جایگاه موزه در تأملات زیبایی‌شناسانه‌ی جان دیویی

نادر شایگان فر

چکیده

جان دیویی پرتأثیرترین و شاید بزرگ‌ترین فیلسوف پرگماتیست آمریکایی است. او با تألیف کتاب هنر به‌مثابه تجربه در سن ۷۲سالگی توانست به بسیاری از مسائل زیبایی‌شناسی مدرن از منظری پراگماتیستی اهتمام ورزد. دیویی در این کتاب بر آن است تا پیوند و نسبت دقیق هنر و زندگی را بار دیگر احیا کند. به‌زعم او هنر جز «در و از طریق» زندگی قابل درک و تبیین نیست. بنابراین ضمن التفات به حیات به‌مثابه کلی هماهنگ از فعالیت‌های به هم بافته‌شده‌ی ارگانیسم، در مقابل تمایزاتی چون «جسم - روح» پرسش‌هایی جدی مطرح می‌کند. بدین‌معنا که او سعی دارد تا با ابتنای بر عادی‌ترین حوادث این جهان ارزش از دست‌رفته‌ی جسم را به آن بازگرداند.

دیویی مانند کسانی چون بنیامین سعی دارد از مفهوم «هاله» یا امر روحانی ستایش‌شده در هنر مدرن روی‌گردان شود و بر همین مبنا بر معابد هنر امروز موزه‌ها، گالری‌ها و ... گوش‌زد کند که نه‌تنها هیچ نسبتی با هنر به‌معنای تجربه و حیات ندارند بلکه به‌خاطر ایدئولوژی‌های مدرن فرهنگی و اجتماعی به «سردخانه» و گورستان فرهنگ و تمدن تبدیل شده‌اند. مقاله‌ی حاضر سعی دارد تا با تأکید بر آموزه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی جان دیویی و متون مرتبط با این مفاهیم دیدگاه او را به‌نحوی روشن تبیین کند.

کلیدواژه‌ها: موزه، گالری، هاله، تجربه.

مقدمه

«تاریخ عبرت‌آموز[1] هنر مدرن را می‌توان برحسب ظهور و شکل‌گیری نهادهای مدرنی چون موزه و گالری‌ها نوشت.» (Dewey, 1958, p. 8)

مایک فدرستون در مقاله‌ای با نام «زیبایی‌شناسی کردن زندگی روزمره» توضیح می‌دهد

که هنرمندان و متفکران قرن بیستم پس از دوشان، به تأسی و تأثیر از کارهای او، حرکتی دوسویه در پیش گرفتند:

۱. مبارزه‌جویی مستقیم علیه اثر هنری و تمایل برای هاله‌زدایی هنر و از بین بردن هاله‌ی مقدس آن؛

۲. به مبارزه طلبیدن احترام هنر در موزه و آکادمی و ابتنای بر این فرض که هنر می‌تواند در هر کجا یا در هر چیز مستقر باشد، آت‌وآشغال‌های فرهنگ توده‌ای، یعنی کالاهای مصرفی نیز می‌توانند هنر باشند. (وارهول ـ گلاس اولدنبرگ و همیلتون) (فدرستون، ۱۳۸۰، صص. ۱۸۹-۱۸۸).

دیویی یکی از دشمنان هنر مردمی را نظام‌ها و مؤسسات مدرنی می‌داند که براساس دلایلی که ربط چندانی به هنر ندارند، رشد کرده و بالیده‌اند. موزه و نظام موزه‌دارانه نمونه‌ی بارز این مؤسسات‌اند. بنابراین در این مقاله سعی شده تا همانند فدرستون ابتدا به عوامل متافیزیکی، نظیر هاله‌ی مقدس، و سپس عوامل اجتماعی شکل‌گیری نظام موزه‌دارانه و دلایل خاص روی‌گردانی پاره‌ای از هنرمندان از موزه‌ها و گالری‌ها توجه شود.

الف) هاله‌ی هنری

دیویی پیش از آن که از منظری فرهنگی ـ اجتماعی به تحلیل جایگاه موزه در تفکر مدرن بپردازد، به‌اقتضای فلسفه‌ی طبیعت‌باورانه‌ی خویش که قبلاً مبانی آن در دو کتاب تجربه و طبیعت و بازسازی فلسفه به‌تفصیل بیان شده، سعی می‌کند در بخش اول کتاب هنر به‌مثابه تجربه ــ که به‌اعتقاد کسانی چون جان هاسپرس «یکی از نادر کتاب‌های برجسته در زیبایی‌شناسی جدید، و شاید گران‌سنگ‌ترین کتاب دیویی است» (Hospers, 1958, p. 56) ــ به بحث پیرامون مبانی و مقدمات متافیزیکی مبادرت ورزد. او ضمن دفاع از امر مادی و انضمامی، هرگونه تکریم از امر صرفاً متافیزیکی را نفی می‌کند؛ و از همین رو در راستای شناسایی و مقاومت در مقابل این موانع متافیزیکی می‌نویسد: «عواملی وجود دارد که با تکریم و تمجید از هنر زیبا، آن را در برج عاج[۲] می‌نشانند.» (Dewey, 1958, p. 6)

در فلسفه‌ی طبیعت‌باورانه‌ی دیویی اساساً تمایزاتی چون ذهن ـ عین، عالم ـ معلوم، روح ـ جسم و ... یک‌باره از میان برمی‌خیزد و همه‌چیز در یک فلسفه‌ی کاملاً کل‌گرایانه و در ترکیبی مناسب از تفکر هگلی/داروینی که دیویی وام‌دار هر دو است با هم درمی‌آمیزد. کاپلستون در این خصوص می‌نویسد:

«نکته این است که او ابا دارد از این که تمایز بین ذهن (عالم) و عین (معلوم) را به‌عنوان سرآغاز مطلق و غایی آغاز کند.» (کاپلستون، ۱۳۷۶، ص. ۳۸۷) برای او

«فرقی بین عمل و ماده، ذهن و عین [متصور] نیست.» (همان، ص. ۳۹۱)

دیویی از منتقدان جدی فلسفه‌ی پسادکارتی است. او نیز با هایدگر در انتساب فلسفه‌ی سوبژکتیو صِرف به دکارت و اذعان به مرگ سپهرزیست در فلسفه‌های ثنوی (دوآلیستی) مبتنی بر تمایزاتی چون ذهن ـ عین، جسم ـ روح هم‌داستان است و بر آن است تا انسان بار دیگر به «خانمان» از دست‌رفته‌ی خویش بازگردد، چرا که «در دوران جدید، همگام با علم گالیله‌ای، دکارت با طرح خود در باب انسان و جهان از آن حیث که دو جوهر ذاتاً متمایز از یکدیگر است، تصوری از «انسان بی‌خانمان» ارائه داد که بنا به تفسیر هایدگر، در نهایت به بحران دوران جدید منجر شد.» (خاتمی، ۱۳۸۴، ص. ۱۵)

دیویی فصل دوم کتاب هنر به‌مثابه تجربه را با عنوان «موجود زنده و اشیاء سرمدی» این‌گونه آغاز می‌کند:

«چرا کوشش‌هایی که برای ارتباط تجربه‌ی عالی‌تر و ایده‌آل با ریشه‌های حیاتی اساسی‌شان صورت می‌گیرد غالباً در حکم تخفیف[۳] ماهیت آن‌ها و انکار ارزش آن‌ها تلقی می‌شود؟ چرا زمانی که دستاوردهای بالای هنر زیبا را با زندگی معمولی[۴] ربط و پیوند می‌دهیم، دیگران چندش‌شان می‌شود؟ زندگی معمولی و عادی که ما و همه‌ی مخلوقات در آن، با هم، هم‌بهره‌ایم. چرا زندگی را از بهترین جایگاهش تا سرحد شهوت[۵] پایین می‌آوریم؟» (Dewey, 1958, p. 20) او سپس از همه‌ی کسانی که «جسمانی[۶] را با شهوت‌رانی[۷] مترادف می‌دانند» (Ibid, p. 12) انتقاد می‌کند.

در اینجا شباهت آشکار فلسفه‌ی دیویی با اندیشه‌های مرلوپونتی، فیلسوف پدیدارشناسِ فرانسوی، قابل ملاحظه است؛ چرا که مرلوپونتی نیز در کتاب پدیدارشناسی ادراک حسی، چنین انقلابی در فلسفه و تفکر ایجاد کرد. از نظر او اگر فلسفه بخواهد به اصل اشیاء بازگردد و بخواهد کاملاً توصیفی باشد، باید از «جهان آن‌گونه که به تجربه‌ی ما درمی‌آید» آغاز کند. او در کتاب پدیدارشناسی ادراک حسی می‌نویسد:

«پدیدارشناسی ... فلسفه‌ای است که دوباره به ماهیت‌ها وجود می‌دهد و انتظار ندارد که از نقطه‌ی عزیمتی جز "رویدادگی" انسان و جهان به درک آن‌ها برسد. این فلسفه می‌کوشد توصیف صریحی از تجربه‌ی ما، آن‌گونه که هست، ارائه دهد؛ بی‌آن که خاستگاه روان‌شناسانه‌ی آن، تبیین‌های علّی عالمان، مورخان یا جامعه‌شناسان را درباره‌ی آن به‌حساب آورد.» (ماتیوز، ۱۳۷۸، ص. ۱۲۹)

اریک ماتیوز می‌نویسد: «به‌نظر مرلوپونتی، فلسفه‌پردازی به سبک پدیدارشناسانه ... به‌معنی کنار گذاشتن تمام فرضیات ناشی از علم یا فلسفه و بازگشت به ریشه‌ی تمام این نظریه‌پردازی‌ها در تجربه‌ی معمولی ماست.» (همان، ص. ۱۳۰)

دیویی نیز همچون مرلوپونتی بر این باور است که احساس جواز ورود به جهان است، و بدون احساس روح و آنچه امر روحانی و ایده‌آل نامیده می‌شود ــ حتی به فرض وجود داشتن ــ قابل دست‌یابی و شناخت نیستند. «احساسات ارگان‌هایی هستند که از طریق آنها مخلوق زنده مستقیماً در جریان امور جهان قرار می‌گیرد. از طریق این مشارکت و در درون تجربه‌ی [حسی] اوست که جنبه‌های حیرت‌انگیز، شکوه‌مند و گوناگون این جهان، بر او واقعیت می‌یابند.» (Dewey, 1958, p. 22)

دیویی فلسفه‌ی خویش را علیه تمام فلسفه‌هایی که احساس را تحقیر می‌کنند، یا آن را حداکثر به‌عنوان یکی از مسائل شناخت در نظر می‌گیرند مجهز می‌کند. او نهایت تلاش‌اش را برای اعاده و بازسازی مفهوم احساس در فلسفه‌ی خویش به کار می‌گیرد و از آنجا که ارگان‌های حسی «عامل ارتباط و مشارکت ارگانیسم و محیط‌اند تحقیر آن‌ها به هر نحوی از انحاء، خواه نظری باشد یا عملی، باعث می‌شود که تجربه‌ی حیات[۸] مبهم شود و در تنگنا بیفتد.» (Ibid)

بنابراین دیویی و مرلوپونتی هر دو فلسفه‌ی خویش را از ادراک حسی و دراین‌جهان‌بودن آغاز می‌کنند. جهان آن‌گونه که واقعاً ما ادراکش می‌کنیم، متشکل از مجموعه‌ای از داده‌های حسیِ جدا، ذره‌ای و کاملاً متعین ــ که فقط از آن رو از وحدت برخوردار می‌شوند که ذهن خود ما آن را بر آن‌ها تحمیل می‌کند ــ نیست. ما صرفاً و فقط از طریق احساس به درک رابطه‌ی پویا و درهم‌تنیده‌ی ساختار پیشانظری جهان، به‌مثابه کلیتی به هم پیوسته، آگاه می‌شویم و خود را در میان آن می‌بینیم. ما جهان را نه به‌گونه‌ای منفصل و بی‌علاقه بلکه چنان می‌بینیم که به‌علت رابطه‌اش با ما برای ما معنی دارد؛ ما همواره با محیط و جهان خویش درگیریم و در آن چیزهای تازه‌ای کشف می‌کنیم، محیط برای ما پروژه‌ای ناتمام است، پروژه‌ای که صرفاً از طریق ارگان‌های حسی به‌مثابه اولین و مهم‌ترین ابزار برای ورود در آن همواره در حال ادراک است.[۹]

دیویی چنین استدلال می‌کند که حتی اگر ما به تقسیم‌بندی‌هایی چون جسمانی ـ روحانی، مادی ـ غیرمادی و ... قائل شویم و سپس بخواهیم با این تقسیمات ارزش و جایگاه امر محسوس، در دسترس و معمولی را تا حد نازلی پایین بیاوریم لازم است بدانیم که «باید شرایط یا امکاناتی وجود داشته باشد که امر ایده‌آل بتواند از طریق آنها متجسد[۱۰] و متحقق شود. آن وسیله اساساً باید "ماده[۱۱]" باشد.» (Ibid, p. 72)

دیویی حتی با فرض جدایی ماده و ایده از هم، تأکید دارد که ایده در ظهور و تجسدش به ماده نیازمند است. او ما را به خود آثار هنری موجود و در دسترس ارجاع می‌دهد چرا که در این آثار هیچ جدایی و دوگانگی وجود ندارد. وحدت ماده و ایده در فلسفه‌ی طبیعت‌باورانه‌ی

دیویی، امری بدیهی و مفروض است و لذا او از جبهه‌ی مخالف دیدگاه خود مطالبه‌ی دلیل می‌کند. «آوردن دلیل برعهده‌ی کسانی است که بر تضاد و دوگانگی امر مادی و روحانی تأکید دارند.» (Ibid)

دیویی تأکید دارد که تقسیم‌بندی، بخش‌بندی و جداسازی حیطه‌های مختلف زندگی و سپس ایجاد نظام و دستگاهی از ارزش‌ها و درنهایت محکوم‌کردن زندگی روزمره به جرم روحانی نبودن، اساساً پذیرفتی نیست. او زندگی را اعم از روزمرگی و غیر روزمرگی، مادی و روحانی می‌داند. او از نماد حرف می‌زند، و می‌گوید معماری به ما نشان می‌دهد که چگونه یک ایده در امری مادی متحقق می‌شود. از طریق معماری «ما می‌آموزیم که چگونه ایده‌ها قادرند مستقیماً در صورتی محسوس متجسد شوند.» (Ibid, p. 92) و لذا او تأکید دارد که «سطح محسوس اشیاء، صرفاً و هرگز یک سطح نیست.» (Ibid) ما باید بتوانیم از صرف سطح به درون آن نفوذ کنیم، و عمق زیبایی‌شناسانه‌ی زندگی روزمره را ببینیم. از نظر دیویی در معماری، ظهور امر ایده‌آل و ریاضی‌وار بر امر مادی استوار است. این امر مادی است که می‌تواند صورت‌های ریاضی، انتزاعی و پیچیده‌ی نظری را نمایش دهد. در یک بنای معماری شده طاق‌ها و قوس‌ها، تعداد اتاق‌ها، نوع شیروانی و سایر ویژگی‌های بنا، متناسب است با محیط و نوع نیازی که می‌بایست توسط آن بنا برآورده شود، و در واقع امر ذهنی (یا ایده‌آل) و امر مادی در ترکیبی یگانه و متناسب با هم کنار آمده‌اند و یک هستی کلی[۱۲] را تشکیل داده‌اند، آن‌ها در یک نظم دینامیک[۱۳] و پویا با هم حضور دارند و در نهایت به‌خاطر داشتن یک هماهنگی درونی[۱۴] از هم جدایی ناپذیرند.

چنان که از عنوان کتاب دیویی پیداست او بر آن است تا زندگی، هنر و تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه را به متن جریان عادی، معمولی و پیش پا افتاده‌ی ما بازگرداند. بنابراین با ابتنای بر دلایل مذکور او نمی‌تواند نسبت به پاره‌ای مفاهیم ــ نظیر هاله‌ی هنری، تقدس اشیاء هنری و پاس‌داشت آثار هنری گذشته به‌عنوان سرمایه‌های روحانی و معنوی ــ بی‌اعتنا باشد. چرا که این هاله باعث می‌شود پاره‌ای از آثار چنان اهمیتی داشته باشند که دیگر دست هیچ موجودی به آن نرسد. این هاله گاه ممکن است در گرد هنرمند باشد گاه در هنر، و گاه در گرد منتقدان و موزه‌داران.

«برای بسیاری از مردم هاله‌ای[۱۵] وجود دارد. این هاله حاصل آمیزش ابهت[۱۶] و غیرواقعی[۱۷] بودن است. غیرواقعی بودنی که با امر روحانی[۱۸] و ایده‌آل[۱۹] یکسان است. در کنار این امر روحانی مادی نیز وجود دارد که سزاوار خوارشدن است. این ماده مایه‌ی شرمساری است و بنابراین می‌بایست کنار گذاشته شود.» (Ibid)

در اینجا پیوند و قرابت اندیشه‌های دیویی و بنیامین به‌وضوح آشکار است. بنیامین

فیلسوف نقاد آلمانی نیز به همین موضوع پرداخت و با انتقاد از مفهوم صنعت فرهنگ آدورنو به دفاع از فرهنگ توده‌ای اهتمام ورزید، حال آن که آدورنو براساس تلقی خاصی از فرهنگ نخبه‌باور هر نوع فرهنگ توده‌ای و مردمی را محکوم می‌کرد. او همراه با هورکهایمر در کتاب دیالکتیک روشنگری می‌نویسد: صنعت فرهنگ «حیطه‌های هنرهای عالی و پست را که هزاران سال است از یکدیگر جدا بوده‌اند، با هم تلفیق می‌کند. جدیت هنر عالی به‌خاطر سودمندی آن از بین می‌رود.» (استرنیاتی، ۱۳۷۹، ۹۵) از نظر آدورنو این جدیتِ «هنر» را فقط عده‌ی معدودی درک خواهند کرد.

«تجربه‌ی متمرکز و هوشیار هنر فقط برای کسانی ممکن است که در زندگی آن‌قدر تحت فشار نبوده‌اند که در اوقات فراغت خود بخواهند هم‌زمان از ملال و تلاش رها شوند. سرآمدان ممتاز تنها کسانی هستند که می‌توانند به‌درستی قدر هنر را بدانند؛ طبقه‌ای که اعضای آن چنان خوش‌شانس‌اند که ناگزیر نیستند کار کنند، یا کارشان بسیار جالب و هیجان‌آور است و هرگز از نظر فیزیکی آن‌ها را تحت فشار قرار نمی‌دهد.» (همان، ص. ۱۱۲)

بنابراین آدورنو از هنر چنان ساحت مقدس و منزهی را در نظر دارد که گمان می‌کند تنها عده‌ی خاصی باید به آن وارد شوند. این عده باید قبلاً تشریفات خاصی را از سر گذرانده باشند و پس از تعمید و پیداکردن آمادگی لازم به این ساحت گام نهند. آدورنو هر هنری را که برای فهم آن به هیچ "آداب و ترتیبی" نیاز نباشد، kitsch[۲۰] می‌نامد. ارنست گامبریچ در کتاب تحولات ذوق هنری در غرب در توضیح این واژه می‌نویسد:

«در آلمانی که زبان مادری من است، واژه‌ای وجود دارد که فقط بخشی از معنای آن در زبان انگلیسی جذب شده است؛ این واژه kitsch (به‌معنی بازاری، اثر نان‌وآب‌دار، زلم‌زیمبو، کار بی‌محتوا، کار آبکی) است. در سال‌های جوانی من، منتقدان و دوستداران هنر، این اصطلاح ناخوشایند را آزادانه به کار می‌بردند.» (گامبریچ، ۱۳۸۵، ص. ۶)

آدورنو از واژه‌ی kitsch همه‌ی این معانی را در نظر داشت و بنیامین نیز از همین‌جا آغاز کرد. بنیامین نیز مثل دیویی از قائل شدن به هرگونه شأن و تقدس برای هنر جدای از مردم بیزار بود. او در مقاله‌ی «هنر در عصر بازتولید مکانیکی» از وجود هاله در آثار هنری اظهار ناخرسندی کرد و در نهایتِ تعجبِ بسیاری از هم‌فکرانش، نتیجه گرفت که از دست رفتن هاله اتفاق بدی نیست. بنیامین توضیح می‌دهد که برای بهره‌مندی از ارزش یک اثر هنری هیچ نیازی نیست که ما مراسمی آیینی از سر بگذرانیم و غسل تعمید شویم. او اعتقاد داشت که هنر باید برای همگان وجود داشته باشد، و همه باید بتوانند به آن دسترسی داشته باشند؛ و خوشبختانه عکاسی این امکان را فراهم کرده است:

«گوزن شمالی که انسان عصر حجر بر روی دیوارهای غار ترسیم کرد، ابزاری جادویی بود. او آن تصاویر را به دیگران نشان نمی‌داد، بلکه برای ارواح به نمایش می‌گذاشت. امروزه ارزش آیینی اقتضا می‌کند که اثر هنری پنهان بماند؛ برخی مجسمه‌های طلایی تنها برای کاهن و در مکانی محفوظ قابل دسترس‌اند؛ تعدادی از تمثال‌های بانوی مقدس تقریباً تمام سال روکش دارند؛ برخی از مجسمه‌های کلیسای جامع قرون وسطی به‌علت قرار گرفتن در بلندی برای تماشاگرانی که در کلیسا ایستاده‌اند قابل رؤیت نیستند.» (بنیامین، ۱۳۸۰، ص. ۱۵۶)

بنیامین اعتقاد دارد که آثار هنری از دوجهت قابل بررسی‌اند: ۱. نسبت آن‌ها با ارزش‌های آیینی؛ ۲. نمایش ارزش اثر هنری. او بر این باور است که امروزه هر دو جنبه از میان رفته، و برای تماشای یک اثر لازم نیست فرایند پیچیده‌ای از سر گذرانده باشیم؛ یک اثر باید برای همگان قابل نمایش باشد.

دیویی نیز بر آن بود که هنر باید از برج عاج به زمین آید. به‌زعم دیویی هنر، هنرمند و جامعه سه تافته‌ی جدابافته نیستند. هنرمند برج‌نشینِ کاخ هنر نیست که بخواهد هر از چند گاهی چون زئوس از مقر خویش فرود آید، دمی با خلق جهان دم‌خور شود، دردها و شادی‌ها را ببیند و سپس به خانه‌ی خویش بازگردد، آن‌ها را مزمزه کند و صرفاً در مقام مترجمی بیگانه آن‌ها را به زبان هنر برگرداند:

«این ایده که هنر را به‌مثابه تافته‌ای جدا بافته تلقی می‌کنند و آن را در برج عاج می‌نشاند به‌طور ظریفی گسترده و همه‌جاگیر شده است؛ از همین رو اگر به شخصی گفته شود که او حداقل هر از گاهی، از سرگرمی‌های سطحی[۲۱] به‌خاطر شأن زیبایی‌شناسانه‌ی آن‌ها لذت می‌برد، درعوض آن که خوشحال شود چهره درهم می‌کشد و بغض می‌کند.» (Dewey, 1958, p. 5)

بنیامین و دیویی اعتقاد داشتند که «قالب‌های جدید هنر توده، همچون سینما، و عکاسی متناسب با عصر تاریخی جدید هستند و مخاطبان را به شناخت و آگاهی جدید و بالقوه مترقیانه‌ای می‌رسانند.» (فیشر، ۱۳۸۴، ص. ۳۰۵) بنیامین بر آن بود که «سینما بسیار دموکراتیک‌تر است و همه "حالی‌شان" می‌شود.» (فریلند، ۱۳۸۳، ص. ۱۶۵) دیویی نیز در باب هنرهای بدون هاله و متناسب با زندگی مردم متوسط‌الحال می‌نویسد:

«هنرهایی که امروزه جزء ضروری و لاینفک زندگی اکثر مردم متوسط‌الحال[۲۲]اند سر آن ندارند تا هنر نامیده شوند. از آن میان می‌توان به فیلم، موسیقی جاز، کمیک استریپ[۲۳] و آنچه غالباً در روزنامه‌ها درباره‌ی دلدادگی و معاشقه‌ی دلدادگان، جانیان و ماجراهای راهزنان می‌خوانیم، اشاره کرد.» (Dewey, 1958, p. 6)

از همین‌جا می‌توان به قرابت فلسفه‌ی دیویی با هنر پاپ و هم‌نوایی این فیلسوف با آن

هنرمندان اشاره کرد. چرا که آن‌ها نیز سعی می‌کردند تا برای پرهیز از موزه آثار خود را در فضایی باز به نمایش بگذارند. از آن میان می‌توان به گیره‌ی لباس یا بیلچه‌ی اولدنبرگ اشاره کرد. اما آنچه دیویی را هرچه بیش‌تر به هنر و هنرمندان پاپ نزدیک می‌کند آن است که او متفکری چپ‌گرا بود، و لذا بنابر علایق چپ‌گرایانه‌اش از تمایزات و تقسیم‌بندی‌های مدرنی همچون ذهن ـ بدن، فکری ـ جسمانی انتقاد می‌کرد، و از نتیجه‌ی چنین تمایزاتی بیم‌ناک بود. او و مارکس بر این باور بودند که سرمایه‌ی خیل انبوهی از جمعیت یک جامعه چیزی جز بدن‌شان نیست؛ آن‌ها تنها با استفاده از جسم‌شان می‌توانند در گذراندن امور زندگی خود موفق باشند. این جمعیت بسیار زیادِ جامعه همان کارگران‌اند که با استفاده از قوای بدنی خود همواره طرح‌ها و پیشنهادهای ذهنی و فکری کارفرمایان خویش را اجرا می‌کنند. این کارفرمایان براساس نظام تقسیم‌بندی مدرن از دو امتیاز برخوردار خواهند بود:

۱. آن‌ها صرفاً نیروهای فکری و ذهنی‌اند و چون ذهن و بدن دو بخش کاملاً مجزا هستند لازم نیست که از بدن خویش چون دیگران استفاده کنند، بلکه کافی است که از نیروی ذهنی خویش مایه بگیرند تا کسان دیگری، نیروی خلاقه‌ی ذهنی آن‌ها را تبدیل به سرمایه و پول کنند.

۲. براساس همان تقسیم‌بندی پیشین ذهن از بدن برتر و با ارزش‌تر است، و کسانی که صرفاً واجد قوای بدنی هستند از مرتبه‌ی نازل‌تری برخوردار خواهند بود، و درنتیجه در طبقه‌ی فرودستان و میان‌مایگان جای خواهند گرفت.

بنابراین «مباهات و اعتبار[۲۴] از آنِ کسانی خواهد بود که از ذهن‌شان بی‌آن که جسم‌شان مشارکتی در کار داشته باشد بهره می‌برند. آن‌ها به نیابت[۲۵] و از طریق کنترل بدن‌ها و کارکردن دیگران از زحمات آن‌ها بهره‌کشی می‌کنند.» (Dewey, 1958)

دیویی بر آن است که جدی‌ترین نوع هنر می‌تواند در پیش‌پاافتاده‌ترین فعالیت‌های سیاسی و سرگرمی مبتذل باشد. از نظر او «شخصی که از دیوار راست و بلند می‌پرد، شخصی که بر تیرآهنی در بلندای آسمان چون پرنده‌ای جای می‌گیرد و می‌نشیند، شخصی که اخگرهای گُرگرفته‌ی آتش را بالا و پایین می‌اندازد و شعبده‌بازی می‌کند (Ibid, p. 5)، اگر در کار خود غرق شده باشد و صرفاً فاعلی «سرد و بی‌احساس» نباشد، هنرمند است. برای یک انسان عادی همانند آراگون: «در یک دستگاه "قهوه آسیاکن" اعجازی وجود دارد که در تمامی ملائکه‌ی بهشتی هم نمی‌توان آن را یافت.» (پی‌یر، ۱۳۷۹، ص. ۱۷)

فلسفه‌ی دیویی فلسفه‌ی انسان عادی و روزمره‌ای است که با همه‌ی امور جاوید و ازلی[۲۶] بی‌نسبت است. فلسفه‌ی دیویی، فلسفه‌ی ناشکیبایی درباره‌ی خیر اعلیٰ[۲۷] است ــ خیر اعلایی که مایه‌ی فخر و مباهات فلسفه‌ی افلاطون و شارحان اوست. این فلسفه آشکارا

در برابر همه‌ی فلسفه‌هایی است که براساس خیر اعلیٰ بنیان یافته‌اند. از همین رو وایتهد، کسی که تاریخ فلسفه را حاشیه‌ی فلسفه‌ی افلاطون می‌دانست، به‌نحو معترضانه‌ای درباره‌ی فلسفه‌ی دیویی می‌نویسد: «والایی کار دیویی در بیان تصورات مربوط به تمدن مدرن، خطر عقیم‌کردن اندیشه را در درون مرزهای تنگ امروز افزایش می‌دهد.» (لنکستر، ۱۳۷۶، ص. ۱۶۰۴) فلسفه‌ی دیویی «فلسفه‌ی تجربه‌ی روزمره» است؛ تجربه‌ای که با یک آب‌نبات چوبی، قوطی سوپ و کنسرو گره خورده است. او بر آن است تا توجه ما را به محیط اطراف‌مان جلب کند و ما را به مقاومت در مقابل این سخن وادارد که «میان جریان عادی زندگی، خلق و لذت بردن از آثار هنری ستیزی ذاتی[۲۸] برقرار است.» (Dewey, 1958, p. 27)

دیویی معتقد است که در چنین دیدگاهی، «غالباً مفهومی از هنر که هنر را به فعالیت‌های موجودِ زنده و محیطِ پیرامونش متصل می‌کند موردِ بیزاری قرار می‌گیرد ــ بیزاری از ارتباط هنرهای زیبا با جریان عادی زندگی[۲۹]، دلخراش و حتی تراژیک.» (Ibid)

از نظر او وقتی که ما از توجه به اشیاء و امور جاویدان روی‌گردان، و به محیط اطراف‌مان خیره شویم و زندگی را جز «در و از طریق محیط» درنیابیم، می‌توانیم یک قوطی کنسرو را تا سر حد یک اثر هنری ارتقاء دهیم. آرتور دانتو نیز در کتاب دگردیسی اشیاء معمولی[۳۰] بر آن است تا با تکیه بر قوطی‌های سوپ وارهول همین معنا را برساند. دیویی برای نشان‌دادن امکان استخراجِ مفهومِ هنر از دلِ امور عادی و روزمره، تمثیل خاصی به کار می‌برد.

«بنابراین هنگامی که معنای کامل تجربه‌ی عادی[۳۱] متحقق شود آثار هنری از دل لذت روزمره[۳۲] سر برمی‌آورند، همچنان که اگر بر روی قطران قیر[۳۳] عملیات خاصی انجام شود می‌توان رنگ‌ها را از دل آن بیرون آورد.» (Ibid, p. 5)

دیویی بر ضرورت درهم‌آمیزی کامل و پویای ما با محیط اطراف‌مان تأکید دارد، و در مقاله‌ی «ذهن وحشی[۳۴]» بر آن است تا انسانِ بدوی و وحشی را نمونه‌ی کامل وحدت ذهن پیشامدرن توصیف کند؛ وحدتی که در قرب به اشیاء پیرامونش می‌زید و میان او و اشیاء خانه‌اش فاصله‌ای نیست، و اشیاء برای او صرفاً وسیله نیستند بلکه پاره‌های حقیقی جهان زیستی او هستند. کمان ضامن بقای او است، همچنان که قوطی‌های کنسرو به‌مدت بیست سال پی‌درپی زندگی وارهول را تضمین می‌کرده‌اند.

«این وسائل به جای آن که در گنجه و جایی امن قرار داده شوند، حکایت‌گر مهارت، نشانه‌ی عضویت در گروه یا قبیله، ضیافت و عشرت، جنگ و شکار انسان بدوی یا وحشی‌اند ــ آن‌ها نشان‌دهنده‌ی نقاط عطف و بحران‌هایی هستند که در جریان زندگی‌شان وجود داشته‌اند.» (Ibid, pp. 6-7)

از نظر دیویی همه‌ی وسایل و اسبابی که زندگی انسان وحشی را تأمین می‌کردند و

همه‌ی جواهراتی که خانه‌اش را زینت می‌بخشیدند، جزئی از زندگی او بودند. این وسایل ارتقاء[۳۵]دهنده و بهبودبخش جهان وی بودند.

«قربانی‌های جسمانی، پرهای پیچ و تاب‌دار، پیراهن پرزرق وبرق، جواهرات درخشان یا طلا و نقره، زمرد و یشم، محتوای زیبایی‌شناسانه‌ی هنرها را شکل می‌داده‌اند. اسباب منزل، چادر و خانه، قالی‌ها،گلیم‌ها، بطری‌ها، ظرف‌ها، کمان‌ها و لوازم یدکی آن‌ها چنان شایسته‌ی پاس‌داشتن هستند که ما امروزه آن‌ها راجست‌وجو می‌کنیم، می‌یابیم و در موزه‌ی هنرهایمان از آن‌ها ستایش می‌کنیم. این در حالی است که در زمان و موقع خودشان، بهبودبخش و ارتقاءدهنده‌ی جریان زندگی روزمره‌شان بوده‌اند.» (Ibid, p. 6)

ب) عوامل اجتماعی ـ فرهنگی[۳۶] پیدایش موزه و نظام موزه‌دارانه‌ی مدرن

به‌دلیل علایق و موضع‌گیری‌های چپ‌گرایانه و خاص دیویی، فلسفه‌ی او همواره ضمن توجه به مبانی نظری و متافیزیکی امور، سمت و سویی جامعه‌شناسانه را نیز در خود جای داده است.او بر آن است که همواره نتایج منطقی فلسفه‌ی خویش را در امور اجتماعی پی‌گیری کند، و نشان دهد که نسبت فلسفه‌ی او با مسائل و دوپارگی‌های برآمده از اندیشه‌ی مدرن پسادکارتی چیست، اندیشه‌ی مدرنی که حوزه‌های مختلف زندگی را از هم جدا کرده و در یک تقسیم سلسله‌مراتبی روبه‌رشد دایره‌ی وحدت و جامعیت زندگی را روز به روز تنگ‌تر می‌کند و لذا تجربه‌ی ما از جهان و زندگی روزمره را مخدوش می‌سازد. یکی از تبعات مهم این جداسازی‌ها و تقسیم‌بندی‌ها ظهور و شکل‌گیری موزه‌ها و گالری‌هاست. دیویی در بررسی عوامل تاریخی و اجتماعی که نظام موزه‌داری وگالری‌پروری را به وجود آورده، می‌نویسد:

«این نیروها و عوامل به‌لحاظ تاریخی همان عواملی هستند، که باعث اختلال‌ها و دوپارگی‌های[۳۷] زندگی و تفکر مدرن می‌شوند، بنابراین هنر نیز نمی‌تواند از چمبره‌ی نفوذ این عوامل گریزی داشته باشد.» (Ibid, p. 6)

۱.ناسیونالیسم و نظامی‌گری

یکی از عوامل بسیار مهمی که گریبان‌گیر نهاد هنر می‌شوند، ایدئولوژی‌هایی هستند که برآن‌اند تا به هر نحو ممکن از این نهاد به نفع آرمان‌های خود بهره بگیرند. سینیتا فریلند در مقاله‌ای با نام «پول، بازار و موزه» می‌نویسد: «موزه‌ها ارتقاءبخش هویت ملی، و تجسمی از توانایی هستند. موزه‌های بزرگ انگلیسی و فرانسوی گنجینه‌های باستانیِ یونان، آشور، و مصر را که حاصل حفریات باستانی‌شناختی ــ به‌گفته‌ی بعضی‌ها چپاول ــ هستند را به

نمایش می‌گذارند.» (فریلند، ۱۳۸۳، ص. ۹۱) و سپس می‌افزاید: «کشورها ناچارند تا با پررنگ‌کردن افتخارات گذشته و شاخ و برگ دادن به تمایزات کلیشه‌ای، روایتی جذاب‌تر از تصویر مرسوم مملکت‌شان ارائه دهند.» (همان)

دیویی توضیح می‌دهد که موزه‌ها علی‌رغم ادعاهای بی‌شمار برای ارتقاء سطح ذوق مردم، ریشه در دلایل غیرانسانی دارند؛ این موزه‌ها چیزی جز سند چپاول و غارت با خود ندارند. از نظر او هنر هرگز در موزه‌ها یافت نخواهد شد، چرا که هنر با شور و شوق و امر انسانی پیوند تنگاتنگ دارد. از نظر دیویی، موزه به‌مثابه سردخانه‌ی فرهنگ‌های خاموش است، فرهنگ‌هایی که امروزه مایه‌ی مباهات غارت‌گران شده است. او می‌نویسد:

«بسیاری از موزه‌های اروپایی، از میان انواع چیزها ناسیونالیسم و امپریالیسم را به خاطر سپرده‌اند ... هر پایتخت می‌بایست موزه‌ای شخصی برای نقاشی، مجسمه و غیره داشته باشد. در بخشی از این موزه‌ی پایتخت، عظمت هنرنمایی‌های گذشته به نمایش گذاشته می‌شود. بخش‌های دیگر این موزه، به نمایشگاه اشیاء غارت‌شده توسط پادشاهان (که هنگام شکست دیگر ملت‌ها جمع‌آوری کرده‌اند) بدل می‌شوند؛ به‌عنوان مثال در موزه‌ی لوور تلی از غنایم[۳۸] ناپلئون گردآوری شده است.» (Ibid, p. 6) .... این‌ها گواهی هستند بر ارتباط تنگاتنگ میانِ جدایی هنر مدرن [از متن اجتماع] با مفهوم ملی‌گرایی[۳۹] و نظامی‌گرایی[۴۰].» (Ibid, p. 8)

نوربرت لینتن نیز در کتاب هنر مدرن، در تحلیل جایگاه موزه، با ذکاوتی خاص اطلاعات خود درخصوص تاریخ هنر را به کار می‌گیرد و می‌نویسد:

«امروزه تنها کاربرد موزه آن است که هنر را با توضیحات تاریخی شرح دهیم ... تاریخ هنر [تجسمی] در آستانه‌ی رومانتیسیسم زاده شده و موزه‌ی هنر، فردای آن روز ... اگر موضوعات برای ما فراتر از واقعیت باشند حال و هوای موزه، مانع واکنش ما می‌شود. موزه‌ها خزانه‌ی اشیاء قیمتی تاریخ‌اند، و آنچه در آن‌ها می‌بینیم تاریخ و اشیاء گران‌بهاست. [در موزه] هیچ چیزی غیرمنتظره نیست، و هیچ مواجهه‌ای صورت نمی‌گیرد.» (لینتن، ۱۳۸۳، صص. ۴۲۱-۴۲۰)

جان بالدساری در اثر معروف خویش به نام تاریخ هنر (۱۹۷۱) به‌خوبی نقش بی‌روح موزه و تاریخ هنر در فرهنگ معاصر را نشان می‌دهد. او در توضیح ادعای خود، داستان هنرآموزیِ یک هنرمند جوان را در زیر اثر خود این‌گونه شرح می‌دهد:

هنرمند جوانی که تازه مدرسه‌ی هنر را تمام کرده بود از استاد خود پرسید که از آن‌پس چه کاری باید انجام دهد. استاد پاسخ داد: «برو به نیویورک، و اسلاید تابلوهایت را به گالری‌های مختلف ببر و از آن‌ها بپرس که آیا حاضرند کارت را عرضه کنند.» هنرمند جوان توصیه‌ی

استاد را انجام داد.

او با اسلایدهایش از این گالری به آن گالری رفت. هرکدام از مدیران گالری‌ها تک‌تک اسلایدهای او را برمی‌داشتند و برای بهتر دیده‌شدن‌شان جلوی نور می‌گرفتند، و برای نگاه کردن به آن‌ها چشم‌شان را تنگ می‌کردند. همه‌ی آن‌ها گفتند «شما یک هنرمند به‌شدت شهرستانی هستید»، «در جریان تحولات مهم قرار ندارید»، و «ما می‌خواهیم تاریخ هنر را دنبال کنیم.»

هنرمند جوان از پا ننشست. در نیویورک اقامت گزید، لاینقطع نقاشی می‌کرد و خواب و خوراک نداشت. در افتتاحیه‌ی موزه‌ها و گالری‌ها، جشن‌های آتلیه‌ها و پاتوق هنرمندان حضور می‌یافت. با هر کسی که سر و کاری با هنر داشت گفت‌وگو می‌کرد. سفر می‌رفت و مدام درباره‌ی هنر می‌اندیشید و می‌خواند. جوان از پا افتاد.

دوباره اسلایدهایش را برداشت و دور گالری‌ها به راه افتاد. این بار مدیران گالری‌ها چنین گفتند: «اوه، بالاخره تاریخی شدی.»

نتیجه‌ی اخلاقی: «تاریخی» تلفظِ غلطِ «جنون‌آمیز» است. (همان)

۲. کاپیتالیسم

ادوارد لوسی اسمیت یکی از مهم‌ترین شارحان هنر معاصر در اهمیت کاپیتالیسم، در بسط نظام موزه‌دارانه‌ی هنر معاصر می‌نویسد:

> «پدیدار شدن این موزه‌ها و سرمایه‌گذاری مالی عظیمی که بر آن‌ها مترتب است، وجه غامض دیگری از توسعه‌ی هنر معاصر را برملا می‌سازد، و آن چیزی نیست جز تکاپوی روزافزون آن هنر در مسیر تبدیل شدن به جلوه‌ای از فرهنگ رسمی و سوداگری‌های کلان اقتصادی.» (لوسی اسمیت، ۱۳۸۴، ص. ۱۳)

دیویی نیز کاپیتالیسم و سرمایه‌داری را عاملی بسیار مهم در رشد موزه‌ها و گالری‌ها می‌داند: «رشد کاپیتالیسم در توسعه‌ی موزه به‌مثابه خانه‌ای درخور و مناسب برای آثار هنری به‌لحاظ تأثیر به‌سزایش قابل بررسی است. کاپیتالیسم در بسط این دیدگاه که آثار هنری از تجربه‌ی متعارف زندگی[۴۱] جدا هستند سهمی قابل توجه از خود نشان داد.» (Ibid, p. 8)

هانس هاکه، هنرمند آلمانی، قصد داشت در نهایت هوشیاری اهداف اقتصادی و منافع موجود در ورای سیاست‌های موزه‌گردانان را به طنز نشان دهد چنان که پیش از این جان بالدساری به طنز گرفتن هنر موزه‌ها را رسالتی تاریخی دانست و تاریخ را امری جنون‌آمیز نامید. هاکه پروژه‌ی مانه را در سال ۱۹۴۷ اجرا کرد. این کار اثرگذارترین کارِ وی در این زمینه بود. از هاکه برای شرکت در یک نمایشگاه دسته‌جمعی در موزه‌ی والرأف ریشارتس واقع در

کلن دعوت شد، و او چنین پیشنهاد داد: «تابلویی از مانه (دسته گل مارچوبه، ۱۸۸۰) روی سه‌پایه‌ای در اتاقی از موزه به نمایش گذارده شود، و روی دیوارهای اتاق پانل‌هایی نصب شود که بر روی آن‌ها خلاصه‌ای از وضعیت اجتماعی و اقتصادی افرادی نوشته شود که این تابلو را از سال ۱۸۸۰ به بعد به تملک خود داشته‌اند: «این تابلو را ابتدا یک بانک‌دار در ۱۸۸۰ با مبلغ ۱۰۰۰ فرانک فرانسه از مانه خرید و در سال ۱۹۶۸ که موزه‌ی والرأف ریشارتس آن را به‌یاری «انجمن دوستداران موزه» تملک کرد، قیمت آن به ۱۳۶۰۰۰۰ مارک آلمان رسید...[۴۲] مدیر چنین موزه‌ای برای تصمیم‌گیری در وضعیتی از این قبیل، در موقعیت سختی قرار می‌گیرد. راه حل منتخب او این است که رئیس ثروت‌مند هیئت امناء را به هنرمند دعوت‌شده ترجیح دهد. پس موزه برای چه به وجود آمده است؟» (لینتن، ۱۳۸۳، صص. ۲-۳۹۱)

دیویی نیز همانند هاکه، هنرمند مفهوم‌گرای آلمانی می‌نویسد:

«نوکیسگان[۴۳] به‌عنوان مهم‌ترین دستاورد نظام کاپیتالیستی، خود را مکلف می‌کنند که در اطراف خویش حصاری از کارهای هنری نادر و گران‌قیمت را بچینند. به‌بیان صریح‌تر، کلکسیون‌دار نوعاً یک سرمایه‌دار است؛ زیرا او برای این که شاهدی داشته باشد مبنی بر این که انسانی متعلق به طبقه‌ی فرهنگ بالاتر[۴۴] است، اقدام به جمع‌آوری نقاشی‌ها، تندیس‌ها و جواهرات هنری[۴۵] می‌کند.» (Ibid, p. 8)

سینیتا فریلند که خود را از علاقه‌مندان به فلسفه‌ی دیویی برمی‌شمارد، بیل‌گیتسِ میلیاردر و بنیان‌گذارِ مایکروسافت را نمونه‌ی بارز یک سرمایه‌دار می‌داند: «گیتس مجموعه‌ی مهمی از عکس را خریداری کرده و صاحب اثر مهم لئوناردو داوینچی با نام codex Leicester ــ یادداشت‌های یک نابغه ــ است.» (فریلند، ۱۳۸۳، ص. ۹۵) دیویی به طنز می‌گوید آیا آثار معرف جایگاه فرهنگی شخص سرمایه‌دار است؟ «همان‌طور که سهام و اوراق بهادار[۴۶] جایگاه او را در جهان اقتصاد تضمین می‌کنند!» (Ibid, pp. 8-9)

۳. رفتارهای متزاهدانه[۴۷]

دیویی در ادامه‌ی بررسی عوامل جامعه‌شناسانه‌ای که منجر به ایجاد نظام موزه‌دارانه می‌شود، سهم دولت‌ها و جوامع مردم‌فریب را نادیده نمی‌گیرد. او همانند آدورنو آگاه است که دولت‌ها می‌خواهند امیال و آرزوهای مردم را در راستای منافع خود به کار گیرند. بنابراین هشدار می‌دهد که رفتارهای دولت‌ها را در نظر داشته باشیم و بدانیم که دولت‌ها غالباً به‌صورت بسیار نهانی در راستای منافع خود برنامه‌هایی ترتیب می‌دهند که پی‌بردن به راز آن‌ها به آسانی امکان‌پذیر نیست. نکته‌ی مورد اختلاف دیویی و آدورنو در آن است که

دیویی گناه مردم را صرفاً ناآگاهی آن‌ها می‌داند و می‌گوید که هنرمندان و متفکران باید همواره برای بیدارکردن آن‌ها بکوشند، حال آن که کسانی چون آدورنو و فیلسوفِ نیچه‌ای اسپانیایی ــ اورتگایی گاست ــ نوک پیکان را به جانب فرهنگ توده می‌گیرند و هر چیزی را که به مذاق افراد متوسط‌الحال خوش آمده باشد سرزنش می‌کنند. او درباره‌ی نقش دولت‌ها در احداث موزه‌ها و گالری می‌نویسد:

«نه‌تنها افراد، بلکه جوامع و ملت‌ها[۴۸] نیز برآن‌اند تا از طریق ساختن خانه‌های اُپرا[۴۹]، گالری‌ها و موزه‌ها خوش‌ذوقیِ فرهنگی‌شان را به نمایش بگذارند. آن‌ها نشان می‌دهند که جامعه کاملاً غرق در ثروت‌های مادی نشده، چرا که تمایل دارند تا آنچه را که به دست آورده‌اند برای حمایت و پشتیبانی از هنر خرج کنند. موزه‌ها، خانه‌های اپرا و گالری‌ها ساخته می‌شوند و سپس محتویاتش گرد می‌آید، همچنان که کلیسای جامعی ساخته می‌شود.» (Ibid, pp. 8-9)

این موزه‌سازان پس از آن که موزه‌ای را برپا کردند، با «معیارِ ذوق» و سلیقه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی کارشناسان هنر و فرهنگ ــ کارشناسانی که هیوم آن‌ها را داور نهایی ما در مسائل زیبایی‌شناسی می‌دانست[۵۰] ــ اقدام به واردکردن و خرید کالاهایی می‌کنند.

دیویی به‌هیچ وجه با تجارت آثار هنری موافق نیست و جابه‌جایی یک اثر را از کشوری به کشور دیگر نمی‌پسندد. او می‌گوید چیزهایی که توسط افراد عادی و معمولی ساخته می‌شوند عموماً بی‌ارزش شمرده می‌شوند، «چرا که ارزان‌اند و عموماً توسط مردم عادی به کار گرفته می‌شود.» (Dewey, 1971, p. 259) اما همین اشیاء ارزان و کم‌ارزش هنگامی که توسط کارشناسان فرهنگ در کشورهای دیگر شناسایی می‌شوند و سپس با صرف هزینه‌هایی به کشور دیگری منتقل می‌شوند با ارزش می‌شوند و دست‌اندرکاران و متصدیان این امر بسیار مباهات می‌کنند و به خویش غره می‌شوند که به‌خاطر هنردوستی، اشیاء را از اقصی‌نقاط خریداری کرده‌اند و اکنون آن‌ها را در مکانی ارزش‌مند به‌نام «موزه» نگه‌داری می‌کنند. تو گویی که خود سازندگان این آثار به‌علت فقر و بیچارگی قدر این آثار را ندانسته‌اند و اکنون در دستان این هنرشناسان فرهیخته در حکم گنجینه‌ها و میراث بشریت پاسداری می‌شوند:

«همان چیزهای معمولی که برای رفع حوائج روزمره به کار برده می‌شوند در زمانی دیگر، یا به‌خاطر برده‌شدن به فرهنگی دیگر، مثلاً چیزهایی که از ژاپن و چین به آمریکا برده می‌شوند، نایاب می‌شوند. کارشناسان در جست‌وجوی آن اشیاء برمی‌آیند و آن‌ها را در ردیف هنرهای زیبا قلمداد می‌کنند.» (Ibid)

بنابراین دیویی با دو چیز مخالف است: اول آن که دولت‌ها حق ندارند به‌منظور

نشان‌دادن هنردوستی و فرهنگ‌دوستی دست به عوام‌فریبی بزنند و خانه‌هایی را به‌نام موزه و ... به وجود آورند؛ دوم آن که یک اثر هنری را صرفاً در متن همان زندگی و در ارتباط با تجربه‌ی زیستی همان مردم باید در نظر گرفت. اثر هنری کالا نیست؛ و نمی‌توان با چنان اشیایی «حالات فرهنگی عالی[۵۱]» را برای مردم به ارمغان آوریم. جمع‌آوری آن اشیاء نشانه‌ی مردم‌دوستی نیست.

۴. صنعت مدرن[۵۲]

از نظر دیویی جهان جدید یک جهان صنعتی است؛ این جهان صنعتی روابط مدرنی را در خویش ایجاد کرده و در نهایت بر زندگی و هنر آدمیان تأثیر به‌سزایی گذاشته است:

«صنعت وتجارت حوزه‌ای فراملی را به خود اختصاص داده‌اند. محتویات گالری‌ها و موزه‌ها نشان‌گر و شاهد رشد اقتصاد جهانی[۵۳]است.» (Dewey, 1958, p. 9)

چنان که در صفحات قبل نشان داده شد، دیویی با هرگونه تجارت آثار هنری مخالف است، با این دلیل که اولاً دایره‌ی اشتمال هنر بسیار وسیع و فراخ است؛ هنر می‌تواند طیف وسیعی از فعالیت‌ها را شامل شود. هنر مرزی نمی‌شناسد و ممکن است همه‌ی ساحات تجربه‌ی آدمی را در بر گیرد. «آبیاری گل‌ها و گیاهان»، «مرتب‌کردن رختخواب» و «بازی فوتبال» را می‌توان هنر تلقی کرد، چرا که عامل ایجاد شور و هیجان‌اند و زندگی را زیبایی‌شناسانه می‌کنند. گاه کسانی پیدا می‌شوند که «از پرتاب سنگی و شکستن شیشه‌ی خانه‌ی همسایه بیش از تماشای هر اثر هنری دیگری لذت می‌برند.» دیویی این لذت و هیجان او را زیبایی‌شناسانه می‌داند و آن را در ردیف آثار هنری می‌گنجاند. اما تجارت، همه‌ی فرآورده‌های دست بشری و فعالیت‌های او را از جایی به جای دیگری جابه‌جا می‌کند. به‌همین دلیل بود که کریستو و ژان کلود، هنرمندان آمریکایی، به‌عمد هنری موقتی و غیر قابل فروش خلق می‌کنند. آن‌ها برای تهیه‌ی چیدمان‌های خود رنج بسیاری بر خود هموار می‌کنند اما بعد از به اجرا درآمدن و گذشت مدتی معین از اجرا، هیچ اثری از آن‌ها برجای نمی‌گذارند تا تبدیل به کالایی برای فروش در بازار تجارت جهانی نشوند. ثانیاً اگرچه دیویی با هرگونه هاله‌ی مقدس مخالف است، اما از نوعی حال و هوای طبیعی برای یک اثر، و نسبت آن اثر با محیط پیرامونش سخن می‌گوید و حاضر نیست که تجارت مدرن این حال‌وهوا را از میان بردارد: «جابه‌جایی تجارت و نیز جمعیت‌ها به‌دلیل نظام اقتصادی موجب تضعیف و نابودی پیوند میان آثار هنری و حال و هوایی[۵۴] شده است که آن آثار در آن به‌صورت طبیعی بیان شده‌اند.» (Ibid)

او برای این آثار جابه‌جا شده و نگه‌داری شده در درون فضای سرد موزه‌ها اصطلاح

تحقیرآمیز «نمونه‌ی آزمایشگاهی هنرهای زیبا» را به کار می‌برد. این اصطلاح در پزشکی معادل «نمونه‌ی ادرار» یا «نمونه‌ی خون» است. دیویی می‌نویسد: «به‌محض این که آثار هنری موقعیت و حال و هوای بومی خود را از دست بدهند، وضعیتی نو به خود می‌گیرند و لذا به نمونه‌ای آزمایشگاهی تبدیل می‌شوند و چیزی جز این نخواهند بود.» (Ibid)

بنابراین آثار هنری همانند سایر کالاها تبدیل به محصولی می‌شوند تا در بازار جهانی پس از بازاریابی به فروش برسند و متأسفانه «حامیان اقتصادی از طریق ثروت و اشخاص ذی‌نفوذ غالباً در نقش مشوق تولید آثار هنری ظاهر می‌شوند.» (Ibid, p. 8)

نتیجه‌گیری

زیبایی و زیبایی‌شناسی «در و با» زندگی است؛ زندگی حقیقی‌ترین واقعیت فلسفه و تفکر است و بداهت وجود و حقیقت آن به هیچ برهانی نیاز ندارد، و لذا تبیین و جست‌وجوی معنای زیبایی از هرگونه متافیزیکی، به دور از معنایی که از درون خودش متجلی می‌شود، بی‌نیاز است. به‌زعم دیویی مهم‌ترین آرمان فلسفه باید برمبنای شور حیاتِ اکثریت متوسط‌الحال بنا شود ــ شور حیاتی که برای یک کودک خردسال، پدر، مادر، پدربزرگ و مادر بزرگ او به یک معناست. مهم‌ترین رسالت هر فلسفه‌ی آینده‌ای جست‌وجوی زندگی در درون متن زندگی است، زندگی‌ای که روزانه در کوی و برزن و خیابان‌ها شاهد آن هستیم. از همین رو در این نوشتار دلایل جان دیویی علیه هرگونه مبانی متافیزیکی هاله‌باور اقامه شد و متعاقباً دلایل اجتماعی و فرهنگی استقرار و پیدایش نظام‌های موزه‌دارانه مورد بررسی قرار گرفت. نظام‌هایی که بر آن‌اند تا شور و حیاتی را که در هنر متجلی است، در قالب تنگ و ترش اشیاء مومیایی‌شده و در سردخانه‌های فرهنگ به‌صورت کلکسیون‌های ظاهراً ارزش‌مند درآورند، و سپس بر این باور باشند که این نظام‌ها بیش از همیشه پاسدار و پاسبان معابد هنر بوده‌اند، معابدی که به‌زعم دیویی و بنیامین امروز قدرت مسحورکننده‌ی خویش را از دست داده‌اند. به‌گفته‌ی فریلند این معابد فرصت مناسبی هستند برای سربازانی که به‌دلیل سرما یا گرمای هوا ترجیح می‌دهند مرخصی‌های شهری خود را آنجا سپری می‌کنند.

تأکید و پافشاری دیویی بر آن نوع از هنر و زیبایی است که نه‌تنها از کنه جان حیات برآمده‌اند، بلکه «در و با» حیات باقی می‌مانند. و در درون خود چنان فلسفه‌ای را جا داده باشند که در مقابل عوامل جداساز آنها از متن زندگی مقاومتی تام و تمام نشان دهند.

پی‌نوشت‌ها:

1. instructive history
2. remote pedestal

3. betrayal
4. common life
5. level of lust
6. sensual
7. lewd
8. life-experience

۹. برای آگاهی از نسبت تنگاتنگ فلسفه‌ی دیویی و مرلوپونتی ر.ک.:

Kesten baum, victor. (1977), *The phenomenological sense of john Dewey*: Habit and meaning by Humanities press inc.

10. embodiment
11. Matter
12. whole being
13. dynamic
14. inner harmony
15. aura
16. awe
17. unreality
18. spiritual
19. ideal

۲۰. اصطلاح مذکور نخستین‌بار در نوشته‌های منتقدین اجتماعی و فرهنگی اواخر قرن نوزدهم برای تشریح اثرات صنعت‌مداری زودرس بر فرهنگ متداول کشورهای غربی ظاهر شد. ریشه‌ی دقیق کیچ نامعلوم است؛ برخی آن را به keetcheetsy روسی به‌معنی «مغرور و متکبر» نسبت می‌دهند، در حالی که دیدگاهی که پذیرفته‌تر است آن را به بازارهای هنری مونیخ در دهه‌ی ۱۸۶۰ نسبت می‌دهد، جایی که کیچ برای تعریف نقاشی‌ها و طراحی‌های ارزان‌قیمت به‌کار می‌رفت. لغت انگلیسی توسط آلمانی‌ها غلط تلفظ شد، یا با فعل آلمانی verkitschen به‌معنی «کم‌ارزش ساختن» جایگزین شد. «هنر کیچ»، کاوه‌ی قهرمان، حرفه هنرمند ۷، ص. ۱۹۰.

21. casual recreation
22. average person
23. comic strip
24. prestige
25. vicariously
26. ethereal
27. summum bonum
28. Inherent antagonism
29. Normal process of living
30. Transfiguration of common place
31. Ordinary experience
32. Everyday enjoyment
33. Coal tar
34. The savage mind

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

35. enhancement

36. Socio-cultural

برای مطالعه‌ی بیشتر در این خصوص رجوع شود به بخش اول کتاب:

Shusterman, Richard. (2000), *Pragmatic Aesthetics: living, Rethinking Art*, New York: Rowman & Littlefield.

37. dislocations and divisions

38. spoils

39. nationalism

40. militarism

41. common life

۴۲. هاکه فهرستی طولانی از خریداران و فروشندگان ارائه کرده که در اینجا برای اختصار حذف می‌شوند.

43. nouveaux riches

44. higher culture

45. artistic bijoux

46. stocks and bonds

47. holier-than-thou

48. communities and nations

49. opera houses

۵۰. ن.ک.: دیوید هیوم، درباره‌ی معیار ذوق و تراژدی، ترجمه‌ی علی سلمانی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۵.

51. superior cultural status

52. Modern industry

53. cosmopolitanism Economic

54. genius loci

منابع فارسی

۱. استرنیاتی، دومینیک. (۱۳۷۹)، مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ، ترجمه‌ی ثریا پاک‌نظر، تهران: گام نو.

۲. ای. فیشر، جان. (۱۳۸۴)، هنر فاخر و هنر نازل، دانشنامه‌ی زیبایی‌شناسی/ بریس گات، دومینک مک‌آرپور لویس، تهران: فرهنگستان هنر.

۳. پی‌یر، خوزه. (۱۳۷۹)، پاپ آرت: نقاشان و مجسمه‌سازان مکتب POP ART، ترجمه‌ی میترا رستمی‌پور، تهران: نشر فرایند.

۴. خاتمی، محمود. (۱۳۸۴)، جهان در اندیشه‌ی هایدگر، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی دانش و اندیشه‌ی معاصر.

۵. فریلند، سینیتا. (۱۳۸۳)، اما آیا این هنر است: مقدمه‌ای بر نظریه هنر، ترجمه‌ی کامران سپهران، تهران: نشر مرکز.

۶. کاپلستون، فردریک. (۱۳۷۶)، تاریخ فلسفه، ج ۸، ترجمه‌ی بهاءالدین خرمشاهی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی و سروش.

۷. گامبریچ، ارنست. (۱۳۸۵)، تحولات ذوق هنری در غرب، ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی، تهران: فرهنگستان هنر.

۸. لوسی اسمیت، ادوارد. (۱۳۸۴)، مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، ترجمه‌ی دکتر علیرضا سمیع‌آذر، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی - پژوهشی چاپ و نشر و نظر.

۹. لینتن، نوربرت. (۱۳۸۳)، هنر مدرن، ترجمه‌ی علی رامین، تهران: نشر نی.

۱۰. ماتیوز، اریک. (۱۳۷۸)، فلسفه‌ی فرانسه در قرن بیستم، ترجمه‌ی محسن حکیمی، تهران: نشر ققنوس.
۱۱. و. لنکستر، لین. (۱۳۷۶)، خداوندان اندیشه‌ی سیاسی، ج ۳، ترجمه‌ی علی رامین، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۲. هیوم، دیوید. (۱۳۸۵)، درباره‌ی معیار ذوق و تراژدی، ترجمه‌ی علی سلمانی، تهران: فرهنگستان هنر.

نشریات

۱. بنیامین، والتر. «اثر هنری در عصر باز تولید مکانیکی»، ترجمه‌ی شیرین‌دخت دقیقیان، زیباشناخت: مطالعات نظری و فلسفی هنر، شماره‌ی ۵ (۱۳۸۰).
۲. فدرستون، مایک. «زیبایی‌شناختی کردن زندگی روزمره»، ترجمه‌ی مهسا کرم‌پور، ارغنون: فصلنامه فلسفی، ادبی، فرهنگی؛ فرهنگ زندگی روزمره (۱)، شماره ۱۹ (۱۳۸۰).

منابع لاتین

1. Dewey, John. (1958), *Art as Experience*, Capricorn books, G.P.P Putnam's sons, New York.
2. Dewey, John. (1968), *the savage mind in Philosophy and Civilization*, New York, G.P.P Putnam's sons, New York.
3. Dewey, John. (1971), *Experience and Nature*, open court publishing company, Chicago.
4. Hospers, John. (1980), *the problem of Aesthetics* in the Encyclopedia of Philosophy by Paul Edwards, Volume six.
5. Kesten baum, victor. (1977), *The phenomenological sense of john Dewey*: Habit and meaning by Humanities press inc.
6. Shusterman, Richard. (2000), *Pragmatic Aesthetics: living, Rethinking Art*, New York: Rowman & Littlefield.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی