زیبایی‌شناسی بعد از «پایان هنر»

مصاحبه با سوزان باک‌مورس
مشیت علایی

سوزان باک‌مورس در دانشگاه کرنل فلسفه‌ی سیاسی و نظریه‌ی اجتماعی درس می‌دهد. او یکی از برجسته‌ترین پژوهش‌گران آثار «مکتب فرانکفورت»، و به‌ویژه نقد فرهنگی تئودور آدورنو و والتر بنیامین به‌شمار می‌آید. باک‌مورس در کتاب دیالکتیک دیدن (۱۹۸۹) به بررسی یادداشت‌ها و نظریات منتشرنشده‌ی والتر بنیامین در سال‌های پایانی عمرش پرداخته است که موضوع آن‌ها را مدرنیته‌ی شهری و فرهنگ مصرفی قرن نوزدهم تشکیل می‌دهد. او در مقالات اخیر خود، ازجمله «زیبایی‌شناسی و داروهای بیهوشی: ارزیابی دوباره‌ی مقاله‌ی "اثر هنری والتر بنیامین"»، «شهر: دنیای رؤیایی و فاجعه»، و «تجسم سرمایه: اقتصاد سیاسی در معرض دید»[1]، تفسیری متفاوت و بدیع از جایگاه زیبایی‌شناسی در فرهنگ معاصر ارائه داده است. خانم باک‌مورس کوشیده است با استفاده از تعریف اولیه‌ی اصطلاح «زیبایی‌شناسی» مفهوم امر زیبا را در رابطه با شناخت فیزیکی یا جسمانی حاصل از تأثیر مدرنیته مورد تأمل و ارزیابی دوباره قرار دهد. وی در پاسخ به پرسش‌نامه‌ی اخیر [مجله‌ی] ۱کتبر درباره‌ی «فرهنگ بصری» گفته است: «هنر، آن‌گونه که تاکنون آن را شناخته‌ایم، تحت تأثیر تکثیر و گسترش تکنیک‌ها و فنون بازتولید، «محو» شده است و جای آن دارد که تحلیل انتقادی جدیدی از «ایماژ [تصویر] به‌منزله‌ی أبژه‌ای اجتماعی» به دست دهیم که در آن نظریه خود به عمل بصری تبدیل می‌شود.[2] مصاحبه‌ی زیر که در ژوئیه‌ی ۱۹۹۶ صورت گرفته، حاصل چندین گفت‌وگو است که از طریق تلفن و پست الکترونیکی انجام پذیرفته است و در آن‌ها

خانم باک‌مورس از کارهای اخیر خود درخصوص امر زیبا و اهمیت آن برای خلق آثار هنری سخن گفته است.

گرانت‌گستر: در سال‌های اخیر شاهد اقبال فزاینده‌ی صاحب‌نظران به دنیای هنر و احیاء «زیبایی» و حظّ بصری به‌منزله‌ی مفاهیم «اخلاقی و سیاسی» بوده‌ایم؛ بعضاً به این دلیل که این مفاهیم به تحلیل‌های تقلیل‌گرا تن نمی‌دهند و چیزی را در اختیار ما می‌گذارند که منتقدی آن را «پاسخ‌های جسمانی» نامیده است ــ پاسخ‌هایی که از «بیرون آگاهی»[۳] منشعب می‌شوند. اگر چه این نکته ندرتاً صریح عنوان شده است، این آثار متکی به چارچوبی هستند که ملاک‌های ارزیابی خود را از دوره‌ی متقدم فلسفه‌ی زیبایی‌شناسی مدرن اخذ کرده‌اند، دوره‌ای که زیبایی را به‌اعتبار رابطه‌ی میان فرد (یا همان «ذائقه‌ی» شخص) و مفهوم جامعه‌ی آرمانی تعریف می‌کرد، که زبان مشترکی (مثلاً «حس کلی یا عام» کانت یا «حس مشترک» یا «عقل سلیم» شفتسبری) آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد. مسئله‌ی زیبایی، اگر از این منظر به آن بنگریم، به جایگاهی متعال از شیوه‌های تجربه ارتباط می‌یابد که مبتنی بر شیوه‌های سلطه‌ی فرهنگی و سیاسی‌اند، شیوه‌هایی که به‌لحاظ تاریخی مشروط‌اند ــ همچون طبقه‌ی اجتماعی، نژاد، جنسیت و نظایر آن. به نظر می‌آید که شما در نوشته‌هایتان درباره‌ی امر بصری و زیبایی‌شناسی مشخصاً به این جریان فکری نظری خاص داشته‌اید. ممکن است قدری درباره‌ی اهمیت امر زیبا، زیبایی، و حظّ بصر در پژوهش‌هایتان توضیح دهید؟

سوزان باک‌مورس: به نظر من، نظریه‌ی والتر بنیامین در مقاله‌ی «اثر هنری»، دایر به محو تدریجی هنر، متضمن نکته‌ی بسیار جدی و مهمی است.[۴] وی در این مقاله تصریح دارد که هنری که ما می‌شناسیم به پایان کار خود نزدیک می‌شود، هرچند بسیاری از خوانندگان آن مقاله (از جمله دانشجویان خود من) حرف او را درنیافته‌اند. مسئله فقط این نیست که اثر هنری رنگ و بوی خود را از دست داده است. نظرِ بنیامین این است که آفرینش هنر، به‌مفهوم بورژوازی آن، در نیمه‌ی قرن بیستم دیگر ممکن نخواهد بود. هنر بورژوازی همیشه کالایی بوده که در بازار خرید و فروش می‌شده است؛ بنابراین، منظور وی آن نیست که هنر به‌صورت کالا درآمده است. برعکس، استدلال وی آن است که شرایط تکنولوژیکی تولید مرز میان «هنر» و کلاً اقلام فرهنگی را چنان مخدوش کرده که هنر قادر به ابقای جایگاه ویژه و مجزای خود نیست. برای نمونه، مهندسی جایگاه خاص معماری را به چالش طلبیده است، و همین کار را روزنامه‌نگاری، عکاسی، و سینما درمورد ادبیات، نقاشی و تئاتر کرده‌اند؛ البته بنیامین به این تحولات خوش‌بین است، چرا که او به این ترتیب امکان می‌یابد بر قابلیت و ظرفیت فرهنگ عوام، و توان آن برای دموکراتیزه کردن دست‌یابی به فرهنگ و همچنین خودِ محصولات فرهنگی، صحه گذارد.

به نظر من، موزه‌ها امروز نه‌فقط از آثار و اشیاء هنری، بلکه از افکار به‌اصطلاح کهنه‌ی هنری

نیز نگه‌داری می‌کنند. موزه‌ها در برابر کالایی‌شدن هنر موضع گرفته‌اند، اما آیا منطق ارزش هنر اساساً فرق کرده است؟ به‌فرض این که یکی از تابلوهای ون‌گوگ در بازار جهانی به فلان مبلغ فروخته شود، و به‌فرض این که بازار همان‌قدر از ارزش نسبی میان دلار و پن متأثر باشد که از ارزش واقعی تابلو مزبور، آیا می‌توان چنین تفاوتی را معنادار خواند؟ نظریات بنیامین بر پایه‌ی آشکال فرهنگی عوام زمانه‌ی او، یعنی کمیت محض بازتولید آن اشکال، شکل گرفته بود. امروزه مسئله‌ای که بیشتر مطرح است مسئله‌ی واسطه یا میانجی تکنولوژیک است تا بازتولید تکنولوژیک. [به‌گفته‌ی مک‌لوهان] وسیله همان پیام است. من هم مثل بنیامین قصد ندارم القاکننده‌ی هیچ نوع موجبیت تکنولوژیک باشم. محتوا مهم است، اما فحوای سیاسی آن محتوا به انتقال و دریافت آن بستگی دارد. رادیو نمونه‌ی خوبی است. در سال‌های دهه‌ی ۱۹۳۰، از «گپ‌های خودمانی» فرانکلین روزولت تا نطق‌های آتشین آدُلف هیتلر، رادیو ساختاری تبلیغاتی داشت ــ خیابان یک‌طرفه‌ای که فقط از مرکز قدرت به خارج (به مخاطب) ادامه داشت. اما امروزه رادیو و موسیقی آن در خلق شبکه‌های محلی تبادل فرهنگی ــ که آن‌قدرها هم محلی نیستند ــ فوق‌العاده انعطاف‌پذیر شده است. شما عملاً می‌توانید حرکت برنامه‌ای را که مثلاً در غرب آفریقا تولید شده است تا منطقه‌ی کارائیب، و از آن‌جا تا ساحل غربی آمریکا یا تا مراکز شهری اروپا دنبال کنید. من رادیو را مثال زدم زیرا تکنولوژی جدیدی نیست. البته، شبکه‌های رایانه‌ای هم می‌توانند به‌همین نحو عمل کنند؛ اگرچه این شبکه‌ها قادرند نقش مستبدانه‌ی رادیو در آن سال‌ها را نیز ایفا کنند. به این ترتیب، باز هم مسئله، مسئله‌ی موجبیت تکنولوژیک نیست.

اما من از نکته‌ی مورد نظر شما خیلی دورم، منظورم مسئله‌ی زیبایی به‌منزله‌ی «معیار» هنر است ــ زیبایی نه‌فقط به‌معنای صوری آن، بلکه همچنین به‌مفهوم سیاسی آن. به‌هر حال، این مسئله حتماً یک چیزی دارد، اما شاید نه آن‌طور که بعضی از منتقدین کنونی به آن نگاه می‌کنند. حقیقتاً من فکر نمی‌کنم که نفی کامل زیبایی به خودی خود از نظر سیاسی حرکت مترقیانه‌ای باشد، هرچند امروزه هنرمندانی هستند که چنین فکر می‌کنند. منظورم بعضی از کارهای جریان موسوم به «هنر مفهومی» دهه‌ی ۱۹۸۰ است، که در برابر آن‌همه تأکید بر پیام و محتوا به التذاذ بصری آنقدر کم‌توجه بود. یا جریانی را در نظر بگیرید که امروزه به جنبش هنری «نکبت» معروف است. بعضی از کارهای این جریان به‌لحاظ بصری واقعاً قوی و تأثیرگذارند. برای مثال، من شخصاً کارهای سیندی شرمن، حتی کارهای چندش‌آورش را دوست دارم. اما به‌نظرم به تأثیر سیاسی بازگشت به کودکی امیدی واهی بسته است. طغیان یک کودک دوساله حریف یک قدرت جهانی نیست.

نکته‌ی قابل توجه درمورد «زیبایی» این که زیبایی به‌عنوان معیار به هنر محدود نمی‌شود. طبیعت و کالا هم مشمول تعریف زیبایی‌اند. البته حق دارید بپرسید تعریف چه کسی از زیبایی. اما اگر نخواهیم باز هم از بن‌بست سیاست هویت سر درآوریم، آن نقد کفایت نمی‌کند، نه به این دلیل که من سفیدپوستم، یا زنم، یا تحت تأثیر تصاویری از وسایل ارتباط جمعی‌ام که به‌نظرم بسیار زیبایند، بلکه به این دلیل که با فرض آن هویت‌های زمینه‌ساز ــ و همچنین واکنش بسیار مبهم و پیچیده‌ی

من به آن‌ها ــ چیزی خارج از خودم بر من، بر حواس من، تأثیر می‌گذارد. این همان تجربه‌ی زیباشناختی است و همان‌طور که می‌دانید، کانت آن را هدف بی‌طرفانه یا غرض خالی از نفع و غرض خوانده است. اما امروزه شاید اگر اثر هنری بورژوازی دیگر نیازمند آن نباشد که ملاک تعیین‌کننده‌ی تجربه‌ی زیبایی باشد، آن تمایز نیازمند حک و اصلاح است. نکته‌ای که کانت به آن اشاره داشت این است که تمنایی که «هنر» در ما برمی‌انگیزد هیچ برنامه یا هدف معینی ندارد. ما فقط باید به این قانع باشیم که زیبایی را محض خود زیبایی تماشا کنیم، و نه به‌خاطر غرض یا غایتی که نفع ما را در بر دارد. امروزه شاید بتوان گفت که زیبایی عبارت است از تجربه‌ی واقعیت مادی به‌عنوان چیزی که در برابر استفاده‌ی ابزاری از آن مقاومت می‌کند. مهم نیست که آن واقعیت مادی هنر نام داشته باشد یا چیز دیگر. این واقعیت مادی شاید تجربه‌ی یک پدیده‌ی ملموس فرهنگی باشد، یا شخص یا جنبه‌ای از طبیعت باشد. چنین چیزی احتمالاً بیشتر موجد عشق و احساس است تا تفکر و بی‌طرفی؛ شاید هم من بیش از حد هیجان زده شده‌ام! می‌پرسید چرا زیبایی امروزه برای من اهمیت دارد و تعریف آن متضمن چه چیزی است؟ این پرسش ما را مستقیماً با پرسش سیاست مواجه می‌سازد. زیبایی، از نظر من، تجربه‌ای اساساً برخاسته از شناخت است ــ تجربه‌ای که تن از طریق آن واقعیت را حس می‌کند. غرضم از «حس» بیشتر مفهوم جانورگونه و غریزی و حتی زیست‌شناختی آن است. می‌دانم که این حرف اصلاً درست نیست، اما این تجربه‌ی جسمانی همیشه به‌وساطت فرهنگ حاصل نمی‌شود. گفتن این حرف یعنی مخالفت با تمامی آن علم و حکمتی است که امروزه در مراکز دانشگاهی و آکادمیک انتقال می‌دهند. اما من نمی‌توانم تجربه‌ی شخصی‌ام را انکار کنم. از زمانی که به خاطر می‌آورم، حس انتقادی مرا همیشه احساسات و حالات جسمانی من پرورش داده‌اند: عضلات منقبض، پاهای خیس، کفش‌های تنگ و ناراحت، تنگی نفس، فروخوردن خنده، یا جیغ کشیدن. وقتی پوستم ناراحت بود از تعریف فرهنگی آن وضعیت انتقاد می‌کردم. جسم من حس می‌کند که مفاهیم و معناهای فرهنگی نادرست‌اند؛ به‌همین سادگی. اگر جز این بود مردم چگونه می‌توانستند اعتراض اجتماعی خود رانشان دهند؟ اگر ما همیشه و در همه حال حاصل فرهنگ خود می‌بودیم، آیا اصلاً به ذهن‌مان خطور می‌کرد که در برابر آن مقاومت کنیم؟ وقتی که آدورنو از احساس یک‌پارچگی جسمانی ما با قربانیان خشونت‌های سازمان‌یافته‌ی اجتماعی سخن می‌گوید ــ حتی زمانی که این خشونت‌ها به‌کمک واژه‌ها و اصطلاحات فرهنگ خود ما توجیه می‌شوند ــ متذکر همین نکته می‌شود. پس می‌خواهم بگویم که زیبایی‌شناسی عبارت است از شکل شناخت انتقادی جسم، و دیگر این که باید به‌لحاظ سیاسی به این شناخت یا معرفت حسی اعتماد کرد. این فرایند بیشتر فرایند همدلی است تا همدردی، زیرا از طریق آن می‌توان با کسانی احساس هم‌بستگی کرد که با ما سنخیتی ندارند و با ما در هویت جمعی‌مان سهیم نیستند. به‌علاوه، همدلی افشاگر «عقل» است، عقلی که قدرت از آن در جهت استمرار خود دفاع می‌کند. وقتی شما از آثار زیباشناختی و هنری سخن می‌گویید که در سطحی پیشانمادین عمل می‌کنند به همان چیزی اشاره می‌کنید که منظور من است. اما این فرایند دقیقاً «پیشاسیاسی» نیست. دشواری مسئله این است که بخش

زیادی از آنچه تجربه‌ی «زیباشناختی» نام دارد، به جای آن که واقعیت مادی را برای ادراک انتقادی ما بشکافد، آن را می‌پوشاند.

گرانت کستر: این موضع این پرسش را مطرح می‌کند که چگونه می‌توان دعاوی شناخت‌شناسانه‌ی اثر هنری را از مفهوم گسترده‌تر زیبایی که شما به کار می‌گیرید تمیز داد. یک مورد جالب در این رابطه «پروژه‌ی انسان مرئی» است، که برنامه‌ای است متعلق به «کتابخانه‌ی ملی پزشکی»، و در نظر دارد نقشه‌ی گرافیکی کاملی از بدن انسان ــ زن و مرد، هر دو ــ تنظیم و تهیه کند. چیزی شبیه آناتومی گری برای عصر دیجیتال. آن‌ها برای این منظور بدن مجرمی به‌نام جوزف پُل جرنیگان را، که اعدام شده بود برداشته، و پس از منجمد کردن آن را با چاقوی جراحی لیزری به ۱۸۷۱ قطعه تقسیم، و سپس هریک از قطعات را اسکن و وارد برنامه‌ی گرافیک کردند تا به تصویر مجازی درون بدن انسان دست یابند. مدتی است که بخش‌هایی از این پروژه در پایگاه اینترنتی «انستیتوی ملی تندرستی» (امت) موجود است، و لوح فشرده تصویری آن را نیز می‌فروشند. چیزی که برای من بسیار جالب بود اقبال محافل هنری و طراحی به این پروژه بود. نویسنده‌ای، در مقاله‌ای که در مجله‌ی طراحی بین‌المللی نوشته، هنگام بحث از این پروژه کاملاً فلسفی شده است: «واقعیت و زیبایی مسحور کننده ... مرگ هرگز چنین ظاهر خوبی نداشته است»؛ نویسنده آنگاه بخش درونی جمجمه‌ی جرنیگان را به «کلیسای آرامی» تشبیه می‌کند که «اگرچه جماعت حاضر در آن حذف شده‌اند، قداست مکان همچنان حضور دارد.» این برای من ابزاری بودن خود امر زیبا را به فشرده‌ترین شکل نشان می‌دهد و مستلزم آن است که ما با انتزاع تصویر بدن جرنیگان از شرایط حیات‌اش اعدام او را تکرار و تکثیر کنیم. ما با دیدن جسد او درباره‌ی هویت، نحوه‌ی مردن، و هدف دولت از اعدام او چیزی نمی‌پرسیم. برعکس، مرگ او به‌عنوان موضوعی خاص و تجربی پیش‌شرط اعتلای او برای رسیدن به جایگاه رویدادی زیباشناختی است که ما را در جریان پرسش‌های جهان‌شمول هویت معنوی انسان قرار می‌دهد. امر زیبا مستلزم نوعی فراموش کردن شیئی هنری است: باید از یاد ببریم که از کجا آمده است. به نظر من، چنین تصویری از حظ بصری یا زیبایی به‌جای آن‌که باز و نامحدود باشد بسیار محدود و جزئی است. فکر می‌کنم من هم درباره‌ی برخی از پرسش‌های مطروحه درخصوص هنر ظاهراً تعلیمی سال‌های دهه‌ی هشتاد و اوایل دهه‌ی نود [قرن بیستم] احساس مشابهی دارم. این پرسش‌ها بحث زیبایی را تا حد تقابل ساده‌ی جسم/ذهن و تحلیل/لذت تقلیل می‌دادند. چنین واکنشی بهای چندانی به آثار «بد» دهه‌ی هشتاد نمی‌دهد. آثاری که شکل خاصی از لذت بصری را در اختیار بیننده قرار می‌دادند. اگر قرار باشد پوسترهای انقلابی اتحاد جماهیر شوروی را آثار هنری «زیبا» قلمداد کنیم، چرا نتوانیم این کار را مثلاً با نقاشی‌های باربارا کروگر بکنیم، یا دست کم از آن‌ها حظ بصر ببریم؟ دوم این که این موضوع سبب می‌شود که بعضی از آثار تعلیمی اخیر هم مشمول این کم‌توجهی واقع شوند. ویژگی‌های هنر آموزشی یا تعلیمی فقط در کمپوزیسیون صوری اثر نیست. قرائت ما از چنین آثاری نیز ــ متأثر از موضع‌گیری‌های

منتقدین، گالری‌ها، گفته‌های نقاشان و غیره ــ در ایجاد این ویژگی‌ها مؤثر است. به نظر من، بعضی از آثار هنری که ظاهراً پیچیده و متضمن حظ بصری‌اند بیشتر تقلیل‌گرا و تعلیمی‌اند چرا که از من می‌خواهند تداعی‌های خاص فرهنگی یا سیاسی را به‌شدت در خود سرکوب کنم، تداعی‌هایی که با یک تصویر یا شیء در من شکل می‌گیرد تا پاسخی مبهم، بدون مصداق یا ارجاع، در من ایجاد کند.

سوزان باک‌مورس: از مقایسه‌ی تفاسیر انتقادی تصاویر بدن جرنیگان و عکس‌های رابرت ماپلتورپ نتایج جالبی عاید می‌شود. درمورد جرنیگان، نویسنده‌ای که از او اسم بردید ظاهراً می‌خواهد بگوید که جسد انسان یک شیء اجتماعی است ــ خاصه آن که بعد از صدور گزارشی رسمی به ما تحویل شده است ــ و نتیجتاً، در مقام یک شیء، وقتی که صدها تصویر از مقاطع عرضی آن تهیه می‌شود به خدمت زیبایی آن در مقام اثر هنری درمی‌آید. این مسئله به ایجاد سلسله‌مراتبی از مقوله‌های اشیاء اجتماعی منجر می‌شود که هنر در رأس آن جای دارد. از سوی دیگر، ماپلتورپ اشیاء اجتماعی را در معرض همسانی‌های سبک زیباشناختی (مثل فرمالیسم و انتزاع) قرار می‌دهد و به این ترتیب مرزهای میان آن اشیاء را به هم می‌ریزد، و نتیجتاً بیننده نمی‌تواند قاطعانه بگوید به چه می‌نگرد. هنر، زشت‌نگاری، عکس‌های تبلیغاتی، عکاسی مد لباس، پوستر چهره‌های سرشناس ــ در کار او همه‌ی این تفاوت‌ها در هم ریخته‌اند. این تفاوت‌ها به‌نحو مشهودی از هم جدا نیستند، و به این اعتبار بازنمود دقیق حقیقت این اشیاء اجتماعی‌اند. باربارا کروگر با به‌کارگیری همین اصل ــ به هم ریختن مرزهای میان تصاویر هنری و تبلیغاتی و زشت نگاری ــ گزاره‌های سیاسی قدرت‌مندی را ارائه می‌دهد. من کار او را خیلی دوست دارم، و با شما هم موافقم که کارش زیباست؛ اما این عنصر زیبایی به‌جای آن که جایگزین تأثیر سیاسی تصاویر شود، بر شدت آن تأثیر می‌افزاید.

البته، تأکید مستمر بر نوبودن به‌خودیِ خود حرف تازه‌ای نیست. نوبودن تعریف مدرنیته است، اما بسیاری از کارهایی که خود را پسامدرن می‌خوانند از نوعی بدبینی مفرط سیاسی به وجد می‌آیند که در مدرنیست‌ها دیده نمی‌شود. این تفاوت بسیار مهمی است. به یاد داشته باشید زمانی را که کریستفر جنکس درباره‌ی «لحظه‌ی تأسیس» پسامدرنیته و انهدام پروژه‌ی بنای مرتفعی می‌نوشت که به سبک و سیاق مدرنیستی و تخیلی برافراشته بود، اما جنکس آن را شکست تلقی می‌کرد. البته، حق با اوست که این پروژه‌های عظیم نتوانستند آن ناکجاآباد اجتماعی را که در نظر داشته ایجاد کنند، اما آیا ایراد از بتن است یا از دیوار سفید داخلی یا تعداد طبقات؟ این یعنی سرزنش معماری به‌خاطر شکست نظامی اجتماعی که در آن فقر پدیده‌ی شایعی است. اخیراً از من پرسیده‌اند: «به نظر شما مدرنیته چیز مذکر سفیدرنگی نیست؟» سوای این که من اتفاقاً از دیوارهای سفید و شیشه خیلی خوشم می‌آید، پرسش مزبور به نظرم جالب آمد. با توجه به این که دوران مدرنیته ــ از تقریباً ۱۸۶۰ تاکنون ــ پایان بردگی، حق رأی زنان، امکان برخورداری زنان و رنگین‌پوست‌ها از مشاغل مناسب را به همراه داشته است، نمی‌توانم با آن موافق باشم.

گرانت کستر: سؤال من درباره‌ی شناخت یا معرفت جسمانی (یا تجربه‌ی حظ بصر یا زیبایی) نیست، بلکه به این مربوط می‌شود که این واقعیت فیزیولوژیکی به‌لحاظ اجتماعی چگونه حاصل می‌شود. به‌عقیده‌ی من، رویکرد شما به مسئله‌ی زیبایی رویکرد مهمی است دقیقاً به این دلیل که می‌پذیرد شرایط اجتماعی است که امکانات یا افق‌های تجربه‌ی جسمانی را در وهله‌ی نخست می‌سازد. به‌این ترتیب، چیزی که در نوشته‌های شما جای ایراد دارد، به‌خلاف تصور کلایو بل یا راجر فرای، تنی فراگیر نیست که تجربه‌ی زیباشناختی جهان‌شمول داشته باشد، بلکه تنی است که در فضای مشخص اجتماعی شهر دوران متأخر سرمایه‌داری واقع شده است.

سوزان باک‌مورس: البته این درست است، اما این تفاوت‌ها مطلق نیستند. برای مثال، اختلافات طبقاتی را در نظر بگیرید. در بخش مربوط به دنیای وهم و خیال، صحنه‌های وهم و خیال پارک‌های تفریحی، نمایشگاه‌های بین‌المللی، مراکز خرید، یا پوسترهای تبلیغاتی در دسترس همگان قرار دارند و در انحصار طبقات مرفه نیست. تجربه‌های فاجعه‌بار هم فقط مختص کارگران کارخانجات نیست. خیابان‌ها و بزرگ‌راه‌های شش‌بانده در ساعات اوج ترافیک نمونه‌های خوبی از این دغدغه‌های فاجعه‌بارند. سوانح ترافیکی هم نمونه‌های دیگرند. منظورم این است که چه در قسمت درجه‌ی دو هواپیما، و چه در ردیف جلو آن مشغول نوشیدن قهوه یا مزه‌مزه کردن نوشیدنی خنکی باشید، دغدغه‌ی انفجار یا نقص فنی موتور همراه شماست، این‌طور نیست؟ طبقات مرفه هم بی‌دغدغه نیستند، مثلاً دغدغه‌ی سقوط بازار سهام.

گرانت کستر: پاسخ شما پرسش دومی را مطرح می‌کند؛ آیا ما ناگزیریم یکی از این دو گزینه را انتخاب کنیم؟ گزینه‌ی اول سلطه‌ای معرفتی است که همه‌ی تفاوت‌ها را در یک نفس واحد تحلیل می‌برد (اشاره‌ام در این‌جا به حرف آدورنو درمورد «عقل لاشخور» است و تعبیر او از «شکمی که به ذهن تبدیل شده است.) گزینه‌ی دوم سوژه‌ی درمانده‌ی مورد نظر والتر بنیامین است که به نظر او زیر انبوه تصاویر مغشوش و موهوم دفن شده است. این دو نوع تجربه هریک به نوعی خصوصی شده‌اند. بنیامین در مقاله‌ی «چند موتیف در شعر بودلر» درباره‌ی پروست گفته است:

> ... تصادفی است که فرد تصویری از خودش بسازد دایر به این که آیا می‌تواند تجربه‌اش را در اختیار بگیرد. وابسته بودن به شانس و تصادف در این موضوع به‌هیچ وجه امر ناگزیری نیست. دل‌مشغولی‌های انسان طبعاً از ویژگی خصوصی بدون دنباله‌ی آن دل‌مشغولی‌ها برخوردار نیست. این اتفاق فقط زمانی می‌افتد که انسان تدریجاً از تحلیل داده‌های دنیای اطرافش به‌کمک تجربه ناتوان می‌شود.[5]

به‌نظر من، حرف بنیامین آن است که گسستن ارتباطات میان خودشناسی و معرفت اجتماعی متأثر از فرهنگ مدرن ــ یعنی همان صحنه‌ی خیالات و اوهام ــ است. «تخیل [اجتماعی] بیننده» تحت این تأثیر «فلج» می‌شود (همان). شاید بنیامین در تضاد با مفهوم سنتی زیبایی، که بر استیلای

معرفتی «دیگران» استوار است، به بنای دیالوژیکی خود [شخصیت] از طریق مبادله‌ی اجتماعی نظر دارد. در این جاست که بار دیگر کار شما بُعد مهم و جدیدی را درخصوص امر زیبا در اختیارتان می‌گذارد زیرا فکر کلیت و امر جمعی را نه به‌مثابه آرمانی دست‌نیافتنی، بلکه به‌عنوان هدفی که بالقوه دست‌یافتنی است مطرح می‌کند. بنیامین با بیان این‌که وضعیت آرمانی «عقل سلیم» را که امر زیبا مدام در کار تحقق آن اخلال می‌کند، می‌توان از طریق تحولات اجتماعی و سیاسی فعلیت بخشید، مفهوم سنتی زیبایی را به چالش می‌طلبد.[۶] این البته به بحث شما در مقاله‌ی «زیباشناسی و داروهای بی‌هوشی» مربوط می‌شود که در آن از نظر بنیامین درخصوص «زیبایی‌شناسی کردن سیاست» و ارائه‌ی راه حل‌های «نمادین» دروغین از سوی فاشیسم (مثل هویت جمعی خیالی) در مواجهه با تعارضات اجتماعی واقعی سخن گفته‌اید.[۷] من با نظر شما موافقم که همه از این قابلیت یا استعداد برخوردارند که واجد تجربه‌ی زیباشناختی شوند، اما توان ما برای تنظیم آن قابلیت امری اجتماعی است.

سوزان باک‌مورس: حرف من این است که حتی در صورتی که تلقی عام وجهان‌شمولی از «زیبایی» وجود نداشته باشد، شناخت الزاماً دارای یک مؤلفه‌ی حسی یا «زیباشناختی» است، و این دقیقاً همان عنصری است که قدرت نقد بر آن استوار است. قدرت انتقادی هنر یا هر شکل فرهنگی دیگری را شاید همه درک نکنند، اما وقتی که درک شود واقعاً تأثیرگذار است. این تجربه‌ی جسمانی در برابر عقل غارت‌گر مقاومت می‌کند، دقیقاً به این دلیل که ذهن قادر به بلع و هضم آن نیست. اگر تجربه چیز غیر قابل هضمی را بگذارد که بماند، خوراک شناخت انتقادی تأمین شده است. اما این پرسش همچنان مطرح است که امتیاز «هنر» به‌منزله‌ی مصداق چنین تجربه‌ای چیست؟ من دیگر واقعاً نمی‌دانم که معنای این کلمه چیست. با این همه اهمیت زیبایی‌شناسی برای من از همیشه بیشتر است. می‌توانید اسمش را بگذارید «زیبایی‌شناسی بعد از هنر».

گرانت کستر: آیا ممکن است قدری در این باره توضیح دهید که «زیبایی‌شناسی بعد از هنر» شامل چه چیزهایی می‌شود؟ آیا مراد کاری فرهنگی است که با فرهنگ به‌طور کلی، و نه با نمونه‌های مستقل یا شاخص هنر والا، سروکار دارد؟ آیا در صورت حذف تمایز میان «هنر» و «فرهنگ» چیز مهمی را از دست می‌دهیم؟ «زیبایی‌شناسی بعد از هنر» منشأ چه شناخت یا معرفتی است؟ و آیا چنین معرفتی متضمن رشته‌های تفکیک شده است؟

سوزان باک‌مورس: منظورم این است که اگر زیبایی‌شناسی از «هنر» به‌عنوان موضوع یا مصداق آن رها شود، می‌تواند خودش شکل مستقلی از شناخت باشد ــ نه این که حکم رشته‌ای را داشته باشد که در واقع همان کار «مطالعات فرهنگی» را انجام دهد، بلکه جریان شناختی یا معرفتی خودکاونده‌ای باشد. در این صورت، زیبایی‌شناسی به انسان‌شناسی ــ به‌معنای فلسفی آن ــ تبدیل

می‌شود، آن هم به انسان‌شناسی ماتریالیستی از نوع بسیار بد آن. و این یعنی بازگشت به‌معنای اصلی کلمه‌ی «استی‌تیکوس» [که ریشه‌ی واژه‌ی کنونی «استتیک» (زیبایی‌شناسی) است]، به‌معنای «محسوس به حواس». من اصلاً خیال ندارم برای رمانتیسم جدیدی تبلیغ کنم؛ احساس رمانتیک نیست، بلکه به نوعی احساس خطر است. این نمونه‌ای است از شناخت جسمانی به‌مفهوم انتقادی آن. این، به اعتباری، بازگشت به تجربه‌گرایی ساده و ابتدایی است، البته بازگشت نه به‌معنای پسرفت. اگر این تلقی از «زیبایی‌شناسی» تلقی پیشاکانتی و پیشاهگلی است، به این معنا نیست که به‌منزله‌ی انسان‌شناسی فلسفی، پیشاانتقادی است. این تلقی از زیبایی تاریخ را لحاظ می‌کند، و می‌داند که خود تجربه‌ی جسمانی هم دست‌خوش دگرگونی شده، و پروتز ماشین‌آلات و وسایل ارتباطی الکترونیک را در اختیار ما گذاشته است. تجربه‌گرایی قرن هجدهم، فقط از این منظر، توصیف دقیق شناخت جسمانی امروز نیست.

البته، ممکن است اعتراض کنید که امکان انسان‌شناسی فلسفی وجود ندارد، به این دلیل که جسم‌ها به‌لحاظ قومی، طبقاتی و جنسیتی بسیار با هم فرق می‌کنند. من منکر اهمیت این تفاوت‌ها در پاره‌ای از موارد نیستم، اما اگر مسئله احساس خطر باشد این تفاوت‌ها اهمیت حیاتی ندارند. اگر خانه‌ای آتش گرفته باشد، داد می‌زنید: «همه بروند بیرون!» حالا اگر کسی بگوید که در بعضی فرهنگ‌ها زنان دردهای فیزیکی را بهتر از مردها تحمل می‌کنند، نمی‌توان گفت که زن‌ها از آن‌ها بیرون نخواهند رفت. وقتی که فریاد می‌زنید «همه بیرون!» کاملاً جدی هستید، و هرگز قبل از این که داد بزنید اول لیست «تفاوت‌های» [زن و مرد] را مرور نمی‌کنید. جسم به‌منزله‌ی اندام شناخت، دست کم زمانی که محیط مادی آن یکسان باشد، با قدری جهان‌شمول‌گرایی قابل توصیف است. این حرف درمورد مغز هم صادق است ــ که من مایلم آن را بخشی از جسم بدانم، و نه چیزی مستقل از آن با تعابیری مثل «روح» و «نفس» و نظایر آن.

ما به مقدار کمی تجربه‌گرایی عامیانه یا به‌تعبیر برشت Plumpes Denken نیاز داریم، و زیبایی‌شناسی در این بستر بسیار اهمیت می‌یابد. زیبایی‌شناسی در این حالت به‌معنای پایان اولویت‌دادن به زبان نوشتاری بر زبان‌هایی است که با ایما و اشاره و حرکات بدن، یعنی زبان تصویر، ارتباط برقرار می‌کنند. متن را هم می‌توان چیزی مادی قلمداد کرد. من بازنمودهای رایانه‌ای جذابی را در فضای سه‌بعدی دیده‌ام که عملاً به شما امکان می‌دهد وارد متن‌های خاصی بشوید ــ و در این جا دو متن وجود داشت، یکی بیانیه‌ی مورخ و منتقدی به‌نام دُنا هارُوی، و دیگری بیانیه‌ی کارل‌مارکس ــ و راه‌تان را در میان کلمات حس کنید. می‌توانید کلمه‌ی «من» را آن‌قدر بزرگ کنید که دور آن بچرخید، درست مثل موجودی که دور درخت می‌چرخد. چنین مواجهه‌یی با «من» تجربه‌ی فلسفی قابل توجهی است، و این تجربه‌ای است مشخصاً «زیباشناختی».

در بستر دگرگونی‌هایی که مفهوم زیبایی‌شناسی می‌پذیرد کار «هنرمند» نیز متحول می‌شود. در این صورت هدف هنرمند به‌جای خلق «هنر»، آفرینش بازنمودهایی است، به هر شکل، از تجربه‌ای جسمانی که به‌معنای فلسفی آن انتقادی و خودکاونده است. این همان کاری است که ماپلتورپ با به

هم ریختن مرزهای هنر، تبلیغات و زشت‌نگاری انجام داده است. آثار او را تحت هیچ‌یک از عناوین سنتی تاریخ هنر نمی‌توان طبقه‌بندی کرد، الا فرمالیسم ناب؛ و این همه‌ی آن چیزی نیست که ما از تجربه‌ی هنری انتظار داریم. آدم نمی‌داند که مشت‌زدن و مشت‌خوردن چگونه چیزی است، تا این که به کشف مهمی برسد. متوجه می‌شوید که مجرایی درست از میان تن انسان از یک طرف تا طرف دیگر وجود دارد. مرکز وجود انسان مجرا یا کانالی است برای دنیای خارج. و این چیز مهمی است که در عین حال بیانیه‌ی انسان‌شناسی عمومی و فراگیر است، اعم از سیاه و سفید، مذکر و مؤنث، منحرفین و آدم‌های به‌هنجار. این که آدم‌ها چه تصوری درباره‌ی آن مجرا دارند فرق می‌کند.

من نوشته‌های انتقادی و تفسیری کوبنا مرسر را درباره‌ی عکس‌هایی که ماپلتورپ از سیاهان، ... گرفته است خوانده‌ام. ماپلتورپ تجربه‌ای از آن بدن را در اختیار بیننده‌ی عکس‌ها می‌گذارد. امروزه، در فرهنگ شدیداً بصری ما، دوربین دقیقاً همان کار را انجام می‌دهد؛ یعنی ابزاری است برای کنترل نه‌فقط به‌معنای نظارت و مراقبت، بلکه همچنین به مفهوم اجتماعی آن. آدم‌هایی که در جامعه مطرح‌اند همان کسانی هستند که عکس‌شان را می‌بینند و می‌شناسید. و عکاس می‌داند که ماپلتورپ قطعاً این را می‌دانسته است.

گرانت کستر: ممکن است لطفاً قدری درباره‌ی واکنش‌تان به نقد روان‌کاوانه‌ی زیبایی صحبت کنید؟ استدلال محوری این دیدگاه آن است که امر زیبا به تلقی فلسفه‌ی روشن‌گری از سوژه یا فاعل شناسایی به‌منزله‌ی کلیتی یک‌پارچه و کمال‌پذیر وابسته است. شبیه این نقد را در کارهای فوکو هم می‌بینیم. این باور که مدرنیته طبیعت انسانی را قطعه قطعه کرده و (برای نمونه، شیلر و «آموزش زیباشناختی») هیأت یا حالت وجودی انداموارهای به خود گرفته است که ما از آن جدا افتاده‌ایم و می‌توانیم به آن بازگردیم.

سوزان باک‌مورس: نظر فروید درباره‌ی «کنش معوق» برای همه‌ی نظام‌های انسان‌شناسی فلسفی بسیار اهمیت دارد. «کنش معوق» عملیتی است که فرایندی پس‌رونده در زمان دارد، و کشف علمی بسیار مهمی محسوب می‌شود. به این دلیل، هیچ مورد از ناکامی‌های انسان را نمی‌توان به تجربه‌ی طفولیت او کاهش داد. همه‌ی ضایعات و لطمات روانی مهم باید تجربه‌ای در زمان حال بیابد تا بروز آن استمرار یابد. در عین حال، تکرار هرگز تکرار محض نیست. در تجربه همیشه چیز تازه‌ای وجود دارد و به‌همین دلیل امکان مداوای ضایعه‌ی روانی منتفی نیست. اما مداوا شدن و برخورداری از کلیت دو چیزند. مداواشدن فقط به این معناست که فرد قادر است به امکانات فعلی برای خوشبختی پاسخ دهد. این توقع زیادی از زندگی یا روابط اجتماعی سازنده‌ی آن نیست.

پی‌نوشت‌ها:

۱. در مقاله در نشریه‌ی *اکتبر* و سومی در مجموعه‌ای با عنوان *نمایش بصری* چاپ شده است:
October, 62 (Fall 1992): 3-41 ; *October*, 73 (Summer 1995): 3-26; *Visual Displau: Aesthetics*

beyond Appearances, ed. Lynne Cooke and Peter Wollen (Seattle: Bay, 1995), pp. 111-41

2. "Visual Culture Questionnaire," *October,* 77 (Summer 1996): 29.

3. Mark Van Proyen, "A Conversation with Dave Hickey, Critic," *Artweek,* 27 (April 1994): 14.

هیکی می‌گوید: «من به زیبایی در انقلابی‌ترین شکل آن علاقه‌مندم. من به عکس‌هایی از نوع عکس‌های رابرت ماپلتورپ و هانا ویلک علاقه‌مندم. عکس‌هایی که در آن‌ها دلالت فرهنگی محتوا و دلالت اجتماعی بازنمود چنان تعارضی با یکدیگر دارند که انسان به‌ناچار تصمیمی اخلاقی می‌گیرد، چراکه ارتباط شما با اثر به‌مفهوم لغوی و فیزیکی آن ارتباطی است اخلاقی و سیاسی». همچنین ن. ک.:

Dave Hickey, *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty* (Los Angeles: Art Issues, 1993); Wendy Steiner, *The Scandal of Pleasure* (Chicago: Chicago University Press, 1995); and "'B' Is for Beauty," special issue of *New Art Examiner*, 21 (April 1994).

4. Walter Benjamin, "Some Motifs in Baudlaire," *Cherles Baudelaire: A Lyric Poert in the Era of High Capitalism*, trans. Harry Zohn (London: Verso, 1985), p. 112.

5. Richard B. Wolff, *An Old-Spelling, Critical Edition of Shaftsbury's Letter Concerning Enthusiasm and Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humor* (New York: Garland, 1998).

گرانت کستر سردبیر افتخاری نشریه‌ی آرت ژورنال است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی