

استعاره‌سازی همچون سوءنیت: خوانشی اگزیتانسیالیستی

از مفهوم هویت

(مطالعه موردی: رمان هویت اثر میلان کوندرا)

عارف دانیالی*

(دریافت: ۱۳۹۸/۷/۲۷ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۳۰)

چکیده

میلان کوندرا همواره بر تأثیر فلسفه اگزیتانسیالیسم در رمان در قرن بیستم تأکید کرده است. هدف پژوهش حاضر خوانشی اگزیتانسیالیستی از مفهوم استعاره‌سازی در رمان کوندرا است. این مقاله با رویکردی تطبیقی و بینارشته‌ای بر این مسئله متمرکز شده که استعاره‌سازی نزد کوندرا چه ارتباطی با مفهوم «سوءنیت» در نگاه سارتر دارد. یافته‌های مقاله نشان داد مفهوم سوءنیت در نظر سارتر و استعاره‌سازی نزد کوندرا کارکرد یکسانی در هویت‌بخشی دارند؛ کارکردی که به‌زعم آن دو، چیزی جز خودفریبی نیست: آن‌ها طریقی هستند برای تبدیل فرد به شیء یا استحاله سوژه به اُبژه که با انکار آزادی، اضطراب انتخاب و مسئولیت را از آدمی دور می‌کند. کارکرد مثبت استعاره آشکارسازی وجه آفرینشگرانه سوژه و کارکرد منفی آن شیء‌وارگی است. در نگاه کوندرا، کیچ از طریق استعاره‌ها زیبایی را به دام تبدیل می‌کند. سوژه‌ها در برابر زیبایی آسیب‌پذیرند. استعاره‌ها با این‌همان‌سازی میان دو جهان بیگانه منجر به

۱. دکترای فلسفه غرب، عضو هیئت علمی گروه الهیات، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه گنبد کاووس، گنبد کاووس، ایران (نویسنده مسئول)

مسخ سوژه می‌شوند. توجه به کارکرد هویت‌بخشی و هستی‌شناختی استعاره‌ها متأثر از اندیشه‌های نیچه است. نیچه کشف کرد که استعاره‌ها چیزی بیشتر از آرایه‌های ادبی هستند. یکی از یافته‌های تحقیق این است که چگونه ما از طریق استعاره‌ها، هویت‌ها را بازآفرینی می‌کنیم.

واژه‌های کلیدی: استعاره، سارتر، سوءنیت، کوندرا، هویت.

۱. مقدمه

از دید میلان کوندرا، مکتب فلسفی اگزیستانسیالیسم تأثیر بسیاری در رمان‌نویسی و شکل روایت در قرن بیستم گذاشت. فیلسوفان اگزیستانسیالیستی همچون سارتر، کامو و سیمون دوبوار افزون‌بر اشتغالات فلسفی، رمان نیز می‌نوشتند.

دراصل اگزیستانسیالیسم وام‌دار نیچه است که جهان فلسفه را به روی ادبیات گشود. تاریخ فلسفه همواره زیر سیطره سنت ارسطویی می‌کوشید ادبیات (تراژدی) را تحت ضوابط فلسفی و منطقی درآورد: مفهوم‌مندسازی روایت^۱. با ظهور نیچه، این فلسفه بود که از امکان‌های ادبیات، به‌طور خاص رمان، متأثر و دگرگون شد: بازگرداندن مفهوم به روایت. از این رو به‌قول کوندرا، «نیچه فلسفه را به رمان نزدیک‌تر ساخت» (۱۳۸۹: ۱۵۹). به عبارت دیگر، «روایت‌گرایی^۲ جایگزین «نظریه‌محوری^۳» شد. به تعبیر لیوتار، نظریه‌ها روایت‌هایی هستند که روایت بودنشان را پنهان می‌کنند.

در این مقاله، توجه به جایگزینی نظریه با روایت از این حیث اهمیت و ضرورت می‌یابد که بیانگر تقدم «استعاره^۴» بر «مفهوم^۵» است؛ جایی که «تفکر» با «شعر» هم‌خانه می‌شود. آنچه که «شناخت» یا «نظریه» می‌نامیم، قصه‌هایی است که درباره جهان تعریف می‌کنیم: «دانشمند قبل از هرچیز دیگر شخصی است که 'داستان‌سرایی' می‌کند. تنها فرقی این است که وی موظف به اثبات آن‌هاست» (لیوتار، ۱۳۸۱: ۱۶۶)؛ همان‌گونه که دکارت برای بنیان نهادن فلسفه عقلانی خویش در کتاب گفتار در روش، نخست ناگزیر شد «سرگذشت زندگی ذهنی خویش» را برای خوانندگان بازگوید. بر این اساس، رابطه

بنیادین ما با جهان از طریق روایت ممکن می‌شود؛ رابطه نظری / مفهومی بُعد ثانوی و بازسازی‌شده این رابطه روایی است: دانش علمی بر بنیاد دانش روایی بنا می‌شود. در روایت‌ها، جهان بازشناسی نمی‌شود، بلکه بازآفرینی می‌شود و در این بازآفرینی جهان‌ها از طریق روایت‌ها، استعاره‌ها پدیدار می‌شوند. برای مثال در گزاره «انسان مانند روباه، مکار است»، ابتدا روایتی از «مکار بودن روباه» باید وجود داشته باشد تا چنین شبیه‌سازی و استعاره‌پردازی میان انسان و روباه ممکن شود. بدون این زمینه روایت، انتقال استعاری از جهان انسانی به جهان حیوانی ممکن نیست. هر استعاره‌ای به «داستانی پنهان» اشاره دارد. بدین معنا، حیوان قصه‌گو و حیوان استعاره‌پرداز بر هم منطبق می‌شوند.

اگر ابزار کارآمد نظریه‌ها «مفاهیم» هستند که به «ذوات ثابت» اشارت دارند، ابزار محوری روایت «استعاره» است که از جهان صیورورت و «شدن» سخن می‌گوید. تقلیل استعاره‌ها به مفاهیم به معنای تحمیل ثبات بر صیورورت است که نتیجه نهایی آن به حاشیه رانده شدن روایت‌ها به نفع نظریه‌هاست. اگر انسان نوعی «فرایند» است، آن‌گاه روایت که با «حرکت / صیورورت» پیوستگی دارد، بهتر از نظریه که هم‌بسته «ثوابت» است، می‌تواند انسان را فهم کند.

استعاره‌ها این امکان را به فرد می‌بخشند که با یک جهش، میان دو جهان متفاوت شباهت برقرار کنند. واژه *metaphor* بیانگر فرایند انتقال چیزی از یک حوزه به حوزه‌ای دیگر است. به تعبیر دیگر، استعاره می‌تواند میان دو جهان ناهمگون این‌همانی ایجاد کند: وحدت تجربه بشری بدون استعاره‌سازی ممکن نیست؛ استعاره پلی است بر مغاک. آنچه حقیقتاً موجب می‌شود استعاره‌ها از قدرت بیشتری برخوردار باشند، حذف واژه «مانند» در آن‌هاست. این حذف دو طرف تشبیه را به مراتب به هم نزدیک‌تر می‌کند؛ به نحوی که خواننده یا شنونده را وامی‌دارد تا مفهوم شباهت مورد ادعا یا مفروض را بیشتر از زمانی که به‌طور مشروح بیان شده است، دریابد. در واقع استعاره‌ها

چنان روایت زندگی‌های متفاوت/ جهان‌های دیگرگون را با هم درمی‌آمیزند که تمایز آن‌ها تشخیص‌دانی نیست. از این رو یکی از اشکال مهم خودآگاهی، کشف مصنوع بودن وحدتی است که از طریق مکانیسم استعاره‌پردازی ممکن شده است. در واقع خودآگاهی به «استعاره بودن استعاره‌ها» همان نقشی است که «فراداستان»^۷ در روایت پست‌مدرن بازی می‌کند: خودآگاهی به «داستان بودن داستان». بدین ترتیب، توجه خواننده به کنش روایتگری متن معطوف می‌شود.

اسطوره در زبان رولان بارت مسیری معکوس با فراداستان دنبال می‌کند؛ به تعبیر بارت، اسطوره^۸ یعنی طبیعی پنداشتن امر مصنوعی. یکی از کارکردهای ایدئولوژی‌ها تقلیل استعاره‌ها به اسطوره‌هاست. خودفریبی و سوءاستعمال استعاره‌ها از همین جا پدیدار می‌گردد: شباهت مصنوعی (ساخته خود ما) را با شباهت ذاتی/ طبیعی خلط می‌کنیم. بدین ترتیب، استعاره‌ها، به‌عنوان نشانه آزادی و نیروی خلاقه بشری، به ضرورت و انقیاد امکان‌ها منتهی می‌شود.

سارتر نیز این رهیافت نیچه‌ای، یعنی استعمال نادرست استعاره‌ها، را دنبال می‌کند و پیامدهای معرفت‌شناختی - هستی‌شناختی آن را پیش چشم ما می‌نهد. یکی از اهداف مقاله حاضر نشان دادن این نکته است که در نگاه سارتر چگونه استعاره‌سازی با مفهوم «سوءنیت»^۹ مرتبط می‌شود. یکی از مصادیق مناسب برای نشان دادن وجود چنین ارتباطی، رمان هویت اثر کوندرا است که خویشاوندی‌هایش با فلسفه سارتر مشهود است.

خویش‌نیچه‌ای از استعاره همان چیزی است که سارتر و کوندرا را به هم می‌رساند. تحلیل مقاله حاضر بر سازنده زنجیره هم‌نشینی نیچه - سارتر - کوندرا است؛ آنجا که استعاره‌سازی با هویت‌بخشی پیوند می‌خورد.

پرسش مقاله بدین شرح است: استعاره‌سازی نزد کوندرا چه ارتباطی با مفهوم سوءنیت نزد سارتر دارد؟ به عبارت دیگر، چگونه سوژه در دام زبان، هویتی را

برمی‌سازد که در کلام سارتر به سوءنیت تعبیر می‌شود؟ آنچه خوانش اگزیستانسیالیستی کوندرا را ویژه می‌سازد، این است که او روند سوءنیت سارتری را همچون پدیده‌ای زبانی / زیبایی‌شناختی عینیت می‌بخشد: چگونه هویت همچون برساخته زبانی پدیدار می‌شود؟

تلاش نگارنده این است که میان استعاره‌سازی^{۱۰} شخصیت زنِ رمان کوندرا و شیء‌وارگی^{۱۱} که از طریق سوءنیت ممکن می‌شود، ارتباطی بیابد.

اهمیت مطالعات تطبیقی و بینارشته‌ای در حیطه فلسفه و رمان آن است که به خوانندگان کمک می‌کند تا از یک سو در قالب داستان، به درکی انضمامی‌تر از مفاهیم انتزاعی فلسفی برسند و از سوی دیگر به پیش‌فرض‌های فلسفی داستان خودآگاهی پیدا کنند. همان‌طور که کوندرا نیز متذکر می‌شود، بعد از نیچه، فلسفه و رمان سرنوشتی درهم‌تنیده یافته‌اند و هیچ‌یک بدون آن دیگری فهم‌پذیر نخواهد بود. سرانجام اینکه مقاله حاضر نشان می‌دهد هیچ‌گاه مرز میان ادبیات و زندگی روشن نیست.

۱-۱. پیشینه تحقیق

تاکنون هیچ پژوهشی درباره بررسی نسبت استعاره‌سازی در دیدگاه کوندرا با مفهوم سوءنیت در نظر سارتر در زبان فارسی و انگلیسی صورت نگرفته است؛ بنابراین خلأ پژوهشی در این زمینه احساس می‌شود. مقالات متعددی درباره مفهوم هویت و ازخودبیگانگی در اندیشه‌های کوندرا نوشته شده؛ اما هیچ‌کدام به رابطه استعاره‌سازی و هویت‌بخشی در رمان‌های او پرداخته‌اند؛ همچنان که به ارتباط آن با مفهوم سوءنیت در فلسفه سارتر اشاره‌ای نکرده‌اند. رضا نجفی (۱۳۸۶) به مسئله ماهیت انسانی در رمان بار هستی می‌پردازد؛ اما اشاره‌ای به خاستگاه اگزیستانسیالیستی آن در آثار کوندرا نمی‌کند. قویمی و ساسان (۱۳۹۳) به رابطه هویت و مهاجرت در رمان *جهالت* می‌پردازند. آدامز^{۱۲} (۲۰۰۳) هویت در جهان پست‌مدرن را از دید کوندرا می‌کاود و به خطرات غلبه چشم‌انداز شاعرانه اشاره می‌کند؛ از جمله اینکه تغزل از ادراک آبرونی

ناتوان است. بیلی^{۱۳} (۲۰۰۳) از رابطه کیچ^{۱۴} با مفاهیم سبکی و سنگینی سخن می‌گوید؛ اینکه فرایند زندگی نامعقول است و بخشی از این نامعقولیت به رابطه آدمی با استعاره‌ها بازمی‌گردد. یکی از استعمال‌های نادرست استعاره‌ها در شکل کیچ پدیدار می‌شود. هانس^{۱۵} (۲۰۰۳) در مقاله خویش نشان می‌دهد که چگونه هویت افراد براساس قوانین زیبایی ساخته می‌شود، به‌جای آنکه منطق او را به‌پیش براند. در این مواجهه زیبایی‌شناختی، مرز میان ادبیات و زندگی محو می‌شود. پترو^{۱۶} (۲۰۱۴) به چالش‌هایی می‌پردازد که سیاست بر رابطه فرد با خویشتن تحمیل می‌کند؛ کوندرا از سیاسی خواندنِ رمان‌های خویش سر باز می‌زند. او صرفاً از آن حیث به سیاست می‌پردازد که ظهور امکان‌های انسانی را بهتر نشان می‌دهد؛ وجود اصیل انسانی در هنگام مواجهه با قدرت عیان می‌گردد. در همه این مقالات، به مسائل مهمی در شکل‌بخشی به هویت در آثار کوندرا پرداخته می‌شود؛ اما همچنان از بررسی نسبت استعاره‌سازی در نظر کوندرا با مفهوم سوءنیت نزد سارتر سخنی به‌میان نیامده است.

۲. چارچوب نظری

۲-۱. نیچه و استعاره

به‌زعم نیچه، «میل به ایجاد استعاره‌ها بنیادی‌ترین میل و کشش بشری است که حتی در اندیشه نیز نمی‌توان برای لحظه‌ای آن را نادیده گرفت؛ زیرا در این صورت باید خود بشر را نادیده انگاشت» (۱۳۸۰: ۱۷۳). از دید نیچه، نظام مفهومی ما ماهیتی اساساً استعاری دارد. در واقع کوندرا نیز مانند نیچه، به کارکرد هستی‌شناختی استعاره‌ها توجه دارد: استعاره نه صرفاً همچون آرایه‌های ادبی، بلکه طریقی است برای بازآفرینی واقعیت و تعیین هویت خویشتن.

وقتی نیچه یگانه رابطه با جهان را رابطه استعاری می‌داند، بر پیوند نامعقول انسان و جهان انگشت می‌نهد: «فیلسوف با تعریف انسان به‌عنوان 'حیوان استعاری'، تعریف ارسطویی از انسان را به‌سخره می‌گیرد: 'حیوان عاقل' فقط محصول آن فعالیت استعاری

است که در همه موجودات زنده مشترک است. آگاهی فقط می‌تواند در قالب استعاره‌های این فعالیت غریزی استعاری سخن بگوید» (به نقل از کافمن، ۱۳۸۵: ۴۳).

نیچه برای غلبه بر تفکر مفهومی به استعاره پناه برد. به‌زعم او، آدمی نه از طریق مفاهیم عقلانی، بلکه به‌واسطه استعاره‌ها با خویشتن و جهان ارتباط برقرار می‌کند؛ اما استعاره‌ها و اشیا همواره دو چیز جداگانه باقی می‌مانند و مغاک میان آن‌ها پرشدنی نیست. از دید نیچه، تصور انطباق ذاتی استعاره‌ها با اشیا چیزی جز خودفریبی نیست: «همگی بر این باوریم که به‌هنگام سخن گفتن از درختان، رنگ‌ها، برف و گل‌ها، چیزی درمورد نفس اشیا می‌دانیم؛ و با این حال صاحب هیچ نیستیم، مگر استعاره‌هایی برای اشیا؛ استعاره‌هایی که به‌هیچ‌وجه با پدیده‌های اصلی تطابق ندارند» (نیچه، ۱۳۸۰: ۱۶۴). بنابراین آنچه معرفت می‌نامیم، هرگز از «ذات اشیا» ناشی نمی‌شود.

تا پیش از نیچه، فلسفه همواره استعاره‌ها را به مفاهیم بازگردانده است. نیچه این رابطه را معکوس می‌کند و معتقد است: «مفاهیم چیزی جز استعاره‌های رسوب‌یافته» نیستند. این وارونگی به معرفت‌شناسی نیچه‌ای امکان می‌دهد تا از تعریف «حقیقت» همچون «مطابقت ذهن با واقع» (تعریف سنتی) به «بازآفرینی واقعیت توسط ذهن» فرارود. اگر مفهوم به «ذات»^{۱۷} دلالت دارد، استعاره بیانگر «رابطه» است. استعاره‌ها بیش از آنکه بر شباهت‌های از پیش تعیین‌شده یا عینی بنا شده باشند، خالق شباهت‌ها هستند؛ شباهت‌هایی که ذاتی اشیا نیست. استعاره‌ها با هستی بخشیدن به شباهت‌ها، قادر به تغییر جهان و انسان هستند (ر.ک: لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۲۳۸). بدین ترتیب، نیچه میان زیبایی‌شناسی و معرفت‌شناسی پُل می‌زند.

دریافت زیبایی‌شناختی نیچه از معرفت بیانگر آن است که آدمی روابط بین اشیا را «کشف» نمی‌کند؛ بلکه از طریق استعاره‌ها می‌سازد. به عبارت دیگر، زبان واقعیت را منعکس نمی‌کند؛ بلکه بدان شکل می‌دهد. تلقی استعاری از جهان به‌معنای عبور از

«واقعیت همچون امر داده‌شده» به «واقعیت همچون امر برساخته» است. این نکته یادآوردِ انگاره «فراداستان» است:

هم در مدرنیسم و هم در پسامدرنیسم تأکید می‌شود که ذهن انسان در برابر نابسامانیِ بارزِ پدیدارها، قدرتی برسازنده دارد. لیکن خودآگاهیِ مدرنیستی به‌رغم اینکه ممکن است توجه ما را به برساختگیِ زیبایی‌شناسانهٔ متن جلب کند، صنعت‌مند بودنِ خود را به‌نحوی نظام‌مند به‌نمایش نمی‌گذارد؛ حال آنکه فراداستان معاصر به این صنعت‌مندی آشکارا مباحث می‌ورزد (و، ۱۳۹۳: ۱۷۰).

فهم واقعیت همچون «برساختهٔ زبانی»، نیچه را بدان سو می‌راند تا تعبیری متفاوت از حقیقت عرضه کند:

پس حقیقت چیست؟ سپاه متحرکی از استعاره‌ها، مجازهای مرسل و انواع و اقسام قیاس به نفس بشری؛ در یک کلام: مجموعه‌ای از روابط بشری که به‌نحوی شاعرانه و سخنورانه تشدید و دگرگون و آرایش شده است، و اکنون، پس از کاربرد طولانی و مداوم، در نظر آدمیان امری ثابت و قانونی و لازم‌الاتباع می‌نماید. حقایق توهماتی هستند که ما موهوم بودنشان را از یاد برده‌ایم، استعاره‌هایی که از فرط استعمال فرسوده و بی‌رمق گشته‌اند (نیچه، ۱۳۸۰: ۱۶۵-۱۶۶).

تبخیر استعاره‌ها در مفاهیم، جهان ملموس را در برابر جهان انتزاعی از اعتبار می‌اندازد و فرد را دچار خودفریبی می‌کند. این فرایند تبخیر کوششی است برای نظم بخشیدن به جهان پرآشوب: «تنها به لطف فراموش کردن این واقعیت که او سوژه یا فاعلی است که جهان را به‌شیوه‌ای هنری خلق می‌کند، آدمی می‌تواند در آرامش و امنیت و نظم زندگی کند» (همان، ۱۶۹).

به‌طور خلاصه از دید نیچه، میان دو حوزهٔ کاملاً متفاوت، یعنی حوزهٔ ذهن و عین، هیچ‌گونه رابطهٔ ذاتی نمی‌تواند برقرار شود؛ بلکه فقط استعاره‌ها می‌توانند پیوند زیبایی‌شناختی میان آن دو برسازند. از این رو استعاره بیش از آنکه چیزی از واقعیت جهان را منکشف سازد، از انسان پرده برمی‌افکند: از قدرت ابداع آزادانه‌اش. فراموش

کردن استعاره‌ها به فراموشی سپردن جهانی است که خود آن را ساخته‌ایم. رابطه استعاری با جهان همواره رابطه‌ای تصادفی و اختیاری است؛ این بدین معناست که هیچ‌گاه مفاک میان زبان و جهان پرشدنی نیست. سوءنیت در زبان سارتر آنجایی اتفاق می‌افتد که رابطه اختیاری مبتنی بر استعاره به نسبتی ضروری و عبورناپذیر استحاله یابد.

۲-۲. شیء‌وارگی همچون سوءنیت: سارتر

مفهوم سوءنیت در فلسفه سارتر نقش بنیادین دارد؛ آنجایی که آدمی از وجود اصیل خویش دور می‌افتد و از مرتبه سوژه خودآیین به حسیض «شیء‌بودگی» سقوط می‌کند. اشیا ماهیتشان بر وجودشان مقدم است: نجار اول چستی صندلی را در ذهن خود تجسم می‌کند و سپس بدان وجود می‌بخشد؛ اما در انسان، برعکس، وجود بر ماهیت مقدم است: «بشر ابتدا وجود می‌یابد، متوجه وجود خود می‌شود، در جهان سر برمی‌کشد و سپس خود را می‌شناساند؛ یعنی تعریفی از خود به دست می‌دهد» (سارتر، ۱۳۹۶: ۲۸). بدین معنا، سخن از ماهیت بشری خطاست؛ آدمی هیچ نیست، مگر آنچه از خود می‌سازد. هویت سوژه در فراشد انتخاب‌ها و امکان‌های خویش ساخته می‌شود. او مسئول وجود خویش است، چون زاده تصمیماش است. تعالی انسان نسبت به اشیا در همین امکان برگزیدن خویشتن است. خودآگاهی به این امکان، میان او با اشیا جدایی می‌اندازد. از دید سارتر، اگزیستانسیالیسم «تنها فلسفه‌ای است که بشر را شیء نمی‌انگارد» (همان، ۵۷).

این سنگینی مسئولیت تصمیم‌های وجودی سبب می‌شود تا سوژه از پذیرش آن طفره رود و همچون اشیا، تعیین‌های امکانی خویش را تعیینات ذاتی و ضروری بیندارد. درواقع خودفریبی تقلیل یک هویت مصنوع به هویت طبیعی و ازپیش‌تعیین‌شده است: محبوس کردن انسان در آنچه هست. درمقابل این خودفریبی، سارتر آدمیان را دعوت می‌کند تا شجاعت مواجهه با وضعیت و انهادۀ خود را داشته باشند: «وانهادگی متضمن

این معنا نیز هست که ما، خود شخصاً هستی خود را انتخاب می‌کنیم» (سارتر، ۱۳۹۴: ۴۷). البته این وانهادگی با حس دلهره همراه است.

هویت‌های مقدر از اضطراب‌های وجودی در امان هستند. اما به قول سارتر، این عافیت‌جویی چیزی جز مسخ‌شدگی نیست؛ سوژه برای خلاصی از اضطراب وجودی، آزادی در آفرینش خویشتن را انکار می‌کند و چیستی خود را در صدای دیگران می‌جوید.

بدین ترتیب، «وجود - برای - خود» به «وجود - برای - دیگران» تقلیل می‌یابد؛ مانند مدیر کافه مابلی (رمان تهوع) که «هنگامی که کافه‌اش خالی است، کله‌اش هم خالی است [...] این مرد هر وقت تنها باشد خوابش می‌برد». مشتریان کافه نیز چنین‌اند: «آن‌ها نیز، برای وجود داشتن، ناچارند گرد هم بیایند» (سارتر، ۱۳۷۹: ۷۲). دیگران وجود او را معنا می‌بخشند:

شاید فهمیدن چهره آدم برای خودش ناممکن باشد. یا شاید به‌خاطر این است که من تنها هستم. کسانی که در جمع انسان‌ها زندگی می‌کنند یاد گرفته‌اند که چطور خودشان را در آینه ببینند، به همان‌گونه که در نظر دوستانشان می‌نمایند. من دوستی ندارم (همان، ۸۸).

بدین ترتیب، همان‌گونه سارتر در *اگزستانسیالیسم و اصالت بشر* می‌نویسد، آدمی «درمی‌یابد که خود نمی‌تواند هیچ باشد [...] مگر آنکه دیگران وی را این‌چنین بشناسند» (سارتر، ۱۳۹۶: ۵۷). در جدال بر سر بازشناسی متقابل، آن‌ها در مراسم همگانی، چیستی خود را براساس نقش‌های اجتماعی بازنمایی می‌کنند:

خواربارفروش، خیاط، مسئول حراج، همگی در تکاپویند تا از این راه به مشتریان خود بقبولانند که تنها خواربارفروش، خیاط و مسئول حراج‌اند و بس. خواربارفروشی که خیال‌پردازی کند، به مشتریانش اهانت کرده است، چون دیگر کامل خواربارفروش نیست [...] گویی دائم می‌ترسیم که او از آن بگریزد، پا از وضعیت خود فراتر بگذارد و از آن شانه خالی کند (همان، ۱۱۶).

این درحالی است که واقعیت انسانی را باید به‌مثابه وجودی در نظر بگیریم که آنچه نیست هست و آنچه هست نیست. او در صیوروت دائمی است و مدام از وضعیت موجود فرامی‌رود؛ نگاه خیره دیگری امکان‌های وجودی مرا به چهارمیخ می‌کشد و نمی‌گذارد از آنچه هستم فراروم. این درحالی است که آدمی برخلاف سایر موجودات، هیچ‌گاه آنچه هست نیست. او همیشه در انطباق‌ناپذیری با خویشتن است. شیء، اما، نمی‌تواند از وجود متعین خویش تعالی جوید و آنچه هست، نباشد.

بزرگ‌ترین هراس آنتوان روکانتن در رمان تهوع این است که اشیا او را لمس کنند. مجاورت آدمی با اشیا آن‌ها را به یکدیگر شبیه می‌سازد: «اشیا نباید لمس بکنند، زیرا زنده نیستند. آدم به کارشان می‌گیرد، سر جایشان می‌گذارد، میانشان زندگی می‌کند: آن‌ها مفیدند، همین و بس. ولی آن‌ها مرا لمس می‌کنند، و این تحمل‌نکردنی است. می‌ترسم با آن‌ها تماس پیدا کنم، انگار جانوران زنده‌اند» (سارتر، ۱۳۷۹: ۷۸). آدمی در مواجهه با خویش نیز این تقلیل را انجام می‌دهد: «چقدر آدم باید سعادت‌مند باشد که چیزی جز یک نشان لژیون دونور و یک سبیل نیست» (همان، ۲۰۴).

سارتر در کتاب هستی و نیستی مفهوم سوءنیت را با مکانیسم سانسور در روان‌کاوی مقایسه می‌کند. از دید سارتر، سانسور انتخاب می‌کند بر چه چیزی سرپوش نهد و به چه چیزی و چگونه امکان ظهور دهد:

[سانسور] کافی نیست که گرایش‌های نکوهیده را تشخیص بدهد، باید آن‌ها را به‌مثابه سزاوار سرکوب درک کند و این امر مستلزم آن است که در پیش خود، دست‌کم بازنمودی از کنش خود داشته باشد. مختصر اینکه سانسور چگونه می‌تواند انگیزه‌های سرکوب‌شدنی را تشخیص بدهد بی آنکه آگاه باشد که آن‌ها را تشخیص می‌دهد؟ (سارتر، ۱۳۹۴: ۱۰۷).

سارتر، برخلاف فروید، سانسور را به قلمروی ناخودآگاه حواله نمی‌دهد؛ بلکه به دانستنی‌ای نسبت می‌دهد که از اعتراف به دانستن آن هراسانیم: به سوءنیت. به قول

سارتر، «چنین تعریفی جز اینکه سانسور باید دارای سوءنیت باشد، معنای دیگری دارد؟» (همان‌جا).

سانسور «می‌داند» چه چیزی را تغییر دهد و همواره «طرحی برای تغییر شکل» دارد؛ در همین جاست که فراشد استعاره‌سازی دست‌به‌کار می‌شود. در تعبیری هستی‌شناختی از مفهوم استعاره می‌توان گفت که استعاره نوعی فرابردن و انتقال دادن^{۱۸} است: جابه‌جایی جهان‌ها و قرار دادن امور متفاوت در کنار هم؛ به‌نحوی که این هم‌نشینی حس شباهت را القا می‌کند. در واقع فهم استعاره همچون سوءنیت حکایت آن همسرانی است که بیگانه‌ترین کسان به هم‌اند، اما عرف و عادت و تکرار این دو را همسان پنداشته است. سارتر مثال زنی را می‌زند که درگیر رابطه نامشروعی با مردی شده؛ زن نمی‌خواهد هوس خویش را به‌سان هوس بازشناسی کند (سانسور)؛ لذا دائماً با کمک گرفتن از استعاره‌ها/ تشبیه‌ها می‌کوشد وضعیت سوژگی خویش را به مرتبه شیء‌شدگی فروکاهد (سوءنیت). در نظرش، مرد راستگو و مؤدب است؛ «همچنان‌که میز گرد یا چهارگوش است، همچنان‌که که کاغذدیواری آبی یا خاکستری است. بدین سان، صفاتی که برای طرف صحبت خود قائل می‌شود، با ثباتی همچون ثبات اشیا تداوم می‌یابد» (همان، ۱۱۰). تمام این کوشش‌ها برای این است که زن لحظه تصمیم‌گیری را به تعویق بیندازد و دلهره تصمیم را از او دور کند: «دستش بی‌حرکت در دست‌های مصاحبش قرار دارد: نه موافقت می‌کند و نه مقاومت؛ شیء است» (همان، ۱۱۱). از دید سارتر، این زن با تصور دست خویش همچون یک تکه چوب (تقلیل بدن به شیء) دچار سوءنیت است. او به خود دروغ می‌گوید وقتی به بدن خویش «به چشم شیء منفعلی می‌نگرد که دستخوش رویدادها می‌شود؛ اما نه می‌تواند باعث این رویدادها شود و نه می‌تواند از آن‌ها پرهیزد» (همان، ۱۱۱). استعاره به شخص دارای سوءنیت کمک می‌کند تا از یک «وجود لافسه» به مغاک «وجود فی‌نفسه» بلغزد: از جهان انسانی به جهان اشیا. سوءنیت تعالی را انکار می‌کند.

لاکان، تحت تأثیر سارتر، معتقد است: «سرکوب، فرایندی روانی است که ارتباط نزدیکی با جابه‌جایی دارد و می‌توان آن را به‌لحاظ زبان‌شناختی در قالب ساختار استعاره نشان داد» (ویکس، ۱۳۹۷: ۲۲۹). از آنجا که لاکان بر این باور است که ناخودآگاه فرویدیف ساختار زبانی دارد، لذا پدیده‌های اجتماعی، همچون سانسور، سرکوب یا به‌تعبیر سارتر، سوءنیت را همچون پدیده‌های زبانی تعبیر می‌کند. اگر فرایند استعاره به‌معنای جانشینی چیزی با چیز دیگر است، این همان فرایندی است که در رؤیا نیز اتفاق می‌افتد: در رؤیا، امور ناخوشایند در شکل دیگری پدیدار می‌گردند تا بتوانند از سد سانسور خودآگاه عبور کنند. مثلاً اینکه من آرزوی مرگ دوستانم را دارم، در رؤیا این‌گونه تغییر شکل می‌یابد که «آن‌ها پرواز کردند». در اینجا «پرواز» جانشین «مرگ» شده است تا حس ناخوشایند را از ما دور کند. به‌گفته‌ی فروید، «یک عنصر پنهان نه با یکی از اجزای خود، بلکه با چیزی بعیدتر، یعنی با توهم، جایگزین می‌شود» (همان، ۲۲۷). این همان مکانیسم سوءنیت است که سارتر از آن سخن می‌گوید: سوژه به‌گونه‌ای رفتار می‌کند، چنان‌که گویی شیء است. استعاره‌ها به سوژه‌ها کمک می‌کنند تا از جهان انسانی به جهان اشیا انتقال پیدا کند، بدون آنکه دچار تناقض شود.

۳. تحلیل داده‌ها

۳-۱. استعاره همچون سوءنیت: کوندرا

میلان کوندرا در رمان هویت، داستان زنی را تعریف می‌کند که برای روشن کردن موقعیت‌ها و روابطی که با آن‌ها درگیر است، مدام به استعاره‌ها پناه می‌برد. این زن بدون استعاره‌ها نمی‌تواند زندگی کند. مالیخولیای زن استعاره‌ها هستند. او از طریق استعاره‌ها، از جهانی که در آن حس ناخرسندی دارد، فرامی‌رود و هویت تازه‌ای برای خود می‌آفریند.

شخصیت‌های رمان هویت همچون غالب رمان‌های دیگر کوندرا با مسئله «چیستی خود» درگیرند. در این جست‌وجوی خویشتن، دیگران همیشه حضوری قاطع دارند. داستان از آنجا شروع می‌شود که شانتال روزی با حالتی غمبار «به خود گفت: در جهانی زندگی می‌کنیم که مردان دیگر هرگز برای دیدن من سر بر نخواهند گرفت» (کوندرا، ۱۳۹۶: ۲۵). شانتال از حس «دیده نشدن» در رنج است. او تصور می‌کند همچون آدم و حوا از «بهشت اجتماع انسانی» و از «صحنه نمایش همگانی» بیرون رانده شده است. این حس «فراموش شدن» و به جامعه انسانی تعلق نداشتن، از او موجودی بیگانه و نامرئی ساخته است: وجود داشتن، ادراک شدن است. در کتاب *خنده* و *فراموشی*، کوندرا این عطش به دیده شدن را این‌گونه بیان می‌کند: «تعجب نمی‌کنم اگر مردم در خفا آرزو کنند که گه‌گاه دستگیر شوند و به بازجویی کشیده شوند تا به این وسیله کسی را بیابند که درباره زندگی خودشان با او حرف بزنند» (۱۳۹۴: ۱۲۷).

او این حس ناخوشایند را به همسرش، ژان‌مارک، اعتراف می‌کند. ژان‌مارک با خود می‌گوید: «شانتال غمگین است، زیرا مردها دیگر برای دیدنش سر بر نمی‌گردانند؟ ژان‌مارک می‌خواهد بگوید: و من؟ و من؟ من که کیلومترها در پلاژ دنبالت می‌گردم، من که اشک‌ریزان نامت را فریاد می‌زنم و قادرم سراسر کره زمین به دنبالت بدم؟» (کوندرا، ۱۳۹۶: ۳۳). نگاه عشق (نگاه ژان‌مارک) نگاه تنهایی است که شانتال را از خیل جمعیت دور نگه می‌دارد. فقط نگاه‌های ناشناس است که «او را در جامعه انسان‌ها نگه می‌دارد» (همان، ۴۹). کوندرا در کتاب *آهستگی*، «وجود - برای - دیگران» را به رقااص تشبیه می‌کند: «رقااص خودش رو نه درمقابل من یا تو، بلکه دربرابر تمام جهانیان به نمایش می‌ذاره و تمام جهانیان یعنی چه؟ بی‌نهایتی فاقد چهره! یک تجرید!» (کوندرا، ۱۳۸۷: ۲۷). این دیگری به تعبیر هایدگر، «فرد منتشر»^{۱۹} است: یک توده نامرئی و بی‌چهره. زن داستان *آهستگی* در جست‌وجوی همین «چشم همگانی» است: «او کسینجر را نمی‌خواست، به‌ویژه تن او را (او که معشوق خوبی نیست)، او می‌خواست

‘من’ خود را تعالی بخشد، می‌خواست آن را از دایرهٔ محدود زندگی‌اش بیرون کشد و به ستاره‌ای مبدل سازد» (همان، ۴۲). شاید بهترین مثال برای چنین چشم‌هایی، عکاسی است که با ثبت تصویر یک فرد ناشناس، یک‌باره او را از حاشیهٔ هستی به مرکز جهان منتقل می‌کند.

ژان مارک معنای سیطرهٔ این چشم‌ها را درک می‌کند: «هنوز یک ساعت نگذشته بود که ژان مارک به خود گفت: هر زنی میزان سال‌خوردگی‌اش را برپایهٔ توجه یا عدم توجهی می‌سنجد که مردان نسبت به پیکر او نشان می‌دهند. آیا مسخره نخواهد بود که از این امر آزرده شویم؟» (کوندرا، ۱۳۹۶: ۴۹). عدسی چشمان مردان همچون آینه‌ای است که زن بدن خویش را در آن جست‌وجو می‌کند؛ به‌طوری که خودآگاهی او به معنای «آگاهی از طریق آگاهی دیگری» است. هیچ‌کسی بدون برده‌ای که او را ارباب بخواند، ارباب نخواهد بود. در رمان *ژاک قضا و قدری و اربابش*، یک بار که ژاک از دست اربابش عصبانی می‌شود، رو به او می‌گوید: «حالا که اسمتان را طوری به من چسبانده‌اید که یکی بدون دیگری به زبان نمی‌آید و همه می‌گویند ژاک و اربابش؛ حالا یک مرتبه، خوش دارید این دو را از هم جدا کنید؟! نه آقا، نمی‌شود. آن بالا نوشته تا زمانی که ژاک زنده است، تا زمانی که اربابش زنده است، و حتی پس از مرگ هر دو نفرشان، همه بگویند ژاک و اربابش» (دیدرو، ۱۳۹۵: ۲۱۹-۲۲۰). هویت ارباب «وجود - برای - دیگران» است.

ژان مارک دست‌به‌کار می‌شود تا همسرش را از این وضعیت اندوه‌بار نجات دهد:

[شانتال] آن روز صبح، دو نامه یافت: یکی به اسم ژان مارک [...] دیگری به اسم خود او، اما بدون نشانی و بدون تمبر. کسی می‌بایست آن را شخصاً آورده باشد [...] وقتی که نشست نامه را باز کرد؛ در نامه فقط یک جمله نوشته شده بود: من همچون جاسوس شما را دنبال می‌کنم، شما خیلی زیبا هستید، خیلی زیبا (کوندرا، ۱۳۹۶: ۵۴).

ژان مارک در نقش سیرانو ظاهر شده است: «سیرانو: مردی که زیر نقاب شخصی دیگری، عشقش را به زن محبوب اظهار می‌کند» (همان، ۴۲). ژان مارک همچنان به سیرانو بودن ادامه می‌دهد و مدام به شانتال نامه می‌نویسد. شانتال این نامه‌ها را همچون گوهری قیمتی و رازی بزرگ پیش خود مخفی می‌کند، هربار آن‌ها را می‌خواند، پُر از شغف می‌شود، بی آنکه کلمه‌ای از وجود این نامه‌های ناشناس به همسرش بگوید. تناقض در اینجاست که این رازها/ نامه‌ها از صاحب راز (ژان مارک) پنهان شده است! ژان مارک سعی می‌کند جسم شانتال را تجسم کند و به گونه‌ای آن‌ها را توصیف نماید که شانتال دوباره از داشتن چنین جسمی احساس غرور کند. ژان مارک این سخن سیمون دوبووار را خوب درک کرده بود که زن از آینه نگاه دیگران است که به بدنش خودآگاهی پیدا می‌کند. اما به همان میزانی که ژان مارک در نقش خود موفق می‌شود، احساس خشم شدیدی به او دست می‌دهد؛ زیرا «پیش از آن، شانتال دوست نداشت که مرواریدهای سرخ را، حتی با وجود خواهش او، به گردن آویزد؛ آری، شانتال از مرد دیگری اطاعت کرده است» (کوندر، ۱۳۹۶: ۱۰۱). بدین ترتیب، ژان مارک «شیخ مردی را می‌آفرید و بدین طریق، بی آنکه بخواهد، شانتال را وادار به گذراندن آزمونی می‌کرد که تأثیرپذیری‌اش را از دلربایی مردی دیگر می‌سنجید» (همان، ۱۰۸). سیرانو نمی‌تواند بدون احساس حسادت زندگی کند. سیرانو همیشه با خود این کشمکش درونی را دارد که کاشکی همانی بود که نقشش را در پس نقاب بازی می‌کند. اما نیروی سیرانو در مخفی‌بودنش - در راز بودنش - پنهان است. سیرانو بیانگر دوگانگی هویتی است: تو تا آنجایی اثرگذار هستی که دیگر خودت نباشی!

این دوگانگی هویتی به ژان مارک محدود نمی‌شود؛ شانتال نیز دچار تضاد با خویشتن می‌شود. او از یک سو سرخوش است که دیده شده است. او در خیابان وقتی فردی ناشناس را می‌بیند، با خود می‌گوید: «شاید همان کسی باشد که به او آن نامه‌ها را نوشته؟!». شانتال معمولاً در اتوبوس به کسی توجه نمی‌کند، اما به سبب این نامه‌ها،

«پنداشت او را می‌نگرند و او نیز، به نوبه خود، به نگاه کردن پرداخت. آیا همیشه کسی، مانند مرد سیاه‌پوست امروزی، به او خیره می‌نگرد؟» (همان، ۵۶). همیشه و همه‌جا یک نگاه غایب دنبالش می‌کند. میل پنهان او به «دیده شدن» ارضا شده است. اما از سوی دیگر وقتی خود را همچون «اُبژه نگریسته‌شده» تصور می‌کند، دچار حس شرم می‌شود: شانتال، ناگهان، به یاد جمله مربوط به روپوش سرخ‌رنگ، به رنگ ردای اسقف اعظم که او را از خود بی‌خود کرده بود می‌افتد و شرمسار می‌شود: چقدر در برابر تصویرهایی که مردی ناشناس در ذهنش می‌کاشت، تأثیرپذیر بوده است! چقدر به نظر او زن مسخره‌ای آمده است! (همان، ۹۰).

او دچار شرم می‌شود، چون در چشمان آن شخص، برق تمسخری می‌بیند از اینکه به‌خاطر او این روپوش سرخ را بر تن کرده است. بدین ترتیب، «روپوشی که از شعله‌ها بود مبدل به روپوشی از شرم گردید» (همان، ۱۰۵). مکانیسم شرم همین است: بدن من به‌خودی‌خود هیچ‌چیز شرم‌زده‌ای ندارد؛ بلکه همچون «شیء نگریسته‌شده» شرمناک است؛ شرم آنجا پدیدار می‌شود که سوژه از موجودی «خودآیین» به هویتی «دگرآیین» فروکاسته می‌شود: همچون یک اُبژه زیر نگاه خیره دیگری: «ژان‌مارک او را همچون خرگوشی در قفس گذاشته و با بدجنسی و شیطننت، واکنش‌هایش را مشاهده کرده است» (همان، ۱۰۳). به قول سیمون دوبوار، «دیگری بودن، مقوله‌ای اساسی از فکر بشری است. هیچ‌گونه اجتماعی، هرگز خود را به‌مثابه یکی که بلافاصله دیگری در برابرش قرار نگیرد، تعریف نمی‌کند» (۱۳۸۸: ۲۰). شانتال احساس می‌کند در این اُبژه‌شدگی با نگاه مهاجم همدست شده است: «فرد از اضطراب و فشار وجودی که صادقانه به‌عهده گرفته، می‌پرهیزد. مردی که زن را به‌مثابه دیگری تعیین می‌کند، در وجود او همدستی‌های ریشه‌دار می‌یابد [...] زن از نقشی که به‌مثابه دیگری به‌عهده گرفته خوشش می‌آید» (همان، ۲۶). این «وسوسه گریختن از آزادی و تبدیل خود به شیء» همان چیزی است که سارتر و دوبوار به «خودفریبی» تعبیر می‌کنند. شانتال نیز برای اینکه بتواند از وضعیت حاشیه‌ای به کانون مرکزی انتقال یابد و در جامعه همگانی

ادغام شود، باید یکی شود میان بسیاران. به بیانی پارادوکسیکال، خود او برای اینکه به رسمیت شناخته شود، دیگر نباید خودش باشد: هبوط از مرتبه سوژه به سطح اُبژه. همان‌گونه که هگل در رابطه «خواجه - بنده» متذکر می‌شود، این جدال بر سر بازشناسی متقابل، پیشاپیش محتوم به شکست است: آدمی هیچ‌گاه نمی‌تواند خود را در دیگری بیابد. همواره تنش میان سوژه - اُبژه باقی می‌ماند و هیچ‌گاه سوژه بتمامه تقلیل‌پذیر به اُبژه نیست. سوءنیت در روایت سارتر، حربه‌ای است برای سرپوش نهادن بر این شکاف و تنش میان انسان‌ها و اشیا. بدون خودفریبی نمی‌تواند وجود - برای - خود را به وجود - برای - دیگری فروکاست.

در اینجا است که مکانیسم استعاره‌سازی به‌مثابه سوءنیت پدیدار می‌گردد؛ استعاره‌ها در فرایند هویت‌سازی به اجرا درمی‌آیند:

زمانی که شانتال شانزده‌هفده‌ساله بود، استعاره‌ای را دوست می‌داشت، آن را خودش ابداع کرده بود یا آنکه شنیده یا خوانده بود؟ این چندان اهمیتی نداشت: او می‌خواست عطر گل سرخ باشد، عطری گسترده و جهان‌گشا، او می‌خواست بدین سان به مشام همه مردان برسد و از طریق مردان، سراسر زمین را دربرگیرد. عطر گسترده گل سرخ، استعاره ماجرا بود. این استعاره در آستانه سنین بزرگ‌سالی‌اش، همچون دعوتی به سفر از میان مردان شکفته شد (همان، ۵۱).

اکنون شانتال آمادگی آن را دارد تا از اسطوره گل سرخ پیروی کند و با عطر سرمست‌کننده آن درآمیزد. از یک سو استعاره با تغزلی‌سازی واقعیت، حس شرم و گناه ناشی از تصمیم غیراخلاقی را از فرد دور می‌کند: «استعاره را می‌توان - به یک تعبیر و تحت شرایطی - گونه‌ای تردستی در نظر گرفت؛ به این مفهوم که [از طریق آن] معناها این امکان را می‌یابند که دزدانه و پنهانی در دل گفتمانی به‌ظاهر معصوم نفوذ کنند» (پانتر، ۱۳۹۴: ۳۰). از سوی دیگر با تبدیل فرد به شیء (گل سرخ)، بر اراده‌مندی سوژه سرپوش می‌نهد؛ استعاره‌سازی ترفندی است برای گریز از اضطراب انتخاب و مسئولیت: «او می‌ترسد که در آزادی، یعنی در وضعیت عدم قطعیت، خودش را

بازنشناسد» (Adams, 2003: 137). شانتال به گونه‌ای عمل می‌کند که انگاری انتخابی دیگر نداشته؛ همان‌گونه که ماهیت گل سرخ اقتضایی جز عطرافشانی همگانی ندارد. از آنجا که آدمی دوست ندارد زندگی خود را معلول جزئیات تصادفی و امکان‌های پراکنده بداند، همواره نظمی ضروری و وحدتی تخطی‌ناپذیر را بر آن‌ها تحمیل می‌کند (Hans, 2003: 77). از این رو تصنعی و اختیاری بودن استعاره‌ها (امکانی بودن آن‌ها) را به فراموشی می‌سپارد و با آن‌ها یکی می‌شود. شانتال می‌خواهد خود را با استعاره گل سرخی منطبق سازد که چیزی جز برساخته خودش نیست. هرچند در هر استعاره‌ای «شبهت» حاضر است، «تفاوت» هم هست. سوءتفاهم شانتال این است که با غفلت از فاصله میان خود و استعاره، هر استعاره موجودی را به «این‌همانی» تنزل دهد (پانتر، ۱۳۹۴: ۱۵۸). زبان/ استعاره همچون دام او را گیر می‌اندازد. یگانه پُل ارتباطی او با جهان، استعاره‌ها هستند. با وام‌گیری از مفاهیم کوندرا در رمان بار هستی، شانتال سبکی استعاره‌ها را زیر بار سنگینی هولناک محبوس می‌کند و توان حرکت آزادانه در گستره امکان‌های گوناگون را از او می‌گیرد.

سیرانو نیز از تشبیه/ استعاره برای به دام انداختن شانتال استفاده می‌کند: «شبه شعله‌هایی بودید که باید برقصد و صعود کنند تا وجود داشته باشند» (همان، ۷۷). یا جامه سرخ شانتال را به «رنگ ردای اسقفان» مانند کرده بود. در تمام این استعاره‌ها، سوژه از امری منحصر به فرد به اُبژه‌ای همگانی تقلیل می‌یابد؛ این استعاره‌ها بدن شانتال به‌عنوان امر خاص را به امر عام تبدیل می‌کنند؛ رویه‌ای که برعکس فرایند عشق است: نگاه ژان‌مارک، به‌عنوان نگاه عاشق، در تقلاست تا معشوق را همچون امری تکین/ بی‌همتا، موجودی برکنار مانده از پلشتی‌های همگانی، تصور کند؛ اما اکنون ژان‌مارک تفاوتی میان شانتال در خیل بسیاران نمی‌بیند: امر خاص در امر عام مستحیل شده است. فرد با رها کردن خویشتن در رویه‌های همگانی، تصمیم‌گیری را به امری زائد بدل می‌کند. شانتال به خود می‌گوید: «بهترین شیوه گذران زندگی [...] این است که همچون

من در این لحظه، بگذاریم با جماعتی شاد و پرسروصدا که به پیش می‌رود، به جلو کشانده شویم» (همان، ۱۳۷). به تعبیر نیچه، این همان اخلاق رمه‌وار است: فقدان فردیت. ژان‌مارک می‌کوشد در برابر این رویه همگانی‌سازی مقاومت کند و خاص‌بودگی معشوق را حفظ نماید. شانتال دارد برای او به موجودی ناشناس تقلیل می‌یابد. او می‌خواهد شانتال را از وضعیت «یکی میان بسیاران» نجات دهد. فریاد می‌زند: «شانتال، شانتال کوچولوی من، شانتال کوچولوی من!، گویی می‌خواهد، با تکرار این کلمات، به این چهره دیگرگون‌شده، منظر قدیمی گم‌شده‌اش را بدمد» (همان، ۴۶).

یکی از دلایل توجه کوندرا به «رؤیا» این است که رؤیا کل زندگی را به استعاره تبدیل می‌کند. راز مقاومت‌ناپذیری رؤیا همین است:

رؤیا فقط یک ارتباط (احتمالاً یک ارتباط رمزی) نیست؛ بلکه یک فعالیت زیبایی‌شناسی، یک بازی قوه تخیل است و این بازی به‌خودی‌خود واجد ارزش است. رؤیا مؤید آن است که تخیل، یعنی در خواب دیدن چیزی که وجود نداشته است، یکی از عمیق‌ترین نیازهای بشری است. خطر نهفته در رؤیا همین جذابیت آن است. اگر رؤیا زیبا نبود، می‌توانست به‌سرعت فراموش شود. اما ترزا دمدام رؤیاهایش را به یاد می‌آورد، آن‌ها را در ذهنش مرور می‌کرد و از آن‌ها داستان می‌ساخت و توما تحت تأثیر افسون و زیبایی اضطراب‌انگیز رؤیاهای ترزا می‌زیست (کوندرا، ۱۳۸۷: ۸۷).

زیبایی مالیخولیای آدمی است. نفوذ استعاره‌ها بر ما نیز از همین‌جا ناشی می‌شود. رؤیاها به نیروی استعاره‌ها بُعدی تغزلی / زیبایی‌شناختی به واقعیت می‌بخشند: «فرایند رؤیا نشانگر ساختاری استعاری یا به عبارت دیگر ساختاری است که در آن یک چیز جانشین چیز دیگر می‌شود» (پانتر، ۱۳۹۴: ۱۳۵). استعاره‌ها و رؤیاها کارکرد مشترکی دارند: یافتن نام برای چیزهایی که نامی ندارند. این واقعیات بی‌نام همان کلیت‌های سرکوب یا سانسور شده هستند. اما این نام‌گذاری بدون استحاله‌پذیری ممکن نیست. بدین ترتیب، رؤیاها محملی می‌شوند برای فرافکنی‌ها؛ چیزی که سارتر از آن به سوءنیت تعبیر می‌کند. به‌قول نیچه، «رؤیایی که جاودانه تکرار شود، یقیناً به‌منزله

واقعیت تجربه و نقد می‌شود. اما انجماد و دلمه شدن یک استعاره مطلقاً هیچ چیز را درمورد ضرورت و مشروعیت انحصاری آن تضمین نمی‌کند» (۱۳۸۰: ۱۷۰).

در هنر *رمان*، سوءنیت به شکل کیچ پدیدار می‌گردد. کیچ نیز با مفهوم زیبایی پیوند خورده است؛ به همین دلیل همچون رؤیا مقاومت‌ناپذیر است: «نیاز انسان کیچ‌منش به کیچ عبارت است از نیاز به نگرستن خویشتن در آینه دروغ زیباکننده، و بازشناختن خشنودانه و شادمانه خویش در این آینه» (کوندرا، ۱۳۸۹: ۲۳۶). استعاره‌ها برای شانتال همچون تصاویری در آینه‌ها هستند که خیانت او را همچون امری زیبایی‌شناختی بازنمایی می‌کنند؛ کیچ با ردایی زیبا بر ظلمت چیزها روکشی از زر می‌تند و بدین ترتیب، امور ناخوشایند را به چیزهایی تحمل‌پذیر و گاه ستودنی تبدیل می‌کند. برای مثال با کلمات زیبا و مسحورکننده‌ای همچون «زیستن در خانه شیشه‌ای» یا «عصر شفافیت»، کنترل زندگی‌های خصوصی یا ازبین رفتن مرز میان امر شخصی - سیاسی را موجه می‌نماید.

همان‌گونه که کوندرا در *رمان بار هستی* متذکر می‌شود، آدمی زندگی خود را نه براساس ملاحظات عقلانی، بلکه مطابق قوانین زیبایی برمی‌سازد (Hans, 2003: 78). همان کاری که شانتال از طریق استعاره‌ها انجام می‌دهد. استعاره میل آدمی است به برساختن زندگی مطابق قوانین زیبایی:

زندگی بشر همچون یک قطعه موسیقی ساخته شده است. انسان با پیروی از درک زیبایی، رویداد اتفاقی [...] را پس‌وپیش می‌کند تا از آن درون‌مایه‌ای برای قطعه موسیقی زندگی‌اش بیابد. انسان این درون‌مایه را - همان‌طور که موسیقی‌دان با زمینه‌های سونات عمل می‌کند - تکرار خواهد کرد، تغییر خواهد داد، شرح و بسط خواهد داد و جابه‌جا خواهد کرد [...] انسان همیشه ندانسته، حتی در لحظه‌های عمیق‌ترین پریشانی‌ها، زندگی‌اش را طبق قوانین زیبایی می‌سازد (کوندرا، ۱۳۸۷: ۸۱).

کوندرا از دو نوع زیبایی‌شناسی سخن می‌گوید: گاه این نیروی زیبایی‌شناختی به شکل بازآفرینی واقعیت ظاهر می‌شود؛ زندگی همچون موسیقی ساخته می‌شود (استعمال درست) و گاه نیز در قالب کیچ به سوءنیت و خودفریبی استحاله می‌یابد (استعمال نادرست). کیچ از طریق اسطوره زیبایی، ارتباط سوژه با واقعیت را قطع می‌کند (Hans, 2003: 86). قدرت کیچ در این است که می‌داند هیچ عملی به اندازه مقاومت در برابر زیبایی دشوار نیست. استعاره‌ها و سوسه‌های زیبایی هستند.

استعاره‌ها برای شانتال همان کارکرد کیچ را دارند. آن‌ها ترفندهای زیبایی‌شناختی هستند که با تغزلی کردن خیانت شانتال، به او امکان می‌دهند تا در بازی همگانی مشارکتی فعال داشته باشد، بدون آنکه ذره‌ای حس فقدان یا شرم کند. در این وضعیت، سوژه پیشاپیش می‌پذیرد که امر شخصی، امر سیاسی است. استعاره‌ها روکش‌های طلا هستند بر روی آهن‌های زنگ‌زده. استعاره‌ها بیش از آنکه آشکار کنند، می‌پوشانند؛ همچون حجابی بر توهم. در اینجا سخنان نیچه به یاد آورده می‌شود: «همگی بر این باوریم که به‌هنگام سخن گفتن از درختان، رنگ‌ها، برف و گل‌ها، چیزی درمورد نفس اشیا می‌دانیم؛ و با این حال، صاحب هیچ نیستیم، مگر استعاره‌هایی برای اشیا؛ استعاره‌هایی که به‌هیچ‌وجه با پدیده‌های اصلی تطابق ندارند (نیچه، ۱۳۸۰: ۱۶۴).

از دید کوندرا، طنز با آشکارسازی دوگانگی استعاره‌ها و زندگی‌ها، سوژه را از جدی گرفتن وضعیت سوءنیت خویش مانع می‌شود. کوندرا در داستان زندگی جایی دیگر است، طنز را در نقطه مقابل جدیت تغزل‌گرایی کیچ می‌نهد: «مسئله این است که چشم‌انداز شاعرانه نباید بر زندگی شخص غالب شود؛ زیرا قابلیت فهم طنز را ندارد. یگانه هدف شاعرانگی، زیبایی است. از آنجا که تغزل‌گرایی ضدطنز است، خطر توتالیتریسم به‌همراه دارد» (Adams, 2003: 135). در رمان بار هستی کوندرا نشان می‌دهد که چگونه نظام‌های توتالیترا از طریق زیبایی به‌مثابه کیچ، قدرت خویش را تثبیت می‌کنند.

لحظه خودآگاهی شانتهال زمانی فرامی‌رسد که درمی‌یابد «آنان می‌خواهند خویشتنِ وی را از او بگیرند! سرنوشتش را از او برابند! اسم دیگری بر او می‌نهند و سپس در میان افراد ناشناسی که هرگز نمی‌تواند خود را به آنان بشناساند، رهایش می‌کنند» (همان، ۱۶۴). طغیان شانتهال همین‌جا ظاهر می‌شود: «باید با فروتنی، از آغاز، آغاز کند. و آغاز همان نام اوست. نخست می‌خواهد که همچون کمترین چیز لازم، مرد روبه‌رو او را به اسم خودش، اسم واقعی‌اش، بنامد» (همان، ۱۶۴).

خودآگاهی در آن دقیقه‌ای ظاهر می‌شود که سوژه می‌فهمد هیچ ارتباط ضروری میان دو جهانی که در یک رابطه استعاری به هم جوش خورده‌اند، وجود ندارد و این‌همانی استعاری، کاذب است. به تعبیر دیگر، سوژه به خودآگاهی می‌رسد وقتی استعاره را به‌مانند استعاره ادراک کند؛ شناسایی کیچ همچون کیچ، نیرویش را تحلیل می‌برد. خودآگاهی به کارکرد استعاره‌ها در زندگی‌ها از شروط بنیادین خودشناسی است. از این روست که کوندرا از زبان توما در رمان *بار هستی* می‌نویسد: «توما آن‌گاه فهمید که استعاره چیز خطرناکی است. با استعاره نمی‌شود شوخی کرد. عشق از یک استعاره آفریده تواند شد» (کوندرا، ۱۳۸۷: ۴۱).

استعاره‌ها به عنصر شاعرانگی نهفته در تفکر ما اشاره دارند. این شاعرانگی که قدرت عظیمی با خود دارد، درعین حال، مخاطره‌آمیز است. به‌قول کوندرا در رمان *زندگی جای دیگری است*:

شعر سرزمینی است که در آن هر گفته‌ای تبدیل به واقعیت می‌شود. شاعر دیروز گفته است: زندگی همچون گریه‌ای بیهوده است و امروز می‌گوید: همه‌چیز پایان می‌پذیرد و در سکوت غرق می‌شود، فردا خواهد گفت: چیزی پایان نمی‌یابد، همه‌چیز طینی جاودانه دارد، و هر دو درست است. شاعر نیازی به اثبات هیچ‌چیز ندارد؛ تنها دلیلش شدت احساسات اوست (کوندرا، ۱۳۹۷: ۲۱۷).

استعاره‌ها همچون وسوسه‌هایی هستند که زندگی را به‌دنبال خود می‌کشند؛ اقتضای خویشتن‌داری مقاومت در برابر آنهاست. سخنان کوندرا یادآورِ کلام نیچه دربارهٔ

حقیقت است. از دید نیچه، خودآگاهی به استعاری بودن حقیقت و فهم زیبایی‌شناختی زندگی بدین معناست که شناخت، انطباق ذهن با واقعیت نیست؛ برعکس، بازآفرینی و تفسیر واقعیت از طریق فعالیت‌های ذهن است. شانتال در داستان کوندرا همان کسی است که استعاره بودن استعاره‌ها را از یاد برده و آن‌ها را حقیقت / مفهوم پنداشته است: او می‌خواهد از خانه‌ای که با «روایت» ساخته، «نظریه» استخراج کند، غافل از اینکه آنچه شناخت می‌نامد، روایتی است که خود از خشت استعاره‌ها ساخته است. هرچند «استعاره در پی تثبیت فهم ماست، اما در همان حال این واقعیت را آشکار می‌کند که هرگونه تثبیت و هرگونه میل به استحکام و اطمینان، بر زمینی سست بنا شده است» (پاتر، ۱۳۹۴: ۱۳۸). پیشنهاد کوندرا این است: فهم بازیگوشانه استعاره‌ها به جای ادراک تغزلی آن‌ها. آدمی بیش از معرفت علمی، از طریق روایت به جهان متصل می‌شود؛ روایت‌ها هم امکان‌ها و انتخاب‌های ما برای تفسیر و آفرینش واقعیت‌ها هستند، نه انطباق با آن‌ها. به تعبیر لیوتار، علم، فراروایتی است که ما «روایت بودن» آن را از یاد برده‌ایم. استعاره‌ها علم ما را به جهان افزون نمی‌کنند؛ بلکه سبب انکشاف رازآمیزی جهان هستند.

۴. نتیجه

استعاره‌ها نیرویی جادویی دارند. آن‌ها توان آن را دارند تا به تجربه‌های ازهم‌گسیخته ما انسجام ببخشند و میان جهان پُل بزنند؛ همان‌گونه که روایت می‌کوشد ارتباطی میان پراکندگی رخدادها بیابد. بنابراین مسئله استعاره و روایت می‌تواند یک چیز باشد: ساختن رابطه. در این ایجاد رابطه است که سوءتفاهم‌ها هم پدیدار می‌شود. رمان کوندرا علیه نیروی استعاره‌پردازی نیست؛ همان‌گونه که نیچه هم گفت، بدون استعاره‌ها میان ما و جهان «مغاک برنگذشتنی» ایستاده است: دو جهان بیگانه، دو انسان متفاوت، تنها از طریق استعاره‌ها پیوند می‌خورند. پس مسئله چیزی دیگر است: کاربرد نادرست آن‌ها «رابطه» را مغشوش می‌کند؛ آنجا که استعاره‌ها به جای معیار آزادی و آفرینش به

سنجۀ شناخت تقلیل می‌یابند و جهان روایت در جهان نظریه منحل می‌گردد. استعاره تلاش برای ایجاد رابطه با جهان است؛ اما هیچ‌گاه نمی‌تواند به وحدت با جهان برسد. خودآگاهی یعنی فهم این وضعیت «بینابینی» استعاره‌ها.

روان‌کاوی با کاوش در رؤیاهای به مخزنی از استعاره‌ها دسترسی پیدا کرد. روان‌آدمی از به‌کارگیری استعاره‌ها ناگزیر است. سارتر و کوندرا بر سویی‌های از خودبیگانه‌کننده استعاره‌ها متمرکز شده‌اند. خطر استعاره‌ها آن است که از پدیده‌ای زیبایی‌شناختی که بیانگر قدرت آفرینشگر آدمی است، به مفاهیم علمی تبدیل شوند: مفاهیمی بیانگر حاق واقع.

سارتر و کوندرا معتقدند استعاره‌ها به آدمیان این امکان را می‌دهند تا بر قدرت تصمیم و انتخاب خویش سرپوش نهند و بدین ترتیب، در جهان اشیا مستحیل گردند؛ رویه‌ای که سوژه‌ها را از اضطراب‌های وجودی خلاص می‌کند، به قیمت فروکاستن خویش به شیء. استعاره‌سازی سوءنیت است؛ چون فرد را به شیء تبدیل می‌کند. قدرت استعاره‌ها از زیبایی‌شان ناشی می‌شود؛ همان‌گونه که کیچ (به‌زعم کوندرا) چنین نفوذی دارد: ما در برابر زیبایی منفعل هستیم. به عبارت دیگر، سوءنیت معلول گیر افتادن سوژه در افسون زبان است. سوژه دچار خودفریبی می‌شود؛ چون قدرت استعاره‌پردازی دارد.

مقاله حاضر نشان داد که چگونه استعاره‌ها می‌توانند کارکرد وجودی / معرفتی بیابند: استعاره همچون ترفندهای زبان برای به دام انداختن سوژه. شانتال می‌خواست از طریق استعاره‌ها به «خود» برسد. اما استعاره‌ها برای او بیراهه‌ای بیش نبودند که به سوءنیت ختم می‌شد. استعاره‌ها دو چیز از جنس هم را به یکدیگر مرتبط نمی‌سازند؛ برعکس میان بیگانه‌ها این‌همانی ایجاد می‌کنند. تعالی سوژه توسط سیطره استعاره‌ها نقض می‌شود. هبوط چیزی نیست جز ناممکن شدن فاصله‌گیری سوژه از شیء؛ فاصله‌ای که شرط خودآگاهی اوست. خودآگاهی به استعاره‌ها به‌معنای کشف جنبه حادث، تصادفی

و غیرضروری رابطه میان تصاویر و اشیاست. تماشاگر نامنفع‌کننده کسی است که نمایش روی صحنه را نه همچون واقعیت، بلکه به‌سان «نمایش» ادراک کند: استعاره به‌مثابه استعاره. جدی نگرفتن استعاره‌ها به همین معناست: بازی دانستن بازی‌ها. از همین روست که کوندرا طنز را همزادِ رمان می‌داند.

پیامد سخن کوندرا این است که از سبکی استعاره‌ها به سنگینی مفاهیم درنغلطیم؛ برعکس، جهان را در وجه بازیگوشانه‌اش ادراک کنیم. کوندرا همچنین دلالت‌های سیاسی استعاره‌ها را پیش چشم دارد. زیبایی‌شناسانه کردن قدرت در نظام‌های توتالیتر همواره از استعاره‌ها تغذیه کرده است. نقد استعاره‌سازی نزد کوندرا به نقد خواست قدرت منتهی می‌شود. استعاره‌ها برساخته‌های اجتماعی - تاریخی هستند؛ اما ایدئولوژی‌ها آن‌ها را به‌سان ماهیات ذاتی و طبیعی به چیزی صلب تبدیل می‌کنند. نزد کوندرا، کارکرد نخستین کیچ همان مصادره استعاره‌هاست. استعاره‌ها در زبان کوندرا از محدوده ادبیات فرامی‌روند و ابعاد اخلاقی - هستی‌شناختی - سیاسی پیدا می‌کنند؛ سارتر نیز آنجا که ادغام شدن سوژه در وجوه استعاری خویش را همچون نافی آزادی و تصمیم و انتخاب تصور می‌کند، به همین چندسویگی استعاره‌ها نظر دارد: استعاره‌ها تا آنجایی که به وجه هنرمندانه و خلاقانه آدمی اشارت دارند، باید پذیرایشان بود؛ اما اگر بازنمایی‌کننده این‌همانی «کلمه» و «شیء» باشند، به چیزهایی خطرناک مبدل می‌گردند. خطر آنجاست که از استعاره‌گرایی به «ذات‌گرایی» فروغلتیم: از رابطه اختیاری (سوسور) به رابطه ذاتی با جهان. رابطه شانتال و ژان‌مارک کدر شده، چون در روایت آن‌ها از زندگی، استعاره‌های مشابهی وجود ندارد. مفاهیم کاری شاعرانه است، نه منطقی: اگر چراغ‌های رابطه تاریک‌ند، استعاره‌هایشان را جابه‌جا کنید.

پی‌نوشت‌ها

1. conceptualization of narration
2. narrativism
3. theorism

4. metaphor
5. concept
6. becoming
7. metanarrative
8. myth

۹. Bad-Faith / Mauvaise foi: این اصطلاح به خودفریبی، ایمان بد و غیره نیز ترجمه شده است.

10. metaphorization
11. objectification
12. Adams
13. Bayley
14. Kitsch
15. Hans
16. Petro
17. essence
18. meta-phore
19. dasman

منابع

- پانتر، دیوید (۱۳۹۴). *استعاره*. ترجمه محمد مهدی مقیمی زاده. تهران: نشر علم.
- دوبووار، سیمون (۱۳۸۸). *جنس دوم*. ترجمه قاسم صنعوی، تهران: توس.
- سارتر، ژان پل (۱۳۷۹). *تھوع*. ترجمه امیر جلال‌الدین اعلم. تهران: نیلوفر.
- _____ (۱۳۹۴). *هستی و نیستی*. ترجمه مهستی بحرینی. تهران: نیلوفر.
- قویمی، مهوش و مریم ساسان (۱۳۹۳). «هویت بر اثر مهاجرت در متن آثار میلان کوندرا». *دوفصلنامه نقد زبان و ادبیات خارجی*. دانشگاه شهید بهشتی. ش ۱۲. صص ۱۹۷-۲۱۱.
- کافمن، سارا (۱۳۸۵). *نیچه و استعاره*. ترجمه لیلا کوچک‌منش. تهران: گام نو.
- کوندرا، میلان (۱۳۸۷). *بار هستی*. ترجمه پرویز همایون‌پور. تهران: قطره.
- _____ (۱۳۸۹). *هنر رمان*. ترجمه پرویز همایون‌پور. تهران: قطره.
- _____ (۱۳۹۶). *هویت*. ترجمه پرویز همایون‌پور. تهران: قطره.
- _____ (۱۳۹۷). *زندگی جای دیگری است*. ترجمه پانته‌آ مهاجر کنگرلو. تهران: فرهنگ نشر نو.

- لیکاف، جرج و مارک جانسون (۱۳۹۵). *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*. ترجمه هاجر آقاابراهیمی. تهران: نشر علم.
- نجفی، رضا (۱۳۸۶). «بار هستی و ماهیت انسانی: بازتاب اندیشه‌های نیچه و هایدگر در آثار میلان کوندرا». *فصلنامه آزما*. ش ۵۳. صص ۱۷-۱۹.
- نیچه، فریدریش (۱۳۸۰). «در باب حقیقت و دروغ به مفهومی غیراخلاقی». ترجمه مراد فرهادپور. *در فلسفه، معرفت و حقیقت*. تهران: هرمس.
- و، پتریشیا (۱۳۹۳). «مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی». ترجمه حسین پاینده. *در مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. تهران: نیلوفر.
- ویکس، رابرت (۱۳۹۷). *فلسفه مدرن فرانسه*. ترجمه پیروز ایزدی. تهران: نشر ثالث.
- Adams, V. (2003). "The search for self in a Post-modern World". in *Milan Kundera: Bloom's Modern Critical Views*. Edited and with an Introduction by Harold Bloom.
- Bayley, J. (2003). "Kundera and Kitsch". in *Milan Kundera: Bloom's Modern Critical Views*. Edited and with an Introduction by Harold Bloom.
- Beauvoir, S.D. (2009). *La deuxième sexe* (translation into Farsi by Ghasem Sanavi). Tehran: Toos.
- Ghavimi, M. & Sasan, M. (2014). "Identity of immigrants in the works of Milan Kundera". *Critical Language & Literary Studies*. No. 12. pp. 197-211.
- Hans, J. (2003). "Kundera's Laws of Beauty". in *Milan Kundera: Bloom's Modern Critical Views*. Edited and with an Introduction by Harold Bloom.
- Kofman, S. (2006). *Nietzsche and metaphor* (translated into Farsi by Leila Koochakmanesh). Tehran: Gaamenow.
- Kundera, M. (2008). *L'insoutenable Legerete de l'etre* (translated into Farsi by Parvis Homayoonpoor). Tehran: Ghatreh.
- _____ (2010). *L'Art Du Roman* (translated into Farsi by Parvis Hoamayoonpoor). Tehran: Ghatreh.
- _____ (2015). *The book of laughter and forgetting* (translated into Farsi by Foroogh Pooryavari). Tehran: Roshangaran.
- _____ (2017). *L'idettite'* (translated into Farsi by Parvis Homayoonpoor). Tehran: Ghatreh.
- _____ (2018). *La Vie est ailleurs* (translated into Farsi by Pantea Mohajjer Kangarloo). Tehran: Nashrenow.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (2017). *Metaphors we live by* (translated into Farsi by Hajar Agha Ebrahimi). Tehran: Elm.

- Lyotard, J. (2002). *The Postmodern condition: A report on knowledge* (translated into Farsi by Hosseinali Nouzari). Tehran: Gamenow.
- Najafi, R. (2007). "The unbearable lightness of being and human nature: The reflection of Nietzsche and Heidegger in Milan Kundera's work". *Journal of Azma*. No. 53. pp.17-19.
- Nietzsche, F. (2001). "On truth and lies in an immoral sense". In *Philosophy, knowledge and truth* (translated into Farsi by Morad Farhadpoor). Tehran: Hermes.
- Punter, D. (2015). *Metaphor* (translated into Farsi by Mohammad Mehdi Moghimizadeh). Tehran: Elm.
- Petro, P. (1981). "Milan kundera' Search for Authenticity". *Canadian Slavonic papers*. Vol. 24. No. 1. pp. 44-49.
- Sartre, J.P. (2000). *La Nause'e* (translated into Farsi by Amir Jalal al-Din Alam). Tehran: Niloofar.
- (2015). *Being and nothingness* (translated into Farsi by Mahasti Mahreyni). Tehran: Niloofar.
- (2017). *Existentialism is a humanism* (translated into Farsi by Mostafa Rahimi). Tehran: Niloofar.
- Waugh. P. (2014). "Modernism and Postmodernism". In: *Modernism and Postmodernism and the Novel* (translated by Hossein Payandeh). Tehran: Niloofar.
- Wicks, R. (2018). *Modern French philosophy: From existentialism to postmodernism*. (translated into Farsi by Pirooz Izadi). Tehran: Sales.

Metaphorization as Bad-Faith: An Existential Reading of Identity

(A Case Study of the Novel *Identity* by Milan Kundera)

Aref Daniali^{1*}

1. PhD of Western Philosophy, Faculty Member of Religious Studies, Faculty of Humanities, Gonbad Kavous University, Gonbad Kavous, Iran

Received: 19/10/2019

Accepted: 20/01/2020

Abstract

Milan Kundera emphasizes on the effects of existentialism on novel in the 20th century. The aim of the current study is an existential reading of metaphor in Kundera's novel. The approach is comparative and interdisciplinary in order to find out the relationship between Kundera's and Sartre's bad-faith. The findings suggest that the concept of bad-faith for Sartre and metaphor for Kundera have a same function in identity formation, a function which is nothing but self-deception. They are the ways of converting the individual into a thing or the subject into an object. This results in disowning choice and responsibility by denying freedom. The positive function of metaphor is the revelation of the subject's creative aspect, and the negative function of objectification. In Kundera' point of view, Kitsch converts Beauty into trap through metaphor. Subjects are vulnerable against beauty. Metaphors bring along the metamorphosis of the subject. The functions of identification and ontology of metaphors are taken from Nietzsche. Nietzsche showed that metaphors are not only a rhetorical device. One finding of the current study is how metaphors frame our identities.

Keywords: Metaphor; bad-faith; identity; Sartre, Kundera.

* Corresponding Author's E-mail: aref_danyali@yahoo.com