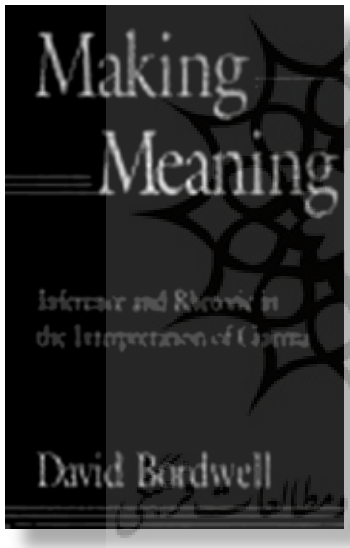
شاپور عظیمی

هستی بخشیدن به معنا



آفرینش معنا
(استنتاج و ریطوریقا در تأویل سینما)
دیوید بردول

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اشاره:

دیوید بردول نظریه‌پرداز شناخته شده‌ای است که دو کتاب مهم از او تحت عنواین «هنر سینما» و «روایت در فیلم داستانی» به فارسی ترجمه شده‌اند. آنچه در ادامه خواهید خواند مقدمه‌ی کتاب و بخشی از فصل اول کتاب «آفرینش معنا» است. کتاب «آفرینش معنا» را که می‌توان با عناوینی مانند «هستی بخشیدن به معنا» «تولید معنا» و به سادگی «معناسازی» در نظر گرفت؛ کتابی است که بردول در مورد تاریخ نقد فیلم نوشته و تحلیلی است از تأویل و تفسیرهای منتقدان سینمایی. کتاب، کالبدشکافی حوزه‌ی معنایی نیز هست و بردول در طی آن به این پرسش پرداخته «مفسران فیلم، در ابتدای رویارویی با معنا عملاً دست به چه کاری می‌زنند؟» کتاب آفرینش معنا Making Meaning در فصل اول به مسائل تئوریک معنا در نقد فیلم می‌پردازد و در فصل‌های بعدی با اشاره به نقدهای مهم در مکتب‌های مختلف نقدنویسی به مسأله‌ی استنتاج و ریطوریقا در تفسیر و تأویل سینما می‌پردازد.

مقدمه:

ویکتور شکلوفسکی در ۱۹۲۳ کتاب حرکت شوالیه (The Knight move) را منتشر و در ابتدای آن اعلام کرد موضوع او قاعده و راه و رسم هنر بوده است. این، شاید نشان‌دهنده‌ی میزان تفاوتی باشد که میان دوران او و دوران ما وجود دارد: دورانی که در آن، موضوع فن راه و رسم نقد است.

شکلوفسکی شاید حدس نمی‌زد که نقد در دوره‌ی ما این همه عقلایی و منطقی باشد. تفسیر به یک صنعت چشمگیر امریکایی بدل شده و بر صدها روزنامه نگار، روشنفکر و تحصیل‌کرده تحمیل و هزاران صفحه را سیاه کرده است. یک فرد تحصیل‌کرده‌ی دانشگاهی با دنبال کردن نقد، آن هم با مسئولیت محدود، خطر بی‌آبرویی را کمتر به جان می‌خرد، تا آنکه بنشیند رمان بنویسد، نقاشی کند یا فیلم بسازد. به قول راندل ژارل، همگی در دوران نقد به سر می‌بریم و نشانه‌ای در دست نیست که اعلام کند افول این دوران فرا رسیده است. با وجود این،

برخلاف مفاهیم امروزین «نهاد» و «گفتمان» این الزام پدید آمده که منتقدان حدس و گمان‌های تئوریک خود را پذیرفته و به سنت‌های پیشین حمله‌ور شوند، اما هنوز شیوه‌هایی یافت می‌شود که تقریباً و به شکلی کامل، «جواب می‌دهند.» از مکاتب، آموزه‌ها، اصطلاحات و دستور جلسه‌ها که بگذریم، نادیده گرفتن سوابق رسمی که نشان می‌دهد تئوری انتقادی به اوج خود رسیده، اعلام می‌کند قرار است یک تئوری را توسط تئوری دیگری دور بیندازیم. این تئوری اخیر خوشبختانه می‌تواند به پرسش‌هایی پاسخ دهد که سلف آن اساساً پرسش‌هایی از این دست را نادیده می‌گرفت. این امر یعنی نادیده گرفتن آنچه منتقدان آن دوران می‌گفتند که به آن عمل می‌کنند. این یعنی توجه بیش از حد به شیوه‌های عملی آنها برای نوشتن و فکر کردن. این یعنی عمل به تمامی چیزهایی که معنایی جز رسیدن به هیچ ندارند جز شبحی از اصول و قواعدی که مثلا قدرتمندتر از فرضیات یک سبک آکادمیک نقاشی یا موسیقی نیست. شاید شکلوفسکی به خوبی به این نتیجه رسیده بود که چنین شبحی از اصول و قواعد مانند هر سبک آشنای دیگری، نیاز دارد که زیر و زبر شود یعنی «از ریخت بیفتد.»

این همان کاری است که در صفحات آتی خواهم کرد. کتاب من در وهله‌ی اول تاریخ نقد فیلم است، تحلیلی است از آنچه منتقدان در تفسیر فیلم‌ها انجام می‌دادند، هم‌چنین کتاب پیشنهاد می‌کند که می‌توان در این زمینه به تجارب حقیقی دیگری نیز دست زد. به جز چند قطعه‌ی جدلی، کتاب در پی این است که شیوه‌ی تفسیری را ارزیابی کند، آن هم با کنجکاوی آرام یک قوم نگار. من سعی نکرده‌ام شسته رفته کار کنم و امیدوار بوده‌ام که شگفت زده هم بشوم. می‌خواهم توضیح دهم که یک نهاد چگونه شکل می‌گیرد و آن چه را اعضایش می‌اندیشند و می‌گویند چگونه توسط این نهاد، محدود می‌شود و به چه شکل اعضای آن با ایجاد گفتمانی قابل پذیرش، مشکلات و مسائل روزمره را حل می‌کنند.

نقد، نه یک علم است و نه در شمار هنرهای زیبا قرار می‌گیرد، بلکه جایگزین و جانشین هر دو است. همانند آنها به مهارت‌های شناختی متکی است و به تخیل و سلیقه امکان بروز می‌دهد و به لحاظ عرفی بر اموری تأکید دارد که به حل و فصل مشکلات اجرایی مربوطند. از نظر من بهترین تعبیر برای نقد این است که آن را هنر عملی بنامیم، چیزی شبیه مبل‌سازی یا لحاف‌دوزی. از آنجا که فراورده‌ی ابتدایی نقد یک قطعه‌ی زبانی است پس می‌توان آن را هنری ریطوریقایی نیز دانست.

فصل‌های آتی کتاب به تفسیر از منظر فلسفی و زبان‌شناسی نمی‌پردازد. بحث‌هایی در چارچوب هرمنوتیک یا تأملات ویتگنشتاینی در مورد مفهوم خوانش، تنها در حواشی کتاب یافت خواهد شد. خواست ابتدایی من این نبوده که دستاوردهای نقد را که ناشی از تغییرات تئوری فیلم است؛ خلاصه کنم. بسیاری از این دست توضیحات را می‌توان یافت و موجودند، خلاصه کردن تئوری معاصر فیلم خود به یک ژانر کوچک در نوشتارهای آکادمیک بدل شده است. بیشتر توجه من معطوف به این بوده که توضیح دهم تأثیر تئوری فیلم بر نقد عملی، عموماً بد فهمیده شده است.

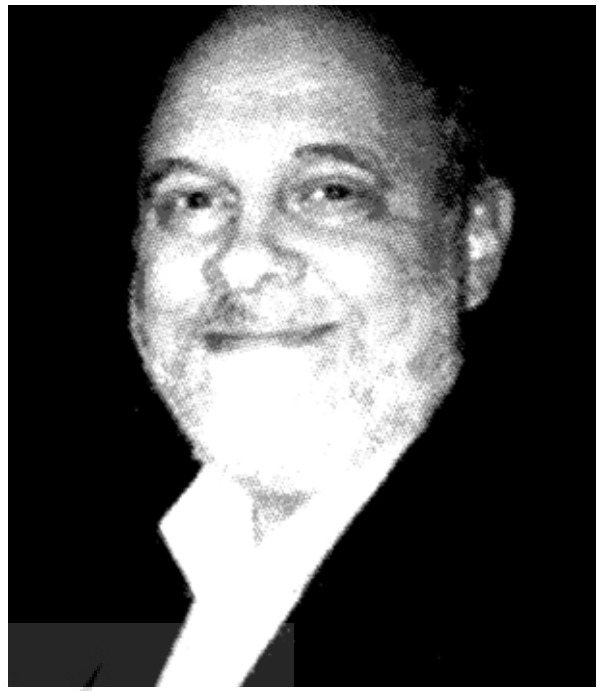
عمده‌ی توجه نیز در کتاب حاضر، این نبوده که به تفسیرهای خاصی پرداخته شود. برای آنکه بتوانیم روال انتقادی را آن طور که هست مطالعه کنیم باید وانمود کرد همه‌ی تئوری‌ها درستند، همه‌ی شیوه‌ها معتبرند و همه‌ی منتقدان درست می‌گویند. این امر را می‌توان مطالعه کرد که چگونه منتقدان سینمایی تفسیرهای خویش را می‌سازند و سعی دارند دیگران را متقاعد کنند که تفسیرشان مجوزی است برای توجه و عنایت به یک فیلم. به دلیل عمومیت بحث من، کتاب حاضر به بحث انتقادی در همه‌ی هنرها نیز می‌پردازد، بنابراین شاید خوانندگانی خارج از حوزه‌ی سینما صفاتی را در این کتاب دلچسب و جالب توجه بیابند.

اگر نقد، شناخت‌نگر وریطوریقایی است، پس فرانقد نیز چنین خواهد بود. شاید نادرست باشد که وانمود کنم به شکلی خنثی در پی ارزیابی کارهای نقادانه هستم بی‌آنکه هدفی را دنبال کنم. به خاطر یک چیز، قادر نیستم نقش یک قوم نگار را به شکلی تمام عیار ایفا کنم. من عضو همان گروهی هستم که قرار است به مطالعه پیرامون آنها بپردازم، من در طیف وسیعی از آن گروه می‌گنجم و از نوشته‌های خودم شاهد مثال‌هایی آورده‌ام. با اذعان به جایگاهی که در این نهاد دارم، امید دارم مفهومی را که از سنت و رسم و رسوم در ذهن داشته‌ام، ترسیم کرده و این مفهوم را فدای همدلی با آثار دیگرانی که در این طبقه‌بندی جای می‌گیرند، نکرده باشم.

عمده‌ی دلمشغولی من در چارچوب بحثی سه جانبه می‌گنجد. اول، من تاریخ کوتاه نقد فیلم را با ارزیابی دو رویکرد تفسیری ترسیم می‌کنم: تشریح تماتیک و خوانش نشانه‌ای Symplomatic Reading. این هر دو چه به یک شغل یا به اشکالی دیگر از دوران جنگ جهانی دوم به این سو وجود داشته‌اند. اما دیدگاه اول یعنی تشریح تماتیک دو دهه‌ی ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ برتری داشت، در حالی‌که دیدگاه دوم یعنی خوانش نشانه‌ای طی دهه‌ی ۱۹۴۰ سربرآورد و در ابتدای دهه‌ی ۱۹۷۰ اهمیت یافت. این هر دو رویکرد هم‌چنان در کنار یکدیگر وجود دارند، اگر چه امروزه و به اعتقاد بسیاری، خوانش نشانه‌ای بر لبه‌ی تیغ قرار گرفته است.

شاید بسیاری از استادان نقد فیلم این تقسیم دوگانه را تا اندازه‌ای غیرقابل مناقشه بدانند. بخش دوم بحث من، بحث برانگیزتر است. من می‌خواهم، هم‌چنان که اتفاق افتاده، نشان دهم این هر دو شیوه، منطق تفسیری و ریطوریقایی ذاتی و ضروری دارند. اگر چه خصیصه‌های تئوریک آنها با هم فرق دارد اما این دو رویکرد از مواضع استنتاجی مشابهی بهره گرفته و تمهیدات قانع‌کننده‌ای را به کار می‌گیرند. این امر نبایستی ما را شگفت‌زده کند؛ نقد توسط نهادهایی شکل می‌گیرد که آن را در خود جای می‌دهند و به واسطه‌ی شیوه‌هایی اعمال می‌شوند که نشأت گرفته از همین نهادها هستند؛ نهادهایی که به عمل تفسیر خط می‌دهند و دائماً از مکاتب انتقادی سرچشمه می‌گیرند. با این همه انتظار ندارم خواننده‌ی کتاب به راحتی چنین چیزی را بپذیرد. بخش اعظم کتاب حاضر، مصروف اثبات این مسأله شده است.

سرانجام اینکه می‌خواهم بگویم بر سراه تفسیر که در نقد مقام



دیوید بردول

نخست را دارد؛ مسائلی وجود دارد. کتاب حاضر به دور از این اعتقاد نوشته شده که دوران طلایی نقد تفسیر محور به سر آمده و مسیر راهبردها و تاکتیک‌های بنیان، همگی پیموده شده است؛ این کتاب به دور از چنین نظری فراهم آمده که می‌گوید می‌توان با ترسیم منطق تفسیری نشان داد که شکل معمول نقد چگونه است. در واقع از بعضی جهات احتمالاً من آخرین نفری هستم که به دام افتاده‌ام، این کتاب فی‌نفسه نشانه‌ای است از ضعف و سستی سنت تفسیری.

یقیناً این امکان وجود دارد که پیرامون تمامی این فقره‌ها اشتباه کرده باشم. با این همه اگر این کتاب نیتی داشته باشد، در دُم آن است. آخرین فصل کتاب سعی دارد به خواننده‌ای که دیگر اشکال را خوانده و می‌شناسد یادآور نقد تفسیرگریز باشد. می‌توان علاوه بر «خوانش فیلم» به هر شکل دیگر با آن برخورد کرد.

من این پروژه را قوم نگاری نامیده‌ام اما اساساً این پروژه، تمرینی است در جهت بوطیقای عملی. از یک زاویه، تحلیل هنجارهای انتقادی گامی طبیعی و فراسوی مطالعه‌ی روال‌هایی است که شالوده و زیربنای انواع مختلف فیلم‌سازی را تشکیل می‌دهند. گذشته از آن، در مسیر تحقیق سعی کرده‌ام یک بوطیقای تاریخی سینما را بنا کنم، یعنی شرحی ارائه دهم از اینکه چگونه و در زمان‌های متفاوت، فیلم‌ها در یک گروه جای گرفته‌اند و باعث ایجاد تمهیدات خاص سینمایی شده‌اند. بارها و بارها با مسأله معنا روبه‌رو بوده‌ام و با کارکرد، فراز و فرود اهمیتش و شیوه‌های تعریف و شرح آن در اشکال مختلف فیلم‌سازی؛ برخورد داشته‌ام. البته، بیشتر پیرامون یک موضوع درگیری‌هایی نیز داشته‌ام.

باید نشان می‌دام که چگونه شیوه انتقادی من به ابعاد «معنایی» فیلم‌ها می‌پردازد. همواره و از همان موقع که فکر می‌کردم در ابعاد متنوعی رو درروی مسأله‌ی معنا قرار گرفته‌ام، با این مسأله‌ی گیج‌کننده یعنی معنا روبه‌رو بوده‌ام. ایده‌هایم پیرامون این مسأله به اندازه‌ی کافی برای پرسش‌کنندگانم روشن نبوده، عموماً به این دلیل که چنین ایده‌هایی برای خود من نیز واضح نبوده است. با کتاب روایت در فیلم داستانی (۱۹۸۵) به معنا به عنوان مضمونی از یک فیلم پرداختم و در بازنگری کتاب درسی هنر سینما: یک مقدمه (۱۹۸۵) سعی کردم اشکال مختلف معنا را از یکدیگر جدا کنم. آن وقت بود که پی بردم دچار فرضیات خاصی بوده‌ام. انواع معنایی که من به آن علاقه داشتم برای بسیاری از محققان سینمایی جذابیت نداشت و مسأله‌ی آنها نبود، در حالی که معناهای مختلفی وجود داشت که انتظار داشتم مورد بحث قرار بگیرند زیرا از نظر من، آنها نقشی بسیار اساسی در مبحث نقد فیلم داشتند.

این ناهمخوانی هیجان زده‌ام کرد. این امر من را تشویق کرد تا این گمان را دنبال کنم که انواع مختلف معنا در شماربخشی از تأثیرات یک فیلم قرار می‌گیرند و اینکه چگونه می‌توان نوع به‌خصوصی از تماشاگر (مثلاً منتقدان) را مورد مطالعه قرار داد که چنین تأثیراتی را ثبت می‌کنند. آن وقت بود که به این نتیجه رسیدم که قواعد روان‌شناسی شناخت‌نگر و تئوری اجتماعی عامل عقلی می‌توانند به شکل مشترک یک تئوری تفسیر ساختاری بنا کنند.

برآیند این دو می‌تواند مبحثی باشد که چه بسا بتوانند به نظریه‌ی دریافت فیلم یاری برساند و نشان دهد که فرانقد را می‌توان جزیی مکمل از یک بوطیقا دانست. امیدواری‌ام این بوده که کتاب حاضر به جز آنکه گزارشی است از چگونگی تفکر یک جماعت و گروه؛ بتواند نشان دهد که وجود یک بوطیقای تاریخی فیلم، می‌تواند روشن کند که چگونه فیلم، معنا را ایجاد می‌کند، چه زمانی و تا چه حدی می‌تواند موجود معنا باشد.

در نوشتن این کتاب انتخاب‌های دشواری داشتم، اینکه چگونه با

نوشته‌های انتقادی که درباره‌شان بحث می‌کردم، برخورد کنم. تصور کردم بر روی چند نوشته‌ی تأثیرگذار متمرکز شوم اما این امکان را نپذیرفتم. تشریح کامل یک رویداد باعث می‌شود تا به جای آنکه به مثال‌های «فوق‌العاده» توجه کنیم به مثال‌های «عادی» توجه نشان دهیم. بنابراین کتاب حاضر به طیف وسیعی از نوشته‌ها در دوران‌های مختلف می‌پردازد. چنین تدبیری اجازه می‌دهد از آثاری فراوان، نقل قول‌های مختصر استخراج کنیم. استفاده از یک تکه متن مخاطراتی دارد که من نسبت آن حساس بوده و از آن آگاه هستم.

اعضای نهادی که نسبت به نوظهور بودن حساس‌اند مایل نیستند به آنها گفته شود که به گونه‌ای قابل توجه جانشین سلف خود و رقبای خویش هستند. منتقدانی که از نظر خودشان، عمدتاً نظریه‌پرداز محسوب می‌شوند، چنین مباحثی را خوش ندارند چرا که در کسب و کار آنها، نظریه‌پردازی اساساً امری ضروری نیست. با این حال در مقام فردی که هر چه از نقد فیلم می‌داند مربوط به دوران پرتلاطم ۱۹۶۳ تا ۱۹۷۶ است باید خاطرنشان کنم این کتاب از دل سنتی بیرون می‌آید که گفتمان انتقادی چنین دورانی را حفظ کرده است، این کتاب نوعی تمرین است، در این باب که بدانیم چگونه نهادها خود را از طریق اصول توضیحی حفظ می‌کنند و دیگر اینکه مفاهیم گفتمان و تاریخ هر حرکت روشنفکرانه باید تحلیل شود. منتقدانی که مایلند نگاه تازه‌ای به جامعه داشته باشند و مانع فراموش شدن ارزش‌های آن شوند نباید نسبت به چنین حرکتی که در زمینه‌ی کاری آنها صورت می‌گیرد؛ عکس‌العمل منفی نشان دهند.

فصل اول

آفرینش معنا در فیلم

چه بخواهیم و چه نخواهیم، این مفسر است که حرف آخر را می‌زند»

ولادیمر ناباکوف؛ آتش رنگ پریده

رولان بارت می‌گوید: «آیا خوانش، حوزه‌ای متکثر و یکپارچه از فرایندهایی پراکنده و تأثیراتی کاهش ناپذیر است؟ آیا در این صورت خوانش خوانش یعنی فراخوانش به خودی خود غلیان صرف ایده‌ها، ترس‌ها، امیال، سرخوشی‌ها و تشویش‌ها نیست؟ و در پاسخ می‌گوید «نمی‌دانم»[۱] از نظر من تردید بارت چندان موجه نیست چرا که ارائه‌ی یک فرانقد سیستماتیک از درون تفسیر، طرحی پذیرفتنی و قابل اجراست. با این همه چنین کاری نیاز به زمینه‌سازی‌هایی دارد.

تفسیر در مقام ساختار

حرف زدن درباره‌ی «تفسیر» ایجاد سوءتفاهم از همان ابتدا. کلمه‌ی لاتین Interpretation معنای توضیح می‌دهد و از Interpres مشتق می‌شود که به معنای مذاکره کننده، مترجم یا واسطه است. پس تفسیر نوعی توضیح میان یک متن یا یک واسطه با متن و واسطه‌ی دیگر است. در ابتدا فرایند تفسیر، کاملاً شفاهی تصور می‌شد اما کاربرد متأخر این اصطلاح دلالت بر هر فعلی دارد که معنا را می‌سازد یا انتقال می‌دهد. یک کامپیوتر دستورالعمل را تفسیر می‌کند، یک رهبر ارکستر پارتیتور را تفسیر می‌کند. یک غیب‌گو اراده‌ی خدایان را تفسیر می‌کند در حالی‌که در سازمان ملل متحد، یک مفسر، مترجم بین زبان‌هاست. در نقد هنر شاید تفسیر را بتوان نقطه‌ی مقابل تشریح یا تحلیل قرار داد یا این که نقد به عنوان یک کلیت گاهی با تفسیر یکی دانسته می‌شود. یک روان‌شناس ادارکی چه بسا ساده‌ترین فعل شنیدن یا دیدن را به عنوان تفسیر داده‌های حسی، تشریح کند در حالی‌که ممکن است یک فیلسوف از تفسیر به قضاوتی درجه یک سخن بگوید. پس اولین معضل ما تفسیر کردن «تفسیر» است.[۲]

من با تصریح پاره‌ای حذف‌ها آغاز می‌کنم. برخی از نویسنده‌ها «تفسیر» را مترادف تمامی فراورده‌های معنایی می‌دانند. نکته‌ی اساسی در پس این کاربرد گسترده آن است که هر نوع فعل فهمیدن در این میان تعدیل می‌شود حتی ساده‌ترین شناخت ادراکی «تفسیری» می‌شود که چیزی بیشتر از ضبط ساده‌ی یک داده‌ی حسی است. اگر هیچ دانشی بلاواسطه نباشد پس تمامی دانش‌ها از «تفسیر» مشتق می‌شوند. من با مقدمه‌ی این بحث موافقم اما دلیلی نمی‌بینم که به این نتیجه نیز برسم. به لحاظ روان‌شناختی و از نظر اجتماعی، دانش مستلزم استنتاج است. در فصل‌های بعدی واژه‌ی تفسیر را به کار می‌بردم تا صرفاً بر انواع خاصی از استنتاج‌ها که دلالت بر معنا دارند؛ تأکید کرده باشم.

نیز به همین دلیل است که از خوانش به عنوان مترادفی برای تمامی استنتاج‌هایی که بر معنا دلالت دارند و حتی از استنتاج‌های تفسیری که پیرامون معانی فیلم‌ها نیز وجود دارد؛ استفاده نمی‌کنم. من واژه‌ی خوانش را برای تفسیر متون ادبی نگه می‌دارم.[۳]

آشنا شدن با مفهوم استنتاج ما را قادر می‌سازد تا جزئیات بیشتری از وجه تمایز مفهومی رایج در مورد آن بشناسیم. بسیاری از منتقدان میان ادراک و تفسیر یک فیلم تفاوت قائل می‌شوند اگر چه اغلب مرزی را که میان این دو وجود دارد، نمی‌پذیرند. این وجه تمایز همان تفاوتی است که در هرمنوتیک کلاسیک میان Artintelligendi یعنی هنر درک کردن و Art Explicandi یعنی هنر توضیح دادن وجود دارد.[۴] تقریباً مانند فردی که می‌تواند طرح داستانی یک فیلم جیمزباندی را بفهمد در حالی که نسبت به معنای اسطوره‌ای، تاریخی، ایدئولوژیک و روانی جنسی این فیلم که مفاهیمی تجریدی‌تر هستند؛ بی‌تفاوت باشد.

براساس وجه تمایزی که میان درک / تفسیر وجود دارد؛ عرف رایج دو گونه معنا را شناسایی می‌کند که در بحث پل ریکور پیرامون شناخت تفسیر این گونه خلاصه شده است: «عمل تفکر مشتمل بر رمزگشایی از معنای پنهان در درون معنای آشکار است یعنی سطوح معنایی را که به طور ضمنی در معنای لفظی وجود دارد؛ آشکار می‌سازد.»[۵] بنابراین ادراک با معانی آشکار روشن و مستقیم سروکار دارد در حالی‌که تفسیر در پی برده برداشتن از معنای غیرآشکار است.

صحبت از معانی پنهان، سطوح معنایی و پرده برداشتن از معنا، چارچوبی اصلی ایجاد می‌کند که منتقدان درون آن، تفسیر را می‌فهمند و درک می‌کنند. اثر هنری یا متن به ظرفی بدل می‌شود که هنرمند درون آن را با معناهایی پر می‌کند تا دریافت کننده یا فرد ادراک کننده این معانی را از آن ظرف بیرون کشد یا اینکه در قیاسی باستان شناسانه متن دارای لایه‌هایی از معنا است که بایدحفاری شوند و از زیر خاک

بیرون بیایند.[۶] به زبان دیگر، این گونه در نظر گرفته می‌شود که ادراک و تفسیر قرار است متن را بگشایند، سطح آن را بشکافند، معنا را بیرون کشیده و آشکار سازند. همان طور که فرانک کرمود می‌گوید: «راه و رسم مدرن انتقادی، در همه‌ی اشکال مختلفش دارای عنصر دامنه‌داری است، به دنبال این است که در هر متنی که تفاوت نمی‌کند مربوط به چه دوره‌ای باشد، معنا و مفهوم مکتوم و پنهان را پیدا کند.»[۷] با وجود این، فرض انگاشتن این مسأله که درون متن، مفهوم وجود دارد صرفاً حجم ماحصل یک روند است. ادراک و تفسیر یک متن ادبی، یک نقاشی، یک نمایش یا یک فیلم سرشت و خمیرمایه‌ی عملی است که در آن، فرد دریافت کننده نقشی اساسی دارد. متن تا زمانی که یک خواننده یا شنونده یا بیننده‌ی واقعی نسبت به آن واکنشی نشان نداده یا از آن استفاده نکرده است، بی‌اثر و ساکن است. علاوه بر این در هر نوع عمل ادراک، اثراتی وجود دارد که به واسطه‌ی حضور یک سری داده‌ها «غیرمتعین» Underdetermined می‌شوند: آن چه ائی. اچ. گامبریچ آن را «سهم بیننده» می‌نامد عبارت است از گزینش و ساختاربندی حوزه‌ی ادراکی. فهم و درک را کنش‌های تبدیلی، تغییر می‌دهند. این کنش‌ها دو دسته‌اند: فرایندهای حتمی و خودکار روان‌شناسانی که این‌ها «از دل به عقل» حرکت می‌کنند و دیگری فرایندهای استراتژیک و مفهومی‌اند یعنی از «عقل به دل» سیر می‌کنند. داده‌ی حسی فیلمی که با آن روبه‌روییم دستمایه‌ای تدارک می‌بینند که از درون آن ادراک و شناخت، نشأت می‌گیرد، و این‌ها هستند که معنا را می‌آفرینند. معانی یافته نمی‌شوند بلکه ساخته می‌شوند.[۸]

بنابراین ادراک و تفسیر درگیر مسأله‌ی ساختار معنایی هستند و از دل نشانه‌های متنی بیرون می‌آیند. به همین جهت معناسازی، حرکتی اجتماعی و روان‌شناسانه است که در بنیادش به دیگر فرایندهای شناختی نزدیک است. دریافت کننده، گیرنده‌ی خنثای یک داده نیست بلکه محرک فعال (چه مجهز و خودجوش و چه تعلیم یافته) ساختار و فرایندهایی است که او را قادر می‌سازند به دنبال کسب اطلاعاتی باشد که مربوط به وظیفه و داده‌های متنی است که پیش روی دارد. با مشاهده‌ی یک فیلم دریافت کننده‌ی متن با نشانه‌هایی همذات پنداری می‌کند که به او یادآوری می‌کنند تا گام‌های استنباطی فراوانی بردارد؛ از ادراک حتمی، ضروری و بسیار سریع دریافت شکل و صورت فیلم، گرفته این کار بیشتر از طریق فرآیند ایجاد ساختار که به لحاظ شناختی می‌توان آن را تغییر داد؛ انجام می‌گیرد، مثلاً پیوند برقرار کردن میان صحنه‌ها، تا روند همیشه حاضر نسبت دادن معانی انتزاعی به فیلم. در بسیاری موارد، بیننده نظام‌های معرفتی را به نشانه‌هایی که او درون یک فیلم با آنها همذات پنداری می‌کند؛ ربط می‌دهد.

آفرینش معنا را می‌توان فرایندی نظام‌مند دانست که مستلزم نسبی‌گرایی مطلق یا تنوع بی‌حد و حصر در تفسیر نیست. من این استعاره‌ی آگاهی دهنده را با جدیت به کار می‌گیرم. ساختار، مدلی بی‌پشتوانه نیست که ناگهان خلق شده باشد. می‌بایستی از قبل دستمایه‌هایی موجود باشد که در معرض تغییر و تبدیل قرار گیرند.[۹] این دستمایه‌ها نه تنها در استنباط‌های مفهومی (ناشی از فرایندهای کلی‌نگر و ضروری) که در سطح بالاتری از داده‌های متن که انواع مختلفی از تفسیرگران بنیان استنتاج خویش را بر آن می‌نهند؛ مورد استفاده قرار می‌گیرند. یک کمپوزسیون، یک حرکت دوربین یا یک دیالوگ شاید توسط منتقد نادیده گرفته شود و منتقد دیگری آن را مهم‌ترین نکته بداند، اما هر داده جنبه‌ای قابل تشخیص و میان ذهنی از فیلم هست. هر گاه که منتقدان با استفاده از توافق نامه‌ای نهادی و راهبردهایی که به لحاظ روان‌شناسی عادی شده‌اند، دست به آفرینش معنا زده‌اند، می‌توان دید که آنها نوعاً با آن دسته از نشانه‌های متنی موافق بوده‌اند که از پیش «وجود داشته» است. حتی اگر این منتقدان چنین نشانه‌هایی را به شیوه‌هایی متفاوت تفسیر کرده باشند. در واقع من در فصل ۱۱ از این سخن خواهم گفت که مزیت یک بوطیقای سینمایی این است که جنبه‌های تئوریک حد وسطی را پیشنهاد می‌کند، جنبه‌هایی که از جهت میان ذهنی بودنشان نشانه‌هایی پرمعنا و مهم هستند. پس، هم ادراک و هم تفسیر به تماشاگر اجازه می‌دهند تا از نقشه‌ها و طرح عقلی و ادراکی برای بیرون کشیدن داده‌هایی که در فیلم وجود دارد؛ استفاده کند. چه طرح‌های عقلی ممکن است در این میان مورد استفاده قرار گیرند؟

اولین کاندیدا می‌تواند تئوری باشد. یک تئوری سینمایی شامل نظامی از مطالب است که ادعا می‌شود می‌توانند ماهیت و کارکردهای سینما را توضیح دهند. امروزه احتمالاً بسیاری از منتقدان بر این موضوع تأکید دارند که مفسر چه خودآگاه و چه ناخودآگاه تئوری‌هایی را در اختیار می‌گیرد تا نشانه‌های مربوط به فیلم را از آن استخراج کرده و آنها را به گونه‌ای سازمان‌دهی کنند که الگوهای معناداری از آنها ایجاد شود تا بتوان دست به تفسیر زد. مثلاً تفسیر فرویدی از یک فیلم یعنی بهره‌برداری از یک تئوری برای آن که نشان دهیم چگونه سینما به میل و غریزه نقیب می‌زند و این تئوری بر انتخاب داده‌ها و استنتاج‌های منتقدان از آن، اثر می‌گذارد. این نکته نیز کمتر عیان است که بسیاری از منتقدان اذعان دارند حتی منتقدی که ادعا می‌کند به هیچ نظریه‌ای پای‌بند نیست و تنها به دنبال درک «فی نفسه» فیلم است دارای یک تاکتیک است (چه انسان‌گرایانه، طبیعت‌گرا یا هر چیز دیگر) که عمل تفسیری او را شکل می‌دهد.

به چند دلیل تصور می‌کنم تئوری‌ها در چارچوب کلی و شاکله‌های ادراکی، به خصوص در نقد معاصر دارای نقش هستند. تا حدودی می‌توان به این مسأله شک کرد، مثلاً تئوری‌های روان‌کاوانه‌ی سینما یاری رسان بسیاری از منتقدان در آفرینش معنا بوده‌اند. اما باید بپرسیم که این دستیاری چگونه انجام می‌شود. عمل تفسیر به چه شکلی دنباله‌روی تئوری می‌شود؟

شاید تفسیر یک منتقد آزمایش یک تئوری باشد. یعنی تفسیر انتقادی براساس بسترهای قابل پذیرش صورت می‌گیرد؛ یعنی براساس صحت و درستی تفسیر؛ یعنی از آن استفاده می‌شود تا بحثی تئوریک به اثبات برسد؛ نفی شده یا اصلاح گردد. این کار باعث می‌شود تفسیر نسبت به تجربه‌ی عملی‌اش ، زمانی که فرضیه‌ای را آزمایش می‌کند، تقریباً به شکلی یکسان عمل کند. در حالی‌که نباید فراموش کرد

شیوه‌های مرسوم نقد که هم عرض مکاتب تئوریک هستند به چیزی مانند روشی علمی پذیرفته شده تبدیل شده‌اند.

در طول این کتاب سعی می‌کنم نشان دهم که میان تئوری و روشی که در نقد فیلم حکمفرماست هیچ تفکیک نظری وجود ندارد. تا اینجا به سادگی بحث کرده‌ام که تفسیر فیلم را نمی‌توان با مدلی «آزمایشی» تطبیق داد. برخلاف تجربه‌ی علمی، هر تفسیری (دستکم در دستان یک منتقد) می‌تواند اثبات کننده‌ی یک تئوری باشد. نقد از زبان معمول (یعنی غیررسمی) بهره می‌گیرد، از توصیف‌های استعاری و بازی با کلمات حمایت می‌کند؛ بر جاذبه‌های ریطوریقایی تأکید دارد و حد و مرز مشخصی برای داده‌های مربوط به موضوع ترسیم می‌کند و همه‌ی اینها را به نام بصیرت و بینش بدیع و تخیلی انجام می‌دهد. این تفاهم‌نامه‌ها به اندازه‌ی کافی به منتقد آزادی عمل می‌دهد تا در نقدی که می‌نویسد از هر تئوری بزرگی که دلش بخواهد دم بزند و آن را از پیش اثبات شده بداند. در آزمایش دقیق یک تئوری صرفاً یافتن نمونه‌هایی که اثبات‌کننده باشند؛ راضی‌کننده نیست. این اشتباه «استقراءگری شمارشی» Enumerative Inductivism است.

فرضیه‌ای که مایل است به لحاظ علمی اثبات شده به نظر برسد می‌بایستی از آزمون «استقراءگری شمارشی» سربلند بیرون بیاید: یک چنین فرضیه‌ای باید نسبت به رقبایش کاندیدای بهتری برای این بوته‌ی آزمایش باشد.[10] مدعایی که پایه‌ی علمی داشته باشد یقیناً برای پیشگیری از هر گونه توضیحات و تفسیرهای تئوریک، بارها و بارها مورد آزمون قرار می‌گیرد. اما معمولاً چنین آزمونی در حوزه‌ی یک نظام تفسیری رخ نمی‌دهد. حتی تفسیرهایی که به طور تلویحی مدعی این هستند که مناسب‌ترین تفسیراند به طور معمول نمی‌توانند به عنوان تئوری تثبیت شده‌ای عمل کنند.

به جای آنکه تفکیکی استقراءگرا میان نقد و تئوری قائل شویم شاید می‌بایستی تفسیر یک منتقد را استدلالی و قیاسی بدانیم؛ استدلالی که از دل یک تئوری بیرون می‌آید. براساس این بخش از بحث حاضر نمی‌توانیم هیچ توصیفی از یک مسأله بیابیم که به لحاظ مفهومی خالی از غرض باشد. چون مبتنی بر یک سری پیش انگاره و طبقه‌بندی ذهنی است. بنابراین هر تفسیر انتقادی، پیش انگاره‌ای است از یک تئوری سینمایی، هنری، اجتماعی یا مبتنی بر نژاد و غیره و غیره.

استنلی فیش این نکته را دارای اعتباری همه جانبه می‌داند که از طریق آن هر تفسیری اثبات کننده‌ی برخی از نکته‌های زیربنایی یک تئوری است؛ یعنی هیچ نکته‌ی ارشمیدسی خارج از یک تئوری وجود ندارد تا مفسر بتواند بر آن تکیه بزند.[11]

براساس دلایل ادراکی و عقلی، مفهومی استنتاج‌گر، قانع‌کننده و مستدل نیست. یک تئوری دارای پیوستگی و انسجام عقلی هست و به این دلیل به وجود آمده تا پاره‌ای پدیدارهای خاص را تحلیل کرده یا شرح دهد. پیش داوری‌ها، مفروضات، پندارها و عقاید نیم بند نمی‌توانند چیزی به یک تئوری اضافه کنند. یقین من به اینکه تیتراژ فیلم باید در آغاز و پایان فیلم بیاید و این اعتقاد که ستاره‌ی یک فیلم عموماً معرف قهرمان فیلم است و تکنی کالر به لحاظ زیبایی‌شناسی بر انیمیشن کالر ارجحیت دارد جزء سرشت یک تئوری سینمایی نیست. یک تئوری سینمایی نمی‌تواند برآمده از عقاید این چنینی من باشد. عقایدی که در عین حال فرمول‌بندی بی‌دقت، مبهم و پرتناقضی دارند.

حتی اگر مفسری به طور ضمنی تئوری تمام عیاری در ذهن داشته باشد، باز هم لزوماً قادر نیست جزئیات هر تفسیری را که ارائه می‌کند از این تئوری استخراج کند. دو منتقد حوزه‌ی تحلیل روان می‌توانند در مورد تک تک اصول انتزاعی این مکتب نقطه نظرهای مشترکی داشته باشند اما هر یک تفسیری جداگانه از یک موضوع [واحد] ارائه دهند. هیچ گاه هیچ منتقدی را نمی‌توان یافت که براساس قالب و اصولی از پیش ساخته رأی خودش را اعلام کند زیرا درون همان تئوری مورد قبول او نیز، همچنان چالش‌هایی وجود دارد. منتقد می‌تواند به لحاظ عرفی با تئوری منتقد الف موافق باشد اما می‌گوید جنبه‌های خاصی از یک فیلم یافت می‌شود که همچنان نیازمند شرح و تفسیر است. یا منتقد ب می‌تواند تفسیری را به عنوان امری روشنگر و دارای ارزش بپذیرد اما در عین حال نسبت به آن تئوری اختلاف عقیده نیز داشته باشد. هیچ یک از این دو منتقد نمی‌توانند فرض کنند که یک تئوری می‌تواند یک تفسیر را دیکته کند.

پس آیا می‌شود به راحتی گفت که تفسیر یک منتقد، یک تئوری را روشن کرده و به تصویر می‌کشد؟ ژاک لاکان پیرامون «نامه ربوده شده» اثر ادگار آلن‌پو با اعلام این نکته آغاز می‌کند: «ما تصمیم گرفته‌ایم امروز حقیقتی را برای شما روشن کنیم که برگرفته از اندیشه‌ی فروید است یعنی همان نظم نمادین که قوام‌بخش بوده است با اثبات این امر در یک داستان به جهت‌گیری مشخصی می‌رسیم یعنی به این نتیجه می‌رسیم که سوژه از مسیر «دال» می‌گذرد.[12] همانند شیوه‌ای شبیه اظهارنظر بالا برخی دستگاه‌های نقد که به لحاظ تئوریک تصریفی هستند از فیلم بهره می‌گیرند تا تئوری‌های پیشنهادی خویش را به تصویر بکشند.[13]

این ادعایی است سست‌تر از ادعای استقراءگری و استنتاج گرایی. اینکه یک تفسیر را به تمثیل یک تئوری بدل کنیم لزوماً به معنای پذیرفتن این نیست که حقانیت یک تئوری به اثبات برسد. هر مکتبی چه روان‌کاوانه یا جامعه‌شناسانه به واسطه‌ی آثار هنری است که توضیح داده شده و روشن می‌گردد. از این گذشته، این موضوع به یک مشکل برخورد می‌کند که پیش از این به آن اشاره شد. اگر مجموع عقایدی که ابراز می‌شوند نتوانند به عمل تفسیر که در یک تئوری سینمایی مهم تلقی می‌شود ربط پیدا کنند آن وقت این تفسیر ممکن است روشن‌کننده‌ی آن عقاید باشند و نه یک تئوری.

شاید در آن صورت یک تئوری صرفاً محلی برای ابراز عقاید و ادراک‌هایی باشد که ما را به تفسیر منتقد نزدیک می‌کند. یک چنین فرمول‌بندی خوشایند جلوه می‌کند و بسیاری از منتقدان شاغل احتمالاً آن را خواهند پذیرفت. هر چند یک بار دیگر این امر نشان می‌دهد که رابطه‌ی تئوری با اثر، صرفاً رابطه‌ای اتفاقی و تصادفی است. یک منتقد به طور نامعمول عاقل و یک تئوری کاملاً مقدس که ممکن است سرشار از بصیرت هم باشد می‌توانند به گیرایی و خیره‌کنندگی

تفاسیر یاری برسانند. و بار دیگر چنین عقیده‌ای مانع نزدیکی تئوری به حقیقت خواهد شد. از این منظر یک منتقد حتی می‌تواند از آی چینگ، عددشناسی، اخترشناسی یا هر نظام پرزرق و برق و غیرواقعی استفاده کند تا ما را به این باور برساند که تفسیر او باورپذیر است. در واقع نهاد نقد اجازه نمی‌دهد تا به این حد از شیوه‌های تحقیقی استفاده کرد. این تئوری‌های مشخص هستند که با ارزش به حساب می‌آیند و هستند تئوری‌هایی که وانمود می‌کنند صحیح هستند. یا اینکه تظاهر می‌کنند که در مورد سینما درست عمل می‌کنند (تئوری روان‌کاوانه در این زمینه مثال‌های مختلفی ارائه کرده است). «بینش و بصیرت» به عنوان معیار انتخاب‌هایی که منتقد پیش روی خویش دارد، کافی نیست. یک منتقد با استفاده از بصیرت نمی‌تواند به تئوری‌ها روی آورده و از آنها استفاده کند.

سعی من بر این است که نشان دهم تفسیر منتقد به هیچ شکلی دنباله‌روی یک تئوری نیست. شاکله‌های عقلانی دیگری نیز در کار هستند. پس از انتشار کتاب بوطیقای ساختگر Structuralist Po-etics اثر تأثیرگذار جاناتان کالر، چندین تئوری ارائه شده که در آنها گفته می‌شود منتقدان با پیروی از قواعد دست به تفسیر می‌زنند.[۱۴] برخلاف نتایج چشمگیری که به دست آمده آن چه که از قواعد فهم می‌شود هم‌چنان گنگ و دو پهلو است. در بسیاری موارد واژه‌ی قواعد مترادف «هنجار« یا «عرف» است.

اگر اندکی وسواس به خرج دهیم به روشن‌تر شدن بحثی که در ادامه خواهیم داشت، یاری رسانده‌ایم.

به نظر من منتقدان با به کاربردن اصول عقلانی و زبانی دست به تفسیر می‌زنند. همان طور که دیوید لوئیس می‌گوید، نقد، مرسوم و متداول است می‌تواند نظم و ترتیب‌هایی در رفتارهای انسانی ایجاد کند و این کار را با تنظیم عملکرد عوامل دخیل در آن رفتار، انجام می‌دهد. عواملی که در نهایت به یک هدف مشترک دست خواهند یافت. اما منتقدان از قواعد لازم‌الاجرایی تبعیت نمی‌کنند یعنی قرار نیست کسی مانند پلیس راهنمایی به او بگوید پشت چراغ توقف کرده یا حرکت کند. تفسیر انتقادی به زعم من، عموماً چیزی است «پنهان» یعنی امری است که به طور ضمنی و تلویحی «قراردادی» به حساب می‌آید. تقلید و عادت می‌توانند باعث ایجاد کنش‌های یکسانی شوند. بی‌آنکه این کنش‌ها براساس آگاهی به‌خصوصی یا یک قاعده‌ی واقعی انجام گرفته باشند.

مفهوم قرارداد ضمنی یا تلویحی تمایل دارد که ابعاد روان‌شناختی و اجتماعی کنش تفسیری را جلب کند. به لحاظ روان‌شناختی، قواعد تفسیری متکی بر عملکرد یا عقلانی هستند. بسیاری اوقات آدم‌ها از مهارت‌های استقرایی گسترده‌ای برخوردارند که همواره براساس آن مفهوم‌سازی می‌کنند که چنین امری در تفسیر و داوری آثار هنری نیز نقش مهمی دارد. منتقدان دارای مهارت‌هایی نیز هستند که برای پرداختن به حوزه‌های تخصصی شکل گرفته‌اند. تمامی این عملکردهای عقلانی همزمان باعث ایجاد تخصص تفسیری می‌شوند. قواعدی که لازم‌الاجرا هستند ابتدایی‌اند و مانند ورق زدن یک کتاب به نظر می‌رسند. مانند صنعت‌گری که براساس تجربه از یک سری راهبرد استفاده می‌کند، منتقد نیز مجموعه‌ای از گزینه‌ها را انتخاب کرده و آنها را براساس تکلیف خاصی تنظیم می‌کند. این مهارت او به معنای ایجاد یک تئوری سینمایی نیست. مثل این است که یک دوچرخه‌سوار خوب می‌تواند خود را با فیزیک جرم متحرک تطبیق دهد.

از منظری اجتماعی، قواعد را می‌توان الگوهایی از عواملی مشترک دانست که در پی کسب اهداف یک گروه هستند. اگر برای یک مفسر سینمایی نقشی قائل باشیم مثل این است که پذیرفته‌ایم یک نهاد تفسیری دارای اهداف خاصی است. یعنی باید برحسب هنجارهایی که چنین اهدافی را میسر می‌سازد، عمل کرد. بار دیگر بگوییم که در پی هدفی بودن معادل این نیست که باید بر تئوری خاصی تکیه کرد. در واقع اگر منتقد را صنعت‌گر به حساب بیاوریم، او این میل را پیدا می‌کند که در چارچوبی استاندارد قرارش دهیم: دانش تئوریک و انتزاعی به تدریج به حاشیه می‌رود، رویه‌های ضمنی و تلویحی، استنتاج‌های او را فراخواهد گرفت و توجه‌اش بر جزئیات اثری که پیش رویش قرار دارد؛ تمرکز خواهد یافت.

پس، ساختارگرایی که به «سهم بیننده» اهمیت می‌دهد این مهارت را دارد که بتواند شرح دهد چگونه مهارت‌های عقلی و مبتنی بر اصالت عمل باعث می‌شود تا کار یک منتقد به فرض، توقع، اکتشاف و تحقیق منجر شود و چگونه در کار او سرنخ‌ها و اشارات برجسته می‌شوند و کنار هم قرار می‌گیرند و در بنیان استنتاج انتقادی او به کار می‌روند، چگونه فیلمی که روی پرده می‌افتد بازسازی شده و به کلیت معناداری بدل می‌شود. کلیتی که به واسطه‌ی کنش ادراکی و دریافتی مدرک (Perceiver) ایجاد می‌شود. فصل ۲ در پی این خواهد بود که نشان دهد چگونه هنجارهای نهادی و راهبردهای عقلی، قواعد تفسیر انتقادی را شکل می‌دهند.

پی‌نوشت:

1 - Roland Barthes, "on Reading" in the Rostle of Language, trans. Richard Howard (New York: Hill awang 1986), P 33.

۲ – برای مثال نگاه کنید به:

John Reichert, Making Sense of Literature (Chicago: university of Chicago press, 477), pp 114 – 115. ef. Paul kiparski, “on theory and Interpretation” in Nigel fabb et al. eds. The linguistics of writing: Ar guments between Language nad literature (Manchester: Manchester university press, 1987), p. 195.

۳ گو اینکه هم‌چنان به موضوع تفسیر، به عنوان یک «متن» ارجاع می‌دهم اعم از آنکه تکه‌ای از یک نوشته باشد، یا یک نقاشی یا یک فیلم باشد. من ترجیح می‌دهم اینها را «اثر» بنامم. اما این واژه اغلب بسیار ابهام‌آمیز است و موضوع کارکردن یا انجام وظیفه را تداعی می‌کند. از یک جهت فصل آخر کتاب حاضر نکات سودمندی پیرامون مفاهیم تداخلی «اثر» ارائه می‌کند.

۴ـ به یک توضیح نگاه کنید:

E.D. Hirsch, Jr., The Aims of interpretation Chicgao: university of chicgo press, 1976), P. 19.

5- Paul Ricoeur, Existense and Hermeneutics, in Josef Bleicher, ed. Contemporary Hermeneutics as method, Philosophy and critique (London: Routledge and Kegan Paul, 1980), P. 245

۶ـ نگاه کنید به

Concepts in film Theory (New York: Oxford university press 1984), pp 158, 167 – 169, 188

Frank Kermode, The Art of Telling: Essays on 7-fiction Cambridge: Harvard university Press, 1983), P. 24

۸ـ آنچه در ادامه می‌آید به شکل مفصل‌تری در کتاب «روایت در فیلم داستانی» به آن پرداخته‌ام.

۹ـ در این شکل از ساخت‌گرایی پنداشته می‌شود که می‌توان به استنتاج‌هایی که دست‌کم شبه حقیقی هستند، نزدیک شد. پس این طرز تلقی قابل مقایسه با معرفت‌شناسی واقع‌بینانه نقادانه است. برای آشنایی با دفاعی که از «ساخت‌گرایی واقع‌گرا» شده نگاه کنید به:

Ronald N. Giere, Explaining Science: A Cognitive Critigue (Chicago: University of chicgo Press, 1988).

۱۰ـ جرالدگراف این جنبه‌ی غیرقابل اجتناب از ساختار مفهومی را «اثر پدرخوانده‌ای» می‌نامد . نگاه کنید به

Literature against Itself: literary Ideas in Modern Society (Chicgo: university of Chicago press, 1979), P. 202.

11- Marshall Edelson, Hypothesis and Evidence in Psycho analysis (Chicago: University of Chicago Press, 1984). P.46.

12- Stanley Fish, Is There a text in This class? The Authority of interpretive communities (Cambridge: Harvard university press, 1980) 268 – 292, 338 – 371

13- Jacques Lacan, Seminar on the Purloined Letter Yale French Studies 48 (472): 40

نگاه کنید به:

14- Kaja Silverman, The Subject of Semiotics (New York: Oxford university press, 1983), pp. 146-148.

15- Jonathan Culler, Stracturalist Poetics: Stractualism, Linguistics and the study of literature (Ithaca: Cornell University press, 1975) pp. 117-118, 225: Peter. Robinowitz, Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of interpretation (I thaca: Cornell university press, 1987), Chaps. 2-5.

16- Noam chomsky, Knowledge of Language: Its Nature, Origin and use (New York: Praeger , 1986)pp. 145-160

درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان

ابوالقاسم دادور، الهام منصوری

دانشگاه الزهرا

یکی از روش‌ها در متن‌های آموزشی رویکرد باستان‌شناختی و تاریخی است. در این روش نقوش بر جای مانده بر اشیاء به صورت نمادهایی از دوران باستان مورد توجه قرار می‌گیرند که تصاویری از اسطوره‌ها را به نمایش می‌گذارند. کتیبه‌ها، نقوش حجاری شده، ظروف و متون مختلف از جمله معیارهای آموزشی این روش هستند. کتاب حاضر با همین رویکرد تألیف شده است.

کتاب با ارائه‌ی تصاویری (حدود ۱۸۰ تصویر) از مجسمه‌ها، سکه‌ها، نقش برجسته‌ها، نقوش روی پارچه و... تلاش دارد در ایجاد ارتباط خواننده با متن کتاب مفید باشد. هم‌چنین مباحث کتاب عمدتاً در ارجاع به یافته‌های باستان‌شناسی در ادامه نمادهای ایرانی از زمان هخامنشیان تا خاتمه‌ی دوره‌ی ساسانیان و اسطوره‌های ایرانی در همین فاصله زمانی است، نمادهای هندی نیز از دوره موریه تا آخر گوپتا و سپس اسطوره‌های هند در همین دوره بررسی شده‌اند. با توجه به اینکه شواهد کشف شده در حفاری‌ها مربوط به سه سلسله‌ی هخامنشی، اشکانی و ساسانی است، نگاه باستان‌شناختی به حوزه اساطیر ایران علت پرداختن در این فاصله زمانی را توجیه می‌کند. در هند دوره‌ی موریه، سلسله قدرتمندی را تشکیل می‌دهد و از طرفی پادشاهان گوپتا نیز در حدود ۳۲۰ میلادی همزمان با تدوین دو حماسه‌ی رامایانا و مهابهارات و ستون مذهبی پورانابه قدرت می‌رسند.

مخاطبان کتاب در فصل ۴ با شش گروه نقوش (سماوی، حیوانی، گیاهی، پرندگان، طبیعی و هندسی) که همگی با عنوان نماد بررسی شده‌اند، آشنا می‌شوند که در فصل ۶ نیز همین تقسیم‌بندی در بررسی نمادهای هنر دیده می‌شود. در فصل‌های ۵ و ۷ سه نوع اساطیر انسانی، حیوانی و تلفیقی مورد توجه قرار گرفته‌اند. در فصل ۸ نیز بررسی تطبیقی نمادها و اسطوره‌های این دو حوزه‌ی اقلیمی دنبال می‌شود. در واقع مؤلفان، در اکثر موارد از استدلال‌های ذهنی دوری کرده و تلاش کرده‌اند با کمک شواهد باستان‌شناختی به رمزگشایی‌ها بپردازند. مباحث کتاب در پی بررسی و تحلیل موازی نمونه‌هایی از اسطوره‌های ایران و هند است. چنان چه از همان ابتدا به بررسی تطبیقی اسطوره‌های آفرینش و مرگ در ایران و هند می‌پردازد و آن گاه اشتراکات فرهنگی و مذهبی ایران و هند باستان مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

مؤلفان تأکید دارند که میان دو نوع قدرت مورد احترام آریان‌های نخستین، «اسور»ها و «دیو»ها، آریان‌های ایرانی به «اسور»ها متمایل بوده‌اند و آریان‌های هندی به «دیو»ها اگر چه این اشاره وجود دارد که شباهت‌های فراوانی میان «ارباب انواع» ایرانی و هندی وجود دارد.

از دیدگاه مؤلفان آریان‌های ایرانی در باورهای خود بسیار زودتر از آریان‌های هندی مسیر رشد و تحول را طی کرده و به پرستش خدایی یکتا رسیده‌اند.