Journal of Philosophical Investigations
Print ISSN: 2251-7960 Online ISSN: 2423-4419
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir

Critics on the Formalistic Attitude to the Arts

Sheyda Nasiri[1] ✉ | **Marzieh Piravi Vanak**[2]

[1] Corresponding Author, PhD Candidate of Art Research, Art University of Esfahan, Iran. Email: sheida.nasiri@yahoo.com
[2] Associate Professor of Art Research Department, Art University of Esfahan, Iran. Email: mpiravivanak@aui.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 13 November 2021
Received in revised from 12 April 2022
Accepted 20 April 2022
Published online 13 August 2023

Keywords:
art methodologies, formalism, Immanuel Kant, Clive Bell

ABSTRACT

When Immanuel Kant, in the third minute of his critique of the power of judgement, discussed the beautiful thing as something whose face and form have an infinite finality, the way was opened for proposing several ideas in the realm of art. One of these theories is formalism, which emphasizes the doctrine of artistic form and the harmonic design of an artwork that does not refer to anything other than itself. The formalists, who proposed their opinions based on Kant's opinions in the field of composition and the Gestalt design of an artwork, soon presented their views on the shape and form of the artwork. The concept of denotative form, which was proposed by one of the most influential formalists, Clive Bell, has formed the basis of formalist analysis. In the upcoming article, while introducing and analyzing the formalist approach to art, the criticism and pathology of this approach to art will be discussed. Since in the contemporary world, even in countries with a strong cultural background like Iran, when dealing with art, a formalist point of view appears in some way, the necessity of recognizing and criticizing this method is essential in order to familiarize researchers in the field of art.

Cite this article: Nasiri, Sh. & Piravi Vanak, M. (2023). Critics on the Formalistic Attitude to the Arts, *Journal of Philosophical Investigations*, 17(43), 452-467. https//doi.org/10.22034/JPIUT.2022.48966.3051

© The Author(s).
https//doi.org/10.22034/JPIUT.2022.48966.3051
Publisher: University of Tabriz.

Extended Abstract

Introduction

Kant wrote in the third minute of Critique of judgement on Beautiful Thing: It is beautiful if it has a harmonic and integrated design and the plan does not refer to anything but itself; In other words, it is an unnecessarily sublime condition. Formalism is the direct output of the theory of Kant, which has entered into the field of art and begins to define what art and the nature of works of art could be. The formalism as a reaction against the idea of representing art, which avoids any representation or illustration and makes a dramatic transformation in the sphere of connections creating a work among the works of art. Formalism has directly led to the birth of a variety of modern art schools, for instance cubism and minimalism have emerged from formalistic perspectives to what art is.

Modern artists rejected any representation, adhering to the teachings of formalistic attitude to art, and often created images that enter into the work of art due to the use of a stunning and integrated visual system. One of the most important reasons for the modern art was the emergence of photography, which took the painting out of sight as an imitative art. Thus, formalism develops a theory that regardless of this representational function for art, looks at art itself and the form of art, and having an integrated form is considered as a necessary and sufficient condition for the art work. The objective of this criticism, as can be derived from the name of formalism, is to discover and describe the form in the work of art. This approach stresses the independence of the artistic work and therefore discarding some relevant circles, including historical, social, political, economic and social matters. The history of formalism dates back to 1914. The year in which Victor Shklovsky (mechanical formalism theory) published a treatise in Russia called The Resurrection of the Word, which is known as the first document of the emergence of the Formalism school. In the first steps towards the emergence of Shklovsky formalism, he proceeded to ignore the role of literary references. In other words, it was better to ignore how literature depicts the world we live in. Boris Tomaszewski, Vladimir Prup (Organic theory of formalism) and Yuri Tinyanov (systematic formalism theory) were among Shklovsky's Spiritual Leaders who implemented Rayanov's literature and poetic stylistic theory and were always in search of a specific structure in this field. Because of the iron wall of the Soviet Union and the issue of suppressing the freedom of thought, the ideas of these theorists came to the West at a very late time, and this was only achieved by Jakobsen's escape to Prague (Linguistic formalism). The ideas of Russian formalists were later reanimated by Clive Bell and Roger Fry, entering the field of visual arts officially with the concept of Bell. Since then, formalistic criticism has placed its primary focus on visual arts.

Conclusion

According to formalistic theory about the nature and essence of art, the form concepts, because it is superficial and tangible, are considered and summarized in a framework. However, the form has a very broad meaning, which is revealed in the etymology of the word of form itself and shows that the form itself is a content and a form and is never distinguished from its inner meaning. Its form is derived from meaning, which transmits generalizations and boundary delineation as it returns the shape. It can be understood by a content bound and in mental perception as a whole and a gestalt consisting of appearance and its attached content. However, formalism theory ignores this aspect of the form and deliberately takes into account only the formal aspects. Besides neglecting and ignoring this content, there have been other criticisms on the

theory of formalism as for instance, that formalism while immersed in the shape and its appearance, has checked its effect in a solid way and removed it from all socio-cultural fields, on which the artistic aspects can be based. This theory also ignores not only the creator's side of the work, but the audience's side and their role in understanding and receiving the work of art. On the other hand, when formalism holds necessary and sufficient condition for the entry of a work into art, it has a charming form, which is considered as a harmonization and composition among the components, it implicitly considers the existence of details necessary and ignores monochromatic or single-solid art works. Most importantly, this theory fails to define its most important and key word, the form, and only interprets it in a single iteration that the form means having a harmonic composition and having a harmonic composition is a condition for having a form and does not obtain an independent definition of the term.

Formalism, according to theorists, is not a theory on what art is, but only an artistic critique that must be merged with other theories in order to complete it. In overcoming a portion of formalism, neo-formalism also considered the discussion of content in the literary work, but formalism only succeeded when moving on to structuralism.

پژوهش‌های فلسفی
شاپا چاپی: ۷۹۶۰-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۴۴۱۹-۲۴۲۳
Homepage: https://philosophy.tabrizu.ac.ir
Journal of Philosophical Investigations

نقد و بررسی روش نگرش فرمالیستی به هنر

شیدا نصیری[1] ✉ | **مرضیه پیراوی ونک**[2]

[1] (نویسنده مسئول)، دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، ایران. رایانامه: sheida.nasiri@yahoo.com

[2] دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، ایران. رایانامه: mpiravivanak@aui.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۲۲

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۱/۲۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۳۰

تاریخ انتشار: ۱۴۰۲/۰۵/۲۲

چکیده

هنگامی که ایمانوئل کانت در دقیقه سوم نقد قوه حکم از امر زیبا به مثابه امری که صورت و فرم آن از غایت‌مندی بدون غایت برخوردار باشد بحث نمود، راه برای طرح نظریات متعددی در قلمرو هنر گشوده شد. یکی از این نظریات فرمالیسم است که بر آموزه فرم هنری و طرح هارمونیک اثر هنری که به چیزی غیر از خود اشاره ندارد تاکید دارد. فرمالیست‌ها که بر پایه آراء کانت در حوزه کمپوزیسیون و طرح گشتالتی یک اثر هنری، آراء خود را طرح نمودند به زودی با سیر در صورت و فرم اثر هنری نظریات خود را مطرح ساختند. مفهوم فرم دلالتگر که توسط یکی از منتفذترین فرمالیست‌ها، کلایو بل، مطرح شد پایه و اساس تحلیل‌های فرمالیستی را شکل داده است. در مقاله پیش‌رو ضمن معرفی و تحلیل روش نگرش فرمالیستی به هنر، به نقد و آسیب‌شناسی چنین نگرشی به هنر پرداخته خواهد شد. از آنجا که در جهان معاصر حتی در کشورهایی با پیشینه فرهنگی قوی مانند ایران، در مواجهه با هنر، دیدگاه فرمالیستی به نحوی از انحاء خودنمایی می‌کند، ضرورت شناخت و نقد این روش در جهت آشنایی محققان حوزه هنر امری ضروری است.

کلیدواژه‌ها:

روش‌شناسی هنر، فرمالیسم، ایمانوئل کانت، کلایو بل

استناد: نصیری، شیدا و پیراوی ونک، مرضیه. (۱۴۰۲). نقد و بررسی روش نگرش فرمالیستی به هنر، *پژوهش‌های فلسفی*، ۱۷(۴۳)، ۴۵۲-۴۶۷.

https//doi.org/10.22034/JPIUT.2022.48966.3051

ناشر: دانشگاه تبریز.

© نویسندگان.

CC BY

مقدمه

بحث در مورد نظریه فرمالیسم[1] همواره از موافقان و منتقدان زیادی برخوردار بوده است. در مقاله حاضر نگارندگان با قرار دادن این نظریه در بوته نقد سعی در آشکار نمودن بخشی از کاستی‌های این نظریه در هنگام بررسی آثار هنری در حد بضاعت نموده‌اند. پیش از این در کتابهای متعددی بخشی از کتاب به بحث و بررسی پیرامون فرمالیسم اختصاص یافته است که تعدادی از مهمترین کتابها در این مقاله به عنوان منبع نیز مورد استفاده قرار گرفته‌اند که آن بین می‌توان به کتاب *درآمدی بر فلسفه هنر* نوئل کارول[2]، *مبانی فلسفه هنر* آن شپرد[3]، *چیستی هنر* استوالد هنفلینگ[4] و *نظریه ادبی: مقدمات* یوهانس ویلم برتنز[5] اشاره نمود.

گذشته از این کتاب‌ها، از آنجا که بحث پیرامون نقد نظریه فرمالیسم در سطح جهانی در دهه اخیر احیا شده است و مورد توجه اساتید و دانشجویان تحصیلات تکمیلی واقع شده است، مقالات متعددی نیز در این حوزه وجود دارند. من‌جمله مقاله «ناکارآمدی فرمالیسم در رویکردهای نقد ادبی» معاصر دکتر عطاالله کوپال و «تحلیل بینانشانه‌ای روابط فرم و فضا» دکتر بابک امرایی در ایران و مقاله «Form and Formalism» دکتر توماس ناخبار از دانشگاه ویرجینیا و « Theoretical Problems of Russian Formalism from Paradigm Perspective» دکتر یوآن[6] و دکتر ژائو[7] از چین در سطح بین‌المللی که نشان‌دهنده گستردگی پرداختن به بحث پیرامون فرمالیسم در سرتاسر جامعه علمی جهانی دارد.

پرسش اصلی این تحقیق آن است که آیا نگرش فرمالیستی به هنر در مورد چیستی هنر و تحلیل آثار هنری از جامعیت و مانعیت برخوردار است یا خیر.

کانت[8] در دقیقه سوم کتاب *نقد قوه حکم* در مورد امر زیبا می‌نویسد:

> امر زیبا در صورتی زیبا شمرده می‌شود که از طرحی هارمونیک و یکپارچه برخوردار باشد و این طرح به چیزی جز خود ارجاع نداشته باشد؛ به عبارت بهتر غایت‌مندی بدون غایت شرط زیبایی است و حکم زیباشناختی یک حکم ذوقی است و بواسطه بازی آزاد قوه متخیله و فاهمه در ساختارهای پیشینی ذهنی صادر می‌شود (معتمدی، ۱۴۰۰، ۷).

نظریه فرمالیسم خروجی مستقیم این نظریه کانت است که در حوزه هنر وارد شده و دست به تعریف چیستی هنر و ماهیت آثار هنری می‌زند. فرمالیسم چونان واکنشی در برابر نظریه بازنمودی هنر مطرح شده است که از هرگونه بازنمایی یا تصویرگری پرهیز

---

[1] Formalism
[2] Noel Carol
[3] Anne Shepherd
[4] Ostwald Hanfiling
[5] Johannes Willem Bertens
[6] Yoan
[7] Zhao
[8] Immanuel Kant

می‌کند و دگرگونی شگرفی در حوزه اتصاف یک اثر در زمره آثار هنری ایجاد می‌نماید. فرمالیسم به طور مستقیم منجر به تولد تحولاتی در سبک‌های هنری مدرن شده است و کوبیسم[۱] و مینیمالیسم[۲] از بطن نظرگاه‌های فرمالیستی به چیستی هنر سر بر آورده‌اند.

هنرمندان مدرن 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 خیره کننده و یکپارچه در زمره آثار هنری داخل می‌شود. به گفته نوئل کارول یکی از علل مهم تطور هنر مدرن ظهور عکاسی بوده‌است که نقاشی را به مثابه هنری تقلیدگر از دور خارج نموده‌است (کارول، ۱۳۹۲، ۱۷۷). به این ترتیب فرمالیسم نظریه‌ای را تدوین می‌کند که بر اساس آن فارغ از این کارکرد بازنمایانه برای هنر، به خود هنر و فرم اثر هنری نگریسته شود و برخورداری از یک فرم یکپارچه به عنوان شرط لازم و کافی برای آثار هنری تلقی گردد. هدف از این نقد همانطور که از نام فرمالیسم برمی‌آید، کشف و شرح و بسط صورت در اثر هنری است؛ در این رویکرد بر استقلال اثر هنری و در نتیجه کنار گذاشتن برخی حلقه‌های مرتبط شامل زمینه‌های تاریخی، اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و اجتماعی تاکید شده است.

تاریخچه فرمالیسم به سال ۱۹۱۴ برمی‌گردد. سالی که ویکتور شکلوفسکی[۳] (نظریه فرمالیسم مکانیکی)[۴] در روسیه رساله‌ای به نام *رستاخیز واژه* منتشر کرد که به عنوان نخستین سند ظهور مکتب فرمالیسم شناخته شده‌است. در همان نخستین گام‌های پیدایش فرمالیسم شکلوفسکی داعیه نادیده گرفتن نقش ارجاعی ادبیات را سر داد. به عبارت بهتر به این مسئله که ادبیات چگونه دنیایی را که ما در آن زندگی می‌کنیم را به تصویر می‌کشد را نادیده انگاشت (برتنز، ۱۳۹۶، ۵۰). بوریس توماشفسکی[۵]، ولادیمیر پراپ[۶] (نظریه فرمالیسم انداموار)[۷] و یوری تینیانف[۸] (نظریه فرمالیسم مجموعه‌وار)[۹] از رهروان اندیشه شکلوفسکی بودند که در زمینه ادبیات و شعر آراء صورت‌گرایانه وی را پیاده‌سازی کرده و همواره در جستجوی ساختاری مشخص در این حوزه به سر می‌بردند. به دلیل وجود دیوار آهنین اتحاد جماهیر شوروی[۱۰] و کلیه مسائل مربوط به سرکوبی آزادی قلم اندیشه‌های این نظریه‌پردازان بسیار دیرهنگام به دنیای غرب وارد شد و این امر تنها از طریق گریز یاکوبسن[۱۱] (فرمالیسم زبان‌شناسانه)[۱۲] به پراگ حاصل شد. نظریات فرمالیست‌های روسی بعدها توسط کلایو بل[۱۳] و راجر فرای[۱۴] جان تازه‌ای گرفت و با مفهوم فرم دلالتگر[۱۵] بل به شکل رسمی وارد حوزه هنرهای تجسمی شد. از آن پس نقد فرمالیستی تکیه اصلی خود را بر هنرهای بصری قرار داد (برتنز، ۱۳۹۶، ۶۱).

---

[1] Cubism
[2] Minimalism
[3] Viktor Shklovsky
[4] Mechanical Formalism
[5] Boris Tomashevsky
[6] Vladimir Propp
[7] Organic Formalism
[8] Yury Tynyanov
[9] Systematic Formalism
[10] Soviet Union
[11] Jakobson
[12] Linguistic Formalism
[13] Clive Bell
[14] Rager Frye
[15] Significant form

کلایو بل یکی از منتقدترین نظریه‌پردازان حوزه فرمالیسم است که با تأسی به آراء شکلوفسکی و فرمالیست‌های روس در حوزه ادبیات، ساختارمندی و صورت‌گرایی ادبی را به هنر بسط داد و در پی کشف جوهره اصلی هنر، مفهوم فرم دلالتگر را مطرح ساخت. به گفته بل آنچه اثر هنری را در زمره هنر قرار می‌دهد برخورداری آن از فرم دلالتگر است. کارول به نقل از بل می‌نویسد فرم دلالتگر از نحوه آرایش خطوط، رنگ‌ها، اشکال، حجم‌ها، بردارها، مکان‌ها و برهم کنش آنها حاصل می‌شود. در این تعبیر ردپای نظریه غایت‌مندی بدون غایت کانت بیش از پیش به چشم می‌خورد چرا که در چنین تفکری از فرم دلالتگر، این حالت همچون نمودارهای روانشناسی گشتالت[1] مستقیما نیروی تخیل را هدف قرار می‌دهد و مخاطب اثر هنری رابر آن می‌دارد که در صورت وجود جای خالی یا شکاف در اثر، با در نظر داشتن طرح کلی و منسجم حاکم بر اثر، آنرا مرتفع نماید. به این ترتیب فرم دلالت‌گر از همبستگی با محتوا خالی می‌شود و به چیزی جز خود ارجاع ندارد. تنها با نگریستن به اثر هنری و کشف فرم دلالتگری که در آن حاضر است می‌توان کاستی‌های آن را پر نمود و از حضور یک طرح یکپارچه و منسجم لذت برد.

ساختار یکپارچه چنین آثار هنری که همانا فرم دلالتگر نامیده می‌شود در اتصاف آنها به هنر نقش اصلی ایفا می‌کند و همین ویژگی‌های گشتالتی اثر هنری است که توجه مخاطب را برمی‌انگیزد تا نحوه تاثیر متقابل و بر هم کنش عناصر و المان‌های صوری اثر را درک کند و در آن تامل ورزد. به این ترتیب اثر هنری تنها به نموداری یکپارچه و برخوردار از فرم دلالتگری تقلیل می‌یابد که مستقیماً بر تخیل مخاطب دست می‌نهد تا از آن برای کشف قریحه تشخیص فرم منسجم در یک اثر خود بهره بگیرد و آن را به کار ببندد.

هنفلینگ به نقل از هاینریش ولفین[2] چنین گزاره‌ای را به شیوه‌ای جالب توجه مطرح می‌کند: «جوهره و اساس سبک گوتیگ همان اندازه که در یک کلیسای گوتیک نمایان است در کفشی نوک تیز از آن دوران هم دیده می‌شود» (هنفلینگ، ۱۳۹۸، ۹۰). به عبارت بهتر تنها فرم و صورت اثر است که در هنر بودن آن نقش دارد و محتوا و کارکرد اثر در این بین نقشی ایفا نمی‌کنند.

بل در کتاب هنر خود می‌گوید عنصر نامربوط بازنمودی یا توصیفی می‌تواند هم از قدر و ارزش آفرینش بکاهد و هم مایه کاستی درک درست هنر شود. این عنصر نشانه ضعف هنرمند است. هنگامی که هنرمند توانایی آفرینش فرم دلالتگر را ندارد سعی می‌کند با ارائه عواطف زندگی در غالب بازنمودی استعداد خود را به کار اندازد. علاوه بر آن بل ضعف جدی‌تری را متوجه تماشاگران اثر می‌داند که حس تشخیص ناقصی دارند و چون توانایی تشخیص فرم یکپارچه و دلالتگر اثر را ندارند به جستجوی محتوای بازنمودی و توسل به اطلاعات پیش زمینه‌ای و پس زمینه‌ای پیرامون اثر می‌پردازند. به باور بل چنین افرادی چونان ناشنوایی در یک کنسرت موسیقی هستند که چون چیزی نمی‌شنوند از حالات چهره نوازندگان و نوع سازها و محل برگزاری کنسرت و امثالهم سعی در گرفتن احساسات سیال در فضای کنسرت دارند (بل، ۱۹۱۴، ۸۸).

هنگامی که شرط لازم برای داخل شدن در زمره هنر برخورداری اثر از فرم دلالتگر باشد کلیه آثار هنری فرهنگ و تمدن‌های مختلف من‌جمله غیر غربی و بدوی نیز مجوز داخل شدن به سرزمین هنر را کسب می‌کنند. نظریه‌پردازان هنر به مثابه فرم مدعی هستند آن گوهر بنیادین هنر را کشف نموده‌اند و نظریه‌ای جامع و مانع در مورد چیستی هنر به وجود آورده‌اند.

[1] Gestalt psychology
[2] Heinrich Wölfflin

توماس کوهن[1] در کتاب تغییر تئوری به مثابه تغییر ساختار: نقد فرمالیسم، در مواجهه با چنین ادعایی سوالات کلیدی خود را مطرح می‌کند و می‌گوید آیا می‌توان مدعی شد کلیه هنرها به کلی از محتوا خالی هستند؟ آیا فرم اثر هنری زینتی بر محتواست یا خود محور اصلی اثر هنری است؟ آیا فرم در ساختارهای کلان هنری و سبک‌های آن و در ساختارهای خردی چون نقش و طرح و هارمونی یا شکل منحصر به فرد یک اثر، امری ذاتی است؟ آیا فرم اثر هنری به کلی از تاریخ و فشارهای ادئولوژیک مجزاست یا خود تعیین کننده و تعیین شده توسط همین سیر تاریخی و ایدئولوژی‌هاست؟ سوالاتی از این دست نگرش فرمالیستی به هنر را عمیقا به بوته نقد می‌گذارد (کوهن، ۲۰۰۰، ۷۸).

فرمالیست‌ها مدعی بودند آنچه یک اثر را در زمره هنر داخل می‌کند محتوای بازنمودی اثر نیست بلکه فرم و صورت اثر است. این گفته تجدیدنظری اساسی در تاریخ هنر را در پی خواهد داشت چرا که کلیه آثار هنری اصیل بایستی از دایره آثار هنری بیرون نهاده شوند و پس از آن در صورت برخورداری از فرم دلالتگر به هنر وارد شوند. اما نقد فرمالیست‌ها از جنبه بازنمایی اثر هنری به اینجا ختم نمی‌شود و آنها یک گام فراتر رفته و مدعی می‌شوند چه بسا توجه به محتوای بازنمودی اثر هنر مانع از توجه به ساختار یکپارچه و فرم دلالتگر اثر شود به این ترتیب برای جلوگیری از غرقه شدن در سیلاب محتوا باید از آن حذر کرد و تنها به فرم اثر که یگانه خصوصیتی است که اهمیت دارد، توجه نمود (کارول، ۱۳۹۲، ۱۸۰).

در تکمیل نظریه خود فرمالیست‌ها در نهایت این تعریف کلی را در مورد چیستی هنر صادر می‌کنند: «تنها در صورتی که چیزی با قصد پیشین چنان طراحی شده باشد که واجد فرم دلالتگر باشد و آن فرم را به نمایش درآورد، می‌توان آن را در زمره هنر به شمار آورد» (کارول، ۱۳۹۲، ۱۸۳). آنطور که از این تعریف بر می‌آید قصد پیشین یک مولف از اهمیت برخوردار است چرا که در غیر این صورت طبیعت نیز به زمره هنر داخل می‌شد.

کوهن در صحت چنین ادعایی تشکیک می‌کند و می‌پرسد آیا اگر برخورداری از فرم دلالتگر معرف هنر باشد آیا تعداد زیادی از آثار هنری که در آنها مؤلف به هر دلیلی نتوانسته فرم یکپارچه و درستی اخذ نماید از زمره آثار هنری کنار نمی‌روند؟

کارول علاوه بر این پرسش کوهن سوالات دیگری را طرح می‌نماید که جملگی ایرادات عمیقی بر پیکره فرمالیسم وارد می‌کنند. به باور کارول نارسایی در قلب نظریه فرمالیسم نهفته است و همین کنار نهادن کامل محتوا و غفلت فاحش از پیوند میان آن با فرم اثر تزتزلی جبران ناپذیر در بطن این نظریه را به بار می‌آورد.

بنابراین می‌توان پرسید آیا فرمالیسم نظریه‌ای جامع و فراگیر برای همه انواع هنرهاست؟ آیا توجه به فرم دلالتگر خصیصه لازم تمام هنرهاست؟ پاسخ به این پرسش را با توجه به بخش بزرگی از آثار هنری تحت عنوان هنر سنتی آغاز می‌کنیم. هنر سنتی در بطن خود دارای هدفی دینی، سیاسی، آموزشی و ... بوده است. هدف از شیشه‌نگاری‌های پنجره‌های کلیسا تنها ایجاد یک فرم یکپارچه و رنگارنگ نیست و هدف از ساخت فرم خاص گنبد و مناره مساجد صرف به نمایش کشیدن نموداری منسجم و فرمی گشتالتی نبوده است. بخش بزرگی از انواع هنر سنتی به گرامی‌داشت رویدادهای دینی، تقدیس خدا یا خدایان، کارکردهای آموزشی و تربیتی و مسائلی

[1] Thomas Kuhn

از این دست اختصاص داشته است. به عبارت بهتر این هنرهای در درجه اول و پیش از فرم به کارکردهای دیگری معطوف بوده‌اند. اگرچه هنرمند سنتی در جهت ارائه مفاهیم مورد نظر خود بهترین فرم ممکن را انتخاب نموده و سعی می‌کند ارتباط میان محتوا و فرم را به شکلی جدایی ناپذیر به ظهور برساند اما در درجه اول هرگز قصدش ایجاد ساختار فرمی که به غیر از خود ارجاع ندارد نبوده است. به عنوان مثال کارول از تمثال‌ها و مجسمه‌های خاص شیاطین یا حیوانات ترکیبی یاد می‌کند که در دروازه شهر یا معبد یا گنج خانه‌های باستان قرار داده می‌شده‌اند و هدف از ایجادشان ایجاد رعب و وحشت در متجاوزان و بیگانگانی که قصد داخل شدن به آن مکان را داشته‌اند بوده است. البته که در مسیر نیل به این هدف از فرم متناسبی نیز بهره برده‌اند. اگر بنا بود تنها کارکرد این آثار طلب بررسی فرم دلالت‌گرشان توسط مخاطبان باشد دیگر هرگز موجب هرای کسی نمی‌شدند. حتی اگر چنین آثاری دارای فرم دلالتگر باشند، آنطور که فرمالیسم مدعی بوده است قصد پیشین سازنده آنها به نمایش گذاشتن این فرم دلالتگر نبوده است. به عبارت بهتر سازنده آن آثار گاه حتی خود بر جنبه فرمی اثرش واقف بوده است و از آن در راستای نیل به محتوای اثر بهره می‌برده است. به گفته کارول نمی‌توان گفت که قصد نمایش فرم دلالتگر متضمن هر اثر هنری بوده است. از طرف دیگر طیف وسیعی از آثار هنری سنتی تنها به سبب محتوای بازنمودی‌شان واجد فرم دلالتگر شده‌اند و آن را به وجود آورده‌اند و این فرم دلالتگر به طور مستقیم از محتوای بازنمودی پس پشت اثر تغذیه شده است. بنابراین نمی‌توان پذیرفت که محتوای بازنمودی هرگز با فرم اثر ارتباطی ندارد و شان اثر هنری ربطی به چنین محتوایی ندارد.

حتی اگر نظریه پردازان فرمالیست در جمله کلیدی خود تجدید نظر کنند. برای رفع ایراد فوق الذکر قید قصد پیشین را از گفته خود حذف نمایند باز هم مشکل برطرف نخواهد شد، چه بسا افزون نیز خواهد گردید. چرا که مانعیت و جامعیت نظریه فرمالیسم را به مخاطره می‌افکند. به این ترتیب اگر قصد و نیست پیشین مولف حذف گردد مجددا طبیعت نیز به جهت برخورداری از فرم دلالتگر یکپارچه و منسجم به دایره هنر داخل می‌شود.

آن شپرد خاطر نشان می‌کند که نمیتوان ویژگی‌های فرمی اثر را از ویژگی‌های بازنمودی آن جدا کرد. او با طرح یک مثال نظریه خود را مطرح می‌کند: در *تابلوی سن رومانو*[1] اوتچلو[2] که یک تابلوی کاملا متوازن و از لحاظ فرمی یکپارچه و منسجم است برای فهم مولفه‌های اساسی آن به چیزی بیشتر از انجسام صوری رنگ‌ها و فرم‌ها و فضا که مورد نظر بل بوده است نیاز داریم. خطوط مایل به چپ تصویر که بازنمای نیزه‌های سپاه فاتح است صرفا برای انسجام فرم اثر کشیده نشده‌اند بلکه به جهت به تصویر کشیدن جنبش و حرکت این سویه جنگ رقم خورده‌اند. شاید در کنار این محتوا، به انسجام و موازنه فرمی کل تصویر هم کمکی کنند اما هدف از تصویرسازی آنها صرف ایجاد یکپارچگی صوری نبوده است (شپرد، ۱۳۹۸، ۸۱).

ژائو و یوآن در مقاله خود به این مفهوم نظر دارد و معتقد است میان فرم یک اثر هنری و پیش زمینه‌های تاریخی، تجربه‌های فرهنگی ربط وثیقی وجود دارد. گرچه فرم اثر هنری لایه بیرونی اثر را شکل می‌دهد اما بدون جانمایه محتوایی کارایی نخواهد داشت.

[1] The Battle of San Roman
[2] Uccello

او می‌گوید آنچه در مورد فرم عجیب است، خود فرم نیست، بلکه عطش سیری ناپذیر محتوا برای اخذ فرم متناسب با خود و رابطه میان این دو است (ترجمه نگارنده) (ژائو و یوآن، ۲۰۱۷، ۱۳۲).

به عنوان نقد دوم می‌توان گفت خود مفهوم فرم دلالتگر هم مبهم است و هرگز تعریف مشخص و روشن و تحدیدکننده‌ای برای آن ارائه نشده است. فرمالیست‌ها سعی دارند با ارائه مثال‌هایی این گونه فرم را تشریح کنند اما هرگز به طور روشن تفاوت میان فرم دلالتگر و نادلالتگر را تمیز نمی‌دهند. کارول می‌پرسد چه عاملی موجب می‌شود که نحوه همجواری اشکال در ترکیب‌بندی دلالتگر باشد و در دیگری نباشد؟ چگونه می‌توان بدون داشتن تعریفی منسجم از کانونی‌ترین مفهوم نظریه فرمالیسم وجود یا عدم وجود آن را در آثار هنری ردیابی کنیم؟ گاه فرمالیست‌ها در پاسخ به این ایراد می‌گویند فرم دلالتگر همان چیزی است که موجب ایجاد حالت خاصی در ذهن نظاره‌گران می‌شود، اما چنین تعریفی نیز خود مبتنی بر نوعی دور است. چرا که برای درک آن حالت خاص بایستی مفهوم فرم دلالتگر را بدانیم تا در مواجهه با فرم که احساس خاصی ایجاد کرده متوجه شویم این همان احساس مورد نظر است یا خیر. علاوه بر این در مورد یک اثر هنری طیف گسترده‌ای از حالات در مخاطبان بیدار می‌شود و رسیدن به یک حالت ذهنی واحد در مورد همه مخاطبان ممکن است امری به شدت دور از دسترس باشد. کارول می‌گوید گاه فرمالیست‌ها مدعی می‌شوند فرم دلالتگر همان چیزی است که با تناسبات سروکار دارد به ویژه تناسباتی نظیر تقسیم طلایی. به این ترتیب در جستجوی فرم دلالتگر باید به مصادیق آن رجوع کنیم و به دنبال تناسبات و تقارن‌ها و توازن‌ها در نقش مایه‌های تکرار شونده و مواردی از این دست بود؛ اما کارول در جواب چنین ادعایی می‌گوید مثال‌های نقض زیادی در این زمینه وجود دارد. به عنوان مثال قطعه *۴ دقیقه و ۳۳ ثانیه* کیج[1] فاقد فرم مشخص و تناسبات ثابت است. هر بار که قطعه نواخته می‌شود بسته به انواع صداهایی که در محیط پیرامونی شنیده می‌شوند ترکیب‌بندی کل اثر دگرگون می‌شود. به نظر می‌رسد اصولا هدف هنرمند دوری گزیدن از فرم بوده است (کارول، ۱۳۹۲، ۱۹۲).

هنفلیگ نیز با آنکه موسیقی را از جهت فرم‌گرایی نابترین هنرها می‌داند؛ اما به برخی مثال‌های نقض در این حوزه اشاره می‌کند که قطعه موسیقی از محتوایی بازنمودی نیز برخوردار است و به چیزی ورای فرم صرف موسیقایی اشاره دارد. *سمفونی پاستورال*[2] بتهوون[3] نمونه بارز این نوع موسیقی است که با تعریف فرم دلالتگر فرمالیستی چه بسا از زمره هنر بیرون نهاده می‌شود. به طور کلی موسیقی مدرن با وجود حقیقت ذاتی این تفکر که موسیقی به هیچ وجه پدیده‌ای ایستا نیست که توسط حقایق همیشگی و اصول کلاسیک تعریف شود، بلکه پدیده‌ای است ذاتاً تاریخی و تکاملی است در ذیل نقد و تحلیل فرمالیستی نمی‌گنجد. مثال‌های دیگر از این نوع موسیقی را می‌توان در آثار آرنولد شونبرگ[4] در رد تونالیته در آثار پساتونال کروماتیک و موسیقی دوازده نغمه‌ای او و حرکت ایگور استراوینسکی[5] به سمت دوری کردن از ضرب‌آهنگ جستجو کرد (هنفلینگ، ۱۳۹۸، ۹۴).

[1] Cage
[2] Pastoral Symphony
[3] Beethoven
[4] Arnold Schoenberg
[5] Igor Stravinsky

مثال‌هایی از این دست در حوزه هنرهای تجسمی به ویژه در هنر انتزاعی به وفور یافت می‌شوند. می‌توان به انواع مجسمه‌های متحرک الکساندر کالدر[1] نیز اشاره کرد که از فرمی مشخص و از پیش تعیین شده برخوردار نیستند و دخالت بیننده یا تغییرات آب و هوایی در فرم آنها تغییرات دائمی ایجاد می‌کند (شکل ۱). بنابراین برخلاف ادعای فرمالیسم طیف گسترده‌ای از آثار هنری ناب وجود دارند که علی رغم عدم برخورداری از فرم مشخص به جهت محتوا و اندیشه پس پشت خود در زمره هنر داخل شده و از اعتبار فراوانی برخوردار گشته‌اند و در مواردی سرنمون و یکه تاز دوران خود در نظر گرفته شده‌اند.

شکل ۱. بدون عنوان- الکساندر کالدر-۱۹۳۷

نقش محتوای بازنمودی و ارتباط وثیق آن با فرم در حوزه ادبیات به شکل بارزتری نمایان می‌شود. فرمالیست‌های ادبی به ویژه فرمالیست‌های روسی در ادبیات نیز به دنبال رها سازی متون از پیش‌زمینه‌ها و پس‌زمینه‌های تاریخی و فرهنگی هستند و در برخورد با آثار ادبی به خود متن می‌پردازند. افرادی نظیر توماشوفسکی، پراپ و یاکوبسن آنچه موجب ادبی شدن یک متن ادبی می‌شود را جنبه‌های صوری اثر می‌دانند و طیف گسترده صناعات ادبی را در راستای آشنایی‌زدایی و معطوف ساختن متن به خود و نه سمت دنیای بیرون در نظر می‌گیرند. هنفلینگ در پاسخ به چنین مدعایی ارتباط میان کلمات و معانی و محتوای اثر را مورد تامل قرار می‌دهد و می‌پرسد آیا اگر محتوای کلی اثر را کنار بگذاریم می‌توانیم در مورد معنای تک‌تک کلمات به شکل مجزا بحث کنیم؟ آیا تفکیک ویژگی‌های فرمی اثر ادبی از محتوای عملی آن امکان‌پذیر است؟ به باور هنفلینگ پیش‌داوری محض است اگر فکر کنیم جنبه‌های زیبایی‌شناختی یک اثر ادبی یا به طور کلی هنری تنها از یک ویژگی واحد حاصل می‌شود. اگرچه ویژگی‌های فرمی در آفرینش و درک اثر هنر مهم هستند و گاه حتی مهم‌ترین‌اند اما لزوما در تمام موارد چنین نیست. یک رمان پر پیچ و خم را می‌توان فاقد فرم یکپارچه و منسجم دانست اما از لحاظ محتوا- مثلا در مورد سرشت آدمی- می‌توان نکات تحسین‌برانگیزی در مورد آن بیان کرد. (هنفلینگ، ۱۳۹۸، ۹۵)

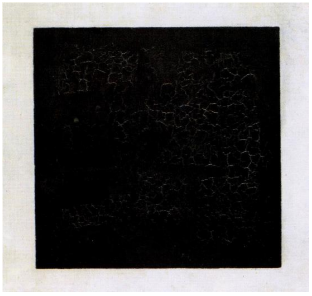
برتنز نیز در این راستا می‌گوید اگر از نظریه‌پردازان فرمالیست سوال شود چرا ادبیات در طول تاریخ پیوسته در حال تغییر و تحول بوده است و پیوسته ژانرها و فرم‌های نوینی به وجود آمده‌اند و افق‌های ادبی یکی پس از دیگری محو شده و افق‌های نوینی به وجود آمده‌اند؟ وی پاسخ خواهد داد به جهت استقرار آشنایی زدایی که فرم ثابت در کلیه آثار ادبی است. اما چنین تحولاتی در طول تاریخ

[1] Alexander Calder

ادبیات به طور خاص و هنر به طور عام نه تنها ما حصل ویژگی فرمی بلکه نتیجه مستقیم تغییرات تاریخی و فرهنگی بوده‌اند که پیوسته محتوای نوینی می‌ساخته و نیاز به فرم نوینی را نیز ایجاد می‌کرده است. ربط وثیقی میان محتوای آثار هنری و فرم آنها در تاریخ هنر وجود داشته است و تنوع سبک‌های هنری به این دلیل صورت پذیرفته است (برتنز، ۱۳۹۶، ۵۱).

از طرف دیگر آنگونه که آرنهایم[1] در کتاب خود، *هنر و ادراک بصری*، شرح می‌دهد ساقط شدن بخشی از فرم الزاماً نقصان محتوا را شامل نمی‌شود و محتوا از چنان اقتداری برخوردار است که از فرم هم فراتر رفته و در صورت کاسته شدن بخشی از فرم همچنان پابرجا می‌ماند. این امر شاید تأکید مجددی باشد بر درک و دریافت فرم به عنوان یک گشتالت که از دست رفتن بخشی از آن در کلیت خود فرم و محتوایی که فرم آنرا در خود دارد کاستی ایجاد نمی‌کند. آرنهایم در این زمینه مثالی دارد که به این نکته صحه می‌گذارد: اینکه مرد مجنونی یکی از دستان پیکره مریم میکلانژ را شکست هیچ تأثیری بر کلیت معنایی و فرمی تنه مرمرین آن وارد نکرد (آرنهایم، ۱۳۸۸، ۸۶).

علاوه بر ایرادات ذکر شده در پیکره نقد فرمالیستی می‌توان به یک مورد اساسی‌تر نیز اشاره کرد. هنگامی که فرمالیسم از وجود فرم دلالتگر به مثابه ترکیبی منسجم و یکپارچه اشاره می‌کند که به مثابه نموداری در روانشناسی گشتالت در تخیل مخاطب اثر می‌کند به طور ضمنی وجود اجزا در ترکیب‌بندی اثر را تضمین می‌کند. به عبارت بهتر بایستی اجزایی وجود داشته باشد که بحث کمپوزیسیون و ترکیب‌بندی و نسبت میان آنها طرح شود این در حالی است که آثار هنری زیادی وجود دارند که از اجزا ساخته نشده‌اند. تابلوهای تکفام ایو کلاین[2]، اد راینهارت[3]، رابرت رایمن[4]، کازیمیر مالویچ[5] و پیت موندریان[6] هیچ اجزایی ندارند بلکه تکه‌هایی از رنگ‌های واحدند. (شکل ۲)



شکل ۲. مربع سیاه–کازیمیر مالویچ– ۱۹۱۵

بنابراین پس از فروریختن شرط کافی قصد پیشین مولف به جهت وارد شدن در زمره هنر، شرط لازم که همانا برخورداری از فرم دلالتگر(ساختاری یکپارچه و منسجم میان اجزا) نیز متزلزل می‌شود.

[1] Arnheim
[2] Yves Klein
[3] Ad Reinhardt
[4] Robert Ryman
[5] Kazimir Malevich
[6] Piet Mondrian

نقد و ناکارمدی چهارم در حوزه نقد فرمالیستی را می‌توان به تاکید بر استقلال اثر هنری و جدا نمودن آن از کلیه زمینه‌های اجتماعی و تاریخی و سیاسی و روانشناختی دانست. ویلفرد ال گورین[1] در کتاب خود با بر شمردن این محدودیت نقد فرمالیستی به عنوان یکی از کلیدی‌ترین ناکارمدی‌های آن متذکر می‌شود هیچ اثری در خلاء به وجود نیامده است. هر اثر هنری در بطن زمینه‌های تاریخی و اجتماعی حاکم شکل گرفته است و آنطور که در طیف وسیعی از نقدهای روانشناختی و سیاسی و تحلیلی گفتمان نشان داده شده است همواره ربط وثیقی با مسائل روانشناختی مولف و زمینه‌های تاریخی خود داشته است. حال آنکه نقد فرمالیستی با تقلیل اثر هنری به صورت و بررسی عناصر و روابط صوری بر آمده از مفهوم فرم دلالتگر ارتباط آن با چنین زمینه‌هایی را به کلی نادیده می‌انگارد و به این ترتیب طیف گسترده‌ای از وجوه هر اثر را عامدانه کنار می‌نهد. این امر نه تنها در یک اثر هنری واحد موجب از دست رفتن وجوه مختلف آن می‌گردد، بلکه در مقیاس بزرگتر آسیب‌های جدی‌تری بر پیکره هنر وارد می‌کند، چرا که چنین نگرشی منجر به توجه به یک سبک و سیاق خاص هنری و بی‌توجهی به طیف وسیعی از انواع هنری است. به عبارت بهتر نظرگاه فرمالیستی به بهانه جستجو برای فرم دلالتگر صرفا به آثاری که با این مفهوم سازگاری بیشتری دارند می‌پردازد و همانطور که اشاره شد بخش اعظم هنر سنتی و کلاسیک را از لحاظ محتوایی و پیوستگی با حلقه‌های معنایی زمینه‌ساز نادیده می‌گیرد (گورین و مورگان، ۱۳۷۰، ۱۳۲). به بیان لی مورگان[2]، آثاری که به سادگی تن به چنین تحلیل‌هایی نمی‌دهند کم ارزش و گاه بی‌ارزش تلقی خواهند شد (گورین و مورگان، ۱۳۷۰، ۱۳۱).

رابرت لانگ بام[3] نقد فرمالیستی در حوزه ادبیات را نارکارآمد می‌داند و اذعان می‌دارد نقد فرمالیستی مرده‌ای است که قربانی همان موفقیت خود شده است. نقد چیزی بیش از دریافت چارچوب صوری متن است. چنین نقدی تنها گام نخست و سرآغاز است. او معتقد است چنین نقدی ما را از جریان اصلی نقد دور کرده است. حالا زمان آن رسیده است که به جای تاکید بر جدایی و استقلال صوری ادبیات از نو آن را با مفاهیم زندگی پیوند دهیم. (گورین و مورگان، ۱۳۷۰، ۱۳۰)

واژه‌شناسی کلمه «فرم»

پیش‌تر سعی شد تا ضمن طرح آراء نظریه‌پردازان فرمالیسم و نقدهای وارده بر پیکره آن عدم جامعیت و مانعیت این نظرگاه به هنر را روشن سازیم. حال از گذرگاه یک بررسی واژه‌شناسانه به تحلیل خود کلمه فرم می‌پردازیم تا با روشن ساختن وجوه معنایی آن، دریابیم فرم از چه جنبه‌هایی برخوردار است و در تحلیل فرم چه وجوهی می‌بایست مورد تأمل واقع شوند.

کلمه فرم از ریشه کلمه لاتین forma اخذ شده است که خود این واژه از کلمه یونانی morphe مستخرج بوده است. کلمه morphe در زبان یونانی به معنای صورت زیبا و مرئی یک معنا به کار می‌رفته است.

در تئولوژی و فلسفه افلاطونی[4] واژه فرم در معنایی بس متفاوت به کار می‌رود و به معنای نمونه مثالی و نهایی شده هر چیز مطرح است. در اینجا form به معنای سرنمون و قاعده تکوین دهنده به کار گرفته شده است.

---

[1] Willfred L. Guerin
[2] Lee Morgan
[3] Robert Long Baum
[4] Platonic Theology and Philosophy

بر اساس اطلاعات دایره آلمعارف اصطلاحات فلسفی رونز و دیگران، فرم همواره در حوزه روانشناسی گشتالت قابل توضیح و بررسی است. بر اساس این نظریه اجزاء به شکل مستقل و از پیش موجود معنا ندارند بلکه در کلیت معنادار می‌شوند و رخ می‌نمایانند.

آرنهایم در کتاب خود به نقل از بن شان[1] فرم را شکل مرئی محتوا می‌داند (آرنهایم، ۱۳۸۸، ۱۱۹) و در حالی که شکل مواد بصری دریافتی چشمان ما به نحوی سامان‌مند است که برای ذهن قابل دریافت باشد، فرم همواره، فرم یک محتواست و با محتوا پیوند خورده است و به این دلیل فرم نامیده می‌شود. ویتگنشتاین در این حوزه مثال قابل توجهی دارد که آنهایم بدان پرداخته است: یک مثلث متساوی‌الاضلاع که بر قاعده قرار گرفته شده است یک شکل منتزع شده از جهان بیرون است که پروسه ساده‌سازی و محاسباتی مورد نظر را طی کرده و با تأثیر بر شبکیه چشم برای ذهن ما قابل درک شده است. اما تنها هنگامی که این شکل با یک محتوا گره بخورد به فرم تبدیل خواهد شد و در قالب یک کوه، یک چادر سرخپوستی، یک پیکان، یک عقربه و ... معنادار می‌شود (آرنهایم، ۱۳۸۸، ۱۲۰). بر طبق *دایره‌المعارف اصطلاحات فلسفی* روزنت‌هال[2]، فرم و محتوا چنان در هم تنیده هستند که هر گونه کشمکش و از ریخت‌افتادگی فرمی محتوا را ساقط نمی‌کند چرا که این دو در ریشه از هم جدا نیستند و فرم، فرم یک محتواست. محتوا ماده اثر و فرم نمود بیرونی این محتواست. تغییر محتوا منجر به تغییر فرم خواهد شد اما تغییر فرم به تنهایی منجر به تغییر محتوا نمی‌شود. فرم از محتوا نمی‌تواند جدا باشد.

فرهنگ لغت هریتج ذیل مدخل فرم معانی متعددی ذکر نموده است، اما در معنای مراد شده در آن پیوستگی فرم و جوهر همواره مورد تاکید واقع شده است.

فرهنگ لغت وبستر واژه فرم را بیش هر کلمه دیگری راجع به محتوای درونی و ساختار داخلی شیء می‌داند و از یک کلیت پرده برمی‌دارد.

وسیوس ونگ[3] معتقد است فرم در واقع تصویر ذهنی بیننده از یک موضوع است که شامل تمام مواردی از قبیل شکل، حجم، بافت، رنگ، مقیاس، جهت و ساختار می‌شود. موارد ذکر شده، هر کدام اطلاعاتی از یک بعد فرم را ارایه می‌دهند، اما خود فرم مفهومی است که از مجموعهٔ این اطلاعات در ذهن شکل می‌گیرد. در این تعریف فرم یک مفهوم ذهنی و کلیتی از چند جزء است که با یک محتوای درونی عجین شده است (ونگ، ۱۳۸۰، ۱۴۰).

آنچه از تعاریف فوق بر می‌آید فرم بیش از جنبه صوری و شکل ظاهری است و همواره در ذات خود و حتی ریشه شناسی خود واژه از محتوا جدا شدنی نیست. به عبارت بهتر تقلیل فرم به شکل ظاهری و ملموس به معنای نادیده انگاشتن وجوه گسترده این کلمه است. فرم در معنای اصلی و ریشه‌ای خود همواره صورت ظاهری یک محتواست و آن چیزی است که به ادراک درمی‌آید و یا شکل که تنها با خطوط پیرامونی از محیط پس زمینه مجزا شده است تفاوت‌های بنیادین دارد. به این ترتیب تقلیل فرم به فرم ظاهری[4] به صورتی که در نظریه فرمالیسم صورت پذیرفته است با نادیده انگاشتن بخش گسترده‌ای از گستره معنایی فرم نه تنها این واژه را تا حد زیادی تقلیل

[1] Ben Shawn
[2] Rosent Hall
[3] Wasios Wong
[4] tangible shape

داده و محدود نموده است، بلکه از این بررسی نتیجه‌ای به دست نمی‌دهد. از سوی دیگر آنطور که شپرد در مورد فرمالیسم اذعان می‌دارد اگر این نظرگاه به عنوان یک نظریه در باب چیستی هنر پا به عرصه نهد در مقابل نقدهای کاری وارده بر پیکره آن دوامی نخواهد داشت و با ابهامات زیادی روبرو خواهد بود. شپرد معتقد است می‌توان این نظرگاه را تنها در قالب یک نقد فرمالیستی مطرح نمود و برای پیشبرد آن، آن را با یکی دیگر از نظریات هستی‌شناسانه هنر ادغام کرد، آنطور که سوزان لنگر در ادغام نقد فرمالیستی و نظریه بیانی هنر انجام داد و آنطور که نئوفرمالیسم با وارد دانستن محتوا به عرصه نقد فرمالیستی روح جدیدی به کالبد بی‌جان فرمالیسم دمید. باید در نظر داشت گرچه فرمالیسم بعدها با نظر کردن به محتوا و پذیرش اهمیت آن در قالب نئو فرمالیسم جان تازه گرفت؛ اما تنها زمانی توانست حیات خود را تثبیت کند که به دامان ساختارگرایی[1] افتاد.

نتیجه‌گیری

نظریه فرمالیسم را می‌توان خروجی مستقیم نظر کانت 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. کلایو بل به عنوان نظریه‌پرداز فرمالیسم در حوزه هنر شرط لازم وکافی 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 خیره کننده 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 خلاصه 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 فرمِ یک محتواست و هرگز از معنا و محتوای درونی خود تفکیک پذیر نیست.

فرم آن سویه 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 به عنوان مثال اینکه فرمالیسم ضمن مستغرق شدن در بحر صورت ظاهری اثر آن را در خلاء 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 سویه خالق اثر بلکه سویه 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 به عنوان هارمونی و کمپوزیسیونی میان اجزا به شمار می‌رود، به طور ضمنی

[1] Structuralism

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 آنرا در یک دور تعبیر می‌کند که فرم دلالتگر به معنی برخورداری از کمپوزیسیون هارمونیک و برخورداری از کمپوزیسیون هارمونیک شرط برخورداری از فرم دلالتگر است و تعریف مستقلی از این عبارت به دست نمی‌دهد.

فرمالیسم به عقیده نظریه‌پردازان نه به مثابه نظریه‌ای در باب چیستی هنر بلکه تنها در قالب یک نقد هنری که برای تکمیل شدن بایستی با سایر نظریه‌ها ادغام گردد کارایی دارد. نئوفرمالیسم در پی فائق آمدن بر بخشی از ناکارآمدی‌های فرمالیسم، بحث محتوا را نیز در اثر هنری مورد توجه قرار داد؛ اما فرمالیسم تنها زمانی توانست به حیات خود ادامه دهد که به دامان ساختارگرایی افتاد.

References

Akhgar, M. (2017). *The Retrieval of the Sensible*. Bidgol Publication. (In Persian)

Amraee, B. (2014). Intersemiotics analysis of form and space relations *Journal of Honar-Ha-Ye-Ziba Honar-Ha-Ye-Tajassomi*, 19, pp. 25-36. https://www.sid.ir/fa/journal/ViewPaper.aspx?id=295371, (In Persian)

Arnheim, R. (2009). *Art and visual perception*. Translated by M. Akhgar, Samt Publication. (In Persian)

Bell, C. (1914). *Art*. Chatto and Windus.

Bertens, J. W. (2017). *Literary Theory: The basics*. Translated by F. Sojoudi, Elm Publication. (In Persian)

Carol, N. (2013). *Philosophy of Art*. Translated by S. Tabatabaee, Matn Publication. (In Persian)

Cohn, T. S. (2000). *Theory-Change as Structure-Change: Comments on the Formalism*. Springer.

Eagleton, T. (2008). *Literary Theory: An Introduction*. Translated by A. Mokhber, Markaz Publication. (In Persian)

Foulquie, P. (1962). *Dictionnaire de la langue philosophique*. Universitaires de France.

Guerin, W. (1991). *A handbook of critical approaches to literature*. Translated by Z. Mihankhah, Etelaat Publication. (In Persian)

https://www.etymonline.com/search?q=form

Kant, I. (2014). *Critic of Judgement.* Translated by Abdelkarim Rashidian, Ney Publication. (In Persian)

Lacey, A. R. (1986). *Dictionary of philosophy.* Routledge.

Motamedi, A. (2021). Kant's Aesthetics Subjectivity, Philosophical *Investigations*, 37, pp. 741-763.

Nachbar, T. B. (2018). *Form and Formalism.* Virginia University Pub.

Oswald, H. (2019). *What is Art?* Translated by A. Ramin, Hermes Publication. (In Persian)

Prettejohn, E. (2012). *Beauty and Art.* Translated by S. Khavarinejad, Soreh-ye Mehr Publication. (In Persian)

Rones, D. (1942). *The dictionary of philosophy.* Peter Owen pub.

Rusenthal, M. (1973). *A dictionary of philosophy.* Progress pub.

Sheppard, A. (2019). *Introduction of the philosophy of Art.* Translated by A. Ramin, Elmi va Farhangi Publication. (In Persian)

Waibl, E. (1997). *Worterbuch philosophischer Fachbegriffe.* K. G. Saur Pub.

Warburton, N. (2003). *The Art questions.* Translated by M. Abedinifard, Qoqnos Publication. (In Persian)

Wong, W. (2010). *Principles of Form and Design.* Translated by N. Lavasani & A. BidarBakht, Ney Publication. (In Persian)

Zhao, A. & Yuan, L. (2017). Theoretical Problems of Russian Formalism from Paradigm Perspective. *Language and Semiotic Studies*, 3(3), 125-144.