دریدا و ادبیات

پگی کامف
شهاب‌الدین امیرخانی

بی‌تردید عنوان ادبیات جایگاه برجسته‌ای در آثار ژاک دریدا داشته است. تعجب‌آور نیست اگر بگوییم نقطه‌ی آغاز اندیشه‌ی او نشأت گرفته از تلاش‌هایی است که فلسفه برای مستثنی‌کردن نوشتار انجام داده ــ فلسفه‌ای که مبنای خود را در حقیقت حضور می‌جسته است. دریدا در اولین کتاب‌ها و مقالاتش (نظیر **گفتار و پدیدار**، **درباره‌ی نوشتارشناسی**، **داروخانه‌ی افلاطون**، امضاء رویداد متن[1]) به دو بحث می‌پردازد: اول این که تبعید نوشتار از قلمرو تأمل فلسفی جدی، طرح کاملاً سازگار فلسفه‌ی غربی را معین کرده و به آن هویتی برمبنای تفاوت‌های تاریخی بخشیده، دوم این که شکست این طرح در امکان فعلی فلسفه ضرورت داشته است.

در این بحث‌ها واژه‌ی «نوشتار» از محدوده‌ی مفهومی که از درون به سنت فلسفی ــ از افلاطون و ارسطو تا ادموند هوسرل، فردیناند دوسوسور و جی. ال. آستین ــ متعهد بوده بیرون گذاشته شده، همان‌طور که در صورت‌بندی مشهور ارسطو کلماتی که گفته می‌شوند نماد تجربه‌ی ذهنی، و کلماتی که نوشته می‌شوند نماد واژگانی هستند که گفته می‌شوند.» مفهوم عرفی نوشتار، به‌طور تغییرناپذیر با سه ویژگی مرتبط است: نوشتار نسبت به گفتار ثانویه و اشتقاقی است و بنابراین یک مرحله زودتر از درون‌بودگی یا حضورخودِ[2] مربوط به تجربه‌ی ذهنی حذف می‌شود، و از طریق تقلید یا بازنمایی اصوات گفته‌شده شکل می‌گیرد. هریک از این ویژگی‌ها به‌واسطه‌ی فرض تقدم حضورخود آرمانی، یا یک هویت ناب بدون هیچ تفاوتی، و یک درون‌بودگی مطلق که از بیرون به بازنمایی یا نمادسازی آلوده نشده، از پیش معین شده است.

فرض این تقدم که مهری بر پیشانی مابعدالطبیعه است، در معرض تغییر ساختارزدایانه‌ی دریدا قرار گرفته که به‌وسیله‌ی آن، شکل ثانویه و تبعی نوشتار می‌رود که تعیین‌کننده‌ی امکان ریشه‌ای همه‌ی معناها شود، خواه

گفتنی باشند یا نوشتنی، یا این که به‌نحو دیگری در عالم عرضه شده باشند. این جابجایی آغازگر تحلیلی از تکرارپذیری[۳] است، یعنی ساختمان اساسی علامت، به‌عنوان یک‌نشانه‌ی تکرارپذیری، که می‌تواند شامل همه‌ی انواع مفاهیم در انواع پیش‌زمینه‌ها باشد. اما تکرارپذیری ضرورتاً و به‌روشی اصولی نشانه را در معرض همه‌ی این تفاوت‌های تجربی، و بنابراین در معرض اتفاق و هر چیزی که در گفتمان مابعدالطبیعی «عَرَض» (در برابر جوهر) نامیده شده قرار می‌دهد. تحلیل دریدا از تکرارپذیری، تقدم‌های مابعدالطبیعی را واژگون می‌کند. زیرا به اندیشه‌ی یک تکرارپذیری ریشه‌ای[۴] می‌رسد، که عملاً به‌وسیله‌ی هیچ حضورخودِ معنایی، حمایت و تضمین نشده است: در مقابل، آرمانی‌بودن[۵] خود معلول تکرارپذیری است، سازه‌ای پس از واقعیت است، به جای این که از قلمرو این‌همانی ناب معنا با خودش اخذ شده باشد.

> جایی که دلالت با تمام عدم خلوص و بیرون‌بودگی‌اش که ناشی از یک حرکت ثانویه است عمل می‌کند. این تحلیل، نتایجی تماماً قطعی دارد. به‌طوری که بی‌ثباتی غیر قابل کاهشی را در امکان فعلی معانی اصلاحی بنا می‌نهد که ناشی از تجمع ذاتی آنها از طریق رویداد تکرار است. اما برای دریدا این پرسش مطرح نیست که این موضوع باعث افسوس است یا این بی‌ثباتی اصلاح‌نشده، زیرا شرط آنچه او ساختارزدایی نامیده این است که از درون باز بودن، منتقل شدن و تاریخی بودن ساختارهای تأسیس‌شده‌ی معنا را مجاز بشماریم ــ ساختارهایی که همواره در نهایت یا از اساس سیاسی و تحت پوشش اختلاف نیروها هستند.

ادبیات به‌خاطر این تکرارپذیری عام، نه‌تنها می‌تواند نامی برای یک نهاد تاریخی و متأخر باشد بلکه فضایی از نوشتجات در حاشیه‌ی دو «حقیقت» فلسفی و تاریخی است. نوشته نه چیزی است که باید مهم باشد (به‌عنوان جوهری آنتولوژیکی یا قانونی استعلایی) و نه چیزی که مهم بوده (عرض تجربی)؛ و همچنان در فضایی که دریدا ارجاع بدون مرجع نامیده (جلسه‌ی دوگانه[۶]) متن ادبی یا شعری هرگز به‌سادگی و به‌وضوح قابل جداکردن از این گفتمان‌های راستین[۷] نیست. یعنی نوشتار ادبی یا شعر متأثر از حقایق تاریخ یا فلسفه است، ولی در حاشیه یا جایی بیرون از آن ــ که نه‌تنها به‌عنوان یک فضای مشخص یا ساحت استدلالی، بلکه به‌عنوان یک رشته‌ی تکمیل‌کننده‌ی خود ــ به‌روشی بازنماینده و بالقوه دلالت‌گر قابل تشخیص است: معنای دلالت‌گری، مانند تکرارپذیری، غیر از امکان تکرار است. ادبیات به‌عنوان کارکرد دلالت یا دلالت‌کردن در غیاب مرجعی محکم که حقیقت تاریخی و فلسفی به آن تکیه کند، آشکار می‌شود. و به‌همین دلیل فلسفه‌ی ادبیات (یا شعر) به‌طوری که جمهوری افلاطون در آن فتح باب می‌کند، و تاریخ ادبیات ــ که شاید هگل و رمانتیسیسم آغازگر آن باشند، هریک به‌دلایلی متفاوت ولی مرتبط به هم توان تثبیت حقیقت یا جوهر ادبیات را نداشته‌اند. در عوض ادبیات همواره فضایی را مشخص می‌کند (تکرارپذیری ارجاع‌گری) که از مرکز اشاره‌ای برای مرجع راستین فراتر می‌رود. این مسئله که ادبیات صرفاً خود ارجاع‌گر است، یعنی سیستمی است که بدون ارتباط با زمینه‌ی مثلاً تاریخی، بر روی خودش بسته شده، اهمیت چندانی ندارد ــ همان‌طور که بسیاری از منتقدین مکتب ادبی ساختارزدایی به‌طور اشتباه پایه‌گذاری کرده‌اند. در واقع، دقیقاً برخلاف آنچه که گفته شد؛ چرا که شرط ارجاع بدون مرجع (دلالت‌کننده بدون مدلول)، چیزی است که اصولاً باید نسبت به هر پس‌زمینه‌ای که

متنی در آن قابل خوانش است باز باقی بماند. چنین گشودگی‌ای حتی شرط خوانش یک متن ورای زمان و مکان تصنیف آن است و در واقع راه دیگری برای شکل‌دادن به قدرت ارجاع‌گری یک متن است. بنابراین قدرت نمی‌بایست به‌خاطر طرح‌ریزی یک شکل تغییرناپذیر به کار گرفته شود، همان‌طور که زیبایی‌شناسی صوری کانت و بسیاری از مکاتب نقد ادبی فرمالیست، شامل منتقدین جدید آمریکایی، آن را به کار گرفته‌اند. وقتی ایده‌ی ساختارزدایی ادبیات را به‌عنوان یک فرمالیسم جدید یا یک نقاد تعبیر می‌کند، یک بار دیگر نقد تاریخی به فراسوی مرزهای تعیین‌شده‌اش می‌رود. حتی به‌معنایی خاص و تاریخی می‌توان گفت که مسیر این اندیشه ذاتاً به‌وسیله‌ی ساختارزدایی مفاهیمِ صورت ادبی گشوده شده است. دریدا در یکی از مقالات اولیه‌ی خود که در ۱۹۶۳ انتشار یافته، و در نخستین مقاله‌ی منتشرشده‌اش تلویحاً به ادبیات پرداخته و در اصل بازنگری مفصلی بر کتاب نقد ادبی با عنوان **صورت و دلالت**[8] را در آن گنجانده است؛ عنوانی که دریدا پس از بازبینی مذکور به آن اختصاص داده **نیرو و دلالت**[9] است. این مقاله بیشتر پرسشی است درباره‌ی نیرو تا صورت، زیرا دلالت‌مندی که در متن ادبی نقش بازی می‌کند (بازی نزدیک‌ترین واژه به ماهیت چیزی است که دریدا ادبیات می‌داند) همواره می‌بایست به‌صورت یک پتانسیل باقی بماند، بدون این که هرگز بتواند مشمول صورت‌هایی واقع شود یا در عنوان یک مرجع خاص گنجانده شود. این قدرت مربوط به ساحتی است که هرگز نمی‌توان آن را گشود، یا به‌وسیله‌ی تعبیر آن را هموار کرد؛ بنابراین ساختارزدایی یک هرمنوتیک جدید هم نیست، زیرا دلالت‌مندی نمی‌تواند درمورد خود، به‌عنوان یک مدلول قضاوت کند. دلالت‌مندی همواره مستلزم دلالت به یک غیر خود است، دلالت به چیزی که خودش به‌ماهو حاضر نیست، این خودش است که نمی‌توان آن را حاضر ساخت.

بنابراین چیزی که آن را ادبیات می‌نامیم یک شیء نیست، بلکه قدرت بازی است (به جای بازی قدرت: زیرا ادبیات خودش قدرتی ندارد که با آن قوانینش را وضع کند) در حاشیه‌ی گفتمان‌های هستی‌شناختی و ساختارهای آنها. این توصیف نشان‌گر تفاوتی مهم بین اندیشه‌ی ساختارزدا در باب ادبیات ــ و همین‌طور در باب هنرهای دیگر ــ و زیبایی‌شناسی یا «فلسفه‌ی هنر» سنتیِ مابعد کانتی است. زیبایی‌شناسی تا آنجا که به‌وسیله‌ی پرسش‌های فیلسوفان قدیمی به جریان افتاده، مانند «... چیست؟» در جست‌وجوی رده‌بندی ادبی‌بودن یا شعری‌بودنِ یک مفهوم است. اولین و مهم‌ترین نکته این است که مفهوم حقیقت قابل بازنمایی است (زیبایی‌شناسی هگلی بهترین مثال آن است) زیرا نمایش یا بازنمایی قبلاً به‌نحو فلسفی تعریف شده، کم‌تر به جدایی ادبیات خدمت می‌کند و بیشتر آن را تابع تلاش‌های فلسفه می‌کند. ایده‌ی ساختارزدایی بیشتر متوجه آشکار کردن راه‌های گوناگونی است که وقتی پرسش «... چیست؟» می‌خواهد ادبیات را موضوع خود کند از هم پاشیده می‌شود و از جا در می‌رود. به همین دلیل ممکن است کسی بگوید این پرسش کم‌تر درباب ادبیات است و بیشتر کوششی است برای اندیشه «با» ادبیات، به این معنی که هر دو با آن ملازم‌اند و روش‌های آن را به‌عنوان ابزارهای اندیشیدن به کار می‌گیرند. شاید پیشگام چنین اندیشیدنِ «با»یی هایدگر باشد، یعنی در مکالمه یا گفت‌وگوی دونفره[10] بین متفکر و شاعر، گرچه دریدا فاصله‌اش را از الزام هایدگر به شعر متذکر شده و او را بسیار زیرک‌تر از آن می‌داند که همه چیز را باهم از لوگوس استنباط کند (**اصل و تبار**[11]۲، دست هایدگر). چندان دور از حقیقت نخواهد بود اگر بگوییم چیزی که دریدا از ساختارزدایی مد نظر داشته، قدرت ادبیات

است که شخص باید بکوشد با آن فکر کند. برای مثال این موضوع می‌تواند تفاوت بخشی از نوشته‌های او را که وقف آثار ادبی شده با قسمتی که در درجه‌ی نخست با متون فلسفی در ارتباط است تبیین کند. (ناقوس[۱۲] در صفحات اولش مطالعه‌ی هگل است به جای ژان گِنِت؟ ژنه.) دریدا همواره در مورد سنت فلسفی با نوعی صافی یا همانند شرایط بحرانی، یعنی پالایشی رفتار می‌کند؛ گویی قصد دارد پیش از همه نشان بدهد که چگونه متن فلسفی بدون اختلاف و غالباً با جنبه‌هایی متناقض ــ که می‌توانند با یکدیگر هم‌بافته باشند ــ بنا شده است. این الگوی متقاطع است که به متن اجازه می‌دهد گره‌گشایی شود، یعنی هنگامی که در نقاط خاصی فشار اعمال شود. ممکن است به نظر برسد که این فشار در مقابل متن به کار گرفته شده، ولی در حقیقت این فشار در مقابل سلطه‌ی منطقی به کار می‌رود که هرکجا تفاوت‌ها نتوانند تحت قاعده‌ی آن درآیند فشار ایجاد می‌کند. با این حال دریدا ندرتاً به‌خاطر اثر ادبی، آن را در نقطه‌ی مقابل پویایی بدیهی متن قرار می‌دهد ــ اگر اصلاً چنین کاری کند. و این اصلاً به این معنی نیست که رویکرد او به اثر صرفاً مانند ستاینده‌ای است که می‌کوشد سهم لذت زیبایی‌شناختی‌اش را ببرد. در عوض، او به متن ادبی به‌عنوان چیزی که مصرانه‌تر و بلکه منفعلانه‌تر از گفتمان فلسفی است نزدیک می‌شود و در طلب پاسخ است. بدون انکار این نکته که گفتمان فلسفی ممکن است همین‌طور شامل پاسخی باشد که معمولاً لذت نامیده می‌شود ــ اگر آدمی بتواند فرض کند با وجود همه‌ی این مغایرت‌ها، معیاری برای لذت می‌تواند وجود داشته باشد ــ دریدا نشان داده با این که این پاسخ در معرض بطلان است، به‌طریقی کاملاً نمونه‌وار شرط گریزناپذیر ارتباط اخلاقی با دیگربودگی و دیگران است.

آدمی برای فهم این که چگونه ادبیات می‌تواند این نقش نمونه‌وار را در اندیشه‌ی ساختارزدایانه به کار بگیرد، بایستی دوباره به نظریه‌ی عمومی نوشتار (گراماتولوژی) یا نشانه‌ها به‌صورتی که بادقت شرح داده شد توجه کند. تکرارپذیری به‌عنوان امکان معنا متّکی بر هیچ قصد خاصی برای معنا نیست، یعنی این که چرا همان واژگان یا عبارات می‌تواند با تعداد نامتناهی یا دست کم متناهی از مقاصد مختلف سازگار شوند، با این حال این به قصد من اجازه می‌دهد معنای دیگری برای چیز دیگری داشته باشم، حتی وقتی من غایب هستم. برای مثال وقتی کسی چیزی را که من سال‌ها پیش نوشته‌ام می‌خواند، حتی شاید پس از مرگ من (وصفی که می‌تواند درمورد اندیشه‌گرایی استعلایی نیز به کار برود، که همان فروکاستن یا غیاب همه‌ی ویژگی‌های تجربی است). سرانجام دریدا بحث می‌کند که غیاب «نگارنده» حادثه‌ای نیست که بتواند یا نتواند درمورد نوشتار روی دهد. به‌عبارت دیگر این فقدان چیزی نیست که کنش معنا متحمل آن شود، همچنین یک شرط ساختاری و بنابراین لازمه‌ی هر کنش معنایی است. حتی هنگامی که من «حاضر» هستم فعل گفتاری من یا خطاب من به امر دیگری شرطش امکان غیاب من است. بنابراین هر کنش خطاب کردن معینی، مرگ مخاطب مفروض را از پیش مسلم گرفته است. اصلاً کسی که در این تعبیر بخواهد چیزی را نشان بدهد یا خطاب کند، باید قبلاً مرده باشد. نوشتار به‌معنای مرسوم کلمه به‌وضوح نشان‌دهنده‌ی همین شرط «مرگ از پیش» به‌شکلی بارزتر از گفتار به‌قول معروف زنده است، به‌همین دلیل است که دریدا همواره بر طبیعت تصدیقی[۱۳] همه‌ی نسخ نوشته شده تأکید می‌کند.

با نظر به این ماهیت تصدیقی، شخص در پاسخ‌گویی به متن ادبی یا شعری، به چه کسی یا به چه چیزی پاسخ می‌دهد؟ چرا این پاسخ مستلزم مسئولیتی است که اگر جدی گرفته شود، کنش‌های متعددی از جنس دل‌مشغولی با ادبیات اخلاق‌گرا به جای ادبیات زیباشناختی روی خواهد داد؟ به‌طور خلاصه، مسئولیت ابتدا یا

سرانجام نمی‌تواند به‌معنای متن یا به نویسنده‌اش به‌واسطه‌ی بازتولید متن بازگردانده شود؟ دور، چرخش یا گردش معنا که در آن «تفهّم» همچون بازگشت به منشاء مجسم می‌شود، ضرورتاً از آغاز ابتدایی‌ترین خطاب منقطع و گسسته می‌شود. و بلکه هیچ‌گاه دوری در اول کار نبوده که بتواند گسسته شود، زیرا هنگامی که من می‌نویسم، تنها با امکان و بنابراین ضرورت غیاب من است که قصد من برای معنا در عالم به‌نحوی معنادار «به جریان بیفتد». بنابراین دریدا نه باید از دلالت سخن بگوید و نه از «گردش» (که به‌صورت تصور غالب در بیشتر نظریه‌ها به‌صورت مشترک باقی مانده)، به‌استثناءِ «پراکنش» یا از هم پاشیدن[۱۴] (که پیشوند آن در معادل انگلیسی[۱۵] معنای سلبی دارد و نشان‌گر چیزی است شبیه نپاشیدن)، نه پاشیدنی که معنای حاصل از آن به پدر کتاب مدیون است، بلکه پراکنشی که هرگز نمی‌تواند به عقب برگردد: ادبیات خودش را از هم می‌پاشد و همواره با خطر تصادف، آلوده شدن و حتی به کلی از بین رفتن مواجه است. علی‌رغم این پراکنش، ارتباط با متن به‌صورت واکنش و مسئولیت باقی می‌ماند، نه به‌صورت دِینی که باید پرداخته شود. خواننده به چه کس یا به چه چیزی جز نویسنده‌ی اثر ممکن است متعهد و پاسخ‌گو باشد؟ این اساساً پرسشی است که هر قرائتی، همانند یک وظیفه برای خودش وضع می‌کند، و هیچ‌گاه پاسخ یکی نخواهد بود. این نشان می‌دهد که چرا اندیشه‌ی ساختارزدا یک نظریه‌ی عمومی ادبیات پیشنهاد نمی‌کند، این وظیفه ــ که باز هم از اساس با لذت سازگاری ندارد ــ برای کسی که متن را به‌عنوان امری مقید به حدود دریافت می‌کند ناگزیر است، زیرا شرطی است که به‌صورت امکان شکل‌گیری، بر همه‌ی افعال خطاب کردن نقش شده است. متن ادبی نمونه‌ی متن پایان‌پذیر و محدود است. البته به این معنی نیست که به‌واسطه‌ی ماهیتش گذراتر از، فی‌المثل متن فلسفی است. حتی شاید برعکس، بدین معنا باشد که نقش موجودی ضرورتاً غایب در اینجا موردی یگانه، منفرد و محدود است و غایتِ این تفرد این است که شخص به آن پاسخ دهد و به‌خاطر آن مسئولیت به‌عهده گیرد. به این طریق ارتباط با متن ادبی (ولی همین را می‌توان در مورد رابطه با هر اثر یگانه‌ای گفت، و باید در مورد همه‌ی آثار هنری و همین‌طور همه‌ی افعال خطاب کردن که صریحاً یا تلویحاً شامل یک امضاست نیز گفته شود) به ما اندیشه و قانون‌مندی می‌دهد، اندیشیدنی فعالانه، ارتباط با دیگری با دیگربودگی نامحدود، با یگانگی دیگری که می‌تواند دال بر خودش باشد، خودش را تکرار کند. و فقط در موقعیت چیزی که قبلاً غایب شده، زیرا دیگر به خودی خود حاضر یا حضوریافتنی نیست، یگانگی مطلق غیرفلسفی دیگری آشکارا غیر قابل کلیت دادن است. بنابراین «حقیقت» ناصادق ادبیات است. پس اندیشه‌ی دریدا «با» ادبیات، یک نظریه‌ی قابل کلیت‌دهی نیست، بلکه فقط بنا به دلایلی می‌توان آن را عمومیت داد. در عوض می‌توانیم بگوییم خودش را به‌عنوان یک نمونه ارائه می‌کند، نمونه‌ای که نسبت به نمونه‌ی پراکنده‌شده کم‌تر (توسط خوانندگان یگانه‌ی متون یگانه) مورد پی‌گیری قرار می‌گیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. signature event context
2. self-presence
3. iterability
4. originary

5. ideality
6. double sission
7. truthful
8. form and justificatio
9. force and signification
10. zweisprache
11. geeshlecht
12. Glas
13. testimonial
14. dissemination
15. dis

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی