غرب‌شناسی بنیادی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۱۲، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۰، ۱۰۵ - ۱۳۳

فهمِ حقیقت ناپایدار و نسبت آن با خلق اثر هنری نزد دریدا

شراره تیموری*
شمس‌الملوک مصطفوی**، مریم بختیاریان***

چکیده

در حالی که اغلب فیلسوفان بر این مسأله تأکید دارند که ما چگونه یکدیگر را می‌فهمیم، دریدا با پافشاری بر پیچیدگی‌های نوع خاص فهم ما، بر این مسأله که ما چرا و چگونه یکدیگر را نمی‌فهمیم، تمرکز دارد. از نظر دریدا ما در این جهان در گونه‌ای تعلیق مدام قرار داریم که مانع فهم کامل ما از حقیقت آن می‌شود. حقیقتی که نه تنها ناپایدار است، بلکه در هنرها امری به غایت ناپایدارتر است. این در حالی است که این ناپایداری و تعلیق در فهم حقیقت، ضمن آنکه خود لازمه‌ی خلق اثر هنری است، به آن امکان یگانگی، بی‌همتایی و بی‌بدیل بودن نیز می‌بخشد. بدون آن، اثر هنری به فرمولی ریاضی‌وار تبدیل می‌شود که همگان قادر به انجام آن خواهد بود. لذا این پژوهش درصدد است بررسی کند که چگونه هر برداشتی از اثر هنری، اتفاقاً خود به ناپایداری بیشتر در فهم و در حجاب فروماندگی حقیقت منجر خواهد شد و چگونه مخاطب اثر در مشارکتی فعّال و دائمی، هیچ‌گاه از تفسیر اثر رهایی نخواهد یافت. دو اصل مهمی که هنر و خصوصاً

* فلسفهٔ هنر، دانشکدهٔ حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، leimouri.sharareh@gmail.com
** دانشیار گروه فلسفه، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران شمال، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، sh.mostafavi@iau-tnb.ac.ir
*** استادیار گروه فلسفه، دانشکدهٔ حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، bakhtiarian@srbiau.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۹/۰۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۴

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

هنرهای معاصر برای دوام و بقا به آنها نیاز مبرم دارد و دقیقاً به همین دلیل است که شکوفا می‌شود.

کلیدواژه‌ها: فهم، حقیقت، ناپایداری، اثر هنری، دریدا

۱. مقدمه

واکاوی رویکرد دریدا در پانزدهمین نشست ترجمه‌ی ادبی در شهر آرل فرانسه در برابر طرح این پرسش که: «شعر چیست؟ و اصلاً چطور می‌توان آن را ترجمه کرد در حالی که خود در هاله‌ای از ابهام قرار دارد؟» (Derrida, 1998: 209-222)، می‌تواند بسیاری از مواضع وی را در قبال مسأله‌ی فهم برای ما روشن سازد. در واقع، مسأله‌ی فلسفی مهم دریدا در مواجهه‌ی با فهم این است که ما انسان‌ها با وجود تمام تفاوت‌هایمان چگونه است که یک‌دیگر را می‌فهمیم، یا حتی بطور بالعکس، چگونه است که ما انسان‌ها علی‌رغم برخورداری از توان فهم، در مواردی به فهم یکدیگر نائل نمی‌شویم؟ لذا بر همین اساس، سؤال مهم این است که آیا عمق و معنایی که یک کلمه در درک و برداشت ما از جهان پیرامونمان دارد، نزد همگان یکسان است؟ آیا کلمات می‌توانند عمق معنایی که در ذهن خود در پی آن هستیم را به دیگری منتقل کنند و آیا همگان مسائل مختلف را به‌شیوه‌ای یکسان و بسان هم می‌کاوند؟ به علاوه، سؤال مهم دیگر آن است که چگونه با وجود همه‌ی تفاوت‌های بیانی، ما انسان‌ها باز هم به فهم یکدیگر نائل شده و به درک نسبی از یک‌دیگر دست می‌یابیم؟ در این میان، جایگاه حقیقت چگونه جایگاهی است و آیا قادر خواهیم بود با وجود تمام این تفاوت‌هایی که با یکدیگر داریم، در درک و بیان حقیقت نیز به مواضع مشترکی دست یابیم؟

دریدا فیلسوفی است که فهم را از منظر فهم متون (متن به معنای عام آن) مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد. نزد دریدا شیوه‌ی خاص فهم ما که عمیقاً تحت تأثیر نوع خاص حضور ما قرار دارد، امری چنان منحصربه‌فرد است که هیچ دو نفری را نمی‌توان یافت که در لایه‌های متعدد، نامشخص و حتی مبهم ادراک خودشان فهم یکسانی داشته باشند. در این حالت، نه‌تنها ما در فهم جهان پیرامونمان متفاوت از هم عمل می‌کنیم، بلکه ممکن است فهم هر یک از ما به خودی خود، به طور مداوم دستخوش تغییر و دگرگونی شود. البته این تفاوت و تمایز در اندیشه‌ی پسامدرنیستی نوعی حُسن تلقی می‌شود؛ چرا که اگر فهم ما

مطلق بود و همگی به یک جواب واحد، مشخص و قطعی دست می‌یافتیم، در آن صورت چیزی برای اختلاف‌نظر و تعمّق بیشتر وجود نداشت. در واقع، فهم هر یک از ما ذاتاً نوعی فهم هزارتویی (labyrinth) [۱] و منحصربه‌فرد است که با هزارتوی فهم دیگران تفاوت بسیار دارد و بسان هندسه‌ی تودرتو، پیچیده و پویای فرکتالی(fractal) [۲]، تعیین هرگونه مرز و نهایت برای آن غیرممکن است.

اگر فهم را به منزله‌ی توانایی احساس چیزی که در دیگری است، یا به عبارتی توانایی احساس تجربه‌ی دیگری تلقی کنیم (پالمر، ۲۰۱۶: ۱۴۴)، بنا بر نظر دریدا معنای هر چیزی آن گونه که به بیان درمی‌آید نیست و هیچ‌گاه هم نخواهد بود، که این خود منجر به آن می‌شود که حتی درک و فهم ساده و ابتدایی یکدیگر و هر چیزی در این جهان، امری محال به نظر برسد. این موضوع تا آنجا نزد دریدا اهمیت می‌یابد که او حتی نسبت به درک متقابل خودش از سوی دیگران امیدی ندارد و در جایی هم مطرح می‌کند که هدفش از بیان تمامی این بحث‌ها صرفاً برانگیختن افراد و تحریک آنها به اندیشیدن است و هدفش هرگز رسیدن به اجماع در مورد مسأله‌ی فهم و حتی درک متقابل نظرات خود او نیست (Norris, 2002: 107).

حقیقت هم نزد دریدا کاملاً به مخاطب وابسته است و همچون آرای بسیاری از فلاسفه‌ی پسامدرن، به عدم تعیّن به منزله‌ی شناخت‌ناپذیری و پیش‌بینی‌ناپذیری (رشیدیان، ۲۰۱۵: ۴۲۳) مبتلاست. دریدا در کتاب معروف خود *حقیقت در نقاشی* (The Truth in Painting) با اشاره به آنکه مناسب‌ترین هنر برای ارائه یا بازنمایی حقیقت، نقاشی است، در واقع در پی یافتن حقیقتِ حقیقت است. دریدا حقیقت را به منزله‌ی اجتماع یا تفارق نشانه‌ها می‌داند که همواره متکثّر، ناپایدار و منتشوری است. به تعداد مخاطبان، حقیقت نیز تکثّر می‌یابد. حقیقت نزد هیچ مخاطبی جنبه‌ی مطلق و تمام عیاری به‌خود نمی‌گیرد و به قوه‌ی فهم و درک مخاطب وابسته است، تا آنجا که با رشد، تغییر و یا تقویت این قوه نزد مخاطب، حقیقت نیز رنگ عوض می‌کند و بازتولید می‌شود (Derrida, 2007: 20). حقیقتِ دریدایی امری است که فقط با جابجایی یک حرف "e" یا "a" در واژه‌ی «دیفرانس» [۳] مرزهای آن جا به جا می‌شود. بستری ناپایدار که در عین حال که بر ناپایداری و تزلزل قوای درک و فهم هر یک از مخاطبان یک اثر وابسته است، از تعدد مخاطبان آن اثر نیز تأثیر می‌پذیرد (Royle, 2003: 21-26). قسمی ناپایداری در ناپایداری که

موجب می‌شود که حقیقت همواره از نظر ما دور بماند و در ناپیدایی مداوم فرو رود. درعین‌حال، به نظر می‌رسد نزد دریدا لازمه‌ی خلق یک اثر هنری و یا حتی ادراک آن توسط مخاطبان آن اثر، اتفاقاً بهره‌مندی از قسمی فهم دینامیک و قرار گرفتن حقیقت در منتها درجه‌ی تکثّر است. این فهم نامتعیّن از حقیقت، همان مجالی است که به هنرمند این فرصت را می‌دهد تا خلاقیّت خود را به بهترین وجهی بروز دهد و برای مخاطب اثر هم مجال نقد اثر را، بر اساس علایق، سلایق و خواسته‌هایش فراهم می‌آورد.

۲. برداشت دریدا از فهم و انعکاس آن در هنر

دریدا در کتاب *مواضع* (Positions) به صراحت اذعان می‌دارد که ما هیچگاه از خواندن یا بازخوانی هگل فارغ نخواهیم شد (Derrida, 1981a: 77). در واقع این بدان معناست که فهم برای دریدا نوعی فهم دیالکتیکی (dialectic) [۴] است که دائماً بین اثر و مخاطب اثر رُخ می‌دهد و اندیشه‌ی مخاطب را بارور می‌کند. البته نباید از نظر دور داشت که فهم از «پارارگونی» (Parergon) [۵] که آن را احاطه کرده است هیچ‌گاه خلاصی نمی‌یابد. پارارگونی که هیچ‌گاه ثابت نمی‌ماند و دائم در صیرورت و تغییر قرار دارد. فهم ما هم که به آن پارارگون وابسته است، به گونه‌ای فهم شناور و دینامیک بدل می‌شود که به محض آن‌که در یک فاز از فهم قرار گرفتیم، بلافاصله به فاز بعدی رهنمون می‌شویم و مجالی برای توقف نخواهیم یافت. این را می‌توان همان اساس دیکانستراکشن (Deconstruction) [۶] دریدایی دانست که اجازه نمی‌دهد که فهم ما هیچ‌گاه به کمال خود دست یابد. حتی اگر اثر هنری برای یک لحظه گشوده و آشکار شود، به سرعت در نهان فرو می‌رود و به صورت ناپیدا و ناگشوده باقی می‌ماند (Derrida, 1981b: 137). هر بار رجعت ما به اثر هنری هم، به هیچ روی همان رجعت قبلی نیست. ما چه اثری را دوباره ببینیم و یا بخوانیم و چه آن را در زمان دیگری مرور کنیم و به خاطر بیاوریم: در تمامی اینها ما هرگز و هرگز در وضعیت نخستین مواجهه قرار نخواهیم داشت. چنان که گویی ما از نخستین مواجهه گذر می‌کنیم و از آن لحظه به بعد در هزارتویی بی‌انتها، دائمی و ناپایدار، با همه‌ی آنچه که به حکم انسان‌بودنمان آموخته‌ایم، اثر را به طرز توقف‌ناپذیری تفسیر می‌کنیم.

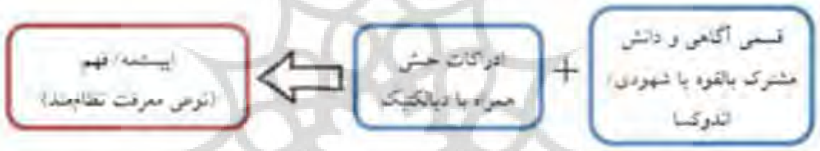
نزد دریدا فهم امری است که ضمن آنکه بر تجارب و قابلیت‌های خود فرد به عنوان یک انسان استوار است، به دلیل اتصال به فهم و تجارب جمعی، هرگز در تصرّف قطعی ما

درنخواهد آمد. از این رو، آنچه به عنوان فهم پیشینی یا وجوه پیشینی فهم در اندیشه‌ی بسیاری از فلاسفه همچون کانت مطرح می‌شود، خود مورد نقد دریداست و او هیچ بستر متعیّنی را که بتوانیم فهم خود را بر آن بنیان نهیم، نمی‌پذیرد. در واقع این همان وجه تمایز مهم نظرات دریدا در مورد فهم با دیگر فلاسفه است. برای مثال هر چند افلاطون در بسیاری از رسالاتش بر عدم امکان ارائه تعریفی دقیق برای بسیاری از موضوعات و مفاهیم مورد بحث تأکید می‌ورزد، اما در رساله‌ی *منون* (Meno) به نوعی فهم پیشین را، با تذکار و یادآوری صُور مثالی (شکل ۱) به منزله‌ی امری آموختنی، مرتبط می‌داند (افلاطون، ۱۳۶۷: ۳۸۸). اما باید توجه داشت که حتی نزد افلاطون نیز یادآوری هم نمی‌تواند مواضع مشترکی را میان سویه‌های بحث ایجاد کرده و آنها را به وفاق برساند.

شکل ۱. فهم برای افلاطون امری است که با نوعی فهم پیشین بر پایه‌ی صُور مثالی در ارتباط است.

این فهم در مواجهه با هنر برای افلاطون که برای هنر جایگاهی به غایت دور از حقیقت قائل است، دیگر حتی در مقام تذکار و یادآوری هم مطرح نمی‌شود. از این رو، افلاطون برای هنر جایگاهی دون از فهم ما در نظر می‌گیرد که هرگز حتی نمی‌توان از آن برای ارتقاء فهم بشر، برای مثال در امر آموزش، بهره‌برداری کرد. در قیاس با افلاطون، دریدا اتفاقاً هنر را بهترین جایگاه برای درک کارکرد فهم دانسته و از مجالی که هنر فراهم می‌آورد، برای تبیین بهتر دیکانستراکشن استفاده می‌کند. اینکه دریدا تلاش کرد تا در پروژه‌ی پارک دولاویلت (Parc de la Villette) مشارکت نماید، فارغ از تمام خروجی‌های آن پروژه، گواه این مدعاست. پارک دولاویلت یکی از بزرگترین پارک‌های شهر پاریس است که توسط دو معمار معروف به نام‌های برنارد چومی (Bernard Tschumi) [۷] و پیتر آیزنمن (Peter Eisenman) [۸] و با الهام از دیکانستراکشن دریدا طراحی شد. دریدا درصدد بود با همکاری در این پروژه، این ایده را که بهترین عرصه‌ی بروز دیکانستراکشن، هنرها هستند را به بوته‌ی آزمایش بگذارد.

فهم نزد ارسطو نوعی معرفتِ (episteme) بالقوه و دریافت شهودی (nous) است، که بر پایه‌ی قسمی آگاهی و دانش مشترک که توسط همگان پذیرفته شده است (endoxa) تحقق می‌یابد و از ادراکات حسّی و دیالکتیک (شکل ۲) برای قوام خود بهره می‌جوید (Shields, 2006: 157-197). لذا ارسطو برای هر کس درکی متناسب با سطح فهم خودِ آن فرد قائل است که البته به درجات مختلف به افراد تعلق می‌گیرد. نزد دریدا فهم به تجارب و مواجهه‌ی هر فرد بستگی دارد که بسیار محتمل‌تر است که در امتداد فهم سایرین نباشد. بدین ترتیب، وقتی ارسطو از آگاهی مشترک سخن به میان می‌آورد، دریدا شدیداً لزوم برپایی یک بستر مشترک فهم را به زیر سؤال می‌برد. او می‌پرسد بر چه اساسی باید بپذیریم که ما باید از یک نقطه‌ی مشترک آغاز کنیم؟ و اگر پذیرفتیم، اصلاً آن نقطه‌ی آغازین مشترک کجاست (Derrida, 1997: 74-75)؟



شکل ۲. فهم نزد ارسطو همان معرفت یا اپیستمه است که مقدماتی دارد.

بسان علم، هنر هم نزد ارسطو امری است که با روش‌های نظام‌مند و پیروی از قوانین و قواعد قابل حصول است. در برابر ارسطو، دریدا نه تنها نظام‌مند بودن را در هیچ امری نمی‌پذیرد، بلکه در هنر آن را به غایت امری غیرقابل پذیرش تلقی می‌کند. در همان پروژه‌ی پارک دولاویلت، وقتی آپزنمن و چومی درصدد هستند که بر مبنای نظرات دریدا به اجماعی برای طرح نهایی برسند، دریدا از کورای (Chora)[۹] افلاطون و یا مواد بی‌شکلی هم‌چون شن، آب یا امواج دریا نام می‌برد و به شیشه اشاره می‌کند تا از شفافیت آن برای ادراک فضای بی‌شکل و نامشخص استفاده کند (Derrida and et al., 1997: 9-34)؛ چیزهایی که به شدت تعیّن‌ناپذیر و قاعده‌گریز هستند.

دکارت هم فهم را روش‌مند (methodological) می‌داند و معتقد است که با به کار بردن روش صحیح فهم، همه‌ی انسان‌ها به یک جواب مشخص و واحد دست خواهند یافت. اما فهم نزد دکارت امری است یقینی که از ذهن آغاز می‌شود (شکل ۳) و شاید همین رویکرد ذهنی‌بودن، تنها وجه مشترک اندیشه‌ی او با دریداست.

شکل ۳. فرایند فهم طبق نظر دکارت نظام‌مند است.

لذا اینکه دکارت ارتباط ذهن با هنر را ارتباطی بسیار نظام‌مند و قابل پیش‌بینی می‌داند، موضعی است که نزد دریدا کاملاً مردود است و با آرای او فاصله بسیار دارد.

کانت نیز با تأکید بر وجه تجربی و استقرائی فهم معتقد است که هر چیزی برای آنکه به فهم ما درآید باید از مسیر فاهمه‌ی ما که بر مقولات و مفاهیم پیشینی استوار است، گذر کند و به زبان فاهمه‌ی ما ترجمه شود (شکل ۴).

شکل ۴. فرایند فهم طبق نظرات کانت در بستری بسیار نظام‌مند از مقولات، ارتسامات حسی و قسمی شاکله‌سازی پیچیده رُخ خواهد داد که منجر به صدور حکم می‌شود.

او در مواجهه با هنر، مسأله‌ی فهم هنر را نیز همچون سایر مباحث دیگر این عالم بسیار نظام‌مند جستجو می‌کند. چیزی که نزد دریدا رنگ می‌بازد و تمام ساختارها، قواعد و قوانین جهان در مواجهه با هنر، به قسمی فهم شکننده و مدام در معرض تغییر بدل می‌شود. از این‌رو، اگر چه کانت تأثیر عمیقی بر دریدا باقی می‌گذارد، اما گویی دریدا نظرات کانت را با اغراق بیشتری همراه کرده و برخلاف کانت که نوعی فهم خطی برای انسان قائل است که می‌توان روند آن را پیش‌بینی کرد، دریدا آن را به صورت فهمی در لحظه و بدون قابلیت پیش‌بینی مورد مطالعه قرار می‌دهد. نوعی نگرش خاص به فهم که هنر برای دوام و بقاء شدیداً به آن نیازمند است و با مواضع دریدا درباره‌ی دیکانستراکشن سازگاری بسیار دارد. در واقع مواد و ساختارهایی که دریدا بدون داشتن اطلاعات تخصصی در معماری برای پروژه‌ی پارک دولاویلت پیشنهاد می‌دهد هم از همین رویکرد او به هنر ناشی می‌شود. او در معماری به دنبال مواد تشکیل‌دهنده، ساختار و بطور کلی جهانی است که همانند ماهیت

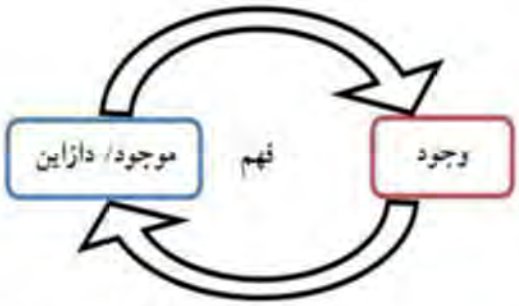
فهمی که او بدان باور دارد، بصورت لحظه‌ای فرم عوض کرده و نتوان ساختار مشخصی را به آن نسبت داد.

شکل ۵ فرایند فهم طبق آرای دریدا به منزله‌ی امری توقف‌ناپذیر است که معلوم نیست کی و چگونه آغاز شده است.[۱۰]

بستری نامتعیّنی که دریدا برای فرایند فهم در نظر می‌گیرد، موجب می‌شود که بسان مثال مرغ و تخم‌مرغ حقیقتاً نتوان تعیین کرد که همه چیز ابتدا با فهم و یا با یک مواجهه و رویارویی با یک تجربه، یا یک رُخداد به منزله‌ی یک اثر هنری شروع شده است. به علاوه، در این رُخدادِ دوری، به محض آغاز مواجهه، فهم هم آغاز می‌شود و متعاقب آن و بلافاصله، خود این فهم به منزله‌ی مواجهه‌ی جدیدی تلقی شده و روندی توقف‌ناپذیر الی ابد شکل می‌گیرد (شکل ۵). این چیزی است که به اثر هنری این قابلیت را می‌بخشد که به مأمن تبلور همیشگی فهم بدل شده و مخاطب را در هزارتویی بی‌انتها از فهم و شناخت درانداز.

هایدگر که با کتاب *سرآغاز کار هنری* (The origin of the work of art) به جدّ نظراتی را در مورد اثر هنری تبیین کرده است، فهم را چیزی جدا از دازاین (Dasein) [۱۱] نمی‌بیند و حتی آن را مقوّم وجود دازاین می‌داند. او در عین حال هیچ‌گاه بر ساختار و قواعد فهم و یا حتی این‌که فهم چگونه رُخ می‌دهد هم متمرکز نمی‌شود (پالمر، ۲۰۱۶: ۱۴۴-۱۴۷). در حقیقت برای هایدگر فهم جزء امکان‌ها و استعدادهای بالقوه‌ای است که با تولد انسان گشوده شده و موجب گشودگی (openness) انسان به جهان پیرامونش می‌شود و با مرگ او

هم بسته می‌شود. فهم برای هایدگر معبر و راهی است که باید از آن عبور کرد تا به معنای «وجود» دست یافت (شکل ۶).



شکل ۶. فهم برای هایدگر ابزاری برای رسیدن به فهم معنای «وجود» است که دغدغه‌ی همه‌ی عمر اوست و این فهم صرفاً اتفاقی است که برای دازاین رُخ خواهد داد، نه هیچ موجود دیگری.

در این بین، نقطه‌ی تمایز مهم دریدا با هایدگر به پیش‌ساختارهای فهم مربوط می‌شود. در حالی که نزد هایدگر، یکی از مهمترین پیش‌ساختارهای فهم، زبان است، برای دریدا این پیش‌ساختارها هرگز شکل نمی‌گیرند. یعنی اگرچه هایدگر در نهایت وظیفه‌ی سنگین انکشاف جهان را برعهده‌ی زبان می‌گذارد، اما دریدا زبان را از بیان جهان قاصر می‌داند. زبانی که از نظر دریدا، ممکن است در قالب یک اثر هنری به بیان درآمده باشد و البته به موجب ابهام فراگیر زبان، اثر هنری را هم در هاله‌ای از ابهام قرار می‌دهد. بدین ترتیب، شاید بتوان ایرادی که دریدا به هایدگر در تفسیر کفش‌های زن دهقان ونگوگ[۱۲] می‌گیرد را به آن وجهی بازگرداند که دریدا آن را به نقصان زبان و تفاسیر ما از جهان مرتبط می‌داند.

گادامر نیز به عنوان فیلسوفی که زبان و بیان را حتی در مورد اثر هنری عمیقاً مورد تأمل قرار می‌دهد، فهم را رُخدادی (event) می‌داند که ضمن روشن‌مند نبودن، تحت تأثیر تاریخ و زبان است و به شیوه‌ای کاملاً دیالکتیکی به وقوع می‌پیوندد و از خلال این دو، بستری برای فهم فراهم می‌آورد (شکل ۷). فهمی که بی‌قاعده هم نیست و تا حدودی از یک سری قواعد تبعیّت می‌کند. با اتمام متن یا همان اثر، فرایند دیالکتیک متوقف شده و درجه‌ای از فهم حادث می‌شود که امکان ارتباط با دیگران را میسّر و ممکن می‌سازد. در مقابل، دریدا نه تنها بستری برای فهم را به رسمیّت نمی‌شناسد، بلکه معتقد است که فرایند فهم کاملاً

بی‌قاعده بوده و هیچ گاه هم آغاز معیّنی نداشته و به سرانجام مشخصی هم نخواهد رسید (Derrida, 1997: 303-304).

شکل ۷. فهم نزد گادامر ضمن آنکه ماحصل امتزاج افق فهم‌هاست، به زبان و دیالکتیک بسیار وابسته است و به هم‌زبانی با متن یا همان اثر هنری منجر خواهد شد.

نزد گادامر، به تعداد انسان‌ها فهم وجود دارد و اصولاً یک روش کلی برای فهم هر گونه متنی به منزله‌ی اثر هنری وجود ندارد. اما نزد دریدا متن گادامر، به منزله‌ی مواجهه‌ای است که هیچ‌گاه متوقف و منقبض نمی‌شود و نمی‌توان برداشتی از آن ارائه داد. این در حالی است که اختلاف عمده‌ی دیگر دریدا با گادامر در نظریه‌ی بازی است. گادامر وضع قواعد و فراهم آوردن بستری برای بازی فهم را روا می‌داند، اما دریدا معتقد است بستر این قواعد کجاست و از کجا می‌دانیم بستری که انتخاب کرده‌ایم صحیح است و به علاوه، چگونه می‌توانیم مطمئن باشیم که بازی بر اساس قواعد پیش خواهد رفت؟ و چرا باید محدوده‌ی افق فهم را به عنوان نقطه‌ی آغازین تأویل اثر هنری پذیرفت؟ همین قسم نظرات دریدا موجب شده است که در قیاس با سایر فلاسفه، بسیاری از مفسّران نظرات او را از جایگاهی واقع‌بینانه‌تر (Norris, 2014: 32) و متقن‌تر برخوردار بدانند.

لذا برای گادامر در نهایت فهم رُخ خواهد داد و مفسّر به تفسیری از متن نائل خواهد آمد، اما فهم نزد دریدا هرگز به کمال نمی‌رسد و به محض به چنگ آوردنش از کف‌رفته و فهمی نوین جایگزین فهم پیشین می‌شود، رویه‌ای که تا ابد و تا مادامی که ما به عنوان انسان زندگی می‌کنیم ادامه می‌یابد. بدین ترتیب، در برابر گادامر و سایر فلاسفه که فهم را بسان ساختمانی تصور می‌کنند که در آن آجر بر روی آجر قرار می‌گیرد و بالا می‌رود و اغلب حتی برای این ساختمان پی و بستری به منزله‌ی پیش‌ساختارهای فهم قائل هستند، دریدا مدعی است که فهم ما خطی و منفعل نیست که وقتی یک رَج از دیوار

آن ساخته شد، تا ابد به همان صورت باقی بماند و تغییر نکند. در این قیاس، فهم دریدایی به منزله‌ی پازلی است که با ورود هر قطعه به جریان فهم، چیدمان آن از نو بازسازی می‌شود و هر کدام از قطعاتی که از قبل وجود داشته‌اند، با این قطعه‌ی جدیدالورود در موقعیتی تازه و نو قرار می‌گیرند. این همان است که در قالب بحث دیکانستراکشن، حتی نزد برخی مفسران به غلط به منزله‌ی فروریختن و فروپاشی ساختارهای فهم تلقی می‌شود؛ چیزی که به نظر می‌رسد به بازسازی مداوم کل فهم بیش‌تر شبیه باشد تا به فروپاشی آن.

۳. برداشت دریدا از حقیقت و انعکاس آن در هنر

اگرچه از همان ابتدا، مسأله‌ی حقیقت یکی از محوری‌ترین مباحث دریدا بوده است (Shain, 2018: 193)، اما اگر بخواهیم جایگاه حقیقت را نزد دریدا به خوبی تبیین نماییم، باید اذعان کنیم که دریدا بیشتر در جستجوی ناحقیقت است، تا خود حقیقت. برای دریدا هیچ امر مطلق و معنای قطعی وجود ندارد. اصولاً حتی هیچ بنیان یقینی و هیچ آغاز مطلق و پایان مطلقی نیز نمی‌تواند وجود داشته باشد (دریدا، ۱۳۹۵: ۱۳ – ۱۴). شاید این نظرات در وهله‌ی نخست تا حدی گیج‌کننده به نظر برسد، اما در واقع این رویکرد دریدا به حقیقت، نیروی پیش‌برنده‌ی ما در جستجوی دائمی و بی‌وقفه‌ی حقیقت است. چرا که یکی از عوامل انفعال ما برای نیل به حقیقت و جستجوی آن، اُنس و الفت ما به حقیقت‌های پیشین است (دریدا، ۲۰۰۸: ۳۹).

البته باید توجه داشت که در واقع، ریشه‌ی بحث‌های پیچیده‌ی دریدا در مورد حقیقت، در تفسیر ساده‌ای است که افلاطون از حقیقت ارائه می‌دهد. افلاطون معتقد است حقیقت امری مطلق، ثابت، مسلّم، عینی و قابل مشاهده برای فیلسوف است[۱۳]. از نظر افلاطون حقیقت را نمی‌توان در این جهان جستجو کرد (شکل ۸) و ما در عالم محسوس با سایه‌ای از حقیقت مواجه‌ایم که دو مرتبه از آن حقیقت ازلی و ابدی به دور بوده است. چیزی که دریدا از آن به در حجاب فروماندگی حقیقت تعبیر می‌کند.

شکل ۸ حقیقت نزد افلاطون امری است که به عالم مُثل تعلّق دارد و همان زیبایی و خیر است.

همین‌طور افلاطون هنر را امری به غایت دور از حقیقت تصور می‌کند و صرفاً جایگاهی در حدّ و اندازه‌ی تقلید از طبیعت و یا در نهایت تقلیدی از خود حقیقت برای آن قائل است. لذا افلاطون مسیر فهم حقیقت را از دل هنر مسدود می‌کند. با این حال، دریدا بین فهم حقیقت و ماهیت یگانه‌ی هنر رابطه‌ای مستقیم برقرار می‌کند. یعنی اگرچه نزد دریدا امکان فهم حقیقت مسدود است، اما این قابلیتی است که با بروز در هنر، به آن امکان بی‌بدیل بودن و یگانگی می‌بخشد. بدان معنا که نزد دریدا اگرچه ما هرگز به حقیقت نقش‌های زن روستایی ونگوگ پی نخواهیم برد، اما این که حقیقتی در آن اثر به نمایش درآمده است هم مخدوش نخواهد شد. در واقع اثر هنری، ما را در کشمکش دائمی برای کشف حقیقتِ نهفته در خود نگاه می‌دارد و به واسطه‌ی همین کشمکش، شرایط منحصربه‌فرد و بی‌تکراری فراهم می‌آورد که امکان ظهور هر گونه بدیل را ازمیان برمی‌دارد.

در منطق ارسطو حقیقت با واقعیت یکی است و از این رو به طور روشن‌مند و نظام‌مند می‌توان به آن دست پیدا کرد (شکل ۹) و در برابر افلاطون که حقیقت مطلق را به عالم ماوراء، متعلّق می‌داند، ارسطو آن را در همین جهان جستجو می‌کند (Crivelli, 2004: 1-2).

شکل ۹. حقیقت نزد ارسطو امری است عینی و واقعی

از نظر ارسطو، فارغ از زبان و حتی ادراک و فهم هر فرد، حقیقت امر مطلقی است که باید آن را آنچنان که در بیرون هست فهمید. لذا نزد ارسطو حتی در هنر هم، با نوعی خلقت آگاهانه و نظام‌مند، می‌توان به کشف حقیقت نائل آمد. این نقطه‌ی افتراق اساسی دریدا با ارسطوست، چرا که در برابر ارسطو که همه چیز را در بیرون جستجو می‌کند و نظام‌مند می‌پندارد، دریدا اتفاقاً به طور کامل بر درون متمرکز شده است و از هر گونه ساختار و فرمولی حذر می‌کند. از نظر دریدا انسان هیچ‌گاه از پیچیدگی‌های جهان درون خود که بر میزان درک و دریافتش از جهان پیرامونش تأثیر می‌گذارد، خلاصی نمی‌یابد و از این‌رو هیچ‌گاه هم به تعریف مشخص و واحدی از حقیقت جهان دست نخواهد یافت. این درونی نگریستن و بر پیچیدگی‌های درون تأکید ورزیدن و عدول از تعیّن، همان چیزی است که هنر و خصوصاً هنرهای معاصر بر آن اصرار دارند. بنابراین، ارائه‌ی هر نوع ساختار مشخصی می‌تواند به منزله‌ی مسدودسازی دریچه‌های تراوش هنر باشد. معماری دیکانستراکشن[۱۲] که بر بنیان نظرات دریدا شکل گرفت، با استناد بر همین اصل سعی کرد با برهم زدن فرمول‌ها و ساختارها، تعاریف جدید و نامتعارفی از فضاسازی را به معماری تزریق کند. غافل از اینکه آنچه به منزله‌ی برهم زدن ساختارهای شناخته شده در این معماری مطرح شد، خود به فرمولی جدید بدل گشت و در نتیجه معماری دیکانستراکشن را فرموله کرد. ضمن آنکه بطور طبیعی و به مرور زمان هم، تمام آن ساختارهای درهم‌تنیده‌ی ناآشنا در این سبک، به ساختارهایی آشنا بدل شدند (شکل ۱۰).

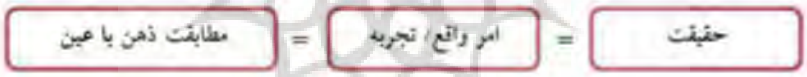
شکل ۱۰. موزه‌ی سلطنتی اونتاریو، واقع در شهر تورنتو: نمونه‌ای از سبک دیکانستراکشن در معماری که درهم‌تنیدگی و نامتعارف بودن فضاسازی را به خوبی نمایش می‌دهد.

دکارت کسی است که حقیقت را از بیرون به درون بازگرداند و نزد او، حقیقت دیگر آن چیزی نیست که در بیرون در حال به وقوع پیوستن است، بلکه چیزی است که به یقین ذهن شناسنده بسیار وابسته می‌باشد (شکل ۱۱). اما نکته‌ی اساسی حقیقت درونی دکارت این است که آن وجهی ثابت و مسلّم دارد که باید از طریق روش‌های نظام‌مند آن را کشف کرد. به بیان دقیق‌تر، برای دکارت این مسأله که "می‌اندیشم، پس هستم" نزد همگان به یک صورتِ یکسان به وقوع خواهد پیوست و اگر دیگران هم همچون دکارت به تعمّق درباره‌ی خود و هستی‌اشان و هر موضوع دیگری بپردازند، مسیری غیر از آنچه دکارت طی کرده است، طی نخواهند کرد. در این تفکر جواب همیشه یکی است و هر چند خود این امر موجب شد تا پایه‌های نخستین اندیشه‌ها برای تجلیل و گرامی‌داشت درون، بنیان نهاده شود، اما در آن وجه تمایز افراد در مواجهه‌ی با جهان پیرامون لحاظ نگردیده است.

شکل ۱۱. حقیقت نزد دکارت امری است درونی که در همه‌ی افراد ماهیت یکسانی دارد؛ یعنی اگر کسی به جستجوی حقیقت بپردازد حتما آن را خواهد یافت.

اما دکارت هم برای هنر جایگاهی فراتر از علم قائل نیست. لذا همان روش‌ها و دستورالعمل‌ها را که در کشف حقیقت در علم به کار می‌برد، در هنر هم جایز می‌شمارد. این در حالی است که اتفاقاً دریدا جایگاهی فراتر از علم برای هنر قائل است، چرا که هنر هیچ گاه همچون علم ادعایی برای آشکارسازی حقیقت ندارد و از استتار حقیقت برای جلوه‌گری بهره می‌جوید و به همین دلیل نسبت به علم یک گام به حقیقت نزدیکتر است، تا جایی که گویی از یک سنخ هستند.

پس از دکارت، کانت در سنتی ارسطویی جهان را از مسیر عقل در حیطه نومن (noumenon) [۱۵] قرار می‌دهد، ولیکن آنچه را که با قوای فاهمه مرتبط می‌داند فنومن (Phenomenon) [۱۶] است. از نظر کانت قوای فاهمه‌ی ما از طریق فنومن است که به کشف جهان پیرامون خود می‌پردازد. در نتیجه، نزد کانت ذهن ما می‌بایست برای درک حقیقت، خود را با جهان پیرامون انطباق داده و به حوزه‌ی نومن ورود پیدا کند و این یعنی بین فهم ما از جهان هستی و حقیقت آن فاصله وجود دارد (شکل ۱۲). بنابراین نزد کانت حقیقت امری دست‌نایافتنی است، موضعی که زیرساخت نظرات فیلسوفان پسامدرن و از آن جمله دریدا را تشکیل می‌دهد. البته برخلاف کانت، که حقیقت را امر ثابتی تلقی می‌کند، دریدا و سایر فیلسوفان پسامدرن به هیچ عنوان حقیقت ثابتی را در جهان جستجو نمی‌کند.



شکل ۱۲. حقیقت نزد کانت امری متعلق به نومن و به منزله‌ی مطابقت ذهن با عین است (Kant, 1998: 197- A58) که شناخت آن امری محال است.

این گونه است که بر همین اساس، هنر کانتی می‌تواند در قالب فرم‌ها خود را بنمایاند، ولیکن اینکه مخاطب بتواند از خلال آن فرم‌ها به حقیقت دست یابد، خود مورد مناقشه‌ی کانت و حتی دریداست.

هایدگر حقیقت را در آشکارگی [۱۷] و «ظهور وجود» جستجو کرده و معتقد است که آن در دوری هرمنوتیکی و طی فرایند گوش دادن بر دازاین رخ می‌نمایاند و خود را متجلّی می‌سازد (شکل ۱۳). او حقیقت را امر مطلقی می‌داند که ما به عنوان دازاین باید آن را بپذیریم و اتفاقاً نخستین بارقه‌های نسبی‌گرایی حقیقت نزد فلاسفه‌ی پسامدرن، بر مبنای

همین پدیدارشناسی[۱۸] هایدگری شکل گرفته است، اما چون پسامدرن‌ها ماهیت یک‌سانی برای دازاین قائل نیستند، این آشکارگی نزد پسامدرن‌ها امری نسبی تلقی می‌شود.

حقیقت	=	ظهور یا آشکارگی وجود

شکل ۱۳. حقیقت هایدگری، حقیقت مطلقی است که در پی «ظهور یا آشکارگی وجود» رُخ می‌نمایاند.

برخلاف هایدگر، دریدا هیچ قدرت آشکارگی برای حقیقت قائل نیست و همواره فاصله‌ی خود را از هایدگر حفظ می‌کند (Norris, 2014: 28). حقیقت دریدایی چنان فروتپیده در خود است که هیچ‌گاه مخاطب موفق نخواهد شد که آن را به چنگ آورد و حتی اگر بر فرض محال این امر هم محقق شود، به واسطه‌ی ماهیت ناپایدار آن، به محض ظهور حقیقت، منهدم شده و مجال حصول آن فراهم نمی‌شود. لذا حقیقت دریدایی هیچ‌گاه به عنوان امر ثابتی جلوه‌گر نخواهد شد. به علاوه، با وجود آنکه هایدگردر مواجهه با اثر هنری، میان فهم و حقیقت، دوری هرمنوتیکی قائل است، اما پایانی نافرجام برای آن متصوّر نیست و در نهایت حقیقتِ اثر هنری از میان همین دور هرمنوتیکی آشکار خواهد شد. چیزی که دریدا آن را به زیر سؤال می‌برد و حتی در مورد تفسیر هایدگر از حقیقتِ کفش زن کشاورز، فرضیات وی را به چالشی بی‌پایان فرامی‌خواند[۱۹].

پس از هایدگر، گادامر در کتاب *حقیقت و روش (Truth and Method)* به وضوح درپیِ حقیقت است. در همان عنوان کتاب بر ناسازگاری کشف حقیقت با روش و عدم‌امکان دستیابی به حقیقت از مسیرهای روش‌مند، آن گونه که در سنّت دکارتی متداول است، تأکید می‌ورزد. البته برای گادامر کشف حقیقت به طور کلی محال نیست و در عین حال که قاعده‌ی مشخصی هم ندارد، به تعداد انسان‌ها هم فهم حقیقت رُخ خواهد داد؛ یعنی حقیقت نزد گادامر معجونی از واقعیت و میزان درک و فهم هر فرد از آن است (شکل ۱۴). بنابراین حقیقت گادامری امری است که هم سویه‌ی مطلق دارد و هم سویه‌ی نسبی. مطلق است چون وقتی به آن دست نمی‌یابیم، از نظر گادامر به سوءفهم مبتلا شده‌ایم؛ نسبی است چون وقتی آن را درمی‌یابیم، در واقع بر میزان درک و برداشتِ خود و افق فهممان از واقعیت اضافه کرده‌ایم. این نظر گادامر درباره‌ی حقیقت با دریدا تفاوت آشکار دارد. دریدا تقریباً هیچ حدّی و ردّی از واقعیت را در حقیقت ناب نمی‌آورد

و حقیقت را به میزان زیادی منفک از واقعیت می‌شمارد. علتِ آنکه کلاً این ارتباط را نمی‌گسلد آن است که به آن آناتی توجه می‌کند که حقیقت برای لحظه‌ای بسیار بسیار کوتاه و ناپایدار برملا می‌شود، اما به سرعت در هاله‌ای از ابهام فرومی‌رود و مجدد درخفا می‌ماند. شاید بتوان خود این امر را یکی دیگر از نقاط افتراق اساسی دریدا و گادامر به حساب آورد. چرا که گادامر تا این حدّ ناپایداری را برای حقیقت جایز نمی‌شمارد و قسمی رویه‌ی افزاینده و پیش‌برنده برای فهم حقیقت قائل است. چیزی که نزد دریدا حتی اگر رویه‌ی مشخصی هم داشته باشد، به هیچ عنوان قابل تدوین، استخراج یا پیش‌بینی نیست.

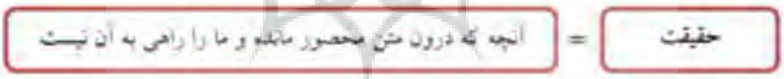
حقیقت	=	آن میزان از واقعیت که به درک آن نائل می‌آییم

شکل ۱۴. حقیقت نزد گادامر به میزان درک و فهم هر فرد از واقعیت در بستر تاریخ و زبان وابسته است.

به علاوه، دریدا برخلاف گادامر که معتقد است که فهم ما از دریچه‌ی زبان ما رُخ می‌دهد، معتقد است که زبان ما نمی‌تواند نماینده‌ی همه‌ی فهم ما باشد[۲۰]، زبانی که خود آن را به وجود نیاورده‌ایم و سبقه‌ی تاریخی عظیمی در پس شکل‌گیری تک تک کلمات آن وجود دارد. همه‌ی ما در زندگی لحظات نابی را تجربه کرده‌ایم که به وضوح زبان را در توصیفش قاصر دانسته‌ایم. کدام واژه می‌تواند نماینده‌ی تمام عبار رنجی عظیم یا لذت وافری باشد که تجربه کرده‌ایم؟ حتی اگر خودمان بتوانیم آن همه پیچیدگی‌های احساسی را بفهمیم، ولی آیا واقعاً می‌توانیم آن را بیان هم کنیم؟ البته این درست است که ما برای انتقال بخشی از این تجارب، آن هم به صورت ناقص و صرفاً نمادگونه، از زبان بهره می‌بریم و از این روست که جریان شعر و ادبیات به وجود می‌آید، اما چون این احساسات هیچ‌گاه به تمامی انتقال نمی‌یابند، جریان شعر، ادبیات و سخن‌وری هم هیچ‌گاه متوقف نمی‌شود. همیشه حرف‌هایی هست که هنوز گفته نشده‌اند و همیشه احساساتی هست که هنوز به تمامی و به درستی انتقال نیافته‌اند. دقیقاً از همین رو هم هست که گاهی برای نمایش فقط یک داستان و یا یک موضوع، به دفعات مکرّر مجسمه‌ها، نقاشی‌ها، عکس‌ها و فیلم‌هایی تهیه می‌شوند و یا گاهی فقط برای نمایش یک نمایش‌نامه، شاید اتللو یا مکبث، برای بار صدم، هزارم و یا حتی شاید بیشتر، صحنه‌های

تئاتر و نمایش به استخدام درمی‌آیند. گویی هماره چیزی هست که هنوز بیان نشده است و گوینده هنوز مقصود خود را به تمامی ابراز نکرده و شنونده نیز هنوز به تمامی آن را نشنیده است.

بدین ترتیب، اگر ما دریدا را به عنوان فیلسوفی می‌شناسیم که به جای فهم بر این اصرار دارد که چگونه است که ما یکدیگر را نمی‌فهمیم، در مورد حقیقت هم باید او را فیلسوفی دانست که بیشتر در جستجوی ناحقیقت است. البته نباید از نظر دور داشت که برخورد دریدا با خود حقیقت بسیار واقع‌گرایانه است (Shain, 2016: 155) و در حالی که هیچ‌گاه آن را انکار نکرده و یا از محور بحث‌های خود خارج نمی‌کند، اما به جدّ منکر امکان دست یافتن به آن می‌شود. به علاوه، نزد دریدا «هیچ چیز خارج از متن وجود ندارد» (There is nothing outside of the text (Derrida, 1997: 158.)) و حقیقت چنان در میان دیوارهای رفیع متن و یا همان اثر هنری محصور مانده است، که ما در بهترین حالت فقط به هاله‌ای مبهم و انتزاعی از آن دست خواهیم یافت (شکل ۱۵). عجیب آنکه این نظر دریدا در مورد حقیقت، به گونه‌ای شگفت‌انگیز با نظرات افلاطون در تمثیل غار[۲۱] و سایه‌های مبهم بر روی دیوار همگرا می‌شود. تا آنجا که نزد دریدا هم، حقیقت چیزی جز بازنمایی (representation) خود حقیقت نیست (دریدا، ۲۰۰۸: ۲۰) که البته به طور قطع و یقین نباید از نظر دور داشت که این دو دیدگاه، در اصل و محتوا فاصله‌ای بس ژرف از یکدیگر دارند.



شکل ۱۵. حقیقت دریدایی چیزی است که هیچ‌گاه بر ما آشکار نخواهد شد و همواره در استتار و ابهامی ابدی قرار دارد.

لذا این امر که نزد دریدا حقیقت با اثر هنری در ارتباط است (Norris, 2014: 24-26) و به نوعی در آن به دام افتاده است، بر هیچ کس پوشیده نیست. اما آنچه که برای هایدگر صرفاً حجابی است که باید درصدد گشودگی آن برآمد، نزد دریدا به هیچ عنوان امر ساده‌ای نیست و حتی این در حجاب‌فروماندگی[۲۲] جزء ویژگی‌های اصلی و طبیعی حقیقت برشمرده می‌شود (Morgan Wortham, 2010: 5-6) که برای هنر مجال و عرصه‌ای برای خودنمایی فراهم می‌آورد.

۴. ارتباط فهم و حقیقت در هنر از نظر دریدا

دریدا معتقد نیست که مواجهه با یک اثر هنری موجب نیل به حقیقت می‌شود (Norris, 2014: 33) از نظر او رویارویی با اثر، اتفاقی دیالکتیکی است که بطور ماهوی رُخدادی معرفت‌شناختی به حساب می‌آید و بدون آنکه کنترلی بر آن داشته باشیم، رُخ خواهد داد و متعاقب آن ما بی‌اختیار درصدد کشف حقیقت برخواهیم آمد. این موضوعی است که ما را بر مدار حقیقت قرار می‌دهد، اما ما نمی‌توانیم از خلال آن، حقیقت را استخراج کنیم. حقیقت همواره مستتر می‌ماند و ما را در طلب خود نگاه می‌دارد. در واقع ما به حکم انسان‌بودنمان، نه تنها به ناچار در دالانی به نام فهم درافتاده‌ایم، که حتی بسط و توسعه‌ی فهممان هم، از کلی‌ترین مسائل تا جزئی‌ترین نکات، هیچ‌گاه متوقف نمی‌شود. بر همین اساس، اگر چه ما همواره در حال تعقیب حقیقت هستیم و هیچ‌گاه هم به آن هم نمی‌رسیم، اما از این تعقیب مدام هم روی بازنمی‌گردانیم. گویی همواره در وضعیتی قرار داریم که می‌توان از آن با عنوان «به سوی حقیقت» (back to the truth) [۲۳] یاد کرد. موضعی که اگرچه ما را در مسیر حقیقت قرار می‌دهد، اما هیچ‌گاه ما را به تمامیّت به آن نخواهد رسانید. لذا حقیقت هم هیچ‌گاه از پرده برون نمی‌افتد (Derrida, 1979: 33) و در حالیکه هنوز بسیار از آن به دور هستیم و در پیچ و تاب بازنمایی‌های مکرر اندر مکرر به دام افتاده‌ایم، ما را به فریب و وهم قانع می‌کند که به کلیّت و تمامیّتی از آن دست یافته‌ایم. در واقع، ما در مواجهه‌ی با حقیقت، خوانش خود را منعکس می‌کنیم و هرگز نمی‌توانیم این کار را بدون‌توجه به فهم‌های پیشین- شاید از نوع کانتی- انجام دهیم. فهمی که متکثّر، گونه‌گون و لرزان (Shain, 2016: 154) است و نه تنها با فهم دیگران از حقیقت زاویه دارد، بلکه حتی برای هر یک از ما، بر چنان بستر شناور و ناپایداری قرار دارد، که هرگز اجازه نمی‌دهد بتوانیم تصویر واضحی از حقیقت به دست آوریم. از نظر دریدا حتی اینکه ما برای فهم حقیقت دست به تفسیر و تحلیل آن می‌زنیم و یا گفتمانی را درباره‌ی حقیقت شکل می‌دهیم، خود بدان معناست که حقیقت را عیان نیافته‌ایم و دقیقاً به دلیل همین در حجاب فروماندگی و ناپیدایی حقیقت هم هست که به وجود آن -منظور حقیقت- یقین داریم (Derrida and et al., 1975: 32-37).

لذا از آنجا که نزد دریدا، یگانه امکان تجلّی حقیقت، آن هم به صورت مبهم، بازنمایی آن به‌صورت متکثّر است، ما هیچ‌گاه به فهم کامل حقیقت نائل نخواهیم آمد و در بهترین

حالت به بازتابی از آن دست خواهیم یافت[۲۲]. بازنمایی همان چیزی است که در هنرها در منتهی درجه‌ی کمال رُخ می‌دهد. اگرچه نزد دریدا تفاوت چندانی در انواع شیوه‌های بازنمایی وجود ندارد و تقریبا همگی بر اصول بیانی کمابیش یکسانی متکی هستند (دریدا، ۲۰۰۸: ۲۰) و به یک میزان در آشکارسازی حقیقت، به معنای تامّ آن، ناتوان هستند. در واقع، همه‌ی شیوه‌های بیان هنری، اعم از گفتاری، نوشتاری، نقاشی و یا مابقی هنرها، در بازنمایی حقیقت از فرصتی یکسان (کهون، ۱۳۸۲: ۳۵۲)، ولی متفاوت برخوردارند و هیچ‌کدام از آنها، برتری و مزیتی بر انواع دیگر ندارد. هر منظر و دیدگاهی به اثر هنری هم، ضمن آنکه با دیدگاه‌های دیگر در مورد آن اثر زاویه پیدا می‌کند، با آن دیدگاه‌ها نسبت و پیوندی هم برقرار می‌کند، تا جایی که تأثیر پذیرفتن از آن نظرات تقریباً اجتناب‌ناپذیر خواهد بود. ما هرگز نمی‌توانیم شرایط را تحت کنترل خود درآوریم و یا آن را ترجمه و توصیف کنیم. ما حتی نمی‌توانیم آن را گزارش دهیم که برای مثال چه چیزی در شرف وقوع است. همچنین ما از شرح و تصویر دوباره‌ی یک اثر عاجزیم. هیچ کلمه، تلفظ، یا ادا و اشاره‌ای برای بیان اثر کارساز نیست. ما حتی نمی‌توانیم پیشنهاد دهیم که اثر هنری بدون هیچ‌گونه پیشاذهنیتی از سوی خوانندگان دیده یا خوانده شود و یا حتی به نظم درآید و اعتبار یابد. این بدان معناست که ما هرگز از ترجمه و تفسیر یک اثر رهایی نخواهیم یافت (Derrida, 1987: 2). هر اثر هنری از این رو جلوه‌ای واحد و یگانه می‌یابد که هیچ‌گاه نمی‌توان آن را دوباره تجدید کرد. هر کپی و تکثیر از یک اثر هنری، هر چقدر هم که به اصل نزدیک باشد، باز هم کپی است و هیچ‌گاه اصل آن اثر نخواهد شد. لذا هر کپی، فقط و فقط تفسیری از آن حقیقت یگانه‌ای است که در اثر نخستین مستتر شده است. هم‌چنین نزد دریدا هرگونه بازتولید یا بازسازی کردن، بازشناساندن، تجدید کردن و یا حتی بازآغازیدن به معنای تفاسیر و تکثیرهای دیگر و متعدد از آن اثر هنری نخستین است، که هیچ‌گاه در جایگاه آن اثر اولیه نخواهد نشست و صرفاً به منزله‌ی بازی مضاعف، متمم و ضمیمه‌ای بر اثر، در ذهن مخاطب بارگذاری خواهد شد (Derrida, 1987: 2). مخاطبی که می‌تواند در خلال خلق اثر و نیز پس از آن، چه بسا حتی خود هنرمند باشد.

نکته‌ی دیگر آن است که ما در هنر با پدیده‌ای مواجه هستیم که شاید در سایر علوم با آن برخورد نکنیم و آن این است که در هنر نه تنها هیچ چیزی به صراحت و قطع و یقین بیان نمی‌شود، بلکه اگرهم بیان شود، لزوماً مقصود نظر گوینده همان چیزی نیست که بیان شده است (Derrida, 1987: 22). این بدان معناست که هنر همواره در طلب استتار و ناپیدایی

مدام قرار دارد و اتفاقاً از این ناپیدایی تغذیه می‌کند و شکوفا می‌شود. این خصیصه‌ی مهم هنر موجب می‌شود که ما نتوانیم مدعی شویم که به صرف مواجهه با یک اثر آنچه را که مقصود نظر و پیام هنرمند است دریافته‌ایم. چه بسا که حتی گاهی این پیام برای خود هنرمند به منزله‌ی خالق اثر هم مخدوش و ناواضح است؛ چه رسد به مخاطب اثر. بدین ترتیب، هنرمند و خصوصاً هنرمند معاصر با خلق اثر، نیازی نمی‌بیند که نگران پیامی که ارسال می‌کند باشد و در مقابل منتقد یا مخاطب اثر هم، فارغ از همه‌ی برداشت‌های رایج، با تکثّر آرا و آزادانه تفسیر خود را از اثر ارائه می‌دهد. این فرایند ممکن است تا آن‌جا پیش رود که موجب شود که یک اثر هنری، در کمال تعجب همه‌ی منتقدان، با اقبالی بی‌نظیر مواجه شود. در این فضاست که خلاقیّت به فرایندی شدیداً زایا مبدل شده که هم اثر، هم هنرمند و هم مخاطب[۲۵] در تفسیر اثر مشارکت فعّال و دائمی داشته و هر برداشتی از اثر هنری، خود به پیامی نو در هزارتوی پیام‌ها بدل می‌شود. هزارتویی که با ماهیت دیکانستراکشن دریدا به شدت سازگار است و مجال و عرصه‌ای برای بروز آن در هنرها فراهم می‌آورد.

موضوع مهم دیگر که دریدا تحت تأثیر کانت بدان پرداخته، پارارگون اثر هنری است که برخلاف کانت که فاصله‌ای میان ارگون و پارارگون قائل است، دریدا آن را از ارگون، قابل‌تفکیک نمی‌داند. این بدان معناست که حقیقتی که در اثر مستتر است، با وجود آن‌که خود به عنوان ارگون برای جلوه‌گری مجالی ندارد و ذاتاً مستتر است، از قضا به ناپایداری ناشی از پارارگون هم مبتلاست. از این رو، گویی بر هر اثر حداقل دو قسم ناپایداری بارگذاری می‌شود که خود موجب آن است که احتمال بروز حقیقت به صفر تمایل پیدا کند، قسمی ناپایداری که از ناپایداری خود ارگون نشأت می‌گیرد و قسمی دیگر که از ناپایداری پارارگون بر ارگون سایه می‌افکند. بدین ترتیب، حقیقت بطور مضاعف در پیچ‌وخم ناپایداری‌های مضاعف مضمحل می‌شود و شیمای واقعی‌اش امکان بروز و ظهور نمی‌یابد. همچنین باید توجه داشت که نزد دریدا پارارگون هیچ گاه و برای همیشه بیرون اثر باقی نمی‌ماند و ارگون هم برای همیشه محبوس در داخل اثر نیست (Derrida, 1987: 331). معنای این سخن آن است که نه ارگون و نه پارارگون، هیچ کدام در وضعیت باثباتی قرار ندارند و مرزهای آنها مشخص نیست، بلکه حتّی ممکن است این مرزبندی اتفاقاً معکوس هم شود. اثری هنری که صحنه‌ی نیایشی را به تصویر می‌کشد و به دیوار نمازخانه نصب شده است، در حالیکه خود نمادی از ارگون است، در همان حال

پارارگون نیایشگاه هم می‌باشد. نکته‌ی عجیب‌تر دیگر آن است که مرز این تغییر و گذر هم هیچ‌گاه ثابت و در یک رویه‌ی مشخص نیست و اتفاقاً بسیار نامشخص و مبهم است. ما نمی‌دانیم آن اثر هنری چگونه و از چه زمانی، از ارگون به پارارگون مبدل شده است؟ و یا چگونه در برابر دیدگان مخاطبی که اتفاقاً با نیّت دیدار اثر به نمازخانه پای گذارده است، مجدد به پارارگون بدل شده است؟ به بیان دقیق‌تر، ارگون و پارارگون دریدایی چنان درهم‌تنیده شده‌اند که امکان انفکاک آنها بطور کلی منتفی است. این پتانسیلی است که خود مرز حقیقت را شدیداً مخدوش کرده و در سردرگمی میان ارگون و پارارگون حقیقت را ناپدید می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری

بی‌شک، نزد دریدا اگرچه ما هیچ‌گاه به فهم حقیقت نائل نخواهیم شد، اما مسأله‌ی حقیقت هم هیچ‌گاه به این صورت نبوده که «حقیقتی وجود ندارد». از نظر دریدا ابهام در فهمِ حقیقت، کشمکشی است که، چه برای خود هنرمند و چه برای مخاطب اثر، هم از پیش از خلق اثر هنری آغاز شده و هم پس از خلق اثر ادامه می‌یابد. لذا حتی خود هنرمند هم قادر نیست حقیقتی را که خود او در اثرش عرضه کرده، فهم کند، تا چه رسد به مخاطب اثر که به نظر می‌رسد در مرتبه‌ای بس دورتر نسبت به حقیقتِ اثر قرار دارد. این نکته همان است که هنر برای دوام و بقا و نیز برای جلوه‌گری و خودنمایی به آن نیاز دارد. اگر هنر هم‌چون علم فرموله می‌شد و قوانین مشخصی بر آن حاکم بود، تمام می‌شد. هیچ شاهکاری خلق نمی‌شد و هیچ هنرمندی به بالاترین مراتب خلاقیّت و تحسین دست نمی‌یافت. همگان قادر می‌شدند از خلال آن فرمول‌ها و قواعد آن چه را که دیگری به خلق آن دست زده است، خلق کنند و بدین ترتیب اصلاً خلاقیّت به انتها می‌رسید و انسان‌ها به ماشینی که از یک نسخه‌ی واحد، تقلید و تکثیر می‌کنند، بدل می‌گشتند. این‌که هنرمندان هر روز دست به خلاقیّت نوینی می‌زنند و مداوم و بی‌انتها شاهکارهایی یکی از پس دیگری، به ظهور و بروز می‌رسند، نشان‌دهنده‌ی آن است که هنر هنوز نتوانسته حقیقت را آشکار کند و مخاطب هم هنوز نتوانسته به تمامی و کمال به فهم حقیقت نائل آید. این ناپایداری فهم و در حجاب فروماندگی حقیقت که دریدا مدعی آن است، اتفاقاً بسیار هم با روح هنر سازگاری و همخوانی دارد. در واقع، آن بستر اولیه و نقطه‌ی شروع مواجهه‌ی با

اثر هنری تحت تأثیر هزاران عامل درونی و بیرونی (یا همان پارارگونی که خود نوعی هزارتوست)، هم برای هنرمند و هم برای مخاطب در نقطه‌ای نامشخص شکل می‌گیرد. به همین دلیل هم هست که اثر هنری به شدت تحت تأثیر آن یگانه شرایط ویژه و خاصی قرار می‌گیرد که در تمام طول دوران زندگی هنرمند یا مخاطب اثر، برای یکبار و به طرز منحصر بفردی بروز کرده است. این خاص بودن و تکرارناپذیری، نه تنها موجب بی‌بدیل‌شدن خود اثر می‌شود، بلکه حتی به هر کدام از تفسیرهای آن هم حالتی یگانه می‌بخشد. این گونه است که هم هنرمند دست به خلق رُخدادی می‌زند که همتا ندارد و هرگز هم همتایی نخواهد داشت؛ و هم مخاطب اثر بر یک درک و تفسیر خاص باقی نخواهد ماند و تفسیرهایش بطور مدام و با هر بار مواجهه‌ی با اثر، همراه با جریان و سیلان شرایط، دگرگون می‌شود.

بدین ترتیب، همانطور که نمی‌توان با ترجمه‌ی یک شعر، معنا و مقصود آن را به تمامی منتقل کرد، نمی‌توان از هر اثر هنری هم رونوشتی تهیه کرد که تمام و کمال نماینده‌ی آن باشد. هر تلاشی برای بازتولید یک اثر، خود فرایند نوینی است، که شاید در همان راستا صورت گیرد، اما هرگز به مثابه نخستین تلاش صورت گرفته نخواهد بود. جریان تجارب مبتنی بر مواجهه‌های مکرر که هیچ‌گاه به سکون نمی‌رسد، همواره بین ما و نخستین رویارویی ما با اثر هنری فاصله می‌اندازد. این گونه است که ما حتی در مقام خود هنرمند قادر نخواهیم بود که اثر خود را از نوع بازآفرینی کنیم، چه رسد به آنکه به حقیقت آن دست یابیم. وضعیتی که حتی برای مخاطب اثر، شرایطی به مراتب ناپایدارتر فراهم می‌آورد.

این گونه است که هر اثر هنری ضمن آنکه به حیات منحصربه‌فرد خود ادامه می‌دهد، هیچ گاه به امری روزمره و پیش پا افتاده در دستان همگان بدل نخواهد شد و خلاقیت هم همواره در هنر امکان شکوفایی و باروری خواهد یافت. مضاف بر اینکه هم هنرمند با آزادی بیش‌تری در بیان، به خلق اثر هنری می‌پردازد و هم مخاطب با آزادی وافر به درک و تفسیر اثر مبادرت می‌ورزد. درک و تفسیری که به شدت ناپایدار است و به صورت مشارکتی فعّالانه بین اثر، هنرمند و مخاطب، خود موجب قسمی هم‌افزایی در عدم تعیّن برای فهم حقیقت می‌شود. در نهایت حقیقتِ اثر همچنان مستتر باقی می‌ماند و هر بار رجعت به اثر به منزله‌ی مواجهه‌ای نو قلمداد می‌شود.

هم‌چنین این مسأله که اثر هنری از زاویه‌ای ارگون و از زاویه‌ای دیگر پارارگون است، خود موجب آن است که ما در شبکه‌ای ناپایدار از ارگون‌ها و پارارگون‌ها بسر بریم. حتی چه بسا شبکه‌ی ارگون و پارارگون می‌تواند از این هم پیچیده‌تر و درهم تنیده‌تر باشد و به رابطه‌ی ارگون با ارگون‌های دیگر و پارارگون با پارارگون‌های دیگر هم تسرّی یابد. رُخدادی که تا بینهایت امتداد می‌یابد و حدّ و نهایتی برای آن نمی‌توان متصوّر شد. از این‌رو، در حالی که به نظر می‌رسد که حتی ارگون یا پارارگون بودن یک اثر به مخاطب آن وابسته است و امری ذاتی اثر نیست، این مرزهای نامشخص و ناپایدار ارگون و پارارگون هم خود بر ابهام بیشتر آن می‌افزاید و تفکیک این دو از یکدیگر را به امری محال شبیه می‌کند، سلسله‌ای که تا بینهایت ادامه داشته و فرصت هر گونه قطعیّت را برای فهمِ حقیقت از میان برمی‌دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. هزارتو یا لابیرنت عبارت است از نوعی راهرو و دالان پیچ‌درپیچ با نقشه‌ای نامشخص که در همین رابطه فهم لابیرنتی را می‌توان فهمی دانست که همچون هزارتو نمی‌توان خط سیر مشخصی برای آن قائل شد. به علاوه، علیرغم آنکه در دنیای واقعی لابیرنت‌ها نقطه‌ی شروع مشخصی دارند، لابیرنتِ فهم ما از جهان پیرامونمان، حتی چه بسا نقطه‌ی شروع مشخصی هم ندارد. گویی ما در میانه‌ی یک لابیرنت به دنیا آمده باشیم (Kochhar-Lindgren, 2011: 11).

۲. فرکتال فرایند یا ساختاری هندسی است که علیرغم آنکه یک الگوی مشابه بطور مدام در کل و جزء تکرار می‌شود، در عین حال هیچ گاه هم سامان نمی‌یابد و انتهای آن مشخص نمی‌شود. برای درک بهتر مطلب، اگر در سلسله‌ی اعداد، یک عدد را مثال بزنیم، همواره عددی بزرگتر و کوچک‌تر از آن وجود دارد و هیچ‌گاه نمی‌توان عدد مشخصی را یافت که بزرگترین و یا کوچک‌ترین مجموعه‌ی اعداد باشد. به همین صورت، در هندسه‌ی فرکتال هم هیچ الگویی، الگوی آغازین و یا آخرین نیست. البته نظرات دریدا درباره‌ی دیکانستراکشن، وضعیتی لابیرنتی- فرکتالی است که نه تنها هیچ نقطه‌ی آغازین مشخصی برای فهم ما قائل نیست، بلکه حتی الگوهای تکرار شونده‌ی آن هم، تحت تأثیر وضعیتی لابیرنتی از قاعده‌ی مشخصی تبعیت نمی‌کنند.

۳. ر.ک: ژاک دریدا، "Margins of Philosophy"، صفحات ۳ و ۴- بحث Différance.

۴. واژه‌ای با منشاء یونانی و برگرفته از واژه‌ی دیالوگوس (dialogos) و به معنای مباحثه و مناظره‌ای که هدف آن کشف حقیقت است.

۵. دریدا ضمن تأثرپذیری از نظرات کانت درباره‌ی پارارگون، به گونه‌ای متفاوت آن را تعبیر می‌کند. پارارگون نزد کانت به مثابه قاب یک تابلوی نقاشی، چیزی فراسوی ارگون (یا همان اثر) و مضاف بر آن است. این در حالی است که نزد دریدا، پارارگون و ارگون یکی بوده و امکان تفکیک آنها به هیچ روی وجود ندارد. پارارگون چیزی جدا و متمایز از ارگون و فرع بر آن نیست، که بتوان آن را برای یک اثر لحاظ و یا از آن حذف کرد. از نظر دریدا حتی مشخص کردن آغاز پارارگون و پایان ارگون نیز ناممکن است، تا جایی که می‌پرسد چرا نمی‌توان پارارگون یک اثر را به منزله‌ی اصل در نظر گرفت؟ چیزی که اتفاقاً بر شکل‌گیری اثر هم بسیار مؤثر بوده است (Derrida, 1979: 18-28).

۶. به دلیل عدم توافق اغلب مفسّران در انتخاب معادل فارسی مناسبی برای دیکانستراکشن، در این پژوهش همان واژه‌ی ابداعی خود دریدا مورد استفاده قرار گرفت. واژه‌ی «دیکانستراکشن» که در ابتدا برای تقابل با ساختارگرایی ابداع شده بود و حتی خود دریدا به صراحت اذعان می‌دارد که این واژه خود را بر او تحمیل کرده است، گاهی به ساختارشکنی، واسازی، ساخت‌گشایی و یا امثال این‌ها هم ترجمه می‌شود. دریدا تصریح می‌کند که نه تنها منظور او از این واژه تخریب نیست، که آن حتی یک روش نوین هرمنوتیکی برای تفسیر و یا یافتن معنا هم نیست (Derrida, 1992a: 13-14). آن اساس مواجهه و نحوه‌ی درک و فهم ما از جهان پیرامونمان، به عنوان یک انسان است و نشان می‌دهد که فهم ما چگونه بر بستری نامتعیّن و ناپایدار قرار دارد.

۷. برنارد چومی پس از برنده شدن در مسابقه‌ی معماری پارک دولاویلت پاریس در سال ۱۹۸۳، از پیتر آیزنمن و دریدا برای همکاری در آن پروژه دعوت به عمل آورد (Fontana-Guisti, 2016: 265-275).

۸. پیتر آیزنمن، یکی از «پنج معمار نیویورکی» است که به واسطه‌ی طرح‌های دیکانستراکت شده که با فلسفه‌ی دریدا بسیار همخوانی دارد، شهرت دارد.

۹. کورا نزد افلاطون نوعی مکان یا فضای بی‌شکل است.

۱۰. به منزله‌ی بستر نامتعیّن فهم.

۱۱. دازاین اساس و بنیان فلسفه‌ی مارتین هایدگر است که نوع خاص بودن انسان را که متفاوت از همه‌ی موجودات هستی است، نمایندگی می‌کند. برای مثال دازاین موجودی مرگ‌آگاه است؛ قابلیتی که در موجودات دیگر هستی نمی‌توان یافت. از این رو، شاید بتوان دازاین را در یک

ترجمه‌ی تحت‌الفظی موجودیتی دانست که «آنجا هست»؛ جایی که دیگر موجودات (در قیاس با انسان) نیستند.

۱۲. هایدگر در کتاب سرآغاز کار هنری، مفروضاتی را برای تابلوی یک جفت کفش روستایی ونگوگ در نظر می‌گیرد؛ از آن جمله اینکه این کفش‌ها متعلق به زنی روستایی است که مدت‌ها از آن استفاده کرده و در مزارع و راه و بیراهه‌های فراوانی با آن گام برداشته و به نوعی نمادی از رنج و محنتی است که زن پشت سر گذاشته است. دریدا این مفروضات هایدگر را به‌چالش کشیده و می‌پرسد که از کجا معلوم چنین است؟ شاید این کفش‌ها، کفش‌های خود نقاش است و مفروضات بیشمار دیگر که می‌توان برای آن در نظر گرفت.

۱۳. ر.ک: افلاطون، جمهور، کتاب ششم و هفتم صفحات ۳۸۵ تا ۴۰۴ – بحث ایده‌های افلاطونی.

۱۴. سبکی در معماری که بر طرح‌های ناپایدار، وارونه، درهم فرورفته و یا به عبارت بهتر درهم فروافتاده و بطور کلی بر سازه‌هایی فاقد منطق استوار است. این سبک با ایجاد گسست در رابطه بین فرم و عملکرد و با برهم زدن الگوهای رایج معماری، حسّ بیگانگی و متعاقب آن تعویق معنا را به مخاطب القاء می‌کند.

۱۵. نومن از نظر کانت عبارتست از شیء فی نفسه، به منزله‌ی آنکه هر آنچه در جهان پیرامون ماست مستقل از قوای حسّی و ادراکی ما، دارای ماهیتی قائم به خود است که ما تقریباً هیچ‌گاه به شناخت آن نائل نخواهیم شد. نزد کانت نومن با حقیقت در ارتباط است.

۱۶. فنومن اشیاء، یعنی آن گونه که اشیاء بر ما پدیدار می‌شوند. نزد کانت فنومن با فاهمه در ارتباط است.

۱۷. ر.ک: مارتین هایدگر، *سرآغاز کار هنری*، مبحث حقیقت و هنر صفحات ۴۰ تا ۵۸ – بحث الثئیا (aletheia).

۱۸. باید توجه داشت علیرغم آنکه هایدگر و هوسرل هر دو عمیقاً به «پدیدارشناسی» پرداخته‌اند، اما تفاوت عمده و چشمگیری بین آرای این دو فیلسوف شهیر قرن بیستم وجود دارد. تأکید هوسرل در «پدیدارشناسی» (phenomenology) به وجه نخست آن یعنی «پدیدار» (phenomena) است و بر توصیف دقیق چیزها اصرار می‌ورزد، در حالیکه هایدگر به وجه دوم آن، یعنی «شناسی» (logy)، که از ریشه لوگوس (logos) است توجه دارد و در نتیجه بر گفتن، ابراز، تجلّی و آشکارگی متمرکز می‌شود. از این روست که نزد هایدگر بیان و زبان به عنوان ابزاری برای تجلّی اهمیت فراوانی می‌یابد. به علاوه، تفاوت عمده‌ی دیگر هوسرل و هایدگر این است که هوسرل پدیدارشناسی را برای توصیف «آگاهی» به کار می‌برد، ولی هایدگر برای توصیف «وجود» و رسیدن به فهم «معنای وجود» از آن بهره می‌برد.

۱۹. ر.ک: ژاک دریدا، *حقیقت در تماشی*، صفحات ۲۵۹ تا ۳۷۸.

۲۰. به نظر می‌رسد در این رابطه، مهاجر بودن دریدا و در نتیجه درگیری او با دو زبان (فرانسه و عربی) و یا شاید حتی چندین زبان (عربی به واسطه‌ی الجزایری‌تبار بودن او، عبری به واسطه‌ی یهودی بودن او، انگلیسی به واسطه‌ی تحصیلاتش در دانشگاه هاروارد و یا لاتین و یونانی که برای رویکردش به بنیان‌های فلسفی به آنها نیاز داشت)، این سؤال را در ذهن او به وجود آورد که واقعا من کیستم (نه از نوع دکارتی- دغدغه‌ی دریدا بیشتر زبان است) و اینکه کدامیک از این زبان‌ها به تمامی و کمال من را تعریف خواهند کرد و معرّف من می‌باشند. به عبارتی، من از دریچه‌ی کدام زبان می‌توانم به فهم کامل‌تر خود و جهانم نائل آیم. البته جواب دریدا هیچ‌کدام است.

۲۱. در غار افلاطونی همه‌ی آن چیزی که ما از جهان پیرامون خود (یعنی همان غار) درمی‌یابیم، سایه‌ای مبهم از حقیقت راستینی است که در خارج از غار قرار دارد و به همین دلیل ما در این جهان هرگز به آن دست نخواهیم یافت، مگر آنکه در هیأت فیلسوفی کاوشگر از ادراکات حسّی خارج شده و به دیدار حقیقت نائل آیم. در واقع افلاطون مدعی است که فهم ما در این جهان، قادر به درک و دریافت حقیقت نیست، اما در عین حال، مسیر کشف و درک حقیقت هم مطلقاً بسته نیست و فقط سخت و صعب‌العبور است. امری که نزد دریدا مطلقاً نامحتمل است و هرگز رُخ نخواهد داد.

۲۲. شاید توجه به این امر که بحث حجاب نزد دریدا یادآور تالیث (tallith) یهودیان است (Morgan Wortham, 2010: 6) موجب شود تا متوجه این باشیم که دریدا آن را تا چه حد تفوذناپذیر می‌داند. تالیث شالی با نوارهای آبی و سیاه است، که مردان یهودی در هنگام نماز و عبادت برخود می‌بندند و نمادی از همبستگی اجتماعی و سرسپردگی به خداوند است و به‌واسطه‌ی قیود همین آیین‌های مذهبی به راحتی نمی‌توان آن را از سر برداشت.

۲۳. که می‌تواند معادل back to the *things themselves* هوسرل باشد. البته باید توجه داشت که به لحاظ مفهومی، آنچه مد نظر دریداست با آنچه هوسرل از این گزاره طلب می‌کند، تفاوت بسیار دارد.

۲۴. با آرای افلاطون در مورد «مثال غار» قیاس شود.

۲۵. منظور همه‌ی کسانی که از یک اثر تأثیر می‌گیرند، از خود هنرمند گرفته تا منتقد و مخاطب عام.

کتاب‌نامه

افلاطون (۱۳۶۷)، *دوره آثار افلاطون*، ترجمه محمدحسن لطفی و رضا کاویانی، تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی

پالمر، ریچارد ا. (۱۳۹۵)، *علم هرمنوتیک، نظریه‌ی تأویل در فلسفه‌های شلایرماخر، دیلتای، هایدگر، گادامر*، مترجم محمدسعید حنایی کاشانی، چاپ نهم، تهران: هرمس

رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳)، *فرهنگ پسامدرن*، چاپ دوم، تهران: نشر نی

کهون، لارنس (۱۳۸۲)، *متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*، ویراستار عبدالکریم رشیدیان، چاپ سوم، تهران: نشر نی

Crivelli. Paolo (2004). *ARISTOTLE ON TRUTH*. UK: Cambridge University Press

Derrida. Jacques (1979). "The Parergon". trans. Craig Owens. Massachusetts and London: *The MIT Press*. Vol. 9 (Summer). pp. 3-41

Derrida. Jacques (1981a). *Positions*. trans and annot. Alan Bass. US: The University of Chicago Press

Derrida. Jacques (1981b). *Spurs: Nietzsche's Styles/Eperons: Les Styles de Nietzsche*. trans. Barbara Harlow. USA: University Of Chicago Press

Derrida. Jacques (1987). *The Truth in Painting*. trans. Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago and London: The university of Chicago Press

Derrida. Jacques (1997). *Of Grammatology*. trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: The John Hopkins University Press

Derrida. Jacques (1998). "Quinzième assises de la traduction littéraire. Arles 1998- Jacques Derrida et ses traducteurs". France: *Arelles*. 13- 15 November 1988. pp. 209-222

Derrida. Jacques (2007). *Psyche: Invention of the Other*. ed. Peggy Kama and Elizabeth Rottenberg. USA. Stanford University Press

Derrida. Jacques. Eisenman. Peter. (1997). *Chora L Work*. The Monacelli Press

Derrida. Jacques. Domingo. Willis. Hulbert. James. Ron. Moshe. L. M.-R (1975). "The Purveyor of Truth". USA: *Yale French Studies*. No. 52. Graphesis: Perspectives in Literature and Philosophy. pp. 31-113

Fontana-Giusti. Gordana K. (2016). The Landscape of the Mind: A Conversation with Bernard Tschumi. UK: Taylor & Francis Group- Routledge: *Architecture and Culture*. Vol. 4. Issue. 2. pp. 263- 280

Kant. Immanuel (1998). *Critique of Pure Reason*. trans and ed. Paul Guyer. Allen W. Wood. UK. Cambridge University Press

Kochhar-Lindgren. Gray (2011). *Philosophy, art, and the specters of Jacques Derrida*. USA: Cambria Press

Morgan Wortham. Simon (2010). *The Derrida dictionary*. U.K.: Continuum

Norris. Christopher (2002). *Deconstruction- Theory and Practice*. London and New York: Taylor & Francis Group- Routledge

Norris. Christopher (2014). *A Companion to Derrida- Truth in Derrida*. ed. Zeynep Direk and Leonard Lawlor. Uk: John Wiley & Sons

Royle. Nicholas (2003). *JACQUES DERRIDA*. London and New York: Routledge

Shain. Ralph (2016). "Derrida and Truth: Reply to Norris". London: *5th Derrida Today Conference*. pp. 154- 155

Shain. Ralph (2018). "Derrida on Truth". USA: *The Philosophical Forum*. Vol. 49. Issue. 2. pp. 193- 213

Shields. Christopher (2006). *The Blackwell Guide to Ancient Philosophy*. MA- USA: Blackwell Publishing

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی