بازی و لذت از منظر فلسفه

شانزدهمین نشست فرهنگی انجمن، ۲۹دی ماه ۸۰ با موضوع «بازی و لذت از منظر فلسفه» برگزار شد.

در این نشست دکتر محمد ضیمران در حضور جمعی از نویسندگان کودک و نوجوان به ایراد سخنرانی پرداخت.

محسن هجری: بحث امروز نشست فرهنگی، «بازی و لذت از منظر فلسفه» است. سخنران جلسه، آقای دکتر محمد ضیمران، فارغ‌التحصیل دانشکدهٔ حقوق از دانشگاه تهران در سال ۱۳۵۱ خورشیدی، فوق‌لیسانس و دکترا از دانشگاه «ماساچوست» آمریکا در سال ۱۹۸۵ میلادی، استاد دانشگاه «ماساچوست» و «بوستون» از سال ۱۹۸۵ تا سال ۱۹۹۵ است. ایشان از سال ۱۳۷۵، در ایران و در موسسات آموزش عالی تهران و شهرستان‌ها از جمله دانشگاه الزهرا و دانشگاه تربیت مدرس و دانشگاه هنر، در مقطع کارشناسی ارشد و دکترا، تدریس داشته‌اند. رشتهٔ تخصصی ایشان «هستی‌شناسی و زیبایی‌شناسی» است. آثاری که آقای دکتر ارایه داده‌اند، «پدیدارشناسی هنر و زیبایی»، «فوکو، دانش و قدرت»، «دریدا و متافیزیک حضور» و «سنت و تجدد در حقوق ایران» است. آقای دکتر دو اثر دیگر هم زیر چاپ دارند: «اندیشهٔ فلسفی در هزارهٔ دوم»، «نیچه بعد از هایدگر، دریدا و...؟».

بهتر این است که من سخن را کوتاه کنم و از ایشان دعوت کنم که سخنرانی‌شان را آغاز کنند.

ضیمران: ضمن عرض سلام و خیرمقدم به همه دوستان، حضار محترم، فرهیختگان و اندیشمندان و نویسندگان عزیز. از من خواسته شده است که درخصوص معنای لذت و بازی از منظر فلسفه و با تکیه بر بحث زیبایی شناسانه، مطالبی را خدمت‌تان عرض کنم و با طرح این عنوان، پاره‌ای

از مسایل و سوالات درخصوص عنوان این سخنرانی مطرح شده که من لازم دیدم با توجه به پرسش‌هایی که از ماهیت چنین بحثی برمی‌آید، مطالبی را با شما طرح کنم.

از بنده پرسیده شد که آیا موضوعی که برای سخنرانی انتخاب شده، سبب نمی‌شود که فلسفه را کودکانه کنیم و آیا از اوضاع و احوال ادبیات کودکان و نوجوانان اطلاعی دارم؟

به همین دلیل، من هم یادداشت‌هایی را برحسب این پرسش‌ها تنظیم کرده‌ام که خدمت شما تقدیم می‌کنم. بعد فرصتی خواهد بود که به پرسش و پاسخ بپردازیم.

بنده بحث را از محور تاریخ دنبال کرده‌ام. این موضوع از دوران افلاطون، موردتوجه قرار گرفته است. در حقیقت؛ اوست که شاید برای نخستین بار، موضوع لذت و بازی را از منظر فلسفی، مورد تحلیل قرار داده و احتمالاً در دو یا سه تا از گفت‌وگوهای خودش، به اشارت از این موضوع گذشته است. اما یکی از آثار او، تأکیدی اساسی دارد بر معنای لذت، ارتباط آن با زیبایی و به طور کلی معرفت و عشق. اگر بخواهیم از دیدگاه افلاطون، موضوع لذت و بازی را بررسی کنیم، شکل‌های گوناگونی به خودش می‌گیرد و در حقیقت، باید بگویم اغلب کسانی که بحث‌های افلاطون را دنبال کرده‌اند، شاید از روی این موضوع، به اجمال گذشته باشند.

نکاتی که درخصوص اندیشه‌های افلاطون نوشته شده، به خصوص به زبان فارسی، به موضوع لذت کم‌تر پرداخته است. جایی که افلاطون، بحث لذت را به عنوان یک موضوع کانونی و محور استدلال فلسفی قرار داده، کتابی است موسوم به «فیلبوس». افلاطون در این کتاب، مدعی است که لذت، عبارت است از پر کردن خلایی طبیعی و یا به تعبیر دیگر، لذت چیزی نیست جز جبران یک نقیصه و کاستی. کسی که خودش را گرسنه احساس می‌کند، وقتی که به مرحله سیری رسید، شاید در فراگرد سیر شدن، احساس لذت کند. به همین دلیل، «خوردن» از نگاه او، فعالیت و کنشی لذتبخش است، برحسب این موضوع، لذت و شادی، عبارت است از نوعی فراگرد که نیازی را در جسم و روح انسان برآورده می‌کند. می‌توانم عرض کنم که میل ما به چیزی است که ممکن است از آن بی‌بهره باشیم و یا آن که احساس فقدان و نقصان در آن زمینه، به ما عارض شود. افلاطون، در همین گفت‌وگوی «فیلبوس»، ادعا می‌کند که لذت و درد، به طور کلی، در جسم آدمی از طریق احیا و یا انحلال هماهنگی میان دو حوزه کران‌مند و ناکران‌مند، به وجود می‌آید. وقتی این دوطیف با هم دمساز و همساز شدند، لذت در وجود انسان عارض می‌شود، اما وقتی سازگاری میان این دو طیف (کران‌مند و ناکران‌مند یا تناهی و نامتناهی) از میان برود، رنج بر وجود انسان مستولی می‌شود.

در حقیقت، افلاطون، لذت را به این صورت تعریف کرد و مواردی از این معنا را در تجربیات بشری متذکر شد. او یادآور شد که نوع دیگری از لذت در روان آدمی عارض می‌شود. بنابراین، این لذت‌ها که در حوزهٔ روان تحقق پیدا می‌کند، مستلزم بیم و امید است. پس افلاطون، لذت روانی را عمیق‌ترین لذت‌ها قلمداد می‌کند. درخصوص لذت‌های ذهنی، باید خدمت شما عرض کنم که انسان قادر است نیک و بد امور را در چارچوب این لذت‌ها مورد ارزیابی قرار دهد و به طور کلی، تنها وقتی بدن انسان در حالت تعادل است (از دیدگاه افلاطون)، فرد می‌تواند به نحو احسن ایفای وظیفه کند. وضعیت تعادل، وضعیتی است که ماهیت و منش الهی را در وجود انسان متجلی می‌سازد. حالتی که افلاطون از آن تحت عنوان تعادل یاد می‌کند، نه مستلزم لذت بیش از حد است و نه عسرت زیاد.

این وضعی است که زندگی ایزدان را در بر می‌گیرد و ماهیتی مینوی دارد. انسان‌هایی که زندگی خردمندانه را برای خودشان برمی‌گزینند، در این حالت به سر می‌برند؛ یعنی زیست آن‌ها نه آکنده از لذت صرف است و نه پوشیده از مجموعه رنج‌ها و عسرت‌ها. بعضی گفته‌اند که نظریه روانکاوانه فروید، درخصوص معنای لذت و ارتباطش با واقعیت، چیزی است که می‌توان آن را نوعی بازخوانی اندیشه‌های افلاطون دانست.

فروید برای حالت انسان که حالتی نرمال و به هنجار قلمداد شده است، واژه‌ای را به کار می‌برد تحت عنوان «تعادل» یا «هوموستاسیس» که در واقع، این همان عبارتی است که افلاطون، تحت عنوان استوا و یا تعادل از آن یاد کرده. بنابراین، مشابهت‌های بسیار نزدیکی میان برداشت فروید از معنای لذت و دریافت افلاطون از همین معنا وجود دارد. به همین دلیل است که تحقیقات بسیار گسترده‌ای درخصوص مناسبت ریشه‌ای بین رویکرد علم النفسی افلاطون و روانکاوی فروید وجود دارد. اما پس از افلاطون، دومین اندیشمندی که بحث لذت را به صورت تئوریک و فلسفی مدنظر قرار داده وبرای ما هم پوشیده نیست، ارسطوست. ارسطو، در چندین اثر خودش، بحث لذت و بازی را مطرح می‌کند. باید عرض کنم که ارسطو، تداوم‌دهندهٔ سنت افلاطونی است؛ با این تفاوت که افلاطون نگاهی منفی به معنای لذت داشته است، حال آن که ارسطو تا حدی نگاهی اثباتی و ایجابی به معنای لذت می‌کند و در پاره‌ای از آثارش این موضوع را به وضوح طرح می‌کند و آن را با معنای اخلاق و به خصوص نظام ارزشی خاصی که درکتاب «اخلاق نیکو ماخس» مطرح کرده، مرتبط می‌کند. او در این کتاب، یادآور می‌شود که لذت می‌تواند خیر و یا شری را به دنبال داشته باشد. در واقع، ارسطو لذت را از منظر نتیجه و پیامدی که از آن به دست می‌آید، موردتوجه قرار داده است. او سه نظریه را که در دوران خودش مطرح بوده وشاگردان او هریک به نوعی یکی از این سه منظر را مورد

دیوید هیوم، برای اولین بار، دو شرط برای هنر قایل می‌شود:
یکی شرط کافی و دیگری شرط لازم. او مدعی می‌شود
«هنری واجد وصف زیبایی‌شناسانه است که موجد لذت باشد.»
پس شرط لازم برای هنر از دیدگاه هیوم، لذت است

تأکید قرار می‌دادند، در کتاب «اخلاق نیکوماخس» مطرح می‌کند، او می‌گوید؛ بعضی ادعا می‌کنند که لذت چیز خوبی نیست و به طور کلی عامل لذت را در وجود انسان، به عنوان پدیده‌ای منفی ارزیابی می‌کنند. عدهٔ دیگری بر این باورند که پاره‌ای از لذت‌ها می‌توانند مفید واقع شوند، اما بعضی از لذت‌ها مضر و زیان‌آور هستند. گروه سومی هم هستند که لذت را مستلزم خیر می‌دانند، اما مدعی هستند که این خیر، خیر اعلا نیست. گروه اول ادعا می‌کردند که لذت فراگردی است که به حالت طبیعی فردمنجر می‌شود، اما به طور کلی، فراگرد تغییر، همان چیزی است که گاهی واجد وصف نفی خواهد بود. ارسطو در این جا از مثالی که افلاطون به آن استناد می‌کرده، استفاده می‌کند و مدعی می‌شود که در جریان ساختن مأوا و مسکن، دو فراگرد قابل طرح است؛ یکی نفس ساختن و نفس احداث و دیگری نتیجه‌ای که از ساخت و ساز عارض می‌شود و به همین دلیل، مدعی است که خودِ خانه، به عنوان محصول امرِساختن، مستلزم خیری است حقیقی.

بنابراین، از دیدگاه ارسطو، ساخت و ساز، امری است که مستلزم تولید و ایجاد است و بنابراین، خیری را در بردارد. دومین مطلبی که در این جا ارسطو مطرح می‌کند، این است که انسان‌های پرهیزگار، در اکثر موارد، از لذت اجتناب می‌جویند. این وضعیتی است که پاره‌ای از پارسامنشان آن دوره، درخصوص لذت و موضع خودشان در قبال این معنا مطرح کرده‌اند. گروه دیگری مدعی بودند که انسانِ دوراندیش، به هیچ وجه، خودش را به دنبال لذت سرگردان نمی‌کند، بلکه به دنبال چیزی است که رنج و تعب را از او دور می‌سازد. چهارمین گروهی که ارسطو به آن‌ها اشاره می‌کند، مدعی می‌شوند که لذت می‌تواند مانعی در برابر شعور، فهم و به خصوص عقل سلیم باشد. لذت‌ها به طور کلی، در پاره‌ای از موارد، انسان را از استدلال منطقی بازمی‌دارند و اما پنجمین گروه ادعا می‌کنند که هیچ فن و هنرِ واجد وصف و منش تولیدی، نمی‌تواند منفی باشد و خود مستلزم ظهور وجهی از لذت است. بنابراین، هر خیری که نتیجه‌ای هنری به دنبال داشته باشد، آن امر نیکوست.

گروه دیگر که ششمین گروه هستند و ارسطو در کتاب «اخلاق نیکوماخس» به آن‌ها اشاره می‌کند، ادعا می‌کنند که لذت نمی‌تواند خیر و صلاح آدمی را به دنبال داشته باشد. به این دلیل که تنها کودکان و حیواناتِ فاقد خرد هستند که چون خیر خودشان را تشخیص نمی‌دهند، همواره به دنبال لذت سرگردان هستند. این عده مدعی هستند که بعضی از لذت‌ها می‌توانند مستلزم خیر و نیکی باشند، اما شر هم ممکن است به دنبال لذت‌ها باشد. آن‌ها دو دلیل برای اثبات نظریه خودشان مطرح می‌کنند و می‌گویند؛ بعضی از لذت‌ها ممکن است زیان‌آور باشد؛ هم‌چون لذت‌هایی که موجب ناخوشی و عدم تندرستی انسان می‌شود. آن‌هایی که لذت را خیر تلقی می‌کنند، می‌گویند که این لذت هرچند خیر است، ممکن است خیر اعلا نباشد و ادعایشان این است که لذت، عبارت است از حرکتی تدریجی و محسوس که به صورت طبیعی و نرمال حرکت می‌کند و حرکت و تغییر تدریجی، هرگز از جنس غایت خودش نیست. آن‌ها برای اثبات این موضع، حرکت ساختن را مثال می‌زنند که قبلاً هم خدمت شما عرض کردم.

ارسطو، پس از طرح این مسایل و به خصوص فرضیاتی که در دوران خودش بوده، نشان می‌دهد که به جنبه‌های مختلف معنای لذت توجه داشته است و از میان آن مواضع، موضعی را انتخاب می‌کند که از موضع استاد خودش، تا حدی معتدل‌تر است. استاد او ادعا می‌کرد که لذت‌ها همواره می‌توانند شری را به دنبال داشته باشند و همه لذت‌ها نمی‌توانند مقرون به معرفت باشند. ارسطو در این جا یادآور می‌شود که بعضی از لذت‌ها ماهیتی تدریجی ندارند و خاصیت دفعی در آن‌ها هست و در واقع، به همین دلیل، چنین لذت‌هایی مشکل‌زا هستند. ارسطو، در تعریف دقیق خودش درخصوص لذت، یادآور می‌شود که لذت، عبارت است از فعالیتی که با مانعی مواجه نمی‌شود و درواقع، تابع حالات طبیعی ما انسان‌ها است. ارسطو متذکر می‌شود که لذت را نباید در کنار مانعی قرار داد؛ یعنی تا زمانی که من کتابی را مطالعه می‌کنم و از خواندن کتاب دچار خستگی نشده‌ام و سردرد نگرفته‌ام و یا دچار ناراحتی چشم نشده‌ام، لذت بر من مستولی است. اما به محض این که دچار خستگی شدم و یا ناراحتی خاصی را در اثر مطالعه، در وجودم احساس کردم، لذت از میان خواهد رفت. بنابراین، فعالیتِ خواندن از دیدگاه ارسطو تا زمانی که متضمن رنجی نباشد، خود، مستلزم لذت، نشاط و نزهت است.

ارسطو مدعی است که هیچ گاه نباید لذت را حالتی عاطفی بدانیم. او لذت را یک کنش قلمداد می‌کند و حال آن که روان‌شناسان امروزی، لذت را یکی از حالات عاطفی و انفعالی بشر ارزیابی کرده‌اند. به نظر ارسطو، احساس خوشبختی و شادی، ممکن است لذتی در برداشته باشد، اما وجود انسان، تحت عنوان نفس، به هیچ وجه به تنهایی مستلزم تحقق لذت نیست و حال آن که از دوران نوافلاطونیان، پیوندی بین نفسانیات و لذت برقرار شد که ما نباید این موضوع را به ارسطو منتسب کنیم. ارسطو بر رویکرد کنشی لذت تأکید داشت و به هیچ وجه لذت را حالتی عاطفی قلمداد نمی‌کرد.

در این جا و در خاتمه بحث ارسطو، باید عرض کنم که از دیدگاه او، لذت واقعی وقتی حادث می‌شود که آدمی روحی سالم در تنی سالم داشته باشد. در نظر او لذت حقیقی، واقعاً متضمن وجهی از اعتدال است، در واقع، ارتباط بین لذت و اعتدال، چیزی است که ارسطو از استاد خودش، افلاطون، به عاریت گرفته است و با نگاه تازه‌ای آن را مطرح می‌کند. ارسطو نظریه لذت را با سعادت و خیراعلا پیوند می‌دهد و برای مطالعهٔ این بحث، بنده شما را به کتاب دهم «اخلاق نیکو ماخس» ارجاع می‌دهم که ارتباط بین لذت و سعادت، در آن مورد بحث قرار گرفته و جالب این جاست که در آثار فلاسفهٔ اسلامی هم این مضمون را می‌توانید با قدری تعدیل، ملاحظه کنید. مثلاً در کتاب «اخلاق ناصری»، به تاسی از رویکرد ارسطو در «اخلاق نیکوماخس»، بحث لذت و ارتباط آن با سعادت، آشکارا به چشم می‌آید. اما تفاوت بین نگاه خواجه نصیر، با اندیشهٔ ارسطو، تنها دراین نکته است که خواجه نصیر، تحت تأثیر فلسفهٔ نوافلاطونی، نظریه فیض را در توجیه لذت مدنظر قرار میدهد و به همین نحو، به صورت دیگری، ابن سینا هم در کتاب «شفا»، در بخش علم‌النفس، بحث لذت را مطرح می‌کند. در حقیقت، نگاه فلاسفهٔ اسلامی به

مقوله لذت و درد، متأثر از رویکرد ارسطواست، البته در اندیشه‌های فلاسفهٔ اخیر، مثل ملاصدرا یا حاج ملاهادی سبزواری، اختلافات خاصی می‌بینیم که در اثر تکوین فلسفه اشراقی است. آن‌ها مسئله نشاط و لذت را با نوعی تأویل تازه مطرح کرده‌اند.

اما دومین گروه که باید آن‌ها را مبدعان تئوری لذت قلمداد کرد، اپیکوریان هستند.

در حقیقت، پیشوای مکتب «اپیکوری»، یعنی «اپیکور»، زیبایی‌شناسی و به خصوص ارزش‌شناسی خودش را بر پایهٔ اصل لذت استوار کرده. کسانی که به بحث لذت در اندیشه فلسفی غرب علاقه دارند، بهترین منبع مطالعهٔ فلسفه لذت یا چیزی را که در غرب، تحت عنوان «هدونیسم» مطرح شده و امروزه مورد نظر و بحث است، در آثار «اپیکور» وسپس شاگردان «اپیکور» می‌یابند.

در اینجا لازم است یادآوری کنم که دو مکتب اساسی پس از افلاطون و ارسطو، در یونان و سپس در فرهنگ روم ظاهر شد که یکی از آن‌ها اساس فلسفه خودش را بر پایهٔ لذت گذاشت؛ یعنی طرفداران «اپیکور». آن‌ها هستی را و کلیه کنش‌های بشری و غایات را برحسب وجود لذت و تحقق آن، مورد ارزیابی قرار دادند. به خصوص در بحث از اخلاق بود که اپیکوریان، ارزیابی خیر و شر را برحسب جذب لذت و دفع آلم، موردتوجه قرار دادند.

اپیکوریان، مدعی بودند که هدف اصلی و طبیعی همه هستی، از جمله هستی انسان، چیزی جز جذب لذت نیست. اما باید توجه داشته باشیم که منظور آن‌ها از واژه «هِدُنیا» که واژه‌ای است یونانی و در زبان فارسی به لذت ترجمه شده، غیر از آن چیزی است که امروزه از آن استنباط می‌کنیم. درواقع، از نظر اپیکوریان، لذت وضعیتی است که در آن، حاکمیت وضعیتی نشاط‌انگیز، در غیاب درد و رنج باشد. تعریفی که آن‌ها از لذت می‌کردند، دارای دو بعد بود: یکی بُعد ایجابی که عبارت از حضور شادی، خوشبختی و نیک روزگاری است و دوم، جهت سلبی این معنا که عبارت از غیبت و نفی چیزی است که تحت عنوان رنج و عسرت قابل تقسیم‌بندی بود.

اپیکوریان معتقد بودند که تعب و رنج، به طور کلی، شرّی است که در غیاب لذت حادث می‌شود. بنابراین، از دیدگاه آن‌ها لذت را می‌توانیم با خیراعلی مترادف بدانیم. آن چیزی که آن‌ها تحت عنوان لذت نام می‌برند، به هیچ وجه به معنای روانی لذت و حالت انفعالی عارض بر انسان مرتبط نیست، بلکه وضعیتی است که انسان را از شر و بدی و رنج رها می‌سازد.

ادعای آن‌ها این بود که وظیفه فلسفه، فهم و بررسی ماهیت لذت، به منظور تخفیف رنج و آلام بشری است. به همین دلیل، لذت را از دو وجه مدنظر قرار دادند: یکی لذت جسمانی و دوم لذت روحانی. حتی مدعی بودند مراد از لذت جسمانی، عبارت از تندرستی، سلامت، چابکی و سرزندگی است. از طرف دیگر، در چنین وضعی بود که مفهوم مخالف لذت را در مسایلی مثل عسرت و رنج و درد و ناراحتی طبقه‌بندی می‌کردند.

بر این اساس، لذت جسمانی، درصورتی که ما زندگی ساده و بی‌پیرایه‌ای را دنبال کنیم، نه تنها به ارضای نیازهای ضروری و طبیعی ما منجر می‌شود، بلکه قادر خواهیم بود که زمینهٔ نیل به نیک‌بختی را هم فراهم کنیم. بنابراین، درد جسمی را با لذت روحی می‌توانیم تخفیف دهیم. مراد از لذت روحی یا معنوی، عبارت از مسلط بودن بر نفس، کسب معرفت، دفع شر و ناراحتی‌های درونی است. به طور کلی، وضعیتی که انسان بتواند عاقبت نیک را برای خود و جامعه فرض کند.

اپیکوریان مدعی بودند که نباید به دنبال تنعمات مادی، خود را دچار مصایب و سختی‌های غیرضروری کنیم. چرا که این‌گونه زندگی، نه تنها حامل لذت نیست، بلکه رنجی دایمی به دنبال دارد و چیزی جز خسران برای ما به همراه نخواهد داشت. گریز از درد یا به قول آن‌ها «آتراکسیا» که به معنای بی‌دردی است، اما بی‌دردی نه به معنای منفی آن که احتمالاً در زبان کنونی فارسی، وقتی به کسی بی‌درد گفته می‌شود، به این معناست که احساس در او نیست و فاقد آن حساسیت‌های ویژه

«بودلر» در کتاب «نقاشی زندگی مدرن»، یادآور می‌شود که مدرنیته، به طور کلی، وضعیت پرتلاطم، بالنده و پویایی است که آداب، عادات و سنت‌ها را از میان می‌برد. بنابراین، وقتی انسان در چنگال مدرنیته قرار می‌گیرد، به هیچ‌وجه نمی‌تواند آرام و قرار داشته باشد و همین بی‌آرامی، رفته‌رفته به صورت فطرت ثانوی، ماهیتی به خودش می‌گیرد که نتیجهٔ آن اصل لذت است

انسانی است، بلکه مراد آن‌ها از بی‌دردی، فقدان درد و رنج و تعب است. رهایی از اندوه و عسرت، چیزی است که در حالت آتراکسیا، در وجود انسان عارض می‌شود.

آن‌ها دو سرچشمه را برای رنج، تعب و درد معرفی می‌کردند: ترس از خداوند و ترس از مرگ. مرگ از دید آن‌ها، عبارت است از متلاشی شدن روح آدمی. دوزخ از دیدگاه آن‌ها حالتی است که انسان در درون خود احساس می‌کند، اما به هیچ وجه چنین دوزخی، منشاء خارج از ذهن ندارد و وقتی کسی دچار چنین دوزخی شود، انسانی ناخوشبخت، تیره‌روزگار و از لذت‌ها محروم است.

اپیکوریان اصلاً نسبت به نیستیِ قبل از تولد، غبطه نمی‌خورند و علم طبیعت را بسیار مهم قلمداد می‌کنند. نکته دیگری که در فلسفه اپیکوریان قابل توجه است، این است که ازدیدگاه متافیزیکی، به هیچ وجه جبرگرا نبودند و مدعی بودند که انسان باید خود را از چنگال جبریت نجات دهد.

اپیکوریان، اولین اندیشمندانی هستند که راه توجیه آزادی اراده را در فلسفه غرب مطرح کردند و مدعی شدند که انسان، به دلیل این که اختیار کامل در زندگی دارد، می‌تواند راه لذت و سعادت و یا راه تیره‌روزی و فلاکت را انتخاب کند.

در این جا می‌خواهم تکمله‌ای را عرض کنم و بگویم پیامد اندیشه اپیکوریان درخصوص هنر و «زیبایی» چیست و از منظر اپیکوریان، زیبایی به چه چیزی اطلاق می‌شود.

هرچند منابع اپیکوری، درطول تاریخ، به علت‌های گوناگون از دست رفته، پاره‌ای از نوشته‌های بعضی از شاگردان اپیکور، در حفریات شهر باستانی پمپی، در قرن هجدهم و قرن نوزدهم پیدا شده که از طریق آن‌ها می‌توان به اندیشه‌های زیبایی‌شناسانه اپیکوریان دست یافت.

از دیدگاه اپیکوریان، زیبایی عبارت است از چیزی که تولید لذت می‌کندو نفی‌کنندهٔ رنج بشری است. از نظر آن‌ها دو نوع لذت در حوزه هنر قابل توجه است: یکی لذت مادی که شما در مواجهه با یک تابلوی هنری به آن دست می‌یابید و این لذت، مقدمتاً در وجود شما عارض می‌شود و دیگر، لذتی است که در اثر مکاشفه کسب می‌کنید و به حوزه معرفتی قدم می‌گذارید و احساس می‌کنید که با همدلی با اثر هنری، نوعی ارتباط، انس و خلاقیت در وجود شما به عنوان مخاطب ایجادشده است و همین امر، احساس لذت معنوی را در وجود شما زنده می‌کند. این خاصیتی است که حاصل یک اثر هنری ناب خواهدبود. اگر اثری هنری، در وجود مخاطب، احساس هراس و دلزدگی و بیزاری و تنفر نکند، واجد وصف زیبایی‌شناسانه خواهد بود.

اثر هنری ناب، عبارت است از پدیده یا متنی که موجب بروز و ظهور وضعیتی خردمندانه در درون انسان شود. هم چنین، به بسط و شعور می‌انجامد که این شعور می‌تواند در قلمرو اخلاق یا در قلمرو وجودشناسی تبلور یابد. سلامتی و خردمندی از دیدگاه آنها سرآمد همه لذت‌ها و موجب بالاترین نیکبختی و سعادت‌هاست و این چیزی است که باید در یک اثر هنری جست‌وجو کنیم.

به طور کلی، از دیدگاه اپیکوریان، هنر امکانی است برای نیل به لذت معنوی و خوشبختی و بر همین پایه، ارزش‌های لذت طلبانه، تنها در صورتی واجد زیبایی و خصلت هنری است که آدمی را از ملال و رنج رها کند و راه نیک‌بختی را به انسان بشناساند.

هنر واقعی، هنری است که لذت یا فقدان تشویش، ترس و درد را به دنبال داشته باشد. در این جا باید دوباره متذکر شوم که در برخورد با یک اثر هنری، دچار وضعیتی می‌شویم که اپیکوریان، تحت عنوان آتراکسیا از آن یاد می‌کردند.

هدف اصلی هنر، از دید فلسفه اپیکوری، این است که روح انسان را به آرامش برساند، و زمینه ساز رهایی او از تشویش باشد.

برای فهم معنای هنر و زیبایی، از دید اپیکوریان، دو اثر در اختیار داریم. یکی رساله‌ای است که بخشی از آن ناپدید شده و قسمتی از آن، تحت عنوان «پری موسیکا» به جای مانده که احتمالاً می‌توان آن را به رساله‌ای در باب «موسیقا» ترجمه کرد. واژه موسیقا در فرهنگ یونان، احتمالاً به معنی موسیقی امروزی نیست، بلکه موسیقا به معنای اصیل خود، عبارت از ظهور وبروز شرایطی است که موزها یا ایزد بانوان هنرو دانش، زمینه جولان و خودنمایی پیدا می‌کنند.

دومین اثر «پری پواتیروم» نام دارد و رساله‌ای در باب شعر است. واژه پوئترم، به هیچ وجه به معنای شعر، در مفهوم امروزی آن، یعنی کلام مقفی و موزون نیست. مراد از پوئترم، «از پرده برافتادن» است؛ چیزی که مثلاً در فلسفه هایدگر، تحت عنوان قطع یا نامکتوبی یا نامکتومی مطرح است، اما چون رسالت شعر، به معنای امروزی، از پس برانداختن سیاهی است، شاید یکی از مصادیق پوئترم به حساب آید. با وجود این، همه معنی آن را در بر نمی‌گیرد. کسی که این دو رساله را نوشت، یکی از شاگردان اپیکور، موسوم به «فیلدموس» بود. او اندیشمندی است که در قرن اول پیش از میلاد می‌زیسته و یکی از منادیان اصلی فلسفه اپیکوری بوده که بعدها آثار او از قلمرو یونان به فرهنگ روم هم منتقل می‌شود و همه کسانی که خود را طرفدار فلسفه اپیکور می‌دانستند، همواره به نوشته‌های فیلدموس استناد می‌کردند.

خلاصه عرض کنم که اپیکور و شاگردان او، اولین فیلسوفانی هستند که همه فلسفهٔ خود را بر پایهٔ لذت استوار کردند. تفاوت آن‌ها با افلاطون و ارسطو، این بود که از دیدگاه افلاطون و ارسطو، لذت یکی از کنش‌هایی است که امکان دارد در زندگی انسان متحقق شود، اما همه زندگی او را در برنمی‌گیرد. بنابراین، ممکن است معرفت، مستلزم لذت باشد، اما لذت همه هستی نیست. حال آن که اپیکوریان مدعی بودند که لذت، عبارت از همه هستی، همه معرفت، همه ارزش‌ها و زیبایی است. این تفاوت اساسی، بین اندیشهٔ اپیکوریان و افلاطونیان و ارسطو وجود دارد. اما نکته دیگری که می‌خواهم عرض کنم، این است که مکتبی در یونان متولد شد که اساس فلسفهٔ خود را نقطه مقابل اندیشه لذت قرار داد. درواقع، مدعی شد که زندگی، معرفت، وجود و ارزش‌های وارد بر انسان، به هیچ وجه مستلزم جذب لذت و دفع الم نیست، بلکه گاهی جذب لذت، موجب خسران و تیره روزی بشر خواهد بود.

این گروه را رواقیون می‌نامند که در تقابل با اپیکوریان، سعادت بشر را در دوری جستن از لذت و بریدن از نعمت‌های دنیا می‌دیدند. آن‌ها معتقد بودند که انسان باید کفّ نفس کند و از دنیا کناره بگیرد.

مکتب دیگری که دریونان متولد شد و در روم رواج پیدا کرد، «مکتب سیرهٔ نائیک» نام گرفت. در حقیقت، سیره نائیک‌ها کسانی بودند که همواره به لذت اپیکوری اعتقاد داشتند وفلسفهٔ خود را دنباله و تداوم بحث افلاطون، به خصوص سقراط می‌دانستند. آن‌ها خود را شاگردان بلافصل سقراط قلمداد می‌کردند و مدعی بودند سقراط، به دلیل اعتقادش به اصل لذت بود که حاضر شد شوکران بنوشد. زیرا او مدعی بود که رسیدن و وصول به حقیقت، بزرگ‌ترین لذت‌هاست. سیره‌نائیک‌ها می‌خواستند در تکامل تفکر افلاطونی و به خصوص اندیشه‌های استاد افلاطون، یعنی سقراط، نقش مؤثری ایفا کنند. به همین دلیل، مجدداً بحث‌هایی را مطرح کردند که اپیکوریان آن‌ها را قبلاً دنبال کرده بودند.

من نام بعضی از آن‌ها را معرفی می‌کنم. یکی از آن‌ها «آریستو پوس» بوده که رساله‌هایی از او که قابل مطالعه هست، برجای مانده، ولی متأسفانه به زبان فارسی ترجمه نشده، اما در کتاب‌های دیگر، خلاصه‌ای از اندیشه‌های او را می‌توانید مطالعه کنید؛ به خصوص در کتاب فلسفهٔ یونان رومی که از کاپلستون به زبان فارسی ترجمه شده است.

شخص دیگری که در این حوزه فعالیت زیادی کرد، «تئودروس» نام دارد که او هم مدعی بود که هدف اصلی انسان در زندگی، فعل نیکو است که چیزی جز جذب نشاط و شادی نیست.

اما در سده‌های میانه، کاتولیسم، هر نوع گرایش به لذت را نفی می‌کرد. احتمالاً نویسندگانی در سده‌های میانه بودند که بحث لذت را دنبال می‌کردند. حتی کتاب کمدی ارسطو، در سده‌های میانه ناپدید شد. زیرا در کتاب کمدی، بحث لذت و ایجاد خوشی، اساس تبیین فلسفه ارسطو بود و به همین دلیل، این کتاب در سده‌های میانه یا قرون وسطی، جزو کتاب‌های ممنوعه و ضاله قلمداد می‌شد.

بنابراین، کسانی که فلسفه لذت را در آن دوران دنبال می‌کردند، با تعقیب و آزار مقامات رسمی کلیسا مواجه می‌شدند و به همین دلیل، آثار چندانی از آن‌ها باقی نمانده و جسته گریخته، در آثار و تذکره‌های دست دوم، اشاراتی به آن اندیشمندانی که اساس فلسفه خود را بر پایه نظریه اپیکوری استوار کرده بودند، وجود دارد، اما اسناد و مدارک دراین باره بسیار محدود است.

به محض این که قرون وسطی به پایان می‌رسد، دوران نوزایی آغاز می‌شود و جنبش اپیکوری هم پابه‌پای ظهور اندیشه «رنسانس» احیا می‌شود و تداوم می‌یابد.

یکی از اولین اندیشمندانی که نظریات اپیکور و سیرهٔنائیک‌ها را در دوره رنسانس احیا کرد، شخصی به نام «لورنز و والالا» است. او اندیشمندی ایتالیایی است که در آثار خود، لذت را مورد تحلیل و تبیین قرار می‌دهد.

پس از او، اندیشمندی به نام «اراسموس»، اساس آرمانشهر خود را بر پایهٔ نظریه اپیکور طراحی می‌کند؛ هر چند گرایش‌های یوتوپیک افلاطون و نظریات ارسطو هم در کتاب وی به چشم می‌خورد. بعد از او «توماس مور» نیز به تأسی از اپیکوریان و سیره‌نائیک‌ها، آرمانشهری تدارک می‌بیند. در حقیقت، او طرح جدیدی از نظریه لذت را در کتاب خود، به صورتی کاملاً عملی و کاربردی مطرح می‌کند و به همین دلیل هم با پیگرد و نکوهش مقامات کلیسا روبه‌رو می‌شود.

اما فیلسوف دیگری که در دوران رنسانس، نظریه لذت را اساس بحث‌های خود قرار می‌دهد، کسی است به نام «کلود ادرین هلوسیوس» که احتمالاً نام او را در کتاب‌های فلسفه و به‌خصوص فلسفهٔ سیاسی، ملاحظه کرده‌اید و او کسی است که دنباله‌رو اندیشه‌های دکارت است. کاری که او می‌کند، این است که می‌کوشد تمنیات را براساس اصل لذت، مورد موشکافی قرار می‌دهد. «هلوسیوس» مدعی است که رفتار، آداب و عادات انسانی را باید بر حسب امیال و خواسته‌های درونی آن‌ها جست‌وجو کنیم. بنابراین، برای این‌که بفهمیم گرایش‌ها، کنش‌ها، رفتارها و رویکردها در زندگی بر چه اساسی پایه‌ریزی شده‌اند، باید به میل‌ها و خواست‌ها و اصل لذت دسترسی پیدا کنیم. از دید او، گرایش میل‌ها همواره به سوی لذت است. او خیر جامعه را در لذت جمعی می‌دانست و مدعی بود در جوامعی که دموکراسی حاکم شود، خیر عمومی متحقق می‌شود و این خیر عمومی، خود مستلزم لذت و سعادت و نیکبختی است. پس از او، در اروپا مکتب تازه‌ای ظاهر می‌شود. این مکتب، بیشتر در قسمت فرهنگ آتلانتیک، فراسوی فرهنگ مدیترانه ظهور می‌کند. در فرهنگ «آتلانتیک» که فرهنگ «آنگلوساکسون» هم بخشی از آن قلمداد می‌شود، نحله‌ای تحت عنوان «آمپریسیسم» بروز می‌کند. آمپریسیسم، نحلهٔ اصالت تجربه یا تجربه‌باوری است که شاید بتوان بنیانگذار آن را «فرانسیس بیکن» معرفی کرد، اما فیلسوفی که نوشته‌هایش باعث شرح اساسی تجربه‌باوری است، «دیوید هیوم» نام دارد که بعضی از رساله‌هایش به فارسی ترجمه شده است.

دیوید هیوم، فیلسوف اسکاتلندی، در قرن هجدهم ادعا می‌کند که ارزش و اعتبار هنر را باید بر حسب لذت جست‌وجو کرد. بنابراین، او اولین فیلسوفی است که به طور دقیق و منظم و منسجم، بین لذت و هنر ارتباط برقرار می‌کند. او رسالهٔ بسیار مختصری تحت عنوان «معیارهای ذوق بشری» می‌نویسد. او در این رسالهٔ کوتاه که در واقع، رویکرد او را به هنر نشان می‌دهد، هنر را بر حسب جذب لذت، مورد ارزیابی و داوری قرار می‌دهد و می‌گوید: «ما با اثری مواجه می‌شویم، در صورتی که آن اثر ذوق زیبایی‌شناسانهٔ ما را تحریک کند، چنین وضعی باعث می‌شود که ما دچار لذت بشویم.» هنر از منظر هیوم، ارتباط بسیار تنگاتنگی با اصل لذت دارد. می‌دانید که تا قبل از دیوید هیوم، لذت به عنوان یک مقولهٔ عام مدنظر بود، اما هیوم اولین فیلسوفی است که به گونه‌ای منظم و سازمان‌یافته، هنر و لذت را به هم پیوند می‌زند، از دوران هیوم به بعد، در همه کتاب‌های زیبایی‌شناسی، می‌بینیم که همواره فصلی یا بخشی را به ارتباط لذت و هنر و زیبایی اختصاص می‌دهند. اما تا قبل از ظهور فلسفهٔ هیوم، چنین ارتباطی را نمی‌بینیم. هر چند پژوهندگان سعی کرده‌اند بین هنر و لذت از دیدگاه افلاطون یا از دیدگاه ارسطو ارتباط برقرار کنند، خودِ افلاطون و ارسطو، به هیچ وجه بین این دو مقوله، به طور مستقیم ارتباطی برقرار نکرده‌اند. از دید آن‌ها لذت،

شرط لازم و کافی برای زیبایی محسوب نمی‌شود.

دیوید هیوم، برای اولین بار، دو شرط برای هنر قایل می‌شود: یکی شرط کافی و دیگری شرط لازم. او مدعی می‌شود «هنری واجد وصف زیبایی‌شناسانه است که موجد لذت باشد.» پس شرط لازم برای هنر از دیدگاه هیوم، لذت است. بنابراین، جست‌وجوی زیبایی حقیقی از دیدگاه او، تلاشی است برای یافتن شیرینی و یا تلخی به معنای مجرد آن. هیوم ادعا می‌کند که ترجیحات هنری ما، به طور کلی، خود نمودی است از ذوق و قریحه‌ای که در نهاد هر انسان به ودیعت گذاشته شده است. او تعداد بی‌شمار رویکردهای انسان‌ها و کارشناسان را به موضع هنری، مؤید این معنا می‌داند و می‌گوید: «هر انسانی در برخورد با یک اثر هنری،دچار لذت می‌شود. التذاذ، محصول برخورد با یک اثر هنری است.»

هیوم شرط وصف هنر برای یک پدیده را در چنین حالی، در اثر برخورد با آن اثر قلمداد می‌کند و مدعی است که این لذت، نه تنها در آفرینندهٔ اثر، بلکه در مخاطب اثر هم عارض می‌شود. هیوم در بحث لذت، معنای تازه‌ای را مطرح می‌کند که تا آن زمان، اصلاً در تفکر غربی و شاید در جاهای دیگر هم سابقه نداشته و آن، بحث ذوق است که او تحت عنوان Teist از آن یاد می‌کند. بعضی از مترجمین، واژه Teist را به «قریحه» ترجمه کرده‌اند، ولی من فکر می‌کنم که شاید «ذوق» گویاتر باشد. دیوید هیوم مدعی است که ذوق، عبارت است از توانایی و استعداد کشف اجزای ظریف یک شی؛ به گونه‌ای که زمینه پاسخ‌گویی به کیفیات مادی و صوری یک پدیده را در انسان به وجود بیاورد.

بنابراین، لذت حاصل از برخورد ذوق با پدیدهٔ هنری، چیزی است که احساس را احیا می‌کند. پس او احساس لذت را حاصل حکم ذوق قلمداد می‌کند. به همین دلیل، مدعی می‌شود که گونه‌ای تأثیر علت و معلولی بین یک اثر و حالتی که ناشی از برخورد با آن اثر است، وجود دارد که او این تأثیر را تحت عنوان «لذت» قلمداد می‌کند. هیوم ادعا می‌کند که واقعه زیبایی شناختی، همواره مشحون از لذت است و همین بحثی که دیوید هیوم در اثر معروف خودش «معیارهای ذوق» مطرح می‌کند، کانت، فیلسوف آلمانی، به گونه گسترده‌تری در نقد سوم خودش به نام «نقد داوری» یا «سنجش داوری» مطرح می‌کند.

همان‌طور که می‌دانید، کانت سه اثر بسیار مهم نوشته است که در نقد اول، خرد نظری و محض انسان مورد توجه است که موضوعش همان علم فیزیک محسوب می‌شود و خرد علمی که عبارت از چیزی است که موضوعش اخلاق، سیاسات، حقوق و سایر شئونی است که واجد صفت انشایی و ظهور ارزش داوری است. اما سومین رسالهٔ کانت که از اهمیت بسیار بالایی برخوردار است و متأسفانه به فارسی نسبتاً ناقصی ترجمه شده و جا دارد که مجدداً ترجمه شود، همان «سنجش داوری» است. در کتاب «سنجش داوری»، کانت دو موضوع را مطرح می‌کند؛ یکی بحث زیبایی است که در چارچوب احکام ذوقی مد نظر قرار می‌گیرد و در قسمت آخر، چیزی است که خودش تحت عنوان «تئولوژی» و یا «غایت‌شناسی» نام می‌برد که بعضی به «فرجام‌شناسی» ترجمه کرده‌اند. ما در این‌جا کاری به بحث «غایت‌شناسی» کتاب «نقد سوم» نداریم. اما موضوعی که در این‌جا حایز کمال اهمیت است، رویکردی است که کانت به بحث لذت دارد؛ موضوعی که امروز اساس بحث ما را تشکیل می‌دهد. کانت مدعی است که ذوق، پدیده‌ای متافیزیکی است. بنابراین نباید آن را امر معرفتی محسوب کنیم. چرا؟ زیرا لذت هنری را در همین حوزه قابل توجه می‌داند. به باور کانت، لذت هنری، عبارت است از حالتی بی‌غرضانه و رهای از هر نوع گرایش که در برخورد با پدیده‌ای هنری در انسان ایجاد می‌شود. کانت در این‌جا ذوق را عبارت می‌داند از وسیله‌ای که انسان را در سایه احساس لذت قرار می‌دهد. او مدعی است که پدیده‌های زیبا (به طور کلی) در انسان لذتی خاص را احیا می‌کنند و این لذت، حالی است بس درونی.

در این‌جا باید یادآور شوم که کسانی مثل افلاطون و ارسطو، این لذت را لذت درونی نمی‌دانستند و مدعی بودند که لذت چیزی نیست جز کنش و حال آن که کانت، زمینهٔ روان‌شناسی حالات درونی را مد نظر قرار داده است و بنابراین، برای اولین بار، بحث لذت را یکی از مقولات علم‌النفسی قلمداد می‌کند. پس ما نباید احکام ذوقی را به قیاس منطق، مد نظر قرار دهیم (مراد او از احکام ذوقی، احکام زیباشناسی در ارتباط با هنر است). این چیزی است که من همواره به دانشجویان هنر هم تأکید می‌کنم که هیچ‌گاه واژه درست و نادرست، صادق و کاذب را در مورد آثار هنری به کار نبرند. به دلیل این‌که ما نمی‌توانیم با ابزار منطق، به جنگ هنر برویم؛ چون منطق وسیله مناسبی برای ارزیابی و داوری در مورد حکم زیبایی‌شناسانه نیست. بنابراین، وقتی صحبت از یک پدیده هنری می‌شود، باید از واژه زیبا و زیباتر، زشت و زشت‌تر بهره بگیریم و به هیچ‌وجه (به قول کانت) احکام منطقی نمی‌توانند پاسخگوی بحث‌های زیبایی‌شناسانه باشند. کانت در این‌جا سه نوع لذت را مورد توجه قرار می‌دهد و می‌گوید: لذت حاصل از برخورد ما با پدیده‌های مطبوع و دلپذیر، یک نوع لذت است، لذت حاصل از برخورد با امر خیر، نوع دیگری از لذت است و لذت حاصل از پدیده‌های زیبا، چیز دیگری است. لذت نخست، در حوزه نقد اول قرار می‌گیرد. لذت دوم، اساس و موضوع نقد خرد علمی است و اما لذت سوم، یعنی بحث زیبایی، چیزی است که او در کتاب سوم خودش مورد توجه قرار داده است. او می‌گوید که لذت حاصل از امر مطبوع و دلپذیر، میلی را در انسان برآورده می‌کند، امر خیر هم مستلزم سعادت و نیکبختی است و اما در برخورد با امر زیبا، ما نوعی لذت دیگر را در وجود خودمان احساس می‌کنیم و این چیزی است که موضوع بحث امروز ماست.

این لذت، با لذت‌های نامبردهٔ فوق، تفاوت آشکاری دارد. به این معنا که این لذت از هر نوع غرض رهاست. لذت دوم، واجد غرض و هدف و غایت خاصی است، اما لذت سوم، فارغ از همه اهداف است و بنابراین، واجد وصف «درون بود» و «درون ذات» است. پس لذت نوع دوم، ممکن است مناسبتی با میل و شهوات داشته باشد، اما لذت نوع سوم (به قول خود کانت)، از هر نوع گرایش و میل به حالات جذب‌کننده و دافعه به دور است. این نگاهی است که کانت، به مقوله لذت دارد و در واقع، یکی از اسناد اساسی زیبایی‌شناسی در فرهنگ غربی محسوب می‌شود.

اما از قرن هجدهم، یعنی پس از ظهور اندیشه‌های کانت، می‌بینیم که تحولات تازه‌ای

اتفاق می‌افتد. گسستی که از اوایل قرن نوزدهم بین مفهوم لذت و ذوق روی می‌دهد، در اواخر قرن بیستم و با ظهور فلسفهٔ «جرج سانتایانا» و به‌خصوص فلسفهٔ «جان دیویی»، برجسته میشود. این دو متفکر ادعا می‌کنند که باید دستاوردهای زیستی را کارمایهٔ تجربه و اساس ذوق بشر قلمداد کرد. «جان دیویی» ادعا می‌کند که «ما در مسیر تجربه می‌توانیم به آرمان‌هایی نظری و رویکردهایی عملی نزدیک شویم. و این چیزی است که اساس و پایهٔ نوشتن کتابی شده که امروز شاهکار محسوب می‌شود؛ کتابی به نام «هنر به مثابه تجربه». این کتاب هم یکی از آثاری است که هنوز به زبان فارسی ترجمه نشده و جا دارد که به فارسی برگردانده شود. در نظر جان دیویی، مفهوم مقابل زیبایی‌شناسی، به هیچ‌وجه وضع ضد لذت نیست، بلکه حالتی است فاقد حس و تجربه که جان دیویی، این را تحت عنوان «آن هدونیا» مطرح می‌کند و واژه دیگری را برای توصیف این وضع به کار می‌گیرد تحت عنوان «ان استزیا». «ان استزیا» همان است که در حرفه پزشکی، به علم ایجاد بی‌حسی در بیمار اطلاق می‌شود.

از دید وی، این واژه کلیدی، یعنی «آن استزیا»، بیانگر حالتی است که انسان در برخورد با اثر هنری، دچار هیچ حس و حالتی نشود. او این را در مقابل حس لذت می‌گذارد و این نگاه تازه‌ای است به معنای هنر و ارتباط آن با زیبایی. «دیویی» مدعی است که در مسیر تجربه، وقتی هنر عارض شد، صورت و محتوا یگانه می‌شوند. به این معنا که فقط در دنیای انتزاع، صورت و محتوا (چیزی که در هنر، به اشتباه، به قالب و محتوا ترجمه شده) از هم جدا هستند. وقتی انسان با اثر هنری مواجه شود، به ناگهان محتوا و صورت در یک وحدت آهنگین قرار می‌گیرد و تفکیک صورت از محتوا، امری است غیرقابل تحقق و ممتنع.

بنابراین، چیزی که عنوان هنر را به پدیده‌ای می‌دهد و در واقع آن را از سایر امور غیرهنری تفکیک می‌کند، فقط ایجاد وحدتی است که ناگهان در اثر شتاب تجربه، بین صورت و محتوا عارض می‌شود.

«جان دیویی» می‌گوید: «پیوند نزدیک میان تجربه زندگی و تجربه هنری، انسان را با حالت عجیبی مواجه می‌کند و هر لحظه انسانی که با هنر درگیر است، فکر می‌کند همهٔ زندگی‌اش در معنای هنر خلاصه می‌شود. در چنین وضعیتی است که تجربه هنری و تجربه زندگی هم به صورت یک واحد ارگانیک و متشکل متجلی می‌شود.»

باید عرض کنم که درگیری زیبایی شناسانهٔ متفکران غربی با مسئله مدرنیته دچار نقطه عطف کرده است. یکی دیگر از جلوه‌هایی است که مفهوم لذت را وقتی غرب مدرنیسم را در درون فرهنگ

خودش متجلی کرد و رشد داد، معنای لذت هم به همان نحو، تحت‌تأثیر این رویکرد قرار گرفت. بنابراین، برای فهم این معنا، فکر می‌کنم که بهترین وسیله،آن است که آثاری از جمله نوشته‌های «شارل بودلر» را مورد توجه قرار دهیم. «بودلر» تنها اندیشمندی است که فرد اجلای ترجمه مدرنیته را در آثار خودش، به صورتی مکتوب و هنرمندانه مطرح کرده است. اما زیباترین کتابی که از«بودلر» به جا مانده (و به فارسی هم ترجمه نشده) «نقاشی زندگی مدرن» است که بودلر، در آن بحث جالبی را برای روشن کردن معنای جدید لذت مطرح می‌کند. «بودلر» در کتاب «نقاشی زندگی مدرن»، یادآور می‌شود که مدرنیته، به طور کلی، وضعیت پرتلاطم، بالنده و پویایی است که آداب، عادات و سنت‌ها را از میان می‌برد. بنابراین، وقتی انسان در چنگال مدرنیته قرار می‌گیرد، به هیچ‌وجه نمی‌تواند آرام و قرار داشته باشد و همین بی‌آرامی، رفته‌رفته به صورت فطرت ثانوی، ماهیتی به خودش می‌گیرد که نتیجهٔ آن اصل لذت است. پس مدرنیته، عبارت است از این‌که انسان همواره در چالش و کشاکش و برخورد با چیزی باشد که موقعیتش به تثبیت رسیده است. این برخورد، میان عناصر نو و عناصر کهنه فرهنگ، شکاف ایجاد می‌کند و این شکاف، کلیت و وحدت آن راخدشه‌دار می‌سازد.

بودلر، از واژه خاصی برای توصیف انسان مدرن استفاده می‌کند که در زبان فرانسه به نام «فلانوق» معروف شده و در زبان انگلیسی به «دندی» ترجمه شده است. «دندی» کسی است که بیش از حد به ظاهرش علاقه نشان می‌دهد و ادعا می‌کند که همهٔ هستی در پدیدارها قابل توجیه است؛ یعنی گونه‌ای پدیدارشناسی محض را برای همهٔ زندگی و به‌خصوص زندگی روزمرهٔ خودش در نظر می‌گیرد و آن را غایت می‌داند و لذت را در همین پدیدارها می‌جوید. بنابراین، هیچ امتیازی برای درون قایل نیست. به این ترتیب، شکاف بین درون و برون از بین می‌رود و همه چیز به برون تبدیل می‌شود. این تعبیری است که «بودلر» از «فلانوق» مطرح کرده. او می‌گوید: این انسان، لذت غایی را در پدیدار و به‌خصوص وجود خودش که فرد اجلای چنین پدیداری است، می‌جوید. بنابراین، هیأت ظاهر و حتی نوع آرایش و سایر جلوه‌های ظاهری، ملموس‌ترین چیزها برای ادراکات حسی است. به نظر بودلر، لذت، وجهی است از ادراک عالم که در آن «فلانوق» با خیابان‌ها آشتی می‌کند و خیابان‌گردی، پرسه زدن در پارک‌ها و بلوارها و پاساژها را اساس چیزی قرار می‌دهد که لذت را می‌توان در آن‌جا جست. پس آن‌چه حاشیه‌نشین سرگردان بودلری به دنبال آن است، منشی ناپایدار دارد و همواره به حال معطوف است. مکاشفه در گذشته، به دست فراموشی سپرده می‌شود و توجه به حال، اساس زندگی به حساب می‌آید. غایت حیات، در حالیت حال و اکنونیت اکنون متجلی است.

به نظر بودلر، انکار لذت، عبارت است از انکار پدیدار به عبارتی، انکار لذت، عبارت است از انکار اکنونیت اکنون و به همین اعتبار هم است که نقاشی امپرسیونیستی، نمود چنین برخوردی است که در آن دوران، از وجاهت و اعتبار و محبوبیت خاصی برخوردار بود. در این سبک، دریافت گذرا، درونمایهٔ همه آثار هنری قرار می‌گیرد. به طور کلی، انسان «بودلری»، موجودی است رویایی که همواره در تفصیل و جزئیات مدرنیته غرق می‌شود و در این حال، دچار حالتی لذت‌گونه می‌شود. بنابراین، دردها و رنج‌ها را هم به گونهٔ لذت‌وار ارزیابی می‌کند. زیبایی‌شناسی بودلری، نمود و تجلی عاطفی انسانی است در جهانی ناپایدار. در چنین وضعی، درد و رنج به هیچ‌وجه نفی زیبایی‌شناسی نیست، بلکه مؤید وجود آن است. این وضعیتی است که در معنای لذت، با ظهور مدرنیته متجلی می‌شود.

اما دومین پدیده‌ای که در همین دوران، پا به پای گرایش بودلری، در فرهنگ مدرنیتی غرب ظاهر می‌شود، چیزی است که ما وارث آن هستیم؛ یعنی پیدایش حوزهٔ معرفتی موسوم به روان‌کاوی. روان‌کاوی، مستقیماً مدیون اندیشه‌های «زیگموند فروید» است. «زیگموند فروید»، اندیشمندی است که معنای لذت را به گونه‌ای تازه مطرح می‌کند؛ هرچند درونمایه‌های بحث لذت را به تأثیر از اندیشه‌های افلاطون دارد. البته، تعریفی که «فروید» از لذت و ارتباط آن با هنر می‌دهد، به هیچ‌وجه گرته‌برداری و تقلید از اندیشه‌های افلاطون نیست. به باور «فروید»، لذت در هنر و به‌طور کلی، لذت در زندگی، در چارچوب ناخودآگاه متحقق می‌شود. به گفتهٔ او، لذت‌های حاصل از هنر را باید تکرار لذت‌های دوران کودکی قلمداد کرد. کار هنری، کاری است که می‌توانیم به عنوان تکرار

حالات لذت‌گونه دوران کودکی تلقی کنیم. به گفتهٔ فروید، لذت‌های حاصل از هنر، چیزی نیست جز احیای تجربهٔ کودکی؛ البته در فضای ناخودآگاه و به همین دلیل، او واژه بازی را برای معنا کردن ارتباط لذت و هنر به کار می‌برد و می‌گوید: ما سعی می‌کنیم بازی‌های دوران کودکی را به دلایل گوناگون، مجدداً تکرار کنیم. این چیزی است که وقتی ماهیت زیباشناسانه به خودش بگیرد، اثر هنری را خلق می‌کند، اما می‌تواند ماهیت غیرزیبایی شناسانه هم داشته باشد و هنر تلقی نشود. فروید به دو محور تکیه می‌کند؛ یکی محور ناخودآگاه و دیگری، محور کودکی. در این دو محور، پدیدهٔ بازی و لذت از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. وقتی ما این دو پدیده را به صورتی خلاق بازسازی کنیم، هنر متحقق می‌شود و این چیزی است که فروید، در تبیین خود از معنای هنر، در آثارش مطرح می‌کند و امروزه هم پاره‌ای از منتقدین هنری، اساس رویکرد خود به آثار هنری را بر این دیدگاه نهاده‌اند.

کسانی که روان‌کاوی را ملاک تحلیل نقدگونهٔ خود از یک اثر قرار می‌دهند، پیش‌زمینهٔ همه بحث‌ها را براساس ناخودآگاه می‌گذارند. یعنی وقتی که با یک تابلو و یا با یک اثر موسیقی مواجه می‌شوند، می‌کوشند ناخودآگاه پدیدآورندهٔ آن اثر را به عنوان گستره‌ای برای برخورد با ساحت ناآندیشیده و ساحت ناگفته اثر مطرح کنند.

در چنین وضعیتی است که به آستانه‌هایی قدم می‌گذارند که تا آن زمان، اصلاً قابل تصور نبوده است.

آن‌چه فروید، به عنوان میراث اساسی فکری خودش در غرب به ارمغان آورد، این بود که قلمرو ناخودآگاه، صحنه بروز و ظهور احساس زیبایی، بازی، لذت و لاجرم محصول آن، اثر هنری است. به زعم فروید، لذت حاصل از هنر، عبارت است از لذت‌هایی که به گونه‌ای نمادین، در قلمرو ناخودآگاه وجود پیدا کرده‌اند. بنابراین، اگر بخواهیم ماهیت قلمرو ناخودآگاه را در این‌جا به طور خلاصه مطرح کنیم، شاید ساده‌ترین آن، حوزه خواب و رویا باشد. در این دو حوزه است که ناخودآگاه، به صورتی بسیار پویا و خلاق، امکان بروز و ظهور پیدا می‌کند. آن‌چه من می‌خواهم به صورت خلاصه خدمت شما عرض کنم، این است که از دیدگاه فروید، در جریان فعالیت هنری، ما در حوزهٔ ناخودآگاه، با درامی مواجه

می‌شویم که تحت عنوان «درام اُدیپی» آن را می‌شناسند. «درام اُدیپی»، وضعیتی است که در اثر معروف «سوفوکل»، موسوم به «اُدیپوس» مطرح شد؛ ارتباط بین پدر، به عنوان اساس مجموعه با مادر و رابطه فرزند با مادر و پدر.

فروید آثار هنری را در چنین گستره‌ای مورد توجه قرار می‌دهد. همه شماها داستان اساطیری «اُدیپ» را می‌دانید، اما انعکاس آن در حوزه هنر، به این صورت است که یک فرد، همواره می‌کوشد جلوه‌های پدرسالارانهٔ وجود خود را منهدم کند و در واقع، در سایه چنین انهدامی است که لذت در وجودش احیا می‌شود. به قول فروید، هنر، حاصل دو درام اساسی در ذهنیت بشر است که بعضی‌ها مثل «دولوز» و «گاتاری»، در کتابی به اسم «انتیو دوپوس»، مدعی هستند که تنها غربیانند که دچار عقدهٔ اُدیپ می‌شوند. و انسان‌های غیرغربی، به هیچ‌وجه با عقدهٔ اُدیپ دست به گریبان نیستند که این بحث تازه‌ای است. از دیدگاه فروید، لذت در سه محور قابل توجه است: یکی لذت، حاصل از کشاکش اُدیپی، دوم لذت، حاصل از کشاکش الکترا و سوم، لذت حاصل از کشاکش «دون ژوانی». در واقع «دون ژوان»، به عنوان یکی از سرنمون‌های اساسی فرهنگ مدرن غرب تلقی می‌شود. این سه اسطوره، به‌گونه‌ای نمادین، همواره بازسازی می‌شوند و نمایش آن‌ها در حوزه هنر، ماهیت سمبلیک و کاملاً تمثیلی به خودش می‌گیرد. پس هنرمند در سایهٔ هنر، امیال سرکوفتهٔ خودش را مجال جولان و بازتاب و بازنمایی می‌دهد و در سایه این جولان و بازتاب است که لذت در وجود انسان متجلی می‌شود. این چیزی است که فروید، به عنوان یکی از بنیان‌گذاران اندیشه مدرنیته در غرب، مطرح کرده است.

چیزی که «لاکان»، در تأیید نظر فروید، اما با توجه و تکیه بر فلسفه هایدگر مطرح می‌کند، این است که چون سرکوفتگی‌های روانی، با موانع عجیب و غریب ذهنی و فرهنگی مواجه می‌شوند، فرد نمی‌تواند به آن‌ها جامه عمل بپوشاند. چنین خواستی با هنجارهای مدنی و فرهنگی در تعارض است. وقتی خود با چنین مانعی برخورد کرد، راهی پیدا می‌کند که این امیال سرکوفته را به گونه دیگری بیرون بریزد. فروید اسم این واقعه را «تصعید» یا «والایش» گذاشته است. بنابراین، ظهور اثر هنری از دیدگاه فروید، عبارت است از تصعید و والایش سرکوفتگی‌های ناشی از امیال درونی فرد. لاکان می‌کوشد در سایهٔ این بحث، این موضوع را به ما بگوید که ناخودآگاه، عبارت است از جرگه و گستره‌ای که فقط زبان بر آن حاکم است.

چنین زبانی، وقتی ماهیت قراردادی به خودش بگیرد، به صورت زبان روزمره و عادی درمی‌آید، اما به محض این‌که سرکوفته شود، حالت رویایی، سمبلیک و نمادین و استعاری و تلمیحی به خودش می‌گیرد. در چنین وضعی است که ظهور اثر هنری و زیبایی‌شناسانه امکان‌پذیر می‌شود. تفسیر تازه‌ای که لاکان، از نظریه فروید مطرح کرده، توجیه دیگری برای لذت، حاصل از فعالیت هنری است. «یوهان هوزینگا» که از نویسندگان معروف است، در سال ۱۹۳۸، کتابی به نام «هومولودن» یا «انسان، حیوانی است بازیگر» نوشت و در این کتاب، همان بحث‌هایی را که تا این زمان درخصوص ارتباط زیبایی، هنر، لذت و بازی مطرح کرده بودند، به بحث کشید و مدعی شد که مفهوم بازی را نباید چیزی حقیقی قلمداد کرد؛ بازی امری است استعاری و تمثیلی که در توصیف فعالیت‌های هنری و به‌خصوص فعالیت‌های فرهنگی به کار می‌رود. بنابراین، فرهنگ هم چیزی نیست جز فعالیتی بازیگوشانه. بازی، فراگردی است پر جنب و جوش، بالنده، پرتکاپو و بنابراین فراسوی قلمرو اخلاق و منطق قرار می‌گیرد. با این حال، پیش زمینه‌های ظهور بازی، میتواند منطق و اخلاق باشد. به گفته «هوزینگا»، فرهنگ در جریان بازی است که به‌وجود می‌آید و هر گاه بازی ماهیت خلاق داشته باشد، این فرهنگ می‌تواند به زندگی خودش تداوم ببخشد.

به محض این‌که بازی خلاقیت خود را از دست داد، فرهنگ دچار زوال و نابودی می‌شود. پس به

گفتهٔ «هوزینا»، فرهنگ در جریان بازی، نقش خودش را متجلی می‌کند و فرد اعلای بازی را می‌توانیم در آثار هنری ببینیم. در واقع، پیامد کنش‌ها، فعل و انفعالات بشری، فرهنگی و تاریخی از دیدگاه او در سایه بازی قائل تأویل و تفسیر است. باید بگویم کسان دیگری مثل «دریدا» نیز همین تلقی از بازی را با واژه‌های دیگری طرح کرده‌اند. دریدا می‌گوید: بازی را باید در قالب مجاز، استعاره، تمثیل، جناس، تلمیح و نظایر آن مورد توجه قرار دهیم و به طور کلی، وقتی با آثار هنری مواجه می‌شویم، باید جلوی یکه تازی‌های معناشناختی را که ناشی از پدرسالاری معنایی است، بگیریم. به این معنا که وقتی اساس را دربرخورد با یک اثر هنری، بازی بدانیم، دیگر جایی برای تک معناها باقی نمی‌ماند. بنابراین، آثار ادبی و هنری، دیگر ملک مطلق یک فرد دانا و اندیشمند و کارشناس نخواهد بود، بلکه همهٔ انسان‌ها می‌توانند در یک اثر ادبی و هنری مکاشفه کنند. آن‌هایی که فقط کارشناسان را مجاز به اظهار نظر و درک معناها می‌دانند، از کشش و کوشش بازی بی‌خبر هستند. این بحثی است که دریدا، در آثار مختلف خودش، مطرح می‌کند. به همین نحو، یکی از همشهریان او، «رولان بارت»، در کتاب معروفی تحت عنوان «لذت متن» دقیقاً با همین معنا مواجه می‌شود و مدعی است که یک اثر هنری، زمانی واجد چنین وصفی است که ما بتوانیم عناصر بازی را در آن کشف کنیم و اگر عناصر بازی در آن قابل جست‌وجو نباشد، از ارزش زیبایی شناسانه آن کاسته می‌شود. من توصیه می‌کنم که دوستان حتماً این کتاب را مطالعه کنند.

آخرین مطلبی که می‌خواهم بگویم، «نظریه «گئورگ گادامر» است، درخصوص ارتباط بازی و هنر. او هم تحت‌تأثیر اندیشه‌های کانت، در کتاب «حقیقت و روش» خود، بحث بازی را زیربنای تعریف هنر و تبیین آن قرار می‌دهد و ادعا می‌کند که وقتی ما هنر را یک فعالیت و کنش جدی قلمداد کنیم، در آن صورت است که می‌توانیم آن را بازی بدانیم و حال آن‌که به طور متعارف، عکس این معنا از سوی همهٔ متفکران قبلی مطرح بوده که بازی، کاری است غیرجدی. ولی گادامر، می‌کوشد ثابت کند که فعالیت هنری، امری است بسیار جدی و به همین دلیل باید از ماهیت بازی برخوردار باشد.

هجری: اگر دوستان درباره بحثی که آقای دکتر ضیمران ارایه دادند، پرسشی دارند که می‌تواند بحث را بشکافد، لطفاً مطرح کنند.

یکی از حاضران: من ابتدا از شما تشکر می‌کنم برای بحث درباره اپیکوریان. متأسفانه، برخی ترجمه‌های غلط از مطالبی که شما ارایه کردید، اصلاً شالودهٔ مطلب را در ذهن ما به گونهٔ دیگری جا می‌اندازند. من در بسیاری از جاها خلاف فرمایشات شما فکر می‌کردم.

ضیمران: می‌دانید که واژهٔ «اپیکور» در فرهنگ عوام، به معنای کسی است که دنبال خوش‌گذرانی، لذت و تن‌پروری است. این معنایی است که بیشتر در میان مردم رواج دارد، اما یک معنای فلسفی نیز از واژه «اپیکور» برمی‌آید و آن چیزی است که خدمت شما به صورت بسیار خلاصه عرض کردم. بنابراین، تفاوت عمده‌ای بین «اپیکوریزم» به معنای خوش‌گذرانی، لذت‌طلبی و تن‌پروری و فلسفه اپیکور که بینش خاصی نسبت به زندگی است، وجود دارد.

حالا ممکن است این بینش، مخالف و موافق داشته باشد، ولی بحث‌های بسیار جدی و اساسی در آن مطرح است. من اعتقاد دارم کسانی که فلسفه می‌دانند و اندیشهٔ فلسفی دارند، باید این بحث را دنبال کنند که به هر حال، می‌تواند پیامدهای فکری گسترده‌ای داشته باشد.

یکی دیگر از حضار: من این‌طور متوجه شدم که منظور شما از بازی، فعالیتی خارج از تعلق است. آیا می‌توانیم بگوییم کسانی که اساس هنر را بازی می‌دانند، زیرمجموعه افکار کانت و «نقد سوم» او هستند؟ و این‌ها با این موضوع، که هنر در خدمت چیزهای دیگری مثل سیاست باشد، موافق نیستند؟

ضیمران: کاملاً درست است. بحثی که کانت مطرح می‌کند، این است که سه قوهٔ خودش را از هم تفکیک می‌کند و مدعی است که کار هنری نباید با سیاست و با علم اشتباه شود. به همین دلیل، وقتی بحث بازی را مطرح می‌کند، وقتی این بازی غرضمند شد (مثلاً بازی سیاسی)، یعنی اگر بازی مضاف‌الیه پیدا کند، دیگر آن بازی به معنای عدم تعلق نیست، بلکه کاری است که به سوی غایتی فراسوی خودش، جهتمند شده است. تعریفی که کانت و دیگران، به‌خصوص گادامر، به عنوان شارح بزرگ کانت، مطرح می‌کنند، این است که عمل و کنش هنری به عنوان بازی، چیزی است که غایتش در درون خودش است؛ غایتش خلاقیت، اندیشه‌ورزی، تخیل و آفرینش است. چنین غایت‌هایی در درون بازی متجلی می‌شود. اما اگر این غایت خارج از وجود بازی باشد، دیگر بازی

به باور «فروید»، لذت در هنر و به‌طور کلی، لذت در زندگی، در چارچوب ناخودآگاه متحقق می‌شود. به گفتهٔ او، لذت‌های حاصل از هنر را باید تکرار لذت‌های دوران کودکی قلمداد کرد. کار هنری، کاری است که می‌توانیم به عنوان تکرار حالات لذت‌گونه دوران کودکی تلقی کنیم

معنای اصلی خودش را از دست می‌دهد و به جهت‌های دیگر می‌رود. به همین دلیل، کانت مدعی است که هنر، چیزی است که میل بی‌غرضانه‌ای در انسان ایجاد کند. احساس زیبایی‌شناختی شما نسبت به یک تابلوی نقاشی، کاملاً بی‌غرضانه است. ولی احساس شما به یک گل زیبا، برای این است که آن گل را ببویید و این بوییدن، بی‌غرضانه نیست. اما اگر بگویید «این گل زیباست»، نگاه شما نگاه تملکی نیست، بلکه نگاه زیبایی‌شناسانه است. این بحثی است که کانت، در «نقد سوم» خودش، به تفصیل از آن صحبت می‌کند. بنابراین، ما می‌توانیم بازی را در چارچوب نقد سوم کانت مورد توجه قرار دهیم و چیزی بدانیم که مصداق اصلی‌اش هنر است. هنر و کار هنری، بازی است. اما بازی به معنای سرگرمی صرف و گریز از حقیقت و واقعیت نیست. جالب است که درصدر عرایض خودم، به این اشاره کردم؛ کسی نوشته بود که «بازی چگونه می‌تواند بحث فلسفی قلمداد شود؟» شاید پاسخ آن را در مطالبی که خدمت شما عرض کردم، به طور گسترده بود. بنابراین، بازی چیزی نیست صرفاً کودکانه. هر چند که فروید سعی کرده بین بازی هنرمندانه و بازی کودکانه ارتباطی برقرار کند. احتمالاً چنین ربطی می‌تواند وجود داشته باشد.

البته کسانی که به نظریهٔ روان‌کاوانه اعتقادی ندارند، این نظریه را رد می‌کنند. ولی به طور کلی، چون بازی بدواً در ذهن ما به سوی کودکان معطوف است، فکرمی‌کنیم که احتمالاً فقط همین معنا از آن متبادر می‌شود و حال آن‌که به دیدگاه «گادامر»، «دریدا» و «رولان بارت»، واقعاً هنر را می‌توانیم نوعی بازی قلمداد کنیم.

سید آبادی: در بخشی از نظریاتی که ارایه شد، امر زیبا مستلزم لذت بردن بود. از طرف دیگر هم ممکن است در مواجهه با یک متن ادبی یا متن هنری، جمعی لذت ببرند و جمعی لذت نبرند. نمی‌دانم آیا این موضوع از زیبایی آن اثر می‌کاهد؟ یعنی این اثر، اصولاً زیبایی دارد یا ندارد؟

بحث دیگر، دوستانی که این‌جا حضور دارند، اهل ادبیات کودک هستند. آیا ما می‌توانیم مفهومی به اسم «زیبایی‌شناسی کودکانه» داشته باشیم و اگر داشته باشیم، چه حالتی خواهد داشت؟ یعنی تفاوتی که بین برداشت ما، آدم بزرگ‌ها از زیبایی و بچه‌ها، وجود دارد و تفاوت این‌ها در برخورد با آثار هنری چگونه است؟

ضیمران: شما سؤال بسیار جالب و چند بعدی‌ای را مطرح کردید. البته من در این جلسه قادر نیستم تمام این بحث را مطرح کنم. این کار خود شماست که تخصص‌تان در این حوزه است. اما به طور خلاصه و با توجه به بحث‌هایی که ارایه شد، می‌خواهم بگویم که لذت، وقتی به هنر تعلق بگیرد، بی‌غرضانه خواهد بود (بحثی که کانت مطرح می‌کند). کانت می‌گوید وقتی که ما لذت را معطوف به زیبایی بدانیم، باید بی‌غرضانه و رها از هرگونه گرایش باشد. اما این که آیا می‌توانیم زیباشناسی را در حوزه ادبیات کودکان و نوجوانان به کار ببریم، بی‌تردید چنین کاری می‌شود کرد. اما نکته این است که ما بتوانیم منطق روانی کودک را احساس و فضای زیست کودک را در افق او تجربه کنیم، وارد آن شویم و آن را بشناسیم. وقتی که آن را شناختیم، می‌توانیم زیبایی‌هایی که با سطح دانایی و افق فکر او تناسب دارد، برایش ایجاد کنیم و یا اگر او این زیبایی‌ها را ایجاد کرد، لذت ببریم. زیبایی‌شناسی هم مثل هر حوزه دیگری، چیزی نیست که فقط برای بزرگسالان قابل توجه باشد، بلکه بشر به محض تولد یافتن، مقوله زیبایی در وجودش متحقق می‌شود. این بالقوه وجود دارد و بالفعل شدنش، تجربه‌ای است که در اثر زندگی به دست می‌آورد و رفته رفته می‌تواند ذوق زیبایی‌شناسانه خود را بروز بدهد. ما نمی‌توانیم بگوییم که کودک از احساس و ذوق زیبایی‌شناختی محروم است و حتماً ذوق زیبایی‌شناختی در مرحله‌ای از زندگی بروز می‌کند که با بلوغ سروکار دارد. چنین نیست.

«پیاژه» و دیگران این موضوع را کاملاً باز کرده‌اند و نشان داده‌اند که هنر می‌تواند در هر مرحله از رشد کودک، نقش اساسی داشته باشد و می‌تواند در زندگی‌اش متجلی شود همان بازی که کودک می‌کند، نوعی تمرین هنری است. البته، اگر که از سوی بزرگسالان درک شود.

اقبال‌زاده: ما می‌دانیم که کودک بازی را دوست دارد و به این دلیل که لذت می‌برد، آن را دوست دارد. در فلسفه اپیکوریزم، لذت برابر حقیقت است. حالا براساس نظریه لاکان، ناخودآگاه از اعماق روان، به سطح زبان می‌آید و این میل در زبان منعکس می‌شود و می‌بینیم که کودک نه تنها بازی را دوست دارد، آثار ادبی را هم که به نوعی خواست‌ها، بازی‌ها و شیطنت‌هایش را نشان می‌دهد، دوست دارد. یعنی اگر فرویدی بگوییم، ناخودآگاهش را و اگر لاکانی بگوییم، میل به بازی‌اش را در ادبیات و در شعرهای زیبا می‌بیند. حتی به قول «لاکان» در مرحله آیینگی هم همین ریتم شعر به او شادی و لذت می‌بخشد. می‌خواهم بگویم که بازی، الزاماً نباید بازی فیزیکی باشد. اگر در این زمینه توضیح بدهید، سپاسگزار خواهم بود.

ضیمران: به عقیدهٔ من، وقتی کودک متولد می‌شود و رفته رفته خودش را می‌شناسد، موجودی است هنرمند. متأسفانه این هنر، رفته رفته از او زایل می‌شود تا این‌که برسد به موجودی منطقی. تفاوت بین یک انسان بزرگسال و یک کودک، در این است که کودک در دنیای هنری رشد می‌کند و در دنیای بازی، هنرمندانه با هستی برخورد میکند،

زیبایی‌شناسی بودلری، نمود و تجلی عاطفی انسانی است در جهانی ناپایدار. در چنین وضعی، درد و رنج به هیچ‌وجه نفی زیبایی‌شناسی نیست، بلکه مؤید وجود آن است. این وضعیتی است که در معنای لذت، با ظهور مدرنیته متجلی می‌شود

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

اما همین آموزشی که می‌بیند، از مقدار گرایش او به بازی هنرمندانه می‌کاهد و او را به موجود منطقی تبدیل می‌کند. پس یک انسان فرهیخته به معنای متعارف، کسی است که از میل به بازی هنرمندانه‌اش کاسته و وارد دنیای منطق شده است. دنیای منطق، دنیای برخورد ریاضی با هستی است که در آن، منافع اجتماعی هم نهفته است. انسان برای این که بتواند در این دنیا زیست کند، ناچار است آن غریزهٔ بازی را که در کودکی، در نهاد او به ودیعت گذاشته شده بود، تخفیف بدهد و بعد به موجودی تبدیل شود که اسمش را موجود منطقی می‌گذارند. به زعم بنده، کسی می‌تواند وارد فضای کودک شود که احساس هنرمندانه و بازیگوشانهٔ کودک را درک کند و بتواند با آن همنوایی و همدلی داشته باشد. بنابراین، چیزی که در این‌جا بسیار حایز اهمیت است، این است که کسانی که هنرمند می‌شوند (به قول فروید)، یک‌بار دیگر سعی می‌کنند که به فطرت ثانوی خودشان که همان بازی و لذت است، بازگردند. این چیزی است که در کودکی در وجود انسان هست، اما در اغلب انسان‌ها این احساس تقریباً سرکوفته می‌شود و به حوزه ناخودآگاه می‌رود و هر چند یک‌بار، ممکن است که به صورت‌های گوناگون متجلی شود. مثلاً کسی که فن خاصی را آموزش می‌بیند، ممکن است ناگهان در این فن، حالت کودکانه در او ظهور پیدا کند و به بازی گرایش یابد و این، عجین شدن حرفه با بازی و هنر است.

لواسانی: همان طور که دوستان اشاره کردند، مباحث آن‌قدر گسترده و کلی بود که بسیاری از مطالب ناگفته ماند. اما چون بحث روان‌کاوی شد، من چند نکته را عرض کنم، اساساً لذت، نتیجهٔ بازی است. در روان‌شناسی، به‌خصوص روان‌شناسی کودک، این بحث مطرح است که فراز و نشیب‌های ذهنی و روحی بچه‌ها را به وسیله بازی می‌توان پوشش داد و لذت را به جایی رساند که لایه‌ای روی مشکلات روحی و روانی بچه‌ها ایجاد کند. امروزه با بازی‌های هنری، بسیاری از مشکلات را می‌توان برطرف کرد. «آسیموف» داستانی دارد به نام «با گام‌های منظم». این که بازی و لذت در بزرگسالی چه نقشی می‌تواند داشته باشد، در این کتاب مطرح می‌شود. سؤال این‌جاست که در روان درمانی، نقش بازی و لذت از دیدگاه فلسفی چگونه است؟

ضیمران: البته رشته من روان‌کاوی و روان‌شناسی نیست که بتوانم توضیحات اساسی خدمت شما عرض کنم. اما به طور کلی، از دیدگاه فلسفی، به‌خصوص در حوزه زیبایی‌شناسی که یکی از شعب اصلی فلسفه است، بازی نقش مهمی دارد و در واقع چیزی که بازی را با هنر مرتبط می‌کند، لذت است. می‌دانید که بازی به خاطر جذب لذت است. کسی بازی نمی‌کند که دردناک باشد. اگر بازی در قلمرو هنر متحقق شد، غایتش احتمالاً لذت خواهد بود و بنابراین، از این دیدگاه، بازی و لذت دو مقولهٔ مهم هستند که در فلسفه هنر و به‌خصوص زیبایی‌شناسی، از قرن هجدهم به بعد، روی آن کار شده است. این‌که راجع به روان‌درمانی، از مجرای بازی بحث می‌کنید، می‌دانید که کتاب‌ها و تحقیقات زیادی انجام شده و اکثر ناراحتی‌های روانی را در سایهٔ ایجاد فضاهایی که امکان بازی در آن‌ها وجود دارد، حل کرده‌اند. امروزه این نکته پوشیده نیست که بازی می‌تواندنقش درمانی بسیار مؤثری ایفا کند و به همین دلیل، باید در کشور ما هم روی این بُعد کار شود و این کار شماست که در حوزه ادبیات کودک و نوجوان فعالیت می‌کنید.

بازی می‌تواند انحای مختلفی به خودش بگیرد و اگر این‌ها شناخته شود و مجال کودک برای انجام چنین بازی‌هایی در سایهٔ آن بخش‌های فرهنگی و هنری تحقق پیدا کند، نتایجی بسیار جالب به دست می‌آید. در سیستم آموزشی انگلستان، در سال‌های ۱۹۶۰ به بعد، مجموعه‌ای درست شد به نام «سامرهیل» در «سامرهیل»، بچه‌ها را در مدرسه‌ای که براساس طرح طبیعی احداث شده بود، رها می‌کردند تا هر کاری که دل‌شان می‌خواهد، بکنند و آنها کاری که می‌کردند، این بود که لوازم علمی و هنری و ابزار و آزمایشگاه‌ها و چیزهای مختلف را در اختیار آن‌ها می‌گذاشتند و به هیچ‌وجه به آن‌ها درس نمی‌دادند و نتیجه این که می‌خواستند ببینند آیا اگر خود بچه‌ها بدون واسطه آموزش تجربه کنند (از طریق بازی و لذت)، می‌توانند در آینده انسان‌های مفیدی شوند؟ این تجربه‌ای شد که در غرب نتایج خاصی هم داد. البته انتقادهای زیادی هم به مدرسه سامرهیل وارد شد. اما آن‌چه در این‌جا قابل توجه است، این است که فکر نمی‌کنم این تجربه در ایران انجام شده باشد و جا دارد که شما چنین تجربه‌ای را تکرار کنید و ببینید که یک کودک، بدون این‌که آموزش ببیند، اگر ابزار، اثاثیه و اسباب‌بازی خاصی در اختیارش قرار گیرد، چگونه می‌تواند خلاقیت‌های خودش را در سایه بازی، به ظهور برساند و چه نتایجی می‌تواند داشته باشد.

حجوانی: ظاهراً درباره اسباب بازی، بحثی در فلسفه نشده است. ما هر چه جلوتر آمدیم، اسباب بازی‌های بچه‌ها از پدیده‌های طبیعی مثل خاک، آب و باد و چوب و برگ و درخت، تبدیل شد به ابزاری که دنیای امروز، از زاویهٔ دید بزرگسالانه خودش، به بچه‌ها تحمیل می‌کند. این یک نوع وارد کردن غرض در بازی‌های کودکانه نیست؟ بزرگ‌ترها عجله دارند که هر چه زودتر بچه‌ها وارد چرخهٔ تولید شوند. گفته می‌شود که آرام آرام دوره کودکی دارد از بین می‌رود و کودک بدون سپری کردن مراحل رشد، به دنیای بزرگسالی پرتاب می‌شود و او را تجهیز می‌کنند تا به شکلی درآید که ما بزرگ‌ترها می‌خواهیم؛ یعنی خیلی زود لباس بزرگسالی به تن او می‌پوشانیم و اجازه نمی‌دهیم کودکی کند. یک بُعد آن همین ابزار و اسباب بازی‌هایی است که با دیدگاه‌های امروزی وارد دنیای بچه‌ها می‌شود. از این نظر تحلیل جناب‌عالی چیست؟

ضیمران: اگر بخواهید ناتورالیستیک برخورد کنید، می‌توانید بچه‌ها را در طبیعت رها کنید تا هرکاری که دل‌شان می‌خواهد، انجام دهند. مثلاً با آب و خاک و باد و... هر چه که می‌خواهد درست کند و بازی کند. ولی زمانی هم می‌خواهید فرآورده‌های فرهنگی را در اختیار او قرار دهید که محصول رشد و تکامل جامعه است. بنابراین، این‌ها

دو نگاه هستند و با هم تفاوت دارند. یک نگاه این‌که می‌خواهید او را آماده کنید برای برخورد با مسایل در این جامعه یا هر جامعهٔ دیگر. نگاه دیگر این‌که می‌خواهید موجودی طبیعی به‌وجود بیاورید، تا ببینید توانایی‌هایش بدون میانجی ابزار فرهنگی چه می‌شود. تفاوت‌های آشکاری پیدا می‌کند. بنابراین، بستگی به این دارد که شما چه فلسفه‌ای را دنبال می‌کنید؛ اگر فلسفه ناتورالیستی را دنبال می‌کنید، می‌توانید کودک را در طبیعت رها کنید تا هر کاری که دلش می‌خواهد، انجام دهد و با همسالان خودش هر نوع کنش و واکنشی که احساس می‌کند جالب است، انجام دهد. شاید هدف شما این است که او را برای جامعه آماده کنید. در این صورت، باید ابزاری را که کودک برای برخورد با مسایل روزمره در بزرگسالی احتیاج دارد، در اختیارش بگذارید. هر دوی این‌ها در غرب آزمایش شده است. احتمالاً انسانی که با طبیعت مواجه است، سالم‌تر است.

هیچ تردیدی در این باره وجود ندارد. انسانی که با ابزار تکنولوژیک و مدنی سرو کار دارد، رفته رفته دچار نوع خاصی از روان پریشی می‌شود. البته چون این روان‌پریشی در جامعه سرکوب می‌شود، فرد ناچار است که خودش را تطبیق بدهد و اگر تطبیق ندهد، مجازات‌های خاص می‌بیند.

اقبال‌زاده: ببینید، مسئله بازگشت به طبیعت و دیدگاه رمانتیک مطرح نیست. سؤالی که آقای حجوانی داشتند، به نظر من سؤال بسیار اساسی است. خودتان اشراف دارید که رولان بارت اصلاً آدم رمانتیکی نیست. در مورد اسباب بازی‌ها، سؤال آقای حجوانی، بسیار کلیدی بود. ابزارهای بازی رایج در این دوران، به گونه‌ای است که کمک می‌کند تا کودک، هر چه زودتر به بازار تجاری و صنعتی وارد شود. شما بازی‌ها را نگاه کنید. مثلاً ساختمان‌سازی که کودک ساختمان سازی را یاد بگیرد و نظایر آن...

حتی اگر به روان‌شناسی رشد و تکوینی نگاه کنیم، می‌بینیم که کودک نیازهای خاصی دارد؛از جمله بازی‌های ویژه‌ای که از نظر عاطفی و منطقی، بتواند رشد طبیعی داشته باشد. یعنی انسان یک بُعدی بار نیاید و ابزار تولید نباشد. آقای حجوانی، از این منظر این سؤال را مطرح کردند که به موضوع بازگشت به طبیعت به صورت‌رمانتیکش‌مربوط نمی‌شود. این امکان وجود ندارد. اگر بیاییم از پدیدهٔ الیناسیون استفاده کنیم، یکی از چیزها جدایی انسان از طبیعت است که این هم الزاماً به این معنا نیست که شما برگردید به جنگل و یا دریا.

در وضعیت فعلی هم، بالاخره طبیعت وجود دارد. ما کودکی را از کودک می‌گیریم.

ضیمران: بله، منتهی باید ببینیم که هدف چیست. هدف از آموزش و پرورش چیست؟ ما چه هدفی را دنبال می‌کنیم؟ اگر ما هدف را مشخص کنیم، آن وقت می‌توان پروسه را بر حسب هدف شکل داد. هدف ما از آموزش و پرورش چیست؟ این را من و شما نیستیم که تعیین می‌کنیم. ماها نمی‌توانیم کاری انجام دهیم. من یک کتاب می‌نویسم، شما یک کتاب می‌نویسید. ولی به طور کلی در جوامع، قدرت‌ها هستند که کتاب دستورالعمل بزرگ شدن و رشد کردن و تعلیم و تربیت را می‌نویسند و مدارسش را به وجود می‌آورند و تجربه و زمینهٔ آن را مهیا می‌کنند. حالا می‌توانیم آن را نقد کنیم. تنهاکاری که ما می‌توانیم بکنیم، این است که ببینیم چه چیزی وجود دارد و براساس آن، مشکلات را شناسایی کنیم. اما این‌که ما بتوانیم طرحی بدهیم، ایده‌آل است و در واقع، برای خودمان مفید خواهد بود. کسی آن طرح را پیاده نمی‌کند. به

قول «فوکو»، دانش همواره با قدرت هم‌آغوش است. بنابراین، کسی که طراح برنامه‌های آموزشی در جامعه است، من نیستم.

اقبال‌زاده: من قبول دارم. «فوکو» کاملاً این را تأیید کرده که نظم گفتار را قدرت تعیین می‌کند. ما هم می‌توانیم آن را نقد کنیم. ولی به هر حال این نقد (مجرد یا منطقی) می‌تواند به جریان بینجامد. نظریه می‌تواند جریان‌ساز باشد.

ضیمران: درست است. بستگی به غایاتی که آن جامعه برایش تعیین می‌کند، دارد. در واقع، آن‌ها نهادهای تعیین‌کننده غایات جامعه هستند. مثلاً می‌گویند ما می‌خواهیم این فرد، ابزاری باشد در چرخهٔ تولید. خب، این را آن‌طور پرورش می‌دهند. تمام مدارس و تمام مدارج تحصیلی بر آن اساس تعیین می‌شود؛ از دوره کودکی، کودکستان و سایر نهادهایی که دست اندرکار تربیت و آموزش هستند، برای آن غایت‌ها طراحی شده‌اند. ما می‌توانیم، به قول شما، انتقاد یا ارزیابی کنیم، ولی حتی این انتقاد ما شاید کارساز نباشد.

لواسانی: من می‌خواهم از آقای هجری خواهش کنم که این بحث بازی را در جلسه دیگری ادامه بدهیم. چون بحث‌های زیادی باقی مانده است. من معتقدم که بچه‌های ما امروز اصلاً بازی نمی‌کنند، لطف کنید و جلسه دیگری را هم ترتیب دهید.

ضیمران: متأسفانه هم تنگی وقت و هم عدم امکان من که بتوانم همهٔ مطالب را باز کنم، باعث شد که فقط فهرستی از بحث‌ها را ارایه دهم. احتمالاً خود شما چون کارشناس هستید، می‌توانید این‌ها را به جنبه‌ها و گستره‌های مختلفی تقسیم کنید.