استعاره و پیرنگ در اندیشهٔ پل ریکور

مرتضی بابک معین *

استادیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران‌مرکز

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س ۵، ش ۲۰، زمستان ۱۳۹۱ (صص ۷ - ۲۶)

چکیده

دو اثر بزرگ ریکور یعنی ***استعارهٔ زنده*** و ***زمان و گزارش*** را دو اثر دوقلو و همسان به‌شمار می‌آورند. این همسانی را باید در کارکرد یکسانی دانست که ریکور برای استعاره و پیرنگ قائل است و می‌توان این کارکرد مشترک را مبتنی‌بر ترکیب عناصر نامتجانس دانست. همین ترکیب عناصر نامتجانس است که در استعاره و پیرنگ نوعی بداعت معنایی ایجاد می‌کند. مقالهٔ حاضر ضمن پرداختن به نگاه ریکور به استعاره و مسئلهٔ ارجاع استعاری از یک‌سو و مطرح کردن محاکات سه‌گانه و مسئلهٔ پیرنگ‌سازی از سوی دیگر برآن است تا نشان دهد چگونه ریکور بین استعاره و پیرنگ‌سازیِ داستان ارتباط برقرار می‌کند و برای آن‌ها کارکردی مشابه در نظر می‌گیرد.

واژه‌های کلیدی: استعاره، بداعت معنایی، پیرنگ‌سازی، ترکیب نامتجانس‌ها، ریکور.

پرتال جامع علوم انسانی

* نویسندهٔ مسئول: bajo_555@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۲/۲۱ تاریخ پذیرش:۱۳۹۱/۹/۸

مقدمه

پل ریکور از فیلسوفان بسیاری الهام گرفته است؛ اما شاید اصلی‌ترین فیلسوفانی که بر اندیشه‌های او تأثیر بسزایی داشته‌اند، فروید[۱]، گابریل[۲] مارسل، یاسپر[۳] و هوسرل[۴] هستند. او اولین اثر مهم خود را- که ترجمهٔ کتاب ***ایده‌های راهگشا برای گونه‌ای از پدیدارشناسی*** است- زمانی‌که در جنگ بازداشت و به زندان آلمان‌ها منتقل می‌شود مخفیانه به‌چاپ می‌رساند. در سال ۱۹۴۷م اولین اثر مهم خود یعنی ***کارل یاسپر و فلسفهٔ هستی***[۵] را منتشر می‌کند. یک‌سال بعد اثر دیگری به‌نام ***گابریل مارسل و کارل یاسپر فلسفهٔ راز و فلسفهٔ پارادوکس*** از او منتشر می‌شود. در سال‌های ۱۹۵۰م پایان‌نامهٔ خود را *با عنوان* ***پدیدارشناسی اراده***[۶] چاپ می‌کند. این اثر را می‌توان ابتدای کار فلسفی ریکور به‌شمار آورد. در سال ۱۹۶۴م کتاب ***تاریخ و حقیقت***[۷] از او منتشر می‌شود. سیر اندیشهٔ او سبب می‌شود تا دیدگاه‌های هرمنوتیکی جای دیدگاه‌های پدیدارشناسی را بگیرد. آثاری مانند ***درباب تاویل***،[۸] ***کوششی درخصوص فروید*** (۱۹۶۶) و ***تعارض تاویل‌ها***[۹] (۱۹۶۹) سیر اندیشهٔ او را نشان می‌دهند. از دههٔ هفتاد به بعد، چرخشی دیگر در اندیشهٔ فیلسوف آشکار می‌شود و نگاه او را به‌سوی دیدگاهی بوطیقایی دربارهٔ زمان و کنش می‌کشاند. نتیجهٔ این چرخش آثار مهم و اصلی ریکور هستند که از آن جمله می‌توان ***استعارهٔ زنده***[۱۰] (۱۹۷۵)، ***زمان و گزارش***[۱۱] (۱۹۸۳-۱۹۸۵) و ***از متن تا کنش***[۱۲] (۱۹۸۶) را نام برد. اثر دیگر ریکور که در سال ۱۹۹۰م منتشر می‌شود، ***خود خویش به‌مثابهٔ دیگری***[۱۳] نام دارد. این اثر را می‌توان به‌نوعی فشرده و دربرگیرندهٔ خط سیر اندیشهٔ ریکور دانست؛ اثری که می‌توان آن را تأملی بر سؤالی بنیادین دانست: آیا اساساً هویت ثابت و لایتغیری وجود دارد؟ در سال‌های ۲۰۰۰ و ۲۰۰۴م به‌ترتیب دو اثر دیگر ریکور: ***خاطره، تاریخ و فراموشی***[۱۴] و ***سیر شناخت***[۱۵] منتشر می‌شود.

هرچند آثار ریکور بسیار متنوع به‌نظر می‌رسند، در آثاری که به کاوش‌های هرمنوتیکی و به بوطیقای زمان و استعاره ربط دارند، هر اثر ردپای اثر قبلی را در خود دارد و سبب ایجاد نوعی وحدت و انسجام در آثار او می‌شود.

همان‌گونه که بیان شد، در دههٔ هفتاد شاهد گذری از اندیشه‌های هرمنوتیکی ریکور به‌سوی دیدگاه‌هایی هستیم که مفهوم متن به مفهومی مرکزی تبدیل می‌شود. دو اثر

استعارهٔ زنده و ***زمان و گزارش*** که تجزیه و تحلیل‌های متون استعاری و روایی مضمون اصلی آن‌ها را تشکیل می‌دهد، بیان اهمیتی است که نویسنده به مفهوم متن داده است.

این مقاله سعی دارد ضمن معرفی بداعت اندیشه‌های ریکور دربارهٔ استعاره، روایت، پیرنگ‌سازی، زمان روایت و غیره، به این پرسش پاسخ دهد که اساساً چگونه ریکور برای محاکاتِ خلاقانه نقشی سه‌گانه قائل می‌شود که آن‌ها را محاکات یک، دو و سه[۱۶] می‌نامد. پرسش بنیادین دیگر این است که چگونه ریکور بین روایت و پیرنگ‌سازی از یک‌سو و استعاره از سویی دیگر، یعنی حوزه‌های جدا از هم ارتباط برقرار می‌کند. بنابراین، این مقالعه سعی می‌کند نشان دهد چگونه تحلیل او از روایت درنهایت در محاکات سه به مباحث هرمنوتیک و نظریهٔ «وحدت افق»[۱۷]های خواننده و مؤلف ختم می‌شود؛ یعنی آنجا که زبان از خود فراتر می‌رود و نه‌تنها معنا می‌دهد؛ بلکه به افقِ تجارب هستی‌شناسی جهان پدیدآورندهٔ خود نیز ارجاع می‌دهد.

سال‌هایی که ریکور وقف پژوهش دربارهٔ متون استعاری و روایی می‌کند، سال‌هایی است که مباحث هرمنوتیکی در تمام جوانب خود مطرح می‌شوند و ریکور نیز با نگاه هرمنوتیک ویژهٔ خود به متنیت نظر می‌کند. بداعت اندیشهٔ ریکور با برخی اصول روش‌شناختی زمانی تضمین می‌شود که دو وظیفه و نقش اصلی برای هرمنوتیک قائل می‌شود: یکی وظیفهٔ بازسازی و احیای پویایی درونی متن و دیگری حفظ قابلیتِ متن در فرارفتن از خود و فرافکنی به جهانی که ریکور به آن مصداق یا ارجاع می‌گوید (Jervolino, 2005: 34). اینجاست که نقد ریکور ساختارگرایان را نشانه می‌رود و به‌چالش می‌کشد: منطق‌گرایی ساختارگرایی که بر اصول زبان‌شناسی ساخت‌گرا استوار بوده و زبان را به‌عنوان نظام نشانه‌ها به‌جای گفتمان نشانده و معنا را در نظام بستهٔ متنی و منفک از انتزاع و جهان ذهنی نویسنده و خواننده جست‌وجو می‌کرده است، نفی می‌شود. ریکور متن را تثبیت هرگونه گفتمان در نوشتار می‌داند. بنابراین از این دیدگاه، متن به گفتمان وابسته است؛ پس صرفاً پدیده‌ای عینی نیست و نمی‌توان آن را به عناصر تشکیل‌دهنده‌اش تقلیل داد و معنای کلیت آن را جمع معنای عناصر آن به‌شکل جداگانه دانست. برداشت او از متن به غنای معنایی مفهوم گفتمان ویژگی فاصله‌گذاری را اضافه می‌کند: فاصله از نیّت مؤلف، فاصله از برداشت و دریافتِ مخاطب آغازین و فاصله از شرایط اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی زمان تولید. به عبارت دیگر، گفتمان با

متن‌شدن از محدوده‌های دیالوگ رودررو می‌گریزد و اینجاست که موضوع مورد نظر پژوهش‌های هرمنوتیک می‌شود. اساساً نیت مؤلف فی‌البداهه در متن بیان نمی‌شود؛ متنی که بیشتر بیانِ غیاب مؤلف است تا حضور او. ازدیدگاه ریکور، متن واسطه‌ای است که با آن شناخت به خویش حاصل می‌شود:

> خود را فهمیدن یعنی فهمیدن خود درمقابل متن، یعنی شرایطِ یک خود دیگر، جز منی که می‌خواند را از متن دریافت کنیم. هیچ‌کدام از دو جهان ذهنی نویسنده و خواننده را نباید جهان ذهنی آغازین به‌معنای حضوری اصلی و اولیهٔ خود بر خود به‌حساب آوریم (Ricoeur, 1986: 36).

ازاین‌رو نماد، نشانه و متن واسطه‌های فهم انسان از خود می‌شوند. به عبارت دیگر، فهم و شناخت از خودی وجود ندارد، مگر زمانی‌که این شناخت و فهم به‌واسطهٔ نشانه‌ها، نمادها و متون حاصل شود. ریکور در جایی دیگر می‌نویسد: «سوژه خود را مستقیماً نمی‌شناسد؛ بلکه شناخت او از خویش از خلال نشانه‌هایی که در خاطره و تخیل او از فرهنگ‌های بزرگ برجای مانده است حاصل می‌شود.» (1995: 30).

در هرمنوتیک ریکور شاهد نگاهی هستی‌شناسانه هستیم که از پیوند نظریات دیلتای و هایدگر حاصل می‌شود. برای ریکور بعد هستی‌شناسی هرمنوتیک در سطح «مصداق یا ارجاع» متن آشکار می‌شود؛ یعنی آنچه ریکور نام «جهان متن» را به آن می‌دهد؛ زیرا معتقد است:

> هرگز اعتبار و شکوه گفتمان برآمده از خودش نیست؛ بلکه گفتمان در تمام کاربردهایی که به زبان تحمیل می‌کند به‌دنبال یک تجربه است، نوعی طریق بودن و هستن- در- جهان که مقدم بر آن است و مشتاق بیان شدن (Jervolino, 2005: 34).

استعاره، نوآوری معنایی و مسئلهٔ ترکیب عناصر نامتجانس

دو کتاب ***استعارهٔ زنده*** و ***زمان و گزارش***- که در آن‌ها به‌نوعی رگه‌هایی از اندیشه‌های پدیدارشناختی و هرمنوتیکی ریکور قابل پیگیری است- «دو اثر دوقلو» به‌شمار می‌روند. بداعت اندیشهٔ ریکور دربارهٔ روایت و استعاره این است که در هر دوی آن‌ها با پدیدهٔ خلقِ معنایی بدیع و تازه[۱۸] که در سطح گفتمان شکل می‌گیرد، سروکار داریم. به عبارت دیگر، نزد ریکور حوزهٔ روایت و استعاره به‌دلیل این فصل مشترک مبتنی‌بر

خلقِ بدیعِ معنا- که برآمده از فعالیت خلاقانهٔ تخیل است- به یکدیگر نزدیک می‌شوند. ریکور با تعمیق اندیشهٔ امیل بنوینیست مبنی‌بر اینکه استعاره را نباید فقط ابزار علم بیانی و آرایهٔ ادبی دانست، استعاره را پدیدهٔ فزونی معنایی می‌شمارد که توانایی این را دارد تا با تعلیق درآوردن ارجاع مستعمل و روزمرهٔ زبانی، واقعیت را به‌گونه‌ای دیگر توصیف کند؛ توصیف بدیع و خلاقانه‌ای از واقعیت که زبان عادی از پس آن برنمی‌آید. ریکور در کتاب ***از متن تا کنش*** گام اولی را که استعاره به‌سوی تفسیرهای هرمنوتیکی برمی‌دارد، گذر استعاره از کلام به جمله و سپس از جمله به گفتمان می‌داند و از آنجا به بعد است که مقایسهٔ آن با داستان ممکن می‌شود. ریکور استعاره را نه در سطح واژه، بلکه در سطح گفتمان معرفی می‌کند و منش اصلی آن را به چندمعنایی گفتمان ربط می‌دهد. بنابراین، استعاره با مطرح کردن توصیف تازه، بدیع و خلاقانه از مفهوم واقعیت ما را به قلب مسئلهٔ هرمنوتیک هدایت می‌کند (Ricoeur, 1986: 22-23).

استعارهٔ زنده را باید مانند «راهی طولانی» درنظر گرفت که از صنایع بلاغی آغاز می‌شود و سپس با گذر از معناشناسی به هرمنوتیک می‌انجامد. همان‌گونه که ذکر شد، این خط سیر با سه سطح متفاوت تعریف می‌شود: کلمه، جمله و گفتمان و فقط در سطح گفتمانی است که مسئلهٔ ارجاع و حقیقت استعاری مطرح می‌شود. برای فهم بهتر مسئله به این نقل‌قول توجه کنیم:

> این امکان که گفتمان استعاری چیزی درخصوص واقعیت است با ساختِ ظاهری گفتمانِ شاعرانه که به‌نظر ازجهت جوهری غیرارجاعی و خودارجاع می‌باشد، برخورد پیدا می‌کند. با این درک غیرارجاعی گفتمان شاعرانه، نظری را در تضاد قرار می‌دهیم که براساس آن تعلیقِ ارجاعِ مستقیم شرطی است برای آنکه قدرت ارجاعی دیگری در سطح دوم آزاد شود که این قدرت ارجاعی سطح دوم، ارجاع شاعرانه است. [...] استعاره فرایندی از صنایع بلاغی است که با آن گفتمان قدرتی را آزاد می‌کند که برخی از داستان‌ها واقعیت را با آن بازسازی می‌کنند. [...] از این پیوند بین داستان و قدرت دوبارهٔ ترسیم واقعیت نتیجه می‌گیریم که مکان استعاره، یعنی درونی‌ترین و نهایی‌ترین مکان استعاره، نه کلمه، نه جمله و حتی نه گفتمان،

بلکه فعل ربطی‌بودن است. این «بودن» استعاری هم به‌معنای «نیست» است و هم به‌معنای «هست مانندِ». لذا اگر چنین باشد، می‌توانیم از حقیقت استعاری صحبت کنیم، البته حقیقت به‌معنای «تنشی» آن (Ricoeur, 1975: 10-11).

ازنظر ریکور، استعاره تا زمانی که فقط و فقط در قالب کلمه مطرح شود و به نشانه‌ای ساده تقلیل یابد، استعاره‌ای مرده است؛ کلمه‌ای با کارکردِ رایج زبان ساده و ارجاعی. اما ازنگاه ریکور، استعارهٔ زنده- به‌عکس- به‌تنهایی «شعری مینیاتوری» به‌شمار می‌آید که قدرت آن را دارد نگاه ما از جهان را تغییر دهد و دگرگون کند. این قدرت تغییر و تحول زمانی به‌دست می‌آید که ارجاع رایج و معمولی زبان به تعلیق درآید تا استعاره چیزها را در «هست مانندِ» شان به مان نشان دهد؛ یعنی ایجاد ارتباط و برقرار کردن شباهت بین چیزهایی به‌نهایت دور از یکدیگر با درآویختن به تخیل خلاق. از این دیدگاه، شعر ازنظر ریکور نه واقعی و درست است و نه غیرواقعی و توهّم؛ بلکه فقط و فقط فرضیه است؛ اما باید توجه کرد که فرضیهٔ شاعرانه با فرضیهٔ ریاضی تفاوت دارد؛ فرضیهٔ شاعرانه بیان جهانی برپایهٔ تخیل است. ازاین‌رو، تعلیق ارجاع واقعی شرطِ دسترسی به ارجاعی است با وجهی بالقوّه و ممکن. اما در اینجا سؤالی مطرح می‌شود که زندگی بالقوّه چیست و آیا می‌توان زندگی بالقوّه‌ای داشت بی‌جهان بالقوّه‌ای که در آن امکان هستی فراهم شود. در اینجا نقش شعر آشکار می‌شود که همان پرده پرداشتن از جهانی دیگر است؛ جهانی بالقوه و در ارتباط با امکاناتِ دیگر هستی؛ امکاناتی که می‌توانند امکانات هستیِ خود ما باشند (همان، ۲۸۸). نورتروپ فرای نیز چنین برداشتی از شعر و تصویر شاعرانه دارد: «وحدت یک شعر به‌واقع، وحدت در یک حالت روحی است.» (1970: 27). در اینجا حالت روحی به یک عنصر فرازبان‌شناختی اشاره دارد که خود می‌تواند از یک طریق هستی پرده بردارد؛ به عبارت دیگر بیان طریق هستی و بودن در بطن واقعیت و اشیاء است. فشردهٔ آنچه گفته شد این‌گونه است: شباهت پایهٔ هستی استعاره نیست؛ بلکه برعکس استعاره پایهٔ هستی شباهت‌های بالقوّه است. به این ترتیب، استعاره ما را به قلب مسئلهٔ هرمنوتیک رهنمون می‌شود؛ زیرا الگوی تازهٔ دیگری را برای مفهوم حقیقت مطرح می‌کند؛ حقیقتی که همان «حقیقت استعاری» است و جهان را به‌گونه‌ای دیگر تعریف می‌کند.

ازدیدگاه ریکور، علم تأویل هرمنوتیکی چیزی نیست مگر «فعالیت اندیشه‌ای که مبتنی است بر رمزگشایی از معنای پنهان و مخفی در ژرفای معنای آشکار، روشن کردن سطوح معنایی پنهان در معنای مستقیم.» (Ricoeur, 1969: 16). بنابراین، با علمی سروکار داریم که درگیر رمزگشاییِ ارجاع غیرمستقیم، یا سطوح دوگانه و یا چندگانهٔ معنایی است. اینجاست که استعاره با داشتن دو سطح متفاوت معنایی و مطرح کردن سطح دوم ارجاعی، یعنی ارجاع استعاره‌ای، با مسئلهٔ هرمنوتیک پیوند می‌خورد. به هر شکل آنچه در استعاره مطرح است، مسئلهٔ بداعت و نوآوری معنایی است که آن را از سطح زبان معمولی و سادهٔ ارجاعی جدا کرده، برای آن سطح ژرف‌تری یعنی سطحی هستی‌شناسی تعریف می‌کند.

حال مسئلهٔ اساسی اینجاست که ریکور بین استعاره و پیرنگ‌سازی داستان ارتباط برقرار می‌کند و معتقد است در هر دوی این پدیده‌ها با مسئلهٔ نوآوری معنایی روبه‌رو می‌شویم. برای فهم بهتر این فصل مشترک لازم است به نظریات او دربارهٔ داستان و مسئلهٔ محاکات‌های سه‌گانهٔ او نگاهی هرچند کوتاه بیفکنیم و سپس دریابیم که در پدیدهٔ پیرنگ‌سازی که به محاکات دو مربوط می‌شود، با نوآوری معنایی روبه‌رو می‌شویم و همین‌جاست که پیوند بین استعاره و داستان برقرار می‌شود.

پیرنگ‌سازی، مسئلهٔ نوآوری معنایی و ترکیب عناصر نامتجانس

ساخت تار و پود داستان- چه تاریخی چه تخیلی- دارای این امکان است که تقلید خلاقانه‌ای از تجربهٔ زمانی زندگی‌شده‌ای را میسّر کند. ریکور فرضیهٔ بنیادی خود را در این‌باره این‌گونه مطرح می‌کند:

> بین فعالیت روایت کردن یک داستان و ویژگی زمانی تجربهٔ انسانی ارتباط علت و معلولی وجود دارد؛ ارتباطی که اساساً تصادفی و عرضی نبوده و بیانگر شکلی از لزوم ترافرهنگی است [...] زمان تنها وقتی‌که در وجهی روایی شکل‌بندی می‌شود، به زمانی انسانی تبدیل می‌شود، و روایت زمانی‌که شرطِ تجربه‌ای انسانی است، به معنای کامل خود نائل می‌آید (Ricoeur, 1983: 85).

اندیشهٔ فلسفی کانت، هوسرل و هایدگر این مهم را مطرح کرده‌اند که اندیشهٔ ناب دربارهٔ زمان امکان‌پذیر نیست و اینکه باید این اندیشه درباب زمان به تأویل متوسل شود. ریکور در اثر ارزشمند خود، ***زمان و گزارش***، خوانشی بدیع از محاکات ارسطو به‌دست می‌دهد و اساس واقعی آن را به‌نوعی در نظریهٔ کانت درباب «تخیل خلاق»[۱۹] می‌جوید. ریکور محاکات را تقلیدی خلاق می‌داند و نقشی سه‌گانه برای آن قائل است و آن‌ها را محاکات یک، دو و سه می‌نامد. در ادامه، ضمن معرفی نقش سه‌گانهٔ تقلید نزد ریکور، بحث بداعت و «نوآوری معنایی» را که ازنظر ریکور سبب پیوند روایت و استعاره می‌شود، مطرح خواهیم کرد.

محاکات یک، دو و سه

بی‌آنکه قصد داشته باشیم در اینجا وارد جزئیات مباحث ارسطو دربارهٔ میمسیس و تقلید شویم، فقط به ذکر این نکته بسنده می‌کنیم که ریکور تقلید را نزد ارسطو، تقلیدی خلاقانه از عمل انسانی می‌داند. ریکور برای تقلید خلاقانه نقشی سه‌گانه مطرح می‌کند: پیشاپیکربندی، پیکربندی و دوباره پیکربندی که آن‌ها را به‌ترتیب محاکات یک، دو و سه می‌نامد.

