علیه تأویل

ک.م. نیوتن
ترجمه‌ی علی عامری مهابادی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

در اندیشه‌ی انتقادی قرن بیستم، تأویل نقش عمده‌ای برعهده داشته است، با وجود این با مخالفت‌های شدیدی نیز روبه‌رو شده است. فرمالیسم روسی و شیوه‌ی انتقادی لیویس، ضد تأویل بوده‌اند، ولی هرگز صراحتاً تأویل را مورد حمله قرار نداده‌اند. در هرحال اخیراً مخالفت‌های آشکاری با تأویل متن به منزله‌ی رهیافتی انتقادی، ابراز شده است. بهترین این موارد، مقاله‌ی «علیه تأویل» نوشته‌ی سوزان سانتاگ است که اولین بار در ۱۹۶۴ منتشر شد. نوک حمله‌ی سانتاگ متوجه تأویل در هنر به طورکلی بود، با این حال نقد ادبی در حکم عرصه‌ای انتخاب شد که خصوصاً زیر سیطره‌ی تأویل بود.

تأویل همان تضعیف و تهی کردن دنیای معانی است تا بدین‌وسیله، دنیایی سایه‌وار از ***معانی*** بنا شود...

در اغلب آثار هنری مدرن، تأویل بدل به رویکردی نافرهیخته برای پرهیز از مواجهه با خود اثر شده است. منتقد با محدودکردن اثر هنری به محتوا و سپس تأویل آن، باعث می‌شود اثر هنری روح خود را از دست بدهد. تأویل

موجب می‌شود هنر به صورتی قابل کنترل و خنثی درآید. در ادبیات، این وجه نافرهیخته‌ی تأویل بیش از هر هنر دیگری نمود دارد. طی چند دهه، استنباط منتقدان ادبی از کارشان این بوده تا عناصر شعر، نمایش‌نامه، رمان یا داستان را به چیزی دیگر ترجمه کنند.[1]

نقد نوین با تأکید بر تأویلِ خود متن و بذل توجه اندک به ملاحظات بیرونی هم‌چون نیت مؤلفانه و زمینه‌ی تاریخی، به نحوی اجتناب‌ناپذیر تأویل‌هایی از آثار هنری ارایه داد که خودکفا بودند

این مقاله زمانی چاپ شد که سوزان سانتاگ بیشتر به زیبایی‌شناسی و نوعی فرمالیسم دلبستگی داشت تا فرمالیسمی که جزیی از دوره‌ی اولیه‌ی نقد نوین به شمار می‌آمد. این‌ها در حکم رهیافت‌های متفاوتی نسبت به نقد تأویل‌گرانه بودند که نزد منتقدان ادبی آن دوره کمتر پشتیبانی داشت.

وی هم‌چنین در مقام مقایسه توجه نسبتاً اندکی به نقد ادبی داشت، ولی این مقاله بارها و بارها جزو مجموعه‌های نقد منتشر شد و تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر منتقدان ادبی گذاشت. یکی از دلایل اصلی قدرت این مقاله، زمان انتشار آن بود، دورانی که عدم کارایی نقد نوین به نحو فزاینده‌ای آشکار می‌شد. آن‌چه سنت نقد نوین آشکارا هدایت می‌کرد، تولید جریان انبوهی از تأویل‌هایی بود که در حیطه‌ی ادبیات از آثار مهم می‌شد. ولی این نکته که آیا چنین فعالیت تأویل‌گرانه و بی‌وقفه‌ای لزوماً مفید بود یا نه به ندرت مورد بحث قرار می‌گرفت. تأویل‌هایی که از این آثار می‌شدند، چنان گوناگون و حجیم بودند که حتی متخصصان هم زمان کافی برای خواندن تمام تأویل‌های چاپ شده نمی‌یافتند.

دو عامل به طور اخص در ایجاد چنین موقعیتی نقش داشتند. نقد نوین با تأکید بر تأویلِ خود متن و بذل توجه اندک به ملاحظات بیرونی هم‌چون نیت مؤلفانه و زمینه‌ی تاریخی، به نحوی اجتناب‌ناپذیر تأویل‌هایی از آثار هنری ارایه داد که خودکفا بودند. این تأویل‌ها تلاش می‌کردند منسجم و تا حد امکان یک دست و جامع باشند. تأویل‌هایی که جامع‌تر بودند از جنبه‌ی نظری و در عمل ترجیح داده می‌شدند. ولی دشوار می‌شد حد چنین جامعیتی را تعیین کرد. زیرا هرگز امکان نداشت بتوان تأویلی کاملاً جامع ارایه کرد. نکته‌ای که نقد نوین آشکار ساخت، این بود که عملاً هیچ محدودیتی بر سر دلالت ضمنی متون ادبی وجود ندارد. مورد فوق را می‌توان با ارایه‌ی فهرستی از آثار انتقادی و نگاه به مقالاتی مورد بررسی قرار داد که طی بیست یا سی سال اخیر منتشر شده بودند؛ مقالاتی درباره‌ی نویسندگانی چون شکسپیر، میلتن، دیکنز، ملویل، هنری جیمز، ت.س. الیوت و جویس. می‌خواهم بگویم آن‌چه رویکرد مذکور نشان می‌دهد، توانایی منتقدان برای کشف نکاتی بود که در متون مهم، تازه کشف می‌شد یا دلالت‌های ضمنی‌شان قبلاً مورد توجه قرار نگرفته بود. منتقد با داشتن کارایی تکنیکی قابل‌قبول می‌توانست تا جایی پیش برود که براساس این دلالت‌های ضمنی، تأویل نوینی ارایه دهد، تأویلی که تا حدی دارای انسجام و جامعیت بود. منتقدانی که شیوه‌ی نقد نوین را مدنظر قرار دادند، با نسبیت‌گرایی مخالفت کردندو به نظر می‌آمد که طبق اعتقاد آن‌ها اگر تمام تأویل‌های فردی از یک اثر خاص را گرد هم آوریم، می‌توانیم از مجموع آن‌ها به تأویل کاملاً جامعی برسیم. شواهد نشان می‌دهند که نقد نوین در عمل منجر به انبوهی تأویل شد که عمدتاً در چارچوب خود مفهوم می‌یافتند شاید منتقدان معمولاً در فرازها یا پانویس‌هایس مطالبشان به سایر تأویل‌ها اشاره می‌کردند، ولی چندان نشانه‌ای از گفت‌وگو یا بحث بین آن‌ها دیده نمی‌شد، زیرا نکته‌ی مهم برای آن‌ها خوانشی جدید از متن بود، خوانشی که قبلاً مورد توجه قرار نگرفته، یا درحد کافی به آن پرداخته نشده بود. این واقعیت به چشم می‌خورد که نقد نوین باعث ترویج تأویل‌هایی شد که در خود منسجم بودند. ولی تمایل به پرهیز از گفت‌وگو یا بحث، به خودی خود برای توضیح سرخوردگی ناشی از این رهیافت

انتقادی کافی نیست. مسأله کمیت محض تأویل‌هایی بود که خصوصاً در حیطه‌ی متون ادبی مهم در ادبیات عرضه می‌شدند. این‌ها در هرحال منتشر می‌شدند. مسأله‌ی فوق اجتناب‌ناپذیر می‌نمود، زیرا نهایتاً پرسش‌هایی تا حد ممکن مطرح می‌شدند. برای آن‌که درک کنیم چرا نقد نوین برای تولید انبوهی از تأویل‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفت، باید به عوامل نهادینه‌ای بنگریم که بر نقد ادبی تأثیر می‌گذاشتند، خصوصاً نقشی که نقد ادبی در تحصیلات عالی ایفا می‌کرد.

در دهه‌ی ۱۹۵۰ نقد نوین تبدیل به رهیافت انتقادی اصلی در دانشگاه‌های امریکا شده بود. فایده‌ای که نقد نوین نسبت به تحقیقات سنتی و نقد تاریخی داشت، باعث شد مطالعات ادبی یا زبان انگلیسی تبدیل به رشته‌ی مهمی در علوم انسانی شود. این امر به نوبه‌ی خود باعث شد دانشجویان فراوانی خواستار ورود به گروه‌های ادبی و همکاری با آن‌ها شوند. معیار اصلی برای استخدام رسمی تمام وقت در دانشگاه‌های امریکا تألیف و انتشار مطلب است، تا جایی که به منزله‌ی تنها آزمون حقیقتاً عینی نگریسته می‌شود. پس چشم‌اندازی که محیط‌های دانشگاهی عرضه می‌کردند «تألیف و انتشار یا تلف شدن بود.» درحالی که طی دوران نقد تحقیقی، منتقد قبل از اقدام به انتشار اثرش، می‌بایست سال‌ها وقتش را صرف خواندن می‌کرد. طی رهیافت نقد نوین، منتقد بعد از صرفاً خواندن چند متن نسبتاً محدود، می‌توانست به چاپ اثرش اقدام کند. برای اطمینان ازیافتن کار یا ارتقای سطح شغل، لازم شد منتقدان از تکنیک‌های نقد نوین استفاده کنند و تا جایی که ممکن بود تأویل‌های فراوان ارایه دهند. (البته می‌پذیرم که خودم نیز با انتشار کتابی درباره‌ی موضوع تأویل، شاید متهم به مشارکت در پدیده‌ای شوم که درحال توصیف آن هستم.) طی اوایل دوره‌ای که نقد نوین وارد عرصه شد به نظر می‌رسید که تأویل بر اثر تلفیق بررسی‌های فرهنگی، نظری و زیبایی‌شناسانه به نوعی پویایی درونی رسیده است. پس از آن که نقد نوین به منزله‌ی رهیافتی مهم و غالب در عرصه‌ی دانشگاهی تثبیت شد، نیروی اساسی که به تأویل انگیزش می‌داد، حرفه‌ای‌گرایی بود. این امر باعث شد همه به فکر بیفتند: اگر هدف از تأویل ادبی اساساً تصاحب و پیشبرد حرفه است، پس خود منتقدان واقعاً به چه چیز اعتقاد دارند؟ آیا نقد نوین در حکم مبنایی برای ایجاد خط تولیدی از تأویل‌های فراوان بود و از این‌رو تبدیل به رهیافتی مکانیکی نشده بود؟ رهیافتی که اساساً اهداف شغلی دانشگاهیان را تأمین می‌کرد؟[۲]

تأویل بر اثر تلفیق بررسی‌های فرهنگی، نظری و زیبایی‌شناسانه به نوعی پویایی درونی رسیده است

یکی از منتقدانی که نقد نوین و حرفه‌ای‌گرایی را به هم مرتبط دانست و به هر دو حمله کرد، ریچارد لِوین بود. وی از هواداران نقد تحقیقی و سنتی به شمار می‌رود. لوین در کتابش به نام *خوانش‌های نوین در مقابل نمایش‌نامه‌های قدیمی*، توجه خود را به *ازدیاد* تأویل‌های جدیدی نشان داد که در حیطه‌ی درام رنسانسی صورت می‌گرفت و این وضعیت را در حکم «سلطه‌ی نقد نوین بر محیط‌های دانشگاهی ما» سرزنش کرد.[۳] زیرا رهیافت مذکور امکان می‌داد سلسله‌ای پایان‌ناپذیر از خوانش‌های نوین ارایه شود. این ویژگی نقد نوین، تأثیر متقابلی بر نیاز به «تألیف و انتشار یا تلف شدن» دارد وباعث می‌شود انبوهی از تأویل‌های کنترل نشده ارایه شوند.

نمی‌توان منکر شد که بسیاری از اساتید دانشگاه خصوصاً جوان‌ترها قدرتمندانه به طرفی هدایت می‌شدند تا به فواید ناشی از انتشار مطلب (پیشرفت، ارتقای حرفه‌ای، استخدام رسمی، بورس تحصیلی، اوقات فراغت، دعوت به سخنرانی، کسب شهرت در بین انجمن‌های حرفه‌ای و غیره) دست یابند. آنان می‌دانستند تأویل‌هایشان تنها در صورتی منتشر می‌شوند که چیزی جدید درباره‌ی اثر هنری بگویند که قبلاً گفته نشده است. منظور عمدتاً این است که... آن‌ها می‌بایست چیزهای بسیار عجیب و غریبی می‌گفتند. (*خوانش نوین در مقابل نمایش‌نامه‌های قدیمی*، ص ۱۹۶).

از آن‌جا که دانشگاهیان بی‌شماری درگیر این فعالیت هستند، کار به جایی رسیده است که «تضاد بین این خوانش‌های نوین هیاهویی برپا کرده است... این امر باعث شده تا دیگر گفت‌وگو بین منتقدان انجام نگیرد.» (ص ۱۹۷). تأویل‌های دیگر با «بدبینی صریح» یا «بی‌تفاوتی» مواجه می‌شوند، زیرا چیزی که اهمیت دارد، انتشار مطلب است. لوین وضعیت را حتی بدتر از آن می‌بیند که به نظر می‌آید: «در ازای هر خوانش جدیدی که برای چاپ پذیرفته می‌شود، حداقل ده خوانش دیگر ارایه می‌شوند که عرصه‌ی مطبوعات را در می‌نوردند، ولی جایی برای نشر نمی‌یابند.» (ص ۱۹۷). دیگر نیازی نیست به مطالبی اشاره کنیم که صرفاً برای اهداف آموزشی، و نه انتشار، نوشته می‌شوند.

منتقد دیگری که به حرفه‌ای‌گرایی حمله کرده، جرالد گراف است. وی ریشه‌ی مسأله را در گرایش نهادهای دانشگاهی به ایجاد گروه‌های منفکی از متخصصان می‌داند، به گونه‌ای که آن‌ها نمی‌خواهند با دیگران ارتباط و بده‌بستان داشته باشند. نتیجه‌ی کار این است که آن‌ها «نقدهای یک نواختی» صرفاً برای استفاده‌ی متخصصان می‌نویسند:

> اساتید دانشگاه که از برخورد روشنفکرانه با همکارانشان خلاص شده‌اند، طبعاً تکنیک‌هایی را برای قرار دادن ادبیات در شبکه‌های تأویلی مختلف و قابل دسترس گسترش می‌دهند. کار آن‌ها صرفاً برای کسانی قابل توضیح است که از همین روش پیروی می‌کنند. یکنواخت‌سازی فرزند عدم ارتباط و انزواست.[۴]

در هرحال استنلی فیش، منتقدی که بیش از همه نسبت به ایدئولوژی آزادی عمل هم‌دلی نشان می‌دهد، از حرفه‌ای‌گرایی دفاع کرده است. او استدلال می‌کند که این فعالیت از نقد ادبی صرفاً می‌توانند از جنبه‌های حرفه‌ای کارکرد بیابد:

> نقد ادبی به هر دلیلی که انجام شود جنبه‌ی حرفه‌ای می‌یابد، منظور این است که صرفاً کسی می‌تواند بدان بپردازد که از قبل اهداف (پیش‌داوری‌های) مشخصی در سر داشته باشد. گفتن نکته‌ای که جدید، متفاوت یا اصلاح‌کننده است به معنای کار در حواشی نقد ادبی نیست: قطعاً نقد ادبی، اثر را به صورتی تحلیل می‌کند که در دوران خود درک می‌شود.

فیش نگران این واقعیت نیست که شاید منتقدان صرفاً برای اهداف حرفه‌ایشان، تأویل‌های جدید مطرح می‌سازند، زیرا معتقد است که درواقع هیچ تمایز واقعی بین «درک تلاش برای فهم متن و درک فرصت حرفه‌ای وجود ندارد.»[۵]

او تلویحاً می‌گوید که موضوع ربطی به انگیزه‌های منتقد ندارد: تأویل را باید به معیار خودش سنجید، ولی این نکته به مسأله‌ای که مرتبط با انگیزه‌های منتقدان در پیشبرد حرفه‌شان و نوشتن انبوهی از تأویل‌هاست، نمی‌پردازد. این امر به خودی‌خود باعث شده است اعتماد عمومی نسبت به تأویل در حکم فعالیتی انتقادی کاهش یابد.

در انگلستان موقعیت بعضاً متفاوت است. در آن‌جا نیز هم‌چون امریکا طی دوره‌ی بعد از جنگ، زبان و ادبیات انگلیسی از حیث تعداد مدرسان و دانشجویان در بین رشته‌های علوم انسانی پیش گام بوده است. در انگلستان سیاست «تألیف و انتشار یا تلف شدن» اِعمال نشده است. گرایش‌های اخیر در تحصیلات عالی نشان می‌دهند که شاید این موقعیت درحال تغییر باشد. علت امر صرفاً حمایت دانشگاهیان از چنین سیاستی نیست، بلکه می‌توان آن را به منزله‌ی دستاویزی برای توجیه کاستن از تعداد استادان در دورانی دانست که بودجه‌ی دولتی برای تحصیلات عالی شدیداً کاهش یافته است. درنتیجه دانشگاهیان انگلیس احساس نمی‌کنند که برای بقا نیاز به چاپ مطالبشان دارند. حتی به نظر می‌رسد که ارتقای شغل هم نیاز به چاپ مطلب ندارد. شاید این امر تا حد قابل توجهی از حرفه‌ای‌گرایی در نقد ادبی و تولید مازاد مقالات تأویل‌گرانه (که مشخصه‌ی روش امریکایی است) کاسته باشد، ولی عواقبی منفی نیز در پی داشته است. شاید در امریکا سیاست «تألیف و انتشار یا تلف شدن» تأثیر معکوس یا ناهنجاری بر نقد گذارده باشد. اما این فایده را دارد که باعث می‌شود لایق‌ترین منتقدان (حتی اگر درباره‌ی مفهوم «لایق‌ترین» بر این زمینه تردید داشته باشیم) مطرح شوند. این درحالی است که رهیافت انگلیسی‌ها که توأم با آرامش بسیار بیشتری است، به افراد نالایق یا «به درد نخور» امکان بقا می‌دهد. مسلماً از دوران جنگ جهانی به بعد، صحنه‌ی نقد امریکا بسیار

نیرومندتر و سرزنده‌تر از انگلستان به نظر می‌آید، چنان که حتی باعث شده اختلافی در سطح تحصیلات عالی بین دانشگاه‌های امریکا و انگلیس پدید آید.

شاید اگر رهیافت انتقادی متفاوتی که تأویل به پرسش نام دارد پدید نیامده بود، مسأله‌ی تأویل‌های انبوه، کنترل نشده و بی‌هدف، به خودی خود برای کاستن از اعتماد به نقد نوین و تأویل کافی نبودند.

این رهیافت جایگزین، ساختگرایی بود که درنتیجه‌ی تحقیقات کلود لوی استروس تأثیر مهمی بر حیطه‌ی انسان‌شناسی اجتماعی گذاشت. طی دهه‌ی ۱۹۶۰ در فرانسه، منتقدانی چون تزوتان تودورف، ژرار ژنت و معروف‌تر از همه رولان بارت، ساختگرایی را برای بررسی ادبیات به کار بردند: ساختگرایی در ابتدا نزد منتقدان امریکایی انگلیسی تبار چندان مورد توجه قرار نگرفت، ولی بالاخره گسترش یافت و جداً سیطره‌ی نقد نوین را در امریکا، حداقل در دانشگاه‌هایی که بیشترین وجهه را داشتند، به جدل طلبید.

ساختگرایی به تأویل آثار خاص علاقه‌مند نبود، بلکه به پرسش‌های گسترده‌تری درباره‌ی ادبیات به منزله‌ی نظام یا شکلی از گفتمان پرداخت. تودورف در مقاله‌ی مقدمه‌گونه‌ای که راجع‌به ساختگرایی در پیوند با نقد ادبی می‌نویسد، استدلال می‌کند که دو نگرش غالب در مطالعات ادبی وجود دارد: یکی از آن‌ها متن ادبی را فی‌النفسه در حکم ابژه‌ای متقاعدکننده برای شناخت می‌داند، دیگری هر متن مجردی را به منزله‌ی تجلی یک ساختار تجریدی می‌شناسد.[۶] وی اولی را تأویل می‌نامد... و هدف از آن را «اسم‌گذاری معنای متن» تعریف می‌کند. (مقدمه‌ای بر نظریه ادبی، ص ۴). برای آنکه درحدی آرمانی به این هدف برسیم، متن باید خود سخن بگوید و تأویل کننده‌ی متن و هیجان آن باید کنار گذاشته شوند. ولی این آرمان راه به جایی نمی‌برد زیرا «تأویل یک اثر، ادبی و غیره، به خودی خود بدون آن که در جایی دیگر به جز خود متن فرافکنی شود ناممکن است.» تنها در حالتی می‌توان به حد آرمانی رسید که تأویل چنان با شکل‌های اثر جفت شود که شبیه به هم شوند: از طریق تکرار واژه به واژه‌ی خود اثر. اما به مجردی که منتقدی اثر را کنار می‌گذارد تا مطلب مستقلی بنویسد. چیزی می‌گوید که اثر مورد مطالعه نمی‌گوید، حتی اگر وی ادعا کند که همان را می‌گوید. درباره‌اش می‌نویسد، می‌گذرد. (ص ۴).

ساختگرایی به تأویل آثار خاص علاقه‌مند نبود، بلکه به پرسش‌های گسترده‌تری درباره‌ی ادبیات به منزله‌ی نظام یا شکلی از گفتمان پرداخت

تودورف تا آن‌جا پیش می‌رود که استدلال می‌کند این رویکرد دوم به نقد ادبی «به وضع قوانینی کلی می‌پردازد که هر متن خاصی ماحصل آن قوانین محسوب می‌شود.» (ص ۶). انواع گوناگونی از این رویکرد وجود دارند، ولی همه‌ی آن‌ها ویژگی مستقل در اثر ادبی را نفی می‌کنند و آن را به منزله‌ی تجلی قوانینی می‌دانند که در خارج از متن وجود دارد و به روان، جامعه یا حتی ذهن انسان می‌پردازد. (ص ۶).

تودورف در «نظریه‌ی ادبی» رهیافتی ساختگرایانه را می‌شناساند و آن را هم از تأویل و هم از جست‌وجوی قوانین کلی متمایز می‌داند:

> نظریه‌ی ادبی در تقابل با تأویل آثاری خاص بر آن نمی‌شود تا معناگذاری کند، بلکه هدفش شناخت قوانینی کلی است که در ایجاد هر اثری دخیل هستند. ولی در تضاد با علومی چون روان‌شناسی و جامعه‌شناسی و غیره، قوانین مذکور را در چارچوب خود ادبیات می‌جوید. پس نظریه‌ی ادبی نوعی رهیافت ادبیات است که هم‌زمان تجریدی و درونی قلمداد می‌شود. (ص ۶).

تودورف استدلال می‌کند که ساختگرایی بیش از هر نظریه‌ی دیگری با فرمالیسم روسی پیوستگی دارد، چنان که طبق آن هر اثر مجردی «صرفاً به منزله‌ی تجلی یک ساختار تجریدی و کلی دیده می‌شود و این تنها یکی از مواردی است که می‌توان در آن شناسایی کرد.» درحالی که نقد ادبی موردی

علمی است که دل مشغولی‌اش نسبت به «*سویه ادبی* آن عنصر تجریدی است که مجرد بودن پدیده‌ی ادبی از آن شکل می‌گیرد.» (ص ۷).

او با دقت بین تأویل و هدف ساختگرایی تفاوت قایل می‌شود: «هدف از این مطالعه‌ی دیگر، ارایه‌ی تعبیری دیگر یا خلاصه‌ای توصیفی از اثر عینی نیست، بلکه نظریه‌ای در مورد ساختار و کارکرد گفتمان ادبی مطرح می‌سازد... پس آثار ادبی موجود به منزله‌ی موارد خاصی تلقی می‌شوند که به نتیجه رسیده‌اند.» (ص ۷). بدین‌ترتیب نظریه‌ی ادبی به ابعاد عمومی‌تر آثار ادبی می‌پردازد، هم‌چون «آن ساختارهای تجریدی که آن‌ها را توصیف یا رویداد یا روایت نام‌گذاری می‌کند.» (ص ۹). به هرحال تودورف ادعا می‌کند که کلاً با تأویل مخالفتی ندارد: «ویژگی تاریخ مطالعات ادبی، نابرابری گسترده‌ای است که کفه‌اش به سود تأویل می‌چرخد: ما باید با این نابرابری مخالفت کنیم و نه با اصل تأویل.» (ص ۱۲).

دیدگاه‌های ژرار ژنت شبیه به تودورف هستند. او استدلال می‌کند که «به بیان صریح، هیچ‌گونه ابژه‌ی ادبی وجود ندارد، بلکه صرفاً کارکرد ادبی وجود دارد که می‌تواند به نوبه‌ی خود هر ابژه‌ای در نگارش را فرا گیرد یا کنار بگذارد.»[۷] او با فرمالیسم روسی، هم‌دلی می‌کند. گرچه افراط آن را حداقل به طور موقت در غفلت از محتوا تشخیص می‌دهد. «مدت‌ها بود که ادبیات در حکم پیامی بدون رمز قلمداد می‌شد. بنابراین ضرورت یافت تا آن را به منزله‌ی رمزی بدون پیام تلقی کنیم.» (*شکل‌های گفتمان ادبی*، ص ۷). ژنت ارتباط بین ساختگرایی و علم نشانه‌ها یا نشانه‌شناسی را آشکار می‌سازد:

> شیوه ساختگرایی در شکل فعلی‌اش به صورتی است که فرد در آن پیام را در رمز باز می‌یابد. این کار با تحلیل ساختارهای درونی انجام می‌گیرد و نه از طریق اولویت‌های ایدئولوژیک که از خارج بر متن تحمیل می‌شوند. این دوره چندان به طول نینجامید، زیرا وجود نشانه در هر سطحی متکی بر ارتباط شکل و معناست. (ص ۷).

او تا جایی پیش می‌رود که تصریح می‌کند «تحلیل ساختاری باید امکان آشکار شدن ارتباطی را بدهد که بین سیستمی از شکل‌ها و سیستمی از معانی وجود دارد. این کار از طریق قیاس اصطلاح به اصطلاح با کل ساختار صورت می‌گیرد که با یکدیگر هم‌خوانی دارند. (ص ۸). او این مفهوم دشوار را از طریق بحثی در نقد ادبی راجع‌به این موضوع مطرح می‌سازد که آیا می‌توان مصوت‌ها (حروفی که هنگام ادای آن‌ها گذرگاه هوا پس از حنجره باز باشد، مانند آ، اُ و... ـم.) را با رنگ‌ها پیوسته دانست. برخی استدلال کرده‌اند که این امر یک واقعیت و مؤلفه‌ای جهانی از تمام زبان‌هاست. درحالی که سایرین ادعا کرده‌اند که این یک اسطوره است، زیرا تحقیق درباره‌ی زبان‌های خاص نشان داده است که هیچ توافقی از یک زبان به زبان دیگر وجود ندارد که چنین ارتباطی را بین مصوت‌ها و رنگ‌ها نشان دهد. ژنت استدلال می‌کند که ساختگرایی با نگریستن به این مسأله، از جنبه‌های غیر پوزیتیویستی می‌تواند آن را حل کند.

> این موضوع صحت دارد که هیچ مصوتی به طور طبیعی و مجرد نمی‌تواند گویای رنگ خاصی باشد. ولی این موضوع هم صحت دارد که توزیع رنگ‌ها در طیف خواست خود... می‌تواند در هر زبانی مطابق با توزیع مصوت‌ها باشد. پس ایده‌ی مطابقت به ذهن خطور می‌کند، ایده‌ای که از حیث جزییاتش متنوع، از جنبه‌ی کارکرد ثابت است: همان‌طور که طیفی از رنگ‌ها وجود دارد، طیفی از مصوت‌ها نیز موجود است. این دو سیستم یکدیگر را جذب می‌کنند، گویای هم‌اند و هم‌خوانی کلی بین آن‌ها این توهم را پدید می‌آورد که می‌توان آن‌ها را اصطلاح به اصطلاح قیاس کرد، چنان که هریک از آن‌ها به روش خود و با انگیزه‌ای نمادین روش خود را می‌شناسد. این امر قابل قیاس با موردی است که لوی استروس درباره‌ی توتمیسم تحلیل می‌کند. (صص ۸ و ۹).

در شرایطی که فرمالیسم روسی گرایش دارد که به مسأله‌ی معنا بی‌توجه بماند، ژنت اظهار می‌دارد که «پدیده‌ی معنایی... جوهر زبان شاعرانه را شکل می‌دهد.» ولی این‌ها را باید از جنبه‌ی نشانه‌شناسانه در پیوند با «واحدهای عظیم‌تر گفتمان» ورای چارچوب... جمله مطالعه کرد... پس

محقق سیستم‌ها را از سطح بسیار کلی‌تری هم‌چون روایت توصیف و سایر شکل‌های اصلی بیان نشانه‌شناسانه مطالعه می‌کند. (ص ۱۰). ولی ژنت برخلاف تودورف نقش هرمنوتیک را در نقد ادبی منکر نمی‌شود. «شاید رابطه‌ای که ساختگرایی و هرمنوتیک را به هم می‌پیوندد، نوعی جدایی و طرد مکانیکی نباشد، بلکه رابطه‌ای مکمل باشد.» (ص ۱۵).

نزد محققان امریکایی انگلیسی تبار، پشتیبانی از نقد ساختگرا نسبت به اسلاف فرانسویشان توأم با نقدی شدیدتر از تأویل بوده است. جاناتان کولر در مقاله‌ای با عنوان «فراسوی تأویل» که اولین بار در سال ۱۹۷۶ منتشر شد، هم تأویل و هم نقد نو را شدیداً مورد حمله قرار داد و عملاً پیشنهاد کرد که در نقد باید از تأویل پرهیز شود:

> مهم‌ترین و موذیانه‌ترین میراثی که نقد نوین بر جای گذاشته، پذیرش فراگیر و بی‌چون و چرای این مفهوم است که وظیفه‌ی منتقد تأویل آثار ادبی است. درواقع موفقیت در امر تأویل بدل به سنگ محکی برای سایر قضاوت‌ها درباره‌ی هرگونه نوشته‌ی انتقادی شده است. منتقدان به نحوی اجتناب‌ناپذیر مایل‌اند دریابند که هرگونه نظریه‌ی نقد، تحلیل روان‌شناسانه، یا تحقیق تاریخی عملاً ما را در فهم آثاری خاص کمک می‌کند یا نه. پس در این فضای انتقادی، اگرچه فقط به عنوان تمهید، برای خلاصی از قید تأویل بر آگاهی انتقادی، اتخاذ موضعی جانبدارانه و حفظ آن اهمیت دارد. درحالی است که شاید ملاحظه‌ی ادبیات در حکم تأویل آثار ادبی باشد. درواقع تأویل آثار مجرد صرفاً ارتباطی مماس با درک ادبیات دارد... درواقع وظایف فراوانی در کار نقد وجود دارند. چیزهای فراوانی که برای پیشبرد درک خود از ادبیات به آن‌ها نیاز داریم. ولی اگر تنها یک چیز باشد که به آن نیاز نداشته باشیم، همان تأویل آثار ادبی است.[۸]

کولر در کتابش با عنوان ***نظریه‌ی ادبی ساختگرا*** که اولین بار در سال ۱۹۷۵ منتشر شد، از موضع انتقادی منتقدانی فرانسوی چون تودورف ژنت و بارت دفاع کرد و به توضیح آن پرداخت. این موضوع به دوران باورهای ساختگرایانه او برمی‌گردد. در هرحال وی در انتهای کتابش به پساساختگرایی حمله کرد. پساساختگرایی طی نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۱۹۶۰ در فرانسه، خصوصاً در نوشته‌های ژاک دریدا نمود یافت. دریدا فرضیات ساختگرایی بنیادین را تابع اندیشه‌ی انتقادی ساخت‌شکنی کرد. متعاقباً راجع به این موضوع بحث می‌کنم. در کتاب‌های اخیر کولر شامل در ***جست‌وجوی نشانه‌ها*** و ***پیرامون ساخت‌شکنی*** می‌بینیم که موضع وی به نحو قابل توجهی تغییر کرده است و او مفهوم ساخت‌شکنی دریدا را به نوعی پذیرفته است. با وجود این می‌گوید که نمی‌توان تأویل را به کلی طرد کرد، حتی اگر منتقد رهیافتی ساختگرایانه نسبت به نقد داشته باشد.

می‌توان استدلال کرد که منتقدان امریکایی در ساخت‌شکنی دلایلی یافته‌اند تا تأویل را به منزله‌ی وظیفه‌ی مطلق نقد تلقی کنند و بدین‌ترتیب تا حدی بین اهداف نقد نو و اهداف نقد نوتر پیوستگی برقرار سازند

ولی به‌زعم او تأویل ساختگرایانه، همان تأویل به معنای نقد نوین نیست. «حتی وقتی ساختگرایان به تأویل می‌پردازند، تلاش آن‌ها برای تحلیل ساختار اثر و نقاط قوتی که اثر متکی بر آن‌هاست، منجر به تأکید بر رابطه‌ی بین اثر و قابلیت‌هایش می‌شود. هم‌چنین آن‌گونه که مخالفان ساختگرایی حس کرده‌اند، تأویل سنتی فرافکنده می‌شود.» به هرحال او باید تشخیص دهد که گویا ساخت‌شکنی، فرافکنی را از نو برقرار می‌سازد. «مسلماً می‌توان استدلال کرد که منتقدان امریکایی در ساخت‌شکنی دلایلی یافته‌اند تا تأویل را به منزله‌ی وظیفه‌ی مطلق نقد تلقی کنند و بدین‌ترتیب تا حدی بین اهداف نقد نو و اهداف نقد نوتر پیوستگی برقرار سازند. ولی او استدلال می‌کند که چنین پیوستگی‌هایی صرفاً سطحی هستند و ادعا دارد که «هدف [از خوانش‌های ساخت‌شکنانه] آشکار ساختن معنای اثری مشخص نیست؛ بلکه بررسی نقاط قوتی است که مکرراً در خواندن و نوشتن نمود می‌یابند.»[۹]

کولر در مبحث قبلی‌اش در کتاب در ***جست‌وجوی نشانه‌ها***

اعتراف می‌کند که نشانه‌شناسی (از جنبه‌ی نظریات سوسور و به گونه‌ای که تقریباً با ساختگرایی مترادف است) به وسیله‌ی تفکر پساساختگرایانه ثبات خود را از دست داده است. «قواعدی که برای توضیح معانی ادبی به آن‌ها متوسل می‌شویم همان آثار ادبی هستند؛ آثاری که به نظر می‌رسد می‌بایست به منزله‌ی سر منشأ خود عمل کرده باشند.

نشانه‌شناسی سعی ندارد بین تأویل‌های متضاد و گوناگون دست به انتخاب بزند، بلکه عمدتاً اعمال تأویل‌گرایانه‌ای را تحلیل می‌کند که این تضادها را پدید می‌آورند

پس معنا را نه از طریق قواعد اولویت‌مند، بلکه از طریق عمل تحمیل باید توضیح داد.»[۱۰] ولی او ادعا می‌کند که نشانه‌شناسی بدین‌ترتیب به گونه‌ای اساسی تضعیف نمی‌شود زیرا با ساخت‌شکنی رابطه‌ی متقابل و تنگاتنگی دارد: «اولین دیدگاه به نوبه‌ی خود دیدگاه دوم را نیز ساخت‌شکنی می‌کند، زیرا عمل تحمیل به خودی خود از طریق موقعیت‌هایی امکان‌پذیر می‌شود که در آن رخ می‌دهد به علاوه معانی را تنها در صورت درک می‌توان تحمیل کرد، مگر آن که قواعدی که درک را محتمل می‌سازند، پیشاپیش ثبت شده باشند.» (ص ۳۹).

کولر در کتابش، *در جست‌وجوی نشانه‌ها*، سعی دارد نقد ساختگرایانه را از طریق فرمول‌دهی مجدد به نظریه‌ی ادبی ساختگرا در حکم نشانه‌شناسی ادبی، حال و هوایی پساساختگرایانه بدهد. نقد ادبی باید توجه خود را معطوف به نشانه‌شناسی بکند. چنان که وی ادعا دارد «در جست‌وجوی شناختن قواعد و عملکردهایی است که هرگونه عمل دلالت گرایانه‌ای، مانند ادبیات تأثیرهای معنایی قابل مشاهده و خاص خود را ایجاد می‌کند.» (ص ۴۸). در این‌جا نشانه‌شناسی حکم نظریه‌ای برای خوانش را دارد. کولر هم‌چنان نسبت به نقد تأویل‌گرا مخالفت می‌ورزد، ولی بیش از آن که بخواهد آن را رد کند (مانند مرحله‌ی فکری قبلی‌اش که در بدو ساختگرایی بود) تلاش دارد آن را در بطن ضد تأویل‌های خود از نشانه‌شناسی قرار دهد. او «روند فزاینده‌ی تأویل متون را به منزله‌ی یکی از مسایل نقد می‌داند، اما تلاش برای حل آن از طریق محدود کردن متن به یک معنای مجرد را نمی‌پذیرد. آن‌چه نشانه‌شناسی ادبیات باید بر آن تأکید ورزد، همین عظمت ادبیات در قبال تکثر معانی است: «به جای آن که ازدیاد تأویل‌ها را به منزله‌ی مانعی برای دانش در نظر بگیریم، می‌توانیم آن را تبدیل به ابژه‌ای برای شناخت کنیم و بپرسیم چگونه است که آثار ادبی چنین معانی خاصی را برای خوانندگان دارد» (ص ۴۸). نشانه‌شناسی سعی ندارد بین تأویل‌های متضاد و گوناگون دست به انتخاب بزند، بلکه عمدتاً «اعمال تأویل‌گرایانه‌ای را تحلیل می‌کند که این تضادها را پدید می‌آورند.» (ص ۴۸). پس هدف از نشانه‌شناسی به منزله‌ی نظریه برای خوانش، «خود آثار هنری نیست، بلکه قابلیت درک (درک‌پذیر بودن) آن‌هاست: روش‌هایی که آن‌ها از طریقشان معنا می‌سازند و روش‌هایی که خوانندگان از طریقشان معنا ساخته‌اند.» (ص ۵۰). کولر در کتاب *نظریه‌ی ادبی ساختگرا* مفهوم «کارایی ادبی» بسته را فرمول‌بندی کرده است. وی کارایی را به معنایی به کار می‌گیرد که منشعب از نحوه‌ی استفاده از آن در زبان‌شناسی چامسکی است. و به این دلیل که با افراط معانی هنجار بخش دارد، مورد انتقاد قرار گرفته است. او در بحث راجع‌به نشانه‌شناسی خوانش، به این مفهوم پای‌بند می‌ماند، ولی آن را تغییر می‌دهد:

> تأویل نه فقط عملکردهای قابل تکرار را مورد استفاده قرار می‌دهد، بلکه در تلاش برای تأویل یک متن همواره به شکلی تلویحی به هنجارها متوسل می‌شود... شاید این هنجارها مبهم و شاید از موقعیتی به موقعیت دیگر تغییر کنند، هم‌چنین تأویل آن‌ها در یک اجتماع، متفاوت با دیگری باشد، ولی بدون وجود آن‌ها فرایند تأویل غیرقابل درک است و به نحوی مفید یادمان می‌آید که در مفهوم «کارایی ادبی» تلویحاً اشاره‌ای به هنجارها نهفته است. (ص ۵۱)

یکی از نقاط ضعف جدی در نظریه‌ی کولر، این است که

رابطه‌ی بین نشانه‌شناسی و تأویل، ناپایدار است. او ادعا می‌کند که آثار ادبی «شواهد نتیجه‌بخشی برای وجود سیستمی نشانه‌شناسانه ارایه می‌دهند که وجود ادبیات را ممکن می‌سازد» اما «نشانه‌شناسی ادبیات، آثار را تأویل نمی‌کند، بلکه سعی دارد قراردادهایی را کشف کند که ایجاد معنا را ممکن می‌سازند.» (ص ۳۷). ولی قراردادها وجودی مستقل از تأویل‌ها یا متون ادبی ندارند: آن‌ها برگرفته از تأویل‌هایی هستند که نشانه‌شناسان کنار هم قرار می‌دهند تا عناصر مشترک را مجرد سازند. متعاقباً این عناصر به منزله‌ی قراردادها یا رمزها توصیف می‌شوند. زیرا «نشانه‌شناسان تلاش دارند تا رمزهایی را کشف کنند که ارتباط ادبی را ممکن می‌سازند.» (ص ۳۷). روشن است که این قراردادها و رمزها برگرفته از تمام معانی محتمل و تأویل‌هایی نیستند که بتوان آن‌ها را از متون ادبی برگرفت، بلکه صرفاً مواردی هستند که کولر آن‌ها را «حیطه‌ای از تأویل‌ها» می‌نامد (ص ۵۰). به عبارت دیگر تأویل‌هایی مشخص یا دقیق‌تر بگوییم رهیافت‌های تأویل‌گرایانه را می‌بایست به منزله‌ی مواردی ممتاز در نظر گرفت. بدین‌ترتیب می‌شود برای ادبیات تا حدی ثبات قایل شد و براساس همین فرض، سایر موارد را کنار گذاشت. مثلاً کولر شیوه‌ی تأویل‌گرایانه‌ی نورمن هولاند را که متکی بر روان‌شناسی خود است، محکوم می‌کند. در این شیوه رابطه‌ی بین واکنش خواننده نسبت به متن و ساختار هویت آن خواننده به نحوی تجربی بررسی می‌شود. این نوع نقد که متکی بر واکنش خواننده است، طیف گوناگونی از تأویل‌ها را پدید می‌آورد که کولر آن‌ها را غیرقابل قبول می‌داند، زیرا مسلماً مفهوم موردنظر او از نشانه‌شناسی را لغو می‌کند.

یکی از مسایل مربوط به نظریه‌ی کولر تأکید وی بر سیستم نشانه‌شناسی به گونه‌ای است که تأویل را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد، ولی تأویل‌ها و رهیافت‌های تأویل‌گرایانه را که موجب ایجاد سیستم شده‌اند، تحت‌الشعاع قرار نمی‌دهد. تأویل‌ها بیشتر مانند جملاتی در یک سیستم زبان‌شناسانه عمل می‌کنند: آن‌ها مواد کاری هستند که نشانه‌شناس برای آشکار ساختن رمزها و قراردادهایی به کار می‌برد. رمزها و قراردادهای مذکور، دستور زبانی را شکل می‌دهند که در ذات ارتباط ادبی نهفته است. کولر بر شباهت بین نشانه‌شناسی در پیوند با مطالعه‌ی ادبیات و زبان‌شناسی در پیوند با مطالعه‌ی زبان تأکید می‌کند: هدف این است که نظریه‌ای ادبی تکامل پیدا کند و همان نسبتی را با ادبیات داشته باشد که زبان‌شناسی با زبان دارد (ص ۳۷). ولی درحالی که زبان‌شناس می‌تواند جملات را به منزله‌ی داده‌هایی بی‌طرف بنگرد (که مؤلفه‌ی جهانی تمام زبان‌ها هستند)، نمی‌توان تأویل‌ها را به همان چشم نگریست. آن‌ها مرتبط به سلسله‌ای کلی از عوامل و فرایندهای فرهنگی، تاریخی و ایدئولوژیک هستند که نمی‌توان آن‌ها را نادیده گرفت. ولی به نظر می‌آید مفهوم موردنظر کولر از نشانه‌شناسی خوانش، از جواب دادن به چنین پرسش‌هایی شانه خالی می‌کند. چنان که توجه خود را بیشتر به خود سیستم معطوف می‌سازد و نه فرایندهایی که سنگ بناهای سیستم را پدید آورده‌اند. مسلماً اگر سنگ بنای سیستم را از جا درآوریم نمی‌تواند به منزله‌ی ساختاری پایدار برقرار بماند. شاید کولر استدلال کند که حتی با طرد مفهوم موردنظر وی از نشانه‌شناسی و تأکید بر نیروهای فرهنگی ایدئولوژیکی که منتقدان را به سمت روشی خاص برای تأویل ادبیات سوق می‌دهند، تنها به گونه‌ای با نشانه‌شناسی مواجه می‌شویم که بوده است. وی به «ارتباط متقابل و تنگاتنگی» بین نشانه‌شناسی و ساخت‌شکنی اشاره می‌کند، ولی این امر نشان می‌دهد که می‌توان بیش از یک رهیافت را نسبت به نشانه‌شناسی اتخاذ کرد. کولر به عملکردهای دلالت‌گرایانه‌ای می‌پردازد که در گذر زمان ثبات خود را حفظ می‌کند و به حد رضایت‌بخشی استوار می‌مانند. پس آن‌ها را می‌توان از جنبه‌های سیستماتیک درک کرد. پس تأکید بر واژه‌هایی چون هنجارها، قراردادها و رمزهاست. این شکل از نشانه‌شناسی در بطن مدار ساختگرایی باقی می‌ماند، ولی می‌توان مفهوم متفاوتی از نشانه‌شناسی را محتمل دانست. جولیا کریستوا استدلال کرده است که آن‌چه ضرورت دارد نوعی نشانه‌شناسی است که توجه خاصی به تضعیف مداوم هر نوع سیستمی از دلالت دارد. (به عبارت

دیگر نوعی نشانه‌شناسی پساساختگراست.) او می‌نویسد: نشانه‌شناسی نباید منحصر به کاربرد عملکردهای دلالت‌گرا در الگوی زبان‌شناسی (یا هر الگوی دیگر) بشود. اگر قرار است مشتمل بر شناسایی محدودیت سیستماتیک در بطن عملکرد دلالت‌گر بشود، پس علت وجودی دارد... ولی فراسوی این محدودیت‌ها می‌رود تا صرفاً چیزی را نشان دهد که خارج از سیستم قرار می‌گیرد و خصوصیت عملکرد را مشخص می‌سازد. کریستوا ادعا می‌کند که رهیافت نشانه‌شناسانه دیگر دوره‌اش به سر آمده است. رهیافتی که «توصیف سیستماتیک محدودیت اجتماعی و / یا نمادین را در باطن هر عملکرد دلالت‌گری محتمل ساخته است.» این همان رهیافت سوسور، پیرس، مکتب پراگ و ساختگرایی است. هدف از رهیافت مذکور پدید آوردن نشانه‌شناسی سیستم‌ها بود. کریستوا از نوعی نشانه‌شناسی پشتیبانی می‌کند که نظریه‌ای درباره‌ی موضوع سخن باشد. موضوعی که بین خودآگاهی و ناآگاهی تقسیم می‌شود. او این نشانه‌شناسی جدید را «تحلیل معنا» می‌نامد. «چنان که معنا را نه به منزله‌ی نشانه ـ سیستم، بلکه روندی دلالت‌گر متصور می‌شود.» این نشانه‌شناسی جدید دیگر چندان بر هنجارها، قراردادها و رمزهای هر سیستم ـ نشانه‌ای تأکید ندارد، بلکه بر گذر و تخطی پا می‌فشارد. مثلاً او زبان شاعرانه را به منزله‌ی عملکردی دلالت‌گر می‌داند که در آن «قابلیت فطری نشانه‌شناسانه به صورت‌های گوناگون از قواعد دستوری زبان تخطی می‌کند.» پس «در عمل، لحظه‌ی تخطی، همان لحظه‌ی کلیدی است: هر زمان که از سیستم‌گرایی تخطی شود، می‌توانیم از عملکرد صحبت کنیم.» پس نشانه‌شناسی کریستوا نقطه‌ی تأکید را از «عملکردهایی که نسبت به معنا و سیستم آن نامتجانس هستند، تغییر می‌دهد. وی این عدم تجانس را مرتبط با این واقعیت می‌داند که مردم علاوه بر جنبه‌های اجتماعی تابع جنبه‌های بیولوژیک نیز هستند، ولی ادعا می‌کنند که این، صرفاً «نشانه‌شناسی سیستم‌های دلالت‌گرا را جابه‌جا نمی‌سازد و جای آن‌ها را به رمز بیولوژیک نمی‌دهد» به گونه‌ای که این مورد دوم از جنبه‌ی نشانه‌شناسانه عمل کند.

پس هدف عمدتاً «پذیرفتن فرض عدم تجانس در عملکردهای بیولوژیک است که با توجه به عملکردهای دلالت‌گر مطرح می‌شود.» ولی جایی که نشانه‌شناسی باید به منزله‌ی یک فرا زبان کارکرد بیابد، می‌تواند صرفاً «عدم تجانس را فرض کند، تا جایی که از آن سخن می‌گوید به خود این پدیده تجانس می‌بخشد، آن را به سیستم مرتبط می‌سازد و گریبان آن را رها می‌کند.» تحلیل معنایی به شیوه‌ی کریستوا متکی بر «نظریه‌ی موضوع سخنگو به منزله‌ی موضوعی برای فرایندی نامتجانس است و از طریق مطالعه هر سیستم دلالت‌گری به منزله‌ی یک عملکرد نشان می‌دهد که چه چیز خارج از عملکرد این فرازبان قرار می‌گیرد.»[11] مسلماً پیوندهای نیرومندی بین تحلیل معنایی کریستوا و ساخت‌شکنی دریدایی وجود دارند، زیرا ساخت‌شکنی دریدا نیز معنا و سیستم دلالت‌گر را به منزله‌ی مبنایی برای موضوع différance (ایهامی که برگرفته از واژه‌ی فرانسوی différer است که هم معنای تفاوت می‌دهد و هم تعویق). به‌زعم دریدا معنا هرگز نمی‌تواند به وسیله‌ی سیستمی دلالت‌گر تثبیت شود، زیرا تمام چنین سیستم‌هایی تابع متونی زمان‌مند هستند که تا ابد تحول می‌پذیرند. زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی سوسور بر هم‌زمانی تأکید دارد. بازی با [differences تفاوت‌ها] که هر سیستمی را در یک سطح زمان‌مند تعریف می‌کند (و اهمیت ناهم‌زمانی را کاهش می‌دهد)، تغییراتی که در هر سیستم دلالت‌گری مانند زبان طی زمان صورت می‌گیرد. دریدا این نقش حاشیه‌ای ناهم‌زمانی را زیر سؤال می‌برد. او می‌گوید: نوشتن بهترین الگو برای درک چگونگی کار زبان و تلویحاً هر سیستم دلالت‌گری است. زیرا نوشتن می‌تواند بر زمینه‌های نامحدودی معنا بیافریند و نمی‌توان آن را محدود به معنایی مجرد و تک‌آوایی در هر متن خاصی دانست. به عبارت دیگر سیستم با ساختار تفاوت‌پذیر و هم‌زمان نمی‌تواند کاملاً معنا را کنترل یا تثبیت کند، زیرا واژه‌ها به دلیل کاربردشان در متون قبلی دارای معانی هستند و نمی‌توان آن‌ها راکاملاً طرد کرد. دریدا مانند کریستوا تشخیص می‌دهد که هرگز نمی‌توان از چارچوب سیستم گریخت، زیرا هر نوع

تصعیف یا بی‌ثباتی یک سیستم یا ساختاری از نشانه‌ها کارکردی نشانه‌شناسانه می‌یابد. پس به خودی خود سیستماتیک می‌شود. ساخت‌شکنی دریدا، هر عنصری است که در بطن سیستم، آن را تضعیف می‌کند تا دچار بی‌ثباتی سازد؛ موردی که او به منزله‌ی نیرویی هدایت‌گر در متافیزیک غربی می‌داند. (اشتیاق به **حضور** یا **کلام محوری**)؛ درواقع نظام و انسجامی که خارج از فرایند دلالت وجود دارد.

گرچه دریدا فیلسوف است، ولی بخش عمده‌ای از آثارش نه به تحلیل تجریدی، بلکه بحث درباره متون می‌پردازند. متونی خاص که ادیبانی چون روسو، مالارمه و ژنت نوشته‌اند، هم‌چنین فیلسوفان شناخته شده‌ای چون افلاطون و هوسرل. یکی از نتایج این امر این بوده که در اغلب نقدهای ساخت‌شکنانه تأویل متون مجرد بار دیگر قابل‌قبول شده است و آن‌هایی که مانند کولر با تأویل مخالف‌اند، موضع دفاعی گرفته‌اند. به هرحال این که آیا تأویل ادبی ساخت‌شکنانه به طور اخص و ریشه‌ای خود را از تأویل به شکل نقد نوین جدا می‌کند، مسأله‌ای است که در نظریه‌ی انتقادی معاصر جای فراوانی برای بحث داشته است. (زیرا وجه دیگر قضیه می‌تواند این باشد که تأویل ادبی ساخت‌شکنانه و امریکایی، تداوم نقد نوین است.) نقد ساخت‌شکنانه صرفاً امکان می‌دهد تأویل بار دیگر تبدیل به دلمشغولی اصلی در نقد ادبی شود. اما اگر ساخت‌شکنی دریدا شکل غایی تأویل باشد و هیچ کس نتواند فراسوی آن برود آیا نمی‌تواند به خاتمه‌ی سنت نقد نوین بینجامد. چیزی که ساختگرایانی چون کولر و منتقدان تاریخ سنتی هم‌چون هرش و لوین شوق آن را دارند؟ در هرحال نمی‌توان با این سؤالات مواجه شد مگر آن که رابطه‌ی بین پساساختگرایی و تأویل را بررسی کنیم. ❑

منبع:

Interpreting the Text: K.M.Newton

Published in: Harvester / Wheatsheaf 1990

پی‌نوشت‌ها:

1. Susan Sontog, *Against Interpretation and Other Essays*, pp. 7-8.
2. The role of criticism in the institution is discussed in *Criticism in the Universiy*, eds Gerald Graff and Reginald Gibbons.
3. Richard Levin, *New Readings us Old plays*, p. 196.
4. Graff and Gibbons, *op. cit.,p.* 71.
5. Stanley Fish, 'professional anti-professionalism', p. 1363. See also Fish's essay, 'profession despise thyself: Fear and loathing in literary studies'.
6. Tzvetan Todorov, "Definition of poetics' in *Introduction to poetics, p.3.*
7. Gérard Genette, "structuralism and literary criticism', in *Figures of Literary Discourse*, p.4.
8. Jonathan Culler, 'Beyond interpretation: The prospects of Contemporary criticism', p. 246.
9. Jonathan Culler, *On Deconstructiom*, pp. 20, 220, 260.
10. Jonathan Culler, *The pursuit of Signs*, p. 39.
11. Julia Kristeva, 'The system and the speaking subject'.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی