

پدیدارشناسی مفهوم حضور و غیاب در نمایشنامه فعل اثر محمد رضایی راد

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۳/۳

عرفان ناظر^۱

چکیده

از زمان پدیدار شدن تئاتر و درام در این عالم امکان، همواره نسبتی ایجابی یا سلبی میان فلسفه و تئاتر/ درام وجود داشته است. پیوند میان فلسفه و تئاتر/ درام در قرن بیستم و کنونی نیز، چه بسیار مورد مذاقه فلاسفه قرار گرفته و بر این امر تأکید شده که تئاتر/ درام نه صرفاً فرمی از برای سرگرمی بلکه فرمی از تفکر است. از جمله متفکرینی که بر این مبنا با هنر مواجه شد، مارتین هایدگر است که در کتاب سرآغاز کار هنری تفسیری هستی‌شناختی از تراژدی یونانی باستان ارائه می‌دهد و نسبت تئاتر با هستی و به عبارتی دیگر، چگونگی حضور و غیاب هستی را مورد تأمل قرار می‌دهد. به نظر می‌رسد چنین تحلیلی، فارغ از اندیشیدن پوزیتیویستی و ماتریالیستی به ساختار اثر هنری، می‌تواند امکان‌های هستی‌شناختی تئاتر/ درام را برای مخاطب، آشکار کند. از همین رو به منظور فهم رابطه میان فلسفه با تئاتر/ درام بر مبنای هستی‌شناسی، در این پژوهش از روش پدیدارشناسی هرمنوتیکی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به بررسی نمایشنامه فعل اثر محمد رضایی راد بر اساس نسبت هستی‌شناسانه دو مفهوم حضور و غیاب در اندیشه مارتین هایدگر می‌پردازیم تا بتوانیم نسبت فلسفه و تئاتر/ درام را با رویکردی هستی‌شناختی در درامی ایرانی مورد تأمل قرار دهیم و بر این مبنا وجه بنیادین این اثر را تبیین نماییم. برای این مهم، با طرح این فرضیه که بنیاد نمایشنامه مورد نظر بر مبنای دیالکتیک حضور و غیاب است و عناصر ساختاری این اثر بر آن بنیاد استوار شده‌اند، ابتدا نسبت تئاتر و فلسفه را مورد توجه قرار می‌دهیم و سپس با شرح روش‌شناسی خود، در باب چستی حضور و غیاب تأمل می‌کنیم و به هدف فهم چگونگی رخداد این دو مفهوم، به مثابه اصل بنیادین نمایشنامه مذکور، نزدیک خواهیم شد. همچنین به طور ضمنی نشان خواهیم داد که چگونه می‌توان با مذاقه در مفاهیم فلسفی و بهره‌گیری آنان در درام، امکانی از برای روایت نسبت انسان با هستی بوجود آورد.

واژه‌های کلیدی: حضور، غیاب، هستی، نیستی، فعل، محمد رضایی راد.

۱. دانشجوی دکترای مطالعات تئاتر، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، ایران.
erfan.nazer@hotmail.com

مقدمه

از زمانی که ارسطو در فن شعر هدف خویش از پرداختن به تراژدی را، شناسایی و تعریف «جوهر» تراژدی بیان کرد (ارسطو، ۱۳۸۸: ۹۱)، در مباحث تنوریک همواره نسبت میان تناتر و فلسفه مورد بحث قرار گرفته است. اهمیت هدف ارسطو را می‌توان در *متافیزیک* مشاهده کرد؛ به زعم او فهم و شناخت جوهر در فلسفه از بنیادین‌ترین تأملاتی بوده که تاکنون بخش اساسی اندیشهٔ فلاسفه را دربرگرفته است (ارسطو، ۱۳۹۲: ۱۰۷). اما اگر هم نخواهیم به اشارت ارسطو یا فلاسفهٔ مدرن اکتفا کنیم، با تدقیق در واژهٔ تناتر و یا در شکل باستانی‌اش، تناترون، در باب نسبت فلسفه و تناتر، نکته‌ای بر ما آشکار می‌شود.

تناتر شکل نوین واژهٔ تناترون یا به نگارش یونانی *qéatron/ Theatron*، به معنای مکان نمایش است. این واژه از دو بخش *qéa/ Thea* و *tron/ tron* تشکیل شده؛ بخش نخست به معنای «دیدن یا نگریستن به...» و بخش دوم آن به معنای «انجام دادن» است. اما این دیدن، دیدن چه چیزی است؟ می‌توان تناترون را به «مکانی که در آنجا عمل دیدن انجام می‌گیرد» ترجمه کرد. پدیدارشناسی به ما آموخته است که دیدن و یا هر شناختی دارای *حيث التفاتی*^۱ است؛ به‌زبانی دیگر، در نسبت با چیزی است (ساکالوفسکی، ۱۳۸۴: ۴۸)، پس دیدن نیز باید «دیدن چیزی» باشد. از سوی دیگر *qéa/ Thea* به *qaumázzein/ thaumaze-* in به معنای «حیرت»، بازمی‌گردد (Hoffmann, 1949: 111-112). بر این مبنا، می‌توان به این تفسیر رسید که آن دیدن، دیدنی است که موجب حیرت می‌شود. اکنون می‌توان به ترجمهٔ تناترون چیز دیگری اضافه کرد: «مکانی که در آنجا عمل دیدن انجام می‌گیرد، دیدنی که حیرت‌زا است». یونانیان باستان این حیرت را سرآغاز جستجو و کشف حقیقت، یا به زبانی هستی‌شناسانه، آشکارگی هستی می‌دانستند. در این آشکارگی چیزی از غیاب به حضور می‌رسد پس می‌توان به این اندیشه که تناترون، مکانی است که در آنجا هستی آشکار می‌شود و این خود موجب حیرت است. از این رو اگر در این مقاله دو مفهوم حضور و غیاب در ساختار یک اثر دراماتیک مورد بررسی قرار گرفته است، باید توجه داشت که این تأکید از یک نسبت ریشه‌ای در تناتر

و فلسفه برآمده است و نه جز آن.

مراد نگارنده از واژهٔ حضور، که در لغت‌نامهٔ دهخدا به معنای حاضر آمدن حاضر شدن؛ نقیض غیبت (دهخدا، ۱۳۳۸: ۷۲۱) است و در زبان‌های اروپایی، بر مبنای آنچه در فرهنگ *واژگان دودن* آمده است *präsenz* نامیده می‌شوند که به معنای زمان حال حاضر و مترادف با بودن در جایی است؛ همچنین معادل این واژه در ایران باستان، *بَوش* به معنای حالت، چگونگی، چونی و بودی (شهزادی، ۱۳۸۶: ۹۳)؛ بود و دلالت بر هستی، وجود، شخصیت (همان: ۹۲)؛ بودن؛ ماندن، اقامت کردن (همان)؛ بُن؛ ریشه یا اصل (همان: ۹۰)؛ داشت. نزد هایدگر نیز این مفهوم *An-wesenheit* نامیده می‌شود و دلالت بر آشکارگی ذات دارد؛ هایدگر با تدقیق در ریشهٔ واژهٔ حضور و یافتن نسبت آن با ذات و حقیقت این نکته را بر ما آشکار می‌کند که یونانیان هستی را به مثابه حضور می‌فهمیدند (*Heidegger*, 1967: 441). یعنی عمل حقیقت موجب می‌شود که هستی یک چیز حاضر شود. در زبان آلمانی نیز واژهٔ *An-wesenheit*، متشکل از دو جزء *An* و *Wessen* است که بطور انضمامی، به معنای در پیش ذات بودن است. در تضاد با این معنا، واژهٔ غیاب یا آنچه‌انکه در اندیشهٔ هایدگر مبرهن است مفهوم *Abwesenheit* – که متضاد *Anwesenheit* یا *senheit* است – را مشاهده می‌کنیم؛ *Abwesenheit* یا غیاب را به دلیل نسبتش با *Wesen*، نباید به معنای ضدیت یا نفی هستی فهمید بلکه غیاب در نسبت با هستی است و به عبارت دقیق‌تر فرو پوشیدگی هستی را آشکار می‌کند و نه نفی آن را؛ به زبانی دیگر غیاب نمی‌تواند نفی هستی باشد زیرا غیاب نیز «هست» و وجود دارد.

در ادامهٔ مقاله، سعی شده است با تشریح دو مفهوم حضور و غیاب و بررسی ابعاد فلسفی‌شان، به نحوهٔ بروز و ظهور آنان در ساختار یک اثر دراماتیک بپردازیم. برای این کار، نمایشنامهٔ *فعل (۱)* اثر محمد رضایی راد را برگزیدیم؛ زیرا در این نمایشنامه با موقعیت و اشخاصی روبرو هستیم که چستی و چگونگی بودن خود را در داستانی غیرخطی، زمان و مکان‌پریش آشکار می‌کنند؛ فرض نگارنده بر این است که مهمترین ویژگی این اثر، رفت و برگشت مداوم، میان حضور یافتن و غایب شدن است؛ به طوری که اگر این آمدوشد را، از اثر، کنار نهمیم، تمام شاکلهٔ آن فرومی‌پاشد. از این رو حضور و غیاب به عنوان دو مفهوم پیوسته به یکدیگر،

1. intentionality

نخست معلق سازیم و این امکان را برای پدیده میسر کنیم که تمامیت خود را به ما نشان دهد. در تاریخ پدیدارشناسی، اما، روش هوسرل بر سنت فلسفهٔ دکارت ایستا داشت (همان: ۲۵) و خود را در حدود آگاهی سوژکتیو و تقدم ذهن تعین می‌بخشید؛ در واقع کار پدیدارشناس فهم معنایی است که در ذهن سوژه پدیدار شده است:

«پدیدارشناس نه مانند منطقی، در جستجوی شرایط حکم حقیقی و صادق است و نه مانند عالم، در جستجوی این که "آیا درست است که ... و نه نظیر روانشناس در این اندیشه که آنچه واقعاً در وجدان می‌گذرد چیست؛ پرسش اصلی و اساسی در پدیدارشناسی این است که "چه مراد می‌کنیم از ...؟" آنگاه که حکم می‌کنیم و تصدیق می‌کنیم و خواب می‌بینیم و زندگی می‌کنیم و...، معنی آنچه در ذهن داریم چیست؟» (روژه ورنو و دیگران، ۱۳۷۲: ۵۶).

چنانکه آمد نزد بنیانگذار پدیدارشناسی، آگاهی و شناخت ساختار آن هدف این روش است و از همین رو، از نظر مارتین هایدگر (۱۹۷۶ - ۱۸۸۹) مواجههٔ هوسرل با این روش، متکی بر پیش فرض‌های موجود در آگاهی مدرن بود؛ چراکه در فلسفهٔ مدرن، «اندیشیدن»، که خاستگاهش در ذهن است، بنیاد آگاهی است و شرط اساسی «بودن». او برای یادآوری نسبت روش هوسرل با تفکر مدرن به جملهٔ مشهور دکارت «می‌اندیشم، پس هستم» اشاره کرد که «اندیشیدن» را شرط ضروری «بودن» می‌داند. هایدگر برای خروج از این وضعیت و تذکر دربارهٔ آنکه اندیشهٔ مدرن، خود، ابتدا بر پیش فرض دارد و به ناگزیر ما را از مواجههٔ اصیل با «خود چیزها» دور می‌کند، تعریفی دیگر از پدیدارشناسی ارائه داد که در تاریخ تفکر قرن بیستم بسیار حائز اهمیت است. از نظر هایدگر نقطهٔ عزیمت این روش نه آگاهی بلکه باید «هستی / Sein» باشد و در حقیقت پدیدارشناسی روشی است برای آشکار کردن هستی پدیدارها:

«پدیدارشناسی شیوهٔ دسترسی و تعیین مبین و میرهن آن چیزی است که باید موضوع هستی‌شناسی گردد. هستی‌شناسی تنها به صورت پدیدارشناسی ممکن است. [...] هستی‌هستندگان، معنای آن، تطورات و

در این اثر وجهی بنیادین دارند. نگارندهٔ پژوهش، برای فهم این مهم، از روش پدیدارشناسی^۲ مارتین هایدگر بهره خواهد برد تا بر اساس فرضیه‌اش، حضور مفاهیم فلسفی در اثر دراماتیک مذکور را، از منظر هستی‌شناسی مورد تأمل قرار دهد. در این راستا، پرسش‌های اصلی و فرعی پژوهش را می‌توان چنین مطرح کرد:

با مطالعهٔ نمایشنامهٔ *فعل*، کدام مفاهیم فلسفی در این اثر وجه بنیادین دارند و تمام اجزای روایت را دربرگرفته‌اند؟ اما برای رسیدن به پاسخ پرسش مذکور، لازم است که به پرسش‌های زیر، که وجهی از پرسش اصلی هستند، پاسخ دهیم؛ مفاهیم حضور و غیاب چیستند و چه معنایی دارند؟ این مفاهیم، چگونه در اثر آشکار می‌شوند؟ از اینرو که ما از این دو واژه بهره می‌بریم، با آن‌ها مفهوم‌سازی می‌کنیم، خود و دیگران را توصیف می‌کنیم، چگونه می‌توان فهم کرد که این دو دلالتی بر نحوه‌ای از هستی ما دارند و میان ما و هستی نسبتی برقرار می‌کنند؟

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون در ایران، مقالات و کتب متعددی دربارهٔ پدیدارشناسی نگاشته و ترجمه شده‌اند؛ اما تا جایی که به موضوع این پژوهش مربوط است هیچ اثری که در باب نسبت پدیدارشناسی و نمایشنامهٔ *فعل* باشد، یافت نشد. از سویی دیگر، جستجوهای نگارنده نشان داد که بطور کل مقالات علمی دربارهٔ نمایشنامهٔ مذکور نیز نوشته و چاپ نشده و از همین رو، این نخستین پژوهش علمی دربارهٔ تحلیل *فعل* از منظر پدیدارشناسی است.

روش‌شناسی

پدیدارشناسی روشی است فلسفی که در اوایل قرن بیستم توسط هوسرل^۳ (۱۹۳۸ - ۱۸۵۹) مورد تأکید و کاربرد قرار گرفت. هوسرل پدیدارشناسی شناخت ماهیت پدیده‌ها (هوسرل، ۱۳۹۷: ۷۹) یا به عبارتی «بازگشت به خود چیزها/ zurück zu den Sachen selbst» می‌داند؛ بدین معنا که، برای آنکه بتوانیم دوباره به آن شهود اولیه از پدیده‌ها و به این فهم دست یابیم که آنها چگونه در آگاهی ما پدیدار شده‌اند، می‌بایست پیش فرض‌های موجود را

2. Phenomenology
3. Edmund Husserl

حالت‌پذیری‌های آن و اشتقاق‌های آن است»
(هایدگر، ۱۳۸۶: ۱۳۶).

از این رو هستند یا موجودی چون «آگاهی»، با هستی نسبت دارد؛ آگاهی، خود، در هستی است. هستی «بنیاد» است و شرط لازم و ضروری وجود هر پدیده‌ای. وجه مهمی از پدیدارشناسی به یادآوردن هستی است که به زعم هایدگر در تاریخ فلسفه و در زیر سیطرهٔ متافیزیک، مغفول واقع شده و به فراموشی سپرده شده است؛ از این رو پدیدارشناسی، خود، علم هستی‌شناسی است: «پدیدارشناسی از حیث موضوع علم هستی هستندگان یا هستی‌شناسی است» (همان: ۱۳۹).

برای مذاقهٔ بیشتر در روش‌شناسی این پژوهش و مبتنی بر آنچه که گفته شد، نخست به تعریف دو مفهوم حضور و غیاب خواهیم پرداخت و سپس وجود آنها را در دو ساحت شخصیت و رویداد نمایشنامهٔ فعل بررسی خواهیم کرد.

در باب چیستی حضور

واژه‌نامهٔ مفاهیم پدیدارشناسی برای تعریف واژهٔ Präsenz، خواننده را به مدخل Anwesenheit ارجاع می‌دهد (Eb-ner & Kadi, 2004: 434). پیش از تعریف این واژه و مفهوم آن لازم است نسبت میان دو واژهٔ فوق روشن شود. واژهٔ Präsenz در زبان آلمانی و یا Presence در زبان انگلیسی، برگرفته از واژهٔ praesentia در زبان لاتینی است که از فعل praeesse منشعب، و از دو بخش prae و esse تشکیل شده است. بخش نخست به معنای «پیش» و بخش دوم به معنای «جوهر» است. esse ترجمهٔ لاتینی واژهٔ یونانی ousia است. در کل می‌توان این واژه را به معنای «در نسبت زمانی و مکانی بودن با جوهر یک چیز» درک کرد (Ibid: 34). هایدگر در تفسیر خود، این واژه را به Ousia برمی‌گرداند که همان Sein یا «هستی» است و آنچه از آن افاده می‌شود، به زبانی دقیق‌تر، ذات هستی است (Ibid: 36). هایدگر از طریق اتیمولوژی، این واژه را به سرچشمه‌های یونانی و فهم اولیه از آن بازگرداند و در این مسیر حضور را به مثابه آنچه از پوشیدگی بیرون می‌آید، فهم کرد. این فرآیند در اصل تعریفی است از حقیقت یا Aletheia، بدین معنا که نزد یونانیان، حقیقت یعنی نفی فراموشی a-letheia و یا به معنایی دیگر، به یادآوردن (هایدگر، ۱۳۸۶: ۵۰۰). بدین‌گونه، ذات یک چیز، بر ما

آشکار می‌شود و در واقع با به یادآوردن نسبت آن چیز با هستی، آن چیز «حضور» می‌یابد. هایدگر با تدقیق در ریشهٔ واژهٔ حضور و یافتن نسبت آن با ذات و حقیقت این نکته را بر ما آشکار می‌کند که یونانیان هستی را به مثابه حضور می‌فهمیدند (Heidegger, 1967: 441) و هایدگر، ۱۳۹۶: ۱۷۵). از این رو بی‌جهت نیست که براساس تفسیر فوق، Anwesenheit که متشکل از دو جزء An و Wessen است، در معنایی انضمامی به «پیش ذات بودن» افاده شود. از این رو حضور نه تنها به معنای «حاضر بودن در جایی» است، بلکه زمانی رخ می‌دهد که هستی یک چیز آشکار می‌گردد. بر مبنای این تحلیل، وجه دیگری از حضور بر ما آشکار می‌شود؛ انسانی می‌تواند حضور یابد که نسبتی با حقیقت داشته باشد. چنین انسانی از نظر هایدگر دچار برون‌خویشی/ Ekstase است؛ او از وضعیت عرفی و موجود خویش به سوی آینده فرامی‌رود تا بتواند اکنون خویش را طرح‌ریزی کند. در اندیشهٔ هایدگر، آدمی نه بر اساس گذشته‌اش بلکه از آن‌رو که «رو به سوی آینده» و در تلاش است تا طرح‌های خود را در آینده اعمال کند، می‌تواند اکنونیت و یا حضور خود را بفهمد. پس برای حضور داشتن باید رو به سوی آینده بود و از خویش برون ایستاد تا به قول هایدگر «لحظهٔ دیدار» میسر گردد. (هایدگر، ۱۳۸۶: ۷۱۲) در این لحظهٔ دیدار است که انسان با نسبت خویش با هستی مواجه می‌شود. چنین انسانی صرفاً بر مبنای عقل‌اش هویت نمی‌یابد، بلکه امری کلی‌تر از عقل، یعنی هستی را مبنای قرار می‌دهد و به تقدم هستی بر هستنده و اولویت فهم هستنده از هستی اذعان می‌کند. پس نکته‌ای دیگر را می‌توان بر «نسبت حضور با حقیقت و هستی» نیز اضافه کرد؛ برای آنکه حضور رخ دهد، انسان از نسبت هستنده با هستی پرسش کند و اینگونه می‌تواند برون‌خویشی داشته باشد. کار هنری نیز از این رویداد، فارغ نیست. اثر، همچون انسان پرسشگر از هستی، زمانی می‌تواند پدیدارکنندهٔ حضور باشد که نسبتی با هستی داشته باشد. چنین کاری، چنانکه در فرازی از سرآغاز کار هنری آمده:

«هرچه تنهاتر به خود ایستد و از هر پیوند که با مردم دارد، پاک‌تر گسسته بنماید، به همان نسبت تکان‌دهی این واقعیت که کاری چنین هست ساده‌تر به روشنی می‌آید و به همان نسبت سهمگین خلاف‌آمد عادت، تکان‌دهنده‌تر رو

این نکته که میان هستی و مرگ (نیستی) پیوند بنیادینی برقرار است که امکان بخش معنای آنان نیز است. پس اگر انکشاف حضور در تضاد با زمان خطی قرار دارد، باید دانست که این انکشاف، زمان ویژه و متفاوت خود را طلب می‌کند؛ زمانی غیرخطی، که همان زمان‌پریشی است و مرزهای عرفی را تغییر می‌دهد.

در باب چِستی غیاب

موریس بلانشو^۸ وظیفهٔ ادبیات و زبان بکار رفته در آن را، پاسداشت غیاب می‌داند (Schmitz- Emans, 2009: 267). زبان به چیزی ارجاع می‌دهد که اکنون در دسترس نیست؛ با نامیدن آنچه نیست، می‌خواهد آن چیز را بیان دارد؛ اما این، دسترس‌پذیر کردن آن چیز نیست، بلکه فاش ساختن غیاب آن چیز است. این امری است متناقض‌آلود؛ زیرا چیز را می‌خواهیم بیان و بین کنیم که در واقع نیست و غیبت دارد. از نظر بلانشو زبان - این پاسدارندهٔ غیاب - تذکار وساطت چیرگی‌ناپذیری است میان ما و عالم. از نظر مونیکا امانس^۹: «هر سفیدی مابین خطوط سیاه، به مثابه تذکری است به چیرگی حتمی نه - حضور (غیاب) بر حضور؛ به مقصود نرسیدن نوشتار، اجتناب‌ناپذیر است» (Ibid: 268).

در زبان‌های اروپایی واژهٔ absence فرمی از واژهٔ لاتین absentia است؛ این واژه از دو بخش ab - که حرف نفی است - و esse تشکیل شده و بطور انضمامی، دلالت بر نه- هستی یا نه- حضور دارد؛ معادل غیاب و در تضاد با حضور است. مضاف بر این در زبان آلمانی معادلی دیگر چون Abwesenheit - که متضاد Anwesenheit است، وجود دارد. Abwesenheit یا غیاب را به دلیل نسبتش با Wesen، نباید به معنای ضدیت یا نفی هستی فهمید، بلکه دلالت بر فروپوشیدگی هستی دارد؛ غیاب نمی‌تواند نفی هستی باشد زیرا «هست» و وجود دارد. از نظر هایدگر، غیاب نمودی از نیستی/ Nichts است. نیستی را آن بنیادی می‌داند که هر فقدان، غیاب و مرگی به آن بازمی‌گردد (هایدگر، ۱۳۹۳: ۱۵۸). انسان از آن‌رو که موجودی است به سوی مرگ - و در اصطلاح تخصصی هایدگر - دارای پروا، پس همواره با نیستی و غیاب مواجه است؛ زیرا در این پروا

می‌آید و آنچه تاکنون عادی می‌نمود، زیر و روتر می‌شود» (هایدگر، ۱۳۹۰: ۴۸).

به عبارتی دیگر، چنین کاری، نمی‌تواند منقاد منطق «فهم مشترک»^۴ - که ویژگی‌اش ایجاد معنای مشترک برای توده‌هاست - باشد؛ برعکس، چنین کاری تثبیت‌پیکار است؛ پی-کاری که پی و بنیاد را افشا می‌کند؛ و هستی را چونان بنیاد از فراموشی و پوشیدگی بیرون می‌آورد. در تناثر پست‌دراماتیک نیز، حضور خود را نه در بازنمایی^۵ و تکرار واقعیت بلکه بیشتر به مثابه یک شکاف یا اختلال آشکار می‌کند. عینیت‌بخشیدن به مفاهیمی چون فقدان، محرومیت، نافهمیدنی بودن و آشکار کردن تجربهٔ زیسته‌ای که متفاوت با برساخت واقعیت است، ابزاری هستند که به تماشاگر امکان می‌دهد «حضور» بر صحنه را ادراک کند (Fischer-Lichte, 2014: 267-270). از نظر لمن^۶، نباید هر آن چیزی (شیء، بدن، واژه) که بر صحنه است را واجد حضور دانست؛ حضور امری دگرگون‌کننده است که چهرهٔ مکتوم پدیده‌ها را آشکار می‌کند و رخدادهای تناثر پست‌دراماتیک از زبان و بدن عرفی و نمادین عبور می‌کنند و با ایجاد اختلال و نقصان، جنبهٔ دیگری از حضور هستی‌مند انسان را نشان می‌دهد (Lehmann, 2005: 301-305). هانس اولریش گومبرشت^۷، همسو با هایدگر و لمن، این وجه که حضور در تضاد با زمان خطی است را مورد توجه قرار داده است. زمان خطی زمانی است مبتنی بر گسست؛ گسست میان گذشته، حال و آینده؛ انسان در این ظرف، تجربهٔ گسست زمانی را ادراک می‌کند؛ اما حضور امری است تناقض‌آلود؛ بدین معنا که اگرچه در فقدان، اختلال و ضدیت با واقعیت خود را نشان می‌دهد اما تذکار پیوند و پیوستگی انسان با امر بنیادین است. در واقع گسست برای او نه از برای تداوم داشتن در گسست بلکه برای گسست از فراموش کردن پیوند با بنیاد، یعنی پیوند با هستی است (Gumbrecht, 2012: 147). از همین‌روست که گومبرشت با تأکید بر نظر رولان بارت، حضور را «تثبیت توأمانی زندگی و مرگ» می‌داند؛ به زبان هایدگر، یعنی همان یادآوری «هستی به سوی مرگ/ Sein- zum- Tod» و تذکر

4. common sense

5. representation

6. Hans Thies Lehmann

7. Hans Ulrich Gumbrecht

8. Maurice Blanchot

9. Monika Schmitz-Emans

شود؛ زیرا یاد پلی است میان امر غایب و امر حاضر» (Schmitz- Emans, 2009: 267).

غیاب در هنر مدرن نقش به سزایی بازی می‌کند. لسینگ^{۱۱}، پیش از آغاز عصر مدرن در هنر، در مقدمهٔ کتابش لائوکون^{۱۲} اهمیت غیاب را در هنر تذکر می‌دهد. او وظیفهٔ شعر و نقاشی را نمایاندن غیاب می‌داند؛ هنر باید چیزهای غایب را در حال حاضر و نمود را به مثابه واقعیت به نمایش بگذارد. در قرن بیستم، سارتر کارکرد معنادار تئاتر را، بازنمایی آنچه وجود ندارد تلقی کرد و لیوتار^{۱۳}، ایدهٔ غیاب را چنین مطرح کرد که، هنر مدرن نشان دهندهٔ آن وجودی است که قابل نمایش نیست: نه- قابل نمایش بودن. گویی اهمیت حضور و غیاب در هنر مدرن همچون کهن‌الگوی دوران مدرن است (Ibid: 453).

تا بدین جای بحث، می‌توان به طور کلی، ویژگی‌های حضور و غیاب را چنین صورت‌بندی کرد:

۱- در ساحت فرد انسانی: پروا، برون‌خویشی و معنا کردن هستی؛ که خود را بیان پیوستگی میان تضاد هستی و نیستی نشان می‌دهد.

۲- وجود فقدان و اختلال در مفاهیم و رویداد اثر؛ که در زمان‌پریشی نیز آشکار می‌شود.

در باب چگونگی تحقق حضور و غیاب در فعل

نگارنده در این بخش از مقاله، بر آن است تا آنچه از درک نسبت حضور و غیاب را تبیین کرده، در نمایشنامهٔ فعل جستجو کند و وجود نسبت مذکور را در نشان دهد. برای سهولت در این کار، بر اساس صورت‌بندی پیش گفته، نسبت حضور و غیاب را در ساحت فرد انسانی و در وجود فقدان و اختلال در مفاهیم و رویداد اثر، بررسی می‌شود.

حضور و غیاب در ساحت فرد انسانی: پروا، برون‌خویشی و معنا کردن هستی

فرهاد کاتب، شخصیت اصلی نمایشنامه، به عنوان دبیر ادبیات به دبیرستانی دخترانه آمده تا دانش‌آموزان را برای آزمون المپیاد آماده کند. او اکنون دانشجوی فوق‌لیسانس ادبیات است و در حال تأمل و تحقیق در باب موضوع

است که او در باب نحوهٔ موجودیت و اعمالش اندیشناک می‌شود و امکان تفکر در باب هستی تحقق می‌یابد: «ترس آگاهی دازاین را با خویشمندترین پرتاب شدگی‌اش مواجه می‌کند و حجاب از نامأنوسی و غرابت در- جهان- بودن آشنا و مأنوس هرروزینه برمی‌دارد» (هایدگر، ۱۳۸۶: ۷۲۱).

او از مواجههٔ با نیستی، پروا دارد و به در- جهان- بودن خود واقف می‌شود (همان: ۴۵۵). هایدگر در *مناظیریک چیست؟* نیستی را برای بازگشتن به هستی ضروری می‌داند و برای آن فعلی خاص به نام «نیستیدن/ Nichten» می‌سازد (هایدگر، ۱۳۹۳: ۱۸۱). این فعل‌سازی نشان می‌دهد، نیستی دارای کنش است و آدمی را به عمل وامی‌دارد تا زندگی‌اش را معنادار کند. ما از طریق تجربهٔ غیاب، در هستی با وجهی از نیستی مواجه می‌شویم. از سوئی دیگر، یکی دیگر از معادل‌های غیاب، واژهٔ Weg-sein است. Weg دلالت بر دور شدن، جدایی و فاصله دارد و در مقام قید، دال بر تغییر مکان و حرکت از جایی به جای دیگر، و در مقام اسم دلالت بر راه یا مسیر دارد. اگر تمام این مفاهیم را تجمیع کنیم می‌توان غیاب را چنین فهمید: غیاب فاصله داشتن با هستی است که به اعتبار وجود این فاصله - که هر فاصله نشانگر راه نیز است - امکان گشوده شدن راه به سوی هستی را متذکر می‌شود. پس همچون حضور، غیاب امکانی است دیگر برای فهم هستی.

نسبت غیاب با یادآوری که در گزارهای فوق به آن اشاره شد را می‌توان در رسالهٔ *آموزهٔ حقیقت نزد افلاطون* مشاهده کرد. در این رساله هایدگر تفسیری از مثال غار افلاطون ارائه می‌دهد که طبق آن انسان در غار فرومانده، به هنگام رهایی و بازگشت به بیرون و مواجههٔ با حقیقت، از فراموشی تهی می‌شود و به یاد می‌آورد (Heidegger, 1987: 253).

یادآوری در اینجا کنشی است معطوف به حقیقت و از آن حقیقت؛ یادآوری کنش حافظه است؛ حافظه محل نگه داشت یا انباشت تمام آنچه در اکنون نیست و غایب است. هانری برگسون^{۱۴} به همزیستی یاد و غیاب چنین توجه می‌کند:

«یاد همواره [...] می‌تواند، به طور مؤثر، به روز رسانی شود. گذشته، همواره غایب است و از طریق یاد می‌تواند به موقعیت حضور، فرارنده

11. Gotthold Ephraim Lessing

12. Laocoon

13. Jean-Francois Lyotard

10. Henri Bergson

حدود هستندگان نمی‌تواند فراتر رود و به زبانی دیگر آنچه هستند در نسبت پایدار با آن است، یعنی «هستی»، در این علم مغفول باقی می‌ماند. فارغ از این، هایدگر هستی‌شناس، پرسش را جستاری می‌داند که لازمه‌اش عبور از وضعیتی است که چیزی را پنهان کرده است:

«هر پرسشی جستار است. هر جستاری آنچه را بسته می‌شود چون همراه پیشانهٔ خویش، با خود دارد. پرسندگی جستاری است آگاهانه از پی هستندگی از آن حیث که هست و از آن حیث که چنین و چنان هست. این جستار آگاهانه می‌تواند "پی جستار" شود که نقش آن تعیین آن چیزی است که مقصد پرسش است، به گونه‌ای که آن چیز را عیان و آشکار کند» (هایدگر، ۱۳۸۶: ۶۶).

پرسش در اینجا بر پیش فرضی قرار می‌گیرد؛ بر پنهان شدن و یا ناآشکار بودن یک چیز. بدیهی است که ما همواره از هر چیزی پرسش نمی‌کنیم مگر زمانی که هدف، آشکار شدن موضوع پرسش باشد. این تیرگی و ناآشکاره بودن یک چیز، گویی از آگاهی ما می‌گریزد و پرسشگر می‌خواهد با زدودن ابهامات، به نزدیکی موضوع درآید. پس پرسش، در خود، کنشی دارد به سوی موضوع خود و به جهت آشکارگی و آگاهی یافتن. به دلیل این وجه کنشگری پرسش است که هایدگر از اسم مصدر *Suchen* در متن اصلی استفاده می‌کند (Heidegger, 1967: 5). مصدری که در گرامر زبان آلمان جزو افعال حرکتی است و فاعل را به حرکت وادار می‌کند. تبدیل این فعل، به اسم مصدر در واقع متعین کردن چنین خصلتی است و آن را به کارکرد و ماهیت پرسش مرتبط می‌سازد. این خصلت حرکتی پرسش، نشان می‌دهد که هر پرسشی به نوعی در حال گسستن از چیزی است، گشودن موضوع و به درون آن راه یافتن و در نهایت آن را عیان کردن است.

با توجه به توضیحات فوق اکنون اهمیت پرسش فرهاد کاتب نمایان می‌شود؛ پرسش از نسبت فعل با هستی، صرفاً پرسشی محدود به پایان‌نامه نیست بلکه او به عنوان فردی پرسشگر در نظام آموزشی‌ای وارد شده که دچار اختلال است؛ او در تقابل با نظام واقعاً موجود دبیرستان - نظامی که از همان ابتدای نمایشنامه به صورت یک بوروکراسی نشان داده می‌شود - است و نباید او را به صورت یک سوژه

پایان‌نامه‌اش: فعل. فرهاد کاتب، در نخستین صفحات نمایشنامه، در گفتگویی که با همکارش شیوا پرتوی دارد، موضوع‌اش را چنین معرفی می‌کند:

«شیوا: یعنی چی فعل؟... خب چه چیز فعل؟... گذشته، حال، آینده؟

فرهاد: همه‌شون، همهٔ فعل، ماهیت فعل، ماهیت دستور.

شیوا: یعنی می‌خواید به دستور زبان بنویسید؟ فرهاد: نه، می‌خوام بگم اسم چیه؟ صفت چیه، فعل چیه؟ [...] چیستی اینها، چیستی اسم، چیستی صفت، چیستی فعل» (رضایی راد، ۱۳۹۶: ۱۵).

فرهاد پرسش‌گری است که در مکانی به نام دبیرستان - جایی که در نظام آموزشی شکل می‌گیرد - به جهت تدریس، وارد شده است؛ اما مسئلهٔ اصلی او پرسشی است که می‌توان آن را بنیادین تلقی کرد، زیرا به دستور یا یک نظام زبانی می‌اندیشد که نه منشعب از قراردادهای انسانی و معرفتی بلکه برخاسته از نسبت اجزاء آن دستور زبان با هستی باشد. مسئلهٔ او نسبت اسم، صفت و فعل با هستی است:

فرهاد: «چه ماهیتی در هستی هست ... که ما بهش می‌گیم "فعل"» (همان: ۱۶).

میان این مسئله بنیادین و دستور زبان قراردادی، هیچ نسبتی نیست، زیرا در دستور زبان قراردادی، که توسط آموزش به دیگران تدریس می‌شود، ما با قراردادهای صلبی روبرویم؛ با زبانی متعارف و تک‌معنا؛ چراکه هر گزاره باید به واقعیتی عینی اشارتی داشته باشد و دچار تناقض با آن نباشد تا بدین ترتیب صدقش معلوم گردد (ارسطو، ۱۳۷۸: ۱۱-۱۰). اما پرسش فرهاد در این وجه قراردادی زبان مداخله می‌کند و نسبت اجزاء اصلی زبان را با هستی مورد تأمل قرار می‌دهد. این که فرهاد، به عنوان فردی پرسشگر به مکانی ورود می‌کند که مصداق نظام آموزشی و قراردادی است و در این مکان پرسشی را طرح‌اندازی می‌کند، برای ادامهٔ بحث مقاله مهم است؛ زیرا ضرورت طرح‌اندازی پرسش، خود گواه نحوهٔ مواجههٔ فرد با عالمی است که در آن قرار دارد. مارتین هایدگر بر آغازین بودن پرسش، چه در علوم اثباتی و چه در هستی‌شناسی تأکید می‌کرد. از نظر هایدگر در علوم اثباتی پرسش محدود به هستندگی است و عالم از

نمی‌شد سی سال تو اون مدرسهٔ کوفتی بمونی و به اون محصل‌های احمق درس بدی. فرهاد: برای اینکه یه چیزی اون جا برام جا مونده.

شیوا: چی؟

فرهاد: یه چیزی که... یه چیزی که... (گویی چیزی را از یاد برده است.)

شیوا: (با تأکید) چی؟

فرهاد: یه فعلی که از یاد بردم‌اش... از سی سال پیش» (رضایی راد، ۱۳۹۶: ۳۹).

او فعلی را از یاد برده است. فعل، کنش است. او در مدرسه مانده است زیرا آن کنشی را فراموش کرده که امکان رهایی از قیدوبندهای نظام دستوری را به او می‌دهد. این مواجهه با فراموشی و غیاب فعل، او را به هستی دبیرستان و نظام آن پیوند می‌زند و آن وجه از وجود فرهاد را عیان می‌کند که در ساز و برگ‌های ایدئولوژیک مقید گشته‌اند. این نمونه نشان می‌دهد که چگونه هستنده، که منقاد شده در نظام آموزشی است، از طریق مواجهه با غیاب و آنچه که "نیست"، هست بودن خود را به یاد می‌آورد و "بودن" سی ساله‌اش در دبیرستان را معنادار می‌کند. نمونهٔ سوم دیالوگی است که میان فرهاد کاتب و لیلا آرش - محصلی که عاشق فرهاد شده است - بیان می‌شود. موضوع این دیالوگ، که مبین هستهٔ اصلی نمایشنامه است، عشق است و پرسش اصلی‌اش این است که چرا عشق، به طور مستقل، فاقد فعل است و برای به فعلیت درآوردن آن در دستور زبان، باید از مصدرهای جعلی استفاده کرد. این فقدان فعل مستقل، عشق را از کنشی مطلق تبدیل به کنشی وابسته به چیزی بیرون از خود می‌کند و اینگونه به عنوان یک ناسازه یا امری اضافه معرفی می‌شود. امری که در دستور زبان همواره باید وابسته به کنشی بیرون از خود باشد و تهی از مطلقیت؛ به زبانی هستی‌شناسانه، عشق از کنش ویژهٔ خود، یا به عبارتی دیگر از هستی و هستی یافتن ویژهٔ خود، بی‌بهره است و تنها در موجودی تثبیت شده - یا به صورت اسم - تحقق می‌یابد:

«لیلا: (چند لحظه درنگ می‌کند و سپس...) فعل "عشق" چیه؟

فرهاد: منظورت رو نمی‌فهمم.

لیلا: برای عشق باید از چه فعلی استفاده کرد؟ "عشق‌ورزیدن"، "عشق‌بازی کردن"،

انقیاد یافته درک کرد که در زیر سیطرهٔ نظام قرار دارد و تعیین و تعریف خود را از آن می‌گیرد. سوژهٔ انقیاد یافته، با بنیاد یا همان هستی بی‌نسبت شده است و هویت خود را متأثر از ساز و برگ‌های ایدئولوژیک می‌داند؛ این ساز و برگ‌ها دال بر هستی نیستند بلکه هستندگان چیره شونده‌اند. به زبان هایدگر، چنین سوژه‌ای، موجودی است که هستی را فراموش کرده است. پس پرسش هستی‌شناسانهٔ فرهاد وجه دیگری نیز دارد و آن تذکر به این است که حقیقت نه در انقیاد هستنده بلکه در نسبت با هستی است که آشکار می‌شود؛ برای یافتن این حقیقت، باید از نسبت هستنده با هستی پرسید - مانند پرسش از نسبت فعل (هستنده) با هستی - و نه از نسبت هستنده با هستنده‌ای برتر و مسلط. این وجه، ساحت وجودی فرهاد را بر ما آشکار می‌کند: او پرسنده‌ای است که از نسبت هستنده با هستی می‌پرسد و در این جستار او هستنده‌ای است به سوی هستی. لازمهٔ این به سوی هستی بودن، از برای فردی که مسئله‌اش هستی است و می‌خواهد از نظم واقعاً موجود فراتر رود، استعلا است. فرد در این استعلا، از خویش برون‌آمده و ساحت دیگری از انسان را کشف می‌کند؛ ساحتی که متافیزیک سنتی - از آن رو که در نهایت محدود به اثبات موجود برتر باقی می‌ماند - نمی‌تواند آن را توضیح دهد. این برون‌خویشی محصول مواجهه با غیاب، و به زبان هستی‌شناسانه، با نیستی است. از تبعات این مواجهه آن است که در فرد پروا رخ می‌دهد و متوجه هستی و برون‌خویشی به سوی هستی می‌شود. فرهاد کاتب فردی است که از همان نخستین حضورش، در برابر غیاب تعریف می‌شود. در اینجا به سه مورد از این وضعیت اشاره می‌شود. نخستین معرفی او؛ در ابتدای نمایشنامه، سیمین افراشته، مدیر دبیرستان، مشخصات شناسنامه‌ای فرهاد کاتب را به فردی که آن سوی خط تلفن است، می‌گوید. معرفی کلی فرهاد کاتب و توجه به حضور او در دفتر مدرسه زمانی رخ می‌دهد که مشخصاتش به فردی گفته می‌شود که غایب است. در واقع، او در گزاره‌هایی که میان فرد حاضر و یک فرد غایب است، شناسانده می‌شود (نک. رضایی راد، ۱۳۹۶: ۱۱-۹). مورد دیگر با فراموشی فرهاد مرتبط است؛ او دلیل حضور سی سالهٔ خود در دبیرستان را این می‌داند که در آنجا چیزی را جا گذاشته است که اکنون آن چیز را به یاد نمی‌آورد:

«شیوا: گفتم روزی که اومدی اون جا باورم

حضور و غیاب در فقدان و اختلال؛ در مفاهیم و رویداد

اثر: یک زمان پریشی

پس از تبیین نسبت حضور و غیاب در ساحت فردی *فعل*، اکنون به رویداد نمایشنامه، یا به زبانی دیگر، به چگونگی آشکار شدن روایت خواهیم پرداخت. در این آشکار شدن، فعلی از مکتوم ماندن، نامکتوم می‌شود. در این رویداد، «روی» یا چهره، خود را از پنهان‌بودگی بیرون می‌آورد. مراد ما از رویداد، واژهٔ *event* است که برآمده از اسم *eventus* لاتینی است. این واژه از دو بخش *ex* به معنای «بیرون» و *venire* یا «آمدن» تشکیل شده است. ترکیب این دو بخش در زبان لاتینی فعل *evenire* یا «رخ‌دادن» و «نتیجه‌دادن» را می‌سازد و اسم مصدر آن *eventus* است که می‌توان بر اساس ریشه‌شناسی واژه، از آن «بیرون آمدن، خارج شدن، بیرون شدن» را افاده کرد. در زبان آلمانی، یکی از معادل‌های این واژه، *Ereignis* است که مشتق شده از فعل *ereignen* است. این فعل که از آلمانی کهن آمده، در اصل ارجاع به «چیزی را جلوی چشم آوردن» دارد. این ارجاع، مبتنی بر این پیش فرض است که چیزی جلوی چشم نیست و ما می‌توانیم از طریق *Ereignis* آن را جلوی چشم آوریم و قابل رویت سازیم (Hofmann, 1949: 174) هایدگر *Ereignis* را با *ignis* به ریشه‌شناسی واژه و تدقیق در تعلق آن به هستی، به معنای «رویداد از آن خود کننده» فهم می‌کرد. این رویداد، از آن‌رو که در وهلهٔ نخست نحوه‌ای از «قابل رویت ساختن» است و چیزی را از خفا بیرون می‌آورد، با کنش حقیقت / *Aletheia* نسبت دارد؛ و از آنجا که در این قابل رویت ساختن، چیزی را به حضور / *Anwesenheit* می‌رساند، پس بیان‌گر نسبت هستنده با هستی نیز است. یعنی رویدادی است که هستنده را به «بنیان خود» یا همان هستی باز می‌گرداند. ژان ماری ویس^۴ ویژگی این مفهوم را چنین شرح می‌دهد: «موضوع [Ereignis] عبارت است از اندیشیدن به، از آن هم-کنندگی هستی (*Seyn*) و انسان، [...] موضوع بر سر توضیح دهش حضور [...] است. با قبول اینکه اگر چه هستی به مثابه حضور داده می‌شود، اما حضوری مطلق، بدون پس‌نشینی و محفوظ نیست بلکه متضمن حضوری است که به ما نزدیک می‌شود در عین اینکه خود را در پس‌نشینی، در فراموشی یا مفقود ماندن ذاتی خود

«عاشق شدن»، «عاشقی کردن»؟ «ورزیدن»، «شدن»، «کردن» ربطی به خود «عشق» ندارد، می‌آدمی چسبه به «عشق»، همونطور که می‌تونه به هر اسم دیگه‌ای بچسبه: «تنفرورزیدن»، «ناکام شدن»، «جسارت کردن». اما فعل خود «عشق» چیه؟ فعلی که فقط به خود «عشق» برگرده؟ فعلیت «عشق» در چه فعلی محقق می‌شه؟ و فاعلیت فاعل، یا درست‌تر بگم، عاشقی عاشق رو چه فعلی آشکار می‌کنه؟ اون فعلی که فعل نهایی «عشق» باشه، هیچ کدوم اینها نیست انگار. عرب‌ها فعل بهتری براش دارن: «عَشِقْ»، خودِ خودِ کلمه فقط.

فرهاد: خب به نظر تو چیه اون فعل؟

لیلا: فعلی ندارد. یه اسمه که باید با مصدر جعلی به فعل تبدیل بشه؛ فعل محض، به حال ناب، «عشقیدن»، که فقط در زمان حال صرف میشه، نه گذشته و نه آینده، فقط مضارع استمراری، فقط: «من، می‌عشقم»، «تو می‌عشقی» (همان: ۷۴-۷۳).

فعل عشق در دستور زبان وجود ندارد. موضوع آن چیزی است که غایب است؛ مواجهه و اندیشیدن به امر غایب، معنای گفتگو، نحوهٔ بودن و مواجهه با یکدیگر را می‌سازد. ملاقات آنان در مرز میان هستی و نیستی است که رخ می‌دهد و هنگامی که با نیستی روبرو می‌شوند در پروای از عدم، به هستی باز می‌گردند و آگاهی از حال و هستی خود را می‌فهمند:

این سه مورد از متن نمایشنامه نشان می‌دهد که مواجهه با غیاب و نیستی، ادراکی از هستی را موجب می‌شود. اگر فرهاد «حضور» می‌یابد از آن‌روست که به عنوان فردی پرسشگر، از نسبت هستنده با هستی می‌پرسد. او امکان تحقق *Anwesenheit* یا حضور را میسر می‌کند و آنچه در هستنده پنهان بوده را آشکار می‌سازد و در واقع، به «حضور» می‌آورد؛ او غیاب هستی و به زبان استعاری، غیاب-*Abwe-* *senheit* فعل عشق را متذکر می‌شود و با این تذکر، کنش حقیقت / *Aletheia* را محقق می‌سازد؛ یعنی امر پوشیده را ناپوشیده می‌گرداند. از این رو، نسبت حضور و غیاب، در ساحت فردی رخ می‌دهد.

افتاد. توسط فرهاد کاتب مطرح می‌شود و گویی ما در آینده‌ای هستیم که خودکشی رخ داده و اکنون دو نفر _ شیوا و فرهاد_ از آن رخداد گذشته سخن می‌گویند، خود لیلا حضور پیدا می‌کند.

«فرهاد: [...] لیلا آرش رو یادت می‌آد؟

شیوا: چرا باید دربارهٔ اون احساس عذاب وجدان کنه؟

فرهاد: شاید خودش رو مقصر می‌دونه. مثل همه مون.

شیوا: در چی؟

فرهاد: در خودکشی لیلا

(سکوت. تقه‌ای به در می‌خورد و لیلا وارد می‌شود.) «همان: ۳۵-۳۴».

او آن هنگامی حضور می‌یابد که روایت دچار اختلال شده، جابجایی زمانی رخ داده است؛ زمانی که دیالوگ‌هایی دربارهٔ خودکشی یا غیاب و نیست بودن لیلا در جریان است. در این لحظه، غیاب، امکان حضور است؛ به زبانی دیگر، کاری که رویداد اثر انجام می‌دهد به «حضور در آوردن آن چیز غایب» است. این توأمانی حضور و غیاب را نباید امری تکنیکال در نمایشنامه دانست؛ بیش از آن، این توأمانی با برون‌خویشی شخصیت‌ها پیوند دارد؛ به عبارتی دیگر بیان هستی شخصیت‌هایی است که در جستجوی نسبت خود با هستی هستند؛ برای مثال لیلا، در حالی که بر صحنه حاضر است اما از غیاب خود سخن می‌گوید:

«لیلا: ما از ضمیر به جای اسم استفاده می‌کنیم، مگه نه؟ برای پدرم من یک "او"ی افسرده‌ام، برای خانم افراشته من یک "او"ی گستاخم و برای همکلاسی‌هام یک "او"ی مزاحم و منزوی ... "او" ... یک ضمیر بی‌وجود ...» (فعل، ۱۳۹۶: ۴۴).

سخن لیلا نمونه‌ای است از پیوستگی میان حضور و غیاب و اینکه او هست و نامی دارد؛ اما در زبان دیگران، نام تعیین او نادیده گرفته می‌شود و او در غیاب تعینش است که برای دیگران حضور دارد. با این حال می‌خواهد برون‌خویشی داشته باشد و از طریق آویختن با کسی که در جستجوی فهم هستی فعل است _ همچون دازاینی^{۱۵} که از نسبت هستند

نگه‌می‌دارد. هستی را می‌توان وجهی از Ereignis در نظر گرفت؛ این، رویدادی ساده‌ای نیست که در لحظهٔ مشخصی پیش می‌آید بلکه پیش آمدنِ دهشِ حضوری است که گشوده نمی‌شود مگر در عین پنهان شدن» (ویس، ۱۳۹۷: ۱۷۳). در اندیشهٔ هایدگر، رویداد، آشکار کردنِ هستی پنهان شده است و چون بستری عمل می‌کند که حضور و غیاب ذاتی هستی و هستند را به پیش چشم ما می‌آورد. در این معنای بنیادین، آنچه در این پژوهش محوریت دارد این است که حضور و غیاب، ذاتی رویداد هستند؛ رویداد رخ نمی‌دهد مگر آنکه هستی و هستند را در نسبت با حضور و غیاب، مطرح سازد. با توجه به این معنا هنگامی که نحوهٔ رویداد فعل را بررسی می‌کنیم، آنچه از همان آغاز نمایشنامه بر ما معلوم می‌شود، بازی حضور و غیاب به‌عنوان موضوع رویداد اثر است. رویداد فعل در دبیرستان دخترانه رخ می‌دهد؛ مکانی که تعریفش را نه از معنای عرفی و بدیهی‌اش بلکه از خود رویداد می‌گیرد. در توضیح آغازین صحنه آمده است: «صحنه تجسم دفتر یک مدرسه است، اما باید این صحنه آن قدر انعطاف داشته باشد که بتواند به سرعت و سهولت به کلاس درس، راهروی مدرسه، یک انباری و یا یک کافی شاپ تبدیل شود» (رضایی راد، ۱۳۹۶: ۹).

مکان از طریق بازی حضور و غیاب تعریف می‌شود. کلاس درس زمانی حضور می‌یابد که دفتر مدرسه غایب شود و راهروی مدرسه زمانی حضور می‌یابد که انباری. موقعیت‌های مکانی، خود را در این تغییر و تبدیل، در این حضور یکی و غیاب دیگری است که به ما می‌شناسانند. رویدادی که در چنین مکانی برقرار می‌شود خود نتیجه این نسبت حضور و غیاب است و موجب آشکارگی ساحت وجودی شخصیت‌ها و مفاهیم می‌شود. اگر چنین نحوهٔ روایتی در نمایشنامه نبود، ما با داستانی بسیار ساده و سراسر است روبرو بودیم؛ داستانی در باب حضور فرهاد کاتب، دبیر ادبیات، در دبیرستانی دخترانه که عاشق شاگردش، لیلا آرش، می‌شود؛ اما به دلیل رخ ندادن وصال، لیلا آرش خودکشی می‌کند. در روایت فعل، وقایع جابجا می‌شوند. این جابجایی‌ها موجب به تعلیق درآمدن و اتفاقات نابهنگامی است که روایت را دچار اختلال می‌کنند. اختلال و فقدان در منطق خطی داستان با حضور و غیاب رخ می‌دهد. برای مثال هنگامی که در یک سوم ابتدای نمایشنامه به ناگاه خودکشی لیلا _ یعنی آنچه در آینده اتفاق خواهد

نشان داده می‌شود، مبتنی بر توأمانی حضور و غیاب است؛ این توأمانی در دو فهمی که در نمایشنامه از فعل وجود دارد نیز، هویدا می‌شود. یک فهم مبتنی بر همان پرسشی است که فرهاد کاتب آن را مطرح کرد - که در بخش پیشین به آن اشاره شد - یعنی این پرسش که «چه ماهیتی در هستی هست ... که ما بهش می‌گیم "فعل"» (همان: ۱۶)؛ این فهم ناظر بر نسبت فعل با هستی است. اما در پایانی نمایشنامه فهم دیگری از فعل، در این پرسش فرهاد کاتب، آشکار می‌شود: «چگونه فعل به ابزار مرگ تبدیل میشه و چگونه کسی میتونه با دستور زبان بمیره...» (همان: ۸۵). بر اساس فرض این پژوهش، این وجه دیگر از فعل که دلالت بر غیاب و نیستی دارد، به معنای تضاد با آن فهم نخستین، که از نسبت فعل با هستی پرسش می‌کرد، نیست؛ بلکه این دو وجه، نشان می‌دهند که هستی و نیستی، حضور و غیاب توأمان در فعل وجود دارند؛ زیرا فعل، خود، یک رویداد است که با وقوع آن، چیزی از غیاب - که هست و وجود دارد - بیرون می‌آید و حاضر می‌شود.

نتیجہ گیری

در این پژوهش سعی بر آن شد تا با تعریف هستی‌شناسانه از دو مفهوم حضور و غیاب و فهم نسبت آنها با مفاهیم بنیادینی چون هستی و نیستی، نسبت آنها با یکدیگر و چگونگی تحقیقشان در اثری دراماتیک، مورد مطالعه قرار گیرد. بدین منظور، با استناد به آراء مارتین هایدگر و برخی از اخلاف او، به تبیینی از حضور و غیاب دست یافتیم که معنای روزمره و لغت‌نامه‌ای خود را از دست می‌دهند و خود را در نسبتی هستی‌شناسانه با شخصیت و رویداد اثر نشان می‌دهند. بدین معنا که آن دو زمانی به فهم می‌رسند که تصاویر عادی و نمادین شده در هم بشکنند و وجه دیگرگونه‌ای از آنان آشکار شود. هایدگر معتقد است که نسبت ذاتی حضور و غیاب، و به بیانی دیگر، هستی و نیستی زمانی که اختلال یا فقدان در زندگی رخ می‌دهد چشمگیر می‌شود؛ زمانی که چیزی از دست برود حضور و اهمیتش مورد توجه قرار می‌گیرد و انسان در این وضعیت به درک دیگری از خویش و عالمی که در آن نهاده شده است دست می‌یابد؛ درکی که او را متوجه ساحت دیگری از هستی خویش می‌کند. در نمایشنامهٔ فعل چنین وضعیتی را می‌توان وضعیت غالب و اساس نمایشنامه دانست. وضعیتی که شخصیت‌ها آن هنگام

با هستی پرسش می‌کند - خود را از ضمیرهایی که دیگران بر او الصاق کرده‌اند و موجب غیاب او شده‌اند، تهی شود و نام معین و هستندگی خویش را در هستی آشکار کند؛ او می‌خواهد حضور داشته باشد (همان).

چنین رویدادی که مملو از مفاهیمی دال بر حضور و غیاب است؛ بطور مداوم دچار زمان‌پریشی نیز است. زمان‌پریشی ترجمهٔ واژهٔ *anachronism* یونانی است. پیشوند *ana* دلالت بر «دوباره» و در ضمن «تضاد» دارد (Hofmann, 1949: 85). به عبارتی دیگر این پیوند تکرار یک پدیده را نشان نمی‌دهد، بلکه بازگوکنندهٔ تکرار حرکت زمان اما در جهت‌های مخالف دارد. در زمان‌پریشی، زمان خطی از میان می‌رود و به تعبیر ژرار ژنت، روال طبیعی پدیده‌ها برهم زده می‌شود و موجب ایجاد نابهنگامی در رویداد روایت می‌شود (ژنت، ۱۳۹۸: ۳۲). نخستین زمان‌پریشی در فعل زمانی رخ می‌دهد که فرهاد کاتب در حال توضیح موضوع پایان‌نامه‌اش به شیوا پرتوی - دبیر ادبیات - است. فرهاد، فعل را «کنش مطلق» تعریف می‌کند که «تنها جزئی از زبان [است] که هرگز زیر بار واژه‌های قرضی نرفته» و «در برابر همه چیز مقاومت کرده‌اند و علی‌رغم همه چیز زنده موندن» (رضایی راد، ۱۳۹۶: ۱۶). فعل، که موضوع اصلی نمایشنامه است، نمونه‌ای از مقاومت در تاریخ است. در همین میان، ناگهان شیوا، با شیدایی به سوی فرهاد می‌رود و آن ایدهٔ مطلق از نظر فرهاد را با امری تثنایی پیوند می‌زند؛ این نخستین تماس جسمانی میان آنان است (همان: ۱۷). آینده، در نفی حال آشکار می‌شود و طالب پدیدار شدن کنش مطلق در وحدت ذهن و جسم است. متعاقب این نخستین نشانهٔ زمان‌پریشی، اغلب وقفه‌هایی که در روند روال طبیعی داستان رخ می‌دهند و زمان‌پریشی اثر آشکار می‌گردد، زمانی است که یا از فعل و ضمیر سخن گفته می‌شود و یا از لیلیا (نک. همان: ۸۰، ۷۸، ۷۵، ۶۶، ۵۸، ۵۵، ۵۲، ۴۴، ۴۳، ۴۱، ۳۹، ۳۸، ۳۴، ۳۲، ۲۷).

همزمانی فعل و لیلیا در زمان‌پریشی رویداد، نشان می‌دهد که لیلیا همان فعل است؛ تجسم فعلی که می‌خواهد از غیاب به حضور رسد و خود را در مطلقیت بودنش، یعنی تمامیت هستی‌اش آشکار کند:

«فرهاد: [...] من لیلیا آرش رو در شکل یک فعل به یاد می‌آرم، یک فعل صرف نشده؛ [...]» (همان: ۵۸).

این رویداد، که در فقدان‌ها و اختلال‌های زمان‌پیشانه

در یک اثر، پرسشی در باب نسبت یک پدیده با هستی مطرح می‌شود. در اینجا پرسش از نسبت «فعل» با هستی مدنظر است. باید در نظر گرفت که چنین اثری سعی دارد خود را در حیطهٔ تئاتر و فلسفه نمایان سازد. با تشخیص این حیطه است که ورود به اثر و تحلیل و تعریف آن میسر می‌گردد. در اینجا کوشیدیم که این وجه از نمایشنامه، که ساختاری و بنیادین است، برجسته نماییم و نیز نمونه‌ای از چگونگی حضور مفاهیم فلسفی در اثر دراماتیک را مورد مطالعه قرار دهیم.

متوجه حضور خود و دیگری می‌گردند که با غیاب، فقدان، و در کل، با اختلالی در منطق مواجه می‌شوند. گسست‌های زمانی روایت غیرخطی، پرسش‌هایی از این دست که چگونه می‌توان تماماً یک فعل بود؟، یا به طور کلی پرسشی که از ناممکن می‌پرسد، دلیلی بر این است که در این اثر، حضور، زمانی رخ می‌دهد که با غیاب و نیستی مواجه می‌شویم و زمانی می‌توانیم حضور داشته باشیم که از چپستی امور پرسش کنیم و دوباره نسبت خود با آن امور به ظاهر ساده و پیش پا افتاده را بازتعریف نماییم. از سویی دیگر، زمانی که

پی‌نوشت

۱. نمایشنامهٔ فعل داستان دانشجوی رشهٔ ادبیات، فرهاد کاتب، است که به جهت تدریس به دانش‌آموزان مدرسه‌ای دخترانه، وارد آن مکان می‌شود و در آنجا میان فرهاد و شاگردش، لیلا آرش، رابطه‌ای عاشقانه برقرار می‌گردد. فرهاد می‌کوشد تا از این عشق و تبعات آن بگریزد؛ در نهایت با خودکشی لیلا در مدرسه مواجه می‌شود و تمام زندگی‌اش تحت تأثیر آن قرار می‌گیرد.

منابع

- ارسطو (۱۳۸۸). *درباره هنر شعر*. ترجمهٔ سهیل محسن افنان. تهران: انتشارات حکمت.
- ارسطو (۱۳۹۰). *منطق (ارگانون)*. ترجمهٔ میرشمس‌الدین ادیب‌سلطانی. تهران: انتشارات نگاه.
- ارسطو (۱۳۹۲). *متافیزیک (مابعد الطبیعه)*. ترجمهٔ شرف‌الدین خراسانی. چاپ ششم. تهران: انتشارات حکمت.
- پوپر، کارل (۱۳۹۰). *زندگی سراسر حل مسئله است*. ترجمهٔ شهریار خواجهیان. چاپ هفتم. تهران: مرکز.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۳۸). *لغت‌نامه (جلد ۱۹)*. تهران: دانشگاه تهران.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۳۸). *لغت‌نامه (جلد ۲۷)*. تهران: دانشگاه تهران.
- رضایی راد، محمد (۱۳۹۶). *فعل: شطحیاتی در دستور*. چاپ دوم. تهران: بیدگل.
- ژنت، ژرار (۱۳۹۸). *گفتمان روایت؛ گفتاری در باب روش*. ترجمهٔ معصومه زوریان. تهران: سازمان سمت.
- ساکالوفسکی، رابرت (۱۳۸۴). *درآمدی بر پدیدارشناسی*. ترجمهٔ محمدرضا قربانی. تهران: گام نو.
- Ebnor, Klaus und Ulrike Kadi (2004). *Wörterbuch der Phänomenologischen Begriffen*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Fischer- Lichte, Erika (2014). *Metzler Lexikon Theatertheorie (2. Aktualisierte und erweiterte Auflage)*. Stuttgart, Weimer: Verlag J. B. Metzler.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2012). *Präsenz*, Berlin: Suhrkamp.
- Heidegger, Martin (1967). *Gesamtausgabe, 1. Abteilung Veröffentlichte Schriften 1914-1917, Band 9, Wegmarken*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, Martin (1967). *Sein und Zeit, (elfte unveränderte Auflage)*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Heidegger, Martin (1987). *Platons Lehre von der Wahrheit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Hofmann, J. B (1949), *Etymologisches Wöreterbuch des Griechischen*, München: Verlag von R. Oldenberg
- Lehmann, Hans-Thies (2005), *Postdramatisches Theater*, Verlag Der Autoren.
- Schmitz- Emans, Monika, *Uwe Lindemann* (2009). *Poetiken: Autoren- Texte- Begriffe*. Berlin: Walter de Gruyter.