بررسی رابطه تجربه امر والای هنری، تخالُف و نشانه تاریخی در اندیشه های ژان فرانسوا لیوتار

دکتر حسینعلی نوذری * – حامد عزیزیان **

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۸/۲۳ و تاریخ تصویب: ۱۳۹۰/۱۲/۱۴)

چکیده

این مقاله ضمن مروری بر نظریات ژان فرانسوا لیوتار اندیشمند فرانسوی، نقش آفرینی عوامل ناسازگاری چون والا، تخالف و نشانه تاریخی را در عرصه های هنر، سیاست و زبان مورد بررسی قرار می دهد تا از این رهگذر بخشی از روابط ناپیوسته و رویدادی موجود میان این عوامل را آشکار کند که همواره در صدد ایجاد اختلال در فرآیندهای نهادینه سازی عام عرصه‌ی فرهنگ و در چارچوب قالب های گفتمانی ،ژانر و رژیم های جمله‌ای و بازیهای زبانی به طور خاص، بوده اند تا چشم اندازهایی از تناقض بزرگ مدرنیته، یعنی غیرقابل قیاس بودن معرفت و اخلاق را تولید کنند. در این مقاله ضمن بررسی خوانش لیوتار از والای مدرن، رابطه آن با نقش آفرینی دیگر عوامل متناقض نما از قبیل تخالُف و نشانه تاریخی مورد بحث قرار می گیرد.

کلید واژگان: والا، تخالف، نشانه، رویداد، امر غیر قابل نمایش، پسامدرنیسم.

---

* عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد کرج، گروه علوم سیاسی، کرج، ایران.

** دانش آموخته کارشناسی ارشد فلسفه هنر، دانشگاه علامه طباطبایی.

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

ژان فرانسوا لیوتار[1] (۱۹۹۸-۱۹۲۴)، فیلسوف، نظریه پرداز و منتقدِ فرهنگی فرانسوی، از تأثیرگذارترین اندیشمندان قرن بیستم در حوزه های سیاست، فلسفه هنر، علوم اجتماعی و اخلاق به شمار می‌آید.شهرت لیوتار بیش از هر چیز به خاطر نگارش کتاب وضعیت پسامدرن[2] (۱۹۷۹) است که در آن از وضعیت جدید و نامتعارفی به نام پسامدرن سخن گفت که در جوامع پساصنعتی روی داده و به منزله‌ی«منزله بی اعتقادی و عدم ایمان به فراروایت ها»[3] است.(۱) فرا روایت ها در مقام معیارهای توجیهی، نقش تنظیمی روایت هاو بازی های زبانی را بر عهده می گیرند ، درستی اندیشه ها و احکام را معین می سازند و در دل ایده‌ای کلی به نام روایت کلان[4] جای می گیرند. روایت کلان آرمان های مختلفی در خود دارد که برآیند چنین آرمانهایی در قالب دو شکل اصلی با نامهای نظر ورزانه[5] فلسفی و رهایی بخش[6] سیاسی، خود نمایی می‌کنند، (۲) در حقیقت این دو شکل به منزله، دو رسالت یا آرمانِ-اصلی مدرنیته به حساب می‌آیند.به نظر لیوتار، در وضعیتِپسامدرن روایت های کلان نظرورزی و رهایی بخش دچار بحران مشروعیت شده‌اند و قادر به توجیه اهداف خود نیستند؛ در نتیجه، هیچ کدام از ایدئولوژی های لیبرالیستی و مارکسیستی کارایی مدرن پیشین خود را ندارند. از آنجا که هردو کلان روایت در تلاشند که میان حقیقت و ارزش،دانستن و خواستن،معرفت و اخلاق، پیوند برقرار کنند، در جهت برساختن کلیتی گام بر می‌دارند که تضادها را در خود حل کند.به عبارتی هردو شکل کلان روایت، داعیه ارائه پاسخ های جهان شمول و ارائه‌ی توضیحاتی درباره جامعه و پیشرفت انسانی دارند. (۳) هر دو شکلِ کلان روایت با حذف امور ناسازگار و غیر قابل تبیین در فرآیند صیرورتی کلیت بخش و موجد یکپارچگی، نقش گمانه زنی را به نقش آشکارگیِ حقیقت وهمچنین نسبیت را به قطعیت مُبَدَل می

[1]- Jean-François Lyotard

[2]- The Postmodern Condition: A Report on Knowledge

[3]- Meta-Narrative

[4]- Grand-Narrative

[5]- Speculative

[6]- Emancipation

www.SID.ir

سازند. به نظر لیوتار مطالعه‌ی آسیب شناسانه‌ی بحران کلان روایت ها،تنها به یاری پارالوژی[1] یا مغالطه شناسی و مبتنی بر ناسازگاری ممکن است،از این رو وی در آثار بعدی خود توجه ویژه ای به نقش آفرینی امور ناسازگار و فروپاشنده‌ی نمود که در برابر یکپارچه سازی و مکانیسم های کلیت ساز در عرصه های مختلف، از هنر تا اخلاق‌و سیاست، مقابله می‌کنند.این امور ناسازگار که در قالب ضدمفاهیمی همچون والا،[2] تخالف[3]، رویداد[4] و نشانه،[5] به نقش‌آفرینی می‌پردازند،در صحنه آرایی اندیشه‌ی لیوتار بسیار حائز اهمیت اند،چنان که‌می‌توان گفت فلسفه‌ی لیوتار بیش از هر چیز وامدارِ چنین امور ناسازگاری است.در این مقاله ابتدا امر والا در نظریات لیوتار بررسی می شود سپس دو عامل ناسازگار دیگر یعنی تخالف و نشانه مورد ارزیابی قرار می‌گیرند و در نهایت نیز یکی از آثار کلاسیک سینمای مستند ،با تکیه بر رابطه‌ی این عوامل بازخوانی می شود.

۱. امر والا

اصطلاح والا[6] یکی از پیچیده ترین تعابیر از هردو جنبه ریشه شناسیک و معنایی است. از جمله معانی متنوع این واژه می‌توان به شکوهمندی و تعالی ،صعود کردن به سوی بالاترین نقطه و یا میل به بالاترین جایگاه اشاره کرد. با کاوش ریشه شناسانه دقیق‌تری می توان دریافت که این تعبیر برگرفته از واژگان فرانسوی سوبلیمه،[7] لاتین میانه‌ی سوبلیماره،[8] هر دو به معنای پالودن و تهذیب کردن[9] و نیز

1- Paralogy

2- Sublime

3- Differend

4- Event

5- Sign

6- The Sublime

7- Sublimer

8- Sublimare

9- Refine

www.SID.ir

Archive of SID

مشتقی از واژه لاتینی سوبلیموس[1] به معنای افراشتن و بالا بردن[2] یا بلندا نیز هست. از سوی دیگر می توان چنین تحلیلی را نیز پذیرفت که این واژه متشکل ازپیشوندِ سوب[3] به معنای بالا رفتن و لیمِن[4]، به معنای قسمت فوقانی دَر ، نعل درگاه یا آستانه است. پس با توجه به این تفکیک می‌توان گفت والا به معنای از زیر نعل درگاه به بالاآمدن یا به آستانه رسیدن چیزی است. (۴) با این حال، برخی ریشه شناسان نیز بر این باورند که سوب در اصل به معنای زیر یا تحت است و تضاد معنایی با سوپر[5] به معنای فوق دارد و در ترکیب با جزء دوم، یعنی لیمیس یا لیمن، (کج یا اریب) به معنای تغییر وضعیت است. از این رو می توان سوبلیمیس را به معنای بالا رفتن یا آمدن از یک موقعیت زیرین یا تحتانی، در امتداد یک خط مورب یا قطری (۵) معنی کرد .با توجه به این توضیحات و از بررسی ریشه شناختی واژه‌ی والا دو نتیجه حاصل می‌شود :نخست اینکه سوبلیمیس به معنای بالا رفتن تا نعل درگاه یا آستانه است و در مرتبه‌ی دوم این حرکت و تغییر وضعیت به صورتی مورب و همراه با انحراف انجام می‌گیرد.از طرفی تغییر موقعیت و فرا روی همراه با انحراف، بیانگر تصور حد و حدود نیز هست، به این معنا که تصور حد و حدود،[6] بدون در نظر داشتن نامحدود،[7] امکان پذیر نخواهد بود. به عبارت دیگر، حدی نیست که وجود نامحدود را مفروض نگیرد. (۶)

به نظر می رسد که لیوتار نیز در خوانش خود از امر والا ضمن عدم پذیرش مطلق هیچ یک از این معانی، بیش از هرچیز به وضعیت نأُمتعین معنایی این واژه توجه می‌کند. در نظر لیوتار، رابطه منحرف موجود میان محدود و نامحدود در بطن والا، ضمن اینکه به عنوان تعبیری چالش برانگیز در اندیشه ورزی مدرن به حساب می‌آید برای ادراک صیرورت مدرنیسم وچیستی پسامدرنیسم هنری نیز کارا است. پیش از ورود به بحث لیوتار لازم می نماید که به پیشینه کاربرد اصطلاح والا و چگونگی گذار آن

---

[1]- Sublimus.

[2]- Elevate

[3]- Sub

[4]- limen

[5]- Super

[6]- Limited

[7]- Unlimited

www.SID.ir

از عرصه ی ادبیات به فلسفه اشاره شود. خاستگاه اندیشه ورزی درباره‌ی امر والا به قرن اول میلادی باز می‌گردد. نخستین بار لُنگینوس[1] نویسنده و ناقد یونانی‌در کتابی به نام هُپسوس[2] ،به بررسی خاستگاههای والا در عرصه‌ی فن بیان و خطابه پرداخت.نیکولا بوالو[3] در قرن هفدهم میلادی این رساله را به زبان فرانسه ترجمه نمود و والا را به معنای شکوهمند و معادل واژه یونانی هُپسوس قرار داد. نزد لُنگینوس، والایی فرآیندی از اندیشه‌ی نیرومند است و سبب رفعت نفس می‌شود چنان که«روح ما بالطبع تحت تاثیر شکوه واقعی تعالی می یابد.» (۷) والا در خدمت ارتقای فن شعری است که با فلسفه و اندیشه ورزی پیوسته بوده و جایگاه اعتلای نفس باشد،از این رو ،والایی شرطی برای توفیق اثرِ هنری حقیقی است .با توجه به این مسأله می‌توان گفت که هدف لنگینوس از نگارش رساله‌ی هُپسوس ،بررسی مفهومی امر والا به مثابه مزیتی متعالی از اندیشه و بیان در آثار هومر،[4] افلاطون[5] و ... است زیرا چنین آثاری تا قرن نخست میلادی به عنوان معیارهای رایج ادبیات عالی به شمار می‌آمده‌اند. به نظر لنگینوس، سخن شکوهمند می‌باید همراه با تواناییِ بیان عواطف باشد و با چنین قدرتی است که مخاطب از خود به دَر می شود. گفتار و نوشتارِ عالی ،صرفاً ترغیب شنوندگان و خوانندگان به تصدیق عظمت خالق اثر نیست ،بلکه ایجاد حالت خلسه است،بدین معنی که عواطف قدرتمند بر مرزِ میان خود یا نفس و دیگری غلبه کنند.(۸) از این رو هدف، اقناع منطقی مخاطب نیست بلکه چیرگی‌و مسحور نمودن اش به واسطه‌ی تأثیرگذاری شدید دارای اهمیت است. لنگینوس را می‌توان از نخستین کسانی دانست که والا را در عرصه‌ی زبان مورد بررسی قرار می‌دهد وضمن تأکید بر فراروی از اقناع منطقی، قدرت نهفته سیاسی و ایدئولوژیک آن، یعنی اعمال تسلط احساسی بر مخاطب را مورد تأیید قرار می-دهد. خوانش بوآلو از رساله‌ی هُپسوس، سبب جذب بخشی از آراء لنگینوس در نظریه‌ی هنر نئوکلاسیسیزم گردید.بوالو ضمن اعتراف به اندیشه درنیامدن امر والا و مصنوع نبودن آن،در عین حال

[1]- Longinus

[2]- Hupsous

[3]- Nicolas Boileau

[4]- Hommer

[5]- Plato

www.SID.ir

Archive of SID

بیشتر به جنبه‌ای عقلانی مورد نظر لنگینوس توجه می‌کرد که مبتنی بر تعادل و هارمونیِ کلام ،در کنار نجابت اندیشه‌واخلاق بود.با این‌حال جنبه‌ی احساسی رویکرد لنگینوس به امر والا متناقض با آرمان های نئوکلاسیسیزم به نظر می‌رسد زیرا لنگینوس در رساله ی خود ضمن اشاره به توصیفهای هُمر از درگیری خدایان ، از وجود نیروهایی هولناک و مرعوب کننده‌ای خبر می‌داد که بشریت، نظم و هماهنگی عالم را مورد تهدید قرار می‌دهند.از این رو با توجه به اهمیت تجربه ی احساس وحشت، امر والای لُنگینوسی، یا به صورت بِیرونی تجربه می‌شود یا اینکه نیرویی فرارسیده از عالمِ خارج است.(۹) پس از ترجمه‌ی رساله لنگینوس توسط بوالو در قرن هفدهم، ادیبانی چون، آنتونی اَشلی کوپر،[1] جان دنیس[2] و جوزف اَدیسن[3] عُمدتاً نظریات لنگینوس را در عرصه‌ی ادبیات و اخلاق صورت بندی می‌کردند با این حال مهمترین جایگزینی معنایی زمانی رخ می دهد که والا از« اُبژه به سوژه نقل مکان می‌کند.» (۱۰) سیر امر والای هستی‌شناختی ، پرسش‌هایی بنیادین درباره‌ی تشویش و اضطراب ، نفس،ذات الوهی و اخلاق را پیش می کشد. نخستین تلاش جدی و مهم‌جهت صورت بندی فلسفیِ مدرنِ امر والا و گسست از گفتمان پیشامدرن لنگینوسی،توسط ادمُند بِرک[4] نظریه پرداز، نویسنده و سیاستمدار بریتانیایی ایرلندی تبار انجام شد. وی در در رساله‌ی کلاسیک خود ،با نام تحقیق در باره سرچشمه های ایده های ما در باب والاو زیبا[5] (۱۷۵۷) به بررسی چیستی زیبا و والا و تفاوتهای آن دو پرداخت. هدف برک از نگارش این رساله این بود که با رویکردی تجربه گرایانه و از منظری روان- تن شناسانه، تأثرات ناشی از امور زیبا و والا را مورد بررسی قرار دهد.بدین خاطر مواجهه‌ی برک با امر والا در مقایسه با لنگینوس، از منظری متفاوت صورت می‌گیرد. بنیان رویکرد برک مبتنی بر این است که هر کنش عاطفی که توسط بشر تجربه می شود، ناگزیر واکنشی ادراکی ایجاد می‌کند.در رویه‌ی مورد نظر برک،بحث از

[1]- Anthony Ashley Cooper(1621-1683)

[2]- John Dennis (1657–1734)

[3]- Joseph Addison((1672–1719)

[4]- Edmund Burke(1729–1797)

[5]- A Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas of The Sublime And Beautiful

www.SID.ir

Archive of SID

تصاویر و انگاره های روانی[1] در دو حالت مورد بحث قرار می‌گیرد.در حالت نخست ،تعامل با تصورات و انگاره ها، چنان است که گویی تأثیراتی محرک اعیان و ابژه ها هستند و در حالت دوم، این تصورات گویی خود اعیان یا اُبژه ها در نظر گرفته می شوند. (۱۱) دغدغه عمده اِدمُند برک، ادراک و تبیین بنیادین مفاهیم ویرانی، رنج و لذت و نسبت آنان با اندیشه زیباشناختی، در معنای عام و خاص آن بود.از این رو برک با توجه به اهمیت اَعیان و واکنش بیننده به آنها، امر والا را چنین تعریف می کند:

هرآنچه که به صورتی برای تحریک ایده هاو تصورات ذهنی اَلَم[2] و خطر مناسب باشد،به این معنا که هرچیزی که به نوعی هولناک[3] بوده یا آگاهی درباره ابژه ها یا اعیان هولناک باشد،یا چون وحشت [4]عمل کند منشأئی از امر والا ست:یعنی به عبارتی،محصولی از نیرومندترین عواطف است که ذهن دارای گنجایش و استعداد احساس (آنها) است. (بدین خاطر می گویم نیرومندترین عواطف زیرا مجاب شده ام که ایده های ناشی از الم بسیار قویتر از آن دسته ای (از ایده ها) هستند که موجب لذت[5] می شوند. (۱۲)

ادمند برک در بخش دوم کتاب علل و عناصر موجود در تجربه امر والا را به دقت تحلیل می‌کند . وی ابتدا به آن دسته از شور و هیجان‌هایی اشاره می‌کند که به تحریک امر والا ایجاد و مسبب تجربه‌ی آن‌اند،از جمله: وحشت، ابهام،[6] قدرت، تعلیق و مشقت (خلاء، تاریکی، انزوا، سکوت)، پهناوری[7] ،بیکرانی،شکوه[8] ،رنگ،مزه ها و بوهای تلخی و زننده و الم.از این رو تجربه‌ی امر والا با برانگیختن هیجان هایی چون ترس ایجاد می‌شود ،در ابهام رشد می کند و یادآور تصور قدرت و نوعی نیاز موجود

---

[1]- Mental

[2]- Pain

[3]- Terrible

[4]- Terror

[5]- Pleasure

[6]- Obscurity

[7]- Vastness

[8]- Magnificence

www.SID.ir

در مصداق هایی چون خلاء،انزوا و سکوت است.نزد برک نیرومندترین شور ، مدهوشی یـا سرگـشتگی[1] است،حالتی از روح «کـه همـه احـساسات و عواطـف آن معلقنـد، تـوام بـا درجـاتی از هـول و هـراس است.»(۱۳) به باور وی مدهوشی ،بیشترین میزان تأثیرگذاری امر والا است.تحسین،[2] تکریم[3] و احترام[4] کیفیتهای دیگری هستند که در مراتبی پایین‌تر از حیرت قرار می گیرند.(۱۴) در تجربه امر والا،حیـرت و سرگشتگی، تصورات الم و خطر را القاء و تحریک می‌کند. سرگشتگی یکی از واکـنش هـای عمـده بـه وحشت است.ترس و وحشت شور و هیجانی است که همه قوای خرد ورز و کنشمند ذهن را می‌ربایـد،از این رو به نظرِ برک هرچیزی که در طبیعت مسبب ایجاد وحشت ما شود والاست؛ در حقیقت، وحـشت در همه‌ی موارد کم و بیش اصل حاکم والا است. برک معتقد است کـه اگـر والا در هنـر موجـد لـذتی آمیخته با رنج باشد، در طبیعت حالتی ازعجز یا در اصطلاح هجومِ سراسیمگی و تلاطم است. بنـابراین منظره‌ی اقیانوس یا چشم اندازی بیکران می تواند احساسات وحشت برانگیزی ناشی از ابعاد این مناظر و امکان ایجاد خطر چنین پدیده هایی را سبب گردد.ازاین رو وحشت از قدرت چنین پدیده هایی رنج فنا و ترس از مرگ را به یاد می آورد که واقعی‌ترین الم و حقیقی ترین هراس است:

بدین خاطر ترس (و وحشت) درک الم و مرگ می باشد، که به صورتی عمل می کند که بـا رنـج و الم حقیقی شباهت دارد...در حقیقت وحشت در همه موارد به هر اندازه ، چه آشـکار یـا پنهـان، قاعـده حاکم والاست.هیچ شور و وجدی تا این حـد تاثیرگـذار ، عقـل را از توانـایی هـو قـوای کـنش و خردورزی اش ، همچون ترس به یغما نمی برد. (۱۵)

یکی از جنبه های عمده‌ی نظریه برک درباره امر والا ،توضیحات وی درباره حالت شخصی اسـت که با عین یا تجربه‌ای موجد ترس و وحشت در طبیعت مواجه است. از نظـر بـرک چنانچـه شـخص از فاصله‌ای به اندازه کافی دور و ایمن،به چنین مواجهه‌ای بپردازد، احساساتش تسکین می‌یابنـد. احـساسِ

[1]- Astonishment

[2]- Admiration

[3]- Reverence

[4]- Respect

www.SID.ir

Archive of SID

امنیتِ جانی که مبین صیانت نفس[1] است،موجب ایجاد راحتی و لذتی می‌شود که برک آن را بهجت[2] یا احساس لذت و رنج توأمان نامیده است. برک تحت تأثیر جهان بینی دوران خود ،والا را به نیروی بیکران نهفته‌ای در طبیعت نسبت داد که همواره وجود انسان را تهدید می‌کند و در عین حال موجبات لذت او را نیز فراهم می‌آورد. نظریات برک ضمن تأکید بر تأثیرات فیزیولوژیک ناشی از ایجاد وحشت ،نمایانگر تغییرجهت آشکار گفتمان امر والاست که به موجب آن نوعی تبادل میان اُبژه یا عین طبیعی و سوژه یا ذهن ناظر آغاز می‌گردد.به عبارتی این تغییر جهت باعث می‌گردد که در تحلیل تجربه‌ی والا ،برقراری رابطه‌ی ذهن و عین با تأکید ویژه بر ادراک حسی و تجربی صورت گیرد.برک هرچند در رساله‌ی خود، نظریات لُنگینوس را نادیده گرفته ،در عین حال از منظری متفاوت ، از وجود نسبتهایی میان امر والا و زبان خبر می‌دهد. (۱۶) وی در عین حال تلاش می‌کند تا مرزهای موجود میانِ واژگان و اشیاء را حفظ کند؛این مسئله در تمایز جنسیتی والا از زیبا بازتاب یافته است.برک به عنوان اندیشمندی محافظه کار، حامی نظام پادشاهی و مخالف نظام جمهوری، تجربه‌ی کامل امر والا را توأم با بهجت می‌داند و شرط ایجاد بهجت نیز ،صیانت نفس در هنگام مواجهه با یک عین یا کنش والاست.از این رو در گستره‌ی سیاست ،ادراک امر والای جامع و کامل ،در نظام فراگیر سلطنتی میسر است، زیرا عظمت و شکوه آن ،ذهن و جسم را به نابودی نمی‌کشاند. تجربه‌ی رویداد انقلاب کبیر فرانسه موجد بی نظمی ادراکی و نابودی صیانت نفس است از این رو تجربه‌ی والا نیست، بلکه در حقیقت مواجهه با حقیقت مرگ و نابودی و برقراری هرج و مرجی بیرحمانه است. نظریات محافظه کارانه‌ی برک درباره امر والا، بر اندیشمندان مکتب رمانتی سیزم تأثیر گذار بود. وی، چه بسا ناخواسته، بنیانی برای آرای لبریز از احساسات افراطی مکتب رمانتیک در اواخر قرن هیجدهم و نوزدهم میلادی فراهم کرد که در آن انگاره‌ی وجود امر مطلق[3] به عنوان والا اهمیت فراوانی داشت؛این در حالی بود که پیشتر و در دوران روشنگری ،دغدغه‌ی عمده،تمرکز بر مفهوم زیبا بود.بدین ترتیب نقش آفرینی امر والا در مکتب رمانتی سیزم ،به واکنشی علیه هتک اعتبار مسیحیت در دوران روشنگری تبدیل و جایگزین

[1]- Self-preservation

[2]- Delight

[3]- The Absolute

www.SID.ir

آن گردید. با این تفاوت که طبیعت نیز به نسخه عرفی شده‌ی کلیسا مبدل شد. (۱۷)

ایمانوئل کانت[1] فیلسوف آلمانی،در کتاب ملاحظاتی درباره ی امر زیبا و والا[2] (۱۷۶۵) همانند برک، همه امور مرتبط با لطافت،جذابیت ،ملاحت و صافی‌را به زیبا نسبت داد و کیفیت هایی همچون خشونت،جسارت،تیرگی و ابهت را کیفیتهای والا معرفی کرد. (۱۸) با این حال این کتاب بیشتر جنبه‌ی مقدمه ای بر تحلیل فلسفی عمیق‌تر کانت در کتاب نقد قوه‌ی حکم[3] به حساب می‌آمد که باعث شد وی به نخستین اندیشمندی مبدل گردد که از والا تحلیلی فلسفی ارائه می‌کند.کانت در نقد قوه‌ی حکم به بررسی مبادی احکام زیباشناختی و ادراک هنری پرداخت و در حقیقت ،سه گانه سنجش عقل خود–دو اثر دیگر نقد عقل محض و نقد عقل عملی بودند– را تکمیل نمود.از این رو زیبایی شناسی را می توان ضلع سوم مثلث بنیادین نظام کانتی دانست که دو جزء دیگر فلسفه نقادی یعنی دانش و اخلاق را به یکدیگر پیوند می‌دهد. کانت با نگارش کتاب نقد قوه‌ی حکم،ضمن تبدیل امر والای انضمامیِ کتابِ ملاحظاتی درباره ی زیبا و والا به والای انتزاعی و فلسفیِ نقد جایگاه این مفهوم را از عِین یا اُبژه به سوژه یا فاعل شناسا،منتقل نمود و مهمترین چرخش مفهومی را در بستر گفتمانی امر والا رقم زد. کانت در بندهای ۲۳ تا ۲۹ از بخش دوم کتاب نخست نقد قوه‌ی حکم، امر والا،ویژگی های آن و تفاوتهایش با امر زیبا را مورد تحلیل و بررسی قرار داد. به نظر وی، باید از اعتبار هر دو امر زیبا و والا ، بسته به تأثیرشان بر فاعل شناسا بحث کرد و ضمن ادراک والا و زیبا به عنوان دو امرِ یکتا،متفاوتو تجربه هایی‌مستقل از یکدیگر، آنها را در ویژگی‌هایی مشخص،با یکدیگر مشترک دانست. کانت پس از تحلیل امر زیبا و در آغاز بند بیست و سوم نقد قوه‌ی حکم، بحث والا را با توضیح درباره‌ی وجوه اشتراک آن با زیبا آغاز می‌کند و می‌نویسد: «زیبا از این جهت با والا مشترک است که هردو به نفسه خوشایندند» و همین طور از این جهت که «هر دو نه هیچ حکم حسی یا حکم منطقاً تعینی بلکه حکمی تأملی را پیش فرض دارند.»(۱۹) در سوی دیگر، تفاوت بنیادین موجود میان این دو این است که باید زیبا را « نمایش یک مفهوم نامعین فهم و والا را نمایش یک مفهوم نامعین عقل دانست.»(۲۰) در قضاوت امر زیبا،بین

[1]- Immanuel Kant (1724-1804)

[2]- Observations on The Feeling of Sublime and Beautiful

[3]- Critique of Judgement

www.SID.ir

تخیل و فهم یک بازی ساختاری هماهنگ و مبتنی بر توافق صورت می‌گیرد،با این حال در قضاوت امر والا، تخیل و عقل به بازی می‌پردازند ،هرچند بازی آزاد تخیل و فاهمه دچار اختلال می‌گردد اما فهم نیز کاملاً از گردونه خارج نمی‌شود،زیرا در «بطن عدم‌توافق، توافق و در بَطن آلم، لذت پدیدار می‌شود»(۲۱) به عبارتی بازی تخیل و عقل نامُتعین و ناهماهنگ است.از این رو کانت ،زیبا را به عنوان تأثیرگذاری مستقیم بر مُتخیله توصیف می‌کند ،در حالی که امر والا احساسی آنی است و در اثر احساس وقفه‌ای موقت در نیروهای حیاتی ایجاد می‌شود. در تجربه‌ی امر والا،نوعی تخلیه‌ی قدرتمند یا وقفه‌ای در نیروهای حیاتی و متعاقباً سرریز آنها ایجاد می‌شود؛به همین خاطر است که به باور کانت ،لذت احساس والا به مثابه «هیجانِ نه یک بازی بلکه چیزی جدی در فعالیت قوه متخلیه است.»(۲۲) کانت لذت ناشی از تجربه ی والا را متفاوت از لذت صورتمند تجربه ی زیباست قلمداد می کند و آن را لذت منفی[1] (۲۳) می‌نامد که به موجب آن «ذهن علاوه بر مجذوب شدن توسط عین به تناوب واپس نیز رانده می شود»(۲۴) یا به عبارتی ذهن در آن واحد جذب و دفع می‌شود. امر والا یا لحظه‌ی والا، دربردارنده و متضمن توانمندی‌ها و ظرفیت های زیباشناسیک ذهن انسان است و نه قابلیت های ادراکی / تجربی آن،به عبارت دیگر تجسم بخش نوعی احساس است.در حالی که زیبا می تواند آرام و مشاهده ای باشد ، والا پاسخ یا واکنشی قدرتمند را می طلبد. کانت در بحث درباره‌ی این واکنش قدرتمند ،اهمیت جنبش درونی[2] والا را که با تخمین شیء یا عین مورد قضاوت ما ترکیب شده، در نظر می‌گیرد.ضمن اینکه از نظر وی جنبش مورد تجربه در این پیوستگی دارای غایت مندی ذهنی است.کانت در این باره چنین می گوید:

زیرا مشخصه احساس والا جنبشی ذهنی پیوسته به داوری درباره عین است...اما این جنبش را باید دارای غایت مندی ذهنی داوری کرد و بنابراین از طریق قوه متخلیه یا با قوه شناخت یا با قوه میل نسبتی پیدا می کند. (۲۵)

تجربه‌ی والا ضمن اینکه بازی سرخوشانه فاهمه و تخیل را به هم می‌زند ، دال بر فعالیت نامتعین جدی میان تخیل و عقل است و ناکارایی تخیل را در مصاف با قدرت ایده می‌نمایاند. والا در دو شکل

[1]- Negative Pleasure

[2]- Mental Movement

www.SID.ir

ریاضیک[1] و پویا[2] که به ترتیب به وسعت و قدرت طبیعت و در عین حال به فقدان صورت و ناتوانی ما در درک طبیعت با مقیاسهای زمانی و مکانی محدود مربوط هستند، (۲۶) انسان را متوجه محدودیت‌های ذهنی خود می‌کند و در عین حال او را به درک میزان قدرت و پویای توانایی ذهن برای گمانه زنی در ورطه‌ی نامحدود اغوا می کند.بدین ترتیب کانت از جنبه ای دیگر احساس بهجت برک را مورد ارزیابی قرار می‌دهد اما بر خلاف او بهجت‌مندی را از قلمرو انضمامی حِسیات به قلمرو انتزاعی ذهن می‌برد .از این رو دیدن صحنه ای از یک اقیانوس پر تلاطم به خودی خود والا نیست بلکه تأثیری که بر فرآیند ادراک عظمت و قدرت در ذهن می گذارد،احساس والایی را موجب می‌شود. تجربه‌ی والا بدین خاطر که وقفه‌ای موقت در نیروهای حیاتی است؛از یک سو به واسطه‌ی «ناکارایی تخیل برای فائق آمدن بر پدیده ای بی شکل» احساسی از رنج را در پی دارد اما به تدریج این احساس رنج با «احساسی قدرتمند (ناشی) از رهایی و آسودگی (یا رفعتی سرخوشانه) جایگزین می شود» تا جایی که امکان ادراک پدیده-ای بی شکل به عنوان تمامیتی در نسبت با ایده های عقلانی میسر گردد. (۲۷) از این رو امر والا به رابطه‌ی موجود میان «فزونی و افراط ادراکی و خیالی» و «ایجاد محدودیت در شناخت»اشاره می کند و این حقیقت را می نمایاند که انسان موجودی است دارای «توانایی هایی که از مرزهای وجود متناهی محسوس» او فراتر می‌روند، (۲۸) لذا وی بر احساسات ترس و وحشت در هنگام مواجهه با موقعیت های هولناک غلبه می‌کند و آنچه که به دست می‌آید اطمینانی مجدد است که با لذت همراه است . از این رو پی بردن به محدودیت ناظر بر چیزی درونی ،یعنی مفهوم عقل و نه چیزی بیرون از خود شخص است .کانت بدین ترتیب اینگونه تأکید بر والا را به قلمرو ذهنیت[3]منتقل می‌کند و از نظر وی در والا همه چیز ذهنی و بر اساس رابطه‌ی ذهنی بین قواست، چنان که ژیل دُلوز[4]،اندیشمند پساساختارگرای فرانسوی معتقد است که والای کانتی«فقط از طریق فرافکنی با طبیعت‌مرتبط می‌گردد و این فرافکنی بر چیزهای فاقد صورت یا تغییر صورت یافته در طبیعت اعمال می‌شود.»(۲۹) دُلوز با اشاره به مسأله‌ی فرافکنی ، دو

[1]- Mathematic

[2]- Dynamic

[3]- Subjectivity

[4]- DGilles Delouze (1925-1995)

www.SID.ir

Archive of SID

معنای دیگر والا را به یاد می آورد؛ نخست معنای باستانی این عبارت ،یعنی تصعید به حالت بی صورت ماده و دوم معنای ریشه شناختی–روان کاوانه این مفهوم را که همانا انحراف و استحاله امیال جنسی است. میراث زیباشناسیکِ کانت در باره‌ی امر والا به معنای آنچه بی نهایت، بی شکل، غیر قابل ارائه، تکریم برانگیز و در مجموع استعلایی، اخلاقی و عقلانی است، تأثیرات عمده ای بر گفتمانهای فلسفی و هنری پس از خود بر جای گذاشت.هنرمندان رمانتیک و اندیشمندان ایده آلیست با بررسی و نقدِ آراء کانت درباره‌ی والا، با پرسشهایی بنیادین مواجه شدند؛ عمده ترین مسئله درک این امر بود که چگونه بی کران یا مطلقی که ورای ادراک حسی ماست ،می تواند از طریق تجربه حسی ارائه و متصور گردد.چنین پرسش بنیادینی ضمن اینکه یادآور نوعی نابسندگی در ادراک آنچه که همزمان یک احساس و در عین حال بیش از یک احساس صرف است، اهمیت تجربه‌ی زیباشناختی والا را در خوانش فلسفی نشان می‌دهد.

لیوتار ضمن بازخوانی آراء برک و کانت، از نخستین اندیشمندان پسامدرنی است که اهمیتی ویژه برای امر والا قائل است.می توان وی را اندیشمندی دانست که در آثار خود ابتدا به بررسی وجه معمایی والای برک و کانت علاقه‌مند می‌شود و سپس به این نتیجه می‌رسد که رابطه‌ی متفاوتِ وجه معماگون والا با وجه پادمعماگون آن چگونه ممکن است.به عبارتی چون چارچوب آزمون از طریق نوعی مغالطه سنجی والا دچار نقصان می گردد، تنها می‌توان به امکان وجود مجموعه ای از منافذ سیال شهادت داد که بر پیکره‌ی گفتمان،چارچوب و ژانر نقش بسته اند. اهمیت امرِ والا در نظریات لیوتار چنان است که شاید بتوان وی را فیلسوف والای پسامدرن لقب داد. وی در جستاری به نام پاسخی به پرسش:پسامدرنیسم چیست؟[1](۱۹۸۲) ضمن بازخوانی نظریات کانت درباره مفهوم والا، آن را به یک ضد مفهوم تبدیل می‌کند و به یاری این ضدِ مفهوم به بحث از چیستی پسامدرنیسم و عملکردآوانگاردیسم در هنر می پردازد. هدف لیوتار از طرح پرسش چیستی پسامدرنیسم ،توجه به جنبه‌ی تعین ناپذیر و همواره پرسش برانگیز آن در عرصه‌ی فرهنگ است،جنبه ای که یکپارچگی رئالیسم را به مخاطره می کشاند.مهمترین عامل در این طرح پرسش ، زیبایی شناسیِ مفهوم والا است که بنا بر گفته‌ی لیوتار «پیشروها (آوان گاردها) هم پایه های منطقشان را بر همین مفهوم استوار (می کنند.)»(۳۰) به نظر

[1]- Answering the Question: What is Postmodernism?

www.SID.ir

لیوتار برای آغاز بررسی نقش این مفهوم به عنوان عاملی مقاوم و چیزی که ادراک حسی را مختل می کند،لازم است به تحلیل کانت از امر والا در کتاب نقد قوه‌ی حکم پرداخته شود.همان گونه که پیشتر نیز اشاره شد، ایمانوئل کانت بر این باور بود که امر والا، احساسی آنی است و در اثر احساس وقفه ای موقت در نیروهای حیاتی ایجاد می‌شود.کانت با بررسی والا به منزله آنچه که بزرگتر از هر مقیاسی است و هر چیز دیگری در قیاس با آن کوچک است،در تلاش است تا مفهوم نامتناهی را در قالب محدودیتهای عقل توضیح دهد.لیوتار با توجه به اهمیت لذت منفی در تجربه والا به مثابه شبه فرآیندی نامتعین و همراه با جاذبه و دافعه ، بر این باور است که احساس والای کانتی «تأثیری است بسیار قوی و دوگانه که هم لذت را در بردارد و هم رنج(را)» و ناشی از نزاعی پیچیده است که بین «توانایی ادراکی » فرد و «توانایی اش در عرضه و نمایش دادن[1] چیزی» روی می دهد(همان)؛ به عبارت دیگر تجربه‌ی والا نوعی احساس شبه مالیخولیایی و سادومازوخیستی است که در آن ،لذت و درد همواره مُقَوِم یکدیگرند؛اوج این نزاع «درست لحظه‌ای به وجود می آید که تَخَیُل انسان در نمایش دادن شیئی که بتواند با مفهوم مطابقت داشته باشد شکست بخورد؛»(۳۱) در این حالت است که انگاره‌های تخیل مانع از ایجاد تفاهم و همخوانی موجود در احساس امر زیبا می‌شوند و شکل گیری و ثبات ذوق و سلیقه را از هم فرو می‌پاشند،به عبارتی می‌توان چنین انگاره هایی را نانمودنی یا غیر قابل نشان دادن[2] خواند. تجربه‌ی امر والا از آنجا که از صورت بندی گریزان است همواره به امری نانمودنی اشاره می‌کند.در واقع لیوتار با بهره گیری از تحلیل نقادانه‌ی تجربه‌ی پیچیده‌ی احساس والا در کتاب نقد قوه‌ی حکم «غایت شناسی کانتی که زیبایی شناسی را به اخلاق پیوند می زد ، مورد چشم پوشی» قرار می‌دهد (۳۲) تا بدین وسیله نقبی به رابطه‌ی پیوندی موجود میان امر واقع و ارزش بزند و شکافی را آشکار کند که در بطن فلسفه های کلان نظر ورزانه و رهایی بخش همواره وجود داشته است.این شکاف همواره مانع ایجاد پیوند و ساختاری میان اندیشه و گفتمان، بود و باید ،مفهوم و ایده بوده است از این رو می‌توان والا را امری مسأله برانگیز و یکی از موانع عمده بر سر راه هرگونه نظریه پردازی پنداشت.کانت گویا برای حل این مسأله ،به طرح نظام زیباشناسی در نقد سوم پرداخت و امیدوار بود که بتواند ورطه

[1]- Presentation

[2]- Unrepresentable

www.SID.ir

Archive of SID

میان معرفت (در نقد اول) و اخلاق (در نقد دوم) را به یاری حکم تأملی بسنجد یا حداقل آشکار کند.اما از سوی دیگر متفکران ایده آلیست و پیروان هگل،در صدد رفع این معضل و پرکردن این شکاف به یاری کلیت سازی نظرورزانه برآمدند و این مسئله به عمیق‌تر شدن و پنهان شدن این ژرفا دامن زد. بدین خاطر لیوتار به یاری رویکرد پارالوژیک یا مغالطه شناسانه خود سعی می‌کند تا از وجود و اهمیت این ورطه فکری، آگاهی کسب کند و وجوهی، ولو منفی از آن را به میدان دید آوَرَد؛ با این تفاوت که بر خلاف کانت و به جای تأکید بر درک استعلایی طبیعت، به درک فرهنگ و هنر در تجربه‌ی والا تأکید می کند؛(۳۳) از این رو لیوتار برای گواه آوردن به وجود این ورطه‌ی ادراکی ، ضمن بهره گیری از دو اصطلاح مدرنیسم و پسامدرنیسم ، بحث از نوعی زیبایی شناسی جدید ،ضد زیبایی شناسی یا به عبارتی پیرازیبایی شناسی[1] را به میان می‌کشد که به موجب آن امر زیبا و زیبایی شناسی به امری زائد تبدیل می‌شود زیرا پیرازیبایی شناسی، تناسب و توافق ذوقی داوری درباره امر زیبا را بر نمی‌تابد و امر والا را به محوریت خود بر می‌گزیند ؛ تجربه‌ی امر والایی که توافق حاضر و بازی آزاد نمایشی زیبا را به هم می‌زند و به امری غایب،ناگفتنی و نانمودنی اشاره می‌کند.به نظرِ لیوتار ،هنر مدرن و پسامدرن به واسطه‌ی امر والا از هنر رئالیستی تفکیک می‌شوند زیرا هردو مساعی خود را صرف نشان دادن نانمودنی یا غیر قابل نمایش می‌نمایند و برآنند تا نشان دهند که « چیزهایی هست که قابل درک است،اما نشان دادنی نیست.»(۳۴) آغاز مدرنیسم هنری در حقیقت آغاز مقاومتی جدی علیه قوانین بازنمایی به یاری تجربه‌ی امر والاست.همه‌ی نقاشان فیگوراتیو و انتزاعی به درجاتی متفاوت و با یاری تجربه والا ،سعی می کنند به امری نانمودنی که بی صورت است و قوانین مستقر هنری را به چالش می‌کشد ،اشاره کنند.از آنجا که نمی‌توان تصور کرد که همه‌ی هنرمندان به یک شکل امر والای هنری را تجربه می-کنند،لیوتار پیشنهاد طرح مختصاتی با دو دستگاه را ارائه می‌نماید. به عقیده‌ی وی این دو دستگاه گواهی بر اختلافی بنیادین هستند که از مدتها پیش سرنوشت تفکر و اندیشه را رقم زده است و در آینده نیز رقم خواهد زد. در مختصات لیوتاری امر والا، دو دستگاه والای نوستالژیک[2] یا حسرتمندانه و والای نواتیو[3] یا

