نقش ضمیر ناخودآگاهِ مخاطَب در هرمنوتیک مدرن

سیّده ساناز آزادبخت
محمّدرضا شریف‌زاده (استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی)

هرمنوتیک[1] مدرن، در واقع، پاسخی است به عملکردهای نظام نشانه‌شناسی در پذیرش وجود دلالت‌های ضمنی در متن. هرمنوتیک، به جای معنای نهایی و نهفته در متن، بر امر تأویل در ذهنیّت مخاطب تأکید دارد. حرمتی را که اومانیسم و مدرنیته برای انسان قایل‌اند، به بارزترین صورت، در هرمنوتیک مدرن می‌توان دید. متن همواره فراتر از اثرآفرین و نیّت او در حرکت است، و در پرتو باورهای تازه، نمودهای تازه می‌یابد. این پدیده از وجه نمادین و استعاری زبان نشئت می‌گیرد که، در موقعیّت‌های متفاوت، جلوه‌های گوناگون را نشان می‌دهد. منشأ این گونه‌گونگی‌ها وجود تفاوت در ذهنیّت‌هاست. هرمنوتیک مدرن این امکان را به مخاطب می‌دهد که معنای اثر را بازآفرینی کند، ناخودآگاهانه نشانه‌های زبانی را به انفعالات فردی و باورهای خود پیوند زند، و سلسله‌ای از دلالت‌های ضمنی برای متن پیش نهد. در این مقاله، از رابطهٔ ضمیر ناخودآگاه با آفرینش معنا در رویکرد هرمنوتیک مدرن گفت‌وگو می‌شود.

با مطالعه در مکاتب نقد ادبی و هنری مدرن، شباهت‌های بسیاری در غالب آنها می‌توان

1) hermeneutics

سراغ گرفت. در جملگی آنها، به خلاف تفاوت ظاهری، اعتقاد به تعدّد معنائیِ متن جلب نظر می‌کند که با تعبیراتی همچون دلالت‌های ضمنی (در نشانه‌شناسی)، بی‌نهایت بودن معناها (در ساختارشکنی)، آشکارگی راز هستی (در هایدگر[۲])، و بازآفرینی معنی از جانب مخاطب (در هرمنوتیک مدرن) بیان می‌شود. همهٔ این تعبیرات گویای آن‌اند که اثر، در هر خوانشی، به صورتی نو و متناسب با جهان خواننده آفریده می‌شود و معنا می‌یابد. مخاطب حتّیٰ، در سیر هر خوانش، با گسترهٔ معانی تازه در متن روبروست و با شیرینکاری‌های خیال به این سو و آن سو کشانده می‌شود. بدین قرار، باور به گستردگی معنا از باور به قدرت ذهن و کیفیّات نفسانی مخاطب جدا نیست. ضمناً نتایج تحقیقات و کاوش‌های روانکاوانی چون فروید و یونگ در عملکرد ذهن آدمی می‌تواند پاسخ‌گوی بسیاری از پرسش‌ها دربارهٔ تفاوت آفرینش‌های معنائیِ گوناگون در ذهن مخاطبان باشد.

در این تحقیق، روش گردآوری اطّلاعات از منابع کتابخانه‌ای اختیار شده است. نویسنده کوشیده است از منابع موثّق و معتبر بهره گیرد. داده‌ها، در آن، کیفی است. ابتدا تعریفی اجمالی از مفاهیم به دست داده شده سپس روابط و ترتّب آنها بررسی شده است.

هرمنوتیک، به اعتباری، آیینی باسابقه و بسیار کهن است. تأویلْ ریشه در باور به «تقدّس متن» دارد؛ گونه‌ای محدودسازی دو جهان بیرونی و درونی به متن است. از پیامبران و حکمای اخلاقی آثاری به جا مانده است که، به نظر مؤمنان، معنای نهائیِ مفاهیم و امور در آنها نهفته است. کافی است که این معانی از راه تأویل کشف شود و آن‌کارِ ساده‌ای نیست و زمینهٔ مساعدی می‌خواهد که، پیش از هر چیز، با تزکیهٔ نفس پدید می‌آید. در بسیاری از زبان‌ها، اهل کتاب به معنای «اهل ایمان» است که نشان از تقدّس متن دارد. واژهٔ یونانی هرمنیا از نام هرمس[۳]، رسول و پیام‌آور خدایان و واسطهٔ نامیرایان و میرندگان و رسانندهٔ خبرهای خوش و ناخوش، آمده است. او را راهنمای روح مردگان به جهان دیگر نیز شناسانده‌اند. در رسالهٔ کراتیلوس[۴] افلاطون آمده است که

---

۲) Heidegger (Martin) (۱۸۸۹-۱۹۷۶)، فیلسوف مشهور آلمانی.

۳) Hermes، در دین یونان، از خدایان اولمپی، پسر زئوس و مایا.

4) *Cratylus*

هرمس زبان و گفتار را آفریده و او هم تأویل‌کننده و هم پیام‌آور است. ارسطو هرمنیا را تنها گشودن رمزِ تمثیل‌های کهن نمی‌شمرد بلکه تمامی سخن و دلالت و معنا را در مفهوم این لفظ جای می‌داد. با نوشته‌های قدّیس آوگوستینوس[۵]، هرمنوتیک به حیث **علمِ تأویل** مطرح شد. در اروپای قرون وسطیٰ، نه‌تنها متون دینی که همهٔ آثار علمی و فلسفی معروض تأویل شد، حتّیٰ لازم شمرده شد بر شماری از آثار فیلسوفان و مصنّفان شرح نوشته شود.

امّا آنچه ما، بالاخصّ، به عنوان هرمنوتیک می‌شناسیم از آثار شلایرماخِر[۶] آغاز می‌شود، هرچند حدود صد سال پیش از تولّد او، این مباحث به صورت پراکنده در نوشته‌های متفکّرانِ کمتر شناخته‌شده‌ای آغاز شده بود. با آراءِ شلایرماخِر نگرش کُلّاً تازه‌ای در تأویل پدید آمد که **هرمنوتیک رُمانتیک** نام گرفت. این هرمنوتیک، خاصّه در حوزهٔ متون ادبی و هنری، فهم آثار فراوانی را که، طیّ قرون، در شرایط تاریخی و فکریِ ناآشنایی آفریده شده‌اند، بدون شرح و تأویل میسّر نمی‌شمارد. از نظر شلایرماخِر، فهم این متون از دو راه امکان‌پذیر است: **تأویل دستوری** مبتنی بر شناخت دستگاه نشانه‌های ساختاریِ زبان؛ **تأویل فنّی** مبتنی بر شناخت شرایط فکری و زندگی اثرآفرین که، در آن، تأویل به صورت تازه و پیچیده‌ای درمی‌آید.

شلایرماخِر، در جریان پیشرفت بحث، به تدریج نیّت اثرآفرین را به‌کنار نهاد و به این حکم مسلّم وفادار ماند که اصلْ متن است و متن دارای معنای نهایی و قطعی است.

پس از شلایرماخِر، یکی از پیروان او، ویلهلم دیلتای[۷] کار او را ادامه داد. وی تأویل را، به حیث روش بررسی علوم انسانی، از توصیفِ ویژه بر پایهٔ داده‌های عینی که درخورِ تأویل نیستند متمایز ساخت. آثار در حوزهٔ علوم انسانی، به خلاف آثار در حوزهٔ علوم تجربی، به ذهنیّت اثرآفرین وابسته‌اند و، از این حیث، تأویل بردارند. این دو رشته با همین خصلت‌های تأویلی و توصیفی از یکدیگر جدا می‌شوند. شناختْ ملازم زندگی است.

---

۵) استاد الٰهیّات مسیحی (۳۵۴-۴۳۰ م)، اعترافات و مدینهٔ الٰهی آثار مهمّ اوست.

۶) Schleiermacher (Friedrich) (۱۷۶۸-۱۸۳۴)، متکلّم پروتستان آلمانی، نظریّات کلامی او بر تجربهٔ دینی و شهود مبتنی است.

۷) Dilthey (Wilhelm) (۱۸۳۳-۱۹۱۱)، فیلسوف آلمانی، نخستین مصنّفی که، برای علوم انسانی، خود سامانی قایل شد.

کنشِ شناخت تجربهٔ زندهٔ ماست. ذهنیّت ما در زبان تحقّق عینی می‌یابد. از این رو، تأویل اسناد زبانی و متون نوشتاری بهترین وسیلهٔ شناخت ذهنیّت است. به نظر دیلتای، رسالت هرمنوتیک کشف معانی متن است که راه ادراک یا شناخت تجربه‌های انسانی را می‌گشاید. صحّت و اعتبار تأویل متن، به نظر دیلتای، از ادراک نیّت و مقصود اثرآفرین جداناشدنی است و ضابطهٔ درستی و نادرستی تأویل هر متن نزدیکی و دوری آن از نیّت اثرآفرین است.

در روزگاری نزدیک به ما، اِریک هیرش[8]، از پیروان دیلتای، اعلام کرد که معنی متن وابسته به آگاهی از نیّت و مقصود نویسندهٔ آن است و از آن نتیجه می‌شود. از این رو، از راه شناخت رخدادهای تاریخی و زندگینامهٔ هنرمند می‌توان به معنای اثر او دست یافت. امّا، هرگاه امکان دسترسی به این داده‌ها نباشد، نمی‌توان اثر را فاقد معنی شمرد بلکه فقط می‌توان گفت که، در این شرایط، هنوز امکان شناخت معنای آن وجود ندارد. از نظر هیرش، تأویلْ روشِ کشف معنی است. هیرش واپسین سخنگوی هرمنوتیکِ رمانتیک بود که وقوف بر نیّت و مقصود اثرآفرین را لازمهٔ دست‌یابیِ بر معنای آن می‌شمرد. و این همان است که منتقدان به «میراث نیّت‌مندی» تعبیر کرده‌اند و رولان بارْت[9] آن را دُگم یا حکم مسلّمِ نیّت مؤلّف خوانده است. (← احمدی ۱، ص ۴۰۱-۴۰۳)

هرمنوتیک مدرن، از نقطه‌ای تعیین‌کننده، راه خود را از هرمنوتیک رمانتیک جدا کرد و آن نقطهٔ رهایی از امری بود که آن را شلایرماخِر تأویل فنّی و دیلتای **نیّت مؤلّف** خواند. به تدریج، مدافعان هرمنوتیک مدرن به این نتیجه رسیدند که نه فقط نیّت مؤلّف بل اساساً معنای نهائیِ متنْ اصول جزمی یا دُگم‌هایی هستند که موجب آشفتگی‌ها و اشتباهات فراوان می‌شوند. از همین جا نقش مخاطب در نوشته‌های آنان برجسته شد. روشن است که، چون مقصود اثرآفرین به‌کنار نهاده شود و تأویل متن رو آید، نقشِ تأویل‌کننده برجسته می‌گردد. هرگاه، برای متن، معنایی جاودانه قایل نشویم که اثرآفرین در اثر گذاشته باشد بلکه متن، در هر دوره، بنا به تأویلی خاص، معنای تازه‌ای پیدا کند که

8) E. D. Hirsch

۹) Barthes (Roland) (۱۹۱۵-۱۹۸۰)، نویسنده و منتقد مشهور فرانسوی.

چه‌بسا یکسره دور از نیّت آفرینندهٔ آن باشد، آنگاه نقش عمده، برحسب توان فرهنگی و فکری، نصیب مخاطب می‌گردد. (همان، ص ۴۰۶)

گادامِر[۱۰]، در مقالهٔ «معناشناسی و هرمنوتیک» (۱۹۷۲)، میانِ کارکردهای معناشناسی و هرمنوتیک، هرچند آغازگاه هر دو زبان است، فاصله قایل شد. معناشناس به داده‌های زبانی از بیرون می‌نگرد و آنها را هستارهایی در حالِ کار می‌بیند؛ سپس به دسته‌بندی انواع نشانه‌ها می‌پردازد. امّا پژوهشگرِ قلمروِ هرمنوتیک به‌کاربرد درونی یا معناهای باطنی زبان و جهان واژگان توجّه دارد و، از راه تأویل، جویای مکاشفه است و این از عهدهٔ نشانه‌شناسی و معناشناسی بر نمی‌آید. تأویلْ فهمِ ناظر به دلالت‌های خاص، رمزی، و نمادین زبان است. معناشناسی ساختار نهایی به زبان می‌دهد امّا نمی‌گوید که پشت این ساختار چه پنهان شده است. هرگاه در قطعه شعری واژه‌ای ازیادرفته به‌کار رفته باشد ــ گادامر قطعه شعری را مثال می‌آورد که، در آن، واژهٔ آلمانی فراموش شدهٔ zahre آمده است ــ معناشناسی نمی‌تواند دلالت‌های ضمنیِ آن واژه را روشن کند امّا هرمنوتیک، در همین مثالِ گادامر، از معنای قدیمیِ zahre (سرشک) به اندوه دل، دل‌مردگی، و مفهومی همگانی‌تر از سرشک می‌رسد.

تحلیل زبان‌شناسانه دنیای تودرتویی را می‌گشاید که کشف آن‌کار هرمنوتیک است. هرمنوتیک هماره از این واقعیّت آغاز می‌شود که، درکُنه زبان، جهانی دیگر وجود دارد که معناشناسی ازکشف آن عاجز است. هرمنوتیک مدرن از این نیز فراتر می‌رود و نشان می‌دهد که جهانِ تازه ساختنی است نه یافتنی. رولان بارْت، در رسالهٔ نقد و حقیقت، می‌نویسد: حقیقت ساخته و پرداختهٔ زبان است نه ارجاع به مصداقی واقعی. (← همان، ص ۴۰۹)

پُل ریکور[۱۱]، درگفت‌وگویی با عنوان «جهان متن، جهان خواننده»، می‌گوید: جنبهٔ دیگرِ خواندن خواندنی است متغیّر و متعدّد. اینجا ما درگسترهٔ تخیّل هستیم نه در حوزهٔ حکم و قضاوت که خیال در آن نقشی ندارد. با تجربهٔ ذهنی، تأویل‌های بس متفاوتی را می‌آزماییم. (← همان، ص ۴۳۳)

---

۱۰) Gadamer (Hans Georg) (۱۹۰۰-۲۰۰۲)، فیلسوف آلمانی.

۱۱) Ricœur (Paul) (۱۹۱۳-۲۰۰۵)، فیلسوف فرانسوی.

لازمهٔ ورود در هرمنوتیک مُدرن آشنایی با مفاهیمی بنیادی است که در آن مطرح است. لذا، در این مقام، شایسته به نظر می‌رسد که ابتدا این مفاهیم شناسانده شوند. این مفاهیم به حوزهٔ نشانه‌شناسی و روان‌شناسیِ زبان تعلّق دارند که ذیلاً از آنها یاد می‌شود.

نشانه

نشانه امری است که بر امری دیگر غیر از خود دلالت کند و، به قول پیِرس[۱۲]، به این اعتبار، بر غایت استوار است. در هر نشانه، ناگفته‌ای هست که ایجاب تأویل می‌کند تا به‌کار آید. نشانه و تأویلِ آن نشانه‌ای تازه می‌سازند و، بدین قرار، تأویل خود به نشانه مبدّل می‌گردد که آن هم محتاج روشنگری است. بدین‌سان، به‌گفتهٔ ژاک دریدا[۱۳] هرگز معنای کامل به دست نمی‌آید، تنها تمایز و فاصله وجود دارد (← احمدی ۲، ص ۲۴). هر نشانه (دالِّ حاضر) معنی یا تصوّری ذهنی (مدلولِ غایب) می‌آفریند و دالّ و مدلول خود، به حیث نشانهٔ تازه، سازندهٔ دالّ تازه می‌شوند که به‌گسترهٔ دلالت‌های ضمنی تعلّق می‌یابد. لفظ «شعله» (دالّ)، با مدلولی که از طریق دلالت ضمنی در ذهن می‌آفریند، سازندهٔ دالّ تازه‌ای می‌شوند که بر مدلولی تازه (مثلاً عشق) دلالت دارد. رولان بارْت نشان داده است که این دالّ تازه، با دلالت ضمنی، از قلمرو زبان‌شناسی فراتر می‌رود، و، درگام نخست، به حوزهٔ سخنان ادبی، عارفانه، علمی، و فلسفی درمی‌آید. زبان از دو عنصر متمایزِ بیان و محتوا تشکیل می‌گردد که، به ترتیب، به دالّ و مدلول ربط پیدا می‌کنند. هنگامی که طرح محتوایی خود زبانی دیگر بسازد، می‌توان از زبان ضمنی سخن گفت.

هرچند نظریّه‌پردازان تمایز دلالت صریح و دلالت ضمنی را در تحلیل مفید شمرده‌اند، به نظر می‌رسد که در عمل نمی‌توان خطّ فارق قاطعی میان آنها کشید. غالب نشانه‌شناسان بر آن‌اند که هیچ نشانه‌ای مرجع کاملاً مشخّص و معیّنی ندارد و عاری از معانیِ ضمنی نیست و میان معنی صریح و معنی ضمنی مرز مشخّصی وجود ندارد. در واقع، مرجع با ارزش‌گذاری شکل می‌گیرد و تعریف و توصیف عاری از ارزش‌گذاری و غیر اعتباری مصداق ندارد. (← امامی‌فر، ص ۱۰)

---

۱۲) Peirce (Charles Sanders) (۱۸۳۹-۱۹۱۴)، فیلسوف، لُغَوی، و ریاضیدان امریکایی.

۱۳) Derrida (Jacques) (۱۹۳۰-۲۰۰۴)، فیلسوف الجزایری‌تبار فرانسوی.

بحث از دلالت‌های ضمنی ما را به‌گسترهٔ ذهن و تأویل فردی می‌کشاند که تماماً در ساحت ضمیر ناخودآگاه است. بدین قرار، تفاوت در تأویل‌ها و صورت‌بندی دلالت‌های ضمنی به ناخودآگاه فردی باز می‌گردد که تفاوت شخصیّتی و رفتاری از آن ناشی می‌شود.

هرگاه معنایی از خودآگاه ما بیرون رود، بدین معنی نیست که دیگر وجود ندارد. اندیشه‌های از یاد رفته را می‌توان بازیافت. بخشی از ناخودآگاه، شامل انبوه اندیشه‌ها و انفعالات و بازنمودهای موقتاً پاک شده، هرچند در خودآگاه حضور ندارد، بر آن اثر می‌گذارد (← یونگ، ص ۳۵). هرگاه توجّه ما به امری جلب شود، همهٔ اموری که پیش از آن ذهن ما را به خود مشغول داشته بودند در سایه قرار می‌گیرند. در واقع، خودآگاه جز پاره‌ای از پدیده‌ها را نمی‌تواند به وضوح در خود نگاه دارد ضمن آنکه تصویرِ پدیده‌های حاضر در ذهن نیز از حیث وضوح متفاوت است. انگاره‌های فراموش‌شده از میان نمی‌روند و، هرچند نمی‌توان هماره به دلخواه آنها را حاضر کرد، به صورت نهفته درست در آستانهٔ یاد حضور دارند و چه‌بسا هر لحظه، پس از سال‌ها فراموشی، نمایان شوند. امّا گاه پیش می‌آید که می‌بینیم، می‌شنویم، احساس می‌کنیم، و می‌چشیم بی‌آنکه بر این جمله آگاه باشیم، خواه از این رو که حواسّ ما مشغول است یا انگیزهٔ لازم برای تأثیر بر خودآگاه ندارد. در این حالت، دریافت‌های حسّیِ نیمه‌خودآگاه در ضمیر ناخودآگاه حفظ می‌شوند و در زندگی روزمرّهٔ ما نقش مهمّی ایفا می‌کنند و، بی‌آنکه متوجّه باشیم، بر واکنش‌های ما در برابر رویدادها و در ارتباط با دیگران اثر می‌گذارند. (← همان، ص ۳۶-۴۱)

ناخودآگاهی و نشانه‌شناسی

به‌گفتهٔ فروید، افکار، از طریق بازنمایی، میان ذهن ناخودآگاه و خودآگاه درگردش‌اند. به زعم او، معنای «حقیقی» و لفظی واژه‌ها چندان مهم نیست؛ تداعی‌ها مهمّ‌اند. حتّیٰ انتزاعی‌ترین واژه‌ها هم از معانی ضمنیِ خاصّی ریشه می‌گیرند و هم می‌توانند برای یادآوری معانی ضمنی خاصّی به‌کار روند. خودآگاهی و ناخودآگاهی عموماً به صوَر

گوناگون بازنمایی می‌شوند که فروید آنها را **بازنمودهای واژه‌ای**[۱۴] و **بازنمودهای شیئی**[۱۵] می‌خواند. از این رو، بازنمود خودآگاهانه شامل بازنمود شئ به اضافهٔ بازنمود واژه‌ایِ متناظر آن شئ است، در حالی که بازنمود ناخودآگاهانه تنها نمایش شئ است. وقتی ما به معنایی می‌اندیشیم این معنی به صورت واژه وارد ذهن ما می‌شود و، در همان حال، به حیث شئ در ناخودآگاه ما حاضر است. امّا بازنمودِ واژه‌ای مانع ظهور بازنمود شیئی می‌شود. ناخودآگاه از ترجمه کردن خود صرفاً در قالب واژهٔ معیّن تن می‌زند و، با یافتن معانی دیگری علاوه بر معنیِ لفظی، غیر مستقیم و مبهم نشان داده می‌شود. فروید پیوسته از بازنمودهایی شیئی برای اشاره به انگاره‌های دیداری مشخّصی که بر رؤیاها حاکم‌اند بهره می‌جوید. امّا می‌توان واژه را به حیث اشیاء تلقّی کرد و توجّه را، به جای معنی، بر لفظ معطوف داشت. به نظر می‌رسد فرق در آن باشد که واژه ذهنِ خودآگاه را بر معنی واحد و دلالت مستقیم[۱۶] میخکوب می‌کند و بازنمود شیئی، خواه دیداری خواه کلامی، به تکثّرِ[۱۷] معنایی رهنمون می‌شود. (← ایستوپ[۱۸]، ص ۵۵-۵۷)

دلالت مستقیم نشانهٔ آن است که اعضای دارای فرهنگ مشترکِ جامعه بر سر آن توافق دارند در حالی که اختیار معانی ضمنی جنبهٔ شخصی دارد.

ناخودآگاهی و هرمنوتیک مدرن

فروید، در مقاله‌ای با عنوان «نویسندگان خلّاق و رؤیاورزی روزانه» (۱۹۰۸)، می‌گوید که سرچشمه‌های هنر را در دوران کودکی و بازی کودک باید سراغ گرفت. کودک می‌داند که بازی می‌کند و آن را از واقعیّت تمیز می‌دهد. زان سو، هیچ‌کس هیچ‌گاه لذّتی را که زمانی آزموده است به رغبت رها نمی‌کند بلکه آن را با لذّتی دیگر عوض می‌کند. در بزرگ‌سالی، به جای بازی کودکانه، می‌کوشیم تا رؤیاهای روزانه را بپرورانیم. رؤیاهای روزانه و هنر پیوستاری می‌سازند که خطّ فارق کشیدن میان خیال‌بافی‌های

14) word-presentations 15) thing-presentations
16) denotation 17) plurality
۱۸) Easthope (Antony) (۱۹۳۹-۱۹۹۹)، دانشمند و منتقد، استاد مطالعات انگلیسی و فرهنگی در دانشگاه متروپولیتن منچستر. عنوان اصلی اثر ترجمه‌شدهٔ او به زبان فارسی *The Unconciows* است.

آگاهانه و آثار ناخودآگاه را ممتنع می‌سازد. هر خیالی به منزلهٔ تحقّق آرزویی است. هرکس رؤیاهای روزانهٔ خود، عموماً شهوانی یا جاه‌طلبانه و یا هردو، را دارد ولی از افشای آنها می‌پرهیزد، چون آشکارا خودپسندانه‌اند و بیان آنها شرم‌آور است و این یکی از دلایل ناخوشایندیِ خواندن یادداشت‌های روزانهٔ دیگران است. (← همان، ص ۳۱)

البتّه خاطرات نویسندهٔ خلّاق حکم دیگری دارد چون او می‌تواند خیال خود را با استفاده از نمادهای آشنا و ساده آنچنان حالت جمعی ببخشد که دیگران هم بتوانند از آنها لذّت ببرند. در واقع، به مخاطب امکان داده می‌شود تا رؤیاهای خود را در اثرِ نویسندهٔ خلّاق بازیابد. می‌توان گفت اثر هنری خاصیّت آنچه را پیش‌لذّت[19] خوانده شده پیدا می‌کند که نوعی رها شدن از تنش‌های ذهنی و آماده شدن برای لذّت اصلی است همچون نوازش در آغاز رابطهٔ جنسی ــ لذّتی است ناتمام امّا ضروری. اثر هنری با ایجاد پیش‌لذّت راه را برای التذاذ از ساختن رؤیای روز می‌گشاید. (احمدی ۱، ص ۳۵۸)

این پیش‌لذّت، در واقع، تداعی انگاره‌هایی است که می‌توانند نقش نشانه را ایفا کنند، محرّکی است برای بیدار کردن خاطرات و رؤیاها و خواسته‌های مدفون‌شدهٔ ما. برای متمایز ساختن خیال فردی متناسب و نامتناسب با متن راهی نیست. در واقع، متن هنری لذایذ اصیل خود را به مخاطب منتقل نمی‌کند بلکه به او اجازه می‌دهد که بر منابع لذّت خود در ناخودآگاه دست یابد. بیان ساده و روشن این فرایند آن است که مجموعه‌ای مشترک از دلالت‌گرها در دسترس افراد است که هریک به صورتی به آنها پاسخ می‌دهند. (← ایستوپ، ص ۱۷۲)

هرمنوتیک مدرن بر گوناگونی دلالت‌های متن تأکید دارد و بر آن است که اثر، در هر لحظه از خوانش، به صورت تازه‌ای می‌تواند معنا پیدا کند. در واقع، اثر هنری، در رابطه با مخاطبان و در دوره‌های گوناگون و حتّیٰ در بازخوانیِ چند بارهٔ مخاطبِ واحد، چه‌بسا با معناهای متفاوت بازآفرینی می‌شود. در واقع، با گستره‌ای از نشانه‌ها سر و کار داریم که، در پیوند با آستانهٔ ناخودآگاه مخاطبان، به صورت‌های متفاوت تعبیر می‌شوند؛ چون هر نشانه، در ذهن مخاطب، نشانه‌ای دیگر و آن نشانهٔ دیگر باز نشانه‌ای دیگر را

19) forepleasure

تداعی می‌کند. بدین قرار، ذهن مخاطب، در رویارویی با اثر هنری و برقراری ارتباط با نشانه‌های متن، مسیر خاص و شخصی خود را می‌پیماید. اثر هنری اثرگذار و انتقال‌دهندهٔ پیام است؛ امّا این پیام با نشانه‌هایی ابلاغ می‌شود که عرصه را برای تعبیر شخصی، به مقتضای خصایص فردی، آزاد می‌گذارد.

مفاهیم کلیدیِ هرمنوتیک

افق

هر متن به افق فکری مخاطب آن وابسته است و این افق فکری یا این افقِ شناختْ تاریخی است. هر تأویلی در افقی از دلالت‌ها جای می‌گیرد. در هرمنوتیک مدرن، افق به معنای دانسته‌ها و مقدار دلالت‌های موجود است که همواره امکان گسترش دارد و دگرگونی در چشم‌اندازها و گشایشِ افقی تازه را موجب می‌شود. (← احمدی ۱، ص ۴۰۶-۴۱۰)

افق فکری و دامنهٔ دلالت‌ها نزد مخاطبان از تفاوت در ناخودآگاهی آنان خبر می‌دهد. مخاطبان، بر اثر زندگی در دوران‌های تاریخی متفاوت یا شرایط اجتماعی و فرهنگی و یا ویژگی‌ها و محفوظات خاص خود، هریک به‌گونه‌ای، با نشانه‌های متن به سوی دلالت‌های معنایی و تداعی انگاره‌های مربوط به آن نشانه‌ها در ضمیر ناخودآگاه خود هدایت می‌شوند. این دلالت‌های معنایی گاه تضاد و گاه همپوشی دارند.

پیشداوری

هر تأویل به عناصری وابسته است که از پیش موجود و تعیین شده‌اند. تأویل، به این اعتبار، به سنّت و به تأویل‌ها و داوری‌ها و پیش‌داوری‌های گذشته گره می‌خورد. گادامِر و ریکور دست‌یابی به این مفهوم را مدیون هایدِگِرند. هایدِگِر معنا را رسیدن به جایی دانسته بود که از پیش وجود دارد و تماماً دستاوردِ معنی‌ساز نیست. گادامِر از اینجا مفهوم پیشداوری را در هرمنوتیک مدرن وارد کرد. در هرمنوتیک مدرن، هر لحظه از شناخت و هر موقعیّت خاص که ذهن بدان می‌رسد مبتنی بر طرحی از پیش مفروض است. آن طرح چه‌بسا به طور کامل فعلیّت نیابد یا به نتیجه یا نتایجی یکسره متفاوت با پیش‌بینی‌هایی برسد که در طرح آمده بود. امّا، به هر حال، کار شناخت بر اساس آن

آغاز می‌شود و پیش می‌رود. بدین قرار، برای نتیجه، اعتبار مطلق نمی‌توان قایل شد. (همان، ص ۴۰۷)

پیشداوری‌ها از تجربه‌ها و محفوظات افراد سرچشمه می‌گیرد که در ذهن ناخودآگاه جای دارند و صورت آرمانیِ ذهنیّت افراد شمرده می‌شوند. افراد، در مواجهه با شرایط جدید، ناخودآگاه در موضع مقایسه قرار می‌گیرند و در پی حدس زدن و جویای راه حلّ‌اند. تنها زمانی می‌توان خوانندهٔ مبرّا از پیشداوری داشت که ذهن خودآگاه و ناخودآگاه او لوح محفوظ و بیاض باشد.

انطباق

هر تأویل، از جمله تأویل اثر هنری، به منزلهٔ نوعی انطباق است. شناختْ منطبق ساختن موضوع شناخت است با موقعیّت و افق ذهنی تأویل‌کننده. این مفهوم نشان می‌دهد که ما، براساس پیشداوری‌های وابسته به افق دلالت‌های معنایی و شناختی روزگار خود و در عین حال حدود کارآئیِ سنّت فکری و فرهنگی که در آن به سر می‌بریم، موضوع مورد بررسی خود را از زمان پدید آمدنش جدا می‌کنیم و به آن زندگی امروزی می‌بخشیم. (همان، ص ۴۱۰-۴۱۱)

مفهوم انطباقْ آشکارا با فرضیّهٔ فروید در باب پیشْ‌لذّت مناسبت دارد. مخاطب، در واقع، نشانه‌های متن را به مجاری سرخوشیِ خود پیوند می‌زند و امری عام و کلّی را به سوی امر خاصّ مربوط به خود سوق می‌دهد تا، از این طریق، برای سودای ناخودآگاه خود جانشینی بیابد. در واقع، مخاطبْ اثر هنری را با تمنّاهای خود مربوط می‌سازد تا رؤیای خود را تحقّق بخشد.

منطق مکالمه

تأویل هر مخاطب راهگشای افقی است که معناهای ممکنِ اثر هنری در آن جای می‌گیرد. این افق از راه مکالمهٔ دو جانبهٔ **مخاطب** و **اثر** ساخته می‌شود و، از راه مکالمهٔ آزادانهٔ مخاطبان متعدّد، حدود این افق بازشناخته می‌شود ــ افقی که، در واقع، محصول **انطباق** است و راه را برای درک تازهٔ متن گشوده است. منطق مکالمه به ما امکان می‌دهد که صوَر گوناگون انطباق را با هم مقایسه کنیم یعنی آنها را به گفت‌وگویی با هم

واداریم که ناظر باشد به تلاش برای فهم دقیق‌تر و عمیق‌تر متن. (← همان، ص ۴۱۲)

منطق مکالمه ما را با رویهٔ دیگری از ناخودآگاه روبرو می‌کند ــ رویه‌ای که یونگ[۲۰] آن را **ناخودآگاه جمعی** خوانده است. یونگ این نکته را دریافت و به صراحت بیان کرد که، در تحلیل روان‌شناختی، می‌توان عناصر نمادهای اسطوره‌ای را یافت ــ نمادهایی را که در ناخودآگاه فرد حضور دارند و انگار به ارث رسیده باشند. به نظر یونگ، عناصری نمادین در ذهن ما وجود دارند و به معناهایی باز می‌گردند که خودْ آنها را نساخته‌ایم و با هیچ‌یک از روش‌های معمول در روانکاوی فروید نیز بازشناختنی نیستند. چنین به نظر می‌رسد که این عناصر زادهٔ معانی ازلی و جاودانی‌اند. این تصاویرِ بازمانده، درکامل‌ترین و دقیق‌ترین صورت خود، **سرنمون**[۲۱]هایی هستند که به صُوَر گوناگونِ نمادینِ هنری و دینی ظاهر می‌شوند. سرنمون‌های یونگی در واقع میراث ناخودآگاه اجدادی‌اند. ما در دل ناخودآگاه جمعی زاده شده‌ایم و تصاویری که می‌آفرینیم غالباً فقط باززائیِ **سرنمون**‌هاست. (← همان، ص ۳۶۵-۳۷۰)

بسیاری از اتّفاق نظرها در تأویل تحت تأثیر ناخودآگاه جمعی است. از این رو، تأویل‌های افراد یک قوم، بر اثر وجود ویژگی‌های فرهنگی مشترک، نزدیکی بیشتری به هم دارند.

آنتونیو مورِنو، در اثر خود به نام یونگ، خدایان و انسانِ مدرن[۲۲] می‌گوید:

> **سرنمون‌ها**، هرچند عوامل شکل‌دهندهٔ ناخودآگاه جمعی‌اند، هر زمان در لفافی تازه جلوه‌گر می‌شوند و با عناصر انضمامی ذهنیّت‌ها در هم تنیده‌اند. **سرنمون‌ها** انگاره‌هایی هستند که با آثار تجربیات فردی پُر شده‌اند و، از این رو، هرچند هماره به شیوه‌ای مشابه ظاهر می‌شوند، فرانمودِ انضمامیِ آنها، با گذر از صافی آگاهی فردی، به صور گوناگون در می‌آید. (← مورِنو، ص ۲۷)

کوتاه سخن، ناخودآگاهِ جمعی ناملموس و نهانی در بارقه‌های ناخودآگاه فرد جلوه‌گر می‌شود و بسیاری از مفاهیم و باورهای مشترکِ افراد انسانی ریشه در آن دارد.

نماد

به تعریف ریکور، نماد ساختار دلالت‌گری است که، همراه معنای آغازین و صریح، معناهای

---

۲۰) Jung (Carl Gustav) (۱۸۷۵-۱۹۶۱)، روانکاو مشهور سویسی.

21) prototype

22) Moreno, Antonio, *Jung, Gods and Modern Man*.

ضمنی دیگری را پیش می‌آورد که صرفاً به واسطهٔ معنای نخست شناخته می‌شوند. تأویل کارکردی ذهنی است که، در معنای شناخته شده، معنی یا معانی پنهان را پیشنهاد کند و حدود معنای ناشناخته و نهفته را در معنای عادی یا ادبی روشن سازد. هرگونه بیان ــ مقصود از بیانْ کلّی‌ترین شکل انتقال معناست مثل گزاره‌های زبانی، انگاره‌ای ذهنی، پردهٔ نقاشی، نمایی سینمایی، عبارتی موسیقایی، عکس و نظایر آنها ــ چون درک شود یا، به بیان دقیق‌تر، در مکالمه‌ای با ذهنِ مخاطب قرارگیرد و برای درک معنای آن کوشش شود، جنبهٔ نمادین دارد و از این **نمادسازی** گزیر نیست؛ زیرا تأویل به زبان و گفتار درونی وابسته است و، درگوهر زبان، فاصله با معنی و «معانی متعدّد» نهفته است. هر تأویلی پی بردن است از آنچه هست به آنچه نیست، از حضور به غیاب، از دال به مدلول، و از مدلول (تصوّری ذهنی) به مدلول‌های دیگر (احمدی ۲، ص ۶۲۱-۶۲۲). نماد، در هرمنوتیک مدرن، برداشتی است کلّی از انواع نشانه‌ها در نظام نشانه‌شناسی. جنبهٔ نمادینِ متن این امکان را فراهم می‌آورد که بتوانیم معنای کلّی و شناخته‌شده را به ذوق و شمّ و میل نفسانی خود به سمت خاصّی سوق دهیم. مثلاً رنگ قرمز می‌تواند در نظر خواننده‌ای نشانهٔ عشق باشد و در نظر خواننده‌ای دیگر نشانهٔ خون. معنای نشانه، تا حدودی، به اصولی همچون بافت و سیاق سخن بستگی دارد که جملگی در جهت‌گیریِ ناخودآگاه اثرگذارند.

استعاره

به نظر ریکور شناخت متن راهگشای شناخت استعاره است. به‌گفتهٔ ریکور در مقالهٔ «استعاره و مسائل اصلی هرمنوتیک»، هرمنوتیک ناگزیر است جایگاه استعاره را در «شالودهٔ اثر» بیابد. او، با اشاره به مسئلهٔ **طرح** در نظریّهٔ ادبیِ ارسطو، اظهار نظر می‌کند که اجزای تراژدی ــ شخصیّت‌ها، منش‌ها، گفتارها، و نظایر آنها ــ در پرتو **طرح** معنی پیدا می‌کنند و استعاره، یکی از انواع بیان درگفتار نیز، به طرح وابسته است. طرح نهائیِ تراژدی محاکاتِ ادبیِ کنشِ انسانی است و استعاره به این محاکات وابسته است. استعاره گونه‌ای بازآفرینیِ معنی و واقعیّت ثانوی است، بی اشارهٔ مستقیم به واقعیّت بدوی. از سوی دیگر، اهمّیّت کنش، به حیث منشأ محاکات، با پیچیدگی بسیار در استعاره نمایان می‌گردد. کنش آدمی چند معنایی است و از این حیث بنیان استعاری دارد. کُنش، با

این خصلت چند معنایی، جدا از نیّت فاعل، معناهای گوناگون می‌یابد. (← همان، ص ۶۲۲-۶۲۳)

به نظر افلاطون، ما، با هنر، دو مرحله از واقعیّت دور می‌شویم. در مرحلهٔ اوّل، چند معنایی بودن کنش آدمی و، در مرحلهٔ دوم، استعاره این دوری را رقم می‌زنند. استعاره توصیف مجدّد واقعیّت است. استعاره و به طور کلّی مجاز لحظات تأویل‌اند و ما، درکار خواندن متن و در جریان وصول به تأویل خود از متن، کاری استعاری انجام می‌دهیم و، به تعبیر ریکور، به ساحت **سخن فردی** گام می‌نهیم ــ سخنی که با آن توصیف مجدّد واقعیّت میسّر گردد. (← احمدی ۱، ص ۴۳۶)

ریکور می‌گوید:

> استعاره جنبه‌هایی از تجربهٔ ما را آشکار می‌سازد که می‌خواهند به بیان درآیند امّا نمی‌توانند، چون بیان مناسب آنها را در زبان روزمرّه نمی‌توان یافت. (ریکور، ص ۵۵)

استعاره، بیان نمادین است که، با طرح اندیشه‌ای مبهم، به ذهنیّت‌های ناخودآگاهِ مخاطب رجوع‌پذیر می‌شود.

پیشاپیکره‌بندی و فراپیکره‌بندی

ریکور، در این مبحث، از محاکات در قول ارسطو آغاز سخن می‌کند. مراد ارسطو از محاکات ساختن واقعیّتی تازه و شکلی از پراکسیس[۲۳] و کنش آگاهانه بود. ریکور این نظر را بسط داده و گفته است: هنرمند در اثر هنری معنایی را بیان می‌کند که از آنچه رخ داده فراتر می‌رود. کنش‌های زندگی روزمرّه و ادراک آگاهانه یا ناآگاهانهٔ آنها و شاید بهتر باشد بگوییم عناصر ذهنی وابسته به آنها، که منشأ بیان ادبی شمرده می‌شوند، پیش از شکل‌گیری نهائی اثر وجود دارند. این مرحله را، به تعبیر ریکور، می‌توان **پیکربندی** خواند و از کنش‌ها و ذهنیّت زندگی هر روزه به **پیشاپیکربندی** تعبیر کرد و از کنشِ خواندن یا ادراکِ **پیکربندی** به **فراپیکربندی** تعبیر کرد. (ریکور، ص ۴۳۷)

ریکور محاکات (بیان استعاری) را پیکربندی می‌شمارد. هنر، به این اعتبار،

---

۲۳) praxis (عَمَل، در تقابل با **شناخت** و **نظریّه**)، عملِ منتظمِ ناظر به غایتی معیّن.

از شکل ناگرفتگیِ جهان‌کنش‌ها و تجربه‌های آدمی حکایت دارد که گونه‌ای **پیشاپیکربندی** است. هنر، به این اعتبار، یعنی با پیکربندیِ این جهان «بی‌اندام»، یک نوع پراکسیس است. محاکات نشان می‌دهد که می‌توان به معانی و جهانْ ساختاری داد.

به قول ریکور، اگر پیکربندیِ داستان آن نباشد که پیش‌تر درکنش آدمی شکل گرفته است، داستان هرگز فهم نخواهد شد. (← احمدی ۲، ص ۶۳۴-۶۳۵)

از سویی دیگر، خواننده تداوم معنائیِ متن راکشف می‌کند یا، بهتر بگوییم، می‌سازد. او از طرح فراتر می‌رود. هر خواننده پیکربندی متن را دگرگون می‌سازد. هر تأویلی یک نوع بازپیکربندی است. متن، به‌ویژه متن روایی، چشم‌انداز جهانی را به روی خواننده می‌گشاید. خواننده جهان‌های عالَم امکان را کشف می‌کند و هر تأویلْ بیانِ یکی از این امکان‌هاست. (احمدی ۱، ص ۴۳۹)

اینگاردن[۲۴] نشان داده است که گذار عبارات متن در حکم «سفر ذهن خواننده در جهان متن» است و هر سفر کشف جهان تازه‌ای است. اثر با کنش و واکنش درونیِ ذهن خواننده و متن، بازآفرینی می‌شود. خواندن سفر در متن است و مسافر به یاری خاطرهٔ آنچه پیش‌تر دیده است، تازه‌ها را باز می‌شناسد. متن صرفاً راهنمایی است برای تعیین مسیر مسافر. بیان استعاری متن این امکان را فراهم می‌آورد که، در قالب قانون کلّیِ انعطاف‌پذیر، جهت‌گیری به سوی استنباط شخصی خواننده میسّر گردد. آفریدن معنای اثر به عهدهٔ خواننده است. مجموعهٔ تاویل‌ها سازندهٔ افق معنائیِ اثر یعنی فراهم آوردن شرایط نهائیِ تحقّق معناهای متن است. (احمدی ۲، ص ۶۸۴-۶۸۷)

یاس[۲۵] تأکید می‌کند که تعیین کنندهٔ حدود معنائی متنْ مناسبات آن با متون قدیم‌تر و افق دلالت‌های متن است. هیچ اثر هنری، حتّیٰ در نخستین رویاروئیِ مخاطب با آن تازه نیست. شیوهٔ دریافت خواننده، از نخستین لحظات، اثر را در چارچوبی مفهومی جای می‌دهد که دانش پیشینِ خواننده تعیین‌کنندهٔ آن است ــ فرایندی که می‌توان آن را

---

۲۴) Ingarden (Roman) (۱۸۹۳-۱۹۷۰)، فیلسوف لهستانی، شاگرد هوسرل (Husserel، ۱۸۵۹-۱۹۳۸، فیلسوف مشهور آلمانی)؛ اثر معروفش اثر ادبی است که، در آن، ضمن تحلیل روند شناخت، بحث جامعی دربارهٔ **عدم قطعیّت** را می‌گشاید.

۲۵) Jauss (Hans Robret) (۱۹۲۱-۱۹۹۷)، چهرهٔ آکادمیائی آلمانی متأثّر از تعالیم هایدگر و گادامر.

«جای دادن متن در افق انتظارهای مخاطب» خواند. (← همان، ص ۶۹۱)

نظریّهٔ یاس دربارهٔ افق انتظارهای مخاطب به نظریّهٔ گادامر دربارهٔ «مکالمه» نزدیک است. هر دو برآن‌اند که افق معنائیِ اثر، در زمان پدید آمدنش، در مکالمه با «افق معنائی امروز» (به تعبیر یاس، «افق انتظارها») قرار می‌گیرد. به نظر گادامِر و یاس، نکتهٔ اصلی این نیست که اثر هنری می‌پرسد و پاسخ مخاطب‌های دوره‌های گوناگون به این پرسش متفاوت است. نکتهٔ اصلی این است که پرسش نیز در دوره‌های گوناگون معناهای متفاوت می‌یابد. (← همان، ص ۶۹۲)

القصّه، در هرمنوتیک مدرنِ گادامِر، اثر هنری با مخاطب خود سخن می‌گوید امّا معنای اثر همچنان معلّق می‌ماند؛ چون، در هنر، حرف آخر بی‌معناست. اثر هنری به مکاشفهٔ معنا یا بهتر بگوییم به ساختن معنا وابسته است. (← احمدی ۱، ص ۴۱۹-۴۲۱)

منابع

احمدی، بابک (۱)، حقیقت و زیبایی، چاپ سیزدهم، نشر مرکز، تهران ۱۳۸۶.
ـــــ (۲)، ساختار و تأویل متن، چاپ چهاردهم، نشر مرکز، تهران ۱۳۹۱.
امامی‌فر، سیّد نظام‌الدّین، «نشانه‌شناسی کاربردی»، کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۱۳۵ (آذر ۱۳۸۸)، ص ۴-۱۷.
ایستوپ، آنتونی، ناخودآگاه، ترجمهٔ شیوا رویگریان، چاپ سوم،نشر مرکز، تهران ۱۳۹۰.
ریکور، پُل، زندگی در دنیای متن، ترجمهٔ بابک احمدی، چاپ ششم، نشر مرکز، تهران ۱۳۹۰.
مورنو، آنتونیو، یونگ، خدایان و انسان مدرن، ترجمهٔ داریوش مهرجویی، چاپ ششم، نشر مرکز، تهران ۱۳۹۰.
یونگ، کارل گوستاو، انسان و سمبولهایش، ترجمهٔ محمود سلطانیه، چاپ هفتم، نشر جامی، تهران ۱۳۸۹.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی