

نقد ادبی: از تأویل اثر تا تحلیل متن

حسین صافی پیرلوجه*

استادیار زبان‌شناسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

بی‌گمان مشابهت‌هایی میان تحلیل تخیلی و تحلیل علمی هست؛ زیرا که در هر دو گونه تحلیل دو عامل نقش اصلی دارد: یکی تجزیه و دیگری ترکیب. از این گذشته، در تخیل به درک مشابهت و اضداد هم می‌پردازیم. پژوهشی کوتاه در ساختار تخیل ضروری است (پاشایی، از زخم قلب...).

چکیده

در سنت ساختارگرایی سوسوری، فرض بر این است که دستگاه زبان پس از تعریف سلبی نشانه‌های کلامی و چینش بعضی از آن‌ها در پی یکدیگر، مدلول‌های معینی را در کالبد یک متن مستقل گرد می‌آورد و از وحدت مضمونی متن در برابر شرایط ناپایدار بافتی محافظت می‌کند. بسیاری از منتقدان عرصه ادبیات نیز تحت تأثیر زبان‌شناسی سوسوری و به پیروی از بوطیقای ساختارگرا چنین می‌پندارند که نقد ادبی برابر است با سخن‌کاوی اثر در راه تأویل آن به مقصود آفریننده‌اش. در این مقاله اما به جای کوششی بی‌فرجام برای وصول به فلان مدلول در بهمان اثر سترگ ادبی، به چندوچون در این باره خواهیم پرداخت که اساساً متنیت اثر - خواه ادبی و مستطاب باشد، خواه نامستطاب و حتی غیرادبی - از کجا(ها)ی زبان مایه می‌گیرد

* نویسنده مسئول: spirloojeh@gmail.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۹/۲۳

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۱/۲۰

و چرا نمی‌توان فرایند خوانش متن را به روال‌های مکانیکی سخن‌کاوی فروکاست و هدف از نقد ادبی را نیل به مضمونی بی‌بدیل انگاشت که با کشف و اقامه آن بتوان خوانش‌پذیری ذاتی متن را به سود یک‌پارچگی و استقلال اثر برای همیشه سرکوب کرد. در تبیین دلالتمندی پدیده‌های متن و کران‌گشودگی خوانش، چند نمونه‌ی ظاهراً ناهمگون (یک تکه شعر، پاره‌ای از مقاله و یک قطعه داستان) را فراتر از نقدهای سخن‌کاوانه، بر پایگاهی متشکل از دیدگاه‌های خوانش‌بنیاد رولان بارت (۱۹۸۱)، عسگری پاشایی (۱۳۷۳) و کریستین متز (۱۹۸۲) تحلیل خواهیم کرد تا سرانجام به الگوی تازه‌ای از نقد ادبی دست یابیم. بنابر این الگو، اگرچه فقط سخن‌سنجی اثر برای تأویل آن کافی است، این سنجه را فقط یکی از شرایط لازم برای تبیین متنیت و خوانش‌پذیری متن باید دانست. در راه چنین تبیینی، همچنین باید عوامل متنیت هر اثر را با توجه به شبکه‌ای از روابط بینامتنی‌اش تحلیل کرد؛ این تحلیل از شناسایی انواع تقابل‌های پنهان در پوسته‌ای از روابط مجازی و استعارای آغاز می‌شود.

واژه‌های کلیدی: نقد ادبی، ساختارگرایی، سخن‌سنجی، تکثرگرایی، خواننده‌مداری،

متنیت.

۱. مقدمه

پیش‌گامان نقد ادبی نه‌تنها پایه‌ی دیدگاه‌های خود را عملاً بر تحلیل کلام و مطالعات زبان استوار کرده‌اند؛ بلکه کوشیده‌اند تا این پایگاه زبان‌شناختی را با نظریه‌پردازی درباره‌ی «حدوث ادبیات در زبان» چنین توجیه کنند که چون آفرینش ادبی کنشی است در مایه‌ی کلام، خوانش موشکافانه‌ی متن ادبی را هم باید به برخوردارِ خواننده از نوعی توانش زبانی موسوم به «توانش ادبی» (کالر، ۱۹۷۵، م، ۱۳۸۸: ۱۶۰) نسبت داد. معرفی مختصات دقیق توانش ادبی یا قواعد خوانش متن ادبی را به حلّاجی پاره‌ای متون روایی فارسی‌احاله می‌دهیم و در این باره فعلاً به تعریفی کلی بسنده می‌کنیم: در چارچوب سنتی نقد ادبی، خواننده‌ی آرمانی ادبیات کسی است که توان تشخیص شگردهای بلاغی و درک پیام نهفته در آثار ادبی را داشته باشد تا برپایه‌ی چنین توانشی بتواند ارزش ادبی هر اثر را برحسب تناسب میان فنون و مضمون آن اثر بسنجد. بنابر این تعریف، توانش ادبی تابعی است از ۱. توانایی درک ارزش ادبی یا همان ادبیت اثر، با توجه به «نگرش

مهمی که درباره مسئله‌ای مربوط به انسان و یا رابطه‌اش با جهان خارج دارد؛ ۲. توانایی سخن‌سنجی اثر با توجه به شگردهایی «که باید از طریق گشتارهای معنایی، انسجام متن را هم در سطح مستعاره و هم در سطح مستعارمنه برقرار سازند»؛ ۳. توانایی کشف مضمونی واحد از پس صورت آراسته و پیراسته اثر (همان، ۱۶۴).

تعریف پیش‌گفته از توانش ادبی متضمن این تصورات خام ولی عام درباره ادبیات است که اولاً متن ادبی و غیرادبی را فقط با توجه به ممیزه‌های کلامی هریک می‌شود از دیگری بازشناخت؛ ثانیاً هر اثر ادبی حاوی فقط یک مضمون لایزال است و آن پیامی است که آفریننده اثر در پوششی از آرایه‌های کلامی می‌گزارد تا خواننده به‌قدر توانش خود- و نه به‌فراخور شرایط متغیر خوانش- بهره‌ای از آن بردارد. این تصورات اگرچه دور از واقعیت به‌نظر نمی‌رسند، در نظر ما هنگامی قرین حقیقت خواهند بود که بپذیریم آنچه ادبیات هر زبانی را از گنجینه غیرادبی‌اش جدا می‌کند و به سرگشتگی خواننده یا کران‌گشادگی خوانش دامن می‌زند، در درجه نخست نه ویژگی‌های (بلاموضوع) خود آن زبان، بلکه ممیزه‌ای است مانند آنچه واژه فارسی «داستان» را دربرابر واقعیت تعریف می‌کند.

ادبیات دراصل نه گونه خاصی از زبان است و نه به‌بهانه بیان زیباشناسانه ادراک می‌تواند خود را مطلقاً از هستی‌شناسی پدیده‌ها معاف کند. ادبیات مجموعه‌ای از شیوه‌های گوناگون آفرینش و خوانش متن است که در طول تاریخ گرد آمده و در قالب فرهنگ نهادینه شده‌اند. به این اعتبار، ادبیت بیش از آنکه ویژگی یا مجموعه‌ای از ویژگی‌های قائم به ذات ادبیات باشد، برابند شیوه‌های مختلفی است که آفریننده و خواننده را به‌واسطه متن و از ورای زمان و در چارچوب فرهنگ پیوند داده‌اند و خواهند داد (در همین‌باره ر.ک: Eagleton, 1983: 14). کنش ادبی نیز به همین تعبیر، نوعی تعامل اجتماعی است که از توانش ادبی مایه می‌گیرد و خود از ره‌گذر نهادهایی مانند دانشگاه، رسانه، بازار نشر و محفل نقد، مایه بازتولید و دگردیسی توانش ادبی می‌شود. «توانش ادبی» به‌معنای توانایی خوانش آنچه ادبیات خواننده می‌شود، نمایندگان ادبی هر زبانی را در پی تحولات فرهنگی از دوره‌ای به دوره‌ای و از جامعه‌ای به جامعه دیگر دائماً تجدید می‌کند.

اثرگذاری چندین دهه‌ای و حتی چندسده‌ای بعضی متون ادبی را نیز می‌توان به اثرپذیری خوانش آن‌ها از حال و هوای خوانندگان (یعنی به خوانش‌پذیری متناسب با شرایط خوانش) نسبت داد. به دیگر سخن، متن ادبی با هر بار «خوانده شدن» گویی بار دیگر به سلیقه خواننده‌اش «نوشته می‌شود» و هیچ‌کدام از این «بازنویسی‌های ناخودآگاهانه را نمی‌توان منتهی به نسخه پایانی آن اثر نخستین پنداشت. قواعد خوانش متن و نقد ادبی به همان تدریج که در تاروپود جامعه تافته و به خورد آن رفته‌اند، همگام با تحولات فرهنگی جامعه در جریان روزگار دگرگون خواهند شد. به هر حال، ادبیت متن چه رو به زوال بگذارد و چه به دلیل خوانش‌پذیری متن - یا به زعم عده‌ای - از فرط خمود و جمود فرهنگی جامعه دیرگاهی بپاید، قدر مسلم وابسته به بافت خواهد بود و نه قائم به ذات ناشناخته ادبیات. تعریف‌ناپذیری مفهوم ادبیات و بی‌ثباتی مصادیق آن نیز درست از همین جاست.

اما توانش ادبی هرچند فارغ از چیستی ادبیات باشد و در چتته خواننده‌ای پرخوانده، باز هم مانند قابلیت به‌کارگیری و درک دیگر دستگاه‌های نشانه‌ای، نه خودبسنده خواهد بود و نه همیشگی. مثلاً اگر توانش ادبی را چنان‌که کالر (۱۹۷۵م، ۱۳۸۸: ۱۶۴) می‌گوید، مجموعه‌ای از قواعد خوانش اثر بگیریم و بنای عمل‌کرد این قواعد را پیرو کارکرد هر قاعده‌ای، بر فراهم‌آیی چند شرط مشخص بگذاریم و این شرایط را هم مشخصاً به سخن‌کاوی در جست‌وجوی مضمونی شایسته اثر و بایسته خودشناسی انسان فروبکاهیم؛ حتی در این صورت نیز توانش ادبی خواننده و ارزش ادبی اثر (یعنی ادبیت آن) را خواه‌ناخواه در مقیاس شرایط سیاسی و اجتماعی سنجیده‌ایم؛ زیرا برای رسیدن به «نگرشی مهم درباره مسئله‌ای مربوط به انسان و رابطه او با جهان» نخست می‌باید ارزش اثر را در متن فرهنگ بومی خود سنجیده باشیم. البته ناگفته نماند که این‌گونه وابستن ارزش ادبی به القای نگرشی جهانی درباره انسان اگرچه ظاهراً از رویکردی واقع‌بینانه به سرشت بافت‌وابسته ادبیات ریشه می‌گیرد، در واقع مستلزم لاپوشانی تبعیض‌های فرهنگی، قومی، اجتماعی و جنسی در پسله‌های مفهوم یک‌دستی است که بعضی معماران زن‌ستیز، سرمایه‌سالار و نژادپرست فرهنگ جهانی بر مصادیق ناهمگون انسان بار کرده‌اند. چشم‌پوشی از سهم نابرابر انسان‌ها در

تعریف فرهنگ جهانی «تلویحاً بدان معناست که فرهنگ به اصطلاح جهانی شده امروز - و نشئت گرفته از غرب- را باید تقدیر بشر گرفت و سرپیچی از آن در حکم بی-اعتنایی به قوانین طبیعت است» (قائد، ۱۳۸۹: ۱۷). اما باید توجه کرد «آنچه بدیهی، طبیعی» و مبتنی بر «عقل سلیم» به نظر می‌رسد یا تعریف می‌شود، در واقع قدرت را استتار کرده است» (پاینده، ۱۳۹۱: ۵۲۷). از این گذشته، سخن‌سنجی مبتنی بر مضمون هر اثر فقط هنگامی میسر خواهد بود که بتوان اثرپذیری عمیق متون ادبی از قابلیت‌های یکدیگر را به کلی نادیده گرفت.

باری، شاید بد نباشد بررسی ترفندهای گفتمان‌پردازی را به مجال دیگری وانهم و فعلاً به پاسخ‌جویی برای همین یک پرسش برآیم که خوانش‌پذیری پر دامنه متون ادبی از کجای زبان مایه می‌گیرد. اما پیش از درآمدن به این راه، باید توجه کرد که سخن‌کاوی اثر به قصد تأویل درون‌مایه آن، لاجرم بخش‌هایی از زبان‌شناسی و مطالعات ادبی را بر سر تحلیل متن ادبی درگیر خواهد کرد و در جایی میان این دو عرصه، به مجادله‌ای دامن خواهد زد که زبان‌شناسی را در طول نیم‌قرن گذشته از ورود به میدان نقد ادبیات فارسی بازداشته است.

۲. نقد ادبی در مقام تأویل اثر

آنچه مسیر سخن‌سنجی و تعیین ارزش بلاغی متن را به ورطه‌ای پرچالش میان زبان‌شناسی و نقد ادبی می‌کشاند، گذشته از منازعات صنفی، این است که دستگاه غول‌آسای زبان از یک سو کرشمه‌های کلامی را به چیزی نمی‌گیرد و کمتر به نازک‌طبعی‌های ادبی راه می‌دهد و از سوی دیگر اندک فراورده‌های هنری خود را هم چندان ارزان به نقدهای رایج در بازار ادبیات نمی‌دهد. بنابر آنچه معمولاً در قالب این گونه نقدهای بازاری به متقاضیان توانش ادبی عرضه می‌شود، «جمال‌شناسی» برابر است با سنجش تناسب میان صورت و مضمون اثر. به این اعتبار، میزان ادبیت را در موازنه قوا میان سخن و زبان باید سنجید. به عبارت دیگر، برای زیباشناسی اثر ادبی باید دید آیا آن اثر (تا چه اندازه) توانسته است مفاهیم خردشده در دستگاه تقابل‌های زبانی را بار دیگر به هم درآمیزد و از این راه، قدرت دال‌نگری زبان را به قوه

مدلول‌گریزی سخن تعدیل کند. اگر از این دیدگاه در ادبیت بنگریم، «زبان عادی (حقیقت زبان) را معیار انحراف‌های بلاغی دانسته‌ایم؛ همان که بلاغیان اسلام و یونان گفته‌اند: صناعات بلاغی در واقع انحراف از زبان معیار است» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۳۲).

به این ترتیب، واضعان معادله ادبیت طی یک سده گذشته به سرکردگی صورت‌گرایانی همچون رومن یاکوبسن (1971: 1960) و به پیروی طابق‌نعل از ساختارگرایی بافت‌زدوده سوسوری، راه‌حل این معادله را در محاسبه ضریب انحراف سخن از دلالت‌های تثبیت‌شده زبان جستجو کردند. یاکوبسن در مقاله کلاسیک «زبان‌شناسی و شعرشناسی» می‌گوید: «کارکرد ادبی زبان با ملموس‌تر کردن نشانه‌ها، تفکیک بنیادین بین نشانه‌ها و اشیا را تشدید می‌کند» (۱۳۸۱: ۷۷). شارحان معادله ادبیت نیز در همین راستا - ولی احتمالاً بدون پیروی آگاهانه از سوسور - زبان را در محاسبات خود دارای ارزشی خودبسنده دانسته‌اند و ارزش اثر را متغیری مجهول. اینان درحالی که خواننده اثر ادبی را تا سرحد شایسته‌ترین مضمون ممکن به سخن‌کاوی واداشته‌اند، شیوه‌های پیش‌انگاشته هنجارگریزی از زبان را نیز سخاوتمندانه در اختیار او گذاشته‌اند، بدون این پروا که آخر چرا ارزش متن در میزان متناقض‌نمای نقد ادبی، هم معلوم است و هم مجهول. در مثالی برای سنجش ادبیت برپایه شگردهای هنجارگریزی از زبان، در یکی از شیوه‌نامه‌های نقد ادبی می‌خوانیم:

روش ما در این بررسی آن است که سطوح قطعیت‌گریزی صناعات ادبی را بر مبنای میزان فاصله هر صنعت با زبان عادی یعنی میزان واقعیت‌نمایی آن صنعت رده‌بندی و نقش هریک را در چندلایه کردن متن و تقویت ادبیت کلام بررسی کنیم (فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۱۵).

و حال آنکه پیش‌تر در تأیید رویکردی متضاد خوانده‌ایم: «پل دومان^۱ بلاغت را به "بازی بی‌قاعده صناعات بیانی" در متن تعبیر کرده و می‌گوید: "متن ادبی در آن واحد اقتدار بلاغی خود را نشان می‌دهد و از آن تن می‌زند"» (همان، ۱۱۲). در این میان، معلوم نیست با پیش‌انگاری آرمانی‌ترین تعادل ممکن میان زبان معیار و فلان اثر ادبی، دیگر اساساً به بررسی هنجارشکنی‌های زبانی چه نیازی خواهد بود. چنین است که صاحبان نظر در میدان نقد ادبی با تجویز الگویی برای زیباشناسی متن و سنجش ادبیت

آن از راه سخن‌سنجی همواره کوشیده‌اند تا هم نسخه‌ای برای سخن‌ورزی بنویسند و هم متقابلاً نسخه بدل از شگردهای سخن‌ورزی را برای تقویت نیروی خوانش بیچند، غافل از اینکه سخن‌ورزی یعنی گریز از هنجارهای زبان و هنجارگریزی یعنی بی‌قاعدگی. نقد ادبی اگر به ضرب این‌گونه نعل‌های وارونه قاعده‌ای هم برداشته باشد، آن را دیر یا زود در برابر متن‌های نوآور فروخواهد گذاشت؛ زیرا:

ویژگی‌های منحصربه‌فرد متن ادبی که در دیگر متون نیست، هیچ ربطی به سرشت عناصر زبانی آن آثار ندارد؛ [بلکه] حاصل نقشی است که مؤلف به زبان داده است. پس قاطعانه باید گفت پدیده‌ای به نام «زبان ادبی» [برخلاف «متن ادبی»] قابل اثبات نیست (فتوحی، ۱۳۹۰: ۶۸).

چندان‌که حق‌شناس می‌گوید: «من متن [ادبی] را برآمده از نظام نشانه‌شناسی زبان متعارف نمی‌دانم. من این متن را نشئت‌گرفته از نظام نشانه‌شناسی ادبیات می‌دانم» (۱۳۸۲: ۱۶۹).

تا اینجا با دو رویکرد مهم درباره رابطه زبان و ادبیات آشنا شدیم: نخست رویکردی که در آن، کسانی همچون فتوحی (۱۳۸۷) و کالر (۱۳۸۸) به پیروی از یاکوبسن (۱۹۶۰م ترجمه ۱۳۸۱ و ۱۹۷۱) ادبیات را محصول هنجارگریزی از جوهر انتزاعی زبان و برجسته‌سازی صورت انضمامی متن پنداشته و از همین رو، نقد ادبی را به صورت‌بندی شیوه‌های آشنادایی از زبان فروکاسته‌اند. دن‌شین^۲ درباره تقلیل نقد ادبی به سبک‌شناسی ادبی می‌گوید: «سبک‌شناسان یافته‌های زبان‌شناسان را در تحلیل متن ادبی به کار می‌گیرند و از این ره‌گذر، تحلیل‌های سبک‌شناختی خود را به‌قوه زبان‌شناسی قوام می‌بخشند؛ هرچند دامنه نقد ادبی را نیز به متن زبانی و کارکرد خود زبان محدود می‌کنند» (۱۳۸۹: ۷۸-۷۹). در واکنش به کاستی‌های روش‌شناختی رویکرد نخست و به‌نمایندگی از رویکرد دوم، کسانی همچون فتوحی (۱۳۹۰) و حق‌شناس (۱۳۸۲) ویژگی‌های نشانه ادبی و نشانه زبانی را مقایسه کرده و با تشخیص وارستگی متن ادبی از هنجارهای زبان، تعریفی سلبی و مبهم از ماهیت ادبیات در پیش نهاده‌اند که به‌اعتبار آن، زبان دست‌بالا تجلی‌گاه یا ماده خام ادبیات است و جوهر غیرزبانی ادبیات منزلی در فراسوی زبان دارد:

درست است که تا زبان نباشد، ادبیاتی به وجود نخواهد آمد. این هم درست است که ادبیات هر زبانی به هر حال مایه از همان زبان می‌گیرد. اما این چیزی را ثابت نمی‌کند. خوب تا سنگ نباشد مجسمه‌ای به وجود نخواهد آمد. اما سنگ مجسمه نیست (حقوق‌شناس، ۱۳۸۲: ۱۷۷).

حامیان این رویکرد به بهانه تفاوت‌های ماهوی میان ادبیات و زبان اگرچه بررسی سرشت ادبی متن را به وادی ناشناخته‌ای در ورای زبان‌شناسی احاله می‌دهند، ویژگی‌های ذاتی و میزان خوانش‌پذیری متون ادبی را همچنان با مراجعه به نظام زبان می‌سنجند:

خواننده در برخورد با الفاظ متن ادبی، ابتدا نشانه‌های موجود در آن را، همچون نشانه‌های متن زبانی، در معنای ارجاعی آن‌ها در نظر می‌گیرد؛ ولی بی‌درنگ متوجه می‌شود که معنایی که از این راه حاصلش شده غیردستوری و نابهنجار است. آن‌گاه همین معنا را به‌عنوان ابزاری برای کشف معنایی دیگر به کار می‌گیرد و می‌کوشد تا با بازگشت به متن و با بررسی ویژگی‌های خاص آن و از طریق تفسیر لایه معنایی نخست، به لایه معنایی دوم راه برد (همان، ۳۵).

۳. نقد ادبی در مقام تحلیل متن

اکنون که نخست از دیدگاهی نهاده و سپس از چشم‌اندازی برابرنهاده در نقد ادبی نگریستیم، با تعمیم حکمی که کریستین متز^۳ به‌درستی درباره نظریه‌پردازان سنت‌گرای سینما صادر کرده است، می‌توانیم مدعی شویم که پیروان این هر دو نحله از نقد ادبی نیز مانند هم‌تایان سینمایی خود:

زبان‌شناسی و نظام زبان را با هم خلط کرده‌اند؛ بی‌تردید می‌توانیم برای بررسی فیلم [یا نقد ادبی] از برخی روش‌ها و ابزارهای زبان‌شناسی بهره بگیریم، اما ویژگی‌های خود زبان، در مقام پدیده‌ای عینی [یا حتی انتزاعی] نمی‌تواند منبع الهام ما قرار گیرد (متز، ۱۳۷۸: ۸۶).

از این رو، در ادامه پژوهش با رویکرد هم‌برنهاده‌ای آشنا خواهیم شد که از میان دو دیدگاه متضاد پیشین به متن ادبی می‌نگرد. این رویکرد برخلاف دیدگاه‌های سبک‌شناسانه، گریز از هنجارهای زبان را چندان برای آفرینش متن ادبی (به‌ویژه متن

روایی) ضروری نمی‌داند که مطالعه ادبیات را فقط به نوعی زبان‌شناسی صورت‌گرا تقلیل دهد؛ و از سوی دیگر، برخلاف دیدگاه‌های متمایل به نشانه‌شناسی، سهم زبان را در ساختاردهی به ادبیات (خاصه ادبیات غنایی) بیش از آن می‌داند که بتوان در نقد جوهر ادبی متن نادیده‌اش گرفت.

در این رویکرد سوم، برابر انگاشتن کل زبان‌شناسی با الگوی صوری مورد نظر یاکوبسن و تصور آن به‌عنوان روند مکانیکی اکتشاف یا دستگاه پردازش خودکار متن بدون توجه به کارکرد بینامتنی‌اش، همان‌قدر دور از خوانش است که تنزل زبان به مرتبه ماده خامی برای ادبیات و انتساب جوهر ادبیات به وادی «مبهم و تعریف‌نشده‌ای» در حوزه نشانه‌شناسی. فالر در این باره می‌گوید:

بی‌معناست که زبان ادبیات را تا حد صرفاً وسیله‌ای برای بیان تنزل دهیم؛ زیرا معانی، مضامین و ساختارهای فراگیرتر هر متن را - خواه متنی «ادبی» و خواه غیرادبی - منحصراً روابط متقابل آن متن با زمینه اجتماعی و غیراجتماعی می‌سازد (۱۳۸۱: ۲۴).

برای توضیح این پیوند ناگسستنی میان متن و بافت پیرامونی‌اش، «هیچ لزومی ندارد فرض کنیم حتماً نوعی ویژگی‌های ادبی تجریدی در "فراسوی" وسیله بیان وجود دارد؛ زیرا ویژگی‌های بدیعی و نشانه‌شناختی مورد نظر باید در توصیف زبان‌شناسانه عادی از متن به‌دست آید، مگر آنکه زبان‌شناسی را بسیار محدود بدانیم» (همان، ۲۵). اگر بپذیریم که برای نقد ادبیات، هیچ راهی جز تحلیل متن نداریم، در این صورت باید «زبان ادبی و غیرادبی را هم‌طراز بدانیم» و «از کلیه بصیرت‌هایی که به‌مدد زبان‌شناسی به‌دست می‌آید برخوردار باشیم» (همان، ۲۴) تا از میان آن‌ها مناسب‌ترین الگوی نظری را برگزینیم. برای دست‌یابی به چنین الگویی، نه نقد ادبی را می‌توان منحصر به بخشی از زبان‌شناسی یا حتی تمام «بصیرت‌ها»ی ناشی از زبان‌شناسی دانست و نه زبان‌شناسی را می‌توان یکسره از نقد ادبی کنار گذاشت.

«نقد ادبی» به‌باور ما برابر است با مطالعه فزاینده‌ی معنا در نظر خواننده یا بهتر است بگوییم بررسی توانش خواننده در بارآوری معنا. در این تعریف تازه، خواننده به‌جای اینکه معنایی نژاده را از جایی به‌نام «اثر» مامایی کند، خود مام معناست و متن در نظر او، زمینه‌ای حاصل‌خیز برای کشت معناست و زهدانی آماده‌ی معناپرووری و تکثیر

دلالت‌های زبانی؛ دلالتی چنین متکثر اگرچه در نظر خواننده، معمولاً از صورت کژتاب زبان نطفه می‌گیرد، باریک‌نگری در کژتابی‌های اثر به‌تنهایی برای تحریک توانش ادبی در خواننده و (باز) تولید دلالت در متن کفایت نمی‌کند؛ همچنان‌که غفلت خواننده از این‌گونه هنجارگری‌های کلامی نیز مانع از خوانش‌پذیری متن و تکثرگرایی معنا در آن نمی‌شود. به‌گفتهٔ رولان بارت (۱۹۷۷): «متن، متکثر است و این صرفاً به‌معنای آن نیست که معانی متعدد دارد؛ بلکه یعنی امکان تکثیر معنا را فراهم می‌کند: کثرتی تقلیل‌ناپذیر»^۵ (ر.ک: سجودی، ۱۳۸۷: ۱۲۴).

بارت نخستین کسی است که متن را دربرابر اثر تعریف می‌کند و از میانهٔ دههٔ ۱۹۶۰م به‌بعد، همسو با دیگر نظریه‌پردازان عرصهٔ منتیت (کسانی همچون باختین، ژنت و کریستوا) دائماً بر لزوم تمیز اثر از متن پا می‌فشارد. متن در نظر بارت و همفکرانش، جریان تولید معناست، نه محصول نهایی آن. در این تعریف تازه، متن برابر است با پویش رمزگان در فرایند خوانش و نه آن محصول نوشتاری یک‌بارمصرفی که معنای یگانه‌اش را می‌شد در جایی بیرون از جریان خروشان دلالت‌های کلامی، با نیت نویسنده یکی گرفت:

هدف از نقد ادبی [رایج] درنهایت، کشف معنای اثر است؛ معنایی کم‌وبیش پنهان که به سلیقهٔ منتقد از سطوح مختلف اثر تراشیده می‌شود. حال آنکه امکان وصول به واپسین مدلول در چارچوب تحلیل متن، تصویری است باطل. متن هرگز متوقف یا منعقد نمی‌شود. از این‌رو، بیشتر با بازی دال‌ها سروکار دارد تا با توضیح یا حتی توصیفشان؛ یعنی به‌جای فهرست کردن دال‌ها (که عملاً ناممکن است)، آن‌ها را رده‌بندی می‌کند. پس تحلیل متن برابر است با تکثیر متن (Barthes, 1981: 43).

تحلیل متن را در این تعبیر می‌توان از چند نظر با اجرای نمایش نیز مقایسه کرد:

۱. خوانش متن به نمایش زنده‌ای از زبان بر صحنهٔ سخن می‌ماند. ۲. گویی خواننده نقش مکمل نویسندهٔ متن را بازی می‌کند. ۳. بازی دال‌ها و روند دلالتگری‌شان دربرابر خواننده اگرچه با کشف پردهٔ زبان از صحنهٔ متن آغاز می‌شود، گویی هیچ‌گاه با بسته شدن اثر پایان نمی‌گیرد. ۴. در مقایسهٔ متن با نمایش شاید همچنین بتوان تمایل خواننده به کام‌جویی مجدد از متن واحد را به ولع بی‌تخفیف تماشاگر برای دیدن

اجرای تازه از یک نمایش‌نامه معین تشبیه کرد. شگفتا که «متن» از هر این چهار منظر که دیده شود، همچون دیگر دال‌های زبان، اصطلاحی خواهد نمود مدلول‌گریز، شگفت‌انگیز، خوانش‌پذیر و در عین حال، پای‌بند به چارچوب مورد نظر بارت از تحلیل متن؛ این اصطلاح تناقض‌آمیز هم به الگوی تحلیلی بارت تن می‌دهد و هم از تعریف نوآورانه او تن می‌زند. در نتیجه این دوگانگی، آنچه بارت از اصطلاح «متن» برداشت کرده است، فقط یکی از مدلول‌های ممکن برای این اصطلاح خواهد بود؛ به این معنا که خود «متن» را نیز در الگوی پیش‌نهادی بارت و در برابر تعریف او از «اثر» می‌توان بر هر مفهومی حمل کرد. از قضا، همین انگیزتگی سیری‌ناپذیر متن (همین سرگردانی بی‌فرجام خواننده در پی مدلول) است که مفهومی فریبنده، دشوار، هوس‌انگیز و دست‌نیافتنی به «متن» می‌بخشد تا خوانش آن را - دست‌کم از نظر بارت - به کنشی سخت فرساینده، بی‌اندازه دردناک و به همان اندازه دل‌چسب مبدل کند. با تحلیل انعکاسی متن در این چارچوب مدور، «بارت به ما نشان می‌دهد که متن‌بارگی چگونه از شهوت‌رانی در قلمرو زبان آب می‌خورد» (McHale, 1987: 227). به دیگر سخن، «سرچشمه هرگونه خوانشی "میل" عاشقانه یا اروتیک خواننده است به آن» (پاشایی، ۱۳۷۸: ۳۵۸).

۴. وداع با نویسنده در آستانه تحلیل چند نمونه

حال برای آنکه حدود فاصل میان سخن‌سنجی «اثر» و تحلیل «متن» را کمی روشن‌تر ببینیم، پاره‌ای از یک نمونه‌گفتمان (احتمالاً ادبی) به نام «از زخم قلب آبایی» را - که برگرفته از سروده‌های احمد شاملوست - نخست در جست‌وجوی خرده‌شگردهای بلاغی و سپس در امتداد خوانشی تکثرگرا بر خواهیم رسید. اینک نخستین بند از آن گفتمان:

دختران دشت! / دختران انتظار! / دختران امید تنگ / در دشت بی‌کران، / و آرزوهای
بی‌کران / در خلق‌های تنگ! / دختران خیال آلاچیق نو / در آلاچیق‌هایی که صد سال! - /
از زرو جامه‌تان اگر بشکوفید / باد دیوانه / یال بلند اسب تمنا را / آشفته کرد خواهد...
(شاملو، ۱۳۸۲: ۱۱۶).

با گنجاندن چند نمونه از انبوه نقدهای سخن‌کاوانه‌ای که بیشتر به نیت تأویل^۶ بر شعرهای شاملو وارد شده‌اند، در چارچوبی که پیش‌تر به نقل از کالر (۱۳۸۸) برای نقد ادبی در میان نهاده‌ایم، روند تحلیل پاره‌گفتمان ذکر شده را منطبق با این دستورالعمل خواهیم یافت: خواننده در نخستین وهله تأویل به گمان اینکه قطعه پیش رو بسان یک اثر ادبی مستقل می‌تواند فی‌نفسه متضمن دریافتی عمیق از کیستی انسان و جایگاه او در میان دیگر پدیده‌های جهان باشد، بنای خوانش را بر تشخیص صناعات بلاغی می‌گذارد و در وهله بعد به پشتوانه توانش ادبی خود، محل تخطی‌های سخن‌ورزانه از مقررات زبان را به دقت شناسایی می‌کند تا پس از گردآوری این شناسه‌های بلاغی در ساختاری یک‌پارچه، سرانجام برای همیشه در لنگرگاه آن یگانه‌مضمون موعود بار بیندازد. به بیان دیگر، در این وهله آخر:

وقتی تمام واژه‌ها و عبارات و استعاره‌ها و ایماژها و نمادها و رمزها تک‌تک و به‌طور کلی، یعنی رابطه آن‌ها با کل اثر، به دقت و موشکافانه بررسی شد، آن متن یا شعر مورد نظر «منطق درونی» خاصی را که بر آن روایی دارد، و برخی [چون کالر] آن را «منطق استعاره» نیز خوانده‌اند، آشکار خواهد کرد (پاشایی، ۱۳۷۳: ۳۰).

اینک به چند نمونه به اصطلاح «تأویلی» یا «مؤلف‌محور» از نقدهای سخن‌شناختی وارد بر تکه‌ای «از زخم قلب» بنگرید: برای نمونه نخست، مضمون «از زخم قلب» در کتابی با عنوان *نقد و تحلیل اشعار احمد شاملو بدون هرگونه نقد و تحلیلی*، این‌چنین به اختصار از قول شاعر (شاملو، ۱۳۳۶: ۵۵۱) بازگو شده است: «شعر از زخم قلب آمان-جان [یا همان آبابی]، یادآور تجربه و خاطره شاعر است از دشت گرگان. او یاد مرگ قهرمان دشت گرگان را زنده می‌کند» (دستغیب، ۱۳۸۵: ۶۱).

یکی دیگر از بلاغیون نیز بر حسب استعداد شاعر در کاربرد «استعارات، تشبیهات، تعبیرات، و همه آنچه که در دایره بزرگ "تصویر" می‌گنجد»، پاره‌گفتمان مورد نظر را نمونه‌ای واجد «پاره‌های نو و سطرهای تازه» ارزیابی کرده است؛ «پاره‌ها و سطرهای نابی» که «زندگی خاص دختران ترکمن و جامعه مخصوص آنان و بالخصوص پیوستگی آن‌ها با اسب» را به زبانی «بسیار زیبا و مناسب» سروده‌اند (حقوقی، ۱۳۶۸: ۳۹-۴۰). این منتقد سخن‌کاو اگرچه پای نقادی را اندکی فراتر از «دایره بزرگ تصویر» به سومین گام

نقد کشانده، در اشاره‌ای نه‌چندان روشن - یا شاید بتوان گفت در شرحی بسیار مقتصدانه و مبهم - درباره یک پارچگی ساختاری لازم برای ادبیت آورده است:

ساختمان و تشکل شعر، همراه [است] با سیری منطقی که نه‌تنها هماهنگی لازم در نمای ظاهری آن دیده می‌شود؛ بلکه هریک از بندها و سطرها و حتی کلمه‌های آن نیز، چه از لحاظ معنا و چه از نظر تصویر، از ارتباطی دقیق برخوردار است؛ تا آنجا که [...] می‌توان در شعرهای شاعران طراز اول امروز، به قصد درک تشکل و توجه به نقطه مرکزی و کشف ارتباط اجزای مختلف شعر با آن نقطه، و سرانجام رسیدن به وحدت آخرین کاوش کرد (همان، ۴۵).

اما در میان نقدهایی که همسو با دستورالعمل سه‌مرحله‌ای کالر درباره *از زخم قلب* نوشته شده‌اند، چشممان به نمونه‌ی اعلائی روشن می‌شود که همه مراحل خوانش را به سیاه‌برداری از صنایع بلاغی برگزار کرده است. اینک به بخشی از آن سیاهه مشعشع که گرتۀ فنون سخن‌سنجی و سبک‌شناسی‌اش را دقیقاً از روی پاره‌گفتمان مورد توجه ما برداشته‌اند، بنگرید:

پیام مورد نظر شاعر در این شعر بر «عشق» بنا شده است؛ آن هم «عشقی قبیله‌ای» [...] این شعر که با استفاده از وزن عروضی منطبق با قواعد شعر نیمایی سروده شده است [...] از همان آغاز بر چندین عنصر شاعرانه بنا شده است که هرکدام به‌نهایی قادرند در کاربرد موفق خود، زبان را به شعر ناب تبدیل کنند. عنصر اول اطناب هنری است در تکرار واژه «دختران» [...]. همچنین هنجارگریزی نحوی در کاربرد فعل «آشفته کرد خواهد» به‌جای «آشفته خواهد کرد» به برجسته‌سازی هنر در زبان منجر شده است. علاوه بر آن، برجسته‌سازی به‌وسیله کاربرد فعل «بشکوفید» از مصدر «شکوفیدن»، به‌جای «شکفتن» نیز از همین مقوله است. از طرفی، کاربرد ایجاز هنری در کلام، به‌ویژه در مصراع‌های «دختران دشت»، «دختران انتظار» [...] معانی زیادی را در کلامی مختصر ارائه کرده است [...]. شگرد دیگری که می‌توان از آن سخن گفت، کاربرد موفق آرایه ادبی «تضاد» (در ترکیب‌های «امید تنگ» و «دشت بی‌کران») است. [...] همچنین عنصر تخیل یا ایماژ که [...] کاربرد آن تصویرسازی در مصراع‌های فرجامین در هیئت استعاره کنایی «اسب تمنا» است که باد دیوانه برخاسته از قدرت خیال‌پردازی دختران در ساخت رؤیای «آلاچیق‌های نو» (خانه بخت)، یال بلند آن را

آشفته می‌کند [...] کاربرد [مبالغه‌آمیز] عبارت «صد سال»، بر قدرت خیال‌پردازی در این تصویر یا ایماژ گسترش یافته آن افزوده است [...] یکی از مهم‌ترین شگردهای شاملو در این شعر، کاربرد واژه «دختران» در شکل جمع و عمومیت یافته آن است [...] کلیه شگردهای به‌کارگرفته شده در این شعر در محور زبان، تخیل، عاطفه، تصویرسازی و درون‌مایه، به‌طور کامل در خدمت سبک فردی شاملوست (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۱۶۴-۱۴۶).

منتقد دیگری - که با همه عنایات ویژه‌اش به خوانش‌پذیری متن، او را نیز ناگزیر باید از زمره بلاغیون دانست - به نقل از پل ریکور^۷ درباره نخستین گام سخن‌سنجی می‌گوید: «هر تأویلی براساس فهمی مقدماتی از همان چیزی آغاز می‌شود که خواننده از طریق تأویل، متن را به دنبال آن می‌کاود» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۲۳). ناقد پیش از آنکه شناسه‌های بلاغت را به تفصیل در شعرهای شاملو معرفی کند و پای نقد را تا چندصد صفحه در همین گام دوم معلق نگه دارد، در یکی دو اشاره گذرا به واپسین وهله از مراحل سخن‌سنجی، ناآشنایی با «امکانات متنوع زبان» و بی‌بهرگی از «زمینه عاطفی» را دو آفت ساختاری وارد بر سخن‌ورزی می‌شمرد: «این عدم آشنایی و آن عدم تجربه سبب ضعف تألیف در محور افقی و فقدان ترکیب ساختاری در محور عمودی شعر می‌گردد» (همان، ۲۴ و ۲۶۳-۲۷۰)؛ ولی سپس شعر شاملو را مبرا از این‌گونه کاستی‌های سازمان‌برانداز می‌داند و با تکیه بر امکان وحدت معنا در عین کثرت آن، بی‌درنگ بحث درباره لزوم هدفمندی خوانش و ضرورت تأویل اثر به پیام آفریننده‌اش را بار دیگر از سر می‌گیرد:

باری شعر شاملو نه فاقد آن تجربه شاعرانه است، و نه اسیر آن زبان عادی و طبیعی ناتوان از بیان آن تجربه. وحدت ساختاری شعر او ناشی از وحدت عاطفی تجربه اوست و زبان خاص شعر او که به انواع شگردهای آشنادایی شکل و شیوه‌ای خلاف عادت پیدا کرده است. [...] شعر شاملو به همین سبب بالقوه معانی متعدد و استعداد تأویل‌پذیری دارد. اما این بدان معنا نیست که معنای یگانه و پایداری که همان نیت شاعر است در آن نباشد. وقتی شاعر خود بر متعهد بودن شعر اصرار دارد، فقدان یک معنای اصلی علی‌رغم تأویل‌پذیری‌های متعدد، پذیرفتنی نیست. [...] از همین روی سخنانی از قبیل «اثر ما را می‌خواند به همان اندازه که ما آن را می‌خوانیم»، در حق شعر

شاملو تا آنجا راست می‌آید که بر سر آن نباشیم که دریابیم نیت خود شاعر چه بوده است. اگر به جای آنکه خواننده شعر را بخواند، شعر خواننده را بخواند چگونه می‌توان پیامی ناشی از تعهد اجتماعی را به همه خوانندگان انتقال داد؟ (همان، ۲۴-۲۵).

پاسخ ما این است که یکه «پیام ناشی از تعهد اجتماعی را» درست برخلاف گمانه بالا، فقط وقتی می‌توان «به همه خوانندگان انتقال داد» که از قضا خود خواننده به جای متن و به وسیله اثر خوانده شود؛ یا هنگامی که خواننده به شیوه هم‌سرایان، ولی به تک‌صدایی که از گوی شاعر برمی‌آید، در کنار همتایان خود به اقامه مضمون دُرَدانه شعر برخاسته باشد. وانگهی، شعر و به‌طور کلی هر هنری اگر قرار باشد تعهدی را در راستای آرمانی برآورد، کافی است تا همه خوانش‌های ممکن برای متن را به موازات یکدیگر برانگیزد، بی‌آنکه یکی را به‌بانه «نظرکردگی» اش از سوی آفریننده اثر، در برابر جمیع خوانندگان نشانه برود. به بیان دیگر، هنر همین‌قدر که خوانش‌پذیر باشد، خودبه‌خود متعهد نیز خواهد بود؛ حتی اگر «به‌رغم تأویل‌پذیری‌های متعدد، فاقد یک معنای اصلی باشد». هنر را در عوض، فقط آن‌گاه می‌توان به لاقیدی و بی‌دردی متهم کرد که سرشت خوانش‌پذیر خود را قربانی نیت آفریننده متن کرده باشد و این دومی را هم فدای ظاهر زیبای اثر. فقط در این صورت است که هم‌صدا با شاعر می‌توان پرسید: «اگر امروز هم هنرمند نتواند پس از آن‌همه کوشش و جوشش در به‌دست آوردن شیوه‌های بیان، اندیشه‌ای کارآیند را به معرفتی فراگیر مبدل کند، حضورش جز به حضور قدحی خالی اما سخت پرنقش و نگار بر سفره بی‌آش گرسنگان به چه می‌ماند؟» و فقط در این صورت است که می‌توان امیدوار بود: «کسانی اثر هنری فاقد پیام، و اشارات هنرمند فاقد بینش را- به هر اندازه که با شگردها و فوت و فن‌های بهت‌انگیز عرضه شده باشد- تنها در قیاس با ماشین ظریف و پیچیده‌ای قضاوت کنند که در عمل کاری از او ساخته نباشد» (شاملو، ۱۳۷۴: ۲۴۶). وگرنه جایی برای نگرانی از بی‌تعهدی اثر هنری و برآوردن بانگ «واتعهدا» در هنگامه خوانش نیست؛ زیرا جای پیام هنرمند اگر نه در کانون دیگر خوانش‌های ممکن برای متن، دست‌کم در کنار همه این خوانش‌های موازی به قوت خود باقی است.

اما گذشته از مبحث جدل‌خیز تعهد در حوزه‌ای به کران‌گشودگی هنر، «اگر بخواهیم برجسته‌ترین مشخصه‌های شعر شاملو را» منطبق با الگوی سه‌مرحله‌ای کالر «به‌اختصار تمام ذکر کنیم، این مشخصه‌ها [الف] در حوزه معنا، مضامین انسانی و اجتماعی و [ب] در حوزه صورت، تناسب و هماهنگی میان عناصر سازنده صورت، یعنی خیال، زبان، موسیقی و [ج] در کل شعر، سازش و هم‌نوایی میان صورت و معناست» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۴۱۳). این چنین است که «از زخم قلب آبایی» نیز در کنار بسیاری از «شعرهای شاملو» دارای برجسته‌ترین مشخصه‌های «شعر شاملو» بی‌شناخته می‌شود (همان، ۴۱۸). هم در اینجاست که به وداع با مؤلف و به‌عنوان پیش‌درآمدی بر نقد خواننده‌مدار^۸ باید گفت اگرچه برای مثال «می‌توان شاخص‌های گوناگون شعرهای شاملو را استخراج کرد، با این همه با این شاخص‌ها نمی‌توان به مفهوم شعر شاملو رسید. "شعر شاملو" یک تعمیم ساده‌شده است که بیشتر برای گم کردن شعرهای شاملو خوب است تا پیدا کردن آن‌ها» از ره‌گذر تأویل (پاشایی، ۱۳۷۸: ۲۲).

بنابر آنچه در چند نمونه اخیر دیدیم، نقدهای تأویلی با تکیه بر سه مؤلفه تعهد اجتماعی، انسجام بلاغی و وحدت مضمونی، همگی در جست‌وجوی گوهری از معنا هستند که گویی در لفافی نغز از جنس سخن پوشیده مانده است تا کدام خواننده ادب‌شناس به کشف آن نائل شود و خود چگونه اصلتش را به تأیید آفریننده اثر برساند. در الگوی تحلیل متن اما نه آرمان‌گرایی، نه اندام‌وارگی و نه آن وحدت مضمونی لازم برای ادبیت، هیچ‌یک با نمود کلامی اثر، بود ادبی آن یا خواست آفریننده‌اش ارتباطی ندارد؛ بلکه هر سه از شیوه سخن‌کاوی یا چگونگی خوانش متن ریشه می‌گیرد. در این چارچوب خواننده‌بنیاد، «شعر در خوانش ما مادیت و معنا پیدا می‌کند. شاید پیش از خواننده، معنایی ندارد (مقصودم معنای خاص مؤلف یا نیت خاص اوست که برخی می‌پندارند که ما باید به دنبالش بگردیم)» (همان، ۲۳). حال باید دید چگونه قطع نظر از نیت خاص مؤلف و بسته به دانش خواننده می‌توان روند خوانش را «بیرون از چارچوب‌های شناخته نظریه‌ها و رویکردهای نقد» تبیین کرد و در عین حال، معترف بود که «بسیاری از دستاوردهای این رویکردها امروزه دیگر جزئی از دانش خواننده است» (پاشایی، ۱۳۷۳: ۳۲). باید دید که آیا در عمل به شیوه مطلوب

ناقدانی مانند پاشایی (همان‌جا) چگونه می‌توان هم خواننده را از «دام‌چالۀ تفسیرهای کلیشه‌ای یا زورکی» بیرون کشید و هم از فروغلتاندن او در چاه این گمانۀ باطل پرهیخت که خوانش «راه و روشی ندارد و نمی‌توان در این زمینه آموخت و تمرین کرد». نیز با توجه به این امر روان‌شناختی که فراموش کردن آموخته‌ها - برخلاف تحصیل معرفت - اساساً بیرون از ارادۀ آدمی است، آیا می‌توان خواننده را همچنان به پیروی از پاشایی (همان‌جا) واداشت تا «هرگونه رویکرد خاص نقد و تفسیر پیش‌ساخته» را موقتاً در هنگام خوانش فروبگذارد.

پاسخ مسائلی از این دست را به‌ویژه در ضمن رویکرد سخن‌کاوانۀ کالر می‌توان یافت؛ آنجا که ذیل دومین شرط توانش ادبی، توانایی سخن‌سنجی اثر را به شناخت شگردهایی مشروط می‌کند «که باید از طریق گشتارهای معنایی، انسجام متن را هم در سطح مستعارژله و هم در سطح مستعارژمنه برقرار سازند» (کالر، ۱۳۸۸: ۱۶۴)؛ نیز آنجا که می‌گوید: «شعر باید در حکم پاره‌گفتاری در نظر گرفته شود که تنها با توجه به نظامی از قراردادهایی معنا خواهد یافت که خواننده آن را آموخته و درونی خود کرده است. اگر قراردادهای دیگری در این خوانش دخالت داشتند، دامنه معنای بالقوه شعر تغییر می‌کرد» (همان، ۱۶۵). بنابر این دو گمانه، شعر در نظر کالر، فقط وقتی متضمن خوانشی بی‌همتا و هم‌پیکر خواهد بود که در چارچوبی استعاری به خوانش گرفته شود. در غیر این صورت، هدف از سخن‌سنجی اگر به کشف روال‌های پیکربندی یک پارچه مضمون در پیکره‌ای به اندام‌وارگی اثر ادبی محدود نشود، لابد به افشای حفره‌ها و شکاف‌های پنهان در پس انسجام استعاری متن خواهد انجامید؛ چه در این نگرش متن‌کاوانه، هر استعاره حاکی از محل درزگیری گسستی در معناست.

بیان استعاری توجه خواننده را به شباهت‌های برآمده از پس‌زمینۀ تفاوت‌های نامحسوس جلب می‌کند، بی‌آنکه از این تفاوت‌های پنهان (مثلاً میان «دختران دشت / دختران انتظار») پرده برگردد. استعاره به هیچ مدلول قاطعی راه نمی‌برد؛ زیرا جز پوششی برای به هم آوردن گسست میان دلالت‌های پیدا و پنهان در متن نیست؛ گسستی مستور در بیانی مبهم که میل خوانش را برمی‌انگیزد؛ ولی خواننده را - که به گمان تأویل استعاره، فقط سرگرم واگویی آن است - در گردابی از دلالت‌های ضمنی

فرومی‌کشد. خواننده به‌پشتوانه آگاهی از فنون بلاغی ممکن است دست‌خوش این گمانه شود که با خوانش استعاره می‌توان شیوه پیکربندی اثر ادبی و میزان اندام‌وارگی سازه‌هایش را دریافت؛ اما باید توجه کرد که ادبیت متن گاهی هم در جایی بیرون از حیطه استعاره به هم می‌رسد. برای مثال، واژه‌های «دشت» و «انتظار» در نخستین سطرهای «از زخم قلب» با اینکه به لحاظ بی‌کرانگی مدلول‌هایشان با یکدیگر مشابه (یا مستعار از یکدیگر) بوده‌اند، در پی سطرپردازی از یکدیگر جدا، و در دو مصرع جداگانه مضاف بر واژه «دختران» شده‌اند تا از یک سو همراه با پژواک مخاطبه‌آمیز این واژه (دختران امید تنگ / در دشت بی‌کران، / [دختران] آرزوهای بی‌کران / در خلقت‌های تنگ! / دختران خیال آلاچیق نو / در آلاچیق‌هایی که صد سال!) در شش سطر آینده تداوم یابند و از سوی دیگر طنین بیدارباش این ندا را حتی بیرون از سیطره بی‌واسطه نام شعر و فراتر از کهنه‌آلاچیق‌های دشت ترکمن، در قلب‌های فروخته دیگر جوامع خسته از تعصب‌زدگی و تنگ‌نظری نیز بیندازند. به این ترتیب می‌بینیم که دیگر هیچ چیز، مگر ضعف قوه خوانش، جلودار گسترش نماد‌آسای دلالت‌های متن در نظر خواننده نخواهد بود.

اما دلالت فزاینده واژه‌های «دشت» و «انتظار» در همان بدو انتشار از گونه‌ای بیان غیراستعاری به نام «مجاز مرسل» سر برآورده است. مجاز مرسل شگردی بلاغی است که در آن به دلیل هم‌آیندی پربسامد دو واحد واژگانی - که خود معمولاً به علاقه یا پیوندی متداعی میان مدلول‌هایشان بازمی‌گردد - از یکی برای اشاره به مدلول آن دیگری استفاده می‌شود. مثلاً در نمونه مورد بررسی، برحسب پیوند مجازی و مشخصاً بنابر علاقه کل به جزء میان «دشت» و «ترکمن صحرا» می‌توان عبارت «دختران دشت» را به دختران ترکمن تعبیر کرد؛ این معنا از تقارن یا هم‌متنی «دشت» با نام «آبایی» و واژه‌های «آلاچیق» و «اسب» پیداست. به همین ترتیب، ولی این بار برپایه علاقه جزء به کل می‌توان از عبارت «دختران انتظار» نیز مفهوم همه آرمان‌خواهان را به‌طور مجازی برداشت کرد که به قرینه «آرزو»، «امید»، «خیال» و «تمنا» تقویت می‌شود. همسو با این استنباط می‌توان تعبیر عبارت «دختران خیال آلاچیق نو / در آلاچیق‌هایی که صد سال!» را چنین بازگفت: «ای همه سنت‌گریزان که سرتان در سودای آینده و

پایتان در بند گذشته است! ...». با این تفاسیر معلوم می‌شود که ساختار متن نه تنها از دلالت استعاری به پدیده‌های مشابه، بلکه همچنین از دلالت مجازی به پدیده‌های مجاور شکل می‌گیرد؛ چنان‌که «دشت» در جوار «دختران» و «اسب» و «آلاچیق»، نخست از راه مجاز کل به جزء، دختران ترکمن را به جای «دختران دشت» نشانه گرفته است تا سپس از راه مجاز جزء به کل، همه جوامع فرومانده در برهوت جزم‌اندیشی را به جای دختران ترکمن تداعی کند.

در پی این دلالت‌های مجازی است که خواننده می‌تواند به تقابل‌های پوشیده در رونمای استعاری ساختمان متن راهی بجوید؛ هم در اینجاست که آنچه مستقیماً از وصف بی‌کرانگی ترکمن صحرا و انتظار بی‌پایان دختران ترکمن به نظر خواننده می‌رسد (مانند روستانشینی، بی‌آلایشی، رازآمیزتگی، محرومیت و سنت‌گرایی)، مفاهیم متضادی (همچون شهرنشینی، زرق و برق، هیاهو، تنعم و سنت‌گریزی) را هم مجازاً در نظر او تداعی خواهد کرد. این خوانش‌های متنافر را در برداشت خود شاعر نیز می‌توان دید: دختران ترکمن به شهر تعلق ندارند. [...] شهر، کثیف و بی‌حصار و پر حرف است. دختران ترکمن زادگان دشت‌اند و مانند دشت عمیق‌اند و اسرارآمیز و خاموش ... آن‌ها فقط دختر دشت، دختر صحرا هستند. و دیگر ... در سرتاسر دشت جز سکوت و فقر هیچ چیز حکومت نمی‌کند (شاملو، ۱۳۳۶: ۵۵۱-۵۵۲).

با ایراد تقابلهایی از این دست بر تعادل استعاری میان جفت‌واژه‌های «دشت»/ «انتظار»، «جامه»/ «زره»، «باد»/ «دیوانه»، و «اسب»/ «تمنا»، لاجرم این پرسش نیز به خوانش‌پذیری متن دامن می‌زند که آیا پیام راوی شعر به مخاطب آرمانی آن بردباری در برابر تعصبات کور است از ترس آینده‌ای فریبنده یا گریختن به سوی آینده‌ای است مبهم ولی عاری از سنت‌های آرمان‌سوز. نه فقط نزد راوی، بلکه خوانش مطلوب شعر حتی در نظر خود شاعر هم روشن نیست:

زندگی آنان [دختران ترکمن] جز انتظار، هیچ نیست. اما انتظار چه چیز؟ «انتظار پایان»؟ در عمق روح خود، ایشان هیچ چیز را انتظار نمی‌کشند. آیا به انتظار پایان زندگی خویش‌اند؟ [...] دختران این انتظار بی‌انجام، در آن دشت بی‌کرانه به امید چیست‌اند؟ آیا اصلاً امیدی دارند؟ نه! دشت بی‌کران است و امید آنان تنگ؛ و در خلق

و خوی تنگ خویش، آرزویی بی‌کران دارند؛ چراکه آرزو، به هر اندازه که ناچیز باشد، چون به کرانه نرسد بی‌کرانه می‌نماید (همان‌جا).

در میانه این‌گونه تناقض‌های مجازی، هیچ کاری از معادلات استعاری بر نمی‌آید جز فروپوشاندن شکستگی‌ها و ترک‌های وارد بر متن، در زیر کاسه‌ای از مشابهت‌های فرافکننده بر صورت اثر. در این میانه، با استعانت از استعاره فقط می‌توان وانمود کرد که مثلاً «دشت» و «انتظار» (به‌همراه مدلول‌های صریح و ضمنی‌شان) روی محور جانشینی، پیوندی متداعی دارند؛ به این معنا که پنداری می‌توان طرفین استعاره را در پاره‌گفته‌های اثر با یکدیگر جای‌گزین کرد، بی‌آنکه عارضه‌ای بر مضمون متن وارد آید. این تظاهر درحالی است که اگر از سطح اثر به عمق متن نظر کنیم، رابطه میان طرفین استعاره را از نوع هم‌نشینی خواهیم یافت که در آن هرکدام از واژه‌های «دشت» و «انتظار» بسته به جایگاه خود در دو کفه استعاره، دامنه خوانش را از سمت و سویی خاص به فراسوهای قلمرو تأویل می‌کشاند؛ حال آنکه اگر دو سویه این معادله واقعاً بدیل یکدیگر بودند، خوانش متن نمی‌بایست دست‌خوش جابه‌جایی طرفین استعاره روی محور هم‌نشینی می‌شد، و تجدید چینش واژگان بر این محور نمی‌توانست نیروی تعادل‌بخش استعاره را خنثی و برابرنهش‌های حاصل از معادلات استعاری را آشفته کند. از این‌رو، استعاره را بایست پوششی انگاشت بر تقابل‌های جاری در متن که همراه با جریان خود، امکان انتشار معنا را فراهم می‌کنند.

هدف از تحلیل نمونه مورد نظر، کشف معنای آن، وابستن متنیت به شعریت، یا برنشاندن شعر در جایگاه نمونه اعلای زبان نیست؛ بلکه نشان دادن گستره خوانش‌های ممکن و چه‌بسا متضادی بوده است که هر متنی به خود می‌پذیرد. در این راه، پاره‌ای از یک اثر را همچون بازنمودی از مقوله متن در نظر گرفته و با توجه به سه ویژگی بنیادین شباهت، توزیع و تقابل - که از زبان‌شناسی ساختارگرا سراغ داریم - به تحلیل آن پرداخته‌ایم. با توجه به ویژگی نخست، تعادل استعاری میان (مدلول‌های) «دشت» و «انتظار» را در متن شعر بررسی‌ایم. با توجه به ویژگی دوم، یعنی هم‌جواری «دختران» با «دشت» و سپس با «انتظار»، دلالت‌های مجازی متن را از جمع دختران ترکمن به همه جوامع سنت‌زده تعمیم داده‌ایم. با توجه به ویژگی سوم نیز، مضامین بالقوه متن را

در جایی میان روستانشینی / شهرنشینی، سادگی / تکلف، خاموشی / هیاهو، حرمان / بهره‌مندی، سازش / آرمان‌خواهی، تحجر / تجدد و تقابل‌هایی از این دست جست‌ایم. هرچند تحلیل متن نیز - چنان که از شواهد بالا پیداست - اساساً از سخن‌سنجی مبتنی بر استعاره و مجاز آغاز می‌شود و استعاره و مجاز اگرچه خود به‌طور سنتی از وجوه امتیاز ادبیات و خاصه از مهم‌ترین صنایع تولید شعر به‌شمار می‌روند، دامنه کاربرد این‌گونه فنون بلاغی - چنان که از تحلیل متن به‌ظاهر بی‌پیرایه و غیرادبی زیر پیداست - به‌واقع گسترده‌تر از همه آثار است که معمولاً در نظر تنگ مؤولین ادبیات به رسمیت شناخته می‌شود. متن زیر تکه‌ای برگرفته از کتاب *ظلم، جهل، برزخیان زمین* است که در آن نویسنده نه‌چندان از در سخن‌ورزی ادبی، بلکه از موضعی با صبغه جامعه‌شناسی تاریخی به مقام مقایسه و مقابله خرده‌فرهنگ‌ها درآمده است:

ناظر غربی، برای میدان جنگ اصطلاح «تئاتر نبرد» را به‌کار می‌برد؛ یعنی صحنه‌ای چیده‌شده با ابزار و تجهیزات که فرد در آن باید دقیقاً طبق متن نمایش‌نامه و به دستور کارگردان عمل کند تا نتیجه دل‌خواه به‌دست آید. در فرهنگ‌هایی که تئاتر را جدی می‌گیرند، واژه تئاتر نه‌تنها از بار منفی عاری است، بلکه تأکیدی است بر جدی بودن قضیه و لزوم اطاعت فرد از سناریو. در فرهنگ‌هایی که واژه‌هایی مانند میدان نبرد حق و باطل و عرصه پیروزی و صحنه درخشان عظمت به‌کار می‌برند، چه‌بسا فرد در فردیت خویش بماند و هرگز بخشی از ماشین جنگی نشود - یا اساساً ماشین جنگی به‌وجود نیاید (قائد، ۱۳۸۹: ۱۳۰).

خوانش این متن در نگاه نخست آسان‌تر از آن می‌نماید که خواننده را به تلاشی مجدانه وادارد: میدان جنگ در بیانی ساده و مستقیم، به صحنه تئاتر و سپس به خط مونتاژ کارخانجات ماشین‌سازی تشبیه شده است؛ به جاهایی که در آن می‌باید طرح از پیش آماده‌ای، مانند نمایش‌نامه یا برنامه تولید، بی‌کم‌وکاست به اجرا درآید «تا نتیجه دل‌خواه به‌دست آید». اما اگر در این شباهت فاحش کمی باریک‌تر شویم، چشمان به شکافی روشن خواهد شد که مفهوم جنگ را در ژرفای خود میان دستگامی برساخته از قطعات بی‌روح و اندام‌واره‌ای بربالیده از جوارح جان‌دار تقسیم کرده است. از فراز این گسل گویی میدان جنگ را می‌توان هم کارخانه تولید فرآورده‌ای صنعتی انگاشت و

هم متقابلاً صحنه نمایش تئاتری زنده. سربازان را نیز شاید به همین قیاس بتوان یا از زمره گماشتگان مکلف به کارگری در کشتارگاه‌ها پنداشت یا از جرگه داوطلبان شیفته بازیگری در «تئاتر نبرد»:

بر این قرار، جنگ را می‌توان ترکیبی از هنر تئاتر و صنعت گرداندن کارخانه دانست. در روان‌شناسی اجتماعی جنگ، موفقیت کارگردان لزوماً مدیون شعارها و نعره‌های بازیگران نیست. مهندسی ایجاد ماشین جنگی به اندازه ایمان و اراده تک‌تک سربازان/کارگران و مجموع آن‌ها اهمیت دارد، هرچند که کارگرهای نالایق و کارگرانی که کارفرما را چپاولگر بدانند، هرگز سربازان خوبی نخواهند شد (همان‌جا).

به حکم نخستین جمله این متن، دو قطب معنایی هنر و صنعت به‌بهانه تعریف مفهوم جنگ و از روی مشابهت در نظم‌پذیری، با هم درآمیخته‌اند. در جمله دوم با بهره‌برداری مجازی از «کارگردان» در مفهوم فرمان‌ده و از «بازیگران» در معنای سربازان، پیوند استعاری میان «جنگ» و «تئاتر» برجسته شده است و در جمله سوم با هم‌نشینی واژه «مهندسی» و عبارت «ماشین جنگی» و نیز با مجاورت واژه‌های «سربازان» و «کارگران»، پیوند استعاری میان جنگ و صنعت به‌جای استعاره «تئاتر نبرد» آمده است تا در جمله پنجم، از «کارگران» در معنای سربازان و از «کارفرما» در معنای فرمان‌ده استفاده مجازی شود.

به محض شکل‌گیری استعاره‌های «ماشین جنگ» و «تئاتر نبرد» در راستای محور جانشینی، و بلافاصله پس از برقراری روابط مجازی میان اجزای این دو استعاره روی محور هم‌نشینی، بار دیگر سازواری و برساختگی مفهوم جنگ به مقابله با یکدیگر برمی‌خیزند و پرسش‌هایی از این دست را در نظر خواننده برمی‌انگیزند که آیا جنگ پدیده‌ای است طبیعی یا مصنوعی. آیا این پدیده واقعی است عام و فارغ از اراده افراد یا نمایشی است خصوصی و وابسته به سلیق شخصی؟ و نگرش دوگانه خرده‌فرهنگ‌های غربی و شرقی به این پدیده یکسان‌نما از کجاست؟ پرسش‌هایی از این دست محصول تحکیم روابط مجازی از راه تشدید تقابل میان طرفین استعاره‌اند. مثلاً در تقابل میان برداشت ذوقی هنرمند از مقوله هنر و بهره‌برداری ابزاری صنعت از کارگر، خواننده با این پرسش مواجه خواهد شد که چگونه می‌توان هم مهندسی و هم

کارگردانی را مستعار از فرمان‌دهی گرفت. با یورش فزاینده چنین پرسش‌هایی به ذهن خواننده، پیوند استعاری «جنگ» با «صنعت» و «هنر» به سستی می‌گراید و سرانجام، یک پارچگی متصور برای مفهوم جنگ نیز در جریان خوانش رنگ می‌بازد و مفهومی ظاهراً بسیط به سازه‌های خود تجزیه می‌شود؛ سازه‌های متفاوتی همچون «سرباز»، «کارگر»، «بازیگر»، «کارگردان»، «کارفرما» و «فرمانده» که با هم‌نشینی، مفهوم کلی جنگ را برآورده و هریک به‌طور مجازی با کلیت آن پیوند خورده‌اند. برای پی بردن به این واقعیت که دامنه دلالت اجزای هر استعاره در مجموع از معنای کل آن استعاره برمی‌گذرد، باید توجه کرد که همانندی سازه‌ها به معنای همسانی آن‌ها یا یک‌پارچگی ساختار کلی حاکم بر آن‌ها نیست؛ کارکرد استعاره، وانمود به وحدت درونی از راه برجسته‌نمایی شباهت‌ها در پس‌زمینه تفاوت‌هاست و نه یکسان‌سازی مفاهیم ناهمگن از راه تفاوت‌زدایی. پیوند استعاری میان «جنگ» و «نمایش» و «ماشین» بیشتر به سازکار مکانیکی نوعی دستگاه تکیه دارد تا بر فردیت عوامل درگیر در سازواره‌ای هم‌پیکر یا بر تقابل سلسله‌مراتبی این عوامل منفرد در عین تعامل اندام‌وارشان.

بنابراین، هیچ‌یک از استعاره‌های «ماشین جنگ» و «نمایش نبرد» نمی‌تواند امکان تقابل را از میان جنگ‌فرمایان و سربازان بردارد و خوانشی را که از این تقابل برمی‌آید و به‌طور مجازی حمل بر مفهوم جنگ می‌شود، برطرف کند. به این تعبیر اگر متن غیرادبی پیشین را بتوان تافته‌ای از جنس سخن انگاشت، تاروپود آن را باید از جنس مجاز و استعاره دانست و نقش‌ونگار آن را برابند طیفی از تقابل‌های درهم‌تنیده؛ این طیف در ظاهر پاکیزه متن به سازواری استعاری مفهوم جنگ دلالت دارد و در پس‌پشت متن به وصله‌کاری‌ها و گره‌های مجازی میان مؤلفه‌های گوناگون این مفهوم بغرنج. پیداست که کارکرد استعاره و مجاز را نه در متن چنین تافته‌ای و نه عموماً در بافتار هیچ متنی نمی‌توان به مشاطه‌گری آرایه‌های ادبی در بزک کردن صورت آثار «فخیم» فروکاست؛ بلکه باید پذیرفت که استعاره و مجاز به ترتیب با مقایسه مدلول‌های مشابه و مقابله مدلول‌های مجاور، خواننده را به بازنگری در ارزش نشانه‌ها و تحلیل مجدد متن وامی‌دارند. به بیانی فنی‌تر می‌توان گفت استعاره در راستای محور جانشینی

و القای تعادل در متن عمل می‌کند؛ عمل کرد مجاز نیز در راستای محور هم‌نشینی و افشای تقابل در متن است.

با این حال، محل تقاطع محورهای جانشینی و هم‌نشینی، منطبق بر نقطه تلاقی استعاره و مجاز نیست. از این رو، با دو نمودار متفاوت و در عین حال، متناظر سروکار داریم که در یکی، انتخاب و ترکیب نشانه‌ها در متن مبتنی بر قواعد جانشینی و هم‌نشینی است و در دیگری، مشابهت و مجاورت نشانه‌ها مقدم بر انگیزش استعاره و مجاز در متن. در نتیجه، میزان متنیت هر متنی را - چه ادبی و روایی باشد و چه غیرادبی و حتی غیرکلامی - می‌توان نخست در نمودار روابط هم‌نشینی / جانشینی (برحسب گزینش و چینش سازه‌ها) و سپس در نمودار روابط استعاری / مجازی (برحسب مشابهت و مجاورت سازه‌ها) سنجید. همچنین می‌توان مختصات هر متنی را فقط به دلیل متنیتش، یک بار روی محور عمودی (یعنی برحسب گزینش استعاری نشانه‌های مشابه از عرض محور جانشینی) و بار دیگر روی محور افقی (یعنی برحسب چینش مجازی نشانه‌های هم‌جوار در طول محور هم‌نشینی) تعیین کرد. در ادامه خواهیم دید که به‌ویژه در تحلیل متون روایی چگونه می‌توان از این امکانات نظری بهره برداشت.

در این راه با تمرکز بر آرای کریستین متز معلوم خواهد شد که آنچه تا به حال درباره‌ی الگوی تحلیل متن خوانده‌ایم، بی‌هیچ واسطه‌ای با موضوع این جستار (نقد تحلیلی) پیوند می‌خورد. کریستین متز (1982: 189) از تلفیق قطب‌های استعاره و مجاز با محورهای جانشینی و هم‌نشینی به چارچوبی برای تحلیل روایت‌های سینمایی دست یافته است که هر چهار وجه آن را بدون واسطه‌ی تصویر و فقط با اقامه‌ی چند نمونه‌ی مختصر از ادبیات داستانی می‌توان در تحلیل روایت‌های کلامی نیز به‌کار گرفت و در عوض، با افزودن تقابل‌های هم‌نشینی و جانشینی به چارچوب پیش‌نهادی متز، کارایی این الگوی تحلیلی را بیشتر کرد. تلفیقات چهارگانه‌ی متز از این قرارند: هم‌نشینی استعاری، جانشینی استعاری، هم‌نشینی مجازی و جانشینی مجازی.

هم‌نشینی استعاری محصول مقایسه‌ی معنایی دو نشانه در یک تکه از متن است. به بیان دیگر، این نوع هم‌نشینی هنگامی پدید می‌آید که دو نشانه با توجه به

قیاس‌پذیری مدلول‌هایشان، در تکه‌ای از متن جا گرفته باشند؛ برای مثال به نمونه‌های زیر توجه کنید:

خط کج و کوله‌ای پای دو سه ورقه گذاشت و در دل باز به این فضله‌ای که با قلم روی کاغذها می‌گذاشت خندید (آل‌احمد، ۱۳۸۴: ۳۲۷).

سیاهی باریک و بیمار آدمهایی که در تاریکی، کنار اتاق صف کشیده بودند، پیدا بود. و در میان اتاق شیخ هیولای کج و کوله دستگاه معاینه بر زمین ایستاده بود (همان، ۳۷۶).

اینجور بیکاره‌های دهات را می‌شناختم. کنه‌ترین کنه‌ها. و چسبیده به زیر ران قاطری که فساد شهر باشد (همان، ۶۹۳).

و بیابان خاکستری بود و از شن پوشیده بود و ناصاف بود و بته‌های تُرَشک و خارشتری و زردتیغ - بیشتر خشکیده و کمتر مرطوب - تک‌موهایی بودند بر صورت کوسه‌ای (همان، ۷۴۳).

در هر کدام از این نمونه‌ها، مستعاره (آنچه ضمناً مورد دلالت استعاری واقع می‌شود) و مستعارمنه (عبارتی که در ضمن مدلول متعارف خود، به مدلولی مشابه نیز اشارتی استعاری می‌کند) هم‌نشین شده‌اند؛ یعنی هر دو سویه استعاره در متن حاضرند. در نمونه نخست، مستعاره («خط کج و کوله») پیش از مستعارمنه («فضله») آمده است. در نمونه دوم، به ترتیبی وارونه، ابتدا با مستعارمنه («هیولای کج و کوله») و سپس با مستعاره («دستگاه معاینه») روبه‌رو می‌شویم. در سومین نمونه، با دو استعاره مواجهیم که اولی از هم‌نشینی مستعاره («بی‌کاره‌های دهات») با مستعارمنه («کنه‌ترین کنه‌ها») و دومی از هم‌نشینی مستعارمنه («ران قاطر») با مستعاره («فساد شهر») حاصل شده است. در نمونه چهارم نیز، پیوند استعاری میان «بیابان» و «صورت کوسه» به واسطه پیوند استعاری میان «بته‌ها» و «تک‌موها» برقرار شده است.

جانشینی استعاری محصول مقایسه دو مدلول مشابه با استفاده از یک دال واحد در تکه‌ای از متن است. به عبارت دیگر، این نوع جانشینی هنگامی پدید می‌آید که فقط یکی از واحدهای متن، افزون بر مدلول همیشگی خود، به مدلولی مشابه نیز اشاره کند. جانشینی استعاری را در این نمونه‌ها می‌توان دید:

«فهمیدم که آن روز چرا اتاق معاینه آسایشگاه را شبیه معابد عتیق یافته بودم که مجسمه خدای بزرگ در سکوت و تاریکی آن، احاطه شده از پیروان و کاهنان، برپا ایستاده باشد» (آل احمد، ۱۳۸۴: ۳۸۲).

«بیرون از شهربانی باران زد. صورت مرتضی خیس بود. قایقی کنار استخر از باران پر می شد. ستوان گفت: حالا چرا گریه می کنید؟» (نجدی، ۱۳۷۳: ۲۰).

«نمی توانید بگویید معدن قلب ندارد. از افرادش خیلی خوب حمایت می کند. نمی دانید کار کردن برای معدن چه ارج و قربی دارد. ملایونس یک بار تو مسجد گفت: "اهالی روستای ما بندگان خاص خدا هستند، چون برای معدن کار می کنند" (شهسواری، ۱۳۸۳: ۵۴).

بیان استعاری در همه این نمونه ها بدون ذکر مستعاره و فقط با بیان مستعارمنه صورت گرفته است. در نمونه نخست، از عبارت «مجسمه خدای بزرگ» برای اشاره به دستگاه معاینه و از «پیروان و کاهنان» به معنای بیماران و پرستاران استفاده شده است. در دو نمونه دیگر نیز به همین ترتیب، یکی از طرفین استعاره با حفظ مدلول آشنای خود، جانشین سوئی دیگر شده است؛ عبارت «قایقی کنار استخر» در نمونه دوم به چشمان مرتضا و واژه «باران» به اشک دلالت دارد. در نمونه سوم، منظور از «کار کردن»، سرسپردگی است و منظور از «معدن»، نوعی نظام سیاسی تمامیت خواه. این دلالت های استعاری در ادامه داستان تقویت می شود: «به قول ملایونس، رگ و پی هفت نسل مان از همین معدن است. خودش تو مسجد گفت همه باید تو معدن ذوب شویم. باور کنید هرکس به روستای ما نگاه می کند فقط معدن را می بیند» (همان، ۱۶۲).

هم نشینی مجازی محصول استفاده از دو دال در تکه ای از متن برای اشاره به نزدیکی فیزیکی یا علی میان دو مدلول هم جوار است. به بیان دیگر، این نوع هم نشینی هنگامی پدید می آید که دو نشانه با توجه به علاقه مستقیم^۹ یا غیرمستقیم^{۱۰} میان مدلول هایشان، در تکه ای از متن جای گرفته باشند. به نمونه هایی از هم نشینی مجازی در چند پاره روایت بنگرید:

زنی دستش را از زیر چادر بیرون آورد. دستی که ترک برداشته و سفیدک صابون لای انگشتانش پاک نشده بود، با ناخنهای حناگذاشته دراز شد و یک بسته دارو را گرفت (نجدی، ۱۳۷۹: ۱۲۸).

سرش را برای دیدن مادر ملیحه به طرف زنها برگرداند. چادرهای مشکی هنوز به فلکه نرسیده بودند (همان، ۱۲۶).

بعد خودش را کنار کشید تا آنهایی که زیر قالیچه‌ای را گرفته و جنازه مادر بزرگ را می‌بردند، بتوانند رد شوند. صدای لا اله الا الله از پله‌ها یکی یکی پایین رفت. بوی پیاز داغ هنوز دم دست بود و خنده بی‌صدای مادر بزرگ روی طاقچه بود توی یک لیوان آب: روی دندان مصنوعی ته راهرو (همان، ۱۳۴).

از روی چمباتمه‌اش پا شد و با خمیازه خسته‌اش راه افتاد. به‌سختی بیست‌ساله بود. پاهایش به اندازه یک جفت چکمه درد می‌کرد و شقیقه چپش تا زیر چشم، به اندازه خاطرۀ سیاه‌شده یک مشت، خونمرده بود (همان، ۱۳۹).

در همه این نمونه‌ها به هر دو سویه مجاز اشاره شده است. در نمونه نخست، «زن» از یک سو دال و از سوی دیگر مدلول «دست» است؛ به این معنا که به‌جای جمله «دستی، بسته دارو را گرفت» می‌توان گفت «زنی بسته دارو را گرفت». همچنین، مجاز مرسل میان «ناخن‌ها»، «انگشتان»، «دست» و «زن» تابع نوعی علاقه طبیعی است و پیوند مجازی «حنا» با «ناخن»، «ترک» با «دست» و «چادر» با «زن» از نوع غیرطبیعی. همین پیوند قراردادی میان «چادر» و «زن» در نمونه دوم نیز مایه مجاز مرسل شده است. از این دو نمونه پیداست که هم‌نشینی مجازی چه کارکرد مهمی در روایت‌پردازی توصیفی دارد؛ اهمیت این کارکرد در نمونه سوم آشکارتر به چشم می‌آید. در این پاره‌روایت، از «صدای لا اله الا الله» در وصف «آنهایی که زیر قالیچه‌ای را گرفته و جنازه مادر بزرگ را می‌بردند» و از «خنده بی‌صدای مادر بزرگ» در وصف «دندان مصنوعی» او استفاده مجازی شده است. در نمونه چهارم نیز، مجاز مرسل به انواع علاقه‌های غیرمستقیم، «چمباتمه»، «پاها» و «یک جفت چکمه» را با یکدیگر و «شقیقه چپ» را با «خاطره سیاه‌شده یک مشت» پیوند زده است.

جانشینی مجازی براینده اشاره به دو مدلول مجاور با استفاده از یک دال در تکه‌ای از

متن است. به بیان دیگر، این نوع جانشینی هنگامی پدید می‌آید که فقط یکی از

واحدهای متن، علاوه بر مدلول متعارف خود، به مدلولی مجاور یا متداعی اشاره کند. برای جانشینی مجازی می‌توان نمونه‌های زیر را شاهد گرفت:

زنی خودش را با چادر چیتش تکان می‌داد و لای پیش‌پیش می‌گفت «یا قمر بنی‌هاشم». چیت پر از ونگ‌ونگی بود که من صورتش را نمی‌دیدم (نجدی، ۱۳۷۹: ۱۹). بعد از ظهر همان روز زنی عالیه را بیدار کرد و گریه‌ای را با قنداق به عالیه داد (همان، ۱۵۶).

زرد با ظهر پایین می‌آمد. یک زرد کمرنگ که بعد افتاد روی قباب عکسهای وادی (همان، ۱۲۷).

ترکمنی روی گریه‌اش عینک دودی زده [بود] (همان، ۱۷).

«چراغ سقف، وارونه در فنجان چای بود» (نجدی، ۱۳۷۳: ۱۸).

در دو نمونه نخست، هم از «ونگ‌ونگ» و هم از «گریه» در مفهوم بی‌جه استفاده شده است، بدون آنکه نامی از این مفهوم به میان آید. در نمونه سوم نیز، از مفهوم آفتاب به ذکر «زردی آن بسنده شده است. در نمونه چهارم، دامنه دلالت «گریه» با تکیه بر علاقه لازم و ملزوم، به مفهوم چشم گسترش یافته است. در واپسین نمونه، منظور از «چراغ سقف» تصویر چراغ است و منظور از «فنجان چای» محتوای فنجان.

تقابل‌های هم‌نشین محصول دلالت به مفاهیم ضد و نقیض از راه ایجاب یکی به‌بهای نفی بقیه است. این نوع تقابل - چنان‌که از نمونه‌های زیر پیداست - اغلب از هم‌نشینی واژه‌های متضاد در جمله‌های متناقض حاصل می‌شود و هدف از آن، برجسته‌سازی مفهوم مورد نظر در پس‌زمینه دلالت‌های متنافی است:

حالا دیگر راستی پشتش به کوه قاف است. حالا دیگر زندگی‌اش معنایی به خود گرفته است و حالا دیگر آب هرزی نیست که به مردابی فرورود یا در گندابی بماند و متعفن بشود (آل‌احمد، ۱۳۸۴: ۳۴۵).

ماه‌جان در آن حدود نیست که بشود «ماه‌جهان» گفتش. اما گلی است در بستان پاییز زده یک ده. و چه گلی؟ گل آفتاب‌گردان. رسیده و درشت و خشبی. و گلبرگهای برگشته گوستالو. و دانه‌ها سفت و درحال ریختن (همان، ۷۴۵).

در نمونه نخست، هدفمندی زندگی نخست در قیاس با استواری کوه و سپس در تقابل با فروماندگی و گنبدگی هرزآبی در مردابی متعفن تعریف شده است. در نمونه

دیگر، یکی از شخصیت‌های داستان در تقابل با معنای پرشکوه نامش، به بوتۀ ناقابل آفتاب‌گردان در بستان خزان‌زده ده تشبیه شده است تا سپس این بوتۀ پیش‌پافتاده هم در تقابل با خزان‌زدگی بستان، گلی «رسیده و درشت و خشبی و... گوشتالو» توصیف شود.

تقابل‌های جانشین همان گسل‌های معنایی‌اند که معمولاً در زیر لایه‌ای از معادلات استعاری و مجاورت‌های مجازی هر متنی - اعم از همه نمونه‌های پیش‌گفته و به‌ویژه نمونه تکراری زیر - مدفون مانده‌اند:

«اینجور بیکاره‌های دهات را می‌شناختم. کنه‌ترین کنه‌ها. و چسبیده به زیر ران قاطری که فساد شهر باشد» (آل‌احمد، ۱۳۸۴: ۶۹۳).

هدف از کاربرد استعاره و مجاز اگر نیل به واپسین مدلول از راه تخفیف یکی از طرفین هر تقابل در جریان خوانش متن باشد، هدف از خوانش درعوض، کشف تقابل‌های متن از لابه‌لای روابط استعاری و مجازی است. در نمونه پیشین، هم‌نشینی استعاری «بی‌کاره‌های دهات» با «کنه‌ترین کنه‌ها»، هم‌نشینی مجازی «کنه‌ترین کنه‌ها» با «ران قاطر»، هم‌نشینی استعاری «ران قاطر» با «فساد شهر»، و بالاخره هم‌نشینی مجازی «فساد شهر» با «بی‌کاره‌های دهات» ممکن است در نگاه نخست مانع از تشخیص تقابل‌های متداعی با طرفین هر پیوند استعاری یا مجازی شود؛ اما با اندکی باریک‌نگری در متن می‌توان دریافت که هرکدام از حلقه‌های این زنجیره متضمن تقابلی ناگفته است: «بی‌کاره‌های دهات» روستاییان زحمت‌کش را تداعی می‌کند و «کنه‌ترین کنه‌ها» انسان‌ترین انسان‌ها را؛ همچنان‌که «ران قاطر» یادآور دست قاطرسوار است و «فساد شهر» تداعیگر پاکی روستا. تقابل‌هایی از این دست را می‌شد به‌سادگی در پس نمونه‌های دیگر نیز بازجست.

باری، پیش‌تر به طرح مدعایی بی‌شرح در این باره برخوردیم که متن روایی نیز همچون شعر و مقاله و دیگر متون غیرروایی، در شبکه بسیار پیچیده‌ای از روابط هم‌نشینی و جانشینی میان نشانه‌های مشابه، مجاور و مقابل شکل می‌گیرد. حال تا فرصتی باقی است، صدق این مدعا را با تحلیل متن روایی زیر قضاوت خواهیم کرد:

شش نفر از وزرای کابینه را در ساعت شش و نیم صبح کنار دیوار یک بیمارستان تیرباران کردند. حیاط پر بود از چاله‌های آب. سطح سنگ‌فرش حیاط پر بود از برگ‌های زرد و خیس. باران تندی می‌بارید. کرکره همه پنجره‌های بیمارستان را پایین کشیده بودند. یکی از وزیران مبتلا به حصبه بود. دو سرباز او را کشان‌کشان از پله‌ها آوردند پایین و بردند بیرون زیر باران. هرچه می‌خواستند کنار دیوار سرپا نگهش دارند، سر می‌خورد در آبی که زیر پایش جمع شده بود. پنج نفر دیگر بی حرکت کنار او ایستاده بودند. سرانجام به دستور فرمان‌ده، او را به حال خود رها کردند. با شلیک اولین رگبار، مرد در آب نشسته بود و سر به زانو داشت (Hemingway, 1986: 51).

ماجرای اعدام در نخستین جمله این قطعه با لحنی خشک و سرد چنان به اختصار گزارش می‌شود که گویی روی‌دادی بی‌اهمیت و عاری از هرگونه ارزش شرح و تفصیل است: «شش نفر از وزرای کابینه را در ساعت شش و نیم صبح کنار دیوار یک بیمارستان تیرباران کردند.» عمق فجایعی از این دست هرچه نباشد، به واقع هولناک‌تر از آن است که در گزاره‌ای چنین کوتاه و سراسرست بگنجد و خواننده هرچند سطحی‌نگر را به تعمق در پس پوسته نازک و کم‌قواره خود برنینگیزد. روایت واقعه‌ای چنان هولناک با لحنی چنین بی‌احساس، تنش شدیدی را از راه تقابل‌های جانشین به خواننده القا می‌کند که تا اندازه‌ای به الگوی روایی متن، یعنی به روایت از منظر بیرونی شاهدی منفصل و تا اندازه‌ای هم به سبک روایت، یعنی به لحن خنثی و گزارش‌گونه راوی مربوط می‌شود.

کاربرد ناگهانی و بی‌پشتوانه دو عبارت معرفه («شش نفر از وزرای کابینه» و «ساعت شش و نیم صبح») در جمله‌ای به‌ظاهر معلوم («تیرباران کردند») توجه خواننده را در همان آغاز متن به خود جلب می‌کند و او را به پاسخ‌جویی برای این پرسش وامی‌دارد که آخر چه کسانی در کجای دنیا و در صبح چه روزی، کدام شش نفر از اعضای چه دولتی را تیرباران کردند. به این ترتیب، خواننده از آستانه متن گرفتار داستان می‌شود و تا پایان متن در دام مفهوم فرازمانی، فرامکانی و حتی فراملیتی آن می‌ماند. غیاب هرگونه پاسخی در متن، این خوانش را از راه جانشینی مجازی

برمی‌انگیزد که امکان وقوع چنین کشتاری به هیچ کجای جهان و به هیچ برهه‌ای محدود نمی‌شود.

در نخستین جمله متن، عبارت نکره «یک بیمارستان» با دو عبارت معرفه «شش نفر از وزرای کابینه» و «ساعت شش و نیم صبح» هم‌نشین شده است. کاربردهای بدیل این عبارت را در این دو جمله می‌توان دید:

«شش نفر از وزرای کابینه را در ساعت شش و نیم صبح کنار دیوار بیمارستان تیرباران کردند.»

«شماری از نظامیان، شش نفر از وزرای یک کابینه را در ساعت شش و نیم یک روز صبح کنار دیوار بیمارستانی تیرباران کردند.»

برجستگی معنایی واژه «بیمارستان» در این دو ساختار متعارف کمتر به چشم می‌آید؛ درحالی که صورت نکره «یک بیمارستان» در پس‌زمینه چند عبارت معرفه، آن را در کانون توجه خواننده می‌گذارد و مدلول‌های متداعی با واژه «بیمارستان» را به شیوه‌ی جانشینی مجازی برمی‌انگیزد. در نتیجه، هم‌نشینی عبارت نکره «یک بیمارستان» با صورت‌های معرفه پیش از خود، مؤکد این تقابل پنهان است که ماجرای اعدام نه در میدان مخصوص این مراسم، بلکه در جایی روی داده است که باید گریزگاه انسان از مرگ باشد. ناسازگاری موضوع داستان با صحنه وقوع آن، سنگ‌دلی مأموران اعدام را در تقابل با خون‌سردی‌شان نمایان‌تر می‌کند و هم‌زمانی مراسم تیرباران با سپیده‌دمان - که تداعی‌کننده لحظه‌های ازسرگیری معاش روزانه است - بر عمق فاجعه در نظر خواننده می‌افزاید.

یکی از ویژگی‌های ساختاری درخور توجه در این داستان، روایت مجدد روی‌دادی واحد است. متن با روایت خلاصه‌ای از روی‌داد مورد نظر آغاز می‌شود و پس از توصیف صحنه داستان، به روایت همان روی‌داد بازمی‌گردد. به این ترتیب، وصف موقعیت داستان در میانه متن، روایت فشرده آغازین و روایت مفصل‌تر بعدی را از راه هم‌نشینی مجازی پیوند می‌دهد و باعث برقراری تعادل در متن می‌شود. مهم‌ترین ویژگی ساختاری متن، توصیف صحنه داستان از منظری بیرونی است؛ به‌طوری که

فضای متن صرف توصیف لحظه ثابتی از ماجرا می‌شود و از این رو حالتی موسوم به «درنگ توصیفی» پدید می‌آید و یک‌چهارم از فضای متن را می‌گیرد:

«حیاط پر بود از چاله‌های آب. سطح سنگ‌فرش حیاط پر بود از برگ‌های زرد و خیس. باران تندی می‌بارید. کرکره همه پنجره‌های بیمارستان را پایین کشیده بودند.»

از راه سخن‌سنجی می‌توان توضیح داد که چرا چنین فضای نسبتاً بزرگی از گفتمان فقط به توصیف اختصاص یافته است. برجستگی ساختاری این توصیف را می‌توان به سه ویژگی سبکی نسبت داد: ۱. تکرار عبارت‌های «حیاط» و «پر بود از»؛ ۲. مرزبندی نحوی نامتعارف میان دو جمله نخست؛ ۳. وارونگی رابطه علت و معلولی در مقایسه با این دگرگفت: «باران تندی می‌بارید. چاله‌های زمین را آب گرفته بود و سطح سنگ‌فرش حیاط را برگ‌های زرد و خیس». اگرچه این متن صحنه‌ای یکسان را به بیانی روان‌تر بازگو می‌کند، فاقد دلالت‌های نهفته در متن اصلی است. با کمی دقت می‌توان دریافت که حشو و زواید مشهود در متن اصلی توجه خواننده را به جانشینی استعاره «چاله‌های آب» با حوضچه‌های خون و «برگ‌های زرد» با پیکرهای بی‌جان جلب می‌کند. زندگی این شش‌وزیر که روزگاری شخصیت‌های سرنوشت‌سازی بودند، حالا دیگر چنان بیهوده می‌نماید که باید از صحنه روزگار محوشان کرد. پیکر بی‌جان آن‌ها همان قدر بی‌ارزش است که برگ‌های زرد در زیر پای عابران. پیداست که این نگاه از پوچ‌گرایی متن آب می‌خورد و جالب این است که تکرار ناشیانه کلمات در دو جمله مستقل، مفهومی تمثیلی به آن‌ها داده است که خود با ذکر وارونه علت («باران تندی می‌بارید») پس از ذکر معلول در دو جمله نخست، بیشتر هم می‌شود. اگر این وارونگی برطرف شود - چنان‌که در نمونه بالا شده است - از بار استعاره «چاله‌های آب» و «برگ‌های زرد» کاسته و بر تأثیر روانی «باران تندی می‌بارید» افزوده می‌شود. وانگهی، تکرار واژه «حیاط» نشان می‌دهد که عبارات «چاله‌های آب» و «برگ‌های زرد» در معنای صریح خود به‌کار نرفته‌اند؛ بلکه به حوضچه‌های خون و پیکرهای بی‌جانی دلالت دارند که از کشتاری خونین در حیاط بیمارستان بر جای مانده‌اند. همچنین، هنجارگریزی از توالی نحوی برای بیان معلول پیش از علت، رابطه متعارف علت و معلولی را سست کرده (این فقط باران نیست که موجب...) تا بر دلالت

استعاره‌ی «چاله‌های آب» و «برگ‌های زرد» تأکید کند. به همین اعتبار، «برگ‌های زرد و خیس» را می‌توان استعاره‌ای دانست از کشتگان غرق در خون. نیز، رابطه‌ی میان «... سر می‌خورد در آبی که زیر پایش جمع شده بود» و «مرد در آب نشسته بود و سر به زانو داشت» را بهتر می‌توان دریافت: منظره‌ی دل‌خراش مردی بیمار که در خون خود نشسته است. اگر حیاط بیمارستان استعاره از میدان خونین اعدام باشد، خود بیمارستان نیز به مقبره‌ای بزرگ می‌ماند: «کرکره‌ی همه‌ی پنجره‌های بیمارستان را پایین کشیده بودند». این اشارات استعاره‌ی درضمن توصیف صحنه، شرح اولیه‌ی اعدام را با شرح دوباره‌ی آن تکمیل می‌کند و به این ترتیب، به شدت بر خوانش‌پذیری داستان می‌افزاید.

بیشترین حجم اثر به وصف احوال و زیر بیمار اختصاص یافته است. تأکید ساختاری بر بیماری و زیر، سرشت موحش اعدام را بسیار مؤثرتر از گزارش مآووقع به خواننده القا می‌کند. شرح وخامت حال بیمار در متن داستان از راه جانیشینی مجازی کم‌کم به اوج می‌رسد: «دو سرباز او را کشان‌کشان از پله‌ها آوردند...» (بیمار توان راه رفتن ندارد)؛ «هرچه می‌خواستند کنار دیوار سرپا نگهش دارند...» (بیمار توان ایستادن ندارد) و سرانجام، «مرد در آب نشسته بود و سر به زانو داشت» (بیمار حتی نمی‌تواند سر خود را بالا بگیرد). جمله‌ی پایانی در کانونی‌ترین نقطه‌ی متن جا می‌گیرد و برجستگی روان‌شناختی پیدا می‌کند. این جمله به خواننده احساسی عمیق از انزجار و همدلی می‌دهد تا با خود بیندیشد که چطور می‌توان به کسی شلیک کرد که حتی نای نشستن هم ندارد! متن با توصیف دیگر قربانیان واقعه در تک‌جمله‌ای به کوتاهی «پنج نفر دیگر بی‌حرکت کنار او ایستاده بودند» گویی می‌خواهد آداب دلاوری را در نمایی بسیار موجز چنین تصویر کند: خوشا مرگ بی‌پروا. این مختصر در تقابل با نمای درشتی که از مرد بیمار تصویر شده است، بهت و ستایش خواننده را برمی‌انگیزد.

پس به‌طور خلاصه، تحلیل متن مورد نظر را با سخن‌کاوی و بازشناسی این ویژگی‌های بلاغی آغاز کردیم: کاربرد عبارت نکره «یک بیمارستان» در تقابل با عبارت‌های معرفه جمله آغازین؛ ابهام‌انگیزی درباره‌ی موقعیت و شخصیت‌های داستان؛ به‌کارگیری لحنی عاری از احساس در سبکی خنثی؛ هنجارگریزی کلامی از راه تکرار ناشیانه‌ی واژه‌ها، تقطیع نامأنوس جملات و چینش وارونه‌ی گزاره‌ها در میانه‌ی متن. سپس

روند این گونه تحلیل‌های سبک‌شناختی را با بررسی این ویژگی‌های ساختاری پی گرفتیم: برقراری تعادل میان چکیده‌گویی آغازین و بازنمود تفصیلی داستان از راه درنگ توصیفی برجسته‌شده‌ای در میانه این ساختار؛ انتخاب دیدگاهی منفصل و بی‌طرفانه برای راوی بیرونی؛ تأکید بر وخامت حال وزیر بیمار از راه توصیف تدریجی روند اعدام او که وصف کوتاهی از دیگر قربانیان را نیز به‌همراه دارد. ضمن اینکه در متهای این تحلیل کوشیدیم تا متناسب با هریک از ملاحظات سبکی و ساختاری پیش‌گفته به خوانشی هم دست یازیم. هرچند از مجموع این خرده‌خوانش‌ها نمی‌توان به خوانشی فراگیر و بی‌چون رسید، دست‌کم می‌توان چنین نتیجه گرفت که هر اثری در تعامل میان ویژگی‌های بلاغی و ساختاری‌اش به متنت می‌رسد و هر متنی با توجه به تقابل‌های پوشیده در روابط استعاری و مجازی است که خوانش‌های گوناگون می‌پذیرد.

۵. نتیجه

تحلیل همین چند نمونه در چارچوب ارتقایافته‌ای از الگوی پیش‌نهادی متر نشان می‌دهد متنت چگونه از مدلول‌گریزی بازی‌گوشانه نشانه‌های زبانی به هم می‌رسد، خوانش‌پذیری شگفت‌آور متن تا چه اندازه از باریک‌نگری خواننده در روابط استعاری و مجازی حاکم بر اجزای سخن به‌بار می‌آید، باریک‌نگری در چنین شبکه‌ای از چه رو به شناخت تقابل‌های فروخته در متن می‌انجامد و چرا تکثیر پی‌درپی این تقابل‌ها در متن پایان نمی‌گیرد؛ پایانی مطمئن که در سایه آن بتوان فرایند پویای تحلیل متن را به روال‌های مکانیکی تأویل اثر فروکاست و هدف از تأویل را هم نیل به مضمونی بی‌بدیل پنداشت؛ مضمونی که با کشف و اقامه آن بتوان خوانش‌پذیری ذاتی متن را به سود یک پارچگی و استقلال اثر، برای همیشه سرکوب کرد و خواننده را از «متن‌زدگی» یا غرقه شدن در جریان بی‌فرجام دلالت‌های متداعی وارها نید.

بااینکه در جستار حاضر نیز از خوانش بینامتنی نمونه‌های مورد تحلیل چشم پوشیدیم، باید توجه کرد که این نادیده‌انگاری فقط به اقتضای محدودیت در فرصت تحلیل رخ داده است و نه به دلیل خودبسندگی نمونه‌ها؛ وگرنه برای اشاره به سرشت

بینامتنی «از زخم قلب» مثلاً می‌شد تحلیل بند آغازین این شعر را در ارتباط با بندهای دیگر پی گرفت و مجموع این تحلیل‌ها را با شرح واقعه قتل «آبایی» در دهه ۱۳۲۰ در گرگان یا با اسطوره‌شناسی «آمان‌جان» در یکی از افسانه‌های ترکمنی همراه کرد (نک. شاملو، ۱۳۸۲: ۱۰۶۰) و در تکمیل این همه، دیگر اشعار شاملو را بررسی کرد؛ یا برای مثال می‌شد بررسی بینامتنیت در داستان اعدام شش وزیر را با شرح مفصل واقعه‌ای آغاز کرد که در سال ۱۹۲۲م و در پی شکست یونان از ترکیه روی داده است و طی آن، شش نفر از وزرای دولت یونان، از جمله نخست‌وزیر سابق این کشور به طرز فجیعی در آتن کشته شدند (نک. Simpson, 1996: 120- 122). اما در غیاب اطلاعاتی از این دست، دلالت‌های بینامتنی نمونه‌های مورد تحلیل از دو نظر ناخوانده خواهد ماند: نخست، اشارت‌های تلویحی به بافت کلامی - بافتی که متون دیگر را نیز دربرمی‌گیرد؛ دوم، ارجاعات غیرمستقیم به بافت موقعیتی - بافتی که شامل شرایط فرهنگی، تاریخی و اجتماعی است.

البته درست است که با معرفی بعضی تقابل‌های پنهان در پس هر نمونه، به دلالت‌های فرهنگی متن نیز اشارت شده؛ اما درست‌تر این است که اساساً تقابل‌های ضمنی هیچ متنی را بدون مراجعه به بافت فرهنگی پیرامون آن نمی‌توان دریافت؛ زیرا فرهنگ نه در تنگنای روابط درون‌متنی، بلکه در طول زمان و در بستری به پهنای تعاملات اجتماعی - یا همان گفتمان - شکل می‌گیرد. بنابراین، فرهنگ با برانگیختن تقابل‌های بینامتنی در واقع شرایط متنیت هر متنی را فراهم می‌کند و خود وابسته به هیچ متن خاصی نیست. به دیگر سخن، درک مفهوم متنیت در گرو تشخیص تقابل‌های بینامتنی است و شناسایی این تقابل‌ها در گرو آگاهی از بافت فرهنگی.

پی‌نوشت‌ها

1. Paul de Man
2. Dan Shen
3. Christian Metz

۳. *intertextuality*: مفهومی است که نخستین بار در آرای ژولیا کریستوا، روان‌کاو و نشانه‌شناس بلغاری تبار، معرفی شد. کریستوا در این باره می‌گوید: «هر متن برساخته‌ای است حاصل از

معرق‌کاری با نقل قول‌ها؛ ترکیب تازه‌ای از متون دیگر» (Kristeva, 1980: 60). همچنین باید توجه کرد که بینامتنیت در نظر کریستوا هیچ ارتباطی با تقدم و تأخر و این‌گونه مسائل مأخذشناختی ندارد: «بینامتنیت مفهومی است ناظر بر تغییر پُرده (transposition) میان دو (یا چند) دستگاه نشانه‌ای؛ اما چون از آن غالباً در مفهوم پیش‌یافتاده «مأخذشناسی» بهره‌برداری می‌شود، در اینجا از اصطلاح «تغییر پرده» استفاده کرده‌ام تا نشان دهم که گذر از هر دستگاه نشانه‌ای به دستگاه نشانه‌ای دیگر نیازمند اجرای مجدد است» (Kristeva, 1984: 69).

4. irreducible plural

۵. منظور از «تأویل» در اینجا همان است که عسکری پاشایی به نقل از ناصر خسرو و ابن‌رشد آورده است: «در معنای قدیمی تأویل نوشته‌اند "تأویل، باز بردن سخن باشد به اول او". و یا "باید مدلول الفاظ شرع را از معنای حقیقی عدول داد و متوجه معنای مجازی آن کرد"» (پاشایی، ۱۳۷۸: ۳۵۷).

6. Paul Ricoeur

7. reader-oriented criticism

8. synecdoche

9. metonymy

منابع

- آل‌احمد، جلال (۱۳۸۴). *جلال جاودانه: مجموعه آثار داستانی جلال آل‌احمد*. ج ۲. تهران: تنویر.
- بوت، وین و دیگران (۱۳۸۹). *نق‌هایی به جهان داستان*. ترجمه حسین صافی. تهران: رخ‌داد نو.
- پاشایی، عسگری (۱۳۷۳). *از زخم قلب... گزینۀ شعرها و خوانش شعر*. تهران: نشر چشمه.
- _____ (۱۳۷۸). *نام همه شعرهای تو؛ زندگی و شعر احمد شاملو*. تهران: نشر ثالث.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴). *سفر در مه: تأملی در شعر احمد شاملو*. تهران: زمستان.
- حق‌شناس، علی محمد (۱۳۸۲). *زبان و ادب فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته*. تهران: آگه.
- حقوقی، محمد (۱۳۶۸). *شعر زمان ما ۱*. تهران: نگاه.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۵). *نقد و تحلیل شعر: احمد شاملو، شاعر عشق و سپیده‌دمان*. تهران: آمیتیس.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: نشر علم.
- سلاجقه، پروین (۱۳۸۴). *نقد شعر معاصر: امیرزاده کاشی‌ها (شاملو)*. تهران: مروارید.
- سوسور، فردینان دو (۱۳۷۸). *دوره زبان‌شناسی عمومی*. ترجمه کورش صفوی. تهران: هرمس.

- شین، دن (۱۳۸۹). «روایت‌شناسی و سبک‌شناسی را با یکدیگر چه کار؟» در *نقش‌هایی به جهان داستان*. وین بوت و دیگران. ترجمه حسین صافی. تهران: رخ‌داد نو.
- شاملو، احمد (۱۳۳۶). «نامه به آق‌چلی» در *شناختنامه احمد شاملو*. جواد مجابی. تهران: قطره. صص ۵۵۱-۵۵۴.
- _____ (۱۳۷۴). «هنر مردم‌گرا و مبارز» در *آیینۀ بامداد: طنز و حماسه در آثار شاملو*. جواد مجابی. تهران: فصل سبز. صص ۳۰۴-۳۰۵.
- _____ (۱۳۸۲). *دفتر یکم از مجموعه آثار: شعرها*. تهران: نگاه.
- شهسواری، محمدحسن (۱۳۸۳). *پاگرد*. تهران: افق.
- فالر، راجر و دیگران (۱۳۸۱). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. گردآوری و ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده. ۲. تهران: نشر نی.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۷). «ساخت‌شکنی بلاغی، نقش صناعات بلاغی در شکست و واسازی متن». *فصلنامه نقد ادبی*. س ۱. ش ۳. صص ۱۰۹-۱۳۵.
- _____ (۱۳۹۰). *سبک‌شناسی*. تهران: سخن.
- قائد، محمد (۱۳۸۹). *ظلم، جهل، برزخیان زمین*. تهران: طرح نو.
- کالر، جانانان (۱۹۷۵م، ۱۳۸۸). *بوطیقای ساخت‌گرا: ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعه ادبیات*. ترجمه کورش صفوی. تهران: مینوی خرد.
- متز، کریستین (۱۳۷۸). «درباره مفهوم زبان سینما» در *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما*. تهران: هرمس.
- مجابی، جواد (۱۳۸۰). *آیینۀ بامداد: طنز و حماسه در آثار شاملو*. تهران: فصل سبز.
- _____ (۱۳۸۱). *شناختنامه احمد شاملو*. تهران: قطره.
- نجدی، بیژن (۱۳۷۳). *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*. تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۷۹). *دوباره از همان خیابان‌ها*. تهران: نشر مرکز.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۸۱). «زبان‌شناسی و شعرشناسی». در *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. راجر فالر و دیگران. گردآوری و ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده. ۲. صص ۷۱-۸۰. تهران: نشر نی.

- Al-e Ahmad, J. (2005). *Jalāl-e Jāvedāne: Majmu'e Āsar-e Dāstāni-e Jalāl-e Al-e-Ahmad*. Tehran: Tanvir Publications. [in Persian]
- Barthes, R. (1977). *Image-Music-Text*. Stephen Heath (Trans.). New York: Hill & Wang. Essays First Published in French 1961- 1971.

- Barthes, R. (1981). "Theory of the Text" in Ian McLeod (Trans.). *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Robert Young (Ed.). Boston, Mass: Routledge & Kegan Paul. First Published in French in 1973. Pp. 31- 47.
- Booth, W. Et al. (2010). *Naqhbāyi be Jahān-e Dāstān*. Selected and Trans. Hossein Safi. Tehran: Rokhdadeno Publications. [in Persian]
- Culler, J. (1975). *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Culler, J. ([1975] 2009). *Butiqā-ye Sākhtgarā: Sākhtgarāyi, Zabānshenāsi va Motāle'e-ye Adabiyāt*. Kurosh Safavi (Trans.). Tehran: Minouy-e Kherad Publication. [in Persian]
- Dastgheyb, A. (2006). *Naqd va Tahlil-e She'r: Ahmad-e Shāmlu, Shā'er-e Eshq o Sepidedamān*. Tehran: Amitis Publication. [in Persian]
- Eagleton, T. (1983). *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Fotuhi Rudma'jani, M. (2008). "Sākhtshekani-e Belāghi: Naqsh-e Sanā'āt-e Belāghi dar shekast o Vāsāzi-e Matn". *Literary Criticism Quarterly*. No. 3. The Research Center for Persian Language and Literature, Tarbiat Modares University.
- _____ (2011). *Sabkshenāsi*. Tehran: Sokhan Publication. [in Persian]
- Fowler, R. Et al. (2002). *Zabānshenāsi o Naqd-e Adabi*. Selected and Trans. Maryam Khouzan and Hossein Payandeh. 2nd Ed. Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Ghā'ed, M. (2010). *Zolm, Jahl va Barzakhiyān-e Zamin*. Tehran: Tarh-e no Publication. [in Persian]
- Haghshenās, A.M. (2003). *Zabān va Adabiyāt-e Fārsi dar Gozargāh-e Sonnat o Modernite*. Tehran: Agah Publication. [in Persian]
- Hemingway, E. ([1925] 1986). *In Our Time*. Collier Books Edition. New York: Macmillan.
- Hoquqi, M. (1989). *She'r-e Zamān-e Mā I*. Tehran: Negāh Publication. [in Persian]
- Jakobson, R. (1960). "Closing Statement: Linguistics and Poetics" in Thomas A. Sebeok (Ed.). *Style in Language*. Cambridge: MIT Press. Pp. 350- 377.
- _____ (1960). "Linguistics and Poetics" in *Zabānshenāsi va Naqd-e Adabi*. Selected and Trans. Maryam Khouzan and Hossein Payande. 2nd Ed. Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- _____ (1971). "Metaphoric and Metonymic Poles" in *Selected Writings*. The Hague: Mouton.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Thomas Gora, Alice Jardine & Leon S. Roudiez (Trans.). Leon S. Roudiez (Ed.). New York: Columbia University Press. First Published in French in 1969 and 1977.

- _____ (1984). *Revolution in Poetic Language*. Margaret Waller (Trans.). New York: Columbia University Press. First Published in French in 1974.
- McHale, B. (1987). *Postmodernist Fiction*. London & New York: Routledge.
- Metz, C. (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, and Alfred Guzzetti (Trans.). Bloomington: Indiana University Press. First Published in French in 1977.
- Metz, C. Et al. (1999). "Darbāre-ye Mafhum-e Zabān-e Sinamā" in *Sakhtgarāyi, Neshāneshenāsi, Sinamā*. selected and trans. Ala'eddīn Tabataba'ei. Tehran: Hermes Publication. [in Persian]
- Mojābi, J. (2001). *Ayine-ye Bāmdād: Tanz o Hamāse dar 'āsāre Ahmad-e Shāmlu*. Tehran: Fasl-e sabz Publication. [in Persian]
- _____ (2002). *Shenākhtnāme-ye Ahmad-e Shāmlu*. Tehran: Ghatreh Publication. [in Persian]
- Najdi, B. (1994). *Yuzpalangāni ke bā Man Davideand*. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- _____ (2000). *Dobāre az Hamān Khiyābānhā*. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Pashaei, A. (1994). *az Zakhm-e Qalb ..., Gozine-ye She'rhā va Khānesh-e She'r-e Shāmlu*. Tehran: Cheshmeh Publication. [in Persian]
- _____ (1999). *Nām-e Hame-ye She'rhā-ye to: Zendeḡi o She'r-e Ahmad-e Shāmlu*. Tehran: Sales Publication. [in Persian]
- Purnāmdārian, T. (1995). *Safar dar Meh: Ta'ammoli dar She'r-e Ahmad-e Shāmlu*. Tehran: Zemestan Publication. [in Persian]
- Salājeqeh, P. (2005). *naqd-e She'r-e Mo'āser: Amirzādeye Kāshihā (Shāmlu)*. Tehran: Morvarid Publication. [in Persian]
- Saussure, F. ([1916] 1999). *Dore-ye Zabānshenāsi-ye 'Omumi*. Kourosh Safavi (Trans). Tehran: Hermes Publication. [in Persian]
- Shahsavāri, M. (2004). *Pāgard*. Tehran: Ofoq Publication. [in Persian]
- Shen, D. ([2005] 2010). "Revāyatshenāsi o Sabkshenāsi rā bā Yekdigar Che-Kār?" in *Some Insights to the Storyworld*. selected and trans. Hossein Safi. Tehran: Rokhdadeno Publications. [in Persian]
- Shāmlu, A. (1957). "nāme-ye be Āghcheli" in *shenākhtnāme-ye Ahmad-e Shāmlu*. Javād Mojābi (Ed.). Tehran: Ghatreh Publication. [in Persian]
- _____ (1995). "Honar-e Mardomgerā va Mote'ahhed" in *Ayine-ye bāmdād: tanz o hamāse dar 'āsāre Ahmad-e Shāmlu*. Javād Mojābi (Ed.). Tehran: Fasl-e sabz Publication. [in Persian]
- _____ (2003). *Daftar-e Avval: Majmu'eye Ash'ār*. Tehran: Negāh Publication. [in Persian]
- Sojudi, F. (2008). *Neshāneshenāsiye Kārbordi*. Tehran: 'Elm Publication. [in Persian]