The Quarterly Journal of
PHILOSOPHICAL INVESTIGATIONS
University of Tabriz

Vol. 15/ Issue: 34/ Spring 2021

Lemmata for Philosophizing Art, in the light of Derrida's theory

Heydar Zahedi (corresponding author)
M.A. in philosophy of art, Allameh Tabatabaei' University, Tahran. Iran.
E-mail: hdzahedi@gmail.com

Amir Nasri
Associate Professor of philosophy, Allameh Tabatabaei' University, Tahran. Iran.
E-mail: amir.nasri@gmail.com

Abstract

Some commentators assume the title of the first article of *The Truth in Painting*, Parergon, as "para-ergon" or "beyond the work". But in Derrida's text, "Parergon" is something more than just empty rhetoric. Assert that the atopics of the Parergon are "neither work, nor outside the work, neither inside, nor outside, neither above nor below". He has extracted the word Parergon from the Third critic of Kant. The section "*Lemmes*" is the departure point of Derrida in the book. In this study, we have scrutinised the etymology of the French word "*Lemmes*" and traced its roots in the Indo-European (Persian branch), Hebrew, and Arabic Languages. We investigate what Derrida calls Lemmata of the work, and in fact, are the methods for philosophizing art. The methods which have been limited art in Metaphysical structure of philosophy and redefine it in an original and authentic frame. These Methods include Satirical Lemma of time, Art training Lemma, The encirclement of the circle Lemma and the Third-party or Middle Lemma. Meanwhile, we will do a survey to the concept "abyss", the concept that shows the colliding of the subject and object as one of determining issues in philosophy and specifically after Kant was a crucial concern for defining the notion of subjectivity. Another citation of the abyss (incision, cleft) in Derrida's text is attending to inoperable space of two critics of Kant and also regarding the relation between Kantian Noumenon and Phenomenon.

Keywords: Lemmes, Parergon, abyss, Derrida, *The Truth in Painting*.

Received date: 2020.2.9
Accepted date: 2020.6.16
DOI: 10.22034/jpiut.2020.38148.2507
Journal ISSN (print): 2251-7960 ISSN (online): 2423-4419
Journal Homepage: www.philosophy.tabrizu.ac.ir

1. Introduction

At the beginning of *Speech and Phenomena*, Derrida employs "patient reading" of Husserl's *Logical Investigations* as a blueprint, which in his ideas, would show the germinal structure of the whole of Husserl's thought (Derrida, 1973: 3). In his texts, more than anything else, Derrida engaged himself in reading and digesting other texts, and during this contemplations, he posed his concepts and terms.

2. Parergon

The first of the four articles in *The Truth in Painting* is "Parergon", which itself is divided in four parts. In the following, we focus on this article. In most cases, ornaments in artworks appear concretely and ostensibly. Nonetheless, in his aesthetic system, Kant wants to separate this obvious particle and categorizes that as a supplement or an adjunct margin of artwork. Kant attracts our attention to the form of ornaments in order to reduce the undeniable impact of ornaments or *parerga* in artwork only to its form. In fact, with this method, ornaments have been emptied from any meaning or possible content, which make them more manageable in Kantian system. However, for Derrida, this situation is an aporetic moment.

3. Lemmata

In the first part of the "Parergon" article, Derrida shows there are certain stratgems for manifesting these factitious boundaries, which are presented as solid and consistent. These stratgems or Lemmata not only encircle art inside philosophical hierarchical classifications, but also fundamentally define art.

3.1. Satirical Lemma of time

The first paragraph of "Lemmata" is started with "It's enough [...]". Is it possible that something be enough from the beginning? None of the four articles of Derrida's text is the starting point. We are confronted with a circle of circles. Following, the text continues "It is enough to say: abyss and satire of the abyss". A paradoxical position that avoids being placed in any situation. Derrida highlights prepositions like "with" and "without" not only for their Lexorcism but also to underscore their time-binding properties. He emphasizes the importance of destabilizing the vulgar concept of time and thinks that it is a prerequisite for destroying traditional ontology.

3.2. Art training Lemma

Traditionally, art institutes and their curricular begin with the semantic analysis of the title (Lemma). A word or concept that can legitimate its discourse, only by obtaining its legitimation from that discourse. From Derrida's viewpoint, the two texts (*Lectures on Aesthetics* and *Origin of the Works of Art*) remain inside the cycle, which they sketched. This cycle is what limits art history intensively.

3.3. The encirclement of the circle Lemma

Derrida says that the outsider position of title and all the designations of an artwork are not without impact on it, because title plays its role determinedly inside the artwork. Derrida named his discourse about art "cycle and abyss". The discourse that its scene has been stolen and devoured by the abyss. Art is a production of mind, which in the Hegelian system should be come back in a cycle to consciousness and cognisance. It

does seem mind always demands itself and returns to itself. Notwithstanding, art is one of the cycles in the great cycles of *Geist*. "This visitor can be called *Gast*, or ghost, guest or *Gespenst*" (Derrida, 1987: 26). The hidden truth in this system is that art is studied from the point of view of its end, which means that "Its pastness is its truth" (Derrida, 1987: 26).

3.4. The Third-party or Middle Lemma

"Artist and work *are*, each in themselves and in their mutual relations, through a third, namely through art, which is the first from which artist and artwork have their name" (Heidegger, 2006: 1). Art is a mere word. Interrogating art should be done in the place that the art is being represented. As long as there is no pre-comprehension for the essence of art, how artworks can be recognized? This seemingly hermeneutic circle is just a logical form for a vicious circle. It does not seem that the raised questions in this formal hermeneutic circle are searching for an escape from this cycle. Here, the third term, the middle and encompassing part, is something that secures entering to the hermeneutic circle or speculative dialectic. From Derrida's view, art plays its role in this cycle. Indeed, whenever philosophy defines art and encircles it in an ontological encyclopedia, it might assign art as a medium. It is clear that between two opposite parts, the third one can approach and cooperate with either side. But the very thing that brings about the belief in mediacy of the third term, can also prevent its rejoining to each of the poles.

4. Conclusion

Derrida regards the abyss as a preliminary for all human products and reflections. He points out that trying to avoid or retreat from this abyss can only be possible by using idioms and metaphors. However, metaphysicians' solution is forging the abyss, instead of passing it. For instance, for encountering the abyss between art and non-art (parergon), metaphysic, in place of bridging, injects the pure art and replaces it with art and then deducts a logic between the pure art and parergon. This apparently greater logic goes nowhere. In fact, preventing this falsification is the main reason for Derrida to write Parergon article in *The Truth in Painting*.

References

- Derrida, Jacques (1973) *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. (David B. Allison and Newton Garver, Trans.) Evanston: Northwestern University Press.
- Derrida, Jacques (1982) *Margins of philosophy*. (Alan Bass, Trans. with Additional Notes). Chicago: The University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques (1987) *The Truth in Painting*. (Geoff Bennington & Ian Macleod, Trans.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Heidegger, Martin (2006) *The Origin of the Work of Art*. Trans. R. Berkowitz & P. Nonet. Unpublished manuscript. Retrieved April 17, 2021, from: https://www.academia.edu/2083177/The_Origin_of_the_Work_of_Art_by_Martin_Heidegger
- Kant, Immanuel (2013) *Naghd Ghove-ye Hokm* [Critique of Pure Reason]. Trans. A. K. Rashinian. 7th publication, Tehran: Nashre Ney Publications. (in Persian)

مجله علمی *پژوهش‌های فلسفی* دانشگاه تبریز
سال ۱۵/ شماره ۳٤/ بهار ۱٤۰۰

لِم‌های فلسفی ساختن هنر از منظر دریدا

حیدر زاهدی (نویسنده مسئول)
دانش آموخته کارشناسی ارشد فلسفه هنر، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.
hdzahedi@gmail.com

امیر نصری
دانشیار گروه فلسفه، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.
amir.nasri@gmail.com

چکیده

نخستین مقاله کتاب *حقیقت در نقاشی*، «پارارگون/Parergon»، را بعضی به «پیرامون کار» و یا «پیراکار» ترجمه کرده‌اند. اما «پارارگون» برای دریدا چیزی بیش از معنای لغوی صرف است. در بیان بی‌مأواییِ پارارگون، دریدا آن‌را «نه کار و نه بیرون از کار» می‌داند، «پارارگون نه در درونْ جایی دارد و نه در بیرونْ، نه در ماورأ و نه در مادون قرارگرفته است». دریدا این واژه را از *تقد سوم* برگرفته است. فصل «Lemmes» نقطه عزیمت دریدا در این کتاب است. در این مقاله، کلیدواژه «لِم» (فوت‌وفن، شگرد) را معادل کلیدواژه فرانسوی «Lemmes» قرار داده‌ایم و آن‌چه دریدا لم‌های کار می‌خواند، که فی‌الواقع روش‌هایی برای فلسفی ساختن هنر هستند، را بررسی کرده‌ایم. روش‌هایی که هنر را در ساختار متافیزیکیِ فلسفه محدود ساخته‌اند و آن‌را در حالتی اولیه و راستین تعریف می‌کنند. این روش‌ها شامل: لم هجوآمیزِ زمان، لم آموزه‌های هنر، لم حلقه‌های مدور و لم سوم یا میانی است. در این حین به مفهوم «مغاک» خواهیم پرداخت. مفهومی که نشانگر برخورد ذهن و عین (سوژه و ابژه) به عنوان یکی از مسائل تعیین‌کننده فلسفه است و خاصه پس از کانت دغدغه‌ای جدی برای تعریف سوبژکتیویته بوده است. از دیگر ارجاعات مغاک (شکاف، خلیج) در متن دریدا، اشاره به فاصله پرنشدنی دو نقد نخست کانت، و افزون بر آن رابطه نومن و فنومن است.

کلیدواژه‌ها: لم‌ها، پارارگون، مغاک، دریدا، *حقیقت در نقاشی*.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۳/۲۷

۱. مقدمه

دریدا در آغازِ کتاب *آوا و پدیدار*[۱] «خوانش صبورانه» متن کتاب *پژوهش‌های منطقی*[۲] هوسرل را راه‌گشای کار خود می‌داند، کاری که به زعم او ساختارهای بنیادین کل نظام فکری هوسرل را برملا می‌کند(Derrida, 1973: 3). او در کتاب‌هایش بیش از هرچیز به خواندن و مصرف متن‌ها پرداخته است و در جریان همین خواندن است که مفاهیم و اصطلاحات خود را وضع کرده است. دریدا هیچ‌کدام از اصطلاح‌هایش را به تنهایی شکل نداده، بلکه همه آن‌ها را در نسبت با متون فلسفی دیگر ساخته است. دریدا متن هیچ فیلسوفی را به سادگی نپذیرفته، در عین حال هیچ متن فلسفی را هم کنار نگذاشته است. او فلسفه خود را با واسازی متون پیش از خود بنا نهاده است.

> «بی‌شک نوشته‌های دریدا را می‌توان جوششی انقلابی دانست که از درون سازمان آموزش آکادمی فرانسه فوران کرده است. نوشته‌هایی که از طرفی غرقه در سنت روش‌شناسی فلسفی هستند و از طرفی دیگر می‌خواهند نشان دهند که این نگرشِ روش‌شناسانه سنتی موجب از دست رفتن آن‌چه مهم است می‌شود.»(Direk, 2014: 1)

فی‌الواقع از منظر دریدا روش‌شناسی سنتی فلسفه که از ساختار متافیزیکی آن منتج شده است، قادر نیست به مسائل مهم خود رسیدگی کند. با این حال دریدا می‌داند که نمی‌توان با تخریب این ساختار متافیزیکی از آن فارغ شد و لذا واسازی را مبنای کار خود قرار داده است.

در نوشتار حاضر، ما نیز هم‌چون دریدا، به خواندن و مداقه بر متون، خاصه بر متن خود دریدا، *حقیقت در نقاشی*[۳]، خواهیم پرداخت؛ خوانشی که امید است منجر به واگشایی متن و مفاهیم او شود. کتاب *حقیقت در نقاشی* حاوی چهار مقاله و نخستین مقاله آن «پارارگون/Parergon» است که خود مجدداً دارای چهار فصل است. ما در ادامه بر همین مقاله متمرکز خواهیم شد و از آن‌رو که پاشنه مطلب دریدا بر نقطه‌ای مهجور از *نقد سوم* کانتی استوار شده است معهذا ما نیز با امعان بر *نقد قوه حکم* بر متن دریدا مداقه خواهیم کرد.

۲. پارارگون

گویی مفهوم «حقیقت در نقاشی» و متعاقب آن مفهوم «پارارگون» می‌خواهند خود را قطعاتی منفصل و در عین حال متصل نشان دهند که به رغم فقدان وحدت و یگانگی، هم‌چون دایره‌ای بدون آغازگاه و انجام، هر یک با خود و به دور خود در گردش هستند.

فصل نخست از چهارگانه «Parergon» که خود نخستین مقاله کتاب است، «Lemmes» نام دارد، واژه‌ای مجازگونه که از نمایان کردن تمامی خود و هویدا کردن ردپای خویش سر باز می‌زند. اما فصل دوم مقاله «Parergon»، «Le parergon» نام دارد که قصد مَعْرفه‌سازی یا ایضاح کل مقاله را دارد. معنای لغوی «پارارگون» را با تقسیم آن به «par-» و «ergon-» می‌توان به «پیرامون کار» و یا حتی «پیراکار» برگرداند. با این‌حال برای دریدا «پارارگون» چیزی بیش از معنای لغوی آن است و همان‌طور که خود او اشاره می‌کند: «در بیان بی‌مأواییِ پارارگون همین بس که: پارارگون نه کار[۴] است و نه بیرون از کار، نه در درونْ جایی دارد و نه در بیرونْ، نه در ماورأ و نه در مادون قرارگرفته است.»(Derrida, 1987: 9)

دریدا این واژه را از *نقد سوم* کانت برگرفته است. کانت، در دقیقه سومِ نقد قوه حکم زیباشناختی، احکام ذوقی را برحسب نسبت غایاتشان بررسی کرده است. او در بند ۱۴ می‌نویسد:

> «حتی چیزی که آرایه[۵] (زینت/Parerga) نامیده می‌شود، یعنی چیزی که به نحو ذاتی به تصور تامه عین به مثابه جزء متشکله آن تعلق نداشته باشد بلکه فقط به نحو بیرونی به مثابه ضمیمه‌ای برای آن محسوب می‌شود و بر رضایت ذوق اضافه می‌کند، این کار را فقط به کمک صورتش انجام می‌دهد، نظیر قاب تابلوهای نقاشی یا تن‌پوش پیکره‌ها یا ستون‌های اطراف بناهای مجلل.»(کانت، ۱۳۹۲: ۱۳۰)

کانت در این‌جا اشاره می‌کند که زینت(parerga)، ضمیمه‌ای بر اثر هنری، اما جدا از تمامیت بازنمایی ابژکتیو آن است و لذا تنها می‌تواند نسبتی بیرونی با اثر هنری داشته باشد. در عین حال کانت مصرّ است که تأثیرات زینت نیز تنها از طریق فرم و صورتش بر شیء اعمال می‌گردد، یعنی زینت تنها با کمک فرم خود رضایت‌مندی ذوقی را نسبت به شیء افزون می‌کند. با این حال، کانت می‌نویسد:

> «اما اگر آرایه عبارت از صورت زیبا نباشد و اگر مانند قابی طلایی صرفاً برای سفارش و توصیه تابلو به کمک جذابیت خود به کار رود در این صورت زیور[۶] نامیده می‌شود و به زیبایی اصیل لطمه می‌زند.»(کانت، ۱۳۹۲: ۱۳۱)

می‌بینیم که کانت به جنبه‌های مضرّ این ضمیمه خطرناک نیز اشاره می‌کند. با این‌که تعیین مرز بین فرم زیبا و جذابیت بسیار غیرعملی می‌نماید، ولی مشخص است که زینت یا «Parerga» تا چه حد برای کانت دردسرساز بوده است. زینت در اثر هنری در بیشتر موارد به شکلی کاملاً انضمامی و نمایان ظهور می‌کند. کانت در مثال‌هایش به «قاب» تابلوهای نقاشی، «تن‌پوش» پیکره‌ها و «ستون»های اطراف بناهای مجلل اشاره می‌کند. زینت گاهی به جهت کاربردش، که به نظر می‌رسد اثری جلب‌کننده برای کار هنری داشته باشد، حتی نمایان‌تر و مشهودتر از دیگر بخش‌های اثر هنری است. حال کانت، به علت نظام زیباشناختی‌اش، می‌خواهد این مشهودترین بخش اثر هنری را از آن جدا و در ضمن آن را هم‌چون ضمیمه‌ای، یا حاشیه‌ای اضافه‌شده به اثر هنری قلمداد کند. اما با این‌حال نمی‌توان تأثیر و موجودیت زینت را به کلی منکر شد، پس به ناچار کانت به فرم زینت توجه کرده تا تأثیر لااقتضای زینت یا «Parerga» را بر اثر هنری به فرم و صورت آن احاله کند. فی‌الواقع با این روش زینت از هر محتوا یا معنای احتمالی تهی و معذلک حذف‌ناپذیری و دردسرساز بودنش تا حدی به مسیری قابل تحمل برای نظام کانتی هدایت می‌شود. اما این موقعیت از منظر دریدا موقعیتی «معضل‌وار»[۷] است.

دریدا برای واسازی نظام کانتی همین نقطه «معضل‌وار» را که در نگاه نخست تنها مطلبی حاشیه‌ای در *نقد سوم* کانت است مطمح نظر قرار می‌دهد. حتی می‌توان «پارارگون» را حاشیه‌ای بر حاشیه نظام کانتی دانست، چرا که اصولاً *نقد سوم* نیز حاشیه‌ای بر نظام کانتی است؛ «عنصر سوم»، عنصری فرعی که نقشی واسطه‌ای یا «میانی» برای ارتباط بخش‌های اصلی نظام کانتی دارد. این حاشیه‌ها برای دریدا بی‌اهمیت نیستند، بلکه نتیجه عمل مرزهایی متعین و نظامی هستند که از بیرون وارد ساختارها شده و عمل می‌کند، اما به نقش خود معترف نیست. مرزهایی غیرطبیعی که می‌خواهند طبیعی قلمداد شوند. اما دریدا فیلسوفی مرزنشین است و به این مرزها که تعیین‌کننده نظام ساختارها هستند علاقه‌مند است. فی‌الواقع دریدا می‌خواهد با واسازی این مرزها، ساختگی بودن آن‌ها را برملا کند. دریدا در فصل نخست مقاله «پارارگون» نشان می‌دهد که شگردهایی در کار است تا این مرزهای ساختگی، محکم و پابرجا نشان داده شوند. شگردها یا لم‌هایی که نه‌تنها هنر را در مرزهایی فلسفی محاط می‌کنند، بلکه اساساً آن را تعریف می‌کنند.

۳. لم‌های کار

عنوان فرانسویِ «Lemmes»، حالت جمع کلمه «Lemma»، به معنای «اصل موضوع»، «عنوان»، «خلاصه کتاب»، «مقدمه موضوع»، «صغرای قیاس منطقی» یا «کبرای قیاس منطقی» است(Lemma, 2019a, 2019b, n.d.). ریشه این کلمه در زبان لاتین «Lemma» است که خود از کلمه یونانی «Lêmma» منشأ گرفته است. «Lemmes» را می‌توان نقطه عزیمت دریدا دانست، گرچه در حلقه‌ای که دریدا به هم بافته نقطه آغازی وجود ندارد و این مطلب در خط آغاز این فصل، «بسنده است [...]»، نیز خود را نشان می‌دهد.

فصل «Lemmes» (ترجمه انگلیسی آن، «Lemmata»، انتخاب بنینگتون[۸] و مکلود[۹] است) پیش از این‌که در کتاب *حقیقت در نقاشی* در سال ۱۹۷۸ میلادی به عنوان فصل نخست از مقاله نخست آورده شود، خود به تنهایی و به شکلی خلاصه‌تر در سال ۱۹۷۴ میلادی با همین عنوان در مجله دیگْرَف[۱۰] چاپ شده بود. این کلمه در ریاضیات به قضیه‌ای اشاره دارد که برای اثبات قضیه پس از خود استفاده می‌شود و در ادبیات به عبارت یا موضوعِ یک ترکیب ادبی اطلاق می‌شود که در جایگاه نام یا عنوان مفروض است. هم‌چنین به علامت افزوده شده به یک تصویر نیز اطلاق می‌شود. اما از آن‌جا که این کلمه اصالتی هندواروپایی دارد، ردپای آن در زبان فارسی، در واژه «لمّ» وجود دارد. این کلمه در فارسی به معنای «حیله»، «فن»، «تردستی»، «رمز»، «شگرد»، «فوت‌وفن»، «قلق»، «چرایی»، «راه و روش کار»، «سرِّ پیشه‌ای» و «رازِ صنعتی» است(لم، ۲۵۳۷، ۱۳۷۷، ۱۳۸۵). در نگاه نخست به نظر می‌رسد واژه «Lemmes» فرانسوی کار خود را هم‌چون عنوانی برای فصل نخست از مقاله پارارگون انجام داده باشد. اما هنوز «پس‌مانده»[۱۱]هایی از این کلمه باقی مانده است.

در زبان عبری «lemmata» معنایی کاملاً متفاوت دارد:

> «استفاده روزمره lemmata به شکل حرف قید در زبان عبری به معنای «زیر، در زیر، پایین»[۱۲] است. موضوع استفاده عبری کلمه به نسبت یونانی آن سر به ته و وارونه است. بیان lemmata به معنای یافتن راهی برای گفتن مقاصد است.»(Barzilai, 1990: 3)

جالب آن‌که پس‌مانده‌ای از این معنای عبری واژه «lemmata» که با شکل مفرد آن «lemma» مرتبط است در زبان عربی نیز باقی مانده است. «لَمَّا» و «لَمْ» حرف جزم هستند و معنای فعل مضارع را به ماضی قلب می‌کنند. «لَمْ»، قید نفیِ گذشته است و با همزه استفهامْ قبل از آن (أ لَمْ) معنای تقریر و توبیخ را می‌رساند. اما نفی «لَمَّا» تا زمان حال ادامه دارد(لَمَّا، ۲۰۱۹). این ردپای مهم در زبان عربی معنای منفی‌سازِ ریشه عبری خود را حفظ کرده است.

پس از این بررسی، معنای مجازگونه عنوان دریدا روشن‌تر می‌شود. گویی دریدا می‌خواسته به وارونه اصل موضوع یا عنوانی سر به ته و منفی اشاره کند. با توجه به ادعای نخستین دریدا در به هم بافته بودن و نظام حلقوی بین مقالات کتاب و هم‌چنین فصل‌های آن، مفهوم و نوع قرارگیری فصل «Lemmes» بیشتر روشن می‌شود؛ گرچه نباید انتظار داشت یک متن، خاصه متن دریدا، همه داشته‌ها و ردپاهایش را آشکار کند. عنوان، برای دریدا مسئله‌ای دچار معضل[۱۳] است و او این معضل را در عنوان فصل نخست از مقاله نخستِ *حقیقت در نقاشی* مستتر کرده است.

دریدا همیشه و خاصه در *حقیقت در نقاشی*، به ترکیب نوشتار با نشانه‌های سجاوندی و علامات تصویری گرایش بسیار دارد. هر یک از چهار مقاله این کتاب نوعی از این ترکیب را در پیش‌گرفته‌اند و در این میان مقاله پارارگون در تمام چهار فصل خود با نوعی کادرهای خالی درآمیخته است. این کادرها می‌توانند با هر تصویر

دل‌خواهی پُر شوند و گویی دریدا تمام چهار فصلِ «Parergon»، از جمله «Lemmes»، را تنها بر حاشیه قاب‌های خالی، پارارگون، نوشته است. مع‌هذا با توجه به همین کادرهای خالی، نوشتار دریدا را شماره‌گذاری کرده و هر قطعه از نوشتار دریدا را که در بین این کادرهای خالی قرار گرفته است یک بند می‌نامیم. بنابراین اشاره به شماره بند در نوشتار ما به این تقسیم‌بندی ارجاع دارد. افزون بر این، از آن‌جا که دریدا در مقاله‌اش شکل خاصی از صفحه‌بندی را اعمال کرده، و البته خواسته از این طریق نوعی افاده معنا را در نوشتار خود دخیل کند، ما نیز به تبع او سعی در رعایت این شکل صفحه‌بندی کرده‌ایم. لذا فواصلِ در میان یا در آغاز بعضی جملات به این وجه هستند.

در این نوشتار آن‌چه دریدا لم‌های کار می‌خواند، و فی‌الواقع روش‌هایی برای فلسفی ساختن هنر هستند، را به چهار دسته منقسم ساخته و مورد بررسی قرار داده‌ایم.

۳. ۱. لم هجوآمیزِ زمان

«[بند ۱]
بسنده[۱۴] است گفتن این: مغاک و هجونامه‌ای بر مغاک

[بند ۲]
شروع و پایان با یک «این کافی[۱۵] است» ارتباطی با کافی بودن[۱۶] یا کفایتِ خودکفا[۱۷] ندارد، هم‌چنین ارتباطی با رضایت‌مندی[۱۸] ندارد. در ادامه بیشتر بر این عبارت غیرقابل‌ترجمه توجه می‌کنیم، «با» در عبارت «ارتباطی [...] ندارد». در نهایت، اگر امکان‌پذیر باشد، نوشتنْ بدون این «با»، نه با «بدون»، بلکه بدون «با»، حتی یک نفر در نهایت نخواهد توانست. گشودن با Satis، بسندگی (درون و بیرون، بالا و پایین، چپ و راست)، هجو و نمایشی طنزآمیز (farce) در مرز زیاده‌روی»(Derrida, 1987: 17).

نخستین بندهای «Lemmes» چنین آغاز می‌شوند، با شبه جمله «بسنده است [...]». آیا امکان دارد چیزی از آغاز بسنده باشد؟ این خط نخست از فصل نخست از مقاله نخستِ *حقیقت در نقاشی* است. جمله‌ای که تنها گویای آن است که متن دریدا در این چهار مقاله آغازی ندارد و ما با یک حلقه به هم بافته روبرو هستیم. اما در ادامه می‌خوانیم که گفتن از مغاک و هجونامه‌ای بر آن بسنده است. موضعی متناقض‌نما که از قرار گرفتن در هر موقعیتی سر باز می‌زند. این‌چنین بند نخست «Lemmes» تمام می‌شود، در واقع بدون این‌که شروع شده باشد.

اما برای دریدا پیش رفتن، چرخیدن به گذشته است و او در بند دوم دوباره به تفسیر بند نخست خویش می‌پردازد. به‌راستی ما با معمایی روبرو هستیم، او در بند نخست به ما گفته بسنده است ولی در بند دوم می‌گوید بیان عبارتِ «کافی است»، خود وافیِ «کفایت» نیست. در این‌جا باید به واژه لاتینِ «satis» توجه کنیم. پس‌وندی که در آغاز کلمه «satisfaction» موجود است و هم‌چنین ریشه کلمه «assez» در فرانسه است، کلمه‌ای که در خط نخست متن دریدا دیده می‌شود.

دریدا در اواخر دهه ۱۹۵۰ میلادی به خواندن جیمز جویس[۱۹] پرداخته و شوق ادبی او به واسطه برخورد با این نویسنده شهیر ایرلندی بالیدن گرفت. در نتیجه برخی از بازی‌های زبانی و نوشتاری دریدا به روش «واژافسایی»[۲۰] جویسی و «دیپ‌افزایی»[۲۱] شرقی شباهت دارد.[۲۲] نگاهی به کلماتی نظیر فارماکون[۲۳]، مکمل[۲۴]، گرام[۲۵]، گرامه[۲۶]، فاصله‌گذاری[۲۷] و شکاف[۲۸] در متن دریدا نشان‌دهنده این موضوع است. حالا وقتی می‌بینیم ریشه «satisfaction» در زبان فرانسه و انگلیسی، «satisfacere» در لاتین باستان به معنای «کفاره دادن»،

«جبران کردن» و هم‌چنین «راضی» و «خوشحال» است(Satisfaction, 2019)، و دریدا در دو بند آغازین کتابش کلمات «satire» و «farce» را که هر دو معنایی از طنز، هجو و نمایش طنزآمیز دارند به‌کار گرفته است می‌توانیم دریابیم که رضایت و رضایت‌مندی تا چه حد برای دریدا مضحک و در عین حال ناممکن است. از دانستن لم‌ها نمی‌توان و نباید راضی بود. به عکسِ آن‌چه به نظر می‌رسد، آن‌ها بسنده نیستند و از پس هیچ کاری بر نمی‌آیند؛ چرا که تنها به کمک ارتباطی متافیزیکی با معنایی دیگر، نظیر بسندگی، کفایت و رضایت، می‌توانند کارا به نظر بیایند. دریدا «تفاوت»ها را در متن خود فریاد می‌کند و بدون ایجاد تضاد، آن‌ها را بررسی می‌کند.

اما تاکید دریدا بر حروف ربطی نظیر «با» و «بدون» علاوه بر جنبه‌های واژ–افسایانه‌اش مطلب بسیار مهم دیگری را هم در بر دارد و آن زمان است. فی‌الواقع یکی از وظایف مهم حروف ربط برقراری نسبت‌های زمانی و برپا داشتن ساختارهای زمانی در نوشتار است. دریدا در مقاله «جوهر و گرامه، یادداشتی بر یادداشتی از هستی و زمان»[۲۹] که در کتاب *حواشی فلسفه* گنجانده است بر ضرورت متزلزل ساختنِ مفهوم عوامانه زمان تأکید می‌کند و این‌را پیش‌نیازی برای انهدام هستی‌شناسی کلاسیک می‌داند:

> «بنابراین هستی‌شناسی سنتی تنها با تکرار و بازپرسی مناسبتش با مسئله زمان قابل انهدام خواهد بود. تعیّن مشخص زمان از چه راهی است که به‌طور ضمنی معنای هستی در تاریخ فلسفه را تعیین و تابع خود ساخته است؟ هایدگر این پرسش را در شش بخش *هستی و زمان* مطرح ساخته است. او این [پرسش] را تنها بر اساس آن‌چه در نظر دارد، به شکل یک نشانه، مطرح می‌سازد؛ در یک نقطه مرجع، یک "رخداد بیرونی"[۳۰]» (Derrida, 1982: 31)

هایدگر نیز در *هستی و زمان*[۳۱]، هگل را به داشتن چنین نگاه عوامانه‌ای از زمان متهم کرده بود و حتی می‌توان هگل را نیز، از منظری دیگر، در پی واژگون کردن همین نگاه عوامانه دانست. با این حال دریدا در *حقیقت در نقاشی*، نوشته خود در مقاله فوق‌الذکر را شرحی بر جابه‌جایی محور و پاشنه حروف ربط می‌داند. این‌که همیشه باید در جستجوی قفل و هم‌چنین کلید کوچکی برای آن بود. این‌که اشتیاقی در نوشتن «به دیگری» وجود دارد. دریدا از طریق رخنه کردن در همین حروف ربط است که تقابل‌های کلاسیک را واژگون می‌سازد و نظامی بی‌نظام را پی می‌افکند. بنیان و اساس حروف ربط بر پایه‌های زمان است و فی‌الواقع این ارتباطی زمانی است که موجب کارکرد حروف ربط می‌شود. معهذا واسازی زمان، به نوعی واسازی حروف ربط است و در نتیجه به واسازی مسئله تقابل و تفاوت می‌انجامد.

این تقابل و تفاوت بوسیله مرزها ساخته می‌شوند و هم‌چنین به واسطه تأکید بر پاره‌ای از این مرزها و نادیده‌گرفتن پاره‌ای دیگر از مرزها است که بخشی از این تقابل‌ها پذیرفتنی و غیرقابل عبور می‌شوند. برای مثال مرز درون و بیرون یک تابلو به کمک قابی تولید می‌شود که از منظر کانت اگر زیور و مزاحمِ زیبایی اصیل نباشد زینت است؛ یعنی «پارارگون»، یعنی افزوده‌ای به کار هنریِ اصیل. حروف ربط در این صورت در حکم لولاهای این قاب هستند و هم‌چون زوایایی عمل می‌کنند که موجب پیوند قاب می‌شوند. با واسازی حروف ربط و در ادامه مرزِ برساخته قاب، عنوان یا اصل موضوع چه خواهد بود؟ هنر بدون مرزهایش عنوان نادرست و حتی مضحکی برای این وضعیت است. از طرفی اگر عنوان ما «پارارگون» باشد چه؟ آیا می‌توان نظامِ به اصطلاح اصیل هنر را به افزوده‌ای با هویت فاقد لزوم فروکاست؟ وضعیت سهل، یا بهتر بگوییم ساده‌سازی شده‌ی، هنر با واسازی فوق‌الذکر به وضعیتی هجوآمیز بدل می‌شود.

بحث در حواشی هنر و واسازی هنرهای زیبا باید بتواند هنر را از مرزهایش، تعیّن تاریخی و فلسفه محصور در این تاریخ خارج کند. فی‌الواقع پرسش بنیادی نحوه تعیّن یافتن هنر و پرسش‌های مربوط به مرزهای آن در رژیم فلسفی است. به گمان دریدا برای بررسی چگونگی تعریف و مرزبندی هنر، تنها نباید به تاریخ فلسفه بسنده کرد. *دایرةالمعارفِ* هگل[۳۲] یا *درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی*[۳۳] نمونه‌های مهمی از این تاریخ فلسفه یا منطقی به ظاهر والاتر هستند. اما هگل در بخشی از همین *دایرةالمعارف* خود با دقت بسیار به طرح یک نظام آموزشی برای تدریس پرداخته تا چرخه انتقال دانش به شکلی درست جریان یابد. بنابراین در راه بررسی این نظام تقسیم‌بندی و مرزهای هنر و غیرهنر ، از توجه به مسئله آموزش و خاصه آموزش فلسفی نمی‌توان فارغ بود.

معذلک چگونگی تکرار جریان‌های آموزشی که به بازتولید نظام حاکم می‌انجامند اهمیت فراوان دارد. فی‌الواقع واسازی دریدا با ساختاری سخت و محکم مواجه است که نهادها و شیوه رفتار آن‌ها را در بر گرفته و تنها در گفتمان یا دلالت‌های بازنمایی آن نهفته نیست؛ «[ساختاری] که همیشه متمایز از تحلیل یا نقد [صرف] است»(Derrida, 1987: 19)، و به‌گونه‌ای مستقل عمل می‌کند.

۳. ۲. لم آموزه‌های هنر

نظام فلسفی همیشه با ایجاد تمایز بین درون و بیرون عمل می‌کند، گرچه قائل شدن به چنین تمایزی از دید دریدا اصولاً اشتباه و بی‌جاست، اما برای آن‌که واسازی بتواند مرتبط با موضوع عمل کند، باید به قدر ممکن در جایی که «درون» نظام فلسفی شمرده می‌شود عمل کند و به شرایط نهادی و وجوه آموزشی آن رخنه کند. تا آن‌جا که مفهومِ نهاد، خودْ موضوعِ عملِ واسازی قرار گیرد.

نهادهای هنری و بالتبع گفتمان‌های مطروحه در آن‌ها به‌طور سنتی با ارائه تحلیل معناییِ عنوان خود (اصلِ موضوع/Lemma) آغاز به‌کار می‌کنند. کلمه یا مفهومی در جایگاه عنوان که اعتبار و مشروعیت کلِ گفتمان را برقرار می‌کند، اما خودْ اعتبار و مشروعیتش را از همان گفتمان می‌گیرد. پس سؤال آغازین این می‌تواند باشد که «هنر چیست؟» و پس از آن: «هنر از کجا آمده است؟»، «سرآغاز و خاستگاه هنر چیست؟»، ولی از این پرسش‌ها چنین بر می‌آید که ما درباره آن‌چه از کلمه هنر می‌فهمیم توافقی داشته باشیم، بنابراین باید پرسید: «خاستگاه معنای «هنر» چیست؟»، برای این پرسش‌ها سرنخِ راهنمای ما همیشه وجود «کار» یا «کار هنری» خواهد بود. در این‌جا مفهوم سرنخ درست متضادِ سرنخ و ردپایی است که دریدا می‌خواهد بپروراند. هگل *درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی* را چنین آغاز می‌کند که ما در برابر خود چیزی جز یک بازنمایی نداریم که به آن کار هنری اطلاق می‌شود. این بازنمایی می‌تواند ما را به نقطه‌ای مناسب برای عزیمت راهبری کند. بنابراین پرسشی که پی‌آمد این گفته است این خواهد بود که «سرآغاز کار هنری چیست؟» و همان‌طور که روشن است همین پرسش، بدل به عنوانی برای هایدگر شده است.

دریدا برای واسازی آن‌چه در پیش دارد لدی‌الاقتضاء به سراغ هگل و *درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی* می‌رود. اما او هرگز شبیه به هایدگر به این متن نپرداخته است، چرا که او پرسشی از این دست که هایدگر مطرح ساخته را آلوده می‌داند. به بیان دیگر پیش‌فرض‌های این پرسش نظامی به شدت متعین می‌سازند که ترکیبی از حالات مختلف پاسخ را تعیین می‌کند. هایدگر از آغاز محدوده‌ای به نام هنر را پذیرفته و در ادامه به مسئله منشأ و سرآغاز اشاره کرده است. سرآغازی به معنای «ریشه»[۳۴]، یعنی او به دنبال حقیقتی یگانه و برهنه است که کافی است آن‌را در طول تاریخ کشف کنیم. تنها باید از حقیقت مستتر، کشف حجاب کرد تا بدل به همان «حقیقتِ نامستور»[۳۵] هایدگر شود.

این ادعا قابل طرح است که تاریخ با مغایرت‌ها روبروست و نوسانی بین موضوعاتِ مشخصاً ناکامل است. این ادعای اصلی هگل است و اندیشه دیالکتیک تاریخی او را می‌سازد. هگل به صورت‌های مختلف و موسّع این اندیشه را شرح داده است. این‌که هر دو طرف (تز و آنتی‌تز) سرآخر با هم جمع می‌شوند و سنتزی، تحت منطقی مشترک، قرار می‌گیرد. در نظر گرفتن هنر هم‌چون تاریخ بسیار ساده می‌نماید، اما دریدا این اندیشه را نمی‌پذیرد و در پی نشان دادن این مهم است که مفهوم «تاریخ» در این برهم‌کنش از عبارتی به عبارت دیگر دگرگون شده است. از نظر او کاری که باید در هر بحثی با موضوع هنر انجام شود، نشان دادن این دگرگونی و تبدل معنایی و نبود محور ثابتی برای مفهوم تاریخ است.

به علاوه، تضاد مفهومی بین معنا، به عنوان محتوای درونی اثر، و فرم هنری که در ادوار تاریخی دگرگون شده، همیشه برای فهم هنر به کار گرفته شده است. با وجود تنوع تاریخیِ مشهود فرم‌های هنری، مفهوم هنر و کلماتی که در زبان یونانی، لاتین، آلمانی و غیره به آن ارجاع داشته‌اند هم‌چنان همگی به «هنر» ترجمه شده‌اند. این‌که چرا پیشینه هنر را چنین باید بیان کرد و اصولاً چرا وقتی صحبت از گذشته هنر می‌شود چنین فهرستی برای آن در نظر می‌گیریم خود جای پرسش دارد و بسیار مسئله‌ساز[۳۶] است. «اگر چنین گستره عامی برای هنر در نظر بگیریم، دنباله‌ای از تضادها نمایان می‌شود؛ نظیر {معنا/فرم}، {درون/بیرون}، {محتوا/ظرف}، {مدلول/دال}، {بازنمایی‌شده/بازنمایی‌کننده} و غیره. این دقیقاً همان موضوعی است که تفسیر سنتی از کار هنری را ساختاربندی می‌کند.»(Derrida, 1987: 22)

هنر در وجه عام خود ابژه‌ای است که کسی ادعا می‌کند معنای درونی آن‌را تشخیص داده است؛ معنایی ثابت در پس چندگانگی تغییرات خارجی آن، در ورای همه حجاب‌هایی که بر این معنا قرار گرفته است. به نظر دریدا، با آن‌که جایگاه دو متن (*درس‌گفتارها* و *سرآغاز کار هنری*) و نحوه اقامتشان کاملاً با هم متفاوت هستند، اما هر دو در همان دور و حلقه‌ای که ساخته‌اند باقی می‌مانند. فارغ از این‌که حلقه چیست، جایگاه آن کجاست و مزایا یا مضّار آن در تاریخ هنر چه هستند، در نظر دریدا همراهی این حلقه به عنوان بخشی از تاریخ هنر، همان‌قدر که خود در تاریخ هنر محدود است، تاریخ هنر را نیز محدود می‌کند. «این حلقه از پیش مغاکی را در یگانگی خود جای داده است. حلقه‌ای از حلقه‌ها، حلقه‌ای در دایره‌ای چرخان. به‌راستی یک حلقه چگونه می‌تواند مغاک[۳۷] را در خود جای دهد؟»(Derrida, 1987: 24)

۳. ۳. لم حلقه‌های مدور

چه اتفاقی می‌افتد که چیزی محق می‌شود «کار هنری» نامیده شود؟ جایگاه و موضع این عنوان و نسبت آن با کار هنری چیست؟ آیا این عنوان به مرزهای اثر هنری اشاره دارد یا به بیرون این مرزها متوجه است؟ آیا این عنوان ناظر به محدوده اثر هنری است یا قلمروِ وسیع‌تری را مد نظر دارد؟ آیا این عنوان تابوتی است، که با کمک موضعی استدلالی و قانونی و بیرون از خود اثر، می‌خواهد حکم کند که اثر هنری چیست؟

دریدا موقعیت بیرونی عنوان، و البته همه مشخصاتی که از بیرون به اثر هنری اطلاق می‌شوند، را نسبت به کار هنری خنثی و بدون تأثیر نمی‌داند. زیرا عنوان نقش خود را به شکلی تعیّنی در درون اثر هنری بازی می‌کند. دریدا عنوان گفتمان خود در باب هنر را «حلقه و مغاک» می‌نامد، گفتمانی که صحنه آن توسط مغاک دزدیده یا بلعیده شده است. اگر این گفتمان به حلقه بپردازد، پس باید حلقه را تعریف کند و دقیقاً چنین شرحی متعاقباً حرکت دوری را نیز تشریح خواهد کرد و در پی آن دقیقاً در همان زمانی که این گفتمان در حال تشریح حرکت دوری است، فی‌الواقع در حال شرح معنای وقوع خود نیز هست. از طرفی اگر این گفتمان به مغاک بپردازد، باید بداند

مغاک چیست. این دانستن به آن معنی است که اگر اتفاقی برای شخصی بیفتد از آن اتفاق مطلع است یا اگر شخصی از چیزی متأثر شود باید بتواند متوجه آن تأثیر شود. همان‌طور که «شکست خوردن» یا «پیروز شدن» را بیش از موضوعی که در آن پیروزی یا شکست روی داده می‌توان فهمید. بنابراین «حلقه و مغاک» به حلقه‌ای در مغاک خواهد پرداخت.

هنر یکی از آن ساخته‌های ذهن است که، در نظام هگلی قرار است، طی گام بعدی به خود ذهن بازگردد و در حلقه‌ای قرار گیرد که به آگاهی و تفکر ذهن منتج می‌شود. گویی ذهن همیشه خود را مخاطب قرار می‌دهد و بازگشت خود را طلب می‌کند. بنابراین ذهن تنها با کمک این بازگشتْ آن چیزی است که هست. ذهن مراحل خود را در حلقه‌ای طی می‌کند. اما نکته مهم آن است که هنر تنها یکی از این حلقه‌ها است و در حلقه بزرگتری که همان روح[۳۸] است جای دارد. دریدا این روح(Geist) را که حلقه بزرگتری از بازگشت را طی می‌کند به نوعی مهمان تعبیر می‌کند، که در بازگشت شبحوار خود به ذهن از حلقه‌های کوچک‌تری گذر می‌کند تا به حقیقت هگلی برسد: «این سیاح را می‌توان {مسافر یا روح}[۳۹]، {مهمان یا شبح}[۴۰] نامید.»(Derrida, 1987: 26) فی‌الواقع در نظام هگلی، حلقه هنر در نیل به دین به نهایت و البته حقیقت خود می‌رسد، دین نیز حلقه دیگری می‌سازد که نهایت و حقیقتش منتهی به فلسفه خواهد شد که این حلقه واپسین را باید حد نهایت اصول سه‌گانه هگل دانست. حقیقت مستتر در این نظام این است که هنر از منظرِ نقطه نهایی خود مورد مطالعه قرار گرفته است، یعنی گذر از هنر وقوع حقیقت آن است.

از طرف دیگر، پیش فرض ما درباره مفهوم زیبایی و هنر این است که باید توسط نظام فلسفی ارائه شود. فلسفه به تنهایی این پرسش را اقامه می‌کند که «زیبایی چیست؟» و خود به آن پاسخ می‌دهد: زیبایی محصول هنر، یا به تعبیری دیگر ذهن است. ایده زیبا توسط هنر به ما داده می‌شود، دایره‌ای که خودْ درون دایره ذهن و دایرةالمعارف فلسفی و دوایر دیگر قرار گرفته است. معهذا، به نظر می‌رسد پیش از آنکه بتوان درباره زیبایی و هنرهای زیبا سخن گفت، قاعدتاً باید کلیتی دایرةالمعارفی و هم‌چنین منطقی والاتر برقرار شده باشد. کمی بیش از یک سده پس از هگل، تأملاتی در باب هنر نوشته شده که با دُوری قابل قیاس با دُور هگلی آغاز می‌شود و این از نظر دریدا حائز اهمیت است. هایدگر در تأملات خود درباره هنر مدعی است که به پیش از آغاز متافیزیک و تاریخ هستی‌ـخداشناسانه غربی گام نهاده است، اما در عین حال، *سرآغاز کار هنری* با حلقه و دُوری سنجش‌ناپذیر کار خود را آغاز می‌کند. دریدا حلقه هایدگر را از چهار وجه مورد بررسی قرار می‌دهد:

نخست؛ هایدگر همه تقابل‌های برسازنده متافیزیک هنر را مورد پرسش قرار داده است؛ تقابل‌هایی نظیر فرم و ماده و همه مشتقات آن‌ها را. این امر در جریان پرسش از کاربودگی[۴۱] (اثر بودگی) اثر و شیءبودگی[۴۲] شیء و در چهارچوب همه تعینات شیء صورت می‌گیرد. پرسش‌هایی که کم و بیش در هیچ یک از موضوعات حسی و موادِ مرتبط با فلسفه هنر و استتیک جای نمی‌گیرند.

دوم؛ هایدگر مؤخره‌ای بر متن خود نوشته است و نباید از نظر دور داشت که اصولاً مؤخره برای دریدا در زمره اقسامی از پارارگون و حاشیه‌های خطرناک متن قرار می‌گیرد؛ بخش‌هایی که در ظاهر خارج متن مأوا گزیده‌اند اما از بیرون متن را تعیّن می‌بخشند. معهذا دریدا تعیینات متن هایدگر را در همین افزوده‌های مسئله‌دار جستجو می‌کند و در کنار واسازی متن، نقش این بخش‌های به ظاهر بیرونی را نمایان می‌سازد.

هایدگر در مؤخره خود بر *سرآغاز کار هنری* چنین می‌نویسد:

«از همان وقتی که بنا نهاده‌اند تا برای تأمل در هنر و هنرمند بابی تازه و ویژه بازکنند، نام این تأمل را تأملی استحسانی (استتیک) نهاده‌اند. [...] امروز به این احساس می‌گویند تجربه زیستی [به جان دریافتن، Erlebins]. [...] با این همه تجربه زیستی، حوزه‌ای تواند بود که در آن هنر می‌میرد. مردن چنان به کندی صورت می‌گیرد که چند مائه را مستغرق می‌گرداند.»(هایدگر، ۱۳۹۴: ۹-۵۸)

چنان که آمد، از نظر هایدگر این امکان وجود دارد که هنر در بحبوحه مرگ خود باشد؛ مرگی که به زعم او چند سده به طول می‌انجامد تا هایدگر بر آن سوگواری کند. با این‌که هایدگر نوشتار خود را سوگواری نمی‌نامد اما *سرآغاز کار هنری* اشتراک مهمی با *درس‌گفتارهای* هگل دارد که این اشتراک هر دو را به سوگ‌نامه نزدیک می‌کند؛ آن‌ها هر دو هنر را متعلق به گذشته دانسته‌اند.

سوم؛ مطلب دیگری که دریدا در مؤخره هایدگر به آن اشاره می‌کند، رابطه زیبایی و علقه‌مندی است. در نوشته هایدگر، همان‌طور که کانت پیش فرض گرفته بود، زیبایی به علقه و علقه‌مندی مرتبط نیست. فی‌الواقع کانت آن احساسی که بر اساس علقه‌مندی شکل گرفته باشد را زیبایی محض نمی‌داند. علقه‌مندی با زیبایی محض بیگانه است. به گمان دریدا این نوع زیبایی را نباید به سادگی هم‌چون زیبایی فراتر از علقه فهمید یا آن‌را به زیبایی ناشی از علقه‌مندیِ بی‌علقه ترجمه کرد. در این مورد تأملاتی لازم است تا روشن شود که در نهایت این زیبایی نمی‌تواند فاقد علقه باشد.

چهارم؛ اگر زیبایی را فراتر از علقه‌مندی قلمداد کنیم، به حتم هنر نیز در جایگاهی فراتر از زیبایی و فراتر از «استتیک» و هم‌چنین فراتر از «کالیستیک»[۴۳] قرار می‌گیرد. هگل ترجیح داده است کلمه معمول «استتیک» را به جای «کالیستیک» به کار ببرد و غایت نهایی هنر جهانی را در آن ببیند. هایدگر نیز هنر غربی را در مرکز تأملات خود قرار داد هرچند تکرار کرد که تاریخ ذات آن با دگردیسی ذاتِ حقیقت مرتبط است:

«تحولی که بر ذات حقیقت رفته است مطابقت دارد با تاریخ ذاتِ هنر غربی. این هنر را از صرف مفهوم زیبایی به درک و فهم نمی‌توان آورد. چنان‌که از تجربه زیستی هم نمی‌توان، ولو قبول کنیم، مفهوم مابعدالطبیعی هنر حق ذاتِ آن‌را می‌تواند گزارد [حتی اگر پرسش از مفهوم متافیزیکی به ذاتِ هنر غربی پیوسته باشد].»(هایدگر، ۱۳۹۴: ۶۰)

بنابراین به زعم دریدا در متن هایدگر هیچ‌چیز این امکان را رد نمی‌کند که مفهوم متافیزیکی هنر به گونه‌ای دست نیافتنی بنا شده باشد و آن‌چه در لوای نام هنر رخ می‌دهد به حوالی آن نخواهد رسید. فی‌الواقع پرسش هایدگر از ذات هنر است و نه هنری که می‌تواند مورد بررسی تجربی درآید. افزون بر این، چنین پرسشی از ذات هنر برای هایدگر مقارن با «تأمل در ذات حقیقت» است. درواقع هایدگر هرگز امکان ورود به متافیزیک را به شکلی انضمامی تأیید نکرده است و به نظر می‌رسد هنر، زیبایی و آثار هنری هرگز نخواهند توانست به این حوزه وارد شوند. هایدگر می‌نویسد: «حقیقتی را که از آن سخن در میان است، با آن‌چه که از این نام می‌شناسند یکی نباید دانست.»(هایدگر، ۱۳۹۴: ۶۱) به عبارت دیگر، آن‌چه هایدگر «حقیقت» می‌نامد، حتی اگر با «جستجوی حقیقت» مقارن باشد، قطع یقین محل این جستجو در زیر یا پشت تعیناتِ متافیزیکیِ حقیقت واقع است. مع‌هذا به نظر می‌رسد در هنر و به وسیله کار هنری نمی‌توان به این حقیقت نزدیک شد، یا به بیان دیگر، هنر هیچ امکانی برای ورود به محدوده متافیزیکی ندارد و در نتیجه، در اندیشه هایدگر، هنر (منظور ابژه هنری) را به حقیقت راهی نیست.

۳. ٤. لم سوم یا میانی

هایدگر چنین آغاز می‌کند: برای جستجوی سرآغاز یک شیء باید در آن‌چه پیش از این شروع شده جستجو کنیم و لذا این شیء بدون هیچ تغییری همان است که هست. جستجوی سرآغاز، جستجوی منشأ ذات است و سرآغاز تجربی آن را در نظر ندارد. آن‌طور که هایدگر می‌گوید، کار هنری به هنرمند وابسته است، اما هنرمند خود چیست؟ کسی که سازنده کارهای هنری است. سرآغار هنرمند، کار هنری است و هم‌چنین سرآغاز کار هنری، هنرمند است. به بیان هایدگر، هیچ‌یک بدون دیگری وجود ندارند. در نتیجه:

> «هستیِ هر یک از هنرمند و کار، به خودیِ‌خود و نسبتی که این به آن و آن به این دارد از امری است سوم. سومی که چون هنرمند و کار هنری هر دو نام از آن گرفته‌اند، اول است و آن هنر است.»(هایدگر، ۱۳۹۴: ۱)

حال، هنر چیست؟ تا زمانی که کسی به این پرسش پاسخی مناسب ندهد، «هنر» تنها یک لفظ است و اگر کسی بخواهد هنر را بررسی کند باید در محل بازنمایی آن به این کار مشغول شود. این محل بازنمایی «کار هنری» است. هایدگر در این‌جا این واقعیت را مطرح می‌کند که کارهای هنری وجود دارند، تکراری از موضع هگلی در ضرورت اصل موضوع خود. این‌که کارهایی وجود دارند که از منظر عمومی کارهای هنری قلمداد می‌شوند و اگر کسی بخواهد ذات هنر را رمزگشایی کند باید به تحقیق در همین کارها بپردازد. اما پرسش این‌جاست که اگر ادارکی از پیش معین نسبت به ذات هنر وجود نداشته باشد، چگونه باید کارهای هنری را عموماً تشخیص داد؟ به زعم دریدا این دُور هرمنوتیکی تنها ظاهری منطقی، صوری و اشتقاقی برای «دُوری باطل»[۴۴] است. به نظر می‌رسد که پرسش‌های مطروحه در این حلقه به ظاهر هرمنوتیکی نه‌تنها راهی برای برون رفت از این دُور را جستجو نمی‌کنند، بلکه برعکس، برای درگیر شدن در این حلقه و گرداگرد آن چرخیدن مطرح می‌شوند. هایدگر چنین می‌نویسد:

> «پس به دور باید خود را دراندازیم. و این نه از سر ناچاری است و نه نقص به شمار می‌آید. اگر تفکر را یک دستکار[۴۵] [دست‌ساز] بدانیم، پای نهادن به این راه، خود [از] قوت است و پایداری در این راه، «شادمانی»[۴۶] تفکر است.» (هایدگر، ۱۳۹۴: ۳)

در افتادن به این مسیر دُوری و حلقوی از طرفی دست‌ساخته‌ای، هم‌چون فرآورده پیشه‌وری، را در ازای پیشه یک متفکر طلب می‌کند و از طرفی دیگر تجربه ضیافت و شادمانی‌ای را درخواست می‌کند که ناشی از تحملِ حدود، مرزها و هم‌چنین مقاومت، پایداری و فروتنی در این راه است. از منظر دریدا «ضرورت» پای نهادن در راه برای رسیدن به چیزی، به روشنی در دوگانه «گشودن و نهفتن»[۴۷] هایدگر در کتاب *در راه زبان*[۴۸] قابل فهمیدن است.[۴۹] گامی که باید راه را بگشاید، خصیصه‌ای که نمایان می‌شود، زبان و دیگر نشانه‌هایی که در ادامه متن نقشی هم‌چون خصیصه‌های ذکر شده می‌یابند تا به عنوان یادبود، یادآوری یا نصب العینی عمل کنند. همه این نشانه‌ها به قانون گام نهادن مربوط می‌شوند، قانونی که حلقه را به بازگشاییِ اصل موضوعِ سرآغاز (منشأ) رهنمون می‌شود. توضیح هایدگر درباره نسبت گام برداشتن و دُور این است: «نه فقط برداشتن گام اصلی از کار به هنر و از هنر به کار، در افتادن است به دور، بلکه هر قدمی که بر می‌داریم خود چرخزدنی است در این دور.»(هایدگر، ۱۳۹۴: ۳)

در نهایت «عنصر سومی»[۵۰]، عنصر «میانی»[۵۱]، و در برگیرنده، محافظ ورود به دُور هرمنوتیکی یا حلقه دیالکتیک نظری است. از نظر دریدا هنر نقش خود را در این جایگاه بازی می‌کند. فی‌الواقع هر بار که فلسفه، هنر را تعیین و تسخیر کرده و آن‌را در تاریخ معانی یا دایرةالمعارفی هستی‌شناسانه محصور نموده، نقش میانی را به هنر داده است. روشن است که در میان دو عنصر متضاد، عنصر سوم می‌تواند مشارکت کند و به هر دو طرف این تقابل نزدیک شود ولی ابهام این مشارکتْ آن‌را رها نخواهد کرد. دریدا معتقد است، درست همان چیزی که باور به میانجی‌گری عنصر سوم را ایجاد می‌کند، می‌تواند مانع پیوستن آن به هر کدام از دو قطب متضاد شود. فی‌الواقع ارتباط عنصر سوم با تمام مکانیسم «قرار دادن»[۵۲] (موقعیت/تضاد)[۵۳] خود نشانگر موضوع اختلاف است.

هایدگر مجموعه *درس‌گفتارهای زیبایی‌شناسی* هگل را جامع‌ترین مطالعه فلسفه غرب در باب هستی هنر می‌داند ولی دریدا موقعیت این نوشتار را به عنوان پایه‌ای برای *سرآغاز کار هنری* هایدگر تنها در شرایطی قابل فهم می‌داند که آن‌را در مکان‌نگاری تاریخی پس از *نقد قوه* حکم ایمانوئل کانت قرار دهیم. از طرفی گرچه هایدگر در *سرآغاز کار هنری* به *نقد سوم* اشاره نمی‌کند، اما در متون دیگر خود در برابر نیچه از آن دفاع کرده است. از طرف دیگر *درس‌گفتارهای* هگل نیز وابستگی تام و تمامی به *نقد سوم* دارند. چرا که *نقد سوم* تنها کتابی است که *درس‌گفتارها* می‌تواند در راستای دیالکتیک نظری خود به آن بازگردد و آن‌را از–آن–خود–سازد.

دو نقد اولیه کانت در بین عقل نظری (خرد ناب) و عقل عملی «خلیجی پیمایش‌ناپذیر» گشوده‌اند و به زعم دریدا *نقد سوم* می‌توانست و می‌بایست فاصله آن‌ها را پر کند و بین‌شان مصالحه‌ای برقرار سازد. به واقع نیز فلسفه کانتی نه تنها ضرورت ایجاد این «نقطه اتصال»[۵۴] را حس کرد، حتی به زعم هگل، کانت *نقد سوم* را در جستجوی راهی برای بازاندیشی به این شکاف پدید آورد و در حال حاضر نیز این کتاب حکم مکملی برای کلیت این اندیشه را دارد و ضرورت پر شدن این شکاف یا مغاک را در اندیشه کانت بازنمایی می‌کند. *نقد سوم* این شایستگی را دارد که یک «مفهوم میانی»[۵۵] در هنر شناسایی کند، مفهومی که رابطی بین طبیعت و ذهن، پدیده بیرونی و درونی، خارج و داخل و غیره باشد. اما به نظر هگل، *نقد سوم* هنوز از حفره یا نقطه ابهامی رنج می‌برد و همین نقطه مبهم متن کانت را بدل به نظریه‌ای در باب سوبژکتیویته و داوری کرده است.

بنابراین یکپارچه‌سازی کانت هنوز مسدود باقی مانده و مثمرِ ثمر نیست. اما *درس‌گفتارها* باید می‌توانست کمبود این ساختار را، رفع کند. درواقع *نقد سوم* تنها به این یکپارچه‌سازی اشاره کرده و آن‌را همچون یک وظیفه و یک پروژه ضروری تعریف کرده اما بازنمایی این یکپارچگی را به ابدیت واگذار کرده است.

استعاره‌های و تشبیهات بسیاری در متن کانت می‌توان یافت که به این مغاک عظیم اشاره دارند. شکافی که دو جهان را از هم جدا ساخته است. مغاک (شکاف، پرتگاه، دره، خلیج) و پلی بر فراز این مغاک خود تشبیهی است که به ما می‌گوید وجود یک تشبیه یا قرینه در میان دو جهان به کلی ناهمگون لازم است. ما به مفهوم «عنصر سوم» برای گذر از این مغاک، برای التیام خراش این زخم و اتصال این جدایی نیازمندیم و تنها سمبل (نماد یا رمز) در این یکپارچه‌سازی به ما کمک خواهد کرد. دریدا پل را یک سمبل می‌داند، چرا که ساحلی را به ساحل دیگر متصل می‌کند و در نهایت هر سمبلی همچون پلی عمل می‌کند. به گمان دریدا، فهمیدن و تعقل دو قوه مجزا از هم نیستند. البته میان این دو قوه، مفصل یا قوه سومی ایفای نقش می‌کند. این عضو واسط، که کانت آن‌را به درستی «حلقه واسط»[۵۶] می‌نامد، همان «داوری»[۵۷] است. کانت در نخستین پیش‌گفتارِ *نقد قوه* حکم پرسش‌هایی را مطرح می‌کند که *نقد سوم*، به عنوان نقدی بر قوه حاکمه، یعنی حلقه واسط میان فهم و عقل باید به آن‌ها بپردازد.

درست هنگامی که این حلقه میانی موجب برهم‌کنش دو بخش دیگر می‌شود باید هم‌چون یک بخش نامشخص و جدانشدنی از دو بخش دیگر نیز قابل ملاحظه باشد. به نظر می‌رسد این نسبت همان‌طور که هگل در مورد بخش آغازین یا «Ur-teil»[۵۸] انتظار داشت، برقرار شده است. حلقه واسط، قوه حکم یا عنصر سوم با این‌که بخشی مجزا تلقی می‌شود، هم‌زمان بخشی جدانشدنی و منحل در دو قوه دیگر نیز به حساب می‌آید. اصولاً ضرورت حضور بخش سوم، حلقه میانی یا قوه حکم را می‌توان دوباره به هم پیوستن دو ستون عمده یک پیکره[۵۹] دانست. این‌جا پرسش درباره داوری (Urteil) و عملکرد عضو رابط است: آیا این عضو سوم در بخش جداگانه خود، نقش مجزایی دارد یا تنها در ارکستر عقل همراهی می‌کند و در ارتباط با بخش عملی و نظری ایفای نقش می‌کند؟

مغاک به آن علت که شکافی بین سرحدات دو قلمرو است، میل به اتصال دارد و در این راه مشابهت و تشبیه یاری‌رسان خواهد بود. دریدا می‌گوید اصولاً مغاک در پی کشف مشابهت است و *نقد سوم* نیز در کلیتِ خود پاسخی به این نیاز مغاک است. اما به محض این‌که یک هنر معین نیازمند شرحی قیاسی (تشبیهی) برای تحلیل نقش تشبیه (مشبه و مشبه‌به) شود، عنصر مشابهت و تشبیه، به شکلی بی‌پایان در مغاک غرقه خواهد شود.

٤. نتیجه‌گیری

هنر تلاشی است برای مشارکت در ساخت جهان و هنرمند می‌کوشد جهان را بفهمد. البته این شراکت یا فهم را تنها با همان کوشش می‌توان معنا کرد، چرا که به نظر می‌رسد نمی‌توان منتظر شکل کاملی از این فهم یا هم‌چنین کمالی از این ساخت بود. از طرفی هنر هم‌چون زبان باید از متافیزیکی پالوده شود که سده‌ها بر آن رسوب کرده است و حتی این پالودن هم تنها می‌تواند امری آهسته و گام به گام باشد، چون در این راه جایگزینی برای هنر یا زبان وجود ندارد تا بتوان به تخریب و بازسازی آن اندیشید. فی‌الواقع این یک بازگشت به اصل نیست، بلکه تنها یک واسازی است. باید دانست که هنر را به شکل راستین نمی‌توان فهمید و در واقع حالت اولیه و ارزشمندی برای هیچ‌چیز، از جمله هنر، وجود ندارد.

همان‌طور که پیش‌تر آمد، بین عقلانیت محض آدمی و جهان او مغاکی قرار گرفته، بین جهان بماهو (هستی) و انسان (سوژه)، و البته بین هنر و غیر هنر. از دیگر سو اگر بتوان به پلی بین این دو محدوده اندیشید تنها به حدواسطی از جنس ادراک حسی (استتیک) و به تبع آن هنر می‌توان امید داشت. البته فلسفه از ابتدای تولد موجودی به نام انسان تلاش کرده است بر این مغاک پل بزند و نمی‌توان و نباید از تلاش‌هایش غافل شد. اما در این بین متافیزیکی به شکل معنای ناب، دسته‌بندی‌ها، نظام‌ها و مرزهای از پیش روشن در فلسفه، زبان و ساخته‌های ذهنی آدمی رخنه و رسوب کرده است که به واسطه همین نظام‌ها و از طریق فلسفه سعی دارد هنر را هم در چمبره خود مهار کند. بی‌شک پلی که در ساختارهایش متافیزیک رخنه کند انسان را نه به سمت جهان، بل به توهمی محض رهنمون خواهد شد.

دریدا مغاک را مایه همه تولیدات و حتی اندیشه‌های بشر می‌داند. او اشاره می‌کند که تلاش برای دوری و حذر از این مغاک، که تنها به کمک استعاره‌ها و تشبیهات صورت خواهد پذیرفت، نه تنها نجات‌بخش بشر است و جهان را برای او قابل فهم می‌کند بلکه خودِ مغاک را و قواعد آن‌را نیز تغییر می‌دهد. اما راه‌حل فلسفه متافیزیکی به جای عبور از این مغاک، جعل آن است. برای مثال برای عبور از مغاک بین هنر و غیر هنر (پارارگون)، متافیزیک به جای پل زدن بین این دو، ابتدا مفهوم هنر ناب را جایگزین هنر می‌کند و پس از آن منطقی بین هنر ناب و

پارارگون وضع می‌کند. منطقی به ظاهر والاتر که تنها پلی به ناکجاآباد است. فی‌الواقع گریز از این قلب را می‌توان دلیل دریدا برای نوشتن فصل پارارگون در *حقیقت در نقاشی* دانست.

پی‌نوشت‌ها

[1] *La Voix et le Phénomène* (1967) Translate to English by David B. Allison and Newton Garver in *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs* (1973).
[2] *Logische Untersuchungen* (1900) Translate to English by J. N. Findlay, *Logical Investigations* (1970).
[3] The Truth in Painting (eng) / La vérité en painture (fra)
[4] ergon
[5] Zieraten (deu) / Ornamentation (eng)
[6] Shmuck (deu) / parture (fra) / finery (eng)
[7] "aporetic" یا "aporetic" moment اصطلاحی یونانی است که دریدا آن‌را برای نشان دادن یک تناقض منطقی به کار می برد. دریدا در این اصطلاح نقاط کوری را مطمح نظر دارد که به زعم او در هر بحث متافیزیکی وجود دارند.
[8] Geoff Bennington (1956-)
[9] Ian Mcleod (n.d.)
[10] *Digraphe* 3 and 4.
[11] پس‌مانده یا پس‌ماند(remainds, remainder) کلیدواژه‌هایی هستند که در نوشتار دریدا برای به پرسش کشیدن علیت متافیزیکی مفاهیم «هستی» و «حضور» به‌کار گرفته شده‌اند. او در شرح موقِف خود از اصطلاحاتی چون مکمل (supplement)، ردپا (trace)، دیفرانس ((fra) *différance*)، نوشتار (writing) امکان اندیشیدن به غیر (other) را می‌گشاید، غیری که نمی‌توان آن‌را هم‌چون حضوری مترصدِ آمدن و بازگشتِ بی‌نقص تفسیر کرد، بل پس‌مانده‌ای ناساز با خود یا غیرحاضری است که در حقیقت از طریق سنت متافیزیکی برسازی می‌شود؛ حتی اگر چنین پس‌مانده‌ای متناوباً توسط نگاه متافیزیکی سرکوب شده باشد (Wortham, 2010: 160). فی‌الواقع اشاره دریدا بر کلیدواژه «پس‌مانده»، یادآور وجود همیشگی ردپای تفکر متافیزیکی در اندیشه و زبان ماست.

[12] below, beneath, under, down
[13] معضل ترجمه واژه «aporia» و «[...] اصطلاحی یونانی است که یک تناقض منطقی را نشان می‌دهد. [...] معضل –یا جزء «معضل‌وار»– شکل چیزی را به خود می‌گیرد که نمی‌تواند در قواعد استاندارد منطق توصیف شود [...]. [...] [برای دریدا] آن‌چه یک تحلیل واسازانه را متمایز می‌کند این است که همواره با درگیری با معضل‌هایی آغاز می‌شود که می‌بایست نادیده انگاشته شوند تا حضور واسازی‌ناپذیر به نظر برسد» (لوسی، ۱۳۹۳: ۴-۲۰۳).

[14] assez (fra) / enough (eng)
[15] suffit (fra) / enough (eng)
[16] suffire (fra) / sufficing (eng)
[17] se-suffire (fra) / self-sufficing (eng)
[18] satisfaction (fra) / satisfaction (eng)
[19] James Joyce (1882-1941)
[20] Lexorcism
[21] Graphixorcism
[22] شگرد بازی با نوشتار در جهان شرقی، به دلیل ویژگی‌های خط در فرهنگ‌های شرقی، چندان ناشناخته نبوده است. با توجه به معنای واژه «دیپ» (خط) در زبان پهلوی که سرچشمه واژه‌های «دبستان» و «ادبیات» و «دبیر» (نویسنده) و «دیوان» (دفتر شعر) بوده است، می‌توان بازی‌های نوشتاری را «دیپ‌افسایی» نامید. روشن است که دیپ‌افسایی تنها به بازی‌های بیهوده با خط اشاره ندارد و همین‌طور واژ-افسایی نیز تنها جناس و بازی‌های آشنای واژگانی را مد نظر ندارد، چرا که در این‌جا، بازی، ساختار و حتی مضمون و پیرنگِ داستان را نیز رقم می‌زند. پس درست به همان‌گونه که جادوگرانِ «دیو-افسا» (exorcist) در پی برکشیدن شیاطین از تن جن‌زدگان بوده‌اند، کار دیپ‌افسا (graphixorcist) و واژ-افسا (lexorcist) نیز برکشیدن یا به کار گماشتن پریانِ پنهان در دل جادوی نوشتار و گفتار است.

[23] Pharmakon (fra & eng)

[24] Supplément (fra) / Supplement (eng)
[25] Gramme (fra) / Gram (eng)
[26] Grammē (fra & eng)
[27] L'espacement (fra) / Spacing (eng)
[28] L'entame (fra) / Incision (eng)
[29] Ousia and Grammē: Note on a Note from *Being and Time*
[30] Outward evidence
[31] *Sein und Zeit* (deu), *Being and Time* (Translate to English by Joan Stambaugh)
[32] *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (first published in 1817, second edition 1827, third edition 1830) and translated as *Encyclopaedia of Philosophical Sciences* (abbreviated as *EPS* or simply *Encyclopaedia*)
[33] *Vorlesungen über die Ästhetik* and translated as *Lectures on Aesthetics*, lectures on aesthetics given by Georg Wilhelm Friedrich Hegel in Heidelberg in 1818 and in Berlin in 1820/21, 1823, 1826 and 1828/29
[۳۴] واژه ریشه در این‌جا برابر با واژه «etymon» آمده است که به معنای ریشه کلمه یا تاریخ معنای کلمه است و منشأ این کلمه در یونانی باستان «ἔτυμον» است.
[۳۵] حقیقت نامستور در این‌جا اشاره به «alétheia» در متن هایدگر دارد که خود از «αλήθεια» در یونانی باستان دارد و به معنای حقیقت است و یا حقیقتی که از حجاب و ستر خارج شده باشد.
[36] Problematic
[37] abyme (fra) / abyss (eng)
[38] Geist (deu)
[39] Gast (deu) or ghost (eng)
[40] guest (eng) or Gespenst (deu)
[41] being-work
[42] being-thing
[43] Callistics
[44] cercle vicieux (fra) / vicious circle (eng)
[45] Handwerk (deu) / craft (eng)
[46] Fest (deu) / fête (fra) / feast (eng)
[47] Ereignis und Enteignis (deu) / propriation and dispropriation (eng)
[48] *Unterwegs zur Sprache*
[۴۹] لازم به توضیح است که ترجمه بیژن عبدالکریمی از واژه Ereignis، «رویداد تصاحب» یا «تخصیص» است و لذا ترجمه واژه متقابل آن، Enteignis را باید به «عدم تصاحب» یا «عدم تخصیص» برگرداند. فی‌الواقع معنای واژه Ereignis برای هایدگر تلفیقی از رخداد و تصاحب کردن و به خود اختصاص دادن است. با این حال به نظر می‌رسد برابرنهاد «گشودن» و در برابر آن «نهفتن» معنای مورد نظر هایدگر را در فارسی روشن‌تر خواهد کرد، چرا که او با طرح این دوگانه به مفهوم «آشکارگنندگی تخصیص» نظر دارد. هایدگر به گشودن خود در برابر امر تجلی و ظهور توجه دارد.
[50] ein Drittes (deu) / a third party (eng)
[51] Mitte (deu) / Middle (eng)
[52] pose
[53] Setzung/Entgegensetzung (deu) / position/opposition (eng)
[54] Vereinigungspunkt (deu) / junction-point (eng)
[55] Mitten (deu) / Middle terms (eng)
[56] Mittelglied (deu) / middle articulation (eng)
[57] Urteil (deu) / jugement (fra) / judgment (eng)
[۵۸] واژه «Urteil» در زبان آلمانی به معنای داوری و حکم است و کانت آن‌را در همین معنا در اصطلاح قوه حکم یا «Urteilskraft» به کار برده است. بنابراین «Urteil» آلمانی را می‌توان معادل «judgment» انگلیسی و «Urteilskraft» آلمانی را معادل «Power of judgment» دانست. اما اگر به تجزیه این واژه در زبان آلمانی بپردازیم، همان‌طور که دریدا در جاهایی از متن خود این واژه را با خط تیره‌ای در میانش نشان می‌دهد، «Ur-teil»، آنگاه معانی دیگری در این اصطلاح آشکار می‌شوند. «Ur-»

پیش‌وندی آلمانی است که معنای «original»، «primitive» یا «proto-» می‌دهد، بنابراین معنای آن‌را در فارسی می‌توان «آغازین»، «پیشینی» یا «اولیه» دانست. از طرفی «Teil» در زبان آلمانی به معنای «part»، «portion» یا «component» در انگلیسی و «بخش» یا «قسمت» در فارسی است. بنابراین با این نگاه می‌توان «Ur-teil» آلمانی را به «originary part» یا «بخش آغازین» برگرداند.

[59] corpus

References

- Barzilai, Shuli (1990) Lemmata, Lemmala: Frames for Derrida's Parerga. *Diacritics*; Vol: 20, No. 1 (Spring, 1990). Baltimore: The John Hopkins University Press, pp. 2-15.
- Derrida, Jacques (1973) *Speech and Phenomena and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*. (David B. Allison and Newton Garver, Trans.). Evanston: Northwestern University Press.
- Derrida, Jacques (1982) *Margins of philosophy*. (Alan Bass, Trans. with Additional Notes). Chicago: The University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques (1987) *The Truth in Painting*. (Geoff Bennington & Ian Macleod, Trans.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Direk, Zeynep & Lawlor, Leonard (Eds.) (2014) *A Companion to Derrida – Blackwell companions to Philosophy*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Heidegger, Martin (2006) *The Origin of the Work of Art*. Trans. R. Berkowitz & P. Nonet. Unpublished manuscript. Retrieved April 17, 2021, from: https://www.academia.edu/2083177/The_Origin_of_the_Work_of_Art_by_Martin_Heidegger
- Heidegger, Martin (2015) *Sar Aghaz-e Kar-e Honari* [The Origin of the Work of Art]. Trans. P. Z. Shahabi. Tehran, Iran: Hermes Publication. (in Persian)
- Kant, Immanuel (2013) *Naghd Ghove-ye Hokm* [Critique of Pure Reason]. Trans. A. K. Rashinian. 7th publication, Tehran: Nashre Ney Publications. (in Persian)
- Lem(m) (1978) *Farhang-e Farsi Amid, Farhang-e Mofasal va mosavar.* [Amid Persian Dictionary, Extended and Picturial] (p. 895). 12th publication. Tehran: Amir Kabir Publication Institute. (in persian)
- Lem [Le m m] (1998) *loghat Name-ye Dehkhoda.* [Dehkhoda Dictionary]. 13th Volume. 2nd publication of new Edition.Tehran: Tehran University publication. (in Persian)
- Lem (2006) *Farhang Farsi Mo'in.* [Mo'in Farsi Dictionary]. Vol. 3. 23rd publication. Tehran: Amir kabir Publication Institute. (in Persian)
- Lemma [General] (2019) *Almaany*. almaany.com Retrieved March 01, 2019 from Site: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-fa/%D9%84%D9%85%D8%A7/.
- Lemma, n. (n.d.) *Vajehyab.com*. Vajehyab. Retrieved March 1, 2019, from https://www.vajehyab.com/?q=lemma&d=en (in persian)
- Lemma, n. (2019a) *Oxford English Dictionary*. First definition. Oxford University Press. Retrieved March 1, 2019, from https://en.oxforddictionaries.com/definition/lemma
- Lemma, n. (2019b) *Dictionary.com*. Dictionary.com LLC. Retrieved March 1, 2019, from https://www.dictionary.com/browse/lemma
- Lucy, Niall (2004) *A Derrida dictionary*. Blackwell Publication Ltd.
- Lucy, Niall (2014) *Farhang vajegan derrida.* [A Derrida dictionary]. Trans. M. Parsa. Tehran: Rokhdad-e No Publication. (in Persian)
- Satisfication, n. (2019) *Oxford English Dictionary*. Word Origin. Oxford University Press. Retrieved January 31, 2019, from https://en.oxforddictionaries.com/definition/satisfaction
- Wortham, Simon Morgan (2010) *The Derrida dictionary*. New York: Continuum.