مضمون و تأویل

مناخم برینکر

ترجمه شهروز خنجری

در پاسخ بدین پرسش که «آنا کارنینا[۱] درباره چه نوشته شده است؟» می‌توان گفت که این رمان درباره عشق آنا به فرنسکی[۲] عشق لوین[۳] به کیتی[۴]، گوش‌های بسیار بزرگ کارنین، غذاهای دلخواه استیوا ابلنسکی[۵] و بسیاری چیزهای دیگر نوشته شده است. می‌توان به همین شیوه سیاهه‌سازی کرد و ریز تمام وقایع را به دست داد، فهرستی از هر آنچه در «جهان» این اثر روی می‌دهد. از منظر وارونه، می‌توان ردیفی از تعمیم‌های فزاینده پرداخت و سپس گفت: آنا کارنینا، درباره زنجیره‌ای از وقایع دنباله‌دار نوشته شده که حلقه‌هایی از علت و معلول آن را پیوند می‌دهد و تحولاتی اساسی را در زندگی (و یا سرنوشت) چند تن از ابنای بشر موجب می‌شود.

چه از دید منطقی، چه از حیث تطابق با حقیقت، هیچ یک از این دو پاسخ نادرست نیست، اما در عین حال نمی‌توان آنها را پرداختی رضایت‌بخش از مضمون یا «مضامین» این رمان دانست. هیچ کدام انتظار ما را برآورده نمی‌کند: پاسخ اخیر از آنجا که درباره بسیاری از رمان‌های دیگر نیز صادق است و پاسخ نخستین ازیرا که ارتباطی تنگاتنگ با جهان شعرگونه[۶] آنا کارنینا دارد و تنها با این رمان صدق می‌کند.

در واقع، سخت نادر ممکن است خواننده‌ای که زبان متن را می‌فهمد، اگر از او سؤالی درباره آنچه متن

می‌گوید بپرسند، پاسخی همه نادرست دهد. اما امکان دارد که جواب وی آن چنان متناسب نباشد، چه شاید زیاده ریزبینانه، یا برعکس، بسیار مختصرتر از آنی باشد که نیاز خاص پرسنده را برطرف کند. این مسائل، آن گاه که مضمون را جست‌وجو می‌کنیم، همواره در ذهن ما حاضرند و درست به همین خاطر است که به آنچه درباره یک اثر می‌توانیم گفت علاقه چندانی نداریم. آنچه می‌جوییم، چیزهایی است که یک اثر به طور عمده و اساسی با آنها سروکار داشته باشد؛ البته، میزان این عمده یا اساسی بودن، در بافت‌های تأویلی گوناگون، متفاوت است، حتی اگر متنی که بدان می‌پردازیم، ثابت بماند.

هنگامی که متن‌ها را بر حسب مضامین‌شان دسته‌بندی می‌کنیم، در واقع اهدافی متفاوت را پی گرفته‌ایم. این تفاوت در هدف تأویل کننده، از میزان عمومیت یا خصوصیت موجود در یک مضمون ناشی می‌شود. کارکردی که منتقدان اغلب به مضمون نسبت می‌دهند، فراهم کردن وسیله‌ای کارآمد برای توصیف یک اثر (یا گروهی از آثار) و تأویل آن(ها) است. نتیجه چنین می‌شود که آن هنگام که بحث از یک اثر فردی به یک دسته از آثار (مثلاً مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه)، سپس به پیکره کاملی از آثار یک نویسنده و یا یک گروه ادبی، یک نسل یا یک مکتب گسترش یافت، پرداخت مضمون، رو به کمتر خاص بودن و بیشتر عام شدن پیش رود.

هر چند می‌توان درباره مضمون یک رمان، درست به همان شیوه که از مضمون موسیقایی سخن می‌گوییم، بحث کنیم؛ یعنی می‌توانیم به مؤلفه بارز و ویژه‌ای که چندین بار در متن تکرار می‌شود و تنوع ایجاد می‌کند، اشاره کنیم، یافتن مضمون یا مضامین یک روایت، همواره جست‌وجوی عناصری است که تنها بدان اثر اختصاص نداشته باشد. مضمون، وحدت بالقوه یک دسته از متون متفاوت تلقی می‌شود. شعرها و داستان‌های گوناگون، مضمون واحدی را مطرح می‌کنند و اغلب می‌توان بدان‌ها متن‌های دیگری را نیز افزود که نه شعرند و نه داستان.

بنابراین، مضمون، اصل (یا جای) ممکن برای دسته‌بندی متن‌هاست؛ اصلی بین بسیاری دیگر. اغلب مجموعه‌ای از متن‌ها را که معتقدیم مضمون مشترک دارند، در یک گروه قرار می‌دهیم، با اینکه از سایر جهات معرف تفاوت‌هایی عمده و اساسی‌اند.

وقتی بر این مهم تاکید می‌کنیم که مضمون، دست‌کم به صورت مجازی، نقطه تلاقی شماری از متن‌هاست، باید نیز به خاطر داشته باشیم که مضامین، تنها در متن‌های زبانی یافت نمی‌شوند، تصاویر و نمایش‌های پانتومیم هم مضمون ویژه خویش را دارند. و حتی آن گاه که به متن همچون یک بیان زبان‌شناختی نگریسته

می‌شود، باز هم ضرورتی نیست که مضمون عمده، به وضوح در متن ذکر شده باشد. در این مورد، آن را، با این فرض که به طور ضمنی در/جایی از/میان جهان شعرگونه اثر حاضر است، باز می‌شناسیم. ما جنبه‌هایی از این جهان شعرگونه را با معانی موجود در متن‌های دیگر یا با نمونه‌های نازبان‌شناختی (ذهنی[۷] یا تمثالی[۸]) پیوند می‌دهیم.

در اینجا تمایزی که بیردسلی[۹] بین موضوع داستان و مضمون آن قایل شده است، درک می‌شود.[۱] این پرسش که «این قصه از چه سخن می‌گوید؟» دو پاسخ ممکن در پی دارد. مثلاً حکایت دهم ازوپ[۱۰]، نخستین آن قصه‌ها که پند اخلاقی مشخصی ندارد[۲]، درباره یک روباه، یک کلاغ و یک تکه گوشت نوشته شده است: این موضوع آن است. اما همچنین درباره حیله‌گران، ساده‌دلان و روشی است که دسته اول برای چپاول دارایی‌های گروه دوم، با تمجید بیهوده از ایشان، به کار می‌برند: از آنجا که مضمون در متن به وضوح پرداخته نمی‌شود، به‌جاست اگر بپرسیم زبان‌شناسان که می‌کوشند تا اجزای گفتار را دسته‌بندی کنند و به بخشی از آن نام «مضمون» دهند، به ما چه کمکی می‌توانند کرد؟ از بنیاد، استنباط مضمون در متون نگارشی به بازیابی آن در یک تابلوی نقاشی یا در یک نمایش پانتومیم شبیه‌تر است تا بدان تلاش که با برجسته کردن گونه‌هایی از کلمات یا عبارات که در متن موجودند، به تعیین مضمون زبان‌شناختی می‌انجامد. آشکار است که داستان ازوپ می‌توانست در هیئت یک نمایش پانتومیم هم عرضه شود، بی‌آنکه کمترین تغییری در مضمون آن ایجاد گردد (و نه حتی در موضوع).

در سطح خود قصه (موضوع) نه نادرست و نه عجیب می‌نماید اگر هر آنچه را که بیان می‌شود در «درباره» چه نوشته شدن آن، دخیل بدانیم. جمله «گربه روی پادری است» را شاید بتوان درباره گربه، درباره پادری و درباره حقیقت روی پادری بودن گربه دانست. با این حال، وقتی که سخن از یک متن داستانی است، فراوان پیش می‌آید که هیچ یک از آن عناصری که بیان کرده‌ایم، چیزی از آن مضمون پنهانی و ضمنی را که متن در بر دارد، بر ما آشکار نکند.

پس، سرمشق زبان‌شناختی «دربارگی» به کار حل مشکل ما نمی‌آید. آیا سرمشق فلسفی می‌تواند روشی جایگزین باشد؟ در واقع، این شیوه نیز وقتی بر آن تکیه کنیم، گرفتاری‌های خاص خود را در پی خواهد داشت. ژیلبر ریل[۱۱] میان دربارگی زبان‌شناختی[۱۲] و دربارگی ارجاعی[۱۳] یک گفتار، تفاوت نهاده است.[۳] نلسن گودمن[۱۴] با این سخن که تمایز مذکور دربارگی بلاغی[۱۵] یک گفتار را در برابر دربارگی ارجاعی (که از راه استعاری خواندن متن حاصل می‌شود) قرار می‌دهد، به این تمایز پرداختی دوباره می‌بخشد.[۴] جان سیرل[۱۶]

تمایزی مشابه را در ذهن دارد، وقتی که متن داستانی را، که آن را گفتار وهمی[17] می‌نامد (یعنی متمرکز بر مرجع وهمی‌اش) از گفتار جدی (یعنی متن به واقع ارجاعی) که به احتمال می‌تواند از خود دفاع کند، جدا می‌سازد.[5] این تمیز دادن‌ها همه بر پایه ارجاعات (و نه مدلول‌ها) وضع شده‌اند. بدین‌ترتیب، هویت منطقی (و نه زبان‌شناختی) را در استنباط مضامین اصل می‌دانند. این گونه از دربارگی که فیلسوفان به متن‌هایی که از حیث بلاغی، زبان‌شناختی، یا وهمی درباره چیزی نباشد اختصاص می‌دهند، به یقین از نوع ارجاعی است. به عبارت دیگر، آنها مستقل از شاخصه‌های بلاغی‌شان، دربرگیرنده نوعی عقیده‌اند که در حقیقت، اگر چه نه به صراحت، بر آن تاکید می‌کنند، عقیده‌ای که ممکن است درست یا نادرست از آب در آید.

پس از مدت‌ها تردید، فلسفه تحلیلی معاصر، به توان ارجاعی بالقوه متن‌های داستانی، نیک پی برده است. انکارهای پیشین، که امکان تکیه بر عقیده‌واره‌ها[18] را برای دستیابی به عقاید حقیقی نفی می‌کرد، هنگامی که این آگاهی حاصل شد که این عقیده‌واره‌ها، جهانی شعرگونه می‌سازند که می‌تواند در معنای ارجاعی کلمه، همچون بازنمودی[19] از جهان تفسیر شود، مورد تجدید نظر قرار گرفت. این تقارن همچنان به قوت خود باقی است، چه تضاد موجود بین یک گفتار داستانی[20] و یک گفتار ارجاعی، ضدیت خود را در تضاد بین گفتار مجازی[21] و گفتار حقیقی[22] حفظ می‌کند. به عبارت آسان تر، به جای طرد توان ارجاعی بالقوه داستان، اکنون این اصل مورد توجه است که یک استعاره، به رغم ماهیت استعاری‌اش، می‌تواند درست یا نادرست باشد. بازشناسایی یک «حقیقت ضمنی[23]» در متنی داستانی[6]، موجب شده است که دیگر از ادعای استعاری «ژان شیر است» این برداشت (تحت‌اللفظی) نشود که «ژان یالی همچون گربه‌سانان دارد»[7]، چرا که «ژان شیر است» همچون عقیده‌ای فرض می‌شود که، به رغم ماهیت استعاری‌اش، می‌تواند راست یا ناراست باشد.[8]

افزون بر این، متن داستانی را همچون مجموعه‌ای از گفتارهای استعاری دانستن (مثلاً آناکارنینا را مجموعه عقایدی درباره خانواده، طبقه اجتماعی، معنای زندگی، خواه به طور عام، خواه در روسیه قرن نوزدهم پنداشتن) به جهان شعرگونه، خاصیتی بسیار ویژه می‌بخشد. اگرچه معمول آن است که مضامین با عبارات ارجاعی ابراز شوند و چیزی انطباق‌پذیر با روابط در هم پیچیده عالم واقع عرضه دارند (همچون مضمون خانواده، یا جست‌وجوی معنای زندگی در آناکارنینا)، قرائت تمام‌ارجاعی از متن‌های داستانی را ویژه گونه‌های ادبی خاصی می‌دانیم، آثار تمثیلی، طنز، هجو و مضحکه‌سازی[24]، رمان‌های فلسفه‌پرور[25]، به طور عام، حکایات تعلیمی (یا اخلاقی)[26]. تنها در چنین مواردی است که خطا درباره ارجاع ضمنی متن، همچون تعبیری نادرست از خود اثر تلقی خواهد شد. چنین قرائتی، به صورت اختیاری، در بسیاری موارد دیگر نیز

ممکن است، اما در مورد شمار فراوانی از متن‌های داستانی، اگر نه ناممکن، غیرطبیعی و «ساختگی»[۲۷] جلوه می‌کند. پذیرش حضور یک مضمون، در واقع، مطرح کردن یک ارجاع مجازی[۲۸] است، لیکن هیچ مطمئن نباید بود که این مجاز به حقیقت بپیوندد. چنین نیست که تعیین یک مضمون در متنی داستانی، خود به خود، به یک اندرز یا به حقیقتی ضمنی در اثر منجر شود.[۹] برای مثال، محق نیستیم اگر ادعا کنیم، که مضمون دلدادگان جوان در رمان‌های شادپایان[۲۹]، ارجاعی حقیقی به سرانجام عشق در جهان روزمره واقع دارد و عشق نیروی خود را برای پشت سر نهادن جمله موانع القا می‌کند. این مضمون شاید با رؤیاها و آرزوهای ما همخوان باشد، همچنان که دیگر مضامین با کابوس‌ها و هراس‌هایمان همخوانی دارند. بی‌شک در این مورد می‌توان به ارجاعات غیرمستقیم دیگری نیز پی برد، اما این گونه از ارجاعات، در ادراک مضمون‌شناختی ما از یک اثر، بی‌دخالت است.

به حقیقت پیوستن ارجاعات به عالم واقع که به صورت مجازی در یک مضمون نهفته‌اند، برای ما جذابیتی ندارد، مگر در آن حالت که تمامیت ادراکی خاصی، خواه نسبت به اثر، خواه نسبت به قرائت خود از آن، درذهن داشته باشیم. تشخیص یک مضمون تلویحی، خاصه برای مشارکت احساسی در یک اثر ادبی یا در جهان شعرگونه آن، شرطی ضروری است. قرائت ارجاعی از یک داستان، همراه با این فرض است که برخی از عناصر بارز این جهان شعرگونه نمونه‌هایی‌اند از ساختار به واقع موجود در گیتی ما: پدیده‌ای که موضوعش دور کردن توجه ما از جهان شعرگونه است، بدین قصد که آن را به نگرشی شعرگونه از چند حقیقت ناشعرگونه برساند.

ارسطو ضرورت گنجاندن قالب‌های مضمونی روشن و مشخصی را در حکایت‌های تراژیک، با این هدف که بالاترین درجه از رحم و شفقت را برانگیزد، نیک دریافته بود. تماشاگران، برای آنکه بتوانند در تخیل خویش بدان دگرگونی‌ها که در جریان داستان ایجاد می‌شود، واکنش نشان دهند، نیاز داشتند که ظاهر معقول آن را به دلخواه خود پذیرفته، مضمون سقوط تراژیک را جزبه‌جز بفهمند. نیک پیداست که معیارهای معقولیت و حقیقت‌نمایی، غیرمستقیم، به عالم واقع یا دست‌کم به باورهای خواننده و بیننده، نسبت به جهان واقعی بر می‌گردد، چه در بسیاری از موارد، ماجراهای داستانی و جهان‌های شعرگونه، همچنان که امتداد مجازی جهان واقع‌اند، می‌توانند به کار ادراک همین هستی نیز بیایند.

با این همه، چنین نیست که نسبت به همه اثر جهت‌گیری «واقعی»[۳۰] یا «توهمی»[۳۱] داشته باشیم.[۱۰] اغلب، اثر نگارشی، در مرحله بیان زبان‌شناختی، ارتباطات ارجاعی خود را با جهان قطع می‌کند و در مرحله

بازنمایی، برای دوباره پیوند دادن آنها، می‌بایست به دلایلی از گونه تأویلی روی بیاوریم. این دلایل را شاید خود اثر و یا بافت تأویلی‌ای که ما اختیار می‌کنیم، القا کند. اما نه واقع‌نمایی، نه بازشناسی ساده یک مضمون آشنا، شرایط لازم یا کافی را برای تحمیل این دلایل به ما، فراهم نمی‌کنند. همچنان که سوزان رابین سولیمن[۳۲] خاطرنشان می‌کند، برای ما همواره خوشایند است که از یک متن داستانی درس‌هایی بگیریم یا مثل‌هایی بیرون بکشیم و یا حقایقی از نوع عملی در آن پیدا کنیم.[۱۱] اما هرگز بدین کار مجبور نیستیم.

از سوی دیگر، چون تشخیص مضامین و فهم مضمون‌شناختی از آنچه می‌خوانیم (جدا از هویت و فهم ارجاعی آن)، به حتم وابسته به تمام مواد دانش و به تمایلات تأویلی ناگزیر خوانندگان است، مضامین «جامعیت»[۳۳] آثار ادبی‌اند. از آنجا که (به سبب اشتراک میدان داستان هنری و دیگر متن‌های فرهنگی) مضامین در فضایی بینامتنی[۳۴] گسترش می‌یابند، به حق آنها را به داشتن خاستگاه فراادبی[۳۵] یا دست‌کم، ادبی ناخالص متهم می‌کنند. ادبیات، به ناچار، همواره آغشته بدین مقولات است. همین منشاء فراادبی «مضامین» یکی از عواملی است که موجب بی‌میلی برخی از نظریه‌پردازان به روبه‌رو شدن با مسائل مضمون‌شناختی شده است. عامل دوم شاید این باشد که مضامین رمان‌ها و داستان‌های کوتاه، بیش از دیگر مؤلفه‌های این آثار، وابسته به عمل تأویل‌اند و تأویل، خود، تابع منابع فراادبی است: خواه این منابع متن‌هایی باشند که اساس هنری یا خیال‌پردازانه ندارند، خواه باورهایی باشند درباره مشکلات فرهنگ و آدمی در شکل عام.

با اینکه درک ضمنی یک متن مفروض، منوط به آشنایی خواننده با متونی دیگر است، این شیوه برخورد، خاص متن‌های داستانی نیست. در مقاله مذکور در سطور پیشین[۱۲]، نلسن گودمن، دربارگی مطلق[۳۶] یک گفتار را از دربارگی نسبی[۳۷] آن جدا می‌کند. جمله «کتاب روی میز است» بر اطلاق، درباره کتاب، درباره میز و درباره حقیقت روی میز بودن کتاب است. اما پس از پیوند دادن آن با اطلاعاتی که صبح دریافت شده است، به فرض چنین خبری «اگر پیر کتاب بخرد، آن را روی میز خواهد گذاشت» جمله نخستین (کتاب روی میز است) همچنین درباره پیر و درباره عمل خرید کتاب و رها کردن آن روی میز خواهد بود. در ضمن، این جمله می‌تواند درباره عمل به وعده وفا کردن پیر نیز باشد و اینکه کتاب اینک به شهر وی رسیده است و به همین منوال.... با در نظر داشت اینکه ارجاع ادبی، عمارتی است که بر پایه قطعات گوناگون و زنجیروار متن اثر و دیگر متن‌ها، که بیرون از اثر مورد بحث قرار می‌گیرند، بنا شده است، بنیامین هروشوسکی[۳۸]، مشخصه‌های مشابهی را که به مفهوم دربارگی مربوط می‌گردند، قاعده‌بندی کرده است، هر چند آنها محدود به ارجاعات موجود در درون اثر ادبی‌اند.[۱۳] می‌توان چنین نتیجه گرفت که تمام «درباره

چه بودن» که یک متن مشخص آن را بر اطلاق بیان می‌کند، با موضع‌گیری‌های خود متن، تایید می‌شود. در برابر، «درباره چه بودن» را که از آن جز به طور نسبی سخن نمی‌رود، در کنار هم نهادن دیگر متن‌ها که سند اعتبار شمرده می‌آیند (یا باورهایی که از این متن‌ها صادر می‌گردد) تایید می‌کند.

با افزودن این تمایزات به آنها که بالاتر درباره متن‌های داستانی قایل شدیم، اینک می‌توانیم گفت که دربارگی مطلق یک متن تمام داستانی، جز رویدادها و چهره‌های خیالی را در بر نمی‌گیرد، به عبارت دیگر، عناصری را شامل می‌شود که دربارگی بلاغی و زبان‌شناختی برجسته می‌کند. در برابر، درباره چهره‌ها یا رویدادهای غیر خیالی، همان متن، جز به صورت نسبی سخن نمی‌گوید و این دربارگی، پیوندی نزدیک با روابط تأویلی‌ای دارد که ما با متن‌های دیگر برقرار می‌کنیم. از همین‌رو، هواداران روانکاوی یا مارکسیسم یا اگزیستانسیالیسم در یک اثر داستانی واحد، مضامین متفاوتی را بازیابی می‌کنند. مضمون تلویحی جنایت و مکافات[۳۹] چیست؟ آیا انزوای محتوم انسان عصر جدید است که غرورش وی را از پذیرش اصل مسیحی برادری در گناه و در رستگاری مانع می‌آید؟ این نظری است که ویشسلاو ایوانف[۴۰] پرداخته است.[۱۴] آیا همچنان که بردیائف[۴۱] معتقد است، مضمون پوشیده این رمان، تقابل شدید و تضاد درونی روح روسی است[۱۵]؟ آیا مضمون آن، در عصیان کورکورانه مردی نهفته است که از نظام سرمایه‌داری آزار دیده و می‌خواهد از آداب اخلاقی‌ای که صاحبان قدرت به هیچ‌شان نمی‌گیرند، سرپیچی کند؟ این رأی را جرج لوکاچ[۴۲] قایل شده است[۱۶] اگر مواد لازم برای تایید یکی از چنین سرنخ‌هایی وجود داشته باشد، آنها را جز بیرون از رمان داستایفسکی[۴۳] نمی‌توان یافت. چه پیش از هر چیز می‌بایست تصمیم گرفت که آیا اعتقاد به وجود یا قدرت تفسیری فرض‌هایی همچون دوران سرمایه‌داری، انزوای آدمی در گناه، روح روسی... معقول است.

از دید من، بسیار پسندیده است که تلاش کنیم یک رمان را آن‌طوری بخوانیم که نویسنده‌اش می‌خوانده، یا آن طوری بخوانیم که او می‌خواسته آن را بخوانند، وقتی که در اثر خویش مضمون‌هایی را برای هم‌عصرانش، یعنی برای مخاطبان تجربی[۴۴] اثر، آشنا تشخیص می‌داده است. با این همه، پر واضح است که این، نه یگانه شیوه ممکن و نه یگانه شیوه طبیعی خواندن یک اثر داستانی است. در واقع، آن گاه که تأویلات مضمون‌شناختی خویش را صورت می‌دهیم و حتی گاه به هنگام پرداخت تأویلات ارجاعی خویش، گونه‌هایی از توصیف و تفسیر را به کار می‌گیریم که برای مولف اثر ناشناخته بوده‌اند. امیدوارم وارد بحث‌های هرمنوتیکی نشویم که میان شاگردان گادامر[۴۵] و هیرش[۴۶] حول این پرسش در گرفته که آیا ممکن است آثار عصری دیگر و فرهنگی دیگر را همان طوری خواند که نویسنده‌اش می‌خوانده، و دیدگاه خود را چنین جمع‌بندی کنیم که بازیابی

قرائت مستند نگارنده تنها شیوه روی کردن به اثری از عصری دیگر نیست.

لیکن این تغییر در نگرش نسبت به ادراک مضمون‌شناختی از یک اثر، نباید بدین نتیجه‌گیری بینجامد که هر چیزی اگر بافت تأویلی مناسب خود را یافت، قادر است بازنمود هر چه خواست باشد. تا یک سرحد مشخص می‌توانیم زبان یک متن و جهان شعرگونه‌ای را که تصویر می‌کند، (با کنار گذاشتن و شک بردن به تمام پیش‌فرض‌های عمومی درباره مضمون‌های نهانی یا حوزه ارجاع ضمنی بالقوه آن) به میل خود توصیف کنیم. مؤلفه‌های این جهان شعرگونه آزادی تأویل را محدود می‌کند.

برای مثال، قصه توراتی ذبح اسحاق را در نظر بگیریم. پذیرش این قرائت که رفتار ابراهیم(ع) را حسودانه و ناشی از عشق ساره به پسرشان می‌داند، دشوار است. اگرچه برخی از قرائت‌های عصر جدید بر این باورند که این تنها توجیه پذیرفتنی از رفتار اوست، ما اصرار داریم که نمی توان آن را همچون قرائتی «ممکن» از این داستان توراتی شمرد: طرح این مضمون فرویدی - بدین‌سان - ناچار است که برخی از اطلاعات دقیق موجود در متن و نیز تاثیر آنها را نادیده بگیرد. جهان‌های شعرگونه و روایات داستانی، همواره می‌توانند به قرائت‌های مضمون‌شناختی متفاوت و مغایری منجر شوند، با این همه، دارای مشخصه‌هایی بسیار دقیق‌اند که برخی از تأویل‌های مضمونی را، چون ناکافی، ساختگی یا دست‌کم، غیرطبیعی‌اند، طرد می‌کند.

موضوع و مجال این گفتار مناسب آن نیست که این نظر بدیع را به شیوه‌ای جامع بیازماییم: در برابر قرائت طبیعی[۴۷] از یک متن، نه قرائت قراردادی[۴۸] که قرائت مصنوعی[۴۹] قرار می‌گیرد. با این همه فکر می‌کنم که برخی از بخش‌های «جستارهای فلسفی»[۵۰] از ویتگنشتاین[۵۱]، به ویژه آنها که با مبحث «دیدن چون[۵۲]» سروکار دارد، بتواند به روشن شدن مسئله قرائت مضمون‌شناختی یاری کند.[۱۷]

آن دسته از موضوع‌هایی که در «جستارهای فلسفی» تحت عنوان «دیدن چون»، مورد بحث قرار می‌گیرند، به خطوط مشترک زیر می‌پردازند:

الف- این پدیدارهای ادراکی[۵۳] هستند (اغلب رسم‌ها و نقاشی‌ها(که ممکن است به چند شیوه «دیده» (یا گاه «فهمیده») شوند.

ب- در هر مورد، ممکن است تنها یک روش برای نگریستن به آن پدیدارها به ما القا یا تحمیل شود: در نتیجه، دیگر از این حقیقت که نگرش ما در واقع، یک تأویل و نمونه‌ای از «دیدن چون» است، آگاه نخواهیم بود و آن را نمونه‌ای عادی از «دیدن » به شمار می‌آوریم.

ج- با وجود اینکه همه چیز می‌تواند به توالی، از منظرهای گوناگون و یکی جدا از دیگری، فهمیده شود،

حقیقت درک آنها به چند روش، ما را بدین امر متوجه می‌کند که این جریان، چیزی بیش از «دیدن» ساده را در بر می‌گیرد. برای پی بردن بدین عنصر برافزوده، از کلمه«پنداشته»[۵۴] یا «اندیشه»[۵۵] سود می‌جوییم. در نتیجه، این تجربه را همچون آمیزه‌ای از ادراک و پندار[۵۶] یا ادراک و اندیشه وصف می‌کنیم.

د- گذر از شیوه دیدن معمول یا دیرین و رسیدن به روشی نو شاید در یک آن رخ دهد، این «میلاد یک پندار» یا «ادراکی است که به ما تحمیل می‌شود.»

هـ- این ظهور یک باره پنداشته یا اندیشه که ما را هدایت می‌کند و مسئول تأویل ما از یک پدیدار است، همچون وجهی از خود پدیده ادراک شده آشکار می‌شود و نه همچون عنصری از «تجربه ذهنی»ی ما: به هنگام شناسایی ناگهانی یک نقاشی همچون باز نمودی از الف یا شناسایی ناگهانی آن، همچون بازنمودی بیشتر از الف و کمتر از ب، در همان حال نسبت به وجهی تازه از موضوع دیده شده و از خاصیت تأویلی نگرش خویش، آگاهی حاصل می‌کنیم.

در طبقه‌بندی پدیدارها بر طبق توصیف ویتگنشتاین دو زیر گروه وجود دارد:

۱) برخی که در آنها توان دیدن، بازشناختن یا توصیف کردن یک نقاشی، بی یاری گرفتن از گونه‌ای تأویل فرادست نمی‌آید (تصویر مرغابی - خرگوش، که هم ممکن است مرغابی و هم خرگوش دانسته شود، نمونه‌ای از این زیر گروه است).

۲) برخی که در آنها می‌توان برای پرهیز از گرفتار شدن، خود را تنها به یکی از قرائت‌های بازنماینده محدود نکرد و از آن نقاشی، برداشتی بی‌طرف به دست داد (مثلث که هم می‌تواند باز نمودی از هفت چیز گوناگون باشد و هم می‌تواند با اصطلاحات صرف هندسی توصیف شود، نمونه‌ای بسیار روشنگر است).

تاکید، یا دست‌کم، توصیه موجود در این مقاله آن است که اگر به خویشتن حق دهیم تا خاصیت درک‌پذیری بسیاری از مثال‌های ویتگنشتاین را نادیده بگیریم، مبحث «دیدن چون» می‌تواند به الگویی برای همه اعمال شناختی[۵۷] تبدیل شود. در تمام این اعمال، تأویل نه قاعده می‌پذیرد، نه معیار؛ با این همه از بی‌قانونی هم می‌گریزد. به همین خاطر، قرائت مضمون‌شناختی از داستان، در گروه دوم از مبحث «دیدن چون » جای می‌گیرد. همچنان که دیدیم، «جنایت و مکافات» رمانی نه فقط درباره قتل آلینا ایوانوای[۵۸] رباخوار، راسکولنیکف[۵۹]، و خانواده مارمالادف[۶۰] دانسته شده، که آن را رمانی درباره تضادهای شدید روح روسی، درباره نتایج مرگبار بی‌خدایی، درباره وضع روانی فرد در جامعه سرمایه‌داری نیز دانسته‌اند. این دربارگی‌ها، همه «دربارگی»های نسبی‌اند که با برخی از متن‌ها، برخی باورهای فرجام‌شناختی[۶۱]، فلسفی و

جامعه‌شناختی نسبت می‌یابند.

مبحث «دیدن چون» این کارآیی را دارد که به شیوه‌ای روشن، خاصیت بینامتنی تأویل مضمون‌شناختی و آن گونه از «بازی»[۶۲] (یا آن گونه از خردمندی) را که می‌توانیم از بحث‌های انتقادی این چنینی انتظار بداریم، آشکار کند:

۱) قرائت مضمون‌شناختی یا ارجاعی از آن آثار داستانی که محتاج تامل‌اند، و تعلیمی یا تمثیلی نیستند، نمی‌تواند با یاری گرفتن از یک قاعده یا یک رسم به خواننده تحمیل شود، ازیرا که نه فقط یک، که چندین روش «طبیعی» برای خواندن آنها هست.

۲) در عین حال، چنین قرائتی از مجموعه نظراتی تمام‌فردی و خودرأیانه به دست نمی‌آید: خواننده «ارجاعی» با برخی اندیشه‌ها و پنداشته‌ها که به دیگر خواننده‌ها مربوط می‌شود، هدایت می‌گردد.

۳) این پنداشته یا اندیشه، گروهی از عناصر روشن و متمایز را که اگر چه به جهانی شعرگونه تعلق دارند با رویدادی، جریانی یا ساختاری که به جهان «بیرونی» مربوط می‌شوند، پیوند می‌دهد.

۴) این پیوند؛

الف- برخی رفتارها و گرایش‌های مضمون‌شناختی در مواجهه با متن‌های داستانی و

ب- برخی نگرش‌ها نسبت به حقایق باز نموده شده را دربی دارد.

از آنجا که هیچ کدام از این دو، محصول تجربیات شخصی نیست، از اساس ممکن است که حتی آن گاه که «الف» وابسته‌ای از «ب» باشد، نزد خواننده‌ای دیگر همان اندیشه یا همان پنداشته همزمان به «الف» و «ب»، هر دو، مربوط دانسته شود.

۵) از خلال قرائت‌های ممکن مضمون‌شناختی، اثر ادبی، جامه‌ای از ابعادی تازه می‌پوشد که پیشتر فاقد آن می‌بود، و باز این قرائت‌ها در سطح زبان‌شناختی و بازنمایی فهمی اساسی‌تر را موجب می‌شوند، فهمی پذیرای یک توصیف کم و بیش بی‌طرف.

۶) هماهنگی بین منتقدان بر سر یک توصیف اساسی، البته نمی‌تواند تکثر قرائت‌های مضمون‌شناختی را از میان بردارد، بلکه خود به منتقدان امکان می‌دهد تا با حدت بیشتر موارد اختلاف خویش را بیان کنند. به این «ساختار هویت» کوچک، برخورد اندیشه‌ها و پنداشته‌ها شکل می‌دهد و در یک زمان، هم آزادی تأویل‌گر و هم محدودیت‌های وی را بی‌حد و حصر می‌کند.

این نظریات به طور تلویحی بر این نکته تاکید خواهد کرد که یک نظریه ادبی، به خودی خود نمی‌تواند - و

نباید - ابزار لازم برای چنین تأویل‌هایی را فراهم کند. نباید از یک نظریه ادبی انتظار داشت که معیارهایی برای تشخیص مضامین به دست دهد. معیارهایی که با عطف به آنها می‌توانیم گفت که یک متن داستانی مفروض درباره عقده ادیپ[۶۳] است، در نظریات مربوط به عقده ادیپ یافته آیند، به همین ترتیب، معیاری که بر طبق آن یک رمان مفروض حسب حال داستانی مؤلف تشخیص داده می‌شود، از شناخت زندگینامه مؤلف که از منابع دیگر به دست می‌آید، حاصل می‌گردد. توقع از یک نظریه ادبی یا روایت‌شناختی برای اینکه معیارهای لازم برای تشخیص یک مضمون را فراهم کند، همانند آن است که از یک نظریه نقاشی توقع بداریم تا معین کند نقشی مفروض بازنمودی از گاو است و اینکه نقش کناری‌اش اسبی را ترسیم می‌کند. در نتیجه، نباید از یک نظریه ادبی چشم داشت که حتی پس از استمداد از تمام گونه‌های محتمل قرائت که می‌توانشان به تولیدات ادبی اختصاص داد، توصیفی از همه مضامین مایل به یک کشف ممکن مضمون‌شناختی را عرضه کند. با وجود این، می‌توان و باید از ادبیات انتظار داشت که در پیچیدگی و غنای طبیعت بینامتنی خویش مضمون ادبی و تأویلش را آشکار کند.

این مقاله ترجمه‌ای است از:

BERINKER, Menachem. Th64. "Théme et Interprétation" poétique. Novembre 1985,Seuil

یادداشت‌ها: (یادداشت‌ها همه از مؤلف است)

1- M. C. Beardsley,Aesthetics: problems in the philosophy of criticism, NewYork,Harcourt,Brace and World,1958

2- Fables of Aesop,Penguin Books,1978,p. 12.

3- G. Ryle,"about",Analysis,vol.1(1933),p. 10-11; "Imaginary Objects", Proceeding of the Aristotelian Society, Supplementary,vol.12 (1933),p. 18-43

4- N. Goodman,"about",Problems and Projects,Indianapolis,The Bobbs-Merrill Company,Inc., 1972, p. 246-272

5- J. R. Searle,"The Logical Status of Fictional Discourse",Expression and Meaning,Cambridge,Cambridge University Press,1979,p.58-75

۶- این اصطلاح را از جان هاسپرز (ررچ‌ذرد.ددح‌د.ب) وام گرفته‌ام. بنگرید به مقاله‌اش با نام:

"Implied Truth in Literature",Journal of Aesthetics and Art Criticism,vol. XIX,1960,p. 37-46

۷- بنگرید به یادداشت شماره یک، ص. ۴۳۱

8- N. Goodman,"Metaphor as Moonlighting",Critical Inquiry,vol. 6(1979), n 1,p. 125-130

۹- بنگرید به یادداشت شماره یک، ص. ۴۱۳-۴۳۷

۱۰- بنگرید به مقاله من با نام:

"Verisimilitude,Conventions and Beliefs",New Literary History,vol. XIV,n (winter 1983),p. 253-267

11- Susan R. Suleiman,Authoritarian Fictions,The Ideological Novel as a Genre,New York,Columbia University Press,1983

۱۲- بنگرید به یادداشت شماره چهار.

13- B. Hrushovsky," Integrational Semantics,An Understander's Theory of Meaning in Context ", in Byrnes Heidi (ed.),Contemporary Perceptions of Language: Interdisciplinary Dimensions, Washington D. C.,Georgetown University Press.

14- V. Ivanov,Freedom and the Tragic life,A Study in Dostoevsky,New York,1957

15- N. A. Berdiaev,Dostoevsky,trans. D. Attwater,Cleveland,1966

16- G. Lukács,Der russusche realismus in der Weltliteratur,Berlin,1949

17- L. Wittgenstein,Philosophical Investigations,Oxford University Press, p. 193-220

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

1. Anna Karénine
2. Vronsky
3. Levine
4. Kitty
5. Stiva Oblonsky
6. Poétique
7. Mental
8. Iconique
9. Beardsley
10. Esope
11. Gilbert Ryle
12. l'á propos linguistique

13. l'á propos référentiel

14. Nelson Goodman

15. l'á propos rhétorique

16. John Searle

17. discours prétendu

18. pseudo-jugement

19. représentation

20. discours fictionnel

21. discours métaphorique

22. discours littéral

23. vérité implicite

24. parodie

25. roman á thése

26. exemplum (ou apologue)

27. forcée

28. référent virtuel

29. comédie romanesque

30. réaliste

31. illusionniste

32. Susan Rubin Suleiman

33. universaux

34. intertextuel

35. extra-littéraire

36. l'á propos absolu

37. l'á propos relatif

38. Benjamin Hrushovsky

39. Crime et Châtiment

40. Viecheslav Ivanov

41. Berdiaev

42. George Lukács

43. Dostoievski

44. empirique

45. Gadamer

46. Hirsch

47. lecture naturelle

48. lecture conventionnelle

49. lecture artificielle

50. Investigations philosophiques

51. Wittgenstein

52. voir comme (seeing as)

53. perceptif

54. image

55. pensée

56. perception et imagination

57. cognitif

58. Aliona Ivanova

59. Raskolnikov

60. les Marmaladov

61. téléologique

62. jeu

63. Complexe OE'Edipe

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی