

## صداهای سکوت

### بررسی تحلیلی تک‌صدایی، چندصدایی، و سکوت در متون ادبی با تکیه بر رویکردهای مهم ادبی مدرن و پسامدرن

محمد رضا سهرابی\*

#### چکیده

همان‌طور که «کلام» یا آنچه گفته می‌شود اهمیت دارد، توجه به «سکوت» یا «ناگفته‌های متن» نیز حائز اهمیت است؛ به‌ویژه با توجه به این نکته که ممکن است مقصود اصلی در همین «سکوت‌ها» نهفته باشد. بنابراین، در این مقاله موضوع «سکوت» در متون ادبی و به‌ویژه ادبیات داستانی و چگونگی ایجاد آن در متن بررسی شده است. از طرفی، اهمیت توجه به این «سکوت‌ها» نیز تبیین و تشریح شده است؛ اما چون «سکوت» ابعاد و اشکال متنوع و گوناگونی به خود می‌گیرد، این موضوع از ابعاد متفاوت و با توجه به دیدگاه‌های نظریه‌پردازان صاحب‌نام در حوزه‌های گوناگون تحلیل شده است. بنابراین، ابتدا با استفاده از نظریات پیر مائری و لویی آلتوسر، ارتباط بین ناگفته‌های متن و ایدئولوژی بحث و بررسی شده است. سپس، ارتباط میان گفتار و نوشتار با غیاب و سکوت مطرح شده و ضمن آن به موضوع «ناخودآگاه» متن و استقلال آن اشاره شده است. در ادامه، به احتمال وجود متن یا متون دیگری غیر از متن اصلی پرداخته شده و پس از آن نابسندگی و نارسایی زبان برای بیان افکار و احساسات افراد و گروه‌های خاص تحلیل شده است. در انتها نیز موضوع «سکوت» در ادبیات اقلیت و پسااستعماری تشریح شده است.

**کلیدواژه‌ها:** ایدئولوژی، ناخودآگاه متن، استقلال متن، نوشتار زنانه، ادبیات اقلیت، ادبیات پسااستعماری، سکوت.

\* دکترای ارتباطات و رسانه از دانشگاه تحصیلات تکمیلی اروپا (European Graduate School)، سوئیس

develop200878@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۰/۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۲/۸

## ۱. پیشینه تحقیق

اگرچه موضوع این مقاله اساساً در حوزه گفتمان و تحلیل انتقادی گفتمان می‌گنجد، با استفاده از رویکردهای دیگری همچون فمینیسم و تاریخ‌گرایی نو و پسااستعمارگرایی نیز می‌توان به آن پرداخت. از دیگر سو، هرچند که ممکن است موضوع سکوت در نگاه نخست موضوعی تازه به نظر نرسد (در متون دینی و ادبیات کهن ما اشارات فراوانی به فواید و تأثیرات سکوت شده و در متون خارجی نیز بدان پرداخته شده است)، به مفهومی که در این مقاله بدان پرداخته شده است، سابقه‌ای چندان طولانی ندارد و عمدتاً به قرن بیستم خلاصه می‌شود.

نخستین ردپای این بحث را می‌توان در آثار میخائیل باختین، به‌ویژه در مشکلات هنر / استایوسکی (۱۹۲۹) و *رابله و دنیایش* (۱۹۶۵) یافت. خصوصاً آن‌جا که درباره مفاهیم مهمی همچون «هتروگلوسیا» (heteroglossia)، «چندصدایی» (polyphonic)، و «کارناوالیسم» (carnivelesque) سخن می‌گوید. خاستگاه بحث کارنیوالسک نیز به دیالوگ سقراطی و منی‌بین ساتیر (Menippean Satire) بازمی‌گردد. اما باختین در آثارش بیش‌تر به مقوله چندصدایی توجه دارد و به طور خاص به موضوع سکوت اشاره‌ای نکرده است. با این حال، از خلال بحث‌های او می‌توان به این موضوع نیز دست یافت، زیرا هر وقت از صدا گفته می‌شود، بی‌تردید سکوت هم در دل آن جا دارد. اساساً صدا در کنار سکوت معنا می‌یابد و این هم از تقابلهای دوگانه‌ای است که نمی‌توان به‌راحتی آن را نقض کرد. میشل فوکو، فیلسوف فرانسوی، نیز مطالب زیادی درباره گفتمان و ارتباط آن با قدرت نوشته است که «او نیز از نیچه و به‌خصوص از تبارشناسی اخلاق وی تأثیر پذیرفته است» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۲۲۸). درحقیقت، گفتمان موضوعی است که توجه بسیاری از فیلسوفان و اندیشمندان حوزه علوم انسانی را از باختین به بعد به خود جلب کرده است. علاوه بر فوکو، لویی آلتوسر، پیر ماشری، میشل پشو، ژاک دریدا، فردریک جیمسون، رولان بارت، گایاتری چاکراورتی اسپیواک، و ژولیا کریستوا از مشهورترین آن‌ها هستند. در واقع، تحلیل انتقادی گفتمان روشی بینارشته‌ای است که با حوزه‌های زبان‌شناسی، روان‌کاوی، جامعه‌شناسی، و مطالعات فرهنگی در ارتباط است. بنابراین، در این مقاله نیز سعی شده است به‌طور مختصر از جنبه‌های گوناگون به آن پرداخته شود.

اما صریح‌ترین اشاره به موضوع مورد بحث ما در نوشته‌های پیر ماشری، فیلسوف مارکسیست پسااستخارگرای فرانسوی، دیده می‌شود. او در اثر مشهور و تأثیرگذارش، *نظریه‌ای در باب تولید ادبی* (۱۹۶۶)، برای نخستین بار از سکوت متن می‌گوید و آن را

به مفهوم ایدئولوژی پیوند می‌زند. او در این بحث به شدت از استادش، لویی آلتوسر، تأثیر گرفته است.

افرادی مانند ژاک دریدا، مایکل ریفاتر، فردریک جیمسون، و ژولیا کریستوا با گفتن از ناخودآگاه متن به نوعی به سکوت‌ها و صداهاى ناشنیده متن اشاره کرده و از دیدی روان‌کاوانه به این مقوله پرداخته‌اند. ضمن این‌که مارتین هایدگر و موریس بلانشو از استقلال متن و مقاومت آن در برابر تفسیر گفته‌اند.

فمینیست‌ها و به‌ویژه فمینیست‌های پسااستخارگرا نیز باب تازه‌ای را در این حوزه باز کرده و ضمن اشاره به ارتباط بین زبان و قدرت، از سکوت دیرینه زنان در جوامع و آثار ادبی سخن رانده‌اند.

منتقدان و متفکران رویکرد پسااستعماری چون اسپیواک، ادوارد سعید، و هومی بابا هم به این مقوله در جوامع استعمارشده و طبقات فرودست پرداخته‌اند.

## ۲. بحث و بررسی

### ۱.۲ پیش‌گفتار

اثر ادبی هنگامی و در جاهایی سخن می‌گوید که انتظار نداریم. صدای بسیاری از شخصیت‌های رمان‌ها در سکوت‌های آن‌ها نهفته است و حرف اصلی اثر در سخنان به‌ظاهر پیش پا افتاده شخصیت‌ها و به‌ویژه شخصیت‌های فرعی پنهان شده است؛ چون ایدئولوژی نویسنده اجازه نمی‌دهد که برخی از صداها شنیده شوند یا کاری می‌کند که خواننده به آن صداها یا اصلاً توجه نکند یا توجه کم‌تری بکند. از طرفی، «برای این‌که بتوانیم چیزی بگوییم، چیزهای دیگری هستند که نباید گفته شوند» (همان: ۸)؛ زیرا تقابل بین این‌ها به حدی و به گونه‌ای است که ذهن بشری نمی‌تواند و نمی‌خواهد آن‌ها را با هم و در کنار هم ببیند. هایدگر این نکته را در هستی و زمان (۱۹۲۷) به گونه‌ای دیگر طرح می‌کند و برای آن از اصطلاح *التهیا* (aletheia) استفاده می‌کند. *التهیا* واژه‌ای یونانی است که در اصل به معنی حقیقت است؛ ولی طبق معمول، این واژه نیز در کلام هایدگر معنایی وسیع‌تر و عمیق‌تر می‌یابد. *التهیا* از نظر هایدگر «پوشیدگی در ناپوشیدگی» است. به اعتقاد هایدگر، «انکشاف یک موجود به یک طریق، دیگر امکان‌های بالقوه آن را می‌پوشاند. هر ناپوشیدگی چیزهایی را پوشیده می‌دارد» (کلارک، ۱۳۸۸: ۱۲۲). به بیان دیگر، چون انسان به آنچه

آشکار است توجه نمی‌کند، آن چیز از او پنهان می‌شود. بنابراین، مهم‌ترین چیزها همیشه پنهان‌اند و مهم‌ترین سخنان ناگفته. بدین ترتیب، آنچه در یک اثر ادبی بیان نمی‌شود یا نمی‌تواند بیان شود، بسیار بااهمیت است. ماشری، سکوت را منشأ و شکل‌دهنده هر نوع گفتار و کلامی می‌داند، زیرا این سکوت است که ما را به گفتن وامی‌دارد: اگر غیاب و فقدان نبود، حضور ضرورتی نداشت. درحقیقت، پوشیده و ناپوشیده، غیاب و حضور، مرئی و نامرئی، و سکوت و کلام لازم و ملزوم یک‌دیگرند.

از سوی دیگر، می‌دانیم که اساساً گفتار و نوشتار پرده‌ای است بر حقیقت و آدمی را از مفهوم اصلی دور می‌کند و این نکته در آثار بسیاری از عرفای ایرانی، به‌ویژه مولوی (حرف چه بود خار دیوار رزان)، و فیلسوفان غربی، خاصه نیچه و دریدا و بارت، تأکید شده است: «... نوشتن، تمامی صداها و هر نوع اشاره به منشأ و مبدأ را ویران می‌کند!» (Barthes, 1977: 142). موریس بلانشو نیز می‌گوید: «ما می‌دانیم که واژه‌ها قدرت آن را دارند که سبب شوند تا چیزها ناپدید شوند، تا باعث شوند این‌ها به شکل چیزهایی ظاهر شوند که ناپدید گشته‌اند» (ibid: 42). بنابراین، می‌توان گفت که ماهیت کلام و زبان خود منشأ غیاب است. ادموند ژابس هم در جایی گفته است: «در هر کتاب صفحه سفید کاغذ حضور است و نوشتار در حکم غیاب» (نقل شده در احمدی، ۱۳۶۹: ۱۰). پس نوشتن آغاز غیاب و سکوت است و نه حضور و صدا. با نوشتن یک رمان در واقع موجب غیاب و سکوت می‌شویم و گویا وظیفه اصلی نقد و روش‌هایی مانند هرمنوتیک آن است که غیاب را به حضور تبدیل کند و از سکوت‌ها صدا بسازد. هرچند به زعم دریدا، این حضور هیچ‌گاه کامل نیست و همیشه معنا به تعویق می‌افتد.

## ۲.۲ ایدئولوژی و متن

از نظر ماشری، ایدئولوژی بر آثار ادبی سایه افکنده است. بنابراین، برای این که به فراسوی بُعد ایدئولوژیک یک متن دست یابیم، باید با ترک‌های روی نمای آن شروع کنیم، یعنی از جاهایی که در آن‌ها متن به طور کامل بر خودش نظارت و کنترل ندارد. (نبود کنترل در عنوان مقالات بعدی ماشری، یعنی «متن از آن‌چه نمی‌گوید، سخن می‌راند»، خلاصه شده است.) برای آشکار کردن ایدئولوژی درون یک متن، تفسیر به نحو متناقض‌گونه‌ای باید بر آن‌چه متن نمی‌گوید - یعنی بر آن‌چه متن وا پس می‌زند به جای این که بیان کند - متمرکز شود. ما آن‌چه را که متن نمی‌گوید در شکاف‌ها و سکوت‌ها، جاهایی که آن‌چه می‌توانست

گفته شود ناگفته مانده، می‌یابیم. ولفگانگ آیزر نیز با تأثیرگرفتن از ماشری می‌گوید: «آنچه گفته شده، از معنادهی دست می‌کشد تا سبب شود آنچه گفته نشده برملا شود و حضور یابد» (Barthes, 1977: 271). برسون، فیلم‌ساز شهیر فرانسوی، در یادداشت‌هایی درباره سینماتوگراف می‌نویسد: «سکوت برای موسیقی ضرورت دارد، اما جزئی از آن نیست، بلکه موسیقی بر آن متکی است» (نقل شده در احمدی، ۱۳۶۹: ۷۰). به بیان دیگر، موسیقی زمانی معنا پیدا می‌کند که سکوتی وجود داشته باشد. همان‌طور که جان کیچ، آهنگ‌ساز مشهور امریکایی، از آن به نحو خلاقانه‌ای در آثار خود سود جسته است. به همین ترتیب، درباره نوشتار هم می‌توان گفت کلام وقتی می‌تواند شکل بگیرد که سکوت و ناگفته‌هایی وجود داشته باشد. بنابراین، نه «گفتن» و نه «نگفتن» به‌تنهایی امکان حضور و بروز نخواهند داشت و هریک شرط حضور آن دیگری است. این نکته نمود اصلی است که گویی در سرشت بشر نهفته است، یعنی «تقابل‌های دوتایی» که نخستین بار لوی استراس (۱۹۰۸-۲۰۰۹)، مردم‌شناس فرانسوی، مطرح کرد و البته بعدها پسا‌ساختارگرایان و منتقدان و اسازگری آن را نقد کردند. بنابراین، چون صداهایی در متون ادبی وجود دارند که شنیده می‌شوند، حتماً باید صداهای دیگری وجود داشته باشند که شنیده نمی‌شوند: صداهایی که در آن زمان و موقعیت خاص سکوت کرده‌اند؛ چون با توجه به حضور صداهای دیگر امکان حضور نداشته‌اند. بدین ترتیب، از مواردی که باید در دستور کار منتقدان و صاحب‌نظران ادبیات و به‌ویژه ادبیات داستانی قرار گیرد، این است که تلاش کنند این «صداهای سکوت» را کشف و ارائه کنند. آن‌طور که ماشری می‌گوید، ادبیات در شکاف‌های ایدئولوژی آشکار می‌شود. تقریباً می‌توان گفت که متن ناخودآگاهی دارد که آنچه را که به علت سرکوب ایدئولوژی نمی‌توان گفت، بدان فرستاده و واگذار می‌شود. (از این زاویه، عنوان پژوهش ادبی مهم منتقد مارکسیست امریکایی، «ناخودآگاه سیاسی» (۱۹۸۱)، کم‌تر پیچیده به‌نظر می‌رسد). ماشری این ترک‌های (شکاف‌ها) موجود در نمای ظاهری متن را نه در مضامین اصلی آن - که کاملاً تحت کنترل ایدئولوژی‌اند - بلکه در عناصر متنی - که به طور غیرمستقیم به مضمون (مضامین) اصلی متصل‌اند - می‌یابد:

در این جاهاست که ما مشاهده می‌کنیم ایدئولوژی با سرکوب تناقضات و حذف آنچه نامطلوب است، واقعاً در حال عمل است. و از آن‌جا که در یک متن ادبی، عملکرد ایدئولوژی هرگز کاملاً موفقیت‌آمیز نیست، ما نیز در دل متن خلثی مشاهده می‌کنیم (Bertens, 1977: 92).

بنابراین، ایدئولوژی یکی از عوامل اصلی ایجاد سکوت در متون ادبی است:

به اعتقاد لویی آلتوسر، گفتمان ایدئولوژیک نظامی بسته است و به همین سبب صرفاً مسائلی را برای خود مطرح می‌سازد که قادر به حل کردنشان است. به‌منظور مصون‌باقی ماندن در این محدوده‌های خودخواسته، گفتمان ایدئولوژیک درخصوص مسائلی که ممکن است آن را از این محدوده‌ها خارج کنند، سکوت پیشه می‌سازد (استوری، ۱۳۸۹: ۷۹).

به تعبیر دیگر، «ایدئولوژی وجود دارد تا زمانی که چیزهایی وجود داشته باشند که نباید درباره‌شان سخن گفت» (فرتز، ۱۳۸۷: ۸۷). اما ایدئولوژی همیشه و در تمامی شرایط مؤثر واقع نمی‌شود و به‌نظر می‌رسد هنر و ادبیات قلمروها و فضاهایی هستند که ایدئولوژی را به چالش می‌کشند. حتی کارل مارکس (۱۸۱۸-۱۸۸۳) هم هنگامی که از فراگیربودن ایدئولوژی سخن می‌گوید، به نقش ادبیات و هنر به مثابه یک مفر و راه‌گریز از قدرت و سلطه ایدئولوژی اشاره می‌کند. بنابراین،

زمانی که این زبان تبدیل به شکل زیباشناختی ثابت اثر ادبی می‌شود، مرزهای ناگفتنی ایدئولوژی - واقعیت‌های اجتماعی که ایدئولوژی پنهان می‌کند. واقعیت‌هایی که ایدئولوژی برای سخن نگفتن از آن‌ها پدید آمده است - روشن می‌شوند (همان: ۸۷).

و ما با این آگاهی امکان مقابله با ایدئولوژی را به‌دست می‌آوریم.

آلتوسر شیوه قرائت کارل مارکس از آثار آدام اسمیت، فیلسوف اخلاق‌گرا و از پیشگامان اقتصاد سیاسی (۱۷۲۳-۱۷۹۰)، را «نشانه‌گرایانه» (سمپتوماتیک / symptomatic) می‌نامد و اعتقاد دارد:

قرائت نشانه‌گرایانه هر متنی مستلزم یک قرائت دوجبهی است: نخست خواندن متن آشکار و سپس قرائت آنچه مسکوت و غایب است از طریق قصورها و تحریف‌های متن آشکار (یا، به بیان دیگر، از طریق 'نشانه‌های' مسئله‌ای که می‌کوشد به هر نحو ممکن مطرح شود)، تا از این طریق متن نهفته (یا امر مناقشه‌پذیر) تولید و قرائت شود (همان: ۳-۴).

این خوانش آنچه را که در متن پنهان نگاه داشته شده افشا می‌کند، و در همان حال آن را به متنی متفاوت مرتبط می‌سازد؛ متنی که حضورش به منزله غیابی ضروری است (همان: ۸۰).

پس ظاهراً در هر خوانشی ما حداقل با دو متن متفاوت روبه‌رو هستیم که یکی از آن‌ها متن اصلی و دیگری فرعی است و از آن‌جا که بسیاری از خوانندگان، حتی خوانندگان

حرفه‌ای، غالباً فقط به متن فرعی توجه می‌کنند که خودنماتر و توجه‌برانگیزتر است، می‌توان گفت که تا به حال ما به‌ندرت متنی اصلی را خوانده‌ایم. به بیان دیگر، قرن‌هاست که ما کتاب‌هایی دیگر غیر از آن‌چه می‌پنداریم، خوانده‌ایم؛ زیرا خوانندگان معمولاً با نوعی انتظار به سمت آثار ادبی می‌روند؛ یعنی در متن به دنبال چیزی هستند. بنابراین، به محض این‌که انتظارشان برآورده شد، از جست‌وجوی بیش‌تر دست می‌کشند و به همان بسنده می‌کنند. اگر انتظارشان برآورده نشد هم که کتاب را کنار می‌گذارند و سعی می‌کنند در جایی دیگر خواسته خود را جست‌وجو کنند.

### ۳.۲ ناخودآگاه متن

اما سؤالی که در این‌جا مطرح می‌شود این است که اطلاق اصلی و فرعی بر اساس چه معیاری است؟ آیا متن اصلی متنی است که به آن‌چه مدنظر نویسنده است نزدیک‌تر است یا بالعکس متنی است که استقلال خود را حفظ می‌کند و اجازه نمی‌دهد نویسنده نظر خود را بر آن تحمیل کند؟ چون متن همچون آگاهی محاط است به حاشیه‌های پنهانی و نهفته در پشت آن، که دریدا از آن‌ها به «ناخودآگاه متن» تعبیر کرده است و گاهی متن چیزی می‌گوید که نه تنها مدنظر نویسنده نبوده، بلکه در تضاد با آراء، اعتقادات، و به معنی دقیق‌تر ایدئولوژی اوست:

در خواندن یک متن، همواره نسبت‌ها در روابطی کشف می‌شوند که نویسنده متن از آن بی‌خبر بوده و بدان‌ها التفاتی نداشته؛ این نسبت‌ها و روابط در زبانی شکل گرفته‌اند که نویسنده از آن استفاده کرده، بی‌آن‌که از عناصری که التفاتی بدان‌ها نداشته، باخبر باشد. بنابراین، در خواندن متن، آن سوی نوشتار، و وجوه دیگر آن هم ظاهر می‌شود؛ یعنی آن ساحت‌هایی که نویسنده در نظر نداشته است (خاتمی، ۱۳۹۱: ۵۴۲-۵۴۳).

پذیرش این موضوع که متن دارای ناخودآگاه است، به خوداتکایی و استقلال متن اشاره دارد و برای متن ماهیتی مستقل از نویسنده و خواننده قائل می‌شود:

منتقدانی همچون کالر، جیمسون، شوشانا فلمن، و مایکل ریفاتر با بهره‌گیری از نظرات کریستوا درباره متن به مثابه روان (text-as-psyche) اعتقاد دارند که متن ناخودآگاهی دارد که به وسیله رمزگشایی از ردپاها و تأثیرات زبان‌شناختی آن قابل تفسیر است. از نظر کالر و فلمن، این ناخودآگاه متنی در کنش متقابل بین خواننده و متن قرار دارد که آن‌ها به عنوان صحنه انتقال در نظر می‌گیرند که از طریق آن خواننده عقده‌های متن را تکرار می‌کند. از

دید جیمسون و ریفاتر این ناخودآگاه متنی در خود متن قرار دارد و متکی به رمزگشایی خواننده است که موقعیت قدرت‌مند یک روان‌کاو را دارد (Mellard, 2006: 14).

گادامر به تأکید متذکر می‌شود:

معنای متن، نه فقط گه‌گاه، بلکه همیشه فراتر از آن چیزی است که نویسنده خواسته بود. به همین سبب، فهم متن صرفاً... تلاشی برای بازتولید معنا نیست... (به نقل از استوری، ۱۳۸۹: ۹۰).

از همین‌جا می‌توان به‌خوبی علت مطرح‌شدن موضوع «مرگ مؤلف» را درک کرد؛ زیرا به اعتقاد پساساختارگرایانی همچون رولان بارت و هم‌نظر با استفان مالارمه، شاعر فرانسوی، «این زبان است که سخن می‌گوید، نه نویسنده» (همان: ۱۴۳). به بیان دیگر، این ما نیستیم که «زبان» را برای تکلم به‌کار می‌گیریم، بلکه این زبان است که از طریق ما تکلم می‌کند.

پیر ماشری در نظریه‌ای درباره‌ی تولید متون ادبی با توجه به «ناخودآگاه» متن، از روشی خاص برای تحلیل متون داستانی استفاده کرده است.

ماشری با استناد به تحقیقات فروید در زمینه‌ی رؤیا (۱۹۸۶)، استدلال می‌کند که برای بیان هر مطلبی، برخی مطالب دیگر باید ناگفته بمانند. کار منتقد ادبی تفحص درباره‌ی دلیل (یا دلایل) این غیاب‌ها و سکوت‌ها در متن است (همان: ۸۴).

درحقیقت، از این زاویه می‌توان به متن به مثابه‌ی بیماری نگاه کرد که به دلایلی مجبور به سکوت و نگفتن بعضی چیزها شده و این همان روشی است که در نقد روان‌کاوانه کاربرد دارد. درواقع، با نگاهی تازه به نقد روان‌کاوانه می‌توان گفت که منتقد در این رویکرد نه تنها نویسنده، بلکه متن را هم روان‌کاوی می‌کند، زیرا متن نیز مانند نویسنده ناخودآگاه مستقلاً دارد. شاید بتوان گفت که معنای متن، حاصل تضارب و تعامل سه ناخودآگاه، یعنی ناخودآگاه‌های نویسنده، خواننده، و متن است و به همین دلیل است که در رویکرد واکنش خواننده، معنای یک متن با هر بار خوانش بازتعریف می‌شود.

## ۴.۲ چندگانگی متن

طبق گفته‌ی دریدا، معنا همواره به تأخیر می‌افتد و ما بنا به ماهیت زبان و نظام دال و مدلول هیچ‌گاه به معنای نهایی دست نخواهیم یافت؛ بنابراین، شاید بتوان گفت که ما هیچ‌گاه به



متن اصلی و نهایی دسترسی نخواهیم داشت. به تعبیر دیگر، متن اصلی همیشه غایب است و ساکت. ما در این جا می‌توانیم از تعابیر امانوئل لویناس (۱۸۹۵-۱۹۷۸)، فیلسوف شهیر و اخلاق‌گرای فرانسوی، یعنی «خود» و «دیگری» استفاده کنیم و متن اصلی را در حکم «خود» و متن فرعی را به مثابه «دیگری» (غیر) فرض نماییم؛ اما اگر متن اصلی همیشه غایب و خاموش است، پس متن اصلی چیست و کجاست؟ و اگر قرار است هیچ‌گاه از سوی هیچ‌کس و از هیچ طریقی کشف نشود، پس اساساً وجودش چه ارزشی دارد و دلیل وجودی آن چیست؟ و از آن مهم‌تر این‌که در چنین حالتی اصلاً چگونه می‌توان از وجود چنین متنی مطمئن بود؟ برعکس، فریدریش شلایرماخر (۱۷۶۸-۱۸۳۴)، فیلسوف آلمانی، به «معنای یکه و نهایی متن» اعتقاد دارد: «هرچند ممکن است که این معنا آسان کشف و دانسته نشود» (احمدی، ۱۳۸۷: ۱۳۵). بنابراین، طبق نظر شلایرماخر، متن یک معنا دارد (و در نتیجه ما یک متن داریم و نه چند متن)، ولی اشکال در خود ماست که نمی‌توانیم به آن «معنای یکه» (و «متن یکه») دست یابیم. منتقدان هرمنوتیک مدرن به‌ویژه گادامر و ریکور با این نظر شلایرماخر موافق نیستند. گفتنی است که این دوگانگی متن در تئاتر و سینما ملموس‌تر است؛ زیرا به اعتقاد الین استون و جورج ساونا، دو نشانه‌شناس برجسته تئاتر، ما در هر مواجهه با هر اثر نمایشی با دو متن روبه‌رو هستیم: یکی متن نمایش‌نامه یا نوشتاری و دیگری متن اجرایی یا متنی که هنگام اجرا تولید می‌شود. این مسئله در سینما به شکل متن فیلم‌نامه و متنی که در فرایند ساخت فیلم شکل می‌گیرد مصداق می‌یابد.

## ۵.۲ زبان عامل سکوت!

اما از نگاهی فمینیستی نیز می‌توان به موضوع سکوت نگریست. از نکاتی که با بررسی ادبیات داستانی ایران و جهان و به‌ویژه ادبیات پیشامدرن به‌وضوح آشکار می‌شود این موضوع است که هم در متون نویسندگان مرد و هم نویسندگان زن، شخصیت‌های زن حضوری کم‌فروغ دارند و حتی وقتی سخن می‌گویند دیدگاه‌هایی غیرزنانه مطرح می‌کنند. این نکته حتی در آثار نویسندگانی همچون جورج الیوت (مثلاً *میدل مارچ*) و خواهران برونته نیز که در مقایسه با زنان نویسنده قبلی شناخت بهتری از این موضوع داشتند، آشکار است. این نوع سکوت به نحو ملموس و معناداری در شخصیت اصلی فیلم *پیانو* (۱۹۹۳)، ساخته جین کمپون، دیده می‌شود. در این فیلم زن اسکاتلندی جوانی به نام آیدا که قادر نیست سخن بگوید به همراه دختر کوچکش به نیوزیلند فرستاده

می‌شود تا با زمین‌داری محلی ازدواج کند. این زن نوازندهٔ پیانوی بسیار ماهری است و پیانوی او به شکل نمادینی تنها وسیلهٔ بیانی اوست. درواقع، به همین سبب است که شوهر او از ابتدا نظر خوبی دربارهٔ این پیانوی بزرگ، که او با خود آورده است، ندارد؛ چون از طریق این وسیلهٔ بیانی او قادر است به بهترین شکل ممکن سکوت خود را بشکند و احساسات و افکار خود را بیان کند. بنابراین، این وسیله علاوه بر قدرت بیانی شگرف و تأثیرگذاری بی‌نظیر، روشی از سخن‌گفتن را در اختیار آیدا می‌گذارد که آن مرد زمین‌دار قادر به استفاده از آن نیست. در نتیجه، هنگامی که آیدا از این زبان برای سخن‌گفتن سود می‌جوید، آن مرد به سبب این ناتوانی مجبور به سکوت می‌گردد و جایگاه آن‌ها جابه‌جا می‌شود و زن در پایگاه قدرت قرار می‌گیرد و مرد در پایگاه ضعف. به همین سبب، آن مرد به دنبال بهانه‌ای است تا این ابزار و قدرت بیانی را از او بگیرد و البته سرانجام این بهانه را می‌یابد و برای مجازات یکی از انگشتان آیدا را قطع می‌کند تا او دیگر نتواند پیانو بنوازد. هرچند که آیدا باز هم به هر زحمتی به نوازندگی خود ادامه می‌دهد. مضمون اصلی این اثر، یعنی سکوت (لال‌بودن زنان) در یک جامعهٔ مردسالار، از دغدغه‌های اصلی فمینیست‌ها به‌ویژه از دههٔ ۱۹۵۰ به بعد است.

بنابراین، نابسندگی و نارسایی زبان برای بیان مفاهیم، تجربیات، افکار، و احساسات گروهی از افراد، درعمل سبب شنیده‌نشدن صدای اعضای آن گروه می‌شود. این گروه‌ها طیف‌های متنوعی را شامل می‌شوند؛ از رنگین‌پوستان گرفته تا کودکان و زنان. نابسندگی زبان برای بیان عواطف و تجربیات زنان از مسائلی است که در قرن بیستم و به‌ویژه از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد با آثار نویسندگانی همچون الن سیزو (سیکسو)، لوس ایریگاری، و ژولیا کریستوا به طور جدی مطرح و بر لزوم خلق یک زبان زنانه تأکید شد. به زعم این نظریه‌پردازان، زبانی که ما همگی از آن استفاده می‌کنیم زبانی مردساخته است و اهداف مردان را تأمین می‌کند. بنابراین، برای این‌که زنان بتوانند منظور واقعی و اصلی خود را منتقل کنند، باید زبانی مختص خود داشته باشند. این نکته به‌ویژه در آثاری مانند *زبان مردساخته* (۱۹۸۰)، نوشتهٔ دیل اسپندر، *زبان و جایگاه زنان* (۱۹۷۵)، نوشتهٔ رابین لیکاف، و *تودقیقاً* درک نمی‌کنی (۱۹۹۰)، نوشتهٔ دبوراً تنن، به‌خوبی تبلور یافت و تثبیت شد. نابسندگی زبان رایج و مسلط بیش از گفتار و نوشتار روزمره خود را در ادبیات نشان می‌دهد؛ چون همان‌طور که می‌دانیم و از فرمالیسم به بعد بر آن تأکید شده است، ادبیات انحراف از زبان معیار و کاربرد ویژهٔ زبان است. الین شووالتر در *ادبیاتی از آن خودشان* (۱۹۸۶)،

زنان رمان‌نویس انگلیسی را از زمان برونته به بعد از دیدگاه تجربه زنان مورد بررسی قرار می‌دهد. وی بر این نظر است که گرچه چیزی به نام جنسیت یا تخیل زنانه ثابت یا ذاتی وجود ندارد، اما میان زنان و مردان نویسنده تفاوت عمیقی وجود دارد، و این‌که منتقدان مرد، یک سنت نوشتاری کامل را نادیده گرفته‌اند: قاره گمشده سنت زنان، مانند آتلانتیس از دریای ادبیات انگلیسی سر برآورده است (سلدن، ۱۳۷۲: ۲۶۹).

به همین علت، در آثاری که نویسندگان زن با آگاهی از این موضوع در چند دهه اخیر نوشته‌اند، ما شاهد نوعی انقلاب در این حیطه هستیم؛ از آثار داروتی ریچاردسن و ویرجینیا وولف گرفته تا آثار نویسندگانی مانند تونی ماریسون و مارگارت اتوود. اما شاید یکی از بدیع‌ترین آثار در این زمینه سه‌گانه *زبان بومی* (*The Native Tongue Trilogy*) (۱۹۸۴-۱۹۹۳)، نوشته زبان‌شناس و رمان‌نویس امریکایی، سوزت هیدن الگین، باشد. او در این رمان علمی-تخیلی ماجرای ابداع یک زبان کاملاً زنانه از سوی عده‌ای زبان‌شناس زن را شرح می‌دهد. جالب این‌جاست که او در این اثر خود از واژه‌هایی کاملاً بدیع استفاده می‌کند که از همان زبان زنانه ابداع‌شده گرفته شده‌اند: زبان زنانه‌ای که در واقعیت نیز خود الگین خلق کرده است و «لادان» (Laadan) نام دارد.

این موضوع به شکل دیگری در «نظریه گروه خاموش» (*muted group theory*) که یک زوج مردم‌شناس به نام‌های ادوین و شرلی آردنر در دهه ۱۹۷۰ مطرح کردند نیز پی‌گیری شد. به عقیده آن‌ها زنان به گونه‌ای متفاوت با مردان ادراک می‌کنند و این تفاوت ادراک به علت تجربیات و فعالیت‌های متفاوت آن‌هاست. این نظریه سبب شد تا افرادی به فکر تألیف فرهنگ لغت‌هایی بیفتند که واژه‌ها - به‌خصوص واژه‌هایی را که ارتباط بیش‌تری با زنان دارند - را از دید زنان بازتعریف کنند. از مشهورترین این فرهنگ‌های لغت می‌توان به یک فرهنگ لغت فمینیستی، تألیف کریس کرامری و پائولا ای. تریچلر، اشاره کرد. درواقع، این‌ها شماری از اقدامات گوناگونی است که برای رساندن صدای واقعی زنان به جامعه صورت گرفته است.

## ۶.۲ نوشتار زنانه، راه‌حلی برای شکستن سکوت

نوشتار زنانه (*écriture féminine*) که الن سیزو و بعدها لوس ایریگاری مطرح کردند، ملهم از روان‌کاوی ژاک لکان درباره مراحل رشد کودک و چگونگی شکل‌گیری «خود» و «دیگری» بود. سیزو در مقاله مشهور خود، «خننده مدیوسا» (*The Laugh of the Medusa*)

(۱۹۷۵) می‌نویسد: «خود را بنویس. صدای بدن تو باید شنیده شود. فقط آن موقع است که ذخایر عظیم ناخودآگاه فوران خواهد کرد» (Cixous, 1997: 350-351). تأکید سیزو بر دو عامل «بدن» و «ناخودآگاه» در این جمله و البته در کل مقاله، اشاره به رهایی از «نظم نمادین» (the symbolic) و «قانون پدر» (the law of the father) دارد که نماد اقتدار مردانه‌اند. درواقع، «هدف این گونه نوشتار این است که بازگشت عناصر و عوامل سرکوب‌شده را مقدر سازد» (سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۱۸۲)؛ یعنی عواملی که زبان مردانه (نمادین) و قوانین مردسالار سرکوب کرده‌اند. این گونه نوشتار که قوانین رایج روایت و نحو را به چالش می‌کشد و از منطق گریزان است، خاص زنان نیست و طبق گفته سیزو برخی آثار نویسندگان مشهور مذکر را هم شامل می‌شود. از این نویسندگان می‌توان به جیمز جویس، ژان ژنه، استفان مالارمه، و لوتره آمون اشاره کرد. درواقع، این گونه نوشتار، به مثابه راهی برای مقابله با ساختارهای سنتی، مدون، و تثبیت‌شده و به گوش رساندن صدایی که به علت ساختارهای معمول و تثبیت‌شده زبانی امکان ظهور و بروز نمی‌یابد، در نظر گرفته می‌شود. به عقیده برخی از منتقدان، آثار مارگریت دوراس را می‌توان در زمره نوشتار زنانه به‌شمار آورد؛ هرچند که اساساً درباره وجود چیزی به نام نوشتار زنانه اتفاق نظر وجود ندارد.

## ۷.۲ ادبیات معتبر در تقابل با ادبیات عامه‌پسند

نکته دیگری که سکوت زنان را تأیید می‌کند این است که مدت‌ها آثار بسیاری از زنان نویسنده با بی‌توجهی به دست فراموشی سپرده شده بود و فمینیست‌ها از قرن بیستم به بعد سعی کردند این نویسندگان را بازکشف کنند.

تانیا مادلسکی در کتاب عشق پرتب و تاب (۱۹۸۲) می‌گوید زمانی که درباره «روایت‌های زنانه» نقد می‌نویسند، معمولاً یکی از این سه موضع را اختیار می‌کنند: یا این روایت‌ها را فاقد ارزش بررسی می‌شمارند؛ یا با این روایت‌ها خصومت می‌ورزند (و اغلب متأسفانه مصرف‌کنندگان این روایت‌ها را خوار می‌شمارند)؛ یا بی‌هیچ ملاحظه‌ای این روایت‌ها را به سخره می‌گیرند (به نقل از استوری، ۱۳۸۹: ۱۲۲).

اما مادلسکی اعتقاد دارد که این روایات «مبین مسائل و تنش‌های کاملاً ملموس در زندگی زنان هستند» (همان: ۱۲۳) و نباید آن‌ها فقط به این سبب که با معیارهای تفکر و احساس مردانه هم‌خوانی ندارند واپس راند.

یکی از دلایل اصلی خوارشمردن آثار زنان این است که آن‌ها را در زمره «ادبیات عامه‌پسند» به‌شمار می‌آورند و این آثار را در تقابل با «ادبیات معتبر» می‌دانند. «از اواخر قرن نوزدهم، یعنی زمانی که ادبیات به صورت رشته‌ای مستقل در دانشگاه‌های اروپا تدریس شد، تا اوایل دهه ۱۹۶۰ حوزه مطالعات ادبی اساساً به آثار معتبر محدود بود» (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۴۳) و این مسئله بیش از هر چیز به نادیده‌گرفتن و خوارشمردن آثار زنان و در برخی مواقع آثار نویسندگانی که برای کودکان می‌نوشتند - که طبیعتاً آن‌ها نیز غالباً زن بودند - منجر شد:

به‌عبارتی، «آثار معتبر» هر ادبیاتی را می‌توان معرف فرهنگی دانست که موجد آن ادبیات بوده است. به همین سبب، تدوین‌کنندگان سنت‌گرای رشته ادبیات، از ابتدا ادبیات عامه‌پسند را فاقد ارزش لازم برای گنجاندن در برنامه‌های درسی این رشته می‌دانسته‌اند. به اعتقاد ایشان، هم‌ردیف کردن داستان‌های مورد پسند عامه مردم با آثار «وزینی» که نخبگان ادبی یا متخصصان نقد ادبی ارزش مند می‌شمارند به معنای زائل کردن ذات ادبیات به منزله رشته‌ای مستقل و نیز به معنای غیرتخصصی کردن آن است (همان: ۳۴۵).

این مسئله باعث شده است که بسیاری از جنبه‌های مثبت ادبیات عامه‌پسند نادیده گرفته شود.

در کتاب فرهنگ و محیط زندگی (چاپ اول ۱۹۹۳)، ف. ر. لیویس و دنیس تامپسن (۱۹۷۷) ادبیات داستانی عامه‌پسند را خوار می‌شمارند؛ زیرا به اعتقاد آنان این داستان‌ها شکلی اعتیادآور از «جبران مافات» هستند و توجه خواننده را به امور کم‌اهمیت «منحرف» می‌کنند (استوری، ۱۳۸۹: ۷۷).

ک. د. لیویس (۱۹۷۸) این طرز داستان‌خوانی را «اعتیاد به داستان» می‌نامد و می‌افزاید که خوانندگان داستان‌های رمانتیک به عادت خیال‌پروری دچار می‌شوند؛ عادت که به ناسازگاری با زندگی واقعی منتهی می‌گردد (همان: ۷۸).

زندگی واقعی یعنی همان چیزی که عده‌ای خاص تعریف کرده و شکل داده‌اند و می‌توان آن را به قول اسلاوی ژیتک (۱۹۴۹)، فیلسوف و نظریه‌پرداز فرهنگی اسلونیایی، از برخی جهات با ایدئولوژی یکی دانست. با نگاهی کلی‌تر، می‌توان کل ادبیات داستانی را در حکم جایگزینی برای «واقعیت غایب» در نظر گرفت؛ واقعیتی که در ادبیات امکان حضور و سخن گفتن می‌یابد؛ واقعیتی که ما می‌خواهیم، اما وجود ندارد.

اما با شکل‌گیری رشته‌ای با عنوان مطالعات فرهنگی (culture studies) در دهه ۱۹۶۰، به توجه به فرهنگ عامه و طبعاً ادبیات عامه تأکید زیادی شد.

مطالعات فرهنگی با ملحوظ کردن ادبیات عامه‌پسند، امکان بررسی رمزگان فرهنگی آثار یادشده را فراهم می‌آورد و بدین ترتیب ماهیت آن نیروهای اجتماعی را که موجد نگارش این نوع ادبیات هستند معلوم می‌کند (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۵۳-۳۵۴).

به تعبیر دیگر، این امکان را فراهم می‌کند تا صدای عامه مردم نیز شنیده شود:

در جامعه مردم‌سالار و چندصدایی نمی‌توان هیچ متنی را به بهانه 'نامتعالی‌بودن' از حوزه نقد ادبی اخراج کرد و به‌ویژه نباید از یاد برد که ادبیات عامه‌پسند اتفاقاً مبین علایق اکثریت مردم است و نه اقلیتی ناچیز (همان: ۳۵۷).

## ۸.۲ صدای گروه‌های اقلیت و زیردست

توجه به ادبیات اقلیت نیز در جهت همین اقدامات بود؛ یعنی توجه به ادبیاتی که تلاش می‌کرد گفتمان‌هایی ضد هژمونیک و ضد اقتدار ایجاد کند. طبق تعریف ژیل دلوز «ادبیات اقلیت از یک زبان فرعی و کوچک سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه اقلیتی است که درون یک زبان اصلی و بزرگ شکل می‌گیرد» (Deleuze and Guattary, 1986: 16). در واقع، به زعم او «ادبیات اقلیت، نه مشخصه‌کننده ادبیات‌های خاص، بلکه بیان‌گر شرایطی انقلابی برای هر نوع ادبیاتی است که در قلب آن‌چه ادبیات فاخر (رسمی) نامیده می‌شود، شکل می‌گیرد» (ibid).

به اعتقاد منتقدان تاریخ‌گرایی نو «متون ادبی همه دیدگاه‌های گروه‌های موجود را منعکس نمی‌کنند، مثلاً حضور زنان، تهی‌دستان، گروه‌های اقلیت و حاشیه‌ای را نمی‌بینیم» (سبزیان و کزازی، ۱۳۸۸: ۳۵۱). در نتیجه، توجه به متون غیرادبی سبب می‌شود تصویر کامل‌تری از یک دوره تاریخی به ما منعکس شود. اما در بین متون ادبی، آثاری به چشم می‌خورند که برعکس اجازه می‌دهند دیدگاه‌ها و صداهای گوناگون، حتی اگر ضد مقاصد و تفکرات نویسنده باشند، مطرح شوند. باختین در مشکلات هنر داستایوسکی می‌نویسد:

نوعی تعدد صدایی و تکرر آگاهی‌های مستقل و ادغام‌نشده، شکلی از چندصدایی راستین که دربرگیرنده صداهای کاملاً معتبر است، درحقیقت مشخصه اصلی رمان‌های داستایوسکی است (Bakhtin, 1999: 22).

این نوع چندصدایی یکی از ویژگی‌های بسیاری از رمان‌های پسامدرن نیز هست. این در حالی است که در متون تک‌صدا فقط نویسنده سخن می‌گوید و شخصیت‌های این گونه آثار اگرچه ظاهراً سخن می‌گویند، چون به نوعی حرف‌های نویسنده را تکرار می‌کنند، عملاً

ساکت‌اند؛ حتی اگر رمانی مانند جنگ و صلح (۱۸۶۹) باشد که حدود هزار شخصیت گونه‌گون دارد. بنابراین، تعدد شخصیت دال بر وجود چندصدایی نیست. اما سؤالی که در این جا مطرح می‌شود این است که آیا هیچ‌کدام از این صداها بر آن دیگری برتری ندارد و می‌توان همه را در یک سطح قرار داد؟ اگر چنین است، پس ما نه تنها با چندصدایی روبه‌رو خواهیم بود، بلکه تکثر معنایی و تکثر متنی هم خواهیم داشت.

از سوی دیگر، همان‌طور که افرادی از یک جامعه یا کل جامعه‌ای ممکن است به حاشیه رانده شوند، شاید بتوان گفت که متن‌هایی نیز به حاشیه سوق داده می‌شوند تا یا اصلاً خوانده نشوند یا کم‌تر خوانده شوند. در این جا، منظور از واژه «متن»، هم می‌تواند یک کتاب یا مقاله باشد و هم متون دیگری که در لایه‌های زیرین یک متن پنهان یا مدفون شده‌اند. این موضوع علاوه بر این که می‌تواند شامل کتاب‌های خاصی باشد، می‌تواند کل ادبیات یک سرزمین و نویسندگانی که در آن سرزمین زندگی می‌کنند یا به آن زبان می‌نویسند را هم دربرگیرد. این نکته بیش از همه در مواجهه ادبیات آفریقایی و آسیایی (چین، هند، و جهان عرب) با ادبیات انگلیسی درک می‌شود و مشهود است. در واقع، ادبیات انگلیسی از قرن هفدهم به بعد، با نفوذ و گسترش سلطه‌اش بر کشورها و مناطق آفریقایی، آسیایی، و آمریکای جنوبی، به تدریج و طی برنامه‌ای دقیق و جامع در سراسر جهان و به‌ویژه این مناطق گسترش یافت و «به ساکنان این مناطق تحت استعمار آموختند که چاسر، شکسپیر، و میلتون بزرگ‌ترین نویسندگانی هستند که تا کنون دست به نوشتن زده‌اند» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۰۵) و «ادبیات انگلیسی، معیار جهان‌شمول برتری در ادبیات است» (همان: ۲۰۶). به بیان دیگر، هرچه هم نویسنده‌ای بزرگ باشد، اگر به یکی از زبان‌های انگلیسی، فرانسوی، و آلمانی ننویسد، نباید انتظار داشته باشد که صدای او در سطح وسیع شنیده شود و مورد توجه قرار گیرد. و چه بسا نویسندگان بزرگی که به همین دلیل و البته دلایل دیگر ناشناخته مانده و گمنام مرده‌اند یا خواهند مرد. و این نکته درباره‌ی کسانی مانند نورالدین فرح، نویسنده‌ی سومالیایی، و چینوا آچه به، نویسنده‌ی نیجریایی، که آثار خود را به زبان انگلیسی می‌نویسند، و طاهر بن جلون، نویسنده‌ی مراکشی، که غالباً به فرانسوی می‌نویسد، کاملاً مشهود است. و گرچه این افراد همگی نویسندگانی ضد استعماری و مبارز هستند، زبان‌های انگلیسی و فرانسوی را برای رساندن فریاد خود به گوش جهانیان مناسب‌تر دانسته‌اند.

اما به این مسئله از زاویه‌ای دیگر هم می‌توان نگرست. همان‌طور که می‌دانیم، در نقد سنتی که عمدتاً متکی بر درک اثر از طریق تمرکز بر زندگی، زمانه، شخصیت، و ذهنیات

نویسنده بود، نویسنده و احساسات و افکار او کانون توجه منتقدان بود و کم‌تر به خود متن توجه می‌شد. در واقع، در این گونه نقد، متن به حاشیه رانده و تقریباً فراموش می‌شد. بنابراین، نقد سنتی یکی دیگر از مصداق‌های تحمیل سکوت و نشنیدن صداست؛ یعنی این‌که در نگاه سنتی فقط نویسنده و ذهنیات اوست که سخن می‌گوید و امکانی برای شنیدن صدای خود متن وجود ندارد. بنابراین، در این موقعیت می‌توان گفت که خود متن، که در حقیقت «ابژه» نقد است، نادیده گرفته می‌شود و به جای این عینیت به ذهنیت نویسنده رجوع می‌شود و خوانش ادبی به خوانشی روان‌شناختی، تاریخی — زندگی‌نامه‌ای، و به تعبیری غیرادبی مبدل می‌شود. این در حالی است که از زمان فرمالیسم به بعد و به‌ویژه با شکل‌گیری رویکرد خواننده‌محور، امکان شنیدن صدای متن روزبه‌روز بیش‌تر شد.

همان‌طور که پیش از این اشاره شد، زبان یکی از راه‌های اعمال سلطه و مطیع‌کردن به‌شمار می‌آید. اما تحمیل «زبان سلطه» فقط گریبان کشورهای افریقایی را ننگرفته، بلکه در کشورهای آسیایی و حتی برخی کشورهای اروپایی مانند ایرلند نیز به چشم می‌خورد که جویس و بکت از مثال‌های بارز آن هستند. بکت آثار خود را به دو زبان انگلیسی و فرانسوی می‌نوشت، ولی به هیچ‌کدام از آن‌ها واقعاً وفادار نبود. چالش دائمی جویس با زبان انگلیسی (و در واقع نظام زبانی) هم که بر کسی پوشیده نیست. در ادبیات و به‌ویژه ادبیات نمایشی امپریالیستی، فرد استعمارشده غالباً خاموش است تا تفاوت او با استعمارگر که بر زبان تسلط دارد و به‌خوبی از آن استفاده می‌کند برجسته شود: «کالیبان‌ها یا سخن‌گفتن نمی‌دانند یا از سخن‌گفتن منع شده‌اند و در نتیجه به هرکدام از دلایل فاقد صدا هستند» (شاهمیری، ۱۳۸۹: ۳۳۵). ولی سکوت می‌تواند نوعی اعتراض و مقاومت هم باشد. بدین معنی که سوژه تحت سلطه می‌تواند با سکوت خود در برابر جبر استفاده از زبان سلطه مقاومت کند؛ همان‌طور که پیش از این در مبحث مربوط به زنان گفتیم. هلن گیلبرت در *نمایش‌نامه‌های پسااستعماری* (۲۰۰۱)، از سه نوع سکوت در تئاتر پسااستعماری نام می‌برد که عبارت‌اند از: «غیر قابل شنیدن بودن، خاموش‌بودن، و امتناع از سخن‌گفتن» (همان: ۱۹۰)؛ که در واقع، روش‌هایی برای مقابله با گفتمان حاکم به‌شمار می‌آیند.

اما از زاویه‌ای دیگر هم می‌توان به سکوت‌های یک متن نگریست؛ به‌ویژه اگر این سکوت‌ها به منزله خوارشمردن و تحقیرکردن باشند. چینیوا آنچه به، نویسنده نیجریایی، دربارهٔ رمان *دل تاریکی* جوزف کنراد مقاله‌ای با نام «تصویری از افریقا: نژادپرستی در دل



تاریکی کنراد» (۱۹۷۵) نوشت و در آن به صراحت پاسخی نقادانه به رویکرد نژادپرستانه او به مردم آفریقا داد.

آچه به با پیش‌بینی برخی مسائل نظریه‌پسااستعماری معاصر، غیاب‌ها و سکوت‌های یگانه و نادری را در متن کنراد بازمی‌یابد. به‌ویژه عدم حضور سوژه‌های آفریقایی که کاری بیش از نشان‌دارکردن فضای دیگری وحشی انجام نمی‌دهند (همان: ۲۲۴).

درحقیقت، به زعم آنچه به، کنراد در این کتاب با نگفتن و نشان‌ندادن برخی چیزها، واقعیت را تحریف می‌کند و به آن شکل نشان می‌دهد که ایدئولوژی حاکم می‌خواهد. نکته آخر این که، گایا تری چاکراورتی اسپیواک (۱۹۴۲)، از نظریه‌پردازان هندی‌الاصل رویکرد پسااستعماری، در مقاله «آیا زیردستان می‌توانند سخن بگویند؟» (۱۹۸۸) — که به آیین کهن ساتی (sati) یا خودسوزی زنان هندی پس از مرگ شوهر می‌پردازد — نیز ضمن انتقاد به این رسم مردسالارانه — که برای زنان هویتی قائل نیست و هویت آن‌ها را متکی به هویت شوهرانشان می‌داند که پس از مرگ شوهر دلیلی برای ادامه حیات ندارند — به تصویر غیراصیلی که استعمار بریتانیا از این آیین ارائه می‌دهد، حمله می‌کند. در این مقاله نیز بر سکوت تأکید شده است، زیرا به زعم اسپیواک، تمامی اطلاعاتی که ما از این آیین داریم یا از دیدگاه مردانه است یا از دیدگاه استعماری و هیچ‌گاه زنانی که این شرایط را شخصاً تجربه کرده‌اند سخنی نگفته و اگر هم گفته‌اند، صدای آن‌ها به ما نرسیده است.

### ۳. نتیجه‌گیری

۱. یکی از وظایف اصلی منتقدان این است که غیاب را به حضور تبدیل کنند و صداهای مسکوت‌مانده در متن را کشف و به خواننده عرضه کنند.

۲. سکوت و کلام لازم و ملزوم یکدیگرند. بدون سکوت، کلام نه معنایی خواهد داشت و نه امکان حضور.

۳. ایدئولوژی یکی از عوامل اصلی خلق سکوت در متون ادبی است.

۴. کل ادبیات داستانی (و با نگاهی جامع‌تر کل ادبیات) را می‌توان در حکم جایگزینی برای «واقعیت غایب» در نظر گرفت؛ واقعیتی که به دلایل گوناگون چون حضور ایدئولوژی امکان بروز و حضور نمی‌یابد.

۵. در یک اثر داستانی، این سوژه انسانی (نویسنده، شخصیت‌های اثر، و حتی خواننده) نیست که سخن می‌گوید، بلکه این گفتمان مسلط است که از طریق آن‌ها آن‌چه را که خود

می‌خواهد بیان می‌کند. گفتمان مسلط نیز هم از تقابل‌ها و کشاکش‌های درون‌متنی و زبانی و هم از ایدئولوژی حاکم حاصل می‌شود. اگر بخواهیم از تعابیر لکان کمک بگیریم، درحقیقت، این «امر نمادین»، «نظام زبانی»، یا «قانون پدر» است که سخن می‌گوید و در این‌جا آن چیز که دعوت به سکوت می‌شود «امر واقعی» (the real) است که در چنین شرایطی امکان ظهور و بروز نمی‌یابد.

۶. در هر خوانشی ما حداقل با دو متن (و حداکثر با بی‌شمار متن) روبه‌رو هستیم و تشخیص این‌که کدام متن اصلی و کدام یک فرعی است، اگر نگوئیم غیرممکن، به‌سادگی ممکن نیست؛ زیرا به تعبیر دریدا از اصطلاح «تفاوت» (differance) و این نکته که معنا همواره به تأخیر می‌افتد و ما هیچ‌گاه به معنای نهایی دست نخواهیم یافت، می‌توان گفت که ما هیچ‌گاه به متن نهایی دسترسی نخواهیم داشت. درواقع، ما در مواجهه با برخی متون نه تنها با چندصدایی روبه‌رو هستیم، بلکه تکثر معنایی و درنتیجه تکثر متنی را هم تجربه می‌کنیم.

۷. اگر بپذیریم که متن دارای «ناخودآگاه» است، به خوداتکایی و استقلال متن نیز ایمان آورده‌ایم و بنابراین، این سؤال مهم مطرح می‌شود که کدام یک خالق دیگری است: متن یا نویسنده؟

۸. نابسندگی و نارسایی زبان گروهی از افراد، در عمل می‌تواند به شنیده‌نشدن صدای اعضای آن گروه منجر شود، زیرا زبان یکی از راه‌های اصلی اعمال سلطه است.

۹. از دلایل اصلی نادیده‌گرفتن و خوارشمردن برخی آثار، از جمله آثار زنان، طبقه‌بندی ادبیات به دو گروه «ادبیات معتبر» و «ادبیات عامه‌پسند» است.

۱۰. همان‌طور که افرادی از یک جامعه یا کل یک جامعه و نژاد به حاشیه رانده می‌شوند، برخی متون یا لایه‌های زیرین برخی متون هم به حاشیه رانده و نادیده گرفته می‌شوند. منتقد هشیار باید در پی کشف و برجسته‌کردن این گونه متون باشد.

## منابع

- احمدی، بابک (۱۳۶۹). *باد هرجا بخواهد می‌وزد*، تهران: فیلم.
- احمدی، بابک (۱۳۸۷). *حقیقت و زیبایی*، تهران: مرکز.
- استوری، جان (۱۳۸۹). *مطالعات فرهنگی درباره فرهنگ عامه*، ترجمه حسین پاینده، تهران: آگه.
- پاینده، حسین (۱۳۸۹). *گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی*، تهران: نیلوفر.

- خاتمی، محمود (۱۳۹۱). *مدخل فلسفه غربی معاصر*، تهران: علم.
- سبزیان م. سعید و میرجلال‌الدین کزازی (۱۳۸۸). *فرهنگ نظریه و نقد ادبی*، تهران: مروارید.
- سلدن، رامان (۱۳۷۲). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- شاهمیری، آزاده (۱۳۸۹). *نظریه و نقد پسااستعماری*، تهران: علم.
- فرتر، لوک (۱۳۸۷). *لویی آلتوسر*، ترجمه امیر احمدی آریان، تهران: مرکز.
- کلارک، تیموتی (۱۳۸۸). *مارتین هایدگر*، ترجمه پویا ایمانی، تهران: مرکز.
- کلیگز، مری (۱۳۸۸). *درس‌نامه نظریه ادبی*، ترجمه جلال سخنور و دیگران، تهران: اختران.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۸). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

- Bakhtin, Mikhail (1999). *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Trans. Caryl Emerson, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Barthes, Roland (1977). 'The Death of the Author', *Image, Music, Text*, Trans. Stephen Heath, London: Fontana Press.
- Bertens, Hans (2003). *Literary Theory: The Basics*, New York: Routledge.
- Blanchot, Maurice (1982). *The Space of Literature*, Trans. Anne Smock, London: University of Nebraska Press.
- Cixous, Helene (1997). 'The Laugh of the Medusa', *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl (eds.), Hampshire: Macmillan Press.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattary (1986). *Kafka: Toward a Minor Literature*, Trans. Dana Polan, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Gilbert, Helen (2001). *Postcolonial Plays: An Anthology*, New York: Routledge.
- Iser, Wolfgang (1989). *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Macherey, Pierre (1978). *A Theory of Literary Production*, Trans. Geoffrey Wall, London: Routledge and Kegan Paul.
- Mellard, James M. (2006). *Beyond Lacan*, New York: State University of New York Press.

