

## تعیین ارزش‌های هنری براساس رویکرد فرمالیسم روسی

طاهر آقایی<sup>۱</sup>، اکبر هرمزی

کارشناسی ارشد طراحی صنعتی، دانشگاه تهران، تهران

کارشناسی ارشد نقاشی، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران

### چکیده

ارزش‌های هنری از اصلی‌ترین ارکان زیبایی‌شناسی شمرده می‌شود که خود طیف گسترده‌ای از مسائل جزئی‌تر را دربرمی‌گیرد. در مقابل، فرمالیسم<sup>۲</sup> به این نکته تأکید دارد که ارزش یک اثر هنری تنها وابسته به فرم آن است. فرمالیسم، نام متداول یک گرایش منتقدانه است که ابتدا مخالفان آن این اصطلاح را به کار بردند و طرفداران روسی روش کلی هم با اکراه آن را پذیرفتند. اعتراض آن‌ها بر این بود که فرمالیسم نه یک سبک واحد و نه منحصر به آن چیزی است که به‌طور معمول شکل شمرده می‌شود. چون و چراهای موضعی عقیده رایج فرمالیسم می‌تواند به‌خوبی معیار زیبایی‌شناسی در قرن بیستم باشد؛ زیرا این اندیشه بر این اساس متولد شد که بنیانی عینی یا علمی برای نقد ادبی پیدا کند و تا حدی هم به این منظور که پاسخگوی ظهور هنر مدرن باشد و دغدغه مهم نظریه‌پردازان فرمالیستی بیشتر وضع نظریه‌هایی به منظور برجسته کردن سبک‌های هنری است تا مکتبی فلسفی. به همین جهت، هدف از پژوهش حاضر، بررسی تعیین ارزش‌های هنری براساس رویکرد فرمالیسم و نظریات گادامر است. روش تحقیق در این پژوهش توصیفی و از نوع کیفی است. اطلاعات در این پژوهش از طریق منابع کتابخانه‌ای و اسنادی جمع‌آوری شد.

**کلیدواژگان:** ارزش هنری، فرمالیسم روسی، زیبایی‌شناسی، شکل‌گرایی.

<sup>۱</sup> . [t.agaei.art@gmail.com](mailto:t.agaei.art@gmail.com)

<sup>۲</sup> . Formalism

## مقدمه

عبارت ارزش هنر<sup>۱</sup> از اصلی‌ترین موضوعات زیبایی‌شناسی تحلیلی شمرده می‌شود. این مسئله خود طیف گسترده‌ای از مسائل جزئی‌تر را دربرمی‌گیرد که می‌توان آن‌ها را ذیل مسائل دستوری و فزایی‌شناسانه وجودشناسانه، طبقه‌بندی کرد. این مسائل، به ترتیب، عبارتند از اینکه: چه ویژگی یا ویژگی‌هایی از حیث هنری ارزشمند تلقی می‌شوند و رابطه میان این ویژگی‌ها با خود آثار هنری و احکام مربوط به ارزش هنری از چه نوعی است (احمدی و رحمانیان، ۱۳۹۶). به‌عبارتی اولین مرحله ادراک ارزش‌های هنری، ادراک حسی و احساسات است. تقویت ادراک حسی و شرح و توصیف عناصر جذاب، همچنین دلایل جذاب بودن، شرح و بیان اینکه اثر هنری چه احساساتی را برمی‌انگیزد و یا اینکه اثر هنری چه خاطره‌ای را تداعی می‌کند، به هنرمند کمک می‌کند تا با اثر هنری وارد یک گفت‌وگو شود و از این مرحله فرایند دیالکتیک آغاز می‌شود. مرحله دوم پیش فهم و شناخت است. تقویت دانش قبلی و شناخت در زمینه‌های تاریخ هنر و زیبایی‌شناسی و به چالش کشیدن این دانش در رویارویی با اثر هنری قدرت نقد و ارزیابی و خلق معنای جدید را بالا برده و به ادراک اثر هنری کمک می‌کند. مرحله نهایی خلق دوباره است. این مرحله در حقیقت مجموع مراحل قبلی است. تشویق و ترغیب برای اتصال دانش قبلی و دانش جدید که از مرحله شناخت و از دریافت برخی از ارزش‌های هنری اثر به‌دست آمده می‌تواند برای خلق معنای جدید کمک کند و قدرت تفسیر و تأویل را بالا ببرد (جیلی، ۱۳۹۷). در مقابل، مخالفان فرمالیسم، ابتدا این عنوان را همچون دشنام و برچسبی که مفهوم تحقیرآمیز داشت، به کار می‌بردند. خود بنیانگذاران این جنبش نیز از ابتدا از پذیرفتن عنوان فرمالیسم ابا داشتند؛ اما به مرور زمان، هم از معنای تحقیرآمیز فرمالیسم کاسته شد و هم بنیان‌گذاران جنبش، عنوان فرمالیسم را برای مکتب خود پذیرفتند. به‌هرحال، امروزه این عنوان روشنگر توجه پیروان این مکتب به مفهوم خاصی از «شکل آ» اثر هنری است (میرصادقی، ۱۳۶۹). فرمالیسم موضعی منتقدانه بود که به شکل ویژه‌ای نسبت به چالش عصر مدرن واکنش نشان داد. آنچه بعدها منتقدان جدید آمریکای دهه ۱۹۳۰ میلادی و به همان اندازه ساختارگرایان و نشانه‌شناسان بازگو می‌کردند. در نهایت فرمالیسم به‌عنوان یک آموزه هنری عبارت است از مدعایی در مورد ارزش هنری برحسب فرم آن. به تعبیر دیگر، فرمالیسم آموزه‌ای است که ارزش یک اثر را صرفاً در فرم آن جست‌وجو می‌کند. این نظریه اثر هنری را دارای دو جنبه می‌شناسد: یکی جنبه فرمی و دیگر سایر جنبه‌های از جمله درون‌مایه و محتوا. در رویکرد فرمالیستی شناخت و ارزش اثر منحصر بر فرم آن تکیه می‌کند و لذا سایر جنبه‌ها یا واجد ارزش نیست و یا از

ارزشی فرودست برخوردار است. بعضی از فرمالیست‌های افراطی سایر جنبه‌های اثر را نیز تابع فرم می‌شناسند (جمالی، ۱۳۹۵).

## روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی با استفاده از منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده است و علاوه بر واکاوی ارزش‌های هنری بر طبق نظریات گادامر، به چگونگی پیدایش فرمالیسم و تئوری آن، به بررسی و نظریه‌پردازی واسیلی کاندینسکی پرداخته شده است.

## مبانی نظری پژوهش

### ارزش‌های هنری و فلسفه آن

مسئله وجودشناسانه درباره ارزش به انواع روابط میان ویژگی‌های ارزشمند یک چیز با خود آن چیز می‌پردازد. در بحث هیا فلسفی مربوط به ارزش‌شناسی، عبارت انواع ارزش هم در مورد انواع ویژگی‌های ارزشمند چیزها و هم در مورد انواع روابط میان این ویژگی‌ها با خود چیزها به کار رفته است که این به نوبه خود ابهاماتی را موجب شده است. در بحث‌های فلسفه اخلاق و زیبایی‌شناسی درباره مسئله ارزش، انواع روابط ارزشی اغلب به دوگانه درونی و ابزاری محدود شده یا تقلیل یافته است. به‌طوری‌که مشخصاً در زیبایی‌شناسی، این دوگانه سبب شده است که مسئله وجودشناسانه ارزش هنری به‌طور معمول بدین صورت طرح شود: رابطه ویژگی‌های ارزشمند آثار هنری با خود آثار رابطه‌ای درونی است یا ابزاری. به‌عبارت دیگر، درونی و ابزاری به منزله دو نوع رابطه ارزشی در تقابل با هم قرار نمی‌گیرند. این دو نوع رابطه به دو تمایز مجزا؛ یعنی تمایزهای درونی بیرونی و غایی ابزار تعلق دارند. طبق تعریف معمول، چیزی واجد ارزش ابزاری است. اگر به‌خاطر چیز دیگری گذاشته شود، و چیزی واجد ارزش درونی است، اگر به‌خاطر خودش ارزش گذاشته شود؛ اما این معنایی نیست که حقیقتاً از ارزش درونی مراد می‌شود؛ بلکه چیزی واجد ارزش درونی است (کورسگارد، ۲۰۰۰).

با این حال، کنار هم قرار دادن ارزش درونی و ارزش ابزاری ریشه در دیدگاهی دارد که مطابق با آن دوگانه‌های فوق اینهمان نگاشته می‌شوند. طبق این دیدگاه، ارزش‌های غایی، چیزهایی که به منزلت غایت، ارزشمند هستند و با ارزش‌های درونی برابرند. ارزش‌های ابزاری، چیزهایی که به منزله وسیله، ارزشمند هستند با ارزش‌های بیرونی برابرند. می‌تواند به دو شیوه متفاوت تعبیر شوند: اول اینکه، هر چیزی که آن را به‌خاطر خودش ارزش می‌گذاریم. در نتیجه دارای ارزش درونی است. این تعبیر یک تعبیر سوپرتکتیو، هم در معنای نسبی در مورد یک شخص واحد و هم نسبی در مورد اشخاص مختلف، تلقی می‌شود؛ یعنی یک شخص ممکن است در شرایط مختلف چیزهای مختلفی را به‌خاطر خود آن چیز ارزش گذارد و نیز اشخاص مختلف ممکن است چیزهای

1. The value of art

2. Form

3. Korsgaard

اثر پیش‌داوری مناسب‌تر جانشین پیش‌داوری مناسب می‌شود. ۲- امتزاج افقها: فهم عبارت است از عمل دیالکتیکی بین شناخت، افق یا جهان شخص با آنچه با آن مواجه شده است. گذشته را نباید بدون ارتباط با حال بازسازی کرد؛ بلکه فهم امری تاریخی است و با ترکیب گذشته خالق اثر و مخاطب حادث می‌شود. وی به دخالت دوسویه ذهن مخاطب و خود اثر در شکل‌دهی فهم معتقد است و آن را امتزاج افق‌ها می‌شناسد. ۳- تاریخ اثر: از دیدگاه گادامر فاصله تاریخی یا فاصله زمانی در فهم اثر تأثیرگذار هستند (واعظی، ۱۳۸۶). گادامر مطرح می‌کند تجربه هنری همان فهم و درک هنر است (توران، ۱۳۸۹). و این تجربه باعث بالا بردن آگاهی مخاطب درباره اثر هنری می‌شود. ادراک و تجربه اثر هنری از طرفی به قوای حسی، عاطفی و شناختی مخاطب مربوط می‌شود و از طرفی دیگر اثر هنری اطلاعاتی و مطالبی را پیش روی مخاطب می‌گذارد که همان ارزش‌های هنری اثر است (هگمن، ۲۰۰۵). از نظر گادامر، اساس ارزش هنری را هسته‌های اصلی مدل را هنرمند، اثر هنری، مخاطب و حفاظت‌گر شکل می‌دهد که هر کدام دارای ویژگی‌هایی هستند و در یک ارتباط گفتگومانی اطلاعاتی را برای هم ارسال می‌کنند که هسته هنرمند شامل: اثر هنری از هنرمند آغاز می‌گردد. در اینجا می‌توان به یک "خود" هنرمند که شامل نبوغ، خلاقیت و ویژگی‌های شخصی وی است و به یک "فراخود" که توسط قیدهای اجتماعی و اخلاقی شکل گرفته و شبکه روابط و هویت اجتماعی هنرمند است، اشاره می‌کند (مریدی و تقی‌زادگان، ۱۳۸۴). هسته اثر هنری به: اثر هنری از صورت و محتوا شکل گرفته و هر دو در غالبی وحدت یافته نسبت به هم عمل می‌کنند. از این رو، اثر هنری دارای لایه‌هایی چون ماده که حامل معنا، پیام و یا نیت هنرمند است و این ماده شکل بیرونی و محسوس اثر هنری است که همان صورت و کیفیت بصری اثر هنری را شکل می‌بخشد. همچنین لایه بستر تاریخی، فرهنگی و اندیشه‌ای است که دربردارنده ارزش‌های بیرونی آن است. اثر هنری صرفاً بازتاب‌گرایش‌های شخصی نیست؛ بلکه متعلق به جامعه و گروه است (ابوالقاسمی، ۱۳۹۱، به نقل از سوانه). هسته مخاطب: به اثر هنری اشاره می‌کند و از زمانی که وجود عینی می‌یابد، از هنرمند جدا شده و موجودیتی مستقل به خود می‌گیرد. این بدان معنا نیست که اثری از هنرمند در آن دیده نمی‌شود و به همان میزان گذر زمان و مخاطبانی که با اثر روبه‌رو شده‌اند، در شکل‌گیری آن دخیل هستند. اثر هنری همچون پیشنهادی است که هنرمند ارائه می‌کند و به‌واسطه برداشت‌های مخاطبان؛ مانند موجودی زنده در کنش متقابل با محیط و دوران‌ش ساخته می‌شود. هسته حفاظت‌گر به: مخاطب متخصص مانند حفاظت‌گر در وجه تخصص از مخاطب عام متفاوت می‌شود؛ اما در اینجا باید اشاره نمود که اگرچه هم حفاظت‌گر و هم مخاطب متخصص هنری در رابطه با اثر هنری دارای سطح تخصص هستند؛ اما تفاوت حفاظت‌گر با متخصصین هنری در رابطه واسطه‌گری میان اثر هنری و مخاطب اثر هنری است. درواقع حفاظت‌گر از سویی

مختلفی را به‌خاطر آن چیز ارزش‌گذارند. دوم اینکه آن چیزهایی که ارزش درونی دارند، یا خود غایت هستند یا باید به‌عنوان غایت در نظر گرفته شوند. طبق تعبیر اخیر که یک تعبیر ابژکتیو است، چیزهای دارای ارزش واجد شرایط وصف جزئی هستند که ادراک آن وصف موجب تصدیق ارزش آن چیز است (لوئیس<sup>۴</sup>، ۱۹۴۶).

### مسئله ارزش هنری

در زیبایی‌شناسی رابطه میان ویژگی‌های ارزشمند آثار هنری با خود آثار، از چه نوعی است؟ در مسئله دستوری، ارزش هنر انواع متعددی از ارزش، نظیر ارزش زیبایی‌شناسانه، شناختی، اخلاقی، عاطفی، تاریخی، اقتصادی و غیره به آثار هنری نسبت داده شده است. یک ارزش یا ویژگی ارزشمند هرچه که باشد خود تا حدی نوع رابطه‌اش را با آثار هنری تعیین می‌کند؛ مثلاً رابطه ارزش اقتصادی یک اثر هنری با خود اثر نمی‌تواند جز از نوع ارزش بیرونی باشد. از این رو، می‌توان از طریق بررسی یک نظریه دستوری تعیین کرد که رابطه میان ارزشی که آن نظریه به آثار هنری نسبت می‌دهد، با خود آثار از چه نوع است، یا به عبارت دیگر تعیین کرد که موضع آن نظریه درخصوص مسئله وجودشناسانه چیست. با این حال، به مسئله وجودشناسانه به‌طور مستقل از نظریه‌های دستوری نیز پرداخته می‌شود. در زیبایی‌شناسی تحلیلی، درخصوص مسئله وجودشناسانه ارزش هنر، علاوه بر ویژگی‌هایی که پیش‌تر به رابطه میان ارزش و آنچه واجد ارزش است، نسبت داده شد؛ یعنی، ویژگی‌های دوگانه درونی و غایی به بعضی ویژگی‌های دیگر نیز اشاره شده است. این ویژگی‌ها را می‌توان بدین صورت تقریر کرد: ارزش هنری یا منفرد است یا متکثر یا خاص آثار هنری است یا چنین نیست و یا مشترک میان آثار هنری است یا نیست. طبق حساب احتمالات، به نظر می‌رسد که با ده‌ها پاسخ ممکن به مسئله وجودشناسانه ارزش هنر روبه‌رو باشیم؛ اما در واقع، چنین نیست که بتوان از میان هر دوگانه فوق یک ویژگی را برگزید و از جمع آن‌ها پاسخ منسجمی درباره مسئله وجودشناسانه حاصل کرد. بعضی از ویژگی‌های فوق با یکدیگر قابل جمع نیستند؛ مثلاً نمی‌توان ارزش هنری را هم‌زمان هم خاص آثار هنری و هم بیرونی دانست. پاسخ‌ها ممکن است به دو صورت کلی موسوم به ذات‌گرایی و ضد ذات‌گرایی تقلیل یابد. بحث‌های زیبایی‌شناسی تحلیلی درخصوص مسئله وجودشناسانه به‌طور معمول در چهارچوب مناقشه میان این دو دیدگاه متعارض صورت پذیرفته است (استیکر<sup>۵</sup>، ۲۰۱۰).

از دیدگاه گادامر، فهم آثار و ارزش هنری دارای چند مؤلفه اصلی است. ۱- پیش‌فهم‌ها: مخاطب با پیش‌داوری‌های خویش به سراغ متن می‌رود و فهم زمانی رخ می‌دهد که افق مخاطب از طریق آزمایش پیش‌داوری‌هایش در مواجهه با گذشته، در فرایند مستمر شکل گیرد. تفسیر با پیش‌داوری آغاز می‌شود و در یک رفت‌و‌برگشت میان مخاطب و متن

6. Hagman

4. Lewis

5. Sticker

وظیفه دارد تا اثر هنری، مفاهیم و ارزش‌های آن را به دست مخاطبان برساند و از سویی دیگر، حفاظت‌گر در میان اثر هنری و مخاطب قرار گرفته و نیازمند شناخت مخاطب اثر هنری است. حفاظت‌گر برخلاف مخاطبان دیگر با اثر رابطه نزدیکی دارد. در ادامه محورهای ارتباطی که هسته‌های اصلی را به هم اتصال می‌دهد و عملکرد محورها و عناصری که این محورها منتقل می‌کنند، شرح داده شده است (ابوالقاسمی، ۱۳۹۱، به نقل از سوانه).

### فرمالیسم و ریشه فرمالیسم

در نیمه نخست سده بیستم، تحلیل استوار بر شکل، به تدریج قدرت یافت؛ به‌عنوان مثال، ناقدان آیین نقد نو مشهور به نقد نو که در انگلستان و ایالت متحده آثار خود را به چاپ می‌رساندند، بارها از ضرورت بررسی خود اثر ادبی و دور شدن از تحلیل تاریخی، اجتماعی و روانشناسانه اثر بحث کرده بودند. کار آنان بی‌شک تازه بود؛ زیرا با بررسی‌های موردی، یعنی به یاری تحلیل نمونه‌های مشخصی از ادبیات کهن و جدید احکام خود را ثابت می‌کردند. چندین دهه کار آنان و مبارزه‌ای که با نمایندگان نقادی رمانتیک و پیروان دواآتسه جزم نیت مؤلف و هواداران هنر؛ همچون بیانگری پیش بردند، در کشورهای آنگلساکسون به گرمی استقبال شد و در نوع خود یکه به نظر آمد. آنان به تدریج بر شماری از ناقدان و هنرمندان برجسته روزگار خود تأثیر گذاشتند و کارشان از اقتدار علمی برخوردار شد و در دانشگاه‌ها تدریس شد (احمدی، ۱۳۸۷). فرمالیسم بانفوذترین جنبش قرن بیستم در زمینه نقد است. این جنبش نه تنها انقلابی در آموزش ادبیات مدارس و دانشگاه‌ها ایجاد کرد؛ بلکه استانداردهای کیفیت و چگونگی ادبیات را نیز برای منتقدان حرفه‌ای و خوانندگان غیرحرفه‌ای به گونه دیگری مطرح کرد. تئوری‌های فرمالیسم ذاتاً ادبی دو نسل را تغییر داد (الیاسی، ۱۳۷۲). از دهه ۱۹۶۰ میلادی آثاری از یاد رفته و گمنام از ناقدانی که حدود نیم سده پیش‌تر در روسیه پس از انقلاب کارهای خود را منتشر کرده بودند، به زبان‌های فرانسوی و انگلیسی برگردانده و چاپ شد. آن ناقدان را که در همکاری با یکدیگر آئینی تازه در نقادی هنری پایه گذاشته بودند، فرمالیست خواندند و در تقابل با سیاست فرهنگی رسمی حزبی و دولتی کاری کردند. در پایان دهه ۱۹۲۰ که جناح استالین در حزب کمونیست پیروز شد و قدرت را به دست گرفت، سرکوب هر فکر مستقل، حتی گسترده‌تر از گذشته و به گونه‌ای نظام‌دار، آغاز شد. در این میان، جنبش ادبی فرمالیست‌ها از نخستین آماج حملات بود (احمدی، ۱۳۸۷). فرمالیسم را هم مثل تمام جنبش‌های فکری و عقلی که نیمی از قرن را به خود مشغول کرده‌اند؛ مشکل می‌توان تعریف کرد یا خصوصیتی برای آن برشمرد، حتی نام این جنبش در طول شکل‌گیری آن عوض شد. با این حال اگر فرمالیسم خود را نقد نو، ساختارگرا، نقد تحلیلی یا محتواگرا بدانند، پیشرفت آن براساس اصول زیبایی‌شناختی مشخصی بوده که این اصول آن را از جنبش‌های قبلی متمایز می‌کند. این اصول نهایتاً از تئوری‌های زیبایی‌شناختی ارسطو، کانت و کالریج نشئت می‌گیرد؛ اما ویژگی‌های خاصی که فرمالیسم را از بقیه متمایز می‌کند، در نگاه اول از دیدگاه‌های دو گروه شکل گرفت است. گروه اول منتقد، پژوهشگران دانشگاه واندر بیلت. کالج کنیون

بودند. گروه دوم شامل گروهی انگلیسی از اعضای هیئت علمی دانشگاه‌ها و منتقدان بودند (الیاسی، ۱۳۷۲). تحولات مشابهی بار دیگر از دهه ۱۹۲۰ میلادی در مکتب‌های روس و چک روی داد که جوهر ادبیات را در تعبیری چون آشنایی‌زدایی (شکلوفسکی) برجسته‌سازی (موکاروفسکی) یا وضوح نشانه‌ها (یاکوبسن) جست‌وجو می‌کرد. یکی از تفکرات بنیادی که به ویژگی برجسته جنبش بعدی ساختارگرا تبدیل شد، این بود که زبان ادبی، به جای اینکه ابزاری باشد برای توصیف جهان، به خود توجه می‌کند، تا آنجا که خود ارجاع می‌شود (صانعی و همکاران، ۱۳۹۴، به نقل از گات و لوییس، ۲۰۰۵). نقد فرمالیستی از مدرنیسم سرچشمه می‌گیرد. در واقع، دهه‌های پایانی قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، عصر نفی و انکار گذشته و گسستن از سنت‌های ادبی و هنری پیشین بود. مدرنیسم بر آن بود که شالوده‌های اندیشه‌های کهن را در هم شکند و هنر نو و ادب نو بیافریند (کوپال، ۱۳۹۱).

### فرمالیسم در ساختار هنر

فرم در اغلب موارد به شیوه‌ای دلالت می‌کند که عناصر تشکیل‌دهنده یک اثر را باهم مرتبط می‌سازد. بدین معنا که ساختار از برآیند ترکیبی این عناصر فراچنگ می‌آید. اگر ما فرم را در این معنا مدنظر قرار دهیم، در این صورت، شناخت ارزش اثر، در لحاظ نمودن عناصر ساختاری تحقق می‌یابد. هنری صرفاً این‌روایت از فرمالیسم، اثر هنری را ترکیبی از عناصر خاص می‌شناسد. حال مراد از عناصر مزبور در اثر هنری چیست؟ برای مثال، در یک نقاشی، عناصر عبارتند از: فرم، رنگ، سطح، شکل، بافت و... مثال در شعر، ساختار آن از ترکیب واژگان به‌دست می‌آید. در اینجا فرم، به هیچ وجه از عناصر و اجزای آن منفک نیست. بدین اعتبار، فرم عبارت است از پویایی اجزا و عناصر گردآوری شده در ترکیب (جمالی، ۱۳۹۴).

### فرمالیسم به‌عنوان شکل‌گیری یک اثر

طرفداران این رویکرد مدعی هستند که فرم هنری به مثابه ساختار، برآمده از اجزا و عناصر تشکیل‌دهنده آن است. بدیهی است که این رویکرد تنها برداشت عمومی از فرم هنری محسوب نمی‌شود. معمولاً فرمالیست‌ها مدعی هستند که عنایت به یک جنبه خاص یک اثر، در برداشت ما نسبت به آن اثر در کلیت خود تأثیرگذار است؛ برای مثال، در معماری، فرم در تقابل با کارکرد، در موسیقی، فرم در تقابل با فرانمود احساس، در هنرهای تصویری، فرم در تقابل با محتوا قرار می‌گیرد و در شعر نیز فرم در تقابل با معنا مدنظر است. بنابراین، فرمالیسم در معماری، کارکرد بنا را نادیده می‌گیرد و بیشتر به فرم بنا توجه می‌کند. در موسیقی، جنبه‌های عاطفی اثر رها شده و ابعاد فرمی مورد تأکید واقع می‌شود. در نقاشی، محتوا و درون‌مایه کنار رفته و فرم حائز اهمیت می‌شود. در شعر، معنا رها شده و ترکیب واژگان اهمیت پیدا می‌کند. لذا، نحوه شکل‌گیری اجزا در قالب فرم از اهمیت ویژه‌ای برخوردار می‌شود. اکثر فرمالیست‌های افراطی مدعی هستند که ارزش اثر هنری به اعتبار فرم آن تعیین می‌شود و لذا موضوع، محتوا، درون‌مایه، کارکرد و فرانمود بیانی حداکثر در ارزیابی اثر، نقشی فرعی ایفا می‌کنند؛ برای مثال، یک نقاشی ارزنده به هیچ وجه برحسب موضوع آن مثال، یک

