

تاریکخانه

ایدئولوژی

ماکس

نچه

فروید

دکارت

“

”

سارا کوفمان

ترجمه ستاره هومن

شانزدهمین کتاب از مجموعه هنر و اندیشه زمان

# تاریکخانه ایدئولوژی

# تِفَابْنَات

۱۳۴۰ - خیابان انقلاب - روبروی دانشگاه تهران

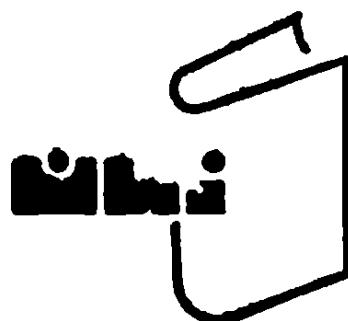
تلفن ۰۲۶۶۶۸۷

ساراکوفمان

---

# تاریکخانە ایدئولوژى

---



Kalman, Sarah

کافمن، سارا

تاریکخانه ایدنولوژی / سارا کافمن. ترجمه ستاره هومس - نسیان -

۱۳۸۰ رمار

۸۸ ص. مصور - (حرث و ادبیته. ۱۶)

ISBN ۹۷۸-۶۳۸۰-۱۸-۲

فهرستویسی براساس اطلاعات فیبا (فهرستویسی پیش از منتشر)

چاپ اول. (ویرایش کامل) قطبی، کتاب رمان، ۱۳۵۶ (۱۶۱ ص)

کتابخانه مخصوص ریزپویس

۱ فلسفه جدید. الف هومس، ستاره، مترجم ب عربان.

۲ ت ۲ ک / ۱۹۰ ۱۳۸۰۳

م ۹۶۳-۶۳۸۰-۱۸-۲

کتابخانه مسی ایران

## تاریکخانه ایدنولوژی

نوشتۀ: سارا کوفمان

ترجمۀ: ستاره هومس

حروفچینی: گنجینه - لیتوگرافی: جام جم

چاپ: سحاب - صحافی: سبروازی

چاپ اول (ویرایش کامل) - ۳۴۰۰ نسخه، یائیز ۱۳۸۰ - بها: ۷۵۰ تومان

حق چاپ محفوظ و مخصوص کتاب زمان است

تابک ۲ - ۱۸ - ۹۶۴ - ۶۳۸۰ - ۱۸ - ۲ ISBN ۹۷۸-۶۳۸۰-۱۸-۲

باید دید که اسان در بارهٔ حویشتن چه می‌داند؟ آیا او  
می‌تواند دست کم یکبار کل هستی خود را، جسامکه در  
ویترین روشن شده‌ای گذارده شده باشد، احساس کند؟ آیا  
طیعت بیشتر چیزها را از او پنهان نمی‌کند تا اینکه او را از  
چیزهای احشایش و از جریان تد‌گردش خونش و از  
لررش پیچیده بافت‌هایش دور نگهدارد و در یک داستنگی  
آمیخته به خیال‌بافی و غرور جنس کند؟

طیعت کلید را دور انداخته است: بدا به حال کسجکاوی  
مهلكی که دوست سدارد از ورای شکافی، بسی دوره  
بهیرون از اطاق داستنگی (Bewusstseinszimmer) بنگردد،  
چه آنگاه بیشی حواهد یافت از آنچه بیرسم - حریص -  
سیری ناپذیر و کشده است و انسانها در بی تفاوتی نادایشان،  
آویخته به رؤیا بر آن خوده‌اند: آسودن بر پشت بیر.

نبیجه، کتاب فیلسوف، فصل سوم - ص ۱۷۵

(از انتشارات ایه - فلامارین)



پلا. قصر اسکندر موزائیک دیونیزوس و پلنگ

(عکس بین از نارساری تئاتر برداشته شده)

## واهنهایی

برگرداندن نوشه‌های «سازاکوفعاد» به زبان فارسی کاری دشوار است. دشواری تنها از این‌جا بست که زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی مؤثر سر آن نوشه‌ها که عامل برانگیز نده و شکل دهنده مفهوم‌هایی در آثار اوست، سازمانی فرهنگی و تربیتی ما متفاوت است و ناگزیر در ک آن مفهوم‌ها را اندکی مشکل می‌سازد.

این دشواری هم ترجمه بی‌جدان وابسته نیست. زیرا اگر به موضوع نظر داشته باشیم، برگرداندن مفهوم‌ها از زبانی به زبان دیگر، از قابون‌ها و قاعده‌های معیّن که در تشکیل ساختمان هر دو زبان به بکست سهم دارند، پیروی می‌کند و در هر زبان برادرهایی برای مفهوم‌های رسان دیگر یافت می‌شود که گاه رسان و کافی یا گذاده نیز هستند. اینها بین می‌آید که من ترجمه شده فهمیدنی حلوه نمی‌کند و هیچگویه اندیشه یا بیداری را در حوالده برخی ایگردد و یا واژه‌های برگزینیده آنچنان را آتش و خرسد که به تصورات نادرست و گمراه‌کشیده میدان می‌دهند.

این حاصل که حواسده باید از خود پرسد آیا گناه متن ترجمه شده‌ای که سراسر پار استدلال‌های مطوفی بی‌نقص است، و با اینهمه چیری راثات نکرده و چیزی گفته است، از نویسنده است که کج‌اندیشی کرده و بایس مترحم، که در کار ترجمة خود دقت نکرده و دل به ظاهر فرینده و دهان پرک و ازدها سپرده و مدادسته است که برداشتی که او خود از معنای آنها می‌کند، برای خمه قبصبدی بیست.

ار آن حاکه زبان کوفمان، زبان تمثیل و تشیه است، چه ساکه به اشاره و کایه مطلب را برگزار کند. از این رو تایید ترجمة نوشته‌های او به زبان فارسی، او نظر حواسده‌گانی که به استدلال‌های شکن‌آپذیر فیلسوفان و یا صنایع‌دهانی حیری حامی‌منسان حوغ‌گرفته‌اند، نارسا حلوه کند؛ و چه ساکه مارک‌کاری‌ها و لطف‌یان او گراهه‌گویی‌های بی‌مورد و ناحجاً پدانسته شوند اما ناید گفته شود که ایس روال سویسندگی سادا کوفمان، برای بیان به صوعی که می‌بروزد، ضروری است. برای نشان دادن ضرورت به کار ستن روال تمثیل و تشیه، باید در نظر داشت که آثار نویسنده‌گانی که کوفمان درباره اندیشه آنها سخن گفته، هرسه، نا آنکه در زمینه‌های متفاوت جهان و زندگانی بوده است، باز هم وجه مشترکی با هم دارند و آن این است که هر سه آنها ناگونه‌ای چالاکی از واقعیت محسوس و لمس‌پذیر به جهان اندیشه‌ها پرواز می‌کند و در آن جهان مفهوم‌هایی کشف می‌کنند که ندانسته در کار واقعیت مؤثرند، و بی‌آنکه شرحی در بیان پرواز خود از واقعیت مادی به حقیقت اندیشه‌ها به زبان آورند، از کار سنجش و استدلال‌های خود نتیجه‌گیری می‌کند. پس اگر ما بخواهیم به طور مثال سخن مارکس را که «جهان‌گری انسان‌ها، وابسته به نحوه تولید است»، مفهمیم، ماید به تمثیل و تشیه روکیم تا اسکه به وسیله آنها به مثل یله‌پله از نردبان بالا رویم و به آن اوچ رسیم که آن اندیشه‌گان بزرگ نایک پروار چالاک به آن رسیده و ار

آن بازگشته‌اند.

دید سارا کوفمان، دیدی ممتاز است و چیزهایی را می‌بیند که همه کس به آنها توجه نکرده و به نکته‌هایی دقت می‌کند و به جزئیاتی رو می‌کند که در پس واژه‌ها و جمله‌ها پنهان بوده‌اند و کمتر کسی به کشف آنها همت گماشته است.

کوفمان بر نقطه‌های تاریک نور می‌پاشد، در تاریکی‌ها جستجو می‌کند، پیچ و خم‌ها را با هوشیاری می‌پیماید و خواننده کار او چه در زبان اصلی و چه در ترجمه ناگزیر است که همراه او در تاریکی‌ها فرو رود و سپس با روشنایی حقیقت در آن جهان تاریکی‌ها پژوهش کند و مراقب باشد که همانگونه که کوفمان می‌اندیشد، چیزهایی را که در تاریکی هستند، به حال خود گذارد، زیرا چنانکه گفته‌اند «حیوان خفته را نباید از خواب بیدار کرد».  
با اینها که گفته شد، روشن می‌شود که دشواری فهمیدن نوشته سارا کوفمان از این‌جا نیست که او زبان پرداز است و با واژه‌ها به مثل بازی می‌کند، بلکه این دشواری ذاتی موضوع نوشته‌اوست.

«مشکلی» که کوفمان به طرح و بررسی آن روکرده، از دید و سنجش بسی نویسنده‌گان دور مانده است و شاید تنها فیلسوفانی مانند مارکس و نیچه و روانشناسانی مانند فروید کم یا بیش به سنجش آن پرداخته باشند و هر یک از آنها به‌روال خود، برگرهایی کور آن انگشت گذارد و باشند. اکنون بینیم موضوع کار سارا کوفمان، چیست:

«Camera Obscura»، تاریکخانه یا اطاق تاریک نقاشانی چون لونارد داوینچی که به مقصود به دست آوردن نمونه و عکس از طبیعت ساخته شد. تا قرن نوزدهم، تاریکخانه یک دستگاه کمی برداری سراسر شفاف و روشن بود و همه چیز را همچنانکه در واقعیت بود ضبط می‌کرد و همانگونه نشان می‌داد: در این Camera Obscura جایی برای نظر سوپرکتیور بینده

نیو.

Camera Obscura در آن زمان چشمی بود که نقطه نظره نداشت و به زبان لتوار داوینچی، کم یا بیش همانند چشم خدایی بود که بر کیهان نظر می‌کرد.

اما در قرن نوزدهم، تاریکخانه به معانی دیگری تعبیر شد؛ به طور مثال مارکس همانگونه که در متن خواهیم دید، آن را تمثیلی برای واژگونی ایدئولوژیک گرفت؛ نیچه تمثیلی برای Perspectivism عومی، و فروید «زندگانی ندانسته»<sup>۱</sup> را به تاریکخانه‌ای تشیه کرد.

در این سه مورد، به گفته سارا کوفمان، تاریکخانه جایی است که رابطه واقعیت‌ها را با یکدیگر تاریک می‌کند، دانستگی را از خود و از جهان جدا می‌کند و جهانی پنداری و ساختگی پدید می‌آورد و نیز به فریب این جهان و به برداگی آن تن در می‌دهد؛ همچنانکه بت پرستان بتی را که خود ساخته و پرداخته‌اند، ستایش می‌کند. سارا کوفمان با بررسی دقیق اندیشه‌های این سه مرد، به اینجا رسیده که با به کار بستن تمثیل تاریکخانه، خواننده را به باریک‌بینی در فلسفه آنان رهبری کند و از این رو باید متن «تاریکخانه ایدئولوژی» را همانگونه که نوشته شده است خواند و پیچ و خم‌هایی را که کوفمان از آنها گذر کرده با حوصله دنبال کرد تا به نتیجه رسید.

---

۱. صمیر مغول یا عبر مشیز

۱

مارکس  
جادوی سیاه



## جهان واژگون

در کتاب ایدنولوژی آلمانی، مارکس به تمثیلی می‌پردازد و آن را برای شرح چگونگی روش واژگونی که در همه ایدنولوژی‌ها پدید می‌آید و نیز برای نشان دادن لزوم چنین روشی، کامل می‌نامد: «و اگر در همه ایدنولوژی‌ها، انسان‌ها و روابط آنها، چنان می‌نماید که گویی روی سر خود ایستاده‌اند، یعنی همانگونه که در یک تاریخ‌خانه نمودار می‌شوند، این نمود، از روش زندگانی تاریخی آنها نتیجه شده است. دقیقاً همانگونه که واژگونی چیزها روی شبکه چشم، وابسته به چگونگی طبیعت چشم است».<sup>۱</sup>

تمثیل، در تعریفی که کانت از معنای آن به دست می‌دهد چنین است: «مراد از تمثیل این است که میان چیزهایی که کاملاً متفاوت‌اند، شباهت کاملی از دو نسبت برگزینیم».<sup>۲</sup>

مارکس با استفاده از وجه مشترکی که تمثیل را مجاز می‌سازد میان یک نمود اجتماعی و یک نمود فیزیکی (طبیعی) نسبتی برقرار می‌کند؛

۱. کتاب ایدنولوژی آلمانی (اتشارات اجتماعی) ص ۵۰.

۲. کتاب پیش‌درآمدی بر مهه گونه متافیزیک آبده (اتشارات ورن) سخن ۵۸، ص ۱۴۶.

این وجه مشترک همانا واژگونی است. اما، اگر واژگونی روی شبکه چشم، یک جابجایی بالا و پایین و یا پایین و بالاست، در تاریکخانه ایدئولوژی واژگونی تنها از یک سو و به یک جهت است (از پایین به بالا) و باید آن را به صورت تمثیلی فهمید.

تمثیل دیگری، تشییه اول را روشنتر می‌کند. این تمثیل از آن رو به کار می‌رود که مارکس کاری را که می‌خواهد انجام دهد، یعنی واژگون کردن واژگونه آسانتر فهمیده شود.

«کاملاً برخلاف جهت فلسفه آلمانی که از آسمان به زمین می‌آید، در اینجا ما از زمین به آسمان می‌رویم». با آنکه مارکس در اینجا از واژگونی از بالا به پایین فراتر می‌رود و از واژگونی میان زمین و آسمان سخن می‌گوید، اما روشن است که واژگونی که مراد اوست از حد یک جابجایی در فضا فراتر نرفته است. با اینهمه تمثیل دوم، یک حاشیه مذهبی فرعی به‌اندیشه ما می‌آورد و اندیشه به‌سبکی حرکت کوتاهی می‌کند، اما همین حرکت برتری ایدئولوژی مذهبی را به روشنی می‌آورد. برتری ایدئولوژی مذهبی در این است که ایدئولوژی نمونه است؛ قالب شکل دهنده به‌هرگونه ایدئولوژی است؛ و باز آنچه در این حرکت آشکار می‌شود این است که واژگونی ایدئولوژیک، همانا واژگونی ردیف ارزش‌هاست که بنیادی خیالی را جایگزین بنیاد واقعی می‌کند.

سخن برسر واژگون کردن واژگونه است. مارکس از «گزاردهای واقعی» کار خود را آغاز می‌کند، از بنیادهای واقعی یا «بنیادهای مادی» که از میدان تجربه انسانی بیرون نیست بر می‌خizد تا نشان دهد خیال‌بافی‌هایی که همان ساختمان‌های ایدئولوژیک است، شاخه‌های فرعی کدام درخت‌اند و در کجا ریشه دوانیده‌اند. سر نباید به جای پاها

قرار گیرد، بلکه باید در جای واقعی خود و در بالا باشد، و نیز نباید بر آسمان تکیه کرد، زیرا زمین تکیه‌گاه است: آنچه باید به عنوان اصل در نظر داشت، انسان‌های گوشت و استخوان دار، در فعالیت‌های واقعیشان است و نه زبان و نه تصوراتشان که همه جز بازتاب‌ها و بازگشت صدایها نیست: «به سخنی دیگر (Das Heisst)، ما از آنچه انسان‌ها می‌گویند، خیال می‌کنند، تصور می‌کنند، یا آنچنان که در گفتارها، اندیشه، خیال و هر تصور دیگری می‌آیند بر نمی‌خیزیم تا به انسان‌های گوشت و استخوان دار رسیم، نه، ما چنین نمی‌کنیم، اصل انسان‌ها در فعالیت‌های واقعیشان و با تکیه بر روش زندگانی واقعی آنهاست که می‌توان تحول بازتاب‌ها بازگشت صدایها (Reflexe) و بازگشت (Echoes) این روش را نیز نشان داد.»

«به سخنی دیگر؟ آیا سرانجام زبان علم، پس از به کار گرفتن اینهمه تمثیل و تشییه برای نتیجه‌های آموزنده، از ایدئولوژی به زبانی ساده و بی‌پیرایه سخن خواهد گفت؟ با اینهمه بازتاب و بازگشت صدادگر بار ما را به تاریکخانه هدایت می‌کنند؛ و با آنکه همه گزارش‌های واژگون، کم یا بیش نوشهای واژگون دیده شده در آینه هستند که هیچکس نمی‌تواند آنها را بخواند، با اینهمه، همه این تمثیل‌های آینه‌ای از یک و همان چیز سخن می‌گویند و آن در کار بودن یک معنای خاستگاهی، روشنی و صوت خاستگاهی است که اکنون جز بازتابی نیست؛ از اینجا بر می‌آید که «واقعی» و «حقیقی» پیش از شناسایی در کارند.<sup>۱</sup>

۱. این مدار معا بیست که مارکس واقعیت را می‌حرکت و ساکن می‌داند و یا واقعیت را همان طبیعت، می‌توخه به رابطه آن با انسان بعضی چون یک مفهوم مجرد نا در طریقی گیرد. به صدبیت ما هوئرباح، مارکس شان می‌دهد که «طبیعت» خود، محصول تاریخ است، اما در هر مرحله، واقعیت چون «ریرسای مادی»، ریلدگانی اساسی، در میاد ایدئولوژی است که بر سر کار ←

تاریخ علوم به ما می‌آموزد که تاریکخانه از آن رونمونه و مدل بینش به شمار می‌آمد که به‌اندیشه اقلیدسی که می‌گفت پرتو نور از چشم بر می‌خیزد، پایان دهد. از نمونه تاریکخانه، چنین بر می‌آید که همواره «داده‌ای در کاراست، اما داده‌ای که همیشه از پیش واژگون شده است.»<sup>۱</sup>

→ می‌آید، «نویر باح می‌کوشد که بر اهمیت نظریات علمی درباره طبیعت تکیه کند، و از راه‌هایی سحن می‌گوید که تنها به چشم داشمندان فیزیک و شبیه هویداست؛ اما ناید دید که آیا ممکن بود که علم به طبیعت بدون بارگانی و صفت به وجود بیاید؟ زیرا حتی آنچه ما به علم ناب، به طبیعت می‌حوالیم، تنها به وسیله بازرگانی و صفت که فعالیت‌های مادی انسان هستند، جهت و هدف می‌گیرد و از این کار مورد نیاز خود را می‌یابند. این فعالیت، کار و آفرینش مادی جهان انسانی، پایه و رکن جهان محسوسی است که امروزه در آد ریدگانی می‌کیم؛ به این نشانه، که حتی اگر تنها برای یک‌سال، این کار و کوشش متوقف شود، نویر باح نه تنها شاهد تغییر شکری در سراسر جهان انسانی حواهد بود، بلکه به روایی به‌نایودی جهان انسانی و تباہی توأمایی سtarه و فعالیت‌های سطحی افسوس حواهد خورد.» (کتاب ایدئولوژی آلمانی، ص ۵۶).

۱. در پایان قرون وسطی، تحقیقاتی که به وسیله الهازن Al Hazen روی چشم و نور انجام گرفت و بعد‌های نیز به وسیله ویتلیو Vitelio و یکن Bacon شروع گشترش یافت، نظریه اقلیدسی را بی‌اعتبار کردند. در این حاتم‌آزمایش‌هایی چند که در این مورد انعام گرفتند می‌آوریم: اگر پس از نگاه کردن به آفات، چشمان خود را بیسدم، باز هم برای مدتی چند صفحه سورشیدی را حواهیم دید، که انته اگر چشم خاستگاه پرتو نورانی بود، چیزی ممکن نمی‌شد. از این جانشیه گرفتند که چشم گیرنده پرتو بیرونی است و اثر نور بر آن سان پژواکی ضعیف شده، چندی می‌پاید.

به‌ایرادهایی که به نظریه Eidola وارد می‌دانستند (که به طور مثال چگونه Eidola یا «عکس»، یک گوه می‌تواند به سوراخ مردمک چشم رخنه کند و در آن حای نگیرد) - Eidola در زبان یونانی به معنای مثل، تمثال است. در اینجا مراد از Eidola «عکس» است، مترجم الهارن پاسخ می‌داد که ناید سطح چیزها را به ردیفی از نقاط که هر یک مبدأ یک پرتو نورانی می‌شود، بخش کرد. هنگامی که این پرتوها به مردمک مرسد، به واسطه فعالیت فهم خلاء‌ها پر می‌شود و چیز مورد نظر دوباره ترکیب و یکپارچه می‌شود. اکنون، اگر این سود را چون فراگنی نقاط در همان پطر گیریم، پرتوهایی که به صورت متناطع به مردمک چشم رخنه می‌کند، تصویری واژگون از خود به دست می‌دهند.

لئونارد داویچی که موشه‌های ویتلیو را مطالعه کرده بود، بحسبین کسی بود که چشی از روی سویه تاریکخانه ساخت؛ و با آنکه او پیش گام راهی بود که دیگران دنال کردند، اما گذشت رمان

بنابراین، حتی هنگامی که مارکس می‌خواهد با زبانی صریح و بی‌پیرایه سخن گوید، ناگزیر می‌شود از تمثیل‌هایی که در یک نظام بسته هریک آن دیگری را دربر دارد، کمک بگیرد. بی‌مورد نیست که این پذیرش زورگویی «تمثیل» را در جایی به پرسش بگذاریم.

تشبیه ایدئولوژی به بازتاب، برای این است که ما پی ببریم به خود قانون‌دهندگی ایدئولوژی‌ها وابسته به پندار است. «و حتی خیال‌بافی‌هایی که در مغز انسان صورت می‌گیرند، اندیشه‌های لطافت یافته‌ای هستند که به طور لازم از حرکت زندگانی مادی انسان، حرکتی که می‌توان به آن از دید تجربی نگریست و زیربنای مادی دارد، نتیجه می‌شوند. از این‌جا، روشن است که اخلاق، دین، متفاہیزیک و همه باقیمانده ایدئولوژی و همچنین شکل دانستگی که با هر یک از آنها جور می‌شود، هرگونه جنبه Autonomie یعنی «خود قانون‌گذار خود بودن» را از دست می‌دهند، اینها تاریخ ندارند، تکامل و تحول ندارند، تنها انسان‌ها هستند که با تحول و

→ لارم بود تا کارهای کپلر Kepler شان دهد که تصویر به صورت واژگون روی شبکه چشم نقش می‌نمد. شاینر کثیش و پس از او دکارت دست به آزمایش‌هایی رددند که امکان مشاهده مستقیم تصویر واژگون را روی شبکه چشم حیوان میسر ساختند.

در ۱۶۶۱، ماریوت Mariotte، پس از کشف نقطه کوری روی شبکه چشم، این نتیجه‌ها را به پرسشی دوباره می‌گذارد و نتیجه می‌گیرد که تصویر روی شبکه می‌افتد. البته چین نتیجه‌ای لازم بود، اما بدون آن می‌بایست از سویه تاریک‌حاله چشم پوشید و مار دیگر پدیدیرفت که چشم مبدأ نور است.

مشکل واژگونی و حایی که واژگونی در آن صورت می‌گیرد، علم را تا ۱۸۲۶ به خود مشغول کرده بود. و اگر Wagner در دیکسیور فیربولوژی و در مقاله‌ای درباره «دیدن» می‌نویسد که داستگی به واژگونی تنها به وسیله تحقیقاتی که روی نور و چشم انجام شده، دست داده است، و از آن‌جا که ما همه جیر را وارونه می‌بینیم، پس نظم چیزها به هم نمی‌خورد؛ زیرا ما همه جیر را به صورت سبی می‌بیسم. هرملتر Hermann Müller و مولر Müller، با در نظر گرفتن استدلال و اگر، چنان اهمیتی به مشکل واژگونی سعی دهد و بر آن‌د که داستگی طبیعی حقی ا وجود شبکه چشم هم آگاه بیست، چه برسد به وصیعت تصویرهایی که روی آن نقش می‌سندند.

تکامل تولیدات مادی و روابط مادی خود، آنچه خود هستند، اندیشه و نیز تولیدات اندیشه خود را دگرگون می‌کنند. (...). «شرط لازم انسان است، امانه انسان دورافتاده از خود، و سنگشده‌ای که در خیال‌بافی‌ها می‌آید (...). «آنگاه که واقعیت خود را نشان دهد، فلسفه باید میدان خود قانون‌گذار خود بودن را ترک کند.»

پرسشی که در این جا پیش می‌آید این است که چرا و چگونه این پندار پیش آمده که ایدئولوژی خود قانون‌گذار خود است؟ نمونه تاریکخانه و دیگر تمثیل‌هایی وابسته به آینه (بازتاب) همه از رابطه با واقعیت نشان دارند؛ به همین دلیل است که مارکس خود را ناگزیر می‌بیند که تمثیل دیگری هم به میان آورد و آن تمثیل شیمیایی سوبیلاماسیون یا بخار شدن جامد است بی‌آنکه مایع شود. حرکت سوبیلاماسیون، حرکت ایده‌الیزاسیونی را شرح می‌دهد که عناصر سازنده آن فرارند: و «فراموشی» از همین جاریشه می‌گیرد. خاستگاه ایدئولوژی از یاد می‌رود و چگونگی پدید آمدن آن فراموش می‌شود و پندار به خود قانون‌دهندگی ایدئولوژی ناگزیر است. با حرکت سوبیلاماسیون، بهویژگی اثیری ایدئولوژی و تثیت آن در حد ابرها پی می‌بریم. و نیز از ناتوانی آن برای پیوستن به زمین و واقعیت آگاه می‌شویم. بدین‌سان، همه چیز آنچنان می‌نماید که گویی در تاریکخانه قفل شده است و کلید آن دور افتاده است و «ایده» که به تنها‌ی در آن رها شده، ناگزیر است خود پرستانه گرد خود بچرخد. بازتابی که از مبدأ نورانی خود بریده شده باشد، تنها بازتاب‌های بازتاب، عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی، و مجسمه‌های خیالی می‌آفیند.

اکنون باید بینیم آبا می‌توان تمثیل‌های تاریکخانه و سوبیلاماسیون را با

هم سازش داد؟ با کدام واسطه می‌توان از یک نسبت واژگونی به سوبیلیماسیون و یا به پاشدن مجسمه خیال رفت، و اینکه لزوم افزودن تشبيه سوبیلیماسیون به تمثیل تاریکخانه، ایا خود گویای آن نیست که تمثیل تاریکخانه به خودی خود، تمثیلی زیاده از اندازه ایدئولوژیک است، زیرا زیاده از اندازه وابسته به آینه است؟

اگر ایدئولوژی را چون تاریکخانه شرح دهیم، به نقدی نظری رو کرده‌ایم، یعنی به همان کاری که مارکس نزد فوئر باخ نمی‌پسندید و بر آن بود که از این راه، روابط مذهبی همانا روابط انسانی نشان داده می‌شد که از زمین به آسمان برده شده، و نقد، چون نقدی نظری است، توانایی این را ندارد که به خود قانون دهنده‌گی ظاهری مذهب را توضیح دهد.

«فوئر باخ از این واقعیت به راه می‌افتد که مذهب انسان را به ناخویشتنی می‌راند و او را به خود بیگانه می‌گرداند و در جهان انسانی، از یک سو جهان مذهبی که موضوع تصور اوست و از سوی دیگر جهان دستخوش شدن و زمان را می‌نهد. کار فوئر باخ این است که جهان مذهبی را به همان زیربنای زمانی خود برگرداند. اما او نمی‌داند که پس از انجام این کار، تازه باید به کار اصلی پرداخت. زیرا نکته این جاست که اگر این زیربنای زمانی از خود جدا شده و به آسمان برده شده و بدین‌سان اقلیمی خود مختار و مستقل تشکیل داده، فقط و فقط به دلیل از هم گسیختگی‌ها و تضادهای درونی این زیربنای زمانی است. بنابراین نخست باید تضادهای این زیربنا را شناخت و سپس با از میان بردن این تضادها، زیربنای زمانی را دگرگون کرد. به طور مثل پس از پی بردن به اینکه راز خانواده مقدس، در خانواده زمینی<sup>۱</sup> نهفته است، این دومی است که باید

نظرًا و عملًا از میان برداشت.<sup>۱</sup>

از این رو، به‌چه کار می‌آید که رازهای خانواده که در تاریکی خانه‌ها پنهان شده‌اند، به روشنی آورد؛ زیرا در تحلیل نهایی می‌توان به‌خود قانون دهنگی ظاهری را با «تضادهای درونی زیربنای زمانی» توضیح داد. «مفهوم» ایدئولوژی با همه آنچه آن را به Eidos یونانی<sup>۲</sup> و به‌نگاه وابسته می‌کند، در حوزه نظری جای گرفته، در حوزه فوئرباخ. در نتیجه واژگون کردن واژگونه نمی‌تواند چیزی را واژگون کند. تنها دگرگونی تضادهای واقعی است که مشکل‌ها را از میان برمی‌دارد و یا دست کم راه حلی برای آنها پیش می‌نهد.

پرسش این است: آیا در «متن» مارکس تضادهایی یافت می‌شود؟ آیا متن کتاب ایدئولوژی آلعنی، بیش از متن ترهایی درباره فوئرباخ ایدئولوژیکی است؟ آیا مارکس ناگزیر شده بازبانی که به کار گرفته با تمثیل‌هایی که به‌بازی گرفته خواه ناخواه در دام ایدئولوژی گرفتار شود؟ به‌هر صورت، در آنچه «متن» مارکس می‌گویند، یکپارچگی و یکدستی یافت نمی‌شود؛ پایداری تصاویر وابسته به آینه، نظام جفت‌های متضاد (نظری - عملی، واقعی - خیالی، روشنایی - تاریکی، و جز این)، که در سراسر متن به‌چشم می‌خورد، می‌رساند که متن از نظام اندیشه متافیزیک متأثر است.

اما در همین متن، نکته‌هایی آمده که با کمک آنها بتوان مفهوم ایدئولوژی و هر آنچه در آن ایدئولوژیک است دگرگون کرد؛ افزایش تمثیل‌ها که امکان می‌دهد هر یک را به جای دیگری به کار برد و بدینسان ارزش هر یک از آنها را دوباره سنجید، نیز نقدی بر نقد فوئرباخ درباره

.۱. ترهایی درباره فوئرباخ، فصل چهارم.

.۲. Eidos به معنای صورت، حسۀ ظاهری چیری. مترجم

مذهب که ما را از واژگونی آینه‌گونه ناب بر حذر می‌دارد و یا سرانجام، متن دیگر کتاب کایتال که بار دیگر از تمثیلی برای نور و چشم یاری می‌جوید، اما به آن مقصود که حد کاربرد چنین تمثیلهایی را مشخص کند.

## هیزگردان

در نظر اول، این متن از کایتال توجه‌ای به ایدئولوژی ندارد و به سنجیدن نسبت ارزش مبادله با ارزش استفاده پرداخته است. از این رو، باید با احتیاط با آن رفتار کرد: «از چه رو و از کجا، محصول کار به محض آنکه صورت یک کالا را به خود می‌گیرد، ویژگی ناشناختنی و معنایی می‌یابد؟» روشن است: معنای نمودن محصول کار از همان صورتی است که در کالا شدن می‌یابد. ویژگی یکسانی کارهای انسانی، صورت ارزش محصولات کار را به خود می‌گیرد؛ مقدار کار هر یک از افراد، بحسب درازای مدت، صورت بیش و کمی ارزش محصول‌های کار را به خود می‌گیرد. به این دلیل است که این محصول‌ها به کالاها تبدیل می‌شوند، یعنی به چیزهایی که هم محسوس هستند و هم محسوس نیستند یعنی چیزهای اجتماعی. به همین گونه اثر نورانی یک چیز روی عصب بینایی، به صورت تحریک سوپرکتبو خود عصب نمایان نمی‌شود، بلکه خود را هم شکل چیز محسوسی که بیرون از چشم وجود دارد، نشان می‌دهد. و باید افزود که در کار بینش، نور به طور واقعی از یک چیز بیرونی روی چیز دیگر یعنی چشم می‌افتد و این رابطه‌ای است مادی، میان چیزهای

طبعی. اما، صورتی که بهای محصول‌های کار به خود می‌گیرند و در نسبت ارزش‌های محصول‌های کار جلوه‌گر است، هیچ گونه رابطه‌ای با طبیعت مادی آنها ندارد و تنها نسبت اجتماعی معینی است که انسان‌ها میان خود برقرار کرده‌اند و در اینجا جامه از خیال بافته شده نسبت خود چیزها را بتن می‌کند. برای آنکه تمثیلی برای این نمود بیاییم، باید در ناحیه پوشیده از ابر جهان مذهبی به جستجوی آن برویم. آن‌جا، تولیدات مغز انسان، چنین می‌نمایند که از استقلال بهره‌مندند هر یک پیکری دارد و میان خود و با انسان‌ها رابطه‌هایی برقرار کرده‌اند. با همین دید باید به تولیدات دست انسان در جهان باز رگانی نگریست. این چیزیست که می‌توان «فریبنده‌گی» محصول کار نامید همین که این محصول به شکل کالا عرضه شود؛ در بند این فریبنده‌گی بودن، از این شکل تولید جداگانه ناپذیر است.<sup>۱</sup>

مارکس، به قصد گشودن راز ویژگی معنایی کالا، به تمثیل مذهبی روی آورد: «این جا نیز، وجه مشترکی که تمثیل را مجاز می‌سازد می‌بینم: ایده‌های مذهبی که تولیدات مغز انسانند، و نیز کالاهای که تولیدات دست انسانند، همین که از حرکتی که به پدید آمدن آنها انجامیده، جدا شوند، این پندار را پیش می‌آورند که هر دو مستقل و خود قانون‌گذار خود هستند. بر پایه همین پندار، برخی در حد ابرها ثبت می‌شوند و برخی دیگر از حد خیال‌بافی نمی‌گذرند. و نکته این جاست که با آنکه مذهب یکی از صورت‌های ایدئولوژی است، اما قالب شکل‌دهنده به هر گونه ایدئولوژی و صورت کلی همه ایدئولوژی‌هاست. و پندار به خود قانون‌دهنده‌گی کامل که ایدئولوژی را مشخص می‌کند، تنها از پایه

۱. کتاب کاپیتال، فصل ۱، ص ۶۰۶، انتشارات پلیاد.

تو همات مذهبی بر می خیزد. زیرا تنها مذهب جدا ای بنیادی «میان زمین و آسمان» و «میان پایین و بالا» را مجاز می شمرد و تنها مذهب است که بر واژگونی ردیف ارزش‌ها که ایدئولوژی به انجام می‌رساند، صحه می‌گذارد. اگر بر آن باشیم که ویژگی غریب و شکفت‌انگیز کالا مشابه ویژگی مذهب است باید این ویژگی را یا بهیک موضوع ایدئولوژیک خاص، و یا هر موضوع ایدئولوژیک به طور عمومی گسترش دهیم. و هر آنچه درباره نسبت میان ارزش مبادله و ارزش استفاده گفته شود، باید به طور تمثیلی درباره ایدئولوژی نیز صدق کند. بنابراین، از روی تصادف نیست که یک و همان واژه‌ها و تمثیل‌ها در شرح ایدئولوژی و نیز در شرح ارزش مبادله به کار می‌آیند: یک و همان تمثیل واژگونی، یک و همان ویژگی فریب‌نده، جادویی، و افسون‌کننده به هر دو نسبت داده می‌شود: «ویژگی فریب‌نده و افسون‌کننده کالا و راز آن» - در نظر اول، یک کالا چیز پیش پا افتاده‌ای می‌نماید که به خودی خود فهمیدنی است. اما تحلیل ما نشان داد، که برخلاف این تصور، یک کالا چیز بسیار پیچیده‌ای است، پر از نازک‌کاری‌های متافیزیکی و زبان‌بازی‌های مباحث خداشناسی. اگر به کالا از جنبه ارزش استفاده بنگریم، راز و ابهامی در آن نمی‌بینیم (...). به طور مثال اگر از چوب میزی بسازیم، شکل چوب تغییر می‌کند، با این همه میز هنوز چوبی است، یعنی چیزی عادی که حسن کردنی و لمس پذیر است. اما همین که این میز به صورت یک کالا عرضه شود، قضیه شکل دیگری به خود می‌گیرد. میز با آنکه چیزی حسن کردنی است اما آن سوی حواس انسانی است: گویی برای میز کافی نیست که پایه‌هایش را بر زمین بگذارد؛ او رویارویی دیگر کالاهای را بر سر چوین خود قدر است می‌کند و خود را به هوس‌ها و بهانه‌هایی آن چنان غریب می‌سپرد که گویی

به رقص درآمده است.»<sup>۱</sup>

میز غریب و شکفت‌انگیز در برابر کالاهای دیگر، مانند آنکه رویارویی آینه‌ای باشد، با خودپرستی قد برافراشته است. ارزش مبادله تفاوت‌هایی که میان کالاهای هست از میان بر می‌دارد و بدین‌سان هر کالا آینه ارزش کالای دیگر می‌شود:

«ارزش یک کالا، در همه کالاهای دیگر، چون در یک آینه منعکس می‌شود.»<sup>۲</sup>

«جدا کردن و دور نگهداشتن کالا از روابط اجتماعی کار، از «واقعیت» مانند کار کردن در خدمت ایدئولوژی و سپردن میدان به دست روابط منعکس در آینه است: یعنی به نظاره مقابل کالاهای یکدیگر را، به زاییده شدن ایده‌ها یکی از دامان دیگری... به بازتاب‌های بازتاب‌ها. میز که دستخوش سرگیجه شده و زمین زیر پاهایش گویی لفزیده، سرمستانه می‌رفسد و می‌چرخد.»<sup>۳</sup>

آیا می‌توان گفت که میان ارزش مبادله و ایدئولوژی، تنها یک رابطه ساده تمثیلی وجود دارد؟ تنها تفاوتی که مارکس در این میان می‌نهد، این است که در یک سروکار با تولیدات دست‌هاست و در سوی دیگر با تولیدات مغز: آیا همین تفاوت‌گذاری نیز خود، ایدئولوژیک نیست؟ آیا نباید اندیشید که اگر «بنیاد کافی شناسایی» (Ratio Cognoscendi) ارزش مبادله، تمثیل مذهبی است، «بنیاد کافی بود» (Ratio Essendi) مذهب،

۱. کاپیتال، ص ۶۰۵.

۲. نگاه کنید به مقاله‌های Tel Quel در مجله J.J. GOUX. ص ۳۶-۳۵-۳۴.

۳. نگاه کنید به کتاب کاپیتال فصل سوم ص ۳: «جهان افسون شده و واژگون شده‌ای است. جهان وارویه‌ای است که در آن آفای کاپیتال و حام رمین نا آنکه شخصیت‌های اجتماعی هستند، با این حال چیزهای ساده‌ای بیش نیستند، دایره شبح‌گونه‌ای را به رقص دور می‌زنند»

همان به خود قانون دهنگی خیالی ارزش مبادله است و به خود قانون دهنگی مذهب تنها بازتاب آن است؟ در این صورت، کافی است که زیربنای مادی فهمیده شود، یعنی تضادهای آن دگرگون شود، تا مذهب از میان برود. روابط تولید چیزهای مادی و محسوس نیستند، اما اگر آنها را این چنین پنداریم، یعنی آنها را «چیز» بگیریم، به آنجه مارکس «راه و رسم زندگانی روزمره» می‌نامد، نزدیک شده‌ایم<sup>۱</sup> چنین توهمناتی درباره ماهیت چیزها، پایه و اساس خیال‌بافی‌های مذهبی است. ایدئولوژی بازتاب روابط واقعی نیست، اما بازتاب جهانی است که پیش‌تر، دگرگون شده و افسون شده است. ایدئولوژی بازتاب، بازتاب است، خیالی است برپایه خیالی دیگر.

اگر تفاوت میان ارزش مبادله و ایدئولوژی، مانند تفاوتی باشد که میان آسیب‌شناسی روانی زندگانی روزمره و هذیانی سیستماتیک‌تر و ساخته و پرداخته‌تر وجود دارد، این بدان معنی است که طبیعت هر دو یکی است: هر دو از یک و همان حرکت پدید آمده‌اند، زیرا در مرحله نهایی یکی «بدل» دیگری است. بدین‌سان جای شگفتی نیست که مارکس همان تمثیل‌ها را برای شرح هر دوی آنها به کار می‌برد: به‌طور مثال، تمثیل سوبیلیماسیون برای ارزش مبادله و ایدئولوژی به یک مقصود به کار رفته است:

«اکنون به بازمانده محصول‌های کار توجه کنیم. هر یک از آنها به‌طور

۱. کایتال، دساله متن ییشین: «کار برگ و شایسته اقتصاد سباسی کلاسیک همانا بایان دادن به‌هدایهای مادرست و طواهر گمراه‌کننده‌ای است که راه و رسم زندگانی رورمه را تشکیل داده‌اید: حودسری و احمد عاصر گوآگون اجتماعی ثروت، شخصیت دادن به جیرها و مادی پداشت روابط تولید.»

کامل به دیگری شباهت دارد. همه آن‌ها از یک و همان واقعیت شبح‌گونه برخوردارند. آنها که به سوبلیمه‌های<sup>۱</sup> همانند تغییر شکل یافته‌اند و نمونه‌هایی از یک و همان کار نامشخص هستند، تنها یک چیز را نشان می‌دهند، اینکه در تولید آنها، نیروی انسانی به کار رفته است، که در کار آنها کار انسانی انباسته شده است. اینها، چون بلورهای (Kristalle) این جوهر اجتماعی مشترک، ارزش‌ها هستند.» این نیز یک تمثیل برای چشم و نور است، اما کتاب کاپیتال برخلاف کتاب ایدئولوژی آلمانی، حدود کاربرد آن را نشان می‌دهد: امّر دیدن، سخن بر سر رابطه‌ای مادی (طبیعی) میان چیزهای مادی (طبیعی) است. در ارزش مبادله، رابطه اجتماعی کار. به خط رابطه‌ای مادی (طبیعی) میان چیزها پنداشته می‌شود، اما این مقایسه کافی نیست: تمثیل مذهبی جایگزین آن می‌شود. چنین به نظر می‌رسد که مارکس «فراموش» کرده است که در کتاب ایدئولوژی آلمانی، تمثیلی درباره نور و چشم، یعنی تمثیل تاریکخانه را در شرح ایدئولوژی و در نتیجه مذهب، به کار برد بود. پس اگر تمثیل مذهبی بهتر از تمثیل نور و چشم است، این بدان معناست که تمثیل نور و چشم برای شرح دادن ایدئولوژی مناسب نیست. با آنچه در کتاب کاپیتال آمده، دیگر نمی‌توان گفت در ایدئولوژی همه چیز مانند آنکه روی شبکه چشم افتاده باشد، می‌گذرد. تمثیل تاریکخانه در بیان واژگونی ایدئولوژیک ناکافی و ناتوان است. اما در عوض تمثیل نور و چشم در کتاب کاپیتال توهمندی خود قانون دهنگی را شرح می‌دهد: «از این جاست که تأثیر روشن بک چیز روی عصب بینایی، چون یک تحریک سوپرکتیو خود عصب نمایان نمی‌شود، بلکه چون صورت حس شدنی چیزی نمایان می‌شود که بیرون از چشم هستی

دارد»، با آنکه چشم این گمان را بر می‌انگیزد که به خود قانون دهنده‌گی ظاهری دارد با این همه به چیزی که موضوع دیدن اوست، قدرت حادوی و افسون‌کننده نمی‌بخشد، زیرا کار چشم همراه با واژگون کردن مراتب ارزش‌ها نیست. ویژگی غریب و شگفت‌انگیز ارزش مبادله تمثیلی دیگر می‌طلبد.

بدیسان، در کتاب ایدئولوژی آلمانی، به نظر می‌رسید که تاریکخانه تمثیل مناسبی برای شرح دادن واژگونی ایدئولوژیک است، با این همه می‌بایست تشبیه سوبیلیماسیون را هم به آن افزود تا خود قانون‌گذار خود بودن یا «اتونومی» هم توجیه شود. در کتاب کایتال، تعییل نور و چشم به فهمیدن اتونومی راهی می‌گشاید، اما برای فهمیدن واژگونی کمکی به شمار نمی‌آید، تاریکخانه نیز به طور غیر مستقیم، عنوان تمثیلی ناکافی می‌یابد.

به کار بردن تمثیل تاریکخانه نکته‌ای را روشن می‌کند و آن ضعفی است که در ساختمان مفهوم واژگونی وجود دارد؛ واژگونی با آنکه در معنای جابجایی در فضاء، یعنی در معنای تغییر ردیف ارزش‌ها به کار رفته، با این همه به معنای تحول طبیعت موضوع نیز می‌باشد.

## اطاق دربسته

به نظر من، تاریکخانه، در معنای تکنیکی واژه، از معانی فرعی ایدئولوژیک‌تر و مدانسته‌تری تأثیر پذیرفته که از مفهوم‌های «اطاق» و «تاریکی»، بر می‌حیزند. در ایدئولوژی، ایده‌ها در اطاق دربسته گذارده

شده‌اند و در خلوت تنهایی از پایه واقعی خود که می‌توانست به آنها روشنایی و حقیقت ببخشد، جدا شده‌اند و دور افتاده‌اند. تاریکخانه: «مکانی است که نور به جز از سوراخ کوچکی که به وسیله شیشه پوشانده شده، نمی‌تواند به آن رخنے کند. از این سوراخ پر توهای چیزهایی که بیرون از تاریکخانه هستند روی دیوار مقابل سوراخ و با روی پارچه‌ای که روی آن کشیده شده است می‌افتد و بدین سان آنچه در بیرون است، در درون نمایان می‌شود<sup>۱</sup>».

غار افلاطونی، بیرون از آن، در فاصله‌ای دور، آفتاب. اطاق تاریک: و نیز اطاقی که در برخی از دیرها، راهبان در آن به ترکیه نفس می‌پرداختند. سیاهی جایی است که ممنوعیت جنسی زیر پای نهاده می‌شود و هر آنچه در پی پنهان شدن است، به مقصود می‌رسد. سیاهی خود رمز پرده و پوشش است. ایدئولوژی و یا خانه سیاه بار همه معانی فرعی را که با اندیشیدن به زندگانی ندانسته و اندیشه اساطیری به‌اندیشه می‌آید، بردوش دارد.

روابط واقعی که زیر پوشش‌ها پنهان شده‌اند، در ایدئولوژی، چون در بک پاکت سربسته، به نمایش گذارده می‌شوند. ایدئولوژی به جای آنکه چون کپی شفاف چیزها باشد و از قوانین پر سپکتیو پیروی کند، چیزها را عوضی جلوه می‌دهد: ظاهر چیزها را عوض می‌کند، پوششی دیگر به آنها می‌پوشاند و روابط واقعی را درهم و برهم نشان می‌دهد.

مارکس ارزش‌های روشنایی، نور، شفافیت حقیقت و خردمندی را دربرابر آن می‌نہد. تاریکخانه چون یک اسباب تکنیکی معین که کارش وارونه نمودار کردن روابط واقعی است، کار نمی‌کند، بلکه بیشتر چون

۱. لیزه - دیکسیور ربان فراسه.

یک وسیله در پوشگذاری به کار می آید که جلوی روشنایی را می گیرد و دانستگی را به تاریکی، بدی و خطای کشاند، آن را دستخوش سرگیجه می سازد و تعادل آن را برهم می زند. تاریکخانه اسبابی است که روابط واقعی را معما آسا و مرموز جلوه می دهد.

«هنگامی که تولیدکنندگان، محصولات کار خود را به صورت ارزش‌ها، رویارویی یکدیگر و در رابطه با یکدیگر قرار می دهند، این از آنجا نیست که در آنها تنها پوششی می بینند که بر روی یک و همان کار انسانی کشیده شده است؛ کاملاً برعکس (...). روی پیشانی ارزش نوشته نشده که چیست و همین باعث می شود که ارزش، از یک محصول کار، یک هیروگلیف (Hieroglyph) <sup>۱</sup> به دست دهد. تنها با گذشت زمان است که انسان برانگیخته می شود تا رازی را که در معنای هیروگلیف نهفته است بگشاید و به راز اثر اجتماعی که همین هیروگلیف به ساختن آن کمک کرده است، پی ببرد (...).»

بنابراین هنگامی که گالبانی (Galiani) می گوید: «ارزش، همانا رابطه‌ای است که میان دو شخص برقرار می شود» (...)، می باید بیافزاید: «رابطه‌ای که زیر پوشش چیزها پنهان شده است».

«تعیین کمیت ارزش به وسیله مدت زمان کار، بدینسان، رازی است که زیر حرکت ظاهری ارزش‌های نسبی کالاها پنهان شده است.»

«روابط اجتماعی انسان‌ها در کارهایی که انجام می دهند و نسبت به چیزهای به درد خوردنی که از آن کارها به دست می آید، این جا، ساده و شفاف می مانند، خواه در تولید و خواه در پخش. [درباره روبنسون].»

«جامعه‌ای که در آن محصول کار، به طور عمومی، به صورت کالاها

عرضه می‌شود و در نتیجه عمومی ترین رابطه میان تولیدکنندگان، همانا مقایسه ارزش تولیدات آنهاست، که این خود راهی است که به مقایسه کارهای فردی هر یک از آنها، با دیگری، چون کار انسانی مساوی می‌انجامد. یک چنین جامعه‌ای شکل مذهبی مطابق با خود را در مسیحیت، با آین پرستش انسان مجرد آن، می‌باید و به‌ویژه در نمونه‌های بورژوای آن یعنی در آین پروتستان و دئیسم (Deism) <sup>۱</sup>».

«این ارگانیسم‌های کهن اجتماعی، از نظر تولید بسی ساده‌تر و شفاف‌تر از جامعه بورژوا هستند (...). محدودیت و تنگی روابط انسان‌ها چه میان خود و چه با طبیعت، در ایده‌های مذاهب کهن ملی منعکس است. از نظر کلی، بازتاب مذهبی جهان واقعی هنگامی ناپدید می‌شود که شرایط کار و زندگانی عملی به انسان روابط شفاف و خردمندانه‌ای با طبیعت و ما دیگر انسان‌ها نشان دهند. زندگانی اجتماعی که برپایه تولید مادی و روابط وابسته به آن استوار است، آنگاه از پس ابر به اصطلاح عرفانی که این پایه را پوشانده، بیرون می‌آید تا در آن اثر انسان‌هایی که به آزادی گرد هم آمدند و با دانستگی کار می‌کنند و بر حرکت اجتماعی خود تسلط دارند نمایان شود. اما برای نیل به چنین هدفی به مجموعه‌ای از شرایط زندگانی مادی نیاز است که خود محسول تکامل و تحولی دراز و دردآلود است». «از این جا روشن می‌شود که چرا بیشتر دانشمندان اقتصاد‌گرفتار می‌شوند، یعنی فریفتۀ موهو ماتی که ذاتی جیان بازارگانی است؛ و یا اینکه چرا با موضوع چگونگی‌های اجتماعی کارها، به‌طور سطحی و ظاهری برخورد می‌کنند».

«توهمات وابسته به می‌باید پول از کجا بر می‌خیزند؟ (...).»

۱. اختصار اینها، به‌ایمان به‌حدا. مترجم.

«ریکاردو (Ricardo) نسبی بودن ظاهری ارزش مبادله چیزهایی مانند مروارید و العاس را به نسبت حقیقی که زیر این ظاهر پنهان شده است، وابسته می‌داند، یعنی به نسبی بودن آنها چون تجسم‌هایی از کار انسانی». <sup>۱</sup> بدینسان، تاریکخانه، دانستگی را برکنار نگه می‌دارد و آن را از واقعیت دور می‌کند. در اطافی درسته، دانستگی واقعیت نوبی برای خود بنا می‌کند، شبیه همان واقعیتی که بیماران روانی برای خود می‌سازند. مارکس چنین جهانی را شبح‌گونه، غریب و شگفت‌انگیز، وابسته به خیال‌البافی، فریبنده و افسون‌کننده می‌نامد.<sup>۲</sup> جهانی که بندۀ ظاهر فریبنده است، جهان *Fetichiste*. این واژه را باید در معنای تکبیکی روانشناسی در نظر گرفت. برای فروید، *Fetichisme* همانا بازشناسی و در همان حال انکار واقعیت و ساختن جایگزینی برای آن است، یعنی برپا کردن مجسمه خیال یا *Fetiche*. باز شناختن اختگی و انکار آن، مشاهده فقدان مردی در مادر و نه گفتن به‌این واقعیت.<sup>۳</sup> تاریکخانه ایدئولوژی با آنکه در رابطه با واقعیت است (واقعیت را وارونه منعکس می‌کند)، اما آن را تاریک نیز می‌گرداند و پنهان می‌کند. تاریکخانه مانند ندانستگی‌یی به کار است که

۱. متن‌هایی که آمده‌دهم از کتاب کایتال فصل ۱، بخش ۴، اشارات پلیاد است

۲. کوچان از واژه *Fetiche* که ما به ویژگی فریبد و افسون‌کننده برگردانده‌ایم، استفاده می‌کند، البت‌جیین برابری دقیق و کافی بیست. *Fetiche* در اصل به معنای طلس، چیر یا حیوانی است که حواس فوق طبیعی و افسون‌کننده دارد و دارای بودن آن، اثرهایی سودمند به همراه دارد و که از همین ریشه است، احترام بیرون از اداره و آمیخته به حرافات به بک شخص و یا بک چیر را می‌رساند. در رمان فارسی *Fetiche* به صم و سیم برگفته می‌شود.

این واژه در رمان روانشناسان، به ویژه فروید، معنای دیگر دارد و سایدۀ چیر با دسته‌ای از چیرهای که بیمار به آنها نار عاطمی غیرطبیعی منتقل می‌سارد که هنوز سکوئل دارد. خود کوچان *Fetichisme* در معنای فرویدی آر را به طور دقیق تری شرح حواهد داد. مترجم.

۳. فروید: درباره *Fetichisme* (۱۹۷۲) در کتاب ریدگانی سکوئل (انتشارات دانشگاهی فراسه)

می‌تواند، و یا نمی‌تواند، واقعیت را همانگونه که هست ببیند. ایدئولوژی چه چیز را نمی‌خواهد ببیند؟ کی می‌خواهد ببیند؟ چه چیز لازم است تا واقعیت، چون واقعیت، باز شناخته شود؟ تاریکخانه، ندانستگی یک طبقه است، طبقه فرمانروای، که در پی حفظ برتری خود، بهتر می‌داند که ویرژگی تاریخی این برتری را بر خود پوشیده نگهدارد و همه آنچه تاریخی است، چگونگی‌های پدید آمدن خود، تفاوت در کار و تفاوت را ندیده بگیرد. از این رو، سودی ندارد که پرده را به کناری زنیم و واقعیت را به شفافیتی که هست، نمودار کنیم؛ اگر چنین کنیم، امکان توهمندی و خیال‌بافی را چه در معنای مثبت و چه در معنای منفی، فراموش کرده‌ایم؛ اگر چنین کنیم، یعنی فراموش کرده‌ایم که شفافیت نیز خود محصول تاریخ است، و نه نمودی که پیش از ایدئولوژی در کار بوده باشد. نمونه تاریکخانه ممکن است در دهان مارکس سخنانی بگذارد که او هرگز قصد گفتن آنها را نداشته است؛ زیرا از یک سو، سخن بر سر نمونه‌ای مکانیکی است که رابطه ایدئولوژی با میل (Desir) را نشان نمی‌دهد، و از سوی دیگر، در پس چنین نمونه‌ای، این فرض نهفته است که حقیقتی خاستگاهی (Originaire) پس از جایگزیدن در اطاق، تاریک شده است؛ در صورتی که برای مارکس، تاریکی هم از آغاز در کار است و تنها با نظریه و بحث و آشکار کردن آن، نمی‌توان از آن بیرون شد. چشمی نیست که تاریکخانه نداشته باشد، حتی چشم علم هم تاریکخانه دارد، البته اگر علم چشمی هم داشته باشد.

## اطاق روش

در نظر مارکس، علوم نه بسان آینه‌ها چیز‌ها را همانگونه که هستند در خود منعکس می‌کنند و نه بسان اندیشه‌های نظری به حقایق پنهان در پس واقعیت محسوس نظر دارند.

با آنکه روایای مارکس همانا گذشت از اطاق تاریک و رسیدن به اطاق روش است، با اینهمه بر آن است که تنها دگرگونی‌های عملی می‌توانند پس از «تحول و تکاملی دراز و دردآلود» روابط شفاف و خردمندانه به‌بار آورند.<sup>۱</sup> پیشرفت‌های عملی، یا نظری، خیال‌بافی‌ها و خیال‌پردازی‌های ایدئولوژیکی را از میان نمی‌برند. زیرا این خیال‌بافی‌ها همان اندازه «طبیعی» و تغییرناپذیرند که «شکل بخار آب پیش و پس از کشف عنصرهای شیمیایی سازنده آن»<sup>۲</sup>.

درست‌اندیشی و فهم روش، پیش از تاریکی ایدئولوژیک در کار نیست، و اگر کاری در جهت دگرگون کردن چیز‌ها، انجام نگیرد

۱. کتاب کاپیتال فصل ۱، بخش ۴، ص ۶۱۳

۲. تنها ما گذشت رمار است که اسان را بگجھته می‌شود که راری که در معای هیروگلوف است بگشاید و برار اثر اجتماعی که همین هیروگلوف به ساحن آن کمک کرده است بی مورد (...). گتف علمی که شان داد، محصولات کار، اگر به صورت ارتش‌ها پهیله شود، تجسم ناب و ساده کار اسایی هستند که در تولید آنها صرف شده است، بر دوره‌ای از تاریخ تکامل اسابت مؤثر افتاد، اما از هیچ رو، ویزگی اجتماعی کار را از «چیزهای بودی ظاهری آراد مکرد» (کتاب کاپیتال، فصل ۱، ص ۶۰۸).

«ماراندیشی درباره مشکل‌های ریدگاسی اجتماعی و درستیجه تحلیل علمی آنها، کاملاً در حلت عکس حرکت واقعیت بیش می‌رود. زیرا این ماراندیشی نا داده‌هایی از بیش برقرار شده، بعضی ما بنیجه‌های تکامل و تحول، حرکت خود را آغاز می‌کند» (کتاب کاپیتال فصل ۱، ص ۶۰۹).

«حقیقت» نیز در کار نیست. اما همین که چنین کاری به انجام رسد، روشنایی به میدان می‌آید. این روشنایی نتیجه پیروزی در حل تضادهای نظری نیست، بلکه محصول انقلابی عملی است. واژگون نمایی بک Camera Obscura (اطاق روشن) یا اندیشه‌ای روشن و راست، تغییر حالت نمی‌دهد و «راست» نمی‌شود. با اینهمه، ایدئولوژی را خانه - تاریک نامیدن، همانا رنج دورماندگی (Nostalgie) از شناسایی شفاف، روشن و درخششده را دربر دارد، و به طور غیرمستقیم می‌رساند که چنین شناسایی نخستین مقام را دارد؛ حتی اگر علم بسان آینه، واقعیت را در خود منعکس نکند و به حقایق پنهان در پس جهان محسوس نظر نکند و جز نکرار، بازتاب و بازگشت صدا نباشد، باز هم ایده‌ال او، همانا رسیدن به مقام یک چشم کامل است، یک شبکیه ناب<sup>۱</sup>.

۱. اصطلاح شبکه ماب و بیر اصطلاح اطاق روشن به کار والری (Valery) هم آمده است ادر کتاب دگا، رقص و طرح، انتشارات بلياد حلد دوم، ص ۱۲۲۴ و ۱۱۷۹): «او معیوم سوزه را از اعتبار می‌اندارد و در رمایی گوتاه، تمام سهیمه اندیشه در هر را به عث و حدلی حد درباره ماده و ریگ سایه‌ها محدود می‌کند. معنی صورت شبکه‌ای ماب درمی‌آید». دگا، مبان آنده را که «میران گردی»، بعضی تقاضی کردن چیزها همانگویه که هستد، می‌نامد و آنچه طرح می‌نماید و آن تعبیر ویژه‌ای است که تبیه دیدن و کار گردن هر ممد در تصویر دقیق یک چیز بدبد می‌آورده، و کم با بیش شبیه یک نهانی است که با استفاده از اطاق روشن کنیده می‌شود، تفاوت می‌گذارد. این گویه حطاهاي عمدى ناعث می‌شود که کار تکلی بعثیدن به چیزها به وسیله خطها و سایه‌ها یک هر بمنمار باید. اطاق روشن که واژه ماسیس هرای شرح دادن «میران گردن» است امکان می‌دهد که این کار را از بُلْفَه نامعنى آثار کنیم و حتی به کل چیز مورد نظر نگاه نکنیم، در بی بافت را از خطها و سطوح برویم و با ما چیزی که می‌بیسم مدان مان رختار نمکنیم که به یک چیز احساس نده، به یک گردار، به یک حرکت تبدل شود؛ و طراحی هستد که دقیق بودن، بکار چیزگی و حفیت اطاق روشن را دارند (...). و بر عکس هر مدل ای هستند که...»، اطاق روشن؛ اساس ابتدکی است که به کار طراحی می‌آید و امکان می‌دهد که چیزها و کاعد مقاشی را مام هم دیده (ار لیتره؛ دیکسیوبر ریان فرانس).

با باز شناختن این واقعیت که هر چشم تاریکخانه و بیژه خود را دارد، اعتبار چشم، به عنوان نمونه و مدل شناسایی کاهش نمی‌باید. این نمونه، هرگز پرسشی نزد مارکس برنیانگیخت.

اگر هر چشم، تاریکخانه‌ای داشته باشد، ایدئولوژی ناگزیر عمومیت می‌باید و تفاوت‌گذاری میان ایدئولوژی و علم. جندان به جا به نظر نمی‌رسد. اما مارکس به‌این تفاوت‌گذاری پایبند است، ما آنکه هم‌ماد سا این تفاوت‌گذاری نشان می‌دهد که علم هرگز ایدئولوژی را از میان برخواهد داشت، و با آنکه برای او، علم چشم ندارد. از این جا ییچیدگی کار مارکس و فقدان یکپارچگی متن‌های او آشکار می‌شود.

کتاب ایدئولوژی آلایی و نیز کتاب کایتال، یک نظام تضادهای ستی. اساطیری و داستانی و ایدئولوژیکی را به تکرار می‌آورند. با این همه همین متن‌ها، مفهوم‌هارا آنچنان تغییر می‌دهند که به وسیله آنها بتوان کار ویران کردن نظام تضادهایی که دورنمایه همین متن‌ها بودند، آغاز کرد.



۲

فروید

دستگاه عکسبرداری



## اطاق انتظار عکاس

با آنکه مارکس بیشتر از نوعی دانستگی ایدئولوژیک سخن می‌گوید تا از ندانستگی یک طبقه، با اینهمه نزد او، تاریکخانه بهروش یک ندانستگی به کار است. فروید به آشکاری و با تفصیل و تکرار، ندانستگی را به کمک این تمثیل شرح می‌دهد؛ ولی به پیروی از علم زمان خود، دستگاه عکسبرداری را جایگزین مدل تاریکخانه می‌کند. میان این دو نمونه تفاوت اندک است: تصویر فیزیکی به تأثیر شیعیابی مبدل می‌شود. با این حال، به واسطه در کار بودن مفهوم کلیشه، نظریه درباره چگونگی بینش تغییری نمی‌کند: دیدن همیشه به «دو تایی» می‌کشاند، و یا برای دیدن همیشه دو نمونه لازم است. طرز استفاده از دستگاه عکسبرداری و نیر اصل کار آن، مشابه تاریکخانه است.

تمثیل عکسبرداری بارها به کار فروید آمده است و بهجای تمثیل صافی، پرده و اکران که در کتاب طرح<sup>۱</sup> (*Esquisse*)، تصویرهای کمکی

---

۱. کار اندام‌های حسی، مایند همه اسهامایی عصی، تنها تنظیم مندار (L) بست، ملکه ساد صافی‌هایی کار می‌کشد که از تحریکات، تنها به آنها بین که فوایدهایی ما پربرود (تواتر و دوره‌های معین دارند، احارة رد تملق می‌دهد. (کتاب طرح، ص ۱۲۳).

به شمار می‌رفتند، به کار رفته است. در سه مقاله درباره نظریه سکوالیته، فروید نورُز (Névrone) را نگاتیف انحراف جنسی می‌نامد و در یادداشتی توضیح می‌دهد که اوهام منحرفین جنسی همه به روشنی ووضوح در حوزه دانستگی جای دارند<sup>۱</sup> و اوهام دانسته هستند. انحراف جنسی مانند نورُز ظاهر شده است (ظاهر شده در اصطلاح عکاسی)، و در نتیجه گذری از تاریکی به روشنایی و از ندانستگی به دانستگی به همراه دارد. مراد فروید از کمک گرفتن از دستگاه عکس برداری همانا نشان دادن این نکته است که چگونه همه نمودهای روانی ناگزیرند که به طور لازم از مرحله ندانستگی، از تاریکی و از نگاتیف بگذرند تا بتوانند در روشنایی پوزیتیو ظاهر شوند.

اما این امکان هم هست که کلیشه چاپ نشود.

رد شدن از تاریکی و گذر به روشنایی، وابسته به نتیجه گونه‌ای *Ordale* است، گونه‌ای آزمون که همانا سنجش نیروهای است.<sup>۲</sup>

با در نظر گرفتن این نکته، فروید تمثیل عکس برداری را دور از لطافت، ناکافی و نارسا می‌نامد و تمثیلهای دیگری در میان می‌آورد تا

۱. اوهام به روشنی داسته منحرفین حسی که در شرایط مناسب به قثارهای متاثر و مطم تحول بدیرید و بیر ترس‌های آمیخته به هدیان بسیاران یارا سویاک *Paranoiaque* که حصانه متوجه دیگران است، و یا اوهام مداسته بسیاران هیستریک که در شاههای بسیاری مودار است و از راه روانکاری می‌توان دریافت که ارجه دسته‌الد، همه ایها، تا کوچکترین حریفات و بنهان‌ترین گوش و کنار، از نظر محتوی ما یکدیگر مطابقت دارند. (کتاب سه مقاله درباره نظریه سکوالیته، بادداشت ۳۳ ص ۱۷۴)

۲. در دوران ماستان و بیر در قرون وسطی *Ordale*، ناعوان تصاویر حداکثری، در معماه تصاویر به کار می‌رفت. گاه و یا می‌گناهی محکوم، و استه به بیرونی و یا شکست در آرمایشی بود که مآ آت، آتش، آهن گذاخته و یا جیرهایی از این دست اسحاق می‌گرفت؛ به طور مثال اگر محکوم تدرست از آتش بیرون می‌آمد، سی گاه شاخته می‌شد. مترجم.

نشان دهد که میان مرحله نگاتیف و مرحله پوزیتیو، نیروهایی به میدان می‌آیند و کار این نیروها، هماناً گزینش کلیشه‌های است: تمثیلهایی چون تمثیل آزماینده، مأمور سانسور که کنار در ورودی اطاق انتظار سیاهی گماشته شده است تا از داخل شدن بعضی از تحریکات به سالن روشن دانستگی جلوگیری کند.

«ندانستگی»، مرحله‌ای منظم و گریزناپذیر از کلیه فراشدهایی است که فعالیت روانی ما را تشکیل داده‌اند؛ همه فعالیت‌های روانی، در ندانستگی آغاز می‌شوند و در صورت برخوردن و یا برخوردن به مقاومت، یا در ندانستگی می‌مانند و یا آن اندازه گسترش می‌یابند که به دانستگی برسند. در آغاز، تفاوتی میان فعالیت پیش از دانستگی (*Préconscient*) و فعالیت ندانسته نیست، این تفاوت آن‌گاه برقرار می‌شود که نیروهای دفاعی به میدان بیایند. و از این جا، تفاوت میان اندیشه‌های پیش از دانستگی، که می‌توانند به دانستگی راه یابند و گاه و ییگاه در آن پدیدار شوند، و اندیشه‌هایی که در ندانستگی هستند و نمی‌توانند به دانستگی راهی بگشایند، ارزشی نظری، همچنین عملی به خود می‌گیرد.

تمثیلی خشن، اما نه چندان بی‌تناسب با رابطه مفروض میان فعالیت دانسته و فعالیت ندانسته، تمثیل عکسبرداری است. نخستین مرحله، مرحله «نگاتیف» است و نگاتیف‌هایی که از آزمون پیروز بیرون شوند، به «فراشد پوزیتیو» پذیرفته می‌شوند؛ و سرانجام به تصویر نهایی می‌انجامند.<sup>۱</sup>

«از آنجاکه همه نمونه‌های نگاتیف به طور لازم به صورت تصویرپوزیتیو درنمی‌آیند، فراشد روانی ندانسته نیز به طور لازم به فراشد

۱. کتاب متابکولوزی، یادداشتی درباره ندانستگی در روانکاوی ص ۱۸۴.

دانسته تبدیل نمی شود (...). در آغاز، هر یک از فراشدها، از آن سیستم روانی ندانستگی است و تنها آنگاه که شرایط و احوال اقتضا کنند، می تواند به سیستم زندگانی دانسته راه بیابد (...).

ساده ترین نحوه به تصویر آوردن این سیستم که برای ما سهل ترین نیز هست، همانا ایجاد تصوری فضایی است. ما سیستم ندانستگی را به اطاق انتظار بزرگی همانند می گیریم که تعاملات روانی، بسان موجودات زنده، در آن گرد آمده اند و به یکدیگر فشار می آورند؛ در همسایگی این اطاق انتظار، اطاق دیگری است که تنگ تر است، گونه بی سالن و یا اطاق پذیرایی، که مقر دانستگی است (...). اما در کنار در ورودی اطاق انتظار به سالن، نگهبانی به پاسداری گماشته شده است که وظیفه دارد هر یک از تعاملات روانی را به دقت بررسی کند و بسنجد و در صورت لزوم از سانسور استفاده کند و اگر از یکی از آنها خوش نیامد، از داخل شدن آن به سالن دانستگی جلوگیری کند. همه چیز وابسته به درجه هوشیاری و چالاکی این پاسدار است. تعاملاتی که در اطاق انتظار ندانستگی نوبت گرفته اند، از نگاه دانستگی که در اطاق مجاور است، به دور می مانند، به همین دلیل، همه تعاملات در آغاز ندانسته اند.

بی شک، می گویید، این تصاویر نمایشی ساده و شاید بی معزز، که اندکی هم از بازی خیال مایه گرفته اند، باید در گزارشی علمی راه یابند، که البته ایرادی بجاست و من نیز خود، به نادرستی آنها به خوبی آگاهم، اما اگر زیاد در خطاب نباشم، به زودی چیزی جالب تر به جای آنها می گذارم، گو آنکه نمی دانم تصحیح و تکمیل آنها تا چه اندازه از ویژگی های شگفت انگیز آنها، برای شما، بکاهد (...);

این تصویرهای نمایشی کمک کننده را باید کوچک شمرد (...)

می‌توانم به شما اطمینان دهم که فرضیه خام دو اطاق و نگهبانی که در آستانه اطاق دوم ایستاده و دانستگی که در اطاق دوم نقش تماشاگر را ایفا می‌کند، می‌تواند ما را به بینشی نزدیک از وضعیت واقعی چیزها برساند<sup>۱</sup>.

## نمونه فضایی

تمثیل کلیشه در کتاب موسی و بکاپستی نیز آمده است (بخش سوم، بازگشت تمایلات سرکوب شده، ص ۱۶۹-۱۶۸). مراد فروید از به کار بردن این تمثیل، همانا نشان دادن تأثیر قاطع نخستین سال‌های کودکی است. از مفهوم کلیشه چنین بر می‌آید که تأثیر وارد آمده، می‌تواند بی‌هیچ تغییر کیفی محفوظ بماند و پس از چاپ، تکرار شود. این تمثیل نمایشگر ویژگی محدود کننده گذشته و نیروی فشار آوری است که گذشته را ناگزیر به بازگشت می‌کند. اگر گذشته باید بدینسان به تکرار درآید و تصویری به «دونایی» رسد، دلیلی دارد که می‌رساند «پیش آمد» هیچگاه به تمامی و کمال زندگانی و احساس نشده است و آشکارا پذیرفته نشده است و به آن آری گفته نشده است. «دستگاه روانی کودک هنوز برای پذیرفتن بعضی تأثیرها و معنا دادن به آنها آماده نبوده است». این نظریه، برای رد کردن اظهارات هو فمان<sup>۲</sup> Hoffmann کافی به نظر می‌رسد.

۱. کتاب راهنمایی به روانکاوی ص ۲۷۵.

۲. تودور آمادوس هو فمان (۱۸۲۲-۱۷۷۶): نویسنده، شاعر، موسیقی‌دان، نقاش، پیش‌گام نهضت ایرلنالیسم Irrationalisme در ادبیات (مجسم کردن پیش‌آمدهای دور از واقع بر پایه حیال‌گرفتاری). مترجم.

هو فمان بر آن بود که غنای آثارش از لحاظ شخصیت‌های خیالی وابسته به گونه‌گونی تصویرها و تأثیراتی است که در شیرخوارگی، در سفری دراز به همراه مادرش، در وی مانده است. فروید چنین نتیجه می‌گیرد: «این امکان هست که هر آنچه کودک دو ساله توانسته است بیند، بی‌آنکه معنای آن را دریابد، هرگز به خاطره او باز نگردد، مگر در روایاها، و تنها از روش تحلیلی روانکاوی برمی‌آید که این پیش‌آمد های فراموش شده را به او بشناساند.» تمثیل دستگاه عکسبرداری، در کتاب موسی و یکتاپرستی به آن معنا که در دیگر متن‌های فروید به کار رفته بود، نیست. از نحوه به کار بردن این تمثیل می‌توان به بررسی نوی تمثیل کلیشه رفت و گفت که متن فروید دوگانه است.

## چاپ نگاتیف

فروید، همواره بسی با احتیاط از این با آن تمثیل یاری می‌جوید: افزایش تصویرها، خشن و موقتی شمردن آنها و تأکید بر جنبه آموزنده آنها، نشانه‌های دقیق و محافظه‌کاری اوست. فروید هر یک از تمثیل‌های را با تمثیل دیگری تصحیح می‌کند و به طور مثال با آنکه تمثیل‌های فضایی را در شرح ساختمان روانی<sup>۱</sup> مناسب می‌داند باز هم تصویرهای سانسور، پاسدار و آزماینده را به میان می‌آورد تا به تکمیل تمثیل دستگاه

۱. Psychisme: مجموع ویژگی‌های روانی فرد.

در روانشاسی انگلیسی و آمریکایی، مراد از Psychisme، رشدگامی می‌واسطه و درون‌نگری جهان روان است که حود را می‌سارد.

عکسبرداری، که به تنهایی برای بیان ویژگی ستیزه‌گرانه روان رسانیست، کمک کنند.

تاریکخانه که نمونه‌ای مکانیکی است، نمی‌تواند تصویر «خوبی» از ندانستگی باشد؛ زیرا نمی‌تواند نیروهایی را نشان دهد که واژگونی ابدیتولوژیک و پایداری آن به سود آنها می‌انجامد. این نمونه بیش از هر چیز لزوم واژگونی و نیز ویژگی مکانیک آن را می‌رساند، اما به جنگ طبقاتی و ستیزه نیروها و رابطه آن با میل (Desir) اشاره نمی‌کند. حرکت محتاطانه فروید و پرسش‌هایی که درباره حد و اعتبار کاربرد تمثیل‌ها پیش می‌نمهد، نشان‌دهنده حد کاربرد تمثیل نور و چشم نزد مارکس است. با این همه و با آنکه جریان کار فروید به روش علمی است، متن او، درگیر سیستم ستی تضادهای اساطیری و متافیزیکی است: ندانسته - دانسته، تاریک - روشن، پوزیتیو - نگاتیف. نمونه نگاتیف، نمونه‌ای است که «رنگ تصویرهای به دست آمده، عکس یکدیگر درآیند، رنگ‌های روشن تیره بنمایند و رنگ‌های تیره روشن».

«برای آنکه نمونه‌ای پوزیتیو به دست آوریم، باید طرح نگاتیف را روی کاغذی که دارای همان ویژگی‌هاست فشار دهیم و همه را در پرتو نور قرار دهیم» (بته - دیکبوب ربان فراسه). اما، مفهوم «نگاتیف»، در معنای رایح واژه، با کم ارزشی همراه است. نگاتیف به تاریکی و به اطاق انتظار وابسته است، به اطاق نزدیک در، به اطاق خدمتکاران. حال آنکه ویژگی‌های دانستگی هماناروشنی و روشن‌بینی است و جایگاه او، سالنی روشن شده است که مقر نجیب‌زادگان و سوروان است. شاید از مطالعه این متن چنین برآید که تناسب با مقصود (Finalité) ساختمان روانی، چنانکه فروید عرضه می‌کند، وابسته به همان مقصود است که دیالکتیک هگل،

یعنی بیرون شدن از تاریکی و جایگزین در روشنایی. و بدین سان، ظاهر شدن عکس همانا تحول و تکامل جان است که با گذشت زمان به خود باز می‌گردد تا پوزیتیو، برای همیشه، جای نگاتیف پنشیند؛ و زمان ساختمان روانی، زمانی سر راست است که بسان خط راستی جریان دارد؛ نخستین هنگام: زمان کودکی است، زمان تأثیرپذیری که کلیشه‌ای نگاتیف به جای می‌گذارد.

**دومین هنگام:** زمان نهفتگی (Incence) است، زمان ظاهر شدن نگاتیف یا هنگام رشد و نمو.

**سومین هنگام:** زمان تصویر پوریتیو است، که نماینده گذری از تاریکی به روشنایی و از کودکی به دوران بلوغ است.

از تصویر پوزیتیو یا همان حفت تصویر نگاتیف چنین برمی‌آید که «هر آنچه در آخر به دست می‌آید، هم از آغاز، در کار بوده است.» ظهور نگاتیف، چاپ عکس، رشد و نمو، تکامل و تحول، به چیری نمی‌افزاید، تنها تیره را روشن می‌گرداند.

با آنچه گفته شد و به ویژه با مطالعه متن کتاب موسی و مکاتب‌ستی، حق نیست که فروید را به سک هنگل بخوانیم و به سک هنگل بفهمیم؛ زیرا در ساختمان روانی، جا بجایی پوزیتیو با نگاتیف، نه لازم است و نه دیالکتیکی. همانگونه که ممکن است عکس هیچگاه چاپ شود، ممکن است تکامل و تحول هم هرگز پیش بیاید.

سرکوبی و واپس زدن، خاستگاهی (Originaire) است. اما مارمانده‌ای دارد که هرگز از میان نمی‌رود؛ چیزی که هرگز نمی‌تواند به دانستگی راه گشاید:

Pulsion مرگ، یا انگیزه سرشنی برای مرگ و یا مرگ اندیشی، به ما اجازه نمی‌دهد که نگاتیف فروید را با نگاتیف هگلی یکی پنداشیم؛ گذشته از آن، گذر به دانستگی وابسته به معیاری منطقی نیست، بلکه به یک گزینش وابسته است. و مفهوم گزینش، خود نشان دهنده ستیزه نیروهایی است که حرکت دیالکتیکی نمی‌پذیرند. و سرانجام، برای آنکه از نگاتیف به پوزیتیو برویم، کافی نیست که به یک معنای خاستگاهی، به روشنایی و حقیقت خاستگاهی دانستگی، راه بیابیم و بدانیم که این حقیقت فرد است که از خود روی گردانیده بود تا در جریان تکامل، بار دیگر به خود رسد. گذر به روشنایی، پیرو روند نظری نیست، بلکه نیازمند روشی عملی است: روش تحلیلی روانکاوی.

و همانگونه که مارکس می‌گوید: روشنایی آنگاه به میان می‌آید که روابط نیروها دگرگون شود. از تاریکی به روشنایی رفتن، بازیافتن معنایی از پیش ساخته نیست، بلکه ساختن معنایی است که هرگز پیش از آنکه ما به آن صورت بخشمیم، در کار نبوده است. اگر به «تکرار» ناگزیریم، این می‌رساند که رویارویی با معنای کامل پیش آمد، نداشته‌ایم، که هیچگاه پیش آمد در معنای تمام پذیرفته و فهمیده نشده است. تکرار نیز خاستگاهی است. «آفریده»‌های هوفمان، همان خاطره‌هایی است که جایگزین حافظه‌ای که هرگز در کار نبوده، شده‌اند. آنچه برای جایگزینی چیزی دیگر ساخته می‌شود، چه به طور طبیعی و چه از روی بیماری، تکرارهای خاستگاهی است، و برپایه همین تکرارها، و به کمک دست‌های روانکاوی، می‌توان معنای پیش آمد را ساخت: یک ساختمان فرضی.

در تمثیل عکسبرداری، هر آنچه به برداشتی متافیزیک از متن فروید

ره بدهد، نهفته است. اما به کمک همین تمثیل، شاید بتوان از اینگونه کلیشه‌ها، رهایی یافت. به شرط مطالعه دقیق متن‌ها، پی‌می‌بریم که از چه رو، یک تمثیل، یا یک مفهوم، به خودی خود، «متافیزیک» نیست.

بسان متن مارکس، متن فروید نیز از بکارچگی و یکدستی بسی‌بهنو است.<sup>۱</sup>

با این همه به نظر می‌رسد که فرضیه Pulsion مرگ، «این چیز جالب‌تر» باشد که فروید در آغاز کتاب راهنمایی سروانکاوی و عده می‌داد تا به تمثیل‌های غریب و شگفت‌انگیز پایان دهد. فرضیه Pulsion مرگ، هیچ چیز از متافیزیک به عاریت نگرفته است، با آنکه فروید خود، بر آن است که این فرضیه، نظری‌ترین فرضیه‌ای است که تاکنون به بیان آمده است.<sup>۲</sup>

۱. مثال دیگری از عدم بکارچگی؛ تمثیل بداری، در بیان مارگنت امیال سرکوب شده: در موسی کتاب Gravida، بوته Jensen فروید تمثیل بداری را مادرس می‌شمرد: «بیدار شده، به یعنی، مفهوم به حا و ماسی بیست». نقد این مفهوم، هرمان ما محالت شدید فروید نا هرگویه برداشت فلسفی از مفهوم بدانستگی و با تغیر ساختمان واژه بدانستگی است. ریوا بر آن است که اگر از دیدگاه فعله به بدانستگی سکریم و یا آن را از نظر ساختمان واژه تغیر کیم، ماگریز بدانستگی واقعیت آغازین می‌شود و تنها تفاوتی که نامدانستگی می‌یابد، همانا تفاوت در شدت می‌باشد و بدیسار، بدانستگی همار نهفته و در حوالی می‌شود که فروید بیش از بدانستگی می‌نامد؛ و تمثیل بداری هم به چیزی برداشتی کمک می‌کند، یعنی به یکی پهداش پیش از بدانستگی با بدانستگی تقابلات سرکوب شده. ما اینهمه، چند صفحه دورتر، فروید خود، دوبار از تمثیل بداری کمک می‌گیرد: «تنهای ارزشی که می‌توان به بروهای روانی داد، همانا بیدار کردن احساسات است»، و یا «امیال حسی سرکوب شده، به دلایلی که ما اینگیره‌های سرکوبی در راسته است، بیدار می‌شوند».
۲. نظر می‌رسد که فروید بیر، برخلاف اراده، ماگریز به پدیرش محدودیت تمثیلی شده است، از این رو سحن گفتن از «یک متن فروید»، و یا «یک متن» از هر مونسیده دیگر، می‌معاست همچیز پوشش در این باره که آیا فروید «به حیات و میل» خود این تمثیل را درست بعد از مقداری آن به کار گرفته باشد، ماستی ندارد.

۲. در کتاب هوانز از اصل حوشی.

۳

نیچه

اطاق نقاشان

## سوراخ کلید

نیچه نیز چند بار تاریکخانه «Camera Obscura» را در کارهای خود آورده است، اما ممکن است بررسی این تمثیل نزد او به تنها بی و جدا از دیگر تمثیل‌ها، خالی از خطر نباشد. بهروش فروید، نیچه نیز بر عده تمثیل‌ها همواره می‌افزاید، هر یک را با دیگری تکمیل یا تصویب می‌کند و تمثیل‌های نا‌آشنا و ناماؤس را به تمثیل‌های کهن پیوند می‌زند، و این کار، نه تنها از نظر آموزشی، یعنی به مراد بهتر رساندن موضوع، بلکه از نظر استراتژیک انجام می‌شود. اکنون، اگر تمثیلی را به طور جداگانه به بررسی بگذاریم، یعنی آن را از امتیازی ویژه بهره‌مند دانسته‌ایم و ندانسته پنداشته‌ایم که این تمثیل برای شرح و بیان موضوع مورد نظر، از دیگر تمثیل‌ها رسانتر و مناسب‌تر است، اما نیچه با عومومی کردن تمثیل، تضادی که میان بیان تمثیلی و بیان صریح و بی‌پیرایه وجود داشت از میان بر می‌دارد، و ما را از به کار گرفتن تمثیل برای هدف‌های آموزشی، بازمی‌دارد.<sup>۱</sup>

با در نظر داشتن این نکته، یاد آور می‌شویم که در نوشته‌های نیچه

---

۱. کتاب بیجه و تمثیل، بوئن ساراکو فمار.



گذشته از تمثیل تاریکخانه، تمثیل نگهبان یا پاسداری، آمده است که در آستانه دانستگی گماشته شده و فرمان دارد که آداب و رسوم را نظارت و پاسداری کند.<sup>۱</sup>

اطاق تاریک وابسته به میستمی از نیروهast که کارشان برقراری گونه‌ای ردیف و قسمی سلسله مراتب میان نیروهast است. از این رو، تمثیل نگهبان، همان تمثیل فراموشی است، فراموشی که برای زندگانی لازم است.

نیچه، تمثیل فراموشی را بازمینه داستانی و اساطیری آن به کار می‌برد. گو آنکه آن تمثیل را به ما نزدیک‌تر می‌راند: اطاق دانستگی، کلیدی دارد و نگاه کردن از سوراخ کلید، کاری بس خطرناک است، خطرناک و بی‌شرمانه، بدا به حال کنجکاویان، باید کلید را به دور انداخت.

این بازی تمثیلی، برای آن است که اندیشه را بهر آنچه در تمثیل تاریکخانه ویژگی شبوت‌آمیز و سکسوتل دارد بکشاند و به اثری که می‌تواند روی زندگانی ندانسته داشته باشد، اشاره کند. از این جا شاید

۱. در نظر آوربد کتاب ذیباره حاستگاه احلاق، فصل ۱، بخش دوم که می‌گوید: «برای آنکه دانستگی ما، حایی برای چیزهای بو. بعویزه برای تعجبت‌ترین کارکنان داشته باشد، تا بتواند در مبارزه‌این کند، بیش بینی کند و ارپشن احساس کند، لازم است گاهه به گاهه، درها و پنجره‌های آن را سنت و به صدایها و سیره‌هایی که در جهان زیرزمی اندام‌هایی که در خدمت ما هستند به راه است، ناگاهه یار و یاور هم باشد و گاهه یکدیگر را از میان بینند، بی‌اعتنایاند و خاموشی برقرار کرد؛ و بیز لوح دانستگی را از هر گونه نقش پراکنده ردود. زیرا در ارگانیسم ما، قسمی همبستگی اداری در کار است، و از این جاست که من یکبار دیگر می‌گویم، که کار فراموشی، کاری فعل است، و فراموشی گویه‌ای نگهبان و ناظر است که فرمان دارد نظم روای را برقرار نگهداشد و آرامش را محفوظ بدارد، هم آنچنان که آداب و رسوم اقتضا می‌کند.».

و نیز کتاب انسانی بس انسانی، بخش اول ص ۹۶: «گیرم که در نواناییں ما برای فراموش کردن، جهان کمتر احلافی نمایار شود: شاعری می‌تواند چنین بگوید: حدا فراموشی را به پاسداری آستانه مرکت شرافت انسانی گماشته است». (مزکت، در تاریخ طبری به معنای مسجد آمده است، مترجم).

توضیحی برای پایداری این تمثیل، در متن‌هایی که در نخستین نظر، کاملاً با پکدیگر تفاوت دارند و در دوره‌ای نوشته شده‌اند که تاریکخانه دیگر نمونه بیش نیست (یعنی آشکار شده که در کار بیش، چشم بسان یک تاریکخانه عمل نمی‌کند) به دست آید.

## اطاق‌های لئونارد داوینچی

تمثیل تاریکخانه، آنگونه که نیچه به کار خود گرفته است، نه پیرو نمونه دستگاه عکسبرداری است و نه پیرو نمونه چشم. یا روشن تر بگوییم، نیچه از چشمی سخن می‌گوید که نمی‌توان اطاق تاریک آن را با اطاق روشن یکی گرفت؛ این چشم، چشم نقاش است.

زاویه دید، چندان نچرخیده است، اما همین حرکت اهمیت بسیار دارد. تا بدانجا که حتی دانستن این نکته که از روی شواهد تاریخی تاریکخانه نقاشان با تاریکخانه‌ای که نمونه بیش بوده، تفاوتی نداشته است، از اهمیت آن نکاهد، و یا دانستن اینکه برای لئونارد داوینچی، یا نخستین کسی که چشمی از روی نمونه تاریکخانه ساخت، تاریکخانه، وسیله‌ای مورد اعتماد برای بازسازی چیزهایی بود که در فاصله‌ای معین از آن قرار داشتند؛ یعنی وسیله‌کپی برداری. گو آنکه، چیزها در تاریکخانه، با پیروی از فوانین پرسپکتیو، واژگون نمایان شوند:

«این دلیل بر آن است که چیزها وارد چشم می‌شوند. اگر به آفتاب یا هر چیز دیگری که مولد نور باشد، بنگری و سپس چشمان خود را بیندی، باز هم و برای مدتی دراز، آن را درون چشم می‌بینی. این می‌رساند که

تصویر چیز نورانی، وارد چشم شده است.»

«چگونه تصویر چیزهایی که وارد چشم شده‌اند، در مایع زجاجیه با هم برخورد می‌کنند؛ تجربه‌ای نشان می‌دهد که تصویرها یا ظواهر جیوهایی که وارد چشم شده‌اند، در مایع زجاجیه با هم تقاطع می‌یابند. برای ثابت کردن این فرض، کافی است که شرایط رخنه تصاویر چیزهایی که در پرتو نور بوده‌اند، از سوراخ ریزی به‌اطاق بسیار تاریکی، فراهم آوریم. اگر کاغذ سعیدی در این اطاق و در فاصله‌ای معین از سوراخ بگذاریم، می‌توانیم چیزهایی را که بیرون از ناریکخانه هستند، روی این کاغذ سفید، با شکل و رنگ واقعی که دارند، ببینیم؛ با این تفاوت که چیزها کوچکتر نمودار می‌شوند و به دلیل همان تقاطع، واژگون می‌نمایند. اکنون، اگر این تصویرها، از جایی که از پرتو آفتاب روشن شده بیایند، به طرز چنین می‌نماید که به‌طور واقعی روی این کاغذ سفید نقاشی شده‌اند، با این شرط که کاغذ بسیار لطیف باشد و از پشت به آن بنگریم و در صفحه آهی نارکی سوراخ ایجاد کنیم...».

«همه آنچه چشم از ورای سوراخ‌های ریز می‌بیند، صورتی واژگون دارد. اما برپا شده و راست شده آن را بازمی‌شناشیم. حس بینایی، آنچه راست است را راست نمی‌بیند، مگر آنکه تصویر آن، دوبار واژگون شود.»<sup>۱</sup>

در اندیشه لئونارد داوینچی، نقاش، باید آینه‌امین جهان باشد. مطالعات او درباره پرسپکتیو، او را به آشنایی دقیق‌تری با خود چیزها هدایت کردند: ناریکخانه وسیله‌ای است که امکان می‌دهد از طبیعت بیک مادرستی تقلید کیم.

— —

<sup>۱</sup> لئونارد داوینچی، کتاب مقاصی، «آسمان‌های هر»، ص ۸۸-۸۹

«جان نقاش، باید همچون آینه‌ای باشد که رنگ آنچه بدان می‌نگرد. به خود بگیرد و به همان اندازه که چیز در پیش آن قرار گرفته، از تصویر پر شود. و تو، ای نقاش، با دانستن اینکه برای ممتاز بودن، باید از توانایی همه پذیر نشان دادن کل جنبه‌های صورت‌هایی که طبیعت آفریده. برخوردار باشی، زنهار! اگر آنها را به درستی نبینی و در جانت پذیرنده نشوی، هرگز به این توانایی دست نخواهی یافت.»

«می‌دانی که آینه می‌تواند با خط‌ها، سایه‌ها و نورها، توهمندی بر جستگی ایجاد کند، و تو، توبی که میان رنگ‌هایت، سایه‌ها و نورهای نیرومندتری از سایه‌ها و رنگ‌های آینه‌داری، اگر بتوانی آنها را آنگونه که باید و شاید با هم بیامیزی، کار تو نیز، بی‌تردید، همانند واقعیتی می‌شود که گویی در آینه‌ای بزرگ به انعکاس درآمده است.»

«اثر نقاشی شده‌ای که بیش از همه شایسته تحسین است، آن است که بیش از همه، شبیه و نزدیک به مدل خود از کار درآید.»

«پرسپکتیو، چیز دیگری، جز دیدن صحنه‌ای از پشت شیشه‌ای صاف و شفاف نیست، که روی آن شیشه، هر آنچه در سوی دیگر آن فرار گرفته، با دقت رسم شود. این چیزها، می‌توانند به وسیله هرم‌هایی با مرکز چشم مرتبط شوند، این هرم‌ها نیز، به وسیله همان شیشه دریافته می‌شوند.»<sup>۱</sup>

چشم نقاش، به معنای تمام، چشمی ایده‌آل است، این بدان معنا نیست که چشمی پذیرنده Passif است: آینه باید، آنچه به خودی خود شکل می‌گیرد را بشناسد، با اینگونه یا آنگونه آمیزش رنگ‌ها با شکل‌ها، او کار خود را شبیه کار طبیعت جلوه می‌دهد. تنها نقاشان ناموفق و یا آنها بای

۱ کتاب «نقاشی، بوشته داویچی». ص ۹۸، ۸۰، ۷۳، ۴۲، ۱۰۳، ۱۸۱.

که از روی تبلی کار می‌کنند، به کپی کردن طبیعت و نمونه برداری از آن، اکثرا می‌کنند و به این مراد، از ورای «شیشه‌ها، کاغذها و یا توری‌های شفاف» به طبیعت می‌نگرند. به کار گرفتن این قسم وسیله تنها برای سبک کردن کار و یا برای دور نشدن از «تقلید درست مدل» مجاز است. نقاش «حقیقی» باید توانایی ابداع داشته باشد و بتواند با کمک نیروی خیال و محاسبات دقیق، اثرهای طبیعی را بازسازی کند....:

تقلید از طبیعت، به منظور کشف گونه‌گونی صورت‌هایی که ساخته اوست؛ شاید هم از این راه به «دلیل‌های بی‌شماری که هرگز در تجربه آشکار نمی‌شوند» بتوان پی برد. جستجویی خستگی‌ناپذیر، شوق کاوش دقیق در جزئی ترین گوشه‌های طبیعت نیک. آبا تاریکخانه نقاش، آن نیز، بار دیگر، و زیر حجاب عشق به شناسایی خود چیزها، ما را به اطاق تاریک دیگر، غار دیگری، نمی‌کشاند؟

«شوق‌زده و ناشکیبا، برای دیدن گسترده‌گی شکل‌های شگفت و گونه‌گونی که طبیعت هنرمند آفریده، چندی در حصار سنگ‌های تیره به سرگردانی راه می‌پوئیدم، تا به آستانه غاری بزرگ رسیدم و در برابر آن، در حضور این چیز ناشناخته، بهترزده، لحظه‌ای در نگاه کردم. کمر را خم کردم و دست چشم را روی زانو گذاردم و با دست راست سایبانی برای ابروام که به‌اخم چین برداشته بودند، ساختم. از این پهلو به آن پهلو شدم، چند بار راست و خم شدم تا شاید چیزی دریابم. چندی نپائید که خود را در تسخیر دو احساس یافتم. احساس ترس و شوق، ترس از غار تاریک و تهدیدکننده و شوق دانستن اینکه آیا او در خود شگفتی‌هایی پنهان نکرده است». شوق دانستن، شوق دیدن. ترس و شوق دیدن. غاری که نهادیدکننده است.



Meduse، کار لئونارڈ داوینچی، موزه افس، فلورانس.



ترس و شوق فرو رفتن در بطن «طیعت نیک»<sup>۱</sup>. طبیعت که مادر است، می‌تواند ترس آور هم باشد. سر وحشت‌انگیز غول، سر Meduse<sup>۲</sup> را در نظر می‌آورد. در موزه Offices، سری از Meduse کار لثونارد داوینچی وجود دارد. بی‌مورد نیست که به پژوهش‌های او درباره سر Leda که موهایی ماری شکل دارد، نیز توجه شود. (کتابخانه شاهی ویدسور). اینها همه را باید وابسته به اهمیتی که سنگ‌ها در نقاشی داوینچی دارند و سرهای پرتوافشان زن‌ها در زمینه، سنجید. جای تأسف است که فروید این متن‌ها را به پرسش نگذاشته است.

## اعترافنامه ژان ژاک روسو

در زمینه زندگانی دانسته، نقاشان تاریکخانه را وسیله‌ای برای نمایش

۱. در افسانه عول سیاه چرده که هیئتی سخت وحشت‌انگیز دارد، عولی که آسمان را تبره می‌کند و زمین را می‌لردازد و از شر او، آدمیان می‌تواند تنها از «سوراخ‌های کوچک، سوراخ‌های ریز»<sup>۳</sup> پنهان حویلده؛ لثونارد داوینچی می‌نویسد:

«سی‌دانم چه نگویم، یا چه بکنم. بهترم می‌آید که سرافکده در دهانی مهیب تسا می‌کنم و پس از آنکه مُردم، در پدار درهم و برهم چین می‌نماید که در شکمی س برگ که نگور سهرده حواهم شده».

۲. در اساطیر یونان باستان، Meduse و Stheno و دورا او، Euryale، عوان Gorgones آمده است. این سه حواهر از حدایان بحثیین و ناگریز نامیریده‌اند. حابگاه آمان، مکان‌هایی ناتساخته و سرمهی تاریکی‌هایست. هیئتی سخت وحشت‌انگیز و مهیب دارند، سری برگ نما موهایی ماری شکل، دیدارهای درار و تبر و مالهاییں طلایی. هر کس به چشمان برگ و ترس آور آنها نگاه کند، با اگر نگاه یکی از آنها متوجه اسایی شود، آن موحود نگون سخت می‌تأمل تبدیل به سگ می‌گردد. پیش آمده که Meduse برخلاف دو خواهر حود، میرنده باشد و سرایحان به دست Persee که ار سوی Athena هدایت و یاوری می‌شده، از میان برود. Persee، بی‌آنکه به چشمان Meduse نگاه کند و تنها ما نگریستن به عکس او که در سپر صیقلی شده‌اش اقتاده بود، سر او را حداکثرد. (متترجم).

روشن و شفاف چیزها می‌دانستند، و نه تنها در دوره رنسانس که در قرن هیجده، یک هلندی به نام گراوزاند Gravesande، کتابی درباره پرسپکتیو می‌نویسد که بیش از ده صفحه از آن به شرح تاریکخانه و موارد کاربرد آن در طرح و نقاشی، اختصاص دارد. در این کتاب به شرح دو ماشین یا دو اسباب می‌پردازد که به آسانی حمل شدنی است. یکی از آنها به‌شکل کجاوه دستی و دیگری به‌شکل جمعه بزرگی است که جمعه کوچکتری میان آن نهاده باشند. گراوزاند آن را چنین تعریف می‌کند: «هر اطاقی را که از نور بی‌بهره باشد و در آن، روی کاغذ سفید یا هر چیز سفید رنگ دیگر، بتوان آنچه بیرون و در روشنایی روز فرار دارد، نمایان کرد، تاریکخانه می‌نامیم». «اگر در این تاریکخانه و در همان سو که چیزهای بیرونی قرار دارند، روزنه کوچکی بگشائیم و در آن روزنه شبشه محدودی کار بگذاریم و در کانون آن کاغذی بگذاریم، چیزها روی این کاغذ، به صورتی واژگون، نمودار می‌شوند.»

گراوزاند سپس به‌شرح و اثبات دو قضیه می‌پردازد تا نشان دهد که در تاریکخانه چیزها همانگونه که در واقعیت هستند، نمودار می‌شوند و یا به سخن دیگر، تاریکخانه تصویر حقيقی چیزها را عرضه می‌کند:

### قضیه ۱: تاریکخانه پرسپکتیو حقيقی چیزها را نشان می‌دهد:

شكل‌هایی که در تاریکخانه نقش می‌بندند، همانطور که در <sup>۱</sup> ثابت شده است، از پرتوهایی تشکیل شده‌اند که از همه

Dioptrique: بخشی از میریک درباره شکست بور - کتابی به همین نام بوشهه دکارت.

نقاط چیزها بر می خیزند و از مرکز شیشه می گذرند. بنابراین، اگر چشمی از این مرکز نگاه کند، چیزها را به وسیله همان پرتوها می بیند. از این جا می توان نتیجه گرفت که این پرتوها در برخورد با صفحه ای مسطح، چیزها را همان گونه که هستند، نمودار می کنند. هر می که این پرتوها، بیرون از تاریکخانه تشکیل می دهند، همانند هرمی است که پس از گذشتن از شیشه می سازند. بدینسان، پرتوهایی که در تاریکخانه با صفحه کاغذ برخورد می کنند، آنجا نیز، چیزها را همان گونه که هستند ظاهر می سازند. اما اگر چیزها واژگون به نظر می آیند، دلیل آن تقاطعی است که پرتوها، هنگام گذشتن از شیشه با هم می بابند. و هم آن باعث می شود که پرتوهایی که از نقاط فوقانی چیزها می آیند، در پایین ظاهر شوند و برعکس ...

## قضیه ۲:

«انعکاسی که پرتوها روی آینه مسطح و پیش از برخورد با شیشه محدب می بابند، از هیچ رو، در شکل چیزهایی که روی کاغذ ظاهر می شوند، اثر نمی گذارد».<sup>۱</sup>

گراوزاند، می سپس به اثرهای سودمند تاریکخانه اشاره می کند و آن را به وسیله ای مناسب برای ترسیم چهره اشخاص، در حالت طبیعی، می نامد. آیا روسو، این متن را می شناخته؟ روسو که بیشتر نه به مراد ترسیم چهره بل روان خود، می نویسد و قصد آن دارد در تاریکخانه ای مقرر گزیند و روان خود را بی هیچ آرایش و پیرایشی، در عربانی حقیقت،

۱. گراوزاند، موئته های فلسفی و ریاضی، ص ۷۴.

→ مترجم.

به خوانندگان خود، عرضه دارد؟ روی آوردن به تاریکخانه، روسو را از دیگر نویسنده‌گانی که از خود تصویرهای چاپلوسانه ارائه داده‌اند، مشخص می‌کند. بیرون از تصویرهای کتابی و رنگ و ریا، تاریکخانه تکلیف دارد که حضور خود روان را در نهایت شفافیت، حضور خود طبیعت را باز بیافریند: «اگر من هم بسان دیگران بخواهم با احتیاط و محافظه کاری کتاب بنویسم، تصویر خود را نخواهم کشید، بلکه خودم را نقاشی خواهم کرد. این جا سخن بر سر تصویر چهره من است و نه یک کتاب. از این رو، و اگر بتوان چنین گفت، در تاریکخانه به کار می‌پردازم. در آن جا، به صنعت دیگری جز همراهی دقیق خطوطی که نقش بسته‌اند، نیازی ندارم. از این رو، خواه درباره شیوه نوشتن و خواه درباره چیزهایی که در این نوشهای می‌آیند، تصمیم با خود من است. (...). من چیزها را همانگونه که احساس می‌کنم، همانگونه که می‌بینم، می‌گویم، ساده و بی‌پیرایه، بی‌تعارف و با روشنی و تمایز سخن می‌گویم».

بدین‌سان، تاریکخانه به روسو امکان می‌دهد که کتابی بنویسد: اعتراضات، که در حقیقت کتاب نیست و تابلوی نقاشی است: یک پرتره: کاری بی‌مانند، کاری که پیش از روسو، کسی را توان انجام دادن آن نبود. تاریکخانه به روسو امکان می‌دهد که از دیدگاه خدا به خود بنگردد: «من صادق خواهم بود و از روی حقیقت سخن خواهم گفت، و در این راه، مرز و سامانی نخواهم شناخت. من همه چیز را خواهم گفت، آنچه خوب است، آنچه بد است، همه چیز را. من کار خود را با دقت و با هوشیاری به پایان می‌رسانم. هرگز دوراندیش‌ترین و ترسوترین کسی که ایمان مذهبی داشته باشد، اینگونه که من یک به یک لایه‌های روان خود را نزد همگان باز می‌کنم، به این چنین سنجش وجودان، نزد اعتراف گیرنده

خود، نپرداخته است.» (اعترافات ص ۱۱۵۲ - ۱۱۵۴).

روسو، تاریکخانه را می‌گزیند، چرا که در غیاب او، عده‌ای تنها با خواندن نوشته‌های او، سیاه‌ترین پرتره ممکن را از او کشیده بودند؛ تاریکخانه ضمیمه‌ای است که او را سفیدرو می‌کند، برای نوشتة طفلی بی‌سربستی که از این دست به آن دست در چرخش است، حمایتی پدرانه به همراه می‌آورد؛ و از روسو که از عذر و بهانه آوردن گریزان است، اعاده حبیت می‌کند: «با لطف و نرمش بسیار، از روی خیرخواهی، مرا به سیاهی می‌کشانند، با نظاهر بدوسنی و یکرنگی، مرا نفرت‌انگیز جلوه می‌دادند؛ با ابراز همدردی و یکدلی، تار و پودم را از هم جدا می‌کردند (...). هیچ چیز، مانند تصویری که آنها از من کشیده بودند، با من مغایرت نداشت؛ نمی‌گویم بهتر از آن بودم، اما در هر صورت، چیزی دیگر بودم. نه در تعریف و تمجید و نه در بدگویی، از روی حقیقت حال من، سخنی گفته نمی‌شد. چون برآنم که نامم در میان مردمان پاید، نمی‌خواهم که به شهرتی دروغین آلوده شود. (...). نمی‌خواهم مرا با خطوطی رسم کنم که از آن من نبوده است.»<sup>۱</sup> و تاریکخانه همین زبان است، وسیله‌ای نو برای بیان که آن را با پرده‌پوشی و کتمان سروکاری نیست. تاریکخانه اجازه می‌دهد که همه چیز با کوچکترین جزئیات و در دورمانده‌ترین

۱. اعترافات، ص ۱۱۵۲ - ۱۱۵۳. و، نیز: «کتاب‌های من در شهرها دست به دست می‌گشند و نگارنده آنها در حنگل‌ها به گردش بود. همه کس نوشته‌های مرا می‌خواند، همه مرا بهباد استفاد می‌گرفتند، همه از من سخن می‌گفتند، اما نه در حضور حدود من. من به همان اندازه که از بحث و گفتگو دور بودم، از اسان‌ها بیز کناره می‌گرفتم.

هر کس از خجال شکلی به من می‌خشد، و در پی آن نبود که شاید سمعه اصلی بر خجال پرداری‌های او، خط بطلان کشد؛ یک روسو شناخته مردمان بود و روسوی دیگر، در خلوت تنهایی، که کوچکترین شباهتی به اولی نداشت.»

گوش و کنار به آشکاری رسید؛ با آنکه ممکن است، آنچه از پرده برون می‌شود، مسخره و ناشایست باشد. اما تنها بدینسان می‌توان در درهمی و بی‌نظمی، احساس‌های متضاد، «در این گرد هم آبی شگفت و شگفتی آفرین» که من را می‌سازد، نظمی برقرار کرد. «تا چه اندازه باید چیزهای بی‌اهمیت و کوچک را به نمایش بگذارم، در چه جزئیات خشم آور، ناشایست، بچگانه و غالباً مضحك و خنده‌آوری باید وارد شوم، تا سررشنط تجایلات پنهانم از دست نرود (...).» با آنکه از اندیشیدن به چیزهایی که باید بگوییم، از شرم سرخ می‌شوم، می‌دانم که مردمان سخت پذیر، باز هم شرساری این اعترافات دردآلود را، بی‌شرمی و گستاخی نام می‌نهند.

اما، یا باید اعتراف کنم و یا همه چیز را پنهان کنم و عوضی جلوه دهم» (اعترافات ص ۱۱۵۳).

بدینسان، روسو والتر از نقاشانی است که خطوط اصلی و چشم‌گیر چیزی را احساس می‌کنند، اما به اینکه کارشان شبیه نمونه اصلی از کار درآید، اهمیتی نمی‌دهند. روسو، والتر از آنها بی‌است که مدل درونی را می‌بینند، اما نمی‌خواهند آن را نشان دهند. تنها روسو است که می‌تواند تصویر را با مدل رو به رو کند و میان آنها تفاوتی نبیند.

و بدینسان است که تمثیل تاریکخانه چون نمونه‌ای کامل از پذیرندگی Passivité و شناسایی خود چیزها Objectivité زمینه کار روسو قرار می‌گیرد؛ دیدگاه خدا، تاریکخانه همانا دیدگاه بی‌شرمان است. میل به دیدن همه چیز، از پرسپکتیو قورباغه‌ای برمی‌خیزد. (پرسپکتیو قورباغه‌ای، چیزها را از پایین به بالا می‌بیند، یعنی تغییر شکل یافته؛ از این پرسپکتیو، چیزها و آدم‌ها، پهن کوتاه و گویی له شده به نظر می‌رسند). و جای

شگفتی است که روسو، با آنکه می‌داند پرسپکتیو‌های متفاوت تا چه اندازه شکل چیزها را عوض می‌کنند و یا آنها را از شکل می‌اندازند، با این همه تمثیل تاریکخانه را برمی‌گزینند.

آیا، این جا نیز، انکاری در کار است؟ آبا پافشاری و تأکید بر اینکه هیچ چیز را نمی‌خواهد پنهان کند، خود نشانه آن نیست که چیزی برای پنهان کردن دارد؟ آیا یکسان گرفتن و در یک کفه سنجیدن حسن‌ها و عیب‌ها، راست‌کرداری‌ها و کج روی‌ها، بهبهانه اراده به صداقت، برای آن نیست که دومی‌ها را بهتر پنهان کند؟ این جا نیز، تاریکخانه نقش یک Fetiche را دارد. فروید به ما می‌آموزد که یک «اگر به جفت‌های مخالف» که به ذاتشان نتوان پی بردن، وابسته باشد، دوام و سختی بیشتری دارد. این جا نیز، تاریکخانه ما را به سیاهی دیگری هدایت می‌کند. تمثیل تاریکخانه، نزد روسو نیز وابسته به سیستم تضادهای متافیزیکی است و از آنها تغذیه می‌کند: حضور - تصویر یا ظاهر شدن - پنهان - آشکار، حقیقت - دروغ، تیرگی - شفافیت.

از این جا شاید بتوان پی بردن که چرا مارکس و فروید که از همین تمثیل یاری جسته بودند، در همین دام گرفتار شدند. با آنکه اندیشه از این جا به آن جا شد، دیدگاه تغییر کرد، تکیه بر تاریکی و نه شفافیت، زده شد، توجه به شناسایی خود چیزها رفت و نه واژگونی، با اینهمه، اصل اندیشه تغییری نپذیرفت؛ زیرا همان‌گونه که نیچه به ما می‌آموزد، جفت‌های مخالف به یک و همان سیستم وابسته‌اند.

## شاپستگی، فاسزاواری

اما این نیچه بود - و پس از این گردنش لازم در دیگر اندیشه‌ها، باید به او بازگردیم - که با بکار بردن تمثیل تاریکخانه، آن را عمومی گرداند. هر یک از ما، هر انسانی، تاریکخانه‌ای دارد و دیدی پرسپکتیویست از چیزها، اطاق تاریک، هرگز اطاقی روشن نیست و با آنگونه که نیچه این تمثیل را به کار می‌برد، هبیج رنج دورماندگی از روشنایی و یا میبل به بازیافتن آن احساس نمی‌شود.

نیچه به نحو استراتژیک این تمثیل کلاسیک را تکرار می‌کند، تا از توهمندی شفافیت و حقیقت‌نمایی آن پرده بردارد؛ تا نشان دهد که چنین توهمندی تنها با نظر بی‌شرمان آمیخته است، نگاهی که بر چیزها از پایین به بالا می‌افتد: دیدن ناتوان‌ها.<sup>۱</sup>

عمومی کردن تاریکخانه، همانا عمومی کردن پرسپکتیویسم<sup>۲</sup> است. چشمی نیست که زاویه دید نداشته باشد و تنها پذیرنده باشد، حتی چشم علم هم از این قاعده بیرون نیست. علم نیز، فعالیتی هنری است، حتی اگر

۱. یادآور می‌شویم که برای فروید «اگر پامها و باکوش‌ها و با بخشی از آنها، Fétiche‌های مورد علاقه ناشد، علت آن است که بسر در کحکاوی پسرانه خود، به اندام جنسی رن ارپاین و ار سمت ساق‌های پا نظر داشته است». (فروید Fétichisme در کتاب زندگانی جنسی ص ۱۳۶)

۲. نیچه بر آن است که هرگویه شناسایی خود، یک پرسپکتیو است و گویاگویی پرسپکتیوها و استه ببارهای گویاگوی و بهویژه بارهای حیاتی ناشده‌ای است که به شناسایی روکرده است. طبیعت داستگی حیوان اقتضا می‌کند که او تصوری کلی از حیان، به صورت مفهوم حیان برای حود بسارد و چیرها را تنها به وسیله مفهوم‌هایی که از آنها دارد، شناسایی کند. این تصور کلی، ماگر بر مواقعيت زرف و داتا نک مانده‌ها، حور بیست. (دانش شاد، بخش ۱۱۰ و ۱۱۱) (مترجم).

خود را این چنین نشناشد. اما هنر و علم، برخلاف تصوری که تاریکخانه، یا نمونه‌ای که همواره به کارشان آمده در ما برمی‌انگیزد، هرگز کل حقیقت جهانی را که پیش از آنها در کار بوده، در اطاق‌های خود به دام نمی‌کشند.

هر یک از آن دو، واقعیت خود را، جهان خود را، برپایه سنجشی که ویژه سرشت آنان است، برپا می‌کنند. با عمومی شدن تاریکخانه، تضادی که میان هنر - علم، ندانستگی - دانستگی، تاریکی - روشنایی وجود داشت، از میان می‌رود؛ اگر همه چیز تاریک است، هیچ چیز تاریک نیست. نیچه روشی خاص برای برانداختن دارد، که همواره از دگرگون کردن ردیف ارزش‌ها آغاز می‌شود و به عمومی شدن یکی از جفت‌های متنضاد می‌انجامد. اگر یکی از جفت‌های متنضاد عمومی شود، دیگر نمی‌توان هیچ یک از آن دو را به کار اندیشه گرفت؛ عمومی شدن تاریکخانه، این تمثیل را بی‌حاصل و عقیم می‌کند، زیرا آن را نیز به سیستم اندیشهٔ متافیزیکی گره می‌زند.

### «درس اخلاق برای روانشناسان»:

«هیچگاه روانشناسی را بر سر بازارها نفرمود. هیچگاه به مشاهده برای مشاهده نپردازید. زیرا از اینجاست که دید نادرست و کج اندیش پدید می‌آید؛ یعنی چیزی زورکی که بهاراده و از روی میل زیاده روی می‌کند.

انجام کاری، تنها از روی «میل»، به انجام آن، تنها از روی «خواستن»،

به نتیجه نمی‌رسد. گاهی پیش آمد، به طرف خود نگاه کردن روانیست؛ زیرا بدینسان هر چشمی، به «چشم بد» تبدیل می‌شود، هر نظری، نظر می‌زند. کسی که روانشناس زاییده شده، به طبع از نگاه کردن به صرف دیدن خودداری می‌کند؛ آن کس که نقاش زاییده شده نیز چنین می‌کند، او نیز هیچگاه «از روی طبیعت» کار نمی‌کند و طبیعت را مدل خود فرار نمی‌دهد، بلکه خود را به سرشت خود می‌سپرد. خود را به تاریکخانه خود می‌سپرد تا بتواند آنچه را می‌خواهد بگوید، خواه یک «مورد خاص» باشد، خواه «طبیعت» و یا «چیزی عاطفی»، به دقت به سخن آورده و ارزش گذارد. اگر از دید هنری به طبیعت بنگریم، می‌بینیم که طبیعت نمی‌تواند نمونه و مدل کار باشد؛ طبیعت زیاده‌رو است، ناجور‌کننده است و همیشه ناهمواری به جا می‌گذارد. طبیعت همانا قضا است (Le. Hasard). به نظر من، کار یا بررسی که از «روی طبیعت» و یا پیروی از آن، انجام گیرد، نشانه بدی می‌نماید. زیرا همانا دست‌نشاندگی، ناتوانی و بندگی است. به زانو درآمدن و کمر خم کردن در برابر پیش‌آمد‌های کوچک، شایسته یک هنرمند کامل نیست. دیدن آنچه هست در سرنوشت دسته دیگری از مردم است: کسانی که نگرشی ضدهنری دارند، نگرش واقع‌بیانه، باید دانست که هستیم» (سرن شها، حصل ۷).

تمثیل تاریکخانه خواه ناخواه به واژگونی می‌کشاند. اما اگر هر کس تاریکخانه‌ای دارد، با اینهمه، همه کس جهان را واژگون نمی‌بیند. باید پرسید چرا واژگونی عمومی نمی‌شود؟

اما سخن گفتن از دیدی واژگون بنیادی ندارد، زیرا پرسپکتیوی نیست که روابط واقعی را همانگونه که هستند نشان دهد. علم و حقیقت خود، از گونه‌ای «نگرش» برخاسته‌اند؛ و دقیقاً از نگرشی که حقیقت را پا در هوا

می‌بینند: «با اینهمه، این جا، حقیقت پا در هوا دیده می‌شود؛ وضعیتی که به‌ویژه برای حقیقت بس ناشایست است<sup>۱</sup>.»

دیدی که روابط را واژگون می‌بیند، نه به خط ارفته و نه با توهم آمیخته است؛ این دید، دیدی ضد هنری است که در کمین می‌نشیند تا واقعیت را بی‌هیچ پوششی، برهنه و عریان بینند. این دید، دید بی‌شرمان است، و پرسپکتیو آن که می‌خواهد واقعیت را برهنه، در پرتو روز و بیرون از تاریکخانه دانستگی بینند. پرسپکتیو آن که نمی‌داند، در پس هر پرده، پرده‌دیگری است. این نادانی، نشانه از دست رفتن مردانگی غریزه‌هاست. میل به‌بی‌حجاب کردن حقیقت، نشانه ندانستن چگونگی رفتار با زنهاست: نشانه آن است که نمی‌دانیم یا نمی‌خواهیم بدانیم که میان مرد و زن اختلافی هست. این نادانی، «نه» ای است که *Fetichistic* سرانجام به‌زبان می‌آورد. دید واژگون، همانا کج روی و انحراف غرایبز در سنجیدن ارزش‌هاست که نه آن اندازه نیرومند است و نه آن اندازه زیبا که ظواهر را چون ظواهر پذیرد و بدان عشق بورزد. زندگانی؛ زن؛ و بی‌آنکه با ترس از اختنگی، پشت پرده‌ها، در پی «مردی» باشیم، در پی جهان پایدار و پردوامی که بتوان بر آن به‌خفت چنگ انداخت.

«با پذیرفتن اینکه حقیقت یک زن است؛ آیا ظن آن نمی‌رود که فیلسوفان که همه جزمی بودند، نمی‌دانسته‌اند چگونه از زن سخن گویند؟ جد و جهد تراژیک و رقت آور، ندانم‌کاری‌های ناراحت‌کننده‌ای که

۱. کتاب اسامی س اسامی، ص ۱۴۱ و بیرگناب صد مسیح ص ۸. «اگر مدافع به ویستی، به عوان سایده حقیقت شاخته شود، بعضی حقیقت از مدنها بین روی سر خود ایستاده است». و بیر، هرحاکه بود مدهی و حداتاسی در کار ناند، همه چیز به عکس سخنده می‌شود، و معهوم‌های «درست» و «نادرست» حای خود را لروماً به طور لارم، ناهم عومن می‌کند».

تاکنون برای تصاحب حقیقت به کار رفته، و همه وسیله‌هایی بس نامناسب و ناشیانه برای به دست آوردن قلب یک زن به شمار می‌روند. اما دست کم، یک چیز روشن است: زنی که سخن بر سر اوست، تاکنون به تصاحب کسی در نیامده است».

«ما باور نمی‌کنیم که حقیقت بی‌حجاب و بی‌پوشش، باز هم حقیقت باشد. ما بیش از آن زندگانی کرده‌ایم که چنین چیزی را باور نمی‌کنیم. اکنون ما کسی را آداب دان و با تراکت می‌خوانیم که نخواهد همه چیز را بر همه ببیند، از همه چیز آگاه شود و همه چیز را «بداند»».

«دختر کسی از مادر خود پرسید: «آیا راست است که خدا همه جا هست؟! اینکه از ادب و تراکت بسی دور است!» در خور توجه فیلسوفان! باید بیش از این عفت طبیعت را ستود که اینچنین خود را با معماها و بی‌اطمینانی‌ها پوشانده است. شاید هم طبیعت زنی است که برای پنهان کردن انگیزه‌های خود، دلایلی دارد؟! شاید که نام او، اگر به یونانی سخن بگوییم، بوبو Baubo باشد؟... آه! که این یونانی‌ها تا چه اندازه به زندگانی آشنا بوده‌اند. چنین آشناست تنها به کمی شهامت وابسته است و تصمیم به اینکه با پشت‌کار و شیردلی در سطح پیش‌آمد‌ها بمانیم و پیشتر نرویم؛ به رویه و پوسته چیزها راضی باشیم و به صورت‌ها، صوت‌ها و کلمات ایمان داشته باشیم، به کوه العجی که از ظواهر ساخته‌ایم. یونانی‌ها سطحی بوده‌اند... اما از روی ژرف‌نگری!» (کتاب دانش شاد، پیش گفتار).

Baubo آن کس بود که با بالا زدن پیراهن و نشان دادن شکم خود توانست Demeter اندوهگین و ماتم‌زده را بخنداند.<sup>۱</sup>

دمتری که در جهان زیرزمینی دوزخ‌ها، در جستجوی دختر خود،

۱. این کار Iambe، گاه به Baubo نیز نامیده شده است.

دختری که Hades ربوده بود، سرگردان بود. آیا دمتر به دختر خود، چون به یک «مردی» دلسته بود؟ آیا بهتر نیست که به جای گریستن در سوگ از دست رفتن مردی، به جای وحشت از اختیگی، به قهقهه خندید؟ به جای نه گفتن به ظواهر، به جای انکار آن، شادمانه آری گفت؟ و شما منافیزیین‌ها، شما که برای بی‌حجاب کردن زن، از هیچ نبرنگی رو نگردانیده‌اید، بدانید که باز هم به پرده‌ای برخواهید خورد، به یک پرده نقاشی؛ روی شکم Baubo نقش سری افتاده بود، سر Iacchos.<sup>۱</sup>

دمتر، بوبو، پرسفون: حکایتی زنانه.

دمتر، الهه باروری، در اندوه و پریشانی، بسان زنی عقیم و اخته شده که می‌خواهد بداند و می‌خواهد بفهمد رفتار می‌کند: «هر آنگاه که زنی، شوری برای دانستن و کششی به علم از خود نشان دهد، به قاعده نباید از

Iacchos. ۱. می‌تواند فربد دمتر ساند. او حدایی مرمر و سعدناپدیر است و گاه سا Diomysos یکی گرفته می‌شود. سعال‌هایی که از ناحیه Priene به دست آمده‌اند، به این ورص که Baubo مرابری برای «کبیلیا» یا اندام حسی ریاه است، بیرو می‌بحشد. Baubo، ما شان دادن شکم خود به دمتر، او را از توامایی که هور برای مادرداری دارد، آگاه می‌کند. کار «حلاف عفت» از آین‌های اصونگری است که برای افزایش ماروری رمیں انعام می‌شد (در مطر آورید کتاب آین‌ها، اساطیر، و دین‌ها، بوشنة S. Reinach صل چهارم). مگر آنکه ورص بر آن ناشد که سری که روی شکم Baubo مقانی شده است، همان سر Meduse است. Reinach به افسانه‌های دیگری، افسانه‌های یونانی، ایرلندی و ژاپنی اشاره می‌کند که می‌گویند آنگاه که زنی پیراهن خود را بالا می‌ریند، یا قصد خدابند دارد و یا می‌خواهد ترساند. آیا Baubo ما چین کاری، قصد آن نداشت که دمتر را به ترساندن \*Hades برانگیرد؟ Baubo دایم دمتر بود.

\* Zeus، برادر Hades (فرمانروای آسمانها) و poseidon (فرمانروای دریاها)، بر جهان ریزی می‌دوزخ‌ها فرمانروای بود. Persephone Hades، دختر دمتر را از مادر خود، و ار رمی، ربود و به زرفای تاریکی‌ها برد و به همسری خود درآورد. همچون همسر خود Persephone که الهه وحشت‌انگیز دورخ‌ها بود، اما ما میرندگان رمی مهربان بود و برای آنان ماروری و فراوانی محصول به همراه می‌آورد؛ از Hades بی‌گامی نام Pluton (محشنه‌ثروت‌ها) در مراسم آیی کشاورزان یاد می‌شود. Hades بی‌چون دیگر حدایان بزرگ دورحی، حدایی دوگاهه است: خدای مرگ و رینگ‌گاسی. (مترجم).

نظر جنسی زن کاملی باشد. عقیم بودن، زمینه‌ای برای سخت شدن علایق، برای ذوق‌های مردانه فراهم می‌کند.» در افسانه آمده است که دمتر، نه روز و نه شب تمام، از نوشیدن، خوردن و نیز آرایش کردن دوری کرد. زنی که حقیقت را می‌جوید، به عفت زنانه خود صدمه می‌زند.<sup>۱</sup>

زیرا نشان می‌دهد که تفاوت میان زن و مرد را نمی‌شناسد. با این‌همه Doinysos برهنه است و بی‌عفت. او برهنه است زیرا از ظاهر خود احساس شرم نمی‌کند، زیرا به زیورهای گمراه کننده متافزیکی و نیز Féliche<sup>۲</sup>‌ها بی‌نیاز است.

برهنگی دیونیزس، به معنای آشکاری حقیقت و یا کشف حقیقت نیست، بلکه نشانه «آری» است که به ظواهر گفته می‌شود. برهنه‌گی نشانه آن است که چیزی برای پنهان کردن نیست تا انکاری به همراه داشته باشد. دیونیزس خدایی دوگانه است و دو جنسی چون زندگانی؛ مانند یک زن «می‌داند چگونه خود را دارنده آنچه ندارد جلوه دهد». دیونیزس

۱. گفتوگویی ریانه: حقیقت؟ او، شما حقیقت را می‌شاید؟ آیا این به عفت زفافه ما صدمه سی‌رند؟ (سرش نتها، شابدهمین تمثیل)، و بیر، اگر رن و مرد را از نظر کلی با هم مقایسه کیم، می‌توانیم بگوییم که اگر رن از روی عریه سی‌دادست که نقش درجه دومی به او داده‌اند، هرگز تا درجه سوی در فن آرایش خود، بیش سی‌رفت.

۲. J.Baudrillard در این ماره می‌نویسد: که اموره به بک فیو و به بک صفت متافزیک جیر گفته می‌شود (...). از نظر سماتیک دگرگویی حریت‌انگیری یا اته است؛ ریا در آثار در مصالی کاملاً عکس به کار می‌رفت؛ در معای بک جیر ساخته شده، بک چیر ساختگی، کاری که به ظواهر و نشانه‌ها است داده می‌شود. این واژه که از قرن هفدهم در فراسه رایح شد، از Festico پرتقالی که خود از لاتین گرفته شده، می‌آید (...). از ریشه Festus (Facio, Facticius) که همان ریشه Feilico در ریان اسپاپولی است، گرفته شده. Afelat در این ریان به معای آرایش کردن، آراستن و ریانا کردن است، و Feinte به معای «وسایل آرایش و ریبوره است. واژه Feint بیر در ریان فراسه (جیر ساختگی - و اسود کردن) از همین حاست. از Hechar (کردن) در ریان اسپاپولی، Hechizo بعضی «مخصوصی - ماحنگی - عوصی» می‌آید.

خدایی است که «سخن نمی‌گوید، نگاه نمی‌کند، مگر به قصد فریب دادن و فریقتن». مانند یک مرد، آن اندازه ژرف نگر، آن اندازه نیرومند و زیباست که از برهنگی نهراست. دیونیزس، همان خدای یونانی است که سطحی و ژرف، مرد و زن، را تضادهای بی اعتبار و نادرستی می‌شمرد. دیونیزس، همان خدایی است که نمی‌توان بهذات او پی برد. برهنگی دیونیزس، مؤثرترین نقاب چهره اوست، نقابی که Ariane را فریفت. برهنگی یک Féliche است که باید به هرگونه Fetichisme پایان دهد. زندگانی همانا آری گفتن به مردی و زنی در یگانگی و در اختلاف میان آنهاست.

بانیچه، بسی دورتر از رؤیا و خیال‌بافی می‌توان رفت، به جایی که رنج دورماندگی از روشنایی و شفافیت احساس نشود. مراد نیچه از به کار گرفتن تمثیل تاریکخانه همانا نشان دادن این است که ارزش‌هایی چون روشنایی، حقیقت و نیز کشف حقیقت و باقی ارزش‌های وابسته به آنها، همه نشانه‌های بیماری هستند؛ نشانه‌های از دست رفتن مردانگی و انکار .Fetichiste

از نظر شاپستگان، علم و ایدئولوژی را، آنگونه که در تصور مارکس است، باید پشت به پشت روانه کرد. نیچه از متفاوتیک تمثیلی به عاریت می‌گیرد که خود به سیستم تضادهای متفاوتیکی وابسته است، اما با عمومی کردن همان تمثیل، ردیف ارزش‌های سنتی را دگرگون می‌کند. اما کار نیچه به دگرگونی ردیف ارزش‌ها محدود نیست، و به بررسی از نظر نشانه‌شناسی و سنجش ارزش‌نیروها، می‌کشد: اگر هر کس تاریکخانه‌ای دارد، همه تاریکخانه‌ها با هم برابر نیستند و یکسان نمی‌ارزند؛ تاریکخانه نقاش بهتر از تاریکخانه علم است، زیرا تاریکی خود را روشنی

نمی خواند، دست کم تاریکخانه قسمی نقاشی.  
این نظر شاپستگان، نظر تندرستان است و نه حقیقت، که امکان می دهد  
دو اطاق را از هم تمیز داد و میان آن دو فاصله‌ای پدید آورد. نیچه ضربه  
مهلکی بر آنچه متن‌های مارکس و فروید به لرزه درآوردهند، وارد  
می‌کند. تاریکخانه نیچه، که کلیدی ندارد، باید به همه روشی‌های  
ساختگی، به همه تیره گرایی‌ها پایان دهد.

«فروغ ماه می دیدم، زیبام قصر او روشن،  
که روی از شرم آن خورشید در دیوار می آورد»

حافظ

## روی در دیوار آوردن L'Éblouissement

نظر شایستگان، دیدی هنری است که نمی‌گذارد انسان از حقیقت بعیرد: «هنر، بر بنیاد دقیق نبودن حس یعنایی استوار است». «نیرنگ آن همانا ندیده گرفتن، جا انداختن، ندیدن و نشنیدن است<sup>۱</sup>».

اگر بخواهیم همه چیز را، به هر بحایی که باشد بینیم، اگر بخواهیم معماهای طبیعت همه را بگشاییم، اگر شهامت پی بردن به این حقیقت ناگفتنی که حقیقتی نیست، داشته باشیم، خود را مانند ادیپ (Œdipe) بی پروا و گستاخ در معرض آن قرار داده ایم که بدبهخت ترین انسان ها شویم. و یعنایی خود را از دست بدهیم<sup>۲</sup>، آن هم فقط برای آنکه «نگاهی

۱. کتاب فلسفه، سخن ۱، ص ۵۴-۵۵

۲. کتاب فلسفه، سخن ۱، ص ۸۷

به پر تگاه (Abgrund) افکنده‌ایم<sup>۱</sup> آیا تاریکخانه، روی در دیوار آوردنی است که چشمان ما را از گزند نایینای حفظ می‌کند؟ و با یک داروی پیشگیری که برای آرامش و تعادل روانی تعجیز شده باشد؟ Camera Opacula نورانی (Lichtbild) می‌نشیند که طبیعت برای شفا بخشیدن به چشمان آسیب دیده‌ای که به پر تگاه نگریسته‌اند، می‌گسترد؛ تصویر نورانی که در کتاب زایده شدن تراژدی، در وصف ادیپ و قهرمان‌های نمایشنامه‌های سوفوکل Sophocle به کار رفته است.

«دقیق بودن و پاکی آپولونی زبان قهرمان‌های سوفوکل، مرا به حیرت می‌اندازد (....). گویی با شنیدن سخن‌های آنان می‌توان به‌زرفای ذاتشان پی برد و با شگفتی دید تا چه اندازه آنچه در آنجا نیفته است، به ما نزدیک و آشناست. اما اگر ویژگی‌های ظاهری قهرمان‌ها را ندیده بگیریم، یعنی همه آنچه در سطح نمودار است و در حقیقت تصویر نورانی (عکس) است که روی دیوار تاریکی افتاده است، یعنی یک سایه، یک شبیخ ناب، و چنانچه به معنای افسانه‌ای که خاستگاه این پرتوهای نورانی است، پی بیریم، آنچه ناگاه احساس می‌کنیم، کاملاً در رابطه معکوس با نمود اپتیک شناخته شده‌ای است: اگر با حوصله و پشتکار مدتی به آفتاب چشم بدوزیم و سپس نگاه خود را از آن برکنیم، چشمان ما که از شدت نور بسته شده‌اند، لکه‌های تیره‌ای را می‌بینند. این لکه‌ها، به پادزه‌ی می‌مانند که نمی‌گذارد چشمان آزرده شوند: اما نمودهای نورانی که قهرمان‌های سوفوکل می‌باشند و یا کوتاه بگوییم، ویژگی آپولونی نقاب و ماسک، به عکس لکه‌های تیره، همان چیزهای لازمی

۱. زایده شدن تراژدی، بخش ۹، ص ۵۱.

هستند که نگاهی که درون وحشت‌انگیز طبیعت را دیده می‌آفربند؛ لکه‌های نورانی که باید برچشمی که از شب خوف‌انگیز صدمه دیده مرهمی باشند» (ازایده شدن تراژدی، ص ۱۵۰).

چشمانی که درون وحشت‌انگیز طبیعت، شکم مادر را دیده ترس و شوق داوینچی را به‌دیدن «غار تاریک و تهدیدکننده» به‌یاد می‌آورد. «پرتوهای نورانی» کارهای آرام‌بخش داوینچی را که با کمک تاریکخانه انجام داده، به‌یاد می‌آورد، و دیونیزس ناشناختنی نیچه ما را به‌اندیشه صورت‌های دو جنسی لثونارد می‌کشاند. و نیچه گونه‌ای رنج دورماندگی از دوره رنسانس احساس می‌کرد... آیا می‌توان لثونارد داوینچی، روسو و نیچه را در یک و همان غلاف پیچید؟ در غلاف تمایلات هم جنس‌گرایانه، در یک و همان شوق، در یک و همان ترس از دیدن، از دانستن، و آنها را با یک و همان نگاه که به‌حقيقت تحمل ناپذیر افکنده بودند، شناخت؟ آیا برای این سه مرد، مادرسر Meduse نیست که آنان را به‌همان اندازه به‌وحشت بیندازد؟

تاریکخانه یک وسیله افسونگری است که از وحشت می‌کاهد. فروید می‌گوید:

افزایش سمبول‌های (رمزهای) مردی همانا نشانه اختنگی و دفاع از خود در برابر آن است.

آیا آنچه نیچه با عومی کردن تاریکخانه به‌دست می‌آورد مرهمی مؤثرتر و نیز دوپهلوتر از آنی نیست که بهره‌گیری از تاریکخانه چون اسباب کهی برداری به‌دست می‌داد؟



۴۳

چشم گاو  
دکارت



پیش از آنکه تاریکخانه «Camera Obscura»، به صورت تمثیلی در شرح شناسایی خود چیزها (Objectivit ) به کار روسو بیابد و یا نزد مارکس و نیچه روشنگر شناسایی پرسپکتیویست شود و یا آنکه فروید زندگانی ندانسته را به آن تشبیه کند، تاریکخانه یک اسباب تکنیک شناخته می‌شد و برای توضیح دادن و روشن کردن امر دیدن، نمونه‌ای کامل به شمار می‌رفت. به هنگامی که مارکس تاریکخانه را چون تمثیلی برای واژگونی ایدئولوژیک به کار خود گرفت، علم می‌اندیشید که مشکل واژگونی، مشکلی بی‌اساس است و مشکلی اینچنین وجود ندارد. از آن گذشته، از ۱۸۴۰ می‌دانستند که نور باعث تغییر شکل طبقه حساس شبکیه می‌شود (طبقه مخروط‌ها و میله‌ها) و به سبب آن یک جریان عصبی به سوی مخ می‌رود تا در آن جا تأثیر نور به کار شیمیایی تبدیل شود. از این‌رو، چشم را همانند یک دستگاه عکسبرداری فرض کردند و نتیجه گرفتند که: تصویر فیزیکی به تأثیر شیمیایی حاصل می‌شود. فروید با تمثیل کلیشه، بیشتر به نمونه علمی دوره خود نزدیک است. اما در مورد مارکس، گذشته از آنکه مارکس گونه‌ای عقب‌ماندگی (آبا

ایدئولوژیک؟) نسبت به علم دارد، به کار بردن تمثیل تاریکخانه نزد او گونه‌ای درهمی و برهمنی دربر دارد، شبیه به همان خطایی که دگر کسانی که تاریکخانه را نمونه‌ای برای پی بردن به چگونگی بینش گرفته بودند، گمراه کرد؛ بدینسان که اینان تصویر روی شبکیه را از تأثیر شبکیه تمیز ندادند، و یا تأثیر شبکیه را با موضوع احساس شده، یکی پنداشتند. «تصویر» شبکیه‌ای، یک نتیجه است، وسیله لازمی است برای دیدن، اما برای آن نیست که به آن نگاه کرده شود.

از سوی دیگر، تا زمانی که تاریکخانه نمونه‌ای برای توضیح بینش به شمار می‌رفت، چشم نیز چون نمونه شناسایی شناخته می‌شد و این خود گونه‌ای «پارادوکس» و منضمن تناقض است؛ زیرا یک چنین نمونه‌ای، تصور تجربی احساس را و نظریه تجربی را که درباره احساس رواج یافته بود، از اندیشه دور می‌کرد.<sup>۱</sup> چشم، همیشه چشمی خوب بود، و به هر صورت ایرادی به کار چشم وارد نبود زیرا تصویر واژگون شبکیه همیشه به وسیله هوش دوباره برپا می‌شد، یا به سخنی دیگر: واژگون کردن آنچه واژگون است، ذاتی احساس بود و چشم همیشه چون چشم یک هندسه‌دان به کار بود. اکنون، اگر تمثیل مارکس را جدی بگیریم، ناگزیر چنین نتیجه می‌شود که ایدئولوژی نیز باید به خودی خود راست شود و هیچگاه واژگون ننماید و یا دست کم باید همیشه از پیش به واسطه فعالیت جان راست و درست شده باشد: پس در آنجاکه مارکس، به جای چشم

۱. با اینهمه، فلسفه تجربه‌گرایی چون لاک (Locke) نیز تمثیل تاریکخانه را به کار خود گرفت. شاید که مارکس نیز با این متن آشنا بوده: «فهم بی شبات به اطاق کاملاً تاریکی نیست که تنها چند دریچه دارد، تا از بیرون تصویرهای بیرونی و دیده شدنی و اگر بتوان گفت، ایده چیزها، به آن وارد شونده». (نوشته فلسفی درباره فهم انسانی، فصل پنجم، بخش دوم، ص ۶).

روان و دانش نظری، تغییر عملی را می‌گذارد، رابطه خود را با نمونه تاریخی خود بریده است، از این رو و از آن جا که مارکس می‌کوشد اندیشه خود را از مفهوم‌های متافیزیکی پاک کند، تمثیل تاریکخانه نمی‌تواند نمونه مناسب و بهجایی نزد او باشد و یا روش‌نگر اندیشه او گردد.

### برهان خلف:

اما دکارت که تاریکخانه را چون نمونه‌ای برای توضیع چگونگی بینش به کار می‌گیرد و برای نشان دادن این که در ته چشم، تصویرهای دارای پرسپکتیو وجود دارند، از مونتاژ استفاده می‌کند، نه چشم را چون نمونه شناسایی انکار کرده و نه به نظریه پرسپکتیویست شناسایی و احساس روکرده است: دکارت مشکل واژگونی را از بنیاد بر می‌اندازد زیرا نشان می‌دهد که اگر هم تصویرهایی در ته چشم باشند، واژگون با راست، چشم آنها را نمی‌بینند. اگر بتوان به واسطه پرتوهای نور به خوبی دید، تمثیل چوب دست نابینایان به ما می‌فهماند که باید از هرگونه کوشش برای برقراری رابطه میان تصویر و چیز و نیز میان چیز و ایده بازایستاد: «پس می‌بینید که روان برای احساس کردن، نیازی به نظاره هیچگونه تصویر که با چیز احساس شده، شباهت داشته باشد، ندارد: با اینهمه منکر درستی این واقعیت نیز نمی‌توان شد که از چیزهایی که به آنها می‌نگریم، تصویری کامل در ته چشم‌های ما می‌افتد. همانطور که می‌دانید، عده‌ای این تصویرها را با تصویرهای مقابله کرده‌اند که در یک اطاق نمایان

می‌شوند اطاقی که جز بدوسیله یک سوراخ راهی به بیرون ندارد. در جلوی این سوراخ شیشه‌ای به فرم عدمی کار گذاشته شده، و در پشت آن و در فاصله‌ای معین پارچه‌ای سفید گسترده‌اند، تا روی آن، نور که از چیزهایی که بیرون از اطاق هستند می‌آید، تصویر آنها را بیندازد. زیرا اینان می‌گویند که این اطاق نماینده چشم است، این سوراخ به جای مردمک چشم است و این شیشه نماینده مایه زجاجیه و قسمت‌هایی از چشم است که باعث شکست نور می‌شوند و این پرده، به جای پوست درونی است که از انتهای‌های عصب بینایی تشکیل شده است.<sup>۱</sup>

اما برای آنکه به آنچه گفته شد شکی رواندارید، کافی است که چشم انسانی که به تازگی مرده است و یا اگر در دسترس نیست، چشم یک گاو یا هر حیوان درشت‌اندام دیگری را بررسی کنید (...). هنگامی که به آن جسم سفیدرنگ می‌نگرید، در حقیقت به یک تابلوی نقاشی نگاه کرده‌اید. تابلویی تحسین‌انگیز که همه آنچه در برابر چشم (مورد آزمایش) فرادر داشته را بسی هیچ دخل و تصریفی، همانگونه که بوده است، نشان می‌دهد (...).

دکارت، چیز دیده شده، اندام درونی (عصب بینایی و مخ) اندام بیرونی (همه قسمت‌های شفاف چشم) و قسمت‌های میانی مخ تا چشم را مشخص می‌کند. روان برای دیدن نمی‌تواند از چشم بگذرد، اما این روان است که می‌بیند و نه چشم. ویژگی‌هایی چون (رنگ، شکل، فاصله، موقعیت، نور و اندازه) خبرها یا آگهی‌هایی هستند که روان نمی‌تواند به یاری اندام دیگری جز چشم به دست بیاورد؛ اما این آگهی‌ها یا از وابستگی روان به تن نتیجه می‌شوند (برای نور و رنگ) و یا محصول یک

۱. کتاب دیوبتیک، گستار بحیرم، ص ۲۰۵.

محاسبه‌اند، برای مثال، شکل یک چیز، از شناسایی موقعیت قسمت‌های متفاوت آن چیز به دست می‌آید و لازم نیست که هیچ‌گونه شباهتی با تصویرهایی که در ته چشم افتاده‌اند، داشته باشد؛ و از آنجاکه تصویرها روی شبکیه دارای پرسپکتیو هستند، دکارت نتیجه می‌گیرد که هیچ‌گونه شباهتی میان چیز و تصویر آن در چشم وجود ندارد. این روان است که می‌بیند و نه چشم، و روان، شناسته‌ای است که دیدگاه و نقطه‌نظر ندارد. و به این دلیل خطاهای خاستگاهی جز روان ندارند و بر بنیاد این دانسته، می‌توان درباره خطاهای مربوط به پرسپکتیو و توهم‌های حاصل از آن به بررسی علمی پرداخت.<sup>۱</sup>

بدینسان ایده، بازتاب چیز نیست، خواه چیز را واژگون گیر و خواه راست. دیدن، یک محاسبه است و برای آنکه به شناسایی رسیم، باید خود را ناییناً کنیم.<sup>۲</sup>

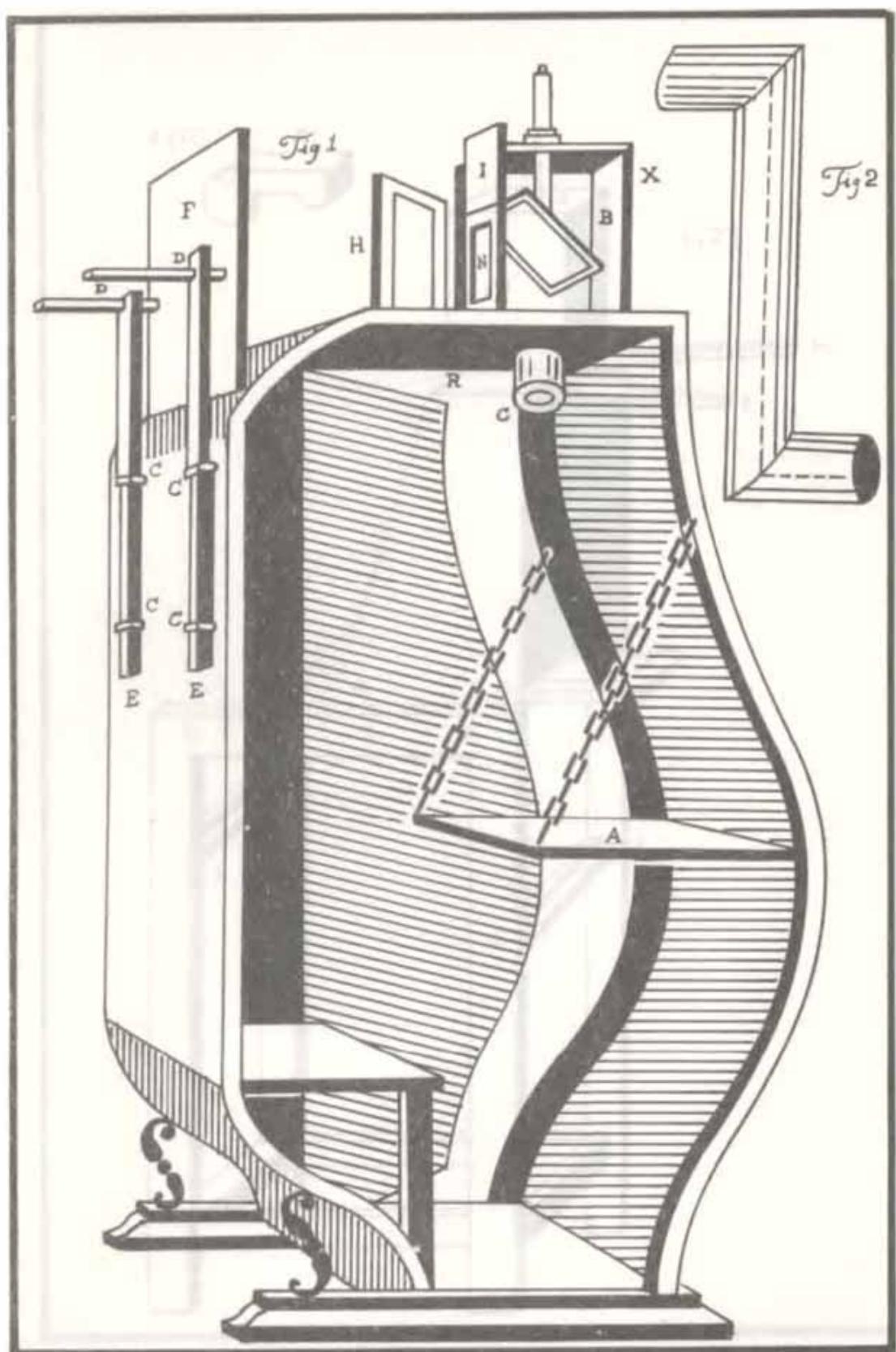
بدینسان می‌بینیم که نمونه تاریکخانه به طور لازم به نظریه شناسایی پرسپکتیویست نمی‌کشاند و تاریکخانه می‌تواند بر ضد نظریه تجربی شناسایی - بازتاب، قد برافرازد. زیرا دکارت نشان داد که ایده تنها از جان بر می‌خیزد: گو آنکه کامل‌ترین نوع شناسایی، یعنی «شهود

۱. «در اینجا می‌خواهیم بار دیگر توجه شما را به دلایلی جلب کنم که مشان می‌دهند چگونه روان گاهی ما را گمراه می‌کند و به خطا می‌کشاند: بخست آنکه این روان است که می‌بیند و به چشم، و روان تنها به واسطه معن می‌بینند. از این حاست که دبوانگان با آنها هیچ که در خواستند، اکثراً چیزهایی می‌بینند یا می‌پنداشند که می‌بینند که به هیچ رو در برابر چشمان آنها نیست؛ اعلت آن است که بخارهایی که باعث شده معن آنها نکان بخورد، بخش هایی از معن که به کار دیدن می‌آمدند را آنگونه قرار داده که چیزها خود، اگر در برابر چشم حاضر بودند، قرار می‌دادند، (دیوپتریک، گفتار ششم ص ۲۲۴).

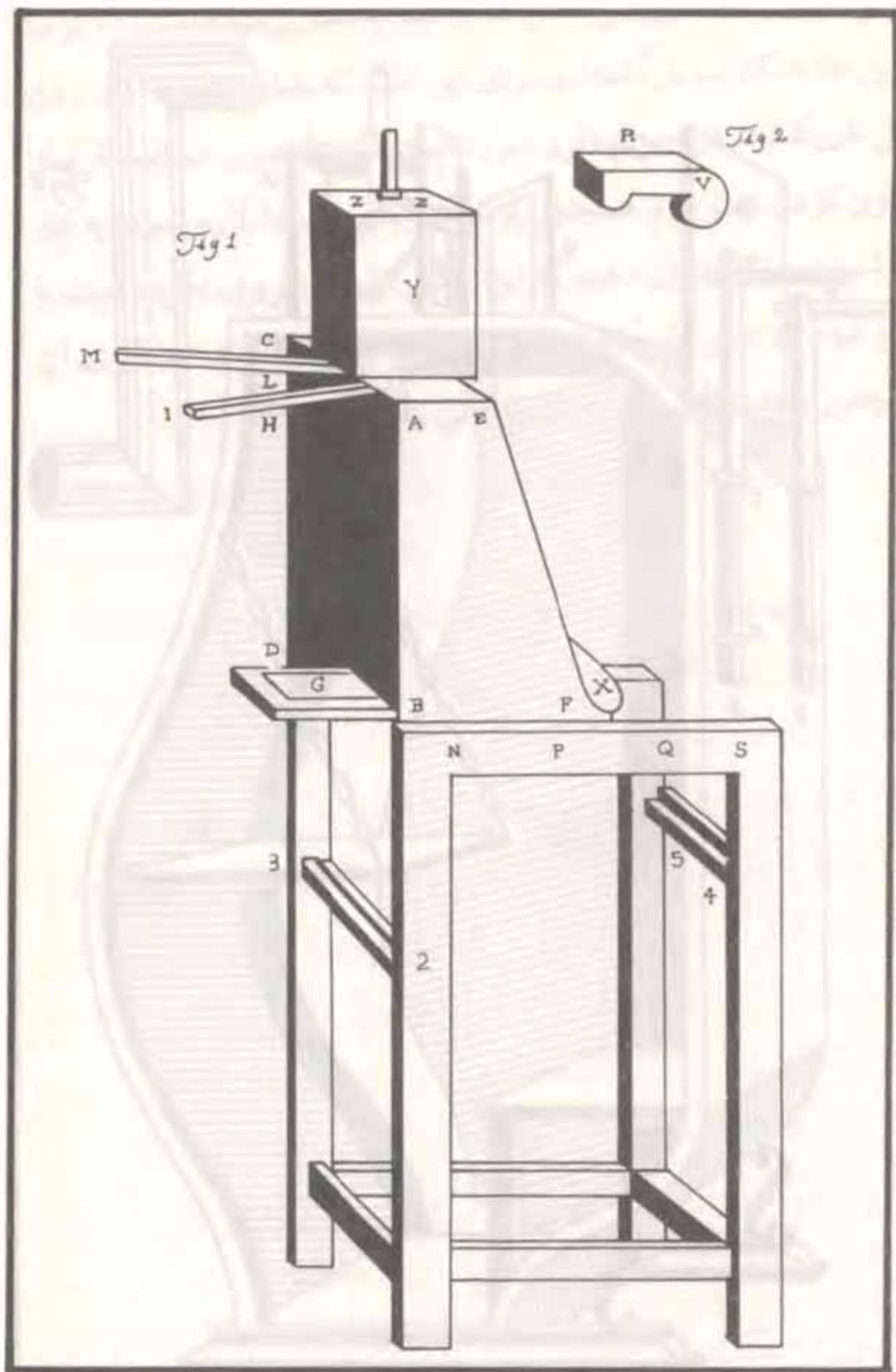
۲. در کتاب پیشگفتاری برای اصل‌ها دکارت می‌گوید: «و مددگاری کردن بی فلسفید، درست به آن می‌ماند که چشمان ماسته باشد و کوشش نکنیم که آنها را از هم باز کنیم».

عقلانی» نوری است روشی بخش که از خدا به انسان رسیده است.<sup>۱</sup> اگر ما در این جا به دکارت بازگشته ایم، برای این است که نشان دهیم به کار بردن تمثیل تاریکخانه در جریان قرن نوزدهم، چون تصویر ندانسته کار واژگون کردن تصویر و همچنین پرسپکتیویسم، نتیجه لازم نموده به کار برده شده نیست و نشان دهیم که این تمثیل از علم پیروی نکرده است تا روشن شود که نقش تاریکخانه در این تمثیل به اعتبار معنای اساطیری آن و همچنین به علت تأثیر آن روی زندگانی ندانسته است.

پایان.



ماشين اول





هنر و اندیشه

۱۶