ریکور در کتاب ***زمان و گزارش*** بارها بر این نکته تأکیده کرده که مرحلهٔ پیکربندی یا محاکات دو- که مرحلهٔ پیکربندی متنی است و ادبیت اثر ادبی را سبب می‌شود- نقشی میانجی و ارتباطی بین پیشاپیکربندی و دوباره پیکربندی دارد. ریکور بر این باور است که محاکات دو (میمسیس دو) محور اصلی تجزیه و تحلیل است. به‌دلیل نقش گسستی، محاکات دو به جهان ترکیب شاعرانه گشوده می‌شود و این‌گونه است که ادبیت اثر ادبی را به‌وجود می‌آورد. اما نظریهٔ ریکور این است که معنای غایی عمل پیکربندی مبتنی‌بر پیرنگ‌سازی از وضعیت بینابینی و میانی بین دو وضعیت- که محاکات یک و سه باشد- ناشی می‌شود.

براساس این، ریکور محاکات دو را عرصهٔ ادبیت و حوزهٔ بوطیقا می‌داند و به نقش میانی و بینابینی آن اهمیت ویژه‌ای می‌دهد. اینجا شاهد گذر ریکور از اندیشه‌های ساختارگرایی هستیم؛ اندیشه‌ای که معنای اثر را فقط ناشی از سازکارها و قوانین درونی

اثر ادبی می‌دانست (یعنی تجزیه و تحلیلی که فقط به وضعیت پیکربندی یا محاکات دو می‌پردازد) و به وضعیت‌هایی که ریکور آن‌ها را وضعیت پیشاپیکربندی و دوباره‌پیکربندی می‌نامد، اهمیت نمی‌دهد. درحالی که ازدیدگاه ریکور، هرمنوتیک همّ و غمّ بازسازی کلیّت قوس عملیاتی را دارد که در آن وضعیت پیکربندی، وضعیتی میانی است بین وضعیت پیشاپیکربندی حوزهٔ عمل انسانی و وضعیت دوباره‌پیکربندی ناشی از دریافت اثر توسط خواننده؛ درنتیجه در پایان تجزیه و تحلیل، دریافت‌کنندهٔ متن یعنی خواننده است که عمل‌کنندهٔ غایی این سیر به‌شمار می‌آید و با عمل خود- که همان عمل خوانش باشد- عهده‌دار برقراری وحدت بین محاکات یک و سه به‌واسطگی محاکات دو است.

بنابراین، می‌توان استراتژی بنیادین ***زمان و گزارش*** ریکور را- که برپایهٔ حل مسئلهٔ زمان و داستان بنا شده است- مبتنی‌بر ایجاد نقش واسطگی پیرنگ‌سازی (در وضعیت پیکربندی) بین وضعیت تجربهٔ عملی انسان (در وضعیت پیشاپیکربندی) و وضعیت سوم یعنی وضعیت دوباره‌پیکربندی دانست که در آن نقش فعال خواننده در معناسازی نهایی لحاظ می‌شود.

محاکات یک و مسئلهٔ شبکهٔ مفهومی[۲۰]

ریکور اعتقاد دارد محاکات دو یا همان وضعیت پیکربندی که به جهان ادبی اثر مربوط می‌شود، در جهان پیشاپیکربندی یعنی جهان تجربه‌های عملی انسانی ریشه دارد: در ساختارهای قابل فهم و منطقی، منابع و ریشه‌های نمادین و ویژگی زمانی آن (همان، ۸۷). او در همین‌باره بحث شبکهٔ مفهومی را مطرح می‌کند که به‌وسیلهٔ آن حوزهٔ عمل از حوزهٔ حرکات جسمی به‌شکلی ساختاری تمییز داده می‌شود. منظور ریکور از شبکهٔ مفهومی، ارتباط بین شبکه‌ای از مفاهیم متفاوت است که عمل انسانی آن‌ها را به یکدیگر مرتبط می‌کند؛ مفاهیمی مانند عامل، هدف، انگیزه، شرایط و نتیجه. درواقع، مفهوم عمل انسانی سبب می‌شود این مفاهیم در ارتباط مفهومی با یکدیگر معنا دهند. ریکور فهم و اشراف به کلیت شبکهٔ مفهومی و هرکدام از مفاهیم مطرح‌شده به‌عنوان جزئی از آن کل را توانشی می‌نامد که به آن فهم عملی[۲۱] می‌گوید. اما او بین فهم عملی

و فهم روایی[۲۲] ارتباط برقرار می‌کند و این وجه ارتباطی را تحت ارتباطی مبتنی‌بر پیش‌فرض و ارتباطی مبتنی‌بر تغییر مورد مطالعه قرار می‌دهد.

ارتباط مبتنی‌بر پیش‌فرض بیانگر این است که هر گزارش و داستانی ازنظر راوی از یک‌سو و مخاطبان و خوانشگران از سویی دیگر، آشنایی با مفاهیم ذکرشده را ایجاب می‌کند. اما ارتباط مبتنی‌بر تغییر به این مهم اشاره دارد که داستان فقط به آشنایی با این شبکهٔ مفهومی بسنده نمی‌کند؛ بلکه به این شبکهٔ مفهومی ویژگی‌های گفتمانی نیز اضافه می‌شود؛ ویژگی‌هایی که سبب تشخیص داستان از جمع ساده و یک‌به‌یک جملات کنشی می‌شود:

> این ویژگی‌های [گفتمانی] دیگر به شبکهٔ مفهومی معنایی کنش تعلق ندارند. آن‌ها ویژگی‌هایی نحوی‌اند که نقششان ایجاد ترکیب و چینش وجوه گفتمانی است؛ وجوهی که مناسب است روایی خوانده شوند خواه در داستان تاریخی، خواه در داستان تخیلی. اینجا می‌توانیم به ارتباط بین شبکهٔ مفهومی کنش و قوانین ترکیب و چینش روایی، با توسل به تمایزی که معناشناسی بین محور جانشینی و هم‌نشینی قائل است دقت نماییم (همان، ۹۰).

ریکور ارتباط بین مفاهیم ذکرشده در شبکهٔ مفهومی (یعنی ارتباطی که بین مفاهیمی مانند عامل، هدف، انگیزه، شرایط و... در کنش انسانی وجود دارد) را «هم‌زمانی» تلقی می‌کند؛ به این دلیل که یکی این امکان را دارد که جانشین دیگری شود. حال آنکه نظم هم‌نشینی و نحوی گفتمان ویژگی غیرقابل بازگشت، خطی و «درزمانی» داستان روایت‌شده را ایجاب می‌کند. بنابراین، فهم روایی فقط به آشنایی با مفاهیم شبکهٔ مفهومی که به حوزهٔ کنش انسانی ربط دارد بسنده نمی‌کند؛ بلکه فراتر از آن آشنایی، قوائد ترکیبی و چینشی را طلب می‌کند که نظمِ درزمانی داستان را هدایت می‌کند.

ویژگی دیگر کنش انسانی که توسط محاکات دو پیش‌فرض می‌شود، در منابع نمادین حوزهٔ عملی ریشه دارد. ریکور ابتدا ضمن تشریح برداشت‌های متفاوت از نماد، برداشت مورد نظر خود را نزدیک به برداشت کسیرر[۲۳] از نماد می‌داند. او معتقد است برای کسیرر شکل‌های نمادین فرایندهایی فرهنگی‌اند که تجربه‌های انسانی را شکل می‌دهند (همان، ۹۱)؛ به این معنا که کنش‌ها و اعمال ما زمانی معنا و دلالت پیدا می‌کنند

که در زیرمجموعهٔ یک کلیت فرهنگی قرار داشته باشند. به عبارتی دیگر، بدون بافتار فرهنگی مشخص و جمعی، کنش‌های ما بی‌معنایند و دلالت نمی‌کنند. با این اوصاف، واژهٔ نماد تأکیدی است بر ویژگی جمعی، کلی و فرهنگی شکل‌گیری ساختارهای معنادار؛ زیرا همان‌گونه که فرهنگ جمعی است، معنا نیز ویژگی جمعی دارد. کنش من با درنظر گرفتن بافتار جمعی و فرهنگی که در آن صورت می‌گیرد، می‌تواند معنا و دلالت داشته باشد. درواقع، همیشه به نسبت و در ارتباط با یک قرارداد نمادین و فرهنگی است که می‌توانیم رفتار و کنش‌های دیگری را معنادار بدانیم. بنابراین، کنش‌ها به نسبت یک نظام نمادین معناسازی می‌کنند. سپس ریکور به بحث دربارهٔ واژهٔ هنجار می‌پردازد و می‌گوید که به نسبت هنجارهای درونی و جوهره‌ای هر فرهنگی، کنش‌ها می‌توانند ارزیابی و تحسین شوند؛ یعنی براساس معیارهایی مبتنی‌بر اولویت‌های اخلاقی مورد قضاوت واقع شوند (همان، ۹۲). البته، براساس این معیارها نه‌تنها کنش‌ها، بلکه عامل‌ها نیز می‌توانند ارزش‌یابی شده، خوب یا بد تلقی شوند. بر همین اساس، اگر در تراژدی شخصیت‌ها در سطحی عالی و فراانسانی نمایان می‌شوند و در کمدی به‌عکس در سطحی پایین‌تر از انسان‌های معمول؛ به این دلیل است که فهم عملی- که نویسندگان با خواننده‌هایشان به‌شکلی مشترک دارایند- لزوماً بر ارزش‌یابی کنش‌ها و عامل‌ها با واژه‌هایی مانند خوب و بد بنا شده است. از این منظر نیز فهم روایی متکی و وابسته به فهم عملی است. فهمِ کنش فقط به شناخت و آشنایی با شبکهٔ مفهومی کنش یا زمینه‌های نمادین و فرهنگی‌ای که به آن معنا می‌دهد محدود نمی‌شود؛ بلکه به ساختارهای زمانی کنش که روایت و روایت کردن از آن الگو می‌گیرد نیز مربوط است.

در بخشی که ریکور به ویژگی‌های زمانی کنش- که زمان روایت پیکربندی‌های خود را به آن پیوند می‌زند- می‌پردازد، ابتدا از مسئلهٔ زمان نزد اگوستین سخن به میان می‌آید. اگوستین با مطرح کردن این واقعیت که زمانِ آینده، گذشته و اکنونی وجود ندارد، بلکه اکنونی سه‌گانه وجود دارد؛ یعنی «زمانی حاضر از چیزهای گذشته»، «زمانی حاضر از چیزهای آینده» و «زمانی حاضر از چیزهای حاضر»، راه را برای پژوهشی گسترده دربارهٔ ابتدایی‌ترین ساختار زمانیِ کنش می‌گشاید. سپس ریکور برداشت بدیع اگوستین از زمان را به یکی از اصلی‌ترینِ مباحث هستی و زمان هایدگر، یعنی زمان و

زمان‌بودگی دازاین پیوند می‌زند. ریکور بیش از هر مفهوم دیگری بر مفهومِ «در زمان هستن» هایدگر تأکید می‌کند؛ زیرا در آن گذر از درک «پیش‌پاافتاده» و خطی از زمان را می‌یابد که با درک اگوستین از زمان قابل مقایسه است. این‌گونه است که در «زمان هستن» ویژگی‌های غیرقابل تقلیل به بازنمود زمان خطی را مطرح می‌کند. هستن «در» جهان چیزی است جدا از اندازه‌گیری فاصله‌های بین لحظات؛ هستن «در» جهان قبل از هرچیز دیگری، یعنی با زمان شمردن و درنتیجه حساب کردن؛ اما به‌دلیل شمردن با زمان و حساب کردن است که باید به اندازه و میزان متوسل شویم و نه برعکس (همان، ۹۶). برای هایدگر «اکنون» دارای معنای مشخص و تثبیت‌شده‌ای نیست؛ بلکه فقط مفهوم «اکنون» در ارتباط با همّ و غمّ و درگیری‌های ذهنی که ما را به آینده و گذشته پیوند می‌زند، معنا می‌یابد. به‌عبارتی، همیشه همّ و غمّ‌ها هستند که معنای زمان را تعیین و تثبیت می‌کنند. ما با نگاه به ساعت فقط زمان اکنون قراردادی را درمی‌یابیم؛ اما این زمان اکنون ما را به گذشته و آینده پیوند می‌زند. برای مثال، با دانستن ساعت حساب می‌کنیم که ده دقیقهٔ دیگر باید به کار خود ادامه دهیم، یا بیست دقیقهٔ دیگر فیلم شروع می‌شود و یا نیم ساعت از پایان کارم گذشته است. به هر شکل، ساعت فقط بیان نشانِ قراردادی اکنون است و این منم که با خواندن آن ضمن شناخت عدد به‌عنوان زمان و لحظه، آن را به سیر کارهای خود پیوند می‌زنم و برای آن آینده و گذشته‌ای را تصور می‌کنم.

ارزش تجزیه و تحلیل «هستن در زمان» در این مهم خلاصه می‌شود که بازنمود خطی زمان به‌عنوان توالی از اکنون‌ها را رد کرده، نگاهی پدیدارشناختی به زمان را امکان‌پذیر می‌کند. تأکید بر این مسئله بسیار مهم است که بر پایه و بنیاد «هستن در زمان» است که به‌شکلی هم‌زمان، پیکربندی‌های روایی مربوط به محاکات دو و شکل‌های زمانمندیِ مربوط به آن‌ها بنا نهاده می‌شود.

با این تفاسیر اهمیت و غنای معنایی محاکات یک روشن شد. تقلید یا بازنمودِ کنش یعنی پیش‌فهمی از کنش انسانی داشته باشیم: از شبکهٔ مفهومی پیش‌زمینهٔ نمادین و فرهنگی آن و زمانمندی‌اش. تأکید بر این مسئله ضروری است که بر پایه و بنیاد این پیش‌فهمِ مشترک بین نویسنده و خواننده است که پیرنگ‌سازی و به‌دنبال آن امر تقلیدِ متنی و ادبی نمایان می‌شود. درواقع، نکته اینجاست که اگر ادبیات آنچه را که در کنش انسانی قبلاً شکل گرفته است پیکربندی نکند، هرگز ساحتی قابل فهم به‌شمار نمی‌آمد.

محاکات دو و پیرنگ‌سازی

با محاکات دو وارد ساحت داستان می‌شویم. محاکات دو نقش ارتباط‌دهنده بین محاکات یک و سه را دارد و ویژگی پویایی خود را از عملیات پیکربندی کسب می‌کند و دقیقاً به همین دلیل ریکور به‌جای واژهٔ پیرنگ عبارت پیرنگ‌سازی را ترجیح می‌دهد تا ویژگی پویایی محاکات دو را بهتر انتقال دهد. پیکربندی گذری است از پیشاشناخت به ساحت ادبی. پیکربندی که در محاکات دو مطرح می‌شود، بازنمود و نسخه‌ای از جهان روزمره و کنش انسانی در این جهان نیست؛ بلکه باید آن را آرایش و چینش رخدادها دانست که در قالب یک طرح گرد آمده‌اند.