[1]- Para-aesthetic

[2]- Nostalgic

[3]- Novatio

www.SID.ir

Archive of SID

نوآورانه وجود دارند.هرچند این دو دستگاه از بسیاری جهات به یکدیگر شبیهند اما تفاوتهایی ظریف آنها را از یکدیگر مجزا و حتی قیاس‌ناپذیر می نماید.لیوتار هنرمندانی را که در آثار خود با حالتی از افسوس و خسران[1] به امری نانمودنی اشاره می کنند، در گروه نااُمیدان قرار می‌دهد. کسانی چون جورجو دی-چیریکو،[2] کازیمیر ماله ویچ[3] و حتی اکسپرسیونیست‌های آلمانی و هنرمندان رمانتیک، همواره به صورتی مازوخیستی یا خودآزارانه، ناکامی حاصل از تجربه والا را در آثار خود به نمایش می‌گذارند و به تعبیر لیوتار بر «ناتوانی قابلیت نمایش دادن و برغَمِ نبودن حضوری» تاکید می‌کنند که انسان گرفتار آن شده و در عین حال نمی توانند از «قدرت تاریک و بیهوده»وجودی انسان که محرک اوست ،چشم بپوشند.(۳۵) اینان احساس مازوخیستی بهجت والا را تجربه می‌کنندو در بطن تجربه‌ی امر والای مدرنیستی، مالیخولیایی و نوستالژیک قرار دارند و به دنبال «خوش‌صورتی، ذوق مناسب، (و حتی) زیبایی»(۳۶) هستند. والای هنری نوستالژیک در عین حال یادآور تلاش اندیشمندان و هنرمندان ایده آلیست و رمانتیک نیز هست که در عین آگاهی از ناکامی خود برای درآغوش کشیدن روح مطلق ،همچنان به جستجوی سرسختانه آن ادامه می‌دهند ؛به عنوان نمونه در آثار هنرمندان رمانتیکی چون کاسپار فردریش[4] و جوزف ترنر[5] می توان چنین تقلای سرسختانه ای را مشاهده کرد که با تأسف همراه است. بنا بر گفته‌ی لیوتار،چنین تأسفی «در مورد آنچه بیانش به شکل هنری ناممکن» است، تجربه والای حسرتمندانه را از والای نوآورانه متمایز می‌کند که در آن «تلاش در دسترسی به این بیان (ناممکن)» صورت می‌گیرد و تأکید بر «افزایش وجود و شعفی ناشی از خلق قواعد جدید بازی تصویری یا هنری» است.(۳۷) والای نوآورانه یا چنانکه بعدتر لیوتار آن را والای پسامدرن می نامد «به صورتی بنیادین از مالیخولیا و نوستالژی زدوده شده و مخالف جستجوی یگانگی و اِجماع است»(۳۸) و

[1]- Melancoly

[2]- Giorgio De Chirico(1888-1978)

[3]- Kazimir Malevich (1878-1935)

[4]-Casper David Friedrich(1774-1840)

[5]- Joseph Mallord William Turner(1775-1851)

www.SID.ir

آثار هنرمندان و نویسندگانی چون مارسل دوشان،[1] پابلو پیکاسو،[2] اِل لیسیتسکی[3] و جیمز جویس[4] را در بر می‌گیرد .این هنرمندان آوانگارد[5] یا پیشرو به امر نمود ناپذیر همچون نیرویی در هم شکننده قواعد مستقر گواهی می دهند و مانند هنرمندان دسته‌ی نخست در حسرت امر ناگفتنی به مثابه آنچه که بیانش ناممکن است ،نمی مانند.لیوتار این تفکیک را به مدرنیسم و پسامدرنیسم بسط می‌دهد و بر این باور است تجربه‌ی والای نوستالژیک تجربه‌ی هنر مدرنیستی است:

زیبایی شناسی مدرن همان زیبایی شناسی والایی است، با این تفاوت که همچنان در افسوس گذشته به سر می برد.این زیبایی شناسی امکان تجلی نمودنی ها را به طرزی فراهم می کند که شکل محتوایی غایب را به خود بگیرد.با این همه شکل اثر به کمک ساختار قوام یافته و قابل شناختش همچنان برای بیننده یا خواننده حس تسکین و یا لذت به ارمغان می آورد. اما این احساس را نمی توان احساس والایی تلقی کرد. (۳۹)

هنرمندان حسرتمند ،همچنان به ساختاری نیم بند معتقدند،همه قوانین از پیش مستقر را از بین نمی‌برند و به عبارتی آگاهی آنان هرچند دچار انفکاک می‌شود اما به فروپاشی حتمی نمی‌رسد.هنرمندان مدرنیست امر نانمودنی را از چشم اندازی ملاحظه می‌کنند اما تصور درگیری با آن را به خود راه نمی دهند و همچنان از ادراکِ ناکامی تخیل در همپایگی با آنچه ارائه می‌شود، توأمان دچار لذت و رنج می شوند. در هنر پسامدرن و آوان گارد،والای نواتیو و واقعی به تجربه در می‌آید زیرا هنرمندِ پسامدرن با تجربه‌ی والای نوآورانه،به قوانین و صورتهای از پیش مستقر پشت می‌کند و از این طریق به کشف و ابداع اسرار امر نانمودنی همت می‌گمارد به عبارتی«پسامدرن آن چیزی است که در جست و جوی شکل‌های جدید است ،نه اینکه بخواهد از این شکل ها لذت ببرد،بلکه به این دلیل که نشان دهد که چیزهایی هست که قابل نشان دادن نیست.» (۴۰) آثار هنری پسامدرن در صدد در هم شکستن همه

[1] - Marcel Duchamp (1887-1968)

[2]- Pablo Picasso (1881-1973)

[3]- El Lissitzky (1890-1941

[4]- James Joyce (1882-1941)

[5]- Avant-Garde

www.SID.ir

Archive of SID

شیوه‌های روایی و قواعد ژانر هستند،آنچه در این آثار حایز اهمیت است امکان ایجاد بازآزمونی های بی نهایت است تا از این طریق ماهیت هنر به امری مسأله برانگیز تبدیل گردد.والای پسامدرن «نه تنها در مضمون و محتوا بلکه در وجه فرمی یا صوری نفس ارائه یا عرضه ،ایجاد نوعی گسست و انقطاع می نماید،»(۴۱) در حالی که در تجربه‌ی والای مدرن، حسرتمندانه به چیزی مفقود در مضمون و محتوا اشاره می‌شود . مدرنیسم و پسامدرنیسم، هر دو اشاره به چیزی دارند که اجازه بازنمایی شدن نمی دهد، تفاوت در اینجاست که احساس والای مدرنیستی، رنج کشیدن از عدمِ بازنمایی چنین چیزی است حال آن که احساس والای پسامدرنیستی لذتی است که از ادراک عدم بازنمایی به دست می‌آید. بدین ترتیب والا در نظر لیوتار،به عامل مختل کننده‌ی شیوه های نمایاندن و فهمیدن یا به معنای «آشفتن عمل معنی سازی روزمره»(۴۲) تبدیل می‌شود که ضمن برقراری تفکیک ناتاریخی میان مدرنیسم و پسامدرنیسم، به صیرورت همیشگی مدرنیسم نیز گواهی دهد. لیوتار با بازخوانی والای کانتی، آن را از قلمرو ذهنی صرف بیرون می کشد و ضمن تصدیق چالش اعتبار سوژه یا فاعل شناسا، آن را به صیرورتی فرهنگی تعمیم می‌دهد که همواره مدرن را به پسامدرن تبدیل می‌کند. وی بر خلاف کانت بر این باور است که نه تنها می‌توان تجربه‌ی امر والا را درقلمرو هنر مورد بررسی قرار داد، بلکه ماهیت زیبایی شناسی پسامدرن نیز به تجربه‌ی والا بستگی دارد. لیوتار والای پسامدرن را فراتر از نوعی شیوه ی اندیشیدن می پندارد و بر این باور است که این امر ماهیت اندیشیدن را به چالش می‌کشد و از این رو به عاملی ناسازگار در گفتمان تفکر مدرن مبدل می گردد.

جستار امر والا و آوان گارد[1] که نخستین بار در سال ۱۹۸۵منتشر شد،ابعادی جدید از امر والای پسامدرن را آشکار می‌کند.لیوتار در این نوشتار ضمن توجه به تحلیل اِدمند برک از امر والا ،سعی می‌کند تا آن را در گستره هنر آوان گارد با رویداد[2] مرتبط سازد.در این جستار تجربه‌ی والای پسامدرن در رابطه ی موجود میان اموری محدود همچون حواشی تصویر یا منظره ای در قاب و امور نامحدودی همچون نانموده‌های غریب برای آگاهی مورد بررسی قرار می‌گیرد.به عبارتی امر والا به سان امری محدود است که نامحدود نیز می‌نماید و هارمونی موجود در اثر هنری را از هم فرو می پاشد. آنچه برای لیوتار دارای

[1]- The Sublime and Avant-Garde

[2]- Event

www.SID.ir

اهمیت فراوانی است توجه به نقش هنر والای پسامدرنی است که:

طبیعت را تقلید نمی کند، جهانی مجزا را خلق می کند، زویشنولت[1] (جهان نه این و نه آن)، یا نبنولت[2] (جهانی در عرض این جهان) چنانکه پل کله می گوید: می توان گفت که در آن جهان مجزای دیگر، غول آسا و بی شکل نیز برای خود حقوقی دارند، بدین خاطر که می توانند والا باشند. (۴۳)

امر والا همچنان نقش کلیدی خود را حفظ می کند و واسطه ای غیرقابل چشم پوشی میان هنرآوان گارد و پسا مدرن است.در هنر والای پسامدرن بازگشت به عَدَم تعین دارای اهمیت است از این رو امر والای آوان گارد موضوع زیبایی شناسی جدیدی است که از همان آغاز در شکل مدرنیستی خود ضمن آگاهی از خلق جهانی مجزا ، گواهی براین حقیقت است که « عدم تعیُن وجود دارد.» (۴۴) لیوتار برای آشکارگی این عدم تعیُن به آسیب شناسی تحلیل کانتی امر والا پرداخت و برای این منظور نظریات برک دربارهی وحشت ناشی از فقدان و مرگ را نیز مورد بازخوانی قرار داد.به نظر لیوتار آنچه که در تحلیل کانتی والا نادیده انگاشته شدهمسألهی عدم تعیُن زمان در تجربه ی والا یا گاهِ رویدادی است؛امری که بنا بر تعبیر لیوتار در نظریات ادمُند برک نقشی محوری دارد. احساس وحشت در تجربهی امر والای برک، هر چند موجب رنج می گردد اما در عین حال شوری را پدید میآورد که بسی نیرومند تر از لذت امر زیباست.نکتهی مهمی که تجربهی والا نزد برک را به نوعی دلشورهی وجودی مبدل می-کند،رابطه ای است که میان احساس وحشت و فقدان یا محرومیت[3] وجود دارد. ترس از توقفِ زمان، توقف کلام و وحشت از تصور خلاء به هراس از مرگ می انجامند. فاعل شناسا در هریک از این حالات، در تعاریف قراردادی از مکان و زمان دچار تردید میشود زیرا به گفتهی لیوتار« آنچه روی می دهد دیگر روی نمیدهد، یعنی واقعه متوقف میشود.»(۴۵) برک با یادآوری تصور وحشتِ مرگ به عنوان وحشتِ بنیادین از روی ندادن چیزی ،به قلمرو زندگان باز می گردد و ضمن بحث از صیانت نفس شور ناشی از احساس وحشت را به لذتی با جنبه ی سلبی به نام بهجت فرو می کاهد. لیوتار با اشاره به آثار نقاش

[1]- Zwischenwelt

[2]- Nebenwelt

[3]- Privation

www.SID.ir

Archive of SID

نابازنمایانه‌ی آمریکایی، بارنت (باروخ) نیومن،[1] بر این باور است که آثار وی امکان تجربه زمان والا یا لحظه‌ی اکنون و غرابت رویدادی یا به عبارتی نقش آفرینی عامل رویدادی و ناهمزمانی را فراهم می‌کنند . آنچه در سطوح رنگی بزرگ و صافِ نیومن دارای اهمیت فراوانی است گواه همیشگی او به امر ناگفتنی یا غیر قابل نمایش است. صورت و محتوای نابازنمایانه و غیر متعارف نقاشی‌های نیومن ،اعتبار تفاسیر مبتنی بر امور پیشینی و مقرر هنری را به چالش می‌کشند. پروژه ی هنری زیبایی زدای نیومن ،لحظه‌ی گرفتار در قالب زمانمندی و مکانمندی را رها می‌کند و آن را به لحظه ای همیشه اکنون[2] مبدل می‌سازد که همواره « برای آگاهی غریبه است و نمی تواند توسط آن (آگاهی) تشکیل شود.بلکه، چیزی است که آگاهی را خلع سلاح می کند.» (۴۶) لیوتار با طرح لحظه‌ی اکنون برای والا، همچون مارتین هایدگر،[3] رویداد را از رخداد[4] مجزا می کند و بر این باور است که رویداد فاقد معنای پیشینی و متعین رخداد است. رویداد مکان مند نیست و نمی توان آن را تفسیر کرد.هنرمندان آوان‌گارد در هنگام خلق آثار خود همچون بیننده‌ی مورد اشاره‌ی برک، زمان رویدادی و فقدان ناشی از مرگ، صورت و زمان ر ا تجربه می‌کنند و در عین حال به واسطه‌ی صیانت نفس به خلق و ابداع آن می‌پردازند. از این رو به باور لیوتار،زیبایی شناسی امر والای برک ،ضمن تعلیق الگوهای مرتبط با هارمونی امر زیبا ،عرصه را برای آزمودن «ترکیب هایی شگفت انگیز، غریب و تکان دهنده»می‌گشاید، (۴۷) عرصه‌ای که گواهی بر همزمانی اتفاق هنری است.برک با گواه به فقدان موجود در تجربه والا، امکان خلق هنری آن را برای هنرمندان آوان‌گارد فراهم نمود. هنرمندان آوان گارد همواره به وجود چیزی گواهی می دهند که قابل تبیین نیست و در حقیقت رسالت آنان مقابله با زمان جدید رخدادی است که توسط مکانیسم بازار تولید می‌شود. رسالت آوان گارد ایجاد وقفه‌ی مداوم در جریان تثبیت معیار هنری است زیرا «تک تک اجزاء تشکیل دهنده ای را که شخص به عنوان اصول مقدماتی »یا منشاء آثار هنری می پندارد،به پرسش می کشند. (۴۸) بدین ترتیب لیوتار ضد گفتمانی ویرانگر طرح می کند و مانند نیومن همواره در اشتیاق

[1]- Barnett (Baruch) Newman (1905-1970)

[2]- Now

[3]- Martin Heidegger (1889-1976)

[4]- Occurrence

www.SID.ir

و اضطراب قبض و بسط می‌ماند و پرسش آیا برخوردی روی می دهد؟ را تکرار می‌کند.با این حال از نظر وی ،رویداد هنری آوان گارد در معرض یک تهدید جدی به نام سرمایه داری جهانی است.قدرت به ظاهر بیکران سرمایه داری هرچند به تجربه گرایی آوان گاردیسم امکان بقاء و حتی پیشرفت را می‌دهد اما جولان آوانگارد ها رفته رفته در در چارچوب منطق بازار محدود می‌شود تا هنگامی که استحاله‌ی زمان رویدادی به رخدادی و زمان اکنون به زمان نو[1] ایجاد گردد.در چنین فضایی آوانگاردیسم به رابطه-ای دوسویه تن می دهد.اگر آوانگاردیسم بخواهد نقش ناسازگار خود را ایفا کند و به نوسان لرزانش ادامه دهد باید به این رابطه‌ی مبهم و همراه با رنج و لذت تن دهد و همواره به ستیز موجود میان زمان رویدادی اکنون والا و زمان نو سرمایه داری گواهی دهد؛به عبارتی از سویی اسیر حسرت نوستالژیک گذشته و احیای جنبش های هنری جدید در قالب کالایی جدید نگردد و از سوی دیگر زمانمندی جدید عصر حاضر و منطق بازار را نیز نادیده نگیرد و در قالب جزم های خود گرفتار نشود.در نظر لیوتار امر والای بی‌صورت به یاری انرژی رویدادی نقش آفرینی اخلال گرانه‌ی خود را با ایجاد اختلال در سازوکار زیبا و صورتمندی آن در پیکره‌ی زیباشناسی آغاز می کند و پس از آن به عرصه ی هنر پا می‌گذارد، به تقویت نیروی آوان گارد می پردازد و همه‌ی قوانین بازنمایانه ی هنری را از هم فرو می-پاشد،سپس به قلمرو گفتمان های فلسفی و تاریخی وارد می شود و با دیگر امور ناساز رابطه برقرار می کند و ضمن تشدید فروپاشی معیارهای مستقرفرهنگی ،معیارهایی جدید را ابداع می‌نماید. متفکر انتقادی و هنرمند آوان‌گارد،هریک با استقرار منطق خود بر تجربه‌ی والا به تفاوت موجود میان عقل و متخیله پی می‌برند و به وجود چنین ژرفایی گواه می‌دهند؛حتی اگر تلاش برای گواهی دادن به وجود ورطه‌ای به نام والا ،حاکی از عملی سیزیف وار[2] ،یعنی بدون نتیجه نهایی و همراه با ناکامی صرف باشد. (۴۹)

۲. تخالُف و نشانه

فلسفه لیوتار را می‌توان به مثابه نوعی صحنه آرایی پویا برای ایفای نقش عوامل ناسازگار و اخلالگر

[1]- Now to New

[2]- Sisyphean.

www.SID.ir

سیاسی،اجتماعی اخلاقی و فرهنگی تصور کرد. لیوتار در کتاب وضعیت پسامدرن بر این باور بود که می-توان به یاری بازی نوین قانون احتمال و نقش بنیادین آن در دانش جدید ، پسامدرن را به شیوه ای مغالطه شناسانه یا پارالوژیک مورد بررسی قرار داد. (۵۰) مغالطه نیرویی است که از کثرت فرا اِستدلال-های محدود و اجماع درونی حمایت می‌کند و قدرت تبیین کلیت ساز را کاهش می‌دهد.مغالطه باعث شناسایی و به رسمیت شناختن سرشت کژریخت[1] بازیهای زبانی و مانع ارعابی می شود که سعی می کند تا بازیهای زبانی را همریخت[2] سازد،از سوی دیگر مغالطه منجر به ایجاد الگویی مفید برای مقاومت در برابر کالایی شدن زندگی و فرهنگ در سرمایه داری جهانی معاصر می گردد. (۵۱) در کتاب وضعیت پسامدرن، عامل تضعیف‌گر خود را به شکل مغالطه نمایان می سازد،این عامل تضعیف گر را می‌توان عاملی متاستازیک[3] نامید. فرآیند متاستاز به مرحله‌ای از رشد سلول های سرطانی گفته می‌شود که در آن روند رشد این سلول ها در مرحله ای ظاهراً متوقف شده و سپس به شکلی کاملاً متفاوت در بخشی دیگر از ساختار بدن ظاهر می گردد،طی این فرآیند، روند رشد سلول های سرطانی به صورتی ناهمگن تسریع پیدا کرده و در نهایت موجب فروپاشی کل ساختار ایمنی و یکپارچه بدن می‌گردند. با آنکه سیستم ایمنی بدن در آغاز به صورت طبیعی و سپس به کمک دارو درمانی موجب توقف فرآیند متاستاز و رشد سلولها می‌گردد اما در ادامه این سلول‌ها خود را کاملاً به شکل سلول های طبیعی درآورده و در برابر دارو نیز مقاوم می شوند،به عبارتی دیگر قابل حذف نیستند. از این رو این عامل متاستازیکِ ضد یکپارچگی، مقاوم و ناسازگار در تمام آثار لیوتار جنبه ای بنیادین دارد چنانکه شاید بتوان گفت هدف از صحنه آرایی اندیشه‌ی لیوتار تلاش برای نمایش آشکارگی عامل مقاوم متاستازیکی دانست که همواره:

امر تصویری یا پیکره نما را علیه گفتمان ،پوست لیبیدویی را علیه بدن سازمند،عملگرایی روایت را علیه قاعده و قانون فرا یا کلان روایت ها،زیبایی شناسی والا را علیه جامعه شناسی هنر و اخلاق را علیه تمامیت خواهی سیاست،عَلَم می کند. (۵۲)

در این صحنه آرایی همیشه پویا،عوامل متاستازیک به منزله‌ی بازیگران این نمایش متأملانه به

[1]- Heteromorphous

[2]- Isomorphic

[3]- Metastatic

www.SID.ir

شمار می‌آیند از این رو آنچه که برای لیوتار ورای ماهیتِ صرفِ امر والا حایز اهمیت است ،توجه به نقش روابط نامتعینی است که میان والای ناسازگار و سنجه ناپذیر با دیگر عوامل متاستازیک همچون،انگاره‌نما[1] ،رویداد،تخالف ، ناانسانی و ...برقرار می شود. لیوتار برای صحنه آرایی اندیشه‌ی خود به نقش آفرینی متأملانه‌ی همه این عوامل نیازمند است ؛این نقش آفرینی باید به گونه ای باشد که همه این عوامل نه قابل فروکاهی به یک عامل باشند و نه اینکه در مجموع کلیتی سازمند را تشکیل دهند.در ادامه ی این مقاله به بررسی دو عامل متاستازیکِ تخالف[2] و نشانه[3] می پردازیم و رابطه‌ی آنها را با امر والا مورد ارزیابی قرار می دهیم.

لیوتار در یکی از آثارش به نام تخالُف:ستیز جملات[4](۱۹۸۳)،به شرح و بررسی یکی از مهمترین امور ناسازگار می پردازد. تخالف برگرفته از اصطلاحی حقوقی است که به موجب آن در یک نزاع یا دعوی یکی از طرفین به سکوت واداشته می‌شودو در قالب منازعه‌ی لاینحلی، سیستم دادرسی را دچار تعلیق می کند،این منازعه‌ی لاینحل،موجبات آشکارگی تفارق و تمایز را فراهم می آورد؛از این رو تخالف ناظر بر وضعیتی است که به موجب آن «شاکی از ابزارهای اقامه و طرح دعوی محروم شده و بدین خاطر به یک قربانی تبدیل می شود.»(۵۳) لیوتار، چنین منازعه لاینحلی را متمایز از دعوای قضایی[5] می پندارد ،بدین خاطر که «یک دعوی، منازعه‌ای است که مطابق با قاعده‌ی مشخص داوری انجام می‌شود (اما) تخالف ،ستیز و نزاعی است که بینِ حداقل دو نوع بازی زبانی سنجش ناپذیریا ناهمگون واقع می‌شود. (۵۴) از این رو هیچ گونه قاعده‌ی قضایی مرسومی ،قادر به حل این تعارض نامتعارف نیست و چنانچه قاعده‌ی دادرسی واحدی جهت اعمال حکم برای هردو طرف به کار رود،به یکی از طرفین دادرسی ظلم روا داشته شده و او را به سکوت وا می‌دارد چرا که «قاعده یا قانون ضرورتاً به یک بازی زبانی یا بازی زبانی دیگر تعلق دارد.در یک دعوی ،شاکی و متهم به زبانی همانند سخن می‌گویندو قانونی همانند را

[1]- Figure

[2]- The Differend

[3]-Sign

[4]- The Differend:Phrases In Dispute

[5]- Litigation

www.SID.ir

تصدیق می کنند.» (۵۵) علت ایجاد این سکوت این است که حداقل یکی از طرفین دعوا قادر به سخن گفتن از آسیب نیست بدین خاطر که دیگری در یک بازی زبانی متفاوت یا در یک ژانر گفتمانی متفاوت سخن می‌گوید. از این رو تخالُف محصول نزاعی ناشی از قیدی مضاعف است،این نـزاع برآمـده از امـر ناگزیری است که در نظام های قضایی ایجاد می‌شود تا مانع از حـضور و کـنش افـرادی شـوند کـه سهمی در اصول بنیادین نظام ندارند. هر چند می‌توان منازعه‌ی لاینحل تخالف را به منازعه‌ای متعارف از جنس یک دعوای معمول تبدیل نمود ،اماچنین فرآیندی راه حل مشکل نیست، بدین خاطر کـه در آن از شیوه حذف استفاده شده است لیوتار با بهره گیـری از اصـطلاح تخـالف ،در صـدد فـراروی از معـانی متعارف آن و دست یابی به نارسایی‌هـای زبـان اسـت؛ در ایـن حالـت منازعـه‌ی لاینحـل از نظـر وی «وضعیت ناپایدار و بارقه ای از زبان است که در آن چیزی که باید قادر به جمله درآمدن باشد هنوز نمی تواند به قالب جمله درآید.» (۵۶) به باور لیوتار، منازعه لاینحـل تخـالف، لحظـه ای از سـکوت و ایجـاد لکنتی در جریان زبان است ،چنین لکنتی به «دردی اشاره می کند که در آن بی عـدالتی فـضایی بـرای شنیده شدن صدایش نمی‌یابد،جایی که صدمه‌ای مـسکوت مانـده و بـدل بـه ظلـم و بـی‌انـصافی مـی شود.»(۵۷) لیوتار ضمن تعمیم این اعمال سکوت به گستره‌ی زبان بر این بـاور اسـت کـه رژیـم هـای جمله ای در هر زبانی در صدد غلبه بر صداهای ناهمگون و تبیین ناپذیر و حـذف آنهـا هـستند. آنهـا بـا ایجاد مکانیسم حذف مانع بروز تفاوتهایی می شوند که میان بازی های زبـانی و رژیـم هـای جملـه ای روی می‌دهند. منازعه‌ی لاینحلِ تخالُف از قیاس ناپذیری[1] ضروری جملات و نظـام‌هـای پیونـدی آنهـا ایجاد می شود ؛ از این رو «اخلاقِ منازعه‌ی لاینحل تخالف، مبتنی بر ضرورتِ احترام به ایـن تجربـه‌ی قیاس ناپذیر و به بیان آوردن آن است.»(۵۸) از آنجا که منازعه لاینحل جایگاهی را مشخص مـی‌کنـد که چهارچوب های بازنمایانه‌ی موجود قادر به تعامل با آن یا به رسمیت شناختن تفاوت و تمـایز چنـین جایگاهی بدون سرکوب یا تقلیل آن نیستند،لذا «وظیفه‌ی هنر و سیاست ،احـضار و گـواهی بـر وجـود تخالف ها، برانگیختن آنها جهت مقاومت در برابر بی عدالتی است،» (۵۹) این بی عدالتی کسانی را که نمی توانند به زبان مرجع سخن بگویند به سکوت وا می‌دارد.نقش متفکر پسامدرن آشکار نمودن لحظه های منازعه‌ی لاینحل تخالف است؛به عبارتی وی باید در صدد کشف شیوه هایی برای شنیدن صداهای

[1]- Incommensurability

www.SID.ir

Archive of SID

خاموش برآید و بر وجود سرزمین هایی بی مالکیت گواهی دهد و همواره در برابر ارعاب مقاومت کند.از این رو هدف فلسفه ،ادبیات و شاید هر رویداد سیاسی پسامدرنی نیز باید« گواهی دادن بر وجود منازعات لاینحل از طریق یافتن زبان ها یا طرز بیان های ویژه ای برای آن ها»(۶۰) باشد. به عنوان مثال قهرمانِ داستان ۱۹۸۴ جورج اورول[1] با عمل نوشتن تقابل با نظام تمامیت خواه سراسر گفتمان سازی را دامن می‌زند که هنوز قادر به حذف این عمل نیست. از آنجا که تخالف منازعه‌ای لاینحل است و هیچ نظام گفتمانی قادر به حذف کامل آن نیست، از این رو هر گونه تلاش برای کشف آن به ابداع و بازنوآوری می‌انجامد وهمچون تجربه ی والا، گواه بر وجود آن در حقیقت گواه به وجود امر نانمودنی و غیر قابل عرضه است. لیوتار پس از شرح و بسط تخالف در عرصه‌ی زبان ، به دنبال امر ناسازگار دیگری در عرصه ی تاریخ می گردد که به خوبی با همراهی تخالف قادر به ایفای نقش باشد.وی ضمن بررسی تاریخ به عنوان یک کُل،با ذکر نمونه هایی‌از رویدادها، سیر تاریخ مدرن به منزله‌ی ایده‌ی پیشرفت را به چالش می کشد. از نظر وی فلسفه های تاریخ «روایت های کلانی هستند (...) که سعی بر منظم نمودن بسیاری از حوادث و وقایع دارند»(۶۱) ،فرجام کلی این سیر تاریخی،آزادی است. با این حال از نظر لیوتار ،وقایعی نظیر بحران اقتصادی آمریکا در سال ۱۹۲۹، هجوم نیروهای شوروی به مجارستان در سال ۱۹۵۶، انقلاب دانشجویی می ۱۹۶۸ فرانسه، به نشانه های تاریخی[2] تبدیل شده اند ،زیرا چنین نشانه ها یا عوارضی بر ناکارایی منطق روایت های کلان گواهی می‌دهند. هر یک از این نشانه‌ها، کارایی کلان روایت ها را مختل می نمایند و شیوه های عقلانی و مفهومی سازمان دهی تاریخ را به چالش می‌کشند. (۶۲) برخی رویدادهای خاص نظیرتصفیه های دسته جمعی مخالفان توسط استالین[3] در شوروی و کشتار یهودیان در اردوگاه مرگ آوشویتس،[4] چنان تأثیر هولناک و قدرتمندی دارند که به سختی قابل تبیین اند،رویدادهایی نظیر این هاو تأثیر شان بر ایده های پیشرفت همگانی، سبب می شود که به نشانه های زوال و فروپاشی روایت های کلان مدرنیته تبدیل گردند.کشتار یهودیان در آوشویتس

[1]- George Orwell(1903-1950)

[2]- Signs of History

[3]0 Joseph Stalin (1879-1953)

[4]- Auschwitz

www.SID.ir

Archive of SID

پدیده ای غریب ،یک رویداد و یک تخالف است زیرا بدل به نوعی ستم غیر قابل تبیین می شود و همچون تخالفی حقوقی و زبانی ناشی از «آسیبی (است) که با فقدان ابزارهای اثبات آن آسیب همراه بوده است.» (۶۳) از این رو چیزی ناگفتنی می‌نماید و به واسطه آن است که شاهد شکست روایت کلان آلمانی نظر ورزانه در مواجهه با توحشی مطلق هستیم. لیوتار ضمن بررسی آوشویتس به مثابه رویدادی که با شیوه های تاریخی تجربی قابل اثبات یا رد نیست ،از مورخ پسامدرن می‌خواهد که همچون هنرمند یا فیلسوف پسامدرن،به صورتی متفاوت و در حقیقت از طریق شبه روانکاوی تاریخ به این رویداد بنگرد و همواره بر روی آن به کار مداوم بپردازد.

۳. شب و مه: گواهی برای تخالف و نشانه ای تاریخی

همان طور که اشاره شد،لیوتار در بخش های مهمی از کتابِ تخالف به بررسی واقعه تبیین ناپذیر و هولناک آوشویتس می پردازد و ضمن فراروی از قرائت تاریخی آن، رابطه ارعاب و سرکوب را در ایجاد تخالف در اندیشه‌ی رویدادی بررسی می کند و به یاری امور ناسازگار به منزله ابزارهای تفکر انتقادی متأملانه، به بی اعتبار شدن آرمان‌های مدرنیته توسط یک واقعه اشاره می‌نماید.از نظر لیوتار کشتار سازمان یافته‌ی یهودیان به دست نازی‌ها در اردوگاه آوشویتس، نه تنها واقعه منحصر به فرد است بلکه در قالب یک نشانه‌ی تاریخی بر وجود تخالفی پیچیده گواهی می‌دهد که می تواند در بطن ژانرهای تاریخ و فلسفه و در مسیر گفتمان سازی مانع ایجاد کند.از لحاظ تاریخی، آوشویتس به عنوان یک واقعه‌ی تاریخی معمولی قابل تبیین نیست زیرا صورتهایی از تاریخ نگاری سازمانی که مبتنی بر اسناد و مدارک آماری و شواهد تجربی هستند، نمی توانند شرح و توصیفی کامل از این واقعه ارائه کنند. هر چند بسیاری از بازماندگان نسل کشی ، بعدها با تشکیل کشور و در چارچوب قوانین بین‌المللی سعی کردند تا در قالب نظام های قضایی مستقر علیه ستم نازی‌ها شهادت دهند اما تنها چیزی که پیش آمد تبدیل تخالف به دعوای قضاییِ عرفی بود و بدین خاطر همیشه بازنمایی ابعاد ناگفتنی این واقعه ناممکن ماند و به عبارتی«واقعیت ستمی که (این بازماندگان)پیش از تأسیس دولت (اسرائیل) در آوشویتس متحمل شدند،تصدیق شده باقی مانده و خواهد ماند و در عین حال نیز نمی‌تواند ثابت شود.» (۶۴) به عبارتی تشخیص ماهیت واقعی ستم توسط اجماع ممکن نیست زیرا «بسیاری از اسناد و شواهد به صورتی

www.SID.ir

سازمان یافته از بین رفته اند»(۶۵) و همین امر باعث غرابت ویژه ی واقعه ی نسل کشی یهودیان شده است.هدف هیأت حاکمه‌ی نازی این بوده که جمعیتی را نابود کند و در عین حال هیچ ردی از این نابودی بر جا نگذارد، به نحوی که حتی شاهدان و بازماندگان این فاجعه نیز نتوانند ابعاد آن را ترسیم کنند و بنابراین به سکوت واداشته شوند.به نظر لیوتار ژانر تاریخ نمی تواند این نسل کشی را مانند سایر رویدادهای تاریخی در نظر بگیرد و برای گفتمانی نمودن آن تلاش کند زیرا آوشویتس همچون زلزله ای هولناک در تاریخ روی می‌دهد ،آنچه که «در ذهن بازماندگان بر جای می‌ماند ایده‌ی نیروی لرزاننده ی بسیار عظیمی است.»(۶۶) بدین خاطر است که از روی سنجش میزان ویرانی نمی‌توان آنچه که روی داده را به طور کامل بازگو کرد زیرا همیشه چیزی ناگفتنی باقی می‌ماند و چنین نشانه ای در قالب رژیم های شناختی در ژانرهای تاریخ و فرهنگ قابل وثوق و تعیین اعتبار نیست.از این رو مورخ پسامدرن باید پیوند خود را با رژیم‌های شناختی ژانر تاریخ بگسلد و به آنچه که تحت قواعد شناختی تاریخ ناگفتنی می‌ماند ، گوش سپارد.سکوتی که در تخالف آوشویتس وجود دارد علاوه بر اینکه ناشی از هراس است نمایانگر این نیز هست که «جملات در وقفه‌ی تبدیل شدن به رویداد قرار می گیرند،واحساس (برآمده)، تحمل رنج این وقفه است.»(۶۷) بدین ترتیب لیوتار از متفکر معاصر می‌خواهد که به صورتی والا و نامتعین به تأمل در ابعاد واقعه‌ی آوشویتس بپردازد.اندیشمند معاصر با نوعی ایجاد وقفه در تفکر درباره‌ی این رویداد و تلاش برای بازنمایی آن مواجه است؛ به عبارتی وقفه‌ی نیرومندی امکان نمایش چنین رویدادی را در قالب ژانرهای گفتمانی فکری و تاریخی ناممکن می سازد.

لیوتار جنبه ای فلسفی نیز برای تخالف آوشویتس در نظر می‌گیرد و آن را نشانه ای از تلاشی هماهنگ برای از بیخ و بن کندن گونه‌ی خاصی از اندیشیدن و کمک به دوام نوع دیگری از زیستن می‌پندارد. در تخالف آوشویتس ،نازیسم ،غیر از شیوه‌ی آریایی یه هیچ نوع دیگری از زیستن نیازی ندارد،آنچه در واقعه‌ی آوشویتس حیاتی است،تلاش برای والایش تفکر و پیش بردن آن به سوی آرمان مطلق آریایی است. با این حال چنین والایشی زمانی میسر می‌شود که از طریق راه حل نهایی بتوان اندیشه ای را که دشمن بالقوه‌ی آرمان آریایی به شمار می‌آید به صورتی سازمان یافته حذف کرد.لیوتار برای پی بردن به چگونگی ستیز تفکر آریایی با غیر آریایی ، به مسأله‌ی مشروعیت خود ساخته‌ی روایت های اسطوره ای در کتاب وضعیت پسامدرن اشاره می کند با این تفاوت که این بار از زاویه ی رژیم

www.SID.ir

های جمله‌ای به این مسأله می نگرد.از نظر وی در روایت سنتی آریایی، فرمانبرداری از ساختاری جمله-ای با رژیم تجویزی ویـژه ای وجـود دارد کـه بـه موجـب آن یـک آریـایی ،خطـاب بـه آریـایی هـای دیگر،داستانی را نقل می کند که پیش از این از یک آریایی شنیده و از آنها می‌خواهـد تـا همـین کـار را انجام دهند؛به عبارتی این نقل همیشگی روایت «مستقل از زمان وقوع جمله است»و مردم همواره خـود را در قالب جمله در می‌آورند و در آن می مانند.(۶۸) نازیسم نیز بـا اعـاده‌ی ایـن ژانـر گفتمـانی ،ضـمن تلاش برای جای دادن غرابت و رویداد و ساختار مند نمودن آن ،علاوه بر اینکه تفاوت های پیونـدی را نادیده می گیرد ، در صدد حذف آنها نیز بر می‌آید ؛از این رو به شـیوه ای قهرمانانـه و اسـطوره ای بـه جنگ با دشمنان می رود و در این راه ژانرهای گفتمانی مدرن عظیمی از دانش گرفته تا الهیات و فلسفه را با خود همراه می‌کند .از نظر لیوتار این ژانر گفتمانی روایی تا حدی پیش می‌رود کـه «مدرنیتـه را بـه تباهی می کشاند.»(۶۹) لیوتار پس از این بررسی جمله شناسانه ، رابطه‌ی تخالف ،نشانه و تجربه ی والا را در قالب ستیز اندیشه‌ی آریایی با اندیشه‌ی یهودی –به مثابه دشمن غیر آریایی –طرح می‌کند.از نظـر وی تفکر یهودی، در ژانری گفتمانی ساماندهی شده که «تحت رژیم آیـا روی مـی دهـد؟[1]»قـرار دارد، نازیسم به نابودی رژیمی جمله ای کمر می‌بندد که به موجب آن و در گزاره بـشنو ای اسـرائیل! – بـر طبق سنت یهود– مخاطب ،هدف است یا به عبارت دیگر « جایی که هویت گوینده (خدا) یا معنا (چیزی که خدا می خواهد بگوید) پیش فرضی خطرناک یا ناپسند» دانسته می‌شود. (۷۰) اندیشه یهودی متفاوت از طرح مبتنی بر علیت سازمان یافته‌ی نقل سنتی آریایی است ،زیرا با هراس و حیرت از وقوع رویدادی نامنتظره همراه است و همواره بر امکانی رویدادی گشوده است از این رو اندیشه و بیان یهودی «علت های دوگانه ی دلشوره و شگفتی را می شناسد»و به عبارتی در آن«غیـر ممکـن ، یـک امکـان (واقـع) است.»(۷۱) اندیشه‌ی یهودی به نوعی احساس شگفتی همراه با تکانه می‌انجامد و همواره ضـمن بـی-توجهی به تهدید مداوم و همیشگی نیستی ،نابودی را نیز در نظر دارد و صرفاً احساس حیرت موجـود در تفکر یونانی یا ،به گفته‌ی ارسطو،[2] آپوریا[3] نیست زیرا بر طبق این اندیشه‌ی رویدادی که تجربه‌ای از امر

[1]- Is It Happening?

[2]- Aristotle

[3]- Aporia

www.SID.ir

والاست «چیزی روی می دهد و چیزی هنوز وجود دارد.» (۷۲) نازیسم نه تنها در صدد زدودن شیوه‌ی بیانی یهودی آیا روی می دهد؟ بلکه به دنبال نابودی کبالای(به معنای سنت رسیده ی عرفانی)فکری مبتنی بر پرسش از آنجا بودن است، به عبارتی «بر رویداد هجوم می‌آورد»و سعی در توقف‌زمانی آن دارد و در مجموع جویای پالایش میراث اندیشه‌ی یونانی از عناصرِ غیرِیونانی است.(۷۳) واکنش به پرسش آیا روی می دهد؟ در حقیقت حاکی از پیوستگی احساس والا با تفکر است از این رو «این احساس والای اونتولوژیک[1] یا وجودشناختی» که اندیشه فلسفی را در بنیادی ترین سطح آن توصیف می‌کند با مقوله‌ی والای زیباشناسیک ،کمترین وجه اشتراک را دارد؛(۷۴) بدین خاطر والای یهودی با والای یونانی متفاوت است زیرا نوع اول تجربه‌ای وجود شناختی است و نوع دوم تجربه ای زیبا شناختی ؛بنابراین نمی توان از گفتمان واحدی برای تجربه‌ی والایی سخن به میان آورد بلکه حتی برای نزدیکی به والای وجودشناختی باید به زیبایی زدایی دست زد و دیگر نباید به رابطه‌ی والا با زیبا اندیشید. والای پسامدرن لیوتار میان « اندیشه‌ی فلسفی» و «تأثیرامکان ناهستی یا نا-بودی»پیوند برقرار می کند و تخالف آوشویتس،التزام برای جستجوی انتقادی در قالب اندیشه رویدادی و وجود امکان را به سکوت وا می‌دارد. (۷۵) واقعه‌ی آوشویتس ، هدف بنیادین کلان روایت نظرورزانه‌ی مدرنیته یعنی پیشرفت مطلق را به چالش می کشد ودر عین حال جنبه‌ی سلبی کلان روایت رهایی بخش یعنی آزادی از قید حیات و گزینش ناگزیر مرگ با گاز زایکلن بی[2] را برای زندانیان دربند می نمایاند،وحشت ناشی از آوشویتس در غیاب صیانت نفس،دیگر احساس یک تجربه‌ی صرف نیست بلکه حقیقت توقف زمان و تجربه‌ی واقعی مرگ است.مواجهه‌ی ناممکن با تجربه‌ی نابودی و احساس وحشت برآمده از آوشویتس ،همه‌ی ژانرهای گفتمانی از ادبیات و فلسفه تا هنر را وا می‌دارد تا در قالب واکنش هایی متنوع و متناقض ،در صدد جمله بندی این رویداد برآیند.به عنوان نمونه فیلم شب و مه[3](۱۹۵۶) به کارگردانی آلن رنه[4] ،شاید یکی از

[1]- Ontologic

[2] - Zyklon B

[3]- Night and Fog (Nuit et brouillard)

[4]- Alain Resnais (1922)

www.SID.ir

بهترین گواه های هنری جهت بررسی متأملانه‌ی رویداد آوشویتس باشد.رنه در این مستند نامتعارف سعی می‌کند تا گوشه هایی از ورطه‌ی هولناک یک واقعه را نشان دهد؛در عین حال از این مسأله نیز آگاه است که دوربین قادر نیست نسل کشی روی داده در اردوگاههای مرگ را همچون رخدادهایی متعارف ثبت نماید؛بدین خاطر شب و مه را نمی‌توان اثری متعلق به ژانر متعارف سینمای مستند در نظر گرفت که هدف آن ثبت تصویری مستندات و آمارهای تاریخی به واسطه‌ی ارائه‌ی مدارک و مصاحبه با بازماندگان یک واقعه است.اردوگاه مرگ در فیلم شب و مه دو چهره‌ی کاملاً متضاد و در عین حال مرتبط با یکدیگر دارد،به همین خاطر آلن رنه برای نزدیک شدن به این دو چهره ی متضاد از دو دسته تصاویر رنگی و سیاه و سفید استفاده کرده که به صورتی ماهرانه در هم تنیده شده اند. فیلم با نمایی از چشم اندازی زیبا و بیکران از آسمان ابری آغاز می‌شود که برای لحظه‌ای یادآور آثار ترنر و دیگر هنرمندان رمانتیک است سپس راوی با لحنی شاعرانه شروع به توصیف این مناظر طبیعی می کند و همزمان با آغاز روایت دوربین نیز به آرامی به حرکت در آمده و بیننده را با فضای بیرونی و درونی مجموعه ای از ساختمانهای متروک آشنا می کند .ضمن اینکه راوی همچنان به توصیف شاعرانه‌ی خود ادامه می‌دهد و احساسی را در بیننده بر می انگیزد که یادآور مواجهه‌ی رمانتیک های آلمانی با فضاهای نوستالژیک ،بِکر و باستانی است؛ ناگهان فضای فیلم تغییر می‌کند و تصاویری سیاه و سفید با ریتمی تند، بیننده را به دوران مخوف برآمدن نازی ها و جنگ جهانی دوم پرتاب می کنند.راوی ضمن حفظ لحن ادبی خود تلاش می کند تا پیوستگی همراه با وقفه های زمانی بازگشت های مکرر به گذشته و اکنون را حفظ کند.بیننده در خلال همین وقفه های مکرر ،متوجه می‌شود که با آرامشی شاعرانه در دل طبیعتی بکر روبرو نیست بلکه این خاموشی به ظاهر شاعرانه‌ی بر جای مانده، با سکوت خود به رویدادی هولناک گواهی می دهد که نه تنها قادر به تسخیر زمان است بلکه آگاهی ما را نیز به بند خود می کشد. رنه دوربینش را در زمان حال با حیرت در میان بقایای کوره های آدم سوزی و فضای داخلی اردوگاهها ،به حرکت در می‌آورد اما گویی قادر به گفتن چیزی نیست، از این رو به تصاویر هولناک گذشته متوسل می‌شود و راوی نیز گاه با لحنی طنزآلود از اتفاقاتی می‌گوید که در این ساختمان های به ظاهر آرام روی داده اند از جمله اینکه: به سبک های معماری مختلف این سازه ها اشاره می‌کند ، از این سخن می گوید که نازیها برای تَلطیف مرگ و پنهان نمودن فاجعه از ارکستر

www.SID.ir

سمفونیک استفاده می کرده‌اند،در اردوگاهها باغ وحش می‌ساختند و در مجموع به هر عملی دست می-زدند تا به ظاهر کاربری فضای مهیا شده برای نسل کشی را تغییر دهند و آن را پشت سپری ایمن پنهان سازند.رنه با قرار دادن تصاویری واقعی از کاسه های سر و اجساد تکه تکه شده ،توده‌هایی عظیم و انباشته از موی قربانیان و وسایل شخصی آنها ،به وجهی هولناک تر از تخالف آوشویتس و اردوگاه مرگ اشاره می‌کند ؛وجهی که به موجب آن نازی ها برای حذف اتفاق و از بین بردن هرگونه علامتی و با این امید که خیال خود و دیگران را از پاکسازی جنایت و ناممکن بودن روی دادن چنین فاجعه‌ای راحت کنند به اقداماتی هولناک تر از فاجعه دست می‌زدند، از جمله اینکه از موی قربانیان موکت می بافتند و پوست و گوشت بدن آنها را به قالب های صابون و کود گیاهی تبدیل می‌کردند.در فیلم شب و مه تلقی ادراکی بیننده از یک واقعه همواره دچار دگرگونی می شود تا آن حد که مجال قضاوت اخلاقی را نمی یابد ؛بدین خاطر رنه به عنوان کارگردان فیلم ،علی رغم نمایش صحنه هایی از محاکمه جلادان نازی که در آن هیچ یک خود را مسئول جنایت نمی دانند ،با طرح پرسش مقصر کیست؟ ناکامی تلاش برای یافتن عوامل مشخص بروز این فاجعه را نمایان می‌سازد و ضمن صرف نظر از بازخواست مستقیم عاملان جنایت و بر خلاف عرف موجود در ژانر سینمای مستند، به نوعی تعویق اخلاقی اشاره می‌کند که هر لحظه می تواند جلادان بالقوه ای را که در قلب انسان جای دارند،آشکار نماید؛از این رو امکان وقوع جنایت، هر لحظه روی می دهد و ما از تَعَیُن این لحظه ناتوانیم. فیلم شب و مه به فقدانی گواهی می‌دهد که به موجب آن، خاموشی و سکون غیر طبیعی فضای پس از جنگ اردوگاهی متروک شده در دل طبیعت گواهی به وجود سکوت و خاموشی قربانیان واقعه‌ای هولناک است که حتی در قالب هراسناک‌ترین توصیفات و تشبیهات نیز نمی گنجد.نمایش بصری فضای پس از جنگ اردوگاهها در فیلمِ آلن رنه خبر از نوعی ویرانی غیر قابل ارزیابی می‌دهد که به گفته‌ی لیوتار همچون «زلزله ای در تاریخ»استو آنچه که برجای مانده تنها گواهی بر وجود نیروی ویرانگر بیکرانی است. (۷۶) برای تصور این نیروی ویران کننده‌ی عامل اِنسانی ، آلن رنه دو فضای ظاهراً متناقض خلق می کند که هردو نیز در عین حال از وجود ورطه‌ای هولناک و غیر قابل نمایش خبر می‌دهند ،از این رو می توان گفت که نمایش این دو فضا در فیلم شب و مه ،در حقیقت بیانگر ستیز دو عامل نااِنسانی[1] است که لیوتار بعدها

[1]- Inhuman

www.SID.ir

به آنها اشاره می کند.تصویر پردازی رنه در عین حال یادآور تابلوی کشتی بردگان اثر جوزف ترنر نقاش رمانتیک بریتانیایی است که در آن فاجعه‌ای هولناک به تصویر کشیده شده است.آنچه در نظر اول به عنوان موضوع نقاشی به چشم می آید، طوفانی دریایی است که یک کشتی را در کام خود اسیر کرده است . با دقت بیشتر می‌توان دریافت که تقلای بردگانی سیاه پوست که به دریا افکنده شده اند ،بسی هولناک تر از این طوفان می نماید. ترنر به خوبی تجربه ی والای برک را به تصویر کشیده و بیننده را با دیدن صحنه ای هولناک که وحشت و فقدان را به تصویر می کشد،تحت تأثیر قرار می‌دهد.وی با در هم شکستن قوانین بازنمایی صرف، وحشتی را می نمایاند که ناشی از نقش آفرینی دو عامل ناانسانی بر سرنوشت بشر است.بردگان علی رغم گرفتار شدن در کام امواج سهمناک دریایی و هجوم کوسه ها بر آنان ،ناامیدانه به تقلای حیات دست می زنند و همانند ساکنان اردوگاه آوشویتس در فیلم شب و مه ضمن پذیرش رویداد مرگی دلخراش ،به تلاش برای بازگشت به زندگی ولو در شرایطی ناانِسانی ادامه می‌دهند.رنه نیز در فیلم خود از سویی به شرایط ناانِسانی ایجابی ناشی از ستم سازمان یافته‌ی نازیها اشاره می کند که در قالب استفاده از دستاوردهای تکنولوژیک مدرنیته در ساخت اردوگاهها و ابزار وآلات مرگ خود را می نمایاند و از سوی دیگر به موازات این ناانسانی ایجابی،نوعی نیرویی ناانسانی نیز آشکار می گردد که نه تنها قربانیان را وا می دارد تا در هولناک ترین شرایط به زندگی خود ادامه دهند ،بلکه در عین حال خود را با وجود چیزی به نام اتاق گاز ، به عنوان مرحله ای ناگزیر از زندگی تطبیق دهند.از این رو می توان تلاقی دو ناانِسانی در سرنوشت قربانیان آوشویتس را در ابعادی هولناک‌تر ،شبیه تلاقی دو ناانسانی (مورد نظر لیوتار) در زندگی کارگران صنعتی در بند سرمایه داری در نظر گرفت با این تفاوت که در دومی مسئله‌ی صیانت نفس، نقش پررنگ تری دارد. بدین ترتیب آلن رنه با فیلم شب و مه، ضمن پیشدستی بر لیوتار ،به وجود حیث رویدادی و نشانه‌ای تخالف آوشویتس گواه می دهد و چنین گواهی را می توان همچون تجربه ی هنری والایی در نظر گرفت که جلوه ای از فروپاشی اهداف کلان روایت های نظرورزانه و رهایی بخش را می نمایاند .می توان چنین نتیجه گیری کرد که لیوتار نیز مانند آلن رنه ،مواجهه با رویداد را انگیزه ای ضروری برای بازاندیشی همیشگی در باره یک واقعه ی تاریخی یا فرهنگی می‌پندارد؛به عبارت دیگر بدون وجود انرژی رویدادی نقش آفرینیِ عوامل ناسازگاری همچون والا،نشانه‌و تخالف در هنر و فلسفه ناممکن می‌نماید.انرژی و زمان رویدادی

www.SID.ir

دارای چنان اهمیتی هستند که همواره فرآیند شکافت و همجوشی در ژانرهای گفتمانی را به پیش می‌برند و در عین حال باعث ایجاد نوعی فوران در زبان و فراروی از قابلیت های فکری میگردند. لیوتار در کتاب تخالف:ستیز جمله ها عرصه‌ی نقش آفرینی رویداد و عوامل تبیین‌ناپذیر را از قلمرو بازی‌های زبانی فراتر می برد و به عوالم جمله ای می‌کشاند. در این کتاب تخالف در قالب منازعه ای لاینحل عمل می کند و ضمن اینکه از چارچوب نظام های گفتمانی فراتر می‌رود، همچون عاملی متاستازیک به هرج و مرجی تمام عیار دامن می زند و همواره در پیکره ی زبان در حال گردش است. تخالفِ متاستازیک در حین حرکت فضایی ایجاد می‌کند که قلمروی بی مالکیت است و در عین حال همواره امکان برآمدن و ایجاد چیزی جدید را گواهی می دهد؛از این رو چنین فضایی تفاوت های موجود میان مراتب گفتمانی، بازیهای زبانی و قیاس ناپذیری کنش‌های سیاسی ،هنری و اخلاقی را بر جسته می کند.فضای ناشی از تخالف در عرصه ی سیاست و فرهنگ در فرآیند خلاقیت هنری و اندیشه ی متأملانه ،به شکل ورطه ای ژرف در تجربه ی والا در می‌آید.لیوتار در کتاب تخالف برای ایجاد پیوند میان این دو فضای نامتعین،ابتدا از قوانین پیوند در تشکیل دنیاهای جمله ای آغاز می کند و با طرح مسائلی درباره ی اعمال رژیم های جمله ای،سیطره ی رژیمی گفتاری بر رژیمی دیگر و غیرقابل ترجمه بودن ژانرهای تاریخی،فلسفی ،فرهنگی یا اخلاقی به یکدیگر ،به وجود ناگزیر مرز و کرانمندی در هریک از این موارد اشاره می کند و بر این باور است که تخالف و والا در همین فضای نامتعین یکدیگر را می پوشانند و آنچه موجب اشتراک والا و تخالف می گردد وجود مرزهایی زبانی و گفتاری است که به ناگفتنی گواهی می دهند.انکار این فضا به منزله‌ی تسلیم شدن به فرآیند مکانیکی نظام و قوانین همیشه مستقر آن وبه عبارتی اسارت در دام رژیم تمامیت خواهی و جزم اندیشی است. امر والا به فرآیند صدور حکم متأملانه یاری می رساند که در حقیقت « گشودن ورطه ای میان اجزاء و بخش های (تفکر) به وسیله تحلیل منازعات لاینحل آنهاست»؛چنین ورطه ای در حقیقت تاریک خانه ای از احساسات پیچیده است که به گفته ی برک بهجت نام دارد (۷۷) و به نزاع میان قوای اندیشه در فلسفه ی کانت یاری می رساند و باعث می شود که« دو عبارت یا جمله از رژیم هایی ناهمگون ،تخیل و عقل، در توافق درباره یک عین»(۷۸) به نتیجه ای دست نیابند زیرا تخیل از زبان بازی فرم ها سخن می گوید و عقل به زبان بی صورتی و بیکرانی؛ از این رو «تخالف در بطن احساس والا وجود دارد»(۷۹) این

www.SID.ir

ناکامی در ایجاد مفاهمه‌ی مطلق و بازی آزاد ،گواهی به تحرک همیشگی امر والا در عرصه‌ی زبان و تفکر است و در حقیقت تخالف موجود بین معرفت و اخلاق را می نمایاند و آنها را نیز به دو بازی زبانی و دو عالم جمله ای مختلف تبدیل می‌کند وبا برجای گذشتن ردی از خود تناقض بزرگ موجود در مدرنیته را آشکار می کند.

نتیجه

در اندیشه لیوتار والا به معنای عاملی است که تفکر متعارف و تعینی را دچار اختلال می کند. بازخوانی اندیشه های برک و کانت موجب شد که لیوتار والا را در کنار تخالف و نشانه،فراتر از عرصه ی زیبایی شناسی به گستره های تاریخ،سیاست و اخلاق بکشاند و از این منظر ناکامی تلاش مدرنیته برای کلیت سازی را به نمایش بگذارد. از این رو یکی از مهمترین جنبه ی امر والا در اندیشه های لیوتار ،نقش ناسازگار و تبیین ناپذیر آن است.وی ضمن بررسی دقیق مفهوم والا در نظریات ایمانوئل کانت ،همواره مجذوب نقش آفرینی متناقض نمای آن در چارچوب اندیشه،هنر و فرهنگ به طور عام و قالب های گفتمانی ،ژانر و رژیم های جمله‌ای و بازیهای زمانی به طور خاص،بوده‌است.از نظر لیوتار آنچه موجب ظهور پسامدرنیسم،هنر آوان گارد و آشکارگی رویداد می گردد؛آنچه که گواهی بر وجود تخالف-هاست و در نهایت ، چیزی که همواره عاملی متاستازیک و نامرئی است ، احساس امر والای بی صورتی است که در برابر صورت‌بندی به مقاومت می پردازد. حرکت هریک از امور ناسازگار قلمروی بی مالکیت را ایجاد می کند و در عین حال همواره امکان برآمدن و ایجاد چیزی جدید را گواهی می دهد؛از این رو چنین فضایی تفاوت های موجود میان مراتب گفتمانی،بازیهای زبانی و قیاس ناپذیری کنش های سیاسی، هنری و اخلاقی را بر جسته می کند.فضای ناشی از تخالف در عرصه ی سیاست و فرهنگ در فرآیند خلاقیت هنری و اندیشه ی متأملانه ،به شکل ورطه ای ژرف در تجربه‌ی والا در می آید.آلن رنه در فیلم شب و مه (۱۹۵۶) ضمن پیشدستی بر لیوتار ،به وجود حیث رویدادی و نشانه ای تخالف آوشویتس گواه می‌دهد که چنین گواهی را می توان همچون تجربه‌ی هنری والایی در نظر گرفت که جلوه ای از فروپاشی اهداف کلان روایت های نظرورزانه و رهایی بخش را می نمایاند. لیوتار و رنه به شیوه هایی متفاوت ،مواجهه‌ی متأملانه با رویداد را انگیزه ای ضروری برای بازاندیشی همیشگی در باره

www.SID.ir

یک واقعه تاریخی یا فرهنگی می پندارد؛ و بر این باورند که بدون توجه به انرژی رویدادی نقش آفرینی عوامل ناسازگاری همچون والا،نشانه و تخالف در هنر و فلسفه ناممکن می نماید.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

۱- ژان فرانسوا لیوتار، ***وضعیت پست مدرن: گزارشی درباره دانش***، ترجمه حسینعلی نوذری (تهران: گام نو، ۱۳۸۰)، ص ۵۴.

۲- ***همان***، صص ۱۲۰-۱۱۵.

۳- سایمن ملپاس، ***پسامدرن***، ترجمه بهرام بهین (تهران: ققنوس، ۱۳۸۸)، ص ۵۹.

4- John Cohn & Thomas H. Miles, *The Sublime: In Alchemy, Aesthetics and Psychoanalysis* In *Modern Philology*, Vol. 74, (Chicago: The University of Chicago Press, 1977), P. 290.

5- *Ibid.*

6- Phillip Shaw, *The Sublime* (New York: Routlege, 2006), P. 119.

۷- لُنگینوس، ***در باب شکوه سخن***، ترجمه رضا سید حسینی (تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۷۹)، ص ۲۵.

8- Harold Bloom, *The Sublime* (London: Infobase Publishing, 2010), P. 99.

9- Thomas McEvilley, *Turned Upside Down and Torn Apart*, In *Sticky Sublime*, Edited by B. Beckley (New York: Allworth Press, 2001), P. 59.

10- Cohn & Miles, *Op. Cit.*, P. 296.

11- Francis Ferguson, *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation* (New York and London: Routledge, 1992), P. 1.

12- Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Ed: James T. Boulton (Oxford: Basil Blackwell Ltd, 1990), P.39.

13- *Ibid*, P. 57.

14- *Ibid.*

15- *Ibid.*

Archive of SID

www.SID.ir

16- Shaw, *Op. Cit.*, P. 71.

17- McEvilley, *Op. Cit.*, P. 60

18- Immanuel Kant, *Observations on The Feeling of Beautiful & the Sublime*, Trans: John T. Goldthwaith (Berkely & Los Angeles University Of California Press, 2003), PP. 45-48.

۱۹- ایمانوئل کانت، ***نقد قوه حکم***، ترجمه عبدالکریم رشیدیان (تهران: نشر نی، ۱۳۸۶)، ص ۱۵۶.

۲۰- ***همان***، ص ۱۵۷.

۲۱- ژیل دُلوز، ***فلسفه نقادی کانت: رابطه قوا***، ترجمه اصغر واعظی (تهران: نشرنی، ۱۳۸۹)، ص ۹۲.

۲۲- کانت، ***پیشین***، ص ۱۵۷.

۲۳- ***همان***، ص ۱۵۷.

۲۴- ***همان***.

۲۵- ***همان***، ص ۱۶۱.

۲۶- دومینیک بریس گات، و مک آیور لوپس، ***دانشنامه زیبایی شناسی***، ترجمه منوچهر صانعی دره بیدی و دیگران (تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴)، ص ۴۵.

27- Paul Crowther, *The Kantian Sublime* (Oxford: Clarendon Press, 1989), P. 88.

28- *Ibid*, P. 100.

۲۹- دُلوز، ***پیشین***، ص ۹۳.

۳۰- ژان فراسوا لیوتار، ***تعریف پسامدرن برای بچه‌ها (مکاتبات حدفاصل سال‌های ۱۹۸۲-۱۹۸۵)***، ترجمه آذین حسین زاده (تهران: نشر ثالث، ۱۳۸۴)، ص ۲۶.

۳۱- ***همان***، ص ۲۷.

32- Stephan Morawski, *The Troubles with Postmodernism* (London and New York: Routledge, 1996), P. 51

Archive of SID

www.SID.ir

33- *Ibid.*

۳۴-!لیوتار، ***پیشین، تعریف پسامدرن...***، ص ۲۸.

۳۵- ***همان***، ص ۳۱.!!

36- Morawski, *Op. Cit.*, P. 52.

۳۷- ***پیشین، تعریف پسامدرن...***، ص ۳۲.

38- Morawski, *Op. Cit.*, P. 52.

۳۹- ***پیشین، تعریف پسامدرن...***، صص ۳۴-۳۵.

۴۰- ***همان***، ص ۳۵.

41- Simon Malpas *Jean Francois Lyotard* (London and New York: Routledge, 2003), P. 50.

۴۲- ملپاس، ***پیشین***، ص ۴۷.

43- Jean Francois Lyotard, *The Inhuman: Reflections on Time*, Trans: Geoffry Bennington & Rachel Bowlby (London: Polity Press, 1991), P. 97.

44- *Ibid*, P. 101.

45- *Ibid*, P. 99.

46- *Ibid*, P. 90.

47- *Ibid*, P. 100.

48- *Ibid*, P. 103.

49- Paul Crowther, "*Les Immatriaux and The Postmodern Sublime*". In: Andrew Benjamin (Ed), *Judging Lyotard* (London and New York: Routledge & the Taylor & Francis e- Library, 2003), PP. 200-201.

۵۰- لیوتار، ***پیشین، وضعیت پست مدرن...***، ص ۱۶۵.

Archive of SID

www.SID.ir

51-Malpas, *Op. Cit.*, P. 33.

52- Bill Readings, *Introducing Lyotard: Art and Politics* (London and New York: Routledge, 2006), P. XV.

53- Jean Francois Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute*, Trans: Georges Van Den Abbeele (Minneapolis: Minneapolis University Press, 1988), P. 9.

54- Readings, *Op. Cit.*, P. 87.

55- *Ibid.*

56- Lyotard, *Op. Cit.*, P. 13.

57- Malpas, *Op. Cit.*, P. 61.

58- Lyotard, *Op. Cit.*, P. 195.

59- Readings, *Op. Cit.*, P. XXIII.

60- Lyotard, *Op. Cit.*, P. 13.

61- Malpas, *Op. Cit.*, P. 74.

62- Lyotard, *Op. Cit.*, P. 179.

63- *Ibid*, P. 9.

64- *Ibid*, P. 56.

65- Malpas, *Op. Cit.*, P. 71

66- Lyotard, *Op. Cit.*, P. 56

67- *Ibid*, P. 57.

68- *Ibid*, P. 105.

69- *Ibid.*

Archive of SID

www.SID.ir

70- *Ibid*, P. 106.

71- Rodolphe Gasché, "The Sublime, Ontologically Speaking", *Yale French Studies: Jean-Francois Lyotard: Time and Judgment*. No. 99, 2001, P. 123.

72- *Ibid*.

73- Lyotard, *Op. Cit.*, P. 106

74- Gasché, *Op. Cit.*, P. 125

75- *Ibid*.

76- Lyotard, *Op. Cit.*, P. 56

77- Jean Francois Lyotard, "Judiciosness In: Dispute or Kant after Marx", In: Andrew Benjamin(Ed), *Lyotard Reader* (Oxford & Cambridge: Blackwell, 1989), P. 326.

78- *Ibid*, P. 327-328.

79- Jean Francois Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, Trans. Elisabeth Rottenberg (California: Stanford University Press, 1994), P. 123.

Archive of SID

www.SID.ir