

پژوهش‌های زبان‌های خارجی
نشریه دانشکده ادبیات و
علوم انسانی دانشگاه تبریز
سال ۵۱، بهار و تابستان ۸۷
شماره مسلسل ۲۰۶

مبانی معناشناسی فهم متن در رویکردهای سنتی و جدید نقد ادبی*

دکتر مهیار علوی مقدم**
m.alavi2007@yahoo.com

چکیده

در میان نگرش‌های جدید نقد ادبی که چشم‌اندازهای نوینی در نظریه‌پردازی ادبی پدید آورده است، معناشناسی زبان تا حدی می‌تواند به مطالعات تاویل متن یاری رساند و خواننده را با مبانی فهم متن آشنا کند. در بررسی‌های معناشناختی فهم و تاویل متن، آشنا شدن با جایگاه معنا در سنت ادبی و رویکردهای جدید نقد ادبی، پذیرش چندگانگی معنایی در متن‌های تاویل‌گرا و کشف پیوند بین بعد زیبا شناختی متن با معانی نهفته در ذهن خواننده، گامی بایسته است. گاه، سنت‌گرایی ادبی مانع از آن است که خواننده بتواند به فهم دقیق متن بپردازد، به ویژه آن که بارزترین رفتار اقتدارگرایانه‌ی سنت ادبی در «معنا» نمود می‌یابد و این برخاسته از این باور است که انسان آن‌گونه که جهان را می‌بیند. معنا را درک می‌کند. اصولاً سنت‌های ادبی می‌کوشند مطلق‌گرایی را در عرصه‌ی معنا تحمیل کند. مطلق‌گرایی معنا و نگاه یک بعدی حقیقت در نزد انسان سنتی گذشته، به «تعین معنا» و تک‌معنایی انجامیده است که در عمل به منفعل شدن خواننده در برابر متن و انفعال حوزه‌ی آموزشی مدرسی ادبیات منجر می‌شود.

در نظریه‌های جدید بر پایه‌ی شالوده‌شکنی، سخن از «عدم تعین معنا» است که با رازناکی متن و ارتباط آن با معنا و فهم متن در پیوند است. مرکزیت‌زدایی از متن و فعال‌تر شدن نقش خواننده در فهم متن در فرایندی خلاقیت‌آمیز، از جمله دستاوردهای این نظریه‌هاست.

واژه‌های کلیدی: معناشناسی، سنت ادبی، تعین و عدم تعین معنا، هرمنوتیک و شالوده شکنی.

*- تاریخ وصول: ۸۴/۹/۲۶ تاریخ نهایی: ۸۷/۵/۲۸

** - عضو هیات علمی دانشگاه تربیت معلم سبزوار

۱- در آمد: مسئله‌ی معنادرست ادبی

شمار فراوان مقلدان ادبی در قلمرو ادب فارسی، نشان دهنده‌ی استواری حصارها و دژهای سنت ادبی در ایران است. عناصر سنت ادبی که در شعر رودکی، فرخی و منوچهری پدید آمده است، سده‌های بسیاری در ذهن شاعران و حتی خوانندگان، به گونه‌ای تجریدی، انتزاعی و بدون در نظر گرفتن ریشه‌ها و وضعیت آفرینش این عناصر، گسترانده شده‌اند و مقلدان شاعران پیشین، تنها در پی افزودن شاخ و برگ‌ی به عناصر تقلیدی، برآمده‌اند سنت‌های ادبی گاه چنان مستبدانه عمل می‌کنند که به شاعر مقلد کمتر اجازه‌ی ابداع و اندیشیدن می‌دهند (نک. جهان‌دیده، ۱۳۷۹: ۱۵-۱۴). در جامعه‌ی سنتی که مجال آزادی‌های فردی به شدت، تنگ و محدود می‌شود، همواره تأکید بر سنت متقدمان، امری اجتناب‌ناپذیر است. دیدگاه نظامی عروضی به عنوان نمونه‌ای از بازتاب جامعه‌ی سنتی درخور توجه است. او برای آن که شاعر «سخنش روی در ترقی» گذارد و «طبعش به جانب غلو میل کند» به شاعران جوان توصیه می‌کند که بیست هزار بیت از اشعار پیشینیان و تنها ده هزار کلمه از آثار متأخران فرا گیرند:

شاعر بدین درجه نرسد الا که در عنقوان شباب و در روزگار جوانی
بیست هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و ده هزار کلمه از آثار
متأخران پیش چشم کند و پیوسته دواوین استادان همی خواند و یاد
همی گیرد که در آمد و بیرون شد ایشان از مضایق و دقایق سخن بر
چه وجه بوده است تا طرق و انواع شعر در طبع او مرتسم شود و
عیب و هنر شعر بر صحیفه‌ی خرد او منقش گردد تا سخنش روی
در ترقی دارد و طبعش به جانب غلو میل کند (نظامی عروضی،
۱۳۷۵: ۴۷).

۱-۱. پیروی از سنت‌های ادبی که در بافت ذهنی شاعران و نویسندگان گذشته ریشه دوانده است، گذشته از نظام اجتماعی و فرهنگی حاکم، از نگرش انسان به ایستایی و ثبات جهان سرچشمه می‌گیرد. یکی از ویژگی‌های ذاتی سنت، ثابت دیدن پدیده‌های غیر ثابت

است و این، گویا در نگرش مردم مشرق زمین رسوب کرده است. «در شیوه‌ی نگرش شرقی به جهان، اصالت، باثبات و تغییر ناپذیری است و انسان شرقی برای آن چه در زمان و مکان واقع می‌شد، یعنی برای امر محسوس و گذرا، ارزش قایل نبود، بلکه طالب آسایش و آرامش و بازگشت به مبدأ بی‌زمان بود و زندگی این جهان هم همیشه به آن چه دارای سنت و سابقه و مطابق راه و رسم پدران بود، ارزش می‌گذاشت» (آشوری، ۱۳۷۸: ۲). این نوع نگاه نیز به میان شاعرانی که در نقطه‌ی اوج فرهیختگی سنت ادبی جای داشتند راه یافته بود به گونه‌ای که از نظر شاعر پیش از مشروطیت، «جهان چیزی است ایستا. برای او هیچ گونه تغییری در پیرامون و روابط اجتماعی جهان اطرافش، حس نمی‌شود. به نظر او جهان چیزی جز پویندگی نیست. حرکت در شعر این دوره هیچ انعکاسی ندارد. انسان در مرکز کائنات ایستاده و کائنات همان حرکت بطلمیوسی خود را دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۲۲-۲۳).

اصولاً انسان سنتی، بر پایه‌ی آموزه‌های سنتی گذشته، به جهان به گونه‌ای خاص می‌نگریست، با جهان پیرامون خود به گفتگو می‌پرداخت و به جهان شکل می‌بخشید. چنین انسانی به معانی محدود و خاصی پایبند بود که درحقیقت بازتابی از پدیده‌های جهان به شمار می‌رفت. ویژگی‌های چنین انسان سنتی به این ترتیب است:

- مصلحت اندیشی و باور به تغییرات جزئی؛
- منفعل بودن در برابر تاریخ و جهان و تک بعدی نگریستن؛
- جبرگرایی و تقدیر اندیشی؛
- کوشش در مسیر همانند ساختن خود به جهان و نه همانند ساختن جهان به خود؛
- باور به مسئولیت پذیری جهان در مورد انسان و عدم مسئولیت انسان درباره‌ی جهان.

۱-۲. ساخت اقتدارگرایی سنت ادبی، مسایلی رادربی دارد:

الف- سبب می‌شود ذهن معتاد به سنت، نتواند از حصارهای گرداگرد خود فراتر رود. این گونه ذهنیت «معتاد» اجازه نمی‌دهد انسان به گونه‌ای دیگر بیندیشد، رفتار کند و با جهان پیرامون خود در تعامل باشد. از این رو، شاعران و نویسندگان به شکل‌ها و فرم‌های

تثبیت شده‌ی گذشته، عادت می‌کنند و در نتیجه به سوی شکل‌های معهود سنت ادبی روی می‌آورند. پیشی گرفتن شکل بر معنا و دور شدن فرایند آفرینش شکل و معنا از یکدیگر سبب می‌شود، معنا هر چه بیشتر خود را منفعل و فسرده تصور کند و در برابر، سنت‌های ادبی، واپس‌گرایی را در پیش گیرند.

ب- مانع از آن می‌شود که شاعر برای تبیین جهان خود از شیوه‌ی بیانی دیگری که تاکنون به آن عادت ورزیده بهره گیرد. از این رو، انسان به ثابت دیدن پدیده‌های غیر ثابت، خو می‌گیرد و می‌پندارد در ورای جهان گذران، ارزش‌ها و مفاهیم ثابتی وجود دارد که نباید از آن‌ها غفلت کند. در نتیجه بر فرایند آفرینش و اندیشه‌ی طرح شیوه‌های جدید تأثیر می‌گذارد و موجب یک سونگری سنتی به جهان و درک و دریافت حقیقت‌ها پذیرفته می‌شود.

ج- بارزترین رفتار اقتدار‌گرایانه‌ی سنت ادبی، در «معنا» نمود می‌یابد، چراکه سبب می‌شود معنا به فرایندی یک سونگرانه تبدیل شود و در نتیجه ذهن عادت یافته‌ی انسانی، تنها معنایی مطلق و تکراری را بپذیرد. ویژگی ذهن انسان در هر عصری که در پی مطلق‌گرایی معنا باشد و واقعیت را یک بُعدی ببیند، در پی تک‌معنایی است و از چندگانگی معنایی هراسان. سنت ادبی کوشیده است مطلق‌گرایی را در عرصه‌ی معنا تحمیل کند و این به سبب آن است که در اندیشه‌ی انسان سنتی، حقیقت، یک چهره بیشتر ندارد و جهان تنها به یک شکل آفریده می‌شود و از این رو صرفاً معنای یگانه، اقتدار خود را حکمفرما می‌کند. حضور اقتدار‌گرایانه و آمرانه‌ی سنت ادبی در اندیشه‌ی انسان گذشته موجب می‌شود معنایی تک بُعدی در درک و دریافت حقیقت و جهان هستی شکل گیرد در حقیقت، «جهان یک سویه‌ی سنتی، معنایی یک سویه می‌آفریند» (جهان‌نیده، ۱۳۷۹: ۲۰) و از این رو به متن ادبی آسیب می‌رسد.

د- موجب می‌شود معنا، پیش از اندیشه آفریده می‌شود، چراکه اندیشه در جهان‌نگری سنتی، فرایندی انفعالی است. انسان با چنین ذهنیتی، به کودک‌کی همانند است که با پازلی دارای تصویرهایی از پیش آماده بازی می‌کند. با آن که این کودک توانسته است قطعات پازل را کشف کند، اما این، کشفی کاذب است. در وهله‌ی نخست لذت برانگیز و

خلاقیت آمیز است، اما در مراحل بعدی، ذهن کودک اسیر قواعد بازی می‌شود. چنین ذهنی منفعل و شرطی شده است. در این حالت، معنا از پیش ساخته شده است، معنا در یک ساخت محدود می‌شود و ذهن، معنایی را که بیگانه می‌نماید نمی‌پسندد. در جهان‌نگری سنت ادبی نیز، انسان سنتی چون می‌هراسد در راهی ناهموار گرفتار شود، معنایی یک سویه برمی‌گزیند. چنین انسانی دارای نگرشی یقینی است و شک و تردید در او راه نمی‌یابد، از این رو اهل تکثر معنا نیست و به معناهای از پیش ساخته شده روی می‌آورد.

۵- موجب فسردگی و منفعل بودن معنا می‌شود. این فسردگی، از منفعل بودن اندیشه سرچشمه می‌گیرد و پیش معنایی به فرسایش زبان هنری می‌انجامد. به این ترتیب، معنا در خود تکرار و معنایی تک بُعدی پدیدار می‌شود. عدم تکثر معنا، آرام آرام معنا را کهنه نشان می‌دهد و شکل را از معنای نو دور می‌کند. از این روست که می‌بینیم در ادبیات سنتی ایران، شاعران در چارچوب شکل‌های تثبیت شده، قالب‌های از پیش تعیین شده و شیوه‌های بیانی همانند، اندیشه‌های خود را به مخاطبان خود عرضه کرده‌اند.

آن چه گفته شد القای تک معنایی در خوانندگان را در پی دارد و این تک معنایی، از یک سو باعث منفعل شدن خواننده در برابر متن می‌شود و از سوی دیگر در حوزه آموزش مدرسی ادبیات موجب می‌شود، ذهن به گفتگو با متن نپردازد. چرا که از یک سو معلم منفعل ادبیات می‌کوشد تک معنایی را به مخاطب خود تحمیل کند و بر اساس این نگرش، مخاطب نمی‌تواند معنایی جز معنای القای شده فراگیرد. انفعال ذهن در گفتگو با متن ادبی در اقتدار معنا و بی توجهی به شکل پویا و غیر ایستا ریشه دارد. سرانجام این فرایند آن است که چشمه‌ی جوشان ادبیات، خشکانده شود و متن ادبی هر چه بیشتر کم فروغ گردد. در حقیقت هنگامی که مثلاً در شعر حافظ یا مولانا بر اساس ساختاری از پیش شکل گرفته، صرفاً به تأویل عرفانی می‌گراییم، به اقتدار معنا گرایش یافته‌ایم. به این ترتیب، این سنت محتوا زده‌ی درک و دریافت شعر این شاعران، به شعر آسیب می‌رساند، چرا که ما بر پایه‌ی دریافت سنتی خود و پیش معنایی در شعر، معماری زیبا و شکوهمند غزل‌های آنان را از یاد می‌بریم. در این صورت گویا معنا از پیش، در ذهن خواننده جای گرفته و رسوب کرده است و این پیش معنایی به ساختار زبان نیز آسیب می‌رساند، چرا که

ساختار زبان نیز از پیش ساخته خواهد شد و گره‌های معناشناسی و زیباشناسی، دیگر در کار نخواهد بود که خواننده آن‌ها را بگشاید. در نتیجه، فرایند خواندن به فرایندی انفعال‌آمیز تبدیل می‌شود و ذهن خواننده در گفتگو با متن منفعل و ایستا عمل می‌کند، چرا که در این صورت، دیگر «کشف» معنا نمی‌یابد.

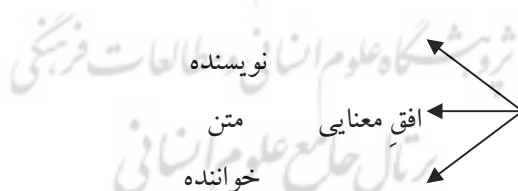
۲- پیشینه‌ی پژوهش‌های معناشناختی در سنت ادبی و رویکردهای جدید

در بررسی و تحلیل معنا، دونوع نگرش در سنت ادبی و رویکردهای جدید نقد ادبی وجود دارد: سنت گرایان ادبی، عمدتاً و برخی از نظریه‌پردازان، زبان‌شناسان و فیلسوفان معاصرتر از جمله فردیناندو سوسور، شلایرماخر، ديلتای واریک هرش به تعین معنا باوردارند. پیروان نظریه‌ی تعین معنا، در دوسده‌ی اخیر، گرداگرد نظریه‌های «متن محوری»، «مولف محوری»، و «هرمنوتیک عینی گرا» حلقه زده‌اند. در حالی که پیروان نظریه‌ی خواننده محوری، نظریه‌پردازانی مانند ژاک دریدا، رولان بارت و طرفداران هرمنوتیک تاریخی گرا، شالوده شکنی و پسا ساختارگرایی به عدم تعین معناگرایش یافته‌اند.

۱-۲. در سنت ادبی، معنا، امری بدیهی به شمار می‌آمد و مسئله‌ی معنا از نظر آنان که درباره‌ی شعر و نثر سخن می‌راندند روشن‌تر از آن بود که بخواهند درباره‌ی ماهیت آن درنگ کنند. گویا هاله‌ای از قداست، گرداگرد متن، اجازه نمی‌داد کسی درباره‌ی ماهیت متن پرسشی مطرح کند. نگاهی به دیدگاه نظریه‌پردازان شعرشناس سنتی مانند شمس قیس رازی و نظریه‌پردازان فلسفه‌گرایی که از دریچه‌ی فلسفه‌ی ارسطو و فن شعر او به ماهیت ادبیات نگریسته‌اند، مانند ابن سینا و خواجه نصیرالدین طوسی بیانگر آن است که آنان تا چه اندازه بر وزن، قافیه و تخیل تأکید داشتند و «معنادار» بودن شعر در نزد آنان امری بدیهی شمرده می‌شد. افزون بر ناتوانی انسان سنتی گذشته از پرسش درباره‌ی معنای متن و عدم وجود «منطق مکالمه» بین خواننده و دنیای متن که به رکود دنیای متن می‌انجامید، نباید در فرایند آفرینش معنا در شعر کلاسیک، ماهیت ذاتی این نوع شعرها را نیز نادیده گرفت.

اما بدیهی شمردن معنا در سنت ادبی به این مفهوم نبود که درباره‌ی معنا سخنی به میان نیاید، بلکه از دیرباز، فیلسوفان، زبان‌شناسان و منطقیون به بررسی و مطالعه‌ی «معنا» پرداخته‌اند

و معناشناسی را به شاخه‌های گوناگونی تقسیم کرده‌اند. معناشناسی فلسفی، معناشناسی منطقی و معناشناسی زبانی سه گونه‌ی عمده‌ی این دانش بوده‌اند، با پیشینه‌ی تاریخی، تعریف و زمینه‌ی علمی متمایز. به گونه‌ای که معناشناسی فلسفی به سده‌ی ۴ ق.م. و دیدگاه‌های افلاطون باز می‌گردد و بخشی از مطالعه‌ی فلسفی زبان است. معناشناسی منطقی با سابقه‌ای نسبتاً جدید بخشی از منطق ریاضی را تشکیل می‌دهد و سرانجام، معناشناسی زبانی، با دانش زبان‌شناسی پیوند دارد و پیشینه‌ی آن به سده‌ی ۱۹ م. باز می‌گردد (نک. صفوی، ۱۳۷۹: ۲۸). اما در مطالعات تأویل متن و بررسی مبانی فهم متن از دریچه‌ی مباحث معناشناسی، چندان جایی برای این گونه بررسی‌ها و زمینه‌ها وجود ندارد. حتی در میان این سه نوع معناشناسی، با آن که معناشناسی زبانی که بخشی از دانش زبان‌شناسی به شمار می‌رود، به گونه‌ای به مطالعات تأویلی و هرمنوتیکی فهم متن پیوند می‌یابد اما از آن نیز باید دوری گزینیم؛ چرا که در معناشناسی زبانی، توجه عمدتاً به خود زبان معطوف می‌شود و در آن با مطالعه‌ی معنا، در پی کشف چگونگی کارکرد ذهن انسان در درک معنا از راه زبان هستند. پیداست که چنین معناشناسی که بر پایه‌ی صرفاً زبان شکل می‌گیرد ما را در مسیر «درک معنا از راه زبان» محدود می‌کند. در حالی که باید با این پیش‌زمینه به معنا بنگریم که در فرایند آفرینش معنا در متن، سه افق معنایی با یکدیگر در تعامل هستند:



گفتگو بین این سه افق، فرایند تأویل را پدید می‌آورد، این گفتگو آفریننده‌ی معناست و جهان متن را می‌سازد. از چنین گفتگویی، تأویل زاده می‌شود و تأویل‌گر متن به افق جدید آفرینندگی پای می‌گذارد. از این رو، رویکرد در زمینه‌ی معنا، با هدف دست یافتن به مبانی فهم متن، رویکردی است گسترده که خودآگاه و ناخودآگاه شاعر و نویسنده، ناخودآگاه معنایی متن، نامتعیّن بودن معنای متن و پیوند بین زبان با اندیشه و معنا را به یاری

می‌طلبد و فهم متن و درک معنا از دریچه‌ی زبان، گوشه‌ای از این درک فرایند پیچیده‌ی تأویل است.

مطلق‌گرایی معنا و نگرش یک بعدی حقیقت در نزد انسان سنتی گذشته، به عدم انبوه‌سازی معنا و «تعین معنا» انجامید. گویا تعین معنا با نظریه‌ی نشانه‌شناسی فردیناند دو سوسور همسویی دارد. چرا که سوسور، هر نشانه را متشکل از یک دال (همان تصویر آوایی و یا شکل نوشتاری آن) و یک مدلول (معنای دال) می‌داند و رابطه‌ی بین این دو، از نظر او اختیاری و قراردادی است، به این معنا که هر دالی می‌توانسته به هر مدلولی دلالت کند، اما پس از آن که براساس وضع و قرارداد، دال به مدلولی خاص پیوند یافت و نشانه، اجتماعی شد و بخشی از نظام زبان گردید، نوعی «جبر» بر کاربرد این نشانه‌ی زبانی حاکم خواهد بود.

۲-۲. در کنار سنت‌گرایان گذشته و معاصرانی مانند سوسور، نظریه پردازان متن محوری، مولف محوری و هرمنوتیک‌های عینی‌گرا نیز از تعین معنا دفاع کرده‌اند. از سوی دیگر، دیدگاه‌های معناشناسی با «فهم متن» ارتباط تنگاتنگی دارد. از این رو، در بررسی‌های معناشناسی نیز پرداختن به مباحثی از این دست بسیار رهگشاست. اگر از دیدگاه‌های گوناگون، پیرامون «فهم» متن در چارچوب سنتی و کلاسیک آن صرف نظر کنیم، به نظر می‌رسد بحث درباره‌ی «فهم» به شکل نظریه‌ای روشمند، از سده‌ی ۱۹م. آغاز شد. از این سده، افق‌های تاریخی جدیدی گشوده شد که با گذشته متفاوت بود و پژوهش‌ها و بررسی‌های جدیدی در فرایند فهم متن پدیدار شد. تا این زمان، به اصول و قواعد مربوط به آشنایی با زبان متن، کاربرد واژه‌ها و شگردهای بیانی کم و بیش توجهی می‌شد، ویژگی‌های سبک‌شناختی متن بافت موقعیتی آفرینش اثر و فرایند فهم متن مورد توجه قرار گرفت.

در مجموع می‌توان نظریه‌های جدید ادبی را به سه گونه تقسیم کرد: توجه به مؤلف (بر پایه‌ی آموزه‌های مکتب رمانتیسم در سده‌ی ۱۹م.)؛ توجه به متن (در چارچوب نظریه‌های فرمالیسم، ساختارگرایی و نقد نو) و توجه به خواننده (به ویژه در نظریه‌های هرمنوتیک، دریافت، شالوده‌شکنی و پدیدارشناسی). در هر یک از نظریه‌های متن محوری،

مولف محوری و خواننده محوری، موافقان و مخالفان، دیدگاه‌های خاصی درباره‌ی تعیین عدم تعیین معنا و نظریه‌های فهم متن ارائه کرده و حتی برخی از نظریه پردازان نقد هرمنوتیکی، به رغم جایگاه در خور خواننده محوری در این رویکرد، به دو نظریه‌ی دیگر هم، گاه، گراییده‌اند:

الف- متن محوری: یکی از تاثیرات اصلی نقد جدید در مطالعات ادبی، تغییر در توجه از نویسنده به سوی متن بود. این نگرش سنتی که نیت نویسنده مبنای معنا در ادبیات است، به طور گسترده‌ای به چالش گرفته شد و نگرش متن محوری جایگزین آن شد (Eliot, 1998: 139). در این میان، در کنار صورت‌تگرایان و ساختارگرایان، برخی از اصحاب هرمنوتیک، از نظریه‌ی متن محوری دفاع کرده‌اند، هر چند شمار آنان اندک است و چندان درخور توجه نیستند. آنان معتقد بودند که نیت مؤلف و خوانش خواننده در فرایند فهم متن نقشی ندارد و تنها به خود اثر توجه می‌کنند.

یکی از نظریه پردازانی که با توجه به جنبه‌های منفی دو نظریه‌ی مؤلف محوری و خواننده محوری، از نظریه‌ی متن محوری دفاع کرده او مبرتو اکو است. او چنین می‌نویسد: می‌توان به این حکم اعتراض کرد که یگانه بدیل در برابر نظریه‌ی تندرو تأویل خواننده محور، همان بدیل مورد ستایش کسانی است که در نظرشان یگانه تأویل معتبر، تأویلی است که هدفش کشف نیت مؤلف باشد. من در بعضی از نوشته‌های اخیرم، خاطر نشان کرده‌ام که میان نیت مؤلف (که کشف آن بسیار دشوار است، و اغلب هیچ ارتباطی به تأویل متن ندارد) و نیت خواننده که (به گفته‌ی ریچارد رورتی) کاملاً «شکل متن را به هم می‌ریزد تا آن را با مقصود و منظور خود همخوان کند» (Rotry, 1982: 151). امکان سومی هم موجود است، آن «نیت متن» است (به نقل از: نیچه و دیگران، ۱۳۸۱: ۲۷۰).

نظریه‌ی متن محوری که عمدتاً به تعیین معنا گراییده در میان پیروان آیین هرمنوتیک، مخالفان زیادی دارد. این مخالفان بر این باورند که درهای متن در برابر تفسیرها و

تأویل‌های مختلف گشوده است و متن دارای معنای واحد، ثابت و معین نیست و سرشت متن ایجاب می‌کند که دارای معانی گوناگونی باشد.

ب- مؤلف محوری: برخی از پیروان هرمنوتیک از نیت مؤلف که نظریه‌ی مؤلف محوری بر پایه‌ی آن استوار شده دفاع کرده‌اند. از نظر این نظریه‌پردازان، در بررسی و مطالعه‌ی متن، بافت تاریخی و اجتماعی روزگار آفریننده‌ی اثر و جهان‌نگری و روح و روان او به خواننده و تأویل کننده یاری می‌رساند. گاه ممکن است بین نیت مؤلف با مدلول لفظی متن همسویی وجود نداشته باشد، به این معنا که بیان اندیشه و احساسات درونی برای مخاطب همواره به سادگی صورت نگیرد و چه بسا آفریننده‌ی متن نتواند به آسانی، مراد نیت خود را آشکار کند. بنابراین گاه بین نیت مؤلف با آن چه از طریق واژه‌ها و به کمک اصول و قواعد دستوری از متن دریافت می‌شود انطباق کامل وجود ندارد. از سوی دیگر، در مواردی، شاعران و نویسندگان از عناصر عام و مشترک زبانی و معنایی با دخل و تصرف استفاده می‌کنند و عناصر زیباشناسی جدیدی مانند تشبیه و استعاره به کار می‌گیرند و یا معانی جدیدی می‌آفرینند که پیشتر از آن‌ها استفاده نمی‌کردند. از این‌رو، خواننده و تأویل کننده‌ی متن با این مشکل روبرو می‌شود که نیت آفریننده‌ی متن به راستی چیست؟ درست است که به کمک بافت متن و مجموعه‌ای از عناصر متن شناختی، می‌توان به حوزه‌ی معنایی مورد نظر شاعر و نویسنده نزدیک شد، اما در عین حال همین موضوع نیز، مؤلف محوری را با خدشه مواجه می‌کند.

یکی از نظریه‌پردازان هرمنوتیک که به مؤلف محوری گرایش دارد اریک هرش (Eric Hirsch) است که معنای واژه‌ها را وابسته به نیت مؤلف و در حقیقت هدف تفسیر و تأویل را جستجوی قصد و نیت او می‌داند. از نظر هرش، خواننده و تأویل کننده برای دست یافتن به نیت مؤلف باید به بازآفرینی متن پردازد و معنای متن همان چیزی است که مؤلف در سر می‌پروراند. در نتیجه بررسی ذهنیت نویسنده و شاعر و بافت فرهنگی او در فهم متن اهمیت به سزایی دارد، زیرا به این وسیله می‌توان به بازآفرینی اندیشه‌ی اصلی مؤلف و نهایتاً مرکز معنایی متن پرداخت. هرش بر این باور بود که افق معنایی در ذهن

مؤلف و همان فهم معنای ذاتی متن مهم است و دلالت‌های التزامی معنا در چارچوب افق معنایی یا معنای ذاتی متن جای می‌گیرد (Hirsch, 1967: 221-223). از این حیث، او بین فهم (یا مهارت فهمی یعنی بازسازی معنا در فضای متن و درک معنای متن براساس خود متن) و تفسیر و تأویل (یا مهارت تشریحی یعنی توضیح و تشریح معنا براساس عناصری که خوانندگان درک می‌کنند) تمایزی قایل بود. از نظر هرش، فهم، خاموش است، اما تأویل سخن می‌گوید. فهم، همان بازآفرینی معنای متن و تفسیر و تأویل متن، توضیح و تشریح معناست. فهم معنای متن برای همه‌ی خوانندگان مشابه است و اختلاف بین تأویل کنندگان، فقط در عرصه‌ی تفسیر و تأویل متن و مرحله‌ی تشریحی می‌باشد (کوزنز هوی، ۱۳۷۱: ۷۹). در مجموع می‌توان گفت پیروان نظریه‌ی مؤلف محوری نیز در مباحث معناشناسی، به تعیین معنا باورد دارند. از سوی دیگر در میان پیروان رویکرد هرمنوتیک، این گونه نیست که همه‌ی آنان از عدم تعیین معنا دفاع کنند. بر این اساس می‌توان تقسیم‌بندی دوگانه‌ی ای از هرمنوتیک به دست داد: عینی‌گرایی و تاریخ‌گرایی.

هرمنوتیک عینی‌گرا: به طور خلاصه و فشرده، ویژگی‌های هرمنوتیک عینی‌گرا که به تعیین معنا گراییده چنین است: دفاع از فهم‌های ثابت؛ دست یافتن به فهم متون، مستقل از ویژگی‌های زمانی خاص و بافت تاریخی و فرهنگی؛ پیروی از فهم‌های غیرتاریخی؛ عدم پیوند فهم متن با بافت موقعیتی تأویل‌کننده؛ اعتقاد به وجود معیارهای عینی و مستقل از مفسر و تأویل‌کننده‌ی متن، تأکید بر وجود معنایی ثابت و تغییرناپذیر به عنوان یک اصل محتوا و در نظر گرفتن این معنا به مثابه‌ی هدف هر تفسیر و تأویلی، توجه به ماهیت فهم متن و در مجموع «تعیین معنا».

در هرمنوتیک، با مجموعه‌ای از دیدگاه‌های گوناگون روبرویم. در یک سوی فهم متعارف وجود دارد که بر این باور است متن چیزی ثابت و معین به نام معنا را با خود به همراه دارد و خواننده و تأویل‌کننده‌ی متن با گشودن دریچه‌های جهان متن، به سادگی می‌تواند به فهم معنا دست یابد. این دیدگاه عمدتاً در هرمنوتیک سنتی جای دارد که مدیون سه نظریه‌پرداز بزرگ است: شلایر ماخر، دیلتای و هرش این نظریه پردازان برای متن معنایی یگانه و معین قایل بودند و معنا را مطابق قصد و نیت مؤلف می‌دانستند.

۲-۳. در سوی دیگر، گرایش‌های بارزی وجود دارد که در عدم تعین معنا با یکدیگر وفاق دارند، گرایش‌هایی گاه با خاستگاه مشترک و در عین حال با نتایج متفاوت. هرمنوتیک‌های مدرن عمدتاً در این چارچوب جای می‌گیرند. دو گرایش هرمنوتیک فلسفی گادامر و شالوده‌شکنی دریدا در این میان درخور توجه‌تر به نظر می‌رسند. هر دو گرایش از دیدگاه‌های هایدگر در باب زبان بهره گرفته‌اند، اما آن را در دو جهت گوناگون بسط و گسترش داده‌اند. در این جا - به کوتاهی و فشرده‌گی - به پاره‌ای از دیدگاه‌های برجسته‌ی نظریه‌پردازان بارز و برجسته‌ی خواننده محوری، هرمنوتیک مدرن، و دیدگاه‌های دریدا و بارت در زمینه‌ی عدم تعین معنا، فهم متن، پیش‌فرض‌های فهم متن و مباحثی از این دست می‌پردازیم:

ج- خواننده محوری: نظریه‌پردازی که با نگاه سنتی به نقد متون می‌پرداختند جایگاه خواننده را نادیده می‌گرفتند و قدرت محض را در آفرینش اثر به شاعر و نویسنده می‌دادند. توجه به متن و مولف به عنوان تنها محورهای تفسیر و تأویل، باعث جلوه‌های اندک جایگاه خواننده می‌شد. در میان نظریه‌پردازان سنتی، برخی از ادیبان یونانی از جمله هوراس، برای خواننده جایگاهی درخور قایل بودند و خواننده را عاملی مؤثر در متن می‌دانستند. هوراس در رساله‌ی هنر شعر بر این نکته تأکید می‌کرد که هدف نویسنده از آفرینش اثر، لذت و تعلیم خواننده است. در میان نظریه‌پردازان جدید خواننده محوری، ولفگانگ آیزر جایگاهی ویژه دارد.

در نظریه‌ی فهم متن، نظریه‌ی خواننده محوری جایگاهی درخور دارد. در نزد پیروان این نظریه، آن چه را که خواننده و تأویل کننده‌ی متن درمی‌یابد، ملاک فهم پنداشته می‌شود؛ از این رو آنان به فرایند خواندن متن توجهی ویژه قایلند. آنان بر این باورند که این خواننده است که معانی بالقوه‌ی نهفته در متن را فعلیت می‌بخشد. بنابر عقیده‌ی رولان بارت، آفرینش یک اثر به معنای «مرگ نویسنده»ی آن و آفرینش دوباره‌ی آن توسط خواننده است. در نظریه‌ی خواننده محوری این باور وجود دارد که نقد ادبی به مانند مثلی است که خواننده رأس اصلی آن را تشکیل می‌دهد و دو رأس دیگر آن، متن و نویسنده است.

نظریه‌ی خواننده محوری بر این پایه استوار است که دست یافتن به معنا همواره به دریافت و استنباط تاریخی خواننده و تأویل کننده‌ی متن وابسته است. این به معنای آن است که تفسیر و تأویل هر دوره با دیگر دوره‌ها متفاوت می‌باشد. دریافت تاریخی، در نظریه‌ی خواننده محوری، بر این پایه شکل گرفت که تأویل ادبیات گذشته، تنها از راه گفتگو بین گذشته و اکنون میسر است. این نکته نیز گفتنی است که نتیجه‌ی نظریه‌ی خواننده محوری، دوری گزیدن متن و فرایند آفرینندگی اثر ادبی از ایستایی و زوال است؛ چرا که براساس این نظریه، خواننده، مبنای فهم و تأویل اثر ادبی است و به این ترتیب، اثر به مثابه‌ی چشمه‌ای جوشان همواره در حال آفرینندگی و زاینندگی است.

البته پیروان نظریه‌ی خواننده محوری در فرایند خواندن خواننده، به محدودیت‌هایی نیز معتقدند و دست خواننده و تأویل کننده را به طور کامل باز نمی‌گذارند. از نظر آنان، باید متن را به گونه‌ای تفسیر و تأویل کرد که به انسجام درونی آن آسیبی نرسد و عناصر ساختاری متن و جنبه‌های زبانی و معنایی متن، چنین تفسیر و تأویلی را میسر سازد.

نظریه‌ی دریافت: یکی از دیدگاه‌های هرمنوتیک که به نقش خواننده در ادبیات بسیار توجه کرده، نظریه‌ی «دریافت» است. این نظریه در تحلیل و بررسی جایگاه خواننده در آثار ادبی بر این باور است که در پیدایش ادبیات، وجود خواننده به اندازه‌ی وجود آفریننده‌ی اثر ادبی ضروری است. این دیدگاه، مخالف دیدگاه نظریه پردازانی چون اریک هرش است که در چارچوب اندیشه‌های هرمنوتیک و به پیروی از شلایر ماخر و دیلتای، مؤلف و آفریننده‌ی اثر ادبی را سرچشمه‌ی معنا می‌دانست و معنای اثر را ثابت به شمار می‌آورد.

در نظریه‌ی دریافت، خواندن، فرایندی پویا به شمار می‌رود و به گفته‌ی نظریه پرداز لهستانی، رومن اینگاردن (Roman Ingarden)، اثر ادبی مجموعه‌ای از «طرح» هاست که خواننده به کمک دانسته‌های معینی، آن‌ها را تحقق می‌بخشد. خواننده بر پایه‌ی باورها و انتظاراتی، فرایند خواندن را آغاز می‌کند و با پیشرفت این فرایند، برخی از این انتظارات تعدیل می‌شود.

خواننده در کوشش برای ساختن مفهومی منسجم از متن، عناصری را از آن انتخاب می‌کند و آن‌ها را در کل‌هایی منسجم سازمان

می‌دهد و با حذف بعضی عناصر و برجسته کردن برخی دیگر،
پاره‌ای عناصر را به شیوه‌ای خاص «عینیت» می‌بخشد (ایگلتون،
۱۳۶۸: ۱۰۷).

جدیدترین نظریه مطرح شده در حوزه هرمنوتیک مدرن، نظریه‌ی «زیبایی‌شناسی دریافت» است که هانس روبرت یاس و ولفگانگ آیزر مطرح کرده‌اند. از موضوعات مطرح در این نظریه، آزادی خواننده برای حدس زدن معنا و فرضیه پردازی است. یعنی خواننده با حدس و گمان‌های خود، معنای متن را پیشاپیش می‌آفریند و با دنبال کردن متن، فرضیات خود را می‌آزماید و همین موضوع، جذابیتی پدید می‌آورد تا خواننده را به دنبال خود بکشد.

هرمنوتیک تاریخ‌گرا: به طور خلاصه و فشرده، دیدگاه‌های پیروان این هرمنوتیک که به عدم تعین معنا باوردارند چنین است: دفاع از تکثرگرایی فهم‌ها؛ در نظر گرفتن بافت موقعیتی تأویل به مثابه‌ی یکی از اصول بنیادین فهم متن؛ پیوند انسان با شرایط برگرفته شده از سنت‌ها، پیش‌فرض‌ها و انتظارات خواننده از متن؛ نپذیرفتن پیش‌فرض‌های ثابت و غیرقابل تفسیر؛ توجه به ماهیت فهم همراه با روش فهم متن و عدم تعین معنا.

۳- بحث و مبانی نظری تحقیق: عدم تعین معنا و رازناکی متن در نظریه‌ی

شالوده شکنی

در عدم تعین معنا، سخن بر سر لایه‌های تاریک و رازناکی متن و تبیین این راز ناکی‌هاست. هنگامی که از رازناکی متن سخن می‌گوییم به این معناست که متن، دارای معنا یا معانی است که فهم ما از رسیدن به آن معنا یا معانی - به گونه‌ای مستقیم - ناتوان است. بر پایه‌ی فهم متعارف، متن، چیزی ثابت و معین به نام «معنا» را با خود همراه دارد و خواننده با گشودن در جهان متن، به سادگی می‌تواند این معنا را دریابد. ما، در فرایند فهم متعارف، آن جا که معنای متن، معین و ثابت است با موضوعی بحث برانگیز روبرو نمی‌شویم. اما بحث از آن جا آغاز می‌شود که پاره‌ای از ادیان سنتی، حتی در متن‌هایی که رازآلودگی آن‌ها گسترده است، چندگانگی معنایی و نظریه‌ی عدم تعین معنا را بر نمی‌تابند

و متن را از فرایند فهم گوناگون مبراً می‌دانند، در حالی که رازآلودگی متن، بر پایه‌ی کارکرد متون ادبی در جاتی دارد. مثلاً مثنوی مولانا بیشتر کارکرد تعلیمی و تربیتی دارد، حال آن که غزل‌های حافظ گزارش شور و وجد درونی و احوالات باطنی است، از این رو رازآلودگی غزل‌های حافظ و در نتیجه لایه‌های معنایی آن بیشتر است و چندگانگی معنایی و حتی عدم تعین معنا را بیشتر برمی‌تابد.

رازناکی متن، از یک سو با معنای متن و از سوی دیگر با فهم و دریافت خواننده از متن در پیوند است و بر نظریه‌هایی از جمله هرمنوتیک و شالوده شکنی تکیه می‌کند که به معنای متن و فهم معنا می‌پردازند. اکنون صرفاً به نظریه‌ی «عدم تعین معنا» ی ژاک دریدا می‌پردازیم.

۳-۱. رویکرد فلسفی شک گرایانه‌ی ژاک دریدا در زمینه‌ی عدم امکان وجود معنای ثابت در زبان، به نظریه‌ی شالوده شکنی انجامید. این رویکرد، ستیزی در برابر نظریه‌ی ساختارگرایی سوسور بود که بر عرصه‌ی گسترده‌ای از مباحث زبان‌شناسی و نظریه‌ی فهم معنا سایه انداخته بود. همان گونه که پیشتر گفته شد سوسور بر خلاف دیدگاه سنتی که زبان را متشکل از عناصر مستقل و دارای هویت مثبت می‌دانست بر این باور بود که نشانه‌ها ماهیتی قراردادی و متمایز از یکدیگر دارند و بنابراین هر کدام دارای معنایی ثابت و معین هستند. سوسور با این دیدگاه رایج به ستیز برخاست که واژه‌ها، تصورات و مفاهیمی را منعکس می‌کنند، چرا که بر اساس نظر متداول، واژه‌ها برای مفاهیمی ذهنی وضع شده‌اند و این مفاهیم بر اموری از جمله اشیا و پدیده‌ها دلالت می‌کنند. از نظر سوسور، واژه‌های زبانی به این سبب دارای معنایند که در تقابل با دیگر واژه‌ها قرار دارند و هر واژه‌ای بر مفهومی دلالت می‌کند که غیر از مدلول دیگر واژه‌هاست. سوسور بر این باور بود که اجزا و عناصر زبان، از هر نقشی به دورند و نقش این اجزا و عناصر، از رابطه‌ی تمایز آن‌ها از یکدیگر سرچشمه می‌گیرد. سوسور از نظریه‌ی تعین معنا دفاع می‌کرد و بر این باور بود که نشانه‌های زبانی، آواها و اصواتی هستند که بر معنا دلالت می‌کنند. سوسور، در تقابل دوگانه‌ی گفتار - نوشتار، گفتار را بر نوشتار مقدم می‌دانست.

ژاک دریدا «این نظر سوسور را که زبان نظامی از رابطه‌ی تمایزهاست می‌پذیرد، اما این که این نشانه‌ی حاضر به چیزی در ورای خود دلالت داشته باشد، مورد قبول او نیست»

(پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۴). دریدا بر این باور بود که این عقیده‌ی سوسور که نشانه‌ها بر معنا دلالت می‌کنند از تأثیر متافیزیک اندیشه‌ی غرب سرچشمه گرفته و این اندیشه‌ی متافیزیکی بر پایه‌ی رابطه‌ی دوگانه‌ای بنا شده است. این رابطه‌ی دوگانه در تقابل با یکدیگرند و همواره یکی اصلی و آن دیگر فرع شمرده شده است: خدا/طبیعت، روح/جسم، ذهن/عین، مدلول/دال، معنا/زبان، گفتار/نوشتار و... از نظر دریدا در اندیشه‌ی غربی، همواره گفتار بر نوشتار ترجیح داده شده است، چرا که در گفتار دو سوی گفتگو یعنی گوینده و شنونده حضور دارند و این حضور، کلام را معنادار و درک‌شدنی می‌سازد، اما در نوشتار حضور به غیاب تبدیل می‌شود و نویسنده و فرستنده‌ی پیام با شنونده و مخاطب خود تماس ندارد و در غیاب او می‌نویسد و مخاطب نیز در غیاب نویسنده و فرستنده‌ی پیام تنها می‌ماند. «گذشته از آن در گفتار، نشانه‌های آوایی مستقیماً به خود اشیا دلالت می‌کنند و یا جانشین مستقیم آن‌ها هستند، در حالی که در نوشتار نشانه‌های مکتوب و دیداری جانشین نشانه‌های آوایی اند و به آن‌ها دلالت دارند» (همان: ۱۵). از این رو، گفتار، نشانه‌ی اشیا و پدیده‌ها، و نوشتار، نشانه‌ی نشانه‌هاست.

دریدا این نوع نگاه را «کلام محوری» نامید و آن را نپذیرفت. چرا که بر پایه‌ی این دیدگاه که بر اساس نظریه‌ی مُثُل افلاطون استوار شده، زبان گفتاری تقلید از عالم طبیعت است و زبان نوشتاری تقلید از زبان گفتار. بنابراین گفتار، تقلید معناست (اگر عالم حقیقت را برابر معنا بیندازیم و گفتار را برابر با طبیعت) و نوشتار تقلیدِ تقلید یا جانشینِ جانشینِ معناست. از نظر دریدا علت برتری دانستن گفتار بر نوشتار و معنا بر گفتار در نزد پیشینیان با جهان‌بینی معتقد به وجود جهانی برتر از این جهان که مانند معنا در حوزه‌ی ادراکِ حواس ما نیست، در ارتباط است. بر اساس جهان‌متافیزیکی سنت گذشته،

اگر اشیا همان مدلول یا معنی نشانه‌های گفتاری باشند، فاصله میان نشانه‌های آوایی و اشیا یا معانی یک مرحله‌ای و فاصله‌ی میان نشانه‌های نوشتاری و اشیا و معانی دو مرحله‌ای است. یعنی نوشتار ما را از معنا و حقیقت دور می‌کند پس ارزشی کمتر از گفتار دارد و

تنها وقتی ناچار به استفاده از آن می‌شویم که امکان حضور نباشد. بنابراین گفتار نشانه‌ی چیزهاست، نوشتار نشانه‌ی نشانه‌هاست و ما را از معنا دور می‌کند (همان).

دریدا این نظریه‌ی متافیزیکی را نپذیرفت و معتقد بود که این دیدگاه از «متافیزیک حضور» اندیشه‌ی غربی سرچشمه می‌گیرد. از نظر دریدا برتری دادن وجه ارتباطی گفتار بر نوشتار از متافیزیکی که از روزگار افلاطون تا کنون رایج بوده منشا گرفته است، متافیزیکی که نوعی مرکزیت حضور را در برمی‌گیرد. در باور دریدا سوسور نیز که می‌کوشید بیان کند در گفتار، حضوری وجود دارد که در نوشتار نیست، خود در چارچوب متافیزیک حضور جای داشت.

از نظر دریدا، نشانه‌های زبانی، دال‌هایی نیستند که بر اساس وضع و قرارداد بر مدلول‌های معین دلالت کنند. او معتقد بود که علاقه‌ی میان دال و مدلول، موضوعی وضعی و قراردادی نیست، بلکه جنبه‌ی شخصی و ذهنی دارد و هر کس بر اساس دریافت خود می‌تواند تناسبی را بین دال و مدلول برقرار سازد. چرا که در این حالت، رابطه‌ی دال و مدلول از اعتبار می‌افتد. در حقیقت دریدا بر این باور بود که اعتقاد به جنبه‌های دوگانه‌ی دال حاضر و مدلول غایب از متافیزیک سنتی سرچشمه می‌گیرد. او معتقد بود که «اگر از دریچه‌ی متافیزیک سنتی به زبان ننگریم جهان متن را نیز باید مثل متن جهان تصور کنیم که عناصر مشکله‌ی آن به چیزی جز خود دلالت نمی‌کنند و تنها به منزله‌ی دال‌هایی هستند که از هم متمایزند و هر کدام با دیگری پیوند نامرئی دارند» (همان: ۱۶).

از این رو، ژاک دریدا مفهوم دلالت را نقد می‌کند و زنجیره‌ی بی‌نهایت دال‌ها را «پراکندگی» (Dissemination) می‌نامد. از نظر او پراکندگی، نشانه‌ی عدم تحقق بی‌پایان معناست که با چند معنایی متفاوت است. زیرا در چند معنایی، معنای متعدّد وجود دارد، اما در پراکندگی معنایی، مدلول، معنای خاصی ندارد. پراکندگی به این معناست که ساختار متن، از دال‌های بدون مدلولی تشکیل می‌شود که در هر کدام اثری از هر یک از آن‌ها با ارجاعات پایان‌ناپذیر بر یکدیگر دلالت می‌کنند و در نتیجه، جریان پایان‌ناپذیر حرکت از

دالی به دال دیگر، خواننده را همواره از معنا دور می‌کند. از دیدگاه دریدا، متن را نمی‌توان صرفاً مجموعه‌ای از گزاره‌ها پنداشت که با خواندنِ متن می‌توان به معنای نهایی آن دست یافت، بلکه در فرایند عمیق خواندن، خواننده هر بار معنایی را می‌آفریند و هیچ‌گاه نمی‌توان به معنای نهایی دست یافت (Cf. Derrida, 1978: 25:1981:14). نیز ر.ک: نصری، ۱۳۸۱: ۴۰-۴۱).

به این ترتیب در نظریه‌ی «شالوده شکنی» دریدا، مدلول، اعتبار گذشته‌ی خود را از دست می‌دهد و با حذف مدلول، زبان توانایی آفرینندگی و خلاقیت می‌یابد و اندیشه‌ی دو قطبی بودن سلسله مراتب هستی که پیشتر به آن اشاره شد از میان می‌رود. در نتیجه، متن از تابعیت آفریننده‌ی متن رها می‌شود و در رویارویی با زبان، هم آفریننده و هم خواننده بر آن چیرگی ندارند، چرا که در حالت پراکندگی معنا، زبان قانون‌گریز و غیر قابل پیش‌بینی می‌شود. «بنابراین وقتی معنی را که دیگر معنی یگانه‌ای نیست، خالق متن اراده نکرده باشد، مخاطبان اند که به اقتضای حال و بافت حاکم بر زمان و مکان با مطالعه‌ی متن آن را درمی‌یابند» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۷). نظریه‌ی دریدا آن بود که در سلسله مراتب هستی، عالم حقیقت یا جبروت از آن حذف می‌شود و عالم ملکوت یا معنا نیز اعتبار خود را از دست می‌دهد و تنها عالم ملک یا طبیعت بر جای می‌ماند و آن‌گاه، متن جهان و نه آفریننده‌ی متن معنا را تولید می‌کند. از این‌رو فرایند آفرینش معنا در اختیار خود متن در خواهد آمد و از اختیار آفریننده‌ی متن رها می‌شود و در روند معنایی متن به اقتضای حال، متن، معنای نهایی خود را از دست می‌دهد.

از آن چه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که در تحلیل متن ادبی، شالوده شکنی متن از آن جا آغاز می‌شود که آفریننده‌ی اثر بر زبان حاکم نباشد و این امکان فراهم شود که مفاهیمی که تاکنون از دریچه‌ی «متافیزیک حضور» درست پنداشته می‌شدند به یک باره واژگون شوند. از این‌رو، شالوده شکنی متن، «کشف معنای پنهان متن نیست»، بلکه هدف از آن آفرینش دوباره‌ی معنا از راه رویارویی با عوامل دلالتی متن است.

۱-۱-۳. دستاورد دیدگاه‌های ژاک دریدا، مرکزیت‌زدایی و مقابله با محورگرایی بود و این تأثیر را بر ادبیات داشت که چون متن در غیاب آفریننده‌ی آن در اختیار خواننده قرار

می‌گیرد، از حاکمیت و سلطه‌ی شاعر و نویسنده رهاست و از این‌رو، راه بر تعبیرهای گوناگون باز می‌شود. در گفتار چون دوسوی ارتباط حاضرند، تنها با حضور این دوسو، گفتگو ادامه می‌یابد و هنگامی که یکی غایب می‌شود، ارتباط به مانند گذشته نیست. اما در نوشتار به سبب عدم حضور آفریننده‌ی متن، چون خواننده باید به معنا همواره دست یابد از این‌رو، زاینده‌گی معنا در نوشتار بر خلاف گفتار متوقف نمی‌شود. غیبت آفریننده‌ی متن در نوشتار که مطالعه‌ی نشانه‌ها در آن امکان‌پذیرتر است، موجب می‌شود نشانه‌ها از تسلط انسان و کلام محوری آزاد می‌شود. به این ترتیب، دریدا از متن، مرکزیت‌زدایی کرد؛ به این گونه که بر پایه‌ی سنت زبانی و فرهنگی، نویسنده و شاعر محور و مرکز اصلی فرایند آفرینش متن بود و آن چه نویسنده و شاعر در نظر داشت یعنی معنایی یگانه باید جستجو می‌شد و این دو نیز در پی بیان معنایی بودند که به صورت سنتی ادبی درآمده و خواننده‌ی متن نیز باید یکسان آن را درک کند. این رابطه‌ی بین آفریننده‌ی متن و خواننده، تداعی کننده‌ی رابطه بین سلطان و رعیت و آمر و مأمور است و از نظام فرهنگی، سیاسی و اجتماعی سنت گذشته سرچشمه می‌گیرد. در این سنت، شاعر و نویسنده تولید می‌کنند و خواننده مصرف می‌کند و آفریننده در مرتبه‌ای بالاتر از مخاطب خود قرار می‌گیرد.

مرکزیت‌زدایی، این دستاورد را در پی داشت که مرکزیت از نویسنده و شاعر ستانده شود و دیگر معنا در گرو مرتبت بالاتر آفریننده نیست و نمی‌تواند و نباید معنای حاضر و آماده‌ی مصرف را در اختیار خواننده قرار دهد. چرا که در این وضعیت، متن را دارای معنای ثابت و از پیش تعیین شده‌ای نمی‌دانیم و به این ترتیب فرایند خواندن، به کشف معانی پنهان و نهفته‌ی متن تبدیل می‌شود. پیامد این روش آن است که

متن به یاری خود متن از طریق نفی دلالت‌های معنایی منطبق بر رابطه‌ی دال - مدلولی مبتنی بر قرارداد، از سلطه‌ی اقتدار تک معنایی ناشی از عادت‌های زبانی ما خارج می‌شود تا امکان دریافت معنایی که از متن پیش می‌آید و نویسنده نیز از آن غافل بوده است حاصل می‌شود (همان: ۱۸).

سریچی از دادن معنایی ثابت، واحد و نهایی به متن - و یقیناً به دنیا به عنوان متنی بزرگ - تحوّل بزرگ در شناخت حقیقت به شمار می‌رود که جایگاه خواننده را از صرفاً مصرف کننده‌ای منفعل و بی‌خاصیت دور و او را به تولید کننده‌ی معنای متن تبدیل می‌کند. این فرایند سبب می‌شود خواننده نقشی فعال در متن بازی کند و به خواندنی آگاهانه و رویارویی با فرایند فهم متن به صورتی پویا و غیرمنفعل پردازد. به این ترتیب، خواننده در فرایند خلاقیت و آفرینندگی با شاعر و نویسنده مشارکت می‌ورزد.

۴ - کارکرد نظریه‌ی چندگانگی معنایی در شعر سنتی فارسی

چندگانگی معنایی و تأویل پذیری، در شعر شاعرانی که ایهام آمیزی و رازناکی، ویژگی سرشتی وجدانشدنی آن‌هاست کارکرد ویژه‌ای دارد. درحقیقت، آشنایی بامقدمات و مبانی شالوده شکنانه و برپایه‌ی نظریه‌ی چندگانگی معنایی، زیرساخت نقد و تحلیل شعر شاعران کلاسیک گذشته را استوارتر می‌کند. شمار درخور توجهی از غزل‌های مولانا و حافظ، نمونه‌ی عالی شعرهایی است بازبانی عادت ستیز، رمزی و در اوج تأویل پذیری که باید در دو ساحت معنایی، دو خوانش، دو معنا و دو خطاب خواند و تأویل کرد. در این جستار، تنها گذری می‌کنیم به کارکرد چندگانگی معنایی در شعر حافظ.

در تقابل آشکار با نظریه‌ی فردیناند دو سوسور، شالوده شکنی، چندگانگی معنایی و عدم قطعیت معنا را پی می‌ریزد. هر نشانه‌ی زبانی به مثابه‌ی یک دال، مدلول‌ها و معانی گوناگونی دارد و در این صورت دال، صرفاً یک واژه نیست، بلکه پاره‌ای از نشانه‌ی زبانی است و هر مدلولی در قالب یک نشانه‌ی زبانی دوباره می‌تواند در نقش دال پدیدار شود و بر مدلول دیگری دلالت کند. در حقیقت، در این فرایند، متن از شبکه‌ی گسترده‌ای از دال‌ها تشکیل می‌شود و نه ساختاری از مدلول‌ها.

با پذیرفتن این زنجیره‌ی گسترده‌ی دال‌ها (و نه به شکل افراط‌گرایانه‌ی دریدایی، زنجیره‌ی بی‌نهایت دال‌ها)، شعر حافظ از نظر معناشناسی، دلالت‌شناسی و نشانه‌شناسی، گستره‌ای می‌یابد که در فرایند ژرف خواندن، فهم و تأویل شعر او، خواننده، هر بار معنایی می‌آفریند و گویا مهار معنایی شعر، از محدوده‌ی ذهنی حافظ خارج می‌شود، به گونه‌ای

که شاعر نیز در این گستره، خود گم و محو می‌شود. کاربرد زنجیره‌ی گسترده‌ی دال‌ها و بهره‌گیری از عناصر دلالت‌آمیز معنایی در بسیاری از غزل‌های حافظ پیداست. حافظ در بیت نخستین غزل (۲۹):

ما را ز خیال تو چه پروای شراب است / خم - گو: سر خود گیر که خمخانه خراب است
به گسترده‌گی از این عناصر دلالتی، به گونه‌ای بهره می‌گیرد که شبکه‌ای از دال‌ها به مثابه‌ی نشانه‌ی زبانی به مدلول‌هایی دلالت می‌کند که این مدلول‌ها می‌تواند در نقش دال پدیدار شود و بر مدلول دیگری دلالت کند: در «سر خویش گرفتن» ایهامی نهفته است در دو معنای هنری و قاموسی. در معنای هنری، کنایه‌ای است به معنای از به راه خود رفتن و در معنای قاموسی، یعنی سر چیزی را گرفتن و به معنای بی بهره گردانیدن دیگران از آن چیز. در این معنای دوم، «سر» به معنای آغاز و بنیاد است و در معنای اندام از بدن با «خیال» ایهام تناسب دارد، زیرا جایگاه خیال، سر است و در سر است که خیال می‌پزند:

خیال حوصله‌ بحر می‌پزد، هیهات / چه‌هاست در سر این قطره‌ محال اندیش (حافظ،

غزل ۲۹۰ / ب ۳)

«خمخانه» نیز با دو معنای ایهامی به کار رفته است: اول جایی که خم‌ها در آن نهاده می‌شود (معنایی قاموسی) و دوم آن که حافظ، از باده‌ی خیال یاد یار آن چنان سرمست است و این باده، آن چنان خمخانه‌وار، سر شوریده‌ی او را فراگرفته که دیگر نیازی به خمخانه نیست؛ از این رو، خمخانه بیهوده مانده و رو به ویرانی نهاده است. در این صورت، حافظ، سر خود را با استعاره‌ای به خمخانه مانند کرده است (معنای هنری). این کاربرد ایهامی در واژه «خراب» نیز پیداست: معنای قاموسی آن ویران است در پیوند با معنای قاموسی خمخانه و معنای هنری آن سیاه مستی است در پیوند با معنای هنری خمخانه. «شراب»، «خم» و «خمخانه» از عناصر دلالت‌آمیز معنایی این معنای دومین هستند. در این حالت سرمستی و خرابی می‌گسار، او مست لایعقل است و بیهوش و در گوشه‌ای از پای افتاده. در این صورت است که درویش شوریده سر، که این مستی او را از پای می‌افکند، ویرانه‌ای از خویشتن می‌سازد تا گنج دیدار با یار را در کنج این ویرانه بیابد:

ییا ییا که زمانی ز می خراب شویم / مگر رسیم به گنجی، در این خراب آباد
(حافظ، غزل ۱۰۱/ب ۸)

همچنین در بیت مورد نظر «خم» در استعاره‌ی مکتبه تخیلیه، انسانی پنداشته شده است و خیال یار به باده‌ای مانده شده که هر کس از آن بنوشد، مست می‌شود و دیگر به خمخانه نیازی نیست. اما به نظر می‌رسد واژه‌ی کلیدی در بیت، «خیال» است که بر کلیت این بیت سایه انداخته است. در شعر حافظ، «خیال» پندار ساده نیست، بلکه خیال یار، تصویر «دیداری» یار است در برابر چشم عاشق که از ناخوابگاه او سرچشمه می‌گیرد (ر.ک: کزازی، ۱۳۷۲: ۱۱۱). حافظ در دیگر بیت‌ها نیز «خیال» را نیز در همین معنا به کار گرفته است، از آن جمله:

من گدا و تمنای وصل او؟ هیهات / مگر به خواب بینم خیال منظر دوست (غزل ۶۱/ب ۴)
می‌رفت خیال تو ز چشم من و می گفت: / هیهات از این گوشه که معمور نمانده است
(غزل ۳۸/ب ۳)

خیال روی تو چون بگذرد به گلشن چشم / دل از پی نظر آید به سوی روزن چشم
(غزل ۳۳۹/ب ۱)

به پیش آینه دل هر آن چه می‌دارم / به جز خیال جمالت نمی‌نماید باز (غزل ۲۶۱/ب ۴)
چند گانگی معنایی و به تعبیری، چند معناپذیری، چند معناگیزی و پریشان‌ظاهری شعر حافظ، تأویل‌گرایی شعر او را هر چه بیشتر بایسته می‌کند و ما را از شرح و تفسیر و توضیح یک سونگرانه‌ی صرف دور می‌کند. این تأویل‌ها، هر یک به سهم خود گوشه‌ای از آن حادثه‌ای که در ذهن حافظ روی داده است آشکار می‌کند، حادثه‌ای که تجلی آن «نمایش صوری و زبانی» شعر اوست. بی‌گمان، اختلاف دریافت‌ها و استنباط‌ها، این تأویل‌ها را ایجاب می‌کند و به مثابه‌ی ضرورت‌های شعر چند ساحتی حافظ مطرح است. در عین حالی که این تأویل‌های چند گانه از شعر حافظ و چند گانگی معنایی، بسیاری از لایه‌های تاریک شعر او را برای ما روشن می‌کند و دو ساحت رویین و زیرین شعر رندانه - حافظانه را نشان می‌دهد، اما بیش از آن که باورها و ذهنیت‌های ما را در زمینه‌ی شعر او نشان دهد، ذهن ما را به تأویل می‌کشاند.

در حقیقت تأویل ما از شعر حافظ، بیان تأویل ذهن ما از زبان شعر رندی حافظ است. تأویل شعر حافظ «برگرداندن صورت مجازی و ظاهر سخن او به حقیقت و باطن آن، یعنی همان حادثه‌ی برانگیخته در ذهن اوست که خود تفسیر ساختار ذهنی ما نیز هست» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: شش). بنابراین تأویل شعر حافظ بیش از آن که تأویل شعر او باشد ذهن ما را باز می‌تاباند و تأویل ذهن ماست. آن چه باعث می‌شود شعر حافظ این چنین ارزشمند به نظر رسد «در قدرت تأویل آن از ذهن ما نهفته است نه در تأویل ذهن آگاه ما از شعر حافظ. درک عمیق این حقیقت، که ما از طریق شعر حافظ شکفته می‌شویم تا شعر حافظ هم از شکفتگی ما شکفته شود، راز عظمت و ارزش ارجمند هنر حافظ است»

از این رو، تأویل شعر حافظ، در وهله‌ی نخست، تأویلی از ذهن ما به خود ما به دست می‌دهد و در وهله‌ی دوم به ما فهم و دریافتی از شعر او به دست می‌دهد، چرا که بیشتر غزل‌های حافظ دارای دو ساحت معنایی رویین و زیرین یا ظاهری و باطنی است، و اگر قرار باشد تنها یک ساحت معنایی را در شرح و تفسیر آشکار کنیم، در حقیقت یک سونگرانه تأویلی از ذهن خود به دست داده‌ایم و در این صورت بازتاب ذهن ما که در اثر تأویل شعر حافظ نمود می‌یابد ناقص خواهد بود و این جفایی است هم به شعر حافظ و هم به خود. این جفا به شعر حافظ از این روست که معماری زیبا و شکوهمند شعر حافظ را که برآمده از دو ساخت درونی و بیرونی است نادیده گرفته‌ایم؛ این دو ساخت از آن چه در ذهن او اتفاق می‌افتد سرچشمه می‌گیرد و نمایش آن در غزل‌های ناب و رندانه‌ی اوست. به این ترتیب ما کوشیده‌ایم بیش از آن که به تأویل شعر حافظ پردازیم، باورهای خود را بر شعر او تحمیل کنیم و شعر او را به مرتبت پایینی از دریافت‌های خود تنزل دهیم و به جای آن که اجازه دهیم نسیم شعر او، رازهای شگفت‌انگیز انسان‌شناسی را به ما بنمایاند، شعر او را در بند باورها و دریافت‌های یک سونگرانه‌ی ذهن خود - چه دریافت زاهدانه‌ی افراطی و چه دریافت رندانه‌ی افراطی - حبس کرده‌ایم و این یعنی جفا به حافظ و خود. چرا که تأویل شعر حافظ صرفاً از دریچه‌ی باورهای یک سونگرانه‌ی ذهن خود و عدم توجه به ساحت دوگانه‌ی شعر او، این را در پی خواهد داشت که چشمه‌ی جوشان

شعر او از جوشندگی بازماند و ما نیز از خواندن شعر او شکفته نشویم. حال آن که سرشت شعر حافظ، مانع از آن است که خواننده از دریچه‌ی باورهای یک سونگرا نه‌ی خود به تفسیر و تأویل آن پردازد، چرا که اگر چنین بود حافظ نمی‌توانست این چنین گسترده، در طول سده‌های پس از خود، تا آن‌گاه که چشمه‌ی جوشان شعر فارسی همواره در حال آفرینندگی و زاینندگی است، سرزمین تشنه‌ی فرهنگ ما را این چنین سیراب کند.

۵- نتیجه و استنتاج نهایی

۱- گفتگو بین سه افق معنایی نویسنده، متن و خواننده، پدید آورنده‌ی تأویل است؛ تأویل ابزار کشف معانی نهفته در ذهن خواننده و نیز تأویل‌کننده، به مقتضای ساختار دلالت‌آمیزی متن می‌باشد؛

۲- در بررسی‌های معناشناختی فهم و تأویل متن، آشنا شدن با جایگاه معنا در سنت ادبی زبان فارسی، پذیرش چندگانگی معنایی در متن‌های تأویل‌گرا و کشف پیوند بین بُعد زیبا شناختی متن با معانی نهفته در ذهن خواننده ضروری است؛ بارزترین رفتار اقتدارگرایی سنت ادبی در معنا نمود می‌یابد؛

۳- در بیشتر متن‌های ادبی با چندگانگی، عدم ثبات و عدم قطعیت معنا روبرویم. چندگانگی معنایی و بدیهی نپنداشتن معنای متن، از رویارویی ساده با متن جلوگیری می‌کند؛ این رویارویی ساده موجب می‌شود این توهم پدید آید که پیش‌فرض‌های خواننده و تأویل‌کننده درباره‌ی معنای متن، تنها معنای ممکن و قابل فهم متن تلقی شود.

۴- اگر متن دارای معنای قطعی و نهایی بود و تنها یک معنای ثابت در آن وجود داشت، در این صورت به یاری شرح و تفسیر، دست یافتن به این معنای قطعی، نهایی و ثابت به سادگی امکان‌پذیر می‌شد. در نتیجه آیا اساساً برای خواننده جز پذیرفتن و یا ردّ شرح و تفسیر چیزی بر جای می‌ماند در حالی که اصولاً زبان متن‌های ادبی، برخلاف زبان روزمره و نیز زبان علمی، زبان اشاره‌ای و ارجاعی نیست که به امر، مفهوم و یا پدیده‌ای در جهان بیرون اشاره کند و ارجاع دهد، و معنا در این متن‌ها با عینیت همراه نیست.

۵- چندگانگی معنایی و عدم تعین معنا بارازناکی متن در پیونداست. چندگانگی و عدم قطعیت معنا، مانع از آن است که خواننده و تأویل‌کننده‌ی متن، در جزمیت ذهنی خود، به

مطلق‌انگاری مفاهیم و عدم نسبیّت گزایی معنا گرفتار شود. همچنین موجب می‌شود متن ادبی هیچ‌گونه محدودیتی را نپذیرد، در نتیجه هر خواننده‌ای می‌تواند آزادانه متن را به شیوه‌ی خود تأویل کند (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۶۳). نتیجه‌ی این برخورد فعّالانه با متن، آن است که خواننده هر چه بیشتر در می‌یابد متن تا چه اندازه بازتاب جهان آفریننده‌ی آن و جهان خود خواننده است.

۶- راز آمیز بودن متن‌های رازناک، خواننده و مخاطب خود را به عرصه‌ی گفتگوی با متن فرامی‌خواند و بیش از آن که خواننده و تأویل کننده از متن به پرسش پردازد این متن است که باب گفتگو با خواننده را می‌گشاید و از او پرسش‌ها می‌کند. از این روست که خواننده در وجود متن‌های عرفانی «خود» را می‌بیند، چرا که در این گونه متن‌ها شاعر و نویسنده‌ی عارف مسلک نیز خود مخاطب فرایند گسترده‌ای است که این روند، آفریننده را نیز به سوی خود می‌کشاند و او نیز در موج‌های سهمگین دریای عشق و عرفان غوطه‌ور می‌شود.

منابع:

- آشوری، داریوش. *ما و مدرنیت*، چاپ اول، مؤسسه‌ی فرهنگی صراط، تهران، ۱۳۷۸.
- احمدی، بابک. *ساختار و تأویل متن*، ۲ جلد، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۰.
- ایگلتون، تری. *پیش‌درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*، ترجمه‌ی عباس مخبر، نشر مرکز، تهران، ۱۳۶۸.
- بلزی، کاترین. *عمل نقد*، ترجمه‌ی عباس مخبر، نشر قصه، تهران، ۱۳۷۹.
- پورنامداریان، تقی. *خانه‌ام ابری است*، چاپ اول، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۷۷.
- _____ *در سایه‌ی آفتاب (شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی)*، انتشارات سخن، تهران، ۱۳۸۰.
- جهان‌دیده، سینا. *از معنای خطی تا معنای حجمی (در آسیب‌شناسی سنت ادبی ایران)*، انتشارات چوبک، رشت، ۱۳۷۹.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد. *دیوان*، به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، کتابفروشی زوار، تهران، بی‌تا.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. *ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)*، چاپ اول، انتشارات توس، تهران، ۱۳۵۹.
- صفوی، کورش. *درآمدی بر معنی‌شناسی*، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، تهران، ۱۳۷۹.
- کزازی، میرجلال‌الدین. *رویا، حماسه و اسطوره*، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۲.
- کوزنزهوی، دیوید. *حلقه‌ی انتقادی*، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، انتشارات گیل، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۱.
- مقدادی، بهرام. *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)*، انتشارات فکر روز، تهران، ۱۳۷۸.
- نصری، عبدالله. *راز متن*، مرکز مطالعات و انتشارات آفتاب توسعه، تهران، ۱۳۸۱.
- نظامی عروضی، احمدبن عمر. *چهارمقاله*، تصحیح محمد قزوینی، نشر جامی، تهران، ۱۳۷۵.

نیچه و دیگران. هرمنوتیک مدرن، ترجمه‌ی بابک احمدی و دیگران، چاپ سوم، نشر مرکز، تهران، ۱۳۸۱.

Derrida, Jacques, (1978), *Writing and Difference*, Chicago University Press, Chicago
_____, (1981), *Dissemination*, trans. Barbara Johnson, Chicago University Press, Chicago

Eliot, Simon; Owens, W. R. (1998), *A Handbook to Literary Research*, The Open University, London

Hirsch, Eric, (1967), *Validity in Interpretation*, Yale University Press, New Haven.

Holman, C. Hugh, (1981), *A handbook to Literature*, Fourth Edition, Indiana, The Bobbs- Merrill Company, Inc.

Rorty, Richard, (1982), *Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, Minnesota.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی