



## آشفته‌گی و بی‌معنایی

ساختار و تأویل متن نه فقط ساختار و معنا و بلکه حتی موضوع معین و مشخصی نیز ندارد، کتاب به واقع 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 اضافه 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 نیز درک روشنی از مواد اولیه‌ی معجون خویش ندارد.

**فرهنگ امروز:** متن حاضر نقد مشترک یوسف اباذری و مراد فرهادپور بر چاپ نخست کتاب ساختار و تأویل متن بابک احمدی است که در راستای بازخوانی تاریخ معاصر علوم انسانی کشور توسط فرهنگ امروز بازنشر داده می‌شود. فرهنگ امروز بنا دارد بعد از این با انتشار این دست از متون، علاوه بر آگاهی بخشی به نسلی که از حیث تاخر زمانی نمی‌توانستند از این مباحث آگاه باشند، عیار و اعتبار علوم انسانی موجود در کشور و اصحاب آن را به محک تاریخ بزند.

**یوسف اباذری، مراد فرهادپور:** هدف از این نوشته آسیب‌شناسی نوعی برخورد رایج با فرهنگ غرب و بررسی عوامل علل چنین برخوردی است؛ از این‌رو به بحث‌های دیگر به خصوص مسئله‌ی نثر و فارسی‌نویسی مؤلف ساختار و تأویل متن نپرداخته‌ایم، اگرچه این مسئله اهمیت بنیادی دارد. نکته‌ی دیگر اینکه نویسندگان این مقاله به هیچ عنوان منکر ارزش آثار تالیفی نیستند و در واقع بر این باورند که تا باب تأویل آثار فلسفی در فارسی باز نشود، زبان درخور فلسفه‌ی جدید را هم پیدا نخواهیم کرد؛ بنابراین ایرادهای ما بر تالیف این کتاب، ایراد به این‌گونه تالیف‌هاست نه تالیف 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) به‌تازگی کتابی منتشر شده است به نام ساختار و تأویل متن (نوشته‌ی 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 درباره‌ی 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 «مدول»، «زبان» و «کلام»، «در چه زمانی» و «هم‌زمانی» که نه کامل است و نه چندان گویا، یا همان توضیحات و مثال‌های آشنا نظیر مثال معروف «قطار ۸/۴۵ ژنو-پاریس» که در هر متن دست‌دوم 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 ارائه‌ی 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 همه‌کس از فرگه ویرجینیا ولف گرفته تا ابوسعید ابوالخیر و دیلتای به‌نحوی از آنجا حضور دارند و به‌صورت مختلف از عکس روی جلد گرفته تا انبوه بی‌شمار نقل‌قول‌ها و اشارات و شروح کوتاه و بلند و متوسط، ذهن خواننده را بمباران می‌کند.

قرائت بخش مربوط به بارت را هرطور که شده به پایان می‌بریم و برای آگاهی از موضوع اصلی کتاب به آغازش بازمی‌گردیم. در نخستین جمله‌ی پیشگفتار چنین می‌خوانیم: «این کتاب دو هدف اصلی در پیش دارد؛ نخستین، معرفی ۳ آیین جدید نظریه‌ی ادبی یعنی ساختارگرایی، شالوده‌شکنی و هرمنوتیک است.» [ص ۱] اما وقتی به سراغ خود کتاب می‌رویم، چیزی نمی‌یابیم مگر فصل‌هایی ۲۰ تا ۳۰ صفحه‌ای در باب برخی از چهره‌های برجسته‌ی این مکاتب نظری؛ ۱ فصلی که نه فقط با یکدیگر هیچ ارتباطی ندارند، بلکه به‌عنوان بخش‌های مستقل نیز فاقد منطقی یا سازگاری درونی‌اند. از توضیح و بسط مفاهیم بنیانی، مقایسه یا تفسیر موارد خاص بر مبنای نگرش و دیدگاهی معین هم هیچ خبری نیست، چه رسد به نقد و بررسی انتقادی. مؤلف هزارگامی چهره‌ی 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 سازمان‌یافته در داخل هر بخشی نیز دیده می‌شود؛ مخلوطی از نقل‌قول‌های 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 به ابتدایی‌ترین و نارساترین شکل ممکن تشریح می‌کند و قطعانی که از «متون درجه دوم» برگرفته شده و در نهایت آشفتگی مونتاز شده‌اند. برای آن‌ها که با این متون و مباحث آشنا هستند نگاهی کوتاه به بخش یادداشت‌های هر فصل، حقایق چندک را روشن می‌سازد. اکثر نقل‌قول‌ها -چنان‌که خواهیم دید- از همان «متون درجه دوم» گرفته شده‌اند، اما مؤلف از آن‌ها به‌عنوان 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 ۳ زبان از آن نقل‌قول کرده است. مؤلف حتی این زحمت را به خود نداده است که نقل‌قول‌های آلمانی و فرانسوی را با متن مقایسه کرده و همه‌ی آن‌ها را به یک متن ارجاع دهد.

نکته‌ی دیگر، کنار هم گذاردن نقل‌قول‌هایی از افراد و مکاتبی است که هویت و ماهیتی مخالف هم دارند؛ مثلاً استفاده از نقل‌قول آدورنو برای تأیید موضع گادامر.

آشفتگی و پریشانی تا به حدی است که خود مؤلف نیز به ناچار مجبور به اعتراف شده و می‌کوشد آن را به‌نحوی توجیه کند. در درآمد کتاب دوم [ص ۱۸۰] چنین می‌خوانیم: «در این کتاب فصلی درباره‌ی سرچشمه‌ها، ریشه‌ها و تاریخ ساختارگرایی نوشته نشده است، دلیلش این نیست که چنین بحثی را بی‌اهمیت دانسته‌ام؛ درست 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 بی‌شماری» سر باز می‌زند، اما دلیل واقعی چیز دیگری است. بحث درباره‌ی ساخت‌گرایی به‌منزله‌ی یک مکتب فکری و بررسی مفهومی آن به نگرشی معین و حداقلی از انسجام فکری نیاز دارد. این روش درعین‌حال جای چندان‌ی برای بازی با نقل‌قول‌های شیک باقی نمی‌گذارد. نمونه‌ی نسبتاً قدیمی ولی کلاسیک این نوع بررسی مفهومی، کتاب ساخت‌گرایی ژان پیاژه است که مؤلف هیچ‌گاه بدان اشاره نمی‌کند، شاید به این دلیل که پیاژه قدیمی «دمده» شده است. طفره رفتن مؤلف از بحث مفهومی، مسئله‌ی 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 پیش‌تر با این مباحث آشنا شده بوده است» [ص ۱]. به نظر می‌رسد که اینجا لاف با موضوع و محتوایی قابل بحث سروکار داریم، اما مؤلف جز تکرار حرف خود و اشاره به نزدیکی ساخت‌گرایی با «هرمنوتیک مدرن» -که معلوم نیست منظور از آن چیست- کار دیگری نمی‌کند. در همه جا دوباره فقط با انبوهی از نقل‌قول‌ها روبه‌رو می‌شویم و مؤلف هم حرفی برای گفتن ندارد. دخالت‌های گاه‌وبی‌گاه او از حد توصیه‌های پدران به جوانان بی‌تجربه و آوردن نقل‌قول‌هایی از شمس تبریزی و عین‌القیاض فراتر نمی‌رود. اتفاقاً همین دخالت‌ها و نقل‌قول‌هاست که «خواننده‌ی آشنا با این مباحث» را در مورد شناخت و درک مؤلف از ساخت‌گرایی و هرمنوتیک به شک می‌اندازد.

مؤلف ۳ مکتب مورد بحث خود را آیین‌هایی می‌داند که «در دهه‌ی گذشته زمینه و روش پژوهش در جستارهای هنری و به‌ویژه 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 دهه‌ی ۶۰ در فرانسه جانشین اگزیستانسیالیسم سارتری شد و انتقال آن به اروپا و آمریکا نیز در دهه‌ی 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) یا 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 - بتی یا بحث گادامر-هابرماس) همگی قبل از دهه‌ی ۸۰ مطرح شد. حتی ترتیب مطالب و نحوه‌ی معرفی مکاتب نیز بیانگر اغتشاش فکری است. پل زدن میان سنت‌های بیگانه و حتی مخالف - که همواره با خطر التقاط‌گرایی سطحی و بازی با نقل‌قول‌ها روبه‌روست-، 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 به‌عنوان هدف اصلی زندگی فکری و پروژه‌ی فلسفی خویش معرفی کند، باید او را جدی گرفت و نوشته‌ها و تحول فکری‌اش را دنبال کرد. اما وقتی همین ادعا در این متن با توسل به ژست‌های فوق‌مدرن مطرح می‌شود، محل تأمل است [نظیر مورد نویسنده‌ای که ناتوانی خود در نوشتن حتی یک قصه‌ی کوتاه رئالیستی را با تقلید از جویس و ویرجینیا ولف مخفی می‌کند].

هدف نقد این کتاب روشن ساختن دو مسئله‌ی اصلی است:

۱) روشن ساختن آشفتگی، بی‌معنایی و توخالی بودن آن از نظر محتوا؛ یعنی تشخیص این نکته که این مجموعه از نقل‌قول‌ها و تکه‌پاره‌های برگرفته‌شده از «متون درجه دوم» که به روش «ترجمه‌ی تألیفی» - یعنی با حذف قسمت‌های مشکل و تحریف و عامیانه کردن مطالب- به فارسی ترجمه شده‌اند، نه فقط ساخت‌گرایی و هرمنوتیک را معرفی نمی‌کند، بلکه تنها حاصلش سردرگمی خوانندگان است. با این‌حال خوانندگان تیزهوش حتی اگر «با این مباحث آشنا نباشند» نیز نمی‌توانند به توخالی بودن کتاب پی‌برند، مشروط بر آنکه قبلاً مرعوب «وسعت معلومات» مؤلف نشده باشند.

۲) روشن ساختن وحدت و معنای درونی کتاب به‌منزله‌ی یک پدیده‌ی فرهنگی و اجتماعی؛ یعنی مشخص ساختن اینکه ساختار و تأویل متن علی‌رغم سنایش مؤلف از نقد ساخت‌گرا با «نیت باطنی» او و ساختار روانی «خوانندگان علاقه‌مند» ارتباط مستقیم دارد و فقط با قرار گرفتن در متن زمینه‌ی اجتماعی و فرهنگی خاص خودش قابل درک می‌شود. نقد جامعه‌شناسی و روان‌شناختی اثر نشان می‌دهد که اصل وحدت‌بخش این مجموعه آشفته و بی‌معنا، نوعی «نگرش توریستی» به فلسفه و فرهنگ است که با زمینه‌ی اجتماعی و ایدئولوژیکی آن تطابق کامل دارد.

در ادامه‌ی نقد، این دو مسئله را در دو بخش جداگانه بررسی می‌کنیم.

بازگردیم به پیشگفتار؛ مؤلف پس از تذکر اصلی در مورد 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 خواندنشان ضرورت دارد» [ص ۲]. تا آنجا که از کتاب معلوم می‌شود، بهره‌برداری - اگر نه خواندن- همه‌ی این «منابع درجه دوم» برای مؤلف ضروری بوده است، چه در غیر این صورت اصولاً نگارش کتاب ممکن نمی‌شد. اما به‌راستی آن متونی که خواندنشان 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 گادامرد وادارد؟ یا آن‌هایی که استحکام منطقی، غنا فکری و تواضع نویسنده‌شان، پرباشی 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 ۴ کتاب زیر را برگزیدیم:

۱. ۱۹۷۹. Structuralism and Since: from Lovi Strauss to Derrida, ed. John Sturrock, O.U.P.,

۲. ۱۹۸۷. Jonathan Culler, The Pursuit of Signs; Semiotics, Litcrature, Dcconstruction, R.K.P, London,

۳. ۱۹۷۵. Jonathan Culler, Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the study of Literature, R.K.P, London,

۴. ۱۹۷۵. Robet Scholes. Stucturalism in Literature an introduction. Yale University Press,

از میان این ۴ کتاب، دوتای آن‌ها به‌طورقطع 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* نوشته‌ی دیوید هوی در بخش مربوط به هرمنوتیک [به‌ویژه فصل گادامر] یا کتاب *The Order Of Mimesis* اثر کریستوفر برنرگاست اشاره کرد {تقریباً تمامی بخش اول فصل دوازدهم ساختار 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 نظریه‌ی تقلید افلاطون می‌پردازد، از این کتاب گرفته شده است} رجوع کنید به

(C.Prendergast, *The Order of Mimesis*, Cambridge University Press, pp. ۱۹۸۶-۱۲)

ردیابی «منبع درجه دوم» فرانسوی به علت عدم آشنایی ما با زبان فرانسه مقدور نیست. ۴ کتاب فوق اساساً با توجه به مطالب جلد اول و حضور کم‌وبیش آشکار آن‌ها در متن مؤلف و بدون جست‌وجوی بسیار انتخاب شده‌اند. قصد ما صرفاً ارائه‌ی 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 یک می‌پردازیم. کتاب نخست، مجموعه‌ای از ۶ مقاله است؛ ریشه‌های تاریخی و مفاهیم بنیانی ساخت‌گرایی در مقدمه‌ی کتاب معرفی شده است و ۵ مقاله‌ی 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 مقاله‌ی دریدا، جانانات کولر است که خود چندین مقاله و کتاب درباره‌ی دریدا و واسازی نوشته است]. هدف اصلی مقالات، ارائه‌ی تصویری کلی و انتقادی از نگرش فلسفی این چهره‌های برجسته به ساخت‌گرایی است. نه شرح زندگی و آثار آن‌ها؛ برای نمونه مقاله‌ی مربوط به فوکو یا بحثی درباره‌ی ماهیت و ملاک مشروعیت گفتار خود فوکو و رابطه‌ی دوگانه‌ی آن با گفتار عصیانگر ساده نیچه و آرتور آغاز می‌شود، سپس به تحلیل مفصل تعریف خود فوکو از گفتار و رابطه‌ی آن با

قدرت پرداخته و تفسیر او از معرفت و ادوار تاریخی آن را مورد بحث قرار می‌دهد و آن‌گاه ردپا 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 همان‌طور 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، همان‌طور که از نامش برمی‌آید، جنبه‌ی مقدماتی دارد و از این‌رو 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 درباره‌ی افراد انجام می‌گیرد. این روش مسلماً برای خواننده‌ی 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 *The Pursuit of Signs* نشانه‌شناسی را به‌منزله‌ی نوعی «نظریه‌ی 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 اطالهی کلام ندارد، از این‌رو در مورد پیرس و سوسور به اشاره‌ای کوتاه اکتفا می‌کند. علی‌رغم اختصاص یک‌سوم کتاب به واسازی یا شالوده‌شکنی، دریدا فقط چند صفحه‌ای را به خود اختصاص داده است و از فوکو نیز فقط یک بار نام برده می‌شود. در واقع تنها کسانی که فصلی مجزا را به خود اختصاص داده‌اند، میکال ریفاتر و استانیلی فیش می‌باشند که اتفاقاً در ساختار و تأویل متن نشان‌چندانی از حضور آن‌ها دیده نمی‌شود.

کتاب دیگر کولر 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 صفحه ۱۸۸ ساختار و تأویل متن عبارتی از لوی استروس نقل شده است که با شماره ۲۶ مشخص می‌شود. در قسمت یادداشت‌ها ذیل شماره ۲۶ چنین می‌خوانیم:

"۲۶ Levi-strauss, *Structuralist Poetics*, London ۱۹۷۵. PP. ۵۲-۴۰."

اگر خواننده کنجکاو پیدا شود که بخواهد با استفاده از راهنمایی مؤلف از این «بحث روشن‌گر» سود جوید، در آغاز صفحه‌ی ۴۴ کتاب کولر با این نقل قول از لوی استروس روبه‌رو می‌شود: «بنابراین زمینه‌ی [تفسیری] هر اسطوره، بیشتر و بیشتر توسط دیگر اسطوره‌ها ساخته و پرداخته می‌شود» (P, *Du miel aux cendres* ۲۰۵)؛ این همان نقل‌قولی است که مؤلف باید با «استفاده‌ی 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 «ترجمه‌ی آزاد» مطالب صفحه‌ی ۴۳ کتاب کولر، با این فرق که مؤلف «خلافت» 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.

فلسفه‌ی تنظیم و چگونگی تبویب ۴ کتاب فوق نکته‌ی مهمی را روشن می‌کند، ساختار و تأویل متن نه فقط ساختار و معنا و بلکه حتی موضوع معین و مشخصی نیز ندارد، کتاب به واقع 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 اضافه‌ی 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 نیز درک روشنی از مواد اولیه‌ی معجون خویش ندارد.

از میان ۴ کتاب فوق، مؤلف فقط به یکی اشاره می‌کند که قبلاً ذکرش رفت، ولی نکته‌ی مهم‌تر غیبت کامل کتاب چهارم است. اهمیت و معنای این غیبت هنگامی آشکار می‌شود که فهرست مطالب کتاب شولس را با اثر مؤلف مقایسه می‌کنیم، زیرا همان‌طور که گفتیم مطالب و فصول این کتاب نیز برحسب اشخاص تقسیم و تنظیم شده است. با توجه به شباهت فوق‌العاده‌ی ساختار و سرفصل‌های این کتاب با مطالب جلد اول ساختار تأویل متن می‌توان این فرض را مطرح کرد که کتاب *Structuralism in literature* «در واقع منبع درجه دوم»، درجه اول با الگوی اصلی مؤلف بوده است و همین امر نیز غیبت هرگونه اشاره و ارجاع بدان را توضیح می‌دهد، ۲ از این‌رو جا دارد کتاب شولس را با دقت و تفصیل بیشتری مورد بررسی قرار دهیم.

صرف‌نظر از دو فصل اول که جنبه‌ی کلی و مفهومی دارد و فصل سوم که به چهره‌های قدیمی‌تر، غیررسمی و نه‌چندان معروف نقد ادبی ساخت‌گرا (آندره ژول و اتین سوربو) می‌پردازد، عناوین برخی از بخش‌ها به قرار زیر است: «اسطوره‌نگاران Mythographers، پراب و لوی استروس»، «فرمالیست‌های روس»، «معناشناسی و منطق و گرامر اخلاق پراب»، «نظام و نظام‌سازان»، «نظریه‌ی قرائت تزوتان تودوروف»، «کدهای رولان یارت»، «فیگورهای ژان ژنت». نکته‌ی مهم آن است که این تقسیم‌بندی بر اساس اشخاص از نوعی منطق مفهومی بی‌بهره نیست. ژول و سوویو بر مبنای مفهوم ساده «ساده کردن فرم» با یکدیگر مرتبط می‌شوند، لوی استروس، پراب و فرمالیست‌های روس را «حرکت به سوی فن شعر ساخت‌گرا» متحد می‌سازد و تودوروف، پراب و ژنت از طریق «تحلیل ساختاری متون ادبی» در یک فضای کلی جای می‌گیرند.

شولس در فصل اول کتاب خود، ساخت‌گرایی را به‌منزله‌ی جنبشی فلسفی و همچنین نوعی روش مورد بحث قرار می‌دهد و در فصل دوم به تحول ساخت‌گرایی از یک نظریه‌ی زبان‌شناختی به نوعی فن شعر (Poetics) می‌پردازد و نحوه‌ی 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 جامسکی، کاسیرر، ویتگنشتاین و روان‌شناسی گشتالت، بعضی از ریشه‌ها و بنیادهای نظری ساخت‌گرایی را روشن می‌سازد و مقایسه‌ی آن با نقد ادبی ژرژ پوله که ماهیتی پدیدارشناسانه دارد، خصوصیات روش‌شناختی نقد ساخت‌گرا را برجسته می‌سازد. معرفی مفاهیم بنیانی زبان‌شناسی سوسور و نقد ادبی یاکوبسون و لری استروس و سپس تشریح انتقاد کوبنده‌ی 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 بهانه‌ی شناخته‌شده 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 به‌منزله‌ی یک نظریه‌ی ادبی» نیز در حد ادعا باقی می‌ماند.

کتاب شولس مسلماً نه در زمینه‌ی ساخت‌گرایی، نه در زمینه‌ی 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 شکل 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 این‌رو شولس در مورد بارت نیز همه چیز را نمی‌گوید و ذهن خواننده را زیر آواری از نقل‌قول‌ها، 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 «شالوده‌شکنان» متوسل شویم و متن را برحسب مباحث و موضوعات خود آن بررسی کنیم؛ یعنی برحسب مفاهیم ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی.

دلخواهی بودن دال و مدلول و ماهیت قراردادی پیوند مابین آنها اصل مرکزی زبان‌شناسی سوسور است و روح حاکم بر ساخت‌گرایی و مابعد ساخت‌گرایی نیز از همین اصل «قراردادی بودن نشانه» نشئت می‌گیرد، به نحوی که می‌توان پروژه‌ی فلسفی شخصی چون دریدا را در گسترش این اصل به موضوعات سنتی فلسفه-نظیر حقیقت ذهن و معنا- خلاصه کرد. در این معنا باید گفت ساختار و تأویل متن دال محض است، همه چیز آن دلخواهی و قابل تغییر است، از عنوان اثر و مطالب گرفته تا ترتیب و حجم فصول. می‌توان بخش‌هایی را حذف و بخش‌های جدیدی را بدان اضافه کرد، می‌توان فصول را جابه‌جا کرد، به عوض پیرس و موریس، فصلی درباره‌ی فرگه و ویتگنشتاین نگاشت یا نورترپ فرای را جانشین گراس و برمون ساخت، اما مدلول این دال دلخواهی چیست؟ در نظریه‌ی سوسور مدلول نیز چون دال دلخواهی و قراردادی است ۵ و دریدا با تأکید بر همین جنبه به نقد متافیزیک پرداخته و همه چیز را در بازی خردستیز نشانه‌ها حل می‌کند، با دلخواهی شدن همه‌ی مدلول‌ها، بحث درباره‌ی حقیقت و کذب و نقد آنها نیز بی‌معنی یا بهتر بگویم «دلخواهی» می‌شود. این امر خود نظام فرهنگی و عرف‌ها و قراردادهای مبتنی بر آن را نیز دربرمی‌گیرد. اگر این دیدگاه را بپذیریم، آن‌گاه نقد اثر مؤلف به‌راستی ناممکن می‌شود و همین امر نیز علاقه‌ی شدید مؤلف به این نوآوری پسامدرن فرانسوی را توضیح می‌دهد. ولی آیا به‌راستی همه‌ی مدلول‌ها، معانی و حقایق دلخواهی هستند؟ ما به این نظریه دلخواهی تن نمی‌سپاریم و بنابراین باز هم سؤال خود را تکرار می‌کنیم: مدلول واقعی اثر مؤلف چیست؟

همین جاست که نقد جامعه‌شناختی و روان‌شناختی ساختار و تأویل متن ضروری می‌شود. برخلاف تأکید مکرر مؤلف بر استقلال متن و معنای آن از نیت مؤلف، بر استقلال متن و معنای آن از نیت مؤلف، کتاب به‌تمامی تحت سیطره‌ی نیت مؤلف خویش است. مدلول واقعی این اثر که بدان معنا و وحدت می‌بخشد، چیزی نیست جز نگرش واقعی مؤلف؛ یعنی همان نگرش توربستی.

مفهوم نگرش توربستی مفتاح حقیقی این کتاب است و با درک آن، همه‌ی نکات قبلی نیز روشن‌تر می‌شود؛ انبوه نقل‌قول‌ها نیز روشن‌تر می‌شود، انبوه نقل‌قول‌های 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 هیچ‌گونه بحث یا استدلال نظری آنها را به هم ربط نمی‌دهد، پرهیز از هرگونه بحث توصیفی یا انتقادی درباره‌ی 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 درباره‌ی فوکو و گادامر و تودورف و غیره نگاشته است، بی‌اعتنایی کامل نسبت به تمایزات و تفاوت‌های محتوایی افراد و مکاتب یا یکدیگر و باقی مسائل که نیازی به تکرار نیست. همان‌طور که گفتیم این کتاب در «نیت مؤلف» ریشه دارد که آن نیز توسط همان نگرش توربستی بر ساخته می‌شود.

بدین ترتیب ما به دو پرسش اصلی خود پاسخ گفتیم و آشفتگی و بی‌معنایی متن برحسب موضوع و ادعاهای خود آن و معنا و وحدت واقعی‌اش را برحسب زمینه‌ی 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 اساسی آن باید به کمک همین میانجی‌ها انجام پذیرد. این میانجی‌ها به واقع گره‌گاه‌های متن هستند که از طریق آنها ساختار و معنای واقعی این کتاب در ساختار و معنای ظاهری آن متجلی می‌شود. پیدا کردن این گره‌گاه‌ها با توجه به تکنیک مؤلف در مونتاژ قطعات و نقل‌قول‌ها بسیار آسان است؛ هرچا که مؤلف سنگر «منابع درجه دوم» و نقل‌قول‌ها را ترک گفته و خود پا پیش می‌گذارد، ما با یکی از گره‌گاه‌ها مواجه می‌شویم. در این موارد حتی لحن مؤلف نیز به ناگاه تغییر می‌کند و رنگ و بویی آموزگارانه پیدا می‌کند و ما خود را با حکیم فرزانه‌ای روبه‌رو می‌یابیم که می‌کوشد با نصایح خود جوانان خام و بی‌تجربه را هدایت کند. جالب آن است که حتی در این معدود نیز مؤلف سبب حفاظتی خود را که کاملاً کنار نمی‌گذارد و دخالت‌های مستقیم او نیز باز به کمک نقل‌قول تحقق می‌پذیرد؛ یعنی به یاری عباراتی که از سنت عرفانی و ادبی خود ما اخذ شده‌اند و به مکاتب مورد نظر مؤلف (ساخت‌گرایی، اساسی 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 مکتب سه‌گانه، زمینه‌ای معنایی برای آنها فراهم آوریم تا از این طریق بی‌معنایی و بی‌ربط بودن آن و ماهیت حقیقی درک مؤلف از موضوع اثرش روشن شود.

در اواخر بخش مربوط به فوکو اتفاق جالبی رخ می‌دهد، مؤلف به ناگاه موضوع بحث خود یعنی میشل فوکو را به کلی فراموش می‌کند و به سراغ موضوعی دیگر می‌رود. او تمامی صفحه ۲۰۱ را به بررسی چند نقل‌قول از بارت در ارتباط با پروست و مالارمه

اختصاص می‌دهد و در یک صفحه و نیم باقی مانده به تشریح، نقد و رد نظریه‌ی سارتر می‌پردازد [ساختار و تأویل متن، صص ۲۰۲ و ۲۰۳]، شاید به این سبب که صرف‌نظر کردن از چند نقل‌قول «زیبا» از سارتر برایش ناممکن بوده است. پنی از تحلیل عمیق یک‌ونیم صفحه‌ی خود از ۴ کتاب مشهور سارتر [بودلر، قدیس ژنه، کلمات و ابله خانواده] مؤلف چنین می‌گوید: من منکر اهمیت این ۴ کتاب نیستم و می‌دانم که کارهای برجسته‌ی سارتر در راه یافتن پاسخ‌هایی به آن پرسش فلسفی تا چه حد به کار آیند، اما برای آن‌کس که سودای شناخت متون ادبی را در سر دارد، پیروی از سارتر را توصیه نمی‌کنم و باور ندارم که پژوهش زندگی‌نامه‌ی مؤلفان پایه با آغاز گاهی درست باشد [ساختار و تأویل متن ۲۰۳]. به‌راستی 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 درباره‌ی بودلر، فلور، 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 این‌رو با شروع از «آغازگاهی نادرست» و برای «پژوهش زندگی‌نامه‌ی مؤلفان» ۷۰۰ صفحه درباره‌ی او و چند هزار صفحه درباره‌ی فلور مطلب نوشته است. ۶

(این جهش از فوکو به بارت و از بارت به سارتر و پنبه‌ی سارترزدن را داشته باشید تا برسیم به مطلب بعدی) مؤلف بلافاصله پس از اظهارنظر درباره‌ی 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؛ اما هرکه در او نگه کند، صورت خود تواند دید. همچنین می‌دانی که شعر را در خود هیچ معنی نیست؛ اما هرکس از او 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 کنند از خود، این همچنان است که کسی گوید صورت آینه، صورت روی صیقل است که اول آن نمود» [ساختار و تأویل متن، ۲۰۲]. یعنی چه؟ لابد مؤلف در این گفته‌ی عین‌القضات با ۲ 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 زمینه‌ی این مباحث و موضوعات، نقل‌قول فوق تا چه حد بی‌معنا و بی‌ربط است.

دیوید هوی در بررسی نظریات رولان بارت، وجوه مشترک ساخت‌گرایی و سنت هرمنوتیکی را برمی‌شمارد، ۷ او به ۳ مورد اصلی اشاره می‌کند: ۱) نقد جامع از عینی‌گرایی در تفسیر و تأکید بر این نکته که زمینه‌ی 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 وظیفه‌ی تاریخ ادبی و نقد ادبی را صرفاً با بازآفرینی افق اولیه‌ی 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 -به‌ویژه سوم- 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 درباره‌ی ۳ سنت هرمنوتیک، ساخت‌گرایی و واسازی است.

نخست به سراغ گادامر و نظریه‌ی 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 روشن ساختن همین معناست. گادامر می‌کوشد تا بر اساس تفسیر فلسفی خویش از تاریخ‌مندی فهم و تفسیر، نظریه‌ی 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 دورن یک وضعیت صورت می‌پذیرد و از این‌رو متضمن نوعی سنت یا پیش‌داوری و برخورد از یک افق تاریخی خاص است. در متن، این افق با دورنمایی که موضوع [بژه] بر آگاهی یا ذهن [سوزه] اشک‌بار می‌گردد. بنابراین فهم موضوع فقط بر اساس یک ساختار ماقبل‌حملی صورت می‌پذیرد. این ساختار، پیش‌نگر فهم یا مجموعه‌ای از پیش‌فهم‌هاست که فهم را امکان‌پذیر می‌کند. به اعتقاد گادامر هرگونه فهم 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 دربرگیرنده‌ی تنش میان متن و زمان حال است. وظیفه‌ی هرمنوتیک آن است ... که این تنش را به‌نحوی آگاهانه برجسته سازد.» ۸ 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 می‌شود و بدین‌ترتیب، 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 یا مطلق یا تنها معنای حقیقی متن دانست. مفهوم دیالوگ یا گفت‌وگو با متن این خطر را دربردارد که متن به‌منزله‌ی یک ذهن تعبیر شود و بار دیگر به ذهنیت یا نیت مؤلف فروکاسته شود. گادامر به شدت با این تعبیر مخالفت می‌کند و به همین دلیل نیز بلافاصله پس از طرح مفهوم «امتزاج افق‌ها» می‌گوید: «ما این کنش آگاهانه برای امتزاج افق‌ها را به‌منزله‌ی هدف و رسالت آگاهی تاریخی از تأثیرات توصیف کردیم» [همان‌جا، صص ۲۷۳-۲۷۴]. آگاهی از تاریخ تأثیرات یکی دیگر از مفاهیم بنیانی نظریه‌ی 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 فاصله‌ی 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 و تفسیر ما از افلاطون هرگز نمی‌تواند تفاسیر کانت و هگل از افلاطون را ندیده گرفته و بدان‌ها بی‌ربط باشد. موقعیت تاریخی ما و حضور کانت در فاصله‌ی تاریخی میان ما و افلاطون خودبه‌خود بدین معناست که ما مکالمات افلاطون را به‌منزله‌ی 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. نتیجه‌ی 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 نظریه‌ی گادامر با عبارت عین‌القضات کاملاً آشکار است، متن آینه‌ای نیست که خواننده فقط تصویر خود را در آن مشاهده کند، تاریخ‌مندی تفسیر به معنای دلخواهی بودن آن نیست و از این‌رو می‌توان درباره‌ی 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 (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 زمینه‌ی معنایی خویش هستند، مصداق خارجی ندارند و از زمان به‌عنوان ابزاری برای اشاره و ارجاع استفاده نمی‌کنند. معنای این متون نسبت به آنها درونی و ذاتی است و از این‌رو آنها را متون درون‌ماندگار *immanent texts* می‌نامند. متون شعری علی‌رغم تعلق به تاریخ و مشی خاص، به‌نحوی «بی‌زمان» و «جاودانه» محسوب می‌شوند، در واقع این «بی‌زمانی» خود یکی از مضامین اصلی کنش شعری و نمونه‌ی بارزی از خصلت انعکاسی متون شعری است؛ زیرا این متون خود مصداق خویش هستند. این امر در تفسیر گادامر از متون درون‌ماندگار شعری نقشی مهم ایفا می‌کند. متون شعری نه به چیزی خارج از قلمرو زبان، بلکه به ذات زبان یا آنچه گادامر زبان‌مندی می‌نامد، اشاره می‌کند. مرجع اصلی آنها پیوند و یگانگی تاریخی زبان و تجربه است به بخشی از تجربه‌ی عینی؛ بنابراین مصداق حقیقی متون شعری چیزی نیست جز شعر. اما این اشاره به زبان‌مندی در واقع روی دیگر تاریخ‌مندی فهم و تفسیر است. متون شعری به‌واسطه‌ی مقاومت خود در برابر تفاسیر متعدد تاریخی، خواننده را وامی‌دارد تا از خصلت تاریخی قرائت خود آگاه شود. 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 فرایند فهم دیگری است که پیش‌داوری‌ها و هویت سنتی تاریخی نفس آشکار می‌شود، فهم متن نیز فقط به‌منزله‌ی رویارویی با دیگری به فهم نفس می‌انجامد. خیره شدن 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 شکسته شدن این رابطه‌ی آینه‌ای و پشت سر گذاردن این مرحله‌ی اولیه آغاز می‌شود.

رولان بارت در نظریه‌ی نقد ادبی خود قرائت و تفسیر متون را منوط به ارائه‌ی یک زمینه‌ی معنایی دانست، در نگرش غیرتاریخی او جایی برای مفاهیمی چون «امتزاج اقی‌ها» و «تاریخ تأثیرات» وجود نداشت. بی‌شک آشکار کردن ساختار متن و رمزگشایی آن نیازمند یک زمینه‌ی معنایی بوده، ولی اکنون این زمینه باید تماماً از طریق 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 نظریه‌ی «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 گنبدیگی تقلید، بارت را به تهوع وامی‌داشت و به همین دلیل کریستوفر برنرگاست،<sup>۹</sup> نظریه‌ی او درباره‌ی «تقلید به‌منزله‌ی غثیان» را نقطه‌ی مقابل نظریه‌ی افلاطون درباره‌ی «تقلید به‌منزله‌ی زهر» می‌داند. افلاطون آثار هنری را انعکاس انعکاسات، پست‌ترین درجه و نقطه‌ی مقابل مَثَل یا حقیقت فلسفی می‌دانست. از نظر او ازدیاد و تکثیر این تصاویر زهری مهلک بود که سلامت اجتماع را به خطر می‌انداخت. بارت برعکس، انعکاس «جهان واقعی» در «آینه‌ی هنر» و تقلید متون ادبی رئالیستی از واقعیت اجتماعی را یک ابزار ایدئولوژیک مهم برای حفظ «نظم و قانون»، طبیعی جلوه دادن روابط اجتماعی، محو نگرش انتقادی و تحمیق و منفعل ساختن خواننده می‌دانست؛ از این‌رو کاربرد استعاره‌ی آینه در مورد ادبیات، تنها می‌توانست تهوع و نفرت او را برانگیزد. تحول موضع بارت و جدایی او از ساخت‌گرایی سنتی، تحولی که در نتیجه‌ی آن فرزند ناخلف خانواده، یعنی نقد ادبی ساخت‌گرا، علیه قوم و تبار خویش قیام کرد و در نهایت در هیئت نظریه‌ی واسازی در برابر ادعاهای علمی رشته‌ی نشانه‌شناسی قد برافراشت.<sup>۱۰</sup>

اشاره‌ای کوتاه به کتاب مشهور م. آبرامز، آینه و چراغ، نظریه‌ی رمانتیک 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، یکی از نخستین نمونه‌های واسازی دانست. هدف آبرامز اثبات این نکته است که بسیاری از مفاهیم و نگرش‌های نقد نوین و جنبش‌های جدید ضدرمانتیک در واقع دستاورد هنرمندان رمانتیک‌ی چون کولریچ بوده است. در نتیجه‌ی کار آبرامز معلوم شد که ضدرمانتیک‌ها بسیار پیش از آنچه که خود می‌پندارند رمانتیک هستند و نظریه‌ی رمانتیک نیز برخلاف تصور ناقدان آن حاوی عناصر و پیش‌فرض‌هایی است که ثبات و یک‌دستی آن را از درون به هم می‌زنند، به‌نحوی که می‌توان با تکیه بر آثار خود رمانتیک‌ها به واسازی نظریه‌ی رمانتیک پرداخت.<sup>۱۱</sup>

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 استعاره‌ی آینه را برای اشاره به زیباشناسی ماقبل رمانتیک به کار می‌گیرد که در آن وظیفه‌ی 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، استعاره‌ی «چراغ» بیانگر اصل مرکزی زیباشناسی رمانتیک است که اثر هنری را تجلی نبوغ هنرمند می‌داند. این نوع زیباشناسی، رابطه‌ی اثر و هنرمند را برجسته می‌سازد و آن را در مرکز تجربه‌ی هنری قرار می‌دهد، اما نگاهی کوتاه به تاریخ عقاید فلسفی و زیباشناختی روشن می‌کند که مسئله به این سادگی نیست و تقسیم‌بندی آبرامز و بیتس - که به اعتقاد کولر جنبه‌ی ارزشی نیز دارد ۱۲- تا حد زیادی دلخواهی است. برداشت عصر روشنگری [قرن ۱۷] از استعاره‌ی «آینه» همواره انتزاعی و مکانیکی نبود و در بسیاری از موارد استعاره‌ی «آینه» به ذهن فعال و خالقش اشاره می‌کرد که دست‌کمی از «چراغ» نداشت. با احیای مقوله‌ی تقلید (مایمسیس) در سنت رئالیسم [قرن ۱۹] «آینه» بار دیگر جانشین «چراغ» شد، ولی «رمان تو» ضدرئالیستی مورد علاقه‌ی بارت که پس از زوال رئالیسم مطرح شد هیچ ربطی به «چراغ» رمانتیک‌ها نداشت. در واقع جنبه‌ی دلخواهی تقسیم‌بندی آبرامز معلول ماهیت مبهم و دوگانه‌ی خود «آینه» و چراغ است.

ژاک لاکان در توضیح جذابیت «مرحله‌ی آینه‌ای»<sup>۱۲</sup> به این نکته اشاره می‌کند که در این مرحله نفس به‌منزله‌ی 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، مشخصه‌ی اصلی جنبش

رمانتیک بود. ذهن و رمانتیک همواره مشتاق آن بود تا دنیای درون و برون را متحد و یکی سازد، اشتیاقی کودکانه که بلوغ را ناممکن می‌ساخت و نتیجه‌اش محبوس شدن در «جهانی آینه‌ای» بود، جهانی که در آن نفس تنها تصاویر خود را می‌دید و بس.

پیوند رموز ذهنیت رمانتیک با «آینه»، ابهام نهفته در این استعاره را باز می‌نماید، اما این ابهامی است که حتی «چراغ» را نیز تاریک می‌کند. کولر در قطعه‌ای که باید آن را نمونه‌ی برجسته‌ای از کاربرد تکنیک‌های واسازی دانست به شرح ابهام می‌پردازد: «ذهن یا شاعر به مثابه چراغ: قدرت این تصور در چیست؟ چراغ وسیله‌ای است که در تاریکی یا به هنگام کمبود نور، محیط را روشن می‌کند. نور چراغ جانشین نور مقلد نور طبیعی است و با آن رابطه‌ای معین 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 رابطه‌ی تقلیدی (مایمیتیک) برقرار می‌شود. بی‌شک میان شاعر به مثابه چراغ - که به لطف الهی نوری همچون انوار الهی ساطع می‌کند - و شاعر به مثابه آینه - که نور الهی را باز می‌تابد - تفاوتی وجود دارد، اما هر دو آن‌ها ما را در برابر نظامی قرار می‌دهند که بر رؤیت‌پذیری، حضور و نمودکاری representation مبتنی است، جایی که ذهن با مؤلف بر آنچه درک می‌کند و می‌نماید، نور می‌تاباند. سرراست بگوییم، بدون نور، آینه هیچ فایده‌ای ندارد و روشن کردن صحنه نیز کاری لغو و بیهوده است مگر آنکه چیزی برای ثبت یا انعکاس آنچه آنجاست، وجود داشته باشد.» ۱۴ پس هر چراغی آینه (مایمیس) 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 زمینه‌ی 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 حفاظت‌نشده‌ای 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 معنای ضمنی و پنهان متن به کار می‌رود - که درست نقطه‌ی مقابل اهداف و معانی صریح و آشکار آن می‌باشند - نه برای افشای بی‌معنایی و بی‌ربط بودن متن؛ اما ساختار و تأویل متن به شیوه‌ای مونتاز 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 بی‌فایده‌ای می‌تواند خود را چراغ بنامد. در خاتمه باید گفت ساختار و تأویل متن به‌راستی 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 آمده هستند و بدون آن‌ها شماری از مباحث اصلی ناشناخته می‌ماند. این را نوشتم تا خواننده بداند که تنها گوشه‌ای از جهان فکری اندیشمندانی چون کوبسن، باختین ... بر او آشکار شده است ... و این کتاب را پیش از درآمدی به اندیشه‌ی زیبایی‌شناسیک 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 ۱۰ صفحه‌ای که به دیلتای اختصاص یافته است، مؤلف در ۸ صفحه به شرح و بسط اصول فلسفی دیلتای پرداخته و تنها در ۲ صفحه کوشیده است تا به قول خود اصول زیباشناسیک دیلتای را روشن و مشخص سازد، این بخش با جمله‌ی «اکنون می‌توانیم به سوبه‌ی زیبایی‌شناسیک هرمنوتیک دیلتای رفت»، شروع می‌شود. مؤلف در بخش نخست آن‌قدر حاشیه رفته است که حتی بحث انگلیس در آنتی‌دورینگ درباره‌ی 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 دوم که هادی و راهنمای وی در باب گشودن بحث درباره‌ی دیلتای باشد به شرح شایعاتی درباره‌ی فلسفه‌ی وی پرداخته و ناچار نه فلسفه‌ی وی را در ۸ صفحه روشن ساخته است و نه درباره‌ی زیباشناسی وی در ۲ صفحه حرفی زده است. اما اگر به یادداشت‌های فصل هفدهم نگاهی بیندازیم از وفور ارجاعات به متون دیلتای و متون درباره‌ی دیلتای به وحشت می‌افتیم.

مؤلف در یادداشت شماره 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 ۱۰ صفحه به جای حاشیه‌روی، مطالبی دقیق درباره‌ی دیلتای می‌بود:

۱۹۶۲K.Muller Vollmer. Towards a Phenomenological Theory of Literature, ?study of Wilhelm Dilthey's poelik, the ???.

در اینجا به دو منظور مهم که در پایان روشن خواهد شد به طور موجز به شرح و بیان اصول نظری فلسفه‌ی دیلتای و مقولات اساسی آن می‌پردازیم که مؤلف این مطالب را یک‌سر از قلم انداخته و به جای آن نمایشنامه‌ی شاهزاده‌ی دانمارک را بدون همت به اجرا درآورده است:

اصول فلسفه‌ی دیلتای در وهله‌ی نخست وقف پی‌افکندن روش‌شناسی مناسبی برای فهم تجلیات Expression 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 و هاجز و پالم با آن موافق نیستند. رسیدن به چنان منظوری مستلزم فهم این ۳ مسئله است:

۱- پرداختن به چندوچون این روش‌شناسی امری معرفت‌شناسانه است.

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

۳- این روش ما را قادر می‌سازد که تجلیات را از خود «زندگی» ب فهمیم.

اگر این ۳ مسئله فهمیده شود تمایز میان علوم انسانی Geisteswissenschaften و علوم طبیعی Naturwissenschaften Schafen 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 دیلنای می‌پرسد سرشت فهمی که بنیاد مطالعه‌ی آدمی است، چیست؟ به عبارت دیگر، پرداختن به این امر را در حوزه‌ی معرفت‌شناسی می‌داند. به معنایی دیلنای ادامه‌دهنده‌ی فلسفه‌ی انتقادی کانت است، اما وی را به هیچ‌وجه نمی‌توان یک نوکانتی به حساب آورد. ۱۶ دیلنای معتقد بود که کانت در «نقد عقل ناب» بنیادهای معرفت‌شناختی علوم را پی‌ریخت، اما دیلنای رسالت خود را نوشتن «نقد عقل تاریخی» می‌دانست که می‌بایست بنیاد معرفت‌شناسی در «علوم انسانی» را پی‌ریزی کند. برای وی صحت مقولات کانتی در مورد علوم طبیعی تردیدناپذیر بود، اما می‌پنداشت مقولات پیشینی زمان و مکان برای فهم زندگی درونی آدمی بی‌اثرند. به سبب رد هر نوع مقوله‌ی پیشینی است که هاجز، دیلنای را یک تجربه‌گرا می‌خواند که در عین حال رمانتیک نیز هستند. ۱۷ منتهی تجربه‌ای که دیلنای از آن سخن می‌گوید تجربه‌ی خاصی است که از آن سخن خواهیم گفت.

### فرمول هرمنوتیکی دیلنای

دیلنای می‌نویسد: «آن علمی به علوم انسانی تعلق دارد که موضوعش از طریق روشی مبتنی بر رابطه‌ی سیستماتیک میان زندگی، تجلی و فهم Verdtchen به دست آمده باشد.» ۱۸

این ۲ مقوله بنیان هرمنوتیک دیلنای را تشکیل می‌دهند و هرگونه بحثی درباره‌ی دیلنای بدون اشاره به آن بی‌معنی است و تمامی شارحان دیلنای به تشریح و توصیف این مقولات می‌پردازند.

#### ۱. تجربه

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

Erfahrung به تجربه به‌طور کلی اطلاق می‌شود، مثل اینکه بخواهیم به «تجربه‌ی زندگی» اشاره کنیم، اما دیلنای از واژه‌ی Erlebnis استفاده می‌کند که از فعل Erleben (بیشتر به معنی تجربه‌ی فردی) مشتق شده است. باید متذکر شد که فعل منفرد Erlebnis را قبل از دیلنای کسی در آلمان استفاده نکرده بود و شکل جمع آن Erlebnisse را می‌توان در نوشته‌های گوته یافت، گمان می‌رود که دیلنای این واژه را از گوته به وام گرفته است. دیلنای می‌نویسد: «آنچه در سیلان زمان وحدتی را در زمان حال تشکیل می‌دهد - زیرا دارای معنی واحدی است - کوچک‌ترین جزئی است که ما می‌توانیم آن را به منزله‌ی نوعی «تجزیه» تلقی کنیم.» ۱۹ به عبارت دیگر، تجربه با معنایی از یک نقاشی را هرچند در زمان‌های متفاوت رخ داده باشد می‌توان یک تجربه یا Erlebnis نامید. خصوصیت این واحد معنا چیست؟ دیلنای به تفصیل این امر را توضیح می‌دهد؛ زیرا فهم Erlebnis که می‌توان آن را به «تجربه‌ی زنده» ترجمه کرد در هرمنوتیک دیلنای بسیار مهم است. تجربه‌ی زنده محتوای بازاندیشیده‌شده آگاهی نیست؛ زیرا در این صورت چیزی می‌بود که ما از آن آگاهی می‌داشتیم، تجربه‌ی زنده، خود این عمل است و چیزی است که ما با آن و از طریق آن زندگی می‌کنیم. تجربه‌ی زنده می‌تواند به موضوع بازاندیشی مبدل شود که آن‌وقت دیگر تجربه‌ی بی‌واسطه و زنده نخواهد بود. «تجربه‌ی زنده را نباید چیزی دانست که آگاهی بر فراز 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 بازاندیشیده‌شده‌ی آگاهی باشد؛ بنابراین تجربه‌ی زنده ماقبل جدایی سوژه و ابژه وجود دارد. تجربه‌ی زنده، برخورد مستقیم با زندگی و تجربه‌ی بی‌واسطه آن است.

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

اما اشتباه است که تجربه‌ی زنده را اشاره‌گر به نوعی واقعیت ذهنی صرف بدانیم؛ زیرا تجربه‌ی زنده واقعیت همان چیزی است که برای -من- در آنجا هست، قبل از آنکه تجربه به ابژه بدل شود. دیلنای می‌خواهد نشان دهد که تجربه‌ی زنده قلمروی است ماقبل سوژه و ابژه، قلمروی که جهان و تجربه‌ی ما از آن با هم داده می‌شوند. امر دیگر برای دیلنای تأکید بر زمانمند بودن (Temporality) «شبهه‌ی روانی» است که در تجربه‌ی زنده به ما داده می‌شود. تجربه‌ی زنده امری ایستا نیست، بلکه در وحدت معنایی‌اش از آن فراتر می‌رود و در شبکه‌ی کلی معنایی، هم خاطره‌ی گذشته و هم پیش‌بینی آینده را دربرمی‌گیرد. معنا را نمی‌توان به تصور درآورد مگر در مضمون آنچه که از آینده انتظار می‌رود و آنچه در گذشته اتفاق افتاده است. دیلنای با زحمت فراوان می‌خواهد اثبات کند که زمانمند بودن تجربه چیزی نیست که به شکل بازاندیشیده‌شده 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 دیلنای به طور مضمور در تجربه‌ای که به ما داده می‌شود مستتر است.

بنابراین دیلنای با تأکید بر زمانمند بودن تجربه می‌خواهد تاریخی بودن جهان انسانی را مؤکد سازد. تاریخی بودن (Geschich) به این معنا نیست که آدمی اسیر گذشته باشند، بلکه اعتراف به زمانمند بودن تجربه‌ی 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 تجربه‌ی زنده نهفته است. زمانمند بودن تجربه‌ی زنده از نظر دیلنای دارای نتایج هرمنوتیکی بسیار است؛ زیرا روشن می‌سازد که بررسی جهان انسانی با مقولات علمی نامیسر است.

#### ۲. تجلی

دومین واژه در فرمول دیلنای Ausdrack است که می‌توان آن را به تجلی ترجمه کرد. از نظر دیلنای تجلی، تجسم احساسات آدمی نیست، بلکه «تجلی زندگی» است. تجلی می‌تواند به یک ایده و یک قانون و زمان و به هرچه بازتاب و مهر و نشان زندگی درونی آدمی را داراست اطلاق شود. تجلی را می‌توان به عینیت بخشیدن (Objectification) ذهن و احساس و اراده‌ی آدمی نیز تعبیر کرد. اهمیت هرمنوتیکی عینیت بخشیدن بدین سبب است که «فهم» می‌تواند بر تجلی «عینی» تجربه‌ی زنده متمرکز

شود و در پی درون‌نگری (Introspection) برنیاید. از نظر دیلتهای درون‌نگری نمی‌تواند بنیاد علوم انسانی قرار گیرد و برای دانش از خویش نیز بنیادی ناستوار است؛ بنابراین علوم انسانی به ضرورت باید بر «تجلی‌های زندگی» اتکا کند، تکیه بر عینیت‌یافته‌های زندگی اساساً هرمنوتیک است. وی می‌نویسد: «هر چیزی که روح آدمی در آن خود را عینیت بخشیده است در حیطه‌ی علوم انسانی قرار می‌گیرد.»<sup>۲۲</sup>

### اثر هنری به منزله‌ی عینیت‌یافته‌های تجربه‌ی زنده

حیطه‌ی مطالعات انسانی بسیار گسترده است. اکنون پرسش این است که فهم اثر هنری و به بیان دقیق‌تر فهم آثار ادبی چگونه میسر می‌شود و جای آن کجاست؟ دیلتهای تجلیات متعدد زندگی را در ۲ مقوله‌ی 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 به‌سختی می‌توان تفسیر و تأویل کرد؛ زیرا در هر عملی هدفی نهفته است، اما مشکل می‌توانیم عواملی را روشن سازیم که موجب شده‌اند درباره‌ی عملی تصمیم بگیریم.

ج. تجلیات تجربه‌ی زنده (Expressions of Lived Experience)؛ حیطه‌ی این مقوله از تجلیات خودانگیخته‌ی زندگی درونی مانند یک ایما شروع می‌شود و به کارهای آگاهانه مانند آثار هنری ختم می‌شود.

دیلتهای دو مقوله‌ی نخست را «اشکال ظهور زندگی» (Lebensausserungen) و مقوله‌ی سوم را «تجلیات تجربه‌ی زنده» (Erlebnisausdrucke) نام می‌نهند. در مقوله‌ی سوم است که تجربه‌ی درونی زندگی متبلور می‌شود و به‌خوبی تجلی می‌یابد و فهم و تأویل با سخت‌ترین موانع و در نتیجه سخت‌ترین وظایف روبه‌روست. به گفته‌ی دیلتهای: «تجلی تجربه‌ی زنده چقدر از اعمال و آرا متفاوت است! رابطه‌ای خاص میان تجلی تجربه‌ی زنده به‌منزله‌ی تجلی خود زندگی و فهم که آن را محقق می‌سازد وجود دارد. تجلی می‌تواند متضمن سهمی از شبکه‌ی 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.»<sup>۲۳</sup>

اثر هنری بسیار عمیق‌تر از ایمان‌ست؛ زیرا ایمان می‌تواند فریب‌دهنده باشد، اما هنر بیانگر خود تجربه است و فریب را در آن راهی نیست. دیلتهای 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 ... به‌راستی این اثر در صد نیست که چیزی درباره‌ی خالق خود بگوید، اثر هنری که دربردارنده حقیقت خویش است آنجا ایستاده است استوار و رؤیت‌پذیر پابرجا ...»؛<sup>۲۴</sup> 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 گفته‌ی دیلتهای: «بدین‌ترتیب در محدوده‌ی میان معرفت و عمل، حلقه و یا قلمرویی به وجود می‌آید که در آن زندگی خود را در چنان ژرفایی آشکار می‌کند که دست مشاهده و بازاندیشی و نظریه به آن نمی‌رسد.»<sup>۲۵</sup> از میان تمامی آثار هنری آثار نوشتاری بیشترین قدرت را برای بازگشایی زندگی درونی آدمی دارند و به همین سبب هرمنوتیک وظیفه‌ی مهمی در پیش رو دارد.

دیلتهای تأکید می‌کند که اصول هرمنوتیک می‌تواند راه رسیدن به نظریه‌ی عام فهم را هموار سازد؛ زیرا «بیش از همه چیز ... درک ساختار زندگی درونی بر پایه‌ی تفسیر آثار استوار است، آثاری که در آن‌ها یافت زندگی درونی کاملاً متجلی شده است.»<sup>۲۶</sup> بنابراین برای دیلتهای و هرمنوتیک اهمیتی جدیدتر و گسترده‌تر می‌یابد؛ زیرا وظیفه‌ی آن نه فقط تفسیر متن بلکه چگونگی گشودگی زندگی و تجلی آن در آثار هنری است.

### ۳. فهم (Verstehen)

فهم مثل دو مقوله‌ی دیگر، فرمول دیلتهای در معنایی ویژه مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ فی‌المثل «فهم» به فهمیدن مفهومی عقلانی مثل مسئله‌ای 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.»<sup>۲۷</sup>

دیلتهای در جای دیگری با عبارت روشن‌تری فهم را تعریف می‌کند: «ما طبیعت را تبیین (Explain) می‌کنیم در صورتی که آدمی را باید بفهمیم.»<sup>۲۸</sup> بنابراین فهم فرایندی ذهنی است که با آن تجربه‌ی زنده‌ی بشری را درک می‌کنیم، «فهم» نیز درست مثل مقوله‌ی تجربه‌ی زنده دارای تمامیتی است که از چنگ نظریه‌پردازی عقلانی می‌گریزد.

فهم جهان، افراد انسانی و بنابراین امکانات سرشت خود را آشکار می‌سازیم. فهم فقط عمل نکردن نیست، بلکه تجربه‌ی مجدد جهانی است که دیگری در تجربه‌ی زنده‌ی خود با آن مواجه می‌شود. فهم، علم بازاندیشیده‌شده و آگاهانه‌ی قیاس نیست، بلکه عمل ساکن تفکر است که با آن فرد «خود را در دیگری بازمی‌یابد.»<sup>۲۹</sup>

ما از شرح و بسط سایر مقولات دیلتهای صرف‌نظر می‌کنیم و از تشریح سیر تحول آرای دیلتهای خودداری می‌نماییم،<sup>۳۰</sup> از خواننده‌ی مشتاق و جست‌وجوگر می‌خواهیم که اگر همچون ما و مؤلف به سبب آشنایی به زبان آلمانی و یا محدودیت‌های دیگر دستش به گزافه‌شده شقیقتن دیلتهای نمی‌رسد برای آشنایی با زیبایی‌شناسی دیلتهای به فصول ۲ و ۳ و ۴ کتاب مکریل<sup>۳۱</sup> که نزدیک به ۲۵۰ صفحه را دربرمی‌گیرد نگاهی بیندازد که از آن جمله می‌توان به «سه وظیفه‌ی نقد ادبی»، «قوانین دگرپرسی تخیلی»، «خیال و درک اسلوب»، «هفت قلمرو احساس» و «خیال شاعرانه» که دیلتهای ۵ خصوصیت و ۲ نوع برای آن قائل است و جز آن، اشاره کرد.

روشن است که این بررسی جای عرضه‌ی فلسفه‌ی دیلتهای 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 عرضه‌ی این مطالب نشان‌دهنده‌ی

ضعف شارح در فهم آنهاست و نکته‌ی مهم دیگر اینکه ما نیز همچون مؤلف به زبان آلمانی ناآشنایم، اما چگونه توانسته‌ایم در این مختصر این همه به مجموعه آثار دپلتای ارجاع بدهیم؟ قضیه خیلی ساده است، ما متن حاضر را از فصل مخصوص به دپلتای کتاب ریچارد بالمر به نام هرمنوتیک ۳۲ برداشته‌ایم. ما می‌توانستیم نوشته‌ی خود را در پی نقل قول‌های دیگری از عین‌القضات، کافکا، ابوشکور بلخی و آگاتا کریستی ببوشانیم، اما این کار را نکردیم.

## یادداشت‌ها:

۱. نیچه و هوسرل و هایدگر 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 اسکاریکر نقل می‌کند و صادقانه اعتراف می‌کند که مرجع آن کتاب، دیوید هوی است [پانویس ۶۹]، ولی فراموش می‌کند که اضافه کند که پاراگراف بعدی و نقل قول گادامر نیز هردو ترجمه‌ی 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 ۲۲۰-۲۱۹) را با مطلب صفحات ۱۴۹-۱۵۰ ساخت‌گرایی در ادبیات مقایسه کنید.
  ۴. احتمالاً اشاره به مواردی چون غیبت کامل نورترپ فرای که از چهره‌های شاخص نقد ساخت‌گراست - در ساختار و تأویل متن، حمل بر خرده‌گیری خواهد شد، اما این چاهی است که مؤلف 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 دایره‌المعارف می‌کشاند که امروزه متأسفانه رواج فراوان دارد. اثر مؤلف به‌منزله‌ی یک دایره‌المعارف ناقص به این اشتقاق همگانی برای یکی کردن فرهنگ یا فرهنگ لغات؛ پاسخ می‌گوید نکته‌ی اصلی آن است که این اشتقاق و خود نشانه‌ی بحران و فقر فرهنگی است.
  ۵. برای مثال واژه‌ی «عمو» هیچ ماهیت خاصی ندارد و از لحاظ صوتی یا بصری و 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 به راحتی می‌توانست شکلی جز این داشته باشد. واژه‌ی uncle در زبان انگلیسی نیز همین معنا و مصداق را دارد، هرچند که هیچ شباهتی میان این دو نشانه‌ی صوتی وجود ندارد، اما به اعتقاد سوسور مدلول این دو دال دلخواهی نیز امری قراردادی و غیرذاتی است. در زبان انگلیسی دایی و عمو هردو 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 آن‌هاست نیز امری قراردادی و دلخواهی هستند. مقولاتی که اساس تجربه و شناخت جهان هستند، جزئی از یک نظام فرهنگی خاص و کاملاً تغییرپذیر می‌باشند.
  ۶. شکی نیست که سارتر ابعاد گوناگون زندگی ژنه و فلور را در یک کلیت گرد می‌آورد. «زندگی به‌مثابه یک کل» یکی از دستاوردهای نظری جنبش رمانتیک بود که در اندیشه‌ی هگل با فلسفه‌ی ایدئالیسم گره خورد و بعدها در آثار دپلتای و دیگران به‌منزله‌ی بنیاد تفسیر و معنا معرفی شد. بر اساس این مفهوم، کلیت زندگی در تک‌تک اجزا یا حداقل در رخدادها مهم آن حضور دارد و در مقابل، این اجزا و رخدادها نیز فقط در متن آن کلیت، معنای حقیقی خود را بازمی‌یابند. ذکر این نکته بجاست که مفهوم کلیت با کلی کردن Totalization یکی از مفاهیم بنیانی آخرین اثر سارتر، نقد خرد دیالکتیکی است که با کتاب او درباره‌ی فلور پیوند مستقیم دارد. برای هگل «زندگی به‌مثابه یک کل» بیشتر بیانگر یک آرمان [ایدئال] 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 با انتخاب کلی می‌داند 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 عرصه‌ی تحقق آزادی، انتخاب و مسئولیت بدل می‌کند؛ زیرا هر آدمی می‌تواند تقدیر تحمیل‌شده 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، به‌عکس با سوءنیت خود را از آنچه هست، جدا سازد و به «ای‌کاش» و «اگر» پناه برد.
- ۱۴۴, P1۹۸۲. D.C.Hoy, The critical circle, university of California Press. V
۳۷۲. H.G, Gadamer. Truth and Method. PA
- ۱, ch. ۱۹۸۶. Christopher Prendergast. The order of Mimesis. Cambridge u.p.۹
۱۰. این حرکت میان واقعه (کنش) و ساختار که واسازای را در مرز نشانه‌شناسی و با نوعی احساس عشق و نفرت نسبت بدان نگه می‌دارد، دینامیزم درونی اندیشه‌ی 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، اندیشه‌ی متافیزیکی بر اساس آنچه دریدا «منطق ضمیمه‌سازی» Logic of Supplementarity می‌نامد، می‌کوشد تا یکی از دو قطب را اصل دانسته و دیگری را ضمیمه یا مکمل یا نسخه دست‌دوم 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 ضمیمه‌ی دال دانست، اما قصد او صرفاً معکوس ساختن و تکرار اندیشه‌ی متافیزیکی نیست، او می‌کوشد تا فضایی به وجود آورد espacement که در آن هریک از دو نگرش توسط دیگری «تخریب» و واسازی می‌شود. اندیشه‌ی متافیزیکی نمی‌تواند در این فضا که محصول تفاوت و غیبت است دوام آورد؛ زیرا این اندیشه وجود و ادراک را بر اساس 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 و حقیقت غایی یا همان «کلمه‌ی خلاق» logos بداند و از این رو 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 این‌همانی با هم گره می‌خورند. نشان‌ها از یکدیگر متفاوت هستند 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 differing. بدین ترتیب می‌توان گفت Differance معرفت دو چیز است؛ تفاوتی منفعل که به منزله‌ی ساختار عینی و شرط دلالت و معنا از قبل موجود است و کنشی فعال که از طریق متفاوت بودن differing و به تأخیر انداختن differing موجد تفاوت‌هاست. اندیشه‌ی دریدا بیانگر حرکتی در تفکر فلسفی است که مرکز ثقل این تفکر را از منطق Logic به سخنوری rhetoric انتقال می‌دهد. دریدا رابطه‌ی میان کلمات و اشیا با زبان واقعیت را به رابطه‌ای میان خود کلمات با رابطه‌ای در درون‌مان بدل می‌کند. چشم‌پوشی از تفاوت و تقابل این دو نوع رابطه و تنزل اولی به دومی، خود نمونه‌ی «منطق ضمیمه‌سازی» و مرز اصلی اندیشه‌ی دریداست، مرزی که به کمک آن می‌توان به واسطه‌ی خود پرداخت و کارکردهای ایدئولوژیک آن را روشن کرد. دریدا نقد واقعیت یا نقد ایدئولوژیک را به نقد ادبی تنزل می‌دهد. شکی نیست که می‌توان ساده‌دل فلور 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، چهره‌ی خشک، جدی و دژم واقعیت همچنان دست‌نخورده باقی می‌ماند.

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

.۱۷۲, p۱۹۷ V.M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, O, u, p, p,

۱۶۲. *The Pursuit of sign*, P. ۱۲

۱۲. مقصود از مرحله‌ی آینه‌ای mirror stage دوره‌ای 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 قول ناپیوستگی نفس و تمایز تن از اشیا است که کودک به «مرحله‌ی نمادین» و نبرد تحصیلی و دردناک هویت پا می‌گذارد [ر. ک به کتاب فوق، ص ۱۶۵].

۱۶۲. Ibid, p. ۱۴

.۱۰۸-۱۶۱, pp ۱۹۷۴. Fall ۲۱. Andrew Arato, *The Neo. Idealist defense of subjectivity in Telas No:* ۱۵

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

.۱۹۵۲ H.A. Hagdes, *The Philosophy of Wilhelm Dilthey*, Koutldge & Kegan Paul, London,

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

۱۸. نگاه کنید به

Dilthey. *Gesammelte Schriften*

۸۶ VII, P,

و همچنین به

۲۴۹ Hages, P,

۱۹۴. Dilthey. G.S, VII ۱۹

. ۱۳۹. ibid, P. ۲۰

. ibid. ۲۱

۱۴۸. G.S. VII. ۲۲

۲۰۷. ibid. P. ۲۳

. ibid ۲۴

. ibid ۲۵

۳۲۲. ibid. P. ۲۶

۱۷۲. G.S.V. P. ۲۷

۱۴۴. ibid. P. ۲۸

۱۹۱. G.S. VII. P. ۲۹

۲۰. در مورد نقد آثار دیلتای به ۲ کتاب زیر مراجعه کنید

. Jurgen Habrmas. *Knowledge and Human interests*. ۱

.۱۴۰-۱۶۰, PP۱۹۷\Bacon Press, Boston,  
.۴۱۷-۴۴۲,PP ۱۹۸۰. Georg Lukacs, The Destruction of Reason. Merlin Press London ۲  
.۱۹۷۵. Rudolf A. Makreel. Dilthey. Philosopher of the Human studies, Princeton, ۲۱  
.۱۹۶۹. Richard. E.Palmer, Hermeneutics, North western university Press, ۲۲

منبع:

<http://farhangemrooz.com/news/25932/>