

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۳، شماره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰

سمپتوم‌شناسی هرمنوتیک خود در مدرنیسم ادبی

سجاد ممبینی^۱

چکیده

فوکو در واپسین سال‌های حیات خویش، تکنیک‌های خود را به‌مثابه شکلی بدیل از تکنیک در علوم انسانی مطرح می‌کند. وی ضمن تبارشناسی تکنیک‌های خود از یونان باستان تا عصر مدرن، هرمنوتیک خود را به‌مثابه پیشرفته‌ترین و پیچیده‌ترین شکل تکنولوژی‌های خود، معرفی می‌کند. سوژه مدرن با اعمال هرمنوتیک خود بر خویش، جریان افکار، مکنونات درونی و مخفی‌ترین لایه‌های ساحت روانی خود را در برابر دیگری بزرگ (امر نمادین)، به‌مثابه متنی گشوده، در معرض تفسیر و تأویل قرار می‌دهد. اینک سوژه نه صرفاً به‌واسطه تکنیک‌های سلطه و استیلا، که با اعمال هرمنوتیک خود، از سوی ساحت کلی اخلاق و فرهنگ عمومی تحت مراقبت و کنترل در می‌آید. از سوی دیگر مدرنیسم ادبی (جریان‌های ادبی و هنری آوانگارد قرن بیستم)، حاوی سویه‌ها و سمپتوم‌هایی است که می‌تواند در نظم نشانگانی هرمنوتیک خود قرار گیرد. سمپتوم‌شناسی ادبیات مدرن حاکی از آن است که سیر تحولی آن از کلاسیسیسم تا نیمه نخست قرن بیستم، روندی از حرکت به سوی درون‌گرایی، ارجاع به خود، برون‌ریزی خود، تأمل در نفس و واکاوی ساحت روانی را تا عمیق‌ترین لایه‌های آن، نشان می‌دهد؛ سمپتوم‌هایی که همگی در نظم نشانگانی هرمنوتیک خود قرار می‌گیرند. در مجموع خوانش سمپتوماتیک مدرنیسم ادبی نشان می‌دهد که سمپتوم‌های اساسی هرمنوتیک خود در این قسم ادبیات قابل تشخیص است.

واژگان کلیدی: مدرنیسم ادبی، هرمنوتیک خود، تکنولوژی خود، سمپتوم‌شناسی.

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۴/۱۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۲/۳۱

۱ دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران sajadmombeiny@yahoo.com

مقدمه

چیستی ادبیات مدرن، ماهیت و مکانیسم‌های تولیدکننده، تبیین‌کننده و یا توضیح‌دهنده آن و لذا نسبتش با امر سیاسی و اجتماعی همواره به‌مثابه پرسشی مناقشه‌انگیز مطرح بوده است. در این راستا، تئوری‌های گوناگونی در حوزه‌های زیبایی‌شناسی، فلسفه هنر و فلسفه سیاسی، جامعه‌شناسی ادبیات، روانکاوی و دیگر اشکال اپیستمیولوژی، هر یک تلاش کرده‌اند تا پاسخ قانع‌کننده‌ای برای این پرسش فراهم سازند، اما عدم تعیین‌های معنایی و تکنیکی، ظرفیت بالای تفسیرپذیری این قسم از ادبیات و گشودگی آن به ساحت تأویل از یک سو و مفروضات پارادایمی متفاوت و گاه متعارض شکل‌های گوناگون شناخت‌شناسی از سوی دیگر، سبب شده که این پرسش هیچ‌گاه پاسخ متعینی نداشته باشد؛ لذا با وجود طرح دیدگاه‌های گوناگون، این مسئله که مدرنیسم ادبی حاوی چه دلالت‌های اجتماعی بوده، نسبت آن با امر اجتماعی چیست و این نسبت چگونه قابل انکشاف است، همچنان مطرح است.

به‌عنوان نمونه، روانکاوی فرویدی امر ادبی را محمل نوعی فرآیند کاتارسیس^۱ یا تصعید می‌داند که طی آن امیال سرکوب‌شده در ناخودآگاهی که امکان بروز و ظهور در ساحت عینی حیات را نداشته‌اند، در قالب تولیدات فرهنگی به‌هنگار می‌شوند (ن.ک: فروید^۲، ۱۳۹۸). سویه اجتماعی این تحلیل در مفهوم سوپر اگو^۳ نهفته است. سوپر اگو به‌مثابه اخلاق اجتماعی ضابطه‌مند و درونی‌شده، با نظارت و کنترل بر محتوای ناخودآگاه، به‌عنوان یک قوه ممیزه عمل می‌نماید. امیال سرکوفته برای عبور از سد سوپر اگو، به شکل‌های گوناگون تصعید و والایش یافته و به صورت هنجارمندی از فرآورده‌های انسانی بدل می‌شوند که هنرها و ادبیات از آن جمله‌اند (ن.ک: فروید، ۱۳۹۸). به‌عنوان نمونه دیگر، وجه ساختارگرایی نظریه مارکسیستی، مدرنیسم ادبی را صورتی از بازنمایی تعارضات ساختاری حل‌نشده در ساحت فرماسیون اجتماعی مدرن می‌داند (ن.ک: آلتوسر^۴، ۱۳۹۸: ۴۶۶). شکل کلاسیک و ارتدوکس تئوری مارکسیستی نیز «ادبیات مدرن را به بخشی از روبنای ایدئولوژیک نظام سرمایه‌داری تقلیل می‌دهد که تا حد زیادی توسط زیربنای اقتصادی (شیوه، ابزار و مناسبات اجتماعی تولید) متعین و صورت‌بندی شده است» (ایگلتون^۵، ۱۳۹۳: ۴۹).

1 Catharsis
2 Freud
3 Super- Ego
4 Althusser
5 Eagleton

میشل فوکو^۱ در واپسین سال‌های حیاتش، مفهوم «هرمنوتیک خود» را برای نخستین بار در منظومه گفتمانی خویش مطرح می‌سازد؛ مفهومی که می‌تواند وجوهی کمتر کشف‌شده از مدرنیسم ادبی را توضیح داده و نسبت آن با امر اجتماعی را به‌شکل تازه‌ای صورت‌بندی کند. فوکو تاریخچه‌ای از تکنیک‌ها و تکنولوژی‌های اعمال قدرت بر خود توسط سوژه را، از دوره یونان باستان تا مسیحیت متأخر شناسایی و تفکیک کرده و در نهایت هرمنوتیک خود را به‌عنوان عالی‌ترین و پیشرفته‌ترین شکل از تکنولوژی خود، معرفی و توصیف می‌کند. تکنیک‌های خود از نظر فوکو، شکلی از تکنیک‌های اعمال قدرت‌اند که در آن‌ها سوژه و ابژه اعمال قدرت یکسان و خود فرد است (ن.ک: فوکو، ۱۳۹۵: ۲۱). بنا به دیدگاه او تکنیک‌های خود از یونان باستان تا مسیحیت متأخر، روندهایی را از سر گذرانده که در نهایت به صورت‌هایی متکامل‌تر مبتنی بر زبان و تأویل، تکامل یافته‌اند. هرمنوتیک خود بیش از هر چیز مبتنی بر مفهوم مسیحی «اعتراف» و به زبان آوردن مکنونات درونی در پیشگاه یک ناظر خارجی (خواه یک سوژه و خواه ساحت کلی امر نمادین) است. از سویی دیگر در ادبیات مدرن (جنبش‌های ادبی - هنری آوانگارد قرن بیستم)، سمپتوم‌هایی دال بر درون‌گرایی، ارجاع به خود، تأمل و تعمق در نفس، برون‌ریزی خود و کندوکاو در لایه‌های مکتوم ساخت روانی، قابل‌کشف و تشخیص است؛ سمپتوم‌هایی که در منظومه نشانگانی هرمنوتیک خود به‌مثابه یک تکنیک خود اعمال، قرار می‌گیرد. گویی مؤلف در مقام سوژه مدرن، مکنونات درونی خود را به‌مثابه متنی قابل‌تأویل در پیشگاه امر نمادین اعتراف و برون‌ریزی می‌کند. در اینجا نوعی خوانش بالینی مدرنیسم ادبی که نیروی خود را بر تشخیص سمپتوم‌های اساسی آن متمرکز سازد، می‌تواند صدق چنین استنتاجی را مورد بررسی قرار دهد.

طرح مسئله

با توجه به آنچه گفته شد پژوهش حاضر بر آن است به این پرسش اساسی پاسخ دهد که چگونه می‌توان با استناد به نظریه هرمنوتیک خود، به خوانشی تازه از مدرنیسم ادبی دست یافت؟ آیا می‌توان مدرنیسم ادبی را حاوی سوبیه‌ها و سمپتوم‌هایی از تکنولوژی‌های خود (به‌طور خاص هرمنوتیک خود) دانست؟ چگونه یک خوانش سمپتوماتیک از مدرنیسم ادبی می‌تواند سیمای هرمنوتیک خود را در این قسم از ادبیات تشخیص داده و ترسیم کند؟ پاسخ به چنین پرسش -

1 Foucault

2 Hermeneutics of the Self

هایی اساساً می‌تواند شکل تازه‌ای از مطالعات جامعه‌شناختی ادبیات را پایه‌ریزی نماید که به ساحتی غیر از تکنیک‌های تولید (نظریه مارکسیستی متعارف)، تکنیک‌های سلطه (مکتب فرانکفورت و پسا‌ساختارگرایی) و تکنیک‌های دلالت (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی ادبی) معطوف است. رویکرد متفاوتی که گرچه با هر یک از رویکردهای پیش‌گفته اشتراکاتی دارد، ولی تمایزهای ماهوی قابل‌توجهی نیز می‌تواند نشان دهد.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی‌ست که از روش اکتشافی - تحلیلی بهره می‌گیرد. اطلاعات مورد نیاز به صورت کتابخانه‌ای و به کمک مطالعات نظری استخراج شده است. خوانش سمپتوماتیک^۱ به مثابه شیوه‌ای شبه‌بالینی و متأثر از روانکاوی که هدف خود را تشخیص سمپتوم‌ها و علائم مکتوم امر مرضی می‌داند (ن.ک: آلتوسر، ۱۳۹۸)، الهام‌بخش این پژوهش در خوانش مدرنیسم ادبی خواهد بود.

تکنولوژی‌های خود

فوکو در منظومه گفتمانی خود به‌طور کلی چهار شکل از تکنیک را از یکدیگر تفکیک و مجزا می‌کند. اولین شکل از تکنیک‌ها، شامل تکنیک‌های تولید^۲ است. این تکنیک‌ها عموماً وجهی فنی داشته و به دسته‌ای از کردارهای مبتنی بر فن اشاره دارد که در یک شیوه تولید اقتصادی کارکرد دارد (ن.ک: فوکو، ۱۳۹۶: ۳۶۸). تکنیک‌های تولید معطوف به ایجاد تغییری در طبیعت خام به‌منظور فرآوری کالا توسط سوژه انسانی‌ست. این تکنیک‌ها بیشتر مورد توجه مارکسیست‌های کلاسیک و ساختارگرا بوده است. دسته دوم شامل تکنیک‌های دلالت^۳ می‌باشد. این تکنیک‌ها به تکنولوژی‌های کشف، استخراج و تفسیر معنا مربوط است (ن.ک: دریفوس و رابینو،^۴ ۱۳۸۷: ۱۷۷) که به‌طور خاص توسط دانش‌های ایدئولوژیک (رژیم‌های حقیقت و معنا) همچون هرمنوتیک، نشانه‌شناسی و نقد ادبی به کار گرفته می‌شود. سومین دسته عبارت از تکنیک‌های استیلا^۵ست که یکی از نمودهای بارز آن در تئوری قدرت - دانش فوکو و تکنولوژی‌های قدرت

1 Symptomatic Reading
2 Technics of Generation
3 Technics of Signification
4 Dryfus & Rabinow
5 Technics of Hegemony

مطرح شده توسط وی قابل مشاهده است. تکنیک‌های استیلا به کردارهایی مبتنی بر دانش مربوط است که در آن یک حوزه گفتمانی به واسطه برخورداری از دانش، بر سوژه اعمال قدرت می‌کند (مانند حوزه‌های گفتمانی روانپزشکی و مذهب در رابطه پزشک/ بیمار و کشیش/ معترف) (ن.ک: دریفوس و رایینو، ۱۳۸۷: ۲۷۰). فوکو در مطالعه جنون، سکسوالیته، زندان‌ها و... بر تکنیک‌های استیلا متمرکز بوده است.

در کنار این اشکال سه‌گانه از تکنولوژی، فوکو شکل چهارمی از تکنیک‌ها را در نوشته‌های متأخر خود تحت عنوان تکنیک‌های خود مطرح می‌سازد. «تکنیک‌های خود به دسته ای از تکنیک‌ها اطلاق می‌گردد که به فرد این امکان را می‌دهد که دسته ای از عملیات (کنترل و مراقبت) را شخصا روی بدن، روح، رفتار و اندیشه خود اعمال نماید، به نحوی که خود را دگرگون کرده و به وضعیت پاکی، سعادت و رهایی دست یابد» (فوکو، ۱۳۹۵: ۲۰). بر خلاف تکنیک‌های استیلا که منشأ اعمال آنها بیرون از سوژه قرار داشته و توسط دیگری به‌مثابه نماینده یک نظم گفتمانی اعمال می‌گردد (برون سوژه‌ای بودن)، در تکنیک‌های خود، سوژه و ابژه اعمال تکنیک‌ها یکسان و خود فرد می‌باشد. بنابراین تکنیک‌های خود طیفی از کردارهای خودمراقبتی، خودنظارتی، خودکنترلی و خودتنبیهی را در بر می‌گیرد. باید توجه داشت که تکنیک‌های خود اگرچه توسط خود سوژه بر وی اعمال می‌گردد، ولی این به‌معنای انتزاعی/ شخصی‌سازی این شکل از تکنیک‌ها و تجرید آن از امر اجتماعی نیست. از آنجایی که خود نه سازه‌ای روان‌شناختی بلکه داده‌ای اجتماعی است، هر شکل از کنشگری (سوبژکتیویته) آن نیز معطوف به امر اجتماعی خواهد بود.

تبارشناسی تکنیک‌های خود (از تکنیک‌های باستانی تا تکنولوژی مسیحی خود)

هدف فوکو از تبارشناسی تکنیک‌های خود، کشف رابطه بین حقیقت و سوژه در رژیم‌های اخلاقی سنتی و نحوه اثرگذاری تاریخی آن در شکل‌دهی به سوژه مدرن است؛ بنابراین تبارشناسی تکنولوژی خود را می‌توان به‌نوعی تبارشناسی سوژه مدرن نیز تعبیر کرد (ن.ک: فوکو، ۲۰۱۰: ۳۴). فوکو سه مرحله اساسی مصادف با سه دوره تاریخی را در شکل‌گیری و تکامل تکنیک‌های خود از هم تمییز می‌دهد. این سه دوره عبارتند از: یونان باستان، مسیحیت

اولیه و مسیحیت متأخر. تاریخ این تحول را می‌توان به صورت عزیمت از اصل دلفی «خودت را بشناس» به حکم مسیحی «تمام افکارت را به پدر معنویت اعتراف کن»، نشان داد (ن.ک: فوکو، ۱۳۹۵: ۵۹). در هر یک از این ادوار تاریخی تکنیک‌های خود از ویژگی‌های منحصربه‌فردی برخوردار بوده‌اند.

فوکو در ابتدا رابطه بین مرید و مرشد معنوی را در یونان باستان با تأکید بر دو تکنیک «آزمون خود» و «هدایت وجدان» مورد بررسی قرار می‌دهد. فوکو معتقد است که در اینجا رابطه بین مرید و مرشد نه رابطه‌ای مبتنی بر اعتراف، مراقبت و تنبیه، بلکه هدف آن تعالی روحی مرید و دستیابی به مسائلی همچون تسلط بر خود و آرامش روحی است. در تکنیک‌های آزمون خود و هدایت وجدان، مرید به مرشد مراجعه نموده و از وی می‌خواهد که با فعال‌سازی مجموعه‌ای از تعالیم رفتاری، به ارشاد معنوی وی پرداخته و او را در مسیر دستیابی به سعادت بیشتر رهنمون شود. آزمون خود و هدایت وجدان، در واقع چیزی نیست جز تلاش برای تطابق رفتار و شیوه زیست مرید (اراده‌ی) با شناخت او از قواعد رفتاری وضع شده (معرفت) توسط مرشد (ن.ک: فوکو، ۱۳۹۶: ۴۴۲). در اینجا بر خلاف تکنیک‌های مسیحی خود که بعدها شکل گرفته و تکامل می‌یابد، هیچگونه اعتراف زبانی، افشای مکنونات درونی خود از طریق به کلام آوردن و در معرض قضاوت قرار دادن درونیات سوژه مطرح نیست. از نظر فوکو تکنیک‌های باستانی خود بر سه ویژگی اصلی استوار است: اولین ویژگی آن است که این تکنیک‌ها مبتنی بر «به زبان‌آوری» مکنونات روحی یا خفایای زیست شخصی مرید نبوده، بلکه آنچه اهمیت دارد کیفیت بلاغی (ریتوریک) گفتمان مرشد است که با قوت استدلال‌ها، اثبات‌ها و مثال‌های قانع‌کننده برای راهنمایی مرید مشخص می‌شود. دومین ویژگی آن است که مرشد نقش ناظر (نظارت بر انجام تعالیم رفتاری) را دارد و نه قاضی (نقشی که کشیش‌ها در مسیحیت بعدها ایفا می‌نمایند). هدف مرشد صرفاً اصلاح خطاهایی است که مرید در روند آموزش و انجام تعالیم رفتاری مرتکب می‌شود. در وهله سوم باید گفت که رابطه مرید با مرشد نه یک رابطه همیشگی بلکه موقتی است؛ در واقع با رشد روحی و فکری مرید و کسب درجه‌ای از استقلال توسط وی، رابطه به پایان می‌رسد (ن.ک: فوکو، ۱۳۹۵: ۲۸-۲۳). بنابراین در اینجا رابطه بین حقیقت (شناخت نسبت به قواعد رفتاری تعیین‌شده) و سوژه نه رابطه‌ای مبتنی بر قدرت برای سرکوب، تخطئه و به‌هنجارسازی فرد، بلکه رابطه‌ای همدلانه و مبتنی بر رشد و تکامل است.

دومین دوره تاریخی مورد نظر فوکو، مسیحیت اولیه (تا قرن چهارم میلادی) است. مسیحیت تکنولوژی‌های باستانی خود را به ارث برده اما آن را دگرگون ساخته و به شکل‌های دیگری توسعه می‌بخشد. در این دوره مهمترین تکنیک خود، آیین توبه و اعتراف است. «در اینجا توبه شکل یک وظیفه بلندمدت را داشته و حاکی از نوعی انضباط عمومی زیستن با وضع مقررات محدودکننده‌ای در تغذیه، پوشاک، رابطه جنسی و.. است. آنچه در این دوره اهمیت دارد، تولید حقیقتِ سوژه به مثابه گناهکار است» (فوکو، ۲۰۱۲: ۳۲)؛ در واقع نسبت سوژه با حقیقت دیگر نه یک نسبت تکاملی و ایجابی، بلکه سلبی و توأم با سرکوب و هنجارمندسازی است. سوژه باید به طور پیوسته با استخراج و افشای حقیقتِ خود به مثابه فردی گناهکار در برابر پدر معنوی، خود را در معرض قضاوت، سرزنش و تأدیب قرار دهد. در این برهه تاریخی، رایج ترین شکل تکنیک خود عبارت از توبه نمایشی^۱ است. در این تکنیک، نمایاندن خود به مثابه گناهکار، نه بواسطه «به زبان‌آوری» یا بیان جزئیات خطاهای ارتکابی، بلکه از طریق یک نمایش آیینی صورت می‌گیرد. توبه نمایشی با پوشیدن لباس فقیرانه، خاکستر پاشیدن به سر خود، سیاه کردن چهره و صورت و دیگر کنش‌های نمادین به منظور نمایاندن نمایشی خود به مثابه گناهکار و تقاضای عفو الهی همراه است (ن.ک: فوکو، ۲۰۱۲: ۳۴). exomologesis به مثابه یک تکنیک خود، به ساحت بدن مربوط بوده و با تعذیب و خوارشماری آن در ملاء عام مشخص می‌گردد. بنابراین می‌توان وجهی از مازوخیسم را در exomologesis شناسایی کرد که میل به تحقیر خود در برابر دیگری، ویژگی بارز آن است.

از قرن چهارم به بعد (مسیحیت متأخر) تکنیک‌های خود وارد دیس تازه‌ای از تکامل خود می‌گردد. اگر تکنولوژی‌های باستانی خود بر کنش‌های رفتاری و تکنیک‌های مسیحیت اولیه بر بدن متمرکز بوده‌اند، ویژگی اساسی تکنیک‌های مسیحیت متأخر، ابتناء آن به «زبان» است. بارزترین تکنیک خود در اینجا توبه زبانی یا exagoreusis است که به موجب آن گناهکار مکلف به برون‌ریزی کلامی و به زبان‌آوری تحلیلی جزبه‌جزء خطاهای ارتکابی خود است (ن.ک: فوکو، ۲۰۱۳: ۱۶). بر خلاف تکنیک‌های باستانی که موقتی بود، تکنیک‌های مسیحی و به‌ویژه مسیحیت متأخر دائمی و فراگیر بوده است و همه شئون زندگی فرد را در برمی‌گیرد. در اینجا اطاعت کامل از پدر معنوی یا کشیش مطرح است. همچنین باید گفت «تکنیک‌های

1 exomologesis

مسیحیت متأخر دیگر نه صرفاً با افعال که عمیق‌تر از آن با حیطة افکار سروکار دارد» (فوکو، ۲۰۱۳: ۱۸). سوژه موظف است که تمام مکنونات و افکار درونی خود را به زبان آورده تا قابل سنجش، قضاوت و تأویل گرداند. راهب می‌بایست جریان افکار و اندیشه‌های مکنون خود را بی‌وقفه بررسی کرده و آن را ابژه تحلیل و تأویلی مداوم قرار دهد؛ تأویل و تفسیری که سبب میشود فرد را آمیزترین و مکتوم‌ترین افکار خود را نظارت و کنترل کند.

هرمنوتیک خود چیست؟

تبارشناسی تکنیک‌های خود نشان داد که سیر تحول این تکنیک‌ها به سمت سوپرتکیوشدگی و ذهنی‌شدن هر چه بیشتر بوده است؛ به‌نحوی که ابژه نظارت این تکنیک‌ها به‌مرور از افعال عینی به ذهنیت و افکار پنهان توسعه یافت. در واقع می‌توان روندی از فرهنگی‌شدن و انتزاعی‌شدن بیش‌ازپیش تکنیک‌های خود را تشخیص داد که طی آن نمادها و نظام‌های نشانگانی و در نهایت خود زبان از اهمیت وافر بر خودار گشته و محملی برای اعمال قدرت و نظارت بر خود می‌گردد. تکامل تکنیک‌های خود به *exagoreusis*، حکایت از توسعه مکانیسم‌های مراقبت و نظارت بر خود و نسبت مستقیم آن با انتزاعی‌شدن رژیم‌های حقیقت دارد که سوژه را وا می‌دارد در بستر فرهنگی زبان، خود را به‌مثابه یک متن برای یک دیگری افشا، قابل‌تحلیل و تأویل‌پذیر کند. فوکو در ادامه بازشناسی تکنیک‌های خود، هرمنوتیک خود را به‌عنوان متعالی‌ترین، مدرن‌ترین و پیشرفته‌ترین تکنیک خود و متأثر و ملهم از تکنیک مسیحی *exagoreusis* مطرح می‌کند. مکانیسم عملکرد هرمنوتیک خود در واقع با تکنیک توبه‌زبانی در مسیحیت مشابه بوده و در واقع خاستگاه نهایی خود را در آن می‌یابد (ن.ک: فوکو، ۱۳۹۱). با این تفاوت که هرمنوتیک خود صرفاً به تفکرات و اندیشه‌های مرتبط با مذهب، اولوهیت، گناهکاری، رستگاری و سعادت مربوط نبوده، بلکه به تمام شئون و حوزه‌های زیست اجتماعی انسان مدرن مربوط است. در واقع می‌توان گفت هرمنوتیک خود شامل اعمال کنترل، مراقبت و نظارت بر خود برای انطباق با قوانین، هنجارها، ایستارها و ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی به‌طور کلی و در نهایت بهنجارسازی خود به‌مثابه یک شهروند متعارف و نرمال است (ن.ک: فوکو، ۱۳۹۵: ۶۰). آنچه هرمنوتیک خود را در امتداد با تکنیک *exagoreusis* قرار می‌دهد، ابتناء آن به زبانی‌شدن و تأویل‌های زبانی‌ست. در اینجا خود از طریق اعتراف زبانی (نه الزاماً در

پیشگاه یک سوژه خارجی همچون کشیش، قاضی و ... به‌مثابه یک متن گشوده به تأویل، به‌طور پیوسته باید تحت نظارت، بازخوانی، ویرایش و مراقبت قرار گرفته و مکنونات درونی آن تجزیه و تحلیل شود تا مشخص شود که تا چه اندازه نسبت به فرهنگ- اخلاق عمومی بهنجار است. همچنین هرمنوتیک خود مانند *exagoreusis* مبتنی بر اعتراف برای یک «دیگری» است، با این تفاوت که دیگری در اینجا صرفاً نه یک سوژه خارجی بلکه عبارت از کل ساحت امر نمادین^۱ می‌باشد. فرد به‌طور مداوم متن خود (خود در مقام یک متن کد نویسی شده با دال‌های فرهنگی) را در برابر امر نمادین، مورد قضاوت و واکاوی قرار می‌دهد.

اما «هرمنوتیک» در اینجا بر چه چیزی دلالت دارد؟ با توجه به اینکه هدف تکنیک‌های مدرن خود، سنجش افکار برای تشخیص میزان بهنجاربودگی آن است، و نیز از آنجا که قرار است پنهان‌ترین و مبهم‌ترین لایه‌های فانتاسمیک^۲ ذهن مورد استخراج و اکتشاف قرار گیرد، می‌توان خود را به‌مثابه متنی لایه‌مند تمثیل کرد که می‌بایست برای ارزیابی و سنجش مورد تأویل قرار گیرد. در واقع خود متنی است که در فرآیندهای سیال اجتماعی شدن (نمادین شدن)، به‌واسطه دال-های فرهنگی مرتباً گدنویسی و بازتولید می‌شود. هرمنوتیک خود نوعی تأمل در نفس در پیشگاه خود (و لذا در پیشگاه امر نمادین) برای تفسیر این متن است تا میزان انحراف آن را تعیین و اصلاح کند. در مجموع باید هرمنوتیک خود را تکنیکی دانست که قرار است در کنار تکنیک-های استیلا و سلطه، شهروندان مدرن را به انضمام افکار و عقاید ایشان به‌مثابه ماده‌ای خام، به محصول نهایی سوژه بهنجار و کنترل‌شده فراوری کند.

هرمنوتیک خود و مدرنیسم ادبی؛ یک خوانش سمپتوماتیک

ادبیات مدرن از آغاز پیدایش و در خاستگاه‌های خود امکانات تازه‌ای را در اختیار سوژه انسانی قرار داده است. سوژه مدرن چه در مقام تولیدکننده ادبیات و چه در جایگاه مصرف‌کننده آن توانسته است بسیاری از لحظه‌های خلوت و تنهایی خویش را در ادبیات منعکس، یا انعکاس آن را بازشناسی کند. ادبیات مدرن این فرصت را برای مؤلف فراهم

۱ امر نمادین در معنای لکانی آن شامل زبان و متعلقات آن یعنی هنجارها، قوانین، اخلاق، فرهنگ و... که کارکرد ویژه آن جامعه‌پذیری فرد است.

2 Phantasmic

ساخت که از بند کلی‌گویی‌ها، پرداخت‌های کلان و غیر تاریخمند، گزاره‌های تعلیمی و آموزشی و ... تا حدود زیادی فارغ شده و بتواند احوالات درونی و فردی خود، لحظه‌های ناب، برجسته و شخصی و یا صورت‌هایی تخیلی از زندگی روزمره خود و اجتماع را در قالب شخصیت‌پردازی‌های ادبی، پرداخت کند و انتقال دهد. بر خلاف ادبیات سنتی، «خاصیت انضمامی و تجربه‌گرایی ادبیات مدرن» (ایگلتون، ۱۳۹۵: ۱۷۲)، سبب شده است که این ساخت فرهنگی نو پدید بتواند محملی برای انتقال تجارب شخصی و برون‌ریزی افکار، احساسات و تأثرات درونی و سوپژکتیو فراهم آورد.

«ادبیات جدید به‌عنوان نهادی با حق گفتنِ هر چیز» (دریدا^۱، ۱۳۷۴)، در سیر تحول و تکامل خود این امکان را برای مؤلف فراهم آورده است که دست به کار تجربه‌گرایی در ساحت‌های تازه‌ای شود. بر خلاف ادبیات استعلایی سنتی که در آن ذهنیت و تجربه زیسته مؤلف از حیث انتفاع ساقط بوده و متن عموماً بازنمایاننده متافیزیکی تجربیدی است، ادبیات جدید جولانگاه نوعی تجربه‌گرایی انضمامی و درون‌ماندگار و فیزیک نیروهای حیاتی بوده است. این مسئله به‌ویژه در مورد رمان مدرن نمودی بارز دارد.

اما این خصیصه‌ها در مدرنیسم ادبی چگونه می‌تواند با تکنولوژی‌های خود ارتباط یابد؟ پیدایش رمان جدید با دن کشوت در قرن شانزدهم، ابزار تازه، بدیع و قدرتمندی در اختیار تکنیک‌های خود قرار داد. عناصر ویژه رمان یعنی روایت، قصویت، تخیل و شخصیت‌پردازی، امکانی وسیع را در اختیار مؤلف قرار داد تا تیپ‌های فکری گوناگون (از جمله خود مؤلف)، افکار و درونیات آنان را از زبان کاراکترها به صدا درآورد؛ چیزی که به‌نوعی تداعی‌کننده تکنیک *exagoreusis* است. وجود عنصر رمانسک^۲ که در قالب صحنه‌پردازی، دکوراسیون صحنه و موقعیت، توصیف‌های دقیق از تیپ‌های مکانی و توپولوژی رخدادها تبلور می‌یابد (ن.ک: دلوز، ۱۳۹۶: ۴۰)، خود خصیصه نمایشی آیین‌های توبه و تکنیک *exomologesis* را یادآوری می‌کند. همچنین توصیف‌های ژرف و دقیق که موقعیت‌های تخیلی را با دلالت‌های ضمنی و غیر مستقیم به امری ایژکتیو، بدنمند و لذا قابل رؤیت بدل می‌کند، وجه بدنی و جسم مند تکنیک *exomologesis* را به یاد می‌آورد.

1 Derrida

2 Romanesque

برای شناسایی دقیق‌تر ردپای هرمنوتیک خود در ادبیات جدید، باید به دورهٔ تکامل رمان یعنی همان دورهٔ مدرنیسم ادبی رجوع کرد. منظور از مدرنیسم ادبی و هنری، جنبش‌های آوانگارد آغاز قرن بیستم است که از اکپرسیونیسم شروع شده و در قالب مکاتبی همچون کوبیسم، دادائیسم، فتوریسم و ... تدوام می‌یابد (ن.ک: آدورنو^۱، ۲۰۰۲: ۶۱). می‌توان گفت تاریخ مکاتب هنری و ادبی جدید از کلاسیسیسم تا مدرنیسم قرن بیستم، سیری از حرکت به سمت ذهنی‌شدن و درونی‌شدن بیشتر (آبستراکسیون) و کنکاش در هزارتوهای درونی مؤلف/ هنرمند را نشان می‌دهد. از کلاسیسیسم تا جنبش‌های آوانگارد قرن بیستم، نوعی رویگردانی از امر بیرونی و کلی، و پرهیز از پرداخت‌های مستقیم، وصفی و تک‌لایه از یک‌سو و بازگشت به خود و ارجاع به جهان‌های سوژکتیو درونی قابل بازشناسی‌ست. روند و خصیصه‌ای که امکان یک کنکاش نظری برای کشف ردها و رگه‌های از هرمنوتیک خود را میسر می‌سازد.

اگر کلاسیسیسم را بتوان با ویژگی‌هایی همچون کلیت‌گرایی، تجریدگرایی متافیزیکی، برون‌گرایی زیبایی‌شناختی، خردگرایی غیرانضمامی و بازداری هیجانی - اخلاقی وصف کرد، مرحله بعدی در تکامل رمان مدرن یعنی رمانتیسیسم که واکنشی به مدرنیسم و جهان بی‌روح آن است با مؤلفه‌هایی مانند تأثرگرایی و تخلیه هیجانی، افشای عواطف و امیال، خردگریزی، درون‌گرایی و تجربه‌گرایی هستی‌شناختی مشخص می‌شود (ن.ک: ایگلتون، ۱۳۹۵: ۵۲). بنابراین در این تحول می‌توان نوعی روی‌گردانی از امر بیرونی و شکلی از ارجاع به خود و جهان زیستهٔ شخصی را تشخیص داد. این روند در مکاتب بعدی با قوت و شدت بیشتری تداوم می‌یابد، به‌نحوی که می‌توان درون‌گرایی، اکتشاف و استخراج خود را مؤلفهٔ بارز جنبش‌های هنری آوانگارد قرن بیستم دانست. در این میان دو مکتب ادبی رئالیسم و ناتورالیسم را در این زنجیره می‌توان استثنا کرد که در آنها مؤلف متأثر از علم‌گرایی پوزیتیویستی قرن نوزدهم نیروی خود را بر توصیف دقیق جهان خارجی و مطالعهٔ تجربی و پزشکی‌گونهٔ تیپ‌های انسانی متمرکز می‌کند (ن.ک: گرانت^۲، ۲۰۱۹: ۲۸).

یک جامعه‌شناسی تحلیلی هنر و ادبیات می‌تواند نشان دهد که چگونه سرخوردگی عمومی از علم‌گرایی جزم‌اندیشانهٔ بورژوازی در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم از یک سو، و

1 Adorno
2 Grant

تغییر کارکردهای نهاد ادبی به واسطه توسعه تخصص‌گرایی از سوی دیگر، زمینه‌هایی برای میل کردن مؤلف به جهان درونی خود برای تأمل و بازاندیشی در نفس را فراهم می‌کند (ن.ک: ایگلتن، ۱۳۹۵: ۶۱). میل به کشف و آرایه خود و در معرض دید قرار دادن یا عمومی ساختن آنچه بیشتر شخصی و درونی تلقی می‌شد، اینک به مثابه یک امر فراگیر و اخلاقی تازه در افق-های زیبایی‌شناسی مطرح می‌گردد. گویی مؤلف اکنون از پستوهای متن آوا می‌دهد: اینک عمیق‌ترین لایه‌های مکتوم روح و ذهن من در پیشگاه شماست، در آن کاوش کنید!

اما در اینجا بیش از آنکه تبارشناسی سندروم‌شناختی چنین تحولی موردنظر باشد، بیشتر مطالعه سمپتوماتیک آن طرف توجه خواهد بود؛ یعنی تشخیص نشانه‌ها و شواهدی که می‌تواند گواهی بر چنین رخدادی باشد. خوانش دقیق سیر تحول جریان‌ها و مکاتب ادبی از کلاسیسیسم تا جنبش‌های آوانگارد قرن بیستم، دسته‌ای از سمپتوم‌ها و نشانه‌ها را آشکار می‌سازد که در اینجا به مهمترین آنها اشاره می‌شود:

۱. حرکت از راوی سوم شخص به راوی اول شخص. وجه غالب روایت در رمان‌های کلاسیک و پس از آن رمان‌های رئالیستی و ناتورالیستی از نوع سوم شخص بوده است. در این شکل از روایت، راوی به مثابه دانای کل خارج از ماجرا بوده و صرفاً به مثابه یک ناظر بیرونی روابط بین شخصیت‌ها را توصیف می‌کند (ن.ک: گرانت، ۲۰۱۹: ۳۶). اما در مکاتب آوانگارد قرن بیستم همچون اکسپرسیونیسم، جریان سیال ذهن، سوررئالیسم و.. وجه غالب روایت اول شخص است. در اینجا راوی خود به مثابه یکی از پرسونا‌های داستان یا کاراکتر اصلی در متن حاضر بوده و از خود نیز شخصیت‌پردازی می‌کند. در واقع راوی به دلیل حضور صریح در متن، بسیاری از امیال، خُلقیات، دیدگاه‌ها و تمنیات شخصی، درونی و مکتوم خود را افشا می‌سازد.
۲. حرکت از محتوامحوری کلاسیک-رئالیستی به فرمالیسم. ادبیات کلاسیک و پس از آن رئالیسم ادبی بیش از آنکه به ظرافت‌های فرمی و تکنیکال توجه داشته باشند، اصالت محتوا

۱ تمایزی که دلوز در کتاب ارائه زاخر مازخ؛ سردی و شقاوت بین سندروم‌شناسی به مثابه شناخت تبار علی یک پدیده و سمپتوم‌شناسی در مقام معرفت به سمپتوم‌ها و نشانه‌های برساننده آن رخداد، قائل می‌شود (ن.ک. دلوز، ۱۳۹۶: ۲۲). در واقع می‌توان گفت سندروم‌شناسی با رویکردی در زمانی، به تبیین چرایی‌ها و تعیین مکانیسم‌های ایجادکننده پدیده توجه دارد، حال آنکه سمپتوم‌شناسی تمرکز خود را به مطالعه همزمانی نظام نشانگانی (سمپتوم‌های) برساننده پدیده معطوف می‌کند.

و دلالت‌های معنایی را مورد تأکید قرار داده‌اند. لوگوس محوری حاکم بر تفکر کلاسیک که به صورت خردگرایی و باور به معانی غایی و استعلایی بیرون از متن بروز می‌یابد، با دقیقه-های فرمی به‌مثابه چیزی که استعلای معنای بیرونی را تهدید می‌کند، بیگانه است (ن.ک: دریدا، ۱۳۹۶: ۴۲). با تولد مکاتب پیشرو قرن بیستم، تأکید بر فرم و تکنیک به‌طور فزاینده‌ای رشد یافت به‌گونه‌ای که می‌توان وجه مشترک همه این مکاتب را فرمالیست‌بودن آنها دانست. مختصه بارز فرمالیسم درون‌گرایی آن است؛ این درون‌گرایی بدان علت است که فرم محصول روابط درونی و پیچیده حاصل از تکنیک میان مفردات، اجزاء و عناصر اثر می‌باشد. بنابراین بر خلاف اعتقادات کلاسیک و رئالیستی که به معنایی استعلایی خارج از متن معتقدند که معنای درونی اثر صرفاً بازنمودی از آن است، فرم از دو جهت درون‌گراست: از یک سو فرم خارج از اثر موجودیت نداشته و صرفاً به روابط بین عناصر درون اثر متکی است، و از سوی دیگر فرم به سبب ماهیت نارسیسیستی خود که محصول خودآیینی آن در نتیجه ترکیب تکنیکال مفردات است، بر خود خم شده و رو به درون خود دارد.

۳. تحول از نگاه ابژکتیو به نگاه سوژکتیو. ادبیات کلاسیک و نیز رمان رئالیستی و ناتورالیستی عموماً بر توصیف جهان خارجی متکی است. در این آثار نگاه عینی و ابژکتیو به عناصر خارج از خود برای نویسنده اولویت اصلی را دارد؛ به همین دلیل است که در اینجا توصیف وجه غالب اثر را برمی‌سازد. در این رویکرد مؤلف به وجود حقیقتی ابژکتیو در خارج از خود معتقد است که مناسبات برساننده اثر، روابط بین شخصیت‌ها و توصیف دقیق موقعیت‌ها باید به کشف و شناسایی آن کمک کند. به همین جهت می‌بایست محیط بیرون از خود به‌مثابه فضای دربرگیرنده حقیقت، مورد حفاری و استخراج دقیق قرار گیرد، اما در جنبش‌های پیشروی قرن بیستم، نگاه مؤلف/ هنرمند عموماً سوژکتیو، درونی و ذهنی است. در اینجا مؤلف به دنبال آن است که حقیقت را با کنکاش در اعماق و خفایای روح و ذهن خود کشف، استخراج و فراوری نماید. ابژه میل مؤلف در اینجا چیزی جز برون‌ریزی و به سطح در آوردن مکنونات ذهنی خود در قالب نظام‌های نشانگانی نیست. طیف وسیعی از آثار مدرن همچون نقاشی‌های اکسپرسیونیستی و کوبیستی تا رمان‌های جریان سیال ذهن گواهی بر این واقعیت هستند.

۴. چرخش از تقلید (محاکات) به تخیل و فانتاسم. آثار کلاسیک و رئال بیش از هر چیز بر تقلید و رونوشت‌برداری از واقعیت‌های عینی مبتنی هستند. تلاش برای برقراری تناظر یک‌به‌یک با واقعیت و پرهیز از هر گونه انحراف از آن، مشخصه بارز این شکل از ادبیات بوده است. در رمان رئالیستی و ناتورالیستی تأکید عمده بر ابژه‌ها، اشیاء، موقعیت‌های مکانی-زمانی و نیز رفتارهای انسانی‌ست. در اینجا افکار و ذهنیت مؤلف جایگاهی حاشیه‌ای دارد. بر خلاف، رمان مدرنیستی قرن بیستم نگاه خود را از ابژه‌ها و عینیت‌ها، به سمت ذهنیت مؤلف تغییر می‌دهد. در اینجا جریان سیال افکار و اندیشه‌های مؤلف و برون‌ریزی و در معرض عموم قرار دادن آن به کمک زبان، موقعیتی کانونی دارد (ن.ک: جفرسون^۱، ۲۰۱۴: ۵۳). در رمان مدرن قرن بیستمی، تناظر یک‌به‌یک با واقعیت جای خود را به جریان لغزنده‌ای از تخیلات فردی و سوژکتیو می‌دهد. «فانتاسم به‌مثابه جریان مغشوش و آمیخته تعلیق‌ها، وقفه‌ها و خیال‌پردازی‌ها» (دلوز، ۱۳۹۶: ۲۰)، که محصول پرداخت‌های انضمامی از نوعی زیست تجربه‌شده آنارشیک است، در محوریت قرار می‌گیرد. در نقاشی‌های کویستی، اشعار دادائیستی و یا رمان‌های تک‌گویی درونی، فضای مغشوش و درهم، امحاء و فروریزی مرزها و تداخل روایت‌ها که سرحدات یک آنروپی و آنارشی اشتدادی را نشان می‌دهد، خود الهام گرفته از مکانیسم‌های روانی انسان و جریان آشفته افکار در ساحات سه‌گانه آن است.

۵. چرخش از سادیسم ایجابی به مازوخیسم مفعولی (سلبی). از منظر فرویدی سادیسم عبارت از برون‌ریزی غریزه ویران‌گری یا مرگ (تاناتوس^۲) و جهت‌دهی آن به سوی دیگری‌ست. در حالی که وی مازوخیسم را به‌صورت درون‌فکنی غریزه ویرانگری و اعمال آن نسبت به خود تعریف می‌کند (ن.ک: فروید، ۱۳۹۷: ۱۷۹). اما می‌توان این دو مفهوم را در ساحت ادبیات مدرن نیز به‌مثابه دو وضعیت هستی‌شناختی برای مؤلف/راوی در نظر گرفت. در مکتب ادبی کلاسیسیسم و نیز در رمان رئالیستی، می‌توان شکلی از سادیسم ادبی را به‌صورت برون‌ریزی غریزه ویران‌گری در قالب سلطه‌ی راوی دانای کل بر خواننده، باز شناخت. در اینجا راوی/مؤلف بی‌آنکه چیزی درباره خود بگوید، خواننده را در برابر قدرت ویرانگر یک حقیقت ابژکتیو مغلوب می‌کند. راوی در اینجا نه در نقش معترف، بلکه در مقام یک

1 Jefferson

2 Thanatos

قضاوت‌کننده آگاه و مرموز قرار دارد که به علت آگاهی از تمام امیال و افکار کاراکترها و پرسونا‌های داستان، علاوه بر تخطئه ایشان، خواننده را مرعوب میل خود به قضاوت بر اساس حقیقتی اُبژکتیو می‌سازد. اما مکاتب ادبی - هنری آوانگارد قرن بیستم، شکلی از مازوخیسم ادبی را به صورت درون فکنی غریزه ویرانگری در قالب خودتخریبی راوی / مؤلف در برابر خواننده باز می‌نمایند. در اینجا مؤلف از زبان راوی و با اعتراف به افکار و امیال پنهان خود، به طور مداوم خود را در معرض تخطئه، قضاوت و تفسیر قرار می‌دهد. مؤلف در عوض تمسک به یک حقیقت بیرونی برای قضاوت پرسوناها و ارباب خواننده، حقیقت خود را (یا به عبارتی خود را به مثابه یک حقیقت) تولید و استخراج می‌کند. دو رمان سقوط و بیگانه آبر کامو را می‌توان نمونه‌های درخشان از مازوخیسم ادبی راوی به‌شمار آورد.

سمپتوم‌شناسی صورت‌گرفته نشان می‌دهد که می‌توان نشانگان اساسی هرمنوتیک خود را در مدرنیسم ادبی تشخیص داد. سمپتوم‌های شناسایی شده در مکاتب ادبی قرن بیستم، همگی بر نوعی درون‌گرایی و سیر در نفس به‌منظور به بیان در آوردن خود از طریق زبان، دلالت دارند. سازوکاری که با مکانیسم‌های هرمنوتیک خود به‌مثابه تکنیکی برای افشای درونیات و در معرض تأویل قرار دادن آن همچون یک متن، همخوانی قابل توجهی دارد. به مانند هرمنوتیک خود، در این مکاتب نیز خود - فاش‌سازی مؤلف در برابر دیگری بزرگ (امر نمادین) اتفاق می‌افتد. مؤلف خود را در برابر ساحت اخلاق و فرهنگ، افشا نموده و به امر نمادین اجازه می‌دهد که او را همچون پدیده‌ای مرّضی در معرض تأویل و قضاوت قرار دهد. یکی از دلایلی که بسیاری از مؤلفین، هنرمندان و مدرنیست‌های بزرگ همواره توسط علوم انسانی و بالینی به‌مثابه سوژه‌هایی مشکوک و مبتلا به دسته‌ای از سایکوزها و نوروزها تشخیص داده شده‌اند، بیش از آنکه به زیست شخصی ایشان مربوط باشد، به واسطه در معرض تأویل قرار گرفتن خود به‌واسطه متن یا آثار هنری آنان بوده است. بنابراین در مجموع می‌توان نتیجه گرفت که سمپتوم‌های اساسی هرمنوتیک خود در مدرنیسم ادبی قابل شناسایی بوده و از این حیث باید جنبش‌های ادبی و هنری آوانگارد قرن بیستم را محملی برای هرمنوتیک خود دانست.

بازشناسی یک روند؛ حفّاری در خود

مطالعه و بررسی دقیق‌تر مکاتب ادبی قرن بیستم نشان می‌دهد که در سیر تحولی این مکاتب نیز می‌توان روندی از تأمل در نفس را شناسایی کرد که به‌مرور و در مکاتب بعدی عمیق‌تر و

درونی‌تر می‌شود. در واقع نوعی از کاوش در ساخت روانی را می‌توان باز شناخت که از جست و جو در لایه‌های سطحی‌تر مانند خودآگاهی (اگو) کار خود را آغاز کرده و در نهایت به استخراج عمیق‌ترین لایه ساختار روانی یعنی ناخودآگاهی (اید) دست می‌یازد. این روند را می‌توان در حرکت و تحول از اکسپرسیونیسم در ابتدای این سده به سوررئالیسم در چند دهه بعد، شناسایی کرد؛ مسئله‌ای که می‌تواند توأمان روندی از پیچیدگی بیشتر در باز نمود هرمنوتیک خود را به صورت ضمنی نشان دهد.

در مکتب آلمانی اکسپرسیونیسم هدف اصلی عبارت بود از بیان و نمایش درونیات هنرمند (عواطف خودآگاهی همچون ترس، نفرت، عشق، اضطراب‌های وجودی و...) (ن.ک: سید حسینی، ۱۳۹۸). در اینجا بیانگری و توصیف خود از حیث تکاپوها و تأثرات درونی از اهمیت اصلی برخوردار است. آنچه به بیان در می‌آید در واقع محتویات سطح خودآگاهی^۱ است که قابل دسترس‌ترین بخش از ساختار روانی را تشکیل می‌دهد. نقاشی جیغ اثر ادوارد مونش^۲ و رمان‌های کافکا نمونه‌های قابل توجه از آثار اکسپرسیونیستی هستند که بیان ترس‌ها و اضطراب‌های وجودی در آنها به خوبی نمایان است.

چند گام جلوتر و در جریان سیال ذهن، این واکاوی خود یک مرحله عمیق‌تر می‌شود. در اینجا تلاش برای کنکاش در خود و به بیان درآوردن آن، به لایه‌ای عمیق‌تر در سطح آگاهی یعنی سطح «پیش از گفتار ذهن» می‌رسد. جریان سیال ذهن شیوه‌ایست از روایت که تجربه‌های عاطفی و درونی راوی/ مؤلف یا شخصیت‌ها را در سطح پیش از گفتار ذهن به بیان در می‌آورد. سطح پیش از گفتار ذهن لایه‌ای از آگاهیست که به ساحت ارتباط دست‌نیافته و قابلیت ارتباطی ندارد. در این سطح، زمان وجهی غیرخطی داشته و محتویات آن فاقد انسجام، نامنظم و فاقد توالی منطقی هستند (ن.ک: سید حسینی، ۱۳۹۸). در واقع تمام این ویژگی‌ها را می‌توان در رمان جریان سیال ذهن نیز باز شناخت. در تک‌گویی‌های درونی مستقیم (با راوی اول شخص) همچون اولیس جویس یا بوف کور هدایت، می‌توان فضایی مغشوش، درهم‌تنیده، عدم توالی منطقی و زمانی در روایت، و فقدان سویه‌های ارتباطی را تشخیص داد. بنابراین مؤلف از طریق به زبان و بیان درآوردن این لایه از خود، خود را به‌مثابه متنی لایه‌مند، به‌شکل عمیق‌تری در معرض تأویل و

1 Ego
2 Munch

تفسیر قرار می‌دهد. هرمنوتیک خود در اینجا گاه مؤلف را در جایگاه شخصیتی آنرمال، روان‌پزش و ناهنجارمند قرار می‌دهد که نیاز به مراقبت، کنترل و نظارت دارد. مثلاً هدایت با افشای سطح پیش از گفتار ذهن و لذا اعمال هرمنوتیک خود به‌مثابه یک تکنیک، در پیشگاه امر نمادین تبدیل به سوژه‌ای غیرمعارف می‌گردد که باید مورد مطالعه و تفسیر قرار گیرد.

در گام بعدی، استخراج و برون‌ریزی خود در سوررئالیسم به سرحدات خود دست می‌یازد. در اینجا دیگر نه خود آگاهی، که عمیق‌ترین لایه‌های ساخت روانی انسان یعنی ناخودآگاهی‌ست که مورد استخراج و کندوکاو قرار می‌گیرد. کشف ناخودآگاهی توسط فروید، تأثیر عمیقی بر پیدایش و شکل‌گیری سوررئالیسم نهاد. از منظر سوررئالیست‌ها، هدف هنر دست‌یابی به ماورای واقعیت (واقعیت برتر) است. واقعیت برتر از نظر آنان چیزی جز ناخودآگاهی سوژه نیست (ن.ک: سید حسینی، ۱۳۹۸). سوررئالیست‌ها با تکنیک‌های همچون مراقبه، شهود و نویسش خودکار، سعی در برون‌ریزی، به بیان در آوردن و بر ملا ساختن محتویات ناخودآگاهی (شامل امیال و خواست‌های سرکوفته) داشتند. در سوررئالیسم استخراج و لذا در معرض تفسیر قرار دادن عمیق‌ترین و مکتوم‌ترین لایه خود تحقق می‌یابد. در اینجا آگاهی سوژه حتی بر ناخودآگاهی به‌مثابه دوردست‌ترین و بدوی‌ترین ساحت وجودی وقوف یافته است و آن را بدل به ابژه شناخت خود می‌سازد. اپیستمیولوژی سوررئالیستی، آوا در می‌دهد که هر آنچه در ذهن می‌گذرد باید به موضوع شناخت بدل گردیده، سنجش‌پذیر شده و در معرض داوری قرار گیرد؛ این شعاری‌ست که کندوکاو بی‌وقفه در پستوهای تاریک ناخودآگاهی را مجاز می‌دارد. بنابراین هرمنوتیک خود را می‌توان در اشدادی‌ترین صورت آن در نزد این مکتب باز یافت.

در اگزیستانسیالیسم، هرمنوتیک خود به برهنه‌ترین و صریح‌ترین صورت آن نمایان می‌شود. در اینجا/عتراف به‌مثابه عنصری قدیمی که ریشه در تکنیک‌های مسیحی خود دارد، امکان حضور بلاواسطه در ادبیات را به‌دست می‌آورد. پرسوناها در رمان اگزیستانسیالیستی بی‌وقفه در حال اعتراف به گناهان، خطاها و دیگر مکونات درونی خود هستند. رمان اگزیستانسیالیستی گویی قرار است هراس‌های وجودی را در قالب اعتراف به خطاها و گناهان تسکین دهد. در این جا/احساس گناه و احساس مسئولیت برای افشا و در معرض دید قرار دادن آن، توأمان به سوی خواننده برتاب می‌یابد. در رمان‌های سقوط و بیگانه اثر کامو، تهوع اثر سارتر و یا کمی قبل‌تر ترس و لرز نوشته کیرکه‌گور، دلهره وجودی به‌مثابه احساس گناه خود را متبلور می‌سازد. در

اینجا وجه مازوخیستی رمان مدرن به بهترین صورت خود پدیدار می‌گردد؛ مؤلف خود را به مثابه متنی گشوده در برابر تأویل قرار داده و با تخریب و افشا نمودن خود در برابر خواننده به شدیدترین صورت ممکن، اجازه می‌دهد که توسط وی استیضاح، داوری و تخطئه شود.

نتیجه‌گیری

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات در شکل‌های گوناگون خود کوشیده است که رابطه بین آثار ادبی مدرن و امر اجتماعی را مورد مطالعه قرار دهد. این اشکال شناخت عموماً بر سه دسته از تکنیک‌ها شامل تکنیک‌های تولید، دلالت و استیلا معطوف و متمرکز بوده‌اند. جامعه‌شناسی ادبیات مارکسیستی در صورت‌های کلاسیک و نیز ساختارگرایی خود سعی داشته است که رابطه آثار مدرن با امر اجتماعی را به واسطه تکنیک‌های تولید سرمایه‌دارانه در ساحات اقتصادی و ایدئولوژیک فهم کند. نشانه‌شناسی، مطالعات فرهنگی و بخشی از پساساختارگرایی عموماً بر تکنیک‌های دلالت و نحوه برساخت و شکل‌گیری معنا در مناسبات بین اثر ادبی و ساخت اجتماعی متمرکز بوده‌اند. از سوی دیگر مارکسیسم فرهنگی (به‌طور ویژه مکتب فرانکفورت) و بخشی از پساساخت‌گرایی در مطالعات خود بیشتر بر تکنیک‌های استیلا و سلطه (مناسبات بین قدرت، تکنولوژی و فرهنگ) توجه داشته‌اند.

فوکو در واپسین سال‌های حیات خود با نظریه‌پردازی پیرامون تکنیک‌های خود به مثابه شکلی بدیل از تکنیک در مطالعات انسانی، و به تبع آن با طرح مفهوم هرمنوتیک خود، امکانی تازه به روی مطالعات ادبی از منظری جامعه‌شناختی گشود. وی اگرچه خود این مفهوم (و نیز هرمنوتیک خود را) نه از منظری زیبایی‌شناختی که عموماً در قالب قسمی فلسفه سیاسی مورد توجه قرار داده است، اما این مسئله مانع از این نمی‌شود که هرمنوتیک خود در دیگر حوزه‌ها همچون مطالعات ادبی مورد استفاده قرار گیرد. با توجه به اینکه خود از منظر فوکویی نه امری قائم به ذات، بلکه فرآورده‌ای اجتماعی‌ست؛ بنابراین هرمنوتیک خود پیشاپیش با امر اجتماعی متقاطع شده است. از این منظر باید گفت که هر شکل از مطالعه امر ادبی از منظر هرمنوتیک خود، در نهایت صورتی از جامعه‌شناسی ادبیات خواهد بود. بنابراین یک وجه نوآورانه این پژوهش می‌تواند همین ارائه صورت‌بندی تازه‌ای از جامعه‌شناسی ادبیات باشد که نه معطوف به تکنیک‌های دلالت، تولید و استیلا، بلکه به تکنیک‌های خود متوجه است.

پرسش اساسی در اینجا عبارت بود از اینکه آیا تشخیص سمپتوم‌های هرمنوتیک خود در مدرنیسم ادبی امکان‌پذیر است؟ یک خوانش سمپتوماتیک نشان داد که در مکاتب ادبی آوانگارد قرن بیستم پنج سمپتوم اساسی شامل: حرکت از راوی سوم شخص به راوی اول شخص، حرکت از محتوامحوری کلاسیک- رئالیستی به فرمالیسم، تحول از نگاه ابژکتیو به نگاه سوپژکتیو، چرخش از تقلید (محاکات) به تخیل و فانتاسم و چرخش از سادیسم ایجابی به مازوخیسم مفعولی (سلبی)، قابل‌شناسایی هستند. همچنین نشان داده شد که این نشانگان متنی همگی بر وجوهی از درون‌گرایی، تأمل در نفس، ارجاع به خود، برون‌ریزی و در معرض تأویل قرار دادن خود به‌مثابه یک متن در برابر دیگری بزرگ (امر نمادین)، دلالت دارند که همگی از سمپتوم‌های اساسی هرمنوتیک خودند. بنابراین باید گفت که سمپتوم‌های هرمنوتیک خود در مدرنیسم ادبی قابل‌ردیابی و تشخیص بوده، و از این حیث جنبش‌های ادبی- هنری پیشروی قرن بیستم، محملی برای هرمنوتیک خود هستند. در ادامه نیز نشان داده شد که در سیر تحولی این مکاتب از اکسپرسیونیسم در ابتدای قرن بیستم تا سوررئالیسم، روندی اشتدادی از تأمل در نفس و کنکاش در خود قابل‌تشخیص است؛ به‌نحوی که کنکاش اکسپرسیونیستی خودآگاهی به‌عنوان قشری‌ترین لایه ساختار روانی در گام بعدی جای خود را به کندوکاو جریان سیال ذهن در سطح پیش از گفتار ذهن به‌مثابه لایه‌ای عمیق‌تر در خودآگاهی می‌دهد و این روند در نهایت به سوررئالیسم می‌رسد که عمیق‌ترین و مکتوم‌ترین لایه ساختار روانی یعنی ناخودآگاهی را مورد کنکاش و استخراج قرار می‌دهد. باید گفت که همپای این تحول، هرمنوتیک خود نیز به‌مثابه تکنیک اعمال شده برای این تأمل در خود نیز، روند پیش‌رونده‌ای را تجربه نموده و بر پیچیدگی آن افزوده شده است.

منابع

۱. ایگلتون، تری. (۱۳۹۳). *مارکسیسم و نقد ادبی*، ترجمه اکبر معصوم بیگی، تهران: بوتیمار.
۲. ایگلتون، تری. (۱۳۹۵). *درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
۳. آلتوسر، لویی. (۱۳۹۸). *علم و ایدئولوژی*، گردآوری و ترجمه مجید مددی، تهران: نیلوفر.
۴. دریدا، ژاک. (۱۳۷۴). *نهاد عجیبی به نام ادبیات*، ترجمه سعید الیاسی بروجنی، گردون، سال ششم، شماره ۵۱.
۵. دریدا، ژاک. (۱۳۹۶). *مواضع*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
۶. دریفوس، هیوبرت و رابینو، پل. (۱۳۸۷). *میشل فوکو، فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک*، ترجمه حسین بشیریه، تهران: نی.
۷. دلوز، ژیل. (۱۳۹۶). *ارائه زانخر مازخ: سردی و شقاوت*، ترجمه پویا غلامی، تهران: بان.
۸. سید حسینی، رضا. (۱۳۹۸). *مکتب‌های ادبی*، تهران: نگاه.
۹. فروید، زیگموند. (۱۳۹۷). *کودکی را می‌زنند*، ترجمه مهدی حبیب زاده، تهران: نی.
۱۰. فروید، زیگموند. (۱۳۹۸). *اصول روانکاوی بالینی*، ترجمه سعید شجاع شفق، تهران: ققنوس.
۱۱. فوکو، میشل. (۱۳۹۱). *تولد زیست سیاست*، ترجمه رضا نجف زاده، تهران: نی.
۱۲. فوکو، میشل. (۱۳۹۵). *خاستگاه هرمنوتیک خود*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، تهران: نی.
۱۳. فوکو، میشل. (۱۳۹۶). *تئاتر فلسفه*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، تهران: نی.
14. Adorno, T.W. (2002), *Aesthetic Theory*, Tra. R.Hullot-Kentor, London and N.Y: Continuun.
15. Grant, D. (2019); *Realism*, Routledge.
16. Jefferson, A. (2014); *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, N.Y: Barnes & Noble Imports.
17. Foucault, M. (2010); *The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the Collège de France 1981-1982*. Edited by Frédéric Gros. Translated by Graham Burchell. New York: Palgrave Macmillan.
18. Foucault, M. (2012); *Le gouvernement de soi et des autres*. Cours au college de france. 1982- 1983. Tranclated by F.Gros, Paris: Seuil- Gallimard.
19. Foucault, M. (2013); *Le courage de la verite*. Le gouvernement de soi et des autres (2). Cours au college de france. 1984. Tranclated by F.Gros, Paris: Seuil- Gallimard.