

... جور دیگر باید دید

**دکتر بهرام بهین

E-mail: babehin@yahoo.com

چکیده:

تلقى ادبیات به عنوان هنری برآمده از کاربرد زیبایی شناختی زبان و موضوع تکرارپذیری اثر هنری همچنان به صورتهای مختلف مورد بحث مجامع دانشگاهی است، پیامد این تلقی، رواج نگرش ابهام آمیز نسبت به هنر است که در عین فقدان توجیه روشن درباره آن، خود تبدیل به عاملی می شود برای تفکیک و تمییز آنچه «هنر» است و ناشناخته، ابهام آمیز و متعالی از آنچه «غیر هنر» است و معلوم و کم ارج. در این تقسیم بندی گاه کل جهان هستی در برابر هنر قرار می گیرد و با نگاهی تحقیر آمیز بدان نگریسته می شود، این تلقی که در فرهنگ بشری پیشینه دیرینی دارد، به فراخور زمان نیازمند تأمل و تجدیدنظر است. این مقاله در صدد چنین تأملی است و در ضمن آن، این نکته مورد بحث قرار می گیرد که برای دیگرگونه دیدن رابطه جهان و هنر باید ابهام موجود در هنر به کل جهان هستی تعمیم داده شود.

واژه های کلیدی: ادبیات / هنر، الهام شاعرانه، زبان شاعرانه، زبان، ابهام، جهان واقعی،

تکرارناپذیری هنر.

*- تاریخ وصول ۸۲/۱۰/۴ تاریخ پذیرش ۸۳/۱/۱۹

** - استادیار دانشگاه تربیت معلم آذربایجان

مقدمه

یکی از نگرش‌های سنتی به ادبیات که بر اساس تجربه نگارنده به عنوان مدرس نظریه‌های ادبی در میان همکاران و عامه دانشجویان نیز طرفدار دارد « هنر » شمردن ادبیات است در مفهوم کاربرد عناصر زبان برای خلق اثری زیبا، منحصر به فرد و تکرارناپذیر که زاینده احساس و وضع روحی منحصر به فرد هنرمند است.^۱ این وضع روحی از جنسی نیست که بتوان آن را بازگفت به طوری که حتی خود هنرمند از پاسخ گویی به این سؤال که در فرایند آفرینش هنری بر او چه گذشته است باز می‌ماند؛ زیرا تصور بر این است که این نکته بر هیچکس مکشوف نیست. چنین نگرشی با مشغول شدن به عوالم ناپیدای ذهن در نهایت به ابهامی کور و بی سرانجام می‌انجامد و ما دوستداران هنر و ادبیات را در وادی ناکجاآباد بی هدف رها می‌کند. نهایت سعی ما در این وادی رسیدن به حالت روحی ابهام آمیزی خواهد بود که فکر می‌کنیم هنرمند تجربه کرده است. در حالی که با طرح نگرشی متفاوت و انتقال ابهام از شخصیت هنرمند و متن به کل جهان هستی، می‌توان به نتایج ملموس پرباری دست یافت. این نوشته که از دیدگاه جهان - تاریخی نوشته شده است و در آن بر اهمیت پرداختن به جهان واقعی و مسائل فرهنگی جوامع بشری تأکید می‌شود، با بهره‌گیری از نظریه‌های پسامدرن و پساساختگرا و با به چالش کشیدن ایده‌نقش وضع روحی خاص هنرمند در آفرینش هنری و تکرارناپذیری در هنر، سعی در طرح این گونه نگرش دارد.

۱) راز پرده ابهام

موضوع وضع روحی خاص هنرمند در جریان آفرینش هنری بی شباهت به موضوع نقش الهام (inspiration) در آفرینش هنری که قدمتی طولانی دارد و هنرمندان رم و یونان باستان از قبیل هومر هوادار آن بودند، نیست. به نظر هواداران این ایده موضوع آفرینش هنری در چهارچوب منطق و عقل و خرد نمی‌گنجد و ماهیت آن، چیزی است «آن جهانی». الهام نیرویی

است ماوراءالطبیعی و خارق العاده و «سکرآور» که هنرمند را در برمی گیرد، از خود بی خودش می کند و او را در وضع روحی وصف ناپذیری قرار می دهد و از جنبه این وضع روحی خاص است که شعر و هنر سر برمی آورد و آثار «بزرگ و جاویدان و تکرارناپذیر» خلق می شود.^۲

در یونان باستان افلاطون پرچمدار اندیشه ای شد که به دلیل همین خصوصیت مفروض، با هنر و هنرمند مخالفت می ورزید و بر جستجوی حقیقت از طریق خرد و خردورزی تأکید داشت. نیروی سکرآور الهام گمراه کننده بود زیرا آدمی را از مسیر درست حقیقت که می بایستی فارغ از هرگونه بی خبری و سرمستی و بلکه ریاضت مندانه و خردورزانه طی می شد منحرف می کرد و او را به وادی احساسات غیرقابل وصف سوق می داد. قصد ما بحث درباره خردگرایی افلاطونی یا دفاع از آن نیست، اما روش و متدولوژی افلاطونی در برخورد با مقوله ای به نام هنرمند مسخر نیروی الهام و هنر برآمده از آن، موضوعی که به نظر نگارنده در جوابگویی به مقوله هنر ناکافی می نماید، می تواند مورد استفاده قرار گیرد.

جنبه ای از انتقاد افلاطون از مسئله الهام و هنر برخاسته از آن، به وضع اجتماعی هنرمند مربوط می شود. فرایند ناخودآگاه آفرینش هنری به پرده ای از ابهام می ماند که وجود هنرمند را می پوشاند به طوری که هیچکس حتی خود وی نمی داند که در پس آن پرده بر او و نفسش چه گذشته است. اما لحظه ای بعد وقتی زمان این وضع روحی خاص سرمی آید و هنرمند به عالم هشیاری و واقع برمی گردد گویی آن پرده ابهام برچیده شده است و هنرمند از بود و نبود آگاهی می یابد. پی آمد این هشیاری، به نظر عزیدفتری (۱۳۸۲، ص ۷۵)، که می توان نوشته او را مدافع ایده الهام شاعرانه تلقی نمود، آگاهی و تاثیرپذیری از اثر در قالب «نازیدن» به آن است زیرا می اندیشد خود آن را آفریده است. به نظر می رسد این احساس از جنس همان لذت و تعالی روحی و روان-پالاینده ای باشد که ارسطو و لونگینوس نیز در توصیف خود از تاثیر هنر و ادبیات بزرگ و بی بدیل بر مخاطبین از آن یاد کرده اند (ر.ک: Schorer, Mark, et al, 1985). حال خود را جای افلاطون، که دغدغه جامعه و رستگاری آن را داشت می گذاریم و در مورد چنین

شخصی قضاوت می‌کنیم. هنرمند پرکار و خوبی را در نظر بگیرید که بخش عمده عمر خود را به آفرینش هنری گذرانده است، یعنی بی خبری و سرمستی! و بخش عمده دیگر عمرش نیز طبیعتاً به نوعی لذت از آفریده خود صرف شده که البته به خطا بوده زیرا در واقع منبع آفرینش اثر نه خود وی بلکه نیرویی نامعلوم و نامعین سبب آن بوده است. چنین هنرمندی از دیدگاه صاحب‌نظرانی که می‌توان آنها را «جهان‌نگر» خواند و روش ایشان را با روش افلاطونی قابل مقایسه و همسان تلقی نمود، به لحاظ نظری فردی است که ارتباط چندانی با دنیای واقعی ندارد و معمولاً در پس پرده‌ای که به دور خود کشیده در عوالم متافیزیکی «نمی‌دانم بر من چه گذشت» و عالم انتزاعی هنر که «صور متعالی» آن را می‌توان در موزه‌ها و کتابخانه‌های معروف جهان یافت، غرق است. در مقابل این ایده که در واقع ذهن‌گرا و سوق‌دهنده به عوالم ناشناخته نفسانیات است، به نظر اندیشمند جهان‌نگر همه رفتارهای ما که هنر و ادبیات را نیز شامل می‌شود، می‌بایستی در جهت نزدیک شدن به جهان هستی بیرون و درک آن باشد تا غور نمودن و محدود شدن در عوالمی که طبق این نظریه نهایتاً بر هیچکس مکشوف نیست. به عبارت دیگر اندیشمند جهان‌نگر بر این باور است که نگرش‌هایی از نوع نگرش یاد شده به موضوع هنر، فروافتادن در ورطه ذهن‌گرایی ابهام‌آمیزی است که اگر هم حاصلی داشته باشد تنها در قالب فاصله گرفتن هنر و هنرمند و مخاطبین آنها از جهان واقعی خواهد بود. پس بهتر است به جای آن که ابهام را در نفس هنرمند بجوییم آن را در عالم خارج و بیرون جستجو کنیم. شاید این گفته هاملت شکسپیر به دوستش هوراشیو این نکته را به ایجاز بیان کرده باشد:

«هوراشیو، در زمین و آسمان بسی چیزها است که در فلسفه تو به آنها اندیشه هم نشده

است.»^۲

جهانی که با آن روبرو هستیم بس پرابهام و ناشناخته است! هر تلاشی برای معنا کردن آن، هر جهدی برای تعریف و شناخت چیرستی آن گویی تنها پرده از روی پرده بر گرفتن است و

نهایتی هم برای آن متصور نیست! اما ممکن است سؤال شود این ابهام چگونه ابهامی است؟ آیا این ابهام همچنان دارای ماهیتی متفاوتی است به طوری که هیچ کس یارای توصیفش را ندارد؟ یا اینکه می‌توان این ابهام را به گونه‌ای طرح نمود که بتوان آن را دریافت و در گوشه گوشه جهان هستی تجربه کرد؟ و اصلاً انتقال این ابهام از نفس هنرمند به جهان بیرون چه حاصلی دارد؟ در این بخش تلاش می‌شود به این سئوالات در چهارچوب مباحثی برگرفته از مطالعات پساساختگرا و پسامدرن که ماهیت و زیرساخت زبانشناختی و هنری دارند و در زمینه‌های مختلف تأثیرگذار بوده‌اند، پاسخ داده شود.

۲) من و میز و زبان فارسی

اگر جهان هستی را، همانند پساساختگرایان، در قالب متنی ببینیم که ورای آن حضوری نیست تا تعیین‌کننده «معنای» آن باشد، در آن صورت کل جهان هستی از نظر ماهیت به چنان توده‌ای بی‌شکل، تفکیک نشده و نامعین تبدیل می‌شود که هر تلاشی در این خصوص به مثابه کنار زدن پرده‌های بی‌پایان ابهام از رخسار همیشه پنهان هستی است. این همان چیزی است که به باور نگارنده می‌توان آن را انتقال موضوع ابهام از وضع روحی هنرمند/ شاعر به متن جهان هستی که در بردارنده آثار هنری و انواع متون هم هست، خواند. رولان بارت پساساختگرا شکلی از این ایده را در مقاله تأثیرگذار خود «مرگ نویسنده» مطرح کرد و متن ادبی را از قید و بند حالات فکری و روانی نویسنده رها کنید. (ر.ک: Barthes, Ronald, 1977) این ایده نزد ژاک دریدا شکلی فراگیر و رادیکال به خود گرفته است به طوری که وی با مسئله دار خواندن فرهنگ «صدامحور» (phonocentric) غرب که زبان گفتاری را به پشتوانه وجود گوینده بر زبان نوشتاری ارجح می‌شمرد، زبان نوشتاری را به عنوان الگوی تعریف ما از زبان مطرح می‌نماید. (ر.ک: Derrida, Jacques, 1978) به نظر دریدا زبان بدون حضور گوینده‌ای که معنا و مقصود خود را بر آن تحمیل کرده باشد به «نشان» یا «رد» (trace) تبدیل می‌شود و

«نشان» یا «رد»، «تفاوت و به تعویق افتادنی» (differance) است که ظاهر و معنای زبان را آزاد می‌کند. هر تلاشی برای محدود کردن و به بند درآوردن ظاهر و معنای زبان به فرایندی ذهنی بدل می‌شود که اگرچه مانند پرده برداشتن از ابهام است اما نهایتاً، اگر خود را صرفاً محدود به آن کرده باشیم، ما را از درک چستی هستی باز می‌دارد. همین موضوع را مارتین هایدگر (۱۹۷۲) پیشتر در قالب رابطه زبان با «هستی» (Being) چنین عنوان کرده است که جدایی زبان از «هستی» زبان را به پدیده‌ای انتزاعی برای فهم و ادراک بدل می‌کند. هایدگر معتقد است که گرچه زبانهای واقعی که ما برای صحبت کردن به کار می‌بریم، توضیحاتی در خصوص جهان هستی فراهم می‌آورد؛ اما ممکن است شنونده فراموش کند که توضیحات برای آشکار نمودن رابطه انسان با «هستی» است و نتیجه «فراموشی» و «نسیان» این باور نادرست است که هدف فهم خود کلام و زبان است تا جهان هستی.

اما هستی چیست؟ این جهان چه ماهیتی دارد؟ آیا همه مشخصه‌های آن روشن و آشکار و تفکیک شده و بی مسئله در پیش روی من است؟ یا اینکه نه، هستی آن نیست که من می‌پندارم باشد؛ هستی چیزی نیست که در پیمانۀ اندیشه من بگنجد؟ جواب این گونه سئوالات را می‌شود در رابطه زبان و جهان هستی از دید پسا ساختگرایان جست.

برای روشن شدن موضوع رهایی زبان، گویشوری را در نظر می‌گیریم که «مفهوم» میز را در ذهن دارد. فرض اینکه گوینده ما نسبت به این «مفهوم» آگاهی دارد او را وامی‌دارد بیندیشد که هیچ شک و شبهه و ابهامی در مورد آن وجود ندارد. از سوی دیگر، گویشور ما که به فارسی سخن می‌گوید، مجموعه صداهای «میز» را از مخزن زبان فارسی برمی‌گزیند و آن را بر زبان می‌آورد. وقتی «میز» (یعنی دال) ادا می‌شود، گوینده آن در ظاهر رابطه‌ای بین دال (یعنی «میز») و مدلول (یعنی میز) برقرار می‌کند. این رابطه را می‌توان هم وحدت و هم تحلیل تلقی کرد. وحدت از این جهت که «میز» نمایانگر میز است. اما آنچه در مورد این وحدت جلب توجه می‌کند، اهمیت بیشتر «مفهوم» نسبت به دال است. بنابراین وحدت بین «میز» و میز تبدیل به

حل شدن «میز» (دال) در میز (مفهوم) می انجامد. پس نهایتاً آنچه در این رابطه بر جای می ماند فقط میز مدلول است که مفهومی بیش نیست و به هیچ چیز دلالت نمی کند، نه به جهان بیرون، آنگونه که سوسور هم آن را مطرح کرده بود و نه به نظامی از دال ها در زبان فارسی. هر آن چه که باقی مانده مدلولی است «ذهنی»، بی ارتباط با دنیای واقعی و بریده، هم از میزی که در پیش روی من است و هم از زبان فارسی. آن میز و زبان فارسی هر دو رها در دنیای واقعی هستند، سیال و اثیری. تلاش من در اندیشیدن به میز و به زبان آوردن آن در فارسی به محدودیتی ذهنی می انجامد که مرا از درک چیستی سیال و اثیری آن میز و زبان فارسی که عناصری از جهان هستی هستند، باز می دارد.

با قبول این نگرش رویکرد ما به شناخت جهان شکلی خاص به خود می گیرد. دیگر محور شناخت و تفکیک و تمیز جهان من نیستم. بیرون از ذهن من دنیایی در جریان است که من نمی دانم چیست. دنیا متنی است که معنای آن هر لحظه و درست زمانی که فکر می کنم آن را با ابزار ذهنی خود، یعنی زبانم، یافته ام می لغزد و از من می گریزد، درست همان گونه که معنای عناصر زبانم به دلیل رهایی آنها در زمان و مکان بیکران هستی، از من می گریزد. عناصر زبان من و تمامی پدیده های جهان، پراکنده، با هم، در لایتناهی مکان و زمان (که خود نیز نامعین و ابهام آمیزند) مانند اجرام آسمانی بزرگ و کوچک معلق در فضای بیکران در جنبش هستند. «میز» یعنی عنصری از زبان فارسی که صدایی پشت آن نیست و «نشان»، «رد» و «اثری» در جهات زمانی و مکانی نامعین است، مفهوم ندارد. خود میز هم هست اما مفهوم ندارد. در این بحبوحه بی تعینی و ابهام آنچه که می ماند، جهان هست و زبان، زبانی که برای دلالت نیست و جهانی که مرجعی برای معنا شدن ندارد.

حال ممکن است سؤال شود اگر وضع واقعاً از این قرار است پس ارتباطات روزمره ما از طریق زبان و اشارات ما با جهان به وسیله زبان چگونه اتفاق می افتد؟ جواب را باید در ایده قراردادی بودن و بطور کلی فرهنگی بودن همه روابط زبانی و معناگذاری بر پدیده ها جست.

هیچ چیزی فی نفسه معنا و مفهوم دار نیست. از این منظر امکان طرح ایده‌هایی اساسی بوجود می‌آید که هر گونه قاطعیت در رویکرد خصوصاً به موضوع تفکیک پدیده‌ها از یکدیگر تحت عنوان هنر و غیر هنر و همچنین ایده تکرارناپذیری در هنر را عمیقاً زیر سؤال می‌برد. نخست به موضوع تکرارناپذیری از منظر پساساختگرایی مطرح شده در بالا می‌پردازیم.

۳) تکرارناپذیر تکرارپذیر

۳-۱) تکرارپذیری در پساساختگرایی و پسامدرنیسم

دریدا در بحث و جدلی با جان سرل (John Searle) بر سر تکرارپذیری (iterability) در مفهوم رهایی کنش‌های زبانی (speech acts) از «زمان حال و قصد و نیستی منفرد» مثال امضاء را در مقاله‌ای تحت عنوان «امضاء اتفاق بافت» (Signature Event Context) طرح می‌کند که از این مثال به شکلی آزاد و به فراخور موضوع این نوشته استفاده می‌شود. (ر.ک: Derrida, Jacques, 1977) تصور اینکه دو امضاء یک شخص چه از لحاظ ظاهر و چه به جهت کاربرد و استفاده دقیقاً یکسان باشد، محال است. اما طبق قرارداد و توافقی که بین یک بانک و صاحب یک دسته چک صورت می‌گیرد، بانک می‌پذیرد که چکهایی با امضای دارنده دسته چک را که در اصل از هم متفاوتند یکسان تلقی نماید و امور مربوطه را انجام دهد. آنچه به این امضاء اعتبار می‌بخشد حضور صاحب امضاء برای تایید آن نیست؛ بلکه توافق فی‌مابین بانک و صاحب امضاء هست. و به همین دلیل است که امکان جعل امضاء هم پیش می‌آید. حال این موضوع را به نشانه در مفهوم عام آن و هنر و ادبیات در مفهوم اخص تعمیم می‌دهیم و ماحصل، ایده تکرارپذیری نشانه در اوضاع و شرایط متفاوت است. صورت دیگر قضیه این است که وقتی نشانه دیگر در انحصار عامل ایجاد کننده آن نیست و از حوزه اختیار او رها شده است، تکرارپذیری به خصیصه نشانه تبدیل می‌شود و نشانه امکان حادث شدن در اوضاع و شرایط متفاوت را می‌یابد. البته ممکن است اعتراض شود که تکرارناپذیری به خلق دوباره آثار

هنری مربوط است نه به دریافت و پذیرش آنها. می‌توان این اعتراض به دو صورت پاسخ داد. نخست اینکه صاحب‌نظران عصر حاضر تحت نظرانی چون «مرگ نویسنده» بارت (ر.ک. Barthes, 1997) در این مسئله متفق القول هستند که مردم مصرف‌کنندگان اصلی آثار هنری هستند و معنا و مفهوم آثار نهایتاً در اختیار آنهاست. از این منظر هر بحثی در مورد هنر و آثار هنری، بدون در نظر گرفتن مخاطب (addressee) و تاثیر هنر (effect)، متعلق به گذشته و محکوم به شکست است. مثالی عینی نقش حساس و اساسی مخاطب را در رابطه با هنر مشخص می‌کند.

مطالعه‌ای از پیتر وایز موضوع مخاطب هنر را چنین طرح می‌کند. (ر.ک. Habermas, 1990) در سال ۱۹۳۷ در برلین گروهی از کارگران که به دلایل سیاسی تشنه یادگیری بودند در یک دوره تحصیلات دبیرستانی شبانه آموختند چگونه به شناخت تاریخچه عمومی و اجتماعی هنر اروپا پردازند. بعد از اینکه این گروه از کارگران به مشاهده آثار متعدد هنری در موزه برلین پرداختند؛ به گونه‌ای در مورد این آثار نظر دادند که نشان از تاثیر محیط اجتماعی خود آنها داشت تا تاثیر تعلیم و تربیت سنتی و یا رژیم حکومتی آن روز در آلمان شرقی. هابرماس این پدیده را «مناسب سازی فرهنگ خیرگان از منظر زندگی واقعی» می‌نامد؛ بدین معنا که تعبیر و تفسیر مردم و واکنش آنها در مقابل پدیده‌های فرهنگی عرضه شده نهایتاً می‌بایستی از فیلتر شناخت آنها عبور کند و این به تفاسیر و واکنشهای متفاوتی می‌انجامد. کارگران جوان برلینی مابین عالم هنر اروپایی و محیط اجتماعی خود در آمد و شد بودند تا اینکه توانستند هر دوی آنها را برای خود روشن سازند. هابرماس (همان، ص.ص. ۵-۱۳۴) می‌گوید: «... به محض اینکه تجربه ای [زیبایی شناختی] برای روشنگری موقعیتی حیاتی-تاریخی مورد استفاده قرار می‌گیرد و به مسائل زندگی مربوط می‌شود به بازی زبانی وارد می‌شود که دیگر از آن منتقد زیبایی شناسی نیست.» (ر.ک. همان)

از این دیدگاه موضوع تکرارناپذیری آثار هنری منتفی است زیرا آثار هنری مانند تمامی پدیده‌های هستی در محضر مخاطبان مختلف شکل و معنای مختلف می‌یابند و این قابلیت به معنای تکرارپذیری آنها است. تکرارناپذیری در مفهوم محدودیت است در حالی که نشانه نامحدودیت است. با این وصف هنر یگانگی و یکه و یکباره بودن را نیز از دست می‌دهد و وارد حوزه عرف (convention) و فرهنگ می‌شود. به نظر نگارنده در این حالت حتی امکان مرزبندی بین هنر و غیر هنر کمرنگ می‌گردد. آنچه می‌ماند این است که همه چیز در پس پرده ابهام فرهنگ و زمان و مکان واقع است و شناخت هر چیز نیازمند تلاش خستگی‌ناپذیر برای معرفت عمیق جهانی و روابط حاکم بر جوامع بشری است.

پاسخ دوم به تکرارناپذیری اثر هنری که در رابطه تنگاتنگ با موضوع مخاطب مطرح می‌شود، وجود امکانات بسیار برای تکرار و بازتولید تکنیکی آثار هنری در قالب تولید انبوه برای مصرف توده مخاطبین در عصر حاضر است. امکان بازتولید تکنیکی اثر هنری موضوع اصالت آن را تحت الشعاع قرار داده است. هنگامی که تلاش مستمر صورت می‌گیرد تا هنر به هر شکل ممکن در اختیار مردمی قرار گیرد که طبق عادت مصرف‌گرایی مشتاق هستند در کنار تمامی ملزومات زندگی راحت و مرفه، تجلیات هنر را نیز در اختیار داشته باشند، موضوع اصالت اثر کمرنگ می‌شود. پیش از اختراع چاپ کتاب شی‌یی نادر بود که تنها در اختیار خواص و توانمندان قرار می‌گرفت، اما اختراع فن‌آوری چاپ دسترسی به کتاب و تملک آن را برای همگان ممکن ساخت. عصر حاضر به دلیل انقلاب در عرصه فن‌آوری ارتباطات که رسانه‌های گروهی و رایانه مسبب اصلی آن بوده‌اند نه تنها فن‌آوری امکان بازتولید انبوه از هر چیز را (که اوج آن را می‌توان در شبیه‌سازی حتی موجودات زنده دید) فراهم می‌سازد، بلکه موقعیتهایی به وجود می‌آورد که مخاطب هم از جهت حس و ادراک و هم بطور عملی در فرایند بازتولید آثار فرهنگی مشارکت می‌کند. در کنار دسترسی به ذخایر اطلاعاتی آثار هنری محفوظ در موزه‌ها و کتابهای موجود در مخازن کتابخانه‌های گوشه و کنار جهان از طریق اینترنت، تهیه نقاشیهای

معروف جهان در قالب پوستر، تملک آثار سینمایی به شکل نوارهای ویدئویی و دیسکهای فشرده، موضوع تا آن حد گسترده شده است که مخاطب / مصرف‌کننده آثار هنری می‌تواند با استفاده از نرم افزارهای رایانه‌ای و سایتهای اینترنتی عملاً به تغییراتی در آثار هنری دست بزند و به میل خود در ساخت و آفرینش آثار مثلاً با تغییر در رنگ آمیزی آنها دخالت کند.^۴ شباهت این فرایند با آنچه که رولان بارت در مورد رابطه خواننده و متون در *لذت متن* (۱۹۷۶) اظهار داشته غیرقابل انکار است. *لذت متن* ادبیات را از قید و بند هر آنچه می‌توان تصور کرد، می‌رهاند و آن را در اختیار اراده مطلق و احساس و ادراک شخصی خواننده قرار می‌دهد تا ادبیات را برای لذت محض هر گونه که می‌خواهد، بخواند. این موضوع امروزه تحت عنوان «قدرت بخشی» (empowerment) در شاخه‌های مختلف علوم انسانی مطرح شده و هدف از آن توانمند کردن مردم عادی برای دست زدن به تغییرات در تمامی ابعاد زندگی و محیط اطرافشان است.

۲-۳) تکرارپذیری در مدرنیسم

ریشه‌های این طرز تفکر «اقتدار برانداز» را باید در مدرنیسم نیمهٔ دوم سده بیست حتی در فرمالیستی‌ترین اندیشه‌های این دوره جست. در نظریه‌ای چون فرمالیسم روسی که تاکید وافر بر فرم دارد، تلویحاً موضوع تکرارپذیری در هنر پذیرفته است، به طوری که یکی از عوامل اساسی مکانیزم آفرینش هنری تکرارپذیری آن است. برای فرمالیستهای روسی بدعت و نوآوری برای عملی کردن ایده «آشنایی زدایی» (defamiliarization)، که می‌شود آن را تلاشی در جهت خلق ابهام در چهارچوب هنر معرفی کرد، لازمه هنر است. اما سؤال این است که «آشنایی زدایی» در کجا و به چه نحو صورت می‌پذیرد؟ در خلاء؟ یا در زمینه‌ای بخصوص؟ چون در فرمالیسم روسی به مطالعه سیستماتیک هنر بریده از دنیای غیر هنر تاکید می‌شود، پس اعتقاد بر این است که «آشنایی زدایی» در مقابل «عادی سازی» (habitualization) که

نتیجه تکرار تکنیکهای هنری تا حد «عادی شدن» و یا به قولی «نخ نما» شدن آنها بوده، تحقق می‌یابد. به عبارت دیگر، بدون ایده تکرارپذیری تکنیکهای هنری، موضوع بدعت و نوآوری و خلق آثار به اصطلاح «بی بدیل» منتفی است و باید زمینه‌ای عادی شده وجود داشته باشد تا آشنایی‌زدایی ممکن گردد. جالب توجه اینکه از همین منظر فرمالیستی است که بنیان ایده جاودانگی آثار هنری نیز سست می‌شود. روند نوآوری در بستر زمان صورت می‌گیرد و نوآوری‌های به اصطلاح بی‌بدیل، از آن تاریخ و گذشته می‌شود. اثری شاید در گذشته بزرگ و تاثیرگذار می‌نمود؛ اینک اما به شکلی متفاوت مطلوب می‌نماید، دیگر کسی سراغی از آن نمی‌گیرد و احتمالاً در گوشه موزه یا کتابخانه‌ای خاک می‌خورد.^۵ هر چند شاید به نظر فرمالیستها موضوع به این شکل مطرح نباشد اما این چیزی نیست جز براندازی اقتدار اثر هنری که ذهن‌گرایان جاودانه‌اش می‌پنداشتند. «می‌گویند زمان چیزها را تغییر می‌دهد، اما در واقع ما خود باید آنها را تغییر دهیم.» این گفته اندی وار هول هنرمند آمریکایی است که سعی کرد با تغییر در هنر زمانه خود به گفته‌اش جامه عمل بپوشاند.^۶ مشخصه آثار نقاشی وار هول در آمیختن هنر نقاشی با روح جامعه مصرف‌گرای آمریکایی است به طوری که هنر به جای پرداختن به عوالم دست نیافتنی پرابهام الهام‌شاعرانه، خود به تجلی‌یی از روزمرگی و تولید انبوه بدل می‌شود. «بطریهای سبز کاکا کولا»^۷ و «قوطیهای کنسرو سوپ کمپبل»^۸ از نمونه آثار وار هول هستند که در عین انعکاس زندگی مصرفی و سیستم تولید انبوه جامعه مخاطب آمریکایی را به دقت شدن در موضوعات و چیزهای حول و حوش خود وامی‌دارد؛ در حالی که این دقت نشان از بهت و حیرت و آشنایی‌زدایی نیز دارد؛ چیزهایی که آشنایی روزمره مخاطبین با آنها و بی‌ارزش‌شمردنشان مانع دیده شدن آنها می‌شد، به یکباره شکلی ناآشنا و غریب به خود می‌گیرند. بار دیگر اقتدار آثار هنری گذشته فرو می‌پاشد.

ارتباط متفاوت برقرار کردن با توده مردم از طریق هنر و تاثیرگذاری بر آنان از خصوصیات قابل توجه مدرنیسم سده بیستم بوده هر چند به دلیل جدایی ذاتی مدرنیسم از زندگی واقعی و

باور مدرنیست‌ها بر تاثیرگذاری هنر مدرن بر مردم، مدرنیسم در این رسالت خود ناموفق بوده است. (ر.ک: بهین، بهرام، ۱۳۸۰) والتر بنیامین (۱۳۸۲) مدرنیست سینما را بارزترین پدیده ویرانگر اقتدار سنت فرهنگی غرب می‌داند و علت این امر را در بازتولیدپذیری فیلم و رابطه تنگاتنگ آن با بازار و توده مردم عنوان می‌کند. طرز نگرش بنیامین نقطه مقابل نگرشهایی از نوع نگرش عزیدفتری است. در حالیکه عزیدفتری (۱۳۸۲:۷۷) به سبک و سیاق بحث و جدلهای سده نوزده، عکاسی را به دلیل خصوصیت تکرارپذیری آن یک فن تلقی می‌کند و در مقابل نقاشی را هنر- زیرا چه «بسیارند کسانی که در صدد برآمده اند به تقلید از لئوناردو داوینچی لبخند مرموز ژوکوند را بر بوم نقاشی ترسیم کنند، اما ناکام مانده‌اند صرفاً به این دلیل که هنر واقعی تکرارپذیر نیست»- بنیامین عکاسی و متعاقباً سینما را هنرهای عصر باز تولیدپذیری تکنیکی می‌خواند و خصوصاً بر اهمیت سینما در ویرانگری سنت فرهنگی غرب که معمولاً در قالب انحصارطلبی در تملک و استفاده از امکانات و آثار هنری خودنمایی می‌کند تاکید می‌ورزد. بدون امکان بازتولیدپذیری تکنیکی برای دیدن تابلویی که داوینچی ساخته باید متمول می‌بودی و رنج سفر می‌پذیرفتی و هزینه‌ای هنگفت صرف می‌کردی تا آن را احتمالاً در کنار تنی چند از افراد خاص بر دیوار موزه‌ای می‌دیدي، اما اینک بهترین عکس را در مجله‌ای هفتگی و بزرگترین فیلم را در سینمای محلی و یا بر صفحه تلویزیون اطاق نشیمن خود و بر روی دستگاه قابل کنترل به تماشا می‌نشینی و شاید تاثیر فیلم و لذتی که از آن می‌بری بیشتر از تماشای تابلویی آویخته بر دیوار موزه‌ای غریب باشد. و این یعنی «تفویض اختیار» به مخاطب و توانمند کردن او (empowerment) چیزی که در تقابل با سنت فرهنگی غرب قرار می‌گیرد.

البته موضوع (empowerment) خاستگاهی پسامدرن دارد تا مدرن. در واقع در بحث تاثیرگذار بودن هنر و تاثیرپذیری مردم از آن، همان طور که در صحبت از بارت و هابرماس مطرح است (ر.ک. ۱-۳)، پسامدرنیستها از موضعی مردم گرایانه با هنر برخورد کرده و تلاش خود را بر خلاف مدرنیستها نه بر تاثیرگذاری مقتدرانه هنر و هنرمند بلکه در جهت شناخت

واقعیت زندگی مردم و تاثیرپذیری از آن برای یافتن زبانی مشترک و در صورت امکان کمک برای به فعلیت درآوردن نیرو و توانایی‌های بالقوه آنان متمرکز می‌کنند. درست به همین دلیل است که به نظر آنها مردم و زندگی عادی و روزمره آنها مهمتر از هنر انتزاعی است و هنرمند در عوالم «نمی‌داند بر من چه گذشت» غرق شده است. از این منظر بیهوده است اگر این جهان واقعی پررنگ و نگار و ابهام‌آمیز خود را با چیزی بس کهنتر از آن یعنی «هنر» با ریشه‌های آن در «ناکجاآباد» احساسات و وضع روحی خاص فرد عوض کنیم. مسئولیت هنر، هنرمند و مخاطبین هنر، تلاش برای هر چه نزدیک‌تر شدن به جهان هستی پر رمز و نگار، با مردم و فرهنگ‌های گوناگونش، با شادیه‌ها و ناملایماتش، پیچیدگی‌ها و ابهاماتش و با هدف درک هر چه بهتر و بیشتر آن است.

نتیجه:

تفکیک ادبیات و هنر از غیر هنر در مفهوم نسبت دادن آن به عوالم روحی ابهام‌آمیز هنرمند و بی‌بدیل تلقی نمودن آثار هنری موضوعی است متعلق به گذشته و با شرایط و اوضاع زمان حال دنیا و زندگی بشری همخوانی ندارد. آنگونه که از مباحث طرح شده در این نوشته برمی‌آید، ایده منحصر به فرد خواندن ادبیات و هنر زمانی می‌توانست مورد قبول باشد که صاحبان قدرت و خواص، پدیده‌های گران به دست آمده ادبی و هنری را در اختیار داشتند و برای حفظ تفاوت بین خود و مردم دارایی‌های هنری خود را از جنسی تعریف می‌کردند که هرگز نمی‌توانست در اختیار عوام باشد. جنس این دارایی‌ها همواره در پس پرده‌ای از ابهام نامعلوم باقی می‌ماند به طوری که حتی خود شاعر و هنرمند ناتوان از ارائه تعریف و توصیف آن بود. اما جهان حاضر به دلایل مختلف شکلی متفاوت به خود گرفته و هنر به سوی مردم عادی سوق داده شده است. امروزه شعار «هنر برای مردم» جای اندیشه «هنر برای هنر» و یا «هنر برای خواص» را می‌گیرد. (هر چند که شاید این دو اساساً یکی باشند.) با این وجود اغلب

بی توجه به مباحث نظری طرح شده در این نوشته و واقعیت‌های جهان اطراف خود، این ایده که ادب و هنر تافته‌ای جدا بافته از واقعیت زندگی مردم است همچنان در محافل ادبی و هنری و دانشگاهی ما مطرح می‌شود که در نهایت به چیزی جز اندیشه جدایی بین عالم هنر و جهان واقعی و سردرگمی علاقمندان هنر و ادبیات نمی‌انجامد. برای فائق آمدن بر این مسائل، نه از روی تعصبی کورکورانه بلکه با در نظر گرفتن شرایط موجود جهان فعلی، باید پذیرفت که رویکردی متفاوت و اجتماعی و مردمی به موضوع هنر و ادبیات لازم است. این رویکرد می‌بایستی «جهان نگر» باشد در این مفهوم که مخاطب هنر و ادبیات را به سوی نگرستن و غور در جهان واقعی و فرهنگها و روابط حاکم بر جوامع بشری سوق دهد تا به پرداختن به احساسات فردی. و این ممکن خواهد شد اگر بتوانیم اولاً موضوع ابهام را به کل جهان هستی تعمیم داده و تمامی پدیده‌های موجود را در پس پرده ابهام ببینیم و ثانیاً مردم عوام را صاحبان اصلی جهان و مخاطبان و مصرف‌کنندگان واقعی هنر و ادبیات بدانیم، شاید که از این طریق هنر به جهان واقعی نزدیکتر شود.

یادداشتها:

۱- عزبدفتری (۱۳۸۲) همین نکته را در رابطه با هنر بودن ترجمه طرح نموده است. به همین جهت و برای جوابگویی به موضوع در شکل عام آن، در این نوشته واژه‌های «هنر» و «هنرمند» به شیوه گذشتگان همچون افلاطون در مفهومی که در برگزیده ادبیات و ادیب و شاعر نیز هست بکار گرفته شده است.

۲- انعکاس این اندیشه را می‌توان در مکاتب ادبی و هنری سرآمد از قبیل رمانتیسیم نیز یافت.

-۳

There are more things in heaven and earth, Horatio, than is dreamt of in your philosophy.

۴- ر. ک: www.webexhibits.org/colorart/marilyns.html

۵- به نظر نگارنده معرفی، پذیرش و مصرف هنر و ادبیات از پیچیده ترین موضوعات است و بحثی مستقل و پر حجم می طلبد.

۶- ر. ک. www.lucidcafe.com/library/95aug/warhol.html

۷- ر. ک. www.painsley.org.uk/gallery/p2a7c.htm

۸- ر. ک. www.warholprints.com/portfolio/Campbell.Soup.I.html

منابع فارسی

بهین، بهرام، *از مدرنیسم به پست مدرنیسم، اطلاعات سیاسی- اقتصادی،* ش. ۱۶۴-۱۶۳، ۱۳۸۰.

عزیدفتری، بهروز، *معنی از آن برده نقشی بر آر ...، مجله مترجم،* ش. ۳۷، ۱۳۸۲.

مهرگان، امید، *(گردآورنده و مترجم)، زیبایی شناسی انتقادی،* تهران، نشر گام نو، ۱۳۸۲.

منابع انگلیسی

Alexander, J. C. & Seidman, S., eds, *Culture and Society. Contemporary Debates.* Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Barthes, Roland, *The Pleasure of the Text.* Eng. trans. R. Miller. London: Jonathan Cape, 1976.

Barthes, Roland, 'The death of the author.' In *Image, Music, Text.* Ed. and tran. Stephen Heath. New York: Hill, 1977.

Derrida, Jacques, 'Signature Event Context'. In *Glyph*, 1, pp 172-197, 1977.

Derrida, Jacques, *Writing and Difference*. Eng. trans. A. Bass. London: Routledge & Keagan Paul, 1978.

Habermas, Jurgen, 'Modernity vs postmodernity'. In J. C. Alexander & S. Seidman, eds, pp 342-54, 1990.

Heidegger, Martin, *What Is Called Thinking?* Eng. trans. J. G. Gray & F. D. Wieck. New York: Harper & Row, 1972.

Schorer, Mark, et al, eds, *Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgement*. New York: Harcourt, 1958.