

بازیابی امر محسوس

هفت گفتار در زیبایی‌شناسی | مجید اخگر |

The Retrieval of The Sensible

| Majid Akhgar | Seven Essays in Aesthetics |



مقدمه:

زیبایی‌شناسی و شکل‌گیری ایده‌ی مدرن «هنر»

برای آنان که با هنر سروکار دارند و کسانی که در مورد آن می‌اندیشند، «اهمیت» خاص هنر امری بدیهی به نظر می‌رسد. هنر رازآلوده و مبهم است؛ غیرعقلانی است و از مسائل عینی به دور است؛ و در عین حال به شکلی عجیب با مهم‌ترین مسائل و دردهای عینی و ذهنی بشری و مافوق‌بشری سروکار دارد، و چه بسا همان جایی است که به امید یافتن «پاسخ» یا درمان این دردها باید در آن به جست‌وجو و تعمق پرداخت. از سوی دیگر، هنگامی که صحبت از این ویژگی آثار هنری به میان می‌آید بسیاری از ما با ژستی حاکی از افسوس‌زدودگی و تیزبینی انتقادی می‌گوییم «حالا دیگر دوره‌ی این حرف‌ها گذشته است»، این حرف‌ها برآمده از تصورات «رمانتیک»ی هستند که پایه‌ای در واقعیت ندارند، و در حقیقت هنر هم فعالیتی زمینی و دستیاب‌مانند دیگر فعالیت‌های بشری است. اما این ژست عموماً بیش از آن‌که برآمده از نگاهی انتقادی و راززدایانه باشد نتیجه‌ی تبلی فکری و تن دادن به مجموعه‌ی دیگری از عادت‌های فکری و کلیشه‌های فرهنگی رایج است که در مقابل نگاهی که بی‌دلیل و بادلیل اثر هنری را جدی می‌گیرد با ژستی کلبی مسلکانه به ما می‌گوید که هنر را (هم) نباید چندان جدی گرفت، و خلاصه این‌که «زیر آسمان هیچ چیز تازه نیست» - و از این طریق در واقع هرگونه حس مسئولیت، پاسخ‌گویی و وفاداری را از خود رفع می‌کند.

از سوی دیگر، واقعیت آن است که عالم هنر، هنرمندان و آثار هنری به رغم آن که نقد و خودنقادی از آغاز همزاد هنرمدرن بوده است، هاله‌ی فریبندگی، ابهام و «اهمیت» غیرمعمول خود را حفظ کرده‌اند، و این امر از پی ژست راززدایانه، ضددرمانتیک و ضدزیبایی‌شناسی هنرپرست مدرن دهه‌های اخیر کماکان به قوت خود باقی مانده است (در واقع اتفاقی که افتاده آن است که این حرکت راززدایانه نیز مشمول رازآمیختگی‌ای تازه شده است). در واقع مسئله‌ی یک سوء تفاهم ساده نیست که بتوان با صرف «دعوت به روشن بینی» و کنار زدن پرده‌های وهم آن را از میان برداشت. گردش مالی خاص جهان هنر و ارقامی که برای آثار هنری مبادله می‌شود نیز در حقیقت تعین اقتصادی این ارزش ویژه یا «افزوده»‌ی آثار هنری است و جز از این طریق نمی‌توان آن را توضیح داد یا فهمید. در این شرایط، به سختی می‌توان (بار دیگر) به شکلی ایجابی در مورد «اهمیت» واقعی‌ای که یک اثر هنری می‌تواند داشته باشد سخن گفت، یا در مرزی باریک‌تر از مو، آن را از ارزشی که صرفاً محصول اثرگذاری جهان هنر و نظام‌های سازنده‌ی ارزش و اعتبار آن است متمایز کرد. به این ترتیب چیزی که باقی می‌ماند تنها ژست دلالت/اهمیت، ابهام و فریبندگی‌ای است که بیشتر محصول نظام بازار، دستگاه تبلیغات و در یک کلام هاله‌ی کالایی اثر است.

اما تصور جایگاه و شأن استثنایی هنرمختص اعضای عمومی جهان هنر یا طبقات متوسط فرهنگی که در دوره‌ی ما مخاطب و علاقه‌مند اصلی آثار هنری محسوب می‌شوند نیست. در حقیقت، تعین کامل این نگاه را باید در تفکر نظام‌مند در مورد هنر در دوره‌ی مدرن سراغ گرفت: در نظام فکری متفکران و فیلسوفان اروپایی و تا حدودی امریکایی در طول دویست و پنجاه سال گذشته شاهد اهمیت فزاینده‌ی هنر و مبحث زیبایی‌شناسی بوده‌ایم، به نحوی که در بسیاری از موارد نقطه‌ی اوج و محل حل و فصل و «گره‌گشایی» نظام فکری فیلسوفان - به عنوان بازتاب نظام خود واقعیت - هنر و اثر هنری بوده است. از میانه‌ی سده‌ی

هیجدهم که حوزه‌ی خاصی از دانش فلسفی تحت عنوان زیبایی‌شناسی یا فلسفه‌ی هنر به پژوهش در این حوزه اختصاص یافت، شاهد اهمیت موضعی بالای هنر در کلیت نظام فکری متفکرانی بوده‌ایم که در این حوزه اندیشیده‌اند: از همان آغاز، این مسئله را به شکلی خاص (که در طول کتاب به آن خواهیم پرداخت) در نسبت میان نقدهای سه‌گانه‌ی کانت مشاهده می‌کنیم؛ پس از او، در کل سنت ایده‌آلیسم و رماتیسم آلمانی شاهد اوج‌گیری این جریان هستیم (شیلر، هلدلین، نوالیس، برادران شیلگل، شلینگ، تا حدودی هگل، و با تفاوت‌هایی، شوپنهاور و نیچه)؛ همین‌طور در انشعابی از این سنت فکری که به پدیدارشناسی و هرمنوتیک انجامید (هایدگر، گادامر، میکل دوفرن، مرلوپونتی، سارتر و ریکور)؛ در شاخه‌ی ماتریالیستی‌ترین سنت آلمانی، که در قرن بیستم در قالب مارکسیسم فرهنگی یا به اصطلاح «مارکسیسم اروپایی» جلوه‌گر شد (لوکاچ، آدورنو، بنیامین، لوسین گلدمن، پیر ماشری، و در دهه‌های اخیر جیمسون، ایگلتون و دیگران)؛ و البته در جریان تفکر پساساختارگرا و پسامدرنی که از نیمه‌ی قرن بیستم به این سو عمدتاً در فرانسه شکل گرفت (بارت، آلتوسر، دلوز، دریدا، ژان-لوک نانسی، فیلیپ لاکو-لابارت و دیگران)، که به نوبه‌ی خود در ترکیب با اشکال جدید مارکسیسم در جریان‌ها و چهره‌های مختلف «چپ نو» بازتاب یافت (آلن بدیو، ژاک رانسیر، جورجو آگامبن، آنتونی نگری و دیگران). در کار بسیاری از این چهره‌ها، هنر و اثر هنری محل منحصربه‌فرد رخ‌نمایی حقیقت و لحظه‌ی گشایشی است که حقیقتی که در دوره‌ی مدرن به نحوی فزاینده از حوزه‌ی بازنمایی عینی و علمی فاصله گرفته است، خود را در آن آشکار می‌کند (چنان‌که اندرو بوئی بحث کرده است، لحظه‌ی تاریخی تکوین این زیبایی‌شناسی و هنر جدید در سال‌های گذر از قرن هیجدهم به قرن نوزدهم، مقارن با لحظه‌ی پدید آمدن درک تازه‌ای از مفهوم «حقیقت» نیز هست). و هر چه در این مسیر دویست و پنجاه ساله پیش می‌آیم ویژگی قطبی این موقعیت نیز تشدید می‌شود، و اثر هنری همچون تنها استثنای

قاعده‌ی حاکم بر واقعیتِ سرتاسری کذب و کژنمایی و بیگانگی ظاهر می‌شود: لمحده‌ی رستگاری در جهانی سراسر هبوط یافته.

از این قرار، روشن است که با پدیده‌ای تاریخی سروکار داریم. به بیان ساده، هنرمندان همیشه چنین تصویری در مورد خود، و متفکران و مخاطبان هنر همیشه چنین تصویری در مورد هنرمندان و اثر هنری نداشته‌اند: سده‌های متمادی کار «هنری» (که به نحوی روشن‌گر به این نام خوانده نمی‌شد) نیز چیزی در رده‌ی مهارت‌ها و صناعت‌های دستی تلقی می‌شد، و کسی دعوی آن را نداشت که با پرداختن به هنر با مهم‌ترین مسائل بشری سروکار دارد. هنر را با «حقیقت» کاری نبود، یا بود، اما از رهگذر «بازنمایی» یا محاکات خدومانه‌ی حقیقتی مستقل و از پیش موجود بود: حقیقتی بدیهی، نامرئی و همه‌جاگیر که کار نقاشان، مجسمه‌سازان، نویسندگان و دیگران نیز «طبیعتاً» وجوهی از آن را بازتاب می‌داد و به عنوان جزئی از چرخه‌ی دادوستد نمادین جامعه ایفای نقش می‌کرد. یا در نگاهی سلبی و سخت‌گیرانه‌تر، هنر اساساً به عنوان نشانه‌ی غفلت از حقیقت، گمراهی و دل سپردن به اغوای ظواهر، نمودهای کاذب و چیزهای (صرفاً) «زیبا» درک می‌شد. به این ترتیب، پرسش از خاستگاه تحول جایگاه و اهمیت هنر، نیروی محرکی که در پس این تحول وجود داشت، و دامنه‌ی معانی و پیامدهای آن، برای درک معنا و کارکرد هنر در جامعه‌ی مدرن فوق‌العاده اهمیت خواهد داشت: پرسش این است که از چه زمانی چنین بار سنگینی بر عهده‌ی هنر گذارده شد و انتظارات و دعاوی مورد بحث پیرامون آن طرح شد؟ چرا و از چه زمانی اثر هنری به عنوان محل رخداد حقیقت و زبان گویای چیزی طرح شد که از مسیری دیگر نمی‌شد به آن راه برد، و در عین حال اساساً با دیگر واقعیت‌های حاکم بر شئون و حوزه‌های مختلف زندگی در عصر مدرن ناسازگار بود؟ و شاید از همه مهم‌تر، در زمانه‌ی ما این سرمشق آغازین چه تحولاتی را از سرگذرانده و چه چیزی از آن را می‌شود حفظ کرد؟ به بیان دیگر، آیا از پس نقدهای نفس‌گیری که در

طول صد سال گذشته، و به‌ویژه از نیمه‌های سده‌ی بیستم به این سو، بر پروژه‌ی مدرنیسم هنری به عنوان نمود عینی این درک تازه از هنر وارد آمده، می‌توان چیزی از این سرمشق فرهنگی را حفظ کرد و/یا بار دیگر آن را به ارث برد؟ این پرسش در حقیقت پرسش از امکان‌ها و فعلیت پروژه‌ی کلی مدرنیسم فرهنگی است که هم اندیشه و هم هنر مدرن را شامل می‌شود، و دست‌کم از پایان سده‌ی هیجدهم تا میانه‌ی قرن بیستم، حدود صد و پنجاه سال، با ما بوده است.

برای تأمل در این پرسش‌ها از دو مسیر می‌توان وارد شد. از یک سو، می‌توان با نگاهی تاریخی-جامعه‌شناختی‌تر، تحولات نهادی‌ای را که به عنوان جزئی از فرایند عام تقسیم کار و تفکیک و تمایزیابی در جوامع مدرن رخ داد پیگیری کرد، و تحولات پدیدآمده در معنا و کارکرد هنر را نیز به عنوان جزئی از این فرایند تاریخی کلی فهمید. به این معنا، باید توضیح داد که چه فرایندهایی به استقلال نهاد هنر از دیگر عرصه‌های کنش اجتماعی - و در رأس آن‌ها مذهب و حاکمیت - انجامید، و این فرایندها چگونه در عین منفک کردن هنر از بدنه‌ی اجتماع و نهادهای دیگری چون اقتصاد، سیاست و مذهب، زمینه‌ی سرریز برخی ارزش‌های معطل‌مانده در جامعه‌ی جدید به این حوزه و تبدیل آن به نوعی «مذهب جایگزین» را فراهم کردند. اما مسیر دوم، که در واقع سویی نظری‌تر این تحول تاریخی را ردگیری می‌کند، در حکم بازاندیشی در علت‌ها و زمینه‌های پدید آمدن زیبایی‌شناسی در سده‌ی هیجدهم در آلمان، و به بیان دیگر توجه به تقسیم کار نظری‌ای است که در فلسفه‌ی این دوره و مشخصاً با نظام نقدی کانت رخ داد، و در چارچوب آن گفتار در مورد هنر (زیبایی) از دیگر گفتارهای نظری جدا شد و به تدریج اهمیتی فزاینده پیدا کرد. به طور کلی، سده‌ی هیجدهم و به‌ویژه نیمه‌ی دومش اهمیت خاصی برای تکوین مدرنیسم فرهنگی دارد. بسیاری از مفاهیم مدرنی مانند «هنر»، «فرهنگ»، «ایدئولوژی»، «تاریخ» و... که از آن زمان به بعد به ابزارهای اصلی اندیشیدن به شرایط عینی و ذهنی زندگی در موقعیت

مابعدمتافیزیکی یا مابعدسنتی بدل شدند در همین دوره شکل گرفتند، یا برای نخستین بار در معنایی تازه که امروزه با آن آشناییم به کار رفتند. به این ترتیب بازگشت به لحظه‌ی تاریخی پدید آمدن این مفاهیم، به ویژه در شرایط بحرانی دهه‌های اخیر که بسیاری از بنیان‌های صورت‌بندی فرهنگی مدرن از وجوه مختلف مورد نقد بی‌امان قرار گرفته و به نشانه‌ی سرآمدن اعتبار و گذر از آن‌ها با پسوند post («پسا» یا «مابعد») به کار می‌روند، چیزی بیش از نوعی کنجکاوی تاریخی و در حکم بازیابی سرمشق‌ها و مفاهیمی است که چارچوب نظر و عمل فرهنگی و هنری ما را به وجود آورده‌اند. در مورد خاص بحث ما در این جا، پرسش بر سر ماهیت و معنای تاریخی زیبایی‌شناسی و هنری است که به موازات آن و در پی آن رخ نمود؛ کندوکاو در مفهومی که دست‌کم در ایران عموماً بدون توجه و حساسیت تاریخی و معناشناختی چندان به کار می‌رود؛ پرسش از این که موضوع این حوزه چه بود، و چه نیرو یا ضرورتی در پس ظهور آن در این برهه‌ی تاریخی خاص وجود داشت؛ و تأمل درباره‌ی نسبت آن با مفاهیم هم‌پسته‌ای چون اومانیسیم، رمانتیسم، و ایده‌آلیسم، که ظاهراً در دهه‌های اخیر به دوران «پس از» آن‌ها گذر کرده‌ایم.

این مسئله‌ی مشترکی است که مقالات گردآمده در این کتاب را به یکدیگر پیوند می‌دهد و آن‌ها را از صرف مجموعه‌ای از مقالات که برای تبدیل شدن به کتاب کنار هم نشسته‌اند فراتر می‌برد. دو مقاله‌ی نخست، که در واقع به صورت دو بخش مقاله‌ای بلند به نگارش درآمده‌اند، به عنوان شروع بحث مستقیماً به پرسش‌هایی می‌پردازند که در سطرهای بالا طرح کردیم. در متن نخست، چگونگی پدید آمدن چیزی که با عنوان «زیبایی‌شناسی» می‌شناسیم مورد بحث قرار می‌گیرد، و برخی از ویژگی‌های گفتار یا چارچوب نظری‌ای که از آن زمان به بعد عمدتاً در فلسفه‌ی اروپایی به عنوان زیبایی‌شناسی یا فلسفه‌ی هنر شاهد آن بوده‌ایم طرح می‌شود. اما در مقاله‌ی دوم، بیشتر بر ویژگی‌ها و مؤلفه‌های مفهوم «تجربه‌ی زیبایی‌شناختی» متمرکز خواهیم بود؛ ویژگی‌هایی که آن را



برای آنان که با هنر سروکار دارند و کسانی که در مورد آن می‌اندیشند، «اهمیت» خاص هنر امری بدیهی به نظر می‌رسد. در کار بسیاری از متفکران دویست و پنجاه سال گذشته، هنر و اثر هنری به عنوان محل رخ‌نمایی حقیقت و لحظه‌ی کشایشی ظاهر می‌شود که حقیقتی که در جامعه، سیاست، و علوم تجربی مدرن یافت نمی‌شود خود را در آن آشکار می‌کند؛ اثر هنری همچون تنها استثناء واقعیت سرتاسری کذب و کژنمایی و بیگانگی ظاهر می‌شود - لمحه‌ی رستگاری در جهانی سراسر مبطوط‌یافته.

این در حالی است که سده‌های متضادی کار هنری نیز فعالیتت متعارف و چیزی در رده‌ی مهارت‌ها و صناعت‌های دستی تلقی می‌شد، و کسی دعوی آن را نداشت که با پرداختن به هنر با مهم‌ترین مسائل بشری سروکار دارد.

گفتاری که هنر را به این معنای تازه فهم و صورت‌بندی کرد «زیبایی‌شناسی» نام داشت، و هنری که همپای این جریان به وجود آمد، جریان هنر مدرن به معنای عام کلمه بود. اما این هنر و گفتار زیبایی‌شناسی از پی چرخش «پست‌مدرنیستی» چند دهه‌ی اخیر از جهات مختلف محل حمله بوده است.

هفت جستار به هم‌پیوسته‌ی کتاب حاضر به این مسائل می‌پردازند، و در این مسیر برخی از مفاهیم محوری هنر و زیبایی‌شناسی دو سده‌ی اخیر مانند مفهوم طبیعت درون و بیرون، بیان و بیان‌گری، سوبژکتیویته یا تنفس فردی، بازنمایی و پیوند آن با واقعیت، ابداع یا نوآوری، و مقولاتی دیگر را مورد بحث قرار می‌دهند.