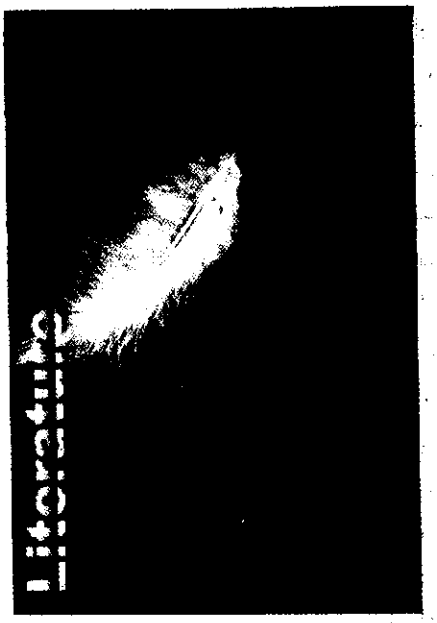


ک. م نیوتن

ترجمه: شهناز محمدی

یان موکاروفسکی:
«کارکرد زیبایی‌شناختی، هنجار، و ارزش به منزله‌ی حقایق اجتماعی»

«معنویت» در ادبیات ... چیزی است یکسر متفاوت از قصه‌ی ارتباطی. همه‌ی شکل به شکل شدن‌های علقه‌های مادی پدیده‌های زبان شناختی که در گفتار ارتباطی ظاهر می‌شوند، می‌توانند در ادبیات نیز نقشی بازی کنند، و سخن دروغ نمونه‌ای از آن است. منتها در اینجا، این سخن دروغ به عنوان عنصری از ساختار عمل می‌کند، نه عنصری از ارزش‌های زندگی واقعی که دارای اهمیت عملی هستند. بارون مونچاوزن، اگر واقعاً زندگی کرده بود، یک کلاهبردار بود، و گفتار او چیزی بجز دروغ نبود. اما نویسنده‌ای که مونچاوزن را و دروغ‌های او را خلق کرده، نه یک دروغ‌گو بلکه یک نویسنده است، و گفته‌های مونچاوزن به صورتی که عرضه می‌شوند، کنش‌های شاعرانه هستند.

پس با این وضع، آیا امضای هنرمندانه فاقد هر نوع تماس مستقیم و ضروری با واقعیت است؟ آیا هنر در ربط با واقعیت چیزی کمتر از یک سایه است، سایه‌ای که دست کم خبر از حضور شیئی می‌دهد، حتی اگر بیننده نتواند خودش را ببیند؟ می‌توان در تاریخ هنر جنبش‌هایی را یافت که می‌خواستند به پرسشی که به این صورت طرح می‌شد، پاسخ بگویند ...

اما این دیدگاه‌ها هنوز نمی‌توانند گوهر حقیقیِ هنر را آشکار سازند. برای توضیح اشتباه آنها، اجازه بدهید با یک مثال عینی شروع کنیم. یک خواننده‌ی جنایت و مکافات داستایوفسکی را در نظر مجسم کنید. پرسش مبنی بر اینکه ماجرای مربوط به راسکلنیکوفِ دانشجو واقعاً اتفاق افتاده، افزون بر آنچه الساعه گفتیم، خارج از محدوده‌های علائق خواننده است. با این حال خواننده ارتباط محکم رمان با واقعیت را احساس می‌کند، و نه تنها ارتباط با واقعیتی که در رمان تشریح شده - رویدادهایی که در روسیه، در سال معینی از قرن نوزدهم اتفاق افتاده‌اند - بلکه در عین حال ارتباط با واقعیتی که خود خواننده با آن آشناست، با موقعیت‌هایی که تجربه کرده است، یا، با توجه به شرایط زندگی‌اش، تجربه خواهد کرد، با احساس‌ها و عواطف مهار نشده که ممکن است همراه با شرایط باشند - یا عملاً همراه با آنهاست -، با کنش‌های مربوط به خواننده که ممکن است توسط این شرایط حادث شود را نیز احساس می‌کند. حول رمانی که خواننده را مجذوب کرده است، نه یک واقعیت، بلکه واقعیت بی‌شمار انباشته شده‌اند. هر چه مجذوب شدن خواننده عمیق‌تر باشد، حوزه‌ی واقعیت‌های خواننده (واقعیت‌های جاری و دارای اهمیت حیاتی) برای او، واقعیت‌هایی که اثر، رابطه‌ای مادی با آنها به هم می‌زند) گسترده‌تر خواهد شد. تحولی که رابطه‌ی مادی اثر - همان نشانه - از سر می‌گذراند، همزمان هم تحولی است تضعیف کننده، هم تحولی تقویت‌کننده. به این جهت تضعیف می‌شود که اثر، به واقعیتی که مستقیماً نمایش می‌دهد، رجوع نمی‌کند، و به این خاطر تقویت می‌شود که اثر هنری به مثابه یک نشانه علقه‌ای غیرمستقیم (مجازی [Figurative]) با واقعیت‌هایی پیدا می‌کند که اهمیت حیاتی برای دریافت‌کننده و از طریق آنها برای کل عالَم دریافت کننده به مثابه مجموعه‌ای از ارزش‌ها دارند. بدین ترتیب اثر هنری توانایی ارجاع به واقعیتی راکسب می‌کند که یکسر متفاوت است از واقعیتی که به نمایش می‌گذارد، و نیز توانایی ارجاع به نظام ارزش‌هایی متفاوت از نظام ارزش‌هایی که خود اثر به وجود آورده و بر آن استوار است ...

ما ویژگی نشانه‌ایِ (معنی شناختیِ) اثر هنری را بررسی کرده‌ایم. نشان داده‌ایم که هنر رابطه‌ی تنگاتنگی با حوزه‌ی نشانه‌های اطلاعاتی [Informational] دارد، منتها به

گونه‌ای که این رابطه نفی دیالکتیکیِ واقعیت ملموسِ عینیِ شناخته شده برای کسی که این نشانه را اطلاق می‌کند، است و درباره‌ی چیزی است که می‌تواند به اطلاع کسی برسد که نشانه را اطلاق می‌کند. با این حال، در هنر واقعیتی که اثر، مستقیماً اطلاعاتی را درباره‌ی آن (در هنر مضمونی [Thematic]) فراهم می‌آورد، خاستگاه واقعیِ رابطه‌ی مادی نیست، بلکه فقط واسطه‌ی آن است. علقه‌ی واقعی در این شرایط، علقه‌ای ناپایدار است. و به واقعیت‌هایی اشاره می‌کند که برای بیننده شناخته شده است. اینها در خود اثری هنری بیان و حتی نشان داده نمی‌شوند و به هیچ طریقی نمی‌توانند بیان و حتی نشان داده شوند، چون اثر هنری جزیی از تجربه‌ی صمیمانه‌ی بیننده است. این کهکشان واقعیت‌ها ممکن است بسیار مهم باشد و علقه‌ی مادی اثر هنری با هر یک از آنها غیرمستقیم و مجازی [Figurative] است ... ماهیت نامعینِ این علقه‌ی مادیِ اثر هنری را این حقیقت تعدیل می‌کند: اینکه این علقه مقارن است با فردِ ادراک کننده‌ای که نه بطور ناقص بلکه با تمامی سلوک خود در برابر جهان و واقعیت واکنش نشان می‌دهد. اکنون این پرسش پیش می‌آید: آیا تفسیر اثر هنری به عنوان نشانه تنها یک مایملک فردی است و از شخصی به شخص دیگر تفاوت می‌کند و نمی‌توانند قابل مقایسه باهم باشند؟ پاسخ این پرسش، پیشتر در بیانیه‌ی ماکه می‌گفت اثری هنری یک نشانه است، پیش‌بینی شده بود، و از این رو در بنیانِ خود یک حقیقت اجتماعی است. همچنین، سلوکی که فرد در برابر واقعیت پیش می‌گیرد، مایملک انحصاریِ حتی قوی‌ترین شخصیت‌ها [Personalities] نیست، چون قرار است گستره‌ی وسیعی داشته باشد، و در اشخاص ضعیف‌تر تقریباً یکسره توسط روابط اجتماعی‌ای تعیین می‌شود که فرد درگیرشان است. از این رو نتیجه‌ی حاصل از تحلیل ماهیت نشانه گونه‌ی اثر هنری به هیچ طریقی به ذهن گرایی زیبایی‌شناختی منجر نمی‌شود: ما صرفاً به این نتیجه رسیدیم که علقه‌های مادی که توسط اثر به مثابه نشانه وارد کار می‌شود، سلوک بیننده در قبال واقعیت را به انگیزش در می‌آورد. اما بیننده یک موجود اجتماعی است، عضوی از یک جماعت. این حرف ما را به هدف خود یک گام نزدیک‌تر می‌کند؛ اگر رابطه‌ی مادیِ برآمده از اثر، منش رو در رویی فرد و جماعت را با واقعیت تحت تأثیر قرار می‌دهد، در این صورت واضح است که یکی از وظائف مهم ما عبارت است از پرداختن به پرسشِ ارزش‌های فرازیبایی شناختیِ مستتر در اثر هنری.

اثر هنری، حتی وقتی که آشکارا یا بطور غیرمستقیم، ارزش‌گذاری‌هائی را در خود مستتر ندارد، اشباع از ارزش‌هاست. هرچیزی در اثر هنری، که جزیی از رسانه است - حتی مادی‌ترین رسانه (مثلاً سنگ یا برنز به صورتی که در مجسمه‌سازی به‌کار می‌رود) - مضمونی‌ترین شکل‌بندی‌ها نیز واجد ارزش‌هایی است. ارزش‌گذاری، به صورتی که ما دیده‌ایم، درست در بنیان ماهیت ویژه‌ی نشانه‌ی هنری نهفته است. پیوند مادی اثر، به یمن چندگانگی خود، نه تنها تک تک اشیا بلکه تمامی واقعیت را در برمی‌گیرد، و از این طریق سلوک بیننده در قبال اثر هنری را تحت تأثیر قرار می‌دهد. همین بیننده است که خاستگاه و تنظیم‌کننده‌ی ارزش‌گذاری است. از آنجا که همه‌ی عناصر اثر هنری، چه «فرم»، چه «محتوا» درگیر همین پیوند مادی پیچیده در بافت اثر می‌شوند، هر عنصری واجد ارزش‌های فرازیبایی شناختی می‌شود ...

... اثر هنری، در تحلیل نهایی به صورت یک مجموعه‌ی ملموس از ارزش‌های زیبائی‌شناختی و نه چیز دیگر، ظاهر می‌شود. اجزای مادی این مصنوع هنرمندانه و شیوه‌ی به کار بردن آنها به عنوان ابزارهای هنرمندانه نقش هادی انرژیهایی را به عهده می‌گیرد که توسط ارزش‌های فرازیبایی شناختی وارد کار شده‌اند. اگر در این لحظه از خود بپرسیم که چه بر سر ارزش زیبایی شناختی آمده [باید گفت] که به نظر می‌رسد ارزش زیباشناختی در دل تک تک ارزشهای فرازیبایی شناختی تحلیل رفته است، و در واقع چیزی نیست مگر یک اصطلاح کلی برای تمامیت پویای روابط درونیِ متقابل آنها. بدین ترتیب، تمایز بین «فرم» و «محتوا» به صورتی که در بررسی آثار هنری عمل می‌شود، نادرست است. فرم‌گراییِ مکتب زیبایی شناختی و نگره‌ی ادبیِ روسی درست بود چون بر این باور بود که همه‌ی عناصر یک اثر، بدون اینکه یکی بر دیگری برتری داشته باشد، اجزای فرم هستند. باید بر آن بیفزاییم که همه‌ی اجزا به نحو یکسان حاملان معنا و ارزش‌های فرازیبایی شناختی، و به تبع آن اجزای متشکله‌ی محتوا هستند. تحلیل «فرم» نباید محدود به فقط تحلیل فرمال باشد. اما از طرف دیگر، باید آشکار باشد که تنها کل ساختار اثر، و نه صرفاً آن بخشی که «محتوا» می‌نامیم، وارد رابطه‌ای فعال با نظام ارزش‌های زندگی که امور انسانی را اداره می‌کنند، می‌شود.

سیطره‌ی ارزش زیبایی‌شناختی بر ارزش‌های دیگری که ویژگی متمایز هنر است، به این صورت چیزی است جدا از یک برتری صرفاً بیرونی. برتری ارزش زیبایی شناختی به این معنا نیست که بقیه‌ی ارزش‌ها را می‌بلعد و سرکوب می‌کند، بلکه به این معناست که همه‌ی آنها را از تماس مستقیم با یک ارزش زندگیِ متناظر رها می‌سازد. ارزش زیبایی شناختی مجموعه‌ی کاملی از ارزش‌های موجود در اثر را به عنوان یک کل پویا [دینامیک] در تماس با نظامی کامل از ارزش‌هایی قرار می‌دهد که نیروی محرکه‌ی زاویه‌ی زندگی جماعت ادراک کننده را شکل می‌دهد. ماهیت و هدف این تماس چیست؟ این تماس قبل از هر چیز در ذهن به وقوع می‌پیوندد. چنانکه

پیشتر نشان دادیم، این تماس به ندرت به صورتی ساده و بی‌غش به آرامش می‌رسد. قاعدتاً ارزش‌های موجود در اثر هنری، هم از بابت روابط متقابل‌شان با هم و هم از بابت کیفیت ارزش‌های فردی، تا حدودی متفاوت هستند، از نظام پیچیده‌ی ارزش‌هایی که برای جماعت معتبرند. بدین ترتیب در اینجا تنشی دو سویه به ظهور می‌رسد و معنای خاص و تأثیر هنر نیز در همین جا نهفته است. ضرورت همیشگی برای اعمال عملی ارزش‌ها را حرکت آزادانه‌ی تمامیت ارزش‌های حاکم بر رَویه‌ی زندگیِ جماعت تعیین می‌کند. جا به جایی تک تک اعضای این سلسله مراتب (ارزش‌گذاری دوباره‌ی ارزش‌ها) در اینجا مشکل است و تکانه‌های قوی برای کل رَویه‌ی زندگیِ جماعت مورد نظر به همراه خواهد داشت (کند شدن تحولات، عدم قطعیت ارزش‌ها، فروپاشی سیستم، حتی انفجارهای انقلابی).

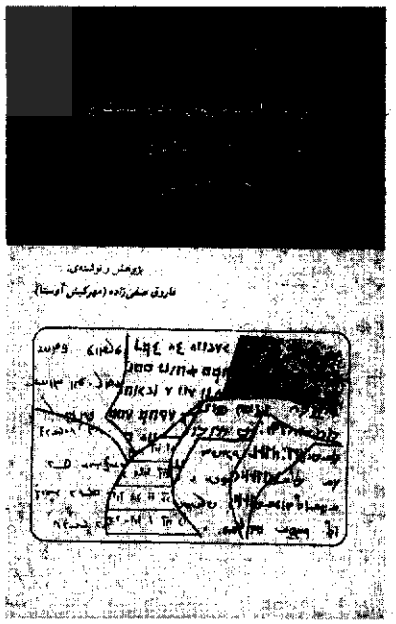
از طرف دیگر ارزش‌های موجود در اثر هنری - ارزش‌هایی که هر یک به خودی خود آزاد از وابستگی واقعی هستند، اما تمامیت آنها واجد اعتبار بالقوه است - می‌توانند صحیح و سالم دوباره مجتمع شوند و خود را دگرگون سازند؛ می‌توانند به شکلی تجربی در درون یک شکل‌بندی جدید متبلور شوند و یک شکل‌بندی قدیمی را زائل کنند؛ می‌توانند خود را با تحولات موقعیت اجتماعی و حقایقِ [Facts] واقعیت خلاقِ نوین سازگار کنند، یا دست کم به جستجوی امکان چنین سازگاری‌ای برآیند.

با این توضیح، خودمختاری اثر هنری و موضع غالبِ کارکرد و ارزش زیبایی شناختیِ مستتر در آن نه به صورت برهم زننده‌ی تماس بین اثر و واقعیت - طبیعی و اجتماعی - بلکه به صورت محرک دائمی چنین تماسی ظاهر می‌شود. هنر عامل [Agent]ی حیاتی است با اهمیت بسیار، حتی در دوره‌های تحول که معطوف به خود بودن [Self-orientation] در هنر به علاوه‌ی غلبه‌ی کارکرد و ارزش زیبایی‌شناسی را مورد تأکید قرار می‌دهد. گاهی دقیقاً طی چنین مراحلی که تحول و معطوف به خود بودن با هم ترکیب می‌شوند، است که هنر ممکن است تأثیر چشمگیری بر رابطه‌ی انسان و واقعیت اعمال کند.

● یادداشت

۱- موکاروفسکی بین هنرهایی چون ادبیات و نقاشیِ بازنما [Representational] و هنرهای نابازنما از قبیل موسیقی و معماری تفاوت قائل است.

▣ پیرامون ادب و زبان کُردی باستان
● در سنجش با دیگر زبانهای آریایی هند و اروپایی
● فاروق صفی‌زاده بوره‌که‌یی (مهرکیش آوستا)



نویسنده با نثری شیوا و پارسی سره، به بررسی زبانهای ایرانی پرداخته و در آغاز به پیدایش خط و نگارش در جهان که از ایران بوده، بر پایه‌ی متون باستانی اشاره کرده است. نویسنده به ۱۶ نوع خط و الفبا در ایران باستان اشاره کرده که یکی از این الفباها دارای ۳۶۵ حرف بوده که همه‌ی موسیقی و آواهای طبیعت با این الفبا نوشته می‌شده است.

وی سپس به دیدگاه‌های پژوهشگران غیرایرانی درباره‌ی زبان غنی کُردی (مادر همه‌ی زبانهای آریایی هند و اروپایی) پرداخته است. سپس به گویش‌های زبان کُردی کنونی اشاره کرده. وی زبان پارسی را گویشی از زبان کُردی دانسته است. سپس در بخشی از کتاب به زبان و گویش تازی (عربی) پرداخته و ثابت کرده که این زبان نیز یکی از گویش‌های زبان کُردی می‌باشد. وی در بخشی از کتاب، به زبان‌های نوین ایرانی اشاره کرده و به بررسی واژه‌های همانند در زبان‌های ایرانی و ریشه‌شناسی این واژه‌ها در زبان کُردی پرداخته است. در بخشی دیگر از کتاب به واژه‌های زبان‌های اروپایی و ریشه‌شناسی این واژه در زبان کُردی پرداخته است. در بخش دیگر به ادب کُردی باستان پرداخته شده و نخستین اشعار سروده شده در جهان توسط آشوزردشت را در چهارده هزار سال پیش مورد تأکید قرار داده است. نویسنده این اثر را نیز به زبان سروی پارسی نگاشته است. این کتاب رساله‌ی دوره‌ی دکترای نویسنده در رشته‌ی زبان‌های باستانی می‌باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی