آندره مالرو و انقلاب

■ حمیدرضا احمری

آندره مالرو، نویسنده معاصر فرانسوی در زمرهٔ نخستین کسانی است که در رمان های خود به طرح مسائلی چون فراز و نشیب های انقلابهای معاصر و انگیزه های شخصی و روان شناختی انقلابیون پرادخت. *مالرو*، طرح مباحثی از این دست را با دریافتهای اگزیستانسیالیستی خود دربارهٔ زندگی، پوچی، اضطراب مرگ، تنهایی بشر و ... درهم آمیخت و در معروف ترین آثار داستانی اش چون «فاتحان» (۱۹۲۸)، «جادهٔ شاهی» (۱۹۳۰)، «سرنوشت بشر» (۱۹۳۳) و «امید» (۱۹۳۷) در قالبی رئالیستی ارائه کرد.

آندره مالرو، زندگی پرتب و تاب و پرحادثه ای داشته است. دربارهٔ او به جرأت می توان گفت که وی تمامی آثارش را در زندگی عینی زیسته است؛ تقریباً تمامی آنچه که او می نویسد از وقایع و حوادث واقعی و خاطرات زندگی شخصی اش نشأت می گیرد؛ *مالرو* در سالهایی به طرح مضامین اگزیستانسیالیستی در آثارش پرداخت که هنوز طرح مضامینی از این دست در قالب داستان؛ چندان رواج نداشت.

مالرو، در آغاز فعالیت ادبی خود، نسبت به تمدن غربی معترض بود؛ کتاب «وسوسهٔ غرب» (۱۹۲۶) تجسم همین اعتراض است. او در زندگی به سبک اروپایی، نوعی بی معنایی و پوچی می دید و تلاش می کرد تا در قلمرو فرهنگها و سبک های دیگر زندگی، جایگزینی برای کمبودهای خود پیدا کند. آشنایی *مالرو* با فرهنگ شرق در این دوره چندان عمیق و جدی نیست. دغدغه های او، دغدغه های فروپاشی تمدنی است که ویرانی و انحطاط را تجربه می کند و برای نجات از این دغدغه ها باید از قلمرو و ساحت آن عبور کرد، اما *مالرو*، خودآگاهی روشنی نسبت به این امر ندارد.

مالرو، در همان سالها تلاش می کند تا با پیوستن به جنبشهای انقلابی در شرق

مالرو «خواست قدرت» است. اعمال قدرت برای او نوعی تسکین و رهایی است؛ مفری است برای نجات از پوچی. گارین می گوید: «با آنچه، اینجا می کنم، علیه پوچی بشری می جنگم». در واقع او راه رهائی از حس بی معنائی را در قدرت طلبی و خشونت یافته و انقلاب برای او محملی است در جهت ارضاء حس قدرت طلبی. گارین روحی سرگردان و ناخشنود دارد و پس از مدتی درمی یابد که پیوستن به مبارزه نیز به او آرامش نمی بخشد.

گارین، تجسم گرایشی اساسی در شخصیت مالرو است و سرخوردگی او نیز تجلّی سرخوردگی و اضطراب درمان نشدنی نویسندهٔ فرانسوی است. به این ترتیب آیا می توان مالرو را انقلابی دانست؟ بی تردید پاسخ منفی است. انقلابیگری از نوع گارین، بیشتر تلاش و تقلای یک روح از خود بیگانه است که با حقیقت خود بیگانه گردیده و در چنبرهٔ تخاصمات تمدّن مدرن، دچار سرگردانی گردیده است.

برای انقلابی بودن باید آرمانگرا بود، باید نسبت به وضع خود در برابر هستی به خودآگاهی رسید، برای انقلابی حقیقی بودن باید از رشد روحی و کمال وجودی بهره مند بود، باید در درون خود از قلمرو نفسانیت و خود بنیادی عبور کرد؛ اما سرگشتگی های گارین، تقلاهای عبث روحی است که اسیر قدرت طلبی و پوچی است و در ساحت نفسانیت سیر می کند.

در مقابل گارین، در رمان «فاتحان»، چنگ دای قرار دارد؛ او تا حدی نمایندهٔ ویژگیهای فرهنگ سنتی چینی است، او به انقلابیون قدرت طلب بدبین است و معتقد است که آنان نه مردم را می شناسند و نه آنان را دوست می دارند.

اما چنگ دای، تجسم تقدیر نهایی وقایع نیست، چنگ دای از دل سنتهایی سخن می گوید که شاید در کل بر ویژگیهای «فاتحان» تأثیر بگذارد، اما فعلاً نقش تعیین کننده ای ندارند.

در واقعیت تاریخی نیز؛ کنفوسیوئیسم چینی و سنتها و مواریث آن نهایتاً به ماده ای در جهت صورت تفکر مارکسیستی مدرن تبدیل شدند؛ در رمان «فاتحان» نیز وضع تا حدودی بر همین منوال است.

مالرو به معنای حقیقی کلمه انقلابی نیست و اساساً کسی که در قلمرو تفکر و فرهنگ اومانیستی بیندیشد؛ در روزگار سیطرهٔ اومانیسم، نمی تواند انقلابی (به معنای حقیقی کلمه) باشد. اما نحوی گرایش معترض اجتماعی و سیاسی نسبت به استعمار و تمدن اروپایی در افکار و آثار مالرو وجود دارد؛ هرچند که این گرایش اعتراضی نیز در نهایت به یأس و سرخوردگی می انجامد.

در «فاتحان» مالرو آیندهٔ انقلاب را به نحوی ترسیم می کند که حکایت از غلبهٔ لمپن ها و فرصت طلب هایی چون نیکلائیف بر امور دارد و این بی تردید حکایت از نحوی یأس و بدبینی نسبت به سیر تطوری انقلاب است. البته اگر عاقلانه بیندیشیم، درخواهیم یافت که از دل انقلابی که افرادی چون گارین آن را رهبری نمایند چیزی بیشتر از حاکمیت فرصت طلب ها و لمپن ها به دست نمی آید.

در واقع به نظر می رسد که سرنوشت انقلابهای اومانیستی، چیزی بیش از آنچه که مالرو ترسیم می کند نیست. آنچه که در صفحات انتهایی رمان «فاتحان» مالرو رخ داده، سالها بعد در زندگی عینی او تکرار شد. در سیر تحولی «فاتحان» مالرو سرخوردگی خود از مفهوم اومانیستی و سطحی انقلاب را بیان می کند؛ در زندگی عینی نیز مالرو در پایان جنگ جهانی دوم از تمامی سوابق اعتراضی و پر هیاهوی خود استعفا می دهد و به ژنرال دوگل می پیوندد و تا پایان عمر (۱۹۷۶) به آن وفادار می ماند.

از اعتراض علیه حضور استعماری غرب در آسیا و دفاع از جنبشهای چپ گرا تا پیوستن به دوگل و پذیرش پُست وزارت فرهنگ در کابینهٔ او به ظاهر راه درازی و فعال شدن در امور سیاسی؛ به نحوی به بی معنایی زندگی خود سامان دهد. در سال ۱۹۲۵ میلادی (هنگامی که مالرو بیست و چهارساله بود) به انتشار روزنامه ای به نام «هندوچین» پرداخت و در آن روزنامه موضع گیریهایی علیه کشورهای استعماری کرد؛ او در این مقطع، به لحاظ سیاسی عمدتاً با جریانات چپ گرا و گروههای سیاسی محلی متمایل به مارکسیسم نزدیکی و همدلی دارد.

رمان «فاتحان» مالرو، داستان یک انقلاب است؛ مالرو در این رمان، شخصیتی به نام «گارین» می آفریند؛ او یک نفر روسی-سوئیسی است که بنا به انگیزه های فردی و به جهت یافتن معنایی برای زندگی به انقلاب روی می آورد.

قهرمان انقلابی رمان «فاتحان»، فاقد انگیزه های حقیقی و اصیل انقلابی است او، فردی به راستی آرمانگرا نیست؛ او با استثمار و استعمار خارجی تضادی ندارد، او به جنبش انقلابی روی آورده است تا بر کمبودها و اضطرابهای وجودی خود غلبه کند. انقلاب برای او حتی از معنای سخیف صرفاً سیاسی که در نزد بلشویکها و مارکسیست های آن روزگار دارا بود؛ نیز تهی است. برای گارین، نفس عمل و خشونت است که ارزش دارد و هدف و غایت و انگیزه و نیت در تعریف او از عمل انقلابی جائی ندارد.

مالرو، خود دربارهٔ «گارین» می گوید:

«گارین را از آن رو دوست می دارم که بیانگر روح تراژ یک تنهایی انسان است و این درست همان چیزی است که در کمونیسم ارتدوکسی از آن هیچ نشانی نمی توان یافت».

گارین، به اصول اخلاقی بی اعتناست؛ او تجسم ارادهٔ به قدرت یا به قول خود است که آندره مالرو در فاصله سالهای دههٔ بیست تا نیمه دههٔ چهل میلادی پیمود. اما حقیقت این است که راست محافظه کار مدرن به دلیل مبانی اومانیستی تفکر خود همان قدر به حفظ وضع موجود معتقد است که چپ به ظاهر رادیکال مدرن. به عبارت دیگر مخالفت چپ گرایانه با نظام سلطه اومانیستی؛ مخالفتی سطحی است که در نهایت به تحکیم و تعمیق سلطهٔ مدرنیته می انجامد و نحوی از انحاء تداوم سیطرهٔ تمدن مدرن است؛ سیاستهای محافظه کاران راست گرا نیز شکلی از اشکال بسط سیطرهٔ اومانیستی است؛ زیرا که راست و چپ مدرن، در مبادی و غایات نظری و عملی و مبانی فکری خود مشترک هستند و تضادها و اختلافاتشان، اموری عرضی و فرعی است.

مالرو، پس از سرخوردگی از اندیشه به اصطلاح انقلابی به هنر روی آورد؛ او تلاش کرد تا از طریق هنر بورژوائی برای زندگی خود، معنایی پدید آورد و برای آنچه که وی «ماجرای غم انگیز مرگ انسان در اروپا» می نامید، مفرّی پیدا کند؛ اما مگر می شود با هنر بورژوایی، تمدن رو به زوال مدرن را نجات داد؟

هنر مدرن بیش از آن که مفری از بحران باشد؛ آینه پوچی و آبسوردیته و مرگ تمدن جدید است.

مسئلهٔ انقلاب، به نحوی دیگر در «سرنوشت بشر» و «امید» نیز دنبال شده است و در همه جا نتیجه آن یأس و نا امیدی بوده است. این نا امیدی بیش از آن که در ویژگیهای نفسانی و روان شناختی مالرو ریشه داشته باشد، در وضعیت تاریخی تمدن در حال احتضاری ریشه دارد که واپسین روزهای عمر خود را پشت سر می گذارد.

- Frank, Joseph/The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature./Blooming, 1963

- میلانی، عباس / مالرو و جهان بینی تراژیک / انتشارات آگاه / ۱۳۶۴
- مالرو، آندره / فاتحان / قاسم صنعوی / تهران، طوس / ۱۳۶۱
- مالرو، آندره / امید / رضا سید حسینی / تهران، خوارزمی / ۱۳۶۳
- مالرو، آندره / سرنوشت بشر / سیروس ذکاء / تهران، خوارزمی / ۱۳۶۰
- پیکون، گاتان / آندره مالرو در آینه گفتارش / کاظم کردوانی / تهران، آگاه / ۱۳۷۳

- He Wit, James Robert/Andre Malraux/New York/1978

- دابلیو. ام. فروهاک - دوریس ال. ایدر / آندره مالرو / سیاوش سرنیی / تهران، کهکشان / ۱۳۷۳

نظریه پرداز فرانسوی *ژاك دریدا*، که معمولاً به عنوان پایه گذار اصلی نهضت موسوم به *ساختارزدایی* شناخته می شود، در رساله «ساختار، نشانه و بازی در علوم انسانی» (۱۹۶۶) استدلال کرد که در علم و فلسفه غربی، اشکال دانش پیرامون یک *مرکز* ساخته شده اند و این فرآیند ساختاربندی، به علت طبیعی شدن، معمولاً توجه را بخود جلب نمی کند.

سخن یا دانش معمولاً به یک مرکز، یک نقطه حضور و یک منشأ ثابت اشاره می کند. بر طبق نظر *دریدا*، نقش این مرکز دوگانه است. این مرکز کانونی را به وجود می آورد و به دانش اجازه می دهد پیرامون حقیقت یا مکاشفه خاصی که خودش را به صورتی مطلق ارائه می نماید، سازمان یابد: الگویی که رویکردهای نقد ادبی سنتی، برای متون ادبی جهت آنچه که تفاسیر قطعی خوانده می شوند به کار می گیرند، همانند عملی که دیگر اشکال دانش از قبیل داوریهای حقوقی و تشخیص طبی انجام می دهند. علاوه بر این، مرکز به طور قطعی، نقش منحصر یا محدود کننده معانی موجود را ایفا می کند و نیز شیوه هایی که در آن یک متن یا یک رشته دانش را می توان استنباط کرد، محدود یا کنترل می کند؛ به طوری که از هر نوع تکاثر یا بازی آزاد معنی، جلوگیری به عمل می آورد.

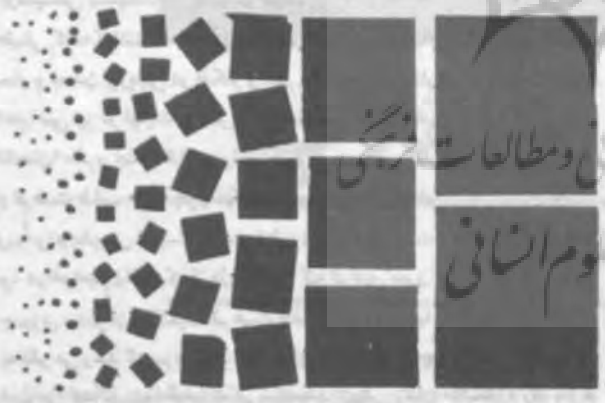
معنا در درون سیستم دانش جای دارد به طوری که یک سخن حقیقت خودش را بنا می کند و یا اعتبار می بخشد و به شیوه هایی که در آن این حقیقت به دست می آید، توجه نمی کند. رشد آنچه تحت عنوان رشته های آکادمیک شناخته شده است، مشخصه مهم فرآیندی تاریخی است که طی آن تعدادی از رشته های استدلالی تا حدی مستقل و خودگردان شدند، به طوری که حقایق ادبی، صرفاً بر طبق سنجش ادبی ـ انتقادی که می توانستند حقیقی بودن را تشخیص دهند، بررسی و تعیین شدند؛ حقیقت تاریخی، به همین نحو به وسیله معیاری که توسط فیلسوفان تاریخ و غیره معین شده، بنا شده است. از این رو دانش خود اعتبار است. در حقیقت یک ویژگی زبان و دانش، ماهیت حشو قبیح آنهاست که موضوع مشابهی را با شیوه های گوناگون بیان می کنند. این موضوع بدان معنی نیست که رشته های استدلالی تماماً به طور مستقل از همدیگر ایفای نقش می کنند و متقابلاً انحصاری هستند. به طور مثال، جنبه هایی از تاریخ برای کمک به مطالعه

ژاك دریدا و

ساختار زدایی متن

■ راجر و بستر

● ترجمهٔ عباس بارانی



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ادبی مورد استفاده قرار می گیرند و بر طبق الگوی *دریدا*، رشته های آکادمیک، در اشکال جامع مشابه ساختاری سهیم هستند زیرا که اشکال دانش مشترکند اما محتوی آنها خیر. به دیگر سخن، به علت اینکه دانش بر طبق مقولات خاص خود سازمان بندی می شود، نوعی استقلال در آن وجود دارد.

به نظر *دریدا*، عنصر کلیدی این فرآیند، آن چیزی است که او معنی محوری Logocentrism می نامد و از ترکیب واژه یونانی Logos به معنی زبان، با دلالتهای الزامی منطق و خرد ساخته شده است که در فرهنگ غربی برای معنی و دانش نقش بنیادی یا مرکزی دارد. زبان به ما اجازه می دهد که واقعاً مراکز معنایی نامحدودی از من خودمان به معنی هویت فردی تا مراکز جامع تر ملّیت بنا کنیم. به طور مثال، ادبیات انگلیسی در ساختن اسطورهٔ انگلیسی، سودمند بوده است، از این رو برای تعیین هویت کشور، مرکزیت داشته است.

وقتی که مرکزی زیر سؤال می رود یا تغییر می کند، در عوض مرکز جدیدی ساخته می شود، همانند تعریف مجدد *فروید* از روان به طوری که الگوی سنتی ذهن و خودآگاه به وسیله مفهوم ناخودآگاه عوض شد. ظاهراً غیر ممکن است بدون دخالت دادن نوعی زمینه مرکزیت در گفتار فکر کنیم، یا بنویسیم. زبان از لحاظ تاریخی دارای نیروهای حضور بوده است. *دریدا*، استدلال می کند که نظریه برتری گفتار بر نوشتار *افلاطون*، یک شیوه اعتبار بخشیدن به زبان بود. ثبات بخشیدن به زبان. توسط متکلم خاصی بود و از این رو زبان را در زمان خاصی با معنی معینی ثابت نگه می داشت.

با زبان نوشتاری ـ عمدتاً در تشریح متون بر طبق نیات نویسندگان آنها ـ و قراردادن نوشتار در شبکه ای رسمی یا قالبهای ارجاعی که سعی در ثابت نگه داشتن معانی آنها دارند نیز، همین کار صورت گرفته است. *دریدا* اعتقاد دارد که در حقیقت معنی هرگز مفرد یا ثابت نیست بلکه پیوسته در حال تکثیر و تغییر یا لغزیدن است، خواه در زبان گفتاری یا نوشتاری باشد. او این پراکندگی و اهتزاز معانی که به طور بالقوه ای از هر نوع متنی صادر می شود را بارآوری dissemination می نامد.

واژه ای که *دریدا* برای مفهوم بخشیدن به اینکه معنی چگونه عمل می کند و به چه شیوه ای طرح ساختار زدایی را تقویت می کند در نظر گرفته، differance است. او این واژه را به معنی فرانسوی آن که خودش بر معنی اش دلالت دارد، به کار می گیرد. این واژه در مرحلهٔ نخست به معنی تفاوت تفسیر می شود. به آن معنی که از نظریه *سوسور*، در مورد زبان به مثابه سیستمی از تفاوتها استنتاج می شود. یعنی ما می توانیم بین واژگان و معانی مربوط به آنها از طریق سیستم آوایی متفاوت و یا ادراك این موضوع که یک شئ، شئ دیگری نیست، تمایز قائل شویم. به طوری که سگ، باتلاق یا خوك نیست یا حتی چتر، نیز به معنی چتر آفتابی نخواهد بود.

از نظر *سوسور*، رابطه بین دالّ و مدلول، رابطه ای ثابت است. سیستم تفاوتهای آوایی و معنایی به شیوه ای منظم و مشخص عمل می کند. اما از نظر *دریدا* این موضوع کاملاً غامض است. معنی همیشه در موقعیتی ناسازگار و در حال تغیّر است. وقتی که در مورد سگ فکر می کنیم، در مورد آنچه که نیست نیز فکر می کنیم. این سگ، گربه، خوك یا هرچیز دیگری نیست. به دیگر سخن، وقتی که سعی در ثابت نگه داشتن یک معنی، جهت ارائه چیزی به عنوان مفرد، مثبت و مطلق داریم، آن را از طریق سکوت یا منفی نمودن آن اشکال یا معانی که متفاوت یا متضاد هستند و در موقعیت تقابل با موارد ذکر شده قرار می گیرند، به دست می آوریم.

ما ایدهٔ خوب را بدون معنی متضادش بد و ایده مرد و مردانگی را بدون زن و زنانگی نمی توانیم داشته باشیم. هر قدر که معنی یا ارزش خاصی شدیدتر بیان شود، حوزه های تفاوت پیرامون آن پرمعنی تر می باشند. با توجه به این موضوع،

دریدا استدلال می کند متون واقعاً درباره چیزهایی هستند که به نظر نمی رسد درباره آنها باشند و او در جست وجوی نکات ضعیف یا گسست هایی است که در آنجا نوعی دیگر بودگی را که متون پنهان می کنند، آشکار می شود. رمان «پارك» *مانسفیلد* را به عنوان یک مثال درنظر می گیریم و متوجه می شویم که از میل جنسی هرگز صریحاً سخنی به میان نمی آید زیرا که میل جنسی به طور قابل بحثی تهدیدی دائمی بر ضد نظم اجتماعی و روابط مربوط به ازدواج است که به صورت بهنجار و اخلاقی ساخته شده اند. اما در آن صحنه که فانی Fanny بیرون از دروازه ها در بیابان تنها رها شده و نشسته است، آنجا که دیگر شخصیت های داستان به آن تعدی می کنند به نظر می رسد که میل جنسی را به جنبش درمی آورد. مطالب جنسی باید لزوماً ظاهر نظم اخلاقی را رعایت کنند از این رو، موضوع «پارك» *مانسفیلد* درست به همان اندازه که ضد اخلاقی است اخلاقی نیز هست اما موضوع ضد اخلاقی، مسکوت گذارده می شود و بیان نمی شود و با انجام این عمل زبان و رفتار اخلاقی مشخص می شود. دریدا، این نوع گسست را که دیگر بودگی otherness معنایی را آشکار می کند aporia نامگذاری می کند که به زبان یونانی به معنی شک یا سردرگمی است.

او استدلال می کند، بعضی از متون دیگر بودگی و شیوه هایی که در آن معنی ساخته می شود و به طور خودآگاهانه ای در مرکز قرار می گیرد را آشکار می کنند و بدین طریق، تناقضات درونی که این متون بر روی آنها قرار می گیرند، ظاهر می سازند. این موضوعی است که مخصوصاً در مورد بعضی از متون ادبی صدق می کند و ممکن است، برخلاف دیگر اشکال سخن، نه تنها پیش زمینه ای برای معنی بلکه شیوه هایی که در آن معنی به وجود می آید، نیز باشد.

معنی دیگر differance، از دیددریدا «deferment» است که از واژه فرانسوی «differer» به معنی به تعویق انداختن و نیز تفاوت داشتن مشتق می شود. در اینجا به این ایده که معنی هرگز کامل نیست و هرگز بطور کامل درك نمی شود، بلکه همیشه از دسترس ما خارج است و به تعویق می افتد یا دورنگ می کند، اشاره می شود. واژگان به وسیله دیگر واژگان تعریف می شوند که این واژگان به نوبه خود، به وسیله سایر واژگان تعریف می شوند، به طوری که ما هرگز به

• معنا در درون سیستم دانش جای دارد به طوری که یک سخن حقیقت خودش را بنا می کند و یا اعتبار می بخشد و به شیوه هایی که در آن این حقیقت به دست می آید، توجه نمی کند.

نقطه ای از درك کامل معنی مستقل نمی توانیم برسیم. این موضوع نسبتاً مانند بازی *لوئیس کارول* با معنی، معنی در کتاب «ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب» است. وقتی *مارچ هیر* March Hare به *آلیس* می گوید: «خوب باید بگویی که منظورت چیست» و *آلیس* در جواب می گوید: «منظورم همان چیزی است که می گویم-می دانی، درست همان چیز است». *هاتر*(Hatter) در جواب می گوید: «به هیچ وجه، این طور نیست!» در حقیقت *آلیس*، در تلاش برای غنا بخشیدن به معنی زنجیره ای از معانی متکثر غیر قابل کنترل را به جریان می اندازد. معانی قابل کنترل نیستند: معنی به دلیل ماهیت خاص خود، همیشه قابلیت انحراف به جهت دیگری را دارد تا اینکه فرضاً به هدفی اختصاص یابد و ثابت نگه داشته شود. علاوه بر این، ممکن است متن ادبی به طور خودآگاهانه ای فرآیند یاد شده را به کار گیرد. به طوری که ابهام یا حتی لایه های پیچیده تر اشکال معنایی را صراحتاً در متن مورد استفاده قرار دهد.

دریدا علاقه خاصی به نوشته های جویس دارد، و در بخش هایی از «اولیس» و بخصوص در «شب زنده داری فینه گان» (۱۹۳۹) به نظر می رسد اثرژی نهفته در زبان تا آنجا که قابل تصور است، آزاد می شود. رهایی و ریزش نامحدود زبان و معنی در این کتاب آزادسازی و بازی کامل معنی است که به طور معمول در سخن قراردادی مقهور و تحت کنترل است. گویی که انرژی نهفته در ذرات الفاظ زبان آشکار شده است. سلسله ای از تداعی معانی ها که به وسیله یک جمله به وجود می آیند، نشانه هایی از موضوع ذکر شده را ارائه می کنند. مخصوصاً اگر خطوط آغازین و پایانی رمان را که برای تشکیل واحد نحوی با هم مطابقت دارند، مورد توجه قرار دهیم، متعاقباً الگویی دایره مانند به وجود می آید که بیانگر این موضوع است: انتهایی برای تقدم و تأخر معنایی که در زبان و خودآگاه به وجود می آید، وجود ندارد. متن به صورت پایان ناپذیری ادامه می یابد تا آنجا که با عذرخواهی از تی. اس. الیوت، ابتدا انتهاست و انتها ابتدا:

روانرودخانه، از کلیسای حوا و آدم گذشته، از پیچ ساحل به خم خلیج، ما را با ویکوس فراخ جایی از دَوَران به قصر هاوث و اطرافش بازمی گرداند. راهی تنهایی آخری محبوبی درازایی آن.

چنین برداشتی از زبان، سؤالات مهمی را دربارهٔ ماهیت نقد ادبی و تفسیر مطرح می کند. ایده یافتن تفسیری صحیح و قطعی بتدریج به دو صورت تحلیل می رود. اولاً، زبانی که متنی را به وجود می آورد، هرگز کامل یا محدود نیست، بلکه همیشه از معانی مختلفی [که برایش درنظر گرفته می شود] فراتر می رود این زبان، قابلیت بارآوری دارد با این وجود ممکن است کسانی سعی کنند شیوه هایی که در آن یک متن می تواند تفسیر شود را محدود و ثابت نگه دارند. ثانیاً زبان نقد یا تفسیر خودش تابع شرایط differance است و هرچه این زبان بیشتر سعی در ایجاد محدودهٔ [معنایی] خاصی نماید، دیگر معانی کنار گذاشته، مستلزم پیگرد بیشتری هستند.

به دیگر سخن تفاسیر یا تعابیر اشتباه نمی تواند وجود داشته باشد: به طوری که ساختار شکن آمریکایی پل دمان Paul de Man می گوید «خواندن [به معنای برداشت و تفسیر خاصی از متن] همواره و ناچاراً نادرست خواندن [برداشت نادرست از متن] است». با پیروی از مفهوم *دریدا* زبان هرمعنی ناچاراً باید معتبر باشد زیرا معنا نحوی، شق دیگری را جایز نمی شمرد. زبان ذاتاً معنی دار است. آنچه که مورد مجادله است، معانی مشروعند. آنهایی که مورد قبول واقع می شوند و آنهایی که مردود شمرده می شوند.

داستان کوتاهی از هنری جیمز موسوم به «نقش روی قالی» (۱۹۳۹) می تواند به عنوان تفسیری بر انگیزهٔ پیدا نمودن معنایی مطلق یا تأویلی بر یک متن خوانده شود و منتقدین ساختار شکن، آن را به عنوان مثالی در این مورد پذیرفته اند. در این داستان، رمان نویسی بنام ورکر (verker) به منتقد جوانی می گوید: - این منتقد آثار رمان نویس را بسیار تحسین می کند اما همراه با دیگر خوانندگان احساس می کند که آثار او را به طور کامل درك نمی کند- نقش یا الگوی خاصی در رمان هایش پنهان است. به هرحال ورکر، قبل از اینکه راز را افشا کند می میرد و بنابراین توضیح نهایی، در فرضی طفره آمیز باقی می ماند. یا به تعویق می افتد. این قصه، همانند بسیاری از داستانهای کوتاه جیمز، به شیوه های مختلفی تفسیر شده است. و به عنوان کلیدی بر آثار جیمز معرفی شده است. از این حیث که این آثار، اغلب به عنوان داشتن نوعی معنای نهایی یا هستهٔ حقیقت، مورد توجه قرار گرفته اند. از طرف دیگر، این داستان به عنوان توضیحی بر نظریه *دریدا* در مورد deferment به تعویق انداختن و تفاوت داشتن، تفسیر شده است- یعنی معنای کامل وجود دارد امّا همیشه می گریزد.