جستارهای فلسفی، شماره سی‌ام، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، ص۵-۲۹

بحران انسان و هنر مدرن از دیدگاه خوزه اُرتگا ای‌گاست[۱]

علی آرین[۲]

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

شمس الملوک مصطفوی[۳]

استادیار گروه فلسفه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

چکیده

بحران انسان مدرن و چگونگی ظهور آن در هنر مدرن، یکی از موضوعاتی است که فیلسوفِ اسپانیایی، خوزه اُرتگا ای‌گاست بدان پرداخته است. به باور او بحران مختصِ انسان است و آدمی در جنبه‌های مختلفِ زندگی‌اش آن را تجلی می‌دهد، یکی از این جنبه‌های مهمِ بر آمده در زندگیِ آدمی، هنر است. انسان‌زدایی هنر مدرن، فاصله گرفتن از جنبه‌های زیبایی‌شناختی سنتی، رهایی از واقعیتِ عینی و روی آوردن به انتزاع و امر جدید، اموری هستند که هنر را دست‌خوش تغییر کرده‌اند. پویایی و ویژگی‌های هنر مدرن از مشخصه‌های دنیای نوین است که در آن سرعتِ تغییر و دگرگونی پدیده‌ها، موجب عدم ثباتِ ارزش‌های موجود شده، به‌طوری که سراسر تاریخ هنر قرن نوزدهم و بیستم از بیانیه‌های گوناگون و ایسم‌های متعدد انباشته شده است. این شتاب و تغییرات اساسی هر وضعیتی را ناپایدار و دچار بحران می‌کند. از دیدگاه اُرتگا هنرمند در چنین وضعیتِ ناپایدار و بحرانی است که به سوی سبکی دیگر می‌رود و این امر در نتیجه‌ی فعلِ او یعنی اثر هنری نمود می‌یابد و این نمود، مرزهای تعریف هنر را دست‌خوش دگرگونی می‌کند. به عبارتی این فرایند از تغییر در نگاه هنرمند آغاز می‌شود، در اثر هنریِ او تجلی می‌یابد و این‌گونه معنای هنر را دگرگون می‌کند. مقاله‌ی حاضر بر آن است که بر اساس دیدگاه اُرتگا ای‌گاست به پرسش از چگونگی و چرایی بحران انسان و هنر مدرن پاسخ دهد.

واژگان کلیدی: خوزه اُرتگا ای‌گاست، بحران، هنر مدرن، انسان‌زدایی.

---

۱. تاریخ وصول: ۱۳۹٤/۱۲/۱۱، تاریخ تصویب: ۱۳۹۵/۵/۸

۲. پست الکترونیک: Deliverio@yahoo.com

۳. پست الکترونیک (مسؤول مکاتبات): sha_mostafavi@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

در سده‌ی نوزدهم مقام شامخ آدمی در طبیعت با طرح این مسأله که وی از شکل‌های پست‌ترِ حیات پدید آمده است، مورد تردید قرار گرفت. از سویی آغاز دوره‌ی جدید را می‌توان واکنش هنرمندان و نویسندگان به چند موضوع ازجمله روند صنعتی شدن، جنگ، تحول تکنولوژیکی و ایده‌های جدید فلسفی دانست، و از سوی دیگر ظهور متفکرانی هم‌چون داروین،[1] مارکس،[2] نیچه،[3] فروید،[4] سوسور[5] و انشتین[6] که جهان غرب غرب را متحول و دوباره تفسیر کردند و تصورات تثبیت شده را در باب اجتماع، طبیعت و فرد که مردم سال‌ها به آن‌ها خو گرفته بودند، تغییر دادند. با نگاهی به این روند در بُعدِ بیرونی در می‌یابیم که جنگ جهانی اول و سال‌های قبل و بعد آن با فروپاشی بسیاری از نهادها و اعتقادها همراه شد، آن‌چنان‌که عارضه‌های خود جنگ نیز آثاری بر آگاهی مدرن باقی گذاشت. اگرچه شاهد رشد توان فنی‌ای بوده‌ایم که منجر به سرعت بخشیدن به افعال بوده است، اما این میزان شتاب در اعمال، در جهت‌گیری‌ها تأثیر چندانی نداشته است؛ گویی انسان همان انسان گذشته با همان ویژگی‌هاست و عقل تنها آدمی را در رسیدن به مقصود شتابان کرده، دریغ از آن که مقصود همان مقصود پیشین است. این میزان شتاب در ابعادِ مختلف آدمی خود را تجلی می‌دهد که یکی از این ابعاد هنر است.

بحث هنر مدرن نزد پدیدارشناسان هنر بسیار چالش‌برانگیز بوده است. از آن زمان که هگل با رهیافت خاص خود به تحلیل پدیدارشناسانه‌ی هنر مدرن پرداخت و به شیوه و معنای مورد نظر خویش پایان آن را اعلام کرد، تاکنون همواره نکته‌گیری‌های ژرفش، اندیشمندان پس از او را به تفکر واداشته است. یکی از این اندیشمندان متأثر از هگل،

1. Charles Robert Darwin (1809-1882)
2. Karl Heinrich Marx (1818- 1883)
3. Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844–1900)
4. Sigmund Freud (1856- 1939)
5. Ferdinand de Saussure (1857-1913)
6. Albert Einstein (1879-1955)

Archive of SID

www.SID.ir

اُرتگا ای‌گاست است. به باور او در آغاز مدرنیسم هنرمندان از کشفیات جسورانه‌ی علمِ معاصر شگفت‌زده و دانشمندان از دستاوردهای هنر مدرن متحیر بودند. دور شدن هنرهایی از جمله نقاشی، مجسمه‌سازی و برخی از نویسندگان از آن‌چه بازنمایی واقعیت خوانده می‌شد و روی آوردن به انتزاع در کنار مؤلفه‌های دیگر، عواملی بودند که مسیر هنر را تغییر دادند. این تحولات ریشه در این مسأله داشت که دیگر راه حل‌های قدیمی و سنتی کلیدی برای حل مسائل جدید نیستند. مسائلی که حل نمی‌شوند، بلکه در گذر زمان جمع شده و در نهایت به بحران تبدیل می‌شوند.

هنر مدرن نیز که بخشی از نمودِ دنیای مدرن بود، تجلی دهنده ی این بحران است. این هنر از هنر پیشین گذر کرد، عدم پایداری بحران را تجربه کرد و سیالیت، شتاب، ناپایداری و ابهام را که ما در بحران نیز با آن روبه‌روایم، از ویژگی‌های خود قرار داد و از دریچه‌ی آن‌ها به جهان نگاه کرد. هنرمندِ مدرن گویی در حرکت است که اثرِ هنری‌اش را خلق می‌کند. ضربه‌ها و حرکات سریع قلم مو، فاصله گرفتن از جنبه‌های زیبایی‌شناختی سنتی و ظرافت، شتابزدگی توأم با بی‌مبالاتی را القا می‌کند. همین علاقه به تغییر است که به هنر این دوران، شتابی جنون‌آسا داده است؛ به طوری که فراوانی سبک‌ها و شیوه‌های هنری در مدت بسیار کوتاهی، به سرعت جای خود را به سبک‌ها و شیوه‌های هنری جدیدتری می‌دهند. این امر چنین امکانی را که یک سبک یا یک مکتب خاص بتواند در مدت زمان طولانی بر جامعه‌ی هنری تسلط یابد را از بین می‌برد. چنین تنوعی، در تاریخ هنر دوران‌های گذشته بی‌سابقه بود.

۱. مدرنیته و مدرنیسم

در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم شاهد پیشرفت‌های سریع علمی بودیم که ساختارها را به شدت دستخوش تغییر کرد. علم، تصویری را که انسان از جهان مادی و دنیای درون خویش داشت سراپا دگرگون کرده بود. تحقیقات داروین درباره‌ی منشاء انواع و انتخاب

Archive of SID

www.SID.ir

طبیعی تأثیری عظیم بر جامعه‌ی انسانی به جای گذاشت. اَنشتین مفهوم فضای نیوتنی را که بر چارچوب مرجع ثابت در وضعیت سکونِ مطلق استوار بود، کنار گذاشت، و با نسبی کردن مفاهیم فضا و زمان، پایه‌ی نظریه‌ی معادله‌ی جرم و انرژی را بنا نهاد. روان‌کاوی نیز مانند نظریه‌ی نسبیت، نقش مهمی در خودشناسی عصر مدرنیستی ایفا کرد و انسان را با تَن و ماهیتِ سائق‌هایشان مواجه ساخت و بنابراین، توهم انسان خداگونه را از بین برد. از سوی دیگر وقوع جنگ جهانی اول و نتایج بر آمده از آن منجر شد تا بنیاد ارزش‌ها و افکار به‌جای مانده از قرن نوزدهم به لرزه در آید. با طرح این نظریات و تجربه‌ی این وقایع بود که مفهوم مدرنیته و مدرنیسم بیش از پیش در فضای این دوران برجسته شدند.

می‌توان گفت که «ایده‌ی مدرنیته بیانگر تازگی، بداعت و نو بودن زمان حال به عنوان گسست یا انقطاع از گذشته و ورود به آینده‌ی سریعاً در حال ظهور و در عین حال نامطمئن و ناپایدار است. اما «واژه‌ی "مدرنیسم" به عنوان تعبیری جامع و فراگیری که ناظر به گرایشی است بین المللی در نقاشی، شعر، داستان، نمایش، موسیقی، فیلم و دیگر رشته‌های هنری غرب در سال‌های پایانی قرن نوزدهم، گرایشی که بر بخش اعظم هنر قرن بیستم نیز تأثیرات شگرف و چشم‌گیری به‌جای نهاده است».[۱]

از آن جایی که متفکران مدرن دیگر اعتقادی به خدا، اخلاق و ایمان مسیحیت یا پیشرفت علمی نداشتند، و هیچ‌گونه مرکزیتی برای اعتقاد خود نمی‌دیدند، یافتن مرکزیتی جدید، ندای جدید، ساختار اخلاق و پیشرفت جدید، ضروری و حیاتی به نظر می‌رسید؛ زیرا انسان نمی‌تواند در خلاء (وضعیتی بحرانی) به سر ببرد. از این رو هنرمند نیز در میان همه‌ی آشوب‌ها، پراکندگی‌ها، تجزیه، تفرق‌ها و آن‌چه که در حال گسستن از یکدیگر بودند و جا را برای هر گونه تفسیرِ گذشته تنگ می‌کردند، به دنبال راهی بود تا

۱. رک. برادبری، ملکم، مدرنیته و مدرنیسم، ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری، تهران، نقش جهان، ۱۳۹۱ش، صص۹۱-٦٦.

www.SID.ir

برای در آمدن از آن بحران، تفسیر و نگاهی جدید برای پیش‌بردن کارِ خود دست و پا کند. این‌گونه هنرمند مدرن در گرایشات مختلف با دست زدن به تجربیات متعدد در ژانرها و سبک‌های متنوع و با تکیه بر شعار معروف ازرا پاوند:[۱] «همه چیز را نو کن» هنرش را پیش می‌برد.

۲. بحران

به باور اُرتگا «سرآغاز انسانِ نو، هنگامی است که آدمی در رابطه با خودش دچار مشکل می‌شود، به گونه‌ای که خود را خارج از مسیر و سرزمینِ خویش می‌بیند. این گم کردن مسیر، بی خبر ماندن و گسست آدمی از سرزمین و وضعیت آشنا، سرآغاز وحشتی است نسبت به آن‌چه برایش اتفاق می‌افتد، وحشتی است ناشی از بلاتکلیفی، ناپایداری، عدم وضوح آن‌چه باید جایگزین شود».[۲] بحران در هر سه بُعد زمانی خود را برجسته می‌کند، گذشته را با کنار زدن تفسیر پیشین به چالش می‌کشد، در حال به صورت بلاتکلیفی و عدم ثبات و پایداری نمود می‌یابد و آینده را درجهت رسیدن به تفسیری نو می‌طلبد. به باور اُرتگا این فرایند در دو بُعد درونی و بیرونی نمود می‌یابد.

۱.۲. نمودِ درونی بحران

به عقیده‌ی اُرتگا «بحران در خارج رخ نمی‌دهد، این تغییر است که در خارج روی می‌دهد و آدمی نام بحران به آن می‌دهد. پس بحران مختص انسان است، آن‌قدر مختص اوست که انسان بدونِ رویدادی در خارج (بلکه در خودش) می‌تواند دست‌خوش بحران شود. این بحران در ارتباط با باور و اعتقاد اوست. قبض و بسطِ این اعتقادات است که او

---

۱. Ezra Weston : او از مهم‌ترین شاعران و بنیان‌گذاران شعر نو بود که شیوه نوینی در شعر و شاعری بنیان نهاد.

2. Ortega y Gasset, J., *En Torno a Galileo. (Esquema de las Crisis)*, Madrid, Revista de Occi, dente, 1976, p.64.

Archive of SID

www.SID.ir

را دچار بحران می‌کند».[1] انسان در هر لحظه در جهانِ باورها زندگی می‌کند. بخش اعظم اعظم باورها بین همه‌ی افرادی که در یک دوران با هم زندگی می‌کنند مشترک است. این باورها با ما متولد نمی‌شوند، اما بخشِ عظیمی از این باورها را به ارث می‌بریم و بر ما تحمیل می‌شوند. ما در هوا نایستاده‌ایم بلکه تکیه بر گذشته داریم. در گذشته هستیم، بخشی از آنیم، چه بسا اگر گذشته شکلی دیگر داشت ما نیز اکنون به گونه‌ی دیگری فکر و حتی زندگی می‌کردیم. اما برای انسانی که پایبند به عقل است این تکیه‌گاه‌ها در هم می‌شکنند، و فرد خود را تسلیم در برابر حقیقت می‌بیند.

۲.۲. نمود بیرونی بحران

در تمامی دوره‌های بحرانی، اغتشاش و سردرگمی وجود دارد، چراکه بحران، بنا به تعریف، گذار از زندگی وابسته و متکی به یک مجموعه از باورها و اعتقادات و جست‌وجو در رسیدن به باورها و اعتقاداتی دیگر که هنوز پایداری نیافته‌اند، است. به عبارتی «دست کشیدن از تفسیر، باور و اعتقادی که زندگیمان را شکل می‌دهد، خود را به دو صورت در زندگی تجلی می‌دهد، یا ارزش‌ها از سوی آدمی وارونه می‌شود، یا جهان به جهت دادنِ تفسیری سهل‌تر کوچک می‌شود».[2]

۱.۲.۲. وارونه کردن ارزش‌ها

«هنگامی که کسی نسبت به هر سبکِ زندگی دست‌خوش بحران می‌شود، اولین راه حلی که به‌طور مکانیکی و انگیزه‌ی دیالکتیکی ذهن انسانی، بر او نمودار می‌شود آن است که همه‌ی ارزش‌ها را وارونه کند. این ساده‌ترین و بدیهی‌ترین راه حلی است که به نظر می‌رسد؛ در تاریخ مشاهده می‌شود که انسان‌ها در وضعِ بحران به قطب مخالف

1. Ortega y Gasset, *En Torno a Galileo*, p.79.
2. Ibid, p.69.

www.SID.ir

وضعیتی که داشته‌اند و دچار بحران شده‌اند، تمایل نشان می‌دهند».[1] برای مثال انسان در چنین وضعیتی به خود می‌گوید که اگر ثروت و دانایی موجب سعادت نشود پس فقر و جهالت می‌تواند موجب سعادت شود.

این دیالکتیک ساده و صرفاً مکانیکی، یعنی نوجویی از طریق بیانِ مخالف با امر مرسوم و متداول، رویه‌ای آن‌قدر آسان است که در دسترس همگان است. در آغاز بحران، ذهن انسان حالت دیالکتیکی به خود می‌گیرد، این حالت که در بهترین صورتش تار و پود دقیق‌ترین اندیشه‌ها را فراهم می‌سازد، گاه در وضعیت‌های بحرانی به حالتی عوامانه و عامه‌پسند در می‌آید. از آن رو که به‌طور کلی انسان تمایل به تکیه بر عقیده‌ای دارد، در وضعیت بحرانی این نیاز به شدت دیده می‌شود، چرا که ستون‌هایی که سال‌ها فرد بر آن‌ها تکیه کرده بود ناگهان برچیده می‌شود و آدمی در مواجهه با این وضعیت دو واکنش از خود نشان می‌دهد: یا در هم شکسته شدن وضعیت پیشین را قبول می‌کند و در جست‌وجوی جایگزینی برای آن است و یا در مقابلِ آن مقاومت می‌کند و بر قواعد آن وضعیت پیشین اصرار می‌کند، چرا که می‌داند با از دست دادن آن تاوان سختی باید بپردازد، چراکه از سویی باید اشتباهِ تکیه بر آن بنا را بپذیرد و از سویی دیگر برای بنای وضعی نو به تکاپو افتد.

هم‌چنین افرادی که این بحران را قبول می‌کنند و در پی راه حل هستند نیز دو دسته می‌شوند، دسته‌ای که به تحلیل دقیق نقایص و اشکالات وضعیتِ بحرانی می‌پردازند و موقعیت را می‌سنجند تا تحلیل درستی از آن به دست دهند و ایرادات گذشته را مصالحی برای ساخت آینده کنند و دسته‌ی دوم که در پی فاصله گرفتن از وضع پیشین‌اند، آن‌قدر از وضعِ موجود با شتاب اجتناب می‌کنند که راه‌حل را نقطه‌ی مقابل وضع گذشته می‌بینند و ارزش‌ها را بر عکس می‌کنند و می‌پندارند اگر با دید فعلی شکست خورده‌اند، پس راه حل در سویی مخالف آن است.

1. Ortega y Gasset, *En Torno a Galileo*, p.102.

Archive of SID

www.SID.ir

۲.۲.۲. ناامیدی و کوچک کردن جهان

به باور اُرتگا «یکی از عوامل روانی که از درون انسان را می‌خورد و او را از هرگونه حرکتی باز می‌دارد یأس و ناامیدی است. ناامیدی پس از جدایی و به کنار رفتن وضعیتی رخ می‌دهد که تا قبل از آن زندگی ما را تفسیر می‌کرد. چراکه پس از آن جهانِ انسانی تفسیری را می‌طلبد تا آن‌چه در پیرامون رخ می‌دهد را برای خویش تبیین کند، اما در چنین حالتی است که انسان می‌ماند و جهانی سیال و بدون تفسیر. با نگاهی به سیر تاریخی بشر در می‌یابیم که آدمی به‌طور مدام در پی شکل دادن به دنیایی بوده که در آن زیست می‌کند. فاصله بین شکسته شدن ساختار زندگی پیشین تا بنای ساختار جدید، گذاری مهم و تأثیرگذار است. فشار و ناکامی احتمالی بر انسان در نیاز به ساختِ تفسیری که جهان را در خود جای دهد، انسان را به این سمت سوق می‌دهد که اگر نمی‌تواند چنان تفسیری دست و پا کند که جهان عظیمِ بیرونی و درونی‌اش را در آن جای دهد، جهان خود را کوچک کند، چراکه این جهانِ کوچک تفسیری محدود و ساده‌تری را می‌طلبد و راحت‌تر آدمی خود را توجیه می‌کند که دیگر راه‌حل را پیدا کرده است».[1] وقت کناره‌گیری از دنیا و پناه بردن به خلوت و انزوا نشانه و نمادِ دقیق اولین مرحله‌ی ناامیدی است. یعنی انسان عملاً زندگی و جهان را به خلوتی کوچک تقلیل می‌دهد. جایی که در گذشته تنها جزیی از زندگی و جهان او بود، اکنون همه‌ی جهان او شده است. به گفته‌ی اُرتگا: عصر ما عصر نومیدی و سرخوردگی نیست، بلکه دوره‌ی ما دوره‌ی حیرت و سرگشتگی است؛ چراکه انسان سرگشته و متحیر بر رهایی از سر گشتگی امیدوار است. اما تا زمانی که سرگشته است و سمت‌گیری نکرده، دستخوش نومیدی و سرخوردگی است. نومیدی و سرگشتگی بسیار به هم نزدیک‌اند، آن‌گونه که گاه فراورده‌ی این دو یکی می‌شود. همین امر توضیح دهنده‌ی مواردِ تشابه و افتراق میان آن دوره از یک سو و سده‌ی یازدهم و زمان ما از سوی دیگر است. در موقعیت‌هایی که نومیدی غلبه می‌کند انسان به

1. Ortega y Gasset, *En Torno a Galileo*, p.109.

www.SID.ir

جای آن که با راه‌های خروجی متفاوتی مواجه باشد، به بن بست می‌رسد. اما در گمگشتگی هرلحظه امید رهایی و نجات هست، مسیر منتهی به هدف گم شده است، اما هدفی مفروض است.[۱]

این جدایی از وضعیت و معیارهای پیشین با تجربه‌ی بحران‌های درونی و بیرونی، همه‌ی ابعاد انسانی را در بر می‌گیرد. هنر یکی از این ابعاد است که نه تنها در این وضعیت شکل می‌گیرد، بلکه قدرت تجلی این وضعیت را در آن‌چه ما اثر هنری می‌نامیم، دارا است. هنر مدرن نیز که بخشی از نمودِ دنیای مدرن بود، تجلی دهنده‌ی این بحران است. این هنر از هنر پیشین گذر کرد، عدم پایداری بحران را تجربه کرد و سیالیت، شتاب، ناپایداری و ابهام را که ما در بحران نیز با آن روبه‌رو هستیم، از ویژگی‌های خود قرار داد و از دریچه‌ی آن‌ها به جهان نگاه کرد. همین علاقه به تغییر است که به هنر این دوران، شتابی جنون‌آسا داده است؛ به‌طوری که فراوانی سبک‌ها و شیوه‌های هنری در مدتِ بسیار کوتاهی، به سرعت جای خود را به سبک‌ها و شیوه‌های هنری جدیدتری می‌دادند. این امر چنین امکانی را که یک سبک یا یک مکتب خاص بتواند در مدت زمان طولانی بر جامعه‌ی هنری تسلط یابد را از بین می‌بُرد. چنین حیات‌های متنوعی، در تاریخ هنر دوران‌های گذشته بی‌سابقه بود. پویایی و مشخصه‌های هنرِ مدرن از ویژگی‌های دنیای مدرن است که در آن سرعت تغییر و دگرگونی پدیده‌ها، موجب عدم ثباتِ همه‌ی ارزش‌های موجود می‌گردد. آن‌گونه که سراسر تاریخ هنر قرن نوزدهم و بیستم از بیانیه‌های گوناگون و ایسم‌های متعدد انباشته شده است. این شتاب و تغییراتِ اساسی، هر وضعیتی را ناپایدار و دچار بحران می‌کند، چرا که انسان در وضعیتی که مطلوبش نیست به دنبال تغییر موضع می‌گردد و هنرمند در وضعیت مشابهی است که به سوی سبکی دیگر می‌رود و با کنار زدن دید پیشین خود، و در جست‌وجوی نگاهی نو، بحران را تجربه می‌کند.

1. Ortega y Gasset, *En Torno a Galileo*, p.102.

Archive of SID

www.SID.ir

۳. هنر مدرن

در طول تاریخ بشر که به نوعی تاریخ هنر را نیز در بر می‌گیرد، گسست‌هایی به عنوان برش از سنت‌های گذشته اتفاق افتاده است که نمی‌توان آن‌ها را انکار کرد. گسست‌هایی که ریشه در گذشته داشته‌اند و با جدا شدن از آن‌ها گویی هویت فرد یعنی آن‌چه او سال‌ها با آن زندگی کرده بود و اکنون خود را محکوم به جدا شدن از آن می‌دید، دچار تزلزل می‌شود؛ گسستی که چون با باور و اعتقاداتِ انسان در ارتباط است، می‌توان نام بحران بر آن نهاد. این بحران انسان را در بر می‌گیرد، و هنرمند را نیز از آن رو که انسان است درگیر می‌کند و این‌گونه در اثر هنری‌اش تجلی می‌یابد.

می‌توان گفت که با ورود به دوره‌ی جدید هنرمند به گریز از امر مطلق روی آورد تا بتواند آزاد و رها آن‌چه را می‌خواهد وارد حوزه ی هنر کند. به دلیل تغییر وضعیت درونی و بیرونی هنرمند در این دوران، خواست، میل و نگاهِ شخصی هنرمند، نقشی اساسی پیدا کرد و او تأثیر بیشتری از خود و احساساتش در اثر هنری و نهایتاً در تعریف هنر بر جای گذاشت. این نگرش در دنیای امروزی تا جایی پیش رفت که هنرمند تکیه‌گاه‌های سرمایه‌دارانه‌ی گذشته را از دست داد. هنر، مدرن بود چون به آن تواریخ سِتُرگی که برای اشراف و پادشاهان نقاشی می‌شد، پشت کرده بود. در این نگاه هنرمندِ معاصر به گرایشات درونی خود دامن زد و از دنیای خارج فاصله گرفت و درون نگرتر از گذشته، هنر را عرصه‌ی ابراز احساسات خویش قرار داد. «ایده‌ی هنرمند منفردِ منزوی از مفاهیم نسبتاً اخیر جهان غرب است، که نخستین بار در اواخر دوره‌ی مدرن پدیدار شده است».[1] هم‌چنین «در اوایل قرن مدرن مفاهیم "استادکار"[2] و "هنرمند"[3] نیز از یکدیگر تفکیک شدند؛ اولی به معنای کارگر یدی ماهر به کار رفت و دومی بر شخص بسیار با

1. Wiliams, R., *Culture*, London and Glasgow, Fontana, 1981, p.112.
2. Artisan
3. Artist

www.SID.ir

استعداد و ممتازی دلالت یافت که از یک بینش هنرمندانه‌ی یگانه برخوردار است».[۱]

اُرتگا و برخی از شارحانِ او ویژگی‌هایی را برای هنر مدرن بر می‌شمارند که در میان آن‌ها برخی نقش تأثیرگذارتری دارند؛ خصوصیاتی که از نشر آن‌ها گذشته‌ی نظریات هنری و نگاه انسان به دنیا را در این حوزه و حتی در زندگی روزمره‌اش دست‌خوش تغییر و بحران کرد. این ویژگی‌ها عبارتند از:

۱. انسان‌زدایی[۲] هنر مدرن

۲. تغییر معیارهای زیبایی‌شناختی

۱.۳. انسان‌زدایی هنر مدرن و تهی شدن هنر از تعالی

افلاطون از شکل‌های هنری نظیر تراژدی، مجسمه‌سازی، نقاشی، سفالگری و معماری نه به عنوان «هنر» بلکه به عنوان «تخنه» یا صناعت بحث می‌کرد. او همه‌ی این‌ها را نمونه‌هایی از «میمسیس» یا تقلید می‌دانست. به عقیده‌ی او آن‌ها صرفاً تقلیدی از چیزهای همین جهان بودند. ارسطو نیز بر این باور بود که «جوهره و عنصر ذاتی هنرها تقلید است، تقلید نه تنها وسیله‌ی آن‌ها بلکه هدف آن‌ها نیز هست تقلید یا میمسیس یکی از مفاهیم چیره در نظریه‌ی زیبایی‌شناسی ارسطو است، او می‌گوید تقلید از جمله استعدادهای طبیعی و عنصر سازنده‌ی ماهیت انسانی است، بسیاری چیزهای را از راه تقلید می‌آموزیم و می‌سازیم، بنابراین تقلید انگیزه‌ی فعالیت و علت رضایت و خرسندی انسان است. به این دلیل است که از هنر لذت می‌بریم».[۳] «روایت تقلید محور یونانیان کلاسیک از هنر به غیر از تراژدی در سایر قلمروهای نظریه‌ی هنر هم تأثیرگذار بوده

---

1. Gimpel, J., *the Cult of Art: Against Art and Artist*, London, Weidendeld and Nicolson, 1969, p.5.

2. The Dehumanization.

۳. هرینگتون، آستین، نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر، ترجمه و تألیف علی رامین، تهران، نی، ۱۳۹۲ش، ص۲۵۲.

Archive of SID

www.SID.ir

است، آن‌گونه که ا.ه. گامبریج تاریخ هنر غرب را تلاشی پیش رونده برای عرضه‌ی هرچه زنده‌تر واقعیت می‌داند؛ فضایی که هدف از نوآوری ارائه‌ی شباهتی هرچه کامل‌تر است. روندی که با نظریه‌ی جدید پرسپکتیو در دوره‌ی رنسانس ادامه داشت و هنرمند را قادر ساخت که به طور فزاینده‌ای نسخه‌ی بدلِ متقاعدکننده‌تری از طبیعت ارائه کند».[۱]

افلاطون و ارسطو اگرچه درباره‌ی تأثیرات هنر با یکدیگر توافقی ندارند اما هر دو بر سر این مسأله که هنر دارای سرشتی تقلیدی است توافق دارند، تقلید از هستی‌های عینی جهان بیرون. وقایع بسیاری از جمله مواردی که در بخش نخست به آن اشاره شد، منجر به آن شد که در قرن اخیر نظریه‌ی تقلیدی کمتر مورد توجه قرار گیرد. آن‌گونه که این روند از سبک‌های بر آمده در این برهه از زمان فاصله گرفت. مطمئناً اگر افلاطون با هنر مدرن مواجه می‌شد، به هنرمندان مدرن نسبت به هنرمندان پیشین بیشتر خرده می‌گرفت، چرا که هنرمندان در گذشته روایتی نزدیک‌تر و شبیه‌تر به ایده‌ها را بیان می‌کردند و فاصله‌ی زیادی با هنرمندان مدرن که حتی اشاره‌ای هم به آن‌ها نمی‌کردند، داشتند. این امر نکته‌ای است که اُرتگا در انسان‌زدایی هنر به آن اشاره می‌کند:

زمانی که گفته می‌شود چیستی هنر مدرن ریشه در انسان‌زدایی دارد، منظور آن است که واقعیتی که توده‌ی مردم از اشیا در ذهن دارند، فاصله‌اش با آن‌چه هنرمند در هنر خود پیاده می‌کند، زیاد می‌شود؛ آن‌گونه که دیگر درک آن هنر برای توده سخت می‌شود، چرا که هنر نقش بازنمایی دنیای بیرون را از دست داده است. نه تنها گاه تغییر فرم و شکل اشیا در تابلویی این فاصله را نمایان می‌کند، بلکه گاه دقت زیاد هنرمند در اثر هنری‌اش نیز منجر به آن می‌شود که اثر هنری از واقعیت دیدگان مخاطب دور شود.[۲]

به عبارتی هنرمند با غرق شدن در درونش و سعی در بازنمایاندن دنیای بیرونی و درونی از نگاه و ادراک شخصی‌اش، تلقی سوژه محور از مفهوم هنر را به اوج خود

---

۱. فریلند، سینتیا، اما آیا این هنر است، ترجمه کامران سپهران، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۸ش، ص۳۶.

2. Ortega y Gasset, J., *La deshumanizacion del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa caple, 2007, p.70.

Archive of SID

www.SID.ir

می‌رساند و راه خود را از نظریات پیشین که تعریفی از هنر ارائه می‌دادند، جدا می‌کند. به این جهت اُرتگا بهترین مثالِ هنرِ جدید را در این هنرمندان باز می‌شناسد: «دبوسی[1] پدید آورنده‌ی سبک امپرسیونیسم در موسیقی، که احساسات شخصی (انسانی) را کنار گذاشت؛ مایرمه[2] در شعر که بر استعاره تکیه می‌کند و فاصله‌اش را از واقعیت گسترش می‌دهد، و مارسل پروست[3] که با رمان در جستجوی زمان از دست رفته از واقعیت فراتر می‌رود و بر خاطره تکیه می‌کند.[4]

ایرادی که گاه بر جنبش‌های مدرن سال‌های قبل از جنگ وارد می‌شود، این است که آن‌ها نقش دیرینِ آموزشگری هنر را نادیده گرفته‌اند. امپرسیونیسم، کوبیسم، دادائیسم، حتی اکسپرسیونیسم، گویی فقط دغدغه‌ی سبک را داشته‌اند و برایشان چگونه گفتن مهم بود نه چه گفتن. آن‌ها متعهد به نوعی هنر مبهم بودند که با امپرسیونیسم آغاز شده بود. این روند هم‌چون اشارات و یا ادای کلماتی است که پراکنده گفته می‌شوند و نامرتب کنار هم قرار می‌گیرند و لزوماً در پی انتقال کامل معنا نیستند. همان‌طور که گفته شد، با شروع یک گسست جدی در تاریخ هنر گامی بزرگ در جهت شروع و شیوع اندیشه‌ی مدرن برداشته می‌شود (به معنای شکستن سنت‌های گذشته و دیرین که سال‌ها حاکمیتِ خود را بر هنر تثبیت کرده است). این بینشِ سنت‌شکن از شروع امپرسیونیسم است که قلمروی جدیدی را با ایده‌ی گذر از عینیت‌گرایی محض در حیطه‌ی هنر تعریف می‌کند. این‌جا هنرمند کمی از جهان پیرامون و جهان واقعیت فاصله می‌گیرد و عناصری دیگر در هنر وارد می‌شود. این ساختار جدید هنوز کاملاً ظواهر طبیعت را کنار نمی‌گذارد و فقط در تعداد محدودی از عناصر تجسمی تصرف می‌کند. این تکیه بر سوژه، مخاطب اثر هنری را سر در گُم می‌کند آن‌گونه که لینتن بیان می‌کند: گویی در آن‌ها نه هیچ‌گونه

1. Achille-Claude Debussy(1862-1918)
2. Stéphane Mallarmé (1898– 1842)
3. Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust (1871-1922)
4. Ibid, p.13.

www.SID.ir

طراحی وجود داشت، نه کمپوزیسیون، و نه راهی برای آن که مخاطب بداند چه چیزی را باید تحسین کند، تا چه رسد به این‌که باید درباره‌ی چه چیزی فکر کند. ظاهراً هیچ‌گونه محتوایی وجود نداشت. شاید اگر تماشاگری حوصله می‌کرد به کمک عناوین تابلوها می‌توانست منظره‌ی برخی از آن‌ها را تشخیص دهد. در میان صف‌های بلندی که امروز برای دیدن نقاشی‌های امپرسیونیستی تشکیل می‌شود، هم کسانی وجود دارند که دشمنان هنر مدرن پنداشته می‌شوند، زیرا هنوز می‌پرسند که: این تابلو چه چیزی را باز می‌نمایاند؟[1]

اگرچه هنرمند نگاهش را از آن‌چه در گذشته هنر نامیده می‌شد، برگردانده بود، اما مخاطب خیره به همان قالب‌های پیشین بود. در این‌جا به دو تغییر می‌توان اشاره کرد: وقتی چیزی در جهان دست‌خوش تغییر می‌شود، و زمانی که خودِ جهان به عنوان یک کُل تغییر می‌کند. در این برهه از زمان جهانِ هنرمند به‌طور کلی تغییر کرد اما تنها بخشی از جهان مخاطب بود که دست‌خوش تغییر شد. در گذشته آن‌چه در دنیای هنرمند و مخاطب مشترک بود تعریف آن‌ها از هنر، هنرمند و اثر هنری بود. اما نکته آنجاست که تعریف هنر _و در پی آن هنرمند و اثر هنری_ در دنیای هنرمند تغییر می‌کند، اما در دنیای مخاطب تعاریف هنر، هنرمند و اثر هنری هم‌چنان به جای خود باقی می‌مانند و او با تغییر در اثر هنری _یعنی مصداقِ آن تعریف_ که از سوی هنرمند مدرن به عنوان اثر هنری ارائه می‌شود، خود را مواجه می‌بیند. این‌جاست که مخاطب دچار تعارض شده و مجبور به تغییر می‌شود. به عبارتی تعریف هنرمند مدرن از هنر هیچ سنخیتی با آن‌چه در زمانِ پیش از او هنر نامیده می‌شد، نداشت، و تعریف مخاطب هنری از اثر هنری مدرن نیز هیچ سنخیتی با آن‌چه در دنیای او هنر نامیده می‌شد، نداشت.

این‌جاست که فاصله نمایان می‌شود و انسان زدایی در انتقال پیام، معنا می‌یابد، وقتی اثر از سوی هنرمند انسان زدایی می‌شود دیگر پیام اثر هنری، محتوای خود را برای

۱. لینتن، نوربرت، هنر مدرن، ترجمه علی رامین، تهران، نشر نی، ۱۳۹۱ش، ص۲۰.

www.SID.ir

دیگری از دست می‌دهد، چرا که این پیام، دیگر محتوایی آن چنان‌که مخاطب را در تجربه‌ی خویش فرو برد، ندارد. او تنها چند فرم و صورت را می‌بیند که درک کاملی از آن‌ها پیدا نمی‌کند و به عبارتی می‌توان گفت که آن پیام به سختی وارد دنیای مخاطب می‌شود و گاه به آن راه نمی‌یابد، زیرا سنخیتی با او و دنیایش ندارد. این عدم سنخیت یکی از عوامل مهمی است که وضعیت هنر مدرن را دچار بحران می‌کند.

۲.۲.۳. تغییر معیارهای زیبایی‌شناختی

در طول تاریخ چند هزار ساله‌ی فلسفه و هنر، فیلسوفان و هنرمندان سعی در توجه، تعریف و نگاه به سوی «زیبایی» داشتند و تاریخی از توجه به آن‌چه زیباست را رقم زدند. «سقراط سه مقوله‌ی زیبایی‌شناسی را مشخص می‌کند: ۱. زیبایی آرمانی، که بازنمود طبیعت از راه اجزابندی بخش‌های آن است؛ ۲. زیبایی معنوی، که در آن چشم بیانگر روح و روان است؛ ۳. زیبایی سودمند یا کاربردی. اما موضع افلاطون پیچیده‌تر بود و به دو مفهوم مهم از زیبایی منجر شد که طی قرون متمادی بسط داده شدند: ۱. زیبایی به‌مثابه هماهنگی و تناسب میان اجزا (برگرفته از فیثاغورث)؛ ۲. زیبایی به‌مثابه شکوه که آن را در کتاب فایدروس تشریح کرده است و بعدها این موضع بر اندیشه‌ی نو افلاطونی تأثیر گذاشت. به عبارتی زیبایی در اندیشه‌ی افلاطون هستی مستقل و آزادی دارد و از واسطه‌ی جسمانی مجزاست».[۱] «در رنسانس ایتالیا نیز یعنی در قرن‌های پانزدهم و شانزدهم، اندیشه‌های افلاطون درباره‌ی زیبایی با اصول اندازه، نسبت و ژرفانمایی صحیح در نقاشی و مجسمه‌سازی با هم پیوند خوردند. در دوران باروک قرن‌های شانزدهم و هفدهم اصول یونانی طراحی و ترکیب‌بندی در بنیاد آکادمی‌های سلطنتی هنر نهادینه شدند. بدین ترتیب، مفهوم زیبایی متداول در آکادمی‌های رنسانس و باروک در

۱. اکو، اومبرتو، تاریخ زیبایی، ترجمه هما بینا، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۹۲ش، ص۲۵.

Archive of SID

www.SID.ir

حد اعلایی ماهیت مثالین و هنجارین خود را حفظ کرد».[۱]

آن‌چه در این سیر تاریخی مشهود است آن است که در این‌گونه تلقیات از زیبایی، محل چندانی برای ویژگی‌های هنر مدرن ازجمله خلاقیت، نوآوری و ابراز احساساتِ شخصی وجود نداشت؛ خصوصیاتی که جایگزین اندازه، نسبت، تقارن و تناسب که ویژگی‌های ثابت و تغییرناپذیری از زیبایی بودند، شدند. نوآوری و بیان احساسات شخصی که گاه جا را برای زیبایی تنگ می‌کرد و زشتی را نمایان می‌ساخت.

با نگاهی بر آثار فلاسفه، منتقدان، تاریخ‌نگاران و آثار هنرمندان پیشین در می‌یابیم آن‌چنان توجه مستقیمی به «زشتی» نشده و زشتی اغلب در تقابل با زیبایی تعریف شده است. آن‌ها تقریباً هرگز به صورتی تفصیلی به آن نپرداخته‌اند، هرچند گاه، این‌جا و آن‌جا به شکلی حاشیه‌ای و گذرا به آن اشاره شده است.

۱.۲.۳. زیبایی‌شناسی زشتی

ما زشتی را به‌مثابه نشانه و علامتی از فساد، فروپاشی، عدم تناسب و ... می‌بینیم، هرگونه‌ای از آشکارگیِ فرسودگی، زمختی، پیری، پژمردگی، خستگی، نقص، هر بوی بد و نامطبوع، از هم‌پاشیدگیِ رنگ‌ها و شکل‌ها، در هم ریختن نُت‌های موسیقی، همه‌ی این‌ها واکنش یکسانی را بر می‌انگیزند: نفرت، اشمئزاز، دور شدن، قطع کردن تصویر یا صدا و بستن چشمان. اُرتگا در کتاب انسان زدایی هنر و اومبرتو اکو[۲] در کتاب تاریخ زشتی[۳] بر این امر تأکید می‌کنند. زیبایی‌شناسی زشتی[۴] اثر کارل روزنکرانتز[۵] نخستین و کامل‌ترین کتابی است که در سال ۱۸۵۳ درباره‌ی زشتی نوشته شده است. روزنکرانتز

۱. هرینگتون، نظریه‌های فلسفی و جامعه شناختی در هنر، ترجمه و تألیف علی رامین، ص۶۴.

2. Umberto Eco (1932)
3. History of Ugliness
4. Esthétique de la laideur
5. Karl Rosenkranz

Archive of SID

www.SID.ir

این تصور را که زشتی متضاد با زیبایی است کنار می‌نهد. او با تحلیل مفهوم زشتی بر استقلال مفهوم آن تأکید می‌کند و سه تقسیم‌بندی از زشتی ارائه می‌دهد: زشتی طبیعی، زشتی معنوی و زشتی در هنر. زشتی او در هنر، این موارد را در خود تجلی می‌دهد: از هم گسیختگیِ اَشکال، عدم تقارن، ناهماهنگی، حالات رُعب‌آور (مرگ و خالی بودن، تهوع) و حتی نمودِ روحیات آدمی (حقارت، ناتوانی، بدطینتی، ابتذال، خشم، نفرت). وی نشان می‌دهد که زشتی چیزی بسیار فراتر از تضادی در برابر هماهنگی و تناسب و انسجام است.[۱]

همان‌گونه که اشاره شد «درگذشته بر زیبایی و لوازم بر آمدن آن که یکی از آن‌ها تقارن بود تأکید می‌شد. با نظری بر سنت فلسفه‌ی یونان مهم‌ترین ویژگی زیبایی تقارن[۲] بود و در نتیجه این باور رایج وجود داشت که آن‌چه زیبایی از آن مایه می‌گیرد عبارت است از رابطه، اندازه، تناسب ریاضی و هماهنگی اجزای یک شیء یا هر هستی زیبا. این برداشت از زیبایی بر آمده از آرای فیثاغوریان بود که مورد پذیرش افلاطون و ارسطو واقع شد و قرن‌ها بعد سیسرو[۳] بر آن تأکید نهاد و لوسین[۴] گفت زیبایی چیزی جز وحدت و هماهنگی اجزای تشکیل دهنده‌ی یک کل نیست».[۵] اما هنرِ مدرن گاه با نمایشِ اَشکال و و اشیای از فرم افتاده و رنگ‌های پریشان، ما را با آن‌چه دلپذیر نیست مواجه می‌کند؛ با زشتی، خشم، ترس، ناامیدی، تنهایی و آمیختن آن با ظرافت، زیباییِ نقش، شکل و صدا. در گذشته آن‌چه بهایی داشت و ارزش و شأن ورود به هنر را داشت، زیبایی بود، حتی به هزینه‌ی قربانی شدن واقعیت؛ می‌بینیم چگونه برخی از پادشاهان توانستند با قلم توانای نقاشان، شاعران و حتی نویسندگان پرتره‌ها، اشعار و داستان‌هایی را از خود بر جای

1. Eco, U., *Storia della Bruttezza*, Borgaro Torinese (ltaly), 2007, p.16.
2. Symmetria
3. Cicero
4. Lucian
۵. هرینگتون، نظریه‌های فلسفی و جامعه‌شناختی در هنر، ترجمه و تألیف علی رامین، ص۲۸۸.

Archive of SID

www.SID.ir

گذارند که آن‌ها را جاودانه کند. نقاشان بزرگی که در این پرتره‌ها تلاش کرده‌اند چندان نقاط زشت اَربابانِ خود را برجسته نکنند و چهره، منش و زندگی آن‌ها را به سوی زیبایی متمایل سازند. در این‌جا بود که میل به زیبایی و توجه به آن واقعیت زمخت را کمرنگ می‌کرد، چرا که اگر در آن آثار دقیق شویم، در می‌یابیم که هنرمند و حتی گاه مخاطب ترجیح می‌دادند زشتی‌ها را بازتولید نکنند، از آن‌ها چشم بپوشند و به بهای آن که زیبایی برایشان ارزشی والا تلقی می‌شد، بر واقعیت دست ببرند. «از ارسطو تا کانت هیچ‌گونه مدرکی مغایر با این مفهوم وجود نداشته که اگرچه موجودات و چیزهای زشت وجود دارند، اما هنر این قدرت را دارد تا آن‌ها را به گونه‌ای زیبا ترسیم کند و زیبایی این تقلید، زشتی را پذیرفتنی می‌سازد».[۱]

همان‌طور که در تشریح بحران گفته شد، آن‌چه وضعیت را بحرانی می‌کند، عدم تعادل در بیرون و یا در درون انسان است که نگاه و باورهای انسان را از وضعیت پایدار خارج می‌کند. در دنیای هنر نیز عنصری که به این بحران دامن می‌زند زشتی است، زشتی که بر آمده از همین عدم تعادل‌های بیرونی است و توسط هنرمند مدرن بازنمایانده می‌شود. در گذشته نقاش بومش را در روبه‌روی منظره‌ای زیبا برپا می‌کرد و کارش را با بازنمایی زیبایی آغاز می‌کرد. اما هنرمند مدرن سعی در نمایاندن دنیای بیرونی و درونی انسان با همه‌ی عدم تناسب‌ها و عدم تعادل‌هاش در انواع هنر داشت. در بُعد بیرونی آن، اکسپرسیونیست‌ها و در بعد درونی آن سورئالیست‌ها بودند که به نمایاندن ابعاد بحرانی انسان پرداختند. آن‌گونه که برای یک مخاطب که بر تابلوی اکسپرسیونیستی نظر می‌کند بیشتر از آن که فاصله گرفتنِ اثر از واقعیت آزار دهنده باشد، غیبتِ زیبایی برایش گران می‌آمد. آن هنرمندان به این اصل پشت کردند که اگر قرار است تغییری در اشیا ایجاد شود باید در جهت زیبا کردن آن‌ها باشد، نه افزودن بر زمختی و زشتی اثر. اکسپرسیونیست‌ها و اکثر سبک‌های این دوره قصدِ بر انگیختن تحسین بیننده را با

۱. اکو، تاریخ زیبایی، ترجمه هما بینا، ص۷۴.

www.SID.ir

نمایاندن زیبایی نداشتند. بلکه سعی در نمایاندن بُعدِ واقعی آدمی و طبیعت ناآرام پیرامون او را داشتند. آن‌ها توجه صرف به هماهنگی و زیبایی را جدا شدن از نگاه واقع‌گرایانه می‌دانستند، از این‌رو بود که بر درد و رنج انسان و بحرانی که از سر می‌گذراند و همه جزئی از واقعیت بود، تأکید کردند. به این جهت آثار هنرمندان بزرگ پیشین از جمله رافائل را طرحی از روی بی صداقتی می‌دانستند.

می‌توان چنین گفت که «هنر مدرن نه می‌خواهد والایی و عظمت را به نمایش در آورد و نه قصد بازنماییِ طبیعتِ زیبا و خصایل عالیه‌ی انسانی را دارد. بلکه می‌خواهد بیشتر نقاب‌ها را بر گیرد و زشتی‌های مکتوم را عیان سازد. به نهادهای مستقر بتازد و مرجعیت‌ها و ارزش‌های دیرپا را به چالش کشد. به‌جای تکیه بر پهلوانی‌ها، دلاوری‌ها، وارستگی‌ها و بزرگمنشی‌ها و اراده‌های پولادین، می‌خواهد درماندگی، زبونی، محرومیت و اضطراب، سست عنصری و نفس‌پرستی و فروافتادگی انسان را به نمایش درآورد. از فوتوریسم که دنیای نوین صنعت، سرعت و خشونت را می‌ستاید و رئالیسم سوسیالیستی که ستایشگر عظمت کارگر و نقش او در ساختمان کومونیسم است و نیز چند مورد اندک، هنر مدرن با ستایش، پرستش و تکریم میانه‌ای ندارد. در اکثر آثار آن رگه‌هایی از ناباوری، تشکیک و تمسخر به چشم می‌خورد».[۱]

در میانه‌ی قرن بیستم، این بحث مطرح شد که دیگر نمی‌توان چیزی را به عنوان خصوصیت مشترک در آثار هنری مبنا گرفت و ارائه‌ی تعریفی همه جانبه از هنر را امکان‌پذیر دانست. یکی از مسائلی که بحثِ چیستی هنر را برجسته کرده، اتفاقات دوره‌ی مدرن در عرصه‌ی هنر بود. آثاری به عنوان هنر مطرح شدند که به شدت پارادوکسیکال بودند. آثاری که مرزهای تعریف نظریه‌های هنرِ پیشین را جابه‌جا کردند. از این رو به‌رغم دشواری‌های بسیار، تلاش برای دستیابی به تعریفی برای هنر تا دهه‌های آخر قرن بیستم ادامه یافت و نظریه‌های مختلفی پا به عرصه‌ی وجود نهادند. از مهم‌ترین

۱. لینتن، هنر مدرن، ترجمه علی رامین، ص۱۰.

www.SID.ir

آن‌ها نظریه‌ی نهادی هنر است که دو فیلسوف آمریکایی، جورج دیکی[۱] و آرتور دانتو[۲] به تأثیر از نظراتِ متأخر وینگنشتاین در باب زبان و هم‌چنین فیلسوف انگلیسی آستین،[۳] آن را طرح کردند و پروراندند.

۴. نظریه‌ی نهادی

دلیل این‌که چرا جایگاه برخی از آثار هنری از قبیل آثار حاضر و آماده‌ی مارسل دوشان[٤] تا این حد مورد مناقشه است، این است که این نوع آثار، فرضیه‌های ریشه‌دار مربوط به ماهیت و هدف هنر را به چالش می‌کشند. هم‌چنین دلیل دیگر که چرا این آثار را هنر نامیده می‌شود این است که آن‌ها مقتضیاتِ نهادی به نام نهادِ هنر را برآورده می‌سازند. در نظریه‌ی نهادی آنچه مشهود است آن است که این نظریه برای جای دادن آثار هنری معاصر، در حوزه‌ی هنر شکل گرفت. آرتور دانتو مدعی است: هنرمند در هر زمانه و شرایط خاصی با اتکا به نظریه‌ی هنرِ مشترکی که مخاطبان قادر به درک آن هستند و به اثر زمینه‌ای تاریخی و نمادین می‌بخشد، چیزی را به عنوان هنر به وجود می‌آورد. هنر لازم نیست که بازی، نقاشی، باغ، معبد، کلیسای جامع، یا اپرا باشد. لازم نیست که زیبا یا اخلاقی باشد. لازم نیست که نبوغ فردی را ابراز دارد یا از طریق نورانیت، هندسه و تمثیل، سردرگمی به پروردگار را به نمایش بگذارد».[٥]

دیکی نیز به ترتیب در سال‌های ۱۹٦۹، ۱۹۷۱، ۱۹۷٤ و ۱۹۸٤، چهار تعریف از هنر ارائه می‌دهد: «او می‌پذیرد که کثیری از آثار هنری فقط بوسیله‌ی یک شخص ـ یعنی

1. George Fickie (1926-)
2. Artur Danto (1924-)
3. John Langshaw "J. L." Austin

٤. این تفکر که یک شیء بدون دخل و تصرف به عنوان اثر هنری شناخته شود توسط دوشان مطرح شد و بر این گونه آثار نام "حاضر - آماده " گذاشتند.

٥. فریلند، اما آیا این هنر است، ترجمه کامران سپهران، ص۵۷.

Archive of SID

www.SID.ir

پدیدآورنده‌ی آن‌ها دیده می‌شوند، ولی بازهم هنر محسوب می‌شوند. در چنین مواردی شأن مورد بحث معمولاً بوسیله‌ی شخصی واحد، هنرمندی که اثر مصنوع را می‌آفریند اعطا می‌شود».[۱] بعدها تعریف جامع‌تری ارائه می‌دهد: برای ساختار نهاد اجتماعی عالم هنر، به تعدادی فرد نیاز است، اما برای اجرا از طرف و یا به نمایندگی از عالم هنر در جهت اعطای شأن هنری، تنها یک نفر مورد نیاز است. بسیاری از آثار هنری هرگز به رویت کسی در نیامده‌اند، ولی کسانی بوده‌اند که آن‌ها را خلق کرده‌اند، اما با این حال، آن‌ها آثار هنری محسوب می‌شوند. شأن در این موضوع همان اجرا و به ثمر رساندن محصولِ هنری از سوی شخصی واحد در جهتِ اعطای شأن هنری است. البته هیچ چیز مانع از اعطای شأن هنری از سوی گروه افراد نیست، اما معمولاً این مسأله از سوی افراد واحد صورت می‌گیرد، یعنی هنرمندی که محصول هنری را خلق می‌کند.[۲]

«بینکلی[۳] هم به مانند نظریه‌ی نهادی بر این باور است که آن‌چه شیء را به اثر هنری تبدیل می‌کند، چیزی در ذات یا نفس شیء نیست، بلکه قصد هنرمند است که موجب آن می‌شود».[٤] نظر بینکلی بسیاری از نمونه‌هایی را که عموماً هنر شناخته می‌شوند از عرصه هنر خارج می‌کنند. او آن‌قدر بر آن تأکید ورزیده که برخی از آثارِ پیشنیان که امروزه هنر نام می‌گیرند از حوزه‌ی هنر خارج می‌شوند چراکه برای آن خالقان، آن آثار مصداقی از هنر نبودند. نقاشی‌های غارِ لاسکو، گلدان‌ها عتیقه‌ی چینی، نقشِ درون غارهای آلتامیرا[٥] که امروزه در موزه‌ها نمایش داده می‌شوند، از آن جمله‌اند.

کاری که دیکی، دانتو و بینکلی انجام دادند آن بود که نظریه و تعریفی تازه از هنر ارائه کنند تا آثاری از جمله اشیای حاضر و آماده و دیگر پدیده‌هایی که ضابطه‌ها و

---

۱. هنفلینگ، اُسوالد، چیستی هنر، ترجمه علی رامین، تهران، هرمس، ۱۳۸۹ش، ص۳۸.

۲. کرول، نوئل، نظریه‌های معاصر هنر، ترجمه محمد روحانی، تهران، مدرسه اسلامی هنر، ۱۳۹۳ش، ص۶۰.

3. Timothy Binkley

٤. هنفلینگ، چیستی هنر، ترجمه علی رامین، ص۴۴.

5. Altamira

Archive of SID

www.SID.ir

معیارهای پیشین را زیر پا گذاشته بودند، وارد حیطه‌ی هنر شوند. در بخش ابتدایی به این مسأله پرداخته شد که وقتی دنیا عوض می‌شود، انسان سعی در تغییر و اصلاحِ تعاریف خود می‌کند تا تفسیری جدید دست و پا کند و بتواند توجیهی برای تغییرِ دنیایی که در آن زندگی می‌کند داشته باشد. زیرا نمی‌تواند با قواعدی خلافِ آن‌چه در زندگی با آن سرو کار دارد زندگی کند. تفسیر و تعریفی که گاه با تعریفِ پیشین در تقابل قرار می‌گیرد.

معمولاً این‌گونه می‌اندیشیم که آن‌چه در واقعیت است با آن‌چه می‌گوییم یا قرارداد می‌کنیم، تفاوت دارد. برای مثال اگر اثری را هنری می‌نامیم به این دلیل است که او به موجب داشتن ویژگی‌هایی در واقعیت، خود را از یک اثر معمولی تبدیل به اثری هنری کرده است. از این رو این مسأله را بعید می‌دانیم که خواسته و آرزوی من تأثیری در اثر هنری بودن یا نبودن چیزی بگذارد. اما «دانتو و دیکی به این نتیجه می‌رسند که اشیای هنری در نگارخانه‌ها به آن علت وجود ندارند که پیش از ورود به نگارخانه، اشیای هنری‌اند؛ آن‌ها اشیای هنری‌اند به علت آن‌که در نگارخانه وجود دارند و مراجع، هنر بودن آن‌ها را پذیرفته‌اند».[۱]

آن‌چه در نظریات دیکی، دانتو و ... برجسته است آن است که بر مبنای نظر آن‌ها تلقی سوژه محور از هنر به اوج خود می‌رسد. زیرا به باور آن‌ها سوژه نه تنها اساس آفرینش اثر هنری بلکه اساسِ ماهیت آن است. این‌گونه است که تنوع مکاتب و آثار هنری این قرن منجر به تنوع و برآمدنِ نظریه‌های جدید در حوزه‌ی تعریفِ هنر شده است.

نتیجه

با نظری بر آرای اُرتگا ای گاست در نوشته‌های مختلفِ او و آن‌چه در این تحقیق در باب بحران انسان به آن پرداخته شد، این امر روشن می‌گردد که بحران پس از جداییِ انسان از

۱. هرینگتون، نظریه‌های فلسفی و جامعه شناختی در هنر، ترجمه و تألیف علی رامین، ص۸۶.

Archive of SID

www.SID.ir

وضعیتی رخ می‌دهد که تا قبل از آن زندگی او را تفسیر می‌کرد. در وضعیتِ بحرانی انسان می‌ماند و جهانی سیال و بدون تفسیر که نمی‌داند به چه چیز تازه‌ای بیاندیشد، تنها می‌داند که اندیشه‌های سنتی کاذب و ناروا بودند. پس از کنار نهادن اندیشه‌هایی که سال‌ها به آن‌ها خو کرده بود، فشار و ناکامی احتمالیِ انسان در نیاز به ساخت تفسیری نو که جهان را در خود جای دهد، او را به این سمت سوق می‌دهد که اگر نمی‌تواند تفسیر پیشین را بپذیرد تا جهانش را با آن تبیین کند، جهان و تفسیرِ دیگری دست‌وپا کند، و یا اگر توان آن را ندارد که تفسیری به بزرگی جهانِ خود ارائه کند، جهانش را کوچک کند تا در قالب تفسیرش جای گیرد. موفقیت و یا عدم موفقیت در مواجه با این بحران، هر وضعیت، هر دوره و هر باور انسانی را دچار تحول می‌کند؛ تحولی که درآن، نه بخشی از جهان بلکه خود جهان و ساختارهایش را در هم می‌ریزد و وضعیت بحرانی را پدیدار می‌کند. تغییراتی که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به واسطه‌ی رشد سریع علم، نظریات جدید در حوزه‌های مختلف، جنگ جهانی اول و ... در ساختارهای جهان و نگاه آدمی به وجود آمد، زمینه‌ساز این بحران شد.

در هنر مدرن اوضاع چنان است که گویی از سویی یگانه ارزش بر جای مانده، اعتقاد به خود روند هنری است، چرا که ارزش‌های دیگر آدمی که او را موجودی متعالی ساخته بود، به واسطه‌ی کنار رفتن تفسیر انسان از خود و جهانش، فرو ریخته است. از این رو دیگر تقسیمات و مرزهای سابق بین هنرها از میان برداشته شده است، نقاشی، پیکرتراشی و معماری با هم در آمیخته و هر سه از تکنولوژی تأثیر پذیرفته‌اند. در حال حاضر این هنر نه تنها آن‌چنان اشارتی به واقعیت عینی ندارد، بلکه به انسان و به ارزش‌های والای او به گونه‌ای که در گذشته به آن پرداخته می‌شد، بی‌اعتنا است. این امر دلیلی است به این‌که چرا اکثر مردم، دیگر سنخیتی بین خود و این هنر نمی‌بینند. چراکه توده‌ی مردم تمایل داشتند که هنر به روایت آن‌چه در زندگیشان رخ می‌دهد، و یا حداقل به آن‌چه در ایده‌ی آن‌ها می‌گذرد، بپردازد. این هنر از فُرم فاصله می‌گیرد و تا جای ممکن

Archive of SID

www.SID.ir

به سمت انتزاعی شدن پیش می‌رود. هنری غامض که در میان توده‌ی مردم محبوب نیست، در مخاطبِ هنری نیز سردرگمی ایجاد می‌کند و ورطه‌ی هنر را با ساختارشکنی به بحران می‌کشاند.

به نظر می‌رسد که هنرمند از واقعیت به تخیل و از تخیل به واقعیت پناه می‌برد و در بین این دو در نوسان است. اثر هنری در این رفت و برگشت‌هاست که زاده می‌شود و همه‌ی سبک‌های هنری مخلوطی از هر دوی این‌ها هستند. بعضی به واقعیت بیرونی بیشتر بها می‌دهند و برخی دیگر به تخیل. گروه اول هنر را تقلید و شأن آن را نزدیک‌تر بودن به واقعیت می‌دانند، و گروه دوم، گویی تابِ زمختی و تغییرناپذیری واقعیت را ندارند و برای تحمل آن به سوی درون و تخیل رو می‌کنند؛ جایی که در آن انسان به پرواز در می‌آید، آسمان سبز می‌شود، سنگ فریاد می‌کشد و در نهایت، جایی که در آن همه چیز مجاز می‌شود؛ در آن‌جاست که مرزها در هم می‌ریزد؛ تعریفِ هنر، هنرمند و مخاطبِ هنری با شکسته شدنِ قبح واقعیت، دچار بحران می‌شوند، چراکه انسان در می‌یابد که واقعیت تنها می‌تواند خیالی قاعده‌مندتر باشد.

در حال حاضر شاهد تنوع فراوانی در آثار هنری مدرن هستیم، حال آن‌چه مشکل را در این حوزه دو چندان می‌کند، آن است که در هنرِ مدرن شهود، معیار و یا کارکردی در کار نیست تا بتوان بر آن تکیه کرد. از این تنوع، سردرگمی و از این سردرگمی، بحران زاده می‌شود. اگر دقیق شویم، در اصل این تنوع خود زاییده‌ی همان بحران است؛ در این‌جا به دوری بر می‌خوریم که سرنوشت هنر مدرن را رقم زده است. از همین رو است که طرحی برای هنر زدن سخت می‌نماید. ردپاها به قدری زیادند که به شک می‌توان هر کدام از آن‌ها را در پیش گرفت، و حتی می‌توان از راهی دیگر رفت و ردپای جدیدی بر زمین مهر کرد.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

برادبری، ملکم، مدرنیته و مدرنیسم، ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری، تهران، نقش جهان، ۱۳۹۱ش.

اکو، اومبرتو، تاریخ زیبایی، ترجمه هما بینا، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۹۲ش.

ارتگا ای‌گاست، خوسه، انسان و بحران، ترجمه احمد تدین، تهران، انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۷۶ش.

فریلند، سینتیا، اما آیا این هنر است، ترجمه کامران سپهران، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۸ش.

لینتن، نوربرت، هنر مدرن، ترجمه علی رامین، تهران، نشر نی، ۱۳۹۱ش.

کرول، نوئل، نظریه‌های معاصر هنر، ترجمه محمد روحانی، تهران، مدرسه اسلامی هنر، ۱۳۹۳ش.

هرینگتون، آستین، نظریه‌های فلسفی و جامعه شناختی در هنر، ترجمه و تألیف، علی رامین، تهران، نی، ۱۳۹۲ش.

هنفلینگ، اُسوالد، چیستی هنر، ترجمه علی رامین، تهران، هرمس، ۱۳۸۹ش.

Eco, U., *Storia della Bruttezza*, Borgaro Torinese ltaly, 2007.

Gimpel, J., *the Cult of Art*: Against Art and Artist, London, Weidendeld and Nicolson, 1969.

Ortega y Gasset, J., *En Torno a Galileo (Esquema de las crisis)*, Madrid, Revista de Occidente, 1976.

Idem, *La deshumanizacion del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa caple, 2007.

Wiliams, R., *Culture, London and Glasgow*, Fontana, 1981.

Archive of SID

www.SID.ir