

Foucault and the Novel's Ontology: The Deconstruction of Home's Concept

Aref Danyali¹  | Kazem Mousakhani² 

1. Corresponding Author, Assistant Professor, Department of Theology, Gonbad Kavous University, Iran. Email: Aref_danyali@gonbad.ac.ir
2. Assistant Professor, Department of Theology, Gonbad Kavous University, Iran. Email: Kmusakhani@gonbad.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 20 February 2024

Received in revised form 03
May 2024

Accepted 17 May 2024

Published online 01 January
2025**Keywords:**Foucault, novel, epic, Home,
difference, heterotopia

ABSTRACT

The subject of the current article is Foucault's analysis of the ontology of the novel. This research provides an interdisciplinary reading indicating that the ontology of the novel is based on the deconstruction of home's concept: novel characters, unlike the heroic characters of Greek mythology and the Bible, constantly depart from home to discover the unknown realm of existence or a new dimension of humanity. There is a direct relationship between this transcendental homelessness and the novel's ontology. The results of the current research have shown that the conceptualization of home has yielded specific outcomes: 1. The novel has replaced similarity-based ethics with difference-based ethics. 2. Home is not a fixed and unchanging concept, but rather a construct. 3. The novel's adventure is a journey from the known to the unknown realms. 4. The novel is not in pursuit of utopia but rather maps out heterotopias as realms of diversity and abundance. The clear implication of this research is that the difference between the novel and the epic is not merely a genre difference but rather an ontological difference.

Cite this article: Danyali, A. & Mousakhani, K. (2025). Foucault and the Novel's Ontology: The Deconstruction of Home's Concept. *Journal of Philosophical Investigations*, 18 (49), 269-292. <http://doi.org/10.22034/jpiut.2024.60672.3718>



© The Author(s).

Publisher: University of Tabriz.

<http://doi.org/10.22034/jpiut.2024.60672.3718>

Extended Abstract

Introduction

From Greek epics to the Christian Bible, the concept of home has consistently been constructed as an inviolable myth or romanticized in such a way that it remains above reproach. The epic of Ulysses reached its culmination when he once again conquered home and expelled all the usurping suitors. Aristotle also believed that each entity has its own natural place, and things move towards it, towards their home. In the hierarchical world of the Middle Ages, the levels of existence were determined as the ultimate goals to which all beings aspired. The greatest metaphor of the Old Testament is the "return of the children of Israel to their home"; all events and occurrences are meaningful only insofar as they lead to the return home. Romanticism, through Novalis, reiterated that we are always on the way home.

In the meantime, with the emergence of the novel, we encounter characters who are not only not on their way home but are escaping from it and constantly moving away. Such characters appear strange and bizarre in Greek and Christian culture; they bear no resemblance to Homeric heroes (Achilles and Ulysses) or biblical heroes (Moses and David). If a hero is one who will ultimately return home gloriously, then there is no heroic glory in the life of the novel's character. Undoubtedly, those things and people who are not in their predetermined place disturb and worry the Greek-Christian person. It is no wonder that no one understood or admired Don Quixote.

Michel Foucault clarifies for us the secret of this novel character—Don Quixote—who continuously moves away from home. In the seventeenth century, with Descartes and Don Quixote, it became evident that existence is not the home of man, and what you considered your home for centuries is now distant from you. This article, starting with Foucault's reading of Don Quixote, seeks to show how the world is no longer our home. Why does modern man, unlike the epic hero and the Christian knight, not have a home of his own?

Findings

The findings of the present research have revealed that this deconstruction of the concept of home has yielded specific results:

1. The novel has replaced similarity-based ethics with difference-based ethics. The novel's character moves away from home, meaning that they leave the realm of the familiar to reach the land of the unknown and different people. Understanding that humans are different and that the foreign must be respected is the ultimate goal of the novel: standing in a different place to gaze at the world or being open to unseen landscapes and unknown people. This is why there was a need to create a new genre called the novel.
2. Home is not a fixed and unchanging concept, but a construct. When Ulysses (the hero of Homer's epic) returns home after many years, the home remains intact. It is as if the home is like a substance that remains constant under all changes and transformations. However, in the world of the novel, there is no substance. Neither the home nor the individual have any essence. Just as the subject is always changing, so too is the home. In this sense, essence/substance has disappeared from the world in the novel; there is no essential thread

that binds people together. On the contrary, everyone is tied to a singular destiny in their own unique strands, resulting in inevitable isolation. We are not confronted with our essential selves: only experimental egos or experimental thinking exist; egos are not substances but experimental positions. Like a chemist who combines various materials in a laboratory to observe their reactions, the "I" in the novel is the path taken, and the footprints left on the trails. Just as the trail is created from the "I's" footprints, the "I" is also constructed in this movement and journey.

3. The adventure of the novel is a transcendence from the known to the unknown realms. The Greek person found the entirety of existence and meaning within the circle they wove around themselves. They had no need to step outside the circle/home; their world was integrated and complete. Even demonic forces could not invade the safe haven of the circle of existence, just as Penelope's suitors could not wrest Ulysses' home from him. However, the hero of the novel is like someone walking in the dark. There is no highway leading them home. They only forge their path through adventure, stumbling and struggling.
4. The novel is not in search of utopia but rather maps out heterotopias as realms of becoming and multiplicity. The novelist is like a cartographer who constantly shifts boundaries to open up possibilities for human difference. Heterotopias are places of otherness and alterity. Utopia, however, is the reconstruction of fixed and uniform patterns, which contrasts with the spirit of alterity that defines the novel.

Conclusions

The novel belongs to a world made up of the mingling of races, ethnicities, and diverse individuals. In such a world, the concept of "home" as a moral ideology cannot be a guiding principle. Perhaps the last liberating trace of this concept can be found among the romantics of the eighteenth century. The contemporary, diverse, and mixed world is too rich to be contained within the narrow confines of home. The model of home fits the closed and finite Greek and Christian worlds; the Galilean and Newtonian worlds are open and infinite and do not align with the concept of home. The myth of the "return to home" belongs to the Old Testament; that era has passed, and a new era has arrived.

فوکو و هستی‌شناسیِ رمان: واسازی مفهوم خانه

عارف دانیالی^۱ | کاظم موسی‌خانی^۲

۱. نویسنده مسئول، استادیار گروه الهیات، دانشگاه گنبد کاووس، ایران. رایانامه: Aref_Danyali@gonbad.ac.ir

۲. استادیار گروه الهیات، دانشگاه گنبد کاووس، ایران. رایانامه: Kmusakhani@gonbad.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	موضوع مقاله حاضر تحلیل فوکو از هستی‌شناسی رمان است؛ هدف اصلی پژوهش حاضر خوانشی بینارشته‌ای برای نشان دادن این نکته است که چگونه هستی‌شناسی رمان بر واسازی مفهوم خانه مبتنی است؛ شخصیت‌های رمان برخلاف شخصیت‌های حماسه یونانی و کتاب مقدس هر بار از خانه دور می‌شوند تا قلمروی ناشناخته از هستی یا بعدی تازه از انسان را کشف کنند. فوکو با خوانش رمان دن کیشوت این نکته را نشان می‌دهد. بین این بی‌خانمانی استعلایی و هستی‌شناسی تازه رابطه مستقیم وجود دارد. نتایج پژوهش حاضر معلوم کرده است که این واسازی مفهوم خانه نتایج مشخصی داده است: ۱. رمان، اخلاق مبتنی بر تفاوت را جایگزین اخلاق شباهت‌محور کرده است. ۲. خانه یک مفهوم ثابت و بدون تغییر نیست، بلکه مفهومی است که ساخته می‌شود. ۳. ماجراجویی رمان فراروی از امر معلوم به سوی قلمروهای نامعلوم است. ۴. رمان در جستجوی اتوپیا نیست، بلکه نقشه‌نگاری هتروتوپیا به عنوان قلمروهای صبرورت و کثرت است. نتیجه محوری پژوهش حاضر آن است که تفاوت رمان با حماسه، صرفاً تفاوت ژانری نیست، بلکه تفاوتی هستی‌شناختی است.
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۰۱	
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۲/۱۴	
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۲۸	
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۱۰/۱۲	
کلیدواژه‌ها: فوکو، رمان، حماسه، خانه، تفاوت، هتروتوپیا	

استاد: دانیالی، عارف و موسی‌خانی، کاظم. (۱۴۰۳). فوکو و هستی‌شناسی رمان: واسازی مفهوم خانه، پژوهش‌های فلسفی، ۱۸(۴۹)، ۲۶۹-۲۹۲.

<http://doi.org/10.22034/jpiut.2024.60672.3718>



© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه تبریز.

مقدمه

ماجرای درازدامن رمان از قرن هفدهم با رمان *دن کیشوت*^۱ به عنوان خاستگاه آن شروع می‌شود و با رمان‌های کافکا^۲ در قرن بیستم به اوج و نهایت خود می‌رسد. به همین خاطر، مقاله حاضر مدام میان این دو آغاز و نهایت در حرکت است و کوشیده تاریخ رمان را همچون پیوستار واحدی دنبال کند که رویکرد هستی‌شناختی واحدی را پیش می‌برند؛ هستی‌شناسی‌ای که تعبیر شده به واسازی مفهوم خانه. بی‌گمان، نگارنده در فهم تاریخ رمان همچون یک پیوستار هستی‌شناختی بسیار وامدار میلان کوندرا^۳ است. از دید کوندرا، تاریخ رمان یک گفتگوی طولانی است که از *دن کیشوت* سروانتس شروع شده تا رمان‌های کافکا ادامه یافته است.

از حماسه یونانی تا کتاب مقدس مسیحی همواره از مفهوم خانه یک اسطوره خدشه‌ناپذیر ساخته شده یا آن را به نحوی رمانتیزه کرده‌اند که هیچ نقدی بر آن وارد نباشد. حماسه اولیس^۴ زمانی به تمامیت رسید که او دوباره به فتح خانه رسید و تمام خواستگاران غاصب را از خانه بیرون راند. ارسطو^۵ نیز معتقد بود که هر شیء حیث طبیعی خویش را دارد و اشیاء به سوی آن، به سوی خانه خویش، در حرکت‌اند. در جهان سلسله‌مراتبی قرون وسطی نیز مراتب وجود به عنوان غایات نهایی تعیین شده است؛ غایاتی که تمامی هستی به سوی آن‌ها رهسپارند. بزرگترین استعاره عهد عتیق، استعاره «بازگشت قوم بنی‌اسرائیل به خانه» است؛ تمامی رویدادها و اتفاقات تا آنجایی معنادار است که منتهی به بازگشت به خانه شود. رمانتیزم از زبان نووالیس تکرار می‌کرد که ما همیشه در راه خانه‌ایم.

در این میان، با ظهور رمان، با شخصیت‌هایی مواجه می‌شویم که نه تنها در راه خانه نیستند، بلکه از آن گریزانند و مدام دور می‌شوند. چنین شخصیت‌هایی در فرهنگ یونانی و مسیحی عجیب و غریب می‌نماید؛ آنها هیچ شباهتی به قهرمانان هومری (آشیل و اولیس) یا قهرمانان کتاب مقدس (موسی و داوود) ندارند؛ اگر قهرمان کسی است که عاقبت باشکوه به خانه باز خواهد گشت، آنگاه هیچ شکوه قهرمانانه‌ای در زندگی شخصیت رمان وجود ندارد. بی‌شک، آن چیزها و کسانی که در مکان از پیش تعیین‌شده خویش نیستند، انسان یونانی-مسیحی را پریشان و نگران می‌کنند. بیهوده نیست که هیچ‌کس *دن کیشوت* را نمی‌فهمید و ستایش نمی‌کرد. میشل فوکو راز این شخصیت رمان-*دن کیشوت*- را که پیوسته از خانه دور می‌شود را برای ما روشن می‌کند؛ قرن هفدهم، با دکارت و *دن کیشوت*، معلوم شد که هستی خانه بشر نیست و آنچه قرن‌ها خانه خود می‌پنداشتی، اکنون از تو دور افتاده است. مقاله حاضر، با خوانش فوکو از رمان *دن کیشوت* شروع می‌کند تا نشان دهد که چگونه دیگر جهان خانه ما نیست؟ چرا بشر مدرن، برخلاف قهرمان حماسی و شهسوار مسیحی، خانه‌ای از آن خویش ندارد؟

در بخش دوم مقاله، به نحو مصداقی، با تمرکز بر رمان‌های مهم، از رمان سروانتس تا رمان‌های کافکا، نشان داده خواهد شد که این از دست‌رفتن مفهوم «جهان همچون خانه» چه تبعاتی دارد و چگونه رمان با واسازی از این مفهوم به مواجهات اخلاقی‌ای دست می‌یابد که تا پیش از آن سابقه نداشته است؟ در مقابل، چگونه می‌توان مطابق با جهان پیچیده ما می‌توان به درک تازه‌ای از مفهوم خانه رسید؟

^۱Don Quixote^۲Kafka^۳Milan Kundera^۴Ulysses^۵Aristotle^۶Deconstruction

بهره‌گرفتن از ایده‌های فوکویی در خوانش تاریخ رمان تطابق زیادی با رویکرد لوکاچ در کتاب *نظریه رمان* دارد؛ بنابراین، در سطور مختلف این مقاله به هم‌آوایی فوکو و لوکاچ اشاره می‌شود و در این هم‌آوایی می‌توان به درک منسجمی از تاریخ رمان رسید.

فوکو: دُن کیشوت و ناخوانا شدن جهان

خاستگاه رمان با طلوع مدرنیته گره خورده است؛ سروانتس با نوشتن رمانی به نام *دُن کیشوت* اثری خلق کرد که به گفته فوکو، نخستین اثر مدرن بود و شخصیتی با همین نام آفرید که می‌توان از او به عنوان نخستین شخصیت مدرن یاد کرد. سروانتس ظهور عصر جدیدی را اعلام کرد؛ پایان حماسه و رمانس‌های شهسواری و ظهور هستی‌شناسی تازه‌ای که بی‌سابقه بود.

یک‌روز دُن کیشوت از خانه بیرون رفت. او برای فتح جهان خروج کرده بود. اما جهان در مه غلیظی فرو رفته بود، صحرا او را در بر گرفته بود، راه‌ها محو و ناپدید شده بودند. دُن کیشوت در تاریکخانه جهان گم شده بود. او دیگر جهان را بازنمی‌شناخت، همچون تجربه هبوط آدم از بهشت بود؛ گویی به برهوت پرتاب شده بود و هیچ راه و علامتی راهنمایش نبود. از آن روز دُن کیشوت حس کرد غریبه‌ای در جهان است.

او کتاب‌های شهسواری قرون‌وسطا را خوانده بود و حالا فکر می‌کرد شهسواری است که برای نجات جهان آمده است، اما جهان او را مدام پس می‌زد، از خود می‌راند. به تعبیر فوکو، هیچ اثری از نشان‌های کتاب بر چهره جهان نبود، کلمات رهنمای او در چنین جهانی نبودند و لابه‌لای اوراق کتاب‌ها به خواب فرو می‌روند (فوکو، ۱۴۰۰، ۱۰۱). شاید کتاب‌ها او را فریب داده بودند. آشنایانش چون از عمق ماجرا باخبر شدند کتابخانه دُن کیشوت را که سبب تباهی زندگی‌اش بود، آتش زدند، کسی را فرستادند تا او را در قفس کند و به خانه بازگرداند. او هر بار از خانه می‌گریخت که به جهان درآویزد، اما جهان همچون شبحی از میان انگشتانش ناپدید می‌شد. فوکو از روزگار پیشامدرن تا قرن شانزدهم به عصر «نثر جهان» تعبیر می‌کند؛ قهرمان حماسی یا شهسوار قرون‌وسطایی آن روایت مکتوبی که بر رویدادها و اشیای جهان حک شده بود را بازخوانی می‌کرد؛ زبان آن قهرمان‌ها، زبان جهان بود که نوع بشر بدان سخن می‌گفت؛ زبانی که خداوند در بهشت به آدم ابوالبشر آموخته بود و در برج بابل بدان سخن می‌گفتند. در واقع، کتاب‌های حماسی یا رمانس‌های شهسواری بازنویسی داستانی بودند که بر چهره جهان حک شده بود (فوکو، ۱۴۰۰، ۹۰-۹۱). چنین قهرمانی هیچ‌وقت احساس تنهایی نمی‌کند یا دغدغه «فهمیده نشدن» ندارد. به گفته فوکو، در رمانس‌های شهسواری که تا قرن شانزدهم هنوز رایج بود، «عدم تمایز میان دیده‌ها و خواننده‌ها و میان مشاهده و نقل» مشهود است؛ در نتیجه، «سفرهای واحد و صاف شکل می‌گیرد که در آن نگاه و زبان تا بی‌نهایت بر یکدیگر در تلاقی‌اند» (فوکو، ۱۴۰۰، ۹۱). ما هنوز در عصر «نثر جهان» به سر می‌بریم؛ روزگاری که گمان می‌رفت آنچه خداوند در جهان نهاده، الفاظ مکتوب‌اند و قهرمان وظیفه‌ای ندارد جز اینکه نشان‌های حک‌شده بر جهان را بخواند و دنبال کند. در چنین دورانی، کتاب‌ها، این حاملان کلام مکتوب، آیین تمام‌نمای جهان هستند؛ خط و کلمه جزئی از هستی است؛ هیچ جدایی میان نوشتار و طبیعت وجود ندارد؛ هرچه قهرمان بیشتر کتاب می‌خواند، بیشتر با جهان درمی‌آمیزد. به بیان لوکاچ:

جهان پهناور است اما چون خانه می‌ماند، زیرا آتشی که در جان شعله‌ور است همان سرشت ذاتی ستارگان را دارد (لوکاچ، ۱۳۹۷، ۱۵).

دُن کیشوت اما به دوران فروپاشی برج بابل تعلق دارد؛ دورانی که دیگر کلمات امضای جهان نبودند. انطباق میان کتاب و جهان گم شده بود. میان کتاب‌ها و جهان‌ها فاصله و جدایی افتاده بود. حالا دُن کیشوت با خواندن کتاب‌های حماسی و سلحشوری دیوانه شده بود چون دیگر آن کتاب‌ها نشانی از جهان با خود نداشتند؛ دیگر نشانه‌های قرائت‌پذیر شبیه موجودات رؤیت‌پذیر نیستند؛ آنچه می‌خواند با آنچه می‌دید، تطابقی نداشت.

به اعتقاد فوکو، دُن کیشوت، تکرار وارونه راه آن قهرمانان جهان قدیم بود؛ اگر حماسه یا رمانس شهسواری دستاوردهای واقعی را که باید در حافظه‌ها ثبت شوند، روایت می‌کرد، حال دُن کیشوت باید به نشانه‌های فاقد محتوا، واقعیت عطا می‌کرد. دُن کیشوت در جهان سرگردان بود تا نشانه‌هایی بیابد که ثابت کنند کتاب‌ها راست می‌گویند. دُن کیشوت جهان را می‌خواند تا کتاب‌ها را اثبات کند. به‌همین خاطر، شباهت ناچیز گله‌ها و مستخدمه‌ها و مسافرخانه‌ها به لشکرها و بانوان و قصرهای کتاب‌های شهسواری کافی است تا دوباره به زبان کتاب‌ها تبدیل شوند (فوکو، ۱۴۰۰، ۱۰۰). او همچون گدایان، شباهت را در یوزه می‌کرد. نمی‌خواست باور کند که میان آنچه خوانده و آنچه می‌بیند، هیچ شباهتی نیست. چشم‌ها بر صدق مکتوبات شهادت نمی‌دهند. هر بار ناکام می‌ماند، فقط یک پارودی^۱ (تقلید طنزگونه از یک اثر هنری) خلق می‌شود. هیچ چیز قادر نیست او را به حقیقت یا خرد بازگرداند. به تعبیر فوکو، اگر چه دُن کیشوت در آخرین دقایق مرگ به بی‌خردی خویش اعتراف کرد، اما این جنون بود که او را جاودانه ساخت؛ حتی مرگ هم نتوانسته بود بر جنون او پیروز شود (فوکو، ۱۹۸۸، ۳۱-۳۲).

دُن کیشوت موجودی آبرونیک و دیوانه است زیرا در جهانی که دیگر میان کلمات و اشیاء، کتاب و جهان، شباهتی نیست، او به دنبال شباهت‌ها می‌گردد. همین شباهت‌ها هستند که دُن کیشوت را دیوانه کرده‌اند: دُن کیشوت در حسرت بهشت ماقبل هبوط، در حسرت پیش از فروپاشی برج بابل است؛ مسخ شباهت‌های انسان بدوی. او تفاوت‌ها و تمایزها را کار ساحران و جادوگران می‌داند. دُن کیشوت را دیوانه می‌خوانند. دیوانه از آن رو «متفاوت» است که «تفاوت‌ها» را درک نمی‌کند؛ کسی که باور نمی‌کند میان نقل‌ها (کتاب‌ها) و دیدنی‌ها (طبیعت) تفاوت و فاصله وجود دارد و دیگر کتاب‌ها نقشه راه‌ها و خطوط جهان نیستند. مفهوم «جهان همچون خانه» برای همیشه از دست رفته است؛ از این روست که به بیان لوکاچ: «رمان بیش از هر شکل دیگر ادبی بیان همین بی‌خانمانی استعلائی است» (لوکاچ، ۱۳۹۷، ۲۸).

آنچه رمان دُن کیشوت را به متنی برآشوبنده و اضطراب‌آور بدل می‌کند، آن است که این رمان تمام نظام شوالیه‌گری را با یک خنده طولانی به مضحکه می‌گیرد؛ نظامی که جزئی‌ترین عناصر آن در یک هماهنگی و انسجامی دقیق کنار هم و در وحدت با جهان قرار گرفته بودند. اما تفاوت رمان با متون اتوپیایی آن است که هیچ نظم بدیلی را جایگزین آن نظم ویران شده، آن جهان آشنا و یکنواخت رمانس‌ها، نمی‌کند. درواقع، چنین رمانی نوعی هتروتوپیا را پیش روی ما می‌نهد: قلمروی از امکان‌های دیگرگونه بودن و متفاوت شدن. اتوپیا هنوز در قبضه خدایان است و مستعد صورتبندی جدیدی از هژمونی نهادین است؛ به عبارتی دیگر، اتوپیا یک هژمونی را جایگزین هژمونی موجود می‌کند. این هتروتوپیا است که از هرگونه عنصر استعلائی/الوهی عاری شده است؛ خدایی همچون آپولون نیست که فراسو ایستاده باشد و به آشوب‌های دیونوسیوسی نظم بخشد. آن میز سوررئالیستی لوتره آمون که چتر و چرخ‌خیاطی را به هم مرتبط ساخته بود، ناپدید شده است. درواقع، هتروتوپیا مکان‌های موقتی، میانه‌ای و متحرک‌اند که مدعی ساختن خانه‌ای جدید برای انسان نیستند، بلکه ارتباطات و سیورورت را در زندگی انسانی تشدید می‌کنند. هتروتوپیا وارد کردن تکثر و ابهام در جهان

¹ Parody

انسانی است. برای فوکو، هتروتوپیا از همجواری بی‌قرار و موقتی‌اشیایی پدید می‌آیند که شیوه‌های فکر کردن ما، به‌طور خاص، نظام اندیشیدن ما را به چالش می‌کشند؛ چیزی از جنس تخطی از نظم‌های مرسوم آنگونه که در نقل قول بورخس از آن دایره‌المعارف چینی عیان می‌گردد (هترینگتون، ۱۹۹۷، ۴۲). اگر اتوپیا جایی است که همه چیز آرمانی شده و قلمرو دیستوپیا جایی است که همه چیز بد است، در هتروتوپیا رابطه‌ها و نسبت‌ها مبهم است و برخلاف خانه تمام نشانه‌های عادی و آشنا و نیز روابط سلسله‌مراتبی سنتی به حالت تعلیق درآمده یا معنای متفاوت و ناشناخته‌ای یافته و از منظر هنجارهای رسمی، بیانگر نوعی بطالت و تخطی و گسست است (فوکو، ۱۴۰۰، ۱۸۰). ما می‌دانیم که دُن کیشوت همواره متهم به بطالت و بی‌هوده‌کاری است، از خانه‌گریزان است و همواره در مکان‌های بین‌راهی و موقتی مانند کاروان‌ها در حال استراحت و ولگردی است (به تعبیر فوکو: در مکان‌های بی‌مکان) و نیز می‌دانیم که جهان دُن کیشوتی، جهان چندگانگی و ابهام و بی‌ثباتی و عدم قطعیت است؛ دُن کیشوت در میانه هتروتوپیاها سرگردان و در حرکت است و هرچه پیش می‌رود تمامی بداهت‌ها و یقین‌های جهان موجود را تیره می‌سازد.

دکارت و قهرمان سروانتس-دُن کیشوت- از شیطان و جادوگرانی سخن می‌گفتند که جهان را تسخیر کرده‌اند. دکارت با فرضیه دیو شرور شروع می‌کند اما با فرو رفتن به درون (عقب‌نشستن به قلمروی کوگیتو) توانست از این مخمصه رها شود و ثابت کند فلسفه‌اش تناظری در جهان دارد یا بازنمایی‌کننده آن است. یقین دکارتی مشروط به اثبات تناظر میان کلمات و اشیاء است. همین ضرورت «اثبات»، بیانگر جدایی میان کلمه و واقعیت است؛ اعتراف ضمنی دکارت این بود که در زمانه فروپاشی برج بابل (بهشت آمیزش کلمات و هستی) به‌سر می‌بریم. سوژه دکارتی، سوژه‌ای بدون بدن و بی‌جهان است؛ میراث فلسفه دکارتی چنین سوژه‌ای است. انسان قرن شانزدهمی یا شهسوار قرون وسطایی که پیشاپیش کلمات را حک شده بر اشیاء می‌دید، پیشاپیش جهان نزدش حاضر بود، نیازی به اثبات آن نداشت؛ آنکه در جهان گم شده یا جهان از او فاصله گرفته، آنکه زمین زیر پایش لغزان شده، در جستجوی یک نقطه ثقل ارشمیدسی است؛ و دکارت چنین حسی داشت:

منظور من همه این بود که به یقین برسم و از خاک سست و رمل رهایی یافته، و بر سنگ و زمین سخت پا گذارم (دکارت، ۱۳۵۵، ۳۶).

یافتن آن «زمین سخت» به معنای عقب‌نشستن در کوگیتو بود. راه دکارت متفاوت از مسیر دُن کیشوت بود. در همین کتاب گفتار در روش درست بکار بردن عقل سخنانی می‌گوید که گویی تعریضی به امثال دُن کیشوت است:

و هرکس امثال و شواهد تاریخ را جهت رفتار و کردار خویش پیشنهاد کند، کارش به دیوانگی کسانی منجر می‌شود که از پهلوانان و عیاران افسانه‌ها سرمشق می‌گیرند. و مقاصدی را وجهه همت می‌سازد که از قوه او بیرون است (دکارت، ۱۳۵۵، ۹).

به اعتقاد فوکو، دُن کیشوت یا همان خردِ رمان، برخلاف دکارت به «من می‌اندیشم» (کوگیتو) یا همان قطعیتِ تردیدناپذیر من و وجود آن رهنمون نمی‌شود. روح رمان با تمرکز بر هستی زبان (من سخن می‌گویم)، وجود کوگیتو (من می‌اندیشم) را به عقب می‌راند، پراکنده و محو می‌کند و می‌گذارد فقط مکان تهی آن ظاهر شود. آنجا که هستی زبان در برهنگی‌اش ظاهر می‌شود، «من اندیشنده» یا درون‌بودگی محض ناپدید می‌گردد (فوکو، ۲۰۱۰، ۳۲-۳۳). اگر در فلسفه دکارت، زبان به نفع سوژه محو شده (هرچه زبان شفاف‌تر و نامرئی‌تر شود، بازنمایی قطعی‌تر است)، در روح رمان با جسمانیت یافتن زبان و خلاصی آن از منطق بازنمایی، این سوژه است که

کنار نهاده شد و تنها مگای از آن برجای ماند. بنابراین، ادبیات آخرین قلعه‌ای بود که از زبان پاسداری می‌کرد، در زمانه‌ای که دکارت و پیروانش آن را به نام منطق بازنمایی به ورطه فراموشی سپرده بودند. در زمانه‌ای که خدایان زبان را از هستی بیرون رانده بودند، تنها رمان به آن همچون جوهری لایزال می‌اندیشید. برای سوژه دکارتی هیچ چیز غریبه‌تر از رمان/ادبیات وجود نداشت، چون در ادبیات، زبان از منطق بازنمایی جدا شده و فقط هستی خودش را آشکار می‌کند. در عصر مدرن، نه علم و فلسفه، بلکه استثنایی همچون ادبیات بود که پاسدار زبان شد: ادبیات «تجسمِ ظهور دوباره هستی زنده زبان در جایی است که کسی انتظارش را نداشت. در قرون هفدهم و هجدهم [توسط فیلسوفان دکارتی]، هستی خاص زبان، استحکام کهن آن که شیئی بود حک شده در جهان، در عملکرد بازنمایی محو شد» (فوکو، ۱۴۰۰، ۹۶).

در زمانه دُن کیشوت، وحدت زبان و جهان به پایان رسیده بود. آن عصر طلایی به سرآمده بود که خدایان نشانه‌هایی را در عمق جهان جاسازی کرده بودند تا اولیس با شرح و تفسیر آنها این نشانه‌های مدفون شده و به خواب رفته را بیدار کند و از آنها علامتی برای شاهرهای که می‌پیماید، بجوید. در آن عصر طلایی، هنوز کتاب‌ها همان شرح و تفسیر نشانه‌های جهان بودند. خدایان از طریق جهان با اولیس سخن می‌گفتند، از جهان خانه‌ای برای او ساخته بودند. ولی در قرن هفدهم، خدایان دُن کیشوت را به حال خود رها کرده، جادوگران دوره‌اش کرده‌اند. حالا متن آغازینی (نثر جهان) وجود ندارد که سایر متون شرح و تفسیر آن باشند (فوکو، ۱۴۰۰، ۱۳۹). به‌ناگاه جهان در یک خاموشی دهشتناکی فرو رفت. دُن کیشوت یک موجود وانهاده است: هم از سوی خدا و هم از سوی جهان: «بدین سان نخستین رمان بزرگ ادبیات جهان در آستانه دورانی پدید آمد که خدای مسیحی شروع به ترک جهان کرده بود: زمانی که آدمی یکه و تنها شده بود و تنها در جان بی‌موطن خویش می‌توانست معنا و ذات را بیابد» (لوکاج، ۱۳۹۷، ۸۴). اولیس (قهرمان حماسه)، اما هرگز وانهاده و تنها نیست: او از سوی خدا و جهان پشتیبانی می‌شود. نه تنهاست و نه نگران فهمیده نشدن. آتنه (الهه خردمندی) همیشه با اولیس بود، به او مشاوره می‌داد و در تنگناها و تاریکی‌ها دست او را می‌گرفت.

حالا دقیق‌تر می‌توان معنای سخن فوکو را فهمید: «دُن کیشوت نخستین اثر مدرن است»؛ زیرا در این رمان، عقل بی‌رحم مدرن، مدام شباهت‌ها را به سُخره می‌گیرد، زیرا زبان پیوند کهن خود را که یادگار برج بابل است، از هم می‌گسلد. زبان منزوی می‌شود از جهان؛ بیگانه می‌شود از جهان. آن کتاب‌های شهسواری که دُن کیشوت عمر خود را صرف غور در آنها کرده بود، هرگز به کارش نمی‌آیند. او نمی‌تواند اولیس شود، برعکس، فقط قادر است یک پارودی از آن قهرمانان باستانی بسازد. دُن کیشوت در جلد دوم فقط می‌خواهد اثبات کند که همان دُن کیشوت در جلد اول است (سروانتس، ۱۳۹۹، ۱۳۹۶-۱۳۹۷). زبان بر روی خویش تا خورده، قادر نیست چیزی بیرون از خویش را عیان کند. نشانه‌های کتاب، نشانه‌های جهان نبودند، راهی به بیرون نداشت و فقط با خودش ارتباط برقرار می‌کرد نه با جهان یا امری فراسوی خویش (فوکو، ۱۴۰۰، ۱۳۸). از آن پس، «هستی زبان» فقط در قلمروی ادبیات مورد توجه قرار گرفت، در سایر قلمروها شفاف و رؤیت‌ناپذیر شده بود و خود را به رخ نمی‌کشید (فوکو، ۱۴۰۰، ۱۴۱).

بنابراین، تفاوت میان حماسه و رمان، تفاوتی هستی‌شناختی است: رمان زاده عصری است که در آن، انسان خود را در جهان بازنمی‌یابد، خدا او را ترک کرده است. به تعبیر لوکاج:

رمان، حماسه عصری است که در آن تمامیت گسترده زندگی بی‌میانجی ارائه نمی‌شود، عصری است که برای

آن، حضور جاری معنا در زندگی به مسئله‌ای تبدیل گشته است (لوکاج، ۱۳۹۷، ۴۷).

انسان جدیدی در رمان سروانتس ظاهر شد که تا پیش از آن سابقه نداشت؛ در واقع، «فرد» در رمان مدرن زاده شد؛ آدم و حوا در بهشت «نوع بشر» بودند، بعد از هبوط به «فرد» تبدیل شدند: بعد از آنکه از آن خانه/ بهشت بیرون رانده شدند. فقط آنکه خانه را ترک می‌کند، بر اقتدار یهوه می‌شورد، به فردیت و خودآیینی می‌رسد.

بطور خلاصه، دکارت، معاصر با سروانتس در قرن هفدهم، با سوژه انسانی مواجه شد که نه تنها جهان نداشت، بلکه بدن هم نداشت. دکارت ناگزیر بود که با تحلیل و استدلال‌های طولانی و با پناه بردن به چیزهای عجیبی مانند غده صنوبری به عنوان نقطه اتصال جوهر جسمانی و جوهر روحانی ثابت کند که این سوژه دارای یک بدن است اما همچنان در پیوند برقرار کردن میان این سوژه و بدن ناتوان ماند. همانطور که دُن کیشوت در بدن شهسوار قرون وسطایی حلول کرده بود که هیچ نسبت و پیوندی با او نداشت. حالا دُن کیشوت در میانه جهان، در اعماق تاریکی فرو رفته، هیچ شاهرهی، هیچ نشان استعلایی و فراتجربی وجود ندارد که او را به خانه بازگرداند؛ او فقط می‌تواند با تجربه آزمون‌گرانه یا همان مواجهه مخاطره‌آمیز با جهان، کوره‌راه‌ها/راه‌های جنگلی بسازد و از تاریکخانه هستی عبور دهد. همین تجربه آزمون‌گرانه در رمان است که همواره مورد ستایش فوکو بوده است (آلیری، ۱۳۹۶، ۲۴-۲۵).

با این‌وصف، به بیان فوکویی، رمان دُن کیشوت-اثر سروانتس- یک «کتاب تجربه» است؛ تجربه به معنای آزمونی که فرد یا شخصیت داستان را از خودش جدا می‌کند و او را در وضعیت دگرگون‌شدگی در رابطه با خود و جهان قرار می‌دهد (آلیری، ۱۳۹۶، ۱۳۹). تجربه دُن کیشوت به دنبال اثبات حقیقتی نیست، او می‌خواهد از خود فاصله بگیرد، از محدودیت‌های خود آگاه شود و در نتیجه، متفاوت شود از هر آنچه در «خانه» همچون امور داده‌شده، بر او تحمیل شده است. بنابراین، فاصله‌گیری از مکان مأنوس خانه، از رمان دُن کیشوت یک «کتاب تجربه» (به تعبیر فوکو) می‌سازد، زیرا خارج شدن از خانه همان برون شدن از خویشتن و تماس با امر نامعلوم است. فوکو در مقدمه نخستش بر کتاب تاریخ جنون این سطر از رنه شار را نوشت: «بیگانگی مشروعیت را دریاب» (آلیری، ۱۳۹۶، ۱۴۴). به زبانی دیگر، «جرات بیگانه‌شدن داشته باش!» یا شهامت نزدیک شدن به آنچه دورترین است. بدین‌معنا، تبارشناسی اکنون در فوکو به همین تجربه دگرگون‌ساز پیوند می‌خورد، زیرا وقتی فوکو می‌پرسد که «ما در اکنون کیستیم؟»، در بطن این پرسش نوعی «تبارشناسی تخطی» حاضر است، زیرا سوژه همواره در حافظه و در نسبت با گذشته تثبیت می‌شود؛ اکنون که هستیم؟ یعنی چه امور حادث و تصادفی در ساخته شدن من نقش داشته و حالا چگونه می‌توانم از آنچه هستم فرا روم و به سوژه‌ای دگرگون تبدیل شوم (ون، ۲۰۰۰، ۴۲). فراروی از خویشتن همان فراروی از خانه است.

رمان: واسازی مفهوم خانه

حال باید پرسید که رمان در جهان مدرن چگونه توانست این اسطوره‌زدایی از مفهوم خانه را درونی کند و به‌نحو خلاقانه‌ای به هستی‌شناسی تازه‌ای دست یابد؟ آنکه از خانه دور می‌شود چگونه از خود موجودی دیگر می‌سازد؟ در این مسیر، چگونه مفهوم خانه دگرگون می‌شود؟

۱. گذر از اخلاق شباهت به اخلاق تفاوت

سفر دُن کیشوت در مه آغاز شد، اما این مه به گستره جهان بود. دُن کیشوت نمی‌توانست راه‌ها را از بیراهه‌ها تشخیص دهد، مرز میان درست و خطا، خیر و شر، زشت و زیبا برای او مبهم و تیره شده بود؛ حالا می‌دانست چقدر داوری کردن درباره آدم‌ها دشوار است، چقدر شناخت جهان ناممکن شده است:

دُن کیشوت می‌اندیشد، سانچو می‌اندیشد، و نه فقط حقیقت جهان، بلکه حقیقت خویشتن خویش را در نمی‌یابند. نخستین رمان نویسان اروپایی این موقعیت تازه انسان را دیده و دریافته‌اند و برپایه آن، هنر جدید، یعنی هنر رمان را بنا نهاده‌اند (کوندرا، ۱۳۸۹، ۲۷۱ و دانیالی، ۱۴۰۲، ب، ۴۳۲).

دُن کیشوت وقتی در کتابخانه گرم و روشن‌اش بر صندلی چوبی نشسته بود و کتاب می‌خواند و موعظه می‌کرد، چقدر ساده لوح بود؛ خیال می‌کرد جهان خانه اوست و او در مرکز جهان ایستاده است:

او به هرچه در قابش نمی‌گنجید بی‌اعتنا بود، یا آنها را با توجه به دنیایی که از کتابهایش آموخته بود تعبیر و تفسیر می‌کرد (پوکنر، ۱۳۹۹، ۲۴۷).

رمانس‌های سلحشوری گرایش مفرطی به ساده کردن جهان داشتند که در آنها نیروهای خیر و شر به سادگی قابل شناسایی بودند؛ جهانی که از قاره‌های جدید و انسان‌های بیگانه غافل بود و درکی از بیگانگی و متفاوت بودن نداشت. رمان سروانتس به این دیگربودگی جهان‌ها و آدم‌ها گشوده بود. گویی سروانتس این شخصیت را وارد رمان کرده تا به او بفهماند «قاضی بودن» بلاهت‌بارترین کار جهان است و شوالیه‌ها نه قهرمان بلکه موجوداتی ساده لوح بیش نیستند. سروانتس داشت به آن شهسواران از خودراضی می‌خندید. اینگونه نخستین رمان مدرن از دل یک فروتنی ظاهر شد: هیچ فردی نمی‌تواند مدعی شناسایی انسان‌ها باشد. اگر بر یقین خود پافشاری کند همچون دُن کیشوت مضحکه تاریخ خواهد شد، از رمانس شهسواری پارودی می‌سازد.

دُن کیشوت که از خانه خارج شده و در جهان گم شده بود، حالا به دروازه‌های روستای قصر (رمانی با همین نام از کافکا) رسیده است با یک نام جدید: کا (دقیق‌تر بگوییم: با از دست‌دادن ابتدایی‌ترین عاریه‌اش یعنی نام). از قهرمان نخستین رمان مدرن (دُن کیشوت) تا شخصیت‌های رمان‌های کافکا هیچ کدام احساس «در خانه بودن» ندارند؛ کا. در رمان قصر تنها تقاضایش و آرزویش در این جهان این است که روزی در جایی پذیرفته شود، به سرزمینی تعلق داشته باشد. ژوزف کا. در رمان محاکمه با اینکه در شهر خود است اما هربار میان مکان‌های تاریک و ناشناس در حال پرتاب شدن است؛ مدام محکمه او را بدین سو و بدان سو می‌کشاند، بی‌آنکه به نقطه‌ای ختم شود و حکم نهایی اعلام گردد.

مادام بوواری (اثری با همین نام نوشته گوستاو فلوربر) در پشت پنجره خانه خویش نشسته و به دوردست‌ها، به سالن‌های پاریس، فکر می‌کند. خانه همچون دام بر او ظاهر شده است. ویرجینا وولف از فصل دوازدهم رمان جین/یر (اثر برونته) مثال می‌آورد:

خواندم که جین ایر عادت داشت وقتی خانم فیرفکس مرباً می‌بخت، به پشت بام برود و از آن بالا مزارع دوردست را تماشا کند. سپس آرزو می‌کرد- و به همین دلیل او را سرزنش می‌کردند- که «آنگاه آرزو می‌کردم قدرت دیدی داشتم که می‌توانست از آن محدوده فراتر رود؛ می‌توانست به دنیای شلوغ، به شهرها، به مناطق سرشار از زندگی برسد که تعریفشان را شنیده بودم اما هرگز آنها را ندیده بودم؛ آن وقت بود که آرزو می‌کردم

تجربه بیشتری داشتیم؛ با هموعان خود بیشتر معاشرت کرده بودم، و با شخصیت‌های گوناگونی که اینجا در دسترس نبودند آشنایی داشتم» (وولف، ۲۰۱۳، ۱۰۴-۱۰۵).

این حسرت را فلور نیز از زبان مادام بوواری بازمی‌گوید؛ آنجا بوواری پشت پنجره‌اش نشسته و به دور دست‌ها، دور از آن شهرستان کوچکی که برایش همچون قفس بود، به پاریس می‌اندیشید با مجالس و مهمانی‌های باشکوه و تئاترها و آدم‌ها با لباس‌های فاخر و ذائقه‌های متنوع و متفاوت؛ خیالات و عطشی که تنها در کلانشهر می‌توانست آرام گیرد و سیراب شود. خانه برای آن ماجراجو، برای مادام بوواری، بیگانه‌ترین جای جهان بود.

آن چشم‌اندازی که جین ایر یا مادام بوواری در حسرت آن‌اند، چگونه منطقی است؟ ایستادن در نقطه‌ای متفاوت برای چشم‌دوختن به جهان؛ یا گشوده‌بودن به مناظر نادیدنی و انسان‌های ناشناختنی. به همین خاطر بود نیاز به ابداع ژانر جدیدی به نام رمان بود. اخلاق رمان، اخلاق تفاوت و دیگربودگی است.^۱ درمقابل، دو نظام اخلاقی کلان و مشهور وجود دارد که بر اخلاق شباهت مبتنی هستند: اخلاق مسیحی و اخلاق کانتی. گزاره بنیادین اخلاق مسیحی در این حکم مشهور خلاصه می‌شد: «همسایه‌ات را دوست بدار». گزاره بنیادین اخلاق کانتی هم چنین بود: «هرگز عمل مکن مگر به شیوه‌ای که بتوانی همچنین اراده کنی که ضوابط تو قوانین عام شوند» (سالیبوان، ۱۳۸۰، ۲۰۹). هر دو گزاره اخلاق مسیحی و اخلاق کانتی یک ریشه مشترک دارند: «تو را رعایت می‌کنم چون تو نیز یکی مثل من (یک همسایه یا انسان عام) هستی». تو تا زمانی حرمت داری که جزئی از من هستی: یکی از ما. اما اخلاق تفاوت ندای دیگری دارد: «تو را رعایت می‌کنم چون تو با من فرق داری، با من غریبه‌ای». از دُن کیشوت و ژاک قضا و قدری و آناکارینا تا کا. و ژوزف کا و کارل روسمان در رمان‌های سه‌گانه کافکا (این شخصیت‌های رمان‌های بزرگ) همیشه در مکان‌های بیگانه و غریبه قرار دارند که ناخواسته این طنین در گوش تو پژواک می‌کند: «غریب را آزار مرسان». اساسا در فلسفه معاصر مسأله غیریت نقش محوری در اندیشه فیلسوفانی همچون لویناس، مارتین بوبر، گابریل مارسل، لکان یافته است. برای این اساس، حد فارق میان فلسفه معاصر با فلسفه پیش از خود را می‌توان به همین تمایز اخلاق تفاوت با اخلاق شباهت اشاره کرد. کوندرا روایت جالبی دارد:

رویدادهای تاریخی که رمان‌های من درباره آنها سخن می‌گویند، اغلب در تاریخ‌نگاری فراموش می‌شوند. مثلاً، در سال‌های پس از هجوم قوای روسیه به چکسلواکی در سال ۱۹۶۸، پیش از آنکه ترور مردم عادی سر گیرد، عوامل دولت به کشتن سگ‌ها مبادرت ورزیدند.^۲ تاریخ‌نویس یا متخصص علوم سیاسی این دوره را کاملاً فراموش می‌کند و برای آن اهمیتی قائل نمی‌شوند، در حالی که این جریان از نظر انسان‌شناسی دارای اهمیتی فوق‌العاده است (کوندرا، ۱۳۸۹، ۹۲).

آنچه به رابطه با حیوان بازمی‌گردد، همان نسبتی است که جوامع با امور بیرون از خویش، بیرون از دایره‌ها، برقرار می‌کنند. وقتی روس‌ها به سگ‌ها شلیک می‌کردند، داشتند به هر آنچه با آنها نامأنوس است، یورش می‌بردند. این یورش، مقدمه‌ای بود برای شلیک

^۱ رمانی که نتواند به این هستی‌شناسی تفاوت برسد، از قلمروی تاریخ رمان خارج شده است.

^۲ به عنوان مثال نک. کریمی و اصغری (۱۴۰۰)

^۳ در چین هم مائو به نام حمایت از مزارع کشاورزان دستور کشتن گنجشک‌ها را داده بود. اخیراً هم در سال ۲۰۲۱، در بجموحه و بیروس کرونا، کیم جونگ اون، رهبر کره شمالی، دستور کشتار گربه‌ها و کبوترها را داده است به این بهانه که آنها عامل شیوع کرونا هستند. توتالیتاریسم در سرتاسر دنیا اول از حیوانات شروع می‌کند.

به «انسان همچون موجود ناشناخته»، فراخوان وحشت از تفاوت‌ها و دیگربودگی‌ها: «چقدر ترسناک! او مثل من نیست!». بنابراین، رابطه انسان با حیوان یک فاکت تاریخی (رویدادی مرتبط بین روس‌ها و چک‌ها) نیست، ریشه در هستی‌شناسی انسان دارد. چنین اخلاقیاتی ریشه در ترس از امر بیگانه و ناشناخته دارد.

۲. بازگشت به خانه همچون جوهر؟

اولیس وقتی خانه (ایتاکا) را ترک کرد، بعد از ۲۰ سال سفر وقتی به خانه بازگشت، همه چیز پابرجا بود: چون خانه همچون جوهر، همچون آن «زیر-نهادی» بود که در پس همه تغییرات ثابت و پابرجا می‌ماند: قصر اولیس همان جاست به همراه همسروفادارش، پنه لوپه (۲۰ سال همان جا ثابت و بی‌حرکت منتظر مانده‌اند). اولیس در واقع همان جوهر فردی است که پیش از سفر بوده، اصلاً گویی سفر نکرده، چون این جوهر دست‌نخورده باقی مانده و دستخوش تغییر و تحول نشده است. بنابراین در حماسه هومری هم خانه سرشتی جوهری دارد و هم خود اولیس. اولیس جوهر است، او می‌خواهد ضرورت آنچه هست را به نمایش بگذارد. به عبارتی دیگر، بازگشت اولیس به خانه، بازگشت به خود اصیل و جوهری‌اش است. همین مناسبات ضروری میان جوهر/ذات با زندگی‌هاست که بیست‌سال دوری از خانه موجب نمی‌شود تا قرابت و خویشاوندی قهرمان یونانی با انسان‌ها نابود شود:

هر چهره‌ای که در درام یونانی ظاهر می‌شود فاصله یکسانی با تکیه‌گاه عامی دارد که بیانگر ذات [جوهر] است؛ از این‌رو در ژرف‌ترین ریشه‌های خویش خویشاوند یکدیگرند؛ همه یکدیگر را درک می‌کنند زیرا همه به زبان مشترکی سخن می‌گویند؛ همه به هم اعتماد متقابل دارند، حتی اگر دشمن خونی هم باشند؛ زیرا همه به یک شیوه و به یک کانون گرایش دارند و بر سطوحی از هستی که ذاتا یکسان هستند جابجا می‌شوند (لوکاچ، ۱۳۹۷، ۳۲).

در رمان، اما، ذات/جوهر از جهان ناپدید شده است؛ هیچ رشته جوهری نیست که آدم‌ها را به هم پیوند بزند، برعکس، هرکس در رشته‌های خاص خود به سرنوشتی تکین گره خورده و در نتیجه، در انزوایی چاره‌ناپذیر گرفتار آمده است. نه جهان، فرد نیز جوهر نیست؛ ما با من‌های جوهری مواجه نیستیم؛ من‌های آزمایشی^۲ یا اندیشه‌های آزمایشی^۳ فقط وجود دارند؛ من‌ها جوهر نیستند، بلکه موقعیت‌های آزمایشی هستند. مانند یک شیمیدان که در آزمایشگاه مواد مختلف را با هم ترکیب می‌کند تا فعل و انفعالاتشان را بررسی کند. به عبارت دیگر، «من» در رمان همان مسیری است که پیموده، همان ردپاهایی است که در کوره‌راه‌ها از خود برجا گذاشته. همانطور که کوره‌راه از ردپای «من» ساخته می‌شود، «من» نیز در این حرکت و گام‌برداری ساخته می‌شود. برخلاف من‌های جوهری، در اینجا «هر خودی یک خود داستانی است. و هر داستانی آمیخته با داستان‌های خودهای دیگر است، بنابراین هر یک از ما درگیر داستان‌هایی است که خودمان می‌گوییم و داستان‌هایی که درباره ما گفته می‌شوند. فهم سوژ کتیویته نمی‌تواند جدا از شیوه‌ای باشد که خودها روایت می‌شوند. هرکسی یک خود روایت شده است» (ون، ۲۰۰۰، ۴۲). در این تلاقی داستان‌ها و برخوردهای نامنتظر هربار شخصیت‌ها در معرض دگربودگی و شدن قرار می‌گیرند. بدین معنا، اگر جهان حماسی، قلمروی ثبوت‌ها است، جهان رمان، سرزمین سیورورت و شدن‌هاست؛ در پایان رمان، هیچ شخصیتی آنگونه که در آغاز بوده نیست.

¹ substance

² experimental egos

³ experimental thinkings

مکان‌ها در رمان نیز چنین‌اند: قهرمان رمان‌های کوندرا، وقتی به خانه بازمی‌گردند، نه خود همان آدم قبلی هستند و نه هیچ اثری از خانه می‌یابند؛ گویی وارثان همه میراث پدر را به یغما برده و پراکنده شده‌اند. مرد بازگشته، اما ساعت مچی‌اش بر دست برادرش است و لباس‌هایش بر تن برادرزاده‌هایش. زن بازگشته، حتا قبر شوهرش را شهرداری صاف کرده، با زمین یکسان کرده است. پنه‌لوپه‌ای در میان نیست، هیچ عشقی تو را انتظار نمی‌کشد. جهان پُرشتاب‌تر از آن بود که برای تو توقف کند. هرآنچه سخت و استوار می‌نمود دود شده و به هوا رفته است.

به همین خاطر است که شهرهای کافکایی «شهرهای بی‌حافظه» هستند: بی‌یادگار و بی‌انتظار. ما نمی‌دانیم موطن کا. کجاست. نمی‌دانیم کا. از کجا آمده و نمی‌دانیم روستای قصر که او به آن پا نهاده چه نام دارد. وقتی حافظه متلاشی شود، خانه و موطن نیز به یغما رفته است. شهرهای کافکایی همچون شخصیت‌هایش هیچ نامی ندارند؛ این بدان معناست که نه شهر/موطن جوهر و ماهیتی دارد نه آدم‌ها. در رمان‌های کافکا، خانه‌ها به اتاق‌های سرد زیر شیروانی‌ها و راه‌پله‌های تاریک تقلیل یافته‌اند (رمان محاکمه پُر از چنین مناظری است): خانه به جایی ناآشنا و وهمناک بدل شده است. به عنوان مثال، در رمان آمریکا کارل روسمان در خانه‌هایی هربار گیر می‌افتد که هیچ احاطه معرفتی بر آنها ندارد؛ کارل در یک خانه بیلاقی حومه نیویورک به سر می‌برد، دوست داشت صاحبخانه در روشنایی روز همه جای خانه را به او نشان دهند، اما رمان خانه را فقط در تاریکی شب ترسیم می‌کند:

البته تارمی خیلی دراز نبود و کارل خیلی زود دوباره با راهروی بسته‌ای مواجه شد. به محض پیچش ناگهانی راهرو، کارل با تمام قدرت به حصار خورد، و فقط وسواس دقت بی‌وقفه‌ای که با آن شمع را لرزان لرزان گرفته بود، خوشبختانه مانع افتادن و خاموش شدن آن شد. راهرو انگار انتهایی نداشت، و هیچ‌جا پنجره‌ای نبود که از داخل آن بشود بیرون را نگاه کرد. نه در بلندا و نه در پایین، چیزی نمی‌جنبید. کارل فکر کرد دارد در راهروی مدور مدام دور خودش می‌چرخد، و امیدوار بود که شاید بتواند دوباره در اتاق خودش را پیدا کند، ولی نه به تارمی و نه به در اتاقش برنگشت (کافکا، ۱۳۹۵، ۱۲۲).

معلوم است که در داستان‌های کافکا، شخصیت‌ها در خانه سکنی نمی‌گزینند، در آن محبوس می‌شوند. نمونه‌های معروف آن، بازداشت شدن شخصیت اصلی رمان محاکمه در اتاق خوابش است یا تبدیل شدن ژوزف کا. در تختخوابش (داستان مسخ) است؛ به‌ناگاه اتاق‌ها و خانه‌ها به زندان مبدل می‌شوند و او را به گروگان می‌گیرند.

رمان ژاک قضا و قدری و اربابش (۱۳۹۶) اثر دیدرو نیز از جایی شروع می‌شود که ژاک و اربابش در میانه یک سفرند: ما نمی‌دانیم از کجا می‌آیند و به کجا می‌روند. گویی آنها به میانه جهان پرتاب شده‌اند که نه خاستگاه‌اشان معلوم است، نه غایت و نهایت‌اشان. آنها همیشه در وضعیت «میانه» یا «در راه» هستند.

در اینجا یک نکته مهم وجود دارد؛ ژاک و اربابش چیزی را کشف کرده‌اند که اولیس در حماسه هومر هیچ درکی از آن ندارد؛ ژاک و اربابش یک رابطه ماجراجویانه و بازیگوشانه با زندگی دارند، برای آنها هر دقیقه زندگی «یک رخداد» و یک دقیقه شگفت است، آنها از «در راه‌بودن» سرخوش‌اند؛ از این‌رو، هرگز حوصله‌اشان سر نمی‌رود چون سرشار از آناست زندگی هستند. آنها وسواس دوختن نقطه آغاز به نقطه پایان را ندارند. برخلاف تصور اولیه، زندگی اولیس چندان غنی نیست، چون به نقطه آغاز و پایان خلاصه شده است؛ او از خانه شروع کرده و باید دوباره به خانه بازگردد، میانه‌ها چیزی جز حواس‌پرتی‌ها و هوس‌بازی‌های گذرا نیست که باید هرچه زودتر به بوته فراموشی سپرده شوند؛ کالیپسو در برابر پنه‌لوپه سایه‌ای محو است که ارزش به یاد آوردن هم ندارد. دقیقاً به همین

معنا، زندگی اولیس از هرگونه تکثر و غنا و شدنی عاری است. اولیس همچون آن دانه بلوطی است که تقدیری جز بلوطشدن ندارد؛ ماهیت او از همان آغاز، از پیش تعیین شده است. پس تمامی این ماجراهای بیست‌ساله چه شد؟ کالیپسو (آن معشوقه در میانه راه) چه شد؟ همه باید در قربانگاه پنه‌لوپه، در آستانه خانه قربانی شوند. قهرمان‌گری اولیس آن است که در برابر وسوسه‌های سیرن‌ها و دیوها که در میانه سفر راه را بر او می‌بندند، همان چیزی که در آغاز/ در خانه بوده باقی بماند و تغییری در او راه نیابد:

امنیت درونی دنیای حماسه، به معنای اخص کلمه، ماجرا را حذف می‌کند. قهرمانان حماسه، رشته‌ای رنگارنگ از ماجراها را از سر می‌گذرانند، اما بی‌شک تقدیرشان چنین است که در جسم و جان خویش بر ماجراها فائق آیند (لوکاچ، ۱۳۹۷، ۸۵).

در مقابل این ثبات‌گرایی قهرمان حماسی، ما با تجربه‌گری شخصیت رمان مواجه‌ایم؛ در اینجا، «تجربه» به معنای فوکویی مراد است: تجربه نزد فوکو آن رخداد فرارونده از محدودیت و چالش‌برانگیزی است که منجر به دگرگونی بنیادین در سوژک‌کنیوتته فردی می‌شود و موجب برساختن رابطه‌ای نو با خویشتن و با جهان می‌شود (آلیری، ۱۳۹۶، ۲۴-۲۵). بدین معنا، رمان اصیل یک «کتاب تجربه» است که در پایان راه نه شخصیت داستان همانی است که در آغاز، در خانه‌اش، بوده، نه حتی نویسنده آن در پایان داستان بر همان حال نخستین‌اش باقی مانده است: رمان‌نویس به همراه قهرمان داستانش خانه را ترک کرده‌اند تا به بلوغ و شکفتگی برسند. من به قلب ناشناخته‌ها می‌زنم تا خودم تغییر کنم، تا دیگر به یک چیز مثل قبل نیندیشم. اگر من با نوشتن تغییر نکنم، چرا اصلاً باید بنویسم. بر این اساس، هر رمان اصیلی نوعی آزمون‌گری است: قلمروی من‌های آزمایشی که مدام دستخوش تحول و دگرشدگی می‌شوند؛ من‌هایی که هربار راه‌هایی نو را برای ارتباط با خود و جهان آزمایش می‌کنند. بدین‌سان، اخلاق تفاوت معنایی دوگانه دارد: هم به معنای متفاوت‌شدن خود (تغییر رابطه خود-خود)، هم به معنای گشوده‌بودن به روی آدم‌ها و تجربه‌های متفاوت (تغییر رابطه خود-جهان). چنین اخلاق و تجربه‌ای در یک‌صورت ممکن است: سوراخ‌کردن جداره قلمروی شناختنی‌ها و در تماس قرار گرفتن با غریب‌ترین، بیگانه‌ترین و مطرودترین‌ها. بنابراین، به‌زعم فوکو، رمان‌ها به عنوان کتاب تجربه «مدام هرچیزی را که با اندیشیدن و کنش ما بیگانه است، کشف می‌کنند» (آلیری، ۱۳۹۶، ۱۳۳). فوکو از یکی از این تجربه‌های دگرگون‌ساز خود می‌گوید که بعد از مواجهه با اثری از بکت یعنی در انتظار گودو به او دست داد. ادبیات برای فوکو یکی از منابع این تجربه‌های دگرگون‌ساز بوده است. از همین‌روست که میلان کوندرا رمان را امکانی برای بلوغ فرد می‌داند؛ بلوغ به معنای عبور از نگرش تغزلی به زندگی^۱ می‌داند؛ انسان تغزلی کسی است که منحصر بر خویشتن متمرکز است، همچون کودکی است که نمی‌تواند قلمرویی بیرون از خانه خویشتن، فراسوی آشنایانش را ببیند و درک کند. انسان رمان دقیقاً نقطه مقابل چنین کسی است: او همواره گشوده به روی دیگران/غریبه‌هاست (جاست، ۲۰۱۶، ۲۳۷). آدمی وقتی از کودکی خارج شد و به بلوغ رسید، خانه را ترک می‌کند و به جهان ناشناخته‌ها پا می‌نهد.

۳. سوراخ‌کردن دایره شناختنی‌ها: بیرون از پیرنگ

از منظر ارسطو، آنچه که هویت یک شیء را تعیین می‌کند «جوهر» است؛ بنابراین، آنچه روایت را روایت می‌کند جوهرش یعنی «پیرنگ»^۲ است. پیرنگ همان شاهراه بزرگی است که قهرمان داستان را به خانه‌اش می‌رساند. اما قهرمانان رمان همواره از این

¹ The Lyrical Attitude to Life

² Plot

شاهراه بیرون می‌زنند؛ برای همین سرگردانند، برای همین هیچ‌گاه در خانه خویش نیستند. در *ایلیاد* هومر و *رمان قصر کافکا* هر دو با چالش ورود به قصر مواجه‌ایم؛ قهرمانان هومری عاقبت با حیلۀ آن اسب چوبین بزرگ وارد قصر می‌شوند و دروازه‌های قصر را می‌گشایند. یا در اودیسه هومر، اولیس وارد قصر می‌شود و خواستگاران متجاوز را می‌کشد، اما کا. هرگز نمی‌تواند وارد قصر شود، خسته و از رمق افتاده، بیرون از قصر می‌میرد؛ قهرمان رمان همیشه در رسیدن به خانه ناکام می‌ماند:

آن‌هنگام که راه‌های منتهی به موطن استعلایی غیرقابل گذر شده بود، خالص‌ترین و آشکارترین ذهنیت قهرمان‌باوری نمی‌توانست با واقعیت حقیقی منطبق شود (لوکاچ، ۱۳۹۷، ۱۰۱).

برعکس، اولیس که «مسحور موسیقی بازگشت بزرگ» است، تمامی آن قهرمانی‌گری‌های اولیس در سفر ۲۰ ساله‌اش بی‌معنا و بیهوده می‌نمود اگر او به خانه/ایتاکا باز نمی‌گشت و در قصر خویش، در آغوش پنه‌لویپه، آرام نمی‌گرفت (داستان‌های بیرون از خانه، عاشقانه‌های کالیپسو، مهم نیستند. فقط پنه‌لویپه مهم است) اما هیچ‌کس از خود نمی‌پرسد آنکه «بازگشت به خانه» غایت و نهایتِ مقدرش است، امکان‌های متکثر و دیگرشدگی را برای همیشه از دست داده، وجود همچون تمامیت بر شدن همچون حرکت سیطره یافته است.

انسان یونانی در آن دایره‌ای که به دور خود تنیده، تمامیت هستی و معنا را یافته است. او نیازی به برون‌رفتن از دایره/خانه ندارد، جهان او یکپارچه و کامل است. نیروهای اهریمنی هم نمی‌توانند به حریم امن دایره هستی تعدی کنند، همانطور که خواستگاران پنه‌لویپه نتوانستند خانه اولیس را از چنگ او درآورند.

دایره‌ای که درون آن یونانی‌ها زندگی متافیزیکی خود را می‌گذرانند، تنگ‌تر از دنیای ما بود؛ همین است که هرگز نمی‌توانیم زندگی خود را در آن جای دهیم؛ یا دقیق‌تر، دایره‌ای که ماهیت کرانمندش ذات استعلایی زندگی آن‌ها را تشکیل می‌داد برای ما از بین رفته است؛ ما دیگر نمی‌توانیم در جهانی بسته نفس بکشیم. ما کشف کرده‌ایم که روح آفریننده است؛ همین است که نمونه‌های آرمانی به‌طور قطعی وضوح عینی خود را برای ما از دست داده‌اند و اندیشه‌های ما از این‌پس راه پایان‌ناپذیر تقریب‌های همواره ناکامل را پی می‌گیرد (لوکاچ، ۱۳۹۷، ۲۰-۲۱).

هر آنچه از دستان ما، انسان‌های مدرن، ساخته می‌شود همواره ناکامل است و همواره میان جان و ساختارها، راه و رونده، سوژه و جهان، عدم تناسب و مغایر پُرناشدنی وجود دارد. مطابق پیرنگ حماسی که به ساختن دوایر کامل براساس جواهر گرایش دارد، تمامی شخصیت‌های رمان مدرن «شخصیت‌های شکست‌خورده» هستند چون خانه را باز نمی‌یابند و دایره را کامل نمی‌کنند. وقتی تمامیت هستی از دست رفته، دیگر دایره محصور و وجود ندارد که هر رخداد یکه و پراکنده‌ای را درون خود جمع آورد و نظام بخشد. جهان ما غنی‌تر از آن است که در این دوایر تنگ جمع شوند. در *رمان قصر* (اثر کافکا) شاهراه‌ها و دایره‌ها به دهلیزهای هزارتویی تبدیل می‌شوند که به هیچ محاط بسته‌ای، سقف خانه‌ای یا بازنمایی غایتی ختم نمی‌شوند. کا. این پیمودن و نرسیدن را در عشق‌بازی با فریدا تصویر می‌کند:

ساعت‌هایی که در آن کا. مدام احساس می‌کرد راه گم می‌کند یا آن که گویی در سرزمینی غریب به‌سر می‌برد، چنان دور که پیش از او پای کسی به آن نرسیده است، سرزمینی چنان غریب که در آن حتی هوا هم فاقد

ترکیبات هوای وطن است، جایی که در آن آدم از غربت باید دچار خفگی شود و در وسوسه‌های عجیب آن جز پیش‌رفتن، جز گم‌شدن بیش از پیش چاره‌ای ندارد (کافکا، ۱۳۹۱، ۵۸).

او هر راهی را که می‌پیماید، هرچه بیشتر جلو می‌رود، بیشتر از فریدا دور می‌شود؛ همانطور که هر وقت حس می‌کند به قصر نزدیک شده، دقیقاً زمانی است که مسیر را گم کرده است. کا. مدام شکست می‌خورد چه در پیوندهای انسانی‌اش، چه در دستیابی به قصر.

البته همیشه جستجوهای تازه با امکان‌های شکست همراه است؛ اما آنکه هیچ‌گاه شکست نمی‌خورد، کسی است که در دایره شناختی‌های خویش، در محیط خان که روشن و از پیش شناخته است، مدام خود را تکرار می‌کند، مدام مسیر رفته را از سر می‌گیرد، بی‌آنکه جرأت تجربه مسیرهای تازه را داشته باشد. آنکه همیشه در بازی برنده است، تقلب کرده است. بقول مارینا آبرامویچ^۱:

شکست از نظر من بسیار مهم و حیاتی است... من هنرمندان همیشه موفق را زیر سؤال می‌برم؛ فکر می‌کنم دلیل موفقیت دائمشان این است که به کارهای تکراری می‌پردازند و به اندازه کافی ریسک نمی‌کنند. برای آزمون باید شکست خورد. خود کلمه آزمون یعنی ورود به قلمرویی جدید؛ جایی که در آن امکان شکست بالاست. از کجا می‌دانی که موفق می‌شوی؟ باید جرئت رویارویی با ناشناخته‌ها را داشته باشی. من عاشق فضاهای میانی هستم؛ جایی که راحتی خانه و عادت‌های معمولت را ترک می‌کنی و خودت را به دست شانس می‌سپاری (آبراموویچ، ۱۴۰۱، ۱۶۱-۱۶۲).

راوی هر بار از خط پیرنگ داستان عدول می‌کند، چون هر بار در یک بیراهه‌ای با یک کشف تازه‌ای از انسان یا قلمروی ناشناخته‌ای در هستی مواجه شده است. به همین خاطر، هیچ‌گاه رمان‌های بزرگ به پیرنگ داستان وفادار نمانده‌اند، هر بار روایت‌هایی را وارد داستان کرده‌اند که لزوماً هیچ کمکی به پیشبرد خط سیر کلی داستان نکرده است؛ در رمان *دن کیشوت* انبوه بی‌شمار داستان‌های فرعی جاسازی شده که هر کدام از پیرنگ بیرون می‌زنند و راه خود می‌روند:

وجود داستان‌های فرعی طنین مجموعه داستان‌هایی همچون *هنر و یک‌شب* را به *دن کیشوت* بخشیده است (پوکتر، ۱۳۹۹، ۲۵۴).

گویی هر بار راوی در میانه روایت داستان، ناگهان مکث می‌کند، خط روایت را قطع می‌کند، راه خود را کج می‌کند تا بگوید که یکی از شخصیت‌های داستانش یا ماجرای تازه او را به شدت متحیر کرده است. براساس این دیدگاه، آن رمانی واجد ارزش است که بعدی تازه از ابعاد وجودی انسان را کشف کرده باشد و نوری بر هستی‌شناسی انسان افکنده باشد (نه صرفاً تقید به پیش بردن یک خط داستان). مثل راننده‌ای که کنار جاده توقف می‌کند، از جاده بیرون می‌زند، تا برکه آبی که در دشت دیده را به تماشا بنشیند. از این‌روست که کوندرا معتقد است:

یگانه علت وجودی رمان، کشف آن چیزی است که فقط رمان کشف تواند کرد. رمانی که جزء ناشناخته‌ای از هستی را کشف نکند، غیراخلاقی است (کوندرا، ۱۳۸۹، ۴۳).

^۱ ملکه هنر پرفورمنس، اهل یوگسلاوی؛ از اجراهای معروف او می‌توان به «ریتیم صفر» و «هنرمند حاضر است» اشاره کرد.

بدیهی است که در اینجا مراد ما از رمان، داستان‌هایی مثل داستان‌های آگاتا کریستی نیست که بر حس تعلیق و گره‌گشایی متمرکز است و با یکبار خواندن پرونده‌اشان بسته می‌شود (داستان همچون سرگرمی). اگر از جاده بیرون نرنی، آن چشمه آب گرم شفا بخش را کشف نخواهی کرد. فقط آن کس که خانه خویش را ترک می‌کند می‌تواند سرزمینی جدید را کشف کند. معلوم است: آنکه خانه را ترک نمی‌کند و از منطقه امن خویش بیرون نمی‌رود، همیشه کودک می‌ماند، به بلوغ نمی‌رسد.

۴. در جستجوی هتروتوپیا! یک نقشه‌نگاری جدید

چرا اُرول در نسبت با کافکا نمی‌تواند به کشف تازه‌ای از انسان برسد؟ در اُرول همان دایره شناختنی‌ها یعنی دوقطبی جنگ سرد (نزاع جهان آزاد سرمایه داری - جهان مخوف بلشویک‌ها) حاضر است: همان دوقطبی انسان لیبرال - انسان بلشویک. اُرول بعد تازه‌ای از انسان را کشف نمی‌کند، لذا ۱۹۸۴ یک رساله سیاسی مهم است نه یک رمان مهم. داستان‌های اُرول به هستی‌شناسی «بیرون از تاریخ رسمی» دست نمی‌یابند؛ بیشتر به بیانیه‌ای قاطع علیه استالینسم شبیه است. اُرول در بهترین حالت، ترسیم‌کننده یوتوپیا^۳ لیبرالیسم است که شکل دیگری از رمانتیزه کردن مفهوم خانه‌ای به نام لیبرالیسم است؛ خانه‌ای که هرچه متفاوت یا متضاد با آن است شر پنداشته می‌شود. اُرول به سویه‌های بخش «امکان‌های دگربودگی» خودآگاهی ندارد و نمی‌تواند به تعبیر فوکو خود را از اسطوره روشنفکر جهانی یا تاریخ انسانیت مشترک خلاص کند؛ اسطوره‌ای که تفاوت‌های مستتر در مفهوم «ما» را انکار می‌کند. انسان لیبرالیسم مساوی با انسان کلی نیست. این ایده جهانشمول‌گرایی بیش از آنکه حاوی تمامیت و شمول^۳ باشد، به نوعی حذف و طرد^۴ منتهی می‌شود (ون، ۲۰۰۰، ۱۹۸). از این رو، از فضای رمان‌های سفارشی استالین در اتحاد جماهیر شوروی فراتر نمی‌رود؛ فقط با یک تفاوت کوچک که جای پلیس بد و پلیس خوب عوض شده است.

رمان‌های استالینیستی نیز به همین معنا غیراخلاقی‌اند چون کاشف هیچ تجربه انسانی تازه‌ای یا مبدع جغرافیای انسان‌شناختی نیستند. آنها صرفاً حامل «ایدئولوژی» ای هستند که به آنها دیکته شده است، سعی می‌کنند آنچه از پیش مکتوب شده را اجرا کنند. آنها فقط مرزهای موجود را تأیید و تثبیت می‌کنند.

بیهوده نیست که شخصیت اصلی رمان قصر (اثر کافکا) یک مساح است؛ یک نقشه‌نگار زمین‌ها که مرزبندی‌ها و حدودها را مشخص می‌کند. جدال او علیه کارگزاران قصر چیزی نیست جز همین جدال بر سر مرزبندی‌هایی که آنها تعیین کرده‌اند؛ چرا نباید از مرزهایی که بوروکراسی قصر تعیین کرده، فرار رفت؟ این مرزبندی‌ها بیشتر شبیه مرزهایی است که میان قلمروی انسان‌ها و خدایان کشیده شده است و اجازه نمی‌دهد آدمیان به قلمروی کروبیان وارد شوند. اما انسانی حقیقتاً می‌تواند انسان باقی بماند که از همین مرزها تخطی کند و نگذارد وجود او را نیروهایی بیرون از خویشتن محدود سازند. کافکا برخلاف اُرول به این مرزهای الهیاتی-سیاسی-بوروکراتیک واقعی نمی‌نهد، چرا که کار رمان‌نویس همین جابجا کردن مدام مرزها است.

به همین سیاق، مهاجر نیز کسی است که مرزهای جغرافیایی-سیاسی، او را متوقف نمی‌کند؛ تبدیل تبعید به تجربه‌ای شکوفا همان چیزی است که ادوارد سعید هم بدان اشاره می‌کند؛ از دید سعید:

^۳Heterotopia

^۲ مدینه فاضله‌ای که ترسیم‌کننده یک نظام سیاسی بی‌عیب و نقص است. چنین نظامی خود به یک هژمونی تازه بدل خواهد شد که غیریت را حذف خواهد کرد.

^۳ inclusion

^۴ exclusion

برخلاف بسیار کسان که فقط از یک فرهنگ یا خانه آگاهی دارند، تبعیدی‌ها حداقل از دو فرهنگ باخبرند، و این کثرت چشم‌انداز، نوعی آگاهی از گستره‌های مقارن را پدید می‌آورد، آگاهی‌ای که با وام‌گرفتن اصطلاحی از موسیقی - نوعی کنترپوان است (جفرسون، ۱۹۹۱، ۱۱۷).

این مفهوم «ترکیب نغمه‌ها» بطور مشخص آمیزه فرهنگی متناقض و متکثری را برمی‌سازد. بدین معنا، تبعید همچون گسترش امکان‌های وجودی و دسترسی به نوعی کثرت‌گرایی فرهنگی و «چند تاریخی بودن» است. برای کوندرا، چندصدایی بودن رمان به طریقی با «چندتاریخی‌گرایی»^۳ پیوند می‌خورد. بدین معنا، کوندرا به معنای حقیقی کلمه یک رمان‌نویس تبعیدی است، حتی پیش از آنکه واقعا به تبعید برود، چون همیشه خواسته این چندتاریخی بودن (چندصدایی بودن) را در رمان‌هایش منعکس کند. از این‌رو، تجربه تبعید و مهاجرت برای رمان‌نویسی همچون کوندرا مزایای متعددی دارد: نخست، تبعید او را به گونه‌ای از محدود شدن به فضای بسته خوانندگان چک و انتظارات آنها خلاص می‌کند؛ دیگر آنکه، برای یک نویسنده، تجربه زندگی کردن در چند کشور مزیت بسیاری دارد، زیرا تو می‌توانی جهان را از چند جهت و منظر درک کنی (برای کوندرا ترکیب نغمه‌ها شادی برانگیز است)؛ و سرانجام، تبعید تو را از نوعی قبیله‌گرایی نهفته رها می‌کند و به سمت جهان ادبیات جهان ره می‌برد [عبور از ادبیات ملی به ادبیات جهانی] (جفرسون، ۱۹۹۱، ۱۲۲).

از همین‌روست که هر رمان اصیلی از مرزهای ملی خویش تخطی می‌کند و نمی‌تواند در فرهنگ موطن خویش محصور محدود بماند. به این معنا، رمان‌های بزرگ ملی نیستند، جهانی‌اند. این درحالی است که فرهنگ رسمی مهاجران را سرزنش می‌کند چون به خانه آبا و اجدادی خود پشت کرده‌اند. اما به زبان فوکویی، تعصب بر فرهنگ ملی، زایدۀ نگاه ذات‌گرایانه/جوهرگرایانه است که سنت‌هایی مختلط اما به ظاهر همگون را به عنوان ماهیت یا جوهر قوم بالا کشیده است. چنین نگاهی همانطور که فوکو در رساله نیچه، تبارشناسی، تاریخ (۱۹۹۸ ب) می‌نویسد، ریشه در بازگشت به سرچشمه و خاستگاه ناب و راستین اقوام دارد که توهمی بیش نیست. افزون بر این، تاکید افراطی بر مرزهای ملی نوعی بیگانه‌سازی افراطی آن کسانی است که آن سوی مرزها هستند و از قضا، اشتراکات‌اشان بیش از تفاوت‌هایشان با ماست. بدین ترتیب، نوعی دوقطبی‌سازی رفع‌ناشدنی میان «خود-دیگری» ساخته می‌شود که توهمی بیش نیست: نه «خود» یک ذات یکپارچه است، نه «دیگری» یک بیگانه دور! بنابراین، قطعیت‌زدایی از مرزها و خطوط ملی به نوعی جوهرزدایی از خود و دیگران هم است.

این میل به تخطی از مرزها و دیوارها باعث می‌شود که احزاب سیاسی هیچ‌گاه به رمان‌نویسان اعتماد نکنند؛ هر رمان‌نویسی دایما از دایره‌ها/مرزبندی حزب‌ها می‌گریزد و جدار دایره شناختنی‌ها را سوراخ می‌کند. او همواره از طرف سران حزب در معرض اتهام خیانت و تخطی از چارچوب حزبی است: تخطی از آنچه پیشاپیش تعیین شده است. اما کدام نویسنده اصیلی می‌تواند تعهد دهد که پا را از مرزهای از پیش معین بیرون نهد، مگر آنکه خود را سانسور کند، مگر آنکه به خرد رمان خیانت کند؟

^۱counterpoint

^۲polyphony

^۳polyhistoricism

سابقاً در رمان *بار هستی* (اثر کوندرا) این سوپه‌رهای بخش تخطی و خیانت را بر ما افشا می‌کند:

از زمان کودکی، پدر و معلم مدرسه برای ما تکرار می‌کنند که خیانت نفرت‌انگیزترین چیزی است که می‌توان تصور کرد. اما خیانت‌کردن چیست؟ خیانت‌کردن از صف خارج شدن است و به سوی نامعلوم رفتن است. سابقاً هیچ چیز را زیباتر از به سوی نامعلوم رفتن نمی‌داند (کوندرا، ۱۳۸۷، ۶۴).

دقیقاً آن چیزی که خیانت را در فرهنگ رسمی تحمل‌ناپذیر می‌سازد، همین خصلت پیش‌بینی‌ناپذیری و به سوی نامعلوم رفتن آن است؛ گویی او در تماس با چیزی قرار گرفته که برای نظام قدرت گنگ و درک‌ناشدنی می‌نماید؛ در نتیجه، میزان اشراف و احاطه معرفتی فرهنگ رسمی نقض شده است. خائن، فراری، عصیان‌گر و یاغی همیشه در فرهنگ رسمی بارمنفی دارند؛ اما رمان‌نویس کسی است که مدام با سوی نامعلوم رفتن و کشف چیزهای تازه، در حال خیانت و عصیان علیه وضع موجود و نظم مسلط است. البته این تخطی از چارچوب خانه، این به سوی نامعلوم رفتن، همیشه توان سنگینی داشته است همان‌طور که مادام بوواری و آنا کارنینا این توان را با مرگ خویش پرداختند.

فلانور نیز کسی است که تن به «روابط از پیش مقدر» نمی‌دهد؛ برای همین است که به نظام سلسله‌مراتبی پدرسالارانه که قرون متمادی بر بشر مسلط بوده پشت می‌کند؛ در خانه همیشه پسران باید در برابر پدران تمکین کنند، دختران تسلیم برادران هستند، کوچک‌ترها به اراده بزرگ‌ترها نفس می‌کشند؛ در خانه یک رابطه فرودستی-فرادستی تزلزل‌ناپذیر مستولی است. از خانه (آن نهاد کهنسال) بیرون می‌زند و خود را به جریان سیال خیابان می‌سپارد که هر بار روابط باژگونه می‌شوند و از نو از سر گرفته می‌شوند. خیابان برخلاف خانه، قلمروی آغازهای دوباره و شروع‌های تازه است. داستایوسکی در *یادداشت‌های زیرزمینی خصلت سیال خیابان* را کشف می‌کند؛ مرد زیرزمینی زمانی جسارت آن را می‌یابد که از تاریکخانه خویش پا در خیابان نهد که این ویژگی سیالیت روابط را در خیابان کشف می‌کند؛ هر بار همانند کرمی در لابلای عابران پیاده می‌لولید، همچون مگسی بود که باید از سر راه آن افسر نظامی کنار می‌رفت و راه باز می‌کرد. افسر چنان مستقیم به سوی او می‌رفت، انگاری که در برابرش فضای خالی است نه آدمی زاد. آگاهی بر این که حتی در عبور خیابان هم از او پایین‌تر است، آزارش می‌داد. چرا باید همیشه او کنار می‌رفت؟ گاهی اما همین افسر نظامی در برابر ژنرال‌های مافوق خویش کنار می‌رفت و راه باز می‌کرد؛ این بار او تبدیل به یک کرم شده بود و داشت میان جمعیت می‌لولید و مثل توپ فوتبال به طرف دیگر پرتاب می‌شد. رابطه فرادستی آن افسر نظامی ازلی و ابدی نبود، او همیشه ناپلئون نبود و دیگران مگس. پس اگر او هم شجاع باشد، پس نکشد، روزی موفق خواهد شد آن افسر نظامی را پس بزند و راه خود را برای او کج نکند. رابطه او در خیابان مانند رابطه پسر-پدر در خانه نیست. در خیابان تمام فرادستی‌ها و فرودستی‌ها موقتی و شکننده‌اند، در پیاده‌روها تنهات به غریبه‌هایی می‌ساید که اگر در خانه یا اداره فاصله مرتبته خود را حفظ نکنی، قطعاً مجازات خواهی شد (داستایوسکی، ۱۳۸۹، ۸۸-۸۹).

واضح است که خیابان اتوپیا نیست، بلکه نوعی هتروتوپیا است؛ مکانی برای تکثر دیگربودگی. پیوند رمان و خیابان بدین معناست که رمان کاملاً متفاوت از متون ایدئولوژیک یا آرمانشهری است و نباید با رسالت چنین متونی اشتباه گرفت. از قضا، هتروتوپیا فضایی است که فضاهای ایدئولوژیک و آرمانشهری را زیر سؤال می‌برد و بیشترین فاصله ممکن را از آنها می‌گیرد. فضاهای هتروتوپیایی فضاهایی ضدفضا هستند؛ به تعبیری دیگر، درک ما را از فضاهای مرسوم به چالش می‌کشند؛ آنها فضاهای مقاومت و عصیان هستند که گسستی در پیوستار فضاهای رسمی ایجاد می‌کنند. به یک معنا، هتروتوپیا بهترین بدیل برای خانه همچون اتوپیا است. شاید

نزدیک‌ترین مثال برای هتروتوپای فوکویی همان کارناوال باختین باشد که با طنز نظم‌های سلسله‌مراتبی سنتی را به حالت تعلیق درمی‌آورد؛ آنها فضاهایی هستند که به تعبیر فوکو «ما را از خودمان بیرون می‌کشد»، از حال و هوای آشنای خانه جدا می‌کند. در *الفاظ و اشیاء* فوکو از هتروتوپای متنی بورخس سخن می‌گوید که ترسیم‌کننده فضاهای غیرقابل‌تصوری هستند که محدودیت‌های زبانی ما را آشکار می‌سازند. هتروتوپیا یا دگرجا/دگرستان خطوط گریز و گسست در نظم‌های عادی و قلمروهای مأنوس است. از همین‌روست که دگرجا برخلاف ناکجا (اتوپیا) مغشوش و آشفته‌امان می‌سازد:

ناکجاها آرامش می‌بخشند، زیرا هرچند مکان واقعی ندارند، در فضایی صاف و شگفت‌انگیز شکفته می‌شوند؛ در شهرهایی با خیابان‌های پهن، باغ‌هایی پرگل و گیاه و سرزمین‌هایی سهل و آزاد را بر ما می‌کشایند، حتی اگر آن در دری موهوم باشد. اما دگرجاها اضطراب‌آورند، شاید از آن‌رو که زبان را در خفا تحلیل می‌برند، مانع از نام‌گذاری این شیء یا آن شیء می‌شوند، نام‌های مشترک و عام را درهم می‌شکنند یا درهم می‌پیچانند و پیشاپیش «نحو» را ویران می‌کنند، نه فقط نحوی که عبارات را بیان می‌کند، بلکه نیز آن نحوی که کم‌تر از نحو نخست بارز و آشکار است، نحوی که سبب می‌شود الفاظ و اشیاء (درکنار و در برابر هم) «با یکدیگر بمانند»..... دگرجاها (که در آثار بورخس بسیار به آنها برمی‌خوریم) گفته‌ها را می‌خشکانند، کلمات را در جای خود متوقف می‌کنند و با هر دست‌ورزیان ممکن از بیخ و بن به مخالفت برمی‌خیزند؛ تار و پود اسطوره‌ها را از هم می‌گسلند و تغزل عبارات را سترون و بی‌بار می‌کنند (فوکو، ۱۴۰۰، ۳۳).

با این وصف، شاید اتوپیا (ناکجا) تصویری از خانه رؤیایی ما باشد، هتروتوپیا (دگرجا) قطعاً آشنایی‌زدایی از خانه‌ای است که در آن زندگی می‌کنیم.

به عنوان نکته پایانی شاید بتوان دیدگاه بهابها در مورد «اشکال بینابینی» در کتاب *موقعیت فرهنگ* را بهترین نمونه از هتروتوپیا ذکر کرد: هتروتوپیا فضای «میان» سنت‌های فرهنگی، دوره‌های تاریخی را اشغال می‌کند. او «موقعیت فرهنگ را در فضاهای حاشیه‌ای، پُررفت و آمد، ناآشنا و غیرمألوف میان صورت‌بندی‌های اجتماعی مسلط می‌داند» (رشیدیان، ۱۳۹۴، ۱۳۷)؛ فضایی که به تعبیر فوکو ارتباطات و اختلاط‌ها تشدید و متکثر می‌شوند (فوکو، ۱۹۹۸، ب، ۱۷۹-۱۸۰). یا به تعبیر بهابها تفاوت‌های فرهنگی با هم متصل و مخلوط می‌شوند و به‌گونه درهم می‌آمیزند که دیگر مرزبندی «درون-بیرون» مغشوش و مبهم می‌شود. و رمان به عنوان یکی از منابع مهم ساختن هتروتوپیا، شکلی از همزیستی میان افراد را فراهم می‌آورد که هیچ شباهتی به فضای همگون و یکدست خانه و خانواده ندارد.

هتروتوپیا نفی تصور «خاستگاه‌باوری» است؛ مفهومی که فوکو در جستار «نیچه، تبارشناسی، تاریخ» به نقد می‌کشد؛ خاستگاه‌باوری به معنای بازگشت به یک خاستگاه ازلی است، آن‌گونه که ذهنیت بشر غربی را درگیر کرده است و در پیوند با همان بازگشت به خانه است:

در برگیرنده برخی اسطوره‌های معین تاریخ غرب: ایده تعلق به اصل و خاستگاه، ایده میل ذاتی به بازگشت به خانه، و باور به امکان بازگشت به همان خانه (فرانک، ۲۰۰۸، ۹۵-۹۶).

روش تبارشناسی فوکویی متأثر از نیچه از هرگونه «خاستگاه‌باوری» به عنوان باور به «خانه ازلی اشیاء» طفره می‌رود:

چرا نیچه جستجوی خاستگاه^۱ را به چالش می‌کشد؟.... نخست بدان خاطر که خاستگاه‌باوری، کوشش برای به‌چنگ آوردن جوهر دقیق چیزها، ناب‌ترین امکان‌هایشان و هویت کاملاً محفوظ‌اشان است؛ به‌خاطر اینکه جستجوی خاستگاه، وجودِ صور بی‌حرکت و ثابتی را مفروض می‌گیرد که مقدم بر جهان بیرونی رویدادها و توالی‌ها است (فوکو، ۱۹۹۸، ب، ۳۷۱).

بدین‌سان، تبارشناسی فوکویی، هرگونه مفهوم خاستگاه‌ازلی به عنوان خانه‌ای که حافظ هویت چیزها یا خلوص آنهاست را رد می‌کند؛ خانه، آن اسطوره رمانتیکی نیست که ما برای دستیابی به «خود اصیل» باید در آن سکنا گزینیم. تبارشناسی، جستجوی خاستگاه به عنوان خانه وحدت و هویت منسجم را تلاشی می‌داند برای پنهان‌ساختن آشفتگی نژادی یا همان تجزیه «من» به هزاران رویداد گم‌شده (فوکو، ۱۹۹۸، ب، ۳۷۴).

این در حالی است که آنچه «خاستگاه» نامیده می‌شد التقاط نیروهایی بود که در نقطه‌ای تصادفی، در آنات تصادفی با هم برخورد پیدا کرده، با اصطکاک ناگهانی، شعله‌های موقتی و تصادفی بیرون جهیده، پیرامون تاریک را آنی به روشنا آورده و دوباره خود در ظلمتی طولانی فرو رفته است؛ در خاستگاه هیچ جوهر ازلی و ثابت و لایزال وجود نداشت، جز محصول تصادفی و موقتی گردآمدن رویدادها و برخوردهاست. ماجرای پدیدآمدن «وطن همچون خاستگاه» چنین بود. بیش از آن نمی‌توان میان ما و وطن/خاستگاه پیوندی ساخت.

نتیجه‌گیری

رمان به جهانی تعلق دارد که از آمیزش نژادها، قوم‌ها، افراد متفاوت ساخته شده است. در چنین جهانی، مفهوم «خانه» به عنوان یک ایدئولوژی اخلاقی نمی‌تواند راهگشا باشد. شاید آخرین ردپای رهایی‌بخش این مفهوم را بتوان در میان رمانتیک‌های قرن هجدهم سراغ گرفت. جهان متکثر و مختلط معاصر غنی‌تر از آن است که در دایره تنگ خانه جمع آید. الگوی خانه متناسب با جهان بسته و متناهی یونانی و مسیحی است؛ جهان گالیله‌ای و نیوتنی باز و نامتناهی است و با فضای خانه همگونی ندارد. اسطوره «بازگشت به خانه» به عهد عتیق تعلق دارد، اکنون آن عهد سپری شده، عهد جدید فرارسیده است.

حال که دیگر جهان خانه ما نیست، حالا با محو شدن این اتوپیا از دایره مفاهیم و ذهنیات ما، رمان راه‌های تازه‌ای پیش روی ما نهاده است؛ واسازی مفهوم خانه به معنای ارزش‌گذاری دوباره ارزش‌ها (به تعبیر نیچه) است: اخلاق تفاوت‌جایگزین اخلاق شباهت محور خواهد شد که قرون متمادی همچون اصول مسلم بر ذهن بشر حکم می‌راند؛ همچنین، نگاه جوهر‌گرایانه که به دوقطبی‌سازی «خودی-غیرخودی» منتهی می‌شود باید کنار رود؛ مرزهای خانه جابجا شده، تمایز میان درون-بیرون مغشوش شده است (این امر زمانی اهمیت بیشتر می‌یابد که با پدیده‌ای به نام بحران مهاجران مواجه است و هر سال بر نفوذ راست‌گرایان افراطی در کشورهای غربی افزوده می‌شود که می‌خواهند دیواری آهنین به دور مرزهای خویش بکشند و دیگری را به درون راه ندهند)؛ و البته با این حال، تجربه بشری نشان داده که اتوپیا‌سازی مدرن جز جنگ و بحران چیزی به همراه نداشته و منجر به ضد خود یعنی دیستوپیا شده است. شاید باید به فراسوی این دوقطبی «اتوپیا-دیس‌توپیا» باید رفت، فراسویی که در زبان فوکو به هتروتوپیا تعبیر شده است؛ جایی که به

^۱the origin

جای همگون سازی و وحدت، شاهد تکثر و تشدید تماس‌ها و اختلاط‌های ناهمگن و متضاد هستیم. اگر در فرآیند استعاره، شاهد تماس امور مبتنی بر شباهت هستیم، در هتروتوپیا همجواری نامتجانس‌ها حاکم است. به نظر می‌رسد فلسفه و رمان نه در اتوپیا، بلکه در فضای هتروتوپیا می‌توانند به آشتی باهم برسند. شاید یگانه چراغ کورسوی جهان بحران‌زده ما همین باشد؛ هتروتوپیا برخلاف تصور فوکویاما نه پایان تاریخ، بلکه کوشش برای آغازیدن‌های تازه است. خانه همچون هتروتوپیا بدان معناست که خانه جایی نیست که در آن به دنیا آمده‌ایم، بلکه جایی است که ساخته می‌شود، جایی برای امکان‌های متفاوت دیدن و از نو آغاز کردن است؛ از همین منظر، خانه جایی نیست که در آغاز راه حاضر است، بلکه آن‌جایی است که در پایان، پس از افت و خیزها و شکست‌ها ساخته می‌شود.

منابع

- آلیری، تیموتی. (۱۳۹۶). *فوکو و ادبیات داستانی: کتاب تجربه*، نشر بان (وابسته به موسسه فرهنگی هنری فرهنگ بان اندیشه گستر). آبراموویچ، مارینا. (۱۴۰۱). *عبور از دیوارها*. ترجمه سحر دولتشاهی، نشر اورکا.
- پوکنر، مارتین. (۱۳۹۹). *جهان مکتوب*، ترجمه علی منصوری، انتشارات بیدگل.
- داستایوسکی، فیودرو. (۱۳۸۹). *یادداشت‌های زیرزمینی*، ترجمه رحمت الهی، انتشارات علمی و فرهنگی.
- دانیالی، عارف و محمدرضا تاجیک. (۱۴۰۲ الف). *میشل فوکو: زهد زیباشناسانه به مثابه گفتار ضد دیداری*، موسسه تیسسا ساغر مهر. دانیالی، عارف. (۱۴۰۲ ب). *میلان کوندر: اولیس مدرن*، نشر هرمس.
- دکارت، رنه. (۱۳۵۵). *گفتار در روش*، ترجمه محمدعلی فروغی، نشر پیام.
- دیدرو، دنی. (۱۳۹۶). *ژاک قضا و قدری و اربابش*، ترجمه مینو مشیری، نشر نو.
- رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۹۴). *فرهنگ پسامدرن*، نشر نی.
- رورتی، ریچارد. (۱۳۷۳). *هایدگر، کوندر و دیکنز*، ترجمه هاله لاجوردی، ارغنون، شماره ۱، ۱۹۳-۲۱۲.
- سالیوان، راجر. (۱۳۸۰). *اخلاق در فلسفه کانت*، ترجمه عزت‌الله فولادوند، طرح نو.
- سروانتس، میگل. (۱۳۹۹). *دن کیشوت*، ترجمه محمد قاضی، نشر ثالث.
- فوکو، میشل. (۱۴۰۰). *تئاتر فلسفه: گزیده‌ای از درس‌گفتارها، کوتاه‌نوشت‌ها، گفت‌وگوها*، ترجمه مینو سرخوش و افشین جهان‌دیده، نشر نی.
- فوکو، میشل. (۱۴۰۲). *الفاظ و اشیا: باستان‌شناسی علوم انسانی*، ترجمه فاطمه ولیانی، نشر ماهی.
- کافکا، فرانتس. (۱۳۹۱). *قصر*، ترجمه علی اصغر حداد، نشر ماهی.
- کافکا، فرانتس. (۱۳۹۵). *آمریکا*، ترجمه علی اصغر حداد، نشر ماهی.
- کریمی، بیان و اصغری، محمد. (۱۴۰۰). *جایگاه دیگری در ساخت‌گشایی سوژکتیویته و اخلاق: لکان و لویناس، تأملات فلسفی*، ۱۱ (۲۶)، ۱۳۱-۱۶۲.
- <https://doi.org/10.30470/phm.2021.141729.1917>
- کوندر، میلان. (۱۳۸۷). *بار هستی؛ سبکی تحمل‌ناپذیر*، ترجمه پرویز همایون‌پور، نشر قطره.
- کوندر، میلان. (۱۳۸۹). *هنر رمان*، ترجمه پرویز همایون‌پور، نشر قطره.
- لوکاج، گئورگ. (۱۳۹۷). *نظریه رمان*، ترجمه حسن مرتضوی، نشر آشیان.

References

- Abramovic, M. (2021). *Walk Through Walls*, trans. S. Doulatshahi, Orka Pub. (in Persian)
- Cervantes, M. (2019). *Don Quixote*, trans. M. Ghazi, Sales Pub. (in Persian)
- Dostoevsky, F. (2009). *Notes from underground*, trans. R. Elahi, Elmi & Farhangi Pub. (in Persian)
- Descartes, R. (1976). *Discourse on Method*, trans. M. A. Foroughi, Payam Pub. (in Persian)

- Danyali, A. & Tajik, M. R. (2023a). *Michel Foucault: Aesthetic Asceticism as an Anti-Visual Discourse*, Teesa Saghar-e Mehr Pub. (in Persian)
- Danyali, A. (2023b). *Milan Kundera; Modern Ulysses*, Hermes Pub. (in Persian)
- Diderot, D. (2016). *Jacques the fatalist and his master*, trans. M. Moshiri, Nashr-e No. (in persian)
- Frank, S. (2008). *Migration and Literature*, Plagrave Macmillan.
- Foucault, M. (2010). The Thought from Outside, in: *Philosophy Theater*, trans. N. Sarkhosh & A. Jahandideh, Nashr-e Ney. (in Persian)
- Foucault, M. (1988). *Madness and Civilization*, Translated from the French: R. Howard, Vintage Books.
- Foucault, M. (1998a). Different Spaces, in *Aesthetics, Method and Epistemology*, V. 2, Ed. J. D. Faubion, Trans. R. Hurley and Others, The New Press.
- Foucault, M. (1998b). Nietzsche, Genealogy, History, in *Aesthetics, Method, and Epistemology*, trans. R. Hurley and others, Ed. J. D. Faubion, The New Press.
- Foucault, M. (2021). *The Order of Things*, trans. F. Valeyani, Maahi Pub. (in Persian)
- Hetherington, K. (1997). *The Badlands of Modernity (Heterotopia and Social Ordering)*, Routledge.
- Jefferson, A. (1991). Counterpoint and forked tongues: Milan Kundera and the art of exile, *Renaissance and Modern Studies*, 34(1), 115-136, <https://doi.org/10.1080/14735789109366547>
- Just, D. (2016). Literature and Learning How to Live: Milan Kundera's Theory of the Novel as a Quest for Maturity, *Comparative Literature*, 68(2), 235-250. <https://doi.org/10.1215/00104124-3507972>.
- Kafka, F. (2012). *Castle*, trans. A. A. Haddad, Maahi Pub. (in Persian)
- Kafka, F. (2016). *America*, trans. A. A. Haddad, Maahi Pub. (in Persian)
- Karimi, B. & Asghari, M. (2021). The Place of the Other in the Deconstruction of Subjectivity and Ethics: Lacan and Levinas, *Philosophical Meditations*, 11(26), 135-162. (in persian) <https://doi.org/10.30470/phm.2021.141729.1917>
- Kundera, M. (2008). *The Unbearable Lightness of Being*, trans. P. Homayounpour, Ghatreh Pub. (in persian)
- Kundera, M. (2010). *The Art of the Novel*, trans. P. Homayounmpour, Ghatreh Pub. (in persian)
- Luckacs, G. (2018). *The Theory of the Novel*, trans. H. Mortazavi, Ashiyan Pub. (in persian)
- O'Leary, T. (2017). *Foucault and Fiction*, trans. F. Akbarzadeh, Nashr-e Ban. (in persian)
- Puchner, M. (2020). *The Written World*, trans. A. Mansouri, Bidgol Pub. (in persian)
- Rashidian, A. (2015). *Postmodern Culture*, Nashr-e Ney. (in persian)
- Rorty, R. (2004). Heidegger, Kundera and Dickens, trans. H. Lajavardi, *Arghanoun*, No.1, 193-212. (in persian)
- Sullivan, R. J. (2001). *Introduction to Kant's Ethics*, trans. E. Fouladvand, Tarh-e No Pub. (in Persian)
- Venn, C. (2000). *Occidentalism (Modernity and Subjectivity)*, Sage Publications.