کرد، از آثار کلاسیک سده بیستم شد. والتر گروپوس برخی از بهترین و خلاق‌ترین مغزهای متفکر آن روزگار را در این مدرسه به خدمت گرفت، از جمله واسیلی کاندینسکی را از بین جنبش‌های برجسته آوانگارد و برای تدریس پاره‌وقت به این مدرسه دعوت کرد. استادان باهاوس برای عملی کردن نظریه‌های خود کتاب‌ها، پوسترها، کاتالوگ‌ها، نمایش‌گاه‌ها و حروف چاپی نوآورانه‌ای را پدید آوردند (گرایگ و برتون، ۱۳۸۶). و از آنجا که مدرنیسم، مهم‌ترین وظیفه نقاشی را درون‌گرا بودن می‌دانست، لذا، در پی آن بود تا نقاشی بتواند به وجه ناب اشیاء از درون نزدیک شود و آن تکه صیقل‌یافته را که از پس چیزها ماهیتی هنری می‌افتد، فرم یا همان ناب‌گرایی می‌خواند. آرای کالیوبل<sup>۱۳</sup> در اصل ریشه در این باور مدرنیسم داشت: ناب‌گرایی، جستن شکل درونی موضوع کوتاه سخن آنکه شرط لازم برای تحقق اثر هنری، عنصر فرم است که در شکل‌گیری هنر مؤثر است؛ اما شرط کافی محسوب نمی‌شود. در حقیقت، آنچه هنر را از سایر حوزه‌ها متمایز می‌سازد، کشف ساختارهای فرمی آن‌هاست و همین ساختارهای فرمی، قوه تخیل ما را در برخورد با اثر هنری به فعالیت وامی‌دارد. به‌طور کلی، فرم، به تنهایی و بدون در نظر گرفتن بازنمایی، شرط کافی برای تحقق اثر هنری محسوب نمی‌شود. به بیان دیگر، بین فرم و محتوا وجه مشترک وجود داشته است و از برخورد فرم و محتوا وحدتی خاص به‌وجود آمده است. آنجا که فرم را کیفیت ساختاری موجود در تصاویر و حروف می‌دانند و فرم فضا و فرم عملکرد از مفاهیم بنیادینی است. در این رشته که از ریشه‌ها به جریان سازنده و پویای مدرسه هنرهای کاربردی باهاوس بازمی‌گردند که خود وامدار نظریه زیبایی‌شناختی فرمالیست‌هاست؛ نمونه مثال‌زدنی دیگر، فهم تازه ما از مناسبت‌نماها در هنر سینماست که موجب تحولی شگرف در هنر تدوین گشت. به دور از پذیرش آرا و افکار مدرنیسم‌ها؛ از جمله کالیوبل که به ناب بودن فرم در اثر هنری می‌اندیشید، این مهم، نشانگر تأثیر مباحث ساختگرایی روسی و جریان فرمالیسم روسی بر تحولات آغازین سده بیستم در حیطه ارتباطات بصری بود. به‌خصوص، زمانی که مدرسه معماری و هنرهای کاربردی باهاوس در دهه ۱۹۲۰ در وایمار آلمان پا گرفت و بعدها، با قدرت‌گیری حزب ناسیونال سوسیالیست‌ها منحل گردید. شارحان و با کمی دقت در مبانی آموزش که در دستور کار بنیان باهاوس بود، می‌توان تأثیر اندیشه‌های متفکران و پژوهشگران فرمالیست روس را در آرا و افکار آنان دنبال کرد. فهرست نام‌های مرتبط با باهاوس، واسیلی کاندینسکی که خود تبار روسی داشت، نه فقط به دلیل پیش کشیدن عناصر انتزاعی که او را جز پیشگامان هنر انتزاعی به حساب آورد؛ بلکه به علت آشنایی و دوستی‌اش با فرمالیست‌های هموطن خود، می‌توان آرا و افکارش را در اندیشه‌های آنان جست‌وجو کرد؛ آن هم زمانی که بدانییم کاندینسکی بر آن بود که

رویداد تاریخی، یک پدیده خارق‌العاده، یک ابزار مفید و یا طبیعت بی‌جان ارزیابی نمی‌شود؛ بلکه اهمیت نقاشی مزبور برحسب قوام و فرم ارزیابی می‌شود (جمالی، ۱۳۹۴).

### کاندینسکی و فرمالیسم

واسیلی کاندینسکی<sup>۷</sup> از بنیان شیوه نقاشی انتزاعی در قرن بیستم است. هنر انتزاعی به هنری اطلاق می‌شود که هیچ صورت یا شکلی طبیعی در جهان در آن قابل شناسایی نیست و فقط از رنگ‌ها و فرم‌های تمثیلی و غیرطبیعی برای بیان مفاهیم خود بهره می‌گیرد. این اصطلاح در معنایی وسیع می‌تواند به هر نوع هنری اطلاق شود که اشیاء و رخدادهای قابل شناخت را بازنمایی نمی‌کند؛ ولی عموماً آن‌گونه از آفرینش‌های هنر مدرن اطلاق می‌شود که از هرگونه تقلید طبیعت یا شبیه‌سازی آن روی گردانند. شاخصه بسیاری از روش‌های انتزاع این است که سنت بازنمایی واقعیت مشهود و محسوس را کنار می‌گذارد و یا کم‌اهمیت می‌شمارد و ابداعی تازه برای درک بصری را اساس هنر می‌انگارد. هنر انتزاعی، اشکال واقعی را تغییر شکل می‌دهد یا ساده‌تر می‌کند تا فهم بصری مخاطب تقویت شود. این سبک قصد دارد مفهومی درونی‌تر از ظاهر اشیاء را نشان دهد. به گفته مورخان هنر مدرن، کاندینسکی نخستین نقاشی است که حدود سال ۱۹۱۰ نخستین نقاشی کامل غیر بازنماییانه را عرضه کرده است و پس از آن بود که هنر انتزاعی مدرن در بسیاری از جنبش‌ها و مکاتب هنری مختلف پرورانه شد. در ادامه بیکاری، تورم و هرج‌ومرج سیاسی پس از جنگ جهانی اول، آلمان را دربرگرفته بود. در این وضعیت، طراحی گرافیک نه فقط در پوستره‌های خیابانی؛ بلکه در زمینه‌های دیگر مانند سرپرگ‌ها، برگه‌های تبلیغاتی، کاتالوگ‌های مربوط به صنایع و نمایشگاه‌های تجاری در شهرهای مرکزی اروپای شمالی، رشد داشت. آلمان بین دو گروه قدرتمند آوانگارد قرار داشت؛ در شرق، گروه کمونیسم و کانستراکتیویسم<sup>۸</sup> و در غرب، موج اصولگرایی گروه داستیل هلندی. در این دوران، آنچه به‌عنوان هنر تجاری در تبلیغات خوانده می‌شد، به‌طور مشخص در آثار طراحان پوستر برجسته؛ مانند برنهارد<sup>۹</sup> دیده می‌شد؛ ولی ارتباط بصری در دهه بیست توسط هنرمندان آوانگارد شکل گرفت (هولیس<sup>۱۰</sup>، ۱۳۸۶). آلمان دهه بیست، نقش عمده‌ای در تحول و دگرگونی طراحی گرافیک سده بیستم داشت. در این میان، والتر گروپوس<sup>۱۱</sup> معمار نقش بسیار ارزنده‌ای ایفا کرد. در سال ۱۹۱۹ گراند دوک وایمار از وی خواست آکادمی هنر محلی را با مدرسه هنرها و صنایع تلفیق کند. مؤسسه جدید دس استاتلیچه باهاوس وایمار و به اختصار باهاوس خوانده شد (گرایگ و برتون<sup>۱۲</sup>، ۱۳۸۶). به دلیل تغییر اوضاع سیاسی وایمار، باهاوس به شهر صنعتی دسائو، در آلمان شرقی سابق، انتقال یافت. ساختمانی که گروپوس برای این مدرسه طراحی

11 . Walter Gropi

12 . Greig and Burton

13 . Clive Bell

7 . Kandinsky

8 . Constructivism

9 . Bernhard

10 . Hollis

شکل عناصر به‌خودی‌خود دارای موسیقی‌اند. در نهایت مکتب باهاوس تحت تأثیر ساختارگرایان روس، خواهان هنری احیاشده؛ یعنی شکل هنری مردمی‌تری بود که تجربه‌گری با نگاهی عینی و علمی و در راستای بیان تصویری را در خود جای داد (مقصود لو و نورانی، ۱۳۹۷).

### نتیجه‌گیری

نظریه فرمالیسم را می‌توان خروجی مستقیم نظر کانت<sup>۱۴</sup> در حوزه غایت‌مندی بدون غایت و برخورداری از یک نظام هارمونیک در اثر هنری دانست. بر طبق نظریه فرمالیسم، اثر هنری به دلیل برخورداری از صورت و فرم ظاهری یکپارچه و متناسب از زیبایی برخوردار است و منجر به تجربه زیباشناختی خواهد شد. کالیوبل به‌عنوان نظریه‌پرداز فرمالیسم در حوزه هنر شرط لازم و کافی برای وارد شدن یک اثر به زمره آثار هنری را برخورداری از صورت و فرم دلالت‌گر می‌داند. هنرمندان مدرن نیز به پیروی از آموزه‌های نگرش فرمالیستی به هنر از هرگونه بازنمایی سر باز زدند و اغلب تصاویری می‌ساختند که به سبب برخورداری از نظام بصری خیره‌کننده و یکپارچه در زمره آثار هنری داخل می‌شود. بر طبق نظریه فرمالیستی در باب ماهیت و چیستی هنر، به نظر می‌رسد مفهوم فرم از آن جهت که صوری و قابل لمس است، مورد عنایت واقع شده و در چهارچوب فرم ظاهری خالص گشته است. حال آنکه فرم از معنای بسیار گسترده‌ای برخوردار است که در ریشه‌شناسی این کلمه آشکار شده و نشان می‌دهد فرم در ذات معنایی خود فرم یک محتواست و هرگز از معنا و محتوای درونی خود تفکیک‌پذیر نیست. فرم آن سوبه از شکل است که از کلی گویی و محصور شدن در مرزبندی بدان صورت که شکل را حاصل می‌کند، گذر کرده و با یک محتوا گره خورده و در ادراک ذهنی به شکل یک کلیت و یک گشتالت متشکل از صورت ظاهری و محتوای چفت شده با آن قابل درک و دریافت است. حال آنکه نظریه فرمالیسم این وجه از فرم را نادیده انگاشته و عامدانه تنها توجه به جنبه‌های صوری را مد نظر قرار داده است. به جز این جدا نمودن محتوا و نادیده گرفتن آن، نقدهای دیگری نیز بر نظریه فرمالیسم وارد دانسته شده است؛ به‌عنوان مثال اینکه فرمالیسم ضمن مستغرق شدن در بحر صورت ظاهری اثر آن را در خلأ بررسی کرده و آن را از کلیه زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی که اثر هنری به نحوی می‌تواند از آن‌ها متأثر باشد، جدا می‌کند. این نظریه همچنین نه تنها سوبه خالق اثر؛ بلکه سوبه مخاطب و نقش مخاطب در درک و دریافت اثر هنری را نادیده می‌انگارد. از طرف دیگر، هنگامی که فرمالیسم شرط لازم و کافی بودن ورود یک اثر به زمره هنر را برخورداری از فرم دلالت‌گر می‌داند که به‌عنوان هارمونی و کمپوزیسیونی میان اجزا به‌شمار می‌رود، به‌طور ضمنی، وجود جزئیات را ضروری تلقی می‌کند و آثار هنری تک فام یا بسیط را نادیده می‌انگارد و از همه مهم‌تر، این نظریه در تعریف مهم‌ترین و کلیدی‌ترین تعبیر خود؛ یعنی فرم دلالت‌گر ناکام باقی می‌ماند و تنها آن را در یک دور تعبیر می‌کند که فرم دلالت‌گر به معنی برخورداری از کمپوزیسیون

هارمونیک<sup>۱۵</sup> و برخورداری از کمپوزیسیون هارمونیک شرط برخورداری از فرم دلالت‌گر است و تعریف مستقلی از این عبارت به دست نمی‌دهد. پیدایش جریان انتزاع در هنر به‌ویژه در نقاشی واکنش‌های متفاوتی را در پی داشت. در این گونه از نقاشی، تعبیر سوژکتیو<sup>۱۶</sup> هنرمند جایگزین ابژه‌های نقاشی شد و این امر در آثار کاندینسکی به اوج خود رسید. آنچنان که به او لقب پدر نقاشی انتزاعی در دوران مدرن را دادند. در ابتدا شاید به نظر رسد که نقاشی‌های انتزاعی، خاصه آثار کاندینسکی، چیزی جز بازی فرم و رنگ نیست و هنرمند از طریق بازی صرف با عناصر نقاشی سعی در برانگیختن احساسات زیبایی‌شناسانه مخاطب خود دارد. این نگرشی فرمالیستی به نقاشی انتزاعی است. نگرشی که منتقدان فرمالیست، مانند راجر فرای و کالیوبل در مواجهه با آثار هنری در پیش گرفتند؛ اما این امر در مورد کاندینسکی کمی متفاوت است؛ زیرا او هنرمندی است که به جز آثار نقاشی، کتب و مقالات چندی از خود بر جای گذاشته و در آن‌ها به تبیین آرا و اندیشه‌هایش پرداخته است. با بررسی این نوشته‌ها و نظریات و با در نظر داشتن سنت‌های فلسفی و آرای فیلسوفان در باب دو سنت زیبایی‌شناسی تنظیمی و ذاتی روشن می‌گردد که کاندینسکی هنرمندی محتواگراست و در پشت آثار انتزاعی او معنایی نهفته است، معنایی که وی آن را ارزش هنر می‌نامد. هدف کاندینسکی از آفرینش چنین هنری بیانگر ارتباط با ناظر و ایجاد ارتعاش در روح مخاطب و انتقال معنویت است. بدین‌سان مشخص می‌گردد که کاندینسکی به دسته هنرمندان و نظریه‌پردازان فرمالیستی و طرفداران هنر بیانگر تعلق دارد و در خلل آثارش در طلب بیان محتوایی معنوی و جهان شمول است.

16 . Subjective

14 . Kant

15 . Harmonic composition

## منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۸۷)، *حقیقت و زیبایی، درس‌های فلسفه هنر*، تهران: مرکز.
- احمدی، علی اکبر و رحمانیان، احمد. (۱۳۹۶)، «نلسون گودمن، مسئله وجودشناسانه هنر»، *نشریه حکمت و فلسفه*. سال ۱۲ شماره ۱۳.
- الیاسی، سعید. (۱۳۷۲)، «فرمالیسم چیست»، *نشریه ادبیات داستانی*. شماره ۷.
- جمالی، مریم. (۱۳۹۵)، *مقدمه‌ای بر مفهوم فرم و فرمالیسم در هنر مدرن*. نشریه جستارهای فلسفی. شماره ۲۸ ص ۲۳-۵.
- توران، امداد. (۱۳۸۹)، *تاریخ‌مندی فهم در هرمنوتیک گادامر*. تهران: نشر بصیرت.
- سوانه، پیر. (۱۳۹۶)، *زیبایی شناختی*. ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی. تهران: نشر ماهی.
- کرایگ، جیمز و برتون، بروس. (۱۳۸۶)، *سی قرن طراحی گرافیک با نگاهی به تاریخ چاپ*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- کوپال، عطاله. (۱۳۹۱)، «ناکارآمدی فرمالیسم در رویکردهای نقد ادبی معاصر»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*. سال ۹ شماره ۳۶ و ۳۷.
- مریدی، محمدرضا و تقی‌زادگان، معصومه. (۱۳۸۴)، «بررسی جامعه‌شناختی عناصر ساختاری سیستم هنر». *مجله علوم اجتماعی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*.
- مقصودلو، مریم و نورانی مهدی. (۱۳۹۷)، «سبک فرمالیسم و کاربرد آن در مکتب باهاوس آلمان»، *پژوهشنامه گرافیک نقاشی*. شماره ۳ ص ۲۱۹.
- میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۳)، *واژه‌نامه هنر شاعری*، تهران: کتاب مهناز.
- واعظی، احمد. (۱۳۸۶)، *درآمدی بر هرمنوتیک*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
- هولیس، ریچارد. (۱۳۸۶)، *تاریخچه‌ای از طراحی گرافیک*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- Hagman, G.(2005).Aesthetic Experience. Beauty, Creativity and search for Ideal.
- Korsgaard, C. (2000) .Creating the Kingdom of Ends. U.S.: Cambridge University Press.
- Lewis, C. (1946) .An Analysis of Knowledge and Valuation. U.S.:The Open Court Publishing Company.
- Sticker, R. (2010) .Aesthetics and the Philosophy of Art: An Introduction.U.S.: Rowman & Littlefield Publishers Inc.



## **Determining artistic values based on the approach of Russian formalism**

### **Abstract**

Artistic values are considered the main elements of aesthetics, which includes a wide range of more detailed issues. On the other hand, formalism emphasizes that the value of a work of art depends only on its form. Formalism is the common name of a critical tendency, which was first used by its opponents, and which was reluctantly accepted by the Russian fans of the general method. Their objection was that formalism is neither a single style nor exclusive to what is usually considered form. The topical controversies of the popular opinion of formalism can well be the standard of aesthetics in the 20th century. Because this idea was born in order to find an objective or scientific basis for literary criticism and to some extent in order to respond to the emergence of modern art and the most important concern of formalist theorists is to establish theories to highlight artistic styles. Philosophical school. Therefore, the aim of this research is to investigate the determination of artistic values based on the approach of formalism and Gadamer's theories. The research method in this research is descriptive and qualitative. The information in this research was collected through library and documentary sources.

**Keywords:** artistic value, Russian formalism, aesthetics, formalism.