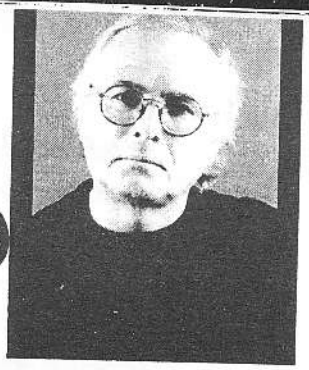

نوع و فرد در ادبیات و منطق

از افلاطون تا بکت

ضیاء موحد

در غزل‌های سعدی و حافظ و به طور کلی در شعر قدیم ایران تمام معشوقان و شاهدان، سیاه‌گیسویند و کمان‌ابرو و سروقد و نقطه‌دهان و شیرین‌زبان و اغلب نامهربان و تندخوی و عاشق‌کش و از این قبیل: همه ظاهر و باطن یکسانی دارند. از میان انواع دلبران، دلبرانی هستند برگزیده، نوعی خاص، نوعی مثالی و اثیری. نوعی که آن را حد حسن و کمال می‌دانسته‌اند. در مینیاتورها هم همین دلبران نوعی را می‌یابیم. در داستان‌ها و قصه‌ها هم همین افراد نوعی را داریم. این افراد آن ویژگی‌های افراد دنیای واقعی را ندارند، ویژگی‌هایی که آنها را از هم متمایز کند. یکی مظهر خوبی است و دیگری مظهر بدی. یکی خیر محض است و دیگری شر محض. توانگر فقط توانگر و فقیر فقط فقیر است. در این جا نیز با آدم‌های نوعی و اغلب نمونهٔ برجسته و تمام‌عیار هر نوع و به‌اصطلاح ادبی ارکه‌تایپ ها (archetypes) یا سرنوع‌ها و به اصطلاح فلسفی با کلی‌ها (universals) روبه‌رو می‌شویم. هر کلی یا سرنوع مجموعه‌ای است از مفهوم ها و صفت‌ها که، برخلاف شئ و فرد واقعی، نه ویژگی‌های فیزیکی معینی دارد و نه زمان و مکان تاریخی مشخصی. برای اشاره به این فرد و شئ کافی است «یا»ی نکره‌ای به اسم عام یا نوع آن بچسبانیم و مانند سعدی در گلستان بگوییم:

پادشاهی پسر را به ادیبی داد و گفت: این فرزند توست...
(گلستان[1] ۱۵۷)

پادشاهی به کشتن بی‌گناهی فرمان داد...
(گلستان ۸۱)

ظالمی را حکایت کنند که هیزم درویشان خریدی به حیف و توانگران را دادی به طرح.
(گلستان ۷۸)

پارسا زاده‌ای را نعمت بی‌کران از تَرَکهٔ عمان به دست افتاد.
(گلستان ۱۵۶)

در این گونه از ادبیات، درواقع مفهوم‌ها هستند که در نسبت و ارتباط و تعارض با هم قرار می‌گیرند نه آدم‌ها و شئ‌ها. مفهوم، بنا به تعریف، در حالت کلی، برخلاف شئ تغییرناپذیر است و ناچار در نمایش‌نامه‌ای که بازیگران آن مفهوم‌ها هستند نتیجه نیز اغلب از پیش معلوم است و از آن فریبندگی و گوناگونی و شگفت‌انگیزی دنیای متغیر شئ خبری نیست. شاید به همین دلیل است که ادوارد براون در تاریخ ادبیات ایران به فردوسیِ حماسه‌آفرین که می‌رسد به انتقاد چنین می‌نویسد:

همهٔ پهلوانان چون شیری دلیر و جنگجو به‌نظر می‌رسند و چون نهنگ یا پیل دمان می‌باشند؛ صفات و تشبیهاتی که برای پهلوانان آورده شده همه از این گونه است و هنگامی که به جنبش در می‌آیند به تندی دود یا گردباد می روند.[2]

دلیل خوش آمدن او از شعر سبک هندی نیز ریشه در همین خصلت تجربه‌گرایی انگلیسی او دارد. شعر این شاعران اغلب وصف شئ‌ها و امور جزیی (particulars) است:

بخیهٔ کفشم اگر دندان‌نما شد عیب نیست
خنده‌ها می‌آیدش بر هرزه‌گردی‌های من

این را به عنوان مثال آوردم نه تأییدِ گفتهٔ ادوارد براون که، چنان که معلوم خواهد شد، در هر دو مورد در اشتباه است.

هنری که عنصرهای آن نوع‌ها هستند هنری است اغلب ایستا. در این‌جا از فردیت (individuality) و فرد یا شئ که محل و محمل دگرگونی‌ها و شگفتی‌ها و پیش‌بینی‌نشدنی‌هاست خبری نیست. بر اندام انتزاعی فردِ نوعی گوشت و پوست نمی‌روید، چهره‌ای ندارد و صدایی از او به‌گوش نمی‌رسد. نزدیکی و، اغلب، یکسانی مضمونِ اسطوره‌ها در قوم و قبیله‌های مختلف اتفاقی نیست. اسطوره‌ها جلوه‌گاه اصلی ذات‌های نوعی هستند و ناچار به مضمون‌های تکراری و یکسان میدان می‌دهند، همان‌گونه که در شعر قدیم معشوق‌های نوعی، از زمانی به بعد، موضوع مضمون‌های تکراری و بی‌طراوت شده‌اند. اما این حکم کلی هم مانند حکم‌های کلی دیگر محل تأمل است.

در شاهنامهٔ فردوسی در کنار پهلوانان که همه رجزخوان و مردافکن و هماوردطلبند و همه کم یا بیش ظاهر و باطن یکسانی دارند، طوس را هم داریم با خلق‌وخو و پیچیدگی‌هایی بیرون از دایرهٔ پهلوانان نوعی. پهلوانی که بارها خطا می‌کند و سرزنش می‌شود. در جایی کیخسرو به گودرز در مورد جنگ با افراسیاب می‌گوید:

نگر تا نجوشی به کردار طوس
نبندی به هر کار بر پیل کوس[3]

طوس پهلوانی است خودرأی و خودپسند که کیخسرو را هم به شاهی نمی‌پذیرد، همیشه خود را برتر از آنچه هست می‌پندارد و بالاخره هم حرف‌ناشنوی او یکی از غم‌انگیزترین تراژدی‌ها، مرگ فرود،

برادر کیخسرو، را پدید می‌آورد. با این همه به دنبال کیخسرو و به نشانهٔ عشق عمیق به او به کوه می‌رود و در برف ناپدید می‌شود. این ویژگی‌هاست که او را از فرد نوعی به فرد حقیقی نزدیک می‌کند.

در شاهنامه مثال دیگر شخصیت بسیار زنده و با طراوت پیران ویسه، سپهبد افراسیاب است. پیران ویسه شخصیتی است رنگین و پر از جنبه‌های گوناگون، دشمنی که نقالان نام او را به ادب می‌برند و در شنوندگان حس احترام برمی‌انگیزد. پهلوانی که به دشمن خود (ایرانیان)، سیاوش پناه می‌دهد، دختر خود جریره را همسر او می‌کند و برای استوارکردن موقعیت او دختر افراسیاب، فرنگیس، را هم برای او خواستگاری می‌کند و کیخسرو که به دنیا می‌آید پدری‌ها در حق او می‌کند، اما در همان زمان سهمگین‌ترین نبردها را بر ضد ایرانیان تدارک می‌بیند. و چه ریزه‌کاری‌های دیگر که باید در شاهنامه خواند. مردی با تدبیر، حماسی، عاقبت‌اندیش، سیاستمداری تمام‌عیار که شاید در ادبیات حماسی جهان هیچ همتایی نداشته باشد. مرگ پیران ویسه نیز مرگ دشمنی است که ایرانیان را سوگوار می‌کند. گودرز در آخرین لحظهٔ زندگی پیران از او می‌خواهد که نزد کیخسرو بیاید و منزلت یابد. اما پیران نمی‌پذیرد و می‌گوید «من اندر جهان مرگ را زاده‌ام» و تا آخر به جنگ ادامه می‌دهد. کیخسرو در مرگ پیران اشک می‌ریزد و می‌گوید:

مکافات او ما جز این خواستیم
همی‌گاه و دیهیمش آراستیم[۴]

و دستور می‌دهد او را به احترام تمام به خاک بسپارند:

یکی دخمه فرمود خسرو به مهر
برآورده سر تابه گردان سپهر
نهاد اندرو تخت‌های گران
چنان چون بود درخور مهتران
نهادند مر پهلوان را به‌گاه
کمر بر میان و به سر بر کلاه[۵]

در آثار شکسپیر نیز شاه‌لیر را داریم که شخصیتش، بر خلاف شاهانِ نوعی، با گذشت زمان دگرگون می‌شود و تحول می‌یابد. در هنری چهارمِ او نیز فالستاف سرشار از فردیت‌های ممتاز و رنگین و بیرون از صورت نوعیِ سرباز لاف‌زن و ندیم شاهزادگان است.

درواقع در بسیاری از آثار کلاسیک چنین چهره‌هایی را می‌یابیم که، به اصطلاحِ ای. ام. فارستر، شخصیت‌های مدور (round characters) یا چندبعدی‌اند و توصیف کاملی از آنان به همان اندازه دشوار است که توصیف افراد واقعی. فارستر در برابر این شخصیت‌ها، شخصیت‌های ساده و مسطح (flat characters) یا تک‌بعدی را می‌گذارد که می‌توان آنها را در یک جمله یا عبارت توصیف کرد. اینان فردیت ممتازی ندارند و درواقع مصداق‌های اصلیِ کلی یا ارکه‌تایپ هستند.

نکتهٔ دیگر آن که زیستگاه عنصرهای نوعی (اعم از افراد و گیاهان و جانوران و غیره) تنها هنر و ادبیات کلاسیک و قدیم نیست. در ادبیات قرن هفدهم و هجدهم اروپا و حتی در ادبیاتِ امروزِ کشورهایی که هنوز مفهوم فردیت (individualism) به درستی شناخته نشده و بحث ژرف هویت فردی (personal identity) که نخستین بار جان لاک (۱۶۳۲-۱۷۰۴) در قرن هفدهم مطرح کرد، هنوز به حوزهٔ بحث‌های فلسفی آنها راه نیافته است، به فردِ نوعی فراوان برمی‌خوریم. برای مثال در «افسانه» نیما عاشق و معشوق از همین نوعند، در «مرغ آمین» مرغ و خلق از همین نوع، در منظومهٔ بلند «قلعهٔ سقریم» همهٔ عنصرها از همین نوع و اصولاً چهرهٔ «هنرمند دردمند» نیما و «انسان سیاسی» او همه از همین نوعند و بدین اعتبار نیما را نمی‌توان شاعری مدرنیست به معنای درست این کلمه دانست. هم‌چنانکه اخوان و شاملو و بسیاری دیگر را، هر چند شاملو در برخی عاشقانه‌ها از تسلط انواع رهایی می‌یابد و در چهرهٔ معشوقِ ملموس و حقیقی خود فردیتی ممتاز ارائه می‌دهد. در داستان کوتاه نیز نمونهٔ بارز افراد نوعی داش‌آکل و کاکارستم و مرجان در «داش‌آکل» صادق هدایت است. هر چند در آثار هدایت این نوشته‌ای است استثنایی.

علت وجودی سرنوع‌ها و منشأ آنها را از دیدگاه‌های گوناگون بررسی کرده‌اند. از دیدگاه مردم‌شناسی تطبیقی و اسطوره‌شناسی اثر عظیم جی‌جی‌فریزر (J. G. Frazer)، شاخهٔ طلایی (The Golden Bough, 1890 -1915)، از دیدگاه روان‌شناسی آثار متعدد یونگ و از دیدگاه نقد ادبی کتاب الگوهای سرنوعی در هنر شعر (The Archetypal Patterns in Poetic Art, 1934) نوشتهٔ مود بادکین (Maud Bodkin) و نیز کتاب بلند آوازهٔ آناتومی نقد (The Anatomy of Criticism, 1957) نوشتهٔ نورتروپ فرای (Northrop Fry) آثار کلاسیک این بررسی‌ها هستند. اما ما به این مسئله در این مقاله از دیدگاه فلسفی می‌پردازیم، دیدگاهی که از زمان افلاطون تا امروز، اگر نه تسلط، تأثیر آن بر هنر و ادب مسلم بوده است.

در آن چه از این پس می‌آید شیء را، در برابر نوع و مفهوم، در کلی‌ترین معنای آن که شامل انسان و جز انسان می‌شود بکار می‌بریم مگر در موردهایی که منظور تنها انسان باشد. در این موردها کلمهٔ «فرد» را می‌آوریم.

افلاطون، معمار جهان مُثُل

هراکلیتوس دریافته بود که جهان، جهان شیءها است. و در جهان شیءها همه چیز در تغییر و حرکت دائم است و از این‌رو نمی‌توان صفتی را که اکنون بر شیئی حمل می‌کنیم در لحظهٔ بعد هم بر آن حمل کرد، حتی نمی‌توان گفت که این شیء همان شیء لحظهٔ قبل است.

هراکلیتوسیان با این استدلال امکان هرگونه معرفت به جهان شئ‌ها را از انسان سلب می‌کردند. اگر هر چیز پیوسته در سیلان و دگرگونی باشد چگونه می‌تواند موضوع شناسایی قرار گیرد؟ زیرا هر علمی که در این لحظه بدان پیدا کنیم در لحظهٔ بعد با تغییر آن چیز اعتبار خود را از دست خواهد داد. افلاطون در دفاع از امکان معرفت و فراهم آوردن بنیادی برای آن بود که طرح جهان مُثُل را ریخت.

جهان مُثُل، جهان ایده‌ها، صورت‌ها و به تعبیر دیگر مفهوم‌ها و نوع‌هاست، جهان تغییرناپذیرها و شکل‌های ثابت ازلی. به عقیدهٔ افلاطون موضوع و متعلق علم همین ساکنان جهان مُثُل هستند نه شئ‌های عالم مادی. این شئ‌ها رونوشت‌ها و تقلیدهایی بیش از آن مُثُل نیستند. شئ به‌اعتبار شباهت و بهره‌ای که از مثال خود دارد، وجود دارد و درواقع سایه‌ای بیش نیست. پی‌آمد مستقیم این فلسفه، در عالم دلالت، (semantic) خوارشمردن شئ و بزرگ‌داشتن نوع است و در عالم زبان، بی‌اعتباردانستن جمله‌های شخصی و معتبرشمردن جمله‌های کلی.

اگرچه ارسطو وجود عالم مُثُل را با برهان‌های متعدد رد کرد و کلی را در همین دنیای شئ‌ها یافت و وصف مشترک آنها دانست اما از برتری کلی بر جزئی چیزی نکاست و متعلق علم را همان کلی دانست و در نتیجه منطق قیاسی خود را بر پایهٔ جمله‌های سوردار که همهٔ موضوع و محمول‌ها یا حدهای آن کلی هستند، بنا کرد. در نظام ارسطو جمله‌های شخصی، جمله‌هایی که مدلول موضوع آنها شئ است، پروانهٔ ورود ندارند. برای مثال در این نظام استدلال زیر پذیرفتنی است:

هر انسان حیوان است

هر حیوان فانی است

پس: هر انسان فانی است

زیرا «انسان»، «حیوان» و «فانی» همه کلی و از مفهوم‌ها هستند. اما استدلال زیر در محدودهٔ نظام صوری ارسطو نمی‌گنجد:

سقراط حیوان است

هر حیوان فانی است

پس: سقراط فانی است

زیرا مقدمهٔ اول جمله‌ای است شخصی. در این جا جز با شگردهای مصنوعی و من عندی نمی‌توان نتیجه را از درون دو مقدمه بیرون کشید.

بدین ترتیب پرداختن به فردهای نوعی (سرنوع‌ها) گذشته از منشأ اسطوره‌ای و روان‌شناختی، خاستگاه فلسفی نیز یافتند. پرداختن به نوع و طرد شئ پی‌آمدهای دیگری هم داشتند. یکی از این پی‌آمدها طرد شاعران از مدینهٔ فاضلهٔ افلاطون بود. افلاطون علم حقیقی را علم به کلی‌ها می‌دانست. اما از آن‌جا که معتقد بود شاعران تقلید از طبیعت می‌کنند و طبیعت، یعنی دنیای شئ‌ها، هم خود تقلیدی از کلی‌هاست، شاعران را به دو مرتبه دور از علم حقیقی می‌دانست و ناچار از مدینهٔ فاضلهٔ خود تبعید می‌کرد. اما ارسطو و به‌خصوص نوافلاطونیان با این تبعید مخالفت کردند. به‌عقیدهٔ نوافلاطونیان شعر برترین نوع تقلید است زیرا، برخلاف نظر افلاطون، شاعران نه از طبیعت بلکه از سرنوع الهی (Divine archetype) تقلید می‌کنند. می‌بینیم که این دفاع هم در اساس بر همان پایهٔ تقدم و فضیلت نوع بر شئ استوار است. دفاع نوافلاطونیان تأثیری بزرگ بر شعر دوران رنسانس و شاعران رومانتیک نهاد.

یکی دیگر از پی‌آمدهای نظریهٔ مُثُل، عشق افلاطونی (Platonic love) به معنای فلسفی، نه عامیانهٔ آن است. به روایت افلاطون در مهمانی (Symposium, 210-212) سقراط از زن دانایی به نام دیوتیما (Diotima) چنین تعلیم می‌گیرد که پای‌بند زیبایی اندام یک انسان نشود بلکه از آن مانند نردبانی پله‌پله بالا رود تا به زیبایی ذهن و از آن‌جا به مثال و ایدهٔ زیبایی مطلق دست یابد. محققان غربی تأثیر افلاطون و عشق افلاطونی را بر شاعرانی چون بلیک (۱۸۲۷-۱۷۵۷)، وردورث (۱۸۵۰-۱۷۷۰)، شلی (۱۸۶۴-۱۷۹۲)، هولدرین (۱۸۴۳-۱۷۷۰) تا کالریج (۱۸۳۴-۱۷۷۲) و ریلکه (۱۹۲۶-۱۸۷۵)، ییتز (۱۹۳۹-۱۸۶۵) و والس استونس (۱۹۵۵-۱۸۷۹) نشان داده و ردیابی کرده‌اند. این دامنهٔ نفوذ آن را از زمان افلاطون تا به امروز آشکار می‌کند.

پیش از ادامهٔ بحث لازم است به چند نکته اشاره شود.

الف) از آن‌چه در مورد شخصیت‌های چند بعدی و به اصطلاحِ فارستر، شخصیت‌های مدور گفتیم معلوم می‌شود که پیش از دوران مدرن، هنر و ادبیات به تمامی هم در سیطرهٔ سرنوع‌ها نبوده است اما می‌توان گفت که پرداختن به نوع وجه کلی و غالب آن بوده است.

ب) صرف پرداختن به عنصرهای نوعی دلیل ضعف یا عقب‌افتادگی آثار هنری نیست. در آثار بسیاری از شاعران بلندآوازهٔ این قرن، و به طور کلی قرن هفدهم تا امروز، عنصرهای نوعی به وفور دیده می‌شوند. آن‌چه مهم است چگونگی کاربرد آنها و رفتار تازهٔ با آنهاست. برای مثال در شعر سیلویا پلات (۱۹۶۳-۱۹۳۰) اسطوره و تجربه‌های خصوصی و مسایل اجتماعی و سیاسی به هم گره می‌خورند و شعری والا پدید می‌آورند که در مرکز آن فردیت شاعر به وضوح دیده می‌شود بی‌آن که شعر به حدیث‌نفس و امور خصوصی فروکاسته شود. در این‌جا نوع‌ها، مفهوم‌های صرفِ از پیش تعریف‌شده‌ای نیستند و به همین دلیل همیشه سرشار از تازگی و طراوتند.

پ) تاکنون «ارکه‌تایپ»، «کلی»، «نوع»، «سرنوع»، «صورت»، «مفهوم»، «شکل»، «ایده»، و «صفت» را به یک معنی به‌کار برده‌ایم. اما واقع این است که در بحث‌های فنی‌ترِ فلسفی و ادبی تمایزهایی میان آنها، به‌خصوص میان «ایده» افلاطون و «صورت» ارسطو می‌گذارند. ما در این

مقاله به این بحث‌ها نمی‌پردازیم و از این پس نیز این اصطلاح‌ها را مترادف با یکدیگر به کار می‌بریم.

فلسفه و منطق و ادبیات جدید

برتری نوع بر فرد و، به‌اصطلاح دیگر، برتری مفهوم بر شیء گذشته از علل تاریخی و روان‌شناختی به‌خصوص محصول فلسفه و منطق ارسطویی و زیبایی‌شناسی کلاسیک هم بود که خود ریشه در برتری ادراک عقلی بر ادراک حسی در این فلسفه داشت. این برتری، در ادبیات تا پایان دوران روشن‌اندیشی یعنی تا اواخر قرن هجدهم ادامه یافت. بیهوده نیست که هیپولیت‌تن (۱۸۹۳-۱۸۲۸)، فیلسوف و منتقد ادبی فرانسه، از زیبایی‌شناسی قرن هفدهم و هجدهم و در کل از زیبایی‌شناسی کلاسیک به‌دلیل پرداختن به امور کلی و غفلت از امور جزیی و منحصر به‌فرد انتقاد می‌کند. اما واقع این است که در قرن هفدهم جان لاک (۱۷۰۴-۱۶۳۲) با تأکید بر شئ و ادراک حسی علم مخالفت با کلی‌ها را برافراشته بود. به عقیدهٔ لاک کلی‌ها شباهت‌های ظاهری شیء‌ها را نشان می‌دهند نه ذات حقیقی آنها را. از سوی دیگر اومانیسم که در فلسفهٔ دکارت متولد شده بود، رشد می‌کرد و پا می‌گرفت. فرد نوعی با ظهور علوم جدید جذبهٔ خود را از دست می‌داد و فرد حقیقی و واقعی پا به میدان می‌گذاشت. از این گذشته هیوم (۱۷۷۶-۱۷۱۱) با شک در ادراک عقلی و حکم‌ها و استنتاج‌های علّی آن، اعتبار تازه و بی‌سابقه‌ای به ادراک حسی بخشید. به اعتقاد هیوم داوری شاعرانه و زیبایی‌شناختی برتری خاصی بر داوری علمی و منطقی دارد زیرا این داوری نه دربارهٔ خود شئ بلکه دربارهٔ رابطهٔ ذهن با شئ است. عقل اشتباه می‌کند زیرا معیار او در خود او نیست اما احساس مصون از چنین اشتباهی است. ادراک و داوری حسی من از زیبایی گل نمی‌تواند دروغ باشد. این احساسی است که معیار آن در ذهن من است نه در گلی که آن‌جا در میان گلدان روییده است. این گل به تنهایی و بدون وجود انسانی که به آن نگاه کند نه زشت است و نه زیبا. اما به عنوان یک شئ، که ویژگی‌های فیزیکی خاصی دارد، شیئی که مورد تحلیل عقلی قرار می‌گیرد، وجود دارد، چه انسانی به آن نگاه کند، چه نکند[۶].

البته تا محسوسی نباشد ادراک حسی نیز نخواهد بود. اما موضوع این احساس چه می‌تواند باشد؟ چه چیزی می‌تواند حواس ما را متأثر کند؟ به‌گفتهٔ لاک و پس از او به تصریح ادموند هوسرل (۱۹۳۸-۱۸۵۹) باید به شئ بازگشت. فرد نوعی چیزی جز مجموعه‌ای از مفهوم‌ها نیست. مفهوم‌ها در دنیای سرد مُثُل افلاطون در کنار هم خاموش نشسته‌اند، رنگ و بویی ندارند، خشم و مهری نشان نمی‌دهند، حسی را متأثر نمی‌کنند. باید به شئ بازگشت. اما در این بازگشت منطق هم باید دگرگون شود. از هستان‌شناسی[۷] افلاطون و منطق ارسطو شئ به بیرون انداخته شده بود. اکنون باید نه‌تنها در هنر به عنوان موضوع ادراک حسی، بلکه در علم نیز به‌عنوان موضوع ادراک عقلی مقامی که از شئ غصب شده بود به او بازگردانده شود. این کاری است که در منطق جدید به دست گوتلوب فرگه (۱۹۲۵-۱۸۴۸) انجام شد.

