درباره گفت‌وگوهای ژان بوفره با هایدگر

هستی در اندیشه فیلسوفان یونانی

فرید درفشی

در فرانسه پس از جنگ جهانی دوم، فلسفه هایدگر به طرز شگرفی در محافل روشنفکری نفوذ پیدا کرد و در حوزه فرهنگی تأثیرات عظیمی بر جای گذاشت. این تأثیر عمدتا مرهون ترجمه‌های هانری کربن و آثار سارتر، کوژو، وال و دیگر متفکرانی بود که از فضای نظری مسلط بر آکادمی آن دوران گریزان بودند، فضایی که مکتب راسیونالیسم نئوکانتی برنشویک بر آن سلطه داشت. خوانش سارتر از فلسفه هایدگر، تفسیری اگزیستانسیالیستی بود که در آن به دنبال پاسخی برای مسئله آزادی می‌گشت. ازاین‌رو، نوعی تفسیر اومانیستی از اندیشه هایدگر در سال‌های آغازین پس از جنگ بر فضای فکری فرانسه غالب شد. و این غلبه تا زمان انتشار «نامه درباره اومانیسم» در ۱۹۴۷ ادامه داشت. این نامه در پاسخ به ژان بوفره نوشته شد و سرآغاز مکاتبات مهمی شد که سال‌ها ادامه داشت و در آن مسائل بسیار مهم فلسفی به بحث گذاشته می‌شد. علاقه بوفره به پدیدارشناسی بود که مسبب آشنایی او با هایدگر شد. فردی به نام توارنیکی چند بخش از مقاله بوفره را برای هایدگر فرستاد، مقاله‌ای که درباره اگزیستانسیالیسم نوشته بود. از طریق این مقاله بود که هایدگر با اگزیستانسیالیسم فرانسوی و تفسیرش از فلسفه خود آشنا شد. مکاتبات بوفره با هایدگر سرآغاز نقدهایی بود بر تفسیر اومانیستی-اگزیستانسیالیستی و نیز شکل‌گیری خوانشی جدید از فلسفه هایدگر. از رهگذر همین خوانش بود که بوفره سری کتاب‌های «گفت‌وگو با هایدگر» را سال‌ها بعد به رشته تحریر درآورد.

در مواجهه با هر کتابی، یکی از پرسش‌های مهمی که می‌تواند معیار فوق‌العاده‌ای برای ارزیابی آن در اختیارمان بگذارد این است که: این کتاب برای چه نوشته شده است؟ قرار است چه تأثیری در زندگی‌هامان بگذارد؟ اگر این کتاب نوشته نمی‌شد کجای کار جهان می‌لنگید؟! یافتن پاسخ برای این پرسش‌های مطایبه‌آمیز در واقع وظیفه‌ای بسیار مهم است، زیرا نه تنها معیاری به دست می‌دهد برای جداکردن آثار به اصطلاح اصیل از اراجیف و یاوه‌سرایی‌هایی که تعدادشان بسیار بیشتر از دسته نخست است، بلکه همچنین به ما در درک متن آن کتاب به نحو مؤثری یاری می‌رسانند. باید پرسید: چه چیز نویسنده آن کتاب را واداشت تا آغاز به نوشتن آن کند؟ این پرسش آخر شاید بهتر از پرسش‌های پیشین باشد. زیرا غرض از این پرسش‌ها، ابدا یافتن انگیزه‌ها و محرک‌های روان‌شناختی نویسنده و چیزهایی از این قبیل نیست. باید در پی نیرویی بود که نویسنده را «واداشته» تا بنویسد، تا بدین ترتیب بتوان خود نیز به تسخیر آن نیرو درآمد. درباره کتاب حاضر نیز باید چنین پرسید. پرسش این است که با وجود این همه متخصص برجسته در تاریخ فلسفه باستان و آثار پرشمار درباره آن دوره، چرا بوفره بار دیگر به سراغ آن‌ها و به‌ویژه فلاسفه نخستین یونانی می‌رود، آن‌هایی که در تاریخ‌های فلسفه متعارف معمولا با عنوان نسبتا تحقیرآمیز «پیشاسقراطیان» و یا حکمای طبیعی یاد می‌شوند. در حقیقت، بوفره ادامه‌دهنده پروژه‌ای است که هایدگر آغاز کرده. چنین پروژه‌ای را باید در راستای مسئله کلی هایدگر فهمید، و به ویژه هایدگر متأخر. در «هستی و زمان»، هایدگر در ادامه تحلیل دازاین و بررسی مؤلفه‌های اگزیستانسیال آن در بخش اول قصد داشت در بخش دوم آن به مسئله زمان بپردازد و آن را به عنوان «افق استعلایی هستی» تحلیل کند، پروژه‌ای که البته ناتمام ماند. پس از هستی و زمان، هایدگر با بحث در باب «مسئله زبان و نسبت آن با هستی» بر آن شد که مسیری دیگر برای دست‌یافتن به این هدف برگزیند. به شرحی که خواهد آمد، تمامی آثار او را درباره فیلسوفان پیشین، و به ویژه یونانیان، می‌توان کوششی دانست برای نزدیک‌شدن به این هدف.

پس از هستی و زمان، مسئله زبان بیش از پیش برای هایدگر اهمیت پیدا کرد، تا جایی که او در «مکالمه‌ای درباره زبان» به این نکته اذعان می‌کند که آنچه مسیر اندیشه او را از آغاز تعیین کرد «تأمل درباره زبان و هستی» بوده است. بحث درباره این ارتباط ناگزیر او را واداشت تا مطالعه‌ای عمیق و جدی پیرامون زبان یونانیان داشته باشد. اگر بخواهیم صرفا دورنمایی موجز در این‌باره بدهیم و اشاره‌ای به این طرح عظیم داشته باشیم، باید بگوییم که آنچه برای هایدگر اهمیتی ویژه دارد، شیوه‌ای است که یونانیان به‌واسطه آن در زبان‌شان، به چیزها و نیز به خود اندیشیدن می‌اندیشیدند. برای مثال، از نظر هایدگر واژه لوگوس (λογος) یونانی هم به معنای گفته یا سخن است، و هم اشاره‌ای دارد به هستی؛ نکته‌ای که در ترجمه‌های این واژه کاملا از دست می‌رود (این واژه در فارسی به عقل، کلام، سخن و... ترجمه شده). آنچه هایدگر از سکنی‌داشتن یا اقامت‌کردن یونانیان در زبان‌شان مراد می‌کند چنین ارتباطی است. یونانیان از طریق زبانشان نسبتی بی‌واسطه با خود اشیاء داشتند. این نسبت و پیوند با اشیاء است که هایدگر آن را سکنی‌داشتن می‌نامد. چنین تجربه زبانی‌ای در تقابل است با فهم زبان به‌مثابه ابزاری برای حکایت‌کردن از جهان واقعیت. زبان برای آن‌ها، آیینه‌ای نبود که نشانگر وضع امور در واقعیت باشد، برای مثال آن‌گونه که مفهوم زبان نزد ویتگنشتاین اول و مکتب پوزیتیویسم منطقی درک می‌شود. درک ابزاری زبان که بر تاریخ متافیزیک سلطه داشته، زبان را متشکل از آواها یا حروف (به صورت واج‌ها) می‌داند. ازاین رو، واژه‌ها بدل به چیزها یا هستنده‌هایی می‌شوند که در برابر هستنده‌های دیگر درون جهان قرار می‌گیرند و با آن‌ها ارتباط دارند. در این دستگاه فلسفی، واژه‌ها نمایانگر اشیاءاند. مقصود هایدگر از «مفهوم تصویری زبان» چنین فهمی از زبان است. فهم متعارف ما از زبان فهمی است متکی بر مفهوم ابزاری زبان، که از متافیزیک سنتی منشأ گرفته است. از نظر هایدگر، برای اندیشیدن به هستی لازم است دستخوش نوعی تجربه زبانی شویم که از فهم سنتی زبان فاصله می‌گیرد. این تجربه تازه همان تجربه اقامت‌گزیدن در زبان است؛ که در عین حال تجربه‌ای است کهن: تجربه‌ای که یونانیان از زبان داشتند. از نظر هایدگر و بوفره، در این تجربه بود که فلسفه و اندیشیدن فلسفی متولد شد، رشد و نمو پیدا کرد، و در نهایت در همان‌جا به انحطاط کشیده شد. تاریخچه این زایش و رشد و هبوط، موضوع جلد نخست «گفت‌وگو با هایدگر» ژان بوفره است.

