

ارائه نظریه نوین انسان چهارم و سوژه لزج: هملت و تیمبوکتو در بوته نقد مطالعات بین رشته‌ای

علیرضا انوشیروانی *

استاد گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده زبانهای خارجه، دانشگاه شیراز،

شیراز، ایران.

سعید اسدی **

دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات انگلیسی، پردیس بین المللی کیش دانشگاه

تهران، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۸/۰۷/۱۹، تاریخ تصویب: ۹۸/۰۸/۲۸، تاریخ چاپ: تابستان ۱۴۰۰)

چکیده

تقابل دکارتی و استعلای کانتی، تفارق ادبیات و فلسفه را که افلاطون مبدع آن بود؛ تشدید کرد، اما ادبیات به هیچ تقابل، حقیقت یا دانشی آلوده نشد. پژوهش حاضر بر آن است تا با روش مطالعات بین رشته‌ای نشان دهد که چگونه خورسیموس افلاطونی، رابطه متقابل این دو خواهرخوانده، یعنی فلسفه و ادبیات را تیره و تار کرده است. نگارندگان دیدگاه فلسفی جدیدی را ذیل عنوان انسان چهارم و سوژه لزج ارائه می‌دهند که در آن ادبیات هرگونه سوژه مندی و کیفیت بازنمایی را رد می‌کند. هدف مقاله حاضر ارائه انسانی در سپهر ادبیات با رویکرد اخلاقی در فرودین‌ترین لایه‌های جامعه است. در عصر رنسانس است که انسان چهارم با حضور بی‌وزن خود به‌صحنه می‌آید و با سوژه‌زدایی یا سوژه لزج اعلام وجود کرده و دوکسای افلاطونی را به‌ایقان تبدیل می‌کند. برای این منظور هملت و تیمبوکتو انتخاب شده‌اند تا صیوررت انسان چهارم از دوران رنسانس به‌این سو بررسی شود.

واژگان کلیدی: خورسیموس، انسان چهارم، سوژه لزج، دوکسا، شناختمان.

* نویسنده مسئول (ali.anush@yahoo.com)

** saeid_asadi2012@yahoo.com

۱. مقدمه

هر یک از شاخه‌های علوم به‌گونه‌ای نمایانگر گوشه‌هایی از ناشناخته‌های هستی‌اند. ادبیات تطبیقی، می‌کوشد با تلفیق دانش‌های بشری، گستره عظیم‌تری از دانش بهین‌زیستی را فراهم آورد. سوزان باسنت، ادبیات تطبیقی را اینگونه تعریف می‌کند: «مطالعه متون در بین فرهنگ‌ها... آن (ادبیات تطبیقی) بین رشته‌ای... میلی برای فرارفتن از مرزهای موضوعی خاص است که ممکن است بسیار محدودکننده باشد» (باسنت، ۱: ۱۹۹۳).

همین کتاب، ادبیات تطبیقی را به‌نقل از هنری رمارک چنین تعریف می‌کند: «... مطالعه ادبیات ورای مرزهای یک‌کشور خاص است و مطالعه روابط بین ادبیات از یک‌سو و دیگر گستره‌های دانش، مانند هنر (نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری و موسیقی)، فلسفه، تاریخ، علوم اجتماعی (سیاست، اقتصاد، جامعه‌شناسی)، علوم، دین و غیره از سوی دیگر است» (همان: ۳۱). جمله فوق مانیفست ادبیات تطبیقی مکتب آمریکایی است که در این پژوهش مورد استفاده قرار می‌گیرد. در پژوهش حاضر، فلسفه به‌همراه ادبیات بر آن است تا خوانشی نو از متون ادبی یادشده (هملت و تیمبوکتو) برای بازگفت فلسفه جدیدی برای ادبیات، ذیل عنوان انسان چهارم و سوژه لزج ارائه دهد.

۲. خوریسموس (تضایف)^۱

خوریسموس یا جدایی، دلالت بر انفصال عالم محسوسات و تعیینی از عالم معقولات و ذهنی دارد که این ایراد را ارسطو برای اولین بار در کتاب *مابعدالطبیعه* خود از افلاطون می‌گیرد: «وقتی ارسطو جدایی (خوریسموس) افلاطون را نقادی می‌کند، افلاطون را برای عدم توفیق‌اش در دریافت اینکه در کنار نوع جنسی وجود ندارد انتقاد کرد» (کاپلستون، ۶۸: ۱۳۷۵) است.

در خوریسموس و تفکر افلاطونی، انسان و سایر موجودات در جهان‌های متضایفی زندگی می‌کنند که تحت سیطره سامانه سلسله مراتبی است که از عالم مُثُل به‌عنوان کامل‌ترین عوالم شروع شده، به‌دنیای دوم، یعنی جهان واقع می‌رسد و پس از آن؛ به‌جهان سوم، عالم هنر و ادبیات یا هرگونه بازنمایی ختم می‌شود که این عالم دون‌مایه‌ترین عوالم است. هرچه از عالم ایده‌ها دورتر و به‌عالم هنر نزدیک‌تر، ارزش آن عالم کم‌تر. بنابراین بین عالم ایده‌ها و عالم هنر؛ جدالی برپاست که اولویت با عالم ایده‌هاست.

^۱ Chorismos

پژوهش حاضر، خوریسموس و سه‌عالم افلاطونی را مورد بحث قرار می‌دهد و انسان چهارم را به‌عنوان جایگزین مطرح می‌کند. ارزش این پژوهش به‌بازمعرفی انسان چهارم در ادبیات است، چون تفکری نو را ارائه می‌دهد که به‌خوانش ادبیات و فلسفه کمکی، هرچند اندک، می‌کند. بنگریم که؛ در طول تاریخ نزاعی سنتی بین فلسفه و ادبیات وجود داشته که هر کدام طرفداران خاص خود را داشته‌اند. افلاطون در کتاب پنجم **جمهوری** راه سعادت را زمانی می‌داند که فلاسفه یا شاهان با تفکر فلسفی، زمامدار امور باشند (افلاطون، ۲۰۳: ۱۹۹۱).

۳. انسان چهارم: بوطیقای جدید

ضرورت انسان چهارم در این است که سه‌عالم مطروحه پیرامون فلسفه، در خوانش ادبیات پاسخگوی هستی‌شناسی متون ادبی نیستند. با حضور انسان چهارم در قالب سوژه لزج، عالمی که در ادبیات موجد انسانی است اخلاقگرا، اعلام وجود می‌کند تا اول؛ تردید ناشی از تأملات پیرامون پدیده‌ها کاسته شود؛ و دوم؛ ضرورت هم‌نهستی علوم انسانی، به‌ویژه فلسفه و ادبیات، جهت تبیین هنر بهتر زیستن را به‌وسیله ادبیات، تشریح کند. دغدغه پژوهش‌های بین رشته‌ای؛ بهره‌گرفتن از تلفیق چند علم است، تا از این رهگذر؛ به‌معرفتی عمیق‌تر نایل شد.

اکثر قریب به‌اتفاق فلاسفه و نظریه‌پردازان در رابطه با استیلا یکی از سه عامل ایده‌ها، واقعیت، و هنر از منظر زیبایی‌شناسی به‌بحث و گفت‌وگو پرداخته‌اند. وجه اشتراک انسان چهارم با آن گروه از فلاسفه‌ای است که عالم هنری را عالم برتر دانسته‌اند (فلاسفه‌ای که به‌بعد عقلانی در ادراک بهای کم‌تری می‌دهند و بعد احساس و عاطفه در اندیشه آنان پررنگ است)، اما وجه ممیز و شاخص آن با این دسته از فلاسفه در این است که: یکم: انسان چهارم، آن انسان سومی نیست که بازنمایی انسان دوم (عالم واقعیت) باشد، بلکه این انسان در خود عالم هنری زاییده می‌شود که ممکن است در عالم واقع مشابهی داشته یا نداشته باشد. دوم: انسان چهارم در لفافه‌ها یا لایه‌های فرودین نهفته است که بی‌هیچ ادعایی لایه‌های فرازین یا آریستوکراتیک را از مرحله شک و تردید (دوکسای افلاطونی) به‌ایقان (شناختمان) می‌رساند. سوم: انسان چهارم بر خلاف آنچه در ادبیات چپ یا متعهد به‌چشم می‌خورد، علیه فرادست خود نمی‌شورد، بلکه به‌یاری او نیز می‌شتابد تا به‌زعم ریچارد رورتی^۱ در کتاب *پیش آمد، بازی، هم‌بستگی*^۲ امید اجتماعی و هم‌بستگی را تقویت کند. چهارم: این انسان چهارم که

^۱ Richard Rorty

^۲ Contingency, Irony, Solidarity

نگارنده به آن سوژه لزج هم اطلاق می‌کند، از هرگونه سوژه‌مندی و دوآلیته تفکر غربی تبری می‌جوید و سوژه‌ای تن-آگاه است که نه به دنبال حقیقت بلکه به‌زعم موریس مرلوپونتی^۱ در کتاب *پدیدارشناسی ادراک*^۲ به دنبال ادراک هستی است. پنجم: سیرورت انسان چهارم فقط مختص به عالم انسانی نیست، بلکه به عالم جانوران (مستر بونز، سگ ویلی در رمان *تیمبوکتو*) نیز تسری می‌یابد.

اولین بارقه‌های حضور انسان چهارم در عصر رنسانس است که جماعت از دولت به جامعه در دولت-ملت تغییر شکل می‌دهد (تونیس، ۴۸: ۲۰۰۱). با اجازه تنفس طبقات فرودین جامعه در عرصه‌های سیاسی، فرهنگی و اجتماعی، انسان چهارم در ادبیات، در نمایشنامه *هملت* تحت عنوان بازیگران دوره‌گرد بی‌نام و نشان، پا به‌منصه ظهور می‌گذارد تا شاهزاده هملت را از مالخولیای تردید (دوکسا^۳) به ایقان در باره قتل پدرش رهنمون شود. سیرورت انسان چهارم در اواخر قرن بیستم و اوایل قرن بیست‌ویکم، با افول سوژه دکارتی (کوگیتو^۴) در قالب سگی متجلی می‌شود که هم خود و هم صاحب‌اش، ویلی جی کریسمس محض، را به تیمبوکتو (وادی ایمن ایقان^۵) می‌برد.

انسان چهارم، انسان "هنر در هنر" نیست. انسان "هنر بر هنر" است، یا به عبارت دیگر انسان برتری هنری-فرودستی، بر هنری-فراستی است. اگر خود اثر هنری، به عنوان اثر هنری، یا متعلق به شناخت فاعل شناسای هنر در افشای هنر بخل می‌ورزد؛ اگر نسخه واقعی یا ابژه عینی موجود در طبیعت یا واقعیت که بوطیقای کلاسیک افلاطونی و ارسطویی عنوان می‌کند نیز از آشکارگی و نامکنونی حقیقت سر باز می‌زند؛ اگر ایده مثالی آرمان افلاطونی واقع در ناکجاآباد، از ایضاح حقیقت مکنون و مکتوم روی برمی‌تابد؛ ابژه هنر بر هنر، یا هنر زیر هنر، یا هنر روی هنر؛ به مثابه لایه‌های تحتانی/ فوقانی یکدیگر، در نهایت دست و دل بازی، وارد بازی هنرمندانه و افشاگرانه‌ای از بازسازی واقعیت پنهان شده است.

لایه‌ای که انسان چهارم در آن زیست می‌کند، لایه‌ای است که از نگاه نافذ فلاسفه مغفول مانده است. این لایه، با حرکتی زیر پوستی، همواره از چشمان عقاب‌گون گریخته و خود را در پوسته و لفافه ابژه هنری پنهان کرده است. در این کیهان-شناخت لایه-محور که زیرین‌ترین

^۱ Maurice Merleau-Ponty

^۲ Phenomenology of Perception

^۳ doxa

^۴ Cogito

^۵ episteme

لایه ناشناخته‌ترین است، شناختمان و معرفت ایقانی، به‌جای توسل به‌شک - روشی دکارتی و فروکاست جهان به‌سوژه‌ای من - انگار و من - باور مصادره به‌مطلوب واقعیت ملموس و مشهود و تفویض تاج پادشاهی دانش و معرفت بشری به‌انسان دوم که وجود هر چیز و هر کسی غیر از من را انکار می‌کند تا به‌یقین برسد، رسالتی ایجابی را در پیش می‌گیرد، رسالتی اثبات‌کننده که وجود ناملموس و نامحسوس معرفت یقینی را تأیید و تصویب می‌کند. در این گستره لایه‌مند، قرار نیست میان نسخه ذهنی فاعل شناسا، همتای عینی آن، یعنی متعلق شناسایی، مطابقت مطابقی و مطابقی صورت گیرد، تا به‌باور صادق موجهی برسد که مد نظر افلاطون است.

انسان چهارم، گم‌شده در تاریخ تفکر و تمدن غرب، قهرمانی است که در پشت صحنه هنر و ادبیات نمایشی در صحنه عصر الیزابت یا رنسانس؛ ناخود - نمایی می‌کند. این هنر، بخشی از یک‌نمایش نیست که قشر زحمت‌کش، پشت صحنه آن باشد، بلکه خود نمایشی است که در لایه زیر پوست نمایش پیش - صحنه، در تکاپو و تلاطم است و پایگان سیروورت شک به‌یقین را در وجود قهرمان نمایش پیش - صحنه، یعنی انسان سوم، برای ارائه سرویسی یقین - آور برای انسان دوم پی‌ریزی می‌کند. وجود این لایه، یا نسخه چهارم از عالم چهارم، فرایند رسیدن به‌یقین از وادی شک را موکول و متوقف به‌فاصله گرفتن از جایگاه سوژه‌مند فاعل شناسا می‌داند؛ هرچه آن فاصله بیش‌تر، به‌یقین نزدیک‌تر.

این فرایند در واقع هرچه بتواند از سوژه دکارتی فاصله می‌گیرد و در سرحدات ممکنه به‌لایه‌های دورتر و پنهان‌تر از ابژه هنری نیل می‌کند. بنابراین هم سوژه‌گریز است و هم ابژه‌گریز؛ نه ابژه است و نه سوژه و نه ماهیت بینابینی؛ یعنی سوژه - ابژه‌مند دارد بلکه ساحتی انزواطلب و انعزال‌خواه دارد که با دست یازیدن به‌حقیقت ایقانی، به‌جای محاکات یا بازنمایی افلاطونی و ارسطویی، دست به‌بازسازی آنچه که هم‌اینک نیست می‌زند. با نهادن انسان چهارم به‌عرصه نمایش، آفرینشی تمام‌عیار از آنچه موجبات تردید و شک دوکسایی مبتنی بر رأی درست را فراهم می‌کند و سپهری ایقانی را برای به‌تصویر کشیدن حقیقت مکتوم - از پیش - نامتعیین و نامتشخص می‌آفریند. بنابراین، انسان چهارم؛ انسان محو، موهوم و مه‌آلودی است که با گیرانداختن انسان دوم و سوم در چنبره عالم فرو - هنری خود، و انداختن وسوسه‌ای جنون‌آمیز در جان آدم‌ها، خوره شک و تردید را از جان انسان‌های سردرگم عوالم واقع و ابژه هنری گرفته و یقینی اجتناب‌ناپذیر به‌آنها تقدیم می‌نماید.

۴. سوژه لزج^۱

نزد پیشاسقراطی‌ها، عقل و احساس (آپولو و دیونیزوس) در کنار هم حکمتی را می‌ساختند که نگرش مردم یونان را شکل می‌داد و تقابل سوژه و ابژه با جمهوری افلاطون شکل گرفت. از افلاطون تا تقریباً نیچه، استیلائی عقل و سوژه‌مندی فلسفه، بعد احساس و بدن‌مندی ادراک را به‌حاشیه رانده و فلسفه را بر برج عاج علوم انسانی نشانده بود. با فروکاست ثقل سوژه، باردیگر؛ نوستالژی بازگشت به یونان باستان در متفکرین قرن ۱۹ و ۲۰ به چشم می‌خورد که در این میان می‌توان به نیچه (پیدایش تراژدی)، هایدگر، ویلیام باتلر ییتس و ... اشاره کرد. علت این میل به بازگشت را می‌توان در ناکارآمدی سوژه‌مندی کانتی - دکارتی - هگلی در پرداختن به معنای اکمل حیات جست‌وجو کرد. از سویی، حذف کامل سوژه سبب سلب امر اخلاقی و مسئولیت‌پذیری اجتماعی می‌شد و به همین دلیل اولاً فلسفه از شکل انتزاعی خود در قالب یک ابر روایت؛ به‌شکلی انضمامی و ملموس در قالب مطالعات فرهنگی، مطالعات بین‌رشته‌ای و ... در آمد؛ و ثانیاً نقش ادراک و احساس در نظریات فلسفی معاصر پررنگ‌تر شد و به همین دلیل شاید نیچه و هایدگر نهایت فلسفیدن را در ادبیات می‌جستند (هایدگر شعر هولدرلین را فلسفه ناب می‌دانست).

متفکران پسا‌هایدگری چون اسلاووی ژیزک^۲ سوژه را در حالت تقلیل‌یافته آن (سوژه قلقلکی^۳) برای مناسبت‌های اجتماعی - سیاسی برمی‌گزیدند. در این مطالعه برانیم تا نشان دهیم که ادبیات، پیشگام پرورش‌گری^۴ (اصطلاحی که رورتی^۵ برای غایت تفلسف انتخاب می‌کند)، و اساساً از سوژه‌مندی گریزان است. نگارنده برای این منظور واژه سوژه لزج را ابداع کرده است که دارای ویژگی‌های زیر است:

۱. سوژه در صیوروت^۶: سوژه لزج در هنر و ادبیات؛ برونداد رخداد^۷ (آلن بدیو^۸) و پیشامد^۹ (ریچارد رورتی) است. یعنی این سوژه شناور، نایستا و از هر ماهیت تعریف - محوری گریزان است. سوژه لزج از طریق تأثیراتش شناخته می‌شود، نه ماهیتش. بر خلاف سوژه

^۱ Slippery Subject

^۲ Slavoj Zizek

^۳ Ticklish Subject

^۴ edification

^۵ Richard Rorty

^۶ Subject in Progress

^۷ Event

^۸ Alain Badiou

^۹ Contingency

فلسفی، سوژه لژ سرکوب شده است و هرگز تعیین نیست. جولیا کریستیوا^۱ می‌گوید: «این سوژه، سوژه ایستا و سوژه هوشیاری نیست. پدیده‌ای ایستا به‌شکلی خیالی یا هر شکل دیگری نیست؛ این سوژه ناگفتنی و سرکوب شده است و تنها از طریق تأثیراتش قابل شناخت است» (لچت، ۱۴۲: ۱۹۹۴).

۲. سوژه در هنر: سه عالم در فلسفه غربی وجود دارد که برای هر کدام سوژه‌ای در نظر گرفته شد: عالم مثل افلاطونی (سوژه استعلایی)، عالم واقعیت (سوژه دکارتی)، و سوژه هنری (سوژه ارسطویی‌ها). عالم دوم و سوم رونوشت‌های بی‌کیفیتی از عالم مثل‌اند، اما سوژه لژ متعلق به هیچ یک از این عوالم نیست، بلکه این سوژه؛ در هنر زاییده می‌شود و ممکن است هیچ مابه‌ازایی در عالم بیرون از هنر نداشته باشد. بر خلاف آثار هنری که زاییده ذهن مؤلف‌اند، سوژه لژ به‌همان اندازه که زاییده مؤلف است، آفریننده مؤلف نیز هست: «فراورده هنری به‌همان اندازه که زاییده سوژه است، خود، آفریننده سوژه نیز می‌باشد» (همان).

۳. ضد تعیین ماهیتی: افلاطون معتقد است فلسفه "درباره" آنچه که واقعاً هست است. هوسرل^۳ با اتکا به "درباره"، فلسفه پدیدارشناسی‌اش را بنا نهاد اما بر خلاف افلاطون و هوسرل، آلن بدیو معتقد است فلسفه درباره آنچه که وجود ندارد و بعداً در قالب یک رخداد اتفاق خواهد افتاد، می‌باشد. بنابراین فلسفه بدیو بی‌جوهر است و حقیقت را پسا رخدادی می‌بیند. از سوی دیگر، سوژه لژ سوژه رخداد و پیشامد است که هیچگونه جوهری را نمی‌توان به آن نسبت داد. بنابراین به‌دنبال شناخت ایقانی است که متفاوت از تمام متفکران پسامدرنی است که به حقیقت و تعیین باور ندارند. به‌واسطه خاصیت لایه‌مندش در بین هژمونی‌های مختلف می‌خزد، تا رخداد منتهی به حقیقت ناب را خلق کند. برای این منظور از هر تعریف پیش‌داده‌ای می‌گریزد و از همه مهم‌تر رو به‌سوی آینده دارد، نه مبانی ثابت علوم سوژه محور. به‌زعم موریس بلانشو^۴: «ماهیت ادبیات از هرگونه تعیین جوهری می‌گریزد: هرگز از پیش موجود نیست و همیشه باید آن را پیدا و از نو ابداع کرد» (همان: ۲۰۸).

۴. هرمنوتیک معکوس^۵: دو نوع رویکرد اساسی در فلسفه قابل مشاهده است: معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی. معرفت‌شناسی با نگرش‌های عقلانی مبتنی بر علم سر و کار

¹ Julia Kristeva

² Counter-Essential deteminism

³ Husserl

⁴ Maurice Blanchot

⁵ Reverse hermeneutics

دارد که یک گزاره را اثبات و واکاوی می‌کنند. هستی‌شناسی به‌روپارویی با یک‌رخداد، بر حسب پیشامد، می‌پردازد و قواعد شناور آن هنگام وقوع رخداد شکل می‌گیرند: «هستی‌شناسی، علمی غیر قابل حصول است که هماهنگ با پیشرفت‌های اساسی در علمی که آن را گسترش می‌دهد، به‌تکامل می‌رسد» (میاسو، ۲: ۲۰۱۱). رورتی به‌دو نوع علم باور دارد: متعارف و غیر متعارف. علم متعارف، علم مبتنی بر معرفت‌شناسی است و شناخت، ثمره آن است. اما کلمات بی‌معنی یا انقلاب‌های فکری، یا هر موضوع غیرقابل پیش‌بینی یا خلاقیت در زمره علم غیر متعارف قرار می‌گیرد که رورتی آن را هرمنوتیک می‌نامد (۴۳۳: ۱۹۷۹). رورتی معتقد است که اگر مرز میان معرفت‌شناسی و هرمنوتیک طبق نظر او تنظیم شود؛ این دو رویکرد به‌جای تنازع باهم همکاری خواهند داشت. سوژه لزج حلقه مفقوده اندیشه ریچارد رورتی است، چراکه با امتزاج شاخه‌های مختلف علوم انسانی در صدد است تا شک و تردید را به‌ایقان تبدیل کند، یعنی از ادبیات برای حل مسائل فلسفی استعانت جوید. این هرمنوتیک معکوس است.

۵. سوژه سرگیجه: در اگزیستانسیالیسم، چون مرکز قادر مطلق مسئولیت، خدا یا هر نیروی برتر، از قدرت ساقط شده، سوژه مضطرب می‌شود، در نتیجه انسان اگزیستانسیال، ناگزیر؛ مسئولیت عواقب اعمال خود را بر عهده می‌گیرد. این احساس اضطراب، حالتی به‌نام سرگیجه یا تهوع (نام شاهکاری از ژان پل سارتر) را به‌وجود می‌آورد. سوژه لزج نیز مسئولیت‌پذیر و مضطرب است، اما تفاوت آن با سوژه اگزیستانسیال در این است که داوطلبانه مسئولیت خود و دیگران را بر عهده می‌گیرد. بنابراین سوژه لزج سوژه پست اگزیستانسیالی است که رخداد و پیامدهای آن را با آغوش باز می‌پذیرد. به‌سخن دیگر؛ با متافیزیک حضور^۱ مرکز- زدوده سر و کار دارد. «رخداد فضا و زمان سرگیجه را باز می‌کند، یعنی به‌محتوا یا محیط ادراکی وابسته نیست. این عدم پیوستار یا شناوری، با اضطراب همراه است» (همان: ۱۳۵).

۶. دونمایی: همانند نظریه ژرژ باتای^۲ و میخائیل باختین^۳ سوژه لزج هم متمایل به‌دونمایی است، یعنی ضد روشنفکری است. باتای باور دارد که درخشش بیش از حد

^۱ یکی از اصطلاحات ژاک دریدا در تبیین فلسفه پست مدرنیسم (metaphysics of presence)

^۲ Material baseness

^۳ Georges Bataille

^۴ Mikhail Bakhtine

روشنفکری، سبب کتمان حقیقت شده است. «کوری عنصری اساسی در دانش است» (همان: ۱۰۰).

۷. سوژه جنون: نیچه در «چنین گفت زرتشت» باور دارد که مردم کوچه و بازار که به‌گفتمان شادی و سود خو گرفته‌اند، زبان ابرانسان را که در پی دلیلی برای کشف و آوری است، نمی‌فهمند و به‌همین دلیل وی را دیوانه می‌خوانند. زبان سوژه لزج نیز برای عوام مفهوم نیست و دیوانه خوانده می‌شود، از سوی دیگر؛ زبان ابرانسان و سوژه لزج؛ هر دو شاعرانه است (همان: ۲۱۹). اما دو تفاوت ریشه‌ای با ابرانسان نیچه دارد: ۱. سوژه لزج، ابرانسان نیست که از فراز کوه با مردم سخن بگوید بلکه در فرودین‌ترین لایه‌ها است. ۲. سوژه لزج، در نهایت سخاوت و دست و دل‌بازی شرایطی را فراهم می‌کند که انسان در بند تردید به حقیقت ایقانی برسد.

۵. هملت: بازیگران دوره‌گرد یا شاهان بی تاج و تخت

در این نمایشنامه سترگ و بی‌نظیر، جهان چهارمی در عالم شعر و هنر متولد می‌شود که مسکن و مأوای انسانی به‌نام انسان چهارم است. این انسان چهارم، نه آرمانی است، نه واقعی و نه هنری، بلکه از نوع و جنس دیگری است؛ نادیده و ناانگاشته. این انسان که تا زمانه حضورش در **هملت** شکسپیر، گمنام و ناشناخته باقی مانده، هنگامی ظهور و بروز می‌کند که عالم، عالم انسان اشرافی و فرادست درباری و وابسته به‌مراکز قدرت و ثروت و مکتب است. انسان چهارم انسان بی‌قدر و ارزش، بی‌مقدار و منزلت است، انسان دوره‌گرد، انسان شبه‌هنرمند درجه چندم، انسانی که قرار است ولیعهد زمانه خود باشد، برای پی‌بردن و یافتن حقیقت رخداد یا واقعه منتهی به‌مرگ پدرش و برای گریختن از هول و ولای تعلیق و تردید^۱ روانی-عاطفی که از آن رنج می‌برد و باعث سردرگمی و سرگیجه‌اش شده، در یک‌کلام برای گریز از دوکسا، و گریز به‌شناختن، دست به‌دامان وی می‌شود. هملت اشرافی و فرادست به‌انسانی نا-اشرافی و فرودست متوسل می‌شود.

انسان چهارم با فراستی کارآگاهانه، بدون صدور حکم مجازات و کیف‌دهی برای کسی، فرد خاطی را محکوم و مجازات می‌کند، به‌نحوی که کلادیوس (متهم) دیگر نه‌تنها قدرت حضور در خود صحنه ابژه هنری، یعنی نمایشنامه نوشته‌شده به‌قلم شکسپیر را ندارد، بلکه در خود فرو-نمایش هم صحنه را ترک می‌کند. این ترک صحنه به‌مثابه عقب‌نشینی و انزوای طلبی

^۱hesitation

موجودیت فرو- هنری، می‌تواند طبیعت گریزان نهفتار را به‌تصویر بکشد، بدین‌معنا که حقیقت تا آنجا که می‌تواند خود را فرو می‌خورد تا برای همگان خود را بازنمایاند. این واقعیت، ماهیت بازنمایای هنر را نشان می‌دهد، چراکه هنر به‌روایت افلاطون یا ارسطو تقلید یا بازنمایی کسی یا چیزی نیست؛ هنر بدین گونه بازنمایای کسی یا چیزی است که نیست، یا گم شده و گریخته، یا منزوی شده، یا خجالت می‌کشد خود را بنمایاند. معرفت‌شناسی انسان چهارم مبین و مؤید آن چیزی است که نیست.

۱-۵ بررسی پراتیک هملت

ویلیام شکسپیر در شخصیت پردازی دراماتیک نمایش‌نامه‌اش، *هملت*، همگی بازیگران را به‌نام و اسم و رسم مطلوب و مخصوص‌شان، عنوان می‌کند، اما هنگامی که نوبت به بازیگران دوره‌گرد «تله موش»^۲ می‌رسد، آن‌ها را چنین مطرح می‌کند: «بازیگران، سه یا چهار تن که در جایگاه مقدمه، بازیگر نقش شاه و بازیگر نقش ملکه می‌باشند» (شکسپیر، ۱۳۸۵: ۴).

حتی خود شکسپیر هم برای این بازیگران دوره‌گرد جایگاه چندان رفیع و سترگی قائل نمی‌شود، آن‌ها را ویژه نمی‌انگارد، از آن‌ها باعنوان کلی بازیگران یاد می‌کند و می‌گوید سه یا چهار بازیگر که در نقش پادشاه و ملکه بازی می‌کنند، در حالی که چارچوب و شاکله نمایشنامه بدون وجود آن‌ها- این بازیگران گمنام، اما سرشناس و تمجید شده- شکل نخواهد یافت. این در حالی است که حتی گیلدن-سترن، دوست صمیمی هملت هم، آن‌ها را چنین به‌هملت معرفی می‌کند: «بازیگران دارند می‌آیند» (همان: ۱۳۶).

مقصود آن است که این شخصیت‌های کلیدی نمایشنامه، با همه اهمیت که در جایگاه بازگشودگی گره تردید و التهاب هملت دارند؛ و در نهایت می‌توانند هملت را از وضعیت ناگوار دوکسا به‌وضعیت گوارای شناسای پایدار^۳ ببرند، سرانجام ذیل عنوان نقش‌های پادشاه و ملکه یا در موقعیت ثانویه، پس از واژه‌های پادشاه و ملکه قرار می‌گیرند که خائن‌ترین افراد به‌آب و خاک و تاج و تخت دانمارک محسوب می‌شوند، این در حالی است که هملت در حال درد دل کردن با گیلدسترن، رفیق شفیق‌اش، به‌نادانی خودش معترف است و حتی به‌ناتوانی‌اش در دانستن آن چه می‌تواند وی را از آن وضعیت تعلیق و سردرگمی رهایی بخشد، اذعان دارد:

¹ Dramatis personae

² mousetrap

³ Stable episteme

«من از چندی پیش، ولی از چه روی، نمی‌دانم؛ هرگونه شادی خود را از دست نهاده‌ام، هرگونه آیین ورزش و سرگرمی را کنار گذاشته‌ام؛ و به‌راستی چنان سرشت روحی‌ام سنگین شده که این سامانه بزرگ: این زمین، در نگاه من یک‌دماغه سترون(به‌درون جاودانگی) می‌نماید، این سرپرده بسیار شکوهمند، هوا، می‌بیند شما، این سایبان زیبای آسمان بر فراز ما، این بام همایون مهست که با افروزه‌های زرین آراسته شده، آری، همانا در نگاه من چیزی پدیدار نمی‌شود جز یک گرده‌مایش / کوده پلید و طاعون زده از بخارها.»(همان: ۱۳۲).

به‌اعتبار متن فوق، هملت در وضعیتی از نادانستگی، سردرگمی، گم‌کردگی، گمگشتگی، ابهام و پرسش‌های بی‌پاسخی همچون چیستی انسان و ... گرفتار آمده است که به‌جز یک‌سری حدس و ظن و گمانه یا دوکسا چیزی در باره آن‌ها نمی‌داند، و ناگزیر باید دست به‌دامان بازیگران شود. و بدین ترتیب روزنگراتر، دیگر یار غار هملت، این بازیگران بی‌نام و نشان را به‌حضور شاهزاده هملت معرفی می‌نماید: «وای که چه پذیرایی خشک و روزه‌دار ماندی بازیگران از سوی شما دریافت خواهند کرد. ما در راه از ایشان پیشی گرفتیم، و دارند به‌اینجا می‌آیند ایشان، تا در خدمت شما باشند»(شکسپیر، ۱۳۸۵: ۱۳۲ و ۱۳۳).

و بدین قرار بازیگران می‌آیند تا خادم و خدمتگزار شاهزاده دانمارک، هملت، باشند و این سامانه لایه‌ای و سلسله‌مراتبی از ایده افلاتونی و واقع ارسطویی و هنر محاکاتی یا بازنمایانه از ایده و واقع، که در نظام کلاسیک و نوکلاسیک یونان و رنسانس انگلستان، در خود نمایشنامه هملت، گروه بازیگران را یک‌لایه پایین‌تر قرار می‌دهد؛ یعنی پایین‌تر از خود شخصیت‌های نمایشنامه هملت، نه به‌نویسندگی و کارگردانی شکسپیر، بلکه به‌مدیریت و کارگردانی هملت در «نمایش در نمایش» یا همان تله موشی که خود هملت می‌گوید:

«شاه: نمایش را چه می‌نامید؟»

هملت: تله موش - به‌اسپنت مریم، چگونه؟ به‌نشانگری مجازی و استعاری / گیر انداختی! این نمایشنامه نگاشت یک گُشت است که در وین[اورینو] انجام گرفته است - گنزاگو[لوییچی گنزاگا] نام دوک / شاه است، همسر او باپتیستا»(شکسپیر، ۱۳۸۵: ۲۰۰).

و هملت در صحنه این تله موش؛ هم بازیگران را کارگردانی می‌کند و هم روی ذهن دیگر شخصیت‌های خود نمایش‌نامه(هملت شکسپیر) کار می‌کند و به‌عبارتی در حال مدیریت صحنه

¹ Play within play

خود نمایش نامه و سایر بستر ذهنی^۱ شخصیت هاست، و در عین حال حواس وی متوجه واکنش های ملکه گرتروود (مادرش) و کلودیوس (عمویش) می باشد. بنابراین هملت به نوعی در این نمایشنامه همه کاره است و کلیدی ترین شخصیت نمایشنامه است که به عبارتی می تواند جانمایه اثر محسوب شود؛ که بخشی از آن به عنوان نمونه نقل می شود:

«فراگوید آن سخنرانی را، خواهش می کنم، چنانکه من برای شما دکلامه اش کردم، روان و غلتان روی زبان؛ ولی اگر به فریاد و فریاد در دهان بگردانید، چنانکه بسیاری از بازیگران این روزها چنین می کنند، من خوشتر خواهم داشت که جارچی شهر؛ سطرهای (پیشنهادی) مرا فراگوید» (شکسپیر، ۱۳۸۵: ۱۸۰).

هملت سخن خود را در دهان بازیگران می گذارد، حتی حالات روحی و روانی و عاطفی آنها را هم به هنگام بازی کارگردانی و مدیریت می کند و فراتر از همه این ها، هملت اگر فیلسوف نباشد «اگر فلسفه از آن سر در بیاورد» (شکسپیر، ۲۰۱۱: ۴۷)، کمینه، نظریه پرداز ادبی است، زیرا با اشرافی مثال زدنی، نظریه ادبیات کهن و نوکلاسیک را در قالب عبارت «آینه ای تمام نما از طبیعت»^۲ خلاصه می کند و بر این باور است که هر اجرایی، از هر نمایشنامه ای با اندکی گزافه، از گذشته تا کنون، هدفش آینه تمام نمای طبیعی بودن است (صرف نظر از دیگر اهدافش، همانند نمایاندن فضیلت و ... و در پایان این مطلب، از بازیگران می خواهد بهترین باشند، و چنین نیز می شود و آنها با اجرای نمایشنامه ای ایتالیایی - با گرت برداری خط به خط از - یا تناظر یک به یک از آنچه دقیقاً از زندگی پدرش، مادرش و عمویش روی داده، نیز هملت را به هدف می رساندند:

«پولونیوس: بیایید، آقایان.

هملت: در پی او بروید، دوستان. ما فردا نمایشی خواهیم دید. [هملت بازیگر نخستین را نگاه می دارد، هم بدانگاه که پولونیوس و دیگر بازیگران بازپس می کشند؛ او در کنار، با بازیگر نخستین سخن می گوید:] آیا تو به من گوش فرامی دهی، دوست پارین؟ آیا شما می توانید گشت گنزاگو را بازی کنید؟» (شکسپیر، ۱۳۸۵: ۱۵۰)

پس اتفاقی رخ می دهد که بیم وقوع آن می رود:

[می ریزد زهر را در گوش مرد خفته.]

¹ mindset

² ترجمه از نگارنده است: if philosophy could find it out

³ A mirror held up to nature

هملت: او به مرد خفته زهر می‌دهد در باغ برای تصاحب پادشاهی‌اش. نام مرد خفته گنزاگوست. این داستان برجاست و به ایتالیایی بسیار فصیح نوشته شده است. شما در همین دم خواهید دید که چگونه گشنده عشق، همسر گنزاگو را می‌فنجد. اوفیلیا: شاه از جا برمی‌خیزد» (شکسپیر، ۱۳۸۵: ۲۰۲).

و اینجا لحظه وقوع شناساست و لحظه‌ای که دوکسای هملت به معرفت ایقانی مبدل می‌شود و بیگمان؛ بدون بازی آزاد بازیگران، سه لایه تضایف افلاتونی - ارستویی - رنسانسی (شکسپیری) نمی‌توانند هملت را از حدس و ظن و گمان و تردید و دوکسا به معرفت برسانند. نظریه ادبی ساخته و پرداخته شکسپیر و جای دادن آن در دهان و زبان هملت در نمایشنامه و به دنبال آن، نهادن جملات هملت در دهان و زبان بازیگران، آسمان و زمین، هنر و sub-art را به هم پیوند می‌زند و از این دوختمان معرفت خطاناپذیر^۱ یقینی هملت نسبت به زنای با محارم^۲ مادرش، و قتل ولی‌نعمت توسط عموی هملت به وقوع می‌پیوندد (و اگر به روایت یا تقریر پوپری علم سنجه بشود (ابطال پذیر باشد) و هر چند باری که تکرر یابد، باز هم به همان نتیجه یکسان منجر شود)، این رویداد برای هملت، پس از بازی بازیگران و برخاستن کلادیوس، دیگر امری ابطال ناپذیر نیست، بلکه بر عکس؛ برای هملت، امری مسجل و محتوم، محسوب می‌شود و بی‌درنگ پس از وقوع شناسا برای هملت، گزاره منفی «نمی‌دانم» (شکسپیر، ۲۰۱۱: ۴۶) هملت به گزاره مثبت «راهم را می‌دانم» (همان: ۶۵) تبدیل می‌شود، و همه این رویدادها مثبت و رفع و ارجای ترس و تردیدهای هملت و اطرافیانش همانند هوراشیو به گناهکار بودن کلودیوس و ملکه به واسطه کم اهمیت‌ترین و پست‌ترین طبقه اجتماعی به تصویر کشیده در نمایشنامه بازیگران اتفاق می‌افتد و به همین انگیزه‌ست که حتی خود هملت هم پس از اطمینان خاطر یافتن از دستیابی به حقیقت یا واقعیت یقین آور، از آن‌ها به عنوان «دوستان خوب» و «اربابان»^۵ یاد می‌کند: «خوش آمدید، اربابان. خوش آمدید، همگی. - شادم تو را سرحال می‌بینم. - خوش آمدید، دوستان خوب. - آه، دوست دیرین، به، چهره‌ات ریشه‌دار شده است» (شکسپیر، ۱۳۸۵: ۱۴۲).

و چقدر هملت هنگام حضور بازیگران آرامش دارد و احساس امنیت می‌کند، چرا؟! زیرا روزنکراتز و گیلدنسترن در ظاهر دوستان هملت‌اند، و هملت احساس مرادوت و دوستی

¹ Infallible episteme

² incest

³ I know not

⁴ I know my course

⁵ masters

چندانی به آن‌ها ندارد و حتی می‌توان گفت به آن‌ها اطمینان ندارد، اما هملت به بازیگران اعتماد و نزدیکی عاطفی بیش‌تری می‌کند تا روزنکراتز و گیلدن‌سترن. هملت بازیگران را «دوستان خوب» و «اربابان» صدا می‌زند، در حالی که دوستان قدیمی‌اش (روزنکراتز و گیلدن‌سترن) را در پایان نمایشنامه به علت خیانت نسبت به خود، به قتل می‌رساند. چرا؟ زیرا هملت به علم به معنای واقعی و اصیل آن دست یافته‌ست و افزون بر آن، آنقدر احساس جسارت و شهامت می‌کند که می‌تواند با لارتس، برادر اوفلیا، مبارزه کند و حتی کشته می‌شود و این همه از آنجا سرچشمه می‌گیرد که نمایش هملت شکسپیر هر چند بار از هر سویی و توسط هر کسی که خوانده شود، معرفت یقینی هملت نسبت به خیانت مادر و عمویش عوض نمی‌شود، و این ادبیات است که علم می‌آورد نه علم پوپری؛ و ادبیات بدین اعتبار؛ هرگز ابطال نمی‌پذیرد، و لازم نیست همانند دکارت همه جهان و جهانیان در هاله شک روشی قرار دهد تا به این یقین برسد که هست، هملت در واقع با بها دادن به وجود و حضور انسان چهارم است که می‌تواند به معرفتی ابطال‌ناپذیر (خطاناپذیر) دست یابد و با آشتی و دوستی و ارج و منزلت دادن به بازیگران (انسان چهارم)^۱ است که می‌تواند معمای واقعی را دریابد. اینجاست که نخستین بارقه‌های ریخت‌گیری مفهوم ملت در کنار مفهوم حکومت یا دولت در ادبیات روی می‌دهد، نه در فلسفه سیاسی یا علوم اجتماعی که این خود یکی دیگر از نشانه‌های اولویت ادبیات نسبت به فلسفه و دیگر شاخه‌های علوم انسانی است؛ چرا فرضاً- روان‌شناسی به مثابه یک علم، وامدار ادبیات است، اینجا، دقیقاً در این رویداد ادبی نمایشنامه‌ای زیر و روی هنر قابل مشاهده و بررسی است: خالی از لطف نیست اگر توجه اندکی به این بخش از نمایشنامه **هملت** شود:

«آی، ایدون، خدا به همراه‌تان. - سرانجام من تنهایم.

وای که چه فرومایه و برده زمخت و ناهجاری هستم من!

با اینهمه من،

یک بدنهاد‌مگ و زنگارگرفته در روح، افسرده

مانند یک آدم خواب‌گرد، بی تفاوت نسبت به امر خویش،

و نمی‌توانم هیچ بگویم - نی، نه حتاً از بهر یک شاه» (شکسپیر، ۱۳۸۵: ۱۵۲-۱۵۶)

و چقدر استادانه هملت با حضور و در حضور و در غیاب بازیگران (بی‌درنگ پس از معرفی آنان به یکدیگر) خود را روانکاوانه می‌کاود و حتی خود را «برده» می‌نامد و روان و روان‌درمانگر این روان‌درمان‌جو (هملت) کسی نیست مگر بازیگران. چقدر زیبا بازیگران

^۱ Joiners for help

قدرت، درک و ایجاد ارتباط عاطفی با هملت را می‌دانند که هملت خود را برایشان به‌گشودگی می‌برد و نامستور می‌سازد و بی‌درنگ پس از این، روند درمانی هملت آغاز می‌شود و او کم‌کم احساس خودباوری و امنیت می‌کند: «من روال کار خود را خواهم دانست ... من وجدان شاه را به‌دام خواهم افکند» (شکسپیر، ۱۳۸۵: ۱۵۶) و اینک خیال هملت راحت می‌شود.

۶. تیموکو: دین و شعر به‌متابۀ امر اخلاقی

از دیدگاه ریچارد رورتی در کتاب *اخلاق برای زندگی* امروز، شعر و دین دو نمونه از کارکردهای زندگی بشریند که هم معصومند و هم آسیبی به‌انسان و زندگی انسانی نمی‌رسانند. «شعر و دین عبارتند از آفرینش‌های انسانی و هیچ‌کس از آن آسیب نمی‌بیند» (رورتی، ۱۳۹۷: ۷۹). از نظر اسپینوزا به‌نقل از اُرول ای. هریس در کتاب *طرح اجمالی فلسفه اسپینوزا* دین و شعر «هیچ آسیبی نه‌تنها به‌خود ما، بلکه به‌دیگران هم نمی‌رسانند» و بدین ترتیب هم شعر و هم دین به‌واسطهٔ معصومیت‌شان اموری اخلاقی محسوب می‌شوند، زیرا اسپینوزا امر اخلاقی را امری می‌داند که در آن کسی نه به‌خود و نه به‌دیگران آسیبی نرساند؛ و از منظر جان استیوارت میل و جرمی بنتهام (استاد وی و پدرش)، امر اخلاقی آن است که کمترین آسیب و زیان را به‌کمترین افراد و بیشترین منافع و مزایا را به‌بیشترین افراد برساند. بدین شیوه امر اخلاقی امری محسوب می‌شود که بتواند دامنهٔ خدمت‌رسانی به‌دیگران را به‌بیشینه افراد برساند. به‌نظر رورتی اصطلاحاً بتواند دایرهٔ غیر-ما (Non-Us) را به‌ما (Us) نزدیک‌تر کند و غیر-ما را هرچه بیش‌تر به‌ما تبدیل کند. این امر به‌ناچار مستلزم التزام اخلاقی به‌عواطفی همانند همدلی، همدردی و همبستگی است و این همبستگی، همدردی و همدلی تنها منحصر به‌گسترهٔ جوامع انسانی نیست، بلکه گسترهٔ آن می‌تواند به‌عرصهٔ جوامع غیر انسانی یا حتی حیوانات (همانند سگ‌ها) اشاعه یابد. لازمه وقوع این امر، تخیل است و رویداد تخیلی در دو کارکرد ویژه بشری یعنی شعر و دین نقش شایان توجهی دارد. به‌روایت ریچارد رورتی، انسان معاصر سرمایه‌ای به‌جز تخیل‌اش ندارد. در بشر این تخیل بیکران است که به‌واسطهٔ آن انسان می‌تواند به‌همبستگی، همدردی و همدلی حتی با حیوانات برسد، و شاید نتوان ایمن‌تر و امین‌تر از شعر و دین برای وقوع این رویداد پیدا کرد. همبستگی، همدردی و همدلی با جانوران در عرصه تخیل می‌تواند از رموز بقای انسان و ابقای پایداری و جاودانگی پس از مرگ باشد به‌نحوی که «دازاین - نه - اکنون - دازاین» یا «دازاین - نه - دیگر - دازاین» بتواند پس از مرگ دازاین در وجود بازمانده یا بازماندگانی از آن استمرار بیابد.

در داستان تیمبوکتوی پل آستر، ویلی جی کریسمس شاعر است و در آستانه مرگ میان مرگ و زندگی (هنگامه رفتن و معرکه ماندن) در تعلیق و هول و ولا است، و تمام تلاشش به اتفاق تنها یارش مستر بونز (سگ ویلی) آن است که سروده‌هایش را به معلم دوران تحصیلش برساند. ویلی به علت استفاده از مواد مخدر شیزو شده است و عقل یا سوژه‌اش همانند دن کیشوت، شیرین عقل^۱ و طرفه آنکه نامش تداعی کننده مسیح و دین مسیح است و در آن تلویحا اراده معطوف به مسیح و مسیحیت نهفته است^۲ و وجود ویلی سرشار از دو کارکرد بنیادی زندگی بشری به نام علم و دین است.

فوکو نیز در کتاب **تاریخ جنون** می‌گوید که منشأ جنون مرحمت الهی است: «اما رابطه مسیحیت با جنون عمیق‌تر از این است؛ خواست حضرت مسیح صرفاً این نبود که انسان‌های روحانی بی‌ثبات در گرد وی باشند؛ می‌خواست خود در چشم همگان دیوانه بنماید، می‌خواست در حین حلول و تجسد خود، همه رنج‌های هبوط بشری را از سر بگذراند. بدین ترتیب جنون صورت غایی و درجه نهایی خدای تجسم‌یافته در انسان بود، پیش از آنکه سفر زمینی وی پایان پذیرد و با مصلوب شدن به‌رهایی رسد» (فوکو، ۱۳۸۸ش: ۹۵). رسالتی در پیش است که ویلی و بونز باید به‌انجام برسانند و این رسالت رفتن و رسیدن به تیمبوکتو است، «جایی که جهان به پایان می‌رسد، تیمبوکتو آغاز می‌شود»، ویلی می‌میرد و یا به عبارتی **death-wish** او را به تیمبوکتو می‌برد، و جناب بونز هنوز زنده است و دازاین - هنوز دازاین ویلی در وجود سگی‌اش استمرار دارد. یا اگر بخواهیم بهتر بگوییم دازاین - نه - دیگر - دازاین جناب بونز به دازاین - هنوز دازاین تبدیل می‌شود و امتداد می‌یابد. حالتی (اسپینوزایی) می‌شود از بودن و هست بودن ویلی در وجود جناب بونز. یعنی انسان در حیوان استمرار می‌یابد (لایبنتزی) و تعریف ارسطویی انسان تحت عنوان حیوان ناطق به حیوان شاعر در وجود جناب بونز ادامه می‌یابد و جای **noble savage** با **savage noble** عوض می‌شود. همه موارد فوق بدین علت است که اراده معطوف به تیمبوکتوی شخصیت شبه مسیح ویلی در قالب یا حالت یا وجود جناب بونز بازتن‌یابی نه به معنای تناسخ (رسخ و فسخ و نسخ) بلکه به معنای امتداد حیات متخیله^۳ اسپینوزایی نه مبتنی بر تخیل معمولی جاری می‌شود. زیرا طبق رمان قرار است که جناب بونز پس از طی یک سری از سیر و سلوک‌های تخیلی راهی تیمبوکتو شود و در واقع شایستگی و آمادگی ورود و حضور در تیمبوکتو را بیابد، چون پیشتر، طبق گفته ویلی،

¹ Lunatic

² The will to Christianity

³ imaginato

سگ‌ها را به تیمبوکتو راه نمی‌دهند و حال که این امر امکان‌پذیر شده است، جناب بونز، به‌عنوان تجسم بازتن‌یابی شده، تعیین یا تشخیص گوشت مسیح در قالب یا حالت استخوان - بنیاد جناب بونز به‌نماد و آیین کارکردی دینی و شاعرانه انسان در عصر فرا سکولار هابرماسی - رورتیایی مبدل می‌شود و این تجلی در واقع بروز دیگری از انسان چهارم است که در عصر رنسانس در ستون‌های کلیسایی به‌تندیس تمام عیار یا تمام پیکر مسیح، و در دوران معاصر قرن بیست و یکم به مسیح - سگ مبدل می‌شود.

بنابراین انسان چهارم دوره‌گرد **هملت** (بازیگران دوره‌گرد) عصر رنسانس، با مظلومیت و معصومیت تمام در دنیای امروز سگی می‌شود که پس از شیروبی شدنی شاعرانه و دین‌مدارانه، از دنیای دیوانه‌انگاران معاصرش در سیر و سلوکی شیرین‌عقلانه بر بال‌های تخیل روانه تیمبوکتو می‌شود. اینک، انسان چهارم سگ است؛ استخوان است؛ مسیح است؛ گوشت مسیح نیست؛ استخوان مسیح است. سوژه‌ای استخوانی^۱ است. اگر مسیح مسیحیت گوشت و پوست و خون (نان و شراب) است و سوژه آن سوژه روح‌مند، سوژه انسان چهارم «تیمبوکتو» رستگاری را نه به‌شیوه جان‌بانیان^۲ بلکه در **Mr. Bones' Progress** به و در تیمبوکتو می‌جوید. بدینگونه می‌توان گفت همانطور که رورتی با ارجاع به‌جیانی واتیمو در «اخلاقی برای زندگی امروز» (یافتن مبنایی مشترک میان فلسفه و دین) عنوان می‌کند: «با کمال تعجب، رورتی با صدایی که طنین مذهبی دارد، بر راهکار واتیمو تحشیه می‌زند؛ [در رویکر واتیمو] تن‌یافتگی به آن معناست که خداوند تمام قدرت و مرجعیت خود را و همچنین تمام غیریت خود را قربانی می‌کند. تن‌یافتگی عمل الوهیت‌زدایی بود، عملی که با آن خداوند همه چیز را به انسان‌ها تفویض کرد. این امر به‌واتیمو امکان می‌دهد که درخشان‌ترین و مهم‌ترین مدعای خویش را بیان کند: اینکه (سکولاریزاسیون خصلت قوام‌بخش تجربه اصیل دینی است)» (رورتی، ۱۳۹۴: ۶۰) و نیز در ادامه می‌گوید: «پسر خدا به انسان، به مسیح، تبدیل می‌شود، خود را تسلیم خواست پدر می‌سازد. اما واتیمو در تن‌یافتگی، پایان متافیزیک را نیز می‌بیند. خدا به انسان تبدیل می‌شود، در ذات باری رخنه به‌وجود می‌آید و در اندرباشی غرقه می‌شود، و متافیزیک میان خدا و انسانیت از میان می‌رود» (همان: ۶۹).

^۱ Bony or Osseous Subject

^۲ Pilgrim's Progress

۷. نتیجه

انسان چهارم را می‌توان تجلی تعریف جدیدی از امر اخلاقی دانست. شکلی از آن که اخلاق را از حالت منفعل و سازشگر خارج کرده و به آن ویژگی‌های تازه‌ای می‌بخشد. در مقاله حاضر، این مؤلفه‌های جدید در قالب شخصیت‌های دو اثر بیان شده‌اند: نخست، در *هملت* که بازیگران دوره‌گرد تجلی اولین ویژگی انسان چهارم یعنی اخلاق به‌مثابه عمل در یاری رساندن به فرد برای خروج از تردیدند. دوم در «تیمبوکتو» که سگ به‌عنوان راوی و یکی از دو شخصیت اصلی داستان این نظام ارزشی که حیوان از انسان پایین‌تر است را بهم‌ریخته و اینگونه بیان می‌کند که سگ هم (به‌عنوان حیوان) می‌تواند به‌همان آرمان انسانی دست یابد. نکته مهم دیگر این است که انسان چهارم، اخلاقی عملگرا ارائه می‌دهد البته عملگرایه‌ای که کم‌ترین ضرر را برای کم‌ترین اشخاص داشته باشد: در *هملت*، بازیگران دوره‌گرد حقیقت را به‌جای بیان آشکار در قالب سخن، در قالب عمل (اجرای دراماتیک) به‌مخاطب می‌رسانند؛ در این انتخاب زیرکی‌ای هست که سبب می‌شود هم ویژگی تهور آشکار شود و هم از نتایج منفی و زیانبار آن تا حد ممکن کاسته شود. در *تیمبوکتو* نیز این امر بیان می‌شود که دین و شعر اگر عملگرا شوند، می‌توانند انسان را از همه مراحل سخت زندگی عبور داده و در پایان به‌بهشت زمینی (تیمبوکتو) برسانند. انسان چهارم اخلاق را به‌مثابه شیوه‌ای از زندگی مطرح می‌کند که فرودین‌ترین لایه‌های جامعه - همان پادشاهان بی‌تاج و تخت - مسئولیت اصلی در اشاعه آن را به‌عهده دارند.

منابع:

- Auster, Paul. *Timbuktu*. London: Picador Publications, 2009.
- Bassnett, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Oxford: Blackwell Publishers, 1993.
- Bates, Jennifer Ann. *Hegel and Shakespeare on Moral Imagination*. Albany: State University of New York Press, 2010.
- Blackham, H. J. *Six Existentialist Thinkers*. New York: Routledge Publications, 1983.
- Colebrook, Claire. *Gilles Deleuze*. Trans., Reza Sirvan. Tehran: Nashr-e Markaz, 2002.
- Copleston, Frederich. *History of Philosophy*. 1st Vol. Trans., Seyed Jalal Mojtabavi. Tehran: Entesharat-e Elmi va Farhangi, 1996.
- De Carlo, John F. "Hamlet and the Ghost: A Joint Sense of Time". *Philosophy and Literature*. Vol. 37. No 1. April 2013. pp. 1-19.
- Deleuze, Gilles, and Felix Gutarri. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Trans., Reza Sirvan and Nastaran Guran. Tehran: Rokhdad-e No, 2013.
- Dostoevski, Fyodor. *Crime and Punishment*. Trans., Ahmad Aligholian. Tehran: Nashr-e Markaz, 2018.
- Harris, Erva. E. *Spinoza's Philosophy: An Outline*. Trans., Seyed Mostafa Sharh Aeini. Tehran: Nashr-e Ney, 2010.
- Lechte, John. (1994). *Fifty Key Contemporary Thinkers*. Routledge Publications: London: 1994.
- Maleki, Nasser and Mohammad-Javad Haj'jari. "The Differend in Paul Auster's City of Glass: A Lyotardian Approach. *Facta Universitatis*". *Linguistics and Literature*. Vol. 13. No. 1. 2015. pp. 1-10.

- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Trans., Colin Smith. London: Routledge, 1962.
- Michel, Foucault. *History of Madness*. Trans., Fatemeh Valiani. Tehran: Hermes, 2019.
- Momeni, Javad and Bahareh Jalali Farahani. "Reading Difference in Identity: Lacanian Reasoning in Paul Auster's Invisible". *Advances in Language and Literary Studies*. Vol. 8. No. 3. June 2017. pp. 82-90.
- Pascucci, Margherita. "Philosophical Readings of Shakespeare: "Thou Art the Thing Itself"". *Shakespeare Quarterly*. Vol. 65. Issue 3. Fall 2014. pp. 343-346.
- Plato, *The Republic*. New York: Vintage Classic Edition, 1991.
- Quincy, Bernard. "Plato and Shakespeare on Love". *History of Philosophy quarterly*. Vol. 26. No. 2. (Apr. 2009). pp. 103-120.
- Rorty, Richard. *An Ethics for Today*. Trans., Ali Sayah. Tehran: Nashr-e Cheshmeh, 2018.
- Rorty, Richard. *Contingency, Irony, Solidarity*. Trans., Payam Yazdanju. Tehran: Nashr-e Markaz, 1996.
- Rorty, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- Salimi Kouchi, Ebrahim ; N. Ghassemi. "Baresi beynamatni Haft Vadi eshgh Manteghoteyr Attar dar Mard-e Nimtane va Mosaferash az Andrée Chédid (Intertextual study of Mantiq-ot-Teir's seven valleys of love in "The man-trunk and his traveler" of Andrée Chédid)". *Pazhouhesh-e- Adabiat-e-Moaser-e- Jahan [Research in Contemporary World Literature/ Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 24, no. 2, University of Tehran, Tehran, 1398/2020, pp. 411-432.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Edited. Robert S. Miola. London: Norton & Company, 2011.

Tonnies, Ferdinand. *Community and Civil Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Warnock, Mary. *Existentialism and Ethics*. Trans., Masoud Olya. Tehran: Ghoghnoos, 2000.