Archive of SID

«زیبایی معاصر: رویداد به مثابه امر نو»

فریده آفرین*

چکیده

زیبایی از دوره کهن تاکنون تعاریف گوناگونی داشته است. مسأله این پژوهش پرسش از معیار تعریف زیبایی در دوران معاصر است. فرض بر این است که تعریف زیبایی در دوره معاصر از محدودیت‌های زیبایی ابژکتیو و سوبژکتیو رها شده است. در مرحله اول برای پاسخ به این پرسش، با روش تحلیل محتوا تلقی از زیبایی در دوره‌های مختلف از منظر متفکران مهم عرصه زیباشناسی در دو گرایش ابژکتیو و سوبژکتیو بررسی شده است. در مرحله بعد نشان داده شده که تعریف زیبایی در هنر معاصر به رویداد و امر نو گرایش یافته است. در آرای متفکران معاصر زیبایی از تعین‌های ابژکتیو و سوبژکتیو می‌رهد. برای نمونه در نظر هایدگر، زیبایی همان آشکارگی هستی و حقیقت است که رخ می‌دهد. در مورد فلسفه و زیباشناسی معاصر فرانسوی به جای زیبایی؛ نومایگی، امر هراس‌آور و غریب یا «رویداد» نشسته است. رویداد را از هم پاشاندن اقتضائات سازمان بصری فرض گرفته‌ایم که در کنش هر هنرمندی به نحوی تحقق می‌یابد و متعاقباً زیبایی نیز به طور متفاوتی تعریف می‌شود. در این راستا با نظر به اجراهای اورلان هنرمند معاصر فرانسوی نشان می‌دهیم که هنرمند معاصر تجربه امور غریبِ جهانی از هم پاشیده را از سر می‌گذارند و زیبایی فاصله‌گرفتن از جهان آشنای روزمره است.

کلیدواژه‌ها: زیبایی، امر نو، رویداد، هنر معاصر، زیباشناسی

*. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر دانشگاه سمنان.

Email: f. afarin@semnan.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

امر زیبا گاهی به عنوان ویژگی ذاتی تعریف می‌شود که الگویی در جهانی دیگر دارد و بهره‌مندی از آن باعث بروز ویژگی‌هایی مانند تناسب، کارایی و خوشایندی می‌گردد. تعریف زیبایی در دوره مدرن، فراتر از این وجوه می‌رود و کیفیت و حالتی سوبژکتیو می‌یابد. به این تعبیر اگر درک امر زیبا و زیبایی متکی به دستگاه شناختی انسان باشد، براساس چهار مقوله به منزله حکم زیباشناسی تعریف می‌شود. اگر متکی به ویژگی‌های روانی و فیزیولوژیک سوژه باشد در جهت تأمین نیازهای او به کار می‌رود؛ در نتیجه خواست و طلب وی را مرتفع می‌گرداند. از این رو در تلائم با زندگی خواهد بود. در دروه معاصر تلقی از زیبایی نه قائم به ویژگی‌ها و کیفیات ابژکتیو و نه قائم به حالت و کیفیات سوبژکتیو است.

آثار هنری معاصر همواره مورد بحث و مناقشه‌های گوناگون قرار گرفته است. از دهه ۱۹۶۰ به این سو، هنرمندان تلاش کردند تا انواع معیارهای تعریف هنر و زیبایی را کنار بگذارند و به تجربه‌های تازه و نو رو بیاورند. برخی از این گرایش‌ها هم به طور ضمنی علتی سیاسی داشت. در دهه‌های ۱۹۷۰ سویهٔ مبارز، چپ‌گرا و متعهد اجتماعی هنر بیش از پیش پررنگ شد. در این زمان با فروپاشی نظام کمونیسم در ازای ایدهٔ مبارزهٔ طبقاتی، مفهوم «دیگری» جایگزین ایدهٔ طبقهٔ کارگر شد. مبارزهٔ حاشیه بر علیه جریان اصلی جای مبارزهٔ طبقهٔ پرولتاریا بر علیه بورژوازی را گرفت. هنر سیاسی هم بیش از آنکه بیان موضوعات طبقاتی باشد، به نقد مسائل اجتماعی روی آورد. برخی از گرایش‌ها هم جهت نقد نهادها، موسسات هنری و سرمایه‌داری به کار آمدند و برخی حوزه‌های دیگر مانند زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی را به مرکز توجه خود تبدیل کردند. عده‌ای هم به طور بنیادین تلاش کردند تعاریف جدیدی از معیارهای سازمان بصری ارائه دهند و به عبارتی جهان طراحان و هنرمندان گرفتار در جهانِ کلیشه‌ها را از هم بپاشند و نشان دهند معیارهای ارزش هنری امور ثابت و لایتغیر نیست. علاوه بر تجربه کردن نو بودگی و گریز از مقتضیات سازمان بصری، امکان آفرینش‌های تازه را هم آزمودند. در راستای این فعالیت‌ها به طور خودانگیخته تعاریف زیبایی نیز عوض گشت. هنرمندان معاصر گاهی چنان از تعابیر رایجِ تعریف زیبایی در زیباشناسی فاصله گرفتند که چیزی جز رویداد، امر نو و بعضاً غریب و هراس‌آور نمی‌تواند ابعاد اجراهای برخی از هنرمندان معاصر را روشن سازد. در این راستا اورلان به عنوان یک نمونه مناسب جهت نقد معیارهای زیبایی در دوره معاصر مورد مطالعه قرار گرفته است. بنابراین در چهار بخش به چرخش و استحاله تعریف زیبایی از دورهٔ کلاسیک فلسفه یونان (قرن پنجم ق. م) و ملاک‌های تعین‌بخشِ حکم زیباشناختی و زیبایی در دوره مدرن (قرن ۱۸ میلادی) به زیبایی به عنوان رویداد در دورهٔ معاصر پرداخته می‌شود.

۱. زیبایی ابژکتیو

از نظر افلاطون[۱]، متفکر یونانی قرن ۵ ق.م، امر زیبا همیشه هست، هرگز به وجود نمی‌آید و نابود نیز نمی‌گردد. زیبایی بهره از ایده و مثال یا الگویی در جهانی دیگر دارد. افزون بر این، ایده و مثال زیبایی خود زیبا است. افلاطون زیبایی را چیزی از لحاظ عینی واقعی تلقی می‌کرد. او در رساله هیپیاس بزرگ زیبایی را معادل واژه کالون[۲] قرار داده است. هیپیاسِ مورد روایت افلاطون، یک سوفسطایی است و زیبایی را طوری تعریف می‌کند که افلاطون برای رد هر توجیه او یک به یک دلیل می‌آورد: زیبایی برای هیپیاسِ افلاطون در این رساله به سه معنا به کار می‌رود: ۱. زیبایی کارایی است. بدین معنی بهره‌مندی از زیبایی باعث می‌شود چیزی مفید باشد. مفید یعنی کارا که از سودمند متفاوت است. کارا یعنی آنچه به کاری می‌آید چه خوب و چه بد (تفنگ هم به کاری می‌آید). این تعریف، سقراطی است، زیرا معیار زیبایی را در کارکرد آن و در تناسب و سازگاری با هدف آن در نظر می‌گیرد. سودمندی برای افلاطون مهم‌تر از کارایی است. سودمندی و امر سودمند هم در بیننده و هم در هنرمند به خیر اخلاقی منجر می‌شود. بنابراین سودمندی باید در جهت رسیدن به خیر باشد تا زیبا باشد و چیزی زیباست که برای غایتی خیر زیبا باشد. اگرچه زیبا سودمند است، یعنی به خیر منجر می‌شود زیبایی و خیر نمی‌توانند یکی باشند، زیرا

www.SID.ir

Archive of SID

یکی (خیر) شرط یا علت دیگری است و علت و آنچه علت پدید می‌آورد یکی نیستند. زیبایی برای افلاطون گاهی خیر است و گاهی سودمندی. زیبایی به خیر می‌انجامد. ۲. زیبا چیزی است که به چشم و گوش خوشایند باشد. این تعریف سوفسطایی است. معیارِ تجربه زیباشناختی سوبژکتیو است. از نظر افلاطون نباید داوری را به گوش و چشم سپرد زیرا به داوری حواس نمی‌توان اطمینان کرد. از نظر او باید حس و معیاری برای درک زیبایی قرار داد. همچنین افلاطون ایراد می‌گیرد که گویی زیبایی چیزی مشترک برای چشم و گوش است. در نهایت هم معتقد است زیبایی نمی‌تواند به گوش و چشم منحصر باشد، زیرا شامل حکمت، دانایی، فضیلت و رفتار اصیل و قوانین می‌شود. ۳. زیبایی عبارت است از اندازه و تناسب و این تعریف فیثاغورثی است (افلاطون، ۱۳۸۰: ۵۵۵ و ۵۶۳). او در این‌باره در رساله هیپیاس بزرگ می‌گوید: تناسب «علت زیبایی نیست، بلکه باعث می‌شود چیزها زیباتر از آنچه هستند بنمایند.» (افلاطون:۱۳۸۰، ۵۵۲) به نظر افلاطون در این تعریف چیزی که جا می‌افتد زیبایی فی‌نفسه است چیزهایی که به خاطر خودشان به آن‌ها بها می‌دهیم، نه برای تناسب.

بر مفهوم اندازه و تناسب در رساله قوانینِ افلاطون، تأکید بیشتری می‌شود. تناسب ماهیتی ریاضیاتی دارد و از بطن تفکر فیثاغورث در پردازش مفهوم تناسب موسیقیایی و نیز تأثیر رابطه طول سیم بر زیر و بم یک نت، غلیان می‌کند. ربط تناسب در موسیقی و قوانین شکل‌گیری اثر هنری به زیبایی می‌انجامد. تناسب در موسیقی و به تبع در سایر هنرها با تناسب ریاضی جهان پیوند می‌یابد. تنظیم تناسب ریاضی جهان در آثار افلاطون به ویژه در رساله تیماؤس بیان شده است. هنر خوب از نظر افلاطون با قوانین جهان هماهنگ و متناسب است.

افزون براین، زیبایی در رسالهٔ مهمانی (ضیافت) نتیجه و عالی‌ترین موضوع عشق است. در این رساله وحدت آسمانی، زیبایی و عشق ستایش می‌شود. و مراحل اولیه رسیدن به ایده زیبایی یا امر زیبا از امور محسوس می‌گذرد. گرچه شاید در تفکر افلاطون مثال یا ایده زیبا در جایی دیگر است، اما از لحاظ عینی نمودهایی که اشیا و چیزها دارند بهره آن‌ها را از امر زیبا نشان می‌دهد. با اینکه زیبایی برای افلاطون، از لحاظ روحانی هم حائز اهمیت است، اما زیبایی نزد افلاطون ابژکتیو است...زیرا به قول او «نه آنچه در نگاه مردم زیباست، بلکه ماهیت و چیستی زیبایی مد نظر من است.» (Tatarkiewics, 2005, vol 1: 116) در نهایت تلاش افلاطون بر این است که تعریف زیبایی را با اتکا به ایده زیبا یا امرزیبا از دست زیبایی سوبژکتیو سوفسطائی برهاند.

نزد دیگر فیلسوف یونانی، ارسطو،[۳] نیز زیبایی عینی است. او ایده‌ها را به دامن جهان می‌آورد و ذات اشیا را چیزی در کنه امور می‌داند. زیبایی نیز به امور ابژکتیو مربوط می‌شود. تاتارکویچ بهترین تعریف ارسطو از زیبایی را در پوئتیک یا فن شعرش می‌داند «آنچه در خودش ارزشمند و در همان حال لذت‌بخش است» (Ibid : 150). زیبایی هم خیر و هم لذت یا مطبوعیت است. اصل یا ایده زیبایی هم در جهان دیگری نیست و در همین جهان است. زیبایی نزد ارسطو معطوف به ویژگی‌های چیزها در جهان است. ارزش زیبایی ذاتی است. او در فصل هفتم پوئتیک یا فن شعر می‌گوید: «امر زیبا خواه موجود زنده‌یی باشد و خواه چیزی باشد مرکب از اجزا ناچار باید بین اجزا آن نظم و ترتیبی وجود داشته باشد و همچنین باید حد و اندازه‌یی معین داشته باشد چون زیبایی و جمال شرطش داشتن اندازه معین و همچنین نظم است. اندازه معین و تناسب شروط زیبایی‌اند» (ارسطو، ۱۳۸۲: ۱۲۶). بنابراین ارسطو به تبعیت از سنت فیثاغورثی – افلاطونی زیبایی را در ارتباط مفهوم اندازه، نظم یا نسبت بررسی کرد و به آن جنبه سقراطیِ سازگاری با ماهیت اشیا را هم افزود. زیبایی خاصیت واقعی اشیا و حلول کننده در خود پدیده‌هاست و قلمرو گسترده‌ای از کنش‌ها، بدن انسان، طبیعت تا هنر را در بر می‌گیرد. زیبایی امر واقعی و متضمن خیر و لذت است.

www.SID.ir

Archive of SID

۲. زیبایی بیناسوبژکتیو و سوبژکتیو

در این بخش به طور خلاصه به تفکر ایمانوئل کانت[۴] و فردریش نیچه[۵] در دوره مدرن درباره زیبایی به عنوان زیبایی بیناسوبژکتیو و سوبژکتیو پرداخته می‌شود. گرچه این دو متفکر مسیر متفاوتی را طی می‌کنند. زیباشناسی برای کانت از دو جنبه قابل بررسی است. یکی تأکیدی که در نقد عقل محض در بخش استتیک استعلایی بر حسیات دارد و دیگری در *نقد قوهٔ حکم* به تئوری تأمل و حکم درباره امر زیبا و زیبایی می‌پردازد. در اینجا صرفاً تمرکز ما بر مفاهیم و مسائل مهم زیباشناسی است که در نقد قوه حکم کانت (۱۷۶۰) مطرح شده‌اند. در این کتاب ایشان نظریه زیباشناسی را به بخش جدایی‌ناپذیر یک نظام فلسفی تبدیل کرد، به انضمام اینکه بسیاری از مسائل پیشتر مطرح شده را از نقطه نظراتی تکمیل نمود. کانت به بررسی انتقادی یا به تعبیری چگونگی امکان حکم زیباشناختی یا حکم ذوقی در این کتاب پرداخت، بنابراین تلاش او در زمینه فرازیباشناسی می‌گنجد. اما این تلاش فرازیباشناسانه به نحو تناقض‌آمیزی سوبژکتیو است چون سوژه از تأمل در ابژه و ویژگی‌های فرمال آن زیبایی را در می‌یابد. حکم استتیکی یک حکم تأملی است و از حکم امر خیر و مطبوع متفاوت است. در ضمنِ این حکم توافقِ دیگران و اعتبار همگانی[۶] طلب می‌شود یا به طور منطقی از دیگران انتظار می‌رود که با این حکم موافق باشند. بنابراین این حکم وجه بیناسوبژکتیو هم می‌یابد. چهار دقیقه حکم زیباشناختی از دید این فیلسوف بدین شرح است:

۱. کیفیت: در بیان حکم زیباشناختی برای نمونه «این x زیباست» نسبت به ابژه‌ای که زیبایی محمول آن است میلی برای خواست ابژه در سوژه، برانگیخته نمی‌شود، زیرا این میل و خواست، زیبایی را شخصی و شبیه امر مطبوع می‌کند.

۲. کمیت: کانت به تجربه‌ای می‌رسد که از سویی میلی از جانب سوژه به سمت ابژه بر نمی‌انگیزد و از سوی دگر تجربهٔ شخصی هم باقی نمی‌ماند. زیرا برانگیزندهٔ احساسی به نام حس مشترک درون سوژه است و با این‌حال می‌تواند همگانی هم باشد، زیرا قابلیت انتقال‌پذیری[۷] دارد و بنابراین کلیت را در بر می‌گیرد. در حکم زیباشناسی از همگان انتظار داریم که منطقاً با حکم ما موافق باشند. یعنی وقتی می‌گوییم زیباست منطقاً از دیگران انتظار داریم که حس مشترک آن‌ها نیز همین امر را تصدیق کند.[۸]

۳. نسبت: زیبایی برای کانت صورتِ غایت‌مندی یک عین است، تاجایی‌که این صورت بدون تصور غایتی در عین، دریافت می‌شود. در حکم زیباشناختی مثل این x زیباست که از تصور صورت یک عین حاصل شده، چون شناخت حاصل نمی‌شود، مفهومی‌هم شکل نمی‌گیرد. به بیان بهتر، تمام مراحل شکل‌گیری مفهوم یعنی نزدیک‌کردن تصورِ یک عین تا مقوله‌ها صورت می‌گیرد. در نتیجه غایت‌مندی[۹] یا صورت آن حاصل می‌شود، اما بدون غایت باقی می‌ماند، زیرا به اطلاق مقوله و در نتیجه مفهوم منجر نمی‌گردد.[۱۰] به عبارتی در مقام مفهوم به عنوان یک طرح کلی تحقق نمی‌یابد.

۴. جهت:[۱۱] نسبت رضایتی که از نظاره یک عینِ زیبا در سوژه حاصل می‌شود ضروری است. اما این ضرورت نه ضرورتی نظری، پیشین و نه عملی و قاعده‌مند، بل ضرورتی نمونه‌وار یا الگووار است که متکی به نمونه‌ای از قاعده‌ای کلی است، نه نمونه‌ای از یک حکم شناختی و نه احکام تجربی و کلیت آن. ضرورتی الگووار،[۱۲] متکی و مشروط بر حس مشترک که در این حکم ضرورتاً توافق همگان در پی حکم ذوقی طلب می‌شود. (Kant :2007, 35-71)

نزد کانت، حکم به زیبایی یعنی حکم ذوقیِ تأملی، ابتدا برای رفع یک کمبود یا نقصان و نیز رسیدن به خیر یا غایت مطلوب یا مفهوم صورت نمی‌گیرد، بلکه از تأمل یا اندیشیدن در صورت یا تصور یک ابژه‌ای که حاصل از هماهنگی آزاد قوه فاهمه و مخیله است ایجاد می‌شود. این وجه سوبژکتیو ناظر بر ویژگی‌های صورت غایبت است که از ابژه جداست و باعث بر انگیختن حس مشترک[۱۳] به عنوان مبنایی تنظیم‌گر و شرطِ ضروریِ انتقال‌پذیری در سوژه می‌شود. در نتیجه انتقال‌پذیری کلی صورت می‌گیرد و سپس لذت زیباشناسی حاصل می‌گردد. این لذت از مشاهده عین، لذت از هماهنگی قوای شناختی و خود توانِ شناخت به‌طورکلی است که

www.SID.ir

Archive of SID

تأثیرپذیری آن صرفاً حس می‌شود. **زیبایی نزد نیچه قویاً سوبژکتیو است. این متفکر** در نظرورزی‌های خود در باب هنر و به علاوه زیبایی، از تلائمِ هنر و زندگی سخن به میان می‌آورد و با بازگشت به بحث‌های زیباشناسانه شوپنهاوری- کانتی انتقادات خود را به آن‌ها اعلام می‌دارد. جریان اصلی این دوره در فاصله‌ای که از زیباشناسی کانتی-شوپنهاوری می‌گیرد، برجسته می‌شود. در زیباشناسی کانتی-شوپنهاوری ابژه لذت، همواره فارغ از خواست است. نیچه بر این زیباشناسیِ رُهبانی که از خواست، طلب و ارضای میل بری است خرده می‌گیرد و بر این عقیده پای می‌فشرد که زیبایی فارغ از خواست نیست. در تبارشناسی اخلاق دربارهٔ حکم کانت و متعاقباً شوپنهاور مبنی بر بی علاقه بودن به زیبایی و برداشت‌های حاصل از آن می‌گوید:

«اگر زیباشناسان‌مان هرگز دست‌بردار از آن نباشند که به هواداریِ کانت بگویند که بر اثر جادوی زیبایی تندیسِ زنِ عریان را نیز می‌توان بی‌کشش[۱۴] نگریست، می‌توان کمی به ریش‌شان خندید و در این باب تجربه‌های هنرمندان[۱۵] کشش‌دارتر است. قدر بی‌گناهیِ زیباشناسان‌مان را که در این بحث‌ها باز می‌تابد بیش از این باید دانست. خدمت کانت عرض ادب باید کرد که دربارهٔ ویژگی‌های حسِ بساوایی با ساده‌دلی یک کشیشِ روستایی سر منبر می‌رود! باز گردیم به شوپنهاور که هزاربار از کانت به هنر نزدیک‌تر بود و با این همه خود را از طلسم تعریف کانتی آزاد نکرد: چرا؟ وضع بسیار شایان توجه است: برداشت او از واژه بی‌کشش بسیار شخصی بود و برآمده از تجربه‌ای که می‌بایست برای او همیشگی بوده باشد» (نیچه، ۱۳۹۰: ۱۳۵).

در حقیقت نیچه معتقد است این گرایش شوپنهاور به کانت از نوعی احساس شخصی و بیزاری خود وی از کشش و جاذبه جنسی بر می‌آید. به همین جهت شوپنهاور آرمان زهد را در پیش گرفته و حتی در این مورد منظور کانت را هم درست نفهمیده است. از آنجا که نیچه هنر را به مثابه کنش و ذهن را هم نه به مثابه لوح سفید بلکه به عنوان کنشگر و گزینشگر تعریف می‌کند، «زیبایی برای نیچه کشف نمی‌شود که ساخته می‌شود» (یانگ، ۱۳۹۰: ۱۷۶). این ساختن بر جنبه آفرینش‌گرانه تفکر نیچه صحه می‌گذارد. در نهایت با توجه به اشاره نیچه به پیگمالیون گویی در مقام زیباشناس هم باید هنرمند باشیم و خود زیبایی را بیافرینم و عاشقِ همان آفریده هم باشیم. از این رو نیچه به روانشناسی هنرمند و نقش فیزیولوژی در کنش و بینش زیباشناسانه اهمیت می‌دهد. زیبایی از منظری برای نیچه وعده شادکامی‌جنسی است. از این منظر زیبایی، واجد خواست و طلب است. پیوند هنر و هیجان جنسی، در جهت آری‌گویی به زندگی، استحاله، و دستیابی به کمال هنر است. او می‌گوید: «برای اینکه هنری در میان باشد.یک شرط فیزیولوژیک مانند «سرمستی»، ناگزیر است، که حسیت (یا حساسیت) تمام دستگاه را بالا می‌برد و گرنه هنری در کار نخواهد بود» (نیچه، ۱۳۸۴: ۱۰۷). نیچه در قیاس با کانت زاویه تمرکز خود را از حس مشترکِ زیباشناختی و ارتباط بیناسوبژکتیو بر فیزیولوژی، زندگی و کارایی جنسی آن تنظیم می‌کند. به خصوص در *زایش تراژدی* که ابتدا *زایش تراژدی از روح موسیقی* نام داشت با چهار نوع تعریفی که از هنر ارائه می‌دهد[۱۶] پیوند زندگی و هنر را موکدتر بیان کرده است. به همین دلیل معیار ارزشگذاری هنرمند در هنر ملتفت زندگی است. نیچه وجود را به عنوان پدیده‌ای زیباشناختی در نظر می‌گیرد و اخلاق را نوع خاصی از زیباشناسی می‌خواند، به‌طوری‌که این حوزه یعنی زیباشناسی گستره وسیع‌تری به خود اختصاص می‌دهد. بنابراین می‌شود گفت او بیشتر از حقیقت و خیر به هنر و زیبایی پرداخته یا هنر و زیبایی را مبنایی برای حقیقت و خیر قرار داده است،[۱۷] درحالی‌که کانت در سه کتاب معروف خود به ترتیب درباره حقیقت، خیر و زیبایی بحث نموده است.

۳. زیبایی نزد مارتین هایدگر و در تفکر فرانسوی

نیچه و کانت در تعریف زیبایی هر دو به نوعی به سوژه و بیناسوبژکتیویته نظر دارند، اما در فلسفه معاصر نه از وجه ابژکتیو و سوبژکتیو که بیشتر بر رویداد محور بودن زیبایی تأکید می‌شود. به نظر می‌رسد در این گذر مارتین هایدگر[۱۸] فیلسوف آلمانی نقش بسیار مهمی‌را بر عهده دارد. او تلاش می‌کند استتیک یا زیباشناسی را از

www.SID.ir

Archive of SID

دست سوبژکتیویسم و ابژکتیویسم برهاند. بعد از هستی و زمان که در سال ۱۹۲۷ انتشار یافت، چرخش[۱۹] سرنوشت‌ساز در تفکر هایدگر از هستی و زمان به زمان و هستی اتفاق می‌افتد. بعد از این چرخش دامنه علاقه او گسترش می‌یابد و توجه تازه‌ای به هنرهای زیبا، موسیقی و شعر در او جوانه می‌زند به‌طوری‌که دردرسگفتارهایش با عنوان *سرمنشأ اثر هنری* ایراد شده در سال ۱۹۳۵-۱۹۳۶ و درسگفتارهای نیچه اش ایراد شده در سال‌های ۱۹۳۶-۱۹۴۰ برخی از دغدغه‌ها و علایقش به هنر و مسائل زیباشناسی را مطرح می‌کند.

از نظر هایدگر زیبایی راهی است که از طریق آن حقیقت رخ می‌نماید. (هایدگر، ۱۳۹۰: ۳۹) در واقع تجربه زیبایی تجربه یک رویداد[۲۰] است و زیبایی همان وجه یا شیوهٔ آشکارگی هستی و حقیقت است. آثار هنری چیزها را طوری که پدیدار می‌شوند نشان می‌دهد، و حقیقت را یا نحوه‌های ظهور هستی هستنده‌ها را برای ما آشکار می‌کند. حقیقت، سامان‌دادن به ماده اثر هنری بر اساس ساختار یا فرم یا نحوه پدیدارشدگی آن است که در اثر هنری بر اساس پیکار یا تنش میان ماده و ساختار یا زمین و جهان به وجود می‌آید.

این متفکر در *سر منشأ اثر هنری* می‌گوید اثر هنری اجازه می‌دهد هستنده‌ها بدرخشند و به عنوان امری زیبا نمایان شوند. هایدگر سرمنشأ هنر و زیبایی را در خود اثر هنری نه در هنرمند و نه در ماده اثر هنری و نیز نه در عالمی‌دیگر قرار می‌دهد، این جدایی از تفکر دوگانه‌نگر به هر تقدیر اتفاق پراهمیتی است. حقیقتاً درسگفتارهای هایدگر درباره نیچه آغازگاه بحث‌های استتیک او بوده است. هایدگر به وجه سوبژکیتو زیباشناسی بدبین بود زیرا در نظرش سوبژکتیویسم و «تجربه زیباشناسی تجربه‌ای است که هنر بزرگ در آن می‌میرد.» (یانگ، ۱۳۸۴: ۲۸) به عقیده‌ی وی هنر با استتیک سوبژکتیو می‌شود و از ضرورت می‌افتد. این هنر، ابزاری و در خدمت برآوردن هدفی یا برانگیختن لذت زیباشناختی می‌گردد. به هر حال از نظر وی پایان تاریخ زیباشناسی برای نمونه در نیچه رقم می‌خورد، زیرا به سوژه‌اندیشی رسیده است. هایدگر همچنین در مقابل نقد نیچه به مفهوم بی‌تفاوتی یا بی‌علاقه بودنِ[۲۱] کانتی و شوپنهاوری به امر زیبا (زیبایی) تفسیرهای تند و تیزی روا می‌دارد. او در کتاب نیچه‌اش، به این بی‌تفاوتی و بی‌علاقگی را که نیچه از آن به انفعال؛ دست کشیدن از خواست‌های فردی، نخواستن مطلق، عدم اراده و بریدن از جهان تعبیر کرده است نقد وارد می‌کند و این تفسیر را چندان مثبت ارزیابی نمی‌کند. به نظر هایدگر در این بی‌تفاوتی یا بی‌علاقگیِ به امر زیبا، کانت حق به جانب‌تر از نیچه است، به‌این‌دلیل‌که مبنای تعین‌بخش زیبایی ابژه‌ها، تأمل صرف در صورت یک ابژه است نه خواست و طلب آن (هایدگر، ۱۳۸۸: ۱۵۹-۶۰). هایدگر یک دوره به نام رویداد اندیشی دارد که به هستی یا حقیقت از حیث رویدادبودگی‌اش می‌اندیشد. به‌هرحال در یک کلام به نظرِ هایدگر در هنر غیرابزاری زیبایی شیوه‌ای است که هر هستنده‌ای هستی که همان حقیقت است را آشکار می‌کند. زیبایی در اثر هنری همان رویداد حقیقت است. حقیقت هم چیزی نیست جز نحوه پدیدارشدن چیزها. رویدادی که چیزها را به گونه‌ای آشکار می‌کند و هم فرد مشاهده کننده در این مواجهه به گونه‌ای پدیدار می‌شود. بنابراین به نظر زیبایی از نظر هایدگر رویداد محور است. متعاقباً در پدیده‌شناسی فرانسوی تعریف زیبایی ویژگی‌های خاص خود را می‌یابد. برای نمونه، از نظر امانوئل لویناس[۲۲] هنر، فاقد چهره حظ‌بردنی و لذت‌بخش چیزها و تجربه در میان- جهان- نبودن است. تجربه جهان به هم ریخته است. چرا که هنرمند از پوسته حظ بردنی چیزها فرومی‌نشیند، در حقیقت «با رویداد یا تجربه‌ای مبهم، با نزول شب، با حملهٔ سایه» (levinas, 1948:132) روبرو می‌شود.

بنابراین زیبایی نیز بر وجه غریب چیزها اطلاق می‌شود. هر چه کمتر وجه حظ آفرین چیزها ما را جذب کند زیبایی یا غریب‌بودگی‌شان بیشتر است. تجربه زیباشناسانه، تجربه چهره از ریخت افتاده و غریب جهان از مفصل باز شده است، یعنی تجربه سویه دیگری غیر از سویه حظ‌آور چیزهاست. به همین جهت «زیبایی پنهان کردن سایهٔ هستی است پوشاندن کاریکاتور هستی است ...اثر هنری رویداد تاریک کننده هستی در توازی با آشکار سازی حقیقت چیزها است» (ibid: 139-137).

از نظر لویناس هر تصویری پوشاندن کاریکاتور

www.SID.ir

Archive of SID

چیزهاست. به این تعبیر که شخص یک سایه دارد یا کاریکاتور که وجهی جدا نشدنی، برجسته و اغراق شده‌ای است و ما از آن حظ می‌بریم. هر چیزی که به نظر ما می‌رسد و در جایگاه نمادین قرار دارد دقیقاً سایه یا کاریکاتور یک چیز یا شخص است که پوشاندن آن به دست هنر صورت می‌گیرد. هر چهره‌ای را بیگانه یا امر بیگانه‌ای در جایگاه نمادین تسخیر کرده است. یک بیگانه را مثل سایه در پس چهره فرد می‌توان دید که بایستی آن را ترک گفت مانند لباس کهنه‌ای که روحی آن را ترک کرده است. این جمله ادگار دگا[۲۳] که «در هنر، باید تجاوز کرد»[۲۴] (schlesser, 2015 : 99) را باید همین تجاوز به پوسته واقعیت و دریدن آن درک کرد. با این تعبیر زیبایی واقعی وجه حظ‌آور چیزها، ابژه‌ها و اشخاص نیست و زیبایی، یکی شدن با رویداد است. رویداد هم زمانی است که جهان از مفصل‌بندی[۲۵] باز می‌شود.

رویداد مواجهه با واقعه از مفصل بازشدن شبکهٔ ارجاعی هستنده‌هاست. در اینجا رویداد پس کشیدن جهان القائات و مقتضیات سازمان بصری است که بر آمدن جهان جدیدی از دل آن را نوید می‌دهد. بنابراین آثار هنرمندان گویای همین از هم پاشیدگی جهان حظ‌آور و از سرگذراندن عدم آرامش حاصل از آن است. هنرمند تجربه قصدی ابژه‌ها را به نمایش نمی‌گذارد. این جا با وجه جدیدی از بودن سروکار داریم. آنچه مهم است نه نشان دادن ابژه‌ها و نه قصد هنرمند که یک رابطه است. رابطه به مثابه رویداد، امری در فرآیند. در این مورد زیبایی ذات‌گرایانه‌ی افلاطونی به محاق فراموشی سپرده می‌شود. بنابراین پرسش از زیبا چیست؟ افلاطون را باید حذف کرد، زیرا ما را در دام بدترین شکل متافیزیک می‌اندازد. «یک سوفسطایی مانند هیپیاس بزرگ، پرسش چه کسی (زیبایی سوبژکتیو) را ترجیح می‌دهد و آن را بهترین پرسش برای تعیین ذات می‌داند.» (دلوز، ۱۳۹۱ : ۱۴۳). اما سوالِ چیست؟ سوال در مورد ماهیت و ذات است، به طوری‌که دنبال ماهیتی ایستا و ذاتی برای زیبایی می‌گردد (افلاطون) و یا علل صوری یا غایی را به منزلهٔ قاعدهٔ تعیین‌کننده‌ی واقعیت در نظر می‌گیرد (ارسطو). در برابر سوالِ چیست؟ برای نمونه زیبا چیست؟ باید پرسید چه کسی؟ و چه کسی هم منظور شخص، نیست. بنابراین زیبایی و ذات آن چیزی نیست جز آوارشدن بارقه یک امکان، در واقع یک ناامکان که تمام موقعیت و جایگاه نمادین فرد هنرمند یا قواعد یک ساختار را متزلزل و محو می‌کند. زیبایی چیزی نیست جز کشش و بارقه‌ای که این موقعیت و یا وضعیت آشکار می‌کند، موقعیتی که «ما فاعلش نیستیم، بلکه برای ما روی می‌دهد و جهان اشیا و اشخاص را پاره پاره می‌کند» (سارتر، ۱۳۹۴: ۴۰) و در آن سوژه جدید با توان جدید ساخته می‌شود.

به این ترتیب قواعد فرمال و ابژکتیو مانند تعادل، تناسب، هارمونی و هماهنگی حاصل از تناسب در اولویت مرتبه نیستند. دیگر آنکه دیدگاه سوبژکتیو به هنر و زیبایی، در لفافه فرو رفته است. زیرا ماحصل آن آشوب نسبی‌گرایی است و به عدد موجودات زیبایی وجود دارد. پل والری در سال ۱۹۲۹ نوشت: «زیبایی به یک معنا مرده است، نومایگی، غرابت و در یک کلام تمام ارزش‌های بهت‌آور جای آن را گرفته‌اند» (سوانه، ۱۳۹۱: ۹۹). هایدگر و به طور ویژه تفکر فرانسوی در قرن ۲۰ که پدیده‌شناسی خود را پدید آوردند، در تقویت طرز تلقی تازه از زیبایی به مفهوم رویداد؛ امرنو، امر غریب نقش مهمی‌داشته‌اند. چنین تغییراتی در هنر معاصر فرانسه هم مشاهده می‌شود.

۴. زیبایی معاصر در پی امر نو و رویداد

بی‌تردید بخشی از زیباشناسی به تعریف زیبایی و امر زیبا مربوط می‌شود. برخی معتقدند هنر معاصر از زیباشناسی بی‌بهره است. هنر معاصر گونه نوینی از فضا و زمان را ارائه می‌دهد (کشمیرشکن، ۱۳۹۴ : ۲۷۹) و در آن زیباشناسی فرمال و زیبایی بصری جایگاه کم رنگ‌تری دارد. برای نشان دادن این تفارق در زیباشناسی، با تمرکز بر اجرا/ جراحی‌های یکی از هنرمندان معاصر فرانسه به نام اورلان[۲۶] نشان داده می‌شود که تعاریف پیشین زیبایی در هنر معاصر مورد انتقاد هنرمندان است. اورلان زن هنرمندی است که گویا از سنین پایین به این سو بدن خود را در معرض تجارب و آزمون‌گری‌های

www.SID.ir

Archive of SID

گوناگون قرار داده است. تجارب تأثیرگذار و بحث‌انگیز وی، در اعمال جراحی‌اش پی‌گیری شده و بدن او را در تعامل با حوزه‌های گسترده‌ای از فرهنگ تا علم قرار داده است. اورلان در حین اعمال جراحی در یک پرفورمنس یا اجرا شرکت می‌کرد که در بسیاری از گالری‌ها به صورت زنده پخش می‌شد و چون به صورت کامل بیهوش نمی‌گردید،[۲۷] به سؤالات مخاطبان حین عمل پاسخ می‌گفت. در عین حال به موسیقی متن، طراحی لباس و ...نیز در این اجرا/ جراحی اندیشیده بود. در این سری از جراحی‌ها گویی دوباره با بدن خود معیارهای زیبایی تاریخ هنر، را مورد بازنویسی قرار می‌داد. شاید ابتدا بتوان با یک برداشت شخصی در مورد این قبیل اقدامات این تلقی را داشت که هنرمند، با اقدامی‌به این دردناکی، باید یا دارای انگیزه شهرت باشد یا مهارت کافی نداشته باشد که هنری خلق کند و یا اصلاً هنرمند نباشند که بخواهند به آفرینش هنری اصیل دست بزنند. بدتر اینکه بگوییم فردی ناهنجار و خودآزار است که می‌خواهد با روش‌های غیرمعمول و به هر بهایی جلب توجه کند، اما با تأمل بیشتر مشخص می‌شود که از زاویای دید مختلف می‌توان این اقدامات را به نحو دیگری مورد بازخوانی قرار داد. به نظر می‌رسد اقدامات اورلان نقطه‌نظر متفاوتی به زیبایی در نگرش زیباشناسی اتخاذ می‌کند. این هنرمند با اقداماتش ناخواسته معیارهای زیبایی نزد پزشکان جراحی زیبایی را به چالش می‌کشد. گرچه طبیعی است معیارهای زیبایی در عرصه پزشکی اغلب به علت سروکار داشتن با بخش سخت‌افزاری بدن، از معیارهای زیباشناسی به‌عنوان یک گرایش فلسفی که بعضاً با کمک بخش نرم‌افزاری[۲۸] تعریف می‌شود، متفاوت باشد، اما این ایراد هم به آن‌ها وارد است که تعریف زیبایی نزد پزشکان جراح اندکی از ملاک‌های تعریف زیبایی یونان کلاسیک قرن ۵ ق، م به خصوص لذت در سنت سوفسطایی، تعیین معیار ثابت برای آن در سنت افلاطونی فراتر نرفته است. حتی هنگام روبرو شدن با تعریف زیبایی نزد آن‌ها، می‌توانیم مجسمهٔ ونوس[۲۹] را به ذهن بیاوریم. پاسخ سؤال زیبایی چیست، اغلب این است: «زیبایی ونوس میلو است» (sartre, 2004: 111) به این ترتیب معیارهای ارزیابی

شکل ۱. اورلان در اتاق عمل گویی در یک مراسم آیینی شرکت می‌کند، منبع:
https://www. pin/533324780848431244/pinterest/

زیبایی آن‌ها در جراحی‌های پیشرفته‌شان، تناسب به معنای نسبت بین اجزا، خوشایندی و حاصل آن نیز جذابیت، مطلوبیت و زیبایی اروپایی‌محور است. به نحوی که برای نیل به این هدف تمام ملت‌ها و قومیت‌ها را از ژاپن، چین، هند و کره گرفته تا کشورهای اروپایی و آمریکایی را به یک شکل و الگو نزدیک می‌کنند و ناخواسته ویژگی‌های فردی، قومی و ملی را از بین می‌بردند. اما باید دانست «مادام که این زیبایی را معیارهایی تعریف کنند که از علم وام گرفته شده‌اند، معیارهایی همچون اندازه و تناسب[۳۰]، تقارن[۳۱]، عدم تقارن[۳۲]، فرافکنی[۳۳] و دگرگونی یا تغییر شکل[۳۴]، آن‌گاه اینجا دیگر هیچ جنبه زیباشناسی وجود ندارد. آنگاه هیچ چیز زیباشناسانه‌ای درباره آن نگفته‌ایم.» (Deleuze & guattari 1994: 217) اورلان از سال ۱۹۹۰ تا ۱۹۹۳ سلسله جراحی‌هایی با عنوان «بازتجسد[۳۵] قدیسه اورلان» را از سر گذراند که مجموعاً نه (۹) اجرا/جراحی را در برداشت، (و دهمین عمل میسر نشد)، علاوه بر تغییر شکل خود مطابق با معیارهای زیبایی ارائه شده توسط دنیای هنر مانند بینی پسوخه یا روح ژرار ژروم و لب‌های اروپای فرانسوا بوشه، پیشانی مونالیزای لئوناردو، چانه ونوس بوتیچلی و چشم‌های دیانا در نقاشی‌های مکتب فرانسوی فونتن بلو[۳۶] به بررسی معیارهای زیبایی زنِ اروپایی می‌پردازد (De-vis, 1997 : 26). در سال ۱۹۹۸ با همکاری یک

www.SID.ir

Archive of SID

عکاس کانادایی[۳۷]، در قالب عکس‌های دیجیتالی و به صورت مجازی، با اغراق و دفرمگی به شکل و رنگ قومیت‌های مایا [۳۸] و فرهنگ اولمک[۳۹] درآمد تا نشان دهد معیارها و ارزش‌گذاری‌های اروپامحور در تعریف زیبایی محدودیت ایجاد می‌کند و تفاوت‌های افراد اقوام متفاوت را بی‌تفاوت می‌نگرد. البته اینها مسائلی است که سرمایه‌داری نمی‌خواهد به آن‌ها بیندیشد، زیرا اندیشیدن به این گونه مسائل هرگز به نفع انباشت سرمایه آن‌ها نبوده است. بنابراین به کار آن‌ها نمی‌آید، اما هنرمندان می‌توانند و می‌خواهند از مواجهه هنر، فلسفه و زیباشناسی و علم به نفع دیگران بهره ببرند.

نتیجه اجراهای این هنرمند را می‌توان خلق آثاری دانست که اگرچه از زیبایی متعارف بی‌بهره‌اند، اما در عوض مهیب و به سرعت تأثیر گذارند. زیبایی این بدن‌ها در دفرمه کردن و غریب ساختن‌شان در طی یک «اجرا / جراحی» است. اورلان اعمال جراحی را کاملاً بر عکس اهداف آن‌ها انجام می‌داد. اگر اهداف این قبیل جراحی‌ها بهتر و زیباکردن است، هدفی که در دورانی با اهداف هنر نیز همساز بود[۴۰]، در آثار اورلان نه تنها از این اهداف نشانی نیست که او با این اجراها تلاش می‌کند، مرگ زیبایی ابژکتیو و سوبژکتیو را اعلام کند. او با این اجرا/ جراحی نسبت‌ها و رابطه‌هایی را در یک موقعیت اجرا می‌کند که در آن موقعیت تنظیم می‌شود. معیارهای جدیدی چون نو بودگی، غرابت و رویداد به جای تناسب، خوشایندی می‌نشیند و از طریق سلطنت رسانه‌ها به مردم تزریق می‌شود. هنرمند در این آثار هرگز قصد ندارد لذت بصری بیافریند، زیرا خلق هنر لذت‌بخش به طور معمول «به خالق چیزی غیر از غم پیگمالیون نمی‌دهد» (لویناس، ۱۳۹۲ : ۷۴). افزون بر این بدن دفرمهٔ اورلان (بعد از عمل) مانند مجسمه‌ای است که به جای سکون و تقرر بر یک پایه، متحرک است. به جای اینکه زیبا باشد و لذت ببخشد، مهیب و غریب است و از فشار بی‌ذوقی روزمرگی می‌کاهد.

اینگونه است که راه را برای تأمل بر ابعاد دیگری می‌گشاید. گویی اورلان تلاش می‌کند، بر مبنای بدنش گریزی را از خود نمادینش آغاز کند. از خودی می‌گریزد که بارها شیفته‌وار در آیینه و در عکس‌ها آن را جویا شده و از دیدن آن‌ها لذت برده است. اما با انتخاب مسیر دیگری، هر بار طی اعمال جراحی و تغییر ظاهری، به گونه دیگری شکل می‌گیرد که با اورلان غریبه است. به نظر می‌رسد با این‌گونه اعمال اورلان هرگز نمی‌تواند به خود اولیه ظاهری‌اش برگردد. معلوم نیست این بدن جدید همان شخص قدیمی‌هست یا نه؟ به هر تقدیر صورت ظاهری وی از عملی به عمل جراحی دیگر آنقدر متفاوت می‌شود که از خود او چیزی باقی نمی‌ماند. اما آیا به راستی این تنها ظاهر و زیبایی ظاهری ماست که ما را آنی می‌کند که هستیم؟ آیا پوسته بیرونی ما در تعامل با امکانات جهان و دیگر موجودات است که هویت/ اینهمانی[۴۱] ما را رقم می‌زند؟ اگر این طور است قطعا اورلان مرده است. با توجه به رویکرد فلسفه معاصر نمی‌توانیم به یک ذات ثابت که اصلش در جایی دیگری

شکل ۲: تلفیق معیارهای زیبایی در تاریخ هنر، منبع:
(https://www.pinterest.com/pin/419960733980563773/)

تصویر ۳: تصویر دیجیتال اورلان با شکل و رنگ فرهنگ‌های مایا و اولمک، منبع:
https://www.pinterest.com/pin/419960733980563773/

www.SID.ir

Archive of SID

است برای مشخص‌کردن هویت یک فرد تکیه کنیم. پس باید پرسید آیا تفاوت‌های قومی‌و منطقه‌ای است که هویت ما را رقم می‌زند. نقش مشخصه‌های روانی و رفتاری در تعیین این که ما کیستیم چه می‌شود. اما اورلان در پس این سیلان از چهره‌ای به چهره دیگر، به چه چیزی باید چنگ بزند تا خودش را به مثابه یک هنرمند دریابد. با توجه به روشی که او اتخاذ می‌کند، پاسخ به پرسش‌هایی از این دست فراتر از تمسک به ویژگی‌های درونی و مشخصه‌های ظاهری فرد می‌رود. پاسخ مناسب، به نظر این است که «وجود انسانی[۴۲] به طور بنیادین کوناتوس[۴۳] نیست، بی‌تفاوتی، در- جهان نبودن یا دست شستن[۴۴] است»، و «وجودِ انسانی گروگانِ[۴۵] دیگری است.» (levinas, 2014 : 24, 30) یعنی گروگان وضعیت در جهان نبودن یا ساختار ازمفصل‌بندی افتاده است. رویداد یا موقعیتی که هربار جلوه‌ای از هویت ما را به نمایش در می‌آورد. رویداد، همین از هم پاشیدن سازمان اقتضائات بصری است که با تکیه به اجرا/جراحی فراهم می‌شود. رویداد هنرمندی به نام اورلان را می‌سازد و از این پس هر موقعیت تازه، به او بدن تازه و به عبارتی هویت نو می‌دهد. اورلان در لفافه یک عنوان - قدیسه اورلان که طی یک مراسم آیینی برای خود برگزید - در حقیقت یک نشانه هنری می‌شود. نشانه‌ای که تمام تصاویر حاکی از اعمال جراحی او و تمام از شکل افتادگی‌هایش در لایه‌های این نشانه تا خورده است. به گفتهٔ کاترین میه «این چهره چهل تکه دقیقاً رویه دیگر یکی از اسطوره‌های بزرگ هنر است چهره زئوکسیس نقاش که با الهام از پنج تن از زیباترین دختران یک ونوس را اجرا کرد. دیگر امر واقع الگوی عمل بازنمایی نمی‌شود، بلکه بازنمایی‌ها و آثار خیالی‌اند که در امر واقع حک می‌شوند» (میه، ۱۳۹۰ : ۱۳۶).

اورلان هر بار طی موقعیتی که در حین عمل فراهم می‌شود، خودش را به مثابه کمپلکسی از خون، گوشت و ماهیچه از هم گشوده در می‌یابد. در نتیجهٔ جراحی، چهره جدیدی برای اورلان فراهم می‌شود که از دل خودِ جسمانیِ از هم واشکافته‌اش، ساخته می‌شود و مخاطبان را متأثر می‌کند. برای نمونه (در تصویر۱) شکاف دادن عضوی از صورت در سری اعمال جراحی بازتجسد قدیسه اورلان، مخاطب را زیر تأثیر قرار می‌دهد. تجربهٔ هنری تجربهٔ یک رابطه تعین‌بخش و متفاوت‌ساز است. این رابطه همان عمل جراحی است که نه توسط اورلان بلکه به گونه‌ای بر اورلان تحمیل می‌شود و این عمل جراحی است که مخاطب را هم در بر می‌گیرد و او را در می‌نوردد. در این مورد هنرمند و مخاطب در یک رابطه مشارکت می‌کنند و هر دو به یک اندازه منفعل. اورلان در این رابطه از خودش خود نمادینش به عنوان زن، ارگانیسم و هنرمند فاصله می‌گیرد و دیگری می‌شود. خودی از هم شکافته که شباهتی به خود اولیه ندارد، خودی که به عنوان سوژه تماشاگر و ابژه تماشایی (مورد تماشا) از ساختار اقتضائات بصری بیرون می‌ماند. اورلان پس از عمل، در انظار عمومی‌و نیز در گالری‌ها به صورت یک مجسمه یا فیگوری ظاهر می‌شود که در پس‌زمینه یا بافت شبکه‌ای یک ساختار حرکت می‌کند و یا در چنبرهٔ موقعیت‌های تازه گرفتار می‌آید. همچنین چارچوب یا قاب تصویر چه در حین عمل جراحی و چه پس از آن، از کنش و حرکت آکنده می‌شود و جلوه باروکی این اقدامات مشددتر. بدن اورلان حین اجرا/ جراحی، ابژه و سوژه را در هم ادغام می‌کند. هنرمند کاملاً با ماده هنری و مصالح خود یکی می‌شود. او ماده هنری است و کارگاه‌اش اتاق عمل، که در عین اینکه به اثرش شکل می‌دهد، خودش هم فرم می‌گیرد و در عین حال بعد از عمل هم یک اثر هنری یا مجسمه متحرک است. بنابراین ادغام هنرمند و اثر هنری نوعی قرار دادن اهمیت، در خود مواد و مصالح هنر و تأکید بر اهمیت هنرمند به طور همزمان است. «عمل هنرمند عبارت است از به همان میزان وارد شدن در ماده که خارج شدن از آن» (مزون روژ، ۱۳۸۹: ۵۷). بنابراین هم هنرمند و ایده‌اش و هم ماده اثر هنری به یک اندازه اهمیت دارند. در نهایت نمایش دفرمه کردن یک فیگور یا بدن و شکل‌گیری فیگور جدید از دل آن، در یک میزانسن - اتاقِ جراحی زیر یک نور شدید رویداد باروک‌گونه‌ای می‌سازد که مخاطب را درگیر می‌کند. اثر هنری مجموع عوامل مورد مشاهده، قابل کنترل و غیر قابل دیدنی است که اگر تماشاگری دوباره با آن برخورد کند آن‌را به گونه دگر در می‌یابد. این رابطه در ترکیب

www.SID.ir

Archive of SID

جدیدی شکل می‌گیرد و دوباره این رویداد (در فیلم یا نسخه فیلم‌برداری) روی می‌دهد اگر چه همان به نظر می‌رسد، اما به گونهٔ دیگری ترکیب جدیدی را شکل می‌دهد.

هنر اورلان همواره در فرآیند است، و مراحل شکل‌گیری ظاهر و فرمی جدید را به نمایش می‌گذارد. این فرآیند، جاذبه، کشش و علاقه چنان‌که مد نظر نیچه بود ایجاد نمی‌کند، اما بر سیستم عصبی مخاطب تأثیر مستقیم می‌گذارد. بنابراین به افرادی که در این آثار دنبال زیبایی ناشی از امر زیبای ایده‌آل افلاطونی یا دنبالِ لذت ناشی از زیبایی ونوس گونه‌اند، باید بگوییم در عین اینکه انتظار بی‌موردی است، در همان حال کهنه و ارتجاعی است. فیلسوفان معاصر تلاش کرده‌اند نواقص زیبایی ابژکتیو و سوبژکتیو را متذکر شوند. زیباشناسی سالیان مدیدی است که در تلاش است که از یوغ این دو نوع زیبایی برهد. بنابراین طبیعی است که مدعی باشیم این آثار در حال تصدیق یا تعین بخشیدن به ویژگی‌های نامتصلب زیبایی‌اند. زیبایی حظبردنی اورلان تخریب می‌شود و در حینِ عملِ جراحی تقریباً به ارگانیسمی‌غیرقابل‌کاربرد و متفاوت از بدن متعارف تبدیل می‌شود. حتی اگر این عمل به بهای اطلاق صفت خودآزار و منحرف صورت پذیرد، اما او برای گریز از تعریف ذات ثابت و عرفیات تعریف زیبایی، و محدودیت‌های بیولوژیکی و حتی فرهنگی در تعریف بدن این اقدام را انجام می‌دهد. او عمل/جراحی‌های خود را «مبارزه با دی.ان.ای و طبیعت» (Clarke & orlan, 1999: 195) می‌خواند زیرا ساختار دی ان ای هنرمند فرم جدیدش را تصدیق نمی‌کند. او نتیجه این اقدامات را از جنبه دیگری هم توصیف می‌کند: «من تصویرهایی متفاوت با آنچه در شوهای تلویزیونی، مجله‌ها، بازی‌های ویدئویی است تولید می‌کنم» (jeffries, 2009). بنابراین نه تنها به شدت از کلیشه‌های رایج در تولید تصاویر هنری دوری می‌گزینند که تصویری نو و تعریفی نو از بدن و زیبایی ارائه می‌دهد که در نوع خود جاه‌طلبانه و چالش‌انگیز به نظر می‌رسد.

اورلان خودش را از فرم می‌اندازد و هر بار در فرمتی تازه از ریخت می‌افتد، اما در نهایت با وجود جمله‌هایی از این قبیل که: «اورلان زن زیبایی که بدن خود را به هنر تقدیم کرد» (مزون روژ، ۱۳۸۸: ۲۵). این هنرمند در پوست این تصاویر تازه، به تدریج نوبودگی خود را از دست می‌دهد و به کلیشه تبدیل می‌شود. با این تعریف زیبایی پوشاندن وجه حظ‌آور جهان به نظر می‌رسد. زیرا بیشتر از آنکه حظ‌آور باشند، نشان‌دهنده تلاش برای پوشش این وجه است. به نظر می‌رسد این هنرمند به نقش سرمایه‌داری در زدون رسوب ملال به ضرب خالی کردن دخلِ انسان معاصر انتقاد وارد می‌کند. آثاری که هدف اولیه‌شان برآوردنِ مقاصد سرمایه‌داری نیست، در نهایت به کلیشه تبدیل می‌شود و در دام سرمایه‌داری اسیر خواهد گردید. از این روست که اورلان در نهایت پاره‌های بدن خود را در جعبه عتیقه‌ای برای فروش می‌گذارد. اگر چه از راهی دگر و نه از طریق نهادها و موسسات هنری، اما هنر و سرمایه، مجدد به هم می‌پیوندند. باید گفت اورلان از دیدگاه هنر تجسمی[۴۶] با اتخاذ شیوه‌های نوین، موضع خاص خود را اعلام می‌کند. او به دیدگاه‌های غالب هنرمندان پیشین که همواره زیباترین زنان را مطابق دیدگاه‌های مردمحور در کانون نگاه خود داشته‌اند، انتقاد دارد (Oorschot, 2010 : 33) و در این زمینه از هم راستاشدن با تفکرات فمینیستی واهمه‌ای ندارد، گرچه همیشه این همراستاییِ را نمی‌توان در آثار او مشاهده کرد. اقدامات او صرفاً محدود به همین چارچوب نمی‌ماند و او سعی می‌کند با حاشاکردن درد از شعارهای مطرح فمنیست‌ها مانند تأکید بر درد و رنجی که در طول تاریخ به بدن زنان رفته است، دوری گزیند تا بیشتر اجرا/ جراحی‌های او به بازنگری معیارهای زیبایی به نظر برسد. اینکه افراد به علت زیبایی ظاهری مورد توجه دیگران واقع شوند، واقعیتی بدیهی و در عین حال گل درشت و «خطایی است همگانی و مضر به حال ذوق اصیل، سلیم و استوار» (کانت، ۱۳۹۰ : ۱۲۹). از قول کانت این زیبایی در واقع اصلاً زیبایی مستقل نیست بلکه زیبایی وابسته است. اورلان به طور تعمدی از ابژه نگاه و لذت بودن می‌گریزد، زیرا در این سطح اندیشیدن، دیدن و درک کردن، اگر چه غیرطبیعی نیست، اما به دغدغه یونانیان در قرن پنجم ۵ و ۴ ق م مربوط می‌شود یعنی به دغدغه

www.SID.ir

Archive of SID

سوفسطایی‌ها (به روایت افلاطون) و به نحوی به سنت افلاطونی فیثاغورثی برمی‌گردد که زیبایی را لذت و خوشایندی یا مانند افلاطون دارای معیار ثابت می‌خواندند.

امروز اغلب زیبایی تمام افراد را با معیارهای زیباییِ مدل‌های لباس و نیز بازیگران هالیوود ارزش‌گذاری می‌کنند. اجرا/ جراحی اورلان از جنبه‌های دیگری هم به تعریف زیبایی توسط جراحان زیبایی اعتراض وارد می‌کند. آنجا که معیارهای زیبایی در حال تقلیل یافتن به یک فرمول است و تفاوت‌های افراد را نادیده می‌گیرد، هنرمندان ساکت نمی‌نشینند و تیشه و تبرشان را برمی‌دارند تا تنهٔ ضخیم این درخت ارتجاعی را قطعه قطعه کنند. گفتیم در جراحی‌ها اغلب معیارهای فرهنگی تمدن‌های گوناگون در تعریف زیبایی نادیده گرفته شده است. به ویژه اینکه یک ژاپنی چشم بادامی‌یا یک هندی کاملاً شبیه فردی بر آمده از شرایط جغرافیایی، بیولوژیکی و فرهنگی قاره دیگری می‌شود. اینجاست که تعامل هنر، فلسفه و علم به کار می‌آید و اجرا/ جراحی‌های اورلان در این مسیر گام برمی‌دارد. زیباشناسی به علم کمک می‌کند تا علی‌رغم تکنیک و عملیات پیشرفته، عقب‌افتادگی درنگش به زیبایی را جبران کند و آن‌را مجبور نماید حداقل فرمول زیبایی را در فرهنگ همان کشور حل کند. فلسفه، هنر و علم باید نقاط تلاقی خود را به خوبی شناسایی کنند و آن‌ها را تقویت نمایند تا مفاهیم جدیدی برای اندیشیدن و زیستن یا عمل کردن (که از هم جدا نیستند)، در اختیار انسان معاصر قرار دهند.

نتیجه

در این مقاله علاوه بر شرح دیدگاه‌های مهم دربارهٔ زیبایی در تاریخ زیباشناسی نشان دادیم، اجراهای اورلان چگونه تحول مفهوم زیبایی در دوره معاصر را رقم می‌زند. جریان‌های هنری معاصر همواره به طور انتقادی به مبادی، بنیادهای هنر و مؤلفه‌های زیبایی توجه می‌کند. به نظر می‌رسد در دوران معاصر با تفکر هایدگر و بسط آن نزد فیلسوفان فرانسوی، از تلقی ابژکتیویستی و حتی سوبژکتیویستی تعاریف زیبایی رهیده‌ایم. زیبایی نه در چشم سوژه است که به ورطه نسبی‌گرایی بیفتد و نه برخاسته از ویژگی ابژه‌ها. اصل زیبایی در عالم متعال نیز نیست که تجلی آن در این جهان بگسترد. زیبایی در خود اثر هنری است آنگاه که از دل ماده اثر هنری، جهانی به بیرون گشوده می‌شود و ساختار اثر شکل می‌گیرد. زیبایی روی می‌دهد نه اینکه چیزی باشد در جایی، و ما را جذب خود کند. زیبایی قرار گرفتن در دیدگاهی است که حینِ مواجهه با اثر هنری به ما جهت می‌دهد. زیبایی تحقق رویداد است. زیبایی در هنر معاصر به رویداد یا امرنو تغییر یافته است. به طوری که به جای تمرکز بر ویژگی‌های ابژکتیو موجد زیبایی و خوشایندی و تمرکز بر کیفیات، حالات و کنش سوژه، معروضِ لحظه از هم پاشیدن سازمان اقتضائات بصری می‌شویم.

پی‌نوشت‌ها

1. Plato
2. kalon

از ریشه یونانی کالس به معنای زیباییِ جسمانی آن هم زیبایی بدن و اجسام است، اما به طور گسترده‌تر هم باید به شریف و خوب ترجمه شود. (پنج تنی، ۱۳۹۳ : ۳۳)

3. Socrates
4. Immanuel Kant
5. Friedrich Nietzsche
6. General validity
7. Communicapibility

۸. همان‌گونه که همه افراد کثرات را به شیوه‌ای واحد مفهوم‌بندی می‌کنند و همه افراد نظم (وحدت کثرت) را به یک شکل تشخیص می‌دهند، پس می‌توان پذیرفت همه افراد به تصور حاصل از هماهنگی آزاد مخیله و فاهمه به یک شکل واکنش نشان دهند.

9. purposiveness

۱۰ ایده زیباشناسی تصوری از قوه مخیله است، پیوسته با مفهومی معین که در کاربرد آزادش در ارتباط با قوه فاهمه با چنان کثرتی از تصورات جزیی متحد است که هیچ بیانی حاکی از مفهومی معین برای آن نمی‌توان یافت.

11. modality
12. examplary
13. Common sense

www.SID.ir

Archive of SID

14. dés-intér-essement

۱۵. بر اساس روایت‌های اسطوره‌ای یونان، پیگمالیون مجسمه‌سازی از قبرس بود و البته نه آدم زیباشناس. او عاشق مجسمه‌ای شد که ساخت.

۱۶. یعنی برای هنر چهار تعریف شناختی، اخلاقی، هستی‌شناسانه و نیز کیهان‌شناسانانه در نظر می‌گیرد. تعریف شناختی که در آن هنر، شناختِ جذبه‌آمیز هستی درونی جهان و مرکز دیونیزوسی آن است. در تعریف اخلاقی- عاطفی، هنر تسلایی است که باعث می‌شود به زندگی ادامه دهیم. هنر به عنوان ظاهر، نمود، امر، یا پندار شاکله تعریف هستی‌شناسی را شکل می‌دهد و در تعریف کیهان‌شناسی هم هنر بازی جهان با خود است (شفر، ۱۳۸۷: ۳۱۳).

۱۷. باید بدانیم که نیچه در این امر دچار هیچ افراطی نشده است، زیباشناسی نیچه مبنای هر دو حوزه فلسفه و اخلاق است. به طوری که او اعتقاد دارد هنر ارغنون فلسفه است. برای کسانی که با واژه ارغنون organon آشنایند این ادعا موجه می‌نماید. شاید بتوان این گزاره را این گونه تعبیر کرد که هنر اصول و قواعدِ فلسفه را فراهم می‌آورد.

18. Martin Heidegger

19. kehre

20. event

21. inter-esse

۲۲. Emmanuel Levinas: پدیده‌شناس فرانسوی (۱۹۰۶ـ ۱۹۹۵)، دارای آثاری مانند ۱. از وجود به موجود و ۲. زمان و دیگری.

۲۳. نقاش فرانسوی که او را در زمره نقاشان امپرسیون قرار می‌دهند. این هنرمند در آثارش با استفاده از کادرهای نامتعارف که با عکاسی ممکن شده‌اند زن‌ها و بالرین‌ها حین تمرین و اجرا، را به تصویر می‌کشد.

24. viole

25. articulation

۲۶. ORLAN: هنرمند فرانسوی‌زاده ۳۰ می ۱۹۴۷ درسنت ـ اتین (saint-etienne) فرانسه که در سال ۱۹۷۱ نام و تخلص اورلان را برای خود برگزید. در سال ۱۹۷۱ او با غسل تعمید خود را قدیسه اورلان نامید. این هنرمند در امریکا کار و زندگی می‌کند.

۲۷. این هنرمند بیهوشی را کتمان می‌کند، اما محتملاً از بیهوشی موضعی بهره‌مند است.

۲۸. برخی متفکران پدیده‌شناس به نقش بدن بیشتر اهمیت داده‌اند. برای نمونه مرلوپونتی به نقش بدن در ادراک به طور مبسوط پرداخته است. با این حال همین نقش در تفکر هوسرل و هایدگر بسیار کم‌رنگ است.

۲۹. ونوس نسخه رومی الهه یونانی به نام آفردویت است که به صورت برهنه به نمایش در می‌آمد.

30. Proportion

31. Symmetry

32. disymmetry

33. projection

34. transformation

35. Re-incarnation

36. fontainebleu

۳۷. پیر زووی (Piere Zoville) عکاس دیجیتال از مونترال کانادا.

38. maya

39. Olmeques

۴۰. برای نمونه آثار نقاش فرانسوی فرانسوا بوشه در دورهٔ روکوکو را در نظر بگیرید. مشاهده این آثار زیبایی، زندگی و جوانی را به تماشاگر عرضه می‌کند. این امر به‌طور طبیعی اشکالی ندارد اما در سطح همان اهداف جراحان زیبایی جهت مطلوبیت هر چه بیشتر، باقی می‌ماند که با اتکا به تعریف زیبایی بر طبق یک فرمول، از نگاه آرمان طلبانه دورهٔ کلاسیک یونان پیشرفتی در آن حاصل نشده است. این نگاه آرمان‌طلبانه در تعریف زیبایی زنان تا مدت‌ها چارچوب و قاب نگاه هنرمندان را شکل می‌داد.

41. identity

42. Esse humain

43. Conatus: کوشش، تمایل، صیانت و حفظ نفس

44. adieu

45. Otage d`autrui

۴۶. بیشتر از آنکه پرفورمنس یا اجرا مربوط به حوزه تئاتر باشد در لبه و مرز هم تداخلی این دو حرکت می‌کند و بیشتر شاخه‌ای از هنر تجسمی محسوب می‌شود که از دیگر هنرها برای مشارکت بهره می‌جوید. نگاهی به دیگر آثار این هنرمند (اورلان) این نکته را بارزتر می‌کند. اولین ریشه‌های هنر اجرا به گفته آلن کاپرو، اولین هنرمند حوزه اجرای آمریکا، از حرکت‌های رقص‌گونه جکسون پالاک هنگام اجرای آثارش سرچشمه می‌گیرد.

www.SID.ir

Archive of SID

کتابنامه

ارسطو، (۱۳۸۲)، *ارسطو و فن شعر*، ترجمهٔ: عبدالحسین زرین کوب، تهران: امیرکبیر.

افلاطون، (۱۳۸۰)، *هیپیاس بزرگ در جلد دوم دوره آثار افلاطون*، ترجمهٔ: محمدحسن لطفی و رضا کاویانی، تهران: خوارزمی.

پنج تنی، منیره و سعید بینایی مطلق، (۱۳۹۳)، *زیبایی و فلسفه هنر در گفتگو*: افلاطون، تهران: فرهنگستان هنر.

سارتر، ژان پل، (۱۳۹۴)، «مقدمه مترجم» در *تعالی اگو*، ترجمه: عادل مشایخی، تهران: ناهید.

سوانه، پیر (۱۳۹۱)، *مبانی زیباشناسی*، ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: مرکز.

شفر، ژان ماری، (۱۳۸۳)، *هنر دوران مدرن*، ترجمهٔ: ایرج قانونی، تهران: آگه.

دلوز، ژیل (۱۳۹۱)، *نیچه و فلسفه*، ترجمهٔ: عادل مشایخی، تهران: نی.

کشمیرشکن، حمید، (۱۳۹۴)، *هنر معاصر ایران ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین*، تهران: چاپ و نشر نظر.

کانت، ایمانوئل، (۱۳۹۰)، *نقد قوه حکم*، ترجمهٔ: عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.

مزون روژ، دانیل دو، (۱۳۸۸)، *هنر معاصر*، ترجمهٔ: جمال عرب‌زاده، تهران: دانشگاه هنر.

میه، کاترین، (۱۳۹۰)، *هنر معاصر تاریخ و جغرافیا*، ترجمهٔ: مهشید نونهالی، تهران: نشر نظر.

لویناس، امانوئل، (۱۳۹۲)، *زمان و دیگری*، ترجمهٔ: مریم حیاط شاهی، تهران: افکار.

نیچه، ویلهلم فردریش، (۱۳۸۴)، *غروب بت‌ها*، چ چهارم، ترجمهٔ: داریوش آشوری، تهران: آگه.

ـــــــ (۱۳۹۰)، *تبارشناسی اخلاق*، چ دهم، ترجمهٔ: داریوش آشوری، تهران: آگه.

هایدگر، مارتین، (۱۳۸۸)، *نیچه* ج ا، ترجمهٔ: ایرج قانونی، تهران: آگه.

ـــــــ (۱۳۹۰)، *سرآغاز اثر هنری*، چ چهارم، ترجمه: پرویز ضیاء شهابی، تهران: هرمس.

یانگ، جولیان، (۱۳۸۴)، *فلسفه هنر هایدگر*، ترجمهٔ: امیر مازیار، تهران: گام نو.

Clarke, Julie & Orlan, (1999), "The Sacrificial Body of Orlan." Body and Society 5:185-207

Davis, Kathy, (1997), "My Body is My Art: Cosmetic Surgery as Feminist Utopia?", *European Journal of Women's Studies 4*, pp:23-37.

Deleuze , Gilles and Félix Guattari,) 1994(, *What is Philosophy*?, trans: Graham Burchel and Hugh Tomlinson , London and NewYork, verso.

Jeffries, staurt, (2009), "Orlan's art of sex and surgery", www.theguardin.com, acess date: 20 nov 2014.

Kant, Immanuel, (2007), *Critique of Judgement*, Trans: James Creed Meredith, ed: Nicholas Walker, GB, Oxford Univ Press.

Levinas, Emannuel, (1948), "Reality and it`s Shadow" in *The Levinas Reaer*, Trans: Alphonso Lingis, Ed: Séan Hand, Oxford; Blackwell, 1989.

Levinas, Emannuel, (2014), *Dieu, la mort et le temps*, Paris, éditions Grasset & Fasculle, publication LGF.

Oorschot, Irenn van, (2010), "Dissecting The Self: The Reincarnation of Saint-Orlan" , *Amesterdem Social Science*, Vol 2, issue 1, 29-45.

Sartre, jean-paul ,(2004), *The Imaginary*, Trans: Janathan Weber, London & NewYork, Routledge.

Schlesser, Thomas (2015), "Que Signifient Ces Titres D'œuvre?", *Beaux Arts* N°374, août, paris , Médiaobs .

Tatarkiewicz, Wladyslaw, (2005), *History of Aesthetics*, volume (1), London, Continuum.

www.SID.ir