جستاری در آرای ژیل دولوز درباب هنر به‌مثابه توسعه امکانات زندگی

هنر اقلیت

محمد ایزدی

این تصور که اثر هنری در دوره مدرن اثری «ابزارگونه» نیست، توهمی است که «انسان» به آن دامن زده است؛ «هنر به نیازهای اجتماعی خدمت می‌کند، و هستی خود را مدیون شرایط و مقتضیاتی است که جامعه آنها را متحول کرده است... . اثر هنری ممکن است مشتمل بر هر نوع ایدئولوژی یا آموزه باشد. محتوای واقعی آن پرتویی است که به واقعیت می‌افکند.»[1] این تز مارکسیستی در هنر بیش از آن‌که ترغیبی باشد به هنر ایدئولوژیک، اشاره‌ای است، با زبان دیگر، به «روابط ناموزون میان توسعه تولید مادی و توسعه هنر» در مقاله مشهور مارکس، «ماندگاری توسعه هنری». ماحصل نظریه مارکسیستی هنر تأکیدی است بر همین وجه مادی هنر و مناسبات آن با تحولات عمومی جامعه؛ آنچه به تسامح و با قید می‌توان در آرای «زندگی» باورانی چون شوپنهاور، نیچه، برگسون، دلوز و فوکو مشاهده کرد. اصل مادیت هنر در نظریه مارکسیستی و اصل تعلق هنر به زندگی در «زندگی‌گرایی» (vitalisme) شیوه‌های بیان واحد یک نظریه عام برای هنر است. این باور که هنر تعریف نمی‌شود بدین معنا نیست که نمی‌توان مؤلفه‌های اختصاصی هنر را مشخص کرد و حوزه آن را از فلسفه یا علم جدا ساخت. از بخت‌یاری هنر بود که پیش از علم و فلسفه، از جزمیت‌های گذشته رها گشت؛ اگر علم تا پیش از دوره جدید، بر سر «قوانین جهان» و تعیین سرشت جهان هنوز بیداری عصر «تجربه» را تجربه نکرده بود، و اگر فلسفه تا چندی پیش، دعوی استیلای «عقل سلیم» (bon sens، و نه sens commun: آنچه دکارت از تقسیم مساوی آن میان انسان‌ها «خبر» داد) بر فراز هر «فلسفه ممکن»ی را کنار نگذارده بود (آنچه در تحقق آن جداً باید شک کرد)، هنر «امر زیبا» را پیش از این، از یوغ «تناسب»، «طبع سلیم» (bon nature)، «سلامتی»، «خیر»، «والایی» و امثالهم جدا کرده بود. اگر تا پیش از هنر مدرن، زیبایی در خدمت «تصاویر» نیک، سلیم و متعالی بود، این کارکرد هنر بود که وهم (fantasme) را از خدمت عقل (raison) رها کرد، و این به نوبه خود، ناشی از خودآیینی «تصویر» بود؛ «تصویر» در مرز میان چیز (شیء) و بازنمود (ایده غیرعقلی شیء)، اعتبار این ثنویت را ملغا و آن را از سرکردگی جهان یا ایده آن رها نمود. هنر این‌گونه بود که پیش از علم و فلسفه راه خود را بی‌اختیار در مسیر «حیات» قرار داد؛ «حیات» در سرحدات انسان و ناانسان، روح. زندگی پیش از این هنر را به خدمت گرفت، آنگاه که خود را در مقام یگانه «واقع» ممکن به فراسوی امکانات «بالفعل» کشاند، آنجا که «امر باطنی» (le virtuel) واقعی‌ترین «واقع» ممکن را استیضاح کرد.

هنر بیش از هر شاخه‌ای از فعالیت انسانی زندگی را «مسئله» خود کرده است، بیش از علم، بیش از فلسفه، بیش از منطق. هنر توان (puissance) است، نه مجموعه‌ای از سبک‌ها، تکنیک‌ها و جریان‌های هنری. هنر تعریف‌ناپذیر است، نه از آن حیث که نمی‌توان برای آن کارکردهای معینی درنظر گرفت، بل بدین معنا که هنر چیزی «از پیش موجود» نیست؛ هنر، خود، شدن است. هنر ادعای بی‌طرفی ندارد و این جزمیت‌هایی را که همواره بر سر راه علم و فلسفه وجود داشته است، کمتر تجربه کرده است. به زعم دلوز هر اندیشیدنی یک هنر و رویدادی در زندگی است. هنر، فلسفه و علم، هر سه توان‌های دگرگونی زندگی‌اند؛ البته باید توجه داشت که زندگی از پیش وجود ندارد، که هنر، فلسفه و علم آن را توصیف یا بازنمایی کنند؛ آنچه شاید آن را از مارکسیسم جدا می‌کند. نیروهای مادی زندگی خود هنر، فلسفه و علم هستند؛ هر کنش هنری، یک رویداد در زندگی است، و یک دگرگونی در تکینگی (singularité)ها. به زبان دیگر، هنر «ادعایی درباره چیستی [یا ماهیت] جهان ندارد، بلکه خواستار تخیل درباب جهانی ممکن است. هنر چیزی درباب بازنمایی، مفاهیم و حکم نیست [آن‌گونه که کانت می‌پنداشت]، هنر توان اندیشیدن به‌گونه‌ای است که چندان عقلانی و معرفتی نیست، بل بیشتر تأثیرگذارانه است.»[2] هنر نزد دلوز، از این بابت با فلسفه تفاوتی ندارد، که، هنر و فلسفه هر دو توان «تکرار تفاوت» اند، بدین معنا که هنر توان متفاوت اندیشیدن، متفاوت شدن و تولید تفاوت‌ها است. این تفاوت بنیادی است، آنچه در باطن جهان وجود دارد، نه در «نسبت» با سایر امور جهان. از این‌رو، هنر شیوه‌ای از زندگی است، شیوه‌ای برای فرا رفتن از پرسش ماهیت زندگی و پرداختن به آنچه زندگی ممکن است آن بشود. هنر خود بعدی از زندگی است، هنر از زندگی و درباره زندگی است؛ هدف هنر، هنر یا امری استعلایی نیست، هنر خودش نحوه‌ای از زیستن است، تنها امر استعلایی خودِ زندگی است. هدف هنر نشان دادن سویه‌های والا یا انحصاری انسان نیست، تصویر مسیح، مریم، روح‌القدس، انسانیت، عشق؛ هنر به‌سوی بسط امکانات زیستن می‌رود، و انحصاری از این بابت متوجه هنر نمی‌شود. ما نقاشی می‌کنیم، طرح می‌کشیم، موسیقی می‌سازیم، می‌نویسیم، شعر می‌گوییم، فیلم می‌سازیم، عکاسی می‌کنیم، چون می‌توانیم، و این توان ما را به بیشینه کردن امکانات زندگی سوق می‌دهد. و البته صحیح‌تر آن است که بگوییم امکانات «حیات»، تا وجه «غیرشخصی» و «غیر انحصاری انسانی» آن را هم تصریح کرده

باشیم، لیکن به سبب آشنایی ما با امر زیسته (vécu) و یکسان دانستن آن با تجربه شخصی هنرمند از لفظ «زندگی» استفاده می‌کنیم.
لذا هنر درون‌ماندگار زندگی است، چنین نیست که چیزی در جریان زندگی صورتی انتزاعی یابد و آن به غایت هنر بدل شود. چنین رویکردی به هنر که دلوز بر آن تأکید می‌کند چه تبعاتی دارد؟ آیا باز هم می‌توان از اهمیت هنر آن‌گونه که پیش از این شنیده ایم، یعنی «هنر برای ارتقای سطح فرهنگی جامعه لازم است»، «هنر والاترین دستاورد بشر تاکنون است»، «آنچه هنر نشان می‌دهد، هیچ شاخه‌ای از علوم و فنون بشری قادر به گفتن یا طرح آن نیستند»، «اثر هنری رابطه ما را با سایر هستومندها دگرگون می‌کند» و قس علی‌هذا سخن گفت و بر این تأکید کرد که سطح یک جامعه را می‌توان برحسب سطح ارتقای هنر، فرهنگ سنجید؟ دلوز چگونه خود را از این ارزش‌گذاری موجود رها می‌کند و فراسوی نظام انتزاعی مفاهیم به شیوه امکان هنر می‌اندیشد؟ او چگونه هنر را در چنین معنای بنیادین و رادیکالی ممکن می‌داند؟ پاسخ به این سؤالات ما را مستقیم با خود زندگی و توسعه امکانات آن پیوند می‌زند. دلوز از آغاز دوره فکری‌اش تا واپسین اثری که با همکاری فلیکس گتاری، شیزوکاو ضدفرویدی، نوشت، از «هنر فلسفی»، هنر و فلسفه و امکان آنها در یک سطح سخن گفت. شاید به‌نظر بدیهی آید هنر و فلسفه از این حیث در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند، اما اگر در تاریخ تأمل کنیم خواهیم دید اصلاً این‌گونه نبوده است. از افلاطون که بنگریم هنر اصولاً در شمار «دوکسا»های دون‌پایه و در رتبه سایه‌ها، توهمات و بی‌مصرف‌ترین مشغله‌ها و هنرمندان در صف عاطل‌ترین افراد به‌حساب می‌آمدند. در ارسطو هنر از جنس «فن» بود، نه از جنس «علم». آشکار است چنین رویکردی تا چه اندازه بر درکی «ابتدایی» از معرفت استوار است. ارسطو از باب حفظ اعتبار هنر، اعم از تراژدی، موسیقی و سخن‌وری، با افلاطون اختلاف اساسی دارد، اما از باب نگرش انتزاعی به مقوله «معرفت» در صدر افلاطونیسم، به‌مثابه بزرگ‌ترین دشمن زندگی جای می‌گیرد. از آغاز «وهم» در حیطه خزعبلات و «امر معقول» در حوزه بالاترین دستاورد انسان، یعنی «معرفت» قرار داده شد. «خیال» (imagination) از «خرد» (intelligence) تفکیک شد، و اولی از تبار چیزهای «مفید» پنداشته شد. تمایز «کلی» و «جزئی» به حوزه «عقل» راه یافت و «محسوس» به استیلای «معقول» درآمد. این پنداشت، به رغم تمامی تحولاتش در تاریخ اندیشه، به اصل نظری تمامی دوران‌ها، از افلاطون تا هایدگر، بدل گشت. اصولاً اندیشه غربی بر این اساس بنیان گذارده شده است و بررسی سیر آن تا به امروز و اندک انتقاداتی که بدان شده است، در حوصله این مطروح نیست، اما باید بدانیم که ریشه تمامی این نگرش در تمایز اسطوره‌ای «امر اصیل» (l'original) و «تصویر» (l'image) نهفته است، آنچه به تمایز اسطوره‌ای «صادق» و «کاذب» در سطحی جزمی انجامیده است. حتی هنر را هم، با سیر تاریخی آن اگر پی بگیریم، از این اسطوره در امان نماند. تا همین اواخر، «آیکون» یعنی «تصویر صحیح» از «فانتاسم» یا همان «تصویر ناصحیح» جدا می‌شد، و رسالت هنر وفاداری به «اصل» امور بود، و این جز «تصویرگری» رئالیستی از جهان است. منطق خلق اثر هنری همواره در خدمت وضعی از امور (état des choses) بوده است، وفاداری به «فعلیت» امور، نه «بطن» آنها.

هنر تولیدِ ادراکات و تأثیرها است؛ ادراک و تأثیر چیست؟ ادراک یا percept به معنای «حضور» تصاویر برای یکدیگر است، ادراک در فلسفه دلوز، به تبعیت از برگسون، شخصی نیست، بدین معنا که ادراک «در میان» همه چیز «هست»، همه چیز همه چیز را ادراک می‌کند، ادراک «نسبت» میان تصویرها است، تصویر به معنای برگسونی. تأثیر یا affect نیز به معنای متعارف آن است، اثر یک چیز بر چیز دیگر، آنچه در حیات امری واقع است. هنر از این حیث با فلسفه و علم متفاوت است که با ادراک‌ها و تأثیرها سروکار دارد نه با مفاهیم یا با کارکردها. اما آنچه هنر را در این معنا با برداشت‌های قبلی از هنر متمایز می‌کند، رد هرگونه «همانی» جهان است، یعنی این‌که وقتی من از جهان «می‌گویم» چیزی را فرض نکرده ام، حتی خود را یک «بودِ» داده‌شده فرض نکرده ام، من خود جریانی از ادراکات و تأثیرها هستم. هنر ثبت لحظه‌هایی از این جریان ناپایان رویدادها، تکینگی‌ها، و شدن‌ها است. هنر خود با جهانی از پیش داده شده سروکار ندارد، خود بخشی از کارکرد زندگی است برای توسعه امکانات خود و رسیدن به سطحی دیگر از آن. هنر ممکن است پیام‌ها یا ایدئولوژی‌هایی داشته باشد، اما آنچه هنر را هنر می‌کند نه محتوا که تأثیر آن است، نیرویی که هنر با آن، محتوا را می‌آفریند. هنر ممکن است چون زندگی ممکن است، هنر از زندگی جدا نیست، نمی‌توان از امکان زندگی و لوازمش سخن گفت اما از هنر حرفی به سخن نیاورد. اما می‌توانیم از «اثر برتر هنری» بگوییم، یعنی کدام اثر بیشتر واجد خصلت هنری است، کدام اثر ما را از دایره بسته «عقل مشترک»، «جهان بازنمودها»، و «نظم» می‌رهاند. دلوز نمونه چنین

آثـاری را در بیکـن، ون‌گوگ، و پولاک نام می‌بـرد، آنهایی که به هنر «اقلیت» تعلق دارند. «هنر می‌خواهد به این بدنیّت [غیر اندام‌وار] در این سـوی اندام‌وارگی دسـت یابد، به عبارت دیگر، هنر می‌خواهد حیات را پیش از آنکه در اندام‌های تفاوت‌گذاری‌شده تثبیت شود، تصرف کند. به نظر می‌رسـد هنر با سرچشمه فرایند تفاوت‌گذاری مرتبط است، پیش از آنکه جریان حیات در صورتی اندام‌وار منجمد شود.»[۳] هنر توان دستیابی به «امر باطنی» اسـت، آنجا که «فرد» (l'individu) هنوز وجود ندارد، آنجا که هنوز چیزی بالفعل (actuel) نیسـت. وضعیت تثبیت شده امور کـه در مقـام امری واقع، خود را با شـیوه‌های بهنجـار انضباط تطبیق می‌دهد، همواره مناسـباتی از فردیت‌سـازی را در محیط زندگی فراهم می‌کند، که تصور بیرون از آنها گویی مستلزم خروج از امر بالفعل به امر بالقوه به‌مثابه چیزی که «نیسـت» است، درحالی‌که دلوز همواره تأکید می‌کنـد واقعیت به رویدادها و تکینگی‌ها قابل اطلاق اسـت، از این‌رو، واقعیت اثر هنری از هر واقعیت دیگری تضمین‌شده‌تر است. این واقعیت از آن‌رو واقعی‌تر است که اندام‌وار نشده است. هنر، توان دستیابی به این واقعیت خواهد بود.

اما یکـی دیگر از راه‌های فهـم «هنر اقلیـت» (l'art mineur)، فهم فلسـفه دلوز در مقام فیلسـوف و تفاوت بنیادین آن با سـایر فلسـفه‌ها اسـت. او می‌گوید هر فلسـفه‌ای پیش از این تلاش داشـته است خود را به «علمی دقیق» بدل سـازد: «پدیده‌شناسـی، آن‌گونه که در معضل [آپوریای] افلاطونی شـاهد آن ایم، چیزی بیش از حس نیاز به حکمتی والاتر، «علمی دقیق و همه‌جانبه» نبوده است.»[۴] هر فلسفه‌ای که چنین ادعایی داشته اسـت کاری جز نو کردن مفاهیم‌مان، با اعطای ادراکات و تأثیراتـی کـه ما را در این جهـان بیدار می‌کند، نکرده اسـت. آن‌که بیدار می‌شود، یک نوزاد یا یک گونه جانوری نیست، بل موجودی است که «پیش‌بینی‌های نزدیک»اش، خود، بنیان‌های این جهان را تشـکیل می‌دهند. آنچه دلوز و گتاری از آن دفاع می‌کنند چنین فلسـفه- هنری نیسـت، آن علمی که کلیشـه‌های ادراکی و تأثیری خود را بدون آنکه بداند، بازمصرف می‌کند. چنین فلسـفه‌ای هنوز در صورت «بازشناسی» بـه تکامل خود ادامه می‌دهد؛ در چنین مسـیری «مـا [هنوز] هنر را به تحریک وامی‌داریم، بی‌آنکه به مفاهیمی دسـت یابیم که بتوانند با تأثیر و ادراک هنـری مواجه شـوند.»[۵] ایـن مفاهیم همـان مفاهیم روزمره انـد، مفاهیمی که بـه زندگی اجازه می‌دهند تا به شـیوه‌ای کاربردی و نظم‌یافته تـداوم یابد. مفاهیم روزمره مـا نمی‌توانند به نیرویی که یک مفهوم می‌توانـد انجام دهد، اجازه حضور دهند. بـرای درک ماهیت یا چیسـتی اندیشه نباید به سـراغ زندگی روزمره رفت، بل باید به اندیشه در شـدیدترین صورت‌هایش بنگریم، هنر، فلسـفه، جنون، خصومت و حماقت. مفاهیم روزمره از عقل مشـترک یا باور عـام تبعیت می‌کنند؛ فلسـفه‌ای کـه می‌خواهد مفاهیمی بـرای مواجهه با شـدیدترین صور زندگی، از جمله هنر، تولید کند باید مفاهیمی مسـتقل از عقل مشترک بسازد. مفهوم نزد دلوز توان فرارفتن از آنچه می‌دانیم و تجربه می‌کنیم اسـت، تجربه اندیشیدن به این اسـت که تجربه چگونه می‌تواند توسعه یابد. چنین مفهومی در مواجهه با تأثیر و ادراک هنری می‌تواند کارسـاز باشد، اما مفاهیم فلسفه‌های پیشین نمی‌توانند، به‌قول نیچه، به صورتی مومیایی‌شـده، تا ابد، به وظیفه خود عمل کنند. فلسـفه جدید، ماشـین مفهوم‌سـازی، برای افزایش توان زندگی است. فلسفه جدید در خدمت افـزودن توان زندگی «مردم» اسـت، مردمی که به آینـده تعلق دارند و هنـوز نیامده اند. چنین فلسـفه‌ای یک «نظام» ثابـت، همانند نظام افلاطونی، یا مجموعه‌ای از قواعد ذهنی اندیشـه، منطق، نیست. چنین فلسـفه‌ای می‌تواند با هنر اقلیت مواجه شـود و امکانات آن را نیز حتی افزون کند. فلسـفه جدید دلوز، فلسفه اقلیت، و نه فلسفه اقلیت‌ها است، فلسفه‌ای که بیش از هر چیز «توان اندیشیدن» را بالا می‌برد.

اگر پذیرفته باشـیم که در پسِ نمودها جهانی حقیقی درکار نیسـت، بل نمودهایی دیگر وجود دارد، پذیرفته ایم که حقیقتی ذاتی فراسوی جریان حسی زندگی (حیات) وجود ندارد. یگانه حقیقت ممکن همین نمودهای کثیر اسـت و آنچه هنر را قادر می‌سـازد نقشی تعیین‌کننده داشته باشد، وفـاداری به این حقیقت یگانه اسـت، حقیقتی درون‌ماندگار و غیرذاتی. از این‌رو، تخیل، خیال، جهانی خلق می‌کند که واقعی است، از آن بابت که درون‌ماندگار زندگی اسـت، و اسـتعلایی نیسـت. خیال، مادامی که گرفتار الگوی بازنمایی (جهان) نشـده اسـت، چیزی «کاذب» نیسـت، اتفاقاً حقیقی‌ترین فعالیتی اسـت که امکانات زندگی را توسـعه می‌دهد. اصـولاً صدق و کذب، حقیقی و ناحقیقی، در این الگو حذف می‌شـوند، الگویـی که از هر اصل تشـابه، تذکر، و اینهمانی عاری اسـت. هنری کـه به این اصل، اصل وانموده، وفادار بماند، هنری اسـت که در جهت توسعه امکانات زندگی و توان اندیشیدن است. هر هنری نمی‌تواند چنین خصلتی داشته باشد، هنری که به «بطن»، «روح» زندگی وابسته نباشد، نمی‌تواند سـطح حیات را بیشـینه کند، بل برعکس، آن را محدود و به نفع انتزاعی مومیایی‌شـده و خفقان‌آور مصادره می‌کند. هنر شیوه‌ای از زندگی اسـت، همان‌طور که فلسفه شـیوه‌ای از زیستن است، شیوه‌ای برای ارتقای سطح زندگی. هر توسعه‌ای در راستای وفاداری به «اقلیت» (le mineur) خواهـد بود، اقلیت به‌مثابه امـر باطنی. هنر اقلیت، خود، تحول خلاق یا آفرینش‌گر زندگی اسـت، از ایـن‌رو، همچون مفهومی خودمتناقض، ریشه در چیستی یا «ماهیت» نوع خاصی از هنر ندارد. ما می‌توانیم از هنر زنان، هنر اقلیت‌های قومی یا فرهنگی سـخن بگوییم، اما آنچه این هنر را هنر اقلیت می‌کند، اسـتقلال آن از وضعیت بالفعل امور است، هر آنچه زندگی را در تسخیر خود درآورده، امکان توسعه آن را محدود کرده است.

پی نوشت

۱- فینکل‌اشتاین، ۱۳۸۳، ص. ۱۰۳.

۲- کولبروک، ۱۳۸۷، ص. ۲۵.

3- Sauvagnargues, 2006, p. 90.

4- Deleuze et Gauttari, 1991, p. 142.

5- Deleuze et Gauttari, 1991, p. 143.

منابع

Deleze, G. et Guattari, F., *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2005 (1991).

Sauvagnargues, Anne, *Deleuze et l'art*, Paris: PUF, 2007 (2006).

فینکل‌اشتاین، سـیدنی، «هنر به‌مثابه انسانی شدن»، در درباره هنر و ادبیات، ترجمه و گردآوری اصغر مهدی‌زادگان، تهران: نگاه، ۱۳۸۳.

کولبروک، کلر، ژیل دلوز، ترجمه رضا سیروان، تهران: مرکز، ۱۳۸۷.