**نشریّهٔ ادبیّات پایداری**
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال نهم، شمارهٔ هفدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

# تحلیل پدیدارشناسانهٔ ادبیّات مقاوت با تکیه بر رمان پل معلّق

**(علمی-پژوهشی)**

**سیده زیبا بهروز**[۱]
**دکتر اسحاق طغیانی**[۲]
**دکتر سید مرتضی هاشمی**[۳]

## چکیده

این پژوهش به نقد و تحلیل پل معلّق،یکی از برجسته‌ترین رمان‌های مقاومت ایران، اثر محمدرضا بایرامی می‌پردازد. تحلیل پدیدارشناختی قصد دارد با نگاهی نوئماتیک (noematic) به رمان، به حقیقت هنری نهفته در آن دست یابد و با نفوذ در ژرف ساخت‌های ذهن نویسنده، که در قالب مضامین و انگاره‌های متن و گفت‌وگوها و حوادث و صحنه‌های به‌دقّت چینش‌یافته نمودار است، جهان زیستهٔ او و مناسبات پدیدارشناختی من نویسنده یا ذهن شناسا و جهان به مثابهٔ شیء پدیداری را آشکار کند؛ بدین منظور، ابتدا مبانی و نظریات گوناگون مطرح در این حوزه ارائه شده است. سپس روش تحقیق، یعنی توصیف معناشناختی پدیده‌ها و رفتارها و عواطف بر مبنای روی‌آورد و محتوای هر یک از آنها شرح گردیده و در ادامه، عناصر هریک از فرایندها استخراج و جایگاه آنها در تقویم معنا تحلیل و دسته‌بندی شده است. بنابر یافته‌ها، فرایند معنایی به تدریج در تعامل بین سوژه و پدیده‌ها در مقام دیگرسوژه‌ها اتّفاق می‌افتد و زبان نیز نقشی ویژه دارد. همچنین زیربنای اصلی عواطف منفی تردید و ابهام است، و فرآیند رهایی از این تردید در سفر و مواجهه با روی‌دادها و افراد دیگر رخ می‌دهد و رفته‌رفته بنیان‌شناختی و بار ارزشی منفی آنها دگرگون شده به سمت حالات طبیعی می‌رود. تحلیل بدین شیوه، نه‌تنها جایگاه داستان‌ها را

---

[۱]. دانشجوی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان (نویسندهٔ مسئول) bseyede@ymail.com
[۲]. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان
[۳]. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان

تاریخ دریافت مقاله: ۲۸-۰۳-۱۳۹۴ تاریخ پذیرش نهایی: ۲۰-۰۸-۱۳۹۴

در ادبیّات مقاومت از لحاظ معنابخشی مشخّص می‌کند؛ بلکه دست‌یابی به نتایجی دور از خطا و تا حد زیادی نزدیک به افق نویسنده را میسر می‌سازد.

**واژه‌های کلیدی**
تحلیل پدیدارشناختی، فرایند شناختی، روی‌آورندگی (التفات)، ادبیّات مقاوت، پل معلق

### ۱- مقدّمه

سخن گفتن در باب جنگ دو روی دارد؛ نخست اینکه آن را به مثابهٔ رخدادی مفهومی در نظر آورده با نگاهی عینی و تقلیل‌گرا به توضیح علل و نیز پیامدهای گوناگون آن در عرصه‌های مختلف بپردازیم، دوم آنکه جنگ را همچون نوئمایی(noema) پدیدارشده در برابر سوژگی (subjectivity) آگاهی انسان که بدان روی آورده است ببینیم و با توصیف نوئماتیک (هوسرل، ۱۳۸۶: ۱۹) به تفسیر و تحلیل معنای شکل‌گرفته بپردازیم. در خصوص روی نخست و متکثر بحث، تا حد زیادی مطالب فراوان گفته شده است؛ از این رو، به نوع دوم پرداخته می‌شود. موضوع نقد در ادبیّات داستانی همواره دچار افت و خیزها و راست‌روی‌ها و گاه کج‌روی‌هایی بوده است که آن را تبدیل به برداشت‌ها و تفسیرهای تقلیلگرایی چون نقدهای جامعه‌شناختی، روان‌شناختی، ساختارگرا، فرمالیستی و از این دست کرده است که هرچند هریک می‌تواند نشان‌دهندهٔ وجهی از ابعاد پرشمار یک ایدهٔ به ظهوررسیدهٔ هنری باشد، هیچ یک از آنها حقیقت هنری نهفته در اثر را به مثابهٔ نمودی از هستی درک‌وفهم نکرده است؛ به عبارت دیگر، کشف جهان هنری مکنون در متن با ابزار قواعد و فرمول و دقایق علمگرایانه میسّر نیست. از میان آثار ادبی نگاشته‌شده در موضوع جنگ، نوع ادبی رمان پیوند عمیق و در عین حال گسترش‌یافته‌ای با حقیقت هنری دارد و برای دست‌یابی به مقصود، از امکان‌های بیشتری برای ژرف‌نگری و غنای کار خواننده یا پژوهشگر پرده برمی‌دارد. در این پژوهش، ابتدا به نوع ادبی رمان و آنچه در پی ارائه آن است پرداخته می‌شود. سپس با طرح مباحثی کوتاه در باب پدیدارشناسی و چیستی آن در

قالب روش تحقیق اشاره می‌گردد. سپس، عناصر پدیدارشناختی در رمان با تکیه بر روی‌آوردها و فرآیند استعلایی معنا در سیر آن تحلیل و دسته‌بندی می‌شود.

### ۱-۱- بیان مسئله

رمان مفهومی ذهنی و انتزاعی است. به بیان میلان کوندرا هر رمان بایست نکاتی نوین از هستی در معرض خطر انسان را ارائه کند و ما را در برابر آنچه هایدگر، شاگرد هوسرل، «فراموشی هستی» نامید، پاس دارد، وگرنه در برابر عملکرد یکسان‌سازانه رسانه‌ها مفهوم هستی و چیستی آن تداوم نمی‌یابد. هرمان بروخ نیز بر این مطلب پا می‌فشارد که هر رمان چنانچه نتواند جزء ناشناخته‌ای از هستی را کشف کند غیراخلاقی است. شناخت یگانه رسالت اخلاقی رمان است (کوندرا، ۱۳۷۷: مقدّمه نویسنده)؛ چنانکه رمان با ساموئل ریچاردسون بررسی درون و پرده برداشتن از احساسات مکتوم را می‌آغازد، با بالزاک ریشه گرفتن انسان را درتاریخ آشکار می‌کند، با فلوبر زمینه‌های ناشناخته زندگی را می‌کاود، با تالستوی به تأثیر عامل غیرمنطقی در تصمیم‌ها و رفتارهای انسان توجّه می‌کند و با توماس مان به نقش اسطوره‌ها می‌پردازد. رمان همچنین در صدد درک عمیق زمان است: لحظهٔ فرّار گذشته با مارسل پروست و لحظهٔ فرّار حال با جیمز جویس نمایانده می‌شود.

پس اگر اثر ادبی، یا مجموعهٔ آثار یک نویسنده عرصهٔ حیات و زندگی اوست، تنها با نقد پدیدارشناختی اگزیستانسیالیستی می‌توان با درجه بالایی از اطمینان و یقین به کاوش در متونی متفاوت به لحاظ تاریخی و موضوعی پرداخت. «روایت‌هایی که به صورت رمان و ادبیّات داستانی با موضوع جنگ تولید میشوند به زوایا و ابعادی از جنگ می‌پردازند که از لوای آن حاشیه‌ها و تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم را بر زیستجهان‌هایی(Dasein) که بر اثر جنگ تحت تأثیر دگرگونی قرار گرفته‌اند نشان می‌دهند.» (پرستش، جانثاری، ۱۳۹۰: ۲۴). در این میان، خواننده یا منتقد در تکمیل رسالت هنری و دریافت حقیقت و انتقال آن به دیگران نقش مهمی دارد که لازمهٔ آن قرار گرفتن در موضعی خطاناپذیر و متقن نسبت به اثر است. در اینجا ذهن خواننده به عنوان فاعل شناسا تنها با متن رمان به عنوان متعلّق شناسایی روبه‌روست. [۲]

### ۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

به لحاظ استفاده از روش پدیدارشناختی و عناصر خاص آن برای تحلیل فرایندها و چگونگی وحدت آنها با هم، این تحقیق در نوع خود جدید است. هرچند در حوزه‌های کلاسیک و رمان معاصر، نقدهای پدیدارشناختی و هستی‌شناختی و بعضاً با رویکرد زبانی انجام شده است، در حوزهٔ ادبیّات داستانی مختص مقاومت، پژوهشی روشمند و تخصصی آن هم به شیوهٔ پدیدارشناختی با تکیه بر جنبه‌های التفاتی یا روی‌آورندگی (intentional) در مواجهه با جهان و رویدادهایی همچون جنگ و پدیده‌های ناشی از آن صورت نگرفته است، به‌ویژه آنکه چنین پژوهشی، با تأکید بر آگاهی و تجارب زیسته انسانی، امکان نقد تطبیقی آثار را با نمونه‌هایی از ادبیّات مقاومت و جنگ ملل دیگر فراهم می‌آورد. به‌یقین، نتیجهٔ حاصل از تحقیقات پیشین و پژوهش حاضر، در ارزیابی و به تبع آن ارائهٔ راهبرد عملی برای شناخت بهتر آثار و خلق شاهکارهای جهانی مفید خواهد بود.

### ۱-۳- ضرورت تحقیق

این تحقیق از جهت کوشش برای یافتن پاسخ سؤالاتی از این دست، ضرورت و اهمّیّت ویژه دارد: آیا پدیدارشناسی به عنوان روش می‌تواند از حقیقت هنری نهفته در اثر پرده بردارد؟ این روش چه امکان‌هایی را در پیش روی منتقد قرار می‌دهد؟ یا بر اساس محتوا و ساختار رمان باید شیوه‌ای مناسب دیگر مثل پدیدارشناسی هرمنوتیک یا کانستیتیو یا رئالیست را برگزید؟ آیا نقاط قوت و ضعفی که در روش‌های رایج پیشین نقد، داستان‌ها را هدف قرار می‌داد با این روش نیز تأیید می‌شود، یا بر عکس آن نقاط ضعف دقیقاً نقطهٔ عطف و رمز شهود معنا در داستان است که به واسطهٔ آن ارزش هنری آشکار می‌شود؟ هریک از عناصر شناختی و ادراکی چگونه در سیر تحوّلات داستانی به شهود معنا کمک می‌کنند و چه سهمی در تکوین ایده و ذهنیت حاکم بر داستان دارند؟ عناصر دیگر داستانی، مثل زاویهٔ دید راوی، چگونه آن را حمایت می‌کند؟ از سوی دیگر، این شیوه به

دلیل اینکه بر تنها امکان یقینی یعنی روی‌آورد ذهنی متن متمرکز است احتمال خطای کمتری دارد.

## ۱-٤- روش تحقیق

از آنجا که در نقد پدیدارشناختی اصل دریافت تجربهٔ زیسته جاری در اثر است، پس باید همان‌طور که تجربه شکل گرفته و داستان و اثر با آن سرشته و وجود یافته است در جوهر آن زیست و هر فراز و نشیب و قوت و ضعفی را به همان شکل از نو درک و فهم کرد. در واقع بحث تأمّل در ادراک و تجربه مد نظر است تا این گشودن افقها و قرار گرفتن در پرتو آنها به راز پشت پرده و اندیشه زیربنایی آفرینش اثر رهنمون شود و قضاوت درستی را به دور از محدودیت‌های شخصی و زمانی و مکانی نتیجه دهد [۳]. تفکّر یا عقلانیت انتقادی یا فعال (active) در مقابل عقلانیت نظری یا غیرفعال (passive) که در این رمان در ذهنیت نادر نمود یافته است همان تفکّر پدیدارشناسانه است. پدیدارشناسی چیزی جز خودِ اندیشیدن و روشی برای فکر کردن نیست. واقعیت انسان در انتقادی اندیشیدن است. در نظر هوسرل انسان حیوان ناطقی است که می‌تواند به گونه‌ای فعال بیندیشد و در نظر هایدگر انسان، ناطقِ حیوان یعنی تفکّر فعالی است که به حیوانیت خود سامان می‌دهد. پدیدارشناسی هوسرل به عنوان روش و مسئله سوبژکتیویته و ذهنیت مطرح است، نه فلسفه؛ یعنی معرفت‌شناختی و مبتنی بر همدلی معطوف به اراده است؛ به عبارتی، برای تحلیل یک متن باید به همدلی با آن رسید. در نظر هایدگر که متأثر از این روش است، همدلی وجودی است و ایجادی نیست؛ یعنی دازاین‌ها یا عالم‌ها زمانی که اختلاف افق‌هایشان محو می‌شود به همدلی می‌رسند که از طریق بودن در میان انسان‌ها و مشاهده به جای خردورزی دانشگاهی حاصل می‌شود (جمادی، ۱۳۸۵: ۷۶۳). هگل نیز به عقل مشاهده‌گر اشاره می‌کند؛ امّا در سیستم او این عقل در خارج و بیرون از دایره کامل چیزها نهاده شده است نه در میان آنها (هگل، ۱۳۹۰: ۳۰۷) و این همان اشکالی است که کی‌یرکگور آن را دریافته و کافکا نیز بدان اشاره کرده است. در این پژوهش، از آنجا که خود رمان، نمایش ذهنی پدیدارشناس است، با ایجاد همدلی از نوع انترسوبژکتیویته هوسرلی و ورود به ذهن

نویسنده، از دریچهٔ نگرش او به هستی و انسان، رمان مورد تحلیل قرار گرفته است. همچنین در بعضی موارد، به پاره‌ای از نظریه‌های مرتبط برای روشن‌تر شدن مباحث اشاره شده است.

### ۱-۵- خلاصهٔ داستان

داستان بر محور سرباز پدافند هوایی نادر صدیف روایت می‌شود که همراه دیگر رزمنده‌ها پس از بازگشت از مرخصی راهی ماموریت است. سفر شبانه است و نادر صدیف به مرور گذشته‌اش می‌پردازد. او خود را در جریان حملهٔ جنگنده‌های دشمن مقصّر می‌داند. خواهر بیمارش، نیلوفر و پدر و مادرش در آن حادثه زیر آوار مانده بودند. این حادثه منشأ بروز تردیدها، اندیشه به مرگ و تنهایی و بسیاری افکار و سؤالات دیگر در ذهن نادر شده بود. او جمله‌ای از خاله‌اش زیور به یاد داشت که در این روزهای دلمشغولی بارها به ذهنش هجوم می‌آورد: «زندگی همه را خوار می‌کند، امّا به نوبت». مهران، پسر خاله‌زیور و همسر نیلوفر، در جزیرهٔ مجنون و هورالهویزه و هورالعظیم خدمت می‌کرد و نادر به نوعی لفظ «آخر خط» را از گفته‌های او در ذهن داشت. او همچنین به چیزهای دیگری می‌اندیشد: درس و شغل محبوبش که داستان‌نویسی بوده امّا به خواست پدرش در رشته دیگری ادامه تحصیل داده و موفق نشده است.

نادر صدیف در میان سربازان نشسته در قطار نظر پیرمرد را به خود جلب می‌کند تا با او باب گفت‌وگو را باز کند و در تمام طول سفر به دلیل حس همدلی با او نگاهش بر او متمرکز می‌شود؛ چراکه پیرمرد نیز چون او دچار نوعی تردید است به خاطر پسرش که شهید شده بود، ولی ماهیت اصلی شهادتش برایش نامعلوم مانده بود.

محل مأموریت جدید، پاسگاه تله‌زنگ است که پل مهم آن را جنگنده‌های دشمن بمباران کرده و کارگران به سرعت در حال مرمت آن بودند. او در اوّلین روزهای مستقر شدن در تله‌زنگ، دختری را می‌بیند که از او به عنوان مأمور نظامی نمی‌ترسد و در نگاه اول، چشم‌های سیاه و مرطوبش او را یاد نیلوفر می‌اندازد و منشأ تحوّلی در او و انگیزهٔ او برای آشتی با گذشته‌اش می‌شود.

سرانجام پل به مراحل نهایی احداث می‌رسد و جنگنده‌های دشمن نیز طبق پیش‌بینی بر فراز آن نمایان می‌شوند، امّا این بار نادر صدیف موفق به دفع آنها می‌شود و پل نوساخته، سالم می‌ماند و همین نقطه آغازی برای او می‌شود تا از حالت تعلیق بیرون بیاید و با یافتن معنایی که در پی آن بوده است، از تردیدی که لحظه‌ای آرامش نگذاشته و تصویر جهان را در ذهنش تیره و تار کرده بود خارج شود و نه تنها نوشتن را که زندگی را از سر گیرد.

## ۲- بحث

نادر صدیف با دغدغه‌ای فکری مواجه است و آن اینکه چرا واقعهٔ موشک‌باران شهر به گونه‌ای دیگر اتّفاق نیفتاده است و اصلاً آیا می‌توانسته اتّفاق بیفتد یا نه. این نوعی چالش ذهنی و انتقادی معطوف به اراده است که بسیاری از انسان‌های روزگار کنونی، همان‌ها که همواره جویای بهتر کردن هستی‌اند ممکن است زمان‌هایی با آن دست به گریبان باشند. در این رمان، نه فضای حادثه و نه آغاز و پایان آن محور اصلی است، بلکه تأمّل و اندیشیدن و حرکت و عزم برای دریافت حقیقت و اینکه در نهایت کدامیک از دوگانه‌ها یا حتّی چندگانه‌های همیشه موجود به وقوع خواهد پیوست مورد تأکید است. از این رو، هریک از مقولات مطرح در مورد رابطه انسان با خود و هستی همچون روزمرّگی، مرگ، سکونت در فضا و مکان، خدا، اذهان دیگر و... با استفاده از دیدگاه پدیدارشناختی و بیشتر از منظر هایدگر قابل بررسی است.

### ۲-۱- زندگی در لفافهٔ دور باطل و روزمرّگی

فضای داستان گونه‌ای تألم فلسفی را القا می‌کند و راوی هرجا که می‌توانسته با بیان ضمیر خود در مورد چیزها آن حس فلسفی را نشان داده است. داستانی است که رویکرد پدیدارشناختی به جهان و امور آن را به تصویر کشیده است. این رمان در واقع فلسفه‌ورزی دربارهٔ رخ‌دادهاست. این فلسفه‌ورزی با حرکت قطاری که به سمت مکان حادثه می‌رود و در درون آن، جریان می‌یابد. این اندیشهٔ فراعادی از ابتدا بر داستان حاکم است و با زبان راوی و از معبر ذهن شخصیّت نادر هردو بیان می‌شود. او به چیزهایی توجّه می‌کند که به

ندرت توجّه کسی را در آن شرایط ممکن بود جلب کند. مُهری که در دست منشی آتش‌بار است و به زعم او مایهٔ خودبزرگ‌بینی و اقتدار پوچ او شده است، برگهٔ امریه‌ای که خودش در دست دارد و نماد فرسودگی و اعتبار غلط است. بیشتر گفته‌های او حاوی به پرسش کشیدن روزمرّگی و کهنگی و تکرار بیهوده و بی‌معناست که در اشیا و رفتارهای پیرامون خود مشاهده می‌کند. فرار از روزمرّگی حتّی در انتخاب مجسمه‌های نامتناسب قورباغه و رستم گرز به دستان که برای نادر ترکیب جالبی به نظر می‌رسید نمایان است و حتّی در آتش سیگار که توجّه متأملانه را نسبت به آن باز می‌نماید: «آتش داری؟ - آتش؟ بله آتش؛ آتشی که می‌تواند به‌موقع یا بی‌موقع- یعنی بی‌فایده و دیرهنگام و بی‌ثمر باشد، درست مثل شاخ و شانه کشیدن برای حریفی که...» (بایرامی، ۱۳۸۲: ۱۲). این ملالت او تا آنجاست که بارها رؤیای انسان اولیه بودن را در سر پرورانده است از آن جهت که تحمل هیچ کس و هیچ چیزی و شاید حتّی خودش را نیز نداشته: «... لازم نباشد خود را معرّفی کند به کسی، و مثل انسان‌های اولیه از این دامنه برود بالا و حفره‌ای پیدا کند یا غاری تا بتواند تمام عمرش را – که چیزی نخواهد بود جز دریغ – در آن بگذراند و...» (همان: ۴۶)، که دربردارندهٔ بصیرت تحویل‌گرای او نیز هست.

مسئلهٔ دور باطل زندگی در تلاش بی‌ثمر او برای فراموش کردن اندیشهٔ مرگ وقتی با نیلوفر بیرون رفته بود نمایانده شده است؛ زیرا درست وقتی که متوجّه شدند مجسمه‌ها را در هنگام غذا خوردن جاگذاشته‌اند، لو رفتند و فهمیدند که تمام مدت لحظه‌ای از اندیشهٔ مرگ رها نبوده‌اند. همچنین در تلاش مذبوحانهٔ او برای فراموش کردن گذشته‌اش وقتی سوار بر قطار در حال دور شدن از شهر و رفتن به مأموریت بود: «.. و هرکدام بار دیگری را می‌برد و سفرش با بازگشت به نقطهٔ آغاز به پایان می‌رسید، و آیا همین نبود پایان هر سفری؟ طوری که گویی اصلاً رفتنی در میان نبوده یا اگر هم بوده بی‌فایده بوده؛ چراکه نمی‌توانسته دورکننده باشد؟...» (همان: ۴۷).

## ۲-۲- مرگ و ابهام آخر خط

هوشیاری او نسبت به مرگ در همان نخستین صفحات داستان هویداست؛ به گونه‌ای که داستان با اشاره‌هایی به مرگ آغاز می‌شود که نشان‌دهندهٔ ذهنیت آگاه در داستان به حقیقت میرای آدمی است؛ او با روی‌آوردهای چندگانه نسبت به مرگ مواجه است. مُنشی آتش‌بار را که گویی از مرگ و رفتن غافل است و به ظاهر و لباسش رسیده است احمق می‌نامد؛ حماقتی مرکب که آن را به دیگران نسبت می‌دهد. از این رو، نصیحت‌های او را برای رفتن به مرخصی نیمه‌تمام رها می‌کند. حتمیت مرگ در شخصیّت نیلوفر که بیمار است بازنموده شده و به‌جز او تنها کسی است که هراسناک انتظار مرگ را می‌کشد. امّا در یک مورد اشاره به اشتیاق به مرگ می‌کند؛ رانندهٔ لودر که پیش از شهادت، غسل کرده و آماده بود: «از آن آدم‌هایی بود که انگار به اصطلاح چیزی بهشون الهام میشه. یه حس درونی... می‌دونن که حادثه‌ای تو راهه، امّا عظمتش، شگفتی‌اش یا دورازانتظار بودنش یا ناگهانی بودنش یا باورناپذیر بودنش یا غافلگیرکننده بودنش، پیش از وقت اونها رو از آن خود می‌کنه طوری که انگار دیگه از آن خود نیستن و یا اصلاً توی این دنیا نیستن...» (همان: ۵). در اینجا روی‌آورد راوی به مرگ با واژه‌های مثبت نشان داده شده است که مرگ را در برابر زنده بودن جالب‌تر و هیجان‌انگیزتر جلوه می‌دهد. بدین ترتیب، با این روی‌آوردها، معناهای متفاوتی نیز از آن شهود می‌شود: مرگ برای منشی یک حقیقت نادیده، برای نادر تنها راه اندوهبار رهایی از تردید، برای نیلوفر جبر ظالمانهٔ سرنوشت و برای رانندهٔ لودر یک امر قدسی است. همچنین اشاره به «حس بریدن از دیگران» که بر آن تأکید می‌شود حس تنهایی و تمایل نداشتن به دیگران را بازمی‌نماید که بر فضای آغازین داستان حاکم است.

مفهوم آخر خط نیز روندی معنایی در خود دارد که در جای جای رمان بازنمایی می‌شود تا در فرایند استعلایی (فرارونده) پدیدارشناختی قوام یابد: «آخر خط؟ آن هم وسط کوه‌های لرستان که بیش از صد کیلومتر با خط مقدّم فاصله دارد! منظور یارو چه بود؟ بویی برده بود یا از سرگذشت خانواده‌اش چیزی می‌دانست، مثل فرمانده؛ یا وضع او طوری بود که دیگران را...؟ آخر خط! کاش آخر خط باشد؛ بی‌دردسر. خلاص و رهایی. از تنهایی به

تنهایی» (همان: ۷). می‌بینیم که در اوایل داستان، آخر خط را به مفهوم تلخ مرگ دانسته است. رفته‌رفته معنای آن ملایم‌تر شده و آن را نقطهٔ پوچی و بی‌معنایی زندگی تعریف می کند: «منظور منشی از آخر خط چه بود؟ احمق بی‌شعور! چطور نفهمیده بود که من زودتر از اینها به آخر خط رسیده‌ام؟» (همان: ۱۷). تا اینکه در ادامه، آن را صرفاً تصوری واهی در ذهن دانسته است که شاید اصلاً وجود خارجی ندارد: «بی‌اختیار پرسید؟ کجاییم؟ ستوان گفت: چیزی به آخر خط نمانده. آخر خط؟! دومین باری بود که این حرف را می‌شنید. آیا واقعاً چنین چیزی وجود خارجی هم داشت؟...» (همان: ۴۰). سرانجام کم کم مفهومی عینی از آخر خط را درمی‌یابد: «آخر خط همان‌جایی است که پیاده می‌شوند. عجب! پس این تبعید خودخواسته به این جا ختم می‌شود؟ و این آخر خط به راستی آخر خط است؟ منشی آتشبار چه‌قدر می‌تواند به خودش ببالد حالا. از کجا شنیده بود جوانک مزلف؟...» (همان: ۴۲).

این روند تا آنجا ادامه می‌یابد که دیگر درمی‌یابد آخر خط، انتها و پایان هستی یا نقطه‌ای پوچ و واهی نیست بلکه آخر خطِ مسیر دریافت و رسیدن به حقیقت است و در آن نقطهٔ زمانی و مکانی برای اوست که همهٔ چیزها در حقیقت خود شهود می‌شوند؛ و همانا لحظهٔ آشکارگی چیزها و فروافتادن پرده‌ها و روی‌آوردی تازه است به دنیایی پر از تکرار و ملال آور که پشت سر گذاشته شده است؛ یعنی ایستگاه کشف و شهود به واسطهٔ تجربهٔ تازه‌ای از جهان و برقراری ارتباط با آن سوی دیگر خط؛ هرآنچه ادامهٔ راه را ممکن گرداند؛ ادامهٔ زندگی طبیعی، سفر، پیوستن و شاید عشق.

## ۲-۳- پل معلّق، گذرگاهی استعلایی

در این رمان، پل معلّق از یک سو بازگشتنگاهی است برای دریافت معنا؛ بدون رجوع به آن و لمس و درک آن، رهایی از این اندیشهٔ آزاردهنده ناممکن است. پس گزیری نیست جز رفتن به آنجا و قرار گرفتن مستقیم در معرض آنچه موجب این فکر هستی‌برانداز در ذهن نادر شده است: «... انگار همین جوری است و همین‌جور هم باید باشد؛ یعنی به سوی چیزی رفتن در حال گریز از آن یا برعکس...» (همان: ۷۵). از سوی دیگر، پل فرآیندی از

ساختن را در خود دارد (ریخته‌گران،۱۳۸۲: ۱۱۱) و ماهیتش مستلزم آن است و از این جهت رابطه‌ای با آدمی در حالت انسانی در-آنجا-بودن برقرار می‌کند. موجودیّت پل به تدریج و به دست خود انسانی که پل برای او بودن-در-آن است به ظهور می‌رسد و آفریده می‌شود.

پل از نظر افراد گوناگونی که در داستان به‌نحوی به آن می‌اندیشند کانون روی‌آوردهای مختلف است؛ کارگرانی که بی‌وقفه و با تمام نیرو و تمرکز آن را بنا می‌کنند و جز این هدف و مشغله‌ای ندارند، فرمانده که تمام مأموریت خود را در انجام درست محافظت از آن می‌داند که حلقه ارتباط و انتقال تجهیزات و آذوقه و رگ حیاتی آن منطقه است، مسافرانی که آن را تنها امکان ادامه مسیر و رسیدن به مقصد خود می‌بینند و.... امّا روی‌آورد نادر صدیف به این مکان با دیگران تفاوت بنیادی دارد؛ او با ظهور تدریجی بنای پل و تکمیل آن ذهن خود را قوام می‌بخشد. او به هیچ وجه در آگاهی ذهنی با محتوای نمادین صرف قرار ندارد، پل در نظر او معنای عادی و روزمره‌اش را برای افراد دیگری که به نحوی با آن سروکار دارند از دست داده است. او پل را سکونت‌گاه اندیشهٔ خلاّق خود می‌بیند که بنیان تجربهٔ زیستهٔ اوست. (هایدگر ترجمهٔ منوچهری، ۱۳۸۱: ۱۶). این تعابیر که ریشه در عمل قصد دارد آن را تبدیل به هستهٔ اصلی و جامع تمام ویژگی‌های یک مکان پدیداری با فضاهای خاص کرده است؛ ویژگی‌های فناشوندگی با حضور پلی که ویران شده است، حقیقت نهفته در نسبتی که انسان با آن برقرار کرده است، و ارتباطی که بین این سو و سوی دیگر زمین بر روی آب فراهم آورده است، به پل افقی می‌بخشد که داستان در پایان خود از آنجا همه چیز را از سر می‌گیرد و نادر صدیف هم (جمادی، ۱۳۹۲: ۶۴۷) بنابراین، بازگشت به موقعیّت پیشین (پدافند هوایی) تنها راهی است که می‌تواند نادر را در فرایند ادراک حسی به معنای حقیقی برساند.

## ۲-٤- پویش‌مندی کانستیتیوتیو

در پدیدارشناسی دین و مسئلهٔ خدا در این رمان، بهتراست برای روشنتر شدن موضوع به برخی از فلسفه‌های نوین الاهیات که بر پویش (process) – فرایند نوشونده و قوام‌یابنده

در هرلحظه- و تحرک در ذات هستی‌ها تأکید می‌کنند اشاره کرد؛ مانند فلسفه پویشی، که بنابر آن، هستی‌ها براساس گزینش‌ها و انتخاب‌های واقعی، هر لحظه و هر آن، در کنش و واکنش به سر می‌برند. به بیان وایتهد «واقعیت یک پویش است و یک هستی بالفعل هستی پویاست» (Whitehead, ۱۹۶۷: ۷۲; ۱۹۷۸: ۴۱) نقطهٔ اشتراک آن با پدیدارشناسی در ویژگی فرارونده آن است؛ چراکه ذهن پیوسته افق‌های تازه‌ای را پیش روی خود می‌بیند و یک حالت سیّال و نوبه‌نوشدن و قوام‌پذیری در هر لحظه پیدا می‌کند - و جهان به شبکه‌ای درهم‌تنیده می‌ماند که در آن همهٔ موجودات از الکترون‌ها گرفته تا انسان و خدا، به هم مرتبط و متّصل‌اند و به سمت «خودآفرینی» سوق می‌یابند که عبارت است از حرکت و جریان غایتمند به سوی خلق رویدادهای جدید. و قدرت الهی به مثابهٔ قدرتی ترغیبی و نه اجبارآمیز عمل می‌کند؛ از این روی، قطب ذهنی در برابر قطب فیزیکی - که دلالت بر جنبه‌ای صرفاً برگرفته از امور پیشین دارد - به جنبه‌ای از هستی بالفعل اشاره می‌کند که از ناحیهٔ خودش بوده است وبه منزلهٔ سوژه‌ای است که ایده‌آل و مطلوب خودش را تعیین می کند (شامحمدی، ۱۳۹۲: ۳۴). از همین رو، زمانی که نادر به مناجات با خدا می‌نشیند از مسیح یاد می‌کند؛ زیرا ورود به دین، در آن موقعیّت عجزآمیز، ماهیتی مسیحی‌بنیاد و نجات‌طلبانه از رنج گناه آدمی را اقتضا می‌کرده است.

این حرکت فرارونده در طول رمان در حالت‌های چندگانه ذهنی نادر نیز مشهود است که همگی به‌مثابهٔ روی‌آوردهای لحظه‌ای به هستی و انطباعات موقت منتج از حس تردید اوست. تنها چیز ثابتی که موجب قوام فرایند می‌شود همان تداوم اعمال رفتن و دیدن و دریافتن است. حرکت و رفت و آمد مداوم قطار و مسافران و نیز مرور پی‌درپی و متناوب خاطرات در ذهن نادر و نوسان بین گذشته و حال و آینده‌ای هرچند سوال‌برانگیز، پویشی پیوسته را القا می‌کند. نادر می‌رود تا «بودن» آدمی را در هر جایی در رخداد امور ببیند؛ پدافند در حمله نخست انجام نشده چون او در آن لحظه بر روی صندلی توپ قرار نداشته است. اگر او در آن لحظه حضور داشت و قادر به زدن نمی‌شد شاید مسئله تفاوت می‌کرد: «...و چه سبک می‌یافت خود را! آیا اگر فرصت کافی برای شلیک پیدا کرده بود، می‌شد جلوی هجوم را گرفت؟ آیا این تردید، او را نخواهد کشت؟... (بایرامی، ۱۳۸۲: ۱۴). برای

او نبودن در هنگام حمله نقصان معنا ایجاد کرده است، و این نقصان او را به پویش برای درک و دریافت معنای نهفته در پس پرده یا شاید خلق معنای نو می‌کشاند. تسلیم و تن دادن به تقدیر تنها بر اندیشهٔ پدرش غالب بود که به‌راحتی هر رویدادی را می‌پذیرفت و برای آن آمادگی و توجیه کافی داشت: «پدر کجا بود تا در این لحظهٔ سخت دلداری‌اش دهد؟... سرنوشت! چیزی که همیشه ورد زبان پدر بود» (همان: ۱۵). امّا او برخلاف پدر، در آن لحظه انتخاب کرده است که رخ‌داده را نپذیرد و به سادگی این واقعه را امری تصادفی و ناگزیر قلمداد نکند و به جای اینکه مانند بسیاری دیگر به مرخصی طولانی مدت برود، در آن فضا «حضور» یابد؛ چراکه ادراک شهودی او هادی او در رفتن و حرکت برای تغییر یا دست کم یافتن پاسخی برای چرایی تحقّق آن امکان ناخواسته می‌شود. فضای کلی داستان تا حد زیادی نشان‌دهندهٔ این اندیشهٔ تسلیم‌ناپذیری و نقش حضور فعال و پویای آدمی در تعیین شیوه و گونهٔ وقایع است که به طرز خاصی در لابه‌لای اشاره‌هایی به تفکّر مخالف یعنی تسلیم و قربانی سرنوشت شدن موجد تنش و تعلیق توأم شده است.

### ۲-۵- بیناذهنیت (همدلی) (intersubjectivity)

حضور پیرمرد با افکار تردیدآمیز نسبت به شهادت پسرش و قصد او برای کشف حقیقت و رهایی از رنج تردید به عنوان وجود دیگری در داستان که برای نادر حکم منِ پاسخ‌دهنده و همذات را دارد جالب توجّه است. هوسرل در پرداخت مفهوم انسان فرارونده به دیگری نزدیک می‌شود: «در ابتدا مسئلهٔ وجود دیگری برای من به عنوان نظریهٔ استعلایی تجربهٔ دیگری یعنی به اصطلاح «همدلی» مطرح می‌شود؛ دیگری را فقط به مثابهٔ یا مماثل با چیزی که متعلّق به من است می‌توان اندیشید (هوسرل، ۱۳۸۶: ۱۷۷).

پیرمرد در ابتدا ابژه‌ای برای اندیشهٔ نادر است و او مشتاق است تا بیشتر دربارهٔ او بداند؛ اما، چنانکه هوسرل نیز در تأملات بعدی خود دامنه نقش دیگری را به سوژه‌ها یا فاعلانی برای این جهان گسترش می‌دهد؛ سوژه‌هایی که نه‌تنها جهان بلکه من را نیز به عنوان بخشی از جهان تجربه می‌کنند و بنابراین هریک همانند من افق‌هایی دارند که فقط بودن در جایگاه آنها آن افق‌های ویژه را پدیدار می‌کند (همان: ۱۸۰)، به‌تدریج این نگاه سوبژکیتو

یک‌سویه به دیگری به نگاه دوسویه تبدیل می‌شود؛ یعنی پیرمرد نیز حکم سوژه‌ای را پیدا می‌کند که نادر ابژه اوست.[۳]

در ساحت بیناذهنی که معنا در روی‌آوردهای تغییریابنده مداوم و بدون وقفه زندگی جاری و ساری است و در سیّالیت ماهوی خود به سر می‌برد، هیچ اتمام و انجام و توقفی راه ندارد و هر مرحله‌ای همچون اجزای ستون‌های فرارونده عمل می‌کند. او خود را در آیینهٔ پیرمرد می‌بیند - ژاک لاکان، یکی از مشهورترین نظریه‌پردازان روان‌کاوی نوین، در مقاله‌ای تحت عنوان «مرحله آیینگی» (Mirror Phase)، آن را مهم‌ترین عامل در تکوین «من» می‌داند (Roudinesco, ۲۰۰۳: ۱۸). غوغایی که در ذهن پیرمرد برپاست، و در مرحله ای اتمام آن حالت تردید، نشانه‌ای است از تحقّق بیناذهنیت در روی‌آورد به فرایند و این امکان که این اتّفاق شاید برای او هم سرانجام رخ دهد؛ «زیرا با حضور دیگری، من جایگاه و وضعیت خود را درمقام یگانه سازندهٔ هویّت خویش بازسنجی و با پاسخ‌های او گفته‌های خود را داوری می‌کند. بازیابی هویّت من نیازمند آن است که دیگران از خارج به آن مشروعیت دهند» (Holquist, ۲۰۰۲: ۱۳۲).

لاندوفسکی نیز برای دیگری دو نقش قایل است: آیینه (ارتباط بین من پیشین و من پسین از نوع همانی است) و غیریت (ارتباط از نوع نه‌همانی و شدن است) (معین، ۱۳۹۴: ۱۶۷-۱۶۸)؛ همچنانکه ارتباط نادر با پیرمرد در ابتدا از نوع همانی بود و رفته رفته به مرحله شدن رسید و او بارقه‌های تحوّلی مطلوب را در آیینهٔ شخصیّت پیرمرد برای خود رقم زد؛ چنانکه از آن لحظه به بعد نگاه نادر به دیگران نسبت به قبل تغییر کرد و تمام شخصیّت‌هایی که از آن پس با آنها روبه‌رو شد – سربازان، سرگروهبان، کارگران، دختر و پسر روستایی،...– در مقام یک سوژه فعال و نه ابژه صرف، توجّه او را معطوف کردند و بخشی از فرایند قوام خویشتن او در رسیدن به مقصود شدند.

## ۲-٦- روایتگری پدیدارشناسانه

از دیدگاه روایت‌شناسی، سه جنبه حایز اهمّیّت است؛ ساختار، زاویهٔ دید و لایهٔ نحوی سبک. این سه ویژگی در رمان پل معلّق به گونه‌ای خاص ظاهر شده‌اند که در ترکیبی

منحصربه‌فرد، به داستان صبغه‌ای پدیدارشناختی می‌دهد. دو مفهوم برجستهٔ اگزیستانسیالیست‌ها یعنی آزادی و مسئولیت انسان در نحوه بیان رمان به خوبی آشکار است.

### ۲-٦-۱- ساختار

در این جا توالی هدفمندی از یکنواختی‌ها و اغتشاش‌های معنازدایی‌شده یا بی‌معنا برای جست‌وجوی معنا وجود دارد. وضعیت یکنواختی یا پیوستاری اولیه همان روزمرّگی پیش از موشک باران است که وضعیتی بی‌معناست و در قالب خاطره بیان می‌شود. با غیبت نادر در هنگام حملهٔ هوایی اغتشاش یا گسست معنایی رخ می‌دهد. از آن پس، باز یک وضعیت یکنواختی و روزمره حاکم می‌شود که نادر را در خود فرو می‌برد. این در خودفرورفتگی با احساس مسئولیت او نسبت به حادثه بمباران و در زیر آوار ماندن خانواده‌اش مقدّمه حرکت او را به سمت برون‌رفت از این وضعیت منفعل فراهم می‌آورد. در ادامه، روند داستان از نو وارد یک تصادف زیبایی‌شناختی در دفع حمله دشمن می‌شود که بدین ترتیب معنا را شکل می‌دهد (همان: ۷۳). از این روی، پل معلّق در واقع سیری خطی است از جهانی که در صورتی بدون معنا پدیدار شده و به ظهور رسیده و از ندای مرگ و بداقبالی و بیماری و گسست و خرابی و سردی آکنده است به سوی ساختن و نو شدن و اتّصال و استمرار و عشق.

### ۲-٦-۲- زاویهٔ دید

زاویهٔ دید سومشخّص، با گزینش کانونی صفر و از نوع دانای کل حس و حالتی بی‌طرف دارد که لازمهٔ نگاه پدیداری است و درضمن داستان را برای خواننده باورپذیرتر می‌کند. به بیان کوهن، روایت ذهنی یکی از بهترین روش‌های ارائهٔ ناخودآگاه است؛ چراکه راوی فرایندهای ذهنی شخصیّت را در قالب گفتمانی نامستقیم شرح می‌دهد (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۰۵). آنچه رمان را در این زاویهٔ دید برمی‌سازد نگاه روی‌آوردی به شخصیّت‌هاست تا

بتوان زندگی سوبژکتیو و روی‌آوردهٔ آنها را با تمام ابژه‌هایشان در تفسیر گفته‌ها و اعمالشان دریافت (Carr, ۱۹۸۸: ۳۳۵) [۴].

در این رمان، هرچند در بعضی مواقع ذهنیت شخصیّت نادر از زبان خودش و به صورت مستقیم بیان می‌شود، غالباً من راوی با من شخصیّت نادر تا حد زیادی در یکی‌شدگی است به گونه‌ای که گاهی تشخیص آن دو از یکدیگر دشوار می‌نماید و تنها زمان‌هایی که به نادر با ضمیر سومشخّص «او» یا عنوان سرباز یا اسم اشاره می‌شود، این تمایز آشکار می گردد؛ زیرا بخش اعظم روایت شرح ذهنیت شخصیّت‌هاست و خود راوی نیز ذهنیت خود را به گونه‌ای درهم‌آمیخته با آنها بیان می‌کند و با ایجاد گونه‌ای شکل گفتمان دولحنی – به بیان باختین - تخیّل روایی را به بالاترین سطح می‌رساند. البتّه این تغییر جایگاه‌های گاه‌گاه شخصیّت و راوی از منظر سوژه و ابژه بودن در فرایند کلی نشان‌دهندهٔ گونه‌ای واکنش میان آنهاست که گفتمان را جهت می‌دهد و به بیان ژاک فونتنی، کنشی معناشناختی است (see: Fontanille, ۱۹۹۹: ۴۲-۸۰).

**۲-٦-۳- سبک:** در لایهٔ نحوی سبک، تقریباً بیشتر جمله‌ها دارای وجه‌هستند؛ اشاره‌های تردیدآمیز و نامطمئن در گزاره‌هایی با الفاظ «شاید»، «یا»، «انگار»، «آیا»، «لابد»، «چرا»،... که چندین بار به توالی تکرار می‌شود، خود نشان‌دهندهٔ روی‌آورندگی راوی است که با تحویل پدیدارشناختی امکان‌های متعدد را در نظر می‌آورد تا در نهایت به شهود معنا برسد. وجهیت در افعال هم وجود دارد که غالباً در سرتاسر رمان با وجه معرفتی بیان شده‌و از نوع عدم‌اطمینان و وجه احتمالی است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۸۴-۲۸۹)؛ برای مثال، در این نمونه‌ها این موارد به‌خوبی آشکار است: «انگار بی‌آنکه چیزی بگوید، می‌خواست بگوید به جای این کارها بهتر بود پل را حفظ می‌کردی و گروهبان انگار حتّی یادش رفته بود آزادباش بدهد و لابد فقط به این می‌اندیشد که با نهایت احترامی که می‌تواند نشان بدهد یا به نمایش بگذارد، کنار آنها راه بیفتد و گاهی سری تکان بدهد یا دستی بالا بیاورد یا دور و بر را نشان بدهد و...» (بایرامی، ۱۳۸۲: ۶۵)، «...پس هنوز هواپیمایی در کار نبود و شاید اصلاً بنا هم نبود که باشد، شاید از جای دیگری می‌گذشتند یا از بالای شهر...شاید دوباره می

رفتند به...که شاید کاری از دستش...که شاید می‌توانست... اگر که ترک پست نکرده بود و شاید جز این می‌توانست باشد که بود و شاید...» (همان: ۳۲). همچنین کاربرد افعال شناختی همچون، دیدن همراه با فهمیدن و تصور کردن از جهاتی دیگر به این دیدگاه برجستگی بیشتری می‌بخشد: «و می‌دید یعنی درمی‌یافت یا تصور می‌کرد که هر لحظه قرنی است و سپری نمی‌شود مگر با دردی جانکاه...» (همان: ۱۲۳).

در مجموع داستان به لحاظ زبانی، گویای تفکّر انتقادی و پدیدارشناختی خود راوی یا شخصیّت نادر است؛ به عبارت دیگر، زبان اندیشمند و ساختار تعاملی مؤید نگرش پدیدارشناسانهٔ نویسنده به هستی و زندگی و به ویژه انسان است.

## ۳- نتیجه‌گیری

نتایج حاصل از تحلیل این رمان را می‌توان در چند نکتهٔ زیر خلاصه کرد:

۱- پل معلّق نه بازنمود حقیقتی تقدیرگراست، نه داستان تردیدهای روان‌بنیاد، و نه بی‌اعتقادی پوزیتیویستی به غیب و فقدان ایدئولوژی و نه هیچ چیز دیگر؛ بلکه صرفاً تفسیر روی‌آوردی طبیعی است به یک حادثه که خود سوژه آن را به واکاوی کشیده است. داستان تلاش پدیدارشناسانهٔ ذهنی جست‌وجوگر و پرسشگر دربارهٔ واقعیت است که در پایان نشان داده می‌شود.

۲- این رمان گویای بارز و آشکار پیوند میان ذهن و عین در شکل‌گیری معنای زندگی است. ذهن، هیچ‌گاه به خودی خود و مستقل و مجزّا از دنیای بیرون نمی‌تواند برای خود کاری کند؛ همان‌طور که فروافتادن او در چنین تنگنای دهشتناکی جز در رویارویی و اتّحاد با عالم بیرون نبوده است.

۳- شیوهٔ تفکّر و ذهنیت نادر در تمام داستان حضور فعال دارد و از پس یکنواختی و گسست معنایی – که موجد حالت پوچی در او شده است- درپی یک تصادف زیبایی‌شناختی و معناست. این جریان ذهنی می‌تواند در هر جای دیگر و برای هر امر دیگری رخ دهد که سؤال دربارهٔ واقعیت‌های دیده‌شده و امکان‌های دیگر آن را برمی‌انگیزد.

۴- از آنجا که مقاومت صورت هویدایی است از اندیشهٔ «من هستم»، پس به هر شکلی که بروز کند، بودن و هستی را می‌جوید تا بتواند ماهیت خود را شکل دهد. نادر با حس مسئولیت و تفکّر آزاد، به دنبال حل مسئله هستی و انسان است و این همان مقاومت در برابر به فراموشی سپردن آن است.

۵- ساختار و زبان رمان در بازتاب این نگرش پدیدارشناختی نقش ویژه‌ای دارد. استفاده از افعال و ساخت جمله‌های دارای وجه و اشاره‌های تردیدآمیز و نامطمئن در گزاره‌ها، زاویهٔ دید سومشخّص، با گزینش کانونی صفر و از نوع دانای کل و شرح فرایندهای ذهنی شخصیّت در قالب گفتمانی نامستقیم چنین نگاهی را القا می‌کند.

## پی‌نوشت‌ها

۱. نقد پدیدارشناسانه با یافتن وجوه اشتراک، وجوه افتراق، پیوستگی‌ها، وابستگی‌ها، الگوهای فکری و بیانی و نظم بنیادین آنها، و بازگشت به خود پدیده‌ها و مفاهیم ادبی، بن‌مایه‌های آغازین و معانی را درمی‌یابد (اسپیگلبرگ،ج۱، ۱۳۹۱: ۶۸).

۲. در نقد پدیدارشناختی آثار ادبی، متن به تجسم نابی از آگاهی خواننده تقلیل می‌یابد و با همهٔ جنبه‌های سبکی و معنایی‌اش به ارگانیسمی واحد بدل می‌شود که ذهن نویسنده جوهر وحدت‌بخش آن است(تری ایگلتون، ۱۳۹۰: ۸۳-۸۵).

۳. این ایده را بهتر از همه، باختین با نفی اندیشهٔ دکارتی «من می‌اندیشم، پس هستم» و جایگزینی «تو هستی، پس من هستم» پرداخت تا مفهوم خود پایان‌نیافتنی را ارائه کند؛ همان خودی که در رویارویی با دیگران مدام ساخته می‌شود. مفهوم باختینی «پایان ناپذیری» (unfinalizability) بیانگر این امکانِ است که افراد می‌توانند تغییر کنند و هرگز کاملاً فاش و آشکار و در این دنیا شناخته نمی‌شوند (Bakhtin, ۱۹۸۴: ۱۶۶).

٤. بر اساس نظریات جدید کسانی چون ژاک فونتنی، نشانه‌شناس مشهور فرانسوی، راوی جهان‌شمول با دانای کل اشتراکاتی دارد (Fontanille, ۱۹۹۹: ۴۲).

**فهرست منابع**


۱. اسپیگلبرگ، هربرت. (۱۳۹۱)، **جنبش پدیدارشناسی، درآمدی تاریخی.** ترجمهٔ مسعود علیا، ج ۱. تهران: مینوی خرد.

۲. بایرامی، محمدرضا. (۱۳۸۲). **پل معلّق**. چاپ پنجم. تهران: افق.

۳. پرستش، شهرام و عباس جان‌نثاری. (۱۳۹۰). **روایت جنگ ایران و عراق در رمان**. نشریه تحقیقات فرهنگی، ش۱۴ص۲۱.

٤. ایگلتون، تری. (۱۳۹۰). **پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی**. ترجمه عباس مخبر. چ ۲. تهران: نشر مرکز.

٥. جمادی، سیاوش. (۱۳۸۵). **زمینه و زمانه پدیدارشناسی، جستاری در زندگی و اندیشه‌های هوسرل و هایدگر**. تهران: ققنوس.

٦. ریخته‌گران، محمدرضا. (۱۳۸۸). **پدیدارشناسی، هنر و مدرنیته**. تهران: ساقی.

۷. شامحمدی، رستم (۱۳۹۲). درآمدی بر فلسفه و الهیات پویشی. سمنان: دانشگاه سمنان.

۸. فتوحی، محمود. (۱۳۹۰). **سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش ها**، تهران: سخن.

۹. کوندرا، میلان. (۱۳۷۷). **هنر رمان**. ترجمهٔ پرویز همایون‌پور. چ ۴. تهران: نشر گفتار.

۱۰. مارتین، والاس. (۱۳۸۲). **نظریه‌های روایت**. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

۱۱. معین، بابک. (۱۳۹۴). **معنا به مثابهٔ تجربه زیسته، گذر از نشانه شناسی کلاسیک به نشانه شناسی با دورنمای پدیدارشناختی**. تهران: سخن.

۱۲.هایدگر، مارتین. (۱۳۸۹). **شعر، زبان و اندیشهٔ رهایی**. ترجمه عباس منوچهری. تهران: مولی.

۱۳.هگل، گ. و. ف. (۱۳۹۰). **پدیدارشناسی جان**. ترجمه باقر پرهام. تهران: کندوکاو.

۱٤.هوسرل، ادموند. (۱۳۸۱). **تأملات دکارتی، مقدّمه‌ای بر پدیده شناسی.** ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی.

۱۵. Bakhtin, Michael (۱۹۸۴). *Problems of Dostoevsky's Poetics,* (Minneapolis: University of Minnesota Press.

۱٦. Carr, David. Phenomenology and fiction in Dennett, *International Journal of Philosophical Studies*, Routledge ۱۹۹۸, Vol.۶(۳), ۳۳۱-۳۳۴

۱۷. Fontanil, Jacques (۱۹۹۹). *Sémiotique et litérature*, Paris: PUF.

۱۸. Holquist, Michael (۲۰۰۲). Dialogism: Bakhtin and His World (New Accents), texas press.

۱۹. Roudinesco, Elisabeth (۲۰۰۳). The mirror stage: An obliterated archive, *The Cambridge Companion to Lacan*. Ed. Jean-Michel Rabaté. Cambridge: CUP.

۲۰. Whitehead, A.N. (۱۹۲۵). *Science and the Modern World*, New York: Free Press, ۱۹۶۷. (The first book of Whitehead's metaphysical period, it is essential for understanding his alternative to scientific materialism.)

۲۱. Whitehead, A.N. (۱۹۲۶). *Religion in the Making*, Cleveland, OH: World, ۱۹۶۰. (Whitehead's first application of his metaphysical vision to the philosophy of religion.