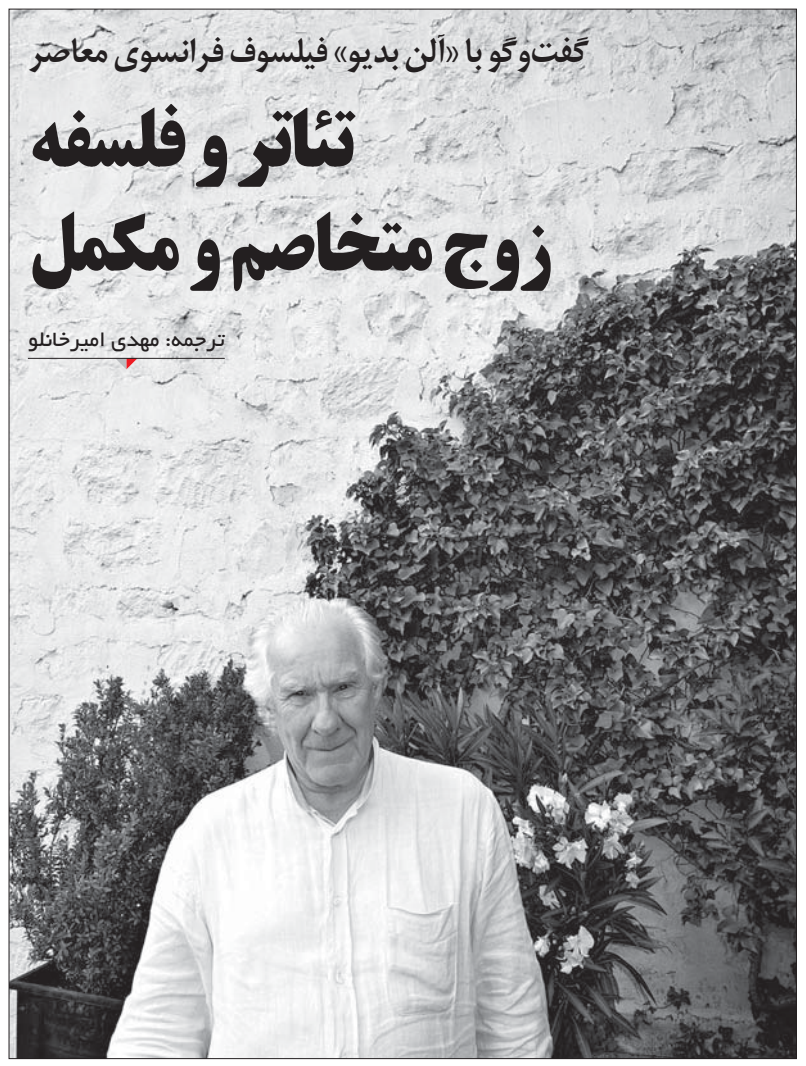
گفت‌وگو با «آلن بدیو» فیلسوف فرانسوی معاصر

تئاتر و فلسفه زوج متخاصم و مکمل

ترجمه: مهدی امیرخانلو



نسبت فلسفه و تئاتر از آغاز تاریخ فلسفه مشهود و در عین‌حال پر تنش بوده است. رساله‌های افلاطون فرمی تئاتری داشتند و گفت‌وگوهای سقراط با معاصران خویش را با معیارهای امروزی به‌سختی می‌توان رساله‌هایی فلسفی به‌شمار آورد. از سوی دیگر، تئاتر نیز همواره فیلسوف را به سخره گرفته و شیوه غالب برای نمایاندن او در تئاتر کمدی بوده است. با این‌همه درهم‌تنیدگی تئاتر و فلسفه ریشه‌دارتر و پیچیده‌تر از آن است که بتوان در مقایسه‌ای ساده خلاصه کرد و تبار آن، شاید به‌تعبیر نیچه، به تمایز دونیروی آپولونی و دیونوسوسی بازمی‌گردد. به‌هرحال، تراژدی قدیمی‌ترین فرم بیان اندیشه‌های فلسفی محسوب می‌شود و تاملات فلسفی مشحون از بازاندیشی درباره این فرم است. آنچه در پی می‌آید، گفت‌وگویی با آلن بدیو، فیلسوف فرانسوی معاصر درباره رابطه تئاتر و فلسفه است.

در جریان سخنرانی‌تان در سلسله‌نشست‌های «تئاتر ایده‌ها» در جشنواره آوینیون، تنش‌های درونی زوج ۲۵۰۰ساله فلسفه و تئاتر را زنده کردید. به‌نظر شما، این تنش‌ها بارآورند یا برعکس مخرب؟ «تولد تراژدی» نیچه شواهد کافی از این رابطه پرفرازونشیب به دست می‌دهد؛ وقتی که سقراط (با کمک اوریپید) می‌خواهد ناقوس مرگ تراژدی را به‌صدا درآورد و ندای پیروزی عقل را سر دهد...

از همان آغاز فلسفه دوجریان اصلی در آن وجود داشته و نه یکی. آنچه نیچه فلسفه می‌خواند، گونه‌ای افلاطون‌گرایی است که او تا حد زیادی از خودش درآورده است. بنابراین شما حتی با اقتدا به خود افلاطون هم می‌توانید ایرادات زیادی به نیچه وارد کنید. نیچه بنای خاصی از فلسفه را در تقابل با قدرت بنیادین و آغازین تراژدی طرح می‌ریزد؛ یعنی همان تضاد میان آپولونی و دیونوسوسی، اما این تنها یکی از تعاریف فلسفه است؛ تعریفی که او به‌عنوان یک‌جور ماشین جنگی از آن استفاده می‌کند. نباید فراموش کنیم نیچه تا آنجا پیش رفت که گفت: «فیلسوف جانی‌ترینِ جانیان است.» - و هرگز هم از این حرف خود برنگشت. به‌زعم من، رابطه میان فلسفه و تئاتر از همان آغاز حقیقتا رابطه‌ای مبهم است.

تضاد میان آپولونی و دیونوسوسی یا عقل و قدرت امر تراژیک، تصویری قدرتمند است اما روشنگر این ابهام نیست. رابطه یادشده از آن‌رو مبهم است که پرسش فلسفی‌محوری‌ای که رابطه فلسفه با تئاتر را تعریف می‌کند، به‌زعم من، رابطه میان «حضور» و «بازنمایی» است. یا می‌توان گفت میان بود و نمود؛ به‌همین دلیل است که رابطه میان فلسفه و تئاتر چنین مساله‌دار است.

در این خصوص سه‌گرایش متفاوت وجود دارد؛ گرایش اول می‌گوید نفسِ وجود ما در جهان وهم است و اصلا خودِ جهان وهم است، بنابراین گفتن اینکه «دچار وهم نشو» بی‌معنی است، چون‌که وهم به‌تمام معنا قانون [حیات] ماست. جریان دوم می‌گوید این بازنمایی است که به‌قول کانت، به تجربه ما قوام می‌بخشد. کانت معتقد بود پیکربندی جهان از خلال بازنمایی برسازنده تجربه ماست و گفتن اینکه باید از بازنمایی فرار کنیم، بی‌معنی است.

جریان سومی هم هست که وهم را یکی از ویژگی‌های مهم تجربه می‌شمارد. اما این در ضمن اشاره دارد به جریانی دیالکتیکی که می‌گوید وهم یا بازنمایی بسیار ضروری‌اند زیرا نوعی میانجی، سویه یا لحظه، یا زمان دیالکتیکی نفسِ معرفت‌اند، در این خصوص تز هگل مدنظرم است.

بنابراین ساده بگویم بحث نیچه تنها در صورتی به‌کار می‌آید که قایل به نوعی اخلاق ثنوی شویم و همراه با آن قایل به ایده تقابلی مستقیم میان بود و نمود که دستورالعمل اخلاقی «بود خوب است و نمود بد» از پی آن می‌آید و خب اگر اینطور فکر کنید، دیگر جایی برای تئاتر نمی‌ماند و همین مبین آن است که چرا تئاتر خاصه از منظر دین غالبا امری مذموم بوده است.

رابطه میان فلسفه و تئاتر را نباید به تنش میان دین و تئاتر فروکاست، مگر آنکه تفسیری دینی از فلسفه داشته باشید. نظرات نیچه، در اساس، تفسیر عوامانه‌ای از افلاطون‌گرایی است؛ یعنی تضاد ثنوی مستقیمی میان وهم -نمود- از یک‌سو و تفکر و ایده خیر از سوی دیگر. تضاد میان جهان محسوس و جهان معقول و خب، این همان چیزی است که سر کلاس‌ها درس می‌دهند. این تفسیر عوامانه از افلاطون‌گرایی بسیار شایع شده است؛ خاصه در سنت مسیحی. پیداست که در این سنت تئاتر چیزی مشکوک است، زیرا جز بازی اوهام یا قدرت اغواگرِ صورت ظاهر نیست. از اینجاست طرد و تکفیر بازیگران از سوی کلیسا و تحریم تئاتر توسط آن. این است ریشه آن اعتقادی که می‌گوید این سنت نیچه‌ای تراژدی اصیل را تضعیف یا حتی ویران می‌کند. تراژدی اصیل همان بیان والای تکانه دیونوسوسی است.

اما باید تاکید کنم این توصیفی کاریکاتوری از فلسفه است و پیشاپیش تفسیری دینی از آن را ایجاب می‌کند و تفسیری کاریکاتوری از افلاطون هم هست: نوعی افلاطون‌گرایی عوامانه است و اگر نظری دقیق به آنچه افلاطون حقیقتا گفته است بیندازید، خواهید دید دقیقا همان نیست. باید به این واقعیت مهم توجه کنیم: افلاطون تنها فیلسوفی است که برای بیان آرای خود از قالب تئاتری استفاده کرده و رساله «فایدون» تراژدی ناب است. افلاطون بزرگ افلاطونی تئاتری بود و این خود گویای آن است که فروکاستن او به عقلی که سرکوبگر تراژدی است، چیزی جز ابزاری جدلی و گونه‌ای عمل خشونت‌آمیز نیست. دشمن حقیقی نیچه مسیحیت است و او فلسفه را می‌کوبد چون به خدمت اهداف مسیحیت درآمده است و خب، این قرائت من است. لازم است که پیوند تئاتر- فلسفه را قدری از این جدل نیچه‌ای رها کنیم؛ جدلی که کم‌نظیر است و در نهایت فرض را بر آن می‌گذارد که فلسفه در ذات خود با اخلاق‌گرایی مسیحی یکی است. در نهایت، آنچه نیچه فلسفه می‌خواند، در واقع همان اخلاق مسیحی است.

نفرتی را که تئاتر در قبال تصویر فیلسوف نشان می‌دهد، چگونه می‌توان توضیح داد؟ سیمای سقراط در «کمدی ابرها» [اثر آریستوفان] یا هورتنسیوس در «دوم شگفتی عشق» ماریوو، گفتار فلسفی‌ای را مجسم می‌کند که گنگ و بی‌معناست.

فیلسوف در تئاتر اغلب در قالب چهره‌ای کمیک بازنمایی شده است. درواقع، همان‌طور که در جدل‌های فلسفی علیه تئاتر چهره‌ای کاریکاتوری از تئاتر ارایه شده است، تفسیر تئاتر از فلسفه نیز وجهی کاریکاتوری دارد، زیرا فیلسوف در تئاتر به‌شکل سیمای فضل‌فروش بازنمایی شده است. جالب اینجاست که بفهمیم چرا فیلسوف در تئاتر در نقشی کمیک ظاهر می‌شود.

درواقع، شخصیت فیلسوف از دوجهت شخصیتی کمیک است؛ نخست، او کمیک است چون چهره‌ای فضل‌فروش و عالم‌نما است. شیوه بیانی که او به‌کار می‌گیرد، مضحک است، او به لاتین حرف می‌زند و کلمات نامفهوم خود را بزک می‌کند. هدف در اینجا [نشان‌دادن] سیمای فضل‌فروش است و این تصویری است که تئاتر برای بازنمایی فیلسوفِ استاد دانشگاه به‌کار می‌گیرد. می‌توانیم در اینجا به لکان تأسی کنیم که نشان می‌داد گفتار دانشگاهی جز فاضل‌مآبی پوچ و ادبیاتی توخالی نیست. فلسفه در اینجا به‌شکل ابهامی فاضل‌مآبانه و اغراق‌شده عرضه شده است و این فلسفه بدون شک وجود دارد. اما به‌علاوه باید دانست تئاتر همه‌چیز را به مایه شوخی و سرگرمی بدل می‌کند و کمدی به‌نوبه خود تمام مظاهر اقتدار را مایه خنده می‌سازد؛ از شاهزاده گرفته تا فضل‌فروش و از فیلسوف تا فروشنده و عشوه‌گر. کمدی هیچ مانعی در برابر کار خود نمی‌بیند. بنابراین نباید از اینکه فیلسوف در تئاتر مانند شخصی فضل‌فروش عرضه شده، شکایت کنیم، این فقط ثابت می‌کند او جزیی از زندگی واقعی است.

بهترین نمونه آدم‌هایی که کلمات قلنبه‌سلنبه بلغور می‌کنند، در فلسفه پیدا می‌شود. اگر بازیگری پیدا کنید که قطعه‌ای از هگل را با بیانی کوبنده ادا کند، آن‌وقت همه را با این کارتان خواهید خنداند، راستش حتی من هم می‌توانم این کار را بکنم. اما افلاطون به ما می‌گوید آنچه در این مثال به‌واقع مورد تمسخر واقع می‌شود، فلسفه نیست بلکه سوفیسم است، زیرا فضل‌فروشی که به زبانی بی‌معنا سخن می‌گوید، در واقع همان سوفسطایی است.

دیگر وجه کمیک فیلسوف از این واقعیت ناشی می‌شود که او به دلایل گوناگون وصله‌ای ناجور در جهان است. درواقع، به‌گمانم افلاطون بود که بار اول وقتی افتادن تالس در چاه را نقل می‌کرد، به این خصوصیت فیلسوفان اشاره کرد. افلاطون می‌دانست این ماجرا نوعا در کمدی‌ها رخ می‌دهد و در مکالمه‌های او نیز آنجا که از تالس یاد و نقل می‌کند که چگونه تالس وقتی ستاره‌ها را تماشا می‌کرد در چاه افتاد، قطعه‌های مفرح بسیاری وجود دارد. در اینجا ما شاهد نمایشی هستیم که در آن ناسازگاری فیلسوف با جهان نشان داده می‌شود؛ فیلسوفی که قادر نیست زیر پای خود را ببیند؛ اما به‌علاوه ما شاهد تفریح مردمی هستیم که این رفتار او را دیده‌اند. بنابراین اینجا یک کمدی داریم- جماعت تماشاگر فیلسوف را می‌بیند که در چاه می‌افتد و می‌خندد. افلاطون خوب می‌دانست فیلسوف چهره‌ای کمیک است و به‌همین سبب قابلیت آن را دارد که خنده بر لبان جماعت تماشاگر بیاورد. آریستوفان را به‌یاد آورید- چون رابطه او با افلاطون رابطه‌ای عجیب‌وغریب بود. آریستوفان نمایشنامه‌ای نوشت و در آن حمله‌ای بی‌سابقه و بی‌امان علیه سقراط ترتیب داد و او را با بی‌شرمی در نقش سوفیستی که کلمات قلنبه‌سلنبه بلغور می‌کند، جا زد. اما همین آریستوفان در رساله «ضیافت» افلاطون بدل به شخصیتی نمایشی شد- بنابراین ما دوشخصیت را داریم که رودرروی یکدیگر ایستاده‌اند. هریک از آن، دیگری را مایه نمایش می‌سازد، این دعوایی بود که به میانجی تئاتر رخ داد و به یاد داشته باشیم کلام آریستوفان در «ضیافت» یک قطعه نمایشی است- و از همین‌روست که غالبا بر صحنه تئاتر به‌نمایش درمی‌آید. در ناسازگاری فیلسوف با جهان، وجهی بسیار مهم وجود دارد که با مساله زن و عشق سروکار دارد. این مساله جدا، مساله‌ای کلاسیک است؛ مساله‌ای که تاریخی هم در تئاتر دارد، زیرا به‌نوعی حتی مورد شخصیت آلسِست در نمایشنامه «مردم‌گریز» اثر مولیر هم همین است. شخصیت او در اساس ژستی فلسفی دارد، او ارزش‌های اخلاقی فکرشده‌ای دارد، اما وقتی با سِلیمِن (Céliméne) است، این ارزش‌ها به‌کارش نمی‌آیند. حتی می‌توان گفت که او حاضر است از ارزش‌هایش کوتاه بیاید یا جور دیگری بگویم، نمایشنامه مسایلی از قبیل رابطه میان فلسفه و عشق، شور، احساس و شاید حتی زنانگی را پیش می‌کشد. باید تصدیق کنیم هم در مورد «مردم‌گریز» و هم ماریوو، تئاتر از فیلسوف سیمای عبوس خنده‌داری می‌سازد. تئاتر رابطه فیلسوف با عشق را به موضوع کمدی تبدیل می‌کند، اما ضمنا باید اعتراف کرد فلسفه هم همواره همین کار را کرده است. در حقیقت، رابطه فلسفه و فیلسوف با شور عشق و امیال از همین‌رو مساله‌دار است. تئاتر از این رابطه، کمدی ساخته چون همه تضادها را به کمدی تبدیل می‌کند و در نمایشنامه‌هایی که یاد شد، دست روی تضاد میان فضل‌فروش و عشق گذاشته، چون آن را از همه مفرح‌تر یافته است.

فلسفه همچنین می‌داند عشق و هرچه با آن می‌آید، دست‌وپای فلسفه را می‌بندد و آن را در موقعیتی دشوار قرار می‌دهد. به‌گمانم جذاب‌ترین متون در این زمینه را می‌توان در آثار فلسفه رواقی یا در پاسکال یافت و در کی‌یرکگور که دیگر به اوج می‌رسد. سنت فلسفی کاملی وجود دارد که به مشکلات خاصِ عاشق‌شدن، شورها و تکانه‌ها می‌پردازد. یا بهتر بگویم، با مساله‌ای کلنجار می‌رود که به‌طور کلی امر زنانه برای فلسفه ایجاد می‌کند. در «ضیافت» افلاطون عذابی را که این قبیل مسایل برای فلاسفه ایجاد می‌کنند، به‌عینه می‌بینیم و شاید از همه گویاتر در این حقیقت که این‌بار سقراط نیست که فلسفه را در برابر چنین مساله‌ای قرار می‌دهد؛ بلکه حالا نیاز به آفریدن زنی به‌نام دیوتیما است. ذکر این نکته خالی از لطف نیست که در کل مکالمات افلاطون تنها زنی که حرف می‌زند، هموست.

افلاطون کاملا آگاه است اگر بخواهد درباره عشق حرف بزند، ناچار است که از جنسیت بگوید و شاید حتی ناچار است که زنی را به حرف‌زدن وادار کند و همین کار را هم می‌کند. زنان در آثار فیلسوفان یونانی هیچ صدایی ندارند، اما در اینجا، چرا، سقراط او را به سخن‌گفتن وامی‌دارد. درواقع، همواره یک‌جور مسابقه تنیس میان فلسفه و تئاتر برپا بوده: توپ حالا شاید در زمین یکی باشد، اما به‌زودی دیگری ضربه‌ای به آن خواهد زد و آن را به آن‌سوی تور خواهد فرستاد. یک‌جور گره عجیب این زوج را درهم پیچیده است و به باور من از همان آغاز اوضاع به‌همین منوال بوده، یعنی از همان تصویر افلاطونی که دیالوگ می‌نوشت. از همان چیزهایی که تئاتر کمدی و تراژدی ساخته، فلسفه مساله‌های خود را ساخته است. بنابراین میان دگرگونی تجارب انسانی به کمدی و تراژدی در تئاتر از یک‌سو و دگرگونی همان تجارب به مسایل فلسفی یا به‌عبارتی، تفکر ناب، در سوی دیگر، گونه‌ای مسابقه تنیس برپا بوده است.

افلاطون تنها فیلسوفی است که برای بیان آرای خود از قالب تئاتری استفاده کرده و رساله «فایدون» تراژدی ناب است. افلاطون بزرگ، افلاطونی تئاتری بود و این خود گویای آن است که فروکاستن او به عقلی که سرکوبگر تراژدی است، چیزی جز ابزاری جدلی و گونه‌ای عمل خشونت‌آمیز نیست

تصویر منفی بازیگر در فلسفه از کجا نشأت می‌گیرد؟

دارم به روسو فکر می‌کنم که در «نامه به دالامبر» می‌پرسد «استعداد بازیگر در چیست؟ در هنر تقلید، در اینکه چنان به قالب شخصیتی دیگر فرو رود که انگار شخصیت خودش است... و حال آنکه شریف‌ترینِ نقش‌ها انسان‌بودن است.»

نقد تند روسو به‌وضوح ماهیتی اخلاقی دارد. تماما قضاوتی اخلاقی است و به‌همین دلیل باید این قطعه را به‌عنوان شیوه‌ای جدلی فهم کنیم که او برای شرح و بسط خصوصیات سازنده نظام اخلاقی‌اش در پیش می‌گیرد. فراموش نکنیم او نمایشنامه‌هایی برای صحنه نوشته است، یک‌جور اُپرت نوشته و این یعنی محیط تئاتر یقینا او را شیفته خود کرده بود. پس این یک پارادوکس است، او خودش هم این را گفته است: «ترجیح می‌دهم اهل تناقض‌گویی باشم تا اهل تعصب». او آدمی بود که دوست داشت خودش را به تناقض بیندازد. او از به تناقض‌افتادن با خودش مشکلی نداشت به‌عبارت دیگر او می‌اندیشید: «من تناقض می‌گویم و این دیگر با توست که بخواهی تناقضات مرا حل کنی.»

کل «اعترافات» او به‌همین منوال نوشته شده و این را هم می‌دانیم روسوی اخلاقگرا در ونیز بارها فاحشه‌بازی کرده بود. هستی انسان در نظر روسو امر پاردوکسیکالی است: او گاه دچار گرایشی شدیدا اخلاقی است و گاهی دیگر، اولین نفری است که علنا از مسایل جنسی حرف می‌زند.

به‌نظر من، روسو در «نامه به دالامبر» از روی تعصب سخن می‌گوید؛ همراه با اخلاقی‌کردن‌های بی‌امانش و همین‌طور خشونتی که همواره به پرخاشگری اغراق‌آمیزی پهلو می‌زند و غالبا هم بی‌فایده است. بنابراین در متنی که متوجه مسایل مربوط به بازنمایی است، او صورت ظاهر و تقلید را در زمره مقولاتِ درخور قضاوت اخلاقی جای می‌دهد: این اصلی‌ترین رویکردی است که در «نامه به دالامبر» و به‌همین سیاق در قطعات مشخصی از آثار افلاطون می‌بینیم. در این رویکرد، مقوله تقلید به‌شکل نوعی فریب جلوه داده می‌شود؛ نوعی شیادی که به پیشگاه محکمه اخلاق آورده شده است؛ همان اخلاقی که آلسِست تجسم آن است. به‌زعم روسو، مولیر کاری کرد که این شخصیت مضحک به‌نظر برسد و حال آنکه او حقیقتا یک قهرمان اصیل اخلاقی است، زیرا هموست که در برابر تقلید، دنیادیدگی و دروغ‌ها ایستاده است. از نظر روسو، تئاتری که آلسست را ریشخند می‌کند، نوعی شیادی غیراخلاقی است. اگرچه معلوم نیست که موضوع نمایشنامه «مردم‌گریز» واقعا همین بوده باشد، چون بارهاوبارها به‌عنوان تجسم وجدان اجرا شده است.

روسو تئاتر را واداشت که در پیشگاه محکمه اخلاق حاضر شود و معلوم است وقتی شما در این سطح از کلی‌گرایی چنین کاری می‌کنید- یعنی وقتی نفسِ تقلید چیزی فاسد و منفور است- آنگاه تنها می‌توانید کل تئاتر را همچون مفسده‌ای به‌شمار آورید. بعد از آن، رو به شکلی از سرگرمی می‌آورید که از هیچ‌چیز تقلید نکند، به‌عبارت دیگر، «تئاتر»ی که مردم را به خودشان عرضه کند: چیزی که بازنمایی مردم نباشد، بلکه در آن مردم خود را بدون هرنوع واسطه تقلیدی به‌خود عرضه کنند. به این‌ترتیب، چنین تئاتری که دیگر تئاتری (theatrical) نیست، زیر لوای حضور ناب می‌رود. در مورد روسو، این حضور نابِ مردمی است که گردهم آمده‌اند؛ همان‌که او نامش را «جشنواره شهری» می‌گذارد.

امروزه بسیاری از کمپانی‌های نمایشی قصدِ واسازی بازنمایی را دارند. لُب مطلب این است که بازیگر را تا حد امکان به واقعیت بدن او برگردانیم و با برگذشتن از بازنمایی، نقدی از بازنمایی ترتیب دهیم. این گرایش در هنر معاصر گرایشی بسیار عمده و مهم است و از این‌رو می‌توان به این نتیجه تا حدی عجیب رسید که در تئاتر معاصر نوعی گرایش روسویی وجود دارد.

قبلا هم در صحبت‌هایم تاکید کرده‌ام سرسخت‌ترین دشمنان تئاتر غالبا گرایش‌های ممکنی برای همان تئاتر خلق کرده‌اند. درواقع، جدال میان واقعی و فرم، واقعی و بازنمایی، از آغاز برای تئاتر جدالی درونی بوده است. چندبار شده تئاتر بازی تصنعی فلان یا بهمان بازیگر را نقد کند؟ چندبار شده بخواهد بر قواعد تئاتری دوره گذشته خط بطلانی بکشد؟ این تئاتر، تئاتری زنده است؛ تئاتری که زندگی را به‌تصویر می‌کشد.

این تئاتر، کپی برابر اصل روسو است. در حقیقت، روسو با اینکه مثل کلیسا بازیگر را برحسب اصطلاحاتی مانند صورت ظاهر، کاذب و از این قبیل نقد می‌کند، اما در عوض، چیزهای دیگری هم می‌گوید که به‌همان اندازه به تئاتر مربوط می‌شوند. جشنواره‌های شهری انقلاب فرانسه بی‌شک تئاتری بودند.

می‌گویم در تئاتر امروز گرایشی کاملا روسویی وجود دارد، چون این گرایش قصد دارد بازنمایی را واسازی کند و زندگی را به روی صحنه بیاورد. تئاتر قصد دارد جای بازیگر را با واقعیت بدن عوض کند. هیچ متنی به اندازه «نامه به دالامبر» حمله‌ای بی‌امان به تئاتر وارد نکرده است، با این حال همین متن به‌یک معنا تئاتری دیگر و در تحلیل نهایی، هنری دیگر را پیشنهاد می‌دهد. یک فرمول ساده برای این تئاتر وجود دارد: تئاتری که تماشاگران آن را می‌سازند. به‌زعم روسو، این جمعیت یا همان مردم او بود که باید تئاتر می‌ساخت. انگار تئاتر این ایرادها را پیشاپیش به‌چشم دیده بود. یک نمونه بسیار مهم، بازنمایی «مصیبت مسیح» در قرون وسطا [یا به‌اصطلاح «تعزیه» مسیح] است؛ نمایشی که در آن مردم روستا «مصیبت مسیح»، یعنی تنها نمایشی را که می‌توانستند اجرا کنند، بازی می‌کردند. من معتقدم ایرادهای فلسفی به تئاتر همزمان مفاهیم خاصی برای تئاتر به ارمغان آورده‌اند. وقتی شما به تئاتر حمله می‌کنید، بلافاصله شروع به حمایت از امکانی دیگر برای تئاتر کرده‌اید.

در کتاب «فلسفه و رخداد» به این مدعای لنین ارجاع داده‌اید که «در دوره‌های انفعال سیاسی، هنر ترکیبی از عرفان و هرزه‌نگاری است.» بعد از آن خاطرنشان کردید امروزه هرزه‌نگاری گوی سبقت را از عرفان ربوده است. این حضور تکثیرشده بدن را که از همه نشانه‌های خود عریان شده‌است، چگونه توضیح می‌دهید؟

ما در برهه‌ای زندگی می‌کنیم که در آن خبری از هیچ گفتار جمعی مشترک قدرتمندی نیست. نه راهنما و علامتی هست، نه عامل‌هایی برای هر نوع آفرینشی حتی اگر آفرینشی باشد در جهت نقد گفتار غالب. وضعیت فعلی چنین است. گفتار دموکراتیک معیاری هست که همه بر سر آن اتفاق‌نظر دارند اما فاقد هرنوع قدرت واقعی است؛ بنابراین در این برهه خاص، هنر نومیدانه به جست‌وجوی امر واقعی برآمده است. در شرایطی مثل این، واقعی چیست؟ آخر، هرکسی می‌تواند بگوید برشی از واقعی در این گفتار معیار بسیار ضعیف و بی‌قوت خواهد بود و راهی به واقعی در مقیاس کلان نخواهد برد. هنرمندان، این جست‌وجوی نومیدانه از پی امر واقعی را آغاز کرده‌اند و در این راه به هرنوع بازنمایی بی‌اعتماد خواهند بود، زیرا بازنمایی در دل همین گفتار ضعیف و بی‌قوت رمزنگاری شده است. از این منظر، به‌نظر من، همه آنها در اساس نیچه‌ای‌اند. در واقع، نیچه فکر می‌کرد گفتار غالب در این دوران هنوز مسیحیت است که بعد از آن دیگر مُرد. او وقتی گفت، «خدا مرده است»، مقصودش این بود که مسیحیت مرده. امروز با گفتاری مواجهیم که به نعش می‌ماند؛ گفتاری که اگر نمرده باشد در آستانه موت است. در این شرایط باید به چه روی آوریم؟ باید به زندگی برگردیم، باید واقعیت زندگی را در عمق نقد این گفتار ضعیف‌شده و روبه‌موت پیدا کنیم. از این‌روست که زنده‌ترین گرایش در هنر، هنر ترکیبی است. تن برهنه و حضور تکثیرشده هرزه‌نگاری، واکنش به زنده‌باوری است که به بدن به‌عنوان تنها حامی واقعی خود نگاه می‌کند. بدن قادر است امر واقعی را نمادین کند و احساسی واقعی از قدرت زندگی به دست دهد. پیش‌رفتن در عمق ظرفیت‌های بدن همراه است با کشف یک واقعیت زنده و مسلم در زمانه‌ای که همه گفتارها، نمودها و بازنمایی‌ها زیر سوال رفته‌اند. بدن و خب، درست می‌گویند، بدن با میل‌ها و جست‌وجویش برای درون‌ماندگاری. بنابراین، یگانه منبع حقیقی [امر واقعی] در تراز بدن جای گرفته است. من این پرسش را در تراز فرآیندی درونی می‌بینم. من مثل لنین از آن انتقاد نمی‌کنم. شما البته می‌توانید با دیدی تنگ به آن نگاه کنید، ولی دست‌آخر مشکل بدن چیست؟ اگر می‌خواهید به بدن دست یابید، باید آن را از هر کلام [پاروِل] ضمیمه‌شده به آن برهنه کنید، کلامی که توسط دیگران رمزنگاری شده، کلامی که از بیرون می‌آید، از همان «دیگری بزرگ»ی که لکان می‌گفت.

ادامه در صفحه ۹

قفسه

در اهمیت پرسش

«خردگفت‌وگو» مجموع درس‌گفتارهای غلامحسین ابراهیمی‌دینانی در سال‌های اخیر در دانشگاه‌های مختلف و در موضوعات هستی‌شناسی، خداشناسی، جهان‌شناسی، انسان‌شناسی و عرفان است. بعد از کتاب «نصیرالدین طوسی، فیلسوف گفت‌وگو» این دومین کتاب دینانی با محور گفت‌وگوست. آنچه این کتاب را از دیگر آثار مولف متمایز می‌کند، ساختار دیالوگی کتاب است به این صورت که سراسر کتاب به شکل دیالوگ‌هایی میان دینانی و دانشجویانش تنظیم شده است.

دینانی چندی‌پیش در جلسه رونمایی از کتاب خود که در شهر کتاب مرکزی برگزار شد ضرورت پرداختن به مفهوم گفت‌وگو و جایگاه آن را در ساحت فلسفه تشریح کرد و گفت: «بنای گفت‌وگوی بشر از آغاز تا انجام، بر پرسش و پاسخ است. حال این سوال مطرح است: پرسش مقدم است یا پاسخ؟ اهمیت پرسش بیشتر است یا اهمیت پاسخ؟ ممکن است تصور کنیم پرسش را هر شخصی می‌تواند مطرح کند، بنابراین ارایه پاسخ اهمیت دارد. ابتدا می‌باید دریابیم اهمیت پرسش در چیست و معنای آن کدام است. به تصور غالب افراد، طرح پرسش آسان و ارایه پاسخ دشوار و از این‌روی حایز اهمیت است؛ اما به گمان من پرسش اهمیت مضاعف دارد؛ چراکه هر پاسخی لزوما صحیح نیست. آنکه قادر است پرسش‌های اساسی را طرح کند، مطمئنا ذهنی قوی دارد. مساله دیگر در این باب، این است: پرسش چگونه مطرح می‌شود؟ و چرا آدمی می‌تواند بپرسد؟ درخت و دیوار توانایی پرسیدن ندارند؛ حیوانات نیز چنین امکانی ندارند، آنها گاه حاجات غریزی خود را نمایان می‌کنند؛ فرشتگان نیز از این قاعده مستثنا نیستند، حال آنکه گاه سوالاتی غیرجدی طرح کرده‌اند؛ بنابراین طرح پرسش کار انسان است. از آن پس می‌باید دریابیم: اگر پرسش نمی‌بود پاسخ معنایی می‌داشت؟»

«خرد گفت‌وگو» به موضوعات مختلف فلسفی می‌پردازد: از مباحث وجود و ماهیت گرفته تا نور و وحدت و کثرت، ذات واجب‌الوجود، حدوث و قدم، تشخص عالم، کیفیت علم و کلام خداوند، زمان، خیال، زبان، رابطه نفس و بدن، خودشناسی، خواب، شهود و... که همه این مسایل را در قالب پرسش و پاسخ پیش می‌برد. در حقیقت فرم کتاب می‌کوشد بر محتوای آن نیز صحه گذارد. دینانی در این‌باره در مراسم رونمایی کتاب می‌گوید: «اگر در بستر مباحث فلسفی، پاسخ حایز اهمیتی باشد، توجه به این نکته ضروری است که پاسخ نهایی وجود ندارد؛ این در باب فلسفه است و در گستره دیانت صدق نمی‌کند. آنکه مدعی یافتن پاسخ نهایی در فلسفه است، می‌باید به دارالمجانین رجوع کند. اگر روزی تصور کنیم آخرین پرسش را پاسخ داده‌ایم، چه تصوری از فردا می‌توان داشت؟ فردا چون امروز نیست. پرسش و پاسخ کار فلسفه است؛ کار او که بدون طرح پرسش، در گستره فلسفه تقلا می‌کند به شوخی می‌ماند؛ امروز افراد بسیاری هستند که تنها به مدد اصطلاحات فلسفی در این حوزه فعالیت می‌کنند؛ افراد بسیاری هم هستند که در دسته عوام جای می‌گیرند، اما ذهنی پرسش‌گر دارند؛ آنها فیلسوف هستند. بنابراین نقش سوال و فهمیدن (و نه دانستن) را می‌باید جدی گرفت.» این اثر نودوهفتمین کتاب از مجموعه «فلسفه و کلام» نشر هرمس است، که به‌تازگی با زیر عنوان «درس گفتارهای فلسفی» منتشر شده است. دینانی در این اثر کوشیده به خاستگاه فلسفه، سقراط، بازگردد.

خرد گفت‌وگو

غلامحسین ابراهیمی‌دینانی
ناشر: هرمس
نوبت چاپ: ۱۳۹۳
قیمت: ۲۰۰۰۰ تومان

تأمل کوتاه

امید فلسفه

کامل حسینی

استراگون انگار باز در تلاش است برای از پا در آوردن پوتین‌هایش؛ باز دست بر نمی‌دارد: نمی‌شود کاری کرد.

ولادیمیر: دارم به این عقیده می‌رسم. عقیده‌ای که تمام زندگی سعی کردم از خودم دورش کنم. می‌گفتم عاقل باش ولادیمیر، هنوز همه راه‌ها را نرفته‌ای. سپس دوباره تلاشم را از سر گرفتم.

در انتظار گودو، ساموئل بکت

گویی در نگاه سایمون کریچلی، این دیالوگ کوتاه، داستان زایش فلسفه است. جهانی که در آن استراگون‌ها فراویند، اما ناامید از حقیقت، معنا و تغییرند. این جهان تنها جهانی نیست که استراگون در آن می‌زید. ولادیمیرها هم جای خود را دارند که در ضمیرشان انتظار گودو را می‌کشند و همچنان در تلاشند که معنا را دوباره بازیابند و تغییر خوشبینانه را تجربه و همه راه‌ها را طی کنند. شاید ولادیمیر معتقد به تجسم معناها و معنویتی باشد که انتظارش را می‌کشد و چون هنوز تمام راه‌ها را نرفته و نمی‌تواند، اما این راه همچنان ادامه دارد، پس باید رفت و ناامید نشد. در واقع ولادیمیرشدن با ناامیدی استراگون آغاز می‌شود. به قول کریچلی، فلسفه با ناامیدی آغاز می‌شود؛ ایده‌ای غنی که حاوی تفسیر زیبا از ماجراهای فلسفی است.

مارکس زمانی گفته بود فیلسوفان سعی دارند جهان را تفسیر کنند اما مساله اصلی تغییر جهان است؛ مساله‌ای که با گفته سایمون کریچلی قرابت دارد. اما ناامیدی بشر و فلسفه از چیست؟ فلسفه فرانسیس بیکن راه را برای تسلط بشر بر طبیعت آغاز کرد. بشر با اندیشه بیکن احساس رهایی نهایی و دستیابی به خوشبختی داشت که پایان مشکلات و ناامیدی را اعلام می‌کرد. غافل از آنکه فرانسیس بیکن مسیری گشوده بود که انسان می‌توانست طبیعت را مقهور خود کند. انقلاب صنعتی و مسایل دیگر توهمی در انسان ایجاد کرد که صنعتی‌شدن تجلی‌گاه خوشبختی بشر باشد. اگرچه کانت با محدودخواندن عقل بشری و ناتوانی مطلق عقل نظری از درک متافیزیک و موهوم‌خواندن آن و با طرح عقل عملی، سوژه را به سوی پویایی عدالت و کرامت انسانی سوق داد تا مانع از پسروی انسان به مادیت محض شود، اما سونامی افکار زمانه همه چیز را در خود غرق کرد و افکار کانت در دنیای عمل‌گرایانه حذف شد.

قضیه مضحک اما غم‌انگیز انسان مدرن این بود که با انتخاب عقل ابزاری، عقل و معنویت را به سخره گرفت و معرفت بشری را از آن دور کرد. درست زمانی که نطفه سرمایه‌داری جهانی بسته شد و دنیا را آبستن افکاری کرد که به موجب آن، علوم تحصلی بر سر راه بشریت سبز شد، دستاوردهای فکری و ساختار علوم انسانی در خدمت جریان اثبات‌گرایی بود. متفکری همچون اگوست کنت متاثر از همین نگاه پوزیتیویستی بود که جامعه‌شناسی را فیزیک اجتماعی خواند. این نام‌گذاری در جافتادن تفکرات اثبات‌گرایی و بیزاری از تفکر و احساس انسانی نقش داشت؛ فرآیندی که تمام حقایق روحی و اخلاقی را با تحلیل آماری و آزمایشگاهی و تحصلی می‌سنجید و می‌شناخت. تولد این جریان که بعدها با رشد سرسام‌آور خود، در قالب هیولای فرانکشتاین ظاهر شد با قدرت ویرانگرش (استعمارگری) همراه با جذابیتی ظاهری که در وجودش عجین شده بود (صنایع و تکنولوژی) باعث بیداری فلسفه و کشف عنصری ناامیدکننده در این هیولا بود؛ هیولایی که بال تکنولوژیک آن باعث پنهان‌ماندن جنبه فسادآور و تخریبگرش بود. فرانکشتاین بورژوازی می‌دانست که بشریت محسور قدرت صنعت و اختراعات شده و با استفاده از این حفره ذهنی، روح و فکر و اخلاقیات را فاقد ارزش می‌داند و با شخصی‌خواندن این‌دست از مسایل بشر، آنها را تنها متوجه ارضای نیازهای مادی کرد. فلسفه با نظاره تباهی ذهن، سوژه مکتب فرانکفورت را آفرید و توانست نقاب از چهره مسحورکننده اما ویرانگر این هیولا بردارد. آدورنو و هورکهایمر در دیالکتیک روشنگری، فکر و محصولات عینی روشنگری را به چالش کشیدند؛ به‌عنوان مثال با رشد صنعت، انسان نسبت به رفاه و آسایش بیشتر خو