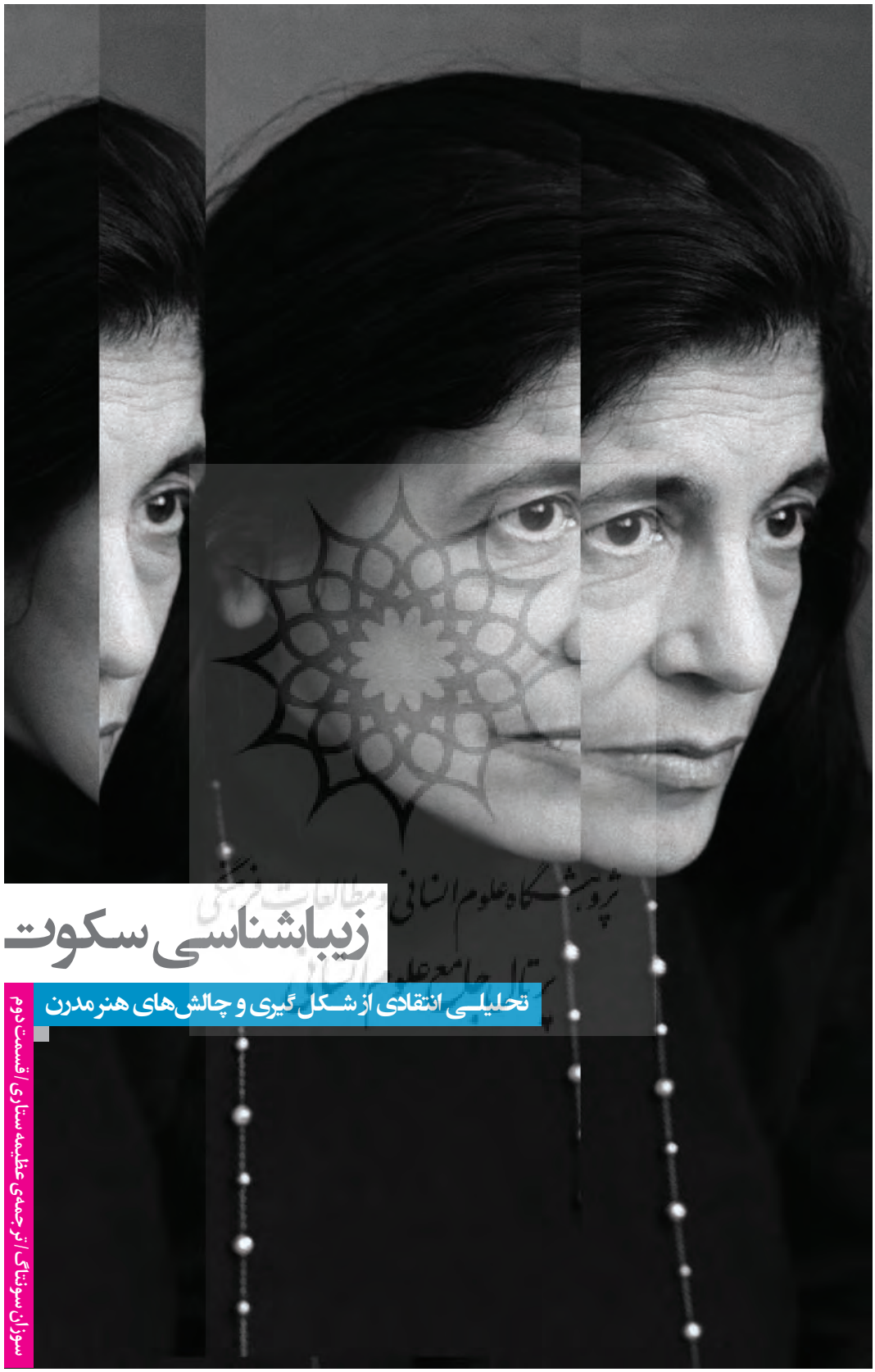

زیباشناسی سکوت

تحلیلی انتقادی از شکل گیری و چالش‌های هنر مدرن

سوزان سونتاگ / ترجمه‌ی عظیمه ستاری / قسمت دوم

اشاره

هنرمند اهل «نظر» است، و اهل نظر «حیران» اند و حیرانان «خاموش». پس خاموشی و سکوت طریق هنرمندان است. حتی سخن آنان نیز از جنس سکوت است، و همین نکته است که هنرمندان را از فلاسفه و علما و از قال و قیل شان جدا می کند. اگر اهل علم دل به زبان موجودات بسته اند، هنرمند آشنای زبان عدم است و همین آشنایی است که او را محرم راز می کند: «ای زبان‌دانِ عدم از خامُشی غافل مباش/ زین ادابازی به حرف آشنایی می‌رسی».

آنچه در ادامه می آید قسمت پایانی مقاله‌ی زیبایی شناسی سکوت است که چهار ده بند اول آن در شمارِه‌ی قبل به چاپ رسید. رابطه‌ی زبان، سکوت و معنا در این قسمت مورد تأکید قرار گرفته است.

۱۵

ریلکه در چهارمین سوگ سروده‌ی دوئینو، بیانی استعاری درباره‌ی مسئله‌ی زبان پیش‌می‌نهد و روالی را برای مواجهه با زبان توصیه می‌کند که تا حداکثر ممکن رو به سوی افق سکوت داشته باشد. پیش‌شرط «تهی‌کردن»، فهم آن چیزی است که شخص از آن «پر» است، به عبارتی فهم واژه‌ها و ژست‌های قالبی که فرد خود را با آن‌ها مانند عروسک پرکرده است. پس فقط در مواجه‌ای متضاد با عروسک است که «فرشته» ظاهر می‌شود. چهره‌ای که بازنمود امکانی به همان اندازه ناانسانی هرچند «برتر» است، امکان فهم فرا-زبانیِ یکسر بی‌واسطه. نه عروسک و نه فرشته، این تنها انسان‌ها هستند که در قلمرو زبان سکنی می‌گزینند. اما برای اینکه بتوان طبیعت، اشیاء، انسان‌های دیگر، و نیز موقعیت‌های زندگی معمولی را از موضعی غیر از موضع علیل تماشاچی‌بودن محض تجربه کرد، زبان باید تجرد و تقوایش را باز یابد. همان‌طور که ریلکه در سوگ سروده‌ی نهم توصیف می‌کند، رستگاری و رهایی از زبان (مثل اینکه بگوییم نجات از جهان از طریق جادادنش در آگاهی) فرآیندی طولانی و بی‌نهایت طاقت‌فرسا و دشوار است. انسان‌ها آنقدر «هبوط» کرده‌اند که باید به سادگی از ساده‌ترین کنش‌های زبانی بیاغازند: «یعنی نام‌گذاری اشیاء». و شاید چیزی بیش از همین نقش حداقلی را نتوان از فساد و تباهی عمومی دامن‌گیر زبان حفظ کرد. ریلکه می‌گوید ممکن است زبان به‌خوبی در یک وضعیت پایدار تنزل‌یافته وفق بیابد. بنابراین شاید، بعد از اینکه این تمرین معنوی تحدید زبان به نام‌گذاری تکمیل شود، بتوان سروقت کاربردهای بلندپروازانه‌تر زبان رفت، و تا آن زمان نباید کار بیش‌تری که به آگاهی امکان از خودبیگانگی بدهد انجام داد.

از نظر ریلکه غلبه بر از خودبیگانگیِ آگاهی، امری تصورپذیر است، و ابزار این چیرگی، مانند آنچه در اسطوره‌های رادیکال علوم باطنی آمده، به هیچ‌روی استعلای زبان نیست. ریلکه می‌گوید کافی است دامنه و کاربرد زبان را به طرز چشم‌گیری کاهش دهیم. برای این اقدام ساده‌ی اغواکننده‌ی نام‌گذاری، آمادگی فوق‌العاده روحی لازم است. نام‌گذاری چیزی کمتر از تند و تیزکردن هماهنگ و صیقل‌دهنده‌ی حواس نیست. (در تضاد کامل با چنین طرح‌های تخطی‌کننده‌ای هپایانی شبیه و متأثر از همان میزان دشمنی با فرهنگ عقلانی-کلامی به عنوان شیوه‌ای برای مشوش‌کردن حواس.)

راه حل ریلکه در جایی بین بهره‌گیری از لَختی و بی‌حسی زبان به مثابه یک نهاد فرهنگی عوامانه و کاملا مستقر، و تسلیم‌شدگی به سرگیجه‌ی مهلک سکوت ناب قرار می‌گیرد. اما این راه حل میانه‌ی تنزل زبان به نام‌گذاری می‌تواند به شیوه‌ای کاملا متفاوت دنبال شود. نظریه‌ی ملایم نام‌گذاری پیشنهادی ریلکه (که فرانسیس پونگ نیز آن را پیشنهاد کرد و به‌کار بست) با نومینالیسم (اصالت تسمیه) افراطی هنرمندان دیگر مقایسه کنید. حمایت‌های آشناتر هنر مدرن از زیبایی‌شناسی مجموعه‌ها، فهرست‌ها و سیاهه‌برداری‌ها، با توجه به اشیاء «انسانی‌شده» صورت نمی‌گیرد، بلکه برای صحه‌گذاردن بر غیر انسانی‌بودن، غیر جاندار‌بودن، بی‌تفاوتی آن‌ها به دغدغه‌های انسانی، و جدایی آن‌ها از این دغدغه‌هاست. (نمونه‌هایی از این دغدغه‌های «غیر انسانی» مربوط به نام‌گذاری عبارتند از: تأثرات آفریقا اثر راسل؛ نقاشی‌ها بر پرده‌های ابریشمی، و فیلم‌های اولیه‌ی اندی وارهل؛ رمان‌های اولیه‌ی آلن رب گریه؛ که در آن‌ها سعی شده کارکرد زبان در حد توصیفات عریان فیزیکی و مکانی محدود شود).

ریلکه و پونگ فرض می‌کنند که اولویت‌هایی وجود دارد: غنا در تقابل با ابژه‌های تهی، رویدادهایی با افسون و اغواگری خاص، (این انگیزه‌ای است در جهت تلاش برای پوست‌کندن زبان و اجازه‌دادن به «چیزها» که خودشان حرف بزنند)، آن‌ها با قطعیت بیشتری فرض می‌کنند که اگر وضعیت‌هایی از آگاهی کاذب (مسدودشده با زبان) وجود داشته باشد، پس وضعیت‌های معتبری از آگاهی نیز موجود است، که نقش هنر ارتقاء آن‌هاست. دیدگاه جایگزین، سلسله‌مراتب سنتی اهمیت و معنا را منکر می‌شود؛ سلسله‌مراتبی که در آن برخی چیزها در مقایسه با چیزهای دیگر از «اهمیت» بیشتری برخوردارند. تمایز بین دو تجربه‌ی راستین و گمراه‌کننده، و آگاهی صادق و کاذب نیز در این دیگاه انکار می‌شود. در اصل باید مشتاق توجه‌کردن به هر چیزی بود. این دیدگاه، که کیج به شیوه‌ای دقیق‌تر صورتبندی کرده است، هر چند ممکن است کاربست آن در هرجایی دیده شود، به هنر سیاهه‌برداری، هنر کاتالوگ، هنر سطوح، و نیز هنر «امکان و اتفاق» می‌انجامد. نقش هنرْ ارتقاء هر نوع تجربه‌ی انضمامی نیست، بلکه نقش آن گشودگی در مقابل چندگانگیِ تجربه است که با تأکید قاطع بر چیزهایی که معمولا بی‌اهمیت و ناچیزند، به اجرا در می‌آید.

دلبستگی هنر معاصر به اصل روایت «مینیمال» از کاتالوگ و سیاهه‌برداری، به نظر بیشتر نقیضه‌ای بر دیدگاه جهانی سرمایه‌داری است، که در آنْ محیط به ذره‌هایی از «اقلام» تبدیل می‌شود (اعم از چیزها و افراد، آثار هنری و ارگانیسم‌های طبیعی) که هر «قلم» یک وسیله (کالا) است، یعنی یک شیء قابل حمل‌ونقل و مجزا. در اینجا یک هم‌ترازی عام ارزش وجود دارد که در هنر سیاهه‌برداری ترتیب داده می‌شود، که خود فقط یکی از رهیافت‌های ممکن به کلام به طور مطلوب تصریف نشده است. به طور سنتی، تأثرات اثر هنری به طور نامساوی توزیع شده است، تا در مخاطب توالی مشخصی از تجربه را القا کند: ابتدا برانگیخته‌سازی، سپس دستکاری، و سرانجام متحقق ساختن توقعات عاطفی. آنچه اکنون پیشنهاد می‌شود کلام است بدون تأکید بر مفهومی سنتی آن (بار دیگر اصل خیرگی در مقابل نگاه).

دونگاه

تنها انسان‌ها هستند که در قلمرو زبان سکنی می‌گزینند. اما برای اینکه بتوان طبیعت، اشیاء، انسان‌های دیگر، و نیز موقعیت‌های زندگی معمولی را از موضعی غیر از موضع تماشاچی‌بودنِ محض تجربه کرد، زبان باید تجرد و تقوایش را باز یابد

چنین هنری می‌توانست همچون ایجاد «فاصله»ی عمیق توصیف شود (فاصله‌گذاری بین تماشاگر و ابژه‌ی هنری، و بین تماشاگر و عواطفش). اما، به لحاظ روان‌شناختی، فاصله اغلب معطوف به شدیدترین وضعیت احساسی است، که در آن فاصله یا خونسردی یا بی‌عاطفگی که در مواجهه با چیزی نشان داده می‌شود جذابیت ارضاناشدنی آن چیز برای ما را می‌سنجد. فاصله‌ای که بخش عمده‌ی هنر ضد اومانیستی پیش‌می‌نهد در عمل معادل دل‌مشغولی و وسواس است –سویه‌ای از درگیری در «چیزها» که نام‌گذاری «اومانیستی» ریلکه بر آن واقف نیست.

۱۶

نوالیس در سال ۱۷۹۹ نوشت: «چیزی غریب در کنش نوشتن و سخن گفتن وجود دارد». خطای مضحک و عجیب مردم این است که گمان می‌کنند واژه‌ها را در ارتباط با اشیاء به کار می‌برند، آن‌ها از ماهیت زبان ناآگاهند؛ ماهیتی که فقط خاص زبان است و آن را به رازی خلاق و باشکوه تبدیل می‌کند. وقتی کسی فقط محض سخن‌گفتن، سخن می‌گوید صادقانه‌ترین و اصیل‌ترین چیزی را که می‌تواند بگوید، به زبان می‌آورد.

شاید عبارت نوالیس در توضیح چیزی که در نگاه نخست ناسازه به نظر می‌آید، کمک‌رسان باشد. دوره‌ای که با حمایت گسترده از سکوت هنری همراه می‌شود باید مشتمل بر شمار روزافزون آثار هنریی باشد که صرفا یاوه می‌گویند. لفاظی و تکراری‌بودن به ویژه در هنرهای زمانمند نثر، داستان، موسیقی، فیلم و رقص گرایشی چشم‌گیر است، که بسیاری از آن‌ها به نظر نوعی لکنت هستی‌شناختی را گسترش می‌دهند –عملی که با امتناع این هنرها از گوش‌سپردن به انگیزه‌های یک کلام منزه و موجز (ضد حشو) با ساختار خطی شروع، وسط، و پایان، تسهیل می‌شود. اما در واقع هیچ‌تناقضی وجود ندارد. به این دلیل که اشتیاق هنر معاصر به سکوت هرگز صرفا بر طرد خصمانه‌ی زبان دلالت نکرده است. بلکه همچنین داوری بسیار مثبتی از زبان داشته است، از قدرت‌هایش و از سلامت گذشته‌اش و از خطرات فعلی که به خودآگاهی مخبر تحمیل می‌کند. از خلال این ارزیابی دوگانه و فشرده است که تکانه‌های لازم برای کلامی که هم مطول (و در اصل بی‌پایان) و هم به‌طرز غریبی گنگ و مبهم است، همچنین و به‌طرز دردناکی تنزل‌یافته، فراهم می‌شود. حتی ممکن است بتوان خطوط کلی یک عقلانیت پوشیده را احساس کرد، عقلانیتی قابل تشخیص در داستان‌های اشتاین، بورخس، بکت که ممکن است نوعی زبان خارج از گفتگو یا تشویق‌کردن خود به سکوت باشد.

ممکن است در پرتو نتایجی که به‌طور کلی از این استراتژی انتظار می‌رود، به این گمان رسید که این روشی عجیب و نه چندان امید بخش است. شاید چندان عجیب نیز نباشد، با این‌همه، می‌توان ملاحظه کرد که چگونه زیبایی‌شناسی سکوت اغلب دست‌دردست نفرت به زحمت مهارشده از پوچی و تهی‌بودگی ظاهر می‌شود.

همراه‌شدن این دو تکانه‌ی متضاد ممکن است نیاز به پرکردن تمام فضاها با ابژه‌های دارای وزن عاطفی ناچیز، یا حتی نیاز به پرکردن فضاها با رنگ‌های به زحمت تعدیل‌شده و یا ابژه‌های پر از شاخ و برگ، یا به چرخش درآوردن یک گفتار با حداقل تصریفات، و صورت‌های عاطفی و فراز و فرورهای تأکیدی را ایجاد کند. این روال‌ها به نظر قابل قیاس با رفتار یک روان‌نژند وسواسی در حال دفع خطر از خود است. کنش‌های چنین فردی باید در شکلی مشابه تکرار شود، زیرا خطری که وی را تهدید می‌کند یک خطر ثابت است. این کنش‌ها باید بی‌وقفه تکرار شوند، زیرا خطر هرگز برای همیشه دفع نمی‌شود. اما شعله‌های عاطفی تغذیه‌کننده کلام مشابه با وسواس، ممکن است آنقدر پایین کشیده شود که تقریبا حضورشان فراموش شود. پس همه‌ی آنچه برای شنیدن باقی می‌ماند نوعی صدای وزوز مداوم یا صدای نامفهوم موجود در فضاست. و آنچه برای چشم باقی می‌ماند پرشدگی ماهرانه فضا با اشیاست یا صحیح‌تر، استنساخ صبورانه‌ی جزئیات ظاهری اشیاء.

از این نظرگاهْ سکوت اشیاء، تصاویر و واژه‌ها، پیش‌شرط تعدد و ازدیادشان است. اگر به آن‌ها کارکردهای مجزا و منفردتری داده شود، هر یک از عناصر اثر هنری مدعی فضای روانی بیشتری می‌شوند و در این حالت ممکن است شمار کلی آن‌ها کاهش داده شود.

۱۷

گاهی اتهام علیه زبان متوجه کل زبان نیست، و فقط زبان نوشتاری را شامل می‌شود. بر همین اساس، تریستان تزارا سوزاندن همه‌ی کتاب‌ها و کتابخانه‌ها را برای ظهور دوره‌ای از افسانه‌های شفاهی لازم می‌داند. مک لوهان، چهره‌ای شناخته‌شده، ضمن قائل‌شدن به تمایزی دقیق بین زبان نوشتاری (که در «فضای بصری» وجود دارد) و گفتار شفاهی (که در «فضای شنیداری» وجود دارد)، مزیت‌های روان‌شناختی و فرهنگی گفتار شفاهی را به مثابه پایگاهی برای شعر و قریحه ستایش می‌کند.

اگر زبان نوشتاری همچون یک مجرم مجزا شود، آنچه به دست خواهد آمد، نه تنها تنزل بلکه استحاله‌ی زبان به چیزی نامنسجم‌تر، شهودی‌تر، سازمان‌نیافته‌تر، تصریفی‌تر غیر خطی‌تر (بنا به اصطلاح‌شناسی مک لوهان) و به طرز چشم‌گیری مطول‌تر خواهد بود. اما مگر نه این است که همین خصیصه‌ها بسیاری از روایت‌های بزرگ منثور عصر ما را رقم زده است؟ جویس، آستین، گادا، لاتورا، رایدینگ، بکت و بورخس، زبانی را به کار می‌گیرند که هنجارها و نیروهایش را وامدار زبان شفاهی است، یعنی با حرکت‌های تکراری چرخه‌ای و راوی اول شخص.

نوالیس می‌گوید: «حرف‌زدن برای حرف‌زدن کلید رستگاری و نجات است» (نجات از چه چیز؟ از حرف زدن؟ از هنر؟)

باید بگویم که نوالیس با ایجاز تمام رویکرد صحیح نویسنده به زبان را توصیف می‌کند، و معیارهای پایه‌ای را برای ادبیات به مثابه هنر پیشنهاد می‌دهد. اما اینکه آیا گفتار شفاهی الگوی خوش‌اقبالی برای سخن گفتن از ادبیات به مثابه هنر هست یا نه، هنوز پرسشی با پاسخی نامعلوم است.

۱۸

از تبعات گسترش زبان هنر در مفهوم زبانی خودمختار و خودبسنده (و در نهایت خودبازتاب)، یکی کاهش «معنا» است

دونگاه

دلبستگی هنر معاصر به اصل روایت «مینیمال» به نظر بیشتر نقیضه‌ای بر دیدگاه جهانی سرمایه‌داری است، که در آنْ محیط به ذره‌هایی از «اقلام» تبدیل می‌شود که هر «قلم» یک وسیله (کالا) است، یعنی یک شیء قابل حمل‌ونقل و مجزا

که به طور سنتی در آثار هنری جستجو می‌شد. «حرف‌زدن برای حرف‌زدن» ما را ناچار از جابه‌جاکردن معانی گزاره‌های زبانی یا شبه‌زبانی می‌کند. ما به سمت رهاکردن معنی (در مفهوم ارجاع به هویت‌های خارج از اثر هنری) به مثابه معیاری برای زبان هنر به نفع «کاربرد» سوق داده می‌شویم. (برنهاد معروف ویتگنشتاین، «معنا کاربرد است»، می‌تواند، و باید، با جدیت در هنر به کار بسته شود.)

معنایی که به طور جزئی یا کامل به «کاربرد» تبدیل شده، همان راز پشتِ استراتژیِ گسترده‌ی اصالت است و پیشرفتی عمده در زیبایی‌شناسی سکوت محسوب می‌شود. «اصالت مخفی» که نویسندگانی تا این حد متفاوت مثل کافکا و بکت را شایسته‌ی تقلید کرده است، روایتی دیگر از همین تبدیل است. روایت‌های کافکا و بکت گیج‌کننده و معمایی‌اند، زیرا آن‌ها آمده‌اند تا خواننده را به نسبت‌دادن معانی نمادین و تمثیلی به خود دعوت کنند و هم‌زمان چنین اطلاق‌هایی را از خود برانند. حقیقت این است که زبان آن‌ها، وقتی به دقت بررسی شود، چیزی بیش از معانی تحت‌اللفظی را افشا نمی‌کند. به‌طور دقیق، قدرت زبان آن‌ها ناشی از این واقعیت است که معنا در زبان آن‌ها بسیار عریان است.

تأثیر چنین عریانی‌ای اغلب نوعی اضطراب است؛ مانند اضطرابی که وقتی چیزهای آشنا سر جایشان نیستند، یا نقش همیشگی خود را ایفا نمی‌کنند احساس می‌کنیم. ممکن است از اصالت نابهنگام همان‌قدر مضطرب شد که از اشیاء آشفته‌کننده‌ی سوررئالیست‌ها، اندازه‌ی غیر منتظره‌ی آن‌ها و موقعیت اشیاء قراردادشده در مناظر تخیلی. هرآنچه یکسر راز آمیز است، می‌تواند به‌لحاظ روانی، هم آرامش‌بخش و هم برانگیزاننده‌ی اضطراب باشد. (دستگاهی کامل برای شعله‌ورکردن هر دوی این احساسات متناقض، طراحی‌های بوش در موزه هلند که درختانی با دو گوش اطراف تنه‌هایشان را نشان می‌دهد است. انگار آن‌ها در حال گوش‌دادن به جنگل هستند، در حالی‌که کف جنگل پوشیده از چشم است). در برابر یک اثر هنری کاملا آگاهانه، چیزی شبیه ترکیبی از اضطراب، جداشدگی و کشش جنسی غیرعادی احساس می‌شود و نیز آرامشی که یک انسان سالم بعد از نگاه‌های کوتاه و سریع به فردی با یک اندام قطع‌شده در خود می‌یابد. بکت در دفاع از اثر هنری‌ای حرف می‌زند که یک «ابژه‌ی کامل» باشد، کامل حتی با وجود بخش‌هایی از دست داده، و نه یک «ابژه‌ی ناقص». مسئله، مسئلهٔ‌ی درجه است.

آنچه دقیقا یک تمامیت است، آنچه کمال در هنر (یا هر چیز دیگر) را می‌سازد، به‌طور دقیق مسئله‌ی اصلی است؛ مسئله‌ای که در اصل، حل‌ناشدنی است. واقعیت این است که اثر هنری به هر شکلی که باشد، می‌توانست —یا می‌تواند– شکل دیگری داشته باشد. ضرورت وجود قسمت‌های خاصی و به ترتیب خاصی در یک اثر، هرگز یک واقعیت ازپیش‌معلوم نیست. این شکلی اعطاشده به اثر است. امتناع از پذیرش این تصادفی‌بودن (حادثیت) الزامی (یا گشودگی) آن چیزی است که میل مخاطبان را برای تأیید ناگشودگی اثر هنری از طریق تفسیر آن، موجب می‌شود و آن چیزی است که احساسی مشترک را در میان هنرمندان و منتقدان ایجاد می‌کند که اثر هنری همیشه به‌نوعی کاری ناقص یا به نسبت موضوعش ناکافی است.

اما مگر اینکه کسی قائل به این باشد که هنر چیزی را بیان می‌کند، در این صورت این روال‌ها و نگرش‌ها فرسنگ‌ها از اجتناب‌ناپذیری فاصله دارند.

۱۹

این مفهوم سرسختانه‌ی هنر به مثابه‌ی «بیان» است که قرائتی رایج و در عین‌حال تردیدپذیر از مفهوم سکوت را پیش‌می‌نهد، که انگاره‌ی «وصف‌ناپذیری» را نیز موجب می‌شود. این نظریه هنر را قلمروی «امر زیبا» می‌داند که بر مشخصه‌های بیان‌ناپذیری و وصف ناشدنی دلالت می‌کند. در واقع تلاش برای بیان امر بیان‌ناپذیر به‌مثابه مهمترین معیار هنر در نظر گرفته می‌شود؛ و گاهی، برای مثال، در چندین مقاله از والری، فرصتی برای تمایزگذاری جدی بین ادبیات منثور و شعر –و البته از نظر من تمایزگذاری غیر قابل دفاع. والری بر همین مبنا بحث معروف خود را که رمان به هیچ‌وجه یک فرم هنری نیست، قاطعانه پیش‌می‌برد (در بافت‌های بسیار متفاوتی سارتر نیز این نظر را تکرار می‌کند). وی این طور استدلال می‌کند: از آنجا که هدف نثر برقراری ارتباط است، پس کاربرد زبان نثر کاملا مستقیم است. شعر، که یک هنر است، باید اهداف کاملا متفاوتی داشته باشد: بیان تجربه‌ای ضرورتا وصف‌ناپذیر و کاربست زبان برای بیان امری بی‌آوا. شاعران، در تقابل با نثرنویسان، درگیر واژگون‌کردن ابزارشان می‌شوند و در پی فرارفتن از آن برمی‌آیند.

از آنجا که مبنای این نظریه بر این فرض استوار است که دغدغه‌ی هنر «زیبایی» است، جذابیتی ندارد. (زیبایی‌شناسی مدرن به دلیل وابستگی‌اش به این مفهوم اساسا پوچ افلیج شده است. چنان‌که گویی هنر «درباره»ی زیبایی است، همان‌طور که علم «درباره»ی حقیقت!). اما حتی اگر نظریه از این مفهوم «زیبایی» صرف‌نظر کند، هنوز مخالفت جدی‌تری وجود دارد که باید به آن پرداخت. این دیدگاه که بیان امر بیان‌ناپذیر را نقش ابدی شعر می‌داند (این دیدگاه را به مثابه پارادایمی برای همه هنرها در نظر آورید) به شکل معصومانه‌ای غیر تاریخی است. در حالی که بی‌شک، امر بیان‌ناپذیر همچون مقوله‌ای دائمی از آگاهی، مطمئنا همیشه خانه‌ی خود را در هنر بنا نکرده است، بلکه پناه‌گاه سنتی آن نخست در گفتمان مذهبی و سپس در فلسفه بوده است (نگاه کنید به رساله هفتم افلاطون). به این واقعیت که هنرمندان معاصر به مسئله‌ی سکوت می‌اندیشند –و بنابراین، در یک معنای گسترده‌تر، به امر بیان‌ناپذیر– باید به صورتی تاریخی و به مثابه پیامد اسطوره‌ی غالب «مطلق‌بودن» هنر فهمیده شود، که در مقاله حاضر به آن اشاره شد. ارزشی که به سکوت داده شد، از ماهیت هنر سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه ناشی از اطلاق برخی کیفیات «مطلق» به ابژه هنر و فعالیت هنرمند در دوره‌ی معاصر است.

حدی که هنر درگیر امر وصف‌ناپذیر می‌شود امری خاص و معاصر است. هنر در مفهوم مدرن، همواره با تخطی نظام‌مند از نوع رسمی آن مرتبط است. نقض نظام‌مند قراردادهای صوری قدیمی‌تر از سوی هنرمندان، به کار آن‌ها هاله‌ای از دهشتناکی می‌دهد، مثلا هنگامی که مخاطب با ناراحتی حضور منفی چیز دیگری را حس می‌کند که می‌توانست گفته شود اما آن چیز به هستی نیامده است. همان‌طور که وقتی «عبارتی» در

دونگاه

گاهی اتهام علیه زبان متوجه کل زبان نیست، و فقط زبان نوشتاری را شامل می‌شود. مک لوهان، چهره‌ای شناخته‌شده، ضمن قائل‌شدن به تمایزی دقیق بین زبان نوشتاری و گفتار شفاهی، مزیت‌های روان‌شناختی و فرهنگی گفتار شفاهی را به مثابه پایگاهی برای شعر و قریحه ستایش می‌کند

یک قالب متهوارنه‌ی دشوار یا جدید ساخته می‌شود، می‌خواهد به نظر دو پهلو و مبهم یا صرفا پوچ بیاید. اما این ویژگی‌های وصف‌ناپذیری، نباید به بهای آگاهی فرد از ایجابی‌بودن اثر هنری تأیید شوند. مهم نیست هنر معاصر تا چه حد خود را با میل‌اش به نفی، محدود کرده باشد، هنوز می‌تواند به عنوان مجموعه‌ای از دفاعیات از هنر رسمی (Formal) تحلیل شود.

مثلا هر اثر هنری به ما یک الگو یا پارادایمی از دانستن چیزی یا نوعی معرفت‌شناسی ارائه می‌دهد. اما با در نظرگرفتن اثر هنری به‌مثابه یک طرح معنوی و واسطه‌ای برای اشتیاق به امر مطلق، آنچه هر اثر هنری فراهم می‌کند مدلی برای شعوری فرا-اجتماعی و معیاری برای حسن سلوک و آداب‌دانی است. هر اثر هنری بر یگانگی اولویت‌های مشخصی درباره‌ی آنچه می‌تواند یا نمی‌تواند گفته شود یا ارائه شود، دلالت می‌کند. همچنین می‌تواند هم‌زمان پیشنهادی ضمنی برای باژگون‌کردن قواعد پیش‌ترتقدیس‌شده درباره‌ی آنچه می‌تواند گفته شود (یا ارائه شود) را پیش‌نهد. باری، هر اثر هنری مجموعه‌ی قواعد خود را صادر می‌کند.

۲۰

دو شیوه برای جانبداری از سکوت وجود دارد: شیوه‌ی پرهیاهو و شیوه‌ی آرام.

شیوه‌ی پرهیاهو، کارکرد نقیض متزلزل «پلنوم[۱]» (Plenum) و «فضای تهی» است. آشکارا، درک حس‌مدارانه، پرشور و بینازبانی از پلنوم می‌تواند به شیوه‌ای وحشتناک و تقریبا آنی در فضای تهی سکوت منفی مستهلک شود.

این قرائت از سکوت، با آگاهی کامل از خطرکردنش (خطر سرگیجه روانی و حتی جنون) تمایل به دیوانگی و تعمیم‌های بیش از حد دارد. این شیوه همچنین شیوه‌ای آخرالزمانی است که باید تحقیر تمام تفکر آخرالزمانی را نیز برتابد. عمدتا پیش‌گویی پایان، دیدن روز واقعه‌ای که می‌آید، و پشت سر گذاشتن آن، و تنظیم مجدد تاریخی جدید برای نابودشدن آگاهی، آلودگی قطعی زبان، و از پا افتادگی احتمالات ممکن در گفتمان هنر.

شیوه‌ی دیگر سخن گفتن درباره‌ی سکوت، شیوه‌ای محتاطانه‌تر است. در اصل، این شیوه خود را به مثابه گسترش مشخصه‌های اصلی کلاسیسیم سنتی ارائه می‌کند، یعنی دغدغه حالت‌های درستی و صحت، با معیارهای شایستگی و زیبندگی. سکوت در این خوانش تنها نوعی«کم‌حرفی» است که تا حد اعلا برکشیده شده است. البته، در ترجمه‌ی این دغدغه از بافت هنر کلاسیک سنتی، لحن آن از جدیت اخلاقی و معلم‌منشانه به بی‌تعصبی مطایبه‌آمیز تغییر یافته است. هرچند ممکن است بیانیه‌های پرهیاهو درباره‌ی بلاغت سکوت پرشور و حرارت‌تر به نظر بیایند، اما مدافعان آرامی (مثل کیج و جونز) حرفی به همان اندازه قاطع می‌زنند. آن‌ها نیز به همان انگاره‌ی آرمان‌های مطلق هنر از طریق انکار نظام‌مند هنر واکنش نشان می‌دهند؛ آن‌ها نیز همان تحقیر را بر معانی نهادینه‌شده از سوی خردگرایان فرهنگ بورژوازی روا می‌دارند، و به عبارتی دیگر برای فرهنگ در مفهوم آشنایش. اما آنچه از سوی فوتوریست‌ها، برخی از هنرمندان دادا، همچون یأسی خشن و دیدگاهی منحرف از آخرالزمان گفته می‌شود، به هیچ‌روی جدیت کمتری از بیان همین مضامین در زبانی مؤدب و نیز همچون زنجیره‌ای از تأییدات شوخ‌چشمانه ندارد. در واقع می‌توان این‌گونه استدلال کرد که سکوت احتمالا تا زمانی که دست در دست نقیضه‌گویی (Irony)های تقریبا نظام‌مند حرکت کند، مفهومی کاربردی در هنر مدرن و خودآگاهی باقی خواهد ماند.

در ذات تمام برنامه‌های معنوی تمایلی برای از میان‌بردن خودشان وجود دارد –نابودسازی معنای خود و معنای دقیق اصطلاحاتی که خودْ آن‌ها را پرورانده‌اند. (به همین دلیل است که معنویت باید به طور پیوسته از نو اختراع شود) همه‌ی طرح‌های حقیقتا غایی آگاهی سرانجام تبدیل به طرح و برنامه‌هایی برای افشاکردن خود تفکر می‌شوند.

بی‌شک، هنری که به مثابه طرحی معنوی فهمیده می‌شود یک استثنا نیست. هنر زمانه‌ی ما همچون نسخه‌ی بدل تکه‌تکه‌شده و منتزع از نهیلیسم مثبت که با اسطوره‌های بنیادین مذهبی تفسیرشده، به طور فزاینده‌ای به سمت تغییر و تبدیل‌های دردناک آگاهی پیش‌می‌رود. به احتمال بسیار، نقیضه‌گویی تنها وزنه‌ی تعادل ممکن برای این کاربرد حساس هنر به مثابه عرصه‌ای برای آزمون دشوار آگاهی است. چشم‌انداز حاضر این است که هنرمندان فسخ و براندازی هنر را به منظور احیای آن در یک نسخه‌ی عقب‌نشینی‌کرده ادامه دهند. مادامی که هنر در زیر فشارهای بازجویی دشوار و طولانی دوام می‌آورد، به نظر کیفیت مطایبه‌آمیز برخی از پرسش‌ها، امر مبارکی است.

اما شاید این چشم‌انداز به امکان‌پذیربودن خود نقیضه‌گویی وابسته باشد.

از زمان سقراط به این‌سو، شواهد بی‌شماری بر تأیید ارزشمندی نقیضه‌گویی نزد انسان‌های منزوی موجود است: نقیضَه‌گویی به عنوان یک روش چندلایه و جدی در جستجوی حقیقت فردی و حفظ آن و نیز در مقام روشی برای حفظ سلامت عقل خود، نزد انسان‌های منزوی موجود است. اما وقتی نقیضه‌گویی بدل به ذائقه‌ی مورد پسند برای فعالیتی ضرورتا همگانی، –فعالیت هنری– می‌شود، معلوم می‌شود که شاید چندان هم مفید نیست.

لازم نیست به اندازه‌ی نیچه، در این‌باره با قطعیت حرف زد. وی می‌گفت گسترش نقیضه‌گویی در یک تمدن همیشه به معنای طغیان تباهی و پایان نزدیک حیات و قدرت آن است. اما در وطن‌شهرهای پساسیاسی و الکترونیکیِ به هم مرتبط، که در آن هنرمندهای جدی شهروندی ناقصَ را از بین برده‌اند، ارتباطاتِ مشخصِ نظام‌مند بین فرهنگ و «تفکر» از هم گسیخته است (و هنرَ نیز امروزه شکلی مهم از تفکر است)، بنابراین تشخیص نیچه دیگر به‌کار این زمانه نمی‌آید. با وجود این، به نظر بعید نیست که احتمالاتِ فرض‌های پیوسته‌تضعیف‌شده‌ی یک فرد، بتواند برای مدت نَامعلومی در آینده تداوم یابد، بی‌آنکه سرانجام با یأس یا خنده‌ای که نفس برای کسی نگذارد، متوقف شود. ■

دونگاه

نیچه می‌گفت گسترش نقیضه‌گویی در یک تمدن همیشه به معنای طغیان تباهی و پایان نزدیک حیات و قدرت آن است. اما در وطن‌شهرهای پساسیاسی و الکترونیکیِ به هم مرتبط، که در آن هنرمندهای جدی شهروندی ناقص را از بین برده‌اند، ارتباطاتِ مشخصِ نظام‌مند بین فرهنگ و «تفکر» از هم گسیخته است، بنابراین تشخیص نیچه دیگر به‌کار این زمانه نمی‌آید

پی نوشت:

۱– فضایی که با ماده پر می‌شود.