فصلنامه دانش نامه علوم سیاسی
Quarterly Encyclopedia of Political Science

The Relationship between Narrative Methodology and Truth according to Aristotle, Paul Ricoeur and Derrida, The Politics of Life or Contradiction

Moezddin Babakhani Teymouri [1]
Esmat zarchini [2]
Hoda shokrollahi [3]
zahra zeynodini Rise [4]

Abstract

The purpose of this research is to examine the relationship between truthand narrativefrom Foucault's paleontological aspect, and the evolution of truthand narrativein three pre-modern eras represented by Aristotle, modernperiod represented by Paul. Ricoeur and postmodernhas represented Derrida. The classical period refers to Aristotle, which is based on the principle of identity, and in the modern period, to Paul Ricoeur, which is based on the principle of Kantian limitation and based on meaning, and in the form Creative imaginationand narrative hermeneuticsand in the post-modern period to Derridabased on emphasis on differences and absence of reference.The question of this research is how to establish a relationship between narrativeand truth? The hypothesis of this research is that: the relationship between truthand narrativeis dynamic and this link is established through metaphor. The findings of this research are that truthand narrativeare verbal It is in the period of pre-modern, modern, post-modernand this ratio has changed over time, but despite the change in the three mentioned thinkers, the narrative they present about politics is based on friendship and not based on domination.

[1] h.d of political Thought,Graduated in Tarbiat Modaress university E-mail:bteymouri@yahoo.com
[2] MASTER of political science,north Tehran Branch,iran,zarjini@Yahoo.com
[3] ph.d student,Researche institute of culture studies and human sciences hoda.shorollahi1@gmail.com
[4] Master of Reginal studies,school of international Relation. zeinodini zahra@yahoo.com

فصلنامه دانش نامه علوم سیاسی
Quarterly Encyclopedia of Political Science

نسبت بین روش‌شناسی روایت و حقیقت ازنظر ارسطو، پل ریکور و دریدا، سیاست زندگی یا تضاد

معزالدین باباخانی تیموری[۱] – عصمت زرچینی[۲] – هدا شکراللهی[۳]– –زهرا زین الدین ریسه[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۲۵

چکیده

هدف از این پژوهش بررسی نسبت بین حقیقت و روایت از وجه روش‌شناسی فوکو است و به تحول حقیقت و روایت در سه دوره‌ی پیشامدرن به نمایندگی ارسطو و مبتنی بر اصل این‌همانی، مدرن به نمایندگی پل ریکور و مبتنی بر اصل حد گذاری کانتی با تأکید بر معنا و ترکیب پدیدارشناسی هوسرلی با هرمنوتیک هایدگری و دوره‌ی پسا مدرن به نمایندگی دریدا مبتنی بر تأکید بر تفاوت‌ها، نبود ارجاع و عدم تعین معنا است. سؤال این پژوهش عبارت است از اینکه چگونه می‌توان بین روایت و حقیقت نسبت برقرار نمود؟ فرضیه‌ی این پژوهش نیز عبارت است از اینکه نسبت بین حقیقت و روایت پویا بوده و از طریق استعاره این پیوند برقرار می‌شود و با در نظر گرفتن اندیشه‌ی هر سه متفکر مذکور روایتی که از سیاست بیان می‌شود مبتنی بر سیاست زندگی و دوستی است نه سلطه و تضاد و تعارض. یافته‌های این پژوهش عبارت از این است که حقیقت و روایت، مشترک لفظی است و دارای هیچ ذاتی نیست. در دوره‌ی پیشامدرن، مدرن، پسا مدرن این نسبت در طول زمان تحول‌یافته، اما باوجود تحول در سه اندیشمند ذکرشده شرایط تاریخی و گفتمانی است که نسبت بین حقیقت، روایت و سیاست زندگی را شکل می‌دهد.

[۱]دانش آموخته دکترای اندیشه سیا سی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
Bteymouri@yahoo.com
[۲]. کارشناسی ارشد علوم سیاسی، دانشگاه ازادا سلامی، واحد تهران شمال، تهران، ایران.
[۳]دانشجوی دکترای اندیشه ی سیاسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.
[۴]کارشناسی ارشد علوم سیاسی، دانشکده روابط بین الملل، وزارت امورخارجه، تهران، ایران.

واژگان کلیدی: حقیقت، روایت، استعاره، دیرینه‌شناسی فوکو، دوستی

مقدمه

هدف از نگارش این مقاله بررسی نسبت بین روایت و حقیقت است. اهمیت این نسبت سنجی را از وجوه گوناگون می‌توان در نظر گرفت، که عبارت است از: هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی، روش‌شناسی و انسان‌شناسی. در تمامی این تحقیق با استفاده از روش دیرینه‌شناسی فوکو درصدد این هستیم که نسبت بین روایت و حقیقت، نسبتی ثابت و غیر زمانمند نیست و به زمینه یا شرایط تعلق دارد. به این معنا که در هر شرایطی به لحاظ زمانی، تاریخی و معنایی گفتمان‌های متفاوتی وجود دارد که از طریق مفهومی به نام رژیم حقیقت تعیین می‌شود که کدام روایت در طول دوره‌های پیشامدرن، مدرن و پسا مدرن غالب بوده است. این نسبت را از طریق گزاره‌ها یا احکام زبانی که در استعاره خود را نشان می‌دهند می‌توان برقرار کرد.

برمبنای نگاه دیرینه‌شناسی فوکو می‌توان نسبت بین روایت و حقیقت را به سه دوره‌ی پیشامدرن، مدرن و پسا مدرن تقسیم نمود. ارسطو را نماینده روایت گری پیشامدرن، پل ریکور را نماینده‌ی روایت گرایی مدرن و دریدا را نماینده روایت گرایی پسا مدرن می‌توان در نظر گرفت. به‌عبارت‌دیگر این شرایط گفتمانی است که نسبت بین روایت و حقیقت را مشخص می‌نماید و در هر دوره می‌توان قائل به مفاهیم متفاوتی از روایت و حقیقت رسید مانند بازی‌های زبانی ویتگنشتاینی که در آن زبان از طریق کاربردش مشخص می‌شورد در اینجا نیز نسبت معنایی بین روایت و حقیقت از طریق کاربرد و شرایط زمینه‌ای آن شکل می‌گیرد. در روایت گری ارسطویی، وی تفکیکی بین راوی و شخصیت‌های روایت قائل است و تأکید وی در روایت بیشتر متوجه شخصیت‌ها است. لذا روایت در ارسطو وجه واژگانی (lexic) دارد و از طریق شخصیت‌ها در شعر تراژدی بیان می‌شود به‌عبارت‌دیگر از وجه دیرینه‌شناسی فوکو، نوع روایت گری ارسطویی مبتنی بر اصل این‌همانیو شکل‌گیری استعاره از

نوع تمثیل و تشبیه است که درنتیجه تقلید شخصیت‌ها از کنش‌های واقعی حاصل می‌شود. در این روایت عامل زمان در نظر گرفته نمی‌شود و ازنظر روش شناسانه این نوع روایت مبتنی بر روابط علی و معلولی و تبیین است که حوادث و رویدادها از ضرورتی پیشینی تبعیت می‌نمایند و همین ضرورت پیشینی باعث می‌شود که روایت در جستجوی حقیقت از پیش تعیین‌شده که مبتنی بر خیر است استوار شود و خیر در آن کاملاً وجه عقلانی دارد که باعقل کلی حاکم بر عالم مرتبط است. بر اساس نگاه تبارشناسانه فوکو تحت تأثیر نیچه، حقیقت و روایت در هر دوره‌ای با دوره دیگر، دارای گسست اپیستولوژیک یا معرفت‌شناسانه است و صورت‌بندی این دو در دوران تاریخی مبتنی بر نظام دانش-قدرت هر دوره شکل می‌گیرد.

بنابراین به نظر می‌رسد روایتی که ارسطو در فن شعر بیان می‌کند مبتنی بر نوعی عقلانیت شعری (لوگوس شعری) در جهت کشف خیر است؛ بنابراین می‌توان گفت حلقه‌ی واسط بین روایت و حقیقت که مبتنی بر خیر است، استعاره است؛ همچنین در روایت گری ارسطویی از تقدم هستی شناسی نسبت به معرفت‌شناسی برخوردار هستیم.

در روایت گری مدرن، تحت تأثیر کانت، حقیقت به‌مانند اندیشه‌ی ارسطو نیست و ازنظر فوکو، کانت، بنیان‌گذار دانش مدرن است، در کانت، با اولویت معرفت‌شناسی نسبت به هستی‌شناسی مواجه هستیم و به علت ایدئالیسم استعلایی کانت، ذهن نقش مهمی می‌یابد و واقعیت ابداع ذهن هر فرد می‌شود. در اینجا با عاملی به نام ذهنیت و عینیت مواجه هستیم بنابراین، حقیقت دیگر پیشینی کامل نیست و برساخته و ابداع ذهن شخص است، ازاین‌جهت حقیقت در اندیشه‌ی کانت و دوره‌ی مدرن، از کانت به بعد وجه تفسیری می‌یابد و حاصل دیالکتیک بین ذهن و عین است.

پل ریکور از طریق هوسرل و هایدگرکانتی است. در ریکور هم روایت تحت تأثیر کانت، وجه پیشینی و تبیینی دارد؛ لذا وی به انواع تبیین می‌پردازد. در کتاب زمان و

حکایتبه بررسی سیر مراحل شکل‌گیری حکایت در طول زمان می‌پردازد که در آن روایت ابتدا از طریق مؤلف بیان می‌شود و سپس به خوانش مخاطب و ایجاد روایت جدید از متن، با در نظر گرفتن عامل زمان می‌انجامد؛ بنابراین این حکایت علاوه بر وجه پیشینی دارای وجه پسینی نیز است.

به عبارت دیگر در ریکور روایت هم دارای وجه هستی شناسانه است و هم دارای وجه معرفت‌شناسانه است. به‌نوعی می‌توان گفت با دیالکتیک بین هستی‌شناسی ومعرفت‌شناسی واجه هستیم و حلقه‌ی واسط بین وجوه تبیینوتفسیرو هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی مفهومی است که ریکور از آن به نام استعاره‌ی زنده یاد می‌کند.

دریدا نیز به این دلیل که پست‌مدرن است حقیقت و هرگونه روایت کلان را موردقبول نمی‌داند و ازنظر وی معنای متن همواره به تأخیر میافتد و یا هیچ‌گاه حاصل نمی‌شود و متن دائماً در حال شالوده شکنی و عدم ارجاع است؛ به این معنا که در این متن معنایی در کار نیست و به دلیل عدم تعین در آن هرگز معنایی حاصل نمی‌شود؛ بنابراین روایتگری نیز به‌عنوان بیان یک نظریه و یا بیان تسلسل زمانی در دریدا نفی می‌شود.

دریدا تحت تأثیر هایدگر است و تأکید وی بر وجه هستی شناسانهاست. ازنظر دریدا تنها متنمعتبر است و حقیقت و مؤلف و معنا و استعاره و ارجاعی در کار نیست، سطح تحلیل دریدا خُرداست و در وی حقیقت و روایت کاملاً وجه زبانی می‌یابند به این معنا که این زباناست که حقیقت و روایت را می‌سازد؛ برخلاف ارسطو که در اندیشه‌ی وی این حقیقت است که روایت را می‌سازد و زبان روایت را بیان می‌کند از این منظر زبان بیان‌کننده‌ی حقیقت می‌شود در ضمن سطح تحلیل ارسطو کلیاست؛ ولی در ریکور سطح تحلیل بین خرد و کلان است. روایت گری در ریکور به‌نوعی روایت گری بینا بینی است و می‌خواهد به برساخته شدن روایت از طریق دیالکتیک

بین ذهن، زبان و متن اشاره کند که این بدان معنا است که در ریکور با المان‌هایی چون به رسمیت شناختن دیگریو برساخته شدن معنااز این طریق مواجهیم.

بنابراین با توجه به گوناگونی روایت‌ها به نظر می‌رسد که حقیقتنیز یکسان نیست و به طرق، متفاوتی بیان می‌شود. با توجه به این موضوعات، سؤال این پژوهش عبارت است از اینکه چگونه می‌توان بین روایت و حقیقتنسبت برقرار نمود؟ فرضیه‌ی این پژوهش نیز عبارت است از اینکه: نسبت بین حقیقتو روایتپویا بوده و از طریقاستعاره این پیوند برقرار می‌شود و با در نظر گرفتن اندیشه‌ی هر سه متفکر مذکور روایتی که از سیاست بیان می‌شود مبتنی بر سیاست زندگی و دوستی است نه سلطه و تضاد و تعارض.

در ارسطو نسبت بین روایت و حقیقت را می‌توان در شعر کمدی یا تراژدی ملاحظه نمود؛ به این صورت که ارسطو در اثر خود به نام «بوطیقایا فن شعربیان می‌کند که شعر، خود نوعی روایتگری است که در شعر کمدی تأکید برنشان دادن نقص‌ها است و نوع روایتگری آن برای عوام است و در شعر تراژدی برای خواص یا نخبگان روایتگری صورت می‌گیرد و در آن به کنش توجه می‌شود و دارای گروه هم‌سرایان توأم با موسیقی است. روایت ارسطویی شامل «آغاز»، «میانهو «انجاماست که بیشتر تأکید ارسطو در روایت تراژدی بر میانه‌ی روایت است که دگرگونی و کشف در آن صورت می‌گیرد.

همچنین ارسطو سه عنصر اصلی داستان را در اثر خود به نام فن شعر به‌عنوان جنبه‌های مهم روایت در نظر می‌گیرد که عبارت است از «طرح»، شخصیتو گفتگواست. در ریکور نیز که یک نوع روایتگری مدرن را پیش می‌گیرد، روایت بر اساس ذهن انجام می‌شود و ترکیبی از پدیدار شناختی و هرمنوتیک است. وی نیز مانند ارسطو به عامل ممسیس (Memsis) یا تقلید توجه می‌نماید منتها ممسیس ریکور مبتنی بر سه عامل زمانی است که به نظر می‌رسد متأثر از هایدگر است که

شامل «پیش درک/ ممسیس ۱»، درک/ ممسیس ۲ و برخورد مخاطب با دنیای متن/ ممسیس ۳ است. در مقایسه با ارسطو روایتگری ریکور وجه عام‌تری را شامل می‌شود که شامل روایت از تراژدی تا داستان‌های مدرن است.

در دریدا وضعیت به این صورت است که وی هیچ‌گونه حقیقت و روایتی را قبول ندارد و او درصدد واسازی «حقیقت»، روایتو استعارهاست و می‌توان دریدا را متفکری دانست که از مرگ حقیقت، مرگ روایت و مرگ استعاره سخن می‌گوید.

روش‌شناسی روایت

دیرینه‌شناسی را می‌توان اساس رویکرد فوکو به هستی اجتماعی دانست. هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی، روش‌شناسی را می‌توان در کتاب دیرینه‌شناسی دانشوی ملاحظه نمود. فوکو در این کتاب می‌گوید هدفش توضیح بحث ساختار نیست بلکه به بررسی شرایط یا زمینه‌ای تعلق دارد که در آن پرسش‌های آگاهی، منشأ و سوژه مطرح می‌شوند و یکدیگر را قطع می‌کنند، باهم می‌آمیزند و باز و پراکنده می‌شوند. (Focault, 2002: 15-18)

فوکو در کتاب دیرینه‌شناسی دانشسه تعریف از گفتمان ارائه می‌دهد که این سه تعریف عبارت‌اند از ۱. گفتمان عبارت‌اند از مجموعه‌ی گزاره‌ها یا احکام عام ۲. گفتمان عبارت است از مجموعه‌ی گزاره‌ها یا احکام خاص ۳. گفتمان عبارت است از مجموعه‌ی دیسیپلین‌هایی که یک نظام دانش را ایجاد می‌کند و هر چیزی که خارج از این نظام قرار بگیرد یا طرد می‌شود و یا ممنوع اعلام‌شده و یا به حاشیه رانده می‌شد؛ یعنی نسبت بین دانش و قدرت است که نظم گفتمانی را مشخص می‌کند. (Focault, 2002: 90)

گزاره‌ای که فوکو از آن بحث می‌کند مانند بازی‌های زبانی ویتگنشتاین متأخر است که در آن معنا در کاربرد آن شکل می‌گیرد؛ بنابراین در فوکو حقیقت حاصل

گفتمان غالب است و دارای منشأ خاصی نیست؛ زیرا ازنظر فوکو قدرت پراکنده و بی چهره است و به معنای نزدیک به هستیهایدگر است.

در مورد روش‌شناسی روایت، اگر بخواهیم از فوکو بهره گیریم، به نظر می‌رسد که در دیرینه‌شناسیفوکو به شکل‌گیری کارکرد روایت در دوران تاریخی توجه می‌شود. برای مثال فوکو در کتاب دیرینه‌شناسیخود از سه کارکرد «تشابهدر دوره‌ی کلاسیک، تفکیکدر دوره‌ی رنسانس و » تحدیدیا حد گذاری و به رسمیت شناختن تفاوت‌ها که از دوره‌ی کانت به بعد موردتوجه است نام می‌برد. می‌توان گفت در اندیشه‌ی فوکو بیشتر به تحلیل پارادایمی روایتو شرایطی که روایت در آن شکل می‌گیرد توجه می‌شود و همچنین در دیرینه‌شناسی فوکو بیشتر نسبت روایت و حقیقت به‌صورت توصیفی و با توجه به سازوکارهای گفتمان قدرت مسلط شکل می‌گیرد.

پال کینگ هورن می‌گوید دو نوع روایت، قابل تحقیق است یکی: روایت پارادایمیو دیگری «تحلیل روایت»، به نظر می‌رسد که «تحلیل پارادایمی روایتدرزمان حال، موارد را تحلیل می‌نماید و به زمان گذشته و آینده اهتمامی ندارد. روش دوم که همان تحلیل روایتاست که نگاهش بیشتر به‌صورت خطی است و به تحلیل اجزای روایت می‌پردازد و برایش زمان گذشته، حال و آینده مهم است. (اولیور،۲۰۱۵: ۲۴۹) بنابراین نسبت حقیقت و روایت در فوکو به‌صورت پارادایمی بیان می‌شود.

ازنظر روش‌شناسی فوکو، هنگامی‌که روایت را مورد توصیف قرار می‌دهیم ابتدا از شکلِ (فرم) سخن (امر گفته‌شده) (Discourse) می‌گوییم. فوکو اندیشه‌ی کانت را به دلیل تفکیک نومنو فنومن شروع دوره‌ی مدرنیته می‌داند، چراکه در اندیشه‌ی کانت زمان و مکان درفرمرخ می‌دهند به این معنا که شکل و فرم روایت درزمان و مکانی مشخص رخ می‌دهد. می‌توان چنین گفت که مفهوم فرمدر کانت تلفیقی از دو چیز است؛ یکی آن چیزی که انضمامی (Concert) است و دیگری آنچه امری

پیشینی (Apiori) است؛ بنابراین ازنظر کانت این زمان و مکان است که فرمرا تشکیل می‌دهند. درواقع فرم کانتی وجه استعلایی (Transdental) دارد که این فرم با فرمِ ساختارگرا که دارای وجهی درون ماندگار (Immanent) است متفاوت است؛ بنابراین فرم کانتی ثابت نیست و پیشینی، انضمامی و ذهنیاست. ازاین‌رو به نظر می‌رسد وجه نمادیننیز به خود بگیرد. از سوی دیگر تخیلنیز در شکل‌گیری فرم کانتی نقش بسزایی دارد و تخیل در کانت همان وجه پیشینیرا شکل می‌دهد که ذهنی و بین حس و عقل است و روایت را شکل می‌دهد؛ پس در نسبت بین حقیقت و روایت ازنظر کانت می‌توان چنین بیان کرد که حقیقت از طریق تخیل فرد ابداع (Construct) می‌شود؛ بنابراین حقیقت ابداعی است و مطابق با شرایط زمان و مکان است و ازاین‌رو متکثر بوده و با مفهوم حقیقت ارسطویی که کاملاً «وجه پیشینی»، تشابه ساز، واحد و کشفی است متفاوت است.

همچنین حقیقت کانتی با مفهوم حقیقت دکارتی نیز تفاوت دارد؛ زیرا که در مفهوم حقیقت ازنظر دکارت تنها با تفکیک ذهنیا سوژه از عینیا ابژه مواجهیم درحالی‌که در مفهوم حقیقت ازنظر ارسطو با در هم تنیدگی این مفاهیم مواجهیم؛ ولی بااین‌حال که در دکارت این تفکیک بین دو مفهوم سوژه و ابژه را شاهدیم اما بازهم مفهوم حقیقت باعقل مرتبط است و مفهومی پیشینی است که در آن تجربه هیچ نقشی ندارد؛ اما برخلاف دکارت در کانت مفهوم حقیقت استعلایی است به این معنا که عقل و تجربه هر دو در شکل‌گیری حقیقت نقش دارند به این صورت که «عقل»، وجه پیشینیو «تجربه»، وجه انضمامیمفهوم حقیقت را تشکیل می‌دهند که این‌ها با ذهنیت (Subjectivism) و عینیت (Objectivism) مواجه هستند و همگی فرم روایت مدرنرا شکل می‌دهند که مؤلفه‌های آن عبارت‌اند از این مواردی که در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم است.

مؤلفه‌های فرم روایت مدرن

اولین وجه روایت، عبارت است از روایت به‌مانند فرم، روایت فرم است و به وجه عینی قابل‌مشاهده نیست و روایت عبارت است از ذهنی دیدن وقایع در معنای کانتی و مدرن آن. دومین وجه روایت عبارت است از اینکه، دارای جریان سیال واقعیت است، بنابراین روایت‌ها می‌خواهند واقعیت‌ها را بیان نمایند بنابراین وجه دوم روایت عبارت است از روایت به‌مانند بازنمایی، در این معنا، تأکید روایت بیشتر روی داستانی است که گفته می‌شود، و در اینجا روایت شبیه به نظریهاست. و نظریه‌ها همه روایت می‌باشند و روایت این مورد را بافرم های داستانی بیان می‌نماید؛ و در قالب روایت‌هایی که بیان می‌نماییم معنا سازی می‌نماییم. سومین وجه روایت عبارت است از اینکه، روایت بر اساس رویدادها و تسلسلی که از رویدادها است شکل می‌گیرد و یک تمامیتبر روایت به دلیل وجود تسلسلحاکم است اگر به شیوه تبیینی روایت را مورد خوانش قرار دهیم، از فرم روایت می‌گوییم، تحلیل روایی، حتماً دارای تسلسل است. وجه چهارم روایت عبارت است از: زمانمندی، به این معنا که پدیده‌های روایی زمانمندمی‌باشند و بعد زمان را نمی‌توانیم از روایت جدا نماییم، با تجربیان متفاوت در مقاطع متفاوت زمانی سروکار داریم. که ابعاد در طول زمان دیاکرونیکو هم‌زمانی (سنکرونیک) موردبررسی است. در این وجه روایت‌ها می‌توانند جنبه محتوایی داشته باشند برای مثال در اندیشه هایدگرو ریکورروایت را با هرمنوتیک نسبت می‌دهند، اما در روایت رولان بارت و دریدا، هرمنوتیک جایگاهی ندارد. وجه پنجم روایت عبارت است از اینکه، روایت‌ها دارای نقشه (پلات) می‌باشند مثلاً نقشه ارسطو عبارت است از همخوانی با واقعیت، نقشه ریکور عبارت است از روایت و زمانو هنگامی‌که وارد روایت می‌شویم می‌بایست، نقشه آن را تشخیص دهیم لذا از شکل روایت می‌توان سخن گفت، روایت پیش‌رونده (پروگرسیو)، روایت ثابت (استیبل)، روایت بازگشتی (رگرسیو). در روایت پیش‌رونده شخصیتروایت مرتب در حال تغییر است، و یک حالت پیش‌رونده دارد. روایت بازگشتی حالتی است که

روایت مرتب در حال اضمحلال است. و روایت از یک نوع آنتروپی و اضمحلال می‌گوید (پال کینگ هورن، ۱۹۹۵:۱:۲۰).

پیشینه پژوهش

-حسین صافی پیرلوجه و مریم سادات فیضی، در مقاله به نام نگاهی گذرا به پیشینه‌های نظریه‌های روایت به‌اختصار به تبارشناسی پژوهش‌های روایت شناسی در آغاز قرن بیستم یعنی پیش از شکل‌گیری رشته‌ای به نام روایت شناسی، بیان و به‌طور مستقیم ریخت‌شناسی روایت را در المان، روسیه و سنت انگلو آمریکایی معرفی نمودند. سپس بخش عمده، مقاله را به بررسی روایت شناسی ساختارگرا و تقابل دوگانه، مقوله‌بندی و عناصر روایی و روش‌شناسی روایت اختصاص داده‌اند، و به ذکر آرای ژرار ژنت، استانزل، جرالد پرینس، نیکی بال، سیمور چتمن استناد نموده. این مقاله بیشتر بر کاربردشناسی، زبان‌شناختی و به‌ویژه روند احیای الگوهای زبانی توسط مطالعات شناختی متمرکز است. این مقاله هیچ نسبتی را بین روایت و حقیقت ازنظر ارسطو و ریکور و نظریه‌های دریدا نپرداخته است.

-فرزان سجودی و فائزه رودی، در مقاله‌ای به نام بررسی تحول روایت: از روایت کلاسیک تا روایت پست‌مدرن در این مقاله به توضیح تحول روایت و به‌ویژه جایگاه سوژه از آغاز دوران باستان تا دوره پست‌مدرن پرداخته است، وی در این مقاله روایت را از زبان والاس مارتینکه در کتاب نظریه‌های روایت بیان نموده است، فهم روایت تنها مربوط به ادبیات نیست ازنظر وی و معطوف به آینده‌ای است که حیطه علم و فلسفه را نیز دربرمی گیرد و یک تفسیر موسع از روایت ارائه داده. این مقاله

به‌طور مستقیم به ساختار روایت ازنظر ارسطو نپرداخته و همچنین از ریکور و دریدا نامی نیاورده.

-عباس ویج کاظمی در مقاله‌ای به نام جامعه‌شناسی تاریخی: روایت تاریخی و جامعه‌شناسی به بررسی نسبت بین جامعه‌شناسی و تاریخ می‌پردازد و بر آشتی مجدد و پیوند بین آن دو اهتمام می‌ورزد. در این مقاله بیان‌شده که روایت حلقه مفقوده است که می‌تواند به بازنگری و تلقی از جامعه‌شناسی و تاریخ یاری رساند، وی ابتدا برمبنای هرمنوتیک روایی ریکور به رابطه بین داستان، تاریخ می‌پردازد و سپس با تأکید بر نقش روایت‌ها در جامعه‌شناسی نشان می‌دهد که گزاره‌های جامعه‌شناسی ازنظر عینیت و قطعیت تفاوت ندارد و برای استدلال این نکته از واسازی دریدا و بر سازنده گرایی جرجن استفاده می‌نماید، نتیجه آنکه جامعه‌شناسی نباید در تقابل با تاریخ فهم شود و هردو با روایت‌ها سروکار دارند و هردو با جهانی از تفاسیر مواجه می‌باشند، تنها تفاوت دو قلمرو در حجم لایه‌ها و فاصله‌ای با واقعیات است. در این مقاله همچنین از متافیزیک دریدا نیز استفاده‌شده. تأکید این مقاله بر نسبت سنجی بین تاریخ و داستان است.

-آوا دومانسکا در مقاله‌ای به نامهایدن وایت، ورای کنایهکه خانم رویا فیاض، آن را ترجمه نموده است، بیان می‌دارد که روایت تحت تأثیر زبان است و از طریق تجلی تفکر در زبان است که تاریخ انسانی را به ادوار گوناگون تقسیم می‌کنند، به همین دلیل وایت ازنظر معرفت‌شناسی در ویکو جذب‌شده، ازنظر وایت، ویکور رابطه بین روایت و دیگر وجوه انسانی را این‌گونه معرفی می‌نماید. در عصر استعاره آدمی فقط با تصاویر ذهنی سروکار دارد، او توان مفهوم‌سازی برای تصاویر ندارد و به همین دلیل است که خط هیروگلیف را توجه می‌نماید. به گفته او استعاره زمانی مطرح است که انسان ذات حقیقی اشیا ء را نفی می‌کند و به‌نوعی روح انگاری و جان‌بخشی به اشیاء روی می‌آورد. در مرحله بعدی از وضعیت استعارهبه

متونومیحرکت می‌نماید و در مرحله بعدی به فرا روی از وضع جزئی به‌کلی می‌رسد. مرحله آخر کنایه است که زبان دیگر واقعیت را بیان نمی‌نماید و به نحو طنزگونه نماینده کذب است.

-کاله پیائین در مقاله‌ای به نام حقیقت روایبه بیان ساختار روایی روایت می‌پردازد، و از دریچه حقیقت روایبهدف خود را نشان دادن این می‌داند که علاوه بر کمک به مورخان برای برقراری صلح با مقدمات ساختارگرایانه می‌توان به حقیقت روایی رسید تأکید این مقاله بیشتر رویکرد ساختارگرایانه روایت است ازنظر هیدن وایت

مهدی پارسا خان آقا، در مقاله‌ای به نام استعاره و فلسفه نزد دریدا و ریکوربیان می‌نماید که دریدا در اسطوره‌شناسی سفید به نقش استعاره در متون فلسفی و اینکه فلسفه چگونه به استعاره پرداخته است توجه کرده. ازنظر دریدا هنگامی‌که فیلسوفان استعاره را تعریف می‌کنند آن را به استعاره‌ی اسمی فرو می‌کاهند و این به آن معناست که می‌خواهند استعاره را تابع معنا نمایند. دریدا این عمل را مطلوب نمی‌داند و تقابل مفهوم به‌عنوان عنصر فلسفه و استعاره به‌عنوان عنصر ادبیات را نمی‌پذیرد یعنی به‌این‌ترتیب مرز بین ادبیات و فلسفه را به هم می‌زند و همه‌چیز را به ادبیات تقلیل می‌دهد. ولی ریکور این سخن دریدا را قبول نمی‌کند و قائل به تفکیک بین ادبیات و فلسفه است.

دیرینه‌شناسی مفهوم حقیقت

این مفهوم تفسیر بردار و تاریخی است و از زوایای مختلف می‌توان این مفهوم را موردبررسی قرارداد. می‌توان ازنظر معرفت‌شناسی به سه نظریه اشاره نمود که عبارت‌اند از:

۱- نظریه انسجام گرایانه حقیقت.

۲- نظریه تناظری حقیقت

۳-نظریه پراگماتیسم که هرکدام به وجهی شکل‌گیری حقیقت را بیان می‌نمایند.

ـ حقیقت در نظر ارسطو در رساله‌ی فن شعر

ازنظر ارسطو حقیقت امری بیرونی است و قابل‌کشف است بنابراین ارسطو در رساله‌ی فن شعر کشف حقیقت را مبتنی بر عاملی به نام کاتارسیس می‌داند. معنی کاتارسیس ازنظر ارسطو به معنای نوعی پاکی درونی‌است و در اثر پاکی درون، شناخت حقیقت بهتر حاصل می‌شود. در کاتارسیس انسان به‌نوعی به خلوص می‌رسد و این مفهوم، محور مباحث ارسطو در اثر او به نام بوطیقا و تراژدی نمود می‌یابد. در تراژدی است که کاتارسیس رخ می‌دهد و در اثر آن اعتدال در نفس حاصل‌شده و فضائل اخلاقی به وجود می‌آیند. همچنین واژه‌ی کاتارسیس مشتقی است از واژه‌ی کاتاروس (Katharos) که به معنای پاکو منزه است. برمبنای پژوهش وودرافکاتارسیس در طب به معنای پاک کردن مانند مسهل است و در مناسک دینی به معنای پالایش و تزکیه بوده و همچنین در معنای تبیین و شرح عقلانیهم به کار می‌رود. (به نقل از مصطفوی، ۱۳۹۱:۹ ,Woodruff,2009:619) بنابراین حقیقت در نظر ارسطو از نظریه‌ی مطابقت پیروی می‌نماید. ارسطو در فن شعر عامل اصلی ایجاد شعر و هنر را ممسیس یا تقلید می‌داند منتها این ممسیس یا تقلید در ارسطو با آنچه در اندیشه‌ی افلاطون از این مفهوم وجود دارد متفاوت است.

برداشت افلاطون و ارسطو و ریکور از ممسیس و حقیقت

برداشت افلاطون، از ممسیس بیشتر به تقلید از طبیعت، معطوف است (افلاطون،۱۱۷۰:۱۳۸۰)، افلاطون درباره شعر از نظریه‌های الهامیوتقلیدییاری می‌جوید، وی در ایون و فایدروس، شعر را نتیجه جذبه و جنون و الهام ناخودآگاه از خدایان شعر (موزها) می‌داند، به ستایش مقام شاعران می‌پردازد و در دومین وجه در تقلید، که در جمهورو قوانینبیان می‌نماید با چرخشی آشکار، شعر را نتیجه تقلید شاعر از طبیعت مخلوق (تقلید تقلید) و دو درجه پایین‌تر از حقیقت مثالی می‌داند و

ازنظر اخلاقی نیز آن را برانگیزاننده احساسات پست و زایل کننده وقار عقلانی می‌داند و به‌شدت از آن انتقاد می‌نماید (قائمی،۸۷:۱۱۴) ما برداشت ارسطو از ممسیس با افلاطون متفاوت است و در تراژدی آن را تقلید از کردارمی‌داند و نه طبیعت (زرین‌کوب،۱۳۸۲:۱۲۱). و پیوند بین ممسیس با میتوس است و مبتنی بر کنش‌ها است و نه رویدادها در ارسطو. برداشت ا افلاطون از ممسیس برای نقاشی و مجسمه‌سازی مناسب است، اما برداشت ارسطو برای شعر.

برداشت پل ریکور از روایت نزدیک ارسطو است و روایت در ریکور عبارت است از بازنمایی یا ممسیس سه‌گانه مشتمل بر پیشا پیکربندی، پیکربندی، بازپیکربندی و بازپیکربندی دران توالی رویدادهای تاریخی یا خیالی گرد هم آمده و به وساطت طرح که دارای وابستگی علی-زبانی هستند؛ بنابراین در ریکور دو نوع روایت تاریخی و داستانی در راستای یکدیگر می‌باشند. (توکلی شاندیز:۱۳۹۸،۳۶۸).

ریکور در کتاب نوشتن همچون دیگریاز اخلاق شناسی خردنام می‌برد (Ricouer,1998,132) و طرحی است برای آشتی دادن اخلاق فضیلت محور ارسطویی و اخلاق وظیفه‌گرای کانتی، ریکور نیز در روایت به کنش توجه می‌نماید و همسو با ارسطو در کتاب خویشتن، همچون دیگری کنش را باهدف دستیابی به خیر در نظر می‌گیرد. (Ricouer,1992:262) بنابراین برای ریکور دیگری در ابزار هویت روایی برای شکل‌گیری روایت مهم است.

معرفت‌شناسی حقیقت و روایت ازنظر ارسطو

معرفت‌شناسی به دنبال شناخت است و سه شیوه‌ی مواجهه بامعرفت در نظر گرفته‌شده.۱. شیوه‌ی انسجام گرایانه، ۲. شیوه‌ی تطابقی، ۳. شیوه‌ی عمل‌گرایانه.

به نظر می‌رسد که ارسطو ازنظر معرفت‌شناسی بر شیوه‌ی تناظری یا مطابقت (Corrastonding Theory) باور دارد و ریکور به لحاظ معرفت‌شناسی بین

«نظریه‌ی انسجام گرایانهو نظریه‌ی عمل گرایانه»، (پراگماتیسم) است و از طرف دیگر دریدا هیچ‌یک از این نظریات معرفت‌شناسی را قبول ندارد زیرا که سوژه را باور ندارد و بیشتر به دنبال «واسازی (Deconstraction) است که این باور وی به عمل گرایی نزدیک است.

نظریه انسجام گرایانه (Coherence Theory) حقیقت

در این نظریه یک باور در صورتی درست است که با چیزهای دیگری که شخص به آن باور دارد همبستگییا سازگاریداشته باشد، به‌عنوان‌مثال، واقعیتی که شخص به آن باور دارد، گفتن و روایت اینکه علف سبز است در صورتی درست است که به آن باور با چیزهای دیگر که فرد به آن معتقد است، مانند تعریف سبز و وجود علفو مانند آن سازگار باشد. اگر کسی در منطقه پوشیده از برف زندگی کرده و هرگز علف ندیده است، یا باورهایی در مورد زندگی گیاهی ندارد، بنابراین ادعای علف سبز استبا سایر باورهای وی سازگار نیست، زیرا باوری در مورد سبزی علف ندارد، بنابراین نظریه انسجام بر اساس باورها توصیف می‌شود، نظریه‌پردازان انسجام می‌گویند ما فقط می‌توانیم یک باور معین را بر چیزهای دیگری که به آن اعتقادداریم استوار نماییم و ما نمی‌توانیم فارغ از سیستم اعتقادی خود بایستیم تا باورهای خود را با مبنای واقعی مقایسه نماییم. در نظریه‌ی انسجام حقیقت، حقیقت صرفاً معرفتی است، زیرا هر مدل دیگری مستلزم نوعی دسترسی به جهان واقعیاست که ما به‌سادگی نمی‌توانیم داشته باشیم، دونالد دیویدسون در این مورد می‌گوید که اگر انسجامآزمونی برای حقیقت باشد، ارتباط مستقیمی بامعرفت شناسی دارد، زیرا ما دلیلی داریم که باور نماییم بسیاری از باورهایمان با بسیاری دیگر همخوانی دارند و در آن صورت دلیلی برای باور بسیاری از آن‌ها داریم، باورهای ما درست است (دیویدسون،۲۰) همچنین به‌عنوان‌مثال دیگری برای انسجام گرایان می‌توان از فیلسوف ایدئالیست انگلیسی به نام برادلی و کارل ریمون پوپر نام برد. به‌طورکلی

نظریه‌ی انسجام گرایی جزء معرفت‌های ایده آلیستی است و می‌توانیم معرفت‌های ایده آلیستی را به «انسجام گرایی»، پراگماتیسم و ساخت‌گرایی تقسیم نماییم (صادقی،۱۳۸۸: ۱۱۵-۱۱۸) از مبانی معرفتی ایده آلیسم می‌توان از شک گراییو ضدیت با متافیزیکنام برد. این نوع معرفت‌شناسی را از نوع ساخت گرایانه ی آن می‌توان در پل ریکور ملاحظه نمود. برای مثال ریکور هرمنوتیک شک / تردید (Hermeneutic of Suspicious) را در مقابل هرمنوتیک ایمان (Hermeneutic of Faith) قرار می‌دهد. ازنظر ریکور سردمدار «هرمنوتیک تردید»، نیچه، فروید و مارکس است. این نوع هرمنوتیک، هرمنوتیکی است که آگاهی بی‌واسطه به خویش را آگاهی دروغین می‌داند. تردیدبه معنای این است که هر نوع شناختی که بی‌واسطه حاصل شود تردیدآمیز یا رازآلود است؛ بنابراین ریکور آگاهی بی‌واسطه‌ی دِکارتیو شهودرا آگاهی دروغین می‌داند. (Ricouer,1974(a): 171). ازنظر ریکور نمادهاواسطه‌هایی هستند که باعث فهم روایی‌می‌شوند که این فهم روایی را هرمنوتیک ایمانمی‌داند و از این طریق نسبت بین حقیقت و روایت را برقرار می‌نماید.

نظریه‌ی مطابقت (Corrastonding Theory) حقیقت

این نظریه می‌گوید جهان خارج از باورهای ما وجود دارد که به‌نوعی برای ذهن انسان قابل‌دسترسی است، این نظریه مبتنی بر باورها نیست، بلکه مبتنی بر گزاره‌هایی است که در جهان مستقل از ذهن ما واقع است و حقیقت درواقع مطابقت با این گزاره‌ها است، ارسطو و آکوئیناس جزء این دسته هستند (philocophy neec.com). این نظریه برخلاف نظریه‌ی انسجام گرایی، ساخت‌گرایی و پراگماتیسم که قائل به قراردادی بودن و ذهنی بودن امور هستند؛ قائل به این موارد نیست و ذهن را در شناخت دخالت نمی‌دهد.

نظریه‌های عمل‌گرایانه (Pragmaticsm Theory) حقیقت

نظریه‌های عمل‌گرایانه‌ی حقیقت معمولاً با پیشنهاد پیرس، ویلیام جیمز و جان دیوئی که به مهم بودن نتیجه و ساخته‌شدن حقیقت از طریق نمادهاو نشانه‌هاباور دارند توجیه می‌شود. نظریه‌های عمل‌گرایانه‌ی صدقاغلب به‌عنوان جایگزینی برای نظریه‌های مطابقت صدقمطرح می‌شوند. برخلاف نظریه‌ی تناظریکه تمایل دارد حقیقت را به‌عنوان رابطه‌ی ایستا بین حائل حقیقت و حقیقت ساز ببیند که به معنای ساخته‌شدن همواره‌ی حقیقت است، «نظریه‌های عمل‌گرایانه‌ی حقیقت»، حقیقت را از طریق نمادها و نشانه‌ها درمی‌یابند (plato. Standford-edu.) برای مثال ریکور در آثار متأخر خود قلمرو هرمنوتیک را تغییر می‌دهد. وی در ابتدا نماد را قلمرو هرمنوتیک معرفی می‌نمود و سپس متن را محور هرمنوتیک معرفی می‌کرد. (دادخواه، ۱۳۹۷: ۸۱)

استعاره (Metaphor)، حقیقت، روایت

در یونانی متابه معنای مابین و فوربه معنای انتقال است؛ بنابراین استعاره یا متافور به معنای انتقال است. (Wiki language.net) به نظر می‌رسد که استعاره به‌عنوان واسطه‌ای میان روایت و حقیقت عمل می‌کند. ازنظر ارسطو، استعاره چیزی است که اسم چیزی را بر چیز دیگری نقل می‌نماید، نقل هم یا نقل از جنس به نوع است، یا نقل از نوع به جنس است، یا نقل از نوع به نوع است. (ارسطو،۱۳۵۲:۹۰). همچنین استعاره در ارسطو شامل این است که به چیزی نامی (Onomatos) بدهیم (Epiphora) که به چیزی دیگر (Allotriou) تعلق دارد. این انتقال می‌تواند از جنسبه نوع (Apo tou genous epi eidos) یا از نوع به جنس (Apo tou eidos epi genous) یا بر اساس قیاس (Kata to analogon). (Aristotle, 2014:457). دریدا وقتی از مفهوم استعاره‌ی ارسطویی سخن می‌گوید درواقع ما را به کتاب فن شعریا بوطیقاارجاع می‌دهد. همچنین دریدا این‌گونه بیان می‌دارد که ارسطو مفهوم استعاره را به مفهوم لکسیسبه معنای «سَبک»، «وضعیت»، «طرز بیان»،

بیانیا کنش گفتاریاختصاص می‌دهد. همچنین دریدا در مورد مفهوم استعاره‌ی ارسطو، مفهوم لکسیسرا با دیانوئیابه معنای فکر، معنییا ذهنو یا آنچه آشکار می‌شودمقایسه می‌کند. دیانوئیا در این معنا آن چیزی است که به‌خودی‌خود آشکار نمی‌شود و یک پدیده نیست بلکه این واژگان هستند که آن را از طریق استعاره آشکار می‌سازند؛ پس بنابراین می‌توان گفت در اندیشه‌ی ارسطو استعاره در قالب واژگان بیان می‌شود و آن چیزی است که از این طریق فهم می‌کنیم ازاین‌رو استعاره خود یک نوع اسماست. (Ricoeur,1977:9&18)

ریکور، فیلسوف هرمنوتیک معاصر فراتر از واحد کلمه، جمله یا گزاره را نیز به‌عنوان واحد استعاره مطرح کرده است و در سطحی دیگر، با فرا رفتن ازجمله، ا استعاره را در سطح کلام و گفتمان نیز مطرح می‌کند و از این طریق، کارکرد خلاقانه و معنا ساز استعاره را با مقوله هرمنوتیک پیوند می‌دهد (احمدی ،۱۳۸۴:۶۱۸/ باباک معین،۱۳۹۱:۱۱-۱۳) برای مثال ریکور در مقاله‌ای به نام ایدئولوژی و اُتوپیااز دو استعاره نام می‌برد که در آن کارکرد ایدئولوژی را مربوط به یکپارچه‌سازیو انسجام‌بخشیاجتماعی می‌داند و اُتوپیا در ازهم‌گسیختگیاجتماعی می‌داند. (ریکور، ۱۳۹۵: ۱۹۶). به نظر ریکور زبان در ژرفای نهانی‌اش، توان نمایان شدن چیزی به‌جای چیز دیگر است. اساس نشانه‌شناسی زبان برمبنای به‌جای چیزی بودن، در مفهوم استعاره جای می‌گیرد. (احمدی،۱۳۸۴:۶۲) این دیدگاه به فاصله و تعویق میان زبان و واقعیت اشاره دارد و این تعویق از طریق استعاره صورت می‌گیرد.

از میان فلاسفه نیچه (۱۸۴۴-۱۹۰۰) ازجمله کسانی است که بحث‌های تأثیرگذاری در این حوزه دارد. زبان ازنظر نیچه کاملاً استعاری است و زبان و واژگان چیزی، جز نمایاندن استعاره‌ها نیستند. ازنظر نیچه زبان ادبی متمایز از دیگرگونه‌های زبانی است. به باور او زبان ادبیآشکارا به خصلت استعاری‌اش اشاره دارد و پیش از دیگرگونه‌های زبان به سرشت استعاریزبان نزدیک است. اگر گونه‌های دیگر به

دنبال کتمان سرشت استعاریشان هستند و مفاهیم خود را به‌عنوان واقعیت و حقیقت القاء می‌کنند، زبان ادبی هیچ‌گاه به دنبال کتمان سرشت استعاری خود نیست. (احمدی،۱۳۸۴:۴۳۲) آرای نیچه بعدها راهگشای پسا ساختارگرایانی مانند دریدا که به در نظر گرفتن تفاوت‌ها و دست نیافتن یا تعویق معنا اشاره دارد شد. در پسا ساختارگرایی، باور به تسلط زبان بر تمام وجوه معرفتی و شناختی بشر به شکلی گسترده‌تر و حتی رادیکال‌تر در پیش‌گرفته شد. در پسا ساختارگرایی استعاره‌ها عناصری زبانی برای ادراک انسان و جهان هستند و ذهنیت و جهان‌بینی انسان در نظام زبانی شکل می‌گیرد، پسا ساختارگرایان تمایز بین اولویت تاریخیو اولویت ادراکیقائل می‌باشند (هارلند،۱۹۰:۱۳۸۸). استعاره به‌مانند فرایندی مرکزی است که زبان از طریق آن چنین امپراتوری بزرگی را به وجود می‌آورد. بدین ترتیب استعاره به‌مانند فرایندی مرکزی در زبان عمل می‌نماید که درعین‌حال به دلیل فرایندبودنش، هیچ‌گاه به‌عنوان مرکز تعین نمی‌یابد و همواره مرکزیت خود را نقض می‌کند. برخی نیز استعاره را ناشی از شباهت نمی‌دانند، بلکه ناشی از تفاوت می‌دانند. (ریچارد رز،۱۳۸۲: ۱۳۵) برای مثال ارسطو استعاره را ناشی از شباهت و تشبیه و تمثیل می‌داند درحالی‌که برخلاف وی ریکور و دریدا استعاره را ناشی از تفاوت‌ها می‌دانند.

ــ نسبت استعاره، حقیقت و روایت در ارسطو

ارسطو در «فن خطابه»، استعاره را نوعی تشبیه می‌داند. وی می‌گوید: «تشبیه نیز استعاره است و تفاوت بین آن دو اندک است». برای مثال هنگامی‌که شاعر در مورد آشیل می‌گوید: «به‌مانند شیری بر روی دشمن جهید»، از تشبیهاستفاده کرده و هنگامی‌که می‌گوید: شیر جهید از استعارهبهره جسته است و در اینجا شاعر نام شیر را به آشیل انتقال داده است. (Ricoeur,1977:69 & 70). ارسطو هنگامی‌که از استعاره سخن می‌گوید درواقع از نوعی انتقال صحبت می‌کند و بین استعاره‌ی فلسفی و استعاره‌ی رتوریکی تمایز قائل می‌شود. استعاره‌ی فلسفیبه معنا و ارجاع توجه دارد

ولی استعاره رتوریکیبه لفظ و معنا اهتمام می‌ورزد (کالر،۳۵۲:۱۳۹۰-۳۷۶، به نقل از یونسی،۱۳۹۶). از این لحاظ بر اساس آنچه از استعاره در نظر ارسطو گفته شد می‌توان چنین بیان کرد که استعاره به معنای اپی فوراو متافوریااست. به‌عبارت‌دیگر استعاره به معنای جابجاییا حمل چیزی از جایی به‌جای دیگر است (اکو،۲۵۱،۱۳۸۹-۲). استعاره در ارسطو در سطح اسم (نام) به‌کاربرده می‌شود. ارسطو بیان می‌دارد پس‌ازاینکه یک نام به یک چیز بیگانه اطلاق می‌شود، ممکن است آن چیز را بسیار واضح‌تر بیان نماید که در غیر این صورت درک آن دشوار است. مزیت‌های استعاره شامل: وضوح، سهولت، تناسب و زیبایی است (ارسطو،۱۴۱۰:۱۹۵۴ ب)

ـ خوانشی مدرن در مورد استعاره‌ی ارسطویی

لیکاف و جانسون دو متفکر مدرن هستند که استعاره‌ی ارسطویی را بدین گونه توضیح می‌دهند.

۱-استعاره به واژه مربوط می‌شود و به سطح اندیشه راه ندارد. استعاره زمانی ایجاد می‌شود که یک واژه درباره‌ی مدلول متعارفش به کار نرود.

۲ - زبانِ استعاره بخشی از زبان قراردادی متعارف نیست، بلکه زبانی جدیداست که در شعر و عبارت‌های بلیغ و برای اقناع طرف مقابل به کار می‌رود.

۳- زبان استعاری در معنای متعارف خود به کار نمی‌رود.

۴-عبارت‌های استعاری در زبان روزمره به کار نمی‌روند و مرده می‌باشند.

۵-استعاره شباهت‌ها را نشان می‌دهد و وجوه شباهت‌های از پیش موجود میان مدلولات معمولی واژه‌ها و مدلولات استعاری آن‌ها را نشان می‌دهد (لیکاف و جانسون،۱۹:۱۹۹۹).

ـ تحول استعاره، حقیقت و روایت در دوران مدرن

با ا استفاده از چارچوب تحلیلی لیکاف و جانسون در مورد استعاره، این مفهوم دیگر خاص شعر و ادبیات و تخیل ادبی نیست. جایگاه استعاره در نظام مفهومی جدید از اسم وواژه به ذهن منتقل‌شده است. ازنظر لیکاف و جانسون، استعاره در زندگی روزمره جاری است و به نظر می‌رسد این استدلال شبیه بازی‌های زبانی ویتگنشتاینو زمان و حکایتپل ریکوراست.

ــ تحول مفهوم استعاره در دوره‌ی مدرن

لیکاف و جانسون ۱۳۸۸:۱۹۵:۱۹، استعاره‌های مفهومی رابا توجه به ویژگی‌های حوزه مبدأ، در سه‌طبقه قراردادند: استعاره‌های ساختی، استعاره‌های جهتی، استعاره‌های هستی شناختی. سپس لیکاف و ترنر (۱۹۸۹) به طبقه دیگری تحت عنوان استعاره‌های تصویری پرداختند. کووچش از کلان استعاره ها به‌عنوان پنجمین طبقه استعاره نام می‌برد. لیکاف و جانسون بیان می‌دارند که الگوهای سازنده عبارت‌های استعاری، در زبان واقع نیستند بلکه جایگاه آن‌ها در اندیشه است. به‌عبارت‌دیگر، نگاشت‌های تعمیم داده‌شده‌ای هستند که میان حوزه‌های مفهومی، ارتباط برقرار می‌نمایند. مهم‌ترین و اساسی‌ترین مفهوم در استعاره مفهومی، نگاشتاست که واژه فرضی از ریاضی است و عبارت است از تناظر نظام‌مند استعاری، بین مفاهیمی است که ارتباطی نزدیکی با یکدیگر دارند. برای مثال لیکاف در روایت نظام‌های سیاسی کشتی هستند، تمام تناظرهای نظام‌مند استعاری را که ارتباط نزدیک با یکدیگر دارد را به کار می‌گیرد. مسافرین کشتی مانند متناظر با افراد جامعه، مسیر کشتی بیانگر حرکت تاریخی و پیشرفت است (هاشمی،۱۱۹:۱۳۸۹) به‌عبارت‌دیگر استعاره و روایت در دوره مدرن تحت تأثیر ایدئالیسم استعلایی کانتمتحول شده و وجه انتزاعی یافته (افراشی،۱۳۹۲:۴۴)

ــ نسبت ریکور با بازی‌های زبانیویتگنشتاین در مورد استعاره، حقیقت و روایت

ریکور به زبان بازی‌های زبانی ویتگنشتاینیبیان می‌نماید که چه دلایلی داریم که بگوییم یک فرد در طول سال‌ها ثابت می‌ماند و بیان می‌نماید که آیا شباهت بین زندگی و روایت به یافتن پاسخ این سؤال کمکی می‌کند؟ چنان‌که پیش‌تر بیان شد ریکور از دو نوع هویت سخن می‌گوید؛ یکی هویت ثابتکه بر ثبات شخصیت در طول زمان تأکید دارد و دیگری هویت متغیرکه قائل به تغییر شخصیت در طول زمان است. از این منظر ریکور با توجه به بازی‌های زبانی ویتگنشتاینبه خواننده‌ی زندگی می‌گوید که تفاوت‌های بین زندگی و داستان‌ها را نادیده نگیرد و هویت روایییا همان هویت متغیررا با توصیف بسیاری از روش‌های استفاده از اصطلاح هویتآغاز می‌کند. ازنظر ریکور هویت روایی یا متغیرشخص در بستری از پیش تعیین‌شده قرار نمی‌گیرد بلکه برساختهاست که باید در طول زندگی شکل بگیرد. درنتیجه ازنظر او هویت بیشتر به یک داستان شباهت دارد و جوهره‌ی آن ایستا نیست. (Wab.uib.no).

پل ریکور در سخنرانی که در دانشگاه جان هاپکینز در آوریل ۱۹۶۶ میلادی داشته به تحلیل مقایسه‌ای از آثار ویتگنشتاین متأخر و هوسرل پرداخته و مسئله زبان را به‌عنوان زمینه‌ی مشترک تحقیق برای این دو شخصیت اصلی معرفی می‌کند. (philpapers.org). پل ریکور متفکری است که روایت را مجموعه‌ای از پدیدارشناسی هوسرلی و هرمنوتیک هایدگری در نظر می‌گیرد. هرمنوتیک ریکور، محض نیست وی هدف از هرمنوتیک را فهممی‌داند و نگاهی فراتر از مؤلف نسبت به هرمنوتیک دارد. او زبانشناسی و بازی‌های زبانی را نیز در هرمنوتیک دخیل می‌داند. ریکور در کتاب زمان و حکایت مانند ویتگنشتاین که هدف از بازی‌های زبانی را عمل می‌داند و نه فهم تنها، از عملکردهای هرمنوتیک روایی سخن می‌گوید و بیان می‌نماید که: تفسیر فعالیت فکری است که به رمزگشایی معنای پنهان و ظاهری مبتنی است.

هرمنوتیک روایی ریکور با انقلاب کپرنیکی کانت که فهم را تنها مبتنی بر ذهن می‌دانست متفاوت است و فهم روایی ازنظر ریکور اولاً زبان مندی تحت تأثیر زبان است، دوماً موضوع بحث ریکور نوشتاردر مقابل گفتاریا همان اولویت نوشتار بر گفتار است؛ سوماً اینکه تحلیل ریکور بر روی متن (تکست) استوار است. نکته‌ی مهم این است که برخلاف دریدا که اولویت را به امر گفتاریمی‌داد و برخلاف افلاطون که بر اولویت گفتارقائل بود؛ در ریکور امر نوشتاریتثبیت‌شده به معنای امری که نوشته‌شده و مخاطب آن را تفسیر می‌کند، امری گفتاریاست که همچنان در حال بازپیکربندیاست. (ریکور:۱۰۶،۱۳۹۸). ریکور برخلاف دریدا و پست‌مدرن‌ها چندان متن را تفسیرپذیر نمی‌داند؛ ولی به استعارهمی‌پردازد. ازنظر ریکور خود متن دارای معانی و روایت‌های متفاوت است و متن نوشتاری باعث حفظ معنا می‌شود. متن ازنظر ریکور هم وجه روایتیدارد و هم وجه زمانیرا داراست. وجه روایتی متن که درواقع در قالب داستان است و از این وجه، روایت در چارچوب «گفتمان»(دیسکورس) بیان می‌شود. ریکور تفسیر به رأیرا نفی می‌نماید و پیش‌داوری‌هارا دخالت نمی‌دهد و برخلاف گادامر دیالوگرا در هرمنوتیک رد می‌نماید. در اندیشه ریکور، متنی که حالت نوشتاری به خود بگیرد می‌تواند از ازخودبیگانگیبیرون آید.

ـــ هایدگر و استعاره، حقیقت و روایت

هایدگر زبان هستی‌شناسی را با استعاره عجین می‌داند در هایدگر زبان هستی‌شناسی عمیق و زبان هستانی سطحی است. به‌عبارت‌دیگر در هایدگر با مفهوم دازاینو پرتاب‌شدگیمرتباً در حال نسبت برقرار کردن با پدیده‌ها هستیم و همین نسبت برقار کردن به این شکل، به معنای هرمنوتیکاست.

ـــ استعاره، حقیقت و روایت نزد دریدا

دریدا نیز مانند نیچه، تقابل کاربرد استعاره و واقعت را کنار می‌زند و فروریختن این تقابل به فروپاشی خودِ ا استعاره به معنای کلاسیک آن می‌انجامد. وقتی معنای واقعی را کنار می‌گذاریم دیگر جایی برای سخن گفتن در استعاره نیست و دریدا بیان می‌نماید که استعاره همواره مرگ خودش را با خود حمل می‌کند و باعث مرگ فلسفه می‌شود. (دریدا،۲۷،۱۹۸۲)

ـ سمبل (نماد)، استعاره، حقیقت و روایت در پل ریکور

ریکور می‌گوید استعاره آن چیزی است که جنبه‌هایی از تجربه ما را آشکار می‌نماید که درخواست به بیان درآمدن دارند، ولی نمی‌توانند به بیان درآیند؛ زیرا که بیان مناسب آن‌ها در زبان هرروزه یافت نمی‌شود. (ریکور،۱۳۸۶،۱۵۱). نمادو استعارهدر ریکور برای تبیین وضعیت هرمنوتیک و روایت است. بین این دو تفاوت است، منتها دارای کارکرد مشترکی می‌باشند. مباحث مبتنی بر زبان و تأکید بر متون نوشتاری در ریکور محوریت دارد، ریکور همواره به خاطر معانی تک معناییکه موجب ویرانی زبان می‌شوند، هشدار می‌دهد، به همین دلیل ریکور تنها به نماد (سمبل) اکتفا نمی‌نماید و برای آفرینندگی زبان به استعاره توجه می‌کند. استعاره در ریکور ابزار شایسته‌ای برای نماد است. نقش استعاره عبارت است از امکان گشایش دنیاهای جدید، دنیاهای ممکنی که حدود موجود جهان فعلی را توسعه می‌دهند (سولا،۱۳۹۴:۲).

درریکور سمبل یک نشانه است، به این معنا نشانه است که فراتر از نشانه است و جای چیز دیگر است؛ ولی هر نشانه سمبل نیست، در ریکور سمبل‌ها چندمعنایی می‌باشند؛ مثلاً گل نشانه‌ی عشق، محبت، نوع‌دوستی و واگرایی خصلت سمبل است.

هنگامی‌که ریکور می‌خواهد استعاره را توضیح دهد، نظریه‌ی تنش یا همان تقابل خود و دیگری را در برابر نظریه‌ی جانشینی قرار می‌دهد. برای هرچه بهتر نشان دادن

این تقابل، وی بحث استعارهرا از بلاغت در لغت به معناشناسی گفتار یا جمله می‌کشاند. در نظریه‌ی جانشینی که مربوط به سوسور است، استعاره از بلاغت در لغت به معناشناسی گفتار با جمله کشانده می‌شود. در نظریه‌ی جانشینی، استعاره تنها یک جابجایی و یک تغییر در معنا است (ریکور،۱۳۸۶،۸۶). برای مثال هدف نظریه‌ی جانشینیاین است که نشان دهد منحرف شدن از معنای حقیقی لغات تشابهرخ می‌دهد؛ ازاین‌رو در نظریه‌ی جانشینیهرگز معنای جدیدی به وجود نمی‌آید؛ و این استعاره نوآوری ندارد؛ اما در «نظریه‌ی تنش»، تأثیر یک لغت بر تولید معنایی یک گزاره‌ی کامل اهمیت دارد به این معنا ما در نظریه‌ی تنشبا دیگری در ارتباطیم و استعاره نیز مانند آنچه هگل می‌گوید حاصل این تعامل خودبا دیگری است که به‌صورت دیالکتیکی شکل می‌گیرد. درواقع استعاره از ترکیب دیالکتیکی میان تمام واژه‌ها دریک گزاره‌ی استعاری به وجود می‌آید؛ و به این دلیل تنش نامیده می‌شود که میان دو تفسیر کامل از گزاره اتفاق می‌افتد. در این تفاسیر استعاری ما به لغات مصداقی از معنا می‌دهیم که اجازه می‌دهد درجایی که تفسیر حقیقی معنا ندارد، لغت معنادار شود؛ بنابراین، استعاره، به‌عنوان جوابی به یک ناسازگاری خاص از گزاره است (رجبی نژاد،۱۳۹۳:۲۳)

ـ سمبل (نماد)، استعاره، حقیقت و روایت در دریدا

استعاره و کارکرد استعاری با چنین ویژگی‌هایی از الگوهای مهم پسا ساختارگرایانی چون دریدا است. دریدا برای نشان دادن تعویق دائمی معنا (معنای واحد) رویکردی واسازانه را پیش گرفت. او به واسازی ساختار منطقی حاکم بر مطالعات ساختارگرایانه پرداخت و تقابل‌های دوگانهرا در مرکز توجه قرارداد. «تقابل‌های دوگانه»، یکی از مبانی مهم ساختار منطقی ذهن انسان و از بنیان‌های مطالعات ساختارگرائی است که زبان‌شناسی سوسور، در تکوین نظری آن نقش مهمی داشته است. دریدا تاریخ متافیزیک غرب را تاریخ این تقابل‌ها می‌داند؛ وی این را

می‌دانست که امکان خروج از متافیزیک وجود ندارد. او رویکردش را تبیین ریشه‌های نشانه یا سمبلدر متافیزیک معرفی نمود و به گمان او، این نقد نحوه‌ی تعلق مفهوم نشانه به متافیزیک باعث می‌شود که ریشه‌های نشانه (سمبل) آشکار شود و به‌نوعی بیانگر ریشه‌کن شدن نشانه (سمبل) از خاستگاه متافیزیکی‌اش نیز هست. (دریدا،۱۳۸۱:۳۵-۳۶) دریدا به دنبال اولویت نوشتار بر گفتاربود و وی ارجاع، معناو مدلول را رد می‌کرد (هارلند، ۱۹۶،۱۹۵:۱۳۸۸)

ـــ روایت

یکی از نکات کلیدی در مبحث روایت شناسی، مقوله روایت است که تعریف‌های متعددی برای آن عرضه نموده‌اند، به‌طورکلی می‌توان گفت روایت متنی است که قصه‌ای را بیان می‌نماید و دارای یک قصه‌گو و راوی داستان است، این داستان در یک زنجیره زمانی اتفاق افتاده را بازگو می‌نماید. این رابطه زمانی و سببی را اولین بار، ارسطو در فن شعر خود در بحث تراژدی و پی‌رنگ به‌کاربرده است. برایان فی در کتاب پارادایم شناسی علوم انسانیبیان می‌نماید که روایت انواع گوناگون دارد که عبارت است از ۱- رئالیسم روایتی مانند ارسطو، دو: برساخت‌گرایی روایتی، مانند ریکور،۳-روایت گرایی، مانند دریدا. رئالیسم روایتی می‌گوید ساختارهای روایتی در خود دنیای بشری موجود است، نه‌فقط در. داستان‌هایی که مردم در مورد به این جهان می‌سرایند. زندگی انسان‌ها قبل از این‌که مورخان وزندگی نامه نویسان، یعنی کسانی که بنا به فرض رقیب این زندگی‌ها را زنده می‌کنند در پی نقل آن برآیند، در قالب داستان درآمده است؛ زیرا ساختارهای روایتی به زندگی‌ها چسبیده‌اند و شغل مورخ بازتاباندن این ساختارهای از قبل موجود است. داستان‌های زندگی یافته می‌شوند، ساخته نمی‌شوند. ازنظر برایان فی استفاده از یک تمثیل می‌تواند به تبیین رئالیسم روایتی کمک نماید. برای مثال هنگامی‌که از مولکول دی.ان.آ.سخن گفته می‌شود. ساختاری خاص دارد که مستقل از هرگونه تلاشی برای شناخت آن است.

براین مبنا، روایت یک زیست‌شناس، کشف آن چیزی بوده که قبلاً بوده و نه خلق الگویی که بر یک ماده بدون شکل نهاده می‌شود. دی. ان.آ. الگویی مارپیچی دولایه دارد. در رئالیسم روایتی، روایت‌ها دارای توالی و دارای ابتدا وسط و پایان است، آن‌ها بر ابتدا، وسط و پایان وقایع واقعی منطبق است. ساختار روایت پیشاپیش در مواد واقعیت موجود است، مورخان وزندگی نامه نویسان خوب کسانی اند که این ساختار از پیش موجود را بازتولید نمایند. برایان فی بیان می‌دارد که هگل، سن سیمون و مارکس در رئالیسم روایتی قرار دارند (برایان فی،۲۵۹:۱۳۸۳). اندیشه واقع گرای تاریخی به‌طورکلی ازاین‌قرار است: دنیای انسانی هم مانند دنیای مولکول‌ها و دنیای ستارگان و الگوهای طبیعی است. اشتراکات طبیعی زندگی بشر آغازها و میانه‌ها و پایان‌های طبیعی وقایع آن است. در رئالیسم روایتی حقیقت پیشینی است و روایت از قبل از تولد شخص آغاز می‌شود و داستان‌ها بر اساس پدربزرگ و مادربزرگ من...آغاز می‌شود. در انجیل نیز هنگامی‌که از عیسی مسیح روایت می‌شود روایت رئالیستی است.

برساخت‌گرایی روایتی: شرح‌حال‌های نوشته‌شده به‌وسیله رزنقطه‌ضعف واقع‌گرایی روایتی را به معرض دید می‌گذارد: در این دیدگاه، پیامدهای علی نا اندیشیده در داستان زندگی از قلم می‌افتد، نیز اهمیت معناداری مورد غفلت قرار می‌گیرد. مکتب برساخت‌گرایی روایتی می‌گوید که مورخان ساختارهای روایتی را بر جریان رویدادهای بی‌شکل قرار می‌دهند در رئالیسم روایتی، داستان‌های زندگی برساخته می‌شوند، سروده می‌شوند. زندگی آغاز، میانه و آخر ندارد. حوادث روی می‌دهند، اما این‌که آغاز یک رویداد چه هنگام است، بستگی به داستانی دارد که بعدها از این رویداد نقل می‌شود. امیدها، نقشه‌ها، جنگ و ایده‌ها وجود دارند، اما این صرفاً در روایت گذشته‌نگر، یعنی پس از وقوع وقایع برساخته شده است. برای برساخت‌گرایی روایتی اهمیت می‌دهد این عقیده که زندگی منشأ زندگی‌نامه است

یک حقیقت وارونه شده است: داستان یک هنر است و مورخان وزندگی نامه نویسان هنرمندانی هستند که سعی می‌کنند به زندگی معنا بدهند، پس منشأ روایت، هنر است نه خود زندگی. زندگی‌های مردمان هرکدام رشته یکدستی از حوادث است که به زندگی‌نامه نوی س احتیاج دارد که پ س از وقوع آن رویدادها به این زنجیره حوادث نوعی ساختار روایتی تحمیل کند تا آن را فهم‌پذیر نماید. داستان‌ها سروده می‌شوند، برساخته می‌شوند، کشف نمی‌شوند، آفرینش‌هایی هستند پس از وقوع وقایع زندگی، یعنی هنگامی‌که ک سی از دیدگاه خاص خود، نقش‌های خاصی را در داستان‌های خاصی برای حوادث و روابط مختلف زندگی‌های افراد در نظر می‌گیرد و انجام آن‌ها را بر عهده آن قهرمانان می‌گذارد (برایان فی،۱۳۸۳:۲۷۴)

ـــ روایت گرایی

این مورد جایگاهی در میانه واقع گرای روایتی و بر ساخت‌گرایی دارد و در نظر دارد که نقاط مثبت هردو را گردآورد. درواقع در روایت گرایی بین روایت گرایی زیسته و گفته‌شده ترکیب برقرار می‌شود (برایان فی،۱۳۸۳: ۲۸۰).:

ـــ تقسیم‌بندی روایت

در مورد تقسیم‌بندی نظریه‌های روایت یا روایت شناسی، تقسیم‌بندی رایجی وجود دارد، بر اساس این تفکیک تاریخی که مک کاریکآن را ارائه نموده، می‌توان سه دوره متفاوت را برای روایت شناسی در نظر گرفت:۱ دوره پیشا ساختارگرا که مکتب افلاطون و ارسطو در مورد، بازنمایی و روایت گفته‌اند و مکتب فرمالیسم روسی نیز در اینجا قرار دارد. دو: دوره ساختارگرا که در جستجوی ساختار مشترک متون است. آن‌ها به دنبال تعیین دستور زبان روایت می‌باشند و درواقع ژرف‌ساخت‌ها، شکل نهایی روساخت را ویژه می‌نمایند. ۳- دوره پسا ساختارگرا که دربرگیرنده پژوهش‌های اخیر روایت شناسی است، از روایت‌های ادبی تنها فراتر

رفته و اشکال مختلف آن را در برمی‌گیرد (مکاریک،۱۳۸۵:۱۴۸، به نقل از توکلی شاندیز،۱۳۸۸:۳۵۹). همچنین هرمان بیان می‌نماید که بررسی ماهیت روایت می‌تواند دو شکل به خود بگیرد، یکی رویکردی تعریف محور که می‌کوشد ویژگی‌های تعیین بخش روایت را برشمرد و دوم رویکردی تبیین محور یا کارکرد محور که می‌پرسد، روایت برای آدمی چه می‌تواند انجام دهد (Herman,2000:345 به نقل از شاندیز،۱۳۹۸،۳۶) رویکردهای تبیینیبدون تزاحم می‌باشند، اما رویکردهای تفسیر محوربیشتر به بعد فردی روایت شناسی می‌پردازد.

ـــ هستی‌شناسی روایت ازنظر ارسطو

هستی‌شناسی (آنتولوژی) به معنای چیستی است. مطابق رساله‌ی فن شعر ارسطو شعر تراژدی اهمیت بیشتری نسبت به شعر کمدی یا حماسی دارد. ارسطو تراژدی را به این صورت بیان می‌نماید انسانی که می‌تواند در این جهان نیک زندگی کند از بهروزی به تیره‌روزی می‌افتد. در تراژدی ارسطویی عناصری مانند وجود قهرمان، شخصیت، هامارتیا، دگرگونی، تقدیر باوری و بازشناخت وجود دارد (رشید، ۱۳۹۹: ۳۰- ۳۳). هنگامی‌که ارسطو شعر تراژدی را روایت می‌کند به این معنا است که قهرمان داستان، انسانی کامل نیست و دارای نقص، اشتباه، جایزالخطا بودن، خطای غیرعمدی تراژیک است که آن‌ها را هنگام عمل مرتکب می‌شود و نوع بودن این قهرمان را تراژیک می‌کند. (یانگ، ۱۳۹۵: ۶) بنابراین در ارسطو ازنظر سیاست زندگی یا تضاد، به نظر می‌رسد که روایت ارسطویی مبتنی بر سیاست زندگی است؛ ولی این نکته را باید در روایت شعر تراژدی ارسطویی در نظر گرفت که متن یا اثر هنری، محل بروز عواطف و احساسات هنرمند نیست، بلکه در آن، عواطف و احساسات شخصیت‌ها یا قهرمان‌ها تحقق می‌یابد. برای مثال در تراژدی اُدیپ منظور شناخت نویسنده‌ی این تراژدی، یعنی سوفوکلسنیست بلکه منظور بازشناختی شخصیت خود اُدیپ است هنگامی یک اشتباه یا خطا را انجام می‌دهد.

ـــ روش‌شناسی روایتِ ارسطویی

به نظر می‌رسد برای بررسی روش شناسانه‌ی روایت ارسطویی (به‌خصوص در شعر) می‌بایست مثلثی را در نظر گرفت که اضلاع آن عبارت‌اند از «میتوس»، ممسیس، پواِسیساست. این مثلث روش شناسانه در حیطه‌ی مفهومی به نام تخنهیا فنیا تکنیکاست. ارسطو در رساله‌ی متافیزیک خود در بخش ششم یا اپسیلون، علوم را به «نظری»، عملی و ساختنی تقسیم می‌کند و بیان می‌نماید که علوم نظریبرهانی هستند؛ علوم عملی جدلی هستند و علوم ساختن یا غنایی یا رتوریکی هستند.

برای توضیح مثلث ارسطویی می‌توان گفت که میتوس (Mythos) اصطلاحی است که ارسطو آن را به‌عنوان مهم‌ترین عنصر ترتیب رخدادها در تراژدی بیان می‌کند که نوعی تقلید از کنش وزندگی است (اولیایی نیا، ۱۳۸۶:۵۶) ممسیس (Memesis) که عنصر دوم این مثلث ارسطویی است؛ بازهم اصطلاحی است به معنای تقلید، منتها تقلیدی از شخصیت‌های قهرمانان شریف و یا قهرمانان دون مایه که تراژدی درواقع معطوف به قهرمانان شریف است و کمدی معطوف به قهرمانان دون مایه است؛ در این تقلید موضوع به‌گونه‌ای نیست که اتفاق افتاده فرض شود بلکه ممکن است این موضوع رخداد کند به این معنا که اقتضائات و دگرگونی‌ها و بازشناسی‌هایی که از طریق پولیس یا شهر حاصل می‌شود و همچنین تأثیری که بعدها در آن می‌گذارند مهم است (اولیایی نیا، ۱۳۸۶: ۳۱) عنصر سوم از مثلث ارسطویی، پواسیس (Poesis) است که این اصطلاح نیز به معنای فعالیتی است که به خاطر خود و درنتیجه بدون توجه به مقدار زمان صرف شده است. این فعالیت از جنس تِخنه یا تکنیک است. (غلامی، ۱۳۸۹: ۱۶-۱۵)

درنتیجه نوع استدلال علوم ساختنیکه در اینجا مدنظر ارسطو بیشتر شعراست، ازآنجایی‌که ژانر یا نوع متن یا سخنش و یا مخاطب آن عوض می‌شود متفاوت است پس ارسطو نیز در آن قائل به روایت‌های متفاوت است. مثلاً وی در علوم نظریروایت برهانی، مبتنی بر قیاسِ نظریارائه می‌کند که غایت آن «شناخت»، فهمو ارزیاباست و مبتنی بر منطق صوریاست؛ ولی در ژانر تراژدی، قیاسِ عملیاست که این قیاس عملی بر اساس «میتوس»، پی‌رنگ یا طرح‌واره‌ی داستان، در آن فضا به‌صورت تقلیدی صورت می‌گیرد که تحت تأثیر آن کانتکس یا بافتار، روایت ابداع (پوئین) می‌شود؛ بنابراین ازنظر روش‌شناسی هنگامی‌که بخواهیم نسبت بین روایت و حقیقت را ازنظر ارسطو دریابیم باید بگوییم که حقیقت ازنظر ارسطو همان خیریا طبیعت (فوسیس) است. در ارسطو علوم نظری که شامل «فلسفه‌ی اولی یا متافیزیک»، طبیعیات یا فیزیکو ریاضیاتهستند و همچنین علوم عملی که شامل اخلاقو سیاستمی‌باشند و علوم ساختنی نیز که شامل شعرو هنرمی‌باشند همگی معطوف به حقیقتی واحد یا همان خیرمی‌باشند؛ منتها روایت علوم نظری از طریق روش برهانیکه مربوط به علوم دقیقه است و روایت علوم عملی از طریق جدلیا دیالکتیک و روایت علوم ساختنی از طریق رتوریکیا اغناء با این خیر مذکور و یا همان حقیقتنسبت برقرار می‌کنند.

ـــ روایت ازنظر ارسطو

در اثر ارسطو به نام فن شعراثر ارسطو که در حدود ۳۳۰ پیش از میلاد نوشته‌شده، قطعه‌هایی می‌یابیم که به روایت مربوط می‌شوند. ارسطو روایت را به مفهومی بسیار کلی به کار می‌گیرد تا در مورد ادبیات به‌طور عام و روایت به‌طور خاص صحبت کند. او در بحث خود عنوان می‌نماید که آثار ادبی تقلیدهایی از واقعیت هستند (نظریه مبتنی بر تقلید یا ممسیس) و بیان می‌نماید که سه عنوان منسوب به تقلید را موردبررسی قرار می‌دهد که عبارت‌اند از: وسیله تقلید، موضوع تقلید، طریقه تقلید. ارسطو ابتدا به‌وسیله تقلید می‌پردازد و می‌گوید که برخی هنرها، نثر، یا نظم فقط از

زبان بهره می‌جویند، حال‌آنکه هنرهای دیگر ابزار بیان متفاوتی را در عمل به کارمی گیرند برای مثال تفاوت بین روایت رمان و فیلم را می‌توان بیان داشت که دررمان تنها واژه داریم، ولی در فیلم هنرپیشه‌ها، گفت‌وگو، صحنه‌آرایی، صدا، موسیقی، و مؤلفه‌های متعدد دیگر نیز حضور دارند. همچنین ارسطو روایت را بیشتر مربوط به واژگان (leixc) می‌داند. لذا در روایت عامل استعاره حائز اهمیت است، که قبلاً توضیح داده شد. موضوع تقلید ازنظر ارسطو عبارت است از اعمال آدمی و آدمی به‌ناچار یا نیک یا بد است و آدمیان برحسب، نیکی یا بدی خصلت‌های متفاوتی دارند. ارسطو روایت را داستانی تقلیدی از یک کنش می‌داند (۲a۱۴۵۰). ارسطو در مورد روش تقلید بیان می‌نماید که هر موضوع را می‌توان به سه طریق تقلید نمود:۱- به‌صورت داستان و آن ممکن است که از زبان اشخاص ساختگی پرداخته شود مانند داستان حماسی هومر. دو: از طریق گوینده از طریق خود روایت،۳-داستان درصحنه نمایش به عمل‌آورده شود، به وجهی که گویی درواقع چنان است که می‌کنند. و سه امکان را ارسطو برمی‌شمارد که عبارت است از:۱-در اختیار گرفتن هویت دیگری (بدان معنا که از زبان سوم شخص می‌نویسیم). دو: صحبت کرد از زبان شخصی خود،۳-واداشتن شخصیت‌های خود به گفتن داستان به‌واسطه کنش متقابل با یکدیگر. این امکان نیز وجود دارد که این موارد با یکدیگر بیامیزد، برای نمونه می‌توان بازمانی باروای سوم شخص شروع و سپس شخصیت‌های داستان خود داستان را به دست بگیرند (اسابرگر،۳۴: ۱۳۸۰، به نقل از میبدی، ۵،۱۳۹۲).

ارسطو سه عنصر اصلی داستان را به‌عنوان جنبه‌های مهم روایت در نظر داشت:۱- طرح،۲- شخصیت،۳-گفتگو. ازنظر ارسطو، اولین اصطلاحی که برای ساختار روایت به کار می‌رود پی‌رنگ (طرح) است. پی‌رنگ، حاصل ترکیب پی رفت زمانی و علیت است. درپیرنگ وحدتی حاکم است که اولین بار ارسطو به آن اشاره نموده. او معتقد بود که تراژدی، مستلزم تقلید کنشی کامل و وحدت یافته است و

این کنش، باید آغاز، میان، انجام داشته باشد و اگر هرکدام از اجزای اثر جابه‌جا شوند اثر ازهم‌گسیخته می‌شود (زرین‌کوب،۱۲۷ به نقل از مهروند،۴۵۳،۱۳۹۵)۱۳۸۵).

ارسطو ضمن بیان رابطه زمانمندی به رابطه علیت نیز می‌پردازد ازنظر ارسطو دو اصطلاح کشف و واژگونی را در روایت موردتوجه قرار می‌دهد. ازنظر وی مؤلفه میانه روایتبسیارمهم است و دگرگونی و کشف در میانه روایت است، این وجوه واژگونیوکشف و وقوفرا مطرح نموده، واژگونی که برای نخستین بار توسط ارسطو ضمن بحث از پی‌رنگ تراژدی به‌کاررفته، در لغت به معنای وارونه شدن و نادرستی کار است. و در پی‌رنگ داستان رخ می‌دهد. کشف و وقوف را به‌صورت فرایند آگاهی شخصیت نمایشنامه و داستان بر نکته‌ای یا حقیقتی که تا آن‌وقت از آن بی‌خبر و غافل بوده، اشاره می‌کند (داد،۲۴۱). ارسطو، بهترین نوع کشف وقوف را هم‌زمانی آن با واژگونی در تراژدی می‌داند

ارسطو، کشف را (دیسکاوری) را شش نوع می‌داند: اولین نوع آن کشف به‌واسطه نشانه‌ها و علامت‌ها، دوم به‌وسیله ابداع خود شاعر، سوم از طریق یادآوری، چهارم از روی قیاس منطقی، پنجم از طریق کشف ساختگی یا نادرست را نوعی از کشف تعریف می‌نماید که مربوط است به کشف از روی قیاس و دران، یکی از طرفین از راه فریب و نیرنگ باعث کشف نادرست طرف دیگر از موضوع می‌شود و بااینکه هیچ فریبی در کار نبوده و فرد تنها از روی استدلال نادرست نتیجه‌گیری کرده و دست‌به‌کاری می‌زند (کوپر،۱۹۱۸:۹، به نقل از مهروند،۴۵۷) نمونه این کشف را در ارسطو در داستان اودیپ شهریار می‌توان بررسی نمود. این نمایشنامه اثر سوفوکل بوده که در آن ادیپ ناخواسته پدرش را می‌کشد و با مادرش ازدواج می‌نماید. کشف نادرست در قسمتی از نمایشنامه اتفاق می‌افتد که ادیپ خبردار می‌شود پدرخوانده‌اش که او گمان می‌نمود پدر واقعی‌اش بوده از دنیا رفته. پس اودیپ

چنین نتیجه می‌گیرد حالا که پدرش به مرگ طبیعی مرده و او دخالتی در این کار نداشته پس پیشگویی‌ها درست نبوده است و او قاتل پدر خود نیست. ولی بعدها در طی نمایشنامه ثابت می‌شود که حقیقت چیز دیگری بوده، که اودیپ کشف نادرستی ماجرا نموده. این نوع کشف هم به‌نوبه خود موجب بروز دگرگونی‌هایی در موقعیت شخصیت یک داستان می‌شود (مهروند،۱۳۹۵،۴۵۷). واژه دگرگونی در ارسطو عبارت است از (پریپتیا) و واژه کشف عبارت است از (آنا گنوروسیس) استواژگونیبیشتر تداعی‌کننده تراژدی است ازنظر ارسطو شخصیت اصلی یا قهرمان داستان را مدنظر قرار داده، که تغییراتی در وی پدید می‌آید، ولی در این حکایات ممکن است دگرگونی یا کشف در چندین شخصیت رخ دهد. در مورد نسبت بین کشفودگرگونی، در بعضی از موارد هم‌زمان کشف و دگرگونی رخ می‌دهد و در برخی از موارد تقدم کشف و وقوف بر دگرگونی و در برخی از موارد تأخر کشف و وقوف بر دگرگونی است (مهروند،۱۳۹۵،۴۵۷). دگرگونی ازنظر ارسطو (پریپتیا) تغییر موقعیت به موقعیتی متضاد با آن است و این امر نیز باید با آنچه محتمل یا ضروری است، هم‌خوانی و هماهنگی داشته باشد. چنان‌که در شاه اودیپ مردی می‌آید که اودیپ را خشنود کند واو را از دلواپسی مربوط به مادرش برهاند، ولی با نشان دادن هویت اودیپ به وی خلاف آن را انجام می‌دهد (ارسطو،۱۳۸۶:۶۷).

بازشناخت (اناگورسیس) چنان‌که از نامش پیدا است عبارت است از، تغییری است از ناآگاهی به آگاهی نسبت به یک رابطه‌ای دوستی یا دشمنی میان افرادی که سرنوشتی خوب یا بد برای آن‌ها مقدر شده. عالی‌ترین نوع بازشناخت در مورد شاه اودیپ است آگاهی به‌دست‌آمده ممکن است در مورد اشیاء بی‌جان یا درواقع درباره هر چیزی باشد (۶۸، ارسطو:۱۳۸۶). انواع بازشناخت ازنظر ارسطو، عبارت است از بازشناخت به دلیل علائم یا نشانه‌ها، برخی از این نشانه‌ها موروثی می‌باشند، مانند نشان مادرزادی نیزه مانندی که پسران زمین داشتند، یا ستاره‌هایی که

کارسینوس در اثر خود تیستس به کار گرفت، سایر نشانه‌ها اکتسابی‌اند، مانند نشانه‌هایی بر روی بدن مانند زخم، و دارایی‌های خارجی چون گردنبند، و یا مانند سبدی که در تراژدی تیرو وسیله‌ای بازشناخت بود. هم روش بهتر و هم روش بدتر برای استفاده از این نشانه‌ها وجود دارد، هم پرستر پیر اودیسه و هم خوک‌چران‌ها، او را از زخمش می‌شناسد، اما روش بازشناختان ها کاملاً متفاوت است. بازشناخت‌هایی که به‌عمد برای اثبات هویت فرد فراهم می‌شود از ارزش هنری کمتری برخوردار است. نوع دوم بازشناخت، آن نوعی است که شاعر ابداع کرده است؛ و به همین دلیل غیر هنری است برای مثال بازشناخت ایفی ژن از طریق نامه حاصل می‌شود، سومین بازشناخت از طریق حافظه ایجاد می‌شود، چیزی را می‌بینیم و چیز دیگر را به یاد می‌آوریم، بازشناخت دیگر از طریق حدس و قیاس ایجاد می‌شود (بوطیقا،۱۳۸۶:۸۲). تغییر سرنوشت نباید از بدبختی به‌سوی سعادت بلکه برعکس باید از سعادت به‌سوی بدبختی باشد. این تغییر نباید به سبب شرارت آشکار، بلکه باید در اثر خطای جدی شخصیتی باشد، این خطای شخصیتی را می‌توان در اودیپوس، تیستس و آدم‌های نامداری از چنین خاندان‌های شریفی هستند (بوطیقا،۱۳۸۶، ۷۰). ارسطو در بوطیقا، پی‌رنگ‌ها را به ساده و مرکب، تقسیم می‌نماید و کنش‌هایی را که از پی‌رنگ‌های بی‌زمان تقلید می‌نمایند نیز به سادهو مرکبتقسیم می‌نمایم. ازنظر ارسطو، کنشی سادهاست که یکی است و تداوم دارد، و در آن تغییر در سرنوشت بی‌هیچ دگرگونی ریور سالاست یا بازشناختی انجام شود. کنش مرکب، کنشی است که دران تغییر سرنوشت یا با دگرگونی یا با بازشناخت همراه است و یا با هردو. این دو عنصر دگرگونی و بازشناخت باید از خود ساختار پی‌رنگ برآید (بوطیقا،۱۳۸۶:۶۶).

در ارسطو زمان، نه‌تنها در نظر گرفته نمی‌شود، بلکه حذف می‌شود (ریکور،۱۳۸۳:۷۸) در ارسطو، منطق برمبنای، کنش موردنظر است و نه خا ص،

تئوریا، بلکه فهم‌پذیری که به فرنوسیس، (حکمت عملی) کنش نزدیک است. درواقع شعر نوعی کرداراست، کرداری که بر کردار عمل‌کنندگان نزدیک است. ازنظر ارسطو، نسبت بین، روایت و حقیقت را به نظر می‌رسد که در امر کلی باید توجه نمود و امر کلی شامل احتمال یا ضرورت است (۵۱ الف ۳۷-۳۸) ارسطو در اثر خود به نام بوطیقادر بخش تراژدی و تاریخ می‌گوید، کار شاعر این نیست که رخدادهای واقعی را نقل نماید، بلکه کار او آن است که آن چیزهایی را روایت نماید که بنا بر احتمال یا ضرورت ممکن بود و یا می‌توانست رخ دهد. شاعر و تاریخ‌نویس با یکدیگر متفاوت می‌باشند، نه به آن دلیل که شاعر به نظم و مورخ به نثر می‌نویسد، بلکه به این دلیل است که مورخ آنچه را که رخ داد تنها بیان می‌نماید ولی شاعر آنچه را که ممکن بود رخ دهد و به این دلیل شعر به فلسفه نزدیک‌تر است، از تاریخ برتر است. شعر با حقائق کلی سروکار دارد و تاریخ با حقائق خاص. درکمدی این مورد آشکارا دیده می‌شود که هنگامی به شخصیت‌های خود نام‌های خاص می‌دهند که پی‌رنگ‌های خود را بر پایه‌ای احتمال بنانهاده باشند (ارسطو،۱۳۸۶:۶۳).

ـــ نسبت بین هرمنوتیک ریکور، روایت و حقیقت

ریکور در بحث‌های اولیه‌ی خود در مورد هرمنوتیک درصدد بود که پدیدارشناسی هوسرل و هرمنوتیک بنیادین هایدگر و همچنین هرمنوتیک فلسفی گادامر را با یکدیگر ترکیب نماید. او قصد داشت فهم حقیقت را از طریق واسطه‌هایی مانند «نماد»، نشانه و استعاره بیان نماید. ازنظر ریکور هرمنوتیک معنا را از طریق نمادها توضیح می‌دهد. او در انتقاد از گادامر، تفسیر را به‌مانند وی در نظر می‌گیرد منتها آن را صرفاً به زمان حال یا به علائق و منافع مؤلف نسبت نمی‌دهد. ریکور از استعاره‌ی قوس هرمنوتیکیبرای نشان دادن وحدت گذشته و حال متن و تفسیر آن استفاده می‌کند. او برخلاف گادامر که هرمنوتیک را فهم خواننده از متن و گفتگوی او با

متن می‌داند این معنا از هرمنوتیک را بی‌معنا دانسته و همچنین مفهوم امتزاج افقهایی که گادامر به کار می‌برد و فهم را حاصل آمیزش گذشته و حال می‌داند را رد کرده و آن را قبول ندارد بلکه او فهم معنا را درونی نظام نشانه‌ها و نمادها می‌داند. درواقع وی فهم را مفهومی درونی می داند که از طریق نشانه‌ها و نمادها میسر می‌شود. ازنظر ریکور فهم معنا یعنی روایتی که از آشکار نمودن نشانه‌های درونی حاصل می‌شود. لذا در معنای متن، از ذهنیت مؤلف و بستر تاریخی پرهیز می‌شود و همچنین گفتگوی با متن نیازی به گفتگوی با مؤلف ندارد و متن استقلال کامل از مؤلف و تاریخ دارد. به نظر می‌رسد که ریکور به‌نوعی به ساخت‌گرایی در فهم قائل است و همچنین وی با تأکید بر نمادها قائل به‌نوعی روایت گری از سطح به عمق است به این معنا که باید از خودآگاه فرد به ناخودآگاه فرد (مانند فروید) رفت؛ بنابراین به یک نوع هرمنوتیک روایی از طریق شناخت فرد قائل است که در راستای شکل‌گیری زندگی بهتر است. (شرت، ۱۳۸۷:۱۴۷). ریکور در مورد نمادها از دو نوع نماد سخن می‌گوید، یکی نمادهایی که تک معنایی هستند و دیگری نمادهایی که چندمعنایی هستند. او از نمادهای تک معنایی انتقاد می‌نماید و تأکیدش بر نمادهای چندمعنایی است. وی استعاره (Metaphor) را جزء نماد دانسته و آن را رکن اصلی روایت گری معرفی می‌نماید. نکته‌ی حائز اهمیت آن است که ازنظر ریکور استعاره جزء وجه زبانی نماد است و علاوه براین جزء، نماد دارای جزء غیرزبانی هم است که تحت تأثیر هایدگر در جزء غیرزبانی نماد، از معناشناسی به هستی‌شناسی می‌رسیم. ریکور سه گونه هستی را در نظر می‌گیرد؛ یکی هستی به معنای وجود مطلق (Being)، دوم جهان واقعیت (being) و سوم اگزیستانس (Existance). (Ricouer,1974c: 266)؛ بنابراین در ریکور نمادها می‌توانند بر شکل‌گیری استعاره‌ها تأثیر بگذارند؛ اما ریکور همیشه وجود نمادها را پیش از استعاره‌ها در نظر می‌گیرد. استعاره ممکن است به دلیل استفاده از زبان متداول و

روزمره ضعیف شود و خلاقیت و پویایی آن از بین برود ولی نماد هرگز وضعیت نمادین خود را از دست نمی‌دهد و فقط دگرگون می‌شود. (برکاتی، ۱۳۹۴: ۱۷).

ـــ روایت ازنظر پل ریکور

ریکور در روایت برخلاف ارسطو، عامل زمان را در نظرمی گیرد. ریکور بیان می‌دارد که ساختارگرایان، سعی در زدایش ترتیب زمانی از روایت کرده‌اند که این موضوع برداشت خطی از زمان را تبدیل به برداشت چندلایه از زمان نموده که متضاد با ترتیب زمانی (گاه نگاری) است. ریکور معتقد است که تنها روزنه مبارزه با بازنمود خطی زمان منطقی ساختنآن (مانند ساختارگرایان) نیست بلکه باور دارد که متضاد حقیقی زمانمندی خود زمان است، این موضوع اشاره به عمق دادن هایدگر به زمان است که معتقد است زمانمندی سه لایه است که شامل: زمان خطی، زمان تاریخ‌مندی، تمپورالیتی یا خود زمانمندی است. ریکور بیان می‌نماید که هر داستان دارای دو وجه است: یکی تبعی یا دوره‌ای یا جایگزینی که اجزای یک داستان را به شکل خطی و افقی به هم وصل می‌نماید. و دیگری پارادایمی ریالیا الگو بنیاد یا جانشینی، روایت درون را به بیرون و تاریخ‌مندی وصل می‌نماید.

در مورد روایت، هرمنوتیک نیز نقش مهمی دارد، هرمنوتیک زیبا شناسانه ریکور با آفرینندگیدرآمیخته است او در هرمنوتیک و روایت از تخیل آفریننده نام می‌برد. تخیل زبان شناسانه با استفاده از نیروی استعاره سازی، آفریننده و بازآفریننده ی معنا است. هنگامی‌که معنایی را به‌جای معنای دیگری به کار می‌گیریم، یعنی زمانی که در قلمرو استعاره یا به شکلی دیگر در قلمرو نمادها قراردادیم، از محدوده سخنی خاص می‌گذریم و به گستره‌ی سخنی که دران نیروی توصیف مجدد واقعیت ممکن می‌شود و از ارجاعبه واقعیتی بیرون متن رها است. ریکور. استعاره را در سطح

گفتمان مطرح نموده و روایترا در کانون بحث خود قرار می‌دهد، نه جمله را؛ بنابراین روایت را نیز در سطح گفتمان مطرح می‌کند. روایت هم، یکی از وسیع‌ترین رده‌های گفتمان است، یعنی درنتیجه ازجمله که تابع نظمی هستند روایت عبارت است از سلسله‌مراتب مرحله‌ها است (ریکور، جلد دوم،۵۹،۱۳۸۳). ریکور می‌گوید روایت آن چیزی است که ارسطو میتوس یا پی‌رنگ سازی می‌گوید، یعنی آراستن امور واقع، استعاره در آن نقش دارد.

ریکور محاکات را در سه سطح مطرح نموده و عملیات پیکربندی را مبتنی بر محاکات ۱ و محاکات ۳ می‌نامد. مرحله قبل و بعد از محاکات دو را تشکیل می‌دهد. به‌این‌ترتیب محاکات دو از قابلیت آن در واسطگی نتیجه می‌شود که عبارت است از راه بردن از قبل به بعد متن و تبدیل شکل قبلی به شکل بعدی از راه توانایی آن بر پیکربندی. در سطح اول محاکات بیان می‌دارد که با کنش‌های زندگی روزمره و ادراک آگاهانه و ناآگاهانه ایی و شاید عناصر ذهنی یا سوبژکتیو وابسته به آن‌ها مواجه هستیمریکور محاکات را پیشا پیکربندیمی‌نامد (احمدی،۴۳۶:۱۳۸۹). محاکات دوم، پیکربندی است و مرحله‌ای است که دران استراتژی مؤلفامکانات معنایی متن را ایجاد می‌نماید و متن را شکل می‌دهد. گذار از مرحله پیشا پیکربندی بر مرحله پیکربندی، گذار از نظام الگو بنیاد به‌نظام نحو بنیاد است. در محاکات ۳، مرحله‌ای است که بدون وجود آن هرگونه نوشتار بی‌معنا خواهد بود و مرحله‌ای است که به آن بازپیکربندیمی‌گویند. در این مرحله، خواننده به استراتژی مؤلف پاسخ داده و امکانات معنایی جهت متن را کشف نموده و متن را تأویل می‌نماید و در پی آن با هرتاویل مخاطب پیکربندی متن دگرگون می‌شود. خواننده در کنش خواندنضمن حرکت از محاکات ۱ به محاکات ۳، محاکات دو را واسطه قرار می‌دهد. (حسامی،۲۳:۱۳۹۳). نکته قابل‌تأمل ازنظر ریکور آن است که روایت از مؤالف آغاز می‌شود و به مخاطب می‌رسد و این فرایند در یک قوسهرمنوتیکی انجام

می‌شود. از وجه دیگر در ریکور روایت از تبیین مؤلف آغاز می‌شود و سپس به تفسیر می‌رسد. لذا ریکور در کتاب حکایت و زمانبه استدلالی در مورد تبیین می‌پردازد و انواع تبیین را که عبارت‌اند از: تبیینی نامشروع، تبیین علی، تبیین از راه دلایل، تبیین تاریخی می‌پردازد، ریکور این انواع تبیین‌ها را نیز روایتی از مؤلف آن‌ها بیان می‌نماید برای مثال تبیین تاریخی ازنظر فون رایت، تبیین نامشروع، ویلیام دری را مطرح می‌نماید (ریکور،۲۰۳: ۱۳۸۳،۲۲۰). در مرحله محاکات ۱ به نظر می‌رسد که تبیین انجام شود و در مرحله محاکات دو از طریق استعارههفهم مخاطب انجام می‌شود و در مرحله محاکات ۳ بازتفسیری از مخاطب در متن ایجاد می‌شود، لذا در ریکور متنهمیشه زنده هست و در زمان‌های متفاوت فهم مخا طب ز متن متفاوت است. بنابراین ازنظر ریکور توانایی خواننده یا مخاطب متن است که چگونه بخواند، وبر اساس کدام پیش‌فرض‌ها، یا پیش‌داوری، بخواند و دوم، این است که چه استراتژی را برای خوانش خود بپذیرد، یا طرح بریزد. این استراتژی البته قابل‌دگرگونی، و انعطاف‌پذیر است، بر اساس رشته‌ای از عوامل جهانی دیگر را به روی مخاطب می‌گشاید، واو در ترکیبی همیشگی از دانسته‌های تا کنونی و انتظارهایشان از رویارویی نشانه‌شناسی و معنا شناسایی دیدگاه خود را تغییر دهد. (احمدی،۱۱۹:۱۳۸۳). ریکور در اواخر عمرش به بحث روایت می‌پردازد، در روایت ریکوری با مفهومی مواجه می‌شویم به نام نوآوری (اینوویشن)، و حاصل ترکیب استعاره و روایت است. ازنظر ریکور، روایت وجه شناختی دارد و روایت بازندگی با تمام ابعاد آن نسبت دارد، روایت وجه استعاری دارد و در روایت با تکثر معناها مواجه هستیم، در ریکور روایت او نزدیک به هیدن وایت و ویتگنشتاین دوم (متأخر) است و در روایت ریکوری دارای سیر خطی نیستیم بلکه وجه چندگانه دارد. در ریکور تحولی در روایت رخ‌داده و آن بحث خود است، و خود را ریکور جنبه روایتیبه آن می‌دهد، و در روایت ریکوری با روایت خطی ارسطویی مواجه نیستیم. و مواجه هستیم با یک نوعهویت روایتیبود، دارای بعد زمانی می‌شود و در اثر تجربیات

زیسته توسعه می‌یابد و دائماً بینا ذهنیتبا دیگری به وجود می‌آید، لذا روایت نوعی زندگی‌بخش است. ریکور در روایت همان‌طور که گفته شد از شکل‌های گوناگون تبیین می‌گوید و تبیین را به تفسیر نزدیک می‌نماید (پل کینگ هورن،۱۹۹۵،۱۱).

ـــ ریکور و هرمنوتیک و روایت

ریکور با گذار از هستی‌شناسی، محور اصلی کار خود را در معناشناسیقرار می‌دهد. ریکور به مسئله هستی‌شناسی نیز می‌پردازد. هستی‌شناسی فهم برای ریکور امری نهایی و به شکلی یک هدف است، آنچه ریکور را بر آن می‌دارد که در حوزه معناشناختی، قلمرو هرمنوتیک خود را گسترش دهد، این نکته است که او پذیرفته بیش از هر چیز و همواره در زبان است که هرگونه فهم هستی شناختی به بیان درمی‌آورد ازاین‌رو است که بررسی زبان و بررسی معنا مقدم بر فهم هستی شناختی است. تحلیل زبان در ریکور بسیار مهم است. ریکور پدیدار، معنای چندگانه را به نماد تعبیر می‌نماید و در نظرش نمادعبارت است از هرگونه ساختار دلالت‌کننده‌ای که در آن، معنای آغازین و صریح، همراه خود معناهای دیگر را پیش می‌آورد. از مزیت‌های عمده این هرمنوتیک آن است که نتیجه‌اش خطر جدا شدن مفهوم حقیقت از روش را آن‌طور که گادامر گفته بود را ندارد. ریکور با ادای حق معناشناسی در پایان کار خود، به هستی‌شناسی پرداخت و نقطه اتصال این دو سطح یعنی سطح معناشناختی و سطح وجودی همانا، سطح تأملی است. ازنظر ریکور فهم و تبیین باهم عجین است (ریکور،۱۳۸۴:۱۲۲).

ریکور از قوس هرمنوتیکی می‌گوید در مقابل دور هرمنوتیکیهایدگر و گادامر، فهم متن را یک جریان دوری و حلقوی می‌داند که از تأویل گر و پیش‌داوری‌های او آغاز می‌شود و به توافق و امتزاج افق معنایی تأویل با متن منتهی می‌شود. ریکور فرایند فهم را در مسیر غیر حلقوی تصویر می‌نماید که فهم طی مراحل متوالی از سطح به عمق می‌رود و لذا فهم متن بر اساس این فرایند عملی بی‌پایان نیست و

می‌توان برای آن سرانجامی را متصور شد، تأکید او بر، زبان‌شناسی جمله تمایز میان زبان و سخن و وجوه نشانه‌شناسی و معناشناسی.

ـــ روش‌شناسی هرمنوتیک پل ریکور

ریکور هرمنوتیک را عام در نظر می‌گیرد، مانند ارسطو که (hermeneia) را تنها به تمثیل محدود نمی‌نماید، بلکه هرگونه سخن بامعنایی را دربرمی گیرد و درواقع (hermeneia) همان سخن معنادار است، به‌ویژه هنگامی‌که چیزی درباره‌ی چیزیمی‌گوید، واقعیت را هرمنوتیک تفسیر می‌نماید (ریکور،۱۱۲:۱۳۷۷). برای پیوند بین هرمنوتیک به هستی‌شناسی ریکور دو راه را پیشنهاد می‌نماید: یکی، راه کوتاه که همانا هستی‌شناسی فهم به شیوه‌ی هایدگر است، که این روش با گسست از بحث‌های مربوط به روش از همان آغاز مستقیماً در سطح یک هستی‌شناسی موجود متناهی قرار می‌گیرد، اما آن را به فهم نه همچون یک شیوه شناخت، بلکه همچون شیوه‌ای از وجود مطرح می‌نماید، دران روش به‌طور یک‌دفعه و ناگهانی به مسئله می‌رسیم، ریکور برای شکل‌گیری این فهم وجودی از هوسرل متأخر که کتاب بحران را نگاشته است، به‌سوی هایدگر می‌رود، بحرانی که در آن هوسرل از عینیت‌گرائی پوزیتویستیانتقاد می‌نماید و به تجربه زیسته روی می‌آورد و به زیست جهان می‌رسد، یعنی حدی از تجربه‌ی مقدم بر رابطه سوژه و ابژه که وجه وجودی دارد (ریکور،۱۱۷:۱۳۷۷).

ازنظر ریکور هوسرل متقدم نوعی ایدئالیسم را می‌گوید و ازنظر ریکور انقلاب هستی‌شناسی ریکور آن است که فهم به جنبه‌ای از طرح دازاین و گشودگی آن به هستی بدل شود، مسئله حقیقت در ریکور دیگر مسئله روش نیست، بلکه مسئله تجلی

هستی برای هستنده‌ای است که موجودات آن در فهم هستی نهفته است (ریکور،۱۱۹:۱۳۷۷). ریکور به بحث تاریخ و نسبت برقرار نمودن با هستی می‌پردازد و بیان می‌دارد که زندگی همان‌طور که نیچه می‌گوید، تفسیر است. ریکور در سطوح معنایی از فرد به دیگری و از آگاهی به ناخودآگاه حرکت می‌نماید و به نظرات نویسندگان دیگر بدون جدلتوجه می‌نماید و آن‌ها را به کار می‌گیرد (ریکور،۱۲۳:۱۳۷۷).

ـــ هرمنوتیک خود در نزد ریکور

این هرمنوتیک از طریق زبان نمادین به فهم خویشتن و به ژرف‌ترین آرزوی هرمنوتیک پاسخ می‌دهد، ازنظر ریکور، هدف هر تفسیری غلبه بر دوری و فاصله است که میان‌دوره‌های فرهنگی متفاوت که متن و تفسیرگرمتعلق به آن می‌باشند وجود دارد. به‌این‌ترتیب مفسر با غلبه براین دوری و فاصله یعنی با هم روزگار نمودن خودبا متن، می‌تواند معنای متن را از آن خود نماید و غریبه را آشنا کند و هرمنوتیکی از وجه صریح یا ضمنی فهم خویشتن، از راه دیگری بنا نماید. درواقع ریکور در انسان‌شناسی و هرمنوتیک خود به دنبال ایده‌ی انسان تواناست که از طریق این ایده به دنبال شرحی از قابلیت‌ها، امکان کنش وزندگی مسئولانه‌ی انسانی را فراهم می‌نماید. ریکور به درک انسان به‌عنوان عاملی که مسئول اعمال خود است توجه می‌کند؛ بنابراین به نظرمی رسد که خودشناسی در ریکور مانند هایدگر از طریق درک نسبت ما با جهان، دیگران در زمان و مکان اگزیستانسیالیستی است؛ زیرا که ریکور متأثر از فیلسوفان اگزیستانسیالیست مانند سارتر، کارل یاسپرز، گابریل مارسل و هوسرل است.

از طرف دیگر ریکور در نسبت برقرار کردن میان خود و عالم از زبان استفاده می‌نماید و این زبان در نزد ریکور چندمعنایی بوده که وی این چندمعنا بودن زبان را در مفهومی به نام استعاره‌ی زندهبیان می‌کند؛ به این معنا که یک استعاره‌ی زنده

هم‌زمان هم می‌تواند بگوید هست و هم می‌تواند بگوید «نیست»؛ به این معنا که مانند «پسا ساختارگرایانمخاطب را معلق و سیال نگه می‌دارد. از وجهی دیگر ازنظر ریکور استعاره‌ی زنده فراتر ازجمله است که هم می‌توانند حذف شود، هم به‌صورت شاعرانه یا داستان و یا تاریخ بیان شود. به این سبب است که ریکور در اثر خود به نام زمان و حکایت به مفهومی اشاره می‌کند که به نظر می‌رسد به مفهوم استعاره‌ی زنده ارتباط داشته باشد و روایتی از خود بیان می‌کند به نام هویت روایی هویت روایی ازنظر ریکور، روایت‌های خود شخص در زمان‌های مختلف از خود اوست؛ بنابراین ریکور از دو نوع هویت سخن می‌گوید، یکی «هویت عینی و یکسان» که هرگز تغییر نمی‌کند به نام (Idem) و دیگری هویتی متغیر» که در طول زمان تغییر می‌کند به نام (Ipse)؛ بنابراین روایتی که ریکور از خود می‌گوید بین عوامل ثابت و غیرارادی (هویت ثابت) و عوامل ارادی (هویت متغیر) قرار دارد. ازاین‌رو به نظر می‌رسد مفهوم هویت متغیرریکور با مفهوم استعاره‌ی زندهمرتبط است (Plato)

ــ تحلیل روایت بر اساس ارسطو و ریکور

به نظر ارسطو تحلیل روایت وجهی پیشا ساختارگرایانه دارد، به این معنا که ارسطو مانند فرمالیست‌های بعدی در دوره مدرن مانند پراپ و تودوروف بیشتر به فرم و شکل و کارکرد در روایت می‌پردازد، تا به معنی، برای مثال هنگامی‌که ارسطو درصدد توضیح و روایت شعر تراژدی است به عناصر و مؤلفه‌های تشکیل‌دهنده این نوع شعر و کارکرد آن توجه می‌نماید مانند: پی‌رنگ، شخصیت، گزینش، واژه (گفتار)، اندیشه، منظر ه ی نمایش و موسیقی، به نظر ارسطو به کارکرد این موارد در شعر تراژدی می‌پردازد.

به نظر می‌رسد روایت در پل ریکور متفاوت با ارسطو است و ریکور را به‌جای ساختارگرائی روایت که در ارسطو مصداق دارد می‌توان ساخت‌گرایی روایتی نامید، به این معنا که وی تنها به کارکرد و ساخت توجه ندارد، بلکه علاوه بران به معنا نیز

در روایت توجه می‌نماید و به‌نوعی به تعامل بین ساخت و معنا درزمان توجه می‌نماید، ولی عامل زمان در ارسطو غائب است، لذا در نسبت بین دولت و حقیقت در ارسطو، حقیقت کشفی و پیشینی است، ولی در ریکور در نسبت بین روایت و حقیقت، حقیقت ابداعی و زمانمند است که هرلحظه در حال ساخت است و وجه پیشینی ندارد؛ بنابراین در ریکور برخلاف ارسطو که با یک حقیقتمواجه هستیم، با حقیقت‌هاسروکار داریم. به‌عبارت‌دیگر در ارسطو به نظر می‌رسد به علت وجه ساختاری که روایت دارد وضعیت روایت به‌گونه‌ای تبیینیبیان شود، ولی در. ریکور به وجه تفسیریبیان می‌شود. پل ریکور در کتاب خود به نام زمان و حکایتبیان می‌دارد که ارسطو در کتاب بوطیقا از زمان چیزی نمی‌گوید و بیان می‌دارد که فعالیت بوطیقایی، بدین لحاظ، هیچ‌گونه خصوصیت زمانمند مشخصی ندارد.

پل ریکور در مورد ارسطو می‌گوید که دو واژه (پی‌رنگ) و (محاکات) که باید آن‌ها را عملیات به شمار آورد نه ساختار. هنگامی‌که ارسطو تعریف گر را به‌جای تعریف‌شده قرار می‌دهد و می‌گوید که موتوسعبارت است از آراستن امور واقع به‌صورت نظام، باید توجه داشت که منظور از ساستیسنظام نیست. بلکه منظوراراستن است. بوطیقا بی‌هیچ فرایند دیگری، با هنر ترکیب نمودن پی‌رنگ‌ها همسان می‌شود. در ریکور هنگامی‌که از تراژدی ارسطو سخن می‌گوید فصل ششم بوطیقا برمی‌شمارد، منظور او اجزاءشعر نیست، بلکه اجزا هنر ترکیب‌بندی است (ریکور،۱۳۸۳:۶۶). ازنظر ریکور بوطیقا ارسطو تنها یک مفهوم دربرگیرنده دارد و آن ممسیس (تقلید) است. این مفهوم صرفاً بر اساس متن و تنها دریکی از کاربست‌های آن تعریف‌شده است. ازنظر ریکور تنها تقلید یا بازنمود کنش خا ص در تراژدی تعریف‌شده.

نخستین قید محدودکننده به نشان دادن تمایز میان کمدی، از یک‌سو، و تراژدی و حماسه، از سوی دیگر، اختصاص دارد. این قید به خود کنش مربوط نمی‌شود، بلکه

به منش‌هایی مربوط است که ارسطو شدیداً به کنش وابسته است. تراژدی مدمان را برتر و کمدی فروتر می‌داند. دومین قیدی که در مورد تفکیک بین کمدی و تراژدی باید در نظر گرفت عبارت است از اینکه، تراژدی و کمدی این بار دریک سوی خط مستقیم هستند، در ارسطو هر آنچه حماسه دارد مانند پی‌رنگ، منش‌ها، اندیشه و آهنگ، تراژدی نیز دارد و آنچه تراژدی اضافه دارد بر حماسه عبارت است از منظر نمایش و موسیقی.

پل ریکور در کتاب حکایت و زمان بیان می‌نماید که ارسطو. در فصل ششم بوطیقا تراژدی را برمی‌شمارد: منظور او اجزاء شعر نیست، بلکه اجزاء هنر ترکیب‌بندی من به‌عمد بر نشانه پویائی، که صفت بوطیقائیبر سراسر تجزیه‌وتحلیل بعدی اعمال می‌کند. بوطیقائی ارسطو تنها یک مفهوم دربرگیرنده دارد وان محاکات (ممسیس) است. این مفهوم در زمره تقلید یا بازنمود مطرح‌شده. هر تراژدی به‌حکم ضرورت داراب شش جز است که چگونگی آن را معین می‌کند. این اجزاء عبارت‌اند از: پی‌رنگ، منش‌ها، گفتار، منظر، نمایش، سروده (ریکور،۶۸:۱۳۸۳) که زمان در آن دخالتی ندارد. ریکور بیان می‌دارد که در ارسطو روایت کمدی با تراژدی متفاوت است. نخستین قید محدودکننده که نشان از تمایز بین کمدی و تراژدی دارد عبارت است از اینکه منش‌ها در این دو متفاوت می‌باشند. دومین قید محدودکننده بین حماسه و تراژدی عبارت است از اینکه روایت حماسی طولانی‌تر از تراژدی است (ریکور،۷۲:۱۳۸۳). ارسطو بیان می‌دارد که تراژدی بازنمود انسان‌ها نیست بلکه بازنمود کنش وزندگی و نیک بختی است و کنش شامل بدبختی نیز می‌شود و هدف موردتوجه کنش و نه کیفیت است، و تراژدی بدون کنش وجود ندارد ولی ممکن است بدون منش وجود داشته باشد.

ریکور بیان می‌دارد که روایت ارسطو با زمان کاری ندارد و انگاره کل (هولوس) را در بردارد؛ اما این تجزیه‌وتحلیل با بررسی خصوصیت زمانمند کاری ندارد و صرفاً به

خصوصیت منطقی آن می‌پردازد و دقیقاً هنگامی‌که توصیف با انگاره زمان همراه می‌شود بیش از هر وقت دیگری از آن دور می‌شود. گفته‌شده که آن چیزی کل است که آغاز، میانه و پایان داشته باشد (۵۰ ب ۲۶، به نقل از ریکور:۷۶:۱۳۸۳). آنچه آغاز را تعیین می‌نماید نبود پیشینه نیست، بلکه نبود ضرورت و توالی است؛ و اما پایان، به‌درستی همان چیزی است که بعد از چیز دیگر می‌آید، ولی یا بر طبق ضرورت، یا بر طبق احتمال (۵۰ ب ۳۰، به نقل از ریکور،۷۷:۱۳۸۳). در نمونه تراژدیایی، میانه دارای منطق خاص خود است، یعنی منطق دگرگون‌سازی (متابوله سیس) از نیکبختی به بدبختی، که در درون امتداد شکل می‌گیرد. کنش تنها در پی‌رنگ حد (هوراس)(۵۱، الف:۶) و نمایی می ابد و درنتیجه امتداد پیدا می‌کند. حماسه امتداد بیشتری را امکان‌پذیر می‌سازد: حماسه در مورد رویدادها تبعی پذیر تر است درنتیجه وسعت بیشتری را دربر می‌گیرد اما با اقتضای حد (standford.edu)

ـــ روایت شناسی ازنظر دریدا

دریدا در روایت شناسی خود به مؤلف و خواننده توجهی ندارد و تنها به متن توجه دارد، همچنین دریدا به ارتباط بین دالو مدلولمانند ساختارگرایی سوسور توجهی ندارد، دریدا ارجاع را قبول ندارد زیرا روایت مشخصی شکل نمی گیرد و روایت‌ها دائماً واسازی می‌شود. دریدا همچنین می‌خواهد بر دوگانگی ساختارگرایی فائق آید و این دوگانگی‌ها مانند روز-شب، مرد-زن و... را بررسی می‌نماید و دوگانگی را عاملی در جهت سرکوب می‌داند که باید واسازی شود مثلاً در این دوگانه‌گرایی، روایت به ترتیب شکل می‌گیرد که مرد برتر از زن هست و روایت این‌گونه رقم می‌خورد و دریدا در جهت واسازی این مورد است و اوا محوری را عاملی در جهت بروز دوگانه‌گرایی و متافیزیکی شدن می‌داند، لذا وی، از منتقدین هوسرل است. نقد عمده وی به هوسرل به چالش کشیدن این ادعا هست که بایستی در ساحت معرفت‌شناسی تمامی پیش‌فرض‌ها را به یک‌سو نهاد. من استعلایی به‌عنوان عامل

چنین فعلی است، دریدا مدعی است که خود این من استعلایی از دایره فرایند به تعلیق درآوردن پدیدارشناسی بیرون می‌مانند. دریدا منکر سوژه هوسرل بود.

دریدا براین باور است که هوسرل یکی از بانیان متافیزیک حضوراست. آثاری که دریدا به‌عنوان نقد بر هوسرل به کار می‌برد عبارت است ازترجمه کتاب خاستگاه هندسه اثر هوسرل که در سال ۱۹۶۲ توسط دریدا با مقدمه ۱۳۱ برگی، او براین کتاب، بیست‌وهفت برگی به چاپ رسید. کتاب دیگر آوا و پدیدهکه در سال ۱۹۱۷ به چاپ رسید و اثر دیگر مقاله تکوین و ساختار که در سال ۱۹۵۹ به چاپ رسید و بعدها در کتاب نوشتار و تفاوتبه چاپ رسید. چهارم مقاله صورت و معنا که در کتاب آوا و پدیده‌ها و حواشی فلسفه به چاپ رسید (خبازی کناری،۱۳۹۴،۴). تأکید دریدا بر متن است و منظور از متن را امر نوشتاری محصور و محدود در کتاب‌ها نمی‌داند، بلکه در امر واقع‌شده در تمامی ساحات هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی، تاریخی، اقتصادی، سیاسی، اجتماعی، اخلاقی، هنری، ادبی است. هر یک از این عرصه‌ها، مانند واقعیت، سازوکار خود رادارند و هیچ‌کدام مرجع دیگری نیستند. امور واقع در نسبت تفاوتی هستند که درحالی‌که ساخته‌شدن هستند، واقعیت مانند شبح است که همواره درحالی‌که ساخته‌شدن است، زمان دریدانه مانند زمان ارسطویی ابژکتیو است و نه سوبژکتیو بلکه می‌خواهد از این دوگانگی فرا برود (خبازی کناری،۱۳۹۵:۹۴). ازنظر هوسرل با دو نوع نشانه سروکار داریم، نشانه به معنای اشاره (ایدیکیشن) و دیگری نشانه بیانی (اکسپرس) که حامل معنا است و نشانه اشاره‌ای فاقد معنا است دریدا می‌گوید سخن هوسرل در مورد این دو نشانه همراه با آشفتگی است (خاک‌بازی،۱۳۹۴،۴۵). دریدا هوسرل را متهم می‌نماید به یک متافیزیک تاریخی. ازنظر دریدا، اپوخه هوسرلی یک من محض یک من محض و استعلایی باقی می‌ماند که غیرقابل‌تقلیل است (همان،۱۳۹۴:۴۱) ازنظر دریدا روایت شناسی هوسرلی، متافیزیکی است زیرا مبتنی بر سوژه و گفتار است، دریدا در روایت

شناسی خود بیشتر تحت تأثیر هایدگر است و مفهوم واسازی (Deconstruction) را از هایدگر وام گرفته بود، منتهی در هایدگر تنها وجه منفی واسازی موردنظرمی باشد وی در دریدا هم به وجه منفی و هم به وجه مثبت توجه می‌شود و به این دلیل است که در دریدا، باوجودی اینکه پست‌مدرن بوده ولی به وجوه انسجام بخش مانند دوستی، بخشایش، دموکراسی درراهتوجه می‌نماید.

ـــ نسبت بین روایت و حقیقت ازنظر دریدا

اگر مبنای روایت را واقعیت که از ارسطو بر آن تأکید داشت و یا سوژه که پل ریکور بران تأکید داشت در نظر بگیریم، دریدا به‌عنوان اندیشمند پست‌مدرن، نه سوژه را قبول دارد و نه حقیقت را بنابراین نمی‌تواند، روایت را قبول داشته باشد. دریدا از اصطلاحی استفاده می‌نماید به نام شالوده شکنیازنظر وی شالوده شکنی مستلزم فهمی از نیروی نا-مرکز است. این به معنی آن نیست که مفهوم مرکز اهمیت ندارد. برعکس، دریدا دقیقاً از اهمیت آن آگاه است: دغدغه‌ای او توصیف و دگرگون‌سازی آن است مرکز با ساختار همراه است: چنان‌که دریدا یادآوری می‌نماید، مفهوم یک ساختار فاقد هرگونه مرکز خود بیان‌گر امری غیرقابل‌تصور است (رویل،۳۹:۱۳۸۸). در اندیشه دریدا ذلالت خاصمتن به تأخیر می‌افتد، اما تا زمانی (فرضی) در آینده که تمامی آن سرانجام آشکار شود و دلالت مرتباً به تأخیر می‌افتد (همان،۲۱۰:۱۳۹۵).

ـــ دریدا و روایت در اثری به نام «اشباح مارکس»

دریدا در اشباح مارکس، می‌گوید زمان خطی را به فرم: گذشته، حال، آینده را به زیر سؤال می‌برد و این نوع نگاه به زمان را متافیزیکیمی‌داند که مانع تحقق شبح گونه زمان می‌شود، دریدا با طرح، مفهوم شبح می‌خواهد محتوای هرگونه نظام انتولوژیک را به چالش بگیرد (خاک‌بازی،۸۷). دریدا بیان می‌نماید که روح به سنت متافیزیکیتعلق دارد، درحالی‌که شبه در مقابل آن‌ها است، روح با جسم ارتباط دارد و

ازیک‌طرف وجه جسمانی دارد و از طرف دیگر وجه غیر جسمانی دارد و روایت روح و شبه را به این‌گونه بیان می‌نماید. روایت دریدا از شبح به‌گونه‌ای است که شبح را همگان در برابر آن جاهل می‌باشند، شبح به خاصی ندارد، غیرقابل نام‌گذاری است، شبح نه نفس است و نه جسم و نه روح، شبح هرگونه رویکرد معناشناختی، اونتولوژیک، روان‌کاوانه و هرگونه رویکرد فلسفی را به چالش می‌گیرد، شبح امری مشاهده ناپذیر است، سخن گفتن از شبح و با شبح ناممکن است.

ـــ مقایسه‌ی دریدا و ریکور در مورد روایت و سیاست زندگی

ریکور و دریدا سیاست را بر اساس دو روش مختلف توصیف می‌کنند منتها هر دو به «سیاست زندگی»، به معنای سیاستی که تکثرها را به رسمیت می‌شناسد و بر اساس صلح، دوستی و دموکراسی است قائل هستند. ریکور هم بعد عمودی به معنای عمومی سلسله مراتبی یا دولتی و هم بعد افقی به معنای اجتماعی و سیاسی را در نظر می‌گیرد؛ درحالی‌که به نظر می‌رسد دریدا از طریق توجه به وجه عمودی و سلسله مراتبی و واسازی نظام سلطه در وجه سلسله مراتبی به سیاست همزیستی و زندگی می‌رسد. همان‌طور که پل ریکور نیز این سیاست را دنبال می‌کند، دریدا می‌خواهد مواجهه‌ای را با کارل اشمیت، فیلسوف نئوفاشیست که تنها سیاست را بر اساس تضاد و مواجهه، دوست و دشمن و جنگ می‌داند و چنین روایتی را قائل است مطرح کرده و از وی انتقاد نماید؛ بنابراین روایتی که ریکور و دریدا از امر سیاسیبیان می‌نمایند کاملاً اخلاقی و معطوف به زندگی است. برای مثال اساس انسان‌شناسی ریکور براین مبنا است که به قوام اخلاقی سیاسی، حقوقی و اجتماعی نوع بشر معنا دهد.

ریکور همچنین به ارتباط میان منبا دیگریتوجه دارد؛ به این معنا که از خود تنها انگاری (سولیپسیسم) بیرون آمده و از دو نوع هویت، در معنای هویت ثابتو هویت متغیرسخن می‌گوید. دریدا نیز با طرح مسئله‌ی واسازیبه دنبال آن است که نشان دهد کل فلسفه‌ی غرب بر اساس گفتار و آوا محوری و اولویت گفتار بر نوشتار حاکم بوده و همین مسئله باعث سرکوب در طول تاریخ اندیشه‌ی غرب بوده است و وی به دنبال روایت متفاوتی است که بر این سرکوب غلبه کند و به اولویت نوشتار بر گفتار، در کتاب خود به نام گراماتولوژیتأکید می‌نماید. دریدا گفتار را تک‌آوایی می‌داند و برای نشان دادن غلبه‌ی گفتار و سرکوب نوشتار از روایت اسطوره‌ای برج بابِلو همچنین روایتی در مورد سایت‌های دوستیو دیگری دموکراسی درراهمدد می‌جوید. به‌این‌ترتیب که با طرح روایتی در این دو اثر ذکرشده درصدد است که به مرگ مؤلف، آوا محوری، عقل محوری (Logos Centerism) توجه می‌نماید. (Derrida,1997b:3). دوستی می‌تواند روایتی عدالت محورانهبه‌جای روایت ستیزه جویانهو تمامیت‌خواهانهارائه دهد؛ دریدا در برج بابلبه‌عنوان نماد تمامیت‌خواهانه بیان می‌کند که آن را سامی‌ها بنا نمودند. به باور وی به ثمر نرسیدن پروژه‌ی سامی‌ها در برج بابل مانند به ثمر نرسیدن پروژه‌ی هوسرل، هنگامی‌که او در پدیدارشناسیمی‌گوید بازگشت به خود چیزهایا همچنان که فوکو در کتاب تارخ جنونمی‌گوید روایتی از دوگانه‌ی دیوانه – عاقلاست. (علی حسنی، ۱۳۹۶: ۶۴) به این معنا که دریدا تفکر دوگانهگرا را مانند عاقل/ دیوانه، مرد/ زن، ثروت/ فقیر، تفکری ساختارگرایانهمی‌داند که همواره طرف راست آن به‌طرف چپ آن غلبه کند و او سعی دارد این غلبه را واسازی کرده و به‌نوعی آن را بشکند. به نظر می‌رسد که یکی از خاستگاه‌های این تفکر ساختارگرارا آوا محوریبا همان اولویت گفتار بر نوشتار می‌داند. دریدا نوعی دموکراسی درراهکه این دموکراسی را به معنای پذیرش تکثرها، تفاوت‌ها و صلح‌دوستی ورای مرزهای رژیم سیاسی مبتنی بر «اولویت نوشتار بر گفتار»، «چندمعنایی»، «پذیرش دیگری بر خود»، دوستیمی‌داند. او همچنین

این دموکراسی درراه را، «دموکراسی آیندهدانسته که بر اساس «برادری»، «مسئولیت‌پذیری»، «هدیه»، مهمان‌نوازی»، بخشایششکل می‌گیرد. (علی حسنی، ۱۳۹۶: ۶۶)

ـــ مقایسه‌ی ارسطو دریدا و ریکور در مورد روایت و سیاست زندگی

ارسطو نیز مانند ریکور و دریدا قائل به سیاست زندگی است و روایتی که از اخلاق و سیاست ارائه می‌نماید مبتنی بر تکثرگرایی و دوستی است (ارسطو، ۱۳۷۱: ۲۰۶ – ۲۰۷) (ارسطو، ۱۳۸۵: الف ۱۱۴۰). دریدا در آثار خود نظریاتی در مورد ارسطو دارد. برای مثال در اثری به نام اسطوره‌شناسی سفیدبه توصیف نقش استعاره در آثار ارسطو تمرکز می‌نماید؛ زیرا که ارسطو نه‌تنها نخستین و مهم‌ترین فیلسوف نظام‌مند تاریخ بوده بلکه ازنظر دریدا فیلسوفی است که به‌طور مفصل به رتوریک یا اغنا و پوئتیک یا شعر و همچنین به متافور یا استعاره پرداخته است. دریدا، خود استعاره را متافیزیکی دانسته و درصدد واسازی آن است ولی بااینکه چنین نظری نسبت به استعاره دارد، روایت ارسطو نسبت به استعاره را مبتنی بر تکثر و چندمعنایی و روایت افلاطونی را مبتنی بر تک معنایی تفسیر می‌کند (خان آقا،۱۳۹۷: ۸۵ و ۸۷) به‌عبارت‌دیگر در هر سه این متفکران، روایتی که از سیاست می‌شود مبتنی بر دوستی است، به‌جای روایتی که سیاست را ناشی از قدرت و اقتدار می‌داند.

نتیجه‌گیری

اگر بخواهیم نسبت روایت و حقیقت را موردبررسی قرار دهیم، می‌توان گفت که این نسبت یک وضعیت ثابتی ندارد و در هر نظریه متفاوت است. در اینجا مطابق روش‌شناسی، نظریه، همان روایت در نظر گرفته می‌شود. در ارسطو، نسبت بین روایت و حقیقت از تناظر با واقعیت نشات می‌گیرد، روایت در شعر تراژدی حالت آغاز، میانه و انتها دارد که در میان این عناصر، میانه‌ی روایت (در حال بودن) که عامل اصلی تغییر در شعر تراژدی است مهم است.

در ریکور روایت برخلاف ارسطو که دارای آغاز و میانه و انتها است، به این وجه نیست و روایت با هرمنوتیک و زمان عجین است. به این مفهوم که در مقایسه با ارسطو که در اندیشه‌ی وی روایت وجهی ذات گرایانهدارد در ریکور روایت وجهی وجود گرایانهمی‌یابد. همچنین در ریکور تنها با روایت صرف مواجه نیستیم بلکه مواجهه‌ی ما، در اندیشه‌ی وی به‌نوعی با حکایتاست که در آن به‌خودی‌خود چندین روایت نهفته است. برای مثال اگر زندگی را به‌عنوان یک کل و به یک معنا به‌عنوان

یک حکایت بنگریم، مطابق بازمان و عرصه‌های مختلف زندگی، این حکایت کلی دارای روایات گوناگون می‌شود. منتها در ارسطو به این شکل نیست و برخلاف ریکور که روایت وجه عام‌تر و گسترده‌تری دارد، در ارسطو روایت تنها در وجه شعری به‌خصوص از نوع تراژدی دارد. به نظر می‌رسد که می‌توان هم برای علوم طبیعی و هم علوم انسانی هم‌زمان روایت قائل شد منتها این روایت در علوم طبیعی به دلیل برهانی بودن تک معناییاست ولی در علوم انسانی به دلیل دارا بودن وجه اغنایی، روایات چندمعناییمی‌شوند. در دریدا نیز روایت و معنا و حقیقت جایگاهی ندارد. به این دلیل که او قائل به در هم تنیدگی زمان و مکان است و همچنین ازنظر دریدا معنا به بیرون از خودش ارجاعی ندارد و نمی‌توانیم قائل به معنای مشخصی برای یک متن روایت‌شده باشیم؛ بنابراین در اینجا روایت دیگر نه به مؤلف و نه به مخاطب بستگی ندارد و تنها وابسته به متن است. به این معنا که در ارسطو روایت بسیار وجه آوا محورو شخصیت محوردارد؛ در ریکور هم روایت بیشتر وجه «آوا محور»، «متن محور»، مؤلف محورو مخاطب محوردارد؛ منتها برعکس این دو در دریدا روایت کاملاً وجه متن محوریمی‌یابد. ولی با همه‌ی این تفاوت‌ها در هر سه آن‌ها یک نوع روایتی از سیاست زندگیو در نظر گرفتن تکثرگرایی و صلح دیده می‌شود؛ به این معنا که نسبت بین روایت و حقیقت ازنظر شکلی در هر سه‌ی این اندیشمندان به رسمیت شناختن دیگری، تکثر و تفاوت است منتها در مقایسه‌ی این سه نفر می‌توان گفت که ازنظر محتوایی، در ارسطو حقیقت پیشینی و کشفی است و روایت نیز در جهت کشف این حقیقت پیشینی که مبتنی بر خیر است در تکاپو است؛ ولی در ریکور به نظر می‌رسد که روایت هم‌زمان هم وجه پیشینیو هم وجه پسینیدارد. به این معنا که وجه پیشینی روایت همان اعمال غیرارادی هستند و وجه پسینی روایت همان اعمال ارادی می‌باشند منتها حقیقت در اندیشه‌ی ریکور به معنای حقیقت پیشینی نیست بلکه به معنای کانتی آن است به این معنا که حقیقت دائماً بر اساس ذهن مخاطب برساخت (Construct) می‌شود. پس در ریکور، ازآنجایی‌که

وارد گفتگو شدن و مواجهه‌ی با آثار اندیشمندان دیگران بسیار مهم است و فهم وی در اینجا از روایات، از طریق نسبت برقرار کردن با آثار دیگران شکل می‌گیرد، از یک‌سو روایت در او وجه پیشینیمی‌یابد و از سوی دیگر به دلیل اینکه او متفکری مدرن است و روایت او بر اساس برداشت ذهن شخص استوار است و امری پیشینی نیست، در اینجا روایت در او وجهی پسینینیز می‌یابد؛ پس درواقع می‌توان گفت نسبت بین روایت و حقیقت در اندیشه‌ی ریکور بین مؤلف، مخاطب و متن در نوسان است. دیگر اینکه به نظر می‌رسد ازآنجاکه ریکور در مواجهی با آثار دیگران مرتباً در حال برساخت معنا است پس مانند هابرماس روایت در او وجهی شبه استعلاییینیز می‌یابد.

در دریدا هم روایت مبتنی بر متن است و سوژه در آن نقشی ندارد و وقتی روایتی شکل می‌گیرد کاملاً در حال واسازی (Deconstruction) است. به این معنا که مفاهیم دائماً در حال واسازی هستند و این واسازی بسیار متکثر است و هم دارای وجه سلبی و هم وجه ایجابی است. به این معنا که در «وجه سلبی روایت»، معنا دائماً به تعویق می‌افتد و در اثر تفاوت با معناهای دیگر و این به تعویق افتادن است که این معنا حادث می‌شود؛ اما در «وجه ایجابی روایت»، می‌توان گفت این معنای حادث‌شده در سبک دریدا که در متن واقع می‌شود و کاملاً متکثر است همچون سبک هایدگر که روایت واسازانه اش تنها وجه سلبی دارد، در این وجه سلبی نمی‌ماند و دارای وجه ایجابی نیز است؛ به این معنا که دریدا معتقد است به‌هرحال این روایت حادث‌شده باید ما را به «دوستی»، «تکثر»، «چندمعنایی»، «بخشایش»، سیاست زندگیو درنهایت به دموکراسی مانند معنای روایت، در اندیشه‌ی ریکور و ارسطو برساند.

منابع

ارسطو (۱۳۷۱) سیاست، ترجمه‌ی حمید عنایت، تهران، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

ارسطو (۱۳۸۵) اخلاق نیکوماخوس، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی، تهران: جلد دوم، طرح نو، چاپ دوم.

ارسطو (۱۳۸۹)، فن خطابه، ترجمه پرخیده ملکی، تهران، اقبال، ج دو

ارسطو، (۱۳۷۱)، رتوریک (فن خطابه)، ترجمه پرخیده ملکی، تهران: اقبال.

افراشی، آزیتا، (۱۳۹۴)، استعاره‌های مفهومی در زبان فارسی، تحلیل شناختی و پیکره مدار زبان شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ششم، شماره دوم، پاییز و زمستان، صص ۳۹-۶۱

اولیایی نیا، هلن (۱۳۸۶) بوطیقا، نشر فردا، اصفهان.

آریا یونسی (۱۳۹۶)، سقوط و ظهور ا استعاره، سیر تاریخی استعاره در فلسفه، دو فصلنامه، علمی و تخصصی دین‌پژوهی، سال سوم، شماره ۹، پاییز و زمستان.

آزیتا افراشی، تحلیل استعاره‌های مفهومی دریک طبقه‌بندی جدید با تکیه‌بر نمونه‌هایی از زبان‌های فارسی و اسپانیایی، نشریه پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی، سال سوم، شماره ۵، بهار و تابستان ۲ ۱۳۹.

آسا برگر، ارتور (۱۳۸۰). روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه وزندگی روزمره، ترجمه محمدرضا لیراوی، تهران: کانون اندیشه اداره کل پژوهش سیما.

آقایی میبدی، فروغ (۱۳۹۲). پیش درآمدی بر مطالعه روایت و روایت پژوهی، کهن نامه ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. سال چهارم، شماره دوم، تابستان ۱۳۹۲، صص ۱-۱۹

برکاتی، سیده اکرم (۱۳۹۴) بررسی رابطه‌ی مفهوم نماد و استعاره در اندیشه‌ی ریکور، نشریه‌ی فلسفه، شماره‌ی ۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۴، صص ۱-۱۹

پارسا خان آقا، مهدی (۱۳۹۶) استعاره و فلسفه نزد دریدا و ریکور، نشریه‌ی حکمت و فلسفه، سال سیزدهم، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۹۶، صص ۷-۲۲.

پارسا خان آقا، مهدی (۱۳۹۷)، مفهوم استعاره نزد دریدا، خوانشی از اسطوره‌شناسی سفید: استعاره در متن، فلسفه و پژوهش‌های فلسفی، شماره‌ی ۳۵، سال دوازدهم.

خبازی کناری، مهدی (۱۳۹۵)، شبح در مقابل انتولوژی در اشباح مارکسدریدا، دو فصلنامه فلسفی شناخت، پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۷۴/۱، صص ۸۳-۹۶.

داد، سیما (۱۳۷۵)، فرهنگ و اصطلاحات ادبی، چاپ دوم. تهران، انتشارات مروارید.

دادخواه، میثم (۱۳۹۷) هرمنوتیک ریکور و گفتگویی دوسویه با نظریه‌ی ادبی ساختارگرا، فصلنامه‌ی پژوهش‌های ادبی، سال پانزدهم، شماره‌ی ۶۲، زمستان ۱۳۹۷، صص ۷۷-۱۰۲.

رجبی، فاطمه، جایگاه متن و خواننده در دیدگاه امبرتواکو، نشریه ادب پژوهی، شماره هجدهم، زمستان ۱۳۹۰، صص:۱۲۵-۱۴۳

رحبی نژاد، پروانه، حسامی، منصور. بررسی هرمنوتیک پل ریکور و تأویل مخاطب از اثر هنری با تکیه‌بر عنوان، نشریه هنرهای زیبا تجسمی، شماره ۳-پاییز ۱۳۹۳
ریکور، پاول (۱۳۸۶)، زندگی در دنیای متن، ترجمه: بابک احمدی، تهران، مرکز.
ریکور، پل (۱۳۷۷)، وجود و هرمنوتیک، گزینه جستارهای مدرن، ترجمه: باباک احمدی،۱۳۷۷، نشر مرکز.
ریکور، پُل (۱۳۹۵) ایدئولوژی، اخلاق، سیاست، مقاله‌ی ایدئولوژی و اُتوپیا، ترجمه‌ی مجید اخگر، نشر چشمه، تهران.
ریکور، پل (۱۳۹۸)، زندگی در دنیای متن، ترجمه بابک احمدی، نشر: مرکز
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹). ارسطو و فن شعر، تهران: امیرکبیر
شرت، ایون (۱۳۸۷) فلسفه‌ی علوم اجتماعی قاره‌ای، ترجمه‌ی هادی جلیلی، نشر نی، تهران.
صادقی، رضا (۱۳۸۸) نگاه انتقادی به ابعاد معرفتی ایدئالیسم، فصلنامه ی معرفت فلسفی، سال ششم، شماره‌ی چهارم، تابستان ۱۳۸۸، ص ۱۰۵-۱۳۷.
علامی، ذوالفقار (۱۳۸۹) جایگاه شعر نزد افلاطون و ارسطو، فصلنامه‌ی علمی پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره‌ی نوزدهم، زمستان ۱۳۸۹، ۱-۲۱.
علمی سولا، محمدکاظم. برکاتی، سیده اکرم، بررسی رابطه‌ی مفهوم نماد و استعاره در اندیشه ریکور، فلسفه، سال بیست‌وسه، شماره دو، پاییز و زمستان ۱۳۹۲.
علی حسینی، علی (۱۳۹۶)، دریدا و خوانش اسطوره‌ی برج بابِل، رهیافت‌های سیاسی بین‌المللی، سال هشتم، شماره‌ی ۲، ۴۸ پیاپی، زمستان ۱۳۹۵، ص ۵۸-۷۷.
فردین حسین پناهی، سید اسعد شیخ احمدی (۱۳۹۶)، زبان، استعاره، حقیقت بررسی نقش استعاره درتکوین پسا ساختارگرائی با تکیه برارای دریدا، فنون ادبی، سال نهم تابستان ۱۳۹۶، شماره دو (پیاپی ۱۹).
قائمی، فرزاد (۱۳۸۷). افلاطون و نظریه‌های دوگانه او درباره شعر، فصلنامه تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد،۱۴۲-۱۶۱.

مرتضی بابک معین، استعاره و پی‌رنگ در اندیشه پل ریکور، نقد ادبی، سال پنجم، زمستان ۱۳۹۱، شماره ۲۰.

مرتضی براتی، بررسی و ارزیابی نظریه استعاره مفهومی، دو فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۸- شماره ۱۶- پاییز و زمستان ۹۶

مصطفوی، شمس الله (۱۳۹۱) زایش اخلاق از دل تراژدی، دفاع از تفسیر اخلاقی کاتارسیس ارسطویی، نشریه‌ی فلسفه، سال چهارم، شماره‌ی ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۱.

مهروند، احمد (۱۳۹۵) روایت شناسی ارسطویی: کشف ودگرگونی در سه حکایت مثنوی معنوی، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دوره ۲۱، شماره دو، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، صص ۴۴۷-۴۶۹

نیازی کناری، مهدی (۱۳۹۴). دریدا و هوسرل: تعلیق یا تمکین، فلسفه، سال ۴۳، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۴.

هاشمی، زهره، نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون، ادب پژوهی، تابستان ۱۳۸۹، صص: ۱۴۳-۱۲۵

یانگ، جولیان (۱۳۹۵) فلسفه‌ی تراژدی از افلاطون تا ژیژک، ترجمه‌ی حسن امیری آرا، ققنوس، تهران.

Aristotle (1932)Poetics, Trans.byW.Hamilton Fyfe,Cambridge.

Derrida. Jactoues(1976)Of Gramatology, Trans.By Spivak,Bantimore:John Hopkins university prees.

Derrida. Jactoues(1997b)The Politic Of friendship, London, verso.

Michae, Focault(2002)The Archaeology of knowledge, London, routledge. philpapers.org.DOI 10.5195/errs.۲ 014...۲ 45.

Ricoeur,Paul(1977) The Rule of Metaphor, Trans By Robert Czerny with Kathleen Mclaughlin, British Library Catlaguing in Publication Data, London & New York.

Ricouer, Poul(1974a)existence of Hermeneuticsin the conflict of interpretation: essays in Hermeneutics. Ed.D.Evanston: North Western university press.

Ricouer, Poul(1974b)The Hermeneutics of symbols and philosophical Reflection:1,2,in the conflict of interpretation: essays in Hermeneutics.

Ricouer, Poul(1974c)the Question of the subject: the challenge of sociology, in the conflict of interpretation: essays in Hermeneutics.

Aristotle (1954)Rhetoric,Trans.By Rhy ROBERT,New York:The Modern.

Cooper,Lane.The Fifth From of'Discovery 'in the Poetics of Aristotle '.Classical philology,vol. 13(jul. 1918),pp51-61. JsTORE ARTICLE.Accessed;28/2/2014,pdf

Derrida Jactoues(1979)Derrida:Margins of philosophy,Trans.by Alan Bass.Chicago,number 4,may 1974, 31-33.

Derrida,Jacques (2002) writing and difference,trans,Alan Bass,London:Routledge.

Derrida.j (1982).Margins of philosophy, trans,Alan Bass,the harvest press.

Donald. E.(1995), polking Horne.Narrative Configration in qualitive analysis,University of southern California,1-20,1995

Donovan Dricoll.Metaphor As Lexis:Riceur on Derrida on Aristotle.Boston collage stage

https://ketabchi.com/product/10607/a-short-history-of-literary-criticism, Hall, VernonA Short History of Literary Criticism, jangal, Tehran.

Kimbarly.l.OliverAjourney Into Narrative,Analysis:A methodology for discovering MeaingResearch Note,University of Alabama, 244-259.

Lakoff,George &Johnon,Mark Johns on (2003)Metaphors we live by, The University of Chicago

Lakoff,GEORGE (1993)the contemporary theory of metaphor,NeW York:Cambridge University press.

Lakoff,George&Johnon,Mark Johns on, (1980)Conceptual metaphor in Everyday Language,The Journal of Philosophy,volume 77,Issue8.

Ricoeur,paul(1992),one self as another. Trans Katleen, Blamey, Chicago:university of Chicago press(1990).

Ricoeur,Paul(2003),life in quest of narrativein on paul Ricouer Narrative and Interpretation,David WOOD. ed. London and neW YORK, Routledge. wab.uib.no,Narrative Identity and the case for wittgenteinian Metaphysics