ایدهٔ هنر

● پل والری
● فرزان سجودی

۱. در اصل واژهٔ «هنر» فقط یعنی انجام دادن، این معنی نامحدود، دیگر رهجور شده است.

۲. سپس اندک اندک، این واژه محدود شد به معنای شیوه‌هایی از انجام‌دادن که با عمل داوطلبانه یا عملی که به موجب اراده آغاز شده باشد، سروکار دارند. واژهٔ هنر به‌طور ضمنی این معنا را بیان می‌کرد که برای رسیدن به نتیجهٔ مورد نظر، راه‌های متفاوتی هست، و پیش‌فرض وجود توانِ آملاگی، آموزشی، یا دست‌کم توجه متمرکز و دقت در کنش را در خود داشت؛ هنر راه رفتن، نفس کشیدن و حتی هنر سکوت.

از آن‌جا که شیوه‌های متفاوت عمل برای رسیدن به یک هدف مشترک سولاً به یک اندازه مؤثر و به اصطلاح اقتصادی نیستند و از سوی دیگر، از آن‌جاکه این شیوه‌ها به یک اندازه در دسترس یک عملگر مفروض نیستند، کاملاً طبیعی است که مفهوم کیفیت یا ارزش وارد معنای واژهٔ مورد نظر ما شود. برای مثال می‌گوییم: هنر تنیس.

اما با این شیوهٔ صحبت دربارهٔ موضوع، دو ویژگی که ما با عامل کنش اطلاق می‌کنیم در هم خلط می‌شوند: یکی استعداد منفرد و فطری اوست؛ یعنی قریحهٔ ویژه، منحصر به‌فرد و غیرقابلِ انتقال او. دیگری عبارت است از آن‌چه از طریق تجربه فرا گرفته است، یعنی آن‌چه می‌توان در قالب کلمات ریخت و به دیگران منتقل کرد. تا جایی که این تمایز مطرح است، نتیجه‌ای که می‌گیریم، این است که هر هنری را می‌توان یادگرفت، اما هنر به‌مثابهٔ یک کل را نه. هرچند خلط این دو ویژگی تقریباً گریزناپذیر است، زیرا تمایز بین آنها را آسان‌تر می‌توان بیان کرد تا با مشاهدهٔ موارد بخصوص تشخیص داد. برای آن‌که چیزی را یاد بگیریم، دست‌کم به نوعی استعداد فراگیری نیاز داریم، در حالی‌که برجسته‌ترین و فطری‌ترین استعداد فردی ممکن است نامولد باقی بماند و دیگران به وجود آن پی نبرند و حتی ممکن است برای دارنده‌اش هم ناشناخته باقی بماند، مگر آن‌که تحت شرایط مناسب بیرونی شکوفا شود، یا از چشمه‌های غنی یک فرهنگ سیراب شود.

خلاصه می‌کنم: هنر به این معنی، کیفیت شیوهٔ انجام کاری است (موضوعش هرچه می‌خواهد باشد) که شیوه‌های انجامش و در نتیجه نتایجش نیز نامتشابه‌اند و این عدم تشابه ناشی از نامتشابه بودن عوامل انجام است.

۳. حال باید ملاحظات تازه‌ای را به این مفهوم هنر بیفزاییم تا توضیح داده شود که چگونه هنر عنوانی شد برای تولید و لذت‌بری از گونهٔ بخصوصی از کارها. امروز ما بین کارهای مهارتی که ممکن است تولید یا مهیا کردن هر چیز معمولی با هدف بخصوصی باشد و کارهای هنری، تمایز قائل می‌شویم. این‌جا بررسی ویژگی‌های خاص دومی، یعنی کار هنری، مورد نظر ماست. ما به دنبال پاسخ این سئوالیم: چطور می‌فهمیم که یک ابژه کاری هنری است و یا آن‌که نظامی از کنش‌ها با هدف هنر انجام می‌گیرند؟

۴. مشهودترین ویژگی کار هنری را می‌توان بی‌فایده بودنِ آن دانست، اما فقط مشروط بر آن‌که نکتهٔ زیر را مورد توجه قرار دهیم:

بیشتر برداشت‌ها و دریافت‌هایی که از طریق حواس داریم، در کارکرد سازوکارهایی که در حفظ زندگی ضروری هستند، هیچ نقشی بازی نمی‌کنند. این دریافت‌های حسی برخی اوقات یا از طریق تسدید مستقیم یا از طریق عمل، به مثابهٔ نشانه‌هایی که کنشی را برمی‌انگیزند یا هیجانی را موجب می‌شوند، موجب برخی آشفتگی‌ها یا تغییرات در نظام طبیعی می‌شوند، اما به سادگی می‌توان مشاهده کرد که از محرک‌های بی‌شمار حسی که پیوسته به ما هجوم می‌آورند، فقط بخش بسیار اندک، و کوچکی برای وجود فیزیولوژیکی ما لازم یا مفیدند. چشم سگ ستاره‌ها را می‌بیند، اما سگ از این انگارهٔ بصری هیچ نمی‌سازد، سگ بی‌درنگ آن را باطل

می‌کند. گوش سگ صدایی را می‌شنود که باعث می‌شود با احساس خطر سرش را بالا بگیرد، اما از این صدا فقط آن‌چه را برای کنشی بلافصل و کاملاً ارادی نیاز دارد دریافت می‌کند. او درگیر درک نمی‌شود.

بنابراین بیشترِ دریافت‌های حسیِ ما تا آن‌جا که کارکردهای اساسی مورد نظر است بی‌فایده‌اند، و آن دریافت‌هایی که در خدمت هدفی هستند نیز گذرا هستند و در اسرع وقت با بازنمودها، با تصمیم‌ها یا کنش‌ها جایگزین می‌شوند.

۵. از سوی دیگر، توجه به کنش‌های محتمل، ما را به سوی مجاور کردنِ (اگر نگوییم پیوند زدن) ایدهٔ بی‌فایدگی به شرح فوق با ایده‌ای دیگر، ایدهٔ دلبخواهی‌بودن هدایت می‌کند. همزمان با دریافت‌های حسی بیش از حد نیاز، ما از اندام‌های حرکتی‌مان و کنش‌های آنها نیز، ترکیب‌هایی بیش از آن‌چه به واقع مورد نیاز است خلق می‌کنیم. می‌توانیم رد یک دایره را دنبال کنیم. ماهیچه‌های صورتمان را به بازی در بیاورم، موزون و آهنگین راه برویم، و... بخصوص می‌توانیم انرژی‌هایمان را برای خلق چیزهایی که هیچ هدف بخصوصی را دنبال نمی‌کنند بکار گیریم. سپس آن‌چه را ساخته‌ایم به کناری بیندازیم و تا جایی که ضرورت‌هایِ حیاتی مورد نظر است، ساختن آن چیزها و دور انداختن‌شان به کلی بی‌ربط است.

۶. به این ترتیب در زندگی هر فرد می‌توان قلمرو مشخصی را معین کرد که حاصل جمع «دریافت‌های حسی بی‌فایده» و «کنش‌های دلبخواهی» اوست. هنر در تلاش برای نوعی فایده بخشیدن به این دریافت‌های حسی و ضرورت یافتن برای این کنش‌ها منشاء دارد.

۷. اما در میان این دریافت‌های بی‌فایده [حسی] برخی ما را در خود می‌گیرند و در ما میل به درازا کشیدنشان یا تجدید شدنشان را برمی‌انگیزند. یا شاید ما را وامی‌دارند تا انتظار دریافت‌های حسیِ مشابهی را داشته باشیم، تا به نوعی نیاز که خود به وجود آورده‌اند پاسخ داده شود.

دیدن، لمس کردن، بوییدن، شنیدن و حرکت، گاه‌گاه ما را به توجه خاص به این دریافت‌های حسی هدایت می‌کند، به کنشی که شدت یا مدت تأثیر آنها را افزایش دهد. به این ترتیب چنین کنشی که حس منشا و هدف آن است و حتی به لحاظ انتخاب روش‌هایش حس هدایتگر آن است، به وضوح از کنش‌هایی که دارای نظم عملی هستند متمایز می‌شود. کنش‌های گروه دوم به نیازها و تکانه‌هایی پاسخ می‌دهند که چنان‌چه ارضاء شوند، خاموش می‌شوند. حس گرسنگی در هنگام سیری حسی مرده است، و انگاره‌هایی که نیاز به غذا را نشان می‌دهند از میان می‌روند. اما در قلمرو دریافت‌های حسیِ منحصر به‌فردی که درباره‌شان سخن می‌گفتیم، اوضاع کاملاً متفاوت است؛ این‌جا ارضاء شدن میل را برمی‌انگیزد، پاسخ دوباره تقاضا را موجب می‌شود، تملک اشتهای فزاینده‌ای را برای آن‌چه به تملک در آمده است موجب می‌شود. در یک کلام؛ دریافت حسی، انتظار دریافت حسی را برمی‌انگیزد و بازتولید می‌کند و هیچ پایان مشخصی، هیچ حد مشخصی بر آن نیست و هیچ کنش قطعی که بتواند به‌طور مستقیم این فرایند برانگیزندگیِ دوسویه را متوقف کند، قابل تصور نیست.

مسألهٔ اساسیِ هنر عبارت است از سازمان دادن نظامی از چیزهای قابل دریافت که این ویژگیِ برانگیزندگیِ پیوسته و همیشگی را داشته باشند؛ این شرط لازم و البته نه کافی هنر است.

۸. لازم است بر آخرین نکته‌ای که مطرح شد تأکید کنیم؛ اهمیت آن روشن‌تر خواهد شد اگر برای لحظه‌ای در پدیده‌ای خاص که منشاء حساسیت شبکیه دارد تأمل کنیم. شبکیه در واکنش به یک تأثیر رنگی قوی به گونه‌ای «سوبژکتیو» رنگ دیگری را تولید می‌کند. که ما اصطلاحاً به آن مکمل رنگ نخست می‌گوییم؛ مکمل به‌طور کلی تحت تأثیر مؤلفه‌های رنگ اصلی تولید می‌شود و به نوبهٔ خود راه را برای جانشین خود باز می‌کند و این فرایند همین‌طور ادامه می‌یابد. اگر خستگی اندام، پایانی بر آن نگذارد، این نوسان بی‌پایان خواهد بود. این پدیده نشان می‌دهد که حساسیت موضعی می‌تواند به منابهٔ یک مولد خودکفای تأثیرات متناظر عمل کند؛ تأثیراتی که هر یک برای ایجاد «متناظر» خود ضروری به نظر می‌رسد. با این وجود، از یک سو این توانایی موضعی هیچ نقشی در «دیدن مفید» بازی نمی‌کند، بلکه برعکس می‌تواند مانع آن شود. «دیدن مفید» تا آن حد از تأثیر را حفظ می‌کند که برای اندیشیدن به چیزی دیگر یا برانگیختن «فکری» یا کنشی برای ما لازم است. از سوی دیگر، تناظر

یکدست رنگ‌ها به‌صورت زوج‌های مکمل، نظامی از روابط را تعریف می‌کند، زیرا در برابر هر رنگ واقعی به تناظر یک رنگ ذهنی، در برابر هر حس رنگ یک واکنش مشخص وجود دارد. اما این روابط و روابط مشابه دیگر که هیچ نقشی در «دیدن مفید» بازی نمی‌کنند، در سازمان دادن چیزهای قابل دریافت (محسوس) و در تلاش برای دادن درجهٔ بالاتری از ضرورت یا فایده‌مندی بیشتر به حواس که در فرآیندهای حیاتی ارزشی ندارند ـ اما همان‌طور که گفتیم در مفهوم هنر بنیادی‌اند ـ نقش مهمی بازی می‌کنند.

۹. اگر از این ویژگی بنیادیِ شبکیهٔ تحریک‌شده فراتر برویم و ویژگی‌های قسمت‌های بدن، بخصوص متحرک‌ترین آنها را مورد توجه قرار دهیم، و اگر این امکانات حرکت و تلاش را که هیچ ارتباطی با فایده‌مندی ندارد مشاهده کنیم، می‌بینیم که این گروه بخصوص از امکانات شامل موادی از تداعی بین دریافت‌های حسی بساوایی و ماهیچه‌ای می‌شود که شرایطی را که از آن سخن می‌گفتیم تأمین می‌کند: تناظر دوسویه، تکرار و یا تداوم پیوسته. حس کردن یک ابژه صرفاً یعنی با دست به دنبال گروه نظام‌یافتهٔ بخصوصی از تماس‌ها گشتن؛ چه ابژه را تشخیص بدهیم و چه تشخیص ندهیم (و در هر حال بدون آن‌که توجه داشته باشیم به آن‌که ذهن ما در این مورد چه می‌گوید)، ما ناگزیریم یا ترغیب می‌شویم به آن‌که این مانور تهاجمی را به‌طور نامشخص و مبهم ادامه دهیم، به‌تدریج حس ویژگیِ دلبخواهیِ کنش خود را از دست می‌دهیم و نوعی حس ضرورت آن در ما شکل می‌گیرد. نیاز ما به شروع دوبارهٔ کل حرکت و کامل کردن دانش موضعی‌مان در مورد ابژه، به ما می‌گوید که برای حفظ این کنش تکرار شده، شکل آن نسبت به دیگری، مناسب‌تر است. شکل مطلوب آن از کلیهٔ دیگر شکل‌های ممکن متمایز می‌شود، زیرا ما را منفرد وسوسه می‌کند تا مبادلهٔ بین حواس حرکتی و حواس مربوط به تماس و تلاش را که به‌خاطر شکل‌شان به عبارتی مکمل یکدیگرند (هر حرکت یا فشار دست، دیگری را برمی‌انگیزد) دنبال کنیم. اگر کوشش کنیم تا در ماده‌ای مناسب، شکلی را که ارضاءکنندهٔ همان شرایط باشد به وجود آوریم، در حقیقت کاری هنری خلق کرده‌ایم. همهٔ این بحث را می‌توان به بیان خیلی سردستی تحت عنوان «حساسیت خلاق» مطرح کرد؛ اما این در حقیقت، عبارتی بلندپروازانه است که بیش از آن‌چه را ممکن است وعده می‌دهد.

۱۰. خلاصه می‌کنم، یک فضای کلی فعالیت انسانی وجود دارد که از منظر حفظ بلافصلِ فرد کاملاً قابل چشم‌پوشی است. به علاوه در تعارض با فعالیت عقلانیِ محض نیز هست، زیرا عبارت است از رشد حواسی که گرایش دارند به تکرار یا به درازاکشاندن آن‌چه عقل گرایش به حذف آن یا گذر از آن دارد؛ درست همان‌طور که عقل گرایش به کنار گذاشتن ماده و ساختار شنیداریِ گفتمان برای رسیدن به معنای آن دارد.

۱۱. اما از سوی دیگر، این فعالیت با بیهودگی و بی‌محتواییِ صرف در تعارض است. حساسیت که شروع و پایان این فعالیت است، از بی‌محتوایی و تهی‌بودگی منزجر است و خودبه‌خود در برابر نبودِ انگیزه واکنش نشان می‌دهد. هرگاه گذر زمان بدون کار یا دغدغهٔ ذهنی بر انسان تحمیل شود، حال انسان متحول می‌شود و مشخصهٔ این تحول، نوعی خلاقیت مولد است که گرایش به بازگرداندن مبادلهٔ معمول بین توانش [potentiality] و فعالیت [activity] احساسات دارد. کشیدن طرحی بر روی سطحی تهی، تولید ترانه‌ای در سکوت: اینها فقط واکنش هستند، مکمل‌هایی هستند برای جبران نبودِ هیجان، گویی این غیاب، که ما فقط با یک نفی ساده بیانش می‌کنیم، تأثیری مثبت بر ما دارد.

این‌جاست که می‌توانیم نطفهٔ اصلیِ تولید اثر هنری را دریابیم. اثر هنری را با این واقعیت می‌شناسیم که هیچ‌یک از «ایده‌هایی» که در ما برمی‌انگیزد و هیچ یک از کنش‌هایی که در برابر ما قرار می‌دهد، نمی‌توانند آن را تهی کنند یا نقطهٔ پایانی بر آن نهند؛ هر قدر هم که بوی خوش گلی را که با حس بویاییِ ما هم‌سویی دارد، استشمام کنیم هیچ‌گاه سیر نمی‌شویم، زیرا لذت ناشی از استشمام عطر نیاز به آن را احیاء می‌کند ـ و گویی این چرخه را پایانی نیست ـ و هیچ خاطره‌ای، هیچ کنشی، هیچ فکری نیست که بتواند اثر آن را خنثی کند و از بین ببرد و ما را به کلی از سیطرهٔ قدرت آن خارج کند. این درست همان چیزی است که کسی که به دنبال خلق اثر هنری است، برایش سخت می‌کوشد.

۱۲. این تحلیل مبانی اساسی و بنیادیِ هنر، ما را به سوی اصلاح بنیادیِ پنداشت معمول از حساسیت هدایت می‌کند. در حکم یک قاعدهٔ

کلی، حساسیت صرفاً دریافتی یا گذرا تلقی شده است، اما دیدیم که باید نیروی تولید را نیز مورد توجه قرار داد. به همین دلیل است که ما بر مکمل‌ها تأکید کرده‌ایم. اگر کسی نسبت به رنگ سبز بی‌اطلاع باشد و هیچ‌گاه این رنگ را ندیده باشد، فقط باید مدتی به چیزی به رنگ سرخ خیره بماند تا آن حس ناشناخته را در خود تولید کند.

همچنین دیدیم که حساسیت محدود به کنش نیست، بلکه برخی اوقات می‌خواهد (نیاز دارد) و سپس به خود واکنش نشان می‌دهد.

کل این ماجرا به احساسات محدود نیست. اگر تولید، تأثیرات و جایگزینی‌های چرخه‌ای شگفت‌انگیز انگاره‌های ذهنی را به دقت مورد توجه قرار دهیم، همان روابط کنترل و تقارن، و از همه مهم‌تر همان نظام بازتولید مکرر و نامعین را در می‌یابیم که در حوزه‌های حساسیت خاص به آنها اشاره کردیم. این انگاره‌ها ممکن است پیچیده باشند، ممکن است در طی دورهٔ قابل ملاحظه‌ای از زمان شکل گرفته باشند، ممکن است شبیه حوادث جهانِ خارج باشند، و گهگاهی ممکن است به واقع با نیازهای واقعی تلفیق شوند؛ با این وجود آنها به طریقی رفتار می‌کنند که ما هنگام سخن گفتن دربارهٔ حس ناب برایشان توصیف کرده‌ایم. از همه مشخص‌تر نیاز به دوباره دیدن، دوباره شنیدن و تجربهٔ نامعین است. عاشقِ شکل هیچ‌گاه از نوازش برنز یا سنگ که حس لامسهٔ او را به هیجان می‌آورد، خسته نمی‌شود. عاشق موسیقی پس از شنیدن آهنگی که برایش شعف‌آور بوده است، فریاد «دوباره، دوباره» سر می‌دهد. کودک می‌خواهد که داستان را دوباره برایش بگویید: «دوباره تعریف کن! دوباره!...»

۱۳. صنعت انسانی از این ویژگی‌های ابتدایی حواس ما نتایج چشمگیری گرفته است. تعداد بی‌شمارِ آثار هنری که در طی دوره‌های متفاوت تولید شده‌اند، تنوع روش‌ها و شیوه‌ها، تنوع انواع که این ابزارهای زندگی حسی و عاطفی باز می‌نمایند، حیرت‌انگیز و شگفتی‌آورند. اما این رشد عظیم فقط در اثر همیاریِ آن استعدادهایی ممکن شده است که در آنها، حساسیت فقط نقشی ثانویه بازی می‌کند. آن دسته از توانایی‌های ما که بی‌فایده نیستند، بلکه برای ادامهٔ حیات و وجود ما الزامی یا دست‌کم مفیدند، توسط انسان پرورش داده شدند و قدرت یا دقت بیشتر به آنها داده شد. کنترل انسان بر ماده، پیوسته قوی‌تر و دقیق‌تر شد. هنر از این پیشرفت‌ها بهره گرفته است و از تکنیک‌های متفاوتی که برای پاسخگویی به ضروریات زندگی روزمره ابداع شدند، ابزارها و روش‌های درخوری را در اختیار هنرمند قرار داده است. از سوی دیگر، خرد و ابزارهای انتزاعیِ آن (منطق، روش، طبقه‌بندی، تحلیل داده‌ها، نقد که برخی اوقات در تقابل با حساسیت قرار دارند، زیرا بر خلاف احساسات، همیشه به سوی یک محدودیت پیش می‌روند، هدف معینی را دنبال می‌کنند ـ فرمولی، تعریفی، قانونی ـ و گرایش به آن دارند که همهٔ تجربهٔ حسی را از توان بیندازند یا آن را با نشانه‌های قراردادی جایگزین کنند) به هنر کمک کرده‌اند تا اندیشهٔ تکرار شونده‌ای که انتقادی شکل گرفته است، و از اعمال متمایز و آگاهانه‌ای تشکیل شده است که به لحاظ صورت و محتوای تعمیم‌پذیر قوی و غنی هستند، جان بگیرد. از جمله دیگر پیامدهای آن را می‌توان شکل‌گیری زیباشناسی نامید؛ مداخلهٔ خِرد به شکل‌گیریِ زیباشناسی انجامیده است و یا بهتر بگوییم به شکل‌گیریِ نظام‌های متفاوت زیباشناختی، که هنر را مسألهٔ دانش تلقی کرده‌اند و لذا کوشیده‌اند تا آن را به ایده‌هایی فروکاهند. گذشته از زیباشناسی به مفهوم دقیق کلمه، که موضوع مورد توجه فیلسوفان و دانشگاهیان و پژوهشگران است، نقش خرد در هنر شایستهٔ مطالعه‌ای مبسوط است. در این جا فقط می‌توانیم در حد پیشنهاد چنین طرحی باقی بمانیم و خود را راضی کنیم به اشاراتی به «نظریه‌ها»، «مکاتب» و «دکترین‌ها»ی بی‌شمار که بسیاری از هنرمندان مدرن پی‌گیر آنها بوده‌اند، و همچنین جار و جنجال‌های بی‌پایان در بین شخصیت‌های جاودانه و همسانِ این کمدی هنر: طبیعت، سنت، خلاقیت، سبک، حقیقت، زیبایی و غیره.

۱۴. هنر که حال به مثابهٔ نوعی فعالیت تلقی شده است، واداشته شده

است تا به شرایط زندگی اجتماعیِ استانداردِ ما تن در دهد. هنر جای خود را در اقتصاد جهان یافته است. تولید و مصرف کارهای هنری دیگر به‌طور کلی مستقل از یکدیگر نیستند، بلکه گرایش به سازمان‌دهیِ آنها همراه با یکدیگر وجود دارد. یک بار دیگر هنرمند دارد به یک فعال حرفه‌ای، یعنی عضوی از یک حرفهٔ رسمی و شناخته‌شده بدل می‌شود. در کشورهای بسیاری، دولت کوشش می‌کند هنر را هدایت کند، همهٔ آن‌چه از دستش بر می‌آید را انجام می‌دهد تا هنرمندان را «تشویق کند» و مسئولیت حفاظت از آثارشان را نیز برعهده بگیرد. در برخی رژیم‌های سیاسی، دولت می‌کوشد هنر را هم در فهرست فعالیت‌های تبلیغاتیِ خود وارد کند، و به این ترتیب آن‌چه را شیوهٔ رایج در همهٔ مذاهب بوده است، تقلید کند. قانون‌گذار چنان جایگاه به هنر داده است که خود را ملزم به تعیین شرایطی کرده است که به موجب آن می‌توان به کار هنری دست زد و مالکیت آثار هنری را ثبت کرد. به این ترتیب پارادوکسی شکل می‌گیرد که به موجب آن شرایط محدودی برای حقی تدوین می‌شود که ورای آن‌چه قانون زنده نگه می‌دارد، شکل گرفته است. هنر دارای رسانه‌های گروهیِ خاصِ خود، سیاست‌های داخلی و خارجی، مکاتب خود و بازارهای خود است؛ حتی بانک‌هایی بزرگ، موزه‌ها، کتابخانه‌ها و غیره دارد که سرمایهٔ کلانی را که طی قرن‌ها تلاش «حساسیت خلاق» پدید آمده است، در خود انباشته‌اند.

بنابراین هنر نیز شانه به شانهٔ صنعت، فایده‌مند به راه خود ادامه می‌دهد. از سوی دیگر، پیشرفت‌های چشمگیر فنی که پیش‌بینی را در حوزه‌های مختلف ناممکن می‌کند، حتماً با ایجاد روش‌های تازهٔ ناشنیدهٔ بکارگیری حس بر سرنوشت هنر تأثیر می‌گذارند. تا همین لحظه هم

اختراع عکاسی و سینما مفهوم هنرهای تجسمی را در ذهن ما به‌طور کلی دگرگون کرده‌اند. بی‌تردید این امکان وجود دارد که تحلیل بسیار ریز و دقیق حواس که به نظر می‌رسد برخی از شیوه‌های بخصوص مشاهده یا ضبط ـ مانند اسیلوگراف اشعهٔ کاتدی ـ خبر از امکان آن می‌دهند، روش‌هایی برای بازی با حواس را در پی داشته باشند که در قیاس با آنها موسیقی ـ حتی موسیقی الکترونیکی ـ به لحاظ مکانیکی پیچیده و از جهت اهداف کهنه به نظر می‌رسند. شاید شگفت‌انگیزترین رابطه‌ها بین «فوتون» و «سلول عصبی» شکل بگیرد.

با این وجود برخی نشانه‌ها این ترس را که افزایش شدت و دقت و آشفتگی دائمی که نوآوری‌های حیرت‌انگیز ـ که زندگی انسان را کاملاً دگرگون کرده‌اند ـ در ذهن انسان به وجود آورده‌اند، ممکن است به‌تدریج حساسیت او را کُند کرده و هوش و خرد او را نسبت به گذشته سر به‌راه‌تر و رام‌تر کند، ترسی موجه جلوه می‌دهد.■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی