نقد زبان و ادبیات خارجی
Critical Language & Literary Studies

طلای راهبان: خوانشی ساختار شکنانه از معیار پایه‌ی طلا اثر کنث کُک

علیرضا جعفری[1]

چکیده

در مقاله حاضر، کوشش گردیده نمایشنامه معیار پایه طلا اثر کنث کُک شاعر و نویسنده آمریکایی به خوانندگان ایرانی معرفی شود که به عقیده نویسنده، یکی از مهم‌ترین و قوی ترین آثار نمایشی کنث کُک می‌باشد. روش و رویکرد این مقاله، ساختارزدائی برگرفته از ژاک دریدا، اندیشمند مشهور فرانسوی است. گرچه در قالب بررسی این اثر، اشاراتی به شکل و محتوی اثر می‌شود، اما بحث از آن فراتر می‌رود و نشان می‌دهد کُک چگونه بمدد اثر نمایشی کوتاه خود بنیان‌های نهادی و وجودی اثر را نشانه رفته و به چالش می‌کشد. در آغاز، برخی از مهم‌ترین اندیشه‌ها و گفته‌های دریدا در باب واسازی و در پیوند با اندیشه‌های کُک مطرح و به قدر امکان تبیین می‌گردند. سپس حضور و ربط اندیشه‌های دریدا در خوانشی ساختارزدایانه از اثر کُک ردگیری می‌گردد. در طول خوانش متن، می‌بینیم که کُک چه هوشمندانه در قالب نوشتن اثری ادبی ـ که البته عجیب و اسرار آمیز است ـ نه تنها مسائل مربوط به شکل و محتوی، بلکه خود نهاد ادبیات را به کل زیر سئوال می‌برد و پرسش‌هایی جدی مطرح می‌کند. مهم‌ترین این پرسش‌ها، درباره مفاهیم جوهر و قانون ادبی می‌باشند، و مشاهده می‌گردد که در این نمایشنامه، کُک، همچون دریدا، بر این باور است که جوهر و قانون ادبیات عبارت از بی‌جوهری و بی‌قانونی، به معنی مورد پرسش قرار دادن جوهر و قانون ادبیات است، و قدرت ادبیات در توانائی به چالش کشیدن مفهوم جوهر، قانون، جوهر قانون، و قانون جوهر است.

کلید واژه ها: نمایشنامه، ادبیات، جوهر، قانون، ساختارشکنی، دریدا.

[1] استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه شهید بهشتی
jafari45@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

هدف از نگارش مقاله حاضر ارائه بررسی و تفسیری کوتاه از یک نمایشنامه مدرن گمنام به قلم شاعر و نویسنده‌ای دیرآشنا از کشور آمریکاست: کنث کُک[1] (۲۰۰۲–۱۹۲۵). *معیار پایه طلا* که در سال ۱۹۶۶ چاپ و در سال ۱۹۶۹ به روی صحنه رفت نمایشنامه‌ایست کم و بیش ناشناخته. به دلیل وجود موضوعی ظاهرا غیرشاعرانه یا غیرادبی، شخصیت‌های اسرارآمیز، و نیز فضایی مبهم و رازآلود، این نمایشنامه مورد اقبال و استقبال نبوده و خوانندگان می‌توانند در فهم و ایجاد ارتباط با این اثر دچار مشکلات جدی گردند. اما پیش از پرداختن به این نمایشنامه بهتر است اطلاعاتی راجع به شخصیت شعری کُک به منظور ورود آسان‌تر به دنیای اندیشه وی ارائه شود.

نام کُک تداعی‌گر نام شاعرانی همچون جان اشبری[2] (۱۹۲۷)، فرانک اُهارا[3] (۱۹۶۶–۱۹۲۶)، و جیمز اسکایلر[4] (۱۹۹۱–۱۹۲۳) است، شاعرانی متعلق به حلقه‌ای به نام مکتب نیویورک. همه این شاعران در زمان خود با مکتب هنری دیگری به نام اکسپرسیونیسم آبستره[5] نیز مرتبط بودند. بنابراین حضور شکل و محتوای جدید و انقلابی در آثار گوناگون کُک پدیده‌ای کاملا عادی و پیش پا اُفتاده است. علاوه‌بر زیبایی‌شناسی بعد از جنگ این مکتب شعری و هنری که فی نفسه مهم و جالب است، هوش، قریحه شخصی، و زبان کم نظیر کُک از عوامل جذب خوانندگان به سمت آثار این شاعر توانا می‌باشند. اگر بپذیریم که لذت هنری، بزرگترین پاداش یا لااقل یکی از بزرگترین پاداش‌ها برای خواننده شعر است، با قاطعیت می‌توان گفت که خواننده آثار کُک دست خالی برنخواهد گشت. این تجربه - یعنی لذت بردن - معمولا نتیجه حضور توأمان ویژگی تسلط زبانی و نیز روحیه شوخی ـ جدی وی می‌باشد. کُک هیچ منافات و مغایرتی بین همراهی فضای شوخی و فضای جدی در آثارش نمی‌بیند: «فکر نمی‌کنم شوخ بودن مانع جدی بودن آدم شود، بلکه جلوی عبوس بودن وی را می‌گیرد» (Lehman 208). پس کُک نه تنها مغایرتی میان این دو نمی‌بیند بلکه رابطه‌ای پرسود و پرثمر میان آنها قائل است. درحقیقت، کُک بر این باور است که روحیه کُمیک و شوخ طبعی «بخشی از جدی‌ترین چیزی است که هنر باید بدان دست‌یازد - خلسه، وحدت، آزادی، کمال» *(The Art of Poetry, 212)*.

---

[1] Kenneth Koch
[2] John Ashbery
[3] Frank O'Hara
[4] James Schuyler
[5] Abstract Expressionism

Archive of SID

www.SID.ir

جف وارد[6] نیز منتقدی است که اعتقاد دارد شوخ طبعی در کُک ویژگی بسیار مهمی است و بر آن صحه میگذارد. طبق گفته وی همه اعضای مکتب شعری نیویورک در آثارشان «به بذله‌گویی و شوخ طبعی اعتیاد دارند» (Ward 7). وارد اضافه می‌کند که کُک «شوخ‌ترین و بذله‌گوترین این شاعران است» (همان).

به رغم غنای زبانی، تکنیکی و اندیشه کُک، آنگونه که بایسته است به وی عنایت نشده است. این بی‌توجهی، در مورد آثار نمایشی کُک مشهودتر است. درواقع آنگونه که هی دن کروث[7] اشاره می‌نماید، توجه به نمایش و تئاتر از خصوصیات بارز و ارزشمند شاعران مکتب نیویورک است: «یکی از ویژگی‌های شاعران مکتب نیویورک دلبستگی آنان به تئاتر غنایی بود. پیوند آنان با تئاتر تجربی و تئاتر آوانگارد برادوی فرصتهایی را برای تجربه‌های نمایشی به آنان داد که فقط در اختیار عده قلیلی از نویسندگان در سراسر کشور قرار داشت». وی سپس با اشاره به آثار نمایشی کُک چنین ادامه می‌دهد: «نمایشنامه‌های کُک بخشی از بهترین نوشته‌های او هستند، کتابهایی که منتقدان و شعرخوانان آمریکایی عموما نادیده گرفته‌اند» (Carruth 647). تجربه شخصی نگارنده گواه درستی گفته کروث می‌باشد، به این معنا که از آثار نمایشی کُک لذت بسیار برده، اما دیده‌ام که خوانندگان، عمدتا به دلیل عدم آگاهی و شناخت، آثار او را، همچون خیل شاعران و نویسندگان دیر آشنای دیگر، نادیده می‌گیرند. در اینجا باید اضافه کرد که هستند افرادی که با شعر کُک آشنایند و از آن لذت می‌برند، اما شاید خود این افراد نیز ندانند که کُک خالق آثار نمایشی فوق العاده‌ایست. *معیار پایه طلا* یکی از بهترین نمایشنامه‌های کُک می‌باشد، اثری که بر نظر بسیاری از منتقدان وی مبنی‌بر شوخی ـ جدی بودن آثار وی صحه می‌گذارد.

ساختارزدائی

همانطور که در عنوان این مقاله آمد، رویکرده انتخاب شده ساختارزدائی است، روش جالب و بحث‌انگیزی که با اقتدار و موفقیت‌های چشمگیر رسما از اواخر دهه هفتاد میلادی در قرن بیستم وارد حوزه ادبیات و علوم انسانی به طور خاص و تمام حوزه‌های زندگی بشری به طور عام گردید. مرور تاریخی، توضیح، و تبیین کامل این رویکرد نه هدف مقاله حاضر است و نه اصولا انجام چنین کار خطیر و دشواری درفضای ده یا پانزده صفحه‌ای یک مقاله

[6] Geoff Ward
[7] Hayden Carruth

Archive of SID

www.SID.ir

امکانپذیر می‌باشد. بنابراین، به آن اندازه که با آن بتوان نگاهی واسازانه به نمایشنامه کُک داشت به رویکرد ساختارزدائی پرداخته می‌شود.

از آنجا که این رویکرد با نام نویسنده و اندیشمند شهیر فرانسوی ژاک دریدا[8] (۲۰۰۴-۱۹۳۰) عجین شده‌است، و نیز از آنجا که او بنیادی‌ترین و مهمترین مفاهیم مربوط به آن را مطرح و تبیین کرده است، با نگاهی کوتاه به آراء وی در این زمینه تلاش خواهد شد آشنایی مختصر و قابل فهمی با این روش حاصل گردد. البته لازم به ذکر است که دریدا تقریبا در تمام آثارش از هر فرصتی استفاده می‌کند تا به خوانندگانش بگوید که ساختارزدائی یک روش نیست که بتوان آن را روی یک اثر یا متن پیاده نمود، بلکه حادثه ایست که یا قبلا در متن اتفاق افتاده و یا در هر لحظه در حال رخ دادن است. بنابراین، کار منتقد یا خواننده نشان دادن این رخداد است نه انجام کاری که موجد این اتفاق باشد. لذا ما همیشه دیر سر صحنه حاضر می‌شویم. اما اتفاقی که در متن افتاده آنقدر جالب و تأمل برانگیز است که می‌توانیم به همان اندازه دیر صحنه را ترک کنیم.

شاید بهترین راه ورود به دنیای ساختارزدایانه دریدا نقل قولی از یکی از مهمترین نوشته‌های وی یعنی «ساختار، نشانه، و بازی در کلام علوم انسانی»[9] باشد. این مقاله در سال ۱۹۶۷ در همایشی جهانی حول محور مفهوم ساختارگرایی در دانشگاه جانز هاپکینز[10] آمریکا ارائه گردید و در حقیقت در حوزه نقد و تفسیر در علوم انسانی، نقطه عطفی بود که در این حوزه انقلابی بر پا نمود. در این مقاله دریدا ماده اصلی متون در علوم انسانی یعنی زبان را نشانه می‌رود و چنین می‌گوید: «زبان در درون خود در بردارنده نقد خود است» (*Writing and Difference,* 284). تا آنجایی که به مسئله اطمینان و قطعیت در زبان مربوط می‌شود، این گفته دریدا یعنی یک رسوایی بزرگ برای زبان، چرا که طبق این گفته، نشانه‌های زبانی به پدیده‌هایی شناور تبدیل می‌شوند که دائم در حال نوسان و تغییرند، با این پیامد طبیعی هیچ تضمینی وجود ندارد که یک واژه یا جمله، فلان یا بهمان، معنای خاص و یا مشخص را بدهد. این بدان معناست که مرکز یک نظام نشانه‌ای (البته اگر بپذیریم که اصلا چنین مرکزی در متن موجودیت داشته باشد) هیچ تضمینی برای وجود رابطه مستقیم یک به یک میان دال‌ها و نشانه‌ها با نیت تولید معنایی واحد، شفاف، و مشخص وجود ندارد. به عقیده دریدا،

[8] Jacques Derrida
[9] Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences
[10] Johns Hopkins

Archive of SID

www.SID.ir

ساختارزدائی «فرضیه»[11] (Some Statements...",94")، «فلسفه» و یا «نظریه» (۸۵) نیست. وی اضافه می‌نماید که واسازی اصولاکاری با «معنا» یا «محتوی» نداشته، نوعی «خوانش» و یا «تفسیر» نیست (۸۶). زیرا نظریه معمولا نیازمند تکیه‌گاهی است، و این تکیه‌گاه همیشه آن مرکزی است که نظریه برای بقای خود متکی به آن است. اما ساختارزدائی، نه به وجود چنین مرکزی اعتقاد دارد، و نه بر آنست که با غواصی در دریای نشانه‌ها به نوعی مرکز و یا انتهای این دریا برسد. دریدا غایت چنین غواصی و سفر وهم‌آلود را رسیدن به «عنصری ساده» و یا «منشائی تجزیه‌ناپذیر» (Letter to a..."273,"") نمی‌داند. به قول دریدا، واسازی «مشتی قانون» (همان) برای اجرای نوع خاصی از خوانش نیست، چرا که با توجه به وجود تفاوت‌های بسیار میان متون مختلف، اصولا «نمی‌توان روشی عمومی برای خوانش تجویز نمود» (Deconstruction and the Other",174"). با این رویکرد به موضوع که ساختارزدائی یک کنش و یا حرکت واحد نیست، دریدا آنرا یک «حادثه» می‌داند که «اتفاق میفتد» (Letter to a..."، 274 ").

در جایی دیگر از مقاله‌یی که بدان اشاره شد، دریدا اظهار می‌دارد که ساختارزدائی نوعی «مقاومت» است، «مقاومت در برابر نظریه»، به ویژه «مقاومت در برابر نظریه ادبی» (Some Statements..."،87"). این گفته دریدا از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، اهمیتی که در طول این مقاله، هنگام بررسی نمایشنامه کُک، نمایان‌تر خواهد گردید. همانطور که پیداست، دریدا هیچ تمایلی نسبت به ارائه تعریف ساختارزدائی ندارد، و آنجا که به ظاهر تعریفی ارائه می‌نماید، در حقیقت با گریز از تعریف یا، نوعی تعریف منفی مواجه می شویم. به همین دلیل است که در پایان «نامه به دوستی ژاپنی» (۱۹۹۱)، با کمال بی‌میلی و اکراه به دوست ژاپنی خود پیشنهاد می‌نماید که واژه ساختارزدائی (deconstruction) را «شعر» ترجمه نماید. منظور وی همان مقاومت است، چرا که زبان شعر اصولا زبان مقاومت است به مفهوم مقاومت در برابر مرکزسازی و مرکز محوری ایدئولوژی‌های عقل محوری نظیر نظام سرمایه‌داری. نگاه خیره چنین نظامی به هر چیز و هر کسی در قالب رسوای تولید ـ مصرف، لذت، کالا ... صورت می‌پذیرد، به طوری که هر آنچه از این قانون متابعت ننماید حُکم دشمن را داشته و شایسته نابودی است. با در نظر گرفتن آگاهی‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی اندیشمندی چون دریدا، خالی از حقیقت نخواهد بود اگر از سخن وی چنین برداشت نماییم که شاید آخرین نبردگاه رویارویی میان انسانهای بیدار و نظام سرمایه‌داری بیمار، عرصه شعر و زبان شعر باشد، زبانی که همواره به دنبال راه‌ها و شیوه‌های جدید است تا راه نفوذ

[11] Theorem

Archive of SID

www.SID.ir

ایدئولوژی سرمایه‌داری را ببندد. چنین است که توجه خاص نویسندگان و شاعران دو سده اخیر به پدیده زبان در ادبیات و فلسفه و جنبه‌های متفاوت آن بهتر ادراک و فهمیده می‌شود. بر همین اصل است که ادبیات و زبان ادبی برای دریدا جذابیت بسیار زیادی دارد، چرا که ادبیات، به زعم دریدا، مرکز یا جوهری قابل شناسایی و به تبع آن قابل انهدام ندارد. دریدا این مطلب را به روشنی هرچه تمام در بررسی متن منثور کوتاهی از استفان مالارمه[۱۲] (۱۸۹۸-۱۸۴۲) بیان می‌کند: «هیچ جوهر ادبیات، هیچ حقیقت ادبیات، هیچ هستی ادبی، و یا ادبی بودنی در ادبیات وجود ندارد» (*Acts of Literature,* 6). این گفته دریدا بسیار پیچیده و نیازمند تفسیر و تحلیل در قالب مقالات و کتابهای بی‌شمار است، کاری که طبعا از حوصله و توان بحث حاضر بیرون است. این همان کاری است که دریدا سعی نموده در کتاب تقریبا پانصد صفحه‌ای خود (و بلکه به عبارتی در تمامی آثار خود) یعنی *Acts of Literature* انجام دهد، با این نتیجه که در پایان کتاب به جای رسیدن به پاسخ‌های آماده و روشن، با پرسش‌های بیشتر و پیچیده‌تر روبرو هستیم. به هر صورت، کاری که دریدا انجام میدهد این است که راه نفوذ شیوه‌های تفسیری و انتقادی فرامتنی مبتنی‌بر اندیشه و ایدئولوژی نظام سرمایه‌داری را می‌بندد و دعوت می‌کند که ادبیات از درون خود و با معیارهای دیگری بررسی و شناخته شود.

می‌توان تاکید دریدا به دوست ژاپنی‌اش مبنی بر استفاده از واژه «شعر» در ترجمه "deconstruction" را در یک اثر بسیار مهم دیگر از وی مشاهده نمود، مقاله‌ای با عنوان "Che Cos'e` la Poesia?" که در سال ۱۹۸۸ در نشریه‌ای ایتالیایی چاپ گردید. سردبیران این نشریه از تعدادی از نویسندگان معروف خواسته بودند پاسخ خود را به پرسش «شعر چیست؟» نوشته و به آنان ارائه دهند. مقاله دریدا تلاش وی برای پاسخ دادن و یا شاید پاسخ ندادن به آن سوال است. پاسخ دریدا - به رغم واژگان نه چندان دشوارش در این مقاله - چنان پیچیده و رمزآلود است که همه چیز هست الا پاسخی روشن، آسان و قابل فهم. برای این پرسش بسیار معروف شاعران، نویسندگان، و منتقدان بیشماری تلاش نموده‌اند به فراخور حال خود پاسخی درخور بیابند. تعدای از این پاسخ‌ها جالبند و آدمی را به فکر وامی دارند، اما به هر صورت این تعاریف با چیستی حقیقی شعر فاصله بسیار دارند و نمی‌توان این تعاریف را معادل با خود شعر و هویت واقعی شعر دانست. این میل به معادل ساختن چیزی دیگر با شعر دقیقا چیزی است که دریدا آن را سرزنش نموده و به چالش می‌کشد، چرا که

[12] Stephane Mallarme

www.SID.ir

این خلق و خو و عادت - یعنی میل به معادلسازی - ویژگی بنیادین نظام سرمایه‌داری است، به این ترتیب که حتی بلندترین اندیشه‌های بشری نیز با چیزی معادل و به این ترتیب خنثی می‌شوند، و تبدیل به کالایی می‌گردند قابل خرید و فروش و آماده مصرف. یکی از یگانه‌ترین و برجسته‌ترین این کالاها در نظام سرمایه‌داری، دانش است، با تجلی‌های گوناگونی نظیر کتاب و مقاله و فیلم و نقاشی و غیره، چیزهایی که می‌توانند به طور بالقوه حاوی ایدئولوژی سرمایه‌داری باشند. دقیقا به همین دلیل است که دریدا در پاسخ به پرسش «شعر چیست؟» به روشنی هر چه تمام و به صورتی معنادار در آغاز مقاله می‌گوید که برای دادن پاسخ به این پرسش باید «از دانش رها شد» (*Che Cos'e` la Poesia?*,534). این رهایی درواقع رهایی از عقلِ ابزاریِ غایت ـ مدارِ سود ـ محور است.

شاید نخستین چیزی که می‌توان در پیوند با این نمایشنامه بیان نمود وجود رابطه‌ای قوی اما اسرارآمیز میان ادبیات و پول باشد. گرچه قدمت چنین پیوندی به قدمت خود پول و ادبیات می‌باشد، در سه دهه اخیر است که نویسندگان و منتقدان زیادی به این موضوع توجه ویژه نموده‌اند، اتفاقی که نتایج در خور توجه و جالبی در برداشته است. این نگرش جدید تاحد زیادی وامدار آثار منتقد توانا و برجسته آمریکایی مارک شل[۱۳] می‌باشد که در آثار خود به دقیق‌ترین و عمیق‌ترین شکل ممکن به رابطه میان پول و ادبیات و نیز فلسفه می‌پردازد. البته نباید از این موضوع غافل بود که این حرکت شل، پاسخی است با تأخیر قابل ملاحضه به سخن ازرا پاند[۱۴] (۱۹۷۲–۱۸۸۵) که «مسئله پیش روی نویسنده در زمانه ما £ است» (Ross ۱۳۵). در این گفته‌ی شوخی ـ جدی، پاند، هم به اهمیت پدیده پول (واحد پول انگلیس پوند) در زندگی بشر و نیز ادبیات اشاره می‌کند، و هم به گونه‌ای طنزآمیز و کنایه‌آمیز به نام فامیل خود که در انگلیسی دقیقا شبیه پوند یعنی واحد پول نوشته می‌شود. رابطه‌هایی قوی بین پول و ادبیات وجود دارد. برای مثال، نویسندگی و مسائل درونی و بیرونی نویسندگی با هم و در کنار هم رشد و تکامل یافته‌اند. همچنین، تولید ادبی، به مثابه تولید ارزش، گره خورده است به مفاهیم بنیادین اقتصادی. به سخن دیگر، ارتباط تنگاتنگی وجود دارد میان شعر و فعالیت‌های دیگر ادبی، و اقتصاد و واژگان اقتصادی. به قول شل: «بوطیقا مربوط است به تولید [poiesis]. نمی‌توان بدون ارائه نظریه‌ای درباره کار، تحلیلی از شکل یا محتوای تولید ارائه نمود» (*The Economy of...*, 9) .

[13] Marc Shell
[14] Ezra Pound

Archive of SID

www.SID.ir

ادبیات غرب، از دوران کلاسیک تا دوران معاصر، سرشار است از اشارات بی‌شمار به پول و تجارت و کسب و کار در بازار و فعالیت‌های اقتصادی دیگر. سنت فکری غرب - سنت دینی، فرهنگی، ادبی، و فلسفی - حاوی آگاهی بالایی است از پول و پدیده‌های مربوط به آن همچون طلا و معانی آنها در زندگی بشر. ادبیات هرگز قادر به نادیده گرفتن پول و طلا نبوده، و این خلاف تصور مثلا کسی همچون آلدوس هاکسلی[۱۵] (۱۹۶۳-۱۸۹۴) است که معتقد است «پول به مثابه درون مایه‌ای ادبی به نوعی تابو [taboo] محسوب می‌شود» (۱۷۳). وی اضافه می‌نماید که «پول موضوعی نیست که الهام بخش نویسندگان و شاعران باشد» (همان). اما آثار بی‌شمار ادبی که پول و طلا در آنها هم به صورت شکل و هم به صورت محتوی (مانند نمایشنامه کُک) حضور دارند، سخن هاکسلی را به راحتی نقض می‌نمایند.

با این مقدمه می‌توانیم راحت‌تر و مطمئن‌تر به دنیای دو راهب که شخصیت‌های اصلی نمایشنامه کُک هستند قدم بگذاریم. مطالعه و فهم یک اثر ادبی مدرن به اندازه کافی پر چالش و دشوار است، اما خواندن نمایشنامه‌ای که در آن شخصیت‌های اصلی دو راهب هستند که به طوری اسرارآمیز درباره پول، طلا، و مسائل اقتصادی صحبت می‌کنند، کار را بسی دشوارتر می‌سازد. وجود دو راهب چینی که دلمشغولی اصلیشان گفتگو درباره طلاست، با این تصور که پیوندی میان ادبیات و مفاهیم اقتصادی نیست، کاملا مغایرت دارد. نخستین حرکت واسازانه کُک دقیقا همین کنار هم نهادن دو حوزه‌ایست که، برطبق تصور غالب، تقریبا هیچ ربطی به هم ندارند. برای ارائه تحلیلی کوتاه از نمایشنامه از منظری که آمد، می‌توان ابتدا به آغاز مکالمه میان دو راهب پرداخت:

معبدی کوهستانی در چین، دو راهب وارد می‌شوند

راهب اول:

بنشین. بگذار خستگی جسم فانی مان را
لختی بدر کنیم، و از چیزهایی سخن بگوییم
که از درکشان عاجزیم. آغاز کن.

راهب دوم:

چه بسیار در شگفت می‌مانم آنگاه که از آدمیان
می‌شنوم وجه رایج دیارشان به دلیل اتکاء به طلا
از استحکام برخوردار است.

[15] Aldous Huxley

Archive of SID

www.SID.ir

نام آن

راهب اول:

معیار پایه طلاست.

راهب دوم:

آه بلی، همین طور است.

بسیار پیش آمده که در یک غروب دلگیر زمستانی

که مسافر و اسبش را از سرما منجمد می‌سازد،

مسافری که در دره‌ای حیران است و نمی داند

برای رسیدن به منزلگاهی باید به چه سو رو کند،

دیده‌ام که چگونه گفتگوی افراد به سمت طلا می‌چرخد

و نیز آن نظام اقتصادی که در آن وجه رایج یک ملت

بر پایه‌ای محکم استوار می‌گردد

راهب اول:

معیار پایه طلا.

راهب دوم:

بلی، «معیار پایه طلا».

اما تو که از مسائل پولی و مالی سررشته داری

هم اکنون و خیلی کوتاه به من بگو که

این نظام مالی مبتنی بر معیار پایه طلا چیست.

راهب اول:

تلاش خود را خواهم نمود، گر چه مادامی که موفقیت،

بی‌قید و شرط و با پای خود نیامده، نمی‌توان از آن با اطمینان سخن گفت.

چطور است برای مثال با آمریکا شروع نمایم،

چرا که می‌دانم طلا در آنجا در فورت ناکس[۱۶] نگهداری می‌گردد،

که پشتوانه پول آنهاست.

راهب دوم:

خوب است. آغاز کن.

[16] Fort Knox

Archive of SID

www.SID.ir

همانطور که از آغاز این نمایشنامه می‌بینیم، دو راهب چینی مقیم کوهستانی دور از دسترس و اسرارآمیز، بدون مقدمه گفتگویی اسرارآمیزتر را در باب ظاهرا مادی‌ترین چیز در زندگی بشر یعنی پول آغاز می‌کنند، و البته بدون نتیجه‌ای آنچنان روشن، آن را به پایان می‌برند. همانطور که پیش‌تر اشاره شد، به گفته دریدا، ساختارزدائی نوعی «مقاومت» است، «مقاومت در برابر نظریه». در همین ابتدای کار می‌توان درستی گفته دریدا را در نقل قول فوق از نمایشنامه کُک مشاهده کرد. معمولا وقتی خواننده‌ای عادی به سراغ نمایشنامه‌ای می‌رود انتظار دارد آن نمایشنامه حاوی ویژگی‌هایی از نظر شکل و محتوی باشد و اگر این انتظارات ابتدایی (و از نظر وی "به حق او") برآورده نگردد، وی آن نمایشنامه را ناهنجار، غیرعادی و غیرموفق می‌داند. اصولا نمایشنامه‌ای که بتواند انتظارات این خواننده ما را برآورده نماید نمایشنامه‌ایست که از نظر قوانین سنت نمایشنامه‌نویسی بایستی دارای سه ویژگی مثلث گونه روشن باشد، سه ویژگی که عمدتا تداعی‌گر تئاتر رئالیستی و ناتورالیستی هستند. نخستین ویژگی این نوع تئاتر وجود انگیزه‌ای روشن و توجیه‌پذیر در کردار و گفتار شخصیت‌های یک نمایشنامه‌است. در این قالب روانشناختی موجود درنمایشنامه، هر کنش، کردار، و گفتاری قابل فهم و شناخت‌پذیر است. ویژگی دوم وجود رابطه علی و معلولی میان تمام کردارها و گفتارها (و البته پندارها) در یک نمایشنامه‌است، به طوری که هر عاملی در یک نمایشنامه به هر عامل دیگر به روشن‌ترین و قابل قبول‌ترین شکل ممکن پیوند و گره بخورد. سومین و آخرین ویژگی نمایش رئالیستی وجود و حاکمیت چارچوب فراگیر اخلاقی ـ معنوی می‌باشد که به تمام کنش‌ها و گفتارهای درون یک نمایشنامه معنا می‌دهد، و اشخاص نمایشنامه خود را کم و بیش با آن می‌سنجند و به نوعی خود را در مقابل آن پاسخ‌گو می‌دانند. «نمایشنامه» بودن یک اثر، و «ادبی» بودن این پدیده نمایشی به مثابه نمونه‌ای که نماینده مفهوم انتزاعی ادبیات نمایشی است موکول می‌شود به وجود همزمان سه ویژگی مذکور. دو ویژگی اول و دوم در نمایشنامه کُک به چشم نمی‌خورند و ویژگی سوم نیز زیر پوشش ضخیمی از کردارها و گفتارهای رازآلود یا پنهان می‌ماند و یا اصلا وجود ندارد. این سخنان را می‌توان به عنوان پیش درآمدی برای ورود به بحث پیوند میان اندیشه دریدا و نمایشنامه کُک تلقی نمود.

دیدیم که نمایشنامه کُک چگونه آغاز شد، و گفته شد که این روند - یعنی گفتگویی رازآلود (و حتی خنده‌دار) میان دو راهب چینی در آن سوی دنیا درباره یک سوژه اقتصادی کاملا تخصصی، یعنی معیار پایه طلا و نیز پول و مسائل وابسته به آن - تا به آخر و به همین

Archive of SID

www.SID.ir

منوال ادامه دارد. بد نیست یاد آوری شود که نمایشنامه کُک در سال ۱۹۶۶، یعنی یک سال پیش از سخنرانی معروف دریدا در دانشگاه جانز هاپکینز آمریکا در سال ۱۹۶۷ به چاپ رسید و دو سال بعد، یعنی در سال ۱۹۶۹ به روی صحنه رفت. این نزدیکی زمانی بسیار جالب و در خور تامل است، چرا که دقیقا در اواخر دهه شصت و اوایل دهه هفتاد میلادی است که در تمام زمینه‌های زندگی بشری از جمله و به ویژه در دو حوزه اقتصاد و ادبیات اتفاقات بسیار عظیم و جالبی به وقوع می‌پیوندد. در حقیقت، این اتفاقات نظام‌های نشانه‌ای هر دو حوزه را نشانه می‌رود و آنها را دچار یک انقلاب و بازبینی جدی می‌نماید. شایان ذکر است که زمینه این تحول بزرگ، هم در اقتصاد و هم در ادبیات، از اوایل قرن بیستم فراهم آمده بود، در ادبیات با ظهور و رشد پدیده‌ای عظیم، تکان‌دهنده و ویرانگری به نام مدرنیسم، و در اقتصاد با ظهور چالش‌ها و بحران‌های عظیم اجتماعی، سیاسی و فرهنگی و نیز وقوع دو جنگ جهانی ویرانگر در اروپا، که االبته بسیاری از کشورهای دیگر دنیا، از جمله آمریکا، را نیز درگیر خود می‌نماید. در نتیجه این اتفاقات عظیم در جهان غرب است که نظام‌های نشانه‌ای حوزه‌هایی نظیر اقتصاد و ادبیات دچار تحولات عظیم شده و مورد بازبینی و یا واسازی قرار می‌گیرند. آغاز دهه هفتاد در اروپا و آمریکا درواقع تولد نظام نشانه‌ای جدیدیست در حوزه اقتصاد، به این معنا که معیار پایه طلا به عنوان پشتوانه محکم و بی‌چون و چرای تمام عنصرهای اقتصادی از جمله پول، انواع و اقسام تجارت‌های داخلی و خارجی و غیره، از حوزه اقتصاد حذف می‌گردد، به این صورت که اگر شخصی با در دست داشتن ده دلار به بانکی در انگلیس یا آمریکا مراجعه می‌نمود، در ازای آن ده دلار حجمی از طلا دریافت می‌نمود، در حالی که اکنون اگر به همان بانک مراجعه می‌کرد، در ازای آن اسکناس ده دلاری صرفا یک اسکنانس ده دلاری دریافت می‌کرد. باید گفت که این تحول و تغییر فقط یک تحول اقتصادی نیست، بلکه حادثه‌ایست با معانی و تبعات بزرگ برای مباحث ادبی و نقد ادبی که به آنها اشاره خواهد شد. پیامد این تحول در حوزه اقتصاد مستقیما به مسئله بسیار مهم و فلسفیِ ارجاع در نظام‌های نشانه‌ای مربوط می‌شود، یعنی اینکه دیگر یک نشانه - مثلا یک اسکناس ده دلاری - به یک اُبژه یا یک چیز در عالم خارج اشاره نمی‌کند، بلکه به نشانه‌ای دیگر اشاره دارد، یعنی به یک اسکناس ده دلاری دیگر. بدین ترتیب است که نظام نشانه‌ای سنتی قدیمی استوار و غایت ـ مدار مبدل می‌گردد به یک نظام نشانه‌ای شناور، نظامی که در آن نشانه‌ها از وظیفه خطیر اشاره به چیزها و معانی در عالم واقع معاف می‌گردند و همچون آینه‌های روبروی هم تا بی‌نهایت فقط به یکدیگر رجوع دارند. بسیار جالب و قابل توجه است

Archive of SID

www.SID.ir

که درست همزمان با این اتفاقات بزرگ و پرمعنا در عالم پول و اقتصاد، رژیم و نظام نشانه‌ای ادبیات غرب نیز دچار تحولی شگرف می‌گردد و از نظام رئالیستی قدیمی سال‌های نوری فاصله می‌گیرد. بدین ترتیب مفهوم معنا - حداقل از منظر نظام پیشین - دچار چالش و بحران جدی می‌گردد. تجلی این واسازی در ادبیات اینست که نشانه‌ها در زبان ادبی - آنچنان که دیدیم - دیگر رسالت ارجاع و اشاره به چیزی ورای خود را به دوش نمی‌کشند، بلکه در یک بازی بی‌نهایت اشاره به نشانه‌های دیگر درگیر می‌شوند، معانی بی‌شمار تولید کرده، و خواننده را ملزم به ژرف اندیشی و تصمیم‌گیری‌های جدی می‌نمایند.

تقریبا تمام آنچه در نوشته حاضر آمد را در نمایشنامه کُک می‌بینیم. اولین چالش بزرگی که پیش روی خواننده وجود دارد اینست که اصولا چرا باید دو راهب چینی که در دل کوهی بی‌نام و نشان در چین زندگی می‌کنند به مسئله‌ای بسیار پیچیده و تخصصی (و در عین حال مسئله‌ای بسیار مادی و به عبارتی دون شأن دو راهب و عارف پیر) در اقتصاد یعنی معیار پایه طلا بپردازند و مدتی طولانی و با جزئیات راجع به آن گفتگو کنند. این اولین ساختارزدائی مفهومی نمایشنامه کُک است که خواننده را غافلگیر می‌کند، چیزی که خواننده اصلا انتظارش را ندارد. نکته دیگری که مربوط به همین موضوع می‌شود اینست که این دو راهب - چیزی که خود به اندازه کافی باعث حیرت خواننده می‌باشد - با علاقه زیاد و همچنین مهارتی شگفت‌انگیز درباره پول و طلا صحبت می‌کنند، و این چیزیست که درواقع شالوده‌های مفهوم آفرینش ادبی و نیز خوانش‌های مبتنی‌بر آن را نشانه می‌گیرد. پس در ابتدای امر بنیان‌های روانشناختی مربوط به مبحث انگیزه‌ها (در اینجا، اینکه چرا دو راهب سالخورده چینی باید به بحث درباره موضوعی همچون معیار پایه طلا بپردازند) به چالش کشیده شده، مورد پرسش جدی قرار گرفته، و واژگون، یعنی واسازی، می‌شود.

پس تا این جای کار معلوم شد که یکی از دستاوردهای مهم نمایش نامه کُک به چالش کشیدن این تصور عمومی است که اولا یک اثر ادبی لزوما باید در یک حوزه موضوعی خاص حیات یابد، و اصولا بعضی از موضوعات و سوژه‌ها جایی در ادبیات ندارند، و همچنین نوعی معادله و قانون تناسبی در ادبیات حاکم است که براساس آن شخصیت‌های ادبی باید دارای ویژگی‌های خاصی باشند تا بتوانند در یک اثر ادبی نقش آفرینی نمایند، مثلا گفتگوی تخصصی میان دو راهب درباره طلا و پول می‌تواند از موارد نقض این قانون نانوشته محسوب گردد. دومین نکته مهم ـ که البته به نکته قبلی نیز پیوند می‌خورد ـ این است که زبان و تناسب زبانی در آثار ادبی باید رعایت گردد. برای مثال،

Archive of SID

www.SID.ir

همانطور که تاکنون بارها گفته شده، گفتگوی تخصصی میان دو راهب درباره طلا و پول به اندازه کافی عجیب و چالش برانگیز می‌باشد، حال اگر این دو راهب نه به زبان نثر، بلکه به زبان شعر راجع به موضوع مورد نظرشان سخن بگویند، چالش و پیچیدگی اوضاع را دو چندان می‌نماید. درست مثل اینکه رسانه‌های همگانی نظیر روزنامه‌ها و رادیو و تلویزیون، اخبار اقتصادی و اجتماعی و سیاسی را به زبان شعر به مردم ارائه دهند. این دو مورد نقض قانون نانوشته ادبی - یعنی عدم تناسب موضوع با ادبیات، به طور عام، و با ژانرها یا انواع ادبی، به طور خاص، و نیز عدم تناسب زبان شخصیت‌های یک اثر ادبی با موضوع و فضای مفهومی آن اثر - در حقیقت از نمونه‌های بارز ساختارزدائی در اثر جالب کُک میباشند. اصولا یکی از ویژگی‌های ادبیات پسامدرن آمیختن مفاهیم شوخی و جدی، و به نوعی غیرقابل تفکیک نمودن این دو است. این چیزی است که به وضوح در اثر کُک می‌بینیم. درواقع، این ویژگی ادبیات پسامدرن عبارت است از میل به برداشتن مرز میان اشیاء و پدیده‌ها و در هم آمیختن آنها، و این خود به خصوصیتی دیگر در ادبیات پسامدرن، به طور عام، و رویکرد ساختارزدائی، به طور خاص، اشاره دارد: زیر سئوال بردن مفهوم جوهر و اصالت جوهری در هر چیز و پدیده‌ای، از جمله قوانین و اصول ادبی، و نیز میل به شکستن مفهوم مطلق‌گرایی.

ادبیات چیست؟

با در نظر گرفتن آنچه تاکنون گفته شد، به ویژه سخنان آخر، مبنی‌بر تمایل ساختارزدائی به زیر سئوال بردن جوهره امور و به چالش کشیدن مطلق‌گرایی، می‌توان به این نتیجه رسید که یکی از پیامدهای اصلی - چه آگاهانه چه ناآگاهانه - این اثر کُک زیر سئوال بردن مفهوم و تعاریف شناخته شده ادبیات می‌باشد، به این معنی که با آمیختن پدیده‌ها به گونه‌ای نامتناسب در نمایشنامه - پدیده‌هایی نظیر زبان، موضوع و اشخاص - نویسنده، توقع ما از یک اثر ادبی را ناکام می‌گذارد و یا دست کم دچار تردید و تزلزل می‌نماید، به طوری که از اول تا آخر، به جای اینکه به طوری متعارف و سنتی به موضوع، درون مایه‌ها، و اشخاص نمایشنامه بپردازیم و به نحوی مشغول فهم روابط میان آنها باشیم، درگیر این مسئله مهم هستیم که آیا چیزی که پیش روی ماست اصلا ادبیات است یا نه. بنابر این، گزافه نیست اگر بگوییم این نمایشنامه در پی طرح این سئوال است که ادبیات چیست؟ ادبیات برای بقای خود باید دائما ابزار بودن و بقای خود، و روابط تعریف شده میان آنها را، زیر سئوال ببرد و خود را مرتب

Archive of SID

www.SID.ir

در معرض چالش‌ها و پرسش‌های عظیم قرار دهد. بنابر این، هر اثر ادبی تبدیل می‌شود به پرسشی از خود، به این معنی که ادبیات چیست؟ کما اینکه هر شعری - همانطور که در بالا، هنگام طرح بحث دریدا درباره چیستی شعر، به آن اشاره شد - طرح این پرسش است که شعر چیست؟

تردیدی نیست که نمایشنامه کُک از نظر مفهومی و محتوایی بسیار غنی است و از زاویه‌های مختلف و با استفاده از رویکردهای گوناگون نقد ادبی موجود می‌توان آن را مورد بررسی قرار داد، اما شاید طرح این سئوال که ادبیات چیست؟ مهم‌ترین نکته در این اثر باشد. درواقع، کُک فضایی ایجاد می‌نماید که اثر را با پرسشی درباره هویت خود - و تنش و بحران ناشی از آن - روبرو می‌نماید. با انجام چنین کاری، و با طرح چنین پرسشی، نمایش نامه کُک در زمره آن دسته از آثار نوگرایانه قرار می‌گیرد که کار اصلیشان به چالش کشیدن نهادی است به نام ادبیات. این گفته به طور دقیق منطبق با عقیده دریدا درباره بسیاری از آثار مدرنیستی است. برای مثال آنجا که می‌گوید:

وجه اشتراک این «متون نوگرا، یا حداقل غیرمتعارف»، قرن بیستم این است که همگی رویکردشان به ادبیات،

تجربه‌ای *انتقادی* است. آنها در درون خود، یا می‌توانیم بگوییم در کنش ادبی‌ای که به کار می‌بندند، سئوالی

دارند، یک سئوال اما هربار تازه و منحصر به فرد که به گونه‌ای متفاوت پرسیده می‌شود: «ادبیات چیست؟» یا

«ریشه ادبیات چیست؟» یا «باید با ادبیات چه کنیم؟» *(Acts of Literature, 41)*.

با وجود چنین پرسش‌های بنیادین و مهم، علاقمندان و خوانندگان متون و آثار ادبی باید بدانند که پیش از رسیدن به وادی خواندن آثار و درگیر شدن با دنیای مفهومی و محتوایی آنها ـ البته اگر بتوان چنین تفکیکی را، حتی در عالم فرض، پذیرفت - سفری طولانی در پیش دارند. بنابراین، ادبیات نهادی است که حداقل دو کار فوق‌العاده مهم انجام می‌دهد: یکی زیر سئوال بردن خود، یعنی زیر سئوال بردن نهادی به نام ادبیات، و دیگری زیر سئوال بردن مفهوم عام نهاد و نهادسازی. دریدا تقریبا در تمام آثارش از هر فرصتی برای طرح این موضوع استفاده می‌نماید. برای نمونه، در مصاحبه معروف خود به نام «ادبیات، این نهاد عجیب: مصاحبه‌ای با ژاک دریدا» (۱۹۸۹) بارها و بارها نهاد ادبیات را به چالش می‌کشد و بر

Archive of SID

www.SID.ir

این چالش تأکید می‌نماید. او در ابتدای مصاحبه به روشنی اظهار می‌دارد که «قانون ادبیات، اصولا، میل به این است که قاعده را به چالش بکشد و یا آن را از میان بردارد» *(Acts of Literature,36)*. دریدا سپس از علاقه خود به متونی می‌گوید که حاوی چنین ویژگی و میلی باشند: «من هرچه راحت‌تر جذب متونی می‌شوم که نسبت به این بحران نهاد ادبی حساسند» (۴۲). در نمایشنامه کُک، این میل به واسازی قاعده را - قاعده‌ای که برطبق آن، یک اثر ادبی باید دارای یک رشته ویژگی‌های خاص بوده و قواعدی را که طی سالیان دراز وضع گردیده‌اند رعایت نماید - به روشنی هرچه تمام می‌بینیم. پشت ظاهر بسیار آرام و متین دو راهب چینی، بحران و نبردی است که نهاد ادبیات - و به طور خاص‌تر نوع ادبی نمایشنامه را - نشانه رفته‌است. این بحران و این فضای مفهومی طوفانی، خود را در گفتگوی ساده اما مهم میان دو راهب نشان می‌دهد، گفتگویی دوسویه، که یکسوی‌اش مسائل و مفاهیم آشنای اقتصادی است، و سوی دیگرش مسائل بسیار پیچیده و مهم ادبی و فلسفی، به طوری که با کمی دقت می‌توان به این نتیجه رسید که سوی اول در واقع استعاره‌ای برای وجه یا سوی دوم است.

راهبان نمایشنامه کُک دارای شخصیت‌های کاملا متفاوت و بسیار جالبی هستند. راهب اول دارای رویکردی اصولا علمی و عقلانی است، در حالی که رویکرد راهب دوم، عملی، و مبتنی‌بر روابط عاطفی و انسانی است. راهب اول دائم در تلاش است که به پرسش‌های دوست خود یعنی راهب دوم پاسخ‌هایی عقلانی و قانع کننده بدهد، اما راهب دوم، با سادگی و طنز سقراطوار خود، راهب اول را در چنان وضعیت بد و نامطبوعی قرار می‌دهد که اعتراف میکند که در حال کشیده شدن به وادی جنون است. گفتگوی میان این دو با پرسش‌هایی درباره دلار، طلا، مفهوم ارزش، معامله و تجارت میان افراد و چیزهایی از این قبیل آغاز می‌گردد. مثلا راهب اول از دوست خود می‌پرسد که اگر نشانه‌ای مانند پول را به وی دهد، راهب دوم چرا باید در مقابل آن چیزهایی نظیر «گوشت» و یا «ماهی» به او تحویل دهد. پاسخ راهب دوم، مثل تمام پاسخ‌های دیگرش به سئوالاتی مشابه، از این نوع است:

خوب، چو فو سان[۱۷]، به خاطر اینکه تو را می‌شناسم -
زخم روی دستت که خوب شد؛ بریدگی دستت سال پیش
در اثر جمع‌آوری هیزم برای روشن کردن آتش در معبد هو کو[۱۸]

[17] Cho Fu San
[18] Ho Ku

Archive of SID

www.SID.ir

چرا که سوختشان تمام شده بود.
به خاطر این کار، بسیار ستایشت کردند. آیا من می‌توانم
چنان عمل شجاعانه و بزرگ، و یا دستی را که در اثر از خود گذشتگی
اینگونه آسیب دیده، به این آسانی فراموش نمایم؟ تازه اگر زخمی هم
بر دستت نبود، اگر نامت را نمی‌دانستم و یا چهره‌ات را نمی‌شناختم،
اگر به سراغم میامدی و تقاضای ماهی می‌کردی
و آن نشانه را به من می‌دادی، آیا فکر می‌کنی که من ماهی را از تو دریغ می‌نمودم؟
آیا وظیفه نداریم به هر کس که نیازمند است کمک کنیم؟ (۶-۵)

چنین طرز نگاهی به مسائل مادی در زندگی روزمره، به سخنان راهب دوم، رنگ و بویی کاملا انسانی و عاطفی داده و راهب اول را اصطلاحا خلع سلاح و سخنان او را بی‌روح می‌نماید و خنثی میکند. گفتگوی دو راهب، به همین منوال، و با وجود همین تفاوت‌ها، تا آخر ادامه میابد. در نظر راهب اول، پول و طلا، عناصر یا پدیده‌هایی بیرونی و انتزاعی هستند که به صورتی عقلانی و مکانیکی میان آدمیان پیوند ایجاد می‌نمایند. اما در نظر راهب دوم، پول و طلا، عناصری اصولا بی‌اهمیت و جدایی آورند. در راستای همین طرز تفکر است که راهب دوم، پس از توضیحات مفصل در جریان گفتگو با دوست خود درباره پول و معامله میان مردم (توضیحاتی با چنان جزئیات دقیقی که راهب اول را به مرز جنون می‌کشاند)، به این نتیجه می‌رسد که: «شاید پول چیزی نیست مگر آشوب و آشفتگی» (۸). راهب دوم به سخن دوست خود معترضانه چنین واکنش نشان می‌دهد:

نه! بگذار دوباره توضیح دهم. لااقل تلاش خواهم کرد.
چرا که شب به سرعت در گذر است.
و ما، در این بخش از موضوع گفتگویمان، هنوز
از فهم «پایه» پول، و یا اینکه چگونه معیار پایه طلا یا نقره
قادر به حفظ ارزش پول است، فاصله بسیار داریم.

البته هرچه بیشتر جلو می‌رویم، معلوم می‌گردد که توضیحات راهب اول، به غیر از تاریک‌تر و پیچیده‌تر کردن موضوع، نتیجه دیگری به همراه نمی‌آورد، به طوری که خواننده کم کم به این موضوع واقف می‌گردد که شأن پول و طلا و موضوعات اقتصادی درواقع شأن

Archive of SID

www.SID.ir

یک راز است، یک راز بزرگ، و به همین خاطر است که دو راهب، که اصولا کارشان اندیشیدن به رازهای زندگی بشر است، باید در این باره گفتگو کنند. یکی دیگر از این رازها، رازی است به نام *بازنمایی*[19] که هم در اقتصاد، و هم در ادبیات و فلسفه اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد. به زبان بسیار ساده، مسئله بازنمایی عبارت است از اینکه یک چیز، چگونه و با چه کیفیتی چیزی دیگر را باز می‌نماید. مثلا، واژه *سیب* چگونه می‌تواند خود یک سیب را نمایندگی کند؟ یا مثلا یک اسکناس ده دلاری چگونه می‌تواند نماینده ارزشی معادل ده دلار باشد، در جایی که مفهوم *ارزش* در حوزه‌های مختلف مدام و در هر ثانیه دستخوش تغییر و نوسان است؟ از گفتار و کردار راهب دوم، که ملاک اصلیش عشق و برادری میان افراد است، این طور برمی‌آید که گفتار و کردار همه افراد باید در همه زمینه‌ها این عشق و برادری را باز نمایی کند، در حالی که از گفتار و کردار راهب اول چنین می‌فهمیم که رابطه میان افراد براساس یک رشته اصول و قوانین مشخص طراحی گردیده، قوانینی که به سبب نوسانات مختلف در حوزه‌های مختلف تغییرپذیرند. اندیشه راهب دوم اندیشه‌ایست متعلق به دوره آرمانی ماقبل پول و طلا، در حالی که اندیشه راهب اول متعلق به دوره‌ایست که در آن پول و طلا ورود یافته و نقش‌های تعیین کننده مهمی پیدا نموده‌اند.

در آخر نمایشنامه، گفتگوی دو راهب درباره معیار پایه طلا اوج می‌گیرد، اما راهب دوم بحث را ناگهان قطع کرده، چنین می‌گوید:

اوه چو فو سان،
اندیشه‌هایمان اکنون باید پایان یابند.
سپیده زده، و با رفتن مِه، برفی سبک،
که سنگین خواهد شد، دیده می‌شود.
بیا، دوست قدیمی -
بگذار آنان که در بند مال دنیایند
راه حل و پاسخی برای رموز و دشواری‌های موضوع بحث ما پیدا کنند.
برای ما که دل در گرو چیزهای دیگری داریم، آنچه امشب فرا گرفته‌ایم کافی است.

[19] Representation

Archive of SID

www.SID.ir

راهب اول در پاسخ می‌گوید: «آمدم، دوست قدیمی/ راه ناهموار است» و راهب دوم با این جمله نمایشنامه را به پایان می‌برد: «اینجا، دستم را بگیر./ به پایین که رسیدیم، پناهگاه دیگری خواهیم یافت» (۱۸-۱۷). همانطور که می‌بینیم، بدون هیچ نوع نتیجه‌گیری مشخص نمایشنامه به پایان می‌رسد. و این البته خود یکی از ویژگی‌های آثار ادبی مدرن و خصوصا پسامدرن است.

پیش‌تر اشاره شد که به زعم دریدا، کار اصلی ادبیات به چالش کشیدن و پرسش از خود ادبیات و نهاد ادبیات می‌باشد. براین اساس، می‌توان طرح مفاهیمی نظیر ارزش و بازنمایی توسط دو راهب را به مثابه استعاره‌ای گرفت برای مفهوم ارزش و بازنمایی در ادبیات و نهادی به نام ادبیات. پرسش مهم این است که طی چه روش و فرآیندی، و براساس چه قاعده‌ای، اثری را اثر ادبی قلمداد می‌کنند، و نوشته‌هایی دیگر که شاید شباهت‌های بسیاری به آن اثر داشته باشند، خارج آن حوزه قرار گرفته و غیرادبی تلقی می‌گردند. آیا این اقتدار، اُتوریته، و مشروعیت، ناشی از کیفیتی ذاتی در ادبیات است، یا محصولی است تاریخی که در طی زمان به دست آمده و مقبولیت یافته‌است؟ دریدا به دومی معتقد است و بر این باور است که «هیچ متنی وجود ندارد که فی‌نفسه ادبی باشد. ادبی بودن جوهری طبیعی و یا ویژگی درونی یک متن نیست»(۴۴). دریدا تأکید می‌کند که به جای «جوهر ادبیات» باید بگوییم چیزی به نام «تجربه ادبیات» وجود دارد (۴۵). وی ادامه می‌دهد که «جوهر ادبیات، اگر بر استفاده از این واژه اصرار داشته باشیم، به شکل یک رشته قواعد عینی در تاریخ اولیه *کنش‌های* نوشتن و خواندن ایجاد می‌گردد» (همان). کُک با به کار گیری تمام امکانات موجود، و باشناوری برخلاف جریان آب یعنی نوشتن *نمایشنامه‌ای* که شخصیت‌های اصلی آن دو راهب چینی‌اند، راهبانی که به گونه‌ای عجیب و غیرقابل فهم از ابتدا تا پایان درباره طلا و پول گفتگو می‌کنند، آن هم به زبان شعر، و تازه آن هم بدون هیچ‌گونه نتیجه‌گیری و یا پاسخی روشن به مسائل طرح شده در گفتگویشان درواقع نهاد ادبیات را به چالش کشیده و در پی آن است که دیدگاه‌های سنتی و مألوف خوانندگان را مورد بازنگری قرار دهد. زیرا، چنین کار و چنین نوشته‌ای خارج از انتظار عموم خوانندگان آثار ادبی - و در اینجا نمایشی - است و قواعد آشنا و متعارف ادبی را بر هم می‌زند. اگر به بستر تاریخی این حرکت نامتعارف از جانب کُک نگاه کنیم، فهم آن آسان‌تر خواهد شد. مثلا بد نیست بدانیم که در پی روندی که به طور جدی از آغاز قرن بیستم میلادی، به ویژه بعد از جنگ جهانی اول، در دنیای غرب ظهور کرد، و در اواخر دهه شصت و اوایل دهه هفتاد اوج گرفت، معیار پایه طلا - همان‌گونه که در

Archive of SID

www.SID.ir

ابتدای این مقاله نیز به آن اشاره گردید ـ به عنوان پشتوانه بی‌بدیل و خلل‌ناپذیر روابط و کنش‌های اقتصادی و بازرگانی، جای خود را به اقتصادی شناور با نشانه‌هایی شناور داد. این بحران نشانه‌ها پدیده‌ای عمومی و فراگیر بود که تقریبا در تمام حوزه‌های دیگر زندگی بشر به راحتی قابل تشخیص و مشاهده بود، از جمله هنر و ادبیات. اگر این لحظه را در تاریخ اقتصاد غرب لحظه ظهور اقتصاد نوین فرض نماییم، این کار را در مورد ادبیات هم می‌توانیم انجام دهیم، چرا که این لحظه، لحظه بسیار مهم و حساس و بحرانی ظهور سرشناس‌ترین چهره‌های پسامدرنیسم، و لحظه بزرگ‌ترین و سهمناک‌ترین هجمه‌ها برعلیه تعاریف و قواعد سنتی ادبیات و هنر است. این لحظه‌ایست که پایه‌های محکم رئالیسم در ادبیات و هنر دچار تزلزل جدی شده و در خیلی جاها کاملا فرو می‌ریزد. در پی خانه بدوش شدن نشانه‌ها در ادبیات، تعداد بسیار زیادی از خوانندگان نیز این خانه بدوشی- به معنی پریشانی و نفهمیدن آثار ادبی پسامدرن - را احساس و تجربه می‌نمایند. با در نظر گرفتن این پس‌زمینه و این جزئیات، می‌توان به عمق هوشمندی کُک در شکار این لحظه و آمیختن زیرکانه نشانه‌های بحران زده اقتصادی با نشانه‌های بحران زده ادبی پی‌برد. کُک از شکایت خوانندگان اثرش که آن را دشوار و مسئله‌دار تلقی می‌نمایند، استقبال می‌کند، چرا که به باور نویسندگانی همچون کُک و دریدا، این مسئله‌دار بودن در ادبیات همه چیز است. دریدا در این باب چنین می‌گوید: «ادبیات، محل و یا تجربه این *مسئله‌است*، مسئله‌ای که ما با جوهر زبان، با حقیقت و با خود جوهر، و با زبان جوهر علی‌العموم داریم» (۴۸). نمایشنامه کُک به تمام این مفاهیم مهم عنایت دارد. در این اثر، گاه به گونه‌ای آشکار و گاه به شکلی پنهان، به این مسائل پرداخته و در مورد آنان سئوال می‌شود: مثلا اینکه طلا چه بوده و جوهر آن چیست؛ و یا اینکه جوهر پول چیست؛ و اما به طور غیرمستقیم، و با برهم زدن قوانین معهود و آشنای ادبی و ژانرهای ادبی (از جمله زبان ادبی و شخصیت‌پردازی در نمایشنامه)، جوهر ادبیات به چالش کشیده می‌شود. این گفته و یا تعریف دریدا از ادبیات، به روشنی، شایستگی کار و دستاورد کُک را نشان می‌دهد: «محلی در آن واحد نهادی و سرکش، محلی نهادی که در آن اصولا زیر سئوال بردن، یا لااقل به تعلیق درآوردن، کُل نهاد جایز است» (۵۸). در اثر کُک به وضوح می‌بینیم که مهم‌ترین مفاهیم جوهری ادبی و نمایشی به چالش کشیده می‌شود. درست زمانی که در آخر نمایشنامه، راهب اول اُمیدوارانه می‌گوید که با فهمیدن معیار پایه طلا، این دو دوست قدیمی همه مفاهیم اقتصادی را که دلمشغولی اصلی آنان است خواهند فهمید (۱۵)، نمایشنامه به گونه‌ای اسرارآمیز و کنایه‌آمیز، بدون هیچ‌گونه نتیجه‌ای، به پایان می‌رسد.

Archive of SID

www.SID.ir

نتیجه‌گیری

نتیجه‌ای که از خوانش واسازانه اثر کُک گرفته می‌شود این است که اصولا در درون قلمرو ادبیات و آثار ادبی، در نگاهی ساختارزدایانه، هر ویژگی و هر قاعده نوشته و نانوشته ادبی، متزلزل، ناپایا، و قابل بازبینی است. دریدا در خوانش بسیار جالب خود از داستان مشهور کافکا یعنی «در پیش‌گاه قانون»، که پیش‌تر به آن اشاره شد، بر این موضوع صحه می‌گذارد که در ادبیات، «تاریخ این قراردادها خیلی جدید و متأخراست، و هرچه را که این تاریخ ضمانت می‌کند در جوهر خود متزلزل، و همچون چیزی مصنوع، شکننده‌است» (۱۸۵). طبق این نگرش، چون عرصه پهناور ادبیات عرصه چالش و پرسش است و نه حفظ و تأیید آنچه در طول زمان به دست آمده و نام ادبیات و یا آثار ادبی به خود گرفته‌است، نه در شکل و نه در محتوای ادبی محدودیتی ندارد، چرا که هر شکل و هر محتوایی فرصتی است برای سئوال از مفهوم جوهر به طور عام، و مفهوم جوهر ادبی به طور خاص. پس در پاسخ به پرسش دریدا یعنی «چه چیز متعلق به ادبیات است؟» (۱۸۸)، می‌توان گفت هرچیز و همه چیز. بر همین مبنا است که در داستان «در پیش‌گاه قانون»، به قول دریدا، هم «داستان» و هم «قانون» هر دو در پیش‌گاه قانون ظاهر می‌شوند تا از جوهر هر دو سئوال شود و معلوم گردد که هیچ یک را جوهری نیست، و اگر هم ویژگی یا خصوصیتی هست، ثابت و تغییرناپذیر نیست. آنگونه که دریدا می‌گوید: «قانون باید بی‌تاریخ، بی‌منشأ، و بی‌هرگونه ابتدایی باشد. این است قانونِ قانون» (۱۹۱). دریدا همچنین در جای دیگری از همان مقاله اظهار می‌دارد: «جوهر قانون، بی‌جوهری قانون است. قانون، از این جوهرِ بودن که به معنی حضور آن می‌بود، گریزان است. حقیقت آن، این ناحقیقتی است که هایدگر حقیقتِ حقیقت می‌نامدش» (۲۰۶). براین اساس، می‌توان دریافت که در نمایشنامه کُک، *معیار پایه طلا*، مفاهیمی ساختارزدایانه وجود دارد که خواننده را به طور جدی به اندیشیدن وامی‌دارد. شاید پیش از هر کار دیگری، خواننده اثر کُک باید با عنوان اثر آغاز نماید، چرا که نخستین چیزی که در اثر به چشم می‌خورد و به آن، به عبارتی، هویت و مشروعیت می‌دهد عنوان اثر یعنی *معیار پایه طلا* است، اما آنچنان که معلوم میگردد، مسئله اصلی که در نمایشنامه کُک طرح می‌گردد، کنکاش برای یافتن معیاری برای مفهوم و نهادی به نام معیار است. پاسخ نمایشنامه کُک به این مسئله این است که قدرت ادبیات قبل از هر چیز عبارت است از قدرت نقد و به چالش کشیدن هستی خود ؛ یعنی قدرت به چالش کشیدن نهاد ادبیات و معیارهای ادبی. به دیگر سخن، قدرت ادبیات در گریز از قاعده و قانون نهفته است، از قاعده خود، قبل از هر قانون دیگری.

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

- Carruth, Hayden. “Koch, Kenneth”, in *Contemporary Poets*. Ed. Thomas Riggs. Farmington Hills, MI: St. James Press, 2001.
- Derrida, Jacques. *Acts of Literature*. Edited by Derek Attridge. New York and London: Routledge,1992.
- _____. “Che Cos’e` la Poesia?” in *Poetry in Theory: An Anthology 1900-2000*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- “Deconstruction and the Other”, in Richard Kearney, ed., *States of Mind: Dialogues with Contemporary Thinkers on the European Mind*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- _____. “Letter to a Japanese Friend”. Trans. David Wood and Andrew Benjamin, in *A Derrida Reader: Between the Blinds*, ed. Peggy Kamuf. New York: Harvester Wheatsheaf, 1991.
- _____. “Some Statements and Truisms about Neologisms, Newisms, Postisms, Parasatisms, and Other Small Seismisms”. Trans. Anne Tomiche, in David Carroll, ed., *The States of ‘Theory’: History, Art and Critical Discourse.* New York: Columbia University Press, 1990.
- _____. *Writing and Difference*. Translated, with an Introduction and additional notes by Alan Baas.London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- Huxley, Aldous. *Texts and Pretexts: An Anthology with Commentaries*. London: Chatto & Windus, 1932.
- Koch, Kenneth. *The Art of Poetry: Poems, Parodies, Interviews, Essays, and Other Work*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.
- Lehman, David. *The Last Avant-Garde: The Making of the New York School of Poets*. New York: Doubleday, 1998.
- Ross, Andrew. (1984) “*The Waste Land* and the Fantasy of Interpretation”. *Representations* (Fall): 134-158.
- Shell, Marc. *The Economy of Literature*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Ward, Geoff. *Statutes of Liberty: The New York School of Poets*. New York: St. Martin’s Press, 1993.

Archive of SID

www.SID.ir