

نشریه دانشکده ادبیات
و علوم انسانی دانشگاه تبریز
سال ۴۸، پاییز ۱۳۸۴
شماره مسلسل ۱۹۶

« رقصی میانه میدان » یا شور خواندن ادبیات در عالم هستی*

دکتر بهرام بهین**

E-mail: babehin@yahoo.com

چکیده

در سنت نقد ادبی (و هنری) مدرن غرب، خواندن متن به عنوان پدیده‌ای جدی در راستای کشف «حقیقت»، غالباً تحت تأثیر زیبایی‌شناسی - از نوع زیبایی‌شناسی کانت - و با بی‌توجهی به حضور خواننده/مخاطب، در فرآیند دریافت متن ناکام می‌ماند و به حالتی از «افسردگی» منجر می‌شود. در مقابل، خوانشی از ادب و هنر می‌تواند وجود داشته باشد که به دلیل راه‌گشا بودنش به سوی «حقیقت» هستی، طرب‌انگیز باشد. این خوانش می‌باید در بستر عالم واقعی و احیای همه استعداد‌های مرتبط با عالم واقعی خواننده/مخاطب صورت گیرد تا تأثیرگذاری ادبیات و هنر در مفهوم برگرداندن حس به اعضا و جوارح رخوت‌زده خواننده/مخاطب گرفتار آمده در عادت و روزمرگی، که ایده و مقصد ویکتور شکلوفسکی منتقد روس بود، تحقق یابد. این نوشته قصد دارد با توجه به یافته‌های اندیشمندان پساساختگرای متأثر از فلسفه هایدگر، برای این گونه خوانش وجودی متون ادبی روشی را که شکلوفسکی مدرنیست هوادار آن بود اما به دلیل محدودیت رویکردش نتوانست آن را به طور عملی محقق سازد، پیشنهاد کند.

واژه‌های کلیدی: پساساختگرایی، عالم واقعی، ادراک، دیگری، وجود،

حقیقت هستی

* - تاریخ وصول ۸۴/۵/۲ تأیید نهایی ۸۴/۱۲/۱

** - استادیار دانشگاه تربیت معلم آذربایجان

مقدمه

ادبیات - و به طور کلی هنر- را معمولاً به عنوان پدیده‌ای می‌شناسیم که قرار است تأثیرگذار بوده و به درجاتی تغییر حال و وضع مخاطب خود را به دنبال داشته باشد. بحث تأثیرگذاری ادبیات و هنر از همان شروع نظریه‌پردازی کلاسیک دوره یونان باستان چنان داغ بوده که هم افلاطون و هم ارسطو، یعنی نخستین اندیشمندانی که در غرب به موضوع نقد و بررسی هنر و ادبیات پرداختند، اساس همه نظرات خود را بر آن نهادند و کوشیدند رد و قبول حضور ادب و هنر در جامعه را بر همان اساس توجیه نمایند. در ادامه، «نخبه‌گرایی» و «تخصص‌مداری» غرب مخصوصاً در دوره مدرن و عصر دکترین مدرنیسم، که ریشه در «عصر روشنگری» دارد و از مباحث محوری در نوشته‌های مثلاً یورگن هابرماس (۱۹۹۰، ۱۹۹۲) متفکر بازمانده از مکتب فرانکفورت است، در مواردی خاص به وضعی دامن زد که به جدایی بین عالم واقعی و روزمره در یک سو و عالم هنر در سوی دیگر انجامید. درست است که هدف از هنر تأثیرگذاری بر مخاطب است اما رابطه اهل هنر و مخاطبان عامی هنر معمولاً رابطه فرادست و فرودست بوده، و به دلیل تخصص‌گرایی عصر «روشنگری» و پیامد آن یعنی دوره مدرن، نظریه‌پردازیهای «تخصص‌مدار» در باب هنر، هم از سوی اندیشمندان اهل هنر جوامع سرمایه‌داری غرب و هم از سوی تندروترین نظریه‌پردازان چپ‌گرا به اوج می‌رسد (نمونه آن برتولت برشت آلمانی است که در مقاله به او اشاره شده است. در ضمن ر. ک. به هاج و کرس، ۱۹۸۸). از این منظر، مخاطب صرفاً در مقام مصرف‌کننده و شاگردی است که می‌باید متن را مطابق با معیارهای از پیش تعیین شده اهل هنر دریافت کند و گرنه، در صورتی که متن را بخواند و نفهمد و یا بخواند و از دید محدود خود آن را تعبیر و تفسیر کند، مستوجب تحقیر و نکوهش است و نیازمند آموزش و تعلیم و تربیت.

اوج این تفکر «تخصص‌مدار» را شاید بشود در اندیشه کانت (۱۷۹۰)، فیلسوف سرآمد و تأثیرگذار دوره مدرن یافت. در اندیشه کانت، زیبایی‌شناسی و تجربه نمودن زیبایی از جایگاهی والا و استثنایی برخوردار است؛ به طوری که «تنها یک موجود معقول می‌تواند زیبایی را تجربه کند و بدون تجربه زیبایی، عقلانیت به کمال نمی‌رسد» (اسکروتن، ۱۳۷۵، ص ۱۴۹). به علاوه، اگر شیئی، مثلاً قطعه‌ای موسیقی، زیبا تلقی می‌شود به دلیل بهجتی است که از آن حاصل می‌گردد؛ بهجتی که به دلیل پشتوانه عقلانی آن می‌باید از ادراک من از «وحدت» نتهای آن قطعه پدید آمده باشد و نه از وحدت واقعاً نهفته در میان نتهای آن! «و این بهجت بلاواسطه است؛ نه محصول مفهوم‌سازی از شیء مورد نظر، یا محصول تحقیق در علل، غایات، یا اجزای مقوم آن شیء» (همان، ص ۱۵۰). اما از سوی دیگر، اسکروتن (ص ۱۵۲) بحث را چنین ادامه می‌دهد:

وقتی شیئی را زیبا توصیف می‌کنم، مقصودم این نیست که آن شیء صرفاً موجب بهجت من می‌شود: سخن من درباره آن شیء است، نه درباره خودم، و اگر کسی با نظر من مخالفت ورزد می‌کوشم تا دلایلی برای نظر خود بیابم. من احساس خود را تبیین نمی‌کنم، بلکه با اشاره به ویژگیهای مورد بحث می‌کوشم آن را موجه سازم. هر نوع جستجو برای دستیابی به دلایل موجه سازنده از مشخصه کلی معقولیت (عقلانیت) برخوردار است. در واقع نکته مورد اشاره من این است که دیگران، تا آنجا که موجوداتی معقول محسوب می‌شوند، می‌باید همان بهجتی که من حس می‌کنم، احساس کنند ... و به میزانی که آنان این گونه احساس نکنند، یا آنان بر خطا هستند یا من. (تأکید از من است)

و می‌شود استنباط نمود که متخصصان هنر بلافاصله مخاطبان عوام را به خطا خواهند دانست؛ زیرا تصور بر این است که عقلانیت هنوز در نزد ایشان به کمال نرسیده است تا بتوانند زیبا و نازیبا را از هم تمیز دهند. و به این ترتیب، معیار عقلانیت و مدنیت تشخیص زیبایی هنر از دید عقلای متخصص است و عوام، بنده و عبید هنر و اهل هنرنده و نه بالعکس؛ در این مفهوم که هنر و اهل هنر خادمین عوام باشند!

نظریه کانت زمینه‌ای برای جنبش فرهنگی بسیار مؤثری برای بزرگداشت ادبیات انگلیسی هم شد که ایگلتون (۱۹۸۳، ص ۳۶) از آن با «خیزش انگلیسی» یاد می‌کند. بنابه گفته فیوری و منسفیلد (صص ۱۵-۱۲: ۱۹۹۷) بعد از فروپاشی ارزشهای سنتی در جریان تحولات اجتماعی اروپا، مدرنیستهای اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم انگلستان برای حفظ فرهنگ «انسانی»، «متمدن» و «برتر» انگلیسی، متوسل به مفهوم زیبایی در ادبیات شدند. آنان تحت تأثیر اندیشه افرادی چون مٹیو آرنولد و آی ای ریچاردز، از پیشروان انگلیسی مکتب ادبی «نقد نو» و خانم و آقای لیویس، دو چهره برجسته نقد ادبی انگلستان به این باور رسیدند که برای جلوگیری از اضمحلال فرهنگ و مدنیت انگلیسی که پیامد تحولات اجتماعی اروپا از قبیل صنعتی شدن بود، راهی جز درک «معنویات» و «اخلاقیات» نوین مبتنی بر «زیبایی» تجلی یافته در پیکره متون ادبی وجود ندارد. برای اینان زیبایی حقیقت بود و حقیقت زیبایی و زیبایی چیزی نبود جز «جسمیت تام» شعر (برای اطلاعات بیشتر در مورد این اصطلاح ر. ک. به ریچاردز، ۱۹۲۶، ص ۵۰۷). هواداران این اندیشه در واقع و به دلایل اجتماعی (ر. ک. هابرماس، ۱۹۹۰ و ۱۹۹۲) حقیقت را در زیبایی و زیبایی را نیز صرفاً در ادب و هنر می‌جستند؛ بنابراین برای ایشان، متأثر از نظرات کانت، تجربه خواندن «صحیح» شعر، آنگونه که خود خط‌مشی آن را تعیین کرده بودند، موجبات فلاح و رستگاری انسان مدرن را فراهم می‌آورد. پس آنچه در این میان حائز اهمیت است، متن است و نظرات

منتقد متخصص مقتدر که خود را مسئول فرهنگ‌سازی و آموزش خواننده عامی می‌داند؛ بی‌آنکه توجهی به روحیات و تجربیات وی در این تأثیرگذاری و تأثیرپذیری داشته باشد. هدف، تأثیرگذاری بر مخاطب فرودست هنر است اما نه بدون احساس نیاز به شناخت درست از روحیات و نیازهای واقعی او، بلکه با تعهد صرف به اصول فرمالیستی تجلی یافته در معیارهای بخصوص زیباشناختی. (به نقل از کوهن و مانیون، ۱۹۹۷، ص ۴۰) و سزاوار انتقاد این نوع رابطه بین فرادست و فرودست را چه بجا رابطه بین سوژه و /بژه می‌داند؛ اقتضای روابط انسانی این است که هر دو سوی رابطه سوژه باشند و یکی سوژه و دیگری بژه نباشد؛ اما در مکتب هنر مدرن، متأثر از آنچه کیرکگارد اگزیستانسیالیست را برمی‌آشوبد، (اصول علم مدرن و تخصص‌گرایی) تصور عدول از معیارهای والای هنر به نفع عالم واقعی راه ندارد؛ این عالم دون واقعی است که باید خود را به دروازه‌های طلایی عالم هنر برساند. گویی این پژواک صدای سر فیلیپ سیدنی دوره رنسانس است که از نقطه‌ای در دالان تاریخ، شعار طلایی بودن عالم هنر و مفرغی بودن عالم واقعی را سرمی‌دهد.

مهم‌ترین علت وجودی این نوشته در واقع همین نوع برخورد با موضوع «تأثیرگذاری» است که به دلیل ماهیت ناقص و ابتر آن در بسیاری موارد به شکاف عمیقی بین «عالم هنر» از یک سو و مخاطب و «عالم واقعی» از سوی دیگر می‌انجامد که در اینجا از آن تحت عنوان «افسردگی ناشی از جدایی از عالم واقعی» یاد خواهد شد. تحقیر خواننده به دلیل این که جایی بس فرودست‌تر از عالم هنر، یعنی عالم واقعی به اصطلاح مفرغی ایستاده، نه تنها مسبب این «افسردگی» است بلکه نشانی از بی‌خبری و برج عاج‌نشینی اهل هنر دوره مدرن هم هست. در بخش اول مقاله، این نکته با طرح دو نمونه از نظریه‌های هنر مدرن، یعنی فرمالیسم روسی و ویکتور شکلوفسکی و «ضدفرمالیسم» برتولت برشت در قالب مفهوم «فاصله‌گذاری»، یعنی

لغزیدن هنر در عوالم غیر واقعی در جریان نظریه‌پردازی بدون لحاظ نمودن واقعیت‌های جهان هستی، توضیح داده خواهد شد. علت انتخاب فرمالیسم روسی و مکتب برشت ایده‌شگفت‌انگیز نهفته در دل این مکاتب است که در قالب «ناآشنا کردن» پدیده‌ها برای دیدن وجه دیگری از حقیقت آنهاست. همین موضوع، یعنی استفاده از هنر و ادب برای تأثیرگذاری در مخاطب، به طوری که وی عالم را غریب و نو و ناآشنا ببیند، هدف غایی این نوشته هم هست؛ با وجود این، بحث خواهد شد که روشهای پیشنهادی هم در مکتب شک洛夫سکی و هم مکتب برشت به دلیل غفلت از تشخیص جایگاه مخاطب در پذیرش اثر، کارایی لازم را ندارد.

با مطرح شدن نظراتی بر خلاف جریان‌های ادبی و هنری بریده از عالم واقعی که در این نوشته در مفهوم نادیده گرفتن نقش مخاطب در دریافت اثر است و انتقاد از نارساییهای آن در ابعاد و زمینه‌های مختلف از سوی اندیشمندان که مانند اسلاف یونانی خود بیشتر فیلسوف و عالمان علوم انسانی و اجتماعی‌اند تا ادیب و منتقد ادبی و هنری، رویکردهای متفاوتی نسبت به مسائل مختلف بروز نموده است که دامن ادب و هنر را نیز گرفته است. احیای اندیشه‌های واقع‌بینانه‌تر از نوع اندیشه‌های مارتین هایدگر، که تأکید بر موضوع فلسفی ادراک «وجود» در ارتباط تنگاتنگ با عالم هستی دارد، تأثیر بسیار بر نحوه نگرش ما نسبت به رابطه انسان با پدیده‌های جهان هستی داشته و می‌تواند عموماً در زمینه‌های مختلف و خصوصاً، در چهارچوب این نوشته، در خواندن متون ادبی در ارتباط با عالم واقعی نقشی بسیار مهم داشته باشد. احیای اندیشه‌های هایدگر و ایجاد افکار نو براساس آنها عمدتاً مرهون کار اندیشمندان پس‌اساختگرا (و پسامدرن) فرانسوی؛ یعنی میشل فوکو و ژاک دریدای فیلسوف و ژاک لکان روانشناس است. در این مقاله، سعی بر این است که با الهام و بهره‌گیری از نوشته‌های این افراد، طرحی برای خواندن متون ادبی ارائه شود که در آن موضوع تأثیر

متقابل ادبیات بر خواننده و تجارب خواننده بر متن، حاکی از نزدیک شدن به «حقیقت» امر باشد و نه نظریه‌پردازی صرف تخصص‌گرایانه در این نوشته خواندن ادبیات امری جدی برای جست و جو و نزدیک شدن به «حقیقت» تلقی می‌شود که در جریان آن تخصص‌گرایی بریده از عالم هستی، و در اینجا در مفهوم نادیده گرفتن خواننده، نمی‌تواند نقش داشته باشد. نظریات و دیدگاههایی می‌توانند راهگشا باشند که ما را به دل عالم واقعی بکشانند و همه عوامل دخیل در خواندن متن را مد نظر داشته باشند؛ بدون اینکه خود حجاب و حصارى در این مسیر باشند. به نظر نگارنده، پس‌اساخت‌گرایی و پس‌امدرنیسم ملهم از اندیشه‌های هایدگر مجموعه تلاشهایی است برای نیل به این هدف و بنیان آن، منتقدان محدودیت‌هایی از نوع تخصص‌گرایی ذاتی دوره مدرن هستند. از این منظر، حقیقت، حقیقت متافیزیکی تجلی یافته در عالم انتزاعی هنر نیست بلکه حقیقت در مفهوم ابعاد مختلف حقیقت هستی، رابطه انسان با آن و روابط اجتماعی است و تصور در این نوشته بر این است که ایده هایدگر از «وجود» و انسان، نظرات ویژه دریدا در مورد «زبان»، تحلیل فوکو از روابط و مسائل اجتماعی با اتکا به موضوع «قدرت» و تفاوت بین «دیدن» و «نگریستن» از دید لکان می‌توانند زمینه‌ساز طرحی برای خواندن متن باشند، به طوری که بتوان به ابعاد و زوایای ناشناخته‌تری از ماهیت انسان، هستی و روابط اجتماعی پی برد. هایدگر و اسلاف خلفش تلاش داشته‌اند، با اندیشه‌های خود موانع متافیزیکی را از مسیر منتهی به دنیای واقعی و روزمره بردارند و هستی را از ورای کدورت اندیشه‌های گرفتار در عوالم مجرد و ذهنی بنمایانند و تجربه کنند. طرح پیشنهادی بر خواندن ادبیات در ارتباط تنگاتنگ آن با تجربه خواننده از عالم هستی، تأکید خواهد داشت و تجارب خود من در این مورد محور بحث خواهد بود، و صد البته که اینجا من نه به عنوان متخصص نظریه‌پرداز محصور در نظریه‌های فرمالیستی از هنر و ادب و نه به عنوان کارآموزی دست و پا بسته

اسیر عظمت هنر و هنرمند بلکه به عنوان خواننده‌ای علاقمند مطرح خواهیم بود که قصد دارد خواندن متون ادبی را با آمیختن با دنیای واقعی و تجارب خود به تجربه‌ای شورانگیز و اصیل از درک هستی و وجود خود و «دیگری» بدل کند، تجربه‌ای که می‌باید در تقابل با افسردگی ناشی از بی‌تفاوتی به عالم واقعی در مفهوم نادیده گرفتن تجربه‌های وجودی خواننده باشد.

در بخش بعدی مقاله به روشنگری در مورد هایدگر و دریدا و فوکو پرداخته می‌شود. سپس داستان کوتاه «گره زیر باران» ارنست همینگوی به عنوان کار عملی منبعث از مباحث ارائه شده، مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد (ترجمه داستان در ضمیمه آمده است)؛ خواندن این داستان به منظور جان بخشیدن به نقش خواننده در معادله خواندن متون ادبی در بستر عالم واقعی و نقش تجربه وی در تأثیرپذیری از متن است. در ضمن در این بخش، به ضرورت به افکار لکان اشاره شده است. نوشته با نتیجه‌گیری به انتها می‌رسد.

شکلوفسکی و برشت: دو چهره «افسردگی ناشی از جدایی هنر از عالم واقعی»

شکلوفسکی

اگر بپذیریم که همه جویندگان «حقیقت هستی» هستیم و مرادمان یکی است، این را هم باید بپذیریم که این جستجو جلوه‌های گوناگون داشته که همه نیز در مسیر درست نبوده‌اند. یکی از جلوه‌های ویژه و جذاب پی بردن به ناشناخته‌های «حقیقت» را می‌توان در نظریه «ناآشنا کردن» (defamiliarization) ویکتور شکلوفسکی (۱۹۱۷)، نظریه پرداز و منتقد هنری روس یافت که در عین جذابیت و گیرایی، به دلیل روش ناکارآمد صرفاً فرمالیستی آن به نتیجه نمی‌رسد. لازم به توضیح است که به نظر شکلوفسکی هنر و ادبیات قرار است به گونه‌ای «آشنا» را «ناآشنا» کند که شناخت ما از

جهان و واقعیت به چالش کشیده شود و عاداتها و روزمرگیها که ما را از دیدن باز می‌دارند زدوده شوند؛ به طوری که جهان و مشاهدات خود را نو و «غریب» بیابیم. این نکته‌ای بسیار قابل تأمل و والایی است که نمی‌توان به راحتی از کنار آن گذشت؛ زیرا در چهارچوب این نوشته هم، دریافت حقیقت هستی در مفهوم مشاهده زوایای نادیده آن از اهمّ امور است؛ اما نکته اینجاست که آیا ابزارهای مورد استفاده در هنر و ادبیات، آن طور که فرمالیستهای معتقد به هنر می‌گویند، در خود چنان ظرفیتی شگرف و قدرت باز نمودی دارند که بی‌ملاحظه وضع مخاطب هنر، بتوانند بلافاصله دنیای وی را چنان منقلب کنند که او جهان را نو ببیند؟ آیا خواندن متن ادبی که در هر حال ریشه در عالم خیال و فانتزی دارد می‌تواند با رهنمودهای فرمالیستی چنان تأثیرگذار باشد که خواننده خود را مقهور آن ببیند و صرفاً تحت تأثیر مثلاً داستان مورد علاقه شکلوفسکی از تولستوی که از زاویه دید و «زبان» اسب روایت می‌شود، وجدان بشری‌اش به ناگاه به خود آید و دنیا را به رنگی متفاوت ببیند؟ اینکه عالم هنر و ادبیات، آنگونه که فرمالیستها معتقدند، فراتر و پراجرتر از عالم واقعی تلقی شود و تحقق دیگرگونه دیدن پدیده‌ها با هدف مشاهده واقعیت آنها، نهایتاً تنها از طریق مشاهده هنر و ادبیات میسر گردد، نگرشی ساده‌انگارانه، ناقص و گمراه‌کننده است که در حد اعلاّی آن ممکن است به پندار و کرداری کیشوت‌وار بیانجامد که در اصل «عوضی» بود و نه «دیگرگونه» شکلوفسکی بر این اعتقاد بود که روزمرگی آدمیان را از دیدن باز می‌دارد و عادت حس و ادراکشان را کرخت می‌کند. شکلوفسکی فرمالیست متخصص که در پی علمی کردن نظریه پردازیهای ادبی درست به شیوه سوسور زبان‌شناس بود، فکر می‌کرد تنها راه غلبه بر این رخوت و کرختی و روزمرگی هنر است: تأثیر و شوک رهایی‌بخش را باید از هنر انتظار داشت؛ هیچ چیزی بیرون از عالم هنر توان و قابلیت چنین تأثیر و تغییری ندارد. به عبارت دیگر، عالم واقعی مفرغی را تنها اکسیر هنر می‌توانست دگرگون کند و

مخاطبان حاضر در این عالم مفرغی، جن‌زدگان و از خود بی‌خبرانی بودند که هنر می‌توانست به دادشان برسد.

جدایی این گونه اندیشه‌های فرمالیستی از جهان واقعی و محصور شدن آنها در عالم نگرشهای انتزاعی به هنر و ادبیات، به قیمت غافل بودن از موضوع اساسی تجارب زندگی روزمره خوانندگان و مخاطبان ادب و هنر و این که یک اثر هنری ساخته شده تا چه اندازه در تأثیرگذاری بر مخاطبان موفق خواهد بود، نقضی عمده و غیرقابل اغماض در رویکردی نقادانه در اوضاع پرتلاطم و پرآشوب عصر حاضر است. به عبارت دیگر، تصور این که در هنر و ادب نیرویی نهفته است که بی‌ارتباط با اوضاع جهان واقعی در خارج از محدوده هنر و ادب، در عین تأثیرگذاری در جهت مثبت درک واقعیتها قابل بحث و بررسی است، توهمی بیش نیست و تجارب موجود حاکی از این مدعاست.

برای مثال، وودی آلن در مصاحبه‌ای با اشپیگل (۲۷ سپتامبر ۲۰۰۴) ضمن اظهار نارضایتی از احتمال انتخاب مجدد جرج بوش به پست ریاست جمهوری آمریکا در مورد تأثیر هنر و ادبیات به طور کلی و تأثیر فیلم مستند ۹/۱۱ مایکل مور به طور خاص (که ریشه در واقعیت هم دارد و با دست‌آویز قرار دادن حوادث یازده سپتامبر به افشاگری در مورد سیاستهای نادرست بوش می‌پردازد) چنین می‌گوید:

به نظر می‌رسد وقتی دست‌اندرکاران هنرهای نمایشی در انتخابات دخالت می‌کنند، تأثیر چندانی نمی‌گذارند. ... در آمریکا وقتی نویسندگانی چون نورمن میلر و فیلیپ راث نظرات سیاسی خود را اعلام می‌کنند تنها افرادی که همانند آنها فکر می‌کنند، به آنها گوش می‌دهند. فرد جدیدی به دامنه هواداران افزوده نمی‌شود.

...

اگر شما هوادار بوش باشید به این سخنان [علیه وی] گوش
 نمی‌دهید. فقط می‌گویید «خوب گیرم که درست باشد، اما من او را
 دوست دارم.» و اینجاست که بحث پایان می‌پذیرد.

...

فیلم ۹/۱۱ مایکل مور مستند قوی و موفقی بود. اما مشکل
 اینجاست که اکثر کسانی که آن را پسندیدند، آنهایی بودند که هم
 عقیده او بودند؛ مثل من. اما حتی مور نیز موفق به تأثیرگذاری بر
 دیگران نشد. این را نظرسنجیها می‌گویند. این کار کاملاً بی‌فایده است.

در برنامه «سینما ۱» شبکه یک تلویزیون ملی ایران هفته سوم تیرماه ۱۳۸۴، در
 مورد فیلم «چه رویاهایی که می‌آیند» ساخته وینسنت وارد، گوینده برنامه به نقل از
 تهیه‌کننده فیلم اظهار داشت نحوه غیرمعمول تدوین فیلم مورد نظر برای نشان دادن
 زمان در عالم پس از مرگ به هیچ وجه مورد فهم افرادی که اعتقادی به عالم پس از
 مرگ ندارند واقع نمی‌شود. همچنین تجربه نگارنده از تدریس داستان «سگ ولگرد»
 صادق هدایت به گروهی از دانشجویان رشته مترجمی زبان انگلیسی موردی مشابه است.
 داستان، که به لحاظ محور واقع شدن سگ، بی‌شبهت به داستان تولستوی نیست، به
 هیچ وجه نه تنها تأثیر مورد نظر را نداشت، بلکه به نوعی سردرگمی و بلاتکلیفی دامن
 زد که بنا به اظهار نظر خود دانشجویان از نگرش متفاوت آنها به موضوع سگ در محیط
 عصر حاضر آنها ناشی می‌شد؛ رفتار ظالمانه اهل محل با سگ در شروع داستان، به نظر
 دانشجویان، اصلاً واقعی نمی‌نمود و بنابراین در باور آنها نمی‌گنجید!

اتفاقاً موضوع «واقعی» نمودن اثر ادبی و هنری برای خواننده از نکات بسیار
 ظریفی است که در مباحث فرهنگی اخیر مد نظر قرار گرفته و نتایج شایانی از
 آن حاصل شده است. برای مثال، ماهیت این پدیده را فیوری و منسفیلد

(۱۹۹۲، صص ۱۰۹-۱۰۲) در مبحث تفاوت بین «واقع‌گرایی» (Realism) به عنوان یک مکتب ادبی و هنری و آنچه مبتنی بر واقعیات خواننده/مخاطب «معقول و باورکردنی» (realistic) است، توضیح می‌دهند.

«واقع‌گرایی» بنابه نظر فیوری و منسفیلد در مفهوم مکتب اصالت واقع، به مجموعه‌ای از باورها اشاره دارد که در جهان واقعی از اهمیتی ویژه برخوردارند. اینکه انسانها چه هستند و متون چگونه آنها را بازمی‌نمایانند از این موارد است. «واقع‌گرایی» را باید انعکاس باورها و تأثیرات غالب برهه‌ای خاص از زمان دانست که در آن برهه به وجود آمده و قوام یافته‌اند.

اما «معقول و باورکردنی» (realistic) که فیوری و منسفیلد آن را در برابر مکتب «واقع‌گرایی» (Realism) مطرح می‌کنند به متون و آثاری اطلاق می‌شود که تصویر ارائه شده در آنها نه الزاماً منطبق بر اصول مکتب «واقع‌گرایی» بلکه متقاعدکننده و قابل باور برای خواننده/مخاطب است. در این مفهوم شیوه اتخاذ شده برای نشان دادن زندگی با تجربه خواننده/مخاطب از زندگی، هماهنگ می‌شود و یا حداقل به آنچه که وی دوست دارد بیندیشد، شباهت پیدا می‌کند. در حالی که «واقع‌گرایی» تنها محکی برای انواع خاصی از آثار هنری وادبی و خصوصیات آنهاست، «معقول و باورکردنی» را به لحاظ واکنش خوانندگان و مخاطبان می‌توان به هر نوع محصول فرهنگی - از اشعار بیانگر احساسات شخصی شاعر گرفته تا فیلمها و رمانهای عوام‌پسند - اطلاق نمود؛ بدون آنکه دغدغه‌ای در مورد ماهیت و خصوصیات اثر داشته باشیم؛ زیرا ملاک صرفاً واکنش خواننده/مخاطب به اثر و تعامل وی با آن در جهت متقاعدشدن و هماهنگی قانع‌کننده اثر با نگرش خواننده/مخاطب به دنیا و جایگاه وی در آن است؛ به طوری که تأثیرگذاری اثر ممکن گردد. استفاده از عبارت (realistic) یعنی «معقول و باورکردنی» در زمینه

صحبت از ادب و هنر در مفهوم تجزیه و تحلیل ساختاری، تبیین فرضیات و دلمشغولیهای متن ادبی یا اثر هنری نیست.

با این وصف رویکرد فرمالیستی به هنر و ادبیات از نوع روسی آن - برای مثال - که پدیده «ناآشناکردن» را از خصیصه‌های متن برمی‌شمارد کاملاً سست و ناکارآمد می‌شود؛ زیرا در این‌گونه رویکرد نقش دنیای بیرون از متن و خصوصاً تجربه خواننده/مخاطب در شکل‌گیری معنا و تأثیرگذاری اثر نادیده گرفته می‌شود - و نادیده گرفتن واقعیت وجودی مخاطب و «استعدادهای حسی و شهودی جسم» (دریفوس؛ ۱۳۸۲، ص ۹) یعنی جدایی هنر از عالم واقعی و انکار حضور مخاطب در جریان شکل‌گیری معنای متن. و آیا این انکار عین سردرگمی و «افسردگی» نیست؟

برشت

ایده «تأثیر فاصله‌گذاری» (alienation effect) در تئاتر، که برتولت برشت آن را مطرح نمود، در عین اینکه هدفی شبیه هدف «ناآشناکردن» شک洛夫سکی را با روشی مشابه دنبال می‌کند، ظاهراً تا حدودی از نقطه ضعف نظریه شک洛夫سکی فاصله می‌گیرد؛ زیرا برای برشت مارکسیست که هیچ میانه‌خوشی با هنر و نظریه‌پردازی فرمالیستی بورژوازی ندارد، تئاتر پلی است به سوی دنیای بیرون از چهارچوب تئاتر. نقطه تلاقی و تشابه «تأثیر فاصله‌گذاری» با «ناآشناکردن» ناشی از انتظاری است که برشت از تئاتر متعهد دارد. به نظر برشت تئاتر متعهد باید نشان دهد که «واقعیت» پدیده‌ای معلوم، معین، ثابت و لایتغیر نیست بلکه از طریق فرضیات، باورها، ادراکات و زبان آدمی ساخته می‌شود و بنابراین می‌توان آن را تغییر داد. پس برای برشت قدرت مفروضه ناآشناکردن و «فاصله‌گذاری» تئاتر - و به طور کلی هنر و ادبیات - در توانایی آن در تغییر ما و جهان اطراف ما نهفته است. تا اینجا برشت به دلیل اهمیت دادن به تئاتر و هنر در

رابطه با «واقعیت» به شیوه شکلوفسکی سخن می‌گوید و بسیار شبیه اوست. اما نقطه افتراق این دو نقش ابزاری واقعیت‌زدایی صرف هنر از دیدگاه برشت است از هر آن چه هست: هنر و غیر هنر. برای برشت، تأثیرگذاری تئاتر - و هنر و ادب - در مفهوم پذیرش قالبهای ارائه شده در هنر نیست، بلکه فاصله‌گیری از آنها در جهت درک ساختگی بودن آنها است؛ تقابلی آشکار با «واقع‌گرایی» برآمده از رویکرد استانیسلاوسکی به تئاتر. در نظریه برشت بر خلاف استانیسلاوسکی انتظار نمی‌رود هنرپیشه‌ای که نقش شخصیتی از نمایشنامه به عهده او گذاشته شده، به «حس همانی» و «همذات‌پنداری» کامل با آن شخصیت دست یابد؛ در حالی که به همین منوال نیز در رویکرد برشت تمایل بر این است که تماشاچی نمایش جدایی و ناآرامی و گسست را که ناشی از درک فاصله موجود بین او و واقعیت و آگاهی از ساختگی بودن آن به واسطه نمایش است تجربه کند (به این نکته دوباره در پایین اشاره می‌شود). برخلاف رویکرد شکلوفسکی مانند دیگر رویکردهای فرمالیستی که در آن هنر و ادبیات نهایتاً بستر و جایگاهی برای رسیدن به حقیقت زیبایی‌شناسانه و آرامش و اطمینان حاصل از آن است، رویکرد برشت تشویش‌آمیز می‌شود و هر آرامشی را چه در بستر هنر و چه در عالم بیرون به هم می‌زند. به عبارت دیگر، جایی که شکلوفسکی به تنگ آمده از یکنواختی و عادی و عادت شدن زندگی روزمره، ما را برای بهتر دیدن واقعیت به عالم ادب و هنر می‌خواند. برشت عاصی، هنر را نه به مثابه جهانی متفاوت و بهتر و نو بلکه ویران‌کننده هر آنچه واقعیت تلقی شده است به کار می‌گیرد. اگر قرار باشد سمت و سوی برای این دو رویکرد ترسیم شود، من جهت حرکت در رویکرد فرمالیستی شکلوفسکی را در نهایت از بیرون به درون متن می‌بینم؛ زیرا برای شکلوفسکی اصالت با متن است و شناخت صحیح ما از عالم بیرون از متن نیز مبتنی بر متن و ماهیت آن است؛ یعنی همه چیز به متن ختم می‌شود. اما برشت ما را به تئاتر می‌خواند و اگر در آنجا الگویی به ما می‌دهد،

الگوی تماشای واقعیت از زاویه‌ای بهتر به لحاظ شناخت و یا زیبایی‌شناسی نیست (که در نهایت هم ما را چنان مبهوت خود سازد که نتوانیم از آن دل بکنیم و گرفتارش شویم) بلکه الگوی برشت به اصطلاح ضدالگو و درهم شکننده هر الگوی باسمة‌ای از واقعیت است. پس ما را مبهوت و اسیر خود نمی‌سازد، بلکه ما را به مثابه وجودی اگزیستانسیالیستی به فضایی پرتاب می‌کند در بیرون که در آن وجود ما و همه چیز، نیازمند تغییر و تحول و بازنگری و بازسازی است. این را می‌توان امتیازی برای برشت تلقی نمود.

با وجود امتیاز نظریه برشت بر شکلوفسکی به دلیل جهت حرکت آن از متن به جهان بیرون برای تغییر آن، به نظر من، ضعف عمده‌ای هم دارد که پیامد جهت‌گیری صرفاً عقلانی آن و نفی احساس است. همان‌گونه که در بالا نیز اشاره شد، در ستیز با روش غالب ناتورالیستی استانیسلاوسکی، برشت، بر این باور بود که تئاتر نه با احساس هنرپیشه و مخاطب بلکه باید با عقلانیت آنها ارتباط یابد. در صورت بروز حس همذات‌پنداری هنرپیشه و تماشاگر با آنچه روی صحنه اتفاق می‌افتد، این باور نادرست شکل خواهد گرفت که واقعیت در حال تجربه شدن است؛ درحالی که تئاتر برشت تأکید بر ساختگی بودن رخدادها روی صحنه دارد. حتی وقتی برشت در ۱۹۲۴ نمایش «ریچارد دوم» را به صحنه می‌برد برای نشان دادن «احساس» از آرایش چهره و گریم صورت بازیگران کمک می‌گیرد، روشی که خبر از ساختگی بودن احساس می‌دهد (ر. ک. ویلت، ۱۹۶۴).

با این اوصاف مخاطب هنر و ادب بر سر دوراهی است: جستجوی صورتی نو از واقعیت مبتنی بر رویکردی فرمالیستی از نوع روسی آن، با وجود تأکید بسیار جذاب و اساسی آن بر امکان «حس شدن سنگی بودن سنگ»، که به دلیل هنر-محور بودن آن به بی‌راهه مسحور هنر شدن و بازماندن از درک جهان خارج می‌انجامد، و دیگر ماحصل

عصیان برشته‌ی در برابر هر آنچه واقعیت خوانده می‌شود به هدف تحلیل نقادانه و عقلانی آن، با وجود آگاهی دادن از وجود جهان خارج از چهاردیواری تئاتر و هنر، که جایی و فرصتی برای احساس باقی نمی‌گذارد تا «حس شدن سنگی بودن سنگ» تحقق یابد؛ و بدون این حس، به نظر نگارنده، آنچه می‌ماند جدایی و فاصله و گسست است و افسردگی‌ای که در بحث مربوط به فرمالیسم روسی به آن اشاره شد. تأکید بر عقلانیت محض مخاطب بعد دیگری از انکار «استعدادهای حسی و شهودی جسم» است. به نظر می‌رسد اندیشه‌های پساساختگرایانه دریدا، فوکو و لکان متأثر از ایده‌های هایدگر می‌تواند به تلاشهایی در زمینه خواندن ادبیات و هنر در ارتباط با جهان و ادراک هستی بینجامد.

هایدگر: شور و سرمستی در عالم بودن

در فلسفه و شاید بهتر است گفت در پدیدارشناسی هایدگر، ایده‌ای وجود دارد که بی‌شبهت به میل برشت برای رفتن فراسوی دیوارهای تئاتر برای دیدن جهان بیرون نیست. هایدگر این موضوع را با اتکا به ایده *دازاین* (Dasein)، که هم «در جهان بودن» و هم «وجود حاضر» ترجمه شده (ر.ک. جهان‌نگلو، ۱۳۷۶، ص ۱۶۰)، بیان نموده و یکی از معانی و کاربردهای آن به چالش کشیدن هر آن چیزی است که بر سر راه تجربه «وجودی» انسان از جهان قرار می‌گیرد. ایده *دازاین* را می‌توان شامل مؤلفه‌هایی دانست که در عین حال که ایده‌های شکوفسکی و برشت را یکجا در بر دارد و آنها را برآورده می‌سازد، از ضعفهای آنها میراست. ایده «وجود حاضر» و «در جهان بودن» که در فلسفه پدیداری هایدگر منحصراً به انسان و به وضعیت متفاوت وی در میان دیگر موجودات اطلاق می‌شود (و به برخی جزئیات آن در این نوشته به تدریج پرداخته خواهد شد) گریز از گرفتار آمدن در گرداب جهالتی است که شکوفسکی به نوعی آن را

در مفهوم باور به «واقعیت» برآمده از استفاده روزمره از زبان مطرح نموده است که «عادی شدن» (habitualization) و روزمرگی در پی دارد و ما را از «دیدن»، به صرف اینکه چیزها را «می‌شناسیم» و بی‌تفاوت از کنارشان می‌گذریم، باز می‌دارد. برشت با روش خود بر ساختگی بودن هر «واقعیتی»، اعم از هنری و غیرهنری اصرار می‌ورزد و می‌کوشد ما را به نگریستن صرفاً انتقادی و تحلیلی به «واقعیت‌های» بیرون از سالن نمایش و عالم هنر سوق دهد؛ اما دریغ از اشاره‌ای به احساس و ادراک «وجودی»! اما اساس ایده «در جهان بودن» هایدگر بر بینشی متفاوت از جهان و رابطه انسان با آن تأکید دارد که مبتنی بر «ادراکی»، «وجودی» و اگزیستانسیال از آن است و غایت آن چیزی نیست جز ادراک حقیقت هستی که به واسطه آن وجود آدمی (‘existence’) که ترکیبی از «وجود» (existence) و «سرمستی» (ecstasy) است (هایدگر، ۱۹۹۶) از شور و سرمستی‌ای آکنده می‌شود که پیامد دیگرگونه و غریب نمودن هستی در تجربه کردن حقیقت است و استیلای این دیگرگونگی بر وجود آدمی و «هم جنس» کردن آن با خود. اصلاً حقیقت در فلسفه هایدگر ادراک ابعاد متفاوت و ممکن هستی در مفهوم غریب یافتن آن است.

ادموند هوسرل، استاد هایدگر را بنیانگذار فلسفه پدیداری می‌شناسند و او بود که می‌گفت «می‌خواهیم به خود اشیاء بازگردیم» (دارتیگ، ۱۳۷۸، ص ۱۷). هایدگر نیز متکی بر «این روش فلسفی که «پدیدارشناسی» ... نام دارد، می‌کوشد به خود چیزها رجوع کند؛ بی‌آنکه درصدد توضیح آنها از طریق چیزی جز خودشان برآید» (جهانبگلو، ۱۳۷۶، ص ۱۶۰). حال این (جهان) هستی است و این هم آدمی، (یعنی د/زاین، وجود حاضر، آنجا در عالم هستی) که می‌خواهد حقیقت این هستی را، فارغ از هرگونه ذهنیت و پیش تصورات، دریابد و ادراک کند.

در اینجا وجود خود آدمی مورد توجه قرار می‌گیرد که چیست و چگونه موجودی است و چه جایگاهی در عرصه این هستی دارد. بنابه ایده *دازاین* وجود انسان ('*existence*') تنها با حضور وی در جهان تحقق می‌یابد. هایدگر *دازاین* را مترادف با وجود حاضر در «ساختار زندگی روزمره» نیز می‌داند، که نظامی به هم مربوط از ابزارها، نقشه‌های اجتماعی و اهداف است و تجربه آدمی از بودن در آن با رابطه‌ای مستقیم و تنگاتنگ با پدیده‌ها عجین است؛ رابطه‌ای که رابطه «شخصی» انسان با جهان در مفهوم «شناخت» و شرح و توضیح ابزاری از آن نیست؛ بلکه تجربه‌ای وجودی و اگزیستانسیال است که به درک وی از جهان و خودش می‌انجامد.

هگل که فلسفه‌اش مادر اگزیستانسیالیسم نیز تلقی می‌شود تاریخ را بستر اندیشه می‌داند که به شکلی دیالکتیک مسیر کمال را به سمت عقلانیت محض طی می‌نماید. ایده دیالکتیک در اینجا از اهمیتی ویژه برخوردار است؛ زیرا بدون آن نمی‌توان بستری برای حرکت اندیشه متصور شد. به عبارت دیگر، اندیشه برای بودن، حرکت کردن و جلوه نمودن به «فضا» و «گشودگی» نیاز دارد. برای هگل، بر مبنای طرح دیالکتیکی‌اش از تکامل اندیشه، اندیشه فضای لازم برای خودنمایی را در اندیشه دیگر می‌یابد. یعنی فضای باز و «گشودگی» وقتی رخ می‌دهد که اندیشه در مصاف با اندیشه دیگر قرار گیرد یا حتی تنها در کنارش باشد؛ طوری که خود را به شکلی کاوشگرانه در قالب اندیشه دیگر ببیند؛ خود را به جای آن بگذارد. در این «گشودگی» است که فضای لازم برای تجلی اندیشه و تأثیرپذیری و تحول اندیشه‌ها فراهم می‌شود.

انسان هایدگر، *دازاین*، به دلیل ماهیت «برون‌نگر» و «برون‌پژوه» و «طبیعت‌گرای» فیلسوف، برای پی بردن به وضعیت خود در عالم می‌باید که هم خود و هم هستی را درک کند. «پس وجود حاضر (*Dasein*) پیش از هر چیز در عالم به منزله «ادراک» است» (همان، ص ۱۶۲). ادراک اگزیستانسیال هستی «گشودگی» ای است که

جلوه نمودن وجود انسان در فضای آن محقق می‌شود. فضای این گشودگی لازم است تا انسان بتواند *د/زاین* را هم در مفهوم ادراک وجود خود در عالم و ادراک خود عالم محقق سازد. وضعیت متمایز انسان در عالم به لحاظ جوهری، از دید هایدگر، ناشی از «برون‌افکنی» اوست. برای *د/زاین* ادراک وجود خودش «به منزله امکان درک کردن خود در برون افکندن چیزی است که می‌تواند وجود داشته باشد. به عبارت دیگر، انسان در عالم همچون موجودی است که از طریق برون افکندن خویش به خود باز می‌گردد» (جهانبگلو، همانجا). از سوی دیگر ادراک خود عالم در مفهوم قرار گرفتن در کنار موجودات و چیزهایی غیر *د/زاین* است که «ابزارمندی» شان (در خصوص اشیا) و «حضور مبتدل و بی‌اعتبار» شان (در خصوص دیگران) موجبات دغدغه خاطر انسان *د/زاین* را فراهم می‌سازد. دغدغه *د/زاین* ناشی از آگاهی او از حضور خود در عالمی است که در آن ثبات و آرامش به معنای شیء شدن و حضور مبتدل و بی‌اعتبار است. برای *د/زاین* «آرامش و رضایت بیماری محسوب می‌شود، انسان باید در موقعیت نامطمئنی به سر برد؛ به عبارت دیگر، انسان باید همیشه پر از شک و سؤال و از عمل خود نگران باشد» (نوالی، ۱۳۷۳، صص ۸-۳۰۷). پس این دغدغه *د/زاین* همچنین از وضع ثابت و بنابراین نامطلوب و بیمار دیگران و پدیده‌های عالم نیز ناشی می‌شود؛ زیرا *د/زاین* همه چیز و همه کس را در مفهوم «امکان» می‌خواهد. پس «ابزارها و دیگران» باید به مثابه فضا و گشودگی مورد نیاز *د/زاین* برای جلوه کردن عمل کنند تا او بتواند در آن فضا امکانات خود را آشکار کند و با برون‌افکندن امکاناتش بتواند، شبیه به تأثیرگذاری اندیشه بر اندیشه‌های دیگر در فلسفه هگل، بر آنها تأثیر گذارد؛ متحولشان کند و به آنها «معنی» بدهد.

یکی از پدیده‌های عالم «زبان» است که نقشی اساسی در فلسفه هایدگر دارد و می‌تواند نمودی از ایده ابزار و شیء شدن صرف پدیده از یک سو و تجلی حقیقت

وجود/هستی از سوی دیگر باشد. به نظر هایدگر، که بی‌شبهت به نظر شکولوفسکی در ارزش قائل شدن برای جهان‌بینی و تجربه‌منتج از ادبیات در مقابل تجربه‌بی‌اعتبار شده‌ ناشی از عادت و روزمرگی نیست، کل جهان و مافیها را می‌شود اساساً به دو صورت دید و تجربه کرد. می‌شود هر آنچه را که هست یا در قالب «شیء» دید یا در مفهوم «وجود». «شیء» شدن جهان و مافیها در این مفهوم است که هر چیز تعریف مشخص و معینی دارد و جایی خاص را در عالم اشغال می‌کند و غیر از آن هم نمی‌تواند باشد. در مقابل «وجود» تداعی‌کننده «نحوه بودن» در عالم است که، بر اساس اصول فلسفه‌ پدیداری (که رجوع به خود چیزها را بدون توضیحی از طریقی جز خودشان می‌خواهد)، هیچ شرح و تعریف معین و مشخصی را بر نمی‌تابد و از «شیء» شدن بیزار و گریزان است. زبان از این قاعده مستثنی نیست. زبان می‌تواند هم یک شیء و ابزار باشد و هم تجلی وجود. شیء شدن زبان وقتی است که تصور شود برای بازنمودن چیزی است؛ وقتی که گمان شود می‌توان آن را در چهارچوب تحلیل‌های صوری و علمی، چه به لحاظ روان‌شناختی و چه جامعه‌شناختی، توضیح داد؛ وقتی که باور نمود چیزی هست که می‌شود از آن فاصله گرفت و تشریحش کرد. اما زبان تجلی وجود می‌شود وقتی تعریف و تشریح «اشیاء» و «چیزها» جای خود را به «ادراک» هستی/وجود می‌دهد. «ادراک برای هایدگر فعالیتی است پویا؛ تعامل و گفتگویی است که هرگز کامل نمی‌شود؛ تمام شدنی نیست؛ سرانجامی ندارد. پس ادراک عملی نیست که مردم بتوانند انجامش بدهند؛ چیزی نیست که بشود ترتیبش را داد؛ بلکه جزوی از وجود، بودن و زبان است. در این مفهوم زبان ضدعقلانی می‌شود و تاحدودی رمزآلود ... و وضعی به خود می‌گیرد که در آن حقیقت عالم خود را بیان می‌کند» (بیرچ، ۱۹۹۳، ص ۶). در فلسفه هایدگر چنین نگاهی به زبان را می‌توان نتیجه برون‌افکنی امکانات وجود آدمی به عالم و متقابلاً درک امکانات این وجود در رویارویی با اشیاء و دیگران دانست که بسیار شبیه «مأمن کردن

اندیشه در گشودگی اندیشه دیگر» هگل دانست. بنابراین، این تلقی از زبان که ابزاری است در دست آدمی برای تعریف و توضیح و شناخت دقیق و عالمانه عالم، تلقی‌ای که اساساً ماهیتی دکارتی دارد، به هیچ وجه نمی‌تواند جایی در فلسفه هایدگر داشته باشد. اگر چنین می‌بود کلیت طرح فلسفی هایدگر از عالم و آدم به هم می‌ریخت؛ زیرا همه چیز از تعریف و سپس تجزیه برخوردار می‌شد که اگزستانسیالیسم هایدگر در مخالفت با آن قوام یافته است. در آن صورت ابزارمندی زبان به ابزارمندی کل جهان می‌انجامید و در این رابطه دیدگاه اومانیستی در مفهوم اقتدارمندی آدمی و سلطه و سروری بی‌چون و چرای او بر عالم تثبیت می‌شد و دیگر چیزی در مفهوم «دازاین»، «ادراک بی‌سرانجام» و «جستجوی دائمی و بی‌وقفه برای حقیقت حاصل از لاحقیت»، که اساس اندیشه‌های هایدگر را تشکیل می‌دهند، وجود نداشت. در اندیشه هایدگر «ماهیت» زبان، یا بهتر است گفت «بی‌ماهیتی» زبان، مانند همه پدیده‌های عالم هستی، متأثر از «بی‌ماهیتی» دازاین است. دازاین، به تعبیری، یعنی امکان؛ یعنی حقیقتی که لاحقیت است، «ماهیتی» که هر لحظه نیست می‌شود تا لحظه بعد امکان طور دیگری شدن باشد که آن نیز نیست خواهد شد. پس دازاین یعنی نیستی (nothingness)، عدم. غیر از این، اگر باشد اگزستانسیالیسم، اگزستانسیالیسم نیست. اگر تعریفی از آدم در دست باشد، او دیگر سوژه نیست، بلکه ابژه است. حال برای این که دازاین تحقق یابد، یعنی حقیقت هستی را با «در عالم بودن» یعنی در رویارویی با پدیده‌ها در یابد، باید با «نیستی» خود، که اینک دیگر هیچ تعریف از پیش تعیین شده برای هیچ چیز را بر نمی‌تابد، به همه پدیده‌ها که «زبان» نیز جزو آنها است، نزدیک شود و حقیقت هستی را برای درک آن در «نیستی» و «بی‌تعیینی» و «امکان» وهم انگیز لحظه به لحظه عالم و پدیده‌های عالم تجربه کند.

طرح هایدگر از *دازاین*، که در بالا به «نیستی» (nothingness) آن اشاره شد، نقشی تعیین‌کننده در تغییر ماهیت «زبان» از ابزار و شیء بودن صرف به پدیده‌ای «بی‌تعیین» و «ممکن» دارد. از این منظر، «زبان» دیگر تعریف عادت شده روزمره را ندارد، بلکه خود به پدیده‌ای نو و «غریب» بدل شده است. «زبان» بریده از عالم هستی ابزار و شیئی است با کاربردی مشخص و معین و نقش و معنای عناصر آن هم تمام و کمال و بی‌عیب و نقص پیش روی ماست. اما این نوع از ابزارمندی اصلاً مطلوب نظر هایدگر نیست. به نظر هایدگر «زبان» باید در عالم هستی واقع شود و همین که «زبان» وارد عالم هستی می‌شود، اکسیر بودن در عالم و در معیت *دازاین* آن را مبدل به «سرای هستی» می‌کند؛ هستی‌ای که حقیقت آن نامتعیین است و وهم انگیز، و بدین سبب هم مسئولیتی برای *دازاین* پدید می‌آید که همانا پاسداری از این سرای حقیقت نامتعیین هستی است و در اصل این پاسداری است که تجلی هستی را ممکن می‌سازد. مسئولیت پاسداری *دازاین* ناشی از دو مورد است: انسان هایدگر، انسان فلسفه‌های اومانستی نیست که مقتدرانه دنیا را بر اساس اهداف خود، نشانه‌گذاری و معنی کرده و آن را تحت اختیار خویش درآورد. انسان هایدگر حافظ و پاسدار و «چوپان» هستی است. پاسدار «زبان» هم هست زیرا در اصل هستی از طریق «زبان» خود را می‌نمایاند. در این مورد استعاره «جنگل» هایدگر می‌تواند روشن‌گر باشد.

استعاره جنگل و تاریکی آن در اندیشه هایدگر از اهمیتی اساسی برخوردار است و اشاره به آن در رابطه با زبان ضروری و لازم. در تشابه با دیالکتیک هگلی که وجود اندیشه‌ای را وابسته به هستی اندیشه‌ای دیگر می‌داند، هایدگر تجلی حقیقت را در «فضای باز جنگل» (forest clearing) و یا «گشودگی» ای (openness, opening) ممکن می‌داند که در تضاد با جنگل تنگ قرار می‌گیرد. اگر قرار است حقیقت بر *دازاین* رخ بنماید تا او در نتیجه وجود خود را دریابد و بدرخشد

فضای باز و گشودگی ای مورد نیاز است تا نور حقیقت آنجا جولان دهد؛ دل تاریکی را بشکافد و گاه این و گاه آن نقطه را روشن گرداند. روشنایی در فضای باز و گشودگی می‌رقصد و همان جا با تاریکی می‌ستیزد. «فضای باز جنگل» و «گشودگی» هایدگر با حضور در «سرای هستی»، یعنی «زبان»، به روشی معتبر (authentic)، که جستجوی معنای آن، و به تعبیر بهتر، حقیقت هستی در صحنه عالم است، محقق می‌شود. اگر زبان و اندیشه برای من از شکل و شمایلی خاص برخوردار است، آنگاه که پا به عرصه عالم واقعی می‌گذارم، به مثابه آن است که وجودی حاضر به وجود حاضر دیگری می‌رسد یا حول و حوش آن قرار می‌گیرد و یا حتی، بنا به نظر هگل، وجودی خود را اندیشمندانه به جای وجودی دیگر می‌گذارد؛ آنجاست که گشودگی فرمان می‌راند و فضای باز و رها جان می‌گیرد؛ زیرا که زبان و اندیشه شکل گرفته و راکد من در برخورد با وجود حاضر دیگر، با پدیده‌ای نو و ناآشنا تلاقی می‌کند و باید که دیگرگون شود. به عبارت دیگر، در این فضای ایجاد شده، نور حقیقت هستی و وجود که سمت و سو و زمان تابش آن نامعلوم است (زیرا که معلوم نیست با چه پدیده و وجود حاضری همنشین خواهیم شد)، به ناگاه چون برقی که دل سیاه شب جنگل جهان هستی را می‌شکافد و برای لحظه‌ای محیط را تنها بر انسان جستجوگر حاضر در آن گشودگی روشن می‌کند تا او هم بعدی از هستی خود را دریابد و درک کند و هم بعدی از هستی دیگری (the other) را که غریب است و ناآشنا؛ "lichtung" واژه‌ای است که هایدگر برای این پدیده نور به کار می‌برد. (برای اطلاعات بیشتر، ر. ک. دریفوس، ۱۹۹۹).

انسان هایدگر هرگز به حقیقت نمی‌رسد - «گفت آن چه یافت می‌نشود آنم آرزوست» - زیرا تجربه کردن حقیقت در گشودگی جنگل، یعنی بستر زمان و مکان خاص، و برای وجود انسانی خاص، یعنی وجود حاضر در آن گشودگی محقق می‌شود. پس می‌شود گفت حقیقت در تمامی عرصه زمان و تمامی عرصه مکان نهفته و هر «در عالم بودن»ی

زاویه‌ای نو از عالم وجود را برای انسان هایدگر مکشوف می‌گرداند و بدین سان عالم وجود، عالمی است پر از رمز و راز و پر از امکان. و با ادراک چنین رابطه متقابلی با عالم و ماهیت پر رمز و راز و وهم‌انگیز آن است که آدمی خود را پرتاب شده و رها در مفهوم عدم تعیین در فراخنای این عالم امکان می‌یابد و وجودش، که به نظر هایدگر با "existence" مترادف است، به سبب درک حقیقت هستی در مفهوم امکان و در نتیجه دیگرگونه ادراک شدن همه اجزای (مرتبط به هم) «وجود»، آکنده از سرمستی و شور دیونیزیوسی می‌شود. از طریق ادراک همین دیگرگونه و «غریب» بودن عالم هستی و خود است که نور حقیقت بر آدمی می‌تابد و او را از شور و هیجان سرشار می‌سازد. پس بدین ترتیب، هیچ چیز آن‌گونه که می‌نماید نیست؛ بلکه همه عالم به دلیل امکانات وجودی آن به شکلی غریب و ناآشنا در برابر آدمی قد برافراشته تا د/ز/این - وجود حاضر قیام کرده در عالم - آن را بارها و بارها از نو ببیند و تجربه کند و ادراک نماید و به سبب همان شور و هیجان یاد شده، حقیقت وجود خود را نیز دریابد: «رقصی چنین میانه میدانم آرزوست». بیرون از این میدان، حقیقت پنهان است و دست نیافتنی و تاریکی بر «جنگل عالم هستی و وجود» مستولی است.

پساساختگرایی: میراث هایدگر

دریدا و بی‌معنایی «زبان»

ژاک دریدای پساساختگرا اندیشمند تأثیرگذاری است که در تلاش خود برای غالب آمدن بر بعد متافیزیکی اندیشه غربی که در آن وامدار هایدگر است، به چالش انتقادی برداشتهای سنتی و متداول از زبان می‌پردازد. به مانند هایدگر که «زبان» را «سرای هستی» می‌داند، برای دریدا زبان در معادله رابطه انسان با جهان از چنان اهمیتی برخوردار است که به نظر وی واقعیتی جز آن وجود ندارد؛ در عین حال که

بی‌معنا هم هست و تا حد «دال» (signifier) تقلیل یافته است. اگر چه تأثیر هایدگر بر دریدا انکارناپذیر است، تفاوتی اساسی نیز بین این دو وجود دارد.

یکی از ویژگی‌های اندیشه دریدا درافتادن آن با «متافیزیک حضور» است، که به نظر وی مشخصه «اپیستمه» (episteme) یعنی زبان فلسفه و علوم غربی است که عمیقاً بر زبان روزمره نیز تأثیر گذارده است. پارامترهای انتقاد دریدا از «اپیستمه» دو تاست. اولاً، در طول تاریخ فلسفه و علوم غربی، اندیشه (که مترادف «زبان» نیز هست) بر دوگانگی «درون - برون» استوار شده است. ثانیاً، اندیشه غربی «کلام محور و صدا محور» بوده است. در این نوشته مجال و فرصت پرداختن به پارامتر دوم نیست و به همین بسنده می‌شود که آن چه «اپیستمه» «منطقی» (logical) می‌شمارد، مبتنی بر کلمه و کلام و نطق (logos) است. اما پارامتر اول یعنی دوگانگی «درون - برون» نقش مهمی در تفاوت نظرات دریدا از نظرات هایدگر دارد. همان طور که دیدیم هایدگر «زبان/اندیشه» را جایگاه هستی می‌داند و هر چند که «هستی» برای هایدگر «نیستی» است اما این «نیستی» به نظر دریدا عین حضوری متافیزیکی است. این در حالی است که خود هایدگر طراح بزرگ زدودن (destruction) متافیزیک از اریکه اندیشه غربی بوده و فکر انتقاد از «متافیزیک حضور» را دریدا از هایدگر (و نیچه) به عاریت گرفته است؛ طرح‌های هایدگر برای دازاین، «در عالم بودن» و نفی «زبان/اندیشه» بریده از عالم، همه برای غلبه بر متافیزیک است. پس برای مقابله با این دوگانگی «درون - برون» که به نظر دریدا به نحوی دامنگیر بزرگترین منتقد متافیزیک پیش از وی نیز شده است، دریدا بی‌معنایی «زبانی» را که بجز آن واقعیتی نیست مطرح می‌کند. «واقعیتی به جز زبان وجود ندارد» را می‌شود در این مفهوم نیز بیان کرد که «واقعیت» را زبان می‌سازد و گرنه چیزی ورای آن، چه در مفهوم «هستی» و یا «نیستی» و هر مفهوم دیگری وجود ندارد. بیرون از حیطه زبان «واقعیتی» وجود ندارد.

این موضوعی است که زبان‌شناسی قرن بیستم نیز به شکلی مشابه در قالب ساختارگرایی فردیناند سوسور و نظریه نسبیت زبانی سپیر - وورف سعی در تأیید آن داشته است. به جرأت می‌توان گفت که ایده بی‌معنایی زبان به شیوه‌ای که دریدا آن را مطرح می‌نماید از نوعی تازگی برخوردار است و در کنار ایده‌های دیگر متفکر پساساختگرا یعنی میشل فوکو در سوق دادن آدمی به عالم که مورد نظر هایدگر بوده بسیار مؤثر است.

بی‌معنایی در زبان را دریدا با استفاده از واژه فرانسوی *différance* و بر خلاف جریان رایج در اندیشه غرب که همواره گفتار را بر نوشتار ارجحیت داده با از میان بردن تمایز بین زبان گفتاری و زبان نوشتاری روشن می‌کند.^۱ اگر واژه فرانسوی اشاره شده را به زبان آورد برای گویشور فرانسوی زبان، شبیه «*difference*» در انگلیسی خواهد بود اما در شکل نوشتاری آن حرف *a* جلوه می‌کند و عدم تعیین در معنا رخ می‌نماید. بنا به گفته لیچ (۱۹۸۳، ص ۴۱) این عدم تعیین حاصل دلالت‌های متعدد *différance* است. این واژه در مفهوم ۱- «تفاوت و عدم شباهت در ماهیت، کیفیت یا شکل»؛ ۲- «پراکنده و پخش بودن» و ۳- «به تعویق انداختن و تأخیر و به وقت دیگر موکول کردن» است. البته باید توجه داشت که علی‌رغم آنچه در مورد دلالت‌های واژه گفته شد، خود دریدا (۱۹۸۱) *différance* را واژه و مفهوم تلقی نمی‌کند بلکه آن را «عنصری» از «زبان» می‌داند که درگیر «بازی تفاوتها» با دیگر عناصر زبان است. این بدان معنا است که همه عناصر زبان در رابطه‌ای در هم تنیده با یکدیگر درگیرند؛ به طوری که هر کدام به دیگری رجوع می‌کند؛ بدون اینکه به خودی خود و برای خود حضور داشته باشد. بنابراین ارجاع هر «عنصر» به عناصر دیگر زبان، ارجاع به چیزی حاضر و حتی غایب هم نیست؛ بلکه رابطه عناصر زبان با یکدیگر، «نظامی» در هم تنیده از تعویقها و تأخیرها و تفاوتها است. درون این نظام چیزی ثابت وجود ندارد و «معنای» هر عنصر همیشه

پراکنده و معوق است و اگر فرض کنیم که عنصری هم وجود دارد، به استعاره می‌توان گفت که این «وجود» به دلیل تفاوتها و به تعویق افتادنهایی است که از درون آن می‌گذرد. دریدا (۱۹۷۸، ص ۲۹۲) این وضع را «تأیید شادمانه بازی عالم ... تأیید عالمی از نشانه‌های بدون نقص، بدون حقیقت و بدون ریشه که در معرض تفسیری سرزنده است» می‌داند. در این تأیید دیگر نوستالژی و حسرت از دست رفتن «مرکزی» ثابت به عنوان معیار و محور وجود ندارد. این تأیید، بازی‌ای است که امنیت را بر نمی‌تابد؛ سر از پا نمی‌شناسد و غم کشف و شناخت قواعد انتزاعی نظام زبان و ساختارهای بنیادین آن - که دغدغه همیشگی ساختگرایان بوده - مطلقاً به آن راه ندارد و آن را از تب و تاب نمی‌اندازد.

اما چنین نگرشی به زبان می‌تواند به نوعی تداعی‌کننده «رقصی میانه میدان عالم» نیز باشد؛ ایده «در عالم بودن» هایدگر، کنار زدن پرده‌های حایل زبان روزمره و عادی شده را نیز اقتضا می‌کند؛ به طوری که بشود پدیده‌های هستی را فارغ از «پیش - تصورات» و «تعصبات» و «حتمیت‌گرایی» (determinism) به شکلی وجودی و اگزیستانسیالیستی درک نمود؛ ادراکی که به دیگرگونه دیدن/شدن «مستانه» می‌انجامد. درست است که یک جنبه کار دریدا بر عدم وجود واقعیتی بیرون از حیطه زبان تأکید دارد؛ یعنی هر چه هست زبان است، اما بی‌معنا و سیال کردن زبان در مفهوم این که عناصر زبان به خودی خود هیچ‌اند و به هیچ بر نمی‌گردند مگر به عناصر دیگر زبان، ما را از سطح و ساحتی از واقعیت آگاه می‌سازد که وجودی و اگزیستانسیال است و در بیرون از دایره زبان تجربه شدنی. برای مثال گرسنگی چیزی است که من می‌توانم در درون خود و بی‌نیاز از تجربه زبان حس کنم و تجربه نمایم، گرچه شاید نخواهم و یا نتوانم حس گرسنگی دیگری را آن گونه که باید درک نمایم؛ هر چند در این نوشته

هدف این است که با خواندن متون ادبی به مرزهای درک «دیگری» (the other) نزدیک‌تر شوم به طوری که بتوانم عالم را از نو تجربه کرده باشم.

«بی‌معنایی زبان» مورد نظر دریدا بی‌شک موضوعی بس حساس است که به نتایجی رادیکال در زمینه اندیشه انتقادی منجر می‌گردد. اما نمی‌توان منکر شد که زبان به واقع در جوامع بشری نقش برقراری ارتباط و القای معنا را، هر چند ناقص و نارسا، بر عهده دارد و هر روز در همین راستا مورد استفاده قرار می‌گیرد. اندیشمندانی چند به شکلی تأثیرگذار سعی نموده‌اند چگونگی رخداد این پدیده و خصوصاً شیوه خواندن متون ادبی را با توسل به نظرات میشل فوکو، دیگر متفکر پساساختگرا که بر موضوع نقش «قدرت» در جوامع بشری تأکید دارد، بیان نمایند. بخش زیر به گوشه‌ای از این مباحث می‌پردازد.

فوکو و «قدرت»

ماهیت مباحث فوکو در موضوعات مختلف، از جمله «قدرت» را به مانند مباحث طرح شده هموطنش دریدا باید در بستر اندیشه‌های هایدگر شناخت. ایده «در عالم بودن» هایدگر حرکت بنیان ستیزی به راه می‌اندازد که هر نظریه فراگیر و جهانشمول را سست کرده و از اعتبار می‌اندازد. ایده‌های هایدگر به اعتبار ایده «در عالم بودن» که همه عالم و آدم را به ممکنهای ناشناخته، پر رمز و رازی بدل می‌سازد، همه نظریه‌های ماهیتاً متافیزیکی علمی را به چالش می‌کشد که به پیروی از دکارت و یا حتی پوزیتیویستی‌هایی چون آگوست کنت در آنها شناخت جهان بر مبنای نظریه‌هایی «معین» و «به اثبات رسیده» محقق می‌شود و بر همین اساس نیز عالم محقق نقش سوژه‌ای را بازی می‌کند که در پی شناخت ابژه است. پس عالم هستی بسیار پیچیده‌تر از اینهاست که عالمی اومانیزست بتواند آن را به استناد نظریه‌پردازیهای خود دریابد و بشناسد و بر

آن استیلا بیابد. بلکه می‌باید در بستر زمان و مکان عالم هستی به زوایای ریز و ناشناخته آن نزدیک شد و سپس با وارد شدن «وجودی» به ذره ذره آن در درک آنی و ذره‌ای و «اتمی» آن سعی نمود؛ بدون این که قصد تعمیم دادن ادراک خود به دیگر ذرات هستی را داشت. پس بی‌مورد نیست اگر گفته شود که مفهوم «قدرت» از نظر فوکو از مفاهیم سنتی اجتماعی - سیاسی آن بسیار متفاوت است؛ زیرا وی درصدد داخل شدن در بازی نظریه‌پردازی سنتی مرسوم نیست، بلکه می‌خواهد راه را برای مشاهده و ادراک عالم به شیوه سلف آلمانی خود هموار سازد. این شیوه‌ای است که ما را، برای مثال، از «حتمیت‌گرایی»های مرسوم سنتی برآمده از علوم مدرن، همچون «حتمیت‌گرایی روانشناختی» و «حتمیت‌گرایی زبانشناختی» و «حتمیت‌گرایی تاریخی» و ... که همه به نوعی به عنوان «پیش-تصورات» و «تعصبات» ما را از رسیدن به حقیقت هستی باز می‌دارند، می‌رهاند. خود وی (۱۹۹۰، ص ۳۹) گفته نغزی در این مورد دارد که در این جا نقل می‌شود:

من به هیچ وجه در مورد قدرت نظریه‌پردازی نمی‌کنم
 [بلکه] در بسیاری موارد به مسئله قدرت تا حدی پرداخته‌ام که تحلیل
 سیاسی ارائه شده از آن برای تشریح پدیده‌های ظریف‌تر و جزئی‌تری
 که میل دارم به وقت طرح مسئله «گفتن حقایق در مورد خود» پیش
 بکشم به نظرم ناکارآمد بوده است.

و این «حقایق در مورد خود»، در کار معظم فوکو، عبارت است از دانش برآمده از علوم بشری و موضوعات جرم‌شناسی و جنسیت که معمولاً به شکلی ناکافی به نهاد قدرت ربط داده می‌شوند.

حال می‌شود به طرح این نکته پرداخت که به نظر فوکو قدرت را شخص یا گروهی ممتاز در اختیار ندارد که آن را صرفاً به عنوان یک اجبار و یا مانع بر «دیگران» که فاقد آن هستند، اعمال نماید. برای فوکو قدرت، سلطهٔ جابرانهٔ قوی بر ضعیف نیست و اصلاً در اختیار داشتن قدرت لازم نیست زیرا:

قدرت همه جا هست؛ نه به این دلیل که بر همه چیز احاطه دارد بلکه به این دلیل که از همه جا و همه سو می‌آید ... قدرت از پایین می‌آید: یعنی هیچ تقابل فراگیر دوگانه بین حاکم و محکوم در اساس روابط قدرت وجود ندارد و به عنوان چهارچوبی عام، چنین دوگانگی‌ای که از بالا به پایین کشیده شده باشد و بر گروههای محدود و محدودتر تا ته بدنهٔ اجتماع تأثیر بگذارد وجود ندارد. بلکه باید در نظر داشت که روابط چند وجهی فشار که در ساز و برگ تولید، خانواده‌ها، گروههای محدود و نهادها شکل می‌گیرند و در کار می‌شوند اساس پیامدهای گسترده شکاف عمیقی هستند که از میان بدنه اجتماع به عنوان یک کل می‌گذرد (فوکو، ۱۹۷۹، ص ۹۳).

پس طرح موضوع قدرت از سوی فوکو از ویژگی‌ای برخوردار است که هم آن را از اشکال سنتی طرح موضوع متمایز می‌کند و هم به نتایج متفاوت می‌انجامد. فوکو ضمن اینکه تعریفی از قدرت به دست نمی‌دهد، آن را حی و حاضر در همه جا می‌داند. عدم ارائهٔ تعریفی خاص از قدرت و همه جایی دانستن آن، نوعی تقابل با ابرروایت‌های غالب دورهٔ مدرن در فرهنگ و اندیشه غرب است که اغلب به مثابهٔ پیش - تصورات متعصبانه، محقق و مشاهده‌گر را نه تنها از دیگرگونه دیدن بلکه اصلاً از دیدن ماهیت مسائل و مشکلات باز می‌داشت و او را در عالمی انتزاعی و متافیزیکی بیرون از واقعیت‌های عالم

محدود می‌ساخت. به عبارت دیگر، بنا به گفته دریفوس و رابینو (۱۳۷۶، ص ۳۱۱)، تعبیر فوکو از قدرت به عنوان نظریه مطرح نمی‌شود؛ یعنی اینکه موضوع توصیفی فارغ از متن، غیرتاریخی و عینی بشمار نمی‌آید. بعلاوه تعمیمی صادق بر کل تاریخ نیست، بلکه شیوه‌ای است که فوکو خود آن را «تجزیه و تحلیل قدرت» خوانده و آن را در تقابل با «نظریه» قرار می‌دهد و من شخصا بر این باورم که ترفند فوکو در شیوه طرح موضوع قدرت، جلوه‌ای از ایده «در عالم بودن» هایدگر است که کشف امکانات نامحدود هم خود انسان و هم عالم هستی را در ارتباط تنگاتنگ با یکدیگر محقق‌تر می‌سازد. مگر از دید فوکو غیر از این است که «باید در نظر داشت که روابط چند وجهی فشار که در ساز و برگ تولید، خانواده‌ها، گروه‌های محدود و نهادها شکل می‌گیرند و در کار می‌شوند اساس پیامدهای گسترده شکاف عمیقی هستند که از میان بدنه اجتماع به عنوان یک کل می‌گذرد؟» پس اگر می‌خواهید «قدرت» و تأثیرات آن را مشاهده کنید، کاری اساسی انجام دهید، دورتر نروید؛ ابرروایتها را دور بریزید و ذهنیتهای مبتنی بر چهارچوبهای علمی و نظری خاص را کنار بگذارید؛ زیرا حتی همان چهاردیواری خانه‌تان نیز می‌تواند ملاک مناسبی برای دریافت روابط قدرت باشد. فشار و قدرت را اطراف خود از نزدیک ببینید و لمس کنید شاید که تأثیر آن تغییری در نگرش شما ایجاد کند. و این تغییر در نگرش، درک شما را از عالم هستی و روابط اجتماعی متأثر ساخته و عالم و مافیها، در مفهوم هایدگری آن، جایگاهی می‌شود برای برون‌فکنی و فراقکنی وجود خود، و نزدیک شدن - در معنای پدیدارشناختی آن - به حس ادراک پدیده‌های عالم هستی و وجود که شکلو فسکی منتقد ادب و هنر از آن به برگشت حس به اعضا و جوارحمان از طریق حس نمودن پدیده‌ها آن گونه که هستند (مثل حس کردن سنگی بودن سنگ) یاد کرده است؛ اعضا و جوارحی که کرختی عادت و روزمرگی بر آنها مستولی شده و تجربه شدن شور زندگی از طریق آنها دیگر مقدور نیست.

یک استفاده از ایده فوکویی روابط مبتنی بر «قدرت» در نقد ادبی سالهای اخیر رخ نموده که در آن به موضوعات نژاد و جنسیت توجه ویژه‌ای شده است. برای نمونه، جودیت فترلی (۱۹۷۸) گفته است که خوانندگان مؤنث ادبیات کلاسیک آمریکا دید و منش مردانه یافته‌اند و منظورش این است که به طور سنتی به آنها آموخته شده که «چون مردان» بخوانند، یعنی قدرتی که در جای جای جامعه آمریکایی حاضر بوده، به زنان این امکان را نداده است که خود به عنوان زن متون ادبی را بخوانند. فترلی بر این باور بوده که خوانندگان زن می‌بایستی خود را از ایده خواننده «جهانشمول»، که تلویحاً مرد است، و همچنین ایجاد حس همانی با دیدگاه مردانه در خواندن متون ادبی، برهانند و به الگوهای خوانش اختصاصاً زنانه دست یابند. با وجود انتقادات وارد به آن، که در زیر به آنها اشاره خواهد شد، نظریه فترلی از دو جهت دارای اهمیت ویژه است. نخست اینکه این نظریه در تقابل با جریانات غالباً متن‌گرا در خوانش ادبیات که میراث مکاتبی چون نقد نو و رویکردهای زبانشناختی هستند، فرامتنی عمل می‌کند و می‌توان گفت با پیروی از رویکرد پساساختگرایانه فوکو به مسایل، نمونه‌ای قابل توجه از تلاش برای توجه به روابط اجتماعی حاکم بر افراد و خوانندگان متن (به جای مواردی چون زیبایی‌شناسی صرف و امثالهم) به دست می‌دهد که می‌تواند ایده «در عالم بودن» را نیز به نوعی محقق سازد. البته ممکن است اعتراض شود که این پدیده‌ای جدید نیست و روشها و رویکردهای مارکسیستی و روانشناختی و ساختگرایی به ادبیات در گذشته نیز چنین نگرش و دستاوردهای مخالف فرمالیسم و زیبایی‌شناسی داشته‌اند. این درست است اما شناخت عمیق‌تر و جزئی‌تر از ایده‌های فوکو و همچنین مد نظر داشتن این مورد که دستاوردهایی تحت عناوین پساساختگرایی و پسامدرنیسم نه تنها تافته‌هایی جدا بافته نیستند بلکه گامهایی مرتبط با گذشته برای درک بهتر حقیقت و غلبه بر کمبودها و نارساییهای نظریه‌های موجود بوده‌اند، رنگ تازه‌ای به موضوع می‌زند.

دومین جنبه مهم نظریه فترلی، ضمن اینکه جای انتقاد دارد، درست در ارتباط تنگاتنگ با همین مسئله است: او بر خوانشی صرفاً زنانه از متن ادبی تأکید دارد و آن را نقطه مقابل خوانش مردانه‌ای می‌داند که گویی خوانندگان زن را مسخر خود ساخته به طوری که آنها نیز متن را «چون مردان» می‌خوانند. اگر منظور از ایده الگوی خوانش زنانه ایجاد و یا احیای حس و دیدگاهی متفاوت و متمایز است؛ به گونه‌ای که خوانندگان زن جایگاه ویژه خود را دریابند و به تعبیری «زن بودن» خود را متفاوت و متمایز حس کنند، این جلوه‌ای از همان ایده غلبه بر عادت و روزمرگی مستتر در نظریه «ناآشنا کردن» (defamiliarization) شک洛夫سکی می‌باشد و در چهارچوب این نوشته بسیار پذیرفتنی. اما جانانان کالر (۶۴- ص ۴۳: ۱۹۸۳) می‌پرسد منظور از «چون زن» خواندن چیست و «خواندن چون زن» چطور می‌تواند متفاوت از «خواندن چون مرد» باشد؟ اصلاً «خواندن چون مرد» چیست؟ هم بر مبنای این پرسشها و هم استنباطی که من از «پساساختگرایی» و ایده‌هایی مثل «در عالم بودن»، «برچیدن بساط ابرروایت‌های غیرتاریخی»، «از بین رفتن تقابل بین زبان نوشتاری و گفتاری» و امثالهم دارم، معتقدم که اندیشه‌های نو همه بهتر است در سمت و سوی زدودن پرده حایل بین من و دیگری باشد؛ به طوری که بتوانم ضمن درک دیگری به ادراکی بهتر از خویش نیز نزدیک شوم. پس ایجاد تقابل و تضاد بین انواع خوانش - آن‌گونه که فترلی مطرح نموده - ممکن است از ضرورت مقابله با قدرت غالب برآمده باشد اما نمی‌تواند هدف و غایت نهایی باشد. هدف از «در عالم بودن برای درک دیگرگونه آن»، حذف نمودن و بیرون گذاشتن نیست بلکه تعدیل نمودن و به هم پیوستن است؛ فصل کردن نیست، وصل کردن است. پس نوعی خوانش مورد نظر است که از طریق آن مرد بتواند زن را درک کند و زن مرد را؛ مرد مرد را و زن زن را؛ و مرد و زن خود را درک کنند و کل عالم هستی را. به عبارتی دیگر، خوانش من از ادبیات بایستی اساساً و در وهله

نخست نه متوجه خودم، چه به عنوان زن و یا مرد، بلکه متوجه پدیده‌های عالم باشد؛ به طوری که با ادراک آن پدیده‌ها به امکان وجود خود پی ببرم. از این طریق خواهد بود که وجود آدمی در مفهوم هایدگری آن، که تحت عنوان (ecistence) از آن یاد شد، به منصفه ظهور و ادراک می‌رسد و شور و سرمستی از نو دیدن عالم و خود و امکان دیگرگونه بودن آنها محقق می‌شود.

پس به استناد ایده اعتبار یافتن تجارب انسان با «در عالم بودن» نباید انتظار داشت که ادب و هنر خود به خود بتوانند به تغییری ژرف و اساسی در مخاطب بینجامند، بلکه باید در جهتی حرکت نمود که در آن تعامل و بده و بستانی بین آنچه هنر و ادبیات خواننده می‌شود و آنچه در عالم واقعی تجربه نموده‌ایم صورت بگیرد. باشد که از این طریق حقیقت هستی و وجود رخ بنماید. روشی که برای «این جهانی» و «معقول و باورکردنی» (realistic) کردن اثر ادبی مورد نظر است و تا حد زیادی وامدار «تبارشناسی» (genealogy) فوکویی است، سوق دادن خوانندگان متن به سوی تلاش برای هر چه نزدیک‌تر کردن داستانها به محیط و زندگی خودشان و هر چه نزدیک‌تر شدنشان به شخصیتها و محیط داستانهاست؛^۲ نوعی تعامل، بده و بستان مابین عالم واقعی و متن و آمد و شدی از این یک به آن یک، به طوری که فاصله بین واقعیت و خیال کمرنگ شده و در صورت امکان فرو بریزد و مسائل همه، ماهیتی «معقول و باورکردنی» به خود بگیرد و گرنه خوانش ادبیات ممکن است صرفاً عملی باشد متعلق به حوزه خیال و خیال‌پردازی که در شکل افراطی به آشفتگی‌ای «کیشوت‌وار» می‌انجامد؛ به عبارت دیگر، رفتن فراسوی داستان و نگاه کردن به جهان واقعی به طوری که سر خود را کبک وار لابلای صفحات کتابها پنهان نکرده باشیم. پشتوانه نظری برای این موضوع را می‌توان به شکلی کارآمد در آثار ژاک لکان، روانشناس پساساختگرا یافت.

شپردسون (۱۹۹۵) به نقل از لکان می‌گوید در رقابت نقاشی، زندگی بی‌جان زئوخیس نیست که برنده جایزه می‌شود؛ اثری چنان موفق که پرندگان به هوای واقعی بودن خوشه‌های انگور به آن نوک می‌زدند؛ بلکه پرده پارهاسیوس برنده است؛ توهمی چنان عالی نقاشی شده که زئوخیس از رقیب خود خواست پرده را کنار زند تا او نقاشی‌اش را ببیند. این تفاوت بین سطح تخیل و سطح شوق و اشتیاق است. کارکرد هنر این است که ما را وادارد بپرسیم که در «فراسو» چه نهفته است. هنر جوهر حقیقت است: به نظر لکان، هنر ما را نه به «دیدن» بلکه به «نگریستن» وامی‌دارد. (مقایسه شود با نظریه شکلوفسکی که اساساً بر «دیدن» تأکید دارد.) آدمی نمی‌تواند به دیدن اکتفا کند که عین نابینایی است بلکه باید با انگیزه‌ای فراسوی لذت دیدن مُصرّ برای «نگریستن» به پشت پرده باشد. اینجاست که تفاوت بین چشم و نگاه که لکان آن را از مرلپونتی به عاریت گرفته مشاهده می‌شود. و اینجاست که هم جنبه نمادین هنر از بُعد تخیلی آن متمایز می‌گردد و هم مسئله حقیقی و غیرحقیقی بودن ایماژهای هنری آن‌گونه که افلاطونیان ممکن است مطرح نمایند، اهمیت خود را از دست می‌دهد.

خواندن عملی متن ادبی در افق «عالم واقعی»

دانشجوی پسری می‌گفت که به هنگام خواندن *آناکارینا* زمانی که شخصیت داستان دچار بیماری و سرفه‌های همراه با خلط خونی می‌شود، وی نیز برای مدتی دچار همان حالت شده و حتی خلط خونی در سرفه‌های خود مشاهده نموده است. این عین دریافت وجود خویشتن از طریق ادراک دیگری است. نمی‌دانم عوامل دخیل در این اتفاق چه بوده است اما می‌دانم که شباهت بسیار با تجارب متعدد خود من از خواندن متون ادبی به شیوه‌ای که مبلّغ آن در این نوشته هستم دارد. یکی از این تجارب تأثیرگذار که برایم بس «غریب» و «ناآشنا» بوده، تحقق حس همذات پنداری من

خوانندهٔ مرد با زن داستان «گره زیر باران» ارنست همینگوی بوده است. در واقع با خواندن این داستان به خصوص بوده که من، البته به تصور خودم، منظور شکلوفسکی از «ناآشنا» کردن و منظور هایدگر از «در عالم بودن برای ادراکی نو و غریب» را عملاً تجربه نمودم. مگر شکلوفسکی این آرزو را در سر نمی‌پروراند که باید از طریق هنر و ادبیات «سنگ» بودن سنگ را، «اسب» بودن اسب را و «سگ ولگرد» بودن سگ را ببینیم و حس کنیم؟ این در واقع پدیده‌ای است که می‌شود ادعا کرد همهٔ اهل فن تحقق آن را در قالب مفهوم «همذات‌پنداری» با شخصیت داستان آرزو کرده‌اند. موضوع را با نقل قولی از بنت و رویسل (۱۹۹۵، صص ۵۶-۵۵) روشن‌تر می‌کنم؛ ضمن اینکه در کنار این نقل قول دوباره تأکید می‌کنم که تحقق «همذات‌پنداری» هم باید در ارتباط تنگاتنگ با تجربه ما از «دیگری» در جهان واقعی صورت گیرد وگرنه یا اصلاً صورت نمی‌گیرد (ر. ک. مصاحبه وودی آلن در بالا) و یا در صورت اتفاق افتادن هم تضمینی نیست که از جنس واقعیت باشد.

اگر نه غیرممکن، اما سخت به نظر می‌رسد که بدون، تا حدی، همذات‌پنداری با شخصیت‌های یک رمان یا نمایشنامه بشود از آن لذت برد. در واقع، بارزترین تعریف از «قهرمان» رمان یا نمایشنامه، شخصی خواهد بود که با او همذات‌پنداری داریم؛ با او همدل و همدردیم؛ یا اینکه از طریق تخیل خود را در نقش و جایگاه او قرار می‌دهیم. اما چنین «همذات‌پنداری» آن طور هم که فکر می‌کنیم، آسان نیست. همذات‌پنداری با شخصی در رمان یا نمایشنامه همذات‌پنداری با خود، یعنی ایجاد هویتی برای خود است. همذات‌پنداری ارزانی داشتن عالمی از شخصیت‌های داستانی به خود است تا آغازی باشد برای در هم آمیختن هویت فرد با هویتی برآمده از یک داستان. بالاخره، همذات‌پنداری خلق کردن شخصیت برای

خویش، یعنی خلق عین شخصیت خویش، در داستان هم هست.

این نکته را مقایسه کنید با نظرات برشت در بالا.

من خواننده «مرد»، «زن بودن» زن داستان را حس می‌کنم. البته اینجا می‌شود سئوالی اساسی مطرح نمود که کاملاً به موضوع این نوشته یعنی نقش خواننده در جریان خوانش متن ادبی مربوط است: چرا من خواننده مرد با شخصیت «زن» داستان حس «همذات‌پنداری» برقرار می‌کنم و نه با شخصیت مرد و یا هر شخصیت دیگر؟ آیا صرف تکنیک روایت داستان و یا تخصص من در این زمینه باعث این اتفاق است و یا عوامل دیگری از قبیل تجربه‌های شخصی من و وضع من در حین خواندن داستان، که در اصل مترادف با همان مفهوم «در عالم بودن» است، در این همذات‌پنداری دخیل است؟^۳ باید اذعان داشت که خوانش من محدود به متن نبوده بلکه آن را در بستر عالم هستی و مبتنی بر مشاهداتم از محیط اطراف خودم همراه با غور و اندیشه برای نزدیک شدن پدیده‌های موجود خوانده‌ام. برای مثال، به جای این که شخصیت زن داستان را فردی بسیار دور از خود و متعلق به نژادی بس متفاوت بپندارم، مادر، خواهر، همسر خود را به جای او قرار داده‌ام و به این ترتیب، سر خود را از متن بالا آورده و به ورای آن نگاه کرده‌ام تا بتوانم به ایده «در عالم بودن» تحقق عینی ببخشم.

خواندن این داستان کوتاه که می‌توان آن را بیانگر نیازهای انسانی عمیقاً احساس شده یک زن تلقی نمود در بستر تجارب کسب شده پیشین، تجربه‌ای بس گرانبه‌تر برای من بوده است. داستان درباره زن و شوهری آمریکایی در هتلی در ایتالیا است. «قدرت» که ناشی از حضور مردسالارانه و در عین حال بی‌احساس و ادراک شوهر است در سراسر داستان موج می‌زند. در طول داستان بیرون باران می‌بارد و مرد در حال خواندن کتاب است. زن کسل و بی‌حوصله و درمانده در جستجوی بهانه‌ای برای پر کردن اوقاتش و

جبران بی‌توجهی همسر است. برای آوردن گربه‌ای که در زیر باران مانده بیرون می‌رود اما گربه نیست. در جریان بیرون رفتن و برگشتن به هتل برخورد زن با مرد سالخورده و مؤدب هتلدار توصیف می‌شود که پر از عبارتهای «دوست داشتن» و «احساس داشتن» و «حس کردن» است. خواننده می‌بایستی این قسمت را دقیق‌تر بخواند تا قسمت بعدی تأثیرگذارتر باشد. گرچه زن داستان در مواردی لوس می‌نماید و در اصل نمودی از همسر همینگوی هدلی ریچاردسون است که به دلیل عدم توافق فی مابین، زندگی مشترکشان به طلاق انجامید (و شاید دلیل خوبی هم باشد برای اینکه داستان صرفاً تخیلی نیست و ریشه در عالم واقعی و تجربه نویسنده دارد)، با وجود این بنا به مشاهدات من از کلاسهای درس، حس همدردی خوانندگان را برمی‌انگیزد. در مورد خود من این حس به همذات‌پنداری کاملاً غریب، ناآشنا و حیرت‌آوری انجامید که تا بدان لحظه نه به مخیله‌ام خطور کرده بود و نه شبیه آن را پیشتر تجربه کرده بودم؛ هر چند که حس گرفتن از متون ادبی برایم کاملاً آشنا بود. این حسی بود که به هیچ وجه انتظارش را نداشتم و وقتی هم حادث شد دیگر امکان زایل شدنش نبود؛ همواره با من بوده است و تعیین‌کننده رفتار من نسبت به دیگری!

زن وقتی ناامید از یافتن گربه به اتاق هتل برمی‌گردد، جرج

همچنان در حال خواندن است.

رفت آن طرف و نشست جلوی میز آرایش و خودش را در آینه

دستی نگاه کرد. اول این نیمرخ و بعد نیمرخ دیگرش را برانداز کرد.

بعد به پشت سر و گردنش نگاه کرد.

به نیمرخش نگاه کرد و پرسید: «فکر نمی‌کنی خوب باشه که

موهایم را بلند کنم؟»

جرج سرش را بلند کرد و پشت گردن او را دید که مثل سر پسرها

کوتاه شده بود.

«من همینجوری که هست دوست دارم.»

گفت: «من از این خسته شدم. خسته شدم از بس که شبیه پسرها

بودم.»

جرج روی تخت جابه جا شد. از وقتی که زن شروع به حرف زدن

کرده بود چشم ازش برداشته بود.

گفت: «خیلی هم قشنگه.»

آینه را روی میز گذاشت و رفت کنار پنجره و بیرون را نگاه کرد.

داشت تاریک می‌شد.

گفت: «می‌خوام موهایم را سفت و صاف پشت سرم بکشم و گره

درستی بزنم که حسش کنم. می‌خوام یک بچه گربه داشته باشم، بشینه

بغلم وقتی نازش می‌کنم خرخر کنه.»

جرج از روی تخت گفت: «آره؟»

«... دلم می‌خواد بهار بشه و موهایم را جلوی آینه شانه کنم، یک

بچه گربه دلم می‌خواد، دلم لباسهای نو می‌خواد.»

جرج گفت: «اه. خفه شو و بردار چیزی بخوان.» و دوباره مشغول

خواندن شد.

آنچه در مورد موضوع این داستان گفته شده، این است که آنچه زن داستان نیاز دارد خواندن نیست، بلکه چیزی از جنس احساس است و اوج همذات‌پنداری غریب من با زن داستان وقتی است که وی از میل به گره زدن گیسوان پشت سرش خبر می‌دهد و به ناگاه حسی نو و تا آن لحظه ناآشنا از همان جنس به من خواننده منتقل می‌شود بی‌آنکه حتی لحظه‌ای به آن اندیشیده باشم؛ حسی که می‌توان آن را تالوویی از «ادراک دیگری» و درخششی از حقیقت وجود در مفهوم هایدگری آن نامید. در سایه این حس

است که اتفاق بلافاصله و پایانی داستان به نوعی آگاهی و خودآگاهی شدید از جسم و تن «دیگری» و خود می‌انجامد.

یکی در زد.

جرج گفت: «بفرمایید.» سرش را از کتاب بلند کرد. خدمتکار زن در آستانه در ایستاده بود. گریه‌ای پشمالو را محکم بغل کرده بود و روی بدنش آویزان بود.

گفت: «بخشید. آقای صاحب هتل خواستند این را برای خانم بیاورم.»

پس شاید بشود سنگ بودن سنگ را و اسب بودن اسب را و سگ ولگرد بودن سگ را هم حس نمود و بدین ترتیب می‌شود رفت به جایی که داستان عینیت و تجسد می‌یابد و تو رها از هویتها و تصورات پیشینت، آکنده از طراوت و شور تازگی و نو شدن و ناآشنا یافتن عالم هستی و وجود می‌گردد و بدین‌سان «یک دست جام باده و یک دست زلف یار» پای کویان در میانه میدان این حس ادراک وجود خود (existence) از طریق وجود دیگری را جشن می‌گیری! این حس و ادراک به نظر من نه از طریق صرفاً خواندن متن و سر در لابلای صفحات کتاب داشتن، بلکه از نگریستن به بیرون از متن، آدمهای فراسو و گوش سپردن به حدیث نفس دیگران، رها از پیش تصورات و پیش‌داوریها، برمی‌آید و نظام فکری و احساسی عادت شده و فسیل وار را به هم می‌ریزد و «قدرت» فوکویی را در هم می‌شکند تا هستی در گشودگی حضور دیگری در تابش نوری در تنگنای تاریخ عالم دیگرگونه خود بنماید. من از توضیح ماهیت این پدیده رمزآلود ناتوانم اما این را می‌دانم که متن ادبی به تنهایی و بدون ارتباط با تجربه من از عالم واقعی نمی‌توانست مسبب این ادراک من باشد و تجربه من نه تلاش برای

همذات‌پنداری با شخصیت زن داستان، بلکه همذات‌پنداری با آدمهایی بود که در اطراف خود و در تار و پود روابط اجتماعی می‌دیدم؛ خصوصاً مادر و همسر.

«محدودیتها»

شاید چنین عنوان شود که این نوع خوانش متن ادبی با وجود ادعای در عالم بودن عملاً به درکی محدود از عالم منجر می‌شود و شناخت و تصویری گسترده از مسائل و روابط اجتماعی و پدیده‌ها حاصل نمی‌گردد، پس باید به فکر روشی جامع‌تر از آن چه این‌جا عنوان شده، برای خواندن ادبیات بود. پاسخ برای چنین ایراد احتمالی این است که در گستره بی‌کران حقیقت ناپایدار اجزا و عناصر متن را می‌توان به موضوعات و پدیده‌ها و حقایق بسیار ربط داد و چشم‌انداز را وسیع‌تر نمود. می‌شود با «در ابعاد متعدد و مختلف در عالم بودن» به ادراک وسیع‌تری از عالم رسید. در این خوانش بخصوص از داستان، موضوع به روابط زناشویی و احساس زنانه محدود شده است؛ در حالی که می‌شود متن را به بسیاری دیگر از موضوعات که به فراخور تجربه و دیدگاه خواننده قابل کشف در متن و در عالم واقعی است ربط داد. این خود در اصل بیانگر قابلیت‌های معنایی بی‌حد و حصر متن در ارتباط با تجربه خواننده و امکانات وسیع عالم در مفهوم ناپایداری حقیقت هم هست.

نتیجه

عالم واقعی که در این نوشته به استناد اندیشه‌های اساسی هایدگر از آن یاد شد پر است از پدیده‌های ناشناخته اسرارآمیز و رمزآلود که بیکران در مقابل آدمی کشیده شده تا او در پی تحقق ممکن‌های لایتناهی «وجود» باشد که ارتباط مستقیم و تنگاتنگ آدمی با پدیده‌ها را ممکن می‌گرداند. «در عالم بودن» این‌گونه نیست که صرفاً بایستی و

نظاره‌گر جهان باشی و یا در موردش بیندیشی و هدفمندی آن را دریابی بلکه پرتاب شدن به میان پدیده‌ها در فرایند محقق ساختن ممکن‌هاست. از این دیدگاه جستجوی حقیقت وجود از سوی آدمی در خود، بریده از عالم، و یا، آن گونه که در اندیشه علمی و دکارتی غرب رایج است، در مقام سوژه که کل عالم را ابژه می‌انگارد و نگاهی تخصص‌گرایانه در چهارچوب‌هایی معین و علمی به آن دارد، ماهیتی خیالی و متافیزیکی به خود می‌گیرد که از جنس این عالم نیست. در خواندن متون ادبی نیز گوشه عزلت گزیدن و به متن و تخصص و یا فرمولهای علمی محدود شدن، و غافل بودن از عوامل بی‌کرانه عالم وجود، مانند خواننده و نقش او در جریان قرائت متن، و این که اساساً در عالم واقعی چه می‌گذرد، جدایی و گسست یأس‌آلود آدمی (هم منتقد متخصص و هم خواننده ابژه شده در نظر منتقد متخصص) از حقیقت را به دنبال خواهد داشت. شور زندگی و شوق وجود آدمی (existence) در دریافت و ادراک ابعاد ناشناخته و ممکن «وجود»، و به عبارتی «غریب» و «ناآشنا» یافتن «وجود»، نهفته است. نباید پنداشت که زبان، ادب و هنر قائم به ذات، مستقل و کامل و بی‌نیاز از ارتباط با عالم، حاوی حقیقت‌اند؛ بلکه، آن گونه که تجربه نگارنده خبر می‌دهد، خوانش ادبیات برای حصول بر ادراک حقیقت هستی در مفهوم دیگرگونه و متفاوت بودن تنها از طریق ایجاد ارتباط با تجربه هستی و عالم واقع ممکن می‌شود؛ استعدادهای حسی و شهودی جسم «وجود حاضر» در عالم واقعی محقق می‌شود؛ در حالی که گرفتار آمدن در انزوای ذهنیت و یا دنیای بسته زبان و ادب و هنر ممکن‌های وجود را ناممکن می‌کند، و این عین رکود و فسردگی است و بی‌خبری از طرب رقص میانه میدان. پس باید نقش خواننده متن در موضوع تأثیر ادبی مد نظر باشد.

پی نوشتها

- ۱- این موضوع تأثیرگذار در فرهنگ و متافیزیک غرب از *گراماتولوژی* (۱۹۷۶) دریدا مطرح شده است. همچنین ر. ک. موضوع «نوشتار» در پین (۱۳۸۲، ص ۷۹۹).
- ۲- به نقل از پین (۱۳۸۲، ص ۲۱۵) «تبارشناسی ... در تضاد با اشکال سنتی تحلیل تاریخی که تأکید بر اشکال ثابت و مداومتهای نامنقطع می‌گذارند، پیچیدگی، شکنندگی، و احتمال ملازم با رخدادهای تاریخی را مورد تأکید قرار می‌دهد. تبارشناسی توجه خود را به دانش موضعی، نامستمر و نامشروع» معطوف کرده، «قدرتهای تمرکزآفرینی» را که با «گفتمان علمی سازمان یافته ... در ارتباطاند» به چالش می‌کشد ...» به این ترتیب می‌توان چنین استنباط نمود که خواندن متن ادبی بیرون از بافت «اصلی» و «متمركز» آن در بافت و محیطی متفاوت ممکن است.
- ۳- موضوع «در عالم بودن» و نقش آن در برقراری حس «همذات‌پنداری» با شخصیت‌های داستانی، موضوعی است قابل تحقیق که نگارنده امیدوار است در آینده بتواند به آن تحقق بخشد.

منابع

- اسکروتن، راجر. کانت، ترجمه علی پایا، تهران، طرح نو، ۱۳۷۵.
- پین، مایکل. فرهنگ اندیشه انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته، ترجمه پیام یزدانجو. تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۲.
- جهانبگلو، رامین. مدرن‌ها، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۶.
- دارتیگ، آندره. پدیدارشناسی چیست؟ ترجمه محمود نوالی، تهران، سمت، ۱۳۷۶.

دریفوس، هیوبرت. درباره اینترنت، ترجمه علی فارسی نژاد. تهران، ساقی، ۱۳۸۳.
 و پل رابینو. میشل فوکو. فراسوی پسا ساختگرایی و هرمنوتیک.
 ترجمه حسین بشیریه، تهران، نشر نی، ۱۳۷۶.
 نوالی، محمود. فلسفه‌های انگلیستانس و انگلیستانسیالیسم تطبیقی، تبریز،
 انتشارات دانشگاه تبریز، ۱۳۷۳.

Allen, Woody, "Woody Allen on the 2004 Election." (Interview with
Der Spiegel). www.usabroad.org, 28 September 2004.

Birch, David, *Language, Literature and Critical Practice*. London:
 Routledge, 1993.

Cohen, L. and Manion, L. *Research Methods in Education*. London:
 Routedge and Kegan Paul, 1997.

Culler, Jonathan, *On Deconstruction: Theory and Criticism After
 Structuralism*. London: Routledge, 1983.

Derrida, Jacques, *Of Grammatology*. Eng. trans. Gayatri Chakravorty
 Spivak. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press,
 1976.

....., *Writing and Difference*, Eng. trans. A Bass. London:
 Routledge, 1978.

....., *Positions*, Chicago: Chicago University Press. 1981.

Dreyfus, Hubert L., *To-Be-In-The-World*. Cambridge: MIT Press,
 1999.

- L. & P. Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1983.
- Fetterley, Judith, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. London: Allen lane, 1977.
- , *The History of Sexuality, Volume One: An Intraduction*. London: Allen Lane, 1979.
- Fuery, Patrick & Nick Mansfield, *Cultural Studies and the New Humanities: Concepts and Controversies*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Habermas, Jurgen, "Modernity versus Postmodernity." In J. C. Alexander & S. Seidman, eds, *Culture and Society. Contemporary Debates*. pp. 342-54, 1990.
- , "Modernity – an incomplete project." In P. Brooker. ed, *Modernism / Postmodernism*. pp. 125-139. London: Longman, 1992.

- Heidegger, Martin, "Letter on Humanism". In L. Cahoon, ed., *From Modernism to Postmodernism*. Oxford: Blackwell, pp. 274-309, 1996.
- Hemingway, Ernest, "Cat in the Rain." In Peter J. W. Taylor, ed. *Modern Short Stories for Students of English*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- Hodge, Bob & Gunther Kress, *Social Semiotics*. Cambridge: Polity Press, 1988.
- Kant, Immanuel, (1790), *The Critique of Judgement*. Eng. trans. J. C. Meredith. www.opendb.net. 1996.
- Leitch, V. B., *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*. London: Hutchinson, 1983.
- Richards, I. A., "Science and Poetry," 1926. In Mark Schorer, J. Miles & G. McKenzie, eds, *Criticism*. New York: Harcourt, 1958, pp. 505-523.
- Shepherdson, Charles, "History and the Real: Foucault with Lacan." *Postmodern Culture*, v. 5 n. 2, 1995.
- Shklovsky, Viktor, (1917), "Art as Technique." In *Theory of Prose*. Eng. trans. B. Sher. www.centerforbookculture.org. 1990.
- Willet, John, *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang, 1964.

ضمیمه

گربه زیر باران

اثر ارنست همینگوی

فقط دو آمریکایی در هتل اقامت داشتند. آن دو هیچ یک از مردمی را که در پله‌ها بر سر راه رفت و آمد به اطاق خود می‌دیدند نمی‌شناختند. اتاق آنها طبقه دوم رو به دریا بود. همچنین رو به باغ عمومی و یادبود جنگ بود. نخلهای بزرگ و نیمکتهای سبز در باغ وجود داشت. در هوای خوب همیشه نقاشی با سه پایه‌اش آنجا بود. نقاشها نخلها را به آن شکلی که رشد کرده بودند و رنگهای درخشان هتلهای رو به دریا را دوست داشتند. ایتالیاییها از راه دور می‌آمدند یادبود جنگ را ببینند. از برنز ساخته شده بود و زیر باران برق می‌زد. باران می‌بارید. باران از نخلها می‌چکید. آب در گودیههای معبر شنی جمع شده بود. دریا در خطی طویل در باران به ساحل می‌خورد. اتومبیلها از میدان نزدیک یادبود جنگ رفته بودند. آن سوی میدان در آستانه کافه پیشخدمتی ایستاده بود و میدان خالی را نگاه می‌کرد.

زن آمریکایی کنار پنجره ایستاده بود و بیرون را نگاه می‌کرد. بیرون درست زیر پنجره آنها گربه‌ای زیر یکی از نیمکتهای سبز آب چکان کز کرده بود. گربه سعی داشت خود را آن قدر جمع کند که آب به رویش نچکد.

زن آمریکایی گفت: «می‌رم پایین آن بچه گربه را بگیرم.»

شوهرش از روی تختخواب تعارف کرد که «من این کار را می‌کنم.»

«نه، من می‌گیرمش. طفلی بچه گربه سعی می‌کنه زیر میز خیس نشه.»

شوهر درازکش روی دو بالش پای تختخواب به خواندن ادامه داد.

گفت: «خیس نشی.»

زن از پله‌ها پایین رفت و وقتی از جلوی دفتر می‌گذشت صاحب هتل برخاست و به او

تعظیم کرد. میزش در انتهای دفتر بود. او مردی پیر و بسیار بلند قد بود.

زن گفت: «بارون میاد.»

«بله، بله، خانم، هوای خیلی بدیه.»

پشت میز در انتهای اتاق کم نور ایستاده بود. زن او را دوست داشت؛ به آن نحوی دوست داشت که می‌خواست به او خدمت کرده باشد. احساسی را دوست داشت که از هتلداری در او بود. چهره سنگین و سالخورده و دستان بزرگ او را دوست داشت. با این احساسش نسبت به او در را گشود و بیرون را نگاه کرد. باران تندتر می‌بارید. مردی با کلاه لاستیکی از میدان خالی به سمت کافه می‌رفت. گربه باید جایی سمت راست می‌بود. زن می‌توانست از زیر رخیام برود. همان‌طور که در آستانه در ایستاده بود چتری پشتش باز شد. زن خدمتکاری بود که به اتاقشان می‌رسید.

لبخند زد و به ایتالیایی گفت: «شما نباید خیس بشید.» البته صاحب هتل او را فرستاده بود.

خدمتکار چتر را بالای سر زن گرفته بود و او طول معبر شنی را پیمود تا به زیر پنجره اتاقشان رسید. میز آنجا بود و زیر باران به رنگ سبز براق شسته شده بود، اما گربه رفته بود. زن ناگهان پژمرد. زن خدمتکار به او نگاه کرد.

«دنبال چیزی می‌گردید، خانم؟»

دختر آمریکایی گفت: «یک گربه اینجا بود.»

«گربه؟»

«بله، گربه.»

زن خدمتکار خندید: «گربه؟ گربه در باران؟»

دختر گفت: «بله، زیر این میز.» بعد «آه، خیلی آن را می‌خواستیم. دلم یک بچه گربه

می‌خواست.»

وقتی دختر انگلیسی حرف می‌زد صورت زن خدمتکار جدی‌تر می‌شد.

گفت: «بیا بیا خانم. باید برویم داخل. خیس می‌شید.»

دختر آمریکایی گفت: «باشه.»

طول معبر شنی را برگشتند و از در گذشتند. زن خدمتکار بیرون ایستاد که چتر را ببندد. وقتی که دختر آمریکایی از جلوی دفتر رد می‌شد، صاحب هتل از پشت میز تعظیم کرد. دختر در درونش چیزی سفت و کوچک احساس کرد. صاحب هتل باعث می‌شد او خود را

خیلی کوچک و در عین حال واقعاً مهم احساس کند. برای لحظه‌ای احساس بیش از اندازه مهم بودن را داشت. از پله‌ها بالا رفت. در اتاق را باز کرد. جرج روی تختخواب مشغول خواندن بود.

کتاب را زمین گذاشت و پرسید: «گربه را گرفتی؟»

«رفته بود.»

چشمان خسته از مطالعه‌اش را مالید و گفت: «یعنی کجا رفته؟» دختر روی تختخواب نشست.

دختر گفت: «خیلی می‌خواستمش. نمی‌دانم چرا آن قدر زیاد می‌خواستمش. من آن طفلکی بچه گربه را می‌خواستم. بچه گربه بدبختی آن بیرون زیر باران بودن لطفی نداره.» جرج دوباره داشت کتاب می‌خواند.

دختر رفت آن طرف و نشست جلوی میز آرایش و خودش را در آینه دستی نگاه کرد. اول این نیمرخ و بعد نیمرخ دیگرش را برانداز کرد.

بعد به پشت سر و گردنش نگاه کرد.

به نیمرخش نگاه کرد و پرسید: «فکر نمی‌کنی خوب باشه که موهایم را بلند

کنم؟»

جرج سرش را بلند کرد و پشت گردن او را دید که مثل سر پسرها کوتاه شده بود.

«من همینجوری که هست دوست دارم.»

گفت: «من از این خسته شدم. خسته شدم از بس که شبیه پسرها بودم.»

جرج روی تخت جابه‌جا شد. از وقتی که زن شروع به حرف زدن کرده بود، چشم ازش

برنداشته بود.

گفت: «خیلی هم قشنگه.»

آینه را روی میز گذاشت و رفت کنار پنجره و بیرون را نگاه کرد. داشت تاریک می‌شد.

گفت: «می‌خوام موهایم را سفت و صاف پشت سرم بکشم و گره درستی بزنم که

حشش کنم. می‌خوام یک بچه گربه داشته باشم، بشینه بغلم وقتی نازش می‌کنم خرخر کنه.»

جرج از روی تخت گفت: «آره؟»

«و می‌خوام سر میزی غذا بخورم که ظروف نقره‌ای خودم باشه و شمع هم می‌خوام. و دلم می‌خواد بهار بشه و موهایم را جلوی آینه شانه کنم، یک بچه گربه دلم می‌خواد، دلم لباسهای نو می‌خواد.»

جرج گفت: «آه. خفه شو و بردار چیزی بخوان.» و دوباره مشغول خواندن شد. زنش از پنجره بیرون را نگاه می‌کرد. هوا اینک کاملاً تاریک بود و هنوز باران بر نخلها می‌بارید.

گفت: «به هر حال من یک گربه می‌خوام. من گربه می‌خوام. من همین الان یک گربه می‌خوام. وقتی نمی‌تونم موهایم را بلند کنم یا تفریحی داشته باشم، گربه که می‌تونم داشته باشم.»

جرج گوش نمی‌داد. کتابش را می‌خواند. زنش از پنجره بیرون را نگاه کرد؛ جایی که چراغهای میدان روشن شده بود. یکی در زد.

جرج گفت: «بفرمایید.» سرش را از کتاب بلند کرد. زن خدمتکار در آستانه در ایستاده بود. گربه‌ای پشمالو را محکم بغل کرده بود و روی بدنش آویزان بود. گفت: «بخشید. آقای صاحب هتل خواستند این را برای خانم بیاورم.»