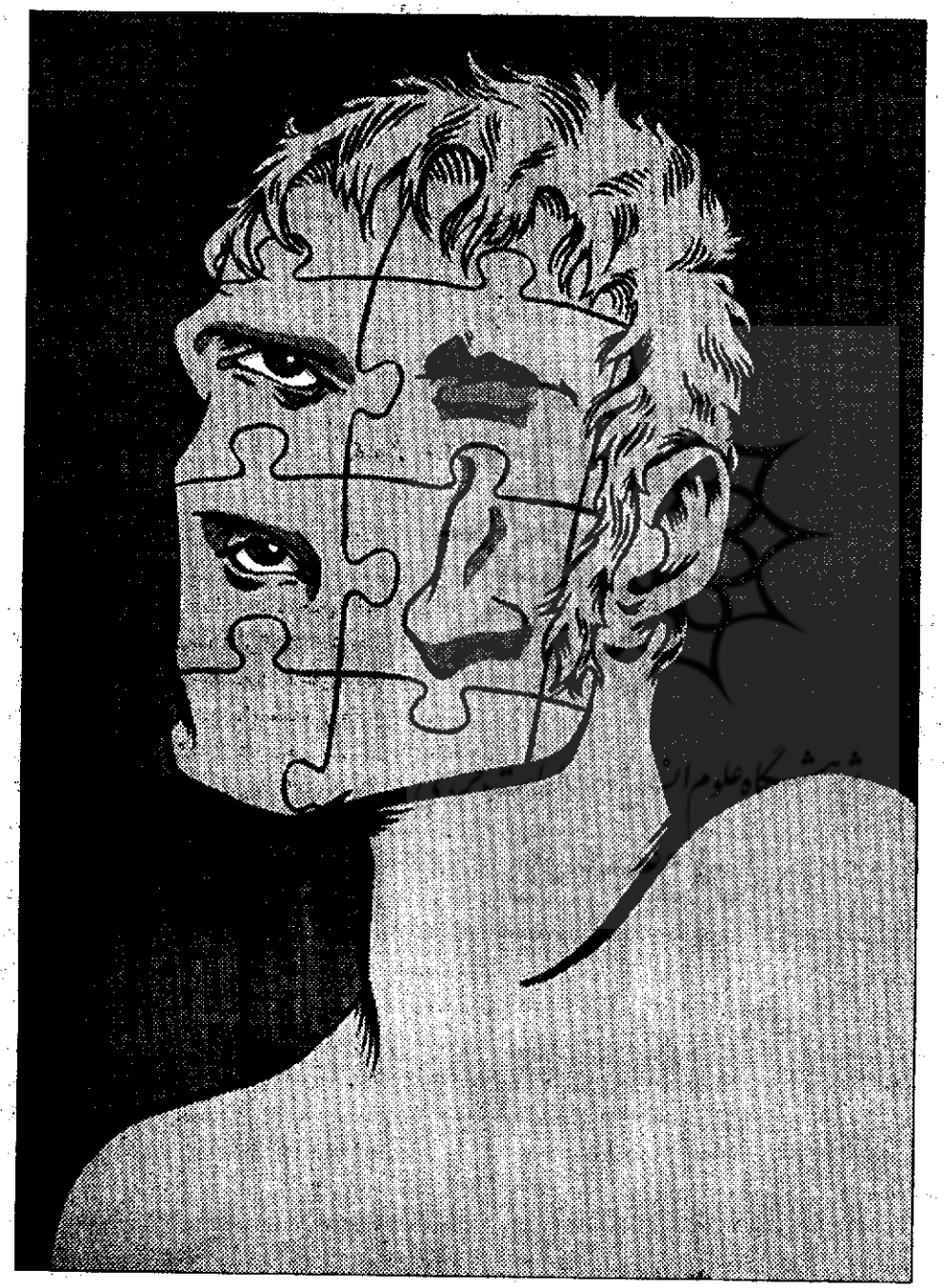
هنرهای تجسمی

تبارشناسی پست مدرنیسم(۷)

علی اصغر قره‌باغی



طرح از کریستف نی‌مان

اگر پست‌مدرنیسم به یک مذهب و ایمان پای‌بند باشد، آن پلورالیسم یا «چندگانه‌باوری» است. پست‌مدرنیسم، چندگانه‌باوری را همچون تعصب مذهبی در رویارویی با هر گونه مفهوم مطلق «حقیقت» یا «اختیار» به کار می‌گیرد و از همین رهگذر هم هست که همواره مشوق و مروج تعبیر و تفسیر چندوجهی متون و شرایط بوده است. چارلز جنکز، پلورالیسم را «ایسم» روزگار ما می‌داند و واقعیت هم آن است که پلورالیسم، هم بزرگترین مجال و امکان و «فرهنگ گزینش» دوران ما شمرده شده است و هم بزرگترین مسأله و دردسر آن. به سبب پلورالیسم و جایگزین‌های درون آن است که ژان فرانسوا لیوتار «روایت بزرگ» را باور ندارد، به جای آن افسانه و داستان‌های کوتاه با اهداف محدود را پیشنهاد می‌کند و از آمیزهٔ آن‌ها روایتی سرهم می‌کند که بتواند جای روایت بزرگ را بگیرد. رولان بارت معنای اصلی و مرکزی متن را نمی‌پذیرد و تفسیرها و برداشت‌ها و قرائت‌های چندگانه از یک متن واحد را تجویز می‌کند. تمامی دستگاه پست‌استراکچرالیسم نیز مشوق پلورالیسم بوده و هرگز اندیشهٔ اختیارات اصلی و کلی و بی‌چون‌وچرا را نپذیرفته است. به همین سبب‌ها هم هست که فردریک جیمسون، تمامی زمینه چینی‌های پلورالیسم را دستاویزی برای ناباوری و ضدیت با مدرنیسم می‌داند و از آن به عنوان دسیسه‌یی برای بی‌اعتبار نمایاندن متن و شک‌اندیشی دربارهٔ ارزش‌ها یاد می‌کند. جیمسون حتی هنگامی که بر ضرورت ساختارهای جایگزین تأکید می‌ورزد، می‌گوید که امیدوارم این تأکیدها در تائید پلورالیسم نباشد.[1] نگرانی از آن‌جا است که پلورالیسم و تشکیک و ناباوری نهفته در آن، بهانهٔ هرگونه تعبیر و تفسیر خودسرانه را فراهم می‌آورد. از دیدگاه پست‌مدرنیسم، حتی حقیقت هم امری نسبی و چندوجهی است. در پیوند با تفسیرکننده و شرایط تغییر می‌کند و هرگز نمی‌تواند به یک معنای واحد که نافی معانی دیگر باشد کاهش داده شود. تمام این اندیشه‌ها از سرچشمهٔ نیچه آب می‌خورد که حقیقت را سلسلهٔ متحرکی از استعاره‌ها می‌دانست و بر آن بود که استعاره‌ها بر اثر استمرار در بهره‌جویی، سرانجام شکلی رسمی و شرعی دست‌وپاگیر به خود می‌گیرند و حقیقت مطلق انگاشته می‌شوند. به بیان دیگر، حقیقت همان توهم‌هایی است که توهم بودن آن در گذر زمان به فراموشی سپرده شده و شکلی مطلق به خود گرفته است.

پس از پدیدآمدن سیستم علمی خام و آغازین که جهان را از طریق عناصر چهارگانهٔ آب و خاک و هوا و آتش توصیف می‌کرد. یونانیان کهن که به متافیزیک می‌اندیشیدند، با یک پرسش رودررو شدند و آن این که آیا جهان و کائنات از همین چهار عنصر شکل گرفته است یا عنصر دیگری پدیدآورندهٔ این عناصر و رویدادهای طبیعت است؟ برخی از اندیشمندان آن روزگار، به بیش از یک عنصر اعتقاد داشتند و «چندگانه باور» نامیده می‌شدند و در برابر آنان، گروهی دیگر تنها به یک منبع و عنصر واحد ایمان ورزیدند و «یگانه‌باور» نام گرفتند.[2] بعدها هم یگانه‌انگاری مذهب فلسفی اسپینوزا، در تقابل با «شک عام» دکارت که به دو عنصر مختلف اعتقاد داشت، بر حضور یک عنصر واحد تأکید ورزید و ویلهلم لیبنیتز، کیهان و کائنات را ساخته شده از عناصر گوناگون می‌دانست. این‌ها بحث و جدل‌های سدهٔ هفدهم بود اما پلورالیسم امروز هم باید لزوماً یا شکلی دکارتی داشته باشد و یا لیبنیتزی، یا باید چندگانه باوری را بپذیرد و یا دوگانه‌باوری را که خودش نوعی چندگانه باوری است. در متافیزیک امروز هم یک سلسله نظریه‌ها زیر عنوان پلورالیسم گرد آمده است و بر این اعتقاد است که کائنات از چیزی بیش از یک عنصر بنیادین ساخته شده و همین اندیشه و باور است که پلورالیسم را در نقطهٔ مقابل یگانه باوری قرار می‌دهد.

اما پلورالیسم، به مفهوم امروز آن، ریشه در فلسفه دارد. ژیل دلوز و فلیکس گاتاری، دو تن از سران اندیشه‌های پست‌استراکچرالیستی فرانسه، هر یک چندین کتاب و رساله نوشته‌اند اما در دو کتابی که به یاری هم نوشتند[3] با آمیزه‌یی از واقعیت‌های روان‌کاوانه و اندیشه‌های پست‌استراکچرالیستی، گفتمان مدرلیته و مکانیزم سرکوبگر آن را مورد حمله قرار دادند. این دو، بحث را از این‌جا آغاز کردند که آرزوها همواره انقلابی هستند و از توان واژگون کنندگی رادیکال برخوردارند. بنابراین، اجتماع برای بقای خود راهی جز سرکوب کردن و کنترل کردن آرزوها ندارد. این دو کتاب، یکی از مراجع پست‌مدرنیسم برای مفهوم هویت‌های چندگانه و چندوجهی است و بر همین اساس هم هست که دورگه بودن را بر اصالت، و پیچیدگی را بر سادگی ترجیح می‌دهد، حتی در معماری به ابعاد نشانه‌شناسانه تأکید ورزیده می‌شود اما چارلز جنکز، برای آن‌که سروته قضیه را هم آورد، بر آن است که پلورالیسم به معنای واژگون کردن ارزش‌های نهادینه شدهٔ گذشته نیست بلکه پذیرش گوناگونی‌ها است. اما این دیر نمی‌پاید و می‌گوید (۱۹۸۷): «از آن‌جاکه در متافیزیک شریک نیستیم و روایت بزرگ، مذهب، رهایی اجتماعی، پیشرفت و علوم همه نسبی شده است، دیگر امکان یک نگرش هم سو و مشترک نسبت به جهان از میان رفته است... در شرایطی از این گونه کاربرد زیبایی‌شناسی، به ویژه در پیوند با زیبایی‌شناسی شهری یک زبان پلورالیستی است.»[4] جنکز در سنجش با لیوتار، که یک نسبیت‌گراست، پلورالیست شمرده می‌شود و به همین اعتبار هم هست که می‌گوید جروبحث‌های پست‌مدرنیست‌ها، از جمله خود او، در توافق کامل با لیوتار و نسبیت‌گرایی او است. از دیدگاه چارلز جنکز، پلورالیسم یکی از یازده ویژگی هایی شمرده‌شده که هر بنای پست‌مدرن باید داشته باشد.[5]

پلورالیسم، با پیشینه‌یی که به آن اشاره شد، یک اندیشه سیاسی است که به قلمرو فرهنگ و هنر هم سرایت کرده است اما در حوزهٔ فلسفه، به هر تفکری که در تضاد با یگانه‌انگاری باشد اشاره دارد. در فارسی برای پلورالیسم معادل‌های «چندگانگی»، «چندباوری»، «چندگانه باوری»، «تکثر» و «کثرت باوری» را به کار گرفته‌اند اما جدا از این معادل‌یابی‌های بی‌حاصل که تنها بر سردرگمی‌ها می‌افزاید، باید توجه داشت که پلورالیسم سه معنای گوناگون دارد که به ظاهر تفاوت چندانی هم با یکدیگر ندارند:

۱. سازمان‌دهی‌های نهادین برای تقسیم قدرت سیاسی

۲. اعتقاد به لزوم تقسیم قدرت

۳. تجزیه‌وتحلیل چندانگارانهٔ قدرتی که به این روش تقسیم شده است.[6]

به طور کلی از واژهٔ پلورالیسم بیشتر در مواردی استفاده می‌شود که بخواهد مشخص‌کننده عدم برتری یک گروه سیاسی یا یک ایدئولوژی خاص باشد و بر عدم ارجحیت قوم و قبیله و یا فرهنگی خاص اشاره کند. اما در این بحث بی‌آن‌که به معنای سیاسی این واژه یا معادل‌های آن کاری داشته باشیم، از همان واژهٔ پلورالیسم گیرم در متن و مفهوم فرهنگی آن که «چندگانه‌باوری» است استفاده می‌کنیم.

پلورالیسم برای دست یافتن به اهداف خود، زمینه‌چینی‌ها و توجیهات خاص خود را دارد. بر آن است که چون نمی‌توان یک فرهنگ را تنها بر اساس خردگرایی توجیه کرد، ناگزیر باید از شکل‌های گوناگون فرهنگ بهره گرفت و با همهٔ آن‌ها مدارا کرد که حرف درستی هم هست. اما این را می‌گوید و بلافاصله پای عصر روشنگری و خردورزی را پیش می‌کشد تا بتواند آن دوران درخشان تاریخ را بی‌اعتبار کند و به معرکهٔ پلورالیسم بکشاند. این همان بحث و جدلی است که ایزابرلین به تفصیل به آن پرداخته است.[7] پلورالیسم بر پذیرفتنی بودن شکل‌های گوناگون فرهنگ انگشت می‌گذارد تا بتواند با دوز و کلک یکی از این پذیرفته‌ها را برجسته‌تر نشان دهد و دربارهٔ آن بیشتر تبلیغ کند. اشتباه باورکنندگان پلورالیسم هم این است که چون لیبرال دموکراسی را حامی چندگانگی اعتقادات می‌دانند و در آن به دیدهٔ یک روش سیاسی که هیچ ارزشی را بر ارزش‌های دیگر ارجح نمی‌شمارد می‌نگرند، تلویحاً پذیرای این فکر هم می‌شوند که هیچ‌چیز به طور مطلق بد نیست، هیچ‌رفتاری نمی‌تواند ذاتاً غیرانسانی و ناپسند شمرده شود و هیچ‌چیز زشت و پلید، حتی در شکل داخا و آشویتسی آن وجود ندارد و همهٔ امور، عارضی و مشروط است. به همین سبب‌ها هم هست که پست‌مدرنیسم این قدر سنگ «بازی زبانی»، تصورات و افسانه‌سرایی را به سینه می‌زند چرا که تصورات انسانی تنها قلمروی است که تاکنون مستعمره نشده و افسانه‌سرایی تنها ابزاری است که می‌تواند راه این هدف را هموار کند.

هگل پیش‌بینی کرده بود که در لحظاتی خاص، هنر مبدل به فلسفه می‌شود.

چنین به نظر می‌آید که زمانی که هگل پیش‌بینی کرده بود فرا رسیده و تاریخ هنر و فلسفه، دست‌کم در غرب، به شکلی انکارناشدنی درهم آمیخته است. پیش‌تر هم در روزگار افلاطون، یک ستیهندگی پیچیده، هنر و فلسفه را به شکلی تفکیک‌ناپذیر در هم تنید و سبب شد تا از آن پس در طول تاریخ راه سرنوشت خود را به موازات یکدیگر طی کنند. امروز پلورالیسم در هنر، شکل دگرگشت بنیادین در آگاهی‌های هنرمند، انقلاب در نگرش او و عدم اطمینان به سمت و سوی بعدی هنر را به خود گرفته است. امروز دیگر کسی نمی‌تواند با اطمینان حرکت‌های آیندهٔ هنر را پیش‌بینی کند و همگان خواه‌ناخواه در این گمان افتاده‌اند که هیچ‌یک از روش‌های تولید هنر بر دیگری برتری ندارد و مفهوم مهارت یافتگی، درستی یا نادرستی و یا خوبی و بدی یک روش، اعتبار خود را از دست داده است. این شک اندیشی‌ها بدان سبب است که در طول تاریخ هنر مدرن، یک سلسله جنبش‌ها و مکتب‌ها که با نظریات خود داعیهٔ برتری و حرکت‌ها و مشرب‌های دیگر را داشته‌اند، پیش از آن‌که سربلند کنند و پیروانی بیابند، به فراموشی سپرده شده‌اند. امروز دیگر روزگار آن گذشته است که هنرمندی مانند مالویچ (۱۹۱۳)، ادعا کند که کوبو فوتوریسم[۸] تنها ناجی هنر و راه پیشرفت عقلانی نقاشی است. در آن روزها که ایمان یافتن آسان‌تر از امروز بود، مالویچ اعتقاد داشت که اگر نقاشان بخواهند هنر «بامعنا» بیافرینند، راهی به جز روی آوردن به کوبو فوتوریسم ندارند و هر راه و روش دیگر سرانجام به بی‌راهه و بی‌معنایی خواهد انجامید. البته ایمانی از این گونه بی‌سابقه هم نبود. پیشتر هم نقاشانی بودند که با تعصب شبه‌مذهبی به یافته‌های خود می‌نگریستند و می‌انگاشتند که بهترین و کارآمدترین روش را یافته‌اند. سورا، در پوانتلیسم خود به دیدهٔ یک امکان و روش برای نقاشی نگاه نمی‌کرد بلکه آن را تنها راه درست نقاشی می‌دانست. سینیاک، ماتیس را یک نقاش با استعداد می‌دانست و بر آن بود که اگر آداب دیویزیونیسم را به جا آورد، بی‌تردید موفق خواهد شد و همین که ماتیس روی از این روش برگرفت، گفت: «ماتیس به بیراهه رفته و تباه شده است.» اما خود سینیاک، غرقه در باورها و تعصب خود به این واقعیت توجه نداشت که دیویزیونیسم، یک ایدئولوژی و مشرب هنری نیست بلکه نوعی صناعت و فوت‌وفن است. روشی است که به جای در هم‌آمیختن رنگ‌ها، آن‌ها را کنار هم می‌گذارد تا به رنگی تندتر و تابناک‌تر دست یابد. به هر حال حتی آن روز که مالویچ روش خود را تنها راه نجات می‌انگاشت، عمر این مسیر خردمندانه چنان کوتاه بود که شاید به جرأت بتوان گفت به‌جز چندنفری از هنرآموزان آوانگارد روسیهٔ پیش از جنگ جهانی اول نام این جنبش به گوششان نخورد. دو سال بعد، وقتی مالویچ سوپرماتیسم را یافت، باز در این گمان افتاد که به نهایت هنر دست یافته است. بعد انقلاب روسیه سر رسید و سوپرماتیسم هم به تصمیم و رای آنان که می‌پنداشتند رسالت رهبری و سرنوشت آیندهٔ هنر روسیه و نقشی که باید در سرنوشت ملت بازی کند در کف با کفایت آنان نهاده شده است همراه بسیاری از ایسم‌های دیگر به فراموشی سپرده شد. هنرمندان ناگزیر از آن بودند که یا شکل‌های گوناگون کانستراکتیویسم را آزمایش کنند و یا گوش به فرمان احکام صادره از سوی رادژنکف بسپارند و به اصطلاح خودشان، هنر را به عرصهٔ زندگی بیاورند. در روسیهٔ دههٔ ۱۹۲۰ جایی برای پلورالیسم متصور نبود و کسی جرأت اندیشیدن به آن را نداشت.

اما گفته و ادعای مالویچ از آن جهت حائز اهمیت است که در آن روزها با آن‌که بسیاری از نقاشان با مکتب‌ها و مشرب‌های هنری، از جمله امپرسیونیسم و پست‌امپرسیونیسم و کوبیسم و گونه‌های رنگارنگ رئالیسم آشنایی داشتند، هنوز ایمان به یک راه و روش واحد به تمامی از میان هنرمندان رخت برنبسته بود و هنوز نیم‌نفسی داشت. امروز پلورالیسم جای «تنها گزینه و راه و روش» را گرفته است و نمی‌توان با اطمینان گفت که از منظر تاریخی هم درست است یا نه چراکه به تجربه دریافته‌ایم که در هر زمان، به محض آن‌که «درستی تاریخی»، به فعل درآمده، یا شکست خورده و یا نادیده گرفته شده و متوقف مانده است. از آن‌جا که از نظر تاریخ، هیچ گزینش درستی در حیطهٔ هنر وجود ندارد، هیچ مکتب و مشربی هم نمی‌تواند بر مکاتب دیگر ارجحیت داشته باشد. به کلام دیگر، امروز با قاطعیت نمی‌توان گفت و پذیرفت که کدام راه و روش درست است و کدام غلط و یا کدام خوب است و کدام بد. امروز همه چیز در گرو کیفیت‌ها است.

امروز پلورالیسم نه تنها در عرصهٔ هنر عنوان یک اندیشه و میثاق پذیرفته شده را به خود گرفته بلکه با تأثیرگذاری بر رابطهٔ میان اثر هنری و تماشاگر، بر شکل نگرش و دریافت هنر نیز انگشت تأثیر کشیده است. افزون بر این همه، چندگانه‌باوری بر برجسته‌ترین واقعیت‌های زندگی مدرن نیز انگشت می‌گذارد و گوناگونی بی‌سابقهٔ تولید آثار هنری، سرزندگی، نامنتظر بودن و چندوجهی بودن آفرینش هنری امروز را بر آمده از اندیشه‌های پلورالیستی می‌داند. پلورالیسم امروز شکل روش بزرگداشت آفرینش و یا بگوییم باروری آفریننده را به خود گرفته و به جای شعار «هنر برای هنر»، نوعی شعار «آفرینندگی برای آفرینندگی» پدید آورده است. اما پلورالیسم هم همانند ایسم‌های دیگر، از سرتعصب و برخلاف ظاهر و ادعاهای خود، این واقعیت را نمی‌بیند که تمام این شعارها و باورها در نهایت به نوعی جزم‌اندیشی می‌انجامد و حاصلی به جز هستی دادن به ارزش‌های مطلق در پی نخواهد داشت. از این دیدگاه می‌توان گفت که پلورالیسم آخر خط شبه‌هنرهای درمانده و آخرین دفاع مهارت نیافتگی‌ها و خام‌دستی‌ها از خویشتن است. پلورالیسم به شکلی کم‌رنگ‌تر بر یک نکتهٔ عمل باورانه هم انگشت می‌گذارد و به تماشاگر و منتقد اثر هنری یادآوری می‌کند که گزینش هر گونه شرع و عرف و حتی مکتب و مشرب برای یک جریان اصلی که هنر از آن تمکین کند و خود را با آن وفق دهد ناممکن شده است. به یاد تماشاگر عادت‌زده می‌آورد که مطلقی در کار نیست و هیچ شکل از آگاهی نمی‌تواند ادعای کشف مطلق را داشته باشد و بر مبنای آن معیارهای خردگرایانه معیار و ارزش را معین کند. هنرمند هم نه‌تنها برای فراهم آوردن فضایی بازتر برای خود و یا به دست آوردن مکانی، هر چند کوچک، در آفتاب، به پلورالیسم روی می‌آورد، بلکه می‌خواهد با این ترفند منکر اهمیت هر یک از گونه‌های هنر و ارجح شمردن یکی بر دیگری باشد. ناگفته پیداست که خود را به مکانی کوچک در آفتاب قانل و قانع کردن به سبب نیافتن مکانی بزرگتر است اما یک نکتهٔ اصلی، قطعی و بی‌تغییر می‌ماند و آن این که هرگونه تلاش و پژوهش که بر یک سنجهٔ واحد ارزش تاکید بورزد، ناگزیر طبیعتی کاهش‌دهنده خواهد داشت و بی‌تردید برای چشم دوختن به قله‌ها، از بسیاری از چشم‌اندازهای دوروبر خود غافل خواهد ماند.

پلورالیسم در دههٔ ۱۹۷۰ بیش از هر زمان دیگر اهمیت یافت چراکه در آن دوران هیچ یک از گونه‌های هنر مهم شمرده نمی‌شد. به بیان دیگر هنری که بتواند یک سروگردن بالاتر از هنرهای دیگر به ایستد و متمایز شمرده شود دیده نمی‌شد. انگار همه چیز به از دست رفتن مفهوم سبک مسلط اشاره داشت و از یک سردرگمی همگانی حکایت می‌کرد. رویدادهای سیاسی و اجتماعی، نگاه مردم را از سبک و فرم برگرفته و به محتوا معطوف داشته بود. مضمون نه تنها در پیوند تنگاتنگ با محتوا دریافت می‌شد، بلکه به عنوان گسترش قلمرو هنر و تأثیرگذاری آن در جهانی گسترده‌تر نیز به شمار می‌آمد. در فضایی از این دست بود که گونه‌های تازه‌یی از هنر از جمله هنر فمینیستی و هنر سیاسی، با ایدئولوژی‌های مشخص در حیطهٔ تولید هنر پا به میدان نهادند. این شرایط و زمینه‌هایی که پیشتر هنر مفهوم‌گرا چیده بود، امکانی فراهم آورد تا پلورالیسم شکل نوعی فضلیت را به خود بگیرد، باشتابی کم‌نظیر همگانی شود و بر مصرف چند وجهی هنر و سبک‌های چندگانه تأکید بورزد. دیگر هیچ مکتب و مشربی معتبرتر از روش و منش‌های دیگر شمرده نمی‌شد و بدین‌سان هنر با کشاندن خود به زیر پروبال فلسفه، به جایگاهی رفیع‌تر از یک مورد زیبایی‌شناختی ارتقاء یافت. از این پس دیگر نمی‌شد تنها با معیارهای زیبایی‌شناختی هنر را ارزیابی کرد. از دیدگاه برخی منتقدان و هنرمندان، زیبایی‌شناسی مقوله‌یی کهنه و منسوخ شده بود و آنان هم که هنوز حریم و حرمت آن را محترم می‌شمردند، در آن به دیدهٔ امری نسبی نگاه می‌کردند. پلورالیسم در آغاز

شکل یک حالت موجه دریافت هنر در جوامع دموکراتیک (مردم‌سالار) را داشت و منتقد و تماشاگر، رای‌دهندگانی بودند که هنرمندان را برای اشغال جایگاه‌های هنری برمی‌گزیدند. نمی‌شد گفت که سلسله مراتبی در کار بود. اما آن‌قدر بود که نوعی احساس تعادل قدرت را پدید می‌آورد. هر چند یک بار، نه به سبب مد روز، بلکه بنابر اقتضا و ایجاب و ضرورت‌های دموکراتیک، گروهی تازه از کاندیداها سر برمی‌آوردند تا از میان آنان نمایندگان تازه هنر برگزیده شوند و همان‌گونه که پیشتر اندی وارهول به شکلی ریشخندآمیز پیش‌بینی کرده بود هر کسی و هر سبکی بتواند مدت پانزده دقیقه معروف باشد.

پلورالیسم در حیطهٔ هنر مفهومی سیاسی هم داشت و نمی‌شد آن را تنها به خودسری و هرج‌ومرج تعبیر کرد. می‌خواست با موجه شمردن آشتی‌ناپذیری‌ها میان گروه‌های گوناگون و احیاناً رقیب و متخاصم، صلح برقرار کند و به هر یک جیره و سهمیه‌یی فراخور خود را بدهد. از همین رهگذر هم بود که پلورالیسم در برخی از شرایط و جوامع خاص، برخوردی واکنش‌گرانه و حتی تعهدآمیز داشت. پلورالیسم یک سیستم بسته نیست، یک گفتمان باز است اما به هر حال بر جهان هنر تحمیل شده است. سیستم‌های بسته شامل معیارها و ارزش‌های هنری محدود و حساب شده است که تأثیرگذاری محدود خود را هم دارند و احیاناً در تضاد با معیارهای دیگر عمل می‌کنند. این سیستم‌ها بیشتر عمل باورانه‌اند تا نظری و نگاهشان بیشتر معطوف به بازار هنر است تا نظریه‌های ایدئولوژیک. به همین سبب‌ها هم هست که گه‌گاه از پلورالیسم، به عنوان نوعی لیبرالیسم در دموکراسی هنر هم نام می‌برند. پلورالیسم در ظاهر به امکانات هنری و ارزش‌های مساوی نظر دارد، شکل نوعی ایمان به امکانات و فرصت‌های مساوی را به خود گرفته و زمینه‌یی فراهم آورده است تا بسیاری از هنرمندان با شور و شوق بسیار از آن یاد کنند. همین هنرمندان، به پیروی از منتقدان و هواداران پلورالیسم، چنان کثرت باوری را رواج می‌دهند که گویی پاسخ تمام پرسش‌های مربوط به ارزش‌ها را هم در بردارد و حلال مشکلات و مسایل آینده خواهد بود. اما یا به روی خود نمی‌آورند و یا غافل از آنند که اولاً پلورالیسم هرگز نمی‌تواند یک فرصت شمرده شود و تازه اگر هم شمرده شود، فرصت‌های مساوی، همیشه به معنای دستاوردهای مساوی نبوده و نتیجهٔ همسان در پی نداشته است.

پلورالیسم در ظاهر، نوعی مقاومت ورزیدن در برابر سلطه‌گری، زورگویی و قدرت باوری است که شکل‌ها و راه و روش‌های گوناگون به خود می‌گیرد. مبلغان و مروجان آن بر این باورند که پلورالیسم نه تنها بر ضد هر شکل از هنر که بخواهد، عنوان هنر سیطره‌جوی زمان حال را داشته باشد قدعلم می‌کند بلکه در تضاد با اختیارات و استبداد سنت نیز هست. همان سنتی که بر هم‌رائی ارزش‌ها استوار است و آگاهانه یا ناآگاهانه، پای هنر را در پوست گردو می‌گذارد و عرصهٔ آن را محدود می‌کند. پلورالیسم مدعی آن است که می‌خواهد سنگینی بار سنت را، چه در شکل نهادین و گوارده شدهٔ آن و چه به عنوان فراهم آورندهٔ الگویی برای سرمشق و پیروی، از دوش هنر بردارد. مدام در پی کشف و نمایاندن ارزش‌هایی است که در گذشته یا انکار شده و یا نادیده انگاشته شده‌اند. پلورالیسم با زیروزبر کردن ماهیت باوری، که پاره‌یی از ارتدکسی‌ها را بنیان می‌گذارد، و با نوعی عمل‌باوری تازه، برای هنر امکانی فراهم می‌آورد تا در تمامی گسترهٔ آفرینش و تولید هنری از محدودیت‌های موجود فراتر رود و افق‌های بازتر و گسترده‌تری را تجربه کند. هواداران پلورالیسم معتقدند که این شیوه، منکر هر

گونه الگو و سرمشق و قهرمان‌پروری و روش‌های آرمانی و تعیین ارزش‌های هنری است. هیچ یک از شکل‌های ثابت تولید هنر را نمی‌پذیرد و در واقع نوعی انقلاب ژاکوبنی بر ضد هرگونه تظاهر به نژادسالاری است. شاید پلورالیسم در نهایت هرج‌ومرج طلبانه به نظر آید اما بی‌تردید آغاز آن در ضدیت با مطلق‌گرایی است. راست است که همواره عرصهٔ آزمایش‌های هنری به سوی نوعی آزادی و تجربه‌های تازه گرایش داشته است اما همین آزادی‌ها نیز به پاره‌یی قواعد و معیارها پای‌بند و محدود بوده است. مبلغان پلورالیسم بر آنند که شاید آشکار بودن و شفافیت پلورالیسم سبب‌ساز تداعی بی‌قانونی باشد اما این هرج‌ومرج ظاهری را نباید دلیل انکار تأثیرات رهایی‌بخش پلورالیسم دانست. پلورالیسم از یک سو نگاه و ذهن تماشاگر و منتقد هنر را متوجه سست بنیادی معیارها و ارزش‌ها می‌سازد و ضرورت بازنگری در ارزش‌ها را به او گوشزد می‌کند واز سوی دیگر، شرایطی سالم‌تر برای رقابت ارزش‌ها فراهم می‌آورد و به هنرهای گوناگون امکان می‌دهد تا جایگاه خود را پیدا کنند.

پلورالیسم، با این خوش‌زبانی‌ها و تمهیدات، خود را در هر گونه دموکراسی هنری، موجه و طبیعی جلوه می‌دهد. هنرمند می‌بیند که از طریق پلورالیسم، هم می‌تواند با شکل‌های دیگر هنر عرصهٔ خود رقابت کند و هم با هنرهای قلمروهای دیگر و در عین حال امکان بهره‌جویی از هر دو نیز در دسترس او قرار داده شده است. اما مسأله ما با پلورالیسم تنها این نیست که مشروعیت‌های گذشته و سنت را نفی می‌کند، بلکه بیشتر بدان سبب است که بر ندانم‌کاری‌های و مهارت‌نیافتگی‌ها و تردیدها سرپوش می‌گذارد و آن‌ها را موجه جلوه می‌دهد. از این دیدگاه می‌توان گفت که پلورالیسم چیز تحفه‌یی هم نیست، به آسانی می‌تواند در هر جامعهٔ فرهنگی و هنری، نشانهٔ بحران هویت شمرده شود و به نوعی عدم اطمینان و قطعی نبودن درونی سمت‌وسوها نیز تعبیرشدنی باشد.

پلورالیسم به عنوان بخشی تفکیک‌ناپذیر از پست‌مدرنیسم، در اندیشه و تلاش انکارکردن و بی اعتبار نمایاندن وکنار نهادن مفهوم و معنای «بدعت» است. مدرنیسم، همواره بر تازگی و بدعت به عنوان یک اصل مهم در آفرینش هنری انگشت گذاشته است و پست‌مدرنیسم مدعی آن است که عمر و تاریخ و دوران بدعت هنری به پایان آمده است. اما طنز قضیه این جاست که پلورالیسم از یک سو مدعی پذیرش تمامی ارزش‌ها است و از سوی دیگر همچون تناقضی در درون پست‌مدرنیسم، هم می‌خواهد ارزش بدعت را نادیده بگیرد و هم آن را زیر نقاب و سرپوش گوناگونی‌ها زنده و جاری نگه‌دارد. حتی گاه‌وبی‌گاه چنین وانمود می‌کند که از طریق تناقض‌ها و گوناگونی‌ها می‌توان به بدعت دست یافت. پلورالیسم از یک سو بر ارزش‌های همگون تأکید می‌ورزد و از سوی دیگر چشم خود را بر هر گونه بی‌معنایی و بی‌ارزشی می‌بندد و از این رو، از منظر بسیاری ازهنرمندان، توهمی است که قرار است برخلاء هنری و نتایج زیانبار آن سرپوش بگذارد. پلورالیسم هرگز ماهیت خود را بروز نداده است. هرگز نه تنها نشانهٔ حضور تازهٔ هنر نبوده است، بلکه این جاو آن‌جا خود را به منزلهٔ از دست‌رفتگی در قلمرو اهمیت‌ها و برانگیزندگی‌ها نیز نشان داده است. پلورالیسم با آن‌که خود را زمینه‌یی تازه برای آفرینش هنری جلوه داده، هرگز یک نظم تازه را نمایندگی نکرده و همواره نشانهٔ فروپاشی نظام ومیثاق‌های جا افتاده و معتبر بوده است. شاید نگرانی در مورد کارکرد پلورالیسم به ظاهر شکلی نظری داشته باشد و به نوعی نوستالژی دربارهٔ ویران‌شدن‌ها و از دست‌رفتن افق‌های قدیمی انتظارات از هنر مدرن تعبیرشدنی باشد اما واقعیت آن است که حضور پلورالیسم چشم‌انداز افق‌هایی راکه شارل بودلر «اصالت حیرت‌آور»، و پل کله «آگاهی‌بخش» نامیده‌اند وکاندینسکی «معنویت» آن‌ها را ترسیم کرده است نیز تیره و غبارآلود می‌کند. به بیان دیگر تمامی اندیشه‌های نو بودن را یکسره فرو می‌پاشد و خود را به عنوان سنتی تازه و فراهم آورندهٔ عرصه‌یی نو برای نمایش هنر جلوه می‌دهد.

اعتماد نداشتن به پلورالیسم و بی‌اعتبار خواندن آن هرگز به معنای روی آوردن به سنت‌های بازدارنده و احیای معیارهای آن نیست. هنر مدرن، از همان آغاز، سعی بر آن داشت که با سنت‌زدایی، هنری مستقل، قائم به ذات و رها از سنت، یعنی هنری رها از هرگونه احساس گذشته و بی‌نیاز از ابزار بازنمایی توهم‌آمیز پدید آورد اما ضدیت آن تنها با سنت‌های بازدارنده و دست‌وپاگیر بود و همواره احساس ژرف گذشته و سنت‌های بازدارندهٔ آن را محترم می‌شمرد. مدرنیسم نوآوری را تشویق می‌کرد اما برای هنری که تنها به تأثیرات تصنعی لحظه‌یی خاص دل‌خوش کند و رسوبی در خاطرهٔ تماشاگر باقی نگذارد و کاشانهٔ یادی نباشد نیز ارزش قایل نبود. مدرنیسم، سنت را شبح برانگیزندهٔ تاریخ نمی‌دانست و به نمایش تجربه‌های فی‌البداهه تأکید می‌ورزید اما پلورالیسم با ندانم‌کاری‌های خود و به سبب بهره‌جویی‌های خودسرانه‌یی که از آن یاد شده است، زمینه‌یی فراهم آورده تا سنت‌گرایی به معنای بیدار شدن و گریختن از کابوس زمان حال و پناه بردن به گذشته و عرصهٔ گستردهٔ تاریخ تعبیر شود. حتی در این حال، گذشته و تاریخی که به آن پناه برده می‌شود به معنای فراهم آورندهٔ آرامش یک گذشتهٔ مطمئن و دستاوردهای آن نیست، بلکه آستانه و دریچه‌یی به آرمانشهر آینده و وعده و وعید امکانات آن است بی‌آن‌که تعهدی سپرده و پیشرفتی را تضمین کرده باشد. به بیان دیگر، از دیدگاه پلورالیسم، سنت یک چشم‌انداز نیست بلکه مجموعه‌یی از امکانات است که در آن حضور واقعی، بسیار واقعی‌تر از حضور در فی‌البداهگی جلوه می‌کند و از آن‌جا که معنویت همواره در امکانات خانه می‌کند، سنت به معنای احیای معنویت هم شمرده می‌شود به ویژه در دورانی که از روح و معنویت تهی شده باشد.

امروز پست‌مدرنیسم کمر به ضدیت با مدرنیسم بسته است اما تمامی ساختار درونی آن آشکارا در پیوند با مدرنیسم است و یک سر راهکارهایی که از آن سود می‌جوید به «تازگی» و «بدعت» بند است. تنها تفاوتی که دیده می‌شود آن است که برای تولید بدعت و اصالت، راه‌های گوناگون دست و پاکرده است و در کنار آن به یک سلسله انتظارات هم هستی داده که می‌توان آن‌ها را مساختار انتظار بدعت» نامید. اگر این روش‌ها و انتظارات را فهرست‌وار برشماریم و به اختصار به شرح و تعریف هر یک از آن‌ها بپردازیم، خواهیم دید که هر جنبش موفقیت‌آمیز مدرنیستی و پست‌مدرنیستی، در گروشکلی از بدعت و اصالت است. اصولاً در هنر مدرن چهارگونه بدعت و اصالت دیده می‌شود:

۱. بدعت دریافتنی یا ادراکی، آن‌گونه که در آثار امپرسیونیست‌ها چهره نمایاند.

۲. بدعت معنوی، آن گونه که در آثار پست‌امپرسیونیست‌ها دیده شد.

۳. بدعت روان‌شناختی، که در واقع نوعی بدعت معنوی این جهانی و سکولار بود و اکسپرسیونیست‌ها و سوررئالیست‌ها مروج آن بودند.

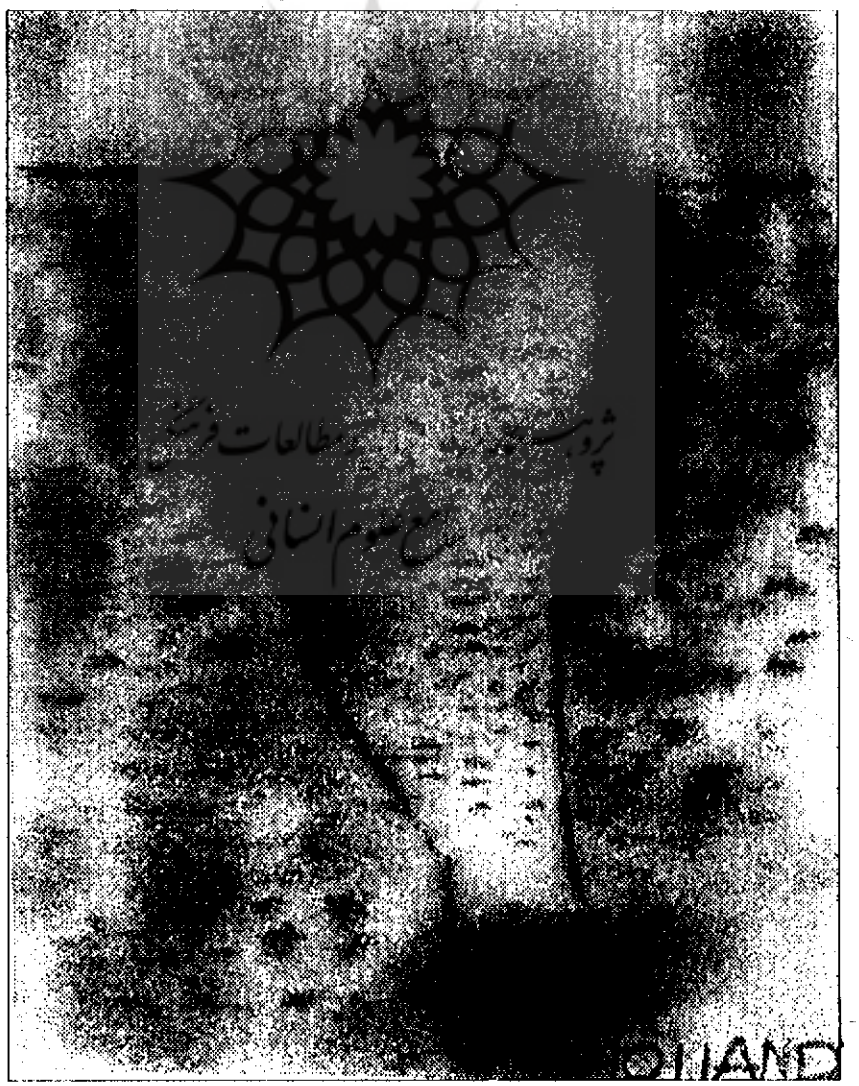
۴. بدعت مفهوم‌گرایانه، که از طریق خود پرسش‌گری و یا ارجاع به درون‌مایهٔ اثر هنری حاصل می‌شد و نمونه‌های آغازین آن در آثار کوبیست‌ها دیده شد.

از این چهارگونه بدعت، سه گروه اول بر محتوا تأکید می‌ورزیدند و به همین سبب هم بود که سرانجام کارشان به ابداع و نوآوری‌های صوری کشانده شد. می‌خواستند هر محتوای دشوار و آب زیرکاه را آشکار و صریح جلوه دهند. بدعت ادراکی، رفته‌رفته به شکل تعاقب زیبایی بصری و واقعیت تصوری در آمد. بدعت معنوی، شکل جست‌وجوی وسواس‌آمیز برای نماد و تجسم چیستان‌های وصف‌ناشدنی و زبانی را به خود گرفت و برای نمایش گسستگی میان زندگی روزمره و سر در آوردن از رمزوراز آن کارآیی یافت. بدعت روان‌شناسانه، نمایش تجربی حالت‌های پیچیدهٔ روانی وبازنمایی آن را به عهده گرفت و چنان با وسواس و حساب شده به آن پرداخت که گویی هر پردهٔ نقاشی، شکل آرمانی و تصوری هستی و بودن را دارد نه تجربه‌یی زنده و زایا را. اما بدعت چهارم، یعنی بدعت مفهوم‌گرایانه بر فرم تأکید داشت و در آن، هر عنصر صوری که در آثار هنری به شکلی نظری به آن پرداخته شده بود، نشانهٔ یک غیبت شمرده شد. در کنار این کشف دوبارهٔ هستی‌شناسانه و شناخت‌شناسانهٔ اثر هنری، یک احساس تازهٔ محتوا هم هستی یافت. دیری نگذشت که این احساس تازه، هم به عنوان یک راه

بیانگری ساختارهای معانی روزمره شناخته شد و هم زمینه‌های خلق اثر هنری به یاری رسانه‌های تازه و آمیزش با فلسفه را فراهم آورد. به همین اعتبار هم بود که بدعت مفهوم‌گرایانه، شکل تلاش برای پدید آوردن ایهام‌هایی را به خود پذیرفت که ادراک آن‌ها سرانجام شکلی طنزگونه پیدا می‌کند. این دگرجایی، دستاویزی برای پلورالیسم فراهم آورد تا آشکارا اعلان کند که تمام شکل‌های بدعت، به مرور زمان چنان طنزگونه به نظر می‌آیند که گویی اهداف اصلی خود را نیز به ریشخند می‌گیرند. البته باید توجه داشت که این طنز تنها ناظر بر کهنگی و از دست‌رفتگی تازگی هدف است و به دشواری، و فقط در ظاهر، می‌تواند نشانهٔ بلوغ و رسیدگی شمرده شود. از دیدگاه پلورالیسم، آن‌چه روزگاری اصالت وبدعت فی‌البداهه شمرده می‌شد، با گذشت زمان، شکل یک بدعت ساختگی را به خود می‌گیرد. به بیان دیگر، آن‌چه روزگاری بدعت آغازین نامیده می‌شد و برآمده از خودانگیختگی و نیاز درون بود، اکنون هیات و حالت یک بدعت و آفرینش خودآگاه را پیدا می‌کند که برای تأثیربخشی، متکی به قدرت بازنمایی آگاهانهٔ لحظات خاص، توانایی زبان و نیازمند تأثیرات زمان است. ناگفته پیداست که پلورالیسم برای اثبات ادعای خود نگاه به سوررئالیسم و پرده‌های سوررئالیست دارد و راست هم می‌گوید چرا که امروز دیگر هیچ پردهٔ سوررئالیستی سراغ نداریم که هاله و شمیم آغازین بدعت را از دست نداده باشد و بتواند حیرتی برانگیزد. امروز تمامی دم و دستگاه سوررئالیسم ساختگی و صحنه‌سازی شده به نظر می‌آید و به بازی لوس و بی‌مزه‌یی تبدیل شده است که می‌خواهد در عین ناتوانی و درماندگی خود، احساس تماشاگر را به ریشخند بگیرد. جای تعجب است که در برخی موارد استثنایی، موفق هم می‌شود و هنوز که هنوز است شماری از نقاشان را به دنبال خود می‌کشاند.

امروز در سلسله انتظاراتی که به تأثیر از پلورالیسم، عناصر و ساختار کلی انتظارات بدعت مدرن را شکل می‌دهد، سه عنصر اصلی دیده می‌شود که عبارتند از:

۱. جوان بودن هنر و هنرمند، ۲. اسمی و لفظی بودن، یعنی تنها در اسم و رسم، هنر و هنرمند شمرده شدن و ۳. از دیدگاه نظری، تعبیرپذیر جلوه کردن و هر دم پذیرای معنایی تازه بودن چنان که گویی قرار است تا ابد جوان و سرزنده بماند. امروز اگر این سه انتظار برآورده شود، هنر هم بدیع و محتوای آن تازه نامیده می‌شود. این انتظارات چندان هم تازه و بی‌پیشینه نیستند. کلود موریس نقل می‌کند که آندره برتون پیرانه‌سر بیم آن داشت که روزی از قافله عقب بماند، دیگر آوانگارد شمرده نشود و انقلابی نباشد[۹] یک معنای این حرف آن است که آندره برتون، جوانی و آوانگارد بودن و انقلابی بودن را مترادف هم می‌گرفته است و اندیشهٔ او نمی‌تواند برآمده از چیزی جز ایمان چشم‌بسته و تعصب‌آمیز نسبت به جوانی باشد. معنای دیگر آن است که جوان خواندن هنر، به اعتبار جوان بودن آفرینشگر آن است حتی اگر هنرمند به جز جوانی خود چیزی برای هدیه کردن به هنر در چنته نداشته باشد. همین راهکار «تازه‌گی»،



براد هالند، طرح برای مقاله «بیان خویشتن» نوشتهٔ براد هالند

یعنی این تصور که با یافتن جنبه‌های تازه در محتوای کهنه، می‌توان محتوایی را تازه و نوآیین نمایاند، یکی از شگردهای پلورالیسم است.

پلورالیسم ادعای جوانی جاودان و ماندگار را در سر می‌پزد اما باید رها از این خیال‌پردازی‌ها در دلنگرانی آندره برتون، به عنوان یکی از نمونه‌ها و نتایج زیانبار ایمان کورکورانه به جوانی پایدار نگریست. سرنوشت سوررئالیسم و پیامبر آن، آندره برتون و صحابهٔ او، نشان داد که عاقبت چه آشی برای تصور جوانی ابدی و سرزندگی مطلق بار گذاشته شده است. بی‌تردید هر هنری که تنها در «نام» هنر باشد و در ظاهر هنر خوانده شود نیز از این قاعده مستثنا نخواهد بود.

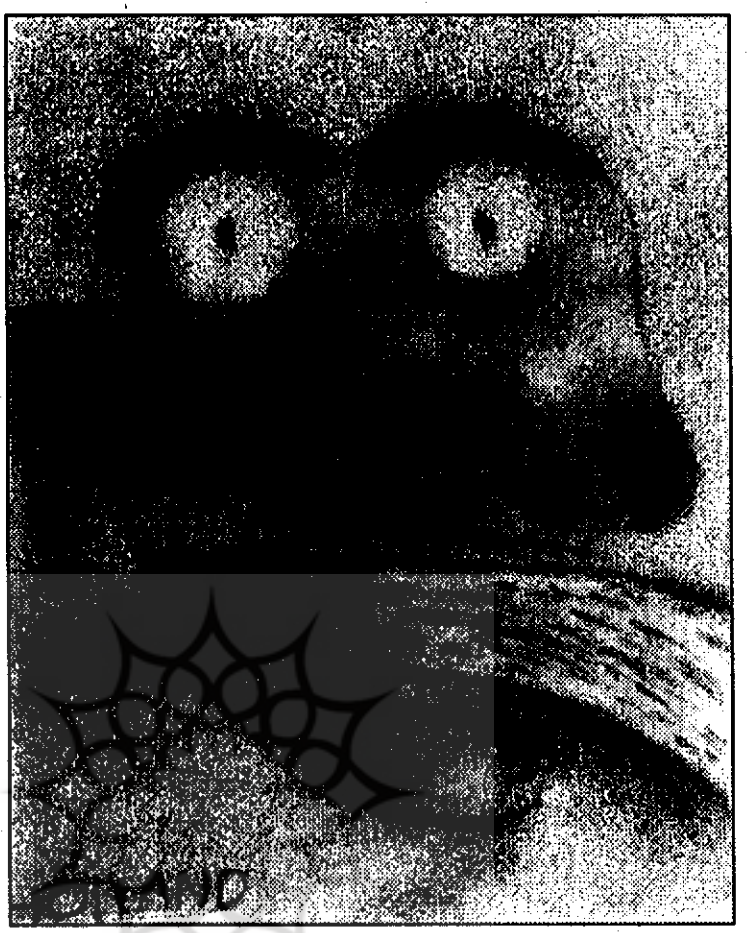
با آن که پلورالیسم به چندوجهی بودن و کثرت باوری تظاهر می‌کند، تازگی و بدعت را به عنوان یکی از مهم‌ترین ارکان اعتقادی خود پذیرفته است و از آن برای رد و انکار هر گونه ایستایی و جمود بهره می‌گیرد. طبیعت پلورالیسم چنان است که هر نسیم تازه‌یی آرامش آن را برمی‌آشوبد و برای آن‌که به ایستایی و واپس‌گرایی متهم نشود، باید آشی که در پاتیل خود بار گذاشته مدام بجوشد و در بخاری که از آن متصاعد می‌شود، شکل‌های وهمی هنرهای تازه پدید آید. اما به شکلی تلویحی این را هم گوشزد کرده و نشان داده است که در صورت لزوم به شرایط آغازین تولید هنر و هر راه و روش و تجربه‌یی که کارآیی داشته باشد و به دردخوردنی باشد نیز بازمی‌گردد. ممکن است که تجربه شکلی اتفاقی داشته باشد و تازگی یک پیشامد نشمرده شود اما این همه مانع بازگشت به گذشته نخواهد بود چرا که پیشامد نیز سرانجام رام خواهد شد و شکلی طنزگونه و فی‌البداهه خواهد یافت. پلورالیسم برای به‌کرسی نشاندن حرف خود مارسل دوشان را نمونه می‌گیرد و می‌گوید: مگر مارسل دوشان در همین پیشامدها به اثر هنری «فوری» دست نیافت و همین «هنرفوری»، منتقد و هنرشناس و روشنفکر فوری و خلق‌الساعه پدید نیاورد؟ اما در این استنادها و نمونه‌آوری‌ها هرگز به روی مبارک نمی‌آورد که هنرمند و منتقد و روشنفکری که اثر فوری مارسل دوشان پس انداخت، با هر گونه میثاق هنری و روشنفکری و نقد هنری بیگانه بود و هنر امروز برای تمام گفته‌ها و نوشته‌های آنان فاتحه هم نمی‌خواند. بگذریم از این که در جایی مانند سرزمین... با استناد به همان نوشته‌های شصت هفتاد سال پیش، هنر او را ارزیابی می‌کنند و بزرگش می‌شمارند. نه کار مارسل دوشان اثر هنری بود و نه حامیان آن منتقد و روشنفکر واقعی بودند چرا که همه در شرایطی شبه‌پلورالیستی به پیشامد اتکاء داشتند نه به هنر.

به هر حال با توجه به مسائل و بحران‌هایی که پلورالیسم پدید آورده، هرگز نمی‌توان آن را نادیده گرفت و یکسره کنار گذاشت. این هم از آن مقوله‌هایی است که باید آن را شناخت و خوب هم شناخت. جریان‌های پر تب‌وتاب پلورالیسم، حتی هنگامی که آشکارا شکل دستکاری و حقه‌بازی هنری را پیدا می‌کند، تنها منبع تازگی رادیکال شمرده می‌شود و به همین اعتبار، در درون خود مستبدانه و دیکتاتورمآبانه عمل می‌کند. اما دینامیزم آن به گونه‌یی است که به هیچ‌وجه بر اصرار ورزیدن بر بدعت رادیکال به عنوان ضرورت هنری دلالت نمی‌کند و بیشتر شکل رویدادی اتفاقی و تصادفی را به خود می‌گیرد. همین اتکای بر شانس و تصادف، سبب می‌شود تا روزبه‌روز از اعتبار بدعت‌گذاری و نوآوری به عنوان اساس و پایهٔ ارزش‌ها کاسته شود چرا که تصادف، از بیخ‌وبن برای ارزش‌ها اعتباری قائل نیست و حتی اگر رو به سمت‌وسویی درست داشته باشد، نتایج آن فقط زمانی کوتاه اعتبار خواهد داشت. نمونه‌اش هم آثاری است که مارسل دوشان پدید آورد و چند روزی گمان می‌رفت که از توان تجسمی و نشانه‌های بدعت و خلاقیت برخوردار باشد اما امروز که پرت‌وپلاهای او آزمون زمان را از سر گذرانده و رها از هیجانات روزهای آغاز قرن در آن نگریسته می‌شود، بسیار خنثی و بی‌معنی به نظر می‌آیند و در نهایت شکل اشیای عادی و ساده‌یی را دارند که زمانی قرار بود سربه‌سرشان گذاشته شود و با اتکای به چند نوشته، اثر هنری نامیده شوند.

مسأله این است که اگر آن‌گونه که پلورالیسم ادعا می‌کند، بدعت و تازگی از سرشانس و تصادف و الله‌بختگی هستی بیاید آن‌وقت: ۱. اثر هنری نمی‌تواند پایگاهی قطعی و مطمئن داشته باشد و دیدگاه و اندیشه‌یی خاص را نمایندگی کند. ۲. هرگز نمی‌تواند صدایی مستقل و رسا داشته باشد و به عنوان سرمشق و الگو در آموزش دیگران کارآیی پیدا کند. ۳. هرگز نمی‌تواند هویت بیابد و برای خود شکلی نمادین دست و پا کند. پلورالیسم بخشی از توشه‌وتوان خود را از نوعی نگرش شبه‌دادائیستی می‌گیرد و بر آن است که هنر حاصل تجربیات دگرگشت خویشتن و حامل رسوبات آن نیست، بلکه نمایش لحظه‌یی و پادرگریز یک فرایند ذهنی است که در پایه و اساس نسبت به مضامین و اشیاء و عناصری که در آن نمایانده می‌شود بی‌اعتنا است و در نهایت در آن‌ها به دیدهٔ اشیای یک بار مصرف می‌نگرد. به همین سبب‌ها هم هست که با نگرش سنتی عناد می‌ورزد و آن را از بیخ‌وبن در ضدیت با دیدگاه خود می‌داند. دیدگاه سنتی بر این باور است که آثار هنری برجستهٔ جهان تابدان پایه بدیع و اصیل‌اند که هر یک می‌توانند پایگاه و جایگاهی شناخته و معین داشته باشند، قائم بر نبوغ و مهارت و تجربه‌اند و می‌توانند نماد یک خویشتن دیریافته باشند. در تقابل با این آثار، که معیار و میزان هنر و بخشی از زندگی و هستی انسان شمرده می‌شوند، دستکارهای دیگر یا خنثی و بی‌مایه به حساب می‌آیند و یا تزئینی و تفننی خوانده می‌شوند. پلورالیسم بر این پندار است که مهارت و تجربیات دیرینه و بنیادین هنری را می‌توان با برانگیختن آفرینده، خلق کرد اما سنت‌باوری زیر بار این حرف نمی‌رود و بر این اعتقاد است که هرگز نمی‌توان چنین تجربیاتی را به طور سفارشی و در ارضای خواستهٔ بازار سفارش داد و تولید کرد. افزون بر این، سنت‌باوری هیچ اثری را که استوار بر تجربه و مهارت نباشد بدیع و بااهمیت نمی‌شناسد.

ناگفته پیداست که در این بحث، مجال پرداختن به دوسویه‌گی و دادوستد میان مدرنیسم اصیل و سنت‌باوری اصیل و بدعت‌هایی که برآمده از تجربیات و مهارت‌ها باشد فراهم نیست اما اشارهٔ به این نکته ضروری است که آن صراحت و وضوحی که پلورالیسم خیال آن را در سر می‌پرورد، ربطی به هیچ یک از این دو ندارد. پلورالیسم در ظاهر خود را یک راهکار دموکراتیک برای مدرن بودن جلوه می‌دهد و بر این نکته انگشت می‌گذارد که دموکراتیک بودن و پذیرش مردم‌سالاری، یکی از ضروریات مدرن بودن است اما دم خروسی که از زیر قبای آن پیداست نشان می‌دهد که تمام این خوش‌زبانی‌ها و تمهیدات به هدف بی‌اعتبار شمردن سنت‌گرایی است. برخورد گروهی و جمعی و مسطح کردن و یک کاسه کردن‌های پلورالیسم، هم طبیعت و کارکرد تجربه را بی‌اهمیت می‌نمایاند و هم منکر دریافت واکنش‌گرانه نسبت به آن است. پلورالیسم این پیش‌فرض را پذیرفته است که اندیشهٔ سنتی، در اساس و بنیان، استوار بر پذیرش سلسله مراتب و اختیارات است و از همین رهگذر، با فراهم آوردن اختیارات جایگزین، زمینه‌های ضدیت با هر گونه اختیار ثابت و نامتغیر را آماده می‌کند و این کار را تعهد خود می‌شمارد. اما مسألهٔ اختیارات تنها این نیست که چه کسی یا گروهی از آن برخوردار است، بلکه منبع و منشأ آن نیز اهمیت دارد و باید دید که از کجا و از چه سرچشمه‌یی آب می‌خورد و این همان مسأله‌یی است که ما را به رابطهٔ میان مدرنیته و سنت باز می‌گرداند. دیرینه‌گی هنر در پیوند با تجربیات جهانی است و باراوری آن در گرو اعتبار و واقعیتی است که با پذیرفته شدن از سوی مخاطبان عام به دست می‌آورد. اما پلورالیسم همین را دستاویز قرار داده و بر آن است که هنر، به ویژه هنر سنتی، بیش از آن که به دریافت و ادراک شرایط دیالکتیک پیچیده بیندیشد، دل‌نگران گسترش اختیارات خویش است. پلورالیسم، دریافت شرایط پیچیده و دیالکتیک را یکی از ضروریات اصالت و اختیارات ماندگار آن می‌داند.

امروز تقریباً همه در سراسر جهان گله دارند که چرا روزگار نقاشی توانمند و ارزنده به سر آمده است و دیگر هیچ اثر با اهمیت و ارزشمندی که بتواند با آثار پیشینیان برابری کند پدید نمی‌آید. شاید یکی از دلایل این رکود آن باشد که از یک سو، برخوردهای پلورالیستی، با ضرب و زور هم که شده به هنر تحمیل می‌شود و از سوی



براد هالند،
طرح برای مقاله «بیان خویشتن» نوشتهٔ
براد هالند

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دیگر، گروه کثیری از شبه‌هنرمندان و کارچاق‌کن‌های هنر، چشم و گوش بسته و طوطی‌وار آن را می‌پذیرند. کمتر دیده می‌شود که پای حساب‌وکتاب و پرسشگری به میان آید و هر چیز به بهانهٔ تازگی، به عنوان گونه‌یی از هنر پذیرفته می‌شود. پست‌مدرنیسم از آن‌جا که پروپایهٔ درستی ندارد، از یک طرف با مدرنیسم مخالفت می‌کند و از طرف دیگر، با دستاویز کردن پلورالیسم، بر یکی از اعتقادات دیرینهٔ مدرنیسم، یعنی تازگی، تأکید می‌ورزد و آن را به‌عنوان یک ارزش و میزان می‌پذیرد. در این میان تنها سر بدعت بی‌کلاه می‌ماند و از هر زمان دیگر نحیف‌تر و ناتوان‌تر به نظر می‌آید. در شرایطی از این گونه و به سبب نایابی آثار هنری ارزنده، اگرچه هنوز در سنت به چشم یک دگم و حکم شرعی و ایستای دیکتاتورمآبانه نگریسته می‌شود اما نوستالژی اختیارات آن نیز همواره خود را به رخ می‌کشد و از دور به مثابهٔ یک ارزش از دست رفته سوسو می‌زند. در این هرج‌ومرج و بلبشو است که بسیاری از فرصت‌طلبان و خام‌دستان می‌نشینند و برای نمایشگاه‌های موردی جنس جور می‌کنند. طنز قضیه این جاست که این نوآمدگان، هنوز جایگاه خود را استوار نکرده، به همان روش دیکتاتورمآبانهٔ کسب اختیارات چنگ می‌اندازند و امر و نهی می‌کنند. انگل وار خود را به هر سبک و مکتب و مشربی می‌چسبانند و چشم امید بر فرایند ذهنی شبه‌هنرمندان و تماشاگرانی دارند که با بزرگ‌نمایی‌های خود از آنان بت و بت‌واره بسازند. خواسته یا ناخواسته، ترویج هر گونه سلیقهٔ جلف و پیش‌پا افتاده را به عهده می‌گیرند و با هزار جور بازی لوس و بی‌مزه و جنس جور کردن، شرایط نمایشگاه گذاشتن و یک شبه هنرمند شدن را فراهم می‌آورند. از همین رهگذر هم هست که بیشتر آن‌چه در بساط آنان به نمایش گذاشته می‌شود نه به لعنت خدا می‌ارزد و نه می‌توان از آن به عنوان مواد خام و ناپختهٔ هنر آینده نام برد. این کارها مانند سکه‌های تازه‌یی است که در یک سیستم پولی ورشکسته و از اعتبار افتاده ضرب شود و تنها خاصیتشان این خواهد بود که مثال‌واره‌های پوچی و بی‌معنایی و انحطاط هنر یک دوران شمرده شوند و همچون سرمشق ادب آموختن برای دیگران به کار آیند.

یکی از معانی پلورالیسم، انکار هر گونه اصالت است اما در عین حال چنین وانمود می‌کند که به سبب ماهیت کثرت باور خود، دلنگران فراهم آوردن شرایط ایده‌آل برای

آفرینش هنر اصیل هم هست. پلورالیسم نوعی جست‌وجوی خودسرانه در قلمرو هنر است و می‌پندارد که با مسطح کردن و همسان کردن کیفیت‌ها و ویژگی‌ها و مشرب‌ها اهمیت می‌یابد. پلورالیسم، به سبب تعلیق و تردیدهای اندیشگی، همانند سنجش و انتقاد بی‌پایه، هرگز دیدگاه معین و مشخصی در مورد هنر اتخاذ نکرده و این نشانهٔ جادویی و بی‌همتایی آفرینشگری انسان را به حال خود رها کرده است. در همین دو دههٔ اخیر، پلورالیسم خود را به عنوان نهایت بی‌مایگی و نادانی و بی‌تصمیمی شناسانده است، نه از خوب چیزی حرف می‌زند و نه از بد آن سخنی به میان می‌آورد. پلورالیسم در اصل و بنیان غیرانتقادی است. هرگز زحمت مطالعه و شناخت هنر را که اصل و بنیان داوری و نقد هنری است به خود نمی‌دهد چرا که یک سرِ نقد هنری به سنت‌های هنری وصل است و پلورالیسم سنت را باور ندارد. البته این حرف بدان معنا نیست که پلورالیسم شکل خاص و معینی از سبک‌ها و مشرب‌ها را دربست می‌پذیرد، در ظاهر برای هنر ارزنده ارزش و احترام قائل است اما تعریفی برای ارزش ارائه نمی‌دهد و هر یاوه‌یی را به صرف نو بودن می‌پذیرد.

امروز پلورالیسم بخشی از شکست‌ها و ناکامی‌های خود در عرصهٔ هنر معاصر را به گردن اندیشه‌های لیبرالیستی می‌اندازد اما هرگز به روی خود نمی‌آورد که آن آزادی که هیچ خاصیتی جز محکم کردن پایگاه یک اندیشهٔ پادرهوا و هرکی هرکی نداشته باشد به چه درد می‌خورد؟ پلورالیسم می‌کوشد تا خود را مترادف لیبرالیسم قلمداد کند اما باید توجه داشت که لیبرالیسم داعیهٔ دادگری و اعمال عدالت نسبت به آشتی‌ناپذیرها را دارد حال آن‌که پلورالیسم در اندیشهٔ دادگری میان آشتی‌پذیرها است. با این همه، ناگفته نماند که فرهنگ لیبرالیستی تنها فرهنگی است که پلورالیسم می‌تواند در آن کارآیی داشته باشد و خودی نشان دهد. پلورالیسم در فرایند یافتن شریک جرم، گه‌گاه خود را با «چندفرهنگی» و «چندوجهی» و «همگانیت» نیز هم معنا جلوه می‌دهد. تمام اندیشه‌های «دووجهی» و «چندوجهی» چارلز جنکز و صحابهٔ او ریشه در اندیشه‌های پلورالیستی دارد و از آن در ضدیت با هر چیز مدرن و آرمان‌گرایانه بهره می‌گیرند[۱۰]. جنکز برای موجه نشان دادن اعتقاد خود از این منطق استفاده می‌کند که اگر معماران در چهار یا پنج سبک گوناگون مهارت پیدا کنند، هم دست یافتن به روشی که با تأثیر بیشتر ارتباط برقرار کند آسان‌تر می‌شود و هم از مجموع آن‌ها نوعی در هم‌آمیزی رادیکال سربرخواهد آورد.[۱۱] به هرحال، در این مورد هم باید توجه داشت که پلورالیسم همواره تفاوت‌گذاری می‌کند و آشتی‌ناپذیری را موجه نشان می‌دهد. چنین وانمود می‌کند که تفاوت و آشتی‌ناپذیری امری عادی است اما پلورالیسم سخاوتمندانه همه را می‌پذیرد. اما «همگانیت» و گفتمان «چندفرهنگی» در اندیشهٔ آشتی‌پذیری است و می‌خواهد تفاوت‌ها را از میان بردارد.[۱۲]

بن‌مایه و روایت درونی آن‌چه پلورالیسم تشویق می‌کند، ترویج این باور است که امروز دیگر چیزی به نام نظریهٔ رادیکال در هنر وجود ندارد و شرایط هم به گونه‌یی است که اجازه و امکان سربرآوردن چنین نظریه‌یی را فراهم نمی‌آورد. گفتن ندارد که این خود نشانهٔ فقرنظری هنر هم هست و حکایت از آن دارد که همه چیز در سمت‌وسوی نفی آرمان‌ها و ایدئولوژی‌ها و در جهت تشویق آرمان‌گریزی حرکت می‌کند. پست‌مدرنیسم داعیهٔ رادیکال چندصدایی بودن، صدا دادن به جنسیت و نژاد و طبقه را دارد اما با میدان دادن به پلورالیسم، عملاً تمام این نظریه‌های رادیکال را نادیده می‌انگارد. در شرایطی از این گونه که به هر حال پلورالیسم بساط خود را پهن کرده و طرفدارانی هم یافته، وظیفهٔ هنرمند آن نیست که همرنگ جماعت بر تولیدات خود بیفزاید بلکه متعهد است که مسأله را بشناسد و گوش به زنگ باشد که آن‌چه در قلمرو هنر به عنوان نظریهٔ رادیکال شناخته می‌شود، باید در تمامی ابعاد اجتماعی و هنری نیز از ساختاری محکم و استوار بهره‌مند باشد. هنرمند امروز باید از خود بپرسد که آفریده‌ها و دستاوردهای او چه نقشی در گسترهٔ بیکران هنر خواهد داشت و آیا ممکن است که همین اندک هم پیش از فراهم آوردن عنصری برای یک فراساختار فرضی، در ساختار اقتصادی جامعه مستحیل شود؟ به سبب پلورالیسم و خوش زبانی‌های آن است که امروز گروه‌های گوناگون، با اندیشه‌های اجتماعی و رادیکال، زیر عناوین درشت و دهان‌پرکن، در حرف و سخن بلند آوازاند و گنده‌گویی‌ها و قیل‌وقالشان جهان را پر از همهمه کرده است اما آن‌چه در عمل به نام هنر پدید می‌آورند، بسیار ابتر و بی‌رمق و همسان است، بیشتر آن‌ها مفت نمی‌ارزد و انگار همهٔ ادعاها باید در حوزهٔ کلام باشد. در این میان از نقد هنری هم انتظار می‌رود که در بهترین شکل و برخورد خود نقشی تعدیل کننده داشته باشد و در بدترین شکل، به بزرگداشت اختگی‌ها و بی‌مایگی‌ها بپردازد.

همان‌طور که پیشتر هم اشاره کردم، پست‌مدرنیسم همواره اندیشهٔ ایلغار و چپاول فرهنگ‌های دیگران را در سر می‌پرورد. می‌داند که هویت و فرهنگ تنها اسلحه‌یی است که ملت‌های سرکوب شده و استعمارزدهٔ جهان می‌توانند به یاری آن رودرروی غرب به ایستند و با آن مبارزه کنند. از این رو می‌کوشد تا به هر تمهید و ترفندی که شده دیگران را خلع‌سلاح کند و می‌داند که اگر موفق شود، دیگران بازیچهٔ دست او خواهند بود. اگر دیگران از فرهنگ و تاریخ و هویت خود جدا شوند، آن وقت به آسانی می‌توانند در هر سناریوی پست‌مدرنیستی رل نعش و نقش سیاهی‌لشگر را ایفا کنند. تنها در این صورت است که پست‌مدرنیسم و پلورالیسم آن می‌توانند جهان‌های گوناگون و فرهنگ‌ها و حتی هستی‌شناسی‌ها را برای به دست دادن یک ساختار تازه کنار هم چسبانده و همه را در یک فضای ناممکن، یا همان فضایی که میشل فوکو آن را «هتروپیا»[۱۳] می‌نامد، قرار دهد. ناگفته پیداست که در فضایی از این گونه متفاوت و ناآشنا، واقعیت تاریخی یا معاصر دیگران معنای خود را از دست می‌دهد، احساس مکان از میان برداشته می‌شود، هویت نابود می‌شود و دیگران، ظرفی می‌شوند که می‌تواند مظروف هر چیزی باشد و شکل ابزاری را پیدا کنند که غرب به دلخواه خود آنان را به کار گیرد.

پانوشت‌ها و منابع:

۱. Jameson, Frederic. "Postmodernism Critique", ed. Douglas Kellner, Maisonneuve Press, Washington DC, 1989

۲. Richard H. Polkin and Avrum Stroll. "Philosophy" Elsevier Group, London 1994

۳. دو کتابی که ژیل دلوز و فلیکس گاتاری به یاری هم نوشتند عبارتند از:
"A Thousand Plateaus" , "Capitalisand Shizophrenia"

۴. Jencks, Charles, "Late Modern Architecture, London, 1980

۵. Jencks, Charles. "The Rise of Postmodern Architecture" Architectural Association Quarterly, Vol. 7, no 4 1995

۶. "Modern Thought",ed. Allan Bullock, Oliver Stallybrass and Stephen Trombley, Fontana Press, London, 1988

۷. Berlin, Isaiah. "The Crooked Timber of Humannity" Lohn Murrary, London, 1990

به ویژه فصل‌هایی که در آن به تاریخ اندیشه‌ها پرداخته است.

۸. Cubo - Futurism

۹. Mauriac, Claude. "Andre reton", Editions de Flore, Paris, 1979

۱۰. ماخذ شماره ۵

۱۱. ماخذ شماره ۲

۱۲. "Postmodern Thought",ed. Stuart Sim. Icon Books. Cambridge 1999

۱۳. Woods, Tim. "Begining Postmodernism", Manchester University Press. 1999