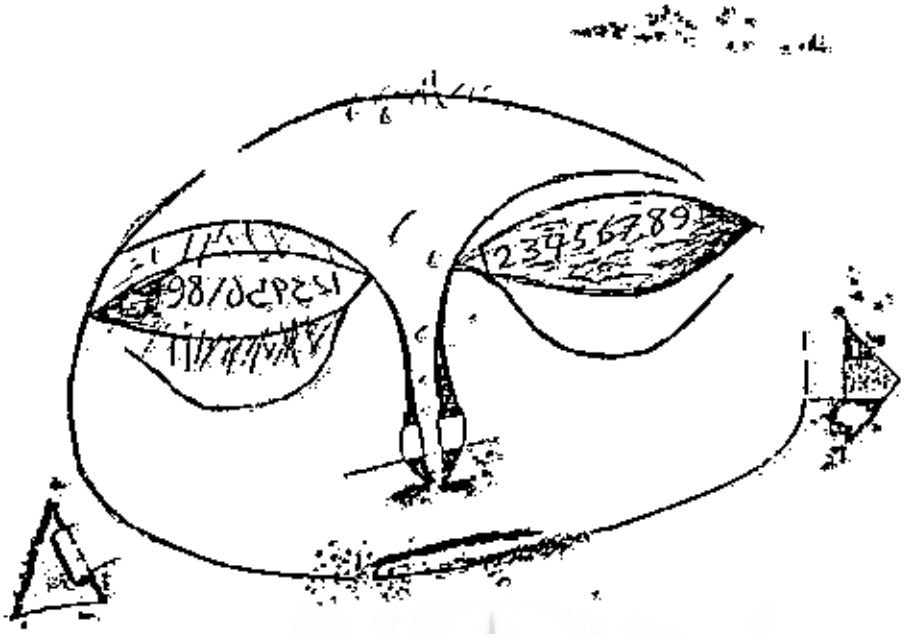
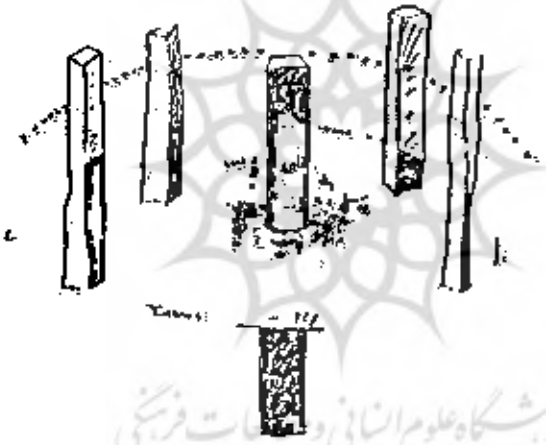




قسمت دوم

● مجید حکیم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هویت هنر و شعر معاصر غرب

واقعیت و شبه‌واقعیت

هرچند مایز می‌گفت که استدلال هیچ نوع نتیجه‌ای دربارهٔ ماهیت اشیا مگر در مورد واژه‌هایی که آنها را نام می‌بریم به دست نمی‌دهد، ولی خود به هیچ وجه معتقد نبود که پلیدار و گوهر اشیا دو چیز متقابل هستند. او پلیدار را برای توصیف و بیان فرآیندی به کار می‌برد که در آن یک اندامهٔ حساس با چیزهای دیگر کنش متقابل داشته باشد تا آن اجسام تبدیل به موضوعاتی مُدرَک شوند. لاک در این موضوع نظر

دیگری دارد. او پدیدار یا نمود را ــ در تقابل با گوهر شیء ــ تبدیل به تنها موضوع شناخت کرد. هابز غیر او موجودیت انگاره‌های حسی انسانی که به مرحلهٔ استفاده از زبان رسیده، چیز دیگری را فرض نمی‌کند؛ ولی لاک ذهن و اقسام گوناگون موضوعات صرفاً موجود در ذهن را مسلم می‌انگارد. هرچند در این موضوع فیلسوفانِ ربانی معاصر، بیشتر گرایش به هابز دارند تا لاک. این موضوع در تحلیلهای حادّ مسائل مربوط به ادراک می‌باشد. با این همه لاک با تمام وجود معتقد بود که ایده‌های شخص در کنش با اشیای مادی بیرونی به دست می‌آید و نسخهٔ المثنای آن است. او می‌گوید: «معرفت ما فقط تا آنجا واقعی است که بین ایده‌ها و واقعیت، همنوایی برقرار باشد» و چون شخص فقط می‌تواند از ایده‌های خودش آگاه باشد، به این اعتراف می‌رسیم که «معرفت ما از چیزها ضرورتاً بسیار محدود است» و بویژه ما برای همیشه از گوهر و ذات اشیا بی‌خبر باقی خواهیم ماند. اگرچه «اشیای فی‌نفسه» و چیزهای در خود اصطلاحی است که بعد از لاک مورد استفادهٔ بسیار واقع شد، در واقع او این اصل اساسی فلسفه جدید را بنا نهاد که طبیعت پنهان و گوهر اشیاء همیشه از دید ما پنهان خواهد ماند بنابراین ایدهٔ جوهر محسوس یا ساده همان قدر به دور از ادراکات و دریافتهای ماست که ایدهٔ جوهر معنوی و روح.

بدین گونه لاک به این نظر می‌رسد که جهان ذهنی ایده‌ها موضوع معرفت ماست نه جهان مادی، و از رهگذر این رهیافت هم یقین بی‌دلیل هابز به مادیت جهان و از طرفی دیگر اطمینان جزمی دکارت به وجود جوهرهای متمایز مادی و معنوی به یکسان محو و نابود می‌شود.

لاک گوهر اشیا را در تقابل با کل خواص آن قرار داد. بنابراین در حالی که امکان شناسایی خواص وجود داشت جوهر به مثابه حامی ناشناختهٔ این خواص و ملزم آن برای همیشه از دید انسان پنهان می‌ماند.

لاک در فلسفهٔ خویش نظریه را در مقابل عمل، و دانستن را در مقابل انجام‌دادن قرار داد و از این موضوع اساسی و سرنوشت‌ساز به طور موجز گذشت که انسان در فعالیت نظری و ذهنی خود نه با چیزهای مادی، بلکه با ایده‌های خویش درگیر است. راه لاک و نظریهٔ ایده‌ها از زمان خود او به دلیل مزیتهای بسیاری که داشته مصرانه پی‌گیری شده است.

هنر چه نیست؟

آن گاه که اندیشه‌های فیلسوفان نامبرده که برگزیدگان جامعه و تجلی تفکر عصرخود بودند در نزد نخبگان غرب پذیرفته و در ذهن اندیشه‌ورزان آن سامان نهادینه گردید، این سؤال طرح شد که هنر چیست؟

البته این سؤال به معنی پرسش از ذات و گوهر هنر نبود، چه تنها ایده یا به دیگر سخن پدیدار آن می‌توانست مورد تحقیق قرار گیرد. ابتدایی‌ترین جوابی که بدیهی شمرده می‌شد چنین بود که هنر ــ و از انواع آن شعر ــ علم به پدیدارهای واقعی و یا رابطهٔ منطقی بین آنها نیست. شاید این جواب چندان دلچسب نباشد، ولی محتوای آن قضیه‌ای را ثابت می‌کرد که اساس هویت هنر و شعر معاصر در غرب قرار گرفت و آن این بود که «هنر، دانش و معرفت نیست». البته در آغاز، این قضیه بدان معنی نبود که هنر احتیاج به علم و معرفت ندارد، بلکه در حد بیان تجربیات هنرمند چه بسا لازم و ضروری نیز تلقی می‌شد. در واقع معنی قضیه این بود که قوام و اصالت هنر به علم و معرفتی نیست که به مخاطب عرضه می‌کند، چرا که آنچه شایستهٔ عنوان علم و یا معرفت می‌تواند باشد آن چیزی است که در کنش با اشیای بیرونی برای ما حادث شده و در صفحهٔ سفید ذهن نقش می‌بندد و در نهایت آن نقش ذهنی می‌تواند به نوعی با روش ریاضی، منطقی قابل اثبات و یا در تجربه مطابق واقع درآید، و در عین حال طبق آرمان علمی، بدون تعصب و جهت‌گیری ارزشی و خالی از احساسات و عواطف باشد. بنابراین، هنر نمی‌تواند بر مسند علم و دانش تکیه زند (البته این سخن به هیچ روی به معنی بی‌ارزشی هنرمند از تکنیک و فن خاص برای درهم پیوستن هنر نیست.) بر این اساس هنر در غرب از لحاظ محتوای دانش و معرفت به سطحی شدن گراییده است. تذکار این نکته لازم است که محتوای معرفت و دانش را نباید با برانگیختن ذهن که نوعی احساس عاطفی است خلط کرد. این مبحث است که بعداً به آن خواهیم پرداخت.

از دیدگاهی دقیقتر اگر به عنوان یک آرمان، رشیدن به یک آرمانشهر سرشار از دانش و علم کمال مطلوب است، در آن آرمانشهر جایی برای هنر باقی نمی‌ماند، پس رسیدن به یک اجتماع بی‌هنر، غایت جامعهٔ عقل‌اندیش غربی قرار می‌گیرد ــ بر اساس همین طرز تلقی است که هنر و بخصوص شعر به حداقل رسانده می‌شود. البته این موضوع تنها بعنوان یک آرمان مطرح می‌شود ضمن اینکه نقش هنر در پیش‌برد اهداف تکنولوژی و عقل معاش‌اندیش مورد انکار قرار نمی‌گیرد.

در نهایت باید دانست، از آن جهت که قوام و اصالت هنر و شعر معاصر غرب نمی‌تواند به دانش و معرفت محتوای آن باشد، ارزشگذاری آن بر اساس این خصوصیت نیز نمی‌تواند صورت بگیرد. به همین دلیل سنجش و نقد هنر و شعر غرب معاصر و آنچه به تقلید آن در این طرف دنیا به وقوع پیوسته است بر اساس این ویژگی خطا خواهد برد.

خصوصیت هنر

گفتیم که در دستگاه معرفت‌شناسی غربی، قوام و اصالت هنر به دانش و معرفت محتوای آن نیست، در این نظام اندیشه، صحبت از چیستی موضوع ــ به معنی گوهر و ذات آن ــ نمی‌تواند صحیح باشد، چرا که ما موضوعات را از راه خواص و کارکرد ذهنیشان می‌شناسیم، بنابراین سؤال «هنر چیست» را باید بدین‌گونه طرح کرد که عملترین خصوصیت و کارکرد هنر ــ و از جمله شعر ــ چیست؟

بر اساس نظام اندیشهٔ غربی، جواب این است که مهمترین خصوصیت هنر حس و عاطفه و عمیقترین کارکرد هنر برانگیختن حس و عاطفه در مخاطب است.

بنابراین تعریف، تمام همت هنرمند در این خلاصه می‌شود که هر چه بیشتر اثر هنری را از حس و عاطفه سرشار کند و حس و عاطفه را به عنوان اصلی‌ترین خصیصهٔ هنر در مخاطب برانگیزد و آن را در نزد او تداوم بخشد، و از این رو اینکه یک اثر چقدر حس‌برانگیز است و یا چه میزان عاطفی است به عنوان ملاک و مناطی مهم برای نقد و سنجش آثار هنری درآمده است.

اما حس و عاطفه چگونه به ذهن مخاطب منتقل می‌شود؟ در واقع از آنجا که میزان حس‌پذیری مخاطب بستگی به آستانهٔ ادراک حسی عاطفی او دارد و مستقیماً با خاطرات گذشته و اندوخته‌های ذهنی مخاطب به عنوان یک شخص مربوط است، هنر و شعر وسیله‌ای می‌شود برای انگیختن خاطرات، عواطف و احساسات گذشته و فروخوردهٔ مخاطب؛ عواطفی که در حالت معمولی به صورت ساکن در باطن مخاطب موجود است. به دیگر سخن، هنر آنچه را در ذهن مخاطب ـ به عنوان یک فرد ـ وجود دارد تجدید می‌کند.

نکته‌ای که اشاره‌ای مختصر بدان لازم است، از یک جهت هنر و شعر دو نوع احساس و عاطفه را در مخاطب به غلیان درمی‌آورند؛ یکی احساس شخصی که فقط فرد بخصوصی آن را درمی‌یابد و دیگر عواطف و خاطراتی که شخص مخاطب، فرصت یا مجال درک و حفظ آن را در ذهن نداشته است؛ بلکه قوم یا ملتی که منتسب به آن است آن را درک کرده‌اند. با توجه به این موضوع بود که خاطرات قومی، اساطیری طرح شد. هنر و شعر این خاطرات و عواطف مربوط به آن را نیز می‌توانند به غلیان درآورند. برخی چنان تصور می‌کنند آثار هنری که با این نوع خاطرات سروکار دارند می‌توانند نشان دهندهٔ قومیت و فرهنگ بخصوصی باشند و این آثار را هنر قومی و ملی می‌نامند و آثار هنری دیگری را که به خاطرات و عواطف شخصی مربوط می‌شود هنر جهانی می‌نامند. این دیدگاه نیز در ارزشگذاری و نقد آثار هنری یا اهمیت تلقی می‌شود.

اما اگر عمیقترین خصیصه و کارکرد هنر و شعر برانگیختن حس و عاطفهٔ مخاطب باشد، هنرمند چگونه در این کار توفیق می‌یابد؟ واضح است که اگر هنرمند در برابر یک موضوع خارجی نتواند تجربهٔ حسی عاطفی قوی کسب کند از برانگیختن آن در مخاطب نیز محروم خواهد ماند. طبیعی است که هنرمند در آغاز سعی می‌کند با خود صمیمی باشد تا با تجربهٔ اصل یا موضوعی حس و عاطفه را کاملاً و بدون حجاب و مانع ادراک کند. از رهگذر چنین نگرشی بود که ملاک و مناطی دیگر برای نقد آثار هنری پیدا شد که همان صمیمیت هنرمند با خود بود و صمیمگری بر اساس این ملاک اهمیت یافت.

از طرفی برای تجربهٔ حس عاطفی قوی از یک موضوع می‌توان به طور مصنوعی یا طبیعی آستانهٔ حس‌پذیری را تقلیل داد. هنرمندان معمولاً سعی می‌کنند تا با دقت و تمرکز بسیار بر یک موضوع، اصطلاحاً «حس بگیرند» یعنی یک عاطفهٔ قوی را به واسطهٔ موضوع خاصی در خود به وجود آورند. برخی نیز برای این کار به مواد مخدر پناه می‌برند و گمان می‌کنند با کمک مواد مخدر و محرک می‌توانند علاوه بر پرجوده‌آوردن توهمات گوناگون، حس و عاطفه‌ای قوی را به دست بیاورند. و در این صورت شخص توانایی خواهد داشت تا آن تجربه را با حس‌انگیزی کافی بیان کند.

هنرها و شعرهایی که از این رهگذر در جامعهٔ ما به وجود می‌آیند، به دلیل اندک مشابهتی که با برخی آثار عرفانی دارند، علاوه بر خصوصیت تخلیری، به صورت یک عرفان کاذب و رخوت‌زا ظهور می‌یابند.

مطلب دیگر در این است که در درک کیفیاتی نظیر رنگ، بو و مزه، خصوصیت موضوع اهمیت چندانی ندارد و انسان در نوع و کیفیت تجربهٔ آن تداخل بیشتری دارد، از این روست که تصاویر مربوط به این کیفیات در بیان احساسات عاطفی کاربرد بسیاری دارند.

نکته‌ای که تذکار آن لازم است اینکه چون تجربه‌ای عاطفی برای شخص هنرمند دست می‌دهد و مخاطب جداگانه آن را در سطح تجربهٔ عاطفی خود بازخوانی می‌کند و اثر هنری نیز دارای خصوصیات و جنبه‌های مختلفی است نقد و سنجش این سه نیز جداگانه و به صورت نقد مخاطب هنر، نقد هنرمند و نقد اثر هنری مطرح می‌شود. ضمن اینکه بدیهی است این سه موضوع، دارای پیوستگیهایی نیز هستند. نقد این سه در هنر معاصر به طور جداگانه صورت می‌گیرد، گرچه معمولاً با عنوانهای جداگانه نیست.

آگاهی هنرمند از موضوع

در دستگاه اندیشه غربی علم تنها از جهان خارجی ـ و به تعبیری مادی ـ حکایت می‌کند؛ یعنی در واقع آنچه ناموس است، چرا که در این نظام چیزی جز این وجود ندارد. از این رو هنرمند نیز به مطالعه و تحقیق در جهان مادی اطراف خود روی می‌آورد و می‌کوشد تا آنچه را پنهان مانده و یا کسی اهمیت لازم را بدان نمی‌دهد کشف و بیان کند. در وهلهٔ اول این کار مستلزم دقت در واقعیات است تا بتوان آن را به عنوان تجربیاتی واقعی به مخاطب منتقل کرد یا به دیگر سخن مخاطب را نیز در تجربهٔ آن شریک نمود؛ هرچند دور از آن را دقیقاً شاید هم درک نخواهد کرد.

از آن جهت که عمیقترین کارکرد هنر برانگیختن عاطفه و حس در مخاطب است، تصویر دادن از واقعیات نیز در حیطهٔ این کارکرد قرار می‌گیرد. یکی از شیوه‌های معمول، اعطای خصوصیات انسانی به موضوعات طبیعی است. این روش درعین حال که می‌تواند بیانگر واقعیت مادی ـ و نه چیزی بیش از آن ـ باشد، دارای ویژگی بیان هنری یعنی برانگیختن عاطفه در مخاطب است. روشهای دیگری نیز برای جمع این دو خصیصه وجود دارد، یکی از آنها بزرگ و یا کوچک کردن بیش از حد وقایع یا موضوعات مادی است به طوری که تلویح احساس و عواطف خاصی برای

مخاطب شوند. روش دیگر، بیان وقایع اجتماعی رقت‌انگیز یا شادی‌آفرینی است که به طور معمول در جامعه رخ می‌دهد و البته با تغییر روابط وقایع و موضوعات و تغییر سلسلهٔ دلایل آن اتفاقات جداگانه که هنرمند آن را برای به وجود آوردن حس مورد نظر خود در مخاطب لازم می‌داند؛ روشی که پدیختیها و خوش‌انجامیهای افراد معمولی را به طور بسیار عاطفی ترسیم می‌کند و به علت بهره‌گیری از دوعنصر واقعیت و عاطفه بیشترین تأثیر را از خود به جای می‌گذارد.

البته هیچ کدام از این اندیشه‌ها در محیطی مثالی و در حسی شاعرانه گام نمی‌زنند؛ چرا که چنین جهان مثالی به طور کلی اعتبار خویش را از دست داده است. هم از این رهگذر دیدن به چشم سر اصالت داد و چشم سرّ ـ به معنای سیر در جهان مثالی ـ بی‌معنی و بی‌اساس تلقی می‌گردد، ولی سیر در جهان سراسر مادی و حیات ناسوتی چگونه ممکن است آرزوها و آرمانهای هنرمند را برآورده کند؟ علاوه بر آن راه نرآوری تا کجا ادامه می‌یابد؟ اینها سؤالهایی است که در پی جواب آن خواهیم بود.

من هنرمند

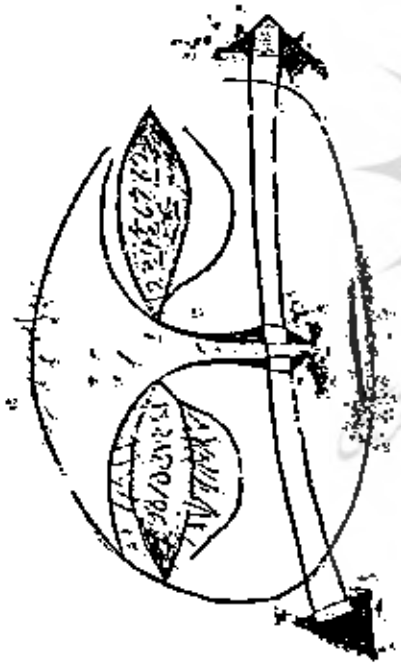
در این نظام فکری آن گاه وقایع در پرتو تحلیل، وضوح و در عین حال حقیقت می‌یابند که با واسطه‌ای ضروری به امری که خود یقینی و واضح است مربوط شوند. روش دکارتی مهمترین روشی بود که وضوح و تیقّن واقعیات را مسلم می‌انگاشت. این شیوه‌ها اصلاحاتی گاه اساسی، هرز هم پیدا کرد وضوح و تیقّن پنداشته می‌شود.

دکارت از شک در همهٔ امور شروع کرد و در قضیه[1] Cogito به یک یقین و حقیقت واضح رسید، این تیقن از «من» شروع می‌شد، ولی هر اندازه که در «من» متفکر جاری بود سایه شکی عمیق را بر «جُز منِ» می‌افکند. در واقع «جُز منِ»ها در روشنایی و تیقن «منِ» وجودشان قطعی تلقی می‌گردد، ولی آیا اگر وقایع در پرتوافشانی «منِ» قابل رؤیت باشند، مگر نه این است که «جُز منِ» اصالتش را از «منِ» اخذ می‌کند. و اگر چنین باشد چگونه امور و قرائنی که در «جز منِ» وجود دارند می‌توانند بر «منِ» مسیطره و حاکمیت داشته باشند البته اصالتاً و نه به صورتی که وقایع و قرائن لوازم و اصالت خود را از «منِ» بگیرند؛ البته دکارت با جزمیت به چنین فرآیندهایی نیندیشیده بود ولی چنین نتیجه‌ای طبیعی بود.

«منِ» دکارتی که نمی‌توانست پویا و بی‌نهایت باشد، در نهایت به چنین توصیه‌ای برای انسان والبته هنرمند معاصر متوسل شد که حقایق را باید تا سطح «منِ» متفکر پایین آورد، تو گویی همهٔ حقایق ـ از اخلاقی و مادی و معنوی ـ در «منِ» و در پرتو «منِ» وجود دارند. این بدان معنی بود که همه چیز را باید ناسوتی کرد از جمله ذهن، اخلاق و هر چیز دیگر را؛ چرا که فقط و فقط در این صورت امور و موضوعات وضوح و تیقن خواهند داشت. فراگرد مذکور شاید مهم‌ترین خصیصهٔ هنر و شعر معاصر غرب را بیان می‌کند که همان ناسوتی و یا زمینی شدن هنر است. از دیدگاه روانکاوی اجتماعی این ناسوتی و زمینی شدن هنر، معادل مادرانه یا به تعبیری زنانه شدن هنر است. این واقعیت در تداوم دیگر فرایندهای اجتماعی؛ نظیر تبدیل جامعهٔ پدرسالار قرون وسطی به جامعهٔ مادرسالار بعد از رنسانس قرار می‌گیرد[2] و در نهایت به دمکراتیزه شدن هنر و عشق بلاشرط مادرانهٔ آن انجامید و هنرمند را نه تنها در آرمانها و حرفهایش عوام زده کرد؛ بلکه این عوام‌زدگی مایهٔ حُسن و پرتری نیز تلقی شد. از طرفی عشق بلاشرط مادرانه هنر و هنرمند دیگر نمی‌توانست غیرت‌ورزی کند؛ چرا که کافر و ملحد را به یک میزان دوست می‌گرفت[3] و در نهایت به رقیق‌شدن غیرت و تعصب و دین در هنر انجامید.

از طرفی دیگر چنان که ملکور آمد چون حقایق دینی، اخلاقی به اعتبار اصالت «منِ» حقیقت تلقی می‌شوند؛ یعنی از آن جهت که «من» آن را می‌پذیرد، پس و نبودشان با هم فرق دارد، و این پذیرش از طرف «منِ» هیچ ضرورت عقلانی منطقی ندارند و بر اساس قراردادهای مختلف مشروعیت إعمال می‌یابند و انتخاب آنها گزینشی و بدون پایهٔ ضروری است؛ یعنی پذیرش دو قضیه‌ای که با توجه به پایه‌هایشان متناقض خواهند بود، ازروی گزینش صرف تناقض را به همراه نخواهد داشت.

از سویی عوامانه شدن هنر، رخت بربستن تعصب دینی از آن و بی‌ارزش قلمداد شدن محتوای آگاهی و معرفت هنر و توجه به حسن‌پرانگیزی هنر در مخاطب، هنر شهوت و خشونت را پا نهاد؛ چرا که شاید هیچ حس و عاطفه‌ای مانند شهوت و خشونت در انسان ریشه نداشته باشد این نوع هنر هم به دلیل عوامانه بودن و هم سطحی شدن بیش از اندازهٔ آن هیچ گاه از سطوح متنزله پافراتر نگذاشته است؛ گرچه از لحاظ کمیت نقش مهم و انکارناپذیری احراز نموده است.



پانویس:

۱. قضیهٔ معروف «من شک می‌کنم، پس هستم»

۲. این موضوع را روانکاو اجتماعی اواخر قرن ۱۹ یاخ اوفن مفصلاً تحلیل کرده است. اریک فروم نیز در این زمینه مطالبی دارد.

۳. در تعبیر روانکاوی عشق پدرانه عشقی است که پدر به شرط انجام عمل بخصوصی نسبت به فرزند می‌ورزد؛ ولی عشق مادرانه هیچ گونه شرطی را دربر ندارد و همیشه در هر شرایطی مادر آن را به فرزند بلک می‌کند.