سوءاستفاده از زیبایی

آرتورک. دانتو
علی عامری مهابادی

این موضوع به‌خودی خود بدیهی است که دیگر هیچ چیز درمورد هنر ــ نه وجه درونی آن، نه رابطه‌اش با جهان و نه حق وجود آن ــ به‌خودی خود بدیهی نیست.

تئودور آدورنو، نگره‌ی زیبایی‌شناسی، ۱۹۶۹

۱

ویژگی دوران معاصر در تاریخ هنر این است که هیچ محدودیتی بر چگونگی آثار هنری بصری حاکم نیست. اثر هنری می‌تواند هرطور که می‌خواهد بنماید و از هر چیزی، هر چیز قابل تصوری ساخته شود. مثلاً اندکی پس از حمله‌ی تروریستی به ساختمان مرکز تجارت جهانی در نیویورک (۲۰۰۱)، کارل هاینس اشتوکهاوزن موسیقی‌دان آن را «بزرگ‌ترین اثر هنری در تاریخ» نامید. از آنجا که گفته‌ی او بسیار تحسین‌آمیز بود، خیلی‌ها فوراً از دیدگاه خود آن را تقبیح کردند. این‌که چنین ادعایی می‌تواند مطرح شود، نشان می‌دهد که تصور کنونی از هنر هیچ محدودیتی ندارد، هرچند عواقب تصور هنر به چنین شیوه‌ای می‌تواند هولناک باشد.

تاریخ فلسفی هنر با تشخیص این موضوع به اوج می‌رسد که دیگر طرح مسئله‌ی آیا این یا آن می‌توانند اثر هنری باشند، لطفی ندارد؛ زیرا پاسخ همواره مثبت خواهد بود که نشان می‌دهد محدودیت‌های خارجی هنر برای تعریف آن (درصدر آن‌ها ملاحظات اخلاقی) تاچه حد است. تعریف هنر باید مرتبط با تکثر نامحدود آن باشد. تا جایی که به آثار هنری مربوط می‌شود، تقریباً مطمئنم که نومیدی فرهنگی آدورنو ناشی از چنین استنباطی بوده است ــ گرچه وی اساساً متفکر بدبینی

نیست که افکارش در اثر کشتار افراد در جنگ جهانی دوم سیاه شده باشد، اما برای او تصور بیان گفته‌ای به سبک اشتوکهاوزن میسر نبود، چه رسد به تحمل وحشتی که این گفته ایجاد می‌کند.

انتشار کتاب نگره‌ی زیبایی‌شناسی، اثر آدورنو (۱۹۶۹) مصادف با پایان یک دهه پرسش‌های فراوانی بود که علاوه بر فیلسوفان، هنرمندان نیز آن‌ها را مطرح می‌ساختند، هرچند آن‌ها عمدتاً مستقل از یکدیگر عمل می‌کردند. در واقع مقاله‌ای که این دهه با آن شروع شد ــ نقاشی مدرن، اثر کلمنت گرینبرگ (۱۹۶۰) ــ به شباهت میان هنر مدرنیست و شکل مشخصی از عملکرد فلسفی اشاره داشت. مقایسه‌ی هنر معاصر با شکلی از خودانتقادگری که نمونه‌اش نقد خرد ناب است، باعث شد تا گرینبرگ کانت را اولین مدرنیست بنامد. خودانتقادگری در هنر به‌صورتی که گرینبرگ استنباط می‌کند، شامل ایجاد خلوص در شکل رسانه‌ی هنری است. پس سه‌بعدی بودن در نقاشی‌ای که اساساً تخت و یک‌بعدی بود عنصری خارجی محسوب می‌شد ــ البته این دیدگاه گرینبرگ است. به‌همین نحو وی معتقد بود که نقاشی باید از هر نوع توهم‌گرایی و ژرفانمایی که متعلق به هنر مجسمه‌سازی است برحذر باشد.

دستور کار گرینبرگ به‌شیوه‌ای بود که در آن هنر از درون خود را تعریف می‌کند و جای هیچ پرسشی ندارد که این پوشش شبه‌کانتی دنبال شد و حتی نوعی تب و تاب ناب‌گرایانه نیز با آن همراه بود؛ به‌علاوه از سوی هنرمندانی ابراز شد که می‌خواستند هنر را در شرایط مفهومی کاملاً ناب آن قرار دهند. این وضعیت در دهه‌ی ۱۹۶۰، خصوصاً نزد مینی‌مالیست‌ها، دیده می‌شد؛ اما در واقع طی دهه‌ی ۱۹۶۰ فلسفه و هنر آوانگارد نگرش‌های مشترک فراوانی داشتند.

مثلاً یکی از اهداف هنر پاپ ترسیم کنایی تمایز بین هنر متعالی و هنر محلی (بین نقاشی‌های تحسین‌شده‌ی نسل قبلی هنرمندان، آبستره‌ی اکسپرسیونیست‌ها و تصویرپردازی عامه‌پسند در قصه‌های مصور و تبلیغات تجاری) بود. این موضوع در نمایشگاهی بحث‌انگیز در موزه‌ی هنرهای مدرن (۱۹۹۲) به نمایش درآمد. اما تلاشی قابل مقایسه بود از جانب فلسفه‌ی تحلیلی برای غلبه بر مظاهر چیزی که فلسفه‌ی «متعالی» نامیده می‌شود (بینش‌های جهان تراژیک اگزیستانسیالیست‌ها یا غول‌های متافیزیکی که پشت سر آن‌ها حضوری برجسته داشتند). این کار با انتقاد از زبان فلسفه‌ی متعالی علیه معیارهای گفتمان عادی انجام شد ــ جایی که می‌دانیم از چه سخن می‌گوییم یا گفتمانی علمی که با ملاحظاتی فراوان درمورد تنوع و اطمینان همراه بود. اکنون دشوار می‌توان در برابر وسوسه‌ی ملاحظه‌ی نوعی معادل فرهنگی بین ستایش از زبان عادی که در مدرسه‌ی زبان‌شناسی آکسفورد (در بخش پدیدارشناسی) توسعه یافته، و زیبایی‌شناسی اشیاء زندگی روزمره در کارخانه‌ی وارهول یا مغازه‌ی خیابان ایست‌سکند در منهتن اثر کلاوس الدنبرگ (۱۹۶۲) که در آن هرکسی می‌توانست مجسمه‌ها (نقوش برجسته‌ای) رنگ شده از کفش‌های ورزشی، لاستیک‌های اتومبیل و لباس‌های زنانه بخرد.

این‌که موارد فوق تا چه حد در افق زیبایی‌شناسی رسمی قرار می‌گیرند از نظر تاریخی مبهم است، اما برخی از فیلسوفان مشخصاً به این موضوع پرداخته‌اند که تعریف هنر به شکلی بی‌سابقه

مطرح شده است. در ۱۹۶۵ ریچارد ولهایم، فیلسوف انگلیسی، مقاله‌ی مهمی درمورد «هنر مینی‌مال» منتشر ساخت. بعداً اعتبار خلق اصطلاح «مینی‌مالیسم» به ولهایم داده شد، با این حال وی اعتراف می‌کند که هیچ‌چیز درمورد آثاری که با این روش ساخته شده نمی‌دانسته است. در واقع دغدغه‌ی وی در مقاله‌اش این بود که آیا برای چیزی که هنر تصور می‌شود، اصولاً معیار مینی‌مال وجود دارد یا نه. الگوهای وی نقاشی‌های تک‌رنگ بودند که تا شاید سال ۱۹۱۵، عموماً نوعی شوخی فلسفی قلمداد می‌شدند؛ همچنین آثار پیش‌ساخته‌ای که مارسل دوشان در تقریباً همان زمان ارائه داد.

ولهایم ضمن پرداختن به این دغدغه از نوعی الگوی فلسفی رسمی پیروی کرد که مطابق آن، برخورداری از یک مفهوم نیاز به معیارهایی برای جمع‌آوری نمونه‌های آن دارد. ویتگنشتاین این مفهوم را مطرح ساخت که می‌توان نمونه‌ها را به‌نحوی موفقیت‌آمیز از منابع مختلف جمع‌آوری کرد، بدون این‌که نیاز به تعریف داشته باشند، مانند وضعیتی که بر بازی‌ها حاکم است. در واقع هیچ معیاری نمی‌تواند برای ایجاد تمایز بین یک شانه‌ی فلزی پیش‌ساخته اثر دوشان با یک شانه‌ی فلزی غیر پیش‌ساخته یا یک نقاشی سفید تک‌رنگ با قابی که در آن رنگ سفید پخش شده است، وجود داشته باشد. بدین‌ترتیب مسئله‌ی تعریف همچنان ضروری باقی می‌ماند.

در واقع با ابداع هنر مفهومی در پایان دهه‌ی ۱۹۶۰، دیگر نیازی به شیء مادی نبود و لازم نبود که هنرمند آن را بسازد. داگلاس هیوبنر طی مصاحبه‌ای در ۱۹۶۹ می‌گوید: «من از ساختن اشیاء دست کشیده‌ام و سعی ندارم چیزی از دنیا بیرون بکشم، به‌علاوه سعی ندارم دنیا را بازسازی کنم. نمی‌خواهم هیچ نظر تازه‌ای به دنیا بدهم، نمی‌خواهم به دنیا بگویم که اگر چنین یا چنان باشد بهتر می‌شود. می‌دانید! با انجام این کارها فقط می‌خواهم دنیا را لمس کنم و آن را دقیقاً به همان صورتی که هست در نظر بگیرم.» گذاردن دنیا به حال خود به همان صورتی که آن را یافته‌ایم، و چنان که ویتگنشتاین به ما گفته، همان روشی است که فلسفه هم پیش گرفته است.

این عملکرد حذف (و تکثر همراه با آن) بدین معنی نیست که نمی‌شود هنر را تعریف کرد، بلکه شرایط لازم برای پذیرش اثر به‌منزله‌ی هنر باید قدری انتزاعی باشد تا تمامی امور قابل تصور را دربر گیرد، خصوصاً ته‌مانده‌های اندک «تصور هنری ما» که چارچوب تعریف عظیم‌تر می‌تواند متکی بر آن باشد. من در کتاب دگرگونی امر عادی (۱۹۸۱) به ۲ شرایط خاص پرداختم که به‌صورت «ایکس اثری هنری است اگر مفهومی را نشان دهد» خلاصه شده است. ارزش اصلی این تعریف در ضعف آن نهفته است.

در تعریف من، همچون تمام تعاریف هنری که طی دهه‌ی ۱۹۶۰ مطرح شدند و می‌توانم به یاد بیاورم، هر نوع ارجاع به زیبایی کنار رفته و این مسلماً جزو اولین شروط پیشرفت به‌زعم یک تحلیل‌گر مفهومی در آغاز قرن بیستم است. زیبایی نه‌فقط از هنر پیشرفته‌ی دهه‌ی ۱۹۶۰ ناپدید شده، بلکه از فلسفه‌ی هنر آن دهه نیز کنار گذارده شده است. همچنین هر اثر هنری‌ای، نمی‌تواند در این تحلیل جای گیرد زیرا مسلماً هر چیزی زیبا نیست.

اندکی پس از ۱۹۲۵ که بنیاد یادبود جان سایمون در گوگنهایم تأسیس شد، بنیان‌گزاران بلافاصله دریافتند که چه کسانی از تأسیس چنین بنای یادبودی سود می‌برند: «مردان و زنانی که خود را وقف پیشبرد مرزهای دانش و آفرینش زیبایی کردند.» دراین دوره هنر به‌ندرت از جنبه‌ی آفرینش زیبایی تعریف می‌شد و این آفرینش به‌نوبه‌ی خود با تلاش برای پیشبرد مرزهای دانش توأم بود.

چهل سال بعد، ارجاع به آفرینش زیبایی از زبان مؤسسه‌ی موقوفات ملی برای هنر کنار گذارده شد، شاید به‌این علت که زیبایی تا حد زیادی از دستور کار هنری در سال ۱۹۶۵ حذف شده بود. اما زیبایی هنوز در تفکر سیاست‌مداران آن دوره نقش مهمی ایفا می‌کرد و بسیاری از آنان هنر مدرن را فاسد و مخرب می‌دانستند. جرج ای. دِاندرو، سناتور ایالت میشیگان نوشت: «هنر مدرن کمونیستی است، زیرا مخدوش و کریه است، زیرا کشور زیبای ما را باشکوه و درخشان جلوه نمی‌دهد، زیرا ملت شاد و خندان ما و همچنین پیشرفت مادی ما را نمی‌نمایاند. هنری که کشور ما را به‌شیوه‌ای ساده که حتی همه بتوانند آن را درک کنند زیباسازی نمی‌کند، نارضایتی به وجود می‌آورد. بدین‌ترتیب در تضاد با دولت ما است و کسانی که آن را پدید می‌آورند و توسعه می‌دهند دشمنان ما هستند.»

ویلیام راندلف هرست، غول دنیای مطبوعاتی، هر نوع شکل رادیکال هنری را معادل با کمونیسم می‌دانست و چنین می‌پنداشت که اثری که به‌شیوه‌ای غیرسنتی پدید آمده وسیله‌ای پنهان برای تبلیغات کمونیستی است. این یکی از مواردی است که چنان که خواهیم دید تبدیل به سیاست‌زدگی زیبایی شده است.

در اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰ در مصاحبه‌ای، از دیو هیکی ــ منتقد هنری ــ پرسیدند که به نظر او موضوع محوری این دهه چه خواهد بود. وی گفت: «من بر مبنای تصوراتم گفتم که زیبایی و سپس قاطعانه گفتم که موضوع دهه‌ی ۱۹۹۰ زیبایی خواهد بود.» وی به یاد می‌آورد که این گفته چنین واکنشی در پی داشت: «سکوتی کاملاً غیر قابل درک. من وارد قلمروِ مرگ و ورطه‌ی سکوت شده بودم.»

بیایید با ملاحظه‌ی عکس‌های رابرت مپلتورپ، این سکوت را در چارچوبی خاص قرار دهیم. در ۱۹۸۹ نمایشگاه «لحظه‌ی کامل» او در موزه‌ی کرکران، و به‌منزله‌ی اقدامی بازدارنده و نابخردانه علیه خطری که سرمایه‌گذاری برای موقوفات ملی هنر را تهدید می‌کرد، تعطیل شد. در واقع مپلتورپ در همان سال ۱۹۸۹ بدنام شد. موزه می‌ترسید که تداوم این نمایشگاه باعث شود تا قانون‌گزاران از ادامه‌ی حمایت مالی آن مکان دست بردارند. این ترس ناشی از محتوای تصاویری بود که امضای وی را بر خود داشتند. گرچه این موضوع نیز اهمیت داشت که آثار او به شکل خودآگاهانه‌ای زیبا هم بود. در واقع همین موضوع و نه محتوای آن باعث شد تا عکاسان آوانگارد از او دوری کنند.

وقتی من کتابم را در مورد مپلتورپ می‌نوشتم، از هنرمندی که در آن زمان با دوربین‌های ریزدهانه کار می‌کرد، پرسیدم که راجع به او چه می‌اندیشد. وی از مپلتورپ با عنوان هنرمندی متفرعن انتقاد کرد، هنرمندی که به‌زعم وی آن قدر دغدغه‌ی زیبایی را دارد که ارتباطش را با چهارچوب رسانه‌ی خود از دست داده است. پیروان ضروریات مدرنیستی به‌صورتی که گرینبرگ

تعریف کرده، مایل‌اند عکس‌های ساده و دانه‌دار را در حکم نمونه‌های ناب عکاسی مطرح کنند. اتهامی که علیه مپلتورپ عنوان شد، این بود که اثر وی بسیار زیباتر از آن است که بتوان آن را مورد تأیید انتقادی قرار داد. گرهارد ریشتر به یاد می‌آورد: «نویسنده‌ای ادعا کرد که اگر من جنسیت و خشونت را نقاشی کنم، کارم پذیرفته است ولی مجاز نیستم که هیچ چیز زیبایی را نقاشی کنم.»

این موضوع گرایش حاکم بر زمانه را تغییر داده است. اگر بتوانم سخن مرثیه‌وار کانت درمورد سرنوشت متافیزیک را با شرایط کنونی متناسب سازم، چنین خواهم گفت: «زیبایی فقط تمسخر به همراه می‌آورد، اثر زیبا کنار گذارده و متروک می‌شود.»

قرن بیستم با این مفهوم نفی‌کننده‌ی زیبایی آغاز نشد. جورج سانتایانا در نامه‌ای خطاب به تامس مونرو (۱۹۲۷) راجع به نسل خود نوشت: «ما چندان قدیمی‌تر از راسکین، پاتر، سوینبرن و متیو آرنولد نیستیم. فضای ما فضای شعرا و افرادی است که با علاقه متأثر شده‌اند. زیبایی (که دیگر نباید ذکری از آن به میان آورد)، شب و روز حضوری زنده یا غیبتی دردناک دارد.»

دقیقاً همین زیبایی بود که عزت و احترام هنر در دوران سانتایانا را توجیه می‌کرد. در اینجا مثلاً افکاری وجود دارد که تقریباً امروز غیر قابل درک است. از اولین نوشته‌های ج. ا. مور که معاصر سانتایانا بود: «می‌توانم ببینم که آنچه امروز زیبا تصور می‌شود، صرفاً اثری خودبسنده است. بدین‌ترتیب مقصود هنر همان خواهد بود که نقاشی‌های دیواری بر آن‌ها دلالت می‌کنند و تنها چیزهایی هستند که بر آن‌ها دلالت می‌کنند. تنها دلیل برای برخورداری از ارزش‌های تولید آثار هنری است.»

مور در یکی از متون اولیه‌اش، اصول اخلاقی و مذهب، می‌نویسد: «مذهب صرفاً یکی از مشتقات هنر است.» سپس موضوع را چنین توضیح می‌دهد: «هر هدف ارزش‌مندی که مذهب تحقق می‌بخشد به‌وسیله‌ی هنر هم تحقق می‌یابد، و شاید هنر نقش مهم‌تری هم داشته باشد حتی اگر نخواهیم بگوییم که گستره‌ی اشیاء و احساسات خوب آن بیشتر است.» جای هیچ تردیدی نیست که مور عقیده داشت که هنر می‌تواند وظایف معنویت را حتی به‌نحو بهتر انجام دهد و این به‌دلیل زیبایی‌ای است که هنر ذاتاً از آن برخوردار است.

در این‌جا مایلم بحثی نظری و تاریخی را مطرح کنم. این که حرمت و اعتبار فراوان هنر در دوران امروز ماحصل همین دیدگاه شعف‌آمیز نسبت به زیبایی بوده است. این موضوع به‌نحوی گسترده و گاهی بدبینانه مطرح شده که هنر در خودآگاه بشر معاصر جای معنویت را گرفته است. بحث من این است که این نگرش‌های ادواردی همچنان باعث نفی زیبایی شده‌اند. حتی پیش‌تر می‌روم تا بگویم که اگر جایی برای زیبایی در هنر امروز وجود داشته باشد، جزئی از همین بقایاست که عمیقاً در خودآگاه بشر حک شده‌اند.

جایگاه زیبایی در تعریف (یا با استفاده از اصطلاحی منسوخ) جوهر هنر نیست که آوانگاردها به‌درستی آن را کنار گذارده‌اند. به هر حال این عمل صرفاً نتیجه‌ی نوعی مفهوم نیست، بلکه ماحصل نوعی جبر سیاسی است؛ بازمانده‌ی سیاست‌های زیبایی‌شناسانه‌ای است که ویژگی‌هایی منفی بروز

می‌دهد و ما در نگرش نسبت به زیبایی در هنر امروز می‌بینیم. بیل برگسن شاعر اخیراً برایم نوشته که ایده‌ی زیبایی «چیزی تحریف شده و منحط» است. اما واقعیت زیبایی، موضوع کاملاً متفاوتی است.

در فرازی نزدیک به آغاز کتاب در سایه دوشیزگان شکوفا، اثر پروست، مارسل (راوی کتاب) با قطار به بلبک می‌رود و دختر دهقانی را می‌بیند که در آغاز صبح به ایستگاه نزدیک می‌شود. دختر قهوه و شیر تعارف می‌کند. راوی می‌گوید: «با دیدن وی دوباره شوق به زیستن را احساس کردم، احساسی که هر بار ضمن مشاهده‌ی زیبایی و شادی ناشی از آن در وجود ما زنده می‌شود.»

به‌گمان من روان‌شناسی پروست در ایجاد رابطه بین آگاهی از زیبایی با شادی، بسیار ژرف بوده است؛ با فرض این موضوع که بر سر ذهنیت منفی دچار درگیری و کشمکش با خود نباشیم که همچنان ایده‌ی زیبایی در نسل پروست، مور و سانتایانا را در برگرفته بود.

می‌خواهم این موضوع را قدری بیشتر مورد توجه قرار دهم. در واقع بار اخلاقی مرتبط با زیبایی به ما کمک می‌کند تا بفهمیم که چرا نخستین نسل آوانگاردهای قرن بیستم درآوردن زیبایی را از جای نامناسبش در فلسفه‌ی هنر بسیار ضروری دانستند. زیبایی به‌دلیل اشتباهی مفهومی در آن‌جا واقع شده بود. وقتی در موضعی قرار می‌گیریم که می‌توانیم به این اشتباه پی ببریم، باید بتوانیم بار دیگر زیبایی را به‌خاطر کاربرد هنری‌اش رها کنیم.

اما تحلیل مفهومی به‌خودی خود، و بدون حمایت نوعی باستان‌شناسی به سیاق میشل فوکو در کمک به ما برای انجام این امر چندان توان‌مند نیست. مثلاً اگر هنرمندان آوانگارد در قرن بیستم ظهور نمی‌کردند، مسلماً فیلسوفان همچنان این موضوع را درس می‌دادند که ارتباط بین هنر و زیبایی از نظر مفهومی بسیار تنگاتنگ است.

مور در بخش‌های آخر کتابش، اصول اخلاقیات، که نخستین بار در ۱۹۰۳ منتشر شد می‌نویسد: «تا این‌جا ارزش‌مندترین چیزهایی که می‌شناسیم یا می‌توانیم تصور کنیم، شرایط خاصی از آگاهی هستند که می‌شود به‌طور کلی آن‌ها را در حکم لذت‌های انسانی و لذت از اشیاء زیبا توصیف کرد. به‌زعم مور: «این نکته چنان مسلم بود که شاید شبیه کلیشه یا امری ملال‌آور می‌نمود.» مور ادعا می‌کند: «هیچ‌کس نمی‌تواند تردید داشته باشد که احساسات شخصی و درک آنچه در هنر یا طبیعت زیباست، به خودی خود خوب است.» وی ادامه می‌دهد: «همچنین به نظر محتمل نمی‌رسد که بتوانیم فکر کنیم چیز دیگری هم به‌اندازه‌ی چیزهایی که در زیرمجموعه‌ی این دو عنوان قرار می‌گیرند، ارزش‌مند باشد.»

ادعاهای قاطعانه‌ی مور به‌نحو حیرت‌آوری کوته‌بینانه می‌نمایند، ولی گمان می‌کنم که در دنیای او عادی و رایج بودند. به هر حال چیزی که نمی‌توانست عادی باشد، به ادعای وی حقیقت غایی و بنیادین فلسفه‌ی اخلاقی است و این دو ارزش، پایان منطقی و غایی عمل انسانی و معیار پیشرفت اجتماعی را شکل می‌دهند. شاید مردم این امور را به‌عنوان حقیقت بپذیرند، اما به‌گفته‌ی مور به نظر می‌آید که «این حقایق عموماً نادیده گرفته شده‌اند.»

فکر می‌کنم مور به‌درستی می‌گفت که این حقایق عموماً نادیده گرفته شده‌اند، زیرا محفل بلومزبری در آن‌ها نیروی آشکارگری یافته بود، کل فلسفه‌ی هنر و زندگی اعضای این گروه برگرفته از تعالیم مور بود. به گفته‌ی ونسا بل: «به نظر می‌آید که آزادی نوین و بزرگی در انتظار ماست. عشق و دوستی از یک سو و آنچه که مور درک کامل ابژه زیبا می‌نامد، برای اقناع نیازهای اساسی اخلاقی انسان مدرن کفایت می‌کند.»

به جز هیوم و هگل، زیبایی‌شناسان کلاسیک از حیث درک زیبایی هیچ تمایز مهمی بین هنر و طبیعت قائل نشده‌اند و باید به خاطر داشته باشیم که این بی‌تفاوتی ندرتاً در زیبایی‌شناسی فلسفه و عملکردهای هنری به چالش طلبیده شده است ــ مواردی که مور نیز هنگام نگارش اصول اخلاقیات مد نظر داشته است. فکر می‌کنم مور حداقل چنین فرض می‌کرد که درک زیبایی طبیعی برتر از درک زیبایی هنری است، عمدتاً به این دلیل که «ما فکر می‌کنیم که تأمل عاطفی و احساسی در یک صحنه‌ی طبیعی، با فرض آن‌که واقعاً زیبا باشد، به نوعی حالتی دل‌پذیرتر از آن است که بر چشم‌اندازی نقاشی‌شده می‌بینیم. به این فکر می‌افتیم که اگر بتوانیم به جای زیبایی‌ترین بازنمایی‌های هنری، اشیایی را قرار دهیم که همان قدر زیبا باشند، دنیا بهتر خواهد شد.»

مور معتقد بود تا جایی که به هنرهای تصویری مربوط می‌شود، نقاشی زیبا، نقاشی از سوژه‌ای زیباست. فکر می‌کنم این موضوع برای موزه‌ی هنرهای زیبا به‌عنوان مکانی که برای مشاهده‌ی زیبایی در آن سال‌ها در نظر گرفته شده بود، اهمیت خاصی داشت. در رمان جام طلایی (۱۹۰۵)، نوشته‌ی هنری جیمز، شخصیت اصلی رمان آدام ورور مردی بسیار ثروتمند است که در خارج زندگی می‌کند. او به فکر ساختن موزه‌ای برای شهری آمریکایی می‌افتد که ثروتش را در آن انباشته است. «هدف وی آزادسازی مردم ایالت محل سکونت خود از قید و بند زشتی بود.» شاید هیچ راهی (یا حداقل راه آسانی) برای تغییر دیترویت یا پیتسبرگ به کاتسکیلز یا گراند کنیون نبود، اما زیبایی هنری قابل حمل و نقل است؛ پس اگر شهروندان آن شهر آمریکایی که از جنبه‌ی زیبایی‌شناسی محروم بودند می‌توانستند در برابر گنجینه‌هایی قرار گیرند که زیبایی بی‌حد و حصری داشتند، به‌شدت از تأمل در اشیاء زیبا لذت می‌بردند ــ وضعیتی که مور آن را بالاترین خیر اخلاقی می‌داند.

مسئله این بود که در دورانی که رمان جیمز برای اولین‌بار منتشر شد، نقاشی مدرن به‌نحوی ــ ولو پنهان ــ در حال دور شدن از الگوی تقلیدی بود. راجر فرای، نقاش مدرن و منتقد، در سال‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۱۲ دو نمایشگاه بدنام پساامپرسیونیستی در نگارخانه‌ی گرافتن لندن برپا کرد. از طرفی محفل بلومزبری و خود مور زیبایی شیئی این آثار بی‌سابقه را تحسین کردند، اما بسیاری از منتقدان هنری حرفه‌ای با آن‌ها مخالفت ورزیدند. از نظر آن‌ها بازنمایی هنری این آثار بسیار دور از نقش‌مایه‌هایی بود که قابلیت درکش را داشتند و به نظر آن‌ها بینندگان هیچ راهی برای ارتباط برقرار کردن با این آثار نمی‌یافتند. فرای نوشت: «آقایی به‌دلیل ناتوانی در فهم این نقاشی‌ها نتیجه گرفت که در واقع این ترفند و تمسخری از سوی برپاکنندگان نمایشگاه، خصوصاً شخص من است.» او در توضیح ناتوانی آن آقا در فهم زیبایی اشیاء مذکور، غفلت و ناآشنایی این مخاطبان را سرزنش کرد:

آن‌ها تقریباً بدون استثناء نزد خود تصور می‌کردند که هدف هنر بازنمایی مقلدانه است، اما هیچ‌کدام سعی نداشتند دلیلی برای این نظر عجیب بیابند. تاکنون سخنان زیادی درمورد کوشش این هنرمندان برای کشف زشتی به جای آرامش بخشیدن به ما (از طریق زیبایی) شده است. آن‌ها فراموش کرده‌اند که هر اثر جدیدی در عرصه‌ی طراحی خلاق زشت است، مگر آن که زیبا شود. آن‌ها معمولاً واژه‌ی «زیبا» را برای آن دسته از آثار هنری به کار می‌برند که در آن‌ها آشنایی ما باعث شده تا این زیبایی را به‌راحتی درک کنیم و آثاری را زشت می‌دانیم که در آن‌ها زیبایی را صرفاً به زحمت درک می‌کنیم.

تلقی این آثار هنری به‌عنوان آثاری نازیبا باعث شد که نوعی آشفتگی ذهنی پدید بیاید و یکی از رشته‌های آموزش زیبایی‌شناسی حذف شود. فرای ادامه می‌دهد: «نقاشان پساامپرسیونیست اطمینان دادند که طراحی اهمیت فراوانی دارد و به این ترتیب لزوماً وجه تقلیدی هنر را در مرتبه‌ی دوم اهمیت قرار دادند.» در واقع این مبنای فرمالیسم فرای است.

اما خود فرای هم اشتباهی بزرگ‌تر از اشتباه منتقدانی که فکر می‌کردند هدف هنر تقلید طبیعت است، مرتکب شد. اشتباه وی این بود که فکر می‌کرد هدف نقاشی باید ایجاد زیبایی باشد. من برای فرای به‌دلیل تشخیص چیزی که لازم است برای کسانی توضیح داده شود که زیبایی نقاشی پساامپرسیونیست را به تمسخر گرفته‌اند، اعتبار زیادی قائلم، اما توجه خاص شما را به دیدگاهی جلب می‌کنم که براساس آن نقاشی مورد بحث، تنها در صورتی که بینندگان بدانند چگونه به آن بنگرند، واقعاً زیباست.

از دوره‌ی فرای به بعد، این موضوع فراگیر شده است که تاریخ مدرنیسم تاریخِ پذیرفتن است. این همان داستانی است که سخن‌رانان بارها و بارها در مورد درک هنر گفته‌اند. مطابق با این دیدگاه تاریخ هنر همواره پایان خوشی دارد. تابلوی *المپیا*، اثر مونه (۱۸۶۵)، مورد انتقاد قرار گرفت ولی دو نسل بعد تبدیل به گنجینه شد: طرف گرمانت، پروست در مورد «شکاف پرنشدنی بین چیزی است که اینگرس آن را شاهکار می‌داند، اما دیگران تصور می‌کنند تا ابد اثری وحشتناک (مانند *المپیا* اثر مونه) باقی خواهد ماند. این فاصله زمانی کوتاه می‌شود که دو نقاشی مانند دوقلوها به نظر برسند.»

این موضوع چطور اتفاق می‌افتد؟ فرای معتقد بود که این حالت با توضیح منتقدانه میسر می‌شود. مردم باید اثر هنری و روشی را که این اثر به‌وسیله‌ی آن زیبا به نظر می‌رسد درک کنند. بدین‌ترتیب پیش از توضیحاتی که فرای ارائه داده است، ذکر این نکته دستاورد عظیم وی محسوب می‌شود، زیرا روشن می‌سازد که زیبایی هنری برای فهمیده شدن نیازمند توضیح است ــ موضوعی که هیوم به‌خوبی آن را درک کرد. هیوم در پرسشی پیرامون *اصول اخلاقیات* می‌نویسد: «در بسیاری از نظام‌های زیبایی، خصوصاً آن‌هایی که متعلق به هنرهای زیبا است رسیدن به احساس کامل نیازمند به کارگیری استدلال است و ممکن است استدلال و تأمل باعث لذت بردن از اثر هنری و اصلاح درک شود.» هیوم با علاقه خاطرنشان می‌کند: «زیبایی اخلاقی بخش عمده‌ای از این آثار سری دوم را فرا می‌گیرد.»

من تا حد زیادی دیدگاه فرای، و نیز روح بررسی فوق‌العاده‌ی او را می‌پذیرم. به هر حال می‌خواهم منکر شوم که تاریخ ادراک همواره با درک زیبایی به اوج می‌رسد. چنان‌که بررسی خواهم کرد، این همان فرضی است که در زیبایی‌شناسی ادواردی وجود دارد، این‌که انتخاب آثار هنری برای نگارخانه‌ی گرافتون باید زیر سؤال برود.

مثلاً طرفداران زیبایی‌شناسی ادواردی کاملاً حق داشتند که هنر آفریقایی را درک و تحسین کنند. آن‌ها حتی در تفکر راجع به این موضوع و براساس زمینه‌های شکلی (فرمال) حق داشتند بگویند که این هنر را می‌توان زیبا دانست. طرفداران هنر ویکتوریایی قبلاً فکر کرده بودند که این «آدم‌های بدوی» ضمن ساختن آثار هنری سعی دارند که اشیاء زیبایی پدید آورند، فقط به‌دلیل بدویت‌شان نمی‌دانستند که آن‌ها را دقیقاً چطور باید زیبا بسازند. ادواردی‌ها فکر می‌کردند که خود در این زمینه پیشرفته‌ترند، زیرا فرمالیسم به آن‌ها امکان می‌داد تا چیزی را زیبا ببینند که فرای آن را «مجسمه‌ی سیاه‌پوستی» می‌نامید، اما اشتباه فکر می‌کردند که از طریق فرمالیسم توانسته‌اند زیبایی‌ای را ببینند که همان مقصود مهم در هنر آفریقایی است. این موضوع هرگز باعث پی‌بردن به مقصود نشد، همان‌طور که در اغلب آثار بزرگ هنری دنیا، زیبایی مقصود نبود و کم‌تر پیش می‌آید که مقصود هنر امروزی نیز باشد.

من با تماشای کامل و زندگی در «نمایشگاه سنسی‌شن» که در سال ۱۹۹۹ در موزه‌ی بروکلین برگزار شد و در آن به‌نحوی خام از عناصری استفاده شد که می‌توانستند ایجاد بهت یا ناراحتی کنند، توانستم با فرای احساس همدلی کنم. منتقدان (عمدتاً یک نفر) این هنر را محکوم کردند و مطمئن بودند که دیگران هم نظر آن‌ها را تأیید خواهند کرد و این هنر از چشم خواهد افتاد. اما عده‌ای از ما آماده بودیم تا آن هنر را عمدتاً به‌عنوان نسخه‌ی اصلاح‌شده‌ی اول و نه موضوع زیبایی‌شناسی ملاحظه کنیم و شاید بدین حیث ما بیش از کسانی حق داشتیم که امیدوار بودند بتوانند زیبایی را به‌منزله‌ی ابژه‌ی هنر ببینند.

نمی‌خواهم بگویم که زیبایی در هنر دوره‌ی ما نقشی بر عهده ندارد. اما برای آن که دریابیم نقش آن چه می‌تواند باشد، باید خود را از قید این اصل بدیهی در تفکر ادواردی رها کنیم که اثر هنری اصولاً زیباست و ما فقط باید بدانیم که چطور آن زیبایی را تشخیص دهیم. ما باید صرف‌نظر از آنچه در مورد زوال زیبایی می‌گویم، راه‌هایی برای توجیه هنر بیابیم. این دستاورد تاریخ مفهومی هنر در قرن بیستم است که ما در مقایسه با مدرنیست‌های اولیه (مدرنیسم به‌طور کلی) تفکر پیچیده‌تری از درک هنری داریم، چنان‌که فرمول‌بندی آن هم در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۹ در آثار کلمنت گرینبرگ مطرح شد.

۲

رمبو در ابتدای فصلی در دوزخ، اثری که تمثیلی از رابطه‌ی پرتلاطم او با پل ورلن شاعر است، می‌نویسد: «یک شب زیبایی را بر روی زانوانم نشاندم، دیدم که تلخ است و از او سوءاستفاده کردم.»

در هنر آوانگاردی که طی قرن بعد شکل گرفت، این تلخیِ زیبایی فراگیر شده بود، اما در ۱۸۷۳ ــ زمانی که رمبو شعر خود را منتشر کرد ــ موردی نادر بود. در پرتره‌ی جمعی فانتین لاتور که یک سال پیش از آن با عنوان سکه‌ای بر روی میز کشیده شد، شاعر جوان را در حالی می‌بینیم که کنار ورلن و عده‌ی دیگری از کسانی نشسته که زندگی بوهمی (کولی‌وار) داشتند و گروهی به‌نام بوهمی‌های شورشی یا «تخم‌مرغ‌های خراب» را شکل داده بودند. شاید بتوان گفت در این گروه که ورلن و رمبو هم جزو آن‌ها بودند، این دو شاعر بدترین محسوب می‌شدند. پرتره‌ی رمبو (تنها پرتره‌ای که از وی در دست داریم) نمایان‌گر مردی جوان با چهره‌ای زیبا و تقریباً فرشته‌آسا است که در حالتی متفکرانه دیده می‌شود. او در آن زمان ۱۸ساله و جسور بود. تفاوت بین شخصیت و ظاهر او شبیه آنچه در دورین گری می‌بینیم، حاکی از شکستی آشناست که باعث شده تا زیبایی بدنام شود. این بدنامی حتی به اولویت‌های زیبایی‌شناختی هم رسیده است، اولویت‌هایی که وی در بخش دلیرس از شعرش چنین فهرست‌بندی می‌کند: «تصاویر احمقانه، تابلوهای مغازه‌ها، صحنه‌های تئاتر، لباس‌های سرگرمی‌سازان خیابانی، بیلبوردها، تصاویر بومی، داستان‌های منسوخ، کلیسای لاتین، قصه‌های پریان، کتاب‌های کوچک برای بچه‌ها، اپراهای قدیمی، ترجیع‌بندهای ابلهانه، ریتم‌های ساده، ...» البته رمبو نمی‌توانست بفهمد که یک قرن بعد فهرستش تبدیل به ماده کار زیبایی‌شناسی جایگزین و آتی خواهد شد.

با این که نمی‌خواهم خود را در تأویل شعر رمبو گم کنم، شاید بتوان این شعر را به‌منزله‌ی ادای احترامی به نیروی زیبایی تلقی کرد ــ با وجود تفاوت‌هایی که در کار وجود دارد. رمبو در بیت سوم شعرش از «زیبایی» سوءاستفاده می‌کند، گویی شاعر محکوم به جنون (گذراندن فصلی در دوزخ) شده باشد. وی آشکارا این قسمت از شعر را که در آن اولویت‌های ضدزیبایی‌شناسانه خود را می‌نمایاند، آنها را هذیان هم می‌داند. این بخش در جایی به پایان می‌رسد که انگار رمبو سر عقل می‌آید، هرچند شاید بتوان آن را هم به‌منزله‌ی کنایه‌ای بزرگ در نظر گرفت: «اکنون همه‌چیز پشت سر من است، امروز می‌دانم که چگونه در برابر زیبایی سر تعظیم فرود بیاورم.» مانند این است که رمبو به‌طور شهودی فکری را دریافته باشد که شاید می‌توانست آن را در نقد داوریِ کانت بخواند (این که زیبایی نماد چیزهای خوب اخلاقی است.) البته درک و دنبال کردن افکار کانت آسان نیست، اما وی آشکارا می‌خواهد بگوید که یافتن چیزی زیبا مهم‌تر از صرف لذت بردن از آن است. اثر زیبا «همه را به لذت وامی‌دارد.» به‌همین علت ذهن از ارتقاء و اعتلایی فراتر از حساسیت به لذتی که از طریق حس درک می‌کند، آگاه می‌شود. همچنین برحسب ضرب‌المثلی، ارزش دیگران از داوری مربوط به آن‌ها برآورد می‌شود.» کانت پیش می‌رود و ادعا می‌کند: «عنصر ذهنی در داوری راجع به امر زیبا به‌منزله‌ی امری جهانی بازنمایی می‌شود که برای همه معتبر است.» مطابق این دیدگاه، سوءاستفاده از زیبایی نوعی عمل نمادین برای مقابله با اخلاقیات و به‌تبع آن انسانیت است. رمبو می‌گوید: «من خود را علیه عدالت مسلح کرده‌ام»، وی این نکته را درست پس از اعتراف به جرمش بیان می‌کند. این موضوع روشن نیست، حتی اگر تصورش برای او ممکن بوده باشد که سوءاستفاده از

زیبایی به‌وسیله‌ی کانت به صرف همین حقیقت نوعی شرارت اخلاقی محسوب می‌شود، زیرا زیبایی صرفاً اخلاقیات را به‌نحوی نمادین نشان می‌دهد و بین داوری‌های اخلاقی و زیبایی‌شناختی صرفاً نوعی قیاس وجود دارد که خود وی آورده است ــ قیاسی که شاید بین آدم‌ها و یک بدن زنده میسر باشد. بدین‌ترتیب، اولویت‌های زیبایی‌شناختی صرفاً به‌طور نمادین همان اولویت‌های اخلاقی‌اند. کانت تشخیص می‌دهد که همه درمورد مسئله‌ی زیبایی با هم متفق‌القول نیستند، اما این قیاس نیازمند باور این موضوع است که آن‌ها باید چنین چیزی را بپذیرند. در اعتقاد به همین اصول اخلاقی، نوعی گرایش روشن‌گرانه وجود دارد (مثلاً باور به قاعده‌ی طلایی) که می‌توان آن را در هر جامعه‌ای یافت. بدین‌ترتیب جهانی بودن باید پا به پای انسانیت پیش برود. آیا در زمینه‌ی زیبایی هم چنین دیدگاهی وجود دارد؟

کانت به‌نحوی جالب، و به روش‌های نظام‌یافته‌ی گوناگونی تفاوت‌های اخلاقی و زیبایی‌شناختی را مطرح می‌سازد. او ضمن خواندن خاطرات مسافرت‌های ناخدا کوک درمورد دریای جنوب اطلاعاتی به دست آورد و مشخصاً تحت تأثیر تفاوتی قرار گرفت که در جوامعی که کوک توصیف کرده وجود داشته است. این پرسش برای وی مطرح می‌شود که آیا آن زندگی‌های دیگر، طوری هستند که بتوان با اخلاقیات حاکم بر آن‌ها زندگی کرد؟ وی در بررسی موارد گوناگون به اولویت رده‌بندی خود مراجعه می‌کند و درمی‌یابد که شاید در چنین جوامع آسوده‌ای، فردی با استعداد «لذت را بر شعف ناشی از پیشبرد و گسترش استعدادهای طبیعی خود که کاری پرزحمت است، ترجیح دهد.» این موضوع کاملاً منطبق بر قوانین طبیعت است که هرکس باید مانند «بومیان دریاهای جنوب زندگی کند.» بدین‌ترتیب ضمن فرمول‌بندی یکی از اولویت‌های رده‌بندی شده می‌توان اقرار کرد که هر انسانی «باید استعدادهای خود را کنار بگذارد و زندگی خود را صرف لذت‌بردن، بی‌هدفی و تولید مثل کند.» اما احتمالاً هرگز نمی‌خواهیم که این وضعیت تبدیل به قانونی جهانی در طبیعت شود یا موجود منطقی لزوماً می‌خواهد که کل توانایی‌هایش تا حد ممکن پیشرفت کنند و در خدمت تمام اهداف ممکن درآیند.

موضوع تلویحاً آن است که جزیره‌نشینان دریای جنوب کاملاً منطقی نیستند، اما باید مطابق با اخلاقیات پروتستان زندگی کنند و این همان چیزی است که مبلغان اخلاقی باید به آن‌ها بیاموزند. کانت به هیچ معنایی، مردی نسبیت‌باور و اخلاقی نبود. از نظر کانت آنچه نسبیت‌باوران به‌منزله‌ی تفاوت فرهنگی قلمداد می‌کنند، تفاوت در توسعه‌ی الگوی تفاوت‌ها بین کودکان و بزرگ‌سالان است. کانت به‌همین نحو زیبایی‌شناسی دریاهای جنوب را به جدل می‌طلبد؛ البته به‌صورتی که آن‌ها را استنباط می‌کند. احتمالاً وی براساس ترسیمات انسان‌شناسانه‌ای که دیده بود می‌دانست که در بخش‌هایی از جهان بدن انسان‌ها با نوعی از خال‌کوبی مارپیچ پوشانده شده است: «ما باید پیکری را با انواع مارپیچ‌ها و خطوط منظم ترسیم کنیم، همان طرحی که ساکنان بومی نیوزیلند بر بدن‌های خود خال‌کوبی می‌کنند، گویی که این دیگر پیکره‌ی انسانی نیست.» در همان بخش از نقد سوم، او می‌گوید: «ما باید هر چه می‌توانیم عناصری را به ساختمان‌ها بیفزاییم، زیرا این کار بلافاصله باعث

لذت بصری می‌شود.»

در اینجا اولویت‌های سلیقه‌ای هم وجود دارد و این نکته جالب است که کانت خال‌کوبی را صرفاً به‌منزله‌ی شکلی از تزئینات، مانند مجموعه مجسمه‌ها در یک کلیسا، می‌بیند ــ نه مجموعه‌ای از علایمی که هیچ ربطی به زیباسازی ندارند، بلکه عمدتاً فرد خال‌کوبی شده را با طرح بزرگ‌تری در جهان پیرامونش مرتبط می‌سازد. شاید خال‌کوبی باعث شود تا فردی که آن را بر تن زده مورد تحسین قرار گیرد، شاید این موضوع کم‌تر علت زیبایی‌شناختی داشته باشد و بیشتر به‌دلیل چیزهایی باشد که خال‌کوبی بر آن‌ها دلالت می‌کند، مثلاً مهارت نظامی یا مرتبه‌ی کیهانی. به‌همین نحو گردن‌بندهای برنجی که زنان پادوانگ در برمه بر گردن می‌آویزند، چنین کارکردی می‌یابد. شاید چنین چیزی درمورد تزئینات در کلیسای باروک آلمان هم صدق کند که کانت آن را آزاردهنده‌ی سلیقه می‌داند، انگار که شور و احساسات حاکم بر شمایل‌شکنی در اروپای شمالی صرفاً بیان‌گر نوعی جنون زیبایی‌شناختی باشد. بدین‌ترتیب هر دو این موارد را باید با ارجاع به ذهنیت و نه زیبایی‌شناسی ارزیابی کرد.

من با تردید می‌توانم بگویم که تمام موارد زیبایی‌سازی را می‌توان به این طریق منحرف ساخت، اما این امکان وجود دارد که نوعی از زیبایی جهانی کاملاً مرتبط با تفاوت‌های فرهنگی باشد، یا اشتباه در اثر پنداشتن برخی چیزها به‌منزله‌ی آثار زیبایی‌شناختی در حالی که آن‌ها کاربردی کاملاً متفاوت و عمدتاً ذهنی دارند. تنوع زیبایی‌شناسی در دنیای هنر مرتبط با زیبایی به‌صورتی است که در همه‌جا مشابه قلمداد می‌شود، این نظر زمانی مطرح می‌شود که انسان بخواهد از آن دفاع کند.

از سوی دیگر، شاید این موضوع که خال‌کوبی در دریاهای جنوب واقعاً به چشم جزیره‌نشینان آن منطقه زیبا است، کانت را وامی‌داشت تا فکر کند که آن‌ها در اشتباه‌اند. جزیره‌نشینان مذکور اصلاً نمی‌دانند که زیبایی چیست و این وضعیت را ما می‌توانیم از دیدگاهی تعریف کنیم که اصطلاحاً زیباشناسی پروتستان نام دارد.

حتی هگل، نخستین فیلسوف مهمی که عملاً از مسیر خود دور شد تا به نقاشی‌ها بنگرد و موسیقی بشنود (و همان‌طور که خواهیم دید، منتقد هنری فوق‌العاده‌ای هم بود)، هنگام نگریستن به سنت‌های دیگر با مشکل مواجه می‌شد. او در فلسفه‌ی تاریخ می‌نویسد: «چینی‌ها یک مشخصه‌ی عمومی دارند و آن مهارت فوق‌العاده در تقلید است. این مهارت نه‌تنها در زندگی روزمره، بلکه در هنر هم مورد استفاده قرار می‌گیرد. آن‌ها هنوز موفق نشده‌اند که امر زیبا را زیبا بازنمایی کنند، زیرا در نقاشی‌های آنان پرسپکتیو و سایه وجود ندارد.» (مونه سایه‌ها را به گوشه‌ای راند و آن‌ها را شبیه عکس کرد، پس به‌نحو گریزناپذیری باعث تخت و یک‌بعدی‌شدن شخصیت‌های آثارش شد و این موضوع تا حدی نمایان‌گر نوعی طغیان علیه کار خودش بود.) تلویحاً می‌توان گفت که چینی‌ها هیچ ایده‌ای درمورد زیبایی ندارند یا تصورشان از این موضوع نادرست است. اما فرهنگ چین در مقایسه با آنچه هگل می‌اندیشید، تصور کاملاً متفاوتی از حقیقت بصری داشت. طبعاً دیدگاه متفاوتی هم نسبت به اهداف بازنمایی داشت. هیچ‌کس نمی‌تواند هنر آن‌ها را زشت قلمداد کند؛ نکته‌ای که بنا بر

ضرب‌المثلِ فرای «همه چیز زشت استنباط خواهد شد، مگر آن که زیبا قلمداد شود.» درواقع هگل نیاز به آموزش زیبایی‌شناختی داشت. وی کاملاً خود را در چارچوب الگوی تقلید رنسانسی محدود ساخته بود.

اما فرای در مقام منتقدی مدرنیست دریافت که ارتباط بین زیبایی و بازنمایی تقلیدی به‌نحوی برگشت‌ناپذیر در دوران او سست شده است. او می‌دانست که انسان نمی‌تواند مخاطبان منتقد خود را به توافق بر سر این موضوع وادارد که سزان یا پیکاسو دنیا را همان‌طور که واقعاً هست نشان می‌دهند. وی در عوض استدلال کرد که این موضوع ربطی به زیبایی ندارد و تأکید باید بر طرح باشد نه بینش. وی این اصطلاحات را شخصاً مطرح ساخت. متعاقباً می‌توانیم ببینیم که زیبایی هنر آفریقایی یا چینی معیارهای تقلیدی و گمراه‌کننده را که در نظر فردی چون هگل بسیار اهمیت داشتند، کنار زدند.

تضعیف ارتباط زیبایی تقلید احتمالاً برای فرای که منتقد هنری فرمالیست و بزرگی بود میسر می‌شد، اما چون وی همچنان ارتباط بین هنر و زیبایی را در حکم پیوندی ضروری می‌دید و می‌پنداشت که هنر برحسب ضرورت همواره زیباست، نتوانست به‌عنوان نظریه‌پرداز تمامی آن سنت‌های زیبایی‌شناسی‌ای را دریابد که در آن‌ها زیبایی اصلاً مهم نبود.

زیبایی رنگین‌کمانی نبود که در حکم پاداش نگاه با تأمل انتظار ما را بکشد. این موضوع هیچ‌گاه مطرح نبوده که تنها روش جامع برای اشاره به هنر، همان روش تأمل زیبایی‌شناختی است. به‌عبارت دیگر هرگز برای فرای و مثلاً راسکین این موضوع مطرح نشد که زیبایی موجود مثلاً در کلیساهای عظیم شاید عمدتاً وسیله، و نه هدف، بوده است. مقصود، ایستادن در مقابل کلیسا و نگریستن طولانی به تزئینات آن نیست، بلکه ورود به کلیسا است.

یکی از معاصران فرای که به نظر می‌آید این موضوع را درک کرده باشد، مارسل دوشان است. از دوران کوربه این موضوع پذیرفته شده بود که نقاشی به شبکیه‌ی چشم منتقل می‌شود. این اشتباهی بود که همه مرتکب شدند. استدلال وی که به‌شدت در نگره‌ی زیبایی‌شناسی نادیده گرفته شد، کاملاً جنبه‌ی تاریخی دارد: «قبلاً نقاشی کارکردهای دیگری داشت ــ می‌توانست فلسفی، یا اخلاقی باشد. قرن ما کلاً قرن شبکیه‌ای است، مگر برای سوررئالیست‌ها که سعی کرده‌اند به طریقی از این حیطه خارج شوند.»

در ۱۹۰۵ پروست که راجع به رقابتی بعضاً کمیک بین ویستلر و راسکین می‌اندیشید (در نامه‌ای خطاب به ماری نردلینگر) نوشت که گرچه ویستلر حق دارد که هنر و اخلاقیات را از یکدیگر متمایز بداند، در سطحی دیگر راسکین هم حق دارد بگوید «تمام هنرهای بزرگ اخلاقی‌اند.» چنان که دیده‌ایم در ۱۹۰۳ مور جداً استدلال کرد که آگاهی نسبت به زیبایی جزو موارد متعالی اخلاقی است. فکر می‌کنم می‌توانیم با اطمینان درمورد فضایی سخن بگوییم که در آغاز قرن بیستم شکل گرفت و در تصویر رمبو از سوءاستفاده از زیبایی همچنان می‌شد مسئله‌ی سوءاستفاده از اخلاقیات را هم مشاهده کرد. فکر نمی‌کنم در سوء استفاده از زیبایی به‌وسیله‌ی سوءاستفاده از یک اثر بزرگ هنری،

موردی آشکارتر از نقاشی دوشان در ۱۹۱۹ وجود داشته باشد که روی کارت پستالی از مونالیزا سبیل کشید و آن را به نمونه‌ای از هنر متعالی بدل کرد. این اثر مانند تمام آثار دیگر دوشان عرصه‌ای برای تأویل‌های به‌شدت متضاد است. ولی می‌خواهم آن را به‌عنوان نوعی نشانه‌ی تاریخی از تحولی عظیم در نگرشی مد نظر قرار دهم که به دنبال توضیح تاریخی است. می‌خواهم بر مقطعی از هنری تاریخی تأکید کنم که در آن همه چیز به نفع درک فلسفی هنر به کار گرفته شد ــ فاصله‌ای منطقی که مشخصاً بین هنر و زیبایی پدید آمد.

این فاصله برای ساکنان بلومزبری، که با تمام آرمان‌های مدرنیستی خود پای‌بند به زیبایی‌شناسی ادواردی باقی ماندند، رؤیت‌پذیر نشد. علت آن بود که آن‌ها چنان که در ضرب‌المثل فرای بیان شده است، تصور می‌کردند که آثار هنری زشت استنباط خواهند شد، مگر آن که زیبا قلمداد شوند. این فاصله‌ای بود که تا دوران تلاش‌های بزرگ مفهومی در دهه‌ی ۱۹۶۰ برای تعریف هنر همچنان رؤیت‌ناپذیر باقی ماند. این فاصله از نظر من نتیجه‌ی ورود پدیده‌ای است که آن را آوانگارد سرکش می‌نامند.

من در تدارک صحنه برای توضیحات تاریخی می‌خواهم اجمالاً به فلسفه‌ی مور بازگردم، خصوصاً ارتباط بین دو حالت والایی که وی مورد بررسی قرار می‌دهد. مور ارتباط آشکاری بین خوبی و زیبایی می‌بیند: «احتمالاً باید زیبایی را به‌صورتی تعریف کرد که در آن تأمل با ستایش به خودی خود خوب است.» مور ادعا می‌کند که این دو ارزش چنان با یکدیگر مرتبط‌اند که «هرچیز زیبا، خوب هم هست.» وی حتی پیش‌تر می‌رود و می‌گوید: «وقتی می‌گوییم چیزی زیباست، مانند این است که بگوییم آن چیز به‌خودی خود خوب نیست، بلکه عنصری ضروری در آن وجود دارد که خوب است: اثبات زیبا بودن چیزی، اثبات این موضوع است که یک کل که این جزء رابطه‌ای خاص با آن دارد، حقیقتاً خوب است.» بدین‌ترتیب مور نوعی الزامات نزدیک بین هنر و زیبایی، و بین زیبایی و خوبی می‌بیند. در واقع زیبایی اصلی است که رفاقت بلومزبری براساس آن بنا نهاده شده است: این رابطه‌ی دوستانه تقریباً به‌طور کامل کسانی را در بر می‌گرفت که خود را وقف زیبایی ــ بزرگ‌ترین اولویت اخلاقی ــ کرده بودند.

پیروان تفکر بلومزبری خود را مبلغان حقیقی تمدن می‌دانستند. شاید آن‌ها احتمالاً پدید آمدن افرادی مانند خود را نشانه‌ای از تمدن می‌پنداشتند. بدین‌ترتیب فکر می‌کنم که آن‌ها چندان از آراء کانت دور نبودند، خصوصاً با توجه به نظر نهایی او که زیبایی نماد اخلاق است، حتی اگر مطابق با دیدگاه وی از طریق نوعی قیاس با اخلاق مرتبط شود. در داوری زیبایی‌شناختی نوعی بی‌علاقه‌گی و جهانی‌بودن وجود دارد که در فلسفه‌ی کانت شرط لازم برای رفتار اخلاقی است. فردی که تجربه‌ی زیبایی‌شناسی را ارزیابی می‌کند، از نوعی تعالی اخلاقی برخوردار است که در اثر بی‌طرفی به آن رسیده است. همچنین به یاد داشته باشید که کانت روشن‌گری را بلوغ نوع بشر تعریف کرد ــ مرحله‌ای فرهنگی که به اعتقاد وی جزیره‌نشینان دریاهای جنوب به آن نرسیده‌اند، یا مدت‌ها طول خواهد کشید که به آن برسند. اکنون این پرسش مطرح می‌شود: چگونه ملت‌هایی که به اصول

اخلاقی و تمدن اعتقاد فراوانی داشتند، بی‌رحمانه‌ترین و طولانی‌ترین جنگی را که تاریخ تاکنون به خود دیده است، برپا کردند؟

با طرح همین پرسش بود که ناگهان مفهوم زیبایی به‌وسیله‌ی هنرمندان آوانگارد در حدود سال ۱۹۱۵ جنبه‌ی سیاسی پیدا کرد، اتفاقی که در دوره‌ی آثار پیش‌ساخته‌ی دوشان رخ داد. سوءاستفاده از زیبایی تبدیل به وسیله‌ای برای جداسازی هنرمندان از جامعه‌ای شد که آن را تحقیر می‌کردند. رمبو تبدیل به قهرمانی هنری و اخلاقی شد، همان شاعری که هرکس دوست داشت جای او باشد.

آندره برتون جوان برای تریستان تزارا، نویسنده‌ی بیانیه‌ی دادا در ۱۹۱۸ می‌نویسد: «من به نبوغ رمبو اعتقاد دارم.» در اینجا به جنبش دادا در حکم طرحی برای جداسازی زیبایی از هنر و نوعی شورش اخلاقی در برابر جامعه‌ای اشاره می‌کنم که در آن زیبایی ارزشی مورد تحسین بود و هنر را صرفاً به‌دلیل برخورداری از زیبایی مورد ستایش قرار می‌داد. در این‌جا یکی از توصیفات ماکس ارنست را ذکر می‌کنم:

«از نظر ما دادا بالاتر از هر چیز نوعی واکنش اخلاقی بود. هدف از خشم ما براندازی کامل بود. جنگی هولناک و بی‌ثمر باعث شده بود تا ما مدت ۵ سال از هستی خود تهی شویم. ما ویرانی را به‌صورت تمسخر و شرم از هر چیزی که به ما عرضه می‌شد تجربه کردیم، هر چیزی که حقیقی و زیبا قلمداد می‌شد. آثار من در آن دوره برای جلب نظر نبود بلکه می‌خواستم مردم را به شیون وادارم.»

ارنست می‌دانست جنگی که وی در آن توپچی بود چگونه جنگی است و هنرش ستیزه‌جویانه بود، همان‌طور که دیدگاه وی نسبت به جنگ‌افروزان تا حد ممکن توأم با نفرت بود. از برخی جهات این موضوع کلاً درمورد جنبش دادا در آلمان هم صدق می‌کند. اولین جنبش نمایشگاه بین‌المللی دادا در برلین نشانه‌هایی داشت که حاکی از مرگ هنر بود. اعضای این جنبش قصد نداشتند که ارزش‌های آلمانی را تقبیح کنند؛ آن‌ها می‌خواستند با تحمیل هنری به آلمانی‌ها که نمی‌توانستند هضمش کنند، ارزش‌های مذکور را نابود سازند. وسیله‌ی انجام این کار نوعی بلاهت ستیزه‌جویانه بود.

روح اصلی جنبش دادا نوعی بازی اغراق‌شده در سایه‌ی جنگ بود، روشی برای نشان دادن تحقیر وطن‌پرستی که با اعمال سبک‌سرانه انجام می‌شد: اصطلاحی که برای این بازی به کار برده می‌شد، «اسب گهواره‌ای» به خودی خود کودکانه بود و اعضای جنبش دادا در زوریخ اعتراض خود را از طریق تمسخر چیزی ابراز داشتند که به‌زعم هانس آرپ، «جنونی ابلهانه و کودکانه نسبت به تمامیت‌طلبی بود که هنر را برای تمسخر نوع بشر به کار می‌گرفت»:

در حالی که غرش توپ‌ها در فاصله‌ای دور به گوش می‌رسید، ما نقاشی می‌کردیم، می‌خواندیم، شعر می‌سرودیم و با تمام وجود می‌خواندیم. ما در جست‌وجوی هنری ابتدایی بودیم که فکر می‌کردیم نوع بشر را از بلاهت خشمگینانه‌ی آن دوره نجات می‌دهد. ما نظم جدیدی را می‌طلبیدیم.

هنر دادا ــ پوسترها، جلد کتاب‌ها، آثار خطی، رساله‌ها و خواندن اشعار به‌گونه‌ای که می‌توانستیم از جنبشی متشکل از شعرا و هنرمندان انتظار داشته باشیم ــ به‌شدت گذرا بود. این پدیده‌ها با ویژگی گذرابودن خود اموری بودند که تزارا آن‌ها را «وسایل مبارزه» می‌نامید.

دادا از زیبا بودن می‌پرهیزد و این موضوع حتی پس از گذشت سال‌های متمادی صدق می‌کند. دلالت بزرگ فلسفی آن‌ها نیز همین است. دادا نمونه‌ای از آوانگارد سرکش است، زیرا اگر آثارش زیبا قلمداد شوند، نادرست قلمداد شده‌اند. هدف یا جاه‌طلبی دادا خلق زیبایی نیست.

روایت رهایی زیبایی‌شناختی ما را مطمئن می‌سازد که دیر یا زود تمام آثار هنری را زیبا خواهیم یافت، حتی اگر در ابتدا زشت بنمایند. «سعی کن این را زیبا ببینی!» این گفته برای آن‌هایی که هنر را در نگاه اول زیبا نمی‌بینند، تبدیل به نوعی استلزام شد. خانمی به من گفت که در سر بریده و ظاهراً در حال فساد یک گاو که دیمین هرست، نقاش جوان انگلیسی، در ویترین گذاشته بود، زیبایی دیده است. به نظرم اگر هرست از دیدگاه آن خانم باخبر می‌شد، به‌شدت احساس سرخوردگی می‌کرد و این موضوع به من لذتی شریرانه می‌دهد. هدف هرست این بود که کارش انزجارآور باشد، حالتی که از نظر کانت در نقد داوری زیبایی‌شناختی غیر قابل قبول و نابخشودنی است. کانت انزجار را حالتی از زشتی می‌دانست که در برابر نوعی احساس لذت مقاومت می‌کند، احساسی که حتی ناخوشایندترین چیزها (خشم، بیماری، ویرانی‌های جنگ) وقتی به‌صورت آثار هنری عرضه می‌شوند می‌توانند زیبا باشند. کانت می‌نویسد: «آنچه انزجار برمی‌انگیزد، نمی‌تواند با طبیعت سازگار باشد و می‌تواند تمام لذت‌های زیبایی‌شناختی را نابود سازد.» از آنجا که هدف هنر ایجاد لذت قلمداد می‌شد، صرفاً منحرف‌ترین هنرمندان قصد می‌کردند که آثار انزجارآوری پدید آورند که «با طبیعت سازگار نبود» و به مخاطبان هنجار و عادی لذت نمی‌بخشید.

مسلماً عده‌ای هستند که در آنچه بیننده‌ی عادی هنجار قلمداد می‌کند، انزجار می‌بینند: شاید به‌قولی همان کسانی که «سلیقه‌های خاصی دارند.» هنرمندانی که به بازنمایی آثار انزجارآور علاقه دارند، چنین مخاطبانی را در نظر نمی‌گیرند. هدف آن‌ها دقیقاً ایجاد احساسی است که به‌قول کانت: «با تمام قدرت می‌خواهیم با آن مخالفت کنیم.» وجه روان زیست‌شناختی انزجار هنوز به‌خوبی درک نشده است، اما نویسندگان اولیه‌ای که به این موضوع پرداخته‌اند، از داروین پیروی کرده‌اند و آن را محصول تکاملی دانسته‌اند که «اساساً با پس زدن غذا ایجاد می‌شود.» نمونه‌هایی که درمورد نقش محوری غذا مطرح شده، «شامل حالت چهره (بیان چهره) می‌شود که بر دفع از دهان و بسته‌شدن بینی و حالت‌های روانی ناشی از تهوع تأکید دارد.» تحقیقات اخیر باعث شده تا گستره‌ی کسانی که انزجار به‌وجود می‌آورند بیشتر شود، حالتی که ارتباط با بقا را تضعیف می‌سازد و همین موضوعات باعث شده‌اند تا انزجار تبدیل به نوعی فرصت هنری برای کسانی شود که علاقه دارند زیبایی را به گوشه‌ای برانند. کانت هیچ راهی نداشت مگر آن که این وضعیت را در حکم نوعی فساد و انحراف هنری قلمداد کند. اگر علاقه به آثار انزجارآور رایج یا هنجار شود، دیگر برای چنین هنرمندانی که به آن‌ها اشاره کردیم هیچ ارزشی نخواهند داشت. هدف اصلی هنرمندان مذکور این است که اثر

انزجارآور، انزجارآور باقی بماند نه آن که مخاطبان بیاموزند از آن لذت ببرند یا آن را به‌نحوی زیبا تلقی کنند.

من در شهر نورنبرگ مجسمه‌ای از اواخر دوران گوتیک دیده‌ام که شخصیتی با عنوان «شاهزاده‌ی جهان» را تجسم می‌بخشد. این شخصیت از مقابل زیبا و قوی به نظر می‌رسد، اما از پشت سر انگار که در معرض هجوم کرم‌ها قرار گرفته و جسمش در حال فساد و پوسیدن است. این پیکر به‌صورتی نشان داده می‌شود که انگار در گور در حال تجزیه و متلاشی شدن است. این منظره نشان می‌دهد که یک فرد دفن شده عملاً به چه وضعیتی درمی‌آید. جای هیچ سؤالی نیست که هدف از نمایش فساد جسمانی با مهارت سنگ‌تراش نورنبرگی چه بوده است. قرار نیست بیننده‌ی این مجسمه از آن لذت ببرد، قرار است که این نقاشی یادآور مرگ[1] او را منزجر کند و برای انجام این کار به ما نشان می‌دهد که جسم وجودی فاسدشدنی است و لذت‌های آن باعث انحراف از آرزوهای والاتر ما می‌شود که همان برکت ابدی و پرهیز از مجازات جاودان است. مسلماً نشان دادن این موضوع که جسم انسانی به وضعیتی انزجار آور درمی‌آید، تخطی از سلایق خوب است اما هنرمندان آلمانی آماده بودند تا بهای چیزی را بپردازند که مسیحیت آن را در حکم والاترین اهداف اخلاقی قلمداد می‌کند.

البته مسلماً کانت هم مفهومی از امر والا را در سر داشت که به گمان من می‌بایست از حیطه‌ی اخلاقی فراتر برود، به‌دلیل شباهت‌های نزدیکی که وی مصرانه بین اخلاق و داوری زیبایی‌شناسانه قائل می‌شد و هرگز نمی‌پرسید که آیا محصول زیبایی به خودی خود می‌تواند در خدمت برخی از اهداف اخلاقی والا باشد یا نه. گویی که زیبایی به خودی خود هدف غایی بود و به صرف وجودش عملکرد هنری را توجیه می‌کرد. کانت هرگز نمی‌پرسد که هدف از نمایش امور انزجارآور در هنر چه می‌تواند باشد، یا این‌که نابودی زیبایی می‌تواند وسیله‌ی اخلاقی باشد. کانت در متنی پیش‌انتقادی این موضوع را به‌وضوح نشان می‌دهد که امر انزجارآور متضاد با زیبایی است. پس اثر انزجارآور به هیچ وجه از جنبه‌ی مفهومی با امر متعالی ارتباط پیدا نمی‌کند. وی با شوق ملاحظه می‌کند که متضاد امر والا ــ چیزی احمقانه است و نظر می‌دهد که تأثیر هنر دادا بیشتر در اثر طرد امر متعال است تا سوءاستفاده از زیبایی.

اما همان‌طور که احتمالاً امر انزجارآور از جنبه‌ی منطقی با زیبایی مرتبط می‌شود، به‌همین ترتیب می‌تواند ارتباط با اخلاقیاتی داشته باشد که زیبایی هم دارد. در اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰ متصدیان موزه‌ها به وجود ژانری در هنر معاصر پی بردند که آن را «هنر مطرود» نامیدند. جوزف کوثرنر، مورخ هنر، می‌نویسد: «اثر مطرود، نه در تاریخ هنر و نه در تلاش‌هایی که برای نگارش تاریخ ثبت می‌شود، امر بدیعی نیست.» کوثرنر در بین تمام منابع به بینش مشخصاً عمیق هگل اشاره می‌کند: «بداعت هنر رمانتیک شامل توجه به امر مطرود و در اختیار گرفتن آن به‌عنوان شیئی ممتاز است.»

رودولف ویت‌کوئر نوشته‌ی ارزشمند خود درمورد هنر و معماری در ایتالیا پس از شورای ترنت را با ثبت تصمیم آن شورا برای نمایش زخم‌ها و عذاب‌های شهدای مسیحی ثبت می‌کند تا از طریق

ایجاد چنین تأثیری، همدلی بینندگان را برانگیزد و ایمان متزلزل آنان را تقویت سازد. «حتی مسیح نیز بایست به‌صورت فردی خون‌آلود، با بدنی پاره شده، زخمی، از شکل افتاده، و رنگ‌پریده تجسم می‌شد.» در عمل، گرایش هنر رنسانس به زیباسازی مسیح مصلوب نتیجه‌ی جدایی از مسیحیت کلاسیک شده با بازگشت به جسم شکنجه شده به نوعی زیبایی ورزشی بود. بدین‌ترتیب پیام اساسی آموزش مسیحی را نفی می‌کرد که رستگاری از طریق رنج اسف‌انگیز حاصل می‌شود.

زیبایی‌باوری قرن هجدهم زمینه‌ای برای منطقی‌نمایاندن دین فطری بود. دستاورد خیره‌کننده‌ی کانت قراردادن زیبایی‌شناسی در زمینه‌ای ساخت‌مند به‌منزله‌ی شکلی از سنجش با دو گام کوچک دور از خرد ناب بود. با در نظر گرفتن این موضوع که بخش عمده‌ای از وجه شاخص هنر قرن بیستم رنج‌های انسانی بود، شگفت‌آور است که چه حجم معتنابهی از هنر قرن بیستم بی‌شور، منطقی، غیرصمیمی و انتزاعی بوده است. هنر دادا چقدر زودباور بود! این هنر با پرهیز از اقناع احساسات زیبایی‌شناختی کسانی که مسئول جنگ جهانی اول بودند، به جای زیبایی به دنیا وراجی، و به جای برتری، چرندیات اعطا کرد. اگر این هنر زیبایی را خدشه‌دار کرد، این کار را با نوعی دلقک‌بازی به‌عنوان مجازات انجام داد.

هنر مطرود که از حیث عدم صلاحیت در نوع خود حزن‌انگیز است، برای تضعیف یا نفی تحقیری که چارچوب مورد استفاده‌ی سیاست‌های زمان ما روا داشته است، دست به کارهایی زده و باعث شده تا به نمادهای تحقیر در حکم روشی برای اعتراض به نفع انسانیت توجه کنند، امری که در دوران ما به‌عنوان وسیله‌ی کار این گرایش به کار رفته است. هال فاستر می‌نویسد: «از نظر خیلی‌ها در فرهنگ معاصر حقیقت در وجود سوژه‌ی بحران‌زده یا مطرود در بدن بیمار یا آسیب دیده نهفته است. پس بدن آشکارا محمل شهادت‌های مهمی درمورد حقیقت، شهادت‌های ضروری علیه قدرت است.»

هدف من داوری درمورد موفقیت یا شکست گرایش هنری به امور مطرود نیست، بلکه می‌خواهم بر این موضوع تأکید کنم که هدف، مقاومت در برابر این پیش‌بینی بوده که هنر زشت است مگر این که زیبا دیده شود. اگر هنر را همواره و لزوماً معطوف به آفرینش و ستایش از زیبایی بدانیم، دچار سوء تفاهم شده‌ایم. با ورود هنر دادا یک تحول مفهومی ژرف شکل گرفت. شاید این امر چنین داعیه‌ای را توجیه می‌کند که غالباً مطرح کرده‌ام: در قرن بیستم هنرمندان فلسفه‌ی هنر را به‌طریقی انتقال می‌دادند که خود فیلسوفان قادر به انجامش نبودند، فیلسوفانی که ادراکات آنها متأثر از دیدگاه‌های ادواردی بود که در آثار مور و بلومزبری دیده می‌شود.

من کشف این موضوع را که هنر می‌تواند خوب باشد بدون آن‌که زیبا باشد، یکی از توضیحات بزرگ مفهومی در فلسفه‌ی قرن بیستم قلمداد می‌کنم. گرچه این موضوع صرفاً از سوی هنرمندان ابراز شد و پیش از آن‌که «روشن‌گری»، زیبایی را اولویت اصلی خود بداند فراگیر بود. این توضیحات باعث شد تا زیبایی خارج از هر نوع تعریف از هنر مطرح شود حتی اگر این موقعیت جدید به‌کندی و با آگاهی هنری ظهور کرد.

وقتی یک فیلسوف هنری مانند نلسون گودمن زیبایی‌شناسی را کنار می‌گذارد تا درمورد بازنمایی و معنی سخن بگوید، این انتظار مطرح نمی‌شود که همه‌ی ما با درکی قوی‌تر بـه مـفهوم زیـبایی بازگردیم، بلکه با آگاهی نسبت به این موضوع انجام می‌شود که زیبایی به جوهر و به تعریف هـنر ارتباطی ندارد.

۳

مطابق با اصول نگره‌ی رنسانس، نقاشی‌ها پنجره‌هایی رو به جهان بـودند ــ ورودی‌هـایی آشکـارا شفاف و پاک که انگار از طریق آن‌ها می‌شد دنیا را از بیرون دید. بدین‌ترتیب تصویر، زیبایی خود را از طریق جهان به دست می‌آورد، پس زیبایی‌اش نه از خودش بلکه از دنیایی مـی‌آمد کـه واسـطه‌ی نمایاندنش بود. (البته این دیدگاه نقش قاب را در شکل دادن به این موضوع که در هر اثـر نـقاشی چگونه جهان خود را مقابل چشم انسان می‌نمایاند، نادیده می‌گیرد.) نقاش کلیشه‌ای دنیا را چنان در قاب می‌گیرد که تبدیل به یک تصویر می‌شود، درست همان‌طور که می‌خواهد تصویرش بـه نـظر برسد. درست مانند لی‌لی بریسکو در به سوی فانوس دریایی یا برحسب تصور، هـریک از نـقاشان متأثر از بلومزبری که جنوب فرانسه را به جست‌وجوی چیزی درمی‌نوردیدند که مکاتب هنر سنتی آن را نقش‌مایه می‌دانستند.

کانت به مـنزوی‌بودن شـهرت داشت، امـا در دوران سـیاحت‌های زیـبایی‌شناختی مـی‌زیست. ثروت‌مندان به خارج می‌رفتند تا مناطق دیدنی ــ کوه‌های آلپ، خلیج ناپل و البته میدان سن مارکو، پانتئون، برج کج پیزا، آکروپلیس ــ را ببینند. برای آن که سوغاتی سیاحان فراهم شود، نوعی صنعت تصویری رشد کرد تا این خاطرات عینی را مـهیا سـازد. مـن ایـن وضـعیت را زمـینه‌ی اظـهارنظر غافل‌گیرکننده‌ی کانت در بخش پنجم کتابش، نقد داوری، می‌دانم که می‌نویسد: «طبیعت زیباست، چون شبیه هنر به نظر می‌رسد.» این در حالی است که شاید انتظار اظهار نظری مخالف با این را داشته باشیم. گویی کانت بگوید که دنیا در حالتی زیبا است که مطابق با شیوه‌ی بازنمایی نقاشان به نظر می‌رسد. وقتی فکر می‌کنیم که هنرمندی صحنه‌ای را در درجه‌ی اول برای آن نقاشی کرده که زیبا بوده است، به‌درستی ایده‌ی رنسانس را می‌فهمیم که طبق آن، هر چه بر بوم نقاشی یـا قـاب می‌بینید منظری شفاف از زیبایی یک صحنه است.

به هرحال این نمی‌توانسته کل داستان باشد، حتی برای کانت که تشـخیص داد هـنر تـوانـایی بازنمایی زیبای «چیزهایی را دارد که ماهیتاً زشت یا نـاخوشایند هسـتند. عـصبانیت‌ها، بـیماری‌ها، ویرانی‌های جنگ و غیره که حتی شاید فاجعه‌آمیز باشند، هنگام بازنمایی در یک تصویر می‌توانند زیبا توصیف شوند.» بدین‌ترتیب مطابق با درک کانت، تصویر باید در ایجاد زیبایی نقش داشته باشد، زیرا خود این نقش‌مایه‌ها چنین نقشی نداشته‌اند. همین‌جاست که کانت ملاحظات خود را راجع بـه انزجار در حکم «نوعی زشتی که نمی‌توان آن را بدون نابودی لذت زیبایی‌شناختی منطبق بر طبیعت و طبعاً زیبایی مصنوعی»، بازنمایی کرد.

در این‌جا بر «زیبایی مصنوعی» تأکید می‌کنم. این همان چیزی است که آن را «زیباسازی»، سفسطه‌ی زیبایی‌شناختی می‌نامیم[۲]، چنان که زشت‌ترین و بدترین چیزها را بهتر می‌نماید و چیزهایی از قبیل آرایش، مد، طراحی داخلی و غیره را شامل می‌شود ــ اموری که نه به‌صورت طبیعی بلکه در قالب زیبایی تشدیدشده می‌بینیم. در قرن نوزدهم خصوصاً در فرانسه، شباهتی نزدیک بین تصاویر نقاشی و چهره‌های نقاشی‌شده ایجاد شد، مثل پرتره‌ی مادام پامپادور پشت میز آرایش که نشان می‌دهد این بانوی بزرگ مقابل آینه نشسته است. بوشه[۳] نقاش عملاً به یک هنرمند درود می‌فرستد. چهره‌ی آرایش‌شده دیدگاه کانت را تأیید می‌کند؛ ما نسبت به استفاده از هنر آگاهیم، در حالی که چهره طبیعی به نظر می‌رسد.»

زیباسازی به نوعی محکومیتی خاص و ناب را برانگیخته است: چنان‌که در برانگیختن نوعی اعتقادات نادرست نقش دارد که مبنای شناختی ثروت‌های عظیم آرایشی در دنیای مدرن را پدید آورده‌اند. اصطلاح فرانسوی «چهره‌آرایی» واژه‌ی farder به‌معنای «رنگ‌آمیزی» است که تا حدی توضیح می‌دهد چرا به‌طور مرسوم نوعی عدم اعتماد نسبت به رنگ‌ها وجود داشته است، این که چرا دکارت تا جایی پیش رفت که بگوید ما واقعاً برای پی‌بردن به جهان به صورتی که هست نیازی به چشمان خود نداریم، زیرا حتی نابینایان هم می‌توانند خطوط کلی را احساس کنند و شکل هر چیز را بشناسند. به نظر می‌آید راسکین هم که در حمایت از پیش رافائلی‌های انگلیسی کل تاریخ نقاشی از دوره‌ی پیش از رافائل را محکوم می‌کند، به زیباسازی (یا تصنع) نظر داشته است. راسکین در دو نامه‌ی اولی که در ۱۸۵۱ برای روزنامه‌ی تایمز فرستاد نوشت که دست‌پرورده‌های جوان او بی‌توجه به قواعد متعارف تصویرسازی می‌خواهند بازنمایی کنند و اسامی نامناسب هرچند نادرستی را برگزیدند، زیرا تمام هنرمندان تا پیش از دوران رافائل چنین می‌کردند و بعد از دوران رافائل دیگر به این کار ادامه ندادند، اما ترجیح دادند که به جای نمایش واقعیت‌های عریان نقاشی‌های ظاهرفریب بکشند. نتیجه آن‌که از دوران رافائل تا این زمان هنر تاریخی دچار فساد شده است.

این مسئله تصادفاً مطرح نشد که واقعیت صرفاً امری متصور است (به‌معنای دیگری از بیان، توسط هنرمند «تصنع» یافته) زیرا هنوز به نفع زیباسازی تحریف نشده بود. احساس من این است که حال و هوای تحریف به توضیح برخی از سوء ظن‌هایی که به‌دلیل نقش زیبایی در هنر معاصر پدید آمد، کمک می‌کند. بار دیگر مورد مپلتورپ و نقاشی‌های او را بررسی کنید. موفق‌ترین آثار وی به گونه‌ای هستند که نمی‌توان زیبایی پورتوگرافیک آن‌ها را نادیده گرفت و بیننده نمی‌تواند از آن‌ها چشم بردارد. این آثار اراده را فلج می‌سازند، درست مانند موردی که سقراط از آن سخن گفته و مطابق آن انسان با تماشای منظره‌ی اجساد، ضیافتی برای چشمانش برپا می‌کند.

نمونه‌ی دیگری که پیچیدگی کم‌تری دارد، عکس‌های سباستائو سالگادو از انسان‌های محروم و قحطی‌زده است. این عکس‌ها زیبایند، با وجود این شاید منتقدان آثارش بگویند که این عکس‌ها تحریف شده‌اند، زیرا رنج کشیدن در چنین شرایطی و هراس حاکم بر آن را نباید زیبا قلمداد کرد. سالگادو از طریق مصنوعات فتوگرافیک که باید با رنگ‌های واقعی نمایش داده شوند، به نوعی

زیباسازی دست می‌زند. اگر قرار است چنین اثری هنر باشد نباید زیبا باشد، زیرا چنین دنیایی زیبایی برنمی‌تابد. پس شاید حقیقت هنری به‌اندازه‌ی خود زندگی انسان غم‌انگیز باشد و هنر تهی از زیبایی به روش خاص خود در حکم آینه‌ای عمل می‌کند که اعمال انسان‌ها را بازتاب می‌دهد. هنر سوای ننگ زیبایی، در حکم چیزی عمل می‌کند که دنیا را نمود می‌دهد. بدین‌ترتیب زیباسازان هم شریک دزد و رفیق قافله می‌شوند.

بخش عمده‌ی هنر بشری ابداً زیبا نیست، البته پدیدآوردن زیبایی هم بخشی از هدف آن نبوده است. یکی از بهترین آثار نقد هنری که من می‌شناسم به‌وسیله‌ی خود فرای درباره‌ی نقاشی مانتنا سیمون مدونا در برلین نوشته شده است: «چهره‌ی چروکیده، گوشت چین‌خورده‌ی کودک تازه متولد شده، همه نشان از مجازات، تحقیر و نوعی ژولیدگی دارد که در قالب جسم او نمود یافته است.» تمام این‌ها به‌طور ضمنی در نقاشی مانتنا نمود می‌یابد و ارتباطی با ملاحظه‌ی نقاشی به‌منزله‌ی اثری زیبا ندارد. پیام اثر فراتر از زیبایی و زشتی می‌رود. در واقع عمدتاً از جنبه‌ی اخلاقی و نه بصری به حقیقت نزدیک است.

مثال دیگری می‌زنم که این‌بار هگل، یکی از منتقدان بزرگ هنری مطرح ساخته و درمورد شاهکاری، اثر هنرمندی از دوران پیش از رافائل است؛ هنرمندی که احتمالاً در دوره‌ی پیش‌رافائلی نکوهش می‌شد. هگل می‌نویسد: «در واقع این اثر نوعی عیب‌جویی آشنا و غالباً تکرار شده علیه عید تجلی رافائل است و دو رویداد را نشان می‌دهد که ابداً ارتباطی با یکدیگر ندارند.» درواقع اگر این اثر را از بیرون نگاه کنیم چنین موضوعی درست به نظر می‌رسد: ما بالای تپه‌ی عید تجلی، نورانیت چهره را می‌بینیم؛ در پایین صحنه‌ای است که در آن کودک از روح ناپاک تهی می‌شود. اما اگر به ماهیت ترکیب‌بندی بنگریم، ارتباطی کامل خواهیم یافت. زیرا از یک طرف نورانیت چهره‌ی مسیح دقیقاً همان عروج وی از زمین و جدایی از مریدانش است و این موضوع باید به‌صورت نوعی جدایی و عزیمت تصویر شود. در این‌جا از یک طرف اعتلای مسیح خصوصاً درموردی ساده و واقعی نمود یافته، به این صورت که مریدان نمی‌توانند بدون یاری خداوند به کودک کمک کنند. پس دو رویداد همزمان به وقوع می‌پیوند و ارتباط بین آن‌ها بدین صورت نمود می‌یابد که یکی از مریدان به مسیح که آن‌ها را ترک گفته اشاره می‌کند و از این طریق به مقصد حقیقی ارجاع می‌دهد که البته همچنان در زمین است. بدین‌ترتیب درستیِ گفته مسیح ثابت می‌شود: هر جا دو یا سه نفر به نام من گرد هم آیند، من نیز در بین آن‌ها خواهم بود.

اگر بگوییم طرح به‌اندازه‌ی زیبایی‌اش ضعیف است، واکنش نامناسبی نسبت به چنین اثر شگرفی نشان داده‌ایم. طرح در بطن معنایی وجود دارد که رافائل می‌خواهد انتقال دهد؛ و دارای معنی مورد نظر رافائل است. جوهر رویداد طوری دست‌مایه قرار گرفته که به شکل بصری تصویر شود در حالی که معنای خود اثر، عید تجلی کاملاً بصری نیست. راسکین درمورد رافائل می‌توانست نظر درستی بگوید: «از جنبه‌ی بیرونی این اثر فاقد حقیقت بصری است ولی از جنبه‌ی درونی حقیقت ژرف‌تری را نمود می‌دهد.»

در این بخش می‌توانیم شاهد تفاوتی چشم‌گیر باشیم بین متفکری مانند هگل که شدیداً درگیر هنر بزرگ است و کانت که چنین نیست و برای او تجربه‌ی هنر پرداختن به اثری با زیبایی طبیعی مانند گل‌ها یا منظره‌ی غروب است. و این نهایتاً چیزی است که در شیوه‌ی تفکر مور هم راجع به هنر دیده نمی‌شود. وی زیبایی هنری را برمبنای الگوی زیبایی طبیعی مد نظر قرار می‌دهد، چنان‌که می‌توانیم بر مبنای این عقیده‌ی وی بفهمیم که در واقعیت چیزی زیبا و بسیار قدرت‌مندتر از آنچه در تصاویر دیده می‌شود، وجود دارد. دیوید هیوم رابطه‌ی بین زیبایی طبیعی و هنری را تقریباً کنار می‌گذارد تا به شباهت بین این دو دیدگاه نسبت به حقایق اخلاقی اشاره کند: «این‌که آیا آن‌ها از خرد نشأت می‌گیرند یا از احساس.» احساسات‌گرایان ادعا می‌کنند که «فضیلت دوست‌داشتنی است، و شرارت نفرت‌آور.» اصطلاح دوم که بازتاب فاصله‌ای است بین نفرت، نوعی انزجار اخلاقی است که بر مرز پس‌زدن فیزیکی قرار دارد. اولی به‌نحوی متقارن نوعی جذابیت طبیعی را تداعی می‌کند: ما به سوی چیزهایی جذب می‌شویم که تصور می‌کنیم برایمان مفیدند. هیوم می‌گوید نوعی زیبایی وجود دارد که شاید درمورد دوم صدق کند: «برخی از نمونه‌های زیبایی خصوصاً انواع طبیعی در نگاه اول احساس و حس پذیرش ما را به خود جلب می‌کند اما هنگامی که نمی‌توانند چنین تأثیری بگذارند، ناممکن است که هر نوع خردی بتواند تأثیر آن‌ها را دوباره ایجاد کند یا آن‌ها را بهتر از قبل با سلیقه و احساسات ما سازگار سازد.» با توجه به این نوع زیبایی، می‌توانیم بگوییم هیچ سلیقه‌ای جای بحث ندارد. اما هیوم به‌عنوان فردی که مرتب نامه‌نگاری می‌کرد، درک واضحی از نیروی دگرگون‌کننده‌ی استدلال انتقادی داشت:

> در بسیاری از نظام‌های زیبایی، خصوصاً آن‌هایی که با هنرهای زیبا مرتبط‌اند، یکی از پیش‌شرط‌ها استفاده از خرد و استدلال برای دست‌یابی به احساس کامل است و شاید بتوان با استدلال و تفکر نوعی لذت نابه‌جا را اصلاح کرد. زمینه‌های مناسبی وجود دارد تا نتیجه‌گیری کنیم که زیبایی اخلاقی بخش عمده‌ی نمونه‌های دوم را در بر می‌گیرد و نیاز به همکاری قوای فکری دارد تا بتواند تأثیری مناسب بر ذهن انسان بگذارد.

فکر می‌کنم این نوع از استدلال در نقد فروید راجع به مانتنا، یا نقد هگل درمورد رافائل نوشته شده است. و معتقدم که هگل بهتر از هر متفکر دیگری این تمایز را به دقیق‌ترین شکل ترسیم کرده است. او خصوصاً اولین کسی است که تمایزی دقیق بین زیبایی‌شناسی و فلسفه‌ی هنر به وجود آورده است. طبق ملاحظات وی، زیبایی‌شناسی «علم احساس یا عواطف است و هنگامی به هنر می‌پردازد که آثار هنری با توجه به احساساتی که قرار است پدید آورند ــ مثل احساس لذت، تحسین، ترس، تأسف و غیره ــ تأیید یا نفی می‌شوند.» این استنباط نسبت به آراء کانت نمایان‌گر پیشرفتی قابل ملاحظه است، زیرا کانت کم‌وبیش خود را به تأثیرهای لذت و رنج در اثر هنری محدود می‌سازد و استعلا را به‌شدت مستثنی می‌داند. هگل تأکید می‌کند که زیبایی هنری «والاتر از زیبایی طبیعی است» و با شور و حالی فوق‌العاده ادامه می‌دهد: «زیبایی هنر، زیبایی زاده از روح و دوباره متولد شده است.» مایلم بر این موضوع تأکید کنم که از نظر هگل، هنر محصولی متفکرانه است و زیبایی‌اش

نیز باید افکاری را بیان کند که هنر تجلی می‌دهد.

با تمام این‌ها هگل نمی‌تواند هنر را جز اثری زیبا بداند و در واقع این را جزو محدودیت‌های هنر می‌داند؛ وی زیبایی را به‌گونه‌ای می‌پندارد که در چارچوب احساسات یا چنان‌که هیوم می‌گوید «حس» قرار می‌گیرد. هگل می‌نویسد: «زیبایی هنر، خود را با حواس، احساسات، شهود و تخیل انسان مرتبط می‌سازد. این قلمرو متفاوت با قلمرو تفکر است و درک فعالیت‌ها و محصولات آن نیاز به امری جز تفکر علمی دارد.» به‌همین علت وی در تز معروفش می‌گوید که هنر به آخر راه رسیده است. ما از قلمرو حواس فراتر رفته‌ایم و به جایی رسیده‌ایم که در آن فلسفه یا جهان‌بینی ماحصل درک و تحلیل ناب است. پس «شرایط دوران ما مساعد هنر نیست.» بدین‌ترتیب آخر کار هنر هیچ ارتباطی با زوال هنر ندارد، بلکه عمدتاً به عروج خرد مربوط می‌شود.

با توجه به درک ابژه‌ی هنری، این پرسش مطرح است که آیا بین زیبایی طبیعی و زیبایی هنری تفاوت مهمی وجود دارد. بگذارید بگوییم که در درک زیبایی طبیعی، ابژه که خود وسیله‌ی زیبایی است (زیبایی جزو متعلقات آن است) با فکری ارتباط ندارد که وجود آن را توضیح می‌دهد. حال آن که در اثر هنری امر زیبا با تفکر توضیح داده می‌شود که برای درک آن زیبایی ضرورت دارد. آیا درک زیبایی در این دو مورد با هم تفاوت دارد؟ می‌خواهم دو مثال بزنم یکی درمورد زیبایی طبیعی و دیگری زیبایی هنری، که در آن‌ها می‌توانیم نگرش هیوم به چنین تمایزی را مشاهده کنیم. انتخاب این مثال‌ها برای آن بوده که موضوعات روان‌شناختی تأثیرگذاری را مطرح می‌سازند، موضوعاتی که مرتبط با زمینه‌های اخلاقی در توجه به زیبایی به‌منزله‌ی امری سطحی و نادرست در واقعیت زندگی است. از دیدگاه من این مثال‌ها نمایان‌گر منظور مسیح از تجسم دنیایی است که در آن کسانی که رنج می‌برند به‌جای خاکستر از زیبایی برخوردار می‌شوند. به‌طور خلاصه هدفم از ارائه‌ی این مثال‌ها کمک به برداشتن داغ ننگ از پیشانی زیبایی است، این‌که برخی از ارزش‌های اخلاقی در زیبایی‌شناسی ادواردی را تجدید کنم.

اولین مثال که به‌نوعی چندعلتی است از یکی از آثار پروست می‌آید. در چهارمین جلد رمان در جست‌وجوی زمان از دست رفته در بخشی که «ادوار دل» نام دارد، راوی به کلبه‌ی کنار ساحل در بلبک بازمی‌گردد. در اولین روز ورود، مادربزرگ محبوب راوی او را همراهی می‌کند ــ عزیزی که بعداً از دنیا می‌رود. در بخشی از کتاب که وی مرگ مادربزرگ را توصیف می‌کند، به‌نحوی جالب لحنی بی‌احساس و خونسرد به خود می‌گیرد که در تضاد با انتظارات ما است، زیرا قبلاً خوانده‌ایم که پیوندی قوی بین این دو برقرار است. ما احساس می‌کنیم که از طریق این موضوع به نکته‌ای درمورد شخصیت مارسل پی می‌بریم، این که وی به نظر کم‌احساس‌تر از آن می‌نماید که می‌پنداشتیم. معلوم می‌شود این احساس نادرست است. در لحظه‌ای که او به اتاقش در گراند هتل برمی‌گردد، حسی از فقدان، عزا و اندوه سراسر وجودش را فرا می‌گیرد و در حالی‌که غیبت جبران‌ناپذیر مادربزرگ سراسر خودآگاه او را در برگفته، به ورطه‌ی افسردگی ژرفی می‌غلتد.

مارسل می‌نشیند و به عکس مادربزرگ که گویی او را عذاب می‌دهد، خیره می‌شود. وی

درمی‌یابد که وقتی مادربزرگ کاملاً عشق خود را وقف او کرده بود، تا چه حد خودمحور بوده است و مثلاً در اولین سفرش به بلبک تا چه حد نسبت به بیماری او بی‌توجهی کرده است. این احساس پایدار می‌ماند تا وقتی که وی روزی در جاده‌ای پهناور، جایی که همراه با مادربزرگ در کالسکه‌ی مادام دو ویلپاریسیس جاده را می‌پیمودند به قدم‌زدن می‌پردازد. جاده گلی است و مارسل را به یاد مادربزرگش می‌اندازد که هربار پس از قدم‌زدن، گل‌آلود به خانه بازمی‌گشت. خورشید پنهان شده است و او «منظره‌ای خیره‌کننده» می‌بیند، منظره‌ای از درختان سیب که در حال شکوفایی‌اند:

تا جایی‌که چشم کار می‌کرد، درختان سیب شکوفا ایستاده بودند. آن‌ها به‌نحو خارق‌العاده‌ای باشکوه می‌نمودند. تنه‌شان در گلی فرو رفته که زیر لباس‌شان قرار دارد. آن‌ها متوجه نیستند که دارند زیباترین رگه‌های رنگ صورتی را که تاکنون دیده شده ضایع می‌کنند، رنگی که زیر نور خورشید می‌درخشد. در فاصله‌ای دور از درختان، افق دریا پس‌زمینه‌ی یک نقاشی ژاپنی را برای آن‌ها به وجود آورده است. اگر سرم را بلند کنم و از بین گل‌ها به آسمان بنگرم، رنگ آبی آن تقریباً به بنفش می‌زند. گل‌ها کنار می‌روند تا زیبایی و شکوه بهشت خود را آشکار سازند. در زیر این نیلگون پهناور، نسیم ملایم ولی خنکی می‌وزد و گل‌های شکوفا را به وزش وامی‌دارد، انگار که نقاشی آماتور با یکی از سبک‌های خارجی به شکلی مصنوعی، هنر و رنگ‌آمیزی این زیبایی زنده را پدید آورده است. ولی این منظره آدم را به گریه می‌اندازد، زیرا صرف نظر از گستره‌ی تأثیر آن در حکم اثری مصنوع و تهذیب‌یافته، احساس می‌کنیم که همه چیز طبیعی است، این که درختان سیب به واقع در دل ییلاق قرارگرفته‌اند.

این مثال، چندعلتی است زیرا صرفاً شخصی چون مارسل می‌تواند این منظره‌ی بسیار زیبا را چنین ببیند. او مانند همتای خود، سوان، همه‌چیز را از طریق استعاره‌های هنر می‌بیند. کسی که هیچ‌گاه آثار هیروشیگه[۴] یا عروج باکره را ندیده باشد، یا در زندگی‌اش هرگز اطلس صورتی نبوده است، به‌سختی می‌تواند احساسی همچون او نسبت به درختان سیب داشته باشد. به‌هر حال این قطعه‌ای از زیبایی طبیعی است که می‌تواند برای هر آدم خوشبختی که آن را می‌بیند، نفس‌گیر باشد. مارسل به ما می‌گوید که از این لحظه به بعد اندوهش از مرگ مادربزرگ کم‌تر شد. به‌نحوی استعاری شاید بتوان گفت که مادربزرگ وارد بهشت شده بود. او به جای خاکستر از زیبایی نصیب برد. پس شاید بتوان حقیقتاً گفت که زیبایی باعث علاج مارسل شده است.

شاید درختان سیب در بلبک در فهرست دنیای زیبایی مور قرار بگیرند. مطمئناً مور استدلال می‌کرد که دنیایی با چنین مناظری بهتر از دنیای خاکستر است. این واقعیت به‌اندازه‌ی وجود دو دست او که یکی از معروف‌ترین استدلال‌های مور است، بدیهی می‌نماید. پذیرش این موضوع جایی برای بحث و چون‌وچرا باقی نمی‌گذارد، اگر کسی درمورد این موضوع تردید داشته باشد، تردیدش علاج‌ناپذیر است. فکر می‌کنم دیدگاه هیوم درمورد زیبایی طبیعی همین باشد. نمی‌توانید با کسی بر سر احساس کردن آن بحث کنید. زیبایی طبیعی محور تجربه‌ی مارسل بود، حتی اگر این تجربه توأم

با استعاره‌هایی باشد که از تجربه‌ی هنری او آمده و به توصیفاتش راه یافته است.

مثال دوم من از اثری نسبتاً معاصر: یادبود سربازان جنگ ویتنام، اثر مایا لین (۱۹۸۲) است. علت انتخاب اثر این است که عموماً به‌منزله‌ی اثری با زیبایی فراوان مورد توجه قرار گرفته است. این نظر را هم اهالی دنیای هنر و هم افراد بسیار معمولی ابراز داشته‌اند که اثر لین برایشان تبدیل به یکی از تحسین‌برانگیزترین مناظر واشنگتن شده است. این اثر یادبود به‌خودی خود ساده است. در واقع ترکیبی است از دو بال مثلثی متقارن که با زاویه‌ای نسبتاً ملایم (۱۲۵ درجه) به یکدیگر متصل شده‌اند و یک پایه‌ی عمودی مشترک آن‌ها را به هم متصل نگه داشته است. این شکلی بسیار کوچک‌شده از ردیف ستون‌های برنینی است که میدان سن‌پیتر در رم را فرا گرفته و البته نقشی مشابه با آن ایفا می‌کند. وقتی مایا لین فکر ساختن این اثر را مطرح کرد، تازه در دوره‌ی کارشناسی دانشگاه ییل تحصیل می‌کرد. استاد وی گفت که زاویه‌ی بین این دو بال باید «معنایی داشته باشد.» این اثر شامل دو دیوار از جنس گرانیت سیاه صیقل یافته است و اسامی تمام سربازان آمریکایی کشته شده در جنگ ویتنام (حدود ۵۸ هزار نفر) به‌ترتیب واقعه‌نگارانه‌ی تاریخ مرگ‌شان بر آن ثبت شده است.

اجرای طرح یادبود لین تقریباً شبیه قصه‌ی پریان بود: این دانشجوی بیست‌ویک ساله برای کامل‌کردن نمونه‌اش شش هفته وقت صرف کرد و اثرش به‌طور گمنام از بین ۱۴۲۱ اثری که در مرور کلی بررسی شده بودند، انتخاب شد. همتاهای لین از اثر وی به‌منزله‌ی «شعر بصری» انتقاد کرده و گفته بودند بیش از هر چیز نوعی کتاب است. آن‌ها تردید خود را نسبت به ارزش معماری اثر ابراز کردند. در این بین لین که جوان، مؤنث و دارای اصل و نسب آسیایی بود و هیچ یک از عزیزانش در جنگ ویتنام از بین نرفته بودند، احتمالاً به‌ظاهر فاقد تمام خصوصیاتی بود که برای طراح این اثر یادبود در نظر گرفته شده بود. وقتی جان اسکراگز، گرداننده‌ی این رقابت برای اولین‌بار آن را مشاهده کرد، به‌شدت سرخورده شد. اسکراگز فکر کرد: «یک خفاش بزرگ است. چیز عجیبی که شاید از مریخ آمده باشد. شاید یک کلاس سومی در این مسابقه شرکت کرده و آن را ساخته بود. تمام بودجه‌ی طرح یادبود برای سربازان از دست‌رفته، صرف ساختن یک خفاش بزرگ شده بود. شاید هم نماد بومرنگ بود.» وی با خود گفت: «خیلی عجیبیه، ای کاش می‌فهمیدم که چه کوفتیه.» جالب است که این اثر به هیچ وجه محکوم نشد. همه منتظر بودند تا ببینند مردم چه واکنشی نسبت به آن نشان خواهند داد، اما یک نفر به اسکراگز گفت: «وقتی ببینی که مردم عادی تا چه حد فرهیخته‌اند، تعجب خواهی کرد.» البته این موضوع درست هم از کار درآمد.

زیبایی اثر تقریباً بلافاصله احساس می‌شود و شاید از طریق واکنش احساسی بازدیدکنندگان بهتر توضیح داده شود، کسانی که آمده بودند تا نام عزیز از دست‌رفته‌شان را ببینند و قسمتی از آن را با خود به خانه ببرند. آن‌ها بازتاب تصویر خود را درست مانند بازتاب تصویری که گویی نام متوفی را هم در خود دارد، می‌دیدند ــ انگار که گروهی از زندگان و مردگان کنار هم قرار گرفته‌اند. گرچه مرگ امری جاودانه است، شاید در این‌جا بتوان وضعیت را با پدیده‌ای طبیعی قیاس کرد، درست مانند

سطحی از آب ساکن که تصویر آسمان در آن بازتاب می‌یابد. درست مانند نقاشی‌های بزرگ مانه از نیلوفرهای آبی که نشان می‌دهند ابرها و گل‌ها چگونه به نظر می‌رسند. صرف‌نظر از زیبایی احساس شده در شیون، معنای اثر لین با به کارگیری «فکر» درک می‌شود. این بخشی از معنای اثر است. در باغ میوه پوست فکر او (نویسنده) مستتر است. در اثر یادبود سربازان ویتنام، فکر متعلق به اثر است و زیبایی را توضیح می‌دهد. در زیبایی طبیعی، زیبایی نسبت به فکر جنبه‌ی بیرونی دارد، در هنر، زیبایی درون اثر است.

ایده‌ی زیبایی درونی، زیبایی‌ای که مکمل معنای اثر است، اساساً هنگام تفکر درمورد مرثیه‌ی رابرت مادرول برای جمهوری اسپانیا به ذهنم خطور کرد. گاهی شکل‌های سیاه آن را به‌منزله‌ی شمایل‌هایی از اجزاء گاو نری قلمداد می‌کنند و بدین‌ترتیب این اثر برای از دست رفتن نیروی زایندگی مرثیه می‌سراید. اما من این شکل‌های سیاه را در حکم انسان‌ها و عناصر معماری بر چشم‌اندازی از ویرانی می‌بینم: زنان شال برسر و ستون‌های فرو ریخته بر پس‌زمینه‌ی نور سپیده‌دم ــ درست مانند پیکر مسیح در نقاشی رستاخیز، اثر پی‌یرو. مادرول نوعی بازنمایی انجام داده که فراتر از تاریخی می‌رود که تأویل می‌کند، فراتر از تجربه‌ی شخصی و خاطره، درست همان‌طور که اثر لین در مدت زمانی نسبتاً کوتاه چنین می‌کند. آنچه مرا تحت تأثیر قرار داد ارتباط ایده‌ی مرثیه با ایده‌ی زیبایی بود. این‌که مرثیه قرار بوده زیبا باشد و زیبایی قرار بوده شفابخش باشد. درست همان‌طور که موسیقی در مراسم تشییع جنازه یا گل‌ها چنین نقشی دارند. البته من چنین چیزی را ــ حتی زیباسازی مردگان برای «تماشا» را ــ نمی‌پسندم. منظورم این است که به هر صورت مرثیه‌های مادرول قرار نیست زیبا باشند. زیبابودن آن‌ها بخشی از معنای آنها و مکمل تأثیرشان است.

وقتی رنگین‌کمانی را در آسمان می‌بینم، ضربان قلبم بالا می‌رود: این عبارت و احساس وردزورث بیان‌گر نمونه‌هایی از زیبایی و زیبایی‌شناسی است که همه‌ی ما شگفتی آن را تجربه کرده‌ایم. اما دغدغه‌ی من در صفحات و فرازهای قبلی عمدتاً نشان دادن رابطه‌ی بین زیبایی و فکر و بین انواع افکاری بوده که در تجربه‌ی بیرونی مقابل زیبایی درونی قرار می‌گیرند؛ این‌که چگونه درمورد نخست افکار، شخصی‌اند و در دومین مورد به‌طور عینی در اثر قرار دارند. از سوی دیگر دغدغه‌ی من در این مقاله به‌طور کلی نشان دادن ارتباط بین زیبایی و هنر بوده است: زیبایی مرتبط با هنر است در حالی‌که وجود آن بخشی از معنای اثر به شمار می‌رود.

تاج‌محل زیباست، ولی مطمئن نیستم که بخواهم همین را درمورد کلیسای کلن یا آخرین داوری اثر میکل آنژ یا دختران آوینیون بگویم و مسلماً آن را درمورد سیمون مدونا هم نخواهم گفت، زنی با کلاه که نورانیت، عید تجلی مسیح را نشان می‌دهد. مواردی از زیبایی که بررسی کردم به سوی حمایت از این دیدگاه هگل می‌روند که هنر و فلسفه به‌نحو متفاوتی با یکدیگر مرتبط‌اند و به انحاء متفاوتی با «ژرف‌ترین علایق نوع بشر و کامل‌ترین حقایق روح» مرتبط می‌شوند. چون این علایق مرتبط با شیوه‌ی آفرینش ما هستند، شاید کمک‌مان کنند تا اعتیاد به زیبایی در هنر معاصر و فلسفه‌ی معاصر را کنار بگذاریم و همواره تشخیص دهیم که هر دوی آن‌ها به ما نشان داده‌اند که این

بخشی از تعریف هنر نیست. زیبایی یکی از شیوه‌های فراوانی است که از طریق آن افکار در هنر با حساسیت انسانی، نفرت، ترس، اعتلا، جنسیت و چیزهای دیگر مرتبط می‌شوند. این شیوه‌ها ارتباط هنر با وجود انسان را توضیح می‌دهند و در تعریف مناسب هنر برای همه‌ی آن‌ها جایی پیدا می‌شود.

توضیح:

آرتور دانتو، منتقد هنر مجله‌ی «*Nation*» و استاد ممتاز فلسفه در دانشگاه کلمبیا است. وی از سال ۱۹۸۰ عضو آکادمی آمریکا بوده است. دانتو مؤلف کتاب‌های فراوانی است، از جمله: نیچه در مقام فیلسوف (۱۹۶۵)، دگرگونی امر عادی (۱۹۸۱)، و برخوردها و بازتاب‌ها: هنر در دوره‌ی تاریخی معاصر که مجموعه‌ای از مقالات نقد هنر است و سال ۱۹۹۰ جایزه‌ی محفل منتقدان کتاب ملی را در زمینه‌ی نقد برده است. سوءاستفاده از هنر براساس سخنرانی‌هایی که وی در دسامبر ۲۰۰۱ در انجمن فلسفی آمریکا ایراد کرده، تدوین شده است. دانتو نسخه‌ای تجدیدنظر شده و بسیار گسترده از این سخنرانی‌ها را آماده کرد که در سال ۲۰۰۳ به‌وسیله‌ی انتشارات اپن‌کرت در قالب یک کتاب منتشر شد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. vanitas: نقاشی طبیعت بی‌جان در قرن هفدهم میلادی؛ ژانری آلمانی که نمادهایی از مرگ یا تحول جسمانی را در حکم نشانه‌هایی از گریزناپذیر بودن این پدیده‌ها نشان می‌دهد.

۲. این مفهوم به‌اصطلاح naturalistic fallacy از جرج ادوارد مور نظر دارد که می‌گوید هرگاه فیلسوف می‌خواهد با توسل به تعریفی از واژه‌ی «خوب» در چارچوب طبیعت‌باورانه‌ی آن (مثلاً دلپذیر، خوشایند، مطلوب) داعیه‌ای را درمورد اخلاقیات ثابت کند، دچار سفسطه‌ی طبیعت‌باورانه می‌شود.

۳. فرانسوا بوشه (۱۷۰۳-۱۷۷۰): نقاش فرانسوی سبک روکوکو که نقاشی‌های او از حامی‌اش، مادام پامپادور، نمونه‌های برجسته‌ای از این سبک نقاشی‌اند.

۴. اتاگاوا هیروشیگه (۱۷۹۷-۱۸۵۸): هنرمند برجسته سبک نقاشی نمایشی ژاپنی (ukiyo-e) که در آن صحنه‌های نمایشی یا زندگی روزمره تصویر می‌شود. ـ م.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی