از سلسله سخنرانی‌های مرکز مطالعات و تحقیقات هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی که در تاریخ ۱۳ اسفندماه ۱۳۷۳ در موزه هنرهای معاصر تهران ایراد شده است.

مراد فرهادپور

هنر، صورتِ حقیقت

عنوان این سخنرانی هنر به‌منزلهٔ شکل حقیقت یا «هنر، صورتِ حقیقت» است که در واقع مضمون اصلی ارتباط هنر با حقیقت است. من قصد ندارم با این پرسش از روبرو درگیر شوم و فکر می‌کنم این کار به نزدیکی و تماسی بیش‌تر با «هنر» نیاز دارد و شاید یک سخنرانی عمومی، فرصتی مناسب برای بررسی همهٔ ابعاد این پرسش نباشد. ولی گذشته از این مورد خاص، به‌طور کلّی فکر نمی‌کنم کسی بتواند واقعاً با این پرسش به‌طور کامل و از روبرو مواجه شود. نیچه می‌گوید: «پیوند زیبایی و حقیقت خوف مقدس سراسر عمر من بوده است.» و این در واقع بدین‌معناست که عملاً نمی‌شود از دیدگاهی عینی و بی‌طرفانه و با خیال راحت به مفهوم‌پردازی دربارهٔ «هنر و حقیقت» پرداخت. در مورد حقیقت و هنر نمی‌توان تعریفی مطلق، انتزاعی، کلی و یا متافیزیکی ارایه نمود. هنر فاقد آن حرص به یقین است که در علوم انسانی یا فلسفه و حتی الهیات به چشم می‌خورد. هنر با ما از حقایق ابدی و مطلق سخن نمی‌گوید. حقیقتی را که در هنر تجلّی می‌کند، نمی‌توان به یاری مفهوم‌پردازی انتزاعی به معنای ارسطویی کلمه کشف کرد و در پی‌اش رفت. اثر هنری همواره از درون یک وضعیت تاریخی با ما سخن می‌گوید. بنابراین تمام ابهامات و محدودیت‌های نهفته در وضعیت متناهی تاریخی را دربر دارد. هرگونه نگاه عینی و بیرونی به رابطه حقیقت و هنر از همان آغاز نوعی تحریف حقیقت هنر محسوب خواهد شد. این تحریف حتی در خود واژهٔ «هنر» هم کاملاً متجلّی است. چون ما با چیزی به‌نام «هنر» سروکار نداریم. هرچه از هنر می‌دانیم در واقع ناشی از آشنایی با آثار هنری است. این تفاوت بین «اثر هنری» و «هنر» یکی از همان تناقضات دیالکتیکی و تاریخی است که هنر را به عرصهٔ پرتنش تجلّی حقیقت بدل می‌کند. در واقع بر همین اساس بوده است که در مورد عناوینی نظیر «هنر چیست» و یا «ادبیات چیست» با شک و تردید برخورد کرده‌اند. البته در غیر از مواردی که فرض را بر وجود نوعی «طنز» در انتخاب این عنوان

بگذاریم. اگر این فرض را کنار بگذاریم انتخاب عناوینی چون «هنر چیست» یا «ادبیات چیست» بازگوی نوعی عینی‌گرایی و نوعی تکبّر مفهومی است که با تحریف واقعیت مشخص اثر هنری و حل آن در مقوله‌ای کلی به‌نام «هنر» راه را برای تبدیل هنر به «ایدئولوژی» باز می‌کند. با توجه به این نکات، هدف این سخنرانی فقط طرح نکاتی در حول و حوش مسئله هنر و حقیقت است. شاید به زبان «هایدگر»ی بتوان گفت که من سعی دارم به موقعیتی نزدیک شوم که در آن طرح چنین پرسشی امکان‌پذیر است. چنین پرسش‌گری‌هایی هرگز به پاسخ یا موضع و جایگاهی نهایی و قطعی نخواهد رسید. در این‌گونه موارد، انتخاب مسیر تعیین‌کنندهٔ هدف است. و شاید اصلاً طی همین مسیر هدف است. و در واقع می‌توان گفت که حتی فلسفه هم در لحظاتی که بر اساس صداقت عمل می‌کند و به محدودیت‌ها و تناقض‌های درونی خود آگاه می‌شود و تکبر و خودفریبی مفهومی را کنار می‌گذارد، دقیقاً همین دیدگاه مبتنی بر «طنز» و همین ابهام نهفته در پرسش‌گری را برمی‌گزیند که بهترین نمونه‌اش «مکالمات» افلاطونی است که ما در آن هم با طنز سقراطی روبرو هستیم و هم با طرح پرسش‌هایی که نهایتاً پاسخی نمی‌یابند. سقراط مسئله‌ای را طرح می‌کند، سؤال و جوابی شکل می‌گیرد و دست‌آخر عمدتاً آنچه روشن می‌شود این است که چه پرسش‌هایی غلط و چه تعاریفی زاید بوده است. حتی گه‌گاه به نقطه شروع سخن بازمی‌گردد و یا پرسش را نیمه‌کاره رها می‌کند. ولی این بدان‌معنا نیست که «مکالمات» افلاطونی بی‌معناست یا یک نوع وقت‌تلف‌کردن بوده است. چرا که دست‌کم در این پرسش و پاسخ نوعی تأمل و شناخت نفس حاصل آمده که این خود هدف اصلی فلسفه و هنر ــ هر دو ــ است.

با توجه به این مقدمه، من به اصل بحث وارد می‌شوم: ساموئل بکت در مصاحبه با شخصی به‌نام «ژرژ دو تویی»، در موقعیتی مشابه موقعیت فعلی من و در مواجهه با یک‌چنین پرسشی، یعنی پرسش «ماهیت هنر» می‌گوید:

> از راه‌های بسیاری می‌توان بیهوده کوشید تا چیزی را بیان کرد که من اکنون برای بیانش بیهوده تلاش می‌کنم. همان‌طور که می‌دانید من در جمع یا در خلوت تحت فشار اجبار، به واسطه رقّت قلب یا ضعف قوای ذهنی دویست سیصد تا از این راه‌ها را آزموده‌ام.

بکت غلو نمی‌کند. در هنر، آن هم در سطحی که بزرگانی مانند «بکت» با آن سروکار دارند، به‌راستی دویست سیصد راه مختلف برای طرح پرسش حقیقت هنر وجود دارد. تئودور آدورنو نیز در کتاب خود به‌نام *نظریهٔ زیباشناسی*، ده‌ها راه گوناگون را برای برخورد با مسئله اثر هنری تجربه کرده و می‌آزماید. من با توجه به امکانات شخصی خود به بیان سه چهارراه بسنده می‌کنم. پیش از پرداختن به این راه‌ها باید بگویم همهٔ این راه‌ها مبتنی بر نوعی کشمکش و تناقض بین دو قطب مخالف‌اند و در واقع مبیّن گونه‌ای دیالکتیک مفهومی و تاریخی بین دوقطبی‌اند که هر یک زاییده و زایندهٔ دیگری است. قضیه به این شکل است که من در هرکدام از این راه‌ها و در هر یک از این موارد، دو قطب مخالف را در برابر هم قرار می‌دهم و از طریق دنبال‌کردن دیالکتیک مفهوم تاریخی این دو قطب، شرایطی را جستجو می‌کنم که در آن این کشمکش و تناقض زمینه‌ساز تجلّی حقیقت در اثر هنری خواهد شد. و البته همان‌گونه که در ادامه بحث خواهیم دید، تفاوت این تناقض و کشمکش دیالکتیکی با دیالکتیک هگل این است که هرگز به یک کلیّت یا «سنتز»ی نمی‌رسد، زیرا همان‌طور که در ابتدای بحث گفتم حقیقتی که در هنر هست نه «ابدی» است نه «مطلق» و نه «واجد کلیّت» و نه مبیّن نوعی هم‌آهنگی جامع، کامل و غایی. این راه‌ها یا تناقضات اربعه عبارتند از: تناقض میان کالایی‌شدن اثر هنری و مقاومت اثر در مقابل آن، تناقض میان

شئ‌وارگی و چیزگون‌شدن اثر هنری و نفی شئ‌وارگی در هنر، تناقض میان هنر و زندگی، و تناقض میان فرم و محتوا.

با توجه به ماهیت دیالکتیک و تناقض‌آمیز این راه‌ها تعجب ندارد که بکت بلافاصله پس از قطعه فوق‌الذکر اشاره می‌کند که یکی از این راه‌ها «تضاد فقر و غنا» است. منظور بکت از اشاره به فقر و غنا رویارویی با این حقیقت است که هنر مقوله‌ای «بورژوایی» است. اولین راه یا نکته‌ای هم که من در این سخنرانی بدان می‌پردازم دنبال‌کردن همین تناقض است، یعنی تناقض میان کالایی‌شدن اثر هنری و مقاومت اثر هنری در برابر این کالایی‌شدن. هنگامی که از ماهیت بورژوایی هنر صحبت می‌کنیم با کلیّتی تاریخی روبرو هستیم که ابعاد و سویه‌های گوناگونی دارد. یکی از این سویه‌ها جدایی هنرمند از نهادهای اجتماعی مثل کلیسا یا اشرافیت است، که حاصل آن فردیت هنرمند و تبدیل او به فردی منزوی و مستقل است که دیگر سفارشی از کلیسا یا اشراف نمی‌گیرد و ــ مثل هر فرد دیگر در جامعه بورژوایی ــ بر اساس شناخت درونی خودش عمل می‌کند. او کالایی را تولید می‌کند و سویهٔ دیگر قضیه به‌وجودآمدن مخاطبان و مصرف‌کنندگان این کالا است. به تعبیری می‌توان گفت که ما در این‌جا با رشد طبقه متوسط روبرو هستیم، جماعتی که قبل از عصر بورژوایی وجود نداشتند و به همین علت هم در آن‌موقع مصرف هنر در واقع منحصر به اشراف و طبقات بالا بود. ولی در عصر جدید قشر وسیعی از جامعه وارد عرصهٔ مصرف هنر می‌شود و به این‌ترتیب سویهٔ دیگری به فردیت و انزوای هنرمند افزوده می‌گردد. سومین سویه کالایی‌شدن به خود اثر هنری مربوط می‌شود که ما نیز عمدتاً با این سویه سوم سر و کار داریم. هنگامی که از کالایی‌شدن اثر هنری سخن می‌گوییم، مسئلهٔ پیچیده‌ای را طرح نمی‌کنیم. همهٔ ما آگاهی داریم و در اخبار هم می‌شنویم که تابلوهای ون‌گوگ یا آثار رامبراند با قیمت‌های چند میلیون دلاری به حراج گذارده می‌شوند و غالباً هم میلیونرهای تازه‌به‌دوران‌رسیده خریدار این‌گونه آثار هستند. ولی این صرفاً مرحله اول کالایی‌شدن اثر هنری است. در مرحله‌ای فراتر و بالاتر ما به جایی می‌رسیم که خریدار این اثر هنری دیگر حتی شخصی حقیقی هم نیست. اگر هدف اشراف و سرمایه‌داران تازه‌به‌دوران‌رسیده از جمع‌آوری آثار در مجموعه‌های شخصی‌شان عمدتاً فخرفروشی است ــ و در نتیجه خرید آثار هنری هنوز اساساً ماهیتی غیر تجاری و غیرکالایی دارد ــ در مرحلهٔ بالاتر، این بانک‌ها هستند که تابلوی ون‌گوگ را می‌خرند. قصد آن‌ها صرفاً سرمایه‌گذاری است و خرید آثار هنری دیگر هیچ جنبهٔ زیباشناسانه و هنری ندارد. این «فتیشیزم» کالایی، این «رازآمیختگی» اثر چنان عمیق می‌شود که آخرین بقایای غیرکالایی‌بودن را از اثر هنری محو می‌کند. شکل دیگر کالایی‌شدن که شاید از نظر تجربه شخصی ما آشناتر و ملموس‌تر است همان تکثیر مکانیکی آثار است. امروزه می‌توان پوستر همان نقاشی ون‌گوگ را که چند صد میلیون دلار فروش می‌رود، به چند هزار تومان خرید و از آن برای تزیین اتاق نشیمن یا دکوراسیون سالن پذیرایی سود جُست. به همین ترتیب، خرید یک دستگاه سونی استریوفونیک هم به ما اجازه می‌دهد که از موسیقی «باخ» یا «بتهوون» لذت ببریم و در هر دوی این موارد کالایی‌شدن دقیقاً به معنای تکثیر و مصرف انبوه آثار هنری است.

شکی نیست که این نوع کالایی‌شدن اثر هنری با مقاومت منفی کسانی روبرو می‌شود که این کالایی‌شدن را به‌عنوان به پستی گراییدن و ابتذال و آلودگی هنر تفسیر می‌کنند. هنگامی که ما کالایی‌شدن را به این معنا تفسیر کنیم، به سمت «نخبه‌گرایی» تمایل می‌یابیم و مصرف انبوه آثار هنری از طریق تکثیر مکانیکی‌شان را محکوم می‌کنیم. ما می‌کوشیم بر نخبه‌گرایی و دسترسی نخبگان به اثر هنری تأکید بگذاریم. در این‌جا بد نیست

از قول دوستان و همکاران آدورنو حکایت یا لطیفه‌ای نقل کنم. می‌گویند که آدورنو نه فقط با شنیدن موسیقی جدّی ــ مثلاً آثار شوئنبرگ ــ از طریق نوار که حتی با اجرای زنده این آثار هم مخالف بود. در نظر او عالی‌ترین شکل تجربهٔ موسیقی مدرن این است که نت‌ها را در دست بگیریم و در ذهن خود موسیقی را بازسازی و اجرا کنیم که البته این کار از کسی در حدّ خود مصنّف و یا کسی مانند «آدورنو» ساخته است. البته این حکایت واقعی نیست و با زیباشناسی آدورنو هم جور درنمی‌آید.

آدورنو به پیروی از «پل والری» دقیقاً بر جنبه محسوس اثر هنری تأکید دارد، او معتقد است که موسیقی باید شنیده شود، نقاشی باید دیده شود و بازسازی ذهنی اثر ــ یا همان «تجربهٔ زیست‌شده» (Erlebnis) ــ فقط یکی از سویه‌های فرآیند «دریافت» اثر هنری است. ولی صرف‌نظر از بن‌بست نخبه‌گرایی (که متأسفانه شکل عوامانهٔ آن نزد ما بسیار رایج است) خود من هم هر وقت یادم می‌افتد که سالن‌های پذیرایی و دستگاه‌های سونی ما چه بلایی بر سر تابلوهای ون‌گوگ

و کنسرتوهای باخ می‌آورند، احساس تهوع و نفرت می‌کنم. و این نفرت نیز غالباً گرایش به نخبه‌گرایی شوپنهاوری و درون‌گرایی عرفانی را تشدید می‌کند ولی این نخبه‌گرایی یقیناً بی‌پایه است. آدورنو به کنار، خود من اگر این پوسترها نبود در عمرم ــ جز یک‌بار ــ هیچ تابلویی از اصل آثار ون‌گوگ را تا امروز ندیده بودم. اگر این نوارها و دستگاه‌های صوتی نبود من مسلماً نه از باخ چیزی می‌فهمیدم نه از بتهوون. نخبه‌گرایی، صورتی از تحریف واقعیت تاریخی است. نخبه‌گرایی تلاشی است کاذب و بی‌ثمر برای تعالی و رفع یا به‌واقع سرکوب همان تناقض دیالکتیکی که پیش‌تر بدان اشاره کردم. گفتیم که اثر هنری «کالا» می‌شود و به این کالایی‌شدن تن می‌سپارد و به قول «بنیامین» «هالهٔ تقدس از آن زدوده می‌شود» ولی هم‌زمان با این تسلیم، مقاومت و عصیان نیز ظاهر می‌شود (درک این مسئله برای کسانی که با تاریخ آشنا هستند چندان دشوار نیست، حتی در قلمرو سیاست نیز مقاومت واقعی غالباً بری از جار و جنجال و قهرمان‌بازی است.) هرگاه قطب مقاومت از قطب دیگر این دیالکتیک تاریخی جدا و منتزع شود، «نخبه‌گرایی» و «ایدئولوژی» (به‌مفهوم مارکسی کلمه) وارد صحنه می‌شوند. هر دو قطب باید حضور داشته باشند: کالایی‌شدن اثر هنری و مقاومت اثر در برابر آن. این دو قطب صرفاً بر اساس کنش و واکنش بین همدیگر هستی و معنا می‌یابند. یعنی به‌محض آن که یکی از دو قطب را از کل رابطه مستقل و جدا سازیم، درگیر انتزاع به مفهوم هگلی کلمه می‌شویم، یعنی درگیر مفاهیم انتزاعیِ یک‌سویه، جزمی و توخالی. حاصل کار، توقف دیالکتیک و سرکوب و توجیه و رازآمیخته‌کردن تناقضات است. از یک‌سو، نخبه‌گرایی با شعار «معنویت» و «اصالت» (authenticity) سرمایه‌گذاری در بخش «صنایع سنگینِ» فرهنگی را آغاز می‌کند؛ و از سوی دیگر، سازندگان آثار «نازل و غیر هنری» نیز می‌کوشند تا «سطح تولید بیش‌تری داشته باشند.» بدین‌ترتیب، دو قطبی که تنش دیالکتیکی آن‌ها می‌توانست عرصه‌ای برای تجلی حقیقت فراهم آورد، به اجزایِ مکمل سلطه بدل می‌شوند. نخبه‌گرایی به لطف کلیشه‌هایی چون «پیام معنوی» و «اصالت درونی»، اثر هنری را به مُسکّن روحی و نیز نشانه فضل و روشنفکری بدل می‌کند. سازندگان آثار «سبک و تجاری» نیز مدّعی می‌شوند که یگانه هدف‌اشان تأمین خواسته‌های مردم و جلب رضایت آن‌هاست. جدایی و خصومت ظاهری دو طرف، سرپوشی است بر سازش و همدستی ساختاری آن‌ها. با این‌حال، دو طرف به یکدیگر نان قرض می‌دهند. نخبه‌گرایان از ضرورت وجود آثار سبک و ارتقا سطح فرهنگی عوام دم می‌زنند، و دستهٔ مقابل هم در عین ستایش از ارزش‌های متعالی هنر، می‌کوشند تا آثارشان «جنبهٔ آموزشی» نیز داشته باشد. بدین‌ترتیب دیالکتیک کالایی‌شدن اثر هنری بار دیگر تحقق می‌یابد ــ اما این‌بار به شکلی وارونه، رازآمیخته و ایدئولوژیک.

نقد درونماندگار کالایی‌شدن اثر هنری در گرو تشخیص این نکته است که چگونه خود اثر هنری از طریق ارزش مصرفش ا ین بُعد کالایی و ارزش مبادله را نفی می‌کند. در واقع اثر هنری کالایی است که به هنگام مصرف خصلت کالایی خود و جهان کالایی‌شده را نفی می‌کند. این نفی می‌تواند دو جنبه داشته باشد: نخست جنبهٔ ذهنی یا زیباشناسی ذهنی و تأثری و دوم جنبهٔ عینی یا دیالکتیک درونی خود اثر در مقام شئ یا ابژه. اثر هنری با برانگیختن قوه خیال و زنده‌کردن تجربه حسّی، آزادساختن ما از قید فایده‌گرایی و دیگر تنگ‌نظری‌های واقع‌بینانه، ذهنیت ما را دگرگون می‌سازد. ما به‌طور روزمره در جریان زندگی و سودجویی و کار و درآمد و مصرف حل می‌شویم و در نتیجهٔ همین حل‌شدن است که تخیل ما فسرده می‌شود، تفکر ما جنبهٔ انتقادی‌اش را از دست می‌دهد، حواس ما گنگ می‌شوند و آن شور و شوقی را که باید در حس و

تجربه حسی حاضر باشد، از دست می‌دهیم؛ و نهایتاً روح‌مان در این جهانِ کالایی‌شده می‌خشکد و می‌پژمرد. اما اثر هنری از طریق تأثیری که در ذهنیت ما به‌جا می‌گذارد، قوای درونی ما را رها می‌سازد. تأثیر اثر هنری مثل پاک‌کردن پنجره‌ها و یا برداشتن عینکی تیره از چشم است که تخیل و تفکر ما را آزاد می‌کند و به‌قول کانت،، فاهمه، حس و دیگر قوای ذهنی ما را هم‌آهنگ می‌سازد. ولی نکتهٔ مهم‌تر آن است که خود اثر چگونه در برابر منطق کالایی‌شدن مقاومت می‌کند. برای فهم این جنبهٔ «عینی» باید به‌سراغ دومین تناقض برویم: تناقض میان شئ‌وارگی یا چیزگون‌شدن اثر و مقاومت آن در برابر این شئ‌وارگی.

البته شئ‌وارگی در مقابل کالایی‌شدن یا «فتی‌شیزم» کالایی مفهومی است کلی‌تر، بنیانی‌تر و عمیق‌تر که ابعاد وسیع‌تری از زندگی را دربر می‌گیرد. معمولاً شئ‌وارگی در ارتباط با علایق، نیازها و استعدادهای بشری تعریف می‌شود. به‌عبارت دیگر، این قابلیت‌ها، نیازها، روابط، احساسات و استعدادهای بشری است که به شئ بدل می‌گردد. اگر ما مفاهیم هگلی / مارکسی عینیت‌یافتگی، ازخودبیگانگی و بیگانه‌گشتن را گسترش دهیم و این‌ها را از طریق برخی بصیرت‌های ماکس وبر در مورد عقلانیت و نقد عقل‌ابزاری و بوروکراسی تعدیل کنیم، ترکیب این‌دو است که بنیان نظریه شئ‌وارگی را تشکیل می‌دهد. ولی در واقع شئ‌وارگی یا چیزگون‌شدن فقط به نیازها و قابلیت‌های بشری و هستی افراد خلاصه نمی‌گردد. نفرین شئ‌وارگی بر طبیعت و اعیان طبیعی و حتی اشیا و امور تجربی نیز سنگینی می‌کند. طبیعت و نیروها و موجودات طبیعی زیر نگاه عینی‌گرا و فایده‌گرای علم جدید و عقلانیت تکنولوژیک به اشیای مرده بدل می‌شوند. به موضوعات و ابژه‌هایی برای محاسبه و کنترل عقلانی و موضوعاتی برای سودجویی سرمایه‌دارانه. این دیدگاه عینی‌گرای علم مثل همان نگاه «مدوسا»ی اساطیر یونان است که همه چیز را به سنگ بدل می‌کند. برای مثال طبیعتی که صرفاً به‌عنوان موردی خاص از تحقق قوانین کلی انتزاعی برای ما وجود دارد، قوانینی که خودشان هم جنبه صوری ریاضی دارند و همه چیز را صرفاً کمّی می‌کند، چنین طبیعتی دیگر واقعاً چیزی جز یک شئ نیست. این بلایی است که علوم طبیعی بر سر طبیعت می‌آورند. و خیال هم نکنید که این حکم از کوته‌بینی یا ضدیّتی رُمانتیک با علم ناشی می‌شود. فیلسوف عقل‌گرایی چون هوسرل دقیقاً بر همین اساس علوم طبیعی را نقد می‌کند. علوم طبیعی همه چیز را کمّی می‌کنند و فرمالیزم ریاضی نهفته در نگرش ذاتی این علوم که خود از آن بی‌خبر است، نگاه خاصی به طبیعت را ایجاب می‌کند. گذشته از علوم طبیعی و نگاه «مدوسا»وار آن که طبیعت را به سنگ و شئ بدل می‌کند، تکنولوژی مدرن یا عقلانیت تکنولوژیک نیز همین کار را می‌کند. همان‌طور که هایدگر می‌گوید تکنولوژی نماد اصلی تعرّض خشونت‌آمیز ما به طبیعت و خواست متافیزیکی ما برای تسلط بر طبیعت است. در این حالت است که طبیعت به ذخیره ثابت، یا منبع انرژی ما تبدیل می‌شود: شئ آمادهٔ مصرف که کاملاً تحت تسلط و کنترل و مدیریت عقلانی و فنی ما است. شاید با ارایه یک مثال مسئله ملموس‌تر شود. دریاچه‌ای طبیعی را در نظر آورید که صرفاً موضوعی برای یک طرح تحقیقاتی / علمی است و گروهی عالم علوم طبیعی از این دید به آن می‌نگرند. اکنون دریاچه به مخزنی برای تأمین آب و انرژی یا یکی از داده‌های طبیعی پروژه‌ای اقتصادی، مثلاً پرورش ماهی، تبدیل شده است. این دریاچه چیزی جز یک شئ نیست. در این‌جا حتی طبیعت هم شئ‌واره گشته است. همین دریاچه در مقام یک تفرّجگاه عمومی یا مرکز جلب توریست و یا حتی به‌عنوان موضوع کارت‌پستال یا تابلوهای رنگ و روغن کذایی نیز چیزی جز یک شئ نیست. ولی مسئله فقط به طبیعت زنده محدود نمی‌شود، حتی اشیای تجربی

عادی و پیش‌پاافتاده مثل همین میز و صندلی هم به نوعی شئ‌واره و چیزگون می‌شوند. اگر ما به توصیفات پدیدارشناسانه از اشیای فیزیکی و موضوعات ادراک بشری نگاه کنیم درمی‌یابیم که این اشیا همواره چیزی بیش‌تر از یک شئ صرف هستند. آن‌ها «اعیان» یا «فاکت‌هایی» منجمد و دربسته در برابر ذهن ما نیستند. شاید شور و شوق کودکان در برخورد با اشیا معیار خوبی برای مقایسه و درک این چیزگون‌شدن باشد. از دیدِ کودکان حتی در ساده‌ترین اشیا هم چیزی مبهم و کنجاوی‌برانگیز نهفته است. کودکان با شوقی بازیگوشانه و زیباشناختی به اشیا نگاه می‌کنند و آن‌ها را صرفاً به‌عنوان ابزار و وسایل مصرف نمی‌بینند. نگاه آنان به سمت ابعاد پنهان این اشیا حرکت می‌کند. پدیدارشناسی هم در واقع همین کار را می‌کند و با توصیف خود از اشیا نشان می‌دهد که آن‌ها چگونه می‌توانند موضوعات قصدی تخیّل و خاطره و احساس باشند و نه فقط موضوع ادراک. پدیدارشناسی ساخت پیچیده و غنیِ اشیای تجربی را آشکار می‌کند و نشان می‌دهد که تجربهٔ ادراکی ما، حتی در سطحی‌ترین سطح نیز، هرگز همهٔ قابلیت‌ها و امکانات یک شئ را تحقق نمی‌بخشد و به‌اصطلاح آن را «تمام» نمی‌کند. پدیدارشناسی ادراک به‌واقع پُلی است بر شکاف میان اشیای تجربی و آثار هنری. اشیای تجربی نیازمند آن‌اند که به یاری قوای دِماغی ما بر ساخته، پُر و تکمیل شوند. آثار هنری نیز محتاج تعبیر، تفسیر و تأمل مضاعف‌اند. (آیا منظور از اصطلاح کلیشه‌ای «رمز جذابیت هنر» همین است؟) در هرحال، پیوند نزدیک ادراک (اشیای تجربی) با تفسیر (آثار هنری) در قلمرو زبان نیز متجلی گشته است: واژه‌هایی چون Construction و Poeisis هم بر ساختن و برپاکردن اشیا و هم بر تعبیر و تفسیر معانی دلالت دارند. البته من قصد ندارم وارد بحث در پدیدارشناسی شوم. ولی شاید صرف توصیف یک شئ ساده مثل این لیوان کافی باشد. می‌توانید از ابعاد مختلف به آن نگاه کنید. در واقع اگر بخواهید توصیفی ناب و دقیق از آن به‌دست دهید، هیچ‌گاه نمی‌توانید توصیف خویش را تمام‌شده تلقی کنید. برای این‌که همواره نکات دیگری مطرح می‌گردد که در توصیف اولیه، از قلم افتاده است. یعنی حتی در این سطح بسیار ساده نیز، لیوانی که در برابر من است، صرفاً شئ تمام‌شده و دربسته نیست قابلیت‌هایی در آن نهفته است که در وهله اول به چشم نمی‌خورد. اشیا، هستی مستقل و مقتضیات خاص خود را دارند. مالکیت، تسلط و بهره‌برداری فقط یکی از شیوه‌های ارتباط با اشیا است، ولی زمانی که این شیوه دست بالا را می‌گیرد، این‌جاست که منطق «شئ‌وارگی» و «چیزگون»شدن بر تمام جهان حاکم می‌گردد. در حالی که این شیوه برخورد با اشیا یعنی شیوه مبتنی بر مالکیت، تسلط و بهره‌برداری نشان‌دهنده فقر ما و ندیده‌گرفتن غنایی است که در خود شئ نهفته است. در این‌جا مایلم به این نکته دیالکتیکی اشاره کنم که اشیای فیزیکی به‌نحوی عمیق‌تر و ریشه‌ای‌تر به چیزگون‌شدن تن می‌سپارند و به همین دلیل، مقاومت و عصیان آن‌ها نیز گاه عمیق‌تر و بنیانی‌تر است. بر خلاف تصور کی‌یرکگور، دیالکتیک جویای امر بین‌الامرین یا منطق «هم این و هم آن» نیست، بلکه برعکس، تداخل و میانجی‌گری دیالکتیکی مستلزم آن است که مفاهیم و مواضع بر حسب منطق درونی خود و تا نهایت ممکن بسط یابند زیرا فقط از این طریق است که تناقضات دیالکتیکی آن‌چنان که هستند و با تمام شدّت و حدّت خویش آشکار می‌شوند. اشیای فیزیکی به میل و شهوت ما برای تصرف، مصرف و تخریب تن درمی‌دهند. سکون و سکوت آن‌ها نقطه مقابل بی‌قراری و سرسام ما است. یگانگی و اُنس آن‌ها با زمان که مثل غبار بر سطح اشیا می‌نشیند و در واقع جامه‌ای است فاخر بر اندام اشیا، نقطه مقابل تکاپوی بی‌حاصل ما برای غلبه بر زمان است. می‌توان گفت که زمان و حقیقت، اشیا را صیقل می‌دهند. فرسودگی و زوالی که

نتیجه تسلیم اشیا در برابر استعمال و دستکاری است، به آن‌ها زیبایی و جلا می‌بخشد. همهٔ ما این نکته را تجربه کرده‌ایم که مصرف طولانی‌مدت یک شئ ساده، مثلاً یک پیپ، موجب خوش‌دست‌شدن آن می‌شود. شئ به‌گونه‌ای با ما اُنس می‌گیرد و ما هم با او مأنوس می‌شویم. از طریق همین مؤانست است که شئ از شئ‌وارگی و شیئیت صرف خود فراتر می‌رود و این خوش‌دستی و جلا همان جنبه زیباشناختی اشیا هم هست. البته رازآمیخته‌کردن و تأیید یک‌سویهٔ این مؤانست به سبک هایدگر، یا ستایش از سبک ویلیام موریس باز هم حاصلی جز ایدئولوژی و نفی دیالکتیک اثر هنری در پی ندارد. حال در این‌جا دومرتبه همان گام‌هایی را که در مرحله قبل طی کردیم تکرار می‌کنیم، بدین‌شکل که دو قطب تناقض، یعنی شئ‌وارگی و مقاومت در برابر شئ‌وارگی را از طریق مباحث فلسفی دنبال می‌کنیم. من دو نمونه از این مباحث فلسفی را مثال می‌آورم تا بعد آن‌ها را به محک نقد بیازماییم: یک نمونه‌اش توصیفی است که اسپینوزا به‌دست می‌دهد، آن‌جا که می‌گوید باید به اشیا و امور تحت صورت جاودانگی بنگریم. در واقع اسپینوزا سعی‌اش بر این است تا اشیا را از این تور علایق، نیازها و فوایدی که ما با استفاده از آن اشیا را فراچنگ می‌آوریم نجات بخشد و آن‌ها را به‌سوی عرصه‌ای ماورای زمانی، ابدی و جاودانی سوق دهد. و به همین علت هم اسپینوزا معتقد است که به اشیا باید تحت صورت جاودانگی نگریست. «شوپنهاور» همین مسئله را تحت عنوان «نگاه زیباشناختی» مطرح می‌کند. یعنی آن‌جا که نگاه زیباشناختی به اثر هنری موجب توقف اراده، خواست، شهوت درونی و هوای نفس، توقف درگیری با زمان و در نتیجه گذر به ابدیت می‌گردد. می‌بینیم که این دو بیان فلسفی هر یک به شکلی سعی می‌کنند مقاومت هنر در برابر شئ‌وارگی را بیان کنند. تلاش هر دو فیلسوف بر این است که نشان بدهند اثر هنری هرگز به‌طور کامل به یک شئ مصرفی بدل نمی‌شود. آن‌ها می‌کوشند بندهایی که اشیا را در تور علایق و منافع ما گیر انداخته‌اند بگسلند تا آن بُعد مقاومت در برابر شئ‌وارگی آشکار گردد. ولی در هر دو مورد می‌بینیم که باز همان اشتباه تکرار می‌شود: یعنی مقاومت در برابر شئ‌وارگی مستقل می‌شود و دیگر به‌عنوان یک قطب رابطه دیالکتیکی سنجیده نمی‌شود، بلکه جنبه کلی می‌یابد و بعد به‌سرعت ایده‌آلیزه می‌شود و در نتیجه مقاومت در برابر شئ‌وارگی و مصرف‌زدگی که باید به شکل مشخص و انضمامی شئ‌وارگی را نفی می‌کرد خودش جنبه‌ای کلی و انتزاعی می‌یابد و سریعاً ما را به یک مفهوم متافیزیکی از حقیقت می‌رساند. یعنی باز ما به مفاهیمی چون ابدیت و «نیروانا» روبرو می‌شویم و هنر به‌گونه‌ای مسکن و مخدّر معنوی تبدیل می‌شود و در یک ایده‌آلیزم فلسفی ادغام می‌گردد. حاصل کار، بازبرگشت به همان مفاهیم مجرد و متافیزیکی است و نفی آن سویه مشخص و انضمامی هنر است که سویه تاریخی / انتقادی‌اش هم محسوب می‌گردد. این‌که چگونه این قضیه جنبه ایدئولوژی می‌یابد در شوپنهاور بسیار بارز است. فلسفه هنر شوپنهاور اثر هنری را به‌عنوان نقطه مقابل زندگی مطرح می‌کند و معتقد است که ما از طریق هنر به ابدیت و نیروانا دست خواهیم یافت و نیز از رنج و از تمام قید و بندهای هستی و زیستن رها می‌شویم. این کار شوپنهاور در واقع همراه با گردشی بسیار ارتجاعی و دست‌راستی در زمینه فلسفه سیاسی‌اش است. روشن است که این‌گونه استفاده از هنر لوازمی می‌طلبد که فقط در دسترس کسانی است که واقعاً از نظر اقتصاد وضع مالی‌شان روبراه است و می‌توانند به این شکل خود را از این حیطه اقتصاد، کالا و شئ‌وارگی جدا کنند و به آن عالم «نیروانا» که هنر قرار است آسانسورش باشد عروج کنند. شوپنهاور خود این‌چنین می‌کرد چون موجر بود و می‌توانست از محل درآمد مستغلاتش زندگی کند. و اتفاقاً جالب است که

موجربودنش به این معنا بود که با فعالیت اقتصادی و تجاری به‌گونه‌ای مستقیم سروکار نداشت. درست به همین علت بود که می‌توانست این‌قدر به سادگی از این جهان اقتصاد و کالا ببرد و به جهان عرفانی حقیقت ابدی بپیوندد. توصیه‌های سیاسی شوپنهاور در مورد اعمال خشونت و سرکوب قیام ۱۸۴۸ هم با عرفان بودیستی‌اش که قرار بود در آن هنر نقطه پایان اراده، شهوت و خواست و خشونت باشد به‌هیچ‌وجه سازگار نیست. کسی که آن‌جا در عرصه هنر کاملاً از متوقف‌کردن خشونت و حتی اراده و خواست و رسیدن به نخواستن و نیروانا و نیستی سخن می‌گوید در عمل و در متن زندگیش عملاً سرکوب خشن مخالفان سیاسی خود را توصیه می‌کند. اما برای این‌که بتوانیم این دوگانگی بین شئ‌وارگی و مقاومت در برابر شئ‌وارگی را به‌صورت فلسفی مناسبی بیان کنیم که تحریفات اسپینوزا و شوپنهاور که قطبی را جدا و ایده‌آلیزه می‌کنند، به‌دور باشد، باید به سراغ فیلسوفی برویم که اندیشه‌اش به‌مراتب دیالکتیکی‌تر از اسپینوزا و شوپنهاور است یعنی کانت. و جالب است که در فلسفهٔ انتقادی کانت نیز حساسیت نسبت به تناقضات عمدتاً در نقد سوم یعنی در *نقد قوه داوری* و در زیباشناسی کانت متجلی می‌گردد و این در حقیقت نشان‌دهنده برتری هنر در تجربه و درک و بیان تناقضات است. همان فیلسوفی که در حیطه عقل نظری و عقل عملی نسبت به امر مشخص تاریخی چندان حساسیت به‌خرج نمی‌داد و تناقضات دیالکتیکی را دنبال نمی‌کرد وقتی به زیباشناسی و به اثر هنری می‌رسد، اندیشه‌اش جنبه‌ای کاملاً ملموس و دیالکتیکی به خود می‌گیرد. مضامین اصلی زیباشناسی کانت این نکته را روشن می‌کند که من به سه مورد از آن‌ها اشاره می‌کنم.

نخستین مورد آن است که به اعتقاد کانت زیبایی یک مفهوم نیست و زیبایی را نمی‌توان بر اساس Concept سنجید. و به همین دلیل زیبایی از مقولات و مفاهیم ارسطویی تبعیت نمی‌کند. زیبایی تجربه‌ای است که به کمک مفاهیم درک نمی‌شود و بنابراین نمی‌توان تعریف مفهومی از زیبا یا زیبایی به‌دست داد و گفت که این امر زیبا است یا این زیبایی است و یا این‌ها مثال‌ها و موارد خاص زیبایی‌اند. و دقیقاً به دلیل همین پرهیز از مفهوم‌پردازی است که تفکر زیباشناسانه کانت جنبه غیرانتزاعی و تاریخی و ملموس‌تری می‌یابد و نسبت به تناقضات حساسیت افزون‌تری از خویش نشان می‌دهد.

دومین مضمون، بی‌غرضی در تجربه زیباشناختی است. به اعتقاد کانت ما در تجربه زیباشناختی و در رویارویی با زیبایی ــ حال چه زیبایی طبیعی و یا زیبایی اثر هنری ــ باید تمام خواست‌ها و آرزوهایمان را کنار گذاریم و با بی‌غرضی به امر زیبا بنگریم که این بی‌غرضی جهان اخلاق را هم شامل می‌گردد. به همین علت زیبایی، فی‌نفسه نه خیر است و نه شر. و با هیچ‌کدام از مفاهیم عقل نظری یا عقل عملی قابل سنجش نیست. این بی‌غرضی نیز نشانه‌ای است دال بر استقلال نسبی اثر هنری از علایق و انگیزه‌های ما و مقاومت اثر در برابر منطق شئ‌وارگی. چون بی‌غرضی در این‌جا بدین‌معنا است که ما دیگر شئ زیبا را در شبکه علایق و منافع و نیازهای خود ادغام نمی‌کنیم. بلکه با کنارگذاشتن این شبکه با خود آن شئ زیبا به صورت بی‌میانجی مواجه می‌گردیم و همین نشان می‌دهد که چگونه زیبایی عاملی برای مقاومت در برابر شئ‌وارگی می‌گردد چون در این‌جا هرگونه استفاده و جستجوی سلطه بر شئ را به کناری نهاده‌ایم.

سومین مضمون که مهم‌ترین مضمون زیباشناسی کانت است، کل آن تناقض دیالکتیکی را که من تا این‌جا چیده‌ام در یک عبارت خلاصه می‌کند و آن عبارت این است: «قصدیت بدون قصد.» در این عبارت است که دیالکتیک بین شئ‌وارگی و مقاومت در برابر شئ‌وارگی حتی ساختار مفهومی و قالب منطقی زبان را نیز در هم می‌شکند. اکنون می‌فهمیم که برای اندیشیدن در باب

دیالکتیکی که در ذات اثر هنری نهفته است، مجبوریم مفاهیم متناقض به‌کار ببریم. یعنی بگوییم قصدیت و بلافاصله بیافزاییم که: «بدون قصد.» این‌جا آن تناقض نهفته در دل اثر هنری دیگر حتی در سطح مفهوم و کلمه هم انعکاس یافته است و ما مجبوریم دو کلمه متضاد را پشت هم به‌کار ببریم تا بتوانیم آن دیالکتیک درونی اثر را مشخص سازیم. این‌جا دیگر به اندیشه‌ای که علیه خویش می‌اندیشد رسیده‌ایم. این قصدیت بدون قصد را در ارتباط با طبیعت و اثر به‌گونه‌ای موجز و مختصر توضیح می‌دهم تا معنایش روشن‌تر شود. کانت این نکته را می‌داند که طبیعت نسبت به ما بی‌تفاوت و بی‌اعتناست. رنج‌ها و بلاهایی که بر سر ما آوار می‌شود، تأثیری بر طبیعت به‌جا نمی‌گذارد. زلزله حادث می‌گردد و تمام جهان بشری فرو می‌پاشد ولی درختان هنوز به‌آرامی در باد تکان می‌خورند؛ انگار نه انگار که حادثه‌ای رخ داده است. قوانین علّی طبیعت و ضرورت نهفته در این قوانین با آگاهی اخلاقی ما و با آن دیالکتیک آزادی و مسئولیت که ما به دنبالش هستیم سازگاری ندارد. مسئله «خیر و شر» در طبیعت، بدان‌گونه که ما در پی‌اش هستیم دیده نمی‌شود.

در تمامت این موارد، طبیعت نسبت به جهان بشری و علایق و انگیزه‌هایی که ما داریم بی‌تفاوت است. ولی از سوی دیگر ما نمی‌توانیم این بی‌تفاوتی و بی‌اعتنایی طبیعت را دربست بپذیریم. ما ناچاریم که بین قوانین طبیعی و قوانین اخلاقی پُل بزنیم. باید بین قلمرو آزادی و قلمرو ضرورت پُلی زده شود تا از این‌طریق نوعی غایت و معنای بشری به طبیعت نسبت داده شود. ما با این‌که می‌دانیم طبیعت برای ما کار نمی‌کند و قوانین آن اهداف ما نیستند ولی مجبوریم به‌گونه‌ای با طبیعت برخورد کنیم که گویی طبیعت غایات انسانی را دنبال می‌کند در حالی که نیک می‌دانیم که چنین نمی‌کند. این در مورد طبیعت همان قصدیت بدون قصد یا هدف‌مندی بدون هدف است که از ساختار تجربهٔ بشری ناشی می‌شود. در مورد اثر، قضیه برعکس است. ما در اثر با قصدی انسانی در ابعادی کامل و جامع روبرو می‌شویم. هنرمند با قصد و نیّت اثری را آفریده و مسلماً وی نسبت به علایق و انگیزه‌های بشری بی‌تفاوت نبوده است. ولی به قول کانت اثر باید به‌صورتی جلوه‌گر گردد که دیگر آن قصد در آن بارز نباشد. همان مسئله طبیعی‌بودن اثر است و در زمان خود کانت گفته می‌شد که اثر باید آینه‌ای در مقابل طبیعت بگذارد. یعنی چیزی که مصنوعی است و «قصد» در پس و پشت آن نهفته است باید به‌گونه‌ای جلوه‌گر شود که انگار طبیعی است و غیرقصدی. بنابراین ما این‌جا هم دو بُعد «قصدیت» و «بدون قصدیت» را داریم.

این نکته را می‌توانیم بر اساس‌نظریه «خودآیین‌بودن اثر هنری» بیان کنیم. بدین‌معنا که همهٔ ما اکنون پذیرفته‌ایم که اثر مستقل از قصد و نیّت مؤلف یا سازنده‌اش هست. خود اثر برای ما جالب توجه و جذّاب است. ولی در عین‌حال می‌دانیم که این اثر به‌مثابه «شیٔ‌ای در برابر ما» نتیجه قصد و نیّت هنرمندی بوده است. در این‌جا هم ابهام و دوگانگی بین داشتن و نداشتن قصد به‌چشم می‌خورد. ما اینک از جنبه ذهنی زیباشناسی کانت و به‌اصطلاح برخورد او با مسئله زیبایی به‌مثابهٔ «نماد امر خیر» می‌گذریم چون آن بحث مستقلی است. فقط به این نکته اشاره می‌کنم که مسئله زیبایی طبیعی برای کانت بسیار مهم بود و تأکیدی که من بر آن داشتم بی‌سبب نبود: کانت در مسئله زیبایی طبیعی، نوعی نیاز انسان به سخن‌گفتن با طبیعت را می‌بیند. یعنی نیاز آدمی به این‌که با چیزی غیر از خودش سخن گوید. شاید این همان نیازی است که ما را وا می‌دارد تا موجودات هوشمند کیهانی را جستجو کنیم. چون تا به امروز ما فقط با خودمان روبرو بوده‌ایم. پس در خیال خود اسطوره می‌سازیم، تمثیل می‌آفرینیم، جانوران سخنگو می‌سازیم تا همهٔ آن‌ها در مقام «غیر» یا «دیگری» با ما صحبت کنند. هگل این قضیه زیبایی

طبیعی را کاملاً نادیده می‌گرفت و برعکس در زیباشناسی‌اش فقط به زیبایی اثر هنری توجه داشت و به مقوله‌ای به نام زیبایی طبیعت بی‌اعتنا بود، او فقط به تاریخ و قلمرو بشری توجه داشت. چراکه فقط تاریخ را عرصه گفتگوی روح با روح می‌انگاشت. آنچه کانت گفت‌وگوی روح با طبیعت می‌دانست، برای هگل معنا ندارد و روح فقط با روح صحبت می‌کند. اما این مسئله زیبایی طبیعی و گفتگو با طبیعت برای درک زیبایی و حقیقت نهفته در اثر هنری امری است ضروری. به همین علت هم آدورنو در زیبایی‌شناسی‌اش بارها بر زیبایی طبیعی تأکید می‌کند. غلبه فرد بر منطق تسلط و خشونت در عرصه تاریخ و در قلمرو طبیعت درونی یعنی طبیعت نفسانی‌اش جدای از آشتی و مصالحه با طبیعت بیرونی ممکن نیست. ما به زیبایی طبیعی و گفت‌وگوی با طبیعت و نیز به تلطیف طبیعت درون خود نیاز داریم. ندیده‌گرفتن این جنبه از طبیعت و زیبایی طبیعی یکی از ریشه‌های مطلق‌گرایی متافیزیکی مارکس و هگل بوده است. آن‌ها همه چیز را به‌گونه‌ای به تاریخ بشری فروکاستند. بیدارشدن طبیعت درونی و احیای عشق و شوق به اشیا، سویه‌ای حیاتی از فرآیند تاریخی رهایی بشری است. ولی این عشق به اشیا و زنده‌شدن آن طبیعت فسرده‌ای که در درون ما است بدون تحقق آزادی به کمال نمی‌رسد، از سوی دیگر دستیابی به آزادی در عرصه تاریخ و جامعه با بیدارشدن این طبیعت درونی و احیای عشق و شوق نسبت به اشیا همراه است و بدون آن ممکن نیست. اثر هنری تجسم بارز همین عشق است. دیالکتیک قصدیت و عدم قصدیت یا وابستگی و استقلال که ما در اشیای تجربی و خود طبیعت تا بدین‌جا دنبال کرده‌ایم در اثر هنری به اوج خود می‌رسد. اثر هنری شئ‌ای است که در هستی انضمامی خود به ممکن‌بودن رابطهٔ عاشقانه با اشیا، یعنی رابطه‌ای بری از تسلط و سودجویی و خشونت، اشاره می‌کند. اثر هنری بدون خودفریبی و ایده‌آلیزه‌کردن خود و بدون تحریف وضعیت حقیقی خود به شئ‌وارگی تن می‌دهد ولی همزمان با آن شئ‌وارگی را به‌منزله «لعنت» تجربه می‌کند و به نحوی معمایی نیز در برابر این لعنت مقاومت می‌ورزد. اثر هنری بی‌هیچ مصونیّتی در برابر نیروهای اهریمنی که در دلِ تاریخ نهفته‌اند، لعنت شئ‌وارگی را به جان می‌خرد. آثار هنری اشیایی واقعی و تجربی‌اند که واقع‌مندی تجربی حاکم بر جهان را نفی می‌کنند. این اشیا نه درونی دارند و نه جا و مکانی ثابت و ایده‌آل. آن‌ها در حول و حوش حقیقت به‌سر می‌برند، بدون هرگونه حقیقت ذاتی و درونی که به‌نحوی آن‌ها را از باقی اشیا جدا سازد یا جایگاهی ایده‌آل و معنوی برایشان فراهم آورد. همین امر است که می‌تواند زمینه‌ساز تجلی حقیقت در هنر شود. اثر هنری خود را از شئ‌وارگی جدا نمی‌کند و در برابر آن از حقیقت درونی و تافته جدابافته‌بودن دم نمی‌زند. اثر نسبت به نفرین شئ‌وارگی «باز» است. و چون «باز» است و چون برای خود جایگاه خاصی قایل نیست و سعی نمی‌کند با خودفریبی، حقیقتی را که ندارد به خویش نسبت دهد، پس می‌تواند راه‌گشای حقیقت باشد.

تناقض سوم از تنش میان هنر و زندگی ناشی می‌شود. هنر و زندگی دو قلمرو مستقل اما مرتبط با هم‌اند. در این‌جا هم ما باز با آن فرآیند کشمکش بین دو قطب و با حفظ این کشمکش سروکار داریم. البته هنر تضادهای زندگی و واقعیت را آگاهانه باز تولید می‌کند. آثار هنری جملگی جزیی از واقعیت زندگی ما هستند و در نتیجه در همه معایب و کمبودها و ابهامات و کاستی‌های این واقعیت شریک‌اند. ولی این آثار از طریق باز تولید آگاهانه تناقضاتی که در همین واقعیت نهفته است، به‌نوعی قابلیت انتقادی و «آرمانی» (utopic) دست می‌یابند. رابطه هنر و زندگی، برگونه‌ای دیالکتیک دوری و نزدیکی یا بر نوعی فاصله دیالکتیکی مبتنی است که به هنر اجازه می‌دهد در عین مشارکت در

زندگی و واقعیت موجود به نحوی به انتقاد از این واقعیت بپردازد و در عین‌حال به واقعیتی دیگرگون نیز اشاره کند. پس در این‌جا نیز هر دو سویه تناقض دیالکتیکی حضور دارد: هم تعلق به زندگی که اثر هنری هرگز نمی‌تواند به تمامی از آن مستقل و منتزع شود و ریشه و تبار خود را به ساحتی استعلایی یا حقیقتی ابدی، انتزاعی نسبت دهد؛ و هم جدایی، رهایی و فراتررفتن از *واقعیت* موجود، یا همان تعلق به عرصهٔ آزادی، تاریخ و تفسیر. اثر هنری از ابهامات، فجایع و مضحکه‌های زندگی مصون نیست، ولی در عین‌حال در این زندگی «حل» نمی‌شود بلکه در فاصله‌ای دیالکتیکی از زندگی و «تقدیر»، نفی زندگی موجود و اشاره به زندگی و وضعیتی آرمانی را ممکن می‌سازد. در این مورد خاص هم باز تناقض میان دو قطب و دیالکتیک بین آن‌ها می‌تواند متوقف شود و نتیجه این کار هم، عین موارد دیگر، افتادن به دام مفاهیم انتزاعی و مطلق و غیرتاریخی و تحریف حقیقت نهفته در هنر است. تناقض میان هنر و زندگی از نظر تاریخی سه نمونهٔ اصلی داشته است. این سه نمونه عبارتند از: هنر برای هنر یا هنر ناب، هنر متعهد، و سرانجام هنر آوانگارد به مفهوم خاص این اصطلاح. من توقف دیالکتیک در این سه مورد را برمی‌شمرم:

در هنر برای هنر، یکی از دو قطب یعنی هنر از زندگی جدا شده، و در مقام پدیده‌ای «ناب» و قایم به ذات ــ و به شیوه‌ای تقریباً تئولوژیک ــ هرگونه رابطه‌ای با «غیر هنر» را نفی کرده، آن را دون‌شأن و نشانهٔ «آلودگی» یا «ناخالصی» هنر می‌داند.

در هنر متعهد مسئله به این شکل است که یکی از دو قطب یعنی هنر تابع و خادم قطب دیگر می‌شود. و بدین‌ترتیب، تنش و توان انتقادی هنر نابود می‌شود و به‌دنبال «رفع» هرگونه فاصله و تناقض، اثر هنری در واقعیت زندگی «حل» می‌شود.

هنر آوانگارد، در تقابل با هنر مدرنیستی، به‌گونه‌ای دیگر تناقض را از بین می‌برد زیرا اکنون قرار است که هنر و زندگی بر اساس طرح نیچه‌ای زیباشناسانه کردن زندگی، عملاً یکی گشته و به تمامی در هم ادغام شوند. در ابتدا برای آنکه آن دو نمونه اول روشن شوند من قطعه‌ای از یکی از مقالات «تئودور آدورنو» را برایتان می‌خوانم که در آن نزاع بین هنر ناب و هنر متعهد دقیقاً به‌منزلهٔ شکلی از تحقق همان تناقض میان زندگی و هنر معرفی و افشا می‌شود هرکدام هم‌زمان خود و دیگری را نفی می‌کنند. یعنی هنر ناب و هنر متعهد، قطب‌های یک رابطهٔ دیالکتیکی دیگراند که طی بسط و گسترش آن هرکدام در آنِ واحد هم نافی خودند و هم نافی دیگری. اما مقاله آدورنو:

> از دید هواداران تعهد، اثر هنری ناب چیزی نیست مگر نوعی سرگرمی بی‌حاصل برای کسانی که می‌خواهند به بهانه غیرسیاسی‌بودن، که خود انتخابی عمیقاً سیاسی است، سیل بنیان‌کنی را که موجودیت همگان را تهدید می‌کند ندیده بگیرند. از دید طرفداران تعهد این‌گونه آثار هنری ناب معرف غفلت از نبرد منافع و علایق واقعی است. نبردی که دیگر هیچ‌کس نمی‌تواند خود را از آن و از تخاصم دو اردوگاه اصلی معاف پندارد. ادامه هرگونه حیات فکری خود منوط به نتیجه این تخاصم است و آن هم تا حدی که فقط توهم ناب می‌تواند بر حفظ حقوق و امتیازاتی اصرار ورزد که همگی ممکن است فردا بر باد روند. اما از دید اثر هنری خود آیین این‌گونه ملاحظات و آن برداشتی از هنر که در پس آن‌ها نهفته است، خود مبیّن همان فاجعهٔ معنوی است که طرفداران تعهد مستمراً در مورد وقوع آن هشدار می‌دهند.

این قطعه (و هم‌چنین کل مقالهٔ آدورنو) نشان می‌دهد که اتخاذ هر یک از دو موضعِ موافق یا مخالف (هنر ناب یا متعهد)، به‌شرط پی‌گیری و بسط آن تا نهایت منطقی‌اش، حاصلی ندارد مگر نفی آن و قبول موضع

مخالف. به‌عبارت دیگر هرکدام از این دو موضوع اگر به‌صورت منطقی تا انتها دنبال شوند به ضد خود بدل می‌شوند. طرفداران تعهد بر این نکته مهم اصرار می‌ورزند که در شرایط موجود دیگر نمی‌توان از هنر ناب دَم زد. زیرا تعارض واقعی منافع در جهان بیرون، چنان حاد است که فقط افراد غافل و خودفریب می‌توانند به عرصه هنر ناب پناه ببرند ــ با این گمان که گویا «دیگر مبارزه‌ای درکار نیست، مگر ستیز سگ‌های وحشی بر سرِ لاشهٔ متعفن قدرت سیاسی» ــ البته این موضع‌گیری «ضد سیاسی» خود به‌واقع مبیّن انتخابی شدیداً سیاسی است. پس نتیجهٔ نهایی تقدیس هنر ناب و گریز از تعهد، نه عروج به ملکوت «هنر برای هنر» بلکه سقوط هرچه بیش‌تر به درون دوزخ جامعه و اقتصاد و سیاست است. کسانی که دل‌نگران «اصالت» و «خلوص» هنر و سلامت و آیندهٔ فرهنگ‌اند، باید بدانند که امروزه سرنوشت همه‌چیز، از جمله فرهنگ و هنر، در گرو نتیجهٔ همین تخاصمات و ستیزهای «وحشیانه» است.

ولی این پایان ماجرا نیست؛ زیرا طرفداران هنر ناب در پاسخ به این هشدار، می‌گویند: شما از ما می‌خواهید به‌منظور تضمین بقایِ فرهنگ و هنر خود ما از هم‌اکنون موجودیت مستقل هنر را کنار گذارده و وارد مبارزه شویم. و این یعنی گردن‌نهادن به همان سرنوشت شوم و مهلکی که جلوگیری از آن هدف اصلی همهٔ این مبارزات مردمی و سیاسی است! ما قرار بود برای تداوم و بقایِ هنری زنده و مستقل دل بسوزانیم حالا شما به ما می‌گویید استقلال هنر را قربانی کن تا شاید بعداً امکان زیستن هنر مستقل ممکن شود!؟ این نشان می‌دهد که این هر دو موضع اگر تا نهایت و غایت خود دنبال شوند هرکدام به ضد خود بدل می‌شوند. و البته این دیالکتیک همه چیز «سنتزی» در پی ندارد. قرار نیست که این دو قطب درکلیتی واحد و منسجم حل شوند، و اگر هم با یکدیگر جمع شوند حاصل کار هرگز کلیّتی یکدست نیست.

اما بپردازیم به تقابل هنر آوانگارد و هنر مدرن خودآیین که سومین شکل نفی تناقض میان هنر و زندگی است: در هنر آوانگارد، دقیقاً همان فاصله دیالکتیکی میان هنر و زندگی نفی می‌شود. منظور من از هنر آوانگارد آن‌نوع هنری است که از دهه ۶۰ یا ۷۰ نمونه‌هایش را در غرب سراغ داشته‌ایم: مثلاً نمایش‌هایی که در خیابان برگزار می‌شوند تا هیچ فاصله‌ای با مخاطبان‌شان نداشته باشند. هنرمندان آوانگارد فاصله بین تماشاچی و صحنه تئاتر را از بین می‌برند، نقاشی را نه در موزه و قاب بلکه مثل معماری در زندگی ادغام می‌کنند، روی دیوارهای ادارات و خانه‌ها نقاشی می‌کنند، در همهٔ موارد می‌خواهند فاصله هنر و زندگی را از بین ببرند. هنر برای‌شان چیزی نیست جز زیباشناسانه کردن زندگی. این هنرمندان «ضد مدرنیست» ــ که در حدود دو دهه بعد از تولدشان تحت عنوان «پُست‌مدرنیست» از سوی فلاسفه غسل‌تعمید یافتند ــ برخی از خصوصیات اصلی هنر مدرن یا همان اثر هنری خودآیین را نفی می‌کنند. آنان فردیت هنرمند و نقش حیاتی ذهنیت فردی را انکار می‌کنند، ذهنیتی که در مقام گرهگاه دیالکتیکی فرم و محتوا، مادهٔ خام و صناعت، سنت و خودانگیختگی، جامعه و فرد... میانجی یا واسطهٔ اصلی است. آوانگاردها اکثراً طالب آن هستند که اثر هنری به‌صورت جمعی و حتی‌المقدور با مشارکت مردم و در متن زندگی جمعی ساخته شود تا از این‌طریق، علاوه بر فردیت و انزوای هنرمند، تمایز میان تولید و مصرف هنر نیز کنار گذارده شود. هنرمندان آوانگارد جدایی فرم و محتوا را هم نفی می‌کنند و معتقداند فرم پیچیده مناسب هنر آوانگارد نیست و ما نباید در پی فرم‌هایی باشیم که اثر را از متن زندگی دور یا جدا می‌کند. نتیجه کار البته در اکثر موارد چیزی نبوده است مگر تبدیل هنر به تبلیغات و دکوراسیون و ادغام آن در صنعت فرهنگ‌سازی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقاشی‌های دیواری یا تئاترهایی که به‌عنوان Happening در خیابان‌ها اجرا می‌شوند هیچ‌کدام نتوانسته‌اند با خوارشمردن فرم و یا زیرپا نهادن مقتضیات هنر مدرن به جایی برسند. در واقع هنر آوانگارد یکی از بارزترین و گویاترین نمونه‌های پدیده‌ای است که می‌توان آن را «انقلاب ارتجاعی» نامید. در این‌گونه «انقلاب‌ها» ریشه‌ای‌ترین، حادّترین و بنیانی‌ترین اقدامات به ناگهان به شدیدترین شکل محافظه‌کاری بدل می‌شود. ناگهانی‌بودن این تغییر گویای عدم وجود هرگونه تحول یا میانجی‌گری است. خواسته‌های هنرمندان آوانگارد غالباً آنی و بی‌واسطه بوده، و از این‌رو با پیچیدگی و فرم ناسازگار است؛ زیرا فرم عرصه عملکرد میانجی‌های عقلانی، فنی، احساسی و غیره و عامل تمایز اثر از اشیا معمولی است که در تجارب روزمره به‌صورت بی‌واسطه به ما عرضه می‌شوند. حس‌گرایی و خصومت با نظریه فیزیکی دیگر از ثمرات نفی و طرد میانجی‌هاست ــ تفکر نظری به ما اجازه می‌دهد تا از تجربهٔ بی‌واسطهٔ واقعیت موجود فاصله گرفته و آزادانه از آن انتقاد کنیم. سازشکاری و تزیینی‌شدن هنر آوانگارد نیز نتیجه پشت‌کردن به نظریه است. پدیدهٔ «انقلاب ارتجاعی» فقط به قلمرو هنر منحصر نمی‌شود و بسیاری از ویژگی‌های آن در جنبش‌های رمانتیک قرن ۱۹ یا اگزیستانسیالیسم قرن ۲۰ مشهود است. در همهٔ این موارد ما با نوعی خستگی از ادامه و بسط تناقضات دیالکتیکی و نوعی میل به توقف دیالکتیک و دستیابی آنی و فوری به کلیتی ساده و یکدست و بری از تناقض روبرو می‌شویم. شور و شوق «انقلابی» هنرمندان آوانگارد به‌واقع نقابی است بر خستگی، ترس و محافظه‌کاری آنان. نقطه مقابل هنر آوانگارد، هنر مدرن خودآیین است که آثار شوئنبرگ و بکت و پل کله و غیره بارزترین نمونه‌های آن‌اند. هنرمندان مدرن به تناقضات نهفته در اثر متعهد باقی می‌مانند، آنان به خصلت بورژوایی هنر و فردیت تنها و منزوی هنرمند تن می‌سپارند. اگرچه می‌دانند که نباید این فردیت را ایده‌آلیزه و رمانتیزه کرد و به‌عنوان نبوغ به خورد مردم داد. این هنر مدرن بر پیچیدگی فرم و هم‌چنین بر باج‌ندادن به عامی‌گری تأکید می‌گذارد. تأکید آنان بر همان تناقضات و تنش‌هایی است که زمینه‌ساز تجلی حقیقت در اثر هنری است. آثار هنری مدرن از ارایه یکدست و بامعنا پرهیز می‌کند. برای مثال رمان‌ها و نمایشنامه‌های ساموئل بکت یا قصه‌های کافکا یا نقاشی‌های پیکاسو یا موسیقی شوئنبرگ، هیچ‌کدام نه ساده و یکدست‌اند و نه انباشته از معنویتی کلی و ابدی. زیرا در یک جهان ازهم‌گسیخته و سرشار از تضاد و تناقض، ساختن یک کلیت یکدست و بامعنا چیزی نیست جز تحریف واقعیت و درست به همین علت است که این آثار هنری مدرن در تقابل با آن سه مورد دیگر ــ یعنی، هنر ناب، متعهد و آوانگارد ــ نه فقط از لحاظ تجلی حقیقت بلکه حتی از لحاظ رئالیسم هم موفق‌ترند. آثار هنری مدرن و خودآیین نه مثل هنر ناب تناقضات را کنار می‌گذارند تا به دنیایی ایده‌آل عروج کنند و نه مثل هنر متعهد می‌کوشند تا با فداکردن استقلال هنر، آن را به عرصهٔ تبلیغات بکشانند و برخلاف هنر آوانگارد سعی نمی‌کنند به‌شکلی یک‌سویه بر تناقضات هنر بورژوایی غلبه کنند.

دست‌آخر می‌رسیم به چهارمین و آخرین تناقض: تناقض فرم و محتوا. در این بخش، مسئله اصلی ما غلبه بر جدایی انتزاعی فرم و محتواست که به شکل سنتی رایج بوده است. در این‌جا جمله‌ای از نیچه می‌خوانم که از لحاظ نسبت فرم و محتوا بسیار مهم و جالب‌توجه است: «آنچه در نظر عوام فرم اثر هنری است از دید هنرمند همان محتواست.» این بیان نیچه به‌جای آن که رابطه فرم و محتوا را دیالکتیکی کند، عملاً آن را معکوس می‌کند. نیچه اولویت سنتی محتوا را کنار می‌نهد و فرم را بر محتوا مسلط می‌کند. ولی از سوی دیگر، او هنوز حقیقت هنر را نه در خود اثر، بلکه در

ارتباط اثر با هنرمند جستجو می‌کند و از این نظر هنوز پیرو زیباشناسی رمانتیک است. ولی به‌هرحال از نظر نیچه تقابل و جدایی فرم و محتوا امری انتزاعی، ایستا و تغییرناپذیر نیست، و ما می‌توانیم با دیالکتیکی‌کردن فرم و محتوا بر این جدایی غلبه کنیم. برای این کار من چند نکته را در مورد فرم و محتوا می‌گویم تا نشان دهم چگونه این دو از یکدیگر جدا نیستند، بلکه باز دو قطب یک رابطه دیالکتیکی هستند که از طریق نقض و نفی خود و دیگری، معنا می‌یابند. و در حالت جدا و مجزا از هم بی‌معنا می‌گردند. در این‌جا نیز تناقض و کشمکش بین این دو قطب زمینه تجلی حقیقت در اثر هنری است.

بر اساس رسمی سنتی هرگاه صحبت از فرم درمیان است همگان از «خنثی»بودن فرم نسبت به معنا و جنبه معنوی هنر صحبت می‌کنند. یعنی به‌نظر می‌آید که فرمالیسم مبیّن روحی خشک و ضد معنوی است که به تبعیت از نام‌اش فقط به‌صورت ظاهر توجه دارد و بس. برای این‌که نشان دهم چرا این‌گونه نیست سه دلیل اقامه می‌کنم. نخست آن‌که مفهوم فرم به‌هیچ‌وجه نقطه مقابل معنا و بی‌ارتباطی با جنبه معنوی اثر نیست. نخستین نمونه و دلیل باز هم به فلسفه افلاطون بازمی‌گردد. همهٔ ما با نظریهٔ «مُثُل» آشناییم. و با واژه‌هایی مثل نظریه ایده‌ها یا واژه ایده و ایده‌آلیسمی که بر اساس این واژه تعریف می‌گردد و تقریباً همه می‌دانند که فلسفه افلاطون و ایده‌آلیسم او قوی‌ترین و نیرومندترین و نخستین شکل تأکید بر معنا و معنویت است. به‌محض این‌که ما واژه‌های ایده و ایده‌آلیسم را می‌شنویم دقیقاً تأکید بر معنا و معنویت در ذهن تداعی می‌گردد. ولی کم‌تر کسی به‌یاد می‌آورد که این واژه ایده همان «آیدوس» یونانی و به معنای فرم یا شکل است. و نظریه ایده‌های افلاطون، همان نظریهٔ آشکال یا Theory of Forms است. خود همین استحاله واژه ایده از چیزی به‌معنای فرم به چیزی به‌معنای «معنا» نشان‌دهنده ارتباط بین فرم و معنا است ــ هرچند که در طول تاریخ این استحاله از چشم پنهان شده و اینک ما به‌گونه‌ای سخن می‌گوییم که گویی ایده نقطه مقابل فرم است در حالی که از نظر ریشه‌شناختی به واژه یونانی «ایدوس» بازمی‌گردد و «فرم» معادل لاتینی آن است. بنابراین خود خاستگاه فلسفه نشان می‌دهد که بین فرم و معنا ارتباط بسیار نزدیک‌تر و غنی‌تری وجود دارد و احتمالاً یادآوری این حقیقت و تأمل در علل استحاله و فراموشی آن، می‌تواند نقطه شروعی مناسب برای بازبینی فلسفه و نقد متافیزیک باشد.

نمونه دوم: با توجه به در دسترس‌بودن مقاله «لوکاچ» («در باب فلسفهٔ رمانتیک زندگی»، فصل‌نامهٔ *ارغنون*، شماره ۲، تابستان ۱۳۷۳) این نمونه دوم را از آن مقاله که مربوط به زندگی «گوته» است گرفته‌ام. مقایسه گوته و رمانتیک‌ها، نشان می‌دهد که چرا گوته بر مرزبندی و تعیین حدود و ثغور یا به‌قول لوکاچ بر «حکمت مرزها» تأکید می‌کند. و چرا این تأکید بر فرم و مرزبندی شرط هرگونه آفرینش معنا و کنش برای گوته است. در واقع تعهد به فرم آن چیزی است که کنش و آفرینش معنا را ممکن می‌سازد. برای انجام کنش باید از برخی کنش‌های دیگر صرف‌نظر کنیم و خط و مرز قایل شویم. بدون خط و مرز و در غیبتِ شکل، نه تحقق کنش ممکن می‌گردد و نه تعیّن معنا. البته تأکید بر فرم ممکن است در نهایت به‌گونه‌ای تضاد مهلک یا تراژدی منجر گردد. نقطه مقابل این تأکید گوته‌ای بر فرم مسئله رمانتیک‌هاست، که دقیقاً خواهان معنای بدون شکل بودند؛ خواهان کنش بدون ایثار. خواهان معنا و عمل بدون حد و مرز. آن‌ها در صدد تملک همه چیز بودند و مثل کودکان لوس می‌خواستند همه بازیچه‌های فرهنگی خود را در دسترس داشته باشند. از اساطیر یونان و مسیحیت گرفته تا رمانس‌های اروپای قرون وسطی. رمانتیک‌ها به فرم و حکمت مرزها تن نمی‌دادند. به همین علت هم محتوای کارشان به یک بازی کودکانه

شبیه شد و نتوانستند در عرصه‌های زندگی و هنر معنا بیافرینند و به کنش تعیین‌کننده دست یازند.

سومین نمونهٔ ارتباط فرم و معنا را از «مالارمه» شاعر فرانسوی گرفته‌ام. من فرانسه نمی‌دانم ولی می‌دانم که در زبان فرانسه، مالارمه یکی از نقاط اوج فرمالیسم است. توجه مالارمه به زبان و ساخت نحوی، وزن و قافیه و آشنایی او با اوزان سنتی شعر فرانسه و نوآوری‌هایی که در این زمینه انجام داده جای شکی باقی نمی‌گذارد. مالارمه استاد بی‌رقیب بازی با فرم زبان و شکل‌های ادبی است؛ ولی در حقیقت بازهم همین مالارمه است که در متن شعر فرانسه بهترین نمونه معنوی‌ساختن و فلسفی‌کردن شعر است. و می‌توان گفت که مالارمه همان کاری را می‌کند که هر فرمالیست حقیقی باید انجام دهد: معنوی‌ساختن هنر و خلق «معنای مازاد» از طریق تشدید تقابل و تنش عناصر مادی و فرمان نهفته در اثر. تا این‌جا من کوشیدم رابطه بین فرم و محتوا را حتی‌المقدور روشن کنم. حال به چند نکته در مورد مسئله محتوا می‌پردازم.

نخستین مسئله در مورد محتوا، فروکاستن محتوای اثر به مقولهٔ «پیام» است. این نوع فروکاستن مشخصهٔ زیباشناسی عوامانه است. در این‌جا هنر تا سطح گونه‌ای آگهی تبلیغاتی و تجاری سقوط می‌کند. به‌ظاهر منظور این است که با تکیه بر پیام بر عنصر معنوی اثر تأکید شود. ولی ابزار و روش‌هایی که برای تکیه بر معنویت به‌کار می‌رود، ابزاری تجاری بیش نیست. چون آن اثر هنری که قرار است صرفاً پیامی را انتقال دهد، دقیقاً حالت آگهی تجاری را دارد که خودش مهم نیست و به زودی هم فراموش می‌شود. در هر دو مورد، تأکید اصلی بر جلب‌نظر مخاطب و انتقال پیام به یاری مجموعه‌ای از ابزار و وسایل است؛ فرقی هم نمی‌کند که پیام معنوی باشد یا تجاری. تأکید بر پیام، به‌منزلهٔ عنصر یا غایتی مستقل، اثر هنری را به آگهی تجاری بدل می‌کند، و درجهٔ معنویت پیام هم تغییری در این وضع ایجاد نمی‌کند. حتی می‌توان گفت که معنویت پیام وضع را بدتر می‌کند، زیرا دقیقاً در قلمرو امور معنوی است که جدایی اهداف از وسایل ممکن نیست، یعنی عرصه‌ای که در آن فقط با وسایل معنوی می‌توان به اهداف معنوی رسید. و به همین علت هم فروکاستن محتوا به پیام، گونه‌ای زیباشناسی عوامانه است. ما نمی‌گوییم اثری هنری است که پیام نداشته باشد. برعکس! قصد ما تأکیدنهادن بر پیام به‌منزلهٔ جزئی از کلیت اثر هنری است که همهٔ اجزای آن به یک اندازه «معنوی» یا هنری‌اند.

مسئله دوم فروکاستن محتوا به موضوع اثر است که حتی «هگل» نیز گه‌گاه دچار آن می‌شود. برای این‌که مسئله محتوا روشن‌تر گردد من یک اثر هنری خاص را مثال می‌زنم و بر اساس آن نکاتی را دربارهٔ محتوا ذکر می‌کنم. برای مثال مجسمه «داود» ــ اثر میکل‌آنژ ــ را در نظر بگیرید. از شکل این مجسمه بگذریم ــ شکل اندام آدمی است که سطح و اندازه‌ای معیّن دارد ــ باقی چیزهایی که در این مجسمه رویت می‌گردد محتواست. از سنگ مرمرش بگیرید تا موضوع مجسمه که نبرد داود و گولیات است، و حتی برداشت عصر رنسانس از انسان، جوانی، زیبایی اندام، مفهوم عریانی، این‌ها همگی جزو محتوای این مجسمهٔ میکل‌آنژاند. فرهنگ و تاریخ شهر فلورانس در دوره رنسانس و تاریخچه خانواده مدیچی نیز جزئی از محتوای این تندیس است. رابطه میکل‌آنژ با اشراف و کلیسا و پاپ به‌عنوان یک هنرمند مزدور در این مجسمه دیده می‌شود و حتی این مسئله که میکل‌آنژ برخلاف هنرمند عصر بورژوایی فردی منزوی نبود، بلکه باید سفارش می‌گرفت و طبق دستور کارفرما مجسمه می‌ساخت، در این اثر رؤیت می‌گردد. بنابراین به یک معنا کل جهان‌بینی رنسانس بخشی از محتوای این مجسمه است. در نتیجه می‌توان گفت که محتوا لایه‌های گوناگونی دارد و اگر فرضاً به نظریه فروید در مورد خواب رجوع کنیم باز هم با همین چندلایگی روبرو می‌شویم. چون فروید نیز محتوای

خواب را به دو بخش یا لایهٔ آشکار و پنهان تقسیم می‌کند. حالا در اثر هنری ما می‌توانیم لایه‌های تو در توی از محتوا داشته باشیم. از آشکارترین آن یعنی سنگ مرمر به‌کاررفته در تندیس تا مسئله جهان‌بینی رنسانس. بر اساس این دید گسترده از محتوا، می‌توان گفت که در نهایت فرم چیزی نیست جز رسوب محتوا. یا به‌هرحال فرم و محتوا مجزای از یکدیگر معنا ندارند. و به‌عنوان دو قطب یک رابطهٔ دیالکتیکی است که معنای خود را بازمی‌یابند. ولی حال باید تناقض میان فرم و محتوا را با قدمی به پیش دنبال کنیم و ببینیم که ارتباط این تناقض با تجلّی حقیقت در اثر هنری چیست. در این‌جا به مفهومی با عنوان «آرمان زیباشناختی» اشاره می‌کنم. این مفهومی است که در زیباشناسی اوایل قرن ۱۹ در آلمان بسیار رایج بود. کشف هنر و زیباشناسی یونان باستان توسط وینکل‌مان، لسینگ و هردر، نقد سوم کانت، و هم‌چنین آرای گوته و شیلر، زمینهٔ لازم برای رواج «آرمان زیباشناختی» را فراهم آورد. منظور از آرمان زیباشناختی همان هم‌آهنگی عناصر گونه‌گونی است که در یک اثر هنری گردمی‌آیند. و در واقع وحدت فرم و محتواست که حاصل آن یک کلیت یک‌دست و بری از تناقض است. به‌عبارت دیگر سعی بر آن بوده که از طریق نگاه به اثر هنری، سرمشق و نمونه‌ای برای رفع تناقضات در سایر عرصه‌ها به‌دست آید. بنابراین از «آرمان زیباشناختی» سخن می‌راندند، یعنی اثر هنری نماد و آرمانی بود برای رسیدن به وحدت و هم‌آهنگی در سایر عرصه‌های زندگی فردی و جمعی. در هرحال مسئله بر سر این است که در اثر هنری گونه‌ای وحدت بری از زور به‌چشم می‌خورد که در متن آن اجزای منفرد اثر، هرکدام در عین حفظ آزادی و تکامل خود در کلیتی متجانسی مشارکت می‌کنند. و در عین حفظ استقلال و آزادی‌شان از طریق این مشارکت بر زیبایی و غنای آن کلیت می‌افزایند. این هم‌آهنگی آزاد همان الگو یا آرمانی است که جامعه و فرد باید با الهام‌گرفتن از هنر، به‌سوی آن حرکت کنند. در نهایت جامعه کلیتی بری و به‌دور از زور و سلطه می‌شود و در همین جامعه افراد آزاد می‌توانند در عین تکامل‌بخشیدن به استعدادهای خویش در صلح و هم‌آهنگی با کل هم به‌سر برند. ولی واضح بود که این آرمان بیش از حد آرمانی است. این Ideal بیش از حد Idealistic است و به همین علت هم باز تناقضات بازگشتند. مهم‌ترین شکل بازگشت تناقضات این بود که اگرچه اثر هنری ظاهراً به حقیقت و وحدت بری از زور دست یافته است، ولی مسئله اصلی این است که این حقیقت، موهوم است. به‌عبارت دیگر رسیدن به این هم‌آهنگی و این حقیقت در عرصه هنر، چیزی را در واقعیت تغییر نداده است. واقعیت هنوز هم پُر از تضاد، آشوب، سلطه و جنگ و جدل است. هنر اگر هم در قلمرو «آرمانی» خود به صلح، آرامش و هم‌آهنگی و در نهایت به حقیقت برسد باز نمی‌تواند این نکته مهم را پنهان سازد که در واقعیت تغییری ایجاد نشده است. ولی دست‌یابی به هم‌آهنگی آزاد حتی در خود قلمرو هنر هم مسئله‌ساز است. آیا در خود اثر هنری ــ صرف‌نظر از واقعیت بیرون ــ فرم و محتوا بدون زور و خشونت کنار هم جمع شده‌اند و در این‌جا واقعاً اجزای نامتجانس بدون تحمیل فرم در کنار هم قرار گرفته‌اند؟ در حالی که نباید بگوییم حتی در قلمرو خیالی و آرمانی هنر هم دستیابی به وحدتی با معنا جز با اِعمال خشونت، ندیده‌گرفتن و سرکوب بخش‌هایی از واقعیت و دگرگونی و تحریف بخش‌های دیگر ممکن نیست. به‌قول آدورنو «اگر ایجاد وحدتی یکدست بین فرم و آنچه فرم می‌یابد به شیوه‌ای غیر سرکوب‌کننده ممکن بود، و هدف از طرح مقوله فرم نیز در نهایت همین است و بس، آن‌گاه فرمول هگل در بارهٔ این‌همانیِ این همانی و عدم این همانی به‌راستی تحقق می‌یافت. اما چنین نمی‌شود زیرا هنر همواره گرایش دارد به قلمرو خیالیِ هویتی مستقل گریخته و در آن‌جا خود را محصور کند». به‌عبارت دیگر باید بگوییم وحدت فرم و

محتوا در عصر ما ماهیتی متناقض دارد. حتی در قالب اثر هنری هم ما به آن یک‌دستیِ بری از زور و سلطه نمی‌رسیم. حتی این‌جا هم باز نوعی خشونت و درگیری بین اجزا و عناصر نامتجانس حضور دارد. و به همین علت است که تجلی حقیقت در اثر هنری باز نه بر اساس آرمان زیباشناختی بلکه بر اساس حفظ این تناقضات و حتی تشدید آن‌ها ممکن می‌شود. و باز به همین علت است که ما اثر هنری مدرن را به‌عنوان حقیقی‌ترین اثر نام بردیم. یعنی آثاری که از طریق پیچیدگی فرم و نشان‌دادن تناقضات درونی اثر هنری ــ حتی تناقض بین فرم و محتوا ــ شرایط را برای تجلی حقیقت فراهم می‌آورند.

نتیجهٔ نهایی که از پی‌گرفتن این چند تناقض به‌دست می‌آید آن است که اگر راه‌حلی هگلی یعنی جستجوی سنتز، کلیت و یا حقیقت مطلق را کنار بگذاریم و بپذیریم که حاصل نفی در نفی صرفاً نفی بیش‌تر است و بس، نه یک کلیت یا سنتز مطلق شده، و اگر به این مسئله یعنی ناممکن‌بودن راه‌حل هگلی، بی‌فایده‌بودن راه‌حل شبه‌نیچه‌ای را هم اضافه کنیم (یعنی راه‌حلی که برخلاف نمونه‌های قبلی به شکل تمام‌عیار تناقضات را تبیین می‌کند ولی آن‌ها را به نشانه‌های پیروزی و تحقق خواست قدرت و توجیه زیباشناختی زندگی و جهان بدل می‌کند و در نهایت ناچار می‌شود با یکی‌کردن زندگی و هنر باز هم تناقضات نهفته در هنر را به فراموشی بسپارد. به‌عبارت دیگر کاری که نیچه می‌کند این است که تناقضات را می‌پذیرد و برخلاف هگل نمی‌خواهد این تناقضات را در یک سنتز حل کند و به یک حقیقت مطلق ورای زمان برسد، ولی تناقضات را به‌عنوان تناقض و به‌منزلهٔ زخم‌هایی در بدن اثر هنری نمی‌پذیرد بلکه به شکلی این زخم‌ها را زیباشناسانه می‌کند، و تنش‌هایی را که نشانه‌های عجز و شکست و زخم‌خوردگی هنر هستند، به نشانه‌های غرور و پیروزی بدل می‌کند. و به همین علت هم در نهایت نمی‌تواند بر تعهدش نسبت به تناقضات در اثر هنری پایدار بماند و به‌صورت یک‌سویه تناقض میان هنر و زندگی را به‌سود زندگی حل می‌کند) اما اگر این راه‌حل‌های هگلی و نیچه‌ای را کنار بگذاریم و بپذیریم که ذات هنر ذاتی متناقض است و خود این تناقضات را هم بدون هرگونه توجیه و زیباسازی بپذیریم و این تخاصم را تا نهایت غایی‌اش دنبال کنیم، آن‌گاه چه برخوردی با هنر و کدامین درک از هنر امکان‌پذیر است به‌جز این عبارت «ساموئل بکت» که می‌گوید «هنرمند بودن یعنی شکست‌خوردن آن هم شکستی که هیچ‌کس دیگر جرئت تجربه آن را ندارد. این شکست، جهان اوست. و پا پس‌کشیدن از آن یعنی فرار از جبهه، یعنی هنرنمایی و خانه‌داری به سبک اعلا، یعنی زندگی.»

می‌بینیم که حتی بکت هم هنر را در تقابل با زندگی تعریف می‌کند. و تأکید او دقیقاً بر صداقت هنر در شکست‌خوردن است و در دنبال‌کردن تناقضات به‌عنوان تناقضات، بدون این امید واهی که قرار است این تناقضات روزی به یک کلیت بری از تناقض بیانجامد و بدون این‌که دردناک‌بودن این تناقضات را به شیوه‌ای نیچه‌ای یا دیونیزی به فراموشی سپارد. بر اساس این تعریف از هنر، می‌توانیم بگوییم که رابطه اثر هنری با حقیقت برخلاف رابطه‌ای که ما با حقیقت داریم، رابطه‌ای فریدوی نیست. اثر هنری فاقد ناخودآگاه است. در اثر هنری از ماجرای مضحک و دردناک جستجو و سرکوب و سانسور و باز هم جستجوی بیش‌تر برای حقیقت یا لذت اثری نیست. در اثر هنری نشانی از عقده و خودفریبی دیده نمی‌شود. هم‌چنان که نشانی از لذت‌جویی و یا شهوت حقیقت‌جویی هم دیده نمی‌شود. اثر هنری به جار و جنجال و تبلیغات احتیاجی ندارد، به مظلوم‌نمایی و حمله به دشمنی خیالی هم نیازی ندارد. عریانی و زخم‌های خود را با دکوراسیون و جامه‌های باشکوه پنهان نمی‌کند. اثر هنری از فقر و عجز و سترونی خویش خجالت نمی‌کشد. و

نیازی ندارد که شکست‌هایش را با بوق و کرنا به‌جایِ پیروزی جا بزند. اثر هنری تناقضات خود را صادقانه به نمایش می‌گذارد و می‌پذیرد که دیگر فاقد هاله تقدس است. اثر هنری کالایی‌شدن و چیزگون‌شدن خود را می‌پذیرد و در مبارزه خود علیه منطق ارزش مبادله و نفرین شئ‌وارگی تا مرز نفی هنر و قبول بیهودگی و ناممکن‌بودن آن پیش می‌رود. من مایلم که صحبت خود را با یک تمثیل پایان ببرم که شاید بیش‌تر از تلاش‌های کم و بیش بی‌سر و ته‌ام برای انتقال تصویر ذهنی‌ام از هنر مؤثر باشد. ایده این تمثیل مأخوذ از نمایشنامه «طوفان» (Tempest) شکسپیر است و حکمت ماخولیایی بنیامین و تفسیر مسیانیک (منجی‌گرایانه) او از اثر هنری نیز در شکل‌گیری این تمثیل مؤثر بوده است. اول اجازه دهید چند سطری از «طوفان» را بخوانم و بعد خود تمثیل را به کوتاهی بررسی کنم:

پدرت فرسنگ‌ها زیر آب خفته است / استخوان‌هایش به مرجان بدل می‌شوند / این مرواریدها چشمان او بودند / از وجودش هیچ چیز محو و نابود نمی‌شود / مگر آن که با تحمل تبدّلی بحری به چیزی غریب و زیبا بدل شده باشد.

بر اساس این چند سطر اقیانوسی را در نظر بگیرید: اقیانوسی تیره، عمیق، غلیظ و سرشار از املاح و نمک‌های مختلف. حال در نظر بگیرید که کف این اقیانوس مملو از کشتی‌های مغروق و شکسته و اجساد مغروق و اشیای مختلفی است که از این کشتی‌ها بر کف اقیانوس افتاده‌اند: انگشترها، لباس‌ها، تکه‌ای از لنگر کشتی، رسیمان، سکان، جعبه‌ها، چمدان‌ها. و همهٔ این اشیا در کف این اقیانوس سالیان سال و شاید قرن‌های قرن خوابیده‌اند و زیر فشار عظیم آب و گذشت آرام زمان، لایه‌ای از گل و لای و انگل‌های دریایی و مرجان‌ها بر سطح آن‌ها نشسته است. حال در نظر بگیرید که غواصانی به عمق این آب می‌روند، مخاطره می‌کنند و برخی از این اشیا را برای ما به سطح آب می‌آورند. از نظر من این اقیانوس همان اقیانوس تاریخ است. تاریخی سرشار از خوشی‌ها و ناخوشی‌ها، سرشار از فجایع، ابهامات، تناقضات تاریخی عمیق و تیره و تار و سنگین. غواصان همان هنرمندان‌اند. آن تکه‌هایی هم که به سطح آب می‌آورند آثار هنری‌اند و موقعی که این آثار به سطح آب آورده می‌شوند برخی مردمان بدون توجه به سخن نیچه ــ که پیش‌تر گفته شد ــ به فوریت سعی می‌کنند تا رسوب و زنگار را پاک کنند و به محتوایی «زیر آن» برسند. در حالی که برای خود آن هنرمند و غواص، این زنگار شکل حقیقت است و زیبایی اثر هنری همین گِل و لایی است که بر سطح این اشیا در دل اقیانوس تاریخ رسوب کرده است.

هنرمند برخلاف آدم عادی ــ همان‌گونه که نیچه می‌گوید ــ نمی‌خواهد این لایه را پاک کند تا به محتوای زیرش برسد، آنچه برای ما فرم و گل و لای و رسوب ظاهری است برای هنرمند ارزشمندترین محتوا است. ولی در عین‌حال هنرمند برخلاف نیچه از ماهیت واقعی این رسوب و شکل خاصی که روی شئ کشیده شده آگاه است، زیرا می‌داند که این چیزی نیست جز گل و لای و انگل‌های دریایی که زیر فشار و در طول زمان بر سطح اشیا نشسته‌اند؛ و از این نظر ــ اندکی با دیدی ماخولیایی ــ بر این اشیا تعمق می‌کند. در هرحال هنگامی که در آغاز این سخنرانی از هنر به‌مثابه صورت حقیقت سخن گفتم دقیقاً تصویر همین اشیا در ذهنم بود.