گذر از زیباشناسی به گستره‌ی هنر و ادبیات

محمد ضیمران

زیباشناسی در قرن هجدهم به‌عنوان یک عرصه‌ی معرفتی مستقل و نوپا در اروپا پدیدار شد و هنر و زیبایی را موضوع (ابژه) بنیادین خود قرار داد. این حوزه با پیش‌انگاره‌های شناختی ویژه‌ای که از متافیزیک روشنگری این سده نشأت گرفته بود تأمل و بررسی هنر و زیبایی به‌طور خاص، و ادبیات به‌طور عام را سرلوحه‌ی فعالیت پژوهش خود قرار داد. بدیهی است که سنگ بنای این گستره‌ی تازه را استوانه‌های فکری و فرهنگی و روشنگری تشکیل می‌داد. گفتنی است که رویکرد متافیزیکی به همه‌ی شئون هستی، ازجمله زیباشناسی، از آبشخور افلاطون‌باوری در یونان باستان و بعد سرچشمه گرفت.

در نگاه متافیزیکی تبیین همه‌ی موجودات برحسب مقولات خاصی صورت می‌پذیرد. بدیهی است که گرانیگاه این رویکرد همواره متکی بر انگاره‌ای عقلی و مفهومی است و لذا ــ هرچند بر پایه‌ی ثنویت ــ جوهر و عرض، حقیقت و مجاز، مبدأ و غایت و نظایر آن مورد تأمل قرار می‌گیرد. براساس رویکرد ثنوی و یا به‌قولی طیف‌های تقابلی اشیاء و امور عالَم به دو عرصه یا عالَم بخش‌پذیر می‌شود. یکی از این دو بخش اصل، و دیگری فرع یا تابع محسوب می‌شود. همین انگاره‌ی متافیزیکی سبب شد که تحلیل و تبیین امور و اشیاء هرچیز به این دو مقوله‌ی مقابل تنزیل یابد و بازتاب روبُن‌انگاری مفهومی در ترکیب محمول و موضوع به‌گونه‌ای ذات‌باورانه بازتاب یافت. دومین محور متافیزیکی که بیشتر از ره‌یافت‌های شناخت‌شناسانه‌ی روشنگری و سرانجام مدرنیته نشأت یافت، همه‌ی پدیده‌ها را به وحدت میان عقد و کثیری متغیر ناشی از داده‌ی ادراکات حسی توجیه می‌کند. سومین عامل متضمن انگاره‌ای مفهومی است که از دوران یونان باستان در تعریف امور و

اشیاء به کار رفته و امروزه نیز همواره از سوی متفکرین به کار می‌رود، و آن چیزی جز ماده و صورت نیست؛ بدین‌معنا که هر چیز در این عالم در پرتو این دو مقوله بررسی و تحلیل می‌شود. این زوج در قلمرو زیباشناسی و فلسفه‌ی هنر نیز کاربردی مؤثر داشته و از دیرباز در تفسیر اثر هنری به کار رفته است. از این نظر اثر هنری به ماده‌ای تعریف می‌شود که در پرتو خلاقیت هنری به‌صورتی زیباشناسانه آراسته شده است. بدیهی است که این زوجِ ترکیبی از بداهت و شفافیت خاص برخوردار نبوده و هرجا که ترکیب صورت و ماده با ابهام و ایهام روبه‌رو شود دو مقوله‌ی نخستین ــ یعنی جوهر و عرض ــ و اخیراً نیز متغیرهای ناشی از داده‌های حسی و تجربه در توجیه و تفسیر آن به کار می‌رود.

به‌طور کلی تأمل در قلمرو هنر و زیبایی در سایه‌ی مقولات متافیزیکی فوق، ساحت زیباشناسی مدرن را قوام بخشیده است. در چارچوب زیباشناسی تازه‌ی هنری به‌عنوان ابژه یا شیء متعلق معرفت مد نظر قرار می‌گیرد. براساس این رهیافت در معجونی از تجربه‌ی شخصی، احساس و لذت تلخیص شد. زیبایی‌شناسی با تأکید بر صرف فاعل شناسایی (سوژه) قلمرو خود را گسترش بخشید و رفته رفته اعتماد به نفس را به هواخواهان مدرن تلقین کرد.

بدیهی است که ریشه‌ی این شکاف را باید در متافیزیک و به‌ویژه اندیشه‌های بنیان‌گذاران آن، یعنی سقراط و شاگردش افلاطون، جست‌وجو کرد. افلاطون در جمهوری و چند اثر دیگر خود کوشید تا طیف‌های تقابلی متافیزیک خویش را به مناسبت فلسفه و هنر (بخوانید ادبیات) نیز تسری بخشید. لذا شکاف مزبور خود زمینه‌ساز ظهور گستره‌ی تازه‌ای مرسوم به زیباشناسی شد. دودمان‌پژوهیِ زیباشناسی را بدین اعتبار نمی‌توان صرفاً در قرن هجدهم و در نوشته‌های الکساندر بوم‌گارتن جست‌وجو کرد. در واقع زیباشناسی خود از آبشخور متافیزیک مدرن سیراب شد و خود این متافیزیک ریشه در رویکرد تقابلی و ثنوی افلاطون داشت.

از دوران افلاطون به بعد، میان حقیقت و هنر شکافی عمیق به وجود آمد و این شکاف از برخورد وی با اشعار هومر آغاز شد، و با تبعید شاعران و به‌طور کلی هنرمندان و ادیبان از آرمان‌شهر وی ادامه یافت. افلاطون مدعی بود که هنرمندان از حقیقت دوری می‌جویند و به‌همین دلیل نباید آنها را در مدینه‌ی فلسفی جای داد زیرا که به‌ضرورت رویکردشان با فلسفه مخالف‌اند. همان‌طور که گفتیم، آرتور دانتو جدایی فلسفی هنرمندان و شاعران را یک ترفند سیاسی برشمرد. در این رویکرد افلاطونی هنر وادبیات چون ریشه در تجربه‌های عاطفی داشت از ساحت حقیقت فلسفی به دور می‌ماند. به‌طور کلی چنان که پیش‌تر اشاره شد، افلاطون اولین اندیشمندی است که به جدال میان فلسفه و ادبیات دامن زد. در دفتر دهم جمهوری این نزاع به‌وضوح مورد بحث قرار گرفته است. خواننده با مطالعه‌ی این دفتر با دو پرسش اساسی روبه‌رو می‌شود. نخست آن‌که ماهیت این چالش چیست؟ و دوم اگر قبول کنیم که سقراط جانب فلسفه را گرفته است، چگونه می‌توانیم این موضوع را با این واقعیت که افلاطون، یعنی به وجود آورنده‌ی سقراط ادبی و مؤلف گفت‌وگوهای فلسفی، خود نیز شاعر وادیب بوده است وفق دهیم؟

مسئله به این پرسش بازمی‌گردد که چرا افلاطون سقراط را در گفت‌وگوی فایدروس، منتقد سرسخت نوشتار معرفی کرده است؟ اگر ما واژه‌ی پوئیسیس را در معنای وسیع آن، یعنی ابداع و صناعت مد نظر قرار دهیم، مسئله‌ی نوشتار به‌وضوح مصداق عینی موضوعی وسیع‌تر و کلی‌تر تلقی خواهد شد.

اما یک سؤال مهم‌تر و اساسی‌تر نیز مطرح است و آن این که چه فرقی میان فلسفه و شعر به‌طور خاص، و ادبیات به‌طور عام وجود دارد؟ در جمهوری افلاطون دو اتهام بر شعر و ادبیات وارد شده است: اول آن‌که در شعر و ادبیات ایماژها و تصویرها جانشین حقیقت‌اند و همین امر ما را از فهم وجودات اصیل بازمی‌دارد؛ به دیگر سخن، در شعر و ادبیات دروغ و پندار در لباس حقیقت به مخاطب عرضه می‌شود. دوم آن که شعر و ادبیات به‌علت ترغیب بی‌بندوباری و گرایش به التذاذ و عشق (اروس)، از لحاظ اخلاقی و سیاسی با مشکلات عدیده‌ای مواجه است.

با دقت در متن جمهوری، و به‌طور کلی سایر آثار افلاطون، این‌گونه اتهامات هرچه بیشتر مبهم و غیر قابل دفاع می‌شوند. قبلاً باید گفت که جمهوری و اغلب آثار افلاطون ماهیت و منشی شعری دارند و لذا در گستره‌ی ادبیات قرار می‌گیرند. خواننده‌ی دقیق و نکته‌سنج از دیرباز با این پرسش روبه‌رو بوده است که چگونه می‌توان میان اصل و تصویر از طریق نوشتار، و به‌خصوص شعر، تفکیک قائل شد؟ زیرا نوشتار افلاطون خود گونه‌ای شعر است و لذا در چنبره‌ی همین دور باطل قرار می‌گیرد. در ثانی سقراط در جمهوری دروغ مصلحت‌آمیز و شرافت‌مندانه را از ناحیه‌ی پاسداران فیلسوف به سود آرمان‌شهر قابل دفاع، و لذا توجیه‌پذیر می‌داند. ثالثاً اروس در جمهوری به ریاضیات محدود شده و ریاضیات نیز پیوندی نزدیک و ناگسستنی با فلسفه دارد و می‌توان ریاضی را گوهر فلسفه دانست؛ لذا به‌روایت جمهوری افلاطون باید گوهر فلسفه را از سنخ اروس برشمرد. نبرد میان فلسفه، شعر و ادبیات در کتاب دهم جمهوری (x 607 b5) تا آنجا پیش می‌رود که سقراط اخراج شاعران را به‌دلیل لذت جویی و محاکات از آرمان‌شهر مجاز دانسته و می‌گوید اگر اجازه دهیم ادیب و شاعر به مقام شهروندی در این مدینه نائل آیند آنگاه به‌جای حاکمیت نوموس و لوگوس، موزه‌های حماسه‌سرا و نغمه‌پرداز زمام امور را به دست خواهند گرفت.

در این‌جا می‌توان نوموس را به رسوم و شیوه‌های اخلاقی قوم ترجمه کرد، و برگرداندنِ این واژه به «قانون» درست به نظر نمی‌رسد. افزون بر این، در قلمرو نوموس ما با استیلای لوگوس سروکار داریم (جمهوری، ۶۰۷ الف-۸-۵). در این چارچوب لوگوس را نباید به قلمرو ریاضیات و دیالکتیک فلسفی محدود کرد، بلکه لوگوس در این متن خصلتی سیاسی دارد. بدیهی است که اتهام علیه شعر و ادبیات به‌طور کلی ایرادی هستی‌شناسانه (آنتولوژیک) و نیز معرفت‌شناسانه (اپیستمولوژیک) است. اما افلاطون در این‌جا نوعی استثناء قائل شده و می‌گوید اگر بشر بتواند تنها به دروغ مصلحت‌آمیز و مفید برای جامعه بسنده کند می‌توان امتیاز شهروندی را به او اعطا کرد. افلاطون می‌گوید چون ادیبان و شاعران به درک و تحصیل حقیقت نائل نمی‌شوند (۶۰۰۰-ای۴-)، ممکن است هنرشان تحت نظارت کسانی قرار بگیرد که به حقیقت دسترسی دارند. از سوی دیگر، علی‌رغم ستایش لفظی

از دیالکتیک صور مطلق، اگر هیچ انسانی قادر به دریافت تفاوت میان اصل و بدل (یا تصویر) نباشد، آنچه که عالی‌ترین لوگوس تلقی می‌شود شاید دخا یا اعتقاد معقول فرزانگان باشد و بس. اگر وضع چنین است پس تفاوت میان فلسفه و شعر و ادبیات چیست؟ و یا به‌تعبیر دیگر، چرا ریاضیات مدعی سرمشقی برای حاکمیت فلسفی جامعه تلقی می‌شود؟

در دفتر دوم، سوم و هشتم تأکید شده است که شاعران تراژیک و از جمله اوریپیدوس نباید ویزای ورود به آرمان‌شهر را تحصیل کنند زیرا که آنها با مردم مستقیماً سخن می‌گویند و رژیم‌های سیاسی را به استبداد و دمکراسی می‌کشانند (جمهوری، ۵۶۸، ج۲).

به‌گفته‌ی سقراط دمکراسی آزادی را نوعی خیر می‌شمارد و همین باعث می‌شود که به هر شهروندی اجازه داده شود هر کاری اراده کند بتواند انجام دهد؛ به‌تعبیر دیگر بتواند زندگی را به دلخواه خویش سامان بخشد (۵۵۷، ب۹). این‌گونه حکومت رژیمی مطبوع، فاقد سرور و لذا تنوع‌گرا است (۵۵۸، ج۳)، و به‌دلیل تنوع و تفنن کودکان و زنان آن را زیبا و درخور می‌شمارند. آن‌طور که معلوم است افلاطون و سقراط دمکراسی را حکمت اباحه و التذاذ قلمداد می‌کنند و مدعی‌اند که در این‌گونه حکومت‌ها از فضیلت و قابلیت خبری نیست و به نظر آنها دمکراسی به‌علت تمایل سیرنشدنی به آزادی رفته رفته به استبداد کشیده می‌شود. سقراط در دفتر نهم جمهوری مدعی است که تمایل مهار نشده و بی‌قید و شرط، به پیوند و ارتباط اروس و استبداد منجر خواهد شد. سقراط در این‌جا از انسان مستبد سخن می‌گوید و مدعی است در نهاد چنین انسانی اروس به‌صورت مستبدانه و در هرج‌ومرج کامل و قانون‌ستیزی رشد می‌کند (۵۷۵، الف۱). خلاصه آن که شخص مستبد در اثر زیادت تمایل و تمنا و اروس به جنون کشیده می‌شود (۵۷۸). حال باید پرسید فرق فیلسوف و شخص مستبد چیست؟ پاسخ به این سؤال دوباره به تفاوت میان فیلسوف و شاعر بازمی‌گردد. سقراط مدعی است که شعر و شاعری با استبداد اروس همراه است، حال آن که فیلسوف چون به دریافت اصل یا صور افلاطونی نایل می‌شود از شاعر و ادیب فاصله می‌گیرد. حال پرسش این است که این دریافت چگونه امکان‌پذیر می‌شود و اگر چنین امکانی وجود داشته باشد چگونه اروس فیلسوف را تعاون می‌بخشد و جنون فیلسوف را در حدی حفظ می‌کند که وی در پرتو این شیدایی بتواند به فلسفه‌ورزی دست بزند؟ اما این شیدایی و جنون به حد استبداد نمی‌رسد؟

آیا فلاسفه‌ی مورد بحث جمهوری به‌محض دریافت حدود معقول افلاطونی به غار برنمی‌گردند و اعتقاد خویش را بر غیر فلاسفه‌ی اسیر در مغازه عادات تحمیل نمی‌کنند؟ چرا نباید فعالیت سیاسی آنها را مصداق استبداد قلمداد کرد؟ سقراط در پاسخ به این پرسش می‌گوید نگاه‌بانان فلسفی به‌دلیل نظارت و پرهیز از اروس چنین به استبداد کشیده نمی‌شوند، اما آنها که با نظریات فروید آشنایی دارند شاید این پاسخ سقراط را کافی تلقی نکنند.

به‌هر تقدیر از آن رو که شعر و شاعری خادم تمنا و لذت است و آدمیان را به اباحه و آزادی بی‌قید و شرط سوق می‌دهد، می‌توان گفت بحث اصلی میان فلسفه و شعر و ادبیات بدواً در جدال میان «پرهیز» و «بی‌بندوباری» متبلور می‌شود. سقراط توضیح نمی‌دهد که چرا آزادی فرودست‌تر از

پرهیز و کف‌نفس محسوب می‌شود؛ به‌تعبیر دیگر تعیین سیاسی این امر خود مستلزم مصادره به مطلوب است زیرا برتری جامعه‌ی پرهیزکار و باتقوا از سرچشمه‌های غیر فلسفی سنت توجیه می‌شود و به‌هیچ وجه از دل فلسفه به دست نمی‌آید. به‌همین جهت برخلاف نظر سقراط، معلوم نیست تفاوت میان فلسفه و شعر از کجا سرچشمه می‌گیرد؟

سقراط در دفتر دهم جمهوری چنین نتیجه می‌گیرد که آنچه از نظم و قانون فاصله دارد از فلسفه و لوگوس هم طبیعتاً فاصله می‌گیرد (۵۸۷). جالب است که بگویم سقراط بر این باور است که آرمان‌شهر فلسفی بر روی زمین امکان تحقق ندارد و لذا تنها در قلمرو گفتمان فلسفی قابل طرح است و از این‌رو در این‌جا با محاکات شاعرانه ارتباط پیدا می‌کند. به‌گفته‌ی سقراط کلیه‌ی شاعران از دوران هومر به بعد، همواره از تصویر فضلیت تقلید کرده‌اند اما با حقیقت فاصله دارند (۶۰۰، ج۴). نکته اینجاست که علم دیالکتیک و معرفت تعلیمی و ریاضی درمورد صور محض چیزی است که افلاطون و سقراط برای نیل به فلسفه ضروری می‌شمارند. ولی آنها بحث خویش را به‌هیچ روی به اثبات نرسانده‌اند؛ چه در دل کنش فلسفی گونه‌ای عنصر شاعرانه وجود دارد. لذا سقراط و افلاطون نتوانستند به‌مدد دیالکتیک برتری فلسفه بر شعر را به اثبات برسانند، بلکه فقط با توسل به استدلال‌های سیاسی و اخلاقی چنین موضعی را توجیه کردند. جدال دیرین در این است که شعر و ادب متضمن ترغیب تمناست و لذا شعر به تولید چیزی دامن می‌زند که در جهت ترضیه‌ی امیال به کار می‌رود. اما فلسفه به محدودیت امیال و یا دگرگونی در تمناها برحسب حکمت و تحت هدایت آن رأی می‌دهد. تنها مزیت فلسفه بر شعر در توانایی تبیین چیزی است که به‌مدد حکمت دریافته است.

اتصال شعر و ادب به استبداد نیز بدین‌نحو قابل توجیه است. این استبداد امیال است که در سایه‌ی غایت‌شناسی محدود نمی‌شود. به‌دیگر سخن، در تحلیل نهایی انسان میل دارد که نه‌تنها حاکم و مالک طبیعت شود بلکه در آن تغییر ایجاد کند. او می‌خواهد طبیعت را به اثر هنری یا شعر تبدیل کند. در واقع ارتباط میان استبداد امیال و اروس ریشه در اولویت آفرینش هنری دارد. به‌منظور ترضیه‌ی کامل امیال، انسان باید جهان را به‌صورت خویش بازآفرینی کند. از این رو می‌توان از اروس نقاب برگرفت و خودشیفتگی را به‌وضوح ملاحظه کرد.

به‌منظور چیرگی بر شعر، اروس فلسفی باید خود را از دستبرد خودشیفتگی رها سازد. جالب است بگوییم که افلاطون نمی‌خواهد شعر را از آرمان‌شهر اخراج کند بلکه می‌کوشد آن را تابع و خادم فلسفه گرداند. همچنین در جوامع واقعی، فلاسفه انسان‌هایی متفکر محسوب می‌شوند اما در آرمان‌شهر افلاطون فلاسفه مخلوقات شعرند ــ یعنی خود شعر محسوب می‌شوند ــ زیرا تعلیم ریاضی فلاسفه و نیز مفهوم صور معقول و مثالی خود آثار هنری ایزدان محسوب می‌شود.

آرتور دانتو فیلسوف معاصر آمریکا می‌گوید: تبعید فلسفی هنر و ادبیات یک رویکرد کاملاً سیاسی بوده است، زیرا حاکمیت بر اندیشه‌ی شهروندان در سایه‌ی فلسفه خود متضمن نفی تمامی کنش‌ها و فعالیت‌هایی بود که اصول و ضوابطشان با استدلال عقلی و فلسفی منافات داشت. در این گرایش عقلیت فلسفی تنها وسیله‌ی دسترسی به حقیقت و معرفت معرفی شده است و سایر گستره‌ها،

ازجمله ادبیات و هنر، از ساحت حقیقت فلسفی به دور تلقی شده‌اند. از دوران افلاطون ادبیات و هنر خود دست‌آموز و خادم نوپای فلسفه تلقی شد. این تلقی افلاطون تا عصر حاضر هم ادامه یافته است.

همین تأویل را هانا آرنت نیز به‌صورت دیگری مطرح کرده و مدعی است که نزاع پنهان فلسفه و ادبیات از دوران افلاطون تا عصر حاضر صرفاً نزاعی سیاسی بوده است، زیرا استیلا بر ذهنیت شهروندان در پرتو فلسفه متضمن نفی تمامی فعالیت‌هایی است که از آبشخور فلسفه و شعب آن ــ یعنی متافیزیک ــ سیراب نمی‌شود. جالب است که ما تصویر هنرمند و ادیبی را که در دفتر دهم جمهوری افلاطون ترسیم شده در مقابل تمثیل فیلسوفی که در کمدی معروف آریستو مانس، موسوم به «برها» مطرح شده قرار دهیم. آریستومانس در این کمدی فلاسفه را به همان گناهی متهم می‌کند که افلاطون در جمهوری ادیبان و هنرمندان را به‌خاطر آن به ناسزا می‌گیرد. آریستو مانس مدعی است که فلاسفه از درک حقیقت عاجزند چرا که بیش از حد خود را به دام عقلیت خام‌اندیش می‌اندازند، و از احساس فاصله می‌گیرند. افلاطون درست در نقطه‌ی مقابل آریستومانس ایستاد و فلسفه را از دست‌بُرد هنر و ادبیات مصون ساخت. یعنی ادبیات و هنر را در سایه‌ی شعر فلسفی تبیین کرد و از این رهگذر زمینه‌ی چیرگی عقل فلسفی بر احساس را فراهم کرد. این ترفندی است که نیچه از آن با نام «سقراط‌باوری زیبایی‌شناسانه» یاد کرده است.

هایدگر مدعی است که برخورد نیچه با هنر و ادبیات متضمن نوعی واژگونی «افلاطون‌باوری» است؛ یعنی بعد از دوهزار و چهارصد و اندی سال نیچه، فیلسوف آلمانی، توطئه‌ی افلاطون علیه هنر و ادبیات را کشف و در پی تبیین آن برآمد. او ارتباط حقیقت و ادبیات و هنر را به‌صورتی واژگون مطرح، و یادآور شد که افلاطون راه شاعران و هنرمندان را بر حقیقت مسدود کرد و در پی کشف ناسازگاری میان حقیقت و ادبیات برآمد. از این‌رو صریحاً اعلام کرد که هنر و ادبیات فراسوی حقیقت قیام کرده است زیرا که این دو گستره نیرویی را در برابر اراده‌ی معطوف به نفی حیات بسیج کرده‌اند و می‌کوشند تا صورت اصیل‌تری از حقیقت فلسفی و دینی را در اختیار ما قرار دهند. نیچه می‌گوید افلاطون اشعار خویش را به کام شعله‌های آتش سپرده تا به شاگردی سقراط درآید، اما خود از قضای روزگار به یک فیلسوف شاعر تبدیل شد. بدین‌معنا که در چارچوب دیالوگ، هنر خادم فلسفه شد و به‌ناچار ناخدای این زورق، یعنی سقراط، را به سروری پذیرفت. از این روست که دیالوگ خود به هنری جدید مبدل شد.

جالب است که بعد از نیچه دو اندیشمند، یکی پل دومان و دیگری فیلیپ لاکو لابارت، ارتباط میان ادبیات و فلسفه را با رویکردی نیچه‌ای دنبال کرده‌اند. روش آنها در خوانش اندیشه‌های نیچه متضمن شباهت‌های جالبی است و می‌توان گفت این قرائت در تعارض با تفسیر هایدگر از نیچه قرار دارد. این دو فرزانه بر نقش اساسی خطابه تأکید ورزیده‌اند و مدعی‌اند که در سایه‌ی بلاغت و خطابه می‌توان مبانی حقیقت فلسفی را به چالش گرفت. به‌نظر آنها خطابه دست‌آویزی است که بقاء ما آدمیان را تضمین می‌کند زیرا ما را از مرگ ناشی از حقیقت محفوظ می‌دارد. پل دومان در کتاب تمثیل‌های خوانش، مناسبت هنر و فلسفه را محور بحث خویش قرار داده و مدعی است که صورت

اساسی هنر در ادبیات متجلی می‌شود. در نظر دومان مسئله‌ی ادبیات در آثار نیچه تنها به یک درون‌مایه قابل تلخیص نیست. به گفته‌ی او خطابه عبارت است از نقطه‌ی عزیمتی که در راستای آن می‌توان مهم‌ترین و اساسی‌ترین مسائل ادبیات و فلسفه را مورد بحث قرار داد. ادبیات را تنها در سایه‌ی خطابه می‌توان از سایر رشته‌ها، از جمله فلسفه، بازشناخت زیرا ادبیات در تقابل با هرگونه خردورزی، عقلیت، اصالت، ماهیت وبرخورد مستقیم قرار می‌گیرد.

به‌زعم او گفتمان فلسفی قبل از هر چیز گفتمان و بیان یا صورتی از نوشتار است که ضرورتاً از شگردهای خطابی بهره می‌جوید. بنابراین می‌توان خطابه را مبنا و شالوده‌ی فلسفه و ادبیات شناخت، و لذا برای فهم مناسبت فلسفه و ادبیات باید فصل‌الخطاب این دو ــ یعنی خطابه و بلاغت ــ را مد نظر قرار داد. حال باید پرسید مراد از خطابه چیست؟ از نظر پل دومان بحث در ماهیت خطابه محور اصلی دغدغه او محسوب می‌شود. پل دومان می‌کوشد تا معنای خطابه در سنت کلاسیک را به‌صورتی ریشه‌ای تحلیل کرده و به‌همین اعتبار مدعی است که ادبیات و فلسفه را باید از صنایع بدیعی جدا دانست و نباید صنایع بدیعی را محصول ادبیات و فلسفه تلقی کرد.

پل دومان تأویل هایدگر از موضع نیچه مبنی بر واژگونی افلاطون‌گرایی را رد کرد و مدعی شد که آثار نیچه نوعی واژگونی در خطابه‌ی کلاسیک محسوب می‌شوند. از این جهت به‌نظر او صنایع بدیعی از نظر زیبایی‌شناختی تنها آرایه‌ی لفظی یا معنای مجازی مشتق از معانی حقیقی نیستند بلکه به‌عکس، انگاره‌های اساسی زبان به شمار می‌آیند. ساختار مجازی زبان را نباید یک صورت یا یک وجه از زبان برشمرد، بلکه باید آن را صورت مسلط آن قلمداد کرد.

پل دومان نقد اساسی نیچه بر متافیزیک را در الگوی خطابی او جست‌وجو کرد و یادآور شد که ادبیات و فلسفه، هر دو، اساساً در قلمرو خطابه قابل بحث و تحلیل‌اند. می‌توان ادبیات را کلید مناسبت میان فلسفه و خود ادبیات به شمار آورد، زیرا ادبیات اساساً بر بنیاد زبان تکیه دارد و چون زبان شالوده‌ی آن را تشکیل می‌دهد و از آن رو که خود فلسفه هم از زبان برحذر نیست، در فهم فلسفه باید از ادبیات استمداد جست. چرا که به‌قول نیچه جوهر فلسفه یعنی مسئله‌ی حقیقت مفهومی خطابی است و لذا در قلمرو ادبیات قابل بحث خواهد بود. دومان در یکی از جذاب‌ترین تفسیرهای خود شگرد نیچه در مورد متافیزیک را تحلیل کرده و می‌گوید وی از طریق توسل به روش بنیان‌فکنی و ساختارشکنی بنای متافیزیک را از درون متلاشی کرده است. او می‌گوید اگر ما به جای تکیه بر گفته‌ی نیچه به آنچه از طریق زبان صورت می‌گیرد بیندیشیم درمی‌یابیم که گزاره‌های وی بدون آن که اسیر تناقض شوند چیزهایی را به ما می‌نمایانند که آنها را نمی‌توان از برخورد با واژه‌ها و عبارات دریافت. برای مثال وقتی گفته می‌شود زبان به‌طور کلی منش و ماهیتی استعاری دارد، یعنی مبتنی بر خطابه است نه بر منطق. به‌همین دلیل، زبان قادر نیست با پدیده‌های غیرزبانی مطابقت کند. این چیزی است که با متافیزیک در تعارض است، زیرا متافیزیک می‌گوید باید زبان را با واقعیت منطبق کرد. دومان مدعی است که فلسفه چیزی جز زبان نیست و زبان هم بر مجاز و استعاره، یعنی خطابه، تکیه دارد و بنابراین باید فلسفه را دارای ماهیتی خطابی قلمداد کرد زیرا هیچ

معنایی خارج از وجود متن قابل اتکاء نیست و لذا هرکس بخواهد دلالت‌های فلسفی را در خارج از قلمرو زبان تحلیل کند به کژراهه کشیده خواهد شد.

کوتاه سخن آن که پل دومان، این اندیشمند بلژیکی‌تبار، در نوشته‌های خود کوشیده تا بر نقش استعاری زبان تأکید ورزد و جنبه‌های معناشناختی و ارزشی زبان را بر بعد خطابی و استعاری زبان متکی سازد. او حتی فلسفه را هم از این ترتیب برکنار نمی‌شمارد و مدعی است که در قرائت آثار و متون فلسفی باید ادعاهای آن‌را در چارچوب نفوذ خطابه و صنایع بدیعی تحلیل کرد. در این چارچوب است که او حتی فلسفه را هم گونه‌ای ادبیات تلقی می‌کند. به‌طور کلی او در بحث از ارتباط میان ادبیات و فلسفه یادآور می‌شود که آنچه این دو را به هم پیوند می‌دهد زبان استعاری، و به‌طور کلی شگردهای خطابی حاکم بر آنهاست.

یکی دیگر از اندیشمندان معاصر در کتابی موسوم به موضوع فلسفه، همین رهیافت را دنبال کرده است. فیلیپ لاکو لابارت نیز به محدودیت گفتمان فلسفی اشاره کرده و در این اثر سرچشمه‌ها، صورت و محدودیت‌های قوه‌ی انتقادی فلسفه را در قیاس با ادبیات بررسی کرده است. در بدو امر پروژه‌ی لاکو لابارت مشابه و بلکه عین پروژه‌ی پل دومان به نظر می‌رسد. اولین مقاله در کتاب موضوع فلسفه «حکایت» نام دارد. لاکو لابارت در این مقاله انتقاد نیچه در برابر حقیقت فلسفی را نه به‌لحاظ فلسفه، که به‌لحاظ تأثیر آن بر ادبیات و به‌طور کلی داستان، سنجیده است. به‌عقیده‌ی او می‌توان مجاز را در تقابل با حقیقت معرفی کرد ــ چنان که فلسفه از بدو امر کوشیده آن را به اثبات رساند ــ یا این که می‌توان مجاز را از قلمرو فلسفه بیرون فرض کرد؟ لاکو لابارت نیز همچون دومان سعی کرده است تا وضع مجاز را در قلمرو فلسفه روشن سازد، اما برخلاف دومان مدعی است که ادبیات قادر نیست از خود سخن بگوید مگر آن که به‌صورتی پنهان زبان فلسفه را به عاریت بگیرد.

لاکو لابارت می‌گوید حتی خطابه هم خود دارای منش و ماهیتی فلسفی است و لذا نمی‌توان آن را شالوده‌ی بی‌طرفی برای زبان به حساب آورد. به‌دیگر سخن، می‌توان گفت حتی در مواردی که خطابه خود را مجزا از فلسفه قلمداد می‌کند در تحلیل آخر همین خطابه و مصداق آن ادبیات خود از لحاظ زبان دارای مفاهیم فلسفی است. از این رو می‌توان فلسفه را مخدوم ادبیات، و ادبیات را در این گستره وام‌دار فلسفه شناخت.[1]

لاکو لابارت مدعی است که ادبیات و فلسفه همواره باعث شده‌اند که هریک دیگری را دست‌خوش استحاله و دگردیسی کند، و این دگردیسی در سایه‌ی خطابه صورت می‌گیرد. واژگونی فلسفه و ادبیات در پرتو فرایندی موسوم به خطابه‌ی متقابل است. در واقع همین خطابه است که مرزهای فلسفه و ادبیات را درهم می‌کوبد و آنچه را داخلی است بیرونی، و آنچه را که بیرونی است درونی می‌سازد. به‌همین اعتبار خطابه سبب مخدوش شدن خلوص ادبیات و فلسفه می‌شود. به‌بیان دیگر، خطابه اعتقاد به بیرون بودن ادبیات از گستره‌ی فلسفه را مردود می‌سازد، زیرا سرمشق و انگاره‌ی زبانی ناشی از خطابه خود سبب آلوده‌شدن حوزه‌های مستقل خواهد شد. بدین معنا که شگردهای خطابی اصالت و خلوص این دو گستره را در معرض پرسش قرار می‌دهد.

در این‌جا جای دارد از دریدا فیلسوف بنیان‌فکن فرانسوی و برخورد او با ادبیات و فلسفه نیز یادی کنیم. او در بحث از ارتباط فلسفه و ادبیات به رساله‌ی کوتاه نیچه موسوم به «درباره‌ی حقیقت و دروغ در معنایی فرااخلاقی» تکیه کرده است. دریدا در تفسیر این رساله می‌گوید: نیچه نسبت به مفاهیم متافیزیکی از جمله حقیقت، معنا، عقل، گوهر و نظایر آن تردید نشان داده است. به‌گفته‌ی دریدا نیچه به حقیقتی فراسوی تعبیر و تفسیر ما از امور اعتقادی ندارد و بـه نـظر او آنـچه هست رویکرد است و گرایش، و این گرایش‌ها در بازی‌های زبانی خلاصه می‌شود. دریدا به تأسی از نیچه می‌گوید: از دوران افلاطون به بعد فلسفه همواره کوشیده تا ماهیت استعاری و مجازی زبان را کتمان کند و در پاره‌ای موارد آن را سرکوب کرده است. کلیه‌ی مکاتب فلسفی پیوسته از زبان مجازی بهره گرفته‌اند، اگرچه آن را انکار کرده‌اند. تنها سوفیست‌ها بودند که به ماهیت خطابی زبان اذعان کردند و صریحاً اعلام کردند که اندیشه‌ی فلسفی همواره و به‌صورتی گسست‌ناپذیر بـه شگـردهای بـلاغی متکی است. دریدا می‌گوید آثار ادبی در این زمینه کم‌تر دچار پندار و توهم بوده‌اند زیرا صراحتاً بـه خصوصیت بلاغی و خطابی خویش اعتراف می‌کنند. بدیهی است که سایر اشکال نـوشتاری مـثل روان‌شناسی، جـامعه‌شناسی و نـظریه‌ی ادبـی هـم مـاهیتی انـتقادی دارنـد، امـا بـه‌ظاهر بـه‌مثابه حقیقت‌هایی انکارناپذیر و مسلم تلقی می‌شوند.

یکی از پیامدهای عمده‌ی بحث دریدا آن است که ادبیات دیگر مناسبتی فرودست و نازل نسبت به فلسفه نخواهد داشت. یعنی شکاف عمیقی که از دوره‌ی افلاطون میان ادبیات و فـلسفه ایـجاد شده، در رویکرد دریدا از بین می‌رود. افزون بر این، فاصله‌ی نقد و خلاقیت نیز منتفی خواهد شد؛ زیرا استعاره‌ها عمدتاً بنیاد مشخصی ندارند، بلکه در واقع نشانه‌هایی هستند که جانشین نشانه‌های دیگر می‌شوند. بدین اعتبار فلسفه، حقوق، علوم سیاسی و سایر رشته‌های علوم اجتماعی نیز چون شعر و به‌طور کلی ادبیات در پرتو همین شگردهای خطابی و بلاغی معناپذیر می‌شوند. دریدا مدعی است که نیچه نیز چون هایدگر و هگل هیچ‌گاه خود را درون حصار متافیزیک محبوس نکرده، بلکه به ما کمک کرد تا رهایی دال از اتکاء به حقیقت یا مدلول را بشناسیم (گرامانولوژی، صص ۲-۳۱). دریدا می‌گوید سرکوب نوشتار در اندیشه‌های افلاطون، به‌خصوص در گفت‌وگوی فایدروس حادثه‌ای تصادفی و بی‌اهمیت در فرهنگ یونان نبود، بلکه این رویکرد به نوشتار و به‌طور کلی متن، همواره در تاریخ فلسفه‌ی غرب نقشی مؤثر و پایدار ایفا کرده است. دریدا می‌گوید این نقش اساسی در ظهور و تکوین لوگوسانتریسم و بعد اگوسانتریسم در فلسفه‌های مدرن تأثیری انکارناپذیر داشته است. ادبیات تنها رشته‌ای است که پرده‌ها را بالا زده و نخست حقیقت را از اریکه‌ی قدرت به زیر آورده و سپس جایگاه مورد غفلت خطابه، استعاره و مجاز را مورد تأکید قرار داده است، و حتی موجب خودآگاهی فلسفه و غلبه بر هوبریس یا غرور و نخوت معرفت‌شناختی آن شده است.

با تکیه بر مجموعه‌ی گفته‌ها، و به‌طور کلی آنچه در بالا فهرست‌وار اشاره شد، می‌توان گـفت همان‌گونه که متافیزیک افلاطونی به نهایت خود رسیده، فرزند خلف آن یعنی زیباشناسی نـیز بـه تقدیری فرجامین دست یافته و از اوایل قرن حاضر منادیانی چون نیچه، هایدگر، دریدا، لاکو لابارت،

مارتا نوسبام و دیگران به اتحاد فلسفه و ادبیات رأی داده و زمینه‌ی عبور از گذرگاه زیباشناسی را فراهم آورده‌اند.

مارتا نوسبام در اثر گران‌سنگ خویش، معرفت عشق، نوشته‌هایی درباب فلسفه و ادبیات (۱۹۹۰) مناسبت میان فلسفه و ادبیات و به‌طور کلی هنر را بررسی کرده و مدعی است که این دو عرصه از هم جدا نیستند. فلسفه از آبشخور هنر و ادبیات سیراب می‌شود و بالعکس. بدیهی است که قبل از وی ایریس مرداک همین رویکرد را در چند اثر خویش، حاکمیت نیکی[۲] مورد تأکید قرار داد. درحقیقت با ورود به زمینه‌ی فرجامین متافیزیک و شاخه‌ی فرعی آن، زیباشناسی رفته‌رفته زمینه‌ی بحث یگانگی فلسفه و هنر روز به روز از وجاهت بیشتری برخوردار می‌شود تا جایی که اندیشمندی فیلسوف‌مشرب چون دانته صریحاً اعلام می‌کند: امروزه تحقق و شکوفائی رسالت فلسفی را باید در آثار هنرمندانی چون مارسل دوشان آشکارا دید.

انتشار آثاری چون فرازیباشناسی، به‌قلم دیوید کارون[۳] و ده‌ها اثر دیگر ــ به‌خصوص حقیقت نقاشی، اثر دریدا ــ مؤید پویه‌ای است برگشت‌ناپذیر به سوی گستره‌ی فرامتافیزیکی و لاجرم فرازیباشناسی.

پی‌نوشت‌ها:

1. philip Lacoue-Labarthe. le sugset de philosphie (Paris: Flammarien, 1974).
2. Martha Mussbaum. Loves Knowledge: Essays on philosophie and literatune (New York: Oxford Vniversity Press).
3. David Carroll. Paraesthetics (New York: Me Thuen, 1987).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی