هنر به منزلهٔ تجربه

(ویراست جدید)

جان دیویی

ترجمهٔ مسعود علیا

فهرست

پیشگفتار ۷
۱. موجود زنده ۱۱
۲. موجود زنده و «چیزهای اثیری» ۳۷
۳. به دست آوردن تجربه‌ای واحد ۵۹
۴. عمل بیان ۹۳
۵. عین بیانگر ۱۲۷
۶. ماده و فرم ۱۶۱
۷. تاریخ طبیعی فرم ۲۰۱
۸. سازمان‌یافتگی نیروها ۲۴۱
۹. مادهٔ مشترک هنرها ۲۷۹
۱۰. مادهٔ گوناگون هنرها ۳۱۹
۱۱. سهم بشری ۳۶۵
۱۲. به چالش خواندن فلسفه ۴۰۳
۱۳. نقد و ادراک ۴۴۱
۱۴. هنر و تمدن ۴۷۹
نمایه ۵۱۱

۱

موجود زنده

یکی از آن بازی‌های روزگار که غالباً با جریان امور همراهند این است که وجود آثار هنری، که شکل‌گیری نظریه‌های زیبایی‌شناختی در گرو آن است، خود به صورت مانعی بر سر راه نظریه‌پردازی در بارهٔ این آثار درآمده است. یک دلیل این اتفاق آن است که آثار هنری محصولاتی هستند که وجود خارجی و فیزیکی دارند. برحسب دریافت عموم، کار [یا اثر] هنری بیش‌تر اوقات عیناً همان ساختمان، کتاب، تابلو یا مجسمه تلقی می‌شود که وجودی جدا از تجربهٔ بشری دارد. از آن‌جا که کار هنریِ بالفعلِ آن کاری است که محصول با تجربه و در تجربه می‌کند، نتیجهٔ این تلقی، کمکی به فهم نمی‌کند. به‌علاوه، خودِ کمالِ برخی از این محصولات، اعتباری که به موجب تاریخ بلندی از ستایشِ بی‌چون و چرا دارند، رسوم و آدابی پدید می‌آورد که راه بینش تر و تازه را سد می‌کنند. هنگامی که محصولی از محصولات هنر شأن اثر کلاسیک را پیدا می‌کند، به نحوی از شرایط بشری‌ای که در آن به‌وجود آمده است و از پیامدهای بشری‌ای که در تجربهٔ بالفعل زندگی پدید می‌آورد منفک می‌شود.

وقتی اعیان هنری هم از شرایط پیدایش خویش و هم از شرایط عملکردشان در تجربه، منفک می‌شوند، دیواری پیرامون آن‌ها سر برمی‌آورد که معنای عام این اعیان را، معنایی که نظریهٔ زیبایی‌شناختی با آن سر و کار دارد، کمابیش تیره و تار می‌کند. هنر به قلمروی مجزا فرستاده می‌شود که در آن این پیوندی که با مواد و مقاصد هر شکل دیگری از فعل، انفعال و دستاورد بشری دارد گسسته می‌شود. از این قرار، وظیفهٔ اولیه‌ای بر دوش کسی که دست به کار نوشتن در بارهٔ فلسفهٔ هنرهای زیبا می‌شود سنگینی می‌کند؛ آن وظیفه این است که اتصال بین اَشکال مهذب و پر شدت و حدّت تجربه را که همان آثار هنری باشند و رویدادها، فعل‌ها و انفعال‌های روزمره را که همه‌جا تشکیل‌دهندهٔ تجربه محسوب می‌شوند از نو برقرار کند. قله‌ها شناور و بدون تکیه‌گاه نیستند. حتی فقط به زمین تکیه ندارند؛ آن‌ها خودِ زمین هستند از حیث یکی از فعالیت‌های آشکاری که دارد. کار کسانی که در بارهٔ زمین نظریه‌پردازی می‌کنند، یعنی جغرافی‌دانان و زمین‌شناسان، آن است که این واقعیت را با معانی نهفته و استلزامات گوناگونش بر آفتاب اندازند. نظریه‌پردازی هم که از منظر فلسفی به هنر زیبا می‌پردازد وظیفه‌ای شبیه این دارد.

اگر بخواهیم این دیدگاه را، ولو تنها در مقام آزمونی موقت، بپذیریم، خواهیم دید که نتیجه‌ای از آن برمی‌آید که در بادی نظر شگفت‌آور است. برای آن‌که معنای محصولات هنری را دریابیم، لازم است که مدتی آن‌ها را فراموش کنیم، از آن‌ها کناره بگیریم و به نیروها و شرایط عادی تجربه متوسل شویم که معمولاً آن‌ها را زیبایی‌شناختی محسوب نمی‌کنیم. باید از مسیری انحرافی به نظریهٔ هنر برسیم. زیرا سر و کار نظریه با فهم، شناخت ــ شناختی نه بدون فریادهای حاکی از تحسین ــ و برانگیختنِ آن غلیان عاطفی است که غالباً ارج‌شناسی[1] نامیده می‌شود. بی‌گفتگو، می‌توانیم از شکل رنگین و عطر

1. appreciation

مطبوع گل‌ها محظوظ شویم بدون آن‌که دانشی نظری در بارهٔ گیاهان داشته باشیم. اما اگر درصدد فهم گل‌دهی گیاهان برآییم، ناگزیریم دانشی حاصل کنیم در بارهٔ تأثیرات متقابل خاک، هوا، آب و نور خورشید که رشد گیاهان را رقم می‌زنند.

همهٔ افراد اتفاق نظر دارند که معبد پارتنون اثر هنری بزرگی است. با این حال، این اثر تنها زمانی شأن زیبایی‌شناختی پیدا می‌کند که تجربه‌ای می‌شود برای انسانی. و اگر قرار باشد کسی از حد لذت شخصی فراتر برود و نظریه‌ای بپردازد در بارهٔ آن جمهوری عظیم هنر که این بنا یکی از اعضای آن است، باید در مرحله‌ای از تأملاتش بخواهد که از این اثر روی بگرداند و روی کند به شهروندان آتنیِ پر جنب و جوش، اهل بحث و گفتگو، بسیار حساس و دارای درکی مدنی همسان انگاشته با دینی مدنی که این معبد مظهری از تجربهٔ آنان بوده است و آن را نه به عنوان اثری هنری بلکه به عنوان یادبودی مدنی ساخته‌اند. در این رویکرد، آن‌ها از این حیث مورد توجهند که انسان‌هایی بودند دارای نیازهایی که بنای این معبد را اقتضا می‌کردند و در آن برآورده شدند. این بررسی از جنس بررسی‌هایی نیست که جامعه‌شناسان در جستجوی مواد و مطالبِ مربوط به هدفشان ممکن است انجام دهند. کسی که درصدد نظریه‌پردازی در بارهٔ تجربهٔ زیبایی‌شناختیِ تجسم‌یافته در پارتنون برمی‌آید باید وجه مشترکِ دو گروه را در اندیشهٔ خویش مجسم سازد: آن‌هایی که، در مقام سازندگان این بنا و نیز در مقام کسانی که با آن رفع نیاز می‌کردند، این معبد وارد زندگیشان شد و آن‌هایی که در خانه‌ها و خیابان‌های خودمان به سر می‌برند.

برای فهم حالات نهایی و مقبول امر زیبایی‌شناختی باید در آغاز به سراغ حالت بکر و دست‌نخوردهٔ آن رفت؛ به سراغ رویدادها و صحنه‌هایی که چشم و گوش هشیار انسان را به خود جلب می‌کنند و علاقه‌اش را هنگام

نگریستن و گوش دادن برمی‌انگیزند و مایهٔ حظ و التذاذ او می‌شوند: منظره‌هایی که توجه مردم را نسبت به خود برمی‌انگیزند ــ ماشین آتش‌نشانی که شتابان می‌گذرد؛ ماشین‌هایی که حفره‌های عظیمی در زمین ایجاد می‌کنند؛ بندبازی که از برج کلیسا بالا می‌رود؛ و افرادی که در ارتفاع بالا روی شاه‌تیرها می‌نشینند و تیرهای آتشین را می‌اندازند و می‌گیرند. سرچشمه‌های هنر در تجربهٔ بشری را کسی درمی‌یابد که می‌بیند جاذبهٔ پرتنش بازیکن بیسبال چگونه جمعیت تماشاگر را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ کسی که به سرخوشی خانم خانه در مراقبت از گل‌ها و گیاهانش و به علاقهٔ مشتاقانهٔ همسر او به مواظبت از قطعه زمین چمنکاری‌شدهٔ جلوی خانه، به شور و شوق تماشاگر آتش به هنگام زیر و رو کردن هیزمی که در بخاری می‌سوزد و به وقت تماشای شعله‌های جهنده و زغال‌هایی که خرد می‌شوند، توجه می‌کند. اگر از این افراد بپرسید که چرا این کارها را می‌کنند، بی‌شک پاسخ‌های معقولی خواهند داد. کسی که هیزم سوزان را زیر و رو می‌کند خواهد گفت که این کار را به خاطر بهتر سوختن آتش انجام می‌دهد؛ ولی او در عین حال مسحور آن نمایش رنگارنگ دگرگونی و تبدیل می‌شود که پیش چشمش اجرا می‌گردد و خود در عالم خیال در آن شرکت می‌کند. او ناظری بی‌احساس و خونسرد نمی‌ماند. آنچه کولریج[1] در بارهٔ خوانندهٔ شعر می‌گفت به جای خود در مورد همهٔ کسانی که شادمانه در فعالیت‌های ذهن و جسم خویش غرقه می‌شوند صدق می‌کند: «خواننده باید از جا به در شود و پیش رود آن هم نه صرفاً یا عمدتاً با محرک قالبیِ کنجکاوی، نه با میل بی‌آرامِ رسیدن به راه‌حل نهایی، بلکه با خود فعالیت لذت‌بخش سفر کردن.»

تعمیرکار باهوشی که سرگرم کار خویش است و میل دارد کارش را خوب انجام دهد و از کارِ دستی‌اش رضایت خاطر پیدا کند و با علاقهٔ راستینی به

۱. Samuel Taylor Coleridge]: شاعر و منتقد انگلیسی (۱۷۷۲ـ۱۸۳۴). ـ م.

مواد و وسایلش توجه دارد سرگرم کاری هنری است. فرق چنین کارگری با آدم سَمبَل‌کار ناشی و بی‌توجه همان قدر که در کارگاه زیاد است در مغازه هم بسیار است. غالباً محصول نمی‌تواند حس زیبایی‌شناختیِ کسانی را که آن را به‌کار می‌برند به خود جلب کند. با این همه، اِشکال کار اغلب نه به کارگر بلکه به شرایط بازار که محصول برای آن طراحی و ساخته می‌شود برمی‌گردد. اگر شرایط و فرصت‌ها طور دیگری می‌بود، اشیایی ساخته می‌شد که به اندازهٔ محصولات صنعتکار اول نظرگیر بود.

اندیشه‌هایی که **هنر** را بر ستونی دور از دست می‌نشانند چنان پردامنه و به طرز نامحسوسی فراگیرند که بسیاری از اشخاص اگر بشنوند علت لذتی که از سرگرمی‌های گاه و بی‌گاهشان می‌برند، دست‌کم تا حدودی، کیفیت زیبایی‌شناختی آن‌هاست، از این حرف بیش از آنکه خوششان بیاید بدشان می‌آید. هنرهایی که امروزه روز بیش‌ترین شور و نشاط را برای فرد میانه‌حال دارند اموری هستند که او آن‌ها را هنر نمی‌داند: نظیر سینما، موسیقی جاز، فکاهی مصور و، غالباً، گزارش‌های روزنامه‌ها در بارهٔ آشیانه‌های عشق، آدمکش‌ها و شاهکارهای سارقان. زیرا وقتی آنچه را به عنوان هنر می‌شناسیم به کنج موزه‌ها و نگارخانه‌ها منتقل می‌کنیم، کشش غلبه‌ناپذیر به سوی تجربه‌هایی که فی‌نفسه لذت‌بخشند راه خروج و جولانگاهی پیدا می‌کند از آن دست که محیطِ روزانه فراهم می‌آورد. بسیاری از اشخاصی که نسبت به تلقی موزه‌ای از هنر اعتراض می‌کنند، خود هنوز به مغالطه‌ای که منشأ این تلقی است دچارند. زیرا تصور عامیانه در نوعی جدایی هنر از اعیان و صحنه‌های تجربهٔ عادی سرچشمه دارد که بسیاری از نظریه‌پردازان و منتقدان از این‌که آن را حفظ می‌کنند و حتی بسط می‌دهند به خود می‌بالند. زمانه‌ای که در آن اعیان برگزیده و ممتاز پیوند محکمی با محصولات کار و مشغولیت معمولی دارند زمانه‌ای است که ارج‌شناسی اعیانِ دستهٔ اول در اوج رواج و شدت است. وقتی اعیانی که فرهیختگان آن‌ها را هنر زیبا می‌دانند به سبب