ظهور فلسفه در یونان با دو فیگور همراه شد: هراکلیتوس و پارمنیدس. مفهوم محوری در فلسفه هراکلیتوس «کاسموس» است. کاسموس عمدتا به جهان فیزیکی یا کیهان برگردانده شده. اما از نظر بوفره، این امر مانع از درک اندیشه‌های بدیع هراکلیتوس می‌شود. کاسموس نوعی «چیدمان و ترتیب است که به یاری آن چیزها در اوج درخشش خویش ظاهر می‌شوند» (نقل از کتاب). درواقع، کاسموس «زمینه بنیادینی» است که به هستنده‌ها اجازه می‌دهد «در هستن‌شان» آشکار شوند. این زمینه آشکارساز همان «ژرفنای ناپیدایی» است که هایدگر آن را هستی می‌نامد. چشم‌انداز هستی گشودگی است، وجه ظهور پدیدارها است از آن حیث که پدیدار می‌شوند. اصطلاح «از آن حیث» بسیار اساسی است. هستنده‌ها ممکن است به شیوه‌های گوناگون بر ما پدیدار شوند. یک درخت گاه ممکن است همچون موجود مطبوعی باشد که برای ما سایه فراهم می‌آورد؛ و گاهی دیگر همچون مزاحمی بر سر راه ساختمان‌سازی ما ظاهر شود. درخت آخر همان درخت اول است، با همان شاخ و برگ‌ها و همان قد و قواره. به بیان متافیزیکی، درخت فارغ از لواحق و اعراضش بر ما به شیوه‌های مختلف ظاهر می‌شود. البته استفاده از این زبان برای نزدیک‌کردن ما به فهم موضوع است؛ نباید این سوءتعبیر ایجاد شود که در پس درخت چیزی است که همچون لامپ تصویر تلویزیون، تصاویر مختلف را ظاهر می‌کند. بلکه در خود زمینه، در خود سطح است که ظهور اتفاق می‌افتد: زمینه روشنگاهی فراهم می‌کند تا درخت، تنها از آن حیث که درخت است، بدون لواحق آن، بر ما به انحاء گوناگون پدیدار شود. این روشنگاه همان هستی است که در عنفوان شکل‌گیری اندیشه یونانی کاسموس خوانده شد. از نظر بوفره، یونانیان از همان ابتدای شکل‌گیری فرهنگشان، در کاسموس «می‌نگریستند». پیش از هراکلیتوس در اشعار هومر نیز کاسموس حضور دارد. زبان هومر - مانند زبان همه یونانیان- زبانی بود که «به درون کاسموس نظر می‌افکند». اما آنچه با هراکلیتوس و پارمنیدس رخ داد، «دیدن آن به‌عنوان کاسموس» بود، به عبارت دیگر تلقی آن و مفهوم‌سازی از آن به عنوان کاسموس. نگاه دیگر مستقیما بر امر ظاهر شده معطوف نماند، بلکه منحرف شد: نگاه این‌بار متمرکز شد بر وجه ظهور امر ظاهرشده.

بنابر روال تاریخ‌نگاران فلسفه، هراکلیتوس و پارمنیدس دو قطب متضاد اندیشه‌اند: یکی فیلسوف حرکت است و دیگری فلیسوف بی‌حرکتی، فیلسوف هستی. چنین خوانشی آغاز سپیده‌دمان فلسفه یونانی را با شکل‌گیری «دشمنی سازش‌ناپذیر حرکت و هستی» می‌داند. اما بوفره خوانشی دیگر دارد. او می‌کوشد فاصله بگیرد از آنچه آن را «تفسیر حرکت‌گرایانه» بر هراکلیتوس می‌نامد. از نظر بوفره، در اندیشه هراکلیتوس «ریشه‌ای‌تر از حرکت، ثباتی است که بی‌وقفه آن را اداره می‌کند». این ثبات همچون یک حد عمل می‌کند. حدی که البته مانع تغییر و در تضاد

دیالوگ با هایدگر: فلسفه یونانی

ژان بوفره
ترجمه: شروین اولیایی
ناشر: ققنوس
قیمت : ۱۵۰۰۰ تومان

با آن نیست. هراکلیتوس از نوعی «نبرد» سخن می‌گوید، از یک «هارمونی اضداد». بوفره سطوری زیبا در این‌باره می‌نویسد. از نظر او، این هارمونی مبدأیی است که وحدت اضداد را رقم می‌زند، اما مرجع آن آرامش و سکون نیست؛ هدف آن ایجاد مأمن و «جزیره کوچک و آرامی برایمان» نیست. در دل این وحدت آنچه هست تفاوت است: هیچ چیز آنچه هست نمی‌شود مگر اینکه «همان و در عین حال دیگری» باشد. «هارمونی هراکلیتوسی بیانگر پیوند تنگاتنگ نیروهایی است که با هم تضاد دارند». هراکلیتوس را در دنیای باستان فیلسوف ابهام و تاریکی نامیده‌اند. و این از آن رو است که سبک گزین‌گویانه او معماوار و پیچیده است. اما به واقع آنچه مبهم است خود هستی است که گزین‌گویه می‌کوشد به آن بیندیشد. ابهام همان ناپیدایی و پاس‌کشیدن هستی است. هر کوششی برای دست‌یافتن به آن یا مفهوم‌سازی از آن محکوم به مواجهه با این دشواری است. هایدگر مثال خوبی می‌زند: وقتی در آغاز بهار در میان علفزاران سرسبز قدم برمی‌داریم، هستی طبیعت در ظهور علفزاران سبز آشکار است، اما با این حال همواره پنهان می‌ماند. ما همچنان که این هستی طبیعت را پیشاپیش احساس می‌کنیم، طبیعت «به‌منزله طبیعت‌بودگی» از پیش چشم ما می‌گریزد و در «پناه رازی که خاص خودش است مخفی می‌شود». این توصیف پیچیده و به ظاهر متناقض حکایت از آن دارد که روشنگاه هستی خود تیره است و ناپیدا. این سرچشمه ابهام در قطعه‌های هراکلیتوس، از منظری دیگر در اشعار پارمنیدس حضور دارد. آنچه در اندیشه‌های هراکلیتوس و پارمنیدس به پرسش کشیده می‌شود هستی است. آن‌ها هر کدام می‌کوشند تا این امر ناپیدا را آشکار سازند، اما از دو چشم‌انداز متفاوت.

از نظر بوفره، تفاوت دو متفکر در حقیقت، تفاوت دو چشم‌انداز است به روی هستی. اما فهم هستی پارمنیدسی به مثابه حقیقتی که حاضر است، ما را از درک این چشم‌اندازها دور کند. آبشخور این فهم در آن سنتی است که دریدا آن را «سنت متافیزیک حضور» می‌نامد. این خوانش متاثر از افلاطون که بر تاریخ فلسفه تا زمان شلینگ و هگل غلبه داشته، امر حاضر را در برابر امر غایب قرار می‌دهد و به آن امتیازی ویژه می‌دهد. امر غایب به نا-هستی تعلق دارد. همه آنچه ما با حواسمان درک می‌کنیم توهمی است که در نا-هستی ریشه دارد، یعنی در غیاب هستی. در مقابل، امر واقعی و حقیقی، هستی به‌مثابه حضور است که امری ثابت و معقول است. اما از نظر بوفره، نا-هستی پارمنیدسی آنجایی است که حتی غیاب هم به حالت تعلیق درمی‌آید. غیاب به هیچ‌وجه نبود هستی نیست، در هستی است که خود غیاب هم می‌تواند «روی دهد». حضور و غیاب «کیفیاتی از هستنده‌اند» که بی‌وقفه در پی هم می‌آیند. اما هستی است که زمینه این حاضرشدن و غایب‌شدن را فراهم می‌کند. شب غیاب روز است اما از هستی روز جدا نیست. هستی خود در این «بازی حضور و غیاب» نهفته است. چنین خوانشی دیگر دوقطبی‌ای ایجاد نمی‌کند که در یک‌سوی آن «فیلسوف صیرورت یا شدن»، و در سوی دیگر «فیلسوف هستی» قرار داشته باشد. صیرورت می‌تواند تنها صیرورت هستی باشد.

با ظهور متافیزیک شامگاه اندیشه یونانی آغاز می‌شود. این حوزه از فلسفه پیش از ارسطو با افلاطون و سقراط شکل می‌گیرد. ارسطو اما موضوع آن را به‌شکلی دقیق صورتبندی می‌کند: مطالعه هستنده از آن حیث که هست (آنچه در فلسفه اسلامی موجود بماهو موجود خوانده می‌شود). همه همّ بوفره در این کتاب، نشان‌دادن این نکته است که نخستین اندیشمندان یونانی به‌راستی چنین به هستنده می‌اندیشیدند. هستی هستنده در حقیقت، در همین «حیث هستن» آن است که آشکار می‌شود. این رویداد آشکارشدن همان «فعل هستی» است، یا به عبارت بهتر، هستی به‌مثابه یک فعل. اما در متافیزیک هستی «دوپاره می‌شود». هستی از یک سو، ویژگی مشترک تمامی هستنده‌ها است، وقتی آن‌ها از حیث هست‌بودنشان در نظر گرفته شوند. در نظرگرفتن هستی به مثابه ویژگی مشترک همه هستنده-ها آن را بدل به چیزی همچون «جنسی عمومی» می‌کند. از نظر ارسطو، این امر هستی را به یک هیچ بدل می‌کند، یعنی چیزی که بنیان هر چیز است و در عین حال به چیز خاصی اشاره نمی‌کند. از این رو، هستی باید به چیزی دیگر تبدیل شود: به یک امر الهی. امری که جدا از همه هستنده‌ها است. بنابراین هستی از یک سو، جنسی عمومی است که در هر چیز حضور دارد، و از سوی دیگر، همچون جنسی برتر است که ورای همه اجناس قرار می‌گیرد. این بحث پیچیده نیاز به ریشه‌شناسی دقیق زبان یونانی دارد که بوفره می‌کوشد تا حد زیادی در کتاب به آن بپردازد. در اینجا به همین قدر بسنده می‌کنیم که بگوییم راهی که با اندیشیدن به هستی در آشکارشدگی‌اش آغاز شد، در نهایت به دوپارگی آن ختم می‌شود؛ دوپارگی‌ای که زمینه را برای ظهور الهیات قرون وسطایی فراهم آورد (مابعدالطبیعه و علم‌التوحید در فلسفه اسلامی از این نظر تفاوتی با الهیات و کلام قرون وسطایی ندارد). البته هستی در ارسطو تا تبدیل‌شدن به یک امر متعالی تمام‌عیار هنوز راه زیادی در پیش دارد؛ زیرا زبان او هنوز زبان یونانی است و هستی در زبان او هنوز یک فعل است و نه یک اسم. اما در زبان لاتین این امر متحقق می‌شود. هستی جداشده از میدان ظهور و آشکارشدگی‌اش، در نهایت به امری متعال بدل می‌شود، و هستی‌شناسی به الهیات. افول هستی‌شناسی یونانی بدین ترتیب، مسیر مسیحیت و «فلسفه مسیحی» را هموار می‌کند.

ریویو

شهروند علمی

در عصر مدرن واژه علم معادل علوم طبیعی و فیزیکی به کار می‌رود و محدود به شاخه‌هایی از آموختن است که به پدیده‌های طبیعی و قوانین آنها می‌پردازد. این معنای محدود از علم تبدیل به مجموعه‌ای از تعریف‌های قوانین طبیعت شده که بر مبنای قوانین علمی مثل قانون کپلر، گالیله و نیوتن بنا شده‌اند و علم بیش‌ازپیش مرتبط با مطالعه منظم دنیای طبیعت شد که شامل فیزیک، شیمی، زمین‌شناسی، اخترشناسی و زیست‌شناسی بود. این روند در انتهای قرن بیستم و ابتدای قرن بیست‌ویکم سرعت بی‌سابقه‌ای پیدا کرد و در کمتر از دو دهه، اینترنت و تلفن همراه زندگی اجتماعی را دگرگون کردند. در هر دو سال قدرت رایانه‌ها دو برابر می‌شود. همچنین محصولات جانبی حاصل از توسعه ژنتیک به‌زودی می‌توانند به میزان زیادی فراگیر شوند.

پیشرفت‌های پرشتاب در قلمروهای مختلف علم، پرسش‌هایی اساسی را پیش می‌آورند؛ ازجمله اینکه چه کسانی باید به اطلاعات موجود در رمز ژنتیک شخصی ما دسترسی داشته باشند؟ افزایش طول عمر انسان چه آثاری بر جامعه دارد؟ برای تولید برق آیا بهتر است انرژی هسته‌ای را گسترش دهیم یا مولد بادی؟ آیا از سموم بیشتری در کشاورزی استفاده کنیم یا در ژن غلات دست ببریم؟ آیا قانون باید تولد نوزاد طراحی‌شده به وسیله مهندسی ژنتیک را مجاز بداند یا نه؟ اینترنت تا چه میزان باید اجازه ورود به حریم خصوصی ما را داشته باشد؟ امروز جهان بیش از هر زمان دیگری تحت تأثیر علم است. کاربرد علم زندگی ما را دگرگون می‌کند و یافته‌های علمی به درک ما از جهان و آنچه ورای آن است عمق می‌بخشند. این دگرگونی‌ها عمدتا سودمند اما غالبا با تهدیداتی همراه هستند و از نظر اخلاقی انسان را به چالش می‌کشند.

از اینجا تا بی‌نهایت

دورنمایی از آینده علم
مارتین ریس
ترجمه: محمدابراهیم محجوب
ناشر: نی
قیمت: ۱۴۰۰۰ تومان

مارتین ریس نویسنده کتاب کم‌حجم «از اینجا تا بی‌نهایت» قرن بیست‌ویکم را سده‌ای تعیین‌کننده در حیات کره زمین می‌داند و از «عصر آنتروپوسن» یاد می‌کند که از انقلاب صنعتی آغاز شده و همچنان ادامه دارد. زمین مدت ۴۵ میلیون قرن زیسته است اما این نخستین‌بار است که در آن، یکی از انواع یعنی نوع بشر، می‌تواند سرنوشت سرتاسر زیست‌کره زمین را برای همیشه رقم بزند. در بخش اعظم تاریخ، تهدیدات از سوی طبیعت می‌آمده‌اند؛ ازجمله بیماری، زلزله، سیل و ... اما اینک این خود ما هستیم که تهدید به شمار می‌آییم. از نظر او امنیت انرژی، تأمین خوراک و دگرگونی اقلیمی تهدیدات سه‌گانه‌ای هستند که افزایش جمعیت کره زمین آنها را تشدید می‌کند. او در فصل اول کتاب نوع جدیدی از رفتار و کنش انسانی را برای مقابله با تهدیدهای جریان علم جدید لازم می‌داند. از نظر او علاوه بر فشارهای بی‌سابقه ما با چشم‌اندازهای بی‌سابقه‌ای نیز روبه‌روییم. میان آنچه علم انجام آن را روا می‌دارد با آنچه انجامش اخلاقی و دوراندیشانه است شکافی وجود دارد که رو به گسترش است. به نظر او «شهروندان علمی» باید بتوانند بر این شکاف فائق شوند. این امر هنگامی تحقق می‌یابد که شهروندان علمی از جمیع جهات سیاسی باشند و سروکارشان با رسانه‌ها و مردمی باشد که خودشان را با دامنه و محدودیت‌های تاریخی علم تطبیق داده‌اند.

بررسی

بی‌کرانگی افقی تصاویر

در دوران مدرن هنر به چنان پدیده متکثری تبدیل شده که حرف‌زدن از آن به‌عنوان یک پدیده واحد همچون هنر رنسانس یا هنر دوران باروک کاری است غیرممکن. هنر در دوران ماقبل تاریخ بیشتر حاوی میل به جاودانگی در انسان بود و در دوران مدرن زیر سیطره عقل خودبنیاد در رابطه با مفهوم قدرت و جامعه قرار گرفت. بین کسانی که معتقدند هنر مدرن عبارت است از خودآیینی سوبژکتیو فرد هنرمند و دیدگاهی که هنر را صرفا تولید و توزیع یک کالا در بافت شرایط عینی و مادی و در نتیجه ماهیتا درگیر با مفهوم قدرت و سیاست می‌داند بحثی دامنه‌دار وجود داشته است. هگل در مقام ستایشگر دولت و نیروی موازنه‌کننده قدرتی که در ذات آن وجود دارد هنر را در دوران مدرنیته برخلاف دوران باستان امری منسوخ می‌دانست. اما هنر مدرن با مقوله فروپاشی اقتدار در مدرنیته با مداخله در فرایند تولید و بازتولید قدرت با ادعای منسوخ‌شدن مقابله کرد. اگر تصویری وجود نداشته باشد که بیانگر حقیقت و اقتدار آن باشد آنگاه همه تصاویر برابرند. از ابتدا برابری تصاویر یکی از ادعاهای هنر مدرن بود.

کتاب «قدرت هنر» نوشته بوریس گرویس به بحث‌های نظری پیرامون هنر مدرن از زمان هگل و رمانتیک‌ها تا دوران بعد از جنگ جهانی دوم و هنر در دوران بازار آزاد می‌پردازد. به نظر گرویس آنچه هنر مدرن را از پیش از خود جدا می‌کند این است که هنر مدرن ماشینی طردکننده است یعنی هرآنچه را در حکم تقلید خام و عاری از تأمل و پیچیدگی الگوهای هنری موجود باشد و در یک کلام جنجال‌برانگیز نباشد کنار می‌گذارد و صرفا طالب مناقشه و انگیزش و چالش است. هنر مدرن همچنین شامل نوعی دربرگیرندگی است یعنی آنچه پیش از این هنر محسوب نمی‌شده اینک در دایره هنر مدرن قرار گرفته است. ادعای برابری تصاویر با خاصیت طردکنندگی هنر مدرن همزمان تز و آنتی‌تز را در خود مستتر دارند.

او در ادامه فواره مارسل دوشان و چارگوش سیاه مالویچ را مثال می‌زند که هم یک اثر هنری است و هم یک «نااثر هنری». مالویچ اهل اتحاد جماهیر شوروی بود. دغدغه اصلی مقامات ایدئولوژیک شوروی این بود که هنر سوسیالیستی شوروی به هنر غربی سرمایه‌دارانه شباهتی نداشته باشد چون این منحط و فرمالیستی تلقی می‌شد که ارزش‌های هنری گذشته را نمی‌پذیرفت. رویکرد هنرمندان و نظریه‌پردازان آوانگارد به میراث هنری در ۱۹۱۹ در متنی کوتاه اما مهم از مالویچ با عنوان «در باب موزه» با نیرومندی بیان شد. او معتقد بود دوران‌های جدید و انقلابی باید با شکل‌های هنری جدید و انقلابی بازنمایی شوند. این البته عقیده بسیاری دیگر از هنرمندان جبهه چپ در دهه ۱۹۲۰ نیز بود. اما منتقدان آنها می‌گفتند انقلاب حقیقی نه در سطح شکل‌های هنری بلکه در سطح کاربرد اجتماعی این شکل‌ها رخ می‌دهد.

نویسنده ویژگی مشترک هنر و سیاست را برپایی نبردی بر سر بازشناسی می‌داند. بنابر تعریف الکساندر کوژو در شرحش بر هگل این نبرد فراتر از آن مبارزه معمول بر سر توزیع دارایی‌های مادی است که در مدرنیته عموما با نیروهای بازار سامان می‌یابد. اینجا صرفا نباید میلی مختص ارضا شود بلکه این میل باید وجهه و اعتبار اجتماعی هم پیدا کند. سیاست هم در گذشته هم در حال‌حاضر عرصه نبرد گروه‌های مختلف بر سر بازشناساندن منافع‌شان بوده است و هنرمندان جنبش کلاسیک آوانگارد نیز تاکنون بر سر بازشناسی همه آن شکل‌های خاص و روال‌های هنری مبارزه کرده‌اند که پیش از این معتبر تلقی نمی‌شدند. به عبارت دیگر جنبش آوانگارد تلاش کرده به همه نشانه‌ها و شکل‌ها و رسانه‌های بصری به منزله موضوع موجه میل هنری و نتیجتا به منزله موضوع موجه بازنمایی در هنر رسمیت بخشد. هردوی این شکل‌های مبارزه با هم پیوند درونی دارند و هدف هر دو ایجاد موقعیتی است که در آن همه مردم با منافع مختلف و نیز درواقع همه شکل‌ها و روال‌های هنری نهایتا از حقوق برخوردار شوند. همچنین هردوی این شکل‌های مبارزه (هنر و سیاست) در بستر مدرنیته ذاتا خشونت‌بار قلمداد می‌شوند.

گرویس معتقد است اثر هنری در دوران مدرن ذاتا حامل یک نوع پارادوکس است و میزان مطلوبیت اثر هنری معاصر را با میزان خصلت پارادوکسی آن در ارتباط مستقیم می‌بیند یعنی اینکه هنر مدرن تا چه حد دربردارنده ریشه‌ای‌ترین شکل تناقض با خود است و به تثبیت و استمرار موازنه کامل قدرت میان تز و آنتی‌تز کمک می‌کند. او به این ترتیب اعتدال را خصلت اساسی هنر مدرن و البته یکسویگی و ستیزندگی را نیز در حفظ توازن قدرت امری مدرن می‌داند. جنبش‌های انقلابی نیز به دنبال موازنه قدرت‌اند لیکن با این اعتقاد که فقط از طریق تعارض و کمک و جنگ بی‌وقفه می‌توان به این موازنه دست یافت. نویسنده دو گرایش را در هنر مدرن تشخیص می‌دهد: نگاه کالایی و نگاه سیاسی (که نمونه ایدئولوژیک آن در اتحاد جماهیر شوروی رئالیسم سوسیالیستی نامیده می‌شد). او روند نقد هنری را در دوران بعد از جنگ دوم به‌خصوص بعد از انقلاب کشورهای اروپای‌شرقی گرایش به سمت کالایی‌شدن می‌داند که اوج آن را امروزه در پیوند هنر و بازار شاهدیم. نتیجه این روند دوباره ایدئولوژیک چشم‌پوشی و بی‌اعتنایی کامل به هنر کشورهای سوسیالیستی حتی هنر غیررسمی و اعتراضی آنها در تاریخ‌نگاری هنر غربی است. نویسنده که متولد شوروی بوده و آشنایی زیادی با هنر اتحاد جماهیر شوروی دارد در کتاب تلاش می‌کند اثبات کند که چگونه هنر رسمی کمونیستی و ارکان مشکل‌ساز آن می‌تواند هم‌سنگ و همراه با ویژگی‌هایی باشد که در ارکان سیاسی و ارکان سالم تنوع‌پذیر فرهنگ و هنر غرب نیز وجود دارد. در این کتاب نظر منتقدان مارکسیست اروپایی نظیر والتر بنیامین و مکتب فرانکفورت بررسی شده و در دو فصل جداگانه کتاب برداشت جدیدی از رابطه هنر، سیاست و جنگ به‌خصوص هنر در آلمان فاشیستی و شوروی استالینیستی ارائه می‌شود با اجتناب از افتادن در دام «پروپاگاندای هنر غربی». به اعتقاد نویسنده هنر غیرایدئولوژیک به‌واسطه ابهام و ناآشکاری خودش ضعیف می‌شود درحالی‌که هنر ایدئولوژیک و سیاسی معرف نظر و عقیده‌ای روشن و آشکار است. مادی‌گرایی ایدئولوژی سیاسی به وسیله تصویر یا تندیس، ایدئولوژی را به طور خودکار به مثابه یک اسطوره تضعیف می‌کند، چون مادیت هر چیز اکنون و در همین‌جا تحقق خواهد یافت و هنر حیاتی ورای مکان و زمان دارد.

قدرت هنر

بوریس گرویس
ترجمه: اشکان صالحی
ناشر: اختران
قیمت: ۱۸۰۰۰ تومان