نقیضه در گسترهٔ نظریه‌های ادبی معاصر

دکتر قدرت قاسمی‌پور
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید چمران اهواز

چکیده
در این مقاله به بررسی جایگاه نقیضه درگسترهٔ نظریه‌های ادبی معاصر پرداخته می‌شود. برخی از نظریه‌های ادبیِ معاصر از نقیضه به‌عنوان گونه‌ای ادبی برای تشریح روندها و سازوکارهای حاکم بر سخن ادبی استفاده می‌کنند و برخی از آن‌ها نیز همچون نظریهٔ ساخت‌شکنی، خود به‌مانند نقیضه عمل می‌کنند. از نظر فرمالیست‌های روسی، نقیضه در حکم گونه‌ای ادبی است که دگرگونی و تطوّر انواع ادبی و آشنایی‌زداییِ متون ادبی را به بهترین وجه به‌گونه‌ای آشکار به‌نمایش می‌گذارد. میخاییل باختین نیز نقیضه را در بطن منطق گفت‌وگویی خود می‌گذارد. از نظر او، هر نقیضه‌ای آمیزهٔ زبانی مبتنی بر منطق گفت‌وگویی عامدانه است که در بطن آن، زبان‌ها و سبک‌های گوناگونی نهفته است. از نظر ساختگرایان نیز نقیضه از گونه‌های ادبی ثانویه و پیچیده است که مسئلهٔ بینامتنیّت را نمایان می‌کند. رابطهٔ میان نقیضه و ساخت‌شکنی نیز به شیوهٔ عملکرد این‌ها مربوط است؛ هر دوی این‌ها با رخنه کردن و اقامت گزیدن در متون پیشین باعث نقض و ازهم‌گسیختن ساختارهای آن‌ها می‌شوند.

واژه‌های کلیدی: نقیضه، فرمالیسم، منطق گفت‌وگویی، ساختارگرایی، ساخت‌شکنی.

تاریخ دریافت: ۸۸/۴/۱۷ تاریخ پذیرش: ۸۸/۱۰/۲۸

۱. مقدمه

گسترهٔ مباحث نظریه‌های ادبی آن‌چنان فراگیر است که هم به تحلیل مفاهیمی کلی همچون ویژگی‌های زیباشناختی و ساختاری متون ادبی، روندهای خوانش و تأویل آثار ادبی و محیط پیرامونی متون ادبی، و قوانین حاکم بر شکل‌گیری و صورت‌بندی انواع ادبی می‌پردازند و هم به مسائل جزئی‌تر مانند بینامتنّیت، نقش ویژه، روایتگری، پیرنگ و مواردی از این دست. در این بین «نقیضه» نیز – به‌عنوان یکی از انواع ادبی که از دیرباز وجود داشته است– در ساحت نظریه‌های ادبی معاصر مفهوم و کاربردی متفاوت، تازه و گسترده‌تر یافته است.

با اینکه متون نقیضه‌ای فراوانی در پهنهٔ ادبیات کهن و معاصر فارسی دیده می‌شود، بحث و بررسی نظری در باب نقیضه، در منابع فارسی چندان قدمتی ندارد. بهترین و جامع‌ترین اثری که در این باب نوشته شده است، کتابِ خواندنی ***نقیضه و نقیضه‌سازان*** اثر شاعر بزرگ معاصر، مهدی اخوان ثالث است که با تکیه بر دانش و آگاهی عمیق او از گسترهٔ ادبیات فارسی تألیف شده است. حُسن این اثر این است که فقط گردآوری ساده‌ای از متون نقیضه‌ای نیست، بلکه حاویِ نکته‌ها و نظرورزی‌هایی بسیار راهگشا و ژرف در باب این گونهٔ ادبی است. علاوه بر این کتاب، در منابعِ دانشنامه‌ای و فرهنگ‌نامه‌ها، همچون ***دانشنامهٔ ادب فارسی*** به سرپرستی حسن انوشه و فرهنگ ***اصطلاحات ادبی*** سیما داد هم تعاریفی کلی در باب نقیضه آمده است؛ اما در منابع فارسی به جایگاه نقیضه در پهنهٔ نظریه‌های ادبی پرداخته نشده است.

در این مقال، نقیضه را در حوزهٔ نظریه‌های ادبیِ متن‌محوری همچون فرمالیسم روسی، ساختارگرایی و ساختارشکنی بررسی می‌کنیم؛ زیرا نظریه‌های ادبی نام‌برده بیش از هر چیز با زبان و متن سروکار دارند و حوزهٔ کار و کنش نقیضه نیز بر بستر زبان و صناعات ادبی است. همچنین کار و کنش نقیضه به‌گونه‌ای است که نظریه‌پردازان از آن در مقام صناعتی یاد می‌کنند که به بهترین وجه گویای مباحثی چون تطوّر ادبی، رابطهٔ بینامتنی، تحول انواع ادبی و خوانش ساختارشکنانه است.

تعریف معمول نقیضه عبارت است از متنی که متن یا گونهٔ ادبی «جدّی» دیگری را سرمشق خود قرار می‌دهد و به تمسخر و تقلید مضحکه‌آمیز آن می‌پردازد. البته نقیضه فقط به‌معنای تقلید مضحکه‌آمیز نیست، بلکه هر نقیضه‌ای علاوه برتقلید مضحکه‌آمیز و تخریب و واسازی الگو و سرمشق خود، شامل نوعی جهت‌گیریِ انتقادی و تعریض‌آمیز در قبال برخی مسائل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و فلسفی نیز است. از این‌رو، نقیضه در نثر و «در شعر به‌معنای نقض و شکستن و جواب مخالف جد و جدالی [است] برای مقابله و نظیرگویی یا ردّ و تخطئهٔ شعر شاعری دیگر، یا کلاً اثر ادبی و فکر دیگری اعم از شعر و نثر.» (اخوان ثالث، ۱۳۷۴: ۲۹). همچنان‌که از معنای کلمهٔ نقیضه (به‌معنای شکاندن، رد کردن، باژگونه جواب دادن) برمی‌آید، مهدی اخوان یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نقیضه را چنین برمی‌شمارد: «در نقیضه جواب گفتن کافی نیست؛ یعنی جوابیه‌ها و مجاباتی که صرفاً جواب را گفته‌اند و دست به تخریب و واسازی متن نزده‌اند، نقیضه به‌شمار نمی‌آیند. شکل شعر اصلی [یا متن اصلی] باید شکسته شود.» (همان، ۸۰). به‌واقع، نقیضه همچون قصیده، رباعی، مثنوی، رمان و داستان کوتاه «قالب ادبی خاصی» نیست که شاعران و نویسندگان از آن به‌جای ابزاری برای شکستن و تقلید مضحکه‌آمیز دیگر آثار استفاده کنند؛ بلکه نقیضه ممکن است در هر شکل و قالبی به‌کار رود. نقیضه «وجهی» معنایی است که در هر قالب و ساختار خاصی لانه‌گزینی می‌کند. به‌نظر می‌رسد، ویژگی‌هایی همچون وابسته‌نبودن نقیضه به قالب و شکلی خاص، شکستن اشکال پیشین، آشنایی‌زدایی از صناعات و زبان دیگر آثار ادبی و در عین حال حفظ ظاهر ساختارهای پیشین، قابلیتی برای آن فراهم آورده که مصداق و شاهدمثال مناسب و دقیقی برای برخی مفاهیم نظریه‌های ادبی باشد. در ادامهٔ مقاله به این مفاهیم و پیوند آن‌ها با نقیضه می‌پردازیم.

۲. مفهومِ نقیضه در اندیشهٔ فرمالیست‌های روسی

شروع جدّی نظریه‌های ادبیِ معاصر با فرمالیسم روسی است. فرمالیست‌ها در مرحلهٔ اول بحث‌های خود بیشتر به ویژگی‌های زیباشناختی، شکل‌شناختی و کیفیّت صوری آشنایی‌زدایندهٔ متون توجه داشتند. آنان در پی کشف «ادبیّت» متون هنری بودند و

تحلیل‌هایشان فارغ از هر نوع مناسبت با پدیده‌های فرهنگی و تاریخی بود؛ اما در مراحل بعدی به مباحث مهمی همچون تطوّر ادبی[۱] پرداختند. فرمالیست‌ها با توجه به مفهوم تطوّر ادبی می‌خواستند قوانین حاکم بر دگرگونی‌ها و جابه‌جایی انواع ادبی را آشکار کنند. اینان برای ملموس‌تر کردن بحث تطوّر ادبی، مسئلهٔ جابه‌جایی یا «افت‌وخیز» گونه‌های ادبی را مطرح کردند. فرمالیست‌ها که در آغاز، آثار ادبی و ویژگی‌های زیباشناختی آن‌ها را به‌گونه‌ای «در خود» و فارغ از مسائل بیرونی بررسی می‌کردند، با توجه به مفهوم تطوّر ادبی چرخش و گذاری را در دیدگاه‌های خود پدید آوردند. آخین باوم[۲] در این باب می‌گوید: «ما به این نتیجه رسیدیم که اثر ادبی را نمی‌توان در انزوا و به‌گونه‌ای جداگانه و تک‌افتاده بررسی کرد، بلکه خود را ملزم کردیم که به بررسی شکل و صورت اثر ادبی بر مبنای تقابل آن با پیش‌زمینهٔ دیگر آثار بپردازیم.» (۱۹۶۵: ۱۱۷).

البته فرمالیست‌ها مسئلهٔ تطوّر و پویش[۳] ادبی را چونان امری پیوسته و سلسله‌وار در نظر نمی‌گرفتند؛ بلکه از نظر آنان تطوّر ادبی با انواع جدال‌ها و طغیان‌های ادواری همراه است که به‌معنای پیشرفت صلح‌جویانه و تدریجی نیست. بر اساس این درک تازه از تطوّر ادبی، اشکال و سبک‌های ادبی در برابر اشکال پیشین قرار می‌گیرد. این فرایند جابه‌جایی و تقابل، در نوع خود فرایندی آشنایی‌زداینده است. اندیشهٔ اصلی یوری تینیانوف[۴] در این باب چنین است:

> هنگامی‌که شخص از «سنت ادبی» یا «توالی» سخن به‌میان می‌آورد، معمولاً گونهٔ ویژه‌ای از خط مستقیم را در نظر دارد که نمایندگان شاخهٔ ادبی جوان و کهن را به‌هم پیوند می‌زند؛ اما مسئله پیچیده‌تر از این است. [در سنت ادبی] هیچ خط مستقیمی وجود ندارد، بلکه فقط جدایش و انفصال در کار است. هر توالیِ ادبی بیش از هر چیز شامل ستیزی است برای از بین بردن ارزش‌های کهن و بازساخت آن‌ها (همان، ۱۳۵).

فرمالیست‌ها تطوّر آثار ادبی و تقابل آن‌ها را با هم نه به‌عنوان واکنشی در برابر دگرگونی‌های اجتماعی و نه به‌عنوان برایند و پیامد تحولات تاریخی لحاظ می‌کردند؛ بلکه آن را چونان آشکار شدن متوالی خودزایای[۵] سبک‌ها و انواع ادبی می‌دانستند.

برای اینان، نقیضه در حکم گونه‌ای ادبی است که به بهترین وجه تطوّر و چالش انواع ادبی را به‌نمایش می‌گذارد. انواع و آثار ادبی دیگر، به‌گونه‌ای ضمنی و پنهان نقیضه‌ای از آثار پیشین خود هستند که ستیزه‌گری و چالشگری‌شان را با اشکال پیشین آشکار نکرده‌اند؛ اما نقیضه دست‌انداختن و همچنین دگرگون‌سازی انواع و اشکال پیشین را آشکارا بیان می‌کند. از این‌رو، نقیضه می‌تواند در حکم مثال و شاهد بارز مناسبی برای تبیین تطوّر آثار ادبی و قوانین حاکم بر دگرگونی‌های متون هنری باشد. به‌سخنی دیگر، می‌توان مفهوم نقیضه را آن‌قدر گسترش معنایی داد که تطوّرها و قوانین حاکم بر دگرگونی‌های آثار ادبی را به کمک آن تشریح و تحلیل کرد. تطوّر ادبی هم شامل وابستگی و تعلق گونهٔ ادبی خاصی است به گونه‌های ادبی دیگر و هم مقاومت و گه‌گاه عصیان در برابر آن‌ها. با توجه به این مسائل «اینجاست که جایگاه ویژهٔ نقیضه در اندیشهٔ فرمالیست‌ها عیان می‌شود؛ زیرا نقیضه بی‌پرده، با آشکار ساختن و در عین تخریب قواعد [پیشین] است که کار خود را به‌پیش می‌برد.» (داف[۶]، ۲۰۰۰: ۸).

یکی از مباحثی که فرمالیست‌ها مطرح کرده‌اند، «آشکارسازی صناعت[۷]» است. این امر هنگامی صورت می‌گیرد که صناعات ادبی در اثری ادبی به‌صورت خودآگاه و آشکار عریان و ظاهر می‌شوند که در چنین حالتی ماهیت آن صناعات آشنایی‌زدایی می‌شود و توجه خاصّ مخاطب را برمی‌انگیزد؛ برای مثال داستان‌نویسی که شیوهٔ داستان‌نویسی و عملکرد شخصیت‌پردازی را دستمایهٔ کار خود قرار می‌دهد. در چنین حالی، قاعدهٔ کلی این است که: «اگر پیش از آنکه به کارکرد صناعتی خاص توجه داشته باشیم، به خود آن صناعت توجه کنیم، چنین صناعتی آشکار و افشاشده است.» (لیمون، و ریس[۸]، ۱۹۶۵: ۲۶). این یعنی نمایش آشکار صناعاتی که به یاری چنین فرایندی آشنایی، و معمول‌بودن صناعات هم آشنایی‌زدایی می‌شود. به‌همین دلیل است که توماشفسکی[۹] می‌گوید:

> اگر آشکارسازی صناعات دست‌فرسود طنزآمیز باشد، با نقیضه سروکار داریم. کارکردهای نقیضه فراوان است؛ اما کارکرد معمول آن مبتنی است بر به‌سخره‌گرفتن یک گروه ادبی تقابلی که در چنین فرایندی، نظام ادبی آن از هم پاشیده می‌شود و چهره و ظاهر آن آشکار می‌شود... برخی از نقیضه‌ها اساساً طنزآمیز نیستند، بلکه صرفاً با هدف آشکار ساختن صناعات ساخته و پرداخته شده‌اند (۱۹۶۵: ۹۵).

استدلال شکلوفسکی نیز مبتنی بر این است که آشکارسازی طنزآمیز صناعات -که نقیضه بر پایهٔ آن استوار است- خود نمونه‌ای است از شیوه و روندی که ادبیات بر پایهٔ آن عمل می‌کند. تینیانوف ویژگی انقلابی‌ای برای نقیضه قائل شده است. از نظر او، نقیضه همچون واکنش‌یاری[۱۰] است که تطوّر و دگرگونی ادبی را شتاب می‌دهد. از این دیدگاه، ویژگی نقیضه‌گون ادبیات به‌طورکلی با خودکارزدایی صناعات دست‌فرسود و در عین حال با اتکا بر سازمایهٔ آن‌ها تطوّر ادبی را به اجرا درمی‌آورد. به‌گفتهٔ دیوید داف، «درک و دریافت تینیانوف از این پیامد دوجانبه، ساخت‌شکنانه و در عین حال بازساخت‌گرایانهٔ نقیصه به چارچوب بنیادینی برای تحلیل‌های فرمالیستی درباب دیالکتیک تطوّر ادبی مبدل شد.» (۲۰۰۳: ۵۵۴). برمبنای این نگرش تینیانوف، نقیضه یکی از مهم‌ترین تجلیّات روند و جریان دیالکتیکی گروه‌ها و انواع ادبی در بستر تاریخ ادبی است. همچنین با توجه به کارکرد نقیضه نحوهٔ درک و دریافت خوانندگان هم از آثار ادبی تغییر و به‌نوعی گسترش می‌یابد. به‌قول تودروف[۱۱] «تینیانوف در بررسی‌ای در باب «نظریهٔ نقیضه» نشان داده بود که [مثلاً] فهم کامل یک متن از داستایوفسکی، بدون ارجاع به متنی از گوگول که پیش از آن نوشته شده بود، امکان‌پذیر نیست.» (۱۳۸۰: ۱۰۴).

علاوه بر آنچه گفته شد، نقیضه به‌بهترین وجهی می‌تواند شاهدمثال مناسبی برای مفهوم آشنایی‌زدایی باشد. آشنایی‌زدایی بر سه سطح زبان، صناعات و تمهیدات هنری و ادبی، و مفهومی صورت می‌گیرد. البته آشنایی‌زدایی‌هایی که در آثار مختلف ادبی می‌بینیم، در وهلهٔ اول بیشتر بر سطح زبان اتفاق می‌افتد، در مرحلهٔ دوم بر سطح صناعات هنری و دگرگون‌سازی آن‌ها رخ می‌دهد و سرانجام آشنایی‌زدایی بر سطح مفاهیم روی می‌دهد که بسامد آن در مقایسه با سطوح دوگانهٔ پیشین کمتر است. نقیضه نیز که با تخریب و واسازی و دست انداختن دیگر متون به‌پیش می‌رود، هر لحظه در حال آشنایی‌زدایی است. حوزهٔ عمل نقیضه هم مانند آشنایی‌زدایی، بیشتر در سطح زبان دیگر متون روی می‌دهد. متون ادبی جدّی و غیرنقیضه‌ای به آشنایی‌زدایی از جهان، زبان، صناعات و تمهیدات و مفاهیم دست می‌یازند؛ ولی متون نقیضه‌ای به آشنایی‌زدایی دیگر متون هم می‌پردازند. دربارهٔ جهت‌گیری‌های گوناگون نقیضه برای

جذب و بهره‌گیری از دیگر گونه‌های کلامی و آشنایی‌زدایی از آن‌ها، سخن میخاییل باختین[۱۲] یادکردنی است:

> سخن‌ها و گفتارهای نقیضه‌ای بسیار گوناگون‌اند. ممکن است کسی سبک کسی دیگر را نقیضه‌سازی کند؛ ممکن است کسی منش و شیوهٔ نگریستن، اندیشیدن یا سخن‌گفتنِ خاص اجتماعی یا فردیِ کسی دیگر را نقیضه‌سازی کند. عمق و ژرفای نقیضه‌ها نیز متفاوت‌اند؛ یکی ممکن است صورت‌های سطحی سخن دیگری را نقیضه‌سازی کند و یکی هم ممکن است عمیق‌ترین اصول حاکم بر سخن کسی دیگر را نقیضه‌سازی کند (۱۹۵۴: ۱۹۴).

۳. نقیضه در بطن چندزبانگی و منطق گفت‌وگوییِ میخاییل باختین

میخاییل باختین در مقام یکی از بزرگ‌ترین اندیشمندان روسی قرن بیستم، ویژگی منطق گفت‌وگویی و چندآوایی[۱۳] نثر ادبی را مطرح کرده است. نقد مکالمه‌ای باختین به دو مسئله توجه دارد: یکی به بافت تاریخی و پیش‌زمینه‌ای متکثّر و گوناگونِ متون و دیگر توجه خاص به انواع صداها، زبان‌ها، لحن‌ها و ناهمگونی زبانی در متون. از نظر او سخنِ رمان چندآواست؛ زیرا در آن صداهای مختلفِ راوی، شخیصت‌ها، نویسنده و انواع طبقات اجتماعی شنیده می‌شود. این بازی آزادانهٔ سخن‌ها در رمان‌هایی همچون آثار داستایوفسکی مانع از آن می‌شود که دیدگاهی خاص- ازجمله دیدگاه نویسنده- بر دیدگاه‌های دیگر سلطه یابد. باختین مسئلهٔ چندزبانگی[۱۴] رمان را مطرح کرده است که ناظر است بر تنّوع بافتیِ هر گفته که در عین حال مخالف زبان‌شناسی نظام‌مند تک‌بعدی‌نگر است. از نظر باختین، دوصدایی[۱۵] ویژگی هر سخن است؛ زیرا هیچ سخنی تک‌افتاده و منزوی نیست، بلکه بخشی از یک کلّ بزرگ‌تر است. از این‌رو، در منطقِ زبانیِ باختین نظر بر این است که در هر سخن و گفته‌ای مهر و نشان جهان‌بینی‌های افراد گوناگون به‌چشم می‌خورد و هر گفته‌ای از گفته‌ای دیگر سرچشمه می‌گیرد و به دیگر گفته‌ها راه می‌برد. بدین ترتیب، زبان در فرایند مداوم مبارزه و رقابت میان جهان‌بینی‌ها قرار می‌گیرد. به‌نظر باختین، نه تنها در ساختار زبان به‌طور کلی، بلکه در هر گفته‌ای[۱۶] خاص هم سطوح گوناگونی از صداها وجود دارد. باختین برای این نوع ویژگی زبان اصطلاح «دورگه‌بودن» یا «آمیختگی زبانی[۱۷]» را به‌کار می‌برد

که از نظر او عبارت است از: «آمیختگی دوگونه از زبان‌های اجتماعی در محدودهٔ هر گفته‌ای واحد؛ آمیختگی زبانی برخوردی زبانی است میان دو نوع گزینش زبان‌شناختی متفاوت در میدان و صحنهٔ یک گفته.» (باختین، ۱۹۸۱: ۳۵۸).

از نظر باختین، اساساً هر گفتهٔ زنده در هر زبان زنده‌ای تا حدّ زیادی آمیزه‌ای زبانی است. در تمام حوزه‌های زندگی و فعالیت‌های ایدئولوژیکی و اجتماعی، سخن ما آکنده از سخنان دیگران است. نقل و ارزیابی سخن دیگران یکی از گسترده‌ترین و بنیادی‌ترین فرایندهای سخن انسانی است؛ برای مثال کلامِ شخصِ دیگری در کلامِ ما ممکن است برای تفسیر، بحث، ارزش‌گذاری، ابطال، نقض یا پشتیبانی از آن باشد. باختین آشکارا می‌گوید: «می‌توانیم گامی فراتر بگذاریم و بگوییم که مردم در زندگیِ واقعی بیشتر در باب سخنِ دیگران سخن می‌گویند.» (همان، ۳۳۸)؛ زیرا مردم از سخنان دیگران ناراحت می‌شوند، به حرف آن اعتراض می‌کنند، به گفتهٔ دیگران ارجاع می‌دهند و کارهایی از این قبیل. در زندگی روزمره می‌شنویم که «او گفت»، «مردم می‌گویند»، «من می‌گویم»، «می‌گفته‌ام» و... ؛ از این‌رو، در هر موقعیتی می‌توان نوعی «نقل قول» یا ارجاع به «سخن دیگری» را یافت. به‌نظر باختین، بیش از نیمی از تمام واژگانی که فرد بیان می‌کند، از آنِ دیگران است که با درجات مختلفی از صحّت و دقت نقل و بیان می‌شود. نتیجه این است که سخن دیگری آن‌گاه که در بافتاری ویژه درج و گذاشته می‌شود – صرف‌نظر از دقت و امانت در نقل– همواره دچار دگرگونی‌های معناشناختی و زبان‌شناختی است. به‌گفتهٔ باختین: «سخن دیگری هنگامی که به بافتار کلامی دیگری داخل شود، وارد دستگاه سخنی می‌شود که آن را فقط پیوند و اتصالی مکانیکی دربرنمی‌گیرد، بلکه واردِ آمیزشی شیمیایی (در سطح معناشناختی و بیانی) می‌شود.» (همان، ۳۴۰).

در این بحث، به‌طور کلی صحبت از آمیختگی زبان و گفته‌های زبانی است که البته چنین آمیختگی‌ای قصدی و آگاهانه نیست، بلکه طبیعی و گویی شکلی از سرشت زبان است. اما باختین دو نوع آمیختگی زبانی را از هم بازمی‌شناسد: یکی آمیختگی زبانی غیرعمدی و دیگر آمیختگی زبانی قصدی و نیّت‌مندانه و خودآگاهانه[۱۸]. براساس نظر باختین: «ویژگی آمیزهٔ زبانی آگاهانه و عامدانه فقط آمیزش و اختلاط خودآگاهانه‌ای

غیرشخصی[۱۹] نیست، بلکه حاصل آمیختگی و اختلاط دو زبان خودآگاهانهٔ فردیت‌یافته و همچنین ثمرهٔ دو نیت زبانی فردی است.» (همان، ۳۶۰). از این‌رو، در هر آمیزهٔ زبانیِ آگاهانه و عمدی همواره دو نوع خودآگاهی، دو قصد و نیت زبانی، دو صدا و درنتیجه دو لحن وجود دارد که در آن، زبان و لحنی خاص بر زبان و صدایی دیگر تأثیر می‌گذارد. از دیدگاه باختین، آمیزهٔ زبانیِ معناشناختی به‌ناگزیر نوعی گفت‌وگویِ درون‌مدار است که در آن دو دیدگاه با هم همساز نمی‌شوند، بلکه برمبنای منطق گفت‌وگویی در تقابل هم قرار می‌گیرند. در چنین آمیزه‌های زبانی، نه تنها دو صدا وجود دارد، بلکه دو جهان‌نگری اجتماعی و زبان‌شناختی هم هست که با هم درنمی‌آمیزند. به این لحاظ، هرگونه آمیزهٔ زبانیِ سبک‌مندِ آگاهانه بیش و کم بر منطق گفت‌وگویی مبتنی است. البته در این مقام منظور از گفت‌وگو در معنای داستانی آن نیست، بلکه مقصود «گفت‌وگوهایی است که هرکدام دارای زبان مشخص خود است که به زبانی دیگر قابل ترجمان نیست.» (همان، ۷۶).

باختین از میان انواع ادبی، رمان را گونه‌ای ادبی می‌داند که به بهترین وجه مسائلی همچون چندزبانگی، منطق گفت‌وگویی و آمیختگی زبانی را آگاهانه در خود تبلور و تجسّم می‌بخشد؛ زیرا در گونهٔ ادبی رمان شخصیت‌ها، راوی و نویسنده می‌توانند گفته‌ها و زبان‌های گوناگونی داشته باشند. از نظر باختین، سبک‌شناسی رمان بازشناسی قواعد و قوانین چگونگی بازنمایی هنرمندانهٔ زبان در اثر هنری است. او بسیاری از رمان‌ها را ملغمه‌ای از زبان‌ها و گفته‌های گوناگون می‌داند؛ رمان‌هایی که آمیزه‌ای نقیضه‌گون از آثار پیشین خود به‌شمار می‌آیند؛ همچون رمان‌های کمیک نویسندگانی مثل لارنس استرن[۲۰]، هیپل[۲۱]، ژان پل[۲۲] و سروانتس. به‌نظر باختین، در آثار این نویسندگان آنچه آشکار است دست انداختن نویسنده‌ای صاحب‌نام[۲۳] است که البته دست انداختن در این آثار بر مدار تمهیدات آفرینش‌گرایانه و تصنیفی و تألیفی [۲۴] دایر است.

باختین هر نقیضه‌ای را آمیزهٔ زبانی مبتنی بر منطق گفت‌وگوییِ عامدانه و قصدی می‌داند که در بطن آن، زبان‌ها و سبک‌ها به‌گونه‌ای فعالانه و دوجانبه بر یکدیگر پرتو می‌افکنند. بدین لحاظ «هرگونه‌ای از نقیضه یا تقلید مضحکه‌آمیز[۲۵] هر سخن با شرایط

پیوست، هر کلمهٔ طنزآمیزی که به ضمیمهٔ نقل‌قولی عمدی باشد، و هر نوع کلام غیرمستقیم لهجه‌دار[۲۶] در معنای وسیع کلمه، یک آمیزهٔ زبانی قصدی است.» (همان، ۷۵). بر اساس این، هر نقیضه‌ای از دو نظم تشکیل شده است: یکی نظم زبان‌شناختی و دیگر سبک‌شناختی. به‌واقع، در سخن‌های نقیضه‌ای دو «زبان» با هم به مخالفت برمی‌خیزند؛ زبانی که نقیضه برروی آن صورت می‌گیرد و زبانی که به نقیضه‌گویی می‌پردازد. بر اساس این، «نقیضه حاکی از تجسّمِ آشکار و عامدانهٔ سخن دیگری [در سخن خود] است.» (باختین، ۱۹۸۴: ۱۹۳).

از آنجا که هر نقیضه‌ای آمیزه‌ای زبانی است، ساختار و زبان آن در تقابل با پیش‌زمینه‌ای درک می‌شود که نقیضه براساس آن ساخته و پرداخته می‌شود. در هر نقیضه‌ای این امکان هست که به وجود زبان و سبکی «هنجارین» پی ببریم که نقیضه‌ای خاص در پرتو آن پدید می‌آید. ماهیت هر نقیضه‌ای این است که ارزش‌های سبک‌شناختی و زبان‌شناختی آثار نقیضه‌شده را دگرگون می‌کند تا برخی عناصر را برجسته کند و در عین حال برخی عناصر دیگر را کم‌رنگ. از این‌رو، هر نقیضه‌ای دارای جانبداری‌هایی است و این سوی‌گیری‌ها ساختار نقیضه را تعیین می‌کند. در بطن هر سخنِ نقیضه‌ای دو فاعل سخنگو به مخالفت با هم می‌پردازند که اهداف سخن نقیضه‌ساز با مقاصد سخن نقیضه‌شده متفاوت است. از نظر باختین، هر نوع سبک‌پردازی مطمئن و معتبر نوعی بازنماییِ هنرمندانهٔ سبک زبانی دیگران نیز است؛ به‌عبارتی، هر سبکی دارای دو نوع خودآگاهیِ زبان‌شناختیِ فردیت‌یافته است: یکی خودآگاهی نمایشگر یا بازنماینده[۲۷]، یعنی خودآگاهی زبان‌شناختیِ سبک‌پرداز و دیگری خودآگاهیِ زبان‌شناختی کسی که بازنموده می‌شود. از این‌رو، باختین بر این باور است که نقیضه برای اینکه معتبر، آفریننده و زایا باشد، باید بر سبک‌پردازی نقیضه‌ای مبتنی باشد؛ یعنی می‌باید به بازآفرینی زبان نقیضه‌شده در مقام کلیتی معتبر بپردازد و حق و نصیب آن را به‌عنوان زبانی که واجد منطق درونی خود است، ادا کند. نکتهٔ مهم این است که نقیضه «هم متعهد آشکار ساختن دنیای خود است و هم به‌نحوی جدایی‌ناپذیر بازبسته و وابسته به زبان اثر نقیضه‌شده است.» (باختین، ۱۹۸۱: ۳۶۴).

میخاییل باختین هنگام بحث در باب مفهوم دوصدایگی، آن را بـه دو گونـه تقـسیم می‌کند: دوصدایگی معلوم و مجهول. دوصدایگی مجهول آن است که نویسنده‌ای تحت تأثیر نویسنده‌ای پیشین باشد و لحن و زبان و گفتهٔ او رنگ و طنین نویـسندهٔ پیـشین را با خود به‌همراه داشته باشد. در چنین حالتی، نویسندهٔ دوم به یاری منطق گفـت‌وگـویی به سبک‌پردازی نویسندهٔ اولی می‌پردازد. بدین ترتیب، اگر نویسنده بیش و کم با سـخن دوم موافق باشد، گفته «سبک‌مند» خوانده می‌شود؛ اما عدم موافقت «نقیضه» را به‌وجـود می‌آورد. به‌عبارتی:

> در سبک‌پردازی، نیت نویسنده معطوف به استفاده از کلام فرد دیگری در راسـتای برآوردن خواستهٔ خود اسـت؛ اندیـشهٔ نویـسنده بـا اندیـشهٔ فـرد دیگـری درگیـر نمی‌شود، بلکه در همان جهـت و بـه‌دنبـال او مـی‌رود. بـاختین سـبک‌پـردازی را یک‌صدایگی و یک‌سویه می‌نامد. در مقابل نقیضه یا سخن آیرونیک نوعی تضاد یا دوصدایگی و زبان چندسویه را به‌وجود می‌آورد (مکاریک[۲۸]، ۱۳۸۲: ۱۳۱).

بر این اساس، نقیضه را مـی‌تـوان نـوعی دوصـدایگی معلـوم دانـست؛ زیـرا در آن به‌گونه‌ای آشکار دو صدا، دو لحن و دو زبان در جهاتی مختلف به‌پیش می‌روند. چنین سخن چندسویه‌ای توجه خاصی را در قبال شکل، زبان و لحنِ خود می‌طلبد تا جایگـاه و پیش‌زمینهٔ آن مشخص شود.

۴. ساختارگرایان و توجه به نقیضه به‌عنوان امری بینامتنی

ساختارگرایی، آن‌چنان‌که از نامش برمی‌آید، به دنبال بحث و بررسی ساختار نظـام‌هـای نشانه‌ای ادبـی و غیرادبـی بـوده اسـت. البتـه سـاختارگرایان در پـی کـشف و بررسـی ساخت‌های عام و کلی در متون و نظام‌های نشانه‌شناختی بوده و می‌خواسته‌اند دسـتور زبانی برای متـون ادبـی و دیگـر نظـام‌هـای نـشانه‌ای بنویـسند. در ایـن میـان، مفهـوم بینامتنیّت[۲۹] یکی از مهم‌ترین مباحثی است کـه در بـین سـاختارگرایان گـسترش یافتـه است. منشأ این مفهوم در اندیشهٔ فرمالیست‌ها و به‌ویژه میخاییل باختین یافت مـی‌شـود که سرانجام با گذار از ساحت ساختارگرایی به حوزهٔ پساساختارگرایی و پست‌مدرنیسم وارد شده است.

بینامتنیّت روابط متنی مشخص با دیگر متون است که بـه نقـل، جـذب یـا دخـل و تصرف آن‌ها می‌پردازد. این اصطلاح در گسترده‌ترین مفهومش دلالت دارد بر هـر نـوع رابطهٔ آشکار و پنهان بین دو یا چند متن. بینامتنیّت بر این اندیشه مبتنی است کـه مـتن، نظامی بسته و مستقل نیست؛ به‌عبارتی، «هیچ متنی یکّه و یگانه نیست. اگر چنین باشد، آن متن را درنمی‌یابیم. همهٔ متون با دیگر متون نسبتاً واجـد شـباهت یـا عـدم شـباهت هستند.» (فراو[۳۰]، ۲۰۰۵: ۴۸). ژولیا کریستوا[۳۱] –که برای اولـین‌بـار ایـن اصـطلاح را رواج داد– در باب این مفهوم می‌گوید: «هر متنی یک بینامتن است؛ متن محل تلاقی و تقاطع بی‌شـماری از دیگـر متـون اسـت.» (ابرامـز[۳۲]، ۱۹۹۳: ۲۸۵). ارجـاع بینـامتنی بـر سـطوح گوناگونی اجرا و اعمال می‌شود. متون ممکن است به متونی ویـژه و مـشخص ارجـاع دهند؛ ممکن است به قطعات ساختارمندِ زبانی همچون ضرب‌المثل‌هـا و عبـارت‌هـای قالبی و کلیشه‌ای ارجاع دهند. هر پاره و بخشی از کلام ممکن است در بخش دیگـری از کلام درونه‌گیری شود؛ بنابراین کلام ثانویه در کلام اولیه درونه‌گیری می‌شـود و ایـن کنش درونه‌گیری[۳۳] ممکن است بسیار تداوم داشته باشد. از این‌رو، گونه‌های سـخن را می‌توان به دو نوع اصلی تقسیم کرد: گونه‌های سخن ساده و اولیه و گونـه‌هـای سـخن پیچیده و ثانویه. سخن‌ها و گفت‌وگوهای روزمره جزء گونه‌های سادهٔ سـخن، و متـون ادبی در زمرهٔ سخن‌های پیچیده و به‌هم‌تافته و ثانویه هـستند. در ایـن میـان، نقیـضه از گونه‌های سخن ثانویه یا پیچیده است که منطق آن بر پذیرشِ حضور و مشارکت دیگـر صداها و اشکال استوار است. تزوتان تودروف نیز میان دو نوع سخن تمایز قائـل شـده است. به‌نظر او:

> سخنی را که هیچ‌گونه تـوجهی بـه شـیوهٔ گفتـار پیـشین نـدارد، مـی‌تـوان سـخن تک‌ارزشی[۳۴] نامید و سخنی که کمابیش به‌گونه‌ای آشکار به آن شیوه‌هـا توجـه روا می‌دارد، می‌توان چندارزشی[۳۵] خواند. تاریخ ادبیات کلاسیک با بدگمانی با این نوع دوم نوشتار روبه‌رو شده است. تنها صورت پذیرفته‌شدهٔ این نوشتار نقیـضه اسـت که عبارت است از سخنی که خصوصیت‌هـای سـخن پیـشین ر ا مـضحک جلـوه می‌دهد و آن را خوار و خفیف می‌گرداند (تودروف، ۱۳۸۰: ۴۷) .

ژرار ژنت نیز در مقام یکی از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان ساختارگرا بـه انـواع روابـط بینامتنی توجه خاصّی دارد. او مقولات بینامتنی را برحسب پنج اصطلاح تعریـف کـرده اسـت: بینامتنیّـت، سـرمتنیّت[۳۶]، پیرامتنیّـت[۳۷]، زبرمتنیّـت[۳۸] و فرامتنیّـت[۳۹]. از نظـر وی سرمتن[۴۰] بر مقولات گستردهٔ متن‌شناختی همچون انواع ادبـی دلالـت دارد؛ بـه‌عبـارتی، سرمتن «اجزای سازندهٔ اساسی و نامتغیّر یا دسـت‌کـم دارای تحـولِ کنـدی اسـت کـه پی‌بست کلّ نظام ادبی را استوار می‌سازد.» (آلن، ۱۳۸۰: ۱۶۰). مقولاتیِ همچـون حماسـه، غزل و رمان در زمرهٔ سرمتن‌ها به‌شمار می‌آیند. آن‌گونه‌که گفتیم بینامتنیّـت بـه حـضور آشکار عناصری چون تلمیح، اقتباس و سرقت ادبی مربـوط اسـت. فرامتنیّـت تفـسیر و تأویل‌های گوناگون در باب متنی خاص است. پیرامتنیّت به روابـط مـتن بـا عنـوان‌هـا، سرلوحه‌ها، یادداشت‌ها و مواردی از این قبیل مربـوط اسـت. منظـور از زبرمتنیّـت نیـز متنی است که به‌طور گسترده به دست‌کاری و دخل و تصرف دیگر متـون مـی‌پـردازد. بنابراین، «تفاوت میان زبرمتنیّت و سرمتنیّت آن است که التقاط، هجو [= نقیضه] و هزل اساساً و به‌صورتی نیت‌مندانه زبرمتنی‌اند و حال آنکـه تـراژدی، کمـدی، رمـان و شـعر غنایی مبتنی بر فرض تقلید از الگوهای ژانری، و نـه از زیـرمتن‌هـای خـاص هـستند.» (همـان، ۱۵۶). بنابر تقسیم‌بندیِ ژنت، نقیضه در زمرهٔ روابط زبرمتنی است که متون ویـژه و مشخصی را جذب می‌کند و در عین حـال باعـث دگردیـسی و شـکل‌شـکنی آن‌هـا می‌شود.

بینامتنیّت در معنای گسترده‌اش - چنان‌که کریستوا به‌کار برده اسـت- تأکیـدش نـه تنها بر نوع روابط بینامتنیِ «خود متون»، بلکه به نحوهٔ خوانش آن‌ها نیز معطـوف اسـت. با توجه به ایـن مفهـوم، «خوانـدن» قـرار دادن اثـری ادبـی در فـضای گفتمـان اسـت؛ به‌عبارتی، کنش خوانش مبتنی است بر مرتبط کردن اثری خاص با دیگر متون. بـه‌گفتـهٔ جاناتان کالر[۴۱]: «بینامتنیّت خواننده را متوجه صناعت ادبیات می‌کند که بنابر آن می‌بایـد قواعد و عملکردهای تأویلی خاصی را لحاظ کند که ادبیات بر پایهٔ آن‌ها استوار اسـت، به‌نحوی‌که این مفهوم خواننده را در قبال ویژگی ارجاع‌پذیری[۴۲] آثار ادبی [به همدیگر] حساس می‌کند.» (۲۰۰۲: ۲۳).

رابطهٔ دوجانبه میان متن و پیش‌متن، رابطه‌ای است که «تأویلگران و خوانندگان» آن را درک و دریافت می‌کنند. با توجه به این است که هارولد بلوم[۴۳] می‌گوید: «هر شهری یک بیناشعر[۴۴] است و هر خوانشی یک بیناخوانش[۴۵] است.» (همان، ۲۶).

از آنجا که هر نقیضه‌ای نوعی بینامتن آشکار و عامدانه است، خوانش آن نیز روند خاص و متفاوتی را می‌طلبد. در چنین حالتی از خوانش متنِ نقیضه‌ای، خواننده باید دو نظم متفاوت را لحاظ کند: یکی نظم مربوط به امر اصلی و اولیه و دیگر نظامی که امر اولیه را متزلزل کرده است؛ چنین خوانشی به کشف و جست‌وجوی تفاوت‌ها و همانندی‌ها منجر می‌شود. به‌نظر جاناتان کالر:

> هنگامی که چیزی را نقیضه می‌نامیم، بدین امر تصریح داریم که آن چیز چگونه می‌باید خوانده شود، در چنین موقعیتی خود را از بایسته‌ها و مقتضیات مربوط به امر جدیّت هنری رها می‌سازیم و مشخصه‌ها و ویژگی‌های فضول‌مآبانهٔ نقیضه آشکار می‌شود (۱۹۷۵: ۱۵۲).

در حین خواندن متون نقیضه‌ای، ویژگی‌ها و ساختارهای آن‌ها را به‌عنوان تقلیدها و اغراق‌هایی از ویژگی‌های متون اولیه «می‌خوانیم». عموماً نقیضه خواننده را به خوانش لفظ به لفظ و «برابر با اصل» دعوت می‌کند. بدین لحاظ معنا و اهمیت و جذابیّت هر نقیضه‌ای به دانش خواننده از پیش‌متنی وابسته است که نقیضه آن را به‌گونه‌ای هنری به‌کار بسته است. اگر خواننده از پیش‌متن آگاهی نداشته باشد، خواندن صرف نقیضه ممکن است برای او چندان اهمیت، معنا و جذابیتی نداشته باشد. خواننده از پیش می‌باید آگاهی‌هایی در باب گونهٔ نقیضه داشته باشد؛ زیرا بدون اطلاع از قوانین حاکم بر نقیضه ممکن است آن را به‌گونه‌ای «سرراست» بخواند که به بدفهمی و سؤتأویل منجر می‌شود. آگاهی از گونه‌های ادبی، باعث شکل‌گیری و صورت‌بندی چارچوب‌هایی معنایی در ذهن خواننده می‌شود که درنتیجه در نوع تأویل و فهم اثر ادبی تأثیر می‌گذارد. بنابراین، شرط فهم هر نقیضه‌ای، اطلاع از قانون «گونه‌شناختیِ» حاکم بر آن است.

۵. ساخت‌شکنی و نقیضه

به‌لحاظ واژگانی میان واژهٔ ساخت‌شکنی و نقیضه ارتباط معنایی هست؛ زیرا واژهٔ نقیضه به‌معنای شکاندن است و ساخت‌شکنی نیز نظریه‌ای انتقادی است که ادعای برهم زدن و تخریب «ساختارها» را دارد. ساخت‌شکنی بدان‌سان که در نقد و نظریهٔ ادبی به‌کار می‌رود، مدّعی برهم‌زدن این انگاره است که نظام زبان می‌تواند بنیادی شایسته و کافی برای برقرار ساختن مرزها، انسجام و وحدت و قطعیتِ معنایی متون فراهم کند. اصولاً خوانشِ ساختارشکنانه درصدد نشان دادن این استَ که نیروهای هم‌ستیز موجود در متن، خود به‌ناگزیر قطعیت ظاهری و معانی آن را به درون آرایش نامحدودی از امکانات چندگانه، ناهمساز و نامتعّین پراکنده می‌کنند. ساخت‌شکنی در پی به‌نمایش گذاشتن و بهره‌کشی از شکاف‌ها، تناقضات، سرگشتگی‌ها و تسلسل‌های بی‌پایان[۴۶] است و ادعاهایی همچون حقیقت، عقل، ساختار، فرایند، محاکات و مواردی از این قبیل را بی‌پایه می‌کند. ساخت‌شکنی به‌عنوان موضعی تأویلی، پیش‌انگاره‌های درازدامن محاکاتی و بیانگرایانهٔ مربوط به نوشتار ساده و بی‌آمیغ را زیر پا می‌گذارد؛ خوانش ساخت‌شکنانه همراه است با انواع نایک‌راستی‌ها و امور ناصاف. به‌گفتهٔ باربارا جانسون[۴۷]:

> ساخت‌شکنی مترادف با تخریب نیست... ساخت‌شکنیِ متن به‌شکلی اتفاقی و دلخواهانه پیش نمی‌رود، بلکه به‌واسطهٔ دست انداختن باریک‌بینانهٔ نیروهای نظام دلالتی در متن جریان می‌یابد. اگرهم چیزی در خوانش ساخت‌شکنانه تخریب و ویران شود، آن چیز محققاً خود متن نیست، بلکه مدعایی است که می‌خواهد تسلط صریح حالتی از «دلالت» را بر حالتی دیگر تفوّق ببخشد (ابرامز، ۱۹۹۳: ۲۲۹).

چنین عملکردی مانند عملکرد نقیضه است.

در واقع، ساخت‌شکنی نوعی ورود مدبرّانه و باریک‌بینانه به هزارتوهای متن‌بنیاد است. به‌گفتهٔ هیلیس میلر[۴۸]، ساخت‌شکنی «در پی سرنخی در متن مورد بررسی است که تمامت [بافتار] آن را از هم بگشاید؛ یا به‌عبارت دیگر به دنبال سنگ بنای لقی است که با بیرون کشاندن آن تمام ساختمان فرو می‌ریزد.» (همان، ۲۳۰). ساخت‌شکنی با نشان دادن اینکه متنْ پیشتر، بنیادها را دانسته یا ندانسته ویران کرده است، پی و بنیاد آن

ساختار را از هم می‌گسلد. ساخت‌شکنی فروپاشاندن و ویران کردن ساختار متن نیست، بلکه توضیح این مطلب است که متن از قبل خودش، خود را ویران کرده است؛ به‌عبارتی بذر تخریب و گسست در درون متن نهفته است.

دریدا در تعریف ساخت‌شکنی -که چنین تعریفی درباب نقیضه نیز مصداق پیدا می‌کند- می‌گوید:

> آغاز کردن فعالیت از درون، به عاریت گرفتن تمام منابع و سرچشمه‌های اساسی از ساختارهای امر تخریبی، از ساختارهای پیشین؛ یعنی به عاریت گرفتن ساختارمندانهٔ آن‌ها؛ و این مهم بدان معناست که اگر ساختارشکنی قادر به واکاوی عناصر هسته‌ای آن امر نباشد، مسئولیت و اقدام آن، همواره ناکام است (۱۹۷۹: ۳۹).

روشن است که ساخت‌شکنی مانند نقیضه بدان‌سان که دریدا به آن عمل می‌کند، در «ساختار» متون و عقایدی که به نقد آن‌ها می‌پردازد، لانه می‌گزیند.

حال ببینیم چه پیوند و شباهتی میان ساخت‌شکنی در مقام رویکردی انتقادی و نقیضه به‌عنوان گونه‌ای ادبی وجود دارد. دریدا بر مفهوم و محتوای حقیقت در زبان نه از نگاه ایدئالیست می‌نگرد و نه در مقام تجربه‌گرا، بلکه آن را از دیدگاه نقیضه‌ساز می‌بیند. در واقع ساخت‌شکنی تمامت نوشتار را مانند نقیضه به‌تصویر می‌کشد؛ به این معنا که با آن به‌گونه‌ای رفتار می‌کند که درگیر مسائلی همچون بازتاب، تلمیح و تصرف است. می‌توان گامی فراتر نهاد و گفت نقیضه شکلی از ساخت‌شکنی است. از این‌رو، این دو به‌طور ضمنی یک چیزند. برای روشن شدن سازوکار همانند نقیضه و ساخت‌شکنی این بخش از کتاب ***در باب نوشتارشناسی***[۴۹] را از نظر می‌گذرانیم:

> جنبش‌ها و حرکت‌های ساخت‌شکنی ساختارها را از بیرون خراب نمی‌کنند. چنین کارهایی نه ممکن هستند، نه اثربخش و نه به هدفی درست دست می‌یازند، مگر با اقامت گزیدن در ساختارها، آن هم اقامت گزیدن به شیوه‌ای خاص (همان، ۲۰).

به‌مانند ساخت‌شکنی، اصل بنیادینی که در نقیضه هم لحاظ می‌شود، به‌عاریه گرفتن «ساختارهای پیشین» و دخل و تصرف و نقض آن‌هاست. ساخت‌شکنی اندیشه‌ای خودبنیاد و اولیه نیست، بلکه اندیشه‌ای ثانویه است که همواره سرچشمه‌ها و منابع اساسی را از ساختارهای پیشین به‌وام می‌گیرد و این دقیقاً همان کاری است که نقیضه

هم انجام می‌دهد. هر دوی این‌ها به‌واسطهٔ نیروها و نابسندگیِ نوشتارها و متن‌های پیشین جان و زندگی می‌گیرند.

یکی از مهم‌ترین مفاهیمی که دریدا به‌کار می‌برد، «تفاوت» است؛ دریدا این مفهوم را از فردینان دو سوسور گرفته است. به‌نظر سوسور، در نظام نشانه‌ای زبان رابطهٔ نشانه‌های زبانی به‌طور کلی بر تفاوت مبتنی است و هیچ نوع عنصری «ایجابی» در نظام روابط زبانی موجود نیست. سوسور چنین ارتباطی را رابطهٔ افتراقی[۵۰] زبان می‌نامد؛ به این معنا که مثلاً کلمهٔ «برگ» به این دلیل برگ است که «ترگ» نیست. از این‌رو، میان تمام فقره‌ها و نشانه‌های زبانی رابطه‌ای ایجابی وجود ندارد. دریدا نیز با وضع واژهٔ Diffe'rance، به‌معنای تفاوت و تعویقِ به‌همراه هم، می‌خواهد بگوید اول اینکه نشانه‌های زبانی با هم تفاوت دارند و معنای هر واژه‌ای در خود آن نیست، بلکه به واژه‌های دیگر وابسته است؛ در نتیجه معنا همواره در مناسبات دال‌ها به تعویق می‌افتد. همچنین «مفهوم تفاوت نمودار این موضوع است که زبان بر پایهٔ تفاوت‌ها و تأخیرهای مداوم معنایی عمل می‌کند؛ تفاوت‌ها و تأخیرهایی که تنها ردّی زبانی به دنبال فرد به‌جای می‌گذارند.» (مکاریک، ۱۳۸۲: ۳۳۳). در واقع دریدا با ساختن واژهٔ تفاوت / تفاوط[۵۰] می‌خواهد نشان دهد چگونه در نظام زبان هم تفاوت وجود دارد و هم تعویق. به‌گفتهٔ دریدا:

> بازی تفاوت‌ها شامل هم‌نهادها و ارجاع‌ها و حوالت‌هایی است که مانع از جمع آمدن امور در یک آن واحد می‌شود؛ یا اینکه عنصری ساده و بسیط [مثلاً در زبان] باشد که حضوری کامل و فی‌نفسه داشته باشد و فقط به خود ارجاع دهد. خواه در زبان نوشتاری و خواه در زبان گفتاری هیچ عنصر نشانه‌ای نیست که بدون ارجاع به عنصری دیگر عمل کند و مدلول و معنایش حاضر و آماده باشد. هیچ‌چیزی به سادگی نه حاضر است و نه کاملاً غایب. در همه‌جا صرفاً تفاوت‌ها و ردّ و نشانهٔ ردّ و نشانه‌ها وجود دارد (کالر، ۱۹۸۹: ۹۹).

با توجه به مفهوم دریدایی تفاوت و تعویق، نقیضه نیز عبارت است از مسئلهٔ ارتباط و ارجاع درون‌متنی و بینامتنی بین نقیضه و الگوی آن، بین حضور و تکثّر دیگر متون. نمی‌توان نقیضه را نقیضه خواند، مگر با آگاهی از چگونگی «تفاوت» آن با الگویش.

می‌توان گفت نقیضه بازی تفاوت‌هاست. آن‌گونه که در ساخت‌شکنی نظر بر این است که مدلول امری حاضر و آماده نیست، نقیضه نیز اغلب از غیاب‌هایی چند ساخته و پرداخته می‌شود. متن نقیضه‌ای با الگوی خود متفاوت است و جانشین آن می‌شود و آن را به‌تعویق می‌افکند. در مقایسه با زبان سرراست - یعنی زبانی که سعی در بازنمایی واقعیت یا دیدگاه‌های اقتدارمآبانهٔ نویسنده دارد- زبان نقیضه زبانی است دوگانه، افتراق‌یافته و دچار تفاوت[۵۲]. نقیضه بسیار شبیه این تعریف از «تفاوت» ساخت‌شکنانه عمل می‌کند: «تفاوت یعنی ناپدید شدن هر نوع حضورِ اصالت؛ تفاوت در آن واحد شرط امکان و عدم امکان حقیقت است.» (فیدیان[۵۳]، ۱۹۹۷: ۶۸۶).

نقیضه خواه به چیزی اضافه شود یا جانشین چیز دیگری شود، می‌باید متفاوت با آن باشد. نقیضه نوعی ساخت‌شکنی است که همواره دردسترس و عیان است. نقیضه مانند ساخت‌شکنی برخاسته از حد و مرزها و حواشی رخنه‌پذیر متونِ ازپیش موجود است که به‌گونه‌ای خطرخیز به متن یا سخن پیوسته می‌شود. نقیضه مانند ساخت‌شکنی، خودانتقادیِ آشکار را به متن و سخن ازپیش‌موجود می‌بخشد و این کار را با مرکززدایی و غلبه بر آن انجام می‌دهد. بدین لحاظ می‌توان گفت نقیضه‌ها همواره برحسب رابطه و مناسبِ ساخت‌شکنانهٔ انتقادی با الگوی خود وجود دارند. اما این رابطه ساده نیست؛ به‌عبارتی «نقیضه‌ها نه می‌توانند با سخن‌های میزبان خود کنار بیایند و نه می‌توانند بدون آن‌ها زندگی کنند.» (همان، ۶۸۲). حیات آن‌ها وابسته است به متون پیشین.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه‌گیری

نتیجه‌ای که از این بحث گرفته می‌شود این است که با تکیه بر نظریه‌های ادبی معاصر ممکن است برخی نگرش‌ها و دریافت‌ها دربارهٔ مؤلفه‌ها و ویژگی‌های آثار و انواع ادبی دگرگون شود. با توجه به کاربرد خاص نقیضه در گسترهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، این گونهٔ ادبی دیگر فقط گونهٔ ادبی ویژه‌ای در نظر گرفته نمی‌شود که انواع و آثار ادبی پیشین را دست انداخته یا تخریب کرده باشد، بلکه گونه‌ای است که هم به بهترین وجهی قانون و نیروی حاکم بر تطوّر و تحول ادبی و حتی ادبیات پسامدرن را باز

می‌نماید و هم بهترین مثالی است که روابط بینامتنی آگاهانه را آشکار می‌کند. همچنین نقیضه، گونه‌ای ادبی است که ساز و کارش بسیار شبیه روند کار نقد و نظریهٔ ساخت‌شکنی است. علاوه بر این موارد، نقیضه کیفیت و ویژگی ارجاع‌پذیری ادبیات را یادآور می‌شود؛ به این معنا که با توجه به ساز و کار نقیضه، می‌توان گفت آثار ادبی تا حدّ زیادی به همدیگر اشاره می‌کنند و ارجاع می‌دهند تا به واقعیت. هنگامی‌که به‌نظر برسد اثر نقیضه‌ای به جهان ارجاع دارد، می‌توان گفت چنین ارجاعی فرضی و ذهنی است. رابطهٔ بینامتنیِ نقیضه‌ای ساحت ادبیات را نه در طول، بلکه در عرض می‌گستراند. نقیضه به دنبالِ بازنماییِ واقعیّت نیست، بلکه در پی شکل‌شکنی نقادانهٔ دیگر آثار ادبی است. نقیضه همچون ساخت‌شکنی، امکان‌نیافتن آرمان‌ها و خواست‌های «سرراست» متونی را افشا می‌کند که قصد کلیّت بخشیدن و تثبیت معانی خود را دارند. هنگام خواندن نقیضه، خواننده می‌باید آگاه باشد که با متنی نقیضه‌ای روبه‌روست و آن را چونان متنی در باب واقعیت نخواند؛ بلکه متنی بداند که در پس پشت آن متنی دیگر نهفته است. دلیلش این است که نقیضه هرگز ادعای بازنمایی حضور تمام‌عیار اشیاء و امور را ندارد. نقیضه همانند ساخت‌شکنی بیشتر بازی با زبان است تا اینکه بازی با معانی و مفاهیم باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Literary Evaluation
2. Eichenbaum
3. Dynamic
4. Tynyanov, Yury
5. Self – Generality
6. Duff
7. Baring of the Device
8. Leman and Reis
9. Tomashevsky
10. Catalyst
11. Todorov
12. Mikhail Bakhtin
13. Polyphony
14. Heteroglossia
15. Double-voicity
16. Utterance

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

17. Hybridization
18. Intertextuality
19. Impersona1
20. Larence Stern
21. Hipple
22. Jean Paul
23. Posited
24. Compositional
25. Traversy
26. Intonational
27. Representing
28. Makayryk
29. Intertextuality
30. Frow
31. Julia Kristeva
32. Abrams
33. Embedding
34. Monovalent
35. Polyvalent
36. Architextaulity
37. Paratextaulity
38. Hypotextaulity
39. Metatexttaulity
40. Architext
41. Jonathan Culler
42. Refrentiality
43. Harold Bloom
44. Inter-Poem
45. Inter-reading
46. Aporia
47. Barbara Johnson
48. Hillis Miller
49. of Grammatology
50. Differential
51. Difference
52. Differentiated
53. Phiddian

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

– آلن، گراهام. (۱۳۸۰). ***بینامتنّیت***، ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

– اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۴). ***نقیضه و نقیضه‌سازان***. به کوشش ولی‌الله درودیان. تهران: زمستان.

– تودروف، تزوتان. (۱۳۸۰). ***بوطیقای ساختارگرا***. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.

– مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۴). ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمهٔ محمد نبوی و مهران مهاجر. تهران: آگه.

- Abrams, M.H. (1993). *Glossary of Literary Terms*. Harcourt: Ithaca.
- Bakhtin, Mikhail. (1981). *Dialogic Imagination* Trans. And eds. M. Holoquist.Austin: Texas University Press.
- _____. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and Trans. by Caryl Emerson. London: University of Minnesota Press.
- Culler, Jonathan. (1989). *On Deconstruction*. London: Rutledge.
- _____. (1975). *Structuralist poetics*. London: Rutledge and Kegan Paoul.
-_____. (2002). *Pursuit of sign.* London: Rutledge.
- Derrida, Jacques. (1979). *of grammatology*. Trans. Gayatri Spivak. Balttimore: Johns Hopkins University Press.
- Duff, David. (2003). "maximal Tension and Minimal Conditions: Tynianov as a Genre Theorist". *New Literary History*. 34, 3.
-_____. (2000). *Modern Genre Theory*. London: Longman.
- Eichenbaum. Boris. (1965). "the Theory of Formal Method" in Lemon and Reis (Eds. and Trans). *Russian Formalistic Criticism.* Lincoln: Nebraska University Press.
- Frow, John. (2005). *Genre*. London and New York: Rutledge.
- Leman, Lee and M. Reis. (1965). *Russian Formalistic Criticism*. Lincoln: Nebraska University Press.
- Phiddian, Robert. (1997). "Are Parody and Deconstruction Secretly the same thing?" *New Literary History*. 28:4, PP. 673-696.
- Tomashevsky, Boris. (1965). "Thematic" in Lemon and Reis (Eds. And Trans.) *Russian Formalistic Criticism*. Lincoln: Nebraska University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی