عوامل مؤثر در تأویل متن

فرهاد ساسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

نشانه‌شناسی توانسته است به شکلی کمابیش یکسان، زبان و هنر ـ از هر مقوله‌ای و به‌ویژه سینما ـ را بررسی کند. ساختگرایی از زبان‌شناسی به هنر و سینما راه یافته است.

برخی از نشانه‌شناسان سینما ساختار فیلم را هم‌چون ساختار نوشتار تقطیع می‌کنند؛ مثلاً قاب را معادل واژه یا تکواژ، نما را معادل جمله، صحنه را معادل پاراگراف و سکانس را معادل فصل می‌گیرند. در این جستار خواهیم دید که فهم، تأویل، تفسیر، تعبیر و خوانش زبانی را می‌توان به هنر بسط داد: در این میان سینما ویژگی خاصی دارد، چون هم دارای متن زبانی ـ گفت‌وگو و تک‌گویی ـ است و هم دارای متن هنری، یعنی تصویر و موسیقی. اما چنان‌چه خواهیم دید، فرایند فهم و تأویل فیلم و سینما همان فرایند فهم و تأویل زبانی است. از این‌رو، بحث نظری این جستار، اساساً مبتنی بر بحث زبانی خواهد بود و در نتیجه‌گیری، به مواردی از قضاوت، ترجمه، تفکر و درک هنری و نیز سینما اشاره خواهد شد، زیرا چنان که ذکر شد سینما آمیزه‌ای از زبان و هنر است.

فهمیدن، گونه‌ای شناختن است، پس از رویارویی با یک متن یا گفتار می‌توان با آن دو گونه برخورد کرد. یک گونه برخورد، تبیین آن متن یا گفتار به عنوان یک پدیده است. در روش تبیین، ارتباطی را که پدیده از آن‌ها ناشی شده است، با *قواعد مربوط* توضیح می‌دهند و معلوم می‌کنند که این پدیده چگونه واقع شده است. برخورد دیگر، تفسیر آن متن یا گفتار، و فهمیدن آن است. با عمل تفسیر، متن یا گفتار شفاف می‌شود و *معنای* خود را نشان می‌دهد. تفسیر بر این پیش فرض مبتنی است که خواندن و شنیدن یک متن یا گفتار، گرچه مدلول‌های کلمات و جملات آن‌ها معلوم باشد، آن‌چه را متن و گفتار در خود پنهان دارند آشکار نمی‌گرداند و این امر پنهان را تنها با تفسیر می‌توان آفتابی و برملا کرد.

گاه معنا پدیده‌ای ثابت و کاملاً قراردادی در جامعه‌ی زبانی فرض شده است که تنها از طریق ساخت دستوری زبان، و به عبارتی دیگر، نشانه‌های زبانی ـ خواه آوایی، نوشتاری، زبان اشاره و خواه هر وسیله و محمل دیگری ـ انتقال می‌یابد. گاه نیز ـ مثلاً در نظریه‌ی انتقادی ـ آن‌قدر بر تأثیر عناصری چون اعتقادات (ایدئولوژی)، تاریخ، فرهنگ و ذهنیت تأکید شده است که عنصر ثابت معنایی رنگ باخته است. در این مجال خواهیم کوشید کمی فراگیرتر به پدیده‌ی معنا بنگریم و کیهان یا منظومه‌ای را ارایه کنیم تا بتوان نقش‌آفرینی هریک از عناصر تأثیرگذار بر شکل‌گیری معنا یا برعکس فهم آن را در این کیهان معنایی نشان داد. درنتیجه‌ی پررنگی یا کم‌رنگی هریک از این عناصر است که معنای خاصی شکل می‌گیرد یا فهم خاصی صورت می‌پذیرد.

شلایر ماخر در اواخر قرن هفدهم معتقد بود خود فهم دچار مشکل شده است، بنابراین کوشید تا تفسیرگری یا تأویل را به هنر فهم و نظریه‌ای فراگیر تبدیل کند (Weinsheimer: 3 - 4). حال هدف این است ـ اگرچه ادعای بزرگ و گستاخانه‌ای می‌نماید ـ که فرایند فهم را تأویل کنیم. از این‌رو، به خاطر این‌که در چارچوب نظریه‌ای خاص گرفتار نیاییم و مجبور نشویم برخی از عناصر را کنار بگذاریم، می‌کوشیم با دیدی به گزینانه والتقاطی، و درعین‌حال مستقل و فراگیر، به موضوع بنگریم تا هم از زاویه‌های مختلف به معنا بپردازیم و هم از تناقض دیدگاه‌های گوناگون بگریزیم؛ اگرچه باید پذیرفت که درنهایت، این طرح نیز خود به نظری در کنار دیگر دیدگاه‌ها تبدیل خواهد شد، چرا که خصوصیت دانش بشری، بازسازی است و لازمه‌ی هر بازسازی، ویرانی است و سپس سازندگی؛ و درنهایت برای حفظ، تداوم و پیوستگی دانش، بازسازی‌های پیاپی و بی‌گسست ضروری است.

۱. پیشینه‌ی مطالعات

شاید هنوز رشته‌ی خاصی با نام فهم‌شناسی شکل نگرفته باشد، ولی زمینه‌های مطالعاتی گوناگون، از جنبه‌های مختلف به این موضوع پرداخته‌اند که در ادامه، با توجه به مجال ممکن، به برخی از آن‌ها می‌پردازیم.

در معناشناسی رویکردهای متفاوتی به معنا وجود داشته‌اند. کسانی که به زمینه‌های منطقی و صحت و سقم گزاره‌های صوری معنایی توجه داشته‌اند، درحقیقت، فهم صوری و آرمانی شده را در نظر گرفته‌اند. اثبات‌گرایان، به‌ویژه اصحاب حلقه‌ی وین در دهه‌ی ۱۹۳۰ و به‌خصوص دیوید هیوم، این شیوه را پیش گرفته بودند. زمانی (۱۳۷۵: ۶ ـ ۷) به نقل از ا.ج.آیر می‌گوید که طبق اصل تحقیق‌پذیری «هر سخنی که راهی تجربی برای تعیین صدق آن وجود داشته باشد، معنا دارد در غیر این صورت بی‌معناست.» کسانی چون مونتیگ (مونتیگو) (برای مثال، Montague 1974) نیز با انجام جرح و تعدیل‌هایی، راهی مشابه را پیش گرفتند.

در معناشناسی فلسفی نیز با نظریه‌های مصداقی و یا تصوری روبه‌رو هستیم. (برای مثال به دیدگاه ویتگنشتاین برمی‌خوریم. زمانی (همان: ۷۶) می‌گوید نخستین آثار ویتگنشتاین، حرف اصلی در مورد معنای زبانِ واقع‌گویی است. اما در آثار بعدی معلوم می‌شود که «زبانِ واقع‌گویی تنها یکی از انواع سخن و مبنای بسیاری از انواع دیگر است.» به غیر از این‌گونه معناشناسی صورتگرا، می‌توان به معناشناسانِ به اصطلاح متعارف اشاره کرد که روابط معنایی واژه‌ها را بررسی می‌کنند. آنان در سطحی گسترده‌تر، در

تعامل با کاربردشناسی و تحلیل گفتمان به کنش گفتاری، پیش‌انگاره‌ها، مؤلفه‌های معنایی، تأثیر بافت، استنباط، ارجاع و مسایلی از این دست می‌پردازند.[1]

برخی مباحث جامعه‌شناسی می‌تواند همزمان به هر دو رویکرد تولیدی و بازتولیدی، نظر داشته باشد: مباحثی ازقبیل «قدرت و یکپارچگی»، «گفتار و استنباط» «کدگردانی» (code-switching)؛ برخی جنبه‌های آن نیز می‌تواند صرفاً رویکردی تولیدی داشته باشد، مثل «نابرابری زبانی و اجتماعی.»[2]

مباحث تحلیل گفتمان نیز می‌تواند رویکردهای متفاوتی داشته باشد؛ برای مثال، «مرحله‌بندی» ساختار گفتمان، ساخت اطلاعاتی و پیش‌انگاره‌ها، رویکرد تولیدی دارد ولی استنباط، تضمن (implicature) رویکردی بازتولیدی دارد.[3] فرث (Firth: 182) اظهار می‌کند که در بافت یک موقعیت زبانی، عناصر ذیل با هم در ارتباط اند: *الف*. ویژگی‌های مربوطه‌ی شرکت‌کنندگان: اشخاص، شخصیت‌ها (۱. عملکرد زبانی شرکت‌کنندگان، ۲. عملکرد غیرزبانی شرکت‌کنندگان)؛ ب. اشیای مربوطه؛ پ. تأثیر عملکرد زبان. هایمز نیز ویژگی‌های بافت را چنین برمی‌شمارد: خطاب‌کننده، خطاب‌شونده، مخاطب، موضوع، موقعیت، مجرا، رمز، صورت پیام، رخداد، ارزیابی و هدف. لویس (Lewis: 172) نیز مختصات عوامل یا شاخص‌های یک بافت را که درستی جمله را مشخص می‌کنند از این قرار می‌داند: *الف*. مشخصات جهان ممکن، ب. مختصات زمان، پ. مختصات مکان. ت. مختصات گوینده، ث. مختصات مخاطب، ج. مختصات تخصیص (assignment) یا مجموعه‌ای نامتناهی از چیزها. چنان‌که می‌بینیم در تمام این نگرش‌ها به کل فرایند ارتباط، که هم تولید و هم بازتولید و تأویل را در بر می‌گیرد توجه می‌شود.

در زبان‌شناسی متن (text-linguistics) و نیز زبان‌شناسی سازگانی (systemic) هالیدی و حسن، بر روابط عناصر زبانی درون یک متن و مسأله پیوند معنایی و پیوند واژگانی توجه می‌شود.

نظریه‌ی دریافت (Reception Theory) خواننده را محور تحلیل خود قرار می‌دهد و هدف آن، چگونگی دریافت و یا درحقیقت برداشت یک خواننده از یک متن است، خواه متن نوشتاری و خواه متن دیگری چون یک فیلم.

در نگاه تفسیرگرانه با نگاه‌های متفاوتی به موضوع فهم و تأویل متن پرداخته‌اند. این حرکت در آغاز با تفسیر متون مذهبی یهودی، *میدارش‌ها*، و متون مسیحی و تفسیر متون کلاسیکی، مثلاً آثار هُمر آغاز شده است. پس از شلایر ماخر در قرن هجدهم که کوشید هرمنوتیک را به نظریه‌ای فراگیر تبدیل کند، افرادی چون دیلتای، هایدگر، بولتمان، گادامر و غیره، هرمنوتیک زبانی را با دیگر علوم انسانی و فلسفه‌ی وجود و معناشناسی درآمیختند.[4] در تفسیرهای اسلامی نیز شاید فراگیرتر از تمامی دیدگاه‌ها، هرمنوتیک کار شده باشد، چراکه به بسیاری نکات مختلف توجه می‌شود: شأن نزول یا بافت زمانی ـ مکانی، بافت هم‌متن، اجماع و دیدگاه‌های دیگران، ادبیات و زیبایی‌های کلامی، ویژگی‌های زیر زنجیری، قرائت‌های گوناگون، اسراییلیات و نصرانیات و بسیاری مسایل زبانی دیگر.

در معناشناسی شناختی لیکاف و جانسن (مثلاً Lakoff & Johnson 1980) و همفکرانشان، تأکید بر ارتباط شناخت و زبان بیش‌تر می‌شود و مسایل معنایی در چارچوب‌ها و طرح‌های ذهنی بررسی می‌شوند.

۲. رابطه‌ی معنا و فهم

در این‌جا لازم است برخی از واژه‌هایی که در معنایی خاص به کار خواهند رفت، تعریف شوند و درعین‌حال عناصر کلی بحث نیز معرفی می‌شوند. نخست باید از دو واژه‌ی اصلی، یعنی معنا و فهم، تعبیر روشنی شود. در تعریف معنا، ازجمله گفته‌اند که «معناشناسی، مطالعه‌ی معانی واژه‌ها و جملات است.» (برای مثال، Saeed: 3). در این جستار، آن‌چه از معنا مورد نظر است هسته‌ای نسبتاً ثابت ـ اما تغییرپذیر ـ از حداقل مؤلفه‌های معنایی است که در قالب نشانه‌ای زبانی ـ تکواژه، واژه، عبارت یا هر نشانه‌ی دیگری ـ قرار می‌گیرد و تقریباً برای کانون یک جامعه‌ی زبانی خاص، مشترک است.

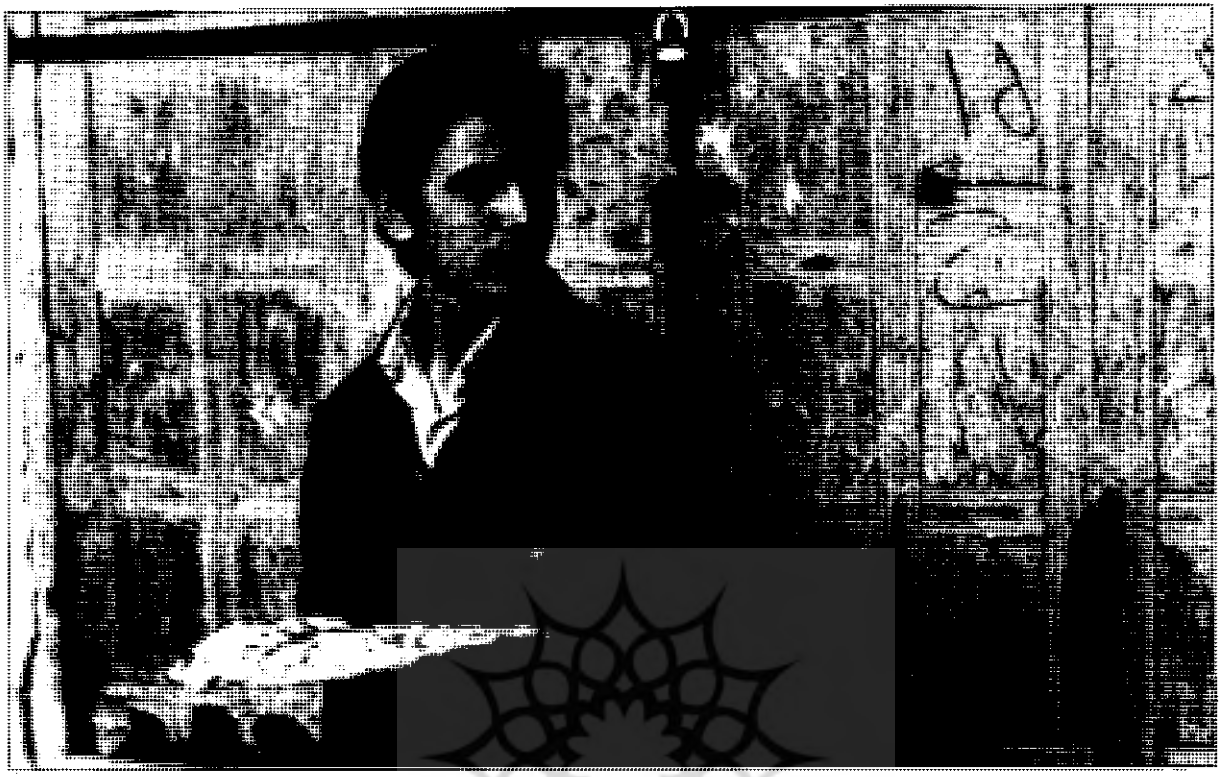
البته گفتنی است در این‌جا منظور از مؤلفه‌های معنایی، واقعاً عناصری بسیار انتزاعی و زیربنایی نیست که بتوان هر واژه یا نشانه‌ی زبانی را بر اساس آن‌ها خرد کرد، بلکه منظور، همان نشانه‌های زبانی است که در واقع شبکه‌ای نشانه‌ای را می‌سازند و نشانه‌ی موردنظر، در کانون روابط معنایی این شبکه‌ی معنایی قرار می‌گیرد: هر نشانه مجموعه‌ای از نشانه‌های دیگر را تداعی و مابقی را سلب و نفی می‌کند. برای مثال، واژه‌ی «سر» از یک سو با واژه‌هایی چون تارک، رأس، فرق، کله، مخ[5] رابطه‌ی جانشینی دارد و از سوی دیگر، در این شبکه‌ی سه بعدی کیهانی می‌تواند با واژه‌هایی چون چشم، گوش، استخوان، گوشت، مو، دهان، بینی، مغز، ذهن و فکر، رابطه‌ی همنشینی داشته باشد. باید گفت منظور از این همنشینی، همنشینی در شبکه‌ی معنایی واژه‌هاست، نه در سطح ساخت عناصر زنجیری ـ خطی نحو زبان. درعین‌حال، واژه‌ی «سر» می‌تواند نافی یا سلب‌کننده‌ی مؤلفه‌ها یا نشانه‌های دیگری چون پا، دست و شکم باشد و یا حتی در فاصله‌ای بسیار دورتر، نشانه‌هایی غیراندامی مثل خانه، کتاب، شرف و... را از شبکه‌ی معنایی خود سلب کند. پرواضح است که واژه‌ی «سر» در معناهای دیگر خود، دارای شبکه‌ی معانی دیگری است که منظومه‌ی معنایی دیگری را تشکیل می‌دهد. تمام این منظومه‌های مختلف، و شاید هم استعاری، در منظومه‌ی معنایی «سر» حول محور یک کانون اصلی، که دیگر کانون‌های «سر» از آن نشأت گرفته‌اند، قرار می‌گیرند.

از طرف دیگر، مجموعه‌ای نسبتاً شناورتر و متغیرتر از مؤلفه‌های معنایی برای هر نشانه‌ی زبانی وجود دارد که بسته به دیدگاه هر گویشور، بافت موقعیتی زمانی ـ مکانی، رابطه‌ی دو طرف گفتمان و تأثیر ساخت زبانی (همنشینی نشانه‌ها و نوع همنشینی آن‌ها و یا به عبارتی صرف و نحو زبان) به هسته یا کانون اصلی نشانه افزوده می‌شود و بالطبع با تغییر هرکدام از این عناصر تغییر می‌کند.

هم‌چنین گفتنی است که هر نشانه‌ی زبانی دارای دست‌کم دو بارِ مشخص‌کننده است: بار عاطفی[6] مثبت یا منفی که *نگاه نشانه* را بیان می‌کند و درحقیقت، گویشور برای دیدگاه خود نسبت به یک مسأله آن را برمی‌گزیند.[7] و بار گونه‌ای که مشخص‌کننده‌ی گونه‌هایی چون ادبی، خودمانی، غیررسمی، رسمی و غیره است و بالطبع موقعیت زمانی ـ مکانی خاص خود را می‌طلبد. پس به کارگیری آن به صورت بجا یا نابجا توسط گویشور، می‌تواند بار خاصی را القا کند.[8]

حال اگر بخواهیم مجموعه یا برایند این عناصر را نام‌گذاری کنیم، می‌توانیم عنوان عام معنای فراگیر یا فهم را بر آن نهیم که در واقع دربرگیرنده‌ی تعابیری مشابه ازقبیل تعبیر، درک، تفسیر، تأویل، خوانش، برداشت، منظور و غیره است. اگر مسأله را این‌طور مطرح کنیم که در ارتباط زبانی، ناگزیر دو طرف وجود دارد ـ چه هر دو طرف حاضر باشند و چه یکی از آن‌ها حاضر نباشد، مثل کتاب خواندن که در فرایند خوانش، نویسنده حاضر نیست ـ آن‌گاه هم *تولیدکننده‌ی* متن و هم *باز تولیدکننده* یا *دریافت‌کننده‌ی* متن، فهم خاص خود را داراست که ضرورتاً با هم یکی و یکسان نیستند؛ می‌توان هردو طرف را *فهمنده* نامید چراکه هردو به هرحال با توجه به عناصری که ذکر آن‌ها رفت و بعداً مورد بحث بیش‌تری قرار خواهد گرفت *می‌فهمند* و در واقع معنای کلان یا *برایند* معنای کانونی و بار معنایی عناصر دیگر ـ دیدگاه گویشور، ساخت زبانی و بافت موقعیتی ـ را تشکیل می‌دهند. باید یادآور شد که معمولاً هر دریافت‌کننده‌ای ـ چه در مقام شنونده، خواننده، تماشاگر نمایش، مترجم و تفسیرگر ـ می‌کوشد، به خیال خود، به فهم تولیدکننده ـ چه گوینده، نویسنده و چه هنرمند ـ برسد و در واقع فهم خود را بر فهم او منطبق سازد.

اما واقعیت شاید این باشد که این انطباق هیچ‌گاه ممکن نیست به صورت تمام و کمال صورت بپذیرد، چراکه به غیر از معنای کانونی، هر نشانه‌ی زبانی ـ چنان‌چه جامعه‌ی زبانی خاص دو طرف گفتمان یکی باشند ـ مابقی عناصر سازنده‌ی معنای کلان یا همان فهم، می‌تواند متغیر باشد و احتمالاً هم متغیر است. بنابراین از همین‌جاست که سوءتعبیرها، دروغ‌ها، تفسیرها و خوانش‌های فردی یا حتی زمانی و مکانی گوناگون و درنهایت، جنگ‌ها شکل



می‌گیرند.

جنگ هفتادودو ملت همه را عذر بنه
چو ندیدند حقیقت ره افسانه زدند

البته شدت و ضعف تفاوت فهم تولیدکننده و فهم دریافت‌کننده در گفتمان‌های متفاوت فرق می‌کند. به عنوان مثال، در محاوره و در شرایط عادی، تولیدکننده معمولاً می‌کوشد فهم خود را به هر وسیله ـ ازجمله توضیح بیش‌تر ـ کاملاً انتقال دهد و دریافت‌کننده می‌کوشد این فهم را به هر وسیله ـ از جمله با پرسش بیش‌تر ـ بگیرد؛ اگرچه بسیار هم اتفاق می‌افتد که در محاوره کسی با استفاده از همین برداشت عمومی، یعنی تلاش برای انتقال فهم، دروغ بگوید و در واقع فهمی غیر از فهم خود را انتقال دهد. البته فرایند انتقال این فهم دروغین و درک همین فهم دروغین، باز فرقی با قبل نمی‌کند. اما در گفتمان‌های شعرگونه، آثار هنری و فیلم، اغلب اوقات خواننده و بیننده و تماشاگر، بیش‌تر به فهم خود اتکا می‌کند و شاید تلاشی باطنی ـ و نه ظاهری ـ زیادی برای رسیدن به فهم سراینده‌ی شعر، هنرمند و فیلم‌ساز نمی‌کند. در تفسیر متون مذهبی، برعکس، مفسر ظاهراً می‌کوشد به کُنه فهم نویسنده یا گوینده برسد. در این راه ممکن است از ابزارهای متفاوتی چون تفسیر دیگر مفسران (اجماع)، توجه به تمام بخش‌های متن، توجه به شأن نزول یا موقعیت زمانی ـ مکانی متن و غیره کمک بگیرد، ولی درعین‌حال احتمالاً ممکن است به خاطر دیدگاه یا پیش‌فهم‌های خود دقیقاً به فهم آفریننده‌ی کلام نرسد.[9]

حال با این توصیف، در ادامه به عناصر مختلف شکل‌دهنده‌ی فهم می‌پردازیم.

۳. عناصر شکل‌دهنده‌ی فهم

با توجه به مطالب فوق، می‌توانیم عناصر و عواملی که در فرایند فهم به نوعی مؤثرند و فهمنده را به سوی تأویل و تفسیر خاصی سوق می‌دهند در چهارگروه کلی قرار دهیم و سپس به هریک بپردازیم: ۱. متن، ۲. پیش فهم، ۳. بافت

موقعیتی و ۴. رابطه‌ی متقابل.

۱.۳. متن

شاید هرگاه واژه‌ی متن به ذهنمان خطور کند، بی‌درنگ برایمان نوشتار تداعی شود. پل ریکور (Ricouer: 13) چنین اظهار می‌کند: «متنِ اثر، گفتمان است و در نتیجه در مرحله‌ی نخست یک اثر است. این‌که بگوییم متن یک اثر است یعنی این‌که یک کلیت ساخت‌مند است که نمی‌توان آن را به جمله‌هایی فرو کاست که از آن‌ها تشکیل شده است. چنین کلیتی مطابق با مجموعه‌ی قواعدی تولید می‌شود که گونه‌اش را تعریف می‌کند و گفتمان را به شعر، رمان یا نمایشنامه می‌سازد.» اما برای ریکور، متن صرفاً نوشتار است نه گفتار.[10] براون و یول (Brown & Yule: 6) می‌گویند: «ما از متن به عنوان اصطلاحی فنی استفاده خواهیم کرد تا به ثبت کلامی یک عمل ارتباطی اشاره کنیم.» بنابراین از نظر آنان هم گفتار و هم نوشتار را می‌توان نوعی متن دانست. هالیدی و حسن متن را به لحاظ دارا بودن پیوندهای واژگانی و معنایی که کلمات و عبارات را به هم می‌پیوندند، توصیف می‌کنند.

اما آن‌چه در این جستار به متن اطلاق می‌شود به دو بخش اصلی تقسیم می‌شود: پس زمینه و پیش زمینه.

۱.۱.۳. پس زمینه

پس‌زمینه‌ی متن از یک بخش غیرزبانی و یک بخش هم‌متن تشکیل می‌شود. پس‌زمینه مستقیماً در خود متن تأثیر ندارد. به عبارت دیگر، جزو عناصر درونی متن به حساب نمی‌آید، اما غیرمستقیم در تأویل درونی آن از بیرون تأثیر می‌گذارد و پیش زمینه دقیقاً به خود و اجزای درونی آن و تأثیر مستقیمش بر تأویل می‌پردازد.

۱.۱.۱.۳. نمای متن

بخش غیرزبانی را می‌توان «نمای متن» نامید. در نوشتار، منظور از نمای متن، نمای ظاهری و رونما و یا ساختار ظاهری متن است که می‌تواند عناصر ذیل را در بر گیرد:

اندازه‌ی قلم متن، سایه‌دار بودن، رنگین بودن و درشت بودن نویسه‌ها، افقی، عمودی یا مایل بودن خطوط، وجود طرح‌های زمینه‌ای متن، نسبت قلم متن با بافت متنی آن، فاصله‌ی خطوط، وجود تصویر و مواردی از این قبیل. به عنوان مثال، درشت‌تر و سایه‌دار بودن کلمات آن‌ها را نسبت به مابقی کلمات چشمگیر[11] می‌سازد؛ یا مثلاً مایل نوشتن «از آبشار سرازیر شد» به شکل ذیل، چشمگیرتر است و در نتیجه بر فهم تأثیر بیش‌تر می‌گذارد:

از
آبشار
سرازیر
شد

در گفتار می‌توان نمای متن را، از یک سو، حالات چهره، دست و بدن دانست. حرکت دست و چهره و بدن همراه با بیان عبارتی می‌تواند تأکید خاصی بر آن گذارد و در نتیجه بر فهم فهمنده تأثیر نهد. لهجه نیز بسیار تأثیرگذار است. برای مثال اگر کسی که لهجه‌ای بیگانه دارد، سخنی نابجا به لحاظ موقعیتی به زبان آورد ـ مثلاً یک افغانی به جای «اشتباه کردی» بگوید «غلط کردی» ـ می‌تواند فهم شنونده را به این سو سوق دهد که گوینده هدفش بی‌احترامی نبوده است، چرا که در گویش افغانی بار عاطفی این عبارت با فارسی ایرانی متفاوت است. هم‌چنین اگر کسی در شرایط عادی و دوستانه در جواب دوستش بگوید «گم شو» با زمانی که فردی خشمگین این عبارت را به زبان آورد، برداشت‌های کاملاً متفاوتی به وجود خواهد آورد.

مسأله‌ی مهم‌تر شاید عناصر سجاوندی و نقطه‌گذاری در نوشتار و عناصر زبرزنجیری در گفتار باشد که چگونگی تقطیع معنایی یک ساخت و یا تأکید و برجسته‌سازی بخشی از آن را به نمایش می‌گذارند.

در هنر نیز نمای متن می‌تواند صورت‌های مختلف داشته باشد. مثلاً در نقاشی، قالب نقاشی و در سینما، رنگی یا سیاه و سفید بودن فیلم و مسایلی از این دست.

۲.۱.۱.۳. بافت متنی

شاید در برخی متون به بافت متنی هم‌متن (co-text) اطلاق کرده باشند.[۱۲] به عبارت دیگر، بافت متنی را به طور کل می‌توان در زبان مطالب پیش از متن اصلی دانست، که به هرحال به نوعی جزو پیش‌فهم فهمنده قرار می‌گیرد (ن.ک به بحث پیش‌فهم). این بافت نه بافت فیزیکی، بلکه آن چیزی است که پیش‌تر ذکر شده است.

هر نشانه مجموعه‌ای از نشانه‌های دیگر را تداعی و مابقی را سلب و نفی می‌کند.

به عنوان مثالی خاص می‌توان به تفسیر قرآن با قرآن[۱۳] اشاره کرد که بر اساس آن باید به تمام آیه‌های نظیره، یعنی مرتبط با موضوع آیه‌ی مورد تفسیر، رجوع کرد، که در این مورد، این آیات نظیره را می‌توان هم‌متن یا بافت متنی این تفسیر دانست. هم‌چنین در رجوع به احادیث و نیز اسراییلیات و نصرانیات برای تفسیر آیه‌ای خاص نیز نوعی رجوع به بافت متنی است.

در هنر، و مثلاً در نقاشی، نیز می‌توان نقاشی‌هایی را نام برد که بیننده پیش از دیدن یک نقاشی در نگارخانه‌ای خاص نظاره‌کرده است. در فیلم سینمایی می‌توان آثار پیشین همان فیلم‌ساز از سویی، و آثار مشابه فیلم مورد نظر را از سوی دیگر، بافتِ متنی فیلم دانست. هم‌چنین در مورد بخشی از فیلم (سکانسی خاص) نیز سکانس‌های پیشین، بافت متنی آن را تشکیل می‌دهد.

۲.۱.۳. پیش زمینه

این قسمت شاید اساس و محور فهم را تشکیل دهد که می‌تواند خود دارای اجزای ذیل باشد: عنوان، سازه‌ها و ساخت.

۱.۲.۱.۳. عنوان

عنوان شاید بیش‌تر در نوشتار و آن هم نوشتارهای متونی مثل کتاب‌ها و نشریات صادق باشد. در گفتار، و از نوع سخنرانی، نیز می‌توان به عنوان اشاره کرد. عنوان درحقیقت می‌تواند تأثیر بسیار چشمگیری بر فهم مخاطبان بگذارد و از پیش ذهن آن‌ها را آماده کند؛ درحقیقت، پیش‌فهم را به سویی خاص سوق دهد و فهم‌ها و تأویل‌های زیادی را *سلب* کند. برای مثال در چهار متن مختلف ورزشی،[۱۴] چهار عنوان ذیل به کار رفته است.

الف. بازگشت تیم ملی به کشور

ب. (بلانسبت یادداشت) مهمان بی‌دعوت

پ. استقبال مردم از ملی‌پوشان

ت. تیم ملی دیشب آمد

در *الف* «*بازگشت*» باری خنثا دارد، حال آن‌که «استقبال» باری مثبت دارد. به علاوه کاربرد گروه حرف اضافه‌ی «از ملی‌پوشان» به جای «کشور» نگرش درونی به متن می‌دهد و به آن صمیمت بیش‌تری می‌بخشد. واژه‌ی «مردم» به جای «تیم ملی» نیز این تغییر نگرش را تقویت می‌کند. در واقع، به‌ویژه به کارگیری واژه‌ای چون «استقبال»، بار عاطفی مثبت آن، امکان بسیاری از تأویل‌های متفاوت را سلب می‌کند. اما «بازگشت» برای تأویل‌های بیش‌تری با نگرش‌های متفاوت آماده است چون نسبت به «استقبال» خنثاتر است.

عنوان ت نیز وضعیتی تقریباً مشابه عنوان *الف* دارد، با این تفاوت که «آمد» نسبت به «بازگشت» خنثاتر است، زیرا *بازگشتن* به خصوص در همنشینی با عبارت «به کشور» دارای بار عاطفی مثبت‌تری است تا «آمد» به تنهایی. هم‌چنین واژه‌های «در شب» و در کنار آن زمان گذشته‌ی فعل *درآمد* رخداد را به زمان گذشته می‌سپارد و در نتیجه از چشمگیری آن می‌کاهد. اما در پ، در غیاب فعل زمان‌دار، اسم «استقبال» خود دارای مؤلفه‌های معنایی آینده است.[۱۵] *الف* نیز به خاطر وجود اسم «بازگشت» ـ فعل گذشته‌ی تبدیل شده به اسم تغییر تکیه[۱۶] ـ دارای مؤلفه‌ی زمان گذشته است، اما گذشتگی آن کم‌تر از فعل «آمد» نمود دارد. عنوان ب وضعیت ویژه‌ای دارد: وجود سرعنوان ثابت روزنامه، «بلانسبت یادداشت»؛ درج نویسنده؛ نبود ساخت فعلی؛ وجود علامت تعجب. زمان عنوان، دامنه‌ی زمانی

گستره‌ای دارد، چون محدوده‌ای خاص، مثلاً بخشی از گذشته، حال یا آینده را مشخص نمی‌کند. وجود سرعنوان ثابت مطلب نیز به آن چشمگیری بیش‌تری می‌دهد. علامت تعجب نیز آن را چشمگیرتر می‌سازد و، با افزودن بار یا مؤلفه‌ی طعنه‌آمیزی منفی‌ساز، عبارت را چشمگیرتر می‌نماید. به علاوه، برای رسیدن به معنا، ذهن خواننده یا تأویل‌گر را به چالش می‌طلبد، یا به عبارت دیگر *سرراست* نیست. ظاهراً واژه یا عبارتی که صریحاً نشان‌دهنده‌ی تیم ملی فوتبال و بازگشت آن باشد، وجود ندارد. برعکس، واژه‌ی «مهمان» گویای آن است که کسی می‌آید که متعلق به این خانه ـ کشور ایران ـ نیست و این، عکس سه عنوان دیگر است. «دعوت» نیز بر معنای عدم تعلق فردی که می‌آید می‌افزاید. در کل سر راست نبودن معنای عبارت «مهمان بی‌دعوت» بر هنری و ادبی بودن آن می‌افزاید، چون باید از معنای اولیه به معناهای ثانویه گذر کرد، یعنی گذر از نشانه‌ای ثابت به نشانه‌هایی رها و معلق و گوناگون حول محور نشانه‌ی اولیه. «مهمان» دیگر همان «مهمان» همیشگی نیست و «بی‌دعوت» نیز همین‌طور. پس عنوان، جاذبه‌ی بیش‌تری را برای ادامه دادن به خواندن ایجاد می‌کند و تأثیر متن آتی را بیش‌تر می‌سازد.

در سینما نیز می‌توان عنوان فیلم و حتی مشخصات مربوط به فیلم، مثل نام کارگردان، فیلم‌بردار، هنرپیشه‌ها و غیره را جزو عنوان در نظر گرفت. در قضاوت نیز مثلاً عنوان جرم یا مورد دادرسی را می‌توان چنین در نظر آورد.

۲.۲.۱.۳. سازه‌ها

همان‌طور که از اسم «*سازه‌ها*» پیداست، عناصر سازنده‌ی یک ساخت مجموعه یا زنجیره‌ای بزرگ‌تر را تشکیل می‌دهند که با نظم یا نظامی خاص در شبکه و مجموعه‌ای نظام‌مند به نام ساخت، کار می‌کنند. در زبان می‌توان سازه‌های اصلی را تکواژها (به اصطلاح، کوچک‌ترین واحدهای معنادار زبان) و واژه و یا درنهایت، ساخت‌های واژه مانند (عباراتی که به صورت کلیشه‌ای به کار می‌روند و معنای تقریباً واژه‌ای پیدا کرده‌اند) هم‌چون «سر به زیر» دانست. اگرچه در مرتبه‌ای بالاتر، گروه‌ها، جمله‌ها و غیره نیز برای لایه‌ی بالایی خود، می‌توانند حکم سازه را داشته باشند، اما در این‌جا عمدتاً همان سازه‌های نخستین مدنظر است. شاید روی‌هم‌رفته بتوان محور جانشینی را گزینشگاه سازه‌های زبانی دانست. به این ترتیب، در هنر نیز سازه‌ها را می‌توان تشخیص داد: در نقاشی، خط و رنگ و...؛ در معماری، انواع مصالح معنادار یعنی مصالحی که جزیی از یک بنا را تشکیل می‌دهند، مانند افریز، طاق قوسی، محراب، درگاه، پشت بغل و...؛ و غیره. گفتنی است در سینما همواره با دو بخش زبانی و غیرزبانی سروکار داریم. بخش غیرزبانی، از دو بخش موسیقایی و تصویری تشکیل می‌شود و هریک دارای سازه‌های خود است: در موسیقی، نت‌ها؛ در تصویر، نورپردازی و میزانسن و غیره، که خود بافت موقعیتی کلام درون فیلم را تشکیل می‌دهند. بخش زبانی سینما نیز یا گفتار هنرپیشگان است و یا صدای‌روی تصویر و یا صدای خارج از تصویر.

آن‌چه موردنظر است این‌که به کارگیری سازه‌های خاص، امکان برخی تأویل‌ها و معاد فهم‌ها را بیش‌تر و امکان برخی از آن‌ها را کم‌تر یا حتی سلب کند. همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، هر سازه، یا به عبارت دیگر هر واژه، دارای معنای کانونی نسبتاً ثابتی است[17] که این معنا مطمئناً بر فهم و تأویل فهمنده تأثیر می‌گذارد. برای مثال در *نون و گلدون* (مخملباف، ۱۳۷۶) یکی از بازیگران پاسبان است. در متن، به جای پاسبان، واژه‌های پلیس، افسر، گروهبان، پاسدار، چاوش، حارس، شحنه، شرطه، عسس، گزمه، گماشته، نگهبان، حافظ، مستحفظ، محتسب، آژان، داروغه و غیره به کار نمی‌رود، چون معنای پاسبان و نیز بار عاطفی خاص آن، فهم و تأویل خاصی را می‌طلبد که از دیگر واژه‌های، شاید مترادف، انتظار نمی‌رود. پاسبان در این فیلم به شخصیتی خاص و لذا برهه‌ای خاص از فرهنگ ایرانی اشاره دارد.

معنای استعاره‌ها نیز درحقیقت استفاده‌ی فهمنده‌ی زبان از معنای کانونی و بسط آن در جهتی خاص است.

۳.۲.۱.۳. ساخت

ساخت درحقیقت مجموعه، نظام، سیستم، نحو و صرف و در واقع نظام همنشینی سازه‌ها در کنار هم است که به شکل و قاعده‌ای خاص در کنار هم می‌نشینند و رابطه‌ای خاص با یکدیگر برقرار می‌کنند. از این همنشینی سازه‌ها ـ و در واقع، همنشینی معانی کانونی، بار عاطفی و بار گونه‌ای آن‌ها ـ معنایی کلی‌تر شکل می‌گیرد که دیگر مجموع برایندی آن معانی کانونی اولیه نیست، بلکه معنایی تازه است. در واقع ساخت، چون یک گشتالت در روان‌شناسی عمل می‌کند.

در این خصوص شاید بتوان به استعاره‌هایی چون «پنداری‌ها»ی سجودی (سجودی ۱۳۷۶)، تحت عنوان هنجارگریزی، نیز اشاره کرد. برای مثال، به بیت ذیل توجه کنید:

روزگاری است در این گوشه‌ی پژمرده‌ی هوا
هر نشاطی مرده است.
(سپهری، ص ۱۲)

سجودی بیان می‌کند که سپهری، «پژمرده» را که صفتی است که موصوف آن در زبان هنجار، مشخصه‌ی معنایی (+ گیاه) دارد به هوا اضافه می‌کند و به آن مشخصه‌ی (+ گیاه) می‌دهد. درحقیقت معنای کانونی هوا در همنشینی با معنای کانونی پژمرده، معنای دیگری یافته است که البته شاید مبتنی بر بخشی از معنای کانونی آن باشد.

در نقاشی، همنشینی خط و رنگ و سایه و عناصری از این قبیل است که تصویری می‌سازد که به هیچ‌وجه برایند خط و رنگ و سایه و غیره نیست، بلکه یک تصویر است با قاعده‌ای خاصِ همنشینی آن‌ها. در سینما همنشینی کلام با تصویر و موسیقی در سه سطح متفاوت و درعین‌حال در کنار هم، زنجیره‌ی سینمایی را تولید می‌کند. مثلاً در فیلم **پری** (مهرجویی، ۱۳۷۶) زلیخا داد می‌زند: «وای زنبور... می‌ترسم. بدو.» در این جا همنشینی سازه‌های زبانی در این چند جمله متنی را به دست می‌دهد که باز در لایه‌ای بالاتر، در همنشینی تصویر و میزانسن خاص این سکانس، تأویل و فهمی خاص را القا می‌کند. در واقع در سینما، فیلم‌نامه و سپس تدوین فیلم است که نحو فیلم و ساخت آن را تعیین می‌کند.

باید ساخت را در قالب همنشینی سازه‌ها، یعنی صرف و نحو، دنبال کرد: نحو زبان، نحو تصویر و نحو موسیقی. اما باید در نظر داشت که منظور از نحو، نحوی عاری از معنا نیست، بلکه نحو معنای سازه‌های معنادار است: نحوی جاندار.

۲.۳. پیش فهم

این اصطلاح را از مجتهد شبستری (مجتهد شبستری، ۱۳۷۵) گرفته‌ام. او می‌نویسد: «نه تنها هنگام تفسیر متون، بلکه پیش از هر کوشش علمی دیگر نیز شخص محقق درباره‌ی آن‌چه می‌خواهد تحقیق کند، یک پیش *فهم* یا پیش *دانسته* دارد... اگر درباره‌ی یک موضوع، هیچ اطلاع قبلی موجود نباشد، هیچ خواست و علاقه‌ای هم برای فهم با تبیین آن به عنوان یک عمل ارادی به وجود نمی‌آید و هیچ فهمی و تبیینی صورت نمی‌پذیرد؛ با مجهول مطلق هیچ نسبتی نمی‌توان برقرار کرد و هیچ‌گونه خواست و علاقه‌ای برای فهم و تبیین آن نمی‌توان داشت؛ فهم و تبیین در جایی معنا پیدا می‌کند که از طرفی درباره‌ی موضوعی چیزی می‌دانیم و از طرف دیگر می‌دانیم که همه چیز را درباره‌ی آن موضوع نمی‌دانیم. این آگاهی مرکب، نقطه‌ی آغازکار ماست که زندگی آگاهانه‌ی ما همیشه بر چنین آگاهی‌های مرکبی استوار گردیده است.» (همان: ۱۶ ـ ۱۷).

در زبان‌شناسی، در اکثر مباحث معناشناسی، نیز به واژه‌ی پیش‌انگاره برمی‌خوریم. گیون (Givon 1979:5) می‌گوید که پیش‌انگاره «برحسب مفروضاتی تعریف می‌شود که گوینده فرض می‌کند شنونده احتمالاً بی‌چون‌وچرا آن‌ها را می‌پذیرد.» استالنیکر (Stalnaker 1978:321) چنین اظهار می‌کند: «پیش‌انگاره چیزی است که گوینده آن را زمینه‌ی مشترک شرکت‌کنندگان در محاوره می‌انگارد.»

اما باید گفت آن چه از پیش‌فهم مدنظر ماست صرفاً پیش انگاره نیست، بلکه چیزی فراتر از آن است. به عبارت دیگر، پیش‌فهم به تمام پیش‌دانسته‌ها، پیش‌داوری‌ها، پیش‌انگاره‌ها و مفروضات فهمنده هنگام برخورد با متن اطلاق می‌شود،

چنان که این پیش‌فهم می‌تواند بر برداشت، تأویل و درنهایت فهم او از متن تأثیر بگذارد. افرادی با پیش‌فهم‌های متفاوت، و یا حتی فردی با پیش‌فهم‌های متفاوت در برخوردهای متفاوت با متن، فهمی احتمالاً تا اندازه‌ای و یا حتی کلاً متفاوت از متن به دست می‌آورند.

این مسأله را در مبحث تفسیر به رای[18] در تفسیرشناسی قرآن می‌توان دید. خرمشاهی (خرمشاهی، ۱۹) اشاره می‌کند که تفسیر به رای، به دو نوع مذموم و مقبول (پذیرفته) یا ممدوح (ستوده) تقسیم می‌شود. در تفسیر به رای مذموم، تفسیرگر رای یا مذهب فقهی، کلامی، فلسفی یا عرفانی، خود را اصل قرار می‌دهد و قرآن (متن) را فرع، و در تفسیر به رای پذیرفته به این مسأله توجه می‌کند که ۱. بعضی آیات قرآن روشن‌کننده‌ی آیات دیگرند [توجه به تفسیر قرآن با قرآن یا تأثیر بافت متنی] و ۲. از احادیث یاری می‌جوید. می‌توان گفت تفسیرگرِ تفسیر به‌رای مذموم، تنها پیش‌فهم خود را اساس قرار می‌دهد، اما در تفسیر به‌رای ممدوح، تفسیرگر، اگرچه به هرحال پیش‌فهم خود را دخالت می‌دهد، ولی می‌کوشد آن را باز با ابزار خاصی چون اجماع و دخالت دادن نظرات افراد معتبر دیگر مهار کند.[19]

این پیش‌فهم در خوانش ادبی نقش سنگینی ایفا می‌کند چرا که اساساً در خوانش ادبی فهم فهمنده است که او را به سوی خوانش خاص خود فرا می‌خواند. اما این پیش‌فهم در مورد متونی مانند متون علمی که پیش‌دانسته‌های مشخص‌تری دارند و زمینه‌ی مشترک ثابت‌تر، کمتر نقش ایفا می‌کند، اگرچه به هرحال مؤثر است. به عنوان مطلبی از روزنامه‌ی *ایران ورزشی*[20] نگاه کنید! «چرا خط خوردید؟ میناوند: بیدی نیستم که از این بادها بلرزم!» اگر یک پرسپولیسی با پیش‌فهم پرسپولیس‌دوستانه به این متن نگاه کند، با این فوتبالیست همدردی می‌کند و با مربی تیم ملی، که مربی تیم استقلال ـ تیم رقیب پرسپولیس ـ بوده است، به مخالفت برمی‌خیزد. اما اگر یک استقلالی با پیش‌فهم استقلال‌دوستانه و احتمالاً پرسپولیس‌ستیزانه به این متن بنگرد، احتمالا میناوند را به سخره می‌گیرد. افرادی با دیدگاه خنثا و یا در این مورد با پیش‌فهم خاص خود، برداشت و واکنش خاص خود را ابراز خواهند کرد.

در سینما همواره با دو بخش زبانی و غیرزبانی سروکار داریم. بخش غیرزبانی، دو بخش موسیقایی و تصویری و بخش زبانی سینما نیز یا گفتار هنرپیشگان است و یا صدای‌روی تصویر و یا صدای خارج از تصویر.

این پیش‌فهم در مورد درک هنر از هر مقوله‌ای، قضاوت، ترجمه و تفکر نیز صدق می‌کند. «نقاشان گورهای دخمه‌ای هیچ تلاشی برای پوشاندن شمایل جدید به صورت هنری جدیدی نکردند. این تغییر از هنر کفرآمیز به هنر مسیحی در ظواهر متجلی نشد، بلکه به تغییر دین تماشاگر بستگی داشت. بنابراین تحلیل شمایل‌ها بهترین ابزار کشف ماهیت نوآوری در هنر صدر مسیحیت است. می‌توان گفت که اگر یک صحنه‌ی مسیحی نمایانگر موضوعی در هنر اواخر دوران کهن و موجود در آن زمان بوده باشد، پس شکل تثبیت شده‌ای را اقتباس کرده است. بسیاری از موارد دیگر را نیز می‌توان ارایه کرد: فرشتگان برگرفته از ویکتوری‌ها؛ حواریون، پیامبران و برخی از انواع مسیح برگرفته از فیلسوفان مشرک ایستاده؛ راویان چهارگانه‌ی انجیل، برگرفته از شاعران نشسته؛ حوا برگرفته از ونوس؛ یونس برگرفته از اندیمیون؛ داوود برگرفته از اُرفئوس؛ آفرینش برگرفته از اسطوره‌ی پرومتئوس؛ و غیره.[21] چنان که می‌بینیم این پیش‌فهم مسیحیان (جهان‌بینی آن‌ها) بوده است که تغییر کرده است نه متن، که همان شمایل مشترک مسیحیان و کنار بوده است.

ترجمه نیز جولانگاه پیش‌فهم‌های متفاوت و در نتیجه ترجمه‌های گوناگون است. برای مثال، ترجمه‌های متفاوت مترجمان متفاوت و یا حتی ترجمه‌های متفاوت مترجمی منفرد از رباعیات خیام مؤید این امر است.

آن قصر که جمشید در اوجام گرفت
آهو بچه کرد و رو به آرام گرفت
بهرام که گور می‌گرفتی همه عمر

دیدی که چگونه گور بهرام گرفت

فیتز جرالد در سه بار ویرایش ترجمه‌ی رباعیات خیام، دست‌کم دو تعبیر متفاوت ارایه داده است.

They say the lion and the lizard keep.

The courts where Jamshid gloried and drank deep:

And Bahram, that great hunter-the wild ass

Stamps o'er his head, and he lies fast asleep.

در ویرایش دوم به جای جمله‌ی آخر آورده است:

..., but cannot break his sleep.

منشأ تعبیر جمله‌ی اول مشخص نیست، اما تفاوت در ترجمه ـ یا بهتر بگویم نوعی خوانش شعری ـ دیگر با توجه به ترجمه‌ی دیگر از همین رباعی از اِلول‌ساتن (در Dashti,1971) معلوم می‌شود.

That palace where king Jamshid raised his cup

Now breeds the deer and rests the weary fox

King Bahram all his life pursued the ass (gur)

But then the grave (gur) pursued and captured him

۳.۳. بافت موقعیتی

۱.۳.۳. بافت زمانی

بافت زمانی را می‌توان در دو سطح کلان / تاریخی و خرد / بلافصل بررسی کرد. در بافت زمانیِ کلان یا تاریخی، به تأثیر فرهنگ و تاریخ و نیز اجتماع معاصر فهمنده برمی‌گردیم که درحقیقت در پیش‌فهم متجلی می‌شود. در واقع، هرکس در جامعه و یا فرهنگی خاص پرورش یافته که بی‌شک از آن تأثیر پذیرفته است و در نتیجه در فهم او بر متن زبانی، هنری، تاریخی و یا هر نوع متن دیگر تأثیر می‌گذارد. در بافت زمانیِ خرد یا بلافصل می‌توان به زمان رخ دادن فهم ـ خواندن متن، گفت‌وگو، ترجمه، داوری و تماشای اثری هنری ـ اشاره کرد. در این زمان، علاوه بر تأثیرگیری فهم فهمنده از بافت تاریخی، از حالات و روحیات فرد در آن زمان خاص نیز می‌توان سخن راند: عصبانیت، سرمستی، خشنودی...؛ حتی می‌توان از اتفاقات حول‌وحوش زمان خوانش و فهم نیز یاد کرد، که البته تمام اینها با پیش‌فهم فهمنده ارتباط مستقیم دارند. برای مثال، فرض کنید جنایتکاری چون «خفاش شب» زنان و دختران زیادی را به قتل رسانده و این خبر در جامعه غوغایی به‌پا کرده است. در همین حال شما فیلمی مثل *سکوت بره‌ها* را تماشا کنید که با موضوع این جنایت ارتباط دارد. آیا حال برداشت و فهم شما از فیلم کاملاً مانند زمانی خواهد بود که این واقعه رخ نداده بود؟

مسأله مهم‌تر این‌که عبارات اشاره‌ای و زمان‌مند ـ مثل: این، آن، کی، چه کسی ـ در بافت زمانیی قابل تبیین و شناسایی است که فهم در آن صورت می‌پذیرد. به این قطعه شعر فروغ فرخزاد، برگرفته از شعر «ای مرز پرگهر» توجه کنید!

دیگر خیالم از همه راحت است

آغوش مهربان مام وطن

پستانک سوابق پرافتخار تاریخی

لالایی تمدن و فرهنگ

وجق وجق جقجقه‌ی قانون...

آه

دیگر خیالم از همه سو راحت است.

در شعر فوق، در هر زمان و مکان خاصی می‌توان واژه‌های زمان‌مند و مکان‌مند و یا اشاره‌ای را به گونه‌ای خاص تعبیر کرد: «همه سو»، «مام وطن»، «سوابق پرافتخار تاریخی»، «تمدن و فرهنگ» و «قانون».

۲.۳.۳. بافت مکانی

بافت مکانی معمولاً با بافت زمانی مطرح می‌شود. به عبارت دیگر، عبارت اشاره‌ای در بافت زمانی مکانی و با توجه به مختصات زمانی مکانی فرایند فهم و تأویل تفسیرپذیر می‌شود. اگرچه در مورد متونی که عبارات اشاره‌ای آن‌ها به بافت زمانی مکانی متن موردنظر اشاره دارد و در زمان و مکان دیگری خوانده می‌شود، به بافت جابجا شده برمی‌خوریم که فهمنده یا خواننده مجبور است آن را بازشناسی و به عبارت دیگر تفسیر کند. این مسأله در مورد نقل‌قول‌های مستقیم گفتاری نیز صادق است. مثلاً در عبارتی، فردی می‌گوید: «گفتن فردا میریم، ولی نرفتن.» این

فردا را باید در ارتباط با بافتی دیگر تفسیر کرد.
گفتنی است اگرچه برخی چون فرث (Firth:18) از بافت مکانی، یا به قول خود او «باعث موقعیت»، تفسیرهای متفاوتی ارایه می‌دهند و مثلاً علاوه بر اشیای مربوطه، به خود شرکت‌کنندگان و عملکرد زبانی و غیرزبانی آن‌ها و هم‌چنین تأثیر این عملکرد زبانی نیز اشاره می‌کند، با این حال آن‌چه در این جا مدنظر است، مختصات مکانی است که هر چیزی، به غیر از زمان و افراد درگیر در متن، را در بر می‌گیرد.
آن‌چه باید در نظر داشت این است که هرچه متن هنری‌تر باشد ـ چه در ادبیات و چه در هنر تصویری، تجسمی و موسیقایی ـ تفسیرپذیری متن بیش‌تر می‌شود و تأثیر پیش‌فهم افزایش می‌یابد؛ متن هرچه بیش‌تر از بافت زمانی و مکانی خارج شود، درحقیقت دچار بافت‌زدایی شود و می‌تواند به هر زمان و مکانی اشاره کند: رها از بند زمان و مکان. هرچه متنی از بافت زمان و مکان رهاتر باشد، هنری و یا ادبی‌تر است (هم‌چون شعر یاد شده از فروغ فرخزاد).
در مورد تفسیر متون مذهبی نیز باید اشاره کرد که باید با توجه به شأن نزول آیات، یعنی بافت زمانی و مکانی نزول آیه تفسیر شوند، اما این متون برای یک زمان و مکان خاص نیستند: «هر انسانی به تناسب گرایش‌ها، باورها و دانش‌ها، خواست‌ها و هدفی که دنبال می‌کند، از زاویه‌ی خاصی این حقیقت مطلوب را درمی‌یابد، آنان که همان مقدار و همان شکل از حقیقت در بافتی را همه‌ی حقیقت می‌دانند، فکر و دریافت محدود و خاص را بر ذهن حقیقت‌جویان همه‌ی زمان‌ها و مکان تحمیل می‌کنند.» (طالقانی: ۲۰).
در سینما نیز می‌توان بین *فیلم‌های ادبی‌تر* و *فیلم‌های غیرادبی* تمیز گذاشت. فیلم‌های ادبی *مردانی برای تمام فصول* اند.

۴.۳. رابطه‌ی متقابل

رابطه‌ی متقابل، در واقع دربرگیرنده‌ی تمام عواملی می‌شود که به دو فهمنده، چه تولیدکننده و چه دریافت‌کننده، مربوط می‌شوند؛ یعنی جایگاه این عناصر را می‌توان از این قرار دانست: جایگاه اجتماعی، سن، جنسیت، قومیت، لهجه‌ی جغرافیایی، گونه‌ی زبانی یا سبک (خودمانی، رسمی و...) تحصیلات و عناصری از این دست.[۲۲] گفتنی است این عوامل پیش‌تر در جامعه‌شناسی زبان و نیز گاه در تحلیل گفتمان بررسی می‌شوند. اما آن‌چه مشخص است این‌که هریک از این عناصر، با توجه به فرهنگی خاص، دارای اهمیت بیش‌تر و کمتری است. به عنوان مثال، شاید در فرهنگ قدیمی ایرانی، تمام عناصر فوق به‌ویژه سن، جنسیت و جایگاه اجتماعی، مهم جلوه کنند. شاید در جامعه‌ای که روحیه‌ی نژادپرستانه‌تری دارد ـ مثل جوامع بالکان ـ مسأله‌ی قومیت، در فهم متقابل تأثیری فراوان داشته باشد؛ به عبارت دیگر، حرف فردی با قومیت متفاوت جدی گرفته نمی‌شود.
به عنوان مثال دیگر می‌توان به عامل سن اشاره کرد. اگر بچه‌ای که سن کمی دارد، به شما بگوید قرار است جنگی در گیرد، آیا فهم شما از سخن او همان‌گونه است که فردی بزرگسال، تحصیل کرده و با جایگاه اجتماعی بالا این سخن را به زبان براند؟
رابطه‌ی متقابل، به‌ویژه در مورد تفسیر تاریخ، اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد. به عنوان مثال، زن در جامعه‌ی عرب، به‌ویژه عرب قرن‌ها پیش، موجودی تقریباً بی‌ارزش به حساب می‌آمد. در زمان پیامبر(ص) دختران را زنده به گور می‌کردند. در این زمان دختری ـ فاطمه(س) ـ در این جامعه به دنیا می‌آید که برترین زنان شمرده می‌شود. در چشم شریعتی[۲۳]، به عنوان فردی که زن و به‌ویژه دختر پیامبر(ص) برایش ارزش فراوانی دارد، قضیه طور دیگری است. فردوس (Ferdows:289) می‌گوید که شریعتی تولد فاطمه (س) را طرحی آسمانی می‌داند که «به وسیله‌ی آن مسؤولیت اعطای بزرگواری و برابری به زن برعهده‌ی پیامبر (ص) گذاشته می‌شود.» او می‌افزاید که شریعتی این مسأله را، با تأکید بر موقعیت فاطمه (س) به عنوان زنی آزاد، چنین بیان می‌کند که فاطمه (س) تنها فرزند زنده مانده‌ی پیامبر(ص)، خلف ارشد و ادامه‌ی سلاله‌ی پیامبر(ص) نقشی هم‌چون مردان برعهده گرفته است.

اما باید اضافه کرد که اهمیت رابطه‌ی متقابل معمولاً در ادبیات و هنر ـ مگر مواردی که نام ادیب، شاعر، هنرمند بسیار پرآوازه است و انبوهی از برداشت‌ها و آوازها را با خود یدک می‌کشد ـ کم‌رنگ می‌شود و در واقع به «مرگ مؤلف» یا «مؤلف مرده»ی رولا بارت نزدیک می‌شود. خواننده آزادتر است تا فارغ از روابط متقابل، به فهم و تأویل خود از متن ادبی و یا هنری دست بزند؛ خطرات اجتماعیِ زیر پا گذاشتن این جایگاه‌ها کمتر او را تهدید می‌کنند.

۴. پس‌گفتار

فهم زبان در دو جهت صورت می‌گیرد که در نمودار ذیل خلاصه شده است.

تولیدکننده محور تولید زبان دریافت کننده

فهم تولیدی فهم بازتولیدی

در نمودار نخست رابطه‌ی متقابل دو فهمنده، تولیدکننده و دریافت‌کننده، را در ارتباط زبانی مشاهده می‌کنیم. چنان که می‌بینیم هرکدام از آن‌ها فهم خاص خود را از ارتباط به دست می‌آورد. هم‌چنین درنتیجه‌ی اندرکنش و تأثیر متقابل عناصر یاد شده، شبکه‌ی تأویل و فهم ـ در شبکه‌ای کیهانی و بر اثر تداخل پرتوهایی از کانون‌های عناصر مختلف ـ شکل می‌گیرد.

جالب توجه این‌که می‌توان این طرح را به درک هنر، قضاوت و تفکر نیز بسط داد. در درک هنری، پیش‌فهم و بافت موقعیتی همانند فهم زبانی است و نشانه‌های زبانی متن، جای خود را به نشانه‌های تصویری ـ هنری یا موسیقایی ـ هنری می‌دهند. هم‌چنین هنرمند، یعنی تولیدکننده‌ی اثر هنری، به جای تولیدکننده‌ی زبان، تقریباً رنگ می‌بازد و به سرنوشت «مرگ مؤلف» دچار می‌شود: «مرگ هنرمند» صورت می‌پذیرد. چرا که هنر نیز، هم‌چون ادبیات در زبان، بازی بی‌پایان نشانه‌هاست: متن آن ذهن خواننده‌ی اثر را به چالش می‌طلبد، معنا را به تعویق می‌اندازد و پیوسته خوانشی تازه را فرا می‌خوانند: هرچه خواننده دیرتر و نامطمئن‌تر و با تلاش بیش‌تر به معنا دست یابد، متن هنری‌تر می‌نماید.

در قضاوت، پیش‌فهم و بافت موقعیتی و رابطه‌ی متقابل وجود دارند، اگرچه از قاضی انتظار می‌رود که رابطه را در نظر نگیرد و افراد مورد قضاوت خود را یکسان در نظر بگیرد، اما متن قضاوت با پیش‌فهم قاضی در می‌آمیزد و درحقیقت همان پیش‌دانسته‌های او از قضیه و واقعیت‌های درون پرونده است. گفتنی است در قضاوت نیز هم‌چون تفسیر متون دینی، سعی می‌شود از روش‌هایی برای محدود ساختن پیش‌فهم و پیش‌داوری و حذف تأثیر رابطه‌ی متقابل استفاده شود.

در تفکر یا اندیشیدن نیز پیش‌فهم و متن کاملاً بر هم منطبق می‌شوند، و بافت موقعیتی و طرف مقابل در درون این متن ذهنی قرار می‌گیرند و جزیی از آن می‌شوند: همه چیز در ذهن روی می‌دهد.

نکته‌ای که باید در مورد سینما یادآور شد این است که سینما ویژگی خاصی دارد. از طرفی سازه‌های آن، کلام و تصویر و موسیقی‌اند و هرکدام دارای سازه‌های زبانی، تصویری و موسیقایی خود است؛ همنشینی سازه‌ها در هر سطح و سپس در سطحی بالاتر ساخت فیلم را می‌سازد: همنشینی سازه‌های زبانی، سازه‌های تصویری و سازه‌های موسیقایی و سپس همنشینی این سه نوع سازه با هم. از طرف دیگر، همین تصویر و موسیقی، درحقیقت خود بافت موقعیتی ـ زمانی و مکانی ـ فیلم را نیز تشکیل می‌دهند، چرا که بیننده در آن بافت به کلام گوش می‌سپارد، با این تفاوت که نگاه بیننده به تصویر خیره می‌شود و ثابت می‌ماند و این روند ساخت فیلم است که او را به دنبال خود می‌برد؛ اگرچه او در جدال ذهنی خود روند دیگر و ساخت دیگری از فیلم را نیز دنبال می‌کند و فهم و تأویل خود را می‌سازد.

فیلم صامت و بی‌کلام وضعیت پیچیده‌تری دارد، چون تصویر و موسیقی علاوه بر ارایه‌ی بافت موقعیتی، از سوی دیگر نقش متن را بازی می‌کنند و فقدان متن کلامی را نیز پر می‌سازند؛ اگرچه گاه ممکن است نوشته‌ای روی تصویر یا صدای خارج از تصویر توضیحی بر این متن تصویری موسیقایی بیفزاید. ❑

پی‌نوشت‌ها:

۱. برای توضیح بیش‌تر، مثلاً نک: Saeed, j (1997).

۲. برای توضیح بیش‌تر، نک: Hudson, R. A. (1980).

۳. برای توضیح بیش‌تر، نک: Brown & Yule (1983).

۴. بـرای تـوضیح بـیش‌تر، نک: (Weinsheimer: chap. 1)؛ ریخته‌گران (۱۳۷۸)؛ ساسانی (۱۳۷۸).

۵. در مورد واژه‌های هم معنای «سر»، نک: خداپرستی (۱۳۷۶).

۶. در مورد بار عاطفی، نک: افراشی (۱۳۷۷).

۷. برای مثال، به واژه‌های ذیل دقت کنید:

بفرمایید، بنشینید، بفرما، بنشین، بشین، بتمرگ.

چنان که مشهود است شاید مفهوم همه‌ی این واژه‌ها در بافتی معین، امر به نشستن باشد، ولی هرکدام بار عاطفی مثبت‌تر، مثبت، خنثاتر، منفی و منفی‌تری دارد و در واقع پیوستاری از بار عاطفی را تشکیل می‌دهند. این امر حتی در مورد عبارات فراواژه‌ای نیز صدق می‌کند:

بفرمایید، بنشینید، بفرما بشین، بشینید، بنشین، بشین، بشین بابا، ده بشین دیگه، بتمرگ، بتمرگ دیگه.

۸. به عنوان مثال «مهرْبان» نسبت به «مـهرَبان» بـار ادبی‌تری دارد. هم‌چنین واژه‌ی «خودرو» نسبت به «ماشین» رسمی‌تر است و واژه‌ی «اتومبیل» تا حدی خنثاتر.

۹. برای توضیح بیش‌تر، نک: ساسانی (۱۳۷۸).

۱۰. برای توضیح بیش‌تر، نک: پیشگفته، صص ۱۳ ـ ۱۴، ۲۱، ۹۱، ۱۳۲، ۱۳۹ ـ ۱۴۰، ۱۴۵، ۱۴۹ و ۱۷۴.

۱۱. از اصـطلاح «چشمگیر» به معنای عام برجستگی و مـبتداشـدگی استفاده کرده‌ام، با این تفاوت که چشمگیری به غیر از عناصر زبانی، برجستگی و مبتداشدگی عناصر غیرزبانی را نیز در بر می‌گیرد.

۱۲. برای توضیح بیش‌تر، نک: Brown & Yule: 46 - 50.

۱۳. این تفسیر با این نام، پیشنهاد علامه طباطبایی است (*المیزان*، ۱۳۶۷). البته پیش‌تر نیز طبری به این نوع تفسیر اشاره کرده بود. برای توضیح بیش‌تر، نک: ساسانی (۱۳۷۸).

۱۴. روزنـامه‌ی *ایـران ورزشی*، ۱۳۷۸/۷/۲۰، ص ۱؛ ۱۳۷۸/۷/۲۱، صص ۷ و ۸ و هفته‌نامه‌ی *ماهان*، ۱۳۷۸/۷/۲۰، ش ۸۸۲، ص ۱۵.

۱۵. در این مورد که اسـم‌ها نیز مـی‌تـوانـند دارای زمـان بـاشند، نک: ساسانی (۱۳۷۶) و (۱۳۷۸).

۱۶. نک: پی‌نوشت قبل.

۱۷. اگرچه باید گفت حتی معنای کانونی هر واژه نیز می‌تواند پس از مدتی تغییر کند و می‌کند: گـسترش معنایی، تغییر مـعنایی، تـخصیص معنایی و انتقال معنایی عناوینی هستند از این دست که به همین مورد اشاره می‌کنند. برای مثال، واژه‌ی «بسیج» طی دوران جـنگ تـحمیلی دچار نوعی استحاله‌ی معنایی و یا افزایش بار معنایی شد. درحقیقت امروز معنای کانونی اول این واژه به جنگجویانی داوطلب با روحیه‌ی معنوی خاصی اطلاق می‌شود تا گردآوری و آماده‌سازی، که شاید حدود بیـست سال پیش معنای کانونی آن بود. در این خصوص، نک: ساسانی (۱۳۷۴).

۱۸. در مورد تفسیرگری مسیحی نیز اعتماد (اعتماد:۱۷) اظهار می‌کند که تفسیر به رای در مسیحیت قرن شـانزدهم در بـرابـر «تـفسیر بـنابر سنت» بود، یعنی شکاکیت عقل‌گرایانی چون لوتر که به نظریه‌ی جزمی کلیسا شک پیدا کرده بودند. اما به نظر می‌رسد که در فقه اسلامی، به خـصوص شـیعی، تـفسیر بـه رای بـه مـعنای مـذموم، یـعنی تـفسیر خودمحورانه و نه لزوماً فردگرایانه ـ در برابر تفسیر اجتهادی که ممکن اسـت خود گاه در بـرابـر تـفسیر بـنابر سنت قـرار گیرد ـ نـمی‌ایـستد (سـاسانی ۱۳۷۸). لذا در فـقه شـیعه، مسـأله‌ی تـنقیح یـا پـالایش پیش‌فهم‌ها مطرح می‌شود.

۱۹. برای توضیح بیش‌تر، نک: ساسانی (۱۳۷۸).

۲۰. *ایران ورزشی*، ۱۳۷۸/۱۰/۱۴، ص ۷.

۲۱. ر. کُرمک، مقاله‌ی «هنر صدر مسیحیت»، ***دائرة المعارف هنرهای تجسمی بریتانیکا***، ج ۲، ص ۵۴.

۲۲. برای توضیح بیش‌تر، نک: مدرسی (۱۳۹ ـ ۲۰۲).

۲۳. ***فاطمه فاطمه است***، ص ۱۴۰.

منابع

آیر، ا. ج. (۱۳۶۲) ***زبان، حقیقت و منطق***، ترجمه‌ی منوچهر بزرگمهر، تهران، انتشارات دانشگاه صنعتی شریف.

اعتماد، شاپور (۱۳۶۹) «نوآم چامسکی: مسئله‌ی افلاطون، مسـأله‌ی اُرول، مسـأله‌ی دکارت» ***فرهنگ***، کتاب ششم، بهار ۱۳۶۹، صص ۱۱ ـ ۶۲.

افـراشـی، آزیـتا (۱۳۷۷) «نگـاهی بـه مسـأله‌ی امـتزاج مـعنایی و بـار عاطفی» ***چیستا***، ۱۶ (آبان و آذر ۱۳۷۷): ۲ ـ ۳، ش ردیف ۱۵۲ ـ ۱۵۳، صص ۱۷۸ ـ ۱۸۴.

خداپرستی، فرج‌الله (۱۳۷۶) ***فرهنگ جامع واژگان مترادف و متضاد زبان فارسی***، شیراز، دانشنامه‌ی فارس.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۶۴) ***تفسیر و تفاسیر جدید***. تهران، سازمان انتشارات کیهان.

خیام، عمر (۱۳۷۱) ***رباعیات***، به کوشش محمدعلی فروغی و قاسم غنی، تهران، انتشارات اساطیر.

ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۷۸) **منطق و مبانی علم تفسیر**، تهران، نشر کنگره با همکاری مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
زمانی، امیرعباس علی (۱۳۷۵) **زبان دین**، قم، مرکز مطالعات تحقیقات اسلامی.
ساسانی، فرهاد (۱۳۷۴).
زمانی، امیرعباس علی (۱۳۷۶) **بررسی مقوله‌ی صفت در زبان فارسی**، رساله‌ی کارشناسی ارشد، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی.
(۱۳۷۸ الف) «آیا مقولات واژگانی برچسب‌های ثابتی دارند؟» سخنرانی در مرکز نشر دانشگاهی.
(۱۳۷۸ ب) «معنا زبان و هرمنوتیک: تفسیرشناسی تفسیرهای قرآنی». **زیبا شناخت**، ۱، پاییز و زمستان ۱۳۷۸، صص ۱۰۳ ـ ۱۲۰.
سپهری، سهراب (۱۳۶۵) **هشت کتاب**، تهران، طهوری.
سجودی، فرزان (۱۳۷۶)، «درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر» چهارمین کنفرانس زبان‌شناسی، ۲۳ ـ ۲۵ اسفند ۱۳۷۶، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی.
شریعتی، علی (بی‌تا). **فاطمه فاطمه است**، تهران، حسینیه‌ی ارشاد.
طالقانی، سیدمحمود (۱۳۴۶) **پرتوی از قرآن**، تهران، شرکت سهامی انتشار.
طباطبایی، سیدمحمدحسین (۱۳۶۷) **تفسیر المیزان**، ترجمه‌ی سیدمحمدباقر موسوی همدانی، بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی، با همکاری مرکز نشر فرهنگی رجایی، چ ۱۷.
فرخزاد، فروغ (۱۳۷۶) **دیوان اشعار فروغ فرخزاد**، تهران، انتشارات مروارید.
مجتهد شبستری، محمد (۱۳۷۵) **هرمنوتیک، کتاب و سنت**، تهران، طرح نو.
مخملباف، محسن (۱۳۷۶) **نون و گلدون**، تهران، انتشارات علمی.
مدرسی، یحیی (۱۳۶۸) **درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان**، تهران، پژوهشگاه مطالعات فرهنگی و علوم انسانی.
مهرجویی، داریوش (۱۳۷۶) **پری**، تهران، انتشارات آمه.
Brown, G. & Yule (1983) *Discourse Analysis* (Cambridge, Cambridge University Press).
Cormack, R.; " History of Art ", in: *Encyclopaedia of Visual Art*, (London, Encyclopaedia Britanica International Ltd).
Dashti, A. (1971) *In Search of Omar Khayyam*, Tran. by L. P. Elvell-sutton (London, George Allen & Unwin Ltd).
Ferdows, A. K. " Women and the Islamic Revolution ", *International Journal of Middle East Studies*, 15 (1983) 283 - 98.
Firth, J. R. (1957) *Papers in Linguistics*. (Oxford University Press).
Fitzjerald, E. (1943) *Rubaijat of Omar Khayyam*, ed. by G. F. Maine (Glasegow & London, Collins).
Givon, T. (1979) *On Understanding Grammer* (New York, Academic Press).
Halliday, M. A. K. & R. Hassan (1976) *Cohesion in English* (London, Longman).
Hudson, R. A. (1980) *Sociolinguistics* (Cambridge, Cambridge University Press).
Lakoff, G. & M. Johnson (1980) *Metaphors We Live By* (Chicago; Chicago University Press).
Lewis, D. (1972) " General Semantics " in (eds.) O. Davidson & H. Harman. *Semantics of Natural Language* (Dordrecht, Reidel).
Montague, R. (1974) *Formal Philosophy* (New Haven, Yale University Press).
Ricouer, P. (1981) *Hermeneutics and the Human Sciences: Essays on Language and Interpretation*, edited & translated by J. B. Thompson (Cambridge, Cambridge University Press).
Saeed, J. (1997) *Semantics* (Oxford & Malden Mass, Blackwell).
Stalnaker, R. C. (1978) " Assertion " in (ed.) P. Cole, *Syntax and Semantics, Pragmatics* (New York, Academic Press).
Weinsheimer, J. (1991) *Philosophical Hermenutics and Literary Theory* (New Haver & London, Yale University Press).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی