نگاه

خشونت
نبوغ و امر سیاسی یک گالری

حامد کیا

در اواخر شهریورماه، در گالری طراحان آزاد اثری هنر اجرایی از آقای امیر معبد با عنوان «بیا نوازشم کن» به نمایش درآورده شد. بر اساس ساختار این اجرا ایشان در محیط گالری در مقابل سیبلی بدون حفاظ و تنها با پوششی بر سر قرار گرفته بودند. در این فرآیند از بازدیدکنندگان خواسته می‌شد مقابل آن در فاصله‌ای بایستند و به او با اسلحه بادی شلیک کنند. در این بین گروهی از این عمل امتناع ورزیده و گروهی دست به شلیک می‌زدند. این نمایشگاه با چند کبودی بر بدن اجراکننده و شکسته شدن اسلحه توسط یکی از شلیک‌کنندگان به پایان رسید. در متنی بر دیوار نمایشگاه از بازدیدکنندگان خواسته شده بود تا خشونت ناخودآگاه خود را بروز دهند.

مساله این است که آیا می‌توان خشونت را به امتحان گذاشت؟ اما مهم‌تر از آن نمایش خشونت برای به دست آوردن اعتبار است. عربده‌های طنین‌انداز در یک شهر که زندگی روزمره را به خطر می‌اندازد. اگر سری به همسایه خود یعنی کشور افغانستان بزنیم، می‌بینیم که گروه طالبان پدیده خشونت را از اینکه تهدیدی برای زندگی روزمره باشد بسیار فراتر بردند و به اصل حکومت بر زندگی روزمره تبدیل کردند. این یک اصل هابزی است که انسان‌ها دارای منافع هستند و برای منافع، یکدیگر را مورد خشونت قرار می‌دهند. بنابراین وجود یک حکومت برای برپا داشتن نظم و در اختیار گرفتن نیروهای بازدارنده جهت حفظ سلامت جامعه بسیار مهم و ضروری در نظر گرفته می‌شود. پس خواستار موضوعی این نمایشگاه از شرکت‌کنندگان مبنی بر نمایش دادن خشونت خود به طور آشکار، آیا نمی‌تواند آزمایش آن امر بدیهی باشد؟ شما به هر دلیل در طول زندگی روزمره، هر چند در فرآیند اجتماعی برای حفظ منافع خود و آن که برای شما مهم است، در مقابل دیگران از خود خشونت نشان می‌دهید، حال می‌تواند این عمل در یک شکایت کردن ساده به دادگاه، بوق زدن ممتد یا بر خط عابرپیاده مدعانه ایستادن صورت گیرد، اما در شرایط خود این اعمال یک خشونت نمادین در مقابل دیگری به حساب می‌آید. اینکه بخواهیم خشونت را به معرض امتحان بگذاریم و از شاهد بودن آن فراغت خود را لذت ببریم، یک خواست دیرینه در انسان است؛ در زمان روم باستان از جنگاوری گلادیاتورها گرفته تا مسابقات مشت‌زنی امروزه و مسابقات جنگ انداختن سگ‌ها و خروس‌ها. و امروزه تمام اینها حاکی از جریان مدرن زندگی است که پدیده خشونت را در حد لذت نگه داشته است و تحت تشکیل فدراسیون‌های ورزشی و مسابقات داخلی و بین‌المللی آن را به جریان هدفمند و قابل کنترلی تبدیل کرده است. بنابراین ما از یک مساله جاری در جامعه انسانی صحبت می‌کنیم که همه انسان‌ها از آن برخوردار هستند؛ امری بدیهی که در جریان کنش‌های اجتماعی با ذات امنیت اجتماعی در زندگی روزمره در تنش است. پدیده مهاجرت، پدیده یافتن منابع برای فرار از خشونت نمادین کمبود منابع در کشورهای رو به پیشرفت است. برای یافتن منابع با توجه به حوزه‌ای که در آن به سر می‌بریم به راه‌های مختلفی می‌توان دست زد. به زبان پی‌یر بوردیو برای رسیدن به مرکز یک میدان می‌توان به سه سرمایه اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی اشاره کرد. سرمایه اقتصادی که تقریباً مشخص است اما برای سرمایه فرهنگی منظور درجه داشتن منزلت اجتماعی است و سرمایه فرهنگی یعنی روابط اجتماعی با افراد صاحب نظر و دارای اعتبار در مرکز حوزه مورد نظر. بر این اساس اگر بخواهیم به اجرای آقای امیر معبد در نمایشگاه طراحان آزاد بپردازیم، این مساله را باید در نظر داشت که ماهیت این عمل در یک حدود کنش هنرمندانه قرار می‌گیرد که بنا بر خصوصیات آن به شیوه مصرانه‌ای بر خودمختاری هنرمند و «طور دیگر بودن» او اصرار می‌ورزد. هنرمند هر توجیهی را برای ارائه اثر در سر می‌پروراند چون دارای این باور است که به میانجی مشروعیت داشتن نبوغ می‌تواند نظم اجتماعی و تعاریف هرروزه انسان‌ها را مورد پرسش قرار دهد آن هم توسط خلق اثر که در اینجا، فضای گفتمانی این نوشته، ما با یک اثر اجرایی یا پرفورمنس مواجه هستیم. در گفتمان هنر آنچه به هم متصل می‌شود هنرمند است با تمام نبوغش که باید به تایید مرکزنشینان میدان هنری برسد، فضای ارائه اثر که در ایران معاصر این مکان‌ها تنها گالری‌ها هستند و یک موضوع به عنوان ابزاری در جهت بروز و نمایش نبوغ هنرمند مورد استفاده قرار می‌گیرد. اگر با توجه به این فاکتورها در میدان هنر، به سراغ هنر اجرایی مورد نظر برویم این‌گونه می‌توانیم صورت‌بندی را ارائه دهیم که هنرمند با توجه به خصوصیات هنر اجرا برخلاف هنرهای تجسمی چون نقاشی یا عکاسی، با بدن خود درگیر خلق اثر هنری در حضور تماشاگران می‌شود، به این منظور اثر آماده نیست بلکه با حضور دیگران آماده می‌شود. بر این اساس هنرمند این اثر، بدن خود را جلوی سیبلی بدون حفاظ و تنها با پوششی بر سر در مقابل گلوله‌های تفنگ بادی از طرف شرکت‌کنندگان قرار می‌دهد. به این شکل، گلوله‌هایی بر بدن او اصابت کرده و جاهایی از کبودی را بر بدن او نتیجه گذاشته است. به دنبال آنچه گفته شد موضوع خشونت دستمایه‌ای است تا هنرمند نبوغ یا جنون خود را که گرسنه آن است به نمایش بگذارد. در حقیقت در گفتمان اجتماعی بالاترین خویشتنداری از در معرض قرار دادن بدن و سلامتی آن در مقابل خطر است، اما هنرمند به دنبال این است که تمام ناممکن‌ها را به چنگ آورد و اینجاست که هنر نداشتن مرز را توجیه کرده و داشتن هرگونه مرزی را محدودیتی بر راه نبوغ هنرمند می‌داند. این عمل هنرمند مورد نظر در خلق اثرش با نبوغ او توجیه می‌شود، اما عمل شلیک تماشاگر چگونه توجیه می‌شود جز اینکه او به دنیای رازورزانه روانشناسی و عقده‌های سرخورده پرتاب می‌شود، آیا این خود خشونت نمادین نیست؟ در میدان هنر داشتن روحیه رادیکال با توجه به گفته بوردیو یک سرمایه فرهنگی است تا بتوان تایید صاحب‌نظران مسلط بر مرکز هنر را در دست داشت و به سمت تسلط در حوزه گفتاری خود حرکت کرد. در حوزه هنر ایران‌زمین داشتن فضا برای ارائه اثر و در نتیجه داشتن مخاطب یک معضل است که خود تبدیل به تشکیل منفذهای کسب سرمایه و بازتولید سرمایه‌داران هنری شده است. اجرای این اثر نمایشی در گالری طراحان آزاد خود یک عمل سیاسی در بازتولید زبان مسلط بر دنیای هنر یعنی جنون ارائه و کسب مرکز سرمایه در هنر است. اینکه از بازدیدکنندگان دعوت می‌شود به بدن فردی تحت اعتبار یک گالری، با پیش‌فرض اینکه قربانی دارای نبوغ هنری است شلیک کنند آن هم به بهانه موضوع خشونت و دعوتی برای ارائه آن؛ چه چیز می‌تواند باشد جز بازتولید زبان قدرت گالری‌ها و هنرمندانی که قدرت به دست گرفتن چنین فضا و مخاطبانی خاص را دارا هستند. اگر این طور نبود پس چرا کسی نمی‌تواند این اثر را در گوشه‌ای از پیاده‌رو حتی برای پنج دقیقه به اجرا آورد؟ چرا در محیط گالری این اثر بلامانع است؟ چه مجوزی گالری را به این فضای قدرتمند در ارائه خشونت تبدیل می‌کند؟ خشونت امروزه مرگ استعدادهاست .

نوشته‌هایی شتابزده درباره نقاشی‌های جدید رعنا فرنود- بخش پایانی

چیزهایی که حیوان‌ها از انسان‌ها می‌دانند

یوسف ابادری

(ریلکه در یکی از یادداشت‌های خود حیواناتی را که از تخم بیرون می‌آیند از حیواناتی که در زهدان پرورش می‌یابند، خوشبخت‌تر می‌داند. زیرا تخم از قبل بر زمین که او در شعر دیگرش آن را نازنین خطاب کرده است، می‌افتد. خفاش پستانداری که با بال‌های به‌هم‌چسبیده پرواز می‌کند ترومای حیوانات ریلکه است.)

۸- ریلکه در الجی هشتم دنیای موجود- گیاه و حیوان- را با دنیای انسان مقایسه می‌کند. انسان جهان را به میانجی آگاه و خودآگاه تفسیر می‌کند. او در مقام سوژه جهان را به ابژه آرزوی خود بدل می‌کند و بر آن سلطه می‌جوید. آدمی محکوم به بازنمایی‌هاست و قادر به دیدن «باز» نیست. انسان در بعضی از مراحل و حالات خود قادر است با برخی ابعاد «باز» رودررو شود. کودکی یگانه مرحله زندگی آدمی است که این امکان را فراهم می‌آورد و عشق و مرگ دو حالتی هستند که در هر کدام آدمی به نوعی درگیر باز می‌شود. از نظر ریلکه تقدیر آدمی این است «طرف باشد، همیشه، تا به ابد طرف باشد». هایدگر منهای بخش‌هایی از وجود و زمان که چیزهایی در مورد زیست‌شناسی و مرگ و لاجرم نسبت انسان با طبیعت گفته بود، در دو کتاب پارمنیدس و مفاهیم اساسی متافیزیک سعی می‌کند به ریلکه پاسخ دهد: سنگ جهان ندارد، حیوان جهانی فقیر دارد، فقط انسان یا دازاین است که جهان دارد. هایدگر فیلسوفی که تحت عنوان «اومانیسم» بیش از هر کس دیگری مفهوم بازنمایی، و سوژگی انسان در برابر طبیعت را مورد حمله قرار داده بود، این بار از آن طرف می‌چرخد، این چرخش از یک طرف میزان وامی را نشان می‌دهد که هایدگر از ریلکه گرفته است تا به اومانیسم حمله کند اما از طرف دیگر ستایش ریلکه از حیوان، هایدگر را وامی‌دارد تا از دیدگاه ارسطویی انسان دفاع کند؛ دفاعی که موضع خصمانه او در مقابل اومانیسم را وا می‌سازد. آنان که چپ و راست از این واژه استفاده می‌کنند از این دقایق خبری ندارند. بیهوده نبود که لوکاچ و آدورنو گفتند هایدگر که با جعل مفهوم دازاین می‌خواست بر فلسفه سوژه فائق آید- از نظر هایدگر دازاین سوژه نیست که در برابر جهان ایستاده باشد بلکه ek- sistence است- ناگزیر می‌شود مقوله سوژه را به درون دازاین قاچاق کند. از نظر هایدگر «باز» شرط وجودی فهم انسان از هستی و یگانه جایگاه زبان‌مندی اوست، فقط انسان است که می‌تواند حقیقت نامستوری یا ظهور موجودات در انکشاف وجود را بفهمد. انسان اساساً جهان‌گشاست. حیوانات اسیرند، اسیری به آن معناست که نامستوری از فهم حیوان دریغ شده است. از نظر هایدگر ek- sistence یعنی ایستادن در گشوده‌جای وجود، خاص انسان است.

۹- به نقاشی شماره ۱۶ فرنود در یادداشت شماره ۶ برمی‌گردیم. راه ترانساندانس یا به قول هایدگر ek- sistence بر زن مسدود است. نگاه مالیخولیایی زن به جایی دوخته شده است که بسته است. نگاه حیوان نیز نه به «باز» بلکه به خط عمودی قاطع وسط بوم دوخته شده است. اما چیزی در این نقاشی وجود دارد که فراتر از تفسیر ریلکه و هایدگر است. زن ناتوان از ترانساندانس است و حیوان آگاه از بسته بودن مرز نگاهش. این زن که باید zoe باشد، می‌داند که نیست و این حیوان که باید bios باشد، آگاه است که چنین تقسیمی نارواست. فائق آمدن بر چنین تقسیم‌بندی‌ای هدف «اجتماع آینده» جورجو آگامبن است.

۱۰- نقاشی شماره ۲ رعنا فرنود به نام «حیوان و دختر به یک چیز فکر می‌کنند» نقاشی‌ای است درباره وقاحت. همان طور که گوئرنیکای پیکاسو نقاشی‌ای است در مورد سبعیت. موضوع این نقاشی عبارت است از بمباران شهر گوئرنیکا و کشتن ۳۵ هزار نفر از اهالی آن و البته مثله شدن آدمیان و حیوانات و اشیا. اگر نقاشی پیکاسو تحقیقی است درباره صدا یا به عبارت بهتر ضجه، نقاشی‌های فرنود تحقیقی است درباره نگاه؛ همان چیزی که شاعران ایران را در طول سالیان به اندیشه واداشته است.

یکی از طرفداران فرانکو زمانی که نقاشی پیکاسو را دید با حیرت از او پرسید شما این کار را کردید؟ پیکاسو پاسخ داد نه شما این کار را کردید. اگر مقولات zoe و bios به قول آگامبن مقولاتی اخلاقی و سیاسی و نه انتولوژیک باشند، کاربرد واژه وقیح بسزاست. از بالا سمت راست شروع می‌کنیم. دو پا دیده می‌شود که نه بر زمین بلکه بر فضای تهی استوار ایستاده است. در سمت راست او اندام ستبر منحنی‌شکلی به سمت چپ تابلو پیچیده است. در پایین آن مردی کوچک‌اندام در حال فرار به سوی خارج از بوم است. چهره او سیاه است اما نگاه نافذش متوجه وقایعی است که خارج از بوم در سمت چپ رخ می‌دهد. در پایین، سر دخترکی از گردن به بالا دیده می‌شود، زبانش را انگار برای لج کردن درآورده است و به همان واقعه خارج از بوم نگاه می‌کند. نگاهش بی‌شرمانه است. شکلک درآوردن‌اش بچگانه اما وقیح. در وسط تابلو انسانحیوانی قرار دارد که مرکز ثقل تابلو است. نگاه کینه‌توزانه دارد و در هر حال دفاع هجومی، وقیحانه به همان واقعه چشم‌دوخته است. در بخش شمال‌شرقی تابلو پرنده‌ای دیده می‌شود که همان نگاه جنگجویانه را دارد و با گشودن بال می‌خواهد از این جماعت دفاع کند. فرنود تمایز انسان- حیوان و مظلومیت حیوان و کودک را از بین برده است. Zoe و bios هر دو به وقاحت درغلتیده‌اند. این تابلو عکس آن چیزی است که آگامبن در اجتماع آینده وعده داده است. اجتماع آینده نام کتابی است از آگامبن درباره اجتماع مسیانیکی که خواهد آمد: از میان رفتن تمایز انسان و حیوان در متن زندگی رستگارشده؛ جایی که قانون ملغی می‌شود.

۱۱- آگامبن کتابی دارد به نام باز، انسان و حیوان (the open, man and animal). آگامبن کتاب را با شرح تصویری منقوش در انجیلی یهودی در قرن سیزدهم آغاز می‌کند: سور مسیانیک محقان در روز آخر. آنچه در این سور بر سر سفره است گوشت لویاتان هیولای فرمانروای دریا- نامی که هابز بر دولت تامه نهاد- و بهیموت هیولای فرمانروای زمین- نامی که فرانس نویمان بر دولت ناسیونال‌سوسیالیست هیتلری نهاد- است. در قرن سیزدهم خبری از هابز و نویمان و نامگذاری دولت‌ها نبود اما به شیوه‌ای بنیامینی می‌توان پس‌تاریخ و پیش‌تاریخ ایده‌ای را با در دست داشتن این یا آن معین کرد. آنان که بر سر سفره نشسته‌اند محقان‌اند. تن آنان انسان و سر آنان حیوان است. آگامبن می‌گوید این تصویر نشان رابطه جدید میان انسان و حیوان در دوره پس از آخرالزمان است. نشان آشتی آدمی با طبیعت و سرشت حیوانی خود. نشان پایان انسان و تاریخ. جامعه آینده آگامبن بر مبنای این رستگاری پی‌ریزی خواهد شد. بخشی از کتاب «باز» به توصیف «ماشین آنتروپولوژیک» اختصاص دارد تا بنیان تمییز نهادن میان انسان و حیوان را مشخص سازد. این ماشین بر دو نوع است: ماقبل مدرن و مدرن. در ماشین ماقبل مدرن که از آثار ارسطو شروع می‌شود و تا آثار لینه ادامه می‌یابد، زندگی حیوانی، انسانی می‌شود. انسان‌هایی که زندگی حیوانی دارند خط مرز میان انسان و حیوان هستند: برده و بربر و کودک وحشی و جز آن. در ماشین مدرن که پس‌داروینی است، باید جنبه‌هایی که گمان می‌رود حیوانی است از آنچه گمان می‌رود کاملاً انسانی است جدا شود. آگامبن این روند را حیوانی کردن برخی از ابعاد زندگی انسانی می‌داند. در این روند بیولوژیک جریان گذار از میمون بی‌سخن به انسان سخنگو دنبال می‌شود اما بر اساس این ماشین نوعی تحقیقات زیست‌شناختی راه را برای آزمایش‌های مختلف در مورد سرشت انسان و طرد زندگی حیوانی از زندگی انسانی در رژیم‌های توتالیتر و نیز دولت‌های دموکراتیک فعلی باز می‌کند. آگامبن نفس تمییز نهادن میان انسان و حیوان را نه مساله‌ای علمی بلکه مساله‌ای سیاسی و اخلاقی می‌داند. این روش در قالب زیست- سیاست هر چه بیشتر ابعاد «حیوانی» و «بیولوژیک» انسان را تحت نظر و دستکاری دولت‌ها قرار می‌دهد، چرا که تمییز گذاشتن میان حیوان و انسان همیشه نتایج سیاسی مرگبار و خونباری برای برخی انسان‌ها و نیز حیوان‌ها داشته است. این تمایز، استمرار وضع فوق‌العاده را همان طور که والتر بنیامین پیش‌بینی کرده بود به امری عادی بدل می‌کند، بدون آنکه اساساً اعلامی صورت گیرد. آگامبن سپس سعی می‌کند نشان دهد که چگونه تفکر هایدگر در حیطه کارکرد ماشین آنتروپولوژیک قرار می‌گیرد و تلاش بسیار می‌کند با تکیه بر مقوله هایدگری «ملال» راه برای نزدیک کردن تفکر انسان‌مرکز هایدگر با زندگی حیوانی پیدا کند؛ مقوله‌ای که هایدگر به طور مفصل آن را در کتاب مفاهیم اساسی متافیزیک شرح داده است. آگامبن دست آخر به اندیشه‌های والتر بنیامین و مقوله اساسی او «دیالکتیک ساکن» می‌رسد. بنیامین فرصت می‌دهد که آنچه انسانی و حیوانی نامیده می‌شود، همان که هستند باقی بمانند. این نظر همان نظری است که یکی از رگه‌های اندیشه آگامبن را تشکیل داده است. اجتماع آینده آگامبن همان جهان رستگارشده بنیامین است.

نکته

قضاوت نادرست فیلسوفان درباره دانشمندان داستانی دنباله‌دار است. داروین که فیلسوفان متهمش می‌کنند راه برای بیولوژیزه کردن بشر گشود، در دفاع از حیوانات پیشگام تمامی فلاسفه‌ای شد که هم‌اکنون یاد حیوان و طبیعت افتاده‌اند و معتقدند که مسائل بشر بدون حل مساله حیوان و طبیعت حل نخواهد شد. اگر روزی عصر فرزانگی فراز آید و انسان یار حیوان شود، تاثیر دانش در این فراز آمدن کمتر از هیچ چیز دیگر نخواهد بود.

۱۲- تابلو شماره ۱۲ فرنود «رابطه» نام دارد. اگر بنا بود من بر مبنای روایت ویرانی/ رستگاری نقاشی‌های فرنود را منظم کنم این تابلو را ماقبل آخر می‌گذاشتم و تابلوی شماره ۱۳، «کودک، فرشته، پرنده» را آخر. «رابطه» پس‌تاریخ ساکنان پیش‌تاریخ عدن است. اگر آن سکونت به فاجعه هبوط انجامید، اینجا دیالکتیک این رابطه به سکون رسیده است، رستگار شده است. نگاه زن آرام و شرمگین است، تنش آرام و دستانش با ظرافت به هم گره خورده است، گویی برای آخرین بار جلوی دوربین عکاسی قرار گرفته است تا زمان بازیافته‌اش را تثبیت کند، ساکن کند. توجه مرد به اوست و نیم‌نگاه به ما می‌کند، دستانش به آرامی در بالای سینه‌اش جمع شده است، گویی این دست‌ها همدیگر را بازیافته‌اند زیرا دوران «آدمی را از این زحمت که زیر آفتاب می‌کشد چه حاصل؟» (کتاب مقدس) سپری شده است.

همه اندام و چهره‌های آنان یک رنگ و یک بافت‌اند، که یادآور نیودهای شگفت‌آور و سنسوال مودیلیانی است. اما آنها سنسوالیته را پشت سر گذاشته‌اند، آنها اروس را بازیافته‌اند. در پایین تابلو سر حیوانی نجیب اما سخت مراقب، «مبادا این سکون فرو ریزد»، صلح این رابطه را تضمین کرده است. چرا اینان شرمگین‌اند؟ نیچه می‌گوید: «ما اصلاً خواهان آن نیستیم که نامستور شویم و چیزهایی را که به دلایل موجه پنهان مانده‌اند فاش سازیم.» (دانش شاد، مقدمه چاپ دوم، بخش چهارم) به همین سیاق هایدگر فقدان شرم را raob یا دزدی می‌داند. آن که خود را برهنه می‌کند از خود می‌دزدد. سارتر نیز شرم زدگی را برهنگی در برابر نگاه خیره دیگری می‌داند. این نگاه خیره، رمز و راز ما را می‌دزدد. دریدا که نوشته‌های بسیاری را در اواخر کار خود با مهربانی و رافت وقف مساله حیوان کرد، در کتاب the animal that therefore I am به موضوع شرم‌زدگی می‌پردازد. او نقل می‌کند زمانی که برهنه به حمام می‌رفته است ناگهان متوجه می‌شود گربه خانگی‌اش خیره به او نگاه می‌کند. دریدا شرم‌زده می‌شود و از خود می‌پرسد: «شرمنده ازچه، و پیش چه کسی؟ شرمنده از برهنه بودن مثل یک جانور.» (همان، ص۴) دریدا مساله را وارونه می‌کند. اگر نزد دیگران شرم‌زدگی، دزدیده‌شدن است نزد او جانور بودن است. کل این مساله را امانوئل لویناس چنین خلاصه کرده است: «برهنگی شرم‌زدگی است یعنی آشکارشدنِ محض وجود ما و محرمیت غایی آن. برهنگی تن ما، برهنگی چیزی مادی نیست... بلکه برهنگی کل وجود ماست ... و نهایت افشای چیزی است که ما نمی‌توانیم آن را درک نکنیم.» (به نقل از اریک سانتنر، ص۲۳) اگر چنین باشد چگونه می‌توان تابلوی «رابطه» را توضیح داد. در این تابلو نیود بودن اتفاقاً متریال و مادی است، اما آنان احساس نمی‌کنند که افشا شده‌اند و ما احساس نمی‌کنیم با نگریستن به آنها وجودشان را دزدیده‌ایم. اما آنان شرمگین‌اند. من عمداً زمانی که نظر این گروه از متفکران را نقل می‌کردم از واژه «شرم‌زده» استفاده کردم تا از واژه «شرمگین». به نظرم برای تمایز میان این دو باید به سراغ فرانتس کافکا و تفسیر والتر بنیامین از آثار او رفت. کتاب محاکمه با این کلمات «تمام» می‌شود.

«اما دست‌های یکی از آقایان بر گلوی کا. نشست و در آن حال دیگری کارد را تا عمق قلب او فرو کرد و در آنجا دوبار چرخاند. کا. با چشمان بی‌فروغ هنوز می‌دید که آقایان نزدیک چهره‌اش، گونه بر گونه هم پایان کار را نظاره می‌کنند. گفت: «مثل سگ! چنان می‌نمود که انگار شرم عمری طولانی‌تر از او خواهد داشت.»» (محاکمه، فرانتس کافکا، علی‌اصغر حدادی) بنیامین که معتقد است کافکا چیزها را به شکل ایما می‌فهمد، شرم را مهم‌ترین یا قدرتمندترین ایمای کافکا می‌داند. شرم برای کافکا چیزی از جنس «حس ناب و اصیل» است که دو وجه دارد: شرم صمیمانه خصوصی و شرم اجتماعی. شرم فقط شرم در حضور دیگران نیست بلکه چیزی است که انسان می‌تواند به سبب دیگران یا به جای آنان احساس کند. بنیامین برای توضیح این امر به قطعه‌ای از قصه «او» متوسل می‌شود: «او فقط به خاطر زندگی خود زندگی نمی‌کند یا به خاطر افکار خود فکر نمی‌کند، او احساس می‌کند که تحت تضییقات خانواده زندگی می‌کند و فکر می‌کند. به خاطر این خانواده ناشناخته و این قوانین ناشناخته نمی‌تواند رها شود.» بنیامین در مقاله خود درباره کافکا سه چیز را مهم می‌داند: حیوانات و خانواده و قانون. بسیاری از حیوانات او حیوانات خانوادگی‌اند: گرگور سامسا در مسخ، اودرادک در نگرانی پدر خانواده، یوزفینه آوازه‌خوان یا جماعت موش‌ها، حیوانی با دو نژاد و جز آن. خانواده برای کافکا برخلاف تصور ریچارد رورتی محل خصوصی جدای از قانون نیست، قاطع‌ترین حکم اعدام را پدر برای پسر در قصه «حکم» صادر می‌کند و پسر بدون تامل این حکم را اجرا می‌کند. به گفته بنیامین قانون در کافکا در همه‌جا هست و هیچ‌جا نیست. بنیامین تحول قانون را در نمایش سوگناک آلمانی از دوران اسطوره تا دوران باروک دنبال می‌کند و چرخش آن در دوران باروک و ادامه آن تا به امروز را مهم‌ترین کلید نقد رستگارکننده خود می‌داند. از دوران باروک به بعد قانون برخی را طرد می‌کند اما کماکان آنان را در داخل قانون نگه می‌دارد. مساله قهرمان قصه «او» آن است که نمی‌تواند داخل خانه زندگی کند اما شرم می‌کند که از آن خارج شود.

پیوند ماتریالیسم و الهیات در بنیامین - دو پیکانی که به دو سوی مخالف می‌روند اما حرکت یکدیگر را شتاب می‌بخشند- الهیات هبوط و نقد ماتریالیستی برای رستگار کردن ویرانه‌ها از جمله ویرانه تن آدمی، پیوندی شناخته‌شده است، و به کمک آن می‌توان تابلوی «رابطه» را توضیح داد. (رجوع کنید به مقدمه عروسک و کوتوله، بنیامین، مراد فرهادپور، امید مهرگان و همچنین کلیه مقاله‌های این مجموعه) این «رابطه»، رابطه پس از قانون است.

۱۳- ناگزیرم این نوشته را رها سازم. وقت نیست. بنا داشتم در مورد آثار واپسین داروین بنویسم که در آنها داروین مدعی شد خصوصیات بارز بشری از قبیل عقلانیت و زبان و اخلاق در دنیای حیوانات نیز حضوری شگرف دارد. قضاوت نادرست فیلسوفان درباره دانشمندان داستانی دنباله‌دار است. داروین که فیلسوفان متهمش می‌کنند راه برای بیولوژیزه کردن بشر گشود، در دفاع از حیوانات پیشگام تمامی فلاسفه‌ای شد که هم‌اکنون یاد حیوان و طبیعت افتاده‌اند و معتقدند که مسائل بشر بدون حل مساله حیوان و طبیعت حل نخواهد شد. اگر روزی عصر فرزانگی فراز آید و انسان یار حیوان شود، تاثیر دانش در این فراز آمدن کمتر از هیچ چیز دیگر نخواهد بود. می‌خواستم درباره تابلوی «کودک، فرشته، پرنده» و رابطه آن با تئاتر طبیعی اُکلاهاما بنویسم؛ جایی که بالاخره کا. به شیوه‌ای بنیامینی به نام خود صعود می‌کند: کارل. جایی که عروسک‌ها و ماشین‌ها نیز در کنار پرندگان و زنان و کودکان و مردان به سعادت می‌رسند.

۱۴- سه کتاب را معرفی می‌کنم که در آنها از حیث فلسفی به مسائل انسان و حیوان و به طور کلی طبیعت پرداخته شده است. مطلب از این قرار است: یا طبیعت که ما هم جزء آن هستیم رستگار خواهد شد یا ویرانه‌هایی که در جلوی پای فرشته کله انباشته می‌شود، همه را زیر بار خود دفن خواهد کرد. هنرمندانی مثل رعنا فرنود چشم ما را به این وضعیت باز می‌کنند.

منابع:

1-Matthew Calarco, The question of the animal from Heiedgger to Derrida
2-Eric L.Stantner, On Creaturely Life
3-Stanley Cavel, Ian Hacking, Philosophy and animal life

یادداشت

وقتی نیچه را از روسیه می‌آورند

جواد لگزیان

«نیچه زرتشت- درآمدی بر گفتمان پارادوکسیکال فرهنگ و فلسفه غرب در ایران» حمله‌ای است تمام‌عیار به تصویر ذهنی نیچه نزد بسیار کسانی که وی را «یکپارچه سالک اشراقی» و «حکیم خالده» پنداشته و به جای نقد و درک منطقی و فلسفی آثارش، به تاویل «سلوک» عارفانه او پرداخته‌اند. علی‌محمد اسکندری‌جو در کتاب خود آنچه را بازخوانی اندیشه و ایده نیچه می‌داند مورد کنکاش و بررسی قرار داده است. او چراغ دانش و فلسفه برمی‌دارد تا دریابد که در این سرزمین کدام شارحی بر قامت نیچه خرقه انداخته و بر میان او زنار بسته است؟ و چرا نیچه‌شناسان برجسته ایرانی، او را سایه‌نشین طوبی و همنشین شیخ شبستر خوانده‌اند؟ آیا آنان نیچه را در قامت زرتشت می‌بینند و «زرتشت خیالی» او را نیز در اندازه شیخ سرخ شمرده‌اند؟! در شرح اندیشه نیچه به روایت اسکندری‌جو می‌خوانیم نیچه دوره دیانت مسیح را یک اشتباه تاریخی می‌داند که فرهنگ و تمدن را به سوی تباهی کشانیده است و انسان اروپایی را گمشده تاریخ می‌خواند که فرهنگش فرسوده شده. به بیانی دیگر، تا زمانی که ارزش‌ها و سنت‌هایی پوسیده کاملاً از ظرف فرهنگی بیرون ریخته نشده و اخلاق و آداب نوین، این پیاله را پر نکرده‌اند، همچنان حالتی بینابین (نهیلیسم در حال گذار) بر این تمدن و فرهنگ اروپایی حاکم است و با این همه، همیشه نیم‌نگاهی نوستالژیک به بازگشت به گذشته در این فرهنگ جاری است. از دیدگاه منتقدانه اسکندری‌جو این حالت نهیلیستی، نیچه را به ایده «اراده به قدرت» و نیز «ابرمرد یا انسان کامل» نزدیک می‌کند تا برای گذار از این حالت، اراده به قدرت (شاید سیاسی یا متافیزیکی!) و انسان کامل- شاید «گورو»ی عرفانی- به هم آیند و بنیادش براندازند! اسکندری‌جو آن نگاه ستایشگر به نیچه را که از این کیمیاگر شوریده، چهره‌ای مانوس با روحیه و ذهنیت ایرانی ترسیم کرده است بازگونه و بیعتی با روایت روسی نیچه خوانده و البته چپ‌خوانی این فیلسوف و کارل گوستاو یونگ و فریدریش هگل را مماس بر منظومه ایدئولوژیک چپ روسی در ایران می‌داند چرا که آنان در اینجا به زبان ایدئولوژی خوانده شده‌اند. اسکندری‌جو با توضیح چگونگی ورود اندیشه نیچه به ایران می‌نویسد، ورود دیرهنگام نیچه به ایران مانند مشروطیت از راه روسیه ممکن شده است. و به این ترتیب دلیجان منزجر از مدرنیته نیچه نیز هنگام عبور از روسیه و پیش از رسیدن به «مرز پُرگهر»، آمیخته به روحیه شرف ارتدوکسی می‌شود و عدالت و وجدان را در جنوا جا می‌گذارد؛ شرف‌اندوزی روسی همانند عصر مشروطیت، در گذر از ذهن تاریخی ایرانی- روسی به آثار نیچه افزوده شده است. ابتدا پوپولیست‌ها و ایده‌آلیست‌های روسی این دو ایده برجسته نیچه را در حوزه «معنوی و روحانی» برداشت کردند و بنا به نگره تاریخدانان و پژوهشگران، حتی مارکسیست‌های روسی نیز- مانند آلمانی‌ها- از این دو ایده نیچه دریافتی ایدئولوژیک داشتند. اسکندری‌جو حلقه نیچه‌دوست ایرانی را که هیجان‌زده و با شتاب در تکریم و ستایش از فیلسوف آلمانی گوی سبقت را از یکدیگر ربوده‌اند مورد خطاب قرار داده و معتقد است آن نیچه‌ای که اینها در پیاله ادب و اندیشه معاصر ایران ریخته‌اند، همان فیلسوفی است که ناخودآگاه از راه روس آورده‌اند، در حالی که هرگز نباید «زرتشت نیچه» را در ظرف کیمیای عرفانی به نیچه زرتشت تبدیل کنند، چرا که آژند فرهنگ مکانیکی (کیمیایی) زرتشت ایرانی با عناصر طبیعت دینامیکی (پویا) شاعر شیزوئید آلمانی هرگز درهم نیامیزند و در عصر فضا و کیهان‌شناسی نمی‌توان با ابزار طالع‌بینی و اسطرلاب به رصد اندیشه و فرهنگ غرب پرداخت! در مقایسه اندیشه‌های نیچه و فردید، اسکندری‌جو بر آن است که هر دو آنها در رویکردی نوستالژیک، ستایشگر انسان پیش‌سقراطی هستند و در چارچوب آرمانی مشترک در پی «انسان پس‌فردا» می‌روند. نیچه به آن یقین رسیده بود که عشق اقصایی، فقط در انسان اقصی تجلی خواهد کرد. انسان اقصای نیچه در پس‌فردای تاریخ ظهور خواهد کرد تا رستاخیز جهان را بشارت دهد. جزیره پریروز (آتلانتیس) که به باور آن دو فیلولوگ، آغاز تاریخ بوده اکنون به قعر دریا نشسته است و نگاه انسان نه به امروز و فردا، بلکه نظر به فراسو (پس‌فردا) باید باشد. فردید در سیر تاریخی اعتقادی‌اش بر پایه علم اتیمولوژی (به باور شارحانش، دانش فیلولوژی) از «پریروز» به «پس‌فردا» می‌رود. یعنی حرکتی از تقدم وجود به تقدم وجود دارد؛ حرکتی آنتولوژیک که در واقع حرکتی فیزیکی و تاریخی نیست. اما نیچه از فیزیک (پیش‌سقراطی) به متافیزیک (ظهور ابرمرد و عشق اقصی) سیر می‌کند، که به همین سبب هر دو، نیچه و فردید، شدیداً در حالت هیجانی تنفر و انزجار از فرهنگ غرب انتقاد کرده‌اند. خلاصه آنکه این دو، کلیت فرهنگ و تمدن غرب را مترادف یک «اشتباه یا انحراف تاریخی» می‌بینند؛ به بیانی دیگر، اساس و پایه ایده نیچه و فردید آن است که از زمان امت واحده (فردید) و نیز از دوران پیش‌سقراطی (نیچه)، تمام دستاوردهای بشری در زمینه‌های هنری، فرهنگی و فلسفی «خبط تاریخی» است؛ تاریخ از مسیر خویش منحرف شده است؛ برای نجات بشریت، باید انسان آینده بسیار دور پس‌فردا (انسان اقصی) در پایان تاریخ (آخرالزمان) حضور یابد. انسان اقصی، در اینجا نقطه اشتراک نیچه و فردید است، با این تفاوت که انسان فردیدی در این جهان، گوهری مینوی دارد در حالی که نزد انسان برتر نیچوی گوهر گیتی و مینوی یکی است.

به باور اسکندری‌جو نگرش آرمانی نیچه و فردید به رسالت تاریخ و نقش «انسان برتر کامل» را تنها می‌توان در ساختاری ایدئولوژیک تشریح کرد؛ ساختاری که از آغاز تا پایان تاریخ، سخن دارد. در آن صورت است که رسنتیمان (انزجار شدید) این دو از فرهنگ غرب و «انحراف تاریخ» در شکل‌یابی آرمان مشترک آنها نمایان می‌شود، گرچه هندسه تاریخ آن دو کاملاً برهم