

## خیر چیست؟\*

### درک ایچ. وایتهد

ترجمه: سید محمدجواد سیدی<sup>۱</sup>

.۱

«در بُن قلب هر انسان... چیزی هست که همواره انتظار دارد خیر، و نه شر، در قبال وی صورت پذیرد. پیش از هر چیز همین نکته است که از هر چیز قدسی در وجود انسان برتر است. خیر تنها خاستگاه امر قدسی است. هیچ امر مقدسی وجود ندارد، جز خیر و آنچه بدان مربوط می‌شود». (سیمون وایل؛ شخصیت انسانی؛ ۱۹۴۳).

پس از هولوکاست الی ویزل<sup>۲</sup> از خود پرسید: «چرا می‌نویسم؟». او می‌گوید من می‌نویسم «تا دیوانه نشوم؛ یا بالعکس، می‌نویسم تا به عمق جنون دست یابم». در زمانه‌ی پریشان خودمان، پس از ۱۱ سپتامبر، پس از بسلان<sup>۳</sup>، آیا هنر می‌تواند در برابر فاجعه به هیچ روی امر رستگاری‌بخش (فعلاً از امر آشتی‌بخش صرف‌نظر می‌کنیم) را درک کند یا برانگیزد؟ از نظر ویزل هنرمند دست به آفرینش می‌زند «تا تمامی قربانیان را از فراموشی برهاند. چنان کند که مردگان یارای آن بیابند که بر مرگ چیره شوند».

#### \* نحوه‌ی ارجاع به مقاله:

وایتهد، درک ایچ. (۱۳۹۳)؛ "خیر چیست؟"، مترجم: سید محمدجواد سیدی، منتشر شده در <http://academyhonar.com/1389-02-23-16-17-06/lost-reality/2531-whats-the-good-whithead.html>

<sup>۱</sup> دانشجوی دکتری فلسفه دانشگاه علامه طباطبایی.

<sup>۲</sup> Elie Wiesel

<sup>۳</sup> Beslan: نام شهری است در روسیه. م.

پیش از چنین تسلیم‌شدنی باید پرسیم که آیا هنر زمانه‌ی ما می‌تواند خیر باشد یا نه. چرا که اگر هنر عبارت باشد از بازسازی زندگی خویش در برابر خالاً-اشاره‌ای به وضعیت بی‌چون‌وچرای تقدیر بشری-در این صورت هنر، همچون اطلس [خدای یونانی] باید باری کیهانی را به دوش کشد. حتی در این صورت نیز به نظر می‌رسد که خیر در قالب معاصرش در معرض خودآیینی‌ای پسامدرن است که بر شیوه‌های اجباری و حتی بی‌رحمانه‌ی رهایی‌یابی پای می‌فشرد. این مسئله در هنر زمانه‌ی ما صورت‌هایی تلفیقی، چالش‌گر و تام یافته است.

برای نمونه، کافی است نگاهی غیرمستقیم بیفکنیم بر اثر «مادر و فرزند دونیم‌شده»<sup>۴</sup> اثر دیمین هیرست<sup>۵</sup> -یک گاو حامله و گوساله‌ی زاییده‌نشده، نابود شده‌اند، دو نیم شده‌اند، و در گالری تیت<sup>۶</sup>، درون محفظه‌ای شیشه‌ای، به نمایش گذاشته شده‌اند؛ یا نگاهی بیفکنیم بر هنرمند پرفورمانس، استلارک<sup>۷</sup>، و دستکاری‌هایی که روی بدنش انجام داده است، از جمله «گوش سوم» او [که به بازوی چپ خود پیوند زده است م.]- با نگاه به این آثار می‌توانیم آن سرحدات افراطی را مشاهده کنیم که برخی برای نشان دادن بی‌آبرویی ما بدان سمت می‌کشندمان.

ممکن است گفته شود که چنین آثاری، به نام هنر صرفاً توجه ما را به کنش‌هایی مُجاز جلب می‌کنند. آنچه هرست ساخته است ذاتاً ناخوشایند است، جدلی است نامناسب؛ و اثر استلارک محاکاتی است کُمیک. اما آیا قصد این بوده که این آثار چنین تاثیری داشته باشند؟ اگر آن‌ها را گناهکار بدانیم یا جعلی و ناصیل، در این صورت آنچه وادار می‌شویم ببینیم آن منظره‌ای را تشدید می‌کند که نمی‌خواهیم ببینیم. ممکن است به صورتی غیرانتقادی چنین هنری را بیگانه‌گرایانه<sup>۸</sup> بدانیم، محصول تخیلی منحرف، اما این سبک نقابی است بر چهره‌ی جریانی غریب‌تر در نوعی فعالیت هنری معاصر-بدن، بدن مطیع هر کس که باشد، به عنوان بدنی آماده‌ی کالبدشکافی.

کجاست خیر مقدسی که درون هر انسان، حیوان یا موجودی جای دارد؟ کجاست آن مرز میان مسئولیت اخلاقی-به‌کاربردن بدن یا عضوی از بدن-و آزادی هنری؟

در چنین بستری می‌خواهم امکان خیر را در هنر بررسی کنم. به رشته‌ی زیبایی‌شناسی خواهم پرداخت-فلسفه‌ی هنر-و برخی پرسش‌های متافیزیکی در باب کنش هنری در زمانه‌ای ما، تا بتوانیم عدم تقارن‌ها و بدیمنی‌هایی را که به نام هنر صورت می‌گیرد درک کنیم.

<sup>4</sup> "Mother and Child Divided"

<sup>۵</sup> اثری از دیمین هیرست که یک گاو و یک گوساله‌ی دونیم‌شده را درون دو محفظه‌ی شیشه‌ای قرار داده است. بنگرید به این وبسایت: <http://www.damienhirst.com/mother-and-child-divided-1> م.

<sup>6</sup> Tate Gallery

<sup>7</sup> Stelarc

<sup>8</sup> Exoticism: جریانی در هنر و طراحی که متأثر است از اقوام یا گروه‌های قومی و تمدن‌های متعلق به قرن نوزدهم. ویژگی آن علاقه به امر ناآشنا است. م.

زیبایی‌شناسی ماهیت هنر و چپستی تجربه‌ی ما از هنر و محیط طبیعی را بررسی می‌کند. «استتیک» که ریشه در کلمه‌ی *aisthetes* دارد (به معنای «کسی که ادراک می‌کند») مربوط است به «تجربه‌ی حسی» و انواع «احساساتی» که چنین تجربه‌ای برمی‌انگیزد. پرسش‌هایی از این دست در این زمینه مطرح می‌شود: آیا تجربه‌ای خاص وجود دارد که بتوان آن را زیبایی‌شناسانه [یا استتیک] نامید؟ آیا ابژه‌ی خاصی وجود دارد که بتوان آن را ابژه‌ی زیبایی‌شناسانه نامید؟ آیا «رویکردی زیبایی‌شناسانه» نسبت به آثار هنری وجود دارد؟ آیا نوعی «ارزش زیبایی‌شناسانه‌ی» خاص وجود دارد که بتوان آن را در تمایز با ارزش‌های اخلاقی، شناختی یا مذهبی پیش کشید؟ پایین‌تر باز هم به ارزش زیبایی‌شناسانه خواهیم پرداخت.

زمانی رانه‌ی زیبایی‌شناسانه را میل به امر زیبا و حقیقی می‌پنداشتند. اکنون این رانه در نقابی که در زمانه‌ی معاصر به چهره زده است در پی کنش هنری‌ای است مسلّم و لاینفک که خود را در نسبت با-یا اغلب در ضدیت با-رویکردهای اجتماعی-فرهنگی مستقر زمانه تعریف می‌کند. رانه‌ی زیبایی‌شناسانه بازجویی می‌کند. پرسش‌گری چیز خوبی است. ما هم قبول داریم. اما باید مناسب کار موردنظر باشد.

در هر محیطی که دچار معضل باشد یک امر اصلاح‌گر در نهایت ظاهر می‌شود. در بستر درگیری‌ای که همان هنر معاصر باشد، هنرمندان، منتقدان، و زیبایی‌شناسان، با اهدافی نظری یا برنامه‌محور، حقایق/ناحقیقت‌های هنر امروزی را می‌پذیرند. اما وظیفه‌ی معرفت‌شناسانه آن است که چنین کاری درون شبکه‌ی ارزش‌های ضد-استتیک انجام شود. در اینجا، هنر ارزش‌مند، چه به لحاظ تاریخی و چه در زمانه‌ی معاصر، نوعی دینامیک متضاد را در بر دارد. دینامیک متضاد رانه‌ای است به جانب (تقاضایی است که می‌شکافد) اغراق در ابهام و پیچیدگی، چه در هنر و چه در اخلاقیات.

درواقع، هر فلسفه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی درخور توجه نه تنها باید موضعی انتقادی اتخاذ کند، و شخصیت هنری پرسش‌گر را اعتبار بخشد؛ بلکه باید فضایی بگشاید که در آن هنرمند وظیفه‌شناس بتواند بدل شود به آن کس که «حقایق» را در جامعه بیان می‌کند. چنین فلسفه‌ای می‌تواند برانگیزاننده‌ی درگیری اجتماعی با هنر باشد از طریق آثار خلق‌شده‌ای که به چالش می‌کشند یا برمی‌انگیزند، اما به نفع حقیقت [به چالش می‌کشند یا برمی‌انگیزند]: آ-له‌ته‌ئا<sup>۹</sup>، «ناپوشیدگی» حقیقت. این قلمرو درخواست-یا کنوسیس<sup>۱۰</sup> (یا تهی کردن خویشتن) بالقوه -ممکن است وسیله‌ای شود برای انسجام فرهنگی، که در قالب هنرمندی نمود می‌یابد که اثر خود را وقف احیاء روح انسانی می‌کند، با آن ویژگی‌های روح انسانی که آری‌گوی به زندگی است: از طریق اشاره کردن به آن مظاهر خیر که صورت فضیلت انسانی دارند.

<sup>۹</sup> A-letheia

<sup>۱۰</sup> Kenosis

وظیفه‌ی مهمی که در برابر ماست آن است که دوباره آن توانایی تقریر حقیقت را که در هستی هنرمند جای دارد بازیابیم - شیوه‌ای عمیقاً نزدیک برای دست‌زدن به وظیفه‌ای خطیر - و «شیوه‌ی هستن» ذاتی هنر را، به مثابه یک ارزش زیبایی‌شناسانه‌ی تحول‌بخش، در جهان تحکیم کنیم. با وجود فرمالیسم‌های اندیشه، چگونه چنین چیزی در عمل قابل حصول است؟

هنر - در اعماق خود - واجد توانایی‌ای است برای دگرگون‌ساختن تجربه‌ای که ما از خود و از جهان‌مان داریم. در صورتی ایده‌ال، هنر ما را درگیر می‌کند و برمی‌انگیزدمان. هنر ما را از طریق علاقه‌ی طبیعی ما به یگانگی ابژه‌های ساخته‌شده درگیر می‌کند - چیزهایی که فی‌نفسه به لحاظ کیفی با تمام چیزهای دیگری که در جهان ادراک می‌کنیم تفاوت دارند. هنر واجد توانایی‌ای است برای برانگیختن ما - برای تعالی‌بخشیدن به حساسیت - از طریق توسل بی‌واسطه‌اش به زندگی‌های روانی، عاطفی و روحی ما. و هنر بزرگ در ما واکنشی از سنخ قدردانی برمی‌انگیزد و حتی احترام. چنین هنری را واجد جاذبه می‌دانیم و هرگاه که با آن مواجه شویم آن را حس خواهیم کرد. هرکس می‌تواند نمونه‌هایی از این هنر را در ذهن بیاورد. هنر عظیم چیزی از جنس طبیعتِ زندگی را مجسم می‌سازد، که سرشار از حقیقت است. چنین است «خیر» برتر.

در نظم کنونی باید دریابیم که آیا هرگونه توانایی تقریر حقیقت می‌تواند منجر به یک کنش هنری خودانتقادگر شود که در پی تحول خواسته‌های انسانی است یا خیر. و آیا امکان رویارویی اخلاقی با واقعیات مخلوقی وجود دارد که بتوانند درکی تازه از هنر و ابداع هنری را موجب شوند که ما را به جانب خیر براند؟ بهتر است در این مورد تحقیق کنیم.

۳.

در محافل زیبایی‌شناسی مرسوم است که هنر را بازنمایی بیرونی هستی درونی هنرمند بدانند، یا آن را بازنمایی نوعی ویژگی تعریف‌ناپذیر بدانند که جز از طریق قوای بیان هنری یا داوری زیبایی‌شناختی نمی‌توانست در معرض درک انسان قرار گیرد. این باور که هنر نوعی پدیدارشناسی است بی‌تردید درخور بررسی متافیزیکی و استتیک است.

از نظرگاه هنرمند، هنر ناظر است به منتقل‌ساختن آن واکنش‌های درونی‌شده‌ی هستی وی در برابر واقعیت بیرونی که قابل انتقال نیستند جز از طریق آفرینش. هنر مخلوق قوای ادراکی هنرمند است - زاده‌ی ادراکی است رخنه‌کرده در چشم ذهن وی - که طالب بیان بیرونی است در قالب اثر هنری. می‌گوییم اثر هنری، چنان که گویی هنر خود نوعی قلمرو خاص است که از دل آن، به واسطه‌ی الهام هنرمند، اثرات هنر به نوعی پا به عرصه‌ی وجود می‌گذارند. نکته‌ی مهمی است که مارتین هایدگر هنر را هم خاستگاه هنرمند می‌دانست و هم خاستگاه اثر، چرا که نه هنر و نه اثر هنری بدون بنیان‌داشتن در این

قلمرو محسوس هنر قابل فهم نتوانند بود. بنابراین هنر، از طریق کنش‌گری آگاهی فعال هنرمند، هسته‌ی اصلی و ابزار رخ‌دادن هنر است.

ممکن است گفته شود که هنر صرفاً یک نوع بسیار تخصصی ارتباط فرهنگی سطح بالاست. اگر چنین باشد، به نظر معقول می‌رسد که بکوشیم ابزارهایی را مورد سنجش قرار دهیم که امروز هنر به کار می‌گیرد برای منتقل کردن خیر از طریق کنش عامدانه. چنین کنشی ناظر است به تاثیر و قدرت ایده‌ها و انتقال آنها از طریق آثار هنری. در اینجا گفته‌ی داندل کاسپیت<sup>۱۱</sup> را می‌توان نقل کرد: ایده‌ها همزمان ابداع و کشف می‌شوند. آفرینش هنری، که خود احساس کردن جایگاه و جای‌دادن احساسات است، هنرمند را قادر می‌سازد که ایده‌ها را بدل به کنش‌ها<sup>۱۲</sup> سازد.

به علاوه، باید دانست که بنیان هرگونه نقد تاریخی هنری یا نقد تئوریک هنر (و تمامی نظریه‌هایی استتیک‌ی راجع به هنر) خود کنش هنری است؛ یعنی، اگر کنش هنری نباشد نه تاریخ هنری در کار است و نه نظریه‌ی هنری. درواقع، ما می‌آموزیم که به هنر اعصار گذشته همخوان با لحظه‌ی تاریخی خودمان بنگریم، تا فوران تقلیل‌ناپذیر امر بصری را در زمانه‌ی اصطلاحاً تکنوکراتیک و پساتافیزیکی خویش دریابیم؛ فورانی که همراه است با سیطره‌ی امر مجازی و امر حادواقعی - چیزی که کنش‌گری هنرمندانه، ارزش‌های روانی-تأثیری این کنش‌گری و روندها و فرم‌های مادی آن را به چالش می‌کشد.

۴.

در این رابطه، همان‌طور که ژان-فرانسوا لیوتار به ما یادآوری می‌کند، بیش از هر زمان بر هنرمند واجب است که موضعی انتقادی اتخاذ کند. لیوتار می‌گوید که همواره تفاوتی وجود خواهد داشت میان نظریه‌پردازان و کنش‌گران در سطح نقد در هنرها؛ و این نکته‌ی خوبی است، چرا که به گفته‌ی وی «نظریه‌پردازان باید چیزهای بسیاری از هنرمندان بیاموزند، هرچند که هنرمندان چنان نمی‌کنند که اینان انتظار دارند؛ و این البته بهتر است، چرا که نظریه‌پردازان باید به صورتی عملی از طریق آثاری که برآشفته‌شان می‌سازد نقد شوند». آنچه اندیشیدن ما به هنر باید واجد آن باشد نوعی پرسش‌گری اگزیستانسیال است، یعنی ایضاح خاستگاه‌های اندیشه و کنش در سطح مبادله‌ی نمادین انسانی<sup>۱۳</sup>: آن نوع جایگزین‌سازی که زمانی رخ می‌دهد که نظریه به جانب عمل روی می‌آورد تا از آن بیاموزد.

<sup>11</sup> Donald Kuspit

<sup>12</sup> Practices

<sup>13</sup> Human symbolic exchange

به علاوه، آنچه در چنین بستری مهم است خصلت طبیعت‌زدایی‌شده‌ی دین‌ماست: آن شیوه‌های ظریفی که به واسطه‌ی آن‌ها ایدئولوژی‌های قدرت و نیروهای بازار نگاه ما را شکل می‌دهند و نیز بصری‌بودن آن که برساخته‌ای اجتماعی است، عناصر بازدارندگی اجتماعی هستند. در چنین فضایی باید آن ابعادی از زندگی را احیاء کنیم که در معرض تهدید حمله یا حتی حذف شدن قرار دارند: قرار گرفتن آن‌چه چارلز آلتیه‌ری «اصول» حضور»، «ابژکتیویته‌ی خودتعیین‌بخش»، «خودستایی غنایی» و «تمام آرزوهای ناظر به تملک خویشتن» می‌خواند، تحت حفاظت فرهنگ معاصر. دقیقاً همین کیفیات تعریف‌ناپذیر انسانی است که باید در احیاء نقد فرهنگی و تغییر اجتماعی مورد نظر باشد.

باید به نیروهایی اشاره کنیم که در ستیز با آن چیزی هستند که آلتیه‌ری «نزدیکی روانشناختی» می‌خواند، و علیه برگرداندن آن قرابت به «امر دلبخواهی، امر مکانیکی و امر وانموده‌شده» عمل کنیم. چنین کار چگونه ممکن است؟ یقیناً مستلزم اتخاذ موضعی اخلاقی از جانب هوش هنری است: توانایی تشخیص‌دادن ابهام‌ها و فرصت‌های وضعیت کنونی برای تثبیت وابستگی متقابل مان به یکدیگر در مقام سازندگان و متفکران در قلمرو معنای خلق‌شده.

پدیدارشناسی اگزیستانسیال قلمرویی برای چنین تاملی می‌گشاید. من مروری بر شیوه‌هایی خواهم کرد که طبق آن‌ها پدیدارشناسی اگزیستانسیال یا وجودی می‌تواند فعالیت فکری و عملی ما را به مثابه هنرمندان یا فیلسوفان روشنی بخشد، آن‌جا که ما مبادرت می‌کنیم به دیدنی‌ساختن امر معاصر که جنبه‌های متعددی دارد.

۵.

هدف من آن است که برخی بصیرت‌های پدیدارشناسانه در باب ماهیت ادراک را بررسی کنم، یعنی چیزی که درون امر بصری بماهو و در آگاهی روزمره نهفته است، تا ازین طریق به این نکته بپردازم که چگونه هنرمند را می‌توان به مثابه کسی در نظر گرفت که آثار هنری را به لحاظ مفهومی و مادی صورت می‌بخشد. نقد پدیدارشناسانه ممکن است حتی منجر شود به رفتن به جانب آن چیزی که می‌توان «خیر ادراکی»<sup>۱۴</sup> اش نامید. اما نخست، باید بحث را از ادراک بدن آغاز کنیم: با ابعاد جسمانی زندگی حسانی.

بدن انسان در جهان جسمانیت یافته است، و تجربه‌ی ادراکی به مثابه هستنده‌ای متجسم بر آن حمل می‌شود. موریس مرلوپوتی در مقاله‌اش به نام **چشم و ذهن** تصویری از بدن هنرمند ارائه می‌دهد که با جهان اشتراک جسمانی برقرار کرده است. مرلوپوتی می‌گوید که هنرمند [در جریان حرکت هنری به سمت جهان] بدن خویش را با خود می‌برد: «از طریق

<sup>14</sup> The perceptual good

اهداکردن بدن خویش به جهان است که هنرمند جهان را بدل به [اثر هنری] می‌کند». مرلوپونتی می‌گوید که برای فهمیدن این استحالها «باید به جانب بدن بالفعل و در حال کار برویم، به جانب بدنی که آمیختگی دیدن و حرکت است».

به علاوه، نگاه هنرمند نظرگاهی فراقنده‌شده به جانب یک بیرون نیست؛ این نگاه صرفاً نسبتی فیزیکی-بصری با جهان نیز نیست. مرلوپونتی می‌نویسد که فی‌الواقع: «جهان دیگر از طریق بازنمایی در برابر [هنرمند] جای نمی‌گیرد؛ بلکه [هنرمند] است که زاده‌ی اشیاء جهان، اشیاء جهان به واسطه‌ی نوعی تمرکز یا نزد خویش آمدن امر دیدنی متولد می‌شود». از آن رو چنین است که اشیاء واجد نوعی معادل درونی در بدن هستند.

این معادل‌های درونی نظم دوم امر دیدنی را ایجاد می‌کنند: اشکال یا ایماژها، که در آنها شمایل یا ذات ظاهر می‌شود که نظم نخست یا اصلی چیزها را بازنمایی می‌کند. چنان است که گویی این نظم نخست امر دیدنی به صورتی درونی داخل هنرمند سربرمی‌آورد و سپس دوباره به دورن بیرون‌بودگی پرتاب می‌شود به مثابه بازنمایی نظم دوم-در قالب ایماژ یا شکل. اما بازنمایی‌های هنرمند، چه حقیقی و چه انتزاعی، هرگز در ذات خویش صرفاً باز-نمایی‌های واقعیت نیستند. بازنمایی‌های هنرمند باید به صورتی وفادارانه واقعیت را توصیف کنند چنان که هنرمند آن را کشف یا تجربه می‌کند، در تمامی شدت‌های آن با اشکال متکثرشان.

## ع

یکی از پیچیدگی‌های نهفته در فعالیت هنری معاصر این است که چگونه این نظم دوم امر دیدنی می‌تواند عاری از وانموده‌ی سرکوب‌گر<sup>15</sup> باشد-شبه‌اهتی سایه‌وار، جایگزینی فریبنده، وانمودگری و تظاهر صرف- اگر این نظم نخستین امر دیدنی یا رویت‌پذیر و شباهت‌های درونی آن از نظر محو شده باشند.

آنچه در نظر دارم آن نوع هنر اجرایی معاصر است که بدن را به مثابه نظم نخست بازنمایی به نفع تاثیرات تکنیکی خرد تثبیت می‌کند: شناسایی تاثیر هنرمند اجرایی، استلارک، که پیش‌تر ذکر شد، و دیگر هواداران بدن به مثابه امر تکنولوژیکی. در اینجا ادعایی ضمنی وجود دارد مبنی بر این که قابلیت عمل دوجانبه‌ی بدن را از طریق هوش کامپیوتری شده می‌توان تشدید کرد، آنجا که چیزهایی که به صورت مکانیزه به مکان یا توپوس بدنی هنرمند وارد شده‌اند حرکت آن را منعکس یا کنترل می‌کنند.

<sup>15</sup> Oppressive simulacra

چنین بدنی، به نظر من، به وضعیت تسلیم منفعلانه تقلیل می‌یابد، از طریق فرمان‌بردن از روش‌های وانمودسازی شده‌ی فرمان سیبرنتیک. چنین وضعیتی، به شیوه‌ای رندانه، اشاره دارد به پرسش تری ایگلتون<sup>۱۶</sup>: «اینکه بدن باید به نحوی از انحاء علامت‌زده یا نشانه‌دار شود تا بتواند وارد روایت شود، تا بتواند از فاکت صرف و عریان بدل شود به معنای فعال». اما، احیاء بدن به مثابه یک قلمرو حسّانی آفرینش‌گر ممکن است برای فعالیت اجرایی ممکن باشد اگر بار دیگر به بدن زنده بپیوندد: به هم‌آمیختن قوای دیدن و بازنمایی چنان که یکدیگر را در فراقنی تحول‌بخش دوبرابر می‌کنند. چنین کنشی از خود آگاهی خواهد داشت، از طریق بازیابی و تملک دوباره‌ی اتصال دوگانه‌ی فاکت عریان و معنای فعال. درواقع، شمه‌ای از این دوبرابرشدن را در فعلیت‌های حیاتی نمایش پانتومیم و رقص دراماتیک می‌بینیم.

به علاوه، مدافعان هنر پسامدرن از شیوه‌هایی سخن می‌گویند که طبق آن هنر سرهم‌بندی، اینستالیشن و چندرسانه‌ای (ویدئو، صدا، و فیلم) و برخی حالات خاص هنر اجرایی، می‌تواند یک موتیف را که به صورتی ضعیف در مرکز سازوکار میدان ادراکی آن بیان شده است احیاء کنند، به نحوی که طنین‌ها، پژواک‌ها، تعادل‌ها و تنش‌های جدیدی سربرآورند، و ازین طریق ترکیب یا طرح آن را از گزند «نیت‌مندی» یا «منزلت تزئینی» صرف حفظ کنند.

چنین کاری نه صرفاً رانه‌ای است به جانب ابهام، و نه خواستی به جانب «معما»، «فهم‌ناپذیری» یا «تفسیرناپذیری»، چنان که کاسپیت مدعی شده است. بلکه، فعالیت هنری اصیل-که خواست حقیقت‌مندی استتیک را نشان می‌دهد-همچنین فعالیتی است که جایگاهی مناسب برای امر غیرمنطقی یا غیرعقلانی می‌یابد: چنین کنشی عقل و داوری استتیک ما را به سطحی می‌رساند که در آن آثار هنری ارزشی غیرابژکتیو و معنای ناشناخته می‌یابند: یعنی، آنجا که هنر واجد قدرتی است برای صورت‌بندی کردن خودش از طریق فضاها و ذهنی تصادفی گفتمان نظری.

هنر پسامدرن واجد فیزیکیالیت‌های نمایشی است و نیز ریخت‌شناسی‌ای متمایز. این هنر تمایل دارد که فضایی فورانی<sup>۱۷</sup> را تعریف کند: شیوه‌هایی که طبق آن جای‌دادن عناصر ناهمگن-ابژه‌های پیداشده، حاضرآماده‌ها، ساخته‌های انسانی- از طریق روابط تقریبی منجر به تقدیری ادراکی می‌شود برای دیدن-همچون سرهم‌بندی یا اینستالیشن. چنین آثاری قرابت عناصر هستند درون فضای ایدئالی گسترده‌تر، چه در قالب ظرف‌های جعبه‌مانند هنرمند لهستانی متئوش فارنهولتس<sup>۱۸</sup>، یا دوایر سرهم‌بندی منفجرشده‌ی کورنلیا پارکر<sup>۱۹</sup>.

<sup>16</sup> Terry Eagleton

<sup>17</sup> Eruptive

<sup>18</sup> Mateusz Fahrenholz

<sup>19</sup> Cornelia Parker



فارنهورلتس عکس‌های قدیمی را به عنوان نقطه‌ی آغاز برمی‌گیرد و می‌کوشد «بخش‌هایی از گذشته را بازآفرینی کند تا احساسات ناظر به فقدان و آوارگی را بفهمد». تصور تبعید به گفته‌ی وی «بدل می‌شود به مضامین سفر و جابه‌جایی مردم مثلاً دریا به مثابه پُل و نیز فاصله، همراه با احساس عدم یقین». از نظر فارنهورلتس، می‌توان گفت که فضای سرهم‌بندی وسیله‌ای است برای سنجش وابستگی شخصی به ابژه‌هایی از گذشته که توسط خاطره یا خیال به اکنون آورده شده‌اند. اثر پارکر ناظر است به صورتی‌سازی چیزها یا تجربه‌هایی ورای کنترل عقل: از طریق «دربرگرفتن امر گذرا و بدل کردن آن به چیزی آرام همچون «نواحی معتدل». از نظر پارکر ابژه‌های یافته‌شده و آثار دست‌ساز بدل به جایگاهی می‌شوند برای اعتراف.

اما این روابط نزدیک‌شونده-عناصر نهفته‌ی اثری هنری که به لحاظ فرمی صورت یافته است-به طبیعت حسّانی ادراک پدیدارشناسانه متصل می‌شوند؟

۷.

به لحاظ ادراکی، می‌توانیم امر دیدنی محسوس را تشخیص دهیم. اما همچنین امر نادیدنی محسوس نیز وجود دارد-لایه‌ی نادیدنی امر دیدنی که در پدیدارشناسی مطرح می‌شود. این نا-دیدنی در برابر تلاش ما برای به چنگ آوردنش مقاومت می‌کند. امر نا-دیدنی تنها درون امر دیدنی ظاهر می‌شود. به علاوه، می‌توان گفت که این لایه‌ی نا-دیدنی درونی امر دیدنی دقیقاً ابزاری است که به واسطه‌ی آن اثر هنری خود را حفظ می‌کند.

از این منظر، راینر ماریا ریلکه‌ی شاعر، از اثری هنری می‌گوید که حامل تکینگی خصوصی و شخصی «کسی است که آن را باید تولید کند»: هنرمند. چنین تکینگی‌ای وارد می‌شود تا «توجیه خود را در اثر بیابد و قانون نهفته در آن را هویدا سازد، همچون نقاشی‌ای درونی که نادیدنی است مگر آن‌که در شفافیت امر هنرمندانه ظاهر شود». به عبارت دیگر، چنین اثری واجد خطی درونی است که نادیدنی است مگر آن‌که در شفافیت بلورگونه‌ی تصویر خود ظاهر شود.

اما این امر نا-دیدنی را چگونه می‌توان درک کرد، به شیوه‌ای که بتواند راهنمای هنر معاصر باشد؟ و هنرمند چگونه می‌تواند از تمایلات جذب‌کننده‌ی هنر رها شود-و به نفع نوعی پاک‌سازی ادراکی عمل کند؟

اگر این امر نادیدنی را بخواهیم به عنوان حامل روابط ادراکی-اجتماعی در نظر بگیریم، در این صورت باید به صورتی دقیق آن محصولات فرهنگی معاصر را بررسی کنیم که به اصلی تمامیت‌بخش متوسل می‌شوند: اغوای تصویر<sup>۲۰</sup> به مثابه خاستگاه قدرتی طلسم‌گونه<sup>۲۱</sup>. در این‌جا گفتمان زیبایی‌شناسی معاصر باید سنخ تولید تکنوکراتیکی را به پرسش بکشد که در عمل به امر نادیدنی بی‌اعتناست.

مقصود من آن است که بگویم مضمون هنر معاصر می‌تواند منجر به شکل‌گیری فلسفه‌ای تازه در باب ادراک شود: فلسفه‌ای که دیگر شیفته‌ی آنچه ورونیک فوتی<sup>۲۲</sup> «ایده‌ال‌های درک مفهومی، تبخّر فکری، و دستکاری تکنیکی» می‌خواند نباشد؛ بلکه، فلسفه‌ای که بتواند به طور جدی «افزایش بی‌انگیزه و بسیار پیچیده‌ی جهانی را در نظر بگیرد که مادی نیست».

در این‌جا فلسفه می‌تواند یاد بگیرد که مطالعه‌ی هنر می‌تواند به ما بیاموزد که چگونه جهان را به مثابه «نا-فلسفه» درک کنیم، چنان که هیو سیلورمن<sup>۲۳</sup> آن را توصیف می‌کند: و مقصود از نا-فلسفه مرکززدایی از فلسفه است: مرکززدایی از آن دسترسی به هستی که ویژگی‌اش تولید هنر است در چندگانگی دلالت‌هایش، و این وظیفه‌ی مشترک زیبایی‌شناسی است که آن را به مکان‌مندی ادراک بکشاند: آن مکان‌مندی ترکیبی درونی که هنرمند به عنوان چیزی که هم‌سنگ هنر است و به اندازه‌ی تفکر نخستینی است<sup>۲۴</sup> تحسین‌اش می‌کند.

می‌توان گفت که همان‌طور که دیدن برای هنرمند ادراک چیزی است که پیشاپیش وجود دارد-امر داده‌شده‌ای که ادراک می‌شود- اثر هنری نیز چیزی است پیشاپیش موجود. به واسطه‌ی «ژرفا»ست (یعنی روابط قرابت و دربرگرفتن) که چیزها جوهرین هستند- که به قول مرلوپونتی «تنی دارند». ولی، چیزها به اصطلاح نهانگاهی دارند: چیزها با بینایی و شناخت ما می‌ستیزند، از طریق مقاومتی که به شیوه‌ای یگانه‌گشودگی خودشان است. در ژرفای پدیدارشناختی آثار خلق شده نگاه ما را می‌گشایند: پیشاپیش-آنجا بودگی‌شان در گشودگی‌ای باقی می‌ماند که در برابر نگاه ما مقاومت می‌کند- و نیز آن را به چنگ می‌آورد. مقاومت شیء ساخته‌شده متمایز بودن آن است: پیشاپیش آنجا بودن‌اش. اثر هنری، که در آنجا-بودگی پایدار است، خود را به دیدار انسان می‌سپارد: به شرایط نسبتی نهانی یا مناسب.

<sup>20</sup> The seduction of the image

<sup>21</sup> Talismanic

<sup>22</sup> Veronique Foti

<sup>23</sup> Hugh Silverman

<sup>24</sup> Equiprimordial: این واژه‌ی انگلیسی را مک کواری و راینسون در ترجمه‌ی هستی و زمان هیدگر ضرب کرده‌اند که معادلی است برای واژه‌ی آلمانی Gleichsprunglich یعنی دو چیز که به یک میزان نخستینی و بنیادین هستند. م.

زمانی کرگ آونز<sup>۲۵</sup> در دهه‌ی ۱۹۸۰ مدعی شد که اثر هنری پسامدرن ثبات منزلت مستقر مدرنیسم را متزلزل می‌سازد؛ چیرگی اثر هنری مدرن مبتنی بر یگانگی یا تکینگی‌اش نبود، بلکه مبتنی بود بر استفاده‌ی زیبایی‌شناسی مدرن از فرم‌های کلی «که برای بازنمایی کردن نگرش به کار بسته می‌شدند»؛ و این فراسوی هر تمایز محتوایی بود که ناشی از تولیدشدن آثار در شرایط تاریخی بالفعل است. آونز معتقد است که اثر پسامدرن نه تنها چنین منزلتی برای خود قائل نیست؛ بلکه می‌خواهد آن را سرنگون سازد- از این‌روست «رانه‌ی اغلب واسازانه‌ی آن».

اکنون هنر معاصر مدعی منزلتی دیگر است: خصلت «پیش‌بینی‌نشده» یا تصادفی آن؛ چنان که آنچه معرفی می‌شود مکانیسمی است بر آشوبنده یا اخلال‌گر و ناهمخوان، که تاثیرات استتیک‌ی آن داوری را ملغی می‌کند یا به تعویق می‌اندازد.

هنر معاصر از از جایگاه ثابت مفهومی خود به جایگاه تعامل آشکار نقل مکان کرده است. هنرمندان معاصر عزم جزم کرده‌اند برای ترک کردن عزلت استودیوهای خویش و درگیرشدن با نظم اجتماعی. چنین هنرمندانی اکنون با سیاهه‌ای چالش‌برانگیز از ابزارهای اجتماعی و قدرت ویژه‌ی نهادهای هنر برای نمایش‌دادن آثارشان. فضای عمومی قابل‌تعریف اکنون بدل شده است به استودیوی هنرمند در هوای آزاد<sup>۲۶</sup>- شیوه‌ی آشکار و بی‌پرده‌ی بودن و ساختن. البته، تعامل، که باید بدان معنا باشد که مردم وقت دارند به آنچه در برابرشان در یک محیط ارتباطی نهاده شده است بیندیشند و تامل کنند، برای هنرمندی که می‌خواهد «مخاطب خلق کند» ضروری است؛ چنان که پل کله می‌گفت.

این‌جا محتاج‌گفتمانی هستیم که ادراک هنرمند را به مثابه حرکت‌دهنده و شکل‌دهنده به مخلوقات خویش در نظر می‌گیرد. تا بدان‌جا که گفتمان مشتمل است بر صورت‌بندی نیروهای اجتماعی و فرهنگی چنان که در کنش‌های فردی بیان می‌شوند، این گفتمان بر سازنده‌ی نقد قدرت است، چه قدرت زندگی و چه هنر.

برخلاف، گفتمان زیبایی‌شناسی پسامدرن در واقع ریشه در تصور مدرن از زیبایی‌شناسی دارد؛ چیزی که، به گفته‌ی دی. ان. راداویک<sup>۲۷</sup>، از «عقب‌نشینی سیستماتیک فلسفه از فهم معانی اجتماعی و تاریخی کنش‌های بازنمایانه» ناشی می‌شد. راداویک نوعی درونی‌سازی سوژکتیویته‌ی انسانی را شناسایی می‌کند که گفتمان را با «گفتار و اندیشه‌ی ناب همسان می‌داند، در تمایز با ادراکات بیرونی مشتق‌شده از طبیعت». یعنی، نوعی ترجیح گفتمان بر حواس در این‌جا حادث می‌شود، آن‌گاه که می‌خواهند جنبه‌های سوژکتیو تجربه‌ی ما از جهان را توصیف کنند.

<sup>25</sup> Craig Owens

<sup>26</sup> *En plein-air*

<sup>27</sup> D. N. Rodowick

وقتی گفتار و اندیشه‌ی ناب پسامدرنیسم را چنین در نظر می‌گیریم، مادیت مشهود گفتمان هنرمند باید مجال یابد تا ارزش‌های زیبای‌شناسانه‌ی گشاده‌دستانه‌ای را شکل دهد، تا یاد بگیریم که آن کنش‌هایی را که با خود در تضادند به پرسش بکشیم.

به علاوه، شهودی هیدگری می‌تواند بر هنر معاصر تاثیر بگذارد، اگر بتواند بر احیاء «اثربودگی» اثر پای فشرده: بدل‌ساختن چیزهای محسوس به درگیری بصری. و اثر هنری، چه واجد خصلتی بصری باشد، چه ادبی یا اجرایی، باید وزن اونتیک<sup>۲۸</sup> خود را در میدان ادراکی مفروض دارد و به جانب تاملی انتقادی گشوده باشد که آن را انسانی می‌کند. برخلاف لحظه‌ی تاریخی معاصر که لحظه‌ی حقیقت چالش‌برانگیز و نمود ناهمگن است، هنرمند کسی است که همچنان به شکل‌دادن به معانی نهفته‌ی جهان و حقایق ناپوشیده‌ی آن ادامه می‌دهد.

در نهایت، چیست نسبت میان امر زیبای‌شناسانه و ارزش؟ و چیست نسبت میان ارزش زیبای‌شناسانه و خیر در بستر هنر معاصر؟

۹.

کلمه‌ی ارزش را چنین تعریف می‌کنند: «قدر، مطلوب‌بودن، یا فایده‌ی یک چیز، یا کیفیاتی که این صفات بر آن مبتنی هستند»؛ یا «توانایی یک چیز برای درآمدن در خدمت هدفی یا منجرشدن به معلولی»؛ و «اصول یا معیارهای یک شخص [در باب] آنچه در زندگی ارزشمند یا مهم است». این توصیفی است گسترده از کلمه‌ی ارزش در نسبت با داوری در مورد امور. ارزش تلاشی است برای نسبت‌دادن منزلتی قدرشناسانه و تحسین‌آمیز به ابژه‌ها و رخدادهای ادراک‌شدنی. ارزش استتیک یا زیبای‌شناسانه توجه ما را در باب آن چیزی جلب می‌کند که در قلمرو معنای مخلوق بالفعل و پابرجاست.

سوزان فگین<sup>۲۹</sup> در مورد ابژه‌های مخلوق می‌گوید که سه واکنش ممکن است: بی‌علقگی<sup>۳۰</sup>، یعنی این که تجربه‌ی ما از اثر هنری نباید به واسطه‌ی کاربردهای عملی ممکن آن تعیین شود؛ فاصله‌گیرانه<sup>۳۱</sup>: جداکردن خویش از مطامع شخصی در نسبت با ابژه؛ و تامل: در نظر گرفتن ابژه به مثابه ابژه‌ی احساس، «چنان که فی‌نفسه هست»، به خاطر خودش، فارغ از تاثیر شناخت یا معرفتی که از آن می‌توانیم داشته باشیم. این‌جا پرسش‌هایی مطرح می‌شود در این مورد که آیا چیزی همچون

<sup>28</sup> Ontic weight

<sup>29</sup> Susan Feagin

<sup>30</sup> Disinterestedness

<sup>31</sup> Distancing

رویکرد استتیک وجود تواند داشت؛ آیا می‌توانیم واقعا «شیء فی‌نفسه» را بشناسیم، آن‌طور که این شیء موجب تجربه‌ی استتیک می‌شود؟ گفته می‌شود که هیچ تجربه‌ی حسانی صرفی در کار نیست که از هرگونه محتوای شناختی منفک باشد. ازینرو نظرات مختلفی ابراز شده است.

مساله‌ی ارزش زیبایی‌شناسانه و خیر در نسبت با هنر معاصر پاسخ‌های احتمالی دارد. آن‌چه مورد توجه ماست خصلت اخلاقی-استتیک‌ی آزمون‌گری در هنر معاصر است.

لیوتار از هنر امروز به مثابه کندوکاو در باب امور ناگفتنی و نادیدنی سخن می‌گوید. تنوع مواضع هنری در روزگار معاصر به گفته‌ی وی سرگیجه‌آور است. «کدام فیلسوف می‌تواند [این تنوع مواضع] را از بالا کنترل کند و وحدت بخشد؟». اما به گفته‌ی او «از طریق همین پراکندگی است که هنر امروز هم‌ارز هستی است به مثابه قدرت امور ممکن، یا هم‌ارز زبان به مثابه قدرت نمایشنامه‌ها».

به نظر من پسامدرن‌بودن پراکندگی هنر جای خود را به افراطی همزمان داده است، آنجا که هر آزمون‌گری‌ای را نظرگاهی سوژکتیو نسبت به هستی می‌دانند که می‌داند، اما سخن نمی‌گوید، به هیچ زبانی، بلکه گشوده است به جانب تعاملات خام، متکثر و چندگانه‌ی انسانی که به نام هستی بدان می‌پردازند. چنین فلسفه‌ای از ناکامل‌بودن خود آگاه است، چرا که نمی‌تواند در مورد محصولات هنر معاصر به نتیجه‌ای برسد مگر آن‌که خطر کند و خود را به مثابه نظامی تعریف کند که به جای وساطت کردن، از بالا کنترل می‌کند.

اگر چنین به نظر می‌رسد که هنر معاصر آکنده از خودبیان‌گری است-شیوه‌هایی که توسط آن‌ها، هنرمند خود را از کاروبار انتقاد از خویش جدا می‌کند-در این صورت برآمدن در پی نوعی «خیر ادراکی» می‌تواند تصحیح‌کننده‌ی این روند باشد: گفتار مواجهه با هنر که هم‌چون آینه آن چیزی را به جانب خود ما باز می‌گرداند که هیدگر «حاضر-شدن» و «زنده‌بودن» اثر می‌خواند؛ و هنر را در میانه‌ی نیروهای رقیب امور دیدنی سیاسی شده جای می‌دهد. در این‌جا هنرمند معاصر می‌تواند آزادانه درون معیارهای برگزیده کار کند تنها از این طریق که جایگاهی از تفکر و کنش را اشغال کند که راه به جانب منظری روشن‌تر می‌گشاید. زیرا آن چیزی که چالشی اگزستانسیال برای هنر ایجاد می‌کند همان است که هنر نااندیشیده‌اش باقی گذاشته.

از نظر دیوید فارل کرل<sup>۳۲</sup> هنرمند، با اشاره به گزاره‌ای نیچه مبنی بر این‌که هنر رخداد بنیادین تمامی هستی است، و هستی «خودآفرین» است، کسی است که در او نزاع علیه تجربه‌ی اتمیستی تنها به شیوه‌ای غیرمستقیم صورت تواند پذیرفت. زیرا

<sup>32</sup> David Farrell Krell

از آن‌جا که «زندگی آفرینش‌گرانه و خلاق هنرمند تحت فرمان آری‌گویی به آشوب شدن و سیورورت است... دستاورد هنر نسبت سوژه-ابژه را برهم می‌زند، و ازینرو تولیدگر و اثر را به هم می‌آمیزد». به گفته‌ی کرل، خود-تولیدگری<sup>۳۳</sup> هنرمند همین است.

اما اگر خودتولیدگری هنرمند همچنین اشاره به انتقاد از خویشتن داشته باشد، در این صورت تولید هنر توسط وی باید در برابر نیروهای بازار مقاومت کند، نیروهایی که برانگیزاننده‌ی جبر تصویر هستند به مثابه «سبک»-نوعی پراکسیس-ستیزی که در وفور نظریه‌ی هنر منعکس می‌شود.

برخلاف، وظیفه‌ی یک کنش هنری رهایی‌بخش آن است که خودفراموش‌گری هنرمند را احیاء کند-خودته‌ی‌سازی<sup>۳۴</sup> اصیل ذهن و تاثرات. این فعالیتی است که نه تنها اثر هنری را به عنوان خیر ادراکی پیش می‌کشد، یعنی واقعیتی زندگی‌بخش، نیز آن را به مثابه برترین خیر جامعه‌ی ادراک‌گر. چنین هنری حرکت انسان احساسی است به جانب تعلق فرهنگی. چنین هنری به منزله‌ی حرکت انسان حس‌گراست به جانب تعلق فرهنگی بنیادین. این هنر امیدی است به تسلط فرهنگی بر خویشتن که ممکن است هنرمند امروزی را وادارد تا جوهره‌ی هنر خویش را بدل به بصیرتی روشن سازد.

خلاقیت و آفرینش‌گری انسانی مبتنی است بر فرض آمیزه‌ای از تجارب زنده، احکام و داوری‌های استتیک‌ی و تعاملات اخلاقی-معیارهایی که هر آنجایی به صحنه می‌آیند که قلمرو هنر خود را به جانب تامل فرهنگی می‌گشاید. اگر آفرینش‌گری و خلاقیت چیزی است موجود و زنده در تجربه‌ی انسان‌ها در سطوح شخصی و اجتماعی، ما در عین حال با مجموعه‌ای اسرارآمیز از انتظارات و امیال مواجهیم که معانی ژرف‌تر و دلالت‌های مهم‌شان از دسترس ما خارج است.

در این‌جا منتقد فرهنگ نمی‌تواند ویژگی‌های غریب تجربه‌ی انسانی را محدود سازد. در عوض، نقد باید ملهم از موضعی همدلانه باشد نسبت به دیگربودگی هستی فرهنگی شخصی دیگر. در این‌جا فرهنگ صرفاً ملغمه‌ای از شیوه‌های شگفت‌آوری نیست که توسط آنها واقعیات انسانی و دغدغه‌های اخلاقی را می‌پوشانیم. در عوض، چهره‌ی انسانی فرهنگ می‌تواند چهره‌ای احیاکننده باشد: شکل گرفته از امور نادیدنی در دل خود، در گستردگی ابداع استعاری و نمادینش.

سرانجام، مفهوم خیر ادراکی هم‌چنان سرآغاز تصویری است که در اندیشه‌ی عمل‌گرا مستقر می‌شود. اگر چنین خیری بتواند بار دیگر در زمانه‌ی ما احیاء شود، باید آن را در عمق فکر خویش جای دهیم؛ چرا که تنها آن‌جا که نقد خویشتن، ارزش استتیک‌ی یا زیبایی‌شناختی، و کار اخلاقی با هم تلاقی می‌کنند است که خودمان را یکسره وقف فرهنگ می‌کنیم.

<sup>33</sup> Self-production

<sup>34</sup> Kenosis

کلام آخر آن‌که، آیا هنر زمانه‌ی ما می‌تواند محملی برای خیر باشد؟ اینجا پیش‌بینی «مواجهه‌ای» اخلاقی با واقعیات آفریده‌شده همچنان باقی است-شاید مواجهه‌ای لویناسی با «دیگری»‌ای که یک من مسئول را وادار می‌کند قدر اشخاص و چیزها را بشناسم؛ چیزی که شاید نویدبخش نوعی ابداع هنری تازه باشد که نه تنها به جانب خیر میل می‌کند، که حتی دربرگیرنده‌ی آن است. بخشی از این رانه‌ی اخلاقی مشتمل است بر رفتن ما به جانب چیزهای موجود در جهان-به قصد حجاب‌برگرفتن از معنای‌شان. ازینرو شاید ما به جانب فضایی رانده شویم، چنان‌که هیو سیلورمن<sup>۳۵</sup> معتقد است، که در آن ادراک «قدرت بنیادین خود در نشان‌دادن چیزی بیش از خود را بازمی‌یابد». وظیفه‌ی مهم هنرمند آن است که این «بیش-از-خود» را در ادراک (سرشاربودن ادراک را) از طریق درگیری زیبایی‌شناسانه با جهانی گسترده‌تر توصیف کند، همانطور که وظیفه‌ی هنرمند آن است که به جانب خیری ژرف‌تر برود از طریق مواهب اثر خلق‌شده. ×

---

<sup>35</sup> Hugh Silverman