ادبیات، ابداع نفس

آرتو هاپالا
شهریار وقفی‌پور

۱

سنتی تثبیت‌شده در فلسفه‌ی هنر هست که آثار هنری را موجوداتی خودبنیاد و مستقل بـه شـمار می‌آورد. به‌طور خاص، آثار هنری مستقل از آفرینندگان‌شان (یعنی هنرمندان) شمرده می‌شوند. این رویه‌ی نظری جریانی قوی و بسیار تأثیرگذار در نظریه‌ی ادبی بوده است. نه‌تنها رولان بارت بلکه شمار کثیری از محققان از پیش‌زمینه‌های مختلف، قبل و بعد از او، مرگ مؤلف را اعلان کرده‌اند. بنا به این سنت، هرگاه مؤلفی درون متن فرافکنی شد، باید شخصی را که عملاً اثر را تولید کرده است، به فراموشی سپرد؛ دیگر لازم نیست خود را با سؤالاتی درباره‌ی «مؤلف حقیقی» اذیت کرد.

شگفت است که تا به حال، محققان به‌ندرت به شالوده‌ی وجودشناختی (انتولوژیکال) این الگوی ساختارگرا توجه کرده‌اند. «مؤلف حقیقی» و اثر چیست، همان مؤلف و اثری که باید در آن «مـؤلف ضمنی» ــ اصطلاحی از وین سی. بوث ــ را جست؟ منظور از «حقیقی» چیست؟ آثار هنری خیلی واقعی‌اند، چرا باید میان اثر و مؤلف حقیقی تمایزی شدید قائل شد؟ پیش‌فرض‌های وجودشناختی این تمایز چیست؟ و تا چه حد تأیید شده‌اند؟

در این مقاله بر آنم که کلیاتی از توجیه وجودشناختی مؤلف و آثارش ارائه دهم. نظریه‌ی مـن پیش‌فرض‌های وجودشناختی الگوی ساختارگرا را رد می‌کند. ادعای من آن است که اساساً هنرمند و آثارش، به ریشه‌ای‌ترین معنا، از هم جدایی‌ناپذیرند. فرد [یعنی هنرمند] با خلق آثار هنری، نـوعی هویت هنرمندانه برای خویش خلق می‌کند. به‌معنایی کاملاً عینی و لفظی، هنرمند درون آثاری که

به‌عنوان هنر پیش می‌نهد، خودش را خلق می‌کند. او در آثاری که خلق کرده وجود دارد. هیچ‌گونه حدود و ثغور اکیدی وجود ندارد؛ کسی نمی‌تواند میان مؤلف واقعی و آثارش خطی بکشد.

۲

با بررسی شالوده‌های نظریه‌ی ساختارگرا شروع می‌کنم. نقطه‌ی آغاز این نظریه چنین است که ذات‌های مستقل و مجزایی از هم وجود دارند: در یک طرف مؤلفی وجود دارد و در طرف دیگر آثارش. مسلماً وسوسه‌کننده است که خطی فارق میان این دو بکشیم: ما هنگام خواندن یک رمان یا دیدن یک نقاشی، هنرمندان را با همان شیوه‌ی انضمامی که هم‌شهری‌های خویش را می‌نگریم، نمی‌بینیم. علاوه بر این، واضح است که آثار هنری بیش از خالق‌شان می‌زیند. هنرمندان می‌آیند و می‌روند، اما آثار هنری باقی می‌مانند: "Ars longa, vita brevis."؛ و سوم آن که، عنصری از ناواقعیت در آثار ادبی وجود دارد: اغلب آثار ادبی ساختگی یا داستانی‌اند. مؤلفان واقعی ساختگی نیستند.

تصور بر این است که هنرمند واقعی چیزی است که ممکن نیست در آثار هنری وجود داشته باشند؛ به‌عبارت دیگر، هنرمندان و آثار هنری از «مایه‌های» متفاوتی ساخته شده‌اند و محال است که هر دو بتوانند به‌شکلی وجودشناختی به یکدیگر پیوند بخورند. هنرمندان واقعی موجوداتی زیست‌شناختی و روحی‌اند، ولی آثار هنری چیزی دیگرند. ممکن است آثار هنری خلق یا فرافکنیِ ذهن هنرمند باشد و همچنین ممکن است هنرمند حتی از بدن خویش برای خلق آثار هنری استفاده کند، اما باز هم هنرمند و اثرش همواره از هم متمایز خواهند بود. همواره شکافی میان این دو هست.

یکی از تمایزات بنیادی که اساس این الگو را تشکیل می‌دهد، تمایز میان جهان درونی انسان و جهان بیرونی ابژه‌ها است. آثار هنری متعلق به جهان ابژه‌هایند. انسان نیز به‌عنوان موجودی جسمانی عضوی از جهان ابژه‌ها است. این جهان همواره در چارچوبی فیزیکی تعریف می‌شود. ابژه‌ها ذواتی در مکان‌اند و به‌روشنی از یکدیگر جدایی‌پذیرند. اینک اساس نظری گسترده‌تر این الگوی ساختارگرا را مشاهده می‌کنیم: در واقع، اذهان و ابژه‌های فیزیکی، جهان درونی انسان و جهان بیرونی ابژه‌ها چیزی جز الگوی دکارتی نیست. باید بر این نکته تأکید کنم که من ادعا نمی‌کنم تمامی نظریه‌پردازان ساختارگرا آشکارا نظریه‌ی دکارتی را به کار گرفته‌اند یا از آن دفاع کرده‌اند. حرف من این است که چارچوب نظری کلی نظریه‌ی ساختارگرا ــ و شماری نظریه‌ی هنری دیگر ــ چارچوبی دکارتی است. مسلماً استثنائاتی هم وجود دارد، اما تا آنجا که به نظر من می‌رسد، پس‌زمینه‌ی بسیاری، و حتی می‌توان گفت بیش‌تر، نظریات هنریِ امروز نظریه‌ی سنتی دکارت است.

۳

با توجه به این موضوع، شاید بهتر باشد با به پرسش کشیدن پس‌زمینه‌ی نظریات هنر، آن‌ها را به چالش کشید. این کار را با تعقیب افکاری که نخستین بار هایدگر آنها را پیش کشید، پی خواهم گرفت.

برخی نظریه‌پردازان مابعدساختارگرا نیز همین ایده‌ها را به کار گرفته‌اند، لیکن من در این مقاله به مبدع این خط فکری می‌پردازم. هایدگر مکرراً از شیوه‌ی دکارتی تفکر، یعنی از تفکیک میان درون و بیرون، روحی و جسمی، نفس و دیگر ابژه‌ها، انتقاد می‌کند. انسان نه ذاتی مستقل و خودبسنده، که موجودی رابطه‌ای است که وجه مشخصه‌ی وجودش رابطه با دیگر موجودات است. شیوه‌ی وجودی انسان، این که در نهایت چیست، با انواع متفاوتی از «رابطه‌ها» تعریف می‌شود. از این منظر، «درون» انسان «در جهان بیرون» است. انسان همواره خودش را در جهانی می‌یابد که در آن دیگر موجودات وجود دارند. بنابه اصطلاحات هایدگر، یکی از خصایل بنیادین وجود انسان، «بودن-در-جهان» است. این موضوع ضرورتاً دال بر روابط با دیگر موجودات است؛ انسان همیشه «همراه» با دیگر موجودات است. فرد به «درون» جهانی مسکون و از پیش ساختارپذیرفته «پرتاب» شده است. جهانی که او خود را در آن می‌یابد، پیشاپیش بامعناست ــ این جهان واجد معنا و ساختاری مستقل از فرد است. جهان پیش از او بوده است و شمار بی‌پایانی از دیگر موجودات مقدم بر اویند.

جهان، محیط‌های اجتماعی ـ فرهنگی‌ای که فرد خود را در آن می‌یابد، به‌شکلی عمده تعیین‌کننده‌ی آن‌اند که او چیست. فرد زبان، عرف‌ها، هنجارها، ارزش‌ها و دیگر چیزها را از جهانی که «درون» آن به دنیا آمده، برمی‌گیرد. او مخلوقی است که ممکن نیست چیزی جز بودن-در-جهان باشد. انسان به‌لحاظ وجودشناختی (انتولوژیک)، نمی‌تواند جدا از جهان باشد. مفهوم هایدگری «بودن-در-جهان» را باید به‌معنایی دقیق درک کرد. چنان که هایدگر مؤکداً بر این نکته تأکید می‌کند، نباید «بودن-در-جهان» را از منظری مکان‌مند تحلیل کرد. در این اصطلاح، «در» همان «در» دکارتی مربوط به ابژه‌ها و مکان نیست. این «در» دقیقاً به‌معنای «بودن» در ارتباط با دیگر موجودات به چنان شیوه‌ای است که باید از آن طریق «ماهیت» انسان را در این روابط یافت. خود هایدگر نیز در درس‌گفتارهایش[1] در باب این رابطه‌مندی صحبت می‌کند و در عین حال نشان می‌دهد بیان و به قالب درآوردن چنین روابطی، بدون آن که به شیوه‌ی تفکر دکارتی درغلتد، چه کار دشواری است.

بنا به نظر هایدگر، صحبت درمورد انسان یا دازاین، بدون به کار بردن اصطلاحات «سوژه» و «جهان» بسیار دشوار است. درمورد من نیز باید مانند مورد هایدگر، «انسان» را تنها به‌مثابه نوعی موجود سخن‌گو درک کرد: به‌شدت مشکل‌زا، و تقریباً محال، است که شیوه‌ی وجودی انسان را بدون ارجاع به اصطلاحات مذکور توصیف کرد. در اینجا باید به خاطر داشت که الگوی دکارتی کنار گذاشته شده است. انسان موجودی رابطه‌ای، به‌معنایی شدیداً ریشه‌ای، است: انسان از روابط تشکیل شده است. بنا به گفته‌های هایدگر، اصطلاح «رابطه» دال بر وجود دو موجود متمایز، اما واجد روابطی متقابل و درونی است. در اینجا نیز چنین موضوعی صادق است: «رابطه» در معنای عرفی‌اش به کار نمی‌رود. اگر در چارچوبی کاملاً جسمانی نگریسته شود، بی‌شک [انسان و آثار هنری] ابژه‌هایی متمایزند: انسان به‌عنوان بدنی جسمانی، و نقاشی یا کتاب ابژه‌ای در فضای جسمانی. اما اگر صرفاً به امور کاملاً جسمانی یا فیزیکی بسنده شود، نمی‌توان نه انسان و نه اثر هنری را به‌شیوه‌ای بایسته

درک کرد. مهم هویت فرهنگی این دو است و آنچه فرهنگی است، همواره رابطه‌ای است، آن هم به آن معنای خاصی که به آن ارجاع می‌دهم. در ادامه این موضوع را، مخصوصاً در نسبت با آثار ادبی، روشن‌تر خواهم کرد.

۴

برای اشاره به یک جهان فرهنگی خاص بهتر است از اصطلاح «جهان هنری» استفاده کنیم. این کاربرد به‌شکلی تنگاتنگ نزدیک به اصطلاحی است که جرج دیکی ساخته است، اگرچه در اینجا وارد واژه‌شناسی (ترمینولوژی) دیکی نمی‌شوم[۲]. از همین رو، جهان هنری، حوزه‌ای خاص از جهانی عمومی‌تر است که انسان در آن زندگی می‌کند. اگر بخواهیم واژه‌شناسی پدیدارشناختی و تحلیلی را با هم درآمیزیم، می‌توانیم بگوییم جهان هنری بخشی از جهان زندگی[۳] است. در اینجا مجال آن نیست که در باب این مقوله بحث بیش‌تری شود، اما معلوم است که در این مورد خاص، در واقع شباهات جالب توجهی میان سنت‌های پدیدارشناختی و تحلیلی وجود دارد. هوسرل از «جهان‌های خاص» صحبت می‌کند تا بتواند به بافت‌ها و زمینه‌های فرهنگی‌ای ارجاع دهد که واجد مقاصد تعریف‌شده هستند. جهان علم یکی از این نمونه‌ها است. به‌همین شیوه، می‌توانیم از جهان هنر سخن بگوییم.

جهان هنری شبکه‌ای پیچیده از عرف‌ها، رویه‌ها، هنجارها، ارزش‌ها و نهادهایی از انواع متفاوت است که در طول تاریخ هنر ایجاد شده‌اند. در اینجا خود را منحصراً به فرهنگی محدود می‌کنم که «غربی» نامیده می‌شود. البته چنین موضوعی دال بر آن است که در تحلیل نهایی، باید از شماری جهان هنر سخن گفت. درواقع مسئله این است: جهان‌های هنری، مانند تمام جهان‌های فرهنگی خاص، مقید به واحدهای بزرگ‌ترند و از آنجا که بیش از یک فرهنگ وجود دارد، چند جهان هنر نیز وجود دارد. چندین مجموعه‌ی متفاوت از عرف‌ها، رویه‌ها و نهادها وجود دارد.

خصلت مهم جهان هنری تاریخی‌بودن آن است: اکنون جهان هنری را گذشته شکل داده است، و گذشته به‌شیوه‌هایی مختلف در جهان هنری حضور دارد. گذشته از طریق اعمال و آثار دوران‌های پیش وجود دارد، از طریق فعالیت‌هایی که امروزه بدیهی به نظر می‌رسند اما به‌تدریج و در بازه‌ای زمانی به پذیرش دست یافته‌اند. کل جهان هنری محصول گذشته است. تمامی ابداعات درون این جهان مبتنی بر چیزی است که هست، و از طریق چیزی که هست مبتنی است بر چیزی که بوده است. درواقع، جهان هنری شبکه‌ای از عناصر تاریخی متنوع است. این عوامل به شیوه‌هایی به‌شدت پیچیده درهم‌تافته‌اند.

اگر فقط لحظه‌ای به فرایند انتشار کتاب فکر کنیم، به شمه‌ای از ماهیت پیچیده‌ی رویه‌های دخیل در این فرایند می‌رسیم. در ابتدا، مؤلف اثری را خلق می‌کند. او به بنیادی‌ترین طرق به جهان هنری پیوند خورده است ــ او قواعد ژانری خاص را به کار می‌گیرد، او برای مخاطبانی می‌نویسد که انتظارات‌شان را سنت شکل بخشیده است، او زبانی را به کار می‌گیرد که پیش از او شماری

نویسندگان به‌کار برده‌اند و غیره و غیره. میان مؤلف و ناشر، عوامل میانجی دیگری نیز دخیل‌اند. ناشر یا انتشاراتی نیز خودش نوعی شکل‌بندی یا فرماسیون تاریخی است ــ نه‌فقط به این معنای پیش‌پاافتاده که شکل‌بندی‌ای قدیمی است، بلکه به این معنای مهم‌تر که نمونه‌ای از بنیاد نشر است و همچنین نمونه‌ای از عرف نشر کتاب از طریق ناشر. تمامی این واقعیت‌های تاریخی از طریق سنت شکل گرفته‌اند. و به‌همین صورت است نمایشگاه‌های کتاب، کتاب‌فروشی‌ها و نهادهای مشابه که مخاطبان می‌توانند از طریق آن‌ها، با این آثار آشنا شوند.

جهان هنری شالوده‌ای است که بر آن افراد هنرمند و آثارشان برمی‌بالند. دیکی جهان عمومی هنر را به چندین خرده‌جهان تقسیم می‌کند: جهان ادبیات، جهان نقاشی، جهان موسیقی و غیره. حتی هریک از این‌ها هم ممکن است بنا به مقاصدی به چندین خرده‌جهان تقسیم شوند، لیکن چنین تحلیلی هدف این مقاله نیست. هر هنرمندی به جهانی هنری تعلق دارد. حتی کسانی که در جهان عمومی هنر نقشی فعال ندارند ــ نمایشگاه‌ها، کنسرت‌ها، فعالیت‌های انتشاراتی و غیره ــ یا کسانی که مانند معتکفان خارج از جامعه زندگی می‌کنند، حتماً ایده‌ای درباره‌ی کارشان دارند، یعنی واجد مفهومی از هنر هستند و الزاماً چنین مفهومی را از طریق نگاه‌کردن به نقاشی‌ها، گوش‌کردن به موسیقی و خواندن کتاب‌ها، یا حفظ ارتباط با جهان هنری به‌شیوه‌ای دیگر، کسب می‌کنند. کافی است پیوندی میان فرد و جهان هنری برقرار شود.[۴] هرکس که زبانی بلد باشد، پیوندی با جهان هنری دارد. اگر کسی چیزهایی خلق کند که هنر خوانده شوند، این پیوند با جهان هنری پیوند هنرمند با آن است.[۵] این که کسی هنرمند باشد به‌معنای آن نیست که فردی حرفه‌ای است، کودکی کاملاً کوچک ممکن است هنرمند باشد، همان‌طور که نویسنده‌ای آماتور یا نقاشی تفننی.

۵

انسان درون هزارتویی فرهنگی پرتاب شده است، هزارتویی که ابزارهایی در اختیارش می‌گذارد تا بتواند با آن‌ها خود را بسازد. برای انسان هیچ راهی وجود ندارد که از بافت‌های فرهنگ‌اش خلاص شود. مهم‌ترین شیوه برای این که فردی برای خودش، هویتی ادبی تفسیر و بنا کند، آن است که آثاری بنویسد که هنر به شمار می‌آیند. او برای آن که آثار هنری خلق کند، الزاماً باید تصویری از هنر را فرافکنی کند. او در مقام هنرمند گزینش‌های هنری خاصی می‌کند. او باید انتخاب کند و به آنچه آن رسانه‌ی هنری خاص لازم دارد، برسد. نویسنده شعر می‌نویسد، نثر می‌نویسد، شعر منثور و یا هر چیز دیگر. او گزینش می‌کند. فرایند خلق آثار هنری گزینش‌های هنری است.

بنابراین، «گزینش‌های هنری» را باید چگونه تعریف کرد؟ پرسش تعریف گریزناپذیر می‌نماید. تعریف «گزینش هنری» ناگزیر به تعریف هنر خواهد انجامید و این موضوعی است که اینجا نمی‌توانم به آن وارد شوم. به‌خوبی آگاهم که آنچه خواهم گفت یک حلقه یا دور به نظر می‌رسد، اما به نظرم می‌توان عاقبت از این دور خارج شد. فعلاً تا همین‌جا تکافو می‌کند که بگوییم هر گزینش هنری که هنرمند در بافت و زمینه‌ی هنری می‌کند، گزینشی هنری است. تمامی گزینش‌هایی که

شخص انجام می‌دهد بدین‌منظور که در بافتی هنری لحاظ شوند، گزینش‌هایی هنری‌اند. وقتی هنرمند رنگ را بر بوم می‌افشاند، شمار زیادی گزینش هنری انجام می‌دهد؛ البته نقاش هم‌زمان تصمیمات دیگری نیز می‌گیرد که در بافتی هنری قرار نمی‌گیرند. برای نمونه، ممکن است او تصمیم بگیرد کارش را رها کند و برای خودش پیتزا بخرد. این کارش هیچ تأثیری بر آن ندارد که نقاشی‌اش وقتی تمام شد، چه شکلی داشته باشد.

مؤلف وقتی می‌نویسد دست به گزینش‌های هنری می‌زند؛ او علاوه بر گزینش‌های «اصلی» که مقدم بر فرایند عملی نوشتن‌اند ــ نظیر انتخاب زبان و ژانر ــ تمام مدت درگیر گزینش‌های «خرد» است. لزوماً این گزینش‌ها آگاهانه نیستند، بدان معنا که یک فرایند فکری مقدم بر این تصمیمات وجود نداشته است. مؤلف دارای توانایی‌ها و مهارت‌های زبانی است، قابلیت‌هایی که او را قادر می‌سازند تصمیماتی «خودکار» بگیرد. همچنین مؤلف شمار زیادی تصمیم می‌گیرد که هنرمندانه به‌شمار نمی‌آیند. ممکن است تصمیم بگیرد که از یک برنامه‌ی کامپیوتری پردازش کلمه استفاده کند یا این که نسخه‌ی اول اثرش را با دست بنویسد و غیره.

شاید بتوان آنچه را که در حال گفتن‌اش هستم، بدین صورت خلاصه کرد: مؤلف با گرفتن تصمیمات هنرمندانه، هویت هنری خویش را می‌آفریند. او خود را به‌عنوان هنرمند می‌سازد. هر تصمیم هنرمندانه‌ی او به شخصیت ادبی‌اش اضافه می‌شود. کل تصمیمات هنرمندانه‌ی یک هنرمند، به گسترده‌ترین معنای کلمه، سبک او را تشکیل می‌دهند. سبک شیوه‌ای برای خلق هنر است و مطابق مفاهیم سنتی، شامل ویژگی‌هایی می‌شود که به شکل اثر پیوند خورده‌اند، چنان که به موضوع اثر.

به نظر من، سبک و شخصیت هنری دقیقاً یک چیزند. ویژگی‌های سبکی منتج از گزینش‌های هنری شخص‌اند و هویت هنری او را برمی‌سازند. حالا می‌توان پرسید چرا هنرمند چنین همسانی و هویتی را برقرار می‌سازد؟ آیا هیچ دلیلی برای معادل دانستن سبک با شخصیت هنری وجود دارد؟ اگر به پرسش زیر بنگریم، شاید بتوان دلیلی برای معادله‌ی مذکور یافت: چگونه می‌توان ویژگی‌هایی را یافت که وجه مشخصه‌ی شخص در مقام هنرمند باشد؟ ما این ویژگی‌ها را با یافتن خصائل به‌لحاظ هنری به جای کل آثارش کشف می‌کنیم؟ در ضمن ممکن است یک نفر، مانند اسکار وایلد، ویژگی‌های ظاهری و اطوار یک هنرمند را داشته باشد و بدین شیوه نفس هنرمندانه‌ی خویش را خلق کند. اما به نظر می‌رسد تنها شرط ضروری برای هنرمند بودن کسی آن است که چیزی خلق کرده باشد که هنر شمرده شود. به‌عبارت دیگر، هیچ کس بدون خلق اثر هنری، و در عین حال، خلق سبک، هنرمند نمی‌شود.

نظرگاه من صراحتاً وجودشناختی (انتولوژیک) است: نفس هنری فرد در آثار اوست. هیکل جسمانی و حدود و ثغور بدن انسان، مرزهای نفس او نیست. وجود فرهنگی فرد ورای وجود جسمانی‌اش، و همچنین ورای وجود ذهنی‌اش، در معنای سنتی آن گسترده می‌شود. اصولاً چرا باید به ملاحظات وجودشناختی از این دست پرداخت؟ آیا نمی‌توان گفت شخص در مقام هنرمند چنین

است و چنان؟ این قضیه مشابه مباحثه‌ای مشهور در معرفت‌شناسی است: وقتی به چوبی صاف نگاه می‌کنیم که بخشی از آن در آب فرو رفته است، چه می‌بینیم؟ یک پاسخ، که در نیمه‌ی اول قرن بیستم هواخواه زیادی داشت، این است: من چوبی خمیده می‌بینم. این چوب فیزیکی یا جسمانی که صاف است، نمی‌تواند ابژه‌ی بی‌واسطه‌ی ادراک ما باشد. برخی فیلسوفان، برای حل این مسئله مفهوم داده‌ی حسی را پیش کشیدند؛ از این رو، نه آن ابژه‌ی فیزیکی، که آن داده‌ی حسی است که ابژه‌ی مستقیم یا بی‌واسطه‌ی ادراک ما است. پاسخ دیگر آن است که صرفاً بگوییم ما نباید طبقه‌ای خاص از موجودات ادراکی را بدیهی بینگاریم. آنچه درمورد مذکور می‌بینیم، چوبی صاف به‌عنوان چوبی خمیده است.

اگرچه شباهاتی میان این دو مورد وجود دارد، باید گفت که این دو مسئله را نمی‌توان به‌شیوه‌ای واحد حل کرد. وسوسه می‌شوم که نظریه‌ی داده‌ی حسی را به‌عنوان نظریه‌ای غیرضروری کنار بگذارم و همچنان به این نظریه بچسبم که انسان موجود فرهنگی رابطه‌ای است که نمی‌توان وجودش را محدود کرد، چه در محدوده‌های بدن و چه در محدوده‌های ذهنش. اگر چه مطمئن نیستم که بتوانم استدلالاتی نو برای تفسیر خود ارائه دهم، لیکن فکر کنم بد نباشد بخواهم که به نوعی پدیدارشناسی ویتگنشتاینی دست یازیم: «نگاه کن و ببین».

۶

استدلالات فراوانی در دفاع از وجود موجودات فرهنگی انجام شده است. جوزف مارگولیس، نظیر برخی از فیلسوفان دیگر، این حکم را پیش می‌نهد که ویژگی‌هایی را که ما به موجودات فرهنگی، خصوصاً خصایل قصدی و بیانی آن‌ها، نسبت می‌دهیم نمی‌توان به ابژه‌های کاملاً جسمانی نسبت داد.[۶] مفهوم پوپری «ابژه‌های جهان سوم» به ابژه‌های فرهنگی اشاره دارد، ابژه‌هایی که وجودشان ضروری این واقعیت است که نمی‌توان آن‌ها را با چیزهای صرفاً جسمانی (جهان اول) یا ذهنی (جهان دوم) همسان انگاشت.[۷] ملاحظات رومن اینگاردن در باب «ابژه‌های قصدی» مبتنی بر همین گونه استدلال است: ابژه‌هایی وجود دارند، نظیر آثار ادبی، که نمی‌توان آنها را مشخصاً با خصایل جسمانی یا ذهنی معادل انگاشت.[۸]

باید بگویم مطمئن نیستم که آیا این نوع سؤالات را می‌توان با مباحثات بالا رفع و رجوع کرد؛ درعوض، وسوسه می‌شوم که وجود جهان‌های فرهنگی و ابژه‌هایشان را امری مسلم یا فاکت بشمارم، و رسالت فیلسوف نیز تحلیل ماهیت خاص آن‌ها است. از نظر من، موجودات فرهنگی مقید به بافت و زمینه‌شان هستند و موجوداتی‌اند که به‌لحاظ تاریخی تعیین می‌شوند.

آن موجودات فرهنگی‌ای که فردی خاص یا گروهی از افراد به وجود می‌آورند، حامل علامت مشخصه‌ی خالق‌شان هستند. البته باید گفت این که مردم وجود فرهنگی این آثار را خلق می‌کنند، وجه مشخصه‌ی آثار هنری (به‌طور عام)، و آثار ادبی (به‌طور خاص) نیست، چرا که چنین چیزی ناظر به دیگر فعالیت‌های انسانی نیز هست: یک دانشمند نفس مدرسی‌اش را از طریق آثار، کتاب‌ها و

سخنرانی‌های علمی، دوره‌های دانشگاهی‌اش و غیره خلق می‌کند. یک طراح نیز «نفس طراحانه‌اش» را با خلق آثارش، مثلاً صندلی، به انجام می‌رساند.

با این حال، شاید بد نباشد به این موضوع اشاره کنم که مفهوم نفس یا هویت هنری با مفهوم هنرمند ضمنی یکسان نیست. آن عده از نظریه‌پردازان ادبی که مفهوم مؤلف ضمنی یا مفاهیم مرتبط با آن را پیش می‌کشند، بر این نکته پای می‌فشارند که مؤلف درون اثر را نمی‌توان، و نباید با مؤلف حقیقی یکی پنداشت؛ از همین رو تمایزی میان هنر و واقعیت وجود دارد. با این حال، ادعای من دقیقاً برعکس است: مؤلف واقعی در این آثار حضور دارد. نمی‌توان چیزی واقعی‌تر از شخصیت هنری‌ای که هنرمند در اثر هنری خلق می‌کند، سراغ گرفت. هیچ‌گونه شکاف انتولوژیکی میان هنر و واقعیت وجود ندارد.

خلق خویشتن از طریق اِعمال و خلق چیزها فرایندی پیوسته است. تا هنگامی که مؤلفی خلاق است، جنبه‌های جدید به هویت‌اش می‌افزاید. او هر آن ممکن است مسیری جدید را در پیش بگیرد و آثاری خلق کند که قبلاً رد پایی از آنها در مجموعه‌ی آثارش وجود نداشته است؛ نفس هنری او ممکن است وجوه بسیاری داشته باشد. هویت هنری فرد تا هنگام مرگ جسمانی‌اش گشوده است؛ همیشه این امکان هست که او آثاری جدید خلق کند. به‌عبارت واضح‌تر، هویت کلی فرد تنها از طریق مرگش کامل می‌شود. صدالبته این آموزه‌ای اگزیستانسیالیستی است که وجود مقدم بر ذات است. انسان با وجود داشتن، با عمل کردن، خویشتن را به‌عنوان موجودی انسانی تفسیر و بنا می‌کند. هنرمند ذات خویش را با خلق آثار هنری شکل می‌بخشد.

۷

امیدوارم منظور من از پایه‌های ضددکارتی تفسیرم مشخص شده باشد: کلیت آثار فرهنگی نه از چیزهای مستقل، بلکه از موجودات «گشوده‌ی» درهم‌تنیده تشکیل شده است. این چیزها از آنجا که موجوداتی فرهنگی‌اند، از شبکه‌ای فرهنگی ــ از نوعی جهان زندگی ــ نشأت می‌گیرند. آن‌ها در خویش حامل میراث فرهنگی پس‌زمینه‌شان هستند. در واقع، اگرچه واژه‌ی «پس‌زمینه» به‌نحوی غلط‌انداز است، این حکم را پیش می‌کشد که شبکه‌ی مذکور جایی در پس‌پشت است، اگرچه همیشه حاضر است. اگرچه جنبه‌هایی متفاوت از زمان وجود دارد، گذشته در جهان زندگی ما حاضر است، حتی آینده نیز همیشه حاضر است. جهان هنری‌ای که ما در آن زندگی می‌کنیم، آمیزه‌ای پیچیده از لایه‌های مختلف زمان است.

در چنین جهان پیچیده‌ای، حتی تمایزات میان امر جسمانی و امر ذهنی محو می‌شود. وقتی چیزی ماهیتاً فرهنگی است، این‌گونه تمایزات بی‌معنا ــ یا در بهترین حالت، غلط‌انداز ــ می‌شوند. از همین رو این سؤال که آیا آثار هنری کاملاً جسمانی‌اند یا ذهنی، به پرسشی فریب‌کارانه بدل می‌شود. یک مجسمه را نمی‌توان به‌شیوه‌ای قانع‌کننده در چارچوبی کاملاً جسمانی توصیف کرد، صدالبته در این مورد ما با ابژه‌ای عینی و ملموس طرف هستیم، لیکن منظور من از این که تمایز جسمانی در

تقابل با ذهنی گمراه‌کننده است، این بود که چنین تمایزاتی در تفکرات ما در باب بدن جسمانی اختلال ایجاد می‌کنند؛ به‌عبارت دیگر، انگار این ابژه‌ی ملموس مانع از دیدن آن چیزی می‌شود که در فهم ماهیت آثار هنری مهم است. اگر ما صرفاً به امر جسمانی بچسبیم، نمی‌توانیم بافت و زمینه‌ای را ببینیم که این آثار در آن می‌نشینند؛ به‌عبارتی نمی‌توانیم روابط برسازنده‌ی اثر هنری را ببینیم.

این حکم درمورد آثار ادبی نیز صادق است. نظرگاه من حاکی از آن است که تمامی آثار هنری، به لحاظ وجودی (انتولوژیک) از یک جنس‌اند. چرا باید تأملات‌مان را با تمایزات سنتی‌ای آغاز کنیم که ما را از اصل موضوع پرت می‌کند؟ اگر بخواهیم اصطلاح خاص کالینگوود را به کار ببریم، آیا آثار ادبی چیزی «در سر ما» هستند؟ یا این که آثار ادبی ابژه‌هایی افلاتونی‌اند؟[9] آثار ادبی نه این هستند و نه آن، آن‌ها ابژه‌هایی فرهنگی‌اند که همواره با بافت و زمینه‌ای که به آن مقیدند وجود دارند و در صورت نبود آن زمینه از بین می‌روند. این واقعیت که آثار ادبی ابژه‌های جسمانی عینی نیستند، چیزی از واقعی بودن آن‌ها نمی‌کاهد. «واقعیت» به‌هیچ وجه محدود به مقوله‌ی جسمانیت یا مقوله‌ی اندیش‌گونگی یا ایده‌آلیستی نیست.

۸

یکی از نتایج مهم تفسیر من آن است که هنر و واقعیت از آنچه عموماً پنداشته می‌شود، بسیار به هم نزدیک‌ترند. حتی باید بگویم هیچ خط فارق روشنی میان این دو نیست. از بسیاری جهات، ادبیات و هنر، به‌طور کلی، شیوه‌هایی هستند برای خلق واقعیتی جدید. آثار هنری به‌عنوان ابژه‌هایی فرهنگی، به‌اندازه‌ی دیگر ابژه‌های جهان ما واقعی‌اند و در فرهنگ ما نقشی مهم ایفا می‌کنند. آثار هنری به شیوه‌هایی متعدد بر زندگی مردم تأثیر می‌نهند؛ به‌عنوان مثال، از نظر عاطفی بسیار مؤثرند. آثار ادبی عموماً شیوه‌هایی جدید برای نگریستن به جهان پیش رویمان می‌نهند، آن‌ها واجد نقشی شناختی نیز هستند.[10]

و مهم‌تر از همه، هنر یکی از شیوه‌هایی است که از آن طریق انسان می‌تواند خویشتن را تفسیر و بنا کند. آثار هنری چیزی ورا و مافوق زندگی روزمره‌ی انسان نیست. آثار هنری جزئی از خود انسان، و در عین حال جزئی از پیرامونی است که انسان در آن می‌زید.

پی‌نوشت‌ها:

1. Heidegger, Martin. *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, (Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1979) pp. 346-347.

2. Dickie, C.F. *The Art Circle, A Theory of Art*, (New York: Haven Publications, 1984).

۳. این اصطلاح ترجمه‌ی واژه‌ی آلمانی Lebenswelt از اصطلاحات هوسرل است. این اصطلاح، عموماً در فارسی به زیست-جهان ترجمه می‌شود. ـم.

4. Dickie, C.F. *ibid.*, pp. 80-82.

5. Levinson. "Defining art historically", *The British Journal of Aesthetics*, **19**, 1979.

6. Margolis, Joseph. "The ontological peculiarity of works of art", *Philosophy Looks at the Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*, rev. ed. by Joseph Margolis, (Philadelphia: Temple University Press, 1978).

7. Popper, K.R. and Eccles, J.C. *The Self and Its Brain*, (Berlin: Springer International, 1977), pp. 36-50.

8. Ingarden, Roman. *Das Literarische Kunstwerk, dritte durchgesehene Auflage*, (Tubingen, 1972), p. 388.

۹. منظور مُثُل یا ایده‌ها هستند. تفاوتی که نویسنده‌ی مقاله بین این دو مقوله (ابژه‌ی افلاتونی و ابژه‌ی کالینگوودی) قائل می‌شود، به هیچ وجه روشن نیست و بیش‌تر به اشتباهی مفهومی شبیه است. ـم.

۱۰. نیازی به گفتن نیست که تقابل میان عاطفی و شناختی به‌شدت محل تردید است. اغلب دیده می‌شود که ما هنگام رودررویی با ادبیات از نظر عاطفی عمیقاً درگیر جهان داستانی یا ساختگی اثر می‌شویم. آثار ادبی اغلب در «عواطف بزرگ» به ما می‌آموزند: اندوه، خشم، عشق و نفرت عمیق. اما عین حال شامل مفاهیمی می‌شوند که از بار عاطفی کم‌تری برخوردارند، از جمله: دوستی، وفاداری، فضیلت و غیره. ادبیات در بیش‌تر مواقع، با خلق شخصیت‌های داستانی‌ای که مظهر این خصایل‌اند، به این هدف نایل می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی