

هنر و تعهد

فرشید رحیمی

«فرم هنری مشخصا و به میزان بسیار زیادی ناوابسته است، اما هنرمندی که این فرم هنری را خلق می‌کند، و مخاطبی که از آن لذت می‌برد، ماشین‌های توخالی نیستند که یکی فرم را خلق کند و دیگری آن را درک کند.»
ادبیات و انقلاب-لئون تروتسکی

اصطلاح «هنر متعهد» در معنای متداول آن، اشاره به کارکردهای اجتماعی و سیاسی هنر دارد. صفت «متعهد» به مثابه الزام و قیدی است که هنر متصّف به آن را در مسیر بیان امور و بازنمایی محتواهایی خارج از خود هنر قرار می‌دهد. به عنوان مثال می‌توان این تعهد را در شکلی از بارنمایی صوری خیر عمومی (common good) در نظر آورد؛ یا با تاکید برامتناع بی‌طرفی هنر در روبنای حقوقی جامعه، بیانگری هنر را از خلال اقسامی از مصادیق این روبنا و نیروهای تولیدی آن در قالب: توصیف تجربه‌های زیسته‌ی طبقات جامعه، بازنمایی معناهایی که هر طبقه از اجتماع به زندگی می‌بخشند، نقد مناسبات اجتماعی از خلال فاصله‌گذاری میان مخاطب و واقعیت، و یا برملا سازی تناقض‌ها و حفره‌های پوسته‌ی به ظاهر پیوسته واقعیت اجتماعی، جستجو کرد. این تعهدمندی هنر را می‌توان در دایره‌ی این مناسبات و نبردهای طبقاتی و اجتماعی به شکل فراگیری گسترش داد و معناها و مصادیق متنوعی برای آن پیدا کرد. در دقایق خطیر سیاسی و انقلابی نیز همواره کنش‌های هنری و هنرمندانی که در راستا و به موازات حرکت انقلابی جامعه حرکت کرده‌اند، در ذیل این عنوان قرار گرفته‌اند و به نوعی از طیف هنرمندان بی‌طرف و یا همسو با نظام حاکم پیشین تفکیک شده‌اند.

مدافعان و منتقدان این الزامات برای هنر همواره حول مباحثی دامن‌دار و مفصل در دفاع و یا نفی مقید بودن هنر، و طیفی از باورهای ذات‌انگارانه به بحث و جدل پرداخته‌اند. پرسش‌هایی نظیر اینکه: آیا هنر باید در خدمت امر بیرونی باشد یا نه؟ غایت هنر چیست؟ آیا غایت هنر خود هنر است و یا نقشه‌هایی دیگر هم برای آن میتوان متصور شد؟ و ..

این مباحث بیشتر به میزان استقلال کنش هنری از امور جاری زندگی - حدود و مرزهای دخالت هنر در مناسبات سیاسی و اجتماعی - ارتباطی که بیان هنری و زمینه-ی تولید آن با ساختار قدرت می‌تواند داشته باشد، و انبوهی از گزینه‌های پیش روی هنر که خود را بی‌طرف و یا ملزم به ورود، جهت‌گیری و مداخله در آنها می‌دانند، ارتباط دارد. این حجم عظیم موارد و ارجاعات که همواره در برابر هنرگشوده است، اصالت تجربه‌ی زیبایی‌شناختی را مشروط به بی‌طرفی در یک سوی نزاع و یا ملزم به جهت‌گیری و اتخاذ موضع در سوی دیگر این مرزبندی می‌کند. مدافعان هنر متعهد، و منتقدان آن همواره اختلاف دیدگاه و تفسیر به ظاهر متناقض خود از هنر را در حاشیه‌ی مفهوم بنیادی‌تری در هنر و فلسفه تحت عنوان «خودآیینی» ادامه می‌دهند. مسئله‌ی خودآیینی سنگری است که مدافعان جنبش‌هایی همچون «هنر برای هنر» همواره با اتکای به آن، هرگونه قید و بند برای هنر و هنرمند و هر هدف و غایتی غیر از خود هنر را مردود می‌دانند و آن را همچون عاملی برای تقلیل تجربه‌ی تکین و منفرد سوژه به اشکالی از تولید ابژه‌های سفارشی و نقش‌هایی کارکردگرایانه می‌دانند. در این نظریه، هنر متعهد حتی به منزله‌ی تبلیغات و یا تلاشی برای تولید ایماژهای ایدئولوژیک نیز تعبیر شده‌است. بر این اساس خود آیینی در کنار معیارهایی دیگر (همچون میزان نسبت‌های فرم با واقعیت) عیاری است که از سوی این نگرش، حد تمییز هنر از تبلیغات و تعیین‌کننده‌ی مرز میان آفرینش خالص و تولیدات کارکردگرایانه است. این الزام در کارکرد و ارتباط هنر با امور خارجی از نظر این نگرش منجر به تولید ابژه‌هایی خواهد شد که اساساً از موهبت زیبایی بی‌بهره‌اند، به قول تئوفیل گوتیه- آن پیامبر راستین هنر برای هنر-: «فقط چیزی واقعاً زیباست که به درد هیچ کاری نخورد. هرچیز مفیدی زشت است زیرا احتیاجی را بیان می‌کند و احتیاجات انسان مانند مزاج بیچاره و عاجز او پست و تنفرآور است»

از سوی دیگر مدافعان هنر متعهد، این وضعیت استقلال‌طلبانه‌ی سوژه‌ی خودآیین را حمل بر بی‌طرفی و مسامحه او در برابر بندهای آهنین ضرورت اجتماعی می‌شمارند و بر ادعای سطحی‌قسمی از طرفداران هنر برای هنر که معتقد اند تصور امر محسوس و کشف انسجام صوری و خیالی، ربط و وابستگی به درگیری‌های مادی و متعین زندگی واقعی ندارد و یا عرصه‌ی هنر بکلی از نزاع‌های منتج از مناسبات اجتماعی و یا درگیری‌های سیستم‌های توزیع و تولید بدور است؛ به چشم پاشنه‌ی آشیل و دلیلی برای سستی بنیادهای این نظریه می‌نگرند.

اما در واقع مدعای هر دوسوی این نزاع قدری ساده انگارانه به نظر می‌رسد. چنانکه برمبنای پیش‌فرض مدافعان تعهد، این پرسش را می‌توان طرح کرد که آیا براستی در وضعیت از خودبیگانگی ابژه‌ها و سوژه‌ها، و سیطره‌ی نظام تجاری‌سازی حوزه‌ی زیبایی‌شناختی، چگونه می‌توان بدیل قدرتمند و سلاح نیرومندی همچون بازیابی سوژه و خودآیینی را در برابر نظام تبلیغاتی و کالا محور سرمایه‌داری به کناری نهاد و رها کرد؟ خاصه آنکه طرفداران راستین نقش اجتماعی هنر، بدرستی هنر و

محصولش یعنی همان اثر هنری را در زمره‌ی «شیوه‌های تولید» طبقه بندی می‌کنند و بر زنجیره‌ی سوژه آفرین و سه بخشی: سوژه- ابژه- سوژه در قول مارکس هم واقفاند: «ابژه‌ی هنری — مانند هر محصول دیگری — مردمی خلق می‌کند که به هنر حساس اند و از زیبایی لذت می‌برند. بنابراین، تولید نه تنها یک ابژه برای سوژه که هم‌چنین یک سوژه برای ابژه خلق می‌کند.» بر این اساس اتکای صرف بر شباهت صوری فرمها با واقعیت (رنالیسم غیرانتقادی) از سوی قسمی از طرفداران هنر متعهد، و عدم توجه آنان به رسمیت شناختن مبادی سوژکتیویته تولید هنر (به اعتبار مفهوم سوژه) و همچنین مسئله‌ی آفرینش سوژه‌ها بواسطه‌ی ابژه‌ی هنری در این زنجیره حکایت از عدم درک انتقادی هنر به مثابه یکی از شیوه‌های تولید در جامعه دارد

طرفداران انتزاع هنرمند از جهان نیز در مورد منشاء سوژه‌ی آفریننده (هنرمند) برآستی چشم را بر مرتبت تاریخی او و هم روابط بر سازنده این "خود" هنرمند بسته‌اند؛ نبوغ ویژه‌ی نمی‌خواهد دانستن این نکته که: ابژه هنری در مناسبات اجتماعی و تاریخی و بدست یک موجود تاریخی ساخته شده است و در زمینه‌ای اجتماعی عرضه و دریافت می‌شود. باید از مدافعان خودآیینی پرسید: اساساً این «خود» از کجا آمده و این تعهد صرف هنر به غایت خویش، با میانجی‌گری خودآیینی، آیا از خلال همبستگی این خود در مقام تولید کننده و مصرف کننده در زمینه اجتماعی تحقق نمی‌یابد؟ محصول این «ماشین‌های توخالی» چگونه بوسیله‌ی ادراک حسی دریافت و فهمیده می‌شوند؟ اگر این ماشین‌ها توخالی نیستند، انضمامی بودن این موجودیت‌های ارتباطی، یعنی فرستنده و گیرنده‌ی هنر، یعنی همان خودهای تکین، چگونه مجال منتزع کردن آفرینش هنری را از همه‌ی روابط، نیروها و تجربیات که این خودها را از نقطه آغازشان سامان داده و شکل داده است را پیدا خواهد کرد؟ این خود در هر سه صورت: 1- نفس هنرمند 2- نهاد هنر (به مثابه خودی تاریخی) 3- دریافت کننده‌ی هنر؛ که تنها از خلال عبور از سلسله‌ی بی‌شماری از نیروهای اجتماعی و اقتصادی و تاثیرها، تربیت‌ها، داوری‌ها و یا بالیدن در طبقه خاصی از نظام طبقاتی جامعه به عرصه‌ی همبسته ارتباطی رسیده‌اند، چگونه خویش را خارج از سیطره تاریخ و مناسبات اجتماعی تصور خواهند کرد؟

اگر بپذیریم که زوال سوژه و وضعیت متزلزل و سست شده‌ی آن در جهان معاصر، در سیطره‌ی این‌همانی کالا و هنر خود سوژه و تصور امر ناموجود ولی بالقوه را در قالب «امر ممکن» و «افق اتوپیک» محو کرده‌است، بتدریج اهمیت حیاتی و لزوم تاریخی «اعاده‌ی حیثیت» توامان از سوژه و بازیابی شأن و مقام سوژه‌ی خودآیین و احیاء هنر متعهد به این هسته‌ی تحقق آزادی نیز پیش چشم پدیدار خواهد شد. این مسئله به نحوی غایت مدافعان هنر متعهد به مسائل سیاسی و اجتماعی را در راستای احیاء خودآیینی قرار می‌دهد و سنگری مشترک برای وحدت عملی و نظری مدافعان هنر خودآیین با پیروان هنر انتقادی و متعهد را فراهم می‌آورد.

این مهم در قول جکسون پچ که هشدار آدورنو به بنیامین مبنی بر لزوم دفاع از هنر برای هنر را همچون دفاعی مارکسیستی از خودآیینی تلقی کرده، به این صورت بیان شده است: «تحقق جایگاه دیالکتیکی اثر هنری، خاصه، در وضع فرهنگی سرمایه‌داری متاخر موضوعیت پیدا می‌کند که در آن هم سوژه‌ها و هم ابژه‌ها خودآیینی خود را در حوزه‌ی زیبایی‌شناختی از دست داده‌اند. ماترک گفته‌ی آدورنو در زمینه‌ی هنر برای هنر هم‌چنان به طرز چشم‌گیری بردوام است چون بر اهمیت خودآیینی هنر پای می‌فشارد، و این بازگشت به شأن خودآیینی هنر به منظور کندوکاو در پست‌مدرنیسم و تجاری‌سازی امر زیبایی‌شناختی نهفته در سرمایه‌داری متاخر ضروری به نظر می‌رسد.» [1] به عبارت دیگر شکل راستین و اعاده‌ی حیثیت شده‌ی هنر متعهد، در موضع متقابل با تبلیغات سیاسی نظام‌های مستقر و هم در نبرد با رویه‌های تجاری‌سازی هنر، در واقع در موضعی انقلابی و انتقادی در نسبت با وضع موجود سرمایه‌داری متاخر قرار خواهد گرفت، و غایت آن، چیزی جز رهایی و بازبانی سوژه و اعطای خودآیینی به آن، در میانه‌ی فرهنگی شدن همه جوانب حیات اجتماعی نخواهد بود. بدین معنا، جنبش هنر متعهد، زمینه ساز انقلابی فرهنگی است که در آن «امر ممکن» در صورت انقلابی «فرم» و در نقد شالوده‌های تاریخی آن تجلی خواهد یافت. و از این رهگذار ضرورت آن افق‌ها و ایمان به امکان تحقق عملی آنها را از تشکیک، آلودگی و زنگار نسبی‌گرایی فرهنگ معاصر رها خواهد کرد. در این میان هوشیاری به تجدید حیات هنر متعهد و مسئله‌ی خودآیینی ملزم به تبری جویی از نمونه‌های مصادره‌شده هنر متعهد و آپاراتوس‌هایی است که این عنوان را برای تبلیغ محتواهای سترون خویش جعل کرده‌اند.

شکل مصادره شده‌ی هنر متعهد، همواره بعنوان شاخصه و منطق فرهنگی نظام مستقر بکار برده شده است و در اشکال تبلیغاتی موجود در نظام‌های سیاسی جریبان یافته است. در این نمونه‌ها برخلاف منشاء راستین و حقیقی هنر متعهد، همواره شکلی از منطق فرهنگی صلب و پسانقلابی حقانیت هنر را به قسمی «وفاداری» به رویه‌ها یا وابستگی به آرمانهای نظم حاکم مشروط میسازد و از این موضع رویه‌های هنری را دسته‌بندی و امتیاز بندی می‌کند. به عبارت دیگر در نظام‌های سیاسی دارای نهادی چون «انقلاب فرهنگی»؛ یعنی نظام‌هایی که موفق به معکوس کردن تقدم زمانی انقلابهای فرهنگی و سیاسی شده‌اند، تحول فرهنگی در قفای پیروزی و انقلاب سیاسی پی‌گیری می‌شود (انقلاب‌های فرهنگی از نظر تئوریک بر انقلاب‌های سیاسی مقدم‌اند، یعنی ابتدا در عرصه تلقی و نگرش عمومی از اموراجتماعی و اقتصادی تحولی روی می‌دهد و سپس بسیج عمومی برای تحول مادی و عینی به ثمر خواهد رسید). از این نظر، این شکل دوم هنر متعهد بیشتر در قالب سیاست‌های فرهنگی، از خلال سازوکارهایی گزینشی و از مجراهای اداری و مالی حاکمیتی تثبیت می‌شود. این سیاست‌ها با کنترل مجراهای توزیع منابع مالی و تنظیم ابزارهای تولید، اشکال و محتواهای مورد

نظرش را در قالب پروژه‌هایی برای زیبایی شناختی کردن سیاست، قدرت، جنگ و الیگارش‌ی حاکم، بعنوان «هنر فاخر» و یا همان هنر متعهد دولتی تثبیت و ترویج می‌کنند.

بر این مبنا نیز لزوم اعاده‌ی حیثیت از هنر متعهد، به موازات نبرد برای رهایی سوژه و تحقق شرایط خودآیینی از هر حیث در برابر اشکال مختلف سلطه‌ی فرهنگی ضروری است. جبهه‌ای که در شرایط کنونی بیش از زمان نیازمند اتحاد و همبستگی نیروهایی است که به خیر عمومی، افق اتوپیک سیاسی و اجتماعی و تجدید حیات سوژه‌ی خودآیین همچون ملزومات تحقق «آزادی» و امکان «بالقوه‌گی» از دل قیود درهم تنیده‌ی «از خود بیگانگی» امید بسته‌اند.

1- این مقاله تحت عنوان: اهمیت خودآیین‌بودن؛ به سوی دفاعی مارکسیستی از هنر برای هنر؛ نوشته‌ی جکسون پیچ و با ترجمه‌ی فریبرز همایی در تارنمای پروبلماتیکا با آدرس: <http://problematicaa.com/autonomous-art/> در دهم بهمن ماه 1395 منتشر شده است.