[illegible]

مراد فرهادپور در سال ۱۳۳۷ در تهران به‌دنیا آمد و تحصیلات لیسانس خود را در رشتهٔ اقتصاد در دانشگاه تهران بین سال‌های ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۵ ادامه داد. وی پس از آن به ترجمه روی آورد و هم‌اکنون نیز به صورت آزاد و مستقل به ترجمه می‌پردازد. آقای فرهادپور از سال ۱۳۷۳ تاکنون با فصل‌نامهٔ **ارغنون** همکاری دارد که یکی از نشریات مقبول و معتبر در حوزهٔ فلسفه است.

کتابهای تألیفی او عبارت است از: **ادیان باستانی: هند، مصر و...**، **عقل افسرده**.

وی کتابهایی را نیز به فارسی ترجمه کرده که از آن جمله است: **حلقهٔ انتقادی**، **تجربه مدرنیته**، **فلسفه و معرفت و حقیقت** از نیچه، **الهیات تاریخی**، **شجاعت بودن** و **الهیات فرهنگ** و نیز ترجمهٔ بخشی از مجموعه شعر **کتاب شاعران**. دو مجموعه قصه هم با عناوین **درخت و برگ** و **سومین کرانه رود** از فرهادپور ترجمه شده که مورد توجه علاقه‌مندان قرار گرفته است.

***

درواقع بخش اول صحبتم بر سر توضیحی است که چرا این سخنرانی ویژگی یک سخنرانی علمی و آکادمیک را ندارد و درواقع مجموعه‌ای است از نکات احتمالاً پراکنده‌ای که محور مرکزیشان مفهوم فرم است.

در آغاز توضیح می‌دهم که چرا طرح چنین نکات پراکنده‌ای را در باب فرم برای موضوع بحث برگزیدم. در وهلهٔ اول فکر کردم باید موضوعی انتخاب کنم که تاحدی مرتبط با مسائل واقعی ادبیات امروز باشد و به نحوی هم به تجربهٔ شخصی خود من مربوط باشد. تجربهٔ شخصی من از ادبیات معاصر شدیداً محدود است و حتی در حد یک خوانندهٔ مطلع هم نیست؛ تجربه‌ای که مرا متوجه اهمیت موضوع فرم ساخت مشارکت در جلسات قرائت و نقد داستان کوتاه بود. در نتیجهٔ همین مشارکت بود که مسئلهٔ فرمالیسم برای من مطرح شد، چرا که غالباً این جلسات نقد داستان در نهایت به این اتهام منجر می‌شد که من دارای موضعی ضدفرمالیستی هستم. منتها آنچه که در این جلسات برای من روشن شد فقر آن چیزی بود که به نام فرمالیسم چه در نگارش و چه در نقد ارائه می‌شد. درواقع فرمالیسم موجود در ایران از زمرهٔ مفاهیمی است که ظاهرشان خیلی غنی و پیشرفته است، منتها در باطن بیشتر گویای نوعی عقب‌ماندگی و فقرنظری هستند. از این نظر به عنوان مثال می‌توان گفت مبحث پست‌مدرنیسم که این روزها خیلی مطرح است یک نمونه از همین پیشرفتگی ظاهری و عقب‌ماندگی واقعی است. یا در عرصهٔ سیاست برای مثال مفهوم دموکراسی دینی نمونهٔ دیگری از همین مفاهیم است که یک جور پیشرفتگی ظاهری را مطرح می‌کند، اما عملاً محتوایش فقیر است. فقری که اینجا از طریق شرکت در این جلسات برای من روشن شد عمدتاً مبین این واقعیت بود که درک ادبیات حتی تحت عنوان فرمالیسم تماماً محدود به مسئلهٔ تکنیک است. درواقع کل مباحث ادبی چه از لحاظ نگارش داستان‌ها به شکل آماتوری و چه از لحاظ نقدشان نشان می‌داد که ادبیات چه در داستان کوتاه، چه در رمان چیزی نیست جز مجموعه‌ای از شگردها و تکنیک‌های ادبی که عمدتاً خلاصه می‌شدند در مسائلی از قبیل نظرگاه راوی، تغییر راوی، شگرد جریان سیال ذهن، شکستن روایت، مخلوط شدن روایت داستانی و غیرداستانی، حالت ارجاع به خود روایت از طریق حضور مؤلف در داستان و مجموعه‌ای از این نکات. نکتهٔ دیگری که فقر فرمالیسم را آشکار می‌کرد این بود که این شگردها کاملاً از دوره‌های مختلفی اتخاذ شده بودند و اصلاً آن تحول

مراد فرهادپور

تاریخی که خود فرمالیسم در غرب، از فرمالیسم روس در دهۀ ۳۰-۱۹۲۰ تا نقد نوین آمریکایی و بعد ساخت‌گرایی و مابعد ساخت‌گرایی طی کرده، در اینجا دیده نمی‌شد، بلکه تکنیک‌های مختلف از برهه‌های مختلف گرفته می‌شد، مثلاً همین قضیۀ ارجاع به خود، دستاورد ادبیات و نقد به اصطلاح پست‌مدرن یا مابعد ساخت‌گراست، در حالی که جریان سیال ذهن به نوعی برمی‌گردد به های مدرنیسم (high modernism) جویس.

ترکیب روایت داستانی و غیرداستانی محصول ساخت‌گرایی است، ولی در فرمالیسم بومی ما ـ بدون آن که نوعی تحول و منطق تاریخی در کار باشد ـ از همۀ این شگردها مجموعاً به صورت درهم استفاده می‌شود. یک نکتۀ دیگر هم فقر عملی نقد است، یعنی با این که از فرمالیسم زیاد صحبت می‌شود، در حالی که اگر مثلاً نقد نوین آمریکایی را در نظر بگیریم تعداد نقدهایی که دربارۀ نمایش **طوفان** شکسپیر از این دیدگاه نوشته شده احتمالاً بیشتر از کل نقدهای فرمالیستی است که در ایران در مورد همۀ کتابها نوشته شده است؛ بنابراین فرمالیسم ادبی ما پدیده‌ای پا در هواست، هم از نظر اغتشاش تاریخی، هم از نظر فروکاستن ادبیات به مجموعۀ درهم‌ریخته‌ای از تکنیک‌ها. اما این نقص به داستان کوتاه محدود نمی‌شود و اگر من این موضوع را انتخاب کردم به خاطر این بود که دریافتم قضیه گسترده‌تر از صرفاً جلسات آماتوری نگارش و نقد داستان است. برای مثال مراجعه به هر یک از مجلات ادبی موجود، و بررسی بحث‌هایی که در این مجلات رواج دارد (خصوصاً در مورد داستان پست‌مدرن) نشان می‌دهد که محتوای حقیقی فرمالیسم موجود دقیقاً همین امر است، یعنی مجموعه‌ای از تکنیک‌ها و شگردها مورد بحث قرار می‌گیرد و دعواها و آشفتگی‌ها و گیجی‌ها و یا حتی نظریه‌بافی‌ها نیز همگی از همین دریافت محدود و تقلیل‌گرا از ادبیات به عنوان شگرد ناشی می‌شود. البته این حالت خیلی گسترده است و به رمان و در سطح کلی به ادبیات هم منحصر نیست. من خودم اخیراً از یکی از رمان‌نویس‌های معروف مقاله‌ای خواندم که دقیقاً همین دید از ادبیات یعنی فروکاستن ادبیات به شگرد در آن ملحوظ بود و درواقع به نوعی همان خط قدیمی را دنبال می‌کرد که ما خودمان در عهد هخامنشی شوفاژ سانترال را اختراع کرده بودیم. نویسنده می‌کوشید تا با مقایسه چند شگرد اثبات کند که مثلاً سمک‌عیار به لحاظ تکنیک‌های ادبی بر جویس و بکت، فضل تقدم دارد. زیرا مثلاً چهار تا تکنیک که جویس به کار برده در سمک‌عیار چند صد سال قبل موجود بوده است و این ذهنیت که آدمی را به عوض صاحبش شرمسار می‌کند، مرا یاد درک آن افرادی از فیزیک اتمی می‌اندازد که با قرائت بیت «دل هر ذره را که بشکافی آفتابیش در نهان بینی» می‌خواستند اثبات کنند که ساختار اتمی ماده را ما چند صدسال قبل از غربی‌ها کشف کردیم. می‌بینیم که این فقر حتی در بالاترین سطح در دیدگاه یک رمان‌نویس هم کاملاً مشهود است.

بنابراین تأکید بر این که مسئلۀ فرمالیسم یک مسئلۀ عام است بی‌مورد نیست، منتها موقعی که خواستم همین بحث فرمالیسم را باز

کنم بعضاً به خاطر فقر خود موضوع ـ زیرا به هر حال موضوع خودش باید دارای غنای درونی باشد تا افراد بتوانند نقدش کنند ـ و بعضاً به خاطر محدودیت‌های خودم و ناآشنایی با نقد ادبی و ادبیات معاصر ایران، خود موضوع فرم به اندازهٔ مفهوم فرمالیسم برایم برجسته شد، و عملاً دیدم که اگر بخواهم حرف‌هایی که به نظر خودم برای نقد فرمالیسم مهم است مطرح کنم، باید نخست به مقولهٔ فرم بپردازم.

اما فرم مقولهٔ کلیدی و اصلی زیباشناسی است و چیزی نیست که به سادگی بشود تعریف جامع و مانعی از آن ارائه کرد، ولی این کار مستلزم پرداختن به شماری از سیستم‌ها یا دستگاه‌های زیباشناختی است و خوب معرفی مجموعه‌ای از نظامهای نظری زیباشناختی هم از عهدهٔ من در یک سخنرانی خارج است و نتیجه‌اش این شد که قضیه به طرح نکاتی دربارهٔ مفهوم فرم، آن هم نکاتی که به اعتقاد خودم مهم است انجامید. البته اینجا یک نکتهٔ دیگر هم مطرح است، زیرا قضیه فقط جنبهٔ نظری ندارد، یعنی چنین نیست که چون مقولهٔ فرم کلیدی یا دارای ابعاد گوناگون و پیچیدگی‌های بسیار است من نمی‌توانم آن را به خاطر محدودیت خودم یا کمبود وقت مورد بررسی و نقد قرار دهم. مقولهٔ فرم درواقع حاصل تغییر و تحول یک جریان تاریخی است. خود زیباشناسی نیز یک فرآیند تاریخی است و درواقع جزئی از کل تمدن غربی است و وقتی به این فرآیند تاریخی دقت بکنیم می‌بینیم که زیباشناسی یکی از عرصه‌هایی است که دو مفهوم سوژه و حقیقت در آن به هم گره می‌خورند که بارزترین شکل آن هم در فلسفهٔ نیچه است. یا می‌بینیم که زیباشناسی در کل بحث‌های انتقادی از جامعه و نظریه‌های رهایی‌بخش یا رهایی نفس نیز بُعدی اساسی و ضروری بوده است. فقدان این تحول تاریخی در نقد ادبی ما باعث می‌شود که ارائهٔ مسئلهٔ فرم به صورت یک کلیت منسجم سخت و دشوار بشود و همین امر هم در واقع مرا به سمت این نکته راند که مجموعه‌ای از نکات را مطرح کنم و این خواه ناخواه نوعی آشفتگی در بحث به‌وجود می‌آورد که من از قبل به خاطرش عذر می‌خواهم، ولی فکر می‌کنم که اولاً خود این نکات تک‌تک و به تنهایی بحث‌برانگیز باشند. در ثانی حتی اگر در کل هم موجب سردرگمی و آشفتگی بشوند باز تاحدی منظور من برآورده شده، زیرا قصد من این است که نشان بدهم تصور موجود از فرم تا چه حد ابتدایی و ناقص است و این که بحث‌های مربوط به فرم به دور چند مسئله تکنیکی می‌چرخد، چه بحث‌های قدیمی‌ها و چه بحث‌های پست‌مدرن، و این نشانهٔ فقر نظری، عملی، تاریخی در برخورد با مقولهٔ مرکزی فرم است. بنابراین طرح این نکات اگر در مجموع فقط این تصور را ایجاد کنند که مسئله خیلی وسیع‌تر و پیچیده‌تر از این چهار تا دعوا در مورد جریان سیال ذهن و شکستن یا نشکستن زمان، رئالیسم یا پست‌مدرنیسم و از این قبیل است، مقصود من از این سخنرانی برآورده شده است.

برای شروع پرداختن به مفهوم فرم با توجه به فقر تحول زیباشناختی و برخوردهای نظری با هنر در قالب دستگاه‌های فلسفهٔ هنر، بهتر است توصیفی ابتدایی بدون پیش‌فرض از مقولهٔ فرم ارائه بدهم که شاید بشود گفت تا حدی نوعی توصیف پدیدارشناسانه است. یعنی فرم را در کنار سایر عناصر یک اثر هنری به شکل ساده و ابتدایی معرفی کنم و برای این که قضیه حالت انضمامی داشته باشد یک اثر هنری را طبق سلیقهٔ شخصی خودم انتخاب کردم: مجسمه داوود میکل‌آنژ. حال اگر به عناصر سازنده این اثر بپردازیم که اصلش در فلورانس است چه چیزهایی در آن می‌یابیم؟ در وهلهٔ اول مادهٔ این اثر یک تخته سنگ مرمر است که از قضا تخته سنگ کم و بیش ناقصی بود که احتمالاً فقط یک مجسمه‌ساز خبره مانند میکل‌آنژ می‌توانست از آن استفاده بکند. کسان دیگری هم دنبالش بودند ولی به خاطر ناقص و قناس بودنش کنار رفتند. پس ماده یا ماتریال این اثر یک تخته سنگ مرمر است. موضوع این اثر که البته با محتوا و جوهر و حتی محتوای صدقی آن فرقی دارد نبرد داوود و گولیات است، یعنی بخشی از **عهد عتیق** که جریان مبارزهٔ داوود با دشمنان بنی‌اسرائیل و شکست پهلوانشان به نام گولیات به دست داوود را روایت می‌کند. این هم موضوع مجسمه.

عنصر دیگری که در آن تشخیص می‌دهیم تکنیک است، یعنی مجموعه‌ای از ابزارها و کاربرد این ابزارها در شکل‌گیری این مجسمه. یک هنرشناس خبره می‌تواند وجه تمایز تکنیک میکل‌آنژ از تکنیک دوناتللو را، به لحاظ ابزار مورد استفاده یا نحوه سنباده زدن، توضیح دهد.

عنصر دیگر سبک است که معمولاً بیش از حد بر آن تأکید می‌شود. غالباً مجموعه‌ای از آثار هنری را به یک مخرج مشترک به نام سبک فرومی‌کاهند که عملاً یکی دیگر از اشکال ایده‌آلیسم زیباشناختی است. من خودم برای سبک چنین اهمیتی قایل نیستم. به هر حال توصیف و تشریح سبک میکل‌آنژ هم کار مورخ هنر آن دوره است تا براساس مقایسه با هنرمندان دیگر و مشاهدهٔ کل آثار میکل‌آنژ تعریفی از سبک وی ارائه دهد.

عنصر بعدی که در بحث ما مهم است مسئلهٔ محتواست. محتوای این مجسمه درواقع چیست؟ خوب اینجاست که درواقع با چند لایه روبه‌رو می‌شویم. در وهلهٔ اول می‌شود گفت که محتوای این اثر یک پسر جوان زیباست و از این نظر محتوایش می‌تواند همان مفهوم قدیمی تجسد الوهیت در هیئت یک پسر جوان زیبا باشد که از یونان باستان تا شرق و تا به امروز رایج بوده است، اما این یک جنبه از محتوای مجسمه است. از این حد که فراتر برویم می‌بینیم که درواقع محتوای این مجسمه به یک معنا کل اومانیسم یا انسان‌گرایی عصر رنسانس است، یعنی مفهوم انسان به مثابه جهان صغیر که در او کلیت جهان کبیر منعکس می‌شود. بحث‌های نوافلاطونی‌های آن دوره در خود آکادمی فلورانس و کل مفهوم قرار گرفتن انسان در مرکز تجربهٔ دینی در عصر رنسانس و آن به اصطلاح گسترش قلمرو مادی و معنوی تجربهٔ بشری که می‌توان گفت خودش جوهر اصلی اومانیسم عصر رنسانس است، بخشی از محتوای این اثر است. به یک معنا می‌شود گفت مجسمهٔ داوود کل فرهنگ رنسانس را دربرمی‌گیرد و اگر از آثار شکسپیر صرف‌نظر کنیم شاید بتوان گفت یکی از برجسته‌ترین نمونه‌هایی است که کل فرهنگ رنسانس به عنوان محتوا در آن جلوه‌گر شده است. و این البته ما را برمی‌گرداند به ابعاد گوناگون رنسانس و اومانیسم، که در کتاب رنسانس بورکهارت، که ترجمه هم شده مطرح شده است، مثلاً دو مفهوم فرد یا فردیت و شکل‌گیری دولت شهر که هر دوی اینها را بورکهارت در بررسی رنسانس ایتالیا مورد بحث قرار داده است. بنابراین مفهوم فردیت، یعنی فردیت خشن و پویای عصر رنسانس و تحرک فرد و گسترش قلمرو تجربهٔ بشری هم جزو محتواست و همین طور کل فضای سیاسی دولت شهرهای ایتالیا در آن عصر ازجمله فضای سیاسی فلورانس، رابطه میکل‌آنژ با خاندان مدیچی و کل پیوندها و درگیری‌های میان دولت‌شهرها. بدین‌ترتیب آثار ماکیاول و ساوانارولا یا حتی درگیری دانته با حکام فلورانس نیز همگی به عنوان اجزای تاریخ رنسانس در این مجسمه حضور دارند. بنابراین می‌بینید که محتوای اثر چقدر گسترده است و چه لایه‌های کاملاً متفاوتی دارد. البته در وهلهٔ آخر به فرم می‌رسیم. خوب فرم این مجسمه چیزی نیست جز خودش، یعنی کلیت همهٔ این عناصر از

تکنیک و سبک و سنگ و مرمر گرفته تا محتوای تاریخی و فلسفی و هنری آن، تمام اینها در کلیتی سازمان می‌یابند که درواقع همان فرم اثر است و این فرم چون اثر یک مجسمه است از طریق دیدن و لمس کردن به ما انتقال می‌یابد. شاید اگر من یک قطعه موسیقی را انتخاب کرده بودم آن وقت فرم از طریق تجربهٔ شنیداری و شنیدن انتقال پیدا می‌کرد. منتها عمدتاً مجسمه را انتخاب کردم تا از این طریق یک نکتهٔ مهم و برجسته را در مورد اثر هنری بازگو کنم و این همان نکته‌ای است که موریس بلانشو تحت عنوان جذابیت یا fascination اثر هنری مطرح می‌کند. این کلیتی که ما اسمش را فرم گذاشتیم و مجموعهٔ آن اجزا را دربر می‌گیرد، ما را جذب و مسحور خودش می‌کند. چرا؟ چون در این اثر دقیقاً با همان دو تجربهٔ دیدن و لمس کردن طرف هستیم. اما در هنر این دیدن و لمس کردن یکی می‌شود، یعنی همان‌طور که بلانشو می‌گوید درواقع با دیدنی طرف هستیم که در آن واحد نوعی لمس کردن هم هست. از دید پدیدارشناسی دیدن مستلزم فاصله گرفتن است، یعنی شما باید از چیزی دور شوید تا بتوانید آن را ببینید، درحالی که لمس کردن مستلزم نزدیک شدن و تماس گرفتن است. ترکیب این دو با هم، یعنی آن دیدنی که نوعی درگیری و لمس کردن را به وجود می‌آورد یا همان دیالکتیک دوری و نزدیکی، رمز جذابیت یا fascination اثر هنری است. براساس قاعده موردنظر بلانشو تجربه‌ای که در اثر هنری با آن روبه‌رو هستیم، **امکان دیدن و لمس کردن نیست بلکه غیرممکن بودن ندیدن است**. این تعریف بسیار مهم است یعنی جذابیت اثر در این است که شما نمی‌توانید از آن چشم برگیرید. اثر به‌خاطر همان دیالکتیک دوری و نزدیکی، آن دیدنی که نوعی لمس کردن هم هست کاری می‌کند که ما دیگر نمی‌توانیم به آن نگاه نکنیم و این درواقع همان تجربهٔ مسحور شدن و جذب شدن و خیره شدن است که رمز کشش و جذابیت جادویی اثر هنری است. توصیفی که تا اینجا ارائه دادم مبتنی بر برخوردی کم و بیش تجربی با یک اثر هنری خاص بود، نوعی نگاه کم‌وبیش پدیدارشناسانه. منتها در این مرحله مایلم مفهوم فرم را به شکل نظری و با کمک دو مفهوم فلسفی، یعنی مفهوم کلیت (totality) و مفهوم وساطت (mediation) مورد بررسی قرار بدهم که هردوی اینها برگرفته از سنت هگل هستند. از خود هگل تا لوکاچ و آدورنو مقولهٔ فرم به واسطهٔ این دو مفهوم تعریف می‌شود. ناچار هستم این دو مفهوم را قدری بشکافم که این شکافتن بعضاً فلسفی است و بعضاً هم برمی‌گردد به حیطهٔ زیباشناسی.

اول در مورد مفهوم واسطه یا میانجی یا mediation نخستین چیزی که باید درنظر گرفت آن است که واسطه یا میانجی یک امر سوم نیست. این یکی از بدترین بدفهمی‌ها در مورد فلسفهٔ هگل است که گویی یک عنصر سومی به عنوان میانجی، یا به زبان غیرفلسفی و روزمره، به عنوان دلال بین دو عنصر دیگر میانجی‌گری می‌کند و به نحوی بین آن دو واسطه می‌شود، ولی اصلاً چنین چیزی نیست. مفهوم وساطت درواقع معادل self mediation است، یعنی هر عنصری از طریق ارتباطش با عناصر دیگر و درونی کردن تفاوتش با غیر خود، نوعی دیالکتیک زاییده شدن و زاینده بودن پدید می‌آورد که طی آن هر عنصری با پیوند خوردن با ضد خودش، خودش را می‌سازد و در همان حال به ضد خودش شکل می‌بخشد، بنابراین وساطت عامل سوم نیست. خود این دو عنصر از درون با هم گره می‌خورند، هرکدام واسطهٔ دیگری می‌شود و هرکدام از طریق دیگری واسطهٔ خودش می‌شود. بنابراین وساطت مکانیسم درونی و ذاتی اثر هنری است و درحقیقت همان چیزی است که جاذبهٔ اثر را به وجود می‌آورد، یعنی همان فضای جاذبه اثر که به آن خواهیم پرداخت. رابطهٔ اثر با عوامل بیرونی هم از طریق همین مفهوم میانجی تحقق می‌یابد. به این شکل که همواره هر چیزی که می‌خواهد از بیرون بر اثر تأثیر بگذارد باید با وساطت و میانجی‌گری عناصر درونی اثر عمل کند. پس ما با انتقال از یک حوزه به حوزه‌ای دیگر روبه‌رو هستیم که در آن عنصر بیرونی از طریق درگیر شدن با میانجی‌ها و پویش درونی اثر جذب اثر می‌شود.

نکتهٔ دیگری که باید اضافه بکنم این است که کل اثر خودش را به صورت بی‌واسطه و بی‌میانجی بر ما نمایان می‌کند. این ظهور بی‌واسطهٔ اثر هم درواقع چیزی نیست جز همان نمود زیبا (semblance of beauty) یا زیبایی موهوم و مصنوعی اثر در مقام شیء «طبیعی» و غیرنمادین که اصل اساسی هر اثری است، همان واقعیتی که موجب می‌شود با اثر هنری به عنوان نمودی زیبا برخورد کنیم و درواقع مبنای جذابیت اثر است. این رخداد بی‌واسطهٔ اثر در عین حال موجد نگاه ناب و بی‌غرض ماست. این همان به اصطلاح بی‌غرض بودن درک زیبایی است که کانت به آن اشاره می‌کند. پس اگرچه اثر هنری از طریق وساطت بین عناصر مختلفی که گفتم شکل می‌گیرد، ولی خودش را کلاً به صورت امری بی‌واسطه در برابر ما قرار می‌دهد و همین بی‌واسطه بودن است که اغراض ما را کنار می‌گذارد، یعنی ما با اثر به عنوان یک واقعیت تمام و کمال حسی و بی‌واسطه روبه‌رو می‌شویم. می‌شود گفت که کل اثر به مفهوم هگلی کلمه نوعی بی‌واسطگی با واسطه یا mediated immediacy است. اثر به شکل بی‌واسطه و immediate به ما داده می‌شود، منتها همان‌طور که گفتم پشت این بی‌واسطگی همهٔ آن واسطه‌ها خوابیده‌اند و به میانجی آن واسطه‌هاست که اثر می‌تواند کلیتش را در قالب یک نمود زیبای بی‌واسطه به ما ارائه بدهد. این تنش بین دو حالت وساطت و بی‌واسطگی یا جدایی و تماس، دوری و نزدیکی، استقلال و وابستگی، پیامد همان مفهوم کانتی قصدیت بدون قصد در فلسفهٔ زیباشناختی اوست. اثر هنری منعکس‌کنندهٔ قصدیت هنرمند در طراحی و خلق اثر است. خود اثر به شکل عینی حضور نوعی قصد را برای ما تداعی می‌کند، ولی از طرف دیگر دقیقاً به خاطر همان بی‌واسطگی که در زیباشناسی سنتی به تقلید از طبیعت معروف بود، اثر باید به عنوان یک شیء طبیعی خودش را بر ما نمایان کند نه به عنوان امری مصنوع و باید ردپای قصد را در درون خودش محو بکند و این همان تبدیل واسطه به بی‌واسطگی است که در زیباشناسی کانت به عنوان قصدیت بدون قصد مطرح شده است.

حالا می‌پردازم به مفهوم کلیت. درواقع مفهوم کلیت هم برمی‌گردد به یکی از اصول زیباشناسی مدرن، یعنی خودآیین و مستقل بودن اثر و تبدیل همهٔ آن عناصری که قبلاً به آنها اشاره کردیم، به یک مجموعهٔ درهم‌پیچیدهٔ واحد. به نظر من بهترین توصیف مجازی یا استعاری برای درک مفهوم کلیت و ارتباط آن با فرم همان مفهوم لایب‌نیتسی موناد است که در زیباشناسی آدورنو هم زیاد به کار می‌رود و یکی از مفاهیم کلیدی اوست. اما نکته‌ای که می‌خواهم در اینجا بدان اشاره کنم این است که در هنر بر خلاف فلسفهٔ هگل و معرفت مطلق او، کلیت هیچ‌گاه یک کلیت فروبسته نیست و نمی‌تواند آن حالت مطلق هگلی را پیدا کند. کلیت در هنر همیشه واجد تنش‌ها و تناقضات و شکاف‌هاست. درواقع کلیت اثر حاصل تنش میان فرم و آنچه فرم می‌یابد است و این تنش هم باز برخلاف منطق هگلی هیچ‌وقت حل نمی‌شود (resolve). برخلاف اصل اساسی منطق هگل چنین نیست که ما به این همانی این همانی و عدم این‌همانی برسیم، به همین علت هم فرم با آنچه که فرم می‌گیرد، این همان یا یکی نمی‌شود. کلیت اثر هنری یا این مجموعهٔ درهم پیچیده همواره دارای خلأ، تنش درونی و شکاف‌ها و تناقضات

درونی است و به همین علت هیچ‌وقت تمام نمی‌شود، بلکه دارای نوعی شدن درونی است یا نوعی تاریخ درونی دارد و همین هم است که اجازه می‌دهد اثر با ما ارتباط برقرار کند، علی‌رغم این که ممکن است به دوران گذشته تعلق داشته باشد. نوعی صیرورت یا شدن در خود اثر هست که ما همواره می‌توانیم با آن درگیر شویم. یکی از نتایجی که از دو مفهوم کلیت و میانجی‌گری در فرم استنتاج می‌شود چیزی است که من اسمش را اصل برابری فرمال همهٔ عناصر می‌گذارم. همهٔ آن عناصری که قبلاً به آنها اشاره کردم یعنی ماده، تکنیک، سبک و لایه‌های محتوا همگی واجد نوعی برابری فرمال هستند، یا به عبارت دیگر اگر بخواهم فرمولاسیون آدورنو را به کار بگیرم می‌شود گفت همه عناصر اثر از مرکز اثر در یک فاصله هستند. فاصلهٔ همهٔ عناصر از مرکز اثر برابر است و به همین علت اثر هنری نمی‌تواند حاوی هیچ عنصر فرعی و حاشیه‌ای و تزئینی باشد. شکل‌گیری اثر یا فرم پیدا کردن اثر یعنی همان خلق اثر، چیزی نیست جز نفی تصادف، نفی زاید بودن، نفی عناصر حاشیه‌ای. این امر در همان مثال مجسمه‌سازی بارز است. یعنی می‌شود گفت خود مجسمه از همان اول در آن سنگ مرمر وجود دارد. کار مجسمه‌ساز این است که قطعات اضافی را بتراشد و کنار بگذارد، به یک معنا در رمان و در همه هنرهای دیگر هم وضع بر همین شکل است. نویسنده یا خالق اثر صرفاً می‌تواند به منطق درونی اثر تن بسپارد و ایدهٔ تزئین و تصادف را نفی کند و هر آن چیزی را که به صورت زاید، حاشیه‌ای یا تزئینی در اثر باقی مانده است تصفیه و حذف کند. فرآیند خلق در واقع چیزی نیست جز فرآیند پیرایش اثر از تکه‌پاره‌های زائد. به همین علت می‌بینیم اگر مثلاً نویسنده بخواهد روان‌شناسی خودش را در کار دخیل کند منطق درونی و در واقع فرم اثر را از بین می‌برد و کل فرآیند خلاقیت هنری را مختل می‌کند.

چیز دیگری که از همین اصل برابری فرمال نتیجه می‌شود با معنا بودن همهٔ عناصر است. یکی از ناقدان ادبی زمانی نوشته بود که در اثر ادبی حتی اغلاط چاپی هم بامعنا هستند، برای این که در درون حوزه مستقل معنایی اثر قرار گرفته‌اند. بنابراین هیچ چیزی در اثر نمی‌تواند بی‌معنا باشد. آن نوع التفات یا قصدیت (intentionality) که در فلسفهٔ هوسرل بر آن تأکید می‌شود در اثر هنری به شکل کامل حضور دارد. به همین علت هم است که براساس همان اصل برابری فرمال نمی‌توانید در اثر هنری بخش مهم و غیرمهم را مشخص کنید، مثلاً نمی‌توانید بگویید قسمت فوقانی تابلوی ژکوند که نمایانگر پس‌زمینهٔ تابلو است مهم‌تر از فرضاً چهره ژکوند است، پس می‌شود آن قسمت را برید و به دور انداخت. گویا اثر ماشینی است که از تکه‌های مختلف ساخته شده و بعضی از این تکه‌ها خیلی مهم و بعضی‌ها کم‌تر مهم هستند، با اثر هنری چنین کاری نمی‌شود کرد و همین امر نشان‌دهندهٔ کلیت و به هم فشردگی اثر است. یک نکتهٔ دیگر هم که باز به همین مسئلهٔ جذابیت اثر برمی‌گردد و بیانگر به‌اصطلاح سویهٔ ذهنی (subjective) اثر برای مخاطب یا تماشاگر اثر است، توسط پل والری به زیبایی تحلیل شده است. والری به حضور یک چرخهٔ زیباشناختی در تجربه اثر هنری اشاره می‌کند. مشاهده یا حس کردن اثر عملاً نوعی کنجکاوی و یا نیاز را در ما برمی‌انگیزد و این نیاز برای برآورده شدن فقط می‌تواند دوباره به خود اثر معطوف بشود. بنابراین ما دو مرتبه به سوی اثر بازمی‌گردیم و آن نیاز مجدداً ایجاد می‌شود و نتیجتاً ما در چرخه‌ای قرار می‌گیریم که در متن آن، تجربهٔ زیباشناختی و لذتش تکرار و تشدید می‌شود و شکل فشرده و فشرده‌تری به خودش می‌گیرد. بهترین مثال این چرخه همانی است که خود والری ارائه کرده است. فرضاً در موقع خواندن شعر ـ که به اعتقاد والری ترکیبی است از معانی و اصوات ـ وقتی یک شعر یا یک بیت زیبا را می‌خوانیم خود آن شعر ما را به سوی نوعی تعالی معنایی سوق می‌دهد و نیاز به تکرار و تأمل مجدد در باب این معنا را در ما ایجاد می‌کند، منتها وقتی می‌خواهیم این معنا را در ذهن خودمان مجدداً بازسازی و تکرار کنیم، می‌بینیم که فقط با رجوع به همان کلمات و همان اصوات ـ یعنی با رجوع به خود همان شعر ـ می‌توانیم این معنا را دوباره تجربه کنیم. پس برای این که معنایی را که به لطف نوعی تعالی یا transcendence در ما ایجاد شده است مجدداً تجربه کنیم دو مرتبه نسبت به شعر immanent یا درون‌ماندگار می‌شویم و دوباره به خود اثر بازمی‌گردیم. به همین سبب است که یک شعر زیبا و ناب را بی‌اختیار زیر لب تکرار می‌کنیم، زیرا آن نیازی که شعر از طریق معنا در ما برمی‌انگیزد از طریق بیان همان معنا به شکل منثور به هیچ‌وجه برآورده نمی‌شود، بلکه فقط همان اصوات و همان کلمات هستند که این معنا را آن چنان که بایسته و شایسته است برای ما دومرتبه حس‌پذیر می‌کنند. بنابراین ما در یک چرخهٔ تعالی و درون‌ماندگاری می‌افتیم که خود سویه‌ای است از همان جذابیت اثر هنری، به‌ویژه اثر یا شعر ناب که صرف‌نظر از مضمون فرضاً سیاسی یا غیرسیاسی‌اش همواره امری خودآیین و چیزی بیش از بیان منظوم مضمون یا موضوع اثر است.

حال پس از طرح این نکات عملی و نظری در باب مقولهٔ فرم، به سه مسئله برگزیده ـ و به اعتقاد من مهم ـ می‌پردازم که همهٔ این نکات و آثار و پیامدهای آنها به نحوی در این مسائل حضور دارند.

این سه مسئله عبارت‌اند از: مسئلهٔ درون و بیرون اثر یا همان رابطهٔ اثر و جامعه، اثر و واقعیت یا متن و مصداق؛ مسئلهٔ رابطه اثر با تاریخ؛ و مسئلهٔ ارتباط بین فرم و معنوی شدن (spiritualization) یا ارتباط بین فرم و روح در اثر.

در مورد مسئلهٔ اول سعی می‌کنم بیشتر به ادبیات بپردازم و از ورود به عرصه‌های غیرادبی پرهیز کنم. مسئلهٔ close reading یا قرائت دقیق و درونی، وجه مشترک تقریباً اکثر مکاتب نقد ادبی است و در مورد فرمالیست‌ها که یقیناً مهم‌ترین و بارزترین خصیصهٔ مشترک تئوریسین‌های نقد نوین مثل ریچاردز و لیویس و تئوریسین‌های deconstruction یا واسازی مثل پل دومن و حتی کسی چون آدورنو است. همهٔ آنان بر قرائت دقیق متن تأکید کردند و این نشان می‌دهد که استقلال متن ادبی مضمون اصلی کل این مکاتب یا نظریه‌ها بوده است. در مورد نقد نوین این استقلال از طریق نفی مغالطهٔ قصدی و تأثری مطرح می‌شود که براساس آن معنای اثر به مقاصد نویسنده و یا به هر حال تأثیری که روی خواننده می‌گذارد ربطی ندارد. در اینجا تأکید بر rhetoric و بافت زبانی یا بلاغت متن است، یعنی همان جست و جوی صنایع ادبی و بلاغی متن مثل استعاره، مجاز مرسل و غیره. در ساخت‌گرایی، متن در مقام ساختار به استقلال می‌رسد، یعنی متن به مثابه کارکرد ادبی زبان (یاکوبسن) یا نوعی ساختار روایی (ژونت و تودورف و پراپ) تجزیه و تحلیل می‌شود که همهٔ اینها درواقع تلاشی است برای به دست دادن تعریف علمی از خصلت ادبی یا literality یا literalness یک متن، یعنی همان چیزی که یک متن را ادبی می‌کند و از متون غیرادبی متمایز می‌سازد، که عمدتاً در استقلال، درون‌ماندگاری، خود ارجاعی و غیرمصداقی بودن متن خلاصه می‌شود. در مابعد ساخت‌گرایی، ما با طغیان متن علیه قاعده و تکرار روبه‌رو می‌شویم (بارت) و ساخته شدن جهان مستقل متن‌ها، یا مجموعهٔ متن‌هایی که به هم مرتبط می‌شوند و مفهوم بین‌المتنی یا inter-textuality را به وجود می‌آورند که باز مبین استقلال از مصادیق خارجی است. در واسازی یا deconstruction نیز متن به میانجی صنایع بلاغی یا تفاوت درونی‌اش، خودش را می‌شکافد و واسازی می‌کند و

این فرآیند واسازی متن به دست خودش درواقع همان مبنای استقلال متن در قرائت واساختی (پل دومن) است. بنابراین می بینیم که همهٔ این مکاتب با مفهوم استقلال متن و خود آیین بودن آن سر و کار دارند.

منتها نکتهٔ مهم به نظر من آن است که خود اثر ادبی که موضوع این گفتارهای نظری است، خودش همان عنصر، نشانه یا شیئی است که منطق درون و برون را درهم می شکند. حتی می توان با استفاده از مفهوم «تخطی و تجاوز» ژرژ باتای گفت که اثر خودش همهٔ این مرزهای ادبی، فلسفی و انتقادی را درهم می شکند و از آنها تخطی می کند. پس آن چیزی که این نظریه ها در جست و جوی آن هستند تا آن را به شکلی منطقی و علمی ارائه کنند ـ فرضاً مرز بین درون و بیرون یا هرگونه منطق دو ارزشی که این گفتارهای انتقادی دنبالش هستند ـ از قبل توسط خود اثر زیر سؤال رفته است. خود اثر آن چیزی است که به مرز کشیدن تن نمی دهد. نمونه اش هم در مفهوم refiguration ریکور است که نشان می دهد چگونه آن چیزی که متن از طریق پیکربندی یا configuration ایجاد می کند بعدها توسط خواننده به پیکربندی مجدد جهان یا refiguration منجر می شود. و چیزی که او به آن می گوید محاکات سه (mimesis 3) انجام می پذیرد، بنابراین خود متن دوگانگی درون و برون را پشت سر می گذارد. ولی تا جایی که مسئلهٔ خودآیینی اثر مطرح باشد همان طور که گفتم بهترین شکل بیانش استفاده از مفهوم موناد (monad) یا جوهر فرد در فلسفهٔ لایب نیتس است. از نظر لایب نیتس واقعیت از اجزای مستقلی ساخته شده که هرکدام یک موناد هستند و مشخصهٔ مونادها آن است که دربسته و بدون پنجره هستند. هیچ مونادی با مونادهای دیگر و با جهان بیرون ارتباط ندارد. منتها هر مونادی کل ساختار جهان بیرون را در درون خودش بازتولید می کند. بنابراین رابطهٔ بین موناد و جهان، رابطهٔ علّی نیست بلکه نوعی پیوند متافوریک و مبتنی بر جابه جایی است. پس عنصر بیرونی نمی تواند داخل اثر بشود چون اثر دربسته و مستقل است و پنجره ای ندارد و حتی از آثار دیگر هم به قول آدورنو مستقل است. ولی اثر هنری جهان بیرون یا امر کلی و حقیقت عام را در درون خودش از طریق امر خاص بازتولید می کند. پس ساختارهای جامعه از قبل در درون خود اثر بازتولید می شوند یا اگر بخواهیم مثلاً قضیه صدق و حقیقت را مطرح کنیم می توانیم بگوییم که در اثر هنری امر کلی (universal) یعنی همان حقیقت که به هر حال باید از طریق concept و امر عام و کلی مطرح شود از طریق امر خاص و جزئی بیان می شود و این دقیقاً چیزی است که اثر را از فلسفه و گفتار مفهومی کاملاً مجزا می کند. این نوع استقلال اثر هنری براساس مفهوم موناد اولاً هر نوع انتولوژی هنری را نفی می کند و ما را به نوعی نومینالیسم زیباشناختی می رساند که حاصلش اولویت اثر هنری بر مفهوم هنر است. زیرا در نومینالیسم مفاهیم عام فقط به عنوان الفاظی شناخته می شوند که ذات خاصی پشت آنها نیست. به همین دلیل هم نومینالیسم زیباشناختی به ما می گوید که مفاهیم عامی مثل خود مفهوم هنر یا ژانرهای هنری، مکاتب هنری، انواع هنری و غیره همگی مقولات عامی هستند که از طریق قیاس ساخته و جعل شده اند. بنابراین اولویت اثر بر مفهوم عام هنر هم از همین مفهوم موناد ناشی می شود.

البته نکتهٔ دیگری که باز باید به آن اشاره کنم ارتباط اثر با جادو و جدا شدن هنر از جادو و تجزیه جادو به دین و هنر در آغاز تاریخ است. اگر دقت کرده باشید می بینید که هر جادوگری وقتی می خواهد سحر و جادو کند خطی روی زمین می کشد، یعنی یک حوزه ای را مشخص می کند، آن را از باقی جهان متمایز می کند. رخداد جادویی قرار است در این حوزه رخ بدهد و این حوزه از ساز و کارهایی که در باقی جهان رخ می دهند مستقل است. اثر هنری نیز یک چنین کاری را می کند. اثر هنری هنوز ریشه در جادو دارد و به همین علت از طریق آن چیزی که بنیامین اسمش را هاله یا aura می نامد استقلال جادویی برای خودش ایجاد می کند و فضایی دور خودش می تند، مثل همان فضایی که جادوگر ایجاد می کند. این امر در عین حال به اثر خصلتی معمایی یا enigmatic می بخشد. شاید مثال ساده ترش مفهوم سیاه چاله یا مفهوم ستاره نوترونی در فیزیک نجومی است. یعنی جرمی که دارای چنان فشردگی و در نتیجه دارای چنان قدرت جاذبه ای است،

هر چیزی که در تماس با آن قرار بگیرد در میدان جاذبهٔ این شیء گیر می‌افتد. بدین ترتیب از طریق قوهٔ جاذبه اثر هر چیز بیرونی، درونی می‌شود.

حال برای مثال می‌توانیم به مقالهٔ معروف آدورنو دربارهٔ جامعه و شعر غنایی اشاره کنیم. در آن مقاله آدورنو به‌خوبی نشان می‌دهد که چطور ناب‌ترین و فردی‌ترین و ذهنی‌ترین شکل ادبیات یعنی همان شعر غنایی که ظاهراً بیشترین فاصله را از جامعه و مسائل اجتماعی دارد درواقع کاملاً دربرگیرنده جامعه و روابط اجتماعی است. برطبق همان منطق مونادولوژیک ساختارهای جامعه در درون شعر غنایی حضور دارند. شما نیز اگر مفهوم شعر غنایی را دنبال کنید می‌بینید که اصلی‌ترین جوهرش همان مفهوم فردیت و حالات و عواطف فردی است. در شعر غنایی شاعر به فردیت خودش و به ژرف‌ترین احساسات شخصی خویش می‌پردازد، منتها خود فرد و

فردیت یا حتی تجارب و حالت‌های فردی نظیر بیگانگی، تنهایی، درون‌گرایی و غیره همگی محصول و زاییدهٔ ساختار جامعهٔ بورژوایی مدرن هستند. اصل اساسی شعر غنایی یعنی فرد خودش برگرفته از جامعه است. پس آنجا که به نظر می‌آید ادبیات دورترین فاصله را از جامعه دارد، درواقع جامعه به صورت درون‌ماندگار در آن حضور دارد.

نکتهٔ دیگری که باید بدان اشاره کرد و عمدتاً به آثار هنری مدرن برمی‌گردد، درک دیالکتیکی از مفهوم پیوند و رابطه است، یعنی اگر به مسئله به صورت هگلی نگاه کنیم درمی‌یابیم که نداشتن ارتباط هم خودش شکلی از ارتباط است و درواقع ذات سلبی هنر همان مقاومت اثر در برابر حل‌شدن در جامعه و گسست ارتباط با آن است. منتها این مقاومت خودش کاملاً نشان‌دهندهٔ ارتباط هنر با جامعه است، یعنی اثر هنری می‌خواهد منطق اصلی جامعه را که همان منطق سودمندی است نفی کند، یعنی این منطق که همهٔ اشیاء فایده‌ای دارند و در بازار براساس سودمندی مبادله می‌شوند. اما اثر هنری یک شیء کاملاً بی‌فایده و به درد نخور است و براساس مقاومت در برابر سودمندی، واقعیت تجربی جهان بیرون را نفی می‌کند و از ایجاد ارتباط (communication) سر باز می‌زند، چون communication الان یعنی حل شدن در رسانه‌ها، در تلویزیون و رادیو و فرهنگ توده‌ای. ساده و با معنا بودن اثر هنری مبین نیاز و خواست وسیع کدبانوهای طبقه متوسط است که صرفاً می‌خواهند فضای زندگیشان را با انبوه معناهایی که صنعت فرهنگ‌سازی برایشان پردازش کرده، پرکنند. اتفاقاً آثار هنر مدرن مثلاً آثار بکت، پل کله یا استیونس با مقاومت در برابر معنادار بودن در برابر ادغام شدن در صنعت فرهنگ‌سازی و فرهنگ توده‌ای مقاومت می‌کنند. این آثار باید بی‌معنا باقی بمانند تا به اطلاعات، به communication و به اجزای رسانه‌ای بدل نشوند. بنابراین می‌بینیم در اینجا فقدان یا عدم ارتباط و سرباز زدن از ارتباط، دقیقاً نشان‌دهندهٔ ذات سلبی اجتماعی هنر یا negative social essence of art است که دقیقاً با سر باز زدن از ارتباط با جامعه با آن مرتبط می‌شود و دقیقاً به همین روش سلبی به یک امر سیاسی یا نوعی اعتراض انتقادی تبدیل می‌شود. برای مثال به نظر من نمایشنامه‌های بکت از برخی جهات از نمایشنامه‌های برشت اجتماعی‌تر، سیاسی‌تر و اعتراضی‌تر هستند. دقیقاً به خاطر این که گنگی و بی‌معنایی را در خودشان حفظ می‌کنند و اجازه نمی‌دهند که در فرآیند communication و معنادار شدن برای تودهٔ مصرف‌کنندهٔ عاشق هنر حل شوند. اتفاقاً همین گنگی و بی‌معنایی است که در مورد این آثار همان aura یا نقش هاله را بازی می‌کند. چون همان‌طور که بسیاری از ناقدان هنری می‌گویند این هاله تقدس در اثر هنری مدرن از بین رفته و فضای جادویی یا اسطوره‌ای ـ آیینی اثر الان دیگر کاملاً تجاری ـ کالایی شده است. منتها همین خصلت یعنی همین غموض و تیرگی درونی اثر است که خصلت معمایی آن را ایجاد می‌کند و به نوعی با خلق چیزی شبیه به همان هاله قدیمی از خنثی و پیش پاافتاده شدن اثر به مثابه امری صرفاً تزئینی و آشنا جلوگیری می‌کند.

حالا می‌پردازیم به مسئلهٔ دوم یعنی مسئلهٔ تاریخ و اثر هنری. زمینهٔ اصلی این مضمون هم چیزی نیست جز نفی ایدهٔ آثار کلاسیک به منزلهٔ آثاری که با مسائل عام بشری سر و کار دارند و از تاریخ فراتر می‌روند و به تعبیری ابدی و جاودان هستند. اینها همان شاهکارهای عظیمی هستند که سن در آنها مطرح نیست و هیچ موقع کهنه و پیر نمی‌شوند. مفهوم اثر کلاسیک همواره به شیوه‌ای ارتجاعی علیه اثر هنری مدرن یا نوآوری‌های تکنیکال مدرن عَلَم می‌شود. نفی یا واسازی این مفهوم درواقع زمینهٔ اصلی این بخش از بحث ماست. به نظر من حتی تفسیری که گادامر از اثر کلاسیک براساس مفهوم تاریخ اثرات ارائه می‌دهد نهایتاً محافظه‌کارانه و بیشتر متکی بر مفهوم انتولوژیک تاریخمندی است تا خود تاریخ. برای درک رابطهٔ اثر با تاریخ به دو راه اشاره می‌کنم که یکی بیشتر مبتنی بر آرای آدورنو است. من خیلی سریع به راه‌حل آدورنویی می‌پردازم.

آدورنو سعی می‌کند با انتقال مفهوم مارکسی وجه تولید به حیطهٔ زیباشناسی و تأکید گذاشتن بر تنش یا تناقض میان روابط تولیدی و نیروهای تولید در متن خود اثر هنری، جریان خلاقیت هنری و شکل‌گیری اثر را توضیح بدهد. به اعتقاد او در تولید هنری نیز همواره نیروهای تولید بر روابط تولید پیشی می‌گیرند، روابطی که در حکم همان قواعد و عرف‌های گذشته هستند و همین مازاد یا نیروی اضافی است که اثر هنری را به سمت شکستن روابط تولید یا همان قواعد عرفی و درنتیجه به سمت نوآوری و خلاقیت می‌راند. از این نظر آدورنو معتقد است که مفاهیم نبوغ و سنت بی‌مورد هستند، چون در اینجا با فرآیندی کاملاً عینی سر و کار داریم نه با عامل عجیبی به معنای نبوغ هنرمند. تنش میان نیروهای تولیدی هنر و روابط تولیدی هنر یک فرآیند عینی است و مازاد اولی بر دومی هم همان تنش درونی است و احتیاجی نیست که ما به نبوغ متوسل بشویم یا

بخواهیم براساس مفهوم سنت به اثر و قدرت و جذابیت آن قداست بخشیم یا آنها را توجیه کنیم. منتها راه دیگری هم برای درک رابطه اثر و تاریخ وجود دارد که به نظر من جالب‌تر است؛ آن هم راهی است که بنیامین پیش می‌گیرد و می‌توان آن را براساس استعاره‌ای از نمایشنامهٔ **طوفان** شکسپیر توصیف کرد. شکسپیر جسدی را توصیف می‌کند که در کف اقیانوس خوابیده و اینک با گذشت زمان مرجان‌ها و مرواریدهای زیر آب به شکل دگرسان شدهٔ چشم‌ها یا اجزای چهره و بدن او بدل شده‌اند، یعنی نوعی دگردیسی یا transfiguration که در عمق اقیانوس رخ می‌دهد.

حال می‌توان با استفاده از آرای بنیامین این استعاره را به رابطهٔ هنر با تاریخ مرتبط ساخت؛ یعنی درواقع می‌شود گفت آثار هنری همان اشیایی هستند که در کف اقیانوس تاریخ خوابیده‌اند و به واسطهٔ عواملی چون زمان، فشار، سکون، سرما و تاریکی، محتوای تاریخ بر آنها رسوب کرده است. حال ما این آثار را از آن عمق و تاریکی و فشار بیرون می‌کشیم و روی عرشه می‌آوریم. منتها نکتهٔ جالب توجه همان‌طور که نیچه می‌گوید آن است که آنچه برای مردم عادی در حکم فرم است برای هنرمند درواقع، همان محتواست. در حالی که در حالت عادی شما این اشیا را از آب بیرون می‌کشید تا آنها را بسایید و آن زنگار را از بین ببرید تا به حقیقت یا طلای نهفته در پس آن دست یابید، در تجربهٔ هنری اساس کار حفظ همین شکل و همین رسوب است. آن چیزی که به نظر می‌آید فرم ظاهری است و باید ساییده بشود تا محتوا از پشت آن عیان شود، درواقع همان، برای هنرمند نقش محتوا یا طلای واقعی را دارد، یعنی همان رسوبی که دور شیء را گرفته است.

بنیامین قضیه را به این شکل نشان می‌دهد که در رابطهٔ حال با گذشته ما درک محافظه‌کارانه از مفهوم سنت را کنار می‌گذاریم و نوعی رابطهٔ مستقیم بین حال و گذشته برقرار می‌کنیم، تکه‌پاره‌هایی از گذشته را در کنار تکه‌پاره‌هایی از حال قرار می‌دهیم و نوعی پیکربندی یا configuration می‌سازیم که در متن آن اثر هنری عیان می‌شود. چنین نیست که فرضاً بخواهیم خودمان را از طریق همدلی به تاریخ ساخته شدن اثر انتقال دهیم. حال و گذشته هر دو در متن پیکربندی و در تقابل با هم معنا می‌یابند. حتی بنیامین می‌گوید برای این که اثر نمایان شود زمان حال باید به تعبیری قربانی شود. مثالی هم که می‌زند جالب توجه است. او می‌گوید: قربانی شدن حال همانند قربانی شدن آن گاومیشی است که باید خونش روی محراب ریخته بشود تا ارواح و اشباح گذشته عیان و ظاهر شوند. به همین علت است که ما در اینجا درواقع با نوعی زمینه‌زدایی یا decontextualization روبه‌رو هستیم. آن تصور سنتی از رابطه اثر و تاریخ که بر اساس آن تاریخ context یا زمینه اثر است- نظیر میزی که اثر را روی آن قرار می‌دهیم- کنار می‌رود و جایش را به یک پیکربندی می‌بخشد که در آن به قول بنیامین جست‌وجو و کشف آن گوهرها و مرواریدهایی که از کف اقیانوس یا از دل ویرانه‌های تاریخ و مدرنیته بیرون آمده‌اند، اصل کار را تشکیل می‌دهد. پس ما دیگر با یک کلیت یا یک زمینه کلی روبه‌رو نیستیم، بلکه با فردی آواره و ولگرد (flaneur) روبه‌رو هستیم که در میان ویرانه‌ها گهگاه خم می‌شود و از میان تکه‌پاره‌های خرد شده یک قطعه الماس یا یک مروارید برمی‌دارد. به عبارت دیگر پیوستگی تاریخ توسط مدرنیته منهدم شده و در نتیجه آنچه که به ما اجازه می‌دهد دیالکتیک تاریخ را بفهمیم- یعنی همان تجلی امر کهن در هیئت امر نو را بفهمیم- ساختن همان configuration یا پیکربندی است. بدین سان مفهوم کلیت منسجم تاریخ یا پیشرفت تاریخی کنار گذاشته می‌شود. به علاوه از این طریق به مفهوم تاریخ درونی پی می‌بریم، یعنی این جور نیست که اثر مثل فنجان را روی میز تاریخ قرار بدهیم، بلکه برعکس این تاریخ است که به عنوان رسوب در فنجان اثر ته‌نشست می‌شود. اگر باز بخواهم مثالی بزنم که البته کمی خنده‌دار است می‌شود گفت عملکرد اثر هنری شبیه چوب سیگاری است که چون دود به سرعت در آن حرکت می‌کند جرم یا رسوبی برجای می‌گذارد که محصول ترکیب شیمیایی و سوختن و نابودن شدن زندگی است. اثر هنری هم چنین وضعی دارد، یعنی جریان سیال تاریخی زمان خودش را به درون خود می‌کشد و بدین ترتیب رسوبی از آن تاریخ درون خود اثر باقی می‌ماند و همین رسوب است که بعد به کمک قرع و انبیق کیمیاگران (یا ناقدان) ادبی و گذاشتن اثر در برابر تکه‌هایی از حال بر ما جلوه‌گر می‌شود، یعنی از طریق تشکیل همان پیکربندی. یکی از نتایج مهم این نگرش آن است که مفهوم اثر هنری کلاسیک به کل واسازی می‌شود. آثاری که هنوز با ما سخن می‌گویند و هنوز برای ما جذابیت دارند درحقیقت همان آثاری هستند که بیش از هر اثر دیگری به تاریخ زمان خودشان تعلق دارند. پس اهمیت، معنا و جذابیت آثار کلاسیک ناشی از آن نیست که به مسائل عام بشری می‌پردازند یا پدیده‌هایی فراتاریخی، جاودان و جهان‌شمول هستند. برعکس «کلاسیک» بودن آنها بدین معناست که به نحوی ریشه‌ای، ملموس و انضمامی به تاریخ زمان خودشان تعلق دارند. این تاریخ در آن آثار رسوب کرده است و به همین علت است که با قرار گرفتن در متن آن پیکربندی و زیر نگاه کیمیاگرانه مفسر و منقد هنری آن رسوب حل می‌شود و جوهر شیمیایی یا همان محتوای صدقی (truth-content) اثر شناخته می‌شود. پس هرچه اثر تاریخی‌تر باشد به این مفهوم کلاسیک‌تر می‌شود و بنابراین رابطهٔ تاریخ با اثر رابطه‌ای درون ماندگار می‌شود. بر این اساس می‌توان گفت هیچ اثر جاودان و نامیرایی وجود ندارد و هر اثری ممکن است با گذشت زمان جذابیت خودش را از دست بدهد و به طور کلی فراموش بشود.

حال می‌پردازم به مسئلهٔ سوم و آخر و با طرح این مسئله بحث را تمام می‌کنم. مسئلهٔ سوم که از دید خود من مهم‌ترین مسئله است و شاید بهتر بود که اول مطرح می‌شد برمی‌گردد به معنوی شدن اثر و مفهوم spirit یا روح در اثر هنری و ارتباط آن با فرم و همهٔ بحث‌هایی که قبلاً کردیم. همان‌طور که آدورنو می‌گوید روح حاضر در اثر درواقع همان مازاد درونی اثر است، یعنی حضور روح در اثر مبین این واقعیت است که اثر هنری در فرآیند نمایان گشتن، همواره به چیزی بیش از آنچه که هست بدل می‌شود. این مازاد، این چیز بیشتر درواقع همان عنصر روحانی یا وجه معنوی اثر است و البته حضور روح در اثر از طریق نوعی وساطت درونی یا self- mediation انجام می‌گیرد، یعنی از طریق وساطت عناصر حسی و غیرحسی یا تحقق فرم اثر، یعنی همان فرماسیون و عینیت یافتن منطق درونی اثر.

روح چیزی بیرونی نیست، روح اثر یقیناً شبحی نیست که از ملکوت آسمان در اثر حلول کند یا حتی در شکل عقیده و ایمان و پیام از بیرون به اثر اضافه بشود. روح آن دمی نیست که قرار است جسم بی‌جان اثر را زنده کند، روح هیچ‌کدام از اینها نیست. روح فقط تا آنجا وجود دارد که در وساطت با عناصر حسی و مادی اثر خود را به ما نشان می‌دهد و البته عناصر حسی هم تا آنجا جزء اثر هنری محسوب می‌شوند که خودشان را در پیکربندی با روح به ما نشان بدهند. درواقع می‌شود گفت اثر هنری بارزترین نمونهٔ دیالکتیک روح در عصر جدید و کل تاریخ است. این نکته را باید قدری توضیح بدهم و حتی شاید مجبور بشویم از حیطهٔ زیباشناسی بیرون برویم.

چیزی که ما از آن به عنوان روح یا spiritualization (معنوی شدن

یا روحانی شدن) نام می‌بریم اصلاً و ابداً یک فرآیند خطی یا نوعی الصاق و اضافه کردن معنا و ایده از بیرون، یا حتی تجربهٔ یک معنا و ایدهٔ مستقل نیست. روح فقط در ارتباط با ضدروح وجود دارد. درواقع می‌شود گفت که خود روح حاصل نفی خود و غیرخود یا محصول تفاوت روح با غیر روح است. روح نه «امری متفاوت» بلکه امری یکسره سلبی و فاقد هرگونه جوهر یا ذات ایجابی است. روح تجلی همان تناقضی است که روح را در فرآیند جسمانی شدنش با خود درگیر می‌کند، به همین علت هم معنوی و روحانی شدن اثر هنری اتفاقاً به معنای کناره‌گیری اثر از ایده، معنا، سمبل، ایدئولوژی، پیام، عقیده، ایمان و باورهای معنوی یا دینی است. آن چیزی را هم که من به عنوان ضد روح از آن اسم می‌برم طبیعت و ماده نیست، زیرا همان‌طور که گفتم روح خودش زاییدهٔ تناقض بین خودش و جسمانی شدن خودش است. تلاش برای تحقق جسمانی روح و پیوندخوردنش با جسمانیت و تناقضات و تنش‌هایی که از درون خود این جسمانیت بیرون می‌زند، اینها آثار روح و معنویت هستند. شاید بتوان قضیه را با یک مثال روان‌شناسی روشن‌تر ساخت. حالت فیضان (emanation) روح مبیّن چیزی نیست که از بیرون بیاید یا از قبل وجود داشته باشد، بلکه از درون خود تنش برای روحانی شدن است که روح ساخته می‌شود. برای مثال حتی در حیطهٔ عقیده و تجربه و ایمان دینی نیز فقط در جایی روح و معنویت وجود دارد که عذاب وجود دارد، یعنی افرادی که احساس می‌کنند در بهشت هستند یا معنویتشان برایشان نوعی حالت بهشتی ایجاد کرده یا آنها را در هماهنگی با جهان و با خودشان قرار می‌دهد، اصلاً تجسم معنویت نیستند، بلکه غالباً فاقد معنویت‌اند. معنویت حقیقی که اثر هنری بارزترین تجسم آن است فقط از درون عذاب، از درون له شدن روح و تناقضات روح، از طریق آگاهی به تعلق به دوزخ به وجود می‌آید. یعنی درواقع روح سویه‌ای است از آگاهی جسم به این که به دوزخ تعلق دارد و در این دوزخ تکه و پاره می‌شود و خود روح حاصل تجربهٔ تناقضات این وجود جسمانی است. مثال بارزش در ادبیات، آثار کافکاست. فضای کافکا فقط براساس گنوستیسیزم قابل درک می‌شود، درست برخلاف آن تفسیر به اصطلاح دینی و روحانی و معنوی که از ماکس برود به بعد بر آثار کافکا تحمیل شده است. در فضای رُمانهای کافکا جهان مخلوق شیطان است و نیروهای اهریمنی و شیطانی بر آن حاکم هستند، منتها جهان کافکا فرقی با گنوستیسیزم دارد. گنوستیسیزم هنوز فکر می‌کند خدایی ورای این جهان شیطانی هست و ارواح آدمیان هم درواقع شعله‌هایی هستند که از آن خدای ورای جهان کنده و درگیر با ماده شده‌اند و دارند عذاب می‌کشند و قرار هم هست که رستگار شوند، یعنی از ماده جدا شوند و دوباره به آن اصل روحانی بازگردند. کافکا گنوستیک است، اما اصلاً معتقد به یک خدای ترانساندانتال نیست. یعنی برای کافکا روح اصلاً هیچ سابقهٔ قبلی یا وجود قبلی ندارد و در نتیجه چیزی جز عذاب برایش باقی نمی‌ماند. این روحی نیست که از اصل خودش جدا و مادی و جسمانی شده باشد و حالا می‌خواهد برای خلاصی از عذاب رستگار شود و برود به بهشت معنویت ناب.

روح اصلاً چیزی جز تجربهٔ این عذاب نیست، آن هم بدون هیچ خاطره‌ای از یک زندگی ماقبل عذاب و بدون هیچ تصوری از آینده‌ای که قرار است به بهشت و رستگاری و به رهایی کامل از تنش، تناقض، نفی و عذاب بیانجامد. روح و معنوی شدن یعنی همین عذاب بدون بهشت قبلش و بدون بهشت بعدش. به قول هگل روح همان عنصر منفی و نفی‌کنندهٔ همه چیز است، همان نیستی که با نفوذ به بطن هستی بدان تعین می‌بخشد، یا به عبارت بهتر همان سویهٔ منفی هستی که با نفی خود با تبدیل شدن به دیگری، با تبدیل شدن به جسم، به خود عینیت می‌بخشد. روح و روحانیت با هبوط آغاز می‌شود و ادامه می‌یابد و از همین روست که شیطان گوته می‌گوید: من آن روحم که همه چیز را نفی می‌کند. به همین علت هم است که روح یعنی همین عذاب جسمانی و هرگز نمی‌تواند خودش را از جسم جدا بکند، برای این که هر نوع جداکردنی در حکم «رهایی» و «استقلال» روح و رسیدن به بهشت عدم تناقض است، در حالی که روح فقط در تجربهٔ تناقض و دوزخ وجود دارد.

اثر هنری این را می‌پذیرد. آدمیان همگی کافکا نیستند که بتوانند زندگی در یک دوزخ بدون بهشت قبلش و بعدش را بپذیرند، ولی آثار هنری می‌پذیرند. آثار هنری به شیء وارگی، به از خودبیگانگی، به تبدیل شدن به کالا و به له و لورده شدن به مفهوم کامل در جامعهٔ بورژوایی تن می‌سپارند و دقیقاً چون به طور آگاهانه به دوزخ و تعلق خودشان به دوزخ تن می‌سپارند، به نوعی نشانه‌های حقیقی رهایی بدل می‌شوند؛ اما نه یک نشانه مستقیم. آثار هنری به عنوان اشیاء دوزخی هیچ‌وقت به رستگاری و بهشت مستقیماً اشاره نمی‌کنند، زیرا اگر اشاره کنند تبلیغات ایدئولوژیک می‌شوند. اثر فقط می‌تواند غیرمستقیم جنبه یوتوپیایی داشته باشد. اثر هنری از طریق بازکردن و نمایان کردن عذاب خودش و دوزخی بودن خودش به طور غیرمستقیم به چیزی اشاره می‌کند که ممکن است سوای دوزخ باشد. خود کافکا این نکته را چنین بیان می‌کند که در این دنیا خروارها امید هست، اما نه برای ما. این دقیقاً همان جمله‌ای است که هر اثر هنری آگاهانه بیان می‌کند. خروارها امید هست منتها نه برای این آثار، اینها نشانه‌های رستگاری هستند، منتها به این علت که خودشان مطلقاً رستگاری‌ناپذیرند. این مسئله را شما در زیباشناسی هگل هم می‌بینید.

زیباشناسی هگل نخستین زیباشناسی است که مفهوم روح و معنویت و معنوی شدن هنر را مطرح کرده است آنهم در تقابل با زیباشناسی فرمال کانتی. می‌بینیم که هگل دقیقاً بر همین اساس به مقولهٔ هنر رمانتیک اشاره می‌کند، در تقابل با هنر باستانی و کلاسیک. از نظر هگل نقطه شروع هنر یا دورهٔ رمانتیک روح همان مسیحیت است. مسیحیت هم زمینهٔ اصلی‌اش چیزی نیست جز جسم شدن روح، منتها باید تعلق روح به زمان قبل از تجسد، و رستگاری بعد از رستاخیزش را از مسیحیت حذف کنید تا فقط جسمانی شدن روح و عذابی که روح از این جسمانی شدن می‌کشد باقی بماند. این می‌شود تعریف روح به همان مفهومی که من بیان کردم. در هگل هم دقیقاً به همین علت صحبت از هنر رمانتیک می‌شود. او هنر رمانتیک را به مسیحیت متصل می‌کند که مضمونش چیزی جز تبدیل روح به جسم نیست و به همین علت هم است که هگل می‌تواند به مفهوم روح و spirit در اثر هنری بپردازد. حالا یک نکتهٔ دیگری که از این روحانی شدن ناشی می‌شود آن است که آن عناصری که در عصر باستان حذف شده بودند، یعنی همهٔ عناصر نفرت‌انگیز و تهوع‌آور و زشت و پست و پلید، همهٔ عناصر مادی و جسمانی، فانی، و متناهی، همگی دوباره از طریق معنوی و روحانی شدن اثر آشکار می‌شوند. مهم‌ترین نمونه یا تجلی این امر هم اشعار بودلر است.

بودلر کسی است که در زیباشناسی مدرن کثافت و زشتی، گندیدگی و تهوع را به اصل اساسی هنر و زیباشناسی بدل کرد. بودلر کسی است که زیبایی شر، زیبایی گندیدن و زیبایی زشتی را نشان داد، **گل‌های شر** یا **گل‌های بدی** را نوشت. دقیقاً از طریق روحانی و معنوی شدن اثر است که این ابعاد زشت ظاهر می‌شوند و آن چیزی که در عصر باستان به عنوان عناصر تهوع‌آور کنار رفته بود آشکار

می‌شود و این بدان معنی است که روح و معنا چیزی نیست جز تجربهٔ عذاب. عذاب جسمانی و درگیری روح با جسمانی شدن یعنی درگیری روح با گندیدن خودش، با تناقضات ناشی از متناهی بودن خودش. هر زخم و زشتی و پستی و عفونتی که در ذات جسم نهفته است در اینجا به جزئی از روح بدل می‌شود، چون روح چیزی نیست جز تجربهٔ این جسم زخم خورده و در حال گندیدن و به همین علت است که همهٔ این عناصر در زیباشناسی مدرن و در هنر روحانی مدرن آشکار می‌شوند. زشتی مقوله اساسی زیباشناسی مدرن بعد از بودلر است. بنابراین می‌بینیم که معنوی شدن نه یک فرآیند خطی است نه محصول ترویج ایده و عقیده و معنویت، بلکه به قول آدورنو حاصل ادغام عناصر سرکوب شده در زبان فرمال هنر است. این نکته هم مهم است: رابطهٔ معنوی شدن با زبان فرمال هنر.

درواقع روح فقط در تقابل با ضد خودش وجود دارد نه به صورت ناب، یعنی همان چیزی که قبلاً اشاره کردم و تا آنجا که به اثر مربوط می‌شود این بدان معناست که معنوی شدن و روحانی شدن اثر و حضور روح در اثر خودش را به شکل شکستن و تکه پاره شدن اثر نشان می‌دهد، یعنی اثر دیگر یک کلیت ارگانیک، یک تن زنده و سالم و بری از فساد نیست. اثر هنری کلیت یکدست و هماهنگ خویش را نفی می‌کند. اثر، کلیت فلسفی مطلقی که هگل به آن اعتقاد دارد نیست. همان کلیتی که گویا بری از تضاد و شکاف است. اثر، ارگانیک بودن و اندام‌وار بودن خودش را نفی می‌کند و هرگز به هماهنگی با خویش به تجانس و هوموژنیتی نمی‌رسد. اثر هنری نامتجانس یا هتروژنوس است. اثر هنری در عین حال که سعی می‌کند فرم بسازد و خودش را در فرم جلوه‌گر بکند و مستلزم هماهنگ کردن عناصر از طریق فرم است، ولی دقیقاً از طریق معنوی و روحانی شدن، همین هماهنگی را دومرتبه می‌شکند و اجازه نمی‌دهد این هماهنگی شکل ارگانیک و اندام‌وار به خودش بگیرد. درواقع کاری که اینجا صورت می‌گیرد این است که اثر هنری صورت و خصلت هرمتیک و اعتزالی خودش را هم زیر سؤال می‌برد، یعنی همان استقلال بهشتی که گویا اثر، تافته‌ای است جدابافته یا جدای از جهان که به یک هماهنگی و سازگاری درونی و معنویت رسیده است.

در عرصهٔ تجربه و زندگی همه چیز بی‌معنا و گنگ و درهم‌شکسته است و اثر گویا می‌تواند به یک معنای به هم پیوستهٔ ارگانیک در فضای هرمتیک و اعتزالی خودش دست یابد. اما معنوی شدن، فی‌الواقع این گرایش اثر به تافتهٔ جدابافته بودن را نفی می‌کند، به همین علت هم می‌بینیم که معنویت اثر خودش را در شکل نزدیک شدن هنر به غیر هنر نشان می‌دهد، در شکل ساده شدن هنر یا حتی در شکل نظریهٔ بنیامین در مورد زدودن هاله. معنوی شدن اثر هنری خودش را در شکل جدایی اثر از اسطوره و ضدیت اثر با هرگونه ritual، هرگونه آیین، هرگونه عقیده، هرگونه باور و ایدئولوژی نشان می‌دهد. به همین علت همان‌طور که گفتم اثر می‌پذیرد که به دوزخ تعلق دارد، یعنی این که اثر سکولار بودن خودش را می‌پذیرد و بر این اساس نه فقط ارتباطی با ایمان یقینی و ایجابی، اسطوره یا آیین پیدا نمی‌کند بلکه آنها را نفی می‌کند و به طور کامل در سکولار بودن خودش خلاصه می‌شود؛ در تعلق خودش به دوزخی که قبل و بعدش هم بهشتی نبوده است. این حالت تعلق و سکولاریزه شدن هم به‌نحوی خودش را مثلاً در آثار بکت نشان می‌دهد. شما می‌بینید که تفاوت بین هنر و غیرهنر کم‌رنگ می‌شود. اثر آن حالت استقلال و تافتهٔ جدابافته بودن خودش را زیر سؤال می‌برد و نسبت دادن هرگونه نقش معنوی و روحانی به شکل اسطوره‌ای و دینی را نفی می‌کند و البته همین نفی هم درواقع مبنای خصلت انتقادی و روحانی اثر است. چون آن چیزی که به اثر اجازه می‌دهد واقعیت empiric یا تجربی را نفی کند همین حضور عنصر روح است.

حال از مسائل دیگری که مربوط به این بحث می‌شود، صرف‌نظر می‌کنم و فقط به مثال آخرم می‌پردازم. براساس بخش آخر بحث، می‌بینیم که از یک سو اثر مجبور است شکل پیدا بکند، چون اگر شکل نداشته باشد به طور کامل از هم می‌پاشد و از طرف دیگر عنصر معنوی و روحانی هم از طریق وساطت با عناصر حسی و فرمال اثر را برمی‌سازد. بنابراین ما از یک طرف با همان وساطت و کلیت فرمال طرف هستیم، منتها از طرف دیگر خود این روحانی و معنوی شدن مستلزم شکستن فرم است، مستلزم باز شدن فرم، تجزیهٔ فرم و زیر پانهادن استقلال فرم. از قضا این دو فرآیند، دو تجربهٔ اساسی هنر مدرن هستند. یعنی شما به مدرنیسم هنری که نگاه بکنید در واقع در این دو نکته خلاصه می‌شود: شکل بخشیدن، (فرم ساختن) و در همان حال فرم شکستن. تمام آثار هنری مدرن از پیکاسو بگیرید تا شونبرگ از یک سو فرم را می‌شکنند و دقیقاً به خاطر همین حالت معنوی شدن است که فرم‌های قبلی کلاسیک شکسته می‌شوند. از سوی دیگر خود این شکستن فرم باید تبدیل به یک فرم شود و در قالب فرم بیان شود. پس در آثار هنری خود آیین مدرن در همهٔ شاخه‌های مدرنیسم هنری شاهد ساختن و شکستن فرم و انواع و اقسام ترکیب دیالکتیکی این دو روند هستیم. به نظر من بارزترین نمونهٔ این امر را می‌توانیم در اشعار مالارمه ببینیم. در آنجاست که حد اعلای فرمالیزاسیون به حد اعلای معنوی شدن (spiritualization) می‌انجامد؛ یعنی حد اعلای فرم‌گیری و شکل‌گیری، حد اعلای معنوی شدن را به وجود می‌آورد همراه با ضرورت نفی و شکستن فرم. دقیقاً مالارمه است که با وجود ساختن یک شعر کاملاً ناب فرمال و مجزا از مسائل روزمره یا اجتماعی، شعر خودش را به عنوان خودکشی شعر تعریف می‌کند. به عنوان تلاشی برای کشتن شعر به دست خود شعر و نابود کردن شعر و رسیدن به یک نوع غیبت. یعنی فرمی که مالارمه دنبالش است با ناب و خالص کردن خویش درواقع خودش را محو و نابود می‌کند و این هم بنیان معنوی شدن شعر در مالارمه است. همان مالارمه‌ای که باز مثل کافکا معتقد بود آنچه که ما در هنر می‌بینیم درواقع دروغ‌های لذت‌بخش است، سعادتی که در شعر است خاطرهٔ سعادتی است که شاید (به قول مالارمه) خودش هیچ‌وقت وجود نداشته، یعنی همان دوران بهشتی قبل از این که روح به عالم جسمانی بیاید و به این عذاب دچار بشود. سعادتی که در شعر هست به صورتی غیرمستقیم به این خاطره اشاره می‌کند؛ به خاطره‌ای که به قول خود مالارمه شاید دروغ باشد و نیز سعادتی هم که در پیش روست سعادتی است که شعر مستقیماً به آن اشاره نمی‌کند. شعر فقط با نابود کردن خودش، با خودکشی می‌تواند به سعادتی ورای آن عذاب معنوی که خود شعر تجسم عینی آن است اشاره بکند. مالارمه به نظرم بهترین نمونه در هنر مدرن است که ارتباط بین معنوی شدن، ساختن فرم و شکستن فرم و دیالکتیک ناشی از این ارتباطات را در آثارش بیان می‌کند.

***

□ آیا می‌توانیم از یک زاویهٔ دیگری به مسئلهٔ هنر با در نظر گرفتن تمام آن چیزی که شما فرمودید نگاه کنیم، یعنی با حوزهٔ معرفت‌شناسی و حوزهٔ هستی‌شناسی. تا وقتی که اثر هنری در حال فرم گرفتن است زمان‌مند و مکان‌مند است، تجربی است. این برمی‌گردد به حوزهٔ شناخت‌شناسی، معرفت‌شناسی. ولی آن جایی که وارد حوزهٔ هستی‌شناسی می‌شود یعنی درست جایی است که

هنریت اثر هنری پا به منصهٔ ظهور می‌گذارد و آن معنوی بودنی که شما گفتید ـ حتی آن جهنم کافکا ـ تمام این مسائل چون ورود به حوزهٔ هستی‌شناسی است، جنبهٔ معنوی دارد. حالا دور از تمام تعلقات و تمام آن چیزهایی که مربوط به حوزهٔ معرفت‌شناسی می‌شود از قبیل دین و مسائل دیگر، به نظرم این طور آمد که درحقیقت اگر بخواهیم تمام این مباحث متنوع را جمع‌بندی کنیم، این حوزهٔ معرفت‌شناسی و حوزهٔ هستی‌شناسی است که در رابطه با اثر هنری است و همان طور که اشاره شد معنوی بودن و ماندگار بودن اثر هنری و توانایی آن برای این که در زمان‌های مختلف در بین انسان‌های مختلف بتواند اثری داشته باشد آن قسمتی است که وارد حوزهٔ هستی‌شناسی شده است.

■ **فرهادپور:** آنجا که بحث معرفت‌شناسی شد من دیگر نخواستم وارد مثلاً محتوای صدقی یا truth content اثر بشوم چون کار را می‌کشاند به بحث رابطهٔ فلسفه با اثر و نحوهٔ تفسیر و تأمل مضاعف روی اثر و یک بحث دشواری می‌شد که بحث را از این هم مغشوش‌تر و پراکنده‌تر می‌کرد. منتها تا آنجا که شما به این جنبهٔ هستی‌شناسی اشاره می‌کنید، دقیقاً جهت بحث من کاملاً مخالف این بود، یعنی اثر با تن سپردن به تاریخ‌مندی ناب و تعلق به تاریخ به طرز ناب و فراتر نرفتن از هرگونه تاریخ‌مندی به سمت هرگونه هستی‌شناسی است که درواقع هنری بودن و اثر بودن خودش را حفظ می‌کند. به همین دلیل من گفتم باید ایدهٔ اثر کلاسیک را زیر سؤال ببریم، آن هم از طریق زیرسؤال بردن هرگونه هستی‌شناسی هنر یا هستی‌شناسی آثار هنری.

□ اینجا منظور من آثار کلاسیک و آنچه که پشت آن می‌آید نبود. دقیقاً حتی من ذکر کردم که جهنم کافکا یا آن کثافتی که در اشعار بودلر هست تمام اینها دور از چیزی است که ورود به حوزهٔ هستی‌شناسی باشد، یعنی آن برداشت کلاسیک یا سنت‌گرایانه از هستی‌شناسی و ربط دادن به آثار کلاسیک. منظور من این است که در عین حال که شما می‌فرمایید آدم فکر می‌کند اثر زمان‌مند است، می‌خواهم بگویم که اگر بخواهیم طور دیگر نگاه کنیم می‌بینیم هستی‌شناسی ورود به یک حیطه‌ای است که از حالت کلاسیک و شیء‌وارگی و سنت شدن و همگانی شدن در یک برهه از زمان خارج شده است.

■ **فرهادپور:** شما باید یک تعریف خاصی از هستی‌شناسی ارائه بدهید تا من بفهمم. قاعدتاً اگر بخواهید به سمت نوعی هستی‌شناسی منفی پیش بروید که مشکلات هستی‌شناسی قبلی را نداشته باشد، خوب از نظر من هستی‌شناسی منفی چیزی نیست جز نفی هستی‌شناسی.

□ ببینید در هستی‌شناسی کلاً زشت و زیبا وجود ندارد، منفی و مثبت وجود دارد.

■ **فرهادپور:** خوب به همین علت ما فراتر می‌رویم. من اتفاقاً نمی‌خواهم بروم به سمت یک حوزهٔ عام و کلی از جمله حوزه هستی‌شناسی. اتفاقاً تمام مسئله سر مقاومت اثر در مقابل تحمیل این مقولات عام بود. باقی ماندن اثر در عرصهٔ تاریخی خودش به عنوان تکه‌ای از یک ویرانه، یعنی شما دیگر یک میز درست نکنید، یک چهارچوب درست نکنید، حالا تحت عنوان هستی‌شناسی یا هر چیز دیگر. آثار هنری مثل سنگ‌پاره‌هایی هستند که شما دارید در یک ویرانه‌ای قدم می‌زنید و ناگهان چشمتان را می‌گیرد که چه سنگ آبی قشنگی! هنر این است و بس و اگر هم بهشتی در آن هست این است که شما در آن ویرانهٔ دوزخی که قدم می‌زنید یک سنگ‌پارهٔ آبی پیدا می‌کنید که معلوم هم نیست که به چه زمانی و به کجا تعلق دارد و در یک آن در ارتباط با حال شما می‌تواند نشانهٔ یک سعادت بهشتی غیرمستقیم باشد، منتها بدون اشاره به هرگونه هستی‌شناسی و هرگونه حیطهٔ فراتاریخی.

□ **گودرزی:** همانطور که آقای فرهادپور اشاره کردند، فرم مجموعهٔ روابط درونی اجزای اثر است، یعنی معنا هم همان فرم است. اگر به مجسمه‌ای نگاه کنیم آن مجسمه هم همان فرم است. همهٔ آن چیزهایی هم که از آن برداشت می‌کنند به واسطهٔ فرمش است. درواقع این که می‌گوییم به واسطه چون فکر می‌کنم که یک بحث لغوی و زبانی است که فرم را از این چیزها جدا کنیم، چون وقتی ما می‌گوییم فرم و محتوا یک کلیت است خود به خود برای سهولت بررسی می‌آییم و فرم را جدا می‌کنیم، وگرنه قبول داریم که فرم و محتوا جدایی‌ناپذیرند. همهٔ این چیزها، حتی به نظر من می‌توانیم بگوییم کتاب آسمانی هم فرم است و به واسطهٔ فرم است که مطالبش را بیان می‌کند.

در مورد این صحبت‌هایی که شما کردید تنها چیزی که به نظرم قابل بحث است در سه مورد است؛ یکی این که مجسمه و نقاشی قدری دور از بحث است، چرا که می‌دانید بحث ادبیات یک مقدار دغدغهٔ ذهنی کسانی مانند من است و ادبیات قابل استناد به آن بحث‌های حاشیه‌ای و زایدی که آدورنو می‌گوید در یک اثر هنری وجود دارد نیست، یعنی خیلی دشوار است که ما در مجسمه و نقاشی و به خصوص آن نمونه‌هایی که شما هم گفتید بتوانیم چیزی را حذف کنیم. اما در مورد آثار ادبی، در آنهایی که خیلی برجسته نیستند می‌شود گاه زوایدی را پیدا کرد، اما باید توجه داشت متنی که به اصطلاح زوایدی دارد متن خیلی خوبی نیست، هرچند می‌شود گفت که چه قسمت‌هایی از آن زاید است. مهم‌ترین مسئله در این بحث، بحث موناد است که من فکر می‌کنم اشکالی در آن هست، یعنی همان بحثی که آدورنو مطرح می‌کند بعداً هوسرل در فلسفه می‌آید رابطهٔ بین‌الاذهانی را برای موناد مطرح می‌کند. در ادبیات هم اگر ما یک اثر ادبی را موناد کامل بگیریم این بحث‌هایی که بعداً پیش آمده است، یعنی ارتباط بین متنی آثار با همدیگر خود به خود با بحث موناد در تناقض قرار می‌گیرد. آن وقت آنجا باید بررسی و گفت و گو شود که ببینیم این موناد واقعاً چیست و دیگر یک پنجرهٔ بسته نیست، چون خیلی‌ها معتقدند متن مستقل در تاریخ ادبیات جهان وجود ندارد و همهٔ متون ارتباط درونی با هم دارند. حالا در بعضی جاها این ارتباط آشکار است بعضی جاها نه و ارتباط بین متنی مطرح می‌شود که امروزه در خیلی جاها گفته شده است. حرف من این است که به نظرم بحث موناد از بحث‌های قابل گفت و گو است، اگر دربارهٔ موناد صحبتی دارید بفرمایید.

■ **فرهادپور:** بله گفتم که اولاً هرگونه انتولوژی هنر را نفی می‌کند. ارتباط آثار هنری با هم را هم نفی می‌کند، یعنی مفهوم بین متنی و intertextuality ربطی به آدورنو ندارد، معلوم است که الان آمده. منتها بحث سر این است که آیا این قضیه به خود اثر مربوط است یا به فرآیند تولیدش، فرضاً شما می‌توانید نظریات هارولد بلوم را بیاورید و بگویید که خود نویسنده در اعتراض به یک نویسندهٔ پیش‌گام می‌نویسد یا خواننده متن را همواره در کنار متن‌های دیگر می‌خواند. متن‌ها در هم فرو می‌روند یا جدا می‌شوند ولی خود اثر فی‌نفسه اگر بخواهد مورد بررسی قرار بگیرد حتی ارتباطش با آثار دیگر هم باید یک جوری درونی شود، یعنی به عنوان یک امر درون ماندگار بررسی شود. بهترین نمونهٔ این حالت (intertextuality) همان رمان **گردابی چنین حایل** است که یک تکه از **جین ایر** را در رمان خودش آورده است. مسئله سر این است که برای تشخیص این که

رمان **جین ایر** چگونه وارد متن رمان خانم ریس شده دومرتبه مجبوریم برویم در فضای خود آن متن، یعنی صرف توسل به یک تکه از رمان **جین ایر** چه سودی برای فهم مثلاً جین ریس دارد. مجبورید به یک شکلی آن را به عنوان جزء درونی خود رمان جین‌ریس بسنجید. درواقع متون دیگر هم جزئی از همان جهانی هستند که به صورت درون‌ماندگار در خود متن به عنوان موناد حضور دارد. خوب البته من گفتم که اثر یک مقدار هم این مرز بین درون و بیرون را می‌شکند. مفهوم موناد به این معنا نیست که هیچ رابطه‌ای نیست، به این معناست که روابط، روابط علّی نیستند، یعنی شما به یک شکل عجیب و غریبی می‌توانید از درون اثر به بیرون اثر پا بگذارید بدون این که این فاصلهٔ وسط را طی کنید. تمام این قضایای متافوریکی که مثلاً نیچه هم می‌گوید همین است، یعنی اثر حتی می‌تواند روی بیرونش تأثیر بگذارد بدون این که از درون خودش بیرون بیاید، یعنی بدون این که شما آن دیوارهٔ موناد را بشکنید می‌توانید بر بیرون اثر تأثیر بگذارید. به خاطر این گفتم این حالت مرزشکنی در خود اثر هم هست منتها خود این مرزشکنی از درون اثر و جاذبهٔ خود اثر برمی‌خیزد.

خوب این که شما می‌فرمایید متون به هم مرتبط هستند برمی‌گردد به سودمند بودن این قضیه برای نقد ادبی که به نظر من نکتهٔ زیاد سودمندی نبوده. این تأیید کردن بر intertextuality در بسیاری موارد بخشی از یک نظریه‌ای است که می‌خواهد آرایه‌هایی به خودش ببندد، و الا چیز عجیبی از توی این قضیه intertextuality بیرون نزده که از قرائت به اصطلاح درون‌ماندگار خود اثر نزند. البته در زمینهٔ قرائت درون‌ماندگار مثلاً رابطه فلسفه با اثر را مورد بحث قرار ندادیم. من در عین این که مونادولوژی را تأیید می‌کنم ولی خود آدورنو تأکید می‌کند که اصلاً محتوای صدقی اثر را فقط فلسفه می‌تواند بیان کند، یعنی می‌گوید که تأمل فلسفی روی اثر ضروری است بنابراین مسئلهٔ گیرافتادن در درون یک موناد نیست.

□ **فتوحی:** در سخنان شما من این طور حس کردم که نوعی عدم قطعیت در تمام مقولات هست یا شالودهٔ حرف‌های شما بر نفی کل معیارهایی بود که تاریخ نقد ادبی بر آن تکیه می‌کند؛ نفی فرم، نفی سبک، نفی مفاهیم عام بشری، نفی نبوغ، نفی سنت و حتی جذابیت کلاسیکی و بحث محاکات و اینها. آیا با تکیه بر این مباحث می‌شود به یک معیارهای مشترکی برای نقد رسید؟

■ **فرهادپور:** همهٔ این موارد را من نفی نکردم. من گفتم که فرضاً نظریهٔ آدورنو از درون نفی نبوغ و سنت برمی‌خیزد و خوب مرتبط با این حالت نفی است. البته من هستی‌شناسی هنر را نفی می‌کنم. بحثم هم بر تاریخی بودن اثر هنری مبتنی بود، منتها در کل من نخواستم یک استراتژی را منسجم پیش ببرم. اول بحث هم گفتم به نظرم می‌آید با توجه به این که فرم در کشور ما صرفاً به عنوان یک جور تکنیک مطرح شده و بحث‌های مربوط به فرمالیسم هم در ایجاد انبانی از تکنیک‌ها خلاصه شده ـ که از نظر تاریخی هم درست دسته‌بندی نشده‌اند ـ پس به نظر من اصلاً نشان دادن این که قضیه خیلی بزرگ‌تر از این حرف‌هاست مهم است، حالا حتی اگر شده از طریق نفی. فرضاً از طریق نشان دادن این که اگر می‌خواهی به مسئلهٔ فرم بپردازی ممکن است مجبور بشوی هزار و یک چیز را نفی بکنی. اصلاً ممکن است همهٔ دستاوردهای نقد ادبی تا امروز را نفی کنی. ممکن است مفهوم اثر جلوی چشمت منهدم و تکه و پاره بشود و نه فقط مؤلف بمیرد بلکه خود اثر هم بمیرد، منتقد هم بمیرد، تمام خوانندگان و ناشران همه با هم بمیرند.

منتها بخش مهم قضیه بر این بود که اصلاً بفهمیم چه میزان مباحث مختلف وجود دارد که در ارتباط با مسئلهٔ فرم اصلاً مطرح نشده است. حالا من در اینجا روی معنوی شدن و تاریخی بودن اثر، ارتباط درون و بیرون، دو مقولهٔ هگلی کلیت و وساطت انگشت گذاشتم، منتها قضیه خیلی بیشتر از این است. می‌شد الی غیرنهایة مفهوم فرم را در مقایسه با هزار و یک چیز دیگر سنجید. من بیشتر نظرم بر سر این بود که از طریق این سخنرانی احتمالاً مغشوش و پراکنده این احساس را ایجاد کنم که قضیه به این سادگی‌ها که ما فکر می‌کنیم نیست. به‌ویژه اگر قرار است در یک آینده‌ای به مبانی مشترکی برای نقد برسیم، که هیچ دلیلی هم ندارد که برسیم و هیچ حسنی هم ندارد که حتماً به مبانی مشترکی برسیم، چون افراد می‌توانند بدون اینکه مبانی‌ای برای نقد در کار باشد از همه چیز و همه کس انتقاد کنند. تمام نقدهای من بی‌مبناست، مبنایش این است که من آدم لجوجی هستم و دلم می‌خواهد نقد کنم و این هم هیچ ربطی به هیچ مبنایی ندارد. تازه اگر هم بخواهیم به مبنا و نتیجهٔ مشترکی برسیم و اگر فرض بگیرید که این نتیجه چیز مثبتی است، درست عین همین قضیهٔ معنوی شدن اثر باید به واسطهٔ هزاران زخم

و نفی کردن و تنش و تناقض به آن برسیم. هر تأییدی متضمن خروارها نفی است، اما ما اینجا بدون این که ذره‌ای نفی بکنیم صرفاً چیزهای خیلی بزرگ را بدون این که بدانیم چیست همین جور تأیید می‌کنیم. بنابراین اتفاقاً بهتر است که این مبانی وجود ندارند و اگر هم وجود دارند موهوم هستند، باید بشکنند تا معلوم بشود این وحدت و هماهنگی که به نظر می‌آید در نقد ادبی و یا حتی در داستان‌نویسی و خیلی چیزهای دیگر ما وجود دارد مبتنی بر فقر است، مبتنی بر نبود یک محتوای تاریخی است. این وضعیتی است که در سیاست ما هم حاکم است. این چیزی نیست که ما بیاییم از فقر، فضیلت بسازیم. به نظر من اولین قدم برای حرکت به سمت چیزی بهتر از وضع موجود همین رویارویی با فضای آشفته و نفی کردن و به هم‌ریختگی است.

□ **فتوحی:** پس از نفی سخنان خودتان هم استقبال می‌کنید؟

■ **فرهادپور:** البته که استقبال می‌کنم، اگر بخواهید می‌توانم همهٔ اینها را که گفتم نفی کنم و برعکسش را برایتان بگویم.