زیبایی درونی

سمپوزیوم: آرتور دانتو، سوءاستفاده از زیبایی

جاناتان گیلمور
فاطمه ناصری‌زاده

در مقاله‌ی محرومیت فلسفی از هنر، آرتور دانتو دو تفکر حاکم بر فلسفه‌ی هنر را از دوره‌ی افلاطونی آن تشریح می‌کند: اول این که هنر خطرناک است و بدین‌لحاظ در معرض محدودیت یا کنترل قرار می‌گیرد؛ و دوم این که هنر فاصله‌ی زیادی با واقعیت عادی دارد و نمی‌تواند هیچ تحول مؤثری در دنیای انسانی به وجود آورد.[1] دانتو می‌نویسد که این دو روش درک هنر به نظر متناقض می‌رسند تا وقتی که درمی‌یابیم دومی در واقع پاسخی فلسفی به اولی است. در جنگ نوعی که بین فلسفه و هنر درمی‌گیرد، فلسفه هنر را رقیب خود می‌بیند ــ رقیبی که برتری آن را در عرصه‌ی خرد انسانی به چالش می‌طلبد. پس دانتو متطقی را شرح می‌دهد که در کتاب دهم جمهوری بیان شده و می‌گوید هنر تقلید است؛ یا در کتاب آیون (دیالوگ) که می‌گوید هنرمند نسبت به کاری که انجام می‌دهد آگاهی ندارد. اجزای این دیدگاه به‌شدت نگره‌ی هنر را ناتوان می‌سازد و نه برای پرداختن به جوهر هنر، بلکه خنثی‌ساختن آن از طریق نوعی تبعید متافیزیکی مطرح می‌شود و در آن تأثیر علت و معلولی هنر یا اعتبار شناختی آن در دنیای واقعی نفی می‌شود. از دیدگاه دانتو تاریخ زیبایی‌شناسی این محرومیت را تداوم می‌دهد، چه به‌صورت گذرا نمایاندن هنر به‌شیوه‌ی کانت در حکم ابژه‌ای برای داوری بی‌تفاوت خارج از قلمرو دغدغه‌های عملی و سیاسی انسان یا در «تصاحب» هنر به مفهوم هگلی که در آن هنر به‌صورت نامتقاعدکننده‌ای از فلسفه تقلیل می‌یابد.

مفهوم زیبایی هنری در چارچوب مدرنیسم نقش بسیار مهمی در چنین محرومیتی ایفا کرد. از یک سو وقتی زیبایی در حکم مؤلفه‌ای اساسی به هنر نسبت داده می‌شود، می‌گویند که هنر رابطه‌ای هماهنگ و مثبت با جامعه یافته است. اگر زیبایی ارزشی بدون تعیین کیفیت بود پس هنر که زیبایی در حکم هدفی تعیین‌کننده به آن نسبت داده می‌شود، باید در همان رابطه‌ی مثبت با جامعه قرار گیرد. از سوی دیگر توجه به زیبایی در حکم منظور یا هدف هنر شکل‌هایی از ارزیابی و تأویل را طلبید که در آن‌ها داوری زیبایی‌شناختی نقش اساسی دارد. زمانی که شاید آنچه هنر بازنمایی می‌کرد، نیاز به نوع دیگری از توجه و پرداخت اخلاقی ـ سیاسی داشت. بدین ترتیب وقتی نخستین آوانگاردها در آثارشان زیبایی را نفی کردند و جای آن را به زشتی، وقاحت، تمسخر و غیره دادند آن‌ها هم نقش مثبت‌نمایی جامعه‌ای را که در آن زندگی می‌کردند از هنرشان حذف کردند و خواستار واکنش به هنر از دیگر جنبه‌های زیبایی‌شناختی شدند. اتو موئل در نامه‌ای که اهداف همکاران اکشنیست وینی لو را تشریح می‌کرد، هنرمندانی که اجراهای‌شان در دهه‌ی ۱۹۶۰ توأم با عناصر ضد زیبایی‌شناختی ازجمله قطع اعضاء، لاشه‌ی حیوانات و امحاء و احشاء بود نوشت:

«وقاحت، شارلاتانیسم، تمایلات افراطی جنون‌آمیز، و زیبایی‌شناسی مسائل اخلاقی ما علیه حماقت، سیری، تعصب، کوته‌بینی، رخوت، علیه ترس از قبول مسئولیت و علیه وجودی است که جز اعمال طبیعی خوردن، ... کاری انجام نمی‌دهند.»

اکشنیست‌ها نیز مانند پیشینیان خود در مکتب دادا، علیه جامعه‌ای که آن را محافظه‌کار، سرکوب‌گر و در نفی گذشته‌ی متأخر آن، فاسد می‌دانستند، جنگ نمادینی در دوران بعد از جنگ به راه انداختند. آنان به شاخص‌های مفهوم جامعه با همان حالت تهذیب‌یافته و متمدن آن یورش بردند و هنر را از وسیله‌ای برای اعتلای اخلاقی، فرهنگی و معنوی به اجراهایی مبدل کردند که انزجار و دل‌زدگی ایجاد می‌کرد.

دانتو در سوءاستفاده از زیبایی، این جدایی هنر و زیبایی نزد اولین آوانگاردها و نئوآوانگاردها را پیشرفتی در زمینه‌ی فلسفه‌ی هنر می‌داند، حتی اگر این وضعیت براثر نتایج غیرفلسفی انگیزش یافته باشد. به هرحال دانتو نشان می‌دهد که چگونگی توضیح این پیشرفت نه‌تنها به تحلیل فلسفی مفهوم زیبایی، بلکه به نوعی باستان‌شناسی نگرش‌های گذشته نسبت به زیبایی نیاز دارد. زیبایی صرفاً بر چنین پس‌زمینه‌ای است که می‌تواند با نیکی و خیر پیوند یابد و منظور و هدف هنر شود. این ژست‌ها و اشارات ضدزیبایی‌شناختی انواعی از نقد سیاسی یا فرهنگی هستند. دستاورد تاریخی دانتو، توضیح او پیرامون تکریم، تحقیر و اقبال‌های بعدی جایگاه زیبایی در چارچوب هنر مدرنیسم بوده است. اما دستاورد فلسفی وی در نشان دادن این‌که چگونه می‌توانیم بینش آوانگارد را تشخیص دهیم که زیبایی بخشی از جوهر یا تعریف هنر نیست، در عین حال می‌بینیم که چگونه شکلی از زیبایی مشخصاً هنری وجود دارد که با زیبایی طبیعی پیوند و تداومی ندارد. دانتو با سلاح بینش به بررسی این موضوع می‌پردازد که رابطه‌ی زیبایی با هنر و رابطه‌ی هنر از طریق زیبایی با زندگی را بهتر می‌توان درک کرد.

تمایز محوری و فلسفی سوءاستفاده از زیبایی بین زیبایی بیرونی و درونی است.[۲] یکی از راه‌های توصیف تمایز این است که بگوییم زیبایی بیرونی، زیبایی لذت‌آوری است که در خدمت لذات فیزیکی قرار دارد و نمونه‌وار در طبیعت یافت می‌شود، جایی که برای دیدن زیبایی چیزی بیش از توانایی دیدن آن لازم نیست. به‌نحوی متضاد، زیبایی درونی منحصراً به قلمرو هنر تعلق دارد ــ جایی که زیبایی با محتوای اثر پیوسته است. در این‌جا درک اثر هنری، درک نقش شکل‌دهنده‌ای است که زیبایی آن را ایفا می‌کند؛ تشخیص این موضوع که چگونه زیبایی اثر با معنای آن قابل توضیح است. زیبایی، چه درونی و چه بیرونی، از جنبه‌ی پدیدارشناختی مشابه است (به‌گونه‌ای که متمایز از سایر چیزها نیستند مانند ترسیم تفاوت در ظرفیت‌های ادراک). در واقع کارکرد آن‌ها تفاوت دارد. به‌طور مشخص صرفاً زیبایی درونی است که قرار است در انتقال معنای اثر ایفای نقش کند. پس دانتو به‌نحوی تأثیرگذار درمورد مرثیه‌هایی برای جمهوری اسپانیا، اثر رابرت مادرول، بحث می‌کند و آن را «تأملات بصری درمورد مرگ شکلی از زندگی» یا آرمانی سیاسی می‌پندارد که در آن زیبایی برای تغییر شکل چیزی به کار می‌رود که شاید تبدیل اندوهی خام به رنجی ژرف یا «نوعی خاطره‌ی اخلاقی پایدار باشد» (ص. ۱۱۱). در این‌جا زیبایی آثار نقش تصادفی در آن‌ها ایفا نمی‌کند، بلکه نقشی شکل‌دهنده برعهده دارد. تأویل این آثار تا حدی دلیل می‌آورد که چرا آن زیبایی همان چیزی بوده که معنای‌شان می‌طلبیده است.

اما در عین حال می‌توانیم این تمایز را نه صرفاً بین هنر و طبیعت، بلکه بین اثر هنری و شیء معمولی در نظر بگیریم که حکم تجلی مادی آن را دارد. دانتو در تغییر شکل امور عادی نشان داد که ویژگی‌های اثر هنری با ویژگی‌های شیء مادی که آن اثر را تشکیل می‌دهد یکسان نیست.[۳] برخی از مؤلفه‌های مشخص اثر هنری صرفاً در شیئی که حکم تجلی مادی آن را دارد بروز می‌کند. جعبه‌هایی که اندی وارهول برای آفرینش بیلو باکس به کار برد، از تخته سه‌لا ساخته شده‌اند، اما این‌که جنس‌شان از تخته سه‌لا است مؤلفه‌ای از اثر هنری محسوب نمی‌شود ــ هیچ نقشی در معنای آن و ماده‌ی دیگری که می‌توانست در آن به کار رود ایفا نمی‌کند. به هرحال دانلد جاد در بسیاری از موارد برای ساختن آثار مینی‌مالیستی خود از تخته سه‌لا استفاده کرد که معنای خاصی دارد: هویت آن به‌منزله‌ی ماده‌ی ساختمانی نازل معنای خاصی دارد. جاد در واقع نجار ماهری بود، اما قطع پیوند با هنرورزی، مهارت و یگانه‌بودن باعث می‌شود تا این مؤلفه جزئی از اثر هنری و نه صرفاً مؤلفه‌ای از شیء عادی‌ای باشد که اثر هنری از طریق آن نمود می‌یابد. اما در حالی که صرفاً بخشی از مؤلفه‌های شیء عادی مؤلفه‌های نوعی اثر هنری هستند که با آن پیوند دارند، صرفاً در مواردی زیبایی بیرونی یک ابژه تبدیل به زیبایی درونی اثر هنری مرتبط با آن می‌شود. بی‌تردید شکل و سطح آبریزگاه چینی که تبدیل به اثر تجسمی آبریزگاه اثر دوشان شد، از جنبه‌ی زیبایی‌شناختی به طریقی دلپذیر است، اما صرف نظر از دریچه‌ی زیبایی که این محصول لوله‌کشی متعلق به ابتدای قرن از آن برخوردار است، زیبایی‌اش ربطی به معنای آبریزگاه ندارد. درست همان موردی که راجع به «آثار پیش‌ساخته» دوشان هم کلاً صدق می‌کند.

پس زیبایی مؤلفه‌ای نیست که از شیء عادی به هنر منتقل شود. فولاد کرتن در مجسمه‌های ریچارد سرا هنگامی که جلا می‌خورد، ظاهر غالباً زیبایی پیدا می‌کند، اما همچنان لازم است بپرسیم با توجه به نیروی تحمیل‌گر و گاه تهدیدکننده‌ی آثار هنری آیا زیبایی فولاد هم مؤلفه‌ای از اثر هنری است که فولاد در آفرینش آن نقش داشته باشد. مجسمه‌ی یادبود کهنه سربازان جنگ ویتنام، اثر مایا لین، به‌طور طبیعی و از جنبه‌ی بیرونی زیباست، حال فرقی نمی‌کند که چه معنایی بدهد. اما زیبایی شکل آن که تا حدی به‌دلیل جهت‌گیری افقی آن پدید می‌آید، به‌نحوی که تدریجاً به چشم می‌آید، در واقع جنبه‌ی درونی دارد و با معنایش، با فقدان هر نوع پیام پیروزمندانه یا بیان سیاسی توأم است و ارتباطی هم با کسانی که نام‌شان به‌عنوان قربانیان جنگ بر روی اثر ثبت شده است، ندارد. گرانیت سیاه در حکم آینه‌ای عمل می‌کند که بازدیدکنندگان تصویر خود و دیگران را در آن می‌بینند، از سوی دیگر عزاداری یا یادآوری خاطرات نیز در همین جا تداعی می‌شود. می‌توانیم پیوند منسجمی بین زیبایی ظاهری اثر با معنایش بیابیم که خصوصاً با مشاهده‌ی این موضوع تشدید می‌شود که در نظر بگیریم اگر وزیر داخلی آمریکا، جیمز وات، می‌توانست بر طرح لین تأثیر بگذارد، شاید وی را وامی‌داشت که به جای سنگ سیاه از سنگ سفید استفاده کند، در این حالت معنای اثر متفاوت می‌شد. نهایتاً رابرت ایروین مجموعه‌ای از مجسمه‌های بسیار زیبا، شامل پرده‌های شفافی پدید آورد که از یک سری اتاق‌های مرتبط با هم آویزان بودند و هریک از آن‌ها با نور لامپ‌های رنگی مهتابی و نور طبیعی نورپردازی شده بود، تداخل هریک از این‌ها به‌طور دائم پیکربندی اثر را تغییر می‌دهد چنان که مطابق با تغییر رنگ اثر است و بنا بر حرکت بیننده در فضا تناسب می‌یابد. زیبایی اثیری مجسمه که به نظر می‌آید در آن رنگ بدون تقویت ماده کار آشکار می‌شود شاید نوعی زیبایی خارجی هم به حساب آید، زیرا بی‌تردید می‌توانیم تجلیات مینی‌مال (کمینه‌ای) آن را در تأثیر نوری ببینیم که از منابع مختلف می‌آید و بر دیوارهای سفید فرافکنی می‌شود. اما در واقع زیبایی کارکرد درونی دارد، انگار که جزئی از معنای اثر است و بازتاب آن با رنگ، فضا، رخداد و ماهیت بینشی که تجلی یافته است پیوند دارد.

پس این ادامه نوعی تمایز مفهومی بین زیبایی درونی و بیرونی است که در آن اشیائی عادی وجود دارند که هیچ زیبایی‌ای ندارند و آثاری هنری را تجلی می‌دهند که آن‌ها نیز فاقد زیبایی‌اند، اشیاء زیبایی که آثاری هنری را نمود می‌دهند که خود ابداً زیبا نیستند و اشیاء زیبایی که آثار هنری زیبا را نمود می‌دهند.[۴] پرسش من این است که آیا تمایز درونی/ بیرونی با ارجاع به زیبایی، با تمایزات درونی/ بیرونی که شاید بتوان برای مؤلفه‌هایی از اثر هنری در نظر گرفت، متفاوت است؟ این مؤلفه‌ها تردید مشابهی را برمی‌انگیزند: هنر یا شیء مربوط به آن را چگونه باید تعیین کرد؟ آیا تمایز بین زیبایی درونی و زیبایی بیرونی تمایز بین مؤلفه‌های اثر هنری و مؤلفه‌های شیئی را دنبال می‌کند که آن را نمود می‌دهد؟

روش متفاوت برای فرمول‌بندی این مسئله طرح این پرسش است که آیا بنابر دیدگاه دانتو اثر هنری می‌تواند زیبا باشد، بدون آن‌که از جنبه‌ی درونی زیبایی داشته باشد، زیرا زیبایی درونی جز در

پیوند با معنا یا تأویل وجود ندارد و مطابق با نگره‌ی دانتو این دقیقاً تأویل یا در اختیارگرفتن معنایی است که مؤلفه‌های ابژه را از مؤلفه‌های اثر هنریِ مرتبط با آن متمایز می‌سازد. پس آیا زیبایی به طریقی از سایر مؤلفه‌هایی که شاید به اثر هنری و شیء عادی تعلق دارند، متفاوت است؟ به نظر می‌آید که در نگره‌ی دانتو سخن گفتن از زیبایی درونی درست مانند آن است که از زیبایی هنری سخن بگوییم. شاید آثار هنری زیباییِ درونی داشته باشند، اما آثار هنریِ برتر به خودی خود ممکن است لزوماً زیبایی بیرونی نداشته باشند. البته شاید هنرمند بخواهد اثرش صرفاً به‌نحو تصادفی زیبا باشد (بدون آن که با معنای اثر مرتبط باشد) اما اگر زیبایی آن تصادفی باشد، این حالت تبدیل به بخشی از معنای اثر ــ شکلی از زیبایی درونی ــ می‌شود. درست به‌همین علت، اثر هنری‌ای که با نیت عدم برخورداری از معنی پدید می‌آید، در واقع به هر صورت از معنایی برخوردار می‌شود.

به‌هر حال اگر تمایز بین زیبایی درونی و زیبایی بیرونی مورد خاصی از تمایز گسترده‌تر بین مؤلفه‌های اثر هنری و مؤلفه‌های «صرفاً چیزهای واقعی» پیوسته با آن باشد، پس چرا دانتو درمورد تمایزی دقیق‌تر استدلال می‌کند، در حالی که قبلاً در بطن آن تمایز گسترده‌تر قرار گرفته است؟ به‌گمانم علت این است که نمی‌خواهیم زیبایی اثری هنری را امری صرفاً تصادفی و در حکم مؤلفه‌ای بدانیم که تنها درنتیجه‌ی تجلی مادی اثر هنری پدید آمده است، بلکه آن را مؤلفه‌ای می‌دانیم که آگاهانه در آن اثر به وجود آمده است. ما به‌راحتی می‌پذیریم که زیبایی طبیعت کلاً محصول شرایط و تصادف است، بدین معنا که هیچ نوع فرجام کارکردی و حتی تکاملی ندارد، اما تمایل داریم تا زیبایی اثر هنری را همواره بخشی از خود آن اثر بدانیم و همین گرایش است که هم هنر و هم زیبایی را مخدوش می‌سازد. دانتو این موضوع را تشخیص می‌دهد و برایش راه‌حلی پیشنهاد می‌کند. در مراسم افتتاحیه‌ی اثر یادبود راشل وایترید برای قربانیان اتریشی یهودی، سایمون ویزنتال به آن‌هایی که گرد آمده بودند اعلام کرد که این اثر «نباید زیبا باشد، بلکه باید دل را به درد آورد.» من شک دارم که کسی بخواهد و بتواند این ساختار قبرمانند و سیمانی را زیبا تصور کند، ساختاری که مرکب از چهار دیوار و ششصد و پنج هزار کتاب مشابه که همگی بازند، اما فرمان ویزنتال ناشی از تشخیص این موضوع است که جست‌وجو برای هویت زیبایی‌شناختی باعث می‌شود تا این اثر یادبود رابطه‌ی هماهنگی با زمینه‌اش بیابد (با فرهنگی که از طریق ساختمان‌های زیبا و مجلل باروک بازنمایی می‌شود) نه آن‌که بخواهد نشان دهد که آن فرهنگ به خاطر چیزهایی که مجاز می‌شمارد، متهم می‌شود (اتهامی که این ساختار کوتاه از طریق فقدان همدلانه‌ی پیوستگی با زمینه‌اش مطرح می‌سازد). یافتن زیبایی در چنین اثری باعث ایجاد سوءتفاهم نسبت به هویت آن می‌شود، درست همان‌طور که زیبا توصیف‌کردن قطعه موسیقی مرثیه برای قربانیان هیروشیما، اثر کریستف پندرسکی، که قطعه‌ای جیغ‌مانند، هولناک و تأملی خشن و سنگدلانه درمورد نظامی‌گری است، باعث عدم درک معنای آن می‌شود.

دانتو چندان درمورد چیزهایی که اثری را زیبا می‌سازند درمورد پدیدارشناسی یا شرایط زیبایی نمی‌گوید، اما نگره‌ی او به‌نحو قدرت‌مندانه‌ای واقع‌گرا است و زیبایی را نه به‌منزله‌ی دادگاهی برای

داوری درمورد سلایق، بلکه به‌عنوان مؤلفه‌ای از اثر تلقی می‌کند که حقیقت تأویل‌ها و داوری‌های مربوط به آن را محدود می‌سازد. بدین ترتیب زیبایی یک اثر هنری به معنایی نزد مخاطبان مختلف یکسان است، هنگامی که حضور و جنبه‌ی درونی دارد و از جهاتی با چیزهایی تعیین می‌شود که هنرمند می‌خواهد اثر از آن‌ها برخوردار باشد.

دانتو می‌نویسد: «زیبایی واقعی مانند اندوه واضح است، وقتی وجود دارد لازم نیست برای دیدن آن تلاش کنیم» (ص. ۸۹). این جمله با این موضوع در ارتباط است که شاید درمورد زیبایی اثر هنری دچار اشتباه شویم: بیننده‌ای که نقاشی برهنه‌ی غمگین (۱۹۰۷)، اثر ماتیس، را زیبا می‌بیند درست همان‌قدر از حیث توصیف دچار اشتباه است که بپندارد این اثر به‌نحوی واقع‌گرایانه پیکری را با چهره‌ای شوربخت تصویر کرده است. این داوری نتیجه‌ی سلیقه‌ی غلط نیست، بلکه نتیجه‌ی شکست نوعی توصیف درست است. دانتو این نوع واکنش‌های غلط را در حکم ابراز تحسین نسبت به چیزی قلمداد می‌کند که در واقع نوعی امتیاز یا ژرفای هنری است، اما دستاوردی نیست که آن را در چارچوب زیبایی‌شناختی مد نظر قرار دهیم: «این اشتباه که عقیده داشته باشیم خوب‌بودن هنر معادل با زیبایی است و درک خوب‌بودن هنر همان درک زیبایی‌شناختی از زیبایی است.» (ص. ۳۵). دانتو در این مورد درست می‌گوید؛ در واقع اصطلاح «زیبا» غالباً درمورد هر چیزی که ما را خشنود می‌سازد به کار می‌رود. اما وقتی مفهومی مبهم از جنبه‌ی زیبایی‌شناختی همچون «زیبایی هنری» را در چنین مواردی به نفع «امتیاز هنری» کنار می‌گذاریم، این مسئله مطرح می‌شود که چرا زیبایی در درجه‌ی نخست باید تا این حد حالت مفهومی پیش‌فرض را نسبت به ستایش هنری داشته باشد، زمانی که دانتو می‌گوید: «بخش عمده‌ی هنر بشری ابداً زیبا نیست، البته پدیدآوردن زیبایی هم بخشی از هدف آن نبوده است.»

مسئله‌ی مهم دیگر این است که نگره‌ی دانتو درمورد تفاوت‌های فرهنگی نسبت به آنچه زیبا تصور می‌شود چه حرفی دارد. شاید درمورد این اولویت‌های تکاملیِ تطبیق‌پذیر درخصوص انواع چهره‌ی زیبا، تفاوت چندانی وجود نداشته باشد ــ اولویت‌هایی که در برخی از مطالعات با درک تقارن مرتبط‌اند ــ ولی آیا می‌توانیم همین موضوع را درمورد چشم‌اندازهای نقاشی‌شده و شکل‌های انتزاعی هم بگوییم؟ شاید برخی از خوانندگان دانتو را متهم به نوعی امپریالیسم زیبایی‌شناختی کنند (این که تصور ما از زیبایی باید در تمام نقاط جهان و در تمام دوران‌ها مشابه باشد)، اما فکر نمی‌کنم این موضوع درست باشد یا حداقل باید آن را بخشی از نگره‌ی او دانست؛ زیرا وی صرفاً باید به این ایده متعهد بماند که وقتی زیبایی در اثری جنبه‌ی درونی دارد، محصول تلاش هنرمند برای قرار دادن چیزی در اثر است که وی و مخاطبانش آن را زیبا می‌دانند، یا این‌که چگونه زیبایی در فرهنگ، زمان و مکان آن‌ها ظاهر می‌شود.

از دیدگاه دانتو زیبایی درونی در اثری هنری نقشی ایفا می‌کند که وی آن را «تصریف‌گری» می‌نامد: مؤلفه‌ای از اثر که احساسات و عواطف مخاطبان را برای واکنش خاصی نسبت به آنچه اثر نشان می‌دهد، درگیر می‌سازد. از جنبه‌ی تاریخی، مهم‌ترین تصریف‌گر زیبایی بوده است، مثلاً برای

آن به کار رفته تا سوژه را دلپذیر نشان دهند، با آن فاصله ایجاد کنند و به آنچه نمایش می‌دهد جنبه‌ی جهانی ببخشند یا تلویحاً به سوژه ارزشی اخلاقی بدهند. اما دانتو تصریف‌گرهای دیگری را هم ذکر می‌کند که برخی از آن‌ها زیبایی را به شکل ضدزیبایی‌شناختی در آثار آوانگارد نشان می‌دهند: انزجار، سرکشی، بلاهت و حتی درمورد آثار پیش‌ساخته، بی‌تفاوتی زیبایی‌شناختی از آن جمله‌اند.

منظور دانتو از مفهوم تصریف‌گر، ایجاد تمایز بین محتوای فکری اثر و واکنش نشان دادن به محتوا به‌روشی خاص است. اما این موضوع روشن نیست که این نوع واکنش‌های احساسی یا نگرشی که تصریف‌گران ایجاد می‌کنند، چقدر توأم با دانش است. آیا زیبایی‌ای که یک پرتره را طبیعی نشان می‌دهد ما را ترغیب می‌کند تا تصور کنیم که شخص تصویر شده کیفیات ارزش‌مند دیگری هم دارد؟ یا این نوع واکنش متکی بر باور نسبت به زیبایی‌ای است که در آن از طریق تجربه به نادرست بودن چیزی متقاعد می‌شویم؟ شاید درک زیبایی، امری ذاتی باشد اما چگونه واکنش ما را به چیزهایی شکل می‌دهد که برای تصویرکردن باید آموخت. در سایر موارد شاید بیاموزیم که چگونه باید تصریف‌گر را بشناسیم. مثلاً به نظر می‌آید روحیه‌ی سرکشی از نوعی که دادا به‌منزله‌ی تصریف‌گر نشان داد، تنها بر کسانی تأثیر بگذارد که به رفتار و ادب مرسوم پای‌بندند. شاید این نوع باورها در سطح جهانی پذیرفته باشند اما ذاتاً پذیرفته نیستند. پس شاید تمایز بین تصریف‌گرانی باشد که متکی بر مجموعه‌ای از باورهایی هستند که باید آن‌ها را آموخت و آن‌هایی که مانند زیبایی و انزجار به‌صورتی فوری‌تر و کم‌تر شناختی عمل می‌کنند.

این پرسش که داوری‌های متغیر زیبایی چگونه‌اند، به این‌صورت قابل طرح مجدد است که شرایط معیارهای یک تصریف از جنبه‌ی جهانی چگونه تعیین می‌شود. اگر مؤلفه‌های خاصی از یک اثر مفروض، آن را برای مخاطبی خاص زیبا می‌سازند، آیا لزوماً آن را برای سایر مخاطبان هم زیبا جلوه می‌دهند؟ کیفیات ریطوریقایی گفتار که دانتو مقایسه‌ای خوب بین آن‌ها و تصریف‌گرها انجام می‌دهد تا حدی هماهنگی بین گوینده و مخاطب، هماهنگی زبان گوینده با دانش، تجربه، نگرش‌ها و سن شنوندگان را فرض می‌دارد. نمی‌دانم آیا این بدان معناست که دیدن زیبایی اثری که از جنبه‌ی تاریخی دور است، نیاز به نوعی بررسی تاریخی چیزی دارد که مخاطبان معاصر آن را زیبا می‌بینند، درست همان‌طور که درک معنای اثری در گذشته‌ی دور نیاز به دانش درمورد نمادها و داستان‌هایی دارد که مخاطبان معاصر نسبت به آن آگاهی دارند. نمی‌دانم در دوران دوشان این موضوع تا چه حد جنجال‌برانگیز بوده که سبیلی بر تصویر مونالیزا بگذارند؛ نمی‌خواهیم به حروف اختصاری عجیب نام او L.H.O.O.Q کاری داشته باشیم، ولی امروزه با توجه به این‌که نقاشی تا حد زیادی ابزار فرهنگ عامه است، شاید برای ملاحظه‌ی ژست دوشان به‌منزله‌ی ژستی آزارنده نیاز به قدری بازسازی تاریخی باشد، نه آن‌که صرفاً آن را کمیک تصور کنیم. شاید عملکرد برخی از تصریف‌گرهای خاص از جمله زیبایی هیچ نیازی به دانش خاص درمورد سوژه‌ای که به کار می‌گیرند نداشته باشد. شاید بتوانیم اثری را بدون آگاهی درمورد آنچه بازنمایی می‌کند، زیبا ببینیم. به هرحال شاید لازم باشد

آثاری که سایر تصریف‌گرها، از جمله ننگین‌بودن یا سرکش‌بودن را می‌نمایانند به دلیل آنچه بازنمایی می‌کنند دیده شوند و «توصیفی درمورد آن‌ها ارائه شود.» وقتی آندریاس سرانو به‌دلیل عنوان اثرش مورد انتقاد شدید قرار گرفت، برخی از مدافعانش نظر دادند که اگر عنوان اثر نادیده گرفته شود می‌توان بدون جنجال آن را اثری زیبا تلقی کرد. مدافعان مذکور نوعی دفاع فرمالیستی را به کار گرفتند که زولا با آن از ادوارد مانه نقاش در برابر اتهام شنیع‌بودن آثارش به کار گرفت: «این اثر بی‌تردید به این دلیل آن‌جاست که به هنرمند فرصت دهد تا رنگ بدن را نقاشی کند.» زولا می‌نویسد: مانه صحنه‌اش را صرفاً برای «ایجاد تأثیری از تضادهای قوی و تراکم‌های تصویری ایجاد کرد.» آن‌هایی که از چنین نقاشی‌هایی ناراحت می‌شوند، باید بدانند سری که به دیوار تکیه داده، چیزی جز یک ضربه‌ی قلم‌موی کم‌وبیش سفید بر سطحی تقریباً خاکستری نیست.»[5] شاید بدون دانستن آنچه اثر سرانو نشان می‌دهد، آن را زیبا ببینیم. اما سایر تصریف‌گرها نیز صرفاً با این آگاهی وارد عمل می‌شوند. حال چه خشم‌برانگیز باشند ــ همان‌طور که منتقدان وی چنین اتهامی را وارد ساختند ــ چه بگویند که مسیح تحقیر شده است ــ چنان‌که کاتولیک‌گرایی سرانو که خود نیز به آن اعتراف کرده بر چنین امری صحه می‌گذارد.

اگر موفقیت یک تصریف‌گر مفروض تلویحاً اعتقاداتی را در بیننده به وجود آورد، از جمله چیزهایی که خشم، تمسخر، انزجار ... را برمی‌انگیزند، شاید در یک زمینه بتوانند این کار را انجام دهند و در زمینه‌ی دیگر نتوانند. در این حالت تاریخ رابطه‌ی هنر با مخاطبانش را می‌توان به‌منزله‌ی تاریخ تصریف‌گرها نوشت: در دوران قرون وسطی که موضوع نقاش نه به لذت زیبایی‌شناختی بلکه غرق‌شدن در عوالم معنوی نظر دارد، دوران اولیه‌ی مدرنیسم که در آن ملاحظه‌ی اثری در حکم زیبا واکنشی عملی بوده و در دوره‌ی بعد از مدرنیسم که ضدزیبایی‌شناسی، قدرت، خشم و بی‌حسی و بی‌هوشی غلبه دارد. در این‌جا می‌توانیم بررسی ولفلین را بسط دهیم که می‌گوید این موضوع بدین معنا نیست که هر اثر هنری در هر دوره‌ای می‌تواند زیبا باشد، زیرا چنین نیست که در دوره‌ای خاص تکنیک‌های ایجاد زیبایی هنوز کشف نشده باشند و احتمالاً از جنبه‌ی تاریخی زیبایی درونی امکان بروز معانی محدودی را می‌دهد که این زیبایی می‌خواهد آن‌ها را منتقل سازد. معنی اثر هنری با احتمالات تاریخی محدود می‌شود و بدین ترتیب زیبایی درونی، زیبایی‌ای که تا حدی آن معنا را شکل می‌دهد، به‌خودی خود فقط در زمان‌های خاصی تحقق‌پذیر است.

به هرصورت تاریخ این تصریف‌گرها نه فقط شامل این موضوع می‌شود که چگونه تصریف‌گر باید عمل کند (کشیدن سبیل و ریش بر شاهکار ایجاد خشم می‌کند) بلکه آیا یک تصریف‌گر مفروض معیاری برای هنر در زمان خود ارائه می‌دهد: آیا این یکی از شرایط استاندارد است که در آن هنر باید مورد قضاوت قرار گیرد. وقتی آوانگاردها زیبایی را به‌دلیل کارکردی که در جامعه داشت، خدشه‌دار کردند (دانتو از قول ماکس ارنست نقل می‌کند: «قرار نبود آثار من در آن دوره بینندگان را جلب کند، بلکه می‌خواستم آن‌ها را به جیغ و فریاد وادارم.») همچنان زیبایی را به‌منزله‌ی معیاری مرتبط با هنر در نظر می‌گرفتند، عدسی مناسبی که از طریق آن می‌شد هنر را مشاهده کرد؛ این عدسی صرفاً جای

زیبایی‌شناسی را با ضدزیبایی‌شناسی عوض کرد. با وجود این حتی کیفیت بی‌حس‌کننده‌ی آثار پیش‌ساخته‌ی دوشان تلویحاً نشان می‌دهد که آثارش تا حد کاملاً حساب‌شده‌ای از زیبایی برخوردارند. به‌عبارت دیگر در این هنر ضدزیبایی‌شناختی، زیبایی بیش از آن‌که غایب باشد کنار زده شده است و به این معنا شامل بُعدی از معنای اثر هم می‌شود. اتو موهل، اکشنیست وینی از «زیبایی‌شناسی زاغه‌ها» سخن گفت، هرچه نباشد این موضوع بی‌ارتباط با خود زیبایی‌شناسی نیست.[۶]

پس وقتی دانتو نقش کوچک زیبایی در هنر معاصر را تشریح می‌کند، به گمان من نباید چنین پنداشت که همچنان ضدزیبایی‌شناختی حاکم است، بلکه منظورش این است که دیگر زیبایی معیاری برای هنر نیست، دیگر رابطه‌ی هنر با زیبایی پیش‌فرض نیست که جدایی از آن منجر به بن‌بست‌های بیانی شود. البته شاید زیبایی همچنان تلویحاً معانی اخلاقی و سیاسی را منتقل کند زیرا ابژه‌ی عملکرد نفی‌کننده‌ی آوانگارد بوده است. دانتو به عکاسی سباستیانو سلگادو اشاره می‌کند که تقریباً هرکس آن را می‌بیند، زیبا قلمدادش می‌کند، اما این پرسش اخلاقی را پیش می‌کشد که آیا درست است پناهندگان و قربانیان فجایع طبیعی و سرکوب‌های انسانی را چنین زیبا نشان دهیم. زیبایی اثر (دستکش زرد یادآور ارباب‌های قدیم است و او وضعیت معدن‌چیان طلا در برزیل را تصویر می‌کند)، این خطر را در پی دارد که سوژه‌های خود را به‌عنوان تیپ‌های جهانی نشان دهد ــ نمادهایی از رنج به جای انسان‌های رنجور. در این‌جا موفقیت زیبایی‌شناختی تصاویر منجر به شکست اخلاقی آن‌ها (و شکست هنری اگر آن را در تضاد با نیت سلگادو بدانیم) می‌شود.

در آخر کار می‌خواهم به این موضوع اشاره کنم که چگونه ایده‌ی زیبایی درونی دانتو به نوع خاصی از سوءاستفاده هنر به‌نام زیبایی واکنش نشان می‌دهد: یکی از استدلال‌هایی که درمورد حق سازمان‌های دولتی در تعیین آثار هنری و حمایت مالی از آن‌ها مطرح می‌شود، این است که محدودیت‌های مذکور اساساً از همان نوعی هستند که حق دولت‌ها را برای خرید هواپیماهای جنگنده بدیهی می‌دانند. به هر حال مطابق با ایده‌ی زیبایی درونی، هر نوع محدودیت زیبایی‌شناسانه‌ای که برای سرمایه‌گذاری در آثار هنری یا حمایت از آن‌ها تعیین می‌شود، تلویحاً محدودیت‌هایی را بر محتوای آثار مذکور تحمیل می‌کند و بدین حیث زمینه را برای تعیین بررسی دقیق آثار مبتنی بر قوانین فراهم می‌آورند. اگر زیبایی با شکل دادن به نگرش ما نسبت به چیزی که اثر نشان می‌دهد، عمل می‌کند، پس حکم دولت‌ها برای حمایت مالی از هنر زیبا آشکارا حکمی غیرقانونی خواهد بود، زیرا هنری را تحت حمایت قرار می‌دهند که دیدگاه‌هایی خاص یا محدود را بیان می‌کند. پس این مسئله مطرح می‌شود که آیا محدودیت‌هایی که دولت‌ها برای بیان قائل می‌شوند مبتنی بر محتوا است یا دیدگاه، یا صرفاً محدودیتی زمانی، مکانی یا محدودیت روش به گونه‌ای است که از نظر قانونی می‌شود آن را پذیرفت. نباید صرفاً بپرسیم که نکند دولت‌ها خواستار هنری هستند که معنای خاصی دارد، بلکه باید بپرسیم آیا می‌خواهند هنر جلوه‌ی خاصی داشته باشد، زیرا جایی که زیبایی درونی بررسی می‌شود، این که اثر چه ظاهر و چه معنایی دارد، دو موضوع

مستقل است. پس دانتو با کسانی که معتقدند وقتی عمل سیاسی ضرورت می‌یابد، زیبایی از نظر سیاسی خنثی می‌شود، چندان بحثی ندارد، زیرا نگره‌ی سیاسی موجود در بطن زیبایی را به آن‌ها نشان می‌دهد.

عنوان مقاله‌ی دانتو زیبایی، ابژه‌ی سوءاستفاده است، عنوانی که وی آن را از شعر رمبو وام گرفته است و می‌توان دید که دانتو زیبایی را از دو اتهام: این که به‌نحو بی‌معنایی سطحی و واپس‌گرا است می‌رهاند، اما رهاسازی او در پیوند با زیبایی هم شعف‌انگیز و هم دل‌سردکننده است، زیرا می‌گوید که زیبایی شاید کم‌تر از آنچه که فکر کرده‌ایم برای هنر اهمیت دارد، اما نقش آن در زندگی بسیار مهم‌تر است. مثلاً «زیبایی» مقصود نهایی توجه زیبایی‌شناختی ما نیست، بلکه وسیله‌ای برای انتقال معنای اثر است: تبدیل اندوه خام به نوعی رنج ژرف‌تر، شکلی از رنج که می‌توانیم خود را با آن وفق دهیم. شاید از این دیدگاه زیبایی در هنر نقش اساسی نداشته باشد، اما بتواند از طریق هنر به امری بسیار مهم دست یابد که فارغ از ملاحظات زیبایی‌شناختی است. به‌زعم دانتو پرداختن به زیبایی اثر هنری به‌معنای ارتقاء آن برای ستایش جهانی و ابدی نیست، بلکه کشف این موضوع است که چگونه معنای اثر با آنچه به زندگی معنا می‌دهد، مرتبط می‌شود. در عمل، نظرات وی پیرامون زیبایی همچنان مؤید حق فلسفی هنر است: این که هنر زیبا را از پایه‌ای که چیزهای زیبا بر آن قرار گرفته‌اند برمی‌دارد، و وارد تبادل با دنیای انسانی می‌شود.

* این مقاله ترجمه‌ای است از مجموعه‌مقالات آرتور دانتو درخصوص سوءاستفاده از زیبایی:
1. Danto, Arthour. The Philosophical Disfranchisement of Art (New York: Columbia University Press, 1986).

پی‌نوشت‌ها:

۱. اتو موئل در نامه‌ای به اریکا استاکر، ۱۹۶۱ در:
Von der Aktionism zum Aktionismus: Wien 1960-1965, ed. by Museum Fridericianum, Kassel, Kunsmuseum Winterthur and the Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh (Klagenfurt: Ritter Verlag, 1988), p. 196.

2. Danto, The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art (Open Court: Chicago and La Salle, 2003).

3. Danto, The Transfiguration of the Commonplace: a Philosophy of Art (Cambridge, Mass.: University press, 1981).

۴. پرسش بعدی این خواهد بود که آیا اشیائی که از خود هیچ زیبایی‌ای ندارند، می‌توانند آثار زیبای هنری را نمود بدهند؟

5. Zola, Mon Salon. Manet, Ecrits sur l'art (Paris: Garnier-Flammarion, 1970).

۶. چنان که هرمن‌نیش کار خود را توصیف می‌کند، «مسئله این نیست که آیا خشونت و بی‌رحمی سراسر اثر را فرا گرفته است. ماحصل کار باید زیبایی‌شناختی باشد.
Robert Enright," Hermanneutics: A conversation with Hermann Nisch," Border Crossing 93 ,(1998) 2/71.