ریکور پیرنگ را به سه دلیل دارای ویژگی واسطگی می‌داند: پیرنگ واسطه‌ای است بین رخدادها و رویدادهای فردی از یک‌سو و داستان به‌عنوان یک کلیتِ واحد. پیرنگ از رخدادها و رویدادهای متفاوت داستانی واحد، معنادار و منطقی می‌سازد:

> آن [داستان] رخدادها و رویدادها را به داستان تبدیل می‌کند [...] از طرف دیگر داستان را باید فراتر از جمع رخدادهای متفاوت در یک نظام متوالی درنظر گرفت، داستان باید آن رخدادها را نظام داده و در یک کلیت منطقی و قابل فهم ارائه دهد؛ به‌گونه‌ای که بتوانیم همیشه سؤال کنیم که «مضمون» کلی یک داستان چیست. خلاصه اینکه پیرنگ‌سازی عملیاتی است که پیکربندی را از توالی سادهٔ رخدادها خارج می‌کند (همان، ۱۰۲).

از ویژگی‌های دیگر پیرنگ‌سازی این است که عناصر نامتجانس تشکیل‌دهندهٔ شبکهٔ مفهومی مانند عامل‌ها، وسیله‌ها، تعامل‌ها، شرایط، نتیجه‌ها، هدف‌ها و... را در یک کلیتِ واحد و منسجم ترکیب می‌کند. درواقع، پیرنگ‌سازی عناصر تشکیل‌دهندهٔ معنایی کنش را- که می‌توانند در محور هم‌نشینی قرار گیرند و یکی جانشین دیگری شود- در محور هم‌نشینی قرار می‌دهد و به‌شکلی خطی بازنمایی می‌کند. به عبارت دیگر، گذر از «محور جانشینی» به «محور هم‌نشینی» به‌معنای گذر از محاکات یک به محاکات دو است که این گذر از طریق فعالیت پیکربندی صورت می‌گیرد.

پیرنگ به‌دلیل داشتن ویژگی‌های زمانی خاص خود همچنان دارای خصوصیت واسطه‌ای است. ریکور پیرنگ را ترکیب عناصر نامتجانس[۲۴] می‌خواند. نگارنده معتقد

است محل تلاقی استعاره و پیرنگ‌سازی در داستان در همین نقطه اتفاق می‌افتد. به عبارت دیگر، فصل مشترک استعاره و پیرنگ‌سازی در این است که در هر دوی آن‌ها با مسئلهٔ ترکیب عناصر نامتجانس روبه‌رو می‌شویم؛ اما مسئله این است که نتیجهٔ ترکیب عناصر نامتجانس که به‌وسیلهٔ استعاره و پیرنگ‌سازی حاصل می‌شود، کلیتی واحد و معنادار است. ریکور می‌گوید ارسطو این ویژگی‌های زمانی را مورد توجه قرار نداده است. باوجود این، این ویژگی‌ها به‌شکل مستقیم در پویایی پیکربندی روایی دخیل هستند. پیرنگ‌سازی در نسبت‌های قابل تغییری دو بعد زمانی را با یکدیگر ترکیب می‌کند: بعد خطی و غیرخطی. بعد زمانی و خطی تشکیل‌دهندهٔ جنبهٔ توالی رویدادهای داستانی است؛ حال اینکه بعد غیرزمانی و غیرخطی بعد پیکربندی رویدادهاست؛ یعنی بعدی که به‌وسیلهٔ آن، پیرنگ رویدادها را به داستان تبدیل می‌کند. به عبارت دیگر، این بعد که به‌نوعی عمل ترکیب‌بندی و پیکربندی است، بر دادن وحدت و کلیتی زمانی به آن رویدادها و رخدادهای گوناگون استوار است. این بعد ویژگیِ امکان دنبال کردن داستان را فراهم می‌آورد. به بیان دیگر، داستان را آن‌گونه چینشِ می‌کند که خواننده می‌تواند آن را دنبال کند. اگر دنبال کردن داستان را پیش رفتن در انبوه رویدادهای متفاوتی بدانیم که خواننده درنهایت انتظار نتیجه‌ای منطقی از آن را دارد، این نتیجه را می‌توان نقطهٔ پایانی درنظر گرفت که انجام و نهایت پیکربندی آن رویدادهاست. بنابراین، فهم داستان به این معناست که بفهمیم چگونه و چرا بخش‌ها و رویدادهای متوالی داستان به چنین نتیجهٔ قابل قبولی می‌رسند. اینجاست که به‌خوبی می‌توان فهمید چرا ریکور پیرنگ‌سازی را ترکیب عناصر نامتجانس می‌داند. پس، از یک‌سو بعد زمانی و توالی رویدادها زمان روایی را از بازنمایی خطی زمان خارج می‌کند و از سوی دیگر بعد پیکربندی و غیرزمانی رویدادها و رخدادها را چنان چینش و نظم می‌دهد که همهٔ آن‌ها به‌سوی نتیجه و نقطهٔ نهایی و پایانی پیش می‌روند و کلیت واحد و معنادار داستان را می‌سازند.

ازاین‌رو، فعالیت عمل پیکربندی و استعاره را می‌توان با فعالیت قوّهٔ تخیل مقایسه کرد؛ زیرا در هر سه مورد با کارکرد ترکیبی سروکار داریم که می‌تواند مقولات نامتجانس را کنار هم بچیند و ضمن به‌وجود آوردن کلیت واحد از آن‌ها، مفهوم و معنایی خاص را بیرون بکشد:

آن [تخیل خلاق] قوّهٔ فهم و شهود را به هم پیوند می‌زند و از این طریق ترکیباتی مبتنی‌بر فهم و استدلال از یک‌سو، و شهود از سوی دیگر را سبب می‌شود. پیرنگ‌سازی نیز سبب به‌وجود آمدنِ فهمی روشن می‌شود؛ فهمی ناشی از ترکیب بین آنچه پیش از این مضمون یا «اندیشهٔ» داستان حکایت‌شده نامیدم و بازنمایی شهودی وضعیت‌ها، شخصیت‌ها، رویدادها و تغییراتِ سرنوشت‌ها که پایان و نتیجهٔ داستان را به‌وجود می‌آورند. اینجاست که از طرح نقش روایی صحبت به میان می‌آید (همان، ۱۰۶).

به هر ترتیب، حاصل شدن این کلیت واحد معنادار و قابل فهم با نتیجه و پایانی منطقی اما برآمده از ترکیب عناصر نامتجانس، ویژگی اساسی پیرنگ‌سازی در پیکربندی محاکات دو است و از همین نظر می‌توان آن را نقش ترکیبی تخیل خلاق دانست. اینجاست که ریکور از طرح نمایی نقش روایی و درنهایت از تخیل روایی صحبت می‌کند. در بخشی که ریکور به بحث دربارهٔ محاکات دو می‌پردازد، دو قطب بداعت[۲۵] و رسوب‌گذاری[۲۶] (آنچه ازقبل وجود داشته) را مطرح می‌کند. او معتقد است خلق و ایجاد یک سنت بر این دو قطب استوار است؛ به این معنا که آنچه در برهه‌ای بدیع و تازه است، به مرور به گونه و ژانری خاص تعلق گرفته، به‌نوعی ایجاد رسوب می‌کند. در بحث رسوب‌گذاری با مسئلهٔ گونه‌شناسی پیرنگ‌سازی سروکار داریم و در بحث بداعت و نوآوری با فراتر رفتن از قوائد و اسلوبِ رسوب‌کرده روبه‌روییم. به عبارت دیگر، مفاهیم و قوائد جاافتاده که به پدیدهٔ رسوب‌گذاری مربوط می‌شوند، برآمده از بداعت‌ها و نوآوری‌های برهه‌های قبلی‌اند و تحت فشار بداعت‌های تازه تغییر می‌کنند. درواقع، بداعت‌ها از هیچ به‌وجود نمی‌آیند. برای فهم این موضوع می‌توان به دستور زبان نگاه کرد: به همان ترتیب که دستور زبانِ یک زبانِ مشخص امکان جمله‌های بی‌شمار و غیرقابل پیش‌بینی ازجهت تعداد و محتوا را فراهم می‌کند، به همان شکل آثار متفاوت هنری مانند شعر، رمان، نمایش و غیره را باید تولیدات و تجلی‌های بدیع و اصیلی دانست که در قلمرو زبانی بروز می‌کنند. به هر حال، موضوع این است که نوآوری بر زمینهٔ سنت شکل می‌گیرد و بداعت و نوآوری به نسبت آنچه قبلاً وجود داشته است، معناسازی می‌کند.

محاکات سه و نقش خواننده در زایش معنا

همان‌طور که گفته شد، محاکات دو نقش واسطه و میانجی بین محاکات یک و سه را ایفا می‌کند. اگر محاکات یک را پیش‌پیکربندیِ جهان واقع دانستیم و محاکات دو را پیکربندی شاعرانهٔ متن، می‌توانیم محاکات سهَ را دوباره‌پیکربندی درنظر بگیریم که خواننده در آن نقش اساسی ایفا می‌کند. ارسطو نیز به‌نوعی در علم بیان آنجا که از نظریهٔ متقاعدسازی سخن گفته می‌شود، به مسئلهٔ توانایی دریافت شنوندگان اشاره می‌کند. البته، زمانی‌که ارسطو بحث ترحم و وحشت را در تراژدی مطرح می‌کند و معتقد است آن‌ها سبب تزکیهٔ نفس (کاتارسیس) می‌شوند، بر این مسئله صحّه می‌گذارد که در شنونده و یا خواننده و به‌شکل کلی در گیرندهٔ پیام است که سیرِ محاکات به‌انجام می‌رسد: «فراتر از ارسطو و به‌شکلی کلی‌تر، من می‌گویم که محاکاتَ سه فصل مشترک جهان متن و جهان شنونده یا خواننده است.» (همان، ۱۰۹).

عمل خوانش را باید ملازم پیکربندی داستان دانست که به‌نوعی، قابلیتِ پیوستاری و دنباله‌داری داستان را فعلیت می‌بخشد:

> دنبال کردن داستان به‌معنای بالفعل کردن آن در خوانش است... اگر پیرنگ‌سازی می‌تواند به‌عنوان... عمل تخیل خلاق درنظر گرفته شود، به این دلیل است که این عمل نتیجهٔ الحاق متن است به خواننده‌ای که آن را خوانش می‌کند، هم آن‌سان که ارسطو می‌گفت احساس کردن نتیجهٔ مشترک آنچه حس می‌شود است با آن که حس می‌کند (همان، ۱۱۶).

اثر دارای نقاط تیره، حفره‌ها و فضاهای پرابهامی است که خواننده باید در پر کردن این حفره‌ها و روشن کردن ابهام‌ها بکوشد؛ حفره‌ها و ابهام‌هایی که شاید نویسنده با چیره‌دستی آن‌ها را دربرابر خواننده گذاشته است. در برخی موارد مانند رمان نو، بار سنگین پیرنگ‌سازی برعهدهٔ خواننده گذاشته می‌شود. همین سعی و کوشش از جانب خواننده بیانگرِ لذتی است که بارت آن را «لذت متن» می‌خواند (Barthes, 1973: 11).

آنچه بسیارَ اهمیت دارد این است که نظریهٔ زیبایی‌شناسی دریافت- که در آن خواننده هم در ساخت معنا درگیر می‌شود- علاوه‌بر اینکه مسئلهٔ ارتباط را مطرح می‌کند، به‌شکل تنگاتنگی با مسئلهٔ ارجاع به جهان بیرون نیز در ارتباط است. به عبارت دیگر، هر اثری فراتر از معنایی که انتقال می‌دهد، جهانی را در خود فرافکنی می‌کند. خواننده نیز به نسبت قابلیت‌های دریافتی خود- که آن نیز وابسته به موقعیتی است که

هم محدود است و هم گشوده به افق جهان بیرونی- متن را می‌فهمد. اینجاست که نظریهٔ گادامر مبنی‌بر پیوند افق‌ها[۲۷] مطرح می‌شود؛ ازنظر این فیلسوف هرمنوت، وقتی با متنی روبه‌رو می‌شویم و سپس به تأویل و گفت‌وگو با آن می‌پردازیم، طی این گفت‌وگو برآنیم تا بین افق معنایی آن و افق خودمان پیوند برقرار کنیم؛ بنابراین در جریان این رودرویی و گفت‌وگو «پیوند افق‌ها» برقرار می‌شود (Gadamer, 1976: 139). ریکور در نادر مواردی که به گادامر ارجاع می‌دهد، اهمیت این نظریه را خاطرنشان می‌کند. او در ***از متن تا کنش*** می‌نویسد: «ما ایدهٔ پربار مبتنی‌بر اینکه ارتباط با فاصلهٔ بین دو آگاهی که به‌جهت تاریخی و موقعیتی متفاوت هستند، به یمن پیوند افق‌ها میسر می‌شود مدیون گادامر هستیم [...].» (Ricoeur, 1986: 54). ریکور اضافه می‌کند که بخش آخر کتاب بزرگ گادامر یعنی ***حقیقت و روش*** ستایش پرشور دیالوگ بین ما و پیوندی است که بین افق‌ها برقرار می‌کند. او همهٔ این برداشت از دیالوگ را به این اندیشه نسبت می‌دهد که زبان دیگر فقط ابزار ارتباطی و ارجاعی نیست؛ به این ترتیب بر چیزی در متن که نه به مؤلف تعلق دارد و نه به خواننده، صحّه می‌گذارد.

مسئلهٔ تفاوت بین ارجاع و معنا با این بحث مرتبط است. اگر قرار باشد معنای کلیت متن و گفتمان را جمع تک‌تک معنای دال‌هایی ندانیم که در نظامی از نشانه‌ها وجود دارند و اگر بنابر نظر بنونیست جمله را واحد متن و گفتمان به‌شمار آوریم، آن‌گاه باید باور داشته باشیم:

> با جمله زبان فراتر از خود می‌رود: زبان چیزی درخصوص چیزی می‌گوید [...] رویداد کامل این نیست که تنها کسی سررشتهٔ کلام را بگیرد و خطاب به کسی چیزی بگوید؛ بلکه این نیز هست که او برآن است تا در زبان تجربهٔ تازهٔ هستی‌شناسی را وارد کرده و آن را از طریق زبان با دیگری سهیم شود (Ricoeur, 1983: 118).

افق این تجربه همان جهان بیرونی است. ریکور برای تجربه حاشیه‌ای قائل می‌شود که هم‌زمان هم آن را محدود می‌کند و هم در عین محدود کردن، آن را از افق کلی جهان متمایز می‌کند. ازهمین‌رو، زبان نیز نقشی دوگانه دارد:

> این پیش‌فرض بسیار کلی ایجاب می‌کند که بدانیم زبان تنها به جهانی برای خود ارجاع نمی‌دهد. زبان حتی اصلاً جهانی را به‌وجود نمی‌آورد. از آنجا که ما در جهان اقامت داریم و درگیر موقعیت‌های گوناگون هستیم، سعی داریم خود را

به‌سوی فهم آن هدایت کنیم و چیزی برای گفتن داریم، تجربه‌ای که به زبان وارد کنیم و با زبان آن را با دیگران سهیم شویم (همان‌جا).

اینجاست که ویژگی هستی‌شناسی زبان رخ می‌نماید و زبان را فراتر از خود فرافکنی می‌کند.

بنابر آنچه گفته شد، بین زیبایی‌شناسی دریافت و مسئلهٔ هستی‌شناسی اثر تفاوتی وجود ندارد؛ زیرا دریافت خواننده را نباید فقط به معنای اثر تقلیل داد؛ بلکه فراتر از این معنا که از راه تجزیه و تحلیل‌های زبان‌شناسی و دستوری به‌دست می‌آید، ارجاع و افق تجربه‌های هستی‌شناسی اثر که در زبان نهفته است نیز دریافت می‌شود.

نتیجه‌گیری

نگارش دو اثر بزرگ یعنی ***استعارهٔ زنده*** و ***زمان و گزارش*** سبب شد تا ریکور جهان استعاره را به جهان روایت پیوند زند. او استعاره را فراتر رفتن از سطح واژه و جمله دانست و با مطرح کردن آن در سطح گفتمان، تأویل تازه‌ای از آن را مورد خوانش قرار داد. استعاره با فراتر رفتن از سطح واژه و جمله و با نفی ارجاع مستقیم- که در آن زبان فقط زبانی کاربردی با توسل به معانی صریح واژه‌هاست- نقش ارجاعی تازه‌ای برای خود تعریف می‌کند که همان ارجاع استعاری و شاعرانه است. این ارجاع استعاری که با بداعتی معنایی همراه است، با «ترکیب عناصر نامتجانس» حاصل می‌شود؛ ترکیبی برآمده از تخیلی مولّد و خلاق؛ ترکیب عناصری که در جهان واقعی نمی‌توان بین آن‌ها ارتباط برقرار کرد. اما در استعاره، با نفیِ آن جهان ارجاعی مستقیم، بین این عناصر نامتجانس ارتباط برقرار می‌شود و این اَرتباط بیانگَر آن ارجاع استعاری و شاعرانه است. از سوی دیگر، در روایت هم با همین پدیده یعنی «ترکیب عناصر نامتجانس» روبه‌رو می‌شویم. ریکور با طرح مسئلهٔ سه‌گانهٔ محاکات و با تکیه بر نقش ویژهٔ پیرنگ‌سازی در داستان، بین استعاره و داستان ارتباطی بدیع برقرار می‌کند. او با تکیه بر این مسئله که در محاکاتِ دو نقش پیرنگ‌سازی همان نقش «ترکیب عناصر نامتجانس» در استعاره است، کارکردی مشابه بین استعاره و پیرنگ‌سازی در داستان تعریف می‌کند. آنچه باید بر آن تأکید شود این است که پیرنگ از رخدادها و رویدادهای متفاوت داستانی واحد، معنادار و منطقی می‌سازد. به عبارت دیگر، از ویژگی‌های پیرنگ‌سازی این است که عناصر نامتجانس تشکیل‌دهندهٔ شبکهٔ مفهومی (مانند عامل‌ها، وسیله‌ها،

تعامل‌ها، شرایط، نتیجه‌ها، هدف‌ها و...) را در یک کلیت ترکیب، و آن‌ها را هدفمند کند. بنابراین، همین ترکیب عناصر نامتجانس‌هاست که استعاره را به داستان نزدیک می‌کند. از سوی دیگر، ریکور با مطرح کردن محاکاتِ سه، بر نقش خواننده در مشارکت در معنای اثر صحّه می‌گذارد و از این راه به دیدگاه‌های گادامر نزدیک می‌شود. ازهمین‌روست که می‌توان نقش خواننده در دوباره‌پیکربندی داستان را با پدیدهٔ «انطباق معنا» نزد گادامر مقایسه کرد؛ آنجا که خوانش اثر به پیوند افق‌های متن و خواننده می‌انجامد.

نگارنده اعتقاد دارد که ازدیدگاه ریکور، زبان چه در حوزهٔ روایت و چه زبان شاعرانه در قالب استعاره، در خود نمی‌ماند و پیوسته از خود فراتر می‌رود. زبان در بعد هستی‌شناسی‌اش از امکاناتِ بی‌نهایت تجربه‌های انسانی خبر می‌دهد و آثار روایی و شاعرانه با نفی ارجاع مستقیم و توصیفی، در گسترش افقِ هستی ما- آن زمان که ما را با امکانات بالقوّهٔ تجارب هستی آشنا می‌کنند- سهم بسیاری دارند. بنابراین، از این دیدگاه زبان را نباید فقط نظامی از نشانه‌ها بدانیم؛ بلکه آن را باید گفتمان و توانایی سوژه‌ای به‌شمار آوریم که چیزی دربارهٔ جهان با دیگری و با خود می‌گوید. به عبارت دیگر، فقط با نفی آستانه‌ای که نشانه‌شناسی را از معناشناسی جدا می‌کند، می‌توان از پدیدهٔ زبان در حقیقت کلی آن سخن گفت: زبان به‌عنوان گفتمانی زنده. ریکور با گذر از روان‌شناسی و ساختارگرایی، برداشت گشوده و پویای خود را از زبان و نماد مطرح می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Freuid
2. Gabriel Marcel
3. Jaspers
4. Husserl
5. *Jaspers et la Philosophie de l'etre*
6. *La Philosophie de la Volonté*
7. *L'histoire et la Vérité*
8. *De l'interprétation*
9. *Le Conflit des Interprétations*
10. *La Métaphore Vive*
11. *Temps et Récit*
12. *Du Texte à l'action*
13. *So Imeme Comme l'autre*
14. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*
15. *Parcours de la Connaissance*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

16. mimésis 1, 2, 3
17. fusion des horizons
18. innovation sémantique
19. imagination productrice
20. réseau conceptuel
21. compréhension pratique
22. compréhension narraive
23. Cassirer
24. synthèse des hétérogènes
25. innovation
26. sédimentation
27. fusion des horizons

منابع

- Barthes, Roland (1973). *Le Plaisir du Texte.* Paris.
- Frye, Northrope (1970). *Anatomy of Criticism.* Princeton University Press. 1957. Trad. Fr.: *Anatomie de la Critique*. NRF, Gallimard.
- Gadamer, Hanse-Georg (1976). *Vérité et Méthode*. Les Grandes Lignes d'une Herméneutique Philosophique. Traduit par Étienne Sacre. Paris: Seuil.
- Jervolino, Dominique (2002). *Paul Ricoeur*. Paris: Ellipse Edition Marketing.
- Ricoeur, Paul (1969). *Le Conflit des Interprétations.* Paris: Seuil.
- _____ (1975). *Métaphore Vive*. Paris: Seuil.
- _____ (1986). *Du texte à l'action*. Paris: Seuil.
- _____ (1983). *Temps et Récit.* Paris: Seuil.
- _____ (1995). "Réflexion Faite". *Autobiographie Intellectuelle*. Ed. Esprit. Paris.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی