کارگران (لومیر)

خوانش چونان ساختار

تزوتان تئودرف، ترجمه‌ی ابوالفضل حُری

هر آن‌چه زیادی دم دست است، از چشم می‌افتد. بنابراین هیچ چیز از تجربه‌ی خوانش (reading) متعارف‌تر نیست، و هیچ چیز هم از آن ناشناخته‌تر نیست. خوانش را تا بدان‌جا بدیهی می‌پندارند که در وهله‌ی نخست به نظر می‌آید سخن راندن درباره‌ی آن ضرورتی ندارد.

در تحقیقات ادبی گهگاه (گرچه به‌ندرت) مشکل خوانش منوط به دو دیدگاه کاملاً متفاوت است: دیدگاه اول منوط است به خوانندگانی با تنوع تاریخی، اجتماعی؛ جمعی یا فردی؛ و دیدگاه دوم به چهره‌ی بازنموده‌ی خواننده در متونی معین می‌پردازد؛ یعنی به خواننده در موضع شخصیت یا مخاطب (narratee). اما حوزه‌ی دیگر، یعنی حوزه‌ی منطق خوانش، هنوز دست‌نخورده باقی است. این منطق، در متون، باز نمودی ندارد، با این حال مقدم بر تفاوت فردی است.

از میان انواع گوناگون خوانش، در این‌جا من فقط به یکی (هرچند نه‌چندان بی‌اهمیت)، می‌پردازم: این نوع، خوانش متون داستانی کلاسیک، یا به تعبیری دقیق‌تر، خوانش متون بازنموده‌ای است. این تنها نوع

خوانشی است که در وجه ساختاری به کار می‌رود.
گرچه دیگر هنر و ادبیات را محاکاتی (imitation) نمی‌دانیم، با این حال نمی‌توان از نحوه‌ی نگرشی که بر پایه‌ی بازنمایی و تأخیر و تقدم (Transposition) واقعیتی پیشاوجودی در عادات زبانی ما حک شده است، چشم‌پوشی کرد.

چگونه یک متن ما را به سمت ساختارِ جهانیِ خیالی سوق می‌دهد؟ هنگام خوانش، چه وجوهی از متن، ساختار بر ساخته‌ی ما را تعیین می‌کنند و چگونه؟

حتی اگر هدف این نگرش، صرفاً تشخص بخشیدن به فرایند خلق باشد، باز با مشکلی رودرروست، تا بدان‌جا که این نگرش با خودِ متن سر و کار دارد. صراحتاً مغشوش‌کننده است. در وهله‌ی نخست آن‌چه موجودیت دارد، خود متن است و نه چیز دیگر؛ و فقط به گونه‌ای خاص از خوانش متن می‌توان جهانی خیالی بر پایه‌ی خود متن ساخت‌بندی کرد. رمان از واقعیت محاکات تقلید نمی‌کند، محاکات را می‌آفریند. این قاعده‌ی پیشارمانتیک صرفاً ابداعی اصطلاح‌شناسانه نیست؛ تنها به طریق پرسپکتیو ساختاری می‌توان به طرزی صحیح شیوه‌ی به اصطلاح کارکرد بازنمودی متن را استنباط کرد.
پرسش از خوانش را بدین ترتیب می‌توان با واژه‌هایی سطحی‌تر نیز بیان کرد. چگونه یک متن ما را به سمت ساختارِ جهانیِ خیالی سوق می‌دهد؟ هنگام خوانش، چه وجوهی از متن، ساختار بر ساخته‌ی ما را تعیین می‌کنند و چگونه؟
اجازه دهید کار را از ساده‌ترین شکل آن آغاز کنیم.

گفتمان ارجاعی

جمله‌ی ارجاعی، یگانه سببِ ساختار است؛ هرچند هر جمله‌ای لزوماً ارجاعی به شمار نمی‌رود. برای زبان‌شناسان و منطقیون، این، امری شناخته شده است، و ضرورتی ندارد که در این‌جا بدان بپردازیم.
استنباط (comprehension) فرایندی بس متفاوت با ساختار است. اجازه دهید دو جمله را از رمان *آدلف* برگزینیم: «احساس می‌کردم بهتر از من است. از این‌که لایق وی نبودم، خود را سرزنش می‌کردم. بدبختی وحشت‌آور این است که وقتی عاشقید، عاشقتان نیستند؛ اما بدبختی بزرگ‌تر وقتی است که در حالی عاشقتان می‌شوند که شما دیگر عاشق نیستید.» جمله‌ی اول که حادثه‌ای (احساسات آدلف) را برمی‌انگیزد ارجاعی است. جمله‌ی دوم که ضرب‌المثلی هم هست، غیرارجاعی است. تفاوت بین دو جمله را نمایه‌های دستور زبانی (gramatical indices) مشخص می‌کند: ضرب‌المثل نیازمند زمان حال و سوم‌شخص است و در ضمن ارجاعات پس‌رویی (anaphors) هم ندارد.
یک جمله، یا ارجاعی است یا ارجاعی نیست، و حد وسطی هم وجود ندارد. هرچند واژه‌هایی که جمله را تشکیل می‌دهند از این نظر با یکدیگر مشابه نیستند، ولی گزینش‌های واژگانی نویسنده نتایج بسیار متفاوتی دارد. بنابراین در این‌جا خصوصاً دو امر متضاد مستقل، مرتبط با یکدیگر به نظر می‌آیند: یکی تضاد بین محسوس و نامحسوس، و دیگری تضاد بین جزیی و کلی است. برای نمونه، آدلف زندگی گذشته‌ی خود را «زندگی‌ای بی‌بندوبار» می‌داند. این عبارت رخدادهایی محسوس را در سطحی کلی در پی می‌آورد. در این مورد می‌توان به موارد بی‌شماری اشاره کرد که دقیقاً حاکی از همین پدیده هستند. جمله‌ای دیگر از رمان *آدلف* چنین است: «پدرم نه یک سانسورچی، بلکه ناظری سرد و بی‌روح بود. پدری که در ابتدا با رقت لبخند می‌زد و خیلی زود مکالمه را با بی‌میلی پایان می‌داد.» در این جمله رخدادهای محسوس و نامحسوس در کنار یکدیگر آمده‌اند. لبخند پدر و سکوتش، پدیده‌هایی محسوس و رقت و بی‌میلی او پیش‌فرض‌هایی (و قطعاً توجیه‌شده) درباره‌ی احساساتی است که برای ما دور از دسترس می‌نمایند.
هر متن داستانی مورد نظر، نوعاً نمونه‌هایی از گونه‌های کاربردی گفتمان ارجاعی در خود دارد (گرچه پراکندگی این

گونه‌ها طبق دوره‌ها و مکاتب و یا به منزله‌ی کارکرد انتظام جامع متن تفاوت می‌کند). جملات غیرارجاعی در خوانش ساختار به کار نمی‌روند. این جملات، مناسب خوانشی دگرگونه‌اند. جملات ارجاعی بسته به کلی بودنِ کمابیش آن‌ها و با ایجاد رخدادهای محسوس، سبب ساختارهایی با ماهیت متفاوت می‌گردند.

صافی‌های روایت

ممکن است مشخصه‌های گفتمان ارجاعی یاد شده سوای هر بافتی نیز قابل شناسایی باشند، چنین مشخصه‌هایی ذاتیِ خودِ جملات‌اند؛ هرچند خوانش ما بر اساس کل متون است و نه صرفاً جملات. بنابراین ما از دیدگاه جهانی خیالی که خود ساخت‌بندی می‌کنیم به مقایسه‌ی جملات با یکدیگر می‌پردازیم و با این کار درمی‌یابیم که جملات به طرق مختلف و با بر پایه‌ی پارامترهای متعدد با یکدیگر فرق دارند. ظاهراً روایت‌پژوهان درباره‌ی سه پارامتر با یکدیگر هم‌عقیده‌اند: وجه (mood) زمان (time) و دیدگاه (point of view). در این‌جا ما دوباره در قلمروِ نسبتاً شناخته‌شده‌ای قرار داریم. (من در کتاب *درآمدی بر بوطیقا* تلاش کرده‌ام شکاف برجسته‌ی این قلمرو را طرح‌ریزی کنم. و اکنون ما این قلمرو را فقط از دیدگاه خوانش بررسی می‌کنیم.

وجه

گفتمان مستقیم، یگانه راه حذف تمامی تفاوت‌های بین گفتمان روایت و جهان ابداعی روایت است؛ یعنی به همان گونه که واژه‌های به کار رفته در هر دو دقیقاً یکسان است، ساختار نیز مستقیم و بی‌واسطه است. البته این روش (گفتمان مستقیم) در مورد رخدادهای غیرکلامی (nonverbal events) یا گفتمان جابه‌جا شده (transposed) کاربردی ندارد. به نمونه‌ای دیگر از رمان *آدلف* توجه کنید: «میزبان ما که هم‌مجلس یک نفر ناپلی شده بود، یعنی کسی که بدون دانستن نام میزبان، وی را خدمت کرده بود، به ما گفت که شخص مذکور (ناپلی) هرگز سیری در آفاق و انفس نداشته است، چراکه نه شکستی را تجربه کرده، نه مکان‌های تاریخی، مجسمه‌ها و نه هیچ گروهی از مردمان را از نزدیک مشاهده کرده است.» (ص ۴۵).

گفتمان مستقیم، یگانه راه حذف تمامی تفاوت‌های بین گفتمان روایت و جهان ابداعی روایت است؛ یعنی به همان گونه که واژه‌های به کار رفته در هر دو دقیقاً یکسان است، ساختار نیز مستقیم و بی‌واسطه است

می‌توان مکالمه‌ی راوی با میزبان را در تصور آورد، گرچه نامحتمل است که فرد ناپلی حتی به ایتالیایی، جمله‌ای مشابه جمله بعد از عبارت «به من گفت» به کار برده باشد. ساختار مکالمه‌ی فرایاد آمده‌ی بین میزبان و خدمتکار چندان از پیش تعیّن یافته نیست؛ به عبارت دیگر، اگر مایل باشیم مکالمه را به همراه جزییات آن ساخت‌بندی کنیم، بر همین قیاس از چنین آزادیِ عمل بی‌نظیرتری احساس لذت می‌کنیم. و سرانجام این‌که مکالمات و دیگر فعالیت‌های مشترک آدلف و خدمتکار تماماً تعیّن نایافته‌اند؛ یگانه پیامد این مکالمات و فعالیت‌ها انتقال تأثری کلی است.

به همین ترتیب، گفتمان یک راوی را خصوصاً وقتی در متن نمود می‌یابد (مثلاً در مورد رمان *آدلف*) می‌توان نمونه‌ای از سبک مستقیم، ولو با ضخامت بسیار، دانست. در این‌جا ضرب‌المثل ابتدای همین مقاله [بدبختی وحشت‌آور این است که وقتی شما عاشقید عاشقتان نیستند...]، دیگر نه پاره گفتار (utterance) که چونان «بیان» کاربرد می‌یابد. حقیقت این‌که آدلفِ راوی با توجه با ناکامی در معشوقیت خود چنین ضرب‌المثلی را طرح می‌افکند و این ضرب‌المثل اطلاعاتی را درباره‌ی شخصیت وی و بنابراین درباره‌ی عالم خیالِ متعلقِ بدو، در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

زمانمندی

در عالم خیال، زمان (زمان تاریخی) به ترتیبی تاریخی

سامان یافته است، هرچند جملات متن از چنین سامانی تبعیت نمی‌کنند؛ بنابراین خواننده، ناخودآگاه به عمل باز ساماندهی کشانده می‌شود. به همین سیاق، جملاتی معین، رخدادهای غریب متعدد اما قابل قیاسی (روایت) را فرایاد خواننده می‌آورند. به دیگر سخن، ما در مورد ساختار در پیِ طرح‌افکنی نوعی تکثرگرایی (plurality) هستیم.

اگر برآنیم که در خلال خوانش یک متن، عالمی خیالی را ساخت‌بندی کنیم، بنابراین پیش از هر چیز متن بایستی به خودی خود ارجاعی باشد

دیدگاه

دیدگاه ما درباره‌ی رخدادهای فرایاد آمده آشکارا طرز تلقی ما از وظیفه‌ی ساختار را رقم می‌زند. برای نمونه در مورد دیدگاهی متهورانه، ما، هم رخداد مربوطه و هم نگرش هر آن‌کس که رخداد را می‌بیند، مجاز می‌شمریم. ایضاً می‌توان اطلاعات یک جمله در مورد ابژه و سوبژه‌ی خود را از یکدیگر بازشناخت. بنابراین ویراستار رمان *آدلف* به هنگام نقد و نظر درباره‌ی روایت مورد نظر، صرفاً بر اطلاعات یک جمله درباره‌ی موضوع خود، تکیه می‌زند: «من از نخوتی که به هنگام واگویی شرارتِ صورت داده، صرفاً به خود توجه دارد، متنفرم: نخوتی که با تمجید از خود رقت برمی‌انگیزد، و نخوت شکست‌ناپذیری که نه با اظهار ندامت، بلکه با تجزیه و تحلیل خود بر فراز ویرانه‌ها سایه گستراست.» (صص ۱۶۹ ـ ۱۷۰). بنابراین ویراستار: نه هدف روایتِ (آدلفِ شخصیت و اِلنور) بلکه موضوع روایت (آدلفِ راوی) را ساخت‌بندی کرده است.

خوانندگان نوعاً نمی‌دانند که چه اندازه از متن داستانیِ مکرر (repetitive) و چه اندازه، بسته به موقعیت، کاهشی (redandent) است. شاید بتوان با اطمینان گفت که در داستان، هر رخداد دوبار اتفاق می‌افتد. صافی‌های روایتی که اخیراً برشمردیم، این تکرارها را تعدیل می‌کنند: مکالمه‌ای که در یک موقعیت شکل می‌گیرد به طور موجز مکالمه‌ای دیگر را فرایاد ذهن می‌آورد؛ از دیدگاه‌های متعددی می‌توان به یک رخداد نظر افکند؛ این رخداد در سه موقعیت آینده، حال و گذشته فرایاد خواهد آمد. مضافاً این‌که هر یک از این پارامترها ممکن است با پارامترهای دیگر نیز امتزاج یابد.

در فرایند ساختار، تکرار نقشی اصلی برعهده دارد، چراکه خواننده باید از روایت‌های متعدد، تنها یک روایت را ساخت‌بندی کند. روابط میان روایت‌های تکراری از همسانی (identity)تا تضاد (contradiction) وجه فارق دارد. و حتی همسانی مواد و مصالح لزوماً منجر به همسانیِ معنایی نمی‌گردد. (در این مورد فیلم *گفت‌وگو* اثر کوپولا نمونه‌ی خوبی است.) کارکردهای چنین تکرارهایی کاملاً گونه‌گون‌اند؛ یعنی آن‌ها از یک سو یا حقایق را استحکام می‌بخشند (در داستان کارآگاهی)، یا آن‌ها را تضعیف می‌کنند: بنابراین در رمان *آدلف* این حقیقت که شخصیتی واحد در مدت زمانی کوتاه می‌تواند نسبت به پدیده‌ای واحد دیدگاه‌های متضادی در سر بپروراند، گویای این است که حالات روانی نه در انزوا و تفرد، بلکه همیشه درکنار یک یار و هم‌صحبت است که هستی می‌یابد. خود نویسنده‌ی رمان (بنجامین کنستانت) قاعده‌ی این عالم خیال را بدین گونه توصیف می‌کند: «هدفی که از ما می‌گریزد، لزوماً و تماماً با هدفی که ما را دنبال می‌کند، وجه فارقی دارد.»

اگر برآنیم که در خلال خوانش یک متن، عالمی خیالی را ساخت‌بندی کنیم، بنابراین پیش از هر چیز متن بایستی به خودی خود ارجاعی باشد؛ در این حال با خوانش متن، به تخیلمان اجازه می‌دهیم که با از صافی گذراندن اطلاعات دریافتی بر پایه‌ی پرسش‌های نوعیِ ذیل، به فعالیت درآید: تا چه حد توصیف این عالم دقیق است؟ رخدادها بر چه اساس اتفاق می‌افتند (زمانی)؟ تا چه میزان باید صدمات انتسابی به ساخت بازتاب روایت (دیدگاه) را جدی گرفت؟ اما همه‌ی این‌ها صرفاً مجوز آغاز کار عملی خوانش است.

دلالت‌آوری و نمادپردازی

چگونه است که به هنگام خوانش، پی به رخدادها می‌بریم؟ جواب: به کمک درون‌نگری (introspection)؛ و اگر در پی

تثبیت تأثری هستیم، می‌توانیم بر توجیهات خوانش‌های دیگران تکیه زنیم. هرچند دو توجیه از متنی مشابه، همسان نیستند. چگونه می‌توان این گونه‌گونگی را تبیین کرد؟ جواب: با این حقیقت که این‌گونه توجیهات نه عالم خود کتاب، بلکه عالمی دگرگون‌یافته را بدان گونه که در روان هر فرد با چشم می‌خورد، توصیف می‌کنند مراحل این خط سیر به شرح ذیل است:

۱. روایتِ مؤلف ↓ ۴. روایت خواننده ↑

۲. عالم خیالی فرایاد آمده‌ی مولف ← ۳. عالم خیالیِ بر ساخته‌ی خواننده

واقعاً نمی‌دانیم آیا تفاوتی بین مراحل ۲ و ۳ وجود دارد یا خیر. یا این‌که آیا ساختارهای دیگری سوای ساختارهای فردی درکارند یا خیر. حدس می‌زنم دسترسی به جواب مثبت سؤال اخیر، دشوار نباشد. هیچ‌یک از خوانندگان رمان *آدلف* شک ندارند که النور ابتدا با کنت پی زندگی می‌کرده است. و یا این‌که همه می‌دانند که او بعداً از کنت پی جدا شده و به آدلف پیوسته است، این‌که از هم جدا شده‌اند، این‌که مجدداً در پاریس النور به آدلف ملحق شده و غیره. به دیگر سخن، نمی‌توان با قطعیت اذعان کرد که آیا آدلف ضعیف‌النفس است و یا صرفاً آدمی بی‌غل و غش.

دلیل این دوگانگی این است که متن طبق دو شیوه‌ی متفاوتی که آن دو را «دلالت‌آوری» و «نمادپردازی» نامیده‌ام، پدیده‌هایی را دامن زده است. مسافرت النور به پاریس مدلول واژه‌های متن است. ضعیفی (احتمالی) آدلف نمادیافتگی دیگر پدیده‌های عالم خیال است؛ پدیده‌هایی که به سبب نقش خود، مدلول واژه‌هایند. برای نمونه این حقیقت که آدلف نمی‌تواند در گفتمان خود از النور دفاع کند، خود، مدلول است؛ در عوض، این حقیقت، نماد ناتوانی او در عشق‌ورزی است. حقایقی مدلول قابل فهم‌اند. برای فهم این حقایق فقط لازم است خواننده زبان نوشتاری متن را بشناسد. حقایقی نمادیافته، تفسیری‌اند؛ و تفسیر، از موضوعی به موضوع دیگر فرق می‌کند.

بدین ترتیب، رابطه‌ی بین مراحل ۲ و ۳ در طرح مذکور، رابطه‌ای نمادین است. (در حالی‌که رابطه‌ی بین ۱ و ۲ یا ۳ و ۴، رابطه‌ای دلالتی است.) مضافاً این‌که ما در این‌جا نه با رابطه‌ای بی‌نظیر، بلکه با مجموعه‌ای از روابط ناهمگن سر و کار داریم. در ردیف اول افقی طرح مذکور سر و کار ما با کوته‌نمایی (foreshortening) است: مرحله‌ی ۴ (تقریباً) همیشه از مرحله‌ی ۱ کوتاه‌تر است. بنابراین مرحله‌ی ۳ نیز از مرحله‌ی ۲ پست‌تر است. در ردیف دوم، دچار سوء تفاهم هستیم؛ در هر دو حالت مطالعه‌ی گذار از مرحله‌ی ۲ به مرحله‌ی ۳ منجر به روان‌شناسی فرافکنانه (projective) می‌گردد.

دگرگونی‌های رخ‌داده اطلاعاتی در اختیار ما و نیز موضوع خوانش قرار می‌دهد: چرا یک خواننده حقایق معینی را به جای حقایق دیگر به کار برده است (و یا حتی حقایقی را اضافه می‌کند)؟ با این حال دگرگونی‌های دیگری نیز موجودند که درباره‌ی خودِ فرایند خوانش اطلاعاتی را در اختیار ما می‌گذارند و پرداختن بدان‌ها کانون توجه این نوشته است.

تذکار این نکته برایم دشوار است که آیا نکاتی را که از متنوع‌ترین نمونه‌های داستانی مورد مدافه قرار داده‌ام، پدیده‌هایی جهان‌شمول‌اند یا موقعیت‌هایی تاریخمند یا فرهنگمدار. این حقیقت به قوت خود باقی می‌ماند که در همه‌ی نمونه‌ها، نمادپردازی و تفسیر (یعنی گذار از مرحله‌ی ۲ به مرحله‌ی ۳) متضمن وجود جبرباوری‌هایی در پدیده‌های مورد نظر است. شاید خوانش دیگر متون، برای نمونه خوانش اشعار غنایی، کارکردی نمادپرداز را اعمال کند که به پیش‌فرض‌های دیگر (قیاسی جهان‌شمول) منوط گردد. در این مورد چیزی نمی‌دانم. با این همه نمادپردازی در مورد متنی داستانی به بازشناسی آشکارا یا همان اصل علیّت (causality) بستگی پیدا می‌کند. بنابراین پرسش‌هایی که در مورد رخدادهای سازنده‌ی تصویر ذهنی مرحله‌ی ۲ مطرح‌اند، به قرار ذیل‌اند: علت این گونه رخدادها چیست؟ معلول آن‌ها کدام است؟ پاسخ‌ها منضم به تصویر ذهنی بر ساخته در مرحله‌ی ۳ خواهند بود.

بگذارید همین‌جا تصدیق کنم که این جبرباوری، همگانی و

جهان‌شمول است؛ آن‌چه قطعاً جهان‌شمول نیست، شکلی (form) است که جبرباوری در حالتی خاص به خود می‌گیرد.

زمانی که سر و کارمان با یک ساختار ـ خوانش است، طبعاً کار را بر پایه‌ی علیت متفاوتی دنبال می‌کنیم. علل و پیامدهای رخداد را باید در مبحثی جست‌وجو کرد که با رخداد ناهمگون است

ساده‌ترین شکل، گرچه شکلی که در فرهنگ ما [مغرب‌زمین] به مثابه هنجار خوانش، شکلی فراگیر نیست، عبارت است از ساختار حقیقتی دیگر با همان ماهیت. ممکن است خواننده‌ای از خود بپرسد: اگر جان پیتر را کشته (یعنی حقیقتی که در داستان وجود دارد) بدین سبب است که پیتر با همسر جان ارتباط داشته است (یعنی حقیقتی که در داستان به چشم نمی‌خورد). این‌گونه دلیل‌آوری که مرسوم تحقیقات دادگاهی است، در رمان کاربرد جدی ندارد: تلویحاً قبول داریم که نویسنده ما را فریب نداده و همه‌ی رخدادهای ضروری فهم داستان را به ما منتقل کرده (دلالت داده) است. (در این مورد رمان *آرمانس* اثر استاندال استثناست) در مورد کتاب‌های دنباله‌دار نیز وضع به همین منوال است: کتاب‌هایی هستند که دنباله‌ی کتاب‌های دیگرند و دنباله‌های عالم خیالی کتاب اول را مو به مو تکرار می‌کنند؛ اما معمولاً محتوای کتاب دوم، ذاتی عالم خیالی کتاب اول نیست، و این بار نیز منش‌های خوانش با منش‌های زندگی روزمره وجه فارق دارد.

زمانی که سر و کارمان با یک ساختار ـ خوانش است، طبعاً کار را بر پایه‌ی علیت متفاوتی دنبال می‌کنیم. علل و پیامدهای رخداد را باید در مبحثی جست‌وجو کرد که با رخداد ناهمگون است. ظاهراً (همان گونه که ارسطو هم گفته): دو وضعیت، متداول‌تر است. رخداد یا هم‌چون پیامد (و / یا دلیل) ویژگی شخصیت است، یا هم‌چون پیامدِ قانونی غیرشخصی. رمان *آدلف* نمونه‌های بی‌شمار هر دو وضعیت عجین‌یافته درخودِ متن راداراست.

در این‌جا توجه کنید که چگونه آدلف پدر خود را توصیف می‌کند: «به یاد ندارم در هجده سال اول زندگی‌ام حتی یک ساعت هم با پدرم گفت‌وگو کرده باشم... در نتیجه نمی‌دانستم کمرویی به چه معناست.» (ص۴۸)، جمله‌ی اول دال بر یک حقیقت (فقدان گفت‌وگوی متمادی) است. جمله‌ی دوم حقیقت جمله‌ی اول را نمادِ ویژگی یک شخصیتِ (کمرویی) می‌داند؛ به دیگر سخن، اگر پدر آدلف بدین‌گونه رفتار می‌کند، به سبب خجالتی بودن اوست. علت کنش، ویژگی شخصیت است. و حالا نمونه‌ای از وضعیت دوم، یعنی رخداد هم‌چون پیامد قانونی غیرشخصی: «با خودم گفتم اگر النور خودش را به شیوه‌ی مورد نظر من برای اعتراف آماده نکرده است، نباید زیاد عجله به خرج دهم و بهتر آن است که بیش‌تر انتظار بکشم. برای این‌که با خودمان در آرامش به سر بریم، تقریباً همیشه ناتوانی یا ضعفمان را به شکل کنش‌ها و نظام‌هایی از پیش حساب شده درمی‌آوریم و با این کار، آن بخش از وجودمان را که مراقب بخش دیگر است، راضی نگه می‌داریم.» (صص ۶۳ ـ ۶۴).

در این نمونه، جمله‌ی اول رخداد را توصیف می‌کند و جمله‌ی دوم، دلیل رخداد را بیان می‌دارد؛ رخدادی که نه ویژگی شخصیتی یگانه، بلکه قانونی همگانی درباره‌ی رفتار بشری است. می‌توان همین‌جا این نکته را هم اضافه کرد که دومین نوع علیت [رخداد هم‌چون پیامد قانونی همگانی] در رمان *آدلف* وجه غالب است: این رمان نه روان‌شناسی‌های فردی، بلکه «قوانین» روان‌شناختی را به تصویر می‌کشد.

بعد از ساخت‌بندی رخدادهای خلق یک داستان، آن‌گاه به عمل تفسیر مجدد مبادرت می‌ورزیم؛ عملی که از یک سو اجازه‌ی ساخت شخصیت‌های اثر، و از سوی دیگر نظام عقاید و ارزش‌های مستتر در متن را در اختیار ما می‌نهد. تفسیر مجدد دلبخواهی نیست و دو رشته محدودیت، آن را در حیطه‌ی کنترل خود دارند.

اولین رشته‌ی محدودیت‌ها در خود متن مستتر است: نویسنده با در اختیار داشتن این محدودیت، اندک مدتی را صرف آموختن چگونگی تفسیر رخدادهای داستانش به ما می‌کند. مصداق این محدودیت قسمتی از رمان *آدلف* بود که

پیش‌تر از آن سخن به میان آوردم: کنستانت پس از این‌که توضیحاتی جبرباورانه می‌دهد، دیگر ضرورتی نمی‌بیند که از علت یک رخداد مو به مو تبعیت کند و این یعنی این‌که ما قاعده را فراگرفته‌ایم و به همان گونه که او خود به ما آموخته، می‌توانیم به عمل تفسیر ادامه دهیم. پس این‌گونه تفسیر موجود در متن کتاب، کارکردی دوسویه می‌یابد: از یک سو این تفسیر علتِ حقیقتی خاص را به ما می‌آموزاند (کارکرد معناگزارانه یا تفسیرگرانه [exegetic function]؛ و از دیگر سو ما را با نظامی تفسیری آشنا می‌کند که نظام تفسیری مؤلف در سرتاسر کتاب خواهد بود (کارکرد فرا معناگزارانه [Metaexegetic function]). دومین رشته محدودیت، از بافت فرهنگی سربرمی‌آورد: اگر جایی بخواهیم که فلان‌کس و بهمان کس، همسرش را قطعه‌قطعه کرده است، نیازی نیست اشارات متنی به ما بگویند که آن شخص آدم سنگدلی است. این‌گونه محدودیت‌های فرهنگی که چیزی جز مشترکات گروهی اجتماعی نیست (نیات اعضای این گروه یحتمل فرض می‌شود) و شیوه‌های مختلف تفسیر متون اولیه را تبیین می‌کنند، به مرور زمان دچار تغییر و دگوگونی می‌گردند. برای نمونه از آن‌جا که [در غرب] دیگر عشق خارج از روابط زناشویی نشانه‌ی فساد اخلاقی نیست. تصور مجازات‌های اعمال شده بر خیل زنانِ داستان‌های ازمنه‌ی قدیم، اندکی دشوار و دور از واقع می‌نماید.

اشخاص، عقاید: مواردی از قبیل اشخاص و عقاید را کنش‌ها به صورت نمادین درمی‌آوردند. مضافاً این‌که اشخاص و عقاید مدلول هم می‌توانند قرار گیرند. نمونه‌ای که پیش‌تر از رمان *آدلف* شاهد مثال آوردیم، مصداق بارز این ادعاست؛ رمان خجالتی بودن پدر راکنشی نمادین کرده بود، اما آدلف با تذکار این نکته که «پدرم کمرو بود» (ص ۴۸) کنش نمادین را برای ما خوانندگان به صورت مدلول درمی‌آورد؛ و همین موضوع درباره‌ی ضرب‌المثل اوایل مقاله هم مصداق می‌یابد. بدین ترتیب اشخاص و عقاید را می‌توان به دوگونه‌ی مستقیم و غیرمستقیم به متن فرا خواند. خواننده در خلال فرایند ساخت یا خرده اطلاعات منبعث از دو گونه مستقیم و غیرمستقیم روبه‌رو می‌گردد. این اطلاعات ممکن است با یکدیگر هماهنگ یا ناهماهنگ باشند. ناگفته پیداست که در سیر تاریخ ادبی، مقدار اطلاعات دوگونه‌ی مستقیم و غیرمستقیم به طرزی چشم‌گیر تغییر کرده است، و بدیهی است که همینگوی هرگز به شیوه‌ی کنستانت داستانسرایی نکند.

شخصیتی بدین‌گونه بر ساخته بایستی با قالب کلی «اشخاص» تفاوت کند: به دیگر سخن هیچ کدام از اشخاصِ قالبِ کلی، از همان بدو امر، شخصیت نیستند. شخصیت قالب کلی، صرفاً بخشی از جهان فضایی ـ زمانی بازنمودی است و نه بیش‌تر؛ اما همین که یک شکل ارجاعی زبان‌شناختی (اسامی خاص: همنشین‌های اسمی معین، ضمایر شخصی) با توجه به موجودی انسان‌ریخت در متن پدیدار می‌گردد، اشخاصِ بدین‌گونه بر ساخته‌ای، امکان ظهور می‌یابند. بدین معنا، شخصیت قالب کلی، فاقد مفهوم می‌شود؛ و به عبارت دیگر، او کسی است که بدون توصیف شناخته می‌شود. می‌توان متونی را در نظر آورد (که البته وجود هم دارند) که در آن‌ها اشخاص قالب کلی چیزی فراتر از این گفته نیستند که آن‌ها کنشگران مجموعه‌ای از کنش‌هایند. اما به محض این‌که گونه‌ای جبرباوری روان‌شناختی امکان بروز می‌یابد، شخصیت قالب کلی به شخصیت برساخته تغییر ماهیت می‌دهد: یعنی در رمان *آدلف*، پدر بدان سبب این‌گونه رفتار می‌کند که کمرو، ضعیف، شجاع و الخ است. بدون جبرباوری این چنینی، اشخاصِ برساخته امکان هستی نمی‌یابند.

ساختار شخصیت بر اساس توافق بین تفاوت و تکرار نضج می‌گیرد. از یک سو استمرار در ساختار شخصیت باید به صورت قطعی درآید: یعنی خواننده بایستی از طریق همین استمرار شخصیت مشابهی را ساخت‌بندی کند. از دیگر سو، استمرار با تشخیص نام بروز می‌یابد؛ بدون تردید، تشخیص نام عمده‌ترین کارکرد نام است. از این دیدگاه هر نوع تلفیقی در ساختار شخصیت ممکن می‌گردد: به عبارت دیگر، هر کنشی ممکن است ویژگی شخصیت مشابهی را تصویر کند و یا ممکن است شخصیت قالب کلی به شیوه‌های متضادی

رفتار کند و یا ممکن است او جنبه‌های مبنی بر قرائن زندگی‌اش را تغییر دهد و یا اصلاً ممکن است در معرض تغییر کامل شخصیتی قرار بگیرد. در این مورد، نمونه‌ها فراوان‌اند و نیازی نیست که از آن‌ها ذکری به میان آید.

یکی از موانع بررسی خوانش، از این حقیقت نشأت می‌گیرد که اظهارنظر در مورد خوانش مشکل‌آفرین است؛ به دیگر سخن، در مورد خوانش، درون‌نگری ناپایدار و پژوهش روانی و اجتماعی ملال‌آور است

این بار نیز گزینش‌ها را نه خصیصه‌ی فردی نویسنده، بلکه تاریخ سبک‌ها رقم می‌زند.

بنابراین شخصیت ممکن است معلول خوانش شود؛ هر متنی ممکن است تابع خوانشی روان‌شناسنده قرار گیرد. اما در واقعیت این نوع خوانش معلولی دلبخواهی نیست، از روی اتفاق نیست که در رمان‌های قرن هجدهم و نوزدهم میلادی، شخصیت پا به هستی می‌گذارد، اما در تراژدی‌های یونانی یا قصه‌های فولکلور، ردی از این اشخاص به چشم نمی‌خورد. همیشه خودِ متن حاملِ نشانه‌ای از شیوه‌ی خوانش خود است.

ساختار مضمون

یکی از موانع بررسی خوانش، از این حقیقت نشأت می‌گیرد که اظهارنظر در مورد خوانش مشکل‌آفرین است؛ به دیگر سخن، در مورد خوانش، درون‌نگری ناپایدار و پژوهش روانی و اجتماعی ملال‌آور است. بنابراین از این‌که درمی‌یابیم عمل ساختار درون خود متون داستانی، یعنی جایی که بررسی ساختار سهل‌الوصول‌تر است، تبلوریافته است، اندکی کار آسان‌تر جلوه می‌کند.

متن داستانی فقط بدین سبب ساختار را در حکم یک مضمون می‌داند که زندگی بشری بدون وجود چنین فرایند بنیادینی نمی‌تواند قدم به هستی بگذارد. هر شخصیتِ قالبِ کلی، بر پایه‌ی اطلاعات دریافتی، ملزم به ساخت حقایق و اشخاص دور و بر خود است. از این حیث شخصیتِ قالبِ کلی، به طرزی دقیق، موازی با خواننده‌ای است که جهان خیالی‌اش را بر پایه‌ی اطلاعات خود بنا می‌نهد؛ از این رو خوانش (به‌ناچار) به صورت یکی از مضامین کتاب درمی‌آید.

ممکن است مضمون خوانش راکم و بیش ارج نهند و یا آن را به کار برند. برای نمونه در رمان *آدلف*، این مضمون به شیوه‌ای خیلی محدود به کار می‌رود؛ به دیگر سخن، فقط تردید اخلاقی کنش‌هاست که مجال بروز می‌یابد. اگر برآنیم که از متون داستانی به مثابه‌ی مواد و مصالح مطالعه‌ی ساختار بهره جوییم، باید متونی را برگزینیم که ساختار یکی از مضامین عمده آن‌ها به شمار می‌رود. رمان *آرمانس* اثر استاندال از جمله‌ی این متون است.

بدون تردید، طرح توطئه‌ی کلی رمان، بر پایه‌ی جست‌وجو برای کسب آگاهی (روایت شناخت یا معرفت‌شناسانه [gnoseological narrative]) استوار است. ایجاد ساختاری مغلوط از جانب اکتاو، همانند نقطه‌ی عطفی ایفای نقش می‌کند. اکتاو با مشاهده‌ی رفتاری خاص بر این باور است که آرمانس بیش از حد به پول بها می‌دهد (خط سیر عمل تفسیر از کنش به سمت ویژگی شخصیت است.) هنوز این سوءتفاهم برطرف نشده، سوءتفاهم متضاد متقارنی جای آن را می‌گیرد. این‌بار، آرمانس معتقد است که اکتاو بیش از حد به پول بها می‌دهد. این قایم باشک بازی مقدماتی پیدایش صنعت یا آرایه‌ی ساختارها را بنیان می‌نهد سپس آرمانس، به طرزی صحیح، احساس خود را نسبت به اکتاو بروز می‌دهد. اما به اندازه‌ی ده فصل از رمان طول می‌کشد تا اکتاو دریابد احساسش نسبت به آرمانس، از جنس عشق است نه دوستی. آرمانس در خلال پنج فصل از رمان درمی‌یابد که اکتاو وی را دوست ندارد؛ در طول پانزده فصلِ میانیِ رمان، اکتاو اعتقاد می‌یابد که آرمانس عاشق او نیست؛ در پایان رمان نیز سوءتفاهمی مشابه تکرار می‌شود. اشخاص زندگی خود را وقف یافتن حقیقت می‌کنند، یعنی رخدادها و وقایع حول و حوش خود را ساخت‌بندی می‌کنند.

فرجام تراژیک رابطه‌ی عاشقانه‌ی آرمانس و اکتاو نه به ناتوانی جنسی، آن دو (چیزی که اغلب خاطرنشان می‌شود)، بلکه به فقدان آگاهی مرتبط است. اکتاو به سبب ساختاری مغلوط دست به خودکشی می‌زند؛ به دیگر سخن، اکتاو اعتقاد یافته است که آرمانس دیگر وی را دوست ندارد. همان‌گونه که خود استاندال هم در جمله‌ای رمزی خاطرنشان کرده است «آن‌چه اکتاو نداشت زیرکی بود نه شخصیت.»

از همین خلاصه‌ی سرسری رمان *آرمانس*، می‌توان دریافت که وجوه متعدد فرایند ساختار ممکن است متفاوت باشند. فردی می‌تواند کنشگر یا یاریگر، و فرستنده یا گیرنده‌ی اطلاعات باشد و فردی هم هر دو. وقتی اکتاو اطلاعات را مخفی می‌کند یا بروز می‌دهد، کنشگر است: و وقتی هم به اطلاعات دست می‌یابد و درباره‌ی آن نادرست قضاوت می‌کند، یاریگر است: شخصی ممکن است واقعیتی را (در اولین مرتبه) یا شخص دیگری ساختار همان واقعیت را (در دومین مرتبه) بنا نهد. بنابراین آرمانس ازدواج خود با اکتاو را به هم می‌زند، زیرا او به چیزی فکر می‌کند که دیگران هم ممکن است در آن مقطع بدان فکر کنند: «از چشم مردم، من بایست کسی باشم که پسر خانواده را فریب داده است. حتی همین الان هم می‌توانم صدای شکوه‌های خانم دوشس آنکر را بشنوم و حتی زمزمه‌های دیگر زنان محترمی مثل مارکیز دی سیسینز که اکتاو را برای همسری یکی از دخترانش در نظر گرفته است.» (ص ۹۱). بدین ترتیب نیز اکتاو با ساخت ساختارهایی احتمالی درباره‌ی دیگران، از خودکشی دست می‌کشد: «اگر خودم را بکُشم، آرمانس در معرض سوءظن قرار خواهد گرفت. همه‌ی مردم یک هفته‌ای را با دقت صرف بحث درباره‌ی کوچک‌ترین جزییات امشب خواهند کرد. و هر نجیب‌زاده‌ای که شاهد این خودکشی است به خود اجازه خواهد داد تا قصه‌ای دیگر سرهم کند.» (ص ۱۱۴).

آن‌چه خصوصاً از رمان *آرمانس* می‌آموزیم این است که ساختار ممکن است موفق یا ناموفق عمل کند. و اگر همه‌ی ساختارهای موفق، مشابه یکدیگرند (یعنی حقیقی‌اند)، پس ساختارهای ناموفق متفاوت با یکدیگرند، به همان گونه که علت‌های آن‌ها با هم وجه فارق دارند: یعنی این‌که عدم موفقیت ساختار، به سبب اطلاعات انتقال یافته است. ساده‌ترین حالت ساختار ناموفق جهل مرکب است؛ به دیگر سخن. اکتاو تا نقطه‌ای معین در طرح توطئه وجود هرگونه رازی را مخفی می‌کند (نقش فعال)؛ در حالی‌که آرمانس از وجود چنان رازی بی‌خبر است (نقش غیرفعال). سپس وجود راز بدون هرگونه اطلاعات اضافی برملا می‌گردد (آرمانس تصور می‌کند اکتاو کسی را به قتل رسانده است). توهم هم‌چنان بر وقایع سایه‌گستر است: یعنی کنشگر اطلاعات را مخفی نمی‌کند، بلکه آن را تغییر شکل می‌دهد. شخص فریب‌خورده، از راز بی‌خبر نیست، بلکه اطلاعات را نادرست دریافت کرده است. و این نکته متواترین حالت در رمان *آرمانس* است. یعنی این‌که آرمانس با تذکار این نکته که با دیگری ازدواج می‌کند، عشق خود را نسبت به اکتاو تغییر شکل می‌دهد و اکتاو فکر می‌کند که آرمانس وی را فقط به عنوان یک دوست قبول دارد. در این‌جا شخص می‌تواند هم کنشگر باقی بماند و هم فریب ظاهر خورده؛ بنابراین اکتاو این حقیقت را از خودکتمان می‌کند که عاشق آرمانس است. سرانجام کنشگر حقیقت را برملا می‌کند و شخص فریبِ ظاهرخورده از آن حقیقت آگاهی می‌یابد. جهل، تخیل، توهم، حقیقت؛ حداقل قبل از راه یافتن شخصیت به ساختاری مشخص، فرایند کسب آگاهی از سه مرحله گذر می‌کند. همین مراحل نیز در فرایند خوانش به چشم می‌خورند. طبعاً ساختار بازنموده در متن همساخت (isomorphic) ساختاری است که متن را چونان نقطه‌ی آغازین در نظر می‌آورد. آن‌چه اشخاص نمی‌دانند، خوانندگان نیز از آن بی‌خبرند. مطمئناً وجود ترکیبات دیگر نامحتمل نیست. در داستان کارآگاهی، ساختار را شخصیت واتسن و نیز خواننده می‌سازد، اما شخصیت شرلوک هلمز ساختار را به گونه‌ای بهتر ساخت‌بندی می‌کند. با این حال وجود هر دو شخصیت ضرورت دارند.

دیگر خوانش‌ها

ناکامی‌های ساختار ـ خوانش به هیچ رو هویت خوانش را

مخدوش نمی‌سازد: ما بدین دلیل دست از ساخت و ساز برنمی‌داریم که اطلاعات دریافتی از متن ناکافی و مغلوط به نظر می‌آیند. این‌گونه ناکامی‌ها، برخلاف، فقط فرایند ساختار را استحکام می‌بخشند. هرگز امکان ندارد ساختار از زایش دست کشد و اجازه دهد دیگر گونه‌های خوانش موضعشان را تسخیر کنند. تفاوت‌های بین یک خوانش با خوانشی دیگر، لزوماً در مکان‌های دلخواه فرد تحقق نمی‌یابد. برای نمونه به نظر نمی‌آید شکافی عمیق باشد بین ساختار مبتنی بر متنی ادبی و ساختار مبتنی بر برخی متون دیگر، که نه ادبی، بلکه ارجاعی‌اند. پیش از این، درباره‌ی نبود شکاف عمیق سخن راندیم یعنی گفتیم که ساختار اشخاص (مبتنی بر مواد و مصالح غیرادبی) با ساختار خواننده (مبتنی بر متن یک رمان) قابل قیاس است. هیچ‌کس داستانی متفاوت با واقعیت خلق نمی‌کند. مورخ که اسناد مکتوب را بررسی می‌کند یا قاضی که بر شهادت شفاهی تکیه می‌زند، هر دو وقایع را باز می‌سازند و منش‌های این بازسازی در اصل با منش‌های خواننده‌ی رمان *آرمانس* تفاوت نمی‌کند و این بدان معناست که در جزییات، تفاوتی به چشم نمی‌خورد.

مسأله‌ی غامض‌تر که در چارچوب این مقال نمی‌گنجد، منوط است به رابطه بین ساختار مبتنی بر اطلاعات کلامی و ساختار مبتنی بر ادراکات دیگر. با بوییدن گوشت یک بره، می‌توان آن را ساخت، به همین سیاق، با شنیدن چیزی، می‌توان برداشتی از آن را ساخت‌بندی کرد و الخ؛ و این همان چیزی است که پیازه آن را ساختار واقعیت نامید. هرچند تفاوت‌های ساختار واقعیت پیازه و ساختار مدنظر ما بسی فراتر از این حرف‌هاست.

اما برای جست‌وجوی مواد و مصالحی که ما را به سمت گونه‌ای دیگر از خوانش سوق می‌دهد، نیازی نیست پا را از حوزه‌ی رمان فراتر نهاد. بدون تردید متونی ادبی وجود دارند که هرگز ره به سمت هیچ ساختاری نمی‌پویند؛ اینان متونی نابازنمودی (nonrepresentational)اند. حتی همین‌جا لازم است موارد متعددی از این متون را از یکدیگر متمایز ساخت. بارزترین متن متعلق به نوعی شعر (شعر غنایی) است که رخدادی را توصیف نمی‌کند و چیزی سوای خود را برنمی‌انگیزد. در عوض، رمان مدرن وادارمان می‌کند که خوانشی دگرگونه را پیش رو بگیریم؛ به عبارت دیگر، در رمانِ مدرن متن بدون تردید ارجاعی است. با این حال ساختار در آن پدید نمی‌آید چراکه ساختار مذکور از برخی جهات محل تردید است. سبب این تأثیر، اختلال در یکی دو ساز و کار ضروری ایجاد ساختار است؛ ساز و کارهایی که پیش‌تر از آن‌ها سخن به میان آوردیم. برای نمونه دیدیم که شناخت شخصیت بر پایه‌ی شناخت و بی‌ابهامی نام اوست. حال بیایید فرض کنیم در متنی، شخصیتی مشابه، به تناوب، با نام‌های مختلف خطاب قرار گیرد: گاهی به اسم جان گاهی پیتر یا مو مشکی و یا زمانی چشم آبی، بدون آن‌که چیزی حاکی از اشاره این دو لقب به فردی واحد باشد. یا بیایید این‌گونه فرض کنیم که جان نه به یک اسم، بلکه به سه یا چهار اسم اطلاق شود. در هر حالت نتیجه یکسان است. ساختار دیگر تحقق نخواهد یافت، چراکه متن از دیدگاه بازنمودی محل تردید است. می‌بینید که چگونه این قضیه با ناکامی‌های یادشده‌ی ساختار متفاوت است؛ در مورد اخیر یعنی مورد تحقق‌نیافتگی ساختار حرکت از ناشناخته یا کم‌شناخته به سمت ناشناختنی صورت گرفته است. متن ادبی مدرن نقطه‌ی مقابل برون ادبی (extra literany) یعنی گفتمان شیزوفرنیایی نیز دارد. حتی اگر گفتمان شیزوفرنیایی قصد بازنمودی خود را هم تداوم ببخشد باز نخواهد توانست با مجموعه شگردهایی که در اختیار دارد، ساختار را متحقق بسازد.

در حال حاضر بیایید با قراردادن خوانش‌های دیگر در کنار خوانش چونان ساختار اندکی دل‌خوش داریم. شناخت خوانش ساختار بدین سبب ضرورتی حیاتی دارد که خواننده بی‌اعتنا به نکات نظری که شاهد مثال می‌آورد، متنی مشابه را بلافاصله به شیوه‌های مختلف متعدد و یا یکی پس از دیگر **می‌خواند**. عمل خوانش به قدری طبیعی صورت می‌گیرد که همچنان نامحسوس به پیش می‌رود. بنابراین باید ساخت‌بندی خوانش را فراگیریم خواه به صورت ساختار، خواه به صورت ساختارزدا. ❑