دکتر بهرام بهین
■ استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی
دانشگاه تربیت معلم آذربایجان (تبریز)
■ نماینده انجمن مدرسان زبان آسیا در ایران

رویکردی پساساختگرا به ادب و هنر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

■ بهرام بهین ■ babehin@yahoo.com ■

مقدمه

یکی از نگرشهای کلاسیک و متداول به ادبیات «هنر» شمردن آن است. معنای چنین نگرشی این است که اثر ادبی تمامی خصوصیات اثر هنری را داراست. از این دیدگاه همچنان که اثر هنری اثری یکه و منحصر به فرد و تکرارناپذیر است اثر ادبی نیز چنین خصوصیاتی دارد. اما این «منحصر به فرد بودن» و «تکرارناپذیر بودن» ازچه چیزی ناشی می‌شود؟ به نظر مدافعان این نگرش، هنر و ادبیات حاصل وضع روحی

منحصر به فرد هنرمند است. این وضع روحی از جنسی نیست که بتوان آن را بازگفت، به طوری که حتی خود هنرمند نیز از پاسخ‌گویی به این سئوال که در فرآیند آفرینش اثر هنری بر او چه گذشته است، بازمی‌ماند.

علت شیفتگی و توجه بیش از حد مدافعان نگرش موردبحث به هنر و ادبیات را باید در همین نکته جستجو کرد. طبعاً اثر منحصر به فرد و تکرار ناپذیر از آثار و پدیده های عالم زندگی که معمولی و پیش پا افتاده و تکرارپذیر به نظر می‌آیند بهتر است. نتیجه چنین دیدگاهی است که دانشوری می‌گوید: **«به نظر من سیبی که نقاش می‌کشد، به مراتب از آن سیبی که در واقعیت وجود دارد زنده‌تر است. چون ذهن و روح بشری به آن اضافه شده است.»**

در این مقاله سعی خواهیم کرد با به چالش کشاندن ایده‌وضع روحی خاص هنرمند در آفرینش اثر هنری و تکرارناپذیری آن، دیدگاه فوق را مورد نقد قرار دهیم و با بهره‌گیری از نظریه های پسامدرن و پساساختگرا بر پرداختن به جهان واقعی تاکید کنیم. از این دیدگاه عالم زندگی بیش از عالم هنر و ادبیات زیبایی و ابهام دارد و لذا «حقیقت و زیبایی» را بیش از آنکه در هنر جستجو کنیم باید در جهان واقعی به نظاره بنشینیم.

۱) راز پرده ابهام

موضوع وضع روحی خاص هنرمند در جریان آفرینش هنری بی‌شباهت 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 چارچوب 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 بر می‌گیرد، از خود بی خودش می‌کند و او را در وضع روحی ای وصف ناپذیر قرار می‌دهد، و از رهگذر این وضع روحی خاص است که شعر و هنر تولید می‌شود و آثار «بزرگ و جاویدان و تکرارناپذیر» خلق می‌شود. اسکلتن (۱۳۷۵: ص ۱۱۳) در این مورد می‌نویسد:

«بسیاری از اشعار به همان سان که بیشتر مردم نامه می‌نویسند، سروده می‌شود. بدین معنا که اندیشه‌های شاعرانه بسان چشمه‌ساران، به سهولت جریان می‌یابند؛ جریاناتی که فقط گهگاه با تأثراتی غیرمنتظره و ناگهانی (= تأثرات الهام گونه) می‌آمیزد و شاعر، خود، به ظاهر، بدان توجه ندارد. با این همه می‌توان گفت که تقریباً در سرودن تمام اشعار خوب اثری از الهام هست. ... هر بار به شاعری الهام می‌شود، تقریباً این‌گونه احساس می‌کند: گویی واژه‌ها به وسیله یک واسطهٔ خارجی به ذهن او القا می‌گردد. او تمام واژه‌ها را نمی‌فهمد، اما به گونه‌ای مبهم نیروی واژه ها را در می‌یابد، و به همین سبب آنها را می‌نویسد. گاهی تمامی یک قطعه شعر بدین ترتیب سروده می‌شود و شاعر اصلاً نمی‌داند شعر او در چه موردی است، تا وقتی که شعر پایان گیرد و او آن را بخواند ...»

دادبه (ص ۵۹) در مقدمه‌ای که به ترجمهٔ فارسی اثر اسکلتن نوشته، در تأیید نظر او ضمن استفاده مثبت از موضوع الهام از دیدگاه افلاطون، نمونه هایی از اشعار شاعران فارسی گوی نیز در این خصوص ارائه می‌کند:

«افلاطون در رسالهٔ فدروس تصریح می‌کند که: «شعر در حالت غلبهٔ بی‌خودی سروده می‌شود و بی‌خودی حالتی است که اگر به کسی دست بدهد خویشتن خویش را به فراموشی می‌سپارد و در آن حالت است که شعر بدو الهام می‌شود.

در شعر فارسی ... [به این] معنا اشاره شده است. چنان که در بیتی از مولانا چنین می‌خوانیم:

تو مپندار که من شعر به خود می‌گویم
تا که هشیارم و بیدار یکی دم نزنم»

اما همین باور به الهام و از خود بی‌خود شدن شاعران است که افلاطون را به مخالفت با هنر و هنرمند و جستجوی حقیقت از طریق خرد و خردورزی سوق داد. (ر.ک: رساله **ایون**) البته قصد ما دفاع از خردگرایی افلاطونی نیست بلکه از دیدگاه او دربارهٔ شعر / هنر در راستای موضوع مقاله استفاده می‌کنیم.

درست است که افلاطون به خاطر اثرات منفی شعر بر تربیت نوجوانان و جوانان به مخالفت با آن یا قسمی از آن می‌پردازد. (ر.ک:رساله **جمهوری**) اما جنبه‌ای از

انتقاد افلاطون از شعر به مسئله الهام و وضع روحی هنرمند مربوط می‌شود.

افلاطون در رساله **ایون** (دوره آثار، ص۵۷۷) از زبان سقراط چنین می‌گوید: **«این سخن که شاعران درباره خود می‌گویند راست است ... تا جذبه خدایی به ایشان روی نیاورد و عقل و هوششان را نرباید شعر نمی‌گویند زیرا آدمی‌تا دمی‌که عقل و هوشش بجاست نه شعر می‌تواند گفت و نه پیشگویی می‌تواند کرد.»**

حال خود را جای افلاطون، که دغدغه جامعه و رستگاری آن را داشت می‌گذاریم 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 بی‌عقلی و سرمستی! و بخش عمده دیگر عمرش نیز طبیعتاً یا به انتقال این سرمستی و بی‌عقلی به دیگران (ایون به سقراط می‌گوید: به هنگام خواندن شعر به دیگران همان اثر را که مضمون شعر در من می‌بخشد در چهره آنان می‌بینم) و یا به نوعی لذت بردن 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 می‌شود روش ایشان را قابل مقایسه و همسان روش افلاطونی تلقی کرد [البته نه در همهٔ موارد و در مورد موضوع مورد بحث نیز مطابق برداشت و تفسیر نگارنده] 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 و روانشناختی «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 ذهن گرا و سوق دهنده 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 کردن و محدود شدن در عوالمی که طبق این نظریه نهایتا بر هیچکس مکشوف نیست. به عبارت دیگر اندیشمند جهان نگر بر این باوراست که نگرشهایی از نوع نگرش یاد شده به موضوع هنر فروافتادن در ورطه ذهن‌گرایی ابهام آمیزی 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.»

جهانی که با آن روبرو هستیم بس پرابهام و ناشناخته است! هر تلاشی برای معنا کردن آن، هر جهدی برای تعریف و شناخت چیستی آن گویی تنها پرده از روی پرده برگرفتن است و نهایتی هم برای آن متصور نیست! اما ممکن است سئوال شود این ابهام چگونه ابهامی‌است؟ آیا این ابهام همچنان دارای ماهیتی متافیزیکی است به طوری که هیچ کس توان توصیفش را ندارد؟ یا اینکه می‌توان این ابهام را به گونه‌ای طرح کرد 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 چارچوب مباحثی برگرفته از مطالعات پسا ساختگرا و پسامدرن که ماهیت و زیرساخت زبانشناختی و هنری دارند و در زمینه های مختلف تاثیرگذار بوده‌اند پاسخ داده شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۲) نشانه از دید پساساختگرایان

اگر جهان هستی را، همانند پساساختگرایان، در قالب متنی ببینیم که ورای آن حضوری نیست که تعیین کننده «معنای» آن باشد، در آن صورت کل جهان هستی به چنان توده‌ای بی‌شکل، تفکیک ناشده و نامعین از نظر ماهیت بدل می‌شود که هر تلاشی در این خصوص به مثابه پرده برگرفتن از پرده های 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. رو لان 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 رهانید. این ایده نزد ژاک دریدا شکلی فراگیرتر و رادیکال به خود گرفته است به طوری که وی با مسئله‌دار 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 می‌کند. (Derrida,1979) 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 می‌نماید اما در نهایت، اگر خود را صرفا محدود به آن کرده باشیم، ما را از درک چیستی هستی باز می‌دارد. همین موضوع را مارتین هایدگر (1972) 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 کردن رابطه انسان با «هستی» است. نتیجه این «فراموشی» و «نسیان» این باور نادرست است که هدف فهم خود کلام و زبان است تا جهان هستی.

برای روشن شدن موضوع رهایی زبان، گویشوری را در نظر می‌گیریم که «مفهوم» درخت را در ذهن دارد. فرض اینکه گویشور 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 «درخت» را از مخزن زبان فارسی برمی‌گزیند و آن را بر زبان می‌آورد. وقتی «درخت» (یعنی دالّ) ادا می‌شود گوینده آن در ظاهر رابطه‌ای بین دالّ (یعنی «درخت») و مدلول (یعنی درخت) برقرار می‌کند. این رابطه را می‌توان هم وحدت و هم تحلیل تلقی کرد.

وحدت از این جهت که «درخت» نمایانگر درخت است. اما آنچه در مورد این وحدت جلب توجه می‌کند اهمیت بیشتر «مفهوم» نسبت به دالّ است. بنابراین وحدت بین «درخت» و درخت به حل شدن «درخت» (دالّ) در درخت (مفهوم) می‌انجامد. پس در نهایت آنچه در این رابطه بر جای می‌ماند فقط درخت مدلول است که مفهومی‌بیش نیست و به هیچ چیز دلالت نمی‌کند: نه به جهان بیرون، آن گونه که سوسور هم آن را مطرح کرده بود[1] و نه به نظامی از دالّ ها در زبان فارسی. هر آن چه که باقی مانده مدلولی است «ذهنی»، بی‌ارتباط با دنیای واقعی و بریده از درختی که در پیش روی من است و نیز زبان فارسی. آن درخت و زبان فارسی هر دو رها در دنیای واقعی‌اند، سیال و اثیری. تلاش من در اندیشیدن به درخت و به زبان آوردن آن در فارسی به محدودیتی ذهنی می‌انجامد که مرا از درک چیستی سیال و اثیری آن درخت و زبان فارسی که عناصری از جهان هستی اند باز می‌دارد.

با قبول این نگرش رویکرد ما به شناخت جهان شکلی خاص به خود می‌گیرد. دیگر محور شناخت و تفکیک و تمیز جهان من نیستم. بیرون از ذهن من دنیایی در جریان است که من نمی‌دانم چیست. دنیا متنی است که معنای آن هر لحظه و درست زمانی که فکر می‌کنم آن را با ابزار ذهنی خود، یعنی زبانم، یافته‌ام می‌لغزد و از من می‌گریزد، درست همان گونه که معنای عناصر زبانم به دلیل رهایی آنها در زمان و مکان بی‌کران هستی از من می‌گریزد. عناصر زبان من و تمامی‌پدیده های جهان، به صورت 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 جنبش‌اند. «درخت» یعنی عنصری از زبان فارسی که صدایی پشت آن نیست «نشان»، «رد» و «اثری» در جهات زمانی و مکانی نامعین است، مفهوم ندارد. خود درخت هم هست اما مفهوم ندارد. در این بحبوحهٔ بی‌تعیّنی و ابهام، آنچه که می‌ماند جهان هست و زبان، زبانی که برای دلالت نیست و جهانی که مرجعی برای معنا شدن ندارد.

حال ممکن است سئوال شود اگر وضع واقعاً از این قرار است پس ارتباطات روزمره ما از طریق زبان و اشارات ما به جهان به وسیله زبان چگونه اتفاق می‌افتد؟

جواب را باید در ایده قراردادی بودن و به طور کلی فرهنگی بودن همه روابط زبانی و معنا گذاری بر پدیده ها جست. هیچ چیزی فی نفسه معنادار و مفهوم دار نیست. از این منظر امکان طرح ایده هایی اساسی به وجود می‌آید که هر گونه قاطعیت در رویکرد خصوصاً به موضوع تفکیک پدیده ها از یکدیگر تحت عنوان هنر و غیر هنر و همچنین ایده تکرارناپذیری در هنر را عمیقا زیر سئوال می‌برد. نخست به موضوع تکرارناپذیری از منظر پساساختگرایی مطرح شده در بالا می‌پردازیم.

۳) تکرارناپذیر تکرارپذیر

۱.۳. تکرارپذیری در پساساختگرایی و پسامدرنیسم

در یدا در بحث و جدلی با جان سرل بر سر تکرارپذیری (iterability) در مفهوم رهایی کنش های زبانی (speech acts) از «زمان حال و قصد و نیتی منفرد»، مثال امضاء را در مقاله ای تحت عنوان «بافت پدیده امضاء» (Signature Event Context) طرح می‌کند که در اینجا از این مثال به شکلی آزاد به فراخور موضوع این نوشته استفاده می‌شود.(ر.ک به:Derrida,1977) تصور اینکه دو امضاء یک شخص چه از لحاظ ظاهر و چه به جهت کاربرد و استفاده دقیقا 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 راکه در اصل از هم متفاوتند یکسان تلقی کند و امور مربوطه را انجام دهد. آنچه به این امضاء اعتبار می‌بخشد حضور صاحب امضاء برای تایید آن نیست بلکه توافق مابین 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 نتیجه آن 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 اشکال شود که تکرارناپذیری به خلق دوباره آثار هنری مربوط است نه به دریافت و پذیرش آنها. به دو شکل می‌شود به

این اشکال پاسخ داد. نخست اینکه اکثر صاحب‌نظران عصر حاضر تحت نظراتی چون «مرگ نویسنده» بارت در این مسئله متفق‌القول هستند که مردم مصرف کنندگان اصلی آثار هنری اند و معنا و مفهوم آثار نهایتا در اختیار آنهاست. از این منظر هر بحثی در مورد هنر و آثار هنری بدون در نظر گرفتن مخاطب (addressee) و تاثیر هنر (effect) راه به جائی نمی‌برد.

از این دیدگاه موضوع تکرارناپذیری آثار هنری منتفی است زیرا آثار هنری مانند تمامی پدیده های هستی در محضر مخاطبان مختلف شکل و معنای مختلف می‌یابند و این قابلیت به معنای تکرارپذیری آنها است. تکرارناپذیری به معنای 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 قرارداده است. هنگامی‌که تلاش مستمر صورت می‌گیرد تا هنر به هر شکل ممکن در اختیار مردمی قرار گیرد که به عادت مصرف گرایی 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 شیء‌ای 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 رسانه های گروهی و رایانه مسبب اصلی آن بوده موقعیتهایی به وجود می‌آورد که

مخاطب هم از جهت حس و ادراک و هم عملاً در فرایند بازتولید آثار فرهنگی مشارکت می‌کند. امروزه علاوه بر دسترسی به ذخایر اطلاعاتی، آثار هنری محفوظ در موزه ها و کتاب های موجود در مخازن کتابخانه های گوشه و کنار جهان از طریق اینترنت، تهیه نقاشیهای معروف جهان در قالب پوستر، تملک آثار سینمایی به شکل نوارهای ویدئویی و دیسکهای فشرده، این امکان برای مخاطب/ مصرف کننده آثار هنری به وجود آمده که می‌تواند با استفاده از نرم‌افزارهای رایانه‌ای و سایتهای اینترنتی عملا به تغییراتی در آثار هنری دست بزند و به میل خود در ساخت و آفرینش آثار مثلا با تغییر در رنگ‌آمیزی آنها دخالت کند.[۳] شباهت این فرایند با آنچه که رولان بارت در مورد رابطه خواننده و متون در لذت متن 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 در واقع موضوعی است که امروزه تحت عنوان «قدرت بخشی» (empowerment) در شاخه های مختلف علوم انسانی مطرح شده و در مفهوم توانمند کردن مردم عادی برای دست زدن به تغییرات در تمامی ابعاد زندگی و محیط اطرافشان است.

۲.۳. تکرارپذیری در مدرنیسم

ریشه های این طرز تفکر «اقتدار برانداز» را باید در مدرنیسم نیمه دوم سده بیست حتی در فرمالیستی ترین اندیشه های این دوره جست. در نظریه ای چون فرمالیسم روسی که تاکید وافر بر فرم دارد، تلویحاً موضوع تکرارپذیری در هنر پذیرفته شده است به طوری که یکی از عوامل اساسی مکانیزم آفرینش هنری تکرارپذیری آن است. برای فرمالیستهای روسی بدعت و نوآوری برای عملی کردن ایده «آشنایی‌زدایی» (defamiliarization)، که می‌شود آن را تلاشی در جهت خلق ابهام در چارچوب هنر معرفی کرد، لازمه هنر است. اما سئوال این است که «آشنایی‌زدایی» در کجا و به چه نحو صورت می‌پذیرد؟ در خلاء؟ یا در زمینه‌ای به

خصوص؟ چون در فرمالیسم روسی به مطالعه نظام‌مند هنر بریده از دنیای غیر هنر تاکید می‌شود پس اعتقاد بر این است که «آشنایی زدایی» در مقابل «عادی سازی» (habitualization) که نتیجه تکرار تکنیک های هنری تا حد «عادی شدن» و یا به قولی «نخ نما» شدن آنها بوده تحقق می‌یابد. به عبارت دیگر، بدون ایده تکرارپذیری تکنیک های هنری موضوع بدعت و نوآوری و خلق آثار به اصطلاح «بی‌بدیل» منتفی است، 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 نوآوری های به اصطلاح بی‌بدیل از آن تاریخ و گذشته می‌شود. اثری هنری شاید در گذشته بزرگ و تاثیرگذار می‌نمود اما اینک شکلی متفاوت از هنر مطلوب می‌نماید، دیگر کسی سراغی از آن نمی‌گیرد و احتمالا در گوشه موزه یا کتابخانه‌ای خاک می‌خورد. 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 وارهول هنرمند آمریکایی است که سعی کرد با تغییر در هنر زمانه خود به گفته‌اش جامه عمل بپوشاند.[۳] مشخصه آثار نقاشی وارهول درآمیختن هنر نقاشی با روح جامعه مصرف گرای آمریکایی است به طوری که هنر به جای پرداختن به عوالم دست نیافتنی پرابهام الهام شاعرانه خود به تجلی یی از روزمرگی و تولید انبوه بدل می‌شود. «بطریهای سبز کوکاکولا»و «قوطیهای کنسرو سوپ کمپبل» از نمونه آثار وارهول هستند که در عین انعکاس زندگی مصرفی و سیستم تولید انبوه جامعه، مخاطب آمریکایی را به دقیق شدن در موضوعات و چیزهای حول و حوش خود وامی‌دارد در حالی که این دقت نشان از بهت و حیرت و آشنایی زدایی نیز دارد؛ چیزهایی که آشنایی روزمره مخاطبین با آنها و بی ارزش شمردنشان از دیده شدن بازشان می‌داشت به یک‌باره شکلی ناآشنا و غریب به خود می‌گیرند. بار دیگر اقتدار آثار هنری گذشته فرو می‌پاشد.

از فرو پاشیدن اقتدار آثار هنری از منظری دیگر نیز می‌توان سخن گفت. منظری که برای نخستین بار توسط والتر بنیامین مدرنیست مورد توجه قرار گرفته است. بنیامین پیشرفت تکنولوژی و به تبع آن تکرارپذیری اثر هنری را آغازگر دوران جدیدی در آفرینش و دریافت اثر هنری می‌داند، دورانی که هنر از انزوای اشرافی که تاکنون بدان دچار بوده خارج می‌شود و در دسترس توده های مردم قرار می‌گیرد و دیگر چیزی منحصر به فرد و دست نیافتنی نیست بلکه به صورت تکثیر شده به میان مردمان می‌رود و آنها نیز به گونه‌ای آزاد با آن مواجهه پیدا می‌کنند. (به نقل از: احمدی، ۱۳۷۶، ص ۶۱ و ص۶۲) و این یعنی «تفویض اختیار» به مخاطب و توانمند کردن او (empowerment)، چیزی که در تقابل با سنت فرهنگی غرب (انحصارطلبی در تملک و استفاده از آثار هنری) قرار می‌گیرد.

البته موضوع (empowerment) خاستگاهی پسامدرن دارد تا مدرن. در واقع در بحث تاثیرگذار بودن هنر و تاثیر پذیری مردم از آن، همان طور که در صحبت از بارت و هابرماس[۴] مطرح است، پسامدرنیستها از موضعی مردم گرایانه با هنر برخورد کرده و تلاش خود را بر خلاف مدرنیستها نه بر تاثیرگذاری مقتدرانه هنر و هنرمند بر مردم بلکه در جهت شناخت واقعیت زندگی مردم و تاثیر پذیری از آن برای یافتن زبانی مشترک با مردم و درصورت امکان کمک برای به فعلیت درآوردن نیرو و توانایی های بالقوه آنان متمرکز می‌کنند. درست به همین دلیل است که به نظر آنها آنچه مهم است مردم و زندگی عادی و روزمره آنهاست تا هنر انتزاعی و هنرمند غرق در عوالم «نمی‌دانم بر من چه گذشت». از این منظر بیهوده است اگر این جهان واقعی پررنگ و نگار و ابهام آمیز خود را با چیزی بس کمتر از آن یعنی «هنر» با ریشه های آن در «ناکجاآباد» احساسات و وضع روحی خاص فرد هنرمند عوض کنیم. مسئولیت هنر، هنرمند و مخاطبین هنر، تلاش برای هر چه نزدیک تر شدن به جهان هستی پر رمز و نگار، با مردم و فرهنگهای گوناگونش، با شادیها 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 اولی به عوالم روحی ابهام آمیز خاص شاعر / هنرمند و بی‌بدیل تلقی کردن آثار ادبی / هنری به عنوان پدیده‌هایی دست‌نیافتنی موضوعی است که امروزه مورد نقد قرار گرفته و برای بسیاری از اندیشمندان قابل قبول نیست. ایده منحصر به فرد خواندن ادبیات و هنر زمانی می‌توانست مورد قبول باشد که صاحبان قدرت و خواص پدیده های ادبی و هنری گران به دست آمده را در اختیار داشتند و برای حفظ تفاوت بین خود و مردم دارایی های هنری خود را از جنسی تعریف می‌کردند که هرگز نمی‌توانست در اختیار عامهٔ مردم باشد. جنس این دارایی ها همواره در پس پرده ای 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 و ادبیات 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. اما این ایده که ادب و هنر تافته‌ای جدا بافته از واقعیت زندگی مردم است همچنان در محافل ادبی و هنری و دانشگاهی ما رایج است و از آن دفاع می‌شود. تلاش مقاله حاضر در جهت طرح این مساله بود که امروزه 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 نگریستن 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 بپذیریم که موضوع ابهام را از عالم هنر و هنرمند به کل جهان هستی انتقال داده و تمامی پدیده های موجود را در پس پرده ابهام ببینیم و ثانیاً عامهٔ مردم 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- سوسور زبان را معطوف به اشیاء موجود در جهان نمی‌دانست و معتقد بود که الفاظ صرفاً «نشانه» هستند. (جهت آشنایی کلی با نظر سوسور ر.ک به راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، رامان سلدان و پیتر ویدوسون، ترجمه عباس مخبر، طرح نو، ۱۳۸۴)

۲- ر.ک به:
www.Webexhibits.org/colorart/marilyns.html

۳- ر.ک به:
www.Lucidcafe.com/Library/95aug/warhol.html

۴- جهت اطلاع بیشتر از رویکرد هابرماس به هنر ر.ک به «هنر و بحران مدرنیسم از دیدگاه هابرماس»، بهرام بهین؛ فصلنامه اشراق، دانشگاه آزاد اسلامی تبریز، سال اول، شماره ۲ و ۳، ۱۳۸۴

منابع فارسی:

۱- اسکلتن، رابین، حکایت شعر، ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی، با مقدمه و ویرایش اصغر دادبه، نشر میترا، ۱۳۷۵
۲- افلاطون، دوره آثار افلاطون، ترجمه محمدحسن لطفی تبریزی، انتشارات خوارزمی، ۱۳۸۰
۳- احمدی، بابک، خاطرات ظلمت (درباره سه اندیشگر مکتب فرانکفورت)، نشر مرکز، ۱۳۷۶

منابع انگلیسی:

1- Barthes, Roland, **The Pleasure of the Text**. Eng. trans. R. Miller London: Jonathan Cape, 1976
2- Barthes, Roland, 'The death of the author.' 'In Image, Music, Text Ed. and tran. Stephen Heath. New York: Hill, 1977
3-Derrida, Jacques, 'Signature Event Context'. In Glyph, 1 pp 172-197, 1977
4- Derrida, Jacques, **Writing and Difference**.Eng trans. A. Bass. London: Routledge & KeaganPaul,1979
5- Heidegger, Martin, **What Is Called Thinking**?Eng. trans. J.G. Gray & F.D. Wieck. New York: Harper & Row, 1972

پرتال جامع علوم انسانی