

## بررسی رابطه تجربه امر والای هنری، تخالف 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 عرصه ی فرهنگ و در چارچوب قالب های گفتمانی، ژانر و رژیم های جمله ای 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 تخالف 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 طباطبائی.

## مقدمه

ژان فرانسوا لیوتار<sup>۱</sup> (۱۹۹۸-۱۹۲۴)، فیلسوف، نظریه پرداز و منتقد فرهنگی فرانسوی، از تأثیرگذارترین اندیشمندان قرن بیستم در حوزه های سیاست، فلسفه هنر، علوم اجتماعی و اخلاق به شمار می آید. شهرت لیوتار بیش از هر چیز به خاطر نگارش کتاب وضعیت پسامدرن<sup>۲</sup> (۱۹۷۹) است که در آن از وضعیت جدید و نامتعارفی به نام پسامدرن سخن گفت که در جوامع پسا صنعتی روی داده و به منزله «منزله بی اعتقادی و عدم ایمان به فراروایت ها»<sup>۳</sup> 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 ایده های کلی به نام روایت کلان<sup>۴</sup> جای می گیرند. روایت کلان آرمان های مختلفی در خود دارد که برآیند چنین آرمانهایی در قالب دو شکل اصلی با نامهای نظر ورزانه<sup>۵</sup> فلسفی و رهایی بخش<sup>۶</sup> سیاسی، خود نمایی می کنند، (۲) در حقیقت این دو شکل به منزله، دو رسالت یا آرمان اصلی مدرنیته به حساب می آیند. به نظر لیوتار، در وضعیت پسامدرن روایت های کلان نظرورزی و رهایی بخش دچار بحران مشروعیت شده اند 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 هر دو کلان روایت در تلاشند که میان حقیقت و ارزش، دانستن و خواستن، معرفت و اخلاق، پیوند برقرار کنند، در جهت برساختن کلیتی گام بر می دارند که تضادها را در خود حل کند. به عبارتی هر دو شکل کلان روایت، داعیه ارائه پاسخ های جهان شمول و ارائه توضیحاتی درباره جامعه و پیشرفت انسانی دارند. (۳) هر دو شکل کلان روایت با حذف امور ناسازگار و غیر قابل تبیین در فرآیند صیوررتی کلیت بخش و موجد یکپارچگی، نقش گمانه زنی را به نقش آشکارگی حقیقت و همچنین نسبییت را به قطعیت مبدل می

<sup>۱</sup> - Jean-François Lyotard

<sup>۲</sup> - The Postmodern Condition: A Report on Knowledge

<sup>۳</sup> - Meta-Narrative

<sup>۴</sup> - Grand-Narrative

<sup>۵</sup> - Speculative

<sup>۶</sup> - Emancipation

سازند. به نظر لیوتار مطالعه‌ی آسیب‌شناسانه‌ی بحران کلان روایت‌ها، تنها به یاری پارالوژی<sup>۱</sup> یا مغالطه‌شناسی و مبتنی بر ناسازگاری ممکن است، از این رو وی در آثار بعدی خود توجه ویژه‌ای به نقش آفرینی امور ناسازگار و فروپاشنده‌ی نمود که در برابر یکپارچه‌سازی و مکانیسم‌های کلیت‌ساز در عرصه‌های مختلف، از هنر تا اخلاق و سیاست، مقابله می‌کنند. این امور ناسازگار که در قالب ضدمفاهیمی همچون والا<sup>۲</sup>، تخالف<sup>۳</sup>، رویداد<sup>۴</sup> و نشانه<sup>۵</sup> به نقش آفرینی می‌پردازند، در صحنه آرایبی اندیشه‌ی لیوتار بسیار حائز اهمیت‌اند، چنان‌که می‌توان گفت فلسفه‌ی لیوتار بیش از هر چیز وامدار چنین امور ناسازگاری است. در این مقاله ابتدا امر والا در نظریات لیوتار بررسی می‌شود 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 می‌شود.

## ۱. امر والا

اصطلاح والا<sup>۶</sup> یکی از پیچیده‌ترین تعابیر از هردو جنبه ریشه‌شناسیک 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 ریشه‌شناسانه دقیق‌تری می‌توان دریافت که این تعبیر برگرفته از واژگان فرانسوی سوبلیمه<sup>۷</sup>، لاتین میانه‌ی سوبلیماره<sup>۸</sup>، هر دو به معنای پالودن و تهذیب کردن<sup>۹</sup> و نیز

<sup>۱</sup> - Paralogy

<sup>۲</sup> - Sublime

<sup>۳</sup> - Differend

<sup>۴</sup> - Event

<sup>۵</sup> - Sign

<sup>۶</sup> - The Sublime

<sup>۷</sup> - Sublimier

<sup>۸</sup> - Sublimare

<sup>۹</sup> - Refine

مشتقی از واژه لاتینی سوبلیموس<sup>۱</sup> به معنای افراشتن و بالا بردن<sup>۲</sup> یا بلندا نیز هست. از سوی دیگر می توان چنین تحلیلی را نیز پذیرفت که این واژه متشکل از پیشوند سوب<sup>۳</sup> به معنای بالا رفتن و لیمن<sup>۴</sup>، به معنای قسمت فوقانی در، نعل درگاه یا آستانه است. پس با توجه به این تفکیک می توان گفت والا به معنای از زیر نعل درگاه به بالا آمدن 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<sup>۵</sup> 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 می شود: 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 می گیرد. 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<sup>۶</sup> بدون در نظر داشتن نامحدود<sup>۷</sup> 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 هر چیز به وضعیت نامتعین معنایی این واژه توجه می کند. 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 می آید برای ادراک صبرورت مدرنیسم و چپستی پسامدرنیسم هنری نیز کارا است. پیش از ورود به بحث لیوتار لازم می نماید که به پیشینه کاربرد اصطلاح والا و چگونگی گذار آن

<sup>۱</sup> - Sublimus.

<sup>۲</sup> - Elevate

<sup>۳</sup> - Sub

<sup>۴</sup> - limen

<sup>۵</sup> - Super

<sup>۶</sup> - Limited

<sup>۷</sup> - Unlimited

از عرصه ی ادبیات به فلسفه اشاره شود. خاستگاه اندیشه ورزی درباره ی امر والا به قرن اول میلادی باز می گردد. نخستین بار لُنگینوس<sup>۱</sup> نویسنده و ناقد یونانی در کتابی به نام هُپسوس<sup>۲</sup>، به بررسی خاستگاههای والا در عرصه ی فن بیان و خطابه پرداخت. نیکولا بوالو<sup>۳</sup> 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 اندیشه ی نیرومند است و سبب رفعت نفس می شود 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 اثر هنری حقیقی است. با توجه به این مسأله می توان گفت که هدف لنگینوس از نگارش رساله ی هُپسوس، بررسی مفهومی امر والا به مثابه مزیتی متعالی از اندیشه و بیان در آثار هومر،<sup>۴</sup> افلاطون<sup>۵</sup> و ... است زیرا چنین آثاری تا قرن نخست میلادی به عنوان معیارهای رایج ادبیات عالی به شمار می آمده اند. به نظر لنگینوس، سخن شکوهمند می باید همراه با توانایی بیان عواطف باشد و با چنین قدرتی است که مخاطب از خود به در می شود. گفتار و نوشتار عالی، صرفاً ترغیب شنوندگان و خوانندگان به تصدیق عظمت خالق اثر نیست، بلکه ایجاد حالت خلسه است، بدین معنی که عواطف قدرتمند بر مرز میان خود یا نفس و دیگری غلبه کنند. (۸) از این رو هدف، اقناع منطقی مخاطب نیست بلکه چیرگی و مسحور نمودن اش به واسطه ی تأثیرگذاری شدید دارای اهمیت است. لنگینوس را می توان از نخستین کسانی دانست که والا را در عرصه ی زبان مورد بررسی قرار می دهد و ضمن 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 بوالو از رساله ی هُپسوس، سبب جذب بخشی از آراء لنگینوس در نظریه ی هنر نئوکلاسیسیزم گردید. بوالو ضمن اعتراف به اندیشه درنیامدن امر والا و مصنوع نبودن آن، در عین حال

---

<sup>۱</sup> - Longinus

<sup>۲</sup> - Hupsous

<sup>۳</sup> - Nicolas Boileau

<sup>۴</sup> - Hommer

<sup>۵</sup> - Plato

بیشتر به جنبه‌ای عقلانی مورد نظر لنگینوس توجه می‌کرد که مبتنی بر تعادل و هارمونی کلام، در کنار نجابت اندیشه و اخلاق بود. با این حال جنبه‌ی احساسی رویکرد لنگینوس به امر والا متناقض با آرمان‌های نئوکلاسیسیزم به نظر می‌رسد زیرا لنگینوس در رساله‌ی خود ضمن اشاره به توصیف‌های هُمر از درگیری خدایان، از وجود نیروهایی هولناک و مرعوب‌کننده‌ای خبر می‌داد که بشریت، نظم و هماهنگی عالم را مورد تهدید قرار می‌دهند. از این رو با توجه به اهمیت تجربه‌ی احساس وحشت، امر والای لُنگینوسی، یا به صورت بیرونی تجربه می‌شود یا اینکه نیرویی فرارسیده از عالم خارج است.<sup>(۹)</sup> پس از ترجمه‌ی رساله لنگینوس توسط بوالو در قرن هفدهم، ادیبانی چون، آنتونی آشلی کوپر،<sup>۱</sup> جان دنیس<sup>۲</sup> و جوزف آدیسن<sup>۳</sup> عمدتاً نظریات لنگینوس را در عرصه‌ی ادبیات و اخلاق صورت بندی می‌کردند با این حال مهمترین جایگزینی معنایی زمانی رخ می‌دهد که والا از «اُبّه به سوژه نقل مکان می‌کند.»<sup>(۱۰)</sup> سیر امر والای هستی‌شناختی، پرسش‌هایی بنیادین درباره‌ی تشویش و اضطراب، نفس، ذات الوهی و اخلاق را پیش می‌کشد. نخستین تلاش جدی و مهم جهت صورت بندی فلسفی مدرن امر والا و گسست از گفتمان پیشامدرن لنگینوسی، توسط ادْمُند بِرک<sup>۴</sup> نظریه پرداز، نویسنده و سیاستمدار بریتانیایی ایرلندی تبار انجام شد. وی در در رساله‌ی کلاسیک خود، با نام تحقیق در باره سرچشمه‌های ایده‌های ما در باب والا و زیبا<sup>۵</sup> (۱۷۵۷) به بررسی چستی زیبا و والا و تفاوت‌های آن دو پرداخت. هدف برک از نگارش این رساله این بود که با رویکردی تجربه‌گرایانه و از منظری روان-تن‌شناسانه، 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 می‌شود، ناگزیر واکنشی ادراکی ایجاد می‌کند. در رویه‌ی مورد نظر برک، بحث از

<sup>1</sup> - Anthony Ashley Cooper (1621-1683)

<sup>2</sup> - John Dennis (1657-1734)

<sup>3</sup> - Joseph Addison (1672-1719)

<sup>4</sup> - Edmund Burke (1729-1797)

<sup>5</sup> - A Philosophical Inquiry Into The Origin Of Our Ideas of The Sublime And Beautiful

تصاویر و انگاره های روانی<sup>۱</sup> 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 ابژه ها در نظر گرفته می‌شوند. (۱۱) دغدغه عمده ادمند 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 اعیان و واکنش بیننده به آنها، امر والا را چنین تعریف می‌کند:

هر آنچه که به صورتی برای تحریک ایده ها و تصورات ذهنی آلم<sup>۲</sup> و خطر مناسب باشد، به این معنا که هر چیزی که به نوعی هولناک<sup>۳</sup> بوده یا آگاهی درباره ابژه ها یا اعیان هولناک باشد، یا چون وحشت<sup>۴</sup> عمل کند منشأی از امر والا ست: یعنی به عبارتی، محصولی از نیرومندترین عواطف است که ذهن دارای گنجایش و استعداد احساس (آنها) است. (بدین خاطر می‌گویم نیرومندترین عواطف زیرا موجب دارای شده ام که ایده های ناشی از الم بسیار قویتر از آن دسته ای (از ایده ها) هستند که موجب لذت<sup>۵</sup> می‌شوند. (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،<sup>۶</sup> قدرت، تعلیق و مشقت (خلاء، تاریکی، انزوا، سکوت)، پهنآوری<sup>۷</sup>، بیکرانی، شکوه<sup>۸</sup>، رنگ، مزه ها و بوهای تلخی و زنده و الم، از این رو تجربه‌ی امر والا با برانگیختن هیجان‌هایی چون ترس ایجاد می‌شود، در ابهام رشد می‌کند و یادآور تصور قدرت و نوعی نیاز موجود

---

<sup>۱</sup> - Mental

<sup>۲</sup> - Pain

<sup>۳</sup> - Terrible

<sup>۴</sup> - Terror

<sup>۵</sup> - Pleasure

<sup>۶</sup> - Obscurity

<sup>۷</sup> - Vastness

<sup>۸</sup> - Magnificence

در مصداق هایی چون خلاء، انزوا و سکوت است. نزد برک نیرومندترین شور، مدهوشی یا سرگستگی<sup>۱</sup> است، حالتی از روح «که همه احساسات و عواطف آن معلقند، توام با درجاتی از هول و هراس است.»<sup>(۱۳)</sup> به باور وی مدهوشی، بیشترین میزان تأثیرگذاری امر والا است. تحسین،<sup>۲</sup> تکریم<sup>۳</sup> و احترام<sup>۴</sup> کیفیتهای دیگری هستند که در مراتبی پایین تر از حیرت قرار می گیرند. (۱۴) در تجربه امر والا، حیرت و سرگستگی، تصورات الم و خطر را القاء و تحریک می کند. سرگستگی یکی از واکنش های عمده به وحشت است. ترس و وحشت شور و هیجانی است که همه قوای خرد ورز و کنش مند ذهن را می رباید، از این رو به نظر برک هر چیزی که در طبیعت مسبب ایجاد وحشت ما شود والا است؛ در حقیقت، وحشت در همه ی موارد کم و بیش اصل حاکم والا است. برک معتقد است که اگر والا در هنر موجد لذتی آمیخته با رنج باشد، در طبیعت حالتی از عجز یا در اصطلاح هجوم سراسیمگی و تلاطم است. بنابراین منظره ی 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. از این رو وحشت از قدرت چنین پدیده هایی رنج فنا و ترس از مرگ را به یاد می آورد که واقعی ترین الم و حقیقی ترین هراس است:

بدین خاطر ترس (و وحشت) درک الم و مرگ می باشد، که به صورتی عمل می کند که با رنج و الم حقیقی شباهت دارد... در حقیقت وحشت در همه موارد به هر اندازه، چه آشکار یا پنهان، قاعده حاکم والا است. هیچ شور و وجدی تا این حد تأثیرگذار، عقل را از توانایی هو قوای کنش و خردورزی اش، همچون ترس به یغما نمی برد. (۱۵)

یکی از جنبه های عمده ی نظریه برک درباره امر والا، توضیحات وی درباره حالت شخصی است که با عین یا تجربه ای موجد ترس و وحشت در طبیعت مواجه است. از نظر برک چنانچه شخص از فاصله ای به اندازه کافی دور و ایمن، به چنین مواجهه ای پردازد، احساساتش تسکین می یابند. احساس

<sup>1</sup> - Astonishment

<sup>2</sup> - Admiration

<sup>3</sup> - Reverence

<sup>4</sup> - Respect



امنیت جانی که مبین صیانت نفس<sup>۱</sup> است، موجب ایجاد راحتی و لذتی می‌شود که برک آن را بهجت<sup>۲</sup> 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 تغییر جهت آشکار گفتمان امر والا است 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 میان 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 والا است. 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 موجب بی‌نظمی 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<sup>۳</sup> 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

---

<sup>۱</sup> - Self-preservation

<sup>۲</sup> - Delight

<sup>۳</sup> - The Absolute

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

ایمانوئل کانت<sup>۱</sup> فیلسوف آلمانی، در کتاب ملاحظاتی درباره‌ی امر زیبا و والا<sup>۲</sup> (۱۷۶۵) همانند برک، همه امور مرتبط با لطافت، جذابیت، ملاحظت و صافی را به زیبا نسبت داد و کیفیت‌هایی همچون خشونت، جسارت، تیرگی و ابهت را کیفیت‌های والا معرفی کرد. (۱۸) با این حال این کتاب بیشتر جنبه‌ی مقدمه‌ای بر تحلیل فلسفی عمیق‌تر کانت در کتاب نقد قوه‌ی حکم<sup>۳</sup> به حساب می‌آید 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 زیبایی‌شناسی را می‌توان 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 انضمامی کتاب ملاحظاتی درباره‌ی امر زیبا و والا به والای انتزاعی و فلسفی نقد جایگاه این مفهوم را از عین 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، ویژگی‌های 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 امر یکتا، متفاوت و تجربه‌ی‌هایی مستقل 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 هر دو به نفسه خوشایندند» و همین‌طور از این جهت که «هر دو نه هیچ حکم حسی یا حکم منطقی‌تعینی 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

<sup>۱</sup> - Immanuel Kant (1724-1804)

<sup>۲</sup> - Observations on The Feeling of Sublime and Beautiful

<sup>۳</sup> - Critique of Judgement

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 عدم توافق، توافق و در بطن آلم، لذت پدیدار می‌شود» (۲۱) به عبارتی بازی تخیل و عقل نامتعیین 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 «هیجان نه یک بازی بلکه چیزی جدی در فعالیت قوه متخلیه است.» (۲۲) کانت لذت ناشی از تجربه‌ی والا را متفاوت از لذت صورتمند تجربه‌ی زیباست قلمداد می‌کند و آن را لذت منفی<sup>۱</sup> (۲۳) می‌نامد که به موجب آن «ذهن علاوه بر مجذوب شدن توسط عین به تناوب واپس نیز رانده می‌شود» (۲۴) یا به عبارتی ذهن در آن واحد جذب و دفع می‌شود. امر والا یا لحظه‌ی والا، در بردارنده و متضمن توانمندی‌ها و ظرفیت‌های زیباشناسیک ذهن انسان است و نه قابلیت‌های ادراکی / تجربی آن، به عبارت دیگر تجسم بخش نوعی احساس است. در حالی که زیبا می‌تواند آرام و مشاهده‌ای باشد، والا پاسخ یا واکنشی قدرتمند را می‌طلبد. کانت در بحث درباره‌ی این واکنش قدرتمند، اهمیت جنبش درونی<sup>۲</sup> 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 می‌گوید:

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 می‌کند. (۲۵)

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

---

<sup>۱</sup> - Negative Pleasure

<sup>۲</sup> - Mental Movement

ریاضیک<sup>۱</sup> و پویا<sup>۲</sup> 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 می‌کند. بدین ترتیب کانت از جنبه‌ای دیگر احساس بهجت برک را مورد ارزیابی قرار می‌دهد اما بر خلاف او بهجت‌مندی را از قلمرو انضمامی حسیات به قلمرو انتزاعی ذهن می‌برد. از این رو دیدن صحنه‌ای از یک اقیانوس پر تلاطم به خودی خود والا نیست بلکه تأثیری که بر فرآیند ادراک عظمت و قدرت در ذهن می‌گذارد، 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 پدیده‌ای 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 می‌شود» تا جایی که امکان ادراک پدیده-ای بی شکل به عنوان تمامیتی در نسبت با ایده‌های 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 می‌کند و این حقیقت را می‌نمایاند که انسان موجودی است دارای «توانایی‌هایی که از مرزهای وجود متنهای محسوس» او فراتر می‌روند، (۲۸) لذا وی بر احساسات ترس و وحشت در هنگام مواجهه با موقعیت‌های 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<sup>۳</sup> منتقل می‌کند و از نظر وی در والا همه چیز ذهنی و بر اساس رابطه‌ی ذهنی بین قواست، چنان که ژیل دُلوز<sup>۴</sup>، اندیشمند پسا ساختارگرای فرانسوی معتقد است که والای کانتی «فقط از طریق فرافکنی با طبیعت مرتبط می‌گردد و این فرافکنی بر چیزهای فاقد صورت یا تغییر صورت یافته در طبیعت اعمال می‌شود.» (۲۹) دُلوز با اشاره به مسأله‌ی فرافکنی، دو

<sup>1</sup>- Mathematic

<sup>2</sup>- Dynamic

<sup>3</sup>- Subjectivity

<sup>4</sup>- DGilles Delouze (1925-1995)

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 زیباشناسیک کانت در باره 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 نقد آراء کانت درباره امر والا، با پرسشهایی بنیادین مواجه شدند؛ عمده ترین مسئله درک این امر بود که چگونه بی کران یا مطلق 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 تجربه ای زیباشناختی والا را در خوانش فلسفی نشان می دهد.

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 علاقه مند می شود و سپس به این نتیجه می رسد که رابطه ای متفاوت 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 می توان به امکان وجود مجموعه ای از منافذ سیال شهادت داد که بر پیکره ای گفتمان، چارچوب و ژانر نقش بسته اند. اهمیت امر 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؟<sup>۱</sup> (۱۹۸۲) ضمن بازخوانی نظریات کانت درباره مفهوم والا، آن را به یک ضد مفهوم تبدیل می کند و به یاری این ضد مفهوم به بحث از چیستی پسامدرنیسم و عملکرد آن نگارنده در هنر می پردازد. هدف لیوتار از طرح پرسش چیستی پسامدرنیسم، توجه به جنبه ای تعیین ناپذیر و همواره پرسش برانگیز آن در عرصه ی فرهنگ است، جنبه ای که یکپارچگی رئالیسم را به مخاطره می کشاند. مهمترین عامل در این طرح پرسش، زیبایی شناسی مفهوم والا است که بنا بر گفته ی لیوتار «پیشروها (آوان گاردها) هم پایه های منطقشان را بر همین مفهوم استوار (می کنند).» (۳۰) به نظر

<sup>۱</sup> - Answering the Question: What is Postmodernism?

لیوتار برای آغاز بررسی نقش این مفهوم به عنوان عاملی مقاوم و چیزی که ادراک حسی را مختل می‌کند، لازم است به تحلیل کانت از امر والا در کتاب نقد قوه‌ی حکم پرداخته شود. همان‌گونه که پیشتر نیز اشاره شد، ایمانوئل کانت بر این باور بود که امر والا، احساسی آنی است و در اثر احساس وقفه‌ای 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 چیزی» روی می‌دهد(همان)؛ به عبارت دیگر تجربه‌ی والا نوعی احساس شبه مالیخولیایی و سادومازوخیستی است که در آن، لذت و درد همواره مَقُوم یکدیگرند؛ اوج این نزاع «درست لحظه‌ای به وجود می‌آید که تَخِیل 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 شکل‌گیری و ثبات ذوق و سلیقه را از هم فرو می‌پاشند، به عبارتی می‌توان چنین انگاره‌هایی را نانمودنی یا غیر قابل نشان دادن<sup>۲</sup> خواند. تجربه‌ی امر والا از آنجا که از صورت بندی گریزان است همواره به امری نانمودنی اشاره می‌کند. در واقع لیوتار با بهره‌گیری از تحلیل نقادانه‌ی تجربه‌ی پیچیده‌ی احساس والا در کتاب نقد قوه‌ی حکم «غایت‌شناسی کانتی که زیبایی‌شناسی را به اخلاق پیوند می‌زد، مورد چشم‌پوشی» قرار می‌دهد (۳۲) تا بدین وسیله نقیبی به رابطه‌ی پیوندی موجود میان امر واقع و ارزش بزند و شکافی را آشکار کند که در بطن فلسفه‌های کلان‌نظر ورزانه و رهایی‌بخش 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 مسأله‌برانگیز و یکی از موانع عمده بر سر راه هرگونه نظریه‌پردازی پنداشت. کانت گویا برای حل این مسأله، به طرح نظام زیباشناسی در نقد سوم پرداخت و امیدوار بود که بتواند ورطه

<sup>۱</sup> - Presentation

<sup>۲</sup> - Unrepresentable

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 نظرورزانة برآمدند و این مسئله به عمیق تر شدن و پنهان شدن این ژرفا دامن زد. بدین خاطر لیوتار به یاری رویکرد پارالوژیک یا مغالطه شناسانه خود سعی می کند 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 پیرایبایی شناسی<sup>۱</sup> را به میان می کشد که به موجب آن امر زیبا و زیبایی شناسی به امری زائد تبدیل می شود زیرا پیرایبایی شناسی، تناسب و توافق ذوقی داوری درباره امر زیبا را بر نمی تابد و امر والا را به محوریت خود بر می گزیند؛ تجربه‌ی امر والایی که توافق حاضر و بازی آزاد نمایشی زیبا را به هم می زند و به امری غایب، ناگفتنی و نامودنی اشاره می کند. به نظر لیوتار، هنر مدرن و پسامدرن به واسطه‌ی امر والا از هنر رئالیستی تفکیک می شوند زیرا هر دو مساعی خود را صرف نشان دادن نامودنی یا غیر قابل نمایش می نمایند و برآند تا نشان دهند که « چیزهایی هست که قابل درک است، اما نشان داندنی نیست.» (۳۴) آغاز مدرنیسم هنری در حقیقت آغاز مقاومتی جدی علیه قوانین بازنمایی به یاری تجربه‌ی امر والا است. همه‌ی نقاشان فیگوراتیو و انتزاعی به درجاتی متفاوت و با یاری تجربه والا، سعی می کنند به امری نامودنی که بی صورت است و قوانین مستقر هنری را به چالش می کشد، اشاره کنند. از آنجا که نمی توان تصور کرد که همه‌ی هنرمندان به یک شکل امر والای هنری را تجربه می کنند، لیوتار پیشنهاد طرح مختصاتی با دو دستگاه را ارائه می نماید. 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<sup>۲</sup> یا حسرت‌مندانانه و والای نواتیو<sup>۳</sup> یا

<sup>۱</sup> - Para-aesthetic

<sup>۲</sup> - Nostalgic

<sup>۳</sup> - Novatio

نوآورانه وجود دارند. هرچند این دو دستگاه از بسیاری جهات به یکدیگر شبیهند اما تفاوت‌های ظریف آنها را از یکدیگر مجزا و حتی قیاس‌ناپذیر می‌نماید. لیوتار هنرمندانی را که در آثار خود با حالتی از افسوس و خسران<sup>۱</sup> به امری نانمودنی اشاره می‌کنند، در گروه ناامیدان قرار می‌دهد. کسانی چون جورجو دی-چیریکو،<sup>۲</sup> کازیمیر ماله ویچ<sup>۳</sup> 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 برغم نبودن حضوری» تاکید می‌کنند که انسان گرفتار آن شده و در عین حال نمی‌تواند از «قدرت تاریک و بیهوده» وجودی انسان که محرک اوست، چشم‌پوشند. (۳۵) اینان احساس مازوخیستی بهجت والا را تجربه می‌کنند و 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 ایده‌آلیست 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<sup>۴</sup> و جوزف ترنر<sup>۵</sup> می‌توان چنین تقلای سرسختانه‌ای 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 حسرت‌مندان 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 می‌نامد «به صورتی بنیادین از مالیخولیا و نوستالژی زدوده شده و مخالف جستجوی یگانگی و اجماع است» (۳۸) و

<sup>۱</sup> - Melancoly

<sup>۲</sup> - Giorgio De Chirico (1888-1978)

<sup>۳</sup> - Kazimir Malevich (1878-1935)

<sup>۴</sup> - Casper David Friedrich (1774-1840)

<sup>۵</sup> - Joseph Mallord William Turner (1775-1851)



آثار هنرمندان و نویسندگانی چون مارسل دوشان،<sup>۱</sup> پابلو پیکاسو،<sup>۲</sup> ال لیسیتسکی<sup>۳</sup> و جیمز جویس<sup>۴</sup> را در بر می‌گیرد. این هنرمندان آوانگارد<sup>۵</sup> یا پیشرو به امر نمود ناپذیر همچون نیرویی در هم شکننده قواعد مستقر گواهی می‌دهند و مانند هنرمندان دسته‌ی نخست در حسرت امر ناگفتنی به مثابه آنچه که بیانش ناممکن است، نمی‌مانند. 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 می‌برد. این زیبایی شناسی امکان تجلی نمودنی‌ها را به طرزی فراهم می‌کند 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 می‌آورد. اما این احساس را نمی‌توان 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 ختمی نمی‌رسد. هنرمندان مدرنیست امر نانمودنی را از چشم اندازی ملاحظه می‌کنند اما تصور درگیری با آن را به خود راه نمی‌دهند و همچنان از ادراکِ ناکامی تخیل در همپایگی با آنچه ارائه می‌شود، توأمان دچار لذت و رنج می‌شوند. 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 شکل‌ها 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

---

<sup>1</sup> - Marcel Duchamp (1887-1968)

<sup>2</sup> - Pablo Picasso (1881-1973)

<sup>3</sup> - El Lissitzky (1890-1941)

<sup>4</sup> - James Joyce (1882-1941)

<sup>5</sup> - Avant-Garde

شیوه‌های روایی و قواعد ژانر هستند، آنچه در این آثار حایز اهمیت است امکان ایجاد بازآزمونی‌های بی‌نهایت است تا از این طریق ماهیت هنر به امری مسأله‌برانگیز 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 می‌نماید» (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 نمی‌دهد، تفاوت در اینجاست که احساس والای مدرنیستی، رنج کشیدن از عدم 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 مختل‌کننده‌ی شیوه‌های نمایانند و فهمیدن یا به معنای «آشفتن عمل معنی‌سازی روزمره» (۴۲) تبدیل می‌شود که ضمن برقراری تفکیک ناتاریخی میان مدرنیسم و پسامدرنیسم، به صیوروت همیشگی مدرنیسم نیز گواهی دهد. لیوتار با بازخوانی والای کانتی، آن را از قلمرو ذهنی صرف بیرون می‌کشد و ضمن تصدیق چالش اعتبار سوژه یا فاعل شناسا، آن را به صیوروتی 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 در قلمرو هنر مورد بررسی قرار داد، بلکه ماهیت زیبایی‌شناسی پسامدرن نیز به تجربه‌ی والا بستگی دارد. لیوتار والای پسامدرن را فراتر از نوعی شیوه‌ی اندیشیدن می‌پندارد 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 می‌گردد.

جستار امر والا و آوان‌گارد<sup>۱</sup> که نخستین بار در سال ۱۹۸۵ منتشر 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 آوان‌گارد با رویداد<sup>۲</sup> مرتبط سازد. در این جستار تجربه‌ی والای پسامدرن در رابطه‌ی موجود میان امری محدود همچون حواشی تصویر یا منظره‌ای 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 می‌پاشد. آنچه برای لیوتار دارای

<sup>۱</sup> - The Sublime and Avant-Garde

<sup>۲</sup> - Event

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

طبیعت را تقلید نمی کند، جهانی مجزا را خلق می کند، زویشنولت<sup>۱</sup> (جهان نه این و نه آن)، یا نینولت<sup>۲</sup> (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 عدم تعیین 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 تعیین وجود دارد.» (۴۴) لیوتار برای آشکارگی این عدم تعیین 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 شده مسأله‌ی عدم تعیین زمان در تجربه‌ی والا یا گاه رویدادی است؛ امری که بنا بر تعبیر لیوتار در نظریات ادمند برک نقشی محوری دارد. احساس وحشت در تجربه‌ی امر والای برک، هر چند موجب رنج می گردد اما در عین حال شوری را پدید می آورد که بسی نیرومند تر از لذت امر زیباست. نکته‌ی مهمی که تجربه‌ی والا نزد برک را به نوعی دلشوره‌ی وجودی مبدل می کند، رابطه‌ی ای است که میان احساس وحشت و فقدان یا محرومیت<sup>۳</sup> وجود دارد. ترس از توقف زمان، توقف کلام و وحشت از تصور خلاء به هراس از مرگ می انجامند. فاعل شناسا در هریک از این حالات، در تعریف قراردادی از مکان و زمان دچار تردید می شود زیرا به گفته‌ی لیوتار «آنچه روی می دهد دیگر روی نمی دهد، یعنی واقعه متوقف می شود.» (۴۵) برک با یادآوری تصور وحشت مرگ به عنوان وحشت 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 جنبه‌ی سلبی به نام بهجت فرو می کاهد. لیوتار با اشاره به آثار نقاش

---

<sup>۱</sup> - Zwischenwelt

<sup>۲</sup> - Nebenwelt

<sup>۳</sup> - Privation

نابازنمایانه‌ی آمریکایی، بارت (باروخ) نیومن،<sup>۱</sup> 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 می‌کند. آنچه در سطوح رنگی بزرگ و صاف 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 تفسیر مبتنی بر امور پیشینی و مقرر هنری را به چالش می‌کشند. پروژه‌ی هنری زیبایی زدای نیومن، لحظه‌ی گرفتار در قالب زمانمندی و مکانمندی را رها می‌کند و آن را به لحظه‌ای همیشه اکنون<sup>۲</sup> مبدل می‌سازد که همواره « برای آگاهی غریبه است و نمی‌تواند توسط آن (آگاهی) تشکیل شود. بلکه، چیزی است که آگاهی را خلع سلاح می‌کند.» (۴۶) لیوتار با طرح لحظه‌ی اکنون برای والا، همچون مارتین هایدگر،<sup>۳</sup> رویداد را از رخداد<sup>۴</sup> مجزا می‌کند و بر این باور است که رویداد فاقد معنای پیشینی و متعین رخداد است. رویداد مکان مند نیست و نمی‌توان 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 را 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 آموذن «ترکیب‌هایی شگفت‌انگیز، 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 آوان‌گارد همواره به وجود چیزی گواهی می‌دهند که قابل تبیین نیست و در حقیقت رسالت آنان مقابله با زمان جدید رخدادی است که توسط مکانیسم بازار تولید می‌شود. رسالت آوان‌گارد ایجاد وقفه‌ی مداوم در جریان تثبیت معیار هنری است زیرا «تک تک اجزاء تشکیل دهنده‌ی آن را که شخص به عنوان اصول مقدماتی «یا منشاء آثار هنری می‌پندارد، به پرسش می‌کشند. (۴۸) بدین ترتیب لیوتار ضد گفتمانی ویرانگر طرح می‌کند و مانند نیومن همواره در اشتیاق

<sup>1</sup> - Barnett (Baruch) Newman (1905-1970)

<sup>2</sup> - Now

<sup>3</sup> - Martin Heidegger (1889-1976)

<sup>4</sup> - Occurrence

و اضطراب قبض و بسط می‌ماند و پرسش آیا برخوردی روی می‌دهد؟ 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<sup>۱</sup> ایجاد گردد. در چنین فضایی آوانگاردیسم به رابطه- ای دوسویه تن می‌دهد. 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 سوی اسیر حسرت نوستالژیک گذشته و احیای جنبش‌های 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 جزم‌های خود گرفتار نشود. در نظر لیوتار امر والای بی‌صورت به یاری انرژی رویدادی نقش آفرینی اخلاص گرانه‌ی خود را با ایجاد اختلال در سازوکار زیبا و صورت‌مندی آن در پیکره‌ی زیباشناسی آغاز می‌کند و پس از آن به عرصه‌ی هنر پا می‌گذارد، به تقویت نیروی آوان گارد می‌پردازد و همه‌ی قوانین بازنمایانه‌ی هنری را از هم فرو می‌پاشد، سپس به قلمرو گفتمان‌های فلسفی و تاریخی وارد می‌شود و با دیگر امور ناساز رابطه برقرار می‌کند و ضمن تشدید فروپاشی معیارهای مستقر فرهنگی، معیارهایی جدید را ابداع می‌نماید. متفکر انتقادی و هنرمند آوان گارد، هر یک 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 سبزیف وار<sup>۲</sup>، یعنی بدون نتیجه نهایی و همراه با ناکامی صرف باشد. (۴۹)

## ۲. تخالف و نشانه

فلسفه لیوتار را می‌توان به مثابه نوعی صحنه‌آرایی پویا برای ایفای نقش عوامل ناسازگار و اخلاص‌گر

---

<sup>۱</sup> - Now to New

<sup>۲</sup> - Sisyphian.

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 استدلال-های محدود و اجماع درونی حمایت می کند و قدرت تبیین کلیت ساز را کاهش می دهد. مغالطه باعث شناسایی و به رسمیت شناختن سرشت کژریخت<sup>۱</sup> بازیهای زبانی و مانع ارعابی می شود که سعی می کند تا بازیهای زبانی را همریخت<sup>۲</sup> 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 تضعیف گر خود را به شکل مغالطه نمایان می سازد، این عامل تضعیف گر را می توان عاملی متاستازیک<sup>۳</sup> نامید. فرآیند متاستاز به مرحله ای از رشد سلول های سرطانی گفته می شود 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 می گردند. با آنکه سیستم ایمنی بدن در آغاز به صورت طبیعی و سپس به کمک دارو درمانی موجب توقف فرآیند متاستاز و رشد سلولها می گردد 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 متاستازیک ضد یکپارچگی، مقاوم و ناسازگار در تمام آثار لیوتار جنبه ای بنیادین دارد چنانکه شاید بتوان گفت هدف از صحنه آرایی اندیشه ی لیوتار تلاش برای نمایش آشکارگی عامل مقاوم متاستازیک دانست که همواره: امر تصویری یا پیکره نما را علیه گفتمان، پوست لیبدویی 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، علم می کند. (۵۲)

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

<sup>۱</sup> - Heteromorphous

<sup>۲</sup> - Isomorphic

<sup>۳</sup> - Metastatic

شمار می‌آیند از این رو آنچه که برای لیوتار و رای ماهیت 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<sup>۱</sup>، رویداد، تخالف، نانسانی و ... برقرار می‌شود. لیوتار برای صحنه آرایبی اندیشه‌ی خود به نقش آفرینی متاملانه‌ی همه این عوامل نیازمند است؛ این نقش آفرینی باید به گونه‌ای باشد که همه این عوامل نه قابل فروگاهی به یک عامل باشند و نه اینکه در مجموع کلیتی سازماند را تشکیل دهند. در ادامه‌ی این مقاله به بررسی دو عامل متاستازیکِ تخالف<sup>۲</sup> و نشانه<sup>۳</sup> می‌پردازیم و رابطه‌ی آنها را با امر والا مورد ارزیابی قرار می‌دهیم.

لیوتار در یکی از آثارش به نام تخالف: ستیز جملات<sup>۴</sup> (۱۹۸۳)، به شرح و بررسی یکی از مهمترین امور ناسازگار می‌پردازد. تخالف برگرفته از اصطلاحی حقوقی است که به موجب آن در یک نزاع یا دعوی یکی از طرفین به سکوت واداشته می‌شود در قالب منازعه‌ی لاینحلی، سیستم دادرسی را دچار تعلیق می‌کند، این منازعه‌ی لاینحل، موجبات آشکارگی تفارق و تمایز را فراهم می‌آورد؛ از این رو تخالف ناظر بر وضعیتی است که به موجب آن «شاکای از ابزارهای اقامه و طرح دعوی محروم شده و بدین خاطر به یک قربانی تبدیل می‌شود.»<sup>۵</sup> (۵۳) لیوتار، چنین منازعه لاینحلی را متمایز از دعوای قضایی<sup>۵</sup> می‌پندارد، بدین خاطر که «یک دعوی، منازعه‌ای است که مطابق با قاعده‌ی مشخص داورى انجام می‌شود (اما) تخالف، ستیز و نزاعی است که بین حداقل دو نوع بازی زبانی سنجش ناپذیر یا ناهمگون واقع می‌شود. (۵۴) از این رو هیچ گونه قاعده‌ی قضایی مرسوم، 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، شاکای و متهم به زبانی همانند سخن می‌گویند و قانونی همانند را

---

<sup>1</sup> - Figure

<sup>2</sup> - The Differend

<sup>3</sup> - Sign

<sup>4</sup> - The Differend: Phrases In Dispute

<sup>5</sup> - Litigation

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 می گوید. از این رو تخالف محصول نزاعی ناشی از قیدی مضاعف است، این نزاع برآمده از امر ناگزیری است که در نظام های قضایی ایجاد می شود تا مانع از حضور و کنش افرادی شوند که سهمی در اصول بنیادین نظام ندارند. هر چند می توان منازعه‌ی لاینحل تخالف را به منازعه‌ای متعارف از جنس یک دعوای معمول تبدیل نمود، اما چنین فرآیندی راه حل مشکل نیست، بدین خاطر که در آن از شیوه حذف استفاده شده است لیوتار با بهره گیری از اصطلاح تخالف، در صدد فراروی از معانی متعارف آن و دست یابی به نارسایی‌های زبان است؛ در این حالت منازعه‌ی لاینحل از نظر 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 لاینحل تخالف، لحظه ای از سکوت و ایجاد لکنتی در جریان زبان است، چنین لکنتی به «دردی اشاره می کند که در آن بی عدالتی فضایی برای شنیده شدن صدایش نمی یابد، جایی که صدمه‌ای مسکوت مانده و بدل به ظلم و بی انصافی می شود.» (۵۷) لیوتار ضمن تعمیم این اعمال سکوت به گستره‌ی زبان بر این باور است که رژیم های جمله ای در هر زبانی در صدد غلبه بر صداها‌ی ناهمگون و تبیین ناپذیر و حذف آنها هستند. آنها با ایجاد مکانیسم حذف مانع بروز تفاوت‌هایی می شوند که میان بازی های زبانی و رژیم های جمله ای روی می دهند. منازعه‌ی لاینحل تخالف از قیاس ناپذیری<sup>۱</sup> ضروری جملات و نظام‌های پیوندی آنها ایجاد می شود؛ از این رو «اخلاق منازعه‌ی لاینحل تخالف، مبتنی بر ضرورت احترام به این تجربه‌ی قیاس ناپذیر و به بیان آوردن آن است.» (۵۸) از آنجا که منازعه لاینحل جایگاهی را مشخص می کند که چهارچوب های بازنمایانه‌ی موجود قادر به تعامل با آن یا به رسمیت شناختن تفاوت و تمایز چنین جایگاهی بدون سرکوب یا تقلیل آن نیستند، لذا «وظیفه‌ی هنر و سیاست، احضار و گواهی بر وجود 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 می دارد. نقش متفکر پسامدرن آشکار نمودن لحظه های منازعه‌ی لاینحل تخالف است؛ به عبارتی وی باید در صدد کشف شیوه هایی برای شنیدن صداها‌ی

<sup>۱</sup> - Incommensurability



خاموش برآید و بر وجود سرزمین‌هایی بی مالکیت گواهی دهد و همواره در برابر ارباب 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 زبان‌ها یا طرز بیان‌های ویژه‌ای برای آن‌ها» (۶۰) باشد. به عنوان مثال قهرمان داستان ۱۹۸۴ جورج اورول<sup>۱</sup> با عمل نوشتن تقابل با نظام تمامیت‌خواه سراسر گفتمان‌سازی 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 بازآواری می‌انجامد و همچون تجربه‌ی 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 عرصه‌ی تاریخ می‌گردد که به خوبی با همراهی تخالف قادر به ایفای نقش باشد. وی ضمن بررسی تاریخ به عنوان یک کُل، با ذکر نمونه‌هایی از رویدادها، سیر تاریخ مدرن به منزله‌ی ایده‌ی پیشرفت را به چالش می‌کشد. از نظر وی فلسفه‌های تاریخ «روایت‌های 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 نشانه‌های تاریخی<sup>۲</sup> تبدیل شده‌اند، زیرا چنین نشانه‌ها یا عوارضی بر ناکارایی منطق روایت‌های کلان گواهی می‌دهند. هر یک از این نشانه‌ها، کارایی کلان روایت‌ها را مختل می‌نمایند و شیوه‌های عقلانی و مفهومی سازمان‌دهی تاریخ را به چالش می‌کشند. (۶۲) برخی رویدادهای خاص نظیر تصفیه‌های دسته‌جمعی مخالفان توسط استالین<sup>۳</sup> در شوروی و کشتار یهودیان در اردوگاه مرگ آوشویتس<sup>۴</sup>، چنان تأثیر هولناک و قدرتمندی دارند که به سختی قابل تبیین‌اند، رویدادهایی نظیر این‌هاو تأثیرشان بر ایده‌های پیشرفت همگانی، سبب می‌شود که به نشانه‌های زوال و فروپاشی روایت‌های کلان مدرنیته تبدیل گردند. کشتار یهودیان در آوشویتس

---

<sup>1</sup> - George Orwell(1903-1950)

<sup>2</sup> - Signs of History

<sup>30</sup> Joseph Stalin (1879-1953)

<sup>4</sup> - Auschwitz

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 می نماید 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 می خواهد 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 کتاب تخالف به بررسی واقعه تبیین ناپذیر و هولناک آوشویتس می پردازد و ضمن فراروی از قرائت تاریخی آن، رابطه ارباب و سرکوب را در ایجاد تخالف در اندیشه ی رویدادی بررسی می کند و به یاری امور ناسازگار به منزله ابزارهای تفکر انتقادی متاملانه، به بی اعتبار شدن آرمان های مدرنیته توسط یک واقعه اشاره می نماید. از نظر لیوتار کشتار سازمان یافته ی یهودیان به دست نازی ها در اردوگاه آوشویتس، نه تنها واقعه منحصر به فرد است بلکه در قالب یک نشانه ی تاریخی بر وجود تخالفی پیچیده گواهی می دهد که می تواند در بطن ژانرهای تاریخ و فلسفه و در مسیر گفتمان سازی مانع ایجاد کند. از لحاظ تاریخی، آوشویتس به عنوان یک واقعه ی 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 بین المللی سعی کردند تا در قالب نظام های قضایی مستقر علیه ستم نازی ها شهادت دهند اما تنها چیزی که پیش آمد تبدیل تخالف به دعوای قضایی عرفی بود و بدین خاطر همیشه بازنمایی ابعاد ناگفتنی این واقعه ناممکن ماند و به عبارتی «واقیبت 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 نمی تواند ثابت شود.» (۶۴) به عبارتی تشخیص ماهیت واقعی ستم توسط اجماع ممکن نیست زیرا «بسیاری از اسناد و شواهد به صورتی

سازمان یافته از بین رفته اند» (۶۵) و همین امر باعث غرابت ویژه ی واقعه ی نسل کشی یهودیان شده است. هدف هیأت حاکمه ی 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 می دهد، آنچه که «در ذهن بازماندگان بر جای می ماند ایده ی نیروی لرنزنده ی بسیار عظیمی است.» (۶۶) بدین خاطر است که از روی سنجش میزان ویرانی نمی توان آنچه که روی داده را به طور کامل بازگو کرد زیرا همیشه چیزی ناگفتنی باقی می ماند 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 رژیم های شناختی ژانر تاریخ بگسلد و به آنچه که تحت قواعد شناختی تاریخ ناگفتنی می ماند، گوش سپارد. سکوتی که در تخالف آوشویتس وجود دارد علاوه بر اینکه ناشی از هراس است نمایانگر این نیز هست که «جملات در وقفه ی تبدیل شدن به رویداد قرار می گیرند، و احساس (برآمده)، تحمل رنج این وقفه است.» (۶۷) بدین ترتیب لیوتار از متفکر معاصر می خواهد که به صورتی والا و نامتعیین به تأمل در ابعاد واقعه ی آوشویتس بپردازد. اندیشمند معاصر با نوعی ایجاد وقفه در تفکر درباره ی این رویداد و تلاش برای بازنمایی آن مواجه است؛ به عبارتی وقفه ی 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 می گیرد و آن را نشانه ای از تلاشی هماهنگ برای از بیخ و بن کردن گونه ی خاصی از اندیشیدن و کمک به دوام نوع دیگری از زیستن می پندارد. در تخالف آوشویتس، نازیسم، غیر از شیوه ی آریایی یه هیچ نوع دیگری از زیستن نیازی ندارد، آنچه در واقعه ی آوشویتس حیاتی است، تلاش برای والایش تفکر و پیش بردن آن به سوی آرمان مطلق آریایی است. با این حال چنین والایشی زمانی میسر می شود که از طریق راه حل نهایی بتوان اندیشه ای را که دشمن بالقوه ی آرمان آریایی به شمار می آید به صورتی سازمان یافته حذف کرد. لیوتار برای پی بردن به چگونگی ستیز تفکر آریایی با غیر آریایی، به مسأله ی مشروعیت خود ساخته ی روایت های اسطوره ای در کتاب وضعیت پسامدرن اشاره می کند با این تفاوت که این بار از زاویه ی رژیم

های جمله‌ای به این مسأله می‌نگرد. از نظر وی در روایت سنتی آریایی، فرمانبرداری از ساختاری جمله-ای با رژیم تجویزی ویژه‌ای وجود دارد که به موجب آن یک آریایی، خطاب به آریایی‌های دیگر، داستانی را نقل می‌کند که پیش از این از یک آریایی شنیده و از آنها می‌خواهد تا همین کار را انجام دهند؛ به عبارتی این نقل همیشگی روایت «مستقل از زمان وقوع جمله است» و مردم همواره خود را در قالب جمله در می‌آورند و در آن می‌مانند. (۶۸) نازیسم نیز با اعاده‌ی این ژانر گفتمانی، ضمن تلاش برای جای دادن غرابت و رویداد و ساختار مند نمودن آن، علاوه بر اینکه تفاوت‌های پیوندی را نادیده می‌گیرد، در صدد حذف آنها نیز بر می‌آید؛ از این رو به شیوه‌ای قهرمانانه و اسطوره‌ای به جنگ با دشمنان می‌رود 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 که «مدرنیت را به تباهی می‌کشاند.» (۶۹) لیوتار پس از این بررسی جمله‌شناسانه، رابطه‌ی تخالف، نشانه و تجربه‌ی والا را در قالب ستیز اندیشه‌ی آریایی با اندیشه‌ی یهودی - به مثابه دشمن غیر آریایی - طرح می‌کند. از نظر وی تفکر یهودی، در ژانری گفتمانی ساماندهی شده که «تحت رژیم آریا روی می‌دهد؛<sup>۱</sup> قرار دارد، نازیسم به نابودی رژیمی جمله‌ای کمر می‌بندد که به موجب آن و در گزاره بشنو ای اسرائیل! - بر طبق سنت یهود - مخاطب، هدف است یا به عبارت دیگر «جایی که هویت گوینده (خدا) یا معنا (چیزی که خدا می‌خواهد 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 «علت‌های دوگانه‌ی دلشوره و شگفتی را می‌شناسد» و به عبارتی در آن «غیر ممکن، یک امکان (واقع) است.» (۷۱) اندیشه‌ی یهودی به نوعی احساس شگفتی همراه با تکانه می‌انجامد و همواره ضمن بی-توجهی به تهدید مداوم و همیشگی نیستی، نابودی را نیز در نظر دارد و صرفاً احساس حیرت موجود در تفکر یونانی یا، به گفته‌ی ارسطو،<sup>۲</sup> آپوریا<sup>۳</sup> نیست زیرا بر طبق این اندیشه‌ی رویدادی که تجربه‌ای از امر

<sup>۱</sup> - Is It Happening?

<sup>۲</sup> - Aristotle

<sup>۳</sup> - Aporia

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 می آورد» و سعی در توقف زمانی آن دارد و در مجموع جویای پالایش میراث اندیشه ی یونانی از عناصر غیر یونانی 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<sup>۱</sup> یا وجودشناختی» که اندیشه فلسفی را در بنیادی ترین سطح آن توصیف می کند با مقوله ی والای زیباشناسیک، کمترین وجه اشتراک را دارد؛ (۷۴) بدین خاطر والای یهودی با والای یونانی متفاوت است زیرا نوع اول تجربه ای وجود شناختی است و نوع دوم تجربه ای زیبا شناختی؛ بنابراین نمی توان از گفتمان واحدی برای تجربه ی والایی سخن به میان آورد بلکه حتی برای نزدیکی به والای وجودشناختی باید به زیبایی زدایی دست زد و دیگر نباید به رابطه ی والا با زیبا اندیشید. والای پسامدرن لیوتار میان «اندیشه ی 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 می دارد. (۷۵) واقعه ی آوشویتس، هدف بنیادین کلان روایت نظروزرانه ی مدرنیته یعنی پیشرفت مطلق را به چالش می کشد و در عین حال جنبه ی سلبی کلان روایت رهایی بخش یعنی آزادی از قید حیات و گزینش ناگزیر مرگ با گاز زایکلن بی<sup>۲</sup> را برای زندانیان دربند می نمایاند، وحشت ناشی از آوشویتس در غیاب صیانت نفس، دیگر احساس یک تجربه ی صرف نیست بلکه حقیقت توقف زمان و تجربه ی واقعی مرگ است. مواجهه ی ناممکن با تجربه ی نابودی و احساس وحشت برآمده از آوشویتس، همه ی ژانرهای گفتمانی از ادبیات و فلسفه تا هنر را وا می دارد تا در قالب واکنش هایی متنوع و متناقض، در صدد جمله بندی این رویداد برآیند. به عنوان نمونه فیلم شب و مه<sup>۳</sup> (۱۹۵۶) به کارگردانی آلن رنه<sup>۴</sup>، شاید یکی از

---

<sup>۱</sup> - Ontologic

<sup>۲</sup> - Zyklon B

<sup>۳</sup> - Night and Fog (Nuit et brouillard)

<sup>۴</sup> - Alain Resnais (1922)

بهترین گواه های هنری جهت بررسی متأملانه‌ی رویداد آوشویتس باشد. رنه در این مستند نامتعارف سعی می‌کند تا گوشه‌هایی 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 زائر 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 چهره‌ی 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 رماتیک است سپس راوی با لحنی شاعرانه شروع به توصیف این مناظر طبیعی می‌کند و همزمان با آغاز روایت دوربین نیز به آرامی به حرکت در آمده و بیننده را با فضای بیرونی و درونی مجموعه‌ای از ساختمانهای متروک آشنا می‌کند. ضمن اینکه راوی همچنان به توصیف شاعرانه‌ی خود ادامه می‌دهد و احساسی را در بیننده بر می‌انگیزد که یادآور مواجهه‌ی رماتیک‌های آلمانی با فضاها‌ی نوستالژیک، بکر و باستانی است؛ ناگهان فضای فیلم تغییر می‌کند و تصاویری سیاه و سفید با ریتمی تند، بیننده را به دوران مخوف برآمدن نازی‌ها و جنگ جهانی دوم پرتاب می‌کنند. راوی ضمن حفظ لحن ادبی خود تلاش می‌کند تا پیوستگی همراه با وقفه‌های زمانی بازگشت‌های مکرر به گذشته و اکنون را حفظ کند. بیننده در خلال همین وقفه‌های 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 می‌دهد که نه تنها قادر به تسخیر زمان است بلکه آگاهی ما را نیز به بند خود می‌کشد. رنه دوربینش را در زمان حال با حیرت در میان بقایای کوره‌های آدم‌سوزی 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 ساختمان‌های به ظاهر آرام روی داده اند از جمله اینکه: به سبک‌های معماری مختلف این سازه‌ها اشاره می‌کند، از این سخن می‌گوید که نازیها برای تلطیف مرگ و پنهان نمودن فاجعه از ارکستر

سمفونیک استفاده می کرده‌اند، در اردوگاهها باغ وحش می‌ساختند و در مجموع به هر عملی دست می‌زدند 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 می‌بافتند 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 جلاخان 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 جلاخان 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 تعین این لحظه ناتوانیم. فیلم شب و مه به فقدان 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 فیلم آلن رنه خبر از نوعی ویرانی غیر قابل ارزیابی می‌دهد که به گفته‌ی لیوتار همچون «زلزله ای در تاریخ» است و آنچه که برجای مانده تنها گواهی بر وجود نیروی ویرانگر بیکرانی است. (۷۶) برای تصور این نیروی ویران کننده‌ی عامل انسانی، آلن رنه دو فضای ظاهراً متناقض خلق می کند که هر دو 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 نانسانی<sup>۱</sup> است که لیوتار بعدها

<sup>۱</sup> - Inhuman

به آنها اشاره می‌کند. 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 می‌آید، طوفانی دریایی است که یک کشتی را در کام خود اسیر کرده است. با دقت بیشتر می‌توان دریافت که تقلاهی بردگانی سیاه پوست که به دریا افکنده شده‌اند، بسی هولناک‌تر از این طوفان می‌نماید. ترنر به خوبی تجربه‌ی والای برک را به تصویر کشیده و بیننده را با دیدن صحنه‌ای هولناک که وحشت و فقدان را به تصویر می‌کشد، تحت تأثیر قرار می‌دهد. وی با هم شکستن قوانین بازنمایی صرف، وحشتی را می‌نماید که ناشی از نقش آفرینی دو عامل نانسانسی بر سرنوشت بشر است. بردگان علی‌رغم گرفتار شدن در کام امواج سهمناک دریایی و هجوم کوسه‌ها بر آنان، ناامیدانه به تقلاهی حیات دست می‌زنند و همانند ساکنان اردوگاه آوشویتس در فیلم شب و مه ضمن پذیرش رویداد مرگی دلخراش، به تلاش برای بازگشت به زندگی ولو در شرایطی نانسانسی ادامه می‌دهند. رنه نیز در فیلم خود از سویی به شرایط نانسانسی ایجابی ناشی از ستم سازمان یافته‌ی نازیها اشاره می‌کند که در قالب استفاده از دستاوردهای تکنولوژیک مدرنیته در ساخت اردوگاهها و ابزار و آلات مرگ خود را می‌نماید و از سوی دیگر به موازات این نانسانسی ایجابی، نوعی نیرویی نانسانسی نیز آشکار می‌گردد که نه تنها قربانیان را وادار می‌دارد تا در هولناک‌ترین شرایط به زندگی خود ادامه دهند، بلکه در عین حال خود را با وجود چیزی به نام اتاق گاز، به عنوان مرحله‌ای ناگزیر از زندگی تطبیق دهند. از این رو می‌توان تقلاهی دو نانسانسی در سرنوشت قربانیان آوشویتس را در ابعادی هولناک‌تر، شبیه تقلاهی دو نانسانسی (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 می‌دهد و چنین گواهی را می‌توان همچون تجربه‌ی هنری والایی در نظر گرفت که جلوه‌ای از فروپاشی اهداف کلان روایت‌های نظروزرانه و رهایی بخش را می‌نماید. می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که لیوتار نیز مانند آلن رنه، مواجهه با رویداد را انگیزه‌ای ضروری برای بازاندیشی همیشگی در باره یک واقعه‌ی تاریخی یا فرهنگی می‌پندارد؛ به عبارت دیگر بدون وجود انرژی رویدادی نقش آفرینی عوامل ناسازگاری همچون والای، نشانه و تخالف در هنر و فلسفه ناممکن می‌نماید. انرژی و زمان رویدادی



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 می‌برد و به عوالم جمله‌ای می‌کشد. در این کتاب تخالف در قالب مناظره‌ای لاینحل عمل می‌کند و ضمن اینکه از چارچوب نظام های گفتمانی فراتر می‌رود، همچون عاملی متاستازیک به هرج و مرجی تمام عیار دامن می‌زند و همواره در پیکره‌ی زبان در حال گردش است. تخالف متاستازیک در حین حرکت فضایی ایجاد می‌کند که قلمروی بی‌مالکیت است و در عین حال همواره امکان برآمدن و ایجاد چیزی جدید را گواهی می‌دهد؛ از این رو چنین فضایی تفاوت های موجود میان مراتب گفتمانی، بازیهای زبانی و قیاس‌ناپذیری کنش‌های سیاسی، هنری و اخلاقی را بر جسته می‌کند. فضای ناشی از تخالف در عرصه‌ی سیاست و فرهنگ در فرآیند خلاقیت هنری و اندیشه‌ی متأملانه، به شکل ورطه‌ای ژرف در تجربه‌ی والا در می‌آید. لیوتار در کتاب تخالف برای ایجاد پیوند میان این دو فضای نامتعیین، ابتدا از قوانین پیوند در تشکیل دنیا‌های جمله‌ای آغاز می‌کند و با طرح مسائلی درباره‌ی اعمال رژیم های جمله‌ای، سیطره‌ی رژیم‌گفتاری 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 می‌کند و بر این باور است که تخالف و والا در همین فضای نامتعیین یکدیگر را می‌پوشانند و آنچه موجب اشتراک والا و تخالف می‌گردد وجود مرزهایی زبانی و گفتاری است که به ناگفتنی گواهی می‌دهند. انکار این فضا به منزله‌ی تسلیم شدن به فرآیند مکانیکی نظام و قوانین همیشه مستقر آن و به عبارتی اسارت در دام رژیم تمامیت خواهی و جزم‌اندیشی است. امر والا به فرآیند صدور حکم متأملانه یاری می‌رساند که در حقیقت «گشودن ورطه‌ای میان اجزاء و بخش های (تفکر) به وسیله تحلیل مناظرات لاینحل آنهاست»؛ چنین ورطه‌ای در حقیقت تاریک خانه‌ای از احساسات پیچیده است که به گفته‌ی برک بهجت نام دارد (۷۷) و به نزاع میان قوای اندیشه در فلسفه‌ی کانت یاری می‌رساند و باعث می‌شود که «دو عبارت یا جمله از رژیم‌هایی ناهمگون، تخیل و عقل، در توافق درباره‌ی یک عین» (۷۸) به نتیجه‌ای دست نیابند زیرا تخیل از زبان بازی فرم‌ها سخن می‌گوید و عقل به زبان بی‌صورتی و بی‌کرانی؛ از این رو «تخالف در بطن احساس والا وجود دارد» (۷۹) این

ناکامی در ایجاد مفاهمی 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 می‌نماید و آنها را نیز به دو بازی زبانی و دو عالم جمله‌ای مختلف تبدیل می‌کند و با برجای گذاشتن ردی از خود تناقض بزرگ موجود در مدرنیته را آشکار می‌کند.

### نتیجه

در اندیشه لیوتار والا به معنای عاملی است که تفکر متعارف و تعینی را دچار اختلال می‌کند. بازخوانی اندیشه‌های برک و کانت موجب شد که لیوتار والا را در کنار تخالف و نشانه، فراتر از عرصه‌ی زیبایی‌شناسی به گستره‌های تاریخ، سیاست و اخلاق بکشاند و از این منظر ناکامی تلاش مدرنیته برای کلیت‌سازی را به نمایش بگذارد. از این رو یکی از مهمترین جنبه‌ی امر والا در اندیشه‌های لیوتار، نقش ناسازگار و تبیین‌ناپذیر آن است. وی ضمن بررسی دقیق مفهوم والا در نظریات ایمانوئل کانت، همواره مجذوب نقش آفرینی متناقض‌نمای آن در چارچوب اندیشه، هنر و فرهنگ به طور عام و قالب‌های گفتمانی، ژانر و رژیم‌های جمله‌ای و بازیهای زمانی به طور خاص، بوده است. از نظر لیوتار آنچه موجب ظهور پسامدرنیسم، هنر آوان گارد و آشکارگی رویداد می‌گردد؛ آنچه که گواهی بر وجود تخالف-هاست و در نهایت، چیزی که همواره عاملی متاستازیک و نامرئی است، احساس امر والای بی‌صورتی است که در برابر صورت‌بندی به مقاومت می‌پردازد. حرکت هریک از امور ناسازگار قلمروی بی‌مالکیت را ایجاد می‌کند و در عین حال همواره امکان برآمدن و ایجاد چیزی جدید را گواهی می‌دهد؛ از این رو چنین فضایی تفاوت‌های موجود میان مراتب گفتمانی، بازیهای زبانی و قیاس‌ناپذیری کنش‌های سیاسی، هنری و اخلاقی را بر بسته می‌کند. فضای ناشی از تخالف در عرصه‌ی سیاست و فرهنگ در فرآیند خلاقیت هنری و اندیشه‌ی متأملانه، به شکل ورطه‌ای ژرف در تجربه‌ی والا در می‌آید. آلن رنه در فیلم شب و مه (۱۹۵۶) ضمن پیشدستی بر لیوتار، به وجود حیث رویدادی و نشانه‌ای تخالف آوشویتس گواه می‌دهد که چنین گواهی را می‌توان همچون تجربه‌ی هنری والایی در نظر گرفت که جلوه‌ای از فروپاشی اهداف کلان روایت‌های نظرورزانه و رهایی‌بخش را می‌نماید. لیوتار و رنه به شیوه‌هایی متفاوت، مواجهه‌ی متأملانه با رویداد را انگیزه‌ای ضروری برای بازاندیشی همیشگی در باره

\_\_\_\_\_ بررسی رابطه تجربه امر والای هنری، تخالف و نشانه تاریخی در ... ◇

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

## 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 ملیاس، **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: Routledge, 2006), P. 119.
- ۷- لنگینوس، **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 McEvelley, **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**

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

17- McEvelley, **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: نشر نی، 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 صاعی 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 حداقل 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

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- ملیپاس، 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 Immateriaux 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.

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**

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.