هتک حرمت امر زیبا:
دوشان و نیومن

دانلد کازپیت
احمدرضا تقاء

استلا[1] خصیصه‌ی پسازیبایی‌شناسانه‌ی هنر را با دقتی زایدالوصف و طنزی گزنده به‌روشنی بیان کرده است. او تلویحاً می‌گوید: این خصیصه پایان هنر است، البته نه به این معنا که دیگر آثار هنری ساخته نمی‌شوند، بلکه به این معنا که آن آثار کاربرد انسانی مهمی نخواهند داشت؛ یعنی دیگر به پیشبرد استقلال شخصی و آزادی انتقادی کمک نخواهند کرد و «من» را در برابر «فرامن» اجتماعی و غرایز ــ دو مقوله‌ای که فردیت را زیر بار همرنگی با جماعت خفه می‌کنند ــ تقویت نمی‌کنند. آثار هنری آنگاه که به‌تمامی حالت تجاری پیدا کنند ــ آنگاه که هویت کالایی بر هویت زیبایی‌شناختی فائق آمده آن را جزو خود سازد، چنان‌که اثری گران‌قیمت کورکورانه واجد ارزش زیبایی‌شناختی و ای بسا معنوی قلمداد شود ــ به‌صورت مصنوعات روزمره درمی‌آیند و بدین‌ترتیب آن «تأثیرگذاری زیبایی‌شناختی»[2] را که دوشان گوهر «کنش خلاق» می‌دانست معکوس می‌کنند. تأثیرگذاری زیبایی‌شناختی آثار هنری را انگیزاننده و گیرا می‌کند و حتی آنها را می‌آفریند، زیرا «ماده‌ی بی‌خاصیت» را به پدیده‌ای تبدیل می‌کند که بیننده حاضر است آن را اثر هنری بنامد ــ «پدیده‌ای که باعث می‌شود بیننده نسبت به آن واکنش انتقادی نشان دهد» و به‌عبارتی آن را جدی بگیرد.

به‌باور استلا، «شوک‌های مدرن» تأثیرگذاری زیبایی‌شناختی را خنثی و حتی معکوس می‌کند، که این نشان از تنزل هنر فاخر به ناهنر[3] و به‌عبارتی پایان هنر دارد ــ و درواقع می‌توان گفت پایان

پسامدرن هنر، زیرا به‌قول لوری[۴]، در پسامدرنیته هنر به سرگرمی بدل می‌شود و بدین‌ترتیب از اعتبار زیبایی‌شناختی تهی می‌گردد؛ یعنی از آن چیزی که آن را هنر می‌کند، نه این که صرفاً بیاید شیئی مثل هزاران شیء دیگر بسازد که در پوشش هنر نوعی خدمت اجتماعی انجام می‌دهند. دوشان تأثیرگذاری زیبایی‌شناختی را این‌گونه تعریف می‌کند: «نوعی ترارسانش[۵] از هنرمند به بیننده ... که از رهگذر ماده‌ی بی‌خاصیت، مثل رنگ‌مایه، پیانو یا سنگ مرمر، صورت می‌پذیرد.» این ترارسانش عبارت است از «سازوکار ذهنی‌ای که پدیدآورنده‌ی هنر در حالت خام ــ بد، خوب، یا خنثی ــ است.» هنر در حالت خام متأثر است از «ضریب هنر» شخصی» هنرمند، که به‌تعبیر دوشان عبارت است از «نسبت ریاضی بین امر بیان‌نشده اما خواسته و امری که ناخواسته بیان شده.»

نکته‌ی درخور توجه این است که، چنان‌که دوشان بی‌شک اطلاع داشت، ترارسانش اصطلاحی است مربوط به علم روان‌کاوی، و منظور از آن تمایل بیمار به انتقال احساسات معمولاً شدید و حتی دردناکِ تجربه‌شده در روابط دوران کودکی به رابطه‌ی خودش با روان‌کاو است. دوشان می‌گوید در کنش خلاق، هنرمند احساسات ساده و ابتدایی‌اش را به کارماده‌اش انتقال می‌دهد و کارماده تبدیل می‌شود به رسانه‌ای که آن احساسات از رهگذر آن به بیننده منتقل می‌شود. ترارسانش درواقع آن کنش خلاق بنیادی ــ یا شاید بتوان گفت آن عمل عاطفی ضروری ــ است که کارماده را به هنر بدل می‌سازد. نخستین گام خلاق عبارت است از تبدیل کارماده به رسانه، یعنی همان کاری که ترارسانش انجام می‌دهد. به‌عبارت دیگر رسانه‌ی مادی جای روان‌کاو را می‌گیرد، به‌طوری که خلق یک اثر هنری برای هنرمند به‌صورت نوعی خودکاوی درمی‌آید. هر اثر هنری خاصی به‌اصطلاح نوعی درخودنگری و به‌عبارتی یک‌جور جلسه‌ی روان‌کاوی است که طی آن هنرمند از رهگذر رسانه‌ی کارماده‌اش به تجربه‌ی مجدد و سامان‌دهی دوباره‌ی احساساتش می‌پردازد. استودیو کلینیکی می‌شود که هنرمند در آن به دنبال خوددرمانی است، هرچند شاید تنها چیزی که در انتها به آن دست می‌یابد خودبیانی باشد ــ خودبازتابی (خودتقلیدی؟) در لفاف هنری.

به‌عبارت دیگر، مسئله این است که آیا کار هنری همان‌قدر به هنرمند در مورد احساساتش شناخت می‌دهد که سروکله زدن با یک روان‌کاو، یعنی انسانی که حضور دلسوزانه و اظهارات تفسیری‌اش بستری پذیراتر از لوح سفید ماده‌ی بی‌خاصیت فراهم می‌آورد. هنرمند احساساتش را در ماده‌ی بی‌جان منعکس می‌کند و روح هنری در کالبدش می‌دمد، اما این به‌معنای درک فلسفه‌ی وجودی آن احساسات، که شرط تسلط اولیه بر آنهاست، نیست. به‌عبارت ساده‌تر، منظور آن نیست که هنرورزی به هنرمند درخصوص موضوع هنرورزی‌اش و احساساتش درباره‌ی آن موضوع شناخت می‌دهد. او احتمالاً از طریق کارماده بیشتر دارد ادای آن احساسات را درمی‌آورد و در حال تکرار یا تمرین آنهاست، تا این که درباره‌شان تأمل کند. هر میزان تأمل هم که صرف ایجاد یک اثر هنری خاص شود، باز معلوم نیست که کنش ایجاد تا چه حد معادل کنش تأمل است. اثر هنری ممکن است بیان تجسم‌یافته‌ی احساسات باشد، ولی لزوماً نشانه یا سند دست‌یابی به شناخت نسبت به آن احساسات نیست. مثلاً دوشان بارها در آثارش به احساسات جسمی‌اش تجسم می‌بخشد، که از

نمونه‌های بارزش می‌توان به شیشه‌ی بزرگ[۶] (۱۹۲۳-۱۹۱۵) و مفروض[۷] (۱۹۶۶-۱۹۴۴) اشاره کرد. از این آثار چنین برمی‌آید که دوشان بیش از آن که به درک احساساتش علاقه داشته باشد به بیان‌شان علاقه‌مند بوده است. او هیچ‌گاه با احساساتش کنار نیامده، بلکه به‌خاطر ارزش هنری‌شان آنها را به خدمت گرفته است. اگر درک‌شان کرده بود، شاید دیگر به خودش زحمت هنرورزی نمی‌داد، چون دست‌کم طبق برداشتی که او از کارکرد شخصی هنر داشت دیگر لزومی برای این کار نمی‌دید. چنان‌که رابرت استالر می‌گوید: «غایت هنر غبارآلوده کردنِ چهره‌ی واقعیت یا اجتناب از آن به‌وسیله‌ی شبیه‌سازی جنبه‌ای از واقعیت، ازجمله واقعیت روحی، همچون عواطف است.» اگر دوشان احساسات جسمی‌اش را تجزیه و تحلیل می‌کرد و به فلسفه‌ی وجودی‌شان پی می‌برد، احتمالاً دیگر نمی‌آمد به‌وسیله‌ی شبیه‌سازی آنها را غبارآلوده سازد یا از آنها اجتناب کند.

برای دوشان، هنرمند پایان داستان خلاقیت نیست. او می‌گوید «بیان شخصی هنر در حالت خام [که توسط هنرمند انجام گرفته] ... باید توسط بیننده «تصفیه» شود؛ مثل شکر خالص که از تصفیه‌ی ملاس چغندر به دست می‌آید ... نقش بیننده تعیین وزن اثر هنری براساس موازین زیبایی‌شناختی است ... بیننده با تفسیر و کشف معانی خصایص درونی اثر، امکان تماس اثر با جهان خارج را فراهم می‌کند و بدین‌ترتیب سهمش را در کنش خلاق ایفا می‌کند.» گویی بیننده همان روان‌کاو یادشده است و کارش تعبیر رؤیاهای هنری هنرمند. اگر نخستین «قلب»[۸] یا «استحاله»[۹]ی خلاق ــ اصطلاحاتی که دوشان از مسیحیت و کیمیاگری وام گرفته و بر قدرت و ژرفای تأثیر و معنای ترارسانش دلالت دارد ــ عبارت باشد از قلب و استحاله‌ی ماده‌ی بی‌خاصیت به هنر خام، خام از لحاظ ذهنی، دومین استحاله‌ی خلاق عبارت است از تصفیه‌ی فکری هنر خام و تبدیل آن به شیئی اجتماعی و فرهنگی. اما این تصفیه که به‌گفته‌ی دوشان نوعی داوری درباره‌ی هنر است همواره در معرض بازنگری است، که این یعنی اثر هنری هیچ‌گاه تمام‌شده یا نهایی نیست، بلکه همیشه به‌طرز خاصی خام می‌ماند و لذا در محدوده‌ی شناخت نمی‌گنجد. به‌نوشته‌ی دوشان حتی «آیندگان ... هم گاهی هنرمندان از یادرفته را احیاء می‌کنند» که این بازاندیشی خلاق یعنی هیچ «حکم نهایی»‌ای الزام مطلق نمی‌آورد.

بیننده‌ی درگیر نمی‌تواند درباره‌ی اثر هنری حکم نهایی صادر کند، چرا که شاید واکنش انتقادی جدیدی نسبت بدان پیدا کند ــ نوعی ترارسانش خلاق جدید به آن، که با خود تجربه و تفسیری جدید از آن، و حسی جدید از خصوصیت برجسته‌ی شکل‌دهنده‌ی آن، به‌علاوه‌ی حسی جدید از خصوصیت و میزان درک خودش بیاورد ــ که آن اثر را شاداب‌تر و تروتازه‌تر از زمانی که در ابتدا بدان واکنش نشان داده بود جلوه دهد؛ حتی تروتازه‌تر از همیشه و زمانی که در حالت خام بوده، یعنی هنگامی که یکسره آفریده‌ی هنرمند می‌نمود، گویی فقط او حق و قدرت آفرینش داشته است. با این اوصاف، ضریب هنر شخصی بیننده‌ی نقاد نقشی گریزناپذیر در تفسیر و کشف معانی هنر خام ایفا می‌کند. بیننده، همچون هنرمند، ایفاگر نقشی همانند واسطه‌های احضار ارواح است، بدین معنا که داوری‌های زیبایی‌شناختی‌اش معمولاً توجیهات احساسات ذهنی‌اش هستند، همانند «تبیین‌های

توجیه‌گونه»ای که هنرمند به امید تأیید و حتی «تقدیس توسط آیندگان» انجام می‌دهد.

دوشان بر ضد سنجش و تجزیه و تحلیل زیبایی‌شناختی هنر و درواقع علیه صدور هرگونه حکم اجتماعی درباره‌ی آن می‌شورد. او می‌گوید: «دانشمندی عادی مثل من در اثر هنری به دنبال حس‌وحالی می‌گردد که بتواند ذهن او را با حس‌وحال هنرمند همگام کند.» نمی‌خواهد بیان شخصی هنر در حالت خام را تصفیه کند، بلکه می‌خواهد ضریب هنر شخصی هنرمند را دریابد، یعنی «تفاضل نیت [هنرمند] با تحقق آن نیت را؛ تفاضلی که هنرمند از آن آگاه نیست.» می‌خواهد به‌واسطه‌ی اثر هنری با هنرمند به همسازی ــ و درواقع یگانگی ــ برسد، نه این که آن اثر را برای جهان تفسیر و کشف معنا کند. برای دوشان، اثر هنری پل ارتباط با هنرمند است؛ ارتباطی که به پیوندی معنوی می‌انجامد که او را به‌طرزی سحرآمیز با هنرمند و کنش خلاقش متحد و یکی می‌کند. به یک معنا آنچه مورد علاقه‌ی اوست بیشتر کنش خلاق است تا اثر هنری که محصول آن است. «تقلای هنرمند برای تحقق‌بخشی عبارت است از یک سلسله تلاش‌ها، رنج‌ها، لذت‌ها، خودداری‌ها، و تصمیم‌گیری‌ها که دست‌کم در ساحت زیبایی‌شناسی، نمی‌تواند و نباید کاملاً خودآگاهانه باشد.» ماندن در ساحت زیبایی‌شناسی همانا غافل‌بودن از این تقلای ناخودآگاه و این فرایند خلاق عمیقاً شخصی است؛ فرایندی در آنِ واحد شناختی، عاطفی و ارادی، که به خانه‌تکانی کامل وجود هنرمند و درواقع دگرگونی تمام‌وکمال احساسات ظاهراً رام‌نشدنی و تحمل‌ناپذیر و تسلط بر آن احساسات می‌انجامد. به باور دوشان داوری زیبایی‌شناختی به‌معنای نادیده گرفتن شخصیت خلاق هنرمند، و به‌طور اخص رابطه‌ی بین شخصیت کاملاً بشری هنرمند و خلاقیت ظاهراً مافوق بشری او، یعنی بهره‌گیری او از خلاقیت خویش جهت فرا رفتن از شخصیتش از طریق استحاله‌ی آن به هنر، است. دوشان به این بخش از مقاله‌ی «سنت و استعداد فردی»[10] تی‌اس الیوت استناد می‌کند که: «هنرمند هراندازه کامل‌تر باشد، به‌همان نسبت تمایز میان بشر رنج‌برنده و ذهن آفریننده‌ای که در درون اوست کامل‌تر و برای ذهن هضم و ترجمان عواطف و احساسات شدید، که مواد و مصالح ذهن است، کامل‌تر است.» (الیوت با این تعبیر درواقع به مفهوم «گسستگی حساسیت»[11] ــ جدایی عقل و احساس ــ که به باور او مختص مدرنیته است جنبه‌ی مثبت می‌دهد.) داوری زیبایی‌شناختی این فرایند سوخت‌وساز پیچیده را که به‌باور دوشان جان‌مایه‌ی اصلی هنر است تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. داوری زیبایی‌شناختی از دایره‌ی فهم «بیننده‌ای که بعدها با دادن ارزش اجتماعی [و فکری] به آن به‌صورت اعقاب [آن] درمی‌آید» خارج است. این کار شاید نوعی کنش خلاق باشد، ولی با کنش خلاق هنرمند ربطی ندارد یا ربط کمی دارد، و در واقع غایت آن را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

دوشان بر محتومیت داوری زیبایی‌شناختی واقف است، اما می‌خواهد از شر آن خلاص شود، چه مفهوم آیندگان که داوری زیبایی‌شناختی بدان اشاره دارد ربطی به موضوع خلاقیت که امری است ذهنی و بلاواسطه ندارد. بحث داوری زیبایی‌شناختی اساساً بحث خودآگاهی است. داوری زیبایی‌شناختی با بهره‌گیری از تمامی عقاید و نظرات باب روز اثر هنری را که امری است ذهنی تا سطح اجتماعی فرو می‌کاهد و آن را به‌زور قواره‌ی خودآگاهی عینی متعارف می‌کند. اثر هنری تنها

هنگامی شروع به آشکارسازی شخصیت و خلاقیت هنرمند و رابطه‌ی بین این دو مقوله می‌کند که شخص درباره‌ی اثر حکم صادر نکند. دوشان از این نیز پا فراتر گذاشته می‌گوید: اثر هنری باید عاری از هرگونه جذابیت زیبایی‌شناختی باشد؛ نباید سر و وضعش را طوری بیاراید که تحسین و تشویق آیندگان را بخرد؛ نباید مطابق با ذوق و سلیقه‌ی افراد باشد، چون سلیقه‌ها دائم عوض می‌شود؛ نباید سعی کند که خوب باشد، بلکه فقط باید باشد؛ تلاشش فقط و فقط باید معطوف به این باشد که بهترین ترجمان ممکن را از رنج و احساس، که مواد و مصالحش‌اند، به دست دهد؛ باید به‌تعبیر الیوت «قرینه‌ی عینی» پدیده‌ای ذهنی باشد و لذا باید در آنِ واحد بی‌باکانه و اسرارآمیز باشد؛ همچون رؤیایی برانگیزنده که بتوان تعبیرش کرد، ولی هیچ‌یک از تعابیرش قطعی نباشد و از خصلت مرموز و دست‌نیافتنی شخصیت هنری حکایت کند. به‌گفته‌ی دوشان هنرمند شاید «آدمی مثل بقیه‌ی آدم‌ها» باشد، اما به‌خلاف بقیه‌ی آدم‌ها «مانند واسطه‌ی احضار ارواح عمل می‌کند که از هزارتویی ورای زمان و مکان به بیرون راه پیدا می‌کند.» شیشه‌ی بزرگ به‌گفته‌ی او «رد تمامی اصول زیبایی‌شناختی به‌معنای متداول کلمه» بود. به‌عبارت دیگر، چنین نبود که «مانیفستی چونان مانیفست‌های دیگر درباره‌ی نقاشی جدید» و درنتیجه تلویحاً معیار جدیدی برای داوری و ذوق زیبایی‌شناختی باشد، بلکه کوششی بود برای ترجمان برخی احساسات در عین بی‌اعتنایی کامل به تجربه‌ی زیبایی‌شناختی بیننده و ارزیابی او از اثر. بیننده تنها در صورتی این اثر را درک می‌کند که آن را واسطه‌ای بداند برای بیان نیت هنرمند، هرچقدر هم محقق‌نشده ــ شیشه‌ی بزرگ تنها آنگاه کامل شد که شکست و دوشان تکه‌هایش را دوباره به هم چسباند و این تأییدی بود بر این که نیت آن هرگز به‌طور کامل محقق نخواهد شد ــ نه یک نوع پدیده‌ی زیبایی‌شناختی جدید و مشخصاً مدرن.

بدون اصول زیبایی‌شناختی، اثر هنری به چه صورت درمی‌آید؟ چیزی مثل طراحی مکانیکی که دوشان به کار گرفت «تا از ذوق و سلیقه بگریزد ... این روش مطابق با هیچ ذوق و سلیقه‌ای نیست، چون خارج از تمامی قواعد تصویری است» (گرچه او با اختصاص دادن این روش به خود آن را به‌صورت یک قاعده‌ی تصویری دیگر ــ قاعده‌ای مدرن ــ درآورد) و در غیر این صورت می‌شود مثل یک قاشق چوبی آفریقایی، یعنی مصنوعی فرهنگی که از لحاظ زیبایی‌شناختی خنثی یا بی‌تفاوت است، یا لااقل تا پیش از تبدیل شدن به هنر بود. «قاشق چوبی‌های آفریقایی آن موقع که درست‌شان می‌کردند هیچی نبودند؛ فقط کاربردی بودند، بعداً شدند اشیای زیبا و "اثر هنری"». نگاه غیرزیبایی‌شناختی به آثار هنری بازگرداندن آنها به حالت قبل از «شناخته شدن» یا «محقق شدن» به‌عنوان آثار هنری است؛ حالتی که گویا از آنگاه که هنر در حالت خام بودند نیز خام‌تر است. انگار دوشان می‌خواهد ما مجموعه هنر بدوی مایکل راکفلر[۱۲] را از موزه‌ی هنر متروپولیتن[۱۳] به یک موزه‌ی مردم‌شناسی انتقال دهیم. اشیای مجموعه در آنجا دیگر نه شاهکارهای هنری، که فقط و فقط مصنوعات فرهنگی خواهند بود. آنها آنجا دیگر آثار هنری زیبا نیستند ــ درواقع حتی اثر هنری هم نیستند ــ بلکه همان چیزهایی هستند که زمانی که برای اولین بار کشف شدند بودند، یعنی آثار و بقایای یک جامعه‌ی دورافتاده با کارکردی خاص در آن جامعه.

آیا می‌توان با هر دو دید به چنین اشیایی نگریست ــ هم به دید مصنوعات عادی روزمره و هم آثار فاخر هنری؟ اتفاقاً دوشان مایل است ما درست به همین شکل به آثار او، موسوم به ساخته‌گزیده[۱۴]، نگاه کنیم. ساخته‌گزیده‌ها هویتی دوگانه دارند. از یک سو مصنوعاتی هستند با کارکرد اجتماعی که از رهگذر کنش خلاق روح دوشان به‌صورت نمونه‌هایی والا از شاهکارهای هنری درآمده‌اند. اما از سوی دیگر جنبه‌ی کارکردی روزمره‌شان را هم حفظ کرده‌اند و در چشم‌به‌هم‌زدنی خلاقانه، یا در واقع در ذهن، بدان جنبه رجعت می‌کنند. در یک کلام، در عین حالی که تجسم تأثیرگذاری زیبایی‌شناختی‌اند، همان ماده‌ی بی‌خاصیت باقی می‌مانند. اشیایی هستند به‌غایت مبهم و به‌غایت خودسر، و به‌عبارتی مرز میان هنر و ناهنر را مخدوش می‌کنند؛ نوعی تمایززدایی که عموماً عصاره‌ی خلاقیت مدرن قلمداد می‌شود. ابهام وسوسه‌انگیز ساخته‌گزیده مانع از آرمان‌پردازی زیبایی‌شناختی می‌شود. زمانی که چشمه[۱۵]، ۱۹۱۷، به‌عنوان اثری زیبا و مطابق با ذوق سلیم ستایش شد، یعنی هنگام ورودش به موزه دوشان برآشفت، چون اثر منحصراً در ساحت زیبایی‌شناختی درک شده بود و درنتیجه هویت مغشوش آن به‌عنوان هنر/ناهنر، و به‌عبارتی ذهناً هنر و جسماً غیرهنر، زایل شده بود. هر تصمیمی برای تلقی صریح ساخته‌گزیده به‌عنوان هنر موجب تنزل مقام آن به‌عنوان کنشی خلاق می‌شود، حال هرچقدر هم که ارتقاء زیبایی‌شناختی‌اش به‌منظور حفظ آن برای آیندگان ضروری باشد. دوشان درواقع به حفظ آثارش برای آیندگان اهمیت نمی‌داد، که همین امر را شاید بتوان نشانه‌ی غایی بی‌اعتنایی او به اصول زیبایی‌شناختی دانست.

خودش می‌گوید: «مجبور بودم مراقب "ظاهر" شیء باشم ... باید رویکردتان به یک چیز با بی‌تفاوتی همراه باشد، انگار که اصلاً بویی از عاطفه‌ی زیبایی‌شناختی نبرده‌اید. انتخاب ساخته‌گزیده‌ها همیشه براساس بی‌تفاوتی بصری و در عین حال نبود مطلق ذوق سلیم یا ناسلیم است.» اما به‌محض برخوردار شدن آن از «شأن هنری» ــ عبارتی که آندره برتون در توصیف محصول کنش ذهنی زاینده‌ی ساخته‌گزیده به کار می‌برد ــ ناگزیر عاطفه‌ی زیبایی‌شناختی در انسان زنده می‌شود. برتون می‌گوید: دوشان با اثر هنری نامیدن شیء معمولی بدان شیء سیادت و سروری می‌بخشید و با این کار بلافاصله شیء پرولتاریا را به شیئی آریستوکرات تبدیل می‌کرد؛ از طبقه‌ی پایین به طبقه‌ی بالا (و درواقع بالاترین طبقه). شاید عکس این قضیه نیز صادق باشد، و گواه آن هم تصور ساخته‌گزیده به‌عنوان ضد هنر ویران‌گر است. ساخته‌گزیده نوعی هم‌سطح‌سازی مساوات‌طلبانه‌ی شیء هنریِ محصول دست ــ و درواقع محصول سنت ــ با سایر اشیا، و تبدیل آن به شیئی همچون هزاران شیء ساخته‌شده‌ی عادی و معمولی دیگر است. فاخر نازل می‌شود، فوق‌العاده عادی می‌شود، و متفاوت مثل بقیه می‌شود. طنز این وارونگی ارزش‌ها هنگامی بیشتر می‌شود که توجه کنیم که ساخته‌گزیده فقط محصول کار ذهنی است، در حالی که شیء هنری هم محصول کار ذهنی است هم کار جسمی.

آنچه مسلم است ساخته‌گزیده دارای معنایی دوگانه است. چیستان است. گره کوری است که هیچ شمشیر فکری‌ای را یارای بریدن آن نیست. در آنِ واحد هم هنر است هم ناهنر. هویت ثابتی

ندارد. اگر هنرش بدانیم آناً برمی‌گردد و به ناهنر تبدیل می‌شود. به مجرد این که بیننده هنرش بداند و جدی‌اش بگیرد فرو می‌پاشد و به شیئی مبتذل و پیش‌پاافتاده تبدیل می‌شود، و به محض این که بیننده شیئی پیش‌پاافتاده بینگاردش به‌صورت هنر جدی درمی‌آید. همین که بیننده نسبت به آن واکنش انتقادی نشان دهد و خلاقانه‌تر از حالتی که به اشیای غیرهنری می‌اندیشد و می‌نگرد بدان بیندیشد و بنگرد، به‌یکی از همان اشیای غیرهنری تبدیل می‌شود. ساخته‌گزیده همواره روی دست بیننده بلند می‌شود و از خود تفسیری هوشمندانه‌تر از تفسیر او ارائه می‌دهد، و این یعنی فاقد هرگونه ارزش اجتماعی است. اصلاً در برابر اجتماعی شدن مقاومت می‌کند و تفسیرناپذیر باقی می‌ماند. پوچ است و عاری از ذوق. درواقع چون پوچ است کلاً در شمول ذوق سلیم یا ناسلیم نمی‌گنجد. درک این هنر برمبنای ذوق، یعنی کاری که بیننده‌ی زیبایی‌جو می‌کند، مساوی است با کج‌فهمی آن. در یک کلام، فلسفه‌ی وجودی ساخته‌گزیده‌ی دوشان این است که بیننده را دست بیندازد و از میدان به در کند. واقعیت قضیه آن است که ساخته‌گزیده‌ی دوشان علی‌رغم همه‌ی حنجره‌درانی‌های او در تمجید از «قطب بیننده» ــ و همه‌ی احترامی که برای کنش خلاق تفسیری بیننده قائل می‌شود ــ ظاهراً فقط برای آن «ساخته» شده تا به انتظارات بیننده لطمه بزند؛ مفهوم آیندگان را که نمادش داوری انتقادی و زیبایی‌شناختی بیننده درباره‌ی اثر هنری است به سخره گیرد؛ هرگونه تلاش برای ایجاد تماس بین خود و جهان خارج را ناکام گذارد و به‌صورت همان واسطه و نماد دنیای درونی هنرمند باقی بماند.

ساخته‌گزیده را معمولاً اثری غیرجدی و کنایه‌آمیز برمی‌شمرند، اما معنا و مفهوم آن، هم برای بیننده و هم برای هنرمند، آشکارا جنبه‌ی نیهیلیستی دارد. این امر از سویی دال بر باور دوشان به پوچی و بیهودگی داوری آیندگان ــ باور به ناممکن بودن صدور هرگونه حکم نهایی در مورد هنرمند، یعنی همان کاری که بیننده هنگام تجربه‌ی زیبایی‌شناختی هنر و داوری زیبایی‌شناختی درباره‌ی آن به گمان خود دارد انجام می‌دهد ــ و از سوی دیگر این باور اوست که خود هنر نیز پوچ و بیهوده است، زیرا هیچ‌گاه نیت هنرمند را چنان که باید و شاید محقق نمی‌کند، و چه‌بسا آن را بد بازنمایی کند. به‌باور وی، اثر هنری در برزخ روانی میان نیت هنرمند و تلاش نافرجام او برای تحقق آن نیت اسیر و گرفتار است. دوشان تلویحاً هنرورزی را کاری بیهوده می‌داند ــ و اتفاقاً هنر را رها می‌کند و به شطرنج روی می‌آورد (گو این که در خفا یک اثر هنری هم خلق می‌کند) ــ زیرا هیچ اثر هنری‌ای هرگز نمی‌تواند ترجمان کامل احساسات هنرمند باشد، و این یعنی از عهده‌ی تسکین آلام او برنمی‌آید. برای دوشان، اثر هنری محکوم به شکست است، چراکه در ترجمه از زبانی به زبان دیگر همواره نکاتی ناگفته می‌ماند ــ جدای از این که درکل ترجمه کاری است سخت و غیرممکن ــ مخصوصاً در ترجمه‌ی زبان احساس به زبان هنر. ترجمه‌ی زیبایی‌شناختی بیننده از اثر هنری نیز بر همین قیاس محکوم به شکست است، چراکه عواطف پرشور موجود در اثر تن به این کار نمی‌دهد. اصلاً به نظر دوشان هدف از تدوین اصول زیبایی‌شناختی انکار عواطف است و عاطفه‌ی زیبایی‌شناختی یعنی عاطفه‌ی عقیم. در یک کلام، قوت اصل مطلب و ظرایف معنایی آن لاجرم به

باد می‌رود. کاری که دوشان می‌کند، یعنی ترجمه‌ی اثر هنری به ساخته‌گزیده ــ که درنهایت تقلیدی است اسف‌بار از یک اثر هنری و کنش خلاق ــ بیان قطعی بدبینی نیهیلیستی اوست، و دال بر نوع نگرش او به هنرمند، اثر هنری و بیننده، که حال و روز هرسه را تراژیکمیک و حتی مضحک می‌داند.

برای دوشان، کنش زیبایی‌شناختی همواره کنشی است اجتماعی. کنش زیبایی‌شناختی رابطه‌ای کنایی با کنش خلاق هنرمند دارد و نیت آن کنش را با تفسیر و اجتماعی‌سازی ــ یعنی عقلانی‌سازی و شخصیت‌زدایی ــ اثر هنری که تحقق ولو ناقص آن نیت است مخدوش می‌سازد. برعکس برای بارنت نیومن «کنش زیبایی‌شناختی همواره بر کنش اجتماعی تقدم دارد.» به‌گفته‌ی وی کنش زیبایی‌شناختی آغازین است و به هیچ وجه جنبه‌ی کنایی ندارد. کنش زیبایی‌شناختی مقدم است بر اثر هنری ــ که در بهترین حالت حاکی از آن کنش است ــ نه این که طبق نظر دوشان پس از آفرینش اثر به وجود آید. به باور نیومن امر زیبا یک پدیده‌ی وجودی آغازین و درنتیجه غیرتاریخی و غیراجتماعی است، برخلاف آثار هنری که نه‌تنها تاریخی و اجتماعی‌اند، بلکه چون چنین‌اند اصلاً آغازین نمی‌نمایند و بدین‌ترتیب بحث وجودی بودن‌شان نیز منتفی است. آن چیزی که نیومن «ریشه‌ی زیبایی‌شناختی آغازین»[16] می‌نامد از «انسان نخستین که از سر بهت و خشم بر وضعیت تراژیکش و بر خودآگاهی‌اش و بر بی‌پناهی‌اش در برابر خلاء نعره سر می‌دهد» تفکیک‌پذیر نیست. «نخستین بیان بشر، همچون نخستین رؤیای او، صبغه‌ی زیبایی‌شناختی داشته و سخن گفتن او بیش از آن که طلب ارتباط باشد فریاد اعتراضی شاعرانه بوده.» یعنی بیش از آن که ارتباطی اجتماعی باشد عبارت بوده از «کنش تعجب‌آمیز توتمی» موجودی آسیب‌پذیر. کنشی آغازین، سرشار از بیهودگی شناخت خود، حاکی از انزوای انسان در جهانی غیرانسانی. «خطابی به امر شناخت‌ناپذیر.» «سگِ تنها به طرف ماه زوزه می‌کشد» و امر زیبا همچون همین زوزه‌کشی آغازین است؛ همزمان «فریادی از سر قدرت و ضعف شدید»، «کوششی بیهوده برای شعر سرودن» و «فوران سرمستانه‌ی ... قدرت»، همچون «بانگ خروس» و نفیر مرغ غواص «در حالی که تنها بر فراز دریاچه می‌چرخد.» (تورو[17] نیز در آبگیر والدن[18] از مرغ غواص یاد می‌کند که این حاکی از رابطه‌ی نیومن با مشرب استعلایی[19] آمریکایی است.)

نیومن امر زیبا را در آنِ واحد تراژیک و متمرد می‌داند، و این یعنی اذعان به وجود آسیب روانی در عین اعلام استقلال. آگاهی زیبایی‌شناختی از وجود، آگاهی‌ای در آنِ واحد مضطربانه و سرمستانه، به ما می‌گوید که بشر دارای «سرشت هنرمندانه» است، «کنش هنری حق طبیعی و مسلم بشر است»، «هنرمندان نخستین انسان‌ها هستند»، «معنای جهان را نمی‌توان در کنش اجتماعی یافت»، «نمی‌توان تصور کرد که نخستین انسان به زمین فرستاده شده تا رنج بکشد و حیوان اجتماعی باشد.» «انسان اصالتاً هنرمند بوده است». «آن که در اعصار کهن ... به نگارش نخستین باب سِفر پیدایش همت گماشت ... انسان را در جنت عدن مجاور شجره‌ی معرفت، شجره‌ی صواب و ناصواب، در بالاترین مقام تجلی ربوبی قرار داد. هبوط انسان چنین بود که آدم با خوردن میوه‌ی شجره‌ی معرفت در جست‌وجوی حیات خلاق بود تا به‌تعبیر راشی[20]، «خالق کون و مکان» شود اما به عقوبتی

غیرت‌آمیز گرفتار آمد و به رنج [اجتماعی] مبتلا شد. هبوط انسان را می‌توان به عجز و ناتوانی ما از داشتن زندگانی خالق‌وار تعبیر کرد ... حکمت و دلیل تمایل به ظاهر جنون‌آمیز بشر بـه شـاعری و تصویرگری چیست جز عصیان و تمردی علیه هبوط انسان و ابراز رجعت او به آدم جـنت عـدن؟» هنرورزی عبارت است از تلاش برای بازیابی آن حالت قدسی خلاقیت خدای‌گونه‌ی قبل از هبوط، در قالب تمردی جنون‌آمیز علیه هبوط انسان به حیات اجتماعی؛ بـازیابی ریشـه‌ی زیـبایی‌شناختی آغازین که به وجود آدمی «اصالت» می‌بخشد.

نیومن و دوشان شاید در مورد امر زیبا اختلاف نظر داشته باشند ــ نیومن با نگاهی رومانتیک آن را آغازین و درنتیجه از حیث وجودی غایی می‌داند، در حالی که به نظر دوشان امر زیبا بازانگاری هـنر غـیرعقلانی بـه‌صورت یک پـدیده‌ی اجـتماعی عـقلانی و بـدین‌ترتیب بـه‌طرزی طـنزگونه پایدارکننده‌ی امری ذاتاً ناپایدار است ــ اما در این نکته هم‌عقیده‌اند که امر زیبا هیچ ربطی به اثـر هنری واقعی ندارد. برای آنان وجود امر زیبا در مادیت و به‌واسطه‌ی مادیتش نیست، بلکه امر زیبا عبارت است از هاله‌ی مفهومی آن ــ طلوعی برای نیومن و غروبی برای دوشان. نیومن امر زیبای آغازین را در طبیعت سراغ می‌گیرد، آن‌هم نه طبیعت انسانی بلکه طبیعت حیوانی. تجربه‌ی انسانی از امر زیبا پسرفتی و قهقرایی است ــ رجعت به اصل، زندگی اصیل، و مـهم‌تر از هـمه بـه خـلاقیت آغازین که به زندگی اصالت می‌بخشد. اثر هنری مادی یادگار خاموش این رجعت است، و نکته هم در همین‌جاست، چرا که تنها خلاقیت است که به زندگی معنا و جوهر مـی‌بخشد. بـه بـاور نـیومن شخص باید به اصل غیراجتماعی وجودش رجعت کند تا اصالت وجودش را تـجربه کـند و درواقـع دریابد که آفریده‌ای است یکتا و بـی‌همتا، و هـمین مـعرفت شـهامت زنـدگی خـلاق در جـامعه‌ای غیرخلاق را به وی می‌بخشد. «زیپ» معروف نیومن ــ آن نشانه‌ی بزرگ و روشنِ نـقش‌بسته بـر درازای عمودی بوم، آن علامت سجاوندی صحیفه‌ی وجود، که از زوزه‌ی آغازین در خلاء کیهانی و معرفت مضطربانه به اصالت وجود حکایت دارد ــ اثر زمخت اما استوار همین احساس قوی حیوانی است. اثر هنری پس از تجربه‌ی زیبایی‌شناختی آغازین پدیدار شده، و عبارت است از مواجـهه‌ای رازورزانه با خلاقیت بنیادین کائنات ــ دربر گرفتن رازورزانه‌ی خلاقیت که موجد و مبقی عالم هستی است. می‌توان این تجربه را داشت، بی آن که عملاً اثری هنری پدید آورد، مگر آن که زوزه کشیدن سگ را هم اثر هنری بدانیم. به باور دوشان نیز تجربه‌ی زیبایی‌شناختی ربطی به ایـجاد یک اثـر هنری واقعی که مستلزم نوعی درخودنگری است ندارد و از این حیث به تصور وجـودی نـیومن از تجربه‌ی زیبایی‌شناختی شبیه است. اما هنرمند دوشان نوعی رنجبر روحی است ــ نسخه‌ای از آدم پس از هبوط [آدمی که با هوش و ذکاوت بر سرنوشت شومش چیره شده) ــ حال آن که هـنرمند نیومن آدم پیش از هبوط است، آدمی که خاطره‌ی خلقت خداوند هنوز برایش زنده است و می‌تواند به‌واسطه‌ی خلاقیت‌اش با خداوند ارتباط برقرار کند.

قطع نظر از اختلاف نگرش این دو به تجربه‌ی زیبایی‌شناختی، یا ترجیح می‌دهم بگویم تبدّل یا بازآفرینی زیبایی‌شناختی، هردو این تجربه را جدای از کار جسمی و ذهنیِ ایجاد عملی اثری هنری

می‌پندارند. آنان تجربه‌ی زیبایی‌شناختی را نه در اثر هنری، که قبل و بعد از پدیدآوری آن سراغ می‌گیرند. آنان متوجه نیستند که فرایند ایجاد یک اثر هنری ــ حتی یک اثر هنری عقیم و نازیبا مانند ساخته‌گزیده ــ خود یک تجربه‌ی زیبایی‌شناختی تبدّلی است. متوجه نیستند که فرایند خلاق فرایندی زیبایی‌شناختی است و اثر هنریِ برآمده از این فرایند محصول تبدّل زیبایی‌شناختیِ تجربه‌ی روزمره‌ی واقعیت، و لذا ارائه‌ی تجربه‌ای تروتازه و جدید از واقعیت است، که سبب می‌شود واقعیت تروتازه و به‌تعبیر نیومن اصیل جلوه کند؛ گویی نخستین‌بار است که رؤیت می‌شود و لذا تلویحاً بازآفریده می‌شود. (این امر، به خلاف آنچه گویا نیومن می‌پندارد، لزوماً بدان معنا نیست که شخص واقعیت را چنان می‌بیند که گویی در بهشت است، بلکه بدین معناست که آگاهی شخص از واقعیت شدیداً تغییر یافته، به‌طوری که واقعیت چهره‌ی عادی و روزمره‌اش را از دست داده و از حیث پدیدارشناختی اصیل و معتبر می‌نماید. به‌عبارتی توگویی واقعیت از آنِ شخص است نه شخص از آنِ واقعیت، و حتی فراتر از این، چون شخص کم‌ترین خواسته و انتظاری از واقعیت ندارد.)

نزد این دو، اثر هنری به‌تعبیر رایج «ضدزیبا»[۲۱] یا به تعبیر من «پسازیبا»[۲۲] می‌شود، یعنی یکسره از ارزش زیبایی‌شناختی عاری و تهی می‌شود. هنر دیگر هنر زیبا، یعنی بیان تجربه‌ی زیبایی‌شناختی و غور در آن نیست ــ هم دوشان و هم نیومن هریک به سیاق خود از پایان هنر زیبا خبر می‌دهند، هرچند بقایای آن باقی مانده و چه بسا همچنان باقی بماند ــ بلکه برساخته‌ای است روانی ـ اجتماعی که براساس هویت نهادی، ارزش سرگرم‌کنندگی، و زرق و برق تجاری‌اش تعریف می‌شود. برای فهم آن هیچ تلاشی لازم نخواهد بود، چون اصلاً چیز زیادی برای فهمیدن نخواهد داشت، یا بهتر است بگوییم فهم‌پذیری‌اش حالت عادی و روزمره خواهد داشت. امر پسازیبا نه این که صرفاً به‌طور کنایه‌آمیزی قطب متضاد امر زیبا یا نوعی امر زیبای کنایه‌آمیز بدیل به‌معنایی که از اصطلاح امر ضدزیبا مستفاد می‌شود باشد، بلکه به‌تعبیر دوشان به‌عمد نسبت به امر زیبا بی‌تفاوت است، که این تقریباً به‌معنای انکار واقعیت آن است. تلاش دوشان آشکارا بر آن است که منکر غائیت داوری زیبایی‌شناختی ــ یعنی آن نوع عینیت زیبایی‌شناختی که مد نظر کانت بود ــ شود، ولی در این تلاش به‌کل منکر وجود چیزی به‌عنوان تجربه‌ی زیبایی‌شناختی می‌شود. بارزترین نمونه‌ی اذعان او به این موضوع اشاره‌ی اوست به عاطفه‌ی زیبایی‌شناختی (اصطلاحی که او در نوشته‌هایش توصیفی از آن به دست نمی‌دهد) جدای از رابطه‌ی آن با ذوق ــ و لذا داوری. من با رویکرد فارغ از داوریِ دوشان به اثر هنری موافقم ــ علم روان‌کاوی به ما آموخته که وقتی بیمار روان‌کاو را شخصی بدون داوری ارزیابی کند برای بروز احساساتش احساس امنیت کافی می‌کند؛ پس وقتی هم که ما رویکردی فارغ از داوری به یک اثر هنری داریم احتمال این که به ذهنیت[۲۳] نهفته در آن پی ببریم بیشتر است ــ ولی در این رویکرد این نکته مغفول می‌ماند که آنچه وی سرسرانه تأثیرگذاری زیبایی‌شناختی می‌نامد تجربه‌ی زیبایی‌شناختی نافرجام است، یعنی تبدل زیبایی‌شناختی عقیم امر مفروض (نظیر ساخته‌گزیده).

این که هنر دوشان و نیومن محصول چه فعل‌وانفعالاتی است مهم نیست. نه این موضوع مهم

است که هنر پسازیبای دوشان محصول نوعی ترارسانش متقابل منفی به امر زیباست ــ نفرتی عصیان‌وار از امر زیبا، که نمادی است از نفرت کنایه‌آمیز از بیننده، که باز خود نمادی است از نفرت مطلق از مفهوم آیندگان، که توهم بقا را در خود مستتر دارد (این که آثار هنری دوشان را بقایای اسکلت ذهن او، یا تفاله‌های مرموز باقی‌مانده ته فنجان زندگی‌اش بدانند) ــ و نه این موضوع که هنر پسازیبای نیومن محصول تلاش او در ترفیع مقام امر زیبا تا آسمان هفتم خلاقیت متعالی است، که اثر هنری هیچ‌گاه نمی‌تواند آنچنان که باید و شاید رساننده‌ی آن باشد، یعنی همان نظر دوشان که اثر هنری هیچ‌گاه آینه‌ی تمام‌نمای نیت هنرمند نیست. آنچه مهم است این است که برای هیچ‌کدام هنر ذاتاً زیبا نیست، بلکه سند فرایندی است ناهنری، خواه آن فرایند شخصی باشد (دوشان) خواه از حیث وجودی عام (نیومن). به‌عبارت دیگر، هم برای دوشان و هم برای نیومن هنر عبارت است از ترجمان ــ ترجمانی که ادعای رونوشت بودن می‌کند ــ یک تجربه‌ی ناهنری اولیه، تجربه‌ای که هنر خواه‌ناخواه آن را بد بازنمایی یا منتقل می‌کند، نه تبدّل زیبایی‌شناختی آن تجربه که به بازنمایی و انتقال حقیقت پوشیده‌ی آن بینجامد.

وقتی از اثر هنری به‌عنوان چیزی اصالتاً زیبا یاد می‌کنیم ــ یعنی تجسم تمام‌عیار تجربه‌ی زیبایی‌شناختی و درواقع اصل و جوهر و لذا وجه ممتاز تجربه‌ی زیبایی‌شناختی ــ مقصودمان چیست؟ والتر پیتر[۲۴]، زیبایی‌شناس انگلیسی، گفته‌ی معروفی دارد از این قرار: «آنچه به‌نحو اکمل این آرمان هنری، این وحدت کامل ماده و صورت، را تحقق می‌بخشد هنر موسیقی است. در آن لحظاتی که موسیقی در اوج کمال خود است، هدف از وسیله، صورت از ماده، و موضوع از بیان جدا نیست؛ عین هم و مالامال از هم‌اند؛ و لذا شاید بر تمامی هنرها فرض است که پیوسته سودای نیل به این نقطه، به لحظات کمال موسیقی، را در سر بپرورانند و به سوی آن میل کنند. پس سنخ یا سنجه‌ی راستینِ هنرِ به‌کمال‌رسیده را باید در موسیقی جست‌وجو کرد نه در شعر.» اما این نظر در حد نظری افراطی باقی می‌ماند، چون بر وجود چیزی اصرار دارد به اسم کمال هنری ــ مفهومی که در وضعیت پسازیبایی‌شناختی هنر کنار نهاده شده، و بیش از هرچیز بدین سبب که در یک دنیای ناکامل، کمال مفهومی خودپسندانه می‌نماید.

تنها کاری که از هنر بر می‌آید، چنان‌که از نام هنر موسوم به «هنر اعتراض»[۲۵] ــ پدیده‌ی عمده‌ی هنر پسازیبا ــ پیداست، اعتراض به این دنیا با قی کردن واقعیت زشت آن به روی خودش است، توگویی پررنگ کردن زشتی دنیا نوعی کنش هنری انقلابی ــ نوعی دعوت هنری به قیام مسلحانه ــ است که اگر دنیا را به‌معنای دقیق کلمه زیبا نکند، لااقل اوضاعش را بهبود می‌بخشد. واقع‌گرایی بی‌رحمانه‌ی لئون گولاب[۲۶]، که از زشتی، چه عاطفی و چه جسمانی، بت می‌سازد نمونه‌ی چنین اعتراضی است، که درواقع به‌عمد خصلت همان واقعیتی را به خود می‌گیرد که بدان معترض است. اگر چنان‌که هنا سیگل می‌گوید «تراژدی کلاسیک» را «سرمشق زیبایی» بدانیم، پس زشتی سرسختانه‌ی گولاب ــ تجلیل او از «امر زشت عاطفی» و اجتماعی در غریب‌ترین وجهش و «عمّال تباهی» در سنگدلانه‌ترین صورت‌شان ــ و بی‌اعتنایی او به این که «خشونت را در فرم با قطب

متضاد آن جبران کند» و درواقع ناتوانی او در آفریدن فرم آهنگین هماهنگ که به‌مدد زیبایی توان تحمل و «مهار احساسات معمولاً مهارنشدنی» را می‌دهد نشان‌دهنده‌ی ناکامی تراژیک هنر او به‌مثابه هنر و نیز ناکامی او در درک جنبه‌ی دیالکتیک امر تراژیک است. نه هنر و نه امر تراژیک آن‌قدر که او جلوه‌شان می‌دهد تک‌بعدی نیستند، و این یعنی او آنها را درست نفهمیده است. هنرمندانی که هنر اعتراض را دست‌مایه‌ی کار خود قرار می‌دهند متوجه این نکته نیستند که زیبایی بلندترین فریاد اعتراض علیه زشتی است، و از همین روست که نبود زیبایی در آثار ایشان گواه ماهیت غیرانتقادی آنهاست. آنها درواقع نمونه‌های ناکامی در خلاقیت‌اند. واقعیت امر آن است که ناتوانی از تصور زیبایی نشانه‌ی نابسندگی هنر مدرن پسازیبا از حیث خلاقیت است.

بیزاری از زیبایی و رد آن که به هنری تک‌وجهی و از حیث زیبایی‌شناسی نابسنده می‌انجامد ــ هنری که نمی‌توان هنر زیبایش نامید ــ ویژگی اصلی هنر پسازیباست. به‌قول نیومن «نیروی محرکه‌ی هنر مدرن همین میل به نابودی زیبایی بوده است.» البته من در تعدیل این نظر به‌جای هنر مدرن می‌گویم هنر مدرن پسازیبا، چرا که هنر مدرن زیبا هم وجود دارد، آن هم هنر مدرن زیبای اندکی تراژیک، اعم از اکسپرسیونیسم انتزاعی یا بازنمودهای پیکرنمای اگون شیله[۲۷]، پابلو پیکاسو، هانس بلمر[۲۸] و لوشن فروید[۲۹]. در واقع ما در مدرنیته بین هنرِ قطعاً و صراحتاً زیبا و هنرِ قطعاً و صراحتاً پسازیبا شاهد نوعی موازنه یا، می‌توان گفت، نزاعی عبث هستیم که پیروزی در آن دست‌کمی از شکست ندارد؛ یعنی بین هنرِ مطلقاً زیبا (که گاه هیچ اثری از امر زشت در آن نیست و لذا به‌لحاظ خلاقیت ناکامل و نابسنده است) و هنری که به‌لحاظ زیبایی‌شناختی چنان خنثی و بی‌تفاوت است که اصلاً معلوم نیست چرا بدان می‌گویند هنر، آن هم هنر انتقادی ـ اجتماعی، و بهتر بود می‌گفتند تکرار ساده‌انگارانه‌ی زندگی، غافل از پیچیدگی آن. ضمناً شایان توجه است که نیومن، هرچقدر هم که نقاشی‌هایش با ساخته‌گزیده‌های دوشان متفاوت باشد، با دوشان در این نکته هم‌عقیده است که نقاشی باید «در خدمت ذهن»، و به‌عبارتی نوعی «بیان فکری» باشد. نیومن می‌گوید: «هنر مدرن انتزاعی و فکری است». «مدرنیسم هنرمند را به اصول اولیه بازگردانده، و به او آموخته که هنر بیان اندیشه و حقایق مهم است، نه یک «زیبایی» احساساتی و تصنعی.» پیتر کاملاً با این نظر مخالف است. او می‌گوید اصل اول هنر جمال زیبایی‌شناختی است که از مرز بین انتزاع و عینیت و تمایز میان فکر و احساس فراتر می‌رود، و احساساتی هم نیست. اتفاقاً احساساتی‌گری در هنر پیامد حفظ این تمایز است ــ یعنی همان کاری که هنر عامه‌پسند یا عوام‌پسند یا، به‌تعبیر تئودور آدورنو، هنر سبک انجام می‌دهد. هنر بیان‌گر تفکر نیست، بلکه ازبین‌برنده‌ی تفاوت بین اندیشه و بیان آن است، به‌طوری که آنها را در تجربه‌ی زیبایی‌شناختی کاملاً در هم ادغام می‌کند.

پیتر با بیان این که «کارماده‌ی حسی هر هنری با خود جنبه یا گونه‌ی خاصی از زیبایی، که به‌صورت‌های هیچ هنر دیگری برگرداندنی نیست، و یک نوع احساس‌های خاص می‌آورد» می‌افزاید «نقاشی هنری است که در نقد آن توجه به این حقیقت از همه‌جا بیشتر ضرورت دارد، چرا که در داوری‌های عامیانه درباره‌ی نقاشی تعمیم ناصواب کل هنر به صور شعری از همه‌جا رایج‌تر است.»

«یک نقاشی بزرگ در وجه ابتدایی‌اش دارای هیچ پیام مشخصی برای ما نیست، جز بازی اتفاقی آفتاب و سایه که لحظاتی چند بر دیوار یا سطح زمین نقش بسته، فضایی از نور همچون رنگ‌های تنیده‌شده در تاروپود یک قالی شرقی، اما به‌صورتی تلطیف‌شده و با پرداختی لطیف‌تر و ظریف‌تر از پرداخت خود طبیعت.» مثال پیتر از یک نقاشی بزرگ ــ نقاشی‌ای یکسره مستقل از هر چیزِ مشخصاً شاعرانه‌ای در موضوع آن ــ نقاشی دختر توری‌پوش[۳۰] تیسین[۳۱] است: «آن رنگ‌پردازی ــ آن بافته‌های نور، گویی از نخ‌های زرینی بس ملموس، از لابه‌لای جامه و جسم و فضا، در دختر توری‌پوش تیسین، آن دگردیسی کل ساختار اثر با یک خصوصیت جسمانی جدید دل‌انگیز.»

کلمنت گرین‌برگ[۳۲]، زیبایی‌شناس آمریکایی، براساس سخنان پیتر ــ و بنا به اقرار خود وی در پانویسی درباره‌ی نقاشی موسیقایی انتزاعی، تحت تأثیر آنها ــ می‌گوید: «درست همان‌گونه که شونبرگ[۳۳] به همه‌ی اجزا و اصوات و نت‌ها در قطعه‌ی موسیقی اهمیت برابر می‌بخشد ــ متفاوت ولی برابر ــ این نقاش‌ها [ی زیبایی‌شناس آمریکایی] نیز همه‌ی اجزا و همه‌ی قسمت‌های بوم را برابر می‌سازند، و بدین ترتیب اثر هنری را به‌صورت تور ریزبافتی درمی‌آورند که اصل وحدت صوری آن در تک‌تک تارهایش تکرار شده، به‌طوری که جوهر کل اثر را در جزءجزء آن مشاهده می‌کنیم.» جالب این‌جاست که گرین‌برگ، ظاهراً به تقلید از پیتر، ضمن تجلیل از تیسین اظهار می‌دارد که «رنگ‌های تیسین از چنان بافت جان‌داری برخوردارند که دشوار می‌توان تصور کرد که محصول مالیدن لایه‌ی نازک رنگ روی سطح بوم باشند؛ بیشتر به پیکربندی‌هایی می‌مانند که از دل فضای بی‌کران واقعی بیرون زده‌اند ــ انگار که رنگ هم روی بوم را دگرگون کرده هم پشتِ آن را. یا انگار تارهای پارچه در رنگدانه‌ها مستحیل شده باشد، به‌طوری که انگار نقاشی فقط از رنگ تشکیل شده و سطح زیرینی وجود ندارد. و با این حال ــ و این تناقضی است که ذاتی هنر است ــ احساس نمی‌کنیم سطح زیرینی که می‌دانیم واقعاً وجود دارد مسطح و بی‌عمق است، آن هم در حالی که دچار این توهم نیز هستیم که سطحی وجود ندارد.»

به‌گفته‌ی پیتر و گرین‌برگ تجربه‌ی زیبایی‌شناختی تجربه‌ای است متکی بر حس تقویت‌شده؛ تجربه‌ای منفک از تمامی تجارب دیگر. تجربه‌ای ذاتاً زیبا که موجب التذاذ ناب می‌شود. این همان نظر اندیشمندان عهد باستان است. افلاطون در فیلبوس[۳۴] از زبان سقراط چنین می‌گوید: «لذات حقیقی لذاتی هستند که از رنگ‌هایی که زیبا می‌نامیم و از اشکال نشأت می‌گیرند؛ و بیشتر لذات ناشی از بو و صدا ... اصوات ناب و دل‌نشین که موجب بروز یک طنین ناب واحد می‌شوند نسبت به چیز دیگری زیبا نیستند، بلکه در ذات شایسته‌ی خود زیبا هستند و لذات شایسته‌ی خود را ایجاد می‌کنند.» سیسرون نیز در مباحثات توسکولوم[۳۵] می‌نویسد: «ترتیب به‌جا و مناسب اجزای جسمانی آنگاه که با رنگی مطبوع و دلپذیر درآمیزد زیبایی نام می‌گیرد.» و آوگوستینوس قدیس در اندر باب ملکوت خداوند[۳۶] (xxii و xix) درست با همین واژگان نظر سیسرون را تأیید می‌کند. این نظر در فلسفه‌ی مدرن نیز همچنان باقی است، چنان‌که شوپنهاور در جهان به‌مثابه اراده و تصور[۳۷] (۱۸۱۸) لذت زیبایی را برآمده از «تأمل حسی ... بی‌طرفانه» می‌داند. میکل دوفرن پدیدارشناس می‌نویسد:

«هستی اثر هنری خود را تنها به‌واسطه‌ی حضور حسی آن اثر، حضوری که به‌مددش آن اثر را به‌مثابه شیئی زیبا درک می‌کنیم، آشکار می‌سازد.» به‌باور وی معنا «ذاتی امر حسی و نفس ساختار آن است.» هگل نیز در زیبایی‌شناسی[۳۸] (۱۸۳۵) با بیانی پیچیده‌تر ولی در همین زمینه می‌نویسد: «نقش هنر آشکارسازی حقیقت در هیأت اشکال هنری حسی و نمودن سازش میان امور متضاد [عقل و احساس، آنچه هست و آنچه باید باشد، میل و وظیفه] است. لذا غایت هنر در دل خود آن و در همین آشکارسازی و نمودن است.» اثر زیبا اثری است که در آن این سازش زیبایی‌شناسانه محتوم بنماید. به‌گفته‌ی هگل «عظمت و والایی هنر ... در گرو میزان و شدت تلفیق و اتحاد قالب و محتواست.»

پیتر و گرین‌برگ نیز عیناً صاحب همین دیدگاه دیالکتیک‌اند، با این تفاوت که در نظر ایشان موسیقی بزرگ‌ترین هنر است و در هنرهای تجسمی نقاشی موسیقایی، یعنی نقاشی سرمشق گرفته از موسیقی. به‌باور ایشان بارزترین نمونه‌ی سازش قالب و محتوا در موسیقی و نقاشی موسیقایی یافت می‌شود. در این‌جا تلفیق و اتحاد ــ یا به بیان دیالکتیکی ادغام ــ قالب و محتوا تا بدان پایه است که دیگر تمییز میان آن دو مقدور نیست. گرین‌برگ از این هم گامی فراتر می‌نهد و می‌گوید در نمونه‌های عالی نقاشی موسیقایی چنین می‌نماید که رنگ و بوم یکی هستند، با این که می‌دانیم چنین نیست. اگر چنان‌که هگل می‌گوید «نقش هنر نمودنِ واقعیتِ غایی برای ادراک بی‌واسطه‌ی ما در هیأت حسی است» پس در نمونه‌های عالی موسیقی و نقاشی موسیقایی امر بی‌واسطه‌ی حسی عین واقعیت غایی است. در این نمونه‌ها آشکارسازی و نمودن به سازش می‌رسند. این دو در تجربه‌ی زیبایی‌شناختی جدایی‌ناپذیرند. بنابراین نمونه‌های عالی موسیقی و نقاشی موسیقایی تحقق‌یافته‌ترین هنرها هستند. آنها خودآگاهی هنری در نامقیدترین حالت، یعنی نامقید به مسائل و امور دنیوی، هستند.

هگل می‌گوید: «علاقه به هنر از علاقه‌ی عملی شوق متمایز است، از این حیث که علاقه به هنر ابژه‌هایش را در استقلال‌شان تنها می‌گذارد، حال آن که شوق آنها را برای نیل به غایات خود برمی‌گیرد یا حتی برمی‌اندازد. برعکس، تفاوت تأمل زیبایی‌شناختی با تأمل نظریِ هوش علمی در پروراندن علاقه به ابژه‌ها در فردیت‌شان است؛ تأمل زیبایی‌شناختی خودش را درگیر فروکاستن ابژه‌ها به اندیشه‌ها و مفاهیم عام و جهان‌شمول نمی‌کند.» به‌باور پیتر و گرین‌برگ، آدم هنرشناس ــ کسی که جداً به هنر علاقه‌مند باشد ــ از موسیقی و نقاشی موسیقایی بیش از هر هنر دیگری لذت می‌برد. او به هنر می‌نگرد تا موسیقی درون آن را بیابد. آن موسیقی را با حواس خود احساس می‌کند و چنانچه حواس وی از سر تأمل با هنر آشنا باشد، و موسیقی‌ای برای شنیدن وجود نداشته باشد، درمی‌یابد که آن چیز هنر بزرگ نیست، حال هرچقدر هم که از منظر دنیوی ــ از منظر عملی و نظری ــ جالب باشد. نزد پیتر و گرین‌برگ، موسیقی و نقاشی موسیقایی کامل‌ترین هنرها از لحاظ زیبایی‌شناختی‌اند و از این حیث دورترین هنرها از عملیات سودجویانه و تقلیل‌گرایی علمی؛ دو پدیده‌ای که دمار از روزگار واقعیت درمی‌آورند. به‌قول معروف واقعیت را ذبح می‌کنند تا تشریحش

کنند و همچنین از آن بهره‌برداری کنند؛ اهدافی که، دست‌کم از منظر زیبایی‌شناختی، نوعی سوءاستفاده‌ی بی‌رحمانه محسوب می‌شوند و به اسم درک واقعیت بدان خیانت می‌کنند. رابطه‌ی شوق و علم با واقعیت به‌کل با رابطه‌ی هنر ناب با آن تفاوت دارد. هنر زیبای ناب برای ظرافت و فردیت اشیا چنان احترامی قائل است که از دایره‌ی فهم شوق و علم بیرون است. رویکرد زیبایی‌شناختی به اشیا زیبایی وجودشان را می‌بیند. به‌قول هگل «هنر حقیقتاً واجد این خصلت صوری است که می‌تواند هر موضوع ممکنی را با درگیر کردن تأمل و احساسات ما زیبا سازد.»

هنر پسازیبا این احترام و همراه با آن توجه دیرینه به زیبایی، مشتمل بر کوشش زیبایی‌شناختی برای سازش‌دادن قالب و محتوا با هدف آشکارسازی حسیِ حقیقت محتوا، را از دست داده است. هنر پسازیبا برعکس قالب را نوعی چوب‌بست برای محتوا می‌داند، یا سکویی که از فراز آن بتوان محتوا را اعلام کرد. هنرمند همچون سیاست‌مدار درباره‌ی محتوای اثرش «موضعی» دارد که معمولاً هنگام ارائه‌ی آن موضع، آن را به اصطلاح توی صورت بیننده می‌کوبد. این با آشکارسازی فرق دارد. در هنر پسازیبا بیننده معمولاً محتوا را توی صورتش احساس می‌کند، چون محتوا به‌لحاظ زیبایی‌شناختی کم‌وبیش دست‌نخورده باقی مانده است؛ یعنی برای دادن قالبی رضایت‌بخش به آن یا تلاش اندکی صورت گرفته یا کلاً کاری انجام نشده است. به‌اصطلاح قالب کمینه است و محتوا بیشینه، و لذا نتیجه‌ی کار یک اثر هنریِ کمابیش نامتوازن، دست‌کم از منظر زیبایی‌شناختی، است. آن قالب بالفعلی که محتوا در زندگی روزمره‌اش دارد قالب «حقیقی» تلقی می‌شود ــ قالبی که آن را چنان‌که واقعاً هست نشان می‌دهد. از منظر پسازیبایی‌شناختی محتوا همان قالب است و لذا هرگونه تلاش زیبایی‌شناختی برای دگرگونی یا «تغییر قالب» آن کذب‌نمایی تلقی می‌شود. محتوا خود زبان گویای احوال خود است؛ زبانی که برای هنرمند پسازیبا به‌عنوان زبان «هنری» کفایت می‌کند. او هیچ درکی از این مسئله ندارد که قالب زیبایی‌شناختی بازنمود آن چیزی است که ژاک ماریتن[۳۹] شهود خلاقانه به محتوا می‌نامد. همین است که در هنر پسازیبا نوعی بی‌خلاقیتی خاص دیده می‌شود.

در عالم هنر پسازیبا اثر هنری به چماق بدل می‌شود و هنرمند می‌کوشد عقایدش را به زور به بیننده بقبولاند. می‌شود یک آدم قلدرِ به‌خیال خود محق که کارش موعظه (یا بهتر است بگوییم حقنه‌ی) همان چیزهایی است که خودمان از آنها باخبریم ــ یعنی زشتی و بی‌رحمی دنیا ــ بی آن که بدیلی زیبا و تأملی برای‌شان به دست دهد. اصلاً در قاموس «انقلابی» هنرمند واژه‌هایی مثل زیبا و تأملی در حکم ناسزا هستند و نمی‌توانند گویای تلاش او برای تبدیل جهان به جایی بهتر برای زیستن، دست‌کم طبق تعریف او از جهان بهتر، باشد. البته شکی نیست که انتقاد اجتماعی آرمانی است شرافت‌مندانه، و بی‌شک بهبود اوضاع جهان اقدامی است قهرمانانه، اما به‌هیچ وجه معلوم نیست که هنر در این دو عرصه مؤثر واقع شود. هنرمند نه بهترین فرد برای آموختن واقعیات جهان به ماست و نه بهترین فرد برای کمک به ما در تحمل رنج‌های‌مان و حتی غلبه بر آنها.

فاجعه‌بارتر از همه این که استفاده‌ی مثلاً اخلاقی از هنر برای انتقاد سازنده و حمایت اجتماعی منجر به وانهادن این تفکر متمدنانه شده که هنر عرصه‌ای است ممتاز برای تأمل و لذا ملجأ و مأمنی

برای پناه بردن از شر دنیای ظالم و ستمگر محسوب می‌شود ــ هرچند شاید محتوایش همین ظلم و ستم باشد ــ و لذا فضایی روحی است که در آن می‌توانیم مال خودمان باشیم و زنده بمانیم، و به‌عبارتی به مفهوم استقلال تحقق بخشیم، آن هم در عین وقوف بر شرایط خاص و محدود امکان تحقق این امر. در این حیطه اخلاقیات نهفته در زیبایی‌شناسی و امر زیبا نادیده گرفته می‌شود. تأمل زیبایی‌شناختی ــ در تقابل با هنر به‌مثابه نوعی عمل اجتماعی و حتی بنگاه نظریه‌پراکنی درباره‌ی جهان ــ راهی است برای مراقبت از روحمان. هنر سلامت روحی ـ روانی همه‌ی کسانی را که در جست‌وجوی تجربه‌ی زیبایی‌شناختی و زیبایی بدان روی می‌آورند تأمین می‌کند. هنگامی که به نقاشی‌های دهشت‌ناک اوتو دیکس[۴۰] از سنگرهای جنگ نگاه می‌کنیم، کوشش او در استحاله‌ی زیبایی‌شناختی مرگ و ویرانی به صحنه‌ای به‌غایت زیبا چشم‌اندازی را از جنگ به روی ما می‌گشاید که از جنبه‌ی انتقادی تأثیرگذارتر ــ و به‌اصطلاح خودآگاهی‌آفرین‌تر ــ از هر گزارش ژورنالیستی درباره‌ی جنگ است. صفای روحی ناشی از آن هم بیشتر است، چراکه اثر روح‌پالای[۴۱] آن را هیچ عکس جنگی‌ای ندارد. عکس شاید ما را تکان دهد، اما ما را از احساسات ناخوشایندی که در ما به وجود می‌آورد نمی‌رهاند؛ اما نقاشی‌های دیکس، نقاشی‌هایی که در اوج درخشش زیبایی‌شناختی است، همین که چنین احساساتی را در ما برانگیخت ما را از چنگال‌شان می‌رهاند. عکس صحنه‌ی ویران‌گری را به ما نشان می‌دهد، اما نقاشی‌های دیکس نه‌تنها ویران‌گری آن صحنه را نشان می‌دهد، بلکه ما را با آن درگیر می‌کند؛ به‌صورت دیالکتیک پیچیده‌ی همذات‌پنداری و بیگانه‌انگاری ــ اتصال ناشی از شوکه‌شدن و انفصالِ پیرو از شوک درآمدن ــ همچون دیالکتیک محتوا و قالب. خلاصه‌ی کلام این که استقلال زیبایی‌شناختی پیش‌درآمدی بر استقلال شخصی و حتی جزو بنیادی آن است. انسان‌ها بدون تجربه‌ی زیبایی‌شناختی از آدمیت چیزی کم دارند.

ویلیام گاس[۴۲] در نقدی کوبنده بر هنر خصمانه‌ی پسازیبا توصیفی رسا از تفاوت بین این هنر و هنر زیبا، یعنی هنرِ واجد زیبایی و به‌باور او تنها هنر موفق، ارائه می‌دهد. او خواستار بازگشت به زیبایی می‌شود و عملاً اظهار می‌دارد که هنر اجتماعی ــ صرف‌نظر از شیوه‌ی ارائه‌ی آن (که معمولاً ژورنالیستی است و گاهی حتی به‌صورت دخالت دادن برداشت‌های شخصی در بیان واقعیات درمی‌آید) ــ در مقام هنر شکستی سهمگین محسوب می‌شود:

> به‌باور من یکی از وظایف و تعهدات هنرمند آن است که تا آنجا که می‌تواند اثری کامل بیافریند، آن هم نه فارغ از همه‌ی عواقب دیگر این کار، بلکه با وقوف کامل بر این موضوع که شخص با پی‌گیری سایر ارزش‌ها با مبارزه در راه حقوق زنان، یا افشاگری درمورد سرمایه‌داری، یا طرفداری از نژاد خود ــ شاید صرفاً دارد نقابی علمی یا سیاسی بر چهره می‌زند تا وجهه‌اش را حفظ کند و معلوم نشود که بویی از هنر نبرده است. نه حقایق دنیا و نه قدرت ماورا هیچ‌کدام نمی‌توانند نعمت زیبایی را به شخص ارزانی کنند.
>
> سخن آخر این که در دنیایی که زیبایی را به صرف زیبایی در اختیار نمی‌گذارد و زیبایی گل‌ها و مناظر و صورت‌ها و درختان و آسمان امری است اتفاقی و عَرَضی، وظیفه‌ی

هنرمند است که به اشیا و افکار موجود در جهان آن طرح‌ها و نـقش‌ونگارها و قـصه‌ها و افسانه‌ها و افسون‌های موزونی را که باید وجود داشته باشند بیفزاید؛ چیزهایی بیافریند که غایت‌شان تأمل و درک باشد؛ موجوداتی پدید آورد که خصایل‌شان کسی را نـیازارد، بـلکه حتی سرسری‌ترین نگاه‌ها را هم پاداش دهند، و درنتیجه لیـاقت آن را داشـته بـاشند کـه علاقه و عاطفه‌ای حقیقتاً بی‌طرفانه معطوف‌شان شود.

* این مقاله ترجمه‌ی فصل دوم از مرجع زیر است:
Donald Kuspit, The End of Art, London: Cambridge University Press, 2006.

پی‌نوشت‌ها:

1. Stella
2. esthetic osmosis
3. non-art
4. Lowry
5. transference
6. *The Large Glass*
7. Étant Donnés
8. transmutation
9. transubstantiation
10. "Tradition and Individual Talent"
11. dissociation of sensibility
12. Michael Rockefeller Collection of Primitive Art
13. Metropolitan Museum of Art
14. ready-made
15. *Fountain*
16. the primal aesthetic root

۱۷. نویسنده و فیلسوف آمریکایی (۱۸۱۷تا۱۸۶۲). ـم.

18. *Walden Pond*
19. transcendentalism

۲۰. عالم و شارح یهودی (۱۰۴۰تا۱۱۰۵). ـم.

21. anti-aesthetic
22. post-aesthetic
23. subjectivity

۲۴. نویسنده و منتقد انگلیسی (۱۸۳۹تا۱۸۹۴). ـم.

25. Protest Art

۲۶. نقاش آمریکایی (۱۹۲۲تا۲۰۰۴). ـم.
۲۷. هنرمند اتریشی (۱۸۹۰ ۱۹۱۸). ـم.
۲۸. هنرمند لهستانی (۱۹۰۲تا۱۹۷۵). ـم.
۲۹. نقاش و چاپگر انگلیسی (۱۹۲۲ تا). ـم.

30. *Lace-girl*

۳۱. نقاش ایتالیایی (۱۴۷۷؟تا۱۵۷۶). ـ م.
۳۲. منتقد هنری آمریکایی (۱۹۰۹تا۱۹۹۴). ـ م.
۳۳. آهنگ‌ساز اتریشی (۱۸۷۴تا۱۹۵۱). ـ م.

34. *Philebus*
35. *Tusculan Discussions*
36. *On the Kingdom of God*
37. *The World as Will and Idea*
38. *Aesthetics*

۳۹. فیلسوف فرانسوی (۱۸۸۲تا۱۹۷۳). ـ م.
۴۰. نقاش و چاپگر آلمانی (۱۸۹۱تا۱۹۶۹). ـ م.

41. cathartic

۴۲. نویسنده و منتقد آمریکایی (۱۹۲۴تا). ـ م.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی