دوفصلنامه علمی-پژوهشی **تأملات فلسفی**
دانشگاه زنجان
سال هفتم، شماره ۱۹، پاییز و زمستان ۱۳۹۶
صفحات ۳۷-۵۸

Research Journal of
Philosophical Meditations
University of Zanjan
Vol.7, No.19, Fall & Winter 2017-2018

هنر بدون متافیزیک: خوانشی پساساختارگرایانه از هنر

حسن فتح زاده[۱]

چکیده

هنر مدرن منادی دوران جدیدی است؛ دوران تعلیق و وانهادگی؛ دورانی که در حوزه‌های عمومی‌تر، پست‌مدرن نامیده می‌شود. پساساختارگرایی اندیشهٔ چنین دورانی است که در آن انسان به سرشت تاریخی خود پی می‌برد و بند لوگوس را می‌گسلد. اما این وانهادگی، برخلاف تصور رایج، زندگی را با نسبیت محض و بی‌معنایی مواجه نمی‌سازد. می‌خواهیم ببینیم در اندیشهٔ پساساختارگرا چه بر سر هنر می‌آید. در واقع «هنر بدون لوگوس» موضوع اصلی این مقاله است. در این مقاله با معرفی و نظریه‌پردازی پیرامون مفهوم «فدرالیسم زبانی»، تلاش می کنیم خوانشی متفاوت از هنر در پارادایم پساساختارگرایی ارائه دهیم. با کنار گذاشتن لوگوس، بار تعهد هنر بر دوش «دیگری» قرار می گیرد. در این معنا هنر اساساً متعهد است؛ اما نه تعهد به امری متافیزیکی، که تعهدی زمینی و این‌جهانی.

واژگان کلیدی: هنر، متافیزیک، لوگوس، فدرالیسم زبانی، نشانه، زبان، پساساختارگرایی.

❖ **تاریخ دریافت: ۹۵/۹/۱۹ ؛ تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۲/۲۵**

۱. دانشیار فلسفه دانشگاه زنجان، *hfatzade@znu.ac.ir*

مقدمه

> ویسلر هنگامی که پرترهٔ مادر خود را *آرایش سیاه و خاکستری* نامید، این اعتقاد خود را به رخ کشاند که برای نقاش، موضوع صرفاً بهانه و فرصتی است که بتواند از رهگذر آن تعادل رنگ و طرح را مطالعه کند (گامبریچ، ۱۳۷۹، ص. ۵۶۶).

پساساختارگرایی با نفی تقدم اندیشه بر زبان، برداشتی تاریخی از انسان ارائه می‌دهد و همراه با آن تمام مؤلفه‌های زندگی انسان را نیز درگیر تاریخ می‌سازد. اما در اندیشهٔ متافیزیکی، انسان دست‌کم در یک نقطه به امر مطلق فراتاریخی (لوگوس) راه دارد و تمام شئون زندگی وی نیز مشروعیت و ارزش‌های خود را بی‌واسطه یا باواسطه از همان راه به دست می‌آورد. در متافیزیک، اندیشهٔ درست به امر مطلق تعلق می‌گیرد و زبان درنهایت معانی مطلق و عینی را منتقل می‌کند. در این دیدگاه «زیبایی» آن امر فراتاریخی و مطلقی است که گرچه در زمان‌ها و مکان‌های مختلف فرم‌های متفاوتی به خود می‌گیرد، اما همواره همان امر مطلق و ثابت باقی می‌ماند که صرفاً تجلی‌های مختلف می‌یابد. با تغییر عادات و روش‌ها و نگرش‌های جوامع و حتی تغییر فیزیولوژیکی و روان‌شناختی انسان‌ها، مصادیق زیبایی نیز تغییر می‌کند؛ اما شرط تجربهٔ آن‌ها به‌مثابهٔ اُبژه‌های زیبایی این است که انسان درکی از ایدهٔ زیبایی داشته باشد؛ ایده‌ای که به جهان لوگوس تعلق دارد و دسترسی به آن انسان را از سایر حیوانات متمایز می‌سازد.

زیبایی امری اصیل و عینی است که در مواضع گوناگون، در قامت فرم‌های مختلف تجلی[1] می‌یابد. به همین دلیل در اندیشهٔ متافیزیکی، همواره فرم دنباله‌رو محتوایی بیرونی و مستقل بوده و توسط آن کنترل و هدایت شده است. در مقابل، هنر مدرن حرکتی بود در جهت آزادی بیشتر فرم از این محتوای فراتاریخی و مقتدر. محتوا

1. aletheia

به‌تدریج تن به بازی می‌داد. شعار مدرن «هنر برای هنر» واکنشی بود در مقابل سرسپردگی و فرمان‌برداری فرم نسبت به محتوای مستقل و بیرونی؛ محتوایی که انگار پیشاپیش جایی حضور دارد و منتظر است هنر، به‌عنوان یک واسطه و در حد یک ابزار، آن را ابراز کند؛ ابزاری که به‌خودی‌خود موضوعیتی ندارد و می‌توان آن را با معادل‌هایش عوض کرد. اگر در دوران رمانتیسیسم *ارزش مصرف*[۱] دست بالا را داشت، این بار *ارزش مبادله*[۲] و معیارهای درونی، هنر را پیش می‌برد. چنین شد که محتوا به‌تدریج وارد بازی فرم شد و به این ترتیب پیش از همه، در قلمرو هنر، تاریخ در متافیزیک رسوخ کرد.

آنچه در رابطهٔ میان هنر و فلسفه جذابیت و اهمیت فراوان دارد، تناظر و حتی گاهی تقدم ذائقهٔ هنرمند نسبت به نظام‌سازی فیلسوف است. آثار هنرمند دقیق‌ترین و اصیل‌ترین بازتاب فرهنگ زمانهٔ خویش است و چنین است که شاخک‌های تیز هنرمندان، پیش از همه، فرارسیدن تغییرات پیش رو را حس می‌کند؛ تغییراتی که پس از استقرار، صورت نظام‌مند و استوار خود را در اندیشه‌های فیلسوفان آن عصر خواهد یافت. می‌توان هم‌زمان بازتاب ظریفی از گفتمان حاکم بر یک دوران و پیش‌درآمدی بر تغییرات پیش رو را در هنر آن عصر یافت.

هنر مصری نمود دورانی تماماً متافیزیکی است. این که مصریان پرسپکتیو را در نظر نمی‌گرفتند و وجوه مختلف موضوع خود را در کامل‌ترین فرم آن بازنمایی می‌کردند، نشان می‌دهد که به عینیت و تحقق کامل حقیقت و زیبایی باور داشتند. مهم نیست که ما کجا ایستاده باشیم؛ انگار همواره می‌توان از ناکجا به آنجا نگریست. چنین است که واقعیت ایدئال دانسته می‌شود و «ناظر» به تجربهٔ غیرایدئال خود اعتماد یا توجهی ندارد. برای مصریان دانسته‌هایشان مقدم بر تجربه‌هایشان و جهت‌دهنده به آن‌ها بود. «هنر مصری بر آنچه هنرمند در لحظهٔ خاصی می‌تواند ببیند تکیه ندارد؛ بلکه از آنچه هنرمند

---

۱. Use value: مفهومی مارکسیستی که به ارزش عینی و ذاتی اشیا مربوط می‌شود.

۲. Exchange value: ارزش یک شیء در نظام مبادله و مقایسه با اشیای دیگر.

دربارهٔ یک انسان یا یک منظره می‌داند، مایه می‌گیرد.» (گامبریچ، ۱۳۷۹، ص. ۵۰) هنر مصری امری ناپذیرفتنی را در دل خود پرورش می‌داد؛ امری که سرانجام می‌بایست از آن گذر کرد. این یونانی‌ها بودند که متوجه پرسپکتیو شدند[۱] و آثارشان را از منظر یک ناظر درونی آفریدند. «مصریان هنرشان را بر دانسته‌ها و آموخته‌ها استوار کرده بودند؛ ولی یونانیان از چشمان خودشان استفاده می‌کردند» (گامبریچ، ۱۳۷۹، ص. ۶۶).

در این مرحله، موضوع و ناظر در هم تنیده شدند و ناظر به بخشی از اثر تبدیل شد. در دوران کلاسیک آگاهی فلسفی شکل گرفت و در عین باور به حقیقت مطلق، بر نقش حذف‌ناشدنی ناظر نیز تأکید شد؛ هر کس حقیقت را از زاویه‌ای می‌نگرد. این اتفاق بزرگ در تقسیم افلاطونی جهان به «حقیقت» (آنچه هست؛ *ایده‌ها*) و «واقعیت» (آن‌چنان‌که به نظر می‌رسد؛ *رونوشت‌ها*) شکل گرفت و در «کوگیتو»ی دکارتی، که به تقدم معرفت‌شناسی بر هستی‌شناسی انجامید، صورت‌بندی نهایی خود را یافت. از سوی دیگر نوکلاسیسیسم مصادف شد با ایدئالیسم آلمانی. هنرمندانی همچون داوید و انگر، به طرزی پارادوکسیکال واقع‌نمایی را با ایدئال‌سازی ترکیب کرده، به این ترتیب بیش از پیش بر نقش برسازندهٔ سوژهٔ خودبنیاد و بنیادبخش (سوبژکتیویتهٔ استعلایی) تأکید کردند[۲].

---

۱. «زمانی که این قاعدهٔ دیرین شکسته شد و هنرمند بر مشاهدات خود تکیه کرد، همه چیز به لرزه درآمد. نقاشان به بزرگ‌ترین کشف خود، یعنی کشف کوتاه‌نمایی اجزای تصویر (به گونه‌ای که در پرسپکتیو دیده می‌شود) نائل آمدند. لحظهٔ بزرگ در تاریخ هنر، شاید اندکی پیش از سال ۵۰۰ قبل از میلاد بود که هنرمندان برای نخستین بار در سراسر تاریخ هنر، جرأت کردند پای انسان را به گونه‌ای که از روبه‌رو دیده می‌شود، ترسیم کنند. در هزاران اثر مصری و آشوری که به دست ما رسیده است، هرگز چنین چیزی در آن‌ها اتفاق نیفتاده است» (گامبریچ، ۱۳۷۹، ص. ۶۹).

۲. این عدم صداقت در دوران اوج واقع‌نمایی نشان از پارادوکس عمیقی دارد که در بطن عقلانیت روشنگری نهفته است و خود را در سوبژکتیویتهٔ خودبنیاد استعلایی اعلام و در عین حال پنهان می‌کند. بررسی تناظر میان تضادهای درونی نوکلاسیسیسم و عقلانیت روشنگری موضوع جذاب و ثمربخشی است که پژوهش مستقلی را می‌طلبد.

به یاد داشته باشیم که ذائقهٔ رمانتیک‌ها نیز تا چه اندازه مطبوعِ طبع انقلابی اندیشمندان عصر روشنگری بود. این دست‌کم گرفتن حدود واقعیت مستقل بیرونی و برتری را به سوبژکتیویته دادن، در امپرسیونیسم به اوج رسید. به این معنا امپرسیونیسم نقطهٔ اوج و تحقق تمام‌عیار، و نیز به همین دلیل، آغازی بر مرگ یک سنت است؛ سنت استعلایی مدرن. پس از آن هنر مدرن متولد شد؛ هنری که در کوبیسم تحلیلی متبلور شد. هنرمندانی همچون پیکاسو و براک، که به‌شدت وام‌دار نبوغ هنرمندان آغازگری چون سزان، ماتیس و کاندینسکی[۱] بودند، با شکستن پرسپکتیو واحد و ترکیب پرسپکتیوهای مختلف در تابلویی واحد، به نقش بیناسوژگی[۲] در آفرینشِ «حقیقت» اشاره‌ای ضمنی و مبهم داشتند. گویی حقیقت چیزی جز مجموع پرسپکتیوها نیست. شکستن پرسپکتیو واحد و تکثر بخشیدن به آن اعلام ضمنی مرگ سوژهٔ مؤلف و خودبنیاد استعلایی است. کوبیسم تحلیلی مرثیه‌ای بود بر یک رؤیا؛ رؤیای بزرگ عصر روشنگری. البته این بار فرا رسیدن عصر جدید را پیش از همه نیچه[۳]، فیلسوف غیرنظام‌ساز و زیبانویس، اعلام کرده بود. به این معنا نیچه هنرمندترین فیلسوف است. پرسپکتیویسم نیچه در تابلوی *ویلون و دانه‌های انگور*[۴] پیکاسو تن به بوم نقاشی داد.

هنر مدرن منادی دوران جدیدی است؛ دوران تعلیق و وانهادگی. پساساختارگرایی اندیشهٔ چنین دورانی است؛ دورانی که بازی از خودش تبعیت می‌کند و نشانه‌ها به خود وانهاده شده‌اند. هیچ مرکزی نیست که از بیرون بازی را کنترل کند. مرکز نیز بخشی از بازی است و جایگاه مرکزی خود را از همین بازی می‌گیرد.

«هیچ کانونی وجود ندارد؛ بلکه فقط یک مسأله وجود دارد، توزیع نقاط برجسته.

---

۱. در این میان کاندینسکی با کنار گذاشتن ترکیب‌بندی کلاسیک (به‌ویژه ترکیب‌بندی هرمی، میراث بزرگ رافائل) و تکه‌تکه و معوج کردن موضوعات و رها کردن آن‌ها در یک شبکهٔ دلالتی زنده و پویا -که بیش از همه در مجموعه تابلوهای *ترکیب‌بندی‌ها* و *بدیهه‌نگاری‌ها* به ظهور رسید- نقش تعیین‌کننده‌تری داشت.

2. Intersubjectivity

۳. امروزه گاهی از نیچه به‌عنوان «نیای پست‌مدرنیسم» نام برده می‌شود.

4. *Violin and Grapes*

> هیچ مرکزی وجود ندارد. بلکه همواره مرکززدایی‌هایی وجود دارند؛ سلسله‌هایی یکی پس از دیگری، همراه با حرکات درهم و برهم یک حضور و یک غیاب، یک مازاد و یک نقصان» (Foucault, 1998, p. 343).

در نبود مرکز، تاریخ از بند لوگوس می‌گسلد و به خود می‌پیچد؛ بدون اینکه از جایی بیاغازد و رو به انجامی داشته باشد. لوگوس نیز به سرنوشت تاریخی خود تن می‌دهد. پساساختارگرایی پی بردن انسان به سرشت تاریخی خود است. می‌خواهیم ببینیم در این اندیشه چه بر سر هنر می‌آید. درواقع «هنر بدون لوگوس» موضوع اصلی این مقاله است.

ضرورت پرداختن به این موضوع به‌ویژه آن‌گاه آشکار می‌شود که در برخی از روایت‌ها پست‌مدرنیسم منادی هنر پاپ و برداشتن مرز میان هنر فاخر و هنر عامه[1] (و در برخی روایت‌های شتاب‌زده، برداشتن مرز میان هنر والا و هنر مبتذل) به شمار می‌آید و خواه‌ناخواه پساساختارگرایی به‌عنوان وجه فلسفی پست‌مدرنیسم، عامل اصلی این تحول شناخته می‌شود؛ درحالی‌که مسأله تنها بر سر طرد مرز مطلق و فراتاریخی است؛ مرزی که از بیرون و مبتنی بر لوگوس، ساحت هنر را به دو بخش تقسیم می‌کند. در اندیشهٔ پساساختارگرایی کماکان مرز پررنگی میان امر والا و امر مبتذل وجود دارد؛ اما این مرز در دل تاریخ کشیده می‌شود و تنها یک اندیشهٔ لوگوس‌محور می‌تواند تاریخ را دست‌کم بگیرد. تاریخ استوارترین بنیان برای انسان، این موجود اساساً تاریخی، است. تمایز میان هنر والا و هنر مبتذل، تمایز میان آسمان و زمین نیست؛ بلکه تمایز میان اصالت و روزمرگی، کنشگری و کنش‌پذیری، تمایز میان قدرت و ضعف است. هنر مرزهای وجودی ما را جابه‌جا می‌کند و هرگز نمی‌تواند یک‌دست و بی‌تفاوت باشد.

---

۱. فردریک جیمسون یکی از ویژگی‌های بنیادین پست‌مدرنیسم را محو شدن مرز میان فرهنگ والا و فرهنگ معروف به توده‌ای یا تجاری (عامه) می‌داند (Jameson, 1991, p. 2).

زبان و اندیشه

در اندیشهٔ کلاسیک، تصورات جزئی موجود در ذهن‌های فردی، برای اینکه بهره‌ای از حقیقت داشته باشند، باید بازنمای امری استعلایی و فرافردی باشند. این امر استعلایی «لوگوس» نامیده می‌شود. بیان لوگوس بیش از همه در زبان صورت می‌گیرد. کار زبان به‌عنوان یک رسانه، بیان و انتقال معانی به دیگری است. زبان نظامی از نشانه‌هاست که به‌صورت قراردادی برای نمایش حالات روانی و تصورات جزئی معطوف به امور اصیل و اولیه (عینی) وضع شده است (Aristotle, 2002, p. 43). هر نشانه‌ای از دو وجه مادی و معنوی تشکیل شده است. وجه مادی آن صدایی است که در جهان فیزیکی روی می‌دهد و واژه نامیده می‌شود (دال) و وجه معنوی آن معنایی است که آگاهی غیرمادی آن را درک می‌کند (مدلول). تمایز روح-جسم، که خود پایهٔ تمایز اساسی‌تر جهان غیرمادی و جهان مادی است، در همین کارکرد زبان ریشه دارد. البته معنا همواره قابل نمایش دادن از طریق زبان نیست و گاهی لازم است معانی قابل‌نمایش را با رسانهٔ دیگری منتقل کرد. در اینجاست که هنر می‌تواند نقش جانشین‌ناپذیر خود را بیابد. گاهی یک قطعهٔ موسیقی معنایی را منتقل می‌سازد که از توان واژه‌ها خارج است. چنین اندیشه‌ای سراسر تاریخ هنر را تلاش در جهت بیان امر ازپیش‌موجود (حقیقت یا زیبایی) تفسیر می‌کند و حتی مکاتب مدرنی همچون *اکسپرسیونیسم انتزاعی* را در راستای بیان حالات روانی و احساسات درونی از پیش موجود و برآمده از رویارویی هنرمند با امر مطلق در نظر می‌گیرد و توجهی به نقش آفرینندگی هنر نسبت به این حالات و احساسات درونی ندارد. در این تفسیر همان‌گونه که موسیقی بی‌کلام بدون یاری جستن از واژه‌ها و با تکیه بر رسانهٔ صوت، چنان معانی عمیق و پایداری را منتقل می‌کند، در نقاشی نیز اکسپرسونیست‌های انتزاعی تلاش می‌کنند با حذف موضوع و مضمون و تکیهٔ صِرف بر رنگ‌مایه‌ها و شکل‌ها و ترکیب‌بندی‌ها، معانی و احساسات عمیق خود را بروز دهند.

«[کاندینسکی] در کتاب شورانگیز ولی تا حدی بی‌نظم خود به نام *دربارهٔ معنویات*

> در *هنر تجسمی*، بر تأثیرات روانی رنگ خالص تأکید کرد و توضیح داد که چگونه یک رنگ قرمز روشن می‌تواند همچون نوای یک ترومپت بر ما اثر بگذارد. او معتقد بود که می‌توان، و لازم است، بدین شیوه ارتباطی را بین اذهان آدمیان برقرار ساخت و همین اعتقاد شجاعت آن را به وی داد که نخستین کوشش‌های خود را برای رسیدن به یک موسیقی رنگین به نمایش گذارد؛ حرکتی که آغازگر راه "نقاشی انتزاعی" گردید» (گامبریچ، ۱۳۷۹، ص. ۵۵۸).

در این نگرش گویی لوگوس در جایی (در اذهان آدمیان) حضور دارد و منتظر است تا هنر، به‌عنوان یک ابزار ارتباطی، آن را بروز دهد؛ گویی می‌توان برای فانتزی «کاندینسکی در لاسکو» امکان و حتی معنایی قائل شد.

اما در اندیشهٔ ساختارگرایی، لوگوس فی‌نفسه تحقق ندارد و هر زبانی، به‌عنوان یک نظام نشانه‌ای، به گونه‌ای خاص خود آن را تحقق می‌بخشد و قابل‌فهم می‌سازد. درواقع این تفکری پساکانتی است. «اندیشهٔ ما، جدا از بیانش به‌وسیلهٔ واژه‌ها، تنها توده‌ای بی‌شکل و نامتعین است.... بدون زبان، اندیشه همچون سحابی مبهم و ناشناخته‌ای است. هیچ اندیشهٔ ازپیش‌موجودی یافت نمی‌شود و هیچ چیز پیش از ظهور زبان متعین نیست» (Saussure, 1966, p. 111-112).

یعنی ما هرگز به لوگوس آن‌چنان که هست دسترسی نداریم و آگاهی از لوگوس مستلزم تحدید آن و تعین بخشیدن به آن به گونه‌ای خاص است. در اینجا زبان واسطه‌ای است که به معنای منتقل‌شده شکل می‌دهد و بنابراین لوگوس (حقیقت) در هیچ دو زبانی به‌صورت یکسان تحقق نمی‌یابد. اگر واژه‌ها متناظر با مفاهیمی ازپیش‌موجود بودند، آن‌گاه همهٔ آن‌ها در هر دو زبانی معادل‌های معنایی دقیقی می‌داشتند؛ در حالی که هرگز چنین نیست (Saussure, 1966, p.116). تنها یک آگاهی بی‌واسطه و خدای‌گون می‌تواند حقیقت لوگوس را، آن‌چنان که هست، نزد خود حاضر سازد. هنرهای مختلف نیز، در کنار زبان رایج، هریک رسانه‌ای است که لوگوس را به شیوهٔ خاص خود تعین می‌بخشد و برای مثال انتقال معانی‌ای که از طریق موسیقی فهمیده

می‌شوند، از توان زبان رایج خارج است. هنرهای مختلف همچون زبان‌های مختلفی هستند که هریک به شیوهٔ خود لوگوس را ظاهر می‌سازد و به همین دلیل همه نقشی جانشین‌ناپذیر دارند. هر زبانی پرسپکتیوی است به لوگوس و از مجموع این پرسپکتیوها فهم کامل‌تری از حقیقت حاصل می‌شود. در اینجا وجه مادی (دال) زائد بر وجه معنوی (مدلول) نیست و به آن تعین می‌بخشد. برخلاف تفکر کلاسیک، می‌توان گفت فرم و محتوا تعلقی ماهوی به هم دارند و به‌هیچ‌وجه قابل‌جداسازی از هم نیستند. محتوا پیشاپیش تحقق ندارد و این فرم است که به آن تعین و تحقق می‌بخشد. همان‌گونه که گفته شد، این تفکر اساساً پساکانتی است.

پساساختارگرایی اندیشه‌ای است که این اندک عینیت لوگوس را نیز برنمی‌تابد و شبکهٔ دال‌ها را از بند مدلول بیرونی رها می‌کند.

> امروز بازی جایگاه خود را پیدا کرده است؛ آن هم با محو کردن محدوده‌ای که گمان می‌رفت با شروع از آن می‌توان گردش نشانه‌ها را تنظیم کرد و با به دنبالِ خود کشیدن تمام مدلول‌های اطمینان‌بخش و با برچیدن تمام استحکامات و تمام پناهگاه‌های ممنوعه و خارج از بازی که بر حوزهٔ زبان نظارت می‌کردند (Derrida, 1976, p. 7).

این خودبسندگی نظام نشانه‌ای درواقع خوشامدگویی به سرشتِ اساساً تاریخی انسان است. آگاهی از آسمان جدا شده، در تاریخ غوطه‌ور می‌شود. اکنون هر شبکهٔ دلالتی به طرزی خاص نحوهٔ بودن افراد را تعیین می‌کند. انسان در این شبکه‌های دلالتی تحقق می‌یابد و ازطریق آن‌ها جهان را تجربه می‌کند. به این ترتیب گسترش این شبکه‌های دلالتی امکان تجربیات جدیدی را فراهم می‌آورد که پیش از این معنایی برای آن‌ها قابل‌تصور نبود. ذات ثابت و فراتاریخی انسان جای خود را به سیالیت دال‌های متغیر و تاریخی می‌دهد. طرفه آن که با کنار گذاشتن لوگوس واحد و عینی، هر زبانی تجربه‌ای یکتا از معنا است و بنابراین هیچ دو زبانی قابل‌ترجمهٔ دقیق و کامل به یکدیگر نیستند. «ترجمه از تفاوت میان مدلول و دال بهره می‌برد؛ اما اگر این تفاوت به‌هیچ‌وجه

محض نباشد، آن‌گاه ترجمه نیز هرگز محض نخواهد بود» (Derrida, 1981, p. 20).

البته چنان‌که اشاره شد، این شبکه‌های دلالتی می‌تواند بر هر واسطه‌ای سوار شود و لزوماً محدود به واسطهٔ صوت نمی‌شود؛ گرچه بنا به دلایل طبیعی و نه ماهوی، بیش از هر چیزی بر صوت متکی است. برای مثال در نظر بگیرید که اگر انسان قادر بود از پوست خود بوهای متنوع و ارادی صادر کند، احتمالاً اکنون به جای «صوت» از «بو» برای ارتباط استفاده می‌کرد. توجه کنید که لازمهٔ هر زبانی، ازجمله زبان بویایی، این است که به‌صورت ارادی صادر شود. در این دنیای فرضی حتی تکامل هم به کمک انسان می‌آمد تا بوهای کهنه را دیگر نشنود و هر بویی پس از استشمام فوراً ناپدید شود؛ درست مانند صوت که در فضا باقی می‌ماند، اما پس از شنیده شدن فوراً برای ما محو می‌شود. در این دنیای خیالی، تونالیته و چینش‌های متفاوت بوها مانند زبان‌های متفاوت عمل می‌کرد و می‌شد از یک زبان بویایی به زبان دیگر ترجمه کرد. فرض کنید برخی از بوهای پایه نیز به‌عنوان الفبا انتخاب می‌شد و زبان‌های بویایی قابل نوشتن در قالب نشانگان قراردادی (خط) می‌شدند. در چنین جهانی افلاطونی‌ها به هر «بویه» -معادل «واژه»، واحد معنا- معنایی مطلق و غیرمادی نسبت می‌دادند (فتح‌زاده، ۱۳۹۳، ص. ۸۷). هم‌چنین ویتگنشتاین متقدم به اموری اشاره می‌کرد که قابل‌بیان توسط بویه‌ها نیستند و تنها می‌توان آن‌ها را نشان داد (شاید ازطریق ایجاد صداهایی!)؛ اما آیا در این زبان باز هم ما همین تاریخ و فرهنگ‌های کنونی را داشتیم؟ آیا مختصات خود رسانه در معنایی که به وجود می‌آورد تأثیری ندارد؟ آیا این زبان بویایی می‌توانست دقیقاً کاربرد زبان کنونی را داشته باشد؟ مسلماً مختصات خود رسانه و محدودیت‌ها و توانایی‌های آن، به‌عنوان زمینهٔ ایجاد و انتقال معنا، در چگونگی معنای ایجادشده نقش انکارناپذیری دارد. به گفتهٔ مارشال مک‌لوهان «رسانه خود پیام است» (McLuhan, 1994, p. 7) و این واقعیتی است که ماجرای زبان را هیجان‌انگیز می‌سازد.

فدرالیسم زبانی

> گاهی تصاویری به‌راستی متنوع و مختلف، که کاملاً متضاد، بی‌ربط و جدا از هم در نظر گرفته می‌شوند، در یک جا جمع می‌شوند و تصویری دلربا می‌سازند. موزاییک‌های بیگانه با هم سوررئالیسم ناگهان معنایی پیوسته و یک‌دست را آشکار می‌سازند (Bachelard, 1964, p. 110).

چنان‌که گفته شده، زبان یک نظام نشانه‌ای است که چیزی جز شبکه‌ای دلالتی نیست. در این شبکه دال‌ها موجوداتی فیزیکی‌اند که به شیوه‌ای تودرتو و پیچیده و با شدت و ضعف‌های مختلف به یکدیگر ارجاع می‌دهند؛ همچون گرافی فوق‌العاده پیچیده که البته یال‌ها نیز ضخامت یکسانی ندارند. تنوع دال‌ها و ارتباطات متغیر میان آن‌ها به زبان پویایی و توانِ بیانگری پایان‌ناپذیری می‌دهد. درک معانی در این شبکه چیزی جز بازی دلالتی نیست. معنای هر دالی برآمده از شبکهٔ دلالتی‌ای است که دال درون آن موجودیت می‌یابد. این شبکهٔ دلالتی است که به داده‌های حسی معنای ادراکی می‌بخشد و تجربه را ممکن می‌سازد. اما پیچیدگی‌های این گراف امری مهندسی‌شده نیست و روند تصادفی تاریخ و روابط میان انسان‌ها با یکدیگر و با طبیعت به‌تدریج آن را بار آورده است. در این میان مختصات فیزیکی دال‌ها را نیز نباید دست‌کم گرفت. استعدادهایی که در صوت وجود دارد و نسبت‌های گوناگون میان صداهای مختلف، بخشی از ماجرای شکل‌گیری این شبکهٔ دلالتی را تشکیل می‌دهد.

یکی از محدودیت‌های زبان به همین مختصات رسانهٔ آن (ویژگی‌های فیزیکی دال‌ها) مربوط می‌شود. برای گذر از این محدودیت‌ها و دسترسی به قلمروهای معنایی جدید است که هنرهای مختلف به عرصه آمده‌اند. اما پیش از توضیح این مطلب می‌خواهم دیدگاهی را درباب زبان بپرورانم که عنوان «فدرالیسم زبانی» برای آن مناسب به نظر می‌رسد. در اینجا هرگاه از «زبان» سخن می‌گوییم، منظور نظامی از دال‌هاست که معطوف به برقراری ارتباط و تولید و انتقال معنا میان افراد است. منظور از «زبان رایج» نیز همین زبان فراگیر و روزمره‌ای است که با آن سخن می‌گوییم و می‌نویسیم؛ زبان واژه‌ها.

در نسبت با «زبان رایج» هر زبان دیگری را که طبق توضیحات بعدی بر این زبان بنا شده است، «زبان موضعی» می‌نامیم. به این معنا «زبان موسیقی» و «زبان سینما» نمونه‌هایی از «زبان موضعی» خواهند بود.

برای شروع، یک نحلهٔ تاریک‌خانه‌ای را در نظر بگیرید؛ مجموعه‌ای از افراد که در نظامی نسبتاً بسته، روابط، مناسبات و باورهای خاص خود را دارند و همین امر به آن‌ها در مقابل فرهنگ رایج جامعه، استقلالی نسبی می‌بخشد. این‌ها مجموعه‌ای از افراد اجتماع‌اند که پیش از هر چیز در زبان و فرهنگ رایج غوطه‌وراند؛ افرادی که به همین دلیل از جنس سایر انسان‌هایند؛ اما در کنار این اشتراک فراگیر با سایر انسان‌ها، آن‌ها دست به نظام‌سازی فرهنگی دیگری می‌زنند. برای شکل دادن به باورهای خاص خود، ابتدا اصطلاحاتی پایه‌ای برای خود برمی‌گزینند و در اطراف آن‌ها گفتمانی ابتدایی را بنا می‌کنند. این اصطلاحات ممکن است بعضاً از همان آغاز بدیع و بی‌سابقه باشد و ممکن است برگرفته از زبان روزمره باشد؛ اما این گفتمان جدید است که به این دال‌ها معنای جدیدی می‌بخشد. به‌تدریج کاربران این زبانِ موضعی جدید با پرداختن بیشتر به این گفتمان، غنای بیشتری به آن می‌بخشند و پس از مدتی به نظام نشانگانی می‌رسند که تنها خود این کاربران آن را می‌فهمند. اکنون با زبانی موضعی روبه‌رو هستیم که به علت پرداختن زیاد به دال‌هایی محدود، عمق بسیار زیادی یافته است و امکان تجربیات بدیع و عمیقی را فراهم می‌کند.

آنچه به تجربیات عمق و ظرافت می‌بخشد، نه فراوانی دال‌ها، که پیچیدگی شبکهٔ دلالتی سوار بر آن‌هاست. مجموعهٔ محدودی از دال‌ها که موضوع گفتمان‌های مختلف بوده‌اند، قلمرو پایان‌ناپذیری از تجربیات غنی و شگفت‌انگیز را در مقابل ما می‌گشایند. در این میان زبان رایج همچون بستری است که چنین قلمرو خودمختاری در دل آن شکل می‌گیرد و تداوم می‌یابد. دیالوگی از فیلم «افسانه ۱۹۰۰» به زیبایی این مطلب را بیان می‌کند:

«یک پیانو را در نظر بگیر. کلیدها شروع می‌شوند و به پایان می‌رسند. تعدادشان

> ۸۸ تاست و هیچکس نمی‌تواند جور دیگری بگوید. کلیدها بی‌نهایت نیستند؛ این تویی که بی‌نهایتی و تو می‌توانی با آن ۸۸ کلید، بی‌نهایت آهنگ بسازی. من این را دوست دارم و می‌توانم با آن زندگی کنم؛ ولی تو من را جایی می‌بری و جلوی چشم‌هایم صفحه‌کلیدی می‌گذاری که میلیون‌ها کلید دارد و حقیقت این است که کلیدها پایانی ندارند. آن صفحه‌کلید بی‌نهایت است؛ اما اگر صفحه‌کلید بی‌نهایت باشد، دیگر نمی‌توانی آهنگی بنوازی. تو روی صندلی اشتباهی نشسته‌ای. آن پیانوی خداست».

تنها با وضع یا پذیرش چنین محدودیت‌هایی است که فرصت تجربیاتی عمیق و غنی را می‌یابیم.

> برای فهمیدن معنای آیین رواقی یا پاک‌دینی، باید آن را با آن جبری قیاس کرد که هر زبانی تاکنون در زیر فشار آن به توانایی و آزادی دست یافته است –یعنی جبر بحرها و استبداد وزن و قافیه.... واقعیت شگفت این است که هر آنچه بر روی زمین از مقولهٔ آزادی و ظرافت و بی‌باکی و رقص و اعتمادبه‌نفس استادانه هست، چه در زمینهٔ تفکر یا فرمان‌روایی یا سخنوری و وسوسه‌گری، از برکت استبداد همین «قوانین خودسرانه» رشد کرده است... [هر هنرمند در لحظهٔ ابهام] چه سخت و زیرکانه از قوانین تودرتویی فرمان می‌برد که درست به دلیل همین سختی و دقتی که دارند بر هر فرمول‌بندی مفهومی خنده می‌زنند؛ زیرا در قیاس با آن‌ها، استوارترین مفهوم‌ها نیز سست و درهم و مبهم‌اند (نیچه، ۱۳۸۷، ص. ۹–۱۳۸؛ با اندکی تغییر).

هر تجربهٔ ظریف و الهام‌بخش و نبوغ‌آمیزی، برآمده از تن دادن به قواعدی موضعی است که در گوشه‌ای از زمین پهناور و حاصلخیز زبان روزمره اعلام خودمختاری کرده است. موسیقی یا ادبیاتی که هزاران سال ورز داده شده و به شیوه‌های مختلف به کار گرفته شده باشد، فرصت بی‌نظیری برای درک معانی و تجربیات ظریف در اختیار اهالی خود قرار می‌دهد. این‌چنین است که با موسیقی می‌توان حس‌هایی را

بیان کرد که هرگز تن به لباس ناقوارهٔ واژه‌ها نمی‌دهند؛ البته مخاطب این حس‌ها نیز به قدر آشنایی با زبان موسیقی قادر به فهم آن‌ها خواهد بود.

یکی از زمینه‌های شکل‌گیری این قلمروهای خودمختار در بستر زبانِ روزمره، ویژگی‌های خود واسطه‌هاست که امکان پایه‌گذاری شبکه‌های دلالتی ویژه و متفاوتی را فراهم می‌کنند. مثلاً ویژگی‌های ریاضیاتی خطوط و اشکال و نسبت‌های مختلف میان آن‌ها، تأثیر این نسبت‌ها و نیز تأثیر رنگ‌ها و سایه‌روشن‌ها بر فیزیولوژی انسان و نیز مکانی بودن و یا به تعبیری دقیق‌تر هم‌زمانی این پدیده‌ها فرصت بی‌نظیری را برای شکل دادن به یک شبکهٔ دلالتی قدرتمند در اختیار ما می‌گذارد تا با آفرینش یک زبان موضعی جدید، قلمرو تجربیات و درک معانی خود را عمیقاً گسترش دهیم[۱]. به این ترتیب نقاشی در خدمت تجربه و بیان وجوه بدیعی از زندگی درمی‌آید که هرگز قابل جانشینی با واژه‌های زبان رایج نیست.

اینکه نقاشی مدرن (به‌عنوان نمونه در تابلوی *خانم ماتیس*، *خط سبز*) تقلید از مجسمه‌سازی و استفاده از سایه‌روشن برای ژرفانمایی و القای حجم را کنار می‌گذارد و می‌پذیرد که بوم نقاشی دوبعدی است و کار با رنگ‌های روشن و غیرطبیعی را دنبال می‌کند، نشان از طلب استقلال برای زبان موضعی نقاشی دارد. البته این وجوه بدیع زندگی همه بر زمینهٔ زبان و فرهنگ رایج قرار دارند و از آن ریشه می‌گیرند؛ گرچه مانند هر زبان موضعی دیگر به گسترش و تغییرات دامنه‌دار در همین زمین خود (زبان رایج) می‌انجامند؛ همچون یادگیری یک زبان جدید، که همواره روی زبان اصلی سوار می‌شود. رافائل هرگاه دربارهٔ کیفیت منحصربه‌فرد و شگفت زیبایی در آثارش از او می-

۱. انتخاب طبیعی صوت به‌عنوان رسانهٔ زبان روزمره، به‌تدریج و در طول هزاران سال آن را به‌شدت خنثی کرده و هرچه بیشتر طنین اصوات را از واژه‌های زبان زدوده است. گویی واژه‌ها در این کاربرد طولانی چنان صیقل خورده‌اند که دیگر اثر چندانی از رسانهٔ صوت در زبان رایج نمی‌بینیم و این امر امکان تحقق فدرالیسم زبانی را فراهم کرده است. به این ترتیب موسیقی در حقیقت احیای رسانهٔ صوت و تأسیس زبان موضعی جدیدی است که با تکیه بر امکانات طبیعی رسانهٔ صوت، از زبان رایج فراتر می‌رود و اعلام خودمختاری می‌کند.

پرسیدند، «به تصور خاصی از زیبایی اشاره می‌کرد که در طول سال‌ها مطالعه دربارهٔ تندیس‌های یونان و روم باستان و مدل‌های زیبای زنده در ذهنش شکل گرفته بود» (گامبریچ، ۱۳۷۹، ص. ۳۳۷).

یک شیء روزمره در زمینهٔ هنری، بخشی از شبکهٔ دلالتی می‌شود و به‌عنوان یک اثر هنری شناخته می‌شود. به همین دلیل است که اشیای حاضرآماده‌ای[1] که مارسل دوشان انتخاب می‌کرد، نقشی فراتر از کارکرد روزمرهٔ خود ایفا می‌کردند و به قلمرو هنر برکشیده می‌شدند. دوشان بر زبان هنر مسلط بود و به‌عنوان یک ایده‌پردازِ آغازگر، کاری را انجام می‌داد که به راحتی قابل تکرار و تقلید بود. هنر او نه در مهارت منحصربه‌فردش، که در اغنای زبان هنر بود. دوشان اموری را بیان می‌کرد که برساختهٔ هنر وی بود و به همین دلیل قابل‌ترجمه به زبانِ واژه‌ها نبود. این ترجمه‌ناپذیری، خود را در امتناع توضیح اثر هنری نشان می‌دهد. یک تابلوی نقاشی، یک فیلم یا یک قطعهٔ موسیقی چیزی را بیان می‌کند که قابل‌آشکارسازی ازطریق واژه‌ها نیست. هنر هرگز قابل فروکاهی به «زبان رایج» نیست. «نقد مدرن نقاشی متنی است که به محدودیت زبان در توصیف و تفسیر تصویر واقف است و قصد هماوردی با تابلوی نقاشی را در سر نمی‌پرورد» (ابوالقاسمی، ۱۳۹۳، ص. ۸).

با این حال ما هرگز قادر نیستیم از تاریخ خارج شویم و هر زبان موضعی در نهایت زیر نظر حکومت فدرال زبان رایج و البته با قواعد موضعی خاص خود، امکان تحقق می‌یابد. پیکاسو در گفت‌وگویی در سال ۱۹۳۵ می‌گوید: «هنر انتزاعی اصلاً وجود ندارد. شما همواره باید از چیزی آغاز کنید» (Chipp, 1968, p. 270). پیشرفت در این زبان موضعی به معنای خودمختاری بیشتر آن و شکل‌گیری گفتمان‌های دقیق و متنوع در قلمرو ویژهٔ آن و درنهایت یافتن شبکهٔ دلالتی مستقل و ویژهٔ از آن خود است.

1. ready made

در فرایند پیشرفت به‌تدریج ارتباطات این زبان موضعی با زبان رایج سست‌تر و فرعی‌تر می‌شود و ارتباطات جدید نقش اصلی را پیدا می‌کند. گفتهٔ پیکاسو چنین تکمیل می‌شود: «هنر انتزاعی اصلاً وجود ندارد. شما همواره باید از چیزی آغاز کنید. پس از آن می‌توانید هر ردی از واقعیت را پاک کنید» (Chipp, 1968, p. 270).

در نهایت این شبکهٔ دلالتی، دال‌ها و دستور زبان خاص خود را پیدا می‌کند، از زبان روزمره فاصله می‌گیرد و هویتی بیرون از تجربهٔ رایج و عمومی می‌یابد که برای استفاده از آن باید آن را آموخت. کسی که با دستور این زبان دوم آشنا نباشد، قادر نیست از امکانات منحصربه‌فرد آن استفاده کند و چنین است که هنر هرچه پیشرفت بیشتری پیدا می‌کند، با این خطر روبه‌رو است که مخاطب عام خود را از دست بدهد. اگر در آغاز، تحسین یک کار رئالیستی درواقع تحسین قدرت و مهارت و بی‌همتایی هنرمند بود، قدرتی که از بی‌رقیب بودن و انحصار این توانایی و مهارت برمی‌خواست، اکنون در هنر مدرن این قدرت هیروگلیفی نهفته در زبان انحصاری هنرمندان است که تحسین مخاطب عام را بر می‌انگیزد و این تضادی است که مخاطب عام در گالری‌های هنر مدرن با آن روبه‌رو می‌شود: از سویی این هنر برای او بی‌معنا و غیرقابل‌درک است و از سوی دیگر تحسین آن را نشان فرهیختگی خود و تعلقش به طبقهٔ آوانگارد جامعه می‌داند. او از خود می‌پرسد مگر می‌شود این همه انسان فرهیخته و خوش‌فکر این‌گونه با جدیت و علاقه به چنین امر بی‌معنایی بپردازند؟ او قادر به حل این مسأله نیست؛ چراکه این زبان را نیاموخته است. او حتی از چنین تجربیات ظریف و فرصت درک چنین معانی دقیقی محروم است.

این زبان موضعی قلمروهای وجودی هنرمند را عمق و گسترش بخشیده است. آموختن این زبان موضعی همواره با مشارکت در این تجربهٔ تاریخی صورت گرفته است. برخی از مؤلفه‌های این آموزش، همگانی است و مخاطب عام در جریان زندگی روزمره آن را فرا می‌گیرد و برخی دیگر از این مؤلفه‌ها تنها مخاطبان خاص هنرها را در بر می‌گیرد. سه‌بعدی دیدن تابلوهای نقاشی یک نمونه از آشنایی همگانی با این زبان

موضعی است. بگذارید به یک مثال خاص‌تر اشاره کنیم. تقریباً همهٔ مخاطبان سینما متوجه‌اند که وقتی دوربین به سوی چشمان بازیگر حرکت می‌کند و پس از آن سکانس دیگری شروع می‌شود، ما به گذشته و جهان خاطرات فرد برده شده‌ایم. این نکته‌ای نیست که پیشاپیش مشخص باشد، بلکه بخشی از زبان سینما است. ما یاد گرفته‌ایم چگونه یک فیلم را ببینیم؛ امری که قطعاً برای مخاطبان برادران لومیر ناآشنا بوده است.

اما برای ارتباط برقرار کردن با یک اثر هنری مدرن، باید از این حداقل‌ها عبور کرد و آموزش‌های بیشتری دید. چنین آموزش‌هایی با حضور در متن جریان‌ها و رویدادهای هنری، آشنایی با تاریخ هنر، دنبال کردن نوشته‌های فراوان منتقدان در روزنامه‌ها و نشریات و درگیر شدن جدی و باحوصله با اثر هنری به‌تدریج حاصل می‌شود. نظام دانشگاهی نیز با تدوین و تنظیم چنین فرایندهایی به آموزش هدفمند و منسجم در این زمینه یاری می‌رساند. با این حال پیش از همه، این برپایی نمایشگاه‌های سالانه در اواخر سدهٔ ۱۸ بود که به شکل‌گیری گفتمان هنری در قالب مثلث پرثمر *هنرمند – منتقد – مخاطب* یاری رساند.

تعهد

مسئلهٔ تعهد همواره یکی از محوری‌ترین و بحث‌برانگیزترین مباحث در حوزهٔ هنر بوده است. اگرچه هنر مدرن با شعار «هنر برای هنر» تلاش کرد این مسئله را کنار بگذارد، اما سوای تضاد ریشه‌ای این شعار با میل بیانگری هنرمندان و در نتیجه پوچ بودن آن، ورود هنر به حوزه‌های عمومی‌تر و حساسیت آن درقبال جنبش‌های اجتماعی و رویدادهای سیاسی غیرقابل‌دفاع بودن این شعار را نشان داد. البته این شعار بیشتر برای رهایی هنر از سیطرهٔ متافیزیک مطرح شد؛ اما به‌سبب حاکمیت گفتمان متافیزیکی مدرن به نتایج نامطلوبی منجر شد. تنها اندیشهٔ پساساختارگرایانه بود که توانست ضمن قائل شدن رسالت و تعهدی برای هنر، آن را از حاکمیت متافیزیک خلاص کند. در این اندیشه است که می‌توان هنری غیرمتافیزیکی و زمینی داشت و گرفتار پوچی شعار «هنر برای هنر» نیز نشد.

کنار گذاشتن ایدهٔ «لوگوس» زبان را در یک پوچی بی‌انتها معلق نمی‌سازد. به‌گونه‌ای متناظر و وابسته به این ادعا، می‌توان گفت، برخلاف گفتهٔ مشهور داستایوفسکی، کنار گذاشتن خدا هر کاری را مجاز نمی‌سازد (داستایفسکی، ۱۳۸۴، ص. ۸۲۸). در دیدگاه افلاطونی من ابتدا معانی را ادراک می‌کنم و سپس از واسطهٔ زبان برای انتقال آن به دیگری و گفت‌وگو بهره می‌جویم. در این نگرش، دیگری نقشی اساسی و ماهوی در فهم من ندارد و درک معانی به نحوهٔ مواجههٔ من با لوگوس وابسته است؛ اما در دیدگاه پساساختارگرایانه امکان تحقق معنا و درک آن به دیگری وابسته است و در نبود زبان (شبکهٔ دلالتی) معنا و سوژهٔ درک‌کنندهٔ معنا نیز وجود نخواهد داشت. در اینجا دیگری در ذات هستی من نهفته است و لحظه‌لحظهٔ زندگی من مشروط و معطوف به وجود اوست. «دیگری پیش از من است. اگو (حتی اگوی جمعی) غیریت را به‌مثابهٔ شرط خودش در بر دارد. "من" ازلحاظ اخلاقی برای دیگری جا باز نمی‌کند، بلکه "من" با غیریتی در خود ساخت یافته است» (Derrida, 2001, p. 84).

هر معنایی را که درک می‌کنم، پیشاپیش با دیگری سهیمم و در درک و بیان هر معنایی باید پیشاپیش او را در نظر داشته باشم. با کنار گذاشتن لوگوس، این دیگری است که مرا ملتزم به خود می‌سازد. سرنوشت من به سرنوشت دیگری گره خورده است. هنر، به‌عنوان یک زبانِ موضعی، هستی ارتباطی دارد و با نادیده گرفتن دیگری، درواقع موجودیتش محل تردید قرار می‌گیرد. هنر پیش از هر چیزی یعنی دیدن و به رسمیت شناختن دیگری. هنر اساساً متعهد است. تا اینجا باید روشن شده باشد که منظور از این تعهد، نه تعهدی متافیزیکی و ایدئولوژیک، که تعهد به معنای لویناسی-دریدایی آن است. دریدا در مقابل خوانش‌های شتاب‌زده و افراطی از اندیشهٔ خود (واسازی[1]) می‌گوید:

«این کاملاً اشتباه است که بگوییم واسازی نوعی تعلیق مرجع است. واسازی

1. Deconstruction

همواره عمیقاً دغدغهٔ «دیگری» زبان را دارد. من همیشه متعجب می‌شوم از اینکه برخی منتقدان، اندیشهٔ من را اعلام این مطلب می‌دانند که هیچ چیزی ورای زبان وجود ندارد، که ما محبوس زبانیم. درواقع این دقیقاً در تقابل با اندیشهٔ من است» (Kearney and Ricoeur, 1984, p. 123).

این تنها دیگری است که می‌تواند از من «سؤال» کند و انتظاری داشته باشد. دیگری با محدود ساختن قلمرو من، من را ملزم به دیدن و در نظر گرفتن خود می‌سازد. دیگری من را به پرسش می‌کشد و درقبال خود به پاسخ‌گویی متعهد می‌سازد. لویناس «به پرسش کشیده شدن خودانگیختگی من توسط حضور دیگری» را اخلاق می‌نامد (Levinas, 1979, p. 43). صرفِ بودن دیگری یعنی نگریسته شدن از جایی آن بیرون، یعنی مسئولیت و تعهد. اگر هم گاهی از مسئولیت در مقابل «تاریخ»، «اصول و قوانین کلی»، «هستی» و نظایر آن سخن می‌گوییم، به‌صورت ضمنی و باواسطه داریم پای آن «دیگری» را به میان می‌کشیم. هنر یعنی بیان خود برای دیگری، یعنی در نظر گرفتن دیگری، و این تقدم «گفتن»[1] بر «گفته»[2] هنر را پیشاپیش درگیر تعهد می‌سازد. «دیگری» چالش بزرگ هنرمند است. هنرمند، حتی آن‌گاه که در انزوا به سر می‌برد، «دیگری» را در نظر می‌گیرد؛ چراکه هنر، در معنایی ناب، یک زبان است و زبان خوشامدگویی و تعهد به دیگری است. هنر تنها هنگامی که از بیرون کنترل شود و ابزار استیلا قرار گیرد، تعهد را زیر پا گذاشته است؛ اما این هنر به معنایی که گفته شد، دیگر هنر نیست؛ دیگر زبانی برای آفرینش و به‌اشتراک‌گذاری معانی نیست؛ بلکه تلاشی است بر حذف و سرکوب «دیگری»؛ دیگری‌ای که امکان هنر وابسته به آن است. این شبه‌هنر است. به تعبیری دقیق‌تر نقطهٔ مقابل هنر و ضد هنر است. هنر با اقتدار و تمامیت‌خواهی میانه‌ای ندارد.

1. saying
2. the said

نتیجه‌گیری

هر شبکهٔ دلالتی خودمختار امکان تجربیات جدید و ماجراجویی‌های بیشتر و آفرینش معانی بدیع را فراهم می‌کند و در نتیجه تنها برای کسانی که با آن زبانِ موضعی آشنا باشند امکان فهم و انتقال این معانی و به‌اشتراک‌گذاری چنین تجربیاتی فراهم است. هنر، گشودن راه‌های جدیدِ بودن است. هنر امکان عمق و ظرافت بخشیدن به تجربیات انسان است. هنر چیزی را به زندگی اضافه می‌کند که در نبود آن هرگز امکان تحقق نمی‌یافت؛ اما برای مشارکت در این جهان هیجان‌انگیز و پویا باید با زبان آن آشنا شد. نمی‌توان انتظار داشت که هنر به زبان مخاطب عام سخن بگوید. تجربیات ناب و بدیع هنری برآمده از گفتمان‌های گسترده و فراوانی است که در این قلمرو شکل گرفته و با تکیه بر مثلث هنرمندان، منتقدان و مخاطبان، شبکهٔ دلالتی تودرتو و پیچیده‌ای را پدید آورده است که بر عمق و ظرافت زندگی ما می‌افزاید. در این معنا هنر آفرینشگر است؛ اما این آفرینشگری در دل زبان رایج صورت می‌گیرد و برای توجیه آن یا باید قائل به جایگاهی استعلایی برای سوژه شد و یا اینکه به گونه‌ای پساساختارگرایانه این تعالی را به‌صورت حلولی و درونی توجیه کرد. چنانکه نشان دادیم، ایدهٔ «فدرالیسم زبانی» می‌تواند در عین پایبندی به مبانی پساساختارگرایی، ساحت مستقلی برای هنر ترسیم کند. در این تلقی، ساحت هنر در بطن زبان و زندگی رایج، اما مستقل و فراتر از آن، قرار دارد. دفاعِ این‌جهانی از تعالی و تعهد هنر، اندیشهٔ بنیادین این مقاله بود؛ اینکه چگونه می‌توان ساختار همگنی را از درون به نفع تعالی فروشکست.

منابع

- ابوالقاسمی، محمدرضا. (۱۳۹۳). تحلیل ساختاری نقد نقاشی. *هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، دورهٔ ۱۹، شمارهٔ ۱.
- داستایفسکی، فئودور. (۱۳۸۴). *برادران کارامازوف*، ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: انتشارات ناهید.
- فتح‌زاده، حسن. (۱۳۹۳). *هوسرل، اخلاق، دریدا*. تهران: انتشارات ققنوس.
- گامبریچ، ارنست. (۱۳۷۹). *تاریخ هنر*، ترجمهٔ علی رامین. تهران: نشر نی.
- نیچه، فریدریش. (۱۳۸۷). *فراسوی نیک و بد*، ترجمهٔ داریوش آشوری. تهران: انتشارات خوارزمی.

- Aristotle. (2002). *Categories and De Interpretatione*, trans. J. L. Ackrill. Oxford: Oxford University Press.
- Bachelard, Gaston. (1964). *The Psychoanalysis of Fire*, trans. A. C. M. Ross. Boston: Beacon Press.
- Chipp, Herschel. (1968). *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*. California: University of California Press.
- Derrida, Jacques. (1976). *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- Derrida, Jacques. (1978). *Writing and Difference*, trans. Alan Bass. London and New York: Routledge.
- Derrida, Jacques. (1981). *Positions*, trans. Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. (2001). *A Taste for the Secret*, trnas. Giacomo Donis. Polity Press.
- Foucault, Michel. (1998). Essential Works of Foucault, vol. 2, *Aesthetics, Method and Epistemology*, James D. Faubion (Ed.), trans. Robert Hurley et al.. New York: The New Press.
- Jameson, Fredric. (1991). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kearney, R. and Ricoeur, P. (ed.). (1984). *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers.* Manchester: Manchester University Press.
- Levinas, Emmanuel. (1979). *Totality and Infinity*, trans. Alphonso Lingis. The Hague: Martinus Nijhoff Publishers.
- McLuhan, Marshall. (1994). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Massachusetts: MIT Press.

Saussure, Ferdinand de. (1966). *Course in General Linguistics*, trans. Wade Baskin. New York: McGraw-Hill.