سرشناسه: دانتو، آرتور
عنوان و نام پدیدآور: دگردیسی شیء معمولی، فلسفه‌ای برای هنر / آرتور دانتو / ترجمه‌ی امیر مازیار
مشخصات نشر: تهران، نشر گیلگمش ۱۴۰۲
مشخصات ظاهری: ۳۹۹ ص
شابک: ۲ ـ ۹۵ ـ ۷۸۵۸ ـ ۶۲۲ ـ ۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت:
موضوع:
موضوع:
شناسه‌ی افزوده:
رده‌بندی کنگره:
رده‌بندی دیویی:
شماره‌ی کتاب‌شناسی ملی:
اطلاعات رکورد کتاب‌شناسی:

دگردیسی شیء معمولی

فلسفه‌ای برای هنر

آرتور دانتو

ترجمه‌ی امیر مازیار

نشر گیلگمش: ناشر هنر خانواده‌ی فرهنگی چشمه

دگردیسی شیء معمولی
ـ فلسفه‌ای برای هنر ـ
آرتور دانتو
ترجمه‌ی امیر مازیار
(دانشگاه هنر ایران)

ویراستار: مسعود علیا
مدیر هنری: سعید فروتن
همکاران آماده‌سازی: سمیرا شهبازی، سارا علاالدینی
لیتوگرافی: باختر
چاپ:
تیراژ: نسخه
چاپ اول: پاییز ۱۴۰۴، تهران
ناظرفنی چاپ: یوسف امیرکیان
حق چاپ و انتشار محفوظ و مخصوص نشر گیلگمش است.
هرگونه اقتباس و استفاده از این اثر مشروط به دریافت اجازه‌ی کتبی ناشر است.
شابک: ۲ـ۹۵ـ۷۸۵۸ـ۶۲۲ـ۹۷۸

قیمت: تومان

دفتر مرکزی خانواده‌ی فرهنگی چشمه: تهران، خیابان کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲. تلفن: ۸۸۳۳۳۶۰۰ ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی کریم‌خان:** تهران، خیابان کریم‌خان زند، نبش میرزای شیرازی، شماره‌ی ۱۰۷. تلفن: ۸۸۹۰۷۷۶۶ ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی کورش:** تهران، بزرگراه ستاری شمال، نبش خیابان پیامبر مرکزی، مجتمع تجاری کورش، طبقه‌ی پنجم، واحد ۴. تلفن: ۴۴۹۷۱۹۸۹ ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی کارگر:** تهران، خیابان کارگر شمالی، تقاطع بزرگراه شهید گمنام، کوچه‌ی چهارم، پلاک ۲. تلفن: ۸۸۳۳۳۵۸۳ ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی دانشگاه:** تهران، خیابان انقلاب، روبه‌روی دانشگاه تهران، بین فخر رازی و دانشگاه، پلاک ۱۲۰۶. تلفن: ۶۶۴۷۹۴۷۰ ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی جم:** تهران، نیاوران، جماران، مجتمع تجاری جَم‌سنتر، طبقه‌ی دوم، پلاک ۱۱. تلفن: ۲۶۴۵۰۸۷۲ ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی البرز:** کرج، عظیمیه، بولوار شریعتی، مرکز تجاری ـ فرهنگی مهرادمال، طبقه‌ی پنجم. تلفن: ۳۵۷۷۷۵۰۱ (۰۲۶) ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی بابل:** بابل، خیابان مدرس، نبش مدرس ۲۱، مرکز خرید پلازا، طبقه‌ی سوم، واحد ۳۱۱. تلفن: ۲ـ۴۴۴۲۳۰۷۱ (۰۱۱) ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی دلشدگان:** مشهد، بولوار وکیل‌آباد، بین وکیل‌آباد هجده و بیست (بین هفت‌تیر و هنرستان)، پلاک ۳۸۶. تلفن: ۳۸۶۷۸۵۸۷ (۰۵۱) ـــ **کتاب فروشی چشمه‌ی دلشدگان آرمیتاژ:** مشهد، بولوار وکیل‌آباد، بولوار هفت‌تیر، مجتمع تجاری آرمیتاژ، طبقه‌ی سوم. ـــ **کتاب‌فروشی چشمه‌ی رشت:** رشت، خیابان معلم، میدان سرگل، کوچه‌ی هفدهم. تلفن: ۲۱۴۹۸۴۸۹ (۰۹۰)

www.cheshmeh.ir
cheshmehpublication
cheshmehpublication

تلفن پخش کتاب چشمه: ۷۷۷۸۸۵۰۲

تقدیم به دیک و پگی کونز

آ. د

تقدیم به نرگس

ا. م

فهرست

یادداشت مترجم	۹
پیش‌گفتار	۱۳
قدردانی	۲۱
آثار هنری و اشیای واقعی صرف	۲۳
محتوا و علیت	۸۱
فلسفه و هنر	۱۱۹
زیبایی‌شناسی و اثر هنری	۱۸۵
تفسیر و تشخیص	۲۲۹
آثار هنری و بازنمایی‌های صرف	۲۶۷
استعاره، بیان و سبک	۳۱۹
نمایه	۳۹۵

یادداشت مترجم

آرتـور دانتو (۲۰۱۳ ـ ۱۹۲۴) از برجسـته‌ترین فیلسـوفان روزگار ما بود. در حوزه‌هایی گوناگونی از فلسفه از جمله فلسفه‌ی تاریخ، فلسفه‌ی کنش و فلسفه‌ی هنر آرایی تأثیرگذار طرح کرده اما شاید بیش از همه به خاطر نظراتش در فلسفه و نظریه‌ی هنر شناخته شده است. او منتقد هنری برجسته‌ای بود و نقاشی هم می‌کرد. با این‌که فیلسوفی امریکایی و متعلق به جریان کلی فلسفه‌ی تحلیلی بود، آرایش قرابت‌های زیادی با فیلسـوفان قاره‌ای داشـت و خصوصاً متأثر از هگل بود و بعضی از آرای هگل، از جمله مرگ هنر، را با تطبیق بر جریان هنر معاصر جان تازه‌ای بخشید!

کتاب دگردیسی شیء معمولی که در سال ۱۹۸۱ منتشر شد نه‌تنها یکی از مهم‌ترین آثار دانتو بلکه یکی از مهم‌ترین آثار فلسـفی درباره‌ی هنر است. پرسش اساسی دانتو، در مواجهه با هنر قرن بیستم، این است که چگونه آثاری که در ظاهر هیچ تفاوتی با اشـیای معمولی ندارند، مانند چشـمه‌ی مارسـل دوشان یا جعبه‌های بریلو اندی وارهول، اثر هنری محسوب می‌شوند اما اشیای معمولی مشابه آن‌ها چنین نیستند و چگونه می‌توان به درکی از هنر رسید که

هم سـقوط ایکاروس بـروگل و پیتای داوینچی و هـم حاضرآماده‌های دوران مـا را در بر بگیرد. دانتو از طرفی نشـان می‌دهد که هیـچ ویژگی درونی خود اثر برای اثر هنری شدن آن کافی نیسـت، چنان که پاروی دوشان با پاروهای معمولی هیچ تفاوتی نـدارد و از طرف دیگر صرف یک رویه‌ی اجتماعی و نهادی هم، مانند آن‌چه در نظریه‌ی نهادی هنر پیشـنهاد می‌شـود، برای این منظور کافی نیست. دانتو مهم‌ترین نظریه‌های هنری از بازنمایی تا فرمالیسم و بیان‌گرایی را در میان می‌آورد و با نقد دقیق آن‌ها نشان می‌دهد که چگونه تکیه بر ویژگی‌های درونی آثار برای هنر نامیدن آن‌ها کافی نیست و تفسیر، تاریخ هنر و عالم هنر در این فرایند نقشی اساسی دارند. این نقدها که همراه با بررسی بسیاری از آثار شاخص هنری انجام می‌گیرد به نظریه‌ای تازه درباره‌ی تعریف هنر می‌انجامد که شـارحان دانتو آن را نوبازنمودگرایـی خوانده‌اند. از منظر دانتو، گرچه نسخه‌های قدیم نظریه‌ی بازنمایی نادرست‌اند، اثر هنری همواره بازنمای چیزی است و «معنا» و از این‌رو «دربارگی» دارد و «تفسیرپذیر» است. یعنی چیزی درباره‌ی جهان به ما می‌گوید برخلاف اشیای معمولی که چنین نیستند. اما در این بازنمایی سبک، بیان، بلاغت و استعاره نقشی اساسی ایفا می‌کنند؛ اثر هنری بینش درونی هنرمند، و البته نگرش خاص عصر اوسـت که به شیوه‌ای ترجمه‌ناپذیر کالبد می‌پذیرد و تجسم می‌یابد. می‌توان گفت نظر نهایی دانتو دیدگاهی هگلی درباره‌ی هنر است که با توجه به چشمه‌ی دوشان و جعبه‌های بریلو وارهول بازسـازی و بازخوانی شـده اسـت. خواننده در دل این مسیر پرپیچ‌وخم با آثار هنری متعددی مواجه می‌شود که خود دانتو آن‌ها را خلق می‌کند و به مواجهه با بسـیاری از مفاهیم و نظریه‌های فلسفی جدید می‌رود که جا به جا برای شرح آثار هنری یا نقد نظریه‌های هنری به کار بسته می‌شوند. گرچه بحث از نظریه‌های فلسفی ممکن است برای خواننده‌ی ناآشنا با فلسفه گاه دشوار و پیچیده به نظر آید (مانند بحث‌های زبانی فصل هفتم)

اما به گمانم با شـکیبایی و گاه در پرانتز قرار دادن نظریه‌های خاص (که خود دانتو هم به خواننده پیشنهاد می‌کند) می‌توان مقصود متن و مقصد نهایی آن را دریافت؛ مقصود و مقصدی که به گمانم برای فیلسوفان به همان اندازه جذاب است که برای هنرمندان، مورخان و منتقدان هنری.

نکات کوتاهی هم درباره‌ی ترجمه‌ی کتـاب: دانتو نثر و بیانی از آن خود دارد. جملاتش گاه طولانی‌اند و نوعی بیان کنایی و طنزآلود در سرتاسر متن وجود دارد که کار ترجمه را دشوار می‌کند. سعی کرده‌ام متن تا حد امکان واضح و دقیق باشد. در این متن دانتو از واژه‌هایی بسیار گوناگون برای توصیف روایت‌های متنوع نظریه‌ی بازنمایی استفاده می‌کند. در ترجمه تلاش کرده‌ام با معادل‌های گوناگون این تفاوت را نشان دهم و از این‌رو واژه‌های محاکات، بازنمایی، تقلید، مثنی‌سـازی به عنـوان برابرنهاد برگزیده شـده و اصل آن‌ها مشخص شده‌اند. در متن اصلی هیچ تصویری وجود ندارد اما به جهت فهم بهتر متن خصوصاً در مواردی که آثار مورداشـاره چندان مشهور و دست‌یاب نبوده‌اند تصاویر آثار را به متن افزوده‌ام. همه‌ی پانوشت‌ها نیز از مترجم است. اطلاعات مربوط به اعلام در بخش نمایه آمده است.

ترجمه‌ی این اثر از سال ۹۸ آغاز شد و چندین سال به طول انجامید. علت اصلی آن حوادث ناگوار این سال‌ها بود. این فاصله‌های زمانی و احوال مترتب بر آن‌ها کار ترجمه را گسسته و پریشان کرد. اما بخت بلند این ترجمه آن بود که دوستی نازنین به یاری آن شتافت و شیرازه‌ی ازهم‌گسسته‌ی ترجمه را به هم پیوست. مسعود علیا با حوصله و دقت فراوان آشفتگی‌ها، لغزش‌ها و نادرستی‌های بسیار واردشده در متن را تصحیح و نثر ترجمه را پیراسته و آراسته کرد. از او تشکر می‌کنم که من و این ترجمه به‌تمامه وام‌دار اوییم. روشن است که مسئولیت همه‌ی لغزش‌ها و ابهامات برجای‌مانده با من است.

همچنین باید از دوست عزیزم، امیر نصری، تشکر کنم که این ترجمه به پیشنهاد و پی‌گیری او انجام گرفت و اینک در انتشارات وزین گیلگمش به چاپ می‌رسد. از مسئولان محترم انتشارات گیلگمش هم تشکر می‌کنم که در این سال‌ها همراه کار ترجمه بودند. در نهایت از همسرم نرگس تشکر می‌کنم که بی‌یاری او انجام این ترجمه ممکن نبود. تقدیم این ترجمه به او تشکر کوتاهی از همراهی‌های بلندش است.

مرداد ۱۴۰۴

پیش‌گفتار

در رمان موریل اسپارک، بهار زندگی دوشیزه جین برودی، وصف می‌شود که یکی از شخصیت‌ها یعنی خواهرْ هلنا که خود برآمده از دگردیسی است ــ او زمانی دانش‌آموز نوجوان و سرکش گلاسکویی، سندی استرینجر، بود ــ کتابی نوشته است با نام دگردیسی شیء معمولی؛ عنوانی که می‌پسندیدم و طمعش را داشتم از آنِ خواهرْ هلنا بود. برای این‌که این عنوان را از آن خود کنم باید کتابی می‌نوشتم که مناسب آن باشد. از قضا وقایع عالم هنر که برانگیزاننده‌ی تأملات فلسفی این کتاب بودند درست همین ویژگی را داشتند: دگردیسی‌های اشیای معمولی، امور پیش‌پاافتاده تبدیل به هنر می‌شدند. زمانی که به نظرم رسید استفاده‌ای برای آن عنوان پیدا کرده‌ام، به موریل اسپارک درباره‌ی تصرف آن نوشتم و همچنین مشتاق بودم بدانم که محتوای کتاب خواهرْ هلنا چه می‌توانست باشد. در رمان چیزی در این‌باره گفته نشده بود. اژدهاهای داستان‌ها حیاتی دارند که صرفاً خالقان آن‌ها برای‌شان، در آثاری که در آن‌ها حضور دارند، برمی‌گزینند. این‌گونه است که سکوت واگنر منطقاً پرسش‌هایی را درباره‌ی

متابولیسم فافنیر[۱] و چگونگی تولیدمثل او بی‌پاسخ رها کرده است. به همین‌سان کتاب‌هایی که در آثار داستانی ظاهر می‌شوند محتوایی نامشخص دارند، و نویسندگان معمولاً آن‌قدر باهوش هستند که سعی نکنند رمان‌هایی بزرگ، یا چیزی از این‌دست، بنویسند که اعتبارشان به شکلی تخیلی به نویسندگان آن‌ها نسبت داده می‌شوند. بااین‌حال، به نظر من چنین می‌آمد که ممکن است اسپارک درباره‌ی این‌که این کتاب درباره‌ی چه چیزی می‌توانست باشد، اگر قرار بود درباره‌ی چیزی باشد، نظری داشته باشد؛ و او پاسخ داد که این کتاب درباره‌ی هنر بود آن‌گونه که خود او آن را به انجام رسانده بود. پاسخش موجب خرسندی بود. به گمان من این هنرِ انجام‌گرفته عبارت بود از دگرگون کردن بانوان جوان معمولی به مخلوقاتی داستانی که هاله‌ای رازناک دارند: نوعی کاراوادجوگرایی ادبی. پس از تأمل کاری پیچیده‌تر کردم هر چند کم‌اثرتر: داستان را به واقعیت بدل کردم، زیرا چیزی که زمانی عنوانی داستانی بود هم‌اکنون عنوانی واقعی است. شاید با توجه به اشتیاق هنرمندان از زمان افلاطون تا حال حاضر برای آن‌که هنر را به واقعیت بدل کنند، درسی از این عمل غریب بتوان آموخت. امکان‌ها برای موفقیت به‌غایت محدودند و شاید محدود به چیزهایی مانند عنوان‌ها باشند، و جالب است تأمل در این‌که از تحقق‌بخشی به این رؤیای قرن‌ها چه کم حاصل آمده است. با این‌همه، داشتن عنوانی که بر مرزهایی غلبه می‌کند که وظیفه‌ی کتابی که آن عنوان را بر خود دارد تثبیت آن‌هاست خود نکته‌ای است، آن هم در جایی که گاه گمان می‌رود عنوان صرفاً چیزی است که کتاب بدان خوانده می‌شود.

این از عنوان. درباره‌ی برهه‌هایی هنری که به نظر می‌رسد این عنوان آن‌ها را به طرزی بسیار تحسین‌آمیز وصف می‌کند، به گمانم در وهله‌ی نخست

۱. فرزند پادشاه دورف‌ها در اساطیر اسکاندیناوی که تبدیل به اژدها می‌شود، و یکی از شخصیت‌های اپرای معروف واگنر، حلقه‌ی نیبلونگ.

باید به دوشان نظر کرد، همو که در مقام فردی پیشرو در تاریخ هنر این معجزه‌ی ظریف دگرگونی را انجام داد و اشیایی را از زیست‌جهان وجود هرروزه به آثار هنری تبدیل کرد: یک شانه‌ی آرایش، یک جابطری، یک چرخ دوچرخه، یک آبریزگاه. شاید بتوان اعمال او را تحسین کرد از این جهت که این اشیای غیرفاخر را در فاصله‌ای زیبایی‌شناسانه قرار داد و موجب شد آن‌ها گزینه‌هایی غیرمحتمل برای لذت زیبایی‌شناسانه باشند: برهانی عملی بر این‌که نوعی زیبایی ممکن است در بعیدترین جاها یافت شود. حتی کاسه‌ی لعاب‌دار آشنا ممکن است، اگر عبارت قدیس لوقا را در روایت دگردیسی اصلی[۱] [تجلی عیسی] به کار ببریم، «سپید و درخشان» ادراک شود. می‌توان دوشان را چنین دید، اما در این صورت این نظر چیزی نیست جز ملاحظه‌ای فنی بر نظریه‌ای که دست‌کم قدمتش به قدیس آگوستین بازمی‌گردد، و خود شاید دگرگونی زیبایی‌شناختی این آموزه اساساً مسیحی باشد که کم‌ترینِ ما ــ و چه‌بسا خصوصاً کم‌ترینِ ما ــ در فیض مقدس نورانی است. اما این فروکاست کار دوشان به موعظه‌ای اجرایی در زیبایی‌شناسی مسیحی ـ مردمی اصالت عمیق فلسفی آن را مخدوش می‌کند و در هر صورت این تفسیر کاملاً این پرسش را بی‌پاسخ رها می‌کند که چگونه چنین اشیایی آثار هنری شدند، چرا که همه‌ی آن‌چه نشان داده شده این است که آن‌ها بعد زیبایی‌شناختی نامنتظره‌ای داشته‌اند. بنابراین، سرآغازی تازه لازم بود که در آن این اشیای دگردیسی‌یافته چنان غرق در پیش‌پاافتادگی خود باشند که ظرفیت آن‌ها برای تأمل زیبایی‌شناختی حتی پس از این استحاله محل تردید باشد. بدین ترتیب پرسش از این‌که چه چیز آن‌ها را تبدیل به آثار هنری کرده می‌توانست طرح شود بی‌آن‌که اساساً ملاحظات زیبایی‌شناسانه در کار آیند. به گمانم، این کار را هنرمند پاپ اندی وارهول به انجام رساند.

۱. original transfiguration؛ روایتی مربوط به عهد جدید که در آن عیسی با سه تن از حواریون به کوه می‌رود و در آن‌جا چهره‌ی مسیح دگردیسی پیدا می‌کند و تابشی شکوهمند می‌یابد.

به یاد می‌آورم سرمستی فلسفی‌ای را که بیش از انزجار زیبایی‌شناختی از نمایشگاه او در سال ۱۹۶۴ دوام آورد، نمایشگاهی در استیبل گالریِ آن زمان در خیابان هفتاد و چهارم شرقی، جایی که چاپ‌هایی از جعبه‌های بریلو روی هم چیده شده بودند، گویی گالری برای انبار کردن اسکاچ‌های ظرف‌شویی مازاد اجاره شده بود. (همچنین اتاقی پر از جعبه‌های کلوگ چاپی هم بود که، در تقابل با جعبه‌های بریلوِ کاریزماتیک، فروغی برای جلب‌توجه نداشت). صرف‌نظر از برخی غرغرهای بی‌اهمیت، «جعبه‌های بریلو» آناً به عنوان هنر پذیرفته شدند؛ اما این پرسش تشدید شد که چرا جعبه‌های بریلو آثار هنری‌اند درحالی‌که همتاهای معمولی آن‌ها در پستوی سوپرمارکت‌ها در سرتاسر عالم مسیحی چنین نیستند. البته تفاوت‌های آشکاری وجود داشت: جعبه‌های وارهول از تخته‌سه‌لا ساخته شده بودند و باقی از مقوا. اما اگر قضیه برعکس بود، موضوع به لحاظ فلسفی تغییری نمی‌کرد. آن‌گاه این گزینه در کار می‌آمد که در واقع هیچ تفاوتی در مواد لزوماً موجب تمایز اثر هنری از شیء واقعی نمی‌شود. وارهول در واقع این گزینه را با قوطی‌های سوپ کمبل تحسین‌شده‌اش عملی کرد، کنسروهایی که از قفسه‌های فروشگاه‌هایی خریداری شده بودند که باقی ما هم آن‌ها را از آن‌جا می‌خریم. اما حتی اگر او، با طرز یگانه‌ای از به کار بستن هنر آهنگر، به شکلی فنی آن‌ها را با دست خودش شکل داده بود ــ و کنسروهای دست‌سازش چنان بی‌نقص شکل گرفته بودند که تمییزپذیر از کنسروهای کارخانه‌ای نبودند ــ آن‌ها قدمی بیش از آن‌چه پیش‌تر در عالم هنر طی کرده بودند به پیش نمی‌آمدند. پطرس، یوحنا و یعقوب عیسی را دیدند که پیشاروی آن‌ها دگردیسی یافت: «چهره‌ی او چون خورشید می‌درخشید و جامه‌ی او چون نور سپید بود.» ممکن است اثر هنری آنی باشد که می‌درخشد اما درخشندگی نمی‌تواند آن عامل تمایزبخشی باشد که تعریف هنر در پی آن است، مگر در مقام استعاره: و ممکن است خود

اندی وارهول، جعبه‌ی بریلو (۱۹۶۴)

نورانیت در انجیل متی هم این‌گونه باشد. تفاوت در هر چه باشد، نمی‌تواند در چیزی باشد که در اثر هنری و شیء واقعیِ تمییزناپذیر [از آن] به طور مشترک وجود دارد ــ که می‌تواند هر چیز مادی‌ای باشد که مستقیماً قابل‌مشاهده است. از آن‌جا که هر تعریفی از هنر باید جعبه‌های بریلو را هم در بر بگیرد آشکارا چنین تعریفی نمی‌تواند مبتنی بر وارسی خود آثار هنری باشد. این بصیرت بود که مرا مجهز به روشی کرد که در این کتاب به کار گرفته‌ام، کتابی که در آن این تعریف گریزپا را پی می‌جویم.

این تعریف چنان گریزپا بوده است که خود اطلاق‌ناپذیری تقریباً مضحک تعاریف فلسفی هنر بر هنر را عده‌ای قلیل، که این اطلاق‌ناپذیری را مسئله می‌دانستند، با توسل به تعریف‌ناپذیری هنر تبیین کردند. منحل کردن ویتگنشتاینی این پرسش چنین بوده است، البته به دلایلی پیچیده‌تر از

آن‌که در این پیش‌گفتار از آن‌ها بحث شـود. اما جعبه‌های وارهول حتی این تعریف‌ناپذیری ادعایی را هم به مسـئله‌ای تبدیـل می‌کند، زیرا با آن‌چه بنا بر اجماع عام اثر هنری نیست شـباهتِ تام دارد و بنابراین، به شکلی آیرونیک، پرسـش تعریـف را ضروری می‌سـازد. نظر خود من آن اسـت که پـوچ بودنِ ناگزیر تعریف‌های سنتی از هنر ریشه در این واقعیت دارد که هر کدام از آن‌ها مبتنی بر ویژگی‌ای اسـت که جعبه‌های وارهول آن را بی‌ربط به چنین تعریفی نشان می‌دهد؛ بدین‌سان انقلاب‌های عالم هنر تعریف‌های خیرخواهانه را در برابر آثار بی‌پروای جدید بی‌سپر رها می‌کنند. بنابراین، هر تعریفی که بخواهد پابرجا بماند باید خود را در برابر این انقلاب‌ها مصون سـازد و گمان دارم که با جعبه‌های بریلو این امکان به نحو مؤثری از میان رفته و تاریخ هنر از جهتی به پایان رسیده است. این‌که این تاریخ متوقف نشده بلکه به پایان رسیده به این معناست که به نوعی آگاهی از خود سر برکشیده و باز از جهتی تبدیل به فلسفه‌ی خود شده است: وضعیتی که هگل در فلسفه‌ی تاریخ خود پیش‌بینی کرده بود. مراد من تا حدی این است که حقیقتاً لازم بود تحول درونی عالم هنر به قدر کافی ملموس شود تا خود فلسفه‌ی هنر به امکانی جدی بدل گردد. به‌ناگاه در هنرِ مترقیِ دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ هنر و فلسـفه مهیای یکدیگر شدند. در واقع به‌ناگاه آن‌ها به هم نیاز پیدا کردند تا خود را جدا بخوانند.

مسائلی که این کتاب بدان‌ها می‌پردازد روشن‌تر از همه‌جا در آن‌چه می‌توان عرصه‌ی نقاشی ـ و ـ مجسمه‌سازی خواند پیش آمده‌اند. و بدین‌سان بسیاری از نمونه‌های من از این ژانرهای هنری برآمده است. بااین‌حال می‌توان آن‌ها را فراژانری طرح کرد و در همه‌ی شاخه‌های هنر: در ادبیات و معماری، در موسیقی و رقص. بنابراین، من گاه‌به‌گاه نمونه‌هایی از این حوزه‌ها هم خواهم آورد. مهم‌تر این‌که اگر چیزی از آن‌چه می‌نویسـم بر سراسر عالم هنر صدق نکند ایـن را یک دلیل نقض به حسـاب می‌آورم: به این دلیـل که مقصد من

به دست دادن فلسفه‌ای تحلیلی برای هنر است، هر چند می‌توان این نوشتار را تأمل فلسفی جدی‌ای درباره‌ی نقاشی ـ و ـ مجسمه‌سازی در عصر حاضر هم دانست.

واکنش‌های فلسفی من به جعبه‌های بریلو در نوشتاری خواستاری‌شده برای انجمن فلسفی امریکا در ۱۹۶۵ ارائه شد. عنوان آن «عالم هنر»[1] بود، و این خرسندی بیمارگونه را داشتم که مطلب من اساساً درک نشد. آن مقاله اکنون در یکی از شماره‌های قدیمیِ مزارستان نشریه‌ی فلسفه غنوده بود اگر دو فیلسوف جسور آن را کشف نمی‌کردند، یعنی ریچارد اسکلافانی و جورج دیکی، که به آن شهرتی دادند. از آن‌ها بسیار سپاس‌گزارم، و همچنین ممنونم از کسانی که چیزی به نام نظریه‌ی نهادی هنر را براساس تحلیل‌های «عالم هنر» ساختند، هر چند خود این نظریه کاملاً بیگانه با باورهای من است: فرزندان آدمی همواره همان‌گونه که قصد کرده متولد نمی‌شوند. بااین‌حال، من باید به همان شکل کلاسیک ادیپی با ذریه‌ی خود بجنگم، چرا که باور ندارم دوشیزه‌ی فلسفه‌ی هنر باید خود را تسلیم کسی کند که من پدر او خوانده شده‌ام.

نیویورک و بروک‌هِیوِن
آ. د.

1. artworld

قدردانی

افزون بر «عالم هنر»، چندین مقاله‌ی من شکل اولیه‌ی برخی استدلال‌ها و تحلیل‌های این کتاب را ترسیم می‌کنند. از «آثار هنری و اشیای واقعی»، تئوریا، ۲۹ (۱۹۷۳)؛ «دگردیسی شیء معمولی» و «یکی دو پاسخ به اسپارشات»، نشریه‌ی زیبایی‌شناسی نقد هنر، ۱۹۷۴ و ۱۹۷۶؛ و «بازنمایی تصویری و آثار هنری» در نودین و فیشر، ویراستاران، ادراک و بازنمایی تصویری (۱۹۷۹) نقل کرده‌ام. از ویراستاران و ناشران این مقالات بابت اجازه‌ی آوردن محتوا، مثال‌ها و، در برخی موارد، متن‌های این تأملات پیشین در کتاب حاضر سپاس‌گزارم.

نمی‌توانم یکایک از همه‌ی هنرمندان، مورخان هنر و فیلسوفانی تشکر کنم که از آن‌ها چیزی آموخته‌ام که خود هیچ‌گاه نمی‌توانستم بیابم. اما بیش از همه باید به مرحوم رودلف ویتکوور اشاره کنم که کتاب اصول معمارانه در زمانه‌ی اومانیسم او موانعی را از پیش چشم من برداشت و برایم میسر ساخت که درباره‌ی هنر فلسفه‌ورزی کنم. رودی انسانی بزرگ نیز بود، از آن پژوهشگران نادری که ذره‌ای در کارشان بخل ندارند، و زندگی‌اش تجسم لطف اخلاقی بود. به هیچ‌کس بدین اندازه مدیون نیستم. اما در این‌جا بدون رعایت هیچ ترتیبی

افرادی را ذکر می‌کنم که اثری بر من داشته‌اند که بدان واقفم: مورخان هنر لئو استاینبرگ، مِیِر شاپیرو، آلبرت اِلسِن، مرحوم اتو برِندل، هوارد هیبرد، تئودور رِف، لیندا ناکلین و هوارد جانسن؛ هنرمندان آراکاوا، مادلین گینز، نیوتن و هلن هریسن، آندره راچ، جوزف بویز، جفری لن، پَت آدامز، لوئیس فینکلشتاین، باربارا وستمن دانتو؛ و فیلسوفان ریچارد ولهایم، نلسون گودمن، استنلی کَوِل، ریچارد کونز، هیده ایشیگورو، جورج دیکی، جوزف استرن، تد کوهن، دیوید کری‌یر و تی گریس اَتکینسن.

اهداییه‌ی ملیِ علوم انسانی برای من ممکن ساخت که بخش عمده‌ای از این مطالب را، زمانی که کار در حال تکمیل بود، به تعدادی از فیلسوفان برجسته در برنامه‌ای تابستانی عرضه کنم که در سال ۱۹۷۶ با حمایت آن اهداییه در دانشگاه کلمبیا برگزار شد. دیگر فرصت‌ها را دانشگاه ییل، و نیز مدرسه‌ی آننبرگ دانشگاه پنسیلوانیا به واسطه‌ی پنج سخنرانی که باربارا هرنشتاین اسمیت برنامه‌ریزی کرد ــ و از او در بحث و گفت‌وگو بسیار آموختم ــ فراهم کردند؛ همچنین فرصت استاد مدعوِ آیدا بیم در دانشگاه آیووا که هفته‌ای را در آن‌جا به دعوت پل هِرنَدی و گروه ادبیات تطبیقی اقامت کردم.

جویس بکمن، ویراستار من در دانشگاه هاروارد، اضافات نگارش و افکارم را زدود و وضوحی درونی به این نوشتار داد. مطمئنم که اگر بیش از این به او گوش می‌سپردم، کتاب حاضر روشن‌تر از این می‌شد.

آخرین بخش این کتاب در پایان تابستان ۱۹۷۸ نوشته شد، پس از درگذشت همسر نخستم، شرلی رُوِچ دانتو. تنها یک سال بعد و با کشف این‌که تا چه حد متأثر از توصیفاتم از چهره‌نگاره‌های هنرمندان از همسران‌شان بوده‌ام ــ سزان، مونه، رمبرانت ــ بر من آشکار شد که معنای این مثال‌ها چه بود و این‌که یادبودی فلسفی برای فقدان او و آن ازدواج نگاشته بودم.

یک
آثار هنری و اشیای واقعی صرف*

بیایید تابلو نقاشی‌ای را در نظر آوریم که زمانی حکیم ظریف‌طبع دانمارکی، سورن کی‌یرکگور، توصیفش کرد. این نقاشی درباره‌ی گذر بنی‌اسرائیل از دریای سرخ بود. با نظر به این تابلو چیزی بسیار متفاوت با آن چیزی می‌بینیم که از تابلویی با چنین موضوعی انتظار می‌داشتیم اگر به فرض نقاشانی مانند پوسَن یا آلتدورفر آن را می‌کشیدند: گروه‌هایی از مردم، در حالاتی از ترس و وحشت، بار مشقت زندگی‌های تاراندەشده‌ی خود را بر دوش می‌کشند، و در دوردست اسبانی که احتمالاً به سپاه مصریان تعلق دارند نزدیک می‌شوند. اما در این نقاشی، در عوض، مربعی قرمزرنگ کشیده شده بود و نقاش توضیح داده بود که «بنی‌اسرائیل اینک گذر کرده‌اند و مصریان غرق شده‌اند.» کی‌یرکگور می‌نویسد که حاصل عمر او نظیر این نقاشی بوده است. همه‌ی شکنجه‌های معنوی، لعنی که پدر بر فراز خلنگ‌زار نثار خدا کرد، جدایی از رگینا اُلسِن[1]، جست‌وجوی درونی برای معنای مسیحی، جدال‌های مداوم روحی زجرکشیده،

* mere real things

۱. نامزد کی‌یرکگور که او را در عین دوست داشتن رها کرد.

که در انتها همچون پژواک‌های غارهای مارابار[۱] در «حالی واحد، در یک رنگ مجرد» به هم آمیخته شده‌اند.[۲]

حال کنار نقاشی‌ای که کی‌یرکگورتوصیف کرده، نقاشی دیگری بگذاریم دقیقاً نظیر آن. فرض کنیم که این نقاشی را چهره‌نگاری دانمارکی با ژرف‌نگریِ روان‌شناختیِ عمیقی خلق کرده و عنوان آن حال کی‌یرکگور است. و حال به همین منوال مجموعه‌ای از چهارضلعی‌های قرمز را فرض کنیم که کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند. در کنار این دو و درست به همان میزان که هر کدام از این تابلوها (دقیقاً) به هم شباهت دارند تابلوِ مشابه آن‌ها، مربع سرخ، را قرار می‌دهیم که تصویری هوشمندانه از منظره‌ای در مسکو است. اثر بعدی ما نمونه‌ی مینیمالیستی هنر هندسی است که از قضا اسم مشابهی دارد: مربع سرخ. حال نیروانا می‌رسد. این تابلو اثری مابعدالطبیعی است و مبتنی بر این درک نقاش که نظام‌های نیروانایی و سامسارایی با هم یکسان‌اند و این‌که جهان سامسارایی را تقبیح‌کنندگان آن از سر نادانی خاک سرخ می‌خوانند. حال یک تابلوِ طبیعت بی‌جان داریم که یکی از شاگردان کژخلق ماتیس کشیده است و رومیزی قرمز نام دارد. می‌توانیم اجازه دهیم که رنگ این نقاشی کمی رقیق‌تر به کار رفته باشد. شیء بعدی ما در واقع اثری هنری نیست، بلکه بومی است که با رنگ سربی قرمز پوشانده شده و روی آن جورجونه، اگر زنده بود، قرار بود شاهکار متحقق‌نشده‌ی خود، مصاحبت مقدس، را بکشد. این بوم سطح قرمزی است که هر چند اثر هنری نیست، اهمیتی تاریخ هنری دارد، چرا که خود جورجونه زیرسازی آن را انجام داده است. در نهایت سطحی رنگ‌شده، و نه زیرسازی‌شده، با رنگ سربی قرمز قرار می‌دهم: شیئی دست‌ساز که آن را به این دلیل نمایش می‌دهم که اهمیت فلسفی‌اش صرفاً در این است که اثری

۱. غارهایی تخیلی که در رمان مشهور ادوارد فورستر، گذری به هند، وصف شده‌اند.
۲. کی‌یرکگور این تابلوِ فرضی را در یا این یا آن ذکر کرده است.

هنری نیست و تنها اهمیت تاریخ هنری‌اش در این است که ما اساساً به آن توجه می‌کنیم: فقط یک شیء است با رنگی روی آن.

این اثر نمایشگاه من را تکمیل می‌کند. کاتالوگ آن که کاملاً رنگی است تک‌رنگ خواهد بود، چرا که همه‌ی تصاویرش شبیه یکدیگر به نظر می‌آیند، هر چند بازتولید نقاشی‌هایی‌اند که به ژانرهای گوناگونی همچون نقاشی تاریخی، چهره‌نگاری روان‌شناختی، منظره، انتزاع هندسی، هنر دینی و طبیعت بی‌جان متعلق‌اند. این کاتالوگ حاوی تصاویری از چیزی از کارگاه جورجونه است و چیزی که یک شیء صرف است بدون هیچ ادعایی بر داشتن شأن متعالی هنر.

این همان چیزی است که او «بی‌عدالتی محض» می‌خواند؛ یعنی اطلاق عنوان اشرافیِ اثر هنری به اغلب موارد نمایش داده‌شده در نمایشگاه من و دریغ کردن آن از شیئی که از هر جهتِ مشاهده‌پذیری همانند آن‌هاست. این امر او را خشمگین می‌کند، منظورم هنرمند جوان ترش‌رویی است که علایق برابری‌طلبانه[1] دارد و او را جِی می‌نامم. جِی که با غیظی سیاسی به خود می‌پیچد تابلویی نقاشی می‌کند که شبیه مربع قرمزرنگ من است و اصرار می‌کند که کار او اثری هنری است و از من می‌خواهد آن را در نمایشگاهم قرار دهم؛ کاری که با کمال میل انجام می‌دهم. این تابلو از کارهای شاخص جِی نیست. بااین‌حال من آن را آویزان می‌کنم. به او می‌گویم این تابلو در مقایسه با غنای روایی گذر بنی‌اسرائیل از دریای سرخ یا عمق اثرگذار نیروانا نسبتاً تهی است، که این‌طور هم هست؛ چه رسد به افسانه‌ی صلیب حقیقی پی‌یر دلا فرانچسکو یا توفان اثر جورجونه. تقریباً همین صفتْ توصیفگر اثر دیگری از جِی هم هست، چیزی که او مجسمه می‌داند و تا جایی که به یاد دارم جعبه‌ای چوبی و معمولی است

1. egalitarian

آغشته به شیرابه‌ی بِژرنگی که با یک غلتک به شکل اتفاقی رنگ شده است. اما این نقاشی از هر جهت تهی نیست آن‌طور که فضای خالی بوم قرمزرنگ تهی است یا حتی آن‌طور که صفحه‌ی سفید تهی است، زیرا روشن نیست که این تابلو پذیرای نقشی باشد، آن‌طور که یکی از دیوارهای من ممکن است پذیرای این باشد که آن را قرمز کنم. مجسمه‌ی جِی هم تهی نیست مثل آن جعبه‌ای که وقتی محموله‌اش برداشته یا تخلیه می‌شود تهی است، چرا که «تهی» خواندن آثار او نمودار قضاوت زیبایی‌شناختی و ارزیابی نقادانه‌ی آن‌هاست، و پیشاپیش بر این فرض استوار است که آن‌چه این صفت بدان اطلاق می‌شود اثری هنری است، هر قدر هم که تفاوت‌هایش با اشیای صرفی که منطقاً طبقه‌ی آن‌ها پذیرای چنین محمول‌هایی نیست درنیافتنی باشد. آثار جِی به معنای حقیقی تهی‌اند، همچون دیگر آثار نمایشگاه من. اما هنگامی که به‌واقع می‌گویم دستاوردهای جِی غنایی ندارند معنای حقیقی مراد من نیست.

از جِی می‌پرسم که عنوان کار تازه‌ی او چیست و مطابق انتظار می‌گوید که «بدون عنوان» هم برای آن مناسب است. اما این نوعی عنوان است نه صرف بیان یک واقعیت؛ مثل وقتی که هنرمند فراموش می‌کند که به اثر خود عنوان بدهد یا وقتی که شاید نداند چه عنوانی به آن بدهد یا باید بدهد. شاید فکر کنم آن شیء معمولی هم که جِی به خاطر انگیزه‌ی سیاسیِ ناظر به آن اثرش را آفرید فاقد عنوان است، اما این امر حاصل طبقه‌بندی وجودشناختی است: اشیای صرف شایسته‌ی عنوانی نیستند. عنوان چیزی بیش از نام است؛ اغلب راهنمایی است برای تفسیر یا خوانش اثر که البته همیشه هم ممکن است مفید نباشد؛ مانند وقتی که کسی مُصر است به نقاشی چند سیب عنوان بشارت بدهد. جِی به این اندازه خیال‌باف نیست: عنوان او دست‌کم راهبر به این معناست که مراد از آن‌چه این عنوان بدان داده شده آن بوده که تفسیر نشود. بنابراین، وقتی از جِی می‌پرسم که اثر او درباره‌ی چیست، باز هم مطابق انتظار جواب

می‌شنوم که درباره‌ی هیچ‌چیز. مطمئنم که این پاسخ توصیفگر محتوای اثر او نیست (فصل دوم هستی و نیستی [سارتر] درباره‌ی هیچ‌چیز است، درباره‌ی غیاب). در واقع می‌توان گفت نیروانا درباره‌ی هیچ‌چیز است به این معنا که هیچ بودن موضوع آن است: تصویری از نبودن. جِی اشاره می‌کند که اثر او نبودِ تصویر است؛ بیش از آن‌که محاکاتِ[1] نبودن باشد نبودنِ محاکات است. و تکرار می‌کند: درباره‌ی هیچ‌چیز. من اشاره می‌کنم که آن سطح قرمزی که جِی در دفاع از آن «بدون عنوان» خود را خلق کرده هم درباره‌ی چیزی نیست، اما به این دلیل که یک شیء است، و اشیا در مقام یک طبقه از موجوداتْ فاقد دربارگی[2] اند درست به این دلیل که شیءاند. اما «بدون عنوان»، در مقابل، اثری هنری است و آثار هنری، چنان که توصیف نمایشگاه من نشان می‌دهد، نوعاً درباره‌ی چیزی‌اند. بنابراین، غیاب محتوا ظاهراً چیزی است که جِی قصد آن را کرده است.

در این میان صرفاً می‌توانم دریابم که هر چند او اثری هنری (کاملاً مینیمال) تولید کرده، و قطعاً نه با مشاهده‌ی صرفِ یک سطح محض نقاشی‌شده‌ی قرمز، اما خود آن سطحِ محض نقاشی‌شده‌ی قرمز [موضوع اختلاف ما] را به اثری هنری تبدیل نکرده است: این شیء همان که همیشه بوده باقی می‌ماند، غریبه‌ای در میان مجموعه‌آثار هنری، گرچه این مجموعه آثار بسیاری دارد که از این اثر تمییزناپذیرند. بنابراین، تلاش جِی حرکتی جالب اما بی‌نتیجه بوده است: او بر مجموعه‌ی کوچک آثار هنری من افزوده اما پلی میان مرزهای این آثار و عالم اشیای صرف نزده است. این امر موجب شگفتی جِی و البته من است. دلیلش نمی‌تواند صرفاً این باشد که جِی هنرمند است، چرا که هر چیزی که هنرمند به آن دست می‌زند به اثر هنری تبدیل نمی‌شود.

1. mimesis
2. aboutness

تماشاگر بوم اولیه‌ی جورجونه، با این فرض که این بوم را او رنگ کرده است، شاهد این مدعاست؛ نرده‌ای که جِی رنگ زده باشد فقط نرده‌ای رنگ‌شده است. پس تنها یک گزینه باقی می‌ماند، و اکنون جِی آن را دریافته، و آن اعلام این است که آن سطح قرمزرنگ اثر هنری است. و چرا نه؟ دوشان اعلام کرد یک برف‌روب اثر هنری است و آن یک اثر هنری شد و یک جابطری اثر هنری است و آن هم چنین شد. من مجاز می‌دانم که جِی هم چنین حقی داشته باشد، و بر این مبنا اعلام می‌کند که آن سطح قرمز یک اثر هنری است و آن را پیروزمندانه از مرز عبور می‌دهد، گویی که چیزی نادر را نجات داده است. حال هر چیزی در مجموعه‌ی من یک اثر هنری است، اما هیچ روشن نشده که به چه نتیجه‌ای رسیده‌ایم. ماهیت این مرز به لحاظ فلسفی گنگ است، گرچه حمله‌ی جِی موفق بود.

*

واقعیتی قابل‌توجه است که مثالی پرداخته‌شده از نوعی که اکنون ساختم، و عبارت است از همتاهای تمییزناپذیر که می‌توانند انتساب‌های وجودشناختی کاملاً متفاوتی داشته باشند، می‌تواند در قلمروهای دیگری از فلسفه، اگر نگوییم همه‌جای آن، ساخته شود. در نتیجه، باید به همان اندازه که به مثال‌های عینی خودم توجه نشان می‌دهم به اصلی هم توجه کنم که اجازه می‌دهد چنین مثال‌هایی تولید شوند. اما مفید است که مجموعه‌ی مشابه دیگری را هم ذکر کنم ولو صرفاً برای دفع این دخل مقدر که ما صرفاً از ساختارهای مختص به فلسفه‌ی هنر سخن می‌گوییم. پس در این‌جا مثالی از فلسفه‌ی کنش می‌زنم، و مرادم از ذکر آن این نیست که فلسفه‌ی هنر تابع فلسفه‌ی کنش است، بلکه ساختارهایی موازی در هر دو، و در واقع در کل قلمرو تحلیل فلسفی، قابل‌تشخیص‌اند. من در مکتوبات پیشینم توازی‌هایی ساختاری بین نظریه‌ی کنش و نظریه‌ی شناخت کشف کرده بودم بی‌آن‌که هیچ‌گاه وسوسه شوم بین

شناخت و کنش ادعای این‌همانی کنم. در هر صورت، اگر اجازه داشته باشم در این‌جا از خودم نقل‌قول کنم، قطعه‌ای را می‌آورم که کتاب فلسفه‌ی تحلیلی کنش با آن آغاز می‌شود:

> در دسته‌ی میانیِ مرکب از شش تابلو که بر دیوار شمالی کلیسای آرِنا در پادوا کشیده شده، جوتو در شش صحنه دوره‌ی تبشیری زندگی مسیح را روایت می‌کند. در هر صحنه شخصیت غالب مسیح با دستی بالاآورده نشان داده شده است. در عین این حالتِ ثابتِ دستِ مسیح، کنش‌های متفاوتی به واسطه‌ی آن در هر صحنه انجام می‌گیرد و ما باید معنای آن کنش را بر مبنای سیاق اجرای آن بفهمیم. دست بالاآورده‌ی او در جدال با مهتران[1] سرزنش‌آمیز است اگر نگوییم که جزم‌آلود است. در جشن عروسی در کنعان این دست بلندشده‌ی شعبده‌باز است که آب را به شراب بدل می‌کند، در تعمید دست بالاآمده نشان پذیرش است؛ این دست به لازاروس فرمان می‌دهد و مردمی را که بر دروازه‌ی اورشلیم ایستاده‌اند متبرک می‌سازد؛ او رباخواران را از معبد اخراج می‌کند. از آن‌جا که این دست بالاآمده در همه‌حال حاضر است این تفاوت‌های کنش باید براساس سیاق‌های متفاوت ماجرا شرح داده شود و هر چند درست است که سیاق به‌تنهایی این تفاوت‌ها را ایجاد نمی‌کند و باید نیات و اغراض مسیح را نیز در نظر داشت اما همچنان نمی‌توانیم از میزان اثرگذاری سیاق در غرض چشم بپوشیم.(1973, p. ix)

حال در قلمرو نظریه‌ی کنش آموزنده است که، به شکلی ویتگنشتاینی، بپرسیم چه بر جای می‌ماند هنگامی که شما از این واقعیت که دست خود را بالا برده‌اید این واقعیت را تفریق کنید که دست شما بالا آمده است. من مطمئنم که جواب مطلوب ویتگنشتاین به این معمای فریاضی این است که «صفر»: بالا بردن دست من همان بالا رفتن دست من است. آن‌طور که آنسکم در نیت می‌گوید: «من آن‌چه را اتفاق می‌افتد انجام می‌دهم.» جدا از دیگر مشکلات، فهم این امر دشوار است که چگونه این پاسخ تندوتیز می‌تواند با مثال فوق تطابق داشته باشد، چرا که دست بالاآمده نه‌تنها تفاوت‌های متبرک کردن و سرزنش

1. elders

جوتو، دیوارنگاره‌ی نمازخانه‌ی آرنا، بخشی از اثر (۱۴م)