گزارش

دردمندی و شناخت

محسن خیمه دوز
khaimehdooz@gmail.com

دردمندی ارتباط وثیقی با حذف تمایز سوژه و ابژه دارد، به طوری که حذف این تمایز باعث می‌شود درد و رنج «دیگری»، درد و رنج «خود» تلقی شود. به محض ایجاد تمایز میان سوژه و ابژه، درد و رنج دیگری به ابژه شناخت تبدیل می‌شود و رابطه حسی میان درد و رنج دیگری (ابژه) با ناظر درد و رنج (سوژه) قطع می‌شود. تفاوت دردمند با دردشناس، تفاوت سوخته با شناخت سوختن است که همان تفاوت تمایز ابژه از سوژه با وحدت ابژه و سوژه است. این تفاوت به حدی جدی است که بعدی تاریخی پیدا کرده و اساس انواع نزاع‌ها و صف‌بندی‌های جدلی، فلسفی و فرهنگی شده است. جدال علم‌اندیشان با تفسیرگرایان، جدال پوزیتیویسم با هرمنوتیک، جدال رئالیسم اجتماعی با مکتب انتقادی، جدال فلسفه تحلیلی با فلسفه قاره‌ای، جدال متافیزیک ارسطویی با اگزیستانسیالیسم هایدگری، جدال دعوت به سوی پدیدارها برای توصیف آنها و دعوت به فاصله‌گیری از پدیدارها برای تبیین آنها، جدال ارزش-رها بودن علم با ارزش-گرا بودن علم، جدال علوم انسانی هرمنوتیکی با علوم اجتماعی آزمون‌پذیر، همه بازتابی‌اند از نوع نگرشی که از این تمایز یا نفی این تمایز ارائه می‌شود. رفع درد و رنج دیگری بدون فهم آن امکان‌پذیر نیست، زیرا همین فهم است که درد و رنج را به «مساله» تبدیل می‌کند. اگر رنج و دردی به مساله تبدیل نشود، حل هم نمی‌شود. چگونه می‌توان انتظار داشت دردی که مساله «من» نیست، توسط «من» حل شود؟ شرط لازم برای رفع درد و رنج، فهم آن به مثابه یک مساله است و شرط کافی برای حل این مساله شناخت درست آن به مثابه یک معرفت است. همدردی با رنج دیگران بدون شناخت درست راه‌حل‌های رفع آنها لوث شدن مساله و خیانت به رنج دیگران است. برای رفع این آسیب، نفی مطلق تمایز سوژه و ابژه به تدریج در آثار یک تیم فکری-تاریخی اروپایی شامل پدیدارشناسان، اگزیستانسیالیست‌ها، وجودگرایان معنایی، حقیقت‌گرایان معنایی، فرهنگ‌گرایان معنایی و نقدگرایان معنایی ظاهر شد. این تیم فرهنگی- تاریخی که از هوسرل و هایدگر و سارتر و مرلو پونتی و آلتوسر و آدورنو و مکتب فرانکفورت تا فوکو و دلوز و بودریار و بوردیو و دلوز و دریدا و بارت و لکان و گادامر و رورتی و اینک هم بدیو و ژیژک تشکیل شده، راه افراطی انحلال ابژه در دنیای سوژه را دنبال کردند و بی‌طرف بودن علم اجتماع و به طور کلی بی‌طرف بودن علم را دروغ و افسانه خواندند و تداومگر راه (نیت‌مندی) شدند؛ راهی که بعدها رقیب قدرتمندی یافت که در تلفظ با او مشابه بود ولی در ماهیت به قول مولوی «چیزی دگر» بود؛ رقیبی به نام «مفهوم‌مندی» که با نوآوری‌های فکری- منطقی فرگه آغاز شد تا هم ساده‌انگاری‌های موجود در تفکر افراطی انحلال ابژه در سوژه را آشکار کند و هم راه را برای فهم وجوه دیگر رابطه سوژه و ابژه و درک پیچیدگی‌های این رابطه هموار سازد. به این ترتیب به موازات تیم فرهنگی-تاریخی نیت‌مندان معناگرا، تیم فکری-تاریخی واقع‌گرایان منطقی شکل گرفت که به سویه دیگری از واقعیت توجه کرد؛ سویه‌ای که تیم نیت‌مندان از آن غافل بود.

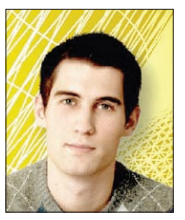
این سویه که خواستن، توانستن نیست زیرا بهترین «خواست» زمانی به «توان» تبدیل می‌شود که اولاً خواست و آرمان به «مساله» تبدیل شود و ثانیاً با «متد» و روش مناسب حل شود. به عبارت دیگر حلقه گمشده میان خواست و توان، متد بود که این تیم موفق به کشف و فهم آن شد. با این حال حاصل این کشف تاریخی در فهم رابطه «حل مساله» و «متد» و نیز پیامدهای چشمگیر فنی، اجرایی و زیستی آن، دستاوردهای این تیم را هم به تفریط دچار کرد به طوری که این بار این سوژه بود که در ابژه منحل شد. عینیت‌گرایی، تجربه‌گرایی، آزمون‌پذیری، دیتاگرایی، رفتارگرایی و عمل‌گرایی از آثار و تبعات ناخواسته انحلال سوژه در ابژه بود. پوزیتیویسم و اثبات‌گرایی، هم در فرم منطقی- فلسفی آن (پوزیتیویسم منطقی حلقه وین) و هم در فرم اجتماعی -زیستی آن (از آگوست کنت تا امیل دورکیم و از مارکس تا تکنولوژی اطلاعات (آی‌تی) در مسیر عینیت‌گرایی یکسویه حرکت کرد. هر دو جریان فکری-تاریخی به‌رغم اینکه در حوزه پژوهشی خود به تاملات باارزشی دست یافتند به طوری که می‌توان این تاملات را «سرمایه فکری» بشر به حساب آورد اما یک زیان تاریخی هم به وجود آوردند؛ زیان غفلت از «شناخت» و تقلیل دادن آن به علم و آزمون‌پذیری. همین غفلت باعث شد فرآیند شناخت از اولین مرحله آن یعنی ادراک تا آخرین مرحله آن یعنی حصول معرفت و نیز مراحل میانی آنها یعنی توصیف و تبیین نادیده گرفته شوند و نه‌تنها مرز میان شناخت، ادراک، توصیف، تبیین، علم و معرفت برداشته شود و ملغمه‌ای از این مفاهیم ظاهراً مشابه ولی ماهیتاً متفاوت در ادبیات فلسفی هر دو جریان تاریخی روان شود بلکه کاربردهای ساده‌لوحانه و سطحی هر یک از این مفاهیم نیز در تبیین مسائل و حل آنها، بسته به موقعیت، مورد استفاده قرار گیرد. مثلاً پدیدارشناسی شعار ساده انگارانه «پیش به سوی خود پدیدارها» را می‌دهد و معرفت چندسویه از یک پدیده را نادانسته در یک جزء از فرآیند شناخت پدیده یعنی توصیف پدیدار خلاصه می‌کند که به معنای تقلیل دادن فرآیند شناخت به یک جزء آن است. این تقلیل‌دهی از یک سو بنیانگذار «مغالطه کنه و وجه» است (مغالطه‌ای که یک کل را در یک جزء از خودش منحصر و کل را با جزیی از خودش تعریف می‌کند) و از سوی دیگر ارتباط چندبعدی و پیچیده سوژه و ابژه، ارتباط انسان با امر واقع و نهایتاً ارتباط دردمندی و شناخت درد را مخدوش و مغشوش می‌سازد. واضح است که پیامد زیانبار این اغتشاش مفهومی و این ساده‌انگاری معرفت‌شناختی، نه شناخت مساله و حل آن که کور شدن فرآیند حل مساله و تکثیر شبه‌مساله‌هاست. سوبژکتیوترین آرای فلسفی برای تعیین ارزیابی آرای خود به منابعی ارجاع می‌دهند که به‌زعم آنها مستقل و بی‌طرف‌اند بی‌آنکه تعریفی از بی‌طرفی داشته باشند و بتوانند تبیین کنند چگونه نفی تمایز سوژه و ابژه و انحلال یکی در دیگری می‌تواند با بی‌طرفی مرجع تعیین اعتبار جمع شود. به همان صورت ابژکتیوترین اندیشه‌ها نیز که در حل مسائل بی‌طرفی خود را حفظ می‌کنند، نتوانسته‌اند نشان دهند مساله‌ای که حل عینی آن را در برنامه پژوهشی خود قرار داده‌اند، مساله است یا شبه‌مساله، مساله اصلی است یا مساله فرعی، مساله «همه» است یا مساله «من». درد و رنج «دیگری» است یا فقط درد و رنج «من».

کاتدهای تصویر- ۱۶

خانه پله‌دار

امیر شهیدثالث*

دست بر قضا در جامعه- کالا، همه چیز باید خودش به وحدت دست پیدا کند، گرچه رشد نیروهای مولد، تضاد کار و سرمایه سرانجام هر کالایی را نه‌تنها از مولد بلکه از خودش جدا می‌کند. این جدایی و بیگانگی، ضمن روند خودآگاهی، خود سرچشمه تغییر است زیرا سوژه‌ها از خود جدا می‌شوند یا در جامعه- کالا مستحیل و دستکاری شده می‌شوند و با دیگر چیزها به وحدت و پذیرش می‌رسند یا در این جدایی و بیگانگی، به خاطر وجود فاصله، از انطباق‌پذیری امتناع می‌کنند.



توضیح نویسنده: بیش از یک سال پیش در سفری به ایران زمانی که آقای امیرهوشنگ افتخاری‌راد ایده‌های نظری مرا در مواجهه با آثار نقاشی دید، تمایل خود را برای چاپ آنها در روزنامه نشان داد. تا آن زمان من جهت چاپ این ایده‌ها فکر نکرده بودم. با پیشنهاد وی، مصمم شدم این ایده‌ها را در اختیار عموم بگذارم. اشاره‌ای که ایشان در ابتدای مطالب نوشته بود، به زعم من، مکفی بود لیکن برخی خوانندگان که این نوشته‌ها را نقد هنری تلقی کرده بودند، و از آنجا که این نوشته‌ها ورای نقد هنری عرف هستند، لازم دیدم توضیحاتی ارائه دهم. به این ترتیب نوشته‌هایی را در تکمیل کاتدهای تصویر برای آقای افتخاری‌راد که به گمانم دبیر اندیشه روزنامه بودند، ارسال کردم. ایشان لطف کردند و پاسخ‌هایی نوشتند، سپس وی توافق کرد همان نوشته‌های ای‌میلی را در روزنامه چاپ کند زیرا در خصوص هنر و امر سیاسی از منظر آدورنو، بنیامین، مارکوزه و سرانجام رانسیر بود. اما مدتی است که نه از چاپ آنها خبری شد و نه از خود آقای افتخاری‌راد (که امیدوارم مشکل خاصی برایشان پیش نیامده باشد). همچنین قرار بر این بود که ایشان چاپ این ایده‌ها را در قالب کتاب با مقدمه‌ای از خودشان پیگیری کنند. باری در غیاب و بی‌خبری از او، با یکی از همکاران‌شان تماس گرفتم و خواهش کردم چاپ کاتدهای تصویر را ادامه دهند که ایشان موافقت کرد. این توضیح ضروری بود زیرا آن خوانندگان محترم از من شیوه کار را پرسیده بودند، و اینکه انتخاب تابلوها بر چه اساسی است. از آنجا که در مکاتباتم با آقای افتخاری‌راد این توضیحات داده شد، و اگر صلاح بدانند آنها را چاپ خواهند کرد، در اینجا این توضیح لازم می‌آید که همه چیز از تصادف آغاز می‌شود، زیرا برای بنده که دانش‌آموخته فلسفه هستم به گمانم نقاشی بی‌در و پیکرترین هنر بود اما به دلیل یک تصادف به آن علاقه‌مند شدم، و نقطه عزیمت من برای نوشتن ایده‌هایی درباره نقاشی از همان جا شروع شد. مالارمه می‌گوید تاس انداختن احتمال را از بین نمی‌برد. انتخاب تابلوها تابع تصادف و نقطه اتصالش به یک واقعیت متعین است یا شاید متعین کردن واقعیت. وارد شدن به یک تابلو با منطقی بیرونی چیزی است که در فضای هنری ایران دیده نمی‌شود، بدین‌سان چه‌بسا سرچشمه سوءتفاهماتی شود. بنابراین تاکید می‌شود این ایده‌ها نقد هنری به طور عام نیستند لیکن نقد متعین با زمینه انتقادی تاریخی‌اند.

در این قطعه- نوشته‌ها درباره یک اثر هنری، هیچ نیتی برای اضافه کردن معلومات به معرفت آدمی یا تعلیم و تجزیه و تحلیل یک اثر به سیاق نقدهای هنری که عموماً بیشتر ابعاد دانش منتقد را به صحنه می‌کشند یا کم کردن مجهولات صورت‌بندی شده در باستان‌شناسی یک اثر، لحاظ کردن شرایط اجتماعی هنرمند در میان نیست. آنچه در این قطعه‌واره‌ها که تعداد آنها برای کتابی به ۵۰ می‌رسد، اهمیت دارد، شیوه اتصال یک اثر هنری به واقعیت است. این قطعه-نوشته‌ها تلاش برای پیدا کردن این نقطه اتصال است ولاغیر.

در یک تابلوی موریس اشر به نام خانه پله‌دار، ۱۹۵۱، پله‌ها از پله‌ها بالا و پایین می‌روند، فی‌الواقع پله‌ها از خودشان بیرون آمده‌اند؛ آنها با خود فاصله‌ای ایجاد کرده‌اند. صرف نظر از وجود آینه که چیزها را بازنمایی می‌کند، چگونه می‌شود که سوژه‌ای با خودش یکی نشود، به عبارتی از خودش فاصله بگیرد، و این بار خودش را ملاحظه کند؟ یعنی هر سوژه‌ای در عین حال یک ابژه است (آدورنو). پله‌ها بر خودشان در حرکتند آنها بی‌وقفه با شتابی یکسان همدیگر را سیر می‌کنند. گرچه ماهیتی حیوانی گرفته‌اند لیکن جوهریت آنها پلگی است. هر پله‌ای می‌تواند خودش را ببیند. حرکت آنها نه بر اساس یک رابطه صرف سوژه و ابژه است بلکه بدل به سوژه/ابژه شده‌اند، همان طور که در بطری کلاین، درون و بیرون مشخص نیست و حرکت بر آن، متضمن هم درون و هم بیرون است. مسیر حرکت پله‌ها بر پله‌ها منتشر است. هیچ درون و بیرون متمایزی از یکدیگر وجود ندارد. هیچ سوژه و ابژه متمایزی از هم وجود ندارد، چنان که وقتی ما یک میز را بیرون از خود تجربه می‌کنیم، در خانه پله‌دار، چیزها را نمی‌توانیم به درون و بیرون تقسیم کنیم زیرا با هر نقطه‌ای از حرکت که تماس برقرار کنیم، نمی‌توان گفت اینجا سوژه است یا ابژه.

دیدن خود از بیرون و در حکم یک ابژه، فانتزی‌ای است که گویی تنها در فیلم‌ها رخ می‌دهد. فرضاً زمانی که قهرمان فیلم می‌میرد و روح و جسد همچون سوژه و ابژه با هم رودررو می‌شوند. در این هنگام است که می‌توانیم شاهد دیدن خود از بیرون باشیم. چه‌بسا در خانه پله‌دار بتوان روح پله‌ها را دید که شب‌هنگام با استفاده از تاریکی و سکوت شب، سرگردان حرکت می‌کنند. هیچ مسیر حرکتی‌ای وجود ندارد. جهت ناپیداست و واقعیت در هم شکسته شده است. آنچه هست، فاصله میان چیزها، یکی نشدن چیزها با خودشان است. پله‌ها تکثیر می‌شوند زیرا فی‌الواقع چیزهایی که انفکاک و انفصال خود را می‌پذیرند، دیگر نمی‌توانند یک چیز باشند. هر چیزی علاوه بر اینکه یک چیز است، چند چیز است. در این خصوص نمی‌توان حتی از بالا و پایین رفتن، درون و بیرون، سخن گفت زیرا کدام پله بالا می‌رود و کدام پله پایین می‌آید؟ تمایز، یک چیز از خودش، تمایز یک پله از پله خودش مشهود است. پله‌های حشره -مانند، همچون بندپاها، چرا باید از جوهر پله‌ها متمایز شوند؟ آیا بی‌جهتی ناشی از بطری کلاین، با وجود خود پله‌ها کافی نیست؟ آنچه در اینجا حائز اهمیت است، حرکت بدون جهت است، در غیر این صورت ما شاهد پله‌های ایستا بودیم. پله‌ها رونده نیستند لیکن وقتی سوژه خود بدل به ابژه می‌شود واجد دینامیسم خواهد بود. این حرکت جدای حرکت بازنمایی شده توسط آینه است.

در آینه، همچنان یک سوژه وجود دارد. آنچه دیده می‌شود یک ابژه بازنمایی شده است، چنانچه در جامعه-کالا ابژه‌ها همواره بازنمایی می‌شوند. دست بر قضا در جامعه-کالا، همه چیز باید خودش به وحدت دست پیدا کند، گرچه رشد نیروهای مولد، تضاد کار و سرمایه سرانجام هر کالایی را نه‌تنها از مولد بلکه از خودش جدا می‌کند. این جدایی و بیگانگی، ضمن روند خودآگاهی، خود سرچشمه تغییر است زیرا سوژه‌ها از خود جدا می‌شوند یا در جامعه- کالا مستحیل و دستکاری شده می‌شوند و با دیگر چیزها به وحدت و پذیرش می‌رسند یا در این جدایی و بیگانگی، به خاطر وجود فاصله، از انطباق‌پذیری امتناع می‌کنند.

پله‌ها از خود بیگانه می‌شوند، حرکت آنها بدون جهت است زیرا تمایز سوژه/ ابژه تمایز متافیزیکی همسان مُثُل و سایه‌اش نیست.

در یک تابلوی اشر به نام خانه پله‌دار، یک هیچ مطلق برسازنده وجود دارد، چنان که در بطری کلاین، خلئی در درون/ بیرون وجود دارد، این هیچ مطلق نقطه تمایز پله‌ها از یک بیرون است. هر بیرونی برسازنده درون است. لیکن این درون و بیرون از نوع تمایز دو جوهر کاذب که جامعه- کالا در تلاش برای پر کردن یا وحدت‌بخشی آن است، نیست. آنچه هست، یک بیرون برسازنده بدون جوهر است که پله‌ها را به سوژه/ ابژه بدل می‌کند، یک درون/ بیرون می‌سازد. حرکت بر هر پله، حرکت هم به درون است هم به بیرون. حشرات پله تکثیر می‌شوند و به همه جا راه پیدا می‌کنند. آنها تمایز کاذب جواهر جامعه-کالا را برملا می‌کنند، چنان که لحظه رخ دادن یک رخدادگی، مردم کثیر می‌شوند، مردم از مردم متمایز می‌شوند، با یک هیچ‌مطلق برسازنده، درون/ بیرون را می‌سازند، حرکت بدون جهت رخ می‌دهد، پله‌ها از پله‌ها روان می‌شوند، و در هر نقطه‌ای از حرکت، هم در درون هستند هم در بیرون، و عدالت در این شکل می‌گیرد زیرا عادل نمی‌تواند از یک بیرون استعلایی، عدالت را مژده دهد. او همچون مردم تنها می‌تواند در یک نقطه بایستد؛ نقطه‌ای که نه در بیرون است و نه در درون. او هم سوژه است هم ابژه. این نقطه درون/ بیرون خودش عدالت است، نه پیش‌شرط آن!

*دانش‌آموخته رشته دکترای فلسفه، دانشگاه میدل‌سکس

یادداشتی پیرامون کتاب سیاست کافکا: آستانه‌های قانون و میل نوشته بارانه عمادیان

آستانه‌های تفکر

آریا ثابتیان

متون ادبی «پرابهام» به راحتی دستمایه تفاسیری قرار می‌گیرند که با شیوه مد روز، از این ابهام برای ارائه بصیرت‌های شبه‌عرفانی و نظرهای فلسفی عامه‌پسند استفاده می‌کنند. انتشار انبوه تفاسیر کلیشه‌ای و اگزیستانسیالیستی از آثار مدرن ادبی بر همین امر دلالت دارد. به نقل از همین کتاب «... فروکاستن آثار کافکا به یک نظریه یا جهان‌بینی خاص، و خوانش آنها صرفاً در پرتو زندگی و شخصیت او به سادگی می‌تواند به سخیف‌ترین شکل ایدئولوژیزه کردن ادبیات بدل شود- این امری است که در مورد کافکا به راحتی رخ می‌دهد...» متن نزد این تفاسیر، چیزی جز شاهدی برای اثبات نظرهای رمانتیک و «شیک» نیست و نهایتاً به چند جمله قصار در باب «مسکنت انسان مدرن» و «از دست رفتن دنیای قشنگ دیروز» و «ناپدید شدن خداوند در جهان امروز» و... تقلیل می‌یابد. اگر بخواهیم موضوع را سرراست بیان کنیم، «کتاب ملال‌آور و مغشوش» به «نوشته شسته‌رفته» پشت جلد فروکاسته می‌شود؛ لزومی به ذکر نیست که در میان «کتابخوانان»، پدیده پشت‌جلدخوانی خود امر رایجی است.

میل جنون‌آمیز به لذت بردن بی‌حد و حصر (جسمی و روحی) از یک سو، و از سوی دیگر رنج تحقق نیافتن این لذت نامتناهی شبه‌عرفانی و نگرانی مدام از آسیب‌هایی که این لذت‌ها به همراه دارند، در عرصه فرهنگ نیز قابل مشاهده است. کالایی شدن همه چیز، منجمله فکر، برسازنده این اشتیاق دیوانه‌وار برای لذت‌بخش کردن چیزهاست. کتاب و ادبیات نیز همچون تنقلات و موبایل و... به اندازه کافی لذت‌بخش نیست، همه چیز باید اندکی بهتر شود، باید بتوان خصوصیات خوب همه چیز را (همچون نوشابه انرژی‌زا) یکجا در یک بسته عرضه کرد. باید بتوان دیوان زمخت و سنگین حافظ را سبک و خوش‌دست، در قطع جیبی خرید، غزل‌ها را تقطیع کرد تا در اس‌ام‌اس جا شوند، شرح کوتاهی پای آن نوشت تا زحمت تفسیر آن آسان شود. حیاتی که می‌خواهد ذهن و روحش را با خواندن کتاب و نقد «جلا ببخشد» دیگر حوصله سروکله زدن با چندصد صفحه از داستان‌های بی‌سروته و ناتمام کافکا را ندارد، بلکه باید این لذت را فی‌الفور و با غلظت تمام بچشد.

در چنین وضعیتی، گویی نقد نوشتن از پیش امری ناممکن و بی‌مخاطب است، به این خاطر، هر نقد درونماندگاری ناگزیر است در بطن موضوع خاصی که به آن می‌پردازد، بر امکان نقد و تفکر به طور کلی نیز تامل کند. اما چنین تاملی، فقط با نوعی رفت و برگشت قادر می‌شود این خوداندیشی را کسب کند. به بیان دیگر نیست چرا که ناگزیر است شرایط امکان خود را در حین وقوع تفکر بسازد. اندیشه فقط وقتی ممکن می‌شود که همواره از پیش شرایط امکان خود را در درون خود داشته باشد، به همین سبب است که در عین آنکه سراپا حادث و تصادفی است اما نه امری ذهنی و بی‌ارتباط با واقعیت، بلکه عینیتی منفی و سلبی است. آنچه تفکر را ممکن می‌سازد همان عدم انسجام واقعیت است.

به این ترتیب نقد واجد موقعیت هستی‌شناختی ویژه‌ای است. اگر بخواهیم برای نقد و تفکر عرصه‌ای را مشخص کنیم، این عرصه، این فضای خالی، مکانی نابجا است. شاید بهترین راه برای تشریح این نابجایی، پرداختن به خود آثار کافکا باشد. کاراکترهای داستان‌های کافکا، از قصر و محاکمه گرفته تا جلوی در قانون، همواره در موقعیتی از جا دررفته قرار دارند: نوعی آستانه. این آستانه یک فضای مرزی نامعین و مبهم است، و درست به همین خاطر جایی است که عناصر دوسوی مرز، عناصر متضاد و نامتجانس تلاقی می‌کنند و ارتباط می‌یابند. آستانه فضای ناارتباط (non-relation) میان دو عرصه است که آن دو را در عین آنکه جدا نگه می‌دارد به هم پیوند می‌زند. جلوی در قانون به بهترین شکل نشانگر چنین موقعیتی است. برخلاف تصور رایجی که راز چیزها را در هسته آنها جست‌وجو می‌کند، این آستانه است که با نشان دادن پیوند پنهانی دو عرصه تفکیک شده، راز این تمایز را فاش می‌سازد.

بارانه عمادیان از یک سو به پیروی از جان زیلکاسکی و با برجسته کردن مفهوم سفر در آثار و زندگی کافکا، و از سوی دیگر با به کارگیری نظریات جورجو آگامبن نشان می‌دهد چطور به میانجی این آستانه‌ها «...کافکا تمایزهای رایج و سنتی میان درون و برون، خانه و خیابان، تعلق و بیگانگی را آشفته می‌سازد.» در سطحی دیگر، تمایز انسان و حیوان، پیوند وقیح قانون با لذت (در قصر و محاکمه) و... در چنین منطقه عدم تعینی آشکار می‌شود.

اگر بخواهیم از چیزی بیشتر از صرف محتوای نظری کتاب سیاست کافکا سخن بگوییم و مازاد این کتاب را برجسته کنیم، این کتاب تا آنجایی به معنی واقعی کلمه نقد است که تفاسیر رایج و مبتذل مد روز را به تعلیق درمی‌آورد و کذب آنها را آشکار می‌سازد. آن ابهامی که آثار کافکا را دستمایه تفاسیر تاریک‌اندیشانه قرار می‌دهد، در این کتاب شأن حقیقی خود را در چارچوب شرح وضعیت داستان‌ها و کاراکترها و زندگی کافکا بازمی‌یابد هرچند فشردگی مضامین کتاب سیاست کافکا خود به ابهامی دیگر دامن می‌زند که به «سرگردانی» خواننده می‌انجامد. بسیاری از اصطلاحات و مفاهیم نظری این کتاب، وامدار سنت‌های فکری‌ای (نظریات جورجو آگامبن، روانکاوی لکانی و سنت نظریه انتقادی) هستند که پس‌زمینه آن را می‌سازند. فهم این کتاب (به خاطر حجم اندک آن و فشردگی مطالب) نیازمند آشنایی با این سنن نظری است.

در هر حال سرگردانی همچون سرگردانی کاراکترهای کافکا، مشخصه بارز «زیستن» در محدوده عدم تعین است؛ کتاب خواندن و نقد و اندیشه نیز دست‌کم هنوز این بالقوگی را دارند که این سرگردانی را تشدید کنند و تفکر را به مرزها و آستانه‌ها سوق دهند. اساساً این سفر، سفر کاراکترها، داستان و نقدی که بر آن نگاشته می‌شود، در عین صراحت و روشنی، بدون نقطه آغاز و بدون هدف و مقصد است، یا همان طور که از مراد فرهادپور در ابتدای کتاب نقل شده است: «هر یک از داستان‌ها و رمان‌های کافکا... در نهایت روشنی و تمایز و دقت، به معنای واقعی کلمه بی‌سروته است.»

نظر به آنچه گفته شد می‌توانیم به مساله‌ای که در ابتدای این یادداشت مطرح شد بازگردیم، اینکه منظور از خلق شرایط امکان نقد توسط خود نقد چیست؟ گویی این سفر کافکایی و به طور کلی آثار او، در یک سطح، وضعیت خود اندیشه و نقد را ترسیم می‌کنند و زمینه‌ای برای پاسخ به این پرسش فراهم می‌آورند. صفحات نخست کتاب سیاست کافکا: آستانه‌های قانون و میل، نیز بر پیوند درونماندگار آثار کافکا و تفکر به طور کلی انگشت می‌گذارد: «... به نظر می‌رسد هم زندگی و هم نوشته‌های کافکا واجد نوعی رابطه دیالکتیکی با گفتارهای نظری‌اند، آن هم به نحوی که ایجاد نوعی تماس یا اتصالی میان آنها نه‌تنها ایده‌ها و معانی تازه‌ای از دل متن بیرون می‌کشد، بلکه متقابلاً درک مفاهیم و مضامین این گفتارهای نظری را نیز تسهیل می‌کند.»

مساح رمان قصر هرگز مساحی نمی‌کند، مرد روستایی از آستانه جم نمی‌خورد، جوزف کا. میان عرصه قانون و میل در حرکت است، به همین ترتیب کار متفکر (یا حتی هنرمند) خلق مفاهیم و ابژه‌های «خوب» نیست، عزیمتگاه و مقصدی ندارد، یا شاید بهتر باشد بگوییم نیروی پیش‌برنده آن امری ایجابی نیست که در قالب یک نتیجه‌گیری یا جمله قصار به ته برسد، بلکه همین سفر و سرگردانی‌ای است که از نابجایی آن ناشی می‌شود؛ نابجایی‌ای که در بزنگاه‌ها فضایی خالی و آبستن خلاقیت پدید می‌آورد، هرچند در باقی اوقات (کشته شدن جوزف کا. در پایان رمان محاکمه را در نظر بگیرید) باعث می‌شود سوژه (متفکر، منتقد، هنرمند) در همان منطقه عدم تعین نفله شود. خلق رو به پس شرایط امکان، در این بزنگاه‌ها رخ می‌دهد.

این بالقوگی را دارند که این سرگردانی را تشدید کنند و تفکر را به مرزها و آستانه‌ها سوق دهند. اساساً این سفر، سفر کاراکترها، داستان و نقدی که بر آن نگاشته می‌شود، در عین صراحت و روشنی، بدون نقطه آغاز و بدون هدف و مقصد است، یا همان طور که از مراد فرهادپور در ابتدای کتاب نقل شده است: «هر یک از داستان‌ها و رمان‌های کافکا... در نهایت روشنی و تمایز و دقت، به معنای واقعی کلمه بی‌سروته است.»

نظر به آنچه گفته شد می‌توانیم به مساله‌ای که در ابتدای این یادداشت مطرح شد بازگردیم، اینکه منظور از خلق شرایط امکان نقد توسط خود نقد چیست؟ گویی این سفر کافکایی و به طور کلی آثار او، در یک سطح، وضعیت خود اندیشه و نقد را ترسیم می‌کنند و زمینه‌ای برای پاسخ به این پرسش فراهم می‌آورند. صفحات نخست کتاب سیاست کافکا: آستانه‌های قانون و میل، نیز بر پیوند درونماندگار آثار کافکا و تفکر به طور کلی انگشت می‌گذارد: «... به نظر می‌رسد هم زندگی و هم نوشته‌های کافکا واجد نوعی رابطه دیالکتیکی با گفتارهای نظری‌اند، آن هم به نحوی که ایجاد نوعی تماس یا اتصالی میان آنها نه‌تنها ایده‌ها و معانی تازه‌ای از دل متن بیرون می‌کشد، بلکه متقابلاً درک مفاهیم و مضامین این گفتارهای نظری را نیز تسهیل می‌کند.»

مساح رمان قصر هرگز مساحی نمی‌کند، مرد روستایی از آستانه جم نمی‌خورد، جوزف کا. میان عرصه قانون و میل در حرکت است، به همین ترتیب کار متفکر (یا حتی هنرمند) خلق مفاهیم و ابژه‌های «خوب» نیست، عزیمتگاه و مقصدی ندارد، یا شاید بهتر باشد بگوییم نیروی پیش‌برنده آن امری ایجابی نیست که در قالب یک نتیجه‌گیری یا جمله قصار به ته برسد، بلکه همین سفر و سرگردانی‌ای است که از نابجایی آن ناشی می‌شود؛ نابجایی‌ای که در بزنگاه‌ها فضایی خالی و آبستن خلاقیت پدید می‌آورد، هرچند در باقی اوقات (کشته شدن جوزف کا. در پایان رمان محاکمه را در نظر بگیرید) باعث می‌شود سوژه (متفکر، منتقد، هنرمند) در همان منطقه عدم تعین نفله شود. خلق رو به پس شرایط امکان، در این بزنگاه‌ها رخ می‌دهد.

نکته

درهرحال سرگردانی همچون سرگردانی کاراکترهای کافکا، مشخصه بارز «زیستن» در محدوده عدم تعین است؛ کتاب خواندن و نقد و اندیشه نیز دست‌کم هنوز این بالقوگی را دارند که این سرگردانی را تشدید کنند و تفکر را به مرزها و آستانه‌ها سوق دهند. اساساً این سفر، سفر کاراکترها، داستان و نقدی که بر آن نگاشته می‌شود، در عین صراحت و روشنی، بدون نقطه آغاز و بدون هدف و مقصد است، یا همان طور که از مراد فرهادپور در ابتدای کتاب نقل شده است: هریک از داستان‌ها و رمان‌های کافکا... در نهایت روشنی و تمایز و دقت، به معنای واقعی کلمه بی‌سروته است.

یادداشت‌های یک تئوریست-۶

تئورما

روزبه صدرآرا

چرا باید ادبیات را خواند؟ چرا بودلر؟ چرا کمون پاریس؟ پیش از این (این؟ کی؟ کجا؟ از چه حرف می‌زنیم؟) آنچه تحت عنوان نقل (Recit) و خاصه نقل سیاسی می‌فهمیدم یا می‌نامیدم تنها علاماتی نگون‌بخت در اتمسفر پس‌خورده‌ای بود که هیچ‌گونه با چیز دیگری تحت عنوان حیات سیاسی همبستگی نداشت، فقط می‌دانستم چنین چیزی لاجرم وجود دارد؛ و قضیه مربوط به «پیش از این» می‌شد. نمی‌دانم گناه را به گردن که بیندازم؟ بلانشوی فقید؟ لیدیا دیویس مترجم و مفسر؟ هیلیس میلر؟ یا خودم؟ می‌گویند (یا به عبارتی می‌نویسند) نقل متوجه سخن جان به در بردگانی است که باز می‌نویسند... و این جان به در بردگان شمی دارند یا شامه‌ای، تحت عنوان نسل شب، یعنی در شب‌ها بیدارند و بو می‌کشند. شاید نقل، نقل شب باشد. سرچشمه‌های نقل «پس از این» کجاست؟ جوابی که می‌خواهم بدهم به اندازه خود سوال مبهم است. اما از این ابهام گریزی نیست. چرخ چاچی ابهام می‌چرخد و این قطعه شاید سنگ آن چرخ چاچی باشد.

سرچشمه: تخیلات، انگاره، سکوت، امتناع و فراموشکاری.

نقل سیاسی حوزه آگاهی سیاهکارانه‌ای است که از آمیزگی تخیلات، ایده و سکوت، ماشینی برمی‌سازد تا فی‌النهایه به امتناع و فراموشکاری (= سیاه‌کاری) تن بدهد. من از جان به در بردگان حرف می‌زنم و بودلر را به خاطر می‌آورم. این بودلر می‌تواند بودلر شاعر باشد؛ می‌تواند بودلر منتقد باشد. اما به زعم من نقل سیاسی بودلر، پس از این مهم‌تر و حیاتی‌تر است؛ پاریس بودلر، پس از این پاریس دیگری است و بودلر، بودلر دیگری است.

والتر بنیامین وقتی از موتیف‌های شعر بودلر سخن می‌گوید، به دلیل دلبستگی خود بنیامین به پاریس از پاریس بودلر یا به عبارت بهتر از بودلر پاریس سخن می‌گوید.

فکر می‌کنم این ایده بودلر منتقد همواره برای بنیامین واجد اهمیتی ویژه بوده که نقد ادبی باید هوادار، پرشور و سیاسی باشد. بودلر هاله‌اش را در گنداب‌روهای عریض و طویل بلوارهای پاریس گم کرد و چهره پاریس را پس از این دگرگونه نقل کرد. این شاعر و منتقد مدرنیست پاریسی به قول آلن پوی محبوبش، مرد جمعیت بود. مرد جمعیت یعنی بلاغت بلامنازع پیکارهای سیاسی مدرنیستی کمون در شعر و نقد. کمون پاریس بدون مدرنیسم بودلر مخدوش و حتی ابلهانه است. شاید بودلر والتر بنیامین از آن حیث محبوب و ستودنی است که رزمی مدرنیستی را برمی‌سازد تا در بلاغتی جلوه کند که متعلق به مرد جمعیتی است که پاریسی‌ها (پاریسی‌های کمون) او را به عنوان رسای شارل بودلر شاعر، منتقد و استراتژیست اجتماعی می‌شناسند.

سخن از یک غیبت است. یک تهیگاه (آلتوسر:void) است. نقل برجسته‌سازی همین غیبت و همین تهیگاه در حافظه است؛ حافظه جان به در بردگانی که از امتناع و فراموشکاری حافظه حرف می‌زنند. وای به حال جان به در بردگانی که بودلر توده‌های کمون پاریس را به یاد می‌آورند اما امتناع می‌کنند. گرچه می‌دانند آن تهیگاه همچنان برجاست: «... و خون نه بر خاک ایستاد و نه بر آن روان شد». تهیگاه همین جاست. اگر می‌توانی فراموشش کن یا امتناع کن؟!

شاکله نقل سیاسی در حوزه‌ای تحت عنوان تهیگاه شکل و قوام می‌یابد. پس از این ما شاهد حیات سیاسی و بلاغتی همبسته با همان حیات سیاسی (نقل سیاسی) خواهیم بود. بودلر دیگر بودلر شاعر تاریخ ادبیات فرانسه نیست. بودلر دیگر بودلر منتقد تاریخ بلاغت فرانسوی در قرن نوزدهم هم نیست. بودلر ما، بودلر بنیامین است. بودلر ما، بودلر توده‌های کمون پاریس است. بودلر ما، بودلری است که مایه رنجش نیچه است: «بودلر است که تاریخ وعده‌دار می‌گذارد و درست می‌بیند از زورق درد خود، وقتی