هنر بدون زیبایی

مجموعه مقالات زیبایی شناسی

آرش قربانی

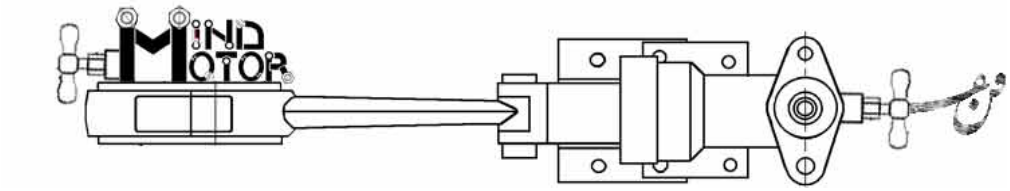
www.mindmotor.org

هنر بدون زیبایی

مجموعه مقالات زیبایی شناسی

آرش قربانی

نشر الکترونیک **MindMotor**
www.mindmotor.org



شناسنامه اثر

عنوان اثر : هنر بدون زیبایی (مجموعه مقالات زیبایی‌شناسی)
تالیف و گردآوری : آرش قربانی
نوبت چاپ : اول
سال نشر : شهریور ۱۳۸۷
نشر الکترونیک MindMotor

درباره عنوان :

این مجموعه می‌خواهد نشان دهد: کار هنرمند دیگر نه نمایش زیبایی، بلکه نمایش «فقدان زیبایی» است . «هنر بدون زیبایی» بر چنین طرحی استوار است .

فهرست

مقدمه

بخش اول: زیبایی، فرم و اخلاق

امر زیبا چیست؟

هنر بدون زیبایی

فرم اخلاق است

زیباشناسی کانت / تام لدی

قاب و قاب بندی: کانت و دریدا / ریچارد لیتلفیلد

بخش دوم: غیاب زیبایی و ادبیات

غیاب امر زیبا

دال های خود بنیاد و کافکا

ادبیات و لیترالیسم / ادوارد سعید

بخش سوم: غیاب و عکس

عکاس باشی، زندان بان، مخاطب

تصویر غیاب زن

سوبژکتیویته‌ی ترکیب بندی شده / امین قضایی

مقدمه

آیا هنر بدون زیبایی امکان پذیر است؟ برای این که به این پرسش پاسخ دهیم ناگزیر هستیم تا پرسشی بنیادی تر را محل تامل قرار دهیم: زیبایی چیست؟ طرح این پرسش از آن رو در خور اهمیت است که در هنر مدرن (به ویژه پس کانت)، مفهوم زیبایی به شدت با حوزه های نظریه پردازی و فلسفه هنر گره خورده که این خود البته به خصیصه ی مهم اندیشه مدرن باز می گردد که بازاندیشی مداوم درباره مفاهیمی چون زیبایی، اخلاق و لذت را در دستور کار خود قرار داده است . این پرسش اساسی همواره برای هر مخاطب و منتقد و هربار که درباره ی یک اثر هنری گفته می شود: «این اثر زیباست» وجود دارد که این حکم ذوقی بر چه چیزی استوار است؟ آیا این اثر اخلاقا زیبا است از آن جهت که خیری محض را افاده می کند (همچنان که هنر ایدئولوژیک چنین چیزی را در سر می پروراند)، یا از این جهت که به زعم ادموند برک «عشقی نامقرون به علاقه» و حسی نامتعین را تحریک می کند ؟ منشاء زیبایی چیست؟ چه مناسبتی میان ابژه به مثابه متعلق زیبایی و زیبایی وجود دارد؟ و در نهایت کدام خصیصه، هنر مدرن را از هنر کلاسیک متمایز می کند؟ از این حیث و صرف نظر از آنچه مخاطب خاص علاقمند به آن است، مقالاتی که در این مجموعه گردآوری شده اند، صرفا در طرح و تامل در چنین پرسش هایی به نگارش درآمده اند. مقالات بخش نخست، مفاهیمی چون زیبایی و رابطه ی زیبایی با فرم و اخلاق را مورد بررسی قرار می دهند

و به جهت تکمیل بحث دو مقاله ی کوتاه از دو نویسنده انگلیسی زبان نیز در این بخش گنجانده شد. مقالات بخش اول به واقع استخوان بندی اصلی این مجموعه را تشکیل می دهند و به عنوان پشتوانه هایی برای بخش دوم و سوم مورد استفاده خواهند بود. هر یک از مقالات جداگانه نوشته شده اند با این همه پیوندی ناگسستنی میان آنها وجود دارد، چه هر یک بخش هایی از پرسش «زیبایی چیست» را مورد بررسی قرار داده اند تا در نهایت مفهوم «هنر بدون زیبایی» را قوام بخشند. هنر بدون زیبایی، اشاره به هنر به معنای محض خود دارد که وابسته به امر زیبا نیست. به عبارت دیگر، هنر آنچنانکه در این مجموعه تعریف می گردد، صرفا به مثابه نوعی «تاخیر ماده در صورت» است که بازی آزاد امر ذهنی را سبب می شود. هنر بدون زیبایی، آن معنای متافیزیکی و هاله ی قدسی از اثر هنری را می زداید و بر نوعی صورت گرایی محض در هنر تاکید می کند. آنچه من اساسا به دنبال آن بوده ام تعریف هنر به مثابه نوعی «بد شکل کردن» ،«از شکل انداختن» ، «دستکاری» و «آلودگی در فرم های مسلط» است. در چارچوب چنین رهیافتی است که می توان آثار نامتعارفی همچون «پیش آب ریزی بر مسیح» اثر سرانو یا نوعی «زیبایی بی تفاوت» در آثار اندی وارهول را توجیه کرد. انگاره ی «زیبایی بی تفاوت» نیز اصولا در چارچوب انگاره ی اصلی این مجموعه یعنی «هنر بدون زیبایی» قابل طرح است، که به معنای هنری است که زیبایی به مثابه تفاوت (تفاوت خیر و شر، تفاوت زشت و زیبا، تفاوت والا و پست) را کنار می گذارد و بر نوئمای تشکیل دهنده ی هنر که همانا عدم این همانی صورت و ماده است تاکید می کند. در این رهیافت ممکن است تصور شود که هنر نوعی «بازی با صورت»، یا نوعی بازی با اعیان متعلق زیبایی است که آن را به سوی نوعی «تولید ماشینی» سوق می دهد. با این وجود، بر مبنای طرح نظری این مجموعه، کار هنرمند متوقف کردن زبان ادیپی است (چرا که

زبان اساسا بر قتل مدلول / پدر استوار است، اگر چه از آن ناآگاه است)، و لذا ما می خواهیم نشان دهیم که کار هنرمند دیگر نه نشان دادن زیبایی، بلکه نشان دادن فقدان زیبایی است. هنر بدون زیبایی بر چنین طرحی استوار است. بخش دوم این مجموعه دربرگیرنده ی بحث های زیباشناسی در ادبیات و بخش سوم مشتمل بر خوانش هایی بر چند عکس می باشد که در واقع رهیافت هایی عملی و نظری هستند برای خوانش هر اثر هنری. همگی این مقالات، در واقع هنر را از دریچه «غیاب امر زیبا» نگریسته اند که درسالهای اخیر پیوسته نوشته های من را به خود مشغول داشته است. همچنین لازم به ذکر است که مقاله آخر به قلم دوست اندیشمندم، امین قضایی نوشته شده است، که اخیرا کتاب «هنر مسلّح» را با همکاری بابک سلیمی زاده توسط انتشارات آزاد ایران منتشر کرده است. مقالات کتاب حاضر بر خلاف کتاب «هنر مسلّح» اساسا درباره ی این که هنر چه باید بکند و یا این که مسئولیت هنر چیست، بحث نمی کنند و یا اصولا از چنین بحثی طفره می روند. مع الوصف در پایان به عنوان آخرین نکته باید یادآور شوم که مقاله های مجموعه حاضر، صرف نظر از همه ضعف ها و کاستی های آن، صرفا دریچه ای هستند برای طرح دوباره پرسش های اساسی ما درباره ی زیبایی شناسی در دورانی که زیبایی، غیاب خود را بیش از هر دوران دیگری آشکار کرده است.

آرش قربانی، تابستان ۱۳۸۷

امر زیبا چیست ؟

و چرا هرمافرودیت را نمی خوانیم ؟

آرش قربانی

پیتر گریس[1] ، نقاش چک تبار، تقابل مونالیزای داوینچی و مونالیزای همعصر خود را به رمز در می آورد. مونالیزای او چندان اسرار آمیز و مبهم نیست. چشمان چندان نافذی ندارد و لبخندی که بر لبانش نقش بسته همزمان هجو لبخند ژوکوند معروف است. با این وجود گریس در اثر خود نه چهره ی یک مونالیزای معاصر بلکه همچون بسیاری از آثار هنری مدرن خواستگاه های تاریخی امر زیبا را به نمایش می گذارد. مونالیزای او به مراتب زمینی تر و انسانی تر از مونالیزای داوینچی است و به وضوح از مفاهیمی چون اشرافیت و نجیب زادگی در ترسیم چهره اش پرهیز شده است و نمی توان انکار کرد که این مونالیزا را بارها و بارها درجایگاه یک ستاره تلویزیونی یا یک مدل لباس به تماشا ننشسته ایم.

---

[1] Peter Gric

اثر پیتر گریس

انسان مدرن هنوز حقیقت را از پس آئین های زبانی فرا می خواند. زبان همچنان آئینی جادویی است که روح حقیقت را احضار می کند و بدین سان پاسداشت و انجام دقیق آداب و آئین های آن چنانچه در سایر آئین ها رعایت می شود ضروری است. چنین فرض می شود که سطح کدر و مات دال های زبان آنگاه که به درستی و بر حسب نظم و آئین های دقیق در کنار یکدیگر قرار گیرند، به سطحی شفاف و شیشه ای بدل خواهند شد که از ورای آنها می توان مدلول یا حقیقت را نظاره کرد. بدین سان هر گونه اختلالی در آیین های زبان حضور روح را در جسم زبان مختل می کند و از این رو حتی در دوران ما جادوگران و کاهنان بر این اینهمانی دال ها و مدلول های زبان ضمانت می کنند. با این وجود ما از آنها خواهیم پرسید اگر دال ها و نشانه های زبان به جای شیشه هایی شفاف، آینه های مسطحی باشند که نه مدلول ها بلکه چهره پیشفرض های سوژه تاویل گر را نشان دهند آنگاه آیا حقیقت تنها بازخوانی خود آئین های پدید آورنده ی آن نخواهد بود؟ آیا زبان یک

«آئینه »[1] برای سوژه نخواهد بود ؟ اگر چنین باشد زبان آئینی است برای نگاه کردن به سوژه و فهم نحوه حضور هستی اش در زبان. فلسفه معاصر کم و بیش تایید می کند که هستی ما یک هستی زبانی است و بیش از این می توان گفت: هستی ما نیز یک هستی آئینی است. بدین سان اگر وجه چنین اندیشه ای را براندیشه زیباشناسی بیافکنیم چه باز خواهیم آورد. هنر اگر قادر به ارائه ای از امر زیبا باشد آنگاه مورد پرسش قرار خواهد گرفت که امر زیبا چیست؟ آیا هنر آئینی است برای ظهور امر زیبا در یک واژه در یک شعر، یک رنگ در یک نقاشی و به همین ترتیب در سایر هنرها. اگر چنین باشد امر زیبا چیست؟ آیا امر زیبا روحی است که با آئین های ویژه ای که هنرمند انجام می دهد آشکار می شود و یا نه، آئین های هنری آینه هایی هستند که سوژه هنرمند پیشفرض های خود درباره امر زیبا را در آن ها می بیند. چنین تصوری ما را نخست با متفکرانی همداستان می کند که هنر را بهترین طریقه درک هر فرهنگ می دانند. هنر زمینه اجتماعی ذهن هنرمند را در اثر هنری اش نشان می دهد. اثر هنری نشان می دهد که به زعم فوکو صورتبندی مفهوم امر زیبا در هر دوره تاریخی چگونه است و یا مفهوم امر زیبا در هر دوره تاریخی چیست؟ نقاشی ندیمه گان اثر بلاسکز به زعم فوکو نمونه ای ست بارز از مسئله ی خودآگاهی بازنمایی که اهمیت ریشه ای در درک مدرنیسم دارد. چرا که در این نقاشی، نقاش نیز در گوشه ای از نقاشی در حال کار کردن روی یک بوم – که البته موضوع نقاشی آن دیده نمی شود – در کنار ندیمه گان به تصویر کشیده است. این بازی آینه ای که چگونه نقاش همزمان در جایگاه ببننده و نگاه شونده قرار دارد بازنمایی را دچار خودآگاهی می کند. اما گذشته از درک هنر به مثابه مکان نمای تاریخی سوژه، خیلی ساده می توان نشان داد که امر زیبا در نهایت بر اساس دو محور

[1] ترکیب آئین و آیینه

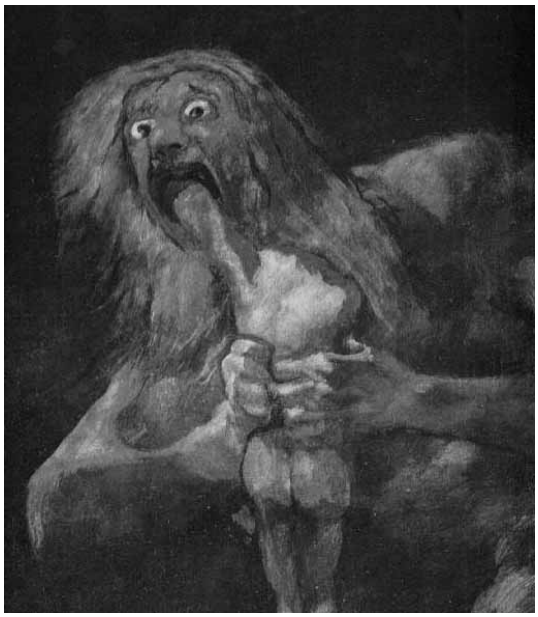
حقیقت و لذت تفسیر شده است. دسته اول امر زیبا را با امر سودمند مترادف می دانند و دسته دوم امر زیبا را با مفهوم لذت. با این همه حتی دسته اول نیز بر اهمیت لذت در اثر هنری تاکید دارند با این تفاوت که بر خلاف دسته دوم، بر این باورند که امر زیبا از طریق لذت سودمند فرا چنگ می آید یا امر زیبا فرزندی است که از طریق لذت مشروع (جنسی) متولد می شود. از این رو لذت در اثر هنری تنها تا جایی که در محدوده مرزهای خیر و سودمندی است موجه است و نه بیش از آن. با این وجود بخشی از هنر معاصر امر زیبا را در مرزهای ممنوعه لذت و به بیان دقیقر در مرزهای «شر» جستجو می کند. همنشینی امر زیبا با مفهوم «شر» در بسیاری از آثار هنری معاصر مخاطبان کتاب مقدس را به واکنشی غیر طبیعی وا می دارد، چرا که این آثار در وهله اول مرزهای رسمی و فرهنگی زیبایی را در می نوردند و در ثانی شر را به مثابه افقی انسانی به نمایش در می آورند. برخی از آثار فرانسیسکو گویا که در خلال جنگ های شبه جزیره اسپانیا به تصویر کشیده شده اند گوشه هایی از سیاهی و شرارت های پنهان آدمی را نشان می دهند. از جمله در مجموعه تکان دهنده ی مصیبت های جنگ (۱۸۱۴-۱۸۱۰) گویا نتیجه ی اخلاقی جنگ ها را مورد تردید قرار می دهد و حتی مضامین مقدسی چون دفاع از وطن را به چالش می کشد: سربازی فرانسوی لمیده است و همزمان فرد روستایی دار کشیده می شود، از آنطرف روستایی دارد نظامی درمانده ای را لگد کوب می کند (اما آیا این هنر است، سینتیا فریلند). همچنانکه **گویا** افق های شر را از طریق ارائه مصداق های آن در هستی انسانی به نمایش می گذارد، در دوران معاصر هنرمندان دیگر مفهوم شر را از طریق نمایش شوم هستی بی غایت یا روایتهای بی غایت به اجرا گذاشته اند. نمایش تصویر هولناک امر بی غایت یا دال های بی پایان همچنان انگاره های مذهبی و حتی اسطوره ای «خیر» را به لرزه در می آورد. روایت های جنون آمیز ساد از

مرزهای ناشناخته لذت جنسی، عکس های سرانو[1] از جسدهای سرد خانه که زندگی را روایتی بدون غایت توصیف می کند، یا حتی «قوطی های سوپ جو» ی اندی وارهول[2] که مصرف دیوانه وار معاصر یا مصرف بدون نیاز را تشبیه می کنند استعاره های دیگری از شر هستند. [3]

آندره سرانو ، پیش آبریزی بر مسیح ، ۱۹۸۷

Andres Serranos [1]
Andy Warhol [2]

[3] آنچه باید موکدا به آن اشاره کرد این است که هیچ یک از هنرمندان مزبور قائل به مفهوم شر در آثارشان نیستند . برای مثال سرانو می گوید: من همواره حس می کنم که آثارم مذهبی هستند نه توهین به مقدسات. من می خواهم بگویم افراد زیادی در کلیسا هستند که از کار من قدردانی می کنند و مشکلی با آن ندارند. بهترین مکان برای نصب نقاشی «پیش آب ریزی بر مسیح» در خود کلیسا است...



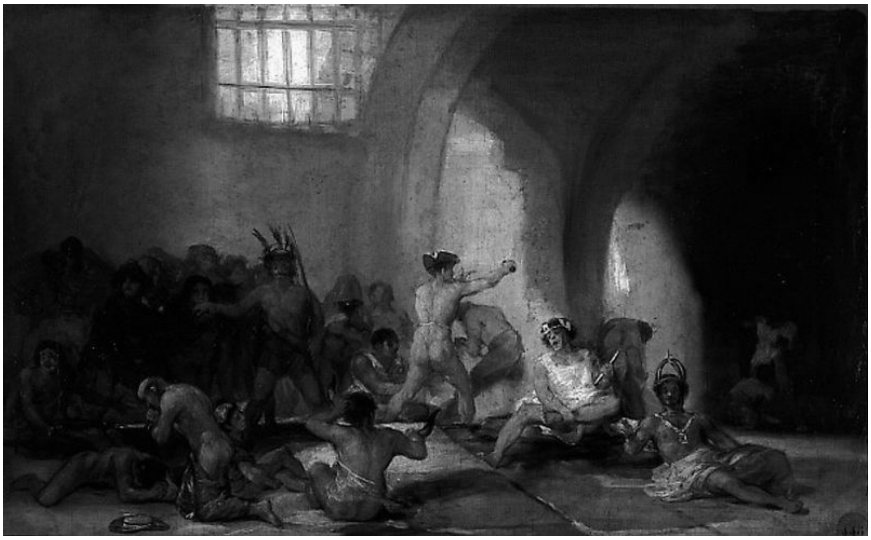
فرانسیسکو گویا ، ساتورن فرزندش را می بلعد .

در این آثار شر نه به عنوان نیرویی که در فقدان خیر پدیدار می شود بلکه به مثابه نیرویی ازلی مطرح می شود [1] که همواره در نهانخانه تردیدهای ما زنده است و قامتی به بلندای خیر در تاریخ و هستی بشری دارد. چنین آثاری نه مصداق های شر بلکه ساختارهای دوقطبی را نیز در پیش فرض های فرهنگی سوژه تمایز گذاری می کنند. بدین ترتیب می توان همچون نظریه پردازان مارکسیست، هنر را نیز به مثابه بخشی از مناسبات تولیدی و روبنایی جامعه قلمداد کرد که به بازنمایی ایدئولوژی و نظام باورهای فرهنگی آن می پردازد و متاثر از آن است[2]. برای نمونه ادبیات تغزلی در فرهنگ معاصر

[1] معنای عمیق شر به مثابه نیروی ازلی را باید در آن سخن امپدوکلس که: « ستیز فناناپذیر است » جستجو کرد.

[2] آلتوسر ایدئولوژی را نه خرافات، بلکه نظام بازنمایی نشانه ها می دانست. در این معنا هنر آینه ای ست که مناسبات روبنایی و حقوقی مسلط را بازتولید می کند. برای نمونه همچنانکه نورتوپ فرای در «صحیفه های زمینی» می گوید هوس نامه های شوالیه گری قرون وسطی «بر اعتلای اشرافیت» و رویاهای اشرافیت درباره ی نقش اجتماعی خود تاکید می کند یا رواج داستان های پلیسی اشاره ای دارد به پاسداشت «مالکیت خصوصی بورژوایی».

ایرانی به وضوح ساختارهای فرهنگ هتروسکچوال (دگرجنسگرا) را به نمایش می گذارد و عشق را به مثابه عشق همجنسگرایانه مذموم و تقبیح می کند. بدین ترتیب کلیه آثار تغزلی به شکلی غیر مستقیم فرهنگ هتروسکچوال را بازتولید می کنند. یک نمونه استثنا در ادبیات معاصر هرمافرودیت شهریار کاتبان است. این اثر بر اساس زمینه های اجتماعی آن پذیرش رسمی پیدا نکرد، با این وجود همچنان در کارکرد خود به عنوان یک مختل کننده نظام باورهای هترسکچوال جامعه فرهنگی ایرانی صریح و بی پروا عمل کرده است. به هنگام مطالعه چنین اثری بی درنگ به پرسشی بنیادین خواهیم رسید: امر زیبا چیست؟ و چرا هرمافرودیت را نمی خوانیم...



فرانسیسکو گویا ، Casa de locos ، ۱۸۱۹

هنر بدون زیبایی

آرش قربانی

تخته سنگی افتاده در کنار راه چه می تواند باشد جز آنچه هست. به این معنا هرگز نمی توان آن را اثری هنری دانست. در این تخته سنگ، فرم (صورت) و محتوا (معنا) دچار نوعی این همانی هستند. فرم سنگ که می توان آن را در زوایای مختلف و با سایه روشن های متفاوت نور مشاهده کرد همواره با معنای ذهنی من از سنگ همخوانی دارد. در این جا فرم سنگ اشاره ای بی واسطه به محتوا (که همان سنگ است) دارد. فرم آن بی وقفه و بی درنگ معنایی را در ذهن متبادر می کند: سنگ. بی شک هیچ رهگذر عاقلی با دیدن شکل یا فرم سنگ گمان نخواهد برد که با محتوای دیگر، مثلا یک اسب یا یک اتومبیل روبرو ست. این بحث ساده و در عین حال عمیق می تواند در وهله ی اول ما را به مفهوم کانتی "فرم زیبا" نزدیک کند و دست آخر تا منزلگاه نظریه ای رهنمون باشد که اهمیت اساسی فرم را به شکلی پدیدار شناسانه شارح باشد. برای کانت داوری و بحث درباره ی یک اثر هنری (که حکم ذوقی را سبب می شود) نمی تواند جز از رهگذر نقد ابژه یا عینی که آن را فرم زیبا می خواند معنا پیدا کند. کانت فرم زیبا را "غائیت بدون غایت" می خواند، به این معنا که این عین زیبا ظاهرا در جهت حصول به غایتی است، اما این غایت (تلوس به یونانی) درونی ست و کاربردی در خارج از آن ندارد. در این جا یک توضیح لازم است، و آن این که غائیت و

غایت دو معنای متفاوت دارند؛ برای درک معنای این دو می توان همان مثال ارسطو درباره ی مردی که ورزش می کند را تکرار کرد: در این جا هدف و غایت، تندرستی است، حال آن که فعلی که در خدمت و درجهت انطباق با غایت است، غائیت یا در این مثال (ورزش کردن) است. در نقد قوه ی حکم، کانت تلویحا فرم زیبا در اثر هنری را، غائیت یا کل مقرون به غائیتی می داند که غایتی ندارد. به عبارت دیگر بر خلاف نظر ارسطو که هر آنچه در طبیعت هست یا روی می دهد قصد و غایتی دارد، اثر هنری غائیتی ست که از این غایتمندی عدول می کند و یا درجهت غایتی غیر از غایت طبیعی گذشته اش قرار می گیرد. برای فهم این مطلب بگذارید به آن مثال تخته سنگ افتاده در کنار راه باز گردیم. اگر تعبیر ارسطویی را در این مورد به کار بگیریم، فرم و شکل تخته سنگ، غائیتی ست مقرون به غایت یا محتوای سنگ بودن. اینهمانی طبیعی غائیت و غایت در مورد سنگ ما را از اطلاق اثر هنری بودن به آن باز می دارد. حکمی که از باژگونه کردن قول ارسطو می توان گرفت همان تعبیر کانت است که فرم زیبا در اثر هنری غایتی خارجی ندارد و به عبارت دیگر در اثر هنری، اعیان تشکیل دهنده ی اثر هنری (مثل سنگ در معماری یا مجسمه سازی یا واژگان در شعر و اصوات در داوودقی) غایتی غیر از غایت های طبیعی گذشته خود پیدا می کنند. لذا این نتیجه دور از ذهن نیست که شی طبیعی به حکم تغییر شکل یا تغییر فرم می تواند درهیات ابزار یا اثر هنری ظاهر شود که شباهت و افتراقی اساسی با یکدیگر دارند.

فرم در رابطه با «اثر هنری» و «ابزار»

آنچنان که اشاره شد عدول از غایت طبیعی شی، دو سرنوشت متفاوت برای آن رقم خواهد زد: ابزار شدن یا اثر هنری شدن. بی شک تخته سنگ مورد

نظر ما هم می تواند به صورت قطعاتی مرتب و مساوی تراش بخورد تا "نقش" سنگفرش را در خیابان های شهری بازی کند یا به شکل پیکره ای همچون داوود میکل آنژ درآید. اما چه فرقی هست میان سنگفرش و مجسمه ی داوود؟ مخاطب آگاه می داند که پاسخ به این پرسش ساده چگونه آن مفهومی را قوام می بخشد که هیدگر از اثر هنری در نظر داشت. هیدگر میان ابزار و اثر هنری که هر دو از شی طبیعی ساخته می شوند تمایز قائل می شود. ابزار اساسا عبارت است از «چیزی برای آنکه...». شی طبیعی در ابزار، به عنوان شی قابل رویت ظهور نمی کند بلکه پس می نشیند و محو می شود. در این معنا، شی در ابزار بودگی اش، خصوصیت خود را پنهان می کند تا صرفا همان کاربردی را نشان دهد که برای آن ساخته شده، حال آنکه شی در اثر هنری این امکان را دارد تا تلالویی دوباره یابد و زنگ هستی اش را در ذهن مخاطب بیدار کند. فرم زیبا می تواند چیزی را که حاضر نیست حاضر کند. تعبیر "زنگ هستی" شاید بتواند تمایز شی طبیعی و شی به عنوان اثر هنری را روشن تر و برجسته تر کند. هیدگر این تمایز را در بحث درباره ی نقاشی کفش های زن روستایی اثر ون گوک به شکلی شاعرانه و رمانتیک آشکار می سازد، و نشان می دهد که چگونه کفش های زن روستایی به مثابه ابزار و تا جایی که به عنوان ابزار استفاده می شود هرگز هستی آن چه را هست به نمایش نمی گذارد و در مقابل اثر هنری می تواند هستی آن را مسئله ساز کند و به همین نحو مخاطب را در جایگاهی قرار دهد که وحدت امور چارگانه ی زمین، آسمان، خدایان و میرایان را به واسطه ی آن درک کند. با این وجود بهترین ابزار، هرگز خود را نشان نمی دهند و هستی آن ها در پشت نقاب ابزار یا شکل تازه ای که به هیات آن در آمده اند پنهان می شود: بهترین کفش، کفشی است که به هنگام راه رفتن، مرا متوجه خود نکند. زبان رومزه هرگز مرا متوجه حساسیت واژگان نمی کند، چنان که گویی

واژگان در آن پنهان اند. همان تخته ی سنگ مثالی ما، در ابزاربوده گی اش به مثابه ی یک موزاییک هرگز مخاطب را متوجه مسئله یا زنگ هستی خود نمی کند. از این رو ابزارها در کلیت پیوسته ی خود، که همواره یکی به دیگری وابسته است (همچنان که قلم و کاغذ و جوهر و میز تحریر به یکدیگر پیوسته اند) در نهایت انسان را در «جهانی از پیش کشف شده» قرار می دهند که ماحصلی جز روزمره گی و دور افتادگی از دلهره ی هستی و وجودی نخواهد داشت.

اما فعلی که شی را به ابزار یا شی هنری بدل می کند ساختن یا تولید کردن است که یونانیان برای هر دو لفظ techne را برای کار می بردند. آنچنان که هیدگر می گوید تخنه نه تنها نام کار و مهارت صنعتگر است بلکه همچنین نامی ست برای مهارت های فکری و هنری، و بیش از هر دوی آنها به معنای نمایان کردن چیزی ست درون چیز حاضر. اگر مراد از تخنه، همان نمایاندن یا آلتوئین (aletheuein) به معنای کشف حجاب از حقیقت باشد، میتوان دریافت که چگونه نزد یونانیان باستان صنعتگری و آفرینش اثر هنری معنایی مترادف داشته اند در راستای پوئتیکا که به معنای فرآوری شاعرانه است (به شباهت فوزیس physis و پوئسیس در این جا دقت کنید، پوئسیس یک چیز را در فوزیس آن قرار می دهد و ظاهر می کند). گل رس به تنهایی و بدون وساطت کوزه گر نمی تواند حقیقت خود را یا آنچه درون اش هست را بنمایاند. این دیالکتیک و پرتوافکنی به هستی ها البته دو سویه است و در مجانب آن، هم گل رس و هم کوزه گر در مقام دازاین معنا و محتوا می یابند. همین فعل بی شک در پرتو اثر هنری نیز رخ خواهد داد و نکته ی شگرف همین انطابق هنر و صنعت است در دوران باستان، اما با این وجود باید به یاد داشته باشیم که میان تخنه یا ماهیت تکنولوژی باستان که

نحوی آلتوئین و حجاب برداشتن از چیزها ست با گشتل یا ماهیت تکنولوژی مدرن که غایتی جز بهره کشی و استثمار چیزها ندارد مغایرتی اساسی وجود دارد.

فرم و مقوله ی «امر زیبا» و «امر والا»

آنچه تا این جا روشن شد، آن است که اثر هنری و ابزار تا چه حد به یکدیگر نزدیک اند و تنها در قدم آخر است که راه خود را از یکدیگر جدا می کنند. وجه تشابه هر دو آن است که شی در هر دو، تغییر فرم یا تغییر شکل می یابد و از این لحاظ فاصله ای میان شکل و محتوا در آن حاصل می شود و لذا آن این همانی سابق و طبیعی فرم و معنی در هر دو به هم می ریزد، ثانیا فرم تازه در هر دو به چیزی اشاره می کند که در گذشته نبوده است: شی در ابزار، غایت و معنایی غیر از خود دارد و در راستای ابزاربودگی اش فهم می شود (چیزی ست برای آنکه... مثل موزاییک)، حال آنکه در اثر هنری، شی از چیز درون خود که تا پیش از این در حجاب بوده است پرده بر می دارد و البته می تواند به چیزی متعال هم اشاره کند. همچنین روشن شد که تخته سنگ افتاده در کنار راه، اگرچه در این همانی کامل فرم و معنی خود به سر می برد با این وجود زیبایی ناشی از آن متفاوت است از زیبایی همان تخته سنگ در بطن مجسمه ای سنگی (که لزوما می تواند زیبا هم نباشد). این تفاوت تا حدود زیادی به بحث کانت از تفاوت امر **زیبا** و **امر والا** باز می گردد. اما پیش از آن باید به دو قسم زیبایی که کانت از آن یاد می کند اشاره کرد: زیبایی آزاد و زیبایی تبعی. مراد از زیبایی های آزاد، زیبایی بی واسطه ی گل ها و پرندگان است که بی وساطت هیچ مفهوم و مقصودی مخاطب را وادار خواهند کرد تا آن ها را زیبا بداند. از نظر کانت «گل، شیئی دارای زیبایی آزاد است»، زیرا ما زیبایی آن را در راستای حصول مقصودی

خاص نمی دانیم. به عبارت دیگر گلِ زیبا، غائیت یا کلِ مقرون به غائیتی ست که غایتی برای آن را نمی شناسیم (یعنی نمی دانیم برای چه زیباست یا این زیبایی چه غایت یا کاربردی دارد). حال آنکه زیبایی به شرطی تبعی است که مقصود و هدفی خاص از آن مورد نظر باشد یا درک زیبایی ِآن ابژه ی خاص منوط به داشتن پیشفرضی از یک مفهوم مثل کمال و سودمندی باشد. برای مثال داوود میکل آنژ را از آن جهت زیبا می دانیم که درکی از مفهوم کمال در ذهن ضمیمه باشد و بتوانیم اندام آرمانی داوود در این مجسمه را در پرتو آن درک کنیم. اما به یاد داشته باشیم حتی در زیبایی تبعی، عین متعلق زیبایی از غایت طبیعی خود خارج می شود و به چیزی دیگر که می تواند امری اخلاقی (به معنای دقیق کانتی اش) باشد اشاره می کند. برای مثال فرم در مجسمه ی داوود رابطه ای میان امر زیبا و امر اخلاقی ایجاد می کند و لذا فاصله ای میان صورت و معنی آن حاصل می شود (صورت، سنگی ست تراش خورده اما محتوا امری ذهنی ست نه سنگ). همچنین باید روشن شود که زیبایی لزوما به معنای تناسب و توازن میان اجزاء (امر زیبا) و همچنین نمایشی از امر اخلاقی به معنای متعارف آن (امر والا) نیست. این تمایز از این حیث اهمیت دارد که بتوان آثار آوانگاردهایی چون مارسل دوشان، سرانو یا وارهول را در هنرهای تجسمی و نویسندگانی چون ساد و رابله را نیز واجد حیثیتی هنری دانست که به نظر من می توان آثار آنها را بیش از هر چیز به واسطه ی مفهوم امر والا درک کرد. تفاوت زیبایی و والایی در نظر کانت آنچنان است که «فرق تحسین زیبایی گل» با «حس زیبایی آمیخته به ترس و لذت ناشی از تماشای دریایی طوفانی». فرق زیبایی و والایی در تفاوت این دو حس نهفته است. برای درک بهتر مسئله مستقیما به بیان خود کانت در وجه افتراق این دو رجوع می کنم. کانت می گوید امرزیبا و امر والا از دو جهت با یکدیگر فرق دارند، اولا امر زیبا در طبیعت،

با صورت (یا فرم) شی ارتباط دارد که این صورت در کرانمندی یا محدودیت شی متجلی است و لذا حس ناشی از آن در نمایش یکی از مفهوم های نامتعین قوه ی فهم آشکار می شود. حال آنکه امر والا در شی فاقد صورت نیز یافت می شود (مثلا در دریای طوفانی)، از این جهت که به واسطه ی آن عدم محدودیت یا ناکرانمندی در ذهن نمایش پیدا می کند و لذا امر والا نمایش یکی از صور معقول نامتعین قوه عقل است. ثانیا «مهمترین تفاوت و افتراق ذاتی والا و زیبا مسلما این است که زیبایی طبیعی از نظر صوری غائیتی دارد که شی به واسطه ی آن به نظر می رسد از پیش با قوه ی داوری ما سازگار شده باشد. اما چیزی که (بدون استدلال و به صرف دریافت آن) در ما احساسی از والایی بر می انگیزد، ممکن است از حیث صوری با مقصود و غایت در داوری ما از در مخالفت درآید، با قوه ی مصوره ی ما ناسازگار باشد و، به اصطلاح از قوه ی تخیل ما تجاوز کند و با این همه حتی والاتر تشخیص داده شود». تعبیر کانت از امر والا در اینجا، که فرم را در مقام غائیتی می داند که به غایت های متعارف ذهنی ما تن نمی دهد، بیش از هر تعبیری می تواند این نظریه ی شکل گرفته در سطور بالا را که در اثر هنری التذاذ به واسطه ی عدم اینهمانی صورت و معنی یا ناسازگاری فرم و محتوا حاصل می شود، تقویت کند. به این اعتبار، می توان گفت اثر هنری ناکرانمند است زیرا مرزهای محتوا در آن تابعی از مرزهای صوری و محدود شکل یا فرم آن نیست. داوود میکل آنژ می تواند محتواهای ناکرانمندی داشته باشد (چه لزما زیبا باشد یا نباشد) حال آنکه در تخته سنگ زیبای مورد مثال ما، زیبایی تابعی ست از صورت و انسجام اجزای آن که زیبایی آن را کرانمند و محدود به صورت می سازد. برای مثال، زیبایی تخته سنگ هرگز برای من نمی تواند اشاره ی باشد به جدال خیر و شر.

تاخیر ماده در صورت

جرجیا اُکیف ، گل اختر سرخ ، ۱۹۲۳

هگل در بحث های خود درباره ی زیباشناسی نتیجه ای شبیه به بحث های بالا می گیرد و می گوید، اثر هنری را تا آن جا می توان اثر هنری دانست که تمایزی اساسی در آن میان فرم و محتوا ایجاد شده باشد. بر همین اساس است که هگل هنر بدویان را هنر نمی داند، چرا که آنها قادر به درک تمایز میان امر ذهنی و معنوی (یعنی محتوا) با امر عینی (یا فرم) نبوده اند. یک بدوی نمی تواند درک کند که یک زن برهنه در نقاشی فرانسیسکو گویا می تواند نشانه ای از حقیقت باشد و نه لزوما یک زن برهنه. یک بدوی نمی تواند درک کند که چگونه اُکیف از نقاشی گل هایی که به شکل وسوسه کننده ای اندام های تناسلی زن را در ذهن متبادر کند می تواند برای تاکید بر امری ذهنی یعنی زنانگی اش استفاده کند. بر این اساس، یک اثر هنری آن جا حاصل می شود که در وهله نخست هنرمند، این تمایز فرم و معنی را در

می یابد و ثانیا در اثر هنری خود بر آن تاکید می کند (یا این فاصله ی صورت و معنی را پر رنگ تر می کند). همچنین می توان نتیجه گرفت که هر گونه از شکل انداختن، یا خارج کردن یک شی از حالت طبیعی خود، می تواند اثری هنری را پدیدار کند، مگر این که این از شکل انداختن شی را به ابزار بدل کند. دیگر ماحصل بحث بالا و مهم ترین آن این است که **اثر هنری زمانی به وجود می آید که فرم، دریافت محتوا را به تاخیر بیاندازد.** این به تاخیر انداختن و معوق گذاشتن معنا یا محتوا، بیش از هر چیز به فرم اثر هنری بستگی دارد که در آن، این همانی و انطباق صورت و معنی به مخاطره می افتد و شی طبیعی به صورتی دیگر بدل می شود. برای مثال با تغییر شکل و از شکل انداختن تخته سنگ مورد نظر، مجسمه ی داوود میکل آنژ پدید می آید، که مخاطب نمی تواند با دیدن فرم تازه ی آن، فورا به این نتیجه برسد که این شکل که می بیند سنگ است. بی شک مخاطب نمی گوید این شکل تازه (یعنی مجسمه ی داوود) یک سنگ است، بلکه برای دریافت ماده و محتوای آن با نوعی تاخیر و تعویق روبروست (و چه بسا همین تعویق است که بازی خیال را در ذهن سبب می شود). پس یک نتیجه دیگر می گیرم: فرم، در اثر هنری باید بگونه ای باشد که معنای گذشته و آینده ی ابژه ی خود را به تاخیر بیاندازد. همچنین فرم موجب می شود اثر هنری دچار نوعی خودبسندگی شود. به این معنا که فرم، اثر را در موقعیتی قرار می دهد که بتواند به نوعی زندگی درونی دست یابد. فرم، از این حیث به اثر روح می دهد. با این وجود، زندگی درونی اثر، همزمان با زندگی عینی آن (یعنی فرم) آغاز می شود و لذا فاصله ای میان زبان و جوهر وجود ندارد. از این رو زبان همان جوهر است و زبان جدید، جوهری جدید را خواهد ساخت. برای مثال نمی توان محتوایی را که از مشاهده ی نقاشی کوبیستی گرونیکای پیکاسو در می یابیم به طریقی دیگر، مثلا در یک نقاشی رئالیستی فرانسیسکو گویا

بازسازی و ایجاد کرد. زبان و فرم در هر دو متفاوتند (یکی رئال و دیگری کوبیسم است) و لذا به همین تبع محتواهایی متفاوت خواهند داشت.

همچنین در ادامه بحث های فوق می توان هنر را فارغ از مفهوم زیبایی درک کرد و فرم زیبا را به مثابه نوعی «دستکاری» درک کرد. بی شک دستکاری و ترکیب بندی، چیزی جز بد شکل کردن، از شکل انداختن و یا تغییر شکل نیست. همه ی این واژگان، در نهایت اشاراتی هستند به فرم. به تعبیر هیدگر ابزارهم زمانی که به نحوی از کار می افتد، از شفافیت کارکردی خود خارج می شود و به چیزی که صرافا هست تبدیل می شود (هیدگر این قسم تعین شی را، تعین منفی می خواند). از این نظر دستکاری و از کار انداختن ابزار هم موقعیتی زیباشناسانه را فراهم می آورد. تخته سنگ مورد نظر ما هم، با از شکل افتادن می تواند در موقعیت یک اثر هنری قرار بگیرد. لزومی ندارد به شکلی همچون داوود در آید. می توان آن را به دو نیم کرد و هر دو تکه را در وسط یک گالری کنار یکدیگر یا جدا از هم به صورت نوعی هنر مفهومی به نمایش گذاشت. مگر اندی وارهول چگونه با چیدن قوطی های سوپ جو روی هم، آن اثر هنری نامتعارف را ساخت. در این جا لازم است اشاره کنم که آن شعار دادائیست ها و به تبع آن هنرمندان هنر مفهومی، که هنرمند باید بر محتوا تاکید کند تا فرم (چرا که ماتریال های تشکیل دهنده ی فرم یا به زودی فراموش می شوند یا از بین می روند)، نمی تواند چندان درست باشد. آنچه مهم است چه در هنر مفهومی و غیره، دستکاری، چیدمان تازه و صورتبندی جدید اشیاست که ماده را در صورت به تاخیر می اندازد. برای مثال می توان گفت، مونالیزای داوینچی، مونالیزای مارسل دوشان و مونالیزای پیتر گریس، هر سه با نوعی دستکاری در نوعی الگوی مثالی که همان مونالیزای حامله بوده است، ساخته شده اند. بر این اساس می توان گفت،

دستکاری، نه تنها در اجرای آثار پست مدرن و مدرن، بلکه در اجرای آثار کلاسیک هم نقشی اساسی ایفا کرده است، چرا که معنای تقلید یا محاکات ارسطویی در نهایت نمی تواند چیز غیر از یک دستکاری باشد.

انیش کاپور، بدون عنوان.

اتونومی در شعر

اعیان متعلق زیبایی در شعر، بی شک چیزی جز واژگان نیستند. اما فرم زیبا در شعر از یک سو سبب خواهد شد تا معنای متعارف و آشنای واژگان به تاخیر بیافتد و ثانیا محتوای اثر (امر موهوم)، با نوعی فاصله زمانی و منطقی دریافت شود (استعاره مهمان دریدا را به خاطر آورید که پشت در می ایستد و نام خود را نمی گوید). بی شک همین معنا از فرم، به مثابه امر معوق کننده ی معنا ست که در نوعی کژ فهمی و کژتابی توسط شاعران نیمه هفتادی، به صورت الگوی مسلط «معنازدایی» و «معناگریزی» جلوه گر شد. با این همه مراد من از فرم همچنان، همچون دره ای ست میان دو جانب کوه. دره ای که شکافی هولناک و چه بسا زیبا در برابر مخاطب خود پیش می نهد. همچنین من فرم را به لحاظ ساختاری به مثابه نوعی ساختار شارش معنا میان قطب

های اثر تعریف می کنم. فرم در شعر از این جهت بیش از هر چیز به ساختار پیل الکتریکی شبیه است. به این معنا که همچنان که پتانسیل الکتریکی متفاوت در دو سر یک پیل الکتریکی سبب شارش و حرکت الکترون ها از قطبی به قطبی دیگر خواهد شد، در شعر نیز، فرم از طریق ایجاد نوعی خلا در یک سوی متن عمل می کند که باعث گردش پویا و نامتنهاهی معنا در اثر و میان قطب های آن خواهد شد (کافی ست برای این کار در اثر، گل سرخ را یکبار به معنای گل سرخ عینی و در جای دیگر آن را به معنایی غیر از گل سرخ (خلا گل سرخ) به کار برد تا حداقل یک لایه درونی به متن اضافه شود). پس فرم سبب می شود معنا در شعر به چرخشی بی پایان افتد که همچون رودخانه ای زنده باشد که هر بار که آبی از آن می نوشیم گوارایی مرتبه ای نخست را در ذهن تکرار کند. **شعر در این معنا، چیزی نیست جز فرمی از زبان که معنا را به تاخیر می اندازد** و نه آن حالت ها و خلسه های شاعرانه. میان شاعرانه و شعر افتراقی اساسی هست که نباید از ذهن دور شود. شعر، آنجا پدیدار می شود که زبان، به هر نحو (همچون آن تخته سنگ) اینهمانی سابق صورت و معنی خود را از دست می دهد و در نتیجه ی آن زبان، غائیتی خواهد شد که مقرون به هیچ غایتی نخواهد بود. اما تذکر می دهم فقدان غایت به آن معنای مبتذل و پیش پا افتاده ی معناگریزی و فقدان معنا نیست. همچنین در این جا باید مسئله آخر درباره ی فرم را روشن کنم. فرم زیبا، نوعی خودفرمانی ریشه ای (اتونومی) به متن یا اثر هنری هدیه خواهد داد. به این اعتبار، فرم کاربرد هر گونه دگرفرمانی (هترونومی) را در مورد اثر به چیزی بیهوده بدل خواهد کرد. چرا که شعر چنان در خودفرمانی ناشی از فرم خود، خود بسنده و آزاد خواهد شد که قادر خواهد بود بی آنکه به منطق های خارج از خود نیاز داشته باشد، همواره همچون شیئی محض، سر بسته و در دنیای درون خود به نوعی

پویایی ابدی دست پیدا کند. از این رو شایسته است شاعر، از اهمیت فرم، همچون مکانیزمی ماشین واره برای تولید متون شاعرانه آگاهی یاید. چه در پناه همین آگاهی ست که شاعر کشف می کند، کار او در شعر نه بیان اندیشه یا معنی بلکه کشف فرم های تازه است.

منابع:

نقد قوه حکم، ایمانوئل کانت، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، چاپ چهارم.
فلسفه کانت، اشتفان کورنر، ترجمه ی عزت اله فولادوند، نشر خوارزمی، چاپ دوم .
هنر دوران مدرن، فلسفه هنر از کانت تا هایدگر، ژان ماری شفر، ترجمه ایرج قانونی، نشر آگاه .
فلسفه ی تکنولوژی، مجموعه مقالات، مارتین هیدگر و دیگران، ترجمه شاپور اعتماد، نشر مرکز .
بعد زیباشناختی، هربرت مارکوزه، ترجمه داریوش مهرجویی، نشر هرمس، چاپ سوم .
بحث در مابعدالطبیعه، ژان وال، ترجمه ی یحیی مهدوی و همکاران، نشر خوارزمی، چاپ دوم .
ویتگنشتاین، اخلاق و زیبایی شناسی، بی . آر. تیلمن، ترجمه ی بهزاد سبزی، نشر حکمت
.هرمنوتیک مدرن، مجموعه مقالات، نیچه و دیگران، ترجمه بابک احمدی و همکاران، نشر مرکز، چاپ اول .
سرآغاز کار هنری، مارتین هیدگر، ترجمه پرویز ضیاء شهابی، نشر هرمس، چاپ اول .
سماع طبیعی، ارسطو، ترجمه محمد حسن لطفی، انتشارات طرح نو، چاپ اول .

فرم اخلاق است

آرش قربانی

عصر بازنمایی: زیبایی غایت خود نیست

مدرنیته با تعلیق «جهان در آنجا» آغاز می شود، تعلیقی که «حقیقت» را معلق و «یقین» را یکسر به جای آن بر می نهد و در نهایت فانتزی سوژه ی خود بنیاد را به جا می گذارد. اگر به مفهوم حقیقت در معرفت پیشامدرن بنگریم آن را اساسا وابسته به «بازنمایی راستین» می یابیم، و اگر کمی هوشیارتر باشیم معنای ضمنی آن را که اشاره ای ست تمام و کمال به فقدان سوژه، فقدان سوء نیت و فقدان آزادی و فردیت در خواهیم یافت. آنچنان که می دانیم انسان در معرفت کلاسیک توضیح دهنده ی دست دوم معنایی است که خداوند در طبیعت نمایش می دهد و نه آفریننده ی معنا. از همین حیث در این دوران، نمایش امر اخلاقی بازنمایی خیری است که از جانب خداوند – که عقل نامتناهی ست – در طبیعت نهاده شده است. به تعبیر دلوز، تا پیش از کانت قانون اخلاقی تقلید ثانوی خیر است در غیاب خدایان، به عبارت دیگر قانون چیزی است که خیر می گوید، قانون تقلید خیر است، و نه آن حکم باژگونه ی کانت که «خیر چیزی است که قانون می گوید» [1]. اما حقیقت چیست و یقین چیست؟ اکنون به مرور این دو معنا را باز خواهیم گشود. حقیقت معانی متفاوتی در حکمت باستان دارد اما این معانی در یک چیز مشترک اند و آن این که جملگی در بازنمایی حقیقت، انسان را منها می کنند.

[1] فلسفه نقادی کانت، ژیل دلوز، ترجمه اصغر واعظی، نشر نی، چاپ اول.

حقیقت منهای انسان، نفی خودمداری و آزادی انسان است. در این معانی انسان متناهی است و دستخوش فساد و مرگ و از این حیث در معرفت یونانی که نامتناهی و سرمدی مرجح تر از متناهی و میرا است، انسان مقهور قدرت خدایان است. ارسطو در درس هایش در «مابعدالطبیعه» والاترین چیز را از اصل «بسندگی برای خویش» استنتاج می کند و بر این اساس حقیقت را والاترین چیز می شمارد، چه حقیقت غایتی غیر از خود ندارد. همچنین در همین درس ها ست که نتیجه می گیرد تنها فلسفه مستحق است که به بررسی حقیقت یعنی تحقیق درعلل نخستین و مبادی بپردازد و خیر را که خود یکی از علل است موضوع بررسی خود قرار دهد. ارسطو آنگاه بر فیلسوفان طبیعی چون هراکلیتوس خرده می گیرد که چگونه می توان آتش یا خاک یا عنصری دیگر را علت زیبایی و نیک بودن برخی اشیاء دانست؟ چگونه چیزی می تواند بی واسطه زیبا و نیک باشد؟ اما ارسطو در پاسخ خود چندان از آناکساگوراس که علت زیبایی و نظم در طبیعت و موجودات زنده را «عقل» می دانست فراتر نمی رود. چه استعاره ی «عقل» آناکساگوراس که به بی نظمی و درهمی جهان (کائوس)، نظم و زیبایی می بخشد صورت دیگری از استعاره ی «محرک سرمدی» ارسطو است. اما آنچه در این میان واجد اهمیت در بحث ما است حیثیت عقلانی زیبایی، حقیقت و خیر است، چنان که هر چیز زیبا به وساطت و اثر عقل زیباست، پس زیبایی عقلانی و نیک است. از سوی دیگر حقیقت به آرامشی کودکانه و پیشاهبوطی ارجاع دارد، چه مسئله ی معرفت پیشامدرن نه نفس وجود یا عدم وجود حقیقت، بلکه این پرسش است که کدام بازنمایی، کدام نمود حقیقی تر و راستین تر است؟ آنچنانکه می دانیم در حماسه، که سفر قهرمان برای کشتن دیو را روایت می کند، هرگز نفس و ماهیت دیو مورد پرسش قرار نمی گیرد، بل آنچه اهمیت دارد کشتن دیو است و مهمتر از آن خود سفر که صورتی ناب است برای حقیقت

– سفر اودوسئوس را به یاد بیاورید، سفر در معنای اسطوره ای اش همواره ناب ترین جستجو برای حقیقت است. سفر صورت حقیقت است و در وجهی دیگر همان حرکت، صیروریت و شدن و با کمی تساهل همان سوژه ی تن یافته هگل است، چه سفر تن یافتگی حقیقت است. عبور سیاوش از آتش را نیز می توان سفری برای «شدن» حقیقت تصور کرد و آنچه شایان اهمیت است این است که در این اسطوره ی ایرانی حقیقت نه از جهت سفری ذهنی – همچون از طریق استدلال و برهان یا کشاکشی درونی– بلکه از طریق سفری عینی – یعنی عبور از آتش – خود را آشکار می کند. سیاوش گناهکار نیست اما نه از جهت قیاس و استقراء و سایر لوازم رد یا اثبات جرم، بلکه گناهکار از آن رو نیست که در آتش سفر می کند و به سلامت از آن می گذرد .سفر آئینی مادی است به سمت حقیقت، سفر آیینی برای پاکی، اثبات پاکی و پاک شدن است، اسطوره ی هبوط انسان را نیز باید در معنای چنین سفری رمزگشایی کرد. مع الوصف قهرمان حماسه، در آرامشی تزلزل ناپذیر به سر می برد، از آن حیث که در معرفت دوران او، دیو همان دیو (شر) است و فرشته همان خیر. نبرد خیر و شر برای قهرمان حماسه همواره در بیرونی ترین مرز رخ می دهد و چه بسا این خود قهرمان است که در کشاکش خیر و شر «در بیرونی ترین مرز» می ایستد – او صرفا ناظر است و نه حتی داور. در قول امپدوکلس، «ستیز در بیرونی ترین مرز ایستاد» آنگاه که اشیاء به سبب مهر در سافایروس به هم پیوسته شدند، ولی چون ستیز در عضلات سافایروس نیرومند شد، بنا به عهدی مقرر نوبت به فرمانروایی ستیز آمد، پس ستیز مبدا جدایی شد و مبدا فساد؛ بدین سان همه چیز از ستیز و مهر پدید آمد:

از آن دو پدید آمده است هر چه هست و بود و خواهد بود
و پرندگان و ماهیان آب پرورد

و خدایانی که هرگز پیر نمی شوند.
امپدوکلس مهر را علت وحدت اشیاء و علت اشیاء نیک می پنداشت و ستیز را علت فساد و علت اشیای بد. و حال اگر قول ارسطو را حقیقت بدانیم که امپدوکلس نخستین است در آنانکه نیک و بد را جوهر تلقی می کنند، چه به زعم امپدوکلس «علت همه ی نیکیها خیر فی نفسه و علت همه ی بدیها شر فی نفسه است»، آنگاه در می یابیم که چگونه می بایست قهرمان حماسه ضرورتا در کشاکش ستیز و مهر در بیرونی ترین مرز ایستاده باشد. چنین بر نمی آید که قهرمان حماسه دشواری چندانی در شناخت خیر و شر داشته باشد، چرا که در معرفت پیشامدرن هر یک از این دو فی نفسه و به صورتی آشکارا از یکدیگر – و البته در غیاب انسان – متمایز شده اند و علت آنکه ارسطو بر پروتاگوراس که اصل امتناع تناقض را به چالش می کشد می تازد چیزی جز این نیست. چه اگر انسان است معیار سنجش آنچه هست و آنچه نیست، و اگر حقیقت آنچنانکه آناکساگوراس می گفت، چیزی است آنچنانکه بر هر کس ظاهر می شود، پس چه معیاری برای سنجش خیر وجود می داشت و چگونه چیزی همزمان می تواند نیک و بد باشد! اما نیک به راستی چیست؟ افلاطون در رساله فیلبس، این مدعا را که لذت بالاترین نیک برای موجودات زنده است به نقد می کشد و در تشریح نظر خود درباره ی نیک می گوید: «پس چون نمی توانیم نیک را به یک صورت مجسم کنیم با سه شکل زیبایی و اعتدال و حقیقت نمایان می سازیم و می گوییم حق این است که آن سه را مفهومی واحد تلقی کنیم...». و اگر آن سه در مفهوم خیر واحدند پس زیبایی چیزی جز اعتدال و حقیقت نیست و هم از این گونه است که در حماسه خیر جز در صورتی زیبا و شر جز در صورتی زشت متجلی نمی شود. به عبارت دیگر زیبایی و زشتی در صورت های عینی خود مفارق شده اند. اما خوار شمردن لذت در ارسطو هم امتداد می یابد، به ویژه آنجا که در

اخلاق نیکوماخوس می گوید: «لذت، نیکِ اصیل و حقیقی نیست بلکه فقط نیک می نماید و توده ی مردم از آن رو لذت را می گزینند که لذت را نیک می پندارند و از نامطبوع از آن رو می گریزند که آن را بد می انگارند». ارسطو در واقع چنان می پنداشت که اصل آن است که موضوع خواست همه ی انسان ها نیکی است با این وجود هر یک نیک را چنان که بر آنان می نماید بر می گزینند و تنها فیلسوف است که نیک حقیقی را تواند شناخت، چه تنها فیلسوف است که از فعالیت نظری که به زعم ارسطو مداومترین فعالیتها و ممتدترین لذت هاست بهره ور است. همچنانکه گفتیم ارسطو لذت به مثابه خیر محض را – چنانکه در باور اودوکسوس و فیلبس بود – خوار می شمرد و بر همین اصل خیر اعلا را «نیک بختی» می دانست که آن را به خاطر خود آن و نه برای غایتی دیگر طلب می کنیم و معنای آن را فعالیت نفس موافق فضیلت یا به بیان بهتر عمل منطبق با عقل می خواند. در همین راستا، فعالیت هنرمند همچون سایر صنعتگران، غائیتی است در جهت غایت دیگر و همچنین «زیبایی» نمی تواند مآلا غایت خود باشد. چنین تعبیری، هنر را در خدمت غایاتی دگر قرار می دهد.

عصر سوژه: فرم و امر اخلاقی

با آغاز مدرنیته، عصر حماسه و بازنمایی به پایان می رسد و اولین جنبش های انسان گرایانه – به معنای محور شدن انسان و قد علم کردن انسان در برابر طبیعت و خدایان – با پرسپکتیو گرایی هنر دوران رنسانس پدیدار می شود. پرسپکتیویسم از آن جا اهمیت دارد که بر زاویه دید و درنتیجه به چشم انداز هنرمند در روایت و بازنمایی تاکید می کند و بدان نقش پر رنگ تری می دهد. همین مسئله نقش انسان، راوی و هنرمند را در امر بازنمایی از موجودی توضیح دهنده به موجودی آفریننده ی معنا تبدیل می کند. بدین

سان با آغاز مدرنیته دوران حماسه – که دوران وحدت کودکانه و فرودستانه ی انسان با جهان و خدایان است – به پایان می رسد و دوران رمان که به زعم لوکاچ «حماسه ی جهانی ست که خدایان از آن رخت بربسته اند» آغاز می شود. رمان در این معنا از همان جایی آغاز می شود که آن این همانی مسبوق ذهن و حقیقت مختل می شود و قهرمان رمان دیگر چندان مطمئن نیست که دیو همان شر است و فرشته همان خیر . از این رو رمان به دوران «بحران بازنمایی» که آغازهای آن را باید در پرسپکتیویسم دوران رنسانس جستجو کرد، متعلق است. پرسپکتیویسم را باید آغاز و مبداء سوبژکتیویسم مدرنیته قلمداد کرد. چه پرسپکتیویسم آغازگاهی ست بر حضور و نقش سوژه ی نمایش یا ذهن هنرمند در فرایند بازنمایی از طریق انتخاب و گزینش زاویه دید. حال آنکه بازنمایی همواره و پیشاپیش سوژه ی نمایش را از تصویر خود خارج می کند (حقیقت منهای انسان). در بازنمایی آنکه نمایش از طریق او صورت می گیرد نادیده گرفته می شود. سوژه ای که مصلوب شدن سن پیتر را روایت می کند – و بدین وسیله امر خیر را نمایش می دهد – در معنایی که می آفریند نقشی ندارد. تو گویی او باید در بیرونی ترین مرز بایستد تا در عمل بازنمایی، وحدت خدا و زبان به پرسش گرفته نشود. اما با گفتار «می اندیشم پس هستم» دکارت، بازنمایی دچار بحران می شود و یقین (سوبژکتیو) جانشین حقیقت (ابژکتیو) می شود. بر همین اصل، در رمان به مثابه ژانری که پیدایش آن اساسا به مدرنیته وابسته است، ستیز خیر و شر از «بیرونی ترین مرز» به «درونی ترین مرز» می آید، ذهنی می شود، و قهرمان رمان از بهشت پیشین خود هبوط می کند. قهرمان رمان حال میان حقیقت و لذت مردد است. پرسش اساسی برای او این است که آیا توسط خدایان رها شده است؟ آیا سرنوشت در دستان خود اوست؟ و به راستی سرمشق اخلاقی او چیست؟ سارتر مثال جالبی در این مورد دارد: مگی تالیور در رمان «آسیا

روی فلوس» دلباخته ی جوانی ست که نامزدی عامی و کم مایه دارد. اما پرسش برای مگی آن است که آیا باید از عشق خود، فداکارانه، صرف نظر کند یا شهامت آن را داشته باشد تا محبوب خود را از نامزد عامی اش برباید؟ در این جا _ و شاید به طور کلی در رمان – نمونه و سرمشقی برای بازنمایی اخلاقی وجود ندارد. هر یک از انتخاب های قهرمان می تواند اخلاقی باشد، چه زندگی اخلاقی در معنای شور انگیزی که کانت ارائه می دهد عمل در نوعی خودفرمانی و آزادی ریشه ای ست. آزادی در این معنا، خواستار آزادی خود و آزادی دیگران است. کانت اراده ی آزاد را پیش شرط امر اخلاقی می دانست و از این نظر اراده ی آزاد، اراده ای است متعلق به انسان به مثابه موجودی دارای اراده ی عقلانی که آزاد به معنای «خود بسنده»، «خود غایت» و «خود آیین» باشد و توسط هیچ علت و انگیزشی غیر از عقل، چه آن امیال طبیعی چون خوشی و لذت باشد و چه اراده ای غیر خودی حتی اگر آن اراده متعلق به خداوند باشد، انگیخته و متعین نشده باشد. در این معنا پرهیزگاری و عمل اخلاقی نه در پیروی از اراده ی غیر و خواهش های نفس، بلکه در عمل منطبق با صورت ناب اخلاق یعنی آزادی محقق می شود. امر اخلاقی کلی و بدون شرط است، امر اخلاقی عمل به تکلیف است اما محتوای این تکلیف مشخص نیست. اما تحقق امر اخلاقی آنچنانکه مطلوب کانت باشد با دشواری هایی روبروست که علاوه بر تجریدی بودنش، با دشواری امکانش در جهان عمل مواجه است و انسان برای اخلاقی بودن باید پیوسته در تلاش باشد. مع الوصف کانت مفهومی از اخلاق و آزادی را بنیان گذاشت که در متفکران پس از او با تفاسیر و اقتباس های متفاوتی حاضر است. چنانکه برای نمونه سارتر اخلاق انضمامی اش را بر این اساس که هدف اخلاق آزادی است بنیان می گذارد. سارتر می گوید آزادی همانند نفی است و تنها موجودی آزاد است که بتواند به شکلی انضمامی هستی خود را

نفی کند. موجودی آزاد است که بتواند بگوید نه و بر این اساس اگر بگوییم اخلاق اگزیستانسیالیستی بر همین اراده به «نه» استوار است (نه به طبیعت، به قدرت، و به مرگ) چندان به خطا نرفته ایم. با این همه مخاطب رمان «آسیا روی فلوس» نمی تواند نتیجه بگیرد که اگر فداکاری کند عملی اخلاقی انجام داده است و یا اگر شهامت ابراز عشق خود را داشته باشد؟ آنچه از مطالعه این رمان در دستان مخاطب قرار می گیرد نه محتوای اخلاق بلکه صورت محض اخلاق است که چیزی جز کنش خودآیین نیست. اخلاق مدرن چه در معنای تجریدی و کانتی اش و چه در معنای انضمامی و اگزیستانسیالیستی اش وابسته به آزادی است. آزادی، قهرمان رمان را بر سر دو راهی و انتخاب قرار می دهد و از این سان تجربه ی آزادی همواره آمیخته با اضطراب و تشویش است. همچنانکه پیشتر گفتیم فقدان یک سرمشق اخلاقی، بازنمایی اخلاق را ناممکن می کند. بحران بازنمایی عارضه ی تعلیق حقیقت و ظهور سوژه ی شناسای خود بنیاد در معرفت مدرن است. موجودی که به شکل متناقض نمایی نفس محدودیت او در شناخت حقیقت – که با تحدید «عقل محض» به وسیله ی کانت مشخص می شود – بدو مجال می دهد جانشین خداوند شود. به این معنا که شناسایی حدود شناخت همزمان مرزهای یقین را در دسترس سوژه قرار می دهد. برای درک این مسئله مثالی یاری بخش است: اگر سوژه را یک زندانی محصور در اتاقک زندان تصور کنیم و چنان فرض کنیم که در فراسوی اتاقک زندان جهانی نامتناهی موجود است با اولین نظر حوزه ی آزادی و شناخت این زندانی فرضی محصور به دیوارهای زندان است و از این حیث او متناهی و زندانی است و دسترسی به یقین برای او ناممکن (همچنانکه در عصر بازنمایی چنین است)، اما اگر حدود شناخت

بلاسکز ، ندیمه گان ، (۱۶۵۶)

مشخص شود و این حدود، شناخت را تنها تا در حدود دیوارهای زندان امکان پذیر بداند – به این معنا که دریابیم شناخت جهانی غیر از زندان ناممکن است یا اصولا وجود جهانی خارج از زندان مشکوک و ناممکن است– آنگاه تحصل قطعیت و یقین که تنها در حدود زندان است برای انسان محقق خواهد شد. به عبارت دیگر سوژه در عین آنکه زندانی است آزاد است و از آنجا که قطعیت و یقین برای او قابل تحقق است پس او می تواند معیار فضیلت را خود بشناسد و بدین سان به معنای دقیق کلمه آزاد باشد.[1] و باید

[1] چنین تعبیری را می توان در انگاره «وجدان معذب «هگل در نمودشناسی نیز جستجو کرد: «من از راه اندیشه از هر آنچه متناهی است فراتر رفته به حد مطلق می رسم، پس، من آگاهی نامتناهی ام ضمن آن که بر پایه تمام تعینات واقعی خویش می دانم که خودآگاهی متناهی ام...» .برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به: مقدمه بر فلسفه تاریخ هگل، ژان هیپولیت، ترجمه باقر پرهام، انتشارات آگاه.

گفت هنر مدرن دقیقا از همین پارادکس برای آفریدن معنای جهان از طریق زبان سود می برد. چه او حال آزاد است و فضیلت را تواند شناخت. مضافا در مدرنیته قلمرو عقل محض و قلمرو زبان بر یکدیگر انطباق می یابد. اگر کانت حدود شناخت و معرفت را در قلمروی عقل محض باز می سنجید، فلسفه ی مدرن نیز حدود شناخت را در قلمرو و حدود زبان بررسی می کند و بدین سان از یک سو می توان گفت نقدِ زبان جای نقد عقل محض را می گیرد – اگر چه زبان شاید چیزی جز همان عقل محض هم نباشد، همچنان که در مفهوم لوگوس چنین است– و از سوی دیگر حقیقت به مثابه نوعی کژدیسگی زبانی تصور می شود. در نتیجه در هنر مدرن تاکید بر زبان که حدود شناخت و یقین در حدود آن صورت می گیرد جای بازنمایی را –که بر اساس آن تناظری موجود و قطعی میان واژه ها و اشیاء جهان موجود است و زبان صرفا رسانه راستین حقیقت تصور می شود – می گیرد. به بیان ساده تر، در هنر مدرن از آنجا که زبان رسانه ی خنثی و راستینی برای نمایش حقیقت تصور نمی شود هر نوع اختلال در زبان و بحران در بازنمایی دارای منشی آزادی بخش و رهایی بخش می گردد. وقتی نیچه از حقیقت به مثابه لشکر خروشان استعاره ها و از خدا همچون ساختار دستور زبان سخن می گفت به همین کژدیسگی حقیقت در زبان اشاره داشت. لذا هنرمند مدرن نمی تواند همچنان که در عصر بازنمایی زبان رسانه ای شفاف و عاری از پیش داوری تصور می شد به زبان بنگرد و نتیجه چیزی جز این نیست که وی همواره زبان را با تاکید بر وجه زبان بودن آن به نمایش بگذارد. یعنی به نحوی که زبان در اثر هنری نگوید من حقیقت هستم بلکه افشا کند که همه ی حقایق چیزی جز بازی های زبانی (لشکر خروشان استعاره ها) نیستند. اما به بحران بازنمایی صرف نظر از اختلالات زبانی می توان از دریچه ای دیگر نیز نگریست. این دریچه، آشکار ساختن عدم رویت پذیری سوژه ی نمایش

در اثر هنری است که پیشتر هم به آن اشاره کردیم. فوکو در تحلیل نقاشی ندیمه گان اثر بلاسکز به این بحران بازنمایی که در معرفت مدرن پدیدار شده است اشاره می کند. یعنی به آن نقطه ی عطفی که در آن وابستگیِ نمایش به عدم نمایشِ «سوژه ی نمایش» آشکار می شود: «در این تصویر (یعنی نقاشی ندیمه گان) همانند همه ی نمایش ها رویت ناپذیری عمیق آنچه می بینیم، به رغم همه ی آینه ها، بازتابها و تصویرها، از رویت ناپذیری شخص بیننده جدایی ناپذیر است». نقاش، با قلم مویی در دست، در این نقاشی به همان مکانی خیره شده است که همزمان ملکه و پادشاه (که در آینه نمایش داده شده اند) و همچنین بیننده نقاشی – که می تواند هر یک از من و شما باشد – در آن جا ایستاده اند. بحران بازنمایی و در معنای دقیقتر آن «خودآگاهی بازنمایی» آنجا رویت پذیر می شود که نه آینه بیننده ی نقاشی را نمایش می دهد (علی رغم آنکه مخاطب هم همان جایی ست که پادشاه و ملکه هستند) و نه تابلوی نقاش – به واسطه ی آنکه تابلو پشت به ما قرار دارد و موضوع خود را رویت ناپذیر ساخته است. آنچه در این نقاشی رویت ناپذیر باقی می ماند همانا سوژه ی نمایش – یعنی بیننده – است. استعلایی ترین شکل عدم نمایش سوژه در مفهوم کانتی «سوژه ی استعلایی» طرح می شود. سوژه ای که همه چیز به واسطه ی او نمایش پذیر می شود اما خود رویت ناپذیر است. درست همچون آینه ای که همه چیز را نمایش می دهد جز خود ش را. رویت ناپذیری سوژه پیش از کانت در هیوم مطرح می شود، آنجا که می گوید هر بار که درباره ی خودم می اندیشیم نمایش خود را به واسطه ی نمایش حسی دیگر می یابم و بدین سان هرگز نمی توانم خود را فارغ از نمایش چیزی دیگر فراچنگ آورم. بدین سان است که مدرنیته اساسا نمایش وابستگی حقیقت به ابزاری است که آن را نمایش می دهد (یعنی سوژه و زبان). بر این اساس اخلاق در هنر مدرن به جای آن که عبارت

باشد از بازنمایی اخلاق نمونه وار، عبارت خواهد بود از شرایط امکان امر اخلاقی – که همانا آزادی است. مفهوم آزادی در هنر مدرن همچنانکه آدورنو می گفت، صرفا در عدم این همانی صورت و محتوا «اجرا» می شود. رهیافت به آزادی در این معنا، اساسا در تقابل با آزادی آنچنانکه هگل متصور بود، است، چرا که هگل پیدایش «وجدان معذب» را، که آزادی فرد را به قراسوی رابطه اش با کل یا دولت می برد، متعلق به دورانی می داند که در آن شقاق و گسستی در این همانی فرد و مدینه / دولت حاصل می شود. مع الوصف مرحله وجدان معذب که برای هگل مرحله ای ضروری برای یگانگی دوباره و از دست رفته در مدینه باستان است، برای بسیاری (همچون کی یر کگور) چیزی جز خود آزادی نیست. آگاهی به تناقض میان نامتناهی بودن اندیشه انسان و زندگی متناهی اش، که در مفهوم «وجدان معذب» هگل متجلی می شود، همان انگاره ی اساسی هنر مدرن در فراروی از این همانی صورت و ماده در اثر هنری است. آنجا که صورت، امر ذهنی را به فراسوی کرانمندیِ عینی که آن را بر ساخته، می برد. لذا اگر شرط تحقق امر اخلاقی، آزادی باشد آنگاه در هنر مدرن، **امر اخلاقی سرشت ناب، محض و یگانه ی فرمی تقلیل ناپذیر به محتوا است**. واپسن نتیچه را چنین می توان خلاصه کرد: نفس فرم صرف نظر از محتوای آن «خیر» و «اخلاقی است»، همچنانکه در الهیات سلبی، نفس اراده الهی صرف نظر از محتوا، عقلانی بودن یا عقلانی نبودن آن «خیر» است. پس فرم را بپذیر، فرم آزادی است، فرم اخلاق است.

منابع:

فلسفه نقادی کانت، ژیل دلوز، ترجمه اصغر واعظی، نشر نی، چاپ اول.
مابعدالطبیعه، ارسطو، ترجمه محمد حسن لطفی، انتشارات طرح نو، چاپ دوم.
سماع طبیعی، ارسطو، ترجمه محمد حسن لطفی، انتشارات طرح نو، چاپ دوم.
اخلاق نیکوماخوس، ارسطو، ترجمه محمد حسن لطفی، انتشارات طرح نو، چاپ دوم.

دوره آثار افلاطون، ترجمه محمد حسن لطفی، انتشارات طرح نو، چاپ دوم.
میشل فوکو، دریفوس و رابینو، ترجمه حسین بشیریه، نشر نی، چاپ پنجم.
درس گفتارهای زیبایی شناسی، لودویگ ویتگنشتاین، ترجمه امید مهرگان، موسسه فرهنگی گسترش هنر، چاپ دوم.
هگل و جامعه مدرن، چارلز تیلور، ترجمه منوچهر حقیقی راد، نشر مرکز، چاپ اول.
نقد قوه حکم، ایمانوئل کانت، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، چاپ چهارم.
فلسفه کانت، اشتفان کورنر، ترجمه عزت اله فولادوند، نشر خوارزمی، چاپ دوم.
اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر، ژان پل سارتر، ترجمه مصطفی رحیمی، انتشارات نیلوفر، چاپ دهم.
روانکاوی وجودی، ژان پل سارتر، ترجمه احمد سعادت نژاد، انتشارات نیل، چاپ اول، ۱۳۵۲.
ترس و لرز، سورن کی یرکگور، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، نشر نی، چاپ دوم.
دیالکتیک روشنگری، آدورنو و هورکهایمر، ترجمه مراد فرهاد پور و امید مهرگان، انتشارات گام نو.
قانون و خشونت، گزیده مقالات، گزینش و ویرایش فرهاد پور، مهرگان و نجفی، نشر فرهنگ صبا، چاپ اول.
The Idea of Form: Rethinking Kant's Aesthetics , Gasche, Rodolphe, Stanford University Press.
Kant and the Conditions of Artistic Beauty , Denis Dutton , British Journal of Aesthetics 34 (1994) .
Aesthetics without Art: The Para-Epistemic Project of Kant's Third Critique, Chris Forster , University of Virginia .

زیبایی شناسی کانت

بحثی درباره ی خالکوبی، معماری، و انحراف جنسیت

تام لدی

کانت در بحث اش درباره ی زیبایی تبعی در «نقد قوه ی حکم»، می نویسد: "می توان بسیاری چیزها را به یک عمارت افزود که بی واسطه در شهود مطبوع باشند فقط به شرطی که آن عمارت یک کلیسا نباشد. می توان چهره ای را با انواع خطوط مارپیچ و علامتهای سبک اما منظم نظیر علایمی که اهالی زلاند نو در خالکوبی هایشان به کار می برند، تزیین کرد، به شرط آنکه آن چهره چهره ی یک انسان نباشد؛ و باز این انسان می توانست خصوصیات بسیار ظریف تر و قرص صورت مطبوع تر و ملایم تری داشته باشد به شرط آن که نمی بایست مردی یا جنگجویی را تصویر کند[1]."

کانت جهت آموزش به مبتدیان دشوار است، با این وجود نقل قول بالا، مقدمه ی مناسبی برای متمرکز شدن بر او ست. در واقع می توان واسازی خوشایندی بر کانت از رهگذر آن داشت. نقل قول در قطعه ۱۶ می آید که عنوانش هست" حکم ذوقی درباره ی عینی که ما بر حسب یک مفهوم متعین زیبا می خوانیم". ما اینجا از تمایز مشهور زیبایی های آزاد (free beauty) و زیبایی های انضمامی (accessory beauty) آغاز می کنیم. زیبایی انضمامی وابسته به مفاهیم و تصور ما از غایت اشیایی است که در نظرمان جلوه می کنند. کانت در این قطعه گل ها، پرندگان، سخت پوستان، نقوش

[1] این قطعه، را مستقیما از ترجمه دکتر عبدالکریم رشیدیان بر «نقد قوه ی حکم»، انتشارات نی، استخراج کردیم.

یونانی (*Ã la grecque*)، کاغذ دیواری، و داوودقی بدون کلام را به مثابه زیبایی های آزاد ستایش می کند. وی سپس به زیبایی انسان ها، اسب ها، و ساختمان ها معطوف می شود و می گوید از آنجا که این زیبایی ها دربرگیرنده ی پیشفرضی از مفهوم کمال هستند، از اینرو زیبایی های تبعی محض (adherent beauty) و زیبایی غیرمطلق هستند.

نکته ی مهم در نقل قول مزبور این است که اعیان متعلق زیبایی تبعی محض (objects of merely adherent beauty) با توجه به غایت شان داوری می شوند، و لذا شایسته نیست به آنها عناصر زیبایی محض، که عناصر قابل درک در شهود مستقیم اند، اضافه شود. با این همه بی درنگ روشن نمی شود چرا باید چنین کرد. چرا نباید بازنمایی گل ها، پرندگان و سخت پوستان را در معماری کلیسا داشته باشیم؟ چرا (معماری کلیسا) نباید شامل اسلیمی ها و نقوش یونانی باشد؟ قطعا همه ی این کارها پیشتر انجام شده بود و نتیجه ی خوبی هم داشته اند. اما کانت ظاهرا تنها به پیش داوری های پرهیزکارانه اش مجال پیش آمدن می دهد.

کانت تلقی مشابهی نیز از خالکوبی های قبایل مائوری زلاند نو دارد. او هنر مائوری ها را در تزئین بدن انسان با نقوشی که به طعنه آنها را در جایی دیگر به مثابه نمونه هایی از زیبایی محض قلمداد می کند، مورد سنجش نقادانه قرار می دهد. کانت ظاهرا بر این گمان است که از آنجا که زیبایی انسان، زیبایی تبعی است، ما نبایستی آن را با زیبایی های آزاد که در طبیعت می یابیم ترکیب کنیم؟ اما چرا؟

در دوران معاصر چنین حرفهایی خنده آور است. در این روزگار بسیاری از دانشجویان پوست خود را خالکوبی می کنند و به بحث های مرتبط با خالکوبی و خالکوبی کردن علاقمندند. چنین بحثی فرصتی ست برای سر حال شدن یک کلاس درس. حتی می توان یک کلیپ از فیلم "وقتی

جنگجویان بودند" را به نمایش در آورد. خالکوبی نقش با اهمیتی در این فیلم که درباره ی قبایل مائوری معاصر است بازی می کند. استاد کلاس می تواند بپرسد آیا والدینی که خالکوبی را ناپسند می دانند ممکن است خرده ای بر حق باشند. شاید زیبایی بدن انسان حقیقتا غیر تزئینی است. اما اگر چنین چیزی صادق بود، مثل این است که قبول کنیم زیبایی (بدن انسان) بدون هیچ نوع تزئینی مثل لباس و آرایش هم باید ارزشمند باشد. استاد حتی می تواند درباره ی مفهوم یونانی امر عریان در این جا صحبت نماید. قضیه ی دیگر ممکن است این باشد که تغییرهای غیر طبیعی به هنگام رنگ آمیزی پوست، به بدن تزئین نشده آسیب می رساند، اگر چه این مدعا مشکلاتی برای سالن های برنزه کردن پوست به وجود می آورد. حال زمان مناسبی می تواند باشد برای بحث درباره اینکه آیا خالکوبی کردن یک شکل از هنر است یا خیر، و آیا این هنر با تعاریف حاضر از هنر تطابق دارد و یا نه.

مرحله ی دیگر بحث می تواند بر روی معماری متمرکز شود. حمله به دکوراسیون (تزئین) در نظریه ی معماری برای همگان شناخته شده است. برای مثال آدولف لوس معتقد بود که دکوراسیون جنایت است. این تصور یکی از مفروضات بنیادین معماری مدرنیستی بود. روشن است که لوس در خط فکری کانت قرار دارد. در مقابل، معماری پسامدرن به مسیر دیگری رفت. کانت بر این گمان بود که استفاده از عناصر تزئینی متعلق به فرهنگ های مختلف در معماری مثل افزودن مصالح به ساختمان است تا خواهش کند به شهود مستقیم در آید. راجر اسکروتن در مقابل عقیده دارد که هنر معماری ماهیتا یک هنر دکوراتیو (تزئینی) است. به این خاطر به نظر نمی رسد وی مشکلی با عناصر تزئینی در هنر معماری داشته باشد. بسط و تحلیل

نظریه های معماری اسکراتون می تواند در گرو تشریح این بحث باشد (اسکراتون ۱۹۷۹).

تاملی بر نقل قول کانت ممکن است همچنین با بحث تزئین (ornamentation) در قطعه ۱۴ که توسط دریدا شهرت یافت ارتباط پیدا کند. بر خلاف قطعه ۱۶، کانت در این قطعه تزئین را به عنوان ملحقاتی بر سلیقه ی ذوقی ما توصیف می کند. تزئین در این جا این کار را با فرم خود انجام می دهد. در این قطعه هیچ سخنی از معماری به میان نمی آید حتی زمانی که کانت صراحتا از ردیف ستون های اطراف عمارت های بزرگ و باشکوه نام می برد. تزئین در این جا به شکل معناداری از زیور آویزی و زرق و برق(finery) متمایز می شود. تزئین در دومی کوششی برای مورد تایید قرار گرفتن ما به وسیله ی اغواگری صرف (mere charm) است. و به این خاطر زیور آویزی، و نه تزئین، زیبایی حقیقی را از بین می برد. شخص باید فکر کند که این مسئله به همین اندازه برای خالکوبی هم صادق است!

کانت شاید خالکوبی ها را به این خاطر رد می کند که این خالکوبی ها اجازه می دهند محسوسات اغواگر (charm of sense) با اندام انسان رابطه برقرار کند. در قطعه ۱۷، کانت از اندام انسان همچون یک الگوی مثالی زیبایی یاد می کند. آیا خالکوبی کردن به نوعی در این الگوی مثالی مداخله می کند؟ مع الوصف به خاطر آورید که برای کانت، خالکوبی ها در همان مقولاتی قرار می گیرند که اعیان متعلق زیبایی محض قرار دارند، و لذا آنها صرفا جوهرهای محسوسات اغواگر نیستند، مگر زمانی که این خالکوبی ها رنگهای روشن را نمایان تر می کنند. برخی از خالکوبی ها نقوش ریزی دارند و از قرار به خوبی با الزامات کانت برای زیبایی مطابقت دارند. مضافا خیلی از این خالکوبی ها می توانند تخیل و فهم را در بازی آزاد و موزون قرار دهند. بنابر این، کانت باید فکر کرده باشد که خالکوبی به طریقی بیان

امر اخلاقی ای را که صفت ممیزه ی مثال امرزیبا است، و وی آن را با بدن انسان و بازنمایی آن مرتبط می داند، مختل می کند. با این وجود وی هرگز نمی گوید چگونه.

سطر آخر در قطعه نقل شده شاید جذاب ترین بخش آن از نقطه نظر دیدگاه معاصر است. در این سطر می توان مشاهده کرد که کانت دوباره برشی به مبحث قبلی درباره ی زلاند نویی ها می زند. در انتهای سطر آمده است مائوری ها خالکوبی ها را اصولا برای این مورد استفاده قرار می دادند تا جنگاورتر به نظر برسند. با این وجود محل تردید است که افزودن تزئین فریبنده ی صوری به چهره به تنهایی از غائیت صورتِ پس محتوای "جنگاوری" آنگاه که تزئین برای بالابردن آن حس به چهره افزوده می شود، کم می کند.

سطر نقل شده همچنین با مباحث هویت جنسیتی مرتبط است. کانت می گوید که مردان، علی الخصوص مردان جنگجو، نباید به گونه ای وانمود کنند که دارای صفات زنانه ای همچون ظرافت طبع و چهره ی ملایم به نظر برسند، اگر چه که این امر آنها را زیباتر کند. مقصود کانت علی الظاهر این می تواند باشد که خصلت های زنانه برای یک چهره ی مردانه (یا یک تصویر از چهره ی مردانه) همان طوری است که خالکوبی برای آن چهره مردانه.

با این وجود، مثال خصلت های زنانه به گونه ای متفاوت از مثال خالکوبی گری عمل می کند. اولی ممکن است در امر وانمود به جنگاوری اخلال کند، در حالی که دومی آن را افزایش می دهد. اولی می خواهد ساختار بنیانی چهره را تغییر دهد (هر کسی می تواند این کار را با طریق چهره نگاری رایانه ای تشریح کند)، در حالیکه دومی ممکن است تنها ساختار باطنی، برای مثال ترسناکی یک قیافه ی خشمگین را افزایش دهد.

حال اقتضای کلاس درس ممکن است این باشد که درباره ی مسائل مرتبط با هویت جنسی تامل کنیم. برای مثال تصور کنید چگونه استفاده از خالکوبی چهره ممکن است ظرافت و ساختار ملایم چهره ای را که کانت از آن یاد می کند دگرگون کند. یا می توان دراین باره اندیشید که چگونه مصلحان مرد ممکن است با صفات زنانه تصور شوند، برای مثال همچون عیسی در نقاشی های کاراواجیو.

پیشتر در قطعه ۱۴ کانت تاکید کرده بود که غایات نیک و کمالات نیک نه تنها برای انسان به طور عام بلکه برای مردها، زن ها و کودکان وجود دارد. در نتیجه برای کانت، خصلت های زنانه صرفا می تواند در یک چهره زنانه نیکو باشد. معذالک، با مرکزیت بخشیدن به چهره ی مردانه، کانت به طور ضمنی خصلت های زنانه را قویا با زیبایی های محض در طبیعت هم خانواده دانسته است. مسئله ای که می تواند موضوع مناسبی برای تامل وبحث باشد.

و آخر سر این که، این قطعه نقل شده می تواند راهی مفید برای آشنایی با نظریه های زیبایی شناسی ریچارد شوسترمن که در کتاب اخیرش " فلسفه ی عملی" مطرح شده است، باشد. وی می گوید "ضروری ست فلسفه توجه نقادانه ی بیشتری به خرج دهد در مورد انواع هنرهای بدنی که جستجو برای دانش فی نفسه و آفرینش فی نفسه از طریق آنها میسر است". اغلب دانشجویان علاقمند به خالکوبی چنین می اندیشند که این هنرها به شکل با اهمیتی با جستجوی آنها برای دانش فی نفسه و آفرینش فی نفسه گره خورده است.

یک بار دیگر دانشجویان با مباحثی که در این قطعه به وجود آمد به وجد می آیند، استاد ممکن است بخواهد بحث را به پرسشی سنتی بکشاند که آیا

کانت همواره می تواند از دو نوع زیبایی سخن بگوید، و چرا وی به هیچ وجه ضرورتی برای معرفی تصورش از زیبایی تبعی نمی یابد .

ترجمه: آرش قربانی

منابع:

Berger, John (1977) *Ways of Seeing*. London: Penguin.

Guyer, Paul (1977) *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kant, Immanuel (1987) *Critique of Judgement.* Trans. Werner S. Pluhar. Indianapolis: Hackett.

Scruton, Roger (1979) *THe Aesthetics of Architecture*. Princeton: Princeton University Press.

Shusterman, Richard (1977) *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life.* New York: Routledge

قاب و قاب بندی: کانت و دریدا

ریچارد لیتلفیلد

کانت در بخشی از «نقد قوه‌ی حکم» با عنوان "تحلیلات امر زیبا"، قاب تصویر را همچون یک تزئین محض (یا ملحقات اضافی) برای خودِ نقاشی توصیف می‌کند. وی قاب را از جمله تزئیناتی قلمداد می‌کند که به ویژگی‌های باطنی اثر هنری تعلق ندارد، اگر چه برخی تزئینات تجملی خارجی همچون قاب و تزئینات پرده‌ای یا پوشش تصویر در مواردی به خوبی با اثر هنری در هم پیچیده‌اند. کانت چه ضرورتی برای این متمایز سازی می‌بیند؟ همچنان‌که اشاره شد، به منظور تحلیل هر چیزی که در این جا هنر خوانده می‌شود – و در نتیجه تحلیل زیباشناسی را ممکن می‌سازد – اهمیت تعیین کننده دارد تا ابژه‌ی صحیح و ذاتی نقد تعریف شود. دریدا این ابژه (عین) را "ضرورتی همیشگی که کلیه‌ی گفتمان‌های فلسفی درباره‌ی هنر را سازمان می‌بخشد..." می‌خواند. برای کانت و تبار انتقادی‌اش این عین عبارت است از "فرم زیبا." چنین فرمی خودمختار، ذاتی و دارای قصد درونی‌ست، به این معنا که ظاهراً غایت‌مند است، اما این غایتِ کاربردی در جهان "خارج از آن" ندارد و نهایتاً این فرم هیچ غایتی غیر از خودش ندارد. "زیبایی تبعی" کانت بر چیزی دلالت نمی‌کند، چیزی را نمایش نمی‌دهد، هیچی چیز را بازنمایی نمی‌کند. داوودقی به عنوان نمادی از این زیبایی تبعی "بازی به موقع حس‌ها" است که "عین مناسب متعلق حکم ذوقی محض را می‌سازد." از این رو قاب‌های هر اثر هنری به هیچ روی حتی اگر یک قاب

نیکو باشند، نباید به به عنوان جزئی از خود اثر تلقی شود، اگرچه آن قاب در راستای خود اثر باشد. قاب وظیفه‌ای ثانوی و فرعی انجام می‌دهد. قابِ نیکوْ توجه و نگاه را به خود و ابژه‌ای که احاطه‌اش کرده هدایت نمی‌کند؛ بلکه با فروتنی به ترکیب‌بندی فرم زیبا قدم می‌نهد و بایستی آن را به مثابه‌ی شرکت کننده‌ای در آن فرم درک کنیم. در مقابل، قابِ بد تزئین یا تجمل درجه‌ی پایینی‌ست که نگاه و توجه را از زیبایی محض دور می‌کند و بر آن است تا "اعتباری برای تصویر از طریق اغواگری محض دست و پا کند." برای کانت، قاب چه خوب باشد و چه بد، نقشی را در ملاحظات زیباشناسانه درباره‌ی نکویی اثر بازی نمی‌کند .

حال دریدا اظهار می‌کند که مستثنی سازیِ قاب از ارزشیابی‌های مربوط به زیبایی محض توسط کانت نوعی فریب است، چرا که کانت می‌کوشد تا چارچوبی منطقی را معرفی کند که به وی امکان دهد تا اثر را از نااثر متمایز سازد. برای نیل به این منظور، کانت مقولاتی را از» نقد عقل محض» وام می‌گیرد، در حالی که این مقولات به این بحث نامربوط هستند – به این دلیل نامربوط هستند که بر طبق نظر کانت، علم زیباشناسی به حسیات تعلق می‌گیرد و نه به تعقلیات. دریدا می‌خواهد نشان دهد که قاب می‌تواند نه تنها به عنوان یک تزئین محض، بلکه به مثابه‌ی چیزی درک شود که اثر هنری را از طریق عملی که فرم زیبا خوانده شده را از یک زمینه و قلمروی عمومی جدا می‌کند، ممکن می‌سازد. برای دریدا، قاب اشاره و دلالتی‌ست بر فقدانی در درون خودِ اثر. این فقدان ضرورت قاب‌بندی را همچنان‌که کانت می‌خواهد تزئینی و مشروط نمی‌کند. دریدا در این‌جا متقابل‌های تاریخی برنهاده شده توسط کانت، یعنی اثر / نااثرْ را وارونه می‌کند. با این وجود، وی

این کار را نه از طریق بنیان نهادن یک تقابل جدید اثر / نااثر، بلکه با تفسیر دوتایی‌های نهفته در آن تقابل به مثابه یک ناسازه انجام می‌دهد .

چهار مورد از کارکردهای ناسازه‌وار قاب چنین است. نخست، قاب اثر را از زمینه‌اش جدا می‌کند .برای انجام این کار، قاب یک ابژه را مورد تقدیس قرار می‌دهد، در نتیجه ابژه در ذهن ما به عنوان فرم زیبا یا "هنر" جلوه می‌کند. قاب به ما ابژه‌ای را می‌دهد که می‌تواند محتوای درونی داشته باشد. دوم این که هم‌زمان با هر تحلیلی از زیبایی محض، قاب نباید به عنوان بخشی از اثر هنری ملاحظه شود، اگر چه به شکل فیزیکی به آن چسبیده باشد. از این رو قاب اثر هنری را از قاب خودش جدا می‌کند .به طور خلاصه: در نسبت با اثر، قاب در زمینه‌ی عمومی (برای مثال دیوار یک موزه) ناپیداست. در نسبت با زمینه‌ی عمومی، قاب در اثر هنری غایب است. در نتیجه، قاب به طور کامل نه به اثر و نه به زمینه‌ی خارجی تعلق ندارد؛ قاب هیچ مکانی متعلق به خود ندارد. یگانه نتیجه‌ای که قاب‌بندی دارد این است که با خود قاب گیج و مخلوط نمی‌شود. دریدا می‌گوید " این قاب بندی است" ، " اما قاب وجود ندارد ".

کارکرد سوم و چهارم نتیجه‌ای فرعی برای این هستی شناسی مبهم است. سومین کارکرد قاب این است: قاب می‌خواهد به عنوان چیزی مشروط و موکول، همچون تزئین محض، به نظر برسد. کارکرد چهارم: قاب ضمناً بایستی امری ضروری دانسته شود تا بتواند برای ایجاد اثر هنری نقش ایفا کند. قاب، اثر را به وسیله‌ی حد گذاری آن تعریف می‌کند. این یک ناسازه‌ی جدی‌ست: قاب نه مشروط است نه ضروری، اما هم‌زمان هم مشروط است و هم ضروری. به شکل منطقی ناممکن است که مشخص کنیم در کجا مرزهای

قاب متوقف و اثر آغاز می‌شود، یا کجا مرزهای اثر به پایان می‌رسد و قاب شروع می‌شود .

ترجمه: آرش قربانی

غیاب زیبایی

آرش قربانی

پشت این پنجره
پنجره ای دیگر پنهان است [1]

برای من به عنوان یک شاعر، «مرگ مولف» دیگر آن غیابی نیست که زندگی متن را می سازد, شعر دیگر آن الهامی نیست که آنچنانکه هزیود می گفت از جانب خداوند می آید و یا حتی آن بازی سرخوش نشانه ها، بلکه هر بار که در کنش نوشتن قرار می گیرم، در می یابم که من در «غیاب شعر»، شعر می نویسم و شعر می خوانم. و به راستی شعر فقدان شعر است، غیاب امر شاعرانه.

و این رازی بزرگ است, رازی که تنها شاعران بزرگ چون مالارمه می دانند. مالارمه اولین شاعر بزرگ بود که نوشتن در غیاب شعر را تجربه کرد. امری که او ناخواسته آشکار کرد, نه رستاخیزی برای شعر یا آنچه در مفهوم شعر آزاد و آوانگارد گفته می شود, بلکه نمایش فقدان شعر, نمایش فقدان امر شاعرانه بود. مالارمه غیاب شعر را در لحظاتی کوتاه در شعر خود مرئی کرده بود، درست همچون آکته ئون که شاخه ها را کنار زد تا اندام برهنه ی آرتیمس را به هنگام آبتنی بهتر تماشا کند. اما سرنوشت شاعر (که همچنان به عقده ی آکته ئونیسم دچار است) پس از مالارمه چه خواهد شد؟ آیا شاعر

[1] مهرداد فلاح، مجموعه چهار دهان و یک نگاه

هم تقدیر آکته ئون را خواهد داشت؟ [1] اگر چنین باشد مرگ مولف به غیابی اساسی تر اشاره می کند!

چگونه باید به مردم و منتقدان گفت شاعران بزرگ همیشه در «غیاب شعر»، شعر می نویسند، حال آنکه شاعران میانمایه ساده لوحانه امر شاعرانه را نمونه وار و اسطوره وار تقلید کرده و تقدس بخشیده اند و در برابر مرئی شدن مرگ و آشکاره گی غیاب آن مقاومت کرده اند. چه کسی حرف ما را باور خواهد کرد!

پرسش اساسی من این است: آیا غیاب مولف, خود یک چهره از یک غیاب کلی تر, یعنی غیاب شعر, و یا اساسا غیاب زیبایی نیست؟ غیاب شعر, غیابِ همزمانِ مولف, مخاطب و حقیقت ادبیات است. نظریه ی مرگ مولف, امید مایه ای بود به رستاخیز مخاطب و ادبیات. مرگ خوشبینانه ای که استبداد مولف را واژگون می ساخت و استبداد مخاطب را در غیاب مولف مطرح می کرد. بر این اساس مولف قربانی شد تا چیزی دیگر زنده بماند؟ اما چه چیزی؟ آیا ادبیات؟ آیا این ادبیات مقدس نیست که همچون آرتیمس برای پنهان کردن غیابش, برای پنهان کرده برهنه گی اش ضرورتی جز غیاب و چه بسا قتل مولف ندارد؟ برای این که بتواند مقدس و هاله گون باشد و همچنان منتقدان ثناگو و ابلهی را برای ایدئولوژی شعر و قبض و بسط آن پرورش دهد؟ اگر چنین باشد، مرگ مولف همیشه بد فهمیده شده است: مرگ مولف, استعاره ی مرگ و غیاب خود ادبیات است, ادبیات قطعا جایی مرده است در زمانی که نمی دانیم، درست مثل ستاره ای که نور آن زمانی به چشم های ما می رسد که میلیون ها سال از مرگ اش می گذرد و حال ادبیات، ادبیات تهی است، غیاب ادبیات است (تنها ادبیات ضعیف است که ادبیات را نمایش می

---

[1] Actaeon در اساطیر یونانی نام صیادی است که با تماشای آرتیمس (دیانا) در هنگام آبتنی او را خشمگین ساخت و آرتیمس او را به صورت گوزن درآورد و سگانش او را دریدند .

دهد اما ادبیات در نمایش قدرتمندانه ی خود، تنها تهی بوده گی خود، تنها غیاب خود را نمایش می دهد). همچنانکه گفتیم، غیاب شعر سخن را فراتر از «مرگ مولف» می برد, به جایی که مخاطب, پیش از آنکه مخاطب یک شعر باشد, مخاطب غیاب ادبیات است. از همین رو، مخاطب در جریان خواندن شعر, غیاب شعر را می خواند, خواندنی از پایان ادبیات, پایان امر زیبا, پایان مخاطب به مثابه مصرف کننده ی امر زیبا.

«نیچه»، پذیرش رنج و واقعیت جهان را از مرگ خدا مستفاد می کرد و «کی یر کگور» از حضور خدا[1] . اما کدام یک درست است؟ آیا باید تاویل ها را پذیرفت چون معنایی وجود ندارد، یا بالعکس چون معنایی هست می توان رنج و کثرت تاویل ها (یعنی غیاب معنا) را به خاطر آن قبول کرد؟ نویسنده ی مدرن با پذیرش کدام یک می نویسد؟ می توانیم بگوییم هر دو، چرا که هر دو به غیابی بنیادین اشاره می کنند: کی یر کگوربه شکل پارادکسیکالی به ما می گوید غیاب عدالت را به خاطر عدالت بپذیر، و غیاب معنا را به خاطر معنا. آیا پارادکس کی یر کگورچیزی جز این است که معنا، غیاب معنا است.

به همین سان مالارمه شعر را به غیاب شعر بدل کرد، کافکا در غیاب ادبیات می نوشت و بکت و ولف نیز همینطور. و درست به دلیل همین فقدان و همین غیاب بنیادین است که هنر آوانگارد ممکن است, به همین دلیل است که شعر هنوز می تواند طرح تازه ای از خود را رقم زند و انقلابی باشد. و این نه احتضار شعر، بلکه بزرگترین دستاورد شعر است که شعری وجود ندارد و همزمان هیچ رونوشت و الگوی راستینی برای تقلید و تقلیل به آن, موجود نیست.

---

[1] این تعبیر را از ژان وال در مقدمه ی «ترس و لرز» وام گرفته ام که دو اگزیستانسیالیست، کی یر کگورو نیچه را در مقابل یکدیگر قرار می دهد که اولی می گوید «واقعیت را بپذیر، چون جهان را خدا آفریده است» و دومی بالعکس بر این باور است که «واقعیت را بپذیر، زیرا خدا مرده است». نگاه کنید به «ترس و لرز» نوشته کی یر کگور، ترجمه ی رشیدیان، نشر نی.

با مرگ خدا- متن هر ادبیاتی مجاز است و درست به همین دلیل هم ادبیات, دگردیسی می کند, نقاب عوض می کند و مرگ خود را پنهان می کند. به همین دلیل است که جنبش های ادبی آوانگارد یکی پس از دیگری با محاکمه ی ادبیات گذشته ظاهر می شوند. اصولا چنین محاکمه ای به چیزی غیر از فقدان ادبیات ارجاع ندارد، چه اساسا بدون چنین فقدانی، تسلسل بی پایان محاکمه ی ادبیاتی که هر روز به ادبیات گذشته بدل می شود ناممکن بود. «ادبیات دیگری است»[2]، ادبیات فقدان ادبیات است، و هرگز نه نمایش خود، بلکه نمایش «دیگری» است. آنچه حال ما را به عنوان مخاطب، شاعر و نویسنده بهت زده می کند همانا این مرگ زندگی بخش، این غیابِ «حاضر کننده» ، و این مرگ سرخوش کننده است که ناگزیریم آن را «غیاب شعر» و یا حتی خود شعر بنامیم.

[2] «ادبیات دیگری است» اشاره ایست به قاعده ی رمبو: «من دیگری است».

دال های خود بنیاد و کافکا

آرش قربانی

گرگور سامسا، قهرمان داستان «مسخ» [1] کافکا، به ناگاه در یک صبح معمولی خود را در سیمای یک حشره ی بزرگ می بیند. او در یک صبح معمولی از خواب بیدار می شود و متوجه می شود که یک «دیگری» شده، و دیگر هیات انسانی ندارد. اما او هنوز همان گرگور سابق است، چرا که همچون گذشته همان میل را دارد و فقط دیگر زبانی برای ارتباط و هیاتی همچون انسان ندارد. اما پرسش این است: این مسخ را چه به وجود آورده است؟ آیا سرمایه داری؟ اما این مسخ نتیجه ی سرمایه داری نیست. در هیچ جای داستان نشانه ای دیده نمی شود که کافکا از روابط بیگانه کننده و شی کننده ی سرمایه داری که ارزش مصرف نیروی کار را نادیده می گیرد حکایت کند. پس شاید گرگور به خاطر گناهانش به آن حشره عجیب بدل شده؟ اما باز در هیچ جای داستان اشاره ای به آن نمی شود. آن چه حتی از خود مسخ هراسناک تر است آن است که گرگور بی هیچ دلیلی مسخ شده است. مسخ گرگور، نشانه ی محضی ست که اشاره به هیچ مدلولی ندارد. سخن گفتن از این که تبدیل شدن یک انسان به یک حشره بزرگ در این داستان را باید به عنوان یک سمبل و نماد در نظر گرفت و تفسیر کرد همانقدر اشتباه است که اگر مسخ را در این داستان به مسخ انسانیت حوالت کنیم. و عجیب تر اما این که در عصر مدرن «دیگری شدن» تا چه اندازه به صورت و نه محتوا بستگی دارد، به طوری که خانواده ی گرگور، با دیدن چهره ی او بلافاصله او را طرد می

[1] مسخ، فرانتس کافکا، ترجمه فرزانه طاهری، انتشارات نیلوفر، چاپ اول.

کنند و او مجبور است به زیر تخت خود بخزد (این مسئله یادآور فراگیر شدن جراحی پلاستیک در دوران ما است، که بودریار به آن اشاره کرده بود، که همانا نمایشی است از ترس و هراس هیستریک جوامع ما از «دیگری» و کوشش افراد در محو و امحاء «دیگری» و «دیگر بودگی» در همه ی نشانه های زندگی، علی الخصوص در چهره، برای تاکید بر «همانی» و «همان بودگی»). مع الوصف گرگور باطنا همان گرگور است جز این که یک روز بی دلیل با تغییر شکل چهره اش از یک «همان» و «خودی» به یک «غیر» و «دیگری» بدل شده است. پس مسخ واقعا در چه چیزی رخ داده؟ آیا فقط در یک تغییر شکل محض که محتوای خود را دست نخورده باقی می گذارد (چرا که گرگور ماهیت و محتوای گذشته ی خود را همچنان حفظ می کند). پس صورت مسخ شده ی او به چه چیزی ارجاع دارد؟ جواب در منطق کافکا این است: هیچ چیز. هیچ مسخی که ارجاعی به جهان واقع داشته باشد در این داستان رخ نداده. مسخ تنها در صورتی محض و تهی (یعنی چهره ی تازه و ترسناک گرگور که به هیچ محتوایی ارجاع ندارد) اجرا می شود. این مسخ چیزی نیست جز عدم این همانی صورت و محتوا، چرا که دیگر صورت اشاره ای به محتوای خود نمی کند: شکل این حشره ی بزرگ ظاهرا باید به حشره ای اشاره کند، اما در پس این شکل یک انسان پنهان است! بدین ترتیب کافکا هیچ چیز غیر از «امر غایب»، «سربسته گی جهان فی نفسه» و شناخت ناپذیری امر باطنی (نومن) را نمایش نمی دهد. کافکا در مسخ ما را در برابر شناخت ناپذیری «دیگری» و سر بسته گی امر باطنی قرار می دهد، امر باطنی که نمی تواند از خود سخن بگوید و همچون حشره ای ناشناخته سربسته گی اش همان زبان بسته گی اش است. کافکا ما را به عصر غیاب مدلول ها می برد، دورانی که محتوای «شی فی نفسه» و امر باطنی بالذات و مآلا سربسته است، عصری که خانواده، که نماینده ی جوامع انسانی و «همان

بوده گی» دوران ما است، این حشره ی بزرگ را که باطنا همان گرگور است از خود می راند! با این همه، کافکا ما را برای از دست رفتن معنا به سوگواری فرا نمی خواند، چرا که سوگواری بر از دست رفتن معنا چنان است که گویی پیش از این معنایی حقیقتا در کار بوده است! با این وجود کافکا چنین قصدی ندارد. او تنها حفره ای پرناشدنی را درون معنا نشان می دهد، حفره ای که به همان اندازه ی چهره ی یک حشره ی غول آسا هراس آور است. کافکا مسخ را با عدم نمایش آن نمایش می دهد. اجرایی از آنچه اجرا نمی شود... اجرایی از یک نامتناهی.

هنر مدرن به صورتی ماشینی و انبوه، دال ها را تولید می کند: دال، دال، دال... دال های بدون مدلول. دال های محض. دال های تهی (بدون محتوا). نشانه هایی که بر هیچ چیز غیر از خود دلالت نمی کنند. دال هایی که تنها به یکدیگر ارجاع می شوند و هر یک مثل آینه ای، تنها دالی دیگر را بازنمایی می کنند. اگر دال ها را مثل آینه هایی تصور کنیم باید هر دال، مدلول متعلق خود را بازنمایی کند. اما در هنر مدرن دال ها همچون آینه هایی هستند که به جای نمایش مدلول های خود، تنها یک آینه دیگر، یک دال دیگر را در صورت مسطح و بی تفاوت خود نمایش می دهند. بدین ترتیب آیا مدلول در هزار توی آینه ای دال ها از دست رفته است؟ آیا همچون داستان «کتابخانه ی بابل» بورخس[1] که هر کتاب به کتابی دیگر ارجاع دارد، و هر کلمه به کلمه ای دیگر اما تسلسل ارجاع ها در هیچ جا به پایان نمی رسد، کتاب ها در فقدان کتاب مرجع نوشته، خوانده و معنا می شوند؟ پرسش این است چگونه در فقدان کتاب مرجع، کتاب ها معنا دارند؟ و اگر دقیقتر بیندیشیم آیا همین

[1] کتابخانه بابل، خورخه لوئیس بورخس، کاوه سید حسینی، انتشارات نیلوفر، چاپ دوم.

فقدان بنیادین کتاب مرجع نیست که سبب می شود کتاب ها معنا داشته باشند؟

راستی آیا مسخ گرگور چیزی غیر از سلب آن است؟ چنانکه گفتیم، کافکا مسخ را با فقدان آن اجرا می کند، با نمایش فقدان مدلولی برای آن و به بیان دقیقتر با دال خود بنیاد. دالی که مسطح و بدون عمق است، نشانه ی محضی که از خود می آغازد و به خود ختم می شود، و چهره ی گرگور چنین است. صورت محضی که به شکل متناقض نمایی نامتناهی است، چه «صورت محض» حفره ای ست پرناشدنی. «دال خود بنیاد» به مثابه دالی که ریشه های سوبژکتیویسم مدرن را آشکار می کند، به همان سوژه ی «خود بنیاد» و «خود بسنده» ی مدرنیته اشاره می کند که فضیلت و معنا را خود برای خود و در غیاب خدایان می سازد . برای مدرنیته ، پدیدار مشکوک است، چه اگر شی محض شناخت ناپذیر باشد (و از کجا معلوم که وجود داشته باشد) پدیدار همچون دالی خواهد که نمایانگر غیاب جهان فی نفسه است. پدیدار ظاهرا به مدلول خود اشاره می کند اما هیچ دلیلی در دست نیست که راستین بودن این بازنمایی را ضمانت کند. از همین روی کافکا در مسخ ما را به همان حفره و غیاب پر نشدنی مدرنیته (غیاب شی محض) ارجاع می دهد. این که چگونه معنا تهی است، این که چگونه معنا ماهیتا پارادکسیکال است! لیوتار در «وضعیت پست مدرن» بر همین اصل می گوید هنر مدرن همواره می خواهد نشان دهد که یک امر غایب (نومن، شی فی نفسه) وجود دارد اما نمی توان آن را شناخت، امر غایبی که تنها می توان آن را «اجرا» کرد. ارجاع به امر غایب از طریق اجرای یک شکل بی شکل، همچنانکه در آثار ماله ویچ دیده می شود، صورت می گیرد (به مثابه نوعی عدم نمایش شیئ). شکلی که

همچون شیئ فی نفسه سربسته و نامتناهی است، و به غیابی اساسی ارجاع می کند که همانا شناخت ناپذیری نومن است.

مروری بر آثار کافکا نشان می دهد که او در اکثر آثار خود فقدان بنیادین مدلول، این فقدان معنا ساز را (که معنا تنها به این دلیل می تواند وجود داشته باشد که هیچ معنایی وجود ندارد) هدف قرار می دهد. در «محاکمه»[1]، کافکا دوباره همین فقدان و حفره ی پرنشدنی را در قانون به مثابه کتاب مرجع، و به مثابه امر کلی هدف می گیرد. قهرمان داستان، کا، کارمند ارشد بانک، ناگهان و بدون هیچ دلیلی خود را به عنوان متهم در دادگاه می یابد. او که در بدو امر، دادگاه و محکمه را جدی نمی گیرد به تدریج در چرخه ی «درون ماندگار» قانون گرفتار می شود و در نهایت تسلیم آن می گردد. در این داستان، قانون همان دال استعلایی و خود بنیاد است که تیاز به هیچ مدلولی برای خود نمی بیند و از عدالت تهی شده است. بر همین اصل، کافکا نشان می دهد که قانون استعلایی مدرن چنان از مدلول ها و واقعیت جدا شده که حکم و اجرای آن به مثابه خود واقعیت و حقیقت تلقی می گردد. درون بودگی قانون مدرن حفره ی پرناشدنی آن است، همه چیز در قانون است، هیچ چیز بیرون از آن نیست و قانون همه چیز را معنا می کند حتی «خیر» و «عدالت» را. کافکا در «محاکمه» می گوید هیچ چیز بیرون از قانون نیست، همچنانکه در «مسخ» یادآوری می کند که هیچ چیز خارج از صورت نیست. «محاکمه»، قانون را به مثابه «قانون تهی»، قانونی که محتوای آن نه عدالت، بلکه اجرای محض قانون است به تصویر می کشد و تمایز ناپذیری قانون و اجرای آن را یادآور می شود. کافکا می خواهد بگوید: روند دادرسی حقیقت را کشف نمی کند، بلکه اساسا آن را می سازد. به همین

[1] محاکمه، فرانتس کافکا، ترجمه امیر جلال الدین اعلم، انتشارات نیلوفر، چاپ اول.

ترتیب هیچ تبرئه ای در کار نیست، مستندات دادگاه دال هایی هستند که جای مدلول و حقیقت را می گیرند، و قانون مثل سیاهچاله ای همه چیز، حتی امر موهوم را می بلعد[1]. همچنین نکته اساسی دیگر این است که قانون مدرن به شکل متناقض نمایی انسان را در هیات یک هوموساکر[2]، چنانکه آگامبن می گفت، بازسازی می کند و از حقوق خود تهی می سازد. و این همان پارادکس هولناک کافکا ست: انسان مدرن فقط و فقط به این دلیل از حقوقی در قانون برخوردار است که این قانون می تواند او را از همه ی حقوق اش و حتی از حق حیات تهی سازد. چرا که قانون اساسا قبل از حقوق است، حتی قبل از حق حیات. قانون برای قانون بودن باید پیشفرض حقوق داشتن قبل از قانون را از میان بر دارد. بر همین اساس قانون، در صورتی به انسان تعلق می گیرد که پیشاپیش او را از همه ی حقوق اش و حتی از حق حیات برهنه سازد. بر این اساس انسان نیز تهی است، صورتی محض و تهی از حقوق. کافکا چهره عریان و هولناک چنین انسانی را به تصویر می کشد...

---

[1] آن مثال بودریار را به یادآورید که چگونه قانون، با اعمال قانون، چالش وانموده با واقعیت را متوقف می کند. بودریار می گوید شما اگر اسلحه ای قلابی و حتی حقیقی را به دست بگیرد و وانمود به سرقت از بانک بکنید، پلیس به شما شلیک خواهد کرد صرف نظر از این که شما چه قصدی دارید. یعنی قانون با اعمال قانون حتی وانمایی را که نفس صورت گرای قانون را به چالش می کشد، می بلعد و آن را به حوزه ی امر واقعی – که وانمایی آن را به چالش می کشیده – باز می گرداند.

[2] هوموساکر یا انسان مقدس، انسانی است که به موجب قوانین روم باستان هیچ قانونی به آن تعلق نمی گیرد و بدین سان نمی توان آن را قربانی کرد، اما اگر هر شهروند رومی او را بکشد مجازات نمی شود. برای مطالعه بیشتر می توانید به کتاب «قانون و خشونت» به ویراستاری مراد فرهادپور، امید مهرگان و علی نجفی رجوع کنید.

ادبیات و لیترالیسم[1]

ادوارد سعید

یکی از کهن ترین بحث ها و منازعات در تاریخ فرهنگ این است: ادبیات واقعا به چه معناست؟ در بسیاری از سنت ها (و به ویژه در ادیان توحیدی) ادبیات، و به طور اخص شاعران و هنرمندان، با بدگمانی و سوظن نگریسته می شوند چرا که آنها با امری سر و کار دارند که خود را به عنوان تصاویر واقعیت نمایش می دهد اما به نظر نمی رسد مقید به ملاحظات عادی حقیقت یا رفتار اخلاقی باشد. در «جمهوری»، که تلاش افلاتون برای تاسیس یک آرمانشهر است، شاعران بالاخص به واسطه خطرشان برای خیر و صلاح عمومی مورد غضب واقع می شوند. شاعران با وحی هدایت می شوند، آنچه با صدای موزون می خوانند یا منتشر می کنند جذبه ی ترسناکی برای مخاطبشان دارد اما، افلاتون اضافه می کند که آنها نمی توانند چیزی را که همواره برای نمایش حقیقت و نیکی ضروری ست حس کنند. اصلی ترین دغدغه ی آنها زیبایی فرم و بیان است، که از آنجا که این زیبایی اساسا دغدغه ای برای صفات نیک و رفتار اخلاقی ندارد، افلاطون بی درنگ آن را شر می پندارد. جایی برای شاعران در یک جمهوری که مهمترین هدفش تربیت و پاسداری از یک قانون پایدار، حقیقت عام و شهروندان اخلاقگراست وجود ندارد.

تمامی ادبیات و نقد کلاسیک از آن پس با آنچه هوراس، شاعر رومی، تواما امر زیبا و خیر می شناسد هدایت می شود، چیزی که سخن شاعرانه لاتین به

[1] لیترالیسم به معنای پیروی تحت الفظی و ملانقطی است.

عنوان یک فرمول آن را برای قرن ها حفظ می کند. این البته تنها بخشی از ادای دین به افلاتون بود، اعتقاد به این که ادبیات بایستی همانقدر اخلاقا مفید باشد که زیبا، به وسیله ی دسته ای از شاعران و همینطور آموزگارانی قوی تر و راسخ تر می شود که رسالتشان را همواره علاوه بر تازگی و لذت، آموزش اخلاق می دانستند. طبق نظر شاعر و درباری بزرگ دوران رنسانس انگلیس، سر فیلیپ سیدنی، شاعر یک پیامبر بود، کسی که قدرت بزرگ سخن گفتن و الهام به او بینشی خاص برای درک آنچه خوب، اخلاقی و پرهیزکارانه است می دهد. تا میانه ی قرن هجدهم این تصور کلی از شعر و اخلاق به طور گسترده ای غالب است، ولو این که چندین هنرمند بزرگ به شکل خطرناکی به واژگون ساختن پیام اخلاقی ادبیات نزدیک شدند، اگر چه رویهمرفته ناموفق بوند.

در این جا مورد فرانسیس رابله، نویسنده ی برجسته ی قرن ۱۶ فرانسه، وجود دارد که سری بزرگی از کتابهایش درباره ی گارگانتوا و پانتاگرول مخاطرات آشوبگرانه ی یک جفت آدم غول پیکر را با اشتیاقی بی حد و حصر روایت می کند. سبک کتاب همچنانکه موضوعش، بی بند و بار، عجیب و غریب و سخت است و علی رغم اعتقاد آشکار رابله به مسیحیت، این بی بند و باری آن را به اثری مسئله دار برای خوانندگان آینده اش مبدل ساخت.

اخیرا یک منتقد مشهور آمریکایی روی این مسئله فکر کرد که چرا برای او به عنوان یک معتقد به حقوق زنان مشکل است تا حملات به شدت مفصل رابله به زنان را بخواند، اگر چه وی نتیجه گرفت که در مقام ادبیات چنین حمله ای می بایست مجاز باشد. دیگر روشی برای سانسور و حذف آن کتاب به عنوان یک توهین به زنان یا به خوانندگان جوانی که ممکن است ایده های نادرستی از آن بگیرند وجود ندارد.

در پایان قرن هجدهم اعتراف و ذهن گرایی به عنوان یک اصل به حوزه ی زیباشناسی وارد شد، اصلی که توجیه شد که نه از خود طبیعت بلکه از اثرات طبیعت بر تخیل ناشی می شود. از روسو تا وردزوث، شلی، کالریج، نوالیس، هوگو، شاتوبریان، و بسیاری دیگر نقش ادبیات محملی برای بیان کردن امر غیر قابل بیان پیشین از حریم قلب و ذهن فرد بود تا یک مخاطب مهیا و تشویق شود تا در سبکی جدید که می داند واقعا هیچ محدودیتی ندارد برانگیخته و جذب شود. شخصیت ورتر گوته نهایتی معنوی برای آن احساس نیرومندی که ممکن بود رخ دهد را نمایندگی می کرد، عاری از هر التزامی برای بیان جهان ابژکتیو یا هر التزامی به اخلاقیات یا پرهیزکاری. مردم جوان در تمام اروپا درباره ی ورتر خواندند، از آنچه او رنج برد رنج بردند، و در مواردی خودکشی کردند در راهی که او جان سپرد.

آنچه شایان اهمیت بود اصالت بیان و وفاداری به آفریننده ی اثر بود و نه وفاداری به فضایل طبقه ی متوسط یا وجدان عمومی. و برای حداقل ۳۰۰ سال این امر به طور کلی نه تنها در ادبیات، بلکه همچنین در داوودقی و هنرهای تجسمی پابرجا بود. هیچ یک از تحسین کنندگان بتهوون، یا پیکاسو، جویس یا ازرا پاوند نمی توانستند ادعا کنند تا که از اثر هنری آنها لذت نمی برند و همزمان از این که این اثر هر نوع قاعده ی اخلاقی یا بیان واقع گرایانه را زیر پا می گذارد شکایت نداشته باشند. چنین تصور شد که هنر متفاوت از زندگی است. هنر به واژگون ساختن واقعیت روزمره منتهی شد. هنر برای نامتناهی بودن خلق شد و نه برای متعارف بودن.

همه ی این بحث ها چکیده ایست از مسائل بسیار پیچیده ی مربوط به شیوه ای که ادبیات یا در واقع هر متن نوشتاری بدان طریق مورد تاویل قرار می

گیرد. از این جهت مهم است که پافشاری کنیم که همه ی متن های نوشتاری خودشان تاویل هایی هستند، همچنانکه همه ی خوانش ها از متن ها نیز یک تاویل است. زبان واقعیت نیست. واژه ها قابل معاوضه با ابژه ها (اعیان) نیستند. علم زبان شناسی این مسئله را به ما می آموزد، و از این رو ما بایستی درک کنیم که هر ابژه ی نوشتاری نیازمند تاویل است، یعنی رمزگشایی از معنای یک اثر ضرورتی است برای روشن ساختن نیت نویسنده. اما اگرچه در این باره می توان توافقی یافت اما اجماع مطلقی وجود ندارد که هر تاویلی بستگی به مهارت، شرایط و چشم انداز تاویلگر دارد.

مشکل زمانی آغاز می شود که یک تاویل کننده به صورت یک طرفه ادعا می کند که برای مثال یک داستان یک معنای خاص و یگانه دارد، یا زمانی که یک خواننده بگوید که داستان ها بایستی معنای x یا y را بدهند و نه a ، b یا c را. بسیاری از مباحث فرهنگی عمده ی سالیان اخیر درباره ی چنین مسائلی است، از این رو من نمی توانم در این جا ادعا کنم که همه ی این مسائل را مورد بررسی قرار می دهم یا هر پرسشی را پاسخ خواهم داد. تمام آن چه من می خواهم روشن سازم این است که خود تاویل، به خاطر فرهنگ و همزیستی نجیبانه برای اهالی آن، یک امر چند پهلو و بی پایان است و باید باشد که هرگز نتواند متوقف شود.

این حقیقت به هنگام تاویل متون مقدس روشن تر می شود. اگر تنها یک خوانش ساده وجود داشت این همه مکتب، ارتدوکس گرایی، جریان ها و فرقه ها وجود نمی داشت: تمامی آنها محو می شدند و همه تاویل یکسانی خواهند داشت، و همین پایان آن خواهد بود. بخشی از آنچه اکنون در دنیای مسلمانان، یهودیان و مسیحیان در جریان است به روشنی جنگ بر سر تاویل ها و معنای الفاظ، یعنی معنای لفظ به لفظ یک متن مقدس است، که برای بنیادگرایان آزاردهنده است که هرگز نمی تواند محدود به یک معنای واحد

باشد. امروز منشاء مجادله ی عمده در اسرائیل بحث بر سر تاویل است، و این مسئله شکافی است که جامعه را جدا می کند از یهودیان ارتدوکسی که می خواهند اراده شان را بر اکثریت بزرگ سکولار تحمیل کنند با این استدلال که تنها یک خوانش از متن مقدس وجود دارد و آن نیز تنها در اختیار آنها است: سایرین (لیبرال ها، محافظه کارها و بقیه) واقعا یهودی نیستند چرا که این عقیده را باور ندارند. چنین منازعه ای در ایالات متحده و همچنین در دنیای اسلام نیز در جریان است.

وقتی تاویل به متون ادبی (داستان، شعر و نمایشنامه) کشیده می شود و نحوه ای که به آنها در مکاتب و دانشگاه ها اندیشه می شود بی درنگ پرسش کلی از این که چه چیزی برای جوان " مناسب" است به وجود می آید. به بیان ساده و روشن، جایی برای معنای تحت اللفظی در تاویلِ ادبیات وجود ندارد. در غیر اینصورت تنها جزم اندیشی وجود می داشت. به یاد می آورم که زمانی که من برای نخستین بار در سال ۱۹۷۲ به لهستان رفتم به همکار دانشگاهی ام گفتم که خیلی دشوار است تا درباره ی کارل مارکس به شکلی نقادانه مطالعه کنم یا چیزی بنویسم. دولت هر انحرافی از خط فکر صریح کمونیستی را با توقیف مواجه می کرد. از این رو تنها یک خوانش از مارکس مجاز بود، و تنها فلسفه ی مارکس در خور آموزش در کلاس های فلسفه دانسته می شد. افلاتون، ارسطو، اسپینوزا، کانت، ویتگنشتاین، هایدگر و برتراند راسل درجه دو تلقی می شدند و به هیچ وجه تحمل نمی شدند.

با این وجود هیچ جامعه ی متمدنی را نمی توان یافت که حیات ذهنی در آن به شکلی جزم اندیشانه توسط قانونی که متون ممنوع و غیر قابل خواندن را مشخص می کند قابل کنترل باشد. این مسئله به ویژه در مورد دانشگاهها صادق است، جایی که صراحتا نقش (و قانون) تربیت آکادمیک، آموزش دادن ذهن جوان به گونه ایست که ظرفیت تحقیق، نقادی و پرسش گری از چیزی

که به عنوان یک جرم بایستی خاموش، طرد یا قدغن شود را پیدا کند. نمی توان گفت نظام آکادمیک در آموزش افراد جوان در هنر تاویل، خوانش دقیق و حوزه ی نقادی قصور می کند. اما گفتن این که کتاب ها، ایده ها و نویسندگان خاصی نباید تدریس شوند به خاطر آنکه تعاریف قراردادی از امر درست و مناسب را زیر پا می گذارند، نقض ایده ی کلی دانشگاه است، هچنانکه جان هنری نیومن، طاها حسین و یک گروه دیگر از متفکران یادآور شده اند. چرا که اگر یک مدرس یا مقام ارشد امر درست و مناسب را تعیین کند، چیزی که نباید خوانده شود را تجویز نماید، کتابهایی را در کلاس درس یا کتابخانه قدغن و ممنوع کند، این پرسش مطرح می شود که چه کسی می خواهد افراد را کنترل کند، چه کسی چنین قدرتی دارد، چه کسی مقرر می کند که چه کسی مناسب ترین شخص برای تصمیم گیری در این باره است که جوان چه چیزی را باید یخواند و یا نخواند؟ چنین پرسش هایی ما را به یک سیر قهقرایی بی نهایت می کشد چرا که این پرسش ها به هیچ وجه پاسخی نمی یابند.

علاوه بر این زمانی که به طور اخص درباره ی ادبیات، و هنر به طور کلی صحبت می کنیم، نبایستی فراموش کنیم که هنر مذهب نیست، یک داستان فلسفه نیست، شعر الگویی برای رفتار نیک (یا آنچه باید شر تلقی شود) در بر ندارد. همچنین هنر بازنمایی یا، آنطور که ارسطو گفت، تقلید واقعیت، و نه خود واقعیت، نیست و طریقی که واقعیت در ادبیات، داوودقی و نقاشی حاصل می شود موضوع قرن ها بحث، منازعه، جدل، بررسی پژوهشگرانه و فلسفی است. این مسئله نه فقط برای سنت اروپایی بلکه همچنین برای سنت هندی ها، چینی ها و ژاپنی ها و دیگران مطرح است. نقل از یک داستان که فلان چیزغیر اخلاقی است به منزله ی این تصور است که داستان ها باید

اخلاقی باشند، که حرفی مطلقا پوچ است، از این رو تنها اخلاقیات یا رفتار نیک این است که ادبیات در حقیقت به طور سر راست درباره ی خوب یا بد نوشتن است. تلقی افسانه به مثابه ی یک موعظه ی مذهبی یا اخلاقی تا سر حد ممکن از واقعیت ادبیات به دور است و در حقیقت در نظر بسیاری چنین تصوری شکل خالصی از بربریت روشنفکرانه است.

هر کسی که ادبیات را با واقعیت اشتباه می کند، و نتیجتا به طور تحت الفظی با آن برخورد می کند، یک برداشت شدیدا نادرست از چیزها دارد. به یاد بیاورید که یکی از نخستین و بزرگترین داستان هایی که تاکنون نوشته شده است، دن کیشوت سروانتس، درباره ی مردی است که آشکارا چنین اشتباهی را انجام می دهد و از این رو دیوانه خطاب می شود. اصلی ترین نقطه نظر دانشجویان دانشگاهی در رشته ی هنرهای آزاد به طور کلی، و ادبیات به طور اخص، این است که آنها را آموزش بدهند تا نه فقط کتاب های اخلاقی درباره ی رفتار خیر را، بلکه کلیه کتاب ها را به ویژه آنهایی که چالش های اخلاقی و روشنفکرانه در خود دارند، بخوانند. چه بر سر ادبیات خواهد آمد اگر فرمول هایی برای آن توسط یک کمیته از متخصصین وضع می شد که چه چیزی باید یا نباید خوانده شود؟ این امر بیشتر به انگیزکسیون اسپانیایی شبیه است تا برنامه ی تحصیلی یک موسسه ی آموزشی مدرن.

من تمام این ها را می گویم به این خاطر که در ایالات متحده و دنیای عرب ما به شکل خطرناکی به وضعیتی نزدیک می شویم که فشار سیاسی ناشی از قدرت های مذهبی خارج دانشگاه، شروع به دست اندازی بر آزادی بیان و تخطئه ی آزادی هنرمندان برای نوشتن و ارائه ی چیزهایی ست که از نظر آنها مهم ترین و جذاب ترین است، کرده است. در سالهای اخیریک لابی پر سر و صدای آمریکایی در تلاش است تا مدارس و دانشگاه ها را وادار سازد تا کتاب های "غیر اخلاقی" را در مواردی که به نظر نمی رسد مطابق اصول

عقاید مذهبی یا به میزان کافی ضد کمونیستی باشند، مشخص سازد. در دنیای عرب و اسلام نیز فعالیت هایی چون رقص و آواز مورد تهدید است، و کتاب ها و نویسندگان خاصی غیر اخلاقی نگریسته می شوند. تنها راه حل برای این مسئله نه عقب نشینی بلکه طرح صریح و بی پرده ی موضوع مورد منازعه است. بگذاریم مخالفان آزادی بیشتر متوقف شوند و مسئله را برای آنها باز کنیم، و اجازه دهیم مدافعان آزادی بر آنها غلبه کنند. اجازه دهیم همه چیز قابل انتشار باشد. اما فشار پشت پرده، ارعاب، تهدید و و فراتر از همه و از سوی دیگر، تسلیم شدن در برابر سانسورگران ادبیات و هنرها یک فاجعه است.

همچنانکه ما عرب ها پیش تر بهای سنگینی برای فقدان آزادی های دموکراتیک پرداخته ایم. حال باید پرسیده شود سکوت، بزدلی و رفتار غیر عقلانی چه چیز بیشتری به ما خواهد داد. هر جایی که کتاب ها و ایده هایی توسط نخاله های شیاد "اخلاق"ممنوع می شوند وظیفه ی همه روشنفکران، نویسندگان و مدرسان است تا بدون ترس و متحدانه در برابر آن بایستند. در غیر اینصورت نمی توان گفت چه کتاب یا اندیشه ای ممنوعه نخواهد بود، به ویژه در موسسات آموزشی که به شکل مسخره ای ساده است که بگوییم ممنوعیت یک کتاب برای حمایت جوانان و تنها به منظور آموزش کتاب های اخلاقی که برای آنها خوب است انجام می شود. این البته نهایت گزافه گویی، سفسطه بازی و تاریک اندیشی در مبادله ی کنونی اندیشه های قابل قبول است. چنین اعمالی مخالف اخلاق و آموزش است و بایستی فورا و بی پرده برای همه آشکار شود که نه قدرت طلبی و تاریک اندیشی جایی در آموزش ندارد.

ترجمه: آرش قربانی

عکاس باشی، زندانبان و مخاطب

آرش قربانی

این عکس چرا برای من جالب است؟ از علاقه ام به تاریخ طفره نمی روم. چهار زندانی در دوران قاجار در برابر دوربین قرار گرفته اند. هیچ یک را نمی شناسم. از سرنوشتشان بی خبرم. آیا اعدام شده اند، یا در سیاهچاله ها پوسیده اند و یا آزاد شده اند و به خانه هایشان بازگشته اند. مفهوم خانه در این میان چقدر زیباست! اما هیچ کدام و یا شاید همه. جهل مطلق من نسبت به سرنوشت آنها برای من نوعی دانایی مطلق را به همراه می آورد. حال می توانم سرنوشت آنها را خودم رقم بزنم بی آنکه این سرنوشت با

سرنوشت واقعی آنها تضادی داشته باشد. جهل مطلق من نوعی دانایی ناب و محض نیز هست. اما آیا دو گانگی سرنوشت واقعی آنها و سرنوشت خیالی من برای آنها در این لحظه نوعی ناسازه است؟ امر واقعی همواره و پیشاپیش در پیش فرض های من درباره ی واقعیت لانه کرده است. امر واقعی چیزی است که شناختی درباره ی آن دارم. در حالی که امر موهوم چیزی است که هرگز نمی توانم به آن نظم و انسجام دهم. امر موهوم می تواند همان «شیء محض» باشد، همان شی ناشناختنی. کانت هم با این تصور توافقی کامل دارد. برای او هر نوع فهم و شناخت به منزله ی انتظام بخشیدن و دخل و تصرف در موضوع شناخت است. و این دخل و تصرف همان چیزی که سارتر نیز در هستی و نیستی مثال می زند: وقتی به کافه ای وارد می شوید و به دنبال دوستتان «پی یر» می گردید. شما به ناچار پس زمینه را در ذهن محو می کنید و تنها پیر را می بینید که در گوشه ای نشسته است و یک فنجان قهوه می خورد. این همان دخل و تصرف است. در این لحظه پیر مرعی می شود و سایر اشیاء و آدم ها در این کافه نامرعی می شوند. شناخت همواره همین مسیر را طی می کند. امر مرعی همواره به امر نامرعی وابسته است (مرلوپونتی). بگذریم. بگذارید دوباره به قلمروی امر واقعی و امر موهوم برگردیم. به یک پرسش اساسی درباره ی این عکس: سرنوشت این چهار زندانی چیست؟ دقیق تر شویم. در چهره های آن ها چیزی را نمی شود پیدا کرد. نه علائم ترس، نه علائم پشیمانی و نه حتی حسی از رنج. آنها تنها زندانی هستند. چهار زندانی ساده و نامتناهی. معلوم نیست برای چه زندانی شده اند و شرع یا قانون سرنوشت آنها را چگونه رقم خواهند زد. آنها زندانی های نامتناهی هستند. آنها زندانی های قلمرو امر موهوم هستند. سرنوشت آنها در این عکس رقم خورده است. عکس مدعی است که واقعیتی را در این لحظه ثبت کرده است. چه واقعیتی؟ چه چیزی در این عکس واقعی است؟

آیا آنها واقعا زندانی هستند یا تظاهر به زندانی بودن می کنند؟ برای من تنها یک چیز قطعی است. این عکس واقعیت را محو می کند. امر موهوم را به جای امر واقعی می نشاند و همزمان آن را جایگزین واقعیت تاریخی می کند. بارت می پنداشت که با عکس، گذشته به قطعیت اکنون است. بگذارید چنین فرض کنیم. فرض کنید که در این لحظه چهار زندانی در برابر شما هستند و شما همان عکاس باشی معروف هستید. چگونه باید به مخاطب آینده ی خود نشان دهید که آنها زندانی و گناهکار هستند. جواب ساده است: می گوییم آنها به غل و زنجیر کشیده شده اند (منطق نشانه ها). چه سوتفاهمی؟ نوشتار نور (همان عکس را می گویم) به سادگی مخاطب را فریب می دهند. با این وجود رسانه ی عکس، مخاطب را به قلمروی امر موهوم می برد. به قلمرویی که تنها نشانه ها و منطق نشانه ها اعتبار تاویل های ما را مشخص می کند و همزمان نسبی بودن آنها را. من در برابر تصویر این چهار زندانی هستم، درست در همان زاویه ای که عکاس باشی پیش از این ایستاده بود. من عکاس باشی نیستم. او معلوم نیست در کجای این عکس پنهان است و حال جای خود را به مخاطبی بخشیده است که با جهل مطلق خود در برابر امر واقعی او قرار می گیرد و آن را به امر موهوم و امر غایب بدل می کند. زبان همواره امر غایب را پنهان می کند تا وجود خود را به مثابه ی یک رسانه، یک پیام رسان باور پذیر کند. درست مثل آینه ای که همه چیز را نشان می دهد و تنها خودش را نشان نمی دهد، زبان امر غایب را پنهان می کند. غیاب در سرتاسر این عکس پنهان است. ساده اندیشانه باور می کنیم که معنایی در این عکس حاضراست (متافیزیک حضور). اما ناگهان در برابر آن پرسش بنیادین قرار می گیریم: تقدیر زندانی ها چیست؟ شاید با خود بگویید عکاس باشی ممکن است از سرنوشت آنها خبر داشته باشد. با این وجود مولف یا همان عکاس باشی در همان جایی است که من اکنون ایستاده ام. او

جای خود را به من داده است و در نشانه های تصویری خود را استتار کرده است. آیا می شود به باورهای او پی برد؟ باورها و نیت او خود داستان دیگری دارد. حال من هم به اندازه ی عکاس باشی از سرنوشت آنها با خبرم و یا شاید بی خبر! حال همه چیز برای من می تواند وارونه باشد. عکاس، نامه ی واقعیت را با قاصدی برای من می فرستد که در میانه ی راه متن نامه را با نامه ای دیگر عوض می کند. من نامه ای دیگر را می خوانم و با این وجود تردیدی ندارم که همان نامه واقعی را خوانده ام.

بگذارید به بحث مان برگردیم. من هم اکنون در همان جایی هستم که عکاس باشی زمانی دور ایستاده بود. زندانی ها از سر اجبار و یا شاید کنجکاوی به این بازی می نگرند. عکاس باشی هم شاید همینطور. در این میان کسی دیگر نیز در این عکس پنهان است و اثری از او دیده نمی شود: او را می توانیم زندانبان بنامیم. زندانبان تمایلی به شناخته شدن ندارد و با این وجود به نظام معناساز تعلق دارد. زندانبان به سیستمی تعلق دارد که امر متناهی را در قالب امر متناهی، مرعی سازی و زندانی می کند. او همچنان در تاریخ تمایلی به شناخته شدن خود ندارد. امر مرعی همواره وابسته به امر نامرعی است. امر نامرعی یا زندانبان چهره اش را نشان نمی دهد. در همین دنیای مدرن هم این تنها زندانی است که در شبکه ی ایجاد امر واقعی در قالب اوراق هویت، اثر انگشت و چهره نگاری، علوم روانشناسی، جرم شناسی و نهایتا دانش مرعی سازی می شود. دانش و لابراتوارهای جرم شناسی جای کلیسا و نظام تفتیش عقاید را گرفته است. در تمام عکس هایی که از زندانیان گرفته می شود چیزی خود را نشان نمی دهد. شما زندانی را می بینید و زندانبان و قاضی را نمی بینید. سوژه ای که زندانی و جرم را تعریف می کند از تعریف خود سرباز می زند. حال در این عکس زندانبان نامرعی است. عکاس نامرعی

است. ما به اوراق هویت آنها دسترسی نداریم. درباره ی آنها چیزی نمی دانیم. تنها چیزی که حال برای من قطعی دارد این است که سه نفر همزمان در یک نقطه ایستاده اند و نامرعی شده اند: عکاس باشی، زندانبان و مخاطب. ما برای مرعی کردن تاویل هایمان از این عکس (و شاید هر عکس دیگری) به تصوری از هر سه ی آنها نیاز داریم و چه بسا مخاطب در این لحظه همزمان در سه نقش حضور دارد: او عکاس باشی، زندانبان و مخاطب است. عکاس باشی، زندانبان و مخاطب هر سه امر موهوم را به قواعد تاویل های خود کاهش می دهند و با این همه زبان نشانه های تصویری آن امر موهوم را دوباره به قلمروی نامتنهاهی اش باز می گرداند... همچنانکه پیشتر گفتم، امر موهوم بی شباهت به شی محض کانت نیست. از این رو من یک نتیجه ساده می گیرم. ساختار هر اثر هنری می تواند ساختاری شبیه به «شی ء محض» داشته باشد. اما نتیجه دقیقتر این است که زبان می تواند چنین باشد. پس بیهوده نیست که در زبان به جستجوی حقیقت باشیم و همچون کانت در «نقد عقل محض» که محدودیت ها و قلمروی عقل را نقادانه مورد سنجش قرار می دهد، ما نیز نقادانه زبان و قلمروی آن را مورد سنجش قرار دهیم. این سنجش نقادانه می تواند به رابطه ی زبان و جهان و یا به طور کلی رابطه زبان و حقیقت بپردازد. آنچه در این میان به آن رسیده ایم آرای ویتگنشتاین متاخر را به ذهن متبادر می کند که می گوید: زبان بازنمایی جهان نیست بلکه زبان خود جهان را برای ما فراهم می آورد... بگذریم. دوباره به عکس نگاه کنید. چهار زندانی در برابر سه زندانبان قرار دارند. عکاس باشی، زندانبان و مخاطب. عکاس باشی هرگز به قلمروی امر واقعی نمی اندیشد. عکس ماهرانه این قلمرو را تصاحب می کند و از قلمروی عکاس باشی، زندانبان و مخاطب خارج می کند. حال دوباره به آن پرسش آغازین بازمی گردم. سرنوشت این چهار زندانی چیست؟ به راستی درباره ی

کدام زندانی ها حرف می زنیم؟ کدام زندانبان؟ اگر تمام این نمایش تاریخی چیزی بیشتر از یک درام، تظاهر و بازی نباشد...

تصویر غیاب زن

و یا خارپشت چه می داند؟

آرش قربانی

عکس : افشین شاهرودی

- روباه خیلی چیزها می داند، اما خارپشت یک چیز بزرگ می داند: این ضرب المثل یونانی را به آرخیلوخولس منتسب می کنند. عکس بالا را هم که اندوه، چادرهای سیاه و آسمان را با هم گره می زند به افشین شاهرودی منتسب می کنند و این عکس در حقیقت یکی از زنجیره عکس های او از رویداد فاجعه انگیز بم است. به هنگامی که برای اولین بار به این عکس بر خوردم، پرسش های عکس را تا اندازه ای می توانستم حدس بزنم اما عکس پرسش های دیگری را نیز همزمان به نجوا در می آورد: چگونه یک عکس

می تواند تا این اندازه دراماتیک باشد؟ عکاس قابی به نهایت آرمانی را برای خود یافته است. این قاب از پایین و سمت چپ ادامه دراماتیکی چادرهای سیاه را قطع می کند و همچنان با آزاد گذاشتن پس زمینه در بالا و سمت راست، نقشبندی خود را برای حضور آسمان به مثابه یک پس زمینه ی مسلط کامل کرده است. همچنین نحوه ی تثبیت شدن چهره ی سوژه های عکاسی شده در خور توجه است. صورتهای آنها گردشی صد و هشتاد درجه ای را از سمت راست به چپ طی می کنند و همزمان انتزاعی تر نیز می شود تا در انتها تنها یک شکل سیاه قاب عکس را قطع کند و از آن خارج شود. چه می دانیم شاید این توده ی بی شکل و سیاه کلیدی برای وارد شدن به این عکس خواهد بود. اما پیش از آن ممکن است از خود بپرسید چگونه ممکن است: آیا یک لحظه، یک آن و یک تصادف دقیقه های کافی خواهند بود تا این آرایش دقیق و این چیدمان استقرار یابد. تنها یک جواب ما را به راحتی فریب خواهد داد: خارپشت یک چیز بزرگ می دانسته است...

– در فروشگاه های زنجیره ای همواره به این پرسش اساسی فکر می کنم که چه رابطه ای میان بسته بندی کالاها و ارزش مصرف آنها وجود دارد؟ یکی از انتقادات اساسی مارکس این بود که سرمایه داری ارزش مصرف چیزها را به ارزش مبادله ی آنها تقلیل می دهد. با این وجود زیبایی شناسی موجود در بسته بندی کالاها به چیزی حتی فراتر از ارزش مصرف و یا حتی ارزش مبادله ی آنها اشاره دارد. این ارزش کهن و اسطوره ای ارزش نمادین است. اما ما را با بسته بندی کالاها چه کار؟ بحث ما درباره یک عکس است. این عکس سوگواری زنان را پس از یک رویداد طبیعی نشان می دهد. آنها با چادرهای سیاهشان فرم ها و شکل های حتی بی شکلی از رنج هستند. عکاس با ظرافت زمینه ی سوگواری سیاه را با آسمان خاکستری پشت سر

پیوند می دهد و گویی می خواهد آسمان را به نقش گونه ای از چرخ گردون و تقدیر بدل کند. عکاس همزمان با قاب خود نیز رنج را اجرا می کند. او به نحوی سوگواری زنان را ادامه داده است و آن را به زبانی تصویری بدل کرده است. او بسته بندی اندام زنانه را نیز هدف قرار می دهد. با این وجود ما در یک فروشگاه زنجیره ای نیستیم. ما حتی در برابر تاریخ و یک رویداد مصیبت بار نیز ننشسته ایم. ما در حالِ نشانه هایی هستیم که عکاس آن ها را چیده است. در عکس او دنیای فانیان و آسمان با یکدیگر گره می خورد. فانیان در سیطره پس زمینه ی آسمان هستند. با این وجود انگار چادرهای سیاه می خواهند استعاره هایی از آسمان پشت سر باشند. اینجاست که عکس تناقض های خود را به نمایش می گذارد. اما شاعرانه تر این است: در این عکس، چادرهای سیاه اندوه را نمی پوشانند. لورکا و مرگ ایگناسیو را به یاد آورید: نمی خواهم چهره اش را با دستمالی فرو پوشانم / تا به مرگی که در آن دارد خود کند... در این جا اندوه به شکل خالصی در آمده است: به صورت یک شی. به صورت یک شکل. سمت سیر نگاه ها و خطوط مخاطب را وا می دارد تا یک دگردیسی را نیز در عکس شاهد باشد. فرم های زنان که در ابتدا فیگوراتیو تر به نظر می رسد در نهایت به توده ای سیاه و بی شکل بدل می شود. شاید عکس می خواهد در یک قاب و تنها در همین قاب تقدیر سوژه های عکاسی شده ی خود را به نمایش بگذارد. دوباره به اولین زن نگاه کنید. او جوان تر به نظر می رسد و با این حال ادامه ی او در انتهای سمت چپ به شکلی غایب می رسد. این توده ی سیاه، دراماتیک و حتی بی شکل که تنها با این تاویل که ادامه ای از زن های درون عکس است می تواند به زنی غایب اشاره کند. اما این توده ی بی شکل چیست؟ در مورد او چه خواهیم گفت؟ او به راستی تصویر غیاب زن در فرهنگ است...

سوبژکتیویته ترکیب بندی شده

امین قضایی

خاستگاه همواره یگانه است. همچنان که در نگاه چشم اندازگونه و منطق بر امده از آن، تمامی خطوط و عناصر ترکیب بندی رو به سوی نقطه ای یگانه در اعماق می روند. همه چیز در افق نگاه چشم اندازگونه یکی می شود و با همان دقت می توان گفت همه چیز از افق بر می آید. تضایف آسمان و زمین تمامی چیزها را به سمت شما می آورد. جهت گیری چیزها در منطق چشم اندازی به گونه ای است که از مرکز افق بیرون آمده و از کنار تصویر به بیرون حرکت خود را ادامه می دهند. تمامی چیزها کاملا متوجه فاصله گیز از افق هستند و زوایا و ابعاد خود را با این فاصله تنظیم می کنند. افق ترکیب

بندی چشم انداز گونه را به سمت خود تغییر می دهد. همه چیز تحت قوانین فاصله گذاری گیز از افق به حرکت در می آید. این همان منطقی است که تمامی ساختارهای ژرف مند را از مرکز ساختار به سطح نتایج و کارکردها می رساند. پس اگر همه چیز از افق برمی آید پس انگاه خاستگاه یگانه است و البته به طرزی مبهم خود این یگانگی نتیجه و سنتز یک تضایف است. آنچنان که افق سنتز آسمان و زمین و خداوند آفریننده هم خیر است و هم شر.

اغلب عکس های ژانتا آیر نشان دهنده خود او و همزادش است. همزادی که عینا رونوشتی از خود او است. او همواره دو تا است. او همواره از خود عکس می گیرد. او هم ابژه و سوژه عکس برداری است و در عین حال ابژه و سوبژه ای است متضایف. در عکس «مادرانگی»، مادر نیز متضایف است. تضایف مادر، برهم زننده نگاه مردانه ای از طبیعت چونان مادری یگانه و خاستگاهی اصیل است. مادونای متضایف آیر با کله گوسفند چونان کودکی در دست پایان تصویر خاستگاه – مریم یگانه ای است که از آن مسیح به سوی پدر می رود. مادری متضایف که هیچ سنتز = فرزندی ندارد. مادری که خاستگاه هیچ چیز نیست. مادری که دو تا است و هیچ کودکی ندارد و البته نشانه آن است که هیچ پدری هیچ آفریننده مردانه ای در پشت این زایش مسطح وجود ندارد. مادونای کلاسیک تمامی تصویر را پر می کند. سطحی کاملا آغازگر: مادونا= سطح که صرفا خاستگاه بر امدن آلت متناقض نما به سوی آلتی بالغ است. دیگر چیزها صرفا ابژه هایی اند که از مریم و کودک کاملا جدا هستند. مادونای

متضایف آیر، خاستگاه = مادر را چون تضایفی در سطح می داند. نه مادر چون نشانه پدر= خدایی در پشت سطح بلکه مادری دو گانه یک تفاوت محض. تفاوتی در سطح. تضایفی خشن: تضایفی نه در خدمت ادراک یا برآمدن چیزها از آن. بلکه تضایفی کاملا آشکار. اما این تضایف نه یک تضاد ساده بلکه تفاوتی محض است. یک تفاوت مطلق در سطح: تفاوت مطلق که عین همانی است. سوبژکتیویته مادرانگی در منطق چشم اندازی متافیزیک مردانه چونان خاستگاه عمل می کند.

کودک نشانه وجود پدری در پس ماجرا است. مادری با کودکی در دست: دالی است به سوی مدلولی استعلایی. مادرانگی متضایف ژانتا آیر تفاوتی است در سطح بی آنکه نشانه مدلولی استعلایی باشد. کله گوسفند ابژه مرده ای است در ترکیب بندی سوبژکتیویته مسطح و بخشی از همین سوبژکتیویته. مادری دوگانه و کودکی که وجود ندارد. بخوانید تفاوتی در سطح و اشاره = دلالتی که وجود ندارد.

سوژه همواره یگانه است. یگانگی سوژه و کثرت ابژه خود وجه تمایز سوژه از ابژه و شکل گیری نظامی مبتنی بر هویت است. هویت آیر در عکس هایی که از خود گرفته است نه سوژه ای در میان ابژه ها بلکه یک ترکیب بندی است که نهایتا این ترکیب بندی (این ترکیبی از ابژه ها و بدنها) یک سوبژکتیویته ترکیب بندی شده را تشیکل می دهد. هویتی که با ابژه ها وبدنها در سطح کامل می شود ونه بر اساس تمایز مطلق بدن / شی. مادر متضایف مانند یک مادر نظام متافیزیکی مردانه می تواند بزاید. اما نه چیزی مجزا از خود نه آلتی متناقض نما بلکه صرفا این زایش، افزودن ابژه ای به ترکیب بندی است. افزودن کله گوسفند به ترکیب بندی یک عکس. عکس ها سطوحی پوشنده هویتها هستند. از عکس ها تنها ژست های باقی می ماند ونه هویت ها، شخصیت ها، احساسات واقعی. عکسهایی که می خواهند

احساسات را بازنمایی کنند همیشه به گونه ای ناموفق اند. همه چیز هر هویتی شکل یک ژست را به خود می گیرد. بزرگترین نویسندگان در عکس ها صرفا کسانی هستند که ژست نوشتن را به خود گرفته اند: بی شک همه ما می دانیم که او در ان لحظه مشغول نوشتن نبوده است یا حداقل ان لحظه ثبت شده لحظه واقعی نوشتن او نیست. اما براستی چرا هویت ها در عکس ها نمایان نیست: شاید به خاطر این واقعیت مهلک که عکس ها تنها هویتی را که بازنمود می کنند: سوبژکتیویته ترکیب بندی شده است. اگر من (یا حتی یک نجار واقعی) اره ای در دست بگیرم عکس من ثبت هویت یک نجار نخواهد بود. بلکه ثبت هویتی است که از ترکیب بندی با ابژه ای همچون اره به دست می آید.

عکسها نشانه بیگانگی ابدی ما هستند: نوشتاری از نور بر مردار هویت و احساساتی از گذشته چونان نوشتار سنگ قبر بر روی مردار. براستی نه مردار نشانه هویت ما است ونه نوشتار سنگ قبر. سوبژکتیویته آیر نه زنانه است ونه مردانه بل ترکیب بندی است بر روی نوشتار نور.

www.mindmotor.org