پیش از اشاره‌ای به نوآوری‌های فرگه باید گفت در این‌جا نیز هنر و ادبیات نخستین گام را سالیانی دراز پیش از منطق جدید برداشته بود. دانیل دفو (۱۷۲۱-۱۶۶۰) نویسندهٔ انگلیسی، که مورخان ادبیات او را نخستین نویسندهٔ رئالیست می‌دانند، اثر مشهور خود رابینسون کروزوئه را در ۱۷۱۹ یعنی بیش از ۱۵۰ سال پیش‌تر از رسالهٔ مفهوم‌نگاری (۱۸۷۹) فرگه نوشته بود. تام جونز اثر هنری فیلدینگ (۱۷۵۴-۱۷۰۷) نیز در ۱۷۴۹ انتشار یافته بود. وردزورث در ۱۸۰۰ در مقدمهٔ ترانه‌های غنایی نوشته بود: «چشم خود را بر شئ بدوزید». پس‌از آن هم شاعران و نویسندگان رئالیست در نیمهٔ اول قرن نوزدهم با آگاهی بیشتر در برابر ادبیات کلاسیک به مخالفت برخاستند. بارزترین نشانهٔ این مخالفت طرد فرد نوعی از صحنهٔ ادبیات و ظهور فرد واقعی و شئ در شعر و رمان بود. مقایسهٔ شخصیت‌های خسیس اثر مولیر (۱۶۷۳-۱۶۲۲) با شخصیت‌های اوژنی گرانده اثر بالزاک (۱۸۵۰-۱۷۹۹) این نکته را آشکار می‌کند. آثار بالزاک، فلوبر (۱۸۸۰-۱۸۲۱) و استاندال (۱۸۴۲-۱۷۸۳) جلوه‌گاه افرادی است که در زمان و مکان معین و در شرایط اجتماعی مشخص به داستان می‌آیند، در آن زندگی می‌کنند و رفتار و کرداری نشان می‌دهند که بیرون از محدودهٔ قاعده‌های صلب ادبیات کلاسیک است. نویسندهٔ رئالیست با شئ سروکار دارد که ویژگی اصلی آن فردیت آن است. شئ و فرد اساس و چاشنی اثر است. مشاهدهٔ شئ و ثبت همهٔ دگرگونی‌ها و خصلت‌های آن و همراهی با آن از پیدایش تا زوال ویژگی اصلی آثار این دوره است. البته در این مشاهده‌ها افراط‌کاری‌هایی نیز هست که نویسندگان به مرور به زائدبودن آن پی‌بردند و از آن پرهیز کردند. اما این داستان دیگری است که در پایان این نوشته بدان می‌پردازیم. آن‌چه اکنون و در این‌جا در نهایت اجمال موضوع بحث ماست ظهور شئ در برابر مفهوم یا فرد در برابر نوع در منطق جدید است[۸].

گوتلوب فرگه در باب شئ و مفهوم

گوتلوب فرگه، دانشمند آلمانی، با تحلیل تازه‌ای از زبان بر اعتبار و برتری مطلق مفهوم و نوع بر شئ خط بطلان کشید. فرگه نشان داد که در هر جمله دو بخش اساسی وجود دارد؛ بخشی که دلالت بر شئ می‌کند و بخشی که دلالت بر مفهوم و نسبت. با این تحلیل روشن می‌شود که سنگ بنای هر جمله، جمله‌ای شخصی است، همان جمله‌ای که در منطق ارسطویی کوچکترین اعتباری نداشت و در نظام قیاسات ارسطو جایی به آن داده نشده بود. از این دیدگاه در

هستان‌شناسی فرگه شئ به همان اندازه معتبر شناخته شد که مفهوم و نسبت، برخلاف هستان‌شناسی افلاطون و ارسطو که شئ در آن محل نداشت. هستان‌شناسی فرگه بازتاب پرداختن به شئ و شناختن اهمیت بنیادی آن در ساختار جهان بود. موضع استوار شئ در جهان هنگامی شناخته‌تر شد که توانایی منطق جدید در کشف صورت‌های تازهٔ زبان آشکار گردید، صورت‌هایی که از حوزهٔ منطق ارسطویی بیرون بودند. معادل این کشف در هنر و ادبیات، چنان که دیدیم، پرداختن به جزء منحصر به فرد و عنایت تام به شئ بود. فرد نوعی در هنر ادبی جای خود را به فرد جزیی با همهٔ ویژگی‌های آن داده بود و البته با یک تفاوت اساسی که تفاوت ذاتی هنر کلامی و منطق است.

توضیح آن که در تحلیل منطقی نخست هر چیز را به عنصرهای بنیادی آن فرومی‌کاهیم تا آن‌چه را که ربطی به جهت تحلیل ندارد کنار گذاریم. در این تحلیل دنبال ویژگی‌های عام هستیم تا به کلی‌ترین صورت دست یابیم. اما در هنر این کار به معنای خالی‌کردن ادراک حسی از تمام محتوای آن است. این مثل آن است که برای فهم زیبایی گل آن را به اجزای فیزیکی و شیمیایی آن تجزیه کنیم. دیگر آن که در تحلیل منطقی کمال مطلوب وضوح، و گریز از ابهام است. فرگه در مقالهٔ «مبانی هندسه و نظریه‌های صوری حساب» می‌نویسد:

درواقع اگر هدف فریب خود و دیگران باشد، هیچ ابزاری بهتر از نشانه‌های مبهم نیست[۹].

هوسرل، فیلسوف معاصر فرگه نیز در ۱۹۰۶ در یکی از یادداشت‌های خود می‌نویسد:

از فقدان وضوح و شکی که مرا به پیش و پس می‌راند تا حد طاقت خود شکنجه شده‌ام. تنها یک نیاز مرا مجذوب خود می‌کند: باید به وضوح دست یابم وگرنه نمی‌توانم زندگی کنم. نمی‌توانم زندگی کنم مگر این که باور کنم که می‌توانم به آن نائل شوم[۱۰].

اما ادراک زیبایی‌شناختی و کشف زیبایی جهتی درست مخالف تحلیل منطقی و ابهام‌زدایی دارد. در هنر، ابهام، چند معنایی، تعبیرپذیری و گریز از تحلیل منطقی اساس کار است. در این‌جا باید کل را در فرد و نامتناهی را در متناهی یافت. و تنها شئ است که با خاصیت ترکیبی و پیچیده و لایه بر لایه‌ای و تو در توی خود می‌تواند تمام عصب‌های حواس را بلرزاند، کلمه‌ها را غرق شور و عاطفه و کلام را سرشار از طراوت و پویایی و اعجاب کند.

فردیت در ادبیات جدید و به‌خصوص رمان با کاربرد اسم‌های خاص ظهور می‌کند. در قصه‌های قدیمی فرد یا اسم خاصی نداشت و یا با صفت‌هایی مناسب احوال او نامیده می‌شد. برای مثال در هفت داستان هفت‌پیکر نظامی افراد اسم خاصی ندارند. شاه، شاه است و فرزند او شاه‌زاده. شاهی که بارها کنیز می‌خریده و می‌فروخته است «کنیزک‌فروش» نامیده شده و بانویی که قلعه‌ای ساخته و در آن خود را محبوس کرده، «بانوی حصاری». در گنبد صندلی مرد نیکوکار «خیر» و مرد دغل و مردم‌آزار، «شر» نام دارد. در گنبد پیروزه، شخصیت اصلی که «منظری خوب‌تر ز ماه تمام» دارد «ماهان» نام گرفته و دیو هولناکی که او را سرگردان در کوه و بیابان می‌کند «هابل بیابانی». هم‌چنین در شعر قدیم ایران معشوق، به‌خصوص اگر زن باشد، نامی ندارد. از این بالاتر در اشعار عرفانی از ما می‌خواهند که همان مشخصات کلی ظاهری مانند زلف و خط و خال و غیره را هم به معنای عادی و متداول آنها در نظر نگیریم. کار مبهم‌بودن فرد به جایی می‌رسد که یکی از ادیبان و حافظ‌شناسان زمان ما مدعی شود که در هیچ‌یک از غزلیات حافظ معشوق، زن نیست و البته بسیاری از شعرهای حافظ چنین تعبیری را برمی‌تابد. در مدایح سعدی رأی اغلب ادیبان بر این است که اگر نام ممدوح ذکر نشده باشد ممدوح زن است و نکتهٔ جالب‌توجه این که زن و مردبودن معشوق یا ممدوح را از ظاهر شعر نمی‌توان فهمید. در مورد سونات‌های شکسپیر و این که آیا معشوق او زن بوده است یا مرد نیز همین حرف‌ها زده شده است و البته تنها دلیل یا عذری که برای آن یافته‌اند توجه شاعر است به زیبایی مطلق و عشق افلاطونی، به معنایی که گفتیم وگذار از جزئی به کلی و از فرد به نوع. خلاصه آن‌که در ادبیات قدیم جایی هم که فرد، نام خاصی می‌یافت منظور نویسنده فرد خاص واقعی، فرد حاضر در زمان و مکان زندگی حقیقی و روزمره نبود.

در ادبیات اروپا، به عقیدهٔ یان وات (Ian Watt)، دفو نخستین داستان‌نویسی است که برای فرد، اسم خاص به کار برده‌است[۱۱]. در مورد فیلدینگ گفته‌اند که اسم‌های خاص داستان خود را از فهرست چاپی اسم‌های معاصران انتخاب می‌کرد. این شیوه‌ای است که پس از او تا به امروز ادامه یافته است. کاربرد اسم خاص به معنای اشاره به فرد خاص حقیقی مستلزم آن است که زمان و مکان هم حقیقی باشند و این آغاز ظهور زمان و مکان حقیقی، نه اسطوره‌ای و افلاطونی، در ادبیات است. این تحول در همان دورانی رخ می‌دهد که لاک در رساله در باب فهم انسان می‌نویسد: «ایده‌ها هنگامی کلی می‌شوند که آنها را از اوضاع زمان و مکان جدا کنیم». به‌عکس شخصیت‌های داستان هم تنها هنگامی فردیت می‌یابند که در زمان و مکان مشخص قرار داده شوند. نکتهٔ دیگری که به بحث ما مربوط می‌شود هویت فردی است که لاک مطرح کرده بود و هیوم آن را به حافظه گره زد:

اگر حافظه نداشته بودیم، نه تصوری از علیت داشتیم، نه به‌دنبال آن تصوری از سلسلهٔ علت‌ها و معلول‌ها که نفس یا شخص ما را می‌سازد.

این سرآغاز بحثی است که، به گفتهٔ یان وات، از لارنس استرن (۱۷۶۸-۱۷۱۳) تا پروست (۱۹۲۲-۱۸۷۱) را واداشت تا به بررسی خودآگاهی فرد در مهد زمان و در پیوند آن با گذشته و حال

بپردازند[۱۲]

گذار از نوع به فرد درواقع گذار از ذهنیت قدیم به ذهنیت جدید بود.

رفتار هنری با شئ در قرنی که درآنیم شکل‌های گوناگونی یافته است. یکی از این شکل‌ها، رمان نو و به ویژه آثار آلن رب گریه است. شعار رب‌گریه ثبت دقیق و منظم شئ هاست. در این آثار شئ جای شخصیت داستان را هم می‌گیرد. از وضع زمانی و مکانی شئ‌هاست که می‌فهمیم سه نفر در اتاق بوده‌اند، یا در آن‌جا نزاعی درگرفته بوده است. شئ است که سخن می‌گوید، حرکت می‌کند و عامل انتقال احساس می‌شود. در داستان حسادت (The Jealousy) در ۱۹۵۷ رب گریه همهٔ عنصرهای سنتی داستان، یعنی طرح، شخصیت، توصیف اوضاع درونی، و نسبت‌های زمانی و مکانی - جای‌گاهی - را حذف می‌کند و آن‌چه به‌جا می‌ماند تنها رشته‌ای از ادراک‌های حسی است که باید از آنها دریابیم که داستان، داستان شوهری است حسود با ذهنی آشفته و درهم ریخته. اما این شگردی است که امیلی دیکنسون (۱۸۸۶-۱۸۳۰) شاعر امریکایی حدود صد سال پیش‌تر در آغاز شاعری خود در شعر کوتاهی کشف کرده بود. در این شعر آمدن و رفتن پرنده‌ای گریزپا تنها با رشته‌ای از ادراکات حسی تصویر می‌شود:

گذرگاهی از شتاب
با چرخی گردان
طنینی از زرد
یورشی از قرمز دانه
و هر شکوفه بر بوته‌ای
سر لرزانش را به‌جای خود برگرداند.

اما این همهٔ داستان نیست. در این قرن جریان دیگری هم داریم که به نظر می‌رسد درست برعکس شعار بازگشت به شئ هوسرل باشد. در آثار کافکا و بکت و به‌دنبال آنان در نوشته‌های هارولد پینتر شاعر و نمایش‌نامه‌نویس معاصر انگلیس نه‌تنها افراد واقعی به‌گونه‌ای که در آثار اغلب نویسندگان دیگر از قرن هجدهم تا امروز دیده می‌شوند، حضور ندارند بلکه چنان بی‌نشان و پیوند با یکدیگر و با محیط خود به نظر می‌رسند که از فردِ نوعی افلاطون هم لاغرتر و نحیف‌ترند، از گرگوار، شخصیت داستان مسخ کافکا چه می‌دانیم؟ ولادیمیر و استراگون در در انتظار گودو چه کسانی هستند؟ در نمایش‌نامهٔ جشن تولد اثر پینتر، استانلی و دو نفر دیگری که سرزده وارد می‌شوند و خلوت او را بی‌رحمانه به هم می‌زنند از کجا آمده‌اند؟ اصلاً در این نمایش‌نامه چه می‌گذرد؟

در نمایش‌نامهٔ جشن‌تولد مردی به نام استانلی وبر به خانهٔ زن و شوهری تنها و سالخورده پناه می‌برد. در شبی که زن برای استانلی جشن تولدی که تاریخ آن هم معلوم نیست درست باشد، ترتیب می‌دهد، ناگهان دو مرد ناشناس وارد خانه می‌شوند و استانلی را پس از استنطاقی خشن، بی‌رحمانه شکنجه می‌دهند. فردای آن روز هم او را که دیگر مردهٔ متحرکی بیش نیست با ماشین سیاه بزرگی به‌بهانهٔ معالجه از خانه بیرون می‌برند، که البته معالجه‌ای در کار نیست، می‌خواهند او را اعدام کنند. این نمایش‌نامه شباهت زیادی به محاکمه کافکا دارد، در محاکمه نیز مردی را دو مرد دیگر که معلوم نیست از کجا آمده‌اند و چه نسبتی با او دارند محاکمه و سپس اعدام می‌کنند.

در نمایش‌نامه‌های پینتر همهٔ آدم‌ها از این گونه‌اند. آیا این بازگشتی است به فردِ نوعی، به‌مثالِ افلاطونی و به انسان کلی؟ شاید پاسخ این پرسش را هیچ‌کس به‌ژرفی و رسایی هارولد پینتر نداده باشد. در مورد نمایش‌نامهٔ جشن تولد خواننده یا بیننده‌ای این نامه را به او می‌نویسد:

آقای عزیز
ممنون خواهم شد اگر لطفاً معنای نمایش‌نامهٔ خود جشن تولد را برای من توضیح دهید. نکته‌هایی که نمی‌فهمم این‌ها هستند:
۱) این دو مرد کی هستند؟
۲)استانلی اهل کجاست؟
۳) آیا فرض این است که همهٔ آنها سالم و عادی هستند؟
تصدیق می‌کنید که بدون پاسخ‌دادن به‌این پرسش‌ها نمایش‌نامهٔ شما را نمی‌توانم درست بفهمم.

جواب پینتر به‌نامه این است:

خانم عزیز
ممنون خواهم شد اگر لطفاً معنای نامهٔ خود را برای من توضیح دهید. نکته‌هایی که نمی‌فهمم این‌هاست:
۱) شما کی هستید؟
۲) اهل کجایید؟
۳)آیا فرض این است که آدم سالم و عادی هستید؟
تصدیق می‌کنید که بدون پاسخ دادن بدین پرسش‌ها نامهٔ شما را نمی‌توانم بفهمم[۱۳].

پاسخ پینتر بیان وضعیت پیچیدهٔ انسان در زندگی واقعی و برخورد با افراد است. شناخت فرد یا شئ به آن سادگی‌ها که گمان می‌بردیم نیست. ما در زندگیِ روزانه افرادی را می‌بینیم، با آنها معاشرت می‌کنیم، هم‌صحبت می‌شویم، دادوستد می‌کنیم بدون آن‌که آنها را به‌درستی بشناسیم. پینتر از این هم فراتر می‌رود. در مصاحبه‌ای می‌گوید:

نمی‌دانم به چه کسی در آینه نگاه می‌کنم. توضیحی برای این چهره وجود ندارد[۱۴].

شناختن شئ آسان نیست و این همان چیزی است که آن را از نوع متمایز می‌کند. نوع، ماهیت معین و تعریف‌شده‌ای دارد. آن‌چه

ناگشودنی و معمایی است شئ و فرد حقیقی است. رئالیست واقعی کسی است که این پیچیدگی را درست درمی‌یابد. تلاش این نویسندگان نشان‌دادن دشواریِ شناختن شئ حقیقی است. سخن از بازگشت به نوع نیست. اینان مسألهٔ شناخت را تا آخرین نتیجهٔ منطقی آن دنبال کرده‌اند. این بازگشت به اولین حلقهٔ زنجیر نیست، نزدیک شدن به آخرین حلقه‌های آن است.

ساده‌اندیشی رئالیست‌هایِ نخستین در این بود که زبان ادبیات را زبانی ارجاعی (referential) می‌دانستند و گمان می‌بردند با نامیدن و توصیف می‌توانند به حقیقت شئ پی ببرند. رئالیسم فلسفی آن زمان نیز به این گمان میدان می‌داد. اما فلسفهٔ تحلیلی معاصر با نفی معادل بودن اسم با وصف و، به‌بیان دیگر، با نفی معادل بودن شئ با توصیف‌هایی که از آن می‌توان کرد، این خواب خوش را هم آشفته کرد. در اوایل دههٔ ۱۹۷۰ سائول کریپکی، منطق‌دان و فیلسوف آمریکایی در سه سخنرانی با عنوان «نامیدن و ضرورت» مسألهٔ مترادف‌بودن اسم خاص یا وصف‌های خاص را به تفصیل مطرح کرد و با استدلال‌های ظریفی نشان داد که در حالت کلی اسم خاص را نمی‌توان با مجموعه‌ای از وصف‌ها مترادف دانست. «خیام» مترادف با «سرایندهٔ رباعیات» نیست. اگر چنین بود جملهٔ «خیام سرایندهٔ رباعیات است» جمله‌ای بود تحلیلی که در صدق آن نمی‌توانستیم شک کنیم و این پرسش که آیا خیام سرایندهٔ رباعیات است پرسشی بی‌جا بود. اگر روزی ثابت شود که آن رباعیات را خیام نسروده و به غلط به او نسبت داده بوده‌اند، خیام سرایندهٔ رباعیات نخواهد بود، اما خیام همچنان خیام است. این نشان می‌دهد که اسم و وصف خاص مترادف نیستند. به گفتهٔ کواین اصولاً راهِ دال به مدلول تاریک‌تر از آن است که می‌پنداشتیم، راهی است، به تعبیر کواین، رازآلود و ناشناختنی (inscrutable).

تأثیر متقابل فلسفه و ادبیات و هنر محدود به تشابه نگرش آنها به مسألهٔ نوع و فرد و جزئی و کلی نمی‌شود. اما این مسأله یکی از بنیادی‌ترین آنهاست و چنان‌که اشاره کردیم مسألهٔ مکان و به‌خصوص زمان در ارتباط نزدیک با همین بحث در فلسفه و ادبیات و به‌ویژه رمان طرح می‌شود.

این که در این دادوستد میان فلسفه و هنر کدام یک پیش‌قدم بوده است بحثی است بی‌سرانجام و برای فضل تقدم هر یک بر دیگری می‌توان دلیل آورد. در این که لارنس استرن در نوشتن *تریسترم شندی* (Tistram Shandy, 1760) آگاهانه و به تصریح خود زیر تأثیر نظریهٔ تداعی معانی جان لاک بوده است و سارتر رمان مهم خود *تهوع* را بر اساس فلسفهٔ خود نوشته هیچ شکی نیست، اما موردهایی هم هست که نویسنده اطلاعی از فلسفه نداشته یا به نکته‌هایی رسیده که بعدها در فلسفه بدان رسیده‌اند. آن‌چه مسلم است کتابخانهٔ شخصی بعضی از نویسندگان بزرگ، برای مثال بکت، پر از کتاب‌های فلسفی است که شواهد نشان می‌دهد نویسنده آنها را به دقت خوانده بوده است، هم‌چنان که فیلسوفان هم آثار ادبی را فراوان می‌خوانده‌اند و در کارهای خود به آنها مکرر اشاره کرده‌اند. از سوی دیگر فرهنگ به فلسفه و هنر محدود نمی‌شود. جریان‌های مهم فکری و اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی و اقتصادی را می‌توان خاستگاه اصلی فلسفه و هنر دانست.

۷۷/۵/۱۲

■ پانوشت‌ها

۱-*گلستان سعدی*، تصحیح غلامحسین یوسفی، انتشارات خوارزمی، ۱۳۶۸.

۲- ادوارد براون. *تاریخ ادبیات ایران، از فردوسی تا سعدی*، ترجمهٔ فتح‌الله مجتبایی، انتشارات مروارید، تهران، چ۲، ۱۳۵۵، ص. ۲۰۷.

۳-*شاهنامه*. ژول مول، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۹، ص. ۸۵۰

۴- همان، ص. ۹۴۷. ۵- همان، ص. ۹۴۸.

۶- برای بحث جامعی در این مورد رجوع کنید به کتاب *The Philosophy of the Enlightenment* اثر ارنست کاسیرر، فصل هفتم. از این کتاب دو ترجمهٔ خوب به فارسی داریم: ۱) *فلسفهٔ روشن اندیشی*، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران، انتشارات خوارزمی، ۱۳۷۲. ۲) *فلسفهٔ روشنگری*، ترجمهٔ یدالله موقن، تهران، انتشارات نیلوفر، ۱۳۷۰.

۷- «هستان‌شناسی» را در برابر "ontology" به‌کار برده‌ایم و با توجه به این‌که اونتولوژی به معنای موجودشناسی است نه وجودشناسی، همان‌گونه که در این شعر مولوی به‌کار رفته‌است:

اندک اندک زین جهان هست و نیست / نیستان رفتند و هستان می‌رسند.

۸- برای تفصیل این بحث مراجعه شود به ضیاء موحد. *درآمدی به منطق جدید*، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، چاپ دوم، ۱۳۷۳. و نیز «گوتلوب فرگه و تحلیل منطقی زبان» در *ارغنون* مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۷۴، شماره‌های ۷ و ۸، صص. ۸۴-۶۹.

9- "On the Foundations of Geometry and Formal Theories of Arithmetics", translations from Frege E. H. Kluge, New Haven and London, 1971, p.66.

10- H. Spiegelberg. *The Phenomenological Movement,* 2nd. ed. Matrtinus Nijhoff, The Hague, 1976, vol.1, p.82.

11- *The Rise of the Novel,* Penguin Book, England, 1966, pp.19-22.

۱۲- همان

13- Martin Esslin. *Pinter, a Study of his Play,* third ed. Eyer Methuen, London, 1977, pp. 37 -8.

۱۴- همان

* از کتاب دوازده مقالهٔ فلسفی-ادبی، انتشارات مروارید (زیر چاپ)