اگزیستانسیالیسم و نقد ادبی

(بررسی رابطه اگزیستانسیالیسم با نقد ادبی، جایگاه فیلسوفان این روش فلسفی در مباحث نقد ادبی و بازتاب این مباحث در ادبیات معاصر ایران)

دکتر حسین‌حسن‌پورآلاشتی
استادیارزبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران
عیسی امن‌خانی*

چکیده

اندیشه وجودی (اگزیستانسیالیسم) یکی از چندین اندیشه فلسفی بود که در قرن اخیر بر مباحث نقد ادبی تأثیر گذاشت و شالودهٔ شکل‌گیری نظریه‌های ادبی شد. سارتر مهمترین مانیفست ادبیات متعهد قرن، «ادبیات چیست؟» را نوشت و تفکر فلسفی هایدگر، جریان هرمنوتیک را در مسیری جدید هدایت کرد که در آن، متن برخلاف هرمنوتیک سنتی، معنای قطعی خود را از دست می‌داد. نکته قابل توجه، دیدگاه‌های کاملاً متفاوت و گاه متضادی بود که این دو فیلسوف هم مسلک وجودی داشتند. ریشه این تفاوت در دیدگاه را گذشته از علاقه سارتر به مارکسیسم، باید در اندیشه دکارتی وی و فلسفه ضد دکارتی هایدگر جستجو کرد.

در این مقاله پس از اشاره به زمینه‌هایی که سبب شد از درون یک اندیشه فلسفی دو نظریهٔ ادبی متفاوت به وجود آید، ابتدا به بررسی جایگاه دو فیلسوف و نظریه‌پرداز اصلی این مکتب، یعنی هایدگر و سارتر در جریانهای ادبی معاصر پرداخته می‌شود. در ادامه نیز از چگونگی تأثیرگذاری و بازتاب این نظریه‌ها بر آرای نویسندگان، شاعران و

تاریخ دریافت : ۱۳۸۵/۱۲/۲۱ تاریخ پذیرش : ۱۳۸۶/۶/۱۱

* کارشناس‌ارشدزبان وادبیات‌فارسی‌دانشگاه‌مازندران

نظریه‌پردازان ایرانی کسانی چون آل‌احمد، شریعتی، خانلری و داریوش آشوری سخن به میان خوهد آمد.

کلیدواژه : اندیشه‌وجودی (اگزیستانسیالیسم) نقد ادبی، ادبیات ملتزم، هرمنوتیک جدید، ادبیات معاصر ایران

درآمد

عصر حاضر، شاهد بیشترین پیوند میان فلسفه و ادبیات بوده است. این پیوند گاه تا حدی است که برخی از برجسته‌ترین فیلسوفان این عصر به دریافت جایزه نوبل ادبیات نیز موفق شده‌اند. هانری برگسون، استاد کلژدوفرانس و ژان پل سارتر بی‌گمان برجسته‌ترین این فیلسوفان هستند. اما این تنها در حیطه رمان و داستان‌نویسی (سارتر) یا داشتن زبانی ادبی (برگسون) نبود که این فیلسوفان، حرفهایی برای گفتن داشتند. نقد ادبی به عنوان شاخه دیگری از ادبیات نیز شاهد حضور مؤثر این فیلسوفان و اندیشه‌های آنان بوده است؛ خواه به گونه‌ای مستقیم؛ چنانکه تأثیر ژاک‌دریدا را در مباحث ساختارشکنی می‌بینیم و خواه به گونه‌ای غیرمستقیم؛ چنانکه درک درست و صحیح از مفهوم مرگ مؤلف بدون رجوع به آثار مردم‌شناسانی چون لوی اشتروس و یا اندیشمندان ساختارگرایی چون میشل فوکو غیرممکن به نظر می‌رسد.[1]

در این تأثیرگذاریها فلاسفه وجودی نیز جایگاهی بسزا داشته‌اند تا آنجا که نمی‌توان در بررسی تاریخ نقد ادبی قرن بیستم آنان را نادیده گرفت. برای پی بردن به این ارتباط (تفکر وجودی و نقد ادبی) کافی است یکی از کتابهایی را که دربارهٔ نقد ادبی به نگارش درآمده است، ورق بزنیم تا نامهای آشنایی چون هایدگر (هرمنوتیک مدرن) و سارتر (ادبیات متعهد) را در آن مشاهده کنیم. در واقع، خواسته یا ناخواسته، این فیلسوفان و اندیشه‌های مطرح شده از سوی آنان در برخی از مباحث نقد ادبی معاصر اروپا حضوری مؤثر داشته است و در مواقعی نیز محور و آغازگر این بحثها بوده‌اند؛ چنانکه اندیشه‌های هایدگر در شکل‌گیری هرمنوتیک مدرن نقش اساسی داشته است. در این مقاله در ابتدا سعی شده است به رابطه میان اگزیستانسیالیسم و نحله‌های نقد ادبی سرچشمه گرفته از آن پرداخته، و شده به زمینه‌هایی اشاره گردد که سبب شده است از درون یک اندیشهٔ فلسفی دو نظریهٔ متفاوت و دور از هم به وجود آید. در ادامه به بررسی جایگاه دو فیلسوف اصلی این نحلهٔ فلسفی، یعنی هایدگر و سارتر در

جریانهای ادبی معاصر پرداخته می‌شود و در پایان نیز از چگونگی تأثیرگذاری این نظریه‌ها بر نظریه‌پردازان ایرانی سخن به میان آید.

یک اندیشهٔ فلسفی با دو دیدگاه کاملاً متفاوت در نقد ادبی

سارتر و هایدگر را با تمام انکارها و نارضایتیشان – این دو فیلسوف و بخصوص هایدگر به اگزیستانسیالیست نامیده شدن تمایلی نداشتند و سارتر آن را به ناچار پذیرفت – اندیشمندان اصلی اگزیستانسیالیسم دانسته‌اند. اما در تاریخ فلسفه کمتر پیش آمده است که میان دو فیلسوف که هر دو اصالت تفکر نیز دارند، تطابق کاملی باشد. این دو فیلسوف وجودی نیز با وجود تمام همانندیهای فکری – که سبب شده است مورخان تاریخ فلسفه، آنان را در یک رده و ذیل عنوان فلسفهٔ وجودی جای دهند– تفاوتهایی نیز در اندیشه با یکدیگر دارند؛ تفاوتهایی که بخصوص هنگام بیان دیدگاه‌های ادبی آنها به اوج خود می‌رسد. آنچه به پیچیدگی این مسئله بیشتر دامن می‌زند این نکته است که دیدگاه‌های نقد ادبی هر یک از این دو برخاسته از نگرش فلسفی مطرح شده در آثار اصلی آنهاست؛ آثاری که همان‌گونه که پیشتر نیز اشاره شد با یکدیگر نزدیکیهای درخور توجهی نیز دارد. هایدگر با تکیه بر تفکر هستی شناسانه‌اش در «هستی و زمان» هرمنوتیک را به مسیری کاملاً تازه هدایت کرده، در جریان آن تغییری اساسی ایجاد می‌کند. سارتر نیز با پایه قرار دادن فلسفه‌اش در «هستی و نیستی» بزرگترین نظریه‌پرداز ادبیات متعهد در قرن بیستم لقب می‌گیرد. به طور خلاصه دلایل این امر را می‌توان در عوامل زیر جستجو کرد:

الف: تفکر دکارتی سارتر و اندیشه ضد دکارتی هایدگر

زندگی و اندیشهٔ هایدگر را می‌توان ضددکارتی دانست. این فیلسوف آلمانی، زندگی بسیار روستایی و ساده‌ای داشته است. خلق و خوی روستایی او حتی در نوع لباس پوشیدنش نیز مشهود بود؛[۲] حتی زندگی سیاسی کوتاه مدت او، یعنی عضویت در حزب ناسیونال سوسیالیست و ریاست دانشگاه فرایبورگ نیز نه تنها رنگ و بوی دکارتی نداشت بلکه کاملاً ضد دکارتی و مخالف با اندیشه‌های عقل محور روشنفکران عصر روشنگری و کسانی چون ولتر و دیدرو بود.[۳]

این مخالفت با اندیشهٔ دکارتی، که در زندگی هایدگر و فعالیتهای سیاسی ـ اجتماعی

او دیده می‌شود در آثار فلسفی وی نیز کاملاً مشهود است. به اجمال اینکه سنت فلسفی غرب، همان‌گونه که خود هایدگر نیز بارها به آن اشاره کرده و فلسفهٔ خود را ضد آن می‌دانست از زمان افلاطون تا عصر او متوجه «فاعل شناسنده» و «هستنده» بوده است؛ اما هایدگر این را انحرافی در مسیر فلسفه می‌دانست و با آن مخالفت می‌کرد. او در فلسفه‌اش به جای فاعل اندیشنده از «هستی ـ در ـ جهان» سخن گفت. هایدگر با مطرح کردن «هستی ـ در ـ جهان» به جای اندیشهٔ دوگانه باور دکارتی یعنی اندیشه‌ای که فاعل شناسنده را بیرون از جهان قرار می‌دهد، سنت فلسفی غرب را از صورت انتزاعی آن خارج ساخت تا در کنار کسانی چون مارکس، فروید و نیچه از ناقدان اصلی در سنت دکارتی در غرب باشد. در مقابل سارتر با سنت دکارتی غرب چندان بیگانه نبود تا آنجا که فرانسویان او را همردیف ولتر و زولا می‌دانستند. خود سارتر نیز به این سنت فکری علاقه‌مند بود.[۴] سارتر که پیش جنگ و تحت تأثیر اندیشه‌های هایدگر سنت فرانسوی خود را بر طاق نسیان قرار داده بود[۵] با آغاز جنگ خود را ناگزیر از شرکت در جهان سیاست دید. بنابراین دوباره و در سخنرانی اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر، پای سوژهٔ آگاه دکارتی را به میان کشید و همچون اسلافش ادعا کرد که «آدمی جز عقل نیست» (سارتر،۱۳۸۰: ص۵۱). او پس از سالهای جنگ نمی‌توانست به اندیشه‌هایی چون«انسان، شبان هستی‌است» (هایدگر،۱۳۸۱: ص۲۵۰)علاقهٔ نشان دهد. او که می‌خواست در سرنوشت جهانی که در آن زندگی می‌کند، فعالانه شرکت داشته باشد با اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر به سنت روشنگری بازگشت. این جدایی از اندیشه‌های هایدگر و پیوستن به سنت فرانسوی را باید سنگ بنای اصلی متفاوت در دیدگاه‌های ادبی این دو اندیشمند وجودی دانست.

همین تفاوت آنان در دیدگاه‌های فلسفی آنان بود که سبب شد آنان به زبان، که عنصر اصلی هر اثر ادبی است نیز به گونه‌ای خاص و در ارتباط با فلسفهٔ خود نگاه کنند. سارتر که میراثدار سوژهٔ آگاه و فاعل شناسنده بود به منظور آگاه ساختن مخاطبان و انتقال اندیشه‌هایش، زبان را به نشانه تبدیل کرد در حالی که در همان زمان، هایدگر، زبان را در ارتباط با هستی مورد مطالعه و بررسی قرار می‌داد. هایدگر نمی‌توانست زبان را چون نشانه در نظر بگیرد؛ چرا که «این تلقی از زبان که ابزاری است در دست آدمی برای تعریف‌و توضیح و شناخت دقیق و عالمانهٔ عالم، تلقی‌ای که اساساً ماهیت دکارتی داشت به هیچ وجه نمی‌توانست جایی در فلسفه‌های هایدگر داشته‌باشد»(بهین،۱۳۸۴: ۳۹).

درباره سارتر و اینکه چرا او زبان را همچون نشانه در نظر می‌گیرد، نکته چندان مبهم و پیچیده‌ای نیست. او یک روشنفکر است؛ روشنفکری که سعی در تبیین و توضیح رویدادهای پیرامون خود دارد تا آن را به دیگران انتقال دهد. او به این موضوع کاملاًاشراف دارد که اول باید روشنفکران، عقیده‌ای را بپذیرند و دربرابر آن نظری‌موافق داشته باشند تا پس از آن، مردم نیز آن را بپذیرند. پس ناچار سارتر، زبانی را برمی‌گزیند که واجد ویژگی رسانندگی و انتقال باشد؛ زبانی که کمترین میزان اطلاعات‌زدایی را داراست.

برخلاف سارتر، برخورد هایدگر با زبان، همچون فلسفه‌اش قدری پیچیده است و نیاز به درک درستی از «دازاین» در فلسفه او دارد. هایدگر با زبان نیز چونان دازاین رفتار می‌کند. او همان‌گونه که در مورد دازاین به ماهیتی از پیش تعیین شده اعتقاد نداشت، زبان را نیز بی‌ماهیت می‌دانست. همان‌گونه که از انسان متافیزیکی غرب، که دارای تعریف و ماهیتی از پیش تعیین شده بود، می‌گریخت از زبانی نیز که با آن سنت وفاق داشت دوری می‌جست. او زبان به کار گرفته شده در شعر را می‌پسندید که چون هستی و دازاین توانایی گشودگی داشت، نه زبان به کار گرفته شده در نثر را که غالباً برای رساندن منظور نویسنده تا حد یک نشانه سقوط می‌کرد.

ب: دلبستگی سارتر به اندیشه‌های مارکسیستی

جنگ جهانی دوم، سارتر را به مارکسیسم نزدیک ساخت. او خود در مصاحبه‌ای می‌گوید:

> آشکارترین چیزی که من می‌بینم این است که زندگیم چنان به دو قسمت تقریباً از هر حیث جدا تقسیم شده است که در قسمت دوم زندگی، خودم را در قسمت اول آن به خوبی نمی‌شناسم. این دو قسمت شامل پیش از جنگ و بعد از جنگ است ... در زمان جنگ بود که من از اندیویدوالیسم و فردیت محض دوران پیش از جنگ به امر اجتماعی رسیدم. پیچ بزرگ زندگی من همین جاست؛ پیش از جنگ و بعد از آن» (سارتر، ۱۳۵۴: ص ۹-۴۸).

نقد عقل دیالکتیکی دومین اثر برجستهٔ سارتر، حاصل همین پیوند میان مارکسیسم و اگزیستانسیالیسم بود. پس از سالهای جنگ بود که سارتر، مارکسیسم را «تنها فلسفهٔ زندهٔ زمان» خود دانست و فلسفهٔ خود، اگزیستانسیالیسم را در آن ادغام کرد. این

همراهی با مارکسیسم در «ادبیات چیست؟» ـ که باید آن را مانیفست ادبیات متعهد قرن بیستم دانست ـ و همچنین سه سخنرانی او، که بعدها به شکل کتاب در دفاع از روشنفکران به چاپ رسید بخوبی آشکار است. سارتر در این دو اثر و بر بنیاد این سخن معروف مارکس، که «فیلسوفان جهان را تنها تفسیر کرده‌اند، جان کلام این است که باید آن را دگرگون کرد» (به نقل‌از ریتزر،۱۳۸۴: ص ۲۷) ، نویسندگان را نیز چون فلاسفه مسئول تغییر جهان دانست. نویسنده و اثرش باید دوشادوش فیلسوفان به تغییر در ساختار جهان اقدام می‌کردند.

هایدگر در نقطه‌ای دورتر و شاید کاملاً مقابل سارتر ایستاده بود. او یک نازی بود و مدال این حزب را داشت. به‌رغم آشنایی عمیق هایدگر با مارکسیسم، این آشنایی را نباید نشان از همدلی دانست.[۶] هرچه هست علاقهٔ سارتر به مارکسیسم از او نویسنده‌ای متعهد می‌سازد که ادبیات را در خدمت مرامنامهٔ‌حزب قرار می‌داد و آثاری چون تهوع را به این دلیل که در برابر گرسنگی کودکان در حال مرگ هیچ سودی ندارد، کم‌ارزش می‌شمرد. این در صورتی بود که برای هایدگر تا آخرین روزهای زندگی، پرسش از هستی و نه گرسنگی کودکان مهمترین سؤال بود.

هایدگر و جایگاه او در نظریهٔ هرمنوتیک

هایدگر، آغازگر مباحث هرمنوتیک نیست. این سنت اگر نه به عنوان یک روش در زمانهای بسیار دور ریشه دارد. هنوز هم بسیاری هرمنوتیک را علم تفسیر کتاب مقدس می‌دانند؛ آن چنانکه گفته‌اند: «قدیمی‌ترین و محتملاً و هنوز هم شایعترین فهم از کلمهٔ هرمنوتیک به اصول تأویل کتاب مقدس اشاره دارد. این کلمه دقیقاً هنگامی استفادهٔ جدید یافت که نیاز به کتابهایی که قواعد تفسیر (Exegesis) صحیح کتاب مقدس را مطرح می‌کردند، پیش آمد» (پالمر،۱۳۷۷:ص۴۲). با این حال هرمنوتیک به عنوان یک علم، مدیون اندیشمندانی چون شلایرماخر و دیلتای است؛ علمی که هدف از آن «کشف معنای اصلی و اساسی یا مرکزی متن است»(شمیسا،۱۳۸۰:ص۲۷۷). تا پیش از شلایرماخر، هرمنوتیک تنها برای تأویل متون مقدس به کار گرفته می‌شد. شلایرماخر اولین کسی بود که کوشید دامنهٔ هرمنوتیک را از حوزهٔ دین خارج سازد و از آن به صورتی کلی‌تر در تأویل متن استفاده کند. او در عین باور به معنای قطعی متن، که وجه اشتراک تمام هرمنوتیکهای سنتی است به نیت مؤلف اعتقادی نداشت. او از زوایای پنهان ماندهٔ اثر

مؤلف سخن می‌گفت و اعتقاد داشت که مؤلف، تمامی زوایای اثر خود را نمی‌بیند. به نظر شلایر ماخر مؤلف از آفریدهٔ خود اطلاعی جامع و حتی به اندازهٔ تأویلگر و خوانندهٔ متن خود ندارد. تأویلگر از چیزهایی آگاهی دارد که از چشم مؤلف پنهان مانده است.

دیلتای چهرهٔ برجستهٔ دیگر هرمنوتیک سنتی و نویسندهٔ زندگینامه شلایرماخر بود. چکیدهٔ اندیشهٔ او را در مورد هرمنوتیک می‌توان چنین خلاصه کرد:

> تفسیر و فهم نهایی، رسیدن به آن چیزی نیست که متن اظهار می‌کند بلکه رسیدن به کسی است که خود را در متن بیان کرده است... تأویلگر به شناخت متن چندان کاری ندارد بلکه به دنبال اندیشه و حیاتی است که در متن نموده شده است؛ به عبارت دیگر می‌خواهد دریابد که مؤلف چگونه خود و اندیشه‌هایش را بیان کرده است. لذا شدیداً به شیوهٔ بیان مؤلف توجه دارد؛ معنای متن همان نیت ذهنی مؤلف است... و برای شناخت این امر بررسی اسناد و اطلاعات تاریخی مفید و مهم است (همان: ص۲۷۶) .

هرمنوتیک سنتی و نویسندگان برجستهٔ آن با وجود پاره‌ای تفاوتها که در دیدگاه‌هایشان دیده می‌شود، همگی همت خود را مقصور بر درک معنای اصلی متن می‌کنند در حالی که هرمنوتیک جدید و چهره‌های برجستهٔ آن، یعنی هایدگر، گادامر و ریکور برخلاف اسلافشان در پی یافتن معنای اصلی متن نیستند. این شکستن دگم هرمنوتیک (اعتقاد به معنای قطعی متن) در تفکرات هایدگر ریشه داشت. هایدگر خود دربارهٔ هرمنوتیک مدرن و برخورد هرمنوتیکی با متن به صورتی منسجم، آن چنانکه کاملاً گادامر در کتاب حقیقت و روش به این امر پرداخت، اثری تألیف نکرد. آرای هایدگر دربارهٔ هرمنوتیک مدرن در آثار او پراکنده شده‌است. شاید به همین سبب نیز بخصوص در کتابهای نقد ادبی ما نقش او بسیار کمرنگ و گنگ ارائه شده است.[۷] اما هرمنوتیک از نگاه هایدگر چه بود و چگونه او و شاگردانش (بخصوص گادامر) به معنای قطعی متن پایان دادند؟

وقتی از هرمنوتیک سخن به میان می‌آید به یکباره آن را در ارتباط با متن تداعی می‌کنیم اما برخلاف آن تصور، هایدگر، هرمنوتیک را غالباً در ارتباط با هستی به کار می‌برد نه در ارتباط با متن. پس برای درک معانی هرمنوتیک در اندیشهٔ هایدگر ابتدا باید پیوند آن را با هستی دریافت. پرسش بنیادین هایدگر – اگر بتوانیم آن را پرسش بنیادین در اندیشهٔ هایدگر بدانیم – پرسش از هستی بود و هرمنوتیک در نظرش «آن دانایی کلی‌ای

بود که به ما امکان می‌دهد تا هستی چیزی را دریابیم و موقعیت ویژهٔ آن را بشناسیم»(احمدی،۱۳۸۲: ص۴۲۷). هایدگر با به کارگیری این روش می‌کوشید هستی را از پنهان بودگی‌اش به آشکارگی برساند. برای آشکار کردن همین زوایای پنهان هستی است که هایدگر از روش هرمنوتیکی که آن را با پدیدارشناسی یکی می‌داند، استفاده می‌کند. ریشهٔ کمرنگ شدن و یا بی‌رنگ شدن معنای قطعی مرگ را باید در جایی دیگر جست.

> امری را می‌فهمیم و برای دیگران بازگو می‌کنیم. این امر می‌تواند متنی، کنشی، رخدادی باشد که گمان برده‌ایم معنای آن یا علت و منطق درونی آن را درک کرده‌ایم. هایدگر نکته‌ای را در هستی و زمان پیش می‌کشد که پس از او در نوشته‌های گادامر، ریکور و دیگر دانشمندان هرمنوتیک مدرن کامل شد؛ هر آنچه به عنوان بیان فهم خودمان پیش می‌کشیم، تأویلی از آن امر است. آنچه در ذهن ما به عنوان درک نکته‌ای می‌گذرد و آنچه برای دیگران از راه زبان یا از راه‌هایی دیگر چون اثر هنری و غیره بیان می‌کنیم در حکم تأویلی است از آن امری که به سودای کشف و بیان معنا یا واقعیت و منطق درونی آن امر بیان شده است(همان: ص۴۱۹).

هایدگر برای اثبات تأویلی بودن فهم ما از مطالب و آثار هنری دو مسئله را پیش می‌کشد: اول اینکه انسانها هر یک جهان خود را دارند؛ پس ناچار برای درک هر مطلب یا هر اثر، خواه فلسفی و خواه هنری، باید آن را از جهانی که در آن پدید آمده‌اند جدا کرده، وارد جهان خود کنند. این همان نکته است که بعدها در آثار گادامر جایگاهی ویژه پیدا کرد. هایدگر با چنین روشی توانست بسیاری از آثار کلاسیک را امروزی، وآنها را از فهرست آثار کلاسیک خارج کند؛ رسالهٔ اخلاق نیکو ماخوس ارسطو از جملهٔ آثاری بود که هایدگر چون یک متن وجودی آن را بازخوانی کرد و از آن متنی زنده ساخت تا جایی که هانا آرنت، یکی از برجسته‌ترین شاگردان او می‌نویسد: «فکر، دوباره جان گرفته است. کسی هست که گنجینه‌های گذشته را که مرده تصور می‌کردیم به سخن آورده است... استادی هست می‌توان فکر کردن را از نو آموخت» (به نقل از ورنو، وال،۱۳۷۲: ص۱۹۳). ثانیاً هر انسان پیش فهمهایی داشت. پیش فهم از نظر هایدگر «آن دانشنامهٔ شخصی است که هر کدام از ما براساس زندگی خود،تجربه‌هایمان، داناییهای قبلی و بیش و کم نظام یافته‌مان، باورها و خواستهایمان و جنبه‌های ناآگاهانهٔ دانسته‌هایمان فراهم آورده‌ایم» (احمدی، ۱۳۸۲: ص۴۱۹). با وجود این پیش‌فهمها، پیش‌فهمهایی‌که فهم انسان بر پایهٔ آنها شکل می‌گرفت، امکان درک مشترک و رسیدن به

معنای نهایی و قطعی متن، امری بی‌معنا می‌گردید.

شاگردان برجستهٔ هایدگر بخصوص گادامر در کتاب معروف خود، حقیقت و روش، مباحث مطرح شده از سوی او را با ادبیات نزدیکتر، و نظریه‌ای را مدون کردند (هرمنوتیک مدرن) که اندیشمندان آن «اساساً به معنای نهایی و اصیل متن بی‌باورند» (مقدادی، ۱۳۷۸: ص۱۳۷).

سارتر و مسئله ادبیات متعهد

وقتی از جایگاه سارتر در نقد ادبی (البته اگر بتوان از او به عنوان یک منتقد حرفه‌ای ادبیات یاد کرد) سخن به میان می‌آید، نباید او را چون فیلسوف وجودی دیگر، هایدگر، یک جریانساز دانست؛ چرا که تعهد نویسنده و ملتزم بودن ادبیات، که سارتر بزرگترین سخنگوی آن در قرن بیستم بود نه تنها با سارتر وارد حوزهٔ ادبیات نشده بود بلکه سابقه‌ای طولانی در تاریخ نقد ادبی نیز داشت. اگر تنها خواسته باشیم به یک نمونهٔ نزدیک اشاره کنیم، باید به لئو تولستوی، نویسندهٔ شهیر روسی و کتاب معروفش، «هنر چیست؟» اشاره کنیم. او نیز چون سارتر برای هنر رسالتی قائل بود. او نیز از هنر، چونان نشانه‌ای برای رسیدن به اهدافی که انتقال آن را وظیفهٔ هنرمند می‌دانست، یاد می‌کرد. تولستوی در هنر چیست؟ هنر را فعالیتی می‌داند «متضمن این امر که کسی هوشیارانه به مدد برخی نشانه‌های برونی، احساساتی را به دیگران منتقل می‌کند که خود تجربه کرده است و آن دیگران آلودهٔ این احساسات می‌شوند و ایشان نیز آنها را درمی‌یابند» (تولستوی،۱۳۶۴:ص۶۷). پرسشی که این رمان‌نویس نامی در این کتاب درصدد پاسخ دادن به آن برمی‌آید، این است که حال که هنر ، توانایی انتقال احساسات را دارد، باید چه چیزی را انتقال دهد. پاسخ تولستوی برخاسته از اعتقاد او به مسائل دینی است. هنر باید انتقال‌دهندهٔ احساسات خوب انسانی باشد. آشکارا روشن است که او نیز همانند سارتر برای حاصل شدن هدفی که بیان آن را وظیفهٔ هنرمند می‌داند، هنر و به طور اخص اثر ادبی را تا حد نشانه پایان می‌آورد و از آن وسیله و ابزاری می‌سازد برای گسترش عدالت.

حال که پیشینهٔ ادبیات ملتزم به قرنها پیش از سارتر برمی‌گردد و این نویسنده و فیلسوف فرانسوی، مبدع و پایه‌گذار تعهد نویسنده و التزام اثری ادبی نیست، اهمیت او و کتابش در چیست؟

مسلماً ارزش کار سارتر نه در نوآوری کار او بلکه در این است که فیلسوف و ادیبی چون او با شهرتی جهانی و در عصری پرتنش، تعهد ادبی را بر سنگ بنای فلسفی بسیار استواری پایه‌گذارده است. او به احتمال قریب به یقین در طول تاریخ تنها نویسنده‌ای بوده است که به تعهد نویسنده و التزام اثر ادبی، رنگ و بویی عمیقاً فلسفی بخشیده است. تولستوی یا دیگرانی که پیش از او و یا پس از او از لزوم ادبیاتی متعهد یا رسالت هنر و هنرمند سخن گفته‌اند، غالباً آرای خود را بر شالودهٔ فلسفی استواری بنا نکرده بوده‌اند. احساسات، حس دینی – اخلاقی و ... آنان را به سوی ادبیاتی ملتزم سوق می‌داد در صورتی که سارتر در مراحل گوناگونی که از اثر ادبی، خواه به عنوان معنا بخش پوچی انسان (تهوع) و خواه وسیله‌ای برای تغییر در ساختار جهان (ادبیات چیست؟ و در دفاع از روشنفکران) سخن می‌گوید در پس زمینهٔ آن آثار، فلسفهٔ عمیق و استواری دیده می‌شود. اگر شهرت جهانی سارتر را به عنوان برجسته‌ترین روشنفکر سالهای پس از جنگ و اهمیت گفتار، آثار و حتی رفتارش را به کناری بگذاریم، بی‌شک یکی از اصلی‌ترین دلایل اهمیت سارتر و کتاب او ادبیات چیست؟ غیر از پشتوانهٔ عظیم فلسفی، نگارش آن در عصری است که هیچ‌کس نمی‌تواند نسبت به آنچه در جهان پیرامونش اتفاق می‌افتد، بی‌اعتنا باشد.

اندیشهٔ وجودی و نقد ادبی در ایران

حوزهٔ نقد ادبی کشورمان اگر چه تا سالهای ۵۷ تا حدود زیادی از مباحث مطرح شده توسط فلاسفهٔ وجودی بهره‌مند بوده است و بسیاری از چهره‌های ادبی و گاه اجتماعی کشور، مباحث مطرح شده از سوی این فلاسفه را پذیرفته، و سعی در وارد ساختن آن به فضای نقد ادبی کشورمان داشته‌اند، نکته‌ای که اشاره به آن کاملاً لازم و ضروری است این است که در این توجه، سهم سارتر بمراتب بیشتر از سهم هایدگر بوده است؛ حتی می‌توان گفت که تا سالهای مورد نظر، هایدگر و اندیشهٔ او در مورد هرمنوتیک در کشور ما ناشناخته و یا بسیار کم شناخته بودند در حالی که نظریهٔ‌التزام ادبیات سارتر در همان زمان در کانون توجه اهل قلم قرار داشت. علت این امر (توجه به سارتر و غفلت از هایدگر) را می‌توان حداقل در این دو عامل خلاصه کرد:

اولاً روشنفکران ایرانی غالباً خود نویسنده و اهل ادب بودند. سارتر نیز چنین شخصیتی داشت. او نیز اهل ادب، سیاست و روشنفکری با مقیاسی جهانی بود. شهرت

فوق‌العادهٔ او که پس از سالهای جنگ جهانی دوم او را به برجسته‌ترین روشنفکر زمانه تبدیل کرده بود و آثار ادبی قوی او سبب شد بسیاری از نویسندگان ما از طریق خواندن داستانها و نمایشنامه‌های سارتر با اندیشه‌های سیاسی و ادبی او نیز آشنایی پیدا کنند.

ثانیاً ادبیات آن روزگار ایران و غالب نویسندگان نامی و گاه برخی از شاعران یا نویسندگان سنتی مانند ملک‌الشعراء بهار و ... خواسته یا ناخواسته تعهدی را بر دوش خود احساس می‌کردند که بی‌اعتنایی نسبت به آن غالباً امکان نداشت. این دو عامل سبب شد فضای نقد ادبی ایران، سارتر و اندیشه‌های او را بیشتر جذب کند و از هایدگر فاصله بگیرد.

الف: سارتر و بازتاب نظریات ادبی او بر نظریه‌پردازان ایرانی

سارتر در طول زندگی خود نسبت به ادبیات دو دیدگاه متفاوت اتخاذ کرد؛ دو دیدگاهی که هر یک در کشور ما علاقه‌مندان و هوادارانی نیز یافت. سارتر دیدگاه اول خود را در رمان تهوع و دومین دیدگاهش را در کتاب ادبیات چیست؟ مطرح می‌کند. او در هر یک از این دو کتاب از ادبیات، برداشتی متفاوت ارائه می‌کند که تنها پیوندشان این است که هر دو بر اندیشه‌های فلسفی سارتر مبتنی است. در ادامهٔ این بحث ابتدا به معرفی اجمالی هر یک از این نظریه‌ها پرداخته، و سپس از تأثیرگذاری این نظریه‌ها بر چند نظریه پرداز ایرانی سخن گفته خواهد شد.

تهوع و نظریهٔ ادبی طرح شده در آن

در باب اینکه تهوع، رمانی است که در آن اندیشه‌های فلسفی سارتر مطرح شده یا اینکه اثری ادبی است که به شکل رمان نوشته شده، بحثهای فراوانی صورت گرفته است. نکتهٔ حائز اهمیت این است که در این کتاب از سوی نویسنده برای رهایی از مشکلات فلسفی ، راهکاری هنری ارائه شده است.

تهوع «فاقد قصهٔ مشخص و سرراستی است که بتوان آن را برای کسی تعریف کرد (احمدی،۱۳۸۴:ص۵۳۷). روکانتن، شخصیت محوری این داستان، که سرگرم نگارش زندگینامهٔ شخصی به نام مارکی دو رولبون است، موفق به کشف پوچی و اماکن ناضرور انسانها می‌شود. دریافت این حقیقت زمانی حاصل می‌شود که او به ریشه‌های یک درخت می‌نگرد: « و من– وارفته، رخوت زده، مستهجن، گوارنده، در حالی که

فکرهای تیره‌ای را این سو و آن سو می‌انداختم – من نیز زیادی بودم» (سارتر، ۱۳۸۳: ص ۲۴۱). او پس از اینکه از تصادفی بودن و ناضرور بودن وجود خویش مطمئن می‌شود، همانند «ابر مرد» نیچه درصدد گذر از آن برمی‌آید. او می‌خواهد تا از تجربهٔ پوچی فراتر رود و هنر تنها راهکاری است که به ذهن او می‌رسد. روکانتن (سارتر) هنر را دریچه‌ای می‌توان برای رهایی از پوچی و غیرضروری بودن دانست.

این نظریهٔ ادبی، چنانکه از آن برمی‌آید، نظریه‌ای است که زیر ساخت آن یک اندیشهٔ فلسفی صرف است و گویا به همین دلیل نیز هست که نظریهٔ ارائه شده در تهوع نسبت به دیگر نظریهٔ سارتر کمتر مورد توجه قرار گرفته است؛ چرا که فضای سیاست زدهٔ ایران آن روزگار، اجازهٔ اندیشیدن فلسفی صرف را نمی‌داد. در این خصوص شاید دکتر شریعتی تنها کسی باشد که بتوان از الهامگیری او از این نظریهٔ سارتر سخن گفت. (ذکر این نکته ضروری است که اگر در این نوشته از الهامگیری شریعتی از نظریهٔ ارائه شده در تهوع سارتر سخن گفته می‌شود، نباید این الهامگیری را همه جانبه دانست؛ چرا که اصلی‌ترین آبشخورهای دکتر شریعتی را باید در آموزه‌های دینی و عرفانی او جستجو کرد نه در اندیشه‌های سارتر. غلبه صبغهٔ دینی – عرفانی اگزیستانسیالیستی در نظریهٔ شریعتی، آشکار است؛ چرا که برای شریعتی، دین دری است برای رهایی از غربت این جهان در حالی که هنر پنجره‌ای است که می‌تواند چشم‌اندازی باشد و نه بیشتر.)

دیدگاه ادبی شریعتی در مجموعه آثارش (شمارهٔ ۳۲) بیان شده است. خلاصهٔ دیدگاه دکتر شریعتی دربارهٔ هنر این است که انسان به دلیل ذات و برتری خود نسبت به جهان پیرامونش در آن احساس بیگانگی و غربت می‌کند. او جهانی دیگر می‌خواهد که امکانش در عالم واقع نیست اما هنر دریچه‌ای است که می‌تواند به سوی آن سرزمین باز شود. انسان «به وسیلهٔ هنر است که بر این زمین و آسمان و یا اشیایی که با او متجانس نیستند و با او بیگانه هستند، رنگ آشنایی می‌زند»(شریعتی، ۱۳۷۹: ص۱۹).

برای الهامگیری شریعتی از آرای سارتر و آرای مطرح شدهٔ او دربارهٔ اول (تهوع) البته می‌توان در همان نوشته‌ها، دلایل روشن بسیاری یافت. گذشته از اینکه شریعتی آشکارا به مفاهیم فلسفهٔ وجودی اشاره می‌کند – که ما به آن اشاره خواهیم کرد – در همان آغاز، وی نکته‌ای را پیش می‌کشد که اصل آن را باید به اندیشه‌های سارتر و به کتاب در دفاع از روشنفکران بازگرداند. او می‌نویسد:

لابد خواهیدگفت که هنر هرچه باشد به هرحال رشتهٔ تخصصی پیچیده و ویژه‌ای‌است و خواه ناخواه باید کسی از آن سخن بگویدکه هنرمند باشد و به تصدیق من و شما من هنرمند نیستم. اما این سخن که اینجا دربارهٔ هنر می‌گویم از آن گونه سخن گفتن‌هایی که امروز رایج است- و قاعدتاً کسانی که از موضوع یا موضوعاتی سخن می‌گویند باید تخصصی داشته باشند – نیست ... من به عنوان یک متخصص در کار هنر در اینجا صحبت نمی‌کنم بلکه به عنوان یک اهل اطلاع یا یکی از افراد کتاب خوان این مملکت، که می‌تواند در هر رشته‌ای که تخصص دارد سخن بگوید دربارهٔ هنر سخن بگویم؛ اما در مقام خویش و از پایگاه خویش (همان: ص۳).

چرا دکتر شریعتی باید در امری که خود به عدم تخصصش در آن آگاهی دارد اظهارنظر بکند؟ برای اینکه او روشنفکر است و روشنفکران از نظر سارتر کسانی هستند که :

در اصل و منشأ مجموعهٔ گونه‌گونی از انسانها هستند که به وسیلهٔیک رشته کارهای فکری (علوم ریاضی، علوم تطبیقی، طب، ادبیت، الخ... به شهرت رسیده‌اند و از این شهرتشان برای تجاوز از قلمرو خویش و انتقاد از جامعه و حاکمیت مستقر تحت عنوان یک تصور جامع و جزمی از انسان (مبهم یا صریح، اخلاقی یا مارکسیستی) سوءاستفاده می‌کنند (سارتر، ۱۳۸۰/۱: ۴۴).

دکتر شریعتی نیز با اعتقاد به این سخن سارتر دربارهٔ هنر به اظهارنظر می‌پردازد. سارتر با تخصصی شدن مخالف بود و آن را زیانمند می‌دانست و اعتقاد داشت که در صورت تخصصی شدن هرکس باید دربارهٔ علمی که در آن تخصص دارد، اظهارنظر کند. با این حساب حقایق کلی فراموش می‌شوند؛ حقایقی که سارتر وظیفهٔ نویسنده و روشنفکران را خدمت به این اهداف می‌دانست.

دلیل دیگر برای متأثر بودن شریعتی از اندیشه‌های مطرح شده از سوی فلاسفهٔ وجودی علاوه بر ذکر نام این اندیشمندان در جای جای آثارش، استفاده و به کارگیری اصطلاحات فلسفی آنان است. شریعتی در برداشت خود از هنر و فلسفهٔ آن از بسیاری از مفاهیم وجودی، خاصه آنچه در هستی و نیستی آمده است، کمک می‌گیرد. بیگانگی، هست، نیست و... مفاهیمی است که وی بارها از آن استفاده می‌کند که ما در ادامه به چند نمونه از این به کارگیری مفاهیم اشاره می‌کنیم.

بیگانگی: دلیل آفرینش هنری در نظر دکتر شریعتی در اولین گام، احساس بیگانگی انسانهاست با جهان پیرامون؛ جهانی که نه تنها با او یک گوهر نیست بلکه نسبت به او

از گوهری پست‌تر نیز برخوردار است. در نظر فلاسفهٔ وجودی نیز انسان با جهان پیرامونش از یک گوهر نیست. این اندیشمندان به این بیگانگی انسان کاملاً واقفند. (به یاد داشته باشیم که بیگانه عنوان یکی از شاهکارهای آلبرکامو است.) رو کانتن قهرمان تهوع را به یاد آوریم. او نسبت به ماسه‌هایی که در دست اوست احساس تهوع دارد و با آنها نمی‌تواند احساس یگانگی داشته باشد. این صحنه در رمان سارتر، نشاندهندهٔ جدایی انسان از جهان پیرامونش است. رو کانتن در پایان داستان وقتی متوجه این بیگانگی می‌گردد به آفرینش ادبی دست می‌زند.

هستی و نیستی: دکتر شریعتی می‌نویسد: «این معنی خلق از نیست به هست آوردن رسالتی است برای خدا و هنر؛ یعنی تجلی خدایی هنر» (شریعتی، ۱۳۷۹: ص۲۶). وی بارها این دو فعل – هست و نیست – را در توجیه فلسفهٔ وجودی هنر می‌آورد. آیا این هست و نیست کردنها نمی‌تواند الهام گرفته از مفاهیم هستی و نیستی باشد؟

در پایان این بخش باید به این نکته اشاره کرد که اگرچه شریعتی در فلسفهٔ هنرش بیشتر متأثر از اندیشه‌های دینی و عرفانی خویش است، چنین به نظر می‌رسد که وی در نظرپردازی دیدگاه ادبی خود از آرای سارتر نیز الهام گرفته، از آنها همسو با اندیشه‌های عرفانی – دینی استفاده کرده است. وقتی وی می‌نوشت:

> هنر قدیم در حد تقلید از طبیعت نگاه داشته شده بود؛ آن گونه که چندان که افلاطون گفته بود، هنر تقلید از طبیعت است، اگر این حرف افلاطون درست است پس هنر بازی است... اما من [دکتر شریعتی] درست برعکس می‌فهمم؛ هنر درست تقلید از ماورای محسوس است؛ ماورای طبیعت است تا طبیعت را بر گونهٔ آن تزیین کند یا در طبیعت آنچه را می‌خواهد باشد و نمی‌یابد، بسازد (شریعتی، ۱۳۷۹: ۱۹).

می‌توان رگه‌هایی از دیدگاه های سارتر را نیز در آنها مشاهده کرد.

ب: ادبیات چیست؟ و نقد ادبی ایران

ادبیات چیست؟ سارتر به راستی مانیفست ادبیات ملتزم قرن اخیر است. بیشترین تأثیر سارتر در حوزهٔ نقد ادبی را نیز باید به واسطهٔ این کتاب او دانست؛ کتابی که در زمان انتشارش نیز بسیار مورد توجه قرار گرفت تا آنجا که دربارهٔ ارزش این کتاب گفته‌اند که نمی‌توان از فلسفهٔ ادبیات حرف زد و به ادبیات چیست؟ سارتر اشاره‌ای نکرد؛ حال چه در تأیید ادبیات ملتزم و چه در طرد آن. اما باید به این نکته پیش از پرداختن به

تأثیرگذاری این کتاب بر نقد ادبی کشورمان اشاره کنیم و آن اینکه در نشان دادن تأثیر ادبیات چیست؟ و گفتمان تعهد نویسندهٔ سارتر بر روشنفکران، شاعران و نویسندگان نباید راه افراط در پیش گرفت و با قطع و یقین سخن گفت . تعهد نویسنده در جهان آن روز، کاملاً خودجوش بود. در قرن پرتنش بیستم کمتر نویسنده، شاعر، فیلسوف و حتی دانشمندی را می‌توان سراغ گرفت که داشتن یا نداشتن تعهد، دغدغهٔ ذهنی او نبوده باشد. قرن بیستم و وقایع هولناک این قرن پای هر فرهیخته و انساندوستی را به میان می‌کشید. برتراند راسل نمونه‌ای از این فرهیختگان بود؛ چرا که با آغاز جنگ، برتراند راسلی که

> در زیر بار منطق و ریاضیات و بحث معرفت مدفون گشته بود و قدرت تکلم نداشت، ناگهان برجست و جهانیان از مشاهدهٔ اینکه استادی لاغر و کم خون به مرد بسیار دلیری مبدل شد و دوستدار پرشور انسانیت گردید در حیرت افتادند. این عالم متبحر از گوشهٔ فورمولها بیرون جست و سیلی از مقالات بر ضد سیاستمداران عالیمقام خویش جاری ساخت (دورانت، ۱۳۷۹: ص ۴۲۰).

دادگاه راسل و جمعی از فرهیختگان از آن روزگار - که سارتر نیز چون راسل یکی از این جمع بود- بهترین نمونه‌ای‌است که احساس مسئولیت و تعهد اجتماعی دانشمندان، فلاسفه و ... را نشان می‌دهد؛ دادگاهی که به منظور محکوم ساختن جنایات امریکا تشکیل شده بود.

در جهان آشفتهٔ قرن اخیر، که حتی اهل علم و منطق دانان نیز احساس مسئولیت می‌کردند، چگونه نویسندگان می‌توانستند بی‌اعتنا باشند. کامو در خطابهٔ خود هنگام دریافت جایزهٔ نوبل از عصری سخن می‌گوید که نویسنده ناخواسته خود را در میان گود می‌بیند.

> فرزانه‌ای مشرق زمینی همواره در دعاهای خود از خداوند می‌خواست که او را از زندگی کردن در عصری «جالب» معاف فرماید... در هر حال خدا نخواسته است که ما بتوانیم از جالب بودن یا نبودن این عصر، خود را برکنار داریم. نویسندگان امروز این را می‌دانند که اگر سخن بگویند در معرض انتقاد و حمله قرار گرفته‌اند و اگراز سر فروتنی خاموش باشند، تنها دربارهٔ سکوتشان سخنها خواهد رفت و در سرزنششان غوغاها خواهد شد... اجباری در کار است (کامو،۱۳۶۲: ص ۴-۷۳) .

همسو با تنش جهان غرب، کشور ما نیز عصری را از سر گذراند که بسیاری از شاعران و نویسندگان، ناخواسته خود را در میان گود می‌دیدند. از قدیمی‌ترها

ملک‌الشعرای بهار، آخرین قصیده‌سرای بزرگ ما، که سرانجام تاب بی‌اعتنایی را نیاورد تا شاملو که با وجود اعتقادش به این مسئله که «اثر ادبی پیش از آنکه بار تعهد یا التزامی را به دوش بکشد، باید هویت هنری خود را ثابت کند» (شاملو،۱۳۷۷: ص۱۳۴) از شعر خنثی احساس شرم کردند. آنان گویی کم و بیش دریافته بودند که «هنرمندی که می‌تواند با گردش قلمش چیزی بگوید که ما مردم فریبخوارهٔ چپاول... به حقایقی پی ببریم، ... چرا باید امکانی بدین اندازه شریف و والا را دست کم بگیرد؟»(همان: ص۱۳۰).

... هنرمند این روزگار همچون هنرمند دوران امپراتوری رم جایی بر سکوهای گرداگرد میدان ننشسته است که خواه از سر همدردی و خواه از سر خصومت و خواه به مثابهٔ شاهدی بی‌طرف، صحنهٔ دریده شدن بی‌گناهان فریب خورده در پنجهٔ شیران گرسنه را نقش کند. هنرمند ما بر هیچ سکویی ایمن نیست؛ در هیچ میدانی ناظر از تعرض قضایا مصون نیست. او خود می‌تواند در هر لحظه هم شیر باشد و هم قربانی؛ زیرا در این روزگار همه چیز گوش‌به فرمان جبر بی‌احساس و ترحمی‌است که سراسرجهان‌پهناور، میدان کوچک تاخت و تاز اوست و گنهکار و بی‌گناه و هواخواه و بی‌طرف نمی‌شناسد (همان: ص۱۲۰).

خلاصه اینکه اگر چه نوشتن با قطع و یقین در این باره (تأثیرپذیری شاعران و نویسندگان ایرانی از ادبیات ملتزمان سارتر)، دشوار و البته نادرست است (چرا که دنیایی که این نویسندگان و شاعران در آن زندگی می‌کردند، دنیایی نبود که در آن بتوان انزوا گرفته، بی‌اعتنا بود) با وجود این می‌توان نشانه‌هایی را یافت که نشان از این تأثیرپذیریها داشته باشد. پیش از پرداختن به این تأثیرگذاری ضروری است برای آشنایی بیشتر از ادبیات چیست؟ سارتر نیز سخنی به میان آورد.

بیشترین تأثیر سارتر در حوزهٔ نقد ادبی را باید به واسطهٔ کتاب ادبیات چیست؟ سارتر دانست. سارتر که در دورهٔ اولیهٔ کارش، «تهوع» از کارکرد اجتماعی هنر و بخصوص ادبیات سخنی به میان نیاورده بود، سرانجام در سالهای پس از جنگ، نقش اجتماعی هنر را در کانون توجه خود قرار داد و از دیدگاه اولیه‌اش فاصله گرفت. در این زمان، «سارتر که به برداشتهای سیاسی مارکسیسم زمانه‌اش نزدیک شده بود به تعیین وظایف نویسنده پرداخت و نظریه‌ای ادبی ارائه کرد که خودش هم می‌پذیرفت که ادبیات را در خدمت سیاست قرار دهد» (احمدی، ۱۳۸۴: ص۴۶۱).

سارتر کتابش را به سه فصل – نوشتن چیست، نوشتن برای چیست و نوشتن برای کیست؟– تقسیم‌کرده، در فصل آغازین آن به فرق‌گذاری میان برخورد شاعر و نویسنده

با کلمه می‌پردازد؛ فرق‌گذاری که برخاسته از کاربرد کلمات است. سارتر معتقد است که نویسنده از کلمه استفاده می‌کند در حالی که شاعر به آن سود می‌رساند؛

> چه نسبتی میان این دو هست؟ درست است که نثرنویس می‌نویسد و شاعر هم می‌نویسد اما میان این دو عمل نوشتن وجه مشترکی نیست جز حرکت دست که حروف را نقش می‌کند... غرض از نثر ذاتاً سودجویی است. من نثر نویس را این گونه تعریف می‌کنم: کسی که از کلمات استفاده می‌کند... (سارتر، ۱۳۶۳: ص۳۷).

سارتر پس از اینکه حساب شاعر و نویسنده را از هم جدا می‌کند، تعهد را به حساب نویسنده می‌گذارد و دربارهٔ شاعران می‌نویسد: «حدیث آنان حدیث دیگری است» (همان:ص۴۱). سارتر در دنبالهٔ این مطالب، وقتی گمان می‌کند توانسته حساب نثر و شعر را از هم جدا کند به وظیفهٔ نویسنده می‌پردازد و نوشتن را با تغییر دادن جهان (شبیه آنچه مارکس می‌گفت وظیفهٔ فلاسفه، دیگر تفسیر جهان نیست بلکه تغییر آن است مطابق با اندیشه‌های مارکسیستی‌اش) یکسان می‌بیند. اما او چگونه به این نتیجه می‌رسد؟ این نظریه بر پایهٔ هستی‌شناسی (انتولوژی) سارتر قرار دارد که در کتاب هستی و نیستی بدان پرداخته است. استدلال و استنتاج سارتر به طور خلاصه چنین است:

> نسبت میان کلمه (دال) و شیء (مدلول)... همان نسبت هستی «برای خود» است با هستی «درخود». از آنجا که هستی در ذات خود... تعین‌ناپذیر، پر، رخنه نکردنی و تاریکی محض است، هنگامی که هستی «برای خود» یا آگاهی از درون در آن شکاف می‌اندازد و با نور خود آن را متعین و نمودار می‌کند در واقع آن را دیگرگون می‌کند... کلام چنان چیزی است که در هستی رخنه می‌کند و آن پر، تاریک، فشرده و بی‌معنا را از هم می‌شکافد. «نامیدن» یعنی نمودار کردن و تعین بخشیدن و پاره پاره کردن آن بی‌نام و نشان نام‌ناپذیر و در نتیجه دگرگون کردن آن (آشوری، ۱۳۷۷: ص۲۰۶).

سارتر با تکیه بر فلسفهٔ پیشین خود در هستی و نیستی مانیفست ادبیات متعهد را می‌نویسد اما برداشت شاعران و نویسندگان ما از سارتر و مانیفیست او چگونه بوده است؟ (در این مقاله به دلیل فشردگی تنها به خانلری و آل‌احمد پرداخته می‌شود و کسانی چون شاملو را نادیده می‌گیریم.)

خانلری و ادبیات چیست؟

دکتر خانلری، سردبیر مجله‌ای بود که نخستین‌بار سارتر در آن به ایرانیان معرفی شد و تا آخرین شماره‌های آن نیز به او و سایر نویسندگان وجودی توجه ویژه‌ای مبذول

می‌شد. با این حساب خانلری نمی‌توانست از اندیشه‌های سارتر دربارهٔ ادبیات بی‌خبر بوده باشد. دکتر خانلری اگرچه هرگز وارد بحثهای تعهد نویسنده و وظیفهٔ اجتماعی نویسنده نشد (چرا که خود شاعر بود) در بحث تفاوت‌گذاری میان شعر و نثر، گوشهٔ چشمی به نظریات سارتر داشت. اشاره شد که سارتر میان نثر و شعر به تفاوت قائل بود؛ تفاوتی که از چگونگی به کارگیری کلمه سرچشمه می‌گرفت؛ شاعر آن را چون هدف می‌نگریست اما نویسنده چون وسیله و دال. خانلری نیز با تکیه بر این نظر دربارهٔ تفاوت بنیادین نثر و شعر می‌نویسد:

> می‌دانیم که هر یک از هنرها با مایه‌ای سر و کار دارد؛ مایهٔ نقاشی، خط و رنگ است و مایهٔ موسیقی صوت؛ در معماری و پیکرسازی، جسم سخت را به کار می‌برند... شعر نیز با کلمه کار می‌کند؛ یعنی لفظی که نشانهٔ معنی خاصی است. این همان مایه‌ای است که در نثر هم هست و خویشاوندی شعر و نثر از اینجاست. اما خطاست که شعر و نثر را به دلیل اینکه مایهٔ هر دو یکی است از یک جنس بدانیم و برای تمییز یکی از دیگری فصلی مانند وزن قائل شویم. مایهٔ معماری و پیکرسازی نیز یکی است اما به این سبب آن دو فن را همجنس نمی‌شماریم؛ زیرا که هدف و غرض آن دو یکی نیست. پس آنچه دو فن را با هم نسبت می‌دهد مایهٔ کار نیست؛ بلکه شیوهٔ کار و غرض آن است. شعر و نثر در مایهٔ کار شریکند اما در شیوه و غرض، یکسان نیستند (خانلری، ۱۳۴۵: ص۱۶۸).

تفاوت این تمایز میان شعر و نثر با آن تفاوتی که ادیبان گذشتهٔ ما به آن اعتقاد داشتند، نشان از سرچشمه دیگر اندیشه‌های ادبی دکتر خانلری دارد؛ چرا که نه تنها در زمانهٔ خانلری که امروزه هم بسیاری، فرق اساسی میان نثر و شعر را در قافیه و وزن می‌دانند. این جداسازی براساس غرض چیز تازه‌ای بود که گویا دکتر خانلری آن را از سارتر آموخته بود. وقتی دکتر خانلری می‌نوشت که

> نثر برای بیان امور معقول یا محسوس به کار می‌رود. در اینجا نویسنده، واقعیتی را که خود بدان گرویده، یعنی آن را پذیرفته است، می‌خواهد بیان و اثبات کند به طریقی که خواننده آن را بپذیرد. نویسنده امری را احساس و ادراک کرده است و غرض او از نوشتن، این است که این ادراک را به وسیلهٔ نشانه‌هایی که از پیش میان او و خواننده معهود بوده است به ذهن خواننده انتقال دهد (همان: ص۱۶۹).

این نوشته از آشنایی وی با درونمایه‌های ادبیات چیست؟ خبر می‌داد.

سرانجام اینکه خانلری شاعر بود در حالی که طرف صحبت سارتر حداقل در « ادبیات

چیست؟» نویسندگان بودند[۸]. به همین‌دلیل نباید توقع همراهی بیشتر خانلری را با سارتر داشته باشیم. خانلری معیار ارائه شده از سوی سارتر برای فرق‌گذاری میان شعر و نثر را می‌پذیرد اما در ادامه به جای اینکه مانند سارتر به نویسنده و مسئولیت او بپردازد به دنبال شاعر و وزن شعر می‌رود و از آن سخن می‌گوید.

آل احمد و ادبیات چیست؟

زندگی کوتاه آل احمد را محققان عموماً به مراحلی تقسیم کرده‌اند. دوران آغازین زندگی او که دورهٔ تمایلات دینی اوست. پس از آن دوره‌ای است که در اندیشهٔ او گسستی از مذهب دیده شده است؛ آل‌احمد هرچه بیشتر به سمت اندیشه‌های غرب نزدیک می‌شود و سرانجام دورانی که با آثاری چون خسی در میقات و... شناخته می‌شود. چنین به نظر می‌رسد که باید آشنایی آل احمد با اندیشه‌های فلاسفهٔ وجودی و بخصوص اندیشه‌های سارتر را در مرحلهٔ میانی زندگی او جستجو کرد اما اینکه آل‌احمد تا چه میزان با افکار و سرچشمه‌های فکری فلاسفه‌ای چون هایدگر و سارتر آشنا بوده جای گفتگوست. آیا آل‌احمد که بارها به تعهد نویسنده و نام سارتر اشاره می‌کند با هستی و نیستی که باید ریشه‌های تعهد نویسنده را در آن یافت، آشنایی درست و عمیقی داشته است؟ با این همه به هیچ وجه سخنی گزاف نیست اگر آل‌احمد را برجسته‌ترین مبلغ تعهد نویسنده در ادبیات معاصرمان بدانیم. او که در زمان حیاتش در کانون بحثهای روشنفکری زمانه‌اش قرار گرفته بود و می‌دانست نظریاتش مثلاً آنهایی که در غربزدگی است برای بسیاری سند و حجت خواهد بود و در برابر رفتار و گفتارش احساس مسئولیت می‌کرد. از همین روی در جواب آغداشلو که دربارهٔ نویسنده و مسئولیتش می‌پرسد، می‌گوید: «البته مسئولیتش بیشتره، اینو می‌پذیرم از شما؛ فکر می‌کنم در این مورد من احساس مسئولیت بکنم؛ امضام رو زیر هر چیزی نمی‌ذارم، اشتباهاتی هم ممکنه پیش بیاد، نه پیغمبریم و نه امام» (آل احمد، ۱۳۷۴: ص۷۸).

او نیز همچون سارتر و کامو تنها در حوزهٔ داستان‌نویسی باقی نماند و آثاری غیر داستانی چون غرب‌زدگی و در خدمت و خیانت روشنگران را نیز نوشت تا نشان دهد که او به این حرف سارتر ایمان دارد که نویسنده باید درباره هر چیزی که می‌تواند بنویسد:

من دربارهٔ هر چیزی که بتوانم اجازهٔ اظهار رای بدم، مقاله می‌نویسم... این نکته است.

من از سارتر نقل می‌کنم... یک اعلامیه داد... راجع به موظف بودن یک نویسنده... این بابا حرفش اینه که ... وقتی که نویسنده به قول شما شناخته شد... به محض اینکه در مورد مسئله معینی سکوت کرد، شما که خواننده‌اید حق دارید یخه‌اش رو بگیرید و بگید چرا در این مورد سکوت کردی؟ (همان: ص۱۷۲)

آل احمد با اینکه عمیقاً از ادبیات متعهد سارتر الهام گرفت برخلاف شریعتی و دکتر خانلری اثری که اختصاص به بیان نظریات ادبی وی داشته باشد، نیافرید. به همین دلیل نیز نمی‌توان بیش از این از تأثیرپذیری او از «ادبیات چیست؟» سارتر و آرای ادبی این فیلسوف فرانسوی سخن گفت.

ب: هایدگر و تأثیر فلسفهٔ هنر او بر کشورمان

علاوه بر نقش هایدگر در جریان هرمنوتیک مدرن – که پیشتر به آن اشاره شد– او در ادامهٔ سنت فلاسفهٔ آلمانی چون کانت، شوپنهاور، نیچه و ... به مسألهٔ هنر و فلسفهٔ آن نیز توجه بسیارکرده، و فلسفهٔ هنری یکی از دغدغه‌های همیشگی او بوده است؛ چنانکه انعکاس این امر را از آغازین آثار او یعنی منشأ اثر هنری تا واپسین نوشته‌هایش درباره هنرمندان همعصرش چون رنه شار، کله و... می‌توان مشاهده کرد. اگرچه نگاه انتقادی هایدگر در سالهای پس از نگارش منشأ اثر هنری به دلیل آگاهی به نقصهای این اثر در نظریه‌اش تغییراتی ایجاد کرد تا آنجا که برخی برای فلسفهٔ هنر هایدگر قائل به چهار دوره گردیده‌اند (یانگ، ۱۳۸۴: ص۱۶) با این حال بنابر نظر کسانی چون شفر، هستهٔ اصلی تفکر هایدگر را باید در منشأ اثر هنری جستجو کرد و «تحول سخن هایدگر در طول سالها چندان تأثیری در جایگاه منظور شده برای هنر [در منشأ اثر هنری] ندارد» (شفر، ۱۳۸۵: ص۳۴۲).

فلسفه هنر هایدگر در منشأ اثر هنری چیست؟

هایدگر در منشأ اثر هنری به پیروی از هگل از هنر بزرگ سخن می‌گوید. هنر بزرگ از نظر هایدگر «هنری است که در آن حقیقت موجودات [هستی] به مثابهٔیک کل، یعنی امر نامشروط و مطلق، خود را بر وجود تاریخی انسان برمی‌گشاید» (نقل از یانگ، ۱۳۸۳: ص۲۱). او اعتقاد دارد که هنر بزرگ در عصر مدرنیته جای خود را به مباحث زیبایی‌شناسانه داده‌است (همان: ص۳۱). از این تعریف چند نکته دریافت می‌گردد: اول

هنر بزرگ آشکارکنندهٔ هستی است. دوم سنت روشنگری غرب – که هایدگر از آن به متافیزیک تعبیر می‌کند – اگر نه سبب مرگ، اما سبب فقدان هنر بزرگ در عصر مدرنیته گردیده است.[۹] اما مدرنیته چگونه عصر حاضر را از هنر بزرگ تهی می‌سازد؟ سنت روشنگری با تکیه بر خود و عقلانیت انسانی به جهان به چشم موضوع شناخت می‌نگرد. این نگاه (نگاه تکنولوژیکی) به جهان سبب می‌گردد هستی پنهان گردد.

این توصیفی اجمالی از فلسفهٔ هنر هایدگر است اما واقعیت این است که پیچیدگی آثار فلسفی هایدگر، تحول فکری او در مورد هنر و در کنار آن ناسازگاری این نوع تفکر صرفاً فلسفی با فضای فکری کشورمان، هرگز این اجازه را به آثاری چون منشأ اثر هنری نداد تا همچون ادبیات چیست؟ سارتر بر فضای فکری ایران تأثیرگذار باشد. از تک چهره‌های ایرانی که از اندیشه‌های هایدگر الهام گرفته، آنها را در حوزهٔ ادبیات به کار بستند، می‌توان به داریوش آشوری اشاره کرد. آشوری را در کشورمان غالباً به دلیل ترجمه‌های خویش از آثار نیچه می‌شناسند اما علاوه بر ترجمه، مطالعهٔ فرهنگ ایرانی اشتغال اصلی او به حساب می‌آید. از آنجا که شعر فارسی یکی از اصلی‌ترین ارکان فرهنگ ایرانی است، طبیعی است که آشوری به شعر فارسی البته با ذهنی فلسفی و انتقادی اندیشیده باشد.

اندیشه‌های آشوری در مورد مسائلی چون گوهر شعر، دربارهٔ شاعری و ... اگرچه حاکی از نگاهی تازه و عمیق به این مسئله است، تأثیر اندیشه‌های هایدگر و فلسفهٔ هنر او در جای جای نوشته‌های او دیده می‌شود[۱۰] بخصوص پرسش از هستی و تمایز میان هستی و هستنده، دو اندیشهٔ بنیادینی است که آشوری با اقتباس آنها از هایدگر، سعی در ارائهٔ پاسخی به سؤالات مطرح شده دارد. آشوری در جستجوی یافتن پاسخ به امری است که بدیهی به نظر می‌آید؛ چرا ایران سرزمین شعر و شاعری است و چرا شاعران پیشاهنگان فرهنگ ایران هستند؟ این بیت حافظ شیرازی بستر را برای ادامهٔ تحقیق او آماده می‌کند

عارفی کو که کند فهم زبان سوسن تا بپرسد که چرا رفت و چرا باز آمد

آشوری با الهام از اندیشه‌های هایدگر برای انسان قائل به دو حوزهٔ شناخت شده، می‌نویسد: «انسان ... ساحتهای دوگانه‌ای از شناخت دارد که یکی ساحت دانش و یکی ساحت بینش یا معرفت است» (آشوری، ۱۳۷۷: ص۶۶). ساحت نخستین یا همان ساحت دانش در ارتباط با پرسش از آمدن و رفتن سوسن به دانشمندان و گیاه‌شناسی مرتبط

است. «دانش‌پژوه گیاه‌شناسی و باغبان اهل فن با پرسش از چگونگی آمد و رفت سوسن یا هر گل و گیاه دیگری ... می‌خواهد بداند که هر گیاهی در چه شرایطی می‌شکفد و می‌پژمرد و...» (همان:ص۶۰) اما ساحت دوم ساحتی است بیرون از حوزهٔ علمی و ساحتی است شاعرانه. ویژگی اصلی این ساحت این است که

> این گونه روبه رو شدن با چیزی و پرسش از وجودشان... هرگز ما را به پاسخی از نوعی که پرسش علمی می‌تواند برساند، نمی‌رساند بلکه در این مرتبه آنچه اهمیت دارد، خود پرسشی است که همواره چون پرسش آغازین و انجامین و هربار از نو و با شدت و سنگینی خاص بر انسان چیره می‌شود» (همان: ص۶۵).

ساحت نخستین به موجود (هستنده) می‌پردازد و ساحت دیگر، هستی (وجود) را در کانون توجه خود قرار می‌دهد. به طور خلاصه از نظر آشوری:

> می‌توانیم گفت که ما دو گانه رهیافت به جهان و چیزها داریم: یکی رهیافت علمی – فنی که منطقی ابزاری و سازگار با خویش دارد و امکان می‌دهد که جهان همچون میدان کارکرد ارادهٔ ما پدیدار شود و دیگری رهیافت شاعرانه – هنرمندانه که میدان اثرپذیری ماست از جهان و چیزهای آن و به عبارت دیگر حالت کنش‌پذیری ماست در برابر کنشگری علمی و فنی ما» (همان: ص۷۳).

نتیجه‌ای که آشوری از طرح این مباحث هایدگری و بیان ساختهای دوگانه می‌گیرد این است که تفکر ایرانی به دلیل بیگانگی با تفکر عقلانی و رهیافت علمی – فنی مدرنیتهٔ امروز، غالباً تفکری است که به جای اندیشه به هستنده (موجود) به هستی می‌اندیشد و چنانکه هایدگر نیز اعتقاد داشت، ساحت هستی نیز ساحتی است در انحصار شاعران. پس اگر سرزمین ما سرزمین شعر و شاعری است یا اینکه شعر اصلی‌ترین رسانهٔ فرهنگی ما قلمداد شده است، ریشه در همین نکته دارد.

نتیجه‌گیری

اندیشهٔ وجودی به عنوان یکی از فلسفه‌های شناخته شدهٔ قرن بیستم با اندیشمندان اصلی خود، سارتر و هایدگر در گفتمانهای نقد ادبی زمان خود بسیار تأثیرگذار بوده است. اما نکتهٔ قابل تأمل در این تأثیرگذاری این بود که این دو فیلسوف، که هر دو را مورخان فلسفه ذیل عنوان فلاسفهٔ وجودی جای می‌دهند در نقد ادبی دیدگاه‌هایی کاملاً متفاوت دارند در حالی که سارتر، معروفترین نظریه پرداز ادبیات متعهد شناخته می‌شود، هایدگر چهره جریان‌ساز هرمنوتیک مدرن به شمار می‌رود. ریشهٔ این تفاوتها را

می‌توان در رویکرد دکارتی سارتر و اندیشه ضد دکارتی هایدگر و همچنین علاقه سارتر به مارکسیسم جستجو کرد.

هایدگر اگرچه از هرمنوتیک ادبی آشکارا سخنی به میان نیاورد، اندیشه‌های او سبب شد هرمنوتیک در مسیری تازه حرکت کند؛ بدین معنی که اگر از هرمنوتیک در گذشته برای یافتن معنای نهایی متن استفاده می‌شد، پس از هایدگر، هرمنوتیک جستجو و کشف معنای قطعی متن را به کناری نهاد. همچنین در مورد فلسفهٔ هنر او نیز باید گفت که به دلیل پیچیدگی آثار هایدگر این نظریه کمتر برای ایرانیان شناخته شد. با این حال کسانی چون داریوش آشوری با تکیه بر نظریهٔ فلسفی هنر هایدگر و دیگر آثار فلسفی این متفکر آلمانی چون درآمدی بر متافیزیک و ... سعی در یافتن پاسخی برای سؤالاتی چون آیا شعر همچنان رسانهٔ اصلی ما خواهد بود و... نمودند. سارتر نیز با تکیه بر اندیشهٔ فلسفی خود دو نظریهٔ متفاوت ارائه می‌کند: او نخست در رمان تهوع، ادبیات و در کل، آفرینش هنری را رهایی بخش انسانی از پوچی می‌داند و پس از آن در ادبیات چیست و تحت تأثیر تمایلات مارکسیستی‌اش، مانیفست ادبیات متعهد را می‌نویسد. او نویسنده را مسئول می‌داند و از او می‌خواهد تا با نوشتن، جهان پیرامونش را تغییر دهد. انعکاسی از نظریهٔ مطرح شده در رمان تهوع را می‌توان در آرای دکتر شریعتی درباره فلسفه هنر دید. همچنین بازتاب نظریهٔ التزام نویسنده و اثر ادبی و کارکرد اجتماعی ادبیات را اگر نه به قطع و یقین در آثار کسانی چون خانلری و آل احمد مشاهده کرد.

پی‌نوشت

۱. میشل فوکو را عموماً اندیشمندی پساساختارگرا دانسته‌اند با وجود این او هنگامی که تاریخ جنون را می‌نوشت، بیشتر اندیشه‌های ساختارگرایانه داشت تا اندیشه‌ای پساساختارگرانه.

۲. برای آشنایی با خلق و خوی روستایی هایدگر رجوع شود به جاناتان ری وی ۱۰-۹.

۳. برای ارتباط میان اندیشه‌های هایدگر و حزب ناسیونال سوسیالیسم هیتلری رجوع شود به مصاحبهٔ جهانبگلو با لوک فری ص ۱۴-۱۳.

۴. سیمون دو بووار در خاطراتش به این علاقهٔ سارتر به سنت دکارتی اشاره کرده، می‌نویسد: «سارتر، استاندال را به اندازهٔ اسپینوزا دوست داشت» (بووار، ۱۳۶۱، ج ۱: ص۴۳۲).

۵. دیدگاه ضد دکارتی سارتر را می‌توان در آثاری که او پیش از اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر نوشته است نیز مشاهده کرد؛ حتی در آثار ادبی او چون رمان تهوع، لوسین گلدمن در این باره می‌نویسد: «تهوع اثر سارتر، نقد روشن‌بینانه بر عقل باوری بورژوایی را با برخوردی سرکوبگرانه نسبت به طبیعت و زن درهم می‌آمیزد؛ برخوردی که از زمان روشنگران به بعد، سرشت‌نمای ایدئولوژی عقل باور است»

(گلدمن، ۱۳۷۶: ص۱۴۳) .

۶. برای آشنایی هایدگر با مارکسیسم رجوع شود به ورنو و وال ص ۲۲۳.

۷. آیا می‌توان از عبارات زیر که دکتر شمیسا آن را برای نشان دادن نقش هایدگر در هرمنوتیک مدرن در کتاب نقد ادبی خود نوشته‌است – که البته هم بسیار مختصر است – درکی از سهم هایدگر در مبحث هرمنوتیک مدرن به دست آورد؟

«هایدگر می‌گفت که ما در زبان زندگی می‌کنیم و هستی ما همان زبان ماست. این خود زبان است که می‌گوید نه انسان. «زبان نزدیک‌ترین همسایهٔ انسان است» . او شیفتهٔ شعر هولدربین بود و با شرح آن، تفکرات خود را در باب شعر و زبان مطرح کرده است... می‌توان گفت که در عصر جدید هیچ فیلسوفی به اندازهٔ هایدگر در مورد شعر، شاعرانه و عاشقانه سخن نگفته است. به نظر او شاعران بیش از فیلسوفان با راز هستی درگیر می‌شوند و آن را در می‌یابند اما دربارهٔ آن چیزی نمی‌گویند و این راز شعر است... می‌گوید [هایدگر] هدف این نیست که دریابیم فیلسوفان در حقیقت چه گفته‌اند بل هدف این است که دریابیم چگونه فیلسوفانی که خواسته‌اند به وجود بیندیشند به جای آن به موجود اندیشیده‌اند.» (شمیسا، ۱۳۸۰: ص۹-۲۷۸). درست است که هایدگر یکی از وظایف اصلی خود و فلسفه‌اش را نشان دادن انحراف تاریخ فلسفهٔغرب می‌دانست، انحرافی که به نظر او طی آن، فلاسفه پس از افلاطون به جای اندیشیدن به هستی به هستنده توجه کرده بودند اما چگونه می‌توان این موضوع را به جایگاه هایدگر در هرمنوتیک مدرن مرتبط ساخت.

۸. باید به نکته‌ای اشاره کرد و آن اینکه سارتر وقتی از تعهد نویسنده و عدم تعهد شاعر حرف می‌زند، کشور خود، فرانسه و عصری را که در آن زندگی می‌کند در نظر دارد. او هرگز حکمی جهانشمول دربارهٔ ادبیات صادر نکرد؛ چرا که اساساً فلسفه‌اش با احکام جهانشمول نسبتی نداشت. کمی پس از نوشتن ادبیات چیست؟ او مقدمه ای بر شعر شاعران سیاه‌پوست فرانسوی نوشت که در آن از تعهد شاعران سیاه‌پوست سخن می‌گفت. سارتری که در ادبیات چیست؟ از عدم تعهد شاعران یاد کرده بود در این مقدمه نوشت «شعر سیاهان هیچ نسبتی با تراوشهای دل ندارد: شعری است وظیفه‌ای و رسالتی و پاسخگوی نیازی است که آن، شعر را به دقت تعریف می‌کند» (سارتر، ۱۳۵۱: ص ۲۰) .

برای آگاهی بیشتر می‌توان به پس گفتار دکتر مصطفی رحیمی بر ارفهٔ سیاه مراجعه کرد.

۹. هگل به دلیل اعتقاد به حرکت دیالکتیکی و برگشت‌ناپذیر تاریخ، مرگ هنر و جانشینی نگاه عقلانی را قطعی می‌دانست اما هایدگر که اعتقاد به قانون قابل کشفی برای تاریخ نبود، نمی‌توانست مرگ هنر را بپذیرد و اگرچه اعتقاد داشت (به پیروی از هگل) که در عصر مدرنیته هنر بزرگ وجود ندارد، می‌گفت که «هنر بزرگ ممکن است دوباره روزی طریقهٔ ضروری و اساسی شود که در آن، آن حقیقتی که برای وجود تاریخی ما مقدر است، روی می‌دهد» (یانگ ۱۳۸۴: ص۳۳) .

۱۰. برای نشان دادن هایدگر بودن مباحث آشوری باید گفت که هایدگر و آثارش چون درآمدی بر متافزیک تنها منابعی هستند که آشوری از آنان مطالبی نقل می‌کند (آشوری، ۱۳۷۷: ص۶۱).

منابع

۱. آشوری، داریوش، ***شعر و اندیشه***، تهران: نشر مرکز، چاپ دوم، ۱۳۷۷.

۲. آل احمد، جلال، ***مکالمات***، تهران: انتشارات فردوس، چاپ اول، ۱۳۷۴

۳. احمدی، بابک، ***سارتر که می‌نوشت***، تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۸۴.

۴. ـــــــــ ***هایدگر و پرسش بنیادین***، تهران: نشر مرکز، چاپ اول، ۱۳۸۲

۵. بهینع بهرام، ***«رقصی میانهٔ میدان»*** نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال چهل و هشتم، شمارهٔ پاییز ۱۳۸۴.

۶. بووار، سیمون دو، ***خاطرات***، جلد اول، ترجمهٔ قاسم صنعوی، تهران: انتشارات توس، چاپ اول، ۱۳۶۱.

۷. پالمر، ریچارد. ا، ***علم هرمنوتیک***، ترجمهٔمحمد سعید حنائی کاشانی، تهران: انتشارات هرمس، چاپ اول، ۱۳۷۷.

۸. تولستوی، لئو ***هنر چیست؟***، ترجمهٔ کاوه دهگان، تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ هفتم، ۱۳۶۴

۹. جهانبگلو، رامین، ***نقد عقل مدرن (گفتگوهایی با اندیشمندان امروز جهان)***، جلد اول، تهران: نشر فرزان، چاپ سوم، ۱۳۸۳

۱۰. دورانت، ویل، ***تاریخ فلسفه***، ترجمهٔ عباس زریاب خوئی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ یازدهم، ۱۳۷۹.

۱۱. ری، جاناتان، ***هایدگر و هستی و زمان***، ترجمهٔ اکبر معصوم بیگی، تهران: نشر آگه، چاپ اول، ۱۳۸۴.

۱۲. ریتزر، جورج، ***نظریهٔ جامعه‌شناسی در دوران معاصر***، ترجمهٔمحسن ثلاثی، تهران: انتشارات علمی، چاپ نهم، ۱۳۸۴.

۱۳. سارتر، ژان‌پل، ***آن‌چه من هستم***، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، تهران: نشر آگاه، چاپ اول، ۱۳۵۴.

۱۴. ـــــــــ ***ادبیات چیست؟*** ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران: کتاب زمان، چاپ سوم، ۱۳۶۳.

۱۵. ـــــــــ ***ارثهٔ سیاه***، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، تهران: نشر نیل، چاپ اول، ۱۳۵۱.

۱۶. ـــــــــ ***اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر***، ترجمهٔ مصطفی رحیمی، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ دهم، ۱۳۸۰.

۱۷. ـــــــــ ***تهوع***، ترجمهٔامیر جلال الدین اعلم، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ هفتم، ۱۳۸۳.
۱۸. ـــــــــ ***در دفاع از روشنفکران***،ترجمهٔ رضا سید حسینی، تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول، ۱۳۸۰/۱
۱۹. شاملو، احمد، ***دربارهٔهنر و ادبیات (گفت و گو با احمد شاملو)*** به کوشش ناصر حریری، بابل، نشر آویشن، چاپ چهارم، ۱۳۷۷
۲۰. شریعتی، علی، ***هنر***، تهران: انتشارات چاپخش، چاپ هشتم، ۱۳۷۹
۲۱. شفر، ژان ماری، ***هنر دوران مدرن (فلسفهٔ هنر از کانت تاه هایدگر)*** ترجمهٔ ایرج قانونی، تهران: نشر آگه، چاپ اول، ۱۳۸۵
۲۲. شمیسا، سیروس، ***نقد ادبی***، تهران: انتشارات فردوس، چاپ دوم، ۱۳۸۰
۲۳. کامو، آلبر، ***تعهد کامو (مقاله‌ای از آلبر کامو در زمینه‌های اجتماعی و سیاسی)*** گزینش و ترجمهٔ مصطفی رحیمی، تهران: انتشارات آگاه، چاپ اول، ۱۳۶۲
۲۴. گلدمن، لوسین، ***جامعه، فرهنگ، ادبیات***، گزیده و ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران: نشر چشمه، چاپ اول، ۱۳۷۶
۲۵. مقدادی، بهرام، ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی***، تهران: انتشارات فکر روز، چاپ اول، ۱۳۷۸
۲۶. ناتل خانلری، پرویز، ***شعر و هنر***، تهران: شرکت سهامی ایران چاپ ۱۳۴۵
۲۷. ورنو، روژه و ژان وال، ***نگاهی به پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن***، ترجمهٔ یحیی مهدوی، تهران: انتشارات خوارزمی، چاپ اول، ۱۳۷۲
۲۸. هایدگر، مارتین، ***«نامه دربارهٔانسانگرایی» متن‌های برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم***، به کوشش لارنس کهون، ویراستار و ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی، چاپ اول، ۱۳۸۱
۲۹. یانگ، جولیان، ***فلسفهٔ هنر هایدگر***، ترجمهٔامیر مازیار، تهران: نشر گام نو، چاپ اول، ۱۳۸۴.