آشفتگی و بی‌معنایی

یوسف اباذری
مراد فرهادپور

هدف از این نوشته آسیب‌شناسی نوعی برخورد رایج با فرهنگ غرب و بررسی عوامل و علل چنین برخوردی است، از این رو به بحثهای دیگر بخصوص مسألهٔ نثر و فارسی‌نویسی مؤلف ساختار و تأویل متن نپرداخته‌ایم. اگرچه این مسأله اهمیتی بنیادی دارد. نکتهٔ دیگر اینکه نویسندگان این مقاله به هیچ عنوان منکر ارزش آثار تألیفی نیستند و در واقع بر این باورند که تا باب تألیف آثار فلسفی در فارسی باز نشود، زبان در خور فلسفهٔ جدید را هم پیدا نخواهیم کرد. بنابراین ایرادهای ما بر تألیف این کتاب، ایراد به این گونه تألیفهاست نه تألیف به معنای عام.

این نوشته شامل دو بخش است که در بخش اول به ساختار کلی کتاب و مباحث اصولی در باب آن پرداخته‌ایم و در بخش دوم ضمن معرفی دیلتای، نمونه‌ای از معرفیهای مؤلف از چهره‌های فلسفی و روشهایی را که برای این کار اتخاذ کرده است، به دست داده‌ایم. اهمیت این بحث در این است که کتاب در واقع مجموعه‌ای از این معرفیهاست.

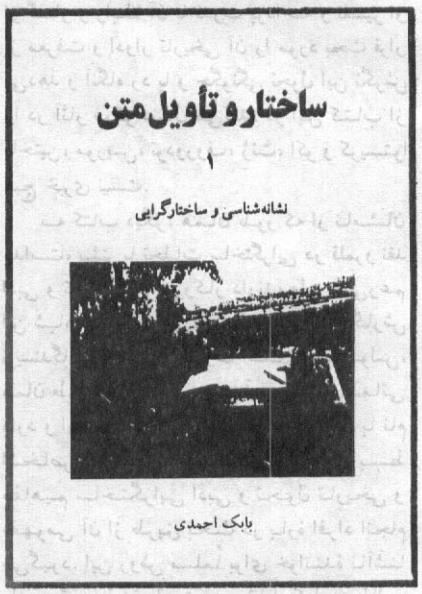
۱)

بتازگی کتابی منتشر شده است به نام ساختار و تأویل متن (نوشتهٔ بابک احمدی، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۱). مؤلف در پیشگفتار کتاب [ص ۲] تذکر می‌دهد که «در شرح عقاید اندیشگرانی که در این کتاب آمده است، اصل را بر استفاده‌ی مستقیم و بی‌میانجی از آثار خود آنان گذاشتم، و تا آنجا که ممکن بود از «منابع درجه دوم» یعنی آثاری که در باره‌ی آنان نوشته شده است، کمتر یاد کردم.» [تأکید از ما]. ما نیز بهتر است این تذکر را از یاد نبریم و در طول قرائت کتاب آن را حفظ کنیم.

به خواندن بخش مربوط به سوسور می‌پردازیم. شرحی ابتدایی و کلیشه‌ای از مقولات مشهور و شناخته‌شده‌ای چون «دال» و «مدلول»، «زبان» و «کلام»، «در زمانی» و «همزمانی» که نه کامل است و نه چندان گویا؛ با همان توضیحات و مثالهای آشنا، نظیر مثال معروف «قطار ۸/۴۵ ژنو ـ پاریس» که در هر متن دست دوم و سوم و دهم در مورد سوسور [از جمله همین متن حاضر] حضور دارد. بخشهایی مربوط به پیرس، باختین، پراپ و... را هم پشت سر می‌گذاریم. در پایان بخش مربوط به بارت ارائهٔ قرائت ناممکن می‌شود و پرسشی که از آغاز حضور داشته و رفته‌رفته بارز و بارزتر شده است، چنان سنگین و فراگیر می‌شود که طفره رفتن از طرح آن دیگر میسر نیست: این چگونه کتابی است؟ موضوعش چیست؟ اصولاً چرا و برای که و از چه دیدگاه و با چه روشی نوشته شده است؟ کتابی که در آن تقریباً همه چیز و همه کس، از فرگه و ویرجینیا ولف گرفته تا ابوسعید ابوالخیر و دیلتای، به نحوی از انحا حضور دارند و به صور مختلف، از عکس روی جلد گرفته تا انبوه بی‌شمار نقل‌قولها و اشارات و شروح کوتاه و بلند و متوسط، ذهن خواننده را بمباردمان می‌کند.

قرائت بخش مربوط به بارت را هر طور که شده به پایان می‌بریم و برای آگاهی از موضوع اصلی کتاب به آغازش باز می‌گردیم در نخستین جملهٔ پیشگفتار چنین می‌خوانیم: «این کتاب دو هدف اصلی در پیش دارد. نخستین، معرفی سه آیین جدید نظریهٔ ادبی یعنی ساختارگرایی، شالوده شکنی و هر منوتیک است.» [ص ۱] اما وقتی به سراغ خود کتاب می‌رویم، چیزی نمی‌یابیم مگر فصلهایی بیست تا سی صفحه‌ای در باب برخی از چهره‌های برجستهٔ این مکاتب نظری[۱]؛ فصولی که نه

فقط با یکدیگر هیچ ارتباطی ندارند بلکه به عنوان بخشهای مستقل نیز فاقد منطق یا سازگاری درونی‌اند. از توضیح و بسط مفاهیم بنیانی، مقایسه یا تفسیر موارد خاص بر مبنای نگرش و دیدگاهی معیّن هم هیچ خبری نیست، چه رسد به نقد و بررسی انتقادی. مؤلف هرازگاهی چهرهٔ معروفی را انتخاب می‌کند و برای مدتی مجذوب آن می‌شود، وقتی به بارت می‌پردازد، مجذوب بارت است، هنگامی که به سراغ فوکو می‌رود از او ستایش می‌کند. از پیرس، دیلتای، و فروید با لحنی یکسان تمجید می‌شود. این سردرگمی و آشوب سازمان



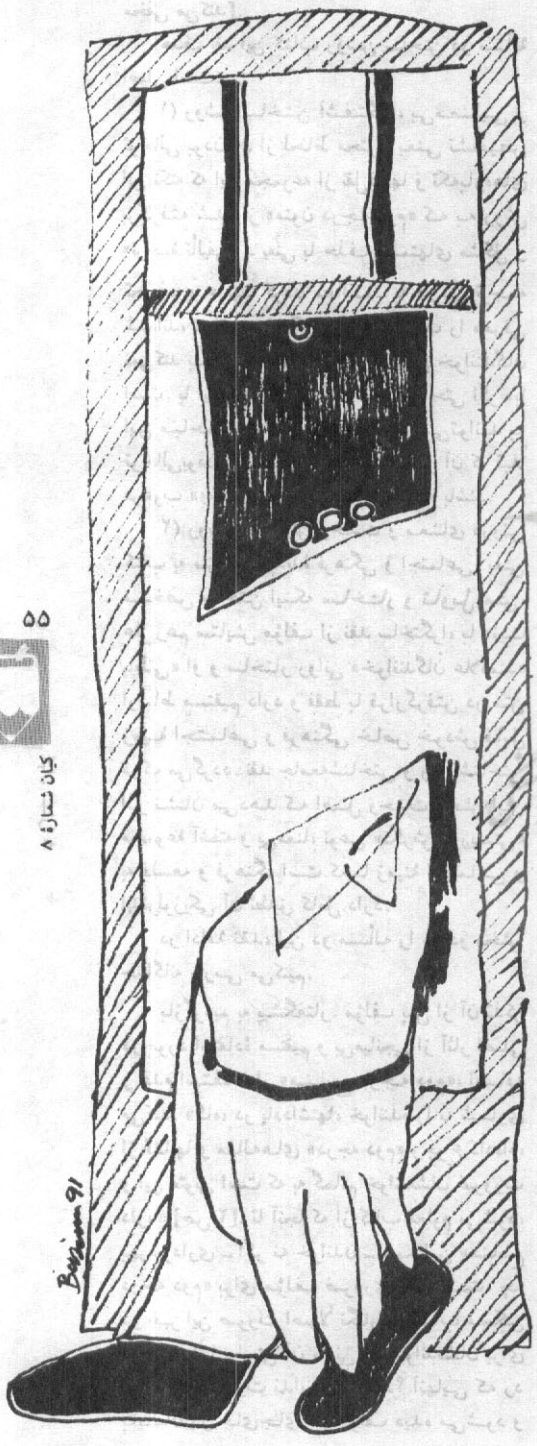
یافته در داخل هر بخشی نیز دیده می‌شود: مخلوطی از نقل قولهای شیک و بی‌ربط، اشارات فلسفی و ادبی، توضیحات بیوگرافیک، اسامی کتابها، مقالات و اشخاص، به همراه قطعاتی که محتوای آثار این یا آن نظریه‌پرداز را در یکی دو صفحه و به ابتدایی‌ترین و نارساترین شکل ممکن تشریح می‌کنند؛ و قطعاتی که از «متون درجه دوم» برگرفته شده و در نهایت آشفتگی مونتاژ شده‌اند. برای آنها که با این متون و مباحث آشنا هستند، نگاهی کوتاه به بخش یادداشتهای هر فصل، حقایق چندی را روشن می‌سازد. اکثر نقل‌قولها ـ چنانکه خواهیم دید ـ از همان «متون درجه دوم» گرفته شده‌اند، اما مؤلف از آنها به عنوان رجوع مستقیم به متون اصلی نام می‌برد. شاید بهترین دلیل برای اثبات این نکته، ارجاع به ۳ متن انگلیسی، فرانسوی و آلمانی یک اثر واحد باشد. مثلاً می‌توان به کتاب **حقیقت و روش** گادامر اشاره کرد که مؤلف به هر سه زبان از آن نقل قول کرده است. مؤلف حتی این زحمت را به خود نداده است که نقل قولهای آلمانی و فرانسوی را با متن مقایسه کرده و همهٔ آنها را به یک متن ارجاع دهد.

نکتهٔ دیگر کنار هم گذاردن نقل قولهایی از افراد و مکاتبی است که هویت و ماهیتی مخالف هم دارند ـ مثلاً استفاده از نقل‌قول آدورنو برای تأیید موضع گادامر.

آشفتگی و پریشانی تا به حدی است که خود مؤلف نیز بناچار مجبور به اعتراف شده می‌کوشد آن را به نحوی توجیه کند. در درآمد کتاب دوم [ص ۱۸۰] چنین می‌خوانیم: «در این کتاب فصلی در بارهٔ سرچشمه‌ها، ریشه‌ها و تاریخ ساختارگرایی نوشته نشده است. دلیلش این نیست که چنین بحثی را بی‌اهمیت دانسته‌ام؛ یکسر برخلاف، این بحثی است بسیار مهم، **اما نکته‌های نظری پیچیده و بی‌شماری می‌آفریند که بررسی آنها باید موضوع کتاب جداگانه‌ای باشد.**» [تأکید از ما]. عجیب است که مؤلف از رویارویی با «نکته‌های نظری پیچیده و بی‌شمار» سر باز می‌زند؛ اما دلیل واقعی چیز دیگری است. بحث در بارهٔ ساختگرایی به منزلهٔ یک مکتب فکری و بررسی مفهومی آن، به نگرشی معیّن و حداقلی از انسجام فکری نیاز دارد. این روش در عین حال جای چندانی برای بازی با نقل‌قولهای شیک باقی نمی‌گذارد. نمونهٔ نسبتاً قدیمی ولی کلاسیک این نوع بررسی مفهومی، کتاب **ساختگرایی** ژان پیاژه است که مؤلف هیچگاه بدان اشاره نمی‌کند ـ شاید به این دلیل که پیاژه قدیمی «دمده» شده است. طفره رفتن مؤلف از بحث مفهومی، مسألهٔ مهمی است که ما بعداً به آن باز خواهیم گشت؛ ولی اینک اجازه دهید به دومین هدف کتاب بپردازیم.

در پیشگفتار چنین می‌خوانیم: «هدف دوم، اثبات این نکته است که سه آیین، جدا از تمایزها و ناهماهنگی‌های بسیارشان، سرانجام به یکدیگر نزدیک شده‌اند، بیان این همسویی، شاید به کار خواننده‌ای هم بیاید که بیشتر با این مباحث آشنا شده بوده است.» [ص ۱] به نظر می‌رسد که اینجا لااقل با موضوع و محتوایی قابل بحث سروکار داریم. اما مؤلف جز تکرار حرف خود و اشاره به نزدیکی ساختگرایی با «هرمنوتیک مدرن» ـ که معلوم نیست منظور از آن چیست ـ کار دیگری نمی‌کند. در همه جا دوباره فقط با انبوهی از نقل‌قولها روبرو می‌شویم و مؤلف هم خود حرفی برای گفتن ندارد. دخالتهای گاه و بیگاه او از حد توصیه‌های پدرانه به جوانان بی‌تجربه و آوردن نقل‌قولهایی از شمس تبریزی و عین‌القضات فراتر نمی‌رود؛ و اتفاقاً همین دخالتها و نقل‌قولها است که «خوانندهٔ آشنا با این مباحث» را در مورد شناخت و درک مؤلف از ساختگرایی و هرمنوتیک به شک می‌اندازد.

مؤلف سه مکتب مورد بحث خود را آیینهایی می‌داند که «در دههٔ گذشته زمینه و روش پژوهش در جستارهای هنری و به ویژه ادبی را تعیین کرده‌اند». [ص ۱] اما این نظر فقط در مورد مکتب دوم، یعنی واسازی یا به قول مؤلف شالوده‌شکنی صادق است. ساختگرایی از اواخر دههٔ ۶۰ در فرانسه جانشین اگزیستانسیالیسم سارتری شد و انتقال آن به اروپا و آمریکا نیز در دههٔ ۷۰ رخ داد. هرمنوتیک نیز، صرفنظر از ریشه‌های سنتی آن در تأویل کتاب مقدس و تفسیر آثار ادبی جهان باستان، از اوایل قرن ۱۸ (شلایر ماخر) پا به صحنه گذارد، در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم نمودی تازه (دیلتای) یافت و مباحث اصلی آن در قرن حاضر نیز (مثل بحث گادامر ـ بتی یا بحث گادامر ـ هابر ماس) همگی قبل از دههٔ ۸۰ مطرح شد. حتی ترتیب مطالب و نحوهٔ معرفی مکاتب نیز بیانگر اغتشاش فکری است. پل زدن میان سنتهای بیگانه و حتی مخالف ـ که همواره با خطر التقاط گرایی سطحی و بازی



با نقل قولها روبروست ـ خود یکی از سنتهای ارزشمند فلسفی و نظری است؛ و بی‌شک اگر فیلسوف برجسته و متفکر خلاقی چون پل ریکور، پل زدن میان ساختگرایی و هرمنوتیک را به عنوان هدف اصلی زندگی فکری و پروژهٔ فلسفی خویش معرفی کند، بایداو را جدی گرفت و نوشته‌ها و تحول فکری‌اش را دنبال کرد. اما وقتی همین ادعا در این متن با توسل به ژستهای فوق مدرن مطرح می‌شود، محل تأمل است. [نظیر مورد نویسنده‌ای که ناتوانی خود در نوشتن حتی یک قصه کوتاه رئالیستی را با تقلید از جویس و ویرجینیا ولف مخفی می‌کند].

هدف نقد این کتاب روشن ساختن دو مسألهٔ اصلی است:

۱) روشن ساختن آشفتگی، بی‌معنایی و توخالی بودن آن از لحاظ محتوا. یعنی تشخیص این نکته که این مجموعه از نقل‌قولها و تکه‌پاره‌های برگرفته شده از «متون درجه دوم» که به روش «ترجمهٔ تألیفی» ـ یعنی با حذف قسمتهای مشکل و تحریف و عامیانه کردن مطالب ـ به فارسی ترجمه شده‌اند، نه فقط ساختگرایی و هرمنوتیک را معرفی نمی‌کند بلکه تنها حاصلش سردرگمی خوانندگان است. با این حال خوانندگان تیزهوش حتی اگر «با این مباحث آشنا نباشند» نیز می‌توانند به توخالی‌بودن کتاب پی برند، مشروط بر آن که قبلاً مرعوب «وسعت معلومات» مؤلف نشده باشند.

۲) روشن ساختن وحدت و معنای درونی کتاب به منزلهٔ یک پدیدهٔ فرهنگی و اجتماعی؛ یعنی مشخص ساختن اینکه ساختار و تأویل متن، علی‌رغم ستایش مؤلف از نقد ساختگرا، با «نیت باطنی» او و ساختار روانی «خوانندگان علاقمند» ارتباط مستقیم دارد و فقط با قرارگرفتن در متن زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی خاص خودش قابل درک می‌گردد. نقد جامعه‌شناختی و روان‌شناختی اثر نشان می‌دهد که اصل وحدت بخش این مجموعهٔ آشفته و بی‌معنا، نوعی «نگرش توریستی» به فلسفه و فرهنگ است که با زمینهٔ اجتماعی و ایدئولوژیکی آن تطابق کامل دارد.

در ادامهٔ نقد، این دو مسأله را در دو بخش جداگانه بررسی می‌کنیم.

بازگردیم به پیشگفتار. مؤلف پس از آن تذکر در مورد استفادهٔ مستقیم و بی‌میانجی از آثار اصلی و عدم استفاده از «منابع درجه دوم»، اضافه می‌کند. «گاه، در یادداشتها، خواننده را به شماری از کتابها و مقاله‌های «درجه دوم» رجوع داده‌ام، و این متونی است که به گمانم خوانندنشان ضرورت دارد» [ص ۲]. تا آنجا که از کتاب معلوم می‌شود، بهره‌برداری ـ اگر نه خواندن ـ همهٔ این «منابع درجه دوم» برای مؤلف ضروری بوده است، چه در غیر این صورت اصولاً نگارش کتاب ممکن نمی‌شد. اما براستی آن متونی که خوانندنشان برای خواننده ضرورت ندارد، کدامند؟ آنهایی که رد پایشان در جای‌جای اثر مؤلف دیده می‌شود و خواندنشان ممکن است خواننده را به مقایسه و تفکر وادارد؟ یا آنهایی که استحکام منطقی، غنای فکری و تواضع نویسندگانشان، پریشانی و فقر نظری اثر مؤلف را آشکار می‌سازد؟ به نظر می‌رسد بهترین کار آن باشد که ما خود به این مقایسه بپردازیم. برای این منظور چهار کتاب زیر را برگزیدیم:

1- *Structuralism and Since:* from Levi Strauss to Derrida, ed. John Sturrock, O.U.P., 1979.

2- Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs:* Semiotics, Literature, Deconstruction, R.K.P., London, 1987.

3- Jonathan Culler, *Structuralist Poetics:* Structuralism, Linguistics and the Study of Literature, R.K.P., London, 1975.

4. Robert Scholes, *Structuralisn in Literature:* an introduction, Yale University Press, 1975.

از میان این چهار کتاب، دوتای آنها به طور قطع و یکی به احتمال قوی، مورد «بهره‌برداری» مؤلف قرار گرفته است. مسلماً «منابع درجه دوم» که کتاب از تکه‌پاره‌های آنها ساخته و پرداخته شده است به اینها محدود نمی‌شود. برای مثال می‌توان به ردپای کتاب *The Critical Circle* نوشتهٔ دیوید هوی[۲] در بخش مربوط به هرمنوتیک [بویژه فصل گادامر] یا کتاب *The Order of Mimesis* اثر کریستوفر پرندرگاست اشاره کرد [تقریباً تمامی بخش اول فصل دوازدهم ساختار و تأویل متن که به تفسیر افلاطون از مفهوم تقلید Mimesis در رسالات «جمهوری» و «کراتیلوس» (Cratylus)، «واسازی» این متون توسط دریدا و تفسیر وی از نظریه تقلید افلاطون می‌پردازد، از این کتاب گرفته شده است؛ رجوع کنید به

(C. Prendergast, *The Orther of Mimesis,* Cambridge Universty Press, 1986, PP, 9-12.)]

ردیابی «منابع درجه دوم» فرانسوی به علت عدم آشنایی ما با زبان فرانسه مقدور نیست. چهار کتاب فوق اساساً با توجه به مطالب جلد اول و حضور کم و بیش آشکار آن ها در متن مؤلف و بدون جست‌وجوی بسیار انتخاب شده‌اند. قصد ما صرفاً ارائهٔ چند نمونه است و فکر می‌کنیم آنچه در بخش دو نمونه معرفی خواهد آمد ما را در اینجا از پرداختن به چگونگی اقتباسات مؤلف معاف کند.

برای اینکه ببینیم این مؤلفان چگونه و با چه روشی در این مباحث کتاب نوشته‌اند به معرفی کوتاهی از هر کدام می‌پردازیم. کتاب نخست، مجموعه‌ای از شش مقاله است. ریشه‌های تاریخی و مفاهیم بنیانی ساختگرایی در مقدمهٔ کتاب معرفی شده است و پنج مقالهٔ بعدی به بررسی انتقادی آرای لوی استروس، بارت، فوکو، لاکان و دریدا اختصاص دارند که توسط مترجمان و ناقدان آثار آنها نوشته شده‌اند [مثلاً مؤلف مقالهٔ دریدا، جاناتان کولر است که خود چندین مقاله و کتاب در بارهٔ دریدا و واسازی نوشته است]. هدف اصلی مقالات، ارائهٔ تصویری کلی و انتقادی از نگرش فلسفی این چهره‌های برجسته به ساختگرایی است، نه شرح زندگی و آثار آنها. برای نمونه، مقالهٔ مربوط به فوکو با بحثی در بارهٔ ماهیت و ملاک مشروعیت گفتار خود فوکو و رابطهٔ دوگانهٔ آن با گفتار عصیانگر ساد، نیچه و آرتو آغاز می‌شود، سپس به تحلیل مفصل تعریف خود فوکو از گفتار و رابطهٔ آن با قدرت پرداخته و تفسیر او از معرفت و ادوار تاریخی آن را مورد بحث قرار می‌دهد و آنگاه رد پا و چگونگی تحول این نگرش را در آثار فوکو دنبال می‌کند. در این کتاب از باختین، موریس، تودوروف، ژنت، اکو و کریستوا هیچ خبری نیست.

سه کتاب دیگر، همان طور که از نامشان پیداست، بیشتر با تجلیات ساختگرایی در قلمرو نقد ادبی و تأویل متون سروکار دارند، ولی علی‌رغم این شباهت موضوعی، دیدگاه و روش نگارش نویسندگان آنها کاملاً متفاوت است. کتاب شولس، همان طور که از نامش برمی‌آید، جنبهٔ مقدماتی دارد و از این رو بیشتر مطالب و فصول آن با نام اشخاص مشخص شده است و معرفی و بسط مفاهیم ساختگرایی ادبی و تحول تاریخی و مفهومی آن از طریق بحث در بارهٔ افراد انجام می‌گیرد. این روش مسلماً برای خوانندهٔ ناآشنا ملموس‌تر و مفیدتر است. در مقابل کولر، مطالب هر دو کتاب خود را بر اساس بسط مفاهیم کلی تهیه و تنظیم کرده است. آثار او از لحاظ نکات فنی مربوط به نقد ساختگرا بسیار دقیقتر، پیچیده‌تر و غنی‌تر است. کولر در کتاب *تعقیب نشانه‌ها Signs The Pursuit of* نشانه‌شناسی را به منزلهٔ نوعی «نظریهٔ قرائت» آثار ادبی مورد بررسی قرار می‌دهد و عمدتاً به نقد نشانه‌شناسی شعر و ادبیات می‌پردازد. در این کتاب نیز از موریس، باختین و موکاروفسکی خبری نیست. مؤلف قصد اطالهٔ کلام ندارد، از این رو در مورد پیرس و سوسور به اشاره‌ای کوتاه اکتفا می‌کند. علی‌رغم اختصاص یک سوم کتاب به واسازی یا شالوده‌شکنی، دریدا فقط چند صفحه‌ای را به خود اختصاص داده است و از فوکو نیز فقط یکبار نام برده می‌شود. در واقع تنها کسانی که فصلی مجزا را به خود اختصاص داده‌اند، میکل ریفاتر و استانلی فیش می‌باشند که اتفاقاً در ساختار و تاویل متن نشان چندانی از حضور آنها دیده نمی‌شود.

کتاب دیگر کولور نیز ساختار و مضمونی مشابه دارد، اما قلمرو موضوعی آن کلی‌تر است و به مفاهیم و چهره‌های کلاسیک نقد ساختگرا [یاکوبسون، لوی استروس، گرماس، فرمالیستهای روس، فرای و دیگران] می‌پردازد. در صفحهٔ ۱۸۸ ساختار و تأویل متن عبارتی از لوی استروس نقل

شده است که با شمارهٔ ۲۶ مشخص می‌شود. در قسمت یادداشتها ذیل شمارهٔ ۲۶ چنین می‌خوانیم:

"26. C. Levi-Strauss, ***Du miel aux Cendres.*** P.305

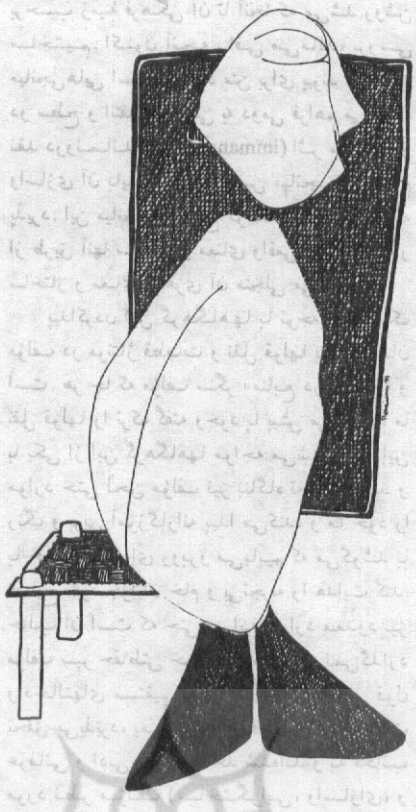
در این مورد دقت کنید به بحث روشنگری که در کتاب زیر آمده است:

J. Culler, ***Structuralist Poetics,*** London, 1975. PP. 40-53."

اگر خوانندهٔ کنجکاوی پیدا شود که بخوا هد با استفاده از راهنمایی مؤلف از این «بحث روشنگر» سود جوید، در آغاز صفحهٔ ۴۴ کتاب کولر با این نقل قول از لوی استروس روبرو می‌شود: «بنابراین زمینهٔ [تفسیری] هر اسطوره، بیشتر و بیشتر توسط دیگر اسطوره‌ها ساخته و پرداخته می‌شود» (***Du miel aux cendres,*** P.305) این همان نقل قولی است که مؤلف باید با «استفادهٔ مستقیم و بی‌میانجی» از اصل کتاب لوی استروس گرفته باشد، اما با کمی دقت متوجه می‌شویم که تمامی قطعه‌ای که با این نقل قول «مستقیم» پایان می‌پذیرد، چیزی نیست جز «ترجمهٔ آزاد» مطالب صفحهٔ ۴۳ کتاب کولر، با این فرق که مؤلف «خلاقیت» به خرج داده و به عوض شکسپیر از میلتون و ریلکه نام می‌برد. این یکی از شگردهای اصلی مؤلف است که از متون درجه دوم نقل قول می‌کند اما شگردی به کار می‌برد که خواننده گمان کند از متون اصلی استفاده کرده است.

فلسفهٔ تنظیم و چگونگی تبوبب چهار کتاب فوق، نکتهٔ مهمی را روشن می‌کند. ساختار و تأویل متن نه فقط ساختار و معنا و بلکه حتی موضوع معیّن و مشخصی نیز ندارد. کتاب بواقع معجون عجیبی است که قدری از همه چیز در آن یافت می‌شود: مقداری نشانه‌شناسی (پیرس، موریس)، کمی ساختگرایی فلسفی (فوکو)، مقداری نقد ادبی ساختگرا به اضافهٔ کمی نشانه‌شناسی ادبی (اکو). نارسایی و سطحی بودن بسیاری از شروح و تفاسیر مؤلف و مهمتر از آن، نفس ترکیب کتاب گواه آن است که مؤلف، خود نیز درک روشنی از مواد اولیهٔ معجون خویش ندارد.

از میان چهار کتاب فوق، مؤلف فقط به یکی اشاره می‌کند که قبلاً ذکرش رفت. ولی نکتهٔ مهمتر غیبت کامل کتاب چهارم است. اهمیت و معنای این غیبت هنگامی آشکار می‌شود که فهرست مطالب کتاب شولس را با اثر مؤلف مقایسه کنیم، زیرا همان‌طور که گفتیم مطالب و فصول این کتاب نیز بر حسب اشخاص تقسیم و تنظیم شده است. با توجه به شباهت فوق‌العادهٔ ساختار و سرفصلهای این کتاب با مطالب جلد اول ساختار و تأویل متن می‌توان این فرض را مطرح کرد که کتاب *Structuralism in literature* در واقع «منبع درجه دوم» درجه اول یا الگوی اصلی مؤلف بوده است، و همین امر نیز غیبت هرگونه اشاره و ارجاع بدان را توضیح می‌دهد[۳]، از این رو جا دارد کتاب شولس را با دقت و تفصیل بیشتری



مورد بررسی قرار دهیم.

صرفنظر از دو فصل اول که جنبهٔ کلی و مفهومی دارد و فصل سوم که به چهره‌های قدیمی‌تر، غیررسمی و نه چندان معروف نقد ادبی ساختگرا (آندره ژول و اتین سوریو) می‌پردازد، عناوین برخی از بخشها به قرار زیر است: «اسطوره‌نگاران mythographers: پراپ و لوی استروس»، «فرمالیستهای روس»، «معناشناسی، منطق و گرامر: اخلاف پراپ»، «نظام و نظام سازان»، «نظریهٔ قرائت تزوتان تودورف»، «گدهای رولان بارت»، «فیگورهای ژراژ ژنت». نکتهٔ مهم آن است که این تقسیم‌بندی بر اساس اشخاص از نوعی منطق مفهومی بی‌بهره نیست. ژول و سوریو بر مبنای مفهوم «ساده کردم فرم» با یکدیگر مرتبط می‌شوند، لوی استروس، پراپ و فرمالیستهای روس را «حرکت به سوی فن شعر ساختگرا» متحد می‌سازد، و تودورف، بارت و ژنت از طریق «تحلیل ساختاری متون ادبی» در یک فضای کلی جای می‌گیرند.

شولس در فصل اول کتاب خود، ساختگرایی را به منزلهٔ جنبشی فلسفی و همچنین نوعی روش مورد بحث قرار می‌دهد و در فصل دوم، به تحول ساختگرایی از یک نظریهٔ زبانشناختی به نوعی فن شعر (Poetics) می‌پردازد و نحوهٔ بسط و تغییر شکل آن در آثار سوسور، یاکوبسون، لوی استروس و ریفاتر را تشریح می‌کند. این دو فصل بنیان نظری کتاب را تشکیل می‌دهند و مفاهیم و تمایزات کلیدی خاص ساختگرایی را معرفی می‌کنند. اشاره به برخی از جنبه‌های نگرش نظری کسانی چون چامسکی، کاسیرر، ویتگنشتاین و روان‌شناسی گشتالت، بعضی از ریشه‌ها و بنیادهای نظری ساختگرایی را روشن می‌سازد و مقایسهٔ آن با نقد ادبی ژرژ پوله که ماهیتی پدیدارشناسانه دارد، خصوصیات روش شناختی نقد ساختگرا را برجسته می‌سازد. معرفی مفاهیم بنیانی زبان‌شناسی سوسور و نقد ادبی یاکوبسون و لوی استروس و سپس تشریح انتقاد کوبندهٔ ریفاتر از خصلت تجریدی تفسیر مشهور آن دو از شعر بودلر، خواننده را در مقامی قرار می‌دهد که بتواند تشابهات، تفاوتها و اختلافات و معنا و مفهوم تحولات بعدی را درک کند.

شکی نیست که این دو فصل ساختگرایی را «تعریف» نمی‌کنند و حتی توصیفی جامع از کاربرد روش ساختگرا در قلمرو نقد ادبی نیز ارائه نمی‌دهند. با این حال شولس توانسته است در همین فضای محدود دیدگاه خود نسبت به ساختگرایی و فضای مفهومی و منطقی آن را مشخص سازد؛ کاری که مؤلف ساختار و تأویل متن از انجامش برنیامده است و در عوض به همان بهانهٔ شناخته شده توسل می‌جوید که این کار «باید موضوع کتاب جداگانه‌ای باشد». در کتابی که تهی از هرگونه بحث مفهومی است، هدف اصلی مؤلف، یعنی «معرفی ساختگرایی به منزلهٔ یک نظریهٔ ادبی» نیز در حد ادعا باقی می‌ماند[۴].

کتاب شولس مسلماً نه در زمینهٔ ساختگرایی، نه در زمینهٔ نقد ادبی و نه حتی در ارتباط با پیوند این دو، «همه چیز» را بیان نمی‌کند، ولی مجموعه‌ای از مفاهیم، دیدگاهها و نظریه‌ها را به شکلی منطقی در کنار هم می‌گذارد و از این طریق خواننده را با مجموعه‌ای از متون و فضای فکری حاکم بر آنها آشنا می‌سازد. معرفی اشخاص نیز بر همین اساس انجام می‌گیرد و از این رو شولس در مورد مثلاً بارت نیز همه چیز را نمی‌گوید و ذهن خواننده را از زیر آواری از نقل قولها، اسامی کتب و مقالات و توضیحات فرعی که صرفاً کارکردی تزئینی دارند، مدفون نمی‌سازد.

(۲)

با روشن شدن آشفتگی و بی‌معنایی ساختار و تأویل متن، حال می‌توانیم به سراغ پرسش دوم رفته و معنا و وحدت واقعی آن را مورد بحث قرار دهیم. برای این کار شاید بهتر آن باشد که ما نیز به روش «شالوده شکنان» متوسل شویم و متن را بر حسب مباحث و موضوعات خود آن، بررسی کنیم، یعنی برحسب مفاهیم ساختگرایی و نشانه‌شناسی.

دلبخواهی بودن دال و مدلول و ماهیت قراردادی پیوند میان آنها اصل مرکزی زبان‌شناسی سوسور است و روح حاکم بر ساختگرایی و مابعد ـ ساختگرایی نیز از همین اصل «قراردادی بودن نشانه» نشأت می‌گیرد؛ به نحوی که می‌توان پروژهٔ فلسفی شخصی چون دریدا را در گسترش این اصل به موضوعات سنتی فلسفه ـ نظیر حقیقت ذهن

و معنا ـ خلاصه کرد. در این معنا باید گفت ساختار و تاویل متن یک دال محض است. همه چیز آن دلبخواهی و قابل تغییر است، از عنوان اثر و مطالب آن گرفته تا ترتیب و حجم فصول. می‌توان بخشهایی را حذف و قسمتهای جدیدی بدان اضافه کرد؛ می‌توان فصول را جابجا کرد، به عوض پیرس و موریس، فصلی در بارهٔ فرگه و ویتگنشتاین نگاشت یا نورتروپ فرای را جانشین گرماس و برمون ساخت. اما مدلول این دال دلبخواهی چیست؟ در نظریهٔ سوسور مدلول نیز چون دال دلبخواهی و قراردادی است[5] و دریدا با تأکید بر همین جنبه به نقد متافیزیک پرداخته و همه چیز را در بازی خردستیز نشانه‌ها حل می‌کند. با دلبخواهی‌شدن همهٔ مدلولها، بحث در بارهٔ حقیقت و کذب و نقد آنها نیز بی‌معنی یا بهتر بگوییم «دلبخواهی» می‌شود. این امر خود نظام فرهنگی و عرفها و قراردادهای مبتنی بر آن را نیز دربر می‌گیرد. اگر این دیدگاه را بپذیریم، آنگاه نقد اثر مؤلف براستی ناممکن می‌گردد و همین امر نیز علاقهٔ شدید مؤلف به این نوآوری پسا ـ مدرن فرانسوی را توضیح می‌دهد. ولی آیا براستی همهٔ مدلولها، معانی و حقایق دلبخواهی‌اند؟ آیا هیچ تمایزی میان حقیقت و دروغ، سلامت و مرض، عقل و دیوانگی وجود ندارد؟ ما به این نظریهٔ دلبخواهی تن نمی‌سپاریم و بنابراین باز هم سؤال خود را تکرار می‌کنیم: مدلول واقعی اثر مؤلف چیست؟

همینجاست که نقد جامعه‌شناختی و روان‌شناختی ساختار و تاویل متن ضروری می‌گردد. برخلاف تأکید مکرر مؤلف بر استقلال متن و معنای آن از نیت مؤلف، کتاب به تمامی تحت سیطرهٔ نیت مؤلف خویش است. مدلول واقعی این اثر که بدان معنا و وحدت می‌بخشد، چیزی نیست جز نگرش واقعی مؤلف: یعنی همان نگرش توریستی.

مفهوم نگرش توریستی مفتاح حقیقی این کتاب است. با درک آن، همهٔ نکات قبلی نیز روشنتر می‌شود: انبوه نقل قولهای غالباً بی‌ربط، روشن نبودن موضوع کتاب که قدری از همه چیز در آن یافت می‌شود، تأکید بر اشخاص و چهره‌های سرشناس که به دلخواه انتخاب شده‌اند و هیچ گونه بحث یا استدلال نظری آنها را به هم ربط نمی‌دهد، پرهیز از هرگونه بحث توصیفی یا انتقادی در بارهٔ مفاهیم و مقولات بنیادین، عدم وجود هرگونه دید کلی و فراگیر حتی در معرفی اشخاص و استفاده از تکه‌پاره‌های برگرفته‌شده از «منابع درجه دوم» که مؤلف با سرهم‌بندی آنها فصولی در بارهٔ فوکو و گادامر و تودورف و غیره نگاشته است، بی‌اعتنایی کامل نسبت به تمایزات و تفاوتهای محتوایی افراد و مکاتب با یکدیگر، و باقی مسائل که نیازی به تکرار آنها نیست. همان طور که گفتیم این کتاب در «نیت مؤلف» ریشه دارد که آن نیز توسط همان نگرش توریستی برساخته می‌شود.

بدین ترتیب ما به دو پرسش اصلی خود پاسخ گفتیم و آشفتگی و بی‌معنایی متن بر حسب موضوع و ادعاهای خود آن، و معنا و وحدت واقعی‌اش را برحسب زمینهٔ فرهنگی آن تا آنجا که می‌شد روشن ساختیم. اکنون آنچه باقی می‌ماند، بررسی میانجی‌هایی است که خود متن برای پیوند میان این دو سطح و انتقال از اولی به دومی فراهم می‌آورد. نقد درونماندگار (immanent) اثر مؤلف و واسازی آن باید به کمک همین میانجی‌ها انجام پذیرد. این میانجی‌ها بواقع گرهگاههای متن‌اند که از طریق آنها ساختار و معنای واقعی این کتاب در ساختار و معنای ظاهری آن متجلی می‌شود.

پیداکردن این گرهگاهها با توجه به تکنیک مؤلف در مونتاژ قطعات و نقل قولها بسیار آسان است. هر جا که مؤلف سنگر «منابع درجه دوم» و نقل قولها را ترک گفته وخود پا پیش می‌گذارد، ما با یکی از این گرهگاهها مواجه می‌شویم. در این موارد حتی لحن مؤلف نیز بناگاه تغییر می‌کند و رنگ و بوی آموزگارانه پیدا می‌کند، و ما خود را با حکیم فرزانه‌ای روبرو می‌یابیم که می‌کوشد با نصایح خود جوانان خام و بی‌تجربه را هدایت کند. جالب آن است که حتی در این موارد معدود نیز مؤلف سپر حفاظتی خود را کاملاً کنار نمی‌گذارد و دخالتهای مستقیم او نیز باز به کمک نقل قول تحقق می‌پذیرد، یعنی به یاری عباراتی که از سنت عرفانی و ادبی خود ما اخذ شده‌اند و به مکاتب مورد نظر مؤلف (ساختگرایی، واسازی، و هرمنوتیک) ربطی ندارند.

اکنون در پایان این بخش، یک نمونه از این میانجی‌ها یا گرهگاهها را مورد بررسی مفصل قرار می‌دهیم و می‌کوشیم با استفاده از محتوای خود اثر، یعنی همان مکاتب سه‌گانه، زمینه‌ای معنایی برای آن فراهم آوریم تا از این طریق بی‌معنایی و بی‌ربط بودن آن و ماهیت حقیقی درک مؤلف از موضوع اثرش روشن گردد.

در اواخر بخش مربوط به فوکو اتفاق جالبی رخ می‌دهد. مؤلف بناگاه موضوع بحث خود یعنی میشل فوکو را بکلی فراموش می‌کند و به سراغ موضوعی دیگر می‌رود. او تمامی صفحهٔ ۲۰۱ را به بررسی چند نقل قول از بارت در ارتباط با پروست و مالارمه اختصاص می‌دهد و در یک صفحه و نیم باقیمانده به تشریح، نقد و رد نظریهٔ سارتر می‌پردازد[ساختار و تاویل متن، صص ۲۰۲ و ۲۰۳]، شاید به این سبب که صرفنظر کردن از چند نقل قول «زیبا» از سارتر برایش ناممکن بوده است. پس از تحلیل عمیق یک صفحه و نیم خود از چهار کتاب مشهور سارتر [بودلر، قدیس ژنه، کلمات و ابله خانواده]، مؤلف چنین می‌گوید:

«من منکر اهمیت این چهار کتاب نیستم و می‌دانم که کارهای برجسته‌ی سارتر در راه یافتن پاسخهایی به آن پرسش فلسفی تا چه حد کارآیند، اما برای آن کس که سودای شناخت متون ادبی را در سر دارد، پیروی از روش سارتر را توصیه نمی‌کنم و باور ندارم که پژوهش زندگینامه‌ی مؤلفان پایه یا آغازگاهی درست باشد [ساختار و تاویل متن ۲۰۳]. براستی که ما باید به نمایندگی از طرف سارتر از مؤلف تشکر کنیم. افسوس که سارتر مرده است و خود نمی‌تواند شاهد این کشف بزرگ باشد. مؤلف در تحلیل یک و نیم صفحه‌ای خود معمای آثار سارتر را حل کرده است. اکنون ما می‌دانیم که آثار او در بارهٔ بودلر، فلوبر، ژنه و خودش ، زندگینامه‌هایی بیش نبوده است و خود سارتر نیز زندگینامه‌نویسی بوده است که «سودای شناخت متون ادبی را در سر نداشته» و از این رو با شروع از «آغازگاهی نادرست» و برای «پژوهش زندگینامه‌ی مؤلفان» ۷۰۰ صفحه در بارهٔ ژان ژنه و چند هزار صفحه در بارهٔ فلوبر مطلب نوشته است.[6]

این جهش از فوکو به بارت و از بارت به سارتر و پنهٔ سارترزدن را داشته باشید تا برسیم به مطلب بعدی. مؤلف بلافاصله پس از آن اظهار نظر در بارهٔ سارتر چنین می‌نویسد:

«هزار سال پیش عین‌القضات همدانی نوشت:

جوانمردا! این شعرها را چون آینه دان! آخر دانی که آینه را صورتی نیست در خود؛ اماهر که در او نگه کند، صورت خود تواند دید. همچنین می‌دان که شعر را در خود هیچ معنی نیست؛ اما هر کسی ازو آن تواند دیدن که نقد روزگار او بود و کمال کار اوست. و اگر گویی که شعر را معنی آن است که قایلش خواست، و دیگران معنی دیگر وضع می‌کنند از خود، این همچنان است که کسی گوید: صورت آینه، صورت روی صیقل است که اول آن نمود.» [ساختار و تاویل متن،۲۰۳] یعنی چه؟ لابد مؤلف در این گفتهٔ عین‌القضات با سه آیینی که قصد معرفی آنها را دارد شباهتی یافته است. حالا اجازه دهید از درون مباحث و موضوعات کتاب، زمینه‌ای معنایی برای این عبارت بیاوریم تا روشن شود که در زمینهٔ این مباحث و موضوعات، نقل قول فوق تا چه حد بی‌معنا و بی‌ربط است.

دیوید هوی در بررسی نظریات رولان بارت، وجوه مشترک ساختگرایی و سنت هرمنوتیکی را برمی‌شمارد[7]. او به سه مورد اصلی اشاره می‌کند: ۱) نقد جامع از عینی‌گرایی در تفسیر و تأکید بر این نکته که زمینهٔ تفسیر یا زمینه‌ای که معنای متن باید در چارچوب آن مشخص شود، صرفاً از خود متن برنمی‌خیزد، بلکه منتقد نیز در ایجاد آن سهیم

است. ۲) نفی روان‌شناسی‌گری و مخالفت با تنزل معنای متن به نیات ذهنی و درونی مؤلف. ۳) نفی روش مبتنی بر فقه‌اللغه که وظیفهٔ تاریخ ادبی و نقد ادبی را صرفاً به بازآفرینی افق اولیهٔ متن محدود ساخته و می‌کوشد متن را فقط به شکلی قرائت کند که در بدو پیدایش آن رواج داشته و نخستین شکل قرائت آن بوده است.

در نگاه نخست به نظر می‌رسد که این وجوه مشترک ـ بویژه سومی ـ با عبارت عین‌القضات مرتبط و سازگار است، ولی با کمی تأمل و دقت بیشتر، ناسازگاریها و در نهایت بی‌ربط بودن عبارت آشکار می‌شود. تحقق این امر مستلزم طرح نکاتی در بارهٔ سه سنت هرمنوتیک، ساختگرایی و واسازی است.

نخست به سراغ گادامر و نظریهٔ هرمنوتیکی او می‌رویم. این نظریه حاوی نقدی کوبنده از عینی‌گرایی در تفسیر است، یعنی همان نگرشی که متن را واجد معنایی عینی و مستقل از خواننده می‌داند و معتقد است که هدف تفسیر روشن‌ساختن همین معناست. گادامر می‌کوشد تا بر اساس تفسیر فلسفی خویش از تاریخمندی فهم و تفسیر، نظریهٔ دیگری ارائه دهد که در آن معنای متن از درون نوعی دیالوگ یا گفت‌وگو میان متن و خواننده برمی‌خیزد. برای این منظور گادامر مفهوم «امتزاج افقها» را مطرح می‌سازد. به اعتقاد گادامر فهم همواره از درون یک وضعیت صورت می‌پذیرد و از این رو متضمن نوعی سنت یا پیشداوری و برخوردار از یک افق تاریخی خاص است. در متن این افق یا دورنماست که موضوع [ابژه] بر آگاهی یا ذهن [سوژه] آشکار می‌گردد. بنابراین فهم موضوع فقط بر اساس یک ساختار ماقبل ـ حملی صورت می‌پذیرد. این ساختار، پیش‌نگر فهم یا مجموعه‌ای از پیش‌فهم‌هاست که فهم را امکان‌پذیر می‌کند. به اعتقاد گادامر هرگونه فهم و درک متقابل مستلزم امتزاج نسبی افقهاست. قرائت، فهم و تفسیر متون نیز به همین شکل صورت می‌پذیرد «هر برخوردی با سنت که در بطن آگاهی تاریخی تحقق می‌یابد، دربرگیرندهٔ تنشی میان متن و زمان حال است. وظیفهٔ هرمنوتیک آن است... که این تنش را به نحوی آگاهانه برجسته سازد[۵]». افق تاریخی متن از افق مفسر متمایز می‌گردد ولی از آنجا که افق مفسر خود محصول سنت است، این تمایز به طور همزمان برقرار و محو می‌گردد؛ و بدین ترتیب، به قول گادامر، نوعی امتزاج واقعی افقها رخ می‌دهد که فهم و تفسیر معنای متن را ممکن می‌سازد. هرچند که این را نمی‌توان معنای غایی و مطلق یا تنها معنای حقیقی متن دانست. مفهوم دیالوگ یا گفت و گو با متن این خطر را در بر دارد که متن به منزلهٔ یک ذهن تعبیر شود و بار دیگر به ذهنیت یا نیت مؤلف فروکاسته شود. گادامر بشدت با این تعبیر مخالفت می‌کند و به همین دلیل نیز بلافاصله پس ازطرح مفهوم «امتزاج افقها» می‌گوید: «ما این کنش آگاهانه برای امتزاج افقها را به منزلهٔ هدف و رسالت آگاهی تاریخی از تأثیرات توصیف کردیم» [همانجا، صص ۲۷۳ـ۲۷۴]. آگاهی از تاریخ تأثیرات یکی دیگر از مفاهیم بنیانی نظریهٔ هرمنوتیکی گادامر است. افق تاریخی متن نه در نیت مؤلف خلاصه می‌شود و نه در اولین قرائت متن، این افق در واقع مجموعه‌ای از قرائتهاست که در فاصلهٔ تاریخی میان ظهور متن و تفسیر آن در زمان حال رخ داده است. تأثیراتی که متن در این فاصله بر جای گذاشته جزئی از هویت تاریخی و مبنای تاریخمندی آن محسوب می‌شود. همان‌طور که گادامر می‌گوید، قرائت وتفسیر ما از افلاطون هرگز نمی‌تواند تفاسیر کانت و هگل از افلاطون را نادیده گرفته و بدانها بی‌ربط باشد. موقعیت تاریخی ما و حضور کانت در فاصلهٔ تاریخی میان ما و افلاطون خودبخود بدین معناست که ما مکالمات افلاطون را به منزلهٔ مجموعه‌ای از قرائتها [از جمله قرائت کانت] و تأثیرات تاریخی قرائت می‌کنیم؛ پس امتزاج افقها و تفسیر آثار افلاطون چیزی نیست جز آگاهی از تاریخ این تأثیرات. نتیجهٔ این تفسیر، فهم خاصی از افلاطون است که در مقایسه با فهم کانت از افلاطون و فهم خود او از آثار خویش، نه بهتر است و نه بدتر، بلکه صرفاً فهمی متفاوت است.

ناسازگاری نظریهٔ گادامر با عبارت عین‌القضات کاملاً آشکار است. متن آینه‌ای نیست که خواننده فقط تصویر خود را در آن مشاهد کند. تاریخمندی تفسیر به معنای دلبخواهی بودن آن نیست و از این رو می‌توان در بارهٔ تفاسیر مختلف و کفایت یا عدم کفایت آنها به قضاوت پرداخت. علاوه بر این، به قول گادامر، خواننده با نوعی «پیشبینی و انتظار کمال» به سراغ متن می‌رود و متن از طریق تاریخ تأثیراتش به طور فعال در شکل‌گیری معنا و دیالوگ با خواننده مشارکت می‌کند.

عبارت عین‌القضات به شکل خاصی از متون یعنی متون شعری اشاره دارد. در نقد ادبی، سنتی وجود دارد که متأثر از نظریات نیچه است و همواره درونماندگاری متون شعری را در برابر تاریخمندی تفسیر قرار می‌دهد. متون شعری خود زمینهٔ معنایی خویش‌اند، مصداق خارجی ندارند و از زبان به عنوان ابزاری برای اشاره و ارجاع استفاده نمی‌کنند. معنای این متون نسبت به آنها درونی و ذاتی است و از این رو آنها را متون درونماندگار immanent texts می‌نامند. متون شعری علی‌رغم تعلق به تاریخ و سنتی خاص، به نحوی «بی‌زمان» و «جاودانه» محسوب می‌شوند. در واقع این «بی‌زمانی» خود یکی از مضامین اصلی کنش شعری و نمونهٔ بارزی از خصلت انعکاسی متون شعری است، زیرا این متون خود مصداق خویش‌اند. این امر در تفسیر گادامر از متون درونماندگار شعری نقشی مهم ایفا می‌کند. متون شعری نه به چیزی در خارج از قلمرو زبان، بلکه به ذات زبان، یا آنچه گادامر زبانمندی می‌نامد، اشاره می‌کنند. مرجع اصلی آنها پیوند و یگانگی تاریخی زبان و تجربه است، نه بخشی از تجربهٔ عینی. بنابراین مصداق حقیقی متون شعری چیزی نیست جز خود شعر. اما این اشاره به زبانمندی در واقع روی دیگر تاریخمندی فهم و تفسیر است. متون شعری به واسطهٔ مقاومت خود در برابر تفاسیر متعدد تاریخی، خواننده را وامی‌دارند تا از خصلت تاریخی قرائت خود آگاه گردد. متون شعری این حقیقت را آشکار می‌سازند که «فقط از خلال زمان می‌توان بر زمان غلبه کرد» و به «بی‌زمانی» رسید.

به اعتقاد گادامر هرگونه فهمی متضمن نوعی فهم نفس است، زیرا فقط در فرآیند فهم دیگری است که پیشداوریها و هویت سنتی و تاریخی نفس آشکار می‌گردد. فهم متن نیز فقط به منزلهٔ رویارویی با دیگری، به فهم نفس می‌انجامد. خیره‌شدن در آینه هرگز به شناخت نفس نمی‌انجامد، زیرا در واقع شکل‌گیری نفس فردی و آگاهی از تمایز آن از جهان و دیگران، تنها پس از شکسته‌شدنِ این رابطهٔ آینه‌ای و پشت سر گذاردن این مرحلهٔ اولیه آغاز می‌شود.

رولان بارت در نظریهٔ نقد ادبی خود، قرائت و تفسیر متون را منوط به ارائهٔ یک زمینهٔ معنایی دانست. در نگرش غیرتاریخی او جایی برای مفاهیمی چون «امتزاج افقها» و «تاریخ تأثیرات» وجود نداشت. بی‌شک آشکارکردن ساختار متن و رمزگشایی آن نیازمند یک زمینهٔ معنایی بود، ولی اکنون این زمینه باید تماماً از طرف خواننده و منتقد ارائه می‌شد و همین امر نیز نقد و تفسیر را به کنشی ذهنی‌گرا بدل ساخت. شباهت ظاهری این نظر با عبارت عین‌القضات این پرسش را برمی‌انگیزد: آیا بارت متون ادبی را آینه‌هایی می‌دانست که خواننده می‌تواند (یا باید) در آنها تصویر خویش را مشاهده کند؟ بی‌هیچ تردیدی باید گفت که پاسخ منفی است. در واقع اگر بخواهیم بر مهمترین، اصلی‌ترین و همیشگی‌ترین مضمون نظری در حیات فکری بارت انگشت بگذاریم، باید بلافاصله به نفرت او از رئالیسم، تقلید [مایمسیس = mimesis] و نظریهٔ «ادبیات همچون بازتاب واقعیت» اشاره کنیم. برای بارت تقلید نام ژنریک مجموعه‌ای از مفاسد بود: بلاهت، تکرار، یکنواختی، فریب، آگاهی کاذب و سترونی. فساد و گندیدگی تقلید، بارت را به تهوع وامی‌داشت، و به همین دلیل کریستوفر پرندرگاست[۶]، نظریهٔ او در بارهٔ «تقلید به منزلهٔ غثیان» را نقطهٔ مقابل نظریهٔ افلاطون در بارهٔ «تقلید به منزلهٔ زهر» می‌داند. افلاطون آثار هنری را انعکاس انعکاسات، پست‌ترین درجهٔ وجود و نقطهٔ مقابل مُثل یا حقیقت فلسفی می‌دانست. از نظر او ازدیاد و تکثر این تصاویر، زهری مهلک بود که سلامت اجتماع را به خطر می‌انداخت. بارت برعکس، انعکاس «جهان واقعی» در «آینهٔ هنر» و تقلید متون ادبی رئالیستی از واقعیت اجتماعی را، یک ابزار ایدئولوژیک مهم برای حفظ «نظم و قانون»، طبیعی جلوه‌دادن روابط اجتماعی، محو نگرش انتقادی و تحمیق و منفعل‌ساختن خواننده می‌دانست، از این رو کاربرد استعارهٔ آینه در مورد ادبیات، تنها می‌توانست تهوع و نفرت او را برانگیزد. تحول موضع بارت و جدایی او از ساختگرایی سنتی، با تحول درونی خود ساختگرایی مرتبط است، تحولی که در نتیجهٔ آن فرزند ناخلف خانواده، یعنی نقد ادبی ساختگرا، علیه قوم و تبار خویش قیام کرد و در نهایت در

هیأت نظریهٔ واسازای در برابر ادعاهای علمی رشتهٔ نشانه‌شناسی قد برافراشت[۱۰].

اشاره‌ای کوتاه به کتاب مشهور م. آبرامز، آینه و چراغ: نظریهٔ رومانتیک و سنت انتقادی، نکته‌های تازه‌ای را مطرح می‌کند. این کتاب را که امروزه جزء متون کلاسیک نقد ادبی به شمار می‌رود، می‌توان به تعبیری خاص ـ یکی از نخستین نمونه‌های واسازی دانست. هدف آبرامز اثبات این نکته است که بسیاری از مفاهیم و نگرشهای نقد نوین و جنبشهای جدید ضد رمانتیک، در واقع دستاورد هنرمندان رمانتیکی چون کولریج بوده است. در نتیجهٔ کار آبرامز معلوم شد که ضد رمانتیکها بسیار بیش از آنچه خود می‌پندارند، رمانتیک‌اند و نظریهٔ رمانتیک نیز، برخلاف تصور ناقدان آن، حاوی عناصر و پیش‌فرضهایی است که ثبات و یکدستی آن را از درون به هم می‌زنند؛ به نحوی که می‌توان با تکیه بر آثار خود رمانتیکها، به واسازی نظریهٔ رمانتیک پرداخت[۱۱].

آبرامز عنوان کتاب خویش را از این عبارت بیتس اخذ کرده است: «آن روح باید که خود خائن به خویش و منجی خود گردد... آینه‌ای که چراغ می‌شود.» آبرامز استعارهٔ آینه را برای اشاره به زیباشناسی ماقبل رمانتیک به کار می‌گیرد که در آن وظیفهٔ هنر تقلید از واقعیت است و اثر هنری آینه‌ای است که هنرمند در برابر طبیعت می‌گیرد تا حقیقت ذاتی آن را آشکار و ابدی سازد. در مقابل، استعارهٔ «چراغ» بیانگر اصل مرکزی زیباشناسی رمانتیک است که اثر هنری را تجلی نبوغ هنرمند می‌داند. این نوع زیباشناسی، رابطهٔ اثر و هنرمند را برجسته می‌سازد و آن را در مرکز تجربهٔ هنری قرار می‌دهد. اما نگاهی کوتاه به تاریخ عقاید فلسفی و زیباشناختی روشن می‌کند که مسأله به این سادگی نیست و تقسیم‌بندی آبرامز و بیتس ـ که به اعتقاد کولر جنبهٔ ارزشی نیز دارد[۱۲] ـ تا حد زیادی دلبخواهی است. برداشت عصر روشنگری [قرن ۱۷] از استعارهٔ «آینه» همواره انتزاعی و مکانیکی نبود و در بسیاری موارد استعارهٔ «آینه» به ذهن فعال و خلاقی اشاره می‌کرد که دست کمی از «چراغ» نداشت. با احیای مقولهٔ تقلید (مایمسیس) در سنت رئالیسم [قرن ۱۹] «آینه» بار دیگر جانشین «چراغ» شد، ولی «رمان نو» ضدرئالیستی مورد علاقهٔ بارت که پس از زوال رئالیسم مطرح شد، هیچ ربطی به «چراغ» رمانتیکها نداشت. در واقع جنبهٔ دلبخواهی تقسیم‌بندی آبرامز، معلول ماهیت مبهم و دوگانهٔ خود «آینه و چراغ» است.

ژاک لاکان در توضیح جذابیت «مرحلهٔ آینه‌ای[۱۳]» به این نکته اشاره می‌کند که در این مرحله، نفس به منزلهٔ کلیتی واحد نمایان و رؤیت‌پذیر می‌شود، و به همین دلیل نیز کودک هرگز این مرحله را کاملاً پشت سر نمی‌گذارد و همواره می‌خواهد خود را با تصاویر معرف کلیت یکی سازد. اما عشق به کلیت و نفرت از پراکندگی، چه در نفس و چه در جهان، مشخصهٔ اصلی جنبش رمانتیک بود. ذهن رمانتیک همواره مشتاق آن بود تا دنیای درون و برون را متحد و یکی سازد، اشتیاقی کودکانه که بلوغ را ناممکن می‌ساخت و نتیجه‌اش محبوس‌شدن در «جهانی آینه‌ای» بود، جهانی که در آن نفس تنها تصاویر خود را می‌دید و بس.

پیوند مرموز ذهنیت رمانتیک با «آینه»، ابهام نهفته در این استعاره را باز می‌تابد، اما این ابهامی است که حتی «چراغ» را نیز تاریک می‌کند. کولر در قطعه‌ای که باید آن را نمونهٔ برجسته‌ای از کاربرد تکنیکهای واسازی دانست، به شرح این ابهام می‌پردازد: «ذهن یا شاعر به مثابهٔ چراغ: قدرت این تصویر در چیست؟ چراغ وسیله‌ای است که در تاریکی یا به هنگام کمبود نور، محیط را روشن می‌کند. نور چراغ جانشین و مُقلد نور طبیعی است و با آن رابطه‌ای معیّن دارد. معنای چراغ وابسته به نظامی است که آن را به منشأ نور یا جانشینی برای خورشید بدل می‌سازد، اهمیت و معنای چراغ توسط نوعی رابطهٔ تقلیدی (مایمتیک) برقرار می‌شود. بی‌شک میان شاعر به مثابهٔ چراغ ـ که به لطف الهی، نوری همچون انوار الهی ساطع می‌کند ـ و شاعر به مثابهٔ آینه ـ که نور الهی را باز می‌تابد ـ تفاوتی وجود دارد، اما هر دوی آنها ما را در برابر نظامی قرار می‌دهند که بر رؤیت‌پذیری، حضور و نمودگاری representation مبتنی است، جایی که ذهن یا مؤلف بر آنچه درک می‌کند و می‌نماید، نور می‌تاباند. سر راست بگوییم، بدون نور آینه هیچ فایده‌ای ندارد و روشن‌کردن صحنه نیز کاری لغو و بیهوده است مگر آنکه چیزی برای ثبت یا انعکاس آنچه آنجاست، وجود داشته باشد[۱۴].» پس هر چراغی به آینه (مایمسیس) و هر آینه‌ای به چراغ (خلاقیت) نیازمند است.

نظریه‌های گوناگون نقد ادبی پر از چراغ و آینه است و ما می‌توانیم تلاش خود برای فراهم آوردن یک زمینهٔ معنایی را به طور نامحدود ادامه دهیم؛ و در حقیقت همین نامحدود بودن زمینه است که دستیابی به یک تفسیر قطعی و نهایی و «حقیقت غایی» متن را ناممکن می‌سازد. ولی همین اندازه برای مقصود ما کافی است. پرداختن به نکات حاشیه‌ای متن [مثالها، تشبیهات، استعاره‌ها و غیره]، یعنی آن قسمتهای آسیب‌پذیر و حفاظت نشده‌ای که پیش‌فرضها، شکافها و تناقضات متن، و همچنین لغزشهای قلمی مؤلف، در آنها تجلی می‌کند، یکی از مؤثرترین تکنیکهای واسازی است. این تکنیک معمولاً برای روشن ساختن معانی ضمنی و پنهان متن به کار می‌رود ـ که درست نقطه مقابل اهداف و معانی صریح و آشکار آن می‌باشند ـ نه برای افشای بی‌معنایی و بی‌ربط بودن متن. اما ساختار و تأویل متن به شیوه‌ای مونتاژ شده است که در آن تقریباً همه چیز به یک اندازه حاشیه‌ای (یا مرکزی) است و بی‌معنایی آن نیز جزء اساسی محتوای کتاب، رمز جذابیت و احتمالاً تنها «معنای حقیقی» آن است. آنجا که هیچ آینه‌ای نیست، هر شمع بی‌فتیله‌ای می‌تواند خود را چراغ بنامد. در خاتمه باید گفت ساختار و تأویل متن براستی ستمی است که مؤلف بر خود و خوانندگان و موضوع کتابش روا داشته است.

معرفی دیلتای

مؤلف در پیشگفتار جلد اول نوشته است: «در این کتاب ناگزیر بارها از مرز سخن زیباشناسیک گذشته و به شرح جستارهای فلسفی پرداختم. کوشیدم در این «حاشیه رفتنها» خلاصه‌گو باشم و تنها نکته‌هایی را شرح دهم که بی‌میانجی به کار امور هنری آمده‌اند و بدون آنها شماری از مباحث اصلی ناشناخته می‌ماند. این را نوشتم تا خواننده بداند که تنها گوشه‌ای از جهان فکری اندیشمندانی چون یاکوبسن، باختین... بر او آشکار شده است... و این کتاب را پیش از درآمدی به اندیشهٔ زیبایی شناسیک مدرن نشناسد.» [ساختار و تأویل متن جلد اول ص ۱]

ما برای بررسی دقیقتر ادعاهای مؤلف، به طور مشخص بخش دیلتای را برگزیدیم تا نشان دهیم که مؤلف تا چه اندازه در ادعای خود صادق بوده است. از ده صفحه‌ای که به دیلتای اختصاص یافته است، مؤلف در هشت صفحه به شرح و بسط اصول فلسفی دیلتای پرداخته و تنها در دو صفحه کوشیده است تا به قول خود اصول زیباشناسیک دیلتای را روشن و مشخص سازد. این بخش با جملهٔ «اکنون می‌توانیم به سویه‌ی زیبایی شناسیک هرمنوتیک دیلتای دقت» شروع می‌شود. مؤلف در بخش نخست آنقدر حاشیه رفته است که حتی بحث انگلس در آنتی‌دورینگ دربارهٔ دیالکتیک طبیعت را نیز مطرح ساخته است بدون اینکه ربطی به موضوع داشته باشد. نظر ما این است که مؤلف در این بخش به سبب در دست نداشتن متون درجه دو که هادی و راهنمای وی در باب گشودن بحث دربارهٔ دیلتای باشد به شرح شایعاتی دربارهٔ فلسفهٔ وی پرداخته و ناچار نه فلسفهٔ وی را در هشت صفحه روشن ساخته است و نه دربارهٔ زیباشناسی وی در دو صفحه حرفی زده است. اما اگر به یادداشتهای فصل هفدهم نگاهی بیندازیم از وفور ارجاعات به متون دیلتای و متون دربارهٔ دیلتای به وحشت می‌افتیم.

مؤلف در یادداشت شمارهٔ ۴۰ به کتاب زیر اشاره کرده و خواننده را به خواندن آن ترغیب کرده که به احتمال قوی خود آن را نخوانده است، زیرا اگر می‌خواند، مطالب این ده صفحه به جای حاشیه روی، مطالبی دقیق دربارهٔ دیلتای می‌بود:

K.Muller Vollmer, Towards a Phenomenological Theory of Literture, astudy of Wilhelm Dilthey's poetik, the Hagu, 1963.

در اینجا به دو منظور مهم که در پایان روشن خواهد شد به طور موجز به شرح و بیان اصول نظری فلسفهٔ دیلتای و مقولات اساسی آن می‌پردازیم که مؤلف این مطالب را یکسر از قلم انداخته و به جای آن نمایشنامهٔ شاهزادهٔ دانمارک را بدون هملت به اجرا درآورده است.

اصول فلسفهٔ دیلتای

تلاش دیلتای در وهلهٔ نخست و قف پی‌افکندن روش شناسی مناسبی برای فهم تجلّیات **Expressions** اجتماعی و هنری آدمی بود و برای این منظور چنین می‌پنداشت که باید از روش‌شناسی تقلیل‌گرا و مکانیستی علوم طبیعی فراتر برویم. به همین سبب است که مولر فولمر تلاشهای دیلتای را پدیدارشناسانه خوانده است، تفسیری که سایر مفسران از جمله مکریل **R.A.Makkreel** و هاجز **H.A.Hodges** و پالمر **R.E.palmer** با آن موافق نیستند. رسیدن به چنان منظوری مستلزم فهم این سه مسأله است:

۱ـ پرداختن به چند و چون این روش‌شناسی امری معرفت‌شناسانه است.

۲ ـ این روش باید فهم ما از آگاهی تاریخی را عمیقتر سازد.

۳ ـ این روش ما را قادر می‌سازد که تجلیات را از خود «زندگی» بفهمیم. اگر این سه مسأله فهمیده شود تمایز میان علوم انسانی Geisteswissenschaften و علوم طبیعی Naturwissen schaften فهمیده خواهد شد. دیلتای دو نوع بنیاد متافیزیکی برای توصیف آفریده‌های انسانی وارد می‌کند. مخالفت او با هگل ناشی از همین امر است هرچند در اواخر عمر می‌خواست با توسل به مفهوم «روح عینی» هگل خود را از دست تناقضهای فلسفه‌اش رهایی بخشد و نتوانست[۱۵]. دیلتای می‌پرسد سرشت فهمی که بنیاد مطالعهٔ آدمی است چیست؟ به عبارت دیگر پرداختن به این امر را در حوزهٔ معرفت‌شناسی می‌داند. به معنایی دیلتای ادامه دهندهٔ فلسفهٔ انتقادی کانت است اما وی را به هیچ وجه نمی‌توان یک نئوکانتی به حساب آورد.[۱۶] دیلتای معتقد بود که کانت در «نقد عقل ناب» بنیادهای معرفت شناختی علوم را پی‌ریخت اما دیلتای رسالت خود را نوشتن «نقد عقل تاریخی» می‌دانست که می‌بایست بنیاد معرفت شناسی در «علوم انسانی» را پی‌ریزی کند. برای وی صحت مقولات کانتی در مورد علوم طبیعی تردید ناپذیر بود اما می‌پنداشت که مقولات پیشینی زمان و مکان برای فهم زندگی درونی آدمی بی‌اثرند. به سبب رد هر نوع مقولهٔ پیشینی است که هاجز دیلتای را یک تجربه گرا می‌خواند که در عین حال رمانتیک نیز هست؛[۱۷] منتهی تجربه‌ای که دیلتای از آن سخن می‌گوید تجربهٔ خاصی است که از آن سخن خواهیم گفت.

فرمول هرمنوتیکی دیلتای

دیلتای می‌نویسد: «آن علمی به علوم انسانی تعلق دارد که موضوعش از طریق روشی مبتنی بر رابطهٔ سیستماتیک میان زندگی، تجلی و فهم Verstehen به دست آمده باشد.[۱۸]

این سه مقوله بنیان هرمنوتیک دیلتای را تشکیل می‌دهند و هرگونه بحثی دربارهٔ دیلتای بدون اشاره به آنها بی‌معنی است و تمامی شارحان دیلتای به تشریح و توصیف این مقولات می‌پردازند.

۱. تجربه

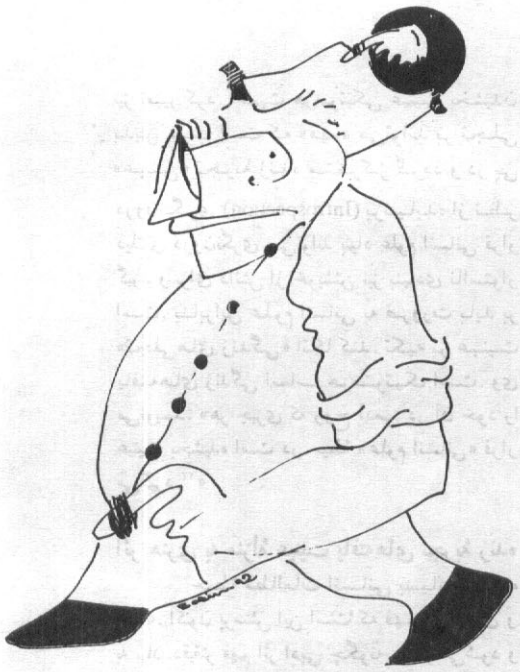
در آلمانی برای تجربه دو کلمه وجود دارد، نخست Erfahrung، دوّم کلمه‌ای خاص که در ایام اخیر جعل شده است: Erlebnis.

Erfahrung به تجربه به طور کلی اطلاق می‌شود. مثل اینکه بخواهیم به «تجربهٔ زندگی» اشاره کنیم، اما دیلتای از واژهٔ Erlebnis استفاده می‌کند که از فعل Erlebeu (بیشتر به معنی تجربهٔ فردی) مشتق شده است. باید متذکر شد که فعل منفرد Erlebnis را قبل از دیلتای کسی در آلمانی استفاده نکرده بود، و شکل جمع آن: Erlebnisse را می‌توان در نوشته‌های گوته یافت. گمان می‌رود که دیلتای این واژه را از گوته به وام گرفته است. دیلتای می‌نویسد: «آنچه در سیلان زمان وحدتی را در زمان حال تشکیل می‌دهد ـ زیرا که دارای معنی واحدی است ـ کوچکترین جزیی است که ما می‌توانیم آن را به منزلهٔ نوعی «تجربه» تلقی کنیم.[۱۹]» به عبارت دیگر تجربهٔ با معنایی از یک تقاشی را هرچند در زمانهای متفاوت رخ داده باشد می‌توان یک تجربه یا Erlebnis نامید. خصوصیت این واحد معنا چیست؟ دیلتای به تفصیل این امر را توضیح می‌دهد زیرا فهم Erlebnis که می‌توان آن را به «تجربهٔ زنده» ترجمه کرد در هرمنوتیک دیلتای بسیار مهم است. تجربهٔ زنده محتوای باز اندیشیده شدهٔ آگاهی نیست زیرا در این صورت چیزی می‌بود که ما از آن آگاهی می‌داشتیم، تجربهٔ زنده، خود این عمل است، و چیزی است که ما با آن و از طریق آن زندگی می‌کنیم. تجربهٔ زنده می‌تواند به موضوع بازاندیشی مبدل شود که آنوقت دیگر تجربهٔ بی‌واسطه و زنده نخواهد بود. «تجربهٔ زنده را نباید چیزی دانست که آگاهی برفراز آن می‌ایستد و آن را ادراک می‌کند.[۲۰]»

این امر بدان معناست که تجربه نمی‌تواند مستقیماً خود را درک کند زیرا در غیر این صورت خود باید عمل بازاندیشیده شدهٔ آگاهی باشد. بنابراین تجربهٔ زنده ماقبل جدایی سوژه و ابژه وجود دارد. تجربهٔ زنده، برخورد مستقیم با زندگی و تجربهٔ بی‌واسطهٔ آن است.

دیلتای می‌نویسد: «شیوه‌ای که در آن «تجربهٔ زنده» خود را به من عرضه می‌کند [یعنی آنجا ـ برای ـ من ـ هست] کاملاً با شیوه‌ای که تصاویر images در برابر من ظاهر می‌شوند متفاوت است. آگاهی از تجربه و برساختن Constitution آن یکی هستند، هیچ جدایی میان آنچه در آنجا ـ برای ـ من هست با آنچه در تجربهٔ در آنجا ـ برای ـ من هست وجود ندارد بلکه درواقع هستی صرفش برای من از چیستی آن Whatness که برای من در آنجا حضور دارد جدایی‌ناپذیر است.[۲۱]»

اما اشتباه است که تجربهٔ زنده را اشاره‌گر به نوعی واقعیت ذهنی صرف بدانیم، زیرا تجربهٔ زنده واقعیت همان چیزی است که برای ـ من ـ در آنجا هست قبل از آنکه تجربه به ابژه بدل شود. دیلتای می‌خواهد نشان دهد که تجربهٔ زنده



قلمروی است ماقبل سوژه وابژه، قلمروی که جهان و تجربهٔ ما از آن با هم داده می‌شوند. امر دیگر برای دیلتای تأکید بر زمانمند بودن (Temporality) «شبکهٔ روابطی» است که در تجربهٔ زنده به ما داده می‌شود. تجربهٔ زنده امری ایستا نیست بلکه در وحدت معناییش از آن فراتر می‌رود و در شبکهٔ کلی معنایی، هم خاطرهٔ گذشته و هم پیش‌بینی آینده را دربر می‌گیرد. معنا را نمی‌توان به تصور درآورد مگر در مضمون آنچه در آینده انتظار می‌رود و آنچه در گذشته اتفاق افتاده است. دیلتای با زحمت فراوان می‌خواهد اثبات کند که زمانمند بودن تجربه چیزی نیست که به شکل باز اندیشیده شده توسط آگاهی تحمیل شده باشد، موضعی که کانت داشت و ذهن را عامل فعالی می‌پنداشت که وحدت را بر ادراک تحمیل می‌کند. زمانمند بودن از نظر دیلتای به طور مضمر در تجربه‌ای که به ما داده می‌شود مستتر است.

بنابراین دیلتای با تأکید بر زمانمند بودن تجربه می‌خواهد تاریخی بودن جهان انسانی را مؤکد سازد. تاریخی بودن (Geschicht Lichkeit) به این معنا نیست که آدمی اسیر گذشته باشد بلکه اعتراف به زمانمند بودن تجربهٔ زنده است که می‌خواهیم توصیفش کنیم و بدین معناست که ما حال را فقط در افق گذشته و آینده می‌توانیم رؤیت کنیم. این امر ربطی به فعالیت آگاهی ندارد بلکه در ساختار تجربهٔ زنده نهفته است. زمانمند بودن تجربهٔ زنده از نظر دیلتای دارای نتایج هرمنوتیکی بسیار است زیرا روشن می‌سازد که بررسی جهان انسانی با مقولات علمی نامیسر است.

۲ ـ تجلّی

دومین واژه در فرمول دیلتای Ausdrack است که می‌توان آن را به تجلی ترجمه کرد. از نظر دیلتای تجلی تجسم احساسات آدمی نیست بلکه «تجلی زندگی» است. تجلی می‌تواند به یک ایده و یک قانون و زبان و به هر چه بازتاب و مهر و نشان زندگی درونی آدمی را داراست اطلاق شود. تجلی را می‌توان به عینیت بخشیدن (Objectification) ذهن و احساس و ارادهٔ آدمی

نیز تعبیر کرد. اهمیت هرمنوتیکی عینیت بخشیدن بدین سبب است که «فهم» می‌تواند بر تجلی «عینی» تجربهٔ زنده متمرکز گردد و در پی درون‌نگری (Introspection) برنیاید. از نظر دیلتای درون‌نگری نمی‌تواند بنیاد علوم انسانی قرار گیرد و برای دانش از خویشتن نیز بنیادی نااستوار است. بنابراین علوم انسانی به ضرورت باید بر «تجلی‌های زندگی» اتکا کند. تکیه بر عینیت یافته‌های زندگی اساساً هرمنوتیک است. وی می‌نویسد: «هر چیزی که روح آدمی در آن خود را عینیت بخشیده است در حیطهٔ «علوم انسانی» قرار می‌گیرد.[۲۲]»

اثر هنری به منزلهٔ عینیت یافته‌های تجربهٔ زنده

حیطهٔ مطالعات انسانی بسیار گسترده است. اکنون پرسش این است که فهم اثر هنری و به بیان دقیقتر فهم اثر ادبی چگونه میسر می‌شود و جای آن کجاست؟ دیلتای تجلیات متعدد زندگی را در سه مقولهٔ مهم طبقه‌بندی می‌کند:

الف. آرا (Ideas)

یعنی مفاهیم (Concepts) و احکام (judgments) که فقط در «محتواهای تفکر» هستند و از مکان و زمان و شخصی که آنها را صادر می‌کند مستقل هستند و به همین سبب به آسانی می‌توان با آنها ارتباط برقرار کرد.

ب. اعمال (Actions)

اعمال را بسختی می‌توان تفسیر و تأویل کرد، زیرا در هر عملی هدفی نهفته است اما مشکل می‌توانیم عواملی را روشن سازیم که موجب شده‌اند دربارهٔ عملی تصمیم بگیریم.

ج. تجلیات تجربهٔ زنده (Expressions of Lived Exprience)

حیطهٔ این مقوله از تجلیات خودانگیختهٔ زندگی درونی مانند یک ایما شروع می‌شود و به کارهای آگاهانه مانند آثار هنری ختم می‌شود. دیلتای دو مقولهٔ نخست را «اشکال ظهور زندگی» (Lebensäusserungen) و مقولهٔ سوم را «تجلیات تجربهٔ زنده» Erlebnisausdrücke نام می‌نهد. در مقولهٔ سوم است که تجربهٔ درونی زندگی متبلور می‌شود و بخوبی تجلی می‌یابد و فهم و تأویل با سخت‌ترین موانع و در نتیجه سخت‌ترین وظایف روبروست. به گفتهٔ دیلتای: «تجلی تجربهٔ زنده چقدر از اعمال و آرا متفاوت است! رابطه‌ای خاص میان تجلی تجربهٔ زنده به منزلهٔ تجلی خود زندگی و فهم که آن را متحقق می‌سازد وجود دارد. تجلی می‌تواند متضمن سهمی از شبکهٔ زندگی درونی (see lischen zusammenhang) باشد، سهمی بسیار بیشتر از آنچه درون‌نگری قادر به درک آن است، زیرا تجلی از اعماقی برمی‌خیزد که آگاهی را توان روشن ساختن آن نیست.[۲۳]»

اثر هنری بسیار عمیق‌تر از ایماست، زیرا ایمان می‌تواند فریب دهنده باشد اما هنر بیانگر خود تجربه است و فریب را در آن راهی نیست. دیلتای می‌نویسد: «آثار بزرگ هنری بینشی مستقل از شاعر و هنرمند و نویسنده و خالقش پدید می‌آورند... و ما وارد قلمروی می‌شویم که خالق دیگر فریب نمی‌دهد...براستی این اثر درصدد نیست که چیزی دربارهٔ خالق خود بگوید، اثر هنری که دربردارندهٔ حقیقت خویش است آنجا ایستاده است استوار و رؤیت پذیر و پابرجا...[۲۴]» زیرا اثر هنری به خود زندگی اشاره می‌کند و به همین علت اثر هنری تکیه‌گاهی مطمئن و مستحکم برای علوم انسانی است. اثر هنری که ثابت و عینی است فهم هنری تجلیات را فراهم می‌سازد. به گفتهٔ دیلتای: «بدین ترتیب در محدودهٔ میان معرفت و عمل، حلقه و یا قلمروی به وجود می‌آید که در آن زندگی خود را در چنان ژرفایی آشکار می‌کند که دست مشاهده و بازاندیشی و نظریه به آن نمی‌رسد.[۲۵]» از میان تمامی آثار هنری آثار نوشتاری بیشترین قدرت را برای بازگشایی زندگی درونی آدمی دارند و به همین سبب هرمنوتیک وظیفهٔ مهمی در پیش رو دارد.

دیلتای تأکید می‌کند که اصول هرمنوتیک می‌تواند راه رسیدن به نظریهٔ عام فهم را هموار سازد زیرا «بیش از همه چیز... درک ساختار زندگی درونی برپایه تفسیر آثار استوار است. آثاری که در آنها بافت زندگی درونی کاملاً متجلی شده است.[۲۶]» بنابراین برای دیلتای و هرمنوتیک اهمیتی جدیدتر و گسترده‌تر می‌یابد، زیرا وظیفهٔ آن نه فقط تفسیر متن بلکه چگونگی گشودگی زندگی و تجلی آن در آثار هنری است.

۳. فهم (Verstehen)

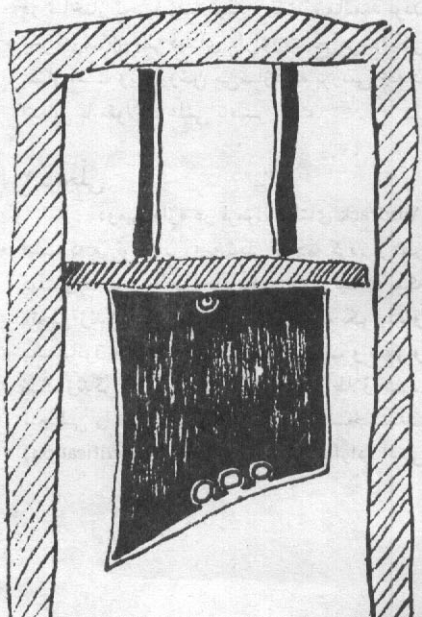
فهم مثل دو مقولهٔ دیگر فرمول دیلتای در معنایی ویژه مورد استفاده قرار می‌گیرد، فی‌المثل «فهم» به فهمیدن مفهومی عقلانی مثل مسأله‌ای ریاضی مربوط نمی‌شود. فهم برای درک ذهن یا روح (Geist) انسان دیگر به کار می‌رود. این امر اساساً ربطی به عمل شناخت ذهن ندارد بلکه لحظه‌ای خاص است که زندگی‌ای، زندگی دیگر را می‌فهمد. «ما در تبیین فقط از فرایندهای فکری استفاده می‌کنیم اما به یاری فعالیت همگانی قدرتهای ادراکی ذهن، می‌فهمیم.[۲۷]»

دیلتای در جای دیگری با عبارت روشنتری فهم را تعریف می‌کند «ما طبیعت را تبیین (Explain) می‌کنیم درصورتی که آدمی را باید بفهمیم[۲۸]» بنابر این فهم فرایندی ذهنی است که با آن تجربهٔ زندهٔ بشری را درک می‌کنیم، «فهم» نیز درست مثل مقولهٔ تجربهٔ زنده دارای تمامیتی است که از چنگ نظریه‌پردازی عقلانی می‌گریزد.

فهم جهان، افراد انسانی و بنابر این امکانات سرشت خود ما را آشکار می‌سازد. فهم فقط عمل فکر کردن نیست بلکه تجربهٔ مجدد جهانی است که دیگری در تجربهٔ زندهٔ خود با آن مواجه می‌شود. فهم، عمل بازاندیشیده شده و آگاهانه قیاس نیست بلکه عمل ساکن تفکر است که با آن فرد «خود را در دیگری باز می‌یابد.[۲۹]»

ما از شرح و بسط سایر مقولات دیلتای صرفنظر می‌کنیم و از تشریح سیر تحول آرای دیلتای خودداری می‌نماییم.[۳۰] و از خوانندهٔ مشتاق و جست وجوگر می‌خواهیم که اگر همچون ما و مولف به سبب ناآشنایی به زبان آلمانی و یا محدودیتهای دیگر دستش به گزاملته شقیفتن دیلتای نمی‌رسد برای آشنایی با زیبایی‌شناسی دیلتای به فصول ۲ و ۳ و ۴ کتاب مکریل[۳۱] که نزدیک به ۳۵۰ صفحه را دربرمی‌گیرد نگاهی بیاندازد که از آن جمله می‌توان به «سه وظیفهٔ نقد ادبی»، «قوانین دگردیسی تخیلی»، «خیال و درک اسلوب»، «هفت قلمرو احساس» و «خیال شاعرانه» که دیلتای پنج خصوصیت و دو نوع برای آن قائل است و جز آن، اشاره کرد.

روشن است که این بررسی جای عرضهٔ فلسفهٔ دیلتای نیست اما این کار را یکی به این دلیل کردیم که نشان دهیم توضیح آرای یک فیلسوف به گونه‌ای که بیشتر خوانندگان آن را بفهمند کار دشواری نیست و ابهام در عرضهٔ این مطالب نشان‌دهندهٔ ضعف شارح در فهم آنهاست، و نکتهٔ مهم دیگر اینکه ما نیز همچون مؤلف به زبان آلمانی ناآشناییم اما چگونه توانسته‌ایم در این مختصر این همه به مجموعهٔ آثار دیلتای ارجاع بدهیم؟ قضیه خیلی ساده است ما متن حاضر را از فصل مخصوص به دیلتای کتاب ریچارد پالمر به نام **هرمنوتیک**[۳۲] برداشته‌ایم. ما می‌توانستیم نوشتهٔ خود را در پس نقل قولهای دیگری از عین‌القضات، کافکا، ابوشکور بلخی و آگاتاکریستی بپوشانیم، اما این کار را نکردیم.



یادداشتها:

۱. نیچه و هوسرل و هیدگر و فروید، همگی در کنار هم، در ۲۸ صفحه، سوسور و پیرس و موریس در ۲۷ صفحه، فوکو در حدود ۹ صفحه.

۲. برای نمونه می‌توان به صفحات ۵۸۴ و ۵۸۵ کتاب اشاره کرد. در این قسمت، مؤلف عباراتی را از اسکاربکر نقل می‌کند و «صادقانه» اعتراف می‌کند که مرجع آن کتاب، دیوید هوی است [پانوشت ۶۹]، ولی فراموش می‌کند اضافه کند که پاراگراف بعدی و نقل قول گادامر نیز هر دو ترجمهٔ مطالب صفحات ۱۰۶ و ۱۰۷ کتاب هوی می‌باشند.

۳. برای آشنایی با یک نمونه از «تأثیرات» کتاب شولس بر اثر مؤلف، قسمت دوم بخش مربوط به بارت (صص ۲۱۹ ـ ۲۲۰) را با مطالب صفحات ۱۴۹ ـ ۱۵۰ ساختگرایی در ادبیات مقایسه کنید.

۴. احتمالاً اشاره به مواردی چون غیبت کامل نورتروپ فرای ـ که از چهره‌های شاخص نقد ساختگراست ـ در ساختار و تأویل متن، حمل بر خرده‌گیری خواهد شد؛ اما این چاهی است که مؤلف، خود برای خویش کنده است. گردآوری نامهای درخشان، طبیعتاً این پرسش را برمی‌انگیزد که چرا از فلان و بهمان، ذکری به میان نیامده است. تکمیل روش مؤلف نیز ضرورتاً کار را به تألیف دایرةالمعارف می‌کشاند که امروزه متأسفانه رواج فراوان دارد. اثر مؤلف به منزلهٔ یک دایرةالمعارف ناقص به این اشتیاق همگانی برای یکی کردن فرهنگ با فرهنگ لغات، پاسخ می‌گوید. نکتهٔ اصلی آن است که این اشتیاق، خود نشانهٔ بحران و فقر فرهنگی است.

۵. برای مثال واژهٔ «عمو» هیچ ماهیت خاصی ندارد و ازلحاظ صوتی یا بصری نیز هیچ چیزی در آن نیست که آن را با مصداق خارجی‌اش، یعنی برادر پدر، ذاتاً پیوند دهد. هویت این واژه که به صور گوناگون تلفظ می‌شود فقط از تفاوت آن با سایر واژه‌ها در متن یک نظام خاص، یعنی زبان فارسی، ناشی می‌شود و از این رو براحتی می‌توانست شکلی جز این داشته باشد. واژهٔ uncle در زبان انگلیسی نیز همین معنا و مصداق را دارد، هرچند که هیچ شباهتی میان این دو نشانهٔ صوتی وجود ندارد. اما به اعتقاد سوسور مدلول این دو دال دلبخواهی نیز امری قراردادی و غیر ذاتی است. در زبان انگلیسی دایی و عمو هر دو با یک واژه بیان می‌شوند و اصولاً مقوله‌ای که «برادر پدر» (عمو) را از «برادر مادر» (دایی) جدا کند وجود ندارد. این امر نشان می‌دهد که نه فقط واژه بلکه مقولات و مفاهیمی که این واژه‌ها بیانگر آنهایند نیز اموری قراردادی و دلبخواهی‌اند. مقولاتی که اساس تجربه و شناخت جهان‌اند، جزئی از یک نظام فرهنگی خاص و کاملاً تغییرپذیر می‌باشند.

۶. شکی نیست که سارتر ابعاد گوناگون زندگی ژنه و فلوبر را در یک کلیت گرد می‌آورد. «زندگی به مثابهٔ یک کل» یکی از دستاوردهای نظری جنبش رمانتیک بود که در اندیشهٔ هگل، با فلسفهٔ ایدآلیسم گره خورد و بعدها در آثار دیلتای و دیگران، به منزلهٔ بنیاد تفسیر و معنا معرفی شد. براساس این مفهوم، کلیت زندگی در تک تک اجزا، یا لااقل در رخدادهای مهم آن حضور دارد و در مقابل، این اجزا و رخدادها نیز فقط در متن آن کلیت، معنای حقیقی خود را باز می‌یابند. ذکر این نکته بجاست که مفهوم کلیت یا کلی‌کردن Totalization یکی از مفاهیم بنیانی آخرین اثر سارتر، نقد خود دیالکتیکی است که با کتاب او دربارهٔ فلوبر پیوند مستقیم دارد. برای هگل «زندگی به مثابهٔ یک کل»، بیشتر بیانگر یک آرمان [آیدآل] بود تا یک تصور [ایده]، آرمانی که آدمی می‌باید بدان دست یابد. سارتر نیز بر مبنای تفسیر خود از روانکاوی وجودی، زندگی را یک طرح Project یا انتخاب کلی می‌دانست که ذاتاً حاکی از آزادی و مسئولیت است. این طرح کلی و چگونگی تحول آن، همان کلیتی است که از زندگی و رخدادهای آن، یک کل می‌سازد. تفسیر سارتر از این مقوله، دیالکتیک خود و دیگری را که به اعتقاد او و هگل، بنیاد شکل‌گیری نفس و ذهنیت فردی است، به عرصهٔ تحقق آزادی، انتخاب و مسئولیت بدل می‌کند، زیرا آدمی می‌تواند تقدیر تحمیل شده از سوی جهان و حوادث زندگی را در طرح شخصی خود ادغام کند، یعنی به انتخاب و مسئولیت خود، آن چیزی باشد که در چشم دیگران است، به عکس با سوء نیت خود را از آنچه هست، جدا سازد و به «ایکاش» و «اگر» پناه برد.

7. D. C.Hoy, *The critical circle*, university of California Press, 1982, P 144

8. H. G. Gadamer, *Truth and Method, P 273.*

9. *Christopher Prendergast, The order of Mimesis*, Cambridge u.p. 1986,ch.1.

۱۰. این حرکت میان واقعه (کنش) و ساختار که واسازی را در مرز نشانه‌شناسی و با نوعی احساس عشق و نفرت نسبت بدان، نگه می‌دارد، دینامیزم درونی اندیشهٔ دریدا را شکل می‌بخشد. دریدا، به نمونه‌های متعددی از این تقابل اشاره می‌کند، از جمله تقابل دال و مدلول، و از همه مهمتر تقابل نوشتار و کلام ملفوظ که برای او اهمیتی بنیادین دارد. در تمام این موارد، اندیشهٔ متافیزیکی براساس آنچه دریدا «منطق ضمیمه‌سازی» Logic of Supplementarity می‌نامد، می‌کوشد تا یکی از دو قطب را اصل دانسته و دیگری را ضمیمه یا مکمل یا نسخهٔ دست دوم آن معرفی کند. در تمامی این موارد، دریدا رابطه را معکوس می‌سازد و نشان می‌دهد که برخلاف تصور رایج، می‌توان کلام را محصول فرعی نوشتار و مدلول را ضمیمهٔ دال دانست. اما قصد او صرفاً معکوس ساختن و تکرار اندیشهٔ متافیزیکی نیست؛ او می‌کوشد تا فضایی به وجود آورد espacement که در آن هر یک از دو نگرش، به توسط دیگری «تخریب» و واسازی می‌شود. اندیشهٔ متافیزیکی نمی‌تواند در این فضا که محصول تفاوت و غیبت است، دوام آورد، زیرا این اندیشه وجود و ادراک را براساس مفهوم حضور توضیح می‌دهد و خود اساساً چیزی نیست جز نوعی «متافیزیک حضور». این اندیشه ناچار است که همواره یکی از دو قطب را به اصل یا مرکز بدل کند و آن مرکز را منشأ معنا و حقیقت غایی یا همان «کلمهٔ خلاق» Logos بداند، و از این‌رو دریدا آن را Logocentrism می‌خواند. این اندیشه محتاج بنیان یا آغازی است که همواره حضور دارد و تحقق معنا را ممکن می‌سازد؛ اما تفاوت و تقابل میان واقعه (کنش) و ساختار (نشانه‌های زبانی) که فضای قرائت، فهم و معنا را به وجود می‌آورد، همان چیزی است که دسترسی به یک بنیان، حقیقت، فهم و تفسیر غایی را ناممکن می‌سازد. دریدا این حرکت را با اصطلاح جدید Differance مشخص می‌سازد. در فضای Differance، کنش و ساختار، نوآوری و انفعال (سنت)، و تفاوت و این همانی با هم گره می‌خورند. نشانه‌ها از یکدیگر متفاوت‌اند differing و همین تفاوت معنا را ممکن می‌سازد، ولی آنها در عین حال یکدیگر را کنار می‌زنند و رسیدن به منشأ یا بنیان غایی را به تأخیر می‌اندازند defering. بدین ترتیب می‌توان گفت Differance معرف دو چیز است: تفاوتی منفعل که به منزلهٔ ساختار عینی و شرط دلالت و معنا از قبل موجود است و کنشی فعال که از طریق متفاوت بودن differing و به تأخیر انداختن defering، موجد تفاوتهاست. اندیشهٔ دریدا، بیانگر حرکتی در تفکر فلسفی است که مرکز ثقل این تفکر را از منطق Logic به سخنوری rhetoric انتقال می‌دهد. دریدا رابطهٔ میان کلمات و اشیا یا زبان و واقعیت را به رابطه‌ای میان خود کلمات یا رابطه‌ای در درون زبان بدل می‌کند. چشم‌پوشی از تفاوت و تقابل میان این دو نوع رابطه و تنزل اولی به دومی، خود نمونه‌ای از «منطق ضمیمه‌سازی» و رمز اصلی اندیشهٔ دریداست، رمزی که به کمک آن می‌توان به واسازی خود واسازی پرداخت و کارکردهای ایدئولوژیک آن را روشن کرد. دریدا نقد واقعیت یا نقد ایدئولوژی را به نقد ادبی تنزل می‌دهد. شکی نیست که می‌توان ساده دل فلوبر را به دو طریق متفاوت و متضاد [در رد یا توجیه کاربرد کلیشه در تفکر و زندگی] قرائت کرد، ولی زندگی واقعی یک متن ادبی نیست و تاریخ را نیز نمی‌توان به بازی بی‌پایان نشانه‌ها فروکاست. در پایان «بازی» دریدا و پیروانش، چهرهٔ خشک، جدی و دژم واقعیت همچنان دست نخورده باقی می‌ماند.

۱۱. برای نمونه ر.ک به تحلیل آبرامز از مفهوم «تخیل ارگانیک» در آثار کولریج:

M.H.Abrams, ***The Mirror and the Lamp,*** o.u.p,1977,p 173.

12. ***The Pursuit of signs,*** P.163

۱۳. مقصود از مرحلهٔ آینه‌ای mirror stage دوره‌ای از طفولیت است که در آن کودک، تمایزی میان جهان و نفس خویش قائل نیست. در این مرحله، کودک هنوز فاقد نام و جایگاه و هویتی مشخص در چارچوب روابط خانوادگی است و تنها پس از تن دادن به زبان و قبول ناپیوستگی نفس و تمایز تن از اشیاست که کودک به «مرحلهٔ نمادین» و نبرد تحمیلی و دردناک هویت پا می‌گذارد. [ر.ک به کتاب فوق، ص ۱۶۵]

14. Ibid, P. 163

15. Andrew Arato, ***The Neo -Idealist defese of subjectivity in Telos*** No: 21, Fall 1974, pp 108 -161.

۱۶. در مورد رابطهٔ دیلتای با نئوکانتیها، مراجعه کنید به فصول دوم و سوم کتاب زیر:

H.A. Hagdes, ***The Philosophy of Wilhelm Dilthey,*** Koutledge & Kegan Paual, London, 1952.

۱۷. در مورد تلفیق این دو دیدگاه در دیلتای، به کتاب هاجز، فصل اول، مراجعه کنید.

۱۸. نگاه کنید به:

Dilthey, *Gesammelte schriften* VII, P, 86

و همچنین به Hadges, P., 249.

19 Dilthey. G. S VII, 194.

20. Ibid. P. 139.

21. Ibid.

22. G. S. VII, 148.

23. Ibid. P. 207.

24. Ibid.

25. Ibid

26. Ibid. P. 322.

27. G. S V, P 172.

28. Ibid. P 144.

29. G.S VII, P 191

۳۰. در مورد نقد آثار دیلتای به دو کتاب زیر مراجعه کنید:

1.Jurgen Habrimas, *Knowledge and Human interests.*

Beacon Press, Boston, 1971, PP 140-160.

2. Georg Lukacs, The *Destraction of Reason*, Merlin Press, London 1980,PP 417 -442.

31. Rudolf. A. Makreel, *Dilthey, Philosopher of the Human studies*, Princeton, 1975.

32. Richard. E.Palmer, *Hermeneutics*, North western university Press, 1969.