زیبایی‌شناسی سکوت

تحلیلی انتقادی از شکل‌گیری و چالش‌های هنر مدرن

سوزان سونتاگ/ ترجمه‌ی عظیمه ستاری/ قسمت اول

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اشاره

تاریخ با به‌حاشیه‌رفتن و به‌مرکز آمدن گروه‌های اجتماعی خاص متحول می‌شود و این «آمدن و رفتن»ها برای هنرمندان، متفاوت است. نه به‌مرکز آمدنشان به‌معنای اقبال عموم مردم به آن‌هاست (که انگار غربت تقدیر هنرمندان است) و نه به‌حاشیه رفتنشان به‌معنای منزوی‌شدن. مردم همواره هنر می‌خواهند و لذا هنرمند باید «باشد»، اما اگر بودن هنرمند منجر به خلق اثری نشود چه؟ هنرمند ساکت با هنرمندی که نیست چه تفاوتی دارد؟ یا اگر اثری بیافریند که «حرفی برای گفتن» نداشته باشد چه؟ هنر ساکت با هنر بی‌معنی چه تفاوتی دارد؟

هنر مدرن در عین بی‌معنایی حرّاف بود و پرادعا، لذا طلب هنر ساکت اما بامعنی را پدید آورد؛ طلبی که سونتاگ مفصلا ریشه‌های آن را می‌کاود. او در این مقاله هنر ساکت، هنرمند ساکت و منتقد ساکت را بررسی می‌کند و در مقاله‌ی «علیه تفسیر» منتقدان را به سکوت فرا می‌خواند. بسیاری، این مقاله، که در دهه‌ی ۶۰ میلادی به‌همراه مقاله‌ی معروف «مرگ مؤلف» بارت در مجله‌ی آسپن (Aspen) به‌چاپ رسیده بود، را از پایه‌های نظری هنر «مینیمال» می‌دانند.

به‌دلیل طولانی بودن مقاله، شرح آن (که چندان با هدف مقاله سازگار نیست) را به شماره‌های بعد و به همراه قسمت دوم موکول می‌کنیم.

۱

هر عصری ناچار از درافکندن طرحی نو برای «معنویت» خاص خویش است. (این معنویت برای هر عصر، مجموعه‌ی طرح و برنامه‌ها، اصطلاحات، انگاره‌های طرز رفتار و سلوکی ویژه است که به‌منظور حل تناقضات دشوار ساختاری موقعیت بشری و نیز به کمال‌رساندن آگاهی انسانی و تعالی وی ارائه می‌شود.)

یکی از جدی‌ترین استعاره‌های برنامه‌ی معنویت در دوره‌ی مدرن «هنر» است. فعالیت‌های نقاشان، موسیقی‌دانان، شاعران، رقاصان و دیگر هنرمندان، که ذیل عنوان کلی «هنر» جای می‌گرفتند (رویدادی نسبتا جدید)، ثابت کرده است هر اثر هنری خاص، برای آنکه بتواند با انعطاف نمایش‌های مسئله‌ساز برای آگاهی را به صحنه آورد، برنامه‌ای کمابیش زیرکانه برای سامان‌بخشی یا آشتی‌دادن تناقضات حیات انسانی ارائه داده است. بی‌تردید، هنر برای حفظ این نقش محتاج نوسازی مداوم و پیوسته است. هر هدفی که برای هنر تعیین شود، در نهایت در برابر امکان‌های بی‌شمار آگاهی، محدود و ساختگی به نظر می‌آید. هنر صورتی از تحیر و رازورزیست که در برابر سلسله‌ای از دشواری‌های رازگشایی و ابهام‌زدایی تاب می‌آورد؛ بر اهداف قدیمی‌ترش تاخته و اهدافی دیگر جایگزین آن می‌شود؛ و در نهایت طرح‌های خودآگاهی کنار گذاشته‌شده با گذشت زمان، بار دیگر ترسیم می‌شوند. اما آنچه نیروی این دشواری‌ها را تأمین می‌کند -به تعبیری نیرویی اشتراکی- وحدت‌بخشیدن به فعالیت‌های بی‌شمار و کاملا مجزای هنری در یک حوزه‌ی واحد به نام «هنر» است. لحظه‌ی تولد «هنر»، سرآغاز دوره‌ی مدرن هنر است. از آن‌پس هر فعالیتی که در ذیل آن صورت می‌گیرد فعالیتی عمیقا مسئله‌ساز می‌شود، و هریک از روال‌های آن و سرانجام هر آن امر هنری که حق هستی پیدا می‌کند، می‌تواند مورد بازجویی و پرسش‌گری قرار گیرد.

در پی تبدیل هنرها به «هنر» اسطوره‌ای اصلی درباره‌ی هنر پدید آمد: اسطوره‌ی «مطلق‌بودن» (Absoluteness) کنش هنرمند. این اسطوره در نخستین قرائت غیردقیق‌ترش، هنر را به منزله‌ی جلوه‌ای از آگاهی انسان تلقی می‌کرد؛ آگاهی‌ای که در پی جستجوی شناخت خویشتن است (توافق بر سر اصول بنیادین ناشی از این اسطوره، کمابیش به راحتی صورت گرفت: برخی از صور بیان هنری کامل‌تر، ممتازتر، آموزنده‌تر و غنی‌تر از برخی دیگر است). قرائت دوم از این اسطوره رابطه‌ی پیچیده‌تر و تراژیک‌تر هنر با آگاهی را مفروض می‌دارد. اسطوره‌ی متأخرتر، که اسطوره‌ی ما نیز هست، با انکار هنر به عنوان امری صرفا بیانگر، آن را به نیاز روان (ذهن) یا قابلیت از خودبیگانه‌سازی نسبت می‌دهد. هنر دیگر به مثابه بیانگری خودآگاه مطرح نمی‌شود و بنابراین به‌طور ضمنی خود را تصدیق می‌کند. هنر فی‌نفسه آگاهی نیست، بلکه پادزهرش از درون آگاهی شکل می‌گیرد (اصول بنیادینی که این اسطوره را خلق می‌کنند به سهل‌الوصولی اسطوره‌ی اول نیستند).

اسطوره‌ی متأخرتر، که از مفهوم پساروانشناختی آگاهی مشتق شده، در دل فعالیت هنری ناسازه (Paradoxes)های بسیاری را جای می‌دهد که در مسیر رسیدن به وضعیت مطلق از هستی، آن‌گونه که در آیین‌های بزرگ مذهبی توصیف‌شده، نیز وجود داشته‌اند. از آنجا که کنش‌های آیینی باید از طریق نفی، به الهیات غیاب خداوند، به اشتیاقی سوزان برای ظلمات نادانستگی فراسوی دانش، و سکوت فراسوی سخن منتهی شود، پس هنر نیز باید به سمت ضد هنر، حذف «سوژه» («ابژه»، «تصویر»)، جایگزینی بخت و تصادف به جای قصدیت، و پی‌گیری سکوت سوق یابد.

در قرائت خطی اولیه از رابطه هنر با آگاهی، همواره بین وحدت «معنوی» تکانه‌های آفرینش‌گر (Creative Impulses) و کثرت «مادیت» آشفته‌کننده‌ی زندگی روزمره نزاعی صورت می‌گیرد که موانع بسیاری را از سر راه تعالی حقیقی برمی‌دارد. اما قرائت جدیدتر، که هنر را بخشی از یک تعامل دیالکتیکی با آگاهی می‌داند، قائل به تعارضی عمیق‌تر و آزاردهنده‌تر در این رابطه است: اشتیاق «روح» برای تجسدیافتن در هنر با «مادیت» خود هنر منافات می‌یابد. نقاب هنر کشیده می‌شود و چهره‌ی هنر در مقام امری بی‌دلیل آشکار می‌گردد، و انضمامیت ابزار هنرمند (و تاریخیت آن، به‌ویژه در مورد زبان) همچون یک دام برملا می‌شود. فعالیت هنری که در جهانی آراسته‌شده با فرایافت‌ها[۵]یی باواسطه، و به بیانی دقیق‌تر از پای‌افتاده به دلیل خیانت واژه‌ها، صورت می‌گیرد، در واقع گرفتار مصیبت وساطت است. هنر دشمن هنرمند می‌شود، و از او تحقق خویش، و استعلایی (Transcendence) را که در آرزویش است دریغ می‌کند.

بنابراین هنر همچون امری خواهان خلع قدرت خویش ظاهر

دونگاه

هنر همچون امری خواهان اضمحلال خویش ظاهر می‌شود. در این معنا، تمنای نهان یا آشکار اثر هنری برای براندازی خویش، و سرانجام انهدام هنر به‌طور کلی، را باید عنصر تازه‌ی حلول یافته در عصر هنری دانست که جزئی از خود هنر شده است

می‌شود. در این معنا، تمنای نهان یا آشکار اثر هنری برای براندازی خویش، و سرانجام انهدام هنر به‌طور کلّی، را باید عنصر تازه‌ی حلول یافته در اثر هنری دانست که جزئی از خود هنر شده است.

۲

دکور صحنه به فضایی تهی تغییر می‌یابد.
رمبو به حبشه[1] (Abyssinia) رفت تا اقبال خود را در تجارت برده بیازماید. ویتگنشتاین ابتدا تدریس در مدرسه را برگزید و سپس به عنوان خدمتکار در بیمارستان شروع به کار کرد. دوشان به شطرنج پناه برد. همچنین هریک از این افراد، به همراه این ترک نفس‌های مثالی، اعلام کرده‌اند که موفقیت‌های پیشین خود در شعر، فلسفه یا هنر را حقیر و بسیار ناچیز می‌دانند.
اما انتخاب سکوت دائمی عمل آن‌ها را بی‌اثر نمی‌کند. بر عکس، این سکوت با عطف بماسبق، قدرت و حجیتی مضاعف به آنچه ترک شده بود، می‌بخشد؛ امتناع، منبع تازه‌ای از اعتبار به آن کار می‌بخشد و گواهی است بر جدیت تردیدناپذیر آن. جدیت مندرج در این امتناع، هنر را (یا فلسفه‌ورزی به مثابه شکلی هنری نزد ویتگنشتاین) به مثابه امری که جدیتش تا ابد ادامه می‌یابد، یک «غایت»، و ابزاری همیشه‌حاضر برای تعالی معنوی در نظر نمی‌گیرد. تنها رویکرد جدی به هنر رویکردی است که هنر را به مثابه وسیله‌ای برای رسیدن به چیزی می‌داند که شاید فقط با کنار نهادن هنر می‌توان به آن رسید؛ در قضاوتی عجولانه‌تر، هنر مسیری دروغین یا (آن‌طور که هنرمند دادا، ژاک واشه، می‌گوید) یک بلاهت است.
هرچند دیریست که دیگر این یک اعتراف محسوب نمی‌شود، اما باید گفت هنر بیش از هر وقت دیگری نجات و رستگاری است و تلاشی زهدورزانه. به‌موجب هنرْ هنرمند از خویشتن، و سرانجام از هنر خویش، پالایش (Purified) می‌یابد. هنرمند (اگر نه خود هنر) هنوز درگیر پیشرفت به‌سوی «خیر» (The Good) است. در گذشته، خیر هنرمند، سرآمدشدن و به کمال‌رسیدن در هنر خویش بود. اما اکنون عالی‌ترین خیر برای هنرمند رسیدن به جاییست که تمام فضایل هنری در نظرش به لحاظ اخلاقی و عاطفی ناچیز گردند، و وی با برگزیدن سکوت، رضایت خاطر بیشتری به‌دست آورد تا با یافتن آوازه‌ای در هنر. سکوت در این معنا، همچون یک پایان، حالتی از برابرنهادی غایی را در مقابل حالتی پیش‌می‌نهد که کاربرد جدی سنتی هنرمند خودآگاه از سکوت را شکل می‌دهد: سکوت به مثابه‌ی ساحت مراقبه، جایی برای طی مراحل کمال معنوی، و آزمونی دشوار که به به‌دست آوردن حق سخن گفتن می‌انجامد (نگاه کنید به والری، ریلکه).
مادامی که هنرمند جدی است، پیوسته اغوا می‌شود تا گفت‌وگویی را که با مخاطبش برقرار کرده قطع کند. سکوتْ مشخص‌ترین شیوه‌ی نمایش اکراه از ارتباط است، بیشترین تردید و تزلزل درباره‌ی برقراری رابطه با مخاطبی است که بُن‌مایه‌ی اصلی هنر مدرن محسوب می‌شود، مخاطبی با علاقه‌ای بی‌پایان به «نوبودگی» و/یا «ابهام». سکوت حد نهایی ژست آن‌جهانی هنرمند است؛ هنرمند با سکوت خود را از انقیاد برده‌وار به این جهان می‌رهاند، انقیادی که به واسطه‌ی هواداران، مخاطبان، مراجعان، سفارش‌دهندگان، رقبا، داوران و تحریف‌گران اثرش به وی تحمیل می‌شود.
با وجود کناره جستن هنرمند از «جامعه»، او نمی‌تواند از درک این ژست بسیار اجتماعی غافل بماند. برخی سرنخ‌های آزادی نهایی هنرمند از نیاز به نمایش استعداد خویش، با نگریستن به رفقای هنرمندش و داوری خود در مقایسه با آن‌ها به دست می‌آید. هنرمند تصمیمی از این‌دست را فقط بعد از اینکه با اقتدار کامل نشان دهد که صاحب استعداد و نبوغ هنریست می‌تواند اتخاذ کند. هنرمند با پیشی‌گرفتن از همتایانش و فراروی از معیارهای مرسوم، تنها یک بند دیگر برای گسیختن خواهد داشت: بندِ غرور. به همین دلیل قربانی‌شدن در پای تمنای سکوت، هر چند در معنایی دور از ذهن، والاتر و برترشدن از هر کس دیگر است. این وضعیت به این معناست که هنرمند زیرکی و نیز جسارت و جرأت پرسیدن سوالات بیشتری را در مقایسه با دیگران داشته، ضمن اینکه فراتر از معیارهای فضیلت ایستاده است. (شکی نیست که هنرمند می‌تواند در بازجویی از هنر خویش تا آنجا پیش‌رود که یا خود یا هنرش از پای درآیند. همان‌طور که رنه شار می‌گوید «هیچ پرنده‌ای شهامت آواز خواندن در پرچینی پر از خارِ پرسش را ندارد.»)

۳

انتخاب سکوت مثالی از سوی هنرمند مدرن، اغلب به این درجه از ساده‌سازی نهایی، یعنی سکوت در معنای تحت‌اللفظی کلمه، منتهی نمی‌شود. به شکلی نوعی‌تر، وی به سخن گفتن ادامه می‌دهد، اما به شیوه‌ای که مخاطب نمی‌تواند بشنود. ارزشمندترین هنری که مخاطبان در زمانه‌ی ما تجربه کرده‌اند، هنری است که به سمت سکوت حرکت کرده است (یا نامفهومی، یا ناملموسی، یا ناشنودگی). هنری که نوعی عریان‌سازی ظرفیت‌های هنرمند و حس مسئولیت‌پذیری او در برابر استعدا ذاتی‌اش –و بنابراین در نهایت تعرضی به مخاطبان– است.
عادت همیشگی هنر مدرن در آزردن، عصبانی یا مأیوس‌کردن مخاطبش را می‌توان به مثابه مشارکتی محدود و غیر مستقیم در آرمان سکوت دانست که تا مرتبه‌ی بنیادی‌ترین سنجه (Standard) جدیت در صحنه‌ی هنر معاصر برکشیده شده است.
اما این عادت هنوز صورتی متناقض از مشارکت در آرمان سکوت است. این تناقض نه فقط به این دلیل است که هنرمند هنوز به خلق اثر هنری ادامه می‌دهد، بلکه از این جهت نیز هست که جدایی اثر هنری از مخاطبش هرگز چندان نمی‌پاید. با گذر زمان و مداخله‌ی آثار نوتر و دشوارتر، تخطی [پیش‌تر نوآورانه‌ی] هنرمند امری چاپلوسانه و در نهایت مشروع می‌شود. گوته، کلایست را متهم می‌کرد که نمایشنامه‌هایش را برای «تئاتر نامرئی» نوشته است. اما این تئاتر نامرئی «مرئی» می‌شود و آنچه زشت، ناسازگار و بی‌معنا به نظر می‌رسیده، تبدیل به امر «زیبا» می‌شود. تاریخ هنر تاریخ توالی تخطی‌های موفق بوده است.
هدف خاص هنر مدرن، یعنی ناپذیرفتنی‌بودن برای مخاطبش، می‌تواند به مثابه بیان بازگون ناپذیرفتنی‌بودن حضور یک مخاطب برای هنرمند در نظر گرفته شود، در مفهومی آشنا مثل انجمن تماشاگران جنسی. سرانجام، همانطور که نیچه در *زایش تراژدی* به این مسئله اشاره کرده است، مخاطب‌بودن تماشاگران در معنای امروزیش، یعنی آن حضورهایی که بازیگران انکار می‌کنند، برای یونانیان ناشناخته بود. به نظر می‌رسد که بخش عمده‌ای از هنر معاصر از رهگذر اشتیاق به حذف مخاطب از هنر متحول شده است؛ اراده‌ی متهورانه‌ای که اغلب خود را در قالب تلاشی برای حذف کلی «هنر» عیان می‌کند. (به نفع «زندگی»؟)
با تعهد به انگاره‌ای که قدرت هنر را در قدرت نفی‌کردن آن می‌داند، آخرین سلاح در جنگ پراکنده‌ی هنرمند با مخاطب، نزدیک‌تر و

دونگاه

تاریخ هنر تاریخ توالی تخطی‌های موفق بوده است

نزدیک‌ترشدن به سرحدات سکوت است. شکاف حسی یا مفهومی بین هنرمند و مخاطبش، و یا فضای گفتگویی از هم گسیخته یا از دست رفته، می‌تواند زمینه‌های تصدیق این زهدورزی را فراهم کند. ساموئل بکت از «رؤیای خود برای دست یافتن به هنری که از تهیدستیِ علاج‌ناپذیر خود آگاه و در برابر نمایش مضحکِ دادن و ستاندن بسیار مغرور است.» سخن می‌گوید. اما [در هنر] حتی فسخ یک معامله‌ی ناچیز، در حد تبادل حداقلی سود نیز وجود ندارد؛ درست مثل اینکه هیچ‌گونه اصول ذاتی و صریحی برای زهدورزی وجود ندارد که با ظرفیت لذت (به‌جای شکست) پیروزی بیافریند.

و هیچ‌یک از تخطی‌هایی هنرمند مدرن، چه آگاهانه و نیت‌مند و چه ناآگاهانه و سهوی، در حذف مخاطب، یا استحاله‌ی آن به چیز دیگر، موفق نبوده است. (جمعیتی درگیر در عملی مشترک؟) ساده است، آن‌ها نمی‌توانند. تا زمانی که هنر به مثابه کنشی «مطلق» تلقی می‌شود، کنشی نخبه‌گرایانه و منفرد خواهد بود. نخبگان توده‌ها را به صورت پیش‌فرض در ذهن دارند. بنابراین، مادامی که عالی‌ترین هنرْ خود را به مثابه غایتی ضرورتا «روحانی مابانه» تعریف کند، وجود عوام چشم‌چران کمابیش منفعل نیم‌آگاه/ناآگاه را بدیهی می‌انگارد و تأیید می‌کند؛ عوامی که به‌طور منظم به تماشاکردن، شنیدن، خواندن و گوش سپردن دعوت و سپس به خانه‌هاشان فرستاده می‌شوند.

بیشترین کاری که هنرمند در چنین موقعیتی می‌تواند انجام دهد بازی‌کردن با اصطلاحات مختلف در رابطه با مخاطب و خودش است. تحلیل آرمان سکوت، تحلیل جایگزین‌های متنوع در دل این موقعیت ضرورتا تغییرناپذیر است.

۴

چگونه مفهوم سکوت می‌تواند به صراحت در مورد هنر به‌کار رود؟ سکوت به مثابه یک تصمیم در خودکشی مثالی هنرمندانی چون کلایست و لوتریامون وجود دارد. هنرمند به این شیوه نشان می‌دهد که «بسیار دور» شده است؛ و در چنین الگویی صرف‌نظرکردن هنرمند از استعداد ذاتی‌اش مطرح می‌شود.

همچنین سکوت به مثابه تنبیه وجود دارد –خودتنبیهی، به‌طور مثال در جنون هنرمندانی چون هولدرلین و آرتو– که نشان دادند سلیم‌العقلی زیاده از حد یک فرد ممکن است نتیجه‌ی تعدی وی به سرحدات پذیرفته‌شده‌ی آگاهی باشد؛ و البته تنبیه درشکل مجازات نیز وجود دارد (از سانسور و نابودی فیزیکی آثار هنری برای کیفردادن هنرمند گرفته تا تبعید و زندانی‌کردن او). این مجازات‌ها به دست «جامعه» و به دلیل ناهمرنگی روحی هنرمند با جماعت اعمال می‌شود و یا برای از بین بردن حساسیت‌های جمعی.

اما سکوت نمی‌تواند دقیقا به معنای تجربه‌ی یک مخاطب وجود داشته باشد. سکوت مخاطب به معنای آگاه نبودن وی از محرک و یا ناتوانی‌اش در نشان‌دادن واکنش است. اما این اتفاق نمی‌تواند در مورد مخاطب رخ دهد و یا به‌صورت برنامه‌ریزی‌شده به او القا شود. ناآگاهی از هرگونه محرک یا ناتوانی در پاسخ‌دادن، فقط می‌تواند ناشی از حضور ناقص مخاطب یا بدفهمی واکنش‌های وی باشد (تصور غلط و محدود از آنچه «پاسخ مناسب» تلقی می‌شود). اما تا زمانی که مخاطبان هنر موجودات صاحب شعور حاضر در یک موقعیت باشند، به هیچ‌وجه نمی‌توان عدم واکنش را متصور بود.

سکوت به معنای دقیق کلمه نمی‌تواند به عنوان مشخصه‌ی یک اثر هنری وجود داشته باشد –حتی در آثاری مثل حاضرآماده‌های دوشان[۲] یا *۴ دقیقه و ۳۳ ثانیه‌ی* کیج[۳]، که هنرمند در خلق این آثار، به شیوه‌ای متظاهرانه، برای برآورده‌سازی معیارهای پذیرفته‌شده‌ی هنری، اقدامی بیش از قراردادن اشیا در یک گالری یا بردن گروه اجرا به روی صحنه‌ی کنسرت، انجام نمی‌دهد. هیچ سطح خنثی، هیچ گفتمان خنثی، هیچ مضمون خنثی و هیچ فرم خنثی‌ای وجود ندارد. چیزی فقط در رابطه با چیزی دیگر می‌تواند خنثی باشد (نیت؟ انتظار؟) سکوت به مثابه کیفیت اثر هنری فقط می‌تواند در مفهومی غیر تحت‌اللفظی وجود داشته باشد (به بیانی دیگر، اگر اثری اساسا ساکت بتواند وجود داشته باشد، سکوت آن اثر فقط یک عنصر در آن اثر است). فرد به جای سکوت خام‌دستانه یا پرورده‌شده، حرکت‌های متنوعی را در جهت افق همواره دورشونده‌ی سکوت می‌یابد –حرکت‌هایی که بنا به تعریف نمی‌تواند حتی به‌طور تمام و کمال تکمیل شود. نتیجه نوعی هنر است که بسیاری از مردم آن را با واژگان تحقیرآمیزی چون کسالت‌بار، راکد، بی‌روح، و رام و مطیع توصیف می‌کنند. اما این ویژگی‌های سلبی در بافت (Context) نیت عینی (Objective Intention) هنرمند وجود دارد، که همواره قابل تشخیص است. توجه به سکوت استعاری که به‌طور متعارف بر موضوعات ملال‌آور دلالت دارد (همان‌طور که در بیشتر موضاعات هنر پاپ) و فرم‌های «مینیمال» که به‌نظر فاقد پژواک عاطفی هستند، فی‌نفسه انتخاب‌هایی اغلب حیات‌بخش و جدی محسوب می‌شون.

و سرانجام حتی بدون القای نیات عینی به اثر هنری، حقیقتی گریزناپذیر درباره‌ی ادراک باقی می‌ماند و آن ایجابی‌بودن (Positivity) کل تجربه در هرلحظه از آن است. جان کیج می‌گوید «چیزی به اسم سکوت وجود ندارد، همیشه اتفاقی می‌افتد و صدا تولید می‌کند» (کیج توضیح می‌دهد چگونه حتی در یک اتاق جاذب صوت، وی حداقل می‌توانست دو صدا را بشنود: صدای ضربان قلب و حرکت خون در شریان‌های سرش را). به‌طور مشابه چیزی به اسم فضای خالی وجود ندارد. تا زمانی که چشم انسان به اطراف بنگرد همیشه چیزی برای دیدن هست. نگاه‌کردن به چیزی که «خالی» است هنوز نگاه‌کردن و دیدن چیزی است –حتی اگر اشباح برآمده از توهمات فردی باشند. برای درک پربودن، باید شامه‌ی تیزی برای تشخیص تهی‌بودنی که آن پربودن را شکل می‌دهد داشت. و برعکس برای دریافت تهی‌بودگی باید دیگر نواحی پیرامون را به مثابه فضای پر درک کرد. (در کتاب *از میان آینه‌ها*، آلیس به مغازه‌ای وارد می‌شود «که به نظر پر از انواع و اقسام اشیاء شگفت‌انگیز و مرموز است، اما عجیب‌ترین قسمت این است که هر وقت آلیس به هر طبقه نگاه می‌اندازد تا بفهمد دقیقا چه چیزی در آن طبقه است، آن طبقه‌ی خاص همیشه و بی‌استثنا خالی است، در حالی‌که تمام طبقات اطراف آن همچنان پر از اشیایی هستند که می‌توان در دست گرفت.»)

«سکوت» هیچ‌گاه از دلالت بر ضد خویش بازنمی‌ایستد و حضور آن را همواره طلب می‌کند. درست مثل این‌که هرگز «بالا» بدون «پایین» یا «راست» بدون «چپ» وجود ندارد. پس باید به محیط پیرامونی صدا یا زبان به منظور تشخیص سکوت توجه کرد. سکوت نه‌تنها در یک جهان پر از گفتار و صداهای دیگر وجود دارد، بلکه هر سکوت معینی، هویت خود را همچون مدت زمانی که با صدا سوراخ‌سوراخ شده، به دست می‌آورد. (بنابراین بخش عمده‌ی زیبایی حرف نزدن هارپو مارکس[۴]، مرهون محاصره‌شدن او در بین حرافان دیوانه است.)

یک تهی حقیقی یا یک سکوت محض، چه به‌صورت مفهومی و چه در واقعیت ممکن نیست. به این دلیل که اثر هنری در جهانی مملو

دونگاه

به نظر می‌رسد که بخش عمده‌ای از هنر معاصر از رهگذر اشتیاق به حذف مخاطب از هنر متحول شده است؛ اراده‌ی متهورانه‌ای که اغلب خود را در قالب تلاشی برای حذف کلی «هنر» عیان می‌کند

از چیزهای دیگر وجود دارد، هنرمندی که سکوت یا تهی را خلق می‌کند باید اثری دیالکتیکی بیافریند: یک تهیِ پُر، خلائی غنابخش، سکوتی گویا یا طنین‌دار. سکوت، به‌طور گریزناپذیر شکلی از سخن و عنصری در گفتگو باقی می‌ماند (در بسیاری موارد، صورتی از شکایت یا کیفر خواست).

۵

برنامه‌های زیباشناختی برای کاهش رادیکال ابزار و لوازم در هنر –که دربردارنده‌ی خواست نهایی برای کنارگذاشتن خود هنر نیز هست– نمی‌تواند در وجه آشکار، به صورتی غیر دیالکتیکی تلقی شود. این برنامه‌ها نه خط‌مشی‌های مستمری برای هنرمندان هستند و نه صرفا ژست‌های خصمانه‌ای در برابر مخاطبان. سکوت و آرمان‌های متحد با آن (مثل پوچی، تنزل، «درجه‌ی صفر») مفاهیم مرزی به همراه مجموعه‌ی پیچیده‌یی از کارکردها هستند؛ و اصطلاحاتی بنیادین در بلاغت (Rhetoric) فرهنگی و معنوی خاص.

توصیف سکوت به مثابه یک اصطلاح بلاغی را به هیچ‌وجه نباید به معنای تحقیر این بلاغت همچون امری جعلی یا فریبکارانه دانست. حقیقت اسطوره‌ها هرگز حقیقتی برابر اصل نیست. اسطوره‌های هنر معاصر فقط در چارچوب تنوع و ثمربخشی کارکردی‌شان قابل ارزیابی هستند.

به عقیده‌ی من، اسطوره‌های سکوت و تهی‌بودن تقریبا همان‌قدر حیات‌بخش و کارآمدند که یافتن اسطوره‌های ساخته و پرداخته‌شده در زمانه‌ای «غیر اخلاقی» –زمانه‌ای که الزاما واقعیت‌های روانی «غیر اخلاقی»، نیروی لازم برای اکثر آثار برترش را فراهم می‌آورد. در عین‌حال، نمی‌توان منکر حالت رقت‌انگیز این اساطیر شد.

این رقت‌انگیزی، برآمده از این واقعیت است که آرمان سکوت ضرورتا فقط دو نوع پیش‌روی ارزشمند را برمی‌تابد: یا توسل به انکار مطلق نفس (به مثابه هنر) یا کاربست صورت‌هایی که به شیوه‌ای استادانه و متهورانه ناسازگار و از هم گسیخته‌اند.

۶

هنر زمانه‌ی ما هنری پرسروصدا با اشتیاقی بسیار به سکوت است. نهیلیسمی دلربا و عشوه‌گر، حتی شادان. وضعیتی که هنرمند ضرورت سکوت را درک می‌کند، اما به هر حال به حرف‌زدن ادامه می‌دهد. هنرمند با کشف اینکه کسی چیزی برای گفتن ندارد در پی یافتن راهی برای گفتن این وضعیت برمی‌آید.

بکت آرزو می‌کند که هنر از تمام طرح و برنامه‌های اضافی خود برای برهم‌زدن نظم امور در «ساحتی از امکانات» چشم بپوشد، و آرزو می‌کند که هنر «خسته از تمام دلاوری‌هایش»، خسته از تظاهر به توانابودن، خسته از کمی بهتر انجام‌دادن همان امور قدیمی، و خسته از پیش‌راندن در جاده‌ای ملال‌آور خلوت گزیند. جایگزین این امکان، هنری است که می‌گوید: «چیزی برای گفتن وجود ندارد، چیزی که با گفتن آن به بیان آید، چیزی که بتوان از آن گفت، قدرتی هم برای گفتن وجود ندارد، میلی نیز به گفتن نیست، با این همه اجبار به گفتن هنوز وجود دارد.» این اجبار از کجا ناشی می‌شود؟ به نظر می‌رسد زیبایی‌شناسی محض آرزوی مرگ، این آرزو را به امری ناگزیر حیاتی بدل می‌کند.

آپولینر می‌گوید: «میانه‌ی تنهایی‌ها خالی حرکاتم را رقصیدم (مگر نه آن که رقص پرشورترین ژست‌هاست)». اما این نیز ژستی است که او می‌گیرد.

از آنجا که هنرمند نمی‌تواند سکوت را در معنای تحت‌الفظی آن به کار بندد و همچنان هنرمند بماند، آنچه احکام بلاغی سکوت به تلویح پیش‌می‌نهد از این قرار است: پی‌گیری قاطعانه‌ی هنر اما موذیانه‌تر از قبل؛ یک شیوه آن است که برتون با مفهوم «حاشیه‌ی آزاد» پیش‌می‌نهد. به هنرمند توصیه می‌شود که خود را وقف پرکردن حاشیه‌های فضای هنر کند و فضاهای مرکزی هدف‌گذاری‌شده‌ی پرکاربرد را رها کند. هنر در این حالت دچار محرومیت و کم‌خونی می‌شود. همان‌طور که «سینمای کم‌خون» (Anemic Cinema) عنوان تنها تجربه‌ی فیلم‌سازی دوشان، اثری مربوط به دوره‌ی ۱۹۲۴–۱۹۲۶، این موضع را نشان می‌دهد. بکت انگاره‌ی «نقاشی فقیر» را پیش‌می‌نهد: نقاشی که «کاملا بیهوده و بی‌اثر است و قادر به ارائه‌ی هیچ تصویری از هیچ نوعی نیست». یکی از بیانیه‌های جرزی گروتسکی برای آزمایشگاه تئاترش در هلند، با این عنوان معروف است «تضرع و لابه برای تئاتری فقیر». اما این طرح و برنامه‌ها برای فقر و فاقه‌ی هنر نباید به سادگی همچون هشدارهایی ارعاب‌آور برای مخاطبان ارزیابی شود، بلکه باید به آن‌ها همچون استراتژی‌هایی در جهت ارتقای تجربه‌ی مخاطب نگاه کرد. مفاهیم سکوت، تهی‌بودگی و تنزل تجویزی تازه برای نگاه‌کردن، گوش‌دادن و... است –به طور خاص‌تر تجویزی برای داشتن تجربه‌ای بی‌واسطه‌تر و حسی‌تر از هنر و یا برای مواجه با اثر هنری به شیوه‌ای آگاهانه‌تر و مفهومی‌تر.

۷

برای هنری که افق دیدش سکوت است، بررسی رابطه‌ی بین حکم به کاهش ابزار و لوازم در هنر و استعداد توجه‌کردن امری ضروری است. از این جهت، هنر در یکی از سویه‌های خود تکنیکی است برای متمرکزکردن توجه و آموزش‌دادن مهارت‌های توجه‌کردن (این ویژگی مختص هنر نیست، کل محیط انسانی می‌تواند به این شیوه توضیح داده شود، یعنی به مثابه ابزاری آموزشی –اما بی‌شک این ویژگی خاص و فشرده‌ی آثار هنری است). تاریخ هنرهای تجسمی، تاریخ کشف و منظم‌سازی مجموعه‌ای از اشیاء است که با دست و دل‌بازی به آن‌ها توجه شده است. می‌توان به‌طور دقیق و منظم معلوم کرد که هنر چگونه نگاه خود را بر محیط ما حرکت می‌دهد، اشیاء را نام‌گذاری می‌کند و از میان چیزها دست به گزینش‌های محدود می‌زند، گزینش‌هایی که در قدم بعد، مردم را از اهمیت، لذت‌بخشی، و هویت‌های پیچیده‌شان آگاه می‌کند. (اسکار وایلد می‌گوید، مردم «مه» را تا پیش از اینکه برخی شاعران و نقاشان در قرن نوزدهم چگونگی دیدن آن را به آن‌ها آموزش دهند، نمی‌دیدند. به‌همین ترتیب بی‌شک هیچ‌کس متوجه گونه‌گونی و ظرایف فراوان در چهره‌ی انسان تا پیش از دوره‌ی فیلم‌های سینمایی نشده است).

به هر حال به نظر می‌رسد وظیفه‌ی هنرمند به سادگی این است که افق‌های جدیدی را بگشاید و ابژه‌های جدیدی را در معرض توجه قرار دهد. این وظیفه هنوز هم مورد تأیید است، اما وضعیتی پیچیده و دشوار یافته است. استعداد ناب توجه‌کردن مورد تردید قرار گرفته و تحت انقیاد معیارهای سخت‌گیرانه‌تری درآمده است. طبق گفته‌ی یاسپر جونز «امروزه دیدن واضح هر چیزی اتفاقی بزرگ است، به این دلیل که ما دیگر هیچ‌چیز را به وضوح نمی‌بینیم».

شاید کیفیت توجهی که نثار چیزها می‌کنیم زمانی بهتر (کم‌تر آلوده و کم‌تر پریشان و آشفته) شود که چیزهای کمتری به ما ارائه شود. انسان مجهز به هنر فقیرشده و تزکیه‌شده با سکوت، می‌تواند آغاز به

دونگاه

هنر زمانه‌ی ما هنری پرسروصدا با اشتیاقی بسیار به سکوت است

فراگذشتن ازگزینشی‌بودن یأس‌آور توجه و نیز اعوجاج‌های ناگزیر آن از تجربه کند. در شکلی آرمانی، انسان باید بتواند به هر چیزی توجه کند.
حرکت هنر به سمت کمتر و کمتر است اما «کمتر» هرگز برتری‌طلبیِ متظاهرانه‌ای مثل «بیشتر» برای خود قائل نیست.
در پرتو این اسطوره، که هدف هنر را تبدیل‌شدن به «تجربه‌ای مطلق» می‌داند، طلب‌کردن توجه مطلق، و نیز استراتژی‌های فقیرسازی و تنزل، دلالت بر جاه‌طلبی‌های پرشورتری می‌کنندکه هنر می‌تواند برگزیند. در پشت آنچه به نظر فروتنی زاهدانه می‌آید، اگر نگوییم سترونیِ واقعی، می‌توان کفرگویی پرحرارت این دنیایی را تشخیص داد: آرزوی دستیابی به آگاهی محض، غیرگزینشی و نامحدود از خدا.

۸
به نظر، زبان استعاره‌ای ممتاز برای بیان خصیصه‌ی میانجی‌بودن محصول هنری و اثر هنری است. از یک‌سو، گفتار هم میانجی‌ای غیر مادی (در مقایسه با تصاویر) و هم کنشی انسانی با سهمی به ظاهر اساسی در طرح استعلا و فراروی از احتمالات و تعینات است. (واژه‌ها هویت‌هایی انتزاعی هستند که تنها تا حدودی می‌توانند به موجودیت‌های عینی ارجاع دهند). و از سویی دیگر، زبان در میان مواد دیگری که هنر با آن‌ها خلق می‌شود، ناخالص‌ترین، آلوده‌ترین و از توان‌افتاده‌ترین است.
این مشخصه‌ی دوگانه‌ی زبان –تجرد و «هبوط» در تاریخ– را می‌توان همچون عالم صغیری برای بیان آزردگی هنرهای معاصر به طور کلی دانست. هنر مدت‌هاست در معبرهای پیچاپیچی از طرح استعلا گرفتار شده است که تصور بازگرداندش بدون یک انقلاب فرهنگی بنیادین و طاقت فرسا دور از ذهن است.
با این وجود، هم‌زمان هنر در جزر و مدّ تضعیف‌کننده‌ی آنچه روزگاری حد اعلای دستاوردهای تفکر اروپایی بوده، یعنی آگاهی تاریخی سکولار، به زانو در آمده است. در کمی بیش از دو قرن، آگاهی از تاریخ، خود را از لیبراسیون، درهای باز و روشنگری ستایش‌شده، به بار سنگین و تحمل‌ناپذیر خودآگاهی تغییر شکل داده است. برای هنرمند نوشتن حتی یک کلمه (یا ترسیم یک تصویر یا گرفتن هر نوع ژستی) که چیزی را به خاطرش نیاورد غیر ممکن است. تا بدین‌جا، اجتماع و تاریخیت ابزار هنرمند در واقعیت مسلم بیناذهنیتی نهفته است: هر فردی یک هستی–در–جهان (Being–In–A–World) است. اما طرفه آنکه این وضعیت طبیعی امور (به ویژه در هنرهایی که از زبان استفاده می‌کنند) همچون مسئله‌ای عجیب و خارق‌العاده تلقی می‌شوند. نیچه می‌گوید: «برتری ما این است: زندگی در عصر مقایسه، ما می‌توانیم طوری همه‌چیز را به اثبات برسانیم که پیش از این هرگز اتفاق نیفتاده است». بنابراین «ما به شیوه‌ای متفاوت لذت می‌بریم و به شیوه‌ای متفاوت رنج می‌کشیم: کنش غریزی ما مقایسه‌کردن تعداد بیشماری از چیزهاست.»
زبان نه فقط به مثابه امری به اشتراک‌گذارده‌شده، بلکه به مثابه امری فاسدشده و نیز تنزل‌یافته به دلیل انباشتگی تاریخی، تجربه می‌شود. بنابراین برای هر هنرمند آگاهی، خلق یک اثر به معنای درگیرشدن با دوحوزه‌ی متعارض معنا و روابط آن‌هاست: یکی معنای مد نظر خود هنرمند است (یا فقدان آن)، و دیگری مجموعه‌ای از معناهای ثانوی است که هم زبان هنرمند را گسترش می‌دهند و هم آن را تحدید می‌کنند، و اعتبارش را به مخاطره می‌اندازند و آن را آلوده می‌کنند. هنرمند با انتخاب از بین این دو جایگزین ذاتا محدودکننده، به‌پایان می‌رسد. او مجبور می‌شود یا موضع بندگی را برگزیند یا موضع گستاخی را، یعنی یا تملق مخاطب را بگوید و به آن‌ها چیزی را که خود می‌دانند ارائه دهد یا با گستاخی و بی‌پروایی در برابر مخاطب قد علم کند و اثری ارائه دهد که آن‌ها نمی‌خواهند.
بنابراین هنر مدرن در خودبیگانگی تمام عیاری که آگاهی تاریخی مسببش بوده منتقل می‌شود. هر آنچه هنرمند انجام می‌دهد در راستای (معمولا آگاهانه) چیزی دیگر است که به تازگی انجام شده، و همین امر هنرمند را در اضطرار بازبینی مداوم موقعیتش قرار می‌دهد؛ بازبینی جایگاهش در میان اخلاف خود و معاصرانش.
هنرمند به جبران این بردگی خفت‌بار برای تاریخ، خود را در رویای هنری یکسر ضد تاریخی و بنابراین ازخودبیگانه‌نشده غرق می‌کند.

۹
هنری که «ساکت» است رهیافتی را به این چشم‌انداز ضد تاریخی و خیالی بنیان می‌گذارد.
تفاوت بین «نگاه‌کردن» و «خیره‌شدن» را در نظر آورید. یک نگاه (دست‌کم تا حدی) اختیاری است؛ همچنین متحرک است، با تغییر کانون‌های تمرکزش بر اشیاء جذاب یا کسالت‌آور، فراز و فرود می‌یابد. نگاه خیره ضرورتا اجبار را در خود دارد. نگاه خیره نگاهی است ثابت، تنظیم‌ناپذیر و خشک.
هنر سنتی دعوت به نگاه می‌کند. هنری که ساکت است نگاه خیره را پدید می‌آورد. در هنر ساکت، (دست‌کم در اصول) خلاصی از توجه میسر نیست، زیرا هرگز، به طور کلی، این هنر خودنما نبوده است. نگاه خیره، شاید همان‌قدر که از تاریخ فاصله دارد به ابدیت نزدیک است.

۱۰
سکوت استعاره‌ای است از یک رویای پالوده و بی‌مداخله که در آن می‌توان به نظاره‌ی شکل‌گیری آثاری نشست که در

دونگاه

امروزه دیدن واضح هر چیزی اتفاقی بزرگ است، به این دلیل که ما دیگر هیچ‌چیز را به وضوح نمی‌بینیم

برابر دیده‌شدن بی‌تفاوتند، و در تمامیت ذاتیشان نقض‌ناپذیر، حتی در زیر نگاه موشکافانه انسانی. رهیافت تماشاگر به هنر می‌تواند مانند نگاه‌کردن وی به یک چشم‌انداز باشد. یک چشم‌انداز از تماشاگر طلب «تفاهم» نمی‌کند، حضور معنابخش وی را نیز تقاضا نمی‌کند و نگرانی‌ها و همدری‌هایش را هم نمی‌خواهد؛ در عوض غیاب وی را می‌طلبد، غیابی که نتواند به آن چیزی بیفزاید. تعمق و تماشا، در بیانی مطلق، متضمن فراموش‌کردن خود از سوی تماشاگر است: ابژه‌ای که ارزش تعمق دارد ابژه‌ای است که به طور مؤثر سوژه‌ی شناسا را از میان می‌برد.

اشباع آرمانی اثر وقتی به صورت آرمانی اشباع است که مخاطب نتواند چیزی بر آن بیافزاید. این وضعیت تنها با رابطه‌ی زیبایی‌شناختی با طبیعت مقایسه‌پذیر است، رابطه‌ای که بخش بزرگی از هنر معاصر با کاربست استراتژی‌های مختلفِ تهی‌سازی، تنزل، تفردزدایی و ضد منطقی‌بودن سودای آن را در سر دارد. به طور کلی، بهتر است مخاطب حتی فکر خود را نیز در اثر دخالت ندهد. تمام اشیاء در ذهن حضوری کامل دارند. شاید این همان چیزیست که کیج به آن اشاره می‌کند، وی بعد از اینکه توضیح می‌دهد «چیزی به اسم سکوت وجود ندارد زیرا همیشه اتفاق می‌افتد که صدا تولید کند»، می‌گوید «هیچ‌کس نمی‌تواند به محض شروع به گوش‌دادنی واقعی، در ذهن فکری داشته باشد.»

اشباع (کافی‌بودن) -یعنی دریافت تمام فضاها به مثابه فضاهای پرشده، تا جایی که اندیشه امکان ورود نیابد- به معنای نفوذناپذیری و تیرگی و ابهام است. از منظر فرد، ساکت‌شدن یعنی مبهم‌شدن برای دیگری؛ سکوت دیگری گستره‌ای از احتمالات را در پیش روی تفسیر آن سکوت می‌گشاید.

شیوه‌هایی که این ابهام و تیرگی، اضطراب، یا سرگیجه‌ی روحی را سبب می‌شود؛ مضمون فیلم *پرسونای* برگمان است. این مضمون با دو خصیصه‌ی اصلی بنیادین تقویت می‌شود، و از مخاطب دعوت می‌شود تا سکوت عمدی بازیگر زن را دریابد. زن با انتخاب سکوت همچون تصمیمی مرتبط به خود وی، گویا آن را شیوه‌ای برای شکل‌بخشی به تمنای خلوص اخلاقی می‌داند. اما همچنین این سکوت به مثابه رفتار، ابزار قدرت است، و نوعی سادیسم، موقعیتی در اصل نقض‌ناپذیر از استقامت که پرستار را آلت دست قرارمی‌دهد و مغلوب می‌کند. پرستاری که موظف به کشیدن بار سنگین سخن گفتن است.

اما امکان دریافت تیرگی (ناشفافیت) به صورتی ایجابی نیز همواره محتمل است. از نظر کیتس، سکوت گلدان یونانی (Grecian Urn) جایگاهی است برای قدرت‌گرفتن روحی: آهنگ‌های شنیده نشده تداوم می‌یابند، در حالیکه آن آوازهایی که با «گوش جسمانی» شنیده شده‌اند همه نابود و فنا می‌شوند. سکوت با زمان متوقف‌شده («زمان آهسته‌شده») برابر می‌شود. می‌توان تا ابد به گلدان یونانی خیره شد. ابدیت در بحث از شعر کیتس، تنها تکانه‌ی جذاب برای اندیشه‌ورزی است و موقعیتی بی‌نظیر و یکه برای متوقف‌کردن فعالیت‌های ذهن را به ما پیشکش می‌کند، فعالیت‌هایی که چیزی نیستند جز پرسش‌هایی بی‌انتها و بی‌جواب. («سکوت کرک‌های فکر را خوار می‌کند، همچون کسوتی برای جاودانگی») تا جایی که می‌توان به تعادل غایی اندیشه دست‌یافت («زیبایی حقیقت است، حقیقت زیبایی است») یعنی وضعیتی که مطلقا «تهی» است و نیز یکسر پر. شعر کیتز به شیوه‌ای کاملا منطقی به گزاره‌ای ختم می‌شود که، برای کسی که بحث را دنبال نکرده، به نظر حکمتی پوچ یا سخنی پیش پا افتاده می‌آید. زمان یا تاریخْ میانجی تفکر متعین و انضمامی می‌شود. سکوتْ ابدیت خود را برای تفکری فراسوی تفکر آماده می‌کند، تفکری که باید از چشم‌انداز تفکر سنتی و کاربست‌های آشنای ذهن، همچون امری بی‌شباهت به تفکر، برآید. اگر چه این می‌تواند نشانه‌ای برای ظهور تفکری نو و «دشوار» باشد.

۱۱

در پشت تمنای سکوت، اشتیاق برای حسن سابقه‌ای فرهنگی و ادراکی شعله می‌کشد، و دفاع از سکوت در قرائت بیشتر بلندپروازانه و برانگیزاننده‌اش، طرحی اسطوره‌ای از آزادی مطلق را پیش‌می‌کشد. آنچه در این طرح تصویر می‌شود، چیزی نیست جز رهایی هنرمند از خویشتن، رهایی هنر از اثر متعین هنری، رهایی هنر از تاریخ، رهایی روح از ماده، و رهایی ذهن از محدودیت‌های انطباعی و انتزاعی.

آنچه اکنون تنها شماری از مردم می‌دانند این است که شیوه‌های اندیشه‌ورزی وجود دارد که هنوز درباره‌ی آن چیزی نمی‌دانیم. هیچ‌چیز نمی‌تواند مهم‌تر یا ارزشمندتر از این دانش باشد، هرچند دانشی است که هنوز متولد نشده است. حس ضرورت و بی‌قراری روحی که از این دانش برمی‌خیزد، فرونمی‌نشیند. بی‌شک، بخشی از این نیرو در تن هنر رادیکال این قرن جاری‌شده است. هنر با دفاع خود از سکوت، تنزل و غیره، به تخطی از خویش برمی‌خیزد و با تبدیل خود به نوعی هنر خود-تدبیر، و با افسون و عزایم‌خوانی، جهد می‌کند تا به زایش این شیوه‌های جدید تفکر مدد رساند.

سکوت استراتژی‌ای است برای تبدیل ارزش هنر، هنر خود پیش‌گام تبدیل ارزش رادیکال پیش‌بینی‌پذیر، از ارزش‌های انسانی است. اما کامیابی این استراتژی را باید در معنای دست‌کشیدن نهایی از هنر دانست یا دست‌کم پذیرفتن تغییراتی بنیادین.

سکوت یک رسالت است، رسالتی که کنش‌های هنرمند را می‌توان همچون تلاشی در جهت تحقق یا الغای آن فهمید.

همان‌طور که زبان همیشه تعالی خود را در سکوت می‌یابد، سکوت نیز تعالی خود را در گفتاری فراسوی سکوت می‌یابد.

اما اگر هنرمند این حقیقت را بداند تمام این جسارت و تهور نمی‌تواند به عملی رسوا بدل شود؟

۱۲
بنا به نقل قولی مشهور «هر چیزی که اساسا بتواند به اندیشه در آید، می‌تواند به وضوح اندیشیده شود. چیزی که که اساسا بتواند گفته شود، می‌تواند به وضوح نیز گفته شود. اما هرچیزی که می‌تواند به اندیشه درآید، نمی‌تواند گفته شود.»
توجه کنید که ویتگنشتاین با اجتناب سختگیرانه‌اش از درافتادن به موضوعات روانکاوانه، نمی‌پرسد چرا، چه‌وقت، و در چه شرایطی ممکن است کسی بخواهد «هرچیزی که می‌تواند به اندیشه در آید» را بیان کند (حتی اگر می‌توانست)، یا حتی «هر چیزی که می‌تواند گفته شود» را بیان کند (چه به وضوح و چه ناواضح).

۱۳
در برابر هر آنچه گفته می‌شود، همواره می‌توان پرسید: چرا؟ (مثلا چرا باید این را می‌گفتم؟ و چرا باید علی‌الاصول چیزی را گفت؟)
به این مضمون باید این برنهاد را نیز اضافه کنم که در بیانی مطلق هیچ‌چیز از آنچه گفته می‌شود حقیقت نیست. (هرچند، چیزی که می‌تواند حقیقت باشد، چیزی است که هرگز کسی نمی‌تواند بگوید).
با وجود این، چیزهایی که بیان می‌شوند گاهی می‌توانند مفید باشند –منظور اغلب همان گفته‌هایی است که به طور معمول افراد آن را صحیح ارزیابی می‌کنند و یا همان حرف‌هایی که با نظرشان هم‌خوانی دارد. گفتار، در میان بسیاری از کاربردهای دیگرش، می‌تواند روشنگری کند، آرامش بخشد، گیج و آشفته کند، شادمانی دهد، متأثر کند، دشمنی برانگیزد، شیون کند، خیره سازد، و جان بخشد. در حالی‌که زبان به تناوب برای برانگیختن کنش به کار می‌رود، برخی اظهارات زبانی (خواه نوشتاری، خواه شفاهی) در بافت‌های موقعیت‌مدار فی‌نفسه به معنای انجام عمل هستند (قول‌دادن، قسم خوردن، به ارث گذاشتن). و اما کاربرد دیگر گفتار، که متداول‌تر از کارکرد برانگیختن کنش است آن است که سخن سخن بیشتری را بر می‌انگیزد. اما همچنین گفتار می‌تواند ساکت کند. این در واقع همان کارکردی است که باید داشته باشد، بدون حضور قطب سکوت کل نظام زبان ناکام می‌ماند. و سکوت –مانند گفتار– فراسوی کارکردهای عام‌اش به مثابه وجه متضاد دیالکتیکی گفتار، از کارکردهای خاص‌تری و نیز از کارکردهایی کمتر ضروری برخوردار است.
یکی از کارکردهای سکوت تصدیق غیاب یا طرد تفکر است. این کارکرد سکوت اغلب همچون یک روند محاکاتی یا جادویی در روابط سرکوبگر اجتماعی به کار بسته می‌شود؛ مانند قواعد مربوط به سخن‌گفتن با مقامات ارشد در نظم یسوعی و یا در انضباط کشاندن کودکان. (این وضعیت نباید با اجرای مقررات خاص صومعه‌ها و زندگی رهبانی، مثل مقررات تراپیست‌ها[5] اشتباه شود، یعنی وضعیت‌هایی که در آن سکوت هم کنشی زیبایی‌شناختی و هم شاهدی بر شرایط به طور کامل «پربودن» است.
کارگرد دیگر سکوت، که ظاهرا در تضاد با کارکرد اول است، تصدیق به کمال رسیدن تفکر است (کارل یاسپرس: «آن‌کس که پاسخ نهایی را می‌داند، دیگر نمی‌تواند با دیگران سخن بگوید، تا جایی که ارتباطات واقعی را به خاطر آنچه بدان باور دارد ترک می‌کند»).
وکارکرد دیگر سکوت، فراهم‌آوردن فرصت برای ادامه‌ی تفکر یا ژرف‌شدن در آن است. به نحوی چشم‌گیر، گفتار خاتمه‌دادن به تفکر است (نگاه کنید به جسارت نقد، که در آن به نظر راهی برای منتقد در عدم تصریح به اینکه یک هنرمند مشخص چنین یا چنان است، وجود ندارد). اما تا زمانی که کسی تصمیم به پایان‌دادن یک موضوع نگرفته، آن موضع خاتمه‌نیافته تلقی می‌شود. این به‌ظاهر عقلانیت نهفته در پشت تجارب داوطلبانه‌ی سکوت و نیز عنصر خرد در سکوت هنرستیزانه و عمدتا سلطه‌گرانه‌ی روانکاوان وفادار به فروید، هرچند در شکلی دیگر، همان چیزیست که برخی قهرمانان معنوی معاصر، مانند باکمینستر فولر، به آن پایبندند. سکوت چیزها را «گشوده» نگاه می‌دارد.
و کاربرد دیگر سکوت، آراستن گفتار به حداکثر انسجام یا جدیت و یا کمک به آن در به‌دست‌آوردن این معیارهاست. همه این تجربه را آزموده‌اند که چگونه وقتی گفتار را با سکوت‌های طولانی‌تر می‌آرایند، کلام وزن بیشتری می‌یابد و واژه‌ها واضح‌تر می‌شوند. و یا چه‌طور هنگامی که کمتر حرف می‌زنیم، حضور جسمانی دیگری را در فضایی که در آن قرارگرفته‌ایم، بیشتر متوجه می‌شویم. سکوت «گفتار ضعیف» را متزلزل می‌کند، و این کار را از طریق گفتار منقطع به‌انجام می‌رساند –گفتار منقطع، گفتاری گسسته از بدن است (و بنابراین گسسته از احساس)، گفتاری است که به شیوه‌ای یکپارچه از حضور حسی و فردیت عینی گوینده و موقعیت ویژه‌ی زبان کاربردی متأثر نمی‌شود. گفتار رهاشده از تخته‌پاره‌ی تن، تباه می‌شود. کلامی می‌شود ساختگی، پوچ، ناشریف و بی‌وزن. سکوت می‌تواند این تمایل را پس‌براند، مهار سازد و یا بی‌اثر کند. سکوت می‌تواند زبان را متعادل کند، بر آن نظارت کند و حتی هنگامی که زبان نامعتبر می‌شود به اصلاحش برآید.
با برشمردن این مخاطرات که متوجه اعتبار و اصالت زبان است، (و به خصوصیت هیچ گزاره‌ی مجزا و یا حتی گروهی از گزاره‌ها وابسته نیست، اما در ارتباط با گوینده، سخن و موقعیت قرار دارد)، برنامه‌ی نظری پیشنهادی ویتگنشتاین، یعنی گفتن واضح «هرچیزی که می‌تواند گفته شود»، به طرز وحشتناکی بغرنج می‌شود. (انسان باید چقدر زمان برای واضح‌سخن‌گفتن در اختیار داشته باشد؟ آیا باید سرعت سخن‌گفتن را بیشتر کرد؟). جهان فرضی فیلسوف از گفتار واضح (که سکوت در آن حکم «جایی که کسی نتواند حرف بزند» را دارد) برای یک اخلاق‌گرا، یا یک روانکاو همچون کابوس خواهد بود –دست‌کم جهانی است که هیچ‌کس نباید فارغ‌البال در آن قدم گذارد. آیا کسی هست که بخواهد «هر چیزی که می‌تواند گفته شود» را بگوید؟ پاسخ محتمل روانکاوی به نظر منفی است. اما پله نیز پاسخی محتمل است، به مثابه آرمان در حال طلوع فرهنگ مدرن. آیا گفتن هرچیزی که می‌تواند گفته شود، آن‌چیزی نیست که امروز بسیاری از مردم می‌خواهند؟ اما این غایت نمی‌تواند بدون درافتادن به دام تناقضات درونی برآورده شود. مردم تا اندازه‌ای ملهم از همه‌گیرشدن آرمان‌های روان‌درمانی، در آرزوی گفتن هر «چیزی» هستند (به عنوان نتیجه‌ای دیگر، این امر سبب می‌شود که تزلزل بیشتر تمایزها بین امر خصوصی و عمومی، و اطلاعات و اسرار ادامه یابد) اما در جهانی با جمعیتی بیش از حد که با ارتباطات الکترونیکی فراگیر به هم مرتبط شده و در آن سفرهای هوایی با سرعت مافوق تصور انجام می‌شود، همسان‌شدن با این سرعت و خشونت برای فرد طبیعی سالم است، بدون ضربه‌ی روحی ممکن نیست؛ مردم همچنین از تکثیر بیشتروبیشتر گفتار و تصاویر در عذابند. این عوامل مختلف، از جمله تولیدات تکنولوژی و توزیع تقریبا جهانی زبان چاپی و گفتاری و نیز تصاویر، (از خبر تا محصولات هنری) و

دونگاه

انسان مجهز به هنر پالایش‌یافته با سکوت، می‌تواند آغاز به فراروی از گزینشی‌بودن یأس‌آور توجه و نیز اعوجاج‌های ناگزیرش از تجربه کند. در شکلی آرمانی، انسان باید بتواند به هرچیزی توجه کند

فساد و تباهی زبان عمومی در قلمرو سیاست، تبلیغات و سرگرمی، سبب بی‌مقدارشدن زبان به‌خصوص در میان افراد تحصیل‌کرده‌تر در جامعه‌ای که جامعه‌شناسان آن را «جامعه‌ی تـوده‌وار مدرن»[۳۵] می‌نامند، شـده اسـت. (بر خلاف اسـتدلال مک لوهان معتقدم که بی‌مقدارشـدن قدرت و اعتبار تصاویر به‌گونه‌ای اتفاق افتاده است که از آنچه که زبان را متأثر ساخته دست‌کمی ندارد و حتی ضرورتا مشابه همان روند است). هنگامی که اعتبار (پرستیژ) زبان افول کند، سکوت سربلند می‌کند.

در این بخش به بافت جامعه‌شـناختی ناهمگون معاصر در رابطه با زبان، گریزی کوتاه می‌زنم. البته موضوع عمیق‌تر از آن چیزی است که در این مختصر مطرح می‌شـود. افزون بر لحاظ‌کردن مؤلفه‌های خاص جامعه‌شناختی، بازتشخیص عملکرد چیزی شبیه نارضایتی دائمی از زبان نیز ضروریسـت؛ نارضایتی‌ای که در هر تمدن بزرگ چه در غرب چه در شرق، هرگاه اندیشه‌ورزی تا حد مشخصی اوج گرفته و به نظم سترگی از پیچیدگی و نیز جدیت معنوی دست‌یافته، به‌وضوح صورتبندی شده است.

به طور سنتی، طغیان و سرکشی زبان در قالب واژه‌های مذهبی، و نیز از طریق ذات مطلق واژه‌هایی مثل «مقدس» و «دنیایی»، «انسـانی» و «الهی» شکل گرفته است. به ویژه، رد پای معضلات و استراتژی‌های هنر را باید در شاخه‌ی تندروی سنت باطنی‌گری یافت. (نگاه کنید به متون مسیحی: الهیات عرفانی دینوسیوس آریوپاگیت، ابرهای جهالت از نویسـنده‌ای ناشناس، تألیفات ژاکوب بوهم و مایستر اکهارت؛ و مشابه آن در متون ذن و تائوئیسم و نیز در مکتوبات صوفیان). سنت باطنی‌گـری همواره بنا به عبارت نورمن براون از «ویژگی روان‌نژند زبان» آگاه بوده اسـت. (بوهم می‌گوید زبـان تکلم حضرت آدم از تمام زبان‌های شناخته‌شـده متفاوت اسـت. وی این زبان را «گفتار حسی‌مدار» می‌نامد؛ که در واقع ابزار بیانی بی‌واسطه‌ی حواس است، و هماهنگ با موجوداتی که بخشی لاینفک از طبیعت حسی هستند –یعنی زبانی که انسـان و تمام جانـوران به‌کار می‌بندند به‌جز آن‌ها کـه بیمارند. ایـن زبان، که بوهم آن را تنهـا «زبان طبیعی» می‌نامد، زبانی رها از کژتابی و توهم اسـت، که زبان انسـان در رجعتش به بهشـت خواهد بود). اما در زمان ما، درخشـان‌ترین پیشرفت‌ها در چنین افکاری، از سوی هنرمندان بوده است (و برخی روان‌درمانان)، نه از سوی میراث‌خواران بزدل سنت‌های مذهبی.

هنرمند در ابراز تنفری آشـکار از آنچه محتوم به حیات سـترون و مطلق‌انگار ذهنی معمولی اسـت ، اشـتیاق خـود را برای بازنگری زبان اعلام می‌کنـد. بخش عمده‌ای از هنر معاصر از رهگذر همین طلب‌کردن آگاهی که از آلودگی‌های زبان تزکیه‌شـده به جنبش در آمده است، و در برخی قرائت‌ها، پالوده‌شده از کژتابی‌های حاصل از دریافت جهان، تنها از راه اصطلاحات زبان قراردادی، (در مفهومی تحقیرآمیـزْ عقلانی یا منطقی هم گفته می‌شـود) تحرکش را افزون کرده. هنر خـود بدل به نوعی تخطی واژگون می‌شـود، که در پی بازکردن بندهای عادت‌های بی‌روح، و حرافی‌های ایستا از دست و پای آگاهی و پیش‌نهادن الگوهایی برای گفتار حس‌مدار است.

به هرروی، از زمانی که هنرْ مسـئله‌ی زبان را از گفتمان مذهبی به ارث برده، میزان نارضایتی‌اش افزون شـده اسـت. مسئله فقط این نیست که سـرانجام کلام در خدمت عالی‌ترین اهداف آگاهی قرار نمی‌گیـرد، یا حتی در این مسـیر گام نیز نمی‌گـذارد؛ بلکه هنر از نارضایتی مضاعفی صحبت می‌کند: مـا واژه نداریم و در عین‌حال واژه‌های بسـیاری داریـم. این وضعیت شـکایتی دوگانه را مطرح می‌کند: واژه‌ها خام و نارسـا هستند و در عین حال بسیار پرهیاهو. این وضعیت سبب تحریض آگاهی به بیش‌فعالی می‌شود که نه تنها با توجه به ظرفیت حواس آدمی و توان عمل‌اش، مخل‌کننده است، بلکه ذهن را نیز کرخ و حواس را کند و خاموش می‌کند.

زبان تا حد یک اتفاق تنزل داده می‌شود، یا به بیانی دیگر در حد صدایی سخنگو که در زمان اتفاق می‌افتد و به «قبل» و «بعد» از آنچه در یک پاره گفتار می‌آید، دلالت می‌کند، یعنی به سکوت. پس سکوت هم پیش‌شرط گفتار است و هم نتیجه یا هدف گفتار کاملا هدایت‌شده.

بر اساس این الگو، فعالیت هنرمند خلق یا پایه‌گذاری سکوت است؛ اثر هنری کارآمد، سکوت را در شیارهای خود جای می‌دهد. سکوتی که هنرمَند پایه‌گذاری کرده، بخشی از یک برنامه‌ی درمانِ فرهنگی و مفهومی است؛ برنامه‌ای که غالبا بر اساس الگوی شوک‌درمانی است و نه تشـویق. حتی اگر میانجیِ هنرمند واژه‌ها باشند، او می‌تواند در این امر با به‌کارگیـری زبان برای توقف زبان و برای بیان امر بی‌آوا شـرکت کند. به‌زعم مالارمه، استفاده از واژه‌ها برای ستردن واقعیت انباشته از واژه، به‌طور دقیق وظیفه‌ی شعر است، که با خلق سکوت حول چیزها انجام می‌شود؛ هنر باید به نفع معیار سکوت، از طریق زبان و مابازاهایش هجومی همه‌جانبه بر زبان خویش برد.

۱۴

در پایان، نقد رادیکال آگاهی (که نخسـت سـنت باطنی‌گری آن را ترسیم کرد و امروزه روانکاوی غیر وفاکیشانه و هنر مدرن از داعیه دارانش هسـتند) همواره سـرزنش را متوجه زبان می‌کند. آگاهی، که همچون باری سـنگین تجربه می‌شـود، به مثابه خاطره‌ی تمام واژه‌هایی است که از دیرباز تاکنون گفته شده‌اند.

کریشـنا مورتی توصیه می‌کند که ذهن را از خلطره‌ی روان‌شناختی –در تضاد با خاطره‌ی واقعی– رها کنیم. در غیر این‌صورت، همچنان به پرکردن جدید با قدیم ادامه خواهیم داد و تجربه را با قلاب‌کردن دریافت جدید به دریافت قبلی متصلب خواهیم کرد.

ما باید اسـتمرار را ویران کنیم (اسـتمراری کـه از طریق حافظه‌ی روان‌شناختی تضمین می‌شود)، و این میسر نمی‌شود مگر با به انتها رساندن یک فکر یا احساس.

و بعـد از پایان، آنچه (هرچند برای مدتی کوتاه) ناگهان وقفه ایجاد می‌کند سکوت است.■

پی نوشت:

۱– اتیوپی فعلی.

۲– اشیای مصرفی که دوشان آن‌ها را امضاء و به‌عنوان اثر هنری به نمایشگاه عرضه می‌کرد. مانند یک کاسه‌توالت که دوشان نام چشمه بر آن نهاده بود.

۳– کنسـرتی از کیج که در آن نوازندگان روی صحنه حاضر شده و پس از ۳ دقیقه و ٤٤ ثانیه بدون نواختن موسیقی صحنه را ترک کردند.

٤– یکی از پنج برادر کمدین مارکس که در فیلم‌ها حرف نمی‌زد.

۵– فرقه‌ای که اعضای آن قسم می‌خورند تا پایان عمر سخن نگویند.

دونگاه

شاید همان‌قدر که «نگاه خیره» از تاریخ فاصله دارد، به ابدیت نزدیک باشد