

زیبایی‌شناسی امر غریب^۱

از کتاب «ایجاد غرابت: زیبایی، والایی و «زیبایی‌شناسی سوم» (پسا مدرن)^۲»

نوشته هربرت گرابس^۳

ترجمه رضا اسکندری

زیبا نه، غریب!^۴

پس از گذشت یک قرن از خیزش نوگرایی، زندگی ما با احساسی از بیگانگی ناشی از رویارویی فزاینده‌امان با پدیده‌های غریب خو گرفته است. گاه بی‌آن که متوجهش باشیم، و گاه به‌واسطه تاثیر ناگزیر تغییرات اجتماعی، فرهنگی و فن‌آرانه، [امر] غریب را تجربه کرده‌ایم و این تجربه غرابت در معنای دیگربودگی *آزارنده*^۵، گاهی برای‌امان لذت‌بخش، گاهی هراس‌آور و گاهی -در بلندمدت- صرفاً پذیرفتنی بوده‌است. برخوردی طبیعی و سازنده با این غرابت، نه تنها از منظر سیاسی و اخلاقی مطلوب است، بلکه از منظر پراگماتیک و برای رویارویی با آهنگ فزاینده تغییر در جهان پیرامون ما، مهاجرت‌های روزافزون و تمایلات آشکار به جهانی‌شدن، ضروری نیز به نظر می‌رسد. اما با این وجود، اتخاذ چنین رویکردی به [امر] غریب چندان ساده نیست؛ خصوصاً آن که این غرابت به اندازه‌ای شدید باشد که امکان دریافت آن به‌واسطه صور معمول ادراک، احساس و قضاوت‌های ما ممکن نباشد. ناامنی ایجادشده در چنین شرایطی، نه تنها می‌تواند موجب طرد و نفی شود، که می‌تواند خود را به‌صورت تعرض و دشمنی نشان دهد.

اهمیت این امر، به‌ویژه آنجا رخ می‌نماید که حتی در هنر و ادبیات، که تماشایی و خواننده در آن به‌ندرت با خطر جانی روبه‌رو می‌شود، رویارویی با امر غریب چنین واکنش‌هایی را به همراه خواهد داشت. باید به خاطر داشت این هنر بود که برای نخستین بار امکان‌پذیری تجربه تکان‌دهنده غرابت را، دست‌کم از اوایل سده بیستم مطرح ساخت. درواقع، می‌توان از سلطه غرابت سخن گفت؛ زیرا عمده آنچه از آثار این دوره بلا تغییر برجای مانده است، صرف‌نظر از تنوع و تحولات گسترده‌ای که می‌توان در هنر و ادبیات یافت، نه تنها به شکلی غریب ظاهر شده‌اند، بلکه به طریقی غرابت بنیادین خود را به‌صورت بحث‌ناپذیری آزارنده‌ای حفظ کرده‌اند.

تجلیات بیگانگی در رویارویی با هنرهای تصویری و ادبیات آغاز مدرنیسم به روشنی قابل دریافت است. تنها کافی است نمایشگاه‌های امپرسیونیست‌ها، و حتی فراتر از آن اکسپرسیونیست‌ها، کوبیست‌ها، ساخت‌گرایان، دادائیست‌ها و سوررئالیست‌ها، ظهور شعر نمادگرا و تصویری، درام اکسپرسیونیستی و آثار داستانی نویسندگانی چون گرتود اشتاین^۶، آندری بلی^۷، جیمز جویس^۸ و آلفرد دوبلین^۹ را به خاطر آورد؛ و نیز هنرمندان و نویسندگانی که این راه را ادامه داده و کوشیدند تا این غرابت استمرار یابد. با فروکش کردن راهبردهایی که مدرنیسم با آن به خلق غرابت می‌پرداخت، مجموعه‌ای جدید ابداع شد که به‌زودی توسط منتقدان جایز ویژگی‌های دورانی نو شناخته شد: پسامدرنیسم. از آن زمان نیز، تغییرات مستمرا ادامه یافته است؛ اما با وجود تمام این تغییرات در سلاقی و تجلیات، هرکس که علاقه‌ای بیش از یک اشتیاق زودگذر به محصولات و خلاقیت‌های هنری داشته باشد، معترف خواهد بود که ادبیات و هنر معاصر مسیر خلق احساس بیگانگی^{۱۰} را هم‌چنان ادامه داده‌اند.

اگر هنرها دیگر به برآورده ساختن هنجارهای زیباشناختی [مبتنی بر] زیبایی نمی‌پردازند، بیشتر به دلیل همین غرابت است تا این واقعیت که آنها به طور معمول به ترسیم چیزهایی می‌پردازند که فهم متعارف آنها را زشت قلمداد می‌کند. زیرا همان‌طور که کانت سال‌ها پیش اشاره کرده است، «هنرهای زیبا برتری خود را مشخصاً در این [توانایی خود] نشان می‌دهند که آن چه را در طبیعت نامطلوب یا زشت می‌دانیم به‌صورتی زیبا به تصویر می‌کشند.» [۱] هنرهای بصری و ادبیات مدرن و پسامدرن، دیگر زیبا نیستند زیرا بیگانگی پیشینی که ایجاد می‌کنند، آنها را از -به‌قول کانت- برانگیختن «بلاواسطه احساس فراتر رفتن در زندگی» [۲] و به تبع آن، «ارائه‌شدن [اثر هنری] به‌عنوان محصولی با مطلوبیت جهان‌شمول» [۳] باز می‌دارد. مفهوم بلاواسطگی در اینجا از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. جای تردید نیست که آثار هنری مدرن و پسامدرن [نیز] احساس لذتی را در بیننده ایجاد می‌کند **اگر** مخاطب آمادگی روبه‌رو شدن با این آثار را برای دفعات و در مدت زمانی طولانی داشته باشد. بدون تردید، همین لذت بلاواسطه است که زیبایی‌شناسی امر غریب را منحصر به

¹ The Aesthetic of the Strange

² Making Strange: Beauty, Sublimity, and the (Post)Modern 'Third Aesthetic'

³ Herbert Grabes

⁴ Not beautiful, but strange!

⁵ Disturbing Otherness

⁶ Gertrude Stein

⁷ Andrei Bely

⁸ James Joyce

⁹ Alfred Döblin

¹⁰ Alienation

فرد می‌سازد. احساس غرابت اولیه‌ای که در بیننده یا خواننده [اثر] ایجاد می‌شود، قرار است آستان تلاش‌های متعدد او برای غلبه بر چنین واکنشی باشد و بدین ترتیب، در نهایت به توسعه ادراک و آگاهی او بیانجامد.

از این منظر، جای تعجب نیست که نوگرایی به‌طور خاص باید اهمیتی ویژه به آن چیزهایی بدهد که به‌صورتی افراطی تازه هستند، و [هنر] آوانگارد فراتر از همه چیز در جستجوی تجدید هنر – و اگر بتواند زندگی – است. زیرا غرابتی که تا بدین پایه مطلوب [نوگرایان] است، با «چیزهای» نو» پیوستگی دارد؛ دست‌کم تا زمانی که هنوز نو هستند. از آنجا که نوگرایان غرابت را بیش از هر چیز در صورت نوین رادیکال جستجو می‌کنند، و [این] نو بودن به سرعت از میان می‌رود، آنچه بر جای می‌ماند توالی شتاب‌زده‌ای از جنبش‌های پیشرو است که سرانجام به هم‌زیستی سبک‌های متکثری می‌انجامد که در پسادرنیسم شاهد آن هستیم. تلاش واضح [صورت‌گرفته] برای ایجاد بیشترین غرابت ممکن از طریق ارائه همیشگی [چیزهای] نو و به‌کارگیری روش‌های نوین ارائه، رابرت هیوز^{۱۱} را بر آن داشته‌است تا مدعی شود نیروی محرکه هنر قرن بیستم را «شوک تازه‌ها»^{۱۲} است. [۴]

[این امر] به‌صورتی گسترده مورد تایید است – و پژوهش‌های اخیر نیز نشان داده‌اند – که پس از رنسانس و با شروع دوره‌ای که آن را نوگرایی متقدم^{۱۳} می‌خوانند، از آثار ادبی انتظار می‌رفت چیزی نو ارائه کنند؛ خواه موضوع یا تمی نو، دیدگاهی جدید یا نحوه نوینی برای ارائه اثر. [۵] به‌طور قطع، توانایی آنان در ارائه تجربه‌ای نو به خواننده یا بیننده، معیاری مرکزی قلمداد می‌شد که کیفیت آثار بر اساس آن مورد قضاوت قرار می‌گرفت. این نگرش با ظهور فرقه نوبغ^{۱۴} در قرن هجدهم قدرت بیشتری یافت. «چیز تازه» باید تماماً تازه می‌بود و استعداد یک نابغه اصیل، در توانایی خلق آن از هیچ نهفته بود: «باید [چیزی] در طبیعت شناسا باشد تا هنر را برانگیزاند، به بیان دیگر، هنر زیبا تنها به‌صورت فرآورده‌ای از نبوغ امکان‌پذیر است.» [۶]

به هر روی، مادامی که ادبیات و هنر، هم به زیباشناسی تقلیدی – چه از طبیعت و چه از آثار قدیمی که الگو محسوب می‌شدند – و هم به آرمان وحدت میان زیبایی و خیر وفادار می‌مانند، حتی [چیزی] تماماً تازه هم نمی‌توانست احساس کاملاً بیگانه ایجاد کند. بدین ترتیب، این بیشتر ارزیابی مجددی از چیزهای هول‌انگیز و ترسناک در نظریه هنر قرن هجدهم بود تا فرقه نوبغ؛ ارزیابی مجددی که به استقرار زیبایی‌شناسی [امر] والا^{۱۵} [۷] انجامید و راه را برای غرابت رادیکال‌تر در ادبیات و هنر گشود. زیبایی‌شناسی والا تنها به واسطه رویارویی با چنان سطحی از غرابت امکان‌پذیر است که ضربه‌ای ناگهانی و کشنده را [در مخاطب] موجب شود؛ و چنین تأثیری مطمئناً به سهولت در قلمرو هنر قابل دستیابی نیست. آنچه با رواج داستان‌های گوتیک علاقه‌مندان زیادی را به خود جذب کرد، ارائه چیزهای غریب، هم در دنیاهای خیالی و هم در [نشان‌دادن] اعماق روح انسان بود تا آمیزه‌ای از ترس و هیجان‌طلبی^{۱۶} را ایجاد نماید؛ احساسی زیباشناختی که نه تنها در خلق لذت، که در [پذیرش] این واقعیت نیز که لذت مذکور شدیداً در گرو هیجان ناشی از رویارویی با [پدیده‌های] ترسناک است، با زیبایی‌شناسی والا اشتراک داشت. بدین ترتیب، غرابت [موجود در] آثاری که ارائه شده بود، در ابتدا به‌صورت قابلیت برای ایجاد چنین هیجان عاطفی درآمد؛ قابلیت که به سرعت مصرف می‌شد و بدین ترتیب خلق پیوسته صور ترسناک جدیدتر و هولناک‌تر را الزامی می‌ساخت. ادبیات و سینمای ترسناک امروز نیز بر اساس همین شکل از ضربه احساسی پی‌ریزی شده‌اند که در بیشتر بخش‌های آن، غرابت کاملاً با «چیزهای نو» و در قالب [اتفاقات] غیرمنتظره و ناشناخته هویت می‌یابد.

این [گزاره] که الزامی برای این ترتیب وجود ندارد و چیزهای غریب می‌توانند غریب بمانند حتی زمانی که تازگی خود را از دست می‌دهند، و به تبع آن، دقیق‌تر دانستن سخن‌گفتن از زیبایی‌شناسی [امر] غریب تا از زیبایی‌شناسی چیزهای تازه، صرفاً با ظهور مدرنیسم مطرح شد. این [اتفاق] زمانی روی داد که ادبیات و هنر نوگرا، در جستجوی استقلال خویش، رهاسازی خود را از قواعد تقلیدی آغاز کرد و نگره‌های جایگزین نوینی از جهان، و [حتی] جهان‌های نوینی را، نه فقط به شکلی نامعمول، که به‌صورتی ترسیم کرد که دیگر استخراج آن از تجربیات روزمره ناممکن بود. البته شکی نیست [این آثار] در اولین ارائه خود، دست‌کم به‌صورتی نیمه عامدانه، موجب بروز «شوک تازه‌ها» شدند. هم‌چنین می‌دانیم بسیاری از آثار شاخص آن دوره، هنوز قابلیت میوه‌ت‌کننده در برانگیختن احساس غرابت دارند. امروزه کافی است کسی گلی رنج^{۱۷} بودلر (۱۸۵۷)، به سوی دمشق^{۱۸} استریندبرگ^{۱۹} (۱۸۹۸)، سرزمین هرز^{۲۰} تی. اس. الیوت^{۲۱} (۱۹۲۲) یا/ولیس^{۲۲} جیمز جویس (۱۹۲۲) را بخواند و نگاهی به آثاری چون جیغ^{۲۳} ادوارد مونش^{۲۴} (۱۸۹۳)، دوشیزگان آوینیون^{۲۵} پیکاسو^{۲۶} (۱۹۰۷)،

11 Robert Hughes

12 The Shock of the New

13 Early Modern

14 The Cult of Genius

15 Sublime

16 Angstlust

17 Les Fleurs du Mal

18 To Damascus

19 Strindberg

20 The Waste Land

21 T.S. Eliot

22 Ulysses

23 The Scream

چرخ دوچرخه^{۲۷} دوشان^{۲۸} (۱۹۱۳) یا مربع سیاه بر زمینه سفید^{۲۹} مالویچ^{۳۰} (۱۹۱۵) بیندازد تا منظور این حرف را [به روشنی] دریابد. [بدین ترتیب] نه تنها شکافی میان ادبیات و هنرهای تصویری پیچیده و مغلق با عامه مردم دهان گشود، بلکه نویسندگان و هنرمندان [نیز] به وضوح آثار خود را به گونه‌ای آفریدند که راه را برای تفاسیر متعدد باز بگذارد و حتی برای خبرگان نیز مبهم باشد.

این واقعیت که دیگربودگی به واسطه نو بودن - یا دست کم تماما نو بودن - به سیاق فرقه نواخ - شناخته نمی‌شود نیز از تبدیلات ظریف در راهبردهاست که در پست‌مدرنیسم دیده می‌شود. برای مثال، در ادبیات این [نگاه] به ایجاد نواقح‌گرایی^{۳۱} و کاربست گسترده [الگوهای] التقاطی^{۳۲}، و در هنرهای بصری از دهه ۱۹۸۰ به این سو، به ایجاد مجموعه‌ای از [پسوندها و پیشوندهای] «نو^{۳۳}» (از قبیل نو-فوویست^{۳۴}، نو فیگوراتیو^{۳۵} و مفهوم‌گرایی نو^{۳۶}) انجامید. نباید این گونه فرض شود که ایده‌های تماما تازه نویسندگان و هنرمندان به پایان رسیده است؛ [زیرا] چنین فرضی با هنری که با رسانه‌های نوین کار می‌کند در تعارض قرار می‌گیرد. در مقابل، می‌توان گفت به نظر می‌رسد هنرمندان و نویسندگان، کاملا از «اضطراب تاثیرپذیرفتن^{۳۷}» [۸] - ترس از ملامت‌شدن به‌خاطر کار کردن بر چیزی که پیش‌تر مکشوف بوده است - که از اواخر قرن هجدهم استمرار یافته‌بود رهیده‌اند. برای بار دیگر، به روشنی معلوم شده است که دست‌یابی به سطح بالایی از اصالت - به‌ویژه از منظر متخصصان - با ایجاد دگرگونی‌هایی مختصر در چیزهای سنتی یا با ترکیب موضوعات، مایه‌ها و روش‌های ارائه به‌خوبی شناخته شده‌ای که پیشتر کنار گذاشته شده بودند، امکان‌پذیر است.

والا نه، غریب!^{۳۸}

به نظر می‌رسد [دیگر] هیچ شکی نیست که هنر و ادبیات امروز را نمی‌توان زیرمجموعه‌ای از زیبایی‌شناسی زیبایی در نظر گرفت. بلکه در مقابل، بسیاری از منتقدان توان خود را مصروف داشته‌اند تا نشان دهند زیبایی‌شناسی مدرن و پسامدرن بر اساس والایی بنا گذاشته شده است. [۹]

آنچه تلاش برای برقراری ارتباط میان زیباشناسی مدرن و پسامدرن با زیبایی‌شناسی والا را تشویق می‌کند، این واقعیت است که در هر دو، لذت به‌صورتی غیرمستقیم خلق می‌شود. در ادبیات و هنر مدرن و پسامدرن، دقیقا این غرابت است که موجب یک احساس بیگانگی ابتدایی می‌شود و تنها با غلبه بر این احساس است که نوعی از لذت امکان‌پذیر می‌گردد. پاره‌ای از منتقدین این [روند] را با خلق لذت در [هنر] والای قرن هجدهم که ادموند برک^{۳۹} آن را «لذت» «لذت» یا «حظ نسبی»^{۴۰} می‌نامید «تا احساسی را تبیین کند که با رهایی از درد یا خطر همراه است» [۱۰] برابر دانسته‌اند. بنابر [عقیده] کانت، این «لذتی است که صرفا به‌صورتی غیرمستقیم انگیخته می‌شود: این [لذت] به‌واسطه قبض^{۴۱} لحظه‌ای نیروهای حیاتی، و تخلیه بلاواسطه آن که به مراتب قدرتمند تر است ایجاد می‌شود.» [۱۱] هم‌ارز دانستن این دو فرایند، بیش از هر چیز با قرائت روانشناسانه از «لحظه والا^{۴۲}» در پژوهش تاثیرگذار توماس وایزکل^{۴۳} با نام *والای روماتیک*^{۴۴} و از سال ۱۹۷۶ رواج یافت. وایزکل تجربه والایی را با ارجاع به رابطه میان خواننده و متن تفسیر می‌کند و تا آنجا پیش می‌رود که [احساس] ناامنی [خواننده] که ناشی از رویارویی او با بخشی گیج‌کننده از متن است، و [نیز] کشف متعاقب آن را با [امر] والای قرن هجدهمی، با [آن] ضربه ناشی از روبه‌رو شدن با شدت و قدرتی گُشنده و متعاقب آن، با آرامش و سلطه موفقیت‌آمیز بر آن واقعه، یکی می‌داند. او این واقعیت مهم را نادیده می‌گیرد

24 Edvard Munch

25 Les Demoiselles d'Avignon

26 Pablo Picasso

27 Cycle de Bicyclette

28 Duchamp

29 Black Square on White

30 Malevich

31 Neorealism

32 Pastiche

33 Neo

34 Neo-Fauve

35 Neo-Figurative

36 Neo-Conceptual

37 Anxiety of Influence

38 Not Sublime, But Strange!

39 Edmund Burke

40 Relative Pleasure or Delight

41 Inhibition

42 Sublime Moment

43 Thomas Weiskel

44 The Romantic Sublime

که ادبیات و هنر مدرن و پسامدرن، شاید کم‌وبیش [مخاطب را] بیگانه سازد، اما تقریباً بدون استثنا از ایجاد [صورتی] حقیقی [از] «قبض نیروهای حیاتی» یا حتی خلق تأثیری کشنده ناتوان است. هنر پیشرو، [عموما] مخاطب خود را به اندازه کافی شوکه کرده است، اما تفاوت زیادی بین احساس شوک یا یک بیگانگی ساده فاقد اهمیت، و تجربه یک شوک کشنده وجود دارد. این تفاوت بارها بزرگ‌تر از آن است که بتوان این دو فرایند را یکی دانست و از یک زیبایی‌شناسی مشترک سخن گفت. علاوه بر آن، وایزکل این واقعیت را [نیز] نادیده می‌گذارد که والایی با ناگهانی بودن آن شناخته می‌شود: «لذتی نسبی» بلافاصله از پی «قبض نیروهای حیاتی»؛ در حالی که احساس بیگانگی ایجاد شده توسط ادبیات و هنر مدرن و پسامدرن، عموماً به صورتی تدریجی برطرف می‌شود؛ پس از درگیری گسترده‌ای با اثر هنری است که احساسی از لذت منتج می‌شود.

تعامل ظاهری دیگری میان هنر و ادبیات مدرن و پسامدرن و زیبایی‌شناسی والا توسط ژان-فرانسوا لیوتار^{۴۵} ارائه شد. این [رابطه] در دیدگاه او در تلاش برای نشان دادن «وجود چیزی غیر قابل ارائه»^{۴۶} ریشه دارد؛ «نشان دادن آن که چیزی هست که ما می‌توانیم درک کنیم اما نمی‌توانیم آن را ببینیم یا نشان دهیم.» [۱۲] لیوتار با جنبه‌ای اساسی از زیبایی‌شناسی والای کانتی سروکار دارد: [قدرت] تصور در رویارویی با [چیزهای] فوق‌العاده بزرگ یا قدرتمند شکست می‌خورد اما این شکست قابلیت ذهن را در ارجاع به ایده‌ها فعال می‌سازد. بدین ترتیب این ایده‌ها به صورتی برتر از تمامی ادراکات حسی شناخته و تجربه می‌شوند و متعاقباً رشدی ذهنی را در توانایی [مخاطب] ایجاد می‌کنند؛ احساس برکشیده شدن^{۴۷} [۱۳]. لیوتار تنها به آن لحظه‌ای می‌پردازد که گونه‌ای خاص از ادراک حسی به شکست [قدرت] و به واسطه آن به توجه به ایده‌هایی می‌انجامد که نمی‌توانند در صورتی مادی بازنمایی شوند.

اما به هر حال، واقعیتی مهم در این دیدگاه نادیده گرفته شده است. ارجاع به ایده («چیز غیر قابل ارائه» لیوتار) و احساس برکشیده شدن افزایش ذهنی توانایی در اثر شکست قدرت تصور در برابر اندازه یا قدرت باورنکردنی رخدادهای طبیعی خاص، که نقشی اساسی در زیبایی‌شناسی والا ایفا می‌کند، صرفاً در شرایطی معنادار است که شناسای انسانی توسط فرهنگ خود به «بسط ایده‌های اخلاقی» سوق داده شود [۱۴]. مسلماً این امکان وجود دارد که هنر و ادبیات مدرن و پسامدرن سعی بر نشان دادن «وجود چیزی غیر قابل ارائه» داشته باشند؛ حتی اگر صرفاً از آن رو باشد که این هنر تا حد زیادی به نظریه وابسته است (نکته‌ای که لیوتار به آن اشاره نمی‌کند). اما به هر حال، هرچند کانت می‌توانست تمایلی به سمت ایده‌های اخلاقی و متافیزیکی در [هنر] زمان خود را تعقیب کند، عموماً نمی‌توان [سوگیری] مشابهی را در دوره مدرن و پسامدرن مفروض دانست. به همین دلیل، زمانی که از کشف نمایش غیرمستقیم [پدیده‌های] نامتناهی در هنر معاصر سخن به میان می‌آید، دیگر سخن نه از احساس برکشیده شدن، که از تجربه به مغاک افتادن^{۴۸} است. با این وجود، لیوتار بر [استفاده] از واژه والا اصرار می‌ورزد حتی اگر تحولی در این معنا را مد نظر داشته باشد [۱۵]؛ زیرا او، همانند بارنت نیومن^{۴۹} نقاش اکسپرسیونیسم انتزاعی، بر این باور است که صرف حضور و بروز هنر متاخر، روی دادی است که متناوباً برخلاف چنین احساسی [از سقوط] عمل می‌کند: «این نقاشی، اکنون و اینجا حضور دارد، به جای آن که هیچ چیز اینجا نباشد، و این پدیده‌ای والاست.» [۱۶] اما به هر حال، صرف حضور یک اثر هنری نو، هیچ چیز از تجربه زیباشناختی که آن اثر بازمی‌نماید به ما نمی‌گوید. این [اثر] می‌تواند در ترتیبی سنتی زیبا یا والا باشد یا –آن‌گونه که نشان خواهیم داد– غریب. حتی اگر کسی با لیوتار هم‌عقیده باشد، باز هم این کاربست عام از واژه والا نیز به جوهره هنر و ادبیات اخیر راهی ندارد.

قصه ندارم با این [دیدگاه] مخالفت کنم که مفروض داشتن جایگزینی برای زیبایی‌شناسی زیبایی به صورت زیبایی‌شناسی والا، که تا حد زیادی رهین برک و کانت است، نه تنها پایه‌ای برای احساس زیباشناختی رومانتیسیسم و زیبایی‌گرایی ایجاد نموده است، بلکه زمینه را نیز برای آوان-گاردیسم نوگرایی و تکثرگرایی پسانوگرایی فراهم ساخته است. [۱۷] اما به هر روی، از آغاز [جنبش] نوگرایی به بعد، ادبیات و هنر به راه‌هایی توسعه یافته‌اند که در قرن هجدهم قابل پیش‌بینی نبود و با مفروضات زیبایی‌شناسی والا قابل تطبیق نیست.

علاوه بر تغییرات پیش‌گفته، تحول دیگری نیز وجود دارد که ارزش بررسی را داراست. در زیبایی‌شناسی والای قرن هجدهم، احساس ناتوانی و شکست [قوه] تخیل، ناشی از رویارویی با [چیزی] فوق‌العاده بزرگ و قدرتمند است. در مقابل، هنر و ادبیات مدرن و پسامدرن، چنین احساسی را به وسیله تجربه عدم قطعیت، دلخواهی به نظر آمدن و ذهن‌گرایی گریزناپذیر طبیعت تمامی تلاش‌هایی ایجاد می‌کند که برای ادراک معنا [از اثر] صورت می‌گیرد. غلبه بر چنین [احساس] ناتوانی نه با ارجاع صرف به ایده‌های نامتناهی، که تنها به واسطه بهره‌گیری از راهبردهای خلاقانه حل مسأله‌ای امکان‌پذیر است که عموماً نیازمند صرف تلاش‌های بسیاری است.

به نظر می‌رسد دلیل اصلی حیات دوباره والایی [زیباشناختی] در دوران اخیر، حیات دوباره‌ای است که زیبایی‌شناسی کانتی یافته‌است. با در نظر گرفتن نظام کانتی، تنها یک جایگزین می‌توان برای زیبایی در نظر گرفت و آن والایی است. اگر به چنین دوگانگی اعتقاد داشته باشیم، آنگاه هنر و ادبیات مدرن و پسامدرن [ناگزیر] در زیبایی‌شناسی والایی شراکت خواهد داشت صرفاً به این دلیل که نمی‌توان آن را دیگر در حوزه زیبایی تعریف نمود؛ و از آنجا که این زیباشناسی متاخر صورتی مطلقاً متفاوت از آن چیزی است که در قرن هجدهم وجود داشت، واژه والا به گونه‌ای بازتعریف می‌شود که تا حدی [با این هنر

⁴⁵ Jean-François Lyotard

⁴⁶ Unpresentable

⁴⁷ Uplifting

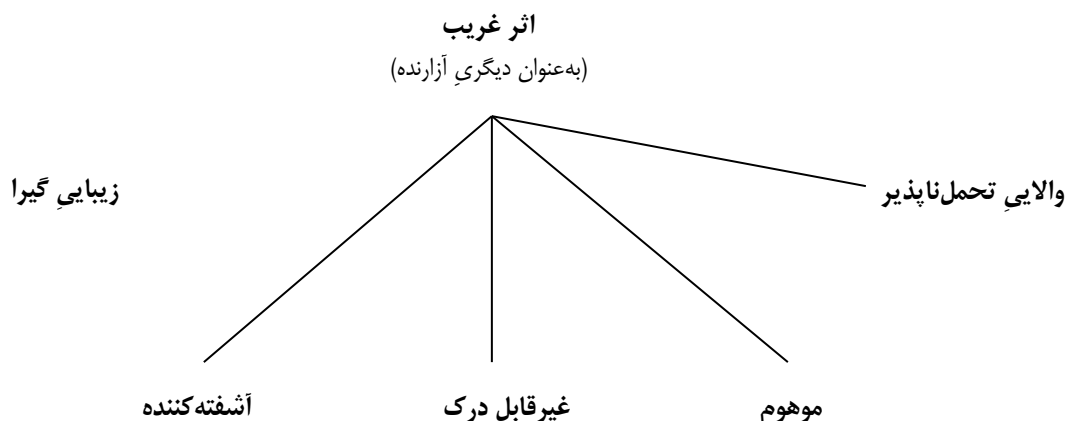
⁴⁸ Abyss

⁴⁹ Barnett Newman

جدید] تطبیق یابد. هرچند چنین فرایندی گمراه‌کننده به نظر می‌رسد، زیرا سطحی از پیوستگی را به صورت مصنوعی ایجاد می‌کند که در واقع وجود ندارد. در مقابل، به نظر می‌رسد تلاش برای تبیین ذات منحصر به فرد این زیبایی‌شناسی جدید، با استفاده از واژگانی جدید راهگشا تر خواهد بود.

زیبایی‌شناسی غرابیت

زیبایی‌شناسی سوم که در [تبیین] ادبیات و هنرهای تصویری معاصر بیشتر قابل استفاده است، دوگانگی نظریات زیباشناختی پیشین را با تاکید بر دامنه گسترده میان زیبایی و والایی از میان می‌برد. هنر و ادبیات مدرن و پسامدرن که عموماً دیگر به دنبال جذابیت مستقیم و زیبایی نیست، اما آن قدر هول‌انگیز نیست که هم‌چون [هنر] والا موجب «قبض نیروهای حیاتی» شود، از طیف [میان] تقریباً-زیبا⁵⁰ تا تقریباً-والا⁵¹ بهره می‌گیرد تا احساسی از بیگانگی خلق کند؛ از تحریکی ساده تا تجربه‌ای موهوم. این [احساس] از خواننده یا بیننده می‌خواهد تا در تلاش‌هایش برای درک اثر و متعاقب آن حرکت به سمت توسعه لذت‌بخش ادراک، احساس و آگاهی، بیش از پیش خلاق باشد. تنوع در علت این بیگانگی آغازین، که با شدت‌هایی متفاوت بروز می‌کند، دقیقاً به گستردگی دامنه غرابیتی است که توسط هنرمندان و نویسندگان مختلف و به طرق مختلف ایجاد می‌شود. ما با [پدیده] غریب به صورت **دیگری** بیگانه‌کننده‌ای روبه‌رو می‌شویم که جایی در دامنه گسترده زیبا تا والا - که در نمودار زیر به تصویر کشیده شده است - قرار می‌گیرد.



همان‌گونه که مشاهده می‌شود، خردناپذیری ادبیات و هنر معاصر هسته مرکزی این طیف را تشکیل می‌دهد؛ امری که بارها به آن اشاره شده (و عموماً موجب افسوس بوده) است. در عین حال، این امکان هم‌چنان وجود دارد که غرابیت در موارد استثنایی بدان حد برسد که برای ایجاد تجربه والا کفایت کند. تنها زیبایی خالص است که خارج از حوزه غرابیت قرار می‌گیرد، زیرا تنها در این حالت است که هیچ غرابیتی که موجب [احساس] بیگانگی باشد یافت نمی‌شود. هرچند در بیشتر موارد، سطح بسیار پایی از غرابیت کافی است تا کلیت زیبایی را در هم شکند و خواننده یا بیننده را آن قدر آشفته کند که فرایند ادراک را به سمت و سوی زیبایی‌شناسی غرابیت سوق دهد.

طیف گسترده غرابیت، با شدت‌های مختلفی که می‌تواند از تحریکی ساده تا تجربه‌ای موهوم را در برگیرد، به نوبه خود می‌تواند تبیین‌کننده طبیعت متکثر هنر و ادبیات مدرن و پسامدرن باشد. این امر با در نظر گرفتن راه‌های بی‌شمار خلق غرابیت روشن‌تر نیز خواهد شد. معمولاً کافی است موضوع یا نحوه نمایش آن (یا هر دو) به نحوی با تجربه‌های معمول و آشنای ما از جهان یا هنرهای فرهنگی که این تجربه‌ها را جهت می‌دهند تفاوت داشته‌باشند؛ یا در حدود قلمرو سنتی ادبیات و هنر زیبا قرار نگیرند. تنوع امکاناتی که [صرفاً] در مدرنیسم در برابر ما قرار می‌گیرد، به تنهایی بیش از توان ادراک ماست؛ و آن زمان که امکانات راهبردهای اصلی مدرنیسم در خلق صورتی از غرابیت رو به ضعف گذاشت، هنر و ادبیات پسامدرن نشان داد که زیبایی‌شناسی غرابیت به هیچ روی در معرض نابودی نیست. درک این مساله که این [غرابیت] هم‌چنان مهم است و در آینده نیز اهمیت خواهد داشت، ساده‌تر خواهد بود اگر نه فقط خود غرابیت، که آن تجربیات زیبایی‌شناختی که از پی آن می‌آیند نیز مورد تامل قرار گیرد.

⁵⁰ Almost-Beautiful

⁵¹ Almost-Sublime

ویژگی اصلی این فرآیند آن است که خواننده و بیننده در رویارویی با احساس بیگانگی ایجاد شده توسط غرابت ادبیات و هنر معاصر، تلاش فرآیندهای را مصروف همگرایی میان این مولفه‌های غریب با [دستگاه] ادراک خود از هنر و جهان می‌سازد. این مولفه‌ها طی این فرآیند می‌توانند حایز پاره‌ای معانی شوند و در سطحی عاطفی با آنان برخورد شود. اگر این تلاش موفقیت‌آمیز باشد به لذتی منتهی خواهد شد که عمدتاً به احساس رضایت‌مندی فرد از توانایی خود در حل خلاقانه مساله باز می‌گردد؛ اما در عین حال موجب [احساس] تحسین آن اثر هنری و ادبی نیز می‌شود که در وهله نخست برانگیزاننده این فرآیند بوده است.

اما به هر روی، آغاز شدن این فرآیند و انتاج آن به صورت مطلوب، فاقد ضمانتی درونی است. هر آن کس که در [مواجهه با] هنر مدرن و پسامدرن در انتظار لذت بلاواسطه‌ای است که زیباشناسی زیبایی آن را تضمین می‌کند، [در زمان رویارویی با این هنر] واکنشی به شکل نارضایتی، ناامیدی یا حتی خشم و احتراز از رویارویی دوباره با هر شکلی از این هنر نشان خواهد داد؛ و به خوبی می‌دانیم که در خصوص بخش بزرگی از جامعه چنین شرایطی صادق است. این [امر] در وهله نخست بدان معناست که زیبایی‌شناسی غرابت به آماده‌سازی فرهنگی مخاطب خود وابسته است؛ به تبیین و معرفی شیوه‌های تغییر در تاثیرگذاری ادبیات و هنر. علاوه بر این، مخاطب برای موفقیت [در این فرآیند] باید منابع لازم را نه تنها برای داشتن ذهنی باز در برابر این غرابت، که برای سازگاری با آن در اختیار داشته باشد. خود نویسندگان و هنرمندان نیز که از وجود چنین شرایطی آگاه بوده‌اند، از آغازین روزهای نوگرایی کوشیده‌اند تا آثار ظاهراً گیج‌کننده خود را از طریق انتشار بیانیه‌ها، اظهار نظرها و مباحث نظری، قابل ادراک سازند. به نظر می‌رسد تامین پشتیبانی مفهومی برای فرآیند آشنایی با ادبیات و هنر [مدرن و پسامدرن] برای تبدیل احساس بیگانگی ناشی از رویارویی با این آثار به لذتی زیباشناختی ضروری باشد. به بیان دیگر، روشن است که هنر و ادبیات مدرن و پسامدرن نیازمند نظریه است؛ دیدگاهی که هم‌زمان موجب توسعه نظریه زیباشناختی نیز شده است. [اما] سوالی که کمتر مورد توجه قرار گرفته این است که چرا چنین شرایطی باید به وجود بیاید.

اگر کسی بخواهد به این سوال پاسخ دهد، در وهله نخست یادآوری این نکته ضروری است که چیزی به عنوان ادراک خالص وجود ندارد. در مقابل، ادراک همواره تحت تاثیر انتظاراتی قرار می‌گیرد که بخشی از آنها ریشه‌ای انسان‌شناختی دارند، بعضی از خلال فرهنگ کسب می‌شوند و بعضی دیگر مشروط به تجربیات شخصی هستند. این بدان معناست که هر چند فرآیند ادراک تماماً ذهنی (سوبژکتیو) است، اما عموماً بر چارچوبه‌ای فرهنگی قابل انطباق است که با استفاده از آن، می‌توان تاثیرات مشخصی را با موفقیت پیش‌بینی نمود؛ برای مثال، این که چیزی زیبا ادراک می‌شود یا آزارنده. احساس غرابتی که هنر و ادبیات مورد سوال به واسطه دیگربودگی خود بر می‌انگیزند را نمی‌توان در سطح ادراکی تبیین یا حل کرد زیرا ادراک فرآیندی خودکار است. آنچه ضروری است بازتابی است که می‌کوشد طرق مشروط‌سازی ادراک را نمایان کند و با چنین بازتابی تنها به شکل انتزاعی می‌توان ارتباط برقرار کرد. به عنوان یک نمونه می‌توان از ساختارگرایی روسی^{۵۲} یاد کرد که اصل بیگانه‌سازی هنر نوگرا را به عنوان ادراکی غیرخودکار^{۵۳} ترویج می‌کرد. به هر حال، ارائه زندگی روزمره به صورتی ناآشنا تنها یکی از روش‌های بسیار برای خلق احساس غرابت است. حتی اگر ادراک به عملکرد خودکار خود ادامه دهد و آنچه غریب می‌نماید غریب بماند [و ادراک شود]، این بازتاب انتزاعی هنوز می‌تواند واکنشی را در برابر این غرابت ایجاد کند که مبتنی بر نفی آن نیست، بلکه آن را به صورت فرصتی برای توسعه آگاهی‌های فرد و تغییر در الگوهای عاطفی مستقر او در نظر می‌گیرد. حتی اگر کسی آن قدر شکاک باشد که بگوید ما در سطح انتزاعی نیز به همان شدت مشروط به الگوهای فرهنگی هستیم، ناگزیر به اعتراف خواهد بود که ادبیات و هنر معاصر، با غرابت برانگیزاننده خود، دست کم امکانی را برای تغییر در حالات ادراکی تثبیت‌شده یا به آزمون گذاشتن مرزهای تفکر انتزاعی فراهم می‌آورد تا بتوان حتی با چیزی که بسیار غریب است همراه شد. هر چه نقد و نظریه [هنری و ادبی] سعی کنند تا با نگاهی گذشته‌نگر، ظهور هنر و ادبیات جدید را در قالب تغییر در صور فرهنگی ادراک و تفکر تبیین کنند، [بازهم] به صورتی همیشگی و گریزناپذیر در [مرحله] پیش از خود تولید هنری باقی می‌مانند. دوره هنر و ادبیات مدرن و پسامدرن به توسعه موازی نقد و نظریه [هنری] وابسته است تا تاثیرات زیباشناختی آنها کاملاً شکوفا شود؛ اما این دومی همواره از اهمیتی ثانویه برخوردار است زیرا نخست این هنرمند یا نویسنده است که باید این غرابت را تجدید کند تا پس از آن نقد و نظریه کمک شایانی به درک آن بنماید.

نیازی به بیان این مطلب نیست که سازگار شدن با غرابت الزاماً به معنای [از میان رفتن آن و] روشن شدن همه چیز نیست. این امکان وجود دارد که غریب، غریب بماند اما احساس غرابت به دلیل دست‌یابی به نوعی از ادراک از میان برود؛ برای مثال، اگر فردی یاد بگیرد رویارویی با غرابت را مولفه‌ای بنیادین در تجربه جهان و خود بداند. این مساله ممکن است این سوال را به ذهن متبادر کند که چرا هنر و ادبیات، به جای آن که آشتی‌دادن تعارضات میان خواسته‌های ذهنی و واقعیات وجودی به وسیله زیبایی، خود را نیازمند افزایش یا تشدید زمینه‌های فراوانی می‌دانند که برای ایجاد غرابت وجود دارد. گذشته از هر چیز، چنین امکانی [برای هنر و ادبیات] وجود دارد: «هنرهای زیبا برتری خود را مشخصاً در این [توانایی خود] نشان می‌دهند که آن چه را در طبیعت نامطلوب یا زشت می‌دانیم به صورتی زیبا به تصویر می‌کشند.» [۱۸]

اگر پاسخ به این سوال را، به جای قلمرو هنر، در خود حوزه زیبایی‌شناسی بجوییم، دو نوآوری بنیادین در زیبایی‌شناسی امر غریب خود را نشان خواهند داد: تقویت خلاقیت در خواننده و بیننده؛ و تاثیر و اثر خلاقیت و تفکر انتزاعی که بدون آن غرابت اولیه به لذتی زیباشناختی تبدیل نخواهد شد. [ادراک]

⁵² Russian Structuralism

⁵³ De-automatize

زیبایی‌شناسی امر غریب، درست در نقطه مقابل زیبایی‌شناسی زیبایی که در آن بیننده و خواننده پیش از هر چیز و به معنای دقیق کلمه گیرنده آن چیزی است که ارائه شده است، حجم قابل توجهی از تلاش را طلب می‌کند. متقابلاً یکی از مولفه‌های لذتی که در نهایت از این [فرآیند] فراچنگ می‌آید، ایمانی بیشتر به توانایی خود برای حل مساله و تقویت اعتماد به نفس اوست.

[هم‌چنین] در مقابل زیبایی‌شناسی والا، این رشد ذهنی در توانایی‌ها و این آگاهی افزایش‌یافته از توانایی‌های خود، به واسطه توجهی آنی به مفاهیم اخلاقی و برتری انسان‌ها به‌عنوان موجودات منطقی نسبت تمام چیزهایی که توسط حواس ادراک می‌شود به وجود نمی‌آید؛ یا دست کم همیشه چنین نیست. از آنجا که دیگربودگی در ادبیات و هنر مدرن و پسامدرن غرابتی را با شدت‌های مختلفی ایجاد می‌کند، اما -با استثنائاتی محدود- خواننده یا بیننده را در هم نمی‌شکند، این امید باقی می‌ماند که با تلاش و بهره‌گیری از منابعی مشخص چون تخیل و تفکر انتزاعی، غرابت قابل فهم گردد یا دست کم از بیگانگی آن کاسته شود. شاید کانت زیبایی را چیزی تعریف می‌کرد که «بدون یک انتزاع، به‌صورتی جهانی دوست داشته شود» [۱۹]، اما این فقط بدان دلیل بود که او می‌توانست فرض کند هماهنگی پایه‌ای موجود در رابطه آزاد میان تخیل و مفاهیم ادراک در تمامی موارد و به‌واسطه غایت‌مندی ذاتی موجود در زیبایی تضمین شده است. در خصوص زیبایی‌شناسی غرابت، دقیقاً همین هماهنگی است که مورد سوال قرار می‌گیرد: [چنین هماهنگی] مفروض نیست، اما می‌توان گفت برای خواننده یا بیننده مساله‌ای مفروض است که او باید حل کند. بنابراین، نظریه در رویارویی با زیباشناسی امر غریب ضروری است و [نیز] در فرآیند زیبایی‌شناختی، باید رابطه متقابلی میان خلاقیت و تفکر انتزاعی وجود داشته باشد که توسط هنر مدرن و پسامدرن ایجاد شده است.

این پرسش که چرا ادبیات و هنر باید بر دامنه احتمالات روبه‌رو شدن با دیگربودگی‌های موجود در جهان بیفزاید، به جای آن که صرفاً به نشان دادن زیبایی بپردازد را نیز می‌توان با ارجاع به رابطه میان قلمرو هنر و فرهنگ به عنوان یک کل پاسخ داد. علی‌رغم تمایلاتی چون سوداگری و [کسب] جایگاه اجتماعی که عموماً نقشی اساسی در عرصه هنر ایفا می‌کنند، ادبیات و هنر اقلیمی را پی می‌ریزند که خواننده و بیننده می‌تواند در آن به‌صورتی تقریباً آزاد از تمایلات بیرونی به آنچه ارائه می‌شود واکنش نشان دهد. همانگونه که ازرا پاونده^{۵۴} می‌گوید «دیگر هنر از کسی نمی‌خواهد کاری انجام دهد، فکر خاصی کند یا چیز خاصی باشد». [۲۰] به همین دلیل است که غرابت منحصر از رویارویی با خود [چیز] غریب منتج می‌شود و نه از ترس‌های عملی مرتبط با آن در سایر حوزه‌های زندگی. هم‌چنین فرآیند رویارویی با غرابت در شرایط آسودگی امکان‌پذیر می‌شود زیرا فشاری برای موفقیت‌آمیز بودن آن وجود نخواهد داشت. این فرآیند به ما اجازه می‌دهد خلاقیمان را آزادانه افزایش دهیم و واکنش‌های خودمان را در برابر آنچه غریب به‌نظر می‌رسد در یابیم، زیرا نه خود را تحت فشار زمان می‌یابیم و نه تحت فشار برای اتخاذ تصمیمی عملی. فرهنگی که ادبیات و هنری فاقد سوگیری و به‌صورتی نه‌الزاماً زیبا، بلکه عموماً [همراه با] یک بیگانگی تحریک‌کننده تولید می‌کند، شاید به بهترین شکل ممکن به بقا و پیشرفت آتی خود کمک می‌کند. به هر روی، شناسایی قابلیت‌های این هنر تا بیشترین حد ممکن ضروری است و زیبایی‌شناسی امر غریب، بیش از هر دوره دیگری نیازمند آموزش منسجم زیبایی‌شناسی است.

یادداشت‌ها

1. Immanuel Kant, *Critique of Judgment*, tr. Werner S. Pluhar (Indianapolis: Hackett, 1987): § 48, 180.
 2. *Critique of Judgment*, § 23, 98.
 3. *Critique of Judgment*, § 6, 53.
 4. Robert Hughes, *The Shock of the New: Art and the Century of Change* (London BBC, 1980).
 5. *Das Neue: Eine Denkfigur der Moderne*, ed. Maria Moog-Grünwald (Heidelberg: Carl Winter, 2002).
 6. *Critique of Judgment*, § 46, 175.
 7. Cf. here Herbert Dieckmann, "Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts," *Die nicht mehr schönen Künste: Grenzphänomenen des Ästhetischen*, ed. Hans Robert Jaus (Munich: Wilhelm Fink, 1968): 271–317.
 8. See: Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1973).
 9. See, for example, Thomas Weiskel, *The Romantic Sublime* (Baltimore MD: Johns Hopkins UP, 1976); Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne: Rapport sur le savoir* (Paris: Minuit, 1979); *New Literary History. The Sublime and the Beautiful: Reconsiderations* (special issue 16.2, Winter 1985); *Du Sublime*, ed. Michael Deguy (Paris: Belin, 1988); *Das Erhabene*, ed. Christine Pries (Weinheim: VCH, 1989); Peter de Bolla, *The Discourse of the Sublime* (Oxford: Blackwell, 1989); Rob Wilson, *American Sublime* (Madison: University of Wisconsin Press, 1992).
۱۰. این لذت باید از «لذت مستقیم» که ناشی از روبه‌روی با زیبایی است تفکیک شود. See: A Philosophical Enquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful, ed. James T. Boulton (1757; Oxford: Basil Blackwell, 1987): Section IV, 37
11. *Critique of Judgment*, § 23, 98.
 12. Jean-François Lyotard, "An Answer to the Question, What is the Postmodern?" in *The Postmodern Explained: Correspondence 1982–1985*, ed. Julian Pefanis & Morgan Thomas (1988; Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992): 11.
 13. *Critique of Judgment*, § 27, 114-115 & § 29, 129.
 14. *Critique of Judgment*, § 29, 124.
 15. See Herbert Grabes, "The Inversion of the Sublime: Infinity in the Postmodern Novel," *Amerikastudien* 38.4 (1993): 589–99.
 16. Jean-François Lyotard, "The Sublime and the Avant-Garde," in *The Lyotard Reader*, ed. Andrew Benjamin (Oxford: Blackwell, 1989): 199.
 17. Lyotard, "The Sublime and the Avant-Garde," 206.
 18. *Critique of Judgment*, § 48, 180.
 19. *Critique of Judgment*, § 9, 64.
 20. Ezra Pound, "The Serious Artist," *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T.S. Eliot (London: Faber & Faber, 1960): 46.