

انکار حضور دیگرى

سرشناسه: جمادی، سیاوش، ۱۳۳۰ -
عنوان و نام پدیدآور: انکار حضور دیگری: مقالات ادبی / سیاوش جمادی.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۳۹۴.
مشخصات ظاهری: ۳۰۴ ص.
شابک: ۹۷۸-۶۰۰-۲۷۸-۱۴۱-۳
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: کتابنامه.
موضوع: داستان‌نویسی - مقاله‌ها و خطابه‌ها
رده‌بندی کنگره: ۱۳۹۴ الف ۸ ج ۸ / PN ۳۳۵۴
رده‌بندی دیویی: ۸۰۸/۳
شماره کتاب‌شناسی ملی: ۲۴۰۸۲۷۵

انکار حضور دیگری

سیاوش جمادی





انتشارات قنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شماره ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:

تحریریه انتشارات قنوس

* * *

سیاوش جمادی

انکار حضور دیگری

چاپ دوم

۶۶۰ نسخه

۱۳۹۶

چاپ شمشاد

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۳ - ۱۴۱ - ۲۷۸ - ۶۰۰ - ۹۷۸

ISBN: 978 - 600 - 278 - 141 - 3

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

۱۸۰۰۰ تومان

پیشکش به
دوست و آموزگار آزاده ام
دکتر میر شمس الدین ادیب سلطانی

فهرست

- درآمد به تبارشناسی رمان و نقد ادبی..... ۹
- انکار حضور دیگری ۶۹
تأملی در رمان کیفر آتش از الیاس کانتی
- ایمان به روایت کی یرکگور..... ۱۰۷
تأملی در ترس و لرز
- ما مرده به دنیا آمدگانیم ۱۲۱
تأملی در رمان یادداشت های زیرزمینی
- هملت و مرگانندیسی..... ۱۳۵
- مدرنیسم علیه حماسه..... ۱۵۷
کاوشی در ادبیات جویس و بکت
- قیامت سلین..... ۲۰۱
تأملی در سه رمان فردینان سلین
- محاكمه و جهان فرانتس كافكا..... ۲۶۹

درآمد به تبارشناسی رمان و نقد ادبی

۱. مشکل تعریف نقد ادبی

در طلعه قرن بیست و یکم نقد ادبی پشتوانه غنی و پرباری از آنچه از آغاز عصر مدرن تا این زمان در باب نظریه ادبی و شیوه‌های گونه‌گون نقد نوشته‌اند در چنته دارد. به نظر می‌رسد مناقشات بارور در باب رویکرد منتقدانه به متون ادبی، به‌ویژه رمان به جایی رسیده باشد که دیگر نتوان به تعریفی قابل اجماع از نقد ادبی دست یافت و این به‌هیچ‌وجه گویای عجز و از آن بدتر مجوز انارشی تفسیری نیست.

نقد هماره نقد چیزی است که منتقد را هدایت می‌کند؛ حتی به سوی معنایی که رولان بارت در کتاب نقادی و حقیقت آن را زبان دومی خوانده است بر فراز زبان اثر. «نقادی علم نیست. علم به معانی می‌پردازد. نقادی معانی را تولید می‌کند. نقادی ... جای میان علم و خواندن را اشغال می‌کند ... آنچه منتقد می‌تواند انجام دهد تولید معنایی خاص است با اخذ آن معنا از فرم که همان کار ادبی باشد ... منتقد معانی را از هم سوا می‌کند. او زبان دومی را باعث می‌شود و این یعنی: نسجی از نشانه‌ها تا بر فراز زبان اول کار ادبی شناور گردد. در یک کلام، در نقد ما با نوعی انادسی^۱ سروکار داریم البته به این

۱. anamorphosis مرکب از پیشوند ana و morphosis که خود از morph به معنای شکل، دیسه و صورت است. اما پیشوند a'va (ava) در یونانی به معنای «باز» و «پس» است به آن صورت که در

فرض که از یک سو کار ادبی همچون سیب با جعبه نیست که ابژه نظر گردد — و از سوی دگر به این فرض که انادیسسی خود نوعی دگردیسی هدایت شده و تابع قیود بصری باشد: نقد بنا به آنچه از آن باز تابیده می شود می تواند هر چیزی را دگردیس سازد، نقد تنها مطابق قوانین معینی دگردیس می سازد؛ نقد همواره در همان جهت دگردیس می سازد. این ها سه قیدی هستند که نقد را محدود می کنند.^۱

تفصیل نظریه ادبی بارت در این جا مقصود ما نیست. البته پیداست که بارت تا چه حد مقام منتقد را که زمانی تکفیر و تحقیر می شد بلند می داند. این منتقدان بوده اند که نقش خدایگانی خالق و شیء هنری را شکسته اند. مقصود ما در این جا بیشتر این است که حتی به نزد بانی نظریه «مرگ مؤلف» نه منتقد کاملاً آزاد است و نه نقد تفسیری کاملاً دلبخواه و بی ربط به کار هنری. بعداً در این باره بیشتر خواهیم گفت. در این جا به گفتن این امر که از فرط وضوح پنهان است بسنده می کنیم که: نقد همواره نقد چیزی است. ما از نقد عقل محض، نقد عقل ابزاری، نقد سنت، دولت و اوتوریت، نقد ایدئولوژی، نقد مقاله، فیلم، رمان و غیرذلک سخن می گوئیم. به تعبیر بارت منقود در نقد منتقد را هدایت می کند تا معنا و زبان و بافت به هم پیوسته نشانه های خودش را خلق کند. این معنا، این زبان و این بافت نه آنی است که معنا، زبان و بافت عینی در اثر یا ذهن خالق اثر بوده است، نه از آن رو که نقد

فَارسى در بازنگاری، پس دادن، بازنمایی و مانند آن ها به کار می رود. انا در زبان پهلوی به همین معناست. «انادیسسی» ترجمه لفظ به لفظ و فارسی anamorphosis است. metamorphosis یعنی دگردیسی یا مسخ یا تغییر شکلی که کلاً شکل اصلی را عوض می کند، اما anamorphosis نوعی بازتاب — و البته نه بازنمود — مثل تصویر چیزی در آینه مقعر یا محدب است. به نظر رولان بارت این انادیسسی معنا یا زبان دومی است از آن منتقد اما نه کاملاً به دلخواه او. منتقد را morph یا شکل یا ریخت کار ادبی هدایت می کند.

1. Roland Barthes, *Criticism and Truth*, trans. Katrine Pilcher Keuneman, London, Continuum, 2004, p. 32.

از دستیافت به معنای اثر یا مقصود خالق اثر ناتوان است بل چون اساساً فرض وجود چنین معنایی چیزی جز اسطوره‌سازی و تبدیل ذهن خالق با مضمون اثرش به مرجعیت اقتدار یا اوتوریته نیست. پس اگر بگوییم نقد کشف معنای اثر، ایضاح آن، ارزیابی آن یا حتی اظهار نظر درباره آن است، برای تثبیت تعریف خود باید پاسخگوی بارت نیز باشیم و از پس ژاک دریدا و بلاشوی نیز که دلالت‌ها را همواره معوق و گشوده می‌دانند، برآییم. بنابراین این‌که امروزه تعریف نقد در بلا تکلیفی تعریف آن است تعاریف ظاهراً جامع و مانع گذشته را تأیید نمی‌کند. چه اگر آن تعاریف خود در معرض نقد قرار نگرفته بودند پاشنه این در همچنان به روال سابق می‌چرخید. البته نقد ارزش‌داورانه که بنای آن بر ملاک‌های قطب‌بندی میان ادبیات و نادبیات و میان ادبیات والا و نازل است هنوز هم منسوخ نشده است. نقد ریتوریک و دستورنامه‌ای هنوز هم ممکن است به‌ویژه در جایی که قدرت حاکم بر ادبیات نظارت می‌کند وجود داشته باشد. گرچه یکی از خصلت‌های رمان از بدو ظهورش نافرمانی از نقد کلاسیک غلط‌گیرانه بود، این نقد هنوز هم وظیفه پاسداری‌اش از زبان و فرهنگ را در متون نظم و نثر غیرداستانی انجام می‌دهد. لیک اگر بناست از بنیان و غایت‌مندی نقد ادبی در قرن بیستم – به‌ویژه بعد از انتشار کتاب آنا تومی نقد از نور تروپ فرای (۱۹۵۸) سخن بگوییم به جرئت می‌توانیم گفت که نقد ارزش‌گذارانه و ذات‌باورانه پس از جنگ جهانی دوم دیگر پیر و از کار افتاده می‌نماید. کار نقد آن نیست که رمان والا را از عامه‌پسند جدا کند. بده و بستان فلسفه و نقد ادبی تنها یک دلیل از دلایل این مسئله است که چرا درک اندیشه‌های فلسفی لازمه درک زنده نظریه‌های نقد ادبی است. این مسئله در زمان افلاطون و ارسطو نیز صدق می‌کرد. این درست که ارسطو قواعد شعر را از روی دست شاعران و درام‌نویسان قبل از خود نوشته بود، اما او می‌توانست به پیروی از استادش افلاطون شعرا و شاعری را محترمانه طرد کند. ارسطو

چنین نکرد، چه شعر و درام خلاف مبانی فلسفه‌اش نبود. شرح فلسفه‌ها و وضعیات تاریخی در بحث نقد چه‌بسا چون بنا به رسم تدریس آکادمیک غالباً بخش محذوف است غریب و وازنده بنماید و حال آن‌که این رسم نشانه کم‌داشت است نه نقطه قوت. علم ما درباره بوطیقای ارسطو در محفوظات قشری درجا می‌زند اگر پیوند بوطیقا با عناصر دیگر جهان فلسفی ارسطو و جهان فلسفی و نیز حیات سیاسی و اجتماعی زمانش را درک نکرده باشیم. با ژرف‌نگری پویا در این پیوند بوده است که کسانی چون الس^۱، ریکور^۲، هاردیسون^۳، لوکاس^۴، ژان لالو^۵ و دوپون^۶ با یافته‌های جدید در بوطیقا دگرباره ارسطو را در قرن بیستم احیا کرده‌اند. تقریباً نیمی از جلد اول کتاب زمان و حکایت ریکور که از مهم‌ترین آثار قرن بیستم در نظریه ادبی است به خوانش تازه‌ای از محاکات و نسبت آن با تجربه زیسته زبان اختصاص دارد. اگر بناست برای تحکیم و انتظام سرمایه علمی خود یکی از همان تعاریف شسته‌رفته عصر رنسانس را به این سرمایه اضافه کنیم باید پاسخگوی طرح‌ها و نظریه‌هایی نیز باشیم که از آغاز قرن بیستم و خیزش نقد نو تا نقد شالوده‌شکنانه و پسا‌ساختارگرایانه نیمه دوم قرن بیستم و تا نظریه‌های انتقادی بعدی نقد ادبی را به یکی از مباحث چالش‌انگیز و سیال در زمانه ما تبدیل کرده‌اند. کمینه اثر این مباحث آن بوده است که پدیدآورندگان آثار ادبی دیگر نمی‌توانند همچون هنری فیلینگ در تام جوزز یا لارنس استرن در تریسترام شندی منتقدان را در مقاطع تأثیرگذار آثار خود به باد تحقیر و ناسزا گیرند، و آن‌ها را واسطه فضولی میان نویسنده و خواننده فرض کنند، چه در این صورت باز هم با مباحث تازه‌ای در نقادی مواجهند که نوع رویکرد خواننده و منتقد به متن را از بن و بنیاد متفاوت می‌دانند. اکنون بنا به تئوری مرگ مؤلف می‌توان گفت که حمله امثال فیلدینگ به منتقدان خود تجاوز به متنی است که

1. Else 2. Ricoeur 3. Hardison 4. Lucas 5. Jean Lallot 6. Dupont

دیگر متعلق به فیلدینگ نیست. می‌توان گفت که این جناب هنری فیلدینگ است که پیش‌دستانه خود را میان خواننده و منتقد می‌اندازد تا مبادا شکاف‌ها و کاستی‌های متن رمانش که با خمیرمایه‌ای اساطیری بتونه‌کاری شده‌اند، فاش و برملا گردند.

نظریه ادبی رولان بارت که در مرگ مؤلف چکیده می‌شود نمونه‌ای است از یکی از آخرین تئوری‌های نقد ادبی که به ما کمک می‌کند تا به خط سیری در نقد ادبی پی ببریم که از اوتوریته یا مرجعیت خدایگانی خالق آغاز می‌شود و سرانجام با شکستن این اوتوریته به این سوی متن که منتقدان و خوانندگان باشند می‌رسد، اما این پیشرفت الزاماً دلیل حقانیت نظریات جدید از جمله نظریه مرگ مؤلف نیست. ظاهر امر آن است که نقد مؤلف‌محور همان قدر در این سوی متن غش می‌کرد که بارت در آن سوی متن غش می‌کند. پس در نگاه نخست ما با دو حد افراطی سروکار داریم که مانند هر افراطی می‌تواند مسئله‌انگیز باشد. بارت نقد را به مرتبه‌ای همچند خلاقیت خالق ارتقا می‌دهد. این که نام‌ها و در این جا نام نویسندگان نباید اسطوره شوند حرف نادرستی نیست و قبل از تئوری مرگ مؤلف نیز حتی در قرون وسطی به عقل کسانی خطور کرده است چه اگر جز این بود هیچ نام بزرگی هرگز با نقد کسانی مواجه نمی‌شد که خود متعاقباً نام‌دار شده‌اند. این جمله حکیمانه که «به گفته بنگر نه گوینده» دلالتی جز این ندارد که معنای گفته اعتبارش را از منطق درونی‌اش کسب می‌کند نه از نام و دهان گوینده. همچنین است این گفته ارسطو که «افلاطون را دوست دارم اما حقیقت را بیشتر».

با این همه تئوری مرگ مؤلف فراتر از یک گزین‌گویه است. این تئوری شرایط امکان معنا را نه به آن سوی متن که ذهنیت خالق باشد بل به این سوی متن که معنابخشی خواننده و منتقد به نشانه‌ها و بافت به‌هم‌پیوسته آن‌ها باشد ارجاع می‌دهد، اما معنای خود متن چه می‌شود؟ اگر مجالی دست داد از دیدی انتقادی به این مسئله خواهیم پرداخت.

۲. دگرگشت اوتوریته و مناسبات کار و متن

نقد ادبی به‌ویژه در عصر مدرن از زمینه نقد کلی‌تری برخاسته است که نه فقط بر هنر، ادبیات، فلسفه و علوم انسانی بلکه بر حیات سیاسی و اجتماعی، بر مناسبات قدرت و بر فرهنگ وارد آمده است. عصر جدید و زندگی نو نخستین بار از یک رنسانس ادبی و هنری در سده چهاردهم میلادی و در فلورانس ایتالیا آغاز راه کرده است. حتی می‌توان به بذره‌های اولیه این رنسانس در واپسین اثر ادبی قرون وسطی یعنی کمدی الهی دانته اشاره کرد، گرچه این شاهکار ادبی هنوز تحت نفوذ فلسفه مدرسی قرون وسطی است و چندان اثری از ادبیات کلاسیک یونان و روم باستان در آن به چشم نمی‌آید. کمدی الهی ادبیات را به عنصری تحمیل کرد که پس از اعترافات سنت اگوستین ادبیات را تحقیر کرده و آن را اتلاف وقت و حتی زیانبار برای روح مسیحیان شمرده بود. افزون بر این زندگی پرماجرایی دانته و تبعید او از فلورانس و کلاً از ایتالیا گویای روح ناآرامی است که در نزاع قدرت کلیسای کاتولیک رمی و سلطنت به نفع استقلال سلطنت نقش داشته است و در این باره کتابی نیز به نام در باب سلطنت نوشته است. یکی از هدف‌های دانته که بعداً بوکاچیو نویسنده دکامرون به آن جامه واقعیت می‌پوشاند، نوشتن به زبان بومی بود. دانته با نوشتن کتابی به نام *De vulgari eloquentia* یا زبان عامیانه در هموار کردن راهی پیشگام می‌شود که شاید بتوان گفت با تلاش‌های نویسندگان بعدی یکی از اسباب ظهور رمان را فراهم می‌آورد. می‌دانیم که در زمان دانته زبان لاتینی زبان مرسوم آثار فلسفی و ادبی بود و این آثار از تابعیت الهیات کاتولیکی‌گریزی نداشتند، هم از این رو طرح نوشتن به زبان بومی گامی برای ورود به عصر مدرن بود.

در سده چهاردهم میلادی بوکاچیو زبان بومی و عامیانه و مستور را وارد ادبیات داستانی کرد. او رهگشای نویسندگان دیگری شد که آهنگ‌رهایی از اسطوره و اوتوریته حاکم در قرون وسطی داشتند. روی‌آوری به ادبیات

کلاسیک روم و یونان باستان با هدف مقابله با مرجعیت اقتدار پاپ بود. گرچه در این روی آوری زبان لاتین که زبان کلیسای کاتولیک بود برای اکثر نویسندگان و شعرای اومانیست بر زبان بومی ترجیح داده می‌شد، اومانیست‌ها لاتین را در خدمت کلیسا قرار ندادند، بلکه همراه با روی آوری به این زبان مضامین آثار خود را نیز تغییر دادند. بوئیقای ارسطو، در باب امر والای لانگینوس^۱، هنر شعر^۲ هوراس، اودیسه و ایلید هومر، تراژدی‌های سوفوکل، آشیل و اورپیدس^۳ و خلاصه ادبیات کلاسیک یونان و روم باستان به نزد اومانیست‌های عصر رنسانس در واقع اوتوریتته‌ای بود که آن را به جای اوتوریتته کلیسا نشانده بودند. authority یا auctorite کلمه‌ای است که به آسانی تن به ترجمه نمی‌دهد. بوکاچیو خود را اوتور دکامرون می‌نامد. l'autore یا همان author از ریشه لاتینی auctor است و auctor از مصدر و فعل aug'ere و auctom مأخوذ است که به معنای تولید کردن، خلق کردن، انشا کردن، و در وجود آوردن است. پس author اساساً به معنای شارح یا مفسر، مؤلف (گردآورنده) و نسخه‌نویس نیست. در قرون وسطی نویسنده یا scriptor (نسخه‌نویس) بود، یا compiler (گردآورنده و مؤلف که در نوشته هیچ اثری از خودش نبود) یا commentator (شارح که سهم خود را برای قابل فهم‌تر شدن متن ادا می‌کرد) یا auctor (که از مراجع برای بیان عقاید خودش استفاده می‌کرد) کلمه authority با author هم‌ریشه است. لیکن در لاتینی auctoritas که معادل authority است بر عقیده، عزم و قدرت نیز دلالت دارد. اکنون به فرهنگ‌ها که مراجعه می‌کنیم معادل‌هایی در برابر authority یا اوتوریتته می‌یابیم از قبیل: اختیار، اقتدار، قدرت، سلطه، مرجعیت، حجیت. چه ربطی میان خلق کردن، پدید آوردن یا ساختن با مرجعیت قدرت است؟ چرا امروزه اوتوریتته و حکومت اوتاریتارین^۴ یا حکومت اقتدارطلب دافعه ایجاد می‌کند؟ در این جا دیگر پاسخ را در لغت‌نامه‌ها نمی‌یابیم. برای آن‌که

1. Longinus 2. Ars Poetica 3. Euripides 4. authoritarian

کسی یا مرجعی چیزی را با دست خود و به اختیار خود خلق کند، قدرت خلاقه لازم است، خالق هستی خداست. خدا باید قادر به خلق عالم باشد تا عالم را خلق کند. در سفر پیدایش آمده است که خدا جهان را در شش روز آفرید و روز هفتم به نام روز مقدس^۱ به استراحت پرداخت. رمان‌نویس همچون خالق رمان است لیک رمان را در یک یا دو یا چند سال می‌آفریند. هنرمند در طلیعه عصر نو خالق کار هنری محسوب می‌شد. او نسبت به کار هنری یا work of art یا به قول آلمانی‌ها Kunstwerk مبدأ و مرجع اقتدار و آفرینش به حساب می‌آمد. معمولاً work یا werk را به «اثر» ترجمه می‌کنند و text را به متن و رولان بارت مقاله‌ای دارد به نام «from work to text» یا «از کار به متن» یا هایدگر که فیلسوفی بنیادگراست و در ضمن در استفاده از کلمات کاملاً دقیق و هشیار است رساله بسیار معروفی دارد به نام «Der Ursprung des Kunstwerks» یا «خاستگاه کار هنری» که در آن قویاً از کاربرد text می‌پرهیزد. ژاک دریدا برعکس هر اثری را که موضوع تحلیل شالوده‌شکنانه خود قرار داده است text یا متن می‌نامد. والتر بنیامین که از جمله منتقدان ادبی بزرگ قرن بیستم است^۲ مقاله‌ای دارد تحت عنوان:

«Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit»

یا «کار هنری در زمانه تکثیرپذیری تکنیکی».

در همه این نوشته‌ها فرق متن (text) و کار (work) محل توجه است و مقاله رولان بارت اصلاً همین فرق را موضوع خود ساخته است. وقتی از work یا کار سخن می‌رود مراد همان مخلوق خالق همچون موجودی مستقل است. خدا خالق جهان است و خالق رمان خالق جهان رمان. آن یک جهان را

1. holiday

۲. البته وی به هنگام فرار از دست نازی‌هایی که فرانسه را اشغال کرده بودند، در اطراف کوه‌های پیرنه در هتل‌ی احتمالاً از بیم دستگیر شدن دست به خودکشی زد. در این زمان وی چهل و هشت‌ساله بود و هنوز می‌توانست در نظریه و نقد ادبی خود آثاری پخته‌تر بنویسد. هانا آرنت او را بزرگ‌ترین منتقد ادبی قرن بیستم خوانده است.

در شش روز و اوتور یا خالق جهان رمان را در مدتی بیشتر می‌آفریند. فلوبر آرزو داشت که این خالق-خدا^۱ را به‌راستی در مورد راوی دانای کل محقق کند چندان که راوی خدای‌گونه در همه‌جای کار یا رمان حاضر و در عین حال پنهان باشد. بارت مایل است آنچه نقد می‌شود، متن نامیده شود، چه متن بافتی از نشانه‌ها و دال‌هاست که خواننده به نحوی و منتقد به نحوی دیگر در معنابخشی به آن دخیلند. رولان بارت به ما می‌گوید که معنای یگانه، نوشته یا نگاشته یا ثبت شده ثابت یا تغییرناپذیری نه در متن وجود دارد و نه در ذهن خالق. کلمات و روابط آن‌ها نشانه‌های بصری هستند و یک پایه متن خواننده است. منظور کافکا از حشرهٔ گول‌پیکر و قصر چیست؟ صادق هدایت شخصاً مرادش از پیرمرد خنزرنزری یا لکاته یا گل نیلوفر در بوف کور چه بوده است؟ آیا آلن پو واقعاً منظورش از «کلاغ» همین بوده است که تو می‌گویی؟ بارت قاعدتاً باید چنین پرسش‌هایی را ناشی از نگاه اسطوره‌ای و خرافی انگارد. خالق عصر رنسانس اوتوریتهٔ خود را به جای اوتوریتهٔ کلیسایی پیشامدرن نشانده. زبان حال نویسندهٔ عصر رنسانس این بود: از این پس خود می‌خواهم اوتوریته باشم، از این پس خود خدای آفرینندهٔ متن و معانی و مقاصد آن هستم، اقتدار چنین خدایی است که خود کم‌کم در نقد ادبی مدرن مسئله می‌گردد. قبل از بارت نیز فرمالیست‌ها بهتر می‌دانند به جای تفتیش مقاصد و نیات نویسندهٔ مرده یا زنده به همان‌گونه دست از سر نویسنده بردارند که نویسندگان عصر رنسانس دست از اوتوریتهٔ دین نهادینه برداشتند. نقد نو^۲ که از دههٔ بیست تا اواخر دههٔ پنجاه قرن بیستم به یاری کسانی چون تی. اس. الیوت،^۳ جان کراو رنسون،^۴ آلن تیت،^۵ کلینت بروکس،^۶ ویلیام امپسون^۷ و به‌ویژه آی. ریچاردز از شیوه‌های غالب و پرطرفدار نقادی بود و همچنین جنبش نقد نو فرانسوی موسوم به *la nouvelle critique* در دههٔ پنجاه و شصت با

1. author-god 2. New Criticism 3. T. S. Eliot 4. John Crowe Ransom
5. Allen Tate 6. Cleanth Brooks 7. William Empson

نمایندگانی چون پوله،^۱ ریشارد،^۲ گولدمن^۳ و مورون^۴ و بسیاری از جنبش‌های دیگر نقادی - فرمالیسم روسی، ساختارگرایی، و شالوده‌شکنی - کمابیش از نقادی متن‌محور دفاع کرده‌اند اگرچه رویکرد به متن از زوایای مختلفی چون زبان‌شناختی، روان‌شناختی، اسطوره‌شناختی، ساختارشناختی، نشانه‌شناختی، فلسفی یا جز این‌ها بوده است. همه این شیوه‌ها پی‌جویی معانی و مقاصدی را که در سرخالق بوده است رها می‌کنند و متن را همه‌چیز آن کارمایه‌ای می‌دانند که در دست منتقد است؛ اما چه بسا باز هم در اصل به دنبال همان مقاصد نویسنده‌اند منتها در متن، چرا که در هر حال متن مجموعه‌ای از معانی نامربوط نیست بلکه بافتی از معانی، نشانه‌ها و مقاصد است که به جهان یا گفتار نویسنده راجع است، همان‌طور که در نهفت آثار ادبی قرون وسطی جهان و گفتار دینی وجود دارد، فارغ از معنابخشی خواننده. لیکن بارت در عین حال شرایط امکان معنا را تنها به متن موکول نمی‌کند بلکه نقش تعیین‌کننده را به خواندن و نقد می‌دهد. می‌نماید که نقد ادبی هرچه زمان می‌گذرد از اصالت دادن به مرجعیت خالق دورتر می‌شود. نقد زندگینامه‌ای و کاوش در جزئیات زندگی نویسنده یا نامه‌ها و یادداشت‌های روزانه او یا رجوع به وضعیت فرهنگی یا اوضاع اجتماعی خلق اثر البته بی‌فایده نیستند، اما فایده آن‌ها در گره‌گشایی نشانه‌های متن است نه نیات خالق. با قطعیت نمی‌توان گفت که این همانی است که نویسنده می‌خواسته بگوید. در نقد و در خواندن نویسنده از ورای متن شناخته می‌شود. متن از ورای نویسنده شناخته نمی‌شود. به نزد بارت همین که رمانی منتشر می‌شود خالق یا به اصطلاح مؤلف می‌میرد و رمان یا هر اثر ادبی دیگری سر راه خوانندگان و منتقدان نهاده می‌شود. مرگ خالق تولد خواننده است و تولد خواننده مرگ خالق. ملاحظه می‌کنیم که بارت همین اوتوریتة خالقی را که بوکاچیو، پترارک و اومانیست‌های رنسانسی محمل شکستن

اوتوریتته کلیسا قرارش دادند از نو در نیمه دوم قرن بیستم می شکند. البته متولیان کلیسا خود را مرجع اقتدار و خلق کتب مقدس نمی دانستند و مدعی بودند که این کتب را شرح می کنند تا به مقصود خالق آن‌ها یعنی خدا و قدیسین پی ببرند. مثالی روشن تر بزنییم: مفسران قرآن کریم می خواهند مثلاً بدانند که خداوند در سوره مبارکه کوثر، کوثر را به چه معنایی بیان کرده است. برای کسی که مسلمانی مؤمن است چنین کوششی کاملاً موجه است: قرآن وحی منزل الهی است. گوینده اصلی کلمات آن و در واقع auctor یا author با خالق آن خداست و دلالاتی که مقصود آفریننده جهان یا جهان‌آفرین^۱ است دلالاتی بی چون و چرا و مضمون در خود کتاب مقدس و سابق بر آن محفوظ در علم خداوندی است. بنابراین تفسیر به رأی جایز نیست. در قرآن کریم آمده است: «الَيْسَ اللَّهُ بِأَحْكَمِ الْحَاكِمِينَ: آیا خدا داورترین داوران نیست؟» (التین، ۸).

یا «أَنَّهُ لَقَوْلُ فَصْلٍ، وَ مَا هُوَ بِالْهَزْلِ: این گفتاری است جداکننده (حق از باطل) و این گفتار لغو و شوخی نیست» (الطارق، ۱۳ و ۱۴). یا قرآن «لوح محفوظ» خوانده شده است. در این جا نسبتی از نوع ملازمت میان خالق و کار و معانی مختوم، فصل، محفوظ، و ذاتی وجود دارد، چرا؟ چون خالق وجودی مقدس است که داورترین داوران است و قول او قطعاً حق را از باطل متمایز می کند و دلالت‌ها و معانی کلمات در لوحی ازلی محفوظ است. (البته الهیات مدرن غرب متون مقدس را بدون پیش فرض ایمان نیز تفسیر کرده است. مقصود ما در این جا آن است که به نزد مؤمنان خالق یا author متون مقدس در هر حال ذهنیت بشری نیست.)

کلیسا نیز بخشی از کتاب مقدس (اسفار خمسسه) را مخلوق خدا و بخشی را هم مخلوق مقدسین می دانست و بنابراین معانی کلمات آن به نزد متولیان کلیسا همان بود که خالق آن‌ها منظور داشته بوده است. می توان با احتیاط از

1. author of the world

قول رولان بارت به نویسندگان دوران رنسانس و حتی پس از رنسانس این ایراد را وارد آورد که آن‌ها از اوتوریتۀ مقدس دور شده‌اند تا خود را مقدس کنند و کارهای خود را به مثابۀ متونی مقدس بنگرند که خالق خدای‌گونه آن‌ها را همچون لوحی محفوظ آفریده است و خوانندگان و منتقدان نیز باید همچون پرستندگان معبدی مقدس حریم معانی را محفوظ در متن و ذهن خالق بدانند و دست‌درازی به آن را بر خود حرام کنند. در حقیقت هایدگر نیز کار هنری را به همین سان می‌نگرد، یعنی دقیقاً برخلاف بارت. شاید تصادفی نباشد که یکی از شواهد هایدگر معبدی به نام پایستوم^۱ است. هایدگر که استاد ریشه‌یابی و تبارشناسی کلمات است خود نیک می‌داند که باید از کلمه Text حذر کند. او بر آن است که از وقتی علمی به نام die Aesthetik یا حسانیات (زیبایی‌شناسی) بنا نهاده شد مرگ تدریجی هنر آغاز شد و در این باره با هگل هم‌داستان می‌شود که «هنر دیگر به نزد ما همچون والاترین طریقی که حقیقت خود را در وجود می‌آورد اعتبار ندارد»، چرا؟^۲ چون به نزد هایدگر ادراک حسی مخاطب، تأثیری که کار هنری بر او می‌نهد و معنایی که او به کار هنری می‌دهد ربطی به کار هنری ندارد. عناصر کار هنری عبارتند از: کار هنری با شیئی‌وارگی و جنبه‌های غیرمادی آن و همچنین هنرمند و هنر. «در کار هنری رخداد حقیقت در کار است. لیک آنچه بدین‌سان در کار است باز هم در خود کار است.»^۳ در جای دیگر خاستگاه کار هنری هایدگر می‌گوید: «هنر نشانیدن حقیقت در کار است.»^۴ (Die Kunst ist das ins-werk-setzen der Wahrheit) بی‌درنگ باید افزود که هایدگر همچون عامۀ مردم نیست که مدلولی برای حقیقت نداشته باشد. این دو سه جمله به‌هیچ‌وجه حق رساله‌ای را بیان نمی‌کند که هنوز شرح و تفسیر و نقد درباره‌ آن نوشته می‌شود. مراد صرفاً آن است که کلمه Werk را هایدگر به یک معنا درست به کار می‌برد و به درستی هم آن را معنا می‌کند، چه بپسندیم، چه نپسندیم. Werk

1. Paestum

2. Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Frankfurt am Main, Reclam, 1982, p. 83.

3. *ibid.*, p. 57. 4. *ibid.*, p. 79.

یا کار مبدع مصنوع و مخلوقی است تمام شده که همه چیز را در خود تمام می‌کند، با این تفاوت که به نزد هایدگر رابطه کار با author یا خالقش رابطه‌ای مقتدرانه و خدای‌گونه نیست. اگر فرض را بر آن بگذاریم که هنرمند خالق کار هنری و کار مخلوق اوست پس معنا را باید در ذهن خالق و دست‌کم در کار یا ماحصل کار او تمام شده انگاشت. لیکن هایدگر که رمان و به طور کلی ادبیات مدرن را هنر نمی‌داند خاستگاه یا سرچشمه کار هنری را در خود هنر می‌بیند. او آثاری چون تابلو کفش‌های کشاورز و ن گوگ، آنتیگونه‌ی سوفوکل، معبد پایستوم چکامه‌های هولدرلین و شعر «چشمه رومی» از کنراد فردیناند می‌ر^۱ را به عنوان کارهای هنری نام می‌برد، و از آن میان تابلو ن گوگ را جانمایه اصلی رساله‌اش قرار می‌دهد و سرانجام به نتیجه‌ای می‌رسد که درباره خاستگاه هر کار هنری است. «خاستگاه در این جا چیزی است که هست و آن چنان هست که هست.»^۲ چستی و چگونگی چیزی ذات آن چیز نامیده می‌شود. خاستگاه هر چیز سرچشمه ذات آن است، که در آن هستی هستندگان می‌هستند. و این حقیقت حقیقت وجود است.

رولان بارت که ظاهراً متن یک قطعه شعر، رمان و درام را به یکسان همچون کار ادبی می‌نگرد، نظریه خود را از این فرض پیشین آغاز می‌کند که هنرمند اعم از شاعر، رمان‌نویس و درام‌نویس تاکنون نه فقط خالق کار ادبی بل همچنین معنابخش آن نیز تلقی شده است. بنابراین مبدأیت اوتوریتته خالق به نحوی سلبی در نظریه بارت مضمون است و بارت جای این اوتوریتته را در نظریه خود تغییر می‌دهد. اما به نزد هایدگر کار هنری همچون صحنه نبردی میان شیئیت کار و گشودگی ذات این شیئیت است. هایدگر برای شیئیت اصطلاح زمین را به کار می‌برد و برای گشودگی اصطلاح جهان. زمین حقیقت را می‌پوشاند و جهان آن را می‌گشاید. کار هنری نبرد این مستوری و نامستوری است و هنرمند و مخاطب کار هنری در این میان پاسدار حضور

1. Conrad Ferdinand Meyer 2. *ibid.*, p. 7.

حقیقت هستند، یکی با خلق صورت شیء وار کار هنری و دیگری با نظاره انکشاف حقیقت. بنابراین هایدگر خالقیت هنرمند را برخاسته از ساحتی شبه قدسی می‌انگارد.^۱ پرسش بارت به زبان خودمان آن است که مگر نویسندهٔ رمان قدیس یا خداست؟ مگر رمان کتاب مقدس است؟ هرگز نه این است و نه آن، چه اگر چنین باشد اوتوریتۀ پیشامدرن و اسطوره‌های یونان و روم باستان نهانی و زیرجلی در کار ادبی‌ای که فراوردهٔ عصر مدرن، صنعت چاپ و توده‌ای شدن مخاطب است رخنه کرده همچنان‌که به قول ارنست کاسیرر اسطوره در دولت فاشیستی رنگ عوض کرده است.

والتر بنیامین کلمهٔ Kunstwerk یا «کار هنری» را به کار می‌برد تا از چیزی به نام هاله (aura) سخن گوید که حیطة اقتدار کار هنری است. این حیطة همان این‌جا و اکنون نشئت کار هنری است که مقوم خلوص، اصالت و ماندگاری کار است. تابلویی از رامبرانت حتی اگر بر اثر نور و هوا دچار تغییراتی شود و حتی اگر میان هزاران دلال تابلو دست‌به‌دست شود، چیزی با خود حمل می‌کند که گویای حضور تاریخی کار است و آن را از همهٔ نسخه‌های بدل متمایز و بر آن‌ها مسلط و مقتدر می‌کند همچون مرجعیت اقتدار خالق کار. دربارهٔ عکس این را نمی‌توان گفت. شما اگر دوازده عکس شش در چهار داشته باشید هیچ یک نمی‌تواند بر مابقی ادعای اصالت و اقتدار کند. عکاسی نوعی هاله‌زدایی است.^۲ فیلم هم و نوار کاست و سی‌دی هم. رمان هم. میان هزاران نسخهٔ چاپی یک رمان رابطهٔ دموکراتیک و بدون اوتوریتۀ برقرار است. بنیامین دیگر به این نکته نمی‌رسد که کار هالهٔ زدوده را متن بنامد، زیرا به موضوع مقاله‌اش ربطی ندارد.^۳

۱. برای توضیح بیشتر بنگرید به: سیاوش جمادی، زمینه و زمانهٔ پدیدارشناسی، تهران، ققنوس، چاپ دوم، ۱۳۸۷، صص ۶۱۵-۶۴۷.

۲. برای مطالعهٔ متن بنیامین بنگرید به: والتر بنیامین و دیگران، زیبایی‌شناسی انتقادی، ترجمهٔ امید مهرگان، تهران، گام نو، ۱۳۸۲، صص ۱۳-۵۴.

۳. برای توضیح بیشتر بنگرید به: تنودور آدرنو، زبان اصالت در ایدئولوژی آلمانی، ترجمهٔ سیاوش جمادی، تهران، ققنوس، ۱۳۸۵، صص ۹۰-۱۱۳.

۳. نقش نوزایش ادبی و زندگی نو در زایش رمان

بوکاچیو وقتی خود را auctor و دکامرون را opus که معادل لاتینی work است نامید به تعبیری اوتوریتته‌ای در برابر اوتوریتته حاکم زمان خود قرار داد. Decameron به معنای «ده روز» خود متناظر است با Hexameron به معنای «شش روز» که عنوانی بود برای رسایلی دربارهٔ خلق شش روزهٔ جهان به دست یهوه در سفر پیدایش. این اوتوریتتهٔ جدید از دانه آغاز شده بود. عنوان فرعی دکامرون، پرنس گالاهاالت^۱ نام یکی از دوزخ‌نشینان دانه است. دکامرون حکایت هفت زن و سه مرد است که هنگام نزول طاعون از شهر خارج می‌شوند تا ده روز را در امن و عیش بگذرانند. در این ده روز این اشخاص صد حکایت برای هم می‌گویند که برابر با صد کانتو در کمدی الهی است. دانه و بوکاچیو رمان یا novel یا novella به مفهوم دقیق کلمه ننوشتند، اما تبارشناسی رمان در عصر مدرن از آن‌ها می‌گذرد و می‌توان آن را تا پرومته در زنجیر آشیل پی گرفت. رمان از آغاز نقد اوتوریتته و اسطوره را در خود داشته است. حیات سیاسی و اجتماعی مدرن و زندگی نو حتی در تراژدی‌های شکسپیر نهانی و بالقوه برای فرمی ادبی که پاسخگوی توده‌ای شدن ادبیات و زندگی نو باشد مجال بروز می‌جوید. دانه گرچه هنوز در احاطهٔ اوتوریتتهٔ پیشامدرن می‌زیست نخستین غزل خود را vita nuova یا «زندگی نو» نامید که غزلی عاشقانه بود. از قضا novel یا رمان نیز که لفظاً امر نو معنا می‌دهد فرمی است که پاسخگو و در عین حال انگیزانندهٔ زندگی نو بوده است. شاید تصادفی نباشد که اورهان پاموک، نویسندهٔ ترک، رمانی با عنوان زندگی نو می‌نویسد که ورود مدرنیته به جامعهٔ سنتی و مسلمان ترکیه را با پرتو افسون‌کار کتاب رمانی همراه می‌سازد که نور آن قهرمانان داستان را از خانواده برمی‌کند و به سفری پرماجرا با اتوبوس‌های مسافری می‌کشانند؛ سفری که مرگ و آزادی از جمله رهاوردهای آن هستند. جهان مدرن زبان مدرن می‌طلبد. در صد سال

1. Prince Galahalt

تهنایی گابریل گارسیا مارکز قطاری که مسافران را در کوپه درجه یک و ادبیات را در واگن‌های باری حمل می‌کند، همان قطار پیشرفت، مدرنیته و دنیای نو است که در اولین ورودش به شهر ماکوندو چنین توصیف می‌شود: «قطار زردرنگ بی‌گناهی که به دنبال خود آن همه شک و یقین، آن همه خوبی و بدی، آن همه تغییرات و آن همه فاجعه و دلتنگی به ماکوندو آورد.»^۱

رسانس ادبی و هنری ایتالیا در سده چهاردهم میلادی ورود به زندگی نو و عصر مدرن را از ادبیات آغازید. یکی از دلایل برجستگی دکامرون زبان بومی و عامیانه آن و ترجیح زبان گفتاری^۲ بر زبان نوشتاری^۳ بود، اما قبل از دکامرون نیز رمانس‌هایی به زبان بومی در اروپا نوشته شده بود. مبنای واقعی دکامرون یعنی طاعون سال‌های ۱۳۴۷ تا ۱۳۵۱ م، اصالت فرم، سیالیت سبک، نیروی حیاتی نهفته در زندگی جمعی پرسوناژهایی که نموداری از جمهوری اشرافی فلورانس بودند، زبان بعضاً هجایی آن در هجو ژانرهای رؤیاپردازانه قرون وسطایی، ورود به حریم‌های ممنوعه و طرحی که در عین تنوع قصه‌ها^۴ صورتی وحدانی دارد و شاید دلایلی دیگر موجب انتشار و ترجمه دکامرون و اقبال سریع و گسترده از آن در سراسر اروپا شد، به نحوی که بعدها تکفیر این کتاب و حکم به جمع‌آوری آن از طرف کلیسای برخی از کشورها نیز مانع اقبال گسترده از آن نشد.

دکامرون بی‌تردید یکی از بذرهای بارور رمان است. اومانیسیم در این کتاب به صورت نشاط زندگی انسان‌هایی که فارغ از اوتوریته زمان و به دور از طاعون خود اداره جامعه خود را به عهده می‌گیرند و چهره و رفتارشان نشانی از گنه‌آلودگی و عذاب‌انگاری رعایای قرون وسطی ندارد متجلی می‌گردد. طاعون واقعی استعاری می‌شود. بهشت آسمانی زمینی می‌گردد و سرانجام ادبیات از دایره نخبگان و اشراف به بدنه جامعه و توده مردم کشیده می‌شود.

۱. گابریل گارسیا مارکز، صد سال تهنایی، ترجمه بهمن فرزانه، تهران، امیرکبیر، چاپ سوم، ص ۱۹۵.

و این یعنی: دکامرون یکی از مهم‌ترین خصوصیات فرم رمان را به نحوی پیش‌هنگام محقق می‌کند.

با این همه، اومانیست‌های دیگر از جمله پترارک، پیکودلا میراندولا و پیترو بمبو زبان لاتین را به زبان بومی ترجیح می‌دادند. اومانیسیم به نزد آن‌ها به معنای مردم‌دوستی نبود. به گفتهٔ ورنون هال^۱ بر پرچم‌های همهٔ منتقدان رنسانس این جملهٔ هوراس مکتوب بود که «من از عوام کالانعام متنفرم.» (Odi profanum vulgus، برگردان تحت‌اللفظی: من از عامهٔ نجس بیزارم).

پترارک بر آن بود که ستایش توده در شأن فرهیختگان نیست. گاه اومانیست‌ها آثار اریستو^۲ و تاسو^۳ را صرفاً به این دلیل که از اقبال عامه برخوردار بودند محکوم می‌کردند. اومانیست‌های بعدی در فرانسه و انگلیس نیز کمابیش بر همین نمط می‌رفتند. از شعر سپید و بدون قافیه دفاع می‌کردند و قافیه را اختراع‌گوت‌ها^۴ و هون‌ها^۵ و اقوام بربر می‌دانستند.^۶

اومانیسیم در عصر رنسانس به معنای انسان‌دوستی و گویای‌گرایی به دموکراسی نبود. اومانیست‌ها برای مقابله با اوتوریتهٔ موجود و رهایی از دورانی که آن را عصر نیمه‌بربریت و تاریکاندیشی می‌دانستند پیشرفت را بدو^۷ در پسروری به یونان و روم باستان معنا کردند. امروزه البته این نظریه که قرون وسطی همه سرجهل و تاریکی بوده است محل تردید قرار گرفته است. آثار فلسفی یونان به واسطهٔ زبان سریانی بدو^۸ به عربی و بعداً با تغییراتی از حکمای مسلمان و یهودی به لاتینی ترجمه شده بودند. ترجمهٔ آثار علمی و فلسفی مسلمانان به لاتینی و عواملی دیگر به بحث‌های پرشوری در حوزه‌های فلسفی قرون وسطی دامن زده بود که نگارنده نه قصد ورود به آن را دارد نه وسع و صلاحیت آن را. به همین اندازه بسنده می‌کنیم که گرچه فلسفه در قرون وسطی خادم‌الهیات محسوب می‌شد، بی‌تأثیر در عقلانی

1. Vernon Hall 2. Ariosto 3. Tasso 4. Goths 5. Huns

6. Vernon Hall, *A short history of literary Criticism*, London, The Merlin Press, 1963, pp. 35-36.

کردن الهیات و برانگیختن بحث‌هایی چون رابطه عقل و وحی نبود. سن‌توماس اکویناس و انسلم قدیس (۱۰۳۳-۱۱۰۹) وجود خدا، دوام نفس و تجسد مسیح و غیره را با استدلال عقلی اثبات می‌کردند. بحث در باب وجود کلیات و چیستی امر کلی و اصالت وجود و ماهیت، حدوث و قدم عالم در میان متکلمین این عصر چنان دامن‌گستر و پیگیر دنبال می‌شود که صفت جهل و ظلمت برآزنده آن نیست. دکارت در طلیمه^۱ عصر مدرن کمابیش همان برهان وجودی انسلم قدیس را برای اثبات وجود خدا به کار می‌برد و برای کلماتی چون وجود^۱ و ماهیت^۲ و غیره از همان اصطلاحات فیلسوفان مدرسی استفاده می‌کند و البته بی‌هیچ اشاره‌ای به آیات کتاب مقدس. انسلم در دوران منازعه پاپ‌ها و شاهان کتابی نیز به نام گراماتیکو^۳ نوشت که خوانشی از مقولات ارسطو بود. چرخش از عصری به عصر دیگر در آن خط مرزی فاصل و فارقی که ذهن ما رسم می‌کند صورت نمی‌گیرد. نه چنان است که اومانیست‌های عصر رنسانس کلید برقی را زده باشند که ناگهان جهان ظلمانی انگیزیسون را نورانی کرده باشد. گذار به عصر نو در وضعیتی بحرانی و متزلزل رخ داده است.

عصر جدید بهره‌ای از عصر قدیم را در خود حفظ می‌کند. نوستالژی‌های بازگشت به قرون وسطی گرایشی رمانتیک و ارتجاعی است اما از سوی دیگر برای درک تحولات ادبی در زمینه و زمانه خود اگر قرون وسطی را به رسم شایع با عصر انگیزیسون یا تفتیش عقاید یکی کنیم طوطی‌صفتانه در شیاع تعصب آلوده مدرن منتشر و پخشیده شده‌ایم و این خود تعصب یا فناتیسیسم^۴ است، خواه fanum یا معبد ما دیانت باشد خواه fanum یا معبد ما چیز دیگری چون الحاد، تجدد، سنت‌پرستی، حزب فاشیسم، حزب کمونیسم، هیتلر، استالین، یک تیم فوتبال، یک قومیت و ملیت یا یک مرام ادبی باشد. انگیزیسون از سده سیزدهم میلادی و دقیقاً از سال ۱۲۳۳م آغاز می‌شود و

1. existentia 2. essentia 3. De grammatico 4. fanaticism

قرون وسطی تقریباً و تدریجاً از میانه سده پنجم میلادی. اولی با حکمی نهادی و اداری آغاز می‌شود و دومی با تحول تدریجی حیات اجتماعی و سیاسی. سن پل، سن توماس، اگوستین، ابن رشد، و انسلم در قرون وسطی می‌میرند اما اندیشه آن‌ها پشت مرز فرضی قرون وسطی نمی‌ماند. دکارت که اومانسیم دوم را با مبدأگرفتن من اندیشنده می‌آغازد از برهان وجودی انسلم استفاده می‌کند. وقتی ما در ذهن تصور چیزی در نهایت کمال و بزرگی و عدالت و غیره را داریم پس آن چیز باید در خارج نیز وجود داشته باشد. بر همین منوال می‌توان گفت چون در این جهان عدالتی نیست پس باید روز داوری در کار باشد. توماس اکویناس این برهان را رد می‌کند. دونس اسکاتوس^۱ با خوانشی پخته‌تر آن را تأیید می‌کند. کانت قاطعانه ردش می‌کند و همچنان منطق‌دان‌ها و فیلسوفان دین در باب این برهان مباحثی تازه می‌کشایند. بدین سان اعصار در هم تداخل و با هم مرآوده پیدا می‌کنند.

۴. خالق کار ادبی همچون من اندیشنده دکارت

اومانسیم فلسفی دکارتی که من اندیشنده را همچون موجودی گوهرین مقدم بر هر چیزی می‌گرفت در ادبیات همچون من گوهرین خالق درمی‌آید. من دکارتی که در حکم معروف *cogito ergo sum* (می‌اندیشم پس هستم) وجودش به قول دکارت به نحوی خودپیدا و متمایز در بیان می‌آید و خالق کار ادبی که نسبت خود را با اثر یا کار تمام‌شده همچون نسبت جهان‌آفرین و جهان می‌بیند هر دو خویشاوند هم و برخاسته از تحولات واقعی عصر خود هستند. «خود» یا «من» یا *ego* به نزد دکارت *Substance* یا به اصطلاح جوهر یا گوهر است و نه دقیقاً *subject* یا سوژه. *sub-stantia* معادلی است که نخستین بار سنکا^۲ به جای لغت یونانی *hypostasis* قرار می‌دهد، *sub-stantia* لفظاً یعنی زیر-ایستا. و آن «چیزی است که قائم به خود است و مبنای

چیزهای دیگر است اما خود بر چیزی جز خودش مبتنی نیست.» من اندیشنده دکارت چنین جوهری است. قول به این که مؤلف خدایی است که جهان رمان را می آفریند به لحاظ فلسفی نگاهی جوهراندیش به خالق اثر را در خود نهان دارد. این نظریه هایدگر که خالق کار هنری خاستگاه اصلی کار نیست راهی را می گشاید که احتمالاً الهام بخش نظریه پردازانی می گردد که به جای من یا ego مفهومی به نام سوژه^۱ قرار می دهند یا دست کم حساب سوژه را از من جدا می کنند هرچند این نظریه پردازان در مسیری برعکس مسیر هایدگر حرکت می کنند. لفظ sub-ject یعنی: زیرافکنده. این کلمه را به درون-آخته نیز ترجمه کرده اند تا در تقابل با ob-ject به معنای برون-آخته قرارگیرد. دکارت در کتاب تأملات در فلسفه اولی به هیچ وجه روشن نمی کند که این «من» گوهرین خودش چگونه ساخته می شود و عناصر متشکله آن چیست. دکارت از یک سو دیواری میان نفس و بدن و از سوی دیگر شکافی میان موجود اندیشنده و ابژه های عالم مادی بیرون ایجاد می کند که ابهاماتی برمی انگیزد. فلسفه دکارت در واقع فلسفه اومانیستی عصر رنسانس و همخوان با کلاسیسیم ادبی است و این هر دو در عین ذات گرایی و جوهراندیشی فرآورده حیات سیاسی و اجتماعی یا زندگی نویی هستند که دلیل راه آن عقلانیت مدرن است. اما عقلانیت مگر مدرن و غیرمدرن دارد؟ شما می توانید بگویید که آدمی در همه زمان ها قوه تعقل داشته است، ما نیز این را قبول داریم. لیک عقل یا عقلانیت مدرن اصطلاحی است که بر نوعی ادعا دلالت دارد. ادعا این است: عقل مدرن مستقلاً و بدون پیش فرض تعقل می کند: عقل سنتی در خدمت ایمان مسیحی بود، عقل مدرن مرجع و مقدم است. دکارت به تمام معنا نماینده عقل مدرن است. درک این نکته می طلبد که تأملات دکارت را در متن اعتراضاتی مطالعه کنیم که اساتید دانشگاه سوربون، هندسه دان ها، متکلمین و فیلسوفان همعصر دکارت از جمله هابز، آرنو، گاسندی و دیگران بر تأملات وارد آورده اند و دکارت به آن ها پاسخ داده است.

1. subject

دکارت شاهدی بر این ادعاست که عصر جدید در واقعیت با مرزی فارق از عصر پیشامدرن گسست کامل پیدا نمی‌کند. چنان نیست که عصر مدرن در برابر ایمان دینی قرون وسطی اعلامیه الحاد صادر کرده باشد. عقلانیت مدرن البته حتی در قالب گوهر قائم‌به‌ذات دکارتی و به‌ویژه در قالب این گوهر لحظه‌ای از به خود وانهادگی و جداافتادگی یا به تعبیر لوکاج «بی‌خانمانی استعلایی» را تجربه می‌کند. این تجربه به صورت شک در وجود چیزها از جمله امور ایمانی، ایمان به خدا، تجرد و دوام روح و عالم پس از مرگ در ادبیات و فلسفه رنسانس مثلاً در مقالات مونتین، در آثار شکسپیر و کریستوفر مارلو^۱ و اراسموس و دیگران از جمله در هملت شکسپیر و دکتر فاستوس مارلو و در ستایش جنون اراسموس چشمگیرتر است. کوپرنیک (۱۴۷۳-۱۵۴۳) قبلاً جهان شناخت آدمیان را وارونه کرده است. او ثابت کرده است که زمین ثابت و مستقر در مرکز کائنات نیست. بلکه یکی از میلیون‌ها سیاره سرگردان است که به گرد خویش و همچنین به گرد خورشیدی ثابت در گردشند.

عقلانیت مدرن نیز چون زمین تنها و سرگردان می‌شود. این امور نشان می‌دهند که تفکر و ادبیات به زمینه و زمانه حیات اجتماعی مربوطند. با این همه میل جاودانگی و ایمان به خدا و وجود کامل و نامتناهی او از میان نرفته است. دکارت بنا را بر شک در هر امر شک‌پذیری می‌گذارد برای آن‌که به چیزی شک‌ناپذیر و مطمئن، به نقطه ارشمیدسی قابل اتکایی برسد. نخستین یقین این‌گونه در بیان می‌آید: «می‌اندیشم پس هستم» [*cogito ergo sum*] این جمله به قضیه کوگیتو معروف است. [نکته جالب توجه آن است که وی در اثبات وجود خدا و بقای نفس به مراتب موفق‌تر است تا در اثبات بدن خودش و اشیای مادی عالم خارج. وقتی کتاب اعتراضات و پاسخ‌ها را می‌خوانیم گویی وارد جهان فکری دورانی می‌شویم که عقلانیت به‌تنهایی مسئول همه اموری شده است که بعضاً در عصر پیشامدرن از راه ایمان یا تبعیت از متون مقدس و

1. Christopher Marlowe

مرجعیت کلیسا پذیرفته می شدند. اطراف بحث و جدل در کتاب یادشده هم روحانی هستند و هم فیلسوف ماده‌انگار، و هم هندسه‌دان. در این نزاع فکری قرن هفدهمی جز در موارد معدود^۱ هیچ کس به خود اجازه نمی‌دهد که صدق و کذب گزاره‌هایش را به کتاب مقدس ارجاع دهد. قدرت تفکر در این کتاب در منازعات هوشمندانه و بسیار موشکافانه خود را نشان می‌دهد. اگر کسی حوصله داشته باشد می‌تواند مباحثات فلسفی عصر دکارت را با مباحثاتی که همزمان در حوزه‌های علمی ایران مطرح بوده‌اند مقایسه کند، با این هدف که در مباحثات این سوی دیگر جهان آیا اثری هم از عقلانیت خودآیین مدرن هست یا برعکس جای‌جای شکاف‌هایی دیده می‌شود که علما آن‌ها را با شهود عرفانی پر می‌کنند. تأملات جز در نقطه‌عزیمت مابقی یکسره و بی‌وقفه استدلالی از سنخ استدلال غیرشخصی ریاضی است و اعتراض‌های وارد شده به آن نیز به همین سان است. دکارت کتاب کوچکی به نام تأملات در فلسفه اولی می‌نویسد و از علما و فلاسفه و الهیات‌دان‌های زمان خود فروتنانه دعوت می‌کند که ایرادات کتابش را گوشزد کنند. این ایرادها و پاسخ‌های دکارت بعدها به صورت کتاب حجیمی به تأملات اضافه شد. این مجموعه سندی از زایش عقل مدرن است. عقلی که مدعی بی‌پیش‌فرضی و کناره‌گیری از ایدئولوژی قدرت کلیسا است. ایدئولوژی قدرت در دوران شک و تزلزل مبانی اعتقادی دینی ظاهراً برای حفظ قدرت خود نیز که شده باید از کسی که وجود خداوند و تجرد و نامیرایی روح را با براهین اثبات می‌کند دفاع کند، اما در اعتراضات می‌بینیم که حتی متکلمین روحانی مثلاً آنچه را مؤید قداست خداوند است از جمله برهان دکارت درباره‌ی فریبکار نبودن خدا رد می‌کنند، و از قضا عمده‌ی اعتراضات آن‌ها به برهان دکارت در اثبات وجود

۱. رنه دکارت، اعتراضات و پاسخ‌ها، ترجمه علی م. افضل‌ی، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۴، ص ۴۷۹ (استشهاد به رساله اول پولس رسول به قرن‌تین، باب ۸، عبارت ۲ و همچنین استشهاد به کتاب جامعه، باب ۸، عبارت ۱۷ در باب عجز دانش آدمی در شناخت تمام افعال الهی و برخی از امور دیگر).