تکمله‌گی

نایال لوسی

ترجمه‌ی شاهین کوهساری

جزوه، ۹

طرز تهیه:

جزوه‌هایناممکن رایگان است.
برای تهیه‌ی جزوه‌های ناممکن به سایت ناممکن مراجعه کنید:
http://www.naamomken.org

طریقه‌ی مصرف:

این جزوه‌ها برای تمامی‌ی اقشار جامعه در نظر گرفته شده است.
با یک چاپگر خانه‌گی هم به چاپ می‌رسد.
جزوه برای دست به دست شدن است. بخوانید و به دستِ دیگران برسانید.

[redacted]

تکمله‌گی[۱]

نایال لوسی

ترجمه‌ی شاهین کوهساری

احتمالاً زیاد پیش نمی‌آید که متفکری مسیری را از **کانت** به سمتِ یک **شورتِ بندیِ جی** بپیماید، **دریدا** اما، دستِ‌کم یک بار این مسیر را پیموده است[۲]! اقتضای مطلب **از یک سو** ریشه در تأملاتِ پردامنه‌ی دریدا روی ترم *parergon* (پارر گون) و استفاده‌ی کانت از آن در سنجشِ داوری دارد. پاررگون در اندیشه‌ی کانت چیزی است که یک فرمِ زیبا را «تزئین» و در عینِ حال «تکمیل» می‌کند. مثلِ یک «قاب» که یک نقاشی را در بر می‌گیرد تا هم آن را تزئین و هم زیبایی‌یش را تکمیل کند. اگر قاب تنها خصلتِ تزئینی داشته باشد (داوری درباره‌ی این‌که خطِ تمایز میانِ تزئین و تکمیل کجا است، به بعد موکول می‌شود.) آرایه‌یی[۳] بیش نخواهد بود و بنابراین نقشی پاررگون‌وار (parergonal) نخواهد داشت. مثالِ دیگرِ کانت لباسی است که به تنِ مجسمه‌ها پوشانده می‌شود. این پارچه‌ها نیز هم‌حال زینت‌بخش و تکمیل‌کننده‌ی اثر اند. دریدا اما در عینِ حال نشان می‌دهد که کانت صراحتاً هستیِ پاررگون را بیرون از بازنماییِ ابژه و غیرِذاتیِ آن می‌داند. چیزی که «تنها به گونه‌یی برون‌زاد[۴]» به ابژه تعلق می‌یابد. این افزونه‌ی زیبا تنها به یک زیباییِ پیشاپیش کامل افزوده می‌شود. محلِ طرحِ پرسشِ دریدا درباره‌ی **داوری** نیز دقیقاً همین‌جا است: اگر قرار است یک شیءِ زیبا پیشاپیش به کمالِ زیباییِ خود دست یافته باشد، چه چیز پارر گون‌ها (parerga) را از آرایه‌های صرف متمایز می‌سازد؟ چه‌گونه چیزی می‌تواند در خود، تمام، سرشار از حضور، و لبریز

از «بازنماییِ اکمل» شود؟ تکمیل؟ چه‌گونه ممکن است چیزی مکملِ چیزی باشد که پیشاپیش تام[۵] قلمداد شده؟ نیز دقیقاً همین جا است که باید پرسید: پاررگون‌ها از کجا آغاز می‌شوند و در کجا پایان می‌یابند؟ از دیدنِ **لوکرسیا**ی عریان در تابلویی اثرِ نقاشِ آلمانی **لوکاس کراناش** (۱۵۵۳-۱۴۷۲) و تنها پرتویی که از یک پرده‌ی گذرانندهٔ‌ی نور بر جذابیتِ جنسیِ او ساطع می‌شود چه برداشتی خواهیم کرد؟ آیا پاررگون در این تابلو همان پرده‌یی است که نور از آن می‌گذرد؟ «آیا هر جامه‌یی پاررگون‌وار است؟ شورت‌های بندیِ **جی** یا جامه‌های مشابه چه طور؟»

این پرسش‌ها بیش از آن‌که تصویرگرِ «تمامیتِ» درکِ کانت از ابژه باشند، درکِ ضروری اما ناآگاهانه‌ی او از تمامیتِ «ناتمامِ» شیء را تصویر می‌کنند. **از سوی دیگر،** در خوانشِ **روسو**، دریدا همین ضرورت را به مثابه‌ی منطق یا «اقتصادِ شگفتِ» تکمله[۷] طرح می‌کند[۸]. تکمله‌گی نامِ ساده‌ی این «اقتصادِ شگفت» است. بنابراین می‌توان گفت روابطِ میانِ پاررگون‌واره‌گی (parergonality) و تکمله‌گی در یک کلام روابطی تکمیلی[۹] است.

برای آن‌که ببینیم آن چه در بالا گفتیم چه معنایی دارد باید فوراً به کانت بازگردیم. کانت -بنا به گفته‌ی دریدا- آگاهی به «خلوصِ[۱۰]» زیبایی و خرد را در حفاظی مستحکم قرار داد. این حفاظ مستحکم بود اما، نفوذناپذیر نبود. زیرا مطابق با ارجاعاتِ خودِ کانت به پاررگون می‌توان دریافت که همین ایده‌ی خلوص یا «طبیعییت[۱۱]» وارونه‌گی‌پذیر است و می‌تواند به چیزی درست متقابل با خودش بدل شود. این همان معنای لازمی است که بر مبنای آن هر ابژه‌ی به اصطلاح ناب[۱۲] محتاجِ تکمیل می‌شود. مثلاً می‌توان گفت: تعریفِ خلوصِ یک اثرِ هنری «تمامیتِ بازنمایی» در آن اثرِ هنری است، که در این صورت «تمامیت[۱۳]» باید هر آن‌چه را که در باطنِ اثر و درونِ محدوده‌ی زیباییِ ناب‌اش (یا خلوصِ زیبایی‌یش) وجود دارد، تعریف کند. حدود در این محدوده چی است؟ چه چیزی قادر است تمایزِ میانِ آن‌چه را که درونِ اثر است (یعنی خودِ اثر) و آن‌چه را که نسبت به آن بیرونه است، نشان‌گذاری کند؟ از نظرِ کانت خلوصِ اثر تنها به وسیله‌ی چیزهایی می‌تواند تکمیل - تکمله‌دار[۴] - شود که به گونه‌یی گذرا، غیرقطعی، و غیرذاتی متعلق به اثر باشد یعنی مؤکداً بیرونِ اثر بماند. با این حال هنوز تکمله تکمیل‌گرِ خلوص

است. خلوصی که در این صورت باید همواره و از ابتدا مادونِ خلوص باشد. بنابراین از آغاز، خلوصِ اصیلِ اثرِ هنری دربرگیرنده‌ی یک فقدان است. این همان فقدانی است (فقدانی آغازین) که تکمله آن را تکمیل می کند. این گونه است که اثرِ تکمله‌گی ذاتیِ ساختمانِ خودِ اثر به نظر می‌رسد. ذاتی لیک تهدیدکننده چه، عیان می‌سازد که بیرونِ تکمله هیچ «خود»ی وجود ندارد که متعلق به اثر باشد. این عینِ ایده ی اثر، خودِ اثر است که بر پایه ی عملِ تکمله گی بنا می شود، زیرا تفاوتی که اثر از درون و بیرونِ خویش به دست می‌دهد تفاوتی غیرِقطعی است. آن‌چه به نظر می‌رسد تعریفی بر مشخصه‌ی تکمله باشد، مضافاً، بدین معنی است که تکمله می تواند منفصل یا معاف از اثر باشد (مثلِ یک **شورتِ بندیِ جی**، یا پرده‌ی توی نقاشیِ نقاشِ آلمانی یا چنان‌که خواهم گفت مثلِ تلویزیون)، و این، تکمله را چیزی نه کم‌تر از اثر که حتی در رابطه‌یی دوچندان ضروری با اثر، بسته به این‌که تکمیلِ آن در آغاز چه‌گونه بوده باشد، به کمکی در بنای ایده‌یی برای ابژه بدل می‌سازد (ترمِ ابژه در این جا می تواند به اثرِ هنری، بدنِ انسان، هستیِ انسان، فرهنگِ انسان، و ... دلَالت کند.) دریدا هم‌چنین اشاره می‌کند به «شبه-انفصال[۱۵]» تکمله‌یی که بدون آن فقدانِ درونیِ اثر هویدا می‌شود، یا نمی‌شود (بنا بر منطقِ مترتَب بر همان فقدان)[۱۶]. آَن‌چه گفتَیم تضمناتِ مهمی در پی دارد . بنا بر فهمِ معاصرِ از فرهنگ، مثلاً، می‌توان تلویزیون را تکمله‌یی بر فرهنگ دانست، و این معنایی بس متفاوت (بنا به طبیعتِ انتقادی و سیاسی‌یش) از اهانت‌های متعارفی به دست می‌دهد که توسطِ اقتدارِ بعضی مطالعاتِ روان‌کاوانه و احکامِ رسمیِ صادره از سوی ایشان نسبت به رسانه روا می‌شود. مطالعاتی که بر مبنای آن تلوِیزیون به لحاظِ نقشِ تکمله‌گی‌یش نیست که موردِ توجه قرار می گیرد بل - درست برعکس - مزاحمِ اثرِ فرهنگی قلمداد می‌شود. از این نظر تلویزیون یک **شورتِ بندیِ جی** بر تنِ عریانِ فرَهنگ است و همان قدر اغواگر، هرزه در، و منحرف‌کننده - چیزی متعلق به نظامِ خوشی‌بخشیِ ممنوعی که قادر است، به افراط، شخص را از راهِ راستِ کارِ جدی، عقلِ سَلیم، و حسنِ نیت در رابطه با دیگران، به در برد. در حالی که ممکن است «تکمله‌ی خطرناکی» به نامِ تلویزیون در نقشی که به لحاظِ افزایشِ میزانِ جنحه و جرم، بی‌سوادیِ عمومی، و تخریبِ ارزش‌های خانوادگی بدان منسوب می‌شود؛ حقیقتاً بی‌تقصیر باشد.

به هر حال تلویزیون هم، اگر چه دیر، به فهرستِ تکمله‌های «خطرناکِ» فرهنگ پیوسته است. آن گونه که دریدا در خوانشِ خویش از روسو نشان می‌دهد؛ با اختراعِ **نوشتار** است که تکمله‌گی بدل به امری خطرناک می‌شود! روسو نیز هم چون کانت ایده‌ئالی قطعی برای خلوصِ آغازین قایل بود. این خلوصِ آغازین از نظرِ او در زبانِ موثقِ عواطف و غرایزِمان قرار داشت. وانهادنِ این زبانِ «طبیعی» از سوی ما علامتی است بر انحطاطِ فرهنگ و تفرقه در اجتماع[۱۷]. بنا به نظرِ روسو، هر چه ناب، ذاتی، و ذی‌اعتبار است، به طبیعت تعلق دارد. در مقابل، تمامِ تجربیاتِ فرهنگی، ممارست‌ها، فن‌آوری‌ها، و جز این‌ها... درجه‌ی دو هستند. بنابراینَ نوشتار به مثابه‌ی فرمی «ثانویه» از ارتباط، و جای‌گزینی برای زبانِ (شفاهیِ) طبیعیِ عواطف، ما را از «حقیقتِ» هستیِ واثق‌مان بیگانه می‌کند. روسو می نویسد: «نوشتار تنها تکمله‌یی است از برای گفتار و در خدمتِ آن» – و این طبیعت را به خطر می‌افکند چه، «هنرِ نوشتار تنها این است که واسطه‌ی بازنماییِ اندیشه باشد.[۱۸]» به بیانِ دیگر، حقیقت و اندیشه تنها به واسطه‌ی صدای انسان، زبانِ طبیعیِ گفتار، واسطه‌ی آغازینِ ارتباط، که انتقالِ کاملِ معنای نیت‌شده از خلالِ آن ضمانت شده است، قابلِ عرضه به یک‌دیگر اند. در نوشتار که فرمی «میانجی» برای بازنمایی است، ضمانتِ فوق از دست می‌رود زیرا مرتبتِ نوشتار مرتبتی ثانوی است. و این یقیناً بدان معنی است که گفتار – در وضعیتِ طبیعی‌یش – آن‌گونه که روسو تصور می‌کند «باید باشد یا بوده باشد[۱۹]»، مرتبت‌اش همان مرتبتِ بازنماییِ بی‌واسطه، پر از خلوص، و سرشار از حضورِ [اندیشه] است.

در مقامِ تکمله‌یی بر گفتار، نوشتار دو نقش (یا نقشی مضاعف) ایفا می‌کند. نقشِ مثبت‌اش این است که تکمیل‌کننده‌ی اثر و توسیع‌دهنده‌ی آن در طولِ تاریخ و در ابعادِ جغرافیایی است، نقشِ منفی‌یش این است که تلاش می‌کند خود را به جای «خودِ چیز» جا بزند در حالی که «خودِ چیز» عملاً در نوشتار موجود نیست. در نوشتار دروغ‌ها می‌توانند خود را به منزله‌ی حقایق جا بزنند هر چه قدر هم که نوشتار قابلیتِ بیش‌تری در اشاعه‌ی گسترده‌ترِ حقیقت در مقایسه با گفتار داشته باشد. تعریفِ سهل انگارانه‌یی که نوشتار را به مثابه ی گفتارِ ثبت شده تلقی می کند، نوشتار را لزوماً همیشه در مرتبتی کهتر از چیزی قرار می‌دهد که نوشتار رونوشتِ آن است، هر چه قدر هم که به

مثابه‌ی فن‌آوریِ رونویسی از حقیقت بتواند پی‌آمدهای نیکو به دنبال داشته باشد. به دلیلِ همین نقشِ ناسازه‌وار (نقشی که مضاعف است) نوشتار سرمشقِ بارزِ همه‌ی تکمله‌ها است زیرا درونِ خود، آن دو دلالتی را می‌پرورد که اجتماع‌شان به اندازه‌ی نامتجانس بودن‌شان ضروری است[20]. تکمله (چه نوشتار باشد چه **شورتِ بندیِ جی!**) چیزی بر اصل می‌افزاید. «تکمله یک بیشینه[21] است. کمالی که به کمالی دیگر غنا می‌بخشد.[22]» نوشتار به گفتار ظرفیتِ بیش‌تر برای اشاعه‌ی حقیقت را می‌افزاید و **شورتِ بندیِ جی** به بدن ظرفیتِ بیش‌تر برای شهوانی‌بودن. از طرفی اما تکمله «تنها افزوده می‌شود تا جای‌گزین شود. تکمله خود را به‌-جای ...[23] دخیل می‌کند یا جا می‌زند.[24]» نوشتار به جای گفتار می‌نشیند، **شورتِ بندیِ جی** به جای اندام‌های تناسلی. **تکمله‌ی روسویی** نیز مثلِ **پاررگونِ کانتی** همیشه در بیرون است. در نگاهی اجمالی: «تکمله از آن جایی بیرونه[25] است که خود را بر چیزی می‌افزاید یا جای‌گزینِ چیزی می‌سازد. بیرونِ حقیقتی که بر آن بر-افزوده[26] می‌شود، بی‌گانه با آن، چه اگر بخواهد جای‌گزین‌اش شود باید چیزی غیر از آن باشد.[27]» در این جا مسأله‌ی دیگری رخ می‌نماید که همانا ارتباطِ درون-برون[28] است. نوشتار [تنها] در صورتی می‌تواند چیزی «بیرونه» نسبت به گفتار قلمداد شود که گفتار خود-بسند (سرشار از تحقق) و از بن چیزی به غیر از نوشتار باشد. بنابراین، تکمله به وسیله‌ی مجاورت‌اش با حقیقت، با اشیاءِ فی نفسه، تعریف می‌شود. در حالی که نشانه، صرفِ نظر از این که شفاهی یا کتبی باشد، یک بازنمایی است. «درخت» یک درخت نیست، تنها بازنماییِ یک «درخت» است. به مثابه‌ی یک بازنمایی واژه‌ی «درخت» همواره پیشاپیش یک واسطه است. واژه‌های شفاهی به هیچ وجه واسطه‌گی‌شان کم‌تر از تصاویرِ تلویزیون نیست. نوشتار و گفتار به عنوانِ فن‌آوریِ ارتباطی هیچ یک نسبت به دیگری برتری ندارد.

به مثابه‌ی واسطه، گفتار و نوشتار هر دو از «منطقِ تکمله» پیروی می‌کنند. هم‌چون تلویزیون هر دوی این‌ها به روندِ «تکثیرِ چاره‌ناپذیرِ وساطت‌های تکمله‌وار» می‌پیوندند. وساطت‌های تکمله‌واری «که معنای همان چیزی را فرآوری می‌کنند که به تعویق می‌اندازند: سرابی به نامِ شیءِ فی نفسه.[29]» این درست است که شیءِ فی نفسه هرگز در نوشتار یافت نمی‌شود درست‌تر اما این است که شیءِ فی نفسه در هیچ بازنمایی‌یی به

طورِ کلی یافت نمی‌شود (گفتار، موسیقی، تلویزیون، نقاشی، نشانه، زبان، ...) و هر بازنمایی نظامی (متعلق به سنخ‌هایی) از «وساطت‌های تکمله‌وار» است. دیگر این‌که برای برون‌شد از محدوده‌ی بازنمایی و ورود به محدوده‌ی شیء فی نفسه هیچ راهی وجود ندارد. ایده‌ی شیءِ فی نفسه (ایده‌ی این‌که راهی ممکن است وجود داشته باشد؛ و ایده‌ی شیءِ فی نفسه هر دو) چیزی است که خود توسطِ بازنمایی فراوری می‌شود! این بدان معنی نیست که تجربه‌ی جهان به صورتِ رخ‌دادهای واقعی و ابژه‌ها انکار می‌شود برعکس، همان متافیزیکی که حسِ توانمندِ خط‌کشی میانِ درون و برونِ یک چیز را القا می‌کند، تجربه‌ی جهان به صورتِ رخ‌دادهای واقعی و ابژه‌ها را نیز میسر می‌کند. به دلیلِ این‌که تنها از درونِ متافیزیک امکان دارد این احساسِ توانمند به ما دست دهد و تجربه‌ی «تجربه» توسطِ ما، چنان‌که تاکنون بوده میسر گردد؛ مهم خواهد بود اگر نشان داده شود که نظمِ روابطِ میانِ چیزها کاملاً با ایده ئالِ متافیزیکیِ فوق جفت و جور نیست. به قیمتِ عبورِ ساده‌انگارانه از کانت و روسو نیست که دریدا منطقِ مضاعفِ تکمله‌گی را آزاد می‌کند و نشان می‌دهد که تکمله چیزی است که هم‌زمان افزوده و جانشین می‌شود. هدفِ دریدا را نمی‌توان به ساده‌گی به تقلا برای تفلسفی «به‌تر» از فلاسفه‌ی مشابه (یا دیگر)، نیز میسرساختنِ فلسفه از طریقِ راه‌های «به‌تر»ی برای اندیشیدن در بابِ «طبیعتِ» چیزها، فروکاست. برعکس، اگر عینِ طبیعتِ چیزها - عینِ ایده‌ی طبیعت، هویت، ذات، خاست‌گاه و ... - ره به سویی برد که به چیزی به جز خودبسنده‌گیِ مطلقِ اشیاءِ فی نفسه ابتنا یابد، تابعِ این ابتنا نمی‌تواند هرگز، به سیاقِ مألوف، به فلسفه محدود بماند. خودِ این ایده‌ها نیز بالتبع درونِ دامنه‌ی شمولِ «اندیشه‌ی انتزاعی،» «تحلیلِ بی‌طرفانه،» و سایرِ واریاسیون‌های ایده‌ی موهنِ «آکادمیسم به مثابه‌ی یگانه تکمله‌ی زنده‌گیِ واقعی» است، محصور نمی‌مانند. این‌که چه‌گونه چیزی چون واجب‌الحرمت‌بودنِ مرزهای میانِ کشورها در پرتوی احتجاجاتی درباره‌ی مفاهیمِ آغازینی چون «ملت،» پایدار می‌ماند، که ایده‌هایی چون هویت و سیادتِ ملی بر اساسِ آن تأسیس می‌شوند، توجیهِ حفاظت از مرزهای میانِ کشورها را تحمل‌ناپذیر نمی‌کند؟

چه کسی فکر می‌کرد تأملات روی **شورتِ بندیِ جی** می‌تواند ما را به این‌جا برساند؟!

انحرافِ [بالا] - این مدخل به مثابه‌ی **متنی** در بابِ «وساطت‌های تکمیلی[۳۰]» - اما نشان می‌دهد که یکی از درس‌های **واسازی**[۳۱] وجوبِ تفکر در برابرِ حدودِ متافیزیک است، حدودی که درونِ آن جا برای همه چیز هست و هر چیزی جای‌گاهِ ویژه‌ی خود را دارد. اگر چه در این که گاه شورتِ بندیِ جی صرفاً یک شورتِ بندیِ جی است، مناقشه یی نیست (به سیاقِ هر ملتی که هویتِ خاصِ خویش را دارد)، با این حال، یک شورتِ بندیِ جی به عمل کردِ «محرکِ قوه ی باهِ» خویش فروکاست پذیر نیست؛ شورتِ بندیِ جی نیز چه بسا بتواند مفهومی فلسفی یا موجبی برای اندیشیدن باشد، چیزی که، بنا به تعبیرِ متافیزیک، گم‌راه‌کننده‌ی ما است در مسیری پیش‌بینی‌ناپذیر و البته پربار! این به معنیِ ادعای حضورِ واسازی در بیرونِ متافیزیک یا تقابلِ واسازی با متافیزیک نیست. نکته‌یی که خوانش‌های تفصیلیِ دریدا از کانت و روسو به دست می‌دهد (نکته‌یی که «صرفاً» فلسفی نیست بل، اخلاقی-سیاسی است) و خارج از توجهِ او به استفاده‌ی نادر و به ظاهر ناچیزِ این فلاسفه از ترم‌هایی چون پارر گون و «تکمله» تولید می‌شود؛ این است که احتجاجاتِ متافیزیکی (که در عینِ حال احتجاجاتِ سیاسی هم هستند) نمی‌توانند مانع از فروریختنِ خود شوند. مقولاتِ متافیزیکیِ مربوط به خاست‌گاه، ذات، هویت، و ... (که هم‌زمان مقولاتِ سیاسی هم هستند.) مقولاتِ متافیزیکیِ مربوط به این که شیءِ X، محتاجِ تکمله است. هر شیءِ X از آغاز محتاجِ تکمیل با چیزی به-غیر-از-X است؛ به این ترتیب تنها «زنجیره‌یی بی‌انتها[۵۳]» از روابطِ میانِ X و دیگری‌های X است که می‌تواند ما را به سوی «سرابِ» خودبسنده‌گیِ هستیِ X و ایده‌ی شیءِ فی‌نفسه‌ی X ره‌نمون سازد. این، بنا به نظرِ دریدا، واثق است، صرفِ نظر از این که X، فلسفی، سیاسی، یا هر چیزِ دیگری باشد، نیز یقیناً در رابطه با خودِ مقولاتِ متعلق به فلسفه و سیاست نیز کاربرد دارد. مقولاتی هر یک صاحبِ هویتی که به طورِ کلی همیشه از مکمل هیچ کم ندارد.

منبع:

A Derrida Dictionary, Niall Lucy, First published 2004 by Blackwell Publishing Ltd, pp. 135-140

پانوشت:

۱. supplementarity (supplémentarité)

۲.

Jacques Derrida, The Truth in Painting, tr Geoff Bennington and Jan McLeod, The University of Chicago Press, 1978, p. 57.

۳. finery

۴. extrinsic

۵. *total*

۶. ibid.

۷. supplément

۸.

Jacques Derrida, Of Grammatology, tr. G. C. Spivak, p. 154.

در طرحِ «اقتصادِ تکمله» دریدا به مفهومِ «اقتصادِ عامِ» **ژرژ باتای** هم نظر دارد.

۹. supplementary

۱۰. purity

۱۱. naturalness

۱۲. pure

۱۳. Totality

۱۴. supplemented

۱۵. quasi-detachment

۱۶. Jacques Derrida, TP. ibid, p. 59.

۱۷. Jacques Derrida, OG. ibid. p. 144.

۱۸. ibid.

۱۹. ibid. p. 141.

۲۰. ibid. p. 144.

۲۱. surplus

۲۲. ibid.

۲۳. in-the-place-of

۲۴. ibid, p. 145.

۲۵. *exterior*

۲۶. super-add

۲۷. ibid.

۲۸. **inside-outside**

۲۹. ibid. p. 157.

۳۰. supplementary mediations

۳۱. deconstruction

۳۲. ibid, p. 157.