سی‌نمای اندیشه-۲

زیستن در عشق، زیستن در خوشی

محسن خیمه‌دوز
khaimehdooz@gmail.com

پیشتر عنوان شد شبه‌فیلم توهم فیلمسازی است. شبه‌فیلم، به جای تولید دانایی و زیبایی، بلاهت و زشتی تولید می‌کند؛ بلاهت در بازیگری، کارگردانی، فیلمبرداری، فیلمنامه‌نویسی و زشتی در خلق اثر سینمایی. خطرناک‌ترین وضعیت زمانی است که شبه‌فیلمسازان غیرسینمایی، خود را هنرمند و کار خود را یک اثر هنری بدانند. در این حالت است که وضعیت اسفبار «جهل مرکب» پدید می‌آید یعنی وضعیت آن که «نمی‌داند که نمی‌داند». در چنین وضعیت اسفانگیزی، بازیگر فکر می‌کند بازی کرده، کارگردان فکر می‌کند کارگردانی کرده، تماشاچی فکر می‌کند فیلم دیده و تفریح کرده و سینمایی‌نویس هم فکر می‌کند موضوعی برای سینمایی‌نویسی (که به غلط به نقد فیلم‌نویسی مشهور شده) پیدا کرده و در این میان همه برادروار با شبه‌فیلم کنار آمده و روزگار می‌گذرانند. شبه‌فیلم به این ترتیب گامی جدی در تثبیت عقب‌ماندگی فرهنگی است. شبه‌فیلم‌هایی که تولیدات‌شان بدون هیچ مانعی روبه فزونی است. (چنین فاجعه‌ای در تئاتر هم در حال اجراست.) با این حال می‌توان از منظر تولید یک اثر هنری این پرسش را مطرح کرد که آیا آگاهی به این مسائل عمدتاً تئوریک، حتی به فرض صحت، به تولید یک اثر هنری مقبول و باارزش می‌انجامد؟ آیا هنرمندانی که آثار هنری باارزش خلق کرده‌اند قبل از آن، فلسفه هنر یا فلسفه فیلم یا فلسفه موسیقی می‌دانسته‌اند؟ پاسخ منفی است زیرا خلق یک اثر هنری قبل از هر چیز به خلاقیت هنری و برخورداری از یک استعداد هنری نیازمند است، مثل صدای خوب یا نوازندگی خوب یا بازی خوب یا ایده‌سازی خوب. (در فیلمسازی، نقاشی، مجسمه‌سازی، تئاتر، گرافیک، خطاطی، نویسندگی و...) بنابراین آیا باز هم می‌توان ادعا کرد توجه به این‌گونه مباحث تئوریک ضروری است؟ پاسخ مثبت است. اگر پاسخ مثبت است، این ضرورت از کجا ناشی می‌شود؟ پاسخ این است که:

- اولاً تمام هنرمندان بزرگ هنگام خلق آثار مطرح و ماندگار هنری‌شان، در کنار وجود عنصر خلاقیت، مطالعات سنگین و جدی داشته‌اند. باخ به ازای هر صفحه نت که می‌نوشت حدود ۱۵ صفحه مطالب تئوریک فلسفی و ریاضی می‌خواند و امروزه رد پای برخی معادلات دیفرانسیل را در نت‌هایی که برای آثار معروفش نوشته، پیدا کرده‌اند.[1] آیزنشتاین به ازای هر فریم تدوین حدود ۲۰ صفحه مطلب تئوریک و فلسفی می‌خوانده و استنلی کوبریک حجم تحقیقات و مطالعاتش پیش از نوشتن هر فیلمنامه در حد دو یا سه پژوهش دانشگاهی در حوزه ادبیات و فلسفه بوده است. فریم‌های زیبا و ماندگاری که در فیلم ادیسه ۲۰۰۱ می‌بینیم حاصل همین مطالعات سنگین به علاوه خلاقیت هنری او بوده است. پلان‌های آغازین همین فیلم، برساخته سینمایی مفهوم نیچه‌ای «عمق سربالا» است که با دشواری و البته به زیبایی به تصویر درآمده است. بنابراین آثار تولیدی هنرمند مستعد با مطالعه، بهتر و بیشتر از هنرمند مستعد بی‌مطالعه ماندگار می‌شود.

- ثانیاً سیر تولید آثار هنری، به ویژه سینمایی همواره رو به صعود نیست بلکه رو به نزول هم هست. در این صورت اگر از علت و دلیل این اتفاق پرسش شود، دیگر نمی‌توان با مراجعه به استعداد هنری هنرمند، پاسخ‌دهی مطلوب را انجام داد زیرا پاسخ‌دهی در این‌گونه موارد نیاز به دو نوع ذهنیت دارد؛ ذهنیت تحلیلی- تئوریک برای نقد روش‌ها و پیش‌فرض‌های غلطی که خواسته و ناخواسته مولد اثر هنری مبتذل شده‌اند و دیگری ذهنیت کارشناسی برای فهم آسیب‌ها و ایرادهای فنی و تخصصی و حاشیه‌ای هر اثر هنری. پس از انجام دو پژوهش متفاوت «نقد» و «آسیب‌شناسی» در مواجهه با آثار نامطلوب است که سیر نزولی تولید آثار هنری اولاً متوقف می‌شود و ثانیاً به سمت بالندگی تغییر مسیر می‌دهد. ضرورت توجه به مطالب تئوریک، هم در خلق آثار هنری و هم برای فهم علل و دلایل انحطاط آنها از همین جاست. یک تجربه تاریخی از دو دهه اخیر در یک حوزه غیرهنری مطلب را واضح‌تر نشان می‌دهد. سال‌ها قبل روزی خبرنگاری از یکی از مدیران ایران‌خودرو پرسید چرا فکری برای مشکلات ماشین پیکان نمی‌کنید، مردم از این ماشین راضی نیستند.

پاسخ این مدیر بسیار جالب بود؛ پاسخی که اساس شکل‌گیری شبه‌فیلم در سینمای امروز ایران هم هست. او گفت ماشین پیکان اتفاقاً ماشین بسیار کارآمد و خوبی است دلیلش هم این است که مردم برای خریدن آن در صف ایستاده‌اند و خود ماشین هم در بورس خرید و فروش بازار خودرو قرار دارد. و البته او درست می‌گفت، درست نه به این معنی که ماشین پیکان ایرادی نداشت بلکه درست به این معنی که پیکان تنها ماشین موجود قابل خرید و فروش در جامعه بود ولی آن مدیر از این بازار آشفته تک‌محصولی غیررقابتی ماشین نتیجه گرفته بود که هجوم مردم برای خرید پیکان به معنای خوب بودن پیکان و بی‌نقص بودن آن است. شبه‌فیلم هم دقیقاً با همین ترفند (شبه‌منطق) و با فرار از نقد و آسیب‌شناسی به پارادایم مسلط و اسفانگیز سینمای امروز تبدیل شده است. شبه‌فیلم فارغ از هر گونه خلاقیت هنری تماماً در خدمت ترویج لمپنیسم سینمایی قرار گرفته (لمپنیسم بازیگری، لمپنیسم دراماتیک، لمپنیسم روایتگری، لمپنیسم کارگردانی و...).

پی‌نوشت:

1-Strosberg, Elian, Art and Science, UNESCO, 1999

استادی از آلمان

هایدگر؛ کودکی و امر آغازین

رودریگر زافرانسکی
ترجمه: سیاوش جمادی

آن تندبادی که از ورای اندیشه هایدگر می‌وزد- همچون همان تندبادی که هنوز پس از گذشت هزاران سال از جانب اثر افلاطون بر ما می‌وزد- از آنِ قرن ما نیست. این تندباد از آغازینه می‌خیزد و آنچه پس پشت می‌نهد چیزی است به کمال که چونان هر چیز کاملی در آغازینه پس می‌افتد.

هانا آرنت

حقیقت باید بتواند از این جهان به همان سان که باورش داشته‌ایم آهنگ سفر کند، ورنه آن حقیقت بی‌جهان خواهد ماند. جهان از آن رو چنین سترون شده است که اندیشه‌های مصنوع به وفور در پهنه آن بی‌انگاره و بی‌مکان پرسه می‌زنند.

ارهارت کستنر

بدون انسان، هستی خاموش خواهد بود. هستی آنجاست اما آن دیگر هستی راستین نیست.

الکساندر کوژو

مارتین هایدگر در سال ۱۹۲۸ یعنی زمانی که مشهور شده بود به مدیر سابق مرکز علمیه دینی در کنستانتس[1] جایی که سال‌هایی را به عنوان یک شاگرد در آن گذرانده بود، چنین نوشت: «شاید فلسفه با قوت و پافشاری هر چه بیشتر نشان می‌دهد که آدمی تا چه حد آغازگری بیش نیست. فلسفه‌ورزی نهایتاً معنایی جز آغازگر بودن ندارد.» ستایش هایدگر از امر آغازین، باب تفاسیر بسیاری را گشوده می‌دارد. او آرزومند آن است که استاد آغازگری باشد. در آغازینه‌های فلسفه یونان بود که او آینده‌ای گذشته را می‌جست و در زمان حالیه بود که او امیدوار بود در دل زندگی به جایی ره یابد که در آن فلسفه همواره از نو آغاز شود.

این امر در یافت حال[2] حادث می‌شود. او هر فلسفه‌ای را که مدعی است از تفکر آغاز می‌شود به نقد می‌کشد. او مدعی است فلسفه در واقعیت از یافت حال، از حیرت، از خوف، از پروا، کنجکاوی و بهجت آغاز می‌شود.

نزد هایدگر یافت حال پیوندگاه زندگی و تفکر است. در این نکته که هایدگر به شدت با پژوهش در پیوند زندگی و تفکر در مورد شخص خود مخالف بود، نوعی طنز و رندی نهفته بود. او خود یکی از سخنرانی‌هایش را که در باب ارسطو بود با این جمله صیقل‌یافته آغاز می‌کند: «زاده شد، کار کرد و مرد.» این گونه بود که هایدگر امید داشت مردم درباره خودش سخن بگویند. بی‌تردید زیستن برای فلسفه و شاید ناپدید شدن در دل فلسفه خودش رویای بزرگ او بود. این خود به آن حالتی وابسته است که شاید در زمان حالیه کاشف از آن چیزی است که بسی پیگیرانه و از آنجا در جست‌وجوی امر نهان است. زندگی خود می‌تواند بسی پیگیرانه باشد. هایدگر در باب یافت حال خود می‌گوید: «دازاین پرتاب شده است.» و هستی «همچون باری آشکار می‌شود»، زیرا آیا دازاین به منزله دازاین در اینکه بخواهد به کسوت دازاین درآید یا نه، آزادانه تصمیم گرفته و آیا هرگز قادر به اخذ چنین تصمیمی است؟ (هوز: ۱- ۲۲۸/۲۷۰)[3]

هایدگر به ژست پرابهت علاقه‌مند بود. هم از این رو نمی‌توان به یقین گفت آیا او از تمدن غربی سخن می‌گوید، یا از خودش؟ آیا مراد وی وجود بماهو وجود است یا صرفاً وجود خودش؟ لیکن به شرط اعتبار این اصل که فلسفه نه از فکر که از حال آغاز می‌شود پس به اندیشه‌ها نه‌تنها در آوردگاه نزاع با یکدیگر بلکه در صحنه رفیع فرادهش نیز باید وارد شد. البته هایدگر به فرادهش وابسته بود. اما این وابستگی به جهاتی بود که به زندگی او راجع می‌گشت. این همه به وضوح او را مجاز نمی‌دارد که ورود خاص خود را به جهان به منزله نوعی عطا و دهش یا ورود متعهدانه تجربه کند، بلکه این ورود باید نوعی تصادف بوده باشد یا به بیانی دیگر اقتضای یافت حالیه او.

اما مسکیرش اواخر قرن نوزدهم، آنجا که هایدگر در ۲۶ سپتامبر ۱۸۸۹ زاده شد و ایام کودکی خود را در آن گذراند و همواره شوق بازگشت به آن را در سر داشت، آن جهانی نبود که وی خود را پرتاب‌شده در آن می‌یافت. او تنها زمانی که از این جهان مانوس و بومی که همچون سپر بلای او در برابر مفروضات مدرنیته بوده، برکنده شد، خود را پرتاب‌شده یافت. فراموش نباید کرد که ورود به جهان با زاده شدن تمام نمی‌شود. انسان در طول زندگی چندین بار متولد می‌شود و چه بسا توان گفت که هرگز به تمامی به جهان اندر وارد نمی‌شود.

اما اکنون اجازه دهید در نخستین زایش هایدگر درنگ کنیم.

پدر مارتین هایدگر، فردریش هایدگر چلیک‌ساز و خادم کلیسای کاتولیک سن‌مارتین در مسکیرش بود. او در سال ۱۹۲۴ مرد. تقدیر چنان بود که وی گسست پسرش را از کاتولیسیسم شاهد باشد، اما او آنقدر زنده نماند که گسست فلسفی پسرش را نیز ببیند. مادر هایدگر در سال ۱۹۲۷ مرد و مارتین هایدگر نسخه شخصی خود از Sein und zeit (هستی و زمان) را در کنار بستر مرگ مادر نهاد.

مادرش اهل روستای مجاور گوگینگن بود. هرگاه که بادهای سرد از فلات‌های آلپ سوابیایی به جانب مسکیرش سرازیر می‌شوند، مسکیرشی‌ها می‌گویند: «باد از جانب گوگینگن می‌آید.» چندین نسل از اجداد مادری هایدگر در آنجا در ناحیه زراعی زیبای لوخ بایرن‌هوف زیسته بودند. در سال ۱۶۶۲ به یکی از این اجداد به نام یاکوب کمپ از جانب تیول صومعه سیسترسین در والد نزدیک پولندورف زمینی رسیده بود. پدربزرگ هایدگر در سال ۱۸۳۸ در ازای ۳۸۰۰ گیلدر زمین را از گرو تیول‌داران کلیسا درآورد، لیکن خانواده هایدگر در امور روحانی همچنان تحت قیمومیت کلیسا باقی ماندند.

نیاکان پدری هایدگر صنعتگران و دهقانان کوچک بودند. آنها در قرن هجدهم از اتریش به مسکیرش آمده بودند. مورخان محلی بر وجود مناسبات گسترده بین دو خانواده مگرل و کرویتسر صحه نهاده‌اند. نامدارترین کشیش قرن هفدهم آبراهام سانکتاکلارا از یکی از این دو خاندان و کنستانتین کرویتسر آهنگساز از این خاندان دیگر برخاست. همچنین خانواده هایدگر با کنراد گروبر نیز که مراد روحانی هایدگر در مرکز علمیه کنستانس بود و بعدها اسقف اعظم فرایبورگ شد، نسبتی دور داشت. مسکیرش شهری است کوچک که در همان دریاچه کنستانس و کوه‌های آلپ در سوابیا و دانوب علیا- ناحیه‌ای بی‌باد و سابقاً فقیر در امتداد مرز میان آلمانیا و سوابیا- واقع شده است. سرشت آلمانیک به تفکر، اندوه و در خود فرو رفتن گرایش دارد، در حالی که سرشت سوابیایی فرحناک‌تر، گشاده‌تر و نیز رویاپرورتر است. نخستین به طعن و کنایه و دو دیگر به هیجان‌های عاطفی گرایش دارند.

هایدگر بهره‌ای از این هر دو سرشت در خود دارد.

شخصیت‌هایی که او آنها را همچون دلیل راه خویش برگزید، فردریش هولدرلین و یوهان پیتر هبل بودند که اولی سوابیایی و دومی آلمانیک بود. از نگرگاه هایدگر این هر دو در حالی که سرشته خاک خود بودند در جهان بزرگ تا مراتب اعلی پرکشیدند. او خود را نیز به همین‌گونه می‌انگاشت: او اشتیاق آن داشت که «بر پهنه آسمان گشوده شود و همزمان در خاک تیره ریشه داشته باشد.»[4] (ت، ۳۸)

هایدگر در سال ۱۹۴۲ در تفسیر یکی از سروده‌های دانوبی هولدرلین به نام ایستر سخنرانی کرد. یادداشتی که به دست‌نوشته سخنرانی منضم بود که بعداً در متن چاپ‌شده درج نشد. «شاید تقدیر مقرر بود که هولدرلین شاعر باید تاثیری تعیین‌کننده بر تفکر انتقادی کسی بگذارد که پدربزرگش مطابق اسناد و مدارک درست در زمانی زاده شد که سروده «ایستر» در اویلی (یعنی در آغلی در یک مزرعه) واقع در کرانه جلگه‌ای دانوب علیا و در دامن فرسنگ‌های بلند زاده شد.»[5]

آیا هایدگر از خود اسطوره‌سازی می‌کند؟ آنچه مسلم است کوشش او برای پرداختن زمینه‌ای است که دوست داشت از آن بهره‌مند باشد؛ شکوه هولدرلین بر فراز دناوهاوس و دامن قصر ویلدنشتاین پایین‌تر از مسکیرش، جایی که خانواده هایدگر در قرن هجدهم در آن می‌زیستند. آن خانه هنوز پابرجاست و سکنه آن گزارش می‌کنند که پروفسور بارها با کلاه آفتابگردانش از این محل دیدن کرده است.

در نزدیکی دناوهاوس و قصر ویلدنشتاین، بویرون با صومعه جندیکتی مشهورش برپاست. زمانی این صومعه، صومعه اصول آگوستین بود. این فضای آرام رهبانی، با کتابخانه بزرگش، با گاودانی‌ها و آغل‌هایش برای هایدگر حتی پس از جدا شدنش از کلیسا سرشار از جاذبه بود. در دهه ۲۰ او گهگاه در تعطیلات میان‌ترمی در این منطقه چند هفته‌ای را در یک حجره رهبانی سپری می‌ساخت. وقتی در فاصله سال‌های ۱۹۴۵ و ۱۹۴۹ ممنوع‌التدریس شده بود، صومعه بویرون تنها مکانی بود که در آنجا خود را در انظار ظاهر می‌ساخت.

در پایان قرن نوزدهم مسکیرش حدود دو هزار سکنه داشت که بیشتر آنها به کار کشاورزی و صنعت اشتغال داشتند. صنایع محلی کوچکی نیز از جمله آبجوسازی، نخ‌ریسی و تولید لبنیات در آنجا دایر بود. همچنین دفاتر اداری بخش، مدارس بازرگانی، یک تلگرافخانه، یک آمادگاه راه‌آهن، یک پستخانه درجه دو، یک دادگاه بخش، ستادهای تعاونی و دفاتر امور اداری قصر و تیول آن در این شهر دایر بودند. مسکیرش بخشی از بادن بود که به لحاظ فضای فرهنگی آن، شهر مهمی به شمار می‌آمد. از آغاز قرن نوزدهم در شهر بادن سنت لیبرالی شدیدی آغازیدن گرفته بود. در سال ۱۸۱۵ این شهر شاهد تصویب مقررات نمایندگی و لغو سانسور مطبوعات بود. بادن در سال ۱۸۳۱ باروی انقلاب بود. در آوریل همان سال هکر و اشتروه در حوالی کنستانس اهالی را به قیامی مسلحانه فراخواندند. انقلابیون در دوناو شینگن فراهم آمدند. آنها شکست خوردند، اما یک سال بعد یک چند قدرت را به دست گرفتند. گراند دوک به آلزاس گریخت و تنها به یاری سربازان پروسی بود که بعدها شرایط به وضع سابق برگشت. در بادن نسبت به پروس حالتی دوستانه حاکم نبود و بعد از سال ۱۸۷۱ – وقتی آلمان تحت رهبری پروس به عنوان رایش آلمانی متحد شد - هر آنچه به رایش مربوط می‌شد، بوی دل‌آزار پروسی را به مشام می‌رساند. سرانجام لیبرالیسم بادنی با رایش از در سازش درآمد.

علت این سازش بعضاً آن بود که لیبرالیسم بادنی دشمن دیگری پیدا کرده بود؛ کلیسای کاتولیک.

از سال ۱۸۴۸ به بعد کلیسا که در اوضاع و احوال دیگر سرسختانه با لیبرالیسم ستیزه می‌کرد، برای نیل به مقاصد خود محیلانه از خود روحیه‌ای آزادمنش نشان داد. کلیسای آزاد در دولتی آزاد، لغو نظارت دولت بر مدارس و دانشگاه‌ها، عزل و نصب بدون وابستگی برای تامین منافع کلیسا و اداره مستقل و ناوابسته نهادهای کلیسایی از جمله خواسته‌های مقامات کلیسا بود. این مقامات بر آن بودند که فرمانبرداری باید از خدا باشد نه از بشر. هنگامی که دولت بادن فرمان توقیف اسقف اعظم فرایبورگ را صادر کرد، نزاع وخیم‌تر شد. سرانجام دولت تسلیم شد، زیرا دریافته بود که آیین کلیسا به وضوح در آداب و عقاید عوام به ویژه مردم روستاها و شهرهای کوچک سخت ریشه دارد. در آلمان جنوب غربی عوامگرایی کاتولیکی حافظ و حامی کلیسا و دشمن دولت، قائل به سلسله‌مراتب اما خواهان خودمختاری در قبال قدرت دولت بود. کلیسا ضدپروسی، ضدسرمایه‌داری، پشتیبان کشاورزی، حامی‌ستیز و بیش از آنکه ملی‌گرا باشد، بومی‌گرا بود. حامی‌ستیزی کلیسا ریشه محلی و قومی داشت و به ویژه در میان اقشار اجتماعی پایین‌تر شایع بود.

هنگامی که در سال ۱۸۷۰ شورای روم فتوای خطاناپذیری پاپ را صادر کرد، منازعات کلیسا و دولت بار دیگر رو به شدت نهاد. اگر در عصر ناسیونالیسم اعاده قانون جهانی کلیسا ناممکن بود، دست‌کم جهان کاتولیک به نحوی موثر از دستبرد دولت و جامعه سکولار در امان بود. علیه این نگرگاه، جبهه مخالفی قدعلم کرد. ریشه‌های اجتماعی این جنبش که به جنبش کهنه کاتولیک معروف بود، اساساً از درون طبقه متوسط آلمان جنوبی که کاتولیک لیبرال- ناسیونالیست بود، نشأت می‌گرفت. محافل وابسته به این جنبش از اینکه بیش از حد وابسته به روم باشند، اکراه داشتند و در عوض هم خود را مصروف التقاط کلیسا و گرایش‌های ملی‌گرایانه می‌کردند. برخی از این کهنه کاتولیک‌ها حتی پا را از این حد نیز فراتر نهادند و با امید به مدرنیزه کردن کلیسا خواهان لغو قانون تجرد کشیش‌ها، محدودیت حرمت قدیسین، حق تصمیم برای امت‌ها و انتخابی شدن کشیش‌ها بودند.

این جنبش، سازمان کلیسایی خاص خود را بنا نهاد و به انتخاب اسقفی نیز دست یازید، اما شمار پیروان آن از حدی اندک فراتر نرفت. حتی گرچه نهضت از حمایت دولت‌ها به ویژه در بادن که جنبش کهنه کاتولیک نیرومندانه گسترش می‌یافت، بهرمند بود، اما در هیچ زمانی شمار اعضای آن از ۱۰۰هزار نفر تجاوز نمی‌کرد. در دهه‌های ۱۸۷۰ و ۱۸۸۰ مسکیرش یکی از سنگرهای مهم این نهضت بود. گاه می‌شد که کمابیش نیمی از جمعیت این شهر کهنه کاتولیک بودند.

کنراد گروبر قهرمان وفادار کاتولیسیسم رومی، تصویر تیره و غمباری از این دوران Kulturkampf [نبرد فرهنگی م.] در مسکیرش نقاشی کرده است. ایام کودکی هایدگر مقارن با بسط و ادامه این دوران نبرد فرهنگی بود. اکنون ما به شهادت تجربه تلخ خودمان می‌دانیم که در آن سال‌ها تا چه حد نشاط و سعادت جوانی ویران و تباه می‌شد. در آن سال‌ها کودکان ثروتمندتر کهنه کاتولیک بچه‌های کاتولیک‌های فقیرتر را طرد می‌کردند، روی آنها لقب می‌گذاشتند، آنها را کتک می‌زدند و سرشان را در حوضچه فواره‌ها فرو می‌کردند تا از نو غسل تعمیدشان دهند. بدبختانه ما همچنین به شهادت تجربه تلخ خودمان می‌دانیم که تا چه حدی حتی اولیای مدارس کهنه کاتولیک، گوسفندان را از بزها جدا می‌کردند و لقب «بیمار سیاه» را به دانش‌آموزان کاتولیک می‌چسباندند و با استفاده از قدرت مشت‌های خود، آنها را ناچار به فهم این مطلب می‌کردند که کسی نمی‌تواند در مسیر کلیسای روم قدم بگذارد مگر آنکه تاوانش را پس بدهد. در واقع به جز نادر افرادی کمابیش همه کاتولیک‌ها ناچار می‌شدند به آیین خود پشت کنند و در آرزوی رسیدن به شغل و منصب مطمئنی در مسکیرش مجبور می‌شدند خود را همرنگ جماعت کهنه کاتولیک‌ها کنند. حتی تا مدت‌ها بعد بر همگان مسلم بود که اگر کسی بخواهد در مسکیرش آب‌باریکه‌ای در دستگاه مربوطه برای خود دست و پا کند، تنها راهش پشت کردن به مذهب خویش است.[6]

پی‌نوشت‌ها:

۱- دریاچه‌ای در مرز مشترک سوئیس، اتریش و آلمان و محل وقوع دریاچه. م

۲- مترجمان انگلیسی آن را به mood و همچنین state of mind و مترجمان فارسی آن را به «احوال و مواجید» و «چگونه‌یابی» و «درک وضع و موقع» و «موجودیت» ترجمه کردند.

۳- از این پس «هوز» مخفف «هستی و زمان» است. شماره کوچک‌تر به صفحه متن آلمانی و شماره بزرگ‌تر به صفحه ترجمه انگلیسی «هستی و زمان» توسط جان مک کواری و ادوارد رابینسون اشاره دارد.

۴- تجربیات تفکر Denker fahrungen (thought expercences) از این پس به این منبع با حرف ت ارجاع می‌شود - ۱۹۸۳ و Frankfurt

۵- نقل از «Martin Heidegger» اثر هوگوات

۶- نقل از:-h. C. Grober, Der Altkatholiza mus in Messkirch, 158 (کهنه کاتولیسیسم درمسکیرش)

آنچه از پی می‌آید برگردانی است از فصل‌های اول و دوم زندگینامه هایدگر اثر رودریگر زافرانسکی تحت عنوان «استادی از آلمان: هایدگر و زمانه او» یا: Ein Meister aus Deutschland: Heidegger und seine Zeit. به باور بسیاری از اندیشمندان از جمله ریچار رورتی، تلما لوین و فردریش فون هرمان این بیوگرافی کامل‌ترین بیوگرافی هایدگر است و برخلاف بیوگرافی‌های کسانی چون ویکتور فاریاس و هوگو اُت، سوانح افکار و احوال و ماجراهای زندگی هایدگر را متمرکز بر پرونده سیاسی هایدگر نکرده و در عین حال اوراق این پرونده را نیز ناخوانده ننهاده است. امید است در آینده ترجمه کامل کتاب روانه بازار نشر شود.

نکته

کوشش هایدگر برای پرداختن زمینه‌ای است که دوست داشت از آن بهره‌مند باشد؛ شکوه هولدرلین بر فراز دناوهاوس پایین‌تر از مسکیرش، جایی که خانواده هایدگر در قرن هجدهم در آن می‌زیستند. آن خانه هنوز پابرجاست و سکنه آن گزارش می‌کنند که پروفسور بارها با کلاه آفتابگردانش از این محل دیدن کرده است.

اندیشیدن با پتک

خوانش لکانی- بخش اول

محتوا و بیان

مهدی سلیمی

چگونه می‌توانیم به کار کافکا وارد شویم؟ این کار یک ریزوم است، یک نقب‌زنی. قصر چندین ورودی با مکان‌ها و قوانین مرسوم خودش را دارد که زیاد شناخته‌شده نیستند. هتل در رمان امریکا بی‌شمار در اصلی و در جانبی دارد که گاردهای بی‌شماری بر فراز آن دیده‌بانی می‌دهند، و حتی ورودی‌ها و خروجی‌هایی دارد که فاقد در هستند. اگرچه نقب‌زنی در رمانی که نام آن تنها یک ورودی دارد، ممکن به نظر می‌رسد، با این وجود بیشترین کاری که یک حیوان می‌تواند انجام دهد، خیالبافی در مورد یک ورودی ثانوی است که فقط برای محافظت به کار می‌رود. اما این یک دامی است که توسط حیوان، توسط کافکا ترتیب داده شده است؛ توصیف نقب‌زنی تماماً در راستای فریب دشمن عمل می‌کند. پس ما به وسیله هر نقطه ورودی وارد خواهیم شد. هیچ نقطه ورودی پراهمیت‌تر از بقیه نیست، و هیچ راه ورودی‌ای دارای امتیاز بیشتری نیست حتی اگر بقیه راه‌ها یک بن‌بست، یک مسیر تنگ، یک سیفون به نظر بیایند. ما فقط سعی خواهیم کرد تا دریابیم که ورودی ما به چه نقاط دیگری متصل است، و از چه تقاطع و دالان‌هایی باید گذشت تا دو نقطه را به هم پیوند داد، و نقشه یک ریزوم چیست و چگونه این نقشه تغییر می‌یابد اگر شخص از راه نقطه دیگری وارد شود. فقط قاعده ورودی‌های بی‌شمار مانع از شناسایی دشمن می‌شود، یعنی اسم دلالت و تلاش‌هایی به منظور تفسیر کردن کاری که بالواقع دستخوش تجربه‌گرایی است.

ما از معمولی‌ترین راه آغاز می‌کنیم؛ راهی که در تالار مهمانسرای رمان قصر، ک. پرتره کاخدار را از طریق قاب عکس کله‌اش به صورتی که چانه‌اش فرورفته در سینه‌اش، کشف می‌کند. این دو عنصر- پرتره یا عکس، خمودگی و کله خم‌شده- در کارهای کافکا ثابت‌اند، اگرچه تا حدودی از یکدیگر مستقل‌اند. عکس والدین در امریکا. پرتره زن با جامه خزدار در رمان «مسخ». (آنجا یک مادر واقعی کله خم‌شده دارد و یک پدر واقعی یونیفورم نظامی پوشیده است.) ازدیاد عکس‌ها و پرتره‌ها در رمان محاکمه از اتاق فرولین بروستنر گرفته تا استودیو تیتورل. کله خم‌شده‌ای که دیگر شخص هیچ وقت نمی‌تواند در نامه‌ها، در یادداشت‌ها، در خاطرات و در داستان‌ها آن را بالا آورد. و همچنین در محاکمه قاضی‌هایی بودند که برخلاف تعدادی از معاونان، مامور اعدام، کشیش و بقیه، پشت‌های خم‌شده داشتند. بنابراین، ورودی‌ای که ما انتخاب کرده‌ایم، نه‌تنها وعده اتصال به چیزهایی که امید داریم نهایتاً در کار ظاهر شوند را می‌دهد، بلکه خودش از اتصال دو فرم نسبتاً مستقل تشکیل شده است: فرم محتوا (کله خم‌شده) و فرم بیان(پرتره - عکس)، که در شروع قصر به هم ملحق می‌شوند. ما آنها را تفسیر نمی‌کنیم. ما صرفاً می‌گوییم که این اتصال مجدد، سبب یک انسداد کارکردی می‌شود، یک خنثی‌سازی میل تجربی- لمس‌ناپذیر، غیرقابل تماس، ممنوع، عکس قاب‌شده که فقط می‌تواند از دید شخصی آن لذت ببرد. شبیه آن میل مسدودشده توسط بام یا سقف، یک میل سلطه‌پذیر که فقط می‌تواند از سلطه‌پذیری شخصی‌اش لذت ببرد. و همچنین میلی که سلطه را تحمیل می‌کند و اشاعه‌اش می‌دهد؛ میلی که قضاوت کرده و محکوم می‌کند. (مانند پدر در داستان «داوری» که کله‌اش را چنان خم می‌کند که پسرش [برای دیدن صورت او] مجبور است زانو بزند) خاطره یک کودکی ادیپی چیست؟ خاطره یک پرتره خانوادگی یا یک عکس در روز تعطیل است که مردان را با کله‌های خم‌شده و زنان را با گردن‌های حلقه‌شده‌شان با روبان نشان می‌دهد.[1] خاطره، میل را مسدود می‌کند، کاغذ کاربنی ساخته و آن را کپی‌برداری می‌کند، آن را میان چینه‌ها ثابت کرده و از همه رابطه‌هایش جدا می‌کند. لیکن به چه چیز می‌توان امیدوار بود؟ این یک بن‌بست است. با این وجود می‌توان دریافت که حتی یک بن‌بست نیز مفید است اگر قسمتی از ریزوم را شکل بدهد.

کله‌ای که برافراشته می‌شود، کله‌ای که از طریق سقف یا بام از هم می‌پاشد، به نظر می‌رسد پاسخی به کله خم‌شده باشد. ما آن را در سراسر کارهای کافکا پیدا کردیم[2] در قصر، پرتره کاخدار مطابق است با فراخوان برج بلند کلیسا که «ایستاده در یک ردیف خطی، و به طور عجیبی با نوک سرباریک‌اش سر برافراشته است». (و حتی برج قصر همچون یک ماشین میل، فرد مالیخولیایی را فرا می‌خواند، یعنی حرکت دیوانه‌وار یک موجود را که از طریق شکافتن بام برخواهد خاست.) در این صورت، آیا تصویر برج کلیسای آرام دهکده یک خاطره نیست؟ در واقع، میل دیگر اینچنین عمل نمی‌کند، بلکه ترجیحاً، نه همچون خاطره کودکی بلکه همچون انسدادی در دوران کودکی عمل می‌کند، به جای محدود کردن به میل نیرو می‌بخشد، در زمان جابه‌جایش می‌کند، قلمروزدایی‌اش می‌کند، اتصالات آن را گسترش می‌دهد، و به سایر شدت‌ها پیوندش می‌دهد. (بنابراین، برج کلیسای شهر همچون یک سد، به دو صحنه دیگر متصل می‌شود: یکی آنجا که معلم و بچه‌ها به صورت غیرقابل درکی حرف می‌زنند و دیگری آنجا که با بازی بزرگسالانی دور تشت رختشویی، منظره خانوادگی جابه‌جا، اصلاح و وارونه می‌شود.) اما این مهم نیست. آنچه اینجا مهم جلوه می‌کند، موسیقی ملایم است، یا صراحتاً، صداهای شدید و محض است که از برج کلیسا و قصر شهر صادر می‌شوند: «ناقوسی با نشاط خاطر آن بالا شروع به نواختن کرد؛ ناقوسی که حداقل برای یک ثانیه با تن صدایی که تهدیدکننده بود، قلبش را تپاند، گویا ناقوس او را با نهایت میل مبهم‌اش تهدید کرد. صدای این ناقوس عظیم به تندی محو شد و جای آن را یک سکون گرفت؛ تکان‌هایی کوتاه و یکنواخت.» این مهم است که چطور نفوذ صدا اغلب در کارهای کافکا در پیوند با حرکت بلند کردن یا برافراشتن کله اتفاق می‌افتد- برای مثال در موشی به نام یوزفینه و در سگ‌های موزیکال جوان [«همه چیز موسیقی بود، برداشتن و گذاشتن پاهایشان.»م] برخی چرخش‌های کله‌شان، دویدن و وایستادن‌شان، وضعی که نسبت به همدیگر می‌گرفتند.