

متن، «من»، و «مردم» در تأویل‌های محمدتقی غیائی^۱

مازیار مهیمنی*

چکیده

بوف کور هدایت، ملکوت بهرام صادقی، اشعار سهراب سپهری؛ تلاش محمدتقی غیائی برای دست‌یافتن به نوشتار شخصی از ره‌گذر تأویل و تحلیل این آثار از بنیان ناسازمند است. اگر ذاتِ ثانویِ نوشتارِ تأویل با آرمانِ یگانگیِ نویسنده منافات نداشته باشد، پراکندگیِ متنِ تأویلِ حاکی از غیابِ ضمیری (conscience) است که نظم سخن و تدوین دانایی را نوآورانه بر ذمه می‌گیرد. «من» غیائی بیش از آن با علمِ عاریتیِ خود عجین است که در آن دخل و تصرف کند. انعکاس صورتِ خام این علم در متن بر ناتوانی «من» از تصاحب (appropriation) و ذهنی‌سازی (subjectivation) خردی گواهی می‌دهد که دیگری در تعلیقِ «من» خویش بدان دست یافته است. تأویل‌های محمدتقی غیائی تکیه‌گاه خود را در خالی میان دو تعلیق می‌جویند. مسئله بهره‌گیری غیائی از نگره‌های فرانسوی برای تحلیل آثار ایرانی نیست. سخن از حضور کمابیش جسمانی «من» اوست در فرایند وصل. ثقل این حضور نه تنها به متن وحدت نمی‌بخشد، بل قوام آن را سست می‌کند. میان آثار و نگره‌ها پیوند اندامی (organique) وجود ندارد. یگانه عنصرِ رابط همان «من» است که در اوج وابستگی به سخن غیر یگانگیِ خود را فریاد می‌زند. باور به برتری «من» بی سخن بر «مردم» خاموش خاصه زمانی ناسازمند جلوه می‌کند که خرد اکتسابی «من» به عامیانی می‌گراید.

کلیدواژه‌ها: «من»، متن، «مردم»، تأویل، نوشتار شخصی، نوشتار ثانوی، محمدتقی غیائی.

۱. مقدمه

تأویل‌های محمدتقی غیائی را شاید نتوان یگانه معیار برای سنجش سواد ادبی او به‌شمار آورد. اگر تصویری از دانش زبانی غیائی در ترجمه‌هایش قابل مشاهده باشد، مقدمه‌ها و

* استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه بوعلی سینا، m.mohaymeni@basu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۰/۱۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۲/۱۱

حاشیه‌های او بر این ترجمه‌ها تا حدود زیادی مرزهای شناخت او از ادبیات را ترسیم می‌کنند. امتیاز تأویل‌ها اما در این است که ادراک غیائی از کارکردهای نوشتار و خوانش را به شکل عملی نشان می‌دهند. در این ادراک، متن ادبی پیش از هر چیز به منزله شبکه‌ای از رموزها در نظر گرفته می‌شود. خوانش‌گر رمزگشا حضور دارد تا با رصد نشانه‌ها «پیغام سروش» را به «گوش نامحرم» برساند (غیائی ۱۳۸۱: ۱۹). این نوع رفتار با ادبیات حامل دو پرسش اساسی است. اولی ناظر است به ذات ناسازمند رمزگشایی به مثابه رویکردی ساختارستیز (antistructurel) و درعین حال بیگانه با هر نوع تنش پس‌ساختاری یا ساخت‌شکنانه (déconstructionniste). موضوع پرسش دوم خلط و تقلیل مفاهیم و رویکردهای ادبی است: تا چه میزان می‌توان نوشتار ادبی را به رمزنگاری و رویکرد نشانه‌شناختی را به رمزگشایی فرو کاست؟ در فراسوی این دو پرسش اما لازم است به جوهر روابطی بیندیشیم که به سبب ادراک رمزگشایانه از خوانش میان مفسر و مخاطب برقرار می‌شود. رابطه، به بیان ساده، از نوع روابط قدرت^۲ است. خوانش جایگاهی برای نمایش برتری خوانش‌گر بر خواننده است. شاید حتی بر نویسنده. متن «دیگری» عرصه قدرت‌نمایی «من» است.

اگر متن خوانش جای قدرت‌نمایی «من» خوانش‌گر باشد، هرگونه بررسی کمابیش تکوینی (génétique) از این متن در مسیر خود با جلوه‌هایی از خواست قدرت و راه‌بردهای تصاحب آن مواجه می‌شود. بخش پیش‌رو با مرور پیشینه تأویل‌های غیائی و مصاحبه‌های او در سال ۱۳۹۵ بر نوعی برتری طلبی درنگ می‌کند که نمود بیرونی آن را در تحقیر علنی ترجمه توسط این مترجم قدیمی و گرایش او به تدوین کتاب درسی و سپس به نقد می‌بینیم. به شکلی سراسر ناسازمند، هدف این بررسی پیشامتنی (prétextuel) و کاوش‌های ساختاری پس از آن تأکید بر نوعی معلولیت نظری (handicap théorique) است که هم در باور غیائی به برتری نقد بر ترجمه، هم در راه‌بردهای او برای دست‌یافتن به نوشتار شخصی، و هم در متن مردم‌ستیز تأویل‌های او قابل مشاهده است.

۲. پیشامتن (pré-)texte و بهانه (prétexte)

اثبات روابط مکمل میان رویکرد رمزگشایانه و رویکرد ساختارگرا به متن ادبی همان قدر آسان به نظر می‌رسد که اثبات تقابل آن‌ها. آنچه آسان نیست بررسی روابط مکمل یا متضاد میان روش رمزگشایانه و خود متن تأویل است. آیا غیاب ساختار منسجم در تأویل‌های

محمدتقی غیائی^۳ در جوهر عملیات رمزگشایی ریشه دارد؟ نخستین عناصر پاسخ را شاید در پیوند نزدیکی بتوان یافت که ژرار ژنت میان نقد ادبی و ساختارگرایی برقرار می‌کند (Genette 1966). با این فرض که ناقد از بقایای یک ساختار پیشین برای بناکردن ساختاری جدید بهره می‌جوید (ibid.: 147) بی‌سامانی تأویل‌های غیائی تصویر نقدی را در ذهن زنده می‌سازد که پس از ویران‌کردن متن اولیه گویی بر درگاه متن جدید به خاک نشسته است. اگر میان نقد و ساختار پیوندی کمابیش جوهری وجود داشته باشد، توقف نقد در وضعیت پیشامتنی، نه فقط صورت یا محتوای نقد، بل کل موجودیت آن را تهدید می‌کند. از این نظر تفاوتی میان تأویل رمزگشایانه، تحلیل ساختاری، و دیگر صورت‌های نقد وجود ندارد. اما بی‌توجهی به ساختار تحلیل، خاصه درحین تحلیل ساختاری مترادف است با غیاب نوعی وجدان انتقادی که در شرایط متعارف هم‌زمان بر موضوع نقد و خود نقد نظارت می‌کند. متنیت (textualité) نمود بیرونی این وجدان است.^۴ در بررسی خصلت پیشامتنی تأویل‌های غیائی، نگاه معطوف به کارکرد وجدان انتقادی درعین حال به‌سوی پیشامتن دیگری کشیده می‌شود که در مقیاس محدود کارهای قبلی غیائی و در مقیاس وسیع‌تر کلیت ادراک او از نوشتار را در بر می‌گیرد.

۱.۲ تأویل‌ها در یک نگاه

در سال ۱۳۷۷ خورشیدی، انتشارات نیلوفر کتابی از محمدتقی غیائی را با عنوان *تأویل بوف کور*: قصه زندگی در شمارگان ۲۷۵۰ نسخه منتشر کرد. دور از تصور نبود که این کتاب، از یک سو به پشتوانه نام هدایت و از سوی دیگر به علت گرمی بازار «تأویل» در آن سالیان، جای خود را میان آشنایان و علاقه‌مندان به این مباحث باز کند. *تأویل بوف کور* در ۱۳۸۱ به چاپ دوم رسید و توفیق نسبی آن موجب شد تا حسین کریمی، مدیر انتشارات نیلوفر، تأویل اثر مشهور بهرام صادقی، یعنی *ملکوت*، را نیز به غیائی سفارش دهد (غیائی ۱۳۸۶: ۱۵). *تأویل ملکوت: قصه اجتماعی - سیاسی در سال ۱۳۸۶* در ۱۶۵۰ نسخه منتشر شد و در چاپ نخست متوقف گردید. اما ظاهراً مؤلف هم‌زمان به بررسی اشعار سهراب پرداخته بود، زیرا سال بعد کتابی با عنوان *معراج شقایق: تحلیل ساختاری شعر سهراب سپهری* را باز هم در ۱۶۵۰ نسخه در انتشارات مروارید به چاپ رساند. تاجایی که از اخبار نشر برمی‌آید، از ۱۳۸۷ به این سو، صرف‌نظر از تجدیدچاپ چند ترجمه پیشین و چند کتاب آموزشی، اثر دیگری از غیائی منتشر نشده است. خود او نیز نه در نشست با

مجله بخارا به تاریخ نوزدهم فروردین ۱۳۹۵ در کتاب‌فروشی آینده و نه در گفت‌وگو با شیما بهره‌مند در خرداد ۱۳۹۵، نوید هیچ کتاب جدیدی را به دوست‌داران خود نمی‌دهد. حتی در نشست نخست، غیاثی درخصوص اثری از بودلر، که گویا اخیراً از فرانسه با خود آورده است، می‌گوید که به‌علت پیری «حوصله» ترجمه این اثر را ندارد (احدیان ۱۳۹۵). اما در مصاحبه با بهره‌مند اعلام می‌کند که به درخواست «بچه‌های» شیون فومنی، که از او به‌سبب «غرق‌شدن» در ادبیات فرانسه و فراموش کردن گیلک‌ها گله کرده‌اند، مشغول نوشتن مقاله‌ای درباره این شاعر مهم گیلانی است (بهره‌مند ۱۳۹۵). از آن‌جاکه سرنوشت این مقاله هنوز آشکار نیست، تا این لحظه معراج شقایق را باید هم‌چنان آخرین نوشته غیاثی به‌شمار آورد.

۲.۲ ده سال تأویل؟

در این نگاه نخست می‌توان گمان برد که محمدتقی غیاثی واپسین دوره از چهار دهه فعالیت ادبی خود را سراسر به تأویل و تحلیل آثاری از ادبیات معاصر ایران اختصاص داده و اکنون خیال بازگشت به ادب زادبوم را در سر می‌پرورد. حتی گویی این بازگشت مضاعف پاسخ به هجرتی مضاعف است: یکی فکری و دیگری جغرافیایی؛ یکی به فرهنگ فرانسوی، دیگری به دیار فرانسه. باری چنین نیست. این‌جا نه هجرتی هست نه رجعتی. خواهیم دید که غیاثی به‌رغم پنجاه سال ارتباط پیوسته با زبان و ادبیات فرانسوی، به‌رغم ترجمه‌هایش از آثار منسوب به نقد نو و به‌رغم آن‌چه برخی خوانندگان او می‌پندارند، به‌ندرت از ادراک سنتی و روش ایستایی که غالب خوانش‌های ادبی ما را به بن‌بست می‌کشاند فاصله گرفته است. از سوی دیگر، اطلاق «واپسین دوره» یا حتی «دوره» به مقطع ۱۳۷۷-۱۳۸۷ خالی از اشکال نیست، زیرا اولاً غیاثی هنوز به‌صراحت اعلام بازنشستگی نکرده است و ثانیاً میان حوزه‌های کاری او در این ده سال هیچ وحدتی وجود ندارد تا براساس آن بتوان به تعریف یک دوره و تفکیک آن از دوره‌های دیگر اقدام کرد.

درواقع میان تأویل‌ها، علاوه بر ناپیوستگی زمانی، سلسله‌ای از گسست‌های محتوایی وجود دارد که مانع می‌شود آن‌ها را به‌منزله کلیتی چگال و منسجم در نظر بگیریم. دو تأویل نخست دست‌کم به‌واسطه چهار کتاب از هم جدا می‌شوند. مهم‌ترین آن‌ها شاید برگردان هفتۀ مقدس اثر لویی آراگون (ناهید ۱۳۸۲) باشد که حجم آن به‌تنهایی (۸۴۸ صفحه) از مجموع تأویل‌های غیاثی (۶۵۳ صفحه) بیشتر است. هم‌چنین پژوهشی با عنوان نقد روان‌شناختی متن ادبی (نگاه ۱۳۸۲)، ترجمه روان‌درمانی کودکان اثر مارسل روفو

متن، «من»، و «مردم» در تأویل‌های محمدتقی غیائی ۱۳۹

(M. Rufo) (قطره ۱۳۸۳)، و کتاب شعر فرانسه در سده بیستم (ناهید ۱۳۸۵) مجموعاً با حجم ۷۴۴ صفحه در فاصله دو تأویل به چاپ رسیده‌اند. البته فرایند نگارش تمامی این ترجمه‌ها و تألیف‌ها را نمی‌توان به همین مقطع نه ساله محدود دانست. غیائی خود می‌گوید که گزیده اشعار قرن بیستم را به تدریج طی چهل سال به فارسی برگردانده است (۱۳۸۵: ۵). اما بعید نیست بخش‌هایی از سه کتاب دیگر نیز پیش از دهه ۱۳۸۰ نوشته شده باشد، خاصه که مؤلف - مترجم در آغاز این دهه بیمار بوده و در فرانسه مراحل درمان را سپری می‌کرده است (غیائی ۱۳۸۶: ۵؛ غیائی ۱۳۸۷: ۵). باری حتی با این فرض که غیائی همه این ۱۶۰۰ صفحه مطلب را پیش از تأویل بوف کور روی کاغذ آورده باشد، روند بازنگری، پیرایش، و نهایی‌سازی آن‌ها، به‌ویژه در شرایط کسالت آسان به‌نظر نمی‌رسد. این جا سخن از تمرکز است. در مقطع ۱۳۷۷-۱۳۸۷ ادبیات معاصر ایران نه در زندگی غیائی و نه در میان نوشته‌های گوناگون او هیچ‌گونه مرکزیتی ندارد.

۳.۲ به‌سوی نوشتار شخصی

خود مؤلف اما ظاهراً به پیوستگی باور دارد. در نظر او تأویل‌ها نه تنها مجموعه‌ای همگن را تشکیل می‌دهند، بل در امتداد ترجمه‌های او از آثار مربوط به نقد ادبی قرار می‌گیرند؛ ترجمه‌هایی که در نیمه نخست دهه ۱۳۵۰ درهای انتشارات امیرکبیر را به روی او گشودند:^۵

من با ترجمه نقد ادبی کار خود را آغاز کردم. یک‌سری کتاب درباره تأویل و تفسیر آثار ادبی از زبان فرانسه انتخاب و ترجمه کردم. و بعدها هم قصه‌هایی ترجمه کردم و البته چند کار هم خودم در حوزه نقد ادبی نوشتم. یکی از آن‌ها کتابی بود با عنوان تأویل بوف کور درباره بوف کور هدایت که هنوز هم مهم‌ترین داستان ایرانی است. این کتاب سال هشتادویک منتشر شد.^۶ کتاب دیگری هم درباره سهراب سپهری شاعر معاصر نوشتم به نام معراج شقایق که تحلیل ساختاری شعر سهراب بود. کتابی هم تألیف کردم درباره بهرام صادقی، تأویل ملکوت که به قصه اجتماعی - سیاسی ملکوت او می‌پرداخت (بهره‌مند ۱۳۹۵؛ تأکیدها از این قلم است).

پیام روشن است. مسیری که با ترجمه نقد ادبی آغاز شده بود با نوشتن نقد پایان می‌پذیرد. مترجم پیشین پس از چهل سال کار خستگی‌ناپذیر به مقام «آفرینش‌گر» ارتقا می‌یابد و آن‌چه را از ادبیات بیگانه آموخته است بر آثار ایرانی منطبق می‌سازد. جمله‌های بالا که در آغاز گفت‌وگو با بهره‌مند به زبان آمده‌اند به‌خوبی اهمیت تأویل‌های غیائی را

برای خود او نشان می‌دهند. مؤلف به سرعت از ترجمه نقد ادبی و قصه می‌گذرد تا بیش‌تر بر آثار «خودش» درنگ کند، و این درحالی است که پرسش بهره‌مند به تغییر جهت او از ترجمه نقد به ترجمه داستان اشاره داشته است: «گویا شما ترجمه را از نقد آغاز کرده‌اید [...] چرا در مسیر ترجمه از نقد ادبی به طرف داستان آمدید؟» (همان). و بعد پاسخ بالا ...

۱.۳.۲ شخص، نوشتار شخصی، و بهانه‌های غیرشخصی

این نخستین بار نیست که غیاثی نوشته‌های «خود» را بر ترجمه‌هایش برتری می‌دهد. در نشست با مجله بخارا، زمانی که علی دهباشی از او درخصوص تدریس فرانسه و کتاب‌های آموزشی‌اش سؤال می‌کند، صاحب روش نو چنین پاسخ می‌گوید:

در انتشارات مروارید جناب نیک‌نام^۷ من را تشویق می‌کرد و می‌گفت ترجمه نکن نمی‌ماند و فراموش می‌شود. کتاب‌های درسی توست که بچه‌ها می‌آیند آن‌ها را نام می‌برند و حتی کتاب‌فروش‌ها می‌گویند روش نو را می‌خواهیم. این‌ها خوب است. متوجه شدم که درست می‌گویند. چند کتاب نوشتم (احدیان ۱۳۹۵؛ تأکیده‌ها از این قلم است).

جستار حاضر تا حد امکان از داوری درخصوص این کتاب‌های آموزشی و مخاطبان آن‌ها می‌پرهیزد. اما اهمیت سخنان اخیر در این است که به روشنی از دیدگاه غیاثی مبنی بر تقابل نوشتن و ترجمه کردن پرده برمی‌دارند. اگر مجاز باشیم دو روایت بالا را با یک‌دیگر ادغام کنیم، به چنین گزاره‌ای می‌رسیم: «متوجه شدم که ترجمه نمی‌ماند و فراموش می‌شود، پس به نوشتن نقد و کتاب درسی روی آوردم». این که مترجمی لذت نوشتن را به ذلت (?) ترجمه ترجیح دهد موضوع جدیدی نیست، زیرا ترجمه همواره عملیاتی ثانوی (second) و فرعی (secondaire) قلمداد شده است. عجیب این است که مترجم برای توجیه گرایش خود به نوشتار شخصی، دیدگاه یک شخص سوم را دستاویز قرار دهد. بی‌شک نمی‌توان واکنش غیاثی به پیش‌نهاد فریدون نیک‌نام را نوعی نوکیشی (conversion) ناگهانی به‌شمار آورد که او را برای همیشه از ترجمه روگردان می‌کند. نیز نمی‌توان این واکنش را به وارستگی مترجمی تعبیر کرد که سراپا فارغ از تنش درونی و بحران هویتی است که سودای نوشتار شخصی را در وجود دیگر مترجمان برمی‌انگیزد. پس نقل سخن «جناب نیک‌نام» در این میان چه کارکردی دارد؟

غیائی همه‌چیز را خلط می‌کند. پیش‌نهاد فریدون نیکنام در واقع پیش‌نهادی تجاری بوده و ربطی به میرایی ترجمه و ماندگاری کتاب درسی نداشته است. آیا غیائی به‌راستی می‌اندیشد که روش‌های آموزشی او عمر جاودانه خواهند داشت؟ این پرسش را معلق می‌گذاریم، زیرا تقابلی که گوینده میان کتاب درسی (خوب) و ترجمه (میرا) برقرار می‌کند، دست‌کم از نظر واژگانی، متقارن نیست. اما می‌توان به نکات دیگری اشاره کرد که شاید به رمزگشایی از این روایت چندلایه کمک کنند. اولی مربوط است به تصویر نویسنده‌ای شهیر و محبوب که ناشر و کتاب‌فروش و همکار و خواننده دست از دامنش بر نمی‌دارند. گویا این تصویر برای غیائی از جذابیتی ویژه برخوردار است، زیرا او از رنگ و لعاب زدن آن خسته نمی‌شود: «بعدها [اصحاب نشر] دنبال من می‌آمدند و کتاب و مقاله می‌خواستند» (احدیان ۱۳۹۵)؛ «بچه‌های شیون فومنی که آمدند پیش من گفتند تو [...] گیلک‌ها را فراموش کرده‌ای» (بهره‌مند ۱۳۹۵)؛ «[...] مدیر انتشارات نیلوفر از من خواست به تأویل ملکوت بهرام صادقی بپردازم» (غیائی ۱۳۸۶: ۹)؛ «دانشجویان درس‌های نظری نشانه‌شناسی و روایت‌شناسی از من می‌خواستند که نظریه‌های مربوط به این درس‌ها را در مورد قصه‌ای پیاده کنم» (همان)؛ «پس از هشت سال توانستم هر دو تقاضا را برآورم» (همان)؛ «یک روز [سیدحسینی] آمد پیش من که عبدالله توکل زیادی به شک افتاده. گفتم اصلاً ترجمه شکاکیت می‌آورد» (بهره‌مند ۱۳۹۵)؛ «یک روز پسر من گفت که خب پس اول نامت رو خریدی و بعدها فروختی» (احدیان ۱۳۹۵).

همزاد این تصویر آشنا سیمای غریب مترجمی است که در واکنش به پیش‌نهادی دوستانه (یا بازاری) بی‌پروا ترجمه را انکار می‌کند: «متوجه شدم که درست می‌گوید. چند کتاب نوشتم». اگر غیائی به ترجمه باز نمی‌گشت، شاید این جمله ساده نیازی به تفسیر نداشت. اما تفسیر هم، حتی اگر به روان‌کاوی مترجم بدل شود، دستاویزی برای محکوم کردن او نیست. به هیچ مترجمی نمی‌توان خرده گرفت که چرا به بازی بازار تن می‌دهد و درعین حال مقاصد بازاری خود را پنهان می‌کند. نمی‌توان هیچ مترجمی را وادار کرد که به بحران هویت خود اقرار آورد. حتی شاید نتوان حکم کرد که مترجم حتماً به ابزار نظری (théorique) لازم برای دفاع از ترجمه مسلح باشد. در عوض می‌توان انتظار داشت که مسائل شخصی مترجم از مرزهای شخصیت او تجاوز نکنند و تمامیت ترجمه را هدف نگیرند. بازگشت غیائی به ترجمه گواهی می‌دهد که انکار آن در عمق باور او ریشه نداشته است. انکار اما آشکارا به زبان آمده است. رسالت مترجم و ضرورت ترجمه نفی شده‌اند.

۲.۳.۲ نوشتار شخصی در چرخش از ترجمه به نقد

«چند کار هم خودم در حوزه نقد ادبی نوشتم». این جمله به‌تنهایی بر نفی ترجمه دلالت نمی‌کند. اگر دلالتی منفی وجود دارد، حاصل جمع این دال به‌ظاهر تهی است با دال‌های دیگری مثل ابراز بی‌میلی گوینده به ترجمه بودلر و اعلام تمایل او به نگارش مقاله درباره شیون فومی و ... دلالت کلی این دال‌ها آن است که غیاثی ترجیح می‌دهد زندگی حرفه‌ای خود را با نقد به پایان برساند نه با ترجمه. تاجایی که این انتخاب به گرایش درونی غیاثی مربوط می‌شود هیچ ایرادی به آن وارد نیست. این بار نیز مشکل از جایی آغاز می‌گردد که مترجم دیرین با دو-انگاری (dualisme) همیشگی‌اش و به دستاویز سخنی بی‌نشان از رولان بارت کارکردهای نقد و ترجمه را در برابر هم قرار می‌دهد و برای بزرگداشت اولی از اعتبار آخری مایه می‌گذارد. این پاسخ غیاثی است به پرسش علی دهباشی درخصوص انتخاب آراگون و الوار (Éluard) برای ترجمه:

هر دو کمونیست و سوررئالیست هستند. متوجه شدم در ایران هر زمان به متنی بی‌معنی و عجیب و غریب می‌رسند می‌گویند سوررئالیست است. اما این‌طور نیست. در فرانسه می‌گویند انقلاب سوررئالیستی. آن زمان دوره فروید بود و در همه این موارد کتاب ترجمه کردم و یکی از کتاب‌هایی که در این‌جا صحبتش نشده است «نقد روان‌شناختی» است. بعدها دیدم که فرانسه منتقدی بی‌نظیر همانند رولان بارت دارد که می‌گفت تمام نقدهای گذشته ترجمه است. یعنی کتابی را می‌نویسند و شرح‌حالی و این نقد نیست. نقد باید به جوهر اثر پی‌برد^۹ [...] (احدیان ۱۳۹۵).

ما نمی‌دانیم آیا این نوع پریشان‌گویی به‌راستی شایسته استاد دانشگاه‌های ایران و فرانسه^۹ است یا نه. مهم‌تر از آن، نمی‌دانیم غیاثی با این طرز بیان چگونه می‌خواهد ما بی‌خبران را به ژرفای انقلاب سوررئالیستی فرانسه رهنمون شود. اما آن‌چه او به‌نقل از بارت می‌گوید، علاوه‌براین که به‌نظر می‌رسد ستایشی ضمنی از تأویل‌های خودش باشد، این معنی را هم منتقل می‌کند که ترجمه نه می‌تواند و نه وظیفه دارد به «جوهر اثر» پی‌برد. باری این معنی حتی ارزش نقد ندارد. کدام مترجم جز غیاثی می‌پندارد که بدون شناخت جوهر و کلیت اثر می‌توان به ترجمه آن اقدام کرد؟ والتر بنیامین؟ اما بنیامین مترجم را از پرداختن به جوهر اثر معاف می‌داشت (Benjamin 2000: 245). زیرا مقصد او را غایی‌تر از مقصد نویسنده (ibid.: 254) و وظیفه او را ژرف‌تر از انتقال پیام اثر یا دست‌یافتن به ذات مرموز آن می‌دانست (ibid.: 245). اشاره بنیامین به «هماوردی مترجم با چیزی که زبان‌ها را با یک‌دیگر

متن، «من»، و «مردم» در تأویل‌های محمدتقی غیائی ۱۴۳

بیگانه می‌سازد» (ibid.: 252) درعین حال تکریم ترجمه بود و تعریفی شگرف از آن به‌مثابه کنشی ناظر به هم‌زبانی همگانی؛ کنشی که دامنه‌اش از روابط متن اصلی و متن ترجمه فراتر می‌رفت و تاریخی را که میان زبان‌ها و اقوام جدایی افکنده بود انکار می‌کرد. دربرابر ترجمه‌شناسی فرامتنی، تاریخی، و فرجام‌شناختی (eschatologique) والتر بنیامین، دیدگاه غیائی را داریم که هنوز میان جمله و کلمه سرگردان است:

[در ترجمه] واحد همیشه باید جمله باشد. ولی ارتباطی میان کلمه و جمله هست. من برای یکی که تعریف سبک مرا می‌کرد، می‌گفتم استاد این کار خانلری و استاد زرین‌کوب هستند. یک جمله یک ساخت و استراکچر است و الآن مشخص شده که ارتباطی میان آن‌ها وجود دارد (احدیان ۱۳۹۵).

نه حرفی نو نه نظمی در حرف‌های کهنه. اصل آن است که کهنه نو جلوه کند. تاکنون کسی نمی‌دانسته بین جمله و کلمه ارتباطی وجود دارد! سخنانی از این دست فکر مخاطب را به ایستایی می‌خوانند. فرق است میان کسی که هم‌زبانی را آرمان خود قرار می‌دهد و آنان که از ناهم‌زبانی نان می‌خورند ... غیائی حتی گمان نمی‌برد که بتوان کلیت متن را به‌منزله واحد ترجمه در نظر گرفت. پس او با معناگرایان نیز هم‌سو نیست.^{۱۰} او در جایی با انتقاد از معناگرایی مترجمان ایرانی، از جمله محمد قاضی، بانگ برمی‌دارد که «ترجمه فقط انتقال معنا نیست، درآوردن سبک است» (بهره‌مند ۱۳۹۵). اما وقتی از او می‌پرسند چرا اثر جاودان مارسل پروست را ترجمه نکرده، سبک پروست را «نوعی بازی» و خود او را یک «اسنوب مال‌دار و زندگی‌دار» می‌نامد که «به مسائل جامعه فرودست، کارگران و مردم عادی توجه نداشت» (همان)! ناگفته نماند که غیائی در بخشی از تأویل ملکوت، با استناد به بارت و همین پروست اسنوب، سبک را «مولود یک بینش» و امری «موروثی» خوانده است که به نویسنده «تحمیل» می‌شود (۱۳۸۶: ۸۱).

۱.۲.۳.۲ خویشاوندی نقد و ترجمه

تناقض‌های غیائی تمامی ندارند. او در جایی به شباهت تأویل و ترجمه اشاره می‌کند: تأویل از دیدگاه ریشه‌شناسی، یعنی برگرداندن معنای اول، معنایی که به‌خاطر آفریننده خطور کرده است. در این صورت، تأویل متن ادبی نوعی ترجمه است (۱۳۸۱: ۱۹). برای پی‌بردن به «خویشاوندی ساختاری» نقد (در معنای وسیع) و ترجمه (Berman 1995: 40) لزومی ندارد نقدشناس یا ترجمه‌شناس باشیم، خواه این خویشاوندی

به معنای ذات ثانوی (caractère second) ترجمه و نقد و «وابستگی هستی‌شناختی» (ibid.: 39) آن‌ها به اثر نخستین باشد، خواه به معنای کارکردهای مشابه آن‌ها (ibid.: 40). چنان‌که در مورد غیائی نیز می‌بینیم، خویشاوندی نقد و ترجمه به شکلی خودانگیز (spontané) و کمابیش بی‌واسطه در ذهن حاضر می‌شود. غیائی اما شهود (intuition) را در وضعیت پیشاگفتمانی (prédiscursif) رها می‌سازد. اندیشه شکل نمی‌گیرد. بحث نظری به «موی بور و چشم‌های میشی ملکه توران» ختم می‌شود (همان). شباهت به قدر کافی مستدل نیست تا راه را بر بهانه‌های تقابل ببندد.

رویکردهای تحلیلی‌تر را جایی دیگر باید جست. برای مثال نزد آنتوان برمن که ترجمه را یکی از شاخه‌های نقد می‌داند و وجود آن را برای تجلی (manifestation)، تحقق (accomplissement)، پایداری (perpétuation)، و تردد (circulation) اثر ادبی ضروری می‌شمارد (1995: 40). یا نزد والتر بنیامین که پیش از برمن به نقش مشابه ترجمه و نقد در تداوم زندگی اثر اندیشیده بود (2000: 253).^{۱۱} البته در تأملات بنیامین و برمن، بحث‌های مربوط به خویشاوندی نقد و ترجمه، در مقایسه با بحث‌هایی که ذات مستقل نقد یا ترجمه را هدف می‌گیرند، ژرفای فلسفی کم‌تری دارند. غیائی در این ژرفای اندک هم غوص نمی‌کند.

۲.۲.۳.۲ تفاوت‌های نقد و ترجمه

در تلاش برای فهم تبعیض پیشامنطقی (prélogique) غیائی میان ترجمه و نقد، شاید لازم باشد قدری به فرایندهای ذهنی و عملی‌ای پردازیم که طی آن‌ها نقد راهش را از ترجمه جدا می‌کند و در مسیر نوشتار «شخصی» گام برمی‌دارد. تفاوت «مادی» نقد و ترجمه روشن است: اولی در مقام ارزیابی و داوری است، دومی شاید در موقعیت «بازگویی».^{۱۲} اما تفاوت‌هایی هم وجود دارند که بیش‌تر ذهنی و قراردادی‌اند تا عینی و بیرونی. نقد و ترجمه هر دو از اثر ادبی حرکت می‌کنند، هر دو در کشف معنای اثر می‌کوشند، و دامنه تأثیر آن‌ها گاهی (یا شاید همیشه) از خود اثر فراتر می‌رود. اما وابستگی این دو مجموعه عملیات به نوشتار اولیه منشأ برخی محدودیت‌ها نیز است. این‌جا به چهار نوع محدودیت اشاره می‌کنیم که در ظاهر گریبان ترجمه را بیش از نقد می‌گیرند، اما شدت و ضعفشان مطابق با روش‌های استدلال و راهبردهای تحلیل تغییر می‌کند. نخست نوعی محدودیت مکانی (spatial): در برابر دیدگاهی که شاید مکان ترجمه را بسته‌تر از مکان نقد بداند، می‌توان از همان تنش دانایی و تنش زبانی‌ای سخن گفت که مترجم را هم‌چون ناقد میان متن و

برون‌متن به نوسان درمی‌آورد؛ در ترجمه نیز برون‌متن به شکل مستقیم یا غیرمستقیم بر متن تأثیر می‌گذارد. دوم نوعی محدودیت معنایی (sémantique): از منظر ترجمه‌شناسی‌های معناگرا ترجمه عملیاتی تفسیری است؛ بسته به نوع و میزان آزادی‌های این تفسیر، فاصله ترجمه و نقد می‌تواند کم یا زیاد شود. سوم نوعی محدودیت مرامی (éthique): محدودیتی که شاید اساساً مربوط می‌شود به این پیش‌فرض که ترجمه باید همان چیزی را بگوید که متن اصلی گفته است؛ هر پیش‌فرض دیگری که «گفتنِ همان‌چیز» در زبان مقصد را ناممکن می‌شمارد از شدت این محدودیت می‌کاهد. چهارم نوعی محدودیت کمی (quantitatif): گرچه تفاوت کمی میان ترجمه و اثر حُسن به‌شمار نمی‌آید، دشوار بتوان ارزش ترجمه را براساس وفاداری کمی آن به اثر اولیه تعیین کرد.

به‌رغم این مشاهدات، که شاید دست‌کم در مقام نظر قابل‌انکار نباشند، باید پذیرفت که ناقد در مقایسه با مترجم از آزادی زبانی (linguistique) بیش‌تری برخوردار است که با آزادی معنایی او خلط نمی‌شود. هر حرفی را نمی‌توان در دهان اثر گذاشت. اما تضمینی هم نیست که نقد قادر به «برگرداندن معنای اول» اثر باشد، یا کارکرد او چنین چیزی باشد یا معنای اول اساساً وجود داشته باشد. باری نقد نیز هم از نظر مرامی و هم از نظر معنایی محکوم به محدودیت است. در عین حال، نقد از واژه‌ها آزادانه‌تر استفاده می‌کند، راه‌بردهای بلاغی‌اش (stratégies rhétoriques) را خود برمی‌گزیند و نظام و ساختار سخن را آزادانه تعیین می‌کند. شاید همین آزادی سه‌گانه است که و هم نوشتار شخصی را در ذهن ناقد پدید می‌آورد.

۳.۲.۳.۲ فراسوی نوشتار «من» و دیگری

اگر به غیائی می‌گفتند «نقد نکن نمی‌ماند و فراموش می‌شود» شاید او از نقد هم اعلام برائت می‌کرد. با توجه به بحث‌های پیشین، اگر ویژگی مشترک ترجمه و نقد همان وابستگی‌شان به اثر نخستین باشد، هر آن چیزی که به شکل صریح یا ضمنی در انکار اولی گفته شود زمینه را برای انکار دیگری فراهم می‌کند. مراتب مختلف این انکار، از فردگرایی گرفته تا نخبه‌گرایی آکادمیک و ملی‌گرایی علمی و فرهنگی، از این پیش‌فرض عام تغذیه می‌کنند که نقد و ترجمه ارزش تولیدی ندارند. به تعبیر دقیق، وابستگی این دو (وا)کنش نوشتاری به (وا)کنش‌های نوشتاری پیشین ملموس‌تر و مستقیم‌تر از آن است که بتوان سیمای آن‌ها را به بزرگ آفرینش نخستین آراست. باری به نظر می‌رسد که امروزه عبور از این نظام ارزش‌گذاری ممکن باشد و نقد و ترجمه بتوانند، دقیقاً به سبب ثانویتشان، در مرکز

نظریه‌های نوشتار قرار گیرند. اگر تحول بوطیقای قرن بیستم میلادی را در تعمیم این ثانویت به همه (وا)کنش‌های نوشتاری خلاصه کنیم؛ اگر هر نوشتاری ماهیت تکراری، تقلیدی و نقل‌قولی داشته باشد؛ اگر بینامتن در ذات متن ثبت باشد؛ اگر نویسنده از مقام فاعل خلع و به کارگزار گفتمان حاکم بدل شده باشد؛ اگر زبان جز وسیله‌ای برای انتقال ساختارهای فکری کهنه از نسلی به نسل دیگر نباشد،^{۱۳} به جای اصرار بر شرایط «انگلی» نقد و ترجمه، باید احتمال داد که این دو بتوانند به معیارهایی برگزیده برای بررسی جایگاه و مسائل نوشتار امروز بدل شوند.

باتوجه به همین احتمال، بحران هویت ناقد و مترجم، که از احساس فرعی بودن و ثانوی بودن کارشان ناشی می‌شود، بیش‌ازپیش زمان‌پریش جلوه می‌کند. دست‌کم احساس حقارت این دو کارگزار زبان نمی‌تواند حاصل مقایسه میان وضعیت خودشان و وضعیت نویسنده باشد، زیرا نویسنده نیز به برتری آفریدگارانه خویش اطمینان ندارد. بحران امروزی از احساس گرفتاری در تنگنای زبان می‌زاید و از خواست‌رهایی از این تنگنا؛ از پیکار با زبان می‌زاید و از سرکشی در برابر گفتمان‌های مسلط. بر این مبنا، آنچه ارزش نوشتار را تعیین می‌کند، نه منش اولیه یا ثانوی آن، بل بزرگی تنش است که بر مناسبات نویسنده و زبان حاکم است.

بررسی میزان تنش فکری و زبانی در نوشتار غیائی و مواضع او در برابر گفتمان‌های حاکم (نشانه‌شناسی، ساختارگرایی، و ...) موضوع بخش‌های بعدی این جستار است.

۳. از پیشامتن تا (پیشا) متن

گذار غیائی از ترجمه به نقد برای تحقق نوشتار «من» دست‌کم سه ناسازه را در خود دارد. ناسازه اول به ثانویت مشترک نقد و ترجمه باز می‌گردد. دومی مربوط می‌شود به سازوکار خوانش‌های غیائی: نقد که «باید به جوهر اثر پی‌برد» به سنتی دبستانی گردن می‌نهد که مبتنی بر ترجمه متن از فارسی به فارسی است؛ می‌بینیم که مفسر چگونه اشعار سهراب را به فارسی برمی‌گرداند و تحلیل ساختاری او چگونه تا تکرار جمله‌های شعر سقوط می‌کند (۱۳۸۷: ۷۹-۲۱۴). سومین ناسازه ناشی از ناتوانی غیائی از تدوین روش‌مند محتوای قدیم در قالب نظام‌های صورتی جدید است. تأویل‌های غیائی ساختار ندارند. نوشتار او از نوعی «جریان سیال ذهن» پیروی می‌کند که البته با اسلوب نگارشی جویس و وولف و فاکتر خلط نمی‌شود. این جا سیال بودن مترادف است با گرایش نوشتار به (بی)آداب (ی) و

(بی) ترتیب (ی) سخن شفاهی و سرگردانی نویسنده (نویسا) میان پاره‌سخن‌هایی که از بافت خود جدا می‌گردند، اما در بافت جدید نمی‌تند. میان بافت و تنش در هر معنا رابطه مستقیم است.

۱.۳ ساختار تأویل‌ها

سخنان سرگردان نوشتار محمدتقی غیائی را درمی‌نوردند. تأویل بوف کور با دیباچه‌ای سخت آشفته آغاز می‌گردد که تعاریف ناقص، نظریه‌های مخدوش، توضیحات خام روش‌شناختی، بخش‌هایی از رمان هدایت، سپاس‌گزاری از ناشر، و چیزهای دیگر را بدون کم‌ترین توالی منطقی درهم می‌آمیزد (۱۳۸۱: ۹-۱۰). فصل‌های بعدی نیز نه انسجام درونی دارند نه پیوندی مستقیم با یک‌دیگر. در توضیح این مشکل می‌توان دست‌کم به برهانی کمی (quantitatif) متوسل شد. حجم کتاب غیائی ۲۶۳ صفحه است که ۷۸ صفحه از آن به متن کامل بوف کور (!) (۶۷-۱۴۳)، ۳۱ صفحه به زیست - کتاب‌نگاری (bibliographie) هدایت (۳۱-۶۱) و شش صفحه به دو شعر کامل از اخوان و شاملو (۶۲-۶۴، ۱۸۵-۱۸۷) اختصاص یافته است. دست‌کم ده صفحه خالی هم وجود دارد که نمایان‌گر پرش‌های مؤلف از موضوعی به موضوع دیگر است. در باقی صفحات، ده‌ها شاعر و متفکر و نویسنده از جمله مولوی و ژنت و گرماس و حافظ و پروست و مالرو و سوسور و بارت و بوتور و هوگو و رمبو و مدرس و عشقی و نروال و ... به متن احضار می‌شوند. ارجاعات بی‌شمار مجالی برای تحلیل گفته‌ها باقی نمی‌گذارند. مؤلف به‌جای کاویدن هر سخن، پیوسته به سخنان دیگر ارجاع می‌دهد تا خود از هرگونه فعالیت فکری و هر نوع تنش وجودی مصون بماند. برای مثال کافی است به صفحات ۲۲ و ۲۳ نگاه کنیم که او در بحث مبتذل راوی اول‌شخص و دوم‌شخص و سوم‌شخص، پس از اشاره به آثاری از فلوربر و ژید و کامو و بالزاک و پروست، بوف کور را به سبب حضور گزارش‌گر اول‌شخص «قصه‌ای روایی» (۱۴) می‌نامد، آن‌گاه بدون ذکر هیچ منبعی به نقل سخنان هوگو و رمبو درباره‌ی ضمیر «من» می‌پردازد، و سرانجام با نقل جمله‌ای بدون سند از مدرس به این نتیجه عجیب می‌رسد که دشواری‌های اثر هدایت ناشی از این است که او مثل مدرس نگفته بود «من یعنی ملت»!^۴

تأویل ملکوت ساختاری منسجم‌تر دارد، زیرا چندان از جمله‌های صادقی فاصله نمی‌گیرد. اما این کتاب هم از پریشانی در امان نیست. هربار که مؤلف می‌کوشد گوشه‌ای از دانایی خود را به نمایش بگذارد، متنیت، روش تحقیق، و اخلاق علمی یک‌سره فراموش

می‌شوند. این را خاصه در جایی می‌توان دید که غیائی، در اوج حمله به نقد محمد صنعتی بر ملکوت، بی‌مقدمه بحث را به نقد روان‌شناختی فرانسوی می‌کشاند، ناشیانه به مناسبات ادبیات و روان‌کاوی اشاره می‌کند و ناگهان از مدارک دکتری ژولیا کریستوا در این دو رشته سخن به میان می‌آورد (۱۳۸۶: ۲۲). در پایان پاراگراف، کتاب *خورشید سیاه (Soleil noir)* کریستوا به‌منزله «تحلیل زندگی و اشعار نروال» معرفی می‌شود (همان). باری از این کتاب ۲۶۵ صفحه‌ای فقط ۳۱ صفحه به نروال اختصاص دارد (Kristeva 1987: 151-182). پس از بحث‌های مفصل نظری درباره افسردگی و مالیخولیا و توصیف حالات چند بیمار، کریستوا در فصل چهارم کتاب به پیوند افسردگی و زیبایی می‌اندیشد و در چهار فصل آخر به ترتیب تابلوی مسیح مرده (*Le Christ mort*) اثر هانس هولباین (Holbein)، شعر *اِل دسدیکادو (El Desdichado)* اثر نروال، بازنمودهای رنج (*souffrance*) نزد آدم‌های داستایوسکی و تجلی‌های درد (*douleur*) در نوشتار مارگریت دوراس را بررسی می‌کند ... غیائی گویا پروا ندارد که زیر نقاب «کار علمی» (۱۳۸۶: ۹) آثار را تحریف و خواننده را گم‌راه سازد.

معراج شقایق، که عنوان فرعی «تحلیل ساختاری» را یدک می‌کشد، شامل درآمدی متشکل از هشت متن انتخابی است. در متن چهارم زیر عنوان «ساخت‌گرایی چیست؟» ساختار به‌منابۀ مجموعه‌ای تعریف می‌شود که «هر عنصر آن وقتی معنا پیدا می‌کند که با توالی‌های دیگر ارتباط داشته باشد، به‌نحوی که تغییر هر عنصر مستقل موجب تغییر کل قصه می‌گردد» (۱۳۸۷: ۲۷). باری روایت غیائی از اشعار سپهری نقض آشکار این تعریف است. نه میان هشت متن درآمد و نه میان کلیت درآمد و بخش‌های بعدی کم‌ترین پیوند ساختاری وجود ندارد. حذف شعر نادرپور یا «غزل» بودلر، حذف تحلیل گلدمن یا «تفسیر چهاردستی» یاکوبسن و لوی‌ستروس، حذف صفحات مربوط به زندگی سهراب یا حتی گفتاری که غیائی در سال ۱۳۸۴ درباره این شاعر نوشته و در کتاب گنجانده است (۱۳۸۷: ۱۷-۲۲) به ساختار غایب تحلیل هیچ آسیبی نمی‌رساند. به همین ترتیب، روش دبستانی غیائی در معنی کردن واژه‌ها و جمله‌های سهراب (همان: ۷۹-۲۱۴) نه تنها با درآمد کتاب هماهنگی ندارد، بل عهدِ ضمنی و درعین حال محوری مؤلف با خواننده را می‌شکند: عهدی که براساس آن قرار است ساختار شعر سهراب با پیروی از الگوی لوی‌ستروس و یاکوبسن و با پرهیز از معناکردن شعر (همان: ۳۱-۳۲) برای مخاطب ترسیم شود. بی‌شک این عهد با زیست‌نگاری هم سازگار نیست: اختصاص بخشی هرچند کوتاه به زندگی شاعر پیشاپیش قواعد خوانش ساختاری را نفی می‌کند (Genette 1966: 155-156).

۲.۳ غیائی ساختارگرا؟

اشارات اخیر بر ناسازگاری ساختارگرایی و معناگرایی دلالت نمی‌کنند. ژرار ژنت نشان داده است که حتی در بحثی مثل «رنگ واکه‌ها»^{۱۵}، که به‌نظر می‌رسد ماهیتی اساساً قراردادی و القایی و اوهامی داشته باشد، نگاه ساختارگرا به ژرفای دلالت‌ها دوخته می‌شود (ibid.: 151-152). او هم‌چنین نشان می‌دهد که چگونه ساختارگرایی یاکوبسن، که در دهه ۱۹۳۰ بر مفاهیمی چون «شعر بی‌تصویر» تکیه داشت، از سال ۱۹۵۸ به بعد مقوله‌های معنایی را در بطن خود می‌گنجانند (ibid.: 153) و چگونه اندیشه‌های او در کتاب *جستارهایی در زبان‌شناسی همگانی* (۱۹۶۳) در نهایت با بوطیقای پل والرئ دیدار می‌کنند: «تعریف والرئ از شعر به‌مثابه **تردید طولانی میان آوا و معنا** بسیار واقع‌گراتر و علمی‌تر از همه صورت‌های منزوی‌سازی آوایی (isolationnisme phonétique) است» (ibid.).

تلاش برای آشتی‌دادن نگاه ساختاری و نگاه معناگرا به اثر ادبی هم قدیمی است هم ناگزیر. نقد باخترین به‌صورت‌های زیبایی‌شناسی ماده‌گرا (Aucouturier 1987: 11) و واکنش مضاعف او به درون‌گرایی زمانی - مکانی فرمالیسم روسی را به یاد داریم. وجه اول این واکنش مبتنی بود بر احیای رویکرد تاریخی به ادبیات با «قراردادن اثر ادبی در بطن نوعی گونه‌شناسی سامانه‌های دلالت‌گر در طول تاریخ» (Kristeva 1970: 11)؛ وجه دوم عبارت بود از تأکید بر ارزش جمعی، جامعه‌شناختی و در نتیجه برون‌گرای نشانه‌ها، از جمله نشانه‌های زیباشناختی، و هشدار نسبت به تحقیر محتوای عقیدتی، اخلاقی، و شناختی اثر ادبی یا هنری (Aucouturier 1987: 11-13). البته باخترین کوشش فرمالیست‌ها را برای تبدیل اثر ادبی به دنیایی مستقل و مجزا از تاریخ عقاید می‌ستود (ibid.). اما او پیش از یاکوبسن پی‌برد که ماده‌گرایی ادبی نباید ثقل شناختی اثر و در نتیجه دلالت‌های تاریخی آن را نادیده بگیرد. در دیدگاه باخترین، تعلیق معنای اثر ادبی از یک‌سو به تقابل دوتایی صورت و محتوا دامن می‌زد و از سوی دیگر اثر را خشتی و از مجموعه فرهنگ انسانی جدا می‌کرد (ibid.).

دو نمونه بالا نشان می‌دهند که گرایش به رویکردهای درونمان (immanent) به اثر ادبی همواره با پرسش بسندگی (suffisance) آن‌ها همراه بوده و افزودن مکمل معنایی به ماده‌گرایی ادبی این پرسش را به‌نوعی معلق ساخته است. اما زمانی که پرسش فلسفی به خلوص (pureté) ساختارگرایی یورش می‌برد، بی‌شک با معضلی هستی‌شناختی (ontologique) مواجه می‌شویم: ساختارگرایی یا خالص است یا وجود ندارد. این تعبیر

شاید به دیدگاه موریس بلانشو نزدیک باشد که هرگز از ساختارگرایی سخن نگفت مگر زمانی که می‌خواست مرگِ دیرینِ آن را اعلام کند (Blanchot 2002: 117-120). این جا هم البته محور بحث بلانشو، نه ساختارگرایی به‌طور خاص، بل رابطهٔ فوکو با ساختارگرایی و روگردانی او از این جریان بود. به‌باور بلانشو ساده‌ترین علت این روگردانی آن بود که فوکو در ساختارگرایی «مخلوطی سخت ناخالص از پیش‌فرض تاریخی و پیش‌فرض شکلی» را می‌دید (ibid.: 119).

این روایت شتاب‌زده از واکنش‌های اندیش‌گران به معضل مرکزی ساختارگرایی شاید مجال دهد کیفیت فهم غیائی از این جریان را بسنجیم. در شرایطی که به‌نظر می‌رسد پرسش ساختار از آن معنا جدایی‌ناپذیر باشد، غیائی این دو حوزه را چنان از هم جدا می‌کند که هیچ سایشی میان آن‌ها پدید نیاید. ساختارگرایی یا کوپسُن در یک سو قرار می‌گیرد و معناگرایی گلدمن در سوی دیگر (غیائی ۱۳۸۷: ۳۲). مرز مشخص است. «تا یار که را خواهد و میلش به که باشد» (همان). این مصرع فقط بر کنش‌پذیری مؤلف در برابر گفتمان‌های کلاسیک و پرهیز او از تنش فلسفی گواهی نمی‌دهد، بل کنش‌پذیری و تنش‌گریزی را ترویج می‌کند. سازوکار این اندیشه دو - انگارانه است. یا این یا آن. باری پرسش‌های بنیادی از جمع این و آن می‌زایند. غیائی چاشنی پرسش را برمی‌دارد و پوکهٔ اندیشه را به خواننده تحویل می‌دهد. غالب تعریف‌های او خشتی، ناقص، و ایستایند. این را نه تنها در خوانش یک‌بعدی غیائی از ساختارگرایی یا کوپسُن و لوی ستروس، بل خاصه در جایی می‌بینیم که او در نهایتِ راحت‌طلبی روش بایگانی فوکو را به ساختارگرایی منسوب می‌کند^{۱۶} و فیگورهای ژنت، خدای پنهان گلدمن، و آثار کریستوا و دیگران را به ساختارگرایی فرو می‌کاهد (همان: ۳۰).

شاید نتوان از معلمی قدیمی مثل غیائی انتظار داشت که با گرایش‌های پس‌ساختاری فوکو و کریستوا یا کلیت جریان پس‌ساختارگرایی آشنا باشد. اما او تا نیمه‌راه ساختارگرایی هم نرفته است. ۴۲ سال پیش از معراج شقایق، ژنت از تحلیل ساختاری خواسته بود به‌جای درنگ بر اجزای صورت و اجزای معنا به «کشف پیوند میان سامانه‌های شکلی و سامانه‌های معنایی» بپردازد (1966: 151). ژنت هم چنین پژوهش ادبی را به ساختارشناسی «واحدهای بزرگ گفتمان» دعوت می‌کرد و در این زمینه به کتاب ریخت‌شناسی قصه اثر ولادیمیر پروپ ارجاع می‌داد (ibid.: 154). البته غیائی نیز از پروپ یاد می‌کند (۱۳۸۷: ۲۹-۳۰)، اما تنها چیزی که برای او اهمیت ندارد کشف الگوهای ساختاری مشترک میان اشعار سپهری است.

متن، «من»، و «مردم» در تأویل‌های محمدتقی غیائی ۱۵۱

واحدهای ساختاری غیائی از واژه و جمله بزرگ‌تر نیستند. او از تشخیص زمان افعال، توصیف ضمائر، تعریف خلاصه داستان، و ابراز احساسات در خصوص زیبایی شعر و توانایی شاعر فراتر نمی‌رود و نام این کار را «روایت‌شناسی» می‌گذارد (۱۳۸۷: ۶۵-۷۶). او به خواننده یادآوری می‌کند که مفهوم کلی شعر در عنوان آن خلاصه می‌شود و این کار را «نشانه‌شناسی» می‌نامد (۱۳۸۷: ۱۲۷-۲۱۴). اوج تصور غیائی از «کلان‌ساختار» نیز همین مفهوم کلی یک قطعه شعر است (همان). میان این نوع خوانش ساختاری و دستاوردهای پروپ در سال ۱۹۲۸ دشوار بتوان فصل مشترکی پیدا کرد.

۳.۳ غیائی نشانه‌شناس؟

محمدتقی غیائی خود را بیش‌تر نشانه‌شناس می‌داند (۱۳۸۱: ۹؛ ۱۳۸۶: ۱۰؛ ۱۳۸۷: ۲۲) تا ساختارگرا. صرف‌نظر از انواع استدلال‌هایی که ممکن است ساختارگرایی و نشانه‌شناسی را به هم نزدیک یا از هم دور سازند، ادراک غیائی از روش اخیر بر دو یقین تکیه دارد: یقین به وجود دلالت رمزی اولیه و در نتیجه غایی متن؛ یقین به توانایی کشف این دلالت از راه نشانه‌شناسی. ریشه‌های یقین اول را شاید بتوان در سنت هرمنوتیک کهن و باور آن به «تقدس متن» یا در شاخه‌ای از هرمنوتیک مدرن به نمایندگی هرش (Hirsch) جست که به کشف «نیت مؤلف» امیدوار بود (احمدی ۱۳۷۵: ۴۹۶-۴۹۷). یقین دوم را آسان نمی‌توان ریشه‌یابی کرد. کار غیائی تفسیر متن‌های مذهبی نیست. البته در تأویل ملکوت شاهد چرخش او به سوی نوعی گفتمان مذهبی هستیم (۱۳۸۶: ۲۴، ۳۸، ۷۵-۷۶، ۱۰۳-۱۰۵، ۱۵۲). اما او با مفسران راستین کتاب‌های مقدس هیچ شباهتی ندارد، خاصه با آنان که از سر فروتنی معنای کلام آسمانی را فراتر از فهم خود می‌شمردند (احمدی ۱۳۷۵: ۴۹۷). او به نشانه‌/ معناشناسان (sémioticien) متأخر نیز شبیه نیست، زیرا اینان پی‌برده‌اند که دانش امری «مشترک، منقسم، و متلاشی» است و از این رو به‌جای تلاش برای کشف مدلول‌های ثابت یا پنهان نشانه‌ها، به بررسی «عملیات بنیادین گفتمان‌پردازی» رو آورده‌اند (Fontanille 1987: 9). شاید بتوان نشانه‌شناسی غیائی را در نهایت با بخشی از نشانه‌شناسی (sémiologie) دهه ۱۹۶۰ مقایسه کرد که گویا خود را به فهم نشانه‌ها و انتقال این فهم توانا می‌دانست (ibid.). پرسش زمان‌پریشی این ادراک بی‌شک خالی از اهمیت نیست. آنچه بیش‌تر جای درنگ دارد صعود (سقوط) از یقین فهم است به وهم «تقدس» خوانش‌گر؛ وهمی که خاصه از تقلیل نشانه به ذاتی مطلق، و درعین حال محدود و ایستا، به نام «رمز» می‌زاید.

۱.۳.۳ نشانه‌شناسی، رمز‌گشایی، معناشناسی

در توجیه رویکرد نشانه‌شناختی خود به بوف کور، غیائی از جوهر کنایی این اثر سخن می‌گوید: «بوف کور قصه‌ای است کنایی. روساخت حکایت‌گر ژرف‌ساختی است ویژه. باید به نشانه‌شناسی پناه برد» (همان: ۱۳۸۱: ۹). در صفحات بعد، مؤلف با تأکید دوباره بر ماهیت «استعاره‌ی، کنایی، و رمزی» بوف کور (همان: ۲۲) ادعا می‌کند که تا پیش از او «راز درون این اثر فاش نشده است» و نتیجه می‌گیرد که «رمز ماندگاری آن را باید مدیون ساختار موزون و فریبای آن شمرد» (همان: ۳۰). این ادعا، که مثل همیشه از جدایی ساختار و معنا در ذهن مؤلف حکایت دارد، در صفحه ۵۵ کتاب تکرار می‌شود: «بوف کور گلی است که ریشه در خاک ایران دارد و درست به همین جهت گشودن رمز آن کار بیگانگان نبود. آنان ساختار زیبای آن را ستایش می‌کنند و تاکنون راه به اندرون دژ معنا نبرده‌اند».

اگر موقتاً تقابل ساختار و معنا را از این عبارات منها کنیم، باید گمان برد که از نظر غیائی کنایه/رمز عنصری روساختی است و نشانه‌شناسی/رمزگشایی روشی است برای گذار از روساخت به معنا/ژرف‌ساخت. این روابط را می‌توان در دو فرمول ساده خلاصه کرد:

۱. روساخت (کنایی) ← نشانه‌شناسی ← ژرف‌ساخت؛

۲. روساخت (رمزی) ← رمزگشایی ← معنا.

تا این جا همه چیز کمابیش طبیعی به نظر می‌رسد: مفسری براساس نوعی ادراک از نشانه‌شناسی و رمزگشایی تصمیم می‌گیرد از این دو ابزار برای پی بردن به معنای ژرف اثر استفاده کند. حتی گویی اینک عناصر ساختاری نیز در خدمت نشانه‌(معنا)شناسی قرار می‌گیرند و مؤلف سرانجام از تقابل دوتایی ساختار و معنا فرامی‌گذرد (همان: ۱۶، ۱۸).

چنین نیست. نوعی گرایش فرمالیستی و نوعی بحران نوگرایانه سبب می‌شوند تا غیائی این بار هم، در لفظ و نه ابداً در عمل، از معناگرایی دوری جوید. معناهراسی لفظی غیائی را در دیدگاه او درباره ترجمه و تحلیل ساختاری او از شعر سهراب دیدیم. در تأویل بوف کور نیز مؤلف به همین شکل رمزگشایی را در برابر معناگرایی قرار می‌دهد: «موضوع قصه و رمز و راز آن جذاب‌تر از آن است که خواننده معناگرا بدان توجه کند» (همان: ۲۶). تناقض ژرفی که بدین ترتیب در رویکرد غیائی ظاهر می‌شود چنین فرمولی دارد: رمزگشایی/نشانه‌شناسی = معناشناسی ≠ ساختارگرایی = معناشناسی ≠ رمزگشایی/نشانه‌شناسی ≠ رمزگشایی/نشانه‌شناسی. تأویل ملکوت این فرمول متناقض را تأیید می‌کند و با مثالی عینی ماهیت تقابل مفروض میان نشانه‌شناسی و معناشناسی را روشن می‌سازد: «به نظر خواننده»

ساده‌دلی که به سطح معناشناختی توجه دارد، او [دکتر حاتم] آدم بی‌مسئولیتی می‌نماید، ولی به دید خواننده نشانه‌شناس، او به قول مولوی سرهنگ قضا یا به زبان عامه مردم او عزرائیل است» (۱۳۸۶: ۱۰۳). فعلاً با ابتدال این خوانش «نمادگرا» (؟) کاری نداریم. آنچه درنگ می‌طلبد ادعای نشانه‌شناسی مؤلف و تحقیر معناشناسی از سوی اوست.

ادعای غیائی بی‌اساس است. در تأویل‌های او حتی یک کتاب در زمینه نشانه‌شناسی معرفی نمی‌شود. رویکرد او از هیچ الگویی پیروی نمی‌کند، در امتداد هیچ جریانی قرار نمی‌گیرد و به‌طور مستقیم با هیچ برهه‌ای از تاریخ نشانه‌شناسی پیوند نمی‌خورد. شاید بتوان اشارات کوتاه غیائی به ساده‌ترین یافته‌های سوسور، گرماس یا بارت (۱۳۸۱: ۹، ۱۵؛ ۱۳۸۶: ۱۰؛ ۱۳۸۱: ۲۷-۲۹) را نمودگار آشنایی اندک او با میراث فکری آنان دانست. در عوض کم‌ترین شاهدی وجود ندارد که بر شناخت غیائی از تحولات این میراث در دهه‌های منجر به تأویل‌ها گواهی دهد. ژاک فونتانی در سه کتاب *دانش منقسم* (1987 *Le Savoir partagé*)، *نشانه‌معناشناسی گفتمان* (1998 *Sémiotique du discours*)، و *نشانه‌معناشناسی و ادبیات* (1999 *Sémiotique et littérature*) تصویری کلی از این تحولات را از دهه ۱۹۶۰ تا پایان سده بیستم میلادی طرح زده است. در بالا با استناد به کتاب نخست مختصراً به تغییر نگرش نشانه‌شناسان به وجوه تقسیم و انتقال دانش در فاصله دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۸۰ اشاره شد. دیباچه کتاب دوم نیز نشان می‌دهد که چگونه نشانه‌شناسی ساختارگرا، فرمالیست، علم‌گرا، و عینی‌گرای سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ هر آن چیزی را که به‌نوعی با ذهن، احساس، روان، بینش (perception)، و شهود بشر در پیوند بود از مرزهای خود بیرون راند و چگونه در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ میلادی پدیدارهای ذهنی، عقیدتی، احساسی، عاطفی، و هیجانی بار دیگر به قلمرو نشانه‌معناشناسی راه یافتند (1998: 9-13). در شرح این بازگشت، فونتانی از تأثیر هم‌زمان رویکردهای کارکردگرا (pragmatique) و زبان‌شناسی گزاره‌پردازی (linguistique de l'énonciation) و نیز از دیدگاه باختین درباره حضور ثابت عنصر معنایی، ارزش‌مدار (axiologique)، و عقیدتی در گزاره و گفتمان سخن می‌گوید (ibid.: 12). او هم‌چنین نشان می‌دهد که چگونه نشانه‌معناشناسی متأخر دوباره به کارکرد بینش در شکل‌گیری دلالت‌ها و روابط ذهن با دنیای محسوس توجه نشان داد و بدین ترتیب با پدیدارشناسی پیوند یافت (ibid.). اما مهم‌ترین بخش روایت فونتانی شاید تبیین رفتار متفاوت نشانه‌معناشناسی با پدیدارهای روحی و روانی باشد؛ رفتاری مبتنی بر تبدیل این پدیدارها به پدیدارهایی گفتمانی و نه دیگر ذهنی؛ یعنی تبدیل آن‌ها به مضامینی که در حوزه «نظریه‌های دلالت» قرار می‌گرفتند و نه دیگر در مبحث «روان‌شناسی شناختی» (ibid.: 13).

درآمد کتاب سوم، پس از اشاره به نقش زبان‌شناسی، انسان‌شناسی، و جریان‌های گوناگون فرمالیستی در شکل‌گیری نشانه‌شناسی اروپایی در سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، دو گرایش کلی این رویکرد را از هم متمایز می‌کند: نخست sémiologie (= مطالعه نشانه‌ها) که متأثر از نظریه ارتباط (communication) بود؛ دوم sémiotique که برخاسته از «معناشناسی» گفتمان‌ها، متن‌ها، یا تصاویر است و از نظر فونتانی جریان اصلی نشانه (معنا)‌شناسی به‌شمار می‌آید (1999: 1). توجه به مجموعه‌های دلالت‌گر به‌جای نشانه‌های منفرد، توجه به فرایند دلالت به‌جای تمرکز بر دلالت نهایی، توجه به فرایند گزاره‌پردازی به‌جای درنگ بر خود گزاره‌ها، توجه به کنش گزاره‌پردازی و گفتمان جاری / کنش‌گر (discours en acte) به‌جای گفتمان ساکن و ... از ویژگی‌های اصلی این جریان‌اند (ibid.: 1-14).

مشکلات موجود در هر مرحله از تحولات این جریان به تفصیل در کتاب فونتانی بررسی شده‌اند (ibid.). در ضمن به نظر می‌رسد که این تحولات همان روندی را طی کرده باشند که در روایت ژنت از تکامل ساختارگرایی دیدیم. اما نگاه غیائی به ساختار و نشانه و معنا گویی در آغاز این تاریخ متوقف شده است. رویکرد او در بهترین حالت وارث نشانه‌شناسی ساختارگرا و عینی‌گرای سال‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ میلادی است. البته این جا هم مشکل زمان‌پریشی کم‌تر اهمیت دارد تا دو - انگاری، کنش‌پذیری، و ایستایی اندیشه. مفسر ملکوت موضوعی سخت روزآمد مثل «مسئولیت» را به گناه تولید معنا از نشانه‌شناسی خود طرد می‌کند. این رفتار، که ظاهری پیش‌تاز دارد، در واقع گواه بر عقب‌ماندگی از جریانی است که در پایان قرن بیستم فرایند تشکیل معنا را در مرکز توجه خود قرار داد. نشانه‌معناشناسی معاصر با تأویل‌های غیائی نشانه و معنا را از هم جدا نمی‌دانست، زیرا باور به این جدایی مترادف بود با اقرار به رکود معنا و سکون نشانه. باری محوریت گفتمان جاری / کنش‌گر نه تنها با این سکون مضاعف سازگاری نداشت، بل ایجاب می‌کرد که ابعاد معنایی (sémantique)، نحوی (syntaxique)، و کارکردی (pragmatique) کلام هم‌چون کلیتی همگن در نظر گرفته شوند (ibid.: 23-24).

به همین ترتیب رویکرد جدید هیچ مضمونی را بر دیگری برتری نمی‌داد، بل می‌کوشید همه پدیدارها از جمله پدیدارهای ذهنی و احساسی را به «موضوعاتی قابل بررسی از دیدگاه نشانه‌معناشناسی گفتمان» بدل سازد (ibid.: 13). این در واقع رویکردی باز و کنش‌گر بود که با تصاحب حوزه‌های معرفتی موجود پیوسته قلمرو معنایی خود را وسعت می‌بخشید. تحلیل

فونتانی از کنش‌های ذهنی مارسل و تبدیل آن‌ها به گفتمان در رمان پروست نمونه‌ای عملی از این رویکرد جدید است (Fontanille 1987: 105, 111, 162-169, etc.). اما مثال روشن‌تر شاید تحلیل او از گزاره‌پردازی احساسات در *شهادت دو کلو* (*Princesse de Clèves*) باشد. در فصلی که مادام دو کلو از پذیرفتن مسیو دو نمور (Nemours) خودداری می‌کند، فونتانی نشان می‌دهد که چگونه حالات روحی این دو شخصیت در کلامی وجهی (modal) و استوار بر افعالی چون دانستن، توانستن، خواستن، و بایستن نمود می‌یابد (Fontanille 1999: 82-90).

۲.۳.۳ نشانه‌معناشناسی و «مردم‌سالاری ادبی» (*démocratie littéraire*)

از مثال‌های اخیر باید دریافت که نشانه‌معناشناسی، چنان‌که غیائی القا می‌کند، تنها برای تحلیل «قصه‌های استعاری، کنایی، و رمزی» به‌کار نمی‌آید. بی‌شک اگر فرض بر ذات رمزی یا کنایی همهٔ بازنمودهای زبانی از جمله اثر ادبی باشد، هر درجه از فهم را باید محصول اقدامی رمزگشایانه یا مرتبه‌ای از نشانه‌معناشناسی دانست. در این صورت رمان‌های پروست و مادام دو لافایت در ردیف دیگر بازنمودهای زبانی / رمزی قرار می‌گیرند و رویکرد فونتانی مثل هر رویکرد دیگر نوعی رمزگشایی به‌شمار می‌رود. باری این فرض زمانی قابل‌اعتنا خواهد بود که دست‌کم دو نوع رمز را از هم متمایز کنیم: نخست رمزهای همگانی (*exotérique*) که در قراردادی زبانی - اجتماعی با شمول کمابیش گسترده ثبت یا جاری‌اند؛ دوم رمزهای درون‌گروهی (*ésotérique*) با گستردگی محدود یا اندک. در برابر آثاری که هم‌چون دو رمان بالا براساس رمزهای همگانی شکل می‌گیرند، فهم خوانش‌گر در نهایت با فهم دیگر خوانندگان تفاوت درجه دارد نه تفاوت ماهیت. اینک پرسش او بیش از «چیستی» معنا بر «چگونگی» تولید آن متمرکز می‌شود. این حرکت از «چه می‌گوید؟» به «چگونه می‌گوید؟» بی‌شک از تنشی ساختارگرا و فرمالیست پیروی می‌کند. اما از دو محتوای مهم آن غفلت نباید کرد: اولی گشودگی کمابیش ناگزیر پرسش «چگونگی» به روی پرسش‌های آینده است، زیرا این‌جا قرار بر بازگرداندن معنای مفروض اولیه (= معنای گذشته) نیست؛ دوم نوعی مردم‌سالاری ادبی است، زیرا فرض بر این است که میان فهم‌های مخاطبان از رمزهای همگانی تفاوت ماهوی وجود ندارد. این تحلیل مختصر شاید مجال دهد از تقابل مضاعف فرمالیسم و ساختارگرایی با پرسش‌های ارزشی و انسان‌شناختی از یک سو و با مردم‌سالاری ادبی از سوی دیگر عبور کنیم.

۳.۳.۳ رمزهای انحصاری و «دلالی» دلالت

تأکید بر وجود معنای رمزی اولیه از نوعی اشراف‌سالاری (aristocratie) ادبی تغذیه می‌کند. هدف آن متمایز کردن «خواننده آگاه» (غیائی ۱۳۸۶: ۴۸) از «خواننده عادی» (همان: ۷۰) است. محمدتقی غیائی بارها بر موقعیت خویش به منزله مخاطبی یگانه تأکید کرده است: «گاه فرستنده‌ای پیامی را در پرده و تنها به قصد مخاطب مخصوص می‌فرستد. گیرنده پیام باید با همه قواعد رمز آشنا باشد تا پیام را چنان‌که هست دریافت کند» (۱۳۸۱: ۱۸-۱۹). اگر به همین دو جمله بسنده کنیم، به نظر می‌رسد که نویسنده این‌جا به رمزهای درون‌گروهی می‌اندیشد. اما او هم چنین مدعی است که تنها خودش توانسته به راز بوف کور پی برد (همان: ۳۰، ۵۵). از جمع دو ادعا باید نتیجه گرفت که غیائی رمزهای هدایت را در انحصار خود می‌داند.

نگاه انحصاری به رمز دست‌کم سه پی‌آمد دارد که سبب می‌شوند روابط ادبی تاحدودی شکل «بازاری» به خود بگیرند. اولی نوعی «دلالی» دلالت است که از پیوند مستقیم متن و مخاطب زیان می‌برد. در برابر رمزهای همگانی، واسطه پا پس می‌کشد. وقتی از غیائی می‌پرسند چرا در کنار هدایت و صادقی به دیگر نویسندگان ایرانی نپرداخته است، پاسخ می‌دهد:

ساعدی چندان عمق نداشت. همه‌چیز را ساده می‌گفت و نیازی به تفسیر نداشت. [...] آثار چوبک هم مشخص بود و چندان محتاج کاویدن نبود. [...] آثار دیگری هم بودند، اما چندان عمق نداشتند (!؟) (بهره‌مند ۱۳۹۵).

دومین پی‌آمد، در پیوند با اولی، رقابتی تنگاتنگ برای تصاحب [بازار] متن است. غیائی «صدبار» بوف کور را خواننده است تا از «چه می‌گوید» آن پرده بردارد (احدیان ۱۳۹۵). به این اعتبار، او مفسران ایرانی را متهم می‌کند که «بدون تأمل» نظرات غلط غربی‌ها را درباره اثر و نویسنده‌اش بازگفته‌اند (۱۳۸۱: ۲۵، ۵۱). هم‌چنین در قطعه سوم تأویل ملکوت با عنوان «در تاریخ‌خانه نقد وطنی» او می‌کوشد به هر بها سخنان ساعدی، گلشیری، و صنعتی درباره رمان صادقی را محکوم کند (۱۳۸۶: ۱۷-۲۸). قطعه موردبحث با بیتی کوبنده از مولوی آغاز می‌شود: «وا نمایم راز رستاخیز را/ نقد را و نقد قلب‌آمیز را» (همان: ۱۵). این اعلام جنگ مثل همیشه تهی است. «نقد بر نقد» (métacritique) غیائی به ساده‌ترین روش جدل‌گردن می‌نهد که عبارت است از یک نقض به‌ازای یک نظر. این روش در هر دو تأویل دنبال می‌شود: می‌گویند در بوف کور زمان و مکان وجود ندارد، من می‌گویم بوف

کور قصه‌ای است رمزی/ سیاسی و مربوط به زمان رضاشاه (۱۳۸۱: ۲۵-۲۶)؛ گلشیری آسمان ملکوت را عرش خدا می‌شمارد، من می‌گویم این آسمان زمان شاه است (۱۳۸۶: ۲۶). بسیاری از نمادهای غیائی از بطن این تفسیر سیاسی مضاعف بیرون می‌آیند: لبان زن اثری به «لب‌های نیمه‌باز دریای خزر» بدل می‌گردند (۱۳۸۱: ۱۶۰)، موی سپید دایه به برف قلّه دماوند (همان: ۲۰۴)، قصاب به ضحاک و سپس به شاه (همان: ۲۰۰)، جنین لکاته به جنین جمهوری (همان: ۲۴)، اتاق دکتر حاتم به کشور شاهنشاهی (۱۳۸۶: ۲۷)، «شکو» به مردم (همان: ۱۳۱) و ...

بی‌شک دعوی غیائی نه بر سر خوانشی ممکن از آثار هدایت و صادقی، بل بر سر یگانه خوانش ممکن از این آثار است. باری این دعوا نیز مایه ندارد. نه رمزگشایی اوهامی و بازی‌وار (ludique) غیائی و نه یافته‌های پیرامنی و بینامتنی او به‌هیچ‌رو قابل اعتنا نیستند. در تأویل‌های او نه کتاب‌شناسی وجود دارد، نه سند و مدرک، و نه استدلال استوار. برای دفاع از فرضی مثل نگارش بوف کور در هند، غیائی به ذکر «تأثیر شگرف» این سرزمین بر دیگر قصه‌های هدایت و موانع «گمرک رضاشاهی» برای خروج این «کتاب بودار» از کشور بسنده می‌کند (۱۳۸۱: ۵۱-۵۲).^{۱۷} به همین ترتیب، در اشاره به تأثیر مالرو و پروست بر هدایت، او به‌جای ارجاع به منابع مکتوب و معتبر، به عبارتی مثل «پیداست که» توسل می‌جوید: «پیداست که هدایت قصه مالرو و تفسیرهای منتقدین را نیز خوانده است» (همان: ۱۴)؛ «پیداست که او آثار مارسل پروست را خوانده است» (همان: ۳۳). اوج این اوهام بینامتنی را در جاهایی می‌توان یافت که غیائی شخصیت لکاته را از خلال آثار دیگران دنبال می‌کند: هدایت بر کاتب یاسین «تأثیر ژرف» نهاده است، زیرا در رمان نجمه «زن محبوب و دل‌خواه گزارش‌گر لکاته‌ای است به کام دیگران» (همان: ۵۶)؛ یا این جمله عجیب و مضحک درباره تأثیر بوف کور از «تصنیف جمهوری» عشقی: «باتوجه به این که درون‌مایه اصلی بخش دوم آبستنی لکاته و لک‌دیدن اوست، به‌نظر می‌رسد که هدایت از خوانندگان پروپاقرص عشقی بوده است» (همان: ۲۴). نمونه اخیر خاصه نشان می‌دهد که رویکرد رمزگشا تا کجا می‌تواند در ابتدال فرو رود.

پی‌آمد سوم، در پیوند با دو پی‌آمد بالا، رویکردی تبلیغاتی به آثار و نویسندگان است. غیائی پیوسته القا می‌کند که بهترین آثار را برگزیده و بهترین خوانش را از آن‌ها ارائه داده است: «بوف کور هنوز هم مهم‌ترین داستان ایرانی است» (بهره‌مند ۱۳۹۵)؛ «اثر دلالت‌گر» هدایت با «نوشته جنون‌آمیز» نروال دیوانه شباهتی ندارد (۱۳۸۱: ۵۴)؛ «باتوجه به این که بهرام

صادقی پزشک بود و شاعر، معلولی معقول، شاعرانه و درعین حال عالمانه‌تر از مسخ کافکا ارائه می‌کند» (۱۳۸۶: ۲۵)؛ سهراب سپهری هم بر حافظ و کهن‌سرایان سبقت می‌گیرد و هم بر شاملو و نوپردازان (۱۳۸۷: ۴۶) ... این تبلیغات البته مانع نمی‌شوند که خوانش‌گر گاه گوش نویسنده را هم بمالد: «کل پندار [هدایت] دلیل عدم آگاهی او از چرخه زندگی است» (۱۳۸۱: ۲۳۶)؛ بخش‌هایی از رمان صادقی از «بی‌توجهی به خواننده آگاه» حکایت دارند (۱۳۸۶: ۴۸). اما اشاره غیائی به یکلیای مدرسی از هر مثالی گویاتر است: «این نتیجه‌ای است که از کارکرد روایت برمی‌آید، حال نویسنده یا خواننده عادی هرچه می‌خواهند بگویند» (همان: ۷۰). این واژه‌ها از قلم کسی می‌توانند که از «بازگرداندن معنای اول، معنایی که به‌خاطر آفریننده خطور کرده» دم می‌زند (۱۳۸۱: ۱۹).

۴.۳.۳ رمزهای خنثی و خوانش‌های درزمانی

درنگ غیائی بر (باز)نمودهای حکومت پهلوی در بوف کور و ملکوت نشان می‌دهد که تأویل‌های او براساس ادراکی اغلب سیاسی از رمز شکل می‌گیرند. در همین زمینه او به شاعری جوان توصیه می‌کند: «شعر باید روشن باشد. اگر سیاسی هم هست باید به‌گونه‌ای رمزی بیان شود که قابل فهم باشد» (احدیان ۱۳۹۵). درخصوص بخش اول این حکم قطعی همین‌قدر یادآوری کنیم که یاکوبسن در پی امپسون (Empson) از «ابهام» به‌مثابه «خاصیت ذاتی» شعر یاد می‌کرد (Jacobson 1963: 238) و این تعریف به‌قدر کافی پذیرفتنی بود تا ژنت (1966: 153-154) و بارت (۱۳۸۲: ۶۳) نیز به آن ارجاع دهند. در حکم دوم اما منظور غیائی از «رمز قابل فهم» به‌احتمال زیاد رمز درون‌گروهی یا همان «پیغام سروش» (۱۳۸۱: ۱۹) است. باری این توصیه دست‌کم دو ناسازه دارد. نخست این‌که، خاصه در برابر رمزهای سیاسی، گوش نامحرم بیش از محرم با پیغام سروش آشناست. باری این‌جا رمز راهی ندارد جز رفتن تا رمز سخن خاموش؛ یعنی سخنی کمابیش خودنگر (autoréflexif) که هم به ماهیت رمزی خود خیانت می‌ورزد و هم کلیت خوانش رمزگشا را به خوانشی ممکن و مردد درمیان خوانش‌های دیگر بدل می‌سازد. اینک پرسش از یک‌سو به مجازبودن یا مجازنبودن خوانش رمزی باز می‌گردد و از سوی دیگر به ذات مطلق یا نسبی رمز. ادعای غیائی مبنی بر شناخت متقن رمزهای هدایت‌مبتنی است بر فرض مطلق‌بودن آن‌ها. این فرض در عمل رد می‌شود. کافی است به رمزی مثل عدد ۲۴ بیندیشیم که غیائی براساس خوانشی ملی‌گرا از بوف کور آن را نماد ۲۴۰۰ سال پیش می‌داند (همان: ۱۵۹) و چنان‌که م. ف. فرزانه به‌نقل از خود هدایت می‌گوید، به عشق ۲۴ ماهه نویسنده در فرانسه اشاره دارد (فرزانه ۱۳۷۶: ۲۰۷).

ناسازۀ دوم به امکان رمزگشایی هم‌زمان (synchronique) از آثار سیاسی مربوط می‌شود. باری این رمزگشایی در حلقه «اهل دل» (غیائی ۱۳۸۱: ۱۹) پوچ است و بیرون از حلقه در حکم پرده‌داری. رمزگشایی سیاسی تنها می‌تواند در زمانی (diachronique) باشد و واپس‌گرا. یعنی همواره دیر هنگام است و غیرساختاری و ریاکار و کمابیش خشتی. به‌راستی آیا نباید پرسید که چرا غیائی در همان زمان پهلوی به رمزگشایی سیاسی از بوف کور و ملکوت اقدام نکرده بود؟

۴. «من» و «مردم»

اگر بررسی‌های بالا تا حدودی از شناخت سطحی محمدتقی غیائی از رویکردهای ادبی قرن بیستم پرده برداشته باشند؛ اگر کمابیش نشان داده باشیم که غیائی به‌رغم (یا به‌علت) این شناخت سطحی تا چه اندازه خود را از همه ادیبان «وطنی» برتر می‌انگارد، این بخش پایانی را باید هم‌چون جمع‌بندی و تصریح بحث‌های پیشین در نظر گرفت. اقرار کنیم که این داوری مضاعف حتی لحظه‌ای از تردید رها نبوده است. نمی‌توان این احتمال را نادیده گرفت که غیائی کوشیده است، با روحیه آموزگاری و با استفاده از ساده‌ترین داده‌های نظری، برخی آثار «مبهم» ادب پارسی را به زبانی قابل فهم برای مخاطبان غیرحرفه‌ای توضیح دهد. مصاحبه‌های سال ۱۳۹۵ این احتمال را تقویت می‌کنند. به‌ویژه در گفت‌وگو با روزنامه شروق، غیائی بارها بر وظیفه ادبیات در قبال «مردم» تأکید می‌ورزد: «به گمانم زندگی مردم قابل رسیدگی است و این کار ادبیات است»؛ «هر قدر ما برای مردم دل بسوزانیم کم است»؛ «آنچه در آراگون برای من جلب نظر کرد مردم دوستی او بود»؛ «زولا نیز مانند آراگون بیش‌تر توجهش به کارگران، دهقانان، و زحمت‌کشان است» (بهره‌مند ۱۳۹۵). عشق غیائی به «مردم» تا جایی پیش می‌رود که او را از ترجمه پروست «اسنوب» باز می‌دارد (همان)!

بدین ترتیب آیا دعوی غیائی با دیگر اهالی قلم بر سر مردم است؟ این فرض را نمی‌توان اثبات کرد. تأویل‌های غیائی سراسر تحقیر مردم‌اند. تقابل نویسنده و مردم عادی در واقع یکی از محرک‌های اصلی و همیشگی خوانش‌های اوست. غیائی مردم را توده‌ای «فاقد ابتکار، خلاقیت، و آگاهی» می‌داند که «در خواب خرگوشی فرو رفته‌اند» و «لیاقت معاشرت با [شاعر] را ندارند» (۱۳۸۷: ۹۱، ۹۷). او همراه با «هدایت احساس می‌کند که ورطه عظیمی او را از خیل مردم بی‌غم جدا می‌کند» (۱۳۸۱: ۲۲۱). مطابق با یافته‌های تأویل ملکوت، «شکو خلق الله است. خلق الله یعنی عامه مردمی که در سراسر کشور بدون

هیچ‌گونه تشخیصی پراکنده‌اند» (۱۳۸۶: ۱۳۱). در مراحل بعدی این رمزگشایی سیاسی، «عامه مردم» به سگ (شکو) بدل می‌شوند (همان: ۱۳۲-۱۳۳) و تأویل با این جمله سراسر وهن رو به پایان می‌گذارد: «از شکو چه خبر؟ ملت، این توده بی‌زبانی که فقط دم می‌جنباند، در گورستانی به گستردگی کشور، جلجتای غم‌انگیزی دارد» (همان: ۱۷۶)؛ این‌جا با بُعدی دیگر از همان اشراف‌سالاری ادبی مواجه می‌شویم که خوانندگان را از پیوند مستقیم با اثر باز می‌داشت: «توده بی‌زبان سگ‌صفت» را باید از ورود به معقولات منع کرد. از همین رو غیائی، در نوعی هم‌ذات‌پنداری اوهامی با میرزاده عشقی، جمهوری‌طلبی توده را به باد تمسخر می‌گیرد: «گوسپندچران‌های سقر جمهوری طلب شده‌اند» درحالی‌که نمی‌دانند «جمهوری خوردنی است، پوشیدنی است، یا جمهوری را درو می‌کنند و با آن نان می‌پزند» (۱۳۸۱: ۲۱۷). به همین ترتیب، او با شاعر/ پیامبر (۱۳۸۷: ۹۱) «سوره تماشا» هم‌آوا می‌شود و «مردم تنبل» را «با عادت‌های کهنه‌شان رها می‌کند تا از ابتکار و خلاقیت محروم بمانند» و حتی در «خواب» هم به «سفرهای متعالی روحی» دست نیابند (همان: ۱۷۳) ...

غیائی خود را چه فرض می‌کند؟ خواننده را چه؟ او ادبیات «عامه‌پسند» را محکوم می‌کند (۱۳۸۷: ۸۳) و خود میان‌مایه‌ترین تحلیل‌های ادبی را به خورد خواننده می‌دهد. او برای اثبات این‌که هدایت با «زیر و بم قصه‌نویسی و نظریه‌های مربوط به آن آشنایی کافی داشته» جمله سبکی مثل «شیوه رمان‌نویسی یکی از ارکان ادبیات دنیاست» را از او نقل می‌کند (۱۳۸۱: ۲۵)؛ جایی دیگر خود را هم‌سنگ لامارتین می‌شمارد و این کشف خارق‌عادت را به رخ خواننده می‌کشد: «لامارتین می‌گفت: شعر از هیچ پدید می‌آید. من در یک مقاله به زبان فرانسه نوشتم: شعر ایران سخن‌ها دارد. بهترین غزل‌های فارسی آکنده از مطالب گوناگون است» (۱۳۸۷: ۸۵).^{۱۸} همین نگاه سطحی به ادبیات است که سبب می‌شود داوری‌های ادبی غیائی گاه تا حد آه برآمده از لذت تنزل کنند: «ملاحتی دارد که گفتنی نیست» (همان: ۶۰)؛ «لطفی غیرقابل وصف دارد» (همان)؛ «چه استعاره‌ای!» (همان)؛ «سخت خوشایند است» (همان: ۶۱)؛ «خاطره‌ها فرایاد می‌آورد دلنشین» (همان). به‌راستی اگر اصطلاحی چون «رویکرد عامیانه به ادبیات» معنایی داشته باشد، معنای آن را در همین نوع ابراز احساسات خنک باید جست.

۵. نتیجه‌گیری

معضل تأویل‌های محمدتقی غیائی را شاید بتوان در پنج رفتار متناقض با ادبیات و «مردم» خلاصه کرد: اولی نگاهی است خام به نگره‌ها و رویکردهای ادبی فرانسوی که به

سطحی‌ترین اصولشان فرو کاسته شده‌اند: نه در گذار غیائی از ترجمه به نقد و نه در متن تأویل‌ها اثری از تسلط مؤلف بر نگره‌ها و رویکردهای موردبحث دیده نمی‌شود؛ رفتار دوم مبتنی است بر معرفی این شناخت سطحی به‌منزله دقیق‌ترین و حتی یگانه شناخت ممکن؛ سومین رفتار ناظر است به استفاده از همین شناخت ناقص برای تملک انحصاری متن‌های ایرانی و اعمال نوعی قدرت ادبی بر نویسندگان و ناقدان «وطنی»؛ رفتار چهارم، در تناقض آشکار با سه رفتار پیشین، عبارت است از رهاکردن متن تأویل در وضعیت‌های هوابه‌گون (chaotique) با گردن‌نهادن به قوانین یا بی‌قانونی سخن شفاهی، خاصه از نوع آموزگارانه؛ اما رفتار پنجم، در پیوند مستقیم با چهار رفتار دیگر نخوتی است بی‌آزم که خاصه در تحقیر علنی مردم خاموش تجلی می‌کند.

غیائی حتی هنگام «دل‌سوزاندن برای مردم» آنان را خوار می‌شمارد. گفتمان «پوپولیستی» مصاحبه‌ها در واقع صورتی بزرگ‌شده از گفتمان مردم‌ستیز تأویل‌هاست. در همه‌حال، فرض‌گوینده بر این است که «مردم» در شرایطی خاص به سر می‌برند که با شرایط «من» تفاوت ماهوی و پایگانی (hiérarchique) دارد. میان‌مایگی ادبیات غیائی پیش از هرچیز از همین فرض ناشی می‌شود. او اما میان‌مایگی‌اش را ناشیانه پشت نقاب ادبیات خارجی پنهان می‌کند. سیمایی که غیائی از خود به‌نمایش می‌گذارد آن پرومته‌ای است که آتش را از خدایان ربوده و به آدمیان هدیه کرده است. باری تأویل‌ها به‌تنهایی گواهی می‌دهند که رهاورد او برای فرهنگ ایرانی جز خاکستر این آتش نبوده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. خوانش‌های غیائی از آثار معاصر ایرانی شامل دو تأویل و یک تحلیل ساختاری‌اند. تعمیم‌واژه «تأویل» به هر سه خوانش فقط برای حذر از دشواری‌های نوشتار است.
۲. هرچا سخن از «روابط قدرت» به میان می‌آید، ضروری است به نام فوکو و به‌ویژه آثار او در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ اشاره شود: نظام‌گفتمان، مراقبت و تنبیه، اراده به دانستن، تاریخ جنسیت، و ...
۳. نمونه‌هایی از مشکلات ساختاری در بخش سوم جستار حاضر و زیر عنوان «ساختار تأویل‌ها» بررسی شده‌اند.
۴. اگر از هیچ ترادفی میان انگاره‌های ساختار (structure) و متنیت (textualité) سخن نتوان گفت، دست‌کم به‌نظر می‌رسد که در غالب متن‌ها درجه‌ای از هم‌پوشانی میان این دو عنصر وجود داشته باشد. نزدیک‌شدن انگاره‌های موردبحث به یک‌دیگر در بخش‌های مختلف این جستار، نه مبتنی بر فرض ترادف، که ناظر به فرض هم‌پوشانی نسبی آن‌هاست.

۵. نقد تفسیری (۱۳۵۲)، تفسیری بر غثیان سارتر (۱۳۵۵)، تفسیری بر بیگانه کامو (۱۳۵۵)، و تفسیری بر سرخ و سیاه ستندال (۱۳۵۵).
۶. یادآور شویم که تأویل بوف کور نخستین بار در سال ۱۳۷۷ به چاپ رسیده و در سال ۱۳۸۱ تجدید چاپ شده است.
۷. منظور گوینده به احتمال قریب به یقین فریدون نیکنام مدیر فقید انتشارات مروارید است.
۸. غیائی بنا بر عادت همیشگی‌اش به ما نمی‌گوید که سخن بارت را از کجا آورده است و اصطلاح مبهمی چون «جوهر اثر» برای او و بارت چه معنایی دارد.
۹. غیائی مدعی است که در فرانسه تاریخ و تفسیر ادبیات را از قرون وسطی تا قرن بیستم تدریس می‌کند (بهره‌مند ۱۳۹۵).
۱۰. در فراسوی دلالت واژه‌ها و مناسبات زبان‌ها، کارکرد ترجمه از نظر ماریان لدرر بازگرداندن معنای متن‌هاست (Lederer 2006: 5).
۱۱. تصریح شود که بنیامین نقش ترجمه را در تضمین بقای اثر مهم‌تر از نقش نقد می‌داند (2000: 253).
۱۲. «بازگویی» یکی از معناهای فرضی ترجمه است (Benjamin 2000: 244). در عین حال نمی‌توان از دیدگاه شتاينر «Steiner» و برمن در خصوص نقش قضاوتی و انتقادی ترجمه و بازترجمه (Berman 1995: 40) غفلت کرد.
۱۳. چهار فرض اخیر در واقع چهار مضمون مکرر در اندیشه و نوشتار اروپایی قرن بیستم‌اند. بسامد آن‌ها را می‌توان دست‌کم از پدیدارشناسی هوسرل تا پسامدرنیسم فرانسوی، از بینامتنیت و منطق گفت‌وگویی (dialogisme) باختمین تا بازخوانی فرانسیس ژاک از این انگاره‌ها (cf. L'Espece logique de l'interlocution 1985, Paris: PUF) و از بوطیقای پل والری تا تاتر ايسورد و نوشتار لویی - رنه د فوره (L.-R. des Forêts) سنجید.
۱۴. به‌رغم ضعف‌های ساختاری بی‌شماری که در سراسر تأویل بوف کور به چشم می‌خورند، در پشت جلد کتاب گزارشی از مجله ایر/نیکا منعکس شده است که «ساخت جالب و درخور توجه» این «اثر» را می‌ستاید. شماره، ماه، و سال چاپ مجله ذکر نشده‌اند.
۱۵. این بحث یادگار رمبو (Rimbaud) است. شاید بتوان آن را یکی از نقاط عطف در سنت زیبایی‌شناسی‌های ماده‌گرا به‌شمار آورد.
۱۶. موريس بلانشو اشاره می‌کند که گرایش فوکو به روش بایگانی با ساختارگرایی او نسبت معکوس دارد (2002: 120).
۱۷. آشکار نیست که در این صورت نوشتار رمزی/سیاسی به چه کار می‌آید.

متن، «من»، و «مردم» در تأویل‌های محمدتقی غیائی ۱۶۳

۱۸. غیائی از ذکر عنوان این «مقاله به زبان فرانسه» خودداری می‌ورزد. وانگهی این یکی از نمونه‌های بارز خلط مباحث نزد اوست. اولاً تضمینی نیست که او انگاره فلوبری «کتابی درباره هیچ» یا «کتابی براساس هیچ» (livre sur rien) را سهواً به لامارتین منسوب نکرده باشد. اما به فرض درستی این ارجاع، فرمول‌های لامارتین و فلوبر را باید هم‌سو با همان جهش ادبی و معرفت‌شناختی‌ای شمرد که به موجب آن، در آغاز قرن نوزدهم، کلام بازنمودی (représentatif) کلاسیک‌ها جای خود را به کلامی استوار به خویش و چیستان‌وار (énigmatique) به نام «ادبیات» داد (cf. M. Foucault, Les Mots et les choses 1966). یعنی به کلامی خودمرجع (autoréférentiel) که دنیای بیرونی را پیش‌فرض وجود خود نمی‌داند. به راحتی می‌توان دریافت که، برخلاف برداشت غیائی، این بحث بیش از آن‌که به محتوا، کارکرد، یا مقصد ادبیات مربوط شود، به خاستگاه آن نظر دارد.

کتاب‌نامه

احمدیان، پریسا (۱۳۹۵)، «دیدار و گفت‌وگو با محمدتقی غیائی»، مجله فرهنگی و هنری بخارا: <bukharamag.com.1395.01.13205.html>.

احمدی، بابک (۱۳۷۵)، ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز.

بارت، رولان (۱۳۸۲)، نقد و حقیقت، ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان، تهران: مرکز.

بهره‌مند، شیما (۳ خرداد ۱۳۹۵)، «ادبیات یعنی یکه‌خوردن» (گفت‌وگو با محمدتقی غیائی، به مناسبت بازنشر دو کتاب هفته مقدس و خدا/یان تشنه‌اند)، روزنامه شرق، ش ۲۵۸۹: <http://www.sharghdaily.ir/News/93420>.

صادقی، بهرام (۱۳۵۷)، ملکوت، تهران: زمان.

غیائی، محمدتقی (۱۳۸۱)، تأویل بوف کور: قصه زندگی، تهران: نیلوفر.

غیائی، محمدتقی (۱۳۸۵)، شعر فرانسه در ساء بیستم، تهران: ناهید.

غیائی، محمدتقی (۱۳۸۶)، تأویل ملکوت: قصه اجتماعی - سیاسی، تهران: نیلوفر.

غیائی، محمدتقی (۱۳۸۷)، معراج شقایق: تحلیل ساختاری شعر سهراب سپهری، تهران: مروارید.

فرزانه، م. ف. (۱۳۷۶)، آشنایی با صادق هدایت، تهران: مرکز.

هدایت، صادق (۱۳۵۶)، بوف کور، تهران: جاویدان.

Aucouturier, Michel (1978), "Mikhaïl Bakhtine Philosophe et Théoricien du Roman, in: Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, tr. fr. D. Olivier, Paris: Gallimard.

Benjamin, Walter (2000), "La Tâche du traducteur", in: *Œuvres I*, tr. fr. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris: Gallimard (folio essais).

- Berman, Antoine (1995), *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice (2002), "Michel Foucault tel que je l'imagine", in: *Une Voix venue d'ailleurs*, Paris: Gallimard.
- Fontanille, Jacques (1987), *Le Savoir partagé. Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins.
- Fontanille, Jacques (1998), *Sémiotique du discours*, Limoges: PULIM.
- Fontanille, Jacques (1999), *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris: PUF.
- Foucault, Michel (1966), *Les Mots et les choses*, Paris: Gallimard.
- Genette, Gérard (1966), "Structuralisme et critique littéraire", in: *Figures I*, Paris: Seuil (points).
- Jacques, Francis (1985), *L'Espace logique de l'interlocution*, Paris: PUF.
- Jakobson, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris: Minuit.
- Kristeva, Julia (1970), "Une poétique ruinée", in: Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, tr. fr. I. Kolitcheff, Paris: Seuil (points).
- Kristeva, Julia (1987), *Soleil noir. Dépression et Mélancolie*, Paris: Gallimard.
- Lederer, Marianne (ed.) (2006), *Le Sens en traduction*, Caen: Lettres Modernes Minard.

