خاستگاههای زیباشناسی

نوشتهٔ لوک فری

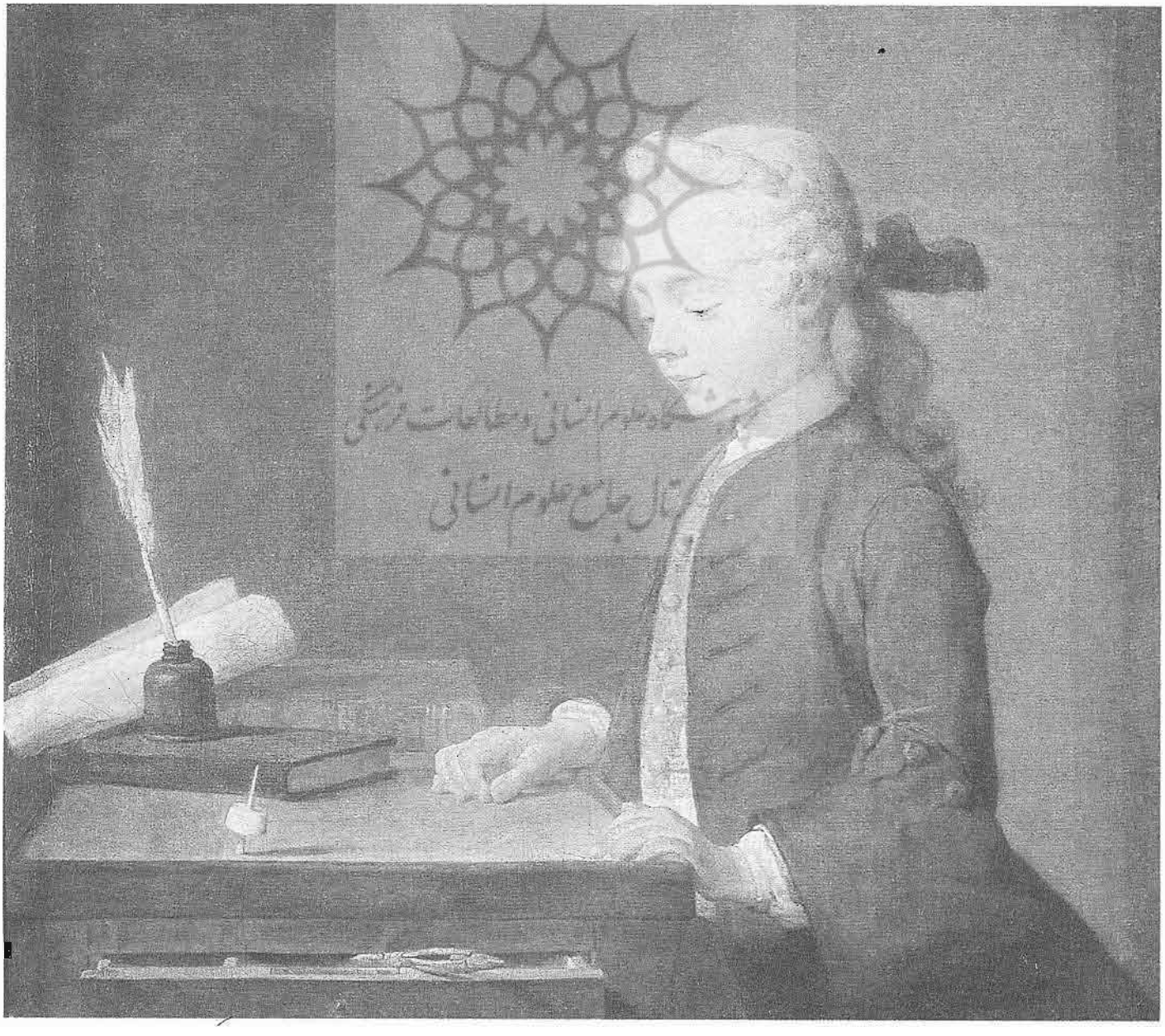
در زبان روزمره زیباشناسی تا حدودی معادل است با فلسفهٔ هنر یا نظریهٔ زیبایی، و مردم معمولاً تصور می‌کنند که این اصطلاحات بیان کنندهٔ اندیشه‌ای کهن و اساسی در تاریخ بشر است که در تمام فرهنگها به این یا آن شکل همواره وجود داشته است. اما، مثل بسیاری از موارد دیگر، افکار عمومی گمراه کننده است: زیباشناسی به مفهوم خاص رشتهٔ جدیدی است که زادهٔ انقلابی واقعی در دریافت ما از پدیدهٔ زیبایی است.

نخستین کتابی که عنوان «زیباشناسی» داشت در ۱۷۵۰ منتشر شد. این کتاب، به نام Aesthetica (زیباشناسی)، اثر آلکساندر گوتلیب باومگارتن، فیلسوف آلمانی بود، که خود آن را می‌توان حاصل تحول دوگانه‌ای در وضعیت هنر دانست: تحول در دیدگاه هنرمند و ناظر.

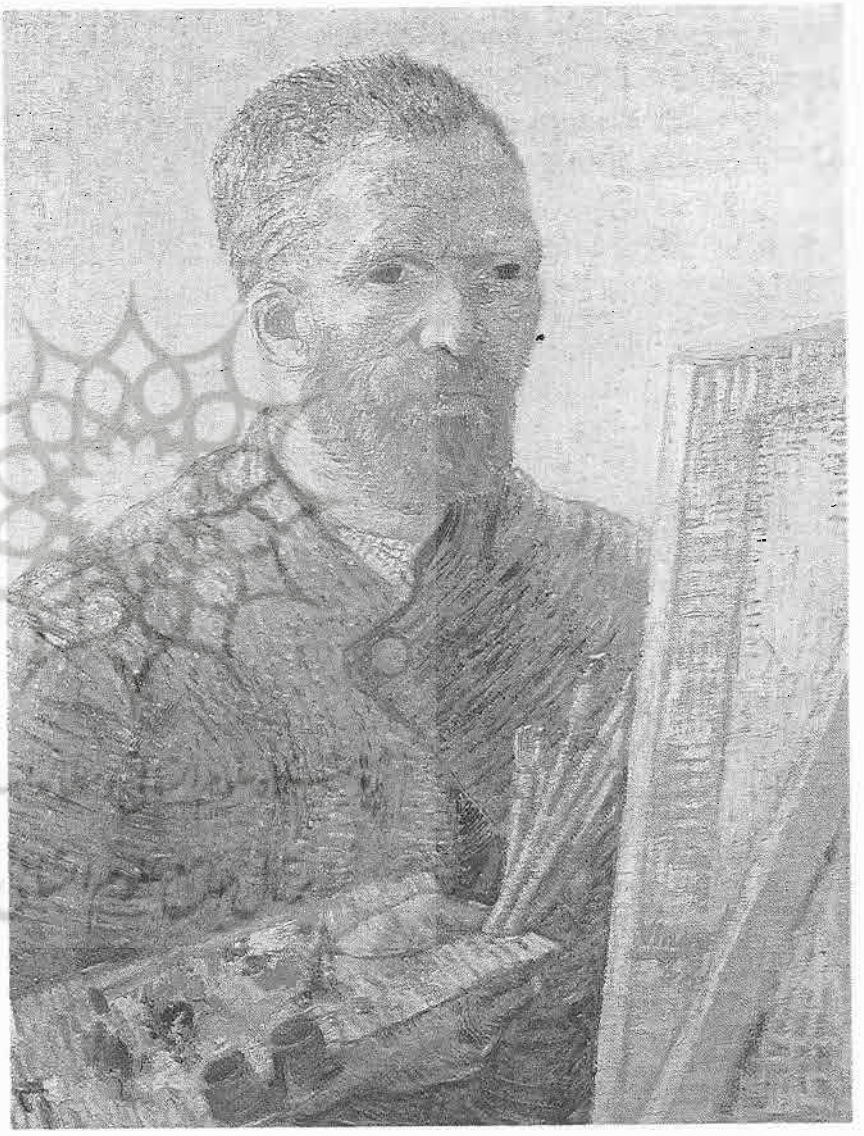
نخست به دیدگاه هنرمند بپردازیم. در تمدنهای گذشته آثار هنری اجرای هدف مقدسی بود. در یونان باستان وظیفهٔ آنها منعکس کردن نظامی کیهانی بود که به تمامی از محدودهٔ انسان خارج بود. این آثار، از طریق همین خارجی بودن، و با این فرض که ربانی اساساً چیزی است که از بشریت فراتر می‌رود، به بعدی نیمه مذهبی دست می‌یافتند. آنها جهانهای کوچکی بودند که تصور می‌شد به صورتی مینیاتور خواص هماهنگ هر آنچه را که مردمان عهد باستان «کاسموس» یا کیهان می‌خواندند عرضه می‌کنند. همین امر بود که به این آثار «عظمت مؤثری» می‌بخشید ــ چنانکه مردم از آنها تأثیر می‌گرفتند و آنها را چون پدیده‌هایی از جهان خارج می‌پذیرفتند.

در این چارچوب آثار هنری «عینیت» داشتند. آنها بیشتر

سمت راست، جزئی از تابلوی بشارت (حدود ۱۴۳۰)، اثر نقاش ایتالیایی فرا آنجلیکو. پایین، کودکی با جلیقه (حدود ۱۷۳۸)، اثر نقاش فرانسوی ژان ــ باتیست ــ سیمون شاردن.



گویای واقعیت الهی بودند تا نبوغ مجسمه‌ساز یا معمار؛ استعداد این هنرمندان در این بود که در مقام نقالانی فروتن واقعیت الهی را درمی‌یافتند. این ذهنیت هنوز پابرجاست، چنانکه برای ما درواقع چندان مهم نیست که بدانیم چه کسی فلان مجسمه یا نقش برجسته را ساخته است، یا به ذهنمان خطور نمی‌کند که پشت نقش گربه‌های مصری موزهٔ بریتانیا به دنبال نام هنرمند بگردیم. مهم این است که این جانوران مقدس‌اند و در قلمرو هنر به این هیئت مجسم شده‌اند.



پرتره نقاش در مقابل سه پایه (اوایل ۱۸۸۸)، اثر نقاش هلندی ونسان ون گوگ.

تصویر نوین هنرمند

شیوهٔ نگرش ما به آثار هنری اکنون اساساً دگرگون شده است. از بعضی لحاظ در واقع برعکس شده است، بدین معنی که ممکن است با نامهای هنرمندان خلاق و حتی با بعضی از جنبه‌های زندگی خصوصی‌شان آشنا باشیم، اما در عین حال دربارهٔ کارشان هیچ ندانیم. آهنگساز فرانسوی پیربولِه به عنوان مردی هوشمند و فرهیخته، که در تلویزیون ظاهر می‌شود، مورد ستایش است، اما غیر از تعداد معدودی از نخبگان که بیشتر آنها موسیقیدان‌اند، کمتر کسی از آخرین آهنگ او پاسخ (*Répons*) خبر دارد. حتی در موارد عادی‌تر، آنچه نیچه در قرن نوزدهم پیش‌بینی کرد در جوامع دموکراتیک معاصر به صورت قاعده‌ای درآمده است. آثار هنری دیگر تصاویر جهان نیستند، بلکه تجلی کامل شخصیت هنرمندند ــ خلاصه، کارت ویزیت‌های بسیار سطح بالایی هستند. اکثریت غالب آثار پیشتاز (آوانگارد) در موزه‌های نیویورک، لندن و پاریس مانند ردپاهایی هستند که می‌توان به مدد آنها مثلاً به طنز دوشان، قدرت تخیل استلا و خشونت هارتونگ پی برد ــ اینها همه ویژگیهای شخصیت هنرمندان‌اند تا عرضهٔ دنیایی مشترک.

این انقلاب در نگرشها، صرفنظر از اصل واقعیت، بذر ایدئولوژی پیشتاز را در خود داشت که بعداً تأثیر ژرفی بر هنر معاصر به جا گذاشت. مسلم است که در جوامع ماقبل دموکراتیک «هنرمندانی» وجود داشتند، اما آنها «نوابغ» نبودند؛ البته اگر منظور ما از نوابغ آفرینندگان از هیچ (*ex nihilo*) باشند که همهٔ منابع الهام خود را در درون خود می‌یابند. هنرمند عهد عتیق، در مقام واسطهٔ بین انسان و خدایان، آفرینندهٔ حقیقی نبود.

از سوی دیگر، شرایط فراهم آمدن نوآوری اصیل، که ما آن را از هنرمند نوین متوقعیم، مبتنی بر فرضیهٔ «لوح سفید» (tabula rasa) است، که بخش اساسی و برجستهٔ مفهوم کلمهٔ پیشتاز (آوانگار) است. زیبا را نباید چنانکه گویی از پیش در جهان عینی وجود داشته کشف کرد، بلکه باید آن را *ابداع* کرد؛ و از آن پس هر لحظهٔ نوآوری در تاریخ هنر جایی خواهد داشت (که تجسم آن در سطح نهادی جایی در موزه‌هاست).

بحرانی که اکنون پیشتازان را فراگرفته است تنها در چارچوب این تاریخچهٔ ذهنیت قابل فهم است. این بحران اساساً از تضاد درونی و ذاتی مفهوم نوآوری مطلق سرچشمه می‌گیرد. همان‌طور که اوکتاویوپاز، شاعر و مقاله‌نویس مکزیکی، به خوبی نشان داده است، عمل گسستن از سنت و آفریدن چیزی نو در اواخر قرن بیستم خود به سنتی مبدل گشته است. نشانه‌های ویرانی در تاریخ هنر پیشتاز دیگر مایهٔ شگفتی ما نیست. آثار پیشتاز اکنون به اندازه‌ای عادی و پیش پا افتاده شده‌اند که در سطح خشک‌ترین آثار هنری موزه‌ها درآمده‌اند.

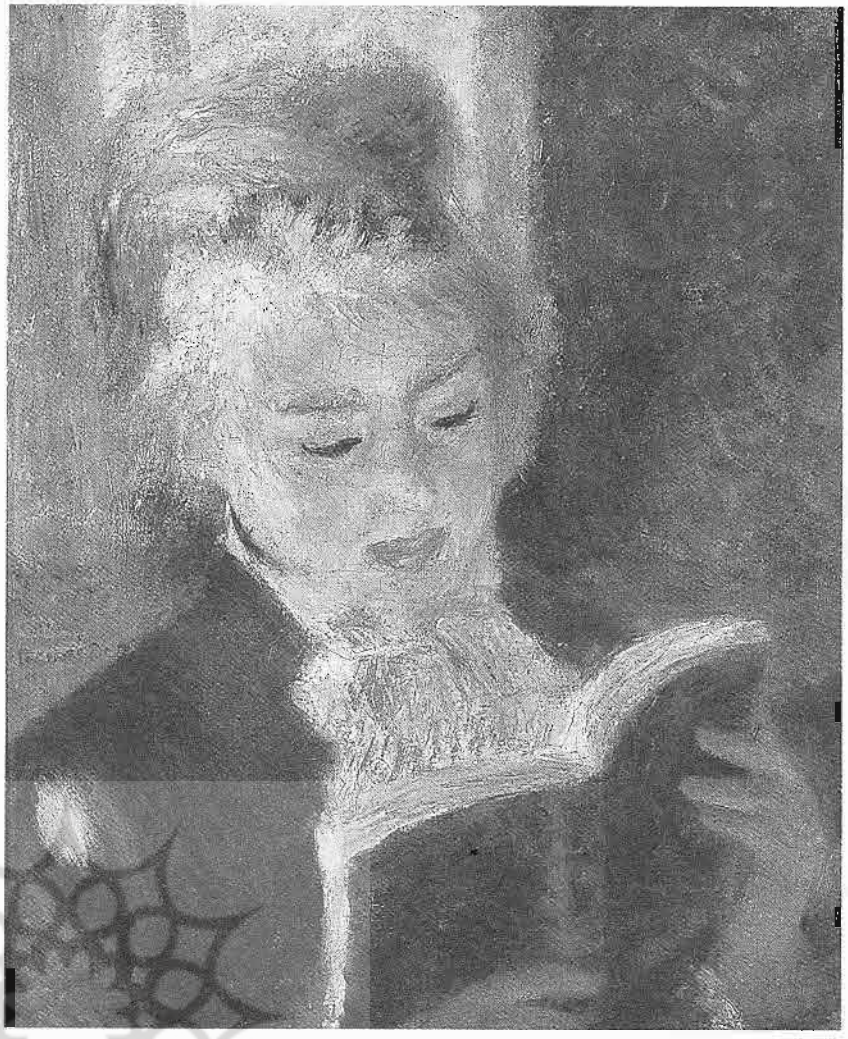
پیروزی حساسیت هنری

از دگرگونی نحوهٔ نگرشمان به هنرمند سخن گفتیم. دگرگونی مشابهی که در دید ناظر روی داد با مفهوم «سلیقه» سروکار دارد. ظاهراً این اصطلاح نخستین بار، البته به معنایی استعاری، در آثار فیلسوف قرن هفدهم اسپانیا بالتاسار گراسیان به کار رفت و منظور از آن توانایی کاملاً ذهنی

انسان برای تمیز زشت و زیبا بود: یعنی (برخلاف وضعیت جهان باستان) زیبا دیگر دال بر کیفیت یا مجموعه خواصی که *ذاتاً* به عین‌های معینی تعلق داشته باشد نبود. همان‌طور که نخستین رسالات در باب زیباشناسی تأکید دارند، زیبایی ذهنی است؛ و اساساً در هر آن چیزی که سلیقه یا حساسیت ما را ارضا می‌کند زیبایی وجود دارد.

از همین جاست که مسألهٔ *معیارها* به مسألهٔ محوری زیباشناسی نوین مبدل گردید. اگر زیبایی ذهنی است، اگر (همان‌طور که معمولاً می‌گوییم) پای سلیقه یا حساسیت در میان است، پس چگونه می‌توان اتفاق نظری را که دربارهٔ آثار به اصطلاح «بزرگ» هنری وجود دارد توضیح داد؟ چه پیش می‌آید که برخی هنرمندان، بر خلاف انتظار، «کلاسیک» می‌شوند و حتی در خارج از فرهنگها و سده‌های خود همچنان مطرح می‌شوند؟ همین که این پرسشها مطرح شود خودبه‌خود در مدار زیباشناسی نوین قرار می‌گیریم.

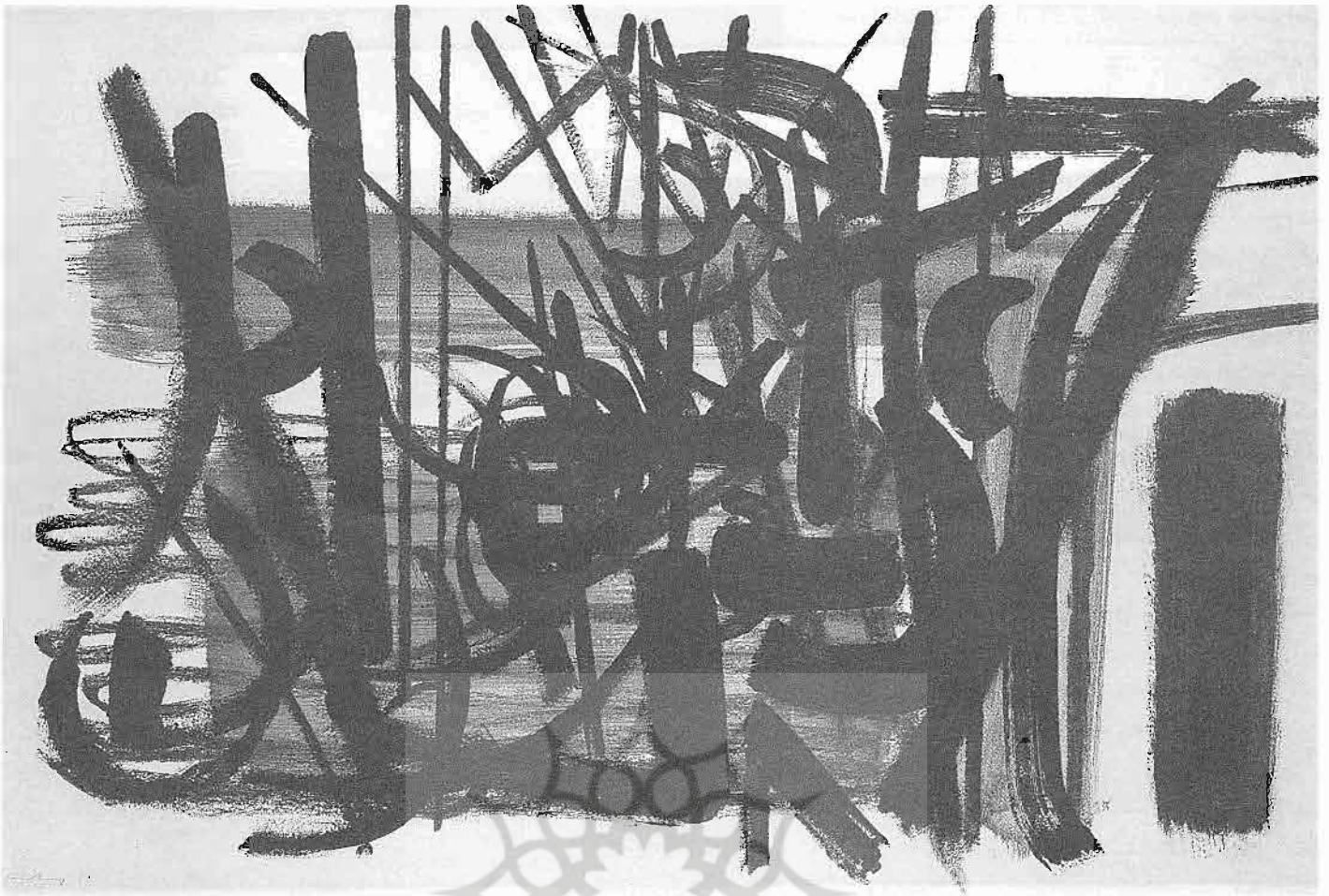
پیداست که این برآورد از خاستگاههای زیباشناسی به‌طور عمده تنها در قلمرو اروپا و وابستگان آن معتبر است. امروزه اشخاصی سعی می‌کنند اروپا را تعریف کنند. البته می‌توان گفت که اروپا قارهٔ ملل مسیحی است، و مسلماً این گفته نادرست نیست. من ترجیح می‌دهم که اروپا را قلمروی غیردینی تعریف کنم، نه به این دلیل که پوشیدن این یا آن ردای روحانی را رد کرده است، بلکه به این دلیل که به عصر سیاست مبتنی بر الهیات پایان داده است. نمادهای این اقدام اعلامیهٔ حقوق بشر، و از آن مهمتر، نهاد مجلس ملی است. غیردینی بودن به معنای رابطهٔ اساساً جدیدی با قانون است و از اینجا شروع می‌شود که دیگر از منشأ کیهانی یا الهی سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه (بد یا خوب) از انسانهایی نشأت



بالا، دختری در حال مطالعه (۱۸۷۶ ـ ۱۸۷۵)، اثر نقاش فرانسوی پیر اوگوست رنوار.
پایین، *در کنار آبها*، آبرنگ، اثر نقاش فرانسوی گوستاو مورو (۱۸۹۸ ـ ۱۸۲۶)

۱ ـ «عصر سیاست مبتنی بر الهیات» در اروپا، همان دوران قرون وسطی است و عدم تجانس سیاست مبتنی بر الهیات با اعلامیه جهانی حقوق بشر و نهاد مجلس ملی در همین چارچوب قابل طرح است.

لوک فری
فیلسوف فرانسوی، استاد دانشگاه کانن. از جمله آثار منتشر شده وی *تفکر ۶۸* (گالیمار، پاریس، ۱۹۸۵)، که به چندین زبان ترجمه شده، و *انسان زیباشناس* (*Homo Aesthéticus*): *ابداع سلیقه در عصر دموکراتیک* (گراسه، پاریس، ۱۹۹۰) است.



کمپوزیسیون (۱۹۵۰)، رنگ و روغن روی کاغذ چسبیده به بوم، اثر نقاش آلمانی الاصل فرانسوی هانس هارتونگ.

می‌گیرد که، اگر نه در عمل لااقل در نظر، از ارادهٔ آزاد برخوردارند.

درونمایهٔ پایان بخشیدن به سیاست مبتنی بر الهیات در کنه تمام فلسفه‌های سیاسی معاصر نهفته است. از هگل گرفته تا هایدگر و از توکویل تا ماکس وبر، دیوید فریدریش اشتراوس، هانا آرنت و لوئی دومون دربارهٔ نظریات قرارداد اجتماعی، تولد انسانگرایی (اومانیسم) و زوال مذهب در جوامع دموکراتیک همه چیز (یا تقریباً همه چیز) گفته شده است. اما دربارهٔ پایان بخشیدن به آنچه که می‌توان آن را اخلاق مبتنی بر الهیات، اشتقاق معیارها و قوانین از قلمروی خارج از انسان، نامید چندان توجهی نشده است.

هنر در مقیاسی انسانی

اما بی‌اغراق می‌توان گفت که فرهنگ مبتنی بر الهیات هنوز تا حد زیادی پابرجاست. بعد از زوال مارکسیسم شاهد آنیم که اغلب بین «خوش بینانی» که تجدد را فرایند کند اما اجتناب‌ناپذیر رهایی از سنت می‌دانند، و «بدبینانی» که بیشتر تمایل دارند تجدد را به منطق «انحطاط» مربوط بدانند، بحثهایی در گرفته است. این بحثها از بسیاری جهات نشانه‌های تغییری در وضعیت یک فرهنگ است که در عصر جدید اساساً شکل زیباشناسی به خود گرفته است.

با این حال، استفاده از واژهٔ انحطاط بیهوده می‌نماید. وقتی مقدم بر هر چیز، قضیهٔ فهم چیزی که وجود دارد مطرح است، احکام ارزشی نامناسب خواهند بود. اما نادیده گرفتن تحولی ریشه‌ای که سرچشمهٔ آن به ابداع زیباشناسی نوین و نتیجهٔ ضروری آن، سروری هنرمند بر جهان، بازمی‌گردد همان قدر بیفایده خواهد بود. در دنیای دموکراتیک غیردینی ما، با آن اصرار روزافزون بر استقلال وجود، این گرایش وجود دارد که هر ارجاعی به امور خارج از بشر استثنا تلقی شود؛ شاید هم باید از این امر خوشحال باشیم. اما در چنین اوضاع و احوالی تنها می‌توان انتظار داشت که هنر نیز می‌بایست به الزام قرار گرفتن «در مقیاسی انسانی» تسلیم شده باشد. بدین منظور، فقط لازم بود رشته‌های پیوند سنتی‌اش را با «مقدس» قطع کند.

هنرمندان پیشتاز این قرن، با نمایشگاههای بدون تصویر و با کنسرتهای بدون صدایشان تا حد امکان این رشته‌ها را گسسته‌اند. تنها مسأله این است که در خلأیی که پس از مرگشان پدید آمده آیا ممکن است، بر پایهٔ رد ریشه‌ای همهٔ عوامل متعالی، جهانی مشترک آفرید. ■

ترجمهٔ هادی غبرانی