بررسی

ترجمه‌ای جدید از نقد فلسفه حق هگل و مقدمه آن

نقد دولت و جامعه مدنی از منظر مارکس

کتاب «عناصر کلی فلسفه حق یا خطوط کلی حقوق طبیعی و علوم دولتی» اثر اصلی هگل در فلسفه سیاسی و مهم‌ترین متن فلسفه حقوق و حقوق سیاسی تا آن زمان بود که در ۱۸۲۱ در اوج فعالیت فکری خویش نگاشت. نظام فلسفی عظیم و پیچیده هگل از آخرین نظام‌های فلسفی است و پس از او کمتر فیلسوفی دست به خلق نظامی فلسفی زد. هگل در این اثر تلاش دارد اخلاق، اجتماع، حقوق و سیاست و رابطه بین آنها را از منظری فلسفی مورد تحلیل و کنکاش قرار دهد. او همه این بحث‌ها را با عنوان «علم فلسفی حق» بررسی می‌کند. مفهوم حق، مفهومی مشترک در اخلاق، سیاست و حقوق است. در این کتاب هگل به طور مفصل اندیشه‌های خود درباره زمامداری، حقوق اجتماعی و سیاسی و آزادی را توضیح داده است. واژه «حق» در عنوان کتاب به دو معنا به کار رفته است. در موارد زیادی منظور هگل از «حق» مفاهیم هنجاری و بینشی است اما در موارد دیگری واژه «حق» به معنای حقوقی و نظام‌نامه‌ای کلمه به کار برده شده است. فلسفه حق از این مباحث تشکیل شده است: پیشگفتاری درباره علل نگارش کتاب، توضیحاتی درباره مفاهیم بخردانگی، واقعیت و فعلیت، توضیحاتی درباره مفهوم فلسفی «حق» که در آن روشن می‌کند که فهم فلسفه حق ما را به مباحث مهم سیاست و اخلاق می‌کشاند، فصلی درباره حقوق تجریدی، فصلی درباره اخلاق، فصلی درباره خانواده، عشق، ازدواج، حقوق خانواده، آموزش کودکان و تفاوت جنس‌ها، فصلی درباره جامعه مدنی، فصلی درباره دولت و قانون اساسی و قوه قانون‌گذاری.

مارکس اولین‌بار در نامه‌ای به آرنولد روگه در ۱۸۴۲ قصد خود را برای نقد همه‌جانبه نظریات هگل در این کتاب و به‌خصوص مسئله سلطنت مشروطه به‌عنوان «دورگه‌ای در خود متناقض و خودویران‌کننده» ابراز کرد. او در بیست‌وپنج سالگی طی اقامت در کروزناخ، طی چند ماه به تحقیقات گسترده‌ای در زمینه نظریه سیاسی و تاریخ دست زد که ماحصل آن پنج دفترچه یادداشت بود که بعدها «دفترچه‌های یادداشت کروزناخ» نامیده شد. در همین ماه‌ها بود که مارکس متن دست‌نویس اولیه خود از نقد بخش «دولت» از فلسفه حق هگل را نوشت و هرچند در آغاز تصمیم داشت آن را پس از بازبینی برای چاپ آماده کند، هرگز به این کار نپرداخت. این نوشته در طول عمر مارکس چاپ نشد و فقط متنی که بعدتر با عنوان «به سوی نقد فلسفه حق هگل-مقدمه» نوشت در سالنامه آلمانی-فرانسوی در ۱۸۴۴ در فرانسه چاپ شد. «مقدمه» با این جمله معروف آغاز می‌شود: «نقد دین در آلمان اساسا به پایان رسیده است و نقد دین پیش‌شرط هر نقدی است». نوشته مارکس علاوه بر نقد مذهب به مباحثی دیگر ازجمله انتزاعی‌بودن استدلال هگل درباره دیالکتیک، ازخودبیگانگی و تفاوت جامعه مدنی و جامعه سیاسی می‌پردازد.

اگرچه مارکس در نقد فصل «دولت» از کتاب هگل توجه خود را تماما به نقد فلسفی-سیاسی آرای هگل و آن هم با به‌کارگرفتن تقریبا همان شیوه، زبان و رویکرد فلسفه هگلی معطوف داشته بود، در «مقدمه» بسیار فراتر از این رفت و علاوه بر نقد آرای هگل، نقد جریانات مختلف سیاسی- فلسفی در اروپا و به‌ویژه در آلمان را آن‌هم نه‌فقط در حوزه فلسفه و سیاست بلکه در حوزه دین و تحولات اجتماعی اروپای غربی و برای نخستین بار مسئله نقش پرولتاریا در تاریخ را مورد توجه قرار داد. او پرولتاریا را این‌گونه توصیف می‌کند: «پرولتاریا در آلمان تنها در نتیجه توسعه صنعت بالنده در حال پیدایش است؛ چراکه این طبقه ساخته فقر برخاسته از عوامل طبیعی نیست؛ بلکه نتیجه فقری است که مصنوعا ایجاد شده است. پرولتاریا آن توده انسانی نیست که زیر سنگینی جامعه به طور مکانیکی به وجود آمده باشد؛ بلکه آن توده انسان است که از انحلال حاد جامعه، به‌ویژه از انحلال طبقه متوسط پدید می‌آید. گرچه آشکار است که صفوف آن به‌تدریج، هم با پیوستن فقرایی که به طور طبیعی به وجود می‌آیند و هم با پیوستن سرف‌های مسیحی - آلمانی فشرده‌تر می‌شود. پرولتاریا با اعلام انحلال نظم موجود جهان، صرفا راز وجود خودش را بیان می‌کند؛ زیرا او به‌راستی انحلال بالفعل این نظم جهانی است. پرولتاریا با درخواست نفی مالکیت خصوصی، صرفا اصلی را برای جامعه وضع می‌کند که جامعه به‌عنوان یک اصل برای او وضع کرده است؛ اصلی که هم‌اکنون- و بدون مداخله او- به‌عنوان ماحصل منفی جامعه در وجود او تجسم یافته است» (۳۴).

مارکس با همین «مقدمه» بود که گامی بزرگ در سیر تحولات فکری‌اش پیش گرفت. از متن «مقدمه» تاکنون ترجمه‌های مختلفی به فارسی منتشر شده است. به‌تازگی «مقدمه» به همراه متن اصلی نقد مارکس به هگل با ترجمه محمود عبادیان و حسن قاضی‌مرادی به همت نشر اختران منتشر شده است. مترجمان در مقدمه خود ذکر کرده‌اند که در ترجمه کتاب «عناصر فلسفه حق» هگل از ترجمه مهبد ایرانی‌طلب (نشر پروین) و در ترجمه «مقدمه» از ترجمه مرتضی محیط (نشر اختران) و نیز ترجمه رضا سلحشور استفاده کرده و کار خود را با آنها مطابقت داده‌اند.

مارکس در «مقدمه» بر اهمیت «عناصر فلسفه حق هگل» تأکید می‌کند و می‌نویسد هگل در این اثر خود «منسجم‌ترین، غنی‌ترین و کامل‌ترین روایت» از فلسفه دولت و حقوق آلمان را ارائه کرده است. درواقع، اثر هگل برجسته‌ترین صورت‌بندی فلسفه سیاسی در فلسفه کلاسیک آلمان، منسجم‌ترین انطباق نظام منطقی هگل با جهان بالفعل و فراگیرترین کاربرد روش دیالکتیکی اوست. مارکس جنبه‌های متفاوتی از نظریه سیاسی هگل را نقد می‌کند و به پشتوانه‌های فلسفه آرای سیاسی او و مشخصا ایدئالیسم مطلق هگلی و نقد آن توجه می‌کند. برای نمونه، او در سنجش آرای سیاسی هگل به جابه‌جایی موضوع و محمول که از ویژگی‌های مهم ایدئالیسم مطلق هگلی است، واکنش نشان می‌دهد و آن را تحلیل می‌کند؛ همچنان که به انطباق این اثر هگل در فلسفه سیاسی با کتاب «منطق» او توجه نشان می‌دهد. در این اثر مارکس دریافتی پیشرو از «نقد» را در ارتباط با بسیاری از موضوعات کتاب هگل به کار می‌گیرد. این کتاب ضمیمه‌ای مفصل دارد که قاضی‌مرادی آن را در توضیح فلسفه هگل (مشخصا در ارتباط با مطالب مطرح‌شده در کتاب «عناصر فلسفه حق») و نقد مارکس به آن نوشته است. او به‌علاوه موضوعات مهم مطرح در نظریه دولت در اثر هگل (مثلا نقش پادشاه، قوه مجریه و قوه مقننه) و چگونگی مواجهه انتقادی مارکس با آنها را توضیح می‌دهد.

نقد فلسفه حق هگل

کارل مارکس
ترجمه: محمود عبادیان و حسن قاضی‌مرادی
نشر اختران
قیمت: ۹۲۰۰۰ تومان

تأملاتی درباره نسبت مفهوم رخداد در فلسفه بدیو و مقوله تروما در دستگاه روان‌کاوی لکان

فاعل اخلاق حقیقت و ترومای رخداد هنری

رابرت هیوز . ترجمه: صالح نجفی

۱- «آیا می‌توانیم، سرانجام، از انقیادِ رمانتیسم به درآییم؟» این پرسشی است که فیلسوف فرانسوی آلن بدیو (متولد ۱۹۳۷) با لحنی آشکارا غم‌آلود پیش می‌کشد؛ پرسشی شاید غریب در نظر عصری که اغلب با ذوق و شوق خود را هم مابعدرمانتیک می‌خواند و هم پست‌مدرن. از نظر بدیو اما رمانتیسم ناظر بر برهه‌ای تاریخی نیست، که اینک دیری است به سر آمده، بل اشاره دارد به ژستی فلسفی که دامنه اثرگذاری‌اش نه فقط از طریق نظریه معاصر که نیز از طریق هر دو فلسفه تحلیلی و اروپایی گسترش می‌یابد: ژستِ «رهانیدنِ» تقریبا محتوم و کامل فلسفه از ریاضیات، همراه با ظهور «عصر شاعران» که در آن فلسفه به «هنر» به عنوان یگانه «کالبد ممکن حقیقت» بخیه خورد و دوخته شد. شاهد مثال بدیو برای ژست اول، یعنی «رهانیدن» فلسفه از ریاضیات، گیورگ ویلهلم فریدریش هگل بود و شاهد مثال جریان دوم، فریدریش نیچه و بالاخص نقطه اوج آن مارتین هایدگر. البته نباید لحن غم‌آلود بدیو را غلط تعبیر کرد. وقتی بدیو می‌کوشد از راه گیرانداختنِ دوباره فلسفه در ریاضیات و نظریه مجموعه‌ها بر رمانتیسم فائق آید، وقتی درصددِ برمی‌آید از راه تعبیر ریاضی امر نامتناهی یا بی‌نهایت از نامتناهی رمانتیک‌ها تقدس‌زدایی کند، به هیچ وجه نمی‌خواهد کشف مجدد شعر را به مثابه نحوه‌ای از تفکر در رمانتیسم در خاک مدفون سازد. بی‌گمان راست است که پروژه بدیو سخت می‌کوشد تا از نو فلسفه را به ریاضیات پیوند دهد. به گمان من او در این راه کامیاب می‌شود و از این لحاظ شاید بتوان گفت بدیو بر رمانتیسم غلبه کرده است. با وجود این، شعر نیز در تفکر بدیو راجع به حقیقت، جایگاهی بنیادی دارد و در کانون پروژه او باقی می‌ماند، چه زمانی که درباره ریاضیات قلم می‌زند، چه زمانی که درباره مالارمه، چه هنگامی که از اخلاق می‌نویسد و چه هنگامی که از زیباشناسی. پس از آنکه بدیو به مبارزه با هر مدعایی برمی‌خیزد که می‌گوید «فقط» شعر قدرت دست یازیدن به حقیقت را دارد، پروژه خود وی از جهات مهمی شاکله رمانتیک را در تبیین جایگاه هنر از نو صحه می‌گذارد؛ شعر و حقیقت را نباید از هم جدا کرد، شعر و حقیقت لازم و ملزوم‌اند.

۲- در این مقاله می‌خواهم دنباله‌ای از قضایا را درخصوص هنر و اخلاق و فاعلیت انسانی ترسیم کنم که از آرای رمانتیک‌ها نشئت می‌گیرند و بدیو آنها را در قلب پروژه خویش جای می‌دهد. یکی از دلایلی که برای بدیو، مطالعات مربوط به هنر و اخلاق و فاعلیت اهمیت فراوانی دارد این است که کار او جدی‌ترین کوششی است که فیلسوفی متعهد و پیگیر به عمل آورده تا فلسفه‌ای منسجم و سازگار با بصیرت‌های بنیادین روان‌کاوی لکانی بپروراند. سرنخ پژوهش، شیوه بهره‌گیری بدیو از مقوله «تروما» به مفهوم لکانی کلمه به عنوان تعبیری مجازی در تفکر درباره هنر و رابطه آن با اخلاق و سیاست است [تروما در پزشکی عمومی به معنای زخم یا آسیبی ساختاری است که بر بدن وارد می‌آید و به صورت سوختگی یا شکستگی نمایان می‌شود. در روان‌پزشکی به شوک یا هر تجربه نامترقبی اطلاق می‌شود که اختلالی به بار می‌آورد و در روان‌کاوی به هر ضربه یا تجربه‌ای می‌گویند که مکانیسم‌های دفاعی را به کار اندازد و اضطراب بیافریند. م] از این قرار، بحث من به دو پرسش کلیدی می‌پردازد: در مورد بدیو به چه معنایی می‌توان به رخداد هنری بر حسب مقوله «تروما» اندیشید؟ و این چه دلالت‌های ضمنی‌ای برای سرشت اخلاق و سیاست در فلسفه بدیو دارد؟ بحث خود را از مروری عام بر برداشت بدیو از هنر و اخلاق آغاز خواهم کرد که در درجه اول از دو کتاب دهه ۱۹۹۰ وی مستفاد شده است: کتاب «اخلاق، جستاری در فهم شر» (۱۹۹۳) و کتاب «راهنمای نازیباشناسی» (۱۹۹۸). وقتی بیشتر در تفکر بدیو غور کردیم، به سراغ دو متن متقدم‌تر وی خواهیم رفت -- یکی شاهکار وی «وجود و رخداد» (۱۹۸۸) و دیگری جستاری که در ۱۹۸۹ درباره بکت نوشته است -- تا ببینیم چرا تروما مجاز یا استعاره سودمندی برای درک تفکر بدیو است؛ یعنی برای متفکری مابعدهایدگری و مابعد لکانی و مطلع از ظرائف و دقایق نظریه مجموعه‌ها که می‌کوشد فلسفه‌ای مابعدرمانتیک درباره رخداد بپردازد. چنانکه خواهیم دید بدیو باب تازه‌ای برای تدوین قسمی اخلاق هنر می‌گشاید و همچنین روند درازدامن‌تری را در تاریخ زیباشناسی از عهد رمانتیک پیش چشم می‌آورد که هنر را واجد نیروی اثرگذاری بر قسمی فاعلیت ترومایی می‌شمارد-- نیرویی که بدین اعتبار هم اخلاقی است هم با هستی انضمامی انسان گره خورده است.

۳- در واقع بدیو را اغلب- هم خودش و هم دیگران- متفکری خلاف جریان اصلی تفکر اروپایی و انگلیسی- آمریکایی می‌دانند. این نکته بی‌گمان از بسیاری جهات در مورد وی صدق می‌کند، همچنان که در تلاش بس گیرای وی در بسط و توسعه نظریه مجموعه‌ها به عنوان سنگ بنای فلسفه‌اش می‌توان دید. اما اگر منطق مجازها و استعاره‌های وی را پی بگیریم به یاد خواهیم آورد که او بالاتر از همه، در متن سنت فکری‌ای جای می‌گیرد که به تفکر درباره هنر و اخلاق و فاعلیت انسان می‌پردازد -- حال چه این سنت را لکانی بنامیم چه مابعدلکانی، رمانتیک یا مابعدرمانتیک، هایدگری یا مابعدهایدگری -- و متوجه خواهیم شد او، در برخی لایه‌های این سنت، نه فقط با هم‌عصران سالخورده‌ترش چون امانوئل لویناس و موریس بلانشو و ژاک دریدا بلکه با متفکران سپیده‌دم اندیشه رمانتیک اشتراک و اتفاق نظر دارد: فریدریش شیلر، فریدریش شلگل، پرسی شلی، رالف والدو اِمرسن و دیگران.

یک. رخداد هنری: گودالی که حقیقت می‌کَند و فاعلی که سوراخ می‌شود

۴- پس بحث خود را از برداشت بدیو از کار هنری آغاز می‌کنیم. با وجود چند داستان و نمایش‌نامه‌ای که بدیو نوشته است روشن است که بالاترین و پایدارترین تعهد وی به فلسفه است. پس روی‌هم‌رفته عجیب نیست که از نظر وی - همچنانکه در دیدگاه هایدگر و بسیاری دیگر از فلاسفه- «هنر» بی برو و برگرد با «حقیقت» پیوند دارد. اما بدیو تلقی بالنسبه منحصربه‌فردی از مفهوم «حقیقت» دارد و چون برداشت وی نه دلالت دارد بر مطابقت گزاره‌ها با امر واقع و نه بر «آلثیا» (یا «نامستوری») هایدگر، این دعوی نیاز به اندکی شرح و تفصیل دارد.

۵- بدیو آنچه را خود «حقیقت» می‌خواند، مقابل قلمروِ عینیت و معرفت عادی می‌گذارد. راست اینکه حقیقت در کنه عملیات خویش «سوراخ یا گودالی در قالب‌های معرفت حفر می‌کند». این تعبیری است که بدیو چندین جا به کار می‌برد و آن را به تفسیر لکان از امر واقعی پیوند می‌زند. بدین قرار «حقیقت» از نظر بدیو نام یک رخداد استثنایی و فرایندی است که با زور و قوت گسستی در روال هرروزه معرفت‌ها و وضعیت‌ها ایجاد می‌کند و در نتیجه «فاعل» یا «سوژه‌ای» را هستی می‌بخشد، آن هم در جایی که پیشتر فقط جانوری بشری حضور داشته است، جانوری صرفاً ساکن در وضعیتی مفروض. پیش از پرداختن به برخی مثال‌هایی که بدیو می‌آورد اجمالا بگوییم که یک حقیقت در وهله اول یک رخداد است، یک جرقه، یک واقعه تک و بی‌همتا که قابل برگرداندن به هیچ مقوله از قبل تعیین‌شده‌ای نیست و پس از آن با وفاداری پیگیر و پایدار فاعلی که عرصه تحقق آن حقیقت را برمی‌سازد مشخص می‌شود. این دقیقهٔ دوم فرایند حقیقت، یعنی وفاداری، به صورت پایبندی و تعهدی ادامه‌دار از جانب فاعلی جلوه می‌کند که گواهی می‌دهد بر آن رخدادی که لحظه اول را رقم زده است و از این پس از نظرگاه آن رخداد است که وضعیت خاص خویش را درک می‌کند، مطابق با حقیقت ریشه‌ای آن است که فکر می‌کند و در نتیجه کمر به ابداع شیوه تازه‌ای از بودن و عمل‌کردن در وضعیت می‌بندد. این برای بدیو نکته‌ای اساسی و تعیین‌کننده است. از دید او، حقیقت زاینده، نوآور، آفریننده و ضد هر قسم محافظه‌کاری است. حقیقت «به عرصه وجود آمدن آن چیزی است که هنوز وجود ندارد».

۶- از نظر بدیو، چهار رویه یا فرایند بنیادی حقیقت در کار است: هنر و علم و سیاست و عشق. یا اگر با اصطلاحاتی حرف بزنیم که بیشتر در قاموس بدیو کاربرد دارند: شعر و ریاضیات و سیاست رهایی‌بخش و مواجهه با انفصال ناشی از جنسیت‌یابی. بدیو از تعدادی تشبیه برای وصف رخدادهای حقیقت استفاده می‌کند. در کتاب «اخلاق» مثال‌های محبوب وی از تاریخ موسیقی و با بسامدی کمتر از تجربه تئاتر اخذ شده‌اند. در جاهای دیگر، از شاعران مدرن می‌نویسد؛ کسانی چون هُلدرلین، مالارمه، بکت و سلان. ولی در کتاب «اخلاق» مکررا به ابداع سبک کلاسیک در موسیقی به دست یوزف هایدن -آهنگساز اتریشی (۱۸۰۹-۱۷۳۲)- اشاره می‌کند و آن را مثال سرشت‌نمای هر رخداد حقیقتی می‌داند زیرا «هم «وضعیت‌مند» است (چون رخداد این یا آن وضعیت است) و هم خصلت «مکملی» دارد و از همین روی مطلقا «جدای از» یا «بی‌ربط با» همه قواعد وضعیت است. بنابراین، ظهور سبک کلاسیک در موسیقی به دست هایدن به وضعیت موسیقایی و نه هیچ وضعیت دیگر مربوط می‌شود، وضعیتی که آن هنگام زیر سیطره سبک باروک بود. رخداد هایدن رخدادی از برای این وضعیت بود. اما از جهتی دیگر، آنچه این رخداد بنا داشت در چهارچوب منظومه‌های موسیقایی تنفیذ کند، از درون تمامیت سرشاری که سبک باروک به وجود آورده بود دریافتنی نبود، مسئله به واقع بر سر چیزی دیگر بود.

شاید بپرسید چه چیز پیوند برقرار می‌کند میان یک رخداد و آنچه رخداد مزبور «از برای آن» یک رخداد است. این پیوند همان خلاء وضعیت ماقبل رخداد است. یعنی چه؟ یعنی در قلب هر وضعیت خلئی «وضعیت‌مند» به‌مثابه بنیان وجود آن وضعیت هست که حول آن انبوهه یا کثیرهای ثابت و ایستای وضعیت مزبور سامان می‌پذیرند. بدین قرار در قلب سبک باروک، در حالت اشباع‌شدگی هنری- ذوقی‌اش، خلاء یا غیاب برداشتی بدیع و ناب از ساختمان موسیقی قرار داشت (غیابی همانقدر تعیین‌کننده که مغفول). رخداد هایدن به‌مثابه قسمی «نامیدن» موسیقایی این غیاب به وقوع می‌پیوندند، زیرا آنچه رخداد را قوام می‌بخشد هیچ نیست مگر اصلی سراپا نو در ساختمان و درونمایه، شیوه‌ای نو در پروراندن تصنیف موسیقی بر پایه تعدادی واحدهای تغییرپذیر محدود که دقیقا همان چیزی بود که در چهارچوب سبک باروک قابل درک نبود، یعنی هیچ معرفتی بدان در کار نبود. (توضیح اینکه هایدن تم‌ها را به تکه‌ها و واحدهای کوچک تقسیم می‌کرد تا به سرعت به وسیله سازهای گوناگون اجرا و تکرار شوند و عملا یک موومان کامل را فقط بر مبنای یک تم، ملودی اصلی، می‌پروراند. هایدن همواره از قوانین قراردادی و مطلق در آهنگسازی ابراز تنفر می‌کرد.)

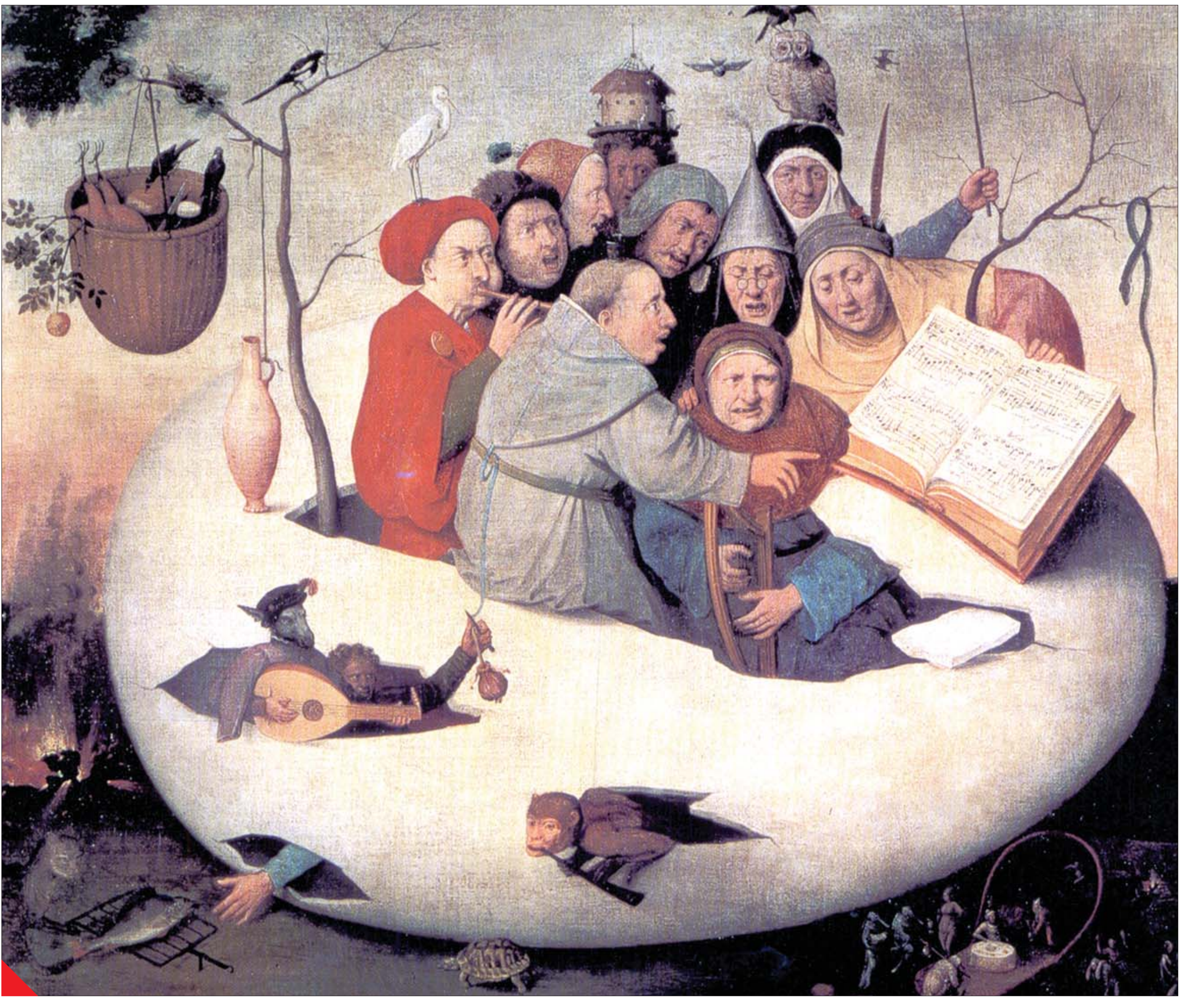
رخداد هایدن آغازگر منظومه سبک کلاسیک بود؛ پیکره‌ای که ساختش از خود هایدن آغاز می‌شود و تا نقطه اشباعش با کارهای لودویگ فان بتهوون (۱۸۲۷-۱۷۷۰) ادامه می‌یابد. رخداد هایدن فرایند حقیقتی را آغاز کرد -خواه آگاهانه، خواه به طور ناخودآگاه- با وضوح کم یا زیاد که در وهله اول برای آهنگساز اتفاق افتاد و سپس برای شنوندگان و آهنگسازان بعدی نیز که همچون او به وضعیت باروک تعلق داشتند. اما از آن پس، اینان همه خود را درآمده به تسخیر همین حقیقت انقلابی در خصوص ساختمان موسیقی یافتند -- حقیقتی که تا لحظه وقوع رخداد هایدن نقطه محو نام‌ناپذیر یا خلاء موسیقی باروک بود -- این یک «حقیقت» است، دقیقا از آن حیث که حقیقت رخداد هایدن برای همه یکی است حتی اگر در تصنیف‌ها یا اجراهای موسیقایی مختلف و جدا از هم پدیدار شود و پیش برود. در یک وضعیت مفروض (و همه حقیقت‌ها بدین‌گونه وضعیت‌مندند) چنان نیست که برای شخص الف یک حقیقت در کار باشد و برای شخص ب حقیقتی متفاوت. به همین علت در یک وضعیت مفروض، هرگز چنان نیست که برای فرهنگ الف یک حقیقت داشته باشیم و برای فرهنگ ب حقیقتی متفاوت؛ و با این همه هیچ حقیقت عینی‌ای آن بیرون در جهان نیست که چشم در راه کشف‌شدن به دست کسی باشد که آن را خواهد دید. همان‌طور که مثال هایدن نشان می‌دهد حقیقت یک رخداد است که «در» یک وضعیت مفروض به پیش می‌رود که در اینجا عبارت است از حوزه نمادین باروک در موسیقی، اما این حقیقت برای همه آنانی که بدان شهادت می‌دهند، «یک» حقیقت بیش نیست.

۷-از نظر بدیو، این رخداد حقیقت مستلزم قسمی اخلاق است زیرا از فاعلی که رخداد مورد نظر برای او اتفاق می‌افتد می‌خواهد علی‌الدوام به این حقیقت شهادت دهد؛ با درگیر کردن زندگی‌اش، تصمیم‌هایش و همه هستی‌اش در روند بازتفسیری پیوسته که به میانجی این رخداد و مطابق با حقیقت آن تداوم می‌یابد. بدیو نام این دومین مرحله فرایند یک حقیقت را «وفاداری» می‌گذارد و می‌نویسد: «وفاداربودن به یک رخداد یعنی حرکت در درون وضعیتی که این رخداد بدان افزوده شده و مکملش شده، همراه با «تفکر» بدان وضعیت «مطابق با رخداد»». آلبان برگ -آهنگساز بزرگ اتریشی (۱۹۳۵-۱۸۸۵)- و آنتون وبرن -- آهنگساز نابغهٔ وینی (۱۹۴۵- ۱۸۸۳) - که از جمله دیگر مثال‌های بدیو هستند، وفادار به رخدادی بودند که همانا ابداع تکنیک ۱۲ صوتی در تصنیف موسیقی به دست آرنولد شونبرگ -- موسیقی‌دان کم‌وبیش خودآموخته و نابغه وینی (۱۹۵۱- ۱۸۷۴) -- بود. بدین قرار، ایشان «نمی‌توانند با نو-رمانتیسم منحط و پیچیده‌نمای پایان قرن نوزدهم همراهی کنند. انگار که هیچ اتفاق نیفتاده است». به همین نحو، همان طور که بدیو هم یادآور می‌شود، بخش اعظم هنر موسیقی زمانه ما را قسمی وفاداری به آهنگسازان بزرگ وینی آغازین سال‌های قرن بیستم رقم می‌زند؛ وفاداری‌ای که فاعل (سوژه) به لطف آن، فرایند حقیقت را فراتر از رخداد آغازگرش تداوم می‌بخشد و متعهد می‌شود به «ابداع شیوه تازه‌ای از بودن و عمل‌کردن در وضعیت»، تصمیمی اخلاقی که فاعل (سوژه) می‌باید پیوسته و بر دوام بدان پایبند بماند.

۸- روال قوام‌گیری یک حقیقت هنری بدین قرار از سه لحظه یا مرحله تشکیل می‌شود، لحظه اول -- لحظه وقوع رخداد -- آغازگر هنری است که سپس در مرحله دوم، به لطف انتخاب فاعل انسانی به ادامه‌دادن و وفادارماندن بدان، تداوم می‌یابد. در سومین لحظه حقیقت به نقطه پایانی می‌رسد اما فقط زمانی که منظومه آن به حد اشباع رسیده و، به تعبیر بدیو، موجودیت نامتناهی خود را به ته رسانده باشد. هنگامی که حقیقتی به ته می‌رسد، آثار تشکیل‌دهنده منظومه کمتر و کمتر در کاوش درباره حقیقی که خود در آن مشارکت دارند کامیاب می‌شوند. یک منظومه، به تعبیری که بدیو در کتاب «راهنمای نازیباشناسی» به کار می‌برد، «به خود در متن آثار و کارهای تشکیل‌دهنده‌اش فکر می‌کند» و هنگامی که دیگر به خود فکر نمی‌کند، هنگامی که آثار تشکیل‌دهنده‌اش دیگر قادر به ادامه کاوشی نوآورانه درباره رویه و روال آن منظومه نیستند، آنگاه آن حقیقت به پایان کار خویش می‌رسد.

۹- نکته‌ای که به ویژه می‌خواهم در اینجا در توصیف بدیو از رخداد و فرایند یک حقیقت و در اخلاق حقیقت‌هایی که از پی آن می‌آیند موکد سازم مقام و موقعیت فاعلی است که می‌توان گفت فراخوانده شده تا با یک ضربه یا تروما سر کند. متعهدشدن به نوآوری‌های موسیقایی شونبرگ شاید رسالت اخلاقی چندان سنگین و توان‌فرسایی به نظر نرسد و به معنای روزمره خاصیت ترومای آشکاری نداشته باشد، ولی می‌توان به یاد آورد که برای بدیو، حقیقت به موجب ذاتش یک سوراخ است، چاهی است در دل دایره‌المعارف. حقیقت نظام معرفتی داده‌شده را سوراخ می‌کند اما همچنین آنانی را که بدان حقیقت وفاداری می‌ورزند سوراخ می‌کند. کسی که به رخداد حقیقتی شهادت می‌دهد، محض نمونه می‌تواند «این تماشاگر تئاتر باشد که تفکرش به جنبش درآمده است؛ همو که مبهوت و مسحور زبانه‌های آتش تئاتر شده؛ همو که بدین سان پای در منظومه پیچیده و درهم‌بافته یک لمحه هنری نهاده است».

بدیو به طور معمول پیرو آن جریان‌های فلسفی نیست که زبان را «فی‌حدذاته» در کانون کاوش‌های فلسفی قرار می‌دهند، ولی وقتی به رخداد فکر می‌کنیم گریزی از این مسئلهٔ زبان نداریم. کسی که باور دارد که رخدادی روی داده، که چیزی نو به وقوع پیوسته، که چیزی فراسوی «یک» یا «تمامیت» وضعیت «هست» و با این حال از درون افق وضعیتی که فرد در آن تمیز می‌دهد فکر می‌کند و سخن می‌گوید، نمی‌تواند رخداد را بنامد و تنها می‌تواند به حدس و گمان به فرایند یا رویه «بی‌محمول» یا «کلی» فراخوری بیندیشد که به لطف استقامت و وفاداری او رخداد را در دل وضعیت بگنجاند. حتی سرشت خاص این «چیز نو» تمیزناپذیر می‌ماند



«کنسرت در تخم‌مرغ»، اثر هیرونیموس بوش، ۱۵۶۱

مسحورشدن و درآمدن فاعل انسان به تسخیر کار هنری یکی از مضمون‌های دیرینه و دیرپای فلسفه است، ولی در اینجا اثری از آرامش و فراغت خاطر نیست و هیچ احساس هماهنگی ذهنی از آن گونه که در نقد سوم کانت می‌بینیم در میان نیست. در مقابل تماشاگر ما به تسخیر درآمده و مسحور شده. مبهوت و مسحور چه چیز؟ شعله‌های آتشی که تئاتر برافروخته و بدین وسیله پای در منظومهٔ درهم‌بافتهٔ لمحه‌ای هنری می‌گذارد. بدیو می‌نویسد تماشاگران تئاتر بر لبه صندلی‌هایشان علاقه‌ای خارق‌العاده نشان می‌دهند به کاری که دارند می‌کنند، به ظهور آن ساخت «بی‌مرگ» ناشناخته که در درون‌شان وا می‌شود، به ظهور آنچه زین پیش خود هم نمی‌دانستند توانایی‌اش را دارند. هیچ چیز در عالم نمی‌تواند هم‌پایه این هنرپیشه‌ای که به من رخصت مواجهه با هملت می‌دهد در من شور هستی و حیات برانگیزد. با این همه در مورد علایقی که من از آن حیث که حیوانی فانی و شکاری‌ام دارم، آنچه در اینجا اتفاق می‌افتد به هیچ روی جالبِ خاطر من نیست، هیچ معرفتی به من نمی‌گوید که این وضع و حال هیچ ربط و دخلی به من دارد. من با همه وجودم آنجا حضور دارم و عناصر تشکیل‌دهنده هستی‌ام را به هم پیوند می‌زنم، به میانجی آن مازادی که فراتر از خودم است و بر اثر عبور فرایند حقیقتی از درونم پدید آمده است. ولی آخرِ کار من نیز معلق می‌گردم، می‌شکنم، تهی می‌شوم و از هر غرض و علاقه شخصیِ عاری می‌شوم، زیرا در متن وفاداری‌ام به وفاداری‌ای که معرف انسجام اخلاقی است دیگر نمی‌توانم به خودم علاقه ورزم و علایق خودم را پی گیرم. همه توانایی من برای علاقه ورزیدن که همان پایداری و پافشاری من است در وجود، برون ریخته... و سرازیر گشته در مجرای آنچه شبی از مواجهه‌ام با وجه ابدی هملت خواهم ساخت».

در روایت بدیو از فاعل انسانی‌ای که به تئاتر می‌رود تنش شگرف و پرسش‌انگیزی می‌بینیم بین فاعل انسانی‌ای که «با همه وجود حضور دارد» -- آن هم به شیوه‌ای ظاهرا آشنا برای تفکر رمانتیک و هایدگری درباره نویدهای شیداکنندهٔ هنر - و از طرف دیگر، فاعلی که درست در همان لحظه معلق است، می‌شکند، تهی می‌شود، و از هر غرض و علاقه شخصی عاری می‌شود، و به تعبیری که بدیو پیش‌تر به کار برده دوپاره یا سوراخ شده. از نظر بدیو، سوژه یا فاعل، درست در همان دم که به عرصه هستی می‌آید، از پیش در «کسوف» و در محاق گمنامی است، تو گویی خود فاعل انسان در گرماگرم رخداد هنر می‌بایستی در بارقهٔ محوشدن یا خلاء خویش ظاهر شود. بدین قرار، محض نمونه، یک شعر کسی را صدا می‌زند و فرا می‌خواند، منتها از او می‌خواهد تا خویشتن خویش را یکباره به دست عملیات‌های شعری «آن شعر» بسپارد و وابگذارد و او را متعهد می‌کند تا دیگر نه بر حسب تعقیب علایق شخصی خویش بلکه منطبق با تفکری که «آن شعر» پیش پایش می‌گذارد فکر کند. از این روی، خواننده یک شعر آنطور که بدیو درباره پل سلان - شاعر یهودی رومانیایی‌تبار آلمانی‌زبان که در ۱۹۷۰ در پاریس خودکشی کرد - می‌نویسد باید «حرف‌نوشت خود یعنی نوشته‌شدن خودش را در قالب حروف و کلمات بخواهد». تو گویی حروف فاعلیت زیباشناختی فرد خواننده- «حروف بدن او»- قرار بوده به رخداد شعر پیشکش شود و در قالب گویشی بیگانه ریخته شود. گرچه برای بدیو، وفاداری به رخداد در گرو اراده ورزیدن و خواستنی آگاهانه است اما لحظه اول رخداد حقیقت ظاهرا در قاموس وی به طرز محسوسی حالت ترومایی دارد. به تعبیر وی «ورود به فرایند ساخته شدن یک فاعل یا سوژه حقیقت، فقط چیزی می‌تواند بود که برایتان پیش می‌آید و اتفاق می‌افتد». تا بدان حد که اراده ممکن است سپس به اخلاق بدیویی راه یابد. وفاداری قسمی پایبندی است -دانسته یا نادانسته- به حفظ رابطه‌ای معین با آن کسوف تروماگونه آغازگر فاعلیت.

دو. چیزی از جنس هیچ: اخلاق و شبح مازاد

۱۰-رک بگوییم، «تروما» واژه‌ای نیست که خود بدیو به کار برد. چنانکه دیدیم او از یک رشته واژه و استعاره دیگر استفاده می‌کند تا فاعل مورد نظر خود را وصف کند (دوپاره، سوراخ‌شده، ترَک‌برداشته، شکاف‌خورده، گسسته، شکسته، لغوشده، و نظایر اینها). این تعبیرها اگر آنها را در قاموس لکانی بازخوانیم اشاره دارند به ترومای جسمانی، تنِ ازهم‌پاشیده در ساحت تصویرهای «خیالی»، بدن تکه‌پاره‌ای که متضمن تصور ترُوماست و در حکمِ حالت معکوس «مرحله آینه‌ای». لکان از وقوع تناقضی در بطن مرحله آینه‌ایِ (رابطه اولیه کودک با تصویر خویش) سخن می‌گوید، سوژه در کالبد خویش احساس پراکندگی و چندپارگی می‌کند اما تصویرش در آینه موجودیتی یکپارچه و وحدت‌یافته است. این حالت را می‌توان در نقاشی‌های هول‌انگیز هیرونیموس بوش مشاهده کرد. دقیق‌تر بپرسیم: چگونه این تعبیرهای مجازی که ما در ذیل عنوان عام تروما جایشان می‌دهیم با نظریّهٔ سوژه در بدیو مرتبط می‌شوند، خاصه با نظریه وی درباره جایگاه فاعل در رخداد هنر و چرا مهم است که این همه را زیر عنوان اخلاق جای دهیم؟ پاسخ این پرسش‌ها را باید در آن عمارت نظری‌ای جست که ژاک لکان بر پای داشته است، متفکری که به چهار دلیل اساسی برای بدیو مهم است: به جهت آغاز تفکری مدرن راجع به عشق؛ به جهت تاکیدگذاری بر اهمیت مقوله «سوژه» در تفکر فلسفی؛ به جهت پروراندن مفهومی از «امر واقعی» در قلب فاعلیت انسانی؛ و به جهت تأکید مکررش بر این مهم که ریاضیات همان علم «امر واقعی» است. خواهیم دید از نظر بدیو، که نظریه‌ای راجع به «فاعل» سازگار با سوژه لکانی که به میانجی تروما قوام می‌پذیرد و پا می‌گیرد تدوین می‌کند، پایه‌های این «تروما» را نه در ساحت خیالی (یعنی در متن رابطه تحریف‌آمیز آدمی با تصویر بی‌ترک و یکپارچه خویش و واقعیت بیرونی) بلکه باید در مرز حوزه نمادین و ساحت واقعی لکانی جست‌وجو کرد. ولی اجازه دهید در پرسش‌های مربوط به فاعل و آنچه تروما می‌نامیم اندکی باریک‌تر شویم، چون بدیو به این مسائل نه بر اساس مقتضیات روان‌کاوی بالینی بلکه از منظر فلسفه راه می‌جوید و خاصه از منظر فلسفه منحصربه‌فردی استوار بر ریاضیات - نظریه مجموعه‌ها.

۱۱- می‌توانیم کار خود را از وارسی دقیق‌تر و مشخص‌تر ساختار «فاعل» در توصیف بدیو از فردی که به تئاتر می‌رود و با هملت مواجه می‌شود آغاز کنیم؛ مواجهه‌ای که او را نه تنها با بالاترین حد شور هستی درگیر می‌کند بلکه درست در همان دم به نوعی او را از درون تهی می‌کند، همان‌طور که شونبرگ رخدادی بود برای آهنگسازان و شنوندگان سبک رمانتیک متأخر که نماینده‌اش گوستاو مالر - آهنگساز بزرگ اتریشی (۱۹۱۱-۱۸۶۰)- به شمار می‌آمد، هملت را به همان پایه می‌توان رخدادی در تاریخ ادبیات قلمداد کرد؛ مثلا با نشان‌دادن امکان خلق یک تراژدی مابعد یونانی مدرن یا با روی‌آوردن به منابع الهام ملی یا غیرکلاسیک (غیریونانی- رومی) به عنوان موضوع‌هایی فراخور تراژدی یا به شکل صریح‌تر با جای‌دادن رخداد واقعی تئاتر در وقایع پرابهام درونی‌ترین لایه‌های هستیِ یک شخصیت. ولی هملت در عین حال رخدادی است که در وضعیت اندرونیِ یک «من» به وقوع می‌پیوندد؛ یعنی در درون تماشاگر تئاتر که بدیو از مواجهه خاص و جدا از دیگران او با هملت سخن می‌گوید: «من با همه وجودم در آنجا حضور دارم و عناصر تشکیل‌دهنده وجودم را به میانجی آن مازادی به هم پیوند می‌زنم که فراتر از خودم است و بر اثر عبور فرایند یک حقیقت از درونم پدید آمده است ولی آخر کار من نیز معلق می‌شوم، می‌شکنم، لغو می‌شوم، و از غرض و علاقه شخصی‌ام عاری می‌شوم، زیرا در متن وفاداری به وفاداری‌ام که معرف انسجام اخلاقی است دیگر نمی‌توانم به خودم علاقه ورزم و علائق شخصی خودم را پی بگیرم- همه توانایی من برای علاقه‌ورزیدن که همان پایداری و پافشاری‌ام در عرصه وجود است برون ریخته- و سرازیر شده در مجرای آنچه از مواجهه یک‌شبه‌ام با وجه ابدی هملت خواهم ساخت».

از نظر ساختاری رخداد زیباشناختیِ کلیدی برای بدیو در اینجا مواجهه‌ای است بین حضور و مازاد وجود تماشاگر از یکِ طرف، حضور و «تمامیت» متناهی‌ای که تماشاگر تئاتر از آن بهره دارد و عناصر تشکیل‌دهنده وجودش در آن به صورت کلّی واحد به هم می‌پیوندند، و از طرف دیگر مازادی فراتر از این تمامیت، یعنی نامتناهیتِ هملت ابدی، که از درون فاعل تماشاگر می‌گذرد، تماشاگر تئاتر را در متن وضعیت خاص خودش لغو می‌کند و از او می‌خواهد چیزی «از آن مواجهه» بسازد. آیا تناقضی در این «تمامیت» نیست که با مازادی فراتر از خویش مواجه می‌شود؟ چگونه کسی می‌تواند به معنای دقیق کلمه «کلی تام و تمام» باشد و با این حال عنصری دیگر در کار باشد که مازاد بر آن «کل» بماند؟

۱۲- در «وجود و رخداد» (۱۹۸۸) بدیو توصیفی غنی‌تر و جامع‌تر از «وضعیت عام» به طور کلی به دست می‌دهد و تلویحا توصیفی از ساختار ظاهرا تناقض‌آمیز وضعیتی که در آن مواجهه تماشاگر تئاتر با هملت روی می‌دهد ارائه می‌کند. می‌توانیم خود فرد تماشاگر تئاتر را به عنوان یک «وضعیت» در نظر گیریم. یک کل ساختاریافته مرکب از مجموعه‌ای از عناصر تشکیل‌دهنده: عناصر جزئی و بعضا ازهم‌جدای سرگذشت یا پیشینه فرد، علاقه فرد به تاریخ ادبیات و تئاتر، برخورد بی‌غل‌وغش فرد در یک شب خاص با نمایش‌نامه «هملت» شکسپیر و کثرتی از دیگر عناصر که دستِ بخت و تصادف کنار هم قرارشان داده است. هر یک از این عناصر یا مجموع همهٔ آنها ممکن است بسی پیچیده باشند ولی به هر حال «منسجم»اند، بدین معنی که هر قدر هم پیچیده باشند، مشمولِ فرایندی‌اند که طیّ آن فرد خود را به خود باز می‌نمایاند (مشمول آنچه بدیو «حالت» یا «دولت» وضعیت می‌نامد). [با این توجه که state هم مفهومی عام دارد به معنای وضع یا حالت و هم مفهومی خاص در وضعیت‌های سیاسی و بدیو هماره هر دو معنا را در نظر دارد. و این خود گواه «سیاسی بودن» پروژه عظیم فکری بدیو است . م] یا بنیادی‌تر بگوییم آنها به وضوح به وضعیت خاص آن فرد «تعلق دارند»، حضور دارند منتها مقدم بر هر نوع پرسشی راجع به بازنمایی. آنها تشکیل‌دهندهٔ چیزی‌اند که وضعیت را می‌سازد. محض نمونه ذوق و سلیقه فرد شاید از رشته درازدامنی از عقاید و عوامل بعضا متعارض ترکیب شده باشد که ریشه در فرهنگ وی دارند یا در حلقه دوستان و رفیقان‌اش، مطالعات‌اش، رویدادهای نامترقب گذشته شخصی‌اش، خواه در سطح آگاهی، خواه در لایه‌های ناآگاهش و قس‌علی‌هذا. این عوامل هر خاستگاهی داشته باشند و هر قدر هم فاقد انسجام درونی باشند، باز به عنوان عناصر تشکیل‌دهنده سلیقه‌اش متعلق به وضعیت فرد تماشاگر تئاتر محسوب می‌شوند. از این حیث وضعیت با همه عناصرش تعریف می‌شود. وضعیت خاص یک فرد عبارت است از یک بودن یا یک شمرده‌شدن. عناصر متعدد و متنوع هستی وی به علاوه هر یک از این عناصر تا بدان حد که متعلق به وضعیت خاص او شمرده شود، تحت تأثیر قسمی منطق مشخص قرار می‌گیرد، سامان یا قاعده‌ای که وضعیت را با تعیین اینکه چه چیزهایی را باید متعلق بدان شمرد تولید می‌کند. در مقابل، وقوع یک رخداد -- که طبق نظریه بدیو همواره رخدادی از آن یک وضعیت مفروض است -- پرسش از چیزی را بر می‌انگیزد که برون از قلمروِ این سامان یا قاعده است، آن هم زمانی که طبق قانون حاکم بر وضعیت هر آنچه شمرده می‌شود، هرآنچه در وضعیت عرضه‌کردنی یا نمودنی است در درون آن قلمرو قرار دارد - و بنابراین، در متن «یک‌بودن» آن، «تمامیت» آن.

۱۳- بدیو معتقد است در رخداد هنر (همچنان که در علم، سیاست، یا عشق)، یک‌بودنِ وضعیت را چیزی نانمودنی مختل می‌کند، چیزی مکمل که در چارچوبِ قانون وضعیت هیچ شمرده می‌شود، نا-چیز شمرده می‌شود [یعنی، قانون اصلا آن را به حساب نمی‌آورد یا به عنوان یکی از عناصر وضعیت نمی‌شمارد]. بدیو همچنین به نحو کنجکاوی‌برانگیزی در «وجود و رخداد» ادعا می‌کند این «هیچ» یا «خلاء» وضعیت درست در قلب تکاپوی شعری جای دارد، آن هم در هیئت قسمی بن‌بست یا ناممکنی:

«به جست‌وجوی هیچ برخاستن، بالطبع، معنی ندارد. با این حال، باید گفت این دقیقا همان جست‌وجویی است که شعر همه کوشش خود را مصروف‌اش می‌کند. شعر از اندیشه قسمی شهود «هیچ» دم می‌زند که وجود در بطن آن سکنی دارد؛ حتی زمانی که عرصه‌ای برای چنین شهودی در کار نیست. از آنجا که همه چیز واجد انسجام است، یگانه چیزی که می‌توانیم تصریح کنیم این است که هر وضعیتی متضمن هیچ است که همان خلاء کل آن است. اما هیچ نه یک مکان و نه یک عنصر وضعیت است زیرا اگر هیچ یک عنصر بود معنایش این بود که می‌توانست یک چیز باشد یعنی از قبل «یک» شمرده شده بود. با این همه، هر چیزی که شمرده شده است، در درون انسجام «نمودن» است، از این روی، معنی ندارد که هیچ به عنوان یک عنصر لحاظ شود. یَک-هیچ (a-nothing)وجود ندارد، «هیچ» وجود دارد، «هیچ» همان شبح بی‌انسجامی است».

درست است که هر وضعیتی متضمن هیچ یا خلاء کل خود است اما خود وضعیت به موجب تعریفش نمی‌تواند راهی برای معرفت‌یافتن به این نقطه خلاء بگشاید زیرا خلاء ناشی از هسته واقعی وضعیت هیچ انسجامی نمی‌پذیرد و حتی شهود هم در ذیل قاعده وضعیتی جای می‌گیرد که به موجب تعریف واجد هیچ قانونی نیست که قادر به تشخیص (یا «شمردن») چیزی مازاد بر خود باشد. در مقابل این مواجهه با غیریت، شعر از عهد رمانتیک‌ها کوشیده است چیزی را بگوید که به واقع نمی‌توان گفت، چیزی را بنماید که به واقع نمی‌توان برنمود -- تو گویی می‌توان به پُری و سرشاری وجود تقرب جست و شبح بی‌انسجامی را دفع کرد، اگر آن «هیچ» تمیزناپذیر را که مکمل وضعیت محسوب می‌شود واداریم انسجامی مرئی پذیرد.

۱۴- پس بدین اعتبار است که می‌توان اصطلاح «ترومایی» را به عنوان مجازی عام برای توصیف بدیو از فاعل اخلاقی در رخداد هنری بِه کار برد. چنان نیست که انسجام وضعیت را چیزی از هم می‌پاشاند که اساساً غیر از خود وضعیت است، چیزی که گمان می‌رود پیکره وضعیت موجود را از بنیان به لرزه می‌افکند یا از نو سامان می‌دهد -- این شاید همان توصیف متعارف و خیالی از «تروما» باشد -- بلکه این غیریت ریشه‌ای است که سوراخ یا حفره‌ای در نظم زبان ایجاد می‌کند. در واقع، چون از منظری لکانی به موضوع بنگریم، رخداد بدیو دقیقا تا بدان حد خصلت ترومایی دارد که حاکی از مواجهه با امر واقعی به مثابه هسته‌ای تأویل‌ناپذیر در قلب دالّ و نظم نمادین است. «هیچ» یا خلاء بدیو چندین ویژگی ساختاری مشترک با مفهوم لکان از مواجهه ترومایی با امر واقعی دارد: «خود-غریبگی» فاعل لکانی [یا برون‌درونی extimacyواژه برساخته لکان است که دلالت دارد بر حضور عنصری غریبه و بیگانه در درونی‌ترین ساحت وجود سوژه. extimacy به قیاس Intimacy (صمیمیت و آشنایی نزدیک) ساخته شده است.م]، مقاومت ذاتی امر واقعی در برابر دلالت، و توان بالقوه ریشه‌ای آن برای واردکردن چیزی نو. امر واقعی لکانی در رابطه‌ای از جنس «خود-غریبگی» با فاعل جای می‌گیرد زیرا امر واقعی در آن واحد هم به صورت یک «هسته ترومایی» در وضعیت خاص فرد جای دارد که بر قواعد نحوی او حکمفرماست و آشکارا در بطن و درون آن قرار می‌گیرد و هم در عین حال از بیخ و بن خصلت مکملی دارد؛ یعنی برون از آن و طردشده از آن است. [از این حیث قابل مقایسه است با مقوله «طرد ادغامی حیات برهنه» در نظریه سیاسی جورجو آگامبن، فیلسوف معاصر ایتالیایی. م] پس وقتی لکان در سمینار «اخلاق» چیزی را توصیف می‌کند که در بطن امر واقعی مبتلابهِ دالّ است آن را «دقیقا در مرکز» جای می‌دهد، «بدین معنا که حذف‌شده- و با من غریب است، هرچند در قلبِ این «من» قرار دارد». وانگهی، با توجه به اینکه امر واقعی را چنان که در خود هست نمی‌توان در نظم دالّ‌ها ادغام کرد، «تروما»ی یک مواجهه با امر واقعی دقیقا به حیث «تیرگی» و «تاریکی»اش و در «مقاومتش در برابر دلالت» و «تن‌ندادن‌اش به فرایند بازنمایی» رخ می‌نماید و سرانجام به علت همین واقعیت که امر واقعی بن‌بستی در منطق دالّ پدید می‌آورد، مواجهه با امر واقعی «پذیرای چیزی نو می‌شود که دقیقا همان امر محال است». یعنی پذیرای چیزی می‌شود که در نظم اسم دلالت محال به شمار می‌آید. مطمئنا به همین دلایل است که خود بدیو در قالب این رخداد هنری به توصیف نوعی اخلاق «حقیقت» می‌پردازد که در عین حال درست به همان مفهوم لکانی نوعی «اخلاق امر واقعی» است.

۱۵- بدیو به طور معمول پیرو آن جریان‌های فلسفی نیست که زبان را «فی‌حدذاته» در کانون کاوش‌های فلسفی قرار می‌دهند، ولی وقتی به رخداد فکر می‌کنیم گریزی از این مسئلهٔ زبان نداریم. کسی که باور دارد که رخدادی روی داده، که چیزی نو به وقوع پیوسته، که چیزی فراسوی «یک» یا «تمامیت» وضعیت «هست» و با این حال از درون افق وضعیتی که فرد در آن تمیز می‌دهد فکر می‌کند و سخن می‌گوید، نمی‌تواند رخداد را بنامد و تنها می‌تواند به حدس و گمان به فرایند یا رویه «بی‌محمول» یا «کلی» فراخوری بیندیشد که به لطف استقامت و وفاداری او رخداد را در دل وضعیت بگنجاند. حتی سرشت خاص این «چیز نو» تمیزناپذیر می‌ماند:

«یک فاعل راستین(سوژه) که حقیقتی را درمی‌یابد و از قوه به فعل درمی‌آورد، مع‌الوصف با آن حقیقت قیاس‌ناپذیر و فاقد قدرمشترک است زیرا فاعل متناهی است و حقیقت نامتناهی است. وانگهی، فاعل که در درون وضعیت هستی دارد فقط در وضعیت می‌تواند به عناصر یا کثیرهای برنموده (یکی‌یکی شمرده‌شده) معرفت یابد یا به بیان بهتر با آنها مواجه شود. با این همه حقیقت یکی از جزء‌های عرضه‌ناشده یا برنانموده وضعیت است، و سرانجام، فاعل انسان نمی‌تواند زبانی برای خود بتراشد، مگر با آزمودن ترکیب‌هایی از نام اضافی رخداد و زبان وضعیت. به هیچ وجه تضمینی وجود ندارد که این زبان برای تمیزدادن یک حقیقت تکافو کند، حقیقتی که به هر تقدیر به لحاظ منابع زبانی وضعیت موجود تمیزناپذیر است. مطلقا ضروری است تا هر تعریفی از فاعل (سوژه) را که می‌انگارد او به حقیقت معرفت دارد یا با آن انطباق دارد کنار بگذاریم. فاعل که دقیقهٔ محلیِ فرایند حقیقت است نمی‌تواند پشتوانه کل فراگستر آن باشد. هر حقیقتی فراتر از فاعِل خود می‌رود، دقیقا بدین علت که کل وجود فاعل منوط است به پشتیبانی از روند به فعل درآمدن حقیقت. فاعل انسان نسبت به آنچه حقیقی است نه آگاه است و نه ناآگاه. رابطه تکین فاعل انسان با فرایند حقیقتی که پشتوانه روال آن است به قرار ذیل است: فاعل باور دارد که حقیقتی هست و این باور در قالب یک معرفت (un savoir) روی می‌نماید. من این باور معرفتی را «اطمینان» تعبیر می‌کنم.

فاعل انسان فراخوانده می‌شود تا پشتوانه روند به فعل درآمدن یک حقیقت شود. او «اطمینان» دارد که به واقع حقیقتی هست و چیزی نو در وضعیت روی داده است. ولی از منظر خود وضعیت، فاعل فقط می‌تواند حرف‌هایی مهمل و بی‌معنی درباره این رخداد بر زبان آورد و از عناصر و مصطلحات نابسنده و نارسای موجود، زبانی سرهم کند؛ ترکیبی از زبان وضعیت و «نام اضافی رخداد» که بدان افزوده شده است. نام رخداد، «هملت» در مثال ما یا «شونبرگ»، نامی مازاد یا اضافی است چراکه هیچ مرجع یا مصداق مفهوم در درون وضعیت ندارد. البته که «هملت» به عنوان یک اسم خاص دلالت دارد بر شهزاده‌ای دانمارکی، شخصیتی داستانی و نمایش‌نامه‌ای مشهور (بگذریم از شبح پدر هملت در شاهکار شکسپیر) ولی در عین حال به سیاق اسم یا عنوانی جایگزین برا ی ارجاع به یک رخداد به کار می‌رود و البته این کار را به محوترینِ وجهی انجام می‌دهد، تو گویی «هملت» نه نام است نه دال بلکه قسمی نائبِ دال بی‌مفهوم است که برای اشاره به هر آنچه شبی در سالن تئاتر روی داده به کار می‌رود. به همین نحو «شونبرگ» ممکن است به عنوان اسمی جایگزین مانند «اعلی‌حضرت» به جای «شاه» برای اشاره به نوآوری‌های موسیقایی نظیر موسیقی «آتونال» [که اولین نمونه آن «پنج قطعه برای ارکستر» شونبرگ بود که در ۱۹۰۹ تصنیفش را به پایان رساند و همان هنگام به ریشارد اشتراوس شهیر وعده چیزی به راستی اعجاب‌آور به لحاظ کیفیت صوتی و حالت داد. م] تکنیک ۱۲ صوتی [یا «دادکافونی» مانند قطعه بی‌نظیر «بازمانده‌ای از ورشو» شونبرگ که از ۱۲ صدای کروماتیک و ترتیب‌های ویژه آن استفاده می‌کند. م] و «سریالیسم» به کار رود که هر یک را می‌توان به جای خود دقیق‌تر توصیف کرد ولی وفاداری به حقیقت «رخداد شونبرگ» بی‌گمان حتی از مورد مبدع و بنیادگذارش نیز در می‌گذرد و از خلال کارهای اولیویه مسیان و پی‌یر بولز فرانسوی و گیورگی لیگِتی تداوم می‌یابد و به آهنگسازان جوان‌تر و تازه‌نفس‌تری چون کایا ساریاهو، ارکی سون‌توئور و هلنا تولوه می‌رسد که هیچ یک از چیزی نظیر قواعد جزمی و تخطی‌ناپذیر اتونال ۱۲ صوتی یا سریالیستی آغاز نمی‌کنند اما با این حال به رخداد شونبرگ وفادار می‌مانند و یقینا به خلق اثر در فضای صوتی‌ای تعهد می‌ورزند که کار شونبرگ گشوده است. از این حیث، «شونبرگ» نیز در جایگاه دالّی قرار می‌گیرد که اشاره دارد به هر آن اتفاق محو و مبهمی که با ظهور قطعه «پی‌یروی ماه‌زده» (۱۹۱۳) برای نظام صوتی آهنگسازی کلاسیک روی داد. این دو نام، هملت و شونبرگ همراه با دال‌هایی که به شنیدن‌شان در ذهن تداعی می‌شود، می‌کوشند به چیزی اشاره کنند که از وضعیت بر می‌گذرد و فراتر می‌رود. برای چنین کاری، فاعل انسان می‌باید عناصر موجود را بازسازی یا جابه‌جا کند تا «دلالت‌های جاافتاده و تثبیت‌شده را از جای خود بیرون سازد» و بدین وسیله پشتیبان فرایند حقیقتی از بهر یک وضعیت خاص شود که در حال حاضر قادر به تمیز و تشخیص آن نیست. اگر از نظر بدیو، یک فرایند حقیقت در دل معرفت حفره‌ای ایجاد می‌کند، به همان نحو نسبت به زبان جاری وضعیت حاضر نقطه‌ای پدید می‌آورد از جنس فان‌وفون نوزادان [babble-point اشاره دارد به ایجاد اصوات بی‌معنا و نامشخص مانند فان‌وفون اطفال، و منظور نویسنده ستیز «معنا» و «حقیقت» در تراز زبان در فلسفه بدیو است. م]

۱۶- پس وفاداری فاعل انسان (سوژه) دستخوش بخت و تصادف است. پایه‌اش استوار بر هیچ است، تکیه‌گاهی در معرفت ندارد و در چشم و گوش آنان که بیرون از گود به نظاره ایستاده‌اند مهمل و بی‌معناست. وفاداری در گرو تصمیمی است بر تعهد به تفسیر دوباره یک رخداد و از فاعل اخلاقی می‌طلبد که در جریان («روال» یا «رویه») کنش‌هایش به آن رخداد وفادار ماند، آن هم در میان گزینه‌هایی که حتی در پرتو بالاترین داده‌های معرفتی وضعیت اکیدا تصمیم‌ناپذیرند. این راست است زیرا از درون وضعیتی که او در آن مستقر است، هیچ راه شناخته‌شده‌ای برای تعیین اینکه یک تفسیر از رخداد (به فرض اینکه تفسیری در کار باشد) برتر از تفسیری دیگر است وجود ندارد و هیچ راهی نیست برای کسب یقین نسبت به اینکه آیا یک رویه یا روال مفروض واکنشی مناسب و وفادارانه به رخدادی است که فاعل گمان می‌برد روی داده است، بدین قرار فرد خود را موظف می‌کند به تن‌سپردن به بخت، به قمار و دل به دریا زدن همچون مالارمه‌ای که بدیو وصف می‌کند، مالارمه‌ای که تاس می‌ریزد. بدیو می‌نویسد «اگر شعر، یکی از کاربردهای اساسی زبان است، نه از آن روی است که قادر است زبان را وقف «حضور» کند؛ بالعکس از آن روی است که زبان را آماده می‌کند برای ایفای نقش تناقض‌آمیز صیانت از آن چیزی که - یعنی کنش نابی از بیخ وبن منحصربه‌فرد- در غیر این صورت در بی‌اعتباری مکان گم می‌شد. شعر یعنی ستاره‌وار تن‌سپردن به آن امر تصمیم‌ناپذیر ناب بر پس‌زمینه‌ای از نیستی، کنشی که فقط در صورتی می‌توانیم بدانیم روی داده است که روی حقیقت آن شرط‌بندی کنیم».

برخلاف بازگشت حسرت‌آلود هایدگر به «حضوری» ازدست‌رفته و با پشت سر نهادن حضور و تمامیت تماشاگر تئاترش، بدیو می‌گوید شعر و هنر، رسالت راستین و اخلاقی‌شان را در پشتیبانی از یک کنش ناب می‌جویند: به عرصه وجود آمدن یک فاعل و همراه آن، حقیقتی که فاعل را [به کنش] برمی‌انگیزد. شعر، هم در شاعر هم در خواننده شعر، ریختن تاسی است در میان گزینه‌های تصمیم‌ناپذیر در پس‌زمینه‌ای از نیستی. اینچنین است که شاعری پیوندی چنین تنگاتنگ با فاعلیت دارد، فاعلی که طبق تعریف بدیو «از منظر امری تمیزناپذیر درباره آنچه تصمیم‌ناپذیر است تصمیم می‌گیرد» و به همین سان با اخلاق که در تفکر بدیو در این فرمان خلاصه می‌شود که «از منظر امر تصمیم‌ناپذیر تصمیم بگیر».

۱۷- بدیو در کتاب «اخلاق» فرمان اخلاقی‌اش را به سیاقی لکانی‌تر مطرح می‌کند. «اخلاق روان‌کاوی» لکان آوازه‌ای بلند دارد، هم به میانجی سمیناری که به همین عنوان در ۱۹۶۰-۱۹۵۹ برگزار کرد، هم به لطف نوشته‌های اسلاوی ژیژک. لکان فرمان اخلاقی خود را با سادگی موجز و سرشت‌نمایی صورت‌بندی می‌کند: «از میل خود دست نکش» برای لکان این موضع اخلاقی با تشکیل سمپتوم رابطه دارد: وانهادن میل خویش و دست‌شستن از این یک «خیر» موجب پیدایی «شر» سمپتوم‌ها می‌شود. بدیو در کتاب «اخلاق» لکان را «استاد» خویش می‌خواند، همان جا که اخلاق حقیقت را صورت‌بندی می‌کند: «تا سرحد توان استقامت ورزید. در آن چیزی که از حد استقامت‌تان درمی‌گذرد استقامت ورزید. در وقفه افکندن، در وجود خویش بدان چیزی چنگ زنید که شما را فراچنگ گرفته و در هم شکسته است». اخلاق روان‌کاوی لکان و اخلاق حقیقت بدیو هر دو اخلاق‌های امر واقعی‌اند و مستلزم پایداری در رابطه فرد با آن امر واقعی‌اند. حقیقت و اخلاق رابطه معینی را با هسته واقعی زبان پیش چشم می‌آورند، حقیقت تمیزناپذیر موسیقی ورای نحو موسیقایی، حقیقت نام‌ناپذیر یک شعر ورای ارتباط و انتقال معنی و فراسوی دل‌مشغولی‌های هرمنوتیکی با مسئله ارجاع و تفسیر. این رخداد حقیقت که فاعل بشری را تسخیر می‌کند و در هم می‌شکند از او می‌خواهد پایبند بماند به تصمیمی درباره آن چیزی که نمی‌توان درباره‌اش تصمیم گرفت، نمی‌توان آن را به روشنی بیان کرد یا شناخت و بدان معرفت یافت. آدمی باید خود را یکباره به دست رخداد بسپارد، تن بسپارد به اضطرابی که خلاء وضعیت می‌آفریند و این رابطه با بخت و اتفاق و با امر واقعی را پاس دارد. و اگر به میانجی این فرایند فرد ناچار شود سرنوشت خود را به چیزی گره بزند که همان وضعیتی را که در آن زندگی می‌کند برهم می‌زند و از هم می‌گسلد، از این همه چه باک فیلسوفی را که، در نظرش، «خیر» بیش از هر چیز «هنجار درونی روند درازآهنگ برهم‌زدن سامان زندگی است؟»

بدیو آنچه را خود «حقیقت» می‌خواند، مقابل قلمرو عینیت و معرفت عادی می‌گذارَد. راست اینکه حقیقت در کنه عملیات خویش «سوراخ یا گودالی در قالب‌های معرفت حفر می‌کند». این تعبیری است که بدیو چندین جا به کار می‌برد و آن را به تفسیر لکان از امر واقعی پیوند می‌زند. بدین قرار «حقیقت» از نظر بدیو نام یک رخداد استثنایی و فرایندی است که با زور و قوت گسستی در روال هرروزه معرفت‌ها و وضعیت‌ها ایجاد می‌کند و در نتیجه «فاعل» یا «سوژه‌ای» را هستی می‌بخشد، آن هم در جایی که پیشتر فقط جانوری بشری حضور داشته است، جانوری صرفهٔ ساکن در وضعیتی مفروض

پی‌نوشت‌ها در دفتر روزنامه موجود است.
منبع: muse.jhu.edu
Robert Hughes. Ohio State University (2007)

بررسی

تجربه عرفانی از منظر ابن‌عربی

محیی‌الدین ابن‌عربی، عارف، شاعر و فیلسوف مسلمان اندلسی بود که در اندیشه اسلامی تأثیر زیادی بر جای گذاشته و ملقب به پدر عرفان نظری است. ابن‌عربی نظریه مشهور خود موسوم به «وحدت وجود» را در دایره موضوعات مرتبط با تفسیر، فقه، کلام و عرفان تبیین کرده و در این مسیر از زبان و اصطلاحات علوم مذکور بهره برده است. مسئله مهم در رویکرد ابن‌عربی توجه به مفاهیمی مانند شناخت، علم، عقل، آگاهی، کشف و شهود یا وجود، ذوق و برداشت او از دو گونه شناخت یا آگاهی عقلی و شناخت کشفی-شهودی است. ابن‌عربی، بی‌آنکه شناخت عقلی و نظری را منکر شود یا آن را نامعتبر شمارد، در واپسین مرحله به اصالت آن باور ندارد و اصالت شناخت و آگاهی را به کشف و شهود منحصر می‌کند. از سوی دیگر او خوانندگان را از انکار مسائل فلسفی یا بی‌دین‌خواندن فیلسوفان بازمی‌دارد و می‌گوید که همه دانش یک فیلسوف باطل و بیهوده نیست. به نظر او اگر ما حقیقت آن را شناختیم، شایسته است که سخن فیلسوف را در آن مسئله معین بپذیریم و آن را حق بدانیم و این سخن که فیلسوف دین ندارد، دلیل بر آن نیست که هر آنچه نزد اوست، باطل است.

از سوی دیگر، ابن‌عربی آگاهی‌ها را از نظر شیوه‌های شناخت و محتوای آنها، به سه دسته تقسیم می‌کند: دانش یا آگاهی عقل، یعنی هرگونه آگاهی که یا ضرورتا یا در پی نظر و دلیل و از راه اندیشیدن، دست می‌دهد، این‌چنین آگاهی‌ای می‌تواند درست یا نادرست باشد؛ دانش احوال که جز به «ذوق» راهی به آن نیست و با عقل نمی‌توان آن را تعریف کرد یا برای شناخت آن دلیلی آورد، مانند آگاهی از شیرینی عسل و تلخی صبر و مانند اینها و محال است که کسی به این‌گونه آگاهی‌ها دست یابد؛ مگر آنکه متصف به آنها شده و آنها را چشیده باشد؛ دانش اسرار، یعنی آن‌گونه دانش یا آگاهی که فراسوی مرز عقل است که از راه دمیدن روح‌القدس در دل و ذهن انسان، دست می‌دهد و ویژه اولیا است. صاحب علم اسرار همه دانش‌ها را داراست و در آنها مستغرق می‌شود؛ درحالی‌که دارنده علوم دیگر چنین نیست. از نظر او هیچ علمی ارجمندتر و شریف‌تر از این دانش دربرگیرنده همه معلومات نیست. این علم اسرار همان است که ابن‌عربی آن را با تعبیر دیگری «علم الهی» می‌نامد و می‌گوید: «علم الهی اصل همه علم‌هاست و همه علوم به آن بازمی‌گردد». از سوی دیگر، ابن‌عربی پس از تقسیم دانش‌ها به چهار طبقه: علم الهی، طبیعی، ریاضی و منطقی که دارنده آنها را «حکیم» می‌نامد، بر این نکته تأکید می‌کند که جز این چهار مرتبه علمی یافت نمی‌شود و راه تحقیق آنها یا اندیشه است یا «وهب» که همانا «فیض الهی» است.

او البته زبان و اصطلاحات مذکور را به ساختار مدنظر خود یعنی نظام نمادها تبدیل می‌کند تا قادر به بیان فلسفه عرفانی خود باشد. اگر مشکلات این زبان در مسیر ادراک آدمی را در نظر بگیریم، تردیدی نیست که این مشکلات در اثنای شرح و تفسیر به صورت جدی‌تری مطرح می‌شوند؛ زیرا ذات عرفان ایجاب می‌کند این مکتب با انتقال اندیشه‌ای صعب به نظام نمادها پیچیده‌تر شود؛ بنابراین انفکاک این اندیشه از فضای زبانی و نمادین با شرط محفوظ‌ماندن ذات اصلی آن و صورت‌بندی‌اش در زبان اصطلاحی تقریبا غیرممکن است؛ زیرا ظرف و مظروف در زبان ابن‌عربی برخلاف زبان استعاری و بسیط، ممزوج و یکپارچه می‌شوند. یکی از آثار معروف ابن‌عربی کتاب «فتوحات مکیه» است که فلسفه و نگاه این عارف در آن با تمام جزئیات تشریح شده است. طاهر اولوچ محقق و پژوهشگر ترک در کتاب «آیینه، حرف، نور در مکتب ابن‌عربی»، «فتوحات مکیه» را به‌عنوان منبع اصلی قرار داده و مضامین مختلف آن را شرح داده است. این کتاب به‌تازگی با ترجمه داود وفایی از سوی نشر مرکز منتشر و راهی بازار نشر شده است. هدف کتاب حاضر تبیین و تفسیر ظرف و مظروف یادشده است بی‌آنکه یکی از آنها به نام دیگری نادیده گرفته شود. «فتوحات مکیه» کتاب پرحجمی است که ابن‌عربی فلسفه خود را در آن مطرح می‌کند. سه نماد مورد اشاره، آیینه، حرف و نور در فتوحات بارها و به صورت گسترده مورد استفاده قرار گرفته است.

ترجمه کتاب پیش‌رو از زبان ترکی استانبولی به فارسی انجام شده است. ابن‌عربی نظریه وحدت وجود را در قالب تفسیر، فقه، کلام و عرفان تبیین و تدوین کرده و طاهر اولوچ به وجوه این نظریه پرداخته است. ابن‌عربی در کار خود از زبان و اصطلاحات علمی بهره برده و این عناصر را به ساختار مدنظرش یعنی نظام نمادها تبدیل کرده است. به‌این‌ترتیب موفق شده فلسفه عرفانی خود را برای مخاطب «فتوحات» تشریح کند. اولوچ در این‌کتاب به موازات تبیین فلسفه ابن‌عربی روی سه نماد مورد تأکید او تمرکز دارد؛ آیینه، حرف و نور که هیچ‌کدام نه تمثیل‌اند نه استعاره تمثیلی بلکه نماد هستند. دلیل نام‌گذاری کتاب هم پیوند محکم اندیشه و زبان در فلسفه ابن‌عربی است. کتاب، سه بخش اصلی دارد که به ترتیب عبارت‌اند از «نماد آیینه»، «نماد حرف» و «نماد نور»؛ اما پیش از شروع این بخش‌ها، مقدمه و مدخل کتاب آمده که مدخل خود شامل هفت بخش است. این هفت بخش هم به ترتیب عبارت‌اند از: چارچوب مفهومی عرفان، چارچوب مفهومی نماد، نمادگرایی دینی، شخصیت عرفانی ابن‌عربی، راهبرد زبانی ابن‌عربی، رابطه فلسفه و عرفان، فلسفه هستی ابن‌عربی. در بخش اول کتاب، نویسنده «چارچوب مفهومی نماد آیینه» و «نماد آیینه در فلسفه ابن‌عربی» را تشریح کرده است. در بخش دوم هم «چارچوب مفهومی نماد حرف»، «نماد حرف در فلسفه ابن‌عربی» و «شکل حروف و معادل وجودی آنها» را برای مخاطب توضیح داده است. در سومین بخش هم دو مبحث کلی «چارچوب مفهومی نماد نور» و «نماد نور در فلسفه ابن‌عربی» مورد بحث قرار گرفته‌اند. به‌این‌ترتیب مباحث رابطه خدا و جهان، انسان کامل، افعال انسان، برزخ، خیال، عماء و قلب در بخش اول و موضوعات حروف آوایی، فلسفه هستی، صفات حروف و معادل وجودی آنها، آفرینش و کلام، حروف الفبا، مراتب وجود و شکل حروف و معادل وجودی آنها در بخش دوم و رابطه خدا و عالم، نظریه صدور، جایگاه ممکنات، فلسفه علم، روح و نفس هم در سومین بخش کتاب بررسی شده‌اند.

آیینه، حرف، نور در مکتب ابن‌عربی

طاهر اولوچ
ترجمه: داود وفایی
نشر مرکز
قیمت: ۱۱۷۰۰۰ تومان