

مفهوم «غیاب» در ادبیات و نقد ادبی

* غلامرضا سمیع گرگانرودی^۱، مسعود فرهمندفر^۲

^۱دکتری ادبیات انگلیسی، دانشگاه ساسکس (انگلستان) و استاد کالج فن شاو (انتاریو، کانادا)،

^۲دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه شهید بهشتی

تاریخ دریافت: ۹۵/۷/۱۶؛ تاریخ پذیرش: ۹۵/۹/۷

چکیده

جستار حاضر می‌کوشد، با توجه به آرای انتقادی پی‌یر مائری، مفهوم «غیاب» را در ادبیات بررسی کند و به نمونه‌هایی از این غیاب در آثار ادبی نویسندگانی همچون شکسپیر، چارلز دیکنز، تامس هاردی، جرج آرول و ویلیام فاکنر اشاره کند. منظور از غیاب در نقد ادبی این است که معنا هیچ‌گاه به‌طور کامل حضور ندارد و نمی‌توان تفسیری واحد، قطعی و بی‌تغییر از اثری ارائه داد. و این یعنی تعیین‌ناپذیری معنای اثر ادبی، زیرا معنا در تعامل میان اثر و خواننده شکل می‌گیرد. «غیاب» از مختصات مهم بازنمایی ادبی است و از این روست که برخی نویسندگان از غیاب به‌منزله تمهیدی ساختاری، معنایی، روان‌شناختی و فلسفی بهره می‌گیرند تا بتوانند مفاهیم و مضامین ضمنی را بیان کنند. در این جستار می‌خواهیم مفهوم غیاب را از زاویه دید اندیشمند معاصر، پی‌یر مائری (۱۹۳۸) در کتاب نظریه خلق اثر ادبی (۱۹۷۸) بررسی کنیم.

واژه‌های کلیدی: غیاب، حضور، ادبیات، پی‌یر مائری، نظریه‌ی خلق اثر ادبی

مقدمه

واژه‌ی انگلیسی absence (غیاب) از ریشه‌ی لاتینی *ab-* (به معنای away یا «دور از»، «خارج از») و *esse* (به معنای to be یا «بودن») تشکیل شده است. تقابل حضور/ غیاب از زمان افلاطون مطرح بوده و همواره حضور بر غیاب مرجح بوده است؛ ولی اندیشمندان پساساخت‌گرا همچون ژاک دریدا (۱۹۳۰-۲۰۰۴) این «متافیزیک حضور» را به چالش کشیدند و از «بازی حضور و غیاب» دم زدند. به‌قول دریدا در کتاب *درباره‌ی گراماتولوژی*^۱، انسان در گذر تاریخ همواره کوشیده است بر غیاب غلبه کند، ولی کوشش او بی‌فایده بوده (دریدا، ۱۹۹۷: ۱۴۲). در واقع آنچه دریدا «ردّ و نشان»^۲ می‌نامد نمودار غیاب حضور و غیاب خاستگاه و مرجع است (همان، ۱۵۸). منظور از غیاب در نقد ادبی این است که معنا هیچ‌گاه به‌طور کامل حضور ندارد، و نمی‌توان تفسیری واحد، قطعی و بی‌تغییر از اثری ارائه داد. و این یعنی تعیین‌ناپذیری معنای اثر ادبی، زیرا معنا در تعامل میان اثر و خواننده شکل می‌گیرد.

چنان‌که گفته شد، در نقد ادبی، «غیاب» به آنچه در اثر ادبی غایب است اما حضور آن در محتوای اثر حس می‌شود گفته می‌شود. در این جستار می‌خواهیم مفهوم غیاب را از زاویه‌ی دید اندیشمند معاصر، پی‌یر ماسری (۱۹۳۸-) در کتاب *نظریه‌ی خلق اثر ادبی*^۳ (۱۹۷۸) بررسی کنیم. به باور ماسری، آثار ادبی نمی‌توانند خودبسنده و کامل باشند بلکه همراه با مفاهیمی خلق می‌شوند که از ناخودآگاه ذهن سرچشمه گرفته‌اند و در اثر حاضر نیستند. منتقدی که معتقد است نویسنده در خلق اثر خویش، به‌طور کامل آگاهانه عمل نکرده است، توجه بیشتری به مفاهیم غایب در اثر نشان می‌دهد، مانند منتقدی روانکاو که در اثر ادبی (شخصیت‌های داستان و رفتار آن‌ها) و نیز در خالق اثر (نویسنده و دلایل نوشتن اثر)، مفاهیم روان‌شناختی را جستجو می‌کند. برای مثال، چنین منتقدی ممکن است خلق اثر ادبی را ناشی از سرخوردگی‌های نویسنده بداند (فروید، ارنست جونز و ...) و یا برای نمونه شخصیت داستان جیمز تربر^۴ یعنی والتر میتی^۵ را روانکاو کرده و سرخوردگی‌های این شخصیت را ناشی از عقده‌های حقارت و سرخوردگی بداند.

ماسری در حقیقت پیرو نظریه‌ی لویی آلتوسر^۶ (۱۹۱۸-۱۹۹۰)، فیلسوف فرانسوی، است که می‌گوید داستان از درون به خواننده جهان‌بینی خاصی را، که اثر ادبی در آن متولد شده است، نشان می‌دهد. ماسری نیز همانند آلتوسر معتقد است که مفهوم «غیاب» به جهان‌بینی خاصی در اثر ادبی اشاره دارد که می‌توان با بررسی جداگانه‌ی آن جهان‌بینی، به مفاهیم ضمنی آن پی برد.

1. *Of Grammatology*
2. Trace
3. Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*
4. James Thurber (1894-1961): نویسنده آمریکایی
5. *Walter Mitty*
6. Louis Althusser

طبق آرای این اندیشمندان ادبی، مفاهیم غایب مفاهیم ثابت و معینی هستند که اثر بر پایه‌ی آن‌ها بیان شده است، مفاهیمی که شکل نهایی اثر را نیز تعیین می‌کنند. برای نمونه، گراهام هولدرنس^۱ می‌گوید مفهوم غایب در رمان *پسران و عشاق*^۲ اثر دی. ایچ. لارنس^۳ همان طبقه‌ی بورژوا است و این همان عنصر غایبی است که به این رمان شکل می‌بخشد و برای درک عمیق‌تر از رمان باید آن را شناخت. همان‌طور که می‌دانیم، این مسأله به‌طور واضح در رمان بیان نشده است اما اهمیت آن در فهم داستان بسیار زیاد است. نمونه‌ی دیگری که می‌توان در این ارتباط متذکر شد، غیاب در رمان *تس* دربرویل اثر تامس هاردی^۴ است؛ در این رمان، تجاوز آلك به تس همان نفوذ و تجاوز طبقه‌ی مرقه و سرمایه‌دار به طبقه‌ی ضعیف و بهره‌کشی از رعایا را نشان می‌دهد که حالتی تمثیلی به خود گرفته است و صریحاً بیان نشده. این حالات تمثیلی و مفاهیم غایب را می‌توان در بسیاری از آثار ادبی یافت که در اینجا به چند نمونه مشهور آن‌ها اشاره می‌کنیم. رمان *خشم و هیاهو* اثر ویلیام فاکنر^۵ فساد اخلاقی طبقه اشراف در جنوب آمریکا را به تصویر می‌کشد. مفاهیم غایب همچون جبر موروثی و جبر اجتماعی در رمان *جود گمنام*^۶ به قلم تامس هاردی سبب می‌شوند که «جود»، شخصیت اصلی داستان که از طبقه پایین اجتماع است، نتواند به اهداف عالی خود برای ادامه تحصیل برسد و همسر مناسب خود را برای زندگی انتخاب نماید. مفهوم غایب در رمان *راهی* که همگان می‌روند اثر ساموئل باتلر^۷ همان نظریه‌ی تکامل باتلر است که در رفتار مستبدانه‌ی پدران در چند نسل مقبول شده است، یعنی همان رفتار ظالمانه‌ی پونتیفکس^۸ که به پسرش تئوبولد^۹ منتقل شده است که رفتار بی‌رحمانه‌ای نسبت به پسر خود ارنست^{۱۰} دارد، اما ارنست، طبق نظریه تکامل باتلر، منتظر فرصتی است که فرزندان خویش را به بهترین نحو ممکن تربیت کند تا آن‌ها را از این ظلم موروثی برهاند. در داستان «تپه‌هایی چون فیل‌های سفید»، به قلم ارنست همینگوی، ما از گفت‌وگوی میان دو شخصیت داستان (زن و مرد)، متوجه موضوعی مهم می‌شویم که غایب است (بچه‌ای که هنوز متولد نشده)؛ گرچه از این بچه یا از سقط جنین به‌صراحت سخنی به میان نمی‌آید، خواننده به مفهوم غایب پی می‌برد. مفاهیم غایب را

1. Graham Holderness (1947): نویسنده و منتقد ادبی

2. *Sons and Lovers* (1913)

3. D. H. Lawrence (1885-1930)

4. Thomas Hardy, *Tess of the D'Urbervilles*

5. William Faulkner, *The Sound and the Fury*

6. *Jude the Obscure*

7. Samuel Butler, *The Way of All Flesh*

8. Pontifex

9. Theobold

10 Ernest

همچنین می‌توان در آثار جان گلزورثی^۱ و آرنولد بنت^۲ یافت که طبقه اشراف و مرفه جامعه و باورها و رفتارهای آن‌ها را به باد انتقاد می‌گیرند.

افزون بر آنچه گفته شد، مفاهیم غایب را می‌توان در تمثیل‌های تاریخی و سیاسی نیز جستجو کرد. در این آثار تمثیلی، شخصیت‌های داستان که نام‌های خیالی دارند در حقیقت همان شخصیت‌های تاریخی و سیاسی زمان خود محسوب می‌شوند و وقایع، همان وقایع تاریخی و سیاسی زمان هستند. برای نمونه، در سفرهای گالیور، نوشته جانان سوئیفت^۳، درگیری بین لی‌لی پوتی‌ها و اهالی بلفاسکو، درگیری بین انگلیسی‌های پروتستان و فرانسوی‌های کاتولیک قرن هجدهم میلادی را به یاد می‌آورد و فرار گالیور به بلفاسکو، در حقیقت، فرار بالینگ‌بروک (از رهبران سیاسی آن روز انگلستان) را به فرانسه تداعی می‌کند. به همین ترتیب، جرج آرول، در رمان مزرعه حیوانات، به بار نشستن آرمان‌های مردم روسیه را در انقلاب ۱۹۱۷ نشان می‌دهد. در این رمان شخصیت ناپلئون، که از همان ابتدای داستان عنصری فاسد و فرصت‌طلب معرفی می‌شود، در حقیقت تداعی‌کننده‌ی جوزف استالین، دیکتاتور شوروی سابق، است که خواننده می‌تواند این شخصیت را نماد تمامی رهبران ظالم و دیکتاتور تاریخ بخواند.

برای نمونه، وقتی نمایشنامه‌ی هملت اثر ویلیام شکسپیر را بررسی می‌کنیم، می‌بینیم رسیدن به تفسیری واحد و مشترک ممکن نیست و این همان مفهوم غایب در نقد را نشان می‌دهد. مورخان ادبی این نمایشنامه را محصول سال‌هایی می‌دانند که الیزابت، ملکه‌ی انگلستان، با مشکل پیری و مشکلات دیگر مواجه شده بود و نیاز به جانشینی برای تاج و تخت حس می‌شد و نمایشنامه‌ی هملت این بی‌ثباتی سیاسی را به تصویر می‌کشید. فلاسفه اما هملت را فردی آرمان‌گرا می‌پندارند که در دام انسان‌های فاسد و بی‌رحم گرفتار شده است. منتقدان اصیل ادبی نیز در هملت به دنبال صور خیالی هستند که به‌طور مرتب، مرگ و بیماری را تداعی می‌کنند. روانکاوان نیز به دنبال عقده‌ی ادیپ می‌گردند.

علاقه‌ی خواننده به آنچه در اثر ادبی پیدا نمی‌شود (یعنی مفاهیم غایب در برابر آنچه هست)، چیزی نیست که فقط در عصر حاضر پدیدار شده باشد. ارسطو، در بوطیقا، هنرمند را کسی می‌داند که از میان «توده تفکیک‌ناپذیر جزئیات»^۴ زندگی دست به انتخاب می‌زند و طبیعتاً بعضی جزئیات را گزینش و

-
1. John Galsworthy (1867-1933)
 2. Arnold Bennett (1867-1931)
 3. Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*
 4. A heap of undifferentiated particulars

بعضی را حذف می‌کند؛ بعضی جزئیات را جابه‌جا می‌کند و به آن‌ها شکل هنری می‌دهد و در قالب اثر ادبی واحد عرضه می‌دارد. می‌توان کنجکاوی کرد و پرسید: نویسنده چرا این را انتخاب کرده و آن را کنار گذاشته است؟ در حقیقت، دغدغه‌ی حضور و غیاب عنصر یا عناصری در آثار یک نویسنده همواره مؤلفه‌ی طبیعی نقد ادبی بوده است.

مقاله‌ی حاضر، نخست، به‌طور کلی مفهوم غیاب در ادبیات را در شکل‌های گوناگون بررسی می‌کند، و سپس با عنایت به آرای پی‌یر مائری در کتاب *نظریه خلق اثر ادبی* (۱۹۷۸)، مفهوم غیاب را در معنایی جامع‌تر و در عین حال خاص‌تر در نظر می‌گیرد، چرا که پس از انتشار این کتاب توجه نظری به «غیاب» بیش‌تر و بیش‌تر شد.

بحث و بررسی

برای ورود به مبحث غیاب باید ابتدا این پرسش را پاسخ داد که اصلاً چرا موضوع یا مسأله‌ای در اثر ادبی غایب است؟ یا، به بیان دیگر، چرا متن در برابر آن قضیه ساکت است؟ دلایل بسیاری برای این مسأله می‌توان یافت، از جمله:

سکوت متن به‌علت اهمیت‌نداشتن موضوع است.

می‌توان تصوّر کرد که مثلاً متن درباره‌ی شغل شخصیت داستان سکوت می‌کند، به‌گونه‌ای که خواننده تفاوتی نمی‌بیند که شخصیت محوری داستان برای مثال معمار است یا معلّم. یعنی داستان به‌گونه‌ای روایت می‌شود که تأثیر شغل شخصیت ماجرا بر زندگی او معلوم نیست یا اصلاً تأثیر مستقیمی ندارد. یا خواننده می‌داند که شخصیت داستان معلّم است ولی هیچ جای داستان او را در حال تدریس نمی‌بیند یا تنها اشاره‌هایی گذرا به این موضوع می‌شود. برای مثال، جین ایر، در رمانی با همین عنوان اثر شارلوت برونته^۱، شاغل است و شغلش معلّمی است. با وجود این، ما او را زیاد سر کار نمی‌بینیم. فقط می‌دانیم که مثلاً در «لووود»^۲ آموزگار می‌شود و یا سپس معلّم مدرسه‌ای روستایی می‌شود؛ اما باز چندان متوجه نمی‌شویم که چه درس می‌دهد و یا در واقع چگونه درس می‌دهد. هیتکلیف^۳ در رمان *بلندی‌های بادگیر*، نوشته‌ی امیلی برونته^۴، طفلی است که آقای ارن‌شاو

-
1. Charlotte Bronte, *Jane Eyre*
 2. Lowood
 3. Heathcliff
 4. Emily Bronte, *Wuthering Heights*

در لیورپول پیدا می‌کند و به خانه‌ی خود می‌آورد اما ما نمی‌دانیم این شخصیت مرموز کیست و پدر و مادر او چه کسانی هستند و پس از آنکه ثروتمند به خانه باز می‌گردد، نمی‌دانیم ثروت‌اش را چگونه اندوخته است. ساموئل بکت در فصل دوم رمان مرفی^۱ (۱۹۳۸) شخصیت داستان‌اش را چنین معرفی می‌کند:

سن : مهم نیست

سر : کوچک و گرد

چشم : سبز

صورت : سفید

مو : زرد

نویسنده دغدغه‌های دیگری دارد.

گاهی نویسنده بعضی موضوعات و مفاهیم را با مهارت بیش‌تری مطرح و گسترش می‌دهد و درک درست‌تری از برخی جنبه‌های زندگی دارد؛ از زاویه‌های خاصی، بهتر می‌تواند به موضوع نزدیک می‌شود. یا واژگان مناسبی برای بررسی بعضی جنبه‌های متن پیدا نمی‌کند. اصلاً دغدغه‌اش چیز دیگری است. پس حق دارد دست به انتخاب بزند. متن قرار نیست دایرة‌المعارف یک موضوع خاص یا شخصیت خاصی باشد. پس بعضی جنبه‌ها، خودآگاه یا ناخودآگاه، به‌اختصار بیان می‌شوند. نویسنده آنجایی می‌نویسد که، به بیان ساده‌تر، بلد است بنویسد. واژگان و ساختارهای مناسب را در اختیار دارد. در رمان *دوریت کوچولو*، چارلز دیکنز^۲ شخصیتی را به نام «دنی‌یل دویس»^۳ خلق می‌کند که مخترع است اما هیچ‌گاه نمی‌فهمیم او چه چیزی اختراع کرده است؛ ریچارد گیل دلیل‌اش را چنین تصوّر می‌کند: «مردم انگلستان درک اقتصادی آگاهانه‌ای از زندگی - دست‌کم در ادبیات‌شان - ندارند. واژه‌های ما موضوعات شخصی و فکری ما را اعتبار می‌بخشد و نه موضوعات اقتصادی را» (گیل، ۲۰۰۶: ۳۸۰).

موضوع تابو است.

گاه موضوعاتی هستند که نویسنده، بنا به مقتضیات سیاسی، فرهنگی و اقتصادی، خودآگاه یا ناخودآگاه آن‌ها را از اثر حذف می‌کند. موضوعی است که سخن‌گفتن از آن به صراحت امکان

1. Samuel Beckett, *Murphy*

2. Charles Dickens, *Little Dorrit*

3. Daniel Doyce

ندارد، حرف‌زدن درباره آن قدغن یا دست‌کم سخت است. پس متن در برابر آن سکوت می‌کند. خود این مسأله می‌تواند به مشخصه‌ی سبکی نویسنده تبدیل شود؛ می‌توان دو گونه نویسنده را تصوّر کرد: نویسنده‌ای که دوست دارد درباره تابو به‌صراحت بنویسد و نویسنده‌ای که ترجیح می‌دهد به‌طور ضمنی و با اشاره درباره موضوعات تابو صحبت کند. برای نمونه، می‌توان زبانِ رمان همسایه‌ها (اثر احمد محمود) را با زبان رمان جزیره سرگردانی (نوشته سیمین دانشور) مقایسه کرد؛ در اولی با زبانی پُر از پرخاشگری و ناسزاگویی روبرو می‌شویم، در حالی که دومی زبانی تلویحی و ضمنی دارد که حتی رابطه‌ی جنسی مشروع هستی را با زبانی پُر اشاره توصیف می‌کند.

متن پرسشی ندارد که پاسخ آن را ندانیم.

داستان چنان تصویر می‌شود که گویی همه‌چیز رو به راه است، مشکلی نیست، و سؤال نیست که بی‌پاسخ‌ماندن آن، خواننده را آزار دهد. دنیای متن، اما، دنیایی است که غایب‌های مهمی دارد. یعنی متن چنان تصویر شده که آن عوامل از دنیای متن به‌کل بیرون مانده‌اند. به‌عبارت دیگر، تا خواننده متوجه غیاب آن موضوعات نشود، دنیای ظاهری متن او را با بود یا نبود چیزی نمی‌آزارد. آنچه «ترانه‌های معصومیت» ویلیام بلیک^۱ را ممتاز می‌سازد، همان است که در متن نیست. هیچ پرسشی خواننده را نمی‌آزارد و همه‌ی پرسش‌ها به‌سرعت، پاسخ درخور می‌یابند. بلیک تصویر دنیای پیش از هبوط آدمی را پیش چشم خواننده می‌گذارد، دنیای بکر و ساده‌ی معصومیت که در آن گناه، شر و مرگ غایب‌اند.

اندیشه‌ی پنهان نقش ساختاری در اثر دارد.

ساختار داستان پرماجرا باید مبتنی بر اتفاق باشد. اثر پُر از رویدادهای گوناگون است. رویداد است که داستان را جلو می‌برد، پس وقتی برای شخصیت‌پردازی نیست. حضور شخصیت پیچیده^۲ در اثر کم‌رنگ می‌شود. اصلاً شخصیت پویا^۳ غایب است. برعکس، داستان روان‌شناختی می‌تواند در غیاب اتفاق بیرونی شکل بگیرد؛ داستان می‌تواند حول شخصیت و در دنیای ذهن او به جریان درآید.

1. William Blake, "Songs of Innocence"

2. Round

3. Dynamic

غیاب پرهیز از تکرار است.

در داستان‌های پیکارسک^۱ اتفاق‌های بعضاً مشابهی برای قهرمان داستان رخ می‌دهد. اتفاق‌ها پرخترند اما گویی قرار است قهرمان داستان همیشه به‌گونه‌ای از ماجرا سربلند بیرون بیاید. برای مثال، در برخی فیلم‌های حادثه‌ای یا دلهره‌آور، می‌بینیم که قهرمان ماجرا چگونه یک‌تنه از دست چندی و چند نفر فرار می‌کند، همه را می‌کشد و خود زنده می‌ماند. در برخی از این دست فیلم‌ها می‌بینیم که در کشاکش درگیری‌ها و تنش، که بیننده انتظار آتش‌بازی مجدد را دارد، تصویر سیاه می‌شود^۲ ... مجدداً که تصویر روشن می‌شود، می‌بینیم همه‌چیز به خیر و خوشی و بالطبع به نفع شخصیت اصلی تمام شده است. در اینجا تصویر مهمی غایب است. او نجات پیدا کرد، ولی چگونه؟ بیننده‌ی دوستدار فیلم می‌داند که کارگردان نمی‌خواست او را از آن همه تصویر خون و آتش‌بازی دلزده کند، پس همه‌چیز را به ذهن مخاطب وا می‌گذارد تا بتواند بهترین‌ها (یا بدترین‌ها) را تصور کند.

اندیشه‌ی پنهان تأثیر را دوچندان می‌کند.

نشان‌دادن چیزی یا کسی، عمق تأثیر ادبی را بیش‌تر می‌کند. در داستان کوتاه «ماشین پرنده»، به‌قلم ری بردبری^۳ آنجا که قرار است جلاد، به دستور امپراتور، سر آدمی را که پرواز را تجربه کرده از تن جدا کند، فقط این جمله آمده است: «تبر بالا رفت»، اما پایین‌آمدن آن و باقی قضایا به خواننده واگذار شده است. خواننده قدرت تخیل دارد و دوست دارد جاهای خالی متن را خود پر کند. یا در فیلم بانوی آردیبهشت شخصیت زن که از همسر اول خود جدا شده و البته مادر پسر جوانی هم است، عشقی تازه را تجربه می‌کند. ولی بیننده هیچ‌گاه عاشق تازه را نمی‌بیند و صرفاً تا پایان فیلم، گاهی صدایش را می‌شنود. فروغ فرخزاد در شعر معروف خود «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» درباره‌ی مفهوم غیاب و سکوت در متن این‌گونه می‌سراید:

سکوت چیست؟ چیست؟ چیست؟ ای یگانه‌ترین یار

سکوت چیست به جز حرف‌های ناگفته

1. Picaresque

2. Fade out

3. Ray Bradbury, "The Flying Machine"

اندیشه‌ی پنهان در روایت داستان اتفاق می‌افتد. (سکوت نشانه‌ی حرف‌های ناگفته‌ی نویسنده است).

گاهی مورد یا مواردی در روایت داستان حذف می‌شود. خواننده با یک شکاف اطلاعاتی روبه‌رو می‌شود. داستان جایی یا جاهایی بریدگی دارد. انگار بعضی چیزها جا افتاده است. برای مثال، در رمان *بلندی‌های بادگیر*، ما هرگز چیز ملموسی از گذشته‌ی هیثکلیف، پیش از آنکه آقای ارن‌شاو او را در لیورپول بیابد، نمی‌دانیم یا بعدتر در فاصله‌ی زمانی که ناپدید می‌شود و دوباره پدیدار، نمی‌فهمیم چه کار می‌کند که ثروتمند می‌شود. (البته چنین برش‌هایی به نویسنده کمک می‌کند تا شخصیت هیثکلیف را مرموز نشان دهد.) مثال دیگر شاید رمان *گذر به هند*، اثر ای. ام. فورستر^۱ باشد که هرگز روشن نمی‌شود در غار چه اتفاقی افتاده است... این موارد را حذف تلویحی یا نامشخص^۲ می‌نامند و در برابر آن از حذف آشکار یا مشخص^۳ سخن می‌گویند. وضعیتی که به سبب فاصله بین اطلاعات راوی نسبت به موضوعی و یا ناآگاهی شخصیت داستان ایجاد می‌شود. شخصیت مزبور، از سر ناآگاهی، آشکارا حرف‌هایی می‌زند که نشان از بی‌خبری اوست. راوی می‌داند چه خبر است، اما شخصیت داستان مطلع نیست. استر سامرسن^۴ در رمان *خانه‌ی غم‌زده*،^۵ نوشته‌ی چارلز دیکنز، وقتی توضیح می‌دهد که چرا خانم وودکورت^۶ را خسته‌کننده می‌داند، چنین شروع می‌کند: «نمی‌دانم چه بود...؟»

گاهی حذف موقتی یا موضعی است؛ برای ایجاد حالت تعلیق است تا هم‌زمان در خواننده حس تشویش و اشتیاق (به خواندن ادامه‌ی داستان) را به وجود آورد. در داستان‌های پلیسی این موضوع را می‌توان ملاحظه کرد. بعضی حفره‌های مشخص در روایت داستان تا به انتهای داستان حفظ می‌شوند تا در چند صفحه‌ی آخر، بالأخره پُر شوند.

گاه همه‌ی ساختار متن، ابهام‌آمیز جلوه می‌کند. داستان جلو می‌رود، اما ظاهراً اصل ماجرا به تأخیر می‌افتد. انتظار در خواننده به وجود می‌آید. خواننده به دنبال حقیقت است. می‌خواهد بداند فرضیه‌هایی که مدام در ذهن او خودآگاه یا ناخودآگاه شکل می‌گیرند، درستند یا غلط. در واقع زیبایی اثر و تأثیرگذاری آن را بازی بین خواننده، نویسنده و اثر تعیین می‌کند. در گفت‌وگوی دنیای خواننده، دنیای نویسنده و دنیای اثر است که حتی وقتی خواننده به اشتباه می‌افتد (وقتی فریب می‌خورد، وقتی چیزی از او پنهان نگه داشته می‌شود)، تجربه‌ی خوانش کماکان لذت‌بخش می‌نماید.

1. E. M. Forster, *A Passage to India*
2. Implicit / unmarked Ellipsis
3. Explicit / marked Ellipsis
4. Esther Summerson
5. *Bleak House*
6. Mrs. Woodcourt

پی‌یر ماشری معتقد است نشان‌ندادن بعضی از امور، همان‌قدر گویاست که نشان‌دادن آن‌ها. نمونه‌ی این سخن را در تاریخ بیهقی اثر ابوالفضل بیهقی نیز مشاهده می‌کنیم. بیهقی در این کتاب شرح حال اتفاقات دوره مسعودی را ذکر می‌کند و از همه شخصیت‌های درباری نام می‌برد؛ نام اکثر شاعران در این کتاب هست ولی در هیچ‌جا از منوچهری دامغانی (که یکی از شاعران معروف دوره غزنویان بوده) یادی نشده است؛ ولی مؤلف از مسعود سعد سلمان یاد کرده و از او بسیار تعریف می‌کند.

گاه غیاب، تمثیل است.

هر داستان تمثیلی ظاهر و باطنی دارد. داستان را می‌توان در دو سطح خواند. لایه آشکار داستان تمام عناصر روایت را در اختیار دارد و می‌توان داستان را خواند و لذت برد، بی‌آنکه به سطح زیرین آن توجه‌ای کرد. اما داستان لایه‌ی زیرینی هم دارد که از چیزی سخن می‌گوید که از حوزه‌ی روایت اولیه بیرون است (غایب است). آن‌گاه می‌شود برای تک‌تک عناصر حاضر در داستان مابه‌ازای خارجی پیدا کرد و داستان دیگری را آفرید که گوشه‌گوشه‌ی آن منطبق با داستان اولیه باشد. می‌شود موش و گربه عبید زاکانی را خواند و لذت برد بی‌آنکه دانست دعوی موش و گربه، جنگ بین شیخ ابواسحاق، حاکم شیراز و امیر مبارزالدین را در آن زمان به تصویر می‌کشد. در آثار تمثیلی، شخصیت‌های داستان که نام‌های خیالی دارند در حقیقت همان شخصیت‌های تاریخی و سیاسی زمان خود محسوب می‌شوند و وقایع نیز همان وقایع تاریخی- سیاسی زمان هستند. برای نمونه، در سفرهای گالیور درگیری بین لی‌لی‌پوتی‌ها و اهالی بلفاسکو، درگیری بین انگلیسی‌های پروتستان و فرانسوی‌های کاتولیک قرن هجدهم را به یاد می‌آورد؛ و همچنین در مزرعه‌ی حیوانات جرج آرول، رهبران انقلاب روسیه به‌صورت حیوانات قلعه نمایش داده می‌شوند. تمثیل و داستان‌های تمثیلی بحث مفصلی است که در نوشتار حاضر نمی‌گنجد (اما یادآوری این نکته لازم است که با در نظر داشتن مفهوم غیاب در ذهن می‌توان به بسیاری از صنایع و شگردهای ادبی نزدیک شد و آن‌ها را از زاویه‌ای جدید نگریست، مانند: حکایات اخلاقی، افسانه‌های تمثیلی، فابل‌ها و...). برای درک تمثیل قرار نیست به بیرون آن (آنچه غایب است) رجوع کرد تا معنا را دریافت. تمثیل هست تا آن چیز غایب نمود یابد. نقطه‌ی عزیمت فرق می‌کند. نمونه‌ی دیگر تمثیل را می‌توان در اکثر داستان‌های مثنوی مولوی مشاهده کرد؛ برای مثال، در داستان عاشق‌شدن پادشاه و عشق او به کنیزک، که در دفتر اول ذکر شده است، پادشاه و کنیزک تمثیل و نمادی از عقل و نفس هستند. همچنین بیش‌تر داستان‌های کلیله و دمنه حکایت‌های تمثیلی است که از زبان حیوانات بیان می‌شود.

گاه، غیابِ آشنایی‌زدایی است.

فرمالیست‌های روسی عقیده داشتند که زبان ادبی در جریانِ خودکارِ زبان و ادراکات ما گسیختگی ایجاد می‌کند و این عمدتاً بر اثر آشنایی‌زدایی و غریب‌سازی است. ویکتور شکلوفسکی^۱ می‌گوید یکی از راه‌های احیای چیزی کهنه و عادی‌شده، توصیف آن به‌گونه‌ای است که انگار اولین بار است که دیده یا شنیده می‌شود. نویسنده نام چیزی را نمی‌برد و چنان توصیف‌اش می‌کند که برای خواننده غریبه و ناآشنا می‌نماید. موصوف غایب است ولی همان است که به متن معنا می‌دهد و کشف آن به خواننده، ضربه‌ی خوشایندی می‌زند تا به او یادآوری کند. شعرهای امیلی دیکنسن^۲ در این زمینه می‌تواند مثال‌های مناسبی باشد.

مثالی دیگر شعر «دیدار در شب» اثر رابرت براونینگ^۳ است که همه‌ی شعر درباره‌ی عشق است، و شاعر با ایماژهای گوناگون آن را تصویر می‌کند، بدون آنکه حتی یک‌بار نام عشق به‌صراحت در شعر بیاید. برای نمونه، حافظ در این شعر که می‌گوید: «گر خمر بهشت است بریزید که بی دوست / هر شربت عذیب که دهی عین عذاب است»؛ واژه‌ی «بریزید» به معنی دور بریزید آمده است، نه در جام ریختن (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۶۳).

گاه، غیاب در شکل اثر ادبی است.

برای نمونه، غیاب ظاهری عناصر نوشتاری در سنجش پایانی رمان *اولیس*، اثر جیمز جویس، دیده می‌شود؛ و یا در اشعار ای. ای. کامینگز^۴ فقدان بسیاری از علائم معمولی و قابل‌انتظار نقطه‌گذاری (نشانه‌های سجاوندی) کاملاً به چشم می‌آید. شعر کوتاه زیر را در نظر بگیرید:

(a
le
af
fa
ll
s)

l
one
l

iness

-
1. Viktor Shklovsky (1893-1984)
 2. Emily Dickinson (1830-1886)
 3. Robert Browning, "Meeting at Night"
 4. e. e. cummings (1894-1962)

آنچه شعر را معنادار می‌سازد، همانا غیابِ گاهِ صوری و عدم رعایت نقطه‌گذاری و دوری از هنجارهای نوشتاری است. شعر در حقیقت، با سونویسی حروف، افتادن برگی را روی زمین به تصویر می‌کشد؛ افتادن برگی که خود یادآور تنهایی است؛ تنهایی که خواننده، با دیدن حروف از هم دورافتاده‌ی آن، به‌خوبی حسش می‌کند. تنهایی (LONELINESS) برگی است که می‌افتد. نمونه‌های دیگری از این اشعار:

آ	دلَم
ب	ش
ش	ک
ار (حمید مصدق)	س
	ت (احمد رضا احمدی)

در این دو شعر نیز حالت ظاهری آبشار به ذهن متبادر می‌شود و همچنین دلی که مانند تگه‌های شیشه‌ی شکسته از هم جدا شده‌اند در ذهن تداعی می‌شود.

می‌توان ادامه داد و غیاب را در شکل‌های مختلف در ادبیات توصیف کرد، و مثال‌های آن را به شیوه‌ای نظام‌مند تقسیم‌بندی نمود. اما پی‌یر ماشری چند قدم عقب می‌نشیند و از بالا به اثر و رابطه‌ی بین دنیای متن و دنیای نویسنده و دنیای خواننده نگاه می‌کند. در دنیای متن، چیزهایی حاضرند و چیزهایی غایب. این صرفاً ویژگی متن نیست؛ دنیای نویسنده و دنیای خواننده هم با حضور و غیاب شکل گرفته است. درک اثر ادبی بر مبنای گفت‌وگو میان عناصر حاضر و غایب این سه دنیا شکل می‌گیرد.

نگاه ماشری نگاهی فلسفی و هستی‌شناختی است. هر اثر ادبی واجد حقیقتی است درست، اما این حقیقت درون اثر ادبی جا خوش نکرده است. قرار نیست رازی کشف شود تا از این رهگذر، متن درک شود یا به‌عبارتی زایل شود.

تمامی آنچه بیان شد را می‌توان فهرست‌وار در عناوین زیر جای داد:

- تحلیل

- هدف نقد کشفِ تفکری پنهان در متن نیست. اصلاً در متن چیزی قایم نشده تا منتقد با نقدِ خویش آن را بیرون کشد.
- منتقد وظیفه‌اش حضور و غیاب نیست.
- منتقد قرار نیست متن را تحت سلطه‌ی خویش در آورد.

- نگارش دنیای نویسنده

- کار هنرمند دست‌چین کردن است.
- مرگ مؤلف با زندگی دوباره‌ی او آغاز می‌شود.
- وقتی پدیدآورنده‌ی اثر از ویژگی‌های کلیشه‌ای ژانر فاصله می‌گیرد، فقدان ویژگی‌های کلیشه‌ای به نویسنده فرصت می‌دهد با انتظارات خواننده، بازی لذت‌بخشی را شروع کند.

- خواهش دنیای خواننده

- مرگ مؤلف / تولد خواننده / تولد دوباره‌ی نویسنده
- می‌توان تصوّر کرد خواننده معمولاً به‌دنبال حضور است. حضور بسیاری از چیزها او را از دیدن بعضی چیزها غافل می‌کند.

- زبان

- زبان بر مفهوم غیاب شکل گرفته است (به‌ویژه زبان ادبی)
- زبان ادبی با خیال سر و کار دارد.
- ویژگی روشن‌گر زبان خیال: تصویر.

نتیجه‌گیری

«غیاب»، در ارتباط با محتوای اثر، به آنچه که در اثر ادبی غایب است اما حضور آن حس می‌شود گفته می‌شود. مفاهیم غایب مفاهیم ثابت و معینی هستند که اثر بر پایه آن‌ها بیان شده است، مفاهیمی که شکل نهایی اثر را تعیین می‌کنند. غیاب را همچنین می‌توان در تمثیل‌های تاریخی و سیاسی جستجو کرد. در این آثار تمثیلی، شخصیت‌های داستان که نام‌های خیالی دارند در حقیقت همان شخصیت‌های تاریخی و سیاسی زمان خود محسوب می‌شوند و وقایع نیز همان وقایع تاریخی و سیاسی زمان هستند. در نقد ادبی، مفهوم غیاب در تضاد با مفهوم حضور در تفسیر ادبی مطرح می‌شود که ژاک دریدا (در دو کتاب *درباره گراماتولوژی و نوشتار و تفاوت*) به آن پرداخته است و منظور از آن عدم امکان وجود تفسیر و دریافتی مشخص از اثری ادبی است. این همان نامعین‌بودن معنای ادبیات است. مواضعی را که دلیل غیاب در اثر ادبی می‌شود، در نکات زیر می‌توان آورد:

- ۱) سکوت متن به‌علت عدم اهمیت موضوع است.
 - ۲) نویسنده دغدغه‌های دیگری دارد.
 - ۳) موضوع تابو است.
 - ۴) متن پرسشی ندارد که پاسخ آن را ندانیم.
 - ۵) اندیشه‌ی پنهان نقش ساختاری در اثر دارد.
 - ۶) غیاب گاهی پرهیز از تکرار است.
 - ۷) اندیشه‌ی پنهان تأثیر را دوچندان می‌کند.
 - ۸) اندیشه‌ی پنهان در روایت داستان اتفاق می‌افتد.
 - ۹) غیاب گاهی تمثیل است.
 - ۱۰) غیاب گاهی آشنایی‌زدایی است.
 - ۱۱) غیاب گاهی در شکل اثر ادبی تجلی می‌یابد.
- برای رسیدن به آن معنای غایب، راه‌ها و دلایل بی‌شماری وجود دارد.
 - سخن ماشری به‌معنای محدود کردن متن به عناصر غایب نیست، بلکه رهاسازی متن است. می‌توان در متن، معناهای متفاوت جست.
 - می‌توان با ماشری موافق بود یا مخالف، اما حرف‌هایش تأثیر خود را بر درک ما از متن ادبی می‌گذارد.
 - متن هست تا با غیاب‌اش حضور یابد.
 - متن سخن می‌گوید تا آنچه غایب است گفته نشود.
 - متن عین هستی است. هستی متن در غیاب است.
 - داستان می‌خواهد ببیند غیاب چیزی زندگی کسی را چگونه تعریف می‌کند؟
- مثلاً انسان مرگ‌اندیش زندگی را چگونه می‌بیند؟
- متن پایان‌ناپذیر است.
 - آیا در کل می‌توان این‌گونه بیان کرد که مفهوم «غایب» بیش‌تر در آثار ادبی بر بیان ضمنی و پنهان نابرابری‌های اجتماعی و سیاسی دلالت دارد؟ به بیانی دیگر، چون در شرایط نامطلوب جامعه و بعضاً به‌علت خفقان سیاسی حاکم بر جامعه، نویسندگان نمی‌توانستند به‌صراحت از وضع اجتماعی و سیاسی سخن بگویند لذا به‌صورت ضمنی در آثار خود به بیان مسئله می‌پرداخته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای نمونه، در رساله فایدروس، افلاطون بر اهمیت گفتار تأکید می‌کند زیرا گفتار نمایانگر حضور بی‌واسطه است در حالی که نوشتار نشانگر غیاب است. تقابل حضور/ غیاب به نوعی دیگر در «تمثیل غار» نیز به چشم می‌خورد.
۲. از منظر دریدا، بازی یعنی ایجاد شکاف و اختلال در حضور. حضور یک عنصر همواره ارجاعی دلالتی و جانمایی است که در نظامی از تفاوت‌ها و نیز در حرکت یک زنجیره حک شده است. به قول دریدا، بازی همیشه بازی حضور و غیاب است. این ایده در اندیشه ژاک لکان (۱۹۰۱-۱۹۸۱) نیز به چشم می‌خورد، به‌ویژه در آنچه وی «امر نمادین» (The Symbolic Order) می‌نامد. چنان‌که لکان می‌گوید، در ساحت نمادین «هیچ‌چیز وجود ندارد مگر بر مبنای غیاب» و این غیاب مشخصه امر نمادین است (لکان، ۲۰۰۵: ۳۹۲).

منابع

۱. افلاطون (۱۳۸۹). چهار مقاله: منون، فدروس، ته‌توس، هیپپاس بزرگ. ترجمه محمود صناعی. تهران: هرمس.
۲. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸). سبک‌شناسی شعر. تهران: میترا.
3. Butler, Samuel (1931). *The Way of All Flesh*. London: Jonathan Cape.
4. Day, M.S.H. (1964). *History of English Literature, 1837 to the present*. New York: Doubleday.
5. Derrida, Jacques (1997 [1974]). *Of Grammatology*, Spivak, Gayatri (trans.). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
6. Derrida, Jacques (1978). *Writing and Difference*, Bass, Alan, (trans.). London: Routledge.
7. Dickens, Charles (1857). *Little Dorrit*. New York: Books Inc.
8. Faulkner, William (1929). *The Sound and the Fury*. New York: Modern Library.
9. Gill, Richard (2006). *Mastering English Literature*. 3rd ed. London: Palgrave.
10. Hardy, Thomas (1985). *Jude the Obscure*. Oxford: Oxford UP.
11. Hardy, Thomas (1891). *Tess of the Durbervilles*. New York: Harper.
12. Holderness, Graham (1982). *D.H. Lawrence: History, Ideology and Fiction*. Dublin and London: Gill and Macmillan.
13. Lacan, Jacques (2005 [1966]). *Écrits: A Selection*. London: Routledge.
14. Macherey, Pierre (1978). *A Theory of Literary Production* (First published in French, 1966). Wall, G. (trans.) London: Routledge.
15. Orwell, George (1999). *Animal Farm*. Philadelphia: Chelsea House.
16. Smith, G.E. (1968). *American Literature, a complete survey*. Totowa Little Field, Adams.
17. Swift, Jonathan (1912). *Gulliver's Travels*. Chicago: Rand Mc Nally.

