فصلنامه علمی (مقاله علمی-پژوهشی) جامعه‌شناسی سیاسی ایران، سال دوم ،شماره سوم(پیاپی۷)پاییز۱۳۹۸،صص۵۰۳-۴۵۲

# پوچی هنر در اندیشه بودریار و تحلیل فیلم "فروشنده" ساخته اصغر فرهادی

کامین عباسی پیانی[۱]

تاریخ دریافت :۱۳۹۸/۷/۲۰

آرش اقبال [۲]

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۹/۲

چکیده

در دیدگاه بودریار، همه چیز به تصویر تبدیل شده است و تصویر تمامی واقعیت را به امری مجازی بدل کرده است. بنابراین با یک فروپاشی عظیم در حیطه های مختلف مواجهیم. مرزها از میان رفته و دیگر نمی توان نه تنها بین هنر و دیگر ابژه ها تمایزی قایل شد، بلکه به عنوان مثال در حیطه علوم مختلف نیز همین اتفاق افتاده است. یعنی، در دوران حاد-واقعیت دیگر نمی توان مرز مشخصی میان حیطه های مختلف علم قایل شد. بلکه دوره حاد-واقعیت، دوره علوم بینا-رشته ای است. بودریار اذعان می کند که دوره حاد-واقعیت، دوره غیاب فرا روایت هاست. در چنین شرایطی که مرز میان امور مختلف از بین رفته است، مسلما هنر نیز نمی تواند هویت منحصر به فردی داشته باشد. در نتیجه هر چه امروزه به عنوان اثری هنری عرضه می شود، امری پوچ است. زیرا وقتی هنر نمی تواند وجود داشته باشد، ان چه که باقی می ماند، غیاب هنر است. آثار هنری بر این امر دلالت می کنند که هویت هنر به عنوان یک ابژه متمایز از بین رفته است و آن چه که باقیست همان ابژه های هر روزه است. از این نظر، هنر امری پوچ است.

[۱]کامین عباسی پیانی، دانشجوی دکتری تخصصی گروه فلسفه هنر، دانشکده علوم انسانی ، واحد شاهرود، دانشگاه آزاداسلامی، شاهرود، ایرانKaminabbasipiani@yahoo.com

[۲]آرش اقبال (نویسنده مسؤل )مربی گروه فلسفه هنر ،دانشکده علوم انسانی ،واحد شاهرود، دانشگاه آزاداسلامی، شاهرود، ایرانarasheqbal@gmail.com

مقدمه

آثار هنر مفهومی را می توان به عنوان نمونه ای از آن چه که بودریار مد نظر دارد، در نظر گرفت. "یک و سه صندلی" (One and Three Chairs) اثر جوزف کسوت (Joseph Kosuth) را می توان هنر دوراه حاد_واقعیت به شمار آورد (تصویر شماره ۱). این اثر که یک صندلی واقعی را در فضای گالری نشان می دهد، در کنار آن یک عکس و تعریف دایره المعارفی از صندلی نیز دیده می شود. با دیدن چنین صحنه ای، این سوال پیش می آید که اثر هنری کجاست؟! زیرا در دوران پیشا مدرن، هیچگاه یک صندلی حاضر-آماده عنوان اثر هنری را یدک نمی کشید. همچنین قطعه ای از یک کتاب لغت نامه در تعریف صندلی، هرگز فضای گالری را اشغال نمی کرد. بنابراین با فضایی مواجهیم که از یک طرف نام گالری را دارد و انتظار مخاطب این است که با یک اثر هنری _ در معنای سنتی _ مواجه شود. اما با دیدن صندلی، تنها یک سوال در ذهن نقش می بندد: اثر هنری چیست؟ یا کجاست؟ طبق تعاریفی که از دوره حاد-واقعیت ارایه شد، باید چنین گفت که مسئله عجیبی نیست که با چنین اثری مواجه می شویم. از آن جا که هنر نمی تواند هویت متمایزی نسبت به دیگر چیزها داشته باشد، در نتیجه تنها در گالری های معاصر با غیاب هنر مواجه می شویم. هنر محکوم است که به چیزهای پیش پا افتاده هر روزه بدل شود. در نتیجه آن چه که نمایش داده می شود، در حقیقت، نمایش امر پوچ یا امر از دست رفته است. اثر تراسی امین ( Tracy Emin) با نام "تخت خواب من" (My bed) (تصویر شماره ۲) که مربوز به سال ۱۹۹۹ است، نیز همین ویژگی ها را دارد. تراسی امین با نمایش یک تخت خواب کاملا واقعی در محیط گالری، نه تنها تمایز میان هنر توده ای و هنر والا را از بین می برد، بلکه همزمان هویت هنرمند و اثر هنری را نیز به فراموشی می سپارد. این اثر یک اثر هنری نیست. بلکه نمایش ابژه ای در دوران حاد-واقعیت. ابژه ای که تصویر و واقعیت را با هم نابود می کند. این تصویر هم زمان، هم تعاریف سنتی زیبایی شناسی را به چالش می گیرد و هم چیزی جز یک تصویر پیش پا افتاده نیست. نمایشی که ابژه و شی را به یکدیگر پیوند می زند و هم زمان پایان هویت تصویر و شیء را اعلام می کند (Baudrillard, ۲۰۰۵a, p.۵۶-۵۸).

"اگر که ما از استراتژی بودریار تبعیت کنیم، چیزی اینجا نمایش داده نمی شود. در واقع، این اثر از طریق ترکیب بندی و موضوع اش نشان می دهد که هیچ چیز ویژه ای وجود ندارد. یک امر پیش پا افتاده و کسالت آور است که می توان آن را خیلی ساده زندگی هر روزه دانست. این اثر، ادعای بودریار را مبنی بر اینکه هنر امروزه در خدمت امر پوچ (null)است، ثابت می کند" (Toffoletti, ۲۰۱۱, p.۴۹)

پوچی مد نظر بودریار در این زمینه، به معنای این است که در مواجه با آثار هنری معاصر، چیزی جز زندگی هر روزه (everyday life) نمی بینیم. از این جهت است که بودریار

مفهوم پوچی هنر را به خدمت می گیرد. یعنی هنر هیچ گونه تفاوتی با دیگر ابژه های زندگی ندارد. هنرمند نیز که بیش از هر زمان دیگری کارکرد خود را از دست داده است و توان تولید اثر ندارد، سعی بر آن دارد که زندگی به ظاهر متفاوت اش را در رسانه ها نمایش دهد تا از این طریق خود را مطرح کند. این تلاش بی فرجام برای هویت بخشی به خود که از طریق رسانه هایی که به زندگی هنرمند می پردازند، صورت می گیرد، فریاد بی هویتی زمانه ای است که مدام فریاد می زند که هنر و هنرمند از بین رفته اند و پایان گرفته اند. در واقع، هر کاری که هنرمند انجام می دهد، چیزی نیست جز امر پوچ و روزمره ای که به توده عوام عرضه می شود و هچیزی جز امری پیش پا افتاده نیست. تلاش بی فرجام هنرمندان معاصر برای این که خود را متفاوت جلوه دهند، تایید کننده این نگرش است که دیگر هنرمندی نیست. در نتیجه، قردی که خود را هنرمند می پندارد، چاره ای ندارد جز این که به هویت از دست رفته خود را از طریق تکاپوی بسیار با رفتارهایی خارج از عرف نشان دهد. این رفتارها که نمونه تلاشی برای تولید هنر هستند، مصداقی قابل توجه از این مسئله مهم اند که چیزی نمی تواند تولید بشود. به همین دلیل هنر و هنرمند، هر دو محکوم به فرو افتادن در یک دور باطل اند. نهایتا آن چه که در نتیجه همه این تلاش ها انجام می گیرد، فریاد پوچی هنر و افتادن در ورطه امر هر روزه است.

"با پرداختن به امور پیش پا افتاده و میان مایه به عنوان ارزش و ایدئولوژی، هنر فریاد می زند که من پوچ هستم! من پوچ هستم! و به واقع هم که امری پوچ است" (Baudrillard, ۲۰۰۵, ۳۱)

این که هنر همه چیز هست و هیچ چیز نیست، انسان های معاصر را به این سمت و سو می کشاند که هنر را در هر چیزی ببینند. از ان جا که هنر به پدیده های هر روزه تبدیل شده است، در نتیجه در دوره حاد–واقعیت هر چیری می تواند از وجهه هنر برخوردار باشد. بودریار در کتاب "دسیسه هنر" (The Conspiracy of Art)، همین مسئله را مزرح می کند که با این که هنر از میان رفته است، انسان ها همچنان گمان می کنند که چیزی به عنوان هنر وجود دارد. و این امر یک فریب است که توسط هنرمند در حال رخ دادن است. هنرمندان تمام تلاششان را می کنند که بگویند چیزی را تولید کرده اند. حال ان که هیچ چیزی تولید نشده است و اگر هم چیزی وجود داشته باشد، صرفا چیزی در میان چیزهای دیگر است که تفاوتی با آن ها ندارد. در واقع، هنرمند چیزهای موجود را به عنوان اثر هنری ارایه می کند و از این طریق دست به دسیسه ای می زند تا این گمان را به وجود آورد که هنر همچنان به عنوان حیطه ای منحصر به فرد وجود دارد.

"یک مشارکت ننگین میان هنرمند و مصرف کننده برقرار است در توجه به اثار عجیب و غیرقابل قبولی که فقط به خودشان و ایده هنر ارجاع می دهند. اما دسیسه واقعی به خود هنر

مربوط می شود و همچنین در تبانی ای که با واقعیت دارد" (Baudrillard, ۲۰۰۵a, p.۸۵)

در این میانه، همه افراد در یک دور باطل از نادانی و نا آگاهی گرد هم می آیند تا وانمود کنند که چیزی هست. هنر در دوران معاصر، شبیه به آن داستانی است که پادشاه لخت و عریان در شهر راه می رفت اما مردم بطرز فریب کارانه و موزیانه ای از لباس زیبای پادشاه سخن می گفتند. در مورد هنر معاصر نیز وضعیت به همین گونه است. با وجود اینکه چیزی به عنوان ابژه هنری وجود ندارد، همگان به گونه ای وانمود می کنند که چیزی هست. هنرمند از طرفی مدام در حال صحبت کردن در مورد اثر اش هست _ اثری که هیچ وقت نمایش داده نمی شود. از سوی دیگر، مخاطبان نیز چنان از این آثار پوچ و بی معنا سخن می گویند و به دیدار نمایشگاه های تهی می روند که گویی چیزی ان جا وجود دارد. حال آن که ان چه وجود دارد یک غیاب اساسی است. افراد معاصر نمی خواهند متوجه شوند که دوران هنر به پایان رسیده است. به همین دلیل هنرمند و جامعه دست در دست یکدیگر می گذارند که غیاب چیزی را پنهان کنند. همه این تلاش ها، نمایشگاه ها، سخنرانی ها و تکاپوهای عجیب هنرمند، صرفا برای این است که بگوید: من هستم. اما تلاش او لاجرم به تلاشی برای نمایش خود آن فرد _ هنرمند _ بدل می شود. نمایشی از زندگی پیش پا افتاده فردی که همه نوع کار عجیب و غریب انجام می دهد که بگوید: چیزی وجود دارد. اما چیزی جز همان نمایش زندگی روزمره اش که به نمادی از تهی بوده گی تلاش اش تبدیل می شود، رخ نمی دهد. تلاشی برای نشان دادن امری که نیست. در نهایت، پرداختن بی مورد به این غیاب اساسی در زندگی، خود هنرممند را همانند تلاش اش بی اعتبار می کند. هنرمند همچون فرد لال و مستاصلی است که می خواهد چیزی بگوید. اما همه تلاشش برای گفتن، صرفا واژه های نامفهومی هستند که از بی هویتی او خبر می دهند. شاید بتوان گفت که هنرمند ناخوش ترین فرد جهان معاصر است. فردی که مجبور است همیشه هویت بی مورد خودش را انکار کند و این نقش به "واقعیت" وجود هنرمند تبدیل می شود. بودریار در خصوص توهم وجود هنر و تلاش هنرمند در اثبات خودش چنین می گوید:

"حتی عمل خلاقانه، خودش را به عنوان یک عمل به تصویر می کشد تا به نشانه ای برای عمل خودش تبدیل شود. موضوع واقعی نقاش دیگر آن چه که او به تصویر می کشد، نیست. بلکه این مسئله است که او صرفا نقاشی می کند. یعنی، نقاش این امر را به تصویر می کشد که او صرفا نقاشی می کند. در این میان، حدقل ایده هنر نجات می یابد" (Baudrillard, ۲۰۰۵□, □.۹۵)

آن چه که در توضیح این مطلب اهمیت دارد، این است که هنر در دوره حاد–واقعیت، صرفا غیاب خود را به تصویر می کشد و از این طریق ایده خود را به عنوان امری که نیست، حفظ

می کند. هنرمند با فعالیت دسیسه وارش این کار را انجام می دهد و مخاطب نیز با مشارکت در این فعالیت آمیخته با فریب، همچنان ایده هنر را حفظ می کنند. ایده ای که صرفا حکایت از آن دارد که چیزی جز تلاشی آمیخته با توهم وجود ندارد. در این تلاش پوچ، هنر هر کاری که انجام دهد، چیزی جز امور روزمره زندگی نظیر مد، سیاست، رسانه ها و غیره نیست. از این طریق است که هنر معاصر نه تنها در مقابل وضع موجود نمی تواند موضع بگیرد، بلکه صرفا به تثبیت وضع موجود کمک می کند. زیرا از طریق بازتولید خود در ابژه های هر روزه است که ایده خود را نجات می دهد. منتقدان و مخاطبان هنری نیز چاره ای ندارند جز این که تلاش کنند که به امری پوچ بپردازند یا مصرف کنند. به عبارت دیگر، هر گونه تلاشی در حوزه هنر، محکوم به پرداختن به امری روزمره و پیش پا افتاده است. (Toffoletti, ۲۰۱۱, p۵۸)

در خصوص وضعیت هنر در دوران حاد–واقعیت، نقش موسسات مالی و مراکزی که از این طریق سودهای کلان کسب می کنند را نمی توان نادیده گرفت. این گونه مراسم های با شکوه و بنگاه های هنری در پوشاندن هویت واقعی هنر نقش کلیدی دارند. آن ها با تبلیغات وسیع و پر زرق و برق چنان وانمود می کنند که انگار چیزی ارزشمند در پس پشت این هزینه ها و تبلیغات وجود دارد. چیزی که اگر کسی ان را از دست بدهد، گویی عاری از خرد است و به حیطه عوام راه می یابد. جشنواره های هنری بزرگ و پرطمطراق نظیر اسکار مصداق بارز همدستی با دسیسه هنر هستند.آن ها با تبلیغاتی وسیع، تمام توجهات را به سوی خود جلب می کنند. جوایزی که اعطا می شود، حکایت از آن دارد که کاری مهم صورت گرفته و چیزی یکه و منحصر به فرد به وقوع پیوسته است. این همه تبلیغ، همان دسیسه ای است که هنر پوچی و پایان خود را از طریق آن مخفی نگاه می دارد.یک نوع فرار رو به جلو است که هنر از طریق آن این توهم را پدید می آورد که همچنان چیزی یکه و اصیل وجود دارد. اما صرفا توهم این امر اصیل تبلیغ می شود و نه چیزی دیگر.

"... نهادهای تجاری فاکتوری تعیین کننده هستند که هنر را به عنوان امری اصیل، مهم و معنادار حفظ می کنند ... بواسطه این نهاد ها و همچنین نقشی که هنرمند و مخاطب بازی می کنند، هنر برای خودش اهمیت خلق می کند تا از این طریق پوچی خود را پنهان کند". (Baudrillard, ۲۰۱۱, p.۵۸)

"فروشنده" و کارکرد امر پوچ

بارها شاهد آن بوده ایم که در رسانه ها ناگهان اثر و یا هنرمندی از طریق رسانه ها و یا نهادهای هنری برای مردم به شدت تبلیغ می شوند. این تبلیغ تا به آن حد است که اصالت و اهمیت هنرمند و اثرش را آن چنان بدیهی تبلیغ می کنند که مخالفت با آن اگر غیر ممکن نباشد، بی هزینه نیز نخواهد بود. به عنوان مثال، فیلم *"فروشنده"* اثر اصغر فرهادی را می توان در نظر

گرفت. این فیلم در رسانه ها و شبکه های اجتماعی افراد اعم از منتقد و افراد عادی جامعه آن چنان تبلیغ می شد که جامعه به این باور رسیده بود که اتفاق خارق العاده ای رخ داده است. خود نام اسکار هم مزید بر علت بود که همه جا از اتفاق هنری مهمی صحبت می کردند. از طریق این گفتگوها و تبلیغات، هنر یک کارکرد دوگانه را همزمان انجام می داد: از یک طرف حضور خود را اعلام می کرد و از طرفی دیگر بصورت کاملا آیرونیک از غیاب خود سخن می گفت. حضور خود را از این طریق تبلیغات برای انجام این دسیسه اعلام می کرد که بگوید همچنان چیزی وجود دارد. اما از طرفی دیگر، به این دلیل که هیچ چیزی در دوره حاد–واقعیت نمی تواند وجود داشته باشد، آن همه تبلیغات و هیاهو برای کتمان یک غیاب بود. غیاب حضور امری اصیل چنان که در گذشته وجود داشت.

با تماشای فیلم، آن چه که برای مخاطب جلوه گر می شود، نه حضور امری اصیل که سرپوش گذاشتن بر غیاب است. مردی برای دیدار دوست اش که یک خانم ارایه دهنده خدمات جنسی است، وارد منزل او می شود. بدون آن که بداند که آن زن از خانه نقل مکان کرده و به جایی دیگر رفته است. با ورود مرد به خانه و به گمان اینکه دوست اش در حمام است، او وارد حمام زنی می شود که تازه به آن جا نقل مکان کرده است.

دوربین که اتفاقات داخل حمام را نشان نمی دهد، برای مخاطب تنها یک سوال باقی می گذارد: آیا پیرمرد به زن شوهرداری که تازه به خانه نقل مکان کرده است، تجاوز کرده است یا خیر؟ این پرسش که به پرسش کلیدی فیلم تبدیل می شود، ذهن مخاطب را تا پایان درگیر خود می کند. مخاطب از طریق این سوال پیش پا افتاده احساس می کند که درگیر مسئله بزرگی شده است و فیلم قرار است موضوعی مهم را آشکار کند.

فیلم "فروشنده" با این پرسش کلیشه ای خود همزمان هم به مخاطب القا می کند که چیزی مهم قرار است کشف شود و بطور همزمان آشکار می کند که مسئله هنر اساسا امور پیش پا افتاده است. در پایان نیز، مخاطب بدون اینکه پاسخ پرسش اش را بیابد، از سینما خارج می شود. همین پایان و تعلیق شکل گرفته خود مصداقی از دورانی است که اساسا قرار نیست چیزی آشکار شود. چیزی جز امور هر روزه وجود ندارد که هنر به آن بپردازد.

نتیجه گیری

پایان مبهم فیلم، نشانه ای از این است که "فروشنده" به نشانه ای تبدیل می شود که به خودش ارجاع می دهد. یعنی فیلم به آن سوال بنیادین اش ارجاع می دهد و آن سوال خود به هویت فیلم تبدیل می شود. از طریق همین دور باطل است که "فروشنده" کتمان می کند که اساسا چیزی در خور و شایسته برای اشکار شدن وجود نداشت. یک سوال پیش پا افتاده

تبدیل به نشانه ای می شود که مدام به خودش ارجاع می یابد و از طریق همین کاکرد ارجاع به خود _که دسیسه هنر است_ پوچی خود را پنهان می کند.

منابع:


Baudrillard, Jean (۱۹۹۲) The Disappearance of Art and Politics, New York: St Martin's Press

--- (۱۹۹۳a) Symbolic Exchange and Death, trans. Iain Hamilton Grant, London, Thousand Oaks

--- (۱۹۹۳b) The Transparency of Evil: Essays on extreme phenomena, trans. James Benedict, London and New York: Verso.

--- (۱۹۹٤b) Simulacra and Simulation, Michigan, MI: University of Michigan Press

--- (۱۹۹۸) The Consumer Society: Myths and Structures, London, Thousand Oaks

--- (۲۰۰۱) Fragments, trans. Chris Turner, London; Routledge

--- (۲۰۰٥a) the Conspiracy of Art, New York: Semiotex

--- (۲۰۰٥b) The intelligence of Evil or The Lucidity Pact, New York: Berg

--- (۲۰۰٥c) Violence of the virtual and integral reality, International Journal of Baudrillard Studies, vol. ۲, no.۲.

Tanke, Joseph J (۲۰۰۹) Foucault Philosophy of Art, New York: Continuum

Toffoletti,Kim, Baudrillard Reframed, I.B.Tauris, London,۲۰۱۱