سهم فلسفهٔ معاصر در نقد ادبی

نیز گرد

تشکر می‌کنم از حضار محترم، خانم‌ها و آقایان و به خصوص که می‌بینم در این مجلس کسانی حضور دارند که صلاحیت صحبت و افاضه آنان واقعاً بیش از من است. موضوع سخن ما «سهم فلسفهٔ معاصر در نقد ادبی» است. خوشبختانه چون دامنهٔ بحث منحصر شده به فلسفهٔ معاصر، کار ساده‌تر است ولی همچنان جمع کردن دامنهٔ بحث کار دشواری است و برای من که به تناسب تربیتم معمولاً یک موضوع خاص را انتخاب می‌کنم و درباره‌اش صحبت می‌کنم، بحث کلی، کار خیلی ساده‌ای نیست. در هر صورت سعی می‌کنم لااقل بحث را در بستری بیندازم با چارچوب‌های مشخص فکری، تا بتوانیم به تأثیر فلسفهٔ معاصر بر نقد ادبی یک جهت تحقیقی دهیم.

قبلاً این مسئله را باید بگویم که اگر منتقدی واقعاً خلاق باشد، تقریباً از اغلب مباحث فلسفه می‌تواند در نقد ادبی استفاده کند. مثلاً اولین مسئله‌ای که در معرفت‌شناسی در فلسفه داریم، مسئلهٔ ادراک حسی است و اینکه چگونه شیء را می‌شناسیم. همین مسئله و مشکلاتی را که شناختن شیء دارد، اگر به شیء ادبی منتقل کنیم، با یک مقدار تخیل و کار می‌توان فهمید که دست منتقد برای اینکه از آن مفاهیم استفاده کند، چقدر باز می‌شود؛ من یک مطالعهٔ موردی، اگر فرصت شد، در این باره خواهم کرد. از این گذشته مباحثی در فلسفه داریم، که اصولاً خاص هنر است و طبعاً ادبیات. بسیاری معتقدند که نقد ادبی بخشی است از زیبایی‌شناسی، زیبایی‌شناسی هم که یک عنوان کلی است برای فلسفهٔ هنر. بنابراین تمام مسائلی که در فلسفهٔ هنر مطرح می‌شود، می‌تواند بر نقد ادبی تأثیر بگذارد. مثلاً اولین سؤالی که در فلسفهٔ هنر داریم این است که شیء هنری چیست؟ اثر هنری چه نوع اثری است؟ در اینجا به دو سه مکتب فلسفی در این زمینه اشاره می‌کنم تا ببینیم چقدر راحت می‌شود از دیدگاه آنها در نقد ادبی استفاده کرد. اگر اثر ادبی را مثل افلاطون و ارسطو، تقلید از طبیعت بدانیم یا تقلید از انسان یا خدایان یا به تعبیر خیلی ساده‌تر آینه‌ای در برابر جهان بدانیم، همین جا تکلیفمان با آثار ادبی، یک مقدار روشن می‌شود. ساموئل جانسون که به اصطلاح آخرین نوکلاسی‌سیست است تحت‌تأثیر این مکتب می‌گوید، من تصویر سگی را که می‌شناسم، ترجیح می‌دهم به تمام نقاشی‌هایی که از آن کرده‌اند. تأثیر فلسفهٔ هنر بر نقد از این بالاتر نمی‌شود. الان ما در دنیایی زندگی می‌کنیم که تصویر واقعی از افراد کشیدن، شمایل کشیدن، دیگر نقاشی به‌حساب نمی‌آید، درواقع نقاشی به معنای نقاشی ابستره دست بالا را دارد، ولی جانسون تحت‌تأثیر آن مکتب چنین حرفی می‌زند. نقد ادبی جانسون اصولاً مبتنی است بر اثر هنری به عنوان تقلید. یا اگر به فلسفهٔ هنری که اثر هنری را expression می‌داند (نظر بیانی هنر) بپردازیم، در اینجا باز تأثیر حرف‌هایی که در نقد ادبی می‌زنند خیلی روشن است.

از نظریهٔ بیانی هنر چند تقریر مختلف داریم، یکی بیان به معنای انتقال احساس هنرمند(expression as communication) اگر به این تعریف معتقد باشیم که اثر هنری، اثری است که احساس هنرمند را کاملاً منتقل می‌کند، و این حرفی است که تولستوی هم گفته است، ملاک ما در مواجهه با اثر ادبی این خواهد بود که آیا اثر منتقل‌کنندهٔ احساس هنرمند هست یا نه؟ اگر با این نگاه سراغ نقد ادبی بروم، مقداری از آثار ادبی را می‌توانم تأیید بکنم، البته این روایت ایراد هم دارد، خوب، یک نامهٔ عاشقانه هم بیان احساس است، ولی هر نامهٔ عاشقانه‌ای اثر هنری نیست. روایت دیگر روایت کالینگوود است، می‌گوید بیان به معنای از ابهام درآوردن حالت هنرمند است. وقتی هنرمند اثری را می‌آفریند، در ابتدا برای خودش هم روشن نیست که چه می‌خواهد بیان کند. اما در ضمنی که دارد اثر هنری را به وجود می‌آورد آن حالت برایش روشن می‌شود. باز تأثیر این دیدگاه هم بر نقد ادبی کاملاً روشن است. در اینجا مسئلهٔ اساسی این است که وقتی هنرمند اثر هنری می‌آفریند، وضع خودش را برای خودش روشن می‌کند و با این کار وضع خواننده را هم برای خواننده روشن می‌کند. این حرف را در قرن بیستم هم به همین شکل زده‌اند، این دیدگاه هم کمبودهای خودش را دارد. البته، فلسفهٔ هنر معرکهٔ آراء ضد و نقیض است. روایت دیگر نظر خانم سوزان لنگر است که می‌گوید اثر هنری یعنی فرم، یعنی نسبت‌هایی که بین اجزای اثر هنری هست، روابطی که بین تصاویر موجود در یک اثر هنری هست. در اینجا مسئله شکل دیگری پیدا می‌کند. دیگر برای منتقد مهم نیست که هنرمند چه حالتی داشته و یا چه حالتی را می‌خواسته بیان بکند، مهم این است که فرم را در آنجا ببینم، این روابط را ببینم. بنابراین ملاحظه می‌کنید که تأثیر کلی‌ترین مسائل فلسفی بر نقد ادبی کاملاً واضح است، اینکه این تأثیر، تأثیری است مثبت یا منفی بحث دیگری است. هر دیدگاهی قدرت و ضعف‌های خود را دارد. ولی نمی‌خواهم بحث را این گونه پیش ببرم، می‌خواهم یک جهت خاصی به بحث بدهم که از همین حالا شروع می‌کنم.

محدودهٔ بحث ما فلسفهٔ معاصر است. در فلسفهٔ معاصر دو خط کلی فلسفی داریم؛ یکی فلسفهٔ پدیدارشناسی که هوسرل پایه‌گذارش بود و دیگر فلسفهٔ تحلیلی فرگه. هوسرل و فرگه هر دو ریاضی‌دان بودند، هر دو عالم بودند و هر دو با مسائل فلسفی مشترکی دست و پنجه نرم می‌کردند. مکاتباتی هم با یکدیگر داشتند که مقداری از آن در کتابی چاپ شده است. با هوسرل مکتب پدیدارشناسی را داریم، با تکیه‌ای که بر حیث التفاتی (intentionality) می‌کند، با تئوری ادراک حسی‌اش (perception) که شاید یکی از غنی‌ترین تئوری‌هایی باشد

که در زمینهٔ ادراک حسی داریم و با استفاده از مفاهیمی مثل نوئما، مثل زیست‌جهان، مثل افق یا هورایزن (horizon) و مفاهیمی دیگر که ضمن بحث (بعداً در آن مورد خاص که می‌خواهم صحبت کنم) روشن می‌کنم. فلسفهٔ پدیدارشناسی اگر خوب توجه کنیم، به قول سرل (Searl) فلسفهٔ معناست و این خط اصلی بحث من است (فلسفهٔ معنا) این سنت از طریق هوسرل به شاگردش هایدگر می‌رسد. از طریق هایدگر، پدیدارشناسی اگزیستانسیالیستی را در فرانسه داریم، با سارتر و کامو و تأثیر مستقیم آن فلسفه بر کارهای ادبی آنها. سارتر به عنوان منتقد ادبی در **ادبیات چیست** سؤال‌هایی که مطرح می‌کند درست از زاویهٔ همین فلسفه است، حتی آثاری که می‌نویسد. کتاب **تهوع**اش در واقع تجسم فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم است. از طرف دیگر، از طریق خود مارتین هایدگر به هرمنوتیک می‌رسیم، هرمنوتیک پدیدارشناسی که بحثی است مفصل و دامنه‌دار- و من امیدوارم کسی در یکی از جلسات همایش نقد ادبی به این موضوع بپردازد- اگر ادامهٔ منطقی کار هوسرل و در واقع مارتین هایدگر را - چون هوسرل با این نوع ادامهٔ کار خودش مسلماً مخالف بود - کار ژاک دریدا بدانیم، آن وقت با فیلسوفی روبه‌رو می‌شویم که از مسئلهٔ معنا به متن می‌آید، برایش مهم‌ترین مسئله متن است، متن به عنوان سیستمی از علائم و بعد با تمرکز بر این مسئله و به تعبیری با بت ساختن از متن، مسئلهٔ معنا و تأویل را آنچنان گسترشی می‌دهد که گویی معانی که از یک متن می‌توانیم بیرون بکشیم پایان ندارد.

تأویل دیگر منحصر به فرد نیست، مثل آن چیزی نیست که هرمنوتیک کلاسیک معتقد بود، در واقع دریدا با ضرب‌المثل معروف «خذالعلم من افواه الرجال» یعنی علم را از دهان بزرگان اخذ کنید، مخالفت می‌کند و برای نوشته اهمیتی به مراتب بیش از گفته قائل می‌شود. در نوشته و متن نیز اهمیت مجاز و استعاره را برتر از منطق و استدلال می‌نهد و این به هم ریختن مرز فلسفه و ادبیات است. معنا نیز در این میان دچار عدم تعین می‌شود. در کار دریدا و نوع و سبک نوشته‌هایش فلسفه با ادبیات یکی می‌شود، از نظر دریدا فلسفه همان ادبیات و ادبیات همان فلسفه است. در اینجا معنا هم به شکلی نامتعین می‌شود. وقتی بخواهم به متنی بی‌نهایت معنا نسبت دهم اصولاً دیگر معنای محصلی نخواهیم داشت. به تعبیر دیگر من که تأویل‌کننده متن هستم نتیجهٔ تأویل من، خود یک متن است. خود این متن باز بی‌نهایت قابل تأویل است و در نتیجه همیشه معنا به دوری باطل گرفتار می‌شود. به این دلیل است که بعضی از فلاسفهٔ نحلهٔ تحلیلی، دریدا را اصولاً فیلسوف نمی‌دانند و وقتی که او را به کمبریج - دپارتمان ادبیات- دعوت کردند و خواستند جایزه‌ای به او بدهند، شدیداً مورد انتقاد فلاسفهٔ تحلیلی قرار گرفت. در هر صورت این یک خط است، خطی که از هوسرل شروع می‌شود - در جست‌وجوی معنا- و به دریدا می‌رسد و در آنجا معنا را به نحوی گم می‌کنیم.

حالا برویم سراغ آن خط دیگر که با فرگه شروع می‌شود. فرگه از نقد سنت لاک، بارکلی و هیوم شروع می‌کند. در سنت این سه، اصل ایده است؛ اصل، تصورات ذهنی است. همان چیزی که ما به نوعی به آن وجود ذهنی می‌گوییم- و هنوز این مسئله برای ما روشن نشده است که بالاخره این وجود ذهنی ما با آن ایده‌ای که لاک، هیوم و برکلی می‌گویند، تا چه اندازه شباهت دارد و تا چه اندازه آن ایرادهایی را که فرگه بر ایده می‌گیرد به این وجود ذهنی می‌توانیم تعمیم دهیم. در هر صورت بزرگ‌ترین ضربه را خود هیوم به ایده با مسئلهٔ Identity وارد می‌کند. از نظر هیوم معنا یعنی ایده، (ببینید مسئله دوباره بر سر معناست) معنا یعنی ایده‌ای که ما در ذهن داریم، حالا در اینجا هیوم به مشکلی برمی‌خورد؛ می‌گوید من دو فرض دارم، دو حکم دارم که در آن هیچ شکی نمی‌توانم بکنم، ولی در عین حال این دو حکم متعارض‌اند. حکم اول این است که ایده‌هایی که در ذهن می‌آیند، در ذهن وجود دارند و از هم مجزا هستند. حکم دوم اینکه ایده‌های مجزا از هم ارتباطی نمی‌توانند با هم داشته باشند، چون دو چیز مجزا هستند. ولی من ایده‌ای هم از خود دارم، احساسی از هویت فردی. حالا سؤالی که مطرح می‌شود این است که این احساس یکپارچگی و به اصطلاح کلیتی که از خود و اشیاء خارجی می‌کنم، از کجا می‌آید؟ چه دستی ایده‌های مجزا و متفرق مرا به هم گره می‌زند و از آن ایده‌ای یکپارچه می‌سازد؟ این جایی است که ضربه‌ای کاری به مسئلهٔ ایده وارد می‌شود. این یکی از مسائلی است که کانت خودش را مکلف به حل آن دانسته. اینکه تا چه اندازه کانت در مسئلهٔ

apperception و تصوری که از transcendental apperception دارد، به حل این مسئله نائل شده باشد، مسئلهٔ دیگری است. اما فرگه مسئله را با طرد ایده به عنوان معنا مطرح می‌کند. در ایده‌آلیسم لاک و هیوم، معنا چیزی جز ایده نیست. فرگه دستش را درست همین جا می‌گذارد.

مورخان تاریخ فلسفه معتقدند که اولین کسی که معنا را به شکل جدی مطرح می‌کند جدا و متفاوت با ایده فرگه است. فرگه اوقات فراوانی صرف ردّ و طرد ایده‌آلیسم و فرمالیسم کرده است؛ ایده‌آلیسم بدین معنا که معنا را ایده‌های ذهنی بدانیم و فرمالیسم بدین معنا که معنا را اصلاً حذف بکنیم و بگوییم چیزی جز علامت وجود ندارد. اعتقاد فرگه این بود که هر کلمه‌ای علاوه بر وجود کتبی، یک معنا و یک مدلول دارد، برای مثال هرکس زبان فارسی بداند معنای «نویسندهٔ گلستان» را می‌داند. ولو اینکه ندانند سعدی کیست. ولی «نویسندهٔ گلستان» خارج از این معنا، یک مدلولی هم در دنیای خارج دارد که سعدی است. فرگه برای هر دو تا عینیت قائل است. هم معنا

ضیاء موحد

عینی است و هم طبعاً آن چیزی که بیرون از زبان است. وقتی می‌گوییم معنا عینی است، یعنی ایده نیست. برای اینکه آن چیزی که در ذهن من به عنوان ایده هست، آن چیز بین‌الاذهانی نیست، آن چیزی است که من تصور می‌کنم، آن چیزی است که من تخیل می‌کنم، چیزی است که من در ذهنم به تصویر درمی‌آورم. حتی اگر شما عین آن تصویر را هم در ذهنتان داشته باشید، نمی‌توانید آن تصویر را کنار تصویر ذهنی من بگذارید و مقایسه کنید و ببینید آیا یکی هستند یا نه. من و شما از جملهٔ «برف سفید است» یک معنا اخذ می‌کنیم. وقتی شما می‌گویید مجموع زوایای مثلث ۱۸۰ درجه است و من همین حکم را به هر زبان دیگری بگویم، هر دو یک معنا از آن می‌فهمیم. بنابراین معنا چیزی است غیر از ایده، چیزی است غیر از تصورات ذهنی. معنا چیزی است که می‌تواند از نسلی به نسلی دیگر منتقل شود.

فرگه در اثبات عینی بودن معنا، استدلال‌هایی می‌کند که خیلی هم مفصل است. بهترین مقاله‌ای که فرگه در این زمینه نوشته مقاله‌ای است با عنوان «در باب معنا و مصداق» که آقای منوچهر بدیعی به فارسی ترجمه کرده‌اند و در مجلهٔ **فرهنگ** هم به چاپ رسیده است. این از مقالاتی است که بیشترین ارجاعات را در فلسفهٔ زبان به آن داده‌اند، مقاله‌ای است دشوار فهم ولی به علت دقت در ترجمه اگر در خواندن هم دقت به کار رود مفهوم خواهد بود.

باری سنت فرگه می‌رسد به کارناپ، شاگرد فرگه. در آثار کارناپ تجلی بارز این سنت را در Meaning&Necessity می‌بینید که با ابزار intention و extension و با تغییری در کار فرگه تقسیم‌بندی تازه‌ای می‌کند. یعنی می‌گوید هر کلمه یک intention دارد که همان معناست؟ و یک extension دارد که مجموعهٔ مصادیق آن است؛ مثلاً، اسم، معنایی دارد و مصداقی، مفاهیم هم یک معنا و یک دایرهٔ مصادیق دارند. «انسان» معنایی دارد که همه می‌دانیم، دایرهٔ مصادیقش هم مجموعهٔ انسان‌هاست. براساس این تقسیم‌بندی، کارناپ تحلیلی از زبان ارائه می‌دهد. این سنت از طریق کارناپ می‌رسد به کواین شاگرد کارناپ. در اینجا اتفاقات جالبی می‌افتد. یعنی اگر آنها ایده را رد کردند، کواین معنا را هم رد می‌کند، بدین معنا که به انتولوژی معنا معتقد نیست، توجه کنید! نمی‌گوییم به بی‌معنایی معتقد است. یکی از جمله‌های معروف کواین این است که:

"Meaning is different from naming"

یعنی معنی داشتن غیر از نام‌گذاری کردن است.

اگر چیزی معنا داشت دلیل بر این نیست که چیزی را هم نام‌گذاری می‌کند. «انسان» معنا دارد ولی این دلیل نمی‌شود که در عالمی مانند عالم مثل افلاطونی این معنا وجودی هم داشته باشد. در اینجا فلسفه زبان تحول دیگری هم پیدا می‌کند. یعنی از دورهٔ معنا به دورهٔ جمله می‌رسد. وقتی انتولوژی معنا را طرد کردیم آنچه می‌ماند زبان است و جمله‌های زبان.

کواین مقاله‌ای دارد با عنوان "Five Milestones of Empiricism" که در آن مراحلی را که فلسفهٔ تحلیلی پشت سر گذاشته شرح می‌دهد. می‌گوید مرحلهٔ اول مرحلهٔ ایده است، مرحلهٔ دوم مرحلهٔ معناست و مرحلهٔ سوم، مرحلهٔ جمله. واحد معنا هم از نظر کواین جمله است. کواین اینجا باز کار دیگری می‌کند. توضیح آنکه اصحاب حلقهٔ وین معتقد بودند معنای جمله همان روش تأیید جمله است. مثلاً می‌خواهیم ببینیم معنای «آب در کنار دریا در ۱۰۰ درجه به جوش می‌آید»، چیست. بنابراین نظریه روشی که برای معلوم کردن صدق و کذب این جمله به کار می‌بریم، معنای این جمله را به دست می‌دهد. کواین در اینجا به کمک تز دیگری حرف تازه‌ای می‌زند. تزی که به تز دوهم معروف است. دوهم، فیزیکدان فرانسوی، می‌گوید شواهد تجربی نه یک فرضیهٔ واحد بلکه یک مجموعهٔ وسیعی از فرضیه‌ها را مورد شک یا تأیید قرار می‌دهد. به تعبیر کواین، بنابراین تز، جملات به تنهایی به محکمهٔ تجربهٔ حسی حاضر نمی‌شوند. هر جمله وقتی در محکمهٔ تجربهٔ حسی حاضر می‌شود با تمام نظریه‌هایی که پشتیبان آن جمله است، حاضر می‌شود. بنابراین در این محکمه آنچه معنایش باید معلوم شود کل یک نظریه است. نه یک جمله. استعارهٔ محکمه، استعارهٔ دقیقی است. فرض کنید اتفاقی افتاده، چندین نفر در این اتفاق شریک‌اند، اگر یک نفر از این چند نفر بگوید «بی‌گناهم» یا بگوید «گناهکارم»، این به تنهایی معنای جمله‌ای که گفته روشن نمی‌کند. باید همهٔ آنهایی که دست‌اندرکار قضیه بودند در محکمه حاضر شوند. روایت همه را باید شنید، در این صورت است که جمله‌ای که آن یک نفر گفته معنا می‌یابد. گناهکار بودن یا نبودن معنای خاصی ندارد، کلمهٔ گناه به تنهایی معنا نمی‌دهد، گناه در کل یک نظریه معنی می‌دهد و حدود و اعتبار و میزان آن معلوم می‌شود. در اینجاست که

کل گرایی کواین مطرح می‌شود، نتیجه‌ای که کواین از کل گرایی خود می‌گیرد مسئله‌ای است که می‌خواهم به آن برسم. اما حرف‌های تازهٔ کواین دربارهٔ معنی به اینها محدود نمی‌شود. کواین با دلایل مختلف به این نتیجه می‌رسد که در قبیله‌ای که زبانشان را نمی‌دانید، امکان این هست که چند نفر زبان‌شناس وارد آن قبیله بشوند، و هر کدام لغت‌نامه‌ای درست کند که با لغت‌نامهٔ دیگری متفاوت باشد ولی با وجود این تفاوت بتوان به یکسان در عمل به کمک این واژه‌نامه‌ها و دستورزبانی که هر کدام می‌نویسد با مردم این قبیله تماس پیدا کرد. به نظر کواین در چنین وضع ممکنی هیچ راهی برای ترجیح دادن واژه‌نامه‌ای بر واژه‌نامهٔ دیگر وجود ندارد، هر چند این واژه‌نامه‌ها تعارض‌هایی هم با هم داشته باشند، یعنی در واقع در اینجا با چیزی به نام عدم تعین ترجمه Indeterminacy of translation مواجه‌ایم، یعنی از یک زبان به زبان دیگر می‌تواند تقریباً بی‌نهایت ترجمهٔ متفاوت وجود داشته باشد بدون اینکه بتوانیم تصمیم بگیریم کدام یک درست‌تر از دیگری است. این یک نتیجه.

نتیجهٔ دیگری که به اصل نامتعین بودن نظریه در برابر شواهد مشهور شده (under determination of theory) می‌گوید شما اگر تعدادی مشاهده از عالم خارج داشته باشید و بخواهید یک نظریه بسازید که این مشاهدات را در آن تبیین کنید، نظریه‌هایی که می‌توانید بسازید منحصر به فرد نیست، می‌توانید نظریه‌های مختلفی بسازید که با هم تفاوت داشته باشند، اما به یکسان این تجربیات را توضیح دهند. یعنی در واقع به کمک تجربه و به کمک مشاهده، یک نظریه منحصر به فرد مشخص نمی‌شود و این به اصطلاح ترجمهٔ ناقص یا تعین ناقص همیشه هست. به نظر می‌رسد حرفی که کواین در مورد عدم تعین معنا می‌زند، حرفی است که دریدا هم می‌زند، ولی این اشتباه را نباید کرد. دریدا آدمی است ضد سنت روشنگری (enlightenment) که به صدق، عینیت و علم، نظری منفی دارد. در صورتی که کواین فلسفه را بدون تکیه‌گاه علم و عقلانیت نمی‌پذیرد. مبانی این دو به کلی با هم متفاوت است.

در همین سنت کواین به دیویدسون می‌رسیم، به دیویدسون در یک قطب و فایرباند در قطب دیگر. فایرباند معتقد است که ترجمه از یک زبان به زبان دیگر اصلاً ممکن نیست. کواین معتقد است که بی‌نهایت ترجمه می‌توانیم داشته باشیم. دیویدسون دقیقاً در این وسط قرار گرفته است، یعنی با نظریه صدقی که آورده و بیست سال است که مورد توجه و بحث بوده، معتقد است که ترجمهٔ درست وجود دارد. در واقع آن چیزی که فهم متعارف ما به ما می‌گوید، ما می‌توانیم متنی که گذشتگان نوشته‌اند، بخوانیم، معنایش را بفهمیم، چنین نیست که اگر شعر حافظ را بخوانم، هر طور که دلم خواست معنی کنم، معیاری وجود دارد. تأثیر دیویدسون بر نقد ادبی به اندازه‌ای است که کتابی با عنوان **Literature Criticism after Davidson** در ۱۹۷۰ نوشته شد. موضوع این کتاب نقد ادبی بعد از دیویدسون یا براساس نظریهٔ دیویدسون است. نویسندهٔ کتاب برآن است که نظریهٔ معنای دیویدسون می‌تواند نقد ادبی را دگرگون کند.

ما از دو سنت فلسفی شروع کردیم؛ از پدیدارشناسی و فلسفهٔ تحلیلی و از هر دو رسیدیم به معنا و از معنا به نقد ادبی و تأثیرات آن. این دو خط کلی بود که فلسفهٔ قرن بیستم در آن شکل گرفت و بر نقد ادبی تأثیر نهاد. البته مکتب‌های فکری دیگری هم مانند فرویدیسم و به‌خصوص مارکسیسم هستند که تأثیر فراوان بر نقد ادبی داشته‌اند. اما پرداختن به همهٔ آنها نه در مجال اندک این گفتار می‌گنجد و نه در صلاحیت و اطلاعات این گوینده.

جالب این است که در ایران هم این دو مکتب مورد بحث دو نماینده پیدا کرد؛ درست هم زمان، هر دو نیز در گروه فلسفهٔ دانشگاه تهران. نمایندهٔ پدیدارشناسی احمد فردید بود و نمایندهٔ فلسفهٔ تحلیلی منوچهر بزرگمهر. اتفاقاً نوع کار هر دو هم شباهت‌هایی با نسخهٔ اصلی دارد، مثل اینکه هر فلسفه از هر جهت تأثیرات عمیقی بر افرادی که در حوزهٔ آن کار می‌کنند می‌گذارد. البته به تناسب وضع فرهنگی خودمان، ما در تمام این مدت مصرف‌کننده بودیم و هستیم و از اتفاقاتی که در این دو مکتب افتاد تنها خبرش را شنیدیم، خودمان سهمی و نقشی نداشتیم. با این همه خوشبختانه در زمان حاضر، در هر دو سنت هوسرلی و فرگه‌ای، هم دانشجویان جدی‌تر و هم افراد آگاه‌تری داریم. اینکه تأثیر اینها در نقد ادبی ما چه بوده، موضوع تأثیر فلسفهٔ معاصر بر نقد ادبی ایران است. این بحث دیگری است که باید جلسات دیگری بدان اختصاص داده شود.

حالا با این، به اصطلاح، نقشهٔ جغرافیایی که کشیدم، می‌خواهم دو مورد را بررسی کنم، یکی تأثیر آراء فلسفی هوسرل بر نقد ادبی است و دیگری موردی بسیار ملموس‌تر. اولی موردی است که منتقد ادبی را در فهم اثر ادبی کمک می‌کند و حتی می‌تواند دستور بدهد، جهت بدهد و به هنرمند توصیه کند. دیگری موردی است که فیلسوف اصولاً وارد یک بحث ادبی می‌شود، بحثی که کار منتقدان ادبی است و آن بحث استعاره است. فیلسوفان به بحث استعاره پرداخته‌اند و درباره‌اش حرف‌های تازه‌ای زده‌اند، حرف‌هایی که پیش از این نداشتیم. فعلاً بحث اول را کنار می‌گذارم و به بحث استعاره که بحث ملموس‌تری است می‌پردازم.

مسئله استعاره را قدما مطرح کرده‌اند. (همهٔ کسانی که ادبیات خوانده‌اند، می‌دانند) از زمان ارسطو و افلاطون مسئلهٔ استعاره با ما بوده است. الان هم به شدت در نقدادبی مطرح است. به اعتقاد بعضی مثل نیچه، زبان ذاتاً استعاری است. کواین هم در جایی در همان مقالهٔ «دو حکم جزمی تجربه‌گرایی» همین حرف را زده است. اصولاً بدون کاربرد استعاره نمی‌شود حرف زد. اگر حرف‌هایی که تا حال زدم، مروری کنیم، نقش استعاره را کاملاً می‌بینید.

همهٔ ما از استعاره استفاده می‌کنیم، در مورد استعاره در قدیم دو نظر بود. یکی اینکه معتقد بودند استعاره تزئینی است و از لوازم آرایش سخن است و این در کتب قدمای ما متفقاً آمده. دیگری که کمتر گفته شده این است که استعاره نوعی تشبیه مختصر است، یعنی وقتی می‌گویم «زمان، رود است» استعاره به کار برده‌ام یعنی صفتی که مربوط به شیئی نیست به آن شیء نسبت داده‌ایم. زمان چیزی است و رود چیز دیگر. رود در معنای تحت‌اللفظی آن بستری فیزیکی است که آب در آن جریان دارد. بنابراین وقتی می‌گویم زمان رود است، در واقع می‌گویم زمان مانند رود است. این دو نظریه‌ای است که فلاسفهٔ قرن بیستم با هر دو به جد درافتادند. این نظریه که استعاره چیزی جز تشبیه نیست، در همین قرن هم رواج داشته است و ایراداتی بر آن وارد کرده‌اند: دیویدسون در مورد تفاوت استعاره و تشبیه می‌گوید تمام جملات تشبیهی صادق‌اند، ما جملهٔ تشبیهی کاذب نداریم، برای اینکه هر چیزی شبیه هر چیزی است، میان هر دو چیز می‌توان شباهتی یافت. این مسئله‌ای است که نلسون گودمن در مقالهٔ "Seven Strictures of Similarity" مطرح کرده، چه خوب است که این مقاله به فارسی ترجمه شود. مثلاً می‌توان گفت «سوزن شبیه آسمان است» این بستگی به قدرت تخیل شما دارد که وقتی می‌گویم «سوزن مانند آسمان است» چه شباهتی میان این دو پیدا می‌کنید. در تشبیه وجه شبه اغلب حذف می‌شود، اینکه سوزن از چه نظر شبیه آسمان است می‌توانید با استفاده از قوهٔ تخیل شباهت‌هایی پیدا کنید، ولی در استعاره جمله اغلب دروغ است، وقتی می‌گویید «سوزن

آسمان است»، دو چیز متفاوت را یکسان می‌گیرید. بنابراین بزرگ‌ترین ایرادی که می‌توان بر استعاره به عنوان تشبیه مختصر وارد کرد این است که جمله را از کاذب تبدیل به صادق می‌کند و تمام غرابتش را محو می‌کند. در واقع آن شگفت‌انگیزی که در استعاره هست، با تبدیل استعاره به تشبیه، از بین می‌رود. حرف دیگر دیویدسون این است که ما معنای استعاری نداریم. قدما همیشه می‌گفتند استعاره معنایش همان معنای تشبیه است. اما دیویدسون می‌گوید استعاره، معنای غیر عادی ندارد، معنایش همین است که هست، همین معنای تحت‌اللفظی Literal-Meaning و اهمیتش هم در همین غرابت است، بنابراین آنچه برای استعاره می‌ماند تأثیر روان‌شناختی است (Psychological effect). و همین تأثیر روان‌شناختی استعاره است که آن را بیرون از زبان می‌برد. زیرا بررسی این تأثیر کار روان‌شناسی است نه زبان‌شناسی. این نظریه به نام «نظریه علّی» استعاره معروف شده است. دیوید سون از این هم جلوتر می‌رود و می‌گوید اثر استعاره با اثر یک قرص یا اثر ضربه‌ای که کسی بر سر کس دیگری می‌زند قابل مقایسه است. آنچه در استعاره مهم است تأثیر عاطفی، هیجانی و خلاصه روان‌شناختی آن است.

وقتی فردوسی دربارهٔ بردن جسد سهراب به سیستان صحبت می‌کند، در جایی می‌گوید:

همه کاخ تابوت بود سربسر

غنوده به صندوق در شیرنر

این یک بیان استعاری است. اگر بخواهیم این استعاره را به تشبیه تبدیل کنیم باید بگوییم، کاخ مانند تابوتی بود که در آن سهراب (به قرینهٔ حالیه) مانند شیرنر در آن خوابیده بود. معلوم است که این جمله آن تأثیر را ندارد. کلام استعاری فردوسی چیز دیگری است.

گاهی اصلاً نمی‌توانیم استعاره را به تشبیه تبدیل کنیم. این مصراع حافظ را در نظر بگیرید که: «هر شبنمی در این ره صد بحر آتشین است.» خوب در اینجا اگر استعاره را تشبیه بدانیم، چون وجه شبه ذکر نشده،نمی‌توان فهمید چرا یک قطرهٔ شبنم صد بحر آتشین است. آنچه در استعاره مهم است تنش بین دو طرف استعاره است. در اینجا یک نوع تنش می‌بینیم، بین «شبنم» و «صد بحر آتشین» خوب این را چگونه می‌خواهیم تبدیل به تشبیه کنیم. از چه جهت؟ مثل اینکه نمی‌شود. این کار شدنی نیست. «حسن شیر است» را می‌توان گفت که مثلاً حسن در شجاعت مانند شیر است. اما در اینجا از چه نظر قطرهٔ شبنم شبیه صد بحر آتشین است، یا صد دریای آتش؟ نکتهٔ دیگری که دیویدسون در استعاره مطرح می‌کند این است که اصولاً استعاره معنای گزاره‌ای (Propositional) ندارد، یعنی «دیدن به مانند»، مثل «دیدن اینکه» نیست.

«seeing as is different from seeing that» این جمله در زبان انگلیسی معنای مشخصی دارد ولی در فارسی محتاج توضیح است. اینکه من شبنم را مانند صد بحر آتش در ذهن خود مجسم کنم، خیلی تفاوت دارد با اینکه بگویم شبنم صد بحر آتشین است، اولی دیدن چیزی است در هیئت تصویر و دومی در یافتن معنای یک جمله است. حرف دیگر دیویدسون این است که اگر فرض کنیم استعاره معنای دیگری هم جز معنای ظاهری داشته باشد، با چه روشی آن معنا را می‌خواهید منتقل کنید؟ چه دستورالعملی برای آن دارید؟ از این گذشته وقتی به استعاره می‌گویید فلانی قطعه یخ است، بنابر نظریه تشبیه، معنای آن این است که «فلانی شبیه قطعهٔ یخ است» باز هم چیزی روشن نمی‌شود. چرا؟ ظاهراً اگر بخواهیم معنایی به آن نسبت دهیم باید بگوییم منظور این است که فلانی سرد است و سخت است، ولی در اینجا دوباره برگشته‌ایم به استعاره. «سرد بودن» و «سخت بودن» استعاره است. ما از استعاره شروع کردیم، به تشبیه رسیدیم، خواستیم تشبیه را بفهمیم دوباره برگشتیم به استعاره، مسئله‌ای حل نشد. فلاسفهٔ زبان برای جلوگیری از این دور باطل نظریه‌ای دیگر آورده‌اند. آنها می‌گویند در تشبیه استعاری معنای مجازی مورد نظر ماست. Figurative Simille theory (نظریه مجازی تشبیه) می‌گوید استعاره، تشبیه حقیقی نیست، زیرا تشبیه حقیقی یک نسبت متقارن است. وقتی می‌گویند A شبیه به B است، عکس آن هم صادق است که بگویید B شبیه به A است، ولی در تشبیه مجازی این طور نیست. می‌گویید فلانی مثل شیر است ولی آیا می‌توان گفت شیر

مثل فلانی است؟ اگر در این مثال هم بتوان مناقشه کرد ـ که نمی‌توان ـ در ده‌ها مثال دیگر این مناقشه ممکن نیست.

بنابراین اگر می‌خواهیم به نظریهٔ تشبیه کمی قدرت دهیم باید بگوییم که باز با معنای مجازی روبه‌رو هستیم نه معنای تحت‌اللفظی (literal). خلاصه آنکه وقتی استعاره را تبدیل به تشبیه می‌کنیم، در آن تشبیه هم، معنای مجازی طرفین تشبیه مورد نظر است نه معنای تحت‌اللفظی. ولی در اینجا برمی‌گردیم به مشکلی که اول داشتیم.

سرل (Searl) نظریه‌پرداز دیگری می‌آید و حرف دیگر دیویدسون را قبول می‌کند که شناختن استعاره، یک امر ذوقی است که پایانی هم ندارد. واقعاً شما همین مصرع «هر شبنمی در این ره صد بحر آتشین است» را اگر بخواهید تفسیر بکنید، به گونه‌های مختلف می‌توانید تفسیر کنید. مثلاً بگویید هر ذرهٔ کوچکی برای خودش ذرات و دنیای بزرگی است. ولی حالا این پرسش پیش می‌آید که حافظ صفت «آتشین» را برای چه آورده؟ به‌خصوص که در مصرع بعد می‌گوید: «دردا که این معما شرح و بیان ندارد» یعنی آتش مصراع دوم مصراع اول را هم سوزانده. نکند منظورش از شبنم اشک است که به نظر حافظ «صد بحر آتشین» است. این گونه تأویل‌ها پایان ندارد.

در هر صورت سرل برخلاف دیویدسون روش‌هایی پیشنهاد کرده و می‌گوید معنای استعاره، معنای تحت‌اللفظی آن نیست و اولین پرسش این است که آیا معنای غیر تحت‌اللفظی هم دارد یا نه. اگر دیدیم چنان معنایی دارد باید بیابیم و معانی مختلف را دسته‌بندی بکنیم، جمع‌آوری بکنیم و در مرحلهٔ سوم بین این معانی مناسب‌ترین را انتخاب بکنیم. سرل با این حرف می‌خواهد بگوید، برخلاف حرف دیویدسون که روشی برای انتقال معنا در استعاره نداریم، داریم، این مکانیسم هست. معیارهایی نیز به دست می‌دهد. مثلاً برای مرحلهٔ دوم هشت اصل به دست می‌دهد و برای مرحلهٔ سوم یک اصل. ضمناً این مسئله را که دیویدسون می‌گوید در استعاره معنایی که اهمیت معرفتی داشته باشد، نداریم رد می‌کند. به نظر من هم این حرف اغراق‌آمیز است. ما از استعاره‌ها خیلی چیز می‌آموزیم. حتی از بعضی استعاره‌ها نتیجه‌گیری می‌کنیم. جملهٔ «موسیقی غذای روح است» یک عبارت استعاری است. اما به راحتی می‌توانیم یک جملهٔ شرطی بسازیم و بگوییم «اگر موسیقی غذای روح است پس بنواز» یا «اگر موسیقی غذای روح است، برویم چند تا نوار موسیقی بخریم.» این نتیجه‌گیری، نتیجه‌گیری کاملاً معقول است، و از اینجا می‌توان نتیجه گرفت که از استعاره می‌توان معنای معقولی هم فهمید.

از مجموع بحث‌هایی که دربارهٔ استعاره کرده‌اند تنها به اشاره گذشتم. در این فرصت نمی‌توان ایرادها را یکی‌یکی برشمرد و پاسخ داد. این کار کلاس درس است نه مجلس سخنرانی. در مجموع ملاحظه می‌کنید که چگونه فلسفه از زاویهٔ زبان مستقیماً وارد مباحث نقد ادبی می‌شود و از مطالعهٔ مجموعهٔ حرف‌هایی که می‌زنند، متوجه می‌شویم که استعاره را تا به حال دست کم گرفته بوده‌ایم و گویا قضیه را هنوز نشناخته‌ایم و تازه شروع به شناختن استعاره کرده‌ایم. این یکی از سهم‌های کاملاً ملموس و محسوسی است که فلسفه در نقد ادبی داشته است.

بد نیست به مسئلهٔ کلی‌تر دیگری هم، که بدان اشارتی کردم، بپردازم. آن مسئله، مسئلهٔ چگونگی ادراکات حسی و تعمیم آن به ادراک اثر هنری است. در «سعدی» هم به این مسئله اشاره‌ای کرده‌ام.

در سنت آباء فلسفهٔ تحلیلی نخستین مسئلهٔ معرفت‌شناسی، مسئلهٔ چگونگی معرفت ما به جهان خارج و اشیاء فیزیکی جهان خارج است. نخستین فیلسوفان تحلیلی می‌گفتند علم ما به این اشیاء از طریق داده‌های حواس است.

خوب، اما همین جا می‌توانیم بر ضد این نظریه مثال نقضی جالب توجهی پیدا کنیم، مثالی که ویتگنشتاین معروفش کرده است، اصل مثال از روان‌شناسی است به نام جکسترو. مثال، مثال معروف به خرگوش ـ رو‌باه است. که نظیر آن را در نقاشی‌های قدیم خودمان هم داریم. این نقاشی مرکب از چند خط ساده است:

تا آنجا که به داده‌های حسی مربوط می‌شود ما فقط چهار خط ساده می‌بینیم و بیشتر از این نیست. این داده‌های حسی برای همه یکی است. اما گاهی این خط‌ها را تصویر اردک می‌بینیم و گاهی تصویر خرگوش. آن وقتی که خرگوش می‌بینیم نوک اردک تبدیل به گوش خرگوش می‌شود، و وقتی آن را تصویر اردک می‌بینیم، گوش خرگوش تبدیل به نوک اردک می‌شود. در هر دو حال داده‌های حواس یکی است. چطور شد که در یک حالت خرگوش و در حالت دیگر اردک دیدیم؟ چه اتفاقی افتاد؟ جالب این است که اگر کسی در عمر خود خرگوش ندیده باشد این چند خط را تصویر اردک می‌بیند و اگر اردک ندیده باشد تصویر خرگوش می‌بیند. کسی هم که به تناوب هر دو تا را می‌بیند، در واقع قبلاً هر دو تا را دیده است. هم‌چنین وقتی شما درختی را می‌بینید، درخت را بدون پشت نمی‌بینید، پشتش را نمی‌بینید ولی درخت را بدون پشت هم نمی‌بینید. از اینجا هوسرل به این نتیجه می‌رسد که در ادراکات حسی، ذهن ما تنها منفعل نیست، فعال است و در آنچه می‌بیند جاهای خالی را پر می‌کند. این عمل را filling یعنی درج کردن می‌نامد. اما این درج کردن چگونه امکان وقوع پیدا می‌کند؟ هوسرل با تکیه بر مفهومی به نام «زیست جهان» این را شرح می‌دهد.

«زیست جهان» یعنی دنیای عام مشترکی که همهٔ ما در آن سهیم هستیم. یعنی مجموعهٔ اطلاعاتی که در واقع همه دارند. البته یکی کمتر دارد، یکی بیشتر؛ زیست‌جهان در هر دوره‌ای تغییر می‌کند. این زیست جهان است که به من کمک می‌کند تا وقتی دارم شیئی را نگاه می‌کنم ابعادی که ندارد به آن اضافه کنم، هم‌چنین در خواندن متن. متنی را که می‌خوانید، چه بسیار چیزهایی که بدان اضافه می‌کنید. خواننده در خواندن متن فعال است و آن مقداری را که به متن اضافه می‌کند بستگی به «زیست جهان»‌اش دارد. اینجاست که نقش مطالعه، نقش مشاهده، نقش اینکه موسیقی شنیده باشید! فلسفه خوانده باشید، ریاضی بدانید، علوم زمان خود را بدانید، با هنر آشنا باشید، مطالعات وسیع کرده باشید، ذهن را در تأویل و درج کردن معانی تازه و مناسب یاری می‌کند. اینجاست که نقد ادبی جنبهٔ دستوری پیدا می‌کند. کسی که می‌خواهد کار ادبی بکند باید ذهنش پرمحتوا باشد. دورهٔ هنرمند بی‌سواد دیگر گذشته است.

ذهن تا جایی، تا دوره‌ای می‌تواند متکی بر شور و هیجان زودگذر تکیه کند، اما برای اینکه اثری چون **اولیس** جیمز جویس بیافرینید باید محیط بر فرهنگ گذشته و حال خود باشید. اگر این کتاب روزی اجازهٔ انتشار پیدا بکند، آن وقت به حجم مطالعهٔ این نویسنده در ادبیات گذشته، در ادبیات کلاسیک و مکاتب هنری پی خواهید برد. زمانی کسی در جلسه‌ای شعری می‌خواند؛ در جایی از شعر این تصویرها پشت سر هم آمده بودند: «شکوفه‌ها را دیده‌ای/و غنچه‌ها را بر برگ سبز /و پای گنجشکان را/که ناگهان بر شاخه می‌نشینند. چند نفر در آنجا با هم گفتند: «این همان گل و مرغ است.» گوینده تا آن وقت متوجه نشده بود که چرا این تصاویر کنار هم آمده

بودند؟ بله. اگر به نقاشی‌های دورهٔ صفویه و قاجاریه نگاهی بیندازید، اگر به کاشیکاری‌های مساجد اصفهان نگاه کنید، به وفور می‌بینید که شاخه‌هایی هست بر شاخهٔ درختان و غنچه‌هایی بر برگ‌های سبز و گنجشک‌هایی که بر آن شاخه‌ها نشسته‌اند. این مشاهده‌ای است که کودکی هنگام عبور در بازار و مساجد اصفهان داشته و در ذهنش نشسته تا جایی خودش را این گونه ظاهر کند. این است که برای بررسی آثار یک هنرمند، باید از زیست جهان او هم اطلاع داشته باشید.

مگر می‌شود سراغ حافظ یا مولوی برویم و آثار آنها را بدون آنکه از زیست جهانشان اطلاعی داشته باشیم، بفهمیم؛ چنین چیزی نمی‌شود. پدیدارشناسی در اینجا با طرح مفهوم زیست جهان نظریه‌ای به ما می‌دهد که می‌تواند مستقیماً در نقد ادبی به کار رود و مستقیماً می‌تواند به هنرمند دستور دهد و او را راهنمایی کند. البته از پدیدارشناسی در نقد ادبی استفاده‌های دیگری هم کرده‌اند. رومن اینگاردن یکی از معروف‌ترین آنهاست که از پدیدارشناسی برای مطالعهٔ آثار ادبی استفاده کرد. در **نظریهٔ ادبیات** نوشتهٔ وارن و ولک فصلی است با عنوان «وجه وجودی اثر ادبی» که از زیباترین فصل‌های کتاب است، رنه ولک این فصل را با حرف‌های رومن اینگاردن پایان می‌دهد و البته با تکمله‌ای بر حرف‌های او. متشکرم

□ **بلقیس سلیمانی:** طبق نظریه‌ای که فرمودید در پدیدارشناسی با استفاده از زیست جهان مؤلف، می‌توان اثر را بهتر فهمید. آیا نمی‌شود با bracketing یا در پرانتز گذاشتن خود هوسرل بیاییم یک طور دیگر به متن نگاه کنیم. فرض کنید که داشته‌های خودمان را، اطلاعات خودمان را یا آنچه را که مربوط به زیست جهان مؤلف یا زیست جهان خودمان است داخل پرانتز بگذاریم. آن وقت به متن به عنوان یک پدیدهٔ مستقل و یگانه نگاه کنیم.

■ **موحد:** بله، این همان کاری است که بعضی توصیه می‌کنند و من چنین کاری را توصیه نمی‌کنم. آن به اصطلاح bracketing کردن که هوسرل می‌گوید آن در واقع در مورد natural attitude است یعنی آن دید ابتدایی که به طبیعت داریم، تفاوتش با دکارت این است که او شک می‌کند در وجود جهان خارج، او می‌گوید شک نکن، جهان خارج هست و این اندازه می‌توانیم رئالیست باشیم، فقط درباره‌اش قضاوت نکن. به تعبیر دیگر هوسرل، باید تفاوت بگذاریم بین اندیشیدن و reflecting یعنی بازاندیشی. یک وقت هست که کودکی عملی را انجام می‌دهد (این مثالی است که یکی از شارحان آرای هوسرلی زده است)، کودکی کاری انجام می‌دهد و تنبیه می‌شود، رویکرد طبیعی و ابتدایی کودک این است که احساس مظلومیت کند، احساس کتک‌خوردگی کند، احساس حقارت کند و پدر یا مادرش را که این کار را کرده‌اند، ملامت کند. این مرحلهٔ رویکرد طبیعی است. اما بعد اگر بیاید در کار خودش بنشیند و بازاندیشی کند، ببیند که خوب، صدبار گفتند این کار را نکن و من کردم، راهی را داشتم می‌رفتم که نزدیک بود بلایی برسرم بیاید و گفتند این راه را نرو و ده‌ها فکر دیگر، در این حالت از آن حالت خشم و خروش و ملامت کردن پدر و مادر بیرون می‌آید. در پرانتز گذاشتن را در این جاها به کار می‌بریم، یعنی یک لحظه از قضاوت‌های خودمان جدا شویم، دگم‌های خودمان را کنار بگذاریم و از دور به کار خود نگاه کنیم. در مورد متن هم بعضی‌ها این کار را توصیه می‌کنند، آن‌هم در شرایطی که با مؤلف یا هنرمندی سر دعوا داریم، مثل اینکه اصلاً از شاعری خوشم نیاید، یا چیزی منفی درباره‌اش شنیده باشیم یا به نظریه‌های ادبی‌اش اعتقادی نداشته باشیم، یا بخواهیم عقاید خود را در فهم متن دخالت دهیم، حرف شما در اینجا درست است، اما به این معنا نیست که ما دیگر کل فرهنگی را که اثری در آن پدید آمده در اپوخه قرار دهیم، این که نمی‌شود، چون راه فهم متن را بر خود می‌بندیم.

□ **محمدخانی:** در این دو دهه و به ویژه در دههٔ هفتاد با ترجمهٔ آثار فلسفی و نظریه‌های ادبی به فارسی مواجه هستیم. خود این ترجمه‌های بد که منجر به بد فهمیدن نظریه‌های ادبی می‌شود، چه تأثیری در خلق آثار ادبی و نقد ادبی گذاشته و آیا اصلاً تأثیری داشته است؟

■ **موحد:** درواقع این نوع ترجمه‌ها بر ضد فلسفهٔ وجودی خود عمل می‌کنند، البته مقداری هم ناهمواری راه را به حساب راهرو نگذارید. شما نوشته‌های گادامر و دریدا را بخوانید. افسوس که کتابی از آنها اینجا نیست تا سطرهایی از آن را بخوانم تا ببینید از این نوع نوشتن چه می‌فهمید. حتی آنهایی که در این حوزهٔ فکری هستند و به طور کلی اروپایی‌ها، این شکوه را بارها کرده‌اند که نوشته‌های اینها کلافی است سردرگم. یکی از بهترین نقدها را بر این نوشته‌ها می‌توان در کتاب هایدن وایت (با تشکر از دکتر اعتماد که اینجا تشریف دارند و این کتاب را به من دادند) و در آخرین مقاله‌اش به عنوان 'The Absurdist Moment' پیدا کرد.

هایدن وایت پاره‌هایی از نوشته‌های دریدا را نقل کرده. خوب ترجمهٔ این نوع نوشته‌ها کار دشواری است. اینکه چرا باید اثری به این دشواری را ترجمه کرد و خواننده را هم گرفتار کرد، من واقعاً نمی‌دانم، ولی این جرئتی است که به خرج می‌دهند و ما نمی‌توانیم دستور بدهیم که ترجمه بکنند یا نکنند. وقتی من دانشجو بودم یکی از این گالری‌های نقاشی چیزهایی در باب فلسفه هنر چاپ می‌کرد؛ من اینها را می‌خواندم، یک چیزی می‌فهمیدم، یک چیزی هم نمی‌فهمیدم، همهٔ چیزهایی را هم که نمی‌فهمیدم تقصیر فهم خودم می‌گذاشتم، می‌گفتم لابد اینجا مطلب مهمی است که من نمی‌فهمم، ولی بعد دیدم که ترجمه‌ها بد بوده است، این بر جوانان اثر می‌گذارد که نسبت به خودشان بی‌اعتماد شوند، چون در وضعیتی نیستند که بگویند مترجم اشتباه کرده و از این‌رو لبهٔ حمله را متوجه خودشان می‌کنند.

□ **محمدرضا گودرزی:** ما می‌توانیم متن‌های ادبی را طبق صحبت‌های شما به محکمه تشبیه کنیم و بگوییم همان‌طور که باید واژهٔ گناه را با کلیت محکمه معنا کرد، در یک متن ادبی هم واژه یا جمله را نمی‌توانیم بیرون بکشیم، بلکه معنای این واژه یا جمله را باید در کل متن پیدا کنیم.

سؤال من این است که آیا بازی زبانی فلسفی و ادبی یکی هستند؟ یعنی می‌توان پذیرفت که قوانینی که در فلسفه هست مثلاً استدلال و زبان ادبی ـ که غیراستدلالی است و تاحدی صدق و کذب در آن جاری نیست ـ آیا یک قانون بر هر دو صادق است؟ مثلاً دربارهٔ همان بحثی که فرمودید دریدا معتقد است که فلسفه و ادبیات یکی است می‌خواستم نظر شما را در این مورد بدانم که تا چه حد قوانین فلسفی بر یک متن ادبی صادق است، یعنی ما می‌توانیم با استدلال فلسفی یک متن ادبی را تحلیل کنیم؟

■ **موحد:** من از سؤال دوم شروع می‌کنم. در سنت فلسفی به خصوص آنالیتیک، این اصرار بود که متون فلسفی باید شفاف و بدون استعاره و بدون صنایع بدیعی و عروضی و اینها باشد. هابز و لاک توصیه کردند که در نوشتن متن فلسفی خود را گرفتار این بازی‌ها نکنید. ولی واقع این است که شما وقتی به نوشته‌های کواین یا دیویدسون مراجعه می‌کنید، پر از جملات زیبای استعاری است، اینها

ادیبان برجسته‌ای هم هستند. دیویدسون خودش ابتدا ادبیات کلاسیک، ادبیات انگلیسی و کلاسیک کار کرده است، کواین هم آدم ادیبی است و جملاتش که بر سر زبان‌ها افتاده، نه فقط به خاطر عمق فلسفی بلکه به خاطر زیبایی آنها هم هست. ولی خوب کاربرد زبان استعاری حدی دارد. یک وقت منظور ما گذاشتن اثر عاطفی است، یک وقت منظور ما رساندن مفهومی عقلانی است، به هر جهت مسائل هنری و ادبی قاعدتاً باید رگ‌های عاطفی را بیشتر بلرزاند، بنابراین با زبان استعاری و مجاز و تشبیه اصولاً بیشتر کار دارد. در اینکه بین نوشتن فلسفی و ادبی تفاوت فراوانی هست، شکی نیست. من خود به این اعتقاد دارم و وقتی مقاله‌ای فلسفی یا منطقی می‌نویسم حسرت شعر گفتن در آن نیست و حرفم را خیلی صریح و راحت می‌گویم، ولی خوب بعضی‌ها مثل دریدا این دو را مخلوط می‌کنند، تأثیری هم واقعاً نخواهد داشت، یعنی تا آنجایی که من می‌بینم بیش از یک جریان زودگذر، نباید باشد.

دربارهٔ سؤال اول هم باید گفت که بله، علما گفته‌اند که هر چیزی را به چیز دیگر می‌توان تشبیه کرد.

□ **محمدرضا گودرزی**: منظورم در نقد ادبی است که واژه یا جمله را دیگر از متن ادبی بیرون نیاوریم و براساس آن نویسنده را محاکمه کنیم و متن را محکوم کنیم.

■ **موحد**: اینکه حرفی است معقول، به‌خصوص در فضای سیاسی، دعواهایی که می‌شود اغلب بر سر کلمه است، این کاری است که در این سال‌ها در ایران بارها شده، به‌خصوص در فضای سیاسی این سال‌ها، اصلاً این یک نوع شگرد اذیت کردن بوده است، حتماً باید در متن، هر کلمه را در ارتباط با کلمه‌های دیگر در نظر گرفت.

□ **بلقیس سلیمانی**: من در رابطه با سؤال آقای محمدخانی، می‌خواستم نکته‌ای را مطرح کنم و ببینم تا چه اندازه شما با این مسئله موافقید. در ایران فکر می‌کنم فلسفهٔ پدیدارشناسی بیشتر در نزد هنرمندان، منتقدین ادبی، شعرا و داستان‌نویسانی است که به نوعی در آثارشان جمود پیدا کرده‌اند- حالا از طریق شاخهٔ اگزیستانسیالیستی که به‌خصوص از فرانسه به ایران آمده -و نیز می‌بینیم آثاری که منتشر می‌شود، بیشتر در مورد چند معنایی، تکثر صداها و بی‌معنایی است. البته در شعر از این نوع حرف‌ها زیاد گفته می‌شود، اما برعکس فلسفهٔ تحلیلی بر مباحث دین‌شناسی بیشتر تأثیر گذاشته، یعنی یک نوع وضوح در این مقوله می‌بینیم، آیا اینها به ذات این فلسفه‌ها برمی‌گردد؟ یعنی فلسفهٔ پدیدارشناسی در درون خودش عناصری دارد که گویا تولید ادبی را یاری می‌کند و به اصطلاح هنرمند می‌تواند چیزی از آن برگیرد و یا برعکس روش فلسفهٔ تحلیلی طوری است که مثلاً یک دین‌شناس از آن بهره ببرد؟

■ **موحد**: من سؤال شما را با استناد به حرف فولسدال پاسخ می‌دهم، کتابی هست با عنوان **The Rise of Analytic Philosophy**؛ اولین مقالهٔ این کتاب از فولسدال است. فولسدال می‌گوید فلسفه، فلسفه است، اما تفاوت فلسفه‌ها در دو چیز است؛ استدلال و توجیه (argumentation and justification) یعنی اینکه چقدر برای حرفی که می‌خواهیم بزنیم دلیل می‌آوریم و تا چه اندازه آن را توجیه می‌کنیم. حرفش این است که تفاوت فلسفهٔ تحلیلی با نحلهٔ هایدگر و نحلهٔ او این است که در فلسفهٔ تحلیلی توجیه و استدلال دست بالا را دارد ولی در این یکی کمترین شأن را دارد. خوب، حالا در چنین وضعی معلوم است که کسی اهل توجیه و تفکر و استدلال نیست (و متأسفانه بعضی‌ها فکر می‌کنند چون شعری می‌گویند و داستانی می‌نویسند، دیگر نباید سراغ عقل و منطق بروند) طبعاً به آن طرف بیشتر کشیده می‌شود، و کسی که سراغ مباحثی که شما می‌گویید می‌رود، مباحثی که معرکهٔ آراء است، سراغ فلسفهٔ تحلیلی می‌رود. علم کلام معرکهٔ حرف‌هایی است که باید اثبات کرد و توجیه کرد، این در ذات این مسائل است.

□ لطفاً جایگاه زبان را از نگاه فیلسوفان در نقد ادبی توضیح دهید؟

■ **موحد**: همان طوری که در ابتدای بحث گفتم، این‌گونه طبقه‌بندی می‌کنند که زمانی ما مسئله ایده را به عنوان اساس کار داشتیم، بعد فرگه مسئلهٔ معنا را مطرح کرد و بعد هم مسئلهٔ زبان مطرح شد، یعنی مسئلهٔ خود زبان. این حرف مولوی که:

منطقی را بحث با الفاظ نیست
بحث با الفاظ او را عارضی است

حرف واقعاً درستی نیست؛ بحث ما اصولاً بحث با زبان است، چون محمل تفکرمان زبان است. اگر زبان نباشد چگونه می‌توان فکر کرد؟ فرض کنید که الان بخواهم بگویم که امروز روز سه‌شنبه ساعت ۶/۵ بعدازظهر است، اگر زبان نداشته باشم این را چگونه بگویم، مفهوم «۶/۵ بعدازظهر روز سه‌شنبه» بدون زبان قابل تصور نیست. بنابراین زبان یک نقش مرکزی دارد. چیزی که شباهت این دو خط فلسفی را خوب نشان می‌دهد، تمرکز بر زبان است، منتها از دو راه مختلف؛ یکی زبان را بیش از اندازه به علایم فرو می‌کاهد و زیر پای معنا را بیش از حد سست می‌کند و دست تأویل را باز می‌گذارد، یکی دیگر هم چنانکه به اجمال شرح دادم، جریانات مختلفی دارد. در نقد ادبی هم مسلم است که باید بر زبان تمرکز بکنیم. رومن اینگاردن وقتی می‌خواهد لایه‌های شعر را مشخص بکند، ابتدا از لایهٔ آوایی شروع می‌کند، بعد لایهٔ نحوی، سبک‌شناسی، استعاره، سمبل، نماد، اسطوره بعد هم وارد زیست جهان می‌شود. اینها لایه‌های مختلف هستند. در هر صورت در این معرکه آنچه که من و شما را به هم مربوط می‌کند مسلماً زبانی است که به کار می‌بریم، زبان در ادبیات گاهی منزلت شیء را پیدا می‌کند و نه فقط ابزار انتقال معنا، تقریباً همهٔ کسانی که دربارهٔ شعر صحبت کرده‌اند، گفته‌اند که کلمه در شعر، شیء است، شیئی که وزن دارد، رنگ دارد، آهنگ دارد و... اینکه بعضی شعرها با خواننده ایجاد ارتباط نمی‌کند به این دلیل است که این لایه‌ها را ندارند. برای مثال ارتباط با سنت در آنها دیده نمی‌شود. فلاسفهٔ هرمنوتیک و تحلیلی، هر دو بارها و بارها بر اهمیت سنت تکیه کرده‌اند، اصلاً عده‌ای معتقد به بازگشت به سنت هستند.

□ در رابطه با پرداختن فیلسوفان به استعاره و کلاً وارد ادبیات شدن آنها این سؤال برای من ایجاد شد که آیا وقتی فیلسوفان وارد حوزهٔ ادبیات می‌شوند و بحث استعاره را مطرح می‌کنند، آیا این موضوع را به ذهن متبادر نمی‌کنند که فیلسوفان در پاسخگویی به مسائل کلی و هستی‌شناسی تا حدی عاجز مانده‌اند و می‌خواهند به نوعی از پاسخگویی به مسائل و مباحث اصلی فلسفی طفره روند؟

■ **موحد**: نخیر، این طور نیست. مسئله این است که واقعیت آنجاست و ما اینجا هستیم، واقعیت که به سادگی تسلیم زبان من و شما نمی‌شود، بنابراین زبان ناچار مجازی می‌شود، استعاری می‌شود، زبان علم هم همین‌طور، مثلاً فکر می‌کنید که زبان ریاضی، زبان استعاره نیست؟

□ یعنی فلسفهٔ مجاز و استعاره را برمی‌تابد؟

■ **موحد**: بله، آثار افلاطون یکی از شاعرانه‌ترین آثاری است که داریم و پر است از استعاره‌های زیبا که تأثیربسزایی هم داشته است.