

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

شراره تیموری*

شمس‌الملوک مصطفوی**، مریم بختیاریان***

چکیده

درحالی که اغلب فیلسوفان بر این مسئله تأکید دارند که ما چگونه یک‌دیگر را می‌فهمیم، دریدا با پافشاری بر پیچیدگی‌های نوع خاص فهم ما بر این مسئله 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 به‌غایت ناپایدارتر است. این درحالی است که این ناپایداری و تعلیق در فهم حقیقت، ضمن آن‌که خود لازمه خلق اثر هنری است، به آن امکان یگانگی، بی‌همتایی، و بی‌بدیل بودن نیز می‌بخشد. بدون آن، اثر هنری به فرمولی ریاضی وار 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 فعال و دائمی هیچ‌گاه از تفسیر اثر رهایی نخواهد یافت؟ دو اصل مهمی که هنر و خصوصاً هنرهای معاصر برای دوام و بقا به آن‌ها نیاز مبرم دارد و دقیقاً به همین دلیل است که شکوفا می‌شود.

* فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الاهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، teimouri.sharareh@gmail.com

** دانشیار گروه فلسفه، دانشکده علوم انسانی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)، sh.mostafavi@iau-tnb.ac.ir

*** استادیار گروه فلسفه، دانشکده حقوق، الاهیات، 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.

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

۱. مقدمه

واکاوی رویکرد دریدا در پانزدهمین نشست ترجمه ادبی در شهر آرل فرانسه در برابر طرح این پرسش که «شعر چیست؟ و اصلاً چه طور می‌توان آن را ترجمه کرد، درحالی‌که خود در هاله‌ای از ابهام قرار دارد؟» (Derrida 1998: 209-222) می‌تواند بسیاری از مواضع وی را در قبال مسئله فهم برای ما روشن سازد. در واقع، مسئله فلسفی مهم دریدا در مواجهه با فهم این است که ما انسان‌ها، با وجود تمام تفاوت‌هایمان، چگونه است که یک‌دیگر را می‌فهمیم، یا حتی به‌طور بالعکس، چگونه است که ما انسان‌ها با وجود 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 به شیوه‌ای یکسان و به‌سان هم می‌کاوند؟ به‌علاوه، سؤال مهم دیگر آن است که چگونه، با وجود همه 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 به‌معنای عام آن) مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد. نزد دریدا شیوه 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، نه تنها ما در فهم جهان پیرامونمان متفاوت با هم عمل می‌کنیم، بلکه ممکن است فهم هریک از ما به‌خودی‌خود به‌طور مداوم دست‌خوش تغییر و دگرگونی شود. البته، این تفاوت و تمایز در اندیشه پسامدرنیستی نوعی حُسن تلقی می‌شود؛ چراکه اگر فهم ما مطلق بود و همگی به یک جواب واحد، مشخص، و قطعی دست می‌یافتیم، در آن صورت چیزی برای اختلاف نظر و تعمق بیش‌تر وجود نداشت. در واقع، فهم هریک از ما ذاتاً نوعی فهم هزارتویی (labyrinth)^۱ و منحصربه‌فرد است که با هزارتوی فهم دیگران تفاوت بسیار دارد

فهم حقیقت ناپایدار و نسبت آن با خلق ... (شماره تیموری و دیگران) ۱۰۷

و بسان هندسه تودرتو، پیچیده، و پویای فرکتال (fractal)^۲ تعیین هرگونه مرز و نهایت برای آن غیرممکن است.

اگر فهم را به منزله توانایی احساس چیزی که در دیگری است یا به عبارتی توانایی احساس تجربه دیگری تلقی کنیم (پالمر ۲۰۱۶: ۱۴۴)، بنابر نظر دریدا معنای هرچیزی آن گونه که به بیان درمی آید نیست و هیچ گاه هم نخواهد بود، که این خود منجر به آن می شود که حتی درک و فهم ساده و ابتدایی یک دیگر و هرچیزی در این جهان امری محال به نظر برسد. این موضوع تا آن جا نزد دریدا اهمیت می یابد که او حتی به درک متقابل خودش از سوی دیگران امیدی ندارد، و در جایی هم مطرح می کند که هدفش از بیان تمامی این بحث ها صرفاً برانگیختن افراد و تحریک آنها به اندیشیدن است و هدفش هرگز رسیدن به اجماع در مورد مسئله فهم و حتی درک متقابل نظرهای خود او نیست (Norris 2002: 107).

حقیقت هم نزد دریدا کاملاً به مخاطب وابسته است و هم چون آرای بسیاری از فلاسفه پسامدرن، به عدم تعیین به منزله شناخت ناپذیری و پیش بینی ناپذیری (رشیدیان ۲۰۱۵: ۴۲۳) مبتلاست. دریدا در کتاب معروف خود حقیقت در نقاشی (*The Truth in Painting*) با اشاره به آن که مناسب ترین هنر برای ارائه یا بازنمایی حقیقت نقاشی است، در واقع در پی یافتن حقیقت حقیقت است. دریدا حقیقت را به منزله اجتماع یا تفارق نشانه ها می داند که همواره متکثر، ناپایدار، و منشوری است. به تعداد مخاطبان، حقیقت نیز تکثر می یابد. حقیقت نزد هیچ مخاطبی جنبه مطلق و تمام عیاری به خود نمی گیرد و به قوه فهم و درک مخاطب وابسته است، تا آن جا که با رشد، تغییر، و یا تقویت این قوه نزد مخاطب حقیقت نیز رنگ عوض می کند و باز تولید می شود (Derrida 2007: 20). حقیقت دریدایی امری است که فقط با جابه جایی یک حرف «e» یا «a» در واژه «دیفرانس»^۳ مرزهای آن جابه جا می شود؛ بستری ناپایدار که در عین حال که بر ناپایداری و تزلزل قوای درک و فهم هریک از مخاطبان یک اثر وابسته است از تعدد مخاطبان آن اثر نیز تأثیر می پذیرد (Royle 2003: 21-26). قسمی ناپایداری در ناپایداری که موجب می شود که حقیقت همواره از نظر ما دور بماند و در ناپیدایی مداوم فرورود. در عین حال، به نظر می رسد نزد دریدا لازمه خلق یک اثر هنری و یا حتی ادراک آن توسط مخاطبان آن اثر اتفاقاً بهره مندی از قسمی فهم دینامیک و قرار گرفتن حقیقت در متها درجه تکثر است. این فهم نامتعیّن از حقیقت همان مجالی است که به هنرمند این فرصت را می دهد تا خلاقیت خود را به بهترین وجهی بروز دهد و برای مخاطب اثر هم مجال نقد اثر را براساس علایق، سلیق، و خواسته هایش فراهم می آورد.

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 1981 a: 77). در واقع، این بدان معناست که فهم برای دریدا نوعی فهم دیالکتیکی (dialectic) است که دائماً بین اثر و مخاطب اثر رُخ می‌دهد و اندیشه مخاطب را بارور می‌کند. البته، نباید از نظر دور داشت که فهم از «پارارگونی» (Parergon) که آن را احاطه کرده است هیچ‌گاه خلاصی نمی‌یابد. پارارگونی که هیچ‌گاه ثابت نمی‌ماند و دائم در صیروت 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) 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 1981 b: 137). هربار رجعت ما به اثر هنری هم به هیچ‌روی 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 بیآوریم، در تمامی این‌ها ما هرگز و هرگز در وضعیت نخستین مواجهه قرار نخواهیم داشت. چنان‌که گویی ما از نخستین مواجهه گذر می‌کنیم و از آن لحظه به بعد در هزارتویی بی‌انتهای دائمی، و ناپایدار، با همه آن‌چه 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 به‌عنوان یک انسان استوار است، به دلیل اتصال به فهم و تجارب جمعی، هرگز در تصرف قطعی ما در نخواهد آمد. از این‌رو، آن‌چه به‌عنوان فهم پیشینی یا جوه پیشینی فهم در اندیشه بسیاری از فلاسفه هم‌چون کانت مطرح می‌شود، خود، مورد نقد دریداست و او هیچ بستر متعینی را که بتوانیم فهم خود را بر آن بنیان نهیم نمی‌پذیرد. در واقع، این همان وجه تمایز مهم نظرهای دریدا در مورد فهم و دیگر فلاسفه است. برای مثال، هرچند افلاطون در بسیاری از رسالاتش بر عدم امکان ارائه تعریفی دقیق برای بسیاری از موضوعات و مفاهیم مورد بحث تأکید می‌ورزد، اما در رساله *منون (Meno)* به نوعی فهم پیشین را با تذکار و یادآوری صور مثالی (شکل ۱) به‌منزله امری آموختنی مرتبط می‌داند (افلاطون ۱۳۶۷: ۳۸۸)؛ اما باید توجه

فهم حقیقت ناپایدار و نسبت آن با خلق ... (شماره تیموری و دیگران) ۱۰۹

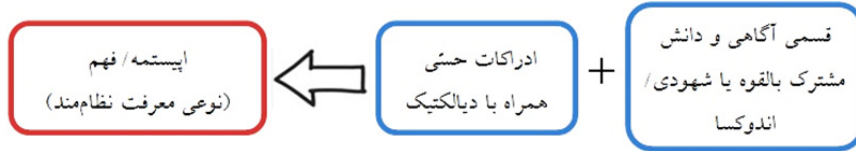
داشت که حتی نزد افلاطون یادآوری هم نمی‌تواند مواضع مشترکی را میان سوبیه‌های بحث ایجاد کرده و آن‌ها را به‌وفاق برساند.



شکل ۱. فهم برای افلاطون امری است که با نوعی فهم پیشین برپایه صورت مثالی در ارتباط است.

این فهم در مواجهه با هنر برای افلاطون که برای هنر جایگاهی به‌غایت 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 ارتقای 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. این که دریدا تلاش کرد تا در پروژه پارک دولویلته (Parc de la Villette) مشارکت کند، فارغ از تمام خروجی‌های آن پروژه، گواه این مدعاست. پارک دولویلته 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 عرصه بروز دیکانستراکشن هنرها هستند به‌بوتۀ آزمایش بگذارد.

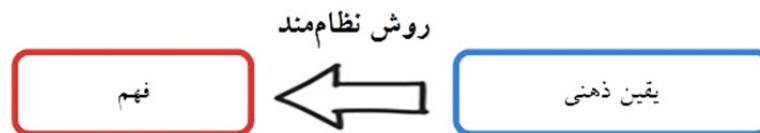
فهم نزد ارسطو نوعی معرفت (episteme) بالقوه و دریافت شهودی (nous) است که برپایه قسمی آگاهی و دانش مشترک که توسط همگان پذیرفته شده است (endoxa) تحقق می‌یابد و از ادراکات حسّی و دیالکتیک (شکل ۲) برای قوام خود بهره می‌جوید (Shields 2006: 157-197). لذا، ارسطو برای هرکس درکی متناسب با سطح فهم خود آن فرد قائل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



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

به‌سان علم، هنر هم نزد ارسطو امری است که با روش‌های نظام‌مند و پیروی از قوانین و قواعد قابل‌حصول است. در برابر ارسطو، دریدا نه تنها نظام‌مند بودن را در هیچ امری نمی‌پذیرد، بلکه در هنر آن را به‌غایت امری غیرقابل‌پذیرش تلقی می‌کند. در همان پروژه پارک دولویل، وقتی آیزنمن و چومی درصد هستند که بر مبنای نظرهای 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 et al. 1997: 9-34)؛ چیزهایی که به‌شدت تعیین‌ناپذیر و قاعده‌گریز هستند.

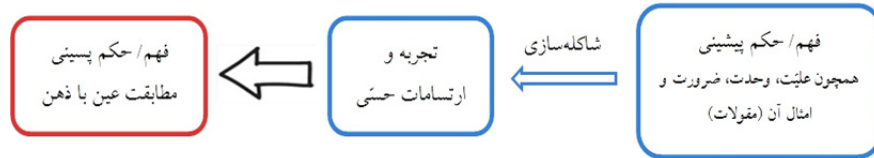
دکارت هم فهم را روش‌مند (methodological) می‌داند و معتقد است که با به‌کاربردن روش صحیح فهم همهٔ انسان‌ها به یک جواب مشخص و واحد دست خواهند یافت. اما فهم نزد دکارت امری است یقینی که از ذهن آغاز می‌شود (شکل ۳) و شاید همین رویکرد ذهنی بودن تنها وجه مشترک اندیشهٔ او با دریدا است.



شکل ۳. فرایند فهم طبق نظر دکارت نظام‌مند است.

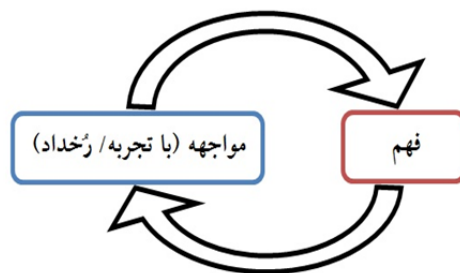
لذا، این که دکارت ارتباط ذهن با هنر را ارتباطی بسیار نظام‌مند و قابل‌پیش‌بینی می‌داند موضعی است که نزد دریدا کاملاً مردود است و با آرای او فاصلهٔ بسیار دارد. کانت نیز با تأکید بر وجه تجربی و استقرایی فهم معتقد است که هر چیزی برای آن که به‌فهم ما درآید باید از مسیر فاهمهٔ ما که بر مقولات و مفاهیم پیشینی استوار است گذر کند و به زبان فاهمهٔ ما ترجمه شود (شکل ۴).

فهم حقیقت ناپایدار و نسبت آن با خلق ... (شماره تیموری و دیگران) ۱۱۱



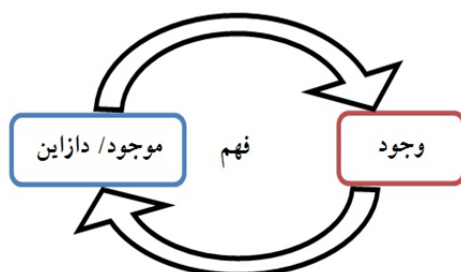
شکل ۴. فرایند فهم طبق نظرهای کانت در بستری بسیار نظام مند از مقولات، ارتسامات حسی، و قسمی شاکله سازی پیچیده رُخ خواهد داد که منجر به صدور حکم می شود.

او در مواجهه با هنر مسئله فهم هنر را نیز هم چون سایر مباحث دیگر این عالم بسیار نظام مند جست و جو می کند؛ چیزی که نزد دریدا رنگ می بازد و تمام ساختارها، قواعد، و قوانین جهان در مواجهه با هنر به قسمی فهم شکننده و مدام در معرض تغییر بدل می شود. از این رو، اگرچه کانت تأثیر عمیقی در دریدا باقی می گذارد، اما گویی دریدا نظرهای کانت را با اغراق بیش تری همراه کرده و برخلاف کانت که نوعی فهم خطی برای انسان قائل است که می توان روند آن را پیش بینی کرد دریدا آن را به صورت فهمی در لحظه و بدون قابلیت پیش بینی مورد مطالعه قرار می دهد؛ نوعی نگرش خاص به فهم که هنر برای دوام و بقا شدیداً به آن نیازمند است و با مواضع دریدا درباره دیکانستراکشن سازگاری بسیار دارد. در واقع، مواد و ساختارهایی که دریدا بدون داشتن اطلاعات تخصصی در معماری برای پروژه پارک دولاویلت پیش نهاد می دهد هم از همین رویکرد او به هنر ناشی می شود. او در معماری به دنبال مواد تشکیل دهنده، ساختار، و به طور کلی جهانی است که همانند ماهیت فهمی که او بدان باور دارد به صورت لحظه ای فرم عوض کرده و نتوان ساختار مشخصی را به آن نسبت داد.



شکل ۵. فرایند فهم طبق آرای دریدا به منزله امری توقف ناپذیر است که معلوم نیست کی و چگونه آغاز شده است.^{۱۰}

بستری نام‌تعیینی که دریدا برای فرایند فهم در نظر می‌گیرد موجب می‌شود که به‌سان مثال مرغ و تخم مرغ حقیقتاً نتوان تعیین کرد که همه‌چیز ابتدا با فهم و یا با یک مواجهه و رویارویی با یک تجربه یا یک رُخداد به‌منزلهٔ یک اثر هنری شروع شده است. به‌علاوه، در این رُخدادِ دوری، به‌محض آغاز مواجهه، فهم هم آغاز می‌شود و متعاقب آن و بلافاصله خود این فهم به‌منزلهٔ مواجههٔ 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 مأمّن تبلور همیشگی فهم بدل شده و مخاطب را در هزارتویی بی‌انتهای از فهم و شناخت دراندازد. هایدگر که با کتاب *سرآغاز کار هنری (The Origin of the Work of Art)* به جدّ نظرهایی را در مورد اثر هنری تبیین کرده است فهم را چیزی جدا از دازاین (dasein) ^{۱۱} نمی‌بیند و حتی آن را مقوم وجود دازاین می‌داند. او درعین حال هیچ‌گاه بر ساختار و قواعد فهم و یا حتی این که فهم چگونه رُخ می‌دهد هم متمرکز نمی‌شود (پالمر ۲۰۱۶: ۱۴۴-۱۴۷). درحقیقت، 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).

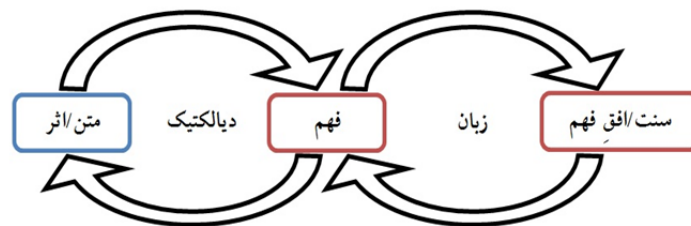


شکل ۶. فهم برای هایدگر ابزاری برای رسیدن به فهم معنای «وجود» است که دغدغهٔ همهٔ عمر اوست و این فهم صرفاً اتفاقی است که برای دازاین رُخ خواهد داد، نه هیچ موجود دیگری.

در این بین، نقطهٔ تمایز مهم دریدا با هایدگر به پیش‌ساختارهای فهم مربوط می‌شود. درحالی‌که نزد هایدگر یکی از مهم‌ترین پیش‌ساختارهای فهم زبان است، برای دریدا این پیش‌ساختارها هرگز شکل نمی‌گیرند؛ یعنی اگرچه هایدگر درنهایت وظیفهٔ سنگین انکشاف جهان را برعهدهٔ 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 درآمد 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 رخدادی (event) می‌داند که ضمن روش مندنبودن، 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 یک‌سری قواعد تبعیت می‌کند. با اتمام متن یا همان اثر، فرایند دیالکتیک متوقف شده و درجه‌ای از فهم حادث می‌شود که امکان ارتباط با دیگران را میسر و ممکن می‌سازد. در مقابل، دریدا نه تنها بستری برای فهم را به رسمیت نمی‌شناسد، بلکه معتقد است که فرایند فهم کاملاً بی‌قاعده بوده و هیچ‌گاه هم آغاز معینی نداشته و به سرانجام مشخصی هم نخواهد رسید (Derrida 1997: 303-304).



شکل ۷. فهم نزد گادامر، ضمن آن‌که حاصل 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 هرگونه متنی به منزله اثر هنری وجود ندارد. اما نزد دریدا متن گادامر به منزله مواجهه‌ای است که هیچ‌گاه متوقف و متقبض نمی‌شود و نمی‌توان برداشتی از آن ارائه داد. این درحالی است که اختلاف عمده دیگر دریدا با گادامر در نظریه بازی است. گادامر وضع قواعد و فراهم‌آوردن 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 براساس قواعد پیش خواهد رفت؟ و چرا باید محدوده افق فهم را به عنوان

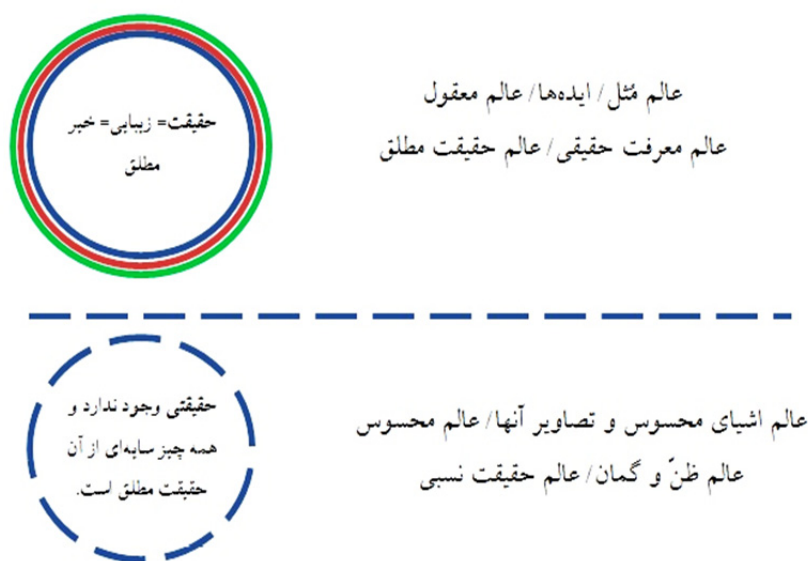
نقطه آغازین تأویل اثر هنری پذیرفت؟ همین قسم نظرهای دریدا موجب شده است که در قیاس با سایر فلاسفه بسیاری از مفسران نظرهای او را از جایگاهی واقع‌بینانه‌تر (Norris 2014: 32) و متقن‌تر برخوردار بدانند.

لذا، برای گادامر درنهایت فهم رُخ خواهد داد و مفسر به تفسیری از متن نائل خواهد آمد، اما فهم نزد دریدا هرگز به کمال نمی‌رسد و به محض به‌چنگ‌آوردنش از کف رفته و فهمی نوین جای‌گزین فهم پیشین می‌شود؛ رویه‌ای که تا ابد و تا مادامی که ما به‌عنوان انسان زندگی می‌کنیم ادامه می‌یابد. بدین ترتیب، در برابر گادامر و سایر فلاسفه که فهم را به‌سان ساختمانی تصور می‌کنند که در آن آجر بر روی آجر قرار می‌گیرد و بالا می‌رود و اغلب حتی برای این ساختمان پی و بستری به‌منزله پیش‌ساختارهای فهم قائل هستند، دریدا مدعی است که فهم ما خطی و منفعل نیست که وقتی یک رج از دیوار آن ساخته شد تا ابد به همان صورت باقی بماند و تغییر نکند. در این قیاس، فهم دریدایی به‌منزله 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 قطعه جدیدالورود در موقعیتی تازه و نو قرار می‌گیرند. این همان است که در قالب بحث دیکانستراکشن حتی نزد برخی مفسران به‌غلط به‌منزله فروریختن و فروپاشی ساختارهای فهم تلقی می‌شود؛ چیزی که به‌نظر 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 مسئله حقیقت یکی از محوری‌ترین مباحث دریدا بوده است (Shain 2018: 193)، اما اگر بخواهیم جایگاه حقیقت را نزد دریدا به‌خوبی تبیین کنیم، باید اذعان کنیم که دریدا بیش‌تر در جست‌وجوی 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 مطلق نیز نمی‌تواند وجود داشته باشد (دریدا ۱۳۹۵: ۱۳-۱۴). شاید این نظرها در وهله نخست تاحدی گیج‌کننده به‌نظر برسد، اما در واقع این رویکرد دریدا به حقیقت نیروی پیش‌برنده ما در جست‌وجوی دائمی و بی‌وقفه حقیقت است؛ چراکه یکی از عوامل انفعال ما برای نیل به حقیقت و جست‌وجوی آن اُنس و الفت ما به حقیقت‌های پیشین است (Derrida 2008: 39).

البته، باید توجه داشت که در واقع ریشه بحث‌های پیچیده 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 جست‌وجو کرد (شکل ۸) و ما در عالم محسوس با سایه‌ای از حقیقت مواجهیم 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 مَثَل تعلق دارد و همان زیبایی و خیر است.

همین‌طور افلاطون هنر را امری به‌غایت دور از حقیقت تصور می‌کند و صرفاً جایگاهی در حدّ و اندازه 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 یگانه هنر رابطه‌ای مستقیم برقرار می‌کند؛ یعنی اگرچه نزد دریدا امکان فهم حقیقت مسدود است، اما این قابلیت است که با بروز در هنر به آن امکان بی‌بدیل بودن و یگانگی می‌بخشد؛ بدان معنا که نزد دریدا، اگرچه ما هرگز به حقیقت کفش‌های زن روستایی ون‌گوگ پی نخواهیم برد، اما این‌که حقیقتی در آن اثر به‌نمایش درآمده است هم مخدوش نخواهد شد. در واقع، اثر هنری ما را در کش‌مکش دائمی برای کشف حقیقت

نهفته در خود نگاه می‌دارد و به‌واسطه همین کش‌مکش شرایط منحصر‌به‌فرد و بی‌تکراری فراهم می‌آورد که امکان ظهور هرگونه بدیل را از میان برمی‌دارد.

در منطق ارسطو، حقیقت با واقعیت یکی است و از این‌رو به‌طور روش‌مند و نظام‌مند می‌توان به آن دست پیدا کرد (شکل ۹) و در برابر افلاطون که حقیقت مطلق را به عالم ماوراء متعلق می‌داند ارسطو آن را در همین جهان جست‌وجو می‌کند (Crivelli 2004: 1-2).

$$\boxed{\text{عین / واقعیت}} = \boxed{\text{حقیقت}}$$

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 مطلق است که باید آن را آن‌چنان‌که در بیرون است فهمید. لذا، نزد ارسطو، حتی در هنر هم با نوعی خلقت آگاهانه و نظام‌مند می‌توان به کشف حقیقت نائل آمد. این نقطه افتراق اساسی دریدا با ارسطوست؛ چراکه در برابر ارسطو که همه‌چیز را در بیرون جست‌وجو می‌کند و نظام‌مند می‌پندارد، دریدا اتفاقاً به‌طور کامل بر درون متمرکز شده است و از هرگونه ساختار و فرمولی حذر می‌کند. از نظر دریدا، انسان هیچ‌گاه از پیچیدگی‌های جهان درون خود که در 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 درونی‌نگریستن و بر پیچیدگی‌های درون تأکیدورزیدن و عدول از تعیین همان چیزی است که هنر و خصوصاً هنرهای معاصر بر آن اصرار دارند. بنابراین، ارائه هر نوع ساختار مشخصی می‌تواند به‌منزله مسدودسازی دریچه‌های تراوش هنر باشد. معماری دیکانستراکشن^{۱۴} که بر بنیان نظرهای دریدا شکل گرفت با استناد بر همین اصل سعی کرد با برهم‌زدن فرمول‌ها و ساختارها تعاریف جدید و نامتعارفی از فضا‌سازی را به معماری تزریق کند؛ غافل از این‌که آن‌چه به‌منزله برهم‌زدن ساختارهای شناخته‌شده در این معماری مطرح شد، خود، به فرمولی جدید بدل گشت و در نتیجه معماری دیکانستراکشن را فرموله کرد؛ ضمن آن‌که به‌طور طبیعی و به‌مرور زمان هم تمام آن ساختارهای درهم‌تنیده ناآشنا در این سبک به ساختارهایی آشنا بدل شدند (شکل ۱۰).



شکل ۱۰. موزه سلطنتی اونتاریو، واقع در شهر تورنتو؛ نمونه‌ای از سبک دیکانستراکشن در معماری که درهم‌تنیدگی و نامتعارف بودن فضا سازی را به خوبی نمایش می‌دهد.

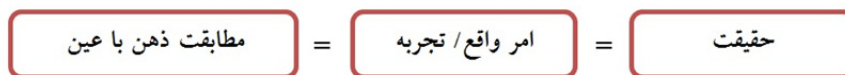
دکارت کسی است که حقیقت را از بیرون به درون بازمی‌گرداند و نزد او حقیقت دیگر آن چیزی نیست که در بیرون در حال به‌وقوع پیوستن است، بلکه چیزی است که به یقین ذهن شناسنده بسیار وابسته می‌باشد (شکل ۱۱). اما نکته اساسی حقیقت درونی دکارت این است که آن وجهی ثابت و مسلم دارد که باید از طریق روش‌های نظام‌مند آن را کشف کرد. به بیان دقیق‌تر، برای دکارت این مسئله که «می‌اندیشم، پس هستم» نزد همگان به یک صورت یکسان به‌وقوع خواهد پیوست و اگر دیگران هم هم‌چون دکارت به تعمق درباره خود و هستی‌شان و هر موضوع دیگری پردازند، مسیری غیر از آنچه دکارت طی کرده است طی نخواهند کرد. در این تفکر جواب همیشه یکی است و هرچند خود این امر موجب شد تا پایه‌های نخستین اندیشه‌ها برای تجلیل و گرامی‌داشت درون بنیان نهاده شود، اما در آن وجه تمایز افراد در مواجهه با جهان پیرامون لحاظ نگردیده است.

$$\boxed{\text{ذهن}} = \boxed{\text{حقیقت}}$$

شکل ۱۱. حقیقت نزد دکارت امری است درونی که در همه افراد ماهیت یکسانی دارد؛ یعنی اگر کسی به جست‌وجوی حقیقت پردازد حتماً 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 به‌کار می‌برد در هنر هم جایز می‌شمارد. این درحالی است که اتفاقاً دریدا جایگاهی فراتر از علم برای هنر قائل است؛ چراکه هنر هیچ‌گاه 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 حیطهٔ نومن (noumenon)^{۱۵} قرار می‌دهد، اما آنچه را که با قوای فاهمه مرتبط می‌داند فنومن (Phenomenon)^{۱۶} است. از نظر کانت، قوای فاهمه ما از طریق فنومن است که به کشف جهان پیرامون خود می‌پردازد. در نتیجه، نزد کانت ذهن ما باید برای درک حقیقت خود را با جهان پیرامون انطباق داده و به حوزهٔ 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 دست‌نیافتنی است؛ موضعی که زیرساخت نظریات 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 به‌هیچ‌عنوان حقیقت ثابتی را در جهان جست‌وجو نمی‌کند.



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

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

هایدگر حقیقت را در آشکارگی^{۱۷} و «ظهور وجود» جست‌وجو کرده و معتقد است که آن در دوری هرمنوتیکی و طی فرایند گوش‌دادن بر دازاین رُخ می‌نمایاند و خود را متجلی می‌سازد (شکل ۱۳). او حقیقت را امر مطلق می‌داند که ما به‌عنوان دازاین باید آن را بپذیریم و اتفاقاً نخستین بارقه‌های نسبی‌گرایی حقیقت نزد فلاسفهٔ 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.

$$\boxed{\text{ظهور یا آشکارگی وجود}} = \boxed{\text{حقیقت}}$$

شکل ۱۳. حقیقت هایدگری حقیقت مطلق است که در پی «ظهور یا آشکارگی وجود» رخ می‌نماید.

برخلاف هایدگر، دریدا هیچ قدرت آشکارگی برای حقیقت قائل نیست و همواره فاصله 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 به‌چنگ آورد و حتی اگر بر فرض محال این امر هم محقق شود، به‌واسطه ماهیت ناپایدار آن، به‌محض ظهور حقیقت، منهدم شده و مجال حصول آن فراهم نمی‌شود. لذا، حقیقت دریدایی هیچ‌گاه به‌عنوان امر ثابتی جلوه‌گر نخواهد شد. به‌علاوه، با وجود آن‌که هایدگر در مواجهه با اثر هنری میان فهم و حقیقت دوری هرمنوتیکی قائل است، اما پایانی نافرجام برای آن متصور نیست و در نهایت حقیقت اثر هنری از میان همین دور هرمنوتیکی آشکار خواهد شد؛ چیزی که دریدا آن را زیر سؤال می‌برد و حتی در مورد تفسیر هایدگر از حقیقت کفش زن کشاورز فرضیات وی را به چالشی بی‌پایان فرامی‌خواند.^{۱۹}

پس از هایدگر، گادامر در کتاب حقیقت و روش (*Truth and Method*) به‌وضوح در پی حقیقت است. در همان عنوان کتاب بر ناسازگاری کشف حقیقت با روش و عدم امکان دستیابی به حقیقت از مسیرهای روش‌مند، آن‌گونه‌که در سنت دکارتی متداول است، تأکید می‌ورزد. البته، برای گادامر کشف حقیقت به‌طور کلی محال نیست و در عین حال که قاعده مشخصی هم ندارد به‌تعداد انسان‌ها هم فهم حقیقت رخ 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 سوییۀ مطلق دارد و هم سوییۀ 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 برداشت خود و افق فهمان از واقعیت اضافه کرده‌ایم. این نظر گادامر درباره حقیقت با دریدا تفاوت آشکار دارد. دریدا تقریباً هیچ حدی و ردی از واقعیت را در حقیقت تاب نمی‌آورد و حقیقت را به‌میزان زیادی منفک از واقعیت می‌شمارد. علت آن‌که کلاً این ارتباط را نمی‌گسلد آن است که به آن آثاتی توجه می‌کند که حقیقت برای لحظه‌ای بسیار بسیار کوتاه و ناپایدار بر ملا می‌شود، اما به‌سرعت در هاله‌ای از ابهام فرومی‌رود و مجدد در خفا می‌ماند. شاید بتوان

خود این امر را یکی دیگر از نقاط افتراق اساسی دریدا و گادامر به حساب آورد، چراکه گادامر تا این حد ناپایداری را برای حقیقت جایز نمی‌شمارد و قسمی رویه افزایشده و پیش‌برنده برای فهم حقیقت قائل است؛ چیزی که نزد دریدا، حتی اگر رویه مشخصی هم داشته باشد، به هیچ‌عنوان قابل‌تدوین، 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.

به‌علاوه، دریدا برخلاف گادامر که معتقد است که فهم ما از دریچه زبان ما رخ می‌دهد معتقد است که زبان ما نمی‌تواند نماینده همه فهم ما باشد؛^{۲۰} زبانی که خود آن را به‌وجود نیاورده‌ایم و سبقت تاریخی عظیمی در پس شکل‌گیری تک‌تک کلمات آن وجود دارد. همه ما در زندگی لحظات نابی را تجربه کرده‌ایم که به‌وضوح زبان را در توصیفش قاصر دانسته‌ایم. کدام واژه می‌تواند نماینده تمام‌عیار رنجی عظیم یا لذت وافری باشد که تجربه کرده‌ایم؟ حتی اگر خودمان بتوانیم آن‌همه 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 به‌صورت ناقص و صرفاً نمادگونه، از زبان بهره می‌بریم و از این‌روست که جریان شعر و ادبیات به‌وجود می‌آید، اما چون این احساسات هیچ‌گاه به‌تمامی انتقال نمی‌یابند، جریان شعر، ادبیات، و سخن‌وری هم هیچ‌گاه متوقف نمی‌شود. همیشه حرف‌هایی هست که هنوز گفته نشده و همیشه احساساتی هست که هنوز به‌تمامی و به‌درستی انتقال نیافته است. دقیقاً از همین‌رو هم هست که گاهی برای نمایش فقط یک داستان و یا یک موضوع به‌دفعات مکرر مجسمه‌ها، نقاشی‌ها، عکس‌ها، و فیلم‌هایی تهیه می‌شوند و یا گاهی فقط برای نمایش یک نمایش‌نامه، شاید *تاللو* یا *مکبث*، برای بار صدم، هزارم، و یا حتی شاید بیش‌تر، صحنه‌های تئاتر و نمایش به‌استخدام درمی‌آیند. گویی همواره چیزی هست که هنوز بیان نشده است و گوینده هنوز مقصود خود را به‌تمامی ابراز نکرده و شنونده نیز هنوز به‌تمامی آن را نشنیده است.

بدین ترتیب، اگر ما دریدا را به‌عنوان فیلسوفی می‌شناسیم که به‌جای فهم بر این اصرار دارد که «چگونه است که ما یک‌دیگر را نمی‌فهمیم؟»، درمورد حقیقت هم باید او را فیلسوفی دانست که بیش‌تر در جست‌وجوی ناحقیقت است. البته، نباید از نظر دور داشت

فهم حقیقت ناپایدار و نسبت آن با خلق ... (شراهِه تیموری و دیگران) ۱۲۱

که برخورد دریدا با خود حقیقت بسیار واقع‌گرایانه است (Shain 2016: 155) و درحالی‌که هیچ‌گاه آن را انکار نکرده و یا از محور بحث‌های خود خارج نمی‌کند، اما به‌جد منکر امکان دست‌یافتن به آن می‌شود. به‌علاوه، نزد دریدا (1997: 158) «هیچ‌چیز خارج از متن وجود ندارد» (There is nothing outside of the text) و حقیقت چنان درمیان 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 درمورد حقیقت به‌گونه‌ای شگفت‌انگیز با نظرهای 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 (Derrida 2008: 20) که البته به‌طور قطع و یقین نباید از نظر دور داشت که این دو دیدگاه، در اصل و محتوا، فاصله‌ای بس ژرف از یک‌دیگر دارند.

حقیقت = آنچه که درون متن محصور مانده و ما را راهی به آن نیست

شکل ۱۵. حقیقت دریدایی چیزی است که هیچ‌گاه بر ما آشکار نخواهد نشد 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 به‌نوعی در آن به‌دام افتاده است بر هیچ‌کس پوشیده نیست. اما آن‌چه برای هایدگر صرفاً حجابی است که باید درصدد گشودگی آن برآمد نزد دریدا به‌هیچ‌عنوان 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 به‌طور ماهوی رُخدادی معرفت‌شناختی به‌حساب می‌آید و بدون آن‌که کنترلی بر آن داشته باشیم رُخ خواهد داد و متعاقب آن ما بی‌اختیار درصدد کشف حقیقت بر خواهیم 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. درواقع، ما به‌حکم انسان‌بودنمان نه‌تنها به‌ناچار در دلانی به‌نام فهم درافتاده‌ایم، که حتی بسط و توسعه فهممان هم، از کلی‌ترین مسائل تا جزئی‌ترین نکات، هیچ‌گاه متوقف نمی‌شود. بر همین اساس، اگرچه ما همواره درحال تعقیب حقیقت هستیم و هیچ‌گاه هم به آن هم نمی‌رسیم، اما از این تعقیب مدام هم روی باز نمی‌گردانیم. گویی همواره در وضعیتی قرار داریم که می‌توان از آن با عنوان «به‌سوی حقیقت» (back to the truth)^{۳۳} یاد کرد؛ موضعی که اگرچه ما را در مسیر حقیقت قرار می‌دهد، اما هیچ‌گاه ما را به‌تمامیت به آن نخواهد رسانید. لذا، حقیقت هم هیچ‌گاه از پرده برون نمی‌افتد (Derrida 1979: 33) و درحالی‌که هنوز بسیار از آن به‌دور هستیم و در پیچ‌وتاب بازنمایی‌های مکرر اندر مکرر به‌دام افتاده‌ایم، ما را به فریب و وهم قانع می‌کند که به کلیت و تمامیتی از آن دست یافته‌ایم. درواقع، ما در مواجهه با حقیقت خوانش خود را منعکس می‌کنیم و هرگز نمی‌توانیم این کار را بدون توجه به فهم‌های پیشین (شاید از نوع کانتی) انجام دهیم؛ فهمی که متکثر، گونه‌گون، و لرزان (Shain 2016: 154) است و نه‌تنها 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 به‌دست آوریم. از نظر دریدا، حتی این‌که ما برای فهم حقیقت دست به تفسیر و تحلیل آن می‌زنیم و یا گفتمانی را درباره حقیقت شکل می‌دهیم، خود، بدان معناست که حقیقت را عیان نیافته‌ایم و دقیقاً به‌دلیل همین در حجاب فروماندگی و ناپیدایی حقیقت هم هست که به وجود آن (منظور حقیقت) یقین داریم (Derrida et al. 1975: 32-37).

لذا، از آن‌جاکه نزد دریدا یگانه امکان تجلی حقیقت، آن هم به‌صورت مبهم، بازنمایی آن به‌صورت متکثر است، ما هیچ‌گاه به فهم کامل حقیقت نائل نخواهیم آمد و در بهترین حالت به بازتابی از آن دست خواهیم یافت.^{۳۴} بازنمایی همان چیزی است که در هنرها در منتهی درجه کمال رخ می‌دهد، اگرچه نزد دریدا تفاوت چندانی در انواع شیوه‌های بازنمایی وجود ندارد و تقریباً همگی بر اصول بیانی کمابیش یکسانی متکی هستند (Derrida 2008: 20) و به یک میزان در آشکارسازی حقیقت، به‌معنای تام آن، ناتوان هستند. درواقع، همه شیوه‌های بیان هنری اعم از گفتاری، نوشتاری، نقاشی، و یا مابقی هنرها در بازنمایی حقیقت از فرصتی یکسان (کِهون 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، تاجایی که تأثیرپذیرفتن از آن نظرهای 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 دوباره 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 پیش‌سازدهنیتی از سوی خوانندگان دیده یا خوانده شود و یا حتی به‌نظم 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 این‌رو جلوه‌ای واحد و یگانه می‌یابد که هیچ‌گاه نمی‌توان آن را دوباره تجدید کرد. هر کپی و تکثیر از یک اثر هنری، هرچه‌قدر 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، تجدیدکردن، و یا حتی بازآغازیدن به‌معنای تفسیرها و تکثیرهای دیگر و متعدد از آن اثر هنری نخستین است که هیچ‌گاه در جایگاه آن اثر اولیه نخواهد نشست و صرفاً به‌منزله باری مضاعف، متمم، و ضمیمه‌ای بر اثر در ذهن مخاطب بارگذاری خواهد شد (ibid.); مخاطبی که می‌تواند در خلال خلق اثر و نیز پس‌از آن چه‌بسا حتی خود هنرمند باشد.

نکته دیگر آن است که ما در هنر با پدیده‌ای مواجهیم که شاید در سایر علوم با آن برخورد نکنیم و آن این است که در هنر نه‌تنها هیچ‌چیزی به‌صراحت و قطع و یقین بیان نمی‌شود، بلکه اگر هم بیان شود، لزوماً مقصود نظر گوینده همان چیزی نیست که بیان شده است (ibid.: 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 خصیصه مهم هنر موجب می‌شود که ما نتوانیم مدعی شویم که به‌صرف مواجهه با یک اثر آن‌چه را که مقصود نظر و پیام هنرمند است دریافته‌ایم؛ چه‌بسا که حتی گاهی این پیام برای خود هنرمند به‌منزله 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 درمقابل منتقد یا مخاطب اثر هم، فارغ از همه برداشت‌های رایج، با تکثر 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 همه منتقدان، با اقبالی بی‌نظیر مواجه شود. در این فضا است که خلاقیت به فرایندی شدیداً زایا مبدل شده که هم اثر، هم هنرمند، و هم مخاطب^{۲۵} در تفسیر اثر مشارکت فعال 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 تحت‌تأثیر کانت بدان پرداخته پارارگون اثر هنری است که برخلاف کانت که فاصله‌ای میان ارگون و پارارگون قائل است دریدا آن را از ارگون قابل تفکیک 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 این‌رو، 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 نشئت می‌گیرد و قسمی دیگر که از ناپایداری پارارگون بر ارگون سایه می‌افکند. بدین ترتیب، حقیقت به‌طور مضاعف در پیچ‌وخم ناپایداری‌های مضاعف مضمحل می‌شود و سیمای واقعی‌اش امکان بروز و ظهور نمی‌یابد. هم‌چنین، باید توجه داشت که نزد دریدا پارارگون هیچ‌گاه و برای همیشه بیرون اثر باقی نمی‌ماند و ارگون هم برای همیشه محبوس در داخل اثر نیست (ibid.: 331). معنای این سخن آن است که نه ارگون و نه پارارگون، هیچ‌کدام، در وضعیت باثباتی قرار ندارند و مرزهای آن‌ها مشخص نیست، بلکه حتی ممکن است این مرزبندی اتفاقاً معکوس هم شود. اثری هنری که صحنه‌نمایشی را به تصویر می‌کشد و به دیوار نمازخانه نصب شده است، درحالی‌که خود نمادی از ارگون است، در همان حال پارارگون‌نمایشگاه هم است. نکته عجیب‌تر دیگر آن است که مرز این تغییر و گذر هم هیچ‌گاه ثابت و در یک رویه 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 نیت دیدار اثر به نمازخانه پای گذارده است مجدد به پارارگون بدل شده است؟ به بیان دقیق‌تر، ارگون و پارارگون دریدایی چنان در هم تنیده شده‌اند که امکان انفکاک آن‌ها به‌طور 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، اگرچه نزد دریدا ما هیچ‌گاه به فهم حقیقت نائل نخواهیم شد، اما مسئله حقیقت هم هیچ‌گاه به این صورت نبوده که «حقیقتی وجود ندارد». از نظر دریدا، ابهام در فهم 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 به‌نظر می‌رسد در مرتبه‌ای بس دورتر از حقیقت 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 خلاقیت و تحسین دست نمی‌یافت. همگان قادر می‌شدند از خلال آن فرمول‌ها و قواعد آن‌چه را که دیگری به خلق آن دست زده است خلق کنند و بدین ترتیب اصلاً خلاقیت به‌انتها می‌رسید و انسان‌ها به ماشینی که از یک نسخه واحد تقلید و تکثیر می‌کنند بدل می‌گشتند. این‌که هنرمندان هر روز دست به خلاقیت نوینی می‌زنند و مداوم و بی‌انتهای شاه‌کارهایی یکی از پس دیگری به‌ظهور و بروز می‌رسند نشان‌دهنده آن است که هنر هنوز نتوانسته حقیقت را آشکار کند و مخاطب هم هنوز نتوانسته به‌تمامی 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. درواقع، آن بستر اولیه و نقطه شروع مواجهه با اثر هنری تحت‌تأثیر 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 است که اثر هنری به‌شدت تحت‌تأثیر آن یگانه شرایط ویژه و خاصی قرار می‌گیرد که در تمام طول دوران زندگی هنرمند یا مخاطب اثر برای یک بار و به‌طرز منحصربه‌فردی بروز کرده است. این خاص بودن و تکرارناپذیری نه‌تنها موجب بی‌بدیل شدن خود اثر می‌شود، بلکه حتی به هرکدام از تفسیرهای آن هم حالتی یگانه می‌بخشد. این‌گونه است که هم هنرمند دست به خلق رُخدادی می‌زند که هم‌تا ندارد و هرگز هم‌تایی نخواهد داشت، و هم مخاطب اثر بر یک درک و تفسیر خاص باقی نخواهد ماند و تفسیرهایش به‌طور مداوم و با هر بار مواجهه با اثر، هم‌راه با جریان و سیلان شرایط، دگرگون می‌شود.

بدین ترتیب، همان‌طور که نمی‌توان با ترجمه یک شعر معنا و مقصود آن را به‌تمامی منتقل کرد، نمی‌توان از هر اثر هنری هم رونوشتی تهیه کرد که تمام و کمال نماینده آن باشد. هر تلاشی برای بازتولید یک اثر، خود، فرایند نوینی است که شاید در همان جهت صورت گیرد، اما هرگز به‌مثابه 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. این‌گونه است که ما حتی در مقام خود هنرمند قادر نخواهیم بود که اثر خود را از نوع بازآفرینی کنیم، چه رسد به آن که به حقیقت آن دست یابیم؛ وضعیتی که حتی برای مخاطب اثر شرایطی به‌مراتب ناپایدارتر فراهم می‌آورد.

این‌گونه است که هر اثر هنری، ضمن آن‌که به حیات منحصر به فرد خود ادامه می‌دهد، هیچ‌گاه به امری روزمره و پیش‌پافتاده 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 به‌شدت ناپایدار است و به‌صورت مشارکتی فعلاًنه بین اثر، هنرمند، و مخاطب، خود، موجب قسمی هم‌افزایی در عدم تعیین برای فهم حقیقت می‌شود. در نهایت، حقیقت اثر هم‌چنان مستتر باقی می‌ماند و هر بار رجعت به اثر به‌منزله مواجهه‌ای نو قلمداد می‌شود.

هم‌چنین، این مسئله 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 به‌سر بریم. حتی چه‌بسا شبکه ارگون و پارارگون می‌تواند از این هم پیچیده‌تر و درهم‌تنیده‌تر باشد و به رابطه ارگون با ارگون‌های دیگر و پارارگون با پارارگون‌های دیگر هم تسری یابد؛ رُخدادی که تا بی‌نهایت امتداد می‌یابد و حدّ و نهایی برای آن نمی‌توان متصور شد. از این‌رو، در حالی که به‌نظر 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 هرگونه قطعیت را برای فهم حقیقت از میان برمی‌دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. هزارتو یا لایبرنت عبارت است از نوعی راهرو و دالان پیچ‌درپیچ با نقشه‌ای نامشخص؛ فهم لایبرنتی را می‌توان فهمی دانست که هم‌چون هزارتو نمی‌توان خط‌سیر مشخصی برای آن قائل شد. به‌علاوه، با وجود آن‌که در دنیای واقعی لایبرنت‌ها نقطه شروع مشخصی دارند، لایبرنت فهم ما از جهان پیرامونمان حتی چه‌بسا نقطه شروع مشخصی هم ندارد. گویی ما در میانه یک لایبرنت به دنیا آمده باشیم (Kochhar-Lindgren 2011: 11).
۲. فرکتال فرایند یا ساختاری هندسی است که با وجود آن‌که یک الگوی مشابه به‌طور مدام در کل و جزء تکرار می‌شود، در عین حال، هیچ‌گاه هم سامان نمی‌یابد و انتهای آن مشخص نمی‌شود. برای درک بهتر مطلب، اگر در سلسله 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 مجموعه اعداد باشد. به همین صورت، در هندسه فرکتال هم هیچ الگویی الگوی آغازین و یا آخرین نیست. البته، نظرهای دریدا درباره دیکانستراکشن وضعیتی لایبرنتی - فرکتالی است که نه تنها هیچ نقطه آغازین مشخصی برای فهم ما قائل نیست، بلکه حتی الگوهای تکرارشونده آن هم تحت تأثیر وضعیتی لایبرنتی از قاعده مشخصی تبعیت نمی‌کنند.
۳. بنگرید به دریدا، *Margins of Philosophy*: ۳-۴، بحث *Différance*.
۴. واژه‌ای با منشأ یونانی و برگرفته از واژه دیالوگوس (dialogos) و به معنای مباحثه و مناظره‌ای که هدف آن کشف حقیقت است.
۵. دریدا، ضمن تأثیرپذیری از نظرهای کانت درباره پارارگون، به گونه‌ای متفاوت آن را تعبیر می‌کند. پارارگون نزد کانت به‌مثابه قاب یک تابلوی نقاشی، چیزی فراسوی ارگون (یا همان اثر)، و مضاف بر آن است. این درحالی است که نزد دریدا پارارگون و ارگون یکی بوده و امکان تفکیک آن‌ها به‌هیچ‌روی 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، تاجایی که می‌پرسد: چرا نمی‌توان پارارگون یک اثر را به‌منزله اصل در نظر گرفت؟ چیزی که اتفاقاً در شکل‌گیری اثر هم بسیار مؤثر بوده است (Derrida 1979: 18-28).
۶. به دلیل عدم توافق اغلب مفسران در انتخاب معادل فارسی مناسبی برای دیکانستراکشن، در این پژوهش همان واژه ابداعی خود دریدا مورد استفاده قرار گرفت. واژه «دیکانستراکشن» که در ابتدا برای تقابل با ساختارگرایی ابداع شده بود و حتی خود دریدا به‌صراحت 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 1992 a: 13-14)
- آن اساس مواجهه و نحوه درک و فهم ما از جهان پیرامونمان به‌عنوان یک انسان است و نشان می‌دهد که فهم ما چگونه بر بستری نامتعیّن و ناپایدار قرار دارد.
۷. برنارد چومی پس از برنده‌شدن در مسابقه معماری پارک دولایت 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 به‌واسطه طرح‌های دیکانستراکت‌شده که با فلسفه دریدا بسیار هم‌خوانی دارد شهرت دارد.
۹. کورا نزد افلاطون نوعی مکان یا فضای بی‌شکل است.
۱۰. به‌منزله بستر نامتعیّن فهم.
۱۱. دازاین اساس و بنیان فلسفه مارتین هایدگر است که نوع خاص بودن انسان را که متفاوت با همه موجودات هستی است نمایندگی می‌کند. برای مثال، دازاین موجودی مرگ‌آگاه است؛ قابلیت که در موجودات دیگر هستی نمی‌توان یافت. ازاین‌رو، شاید بتوان دازاین را در یک ترجمه تحت‌اللفظی 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 به‌نوعی نمادی از رنج و محنتی است که زن پشت‌سر 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. بنگرید به افلاطون، جمهور: کتاب ششم و هفتم، ۳۸۵-۴۰۴، بحث ایده‌های افلاطونی.
۱۴. سبکی در معماری که بر طرح‌های ناپایدار، وارونه، درهم فرورفته، و یا به‌عبارت بهتر درهم فروافتاده و به‌طور کلی بر سازه‌هایی فاقد منطق استوار است. این سبک، با ایجاد گسست در رابطه بین فرم و عملکرد و با برهم‌زدن الگوهای رایج معماری، حس بیگانگی و متعاقب آن تعویق معنا را به مخاطب القا می‌کند.
۱۵. نومن از نظر کانت عبارت است از شیء فی‌نفسه، به‌منزله آن‌که هرآن‌چه در جهان پیرامون ماست مستقل از قوای حسی 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 اشیا یعنی آن‌گونه‌که اشیا بر ما پدیدار می‌شوند. نزد کانت فنومن با فاهمه در ارتباط است.

فهم حقیقت ناپایدار و نسبت آن با خلق ... (شماره تیموری و دیگران) ۱۲۹

۱۷. بنگرید به هایدگر، سرآغاز کار هنری: مبحث حقیقت و هنر، ۴۰-۵۸، بحث الئیا/ aletheia.
۱۸. باید توجه داشت، با وجود آن که 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 حالی که هایدگر به وجه دوم آن، یعنی «شناسی» (logy)، که از ریشه لوگوس (logos) است، توجه دارد و در نتیجه بر گفتن، ابراز، تجلی، و آشکارگی متمرکز می‌شود. از این‌روست که نزد هایدگر بیان و زبان به‌عنوان ابزاری برای تجلی، اهمیت فراوانی می‌یابد. به علاوه، تفاوت عمده 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. بنگرید به دریدا، حقیقت در نقاشی: ۲۵۹-۳۷۸.
۲۰. به نظر می‌رسد در این زمینه مهاجر بودن دریدا و در نتیجه درگیری او با دو زبان (فرانسه و عربی) و یا شاید حتی چندین زبان (عربی به‌واسطه الجزایری تبار بودن او، عبری به‌واسطه یهودی بودن او، انگلیسی به‌واسطه 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 به‌وجود آورد که واقعاً من کیستم (نه از نوع دکارتی، دغدغه دریدا بیش‌تر زبان است) و این که کدام‌یک از این زبان‌ها به‌تمامی و کمال من را تعریف خواهند کرد و معرف من‌اند؟ به عبارتی، من از دریچه کدام زبان می‌توانم به فهم کامل‌تر خود و جهانم نائل آیم؟ البته، جواب دریدا هیچ‌کدام است.
۲۱. در غار افلاطونی، همه 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 هیئت فیلسوفی کاوش‌گر از ادراکات حسی 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 تاچه‌حد نفوذناپذیر می‌داند. تالیث شالی با نوارهای آبی و سیاه است که مردان یهودی در هنگام نماز و عبادت بر خود می‌بندند و نمادی از هم‌بستگی اجتماعی و سرسپردگی به خداوند است و به‌واسطه قیود همین آیین‌های مذهبی به‌راحتی نمی‌توان آن را از سر برداشت.

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

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

۲۵. منظور همه کسانی است 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: خوارزمی.
پالمر، ریچارد ا. (۱۳۹۵)، علم هرمنوتیک، نظریه تأویل در فلسفه‌های شلایرماخر، دیلتای، هایدگر، گادامر، مترجم محمدسعید حنایی کاشانی، تهران: هرمس.
رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۳)، فرهنگ پسامدرن، تهران: نشر نی.
کِهون، 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 et al. (1975), "The Purveyor of Truth", *Yale French Studies*, no. 52.

Derrida, Jacques (1979), *The Parergon*, trans. Craig Owens, vol. 9, Summer, The MIT Press.

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

Derrida, Jacques (1981 b). *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 and Peter Eisenman (1997), *Chora L Work*, The Monacelli Press.

Derrida, Jacques (1998), "Quinzième Assises de la Traduction Littéraire. Arles 1998- Jacques Derrida et ses Traducteurs", *Areles*, vol. 13-15, November.

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

Fontana-Giusti and K. Gordana (2016), "The Landscape of the Mind: A Conversation with Bernard Tschumi", *Architecture and Culture*, vol. 4, Issue. 2.

فهم حقیقت ناپایدار و نسبت آن با خلق ... (شراره تیموری و دیگران) ۱۳۱

- Kant, Immanuel (1998), *Critique of Pure Reason*, trans. and ed. Paul Guyer and 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*, Zeynep Direk and Leonard Lawlor (eds.), Uk: John Wiley & Sons.
- Royle, Nicholas (2003), *Jacques Derrida*, London and New York: Routledge.
- Shain, Ralph (2016), "Derrida and Truth: Reply to Norris", 5th Derrida Today Conference London.
- Shain, Ralph (2018), "Derrida on Truth", *The Philosophical Forum*, vol. 49, Issue. 2.
- Shields, Christopher (2006), *The Blackwell Guide to Ancient Philosophy*, MA-USA: Blackwell Publishing.

