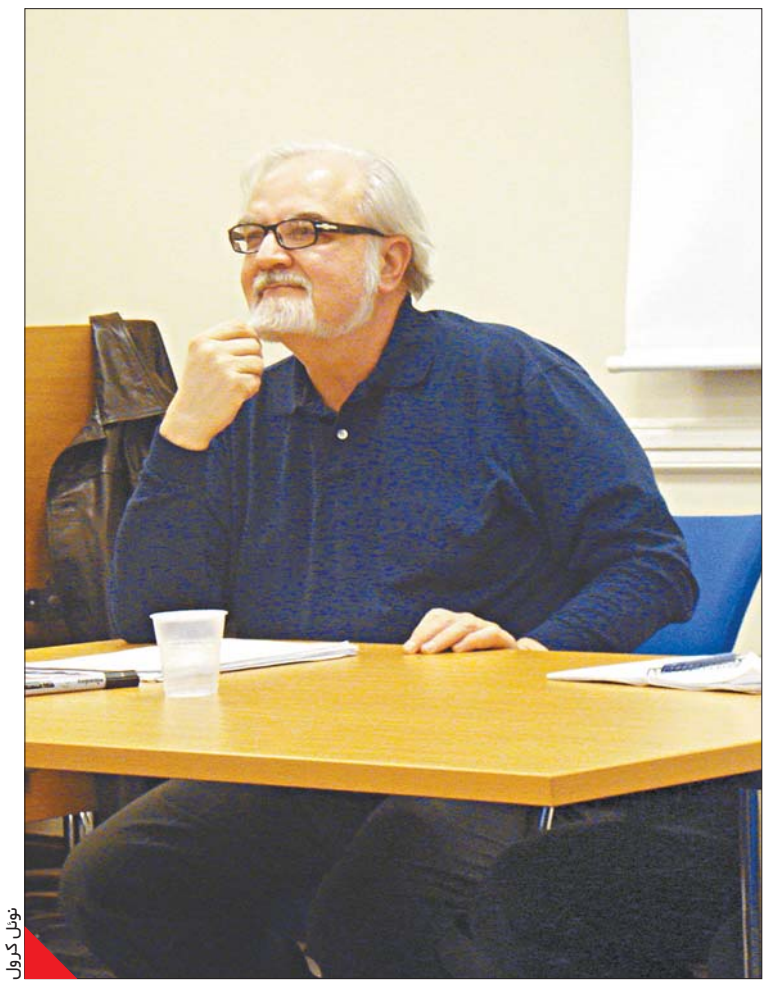
درباره یک فلسفه نقد

رضا باقرزاده‌مقدم



نوئل کرول

کتاب «درباره نقد: گذری بر فلسفه نقد»، اثر نوئل کرول با ترجمه صالح طباطبایی، چندی پیش توسط نشر نی، منتشر شد. کرول (متولد ۱۹۴۷)، فیلسوف آمریکایی، نظریه‌پرداز هنر و روزنامه‌نگار است و در حوزه نظریه فیلم نیز از نظریه‌پردازان نظریه شناختی و به نوعی مبدع پسانظریه است. او یک فیلسوف تحلیلی است و یکایک مسایل را از هم تفکیک می‌کند. صالح طباطبایی که پیش‌تر کتاب «درآمدی بر فلسفه هنر» کرول را هم ترجمه کرده بود، معتقد است روش او در این کتاب، همچون کتاب دیگر، برآمده از همان سنت فیلسوفان تحلیلی است؛ به گونه‌ای که او پس از طرح‌کردن مسایلی، با مثال‌های نقض آنها را رد می‌کند و اگر مورد تایید باشند، بر آنها صحه می‌گذارد. «پسانظریه: بازسازی نظریه فیلم»، «مسایل فلسفی نظریه کلاسیک فیلم»، «نظریه هنر معاصر»، «تفسیر تصویر متحرک» و «فراسوی زیبایی‌شناسی: مقالات فلسفی»، از مهم‌ترین کتاب‌های او در حوزه هنر و سینماست.

علیه ذات‌گرایی در هنر

از آنجا که کرول، کمتر در کشورمان شناخته شده است، بد نیست پیش از ارایه کلیاتی در معرفی کتاب حاضر، به معرفی اجمالی او و نظراتش راجع به هنر بپردازیم و از آن حیث که او از جمله آن فیلسوفان زنده مهمی است که ذات‌گرایی - در هنر - را دست‌کم به دودلیل عمده، اشتباه می‌پندارد، شاید گشتن پی خط ممیزی که هنر را از غیر آن جدا می‌کند، در میان مجموعه آثارش، بیهوده باشد. او در رد ذات‌گرایی در هنر، می‌گوید: «۱- ابزار هنری عموما پذیرای پروژه‌های سبکی متکثر، نامشابه و حتی بالقوه ناسازگار هستند (نظیر کاربرد مونتاژ؛ برخلاف فیلمبرداری با برداشت طولانی و نمای عمق میدان؛ در سینما) و ۲- ابزار هنری، انواع طبیعی نیستند. آنها توسط انسان‌ها برای خدمت به غایات انسانی ساخته شده‌اند. بنابراین ابزار هنری تغییرناپذیر نیستند. برخلاف ذات‌گرایی، این شکل از پیش موجود مدیوم نیست که سبک را تحمیل می‌کند، بلکه سبک است که ساختار و شکل مدیوم را دیکته می‌کند.» اما کرول با وجود رد ذات‌گرایی، خصوصا در پی یافتن وجوه ویژه‌ای برای سینماست که آن را از سایر هنرها تفکیک کند. او معتقد است اشتباه‌بودن ذات‌گرایی مانع نمی‌شود که جنبه‌های عامی از میان سایر چیزها، برای فیلم‌ها وجود داشته باشند تا بتوانند به تمییزدادن فیلم از ابزار هنری مجاور یاری رسانند. شاید از این بابت است که حجم زیادی از تالیفات نظری او راجع‌به سینماست و هر گونه شناختی از او ایجاب می‌کند تا جایی ویژه برای بررسی آرای او در باب سینما قایل شویم.

۴ شرط ضروری برای فیلم‌بودن چیزی

کرول می‌کوشد چهارشرط ضروری برای فیلم‌بودن یک‌چیز عرضه کند:

«۱- دیدگاه‌های جداشده از پیکر؛ تمام تصاویر مبتنی بر عکس و تصاویر سینمایی، دیدگاه‌هایی بیگانه‌شده، از پیکره جداشده، یا نمایش‌هایی منفصل را دربر دارند. به این معنا که تصاویر سینمایی به‌گونه‌ای هستند که مخاطبان نمی‌توانند به سمت فضاهای واقعی فیزیکی که بر روی پرده نمایش داده می‌شوند، بگردند. مهم‌ترین دلیل تفاوت، میان نشان‌دادن واقعیت توسط تلسکوپ، میکروسکوپ، عینک و... با عکس و فیلم، در این است که: ابزارهای مصنوعی دیداری این معنا را در خود دارند که می‌توان جسم را به سوی چیزهایی که این ابزار دسترسی به آنها را ممکن می‌کنند، چرخاند. در حالی که عکس و تصاویر سینمایی به بیننده فضایی را عرضه می‌کنند که از نظرگاه او جدا و ناشناخته است؛

۲- تصویر متحرک؛ کرول ترجیح می‌دهد به جای واژه سینما از واژه «تصویر متحرک» استفاده کند، زیرا تصویر مبتنی بر عکس، تصویر «شیءِ واقعی‌بودن» را القا می‌کند، در حالی‌که ممکن است فیلم کاری به بازنمایی واقعیت عینی نداشته باشد.» به نظر او، شعور متعارف تجربی، همین‌طور شهودهای فلسفی، گواهی می‌دهند حرکت یک جنبه تعریف‌کننده سینماست. مشکل در اینجاست که بعضی فیلم‌ها هیچ حرکتی ندارند. برای مثال، «یک لحظه در مونترال» مایکل اسنو (۱۹۶۹) تنها از تصاویر ثابت ساخته شده است. اما این فیلم‌ها و فیلم‌های ارتدوکس، ویژگی ساخته‌شدن با استفاده از تکنولوژی‌هایی که نتیجه‌ای معین به دست می‌دهند - یعنی تصاویر متحرکی که در نمایشی جداگانه به عنوان یک امکان عرضه شده‌اند را دارا هستند. سازندگان آنها، اگر ترجیح می‌دادند، می‌توانستند تکنولوژی انتخابی‌شان را برای ایجاد تصاویر متحرک به کار ببرند. در حالی که، تصویر متحرک‌بودن برای طراحی، نقاشی یا عکس ثابت، به لحاظ وجودی ناممکن است، حرکت در تصویر یک فیلم گزینه‌ای هنری است که همواره به لحاظ فنی در دسترس است. اما از آنجا که در تئاتر نیز انتظار حرکت وجود دارد، چگونه می‌توان این تصویر متحرک را از بازنمایی نمایشی تفکیک کرد؟

۳ و ۴- تفاوت‌های مهمی بین اجرای یک فیلم و اجرای یک نمایشنامه وجود دارد. دوتفاوت عمده آنها این است: اجرای نمایشنامه به وسیله تفسیر ممکن می‌شود، در حالی‌که اجرای یک فیلم به وسیله یک الگو صورت می‌پذیرد و نیز اجرای یک نمایشنامه به خودی‌خود اثری هنری و موضوعی برای داوری زیبایی‌شناختی است، در حالی‌که اجرای فیلم هیچ‌یک از این دو امر نیست. این دوجنبه از اجرای فیلم، برای تفکیک اجراهای فیلم از اجراهای نمایشنامه کافی است. علاوه بر این، دوتفاوت ذکرشده به همه فیلم‌ها - و نیز ویدیوها - اطلاق می‌شود، خواه آن فیلم‌ها یا ویدیوها آثار هنری محسوب شوند یا خیر. این چهارشرط کلیدهایی مفهومی به ما می‌دهند تا میان فیلم و اشکال هنری مجاور، نظیر نقاشی و تئاتر، فرق بگذاریم. او با وجود ارایه این چهارشرط برای فیلم‌بودن چیزی، همچنان قایل است که ذات‌گرا نیست و از این بابت خود را محق می‌داند که سنت نظریه فیلم کلاسیک را نقد کند. او در این‌باره می‌گوید: «در واقع، اگر من چهارشرط ضروری برای فیلم برشمرده‌ام، برخلاف سنت پیشین نظریه فیلم نیز نشان داده‌ام که می‌توان درباره ماهیت فیلم فلسفه‌ورزی کرد، بدون اینکه نیازی باشد به گفتن اینکه هنرمندان فیلم چه باید بکنند و چه نکنند. تعاریف ذات‌گرا بر آنند به ما نشان دهند سینما بیشتر آثار مراکز، نهادها، سنت‌ها، انقلاب‌ها و بازنمایی‌هاست. یک مفهوم فروکاهنده ناتورالیستی، سینما به‌مثابه پدیده‌ای بشری را فراموش می‌کند.

کرول و فلسفه فیلم

از بابتی، کرول می‌کوشد امکان‌های فلسفی فیلم را تبیین کند و به استدلال‌های عمده علیه این قابلیت فیلم پاسخ گوید. او می‌گوید: «فلسفه فیلم، همراه این موضوع تولد یافت که آیا فیلم می‌تواند هنر باشد یا خیر» و معتقد است عمده ایرادهایی که شکاکان علیه امکان هنربودن فیلم طرح می‌کنند، چنین هستند: «۱- عکاسی هنر نیست؛ ۲- یک فیلم در بهترین حالت، ضبط مبتنی بر عکاسی یک اثر هنری نمایشی است؛ ۳. بنابراین، خود فیلم هنر نیست.» فرد شکاک، برای پشتیبانی از این استدلال‌ها، استدلال‌های خاص دیگری را نیز اقامه می‌کند. یکی از این استدلال‌ها، استدلال علیت فیزیکی صرف است. فرد شکاک، در این استدلال می‌گوید یک عکس ضرورتا دخالت انسان را اقتضا نمی‌کند و در نتیجه نیازی ندارد تا بیان اندیشه‌ای انسانی یا تحقق نیاتی انسانی را در برگیرد. به‌عبارت دیگر، بیان اندیشه جنبه‌ای ذاتی از عکاسی نیست. بنابراین عکاسی نظر به ماهیت ذاتی‌اش یک هنر نیست. استدلال علیت فیزیکی صرف در نهایت اینگونه خلاصه می‌شود:

«۱- اگر چیزی هنر است، باید بیان اندیشه‌ای را دربر داشته باشد. ۲) اگر چیزی بیان اندیشه‌ای را دربرداشته باشد، نیازمند جنبه‌ای ذهنی، یا همان قصدیت، است. ۳) قصدیت، جنبه‌ای ذاتی از عکاسی نیست. ۴) بنابراین، عکاسی -از جمله عکاسی متحرک -ذاتا یا ضرورتا هنر نیست.»

اگر به عکاسی در چارچوب ماهیت حداقلی یا ذاتی‌اش نگریسته شود، تصاویرش را به وسیله علیت مکانیکی و نه به وسیله قصدیت تولید می‌کند. در نتیجه، عکاسی به معنای واقعی کلمه -عکاسی به‌مثابه عکاسی- و همین‌طور فیلم، شکل‌های هنری بازنمایانده نیستند زیرا فیلم، به‌طور اساسی صرفا به‌مثابه عکاسی متحرک فهمیده می‌شود.

استدلال دیگری که فرد شکاک علیه امکان هنر فیلم اقامه می‌کند، استدلال کنترل خوانده می‌شود. این استدلال چنین است: «اگر هنر بیان اندیشه است، پس برای بیان یک اندیشه آشکارا لازم است شما به همه اجزای مدیوم کنترل داشته باشید. چون هنر بیان اندیشه را دربر دارد، صرفا ابزارهایی که سطح بالایی از کنترل را عرضه می‌کنند، برای خلق هنر مناسبند. اما ابزارهای مبتنی بر عکاسی در این زمینه نامناسبند. آنها به چیزی که هست، گره خورده‌اند و با جزییاتی ادغام می‌شوند که بیرون از حوزه فهم عکاس هستند.»

استدلال آخر شکاکان، استدلال علاقه زیبایی‌شناختی خوانده شده است. علاقه زیبایی‌شناختی، علاقه‌ای است که: «به چیزی به‌خاطر خود آن‌چیز، یعنی به‌خاطر نوع چیزی که هست، پیدا می‌کنیم. به نظر شکاکان، این شیء در عکس و نه عکس به منزله یک شیء است که توجه ما را جلب می‌کند.» علاقه به عکس، یک علاقه زیبایی‌شناختی نیست چراکه این نه علاقه به نوع چیزی که عکس هست، بلکه علاقه به شخصی است که عکس ظاهر او را می‌رساند.

نوئل کرول، می‌کوشد استدلال‌های شکاکان را حلاجی کند. او به استدلال علیت فیزیکی صرف چنین پاسخ می‌گوید: «عکس‌های قابل‌تصوری وجود دارند که اثر هنری نیستند. اما با فرض اینکه ممکن است چنین مواردی وجود داشته باشند، عکس‌های واقعی و نه صرفا عکس‌های قابل‌تصور چطور؟ هنگامی که ما عکس‌های ادوارد استایشن (Edward Steichen) را به‌عنوان آثار هنری تحسین می‌کنیم، از عکس‌های واقعا موجود و نه صرفا عکس‌های قابل تصور سخن می‌گوییم. به علاوه، آیا ما در مورد عکس‌های واقعی موجود که به عنوان آثار هنری طبقه‌بندی می‌کنیم، با دلایل صحیح باور نداریم که نیات عکاس، در تصاویرش بیان می‌شوند؟ عکس‌های استایشن، افکار و احساسات درباره محتوایی را منتقل می‌کنند که توجه ما را به آن محتوا جلب می‌کنند و ما بدون تردید باور داریم آن افکار و احساسات به وسیله سازنده‌شان قصد شده‌اند که به‌طورخاصی عمل کنند.» اما استدلال کنترل به نظر کرول بسیار آرمانی می‌رسد: «پاسخ ابتدایی به استدلال کنترل باید این باشد که یوتوپیایی است. اگر چیزی که برای هنربودن لازم است کنترل کامل یک مدیوم باشد، ما مجبور خواهیم شد بیشتر تجربه‌هایی را که به معنای واقعی کلمه به‌منزله اشکال هنری می‌شناسیم، مرخص کنیم. بیشتر هنرمندان، مجبورند برای متناسب‌کردن ابزار با مواد خام در دسترسشان به‌دنبال حدی میانه باشند. یک کارگردان تئاتر، مجبور است نمایشش را با بازیگران در دسترس اجرا کند: این امر ممکن است به‌طور دقیق آنگونه که او شخصیت‌ها را در خوانش اولیه متن نمایش تصور کرده است نباشد - و غالبا نیست - اما او چنین عمل می‌کند. یک کارگردان دارای کنترل کامل نیست؛ او ناچار است در درون چارچوب‌هایی کار کند که توسط دیگران و شرایط ایجاد شده‌اند. اشکال هنری معدودی، اگر اساسا وجود داشته باشند، رویای کنترل کامل را تحقق می‌بخشند. آنگاه باید بگوییم هیچ مدیومی نمی‌تواند هنر بیافریند؟»

کرول در پاسخ به استدلال علاقه زیبایی‌شناختی نیز مثال‌های نقضی ارایه می‌کند که حاکی از آنند ما به خود عکس و نه‌فقط به چیزی که توسط عکس بازنموده می‌شود هم علاقه داریم. او به این فرض باور ندارد که عکاسی به‌طور کامل واقعیت را بازمی‌نماید، اما: «حتی اگر چنین باشد، هنوز می‌تواند به واسطه نحوه‌هایی که با آنها مدیوم دیدگاه‌هایی از اشیا نشان می‌دهد که به طرق مختلف از نحوه‌هایی که در آنها اشیا برای نگاه «به‌لحاظ عکاسی دست‌نخورده» یا «عادی» ظاهر می‌شوند جدا می‌شود، جالب توجه باشد.»

«درباره نقد: گذری بر فلسفه نقد»

آنگونه که کرول در مقدمه کتاب می‌گوید، اثر حاضر، نه درباره نظریه‌ای در نقد است و نه خلاصه‌ای از نظریه‌های رایج نقد، بلکه درباره یک فلسفه نقد است. کوششی است برای کندوکاو در شالوده‌های هر کاربست نقادانه، خواه متاثر از نظریه‌ای باشد و خواه نباشد؛ تمرینی است در فلسفه نقد یا «فرانقد» meta-criticism؛ و بر آن است تا در چهارفصل «نقد همچون ارزیابی»، «آنچه مورد نقد قرار می‌گیرد: متعلق نقد»، «اجزای نقد (منهای یک)» و «ارزیابی مسایل و چشم‌اندازها» به سنجش هسته اصلی نقد بپردازد.

منابع:

1-Carroll, N. (1995)"Towards an Ontology of the Moving Image" in C. Freeland and T. Wartenberg (eds) Philosophy and .Film, New York: Routledge

2-Carroll, N. (2008)"The Philosophy of Motion Pictures", .Malden: Blackwell

3-Ponech, T. (2009)"Definition of cinema", in the same collection

درباره نقد

نوئل کرول

ترجمه: صالح طباطبایی

نوبت چاپ: ۱۳۹۳

ناشر: نی

قیمت: ۱۲۰۰۰ تومان

نگاهی به کتاب «در قلمرو فرهنگ و سیاست»

از «بهار پراگ» تا «روشنفکری دینی»

ساناز علیزاده

موانع گفت‌وگو، بازخوانی رخدادهای بهار۱۹۶۸ در چکسلواکی، حکومت از دیدگاه جان لاک، نگاه ایرانی به جهان، درنگی بر زندگی علمی و سیاسی دکترغلامحسین صدیقی، پیشنهادی به روشنفکران دینی، مبارزه برای انسان‌بودن و... موضوعاتی است که محمد صادقی در کتاب «در قلمرو فرهنگ و سیاست» به آنها پرداخته است. این کتاب در سه‌بخش تنظیم شده و در بخش آخر گفت‌وگوهای نویسنده با برخی از فعالان عرصه فرهنگ و سیاست گردآوری شده است. اولین مقاله کتاب تحت‌عنوان «اصول اخلاق نوین جهانی چه باید باشد» نگاهی به تهاجم وحشیانه سازمان نظامی القاعده در ۱۱سپتامبر ۲۰۰۱ دارد که به انهدام برج‌های سازمان تجارت جهانی و کشته‌شدن عده‌ای از شهروندان آمریکایی منجر شد. مقاله با این سوال آغاز می‌شود که در بررسی این اقدام تروریستی آیا باید هشدار ساموئل هانتینگتون و آرای او را در نظریه برخورد تمدن‌ها جدی گرفت یا نه؟ زیرا هانتینگتون با طرح موضوع «غرب در برابر سایرین» اعتقاد داشت با خاتمه جنگ‌سرد، مرزبندی‌ها و صف‌آرایی‌های تازه بر اساس تمدن‌ها شکل خواهد گرفت و کانون رویارویی‌های آینده بین تمدن غرب و جوامع کنفسیوسی و جهان اسلام خواهد بود. در جواب این ادعا سوالی که مطرح می‌شود، این است که اگر برجسته‌کردن خطوط تمدنی و فروریختن برج‌های سازمان تجارت جهانی به صورت یک نماد، مبنایی برای برخوردی تازه شمرده شود که با طراحی یک مهندس شرور پاکستانی (خالد شیخ‌محمد) آغاز شده، نقش سازنده یک مهندس بنگلادشی (فضل‌الرحمن‌خان) در ساختن آن برج‌ها و برج‌هایی دیگر در شیکاگو و... چه می‌شود؟ و مهم‌تر از آن، برخوردهایی که در درون تمدن‌ها وجود دارد چندان که باید مورد ملاحظه قرار نمی‌گیرد. بنابراین نویسنده مقاله -متاثر از آرای آمارتیاسن- می‌نویسد تقسیم‌بندی‌ها و کارتن‌بندی‌هایی که موردنظر هانتینگتون بود بیش از هرچیز به‌دلیل ضعف او در رسیدن به یک نتیجه‌گیری منطقی در جمع‌بندی برخی تنش‌ها و بحران‌هایی بود که اشاره‌های درستی به آنها داشت.

مساله دخالت نظامی شوروی در چکسلواکی و خاتمه‌دادن به اصلاحات در آن کشور هم در یکی از مقالات بررسی شده. به نظر نویسنده، اصلاحات اقتصادی، اعاده حیثیت از قربانیان سرکوب‌های سیاسی، آزادی مطبوعات و ایجاد فضای بحث و گفت‌وگو را می‌توان مهم‌ترین برنامه‌های اصلاحی الکساندر دوبچک در چکسلواکی برشمرد که با وجود روش و شیوه آرام و مسالمت‌جویانه وی، از سوی مسکو تحمل نشد. در این مقاله مطالب قابل ملاحظه‌ای هم در ادبیات چکسلواکی ذکر شده که بسیار قابل‌تامل است. سفر دکترمحمدعلی اسلامی‌ندوشن در تابستان۱۹۶۷ برای شرکت در سمینار بین‌المللی دانشگاه هاروارد به‌منظور بررسی مسایل جهان و آمریکا به ریاست هنری کیسینجر هم از موضوعاتی است که در این کتاب و تحت عنوان «نگاه ایرانی به جهان» مورد مداقه قرار گرفته. بنا بر نظر نویسنده، در این سمینار که جنبه دولتی نداشته و در دعوت از افراد، تنها به شخصیت علمی و فرهنگی آنان توجه می‌شده، دکترمحمدعلی اسلامی‌ندوشن نیز از ایران دعوت می‌شود تا در میان نمایندگان حدود ۴۰کشور جهان سخن بگوید. وی در پایان سخنرانی خود پیشنهاد می‌دهد مجمعی از اندیشمندان و فرهنگ‌مداران جهان تشکیل و در آن مسایل مهم دنیا بررسی و به بحث گذاشته شود تا به این ترتیب نمایندگان ملت‌ها نیز بتوانند دیدگاه خود را درباره آنچه در جهان می‌گذرد، بیان کنند و به عبارتی دنیا یک تریبون آزاد داشته باشد تا به دور از دخالت دولت‌ها، فرهنگ‌های کشورهای مختلف از طریق نمایندگان خود با هم روبه‌رو شوند و از این طریق برای رفع مشکلات جهانی چاره‌ای در نظر گرفته شود. اما متاسفانه باوجود استقبال شرکت‌کنندگان در سمینار از پیشنهاد دکتراسلامی‌ندوشن و طرح دوباره آن در دهلی‌نو این پیشنهاد خردمندانه به مرحله اجرا نمی‌رسد. در یکی دیگر از مقالات کوتاه کتاب «در قلمرو فرهنگ و سیاست» برخی از سوالات مصطفی ملکیان از روشنفکران دینی مورد ملاحظه قرار گرفته که در واقع جوابی به نقدهای اخیر به مواضع این استاد فلسفه و اخلاق تلقی می‌شود. صادقی می‌نویسد قبل از این سوالات ملکیان است که بی‌جواب مانده: «که اگر زمانی حقایقِ کشف شده و باورها در تضاد قرار گیرند برای یک فرد عقیده‌مند که می‌خواهد خود را روشنفکر نیز بداند چه راهکاری وجود دارد، باید از حقایق چشم بپوشد یا از باورهایش؟ پرسش ملکیان را می‌توان چنین بیان کرد که اگر روشنفکر باید در مسیر عقلانیت گام بردارد و در عین حال حقایق را به آگاهی مردم برساند، اگر زمانی این حقایق با آنچه او تردیدی در درستی آن ندارد ناسازگار و ناهمخوان شد، روشنفکر دینی چه باید بکند؟ اگر از حقیقت‌گویی خودداری کند یا به گفتن مطالبی غیرحقیقی بپردازد، روشنفکر به شمار نمی‌آید اگر هم بی‌اعتنا باشد، وصف دینی‌بودن در باب وی صدق نمی‌کند. پس چه باید بکند؟ یا اینکه اگر به فرض با وجود تکیه روشنفکر دینی بر فربه‌ترین بخش از جهان سنت، به جای تقلیل مرارت، تشدید رنج و درد مردم پدید آمد، او چه باید بکند؟ اگر با تکیه بر آنچه روشنفکر دینی آن را صفت مشخص خود دانسته، امکان این نباشد که به همه مردم جهان با یک چشم نگاه شود، چه باید کرد؟ به نظر می‌رسد روشنفکران دینی در روزگار مدرن بهتر است تکلیف خود را با این مساله و این پرسش روشن کنند هرچند این پرسش پاشنه‌آشیل آنها هم خوانده نشود زیرا پاسخ به آن و توضیح روشن و بدون ابهام به آن، آنها را از پاسخ‌گفتن به برخی مسایل همچون اینکه نسبت میان تعبد و تعقل چیست و بسیاری دیگر از این‌جور مسایل را بی‌نیاز کرده»

در قلمرو فرهنگ و سیاست

محمد صادقی

ناشر: شرکت سهامی انتشار

نوبت چاپ: ۱۳۹۳

ادامه از صفحه ۸

تئاتر و فلسفه
زوج متخاصم و مکمل

به‌همین منوال لازم است که آن را از تمام جامه‌هایش عریان کنیم، از تمام لباس‌هایی که معرف و بازنمای مُدند. برهنگی همواره یکی از مقولات امر واقعی بوده است و بدن برهنه نزدیک‌ترین چیز به امر واقعی موجود است. غریزی‌ترین، تکانه‌ای‌ترین و میل‌ورزانه‌ترین عمل‌های بدن در عین حال، در نهایت امر، واقعی‌ترین عمل‌ها نیز هستند. اینجاست که می‌رسیم به سروقت مساله کارکردهای دفعی یا جنسی [بدن]- نه که افسونی در این کارکردها باشد، نه، به اقتضای خواست ما برای رسیدن به امر واقعی و رها از نمادپردازی تصاویر، این کارکردها شاهدانی تقلیل‌ناپذیر و حداقلی برای امر واقعی‌اند و به‌همین دلیل است که من فکر می‌کنم حضور مبتنی بر برهنگی، جنسیت خام و بی‌شکل و شادی و رنج تفکر، اجزای ذاتی هرگونه تلاش به امید یافتن یک واقعیت بکر و دست‌نخورده را تشکیل می‌دهند. خصلت تقلیل‌ناپذیر تکانه‌های بدنی می‌تواند از اجزای نوعی نهیلیسم هم باشد، به این معنا که: چیزی جز این وجود ندارد. برخلاف گفتار جمعی، در بدن برهنه خبری از «سخن یاوه» نیست: درست همانجاست، بنابراین با نهیلسیم سازگار است. به این ترتیب، امروزه تئاتر یا نهیلیست است یا، به‌معنای خاصی، اتوپیایی. اکنون تئاتری‌گری (تئاتریکالیته) ملزم است به برگذشتن و چشم‌پوشی از این نهیلیسم؛ امری که می‌تواند به تولید تصاویر بسیار قدرتمندی منجر شود.

تئاتر برای فرار از این نهیلیسم باید وعده‌ای غیرنهیلیستی بدهد: به‌عبارت دیگر، باید وقوع چیزی را تضمین کند که قادر خواهد بود به نظم جمعی معنا دهد؛ چالشی که امروز پیش‌روی فضای تئاتر ماست همین است.

به‌عنوان حسن‌ختام این مصاحبه، ممکن است پیشنهادتان راجع به اجباری‌کردن تئاتر برای همه را بازخوانی کنید؟

وقتی با قدری طنز و کنایه گفتم که دوست داشتم تئاتر را برای همه اجباری کنم، مقصودم این بود که آنچه تئاتر عرضه می‌کند همواره انتخاب‌هایی غیرقطعی است. تئاتر محل عرضه نظامی از جهت‌گیری‌های ممکن است، تئاتر تماشاگر را در برابر فرضیه‌های وجودی و نتایج این فرضیه‌ها قرار می‌دهد. تئاتر خود را با جهان، آنگونه که هست، وفق نمی‌دهد - نه، به‌هیچ‌وجه، تئاتر هیچ قاعده و قانونی نمی‌شناسد. تئاتر موقعیت‌های پارادوکسیکال را نمایش می‌دهد و به این ترتیب، به‌قول روسو، تماشاگر می‌بیند که چه روی می‌دهد و شخصیت‌ها چگونه بر اساس محدودیت‌هایی که آنها را گرفتار کرده‌اند تحول می‌یابند. به‌زعم من، تئاتر هنر امکان‌هاست و به همین خاطر بود که من از تئاتر اجباری گفتم چون فکر می‌کنم مهم است که به جوان‌ها آنچه ممکن است را یاد بدهیم و نه آنچه هست. اگر دقیق بنگرید خواهید دید که هنری که به‌واقع چنین چیزی را یاد می‌دهد تئاتر است، خصوصا به این دلیل که امکانات زیادی برای نشان‌دادن آنچه ممکن است دارد. هر نمایشی را می‌توان به روش‌های مختلف و در قالب اجراهای متفاوت به‌صحنه آورد. آنچه تئاتر به ما یاد می‌دهد نه‌فقط امکان‌ها، بلکه امکانات امکان‌هاست. وقتی می‌بینیم دو بازیگر نقشی یکسان را بازی کرده‌اند، تئاتر فقط تاریخ یک امکان را به ما نگفته است، بلکه همچنین به ما نشان داده که روش‌های ممکن بسیاری برای روایت تاریخ امکان‌ها وجود دارد. بنابراین یک بازیگر، یعنی واسطه‌ای در میان امکان‌ها، می‌خواهد به ما نشان دهد که به‌عنوان یک بازیگر ماهر می‌تواند امکان‌ها را به طریقی دیگر بیان کند. تو گویی تئاتر امکان امکان بوده است. به‌همین دلیل است که تئاتر هنری منعطف است، و از این نظر، به‌باور من هنری معصوم است. هر زمان که کسی خواسته تئاتری مکتبی راه بیندازد شکست خورده است و باز به‌همین دلیل است که هنوز نمایش‌هایی که مربوط به دوهزارو۵۰۰سال پیش هستند اجرا می‌شوند... پس، بله، تئاتر را اجباری کنیم و ببینیم چه می‌شود!

http://www.versobooks.com

ریویو

تکنولوژی؛ انسانیت در مقام کار

جواد لگزیان

جوزف پیت در کتاب «در باب تکنولوژی» با اولویت‌دادن مسایل معرفت‌شناختی بر نقادی اجتماعی برای فهم تکنولوژی و شناخت ارتباط آن با علم دست به یک پژوهش خواندنی زده است. از نگاه پیت تکنولوژی مشخصه وضعیت بشر است. بنابراین، پرداختن به این مهم کار فلسفه است، یعنی بهترین روش تعمق و تفکر درباره پرسش‌های بزرگ، تا به‌وسیله آن معنای تکنولوژی برای ما روشن شود و به فهم بهتری از عملکرد تکنولوژی و تاثیرهایی که در زندگی و ارزش‌های ما دارد برسیم. در کتاب جوزف پیت تکنولوژی فرآیند پیچیده‌ای از انسانیت در مقام کار تصور می‌شود که در آن دانش حاصل از کارهای پیشین در پرتو دانش جدید بازنگری می‌شود و کارهای جدید با تمرکز بر دستیابی به اهداف خاص صورت می‌پذیرد. این فرآیند دربردارنده ارزیابی و بازخورد، کنش و تحلیل است. البته این فرآیند، موفقیت را وعده نمی‌دهد، بلکه یک برنامه روش‌شناختی برای جلوگیری از خطاهای مشابه پیش می‌نهد و یک فرمان که ما را وادار می‌کند آنچه را می‌دانیم، این را که چگونه از این دانش استفاده می‌کنیم و مقصدی را که به‌سوی آن در حرکتیم مجددا مدنظر قرار دهیم.

پیت، علم را همچون یک فرآیند مولد دانش توصیف می‌کند و از تکنولوژی به‌عنوان فرآیندی سخن می‌گوید که دانش را به کار می‌گیرد. او تصریح می‌کند که توصیف نهایی رابطه علم و تکنولوژی باید منعکس‌کننده این واقعیت باشد که پیشرفت در علم مدرن مستلزم یک زیرساخت تکنولوژیکی است: این یعنی رابطه پیچیده علم و تکنولوژی دربردارنده چیزی بیشتر از استفاده علم از برخی وجوه نهادهای حامی‌اش به‌عنوان ابزار است. این نهادها، در کنار دیگر مولفه‌ها، برای علمی که ما می‌شناسیم ذاتی‌اند. یعنی رابطه‌ای که ساخته خواهد شد باید نشان دهد که تکنولوژی به‌لحاظ معرفت‌شناختی بر علم مقدم است، که اگر فقط به این فکر کنید، می‌بینید که کاملا معنای مثبتی دارد. دانش بدون کارهای پیشین ممکن نیست و چون تکنولوژی انسانیت در مقام کار است، طبیعتا لازم است که تکنولوژی به‌لحاظ معرفت‌شناختی بر علم مقدم باشد. به نظر پیت تغییر تکنولوژیکی، واقعیت زندگی معاصر است: ما در جهانی زندگی می‌کنیم که پیوسته در جست‌وجوی شیوه‌های جدید بهبود نحوه کارکردن و در نتیجه نحوه زندگی‌کردن ماست. اما چالش‌هایی که این جهان ایجاد می‌کند هیچ فرقی با چالش‌های جهانی خیالی و عاری از هرگونه تکنولوژی ندارد، زیرا حتی در چنین جهانی نیز باید تاثیرات اعمالمان در آینده را پیش‌بینی کنیم و نمی‌توانیم این کار را به صورتی مطلق و کامل به انجام برسانیم. از اینجاست که او با نگاهی خوشبین درباره جنبه‌های مثبت تغییر تکنولوژیکی برای بهروزی انسانی می‌نویسد: کل مساله تغییر شیوه کارکردن ما، گشودن امکان بهبود موقعیت جاری‌مان است و این بهبودی را می‌توان در معنایی محدود یا وسیع فهمید. برخی تغییرات گسسته ممکن است انجام‌دادن کاری را ساده‌تر کند که در غیر این صورت خسته‌کننده و ناموفق خواهد بود. معنای وسیع بهبودی به چیزی مربوط می‌شود که تغییر تکنولوژیکی در نهایت برای بشریت به ارمغان می‌آورد. مایلم بگویم که هرچه برای بهبود موقعیت‌های کاری‌مان از سیستم‌های پشتیبان نوآورانه و صرفه‌جویانه بیشتر استفاده کنیم، زمان و انرژی بیشتری هم برای جست‌وجوی راه‌های جدید و نوپدبخش برای بهروزی انسانی خواهیم داشت. با تعبیری خیال‌انگیزتر: تغییر تکنولوژیکی، رشد انسانی را ممکن می‌کند هرچند موافقم که دورنمای فهمی یکسره درحال تغییر از ماهیت انسان، که به هیچ محتوای ثابتی برای مفهوم «انسانیت» غیراز آنچه ما می‌شویم منجر نشود، ممکن است ترسناک باشد، اما این همان چیزی است که انسانیت را جذاب می‌کند. اما آیا اکنون به تعبیر بعضی از منتقدان ابزار بر علم و زندگی حاکم نیستند؟ پاسخ پیت را بخوانید: همه ما این روزها افرادی را می‌شناسیم که از به کار بردن کامپیوترها می‌پرهیزند، نه به این دلیل که نمی‌توانند، بلکه فقط به این سبب که با تکنولوژی قدیمی‌تر قلم و کاغذ راحت‌ترند. یقینا نمی‌خواهیم بگوییم که این افراد را قلم و کاغذ کنترل می‌کند. تصمیم‌گیری درباره به کارگرفتن یک وسیله خاص برای رسیدن به یک هدف مستلزم اندیشیدن، داشتن اطلاعات، تعیین ماهیت و مطلوبیت هدف، ارزیابی هزینه‌ها و منافع کوتاه‌مدت و بلندمدت و همچنین روزآمدسازی دایمی پایگاه داده شخص است. چه خواهد شد اگر آن طرفدار قلم‌وکاغذ، در سال‌های پایانی حیاتش نظر خود را عوض کند و بخواهد از کامپیوتر استفاده کند، با این تصمیم که زمان کم است و او چیزهای زیادی برای نوشتن دارد که دیگر نمی‌شود با دست نوشت؟ آیا واقعا خواهیم گفت ماشین بر انسان غلبه کرده است؟ یقینا نه؛ فرآیندی را که به ماشین انجامید انسان آغاز کرده است، پس چرا او را در این فرآیند وارد نکنیم؟

اما چرا تا این حد بدبینی نسبت به اشیا و تکنولوژی زیاد است، به نظر پیت: کسانی که از تکنولوژی شیءشده می‌ترسند در واقع از انسان‌ها می‌ترسند. این ماشین نیست که ترس‌آور است، بلکه کاری که برخی از انسان‌ها ممکن است با ماشین بکنند ترسناک است؛ یا آنچه ما نتوانسته‌ایم از طریق ارزیابی و برنامه‌ریزی انجام دهیم. ممکن است این حرف فقط شعار باشد، اما به نظر درست می‌آید: «تفنگ‌ها کسی را نمی‌کشند، انسان‌ها هستند که می‌کشند.» مساله‌ای درباره خودمختاری تکنولوژی وجود ندارد. به تعبیر پیت از ابزار و تکنولوژی گریزی نیست: نمی‌توان از دست ابزارها خلاص شد. انسانی که در جهان زیست می‌کند انسانی است که از ابزارهای گوناگون و پیچیده‌ای مثل چکش‌ها، اتومبیل‌ها، حکومت‌ها و برق استفاده می‌کند. ابزارهایی که اختراع می‌کنیم تا به بقا و طی طریقمان در عالم کمک کنند، ضروری هستند - حتی شاید برای مفهوم انسانیت. چنین نیست که بتوانیم تمام ابزارها را کنار بگذاریم و بتوانیم بدون آنها به طی طریق خود ادامه دهیم. هنگامی که ابزار یا سیستم پیچیده‌ای را وارد می‌کنیم، هدفمان این است که در رسیدن به مقصودی ما را یاری کند. اگر دریابیم که این دستگاه نتایج یا آثار جانبی معارض با دیگر اهداف و یا ارزش‌ها ایجاد می‌کند، امکان دارد آن را تعویض یا اصلاح کنیم. هر انتخابی که کنیم، دستگاه‌ها، ابزارها و سیستم‌ها با ما خواهند ماند؛ آنها بخشی از چگونگی طی طریق ما در جهان هستند. آنچه مک‌درمات نادیده گرفت (هنگامی که می