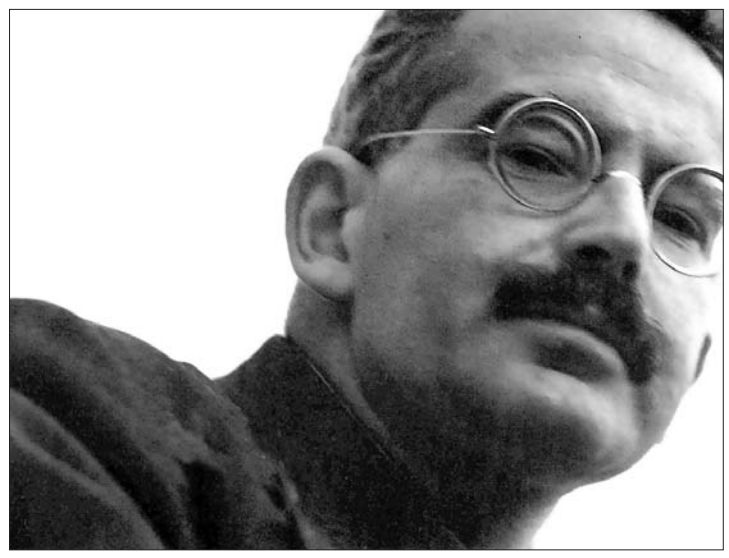
نگاهی به «بایگانی و تن» نوشته آلن سکولا

تصویر تن به رویت بایگانی کاو



روزبه صدرآرا

اگـر این ایده ژان بودریار را قرض بگیریم که عکاسی گونه‌ای نوشتار نور است پس بلافاصله باید بیفزاییـم که نور تـن، یا تن تصویر که در هیئت نوشـتار با حروفی یکسـر بیگانه با آنچه مکتوب می‌نامیم و می‌دانیم، حضور یافته اسـت. پیش از هر چیز باید تکلیف‌مان را با تن معین کنیم، چرا که کتاب عکاسـانه «بایگانی و تن» با زیر عنوان مشـروح «دو جسـتار در جامعه‌شناسی تاریخی عکاسـی» به قلم آلن سـکولا- عکاس و منتقد امریکایی- از تن زیر نور عکس سـخن می‌گوید. بگذارید با میانجی ژان فرانسـوا لیوتار در کتاب «تعریف پسـت‌مدرن» به اندیشـه‌های موریس مرلوپونتی پدیدارشـناس در باب تن نقبی بزنیم. مرلوپونتـی دو تن را از هم متمایز می‌کند؛ یکی تن فیزیولوژیک است که کاملاً پدیداری فیزیکی و زیستمانی دارد و دیگری تن روانشناختی است که با مرگ، یـاد یا تفکر حلول می‌کند و حضور می‌یابـد. کار سـکولا میانین این دو تن اسـت. گرچـه باید ایـن مهم را نیـز بیفزاییم که متون سـکولا در این کتاب از موتیف‌های زیباشناسی نومارکسیسـتی حظـی وافر برده اسـت و بر آن خوش نشسـته است؛ پس سخن بر سر نور تن یا برمـلا و تولید می‌کند. از این حیث برملا می‌کند که گواه روشـنگرانه‌ای بر سنتی اجتماعی است، کـه ما از طریـق رویت (و خوانـش) عکس‌های مجرمـان با آن روبـه‌رو می‌شـویم، و از این باب تولید می‌کند که شـاهد نضج گونه‌ای «عکاسـی در سـایه» هسـتیم یعنی عکاسی‌ای که به دیدار سایه‌نشینان اجتماع رفته چرا که از نور متن مسلط برکنـار مانده‌اند. این دقیقاً به نگره مرلوپونتی در ارتبـاط با تن دوگون (دوگانه) پهلو می‌زند که تن نخسـت، برآمده از تصویر بازنمایانه است (تصویر تنـی که قانون منعاش کرده اسـت)، و تن دوم، گریز از بازنمایی و پیوسـتن به سکوتی که ساکت می‌کند یا به تعبیر سکولا توانش تازه ابزاری به نام عکاسی که سکوت تن ممنوع و فروافتاده را گونه‌ای زیباشناسـی بدیل می‌انگارد. تن تبهکار دقیقاً در میانه این دو تن است؛ تنی در مرز و حد، تنی که هم تن هست (چون قانون برای اثبات حقانیتش آن را برمی‌کشد) و هم تن نیست (چون قانون آن را از زمره تن‌های سالم اجتماع، کار و سرمایه اخراج کرده اسـت). گویی ایـن در میانه بودن، گونه‌ای زیسـتن در تهی‌بود اسـت و بـاز، گویی پژوهش انتقادی سـکولا تاباندن نور عکاسـی بر تبار این تن‌هاسـت. ضرباهنگ فوکویی کار سکولا و توجه او به دو مفهوم مورد علاقه فوکو یعنی تن و بایگانی (آرشیو) عملاً تبارشناسی نیچه‌ای فوکو را در قالب زیباشناسی عکاسانه باز- صورت‌بندی می‌کند و آن را در هیئت یک تبارشناسـی عکاسی در مقیاسی کلان‌تر باز می‌شناسـاند. شاید این اثر (به مفهوم هنـری آن: Qeuvre) پرفورمنـس فوکویـی- نومارکسی موتیف‌های عکاسانه باشد که به همان میزان سیاسـی، انگیزاننده و موضع‌گیرانه است. می‌تـوان ایـن پرفورمنس را در گذرراه‌هـای باتـای، بلانشو، دلوز، گتاری و... نیز پی گرفت. جستار «عکاسی در میانه کار و سرمایه» هم تافته موتیف‌های قطعه‌گون و تمثیـل‌وار والتر بنیامین اسـت، و گویی قطعه‌ای از موزاییک‌های اوست. گرچه اینجا هم شبح فوکو بر سر جسـتار سکولا دور می‌زند و قیقاج می‌رود، اما باید این نکته را متذکر شـد که این جستار گرچه ظاهراً خوانش یک بایگانی از عکس‌های مناطق صنعتی و معادن زغال‌سنگ در کیپ برتون (۱۹۶۸- ۱۹۴۸) است، اما منظره عکاسـانه چنین تزی از بنیامین را پیش چشـم مـی‌آورد: «هیـچ سـندی از تمدن نیسـت که هم هنگام سـندی از بربریت نباشد، و یک سند تاریخی فی‌نفسـه فارغ از این بربریت نیسـت، و بربریـت نیز شـیوه انتقال سـند را، از مالکی به مالـک دیگر، آلـوده می‌کند. بنابرایـن ماده باور تاریخی تا جای ممکن خود را از این سند جدا می‌سازد. وی وظیفه خود می‌داند که در جهت مخالـف با تاریخ حرکـت کنـد.» (ص ۳۳) سکولا کوشـیده است این مضمـون محوری در قطعه بنیامیـن را با خوانش خود از یـک بایگانی گره بزند و بصیرتی همخوان با بصیرت بنیامین را در عرصه عکاسی پیش چشـم ما بنهد. سکولا همخوان و هم‌ساز با بنیامین بر این باور است که وجه مشخصه پروژه عکاسـی در چارچوب فرهنگ بورژوایی، از همان آغاز، یکی رویاپردازی در باب زبانی جهانی بود و دیگری پی‌ریزی و تاسیس بایگانی‌های جهانی و گنجینه‌ها... (ص ۱۸) پس به نظر می‌رسد سکولا سرشـت متناقض و پارادوکسـیکال بایگانی‌ها را دریافته اسـت: تصاویری که از یک سـو منفرد و منفک هستند، و از سوی دیگر یکدست و همگن. سـکولا با رد برداشت‌های عکاسی به مثابه هنر و عکاسـی به مثابه علم از در جنگ وارد می‌شود و با ایجـاز و به گونه‌ای قطعـه‌وار اعلام می‌کند کـه عکاسـی در میانه گفتمان علمـی و هنری معلق است و ارزش فرهنگی ادعایی‌اش را هم بر الگـوی حقیقت علم تجربـی بنا می‌کند و هم بر الگوی لذت و بیان‌گوی زیبایی‌شناسی رمانتیک. (ص ۲۶) و این حرکت بنیامینی سکولا در جهت خلاف تاریخ معهود عکاسی است.

*** بایگانـی و تـن/ آلن سـکولا/ مترجم: مهران مهاجر/ نشر آگه/ چاپ اول: زمستان ۱۳۸۸/ قیمت: ۴۰۰۰ تومان**

نگاه

لیلا صادقی

یادداشتی بر مجموعه شعر «شمس از قونیه با قطار برگشت» *

شمس از قونیه برمی‌گردد

در ایـن مجموعـه، ویژگی‌هایی که جهان متن را شـکل می‌دهنـد، گاهی باعث گسسـت جهان متن از هم می‌شوند و گاهی فضاهای خالی عناصر تشـکیل‌دهنده یک جهان آنقدر زیاد می‌شوند که متن به طور کامل شـکل نمی‌گیرد. اما باز جهانی گشوده و فرار پیش روی مخاطب قرار می‌گیرد که لذت نسبی خواننده را متن ایجاد می‌کند. نام کتاب، نام شعرها، تقدیم‌ها و متن شعر عناصری هستند که با تقابل‌هایشان، پیش‌انگاشت‌هایی را ایجاد می‌کنند و فضاهای خالی گسـترده‌ای را برای خوانش شعر پیش روی مخاطب قرار می‌دهند. در نتیجه عناصر این مجموعه را می‌توان به چهار قسمت تقسیم کرد.

۱- نامگذاری

۱-۱- نام مجموعه شعر

نـام کتاب، متنـی کلان ایجـاد می‌کند که بر خوانش برخـی از خرده‌متن‌ها و نه همه آنها تاثیر می‌گذارد. «شمس»، «قونیه»، «قطار» و «برگشتن» عناصری هستند که نام کتاب را تشکیل می‌دهند که به صورت سـه پدیده (شخص، مکان و وسیله) و یک کنش خلاصه می‌شـوند. پس «شـخصی در مکانی با وسیله‌ای حرکت می‌کند». نام شخص، به دلیل قرارگرفتن در کنار مکان ذکرشـده منجر به تخصیص معنایی می‌شود و پیش‌انگاشت معشوق مولانا یعنی «شـمس تبریزی» را فعال می‌کند. اما پدیده «قطار» که یک وسـیله مدرن امروزی است و همچنین تحریف تاریخ مبنی بر بازگشت شمس از قونیه، باعث می‌شـوند خواننده به واسطه دلالت ضمنی اینچنین استدلال کند که این شمس، همان شمس تبریزی نیست. در اینجا استعاره‌ای ساخته می‌شود بر پایه این تصویر که سفری در پیش است و با گشودن این مجموعه شعر، این سفر آغاز می‌شود.

۱-۲- نام شعر

نام شـعرها گاهی باعث تکمیل متن می‌شوند و گاهی صرفاً به عنوان یک کلیشه باقی می‌مانند. در آن شـعرهایی که نام، جزیی از شـعر است، جهان متن به سـمت انسجام سـاختاری پیش می‌رود و گسست‌های موجود امکان ایجاد بینامتنیت‌های دیگر را ایجاد می‌کنند. از آن جمله می‌توان به شـعر اول مجموعه اشاره کرد: «زمین یک چیز کاملاً شخصی اسـت»(ص۹) که ایـن نام در تقابل با متن شـعر «رفت...» قرار می‌گیرد و بخش‌های ناگفته گسترده‌ای را به جهان‌های ممکن متن تبدیل می‌کند. عناصر ناگفته و حلقه‌های گمشـده در این متن از طریق پیش‌انگاشـت‌های بافتـی و دلالت‌هـای ضمنی غیرقراردادی تکمیل می‌شـوند و یک سناریو ایجاد می‌کنند که همان جهان ممکن شـعر است. عنصر «زمین»، «شخصی بودن» و «رفتن» کلیدهایی را در ذهن فعال می‌کنند که البته نام مجموعه شـعر نیز می‌تواند بر خوانش آنها تاثیر داشته باشد. به این گونه که در نام کتاب، «شخصی از جایی به وسیله‌ای حرکت می‌کند» و در متن این شـعر، نام کتاب در جهت رمزگشایی این شعر دوباره خوانش می‌شود. در متن شعر، تنها یک کنش دیده می‌شود به همراه سه نقطه که از لحاظ دیداری دال بر حرکت هستند، امـا از لحاظ زبانی، دال بر سـکوت و وقفه. پس، با شکل‌گیری یک تناقض، تفسیر چندگانه برای جهان این شعر کوتاه ایجاد می‌شود. حرکت شمس از قونیه با قطار، در زمینی که کاملاً شـخصی اسـت، باعث می‌شود شمس برای همیشه رفته تلقی شود یا در رفتن خود، دچار سکون شود. رفتن در عین سکون، تنها از شخصیتی مانند شمس باورپذیر خواهد بود و در اینجاست که پیش‌انگاشت‌های بسیاری درباره شخصیت شمس در ذهن مخاطب فعال می‌شود.

این تعامل میان نام شـعر و متن شـعر در همه جـای ایـن مجموعـه رخ نمی‌دهـد و در برخـی شعرها در یک مراسم ناموفق، خوانش شعر گرفتار عناصری زائد می‌شـود. به عنوان مثال، در شعری با نام «مرده شور روبان‌های سرخ و آبی را ببرند» (ص ۲۷)، نام به نظر می‌رسد باید جایی با متن شعر تلاقی کند و جهان دیگری بسـازد، اما این کنش رخ نمی‌دهد و به رمزگشـایی نمی‌انجامد، چرا که عناصر قیدشده در نام شعر از جمله «ناسزاگویی»، «روبان» و «رنگ» آنها با عناصر به کاررفته در شعر در تعامل قرار نمی‌گیرند. خواننده برای تفسیر شعر، ناگزیـر روبان‌ها را با عنصر «مو» ارتباط می‌دهد و «ناسـزاگویی» را به دلیل از دست رفتن معشوق تلقی می‌کند، ولی رنگ‌های «سـرخ» و «آبی» در هیچ کجای شعر فعال نمی‌شوند و باز خواننده باید بدون وجود عناصری که سناریوی این متن را فعال می‌کند، خود به نمادسازی‌های ناایستا بپردازد، از آن جمله که «کارون» نام رودخانه اسـت و رنگ «آبی» دلالت بر رودخانه دارد. «شـلیک کردن»، مرگ را تداعی می‌کند و خون به علت مرگ جاری می‌شود، پس رنگ «سرخ»، دلالت بر خون دارد. اما همان طور که پیشتر اشاره شد، این نوع نمادسازی، نیاز به یافتن حلقه‌های دیگری در متن دارد تا این نوع خوانش را تایید کند، در غیر این صورت، این تفسیر، در حد یک تفسیر شخصی باقی می‌ماند.

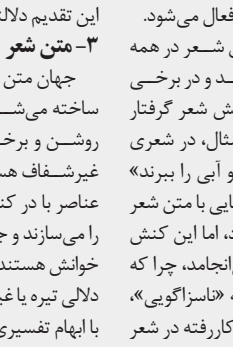
۲- تقدیم‌ها

تقدیم‌های این شعر، فضاهایی شعرگونه می‌سـازند که در جهت ساختن جهان متن قرار می‌گیرند و برخی از آنهـا ارجاعات خارجی هسـتند که شـعر را به بیـرون از خودشان می‌کشانند. این ارجاعات خارجی که به مثابه یک کلیشـه در سـنت ادبی وجود دارند، نقش دلالتمند در خوانش متن ندارند و صرفاً یک نوع تعین عناصر شعری به سمت یک ارجاع خارجی را ایجاد می‌کنند. گویی با خواندن نام شخصی که شعر به او تقدیم شده، ضمیرهای موجود در متن شعر، جنسیت مذکر یا مونث می‌یابند و این به شخصیت‌سازی به وسیله ابزار غیرشاعرانه منجر می‌شود. اما نوع دیگری از تقدیم‌ها در راستای خوانش شعر قرار می‌گیرند، از آن جمله، شـعر «جغرافیا» (ص ۳۳) که دارای یک پانوشت اسـت که حکم تقدیم را نیز پیدا می‌کند: «شـایان در بغلم ناگهان نوشت!» که این عبارت به جای صورت کلیشه‌ای «تقدیم به شایان» بیان شده است. در متن شعر، عنصر «نوشتن نامه» بیان شده است که این دو عنصر تقدیم و متن با هم یک خوانش کلان در سطح یک شعر را ایجاد می‌کنند، در نتیجه این تقدیم دلالتمند تلقی می‌شود.

۳- متن شعر

جهان متن در این مجموعه، به واسطه عناصری ساخته می‌شـود که برخی دارای پیوندهای دلالی روشـن و برخـی دارای پیوندهای دلالـی تیره یا غیرشـفاف هسـتند. به این مفهـوم، گاهی برخی عناصر با در کنار هم قرار گرفتن، جهان بزرگ‌تری را می‌سازند و جزیی از ساختار شعر می‌شوند و قابل خوانش هستند. اما برخی از عناصر دارای پیوندهای دلالی تیره یا غیرشفاف هستند و حضورشان در متن با ابهام تفسیری مواجه است. خواننده در این مواقع نمی‌تواند گره‌های اتصالی این عناصر را با متن بیابد و ایـن گونه به نظر می‌رسـد که این عناصر جدا از ساختار کلی، نقش ایفا می‌کنند.

از آن جمله می‌توان به شـعر «ترجیح‌بند لی» (ص ۱۰) اشـاره کـرد: در فضـای این شـعر، ابتدا سـناریوی آمدن فرد مورد روایت و نشسـتن او در مکانی که راوی پشـت میز نشسـته است، ترسیم می‌شـود. اما ناگهان ورود عنصـری مانند «روحی نفتی»، جدا از ساختار شعر قابل تفسیر خواهد بود و تفسـیر آن وابستگی چندانی به متن ندارد. (ص ۱۰) ایـن نوع عناصر کـه در متن دلالت‌های تیره یا غیرشفاف دارند، گسسـت‌هایی غیردلالی ایجاد می‌کنند که در راستای متنیت شعر قرار نمی‌گیرند. اما پیوندهای دلالی دیگری هستند که از شعر، بافتی منسجم و قابل تفسیر می‌سازند و در عین ایجاد تکثر، منجر به انسجام متنی نیز می‌شوند. در ادامه همین شـعر، بعد از ساختن سناریویی که دو نفر در برابر هم نشسته‌اند، گفته می‌شود: «من از یک زندگی مشترک حرف نمی‌زنم!» در واقع، این عبارت، پیوندی دلالی میان دو شـخصیتی که از قبل ترسیم شده بودند، ایجاد می‌کند که در عین حال، تفسیرهای متفاوتی را در خود دارد. تفسیر اول اینکه رابطـه این دو فرد، یک رابطه عاشقانه نیست. تفسـیر دوم اینکه رابطه این دو نفر یک رابطه عاشقانه اسـت که به ازدواج منجر نشده است. تفسیر دیگر اینکـه رابطه بین این دو نفر یک رابطه زناشـویی شکسـت‌خورده اسـت. این تفسـیرها همین طور گسترش می‌یابند و تکثر روایی در راستای متن ایجاد می‌کنند. در ادامه همین سناریو، عبارات «گریستن»، «ترجیح دادن خانه به خانه» و «ترجیح دادن علف به نیشکر» فضای ترک یک رابطه را می‌سازد و انتقاد عاشق از این ترک مبنی بر اینکه ارزش رابطه قبلی برای معشوق مانند ارزش علف بوده است.



اما به واسطه دلالت ضمنی، نیشکر نیز نوعی علف اسـت، اما دارای ارزش بیشـتری از جانب معشوق. پس معشـوق خانه را که به مثابـه علف بوده برای رسیدن به نیشکر ترک کرده است. این عناصر، هر کدام به گونه‌ای سناریوی زندگی مشترک یا رابطه شکسـت‌خورده را بازسازی می‌کنند و تصویرهایی که ساخته می‌شود، همگی در ساختن جهان متن نقش‌مند هسـتند. عبارت دیگری که در میانه این سـناریو به کار مـی‌رود، «بمب‌هایی اسـت که در قادسیه می‌افتد». این عبارت به دلیل قرار گرفتن در بافت عاطفی موجود که با ارائه تصویر روسری و کیف تقویت می‌شود، از معنای اصلی خود یعنی داستان تاریخی جنگ قادسیه خارج می‌شود و دارای معنایی استعاری با تفسیرهای چندگانه می‌شود، گویی جنگی که در یک رابطه رخ می‌دهد.

در این مجال، به چگونگی ارتباط دلالی عناصر یکی از شـعرها، «معشوق موجی من»، می‌پردازیم که نمونه‌ای موفق از این مجموعه‌شعر تلقی می‌شود.

۱-۳- «معشوق موجی من»

نام شعر، سناریوی فردی را که در جنگ موجی شـده در ذهن فعال می‌کند. این سناریو با ورود به متن جهت خود را تغییر می‌دهد و معناهای دیگری را نیز فعال می‌کند. عنصر «موج موها» و «موج دریا» شعر را در چند جهت موازی قابل خوانش می‌کند. پس از خواندن این سـطرها، نام شـعر تفسیرهای دیگری را نیز به خود می‌پذیرد، از جمله معشوقی که موهایش موج‌دار است و معشوقی که سوار بر موج‌های دریاسـت. اما از آنجا که در متن گفته می‌شـود، با «لهجه دریا حـرف می‌زنم»، مفهـوم «حرف‌های موج‌دار» نیز ساخته می‌شود و این حرف‌ها، برخلاف پیش‌انگاشت‌های ذهنی مخاطب در موج موها رها می‌شـوند. این تصویرهای تودرتو، دارای عناصری هستند که هر یک بر دیگری دلالت می‌کنند.

در بند بعدی شـعر، عناصری مانند «عرشـه»، سـناریوی دریا را تقویت می‌کند و عناصری مانند «بازو» و «رقص»، سـناریوی کنار معشـوق بودن را. این دو سـناریو در عنصر «بندر» به هم نزدیک می‌شـوند و تصویری منسجم ارائه می‌دهند. رقص در کنار بندر، رقص از نوع بندری، عشقی در بندر یا دریایی که به کرانه‌هایش نزدیک می‌شود و بندر یکی از کرانه‌هایش است. در این بند، صدای بوقی شنیده می‌شود که معشوق را دور می‌کند و عنصر «عرشه»، به ساختن این سناریو کمک می‌کند که معشوق بر عرشه کشتی روی دریایی مواج ایستاده است و از راوی دور می‌شود. اما این دور شدن، لزوماً شکلی عینی ندارد و می‌تواند شکلی ذهنی هم داشته باشد، چون راوی با تکیه دادن زانوهایش به بوق، احساس می‌کند صدای معشوق دور می‌شود. درواقع، صدای بوق کشتی، مانع از شنیدن صدای معشوق می‌شود. اما این هر دو تفسیر در متن شعر امکان‌پذیرند و هیچ یک لزومـاً بر دیگری برتری ندارند و این به دلیل همنشینی مناسب و جانشینی دلالتمندی است که جهان متن را می‌سازد.

راوی بر این باور است که رقص در عزا بندری نمی‌شود. گویا بندری شدن یا در معنای دوم عبارت، به ساحل رسیدن متعلق به سناریوی شادی است و در عزا کسی بندری نمی‌رقصد. همنشینی کلمات «رقص»، «عـزا»، «بندر» به گونه‌ای اسـتعاری، سناریوی فراق عاشق و معشـوق را ارائه می‌دهد که با رمزگشایی این استعاره، شعر دارای دو سطح روساختی و زیرساختی می‌شود. نقطه عطف شعر با ورود عنصر «تیر خوردن» شکل می‌گیرد که معنای اولیه متداعی نام شـعر، یعنی «موجی شـدن در جنگ» را دوباره فعال می‌کند: «تیرخورده و حافظه داشت». عناصر شعر، با مهارت طوری کنار هم قرار می‌گیرند که جهان‌های متفاوتی که شکل می‌گیرد در یکدیگـر تداخل نمی‌کنند، بلکه به موازات هم حرکت می‌کنند و در برخی نقاط یکدیگر را قطع می‌کنند. بعد از برگشت معنای اولیه، دوباره شعر به معناهای دیگری که ساخته بود، برمی‌گردد و عناصر «دریا»، «خلیج» و «کابین کشـتی» سناریوهای پیشتر ساخته را فعال نگه می‌دارند.

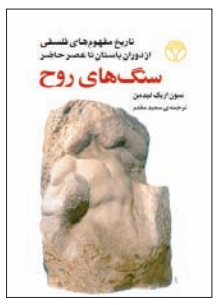
سـطر پایانی شـعر، سطری اسـت که تمام معانی متکثر را در یک جا جمع می‌کند اما یکی نمی‌کند و همچنان بر تکثر خوانش آنها می‌افزاید و پایان‌بندی شـعر در راسـتای «دلالت متنی»، ساختار شـعر را کامل می‌کند: «می‌خواهم بروم توی دهان معشـوقه‌ام!». عنصر معشـوقه در این سـطر دیگر فقط به یک معشـوقه انسانی اشاره ندارد و سـناریوهای بسـیاری را فعال می‌کند از جمله توی دریا غرق شدن، توی کلمات شعر غرق شدن، در حافظه مختل معشوق تیرخورده از عشق گم شدن و بسیاری از تعابیر دیگر. روی هم رفته، همنشینی و جانشینی کلمات و پرهیز از استفاده مـداوم از حوزه‌های مفهومی مشـابه، فضای این شعر را به گونه‌ای گسترش داده که یک سناریوی واحد به شکل‌های متفاوت ارائه می‌شود و خواننده برای رسـیدن به متـن، از راه‌های متفاوتی که به واسـطه عناصر شکل‌دهنده متن ایجاد می‌شوند، حرکت می‌کند.

*** «شمس از قونیه با قطار برگشت» سروده محسن بوالحسنی (انتشـارات نوح نبی) به تازگی در بخش شعر نو (نیمایی و سپید) به مرحله پایانی چهارمین دوره کتاب سال شعر جوان (قیصر امین‌پور) راه یافته است.**

جواد لگزیان

تاریخ مفهوم‌های فلسفی از دوران باستان تا عصر حاضر

سنگ‌های روح



هنگامی که سنگی واقعی را مشاهده می‌کنیم، چه در ذهن داریم؟ ارسـطو پاسخ می‌دهد: این نه خود سنگ بلکه فقط صورت آن است که در ذهن است. از دیدگاه لیدمن آنچه می‌بینیم همان سنگ است اما از جنبه‌ای اساسی با آن تفاوت دارد؛ سنگِ ذهنی فاقد ماده است. وقتی سنگ‌ها را مشاهده می‌کنیم، صورت‌هایشان در ذهن‌مان وجود دارند، اما ماده‌ای که به آنها سنگینی می‌بخشد تنها در واقعیت وجود دارد.رابطه میان ماده و صورت به ظاهر روشن است اما اگر دقیق‌تر به آن بنگریم رازآمیزی‌اش آشکار می‌شود؛ صورتِ درونی از صورتِ بیرونی جداست اما گویی این دو یکپارچه‌اند، و محتوای یک صورت بی‌درنگ در پیکر صورتی نو پدیدار می‌شـود که به نوبه خود محتوایی خاص خود دارد و به همین شکل تا بی‌نهایت.سون اریک لیدمن اندیشمند سوئدی جست‌وجو بـرای یافتن مفاهیم ماده، صورت و محتوای آن، یعنی یافتن آن صورتِ درونی را که حجاب صورتِ بیرونی پنهانش می‌کند در طول تاریخ تا امروز مورد بررسی قرار داده و چشم‌اندازهایی نو برای محققان در این باره پدید آورده است. «سنگ‌های روح» کتابی از انتشارات پژواک با ترجمه سعید مقدم، پژوهشی است در تاریخ مفاهیم فلسفی ماده و صورت و محتوا و شـرح بخش‌های مهمی از تاریخ تحول آنها به قلم سـون اریک لیدمن.کتاب متشکل از سه پاره است که در مجموع شامل ۱۱ فصل و یک پسگفتارند. پاره یکم با عنوان سنت‌ها سه‌فصل را دربرمی‌گیرد که به مفهوم‌های کلاسیک صورت و ماده تا پایان سده‌های میانه می‌پردازند. پاره دوم که «مدرنیته» نام دارد، شامل چهار فصل است که دوره‌ای را شرح می‌دهند که اندیشه پیشرفت پدید آمد و به اوج پرباری و شکوفایی خود رسید. در پاره سوم کتاب که «اقتدارگرا و بی‌قدرت» عنوان دارد، دیگر چشم‌انداز تاریخی غالب نیست و بحث در عصر حاضر دنبال می‌شود.

از نگاه لیدمن گذشته به یک معنا زباله‌دان عظیمی از وسایل کهنه و فرسوده است. اما در میان این بقایای بی‌ارزش، اجناسی وجود دارند که ممکن است دوباره مرتب و استوار شوند و آنگاه از اثاثیه موجود عصر حاضر کارایی بیشتری داشته باشند. تاریخدان در نگارش تاریخ اندیشه‌ها پیوسته گرایش‌های فکری را کشف می‌کند که فراموش شده‌اند یا زیر لایه‌ای از اتهامات ناعادلانه پنهان شده‌اند. نور شدید زمانِ حال به سادگی می‌تواند دید انسان را تار کند. اما نگاه در تاریک روشنِ گذشته باز می‌شود. نباید فراموش کنیم که آینده مکانی بی‌نورتر از تاریخ است. تاریخ هیچ راه‌حلی برای آینده ارائه نمی‌کند، اما به ما یاری می‌رساند آنچه را در محدوده امور ممکن و محتمل وجود دارد، بهتر ببینیم.با این منظر است که مسیر برگزیده لیدمن از تاریخ آغاز می‌شود و به انسان‌شناسی فلسفی ره می‌سپرد چراکه انسان‌شناسی فلسفی درباره انسان هم به عنوان موجودی زنده و هم بسان سازنده اجتماع می‌اندیشد. افزون بر این، تعمق در مورد ویژگی‌های دانش، اخلاق و توانایی ساختن مصنوعات برای این رشته اهمیت اساسی دارد.

به این ترتیب کتاب جنبه‌های فراوانی دارد، هم مطالعه‌ای تاریخی است و توصیفی از راه پرپیچ و خم از افلاطون و ارسطو تا دوران حاضر و هم جدلی پرشور و انتقادی درباره مفاهیم فلسفی و نیز اندیشیدن در مورد شیوه دستیابی انسان به دانش و خلق آثار هنری.

لیدمن با توصیفی دقیق از سـیر تحول مفاهیم ماده، صورت و محتوا بر این نکته تاکید دارد که واقعیت تنها بسان صورت‌ها دریافتنی می‌شود: آدمیان در قالب صورت می‌بینند، در قالب صورت می‌اندیشند و صورت‌ها را خلق می‌کنند. آنچه آدمی انجام می‌دهـد، بـر آنچه می‌بیند تاثیر می‌گذارد، آنچه او می‌بیند بر آنچه انجام می‌دهد اثر می‌گـذارد. مـا جهان بیرونی را - که خود محصولی طبیعی از آنیم - به کمک جهان دیگری می‌فهمیم که خود آن را سـاخته‌ایم. و صورت دارای صورتی درونی است که می‌تواند محتوا خوانده شود. انسان می‌تواند از محتوا بسان چیزی کاملاً جدا از صورت سخن بگوید، به آن نحو که محتوای گزارش‌شده رمانی از خود آن رمان جداست. اما صورت رمان خود نوعی معنا یا مضمون، یعنی محتوا، دارد.

به این ترتیب رابطه پرماجرای میان صورت و ماده پدیدار می‌شـود. این رابطه در تکنیـک و علوم طبیعی و همچنین در امور بشـری دیگـر ادامه می‌یابد. هنر به طور اجتناب‌ناپذیر مساله ماده خاص خود را دارد. جامعه مجموعه‌ای عظیم از صورت است. این صورت‌ها را ممکن است رسوم، نهادها، سازمان‌ها، شکل‌های اداره آن و... بخوانیم.

پس ماده به تعبیر لیدمن گِل بی‌کنش و لَخت جهان ماست. کوزه را به هر شکل و صورتی نمی‌توان ساخت. تکنیک جدید آزادی، انتخاب را افزایش می‌دهد اما آن را هرگز ناکارنمند نمی‌کند. دانش و شناخت جدید راه‌های جدید را می‌گشاید، اما این راه‌ها بی‌شمار نیستند. واقعیت کسی را که آزادی‌های بی‌ملاحظه برای خود قائل شود، پس می‌زند. هر سازه‌ای که می‌سازیم خواه با کلمه یا با محاسبه، خواه با فولاد یا با نُت همواره با حد و مرزی معین برای عملی بودن روبه‌رو است.

انسان‌شناسی لیدمن بر آن است که انسان جزیی از طبیعت است. با این همه خود را از آن بیگانه می‌سـازد. انسـان این کار را از همان لحظه‌ای انجام می‌دهد که درباره ماهیت یا ذات آن پرسش می‌کند. طبیعت را فراسوی آن طبیعتی که خود می‌تواند ببیند؛ طبیعتی که مستقل از اوست، جست‌وجو می‌کند. اما هم‌هنگام مناسبات مطلقاً انسانی خود را به آن تسری می‌دهد. او به طبیعت تجسم انسانی می‌دهد. همچنین انسان جزیی از جامعه و جامعه جزیی از اوست. با این همه می‌تواند از آن فاصله بگیرد و آن را بسان امری همزمان کاملاً بیگانه و بسیار آشنا بفهمد.به باور لیدمن، حتی نزدیک‌ترین امر به انسان، یعنی «من» خود او، همچون ساختمانی نیست که انسان بتواند در آن آزادانه از اتاقی به اتاق دیگر برود. آنجا خانه انسان است اما باز هم خود سرور آن نیست. انسان به بسیاری چیزها در آن دسترسی دارد اما بسیاری چیزها نیز دست‌نیافتنی و فهم‌ناپذیر باقی می‌مانند.در اینجا لیدمن از پیروان رمانتیسم آلمانی و واژه مورد استفاده آنها یعنی «das Unheimliche» به معنای «وحشتناک و رازآمیز» کمک می‌گیرد کـه مضمـون دوگانه‌ای دارد که به یک معنا واقعاً به فرد تعلق دارد و به معنای دیگر بر امری دلالت دارد که به طرزی رازآمیز هراس‌آور باقی می‌ماند. و می‌نویسـد: انسان نوعی نتیجه طبیعی تکامل زیست‌شناختی طولانی است. اما به‌رغم این طبیعی بودن، موجودی است که فهمش دشوار است. او همچون پاندورا آمیخته‌ای از خاک و آب است و همزمان قادر است هرگونه اندیشه قابل تصور سعادت‌بخش یا بدبختی‌آور را هم به همنوعان و هم به درون خود بپراکند.بنابراین لیدمن هشدار می‌دهد انسان خردمند و هوشیار ماده را فراموش نمی‌کند زیرا فقط با این بینش که ماده محدودیت‌های خاص خود را دارد، آزادی بیشتری کسب می‌کنیم تا زندگی و جهان را چنان که می‌خواهیم شـکل دهیم. لیدمن تصریح می‌کند واژگانی مانند «صورت»، «محتوا» و «ماده» به این منظور وجود دارند که جهان را برای انسـان زیسـت‌پذیر کنند. «qi» به چینی و «rūpa» به سانسـکریت همین نقش را دارند، هرچند این دو واژه در این زبان‌ها هم بر صورت و هم بر ماده دلالت دارند. باری آنها را می‌توان کمابیش با نیروی صورت‌ساز خود ماده قیاس کرد. همه این واژه‌ها برای شیوه‌ای که انسان پرسش‌های خود را مطرح می‌کند و پاسـخ آنها را می‌یابد، اهمیت دارند. این واژه‌ها به او کمک می‌کنند دریابد وقتی خانه می‌سازد یا کوزه‌گری می‌کند، چه انجام می‌دهد. انسان نمی‌تواند بدون آنها هسـتی خود را سـامان دهد، و با این همه پیوسته از چنگ او می‌گریزند. به عبارتی دیگر با نگاهی به صدر این معرفی، لیدمن معتقد است سنگ‌ها در روح وجود دارند. اما بیرون در واقعیت نیز وجود دارند، هم بسان مانعی برای آزادی ما و هم بسان ابزاری برای آن، بیگانه با ما و بازهم جزیی از ما.

عطایی

مدیریت دانش

دومین شماره نشریه «مدیران و روسا» منتشر شد. این نشریه با هدف فرهنگ‌سازی، الگوسازی برای نسل مدیران آینده، مستندسازی و مکتوب کردن تجربیات مدیران ایرانی، بر اساس مدل «مدیریت دانش» منتشر می‌شود.

در این شـماره مصاحبه و یادداشـت‌هایی از ابوالفضل کزازی، محمدرضا نعمت‌زاده، محمود جراحی، محمدمهدی طوفانی‌نـژاد، فریدون وردی‌نژاد، غلامرضا موذنی، حسـن بیگی، محمدرضا انصاری، مهدی کرباسیان، مسعود دانشمند، هادی اویارحسین و گلرخ آذرمی به چاپ رسیده است.پرونده ویژه این شماره تحت عنوان «مدیرماه» به عوامل موفقیت مهندس نعمت‌زاده در سال‌های طولانی مدیریتش پرداخته است.