دیدگاه لیوتار درباره امر با شکوه کانت

نوشته: آنتونی دیوید
ترجمه: مجید اکبری

کانت در «سنجش نیروی داوری» باشکوه را آن چیزی تعریف می‌کند که «توانایی محض برای اندیشیدن به چیزی است، که استعداد ذهن را برای فراتر رفتن از هر حس متعارف، نشان می‌دهد.»

چکیده

در این مقاله نگارنده، خوانش ژان فرانسوا لیوتار «امر باشکوه کانت» را به گونه‌ای شرح می‌دهد که در درس‌هایی دربارهٔ تحلیل امر باشکوه (نگارش سال ۱۹۹۴) و در «پاسخ‌گویی به پرسش: پسامدرنیسم چیست؟» (نگارش سال ۱۹۸۴) نمایان شده بود. درس‌ها زمینه‌ای را بیان می‌کند که در آن اندیشهٔ انتقادی خود را به منزلهٔ حوزهٔ توانایی خلاق مجازاً نامحدود در آن جای می‌دهد، حوزه‌ای که به وسیلهٔ اصل‌ها و تنها در جست‌وجوی آنان نامعین می‌شود؛ «پاسخ‌گویی به پرسش» آشکار می‌سازد که چگونه این حوزهٔ توانایی خلاق مجازاً نامحدود اندیشه در پیشگامان نمود می‌یابد. لیوتار در هر دو اثرش، به گونه‌ای بنیادی، امر باشکوه کانتی را همچون مشروعیت‌دهنده‌ای به پسامدرنیسم شالوده‌شکن درک می‌کند.

کانت در «سنجش نیروی داوری» باشکوه را آن چیزی تعریف می‌کند که «توانایی محض برای اندیشیدن به چیزی است، که استعداد ذهن را برای فراتر رفتن از هر حس متعارف، نشان می‌دهد.»[۱] چنین تلاشی برای ادراک مطلق در فراسوی چیزی که خیال قادر است در دریافت یا تصوری ساده باز بنمایاند، شاید به کمک «خامی» چشم‌اندازها، مانند هرم‌های بزرگ چوپس برانگیخته شود، چیزی که بزرگی یا عظمت آن به ایدهٔ بزرگی مطلق مربوط است.[۲] ناتوانی خیال در دربرگرفتن این ایده، به گونه‌ای قابل درک، به درد منجر می‌شود.[۳] اما درد نقطهٔ پایان نیست؛ سرشت احساس باشکوه یک «حرکت» از درد به سوی خوشی است؛ «احساس بررسی‌ای زودگذر از نیروهای سرزنده و پی‌آمد سرریزی شدیدتر آن‌ها.»[۴] به بیان دیگر، فرد هراسان است، طبیعت چونان «نیستی ناب در سنجش با ایده‌های خرد» ظاهر می‌شود.[۵] از این‌جا ما به برتریمان بر طبیعت «درون و بیرونمان» و مقصد فراحسی‌مان در فراسوی طبیعت پی می‌بریم.[۶] در این نوشتار مایلم، خوانش ژ. ف. لیوتار از باشکوه کانتی را شرح دهم. همان‌گونه که عنوان کار واپسین، درس‌هایی دربارهٔ تحلیل امر باشکوه، (نگارش سال ۱۹۹۴) می‌گوید، در این‌جا درس‌هایی است که آموخته می‌شود.

اساساً، کارکرد نوآورانهٔ مفهوم باشکوه باید برملاکردن داوری ژرف‌اندیشانه (دربارهٔ چیزی که احساس باشکوه یک نوع از آن است) باشد چه آن‌جا که این داوری همچون زمینهٔ امری انتقادی کارکرد دارد یا به عنوان «روشی» که اندیشهٔ انتقادی شرط‌های پیشینی خودش را در آن جای می‌دهد.[۷] مفهوم باشکوه کانتی شاید چیز دیگری را به ما یاد بدهد، بدین معنی که، در نوشتهٔ نخست، «پاسخ‌گویی به پرسش: پسامدرنیسم چیست؟»، لیوتار به باشکوه به منزلهٔ چیزی می‌نگرد که به پیشگام همچون راهی برای گستردن امر انتقاد به قلمروی هنرهای زیبا، مشروعیت می‌بخشد. لیوتار مدعی است، روش پنهان در پشت دیوانگی پیشگامان، درک‌ناپذیر است، مگر این‌که پیش از آن، شخص با «عدم تناسب واقعیت با مفهومی که در فلسفهٔ کانتی دربارهٔ باشکوه فهمانده می‌شود»، آشنا باشد.[۸]

۱. اندیشهٔ انتقادی

لیوتار عدم تناسب خیال و خرد را به منزلهٔ یک «تفاوت» توصیف می‌کند که باید «در قلب احساس باشکوه یافت شود، یعنی، به هنگام رویارویی دو «مطلق» که به سانی برابر در اندیشه «حاضر هستند»، زمانی که کل مطلق آن را تصور می‌کند و هنگامی که آن نمایان می‌گردد، به طور مطلق اندازه‌گیری شود.[۹] این وضع مانند برخورد دو بازی زبانی گوناگون است که هر مطلقی قاعده‌های درخودبستهٔ خویش را دارد. خیال با زبانی از صورت‌ها، اندازه‌ها حرف می‌زند و خرد با زبانی بدون صورت، از بی‌کرانگی گفت‌وگو می‌کند. تفاوت میان آن‌ها رفع‌ناشدنی است، «این کشمکش یک جدالی عادی نیست، که گزینهٔ سومی بتواند فراچنگ آید و به آن پایان بخشد، بل یک «تفاوت» است.»[۱۰]

از این رو، احساس باشکوه ما را به «بیرون و درون» در اندیشه، یا به جداسازی «بی‌پایان» خیال و خرد حساس می‌کند. احساس باشکوه چونان دستاوردی می‌شود، «فراشدی که همهٔ اندیشه‌ها (همراه با اندیشهٔ انتقادی) را به مرزهایشان راه‌بری می‌کند.»[۱۱] به همین سان، لیوتار آن

را (و در کل داوری ژرف‌اندیشانه را) چیزی لحاظ می‌کند که مرکزی برای امر انتقادی است، تا آن‌جا که بگوییم «با ژرف‌اندیشی، به نگر می‌آید که اندیشیدن درون خود، سلاح انتقادی در اختیار دارد، زیرا در فلسفهٔ انتقادی همان امکان فلسفه، نام ژرف‌اندیشی را دربردارد.»[۱۲] اهمیت داوری ژرف‌اندیشانه هنگامی آشکار می‌گردد که ما آنچه را که لیوتار، خصوصیت «چیستانی» برنامهٔ انتقادی می‌نامد، بازشناسیم.

خوانندهٔ کانت نمی‌تواند شگفت‌زده نشود که چگونه اندیشمند انتقادی می‌تواند در هر حال شرایط اندیشه را که پیشینی هستند، برقرار کند. او با چه ابزارهایی می‌تواند شرایط مشروعیت داوری‌ها را صورت‌بندی کند، هنگامی که هنوز فرض نمی‌شود چیزی در اختیار دارد؟ به کوتاهی، چه‌طور او می‌تواند به درستی داوری کند «پیش از» آن‌که بداند درست داوری کردن چیست و برای این‌که بداند داوری چه چیزی ممکن است باشد؟[۱۳]

گاهی اندیشمند انتقادی باید شرایط مناسب داوری را «پیش از» این‌که او حق داشته باشد آن‌ها را در معتبرسازی همان شرایط به کار گیرد، صورت‌بندی کند. افزون بر این پارادوکس داوری کردن، در جایگاه نخست، ناتوانی فهم در تصور از اصل‌های محدودکننده و سازندهٔ خودش است. درست همان‌طور که هیچ چاقویی دستهٔ خود را نمی‌برد، اندیشهٔ مفهومی نسبت به مرزها یا مفهوم‌های پیشینی خود نابینا است، «این خود مرز است که فهم نمی‌تواند خود را به عنوان موضوعش تصور کند. این مرز یک موضوع برای فهم نیست. مرز روش آن است.»[۱۴] با این همه، داوری ژرف‌اندیشانه، و به ویژه احساس باشکوه، برنامهٔ انتقادی را ممکن می‌سازد. در جایگاه

گاهی اندیشمند انتقادی باید شرایط مناسب داوری را «پیش از» این‌که او حق داشته باشد آن‌ها را در معتبرسازی همان شرایط به کار گیرد، صورت‌بندی کند

نخست، داوری ژرف‌اندیشانه پیشامفهومی است و با آن نه روش بل شیوه، گونه‌ای «منطق پیشافرارونده» می‌آید که برای نیروهای انتقادی جا باز می‌کند، چه خوش‌آیند و یا ناخوش‌آیند باشد، داوری ژرف‌اندیشانه مفهوم‌های پیشینی انتقادی را بدون تعیین کردن کاربرد عینیشان حس می‌کند و بنابراین، قادر به معتبرسازی یا نامعتبرسازی آنان است، بی‌آن‌که به درون پارادوکس داوری کردن که بالاتر گفته شد، بیفتد. لیوتار می‌گوید، «ژرف‌اندیشی آزمایشگاه (ذهنی) همهٔ عینیت‌ها می‌باشد.»[۱۵] به خصوص، احساس باشکوه به عنوان ذهنیت پیچیده برای آشکارسازی اندیشهٔ مفهومی سازندهٔ پیشینی، اساسی است. در کوشش نیروی خیال برای واگذاری تمام‌عیار ظرفیت‌هایش، به قصد این‌که ایدهٔ تمامیت در مورد اندازه یا قدرت تجربه نشده را باز بنمایاند، حرکت برآمده از درد به سوی خوشی، مرزها را برای اندیشه (در روشی سخت دقیق) آشکار می‌سازد، اندیشه‌ای که خودش نابینا است.

«حرکت» در احساس باشکوه از درد به خوشی، به‌خصوص، عامل انگیزهٔ شیوهٔ اندیشهٔ انتقادی است. لیوتار خاطر نشان می‌کند که برنامهٔ او قمار کردن بر سر قلمروهای امر حقیقی، دادگرانه و زیبا است، «این برنامه فروتنانه و خردپذیر به نگر می‌آید. با این همه، به واسطهٔ همان سرچشمه‌ای از هیجان انگیخته می‌شود که نقد آن را مهار می‌کند.»[۱۶] بدین معنی که، ژرف‌اندیشی مرزهای دقیق انتقادی طبیعت و آزادی را در فراسوی چیزی احساس می‌کند که داوری مشروع نمی‌تواند گام بگذارد. ژرف‌اندیشی، در حقیقت، پاسخ‌گوی جا گرفتن چنین شرایط پیشینی است، اما با این حال، به واسطهٔ نیستی در فراسوی چنین مرزهایی فریفته نمی‌شود.

احساس باشکوه چونان هم‌آوردجویی دوجانبه تحلیل می‌شود. نیروی خیال در مرزهای چیزی که می‌تواند بنمایاند، در مورد خودش تندی به خرج می‌دهد به این نیت که نشان بدهد چیزی بیش از این را نمی‌تواند بنمایاند. خرد به سهم خودش، بی‌دلیل می‌کوشد حریمش را بشکند؛ حریمی که به خودش تحمیل می‌شود و به سختی انتقادی است، این حریم خرد را از یافتن چیزهایی که مطابق با مفهوم‌هایش در شهود حسی است، بازمی‌دارد. در این دو جنبه، اندیشیدن کرانمندی خویش را به مبارزه می‌طلبد، تو گویی به واسطهٔ فزون از اندازه‌بودن خویش، افسون شده است.[۱۷]

از این رو، اندیشهٔ انتقادی در دام چیزی می‌افتد که لیوتار آن را «روان‌نژندی» یا «مازوخیسم»،[۱۸] «حالت شل کن و سفت کن»، می‌نامد.[۱۹] توماس هون در مرور تازه‌اش از کتاب درس‌هایی دربارهٔ تحلیل امر باشکوه لیوتار (سال ۱۹۹۵) این نکته را چنین بیان می‌کند: «... باشکوه

اندیشه در احساس باشکوه چیزی را بازمی‌یابد که در حلقه‌های ذهن «ذهن مبتدی» نامیده می‌شود؛ ظرفیتی ابتکاری و بی‌کران که به وسیلهٔ اصل‌ها و تنها در جست‌وجوی آن‌ها نامعین می‌گردد

کوششی زیرکانه به وسیلهٔ ذهنیت است تا چیز دیگری جز خودش را احساس کند.»[۲۰] هنوز این خوشی ـ در ـ درد، این «پس‌زنی» اندیشه بر ضدّمرزهایش، شاید همچون «خوش‌آهنگی راز مقامی ممتاز»،[۲۱] دال بر تقدیر فراحسی اندیشه نیز نگریسته شود. کانت یک «زیبایی‌شناسی منفی» در احساس باشکوه می‌بیند، چیزی که در آن طبیعت «به نیروی خیال تندی می‌کند» و بدین‌سان مناسبت یا تناسبی را که طبیعت برای نیروهای داوریمان در تجربهٔ زیبا دارد نقض می‌کند.[۲۲] همان‌گونه که لیوتار بیانش می‌کند، طبیعت دیگر در احساس باشکوه، با اندیشه در «نوشتاری رمزگذاری شده» از صورت‌های آن «سخن نمی‌گوید». برتر و فراسوی کیفیت‌های صوری که کیفیت ذوق را به دست می‌دهند، اندیشیدن به واسطهٔ احساس باشکوهی به چنگ می‌آید که «در» طبیعت با کمیت‌هایی روبارو می‌شود که تنها قادر به اشاره کردن بر اندازه یا قدرتی هستند که پا را از توان نمایش آن فراتر می‌گذارد. این ناتوانی، اندیشه را در طبیعت ناشنوا یا نابینا می‌سازد.[۲۳]

لیوتار در ادامه می‌گوید که در احساس باشکوه «اندیشیدن بی‌تاب، ناامید و دل‌زده از دست یافتن به هدف‌های آزادی از طریق طبیعت می‌شود»،[۲۴] اما در این بیگانگی اندیشه از طبیعت، در این گسستگی از فرایندگی صورت‌های طبیعی یا به طور کلی اغواگری مرزها، ناگهان اندیشه پیشهٔ حقیقیش را درمی‌یابد، «بررسی زودگذر نیروهای سرزنده، سرریزی شدیدتر آن‌ها را» در پی‌گیری امر مطلق به بار می‌آورد، زیرا اندیشه در حقیقت (باشکوه) چیزی را می‌شناسد که در خودش است، «پیش از» این‌که داده‌ها با آن مخالفت کنند؛ داده‌هایی که مجبورند به وسیلهٔ صورت‌های حساسیت به چنگ آیند، در طرح‌ها گرد آورده شوند، با مفهوم‌ها شناخته شوند، یا مطابق با امر نیک ارزیابی شوند... مرزها، صورت‌ها، طرح‌ها، قاعده‌های مفهوم‌ها، نامشروع بودن‌ها، وهم‌هایی که پیوسته روش نقد در مخالفت با این قدرت به کار می‌برد، معنایی نخواهد داشت. اگر شخص از آغاز پیش‌فرض‌های اندیشهٔ کانتی را نپذیرد، این ـ که پوشیده هم نیست ـ که «اندیشه وجود دارد»، و این امری مطلق است. این چیزی است که در احساس باشکوه به آن «آوای خرد» می‌گویند و چیزی است که در حقیقت تعالی می‌یابد.[۲۵]

اندیشه در احساس باشکوه چیزی را بازمی‌یابد که در حلقه‌های ذهن «ذهن مبتدی» نامیده می‌شود؛ ظرفیتی ابتکاری و بی‌کران که به وسیلهٔ اصل‌ها و تنها در جست‌وجوی آن‌ها نامعین می‌گردد. در عوض، اندیشه، ابتکار را همچون شادی باورنکردنی، بازگشت به خاستگاه، احساس می‌کند. بنابراین، لیوتار به طور کلی دربارهٔ تحلیل کانت از باشکوه چونان چیزی سخن می‌گوید که «مشروعیت خود را در اصلی می‌یابد که به واسطهٔ اندیشهٔ انتقادی شرح و تفسیر می‌شود و آن را برمی‌انگیزاند؛ اصلی از اندیشیدن که عنان اختیار از کف می‌دهد.»[۲۶]

۲. پیش گام

لیوتار پیوند میان پیشگامان[۲۷] در هنرها و امر باشکوه را در «پاسخ‌گویی به پرسش: پسامدرنیسم چیست؟» بیان می‌کند او در آن‌جا می‌گوید که، «در زیبایی‌شناسی امر باشکوه است که منطق پیشگام ارز آغازه‌های خود را می‌یابد».[۲۸] اما در همین زیبایی‌شناسی است که پیشگام، ارتباط خود را با فرهنگ پسامدرن می‌یابد و بدین ترتیب در نهایت، باشکوه میان پیشگامان و فرهنگ پسامدرن میانجی‌گری می‌کند. این میانجی‌گری به شکلی جالب توجه در مسیری است که حالت تکمیلی‌اش (همچون نوعی از داوری ژرف‌اندیشانه) با امر انتقادی هم‌راستا می‌شود.

تا آن‌جا که کار هنری درک حسی را سردرگم می‌سازد و با آن مخالفت می‌کند و بدین‌سان خرد را توانا می‌سازد تا ابزارهای اولیهٔ لذت بشود؛ خرد این چگونگی را از زیبایی‌شناسی باشکوه وام می‌گیرد. لیوتار در این باره می‌گوید، «خود کانت راه را زمانی نشان می‌دهد که همچون اشاره‌ای ممکن برای چیزی ارائه‌نشدنی

«بی‌صورت بودن را، غیاب صورت» می‌نامد... او این فرمان را چونان باشکوه‌ترین بند در کتاب مقدس به میان می‌آورد: «تو نباید بت بسازی (سفر خروج)»، به قصد این‌که هر ارائه‌ای از مطلق را ممنوع سازد. به چیزهای کمی نیاز است تا به این گونه مشاهده‌ها افزوده گردد برای این‌که یک زیبایی‌شناسی از نقاشی‌های باشکوه طرح‌ریزی کند.»[۲۹]

از این رو، نقاشی از بازنمایی اجتناب خواهد کرد: «نقاشی، چیزی (سفید) مانند یکی از مربع‌های مالەوویچ خواهد بود؛ تنها با ناممکن ساختن دیدن آن، ما را قادر به دیدن خواهد کرد».[۳۰] ادبیات (برای نمونه، جویس) با عرف‌های یکتایی روایی، حتی یک‌سانی دستور و واژگان به کشمکش خواهد پرداخت، جوری که پیش‌دریافت‌های خواننده کُند می‌شوند و درد تنها احساسی است که به خوشی بیش‌تری در بازی آزاد متن رهنمون می‌شود.

اما لیوتار خاطر نشان می‌کند که حالت‌هایی از شکوهمندی در هنر وجود دارند، راه‌های گوناگونی از تأکید بر چیز ارائه‌نشدنی که به وسیلهٔ شگردهایی بر آن چیز اشاره می‌کنند. از سوی دیگر، تأکیدی بر روی «ناتوانی نیروی نمایش (است)»، بر نوستالوژی حضور که به وسیلهٔ ذهن انسانی احساس می‌شود، بر گنگی و بیهودگی خواستی که در او با وجود همه چیز سکونت دارد.[۳۱] لیوتار این حالت را «مالیخولیا» نام می‌گذارد، در جایی که همواره جد و جهدی رومانتیک برای همدلی با طبیعت یا روح مطلق کم می‌آورد، اما با این حال پایداری می‌ورزد. افسوس سرشت احساس مالیخولیایی باشکوه است و بنابراین لیوتار این حالت عاطفهٔ باشکوه را همچون عاطفهٔ باشکوه «واقعی که ترکیبی ذاتی از درد و خوشی است»،[۳۲] و چیزی که شالوده و بنیان پیشگام است، لحاظ نمی‌کند. همچنین، از سوی دیگر، ما حالتی از شکوهمندی در هنر داریم که لیوتار «نوسازنده» می‌نامد، چیزی که بر روی «افزایش هستی و سرمستی‌ای که از ابداع قاعده‌های تازهٔ بازی، تصویرسازی، هنرمندی، یا چیز دیگری از این دست نتیجه می‌شود»،[۳۳] تأکید دارد.

حالت‌های مالیخولیایی و نوسازندهٔ باشکوه، در مسیری به هم مرتبط، اما تا اندازه‌ای ناهمسان، تمییزپذیر هستند. لیوتار می‌گوید، هر دو حالت به چیز ارائه‌نشدنی اجازه می‌دهند طرح شود، اما سازگاری قابل شناسایی به شکل کارهای هنری، در حالت مالیخولیایی است که «به پیشنهاد کردن دست‌مایه‌ای برای اندوه‌زدایی و خوشی به خوانندگان یا بینندگان ادامه می‌دهد»[۳۴] و بدین وسیله نوستالوژی رومانتیک برای طبیعت یا روح مطلق را شدت می‌بخشد، اما عاطفهٔ باشکوه نابغه «خود اندوه‌زدایی از شکل‌های خوب را رد می‌کند، یعنی توافق دربارهٔ ذوقی که ممکن می‌سازد تا به طور گروهی در نوستالوژی برآمده از چیز دست‌نیافتنی، سهیم شوند».[۳۵] بدین‌سان، پیشگام همسان با داوری ژرف‌اندیشانه است. داوری ژرف‌اندیشانه، در جای دادن به طرح انتقادی هنگامی که بیرون از طرح است، به جست‌وجوی قاعده‌هایی می‌پردازد که هم اینک ندارد. لیوتار وقتی که می‌گوید، هنرمند یا نویسندهٔ پسامدرن در جایگاه یک فیلسوف است، این رابطه را آغاز می‌کند؛ متنی که او می‌نویسد،کاری که او تولید می‌کند از لحاظ نظری با قاعده‌های از پیش استوارشده‌ای هدایت نمی‌شود، و اثرها نمی‌توانند مطابق با داوری‌های تعیین‌کننده، به وسیلهٔ طبقه‌بندی‌های شناخته‌شده برای متن یا کار هنری، داوری شوند. آن قاعده‌ها و طبقه‌بندی‌ها چیزی هستند که خود کار هنری در جست‌وجوی آن‌ها است.[۳۶]

هنر پیشگام، با نمونه‌ای که از باشکوه نوسازنده به دست می‌دهد، امکان تجربه و گسترش بی‌پایان چیزی است که به واسطهٔ فضیلت بی‌کران بودن، خود ارائه‌نشدنی است. به عبارت دیگر، ماهیت هنر پروبلماتیک می‌شود. برای مثال، نقاشی چیزی بیش از بازتاب ناب نظم سیاسی ـ اجتماعی و دینی چیزها نیست. شاید بهتر باشد بگوییم، هنر نقاشی، فقط تلاشی بازتابنده برای تعیین چیزی می‌شود که یک نقاشی است.[۳۷] در این مسیر، پیشگام با وضعیت بزرگ‌تر فرهنگ پسامدرن هم‌نوایی می‌کند. لیوتار می‌گوید، پسامدرنیته «نمی‌تواند

هنر پیشگام، با نمونه‌ای که از باشکوه نوسازنده به دست می‌دهد، امکان تجربه و گسترش بی‌پایان چیزی است که به واسطهٔ فضیلت بی‌کران بودن، خود ارائه‌نشدنی است

بدون از هم پاشیدن باورها و بی‌کشف «واقعی نبودن» واقعیت، به همراه ابداع واقعیت‌های دیگر وجود داشته باشد.»[۳۸] پسامدرنیته با جلو رفتن در گام سرگیجه‌آور دگرگونی‌ای که همزمان فروپاشی یقین‌های متافیزیکی، دینی و سیاسی است، جست‌وجویی برای این‌که بعدی چیست می‌شود و هرگونه پایداری را در خود از دست می‌دهد.

تأثیر عکاسی، یک محصول علوم فنی، جالب است، اگر ناسازه‌گون نباشد، سرچشمهٔ قوهٔ احساس پسامدرن است. تصویرها، مثل عکس‌ها، به طور مکانیکی تولید

حالت‌هایی از شکوهمندی در هنر وجود دارند، راه‌های گوناگونی از تأکید بر چیز ارائه‌نشدنی که به وسیلهٔ شگردهایی بر آن چیز اشاره می‌کنند

می‌شوند، درجه‌ای از حقیقت‌نمایی را به انجام می‌رسانند که به گونه‌ای عملی بر هر چیز دست‌ساخته پیشی می‌گیرد، و به این دلیل شخص شاید نتیجه بگیرد که عکس‌ها حسی از پایداری یا واقعیت را برای صورت‌های فرهنگی تقویت می‌کنند که بهتر از سبک‌های «واقع‌گرای» نقاشی متعلق به دورهٔ هنری سدهٔ پانزدهم ایتالیا است. با این همه، عکس‌ها نیز توانی برای تولید نامحدود دارند و آن خود، علامت باشکوه است، چیز باشکوهی که هرگونه پایداری‌ای را ویران می‌کند که «سختی» تخیل آنان ممکن است، پیشنهاد کنند.[۳۹] پیش از بازتولید مکانیکی، خردپسندانه می‌شد دربارهٔ یک نقاشی کشیده شده با دست، مثل مونالیزا، ادعا کرد که این نقاشی به گونه‌ای مطلق بی‌همتا است و آن را به یک بافتار معینی از معنا پیوند داد، در نتیجه، به شکلی بی‌ابهام اقتدار می‌یافت، اما پس از بازتولید مکانیکی، که منجر به ظهور مونالیزا روی تابلوهای کنار جاده‌ها، آگهی‌های مجله‌ها و پیراهن‌های نابستانی شد، بی‌همتایی و پایداری معنا، دیگر ممکن نیستند. این نشان‌گر چیزی است که فرهنگ پسامدرن هم یافته و هم از دست داده است. فرهنگ پسامدرن معنای حضور یا یقین آغازینش را از دست داده و بی‌کرانی را به دست آورده است. در آن‌جا شکوهمندی آن قرار دارد.

پس زیبایی‌شناسی باشکوه همچون یک پیوند میانجی میان پیشگام بودن و فرهنگ پسامدرن عمل می‌کند. لیوتار این زیبایی‌شناسی را به منزلهٔ ابزاری نیز وصف می‌کند که شاید هنر مایه‌داری حقیقیش را در طریقی همانند با روشی بیابد که اندیشه مایه‌داری خود را در سنجش‌گری پیدا می‌کند. پیش از هر چیز، زیبایی‌شناسی باشکوه هنر را از کارکرد اسنادی صرفش اصلاح می‌کند. به جای آن‌که نظم پذیرفته‌شدهٔ چیزها را بازتاب دهد و از چیزی که لیوتار «پرسش از واقعیت نهفته در آن دربارهٔ هنر»[۴۰] می‌نامد طفره برود، هنر پیشگام با طبیعت ساختهٔ ادراک و جهان‌بینی بازی می‌کند و آن را می‌پذیرد.

همچنین زیبایی‌شناسی باشکوه هنر را از حالت مالیخولیایی‌تر آن بازمی‌یابد. به جای تأکید بر گم‌گشتی

فرهنگ پسامدرن معنای حضور یا یقین آغازینش را از دست داده و بی‌کرانی را به دست آورده است

فریاد سخت بلند لیوتار برای تحقق احساس باشکوه در پیشگام، سرانجام عاملی بازدارنده در برابر بازگشت است، بازگشتی به فراروایت‌های کهنهٔ روشن‌گری که او ویران‌گر به شمار می‌آورد

انسان و آرزوی حضور، صورت‌های باقاعده‌ای را به خدمت می‌گیرد که به راستی چنین نوستالوژی‌ای را تقویت می‌کنند، هنر پیشگام پیوسته از صورت‌های دریافت شدهٔ ستیزه‌انگیز کام می‌گیرد. این هنر «مهارتی از نمایش را از نهانگاه بیرون می‌کشد» که می‌کوشد ناباکارانه «آن ارائه‌نشدنی را بنمایاند».[41] گرچه در آغاز پیوند به خوشی دردناک است، چنین سرشتی از احساس باشکوه پرشورتر از هرچیز است و چونان «افزایش هستی» و «سرمستی» احساس می‌شود.[42] بدین سان نزد پیشگام، همین‌گونه در اندیشهٔ انتقادی به طور عام، مایه‌داری «فراحسی» اندیشه در مطلق بودن برآورده می‌شود. در آن‌جا مشروعیتش قرار داد.

۳. نتیجه

ما بهای کافی و گزافی برای نوستالژی جزء و کل، برای تلفیق مفهوم و چیز حسی پرداخته‌ایم. ما می‌توانیم به نام خواست عمومی برای کاستن و کوتاه و کنار آمدن، نق زدن‌های میل برای بازگشت وحشت، برای تحقق خواب و خیال و به زور از آن خود کردن واقعیت را بشنویم. پاسخ چنین است؛ بگذارید بر ضدّ تمامیت پیکار کنیم... بگذارید ناهمسانی‌ها را برجسته کنیم و آبروی نام را نگه داریم.[43]

فریاد سخت بلند لیوتار برای تحقق احساس باشکوه در پیشگام، سرانجام عاملی بازدارنده در برابر بازگشت است، بازگشتی به فراروایت‌های کهنهٔ روشن‌گری که او ویران‌گر به شمار می‌آورد. در خودبیهنه‌سازی نژاد انسان، در فن‌آوری بمب اتمی، در اردوگاه‌های متمرکز فولادی، از راه خرد و علم گاهی و به گونه‌ای توجیه‌ناپذیر به رأی وحشت‌آفرین «به کار بردنی باش یا ناپدید شو» می‌انجامد.[44] از این رو، ما باید ماهیت اندیشهٔ انتقادی را همچون آن چیزی اصلاح کنیم که «پیش از» قرار دادن اصل‌های سازندهٔ طرح انتقادی بود، بدین معنی که «اندیشه باید (به آرامی حرکت کند)، باید وفاداری به چیزی را که فکر می‌کند می‌داند به حالت تعلیق درآورد. اندیشه باید به روی چیزی که آزمون انتقادیش را جهت می‌بخشد، یعنی احساس باز بماند.»[45] اندیشه، با ابداع‌گری بی‌پایانش، مرزگذاری می‌کند و به هر حال تنها در مرزهای گسترش یابنده‌اش سرشار می‌شود و مایه‌داریش را بازمی‌شناسد؛ نه در تناسب کامل بازی‌های زبانی بلکه در دگرباشی و گوناگونیشان؛

یادداشت‌ها

۱. امانوئل کانت، سنجش نیروی داوری، ترجمهٔ ه. برنارد، لندن، مکمیلان، ۱۹۱۴)، ص ۱۱۰.

۲. «ایده» در این‌جا با حرف بزرگ نوشته می‌شود تا به عنوان مفهومی فرارونده مشخص باشد، چیزی که باید حالتی به منظور امکان علم باشد. ایدهٔ بزرگی مطلق تنها یک کارکرد نظم‌دهنده یا رهنما دارد، به این معنا که در عمل آگاهی نمی‌دهد، بلکه پژوهش‌هایمان از امور واقع را راهنمایی می‌کند. دانشمندان، به ویژه در پرتوی ایده‌های فرارونده از بزرگی مطلق چنان که ممکن باشد عمل می‌کنند، هرچند آنان این را به یقین نمی‌دانند، اگر شما بخواهید برای یگانه کردن دانش از دید یک اصل تنها، «تئوری بزرگ یگانه‌شده» بگویید. نگاه کنید به، فردریک کاپلستون، ج ۶ از تاریخ فلسفه، وست مینستر، ماریلند، انتشارات دِ نیومن، ۱۹۶۰، صص ۲۷۹ - ۳۰۷.

۳. این یک نمونه از یک چیزی است که کانت «باشکوه ریاضی» می‌نامد، در جایی که بزرگی مطلق شکل اندازه به خود می‌گیرد. این بزرگی ممکن است صورت زور را نیز دارا شود، قدرتی که کانت فراموش‌نشدنی و پرشور چنین بیانش می‌کند: «بی‌پروا، تهدیدگر و همچون صخرهٔ سخت ترساننده، ابرها در آسمان گرد می‌آیند، با برق‌های درخشنده می‌تابند و با رعدها می‌غرند، آتشفشان‌ها با همهٔ تندیشان در ویرانی، تندبادهای دریایی با اثر ویران‌گرشان، اقیانوس بی‌انتها در حالت خروشندگی، آبشار بسیار بلند یک رودخانهٔ بزرگ و چیزهایی از این دست، این‌ها توانایی مقاومتمان را

به منزلهٔ چیزی به گونه‌ای بی‌اهمیت کوچک در مقایسه با قدرتشان نشان می‌دهد، اما تماشای آنان جذاب‌تر و ترسناک است. تنها فراهم می‌آید که ما در ایمنی باشیم.» (کانت، نیروی داروی، ۱۲۵) در اینجا پیام کانت یادآور گفتهٔ پاسکال است: «انسان تنها یک نی است، ضعیف‌ترین چیز در طبیعت، اما او یک نی متفکر است... اگر جهان او را خرد می‌کند، انسان هنوز اصیل‌تر از نابودکنندهٔ خودش است، چرا که او می‌داند که او می‌میرد و بهره‌ای که جهان از او می‌برد، اما جهان هیچ‌چیز از این موضوع را نمی‌داند.» (بلز پاسکال، اندیشه‌ها، ترجمهٔ ج. وارینگتن (دنت: لندن، ۱۹۷۳)، ۱۱۰).

۴. کانت، نیروی داوری، ص۱۰۲.

۵. همان، ص۱۱۸.

۶. همان، ص۱۲۹.

۷. ژ. ف. لیوتار، درس‌هایی دربارهٔ تحلیل باشکوه، ترجمهٔ الیزابت رتنبرگ، استنفورد، انتشارات دانشگاه استنفورد، ۱۹۹۴، صص۷ـ۶.

۸. ژ. ف. لیوتار، «پاسخ‌گویی به پرسش: پسامدرنیسم چیست؟» در کتاب وضعیت پسامدرن: گزارشی دربارهٔ شناخت، ترجمهٔ جف بنینگتن و برایان ماسومی (میناپلیس: انتشارات دانشگاه میناپلیس، ۱۹۸۴)، ۷۹.

۹. لیوتار، درس‌ها، ص۱۲۳.

۱۰. همان، ص۱۲۴.

۱۱. همان، X

۱۲. همان، ص۳۱.

۱۳. همان، ص۳۲.

۱۴. همان، ص۵۹.

۱۵. همان، ص۲۶.

۱۶. همان، ص۵۶.

۱۷. همان، ص۵۵.

۱۸. لیوتار، «پاسخ‌گویی به پرسش»، ص۷۷.

۱۹. لیوتار، درس‌ها، ص۵۶.

۲۰. توماس هون، مرور درس‌های لیوتار در نشریهٔ زیباشناسی و نقد هنر ۵۳ (زمستان ۱۹۹۵)، ص۹۱.

۲۱. لیوتار، درس‌ها، ص۲۴.

۲۲. کانت، نیروی داوری، ص۱۰۳.

۲۳. لیوتار، درس‌ها، ص۵۲.

۲۴. همان، ص۵۲.

۲۵. همان، ص۱۲۲.

۲۶. همان، ص۵۵.

۲۷. کاربرد لیوتار از اصطلاح «پیشگام» می‌تواند پرسمانی باشد در حالی که به گونه‌ای مشترک برای طراحی نقاشی سدهٔ بیستم (به ویژه نقاشی انتزاعی) به کار برده می‌شود. گاهی وقت‌ها لیوتار آن را به این منظور به خدمت می‌گیرد تا به همان اندازه که برای رومانتیک‌ها به کار می‌رود که برای هنرمندان سدهٔ بیستم کاربرد دارد. با این همه، پاول کروثر یادآوری می‌کند که «این امر، عرف کاملاً دل‌خواه نیست، تا آن‌جا که اصطلاح «پیشگام» نخست، به کار برده می‌شد، به نظر می‌رسد در رابطه با هنرها در سال ۱۸۳۰ بود، «نگاه کنید به: پاول کروثر، زیبایی‌شناسی انتقادی و پسامدرنیسم، اکسفورد، انتشارات کلارندن، ۱۹۹۳، ص۱۵۵.

۲۸. لیوتار، «پاسخ‌گویی به پرسش»، ص۷۷.

۲۹. همان، ص۷۷.

۳۰. همان، ص۷۸.

۳۱. همان، ص۷۹.

۳۲. همان، ص۸۱.

۳۳. همان، ص۷۹.

۳۴. همان، ص۸۱.

۳۵. همان، ص۸۱.

۳۶. همان، ص۸۱.

۳۷. کروثر، انتقادر، صص۱۵۵ ـ ۱۵۴.

۳۸. لیوتار، «پاسخ‌گویی به پرسش»، ص۷۷.

۳۹. ژ. ف. لیوتار، «نمایش ارائه‌نشدنی: چیز باشکوه»، هم‌اندیشی هنر (آوریل ۱۹۸۲)، ص۳.

۴۰. لیوتار، «پاسخ‌گویی به پاسخ»، ص۷۵.

۴۱. همان، ص۷۹.

۴۲. همان، ص۸۰.

۴۳. همان، صص۸۲ ـ۸۱.

۴۴. همان، XXIV

۴۵. لیوتار، درس‌ها، ص۷.

❖

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی