دوفصلنامه‌ی علمی مطالعات نظری هنر
سال دوم | شماره‌ی ۳ | پاییز و زمستان ۱۴۰۱
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۳۴۴۰
شاپا چاپی: ۲۸۲۱-۰۰۳۴
ص: ۱۱۲-۹۱

زیباشناسی امر والا از منظر لیوتار مطالعه موردی: آثار بارنت نیومن

دکتر شمس‌الملوک مصطفوی[1]

چکیده

از دیرباز تاکنون، والایی در کنار زیبایی، برای توصیف تجربه‌هایی مانند نامتناهی، هراس، شکوه، مرگ به کار رفته است. در میان اندیشمندانی که به موضوع والایی پرداخته‌اند، ادموند برک، با تمایز قائل شدن میان امر زیبا و امر والا، سنت اندیشه‌ی غربی را در باب زیبایی و والایی دگرگون کرد. کانت نیز در تلاش برای کشف بنیان‌های پیشین تجربه‌ی لذت و رنج، بخشی از کتاب *نقد سوم* خود را به بررسی تجربه‌ی زیباشناختی امر والا تخصیص داد.

در میان فیلسوفان معاصر، لیوتار، اندیشمند فرانسوی و چهره‌ی شاخص فلسفه‌ی پست‌مدرن، آموزه‌ی کانت درباره‌ی والایی را برگرفت و با ارائه‌ی تفسیری نو از آن، والایی را وارد قلمرو دگرگونی‌های فرهنگی کرد و آن را برای توصیف جامعه‌ی پسامدرن و نیز تجربه‌ی زیباشناختی هنر، به کار گرفت. نزد لیوتار، والایی در مقام یک رخداد، قادر است بازی‌های زبانی مستقر را به چالش گرفته و قواعد رایج و کلان روایت‌های مدرنیته را در هم شکند.

مقاله‌ی حاضر برآن است که ضمن بررسی آرای لیوتار در باب والایی و با توجه به تفسیر وی از آثار هنرمند نقاش، بارنت نیومن، وجه زیباشناسانه‌ی تجربه‌ی والایی را نزد وی، آشکار سازد. از این رهگذر همچنین روشن خواهد شد که چرا لیوتار، فیلسوف والای پسامدرن نامیده شده است.

کلیدواژگان: لیوتار، پسامدرن، امر والا، رخداد، هنر، بارنت نیومن

---

۱. دانشیار فلسفه دانشگاه آزاد واحد تهران شمال؛ Sha_mostafavi@yahoo.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

اولین نشانه‌های اندیشیدن به والایی به رساله‌ای با عنوان *پری هپسوس/on the Peri Hupsous (sublime)* (در باب امر والا)، بازمی‌گردد که تا قرن شانزدهم و کشف آن به دست روبرتلو (Robertello)، ناشناخته باقی مانده بود. وی این رساله را به شخصی به نام لونگینوس (Longinus) نسبت داده بود که مدت‌های مدیدی فکر می‌کردند که وی همان دیونوسیوس کاسیوس لونگینوس، سیاست‌مدار قرن سوم، است؛ اما مطالعات محققان نشان داد که این رساله متعلق به قرن اول است. ازجمله دونالد راسل، مصحح رساله‌ی *در باب امر والا* معتقد است که با توجه به ارجاعات متن به آثار فلسفی و ادبی، امکان این‌که نویسنده در قرن سوم زندگی می‌کرده، منتفی است. (Russel, 1995: 145,146) تا این‌که در قرن هجدهم، بوآلو (Boileau)، این رساله را تحت عنوان (Du Sublime) ترجمه کرد و همین نام بر رساله باقی ماند. (۱)

لونگینوس والایی را از منظرهای مختلفی همچون تجربه‌ی والایی، چگونگی آفرینش امر والا، والایی در طبیعت و نیز ویژگی‌های والا بررسی می‌کند؛ ولی در آغاز رساله‌ی وی آمده است که هدف از تقریر متن، آموزش فصاحت و بلاغت در سخنوری است. اگرچه از منظر وی میان سخنوری و آفرینش والایی، ارتباطی وثیق هست. لونگینوس در این رساله همچنین منشأ والایی را در اندیشه‌ها و افکار برتر (در مقابل عواطفی مانند ترس و ترحم که نشانه ضعف هستند) و نیز صنایع ادبی و فصاحت و بلاغت کلامی می‌داند که برخی از آن‌ها مواهب طبیعی هستند و برخی در اثر آموزش کسب می‌شوند. وی بر وجود ارتباط میان امر والا و اخلاق نیز تأکید می‌کند و نیل به والای راستین را در پرتو داشتن شخصیتی والا و نیز مطالعات مستمر ممکن می‌داند.(۲)

از نظر مولر، تلاش لونگینوس را می‌توان آخرین تلاش برای حفظ معنای اولیه‌ی هوپسیس دانست که صرفاً در خدمت نوعی شعرسرایی است که به انقیاد فلسفه

درآمده است. نزد او والا بودن یکی از شرایط موفق بودن یک اثر هنری است. منظور از اثر هنری نیز اثر هنری ملفوظ است که به‌خلاف هنر تجسمی در سطح امور شبه‌انسانی باقی می‌ماند و به‌خلاف شور دروغین برآمده از نوای تار و تنبور، تنها این اثر هنری است که می‌تواند آدمی را به ورای آنچه انسانی است ارتقا دهد؛ (مولر، ۱۳۸۹: ۱۹۴) البته لونگینوس در این اثر، تعریف روشنی از والایی ارائه نمی‌دهد و صرفاً قطعاتی از شعر نویسندگان قدیمی نقل می‌کند.

لونگینوس همچنین بر نقش نبوغ هنرمند و ضرورت پرورش آن و نیز نقش مخاطب و چگونگی تأثیر والایی بر مخاطب هنگام مواجهه با سخن والا، تأکید می‌کند. در مجموع می‌توان گفت که وی بنیان‌گذار نظریه‌ی والایی است و از جایگاه خاصی در دوران معاصر برخوردار است. دستگاه مفهوم متأخر والا، یعنی مفهومی نه در برابر زیبایی بلکه مرتبه‌ای بالاتری از آن و به معنای بزرگی و شرافت، کشور فرانسه است.

با ترجمه‌ی رساله‌ی لونگینوس به زبان فرانسه، این رساله بار دیگر جایگاه خود را در حوزه‌ی استتیک و نقد ادبی به دست آورد. بوالو با تحلیل محتوای این رساله، نشان داد که نزد لونگینوس والایی صرفاً در حوزه‌ی ادبیات به کار نمی‌رود؛ بلکه نحوه‌ای از اندیشیدن و زندگی انسان است که در آثار هنریِ هنرمندان نابغه بازتاب می‌یابد و مخاطبان واجد نبوغ، آن را دریافت می‌کنند. از دیدگاه بوالو، والایی نزد لونگینوس، تعالی است و نه‌گونه‌ای سبک زندگی.(Doran, 2015: 99-108)

اما نخست بار، ادموند برک، نویسنده، سخنور، فیلسوف و سیاست‌مدار انگلیسی (۱۷۹۷- ۱۷۲۹) بود که والایی را از منظری فلسفی بررسی کرد. وی در رساله‌ای با عنوان *پژوهشی در باب سرچشمه‌های تصوراتمان در باب زیبا و والا* تمایز روشنی میان امر زیبا و امر والا قائل شد.

برک بر آن بود که نسبت میان مفاهیمی مانند هراس ناشی از رنج و الم و لذت ناشی از مرتفع شدن آن‌ها را با مفاهیمی زیباشناختی روشن کند. درواقع از نگاه وی، همه‌ی ادراکات حسی و عواطف انسان را می‌توان در دو احساس اصلی لذت و الم، خلاصه کرد؛ هرچند از نظر وی، وجود ترکیبی از این دو احساس هم امکان‌پذیر بوده و لذت آمیخته (mixed Pleasure) نام دارد که به‌زعم او نوعی احساس سرخوشی است.

برک بر این عقیده است که سرچشمه‌ی والایی، هر آن چیزی است که به‌گونه‌ای هراس‌آور بوده و موجب وحشت می‌شود و آن «شدیدترین عاطفه‌ای» است که ذهن قادر به احساس آن است؛ زیرا از نگاه وی تصورات اَلَم و رنج نیرومندتر از تصورات لذت‌اند؛ چنان‌که تأثیر شکنجه‌هایی که ممکن است مجبور به تحمل آن شویم، بسیار بیشتر از «شورانگیزترین خیال‌پردازی‌ها» یا لذت‌های تنانی است. وقتی خطر یا رنجی از فاصله‌ی نزدیک انسان را تحت فشار قرار می‌دهد، صرفاً هولناک‌اند؛ ولی

هنگامی‌که آدمی در فاصله‌ای مطمئن با رنج و خطرات قرار دارد و از رفع آن اطمینان دارد، آن‌ها می‌توانند بهجت‌آور باشند؛ چنان‌که آدمی همه‌روزه، این احساس بهجت را تجربه می‌کند. (Burk, 1990: 39)از نظر وی، هیجانات و عواطفی مانند غیرت، هراس، تنهایی، سکوت، بی‌کرانگی، شکوه، احترام، موجب احساس والایی می‌شود که وی هر یک از این موارد را به‌طور مستقل بررسی کرده و درنهایت قاعده‌ی حاکم بر والا را، وحشت و هراس می‌داند؛ زیرا «هیچ شور و هیجانی مانند هراس، عقل را از عمل خرد روزانه‌اش، بازنمی‌دارد.» (Burk, 1990: 57)

در میان این تصورات، تصور یا ایده‌ی بیماری و مرگ، بیش از سایر عواطف، توأم با وحشت و هراس است؛ زیرا به حفظ و بقای فرد بازمی‌گردد. آنچه در مواجهه با این تصورات موجب احساس خوشی می‌شود، نبودِ واقعی اَلَم یا بیماری و مرگ است؛ ازاین‌رو برای تجربه کردن والایی، انسان نیازمند فاصله از اموری است که می‌تواند برای وی خطرآفرین باشد و همان‌طور که ذکر شده، نیازمند صیانت نفس است. در مجموع می‌توان گفت که از نگاه برک هر امر واقعی که بتواند ذهن انسان را با امر نامتناهی و هراس‌آور پیوند بزند و موجد احساس لذت شود، قادر است منشأ تجربه‌ی انسان از والایی باشد. وی همچنین بنیان امر زیبا را نه مانند پیشینیان بر اموری مانند نظم و هماهنگی و کمال بلکه بر تغییرات فیزیولوژیک در انسان استوار دانسته و فاقد وجهی فایده‌مند به شمار می‌آورد.

کانت و والایی

کانت در دوره‌ی پیشانقدی خود، در رساله‌ی کوچکی با عنوان *مشاهداتی درباره‌ی امر زیبا و امر والا* -که براساس گفته‌ی گایر در مقدمه‌ای که بر کتاب *مشاهدات* نوشته، نه متنی دانشگاهی بلکه «متنی برای مخاطب عام» به حساب می‌آید- به مباحث استیتکی و اخلاقی و انسان‌شناسانه، توجه نشان می‌دهد و هدف آموزشی را دنبال می‌کند.

کانت در *مشاهدات*، امور مرتبط با ملاحت، جذابیت و لطافت را به زیبایی نسبت می‌دهد و کیفیت‌هایی مانند خشونت، ابهت و جسارت را امور والا می‌داند. وی در این رساله به سه نوع والایی قائل می‌شود: والایی هراس‌آور (مانند مرگ)، والایی اصیل (مانند اهرام ثلاثه‌ی مصر) و والایی شکوهمند (مانند دوستی و ابدیت).

می‌توان گفت که اندیشه‌های کانت درباره‌ی زیبایی و والایی در کتاب *نقد قوه‌ی حکم*، ریشه در آموزه‌های وی در این کتاب دارد. نزد کانت احساس زیبایی و والایی، هر دو سوبژکتیوند؛ زیرا به سوژه‌ای بازمی‌گردند که قابلیت تجربه‌ی لذت و الم را دارد و نیز هر دوی این احساس‌ها، با اخلاق مرتبط‌اند.

در دوره‌ی نقدی، کانت در کتاب *نقد قوه‌ی حکم*، بحث پیچیده‌ای درباره‌ی والایی مطرح می‌کند. در این کتاب، تلاش کانت بنا به گفته‌ی خودش، کشف بنیان‌های استعلایی و پیشین تجربه‌ی احساس لذت و الم (رنج) است. وی همچنین عملکرد قوه‌ی خیال را در حکم تأملی بررسی می‌کند (reflective Judgment) که ویژه‌ی قوه‌ی حکم است و قرار است کلیِ جزئی‌های داده‌شده را پیدا کند؛ در مقابل حکم تعینی که قادر است جزئی‌ها را تحت کلی‌هایی که خودشان قبلاً داده شده‌اند، قرار دهد. این امور کلی مفاهیم محض ریاضی یا مفاهیم تجربی هستند. (ر.ک: کانت، ۱۳۷۷: ۷۲-۷۴)

حکم تأملی علاوه بر ایفای وظایفی همچون طبقه‌بندی اشیای طبیعی و طرح‌ریزی نظریه‌های علمی و ایفای نقشی اساسی در ممکن ساختن شناخت و مهم‌تر از همه، نقش‌آفرینی در شکل‌گیری همه‌ی مفاهیم تجربی، مرور احکام زیباشناختی و غایت‌شناختی را نیز عهده‌دار است. این مباحث در قسمت اول کتاب *نقد قوه‌ی حکم*، با عنوان نقد قوه‌ی حاکمه‌ی زیباشناختی و نقد قوه‌ی حاکمه‌ی غایت‌شناختی مطرح شده و نقش قوه‌ی حکم تأملی را در این دو حوزه نشان داده است.

کانت در بخش اول و در تحلیل قوه‌یب حاکمه‌ی زیباشناختی، به شرح چهار مؤلفه‌ی حکم ذوقی می‌پردازد و این احکام را برحسب کیفیت، کمیت، نسبت و جهت بررسی می‌کند. از دیدگاه وی، حکم ذوقی هرچند سوبژکتیو است، از اعتباری کلی برخوردار بوده و دربردارنده‌ی انتظار تصدیق همگان است.

وی در بخش دوم نقد قوه‌ی حکم به تحلیل امر والا می‌پردازد. از نگاه کانت تجربه‌ی امر والا ناشی از برتری عقل بر طبیعت است که در مورد والای ریاضی به‌صورت برتری عقل بر خیال ظاهر می‌شود: «این واقعیت که ما قادریم از طریق عقل، نامتناهی را به‌مثابه یک کل تلقی کنیم، حاکی از قوه‌ای از ذهن است که از هر معیار حسی فراتر می‌رود.» (گینزبورگ، ۱۳۹۵: ۶۷)

کانت مؤلفه‌های (moment) داوری زیباشناختی احساس والا را همان مؤلفه‌هایی می‌داند که در تحلیل احکام ذوق به کار برده است زیرا بنا به گفته‌ی وی «رضایت از والا، به‌مثابه حکمی مربوط به قوه‌ی حاکمه‌ی تأملیِ زیباشناختی، باید درست همانند رضایت از زیبا، از جهت کمیت واجد اعتبار کلی، از جهت کیفیت فاقد علاقه، از جهت نسبت یک غایتمندیِ ذهنی و از بابت جهت، ضروری شناخته شود.» (کانت، ۱۳۷۷: ۱۶۰)

به‌طورکلی والا از نگاه کانت به والای ریاضی و والای پویا تقسیم می‌شود. در مورد والای پویا در طبیعت (مانند امواج دریای خروشان)، کانت خاطرنشان می‌کند که والا نه در اشیای طبیعت بلکه در ذهن ما جای دارد؛ تا جایی که بتوانیم آگاه شویم که از طبیعت درونی و بنابراین از طبیعت بیرون از خود (تا آنجا که بر ما نفوذ دارد) برتریم. پس هر چیزی که چنین احساسی را در ما برانگیزد، نظیر قدرت طبیعت،

(گرچه مسامحتاً) والا خوانده می‌شود؛ (کانت،۱۳۷۷: ۱۸۳و۱۸۴) برای مثال دیدن دریای خروشان به‌خودی‌خود والا نیست بلکه تأثیری که بر فرآیند ادراک عظمت و قدرت در ذهن می‌گذارد، موجب احساس والایی می‌شود. به گفته‌ی وی، می‌توان والا را این‌گونه توصیف کرد: «والا عینی از طبیعت است که تصورش ذهن را وادار می‌کند دسترس‌ناپذیری طبیعت را به‌مثابه نمایش ایده‌ها تعقل کند.» (کانت،۱۳۷۷: ۱۸۸) در والای پویا نسبت به والای ریاضی احساس برتری عقل بر طبیعت به نحو مستقیم‌تری وجود دارد و همین احساس، موجد والایی است. ما زمانی دارای احساس والای پویا هستیم که طبیعت را به‌مثابه برانگیزاننده ترس، تجربه کنیم؛ درحالی‌که خودمان را در موضعی امن می‌یابیم و ازاین‌رو درواقع نمی‌ترسیم (گینزبورگ، ۱۳۹۵: ۶۷و۶۸). از نظر کانت، لذت ناشی از والایی، لذتی سلبی است؛ زیرا مواجه شدن با امر والا، نخست موجب رنج و اَلَم می‌شود و سپس موجب برانگیختن حس ستایش و احترام که خود موجد لذتی منفی است. اَلَم در والای پویا ناشی از آگاهی ما از ناتوانی جسمانی‌مان در مواجهه با قدرت‌های طبیعت است و در والای ریاضی، ناشی از عدم تکافوی قوه‌ی خیالمان. (ر.ک: کانت، ۱۳۷۷: ۱۷۴-۱۷۸) و (گنیزبورگ، ۱۳۹۵: ۶۸)

باید توجه داشت که براساس تحلیل کانت از زیبایی و والایی، احکام ناظر به زیبایی ناشی از رابطه‌ی قوه خیال و فاهمه است؛ ولی در مورد والایی، این رابطه بین قوه خیال و عقل برقرار می‌شود. نکته‌ی درخور توجه دیگر این‌که امر والا به‌خلاف امر زیبا در تقابل با غایتمندی طبیعت قرار دارد ولی ما همواره طبیعت را چنان مشاهده می‌کنیم که گویی غایتمند است؛ هرچند دلیلی در دست نداریم که درواقع چنین باشد. کانت برای این‌که بتواند والایی را در زمره‌ی تجربیات استیتکی به حساب آورد، نوعی غایتمندی برای امر والا جست‌وجو می‌کند. اصولاً قبول غایتمندی طبیعت، لازمه‌ی ممکن شدن شناخت ما از طبیعت و کشف قوانین طبیعت است. غایتمندی طبیعت نیز به معنای هماهنگی قوای شناختی با طبیعت، به این دلیل موجب لذت است که هرچند انتظار آن را داریم، ولی به حصولش اطمینان نداریم و برای همین وقتی آن را تجربه می‌کنیم، برایمان لذت‌بخش است. (۳)

کانت با وجود این‌که بخش دوم کتاب خود را به تحلیل امر والا تخصیص داده ولی فقط در فقرات ۲۳ تا ۲۹ به آن می‌پردازد و در مابقی کتاب مباحث مربوط به استنتاج، احکام ذوقی و مسائل مرتبط با آن را مطرح می‌کند؛ به‌گونه‌ای که چنین به نظر می‌رسد که تحلیل امر والا در مقایسه با تحلیل امر زیبا، حاشیه‌ای و فرعی بوده است.

از نگاه آلیسون، امر والا ظرفیت و قابلیت این را داشته که کانت به‌طور مفصل به آن بپردازد؛ به‌خصوص از منظر ارتباطی که با اخلاق پیدا می‌کند. کانت به‌خلاف برک، امر والا را کاملاً از امر زیبا جدا نمی‌کند؛ بلکه در تحلیل استیتکی خود، آن‌ها را مکمل

هم می‌داند؛ ولی در نقد سوم، والایی را به حاشیه رانده است.(cf: Allison, 2001)

کانت خود مفهوم امر والا در طبیعت را به‌اندازه‌ی مفهوم زیبایی طبیعت، مهم و ازلحاظ نتایج غنی نمی‌داند. وی همچنین عمدتاً والایی را در طبیعت مطالعه می‌کند و والایی را در هنر چندان مورد توجه قرار نمی‌دهد. وی در آثار دیگر دوران نقدی خود نیز به امر والا توجه می‌کند؛ ازجمله در کتاب *بنیان‌گذاری برای مابعدالطبیعه اخلاق*، *نقد عقل عملی*، *مابعدالطبیعه اخلاق* و *انسان‌شناسی عملی*. هرچند در این آثار، والا نه از منظر استیتکی بلکه از منظر اخلاقی مورد توجه قرار می‌گیرد؛ البته کانت چه در دوره‌ی پیشانقدی و چه در دوره‌ی نقدی، تلاش می‌کند بین اخلاق و امر والا پیوند برقرار کند و وجه زیبای والای اخلاقی را نشان دهد؛ اما از نگاه وی والایی هرچند مرتبط و هم پیوند با اخلاق است، درنهایت مقوله‌ای استیتکی است.

بحث کانت درباره‌ی والایی تأثیر بسیاری بر اندیشمندان بعدی داشت؛ ازجمله موجب طرح پرسش‌های اساسی شد مانند این پرسش که چگونه نامتناهی یا مطلقی که ورای ادراک حس ماست، می‌تواند از طریق تجربه حسی متصور یا ارائه شود؟

لیوتار و امر والا

ژان فرانسوا لیوتار (۱۹۲۵-۱۹۹۸) اندیشمند مشهور فرانسوی و یکی از مشهورترین فلاسفه پست‌مدرن است. (۴) کتاب *وضعیت پست‌مدرن* وی را «انجیل پست‌مدرن» نامیده‌اند. لیوتار در حوزه‌های فلسفه‌ی سیاسی، زیباشناسی و مطالعات فرهنگی صاحب‌نظر و اثر است (۵).

لیوتار بر این عقیده ست که با بازخوانی و نقد معیارهای سنتی حقیقت و خطا و خیر و شر -که جوهره‌ی متافیزیک غربی را تشکیل می‌دهد- می‌توان شیوه‌های جدیدی برای تفکر و عمل یافت و جهانی عادلانه‌تر و آزادتر ساخت. از دیدگاه وی، پست‌مدرن به معنای «بی‌اعتقادی و بی‌ایمانی به فراروایت‌هاست که خود حاصل پیشرفت علوم است و این پیشرفت به‌نوبه‌ی خود، مقدمه و پیش‌شرط ضروری آن به شمار می‌آید.»(لیوتار، ۱۳۸۰: ۵۴)

این فراروایت‌ها (فراروایت رهایی یا سیاسی و فراروایت نظری یا فلسفی)، در کتاب *وضعیت پسامدرن* معرفی شده و شرح داده می‌شود؛ فراروایت‌هایی که مدعی‌اند قادر به تبیین و صورت‌بندی همه‌ی روایت‌های خُرد بوده و می‌توانند تمامی مشکلات فرا روی جامعه را حل کنند و بشر را از جهل و خرافه و ظلم رهایی بخشند و ضامن پیشرفت بشریت باشند.

از نگاه لیوتار بشر نتوانست با اتکا به فراروایت‌های مدرنیته، به این آرمان‌ها دست یابد و به‌عکس علم و عقل به کمک یکدیگر، موجب راه‌اندازی جنگ‌ها و

کشتارهای جمعی و کوره‌های آدم‌سوزی و... شدند و انسان‌های بی‌شماری را به کام مرگ و نابودی کشاندند؛ برای همین پس از جنگ جهانی دوم، اعتقاد به فراروایت‌ها از بین رفت و به‌طورکلی پروژه‌ی مدرنیته که بر اساس علم و عقل بنیان گذاشته شده بود، نابود شد؛ (Lyotard, 1992: 18-20)ازاین‌رو علم، ادعای رهبری انسان سوی آزادی و حقیقت را کنار گذاشت و به دنبال کارآمدی و سوددهی و بهره‌وری روان شد. به‌علاوه همان‌گونه که وارد توجه می‌دهد، چون لیوتار ایده‌ی عینیت علم را زیر سؤال می‌برد، تصور علم به‌منزله‌ی فعالیتِ یک معرفت عقلانی در رویارویی با واقعیت عینی، دشوارتر شده است. بر اساس چنین نگرشی، علم نمی‌تواند به هر چیزی پاسخ‌های قاطع و همیشگی بدهد؛ بلکه صرفاً اظهارنظرهای موقتی ارائه می‌دهد و به دنبال حل مشکلات عاجل و محلی است (وارد، ۱۳۹۲: ۲۲۸).

همچنین لیوتار، سرمایه‌داری را نیروی جهت‌دهنده به علم و دانش (۶)، تحقیق و توسعه معرفی می‌کند که موجب شده است دانش به کالایی قابل خریدوفروش تبدیل شود؛ چراکه اقتصاد سرمایه‌داری، اقتصادی دانش‌محور است و در جایگاه یک فراروایت، به‌مثابه ماشینی است که انسان‌ها را به دنبال خود می‌کشاند و انسانیت‌زدایی می‌کند و همه‌چیز را به کارایی تقلیل می‌دهد؛ (لیوتار، ۱۳۸۰: ۱۴۰-۱۶۶) اما از نظر وی، جامعه‌ی پست‌مدرن، جامعه‌ای است که هیچ‌گونه روایت واحدی اعم از کلان و خُرد، غالب و مسلط بر دیگری نیست و روایت‌های خُرد متعددی، به‌صورت فشرده کنار هم قرار دارند و جایگزین فرا روایت واحد گشته‌اند.

گفتنی است، اصولاً نظریه‌ی پست‌مدرنیسم به هر تلاش کلی‌نگر برای دست‌یابی به هماهنگی جهانی از طریق به‌کارگیری آرمان‌های جهان‌شمول بدگمان است و آرزوی ایجاد یک مدینه‌ی فاضله را کنار می‌گذارد و به جای آن از سیاست «اینجا و حالا» حمایت می‌کند. پست‌مدرنیسم دنیایی را ستایش می‌کند که اصول آن دائم به چالش کشیده می‌شود و مجدداً تعریف می‌شود. (۷) (وارد، ۱۳۹۳: ۲۳۵)

لیوتار برای توصیف جامعه‌ی پسامدرن، از مفهوم امر والا استفاده می‌کند. می‌توان گفت که امر والا از مفاهیم محوری در اندیشه‌ی لیوتار است و به‌مثابه عامل به چالش کشیده شدن بازی‌های زبانیِ (۸) تمامیت‌خواه، جایگاه ویژه‌ای دارد. وی در پی برهم زدن چارچوب‌های رایج در تفکر و نو کردن اندیشه است و نقش امور ناسازگار و برآشوبنده را برابر فرآیندهای کلیت‌ساز در عرصه‌های گوناگون اخلاق، سیاست، هنر و ... مهم می‌انگارد؛ ازاین‌رو آموزه‌ی کانت درباره‌ی والایی، به‌ویژه وجه معماگونه‌ی آن در نقد قوه حکم، مورد توجه او قرار می‌گیرد.

همان‌گونه که گذشت، والا نزد کانت در ذهن ماست. عقل به دنبال کلیت‌سازی است؛ اما در مواجهه با والا نمی‌تواند کلیت‌سازی کند و ازاین‌رو تناقضِ بنیادینِ لذت

و رنج سر برمی‌آورد؛ اما تفاوت لیوتار با کانت این است که وی به‌خلاف کانت به جای تأکید بر درک استعلایی از طبیعت به درک فرهنگ و هنر در تجربه‌ی والا توجه می‌کند. (Morawski, 1996: 51) وی همچنین به‌خلاف کانت معتقد است نه‌تنها می‌توان تجربه‌ی والا را به قلمرو هنر تسرّی داد بلکه اصولاً ماهیت زیباشناسی پسامدرن به تجربه‌ی والایی بستگی دارد.

لیوتار همچنین والا را با رخداد مرتبط می‌داند. رخداد لحظه‌ای را نمایان می‌کند که شیوه‌های رایج درک و فهم ما از جهان درهم می‌شکند و شیوه‌های جدیدی از داوری جایگزین می‌شود. می‌توان چنین گفت که رخداد وقتی‌که اتفاق می‌افتد، پس‌ازآن هیچ‌چیز مثل گذشته نخواهد بود. دو نمونه رخداد که لیوتار از آن‌ها نام می‌برد، آشوتیس و رویدادهای می ۱۹۶۸ در فرانسه است. اذعان به وجود رخداد، یعنی قبول محدودیت کلان‌روایت‌ها و فراروایت‌ها و اعتراف به این‌که آینده باز و گشوده و غیرقابل کنترل و پیش‌بینی است. (cf: Smit, 2011)

از نظر لیوتار هر چیزی که تخیل از تجمیع آن در یک قالب واحد ناتوان باشد، نوعی حس والایی در ما ایجاد می‌کند؛ مثل دریای طوفانی یا نامتناهی. وی در مقاله‌ی «پست‌مدرنیسم چیست؟» می‌گوید که ما می‌توانیم عظمت یا قدرت نامتناهی را تصور کنیم اما بازنمایی با هدف مرئی‌سازی، این عظمت یا قدرت مطلق ممکن نخواهد بود. وی در این مقاله تفسیر خود را از زیباشناسی امر والا، شفاف می‌سازد و درعین‌حال تفسیری از مدرن و پست‌مدرن در هنرهای تجسمی نیز ارائه می‌دهد.

هنر و والایی

نزد لیوتار، هنر می‌تواند گواهی‌دهنده‌ی اموری مانند تفارق (differnd) و رخداد باشد که شیوه‌های بازاندیشی درباره‌ی عدالت هستند و موجب احساس امر والا می‌شوند. تفارق یا معارضه، منازعه‌ای است که قابل حل نیست؛ زیرا در این‌گونه منازعات، معیار و قاعده‌ی داوری واحدی که بر طرفین منازعه قابل اطلاق باشد، وجود ندارد و همواره یکی از طرفین به‌علت محروم بودن از ابزارهای اقامه‌ی دعوا، قربانی می‌شود و ازاین‌رو طرف دیگر خواست و دیدگاه خود را تحمیل می‌کند. وی نشان می‌دهد که چگونه این بی‌عدالتی‌ها در متن یک رابطه‌ی زبانی شکل می‌گیرد.

لیوتار در کتاب *تفارق* (*معارضه*) خود، ضمن نشان دادن این‌که هر یک از طرفین نزاع در نوعی رژیمِ گفتاری خاص زیست می‌کنند که متفاوت از دیگری است، می‌گوید همواره یکی از طرفین معارضه، سلطه‌ی خود را بر دیگری اعمال می‌کند؛ برای نمونه کارگری که استثمار شده است ولی نمی‌تواند در مقابل ظلمی که بر او روا شده کاری کند؛ زیرا اگر علیه کارفرما اقامه دعوا کند، به نتیجه نخواهد رسید؛ چون دادگاهی

که اعتراض او را می‌شنود بر اصلی بنا شده که این استثمار را قانونی می‌داند. رژیم گفتاری کارفرما اجازه‌ی عرضه‌ی هیچ صدای دیگری را نمی‌دهد. (cf: simon, 2011)

از نگاه لیوتار، متفکر پست‌مدرن باید لحظه‌هایی را که در آن تفارق و معارضه روی می‌دهد، آشکار کند و شیوه‌هایی را کشف کند که بتوان با آن‌ها صدای این بی‌عدالتی‌ها را شنید و بر وجود آن‌ها گواهی داد؛ برای همین هدف فلسفه، هنر، ادبیات و هر رویداد پسامدرنی باید گواهی دادن بر وجود چنین منازعاتی با یافتن زبانی ویژه باشد و ازآنجایی‌که تفارق، منازعه‌ای غیرقابل‌حل است؛ درنتیجه تلاش برای کشف آن منجر به نوآوری و ابداع می‌شود و چونان تجربه‌ای والا، گواهی‌دادن بر وجود آن، گواهی دادن بر وجود امر نمایش‌ناپذیر و غیرقابل عرضه است.(Lyotard, 1988: 178-192) وی تلاش می‌کند جایگاه هنر را در نمایاندن بی‌عدالتی‌ها تثبیت کند؛ زیرا از نگاه وی، هنر پست‌مدرن قادر است با برخورداری از خصوصیت برآشوبندگی و رخدادگی (رخداد یکی از ویژگی‌های امر والا به حساب می‌آید)، به اشکال گوناگون تجربه، امکان ظهور بدهد.

لیوتار دو نوع والایی در هنر را از یکدیگر متمایز می‌کند. والای مدرنیستی که نوستالژیک است و با احساس از دست رفتن و حسرت گذشته و آرزوی بازگشتن به وضع پیشین و ثبات آن همراه است. اصولاً هنر مدرن از نگاه لیوتار توان خود را وقف این واقعیت می‌کند که امر غیرقابل ارائه وجود دارد. «یعنی مرئی ساختن این نکته که چیزی وجود دارد که می‌توان آن را به تصویر درآورد؛ ولی نه می‌توان آن را دید و نه می‌توان آن را قابل دیدن ساخت». (لیوتار، ۱۳۸۰: ۱۹۳) این هنر از صورت‌بندی یا بازنمایی پرهیز خواهد کرد؛ مانند یکی از نقاشی‌ها یا چهارگوشه‌های مالوویچ که صرفاً «سفید» است. «این نقاشی تنها با غیرممکن ساختن دیدن، ما را قادر به دیدن خواهد کرد و تنها با ایجاد درد و الم، شادی و لذت خلق می‌کند... می‌توان در آن‌ها، اصول بدیهی و قواعد کلی جریانات آوانگارد در نقاشی را تشخیص داد» (لیوتار، ۱۳۸۰: ۱۹۴)

زیباشناسی امر والای مدرن، امکان ارائه‌ی امر غیرقابل عرضه و نمایش را تنها در شکل محتوای مفقودشده فراهم می‌آورد؛ اما فرم به‌علت استحکام و ثبات، قابل تشخیص و موجب آرامش و لذت بیننده یا خواننده می‌شود؛ ولی از نگاه لیوتار این احساسات، «احساس والای واقعی را به وجود نمی‌آورند؛ احساسی که در تلفیقِ واقعیِ لذت و رنج نهفته است؛ یعنی این لذت که عقل باید فراتر و برتر از تمام عرصه‌ها باشد و این اَلَم که تخیل یا حس‌پذیری نباید معادل مفهوم باشد.» (لیوتار، ۱۳۸۰: ۱۹۸) لیوتار اکسپرسیونیست‌های آلمانی و هنرمندان رمانتیک را نیز در این گروه جای می‌دهد؛ ازاین‌رو زیباشناسی مدرن، همان زیباشناسی والایی است که در افسوس گذشته باقی مانده است. در مقابل، والای پسامدرن قرار دارد که در آن بر شکست بازی‌های

زبانی گذشته و ایجاد بازی‌های جدید تأکید می‌شود. هنرمند آوانگارد پست‌مدرن، با والای پست‌مدرن به قواعد از پیش تعیین‌شده پشت می‌کند و بدین ترتیب به کشف و ابداع اسرار امر نمایش‌ناپذیر می‌پردازد. (cf: Morowski: 1996) از نگاه لیوتار آوانگاردها، نقاشی را وارد حوزه‌ای می‌کنند که با زیباشناسی امر والا گشوده شده است. این زیباشناسی در انقیاد ذوق نیست. نقاشی آوانگارد از زیباشناسی امر زیبا اجتناب می‌کند و آثار آن، «حس مشترکِ» لذت همگانی را فرانمی‌خواند. این آثار برابر ذوق عمومی به‌صورت «هیولا»، موضوعات «بی‌شکل» و باشنده‌های کاملاً «سلبی» جلوه می‌کنند. لیوتار بنا به گفته‌ی خودش در اینجا عمداً از اصطلاحات کانت برای معرفی مواقع برانگیزش احساس والا استفاده کرده است. به عقیده‌ی وی «وقتی مسئله‌ی عبارت از اثبات وجود امر نمایش‌ناپذیر است، باید بگذاریم نمایش تاب بیاورد.» (لیوتار، ۱۳۹۳: ۱۸۰) برای لیوتار، والایی کلیدی است که به‌وسیله‌ی آن هنر می‌تواند این حقیقت را به نمایش بگذارد که همواره چیزی نمایش‌ناپذیر وجود دارد. زیباشناسی پسامدرن همچنین به والای نوآورانه توجه دارد که قادر است قواعد مستقر را درهم شکند. بر این اساس «پست‌مدرن نیز جریانی خواهد بود که در مدرن، امر غیرقابل عرضه را در نفس عرضه، پیشنهاد و ارائه می‌دهد»؛ (لیوتار، ۱۳۸۰: ۱۹۸) جریانی که در جست‌وجوی عرضه‌های جدید به‌منظور رساندنِ مفهوم قدرتمندتری از امر غیرقابل نمایش است. امر نمایش‌ناپذیر موضوع یک ایده است و به این علت نمی‌توان نمونه، مورد و حتی یک نماد را نمایش داد. «عالَم، نمایش‌ناپذیر است و انسانیت نیز و پایان تاریخ، لحظه، فضا، خیر و غیره و مطلق به‌طورکلی، چنان‌که کانت می‌گوید؛ زیرا نمایش عبارت است از نسبی کردن و قرار گرفتن در زمینه‌ها و شرایط نمایش و در این حالت، زمینه‌ها و شرایط تجسمی‌اند؛ بنابراین نمی‌توان مطلق را نشان داد اما می‌توان نشان داد که چیز مطلقی وجود دارد. این نمایش، سلبی (و به قول کانت انتزاعی) است.» (لیوتار،۱۳۹۳: ۱۹۸) منشأ نقاشی انتزاعی نیز در کنایه‌ی غیرمستقیم و کلی اما درک‌ناپذیر امر نادیدنی در امر دیدنی است. امر والا احساسی است که با این آثار فراخوانده می‌شود.

از نگاه لیوتار «امر والا لذت نیست؛ بلکه لذت دردمندانه است»؛ برای مثال ما نمی‌توانیم مطلق را نشان دهیم و این موجب ناخشنودی است؛ اما می‌دانیم که باید آن را نشان دهیم و قوای احساسی یا خیال فراخوانده می‌شوند تا صورت خیالی را پدید آورد. حتی اگر نشان دادن امر عقلانی مقدور نباشد و از آن رنج ببریم، از این تنش، لذت نابی احساس می‌شود. در این مقام لیوتار هر هنرمند یا نویسنده‌ی پست‌مدرنی را در مقام یک فیلسوف قرار می‌دهد: «متنی که می‌نویسد، اثری که خلق می‌کند، از نظر اصول تحت هدایت قواعد از پیش تثبیت‌شده قرار ندارند و نمی‌توان

در مورد آن‌ها مطابق با حکم ایجابی، با به کار بستن مقولات آشنا در متن یا اثر هنری قضاوت کرد. قواعد و مقولات مذکور همان چیزهایی هستند که خود اثر هنری در جست‌وجوی آن‌هاست.» (لیوتار،۱۳۹۳: ۱۸۲).

از نظر لیوتار، اثر و متن واجد ویژگی رخداد است و برای همین زیباشناسی امر والا دارای این توان است که افق‌های جدیدی را از فهم عالم، به روی ما بگشاید. هنر نیز قادر است با در هم شکستن قواعد رایج، امکان ظهور اشکال متنوعی از آرا و اندیشه‌ها را فراهم آورد. وی همچنین ضمن دفاع از هنر آوانگارد و محکوم کردن برخورد کالایی با هنر، هنر عامه‌پسند را ذیل کلان‌روایت‌های روشنگری قرار داده و در اعتبار آن تردید می‌کند.

ازآنجایی‌که از دیدگاه لیوتار، هنر نیز مانند فلسفه و سیاست می‌تواند در تغییر و دگرگونی‌های جهان و شکستن قواعد بازی‌های سلطه‌گر سهیم باشد، آموزه‌ی هنر وی با آموزه‌های سیاسی و اجتماعی‌اش پیوند می‌خورد.

تفسیر لیوتار از آثار بارنت نیومن براساس والایی

در میان هنرمندان نقاش، لیوتار توجه ویژه‌ای به بارنت نیومن (۹) دارد؛ چراکه معتقد است آثار نیومن به زیباشناسی امر والا تعلق دارد و امکان تجربه‌ی والایی را برای ما فراهم می‌آورد. باید اشاره کرد که اغلب آثار نیومن فاقد فرم خاص بوده و صرفاً بوم‌های بزرگی است که با یک رنگ پوشانده شده است. (یکی از عناصر کلیدی نقاشی‌های نیومن رنگ است و درواقع نه ابزار تصویرگری بلکه خودِ نقاشی است). در برخی موارد این صفحات رنگی بزرگ با خطوط عمودی یا افقی به قسمت‌هایی تقسیم شده‌اند که نیومن آن‌ها را «زیپ» می‌نامد. زیپ‌ها، نشانه‌هایی هستند که بر نمایش امر غیرقابل نمایش دلالت دارند و از نظر لیوتار، آن‌ها گواهی می‌دهند که چیزی اتفاق افتاده است. (تصویر شماره‌ی۱) زیپ سیاه به ظلمت و تباهی اشاره دارد و زیپ سفید در صفحه‌ی قرمزرنگ، نمایانگر نبرد میان خیر و شر و عالمی ورای سیاهی و تباهی است. «زیپ» در نقاشی‌های نیومن مانند قاب یا مرز یا سرحد دریدایی عمل می‌کند که نظم را از آشوب جدا می‌کند و به ما امکان می‌دهد شناختی از امر والا به دست آوریم؛ زیرا در احساس امر والا، آنچه ماورای محسوس است فقط قابلیت بازنمایی سلبی دارد و امری متعین نیست.

از نگاه لیوتار، نیومن از سهم‌های زیباشناسی و فلسفی نهفته در واژه‌ی والا بی‌خبر نیست؛ چراکه کتاب *پژوهش* ادموند برک را خوانده بود و آنچه را نزد برک توصیف سورئالیستی افراطی اثر می‌دانست، نقد می‌کرد. او هنر سورئالیسم را بیش‌ازحد متکی به رویکرد پیشارمانتیک و رمانتیک تلقی می‌کرد؛ بنابراین در بحث از والایی،

بلاغت هنر رمانتیک را کنار می‌گذارد؛ اما رسالت بنیادین آن را که عبارت است از توجه به امر بیان‌ناپذیر یا غیرقابل عرضه، طرد نمی‌کند. «امر بیان‌ناشدنی در اینجا، در واژه‌ی دیگر یا زمان دیگر نیست؛ بلکه اینجاست: در آن چیزی که رخ می‌دهد. در تعیین هنر تجسمی، امر نامعین یعنی آنچه رخ می‌دهد، همانا رنگ و تصویر است. رنگ و تصویر به‌عنوان پیشامد و رویداد، قابل بیان نیست و باید به این امر گواهی داد.» (لیوتار، ۱۳۹۳: ۱۳۶).

تأثیری که کار نیومن بر بیننده می‌گذارد، مسحورکننده است. بوم‌های رنگی بزرگ -که با زیپ‌های عمودی گوناگون تقسیم شده‌اند- چشم ناظر را متوجه درون بوم می‌کند و نگاهش را به نقطه‌ای می‌کشاند که در آن نمی‌توان سوژه و ابژه و درون نقاشی یا اِرگون و برون آن یا پارارگون را که تابلو در متن آن رخ می‌دهد، از یکدیگر تشخیص داد.(cf: shaw, 2006) (۱۰)

لیوتار آثار نیومن را -که در بردارنده‌ی نوعی خاموشی و سردی و درعین‌حال سادگی است- به‌مثابه فرشتگانی تلقی می‌کند که چیزی را بشارت نمی‌دهند بلکه خود، بشارت‌اند. درواقع این آثار اجازه می‌دهند که امر نمایش‌ناپذیر و غیرقابل عرضه، خود را عرضه کند. (cf:Jones, 2013) آن‌ها نمونه‌های روشنی از والای پست‌مدرنیستی هستند؛ زیرا احساس والایی را در مخاطب برمی‌انگیزند. آن‌ها همچنین مفهوم رخداد را معلوم می‌دارند؛ زیرا در مقابل آثار نیومن این پرسش مطرح می‌شود که نقاشی چیست؟ نقاشی‌های نیومن از منظر لیوتار، درباره‌ی احساس زمان است. نیومن خود، در رساله‌ای که در سال ۱۹۴۸ به نام «امر والا اکنون است» نوشت، به شرح این مطلب می‌پردازد که امر والا را -که به چیزی غیرقابل نمایش و عرضه اشاره می‌کند- باید به‌صورت «هم‌اکنون» فهمید. توجه نیومن به «اکنون» در عنوان برخی از آثار او کاملاً مشهود است. تابلوهایی با عنوان «اکنون» و آثاری با عنوان «باش» (تصویر شماره‌ی ۲).

بنا به گفته‌ی لیوتار، «اکنونِ نیومن به‌خلاف هوسرل، براساس آگاهی بنا نشده است؛ بلکه آگاهی را کنار می‌زند و عزل می‌کند و آگاهی قادر به صورت‌بندی آن نیست. آنچه قادر به صورت‌بندی آن نیستیم، چیزی است که رخ می‌دهد یا به زبان ساده‌تر، اتفاق می‌افتد»؛ (لیوتار، ۱۳۹۳: ۱۳۲) البته لیوتار بر این عقیده است که «امر والا اکنون است» را باید «اکنون امر والا این‌گونه است»، بخوانیم؛ نه جای دیگر، نه آنجا و فراسویِ آنجا، نه زودتر و دیرتر، نه روزی روزگاری؛ بلکه به‌صورت اینجا، اکنون، رخ می‌دهد و آنچه رخ می‌دهد، همانا رنگ است و تصویر که به‌مثابه پیشامد و رویداد قابل بیان نیست و باید به این امر گواهی داد. هم‌اکنون این نقاشی است، به جای این‌که چیزی نباشد و والایی همین است. (لیوتار، ۱۳۹۳: ۱۳۶و۱۳۷)

از نظر لیوتار دلیل استفاده‌ی نیومن از رنگ سفیدِ آمیخته‌ی یک‌دست، رنگ‌های ثابت و رنگ‌های ابتدایی در پرده‌ی «چه کسی از قرمز، زرد و آبی می‌ترسد؟» (تصویر شماره‌ی ۳) (۱۹۶۶-۱۹۶۷) از همین جاست. علامت سؤالِ عنوان نقاشی، کنایه‌ای است به مفهوم وحشت نزد برک که رخداد را احاطه کرده است و آسودگی خاطر از این‌که هست. (لیوتار، ۱۳۹۳: ۱۲۹) نیومن برای مجموعه‌ی چهارده‌گانه‌ی تصاویر «تصلیب عیسی مسیح» که با عنوان «فریاد نومیدی عیسی بر صلیب: الهی چرا مرا به خود وانهادی؟» (تصویر شماره‌ی ۴) به نمایش درآمده بوده، یادداشتی نوشت و در آن گفت: «این سؤالِ بی‌جواب مدت درازی از زمان عیسی و ابراهیم با ما بوده است؛ سؤالی بنیادی». از نگاه لیوتار، این روایت عبریِ مصائب است: آشتی وجود (و بنابراین با مرگ) با دلالت‌گری اتفاق نمی‌افتد. ما هنوز در انتظار عیسی مسیح هستیم که با خود معنا را بیاورد. (لیوتار، ۱۳۹۳: ۱۲۸و۱۲۹)

به گفته‌ی لیوتار تنها واکنش به سؤال «به خود وانهادن» که تاکنون شنیده شده است، دانستن چرایی نیست؛ بلکه «باش» است. نیومن در سال ۱۹۷۰، سال وفاتش، بوم را «باش» نام نهاد و سپس آن را با عنوان Be I (نسخه‌ی دوم) جرح‌وتعدیل کرد. بوم دوم با عنوان «رستاخیز» با عنوان Be II نماش داده شد.

در پیکره‌ی «تک‌ستون شکسته» (Broken obelisk) (تصویر شماره‌ی ۵)، رأس تک‌ستون وارونه‌ی نوک هرم -که گویا مانند آذرخش فرود می‌آید- درست مانند انگشت پروردگار است که در سقف نمازخانه‌ی سیستین (۱۱)، انگشت آدم را لمس می‌کند. ظهور این اثر در یک لحظه است؛ اما درخشش آن لحظه چون فرمانی فرود می‌آید که: باش! (لیوتار،۱۳۹۳: ۱۳۰)

در مجموع از دیدگاه لیوتار، هنر نه یک ژانر است که در چارچوب یک غایت مانند لذت مخاطب تعریف شود و نه یک بازی است که باید قواعدش کشف شود؛ بلکه هنر رسالتی هستی‌شناختی را به انجام می‌رساند؛ اما آن را تکمیل نمی‌کند؛ چراکه باید همواره به رخداد گواهی دهد. هدف نقاشی نیز فراتر از هر چیزی «نشان دادن حضور است و تقاضای خلع سلاح ذهن که هیچ ارتباطی نیز به بازنمایی ندارد. نقاشی طرح‌های فنی و نظری را برای بازی و دست‌کاری بازنمایی تکثیر می‌کند. نقاشی به حافظه‌ی ارادی، به فهم، به ذهن و به آنچه می‌پرسد و نتیجه می‌گیرد تعلق دارد.» (لیوتار،۱۳۹۳: ۲۱۵) همچنین چون هنر هنوز تحت کنترل نظام‌های فراروایتی قرار نگرفته است، عرصه‌ی خوبی برای مقاومت است و می‌تواند ژانرهای گفتمانی خاصی را که می‌کوشند نظام‌های فراگیر ارائه دهند، به چالش بکشاند.

بنابراین آثار نیومن نه‌تنها گواهی بر وقوع رخداد است بلکه این آثار را باید به‌مثابه خودِ رخداد تلقی کرد یا همان‌گونه که اشاره شد و بنا به قول «جونز»، آن‌ها چیزی

را بشارت نمی‌دهند بلکه خود بشارت هستند؛ ازاین‌رو آثار نیومن علاوه بر آن‌که نمونه‌های خوبی برای امکان تجربه والایی و لحظه‌ی رخداد هستند، درک متفاوتی از زمان را نیز برای ما ممکن می‌سازند. در مجموع می‌توان گفت که در زیباشناسیِ امر والاست که «هنر مدرن، انگیزه و منطق آوانگاردِ اصول موضوعیتش را بازمی‌یابد».

نتیجه‌گیری

بحث از والایی و امر والا به قرن اول میلادی و رساله‌ی لونگینوس در باب والایی بازمی‌گردد. پس‌ازآن از طریق تفاسیری که از این رساله به عمل آمد و ترجمه‌ی آن به دیگر زبان‌ها، والایی جایگاه خود را در فلسفه‌های گوناگون و در توصیف بخشی از تجربیات زیباشناختی انسان به دست آورد و بعدها از طریق آثار برک و کانت به موضوعی جدی در زیباشناسی تبدیل شد. نزد برک، والا دلالت دارد بر شدیدترین هیجاناتی که آدمی می‌تواند درک کند.

کانت نیز در *نقد قوه حکم*، بحث پیچیده و دشوار و درعین‌حال مختصر و اثرگذاری درباره‌ی والایی مطرح می‌کند. از نگاه وی، عقل که به دنبال کلیت‌سازی است، در مواجهه با والا، قادر به این کار نیست؛ زیرا محدودیت و حصر در ذات والا جایی ندارد؛ ازاین‌رو تناقض بنیادین لذت و اَلَم (رنج) سر برمی‌آورد؛ ازجمله لذت ناشی از تخیلِ امر نامتناهی و رنج ناشی از نرسیدن به آن.

در میان فیلسوفان معاصر، لیوتار دیدگاه کانت را درباره‌ی امر والا، مورد توجه قرار می‌دهد و با ارائه‌ی تفسیری نو از والایی، آن را برای توصیف جامعه و نیز زیباشناسی پسامدرن به کار می‌گیرد و بدین ترتیب والایی به مفهومی محوری در اندیشه‌ی لیوتار مبدل می‌شود.

از منظر لیوتار، هنر پسامدرن، رسالتی هستی‌شناختی به عهده دارد؛ زیرا با نشان دادن این‌که امر نمایش‌ناپذیر وجود دارد، بازی‌های زبانی مستقر را به چالش گرفته و قواعد آن را در هم می‌شکند و در مقام یک رخداد، افق‌های جدیدی را در فهم عالم به روی انسان می‌گشاید. امور نمایش‌ناپذیر اموری‌اند که عرضه کردن آن با گفتمان‌های موجود ممکن نیست یا اندیشه‌هایی که سرکوب شده‌اند یا افکاری که قابل بیان در قالب مفاهیم عقلی نیستند و... .

توجه لیوتار به آثار هنرمندان آوانگارد و به‌ویژه نیومن نیز از این منظر قابل تحلیل است. لیوتار آثار نیومن را متعلق به زیباشناسی امر والا دانسته و نشان می‌دهد که این آثار به امر غیرقابل نمایش که به‌صورت «هم‌اکنون» باید فهم شود، اشاره دارد. اکنونی که بر اساس آگاهی بنا نشده و آگاهی قادر به صورت‌بندی آن نیست. آثار نیومن -که غالباً از یک یا چند خط عمود بر هم به نام زیپ تشکیل شده که بر سطح

رنگی بزرگی اجرا شده‌اند- صرفاً نشانگر آن است که چیزی (امری نامتعین که در اینجا همان رنگ و تصویر است) رخ می‌دهد؛ نشانگر این‌که «این نقاشی است به جای آن‌که چیزی نباشد» و از نظر لیوتار، همین والایی است.

پی‌نوشت

۱. تاریخچه‌ی اصطلاح والا (The submile) به هوپُسس (بلندا) یونانی بازمی‌گردد. (واژه‌ی لاتینی سوبلیموس/ sublimus نیز به معنای برافراشتن و بلند است). هوپُسس به معنای اعتلای نفسی است که هنگام شنیدن شعر شاعران به وجد می‌آید و این شور و وجد نهایت به تزکیه (کاتارسیس) منجر می‌شود. افلاطون و اریستوفانس نخستین کسانی هستند که والایی را در قلمرو شعر بازشناختند. افلاطون، والا را در همان معنای دیرینه‌اش یعنی قدرت تزکیه‌کنندگی حفظ می‌کند. برای مطالعه، بحث کاملی در مورد تاریخچه‌ی والا، نگاه کنید به مدخل «والا، امر والا» از *فرهنگ‌نامه‌ی تاریخی مفاهیم فلسفه* (ریتر).

۱. رساله‌ی درباره‌ی امر والا، با عنوان *در باب شکوه سخن*، به فارسی ترجمه شده است. مشخصات کتاب‌شناسی آن بدین قرار است: لونگینوس، کاسیوس، *در باب شکوه سخن*، رضا سیدحسینی، انتشارات نگاه، ۱۳۷۹.

۲. برای مطالعه‌ی کامل‌تر بحث، نگاه کنید به:

Kukla, Rebecca (ed.) (2006), *Aesthetics and cognition in kant's cristical Philosophy*, Cambridge university press.

۱. لیوتار از نسل متفکرانی همچون فوکو، دریدا و دولوز است. از مهم‌ترین آثار وی، علاوه بر کتاب *شاخص وضعیت پست‌مدرن*، می‌توان به *ناانسانی، تأملاتی در باب زمانه* (۱۹۸۸)، *بازی عادلانه* (۱۹۷۸)، *تفارق* (۱۹۸۳) و *اقتصاد لیبیدوئی* (در نقد مارکسیسم و فرویدیسم) اشاره کرد. می‌توان گفت که موضوعاتی مانند عدالت، آزادی و اخلاق از دغدغه‌های مهم و اساسی لیوتار به شمار می‌آید.

۲. پسامدرنیسم به پدیده‌های فکری و فرهنگی اشاره دارد؛ ازجمله رها کردن بنیادگرایی؛ یعنی این ایده که علم بر پایه‌های مستحکم حقایق قابل مشاهده بنا شده است، مورد سؤال قرار دادن تمامی التزامات و اعتقادات اصلی روشنگری، فروپاشی پی‌درپی سلسله‌مراتب دانش، سلیقه و عقیده، تمایل به محلی‌گری به جای جهان شمول‌گرایی و جایگزینی تصویر تلویزیونی به جای کتاب و به عبارتی حرکت از لغت سوی تصویر و از گفتمان به‌سوی شکل (از کلام محوری به‌سوی تصویر محوری). (ر.ک: لاین، ۱۳۸۰: ۳۰) همچنین نگاه کنید به: گلن وارد، ۱۳۹۲ و آلن تورن، ۱۳۸۰.

۳. باید توجه داشت که از نظر لیوتار دانش همان علم به‌ویژه در شکل معاصر آن نیست

و نمی‌توان آن را به علم یا حتی به یادگیری تقلیل داد. علم زیرمجموعه‌ای از یادگیری است. همچنین منظور از دانش، تنها مجموعه‌ای از گزاره‌های مصداقی نیست؛ بلکه دانش مشتمل بر مضامینی چون «مهارت» یا «چگونه عمل کردن»، تخصص، چگونه زیستن، چگونه گوش دادن است. از نگاه لیوتار، دانش درصورتی‌که بدین گونه فهم شود، فرد را قادر می‌سازد پاره‌گفتارهای مصداقی و تجویزی و سنجشی مناسبی ایجاد کند. (ر.ک: لیوتار، ۱۳۸۰: ۸۹و۹۰)

۴. گلن وارد به این نکته مهم توجه می‌دهد که رد ایده‌ی پیشرفت، نشان‌دهنده‌ی این است که تلاش برای بهتر کردن دنیا، راه به جایی نخواهد برد. تأکید پست‌مدرنیسم بر «سیاست‌های هویت»، جایگزین ضعیفی برای فعالیت‌های سیاسی واقعی و جدی است. همچنین شیفتگی پست‌مدرنیسم به مد و رسانه، نشان می‌دهد که خود چنان به افسون سرمایه‌داری دچار شده است که قدرت نقد خود را از دست داده است. (وارد، ۱۳۹۲:۲۳۴و۲۳۶) همچنین نباید از نظر دور داشت که پست‌مدرنیسم یک نظریه‌ی نسبی‌گراست و تکثر را جایگزین معیار واحد می‌کند که این رویکرد پست‌مدرنیستی پرسش‌های فراوانی را برانگیخته است؛ ازجمله این‌که با قبول نظریه‌ی تکثرگرایی چگونه می‌توان رویه‌های مستبدانه‌ی فرهنگ دیگر را به چالش کشید؟ و نقدهای دیگری که در این مقال امکان پرداختن به آن‌ها وجود ندارد.

۵. لیوتار متأثر از نظریه‌ی بازی‌های زبانی ویتگنشتاین، گفتمان‌های گوناگون را بازی‌های زبانی متفاوت می‌داند که همانند زبان از نظم و قاعده‌ی خودشان پیروی می‌کنند و قابل تفسیر نیز هستند. ما همیشه درون بازی‌های زبانی عمل می‌کنیم. وی سه نظریه را در باب بازی‌های زبانی مطرح می‌کند و از جمله معتقد است که «قواعد یک بازی زبانی به‌خودی‌خود حامل مشروعیت نیستند؛ بلکه موضوع قراردادی صریح یا ضمنی بین بازیکنان به شمار می‌روند.» درواقع از منظر لیوتار همان‌گونه که بازی‌های گوناگون قواعد متنوعی دارند، جوامع مختلف نیز دارای اَشکال مختلفی از حقوق، سیاست و ... هستند که هر یک با دیگری متفاوت است.

برای مطالعه بحث کامل لیوتار دراین‌باره، نگاه کنید به کتابش: *وضعیت پسامدرن؛ گزارش درباره دانش* (۱۳۸۰).

۶. بارنت نیومن (Barnett Newman) (۱۹۷۰- ۱۹۰۵) نقاش، مجسمه‌ساز و نظریه‌پرداز آمریکایی و از بنیان‌گذاران اکسپرسیونیسم انتزاعی است.

۷. بخش ششم از کتاب فیلیپ شاه تحت عنوان امر والا، به‌وسیله آقای صالح نجفی ترجمه شده و در فصل‌نامه هنرهای تصویری، شماره ۶۹ به چاپ رسیده است.

۸. نمازخانه یا کلیسای سیستین، کلیسایی معروف و بزرگ در شهر واتیکان که محل گزینش پاپ جدید است. این کلیسا به‌علت معماری هنرمندان عصر رنسانس مانند

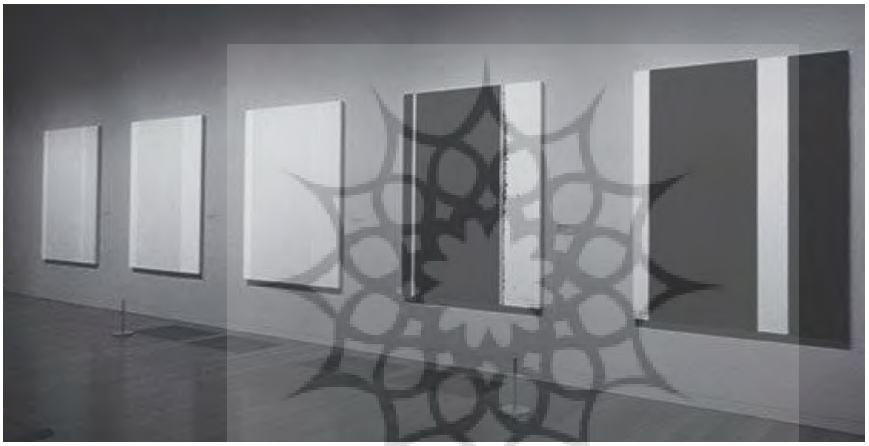
میکل آنژ، ساندرو بویتچلی مشهور است. نقاشی‌های سقف کلیسای سیستین و به‌ویژه اثر «واپسین داوری» و «آفرینش آدم»، از شاهکارهای هنر نقاشی داوینچی به حساب می‌آید. در اینجا اشاره‌ی لیوتار به نقاشی «آفرینش آدم» است که یکی از داستان‌های انجیل از کتاب آفرینش را روایت می‌کند.

تصویر شماره‌ی ۱

تصویر شماره‌ی ۲

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر شماره‌ی ۳



تصویر شماره‌ی ۴

تصویر شماره‌ی ۵

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱. آ. مولر (۱۳۸۹)، «والا، امر والا»، سید محمدرضا حسینی بهشتی، مندرج در: *فرهنگ‌نامه‌ی تاریخی مفاهیم فلسفه*، ریتر و دیگران، ترجمه‌ی گروه مترجمان، تهران: مؤسسه‌ی پژوهشی حکمت و فلسفه ایران و مؤسسه فرهنگی نو ارغنون.

۲. کانت، ایمانوئل (۱۳۷۷)، *نقد قوه‌ی حکم*، ترجمه‌ی عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.

۳. گینزبورگ، هانا (۱۳۹۵)، *زیباشناسی و غایت‌شناسی کانت* (دانشنامه فلسفه‌ی استنفورد)، ترجمه‌ی داوود میرزایی، تهران: نشر ققنوس.

۴. لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۰)، *وضعیت پست‌مدرن؛ گزارشی درباره‌ی دانش*، ترجمه‌ی حسینعلی نوذری، تهران: نشر گام نو.

۵. لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۹۳)، *نالنسانی*، ترجمه‌ی محمدعلی جعفری، تهران: انتشارات مولی.

۶. لاین، دیوید (۱۳۸۱)، *پسامدرنیته*، ترجمه‌ی محمدرضا تاجیک، تهران: نشر تبعه.

۷. وارد، گلن (۱۳۹۲)، *پست‌مدرنیسم*، ترجمه‌ی قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: نشر ماهی.

8. Allison, Henry E (2001). *Kant's theory of taste: a reading of the critique of aesthetic judgement*, Cambridge: Cambridge university press.

9. Burke, Edmund (1990). *a philosophical enquiry in to the origin of idea of the sublime and beautiful,* ed: James T. Bolton. Oxford: Basil Blackwell Ltd.

10. Doran, Robert (2015). *the theory of the sublime; from Longinus to Kant*, Cambridge: Cambridge University press.

11. w.Rhys Robert(1899). *Longinus on the sublime,* London: Routledge revivals.

12. Jones, Graham (2013). *Lyotard Reframed: Interpreting key thinkers for the art,* London: blooms bur academic.

13. Russell, Donald (1995).On The Sublime, London: Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

14. Lyotard, Jean Francois (1988). *The differend: phrase: in dispute*, Trans: Georges van den Abbee, Minnesota: Minneapolis University press.

15. Shaw, Philip (2006). *the sublime*, New York: Taylor and Francis Group: Routledge Publication.

16. Morawski, Stephan (1996). *the trouble with postmodernism,* London and New York: Routledge Publication.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی