● سوزان سونتگ
● ترجمه از: شهریار امینیان- کاظم عابدینی

اشاره:

سوزان سونتاگ (Susan Sontag) نویسنده‌ای نامدار است که عمدتاً به خاطر مقاله‌هایش در زمینهٔ فرهنگ جدید شناخته شده است. غالب مقالات تحقیقی او پژوهشهایی فلسفی دربارهٔ چهره‌ها و شخصیتهای گوناگون فرهنگ جدید است. وی در سال ۱۹۳۳ م. در نیویورک دیده به جهان گشود. او در دانشگاههای کالیفرنیا و شیکاگو به تحصیل پرداخت. از دانشگاه اخیر در سال ۱۹۵۱ فارغ‌التحصیل شد. آنگاه به آموختن ادبیات انگلیسی و فلسفه در دانشگاه هاروارد پرداخت و در این زمان در چند دانشگاه درس می‌داد. نخستین رمان او به نام *نیکوکار* (Benefactor) در سال ۱۹۶۳ منتشر گردید. نام او نخستین‌بار با انتشار مقاله‌ای از او به نام «یادداشتهایی درباره کمپ» در سال ۱۹۶۴ بر زبانها جاری شد. او در اوایل دههٔ ۱۹۶۰ مقالات و نقدهای متعددی نوشت که آنها را در سال ۱۹۶۸ در کتابی به نام *ضدتأویل و دیگر مقالات* (Against Interpretation and other Essays) گردآوری و چاپ کرد. دومین رمان او *جعبهٔ مرگ* (Death kit) در ۱۹۶۷ و دومین مجموعه مقالاتش، *سبکهای ارادهٔ افراطی* (Styles of Radical Will)، در ۱۹۶۹ انتشار یافت. از دیگر آثار نقادانهٔ اوست: *دربارهٔ فتوگرافی* (۱۹۷۷)، *بیماری به مثابه استعاره* (۱۹۷۷)، *زیر نشان ساتورن* (۱۹۸۰) و *ایدز و استعاره‌های آن* (۱۹۸۸). جدیدترین اثر او، رمانس تاریخی *عاشق آتشفشان* (Volcano lover)، در سال ۱۹۹۲ انتشار یافته است.

ترجمهٔ اشاره: امیر چناری

«محتوا تصور چیزی است؛ تصور برخوردی، مثل یك جرقه! محتوا خیلی خیلی کوچك است؛ کوچك کوچك.»

(ویلیام دوکونینگ)[1]

«این مردم عامی و کوته‌بین هستند که در مورد چیزها، ظاهر را ملاك قضاوت قرار می‌دهند! راز و رمز دنیا همان جنبهٔ آشکار چیزهاست.نه نادیدنیها.»

(اسکاروایلد)[2]

۱

به‌نظر می‌رسد که «سحر و جادو»، نخستین تجربیات هنر بوده است. در آن دوران، از هنر در مراسم آیینی استفاده می‌شد (نقاشیهای بدست آمده از غارهای لاسکو، آلتامیرا، نیولاپاسیژار و جز اینها، شاهد این مدعاست). امّا اولین نظریه درخصوص هنر، از سوی فیلسوفان یونانی ارائه شده است. این نظریه، هنر را نوعی «تقلید» می‌دانست (تقلیدی از واقعیت) و درست از این هنگام بود که ارزش هنر مورد تردید واقع شد. نظریهٔ تقلید با تمام واژگانش ـ برای توجیه خود ـ به مبارزه با هنر برخاسته بود.

ظاهراً افلاطون با طرح این دیدگاه، قصد تردید در ارزش هنر را داشته است. او تمام پدیده‌های مادی و معمولی را نوعی تقلید می‌دانست؛ به‌عبارتی، این پدیده‌ها، تقلید از «ساختارها و اشکال متعالی» بودند، لذا حتی اگر شما بعنوان نقاش، نقش «تختخوابی» را به بهترین وجه کشیده باشید، تقلیدی از تقلید انجام داده‌اید. بعلاوه، از نظر او هنر مفید نیست ـ زیرا بر روی تصویر «تخت» نمی‌توان خوابید! ـ در عین حال که درست هم نیست.

ارسطو نیز طی مباحثی که در دفاع از شعر ارائه کرده، عملاً با این دیدگاه افلاطون که هنر، نوعی فریبکاری ماهرانه است ـ و بنابراین دروغی محض ـ به مبارزه برنخاست. وی تنها در خصوص این رأی افلاطون که «هنر فاقد هرگونه مفهومی است» بحث می‌کند. به‌نظر ارسطو هنر، مفید است و ارزش خود را از نظر روان درمانی نشان داده است؛ چراکه احساسات خطرناك و مضر را برمی‌انگیزد و در نهایت موجب پالایش آنها می‌شود.

نظریه تقلیدی بودن هنر، یا این فرض که هنر همواره مجازی است، در جای جای آثار افلاطون و ارسطو به‌چشم می‌خورد. اما این بدان معنا نیست که حامیان نظریه تقلید، از هنر «انتزاعی و پیرایه‌ای» چشم‌پوشی کنند.

این اشتباه را که هنر لزوماً واقع گراست، می‌توان جرح و تعدیل نمود و یا حتی بدور افکند؛ در هر صورت، مسایل مربوط به‌نظریهٔ تقلید وجود خواهد داشت. واقعیت این است که همهٔ حسّ خودآگاهی و تفکر غربی راجع به هنر، هنوز در چارچوبهای تنگ همان نظریه یونانی (هنر به مثابهٔ تقلید یا بازنمایی) باقی مانده است. در قالب این تئوری است که هنر اینچنین فراتر از کارهای هنری، مشکل آفرین و نیازمند دفاع و حمایت می‌شود. این تئوری، ما را وادار به جداانگاشتن چیزی بنام «شکل» از «محتوا» می‌کند، تا از روی عمد محتوا را ضروری و شکل را فرعی تلقی کنیم.

حتی در دوران مدرن که اکثر هنرمندان و منتقدان، نظریه هنر را به‌عنوان بازنمایی واقعیت خارجی رد کرده‌اند و آن را به مثابهٔ امری ذهنی می‌نگرند، ویژگی اصلی نظریه تقلید، محفوظ مانده است.

فرقی نمی‌کند که ما اثر هنری را بر مبنای «الگوی تصویر» (هنر به‌عنوان تصویر واقعیت) بشناسیم و یا بر مبنای «الگوی بیان» (هنر به‌عنوان رسانهٔ ذهنیت هنرمند) بهرحال، هنوز هم این محتواست که حرف نخست را می‌زند. شاید محتوا رنگ عوض کرده باشد، شاید اکنون کمتر مجازی باشد و کمتر آشکارا واقع‌گرا (تقلیدی)؛ با این حال هنوز چنین انگاشته می‌شود که اثر هنری چیزی جز محتوایش نیست؛ و یا آن‌گونه که این روزها معمول است، تعریف اثر هنری، گفتن چیزی است (این می‌گوید که... یا او می‌خواهد بگوید که... یا ایشان چنین می‌گویند که...).

۲

ما نمی‌توانیم آن دوران را که هنر، پیش از پیدایش هر نوع تئوری‌ای وجود داشت و نیازی به توجیه و دفاع از خود نمی‌دید، صادقانه و به دور از غرض‌ورزی به تصور آوریم؛ دورانی که هیچ‌کس مفهوم اثر هنری را مورد کنکاش قرار نمی‌داد؛ چراکه می‌دانست ـ یا فکر می‌کرد که می‌داند ـ اثر هنری چه می‌گوید.

از اکنون تا پایان تاریخ خرد، ما باز به کار طاقت‌سوز دفاع از هنر مشغول خواهیم بود؛ و تنها ابزارهای دفاعی ما در این جدال، تغییر می‌کنند.

درواقع، می‌بایست هرنوع شیوهٔ دفاع و توجیه هنر را، که طبق نیازها و واقع‌بینیهای عصر ما دشوار، ناشیانه و احمقانه می‌نماید، به اجبار از بن برکنیم. فعلاً مسألهٔ ما در خصوص فکر واقعی «محتوا» این است. کاری نداریم در گذشته چه بوده است. اما فکر محتوا امروز بطور عمده، مانعی است و مایه رنج و آزار؛ نوعی بی‌فرهنگی ماهرانه یا نه‌چندان ماهرانه!

هرچند که ظاهراً رشد واقعی بسیاری هنرها، ما را از این تفکر که اثر هنری ـ در وهلهٔ نخست ـ همان محتوایش هست، دور می‌کند، محتوا بعنوان همه‌چیز هنر هنوز کاملاً مطرح است. به اعتقاد من، علت آن است که اکنون نقد محتوا با چهره‌ای جدید به‌صورت نوعی روش دست به نقد آثار هنری‌ای می‌زند که در میان مردم نفوذ کرده و جلوه جاوید یافته‌اند؛ مردمی که هر هنری را جدی می‌پندارند. تأکید بسیار بر فکر محتوا فرایند پایان‌ناپذیر و همیشگی تأویل را باعث می‌شود. از سوی دیگر، نگرش آثار هنری، به منظور تأویل آنها، این تصور را بوجود می‌آورد که واقعاً هم در یك اثر هنری، چیزی به‌نام محتوا، وجود دارد.

۳

البته منظور من از تأویل، معنای عام و گستردهٔ آن نیست؛ همان معنایی که «نیچه» (به‌حق) بر آن تأکید می‌ورزید: «حقیقتی نیست جز تأویلها». منظور من از تأویل در اینجا، نوعی کنش آگاهانهٔ ذهن است که ویژگی و قوانین خاص تأویل را بیان می‌دارد. در ارتباط با هنر، تأویل، به‌معنای چینش تعدادی عناصر ازمجموعهٔ اثر هنری است (ن، و، ی). کار تأویل درواقع، نوعی ترجمه است. تأویلگر می‌گوید: نمی‌بینی‌که «ی» همان معنای «الف» است، «و» به‌معنای «ب» است و «ن» به‌معنای «پ»!

واقعاً در پس فراگرد غریب تغییر متن چه‌انگیزه‌ای نهفته است؟ تاریخ، پاسخ این سؤال را دراختیارمان می‌نهد.

تأویل، اول‌بار درفرهنگ اواخر دوران «کلاسیك» رخ نمود. در آن زمان دیدگاه واقع‌گرایانه‌ای که درپرتو روشنگری علمی، نسبت به‌جهان حاصل شده بود، باعث ازدست رفتن قدرت «نفوذ و پذیرفتاری اسطوره» گردید

ذهنیت آگاه دوران پسا اسطوره‌ای، همواره معیار زیبندگی

نهادهای مذهبی را مدّنظر داشت و لذا متون کهن در شکل نخستینشان، غیرقابل قبول می‌نمودند. اینجا بود که تأویل را فراخواندند تا متون کهن را با نیازهای مدرن آشتی دهند. در این راستا، «رواقیون» منطبق با دیدگاه خاص خود (یعنی تأکید بر «اخلاقی بودن» خدایان) خصوصیات وقیح و زنندهٔ «زئوس» و خاندان عیاش او را با دادن جنبهٔ تمثیلی به‌آن، زدودند. مثلاً آنچه «همر» به‌صورت زنای بین «زئوس» و «لتو» ذکر کرده بود ـ طبق توضیحات اینان ـ پیوند «خرد و قدرت» تلقی می‌شد. به‌همین شکل «فیلوی اسکندری»، روایتهای تاریخی و تحت‌اللفظی انجیل عبری را به‌عنوان الگوهای معنوی ـ روحانی، تأویل نمود. فرضاً فیلو استدلال می‌کرد که داستان تبعید از مصر، چهل سال آوارگی در بیابانها و ورود به‌سرزمین موعود، درحقیقت، تمثیل رهایی از زور سلطه و رنج و نهایتاً رستگاری روح است.

از این رو تأویل، مغایرت میان معنای آشکار متن و نیازهای خوانندگان (البته خوانندگان بعدی) را مسلم می‌انگارد و لذا به‌دنبال رفع این تغایر می‌گردد. موضوع این است که متنی ـ حال به‌هر دلیل ـ در بین مخاطبانش اقبالی نیافته و با این حال آن را کنار هم نمی‌توان گذاشت. در اینجا تأویل، راهبردی افراطی است برای حفظ متن قدیمی، یعنی از آنجا که تصور می‌شود این متون، بسیار گرانبها بوده و انکارشان هم ممکن نیست، آنها را «نوعا» می‌کنند.

تأویلگر درواقع، بدون بازنویسی و یا حذف کردن متن، آن را تغییر می‌دهد، هرچند که منکر چنین کاری است. او مدعی است که متن را آشکار کرده و معنای آن را وضوح بخشیده و قابل‌فهمش ساخته است به‌هرحال، هرقدر هم که اینان متن را تغییر دهند، باز باید اظهار کنند که این معنا در متن وجود داشته است (نمونهٔ رسوا کنندهٔ دیگر، تأویلهایی است که در باب «سرودها» اظهار شده است؛ سرودهایی که کاملاً اشاره به‌لذایذ جسمانی دارند ولی تأویل مآبانه، سرودهای معنوی مسیحیت و یهودیت تلقی می‌شوند).

اما وضعیت تأویل در دوران ما حتی بغرنجتر از اینهاست. شور و حرارتی که در دوران معاصر برای تأویلگری دیده می‌شود، غالباً دیگر انگیزهٔ قداست بخشیدن به‌متون مشکل‌آفرین را ـ که شاید جنبهٔ تهاجمی آن پنهان باشد ـ درخود ندارد؛ بلکه با ستیزه‌جویی آشکار، ظواهر را نیز مورد بی‌حرمتی و تحقیر شدید قرار می‌دهد. گرچه سبک سنتی تأویل، توأم با سماجت و پافشاری بود، اما صورتی محترمانه داشت. سبک سنتی بر معنای لفظ به‌لفظ متن، معنای دیگری را بنا می‌کرد. سبک تأویل مدرن، متن را بطور عمودی حفر می‌کند و به‌این شکل آن را ویران می‌سازد. این کندوکاو، تا آن روی متن ادامه می‌یابد تا به‌قول خود، بتواند «زیر ـ متن» را که واقعی می‌پندارد، پیدا کند. تأثیرگذارترین اصول نقد مدرن؛ یعنی دیدگاههای «مارکس» و «فروید»، درحقیقت، روشهای زیرکانهٔ «هرمنوتیک» می‌باشند و تئوریهای تهاجمی و لائیک تأویل انگاشته می‌شوند.

در اندیشهٔ فروید، تمام پدیده‌های قابل‌مشاهده، داخل کادر «محتوای آشکار» قرار داده می‌شوند. باید این محتوای آشکار را کندوکاو نمود، به‌کناری زد تا معنای درست زیر آن را دریافت؛ یعنی همان «محتوای مکنون». این محتوا برای مارکس، حوادث اجتماعی، نظیر انقلابها و جنگها و برای فروید، رویدادهای «حیات‌فردی» (علائم عصبی و لغزشهای زبانی) و «متون» (رؤیا یا اثری هنری) بود. اینها همه، فرصتهای استثنایی تأویلگری محسوب می‌شدند. طبق دیدگاه مارکس و فروید، این رویدادها تنها به‌نظر می‌رسد قابل‌فهم باشند. درحالی که عملاً اگر آنها را تأویل نکنیم معنایی در آنها نمی‌یابیم. برای درک متن باید تأویل کرد. تأویل، بازگفت یك پدیده و یا یافتن معادلی برای آن است.

بر این اساس، تأویل، آن‌گونه که اغلب مردم فرض می‌کنند، ارزش مطلق نیست. تأویل، حالت ذهن در قلمرو بی‌زمان شرایط نیست و خود باید با نگرش تاریخی آگاهی بشر مورد ارزیابی قرار گیرد. در پاره‌ای از بافتهای فرهنگی، تأویل کنشی «رهایی‌بخش» است. ابزار تجدیدنظر، نوسنجی و فرار از گذشتهٔ مرده است. و بخلاف، در پاره‌ای دیگر، تأویل، انفعالی، گستاخ، بزدل و خفقان‌آور است.

۴

این، وضع و حال روزگار ماست، دورانی که کنش تأویل بطور عمده، انفعالی و اختناق‌آمیز است. امروزه، سیل تأویلهایی که درخصوص هنر به‌راه افتاده، همچون دود اتومبیلها و صنایع سنگین که فضای شهر را آلوده می‌سازند، احساسات ما را مسموم می‌کنند. در فرهنگی که بطور سنتی معضل آن رشد سرطانی فکر ـ آن‌هم به‌بهای از دست رفتن نیروی حیاتی و توانایی‌های جسمی ـ است، تأویل، انتقام فکر از هنر است. و حتی بالاتر، انتقام فکر از جهان است.

تأویل کردن یعنی تضعیف جهان، تهی‌ساختن و بی‌خاصیت نمودن آن؛ تلاشی در جهت خلق جهان سایه‌وار معناها.

۵

در بیشتر نمونه‌های مدرن، تأویل تا آنجا پیش می‌رود که با امتناعی هنرناشناسانه، اثر هنری را به‌کناری می‌افکند.

هنر واقعی، توانایی برانگیختن و ایجاد هیجان را در ما دارد؛ اما ما با تنزل دادن اثر هنری به مرتبهٔ محتوا و سپس تأویل آن محتوا، اثر هنری را بی‌روح، کسل‌کننده و خنثی می‌کنیم. تأویل، هنر را راحت، ساده، معقول و قابل‌کنترل می‌سازد. این هنر ناشناسی تأویل در ادبیات، بیش‌از هرهنر دیگری رواج یافته است. چندین دهه است که منتقدان می‌پندارند کارشان ترجمه و تبدیل عناصر شعر، نمایشنامه، رمان و یا داستان به‌چیزهای دیگر است. بعضی اوقات نویسنده آنقدر نگران آشکار بودن هنرش است که ولو با کمی شرم و چاشنی کنایه‌گویی، تأویل صریح و واضح اثر را درخود اثر قرار می‌دهد. «توماس مان» یکی از این نوع نویسندگان خیلی «همکار» است!

درمورد نویسندگان لجوجتر، منتقد همین که وظیفه‌اش را به‌انجام رساند بسیار خرسند خواهد بود. به‌فرض، کارهای «کافکا»، در معرض تجاوز گسترده از طرف بیش‌از سه‌لشکر تأویلگر قرار گرفته‌اند. آنانی که آثار کافکا را بعنوان تمثیل اجتماعی تلقی می‌کنند، در آنها مواردی از سرخوردگیها و جنون بروکراسی مدرن و نشر و توزیع نهایی آن در حکومت توتالیتری می‌بینند. آنانی که آثار کافکا را تمثیلهایی روانکاوانه می‌دانند، در شخصیت خود او مکاشفات ناامیدانه‌ای در ارتباط با ترس از پدرش، تشویشهای اختگی و احساس خودانکاری و رؤیازدگی می‌بینند؛ و بالآخره کسانی که آثار کافکا را تمثیل مذهبی می‌شمرند، نتیجه می‌گیرند که در قلعه، کافکا تلاش دارد به‌بهشت نایل شود و جوزف کافکا در محاکمه، تحت محاکمهٔ عدالت مرموز و سخت خدا قرار دارد.

دیگر نویسندهٔ خلاق و معتبری که مورد توجه تأویلگران

زالوصفت، قرار گرفته، «ساموئل بکت» است. نمایشنامه‌های باریک‌بینانه و سنجیدهٔ بکت، دربارهٔ خودآگاهی کناره‌گیر، بعنوان بیان بیگانگی انسان از معنا و از خدا و تمثیل آسیب‌شناسانهٔ روان، پنداشته می‌شوند. این نمایشنامه‌ها، متأسفانه شاخ و برگشان زده شده است و از لحاظ فیزیکی فلج گشته‌اند. پروست، جویس، فاکنر، ریلکه، لارنس، ژید... همه، سرنوشتی مشابه داشته‌اند. فهرست این نویسندگان که برگردشان پیلهٔ ضخیم تأویل، بافته شده، پایان ناپذیر است.

باید بدانیم که تأویل بعنوان امری متعارف، تنها به‌تجید از آثار برجسته نمی‌پردازد، بل روش «مدرن» درک چیزهاست و در ارزشگذاری کلیهٔ آثار هنری با هرسنخیت و کیفیتی بکار گرفته می‌شود. لذاست که می‌توانیم بوضوح از یادداشتهای «الیاکازان» درباب کارگردانی «اتوبوسی بنام هوس» این نکته‌را دریابیم که وی برای کارگردانی نمایشنامه‌اش مجبور بوده است تا مثلاً به این درک برسد که «استانلی کوالاسکی» (یکی از شخصیتهای اصلی نمایشنامه) نمایندهٔ بربریّت شهوت‌پرست و انتقام‌جویی است که فرهنگ ما را درکام خود فرومی‌برد و از سوی دیگر «بلانشه دوبوآ» شخصیت اصلی زن سمبل تمدن غربی، شعر، آراستگی لطیف، روشنای کم‌سو، احساسات مهذب و از این دست چیزهاست. با این توضیحات، اکنون ملودرامای روانشناسانه و پرنفوذ «تنسی ویلیامز»، قابل‌فهم است.

بلی، اتوبوسی به‌نام هوس حامل پیامی است! این اثر از افول تمدن غربی سخن می‌گوید. ظاهراً اگر این نمایشنامه دربارهٔ مرد حیوان‌صفت خوش‌قیافه‌ای به‌نام استانلی کوالاسکی و خانم بیچاره و زیبایی به‌نام بلانش دوبوآ بود، دیگر معقولانه و مهارپذیر نمی‌نمود.

۶

فرقی نمی‌کند؛ بهرتقدیر کار هنرمند-چه‌بخواهد و چه نخواهد- تأویل خواهد شد. شاید نظر «تنسی‌ویلیامز» راجع به‌نمایشنامه‌اش اتوبوسی بنام هوس همان باشد که کازان می‌پندارد. «کوکتو» هم در فیلمهای «خون شاعر» و «اُرفه» طالب همان نقد و بررسیهای مفصل و هزار توی ارائه شده، بوده است. نقدهایی که برمبنای جامعه‌شناسی و همینطور سمبلیسم فرویدی صورت گرفته اند.

اما ارزش و شایستگی این آثار، بطور قطع چیزی سوای معنای آنهاست. در واقع، تا آنجا که نمایشنامه های ویلیامز و فیلمهای کوکتو بطور دقیق به‌آن می‌پردازند، همین معانی خطیر و سرنوشت‌ساز، کاذب، ناقص و ساختگی و فاقد اعتبار و سندیّت هستند.

از مصاحبه‌های «رزنه» و «روبه‌گریه» چنین برمی‌آید که آنان آگاهانه فیلم «آخرین سال در ماری‌بن بد» را به‌شیوه‌ای تنظیم نموده‌اند که بتوان همه‌نوع تأویل و تفسیری‌را در آن جای داد: آن‌هم بگونه‌ای که تأویلها به‌یک‌اندازه قابل‌قبول به‌نظر برسند. با این حال، باید در برابر وسوسهٔ تأویل آخرین‌سال در ماری‌بن‌بد مقاومت نمود. در این فیلم، تنها ناب‌بودن، احساس برانگیز بودن و ترجمه‌ناپذیری نیست که اهمیت دارد، بلکه فیلم، راه‌حلهای قاطعی نیز- هرچند - به‌طور محدود- برای پاره‌ای از مسایل و مشکلات شکل سینمایی ارائه می‌دهد.

همچنین در فونه‌ای دیگر، اظهار شده است، شاید منظور «اینگمار برگمان» از حرکت رعد آسای تانک، «شب‌هنگام، و در خیابان خلوت و ساکت، در فیلم سکوت، تصویرسازی «غاد جنسی» بوده باشد. واقعاً اگر او چنین منظوری داشته، باید خیلی احمق بوده باشد. بقول لارنس: «هیچوقت به‌گوینده نگاه نکن، به‌آنچه می‌گوید فکر کن.»

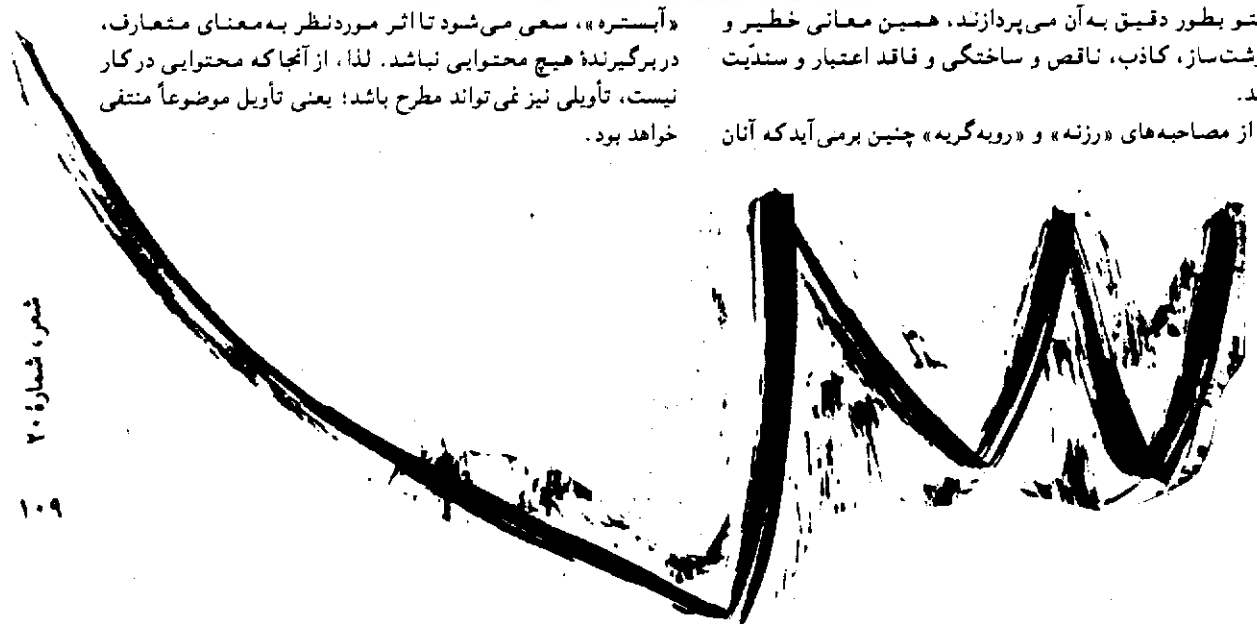
در حقیقت، سکانس تانک بعنوان چیزی مادی و سبعانه، نزدیکترین برابر نهادهٔ احساسی حوادث و اتفاقات مسلحانه و غیرمنتظره و عجیبی است که در داخل هتل جریان دارد. این صحنه، جذابترین لحظهٔ فیلم محسوب می‌شود. آنان‌که به‌قصد تأویل فرویدگونهٔ صحنهٔ تانک، وارد گود می‌شوند، فقط از فقدان واکنش‌پذیری نسبت به‌آنچه بر پردهٔ سینما به‌تصویر کشیده شده است، رنج می‌برند. همیشه، این‌گونه بوده است. تأویلهایی از این دست، آگاهانه، سر ناسازگاری با اثر ادبی دارند. میل دارند بجای اثر ادبی، چیز دیگری بیافند. اگر خواسته باشیم تأویل را برمبنای این فرضیه‌که اثر هنری از پاره‌های محتوا تشکیل یافته، در نظر بگیریم، هنر را نقض کرده یا منکر آن شده‌ایم. در آن صورت هنر، صرفاً به‌شکل چیزی که باید از آن استفاده کرد، درمی‌آید. چیزی که در آرایشی ذهنی «مقولات»، ترتیب می‌یابد.

۷

البته همیشه‌هم تأویل رواج نداشته است. در واقع در هنر امروز، بطور عمده، انگیزه‌های گریز از تأویل دیده می‌شود.

هنر ممکن است در نتیجهٔ فرار از تأویل مبدل به‌هزل شود، شاید هم انتزاعی گردد و یا صرفاً جنبه‌ای دکوری پیدا کند و عملاً ناهنر شود.

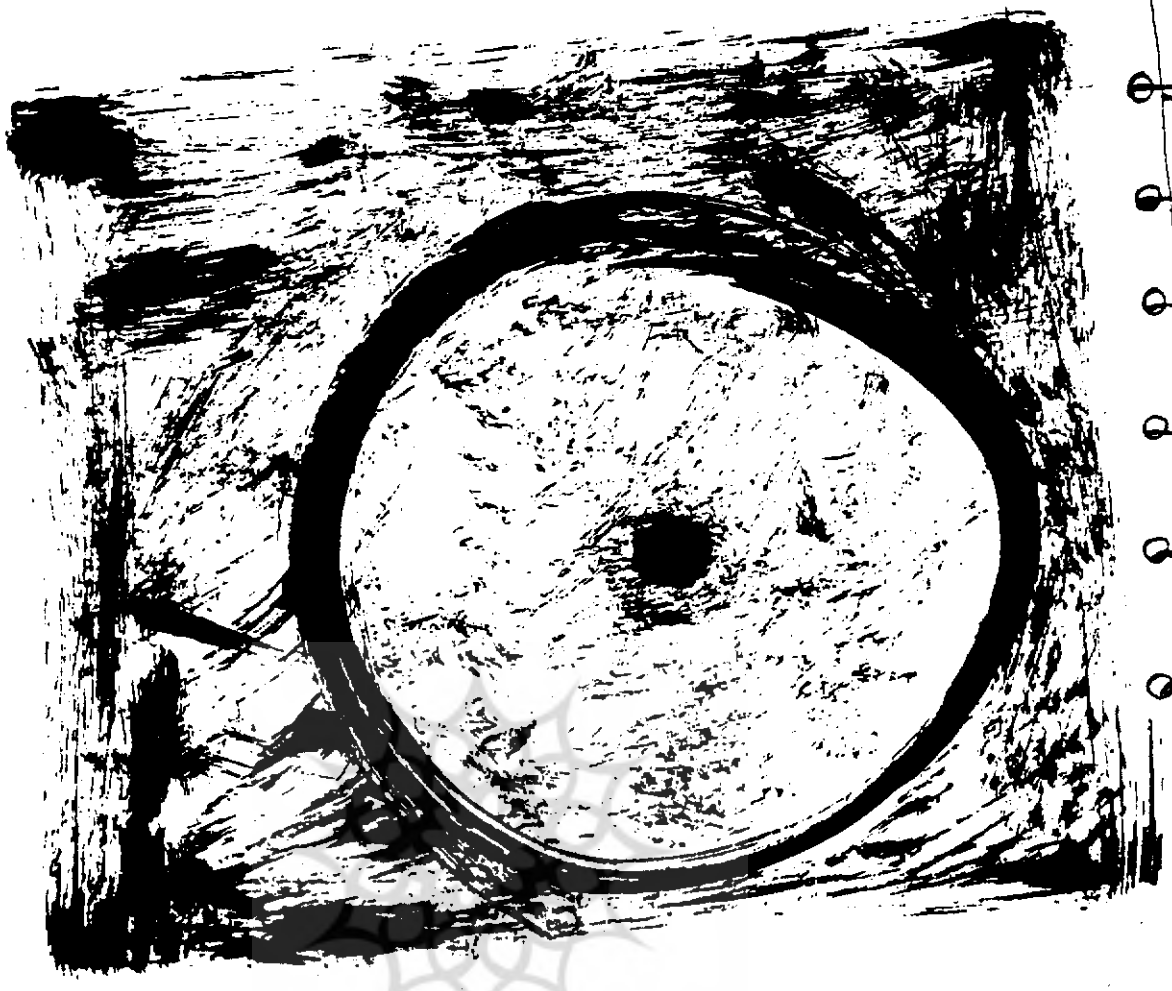
یکی از ویژگیهای نقاشی مدرن، فرار از تأویل است. در نقاشی «آبستره»، سعی می‌شود تا اثر مورد نظر به‌معنای متعارف، دربرگیرندهٔ هیچ محتوایی نباشد. لذا، از آنجا که محتوایی در کار نیست، تأویلی نیز نمی‌تواند مطرح باشد؛ یعنی تأویل موضوعاً منتفی خواهد بود.



هنر «عامه‌پسند» نیز ـ البته با تمهیداتی دیگر ـ به‌همین نتیجه رسیده است. هنر عامه‌پسند، آنقدر محتوا را واضح مطرح می‌کند که اصولاً تأویل ناپذیر می‌نماید، حتی شعر مدرن نیز تا حد زیادی از چنگال نیرومند تأویل گریخته است. این گریز از تأویل، با تجربیات برجستهٔ شعر فرانسه که بخصوص در جنبش سمبلیسم (که به‌اشتباه چنین نامی یافته) نمود پیدا کرد، آغاز می‌شود. به‌عبارتی، هدف شعر مدرن، صامت‌سازی اشعار و احیای ویژگی جادویی و سحرآمیز بودن واژگان است... و تازه‌ترین انقلاب در ذائقهٔ شعر معاصر، انقلابی است که «الیوت» را به‌کناری نهاده و «پاوند» را به‌اوج می‌رساند. چون شعر، تاب و تحمل افتادن در دام پرشور و حرارت تأویلگران را نداشت، به‌سمت گریز از محتوا، آن هم به‌معنای سنتی‌اش حرکت نمود، از این‌رو انقلابی به‌پا کرد.

البته من بیشتر دربارهٔ وضعیت هنر در آمریکا صحبت می‌کنم. در آمریکا، تأویل بیشتر در هنرهایی رواج دارد که «آوانگارد»، نتوانسته در آنها حضوری قوی داشته باشد: یعنی در «ادبیات داستانی» و «درام». اکثر رمان‌نویسان و نمایشنامه‌نویسان آمریکا یا ژورنالیست‌اند و یا آقایان «روانشاسان و جامعه‌شناسان»! اینان شکل ادبی موسیقی برنامه‌ای(۳) را تولید می‌کنند. بنابراین، شکل درادبیات‌داستانی و درام‌نوع آمریکایی، شاید به‌مفهومی کسل‌کننده، بی‌رونق و ابتدایی تبدیل شده باشد، طوری‌که حتی اگر هم محتوا جنبهٔ اطلاع‌رسانی نداشته باشد و «خبر» نباشد، باز هم فرم، آشکارا در دسترس بوده و بی‌حفاظ است. لذا از آن جهت‌که نمایشنامه‌ها و رمانها در آمریکا، برخلاف شعر و نقاشی و موسیقی، رغبتی به‌تغییر در شکل نشان نمی‌دهند، این هنرها هنوز در تیررس تأویل‌اند.

اما «آوانگارد روشمند» که بخصوص به‌تجربیات تازه در زمینهٔ شکل ـ حتی به‌بهای محتوا ـ می‌اندیشد، فقط نوعی دفاع در برابر هجوم تأویلها به‌هنر محسوب نمی‌شود ـ یا لااقل من چنین انتظار دارم ـ



بلکه از هنر می‌خواهد که پیوسته سیال باشد (و این، به‌تصور نادرست تمایز شکل و محتوا دامن می‌زند).

روش ایده‌آل گریز از تأویل، خلق آثار هنری‌ای است که ظاهری تمیز، بی‌ابهام و منسجم داشته باشند، تا جای هیچ تأویل و تفسیری باقی نماند. آثاری که از «گشتاوری» تند و خطابی چنان صریح برخوردار باشند که کار، تنها آنچنان که هست شناخته شود. ولی آیا در حال حاضر، امکان این امر وجود دارد؟ بلی. به‌اعتقاد من، این کار در فیلم انجام شده است، به‌همین دلیل هنر سینما اکنون زنده‌ترین و هیجان‌برانگیزترین شکل هنری است.

شاید یکی از معیارهای دریافت زنده بودن شکلی خاص در هنر، نهایت آزادی‌ای باشد که آن شکل ـ ضمن حفظ کیفیت خوب خود ـ در امکان خطا کردن دارد.

برای مثال، برخی از فیلمهای اینگمار برگمان، مملو از پیامهای آبکی و سست، دربارهٔ روح دوران مدرن هستند ـ و لذا تأویل‌را فرا می‌خوانند ـ با این حال، این فیلمها برمعنا و مفهوم خودنمایانه و پرلاف و گزاف موردنظر کارگردان، چیره می‌شوند. مثلاً در فیلمهای «سکوت» و «نور زمستان»، زیبایی و پیچیدگی تصویری ایماژها است که حرف نخست‌را می‌زند و این‌گونه روشنگری کاذب و ناشیانهٔ مشهود در داستان، و برخی از دیالگهای فیلم‌را در برابر چشمانمان درهم می‌ریزد. قابل‌توجه‌ترین نمونهٔ این نوع تضاد را می‌توان در فیلم «دی. دبلیو گریفیث» مشاهده کرد.

در فیلمهای خوب، همیشه نوعی صراحت دیده می‌شود که ما را از وسوسهٔ تأویل درامان نگاه می‌دارد. بسیاری از فیلمهای قدیمی «هالیوود»، همچون آثار هاك، والش، کوکور و شمار زیادی از کارگردانان دیگر، از این کیفیت رهانندهٔ ضدنماد بهره‌مند بودند. همین‌طور است در مورد بهترین آثار کارگردانان جدید اروپایی، همچون فیلمهای: «نوازندهٔ پیانو شلیك‌کن» و «ژول و جیم» اثر تروفو: «از نفس افتاده» و «ویورساوی» به‌کارگردانی گدار؛

«لاونتورا و نامزدها» از آنتونیونی. این واقعیت که فیلمها تحت‌اشغال تأویلگران درنیامده‌اند، تا حدی به‌دلیل تازگی سینما به‌مثابهٔ یك هنر است. همچنین می‌تواند ناشی‌از این اتفاق جالب باشد که برای سالها، فیلم تنها «فیلم» (سرگرمی) بوده است. به‌عبارتی، فیلمها بخشی از فرهنگ عامهٔ جامعه شناخته می‌شدند و با فرهنگ طبقات بالای جامعه رابطه‌ای نداشتند؛ لذا از دخالت مردم «ذهن‌گرا» در امان ماندند.

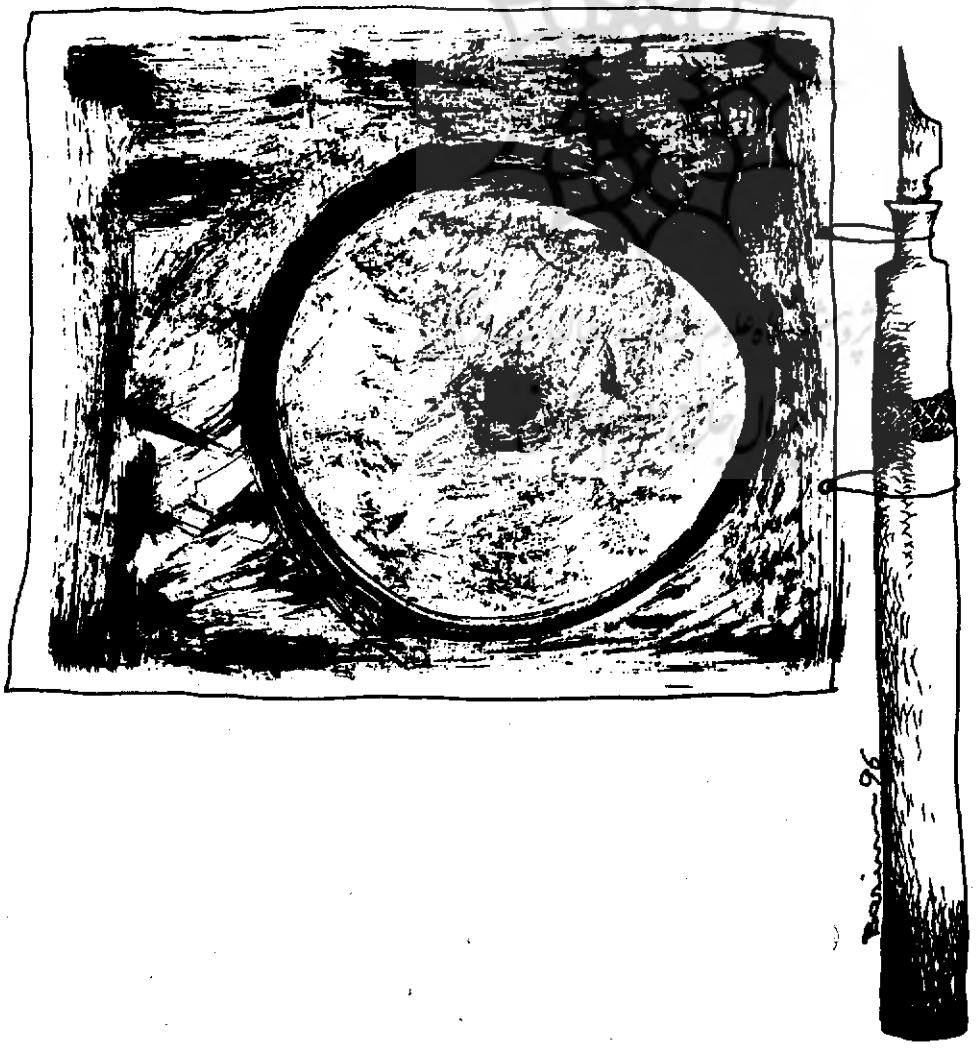
البته کسانی که دنبال تجزیه و تحلیل‌اند، همیشه در سینما بجای محتوا چیز دیگری می‌یابند... چرا که سینما برخلاف رمان، دارای فرهنگ اصطلاحات فرمی زیادی است. در سینما، تکنولوژی پیچیده و دشوار حرکات دوربین، برش و کمپوزیسیون فریم است که فیلم‌را می‌سازد.

۸

راستی امروزه، چه‌نوع نقد و تفسیری در باب هنر مطلوب است؟ من خودم‌هم بر این عقیده نیستم که آثار هنری، غیرقابل توصیف‌اند و نمی‌توان آنها را طرح و تفسیر نمود؛ اما سؤال اینجاست که چطور و چگونه؟ نقد چگونه باید باشد تا در خدمت اثر هنری درآید، نه‌این‌که بر جای آن تکیه زند؟

لازمهٔ این کار در ابتدای امر، بذل توجه بیشتر به‌شکل است. اگر تأکید بیش‌از حد بر محتوا، خودپسندی و تکبر را در تأویل موجب می‌شود، شرح و توصیف گسترده‌تر و کاملتر شکل، مُهر سکوت بر دهان تأویلگر می‌زند. چیزی که به‌آن احتیاج داریم، فرهنگی برای فرمها است(۴) که «توصیفی» باشند و نه «تجویزی». این بهترین نوع نقد است؛ زیرا مسایل مربوط به‌محتوا را در شکل محو می‌سازد.

من در زمینهٔ نقد فیلم، درام و نقاشی، به‌ترتیب، این آثار را می‌پسندم: «بررسی گونه‌های دراماتیکی»، مقاله‌ای از نورتروپ فردی؛ «ساختارگشایی فضای تجسمی»، اثر پی‌یر فرانکستل؛ کتاب



رولان بارت دربارهٔ راسین، و دو مقالهٔ او در مورد رویه‌گربه؛ مقالهٔ «سبك و رساله در تصاویر متحرك» از اروین پانفسکی. همچنین بهترین مقالاتی که در اثر تقلید نوشتهٔ اریك اور باخ وجود دارند مانند «زخم اُدیسه» نمونه‌ای است از تجزیه و تحلیل فرم، که هم‌گونهٔ ادبی و هم‌نویسنده‌را مورد بررسی قرار می‌دهد. باز، مقالهٔ والتر بنیامین به‌نام «داستان‌سرا: تأملی در آثار نیکلای لسکُف»، در این ردیف قرار دارد.

نقدهایی که به‌شرح واقعاً دقیق، موشکافانه و گیرای ظاهر یك اثر هنری می‌پردازند نیز ارزش برابری با این‌گونه نقدها دارند. ظاهراً این نوع نقادی، حتی مشکلتر از تجزیه و تحلیل شکل است. درمیان مثالهای نادر نقد ظاهرگرا، می‌توان به‌برخی از نقدهای مانی فاربر درزمینهٔ فیلم، مقالهٔ «جهان‌دیکنز از نگاه تاجرز» اثر دوروتی ونگن؛ و مقالهٔ راندال ژارل درباره والت‌ویتمن، اشاره کرد. این مقاله‌ها، رویهٔ لذت‌بخش و احساس‌برانگیز هنر را بدون هیچ تحقیر و تمسخری آشکار می‌سازند.

۹

«شفافیت» عالیترین و رهایی بخش‌ترین ارزش در هنر و بخصوص در نقد امروز است. شفافیت به‌معنای تجربهٔ روشن چیزی به‌خودی خود است؛ یعنی تجربه چیزها آن‌گونه که هستند و همین‌امر است که به‌فیلمهای «برسون» و «اُزو» و فیلم «قاعدهٔ بازی» اثر رنوار برجستگی و عظمت بخشیده است.

روزگاری! (در زمان «دانته») طرح آثار هنری به‌گونه‌ای که بشود آنها را از ابعاد مختلفی تجربه کرد. البته که حرکتی مبتکرانه و انقلابی می‌توانست باشد، اما امروزه، وضع فرق کرده است و دیگر این‌کار، حتی امری حشو و زائد تلقی می‌شود.

درزمانهای قدیم! آن‌هنگام که هنر عالی یافت نمی‌شد (یا خیلی کم بود) تأویل اثر هنری، حرکتی مبتکرانه و انقلابی می‌توانست تلقی شود، اما اکنون دیگر چنین نیست.

چیزی که واقعاً اهمیت ندارد و ما نیازمند آن نیستیم، تلاش بیشتر برای فهمیدن هنر در قالب «تفکر» و بخصوص، «فرهنگ» است.

تأویل، تجربه «حسی» اثر هنری را می‌زداید و درست از همین نقطه است که حرکت می‌کند؛ ولی کاملاً آشکار است که امروز نمی‌توان این‌کار را کرد.

چند لحظه به‌کثرت آثار هنری موجود، بعلاوهٔ ذوق و سلیقه‌های متضاد و چشم‌اندازهای محیط شهری بیاندیشید که چگونه حواس ما را بمباران می‌کنند. فرهنگ ما بر مبنای «افراط و تولید بسیار» پایه‌ریزی شده است. نتیجهٔ این امر از دست رفتن تدریجی تیزبینی تجربهٔ حسی ماست. تمام شرایط زندگی مدرن مانند فزونی و تراکم و شلوغی صرف دست‌به‌دست هم داده‌اند تا استعدادها و توانایی‌های حسی ما را بی‌روح و کسل نمایند. امروز با توجه به‌وضعیت حواس و دیگر تواناییهایمان، بیش از هر زمانی، وظیفه و کار منتقد باید مورد ارزیابی قرار گیرد؛ و اکنون آنچه مهم است بهبود یافتن حسّ ماست. ما باید بیاموزیم که بیشتر ببینیم، بهتر بشنویم و خوبتر حس کنیم. کار ما یافتن حد اعلای محتوایی نیست که در یك اثر هنری وجود دارد. کار ما، کش‌دادن بیش از حد محتوا نیست. کار ما تدوین محتواست. بریدن و کاستن محتواست؛ تا بتوانیم خود چیزرا ببینیم. اکنون هدف تمام تفاسیری که از هنر ارائه می‌شود، باید این باشد که آثار هنری به‌قیاس، تجربیاتمان بیشتر (و نه کمتر) برای ما واقعی جلوه کنند. نقش هنر، نمایش چگونه بودن چیزی که هست می‌باید باشد. نمایش آنچه هست باشد، نه آنچه «معنا» می‌شود.

۱۰

بجای «هرمنوتیك» ما محتاج شناخت «اروتیك» هنر هستیم.

پانوشت:

۱. William De Cooning؛ نقاش آمریکایی آبستره و اکسپرسیونیست؛ در یك مصاحبه.

۲. Oscar Wilde، در یك نامه.

۳. در اصطلاح به‌نوعی موسیقی گفته می‌شود که در پایان برنامه‌های رادیو و تلویزیون پخش می‌شود.

۴. متأسفانه تصور ما از شکل تصوری مکانی است (استعاره‌های یونانی که برای شکل بکار رفته‌اند، همه از مفاهیم مکان و فضا اشتقاق یافته‌اند) لذا واژگان ما برای فرمهایی که با فضا و مکان سروکار دارند، بیشتر و قابل‌دسترستر از هنرهای زمانی است. البته درهنرهای زمانی، درام، امری استثنایی است. و این، شاید به‌خاطر مکانی بودن شکل درام باشد که بر روی صحنه، هیأتی تصویری دارد... چیزی که امروز ما نداریم، بوطیقای رمان است؛ به‌عبارتی مفهوم روشن فرمهای روایتگری. احتمالاً نقد فیلم، موقعیتی برای موفقیت در این زمینه را فراهم خواهد آورد، زیرا گرچه فیلم، در وهلهٔ نخست، شکلی تصویری است، اما در حیطهٔ ادبیات قرار دارد.