تعین و عدم تعین در نقد

جرالد گراف، ترجمهٔ منصور براهیمی

پیشگفتار مترجم:

بحث عدم قطعیت، تکثر تفسیر، و در نتیجه کثرت‌پذیری معنا در متون ادبی و هنری چندی است در کشور ما نیز پاگرفته و گسترش یافته است. البته ورود مباحث جدی و زیربنایی نقد به فرهنگِ انتقادگریز ما جای بسی خرسندی است، اما در همان حال نگران‌کننده هم هست. نگرانی بیش‌تر از این بابت است که مسایلی از این دست غالباً چنان‌که باید هضم و جذب نمی‌شود و در نتیجه به جای باروری فرهنگی صرفاً تب و تاب‌های کاذب ایجاد می‌کند. نگرانی وقتی شدت می‌یابد که این مباحث به جای آن‌که برای نقد بیمار ما حکم دارو پیدا کند بیش‌تر ثقل هاضمه ایجاد کرده و فقط امراض را تشدید می‌کند. به عنوان نمونه می‌توان به یکی از ابتلائات نقد ما اشاره کرد که همانا تفسیر به رأی است و خود هتک حرمت آشکاری است از متن و دریافت صادقانهٔ آن. اینک شاهدیم که با ورود مباحث ساخت‌زدایی و عدم قطعیت، این گرایش بیمارگونه محملی نیز یافته است، و گاه با چنان اظهارنظرهای مشعشعی مواجه می‌شویم که درمی‌مانیم این نقد و تفسیر است یا مصادره به مطلوب.

گرایش آسیب‌زای دیگر خلط میان تحلیل و ارزش‌گذاری است (هر چند مرزبندی دقیق این دو مقوله از

جنبه‌ای دیگر غیراصولی است)، و این را البته از جمله امراض ضمنی نقد غربی نیز می‌توان دانست. لذا این پرسش همواره بی‌پاسخ می‌ماند که اگر نقد اثبات کند که معنا در این یا آن متن نامتعین و قطعیت‌ناپذیر است آیا حق دارد این خصوصیت را دلیل ارزشمند بودن متن بداند یا نه. بی‌شک بحث در این مورد به معیارهای ارزش‌گذاری برمی‌گردد، و جای بسی شگفتی است که نظریهٔ عدم قطعیت در همان حال که اثبات می‌کند معنای این یا آن متن نامتعین است، پیش‌فرض ارزشی خود را متعین و قطعی می‌پندارد. اگر در برخی داوری‌های جشنواره‌ای تأمل کنیم پی خواهیم برد که آن‌ها نیز از همین تضاد رنج می‌برند، و البته به اقتضای شرایط از آن بهره‌برداری هم می‌کنند، اما کو آن چشم باریک‌بین!

به‌علاوه، می‌توان دید که در نظریهٔ ساخت‌زدایی و عدم قطعیت نوعی کنش فرهنگی به طور ضمنی دست‌اندرکار است. این کنش، در عمل، جزم‌ها و ارزش‌های مستقر فرهنگی و هنری را مورد تردید قرار می‌دهد و گاه آن‌ها را به معارضه می‌خواند. این پرسش‌گری از جنبه‌ای بسیار مفید است و باعث می‌شود که فرهنگ پیوسته در تکاپو باشد و خودسنجی پیشه کند، اما در شرایط نابسامان فرهنگی ما می‌تواند از جهتی آسیب‌زا باشد، زیرا فقط فرهنگ‌زدایی می‌کند نه فرهنگ‌سازی، و در نتیجه خلایی ایجاد می‌کند که باید در انتظار سیلان حوادث فرهنگی باشد تا پرشود، و لذا دادوستد فرهنگی را به تسلیم محض یا به فلسفهٔ هرچه باداباد بدل می‌کند. ناگفته نماند که ساخت‌زدایی و عدم قطعیت در بستر طبیعی خود فرهنگ‌ساز نیز هست و فقط در شرایط ماست که گویی باروری خود را از دست داده است. بنگرید که چگونه نقد غربی پس از آنکه ناقوس مرگ مؤلف را سرداد و نیت مؤلف را نوعی مغالطه خواند، به خود «متن» روکرد، و سپس تأکید خود را به خواننده و مخاطب معطوف داشت، و آنگاه قدرت خلاق و فعال خواننده (یا بیننده) را جانشین پذیرش منفعلانهٔ پیشین کرد، و از این طریق ساخت‌زدایی و بازی معنا را به بخشی از کنش خواندن (یا دیدن) بدل کرد. ولی نقد ما، که هنوز گوارش او را جزم‌های کهن تنظیم می‌کند همین که می‌خواهد به این مسایل رو کند، فقط می‌تواند به نشخوار آن‌ها بپردازد و دست‌آخر اثبات کند که سیطرهٔ مؤلف (یا کارگردان) جزمی است که حتی در لفافهٔ عدم قطعیت نیز حضور دارد. ما باید در برابر مؤلف (یا کارگردان) مرعوب باشیم، چون همهٔ نظریه‌های انتقادی لفافه‌ای است که سیطرهٔ مستبدانهٔ مؤلف را در خود پنهان می‌کند. این ارعاب به حدی است که بازتاب برخی نقدهای غربی در میان ما بر حسب سیطرهٔ مؤلف معنا می‌شود، یا به عبارت بهتر، ذهن مرعوب ما آن‌ها را بر حسب شرایط خود تفسیر به رأی می‌کند و به کنه آن‌ها راه نمی‌یابد.

جرالد گراف در مقالهٔ زیر توانسته است به‌خوبی تاریخچه و مفهوم اصطلاح عدم تعین را روشن کند، و کوشیده است با تحلیل عملی برخی متون، تا حدی کاربردهای مفهوم را نشان دهد، و در همان حال محدودیت و دامنهٔ اطلاق آن را گوشزد کند. در مجموع مقالهٔ او مقدمهٔ مفیدی است برای هضم و جذب این مقوله، و خود او نیز کوشیده است فارغ از هر نوع شیفتگی مطلب را چنان‌که هست هضم و جذب کند.

***

یکی از بحث‌انگیزترین پنداشت‌ها در نظریهٔ ادبی جدید این است که وجود نوعی «عدم تعین» ریشه‌ای در متون ادبی امکان دستیابی به تفسیر «درست» یا «غلطِ» متن را به امری غیرممکن بدل می‌کند. به سادگی می‌توان فهمید که چرا این پنداشت بسیاری از معلمین ادبیات را ترسانده است، آن‌ها می‌ترسند زیرا اگر بتوان صحت و دقت تفسیر را انکار کرد، در این صورت بنیاد کلاس درس و کاروزی‌های تحقیقی آن‌ها سست خواهد شد. مثلاً نظریه‌پرداز معروف، ئی.دی. هیرش[1]، استدلال کرده است که «بدون تعین با ثباتِ معنا نمی‌توان هیچ دانش یا شناختی از تفسیر کسب کرد، و نمی‌توان از بسیاری انضباط‌های انسان‌گرایانه که بر تفسیر متن مبتنی است دانش یا شناختی به دست آورد.»

هیرش و دیگران، در واکنش علیه ترجمان‌های گوناگون این نظریه که می‌گوید معانی در متون ادبی نامتعین است، کوشیده‌اند دلایلی اقامه کنند که دست‌کم به اعتبار آن‌ها گاهی بتوان «معانی متعین» را به گونه‌ای پذیرفتنی به آثار ادبی نسبت داد. ما طرفدار هر یک از دو طرف منازعه که باشیم -

هر چند فرضِ بیش از دو طرف نیز امکان‌پذیر است ـ به هر حال می‌توانیم با فهم نفس این منازعه چیزها بیاموزیم، زیرا نفس این منازعه خود پرسش‌هایی اساسی را در باب ماهیت معنا و کارکردهای ادبیات طرح می‌کند که آموزنده است.

هر چند واژهٔ «عدم تعین»[۲] به تازگی در نقد ادبی معمول شده، اما می‌توان نتیجه‌ای را که بدان اشاره دارد از جمله مسایلی دانست که ذهن بدیع‌دانان و فلاسفه را از اوایل عهد باستان به خود مشغول داشته است. تا آن‌جا که نخستین متون ثبت شدهٔ باستانی نشان می‌دهد، آن‌ها بر این گمان بوده‌اند که یکی از ابعاد ادبیات آن بُعدی است که به فهم عقلانی عادی درنمی‌آید. (من از این واقعیت چشم پوشیده‌ام که واژهٔ «ادبیات»[۳] عملاً تا اواخر قرن نوزدهم به اصطلاحی گونه‌ای بدل نشد. پیش از آن تمایل عمومی این بود که واژهٔ «شعر»[۴] را برای دلالت بر آنچه ما اکنون «نوشته‌های تخیلی»[۵] می‌نامیم به کار ببرند). افلاطون، در محاوره‌ای موسوم به *ایون*، شاعر نوعی را شخصی ترسیم کرد که «الهام‌گیر است و ... نابخود». از نظر افلاطون این خصوصیت هیچ اعتباری برای شاعر کسب نمی‌کند، بلکه فقط حقارت او را در مقابل فیلسوف، که مسیری مطمئن‌تر و عقلانی‌تر در پیش می‌گیرد، اثبات می‌کند. رسالهٔ لونگینوس در باب «سبک فاخر» که به قلم بدیع‌دانی در قرن اول پس از میلاد نوشته شد، دیدگاهی موافق‌تر دارد، و تأثیر عاطفی خلسه‌واری را که نوشته‌های بزرگ ایجاد می‌کند تجربه‌ای می‌داند فراسوی سطح عقل عادی. این دیدگاه که عنصر غیرعقلانیِ نیرومندی نشان یا معرف ادبیات است با قرابتی که گمان می‌رود میان ادبیات و تجربهٔ مذهبی وجود دارد تقویت شده است. گمان عمومی این است که آثار ادبی، همچون امثالِ[۶] کتاب مقدس، طالبِ طیف متنوعی از تفاسیر متفاوت است.

حتی نظریه‌پردازانِ عقل‌گرایِ نئوکلاسیک در قرن هفده و هجده اذعان کردند هر اثر هنری که آفریدهٔ نبوغی اصیل باشد احتمالاً از عنصری *لاادرایی*[۷] (لاادری لفظاً به معنی «نمی‌دانم») برخوردار است و آن را نمی‌توان به حد قواعد تجویز شده تنزل داد. اما فقط در دورهٔ رمانتیک بود که در تعریفِ ادبیات، عنصر غیرعقلانی به مؤلفهٔ اصلی، و نه حاشیه‌ای، بدل شد. پس این استدلال عمومیت یافت که مشخصهٔ متمایزکنندهٔ ادبیات همانا قابلیت «القای» معانی‌ای است که نتوان آن‌ها را به قضایای کاملاً منطقی که از عقل و علم برمی‌آید برگرداند کرد.

بدین‌سان رشد دانش تجربی و توسعهٔ قالب‌های صنعتی، تجاری، و فن‌شناسی جامعه پس از نیمهٔ قرن هجدهم با روش تفکری دربارهٔ عدم تعین ادبیات مواجه شد که متفاوت از تلقیات قبلی بود. زمانی که دانش و تجارت مدرن خود را با روندهای تفکرِ روشن و قطعی و کارآییِ عملی تطبیق می‌داد، ظاهراً برای شاعران و منتقدان ادبی طبیعی می‌نمود که مدعی پیوستگی خاصی با آن حیطه‌های نامشخص، مبهم و فرّار آگاهی باشند که دانش و تجارت مایل بود آن‌ها را نادیده یا دست‌کم بگیرد. پس این تمایل هرچه بیشتر شدت یافت که کارکرد شعر و ادبیات را همچون بدیلی تبیین و تعریف کند که می‌تواند در برابر وضوح بی‌ابهامی که دانشمندان، بازرگانان، و مهندسان تبلیغ می‌کردند قرار گیرد.

در نقدِ نیمهٔ قرن بیستم، گرایشی که مایل بود ادبیات را نقطهٔ مقابل علم تعریف کند به این نظریه انجامید که «ابهامِ»[۸] معنا، شاخصهٔ متمایزکنندهٔ ادبیات خوب است. گروه بانفوذی که با نام «منتقدین نو» پس از جنگ دوم جهانی در آمریکا و انگلستان وارد عرصهٔ نقد شدند استدلال کردند که هر چند ابهام در یک گزارش آزمایشگاهی یا دفتر کل حسابداری عیب و نقصی خطیر است، اما در یک اثر ادبی صفتِ لازم و ارزشمندی قلمداد می‌شود. آن‌جا که علم مستقیماً و به وسیلهٔ *گزاره‌های* قضیه‌وار که مایلند فقط و فقط یک معنا ارائه دهند سخن می‌گوید، شعر به طور غیرمستقیم با واسطهٔ *استعاره‌ها* یا تصاویر ذهنی سخن می‌گوید، که معانی را به جای محدود کردن تکثیر می‌کند. چنان‌که یکی از منتقدین نو، کلینت بروکس، می‌گوید: «گرایشِ علم لزوماً به تثبیت الفاظ معطوف است، به متوقف کردن آن‌ها در حد معانی صریح و دقیق [یعنی به دلالت بر مصادیق معین]، اما برعکس گرایش شاعر اختلال‌برانگیز است. الفاظ پیوسته در حال تعدیل یکدیگرند، و بنابراین معانی واژه‌نامه‌ای خود را نقض

می‌کنند.»

آیا واقعاً، چنان‌که منتقدین نو استدلال کرده‌اند، ابهام مشخصهٔ هرنوع شعر خوب است، یا فقط مشخصهٔ اشعار معدودی است که از قضا منتقدینی خاص در زمانی خاص *دلبستهٔ* آن اشعار بوده‌اند؟ آیا ماهیت شعر فی‌نفسه در این است که منتقد را وادارد به ابهام و ابهام به عنوان یکی از مشخصه‌های اصلی آن بنگرد، یا چیزی در موقعیت فرهنگی این منتقدین وجود دارد که آن‌ها را ترغیب می‌کند با اعطای ویژگی‌های غیرعلمی به شعر با دعاوی علم مقابله کنند؟ در طی روندِ طولانی تاریخ، واژه‌هایی چون «شعر» و «ادبیات» برای طیف متنوعی از شکل‌های نگارش که اهداف و مقاصد آن‌ها نیز خود طیفی متنوع داشته به کار رفته است. بعید است که بتوان مجموعهٔ صفات یا مقاصدی را برای توصیف *کلیهٔ* اشعار و آثار ادبی در کلیهٔ اعصار و مکان‌ها به کار برد. علی‌القاعده عقل حکم می‌کند که با احتیاط به این حکم گردن نهیم که می‌گوید: «کلیهٔ آثار خوب ادبی (یا اشعار خوب) از عنصری مجهول برخوردارند»، خواه این «عنصر مجهول» ابهام باشد، یا عدم تعین، یا هر شاخصهٔ منحصر به فرد دیگر. با این همه حتی اگر بپذیریم که منتقدین نو در اهمیت ابهام به عنوان عنصری در کلیهٔ آثار ادبی راه اغراق پیموده‌اند، ولی شک نیست که پافشاری آن‌ها بر این شاخصه خوانندگان را ترغیب کرده است به روش نوینی به آثار ادبی بنگرند و آن‌ها را قادر ساخته است که در این آثار پیچیدگی‌هایی را مشاهده کنند که خوانندگان قبلی ندیده گرفته بودند.

در دو دههٔ گذشته (دهه‌های هفتاد و هشتاد)، اشتیاق منتقدین برای تأکید بر آن عنصری در آثار ادبی که در برابر تعریف مشخص و واضح مقاومت می‌کند بیش‌تر بر حسب «عدم تعین» بیان شده است تا «ابهام». این‌که آیا اصطلاح جدید به معنای چیزی است آشکارا متفاوت از اصطلاح قبلی، هنوز محل منازعه است، و برخی ناظران آگاه استدلال کرده‌اند که اصطلاحِ جدیدِ عدم تعین همان اصطلاح قدیمی ابهام است که نامی دیگر به خود گرفته. اما منتقدینی که اصطلاح «عدم تعین» را باب کرده‌اند اصرار دارند که تفاوت‌های بسیار مهمی وجود دارد. شاخص‌ترین آن‌ها منتقدین به اصطلاح ساخت‌زدا (دیکونستراکشنیست‌ها) هستند، که انگاره‌های خود را از فیلسوف فرانسوی ژاک دریدا، و نظریه‌پرداز بلژیکی ـ آمریکایی، پل دمان، اخذ کرده‌اند.

تیموتی باتی[9]، مفسری که همدلی‌هایی نیز با ساخت‌زدایان دارد، شرح مفیدی برای تمایز قایل شدن میان ابهام در نزد منتقدین نو و عدم تعین در نزد ساخت‌زدایان ارائه داده است. باتی می‌گوید ابهام به آن خاصیتی در یک متن اطلاق می‌شود که هر چند ممکن است فرّار باشد، اما فرض بر این است که ما سرانجام می‌توانیم با تفسیر متن آن را شرح دهیم. برعکس، «عدم تعین» به آن خاصیتی در یک متن اطلاق می‌شود که در تفسیر متن رسوخ کرده و بدان تسری می‌یابد، به نحوی که نه فقط ادبیات بلکه تفسیر ادبیات نیز دچار عدم قطعیت[10] می‌شود. به عبارت دیگر، مفهوم عدم تعین دامنهٔ اطلاقِ اصطلاحِ «ابهام» را با عدم قطعیت بخشیدن به تفسیرِ ادبیات، علاوه بر خود ادبیات، گسترش می‌دهد. چنان‌که باتی می‌گوید: «از دیدگاه نقد نو متون اساساً مبهم بودند اما تفسیر چنین نبود. امروزه، متون مبهم تلقی می‌شود و تفاسیر نامتعین».

چنان‌که این سخنان نشان می‌دهد، مفهوم عدم تعین مدعی آن است که اعتبار ادبیات و نیز تفسیر ادبی را به نحوی تهدید می‌کند که مفهوم ابهام نمی‌کند. در حالی که «ابهام» به معنی صفت مثبت و ارزشمندی است که به غنای اثر ادبی اشاره دارد، «عدم تعین» نشانهٔ محدودیت یا ناکامی متن برای تحقق مقصود خویش است، خواه مقصود اثر ادبی بیان حقیقت دربارهٔ شرایط انسانی باشد، یا مقصود مفسر این باشد که به معنای اثر ادبی دست یافته و آن را حفظ کند. آنچه در مفهوم عدم تعین منظورنظر است محدودیت بنیادینی است که در نفسِ کوشش برای تفسیر ادبی نضج می‌گیرد، همان تلاش تفسیر برای یافتن معنایی متعین در آثار ادبی مانع از کامیابیِ این اقدام می‌شود. در حالی که ابهام خصوصیتی بود که یقیناً ادبیات را در مقام آقایی و سروری می‌نشاند، عدم تعین خصوصیتی است که ادبیات را به یک قربانی بدل می‌کند.

از آن‌جا که این‌ها نکات مشکل‌زایی است، و در بسیاری از

معلمین دافعه ایجاد می‌کند، بهترین راه برای فهمِ بهتر مطلب این است که بکوشیم در سطحی ابتدایی به این پرسش پاسخ دهیم که چگونه مفهوم عدم تعین اعتبارِ معمولِ روشِ ما را برای استنتاج معنایی متعین از گفتارهای کلامی[11] به معارضه می‌طلبد. بنا به اعتبار معمول، ما هر گفتار را با استنتاج نیتِ گوینده یا نویسنده معنا می‌کنیم. آیا نیات ما همان شناختنی بالفعلی است که خود مدت‌های مدید موضوع بحث فلاسفه و زبان‌شناسان بوده است یا نه. چون نیت تجربه‌ای شخصی است که در درون فرد روی می‌دهد، در نگاه اول چنین به نظر می‌رسد که هیچ‌کس جز خود شخص که نیت را در ذهن دارد نمی‌تواند به چیستی آن پی ببرد. اما اندکی تأمل و تیزبینی بیشتر نشان می‌دهد که ما همواره می‌توانیم به اصل نیات دیگران دست یابیم، و ما این کار را با استفاده از ابزارهای گوناگونی که برای دستیابی به *استنتاج‌های*[12] مربوط به آن نیات در دست داریم، به انجام می‌رسانیم.

به بیان دقیق‌تر، ما نیات گوینده و نویسنده را به کمک انواع گوناگون سرنخ‌هایی استنتاج می‌کنیم که از موقعیت[13] برمی‌آید ـ یعنی به کمک شکل و ویژگیِ خودگفتار، شرایطی که در آن این گفتار بیان شده، و اطلاعاتی که ممکن است پیشاپیش دربارهٔ گوینده یا نویسنده در اختیار داشته باشیم. این نوع استنتاج‌ها که به شرایط یک گفتار مربوط می‌شود و ما را یاری می‌کند تصویری از نوعِ محتملِ گفتار به‌دست آوریم همان است که ما «زمینه»[14]ی گفتار می‌نامیم. ما به هنگام زبان‌آموزی، فقط معانی واژه‌های فراوانی را که با شکلِ بنیادیِ ساختِ جملات همراه است نمی‌آموزیم. ما به طورِ ناخودآگاه مجموعه رمزگانی را نیز فرامی‌گیریم که به ما امکان می‌دهد موقعیت‌ها و زمینه‌هایی را که چنین و چنان واژه یا جمله‌ای در آن‌ها کاربرد پیدا می‌کند، استنتاج کنیم. بدون این رمزگان‌ها، که ما را قادر می‌سازد زمینهٔ مربوط به هر گفتار را حدس بزنیم، راهی برای استنتاج نیت در اختیار نداریم و بنابراین نمی‌توانیم تصمیم بگیریم که این یا آن گفتار به چه معناست. بدون رمزگان‌هایی که ما را قادر می‌سازد زمینهٔ گفتار را تعیین کنیم، «واژه‌های منقوش بر صفحاتِ» یک متن هیچ چیز به ما نخواهند گفت.

برای روشن شدن این نکتهٔ آخر، به عبارت زیر بیندیشید:

Go jump in the lake برو بزن به آب.

اگر این عبارت را دوستی، با لحنی خاص، خطاب به شما می‌گفت، احتمالاً آن را به عنوان عدم پذیرشی کم و بیش دوستانه تلقی می‌کردید در قبال چیزی که گفته یا انجام داده بودید. مسلم است که شما این عبارت را به معنی سرراستِ آن که فرمان می‌دهد عمل پیشنهادی را به انجام رسانید تلقی نمی‌کردید. اما در شرایطی متفاوت، می‌توانید فقط معنیِ سرراست آن را استنتاج کنید. تصور کنید همین کلمات را یک ناجی غریق در لحظه‌ای به شما ندا کند که درست در برابر شما افراد زیادی در آستانهٔ غرق شدن قرار گرفته باشند و کمک بطلبند. توجه داشته باشید که در این دو جمله، با توجه به این که کلمات آن‌ها کاملاً یکسان است، خودِ کلمات به تنهایی برای تعیین نیت و بنابراین برای تعیین معنای جملات بسنده نیست. در این دو مورد، تفاوت معنا را فقط می‌توان به کمک تفاوتِ زمینه‌هایی که جملات در آن‌ها بیان شده شرح داد، زمینهٔ اول از شما می‌خواهد که از آن نوعی عدم رضایت دوستانه استنتاج کنید، دیگری طالب استنتاجِ پیشنهادی جدی برای اقدام به عمل است. پس نیات متفاوت، و بنابراین معانی متفاوت، برحسب تفاوت زمینه‌ها قطعیت پیدا می‌کنند.

توجه داشته باشید که در این دو موقعیت فرضی ما فقط تصور کرده‌ایم، و از این طریق توانسته‌ایم برای فهمِ این‌که زمینهٔ مربوطه چیست به سرنخ‌ها دست یابیم. حال بیایید موقعیتی را تصور کنیم که سرنخ‌های کافی در اختیار نمی‌گذارد تا به کمک آن‌ها زمینهٔ مربوطه را استنتاج کنیم. تصور کنید کلمات «برو بزن به آب» بر تابلویی نقش بسته باشد که شما ناگهان در وسط بیابان با آن مواجه می‌شوید. در این صورت عبارتِ فوق چه معنایی خواهد داشت؟ محتمل‌ترین استنتاجی که می‌توان از این تابلو به عمل آورد آن را یک شوخی خودسرانه قلمداد خواهد کرد، اما در این مورد هم مشکل می‌توان تصمیم قطعی گرفت. آیا ممکن است «برو بزن به آب» نام یک مکان باشد، و تابلو نشانگر سمت و سوی آن مکان؟ آیا ممکن است عبارت فوق پیامی باشد در درون یک رمزگان که ما با آن آشنا نیستیم؟ فقط

اطلاعات بیش‌تر در مورد زمینه است که می‌تواند عدم قطعیت‌ها را حل و فصل کند و باعث می‌شود با اطمینان بیش‌تری حدس بزنیم.

به عبارت دیگر، تعیین زمینهٔ مربوط به یک گفتار همان‌قدر به استنتاج وابسته است که هر بخشِ دیگرِ فرایندِ تفسیر، و بنابراین به همان اندازه دستخوش منازعه و بحث است. می‌توان همواره در این مورد که زمینهٔ مناسبِ هر گفتار چیست با دیگران اختلاف‌نظر داشت، و همین اختلاف‌نظر عدم تعین را امکان‌پذیر می‌کند. این امر در تفسیر ادبی نیز اهمیت می‌یابد، زیرا شیوه‌های تفسیر ادبی اساساً بر همان فرایندهای استنتاج مبتنی است که برای تفسیر عباراتی چون «برو بزن به آب» و دیگر گفتارهای روزمره به کار می‌رود. مدت‌های مدید پیش‌فرضِ متعارف این بود که وقتی ما می‌توانیم به‌خوبی زمینه‌های مربوطه را حدس بزنیم و گفتارهای روزمره را با درصد معقولی از اطمینان تفسیر کنیم، پس می‌توانیم به‌خوبی زمینه‌های مربوط به آثار ادبی را نیز حدس بزنیم و در این قلمرو به درصدِ مشابهی از اطمینان دست یابیم. «رویکرد»های گوناگون به ادبیات، اساساً ابزارهایی هستند برای تعیین زمینهٔ آثار ادبی ـ و از این قبیل است رجوع به زندگینامهٔ مؤلف، بررسی «پس‌زمینه»ی فکری و اجتماعیِ دوره، توجه دقیق‌تر به بافتِ زبانی اثر، و از این قبیل. مادام که این روش‌ها برای استقرار زمینهٔ یک اثر در اختیار ماست، به جرأت می‌توان گفت دارای سنگ محکی هستیم که هر وقت اختلاف‌نظرهای تفسیری بالا گرفت بتوان بدان رجوع کرد.

اما اگر زمینه‌هایی که ما برای فرونشاندن اختلاف‌نظرهای تفسیری بدان‌ها رجوع می‌کنیم خود همواره دستخوش بحث و منازعه باشد، در این صورت پیش‌فرضِ فوق مسایلی ایجاد می‌کند. دست‌کم در برخی موارد، موقعیت می‌تواند شبیه همان تابلویی باشد که در بیابان ناگهان به آن برخورد می‌کنیم.

اگر به این نکته توجه داشته باشیم که این امکان همواره وجود دارد که به هر متن در زمینه‌ای جز آنچه احتمالاً مؤلف در نظر داشته بنگریم، در این صورت مسألهٔ عدم تعین پیچیده‌تر هم می‌شود. از این نظر، هرگاه که ما اثری را از زاویهٔ جدیدی بخوانیم، متن معنای جدیدی به خود خواهد گرفت. مثلاً می‌توان عناصر هولناکِ آثار شکسپیر را در پرتو تجربهٔ ما از استبداد همه‌گیر[15] جنگ دوم جهانی تفسیرِ دوباره کرد (چنان‌که مثلاً منتقد لهستانی، یان کات، در کتابش موسوم به *شکسپیر عصر ما*[16] چنین کرد). می‌توان تأثیرات سیاسی آثار ادبی را مورد پرسش قرار داد بی‌آن‌که این آثار آشکارا از سیاست سخنی گفته باشند، چنان‌که مثلاً منتقدینِ زن‌باور چنین می‌کنند، و حتی وقتی اثری مستقیماً به موضوع جنسیت نپرداخته است می‌پرسند پیش‌فرض‌های متن در مورد جنسیت چیست. می‌توان متون ادبی را به زبان فلسفه خواند یا متون فلسفی را به زبان استعاره و مجاز قرائت کرد، و می‌توان این هر دو نوع متن را به عنوان شکل‌های رفتار اجتماعی یا روانی مطالعه کرد.

برخی این نوع خواندن‌ها را به این دلیل مورد اعتراض قرار می‌دهند که می‌گویند ادبیات را باید «به عنوان ادبیات» خواند، نه به عنوان فلسفه، سیاست، تاریخ، یا روان‌شناسی. اما اعتراض فوق به طرح این پرسش می‌انجامد که چه کسی حق دارد کاربستِ این مقولات را تعیین و تبیین کند. مثلاً چه کسی می‌گوید که «ادبیات» هیچ‌گاه فلسفی و سیاسی نبوده است، یا این‌که فلسفه و علم سیاست اصلاً ادبی نیست؟ نظریه‌پردازانِ ادبیِ جدید استدلال کرده‌اند که تمایزات قطعی و مرسومی که ما میان ادبیات، فلسفه و سیاست قایل می‌شویم هیچ ریشه‌ای در واقعیت ندارد، بلکه از این نیاز ناشی می‌شود که ما ناچاریم از تعاریف سازمانی و تثبیت شدهٔ دانشگاه‌ها حمایت و پشتیبانی کنیم. بنابراین وقتی این نظریه‌پردازان بر عدم تعینِ معنای متن پافشاری می‌کنند، غالباً این تقسیمات سازمانی تثبیت شده را به معارضه می‌طلبند و طالبِ حقِ خواندنِ متن در زمینه‌هایی می‌شوند که مرزهای آن‌ها با هم تلاقی دارد.

اما می‌توان استدلال کرد که این واقعیت که یک متن را می‌توان در زمینه‌هایی جز زمینهٔ سازمانی و رسمی خواند لزوماً باعث عدم تعینِ معنایِ متن نمی‌شود. منتقدی که استدلال می‌کند نمایشنامهٔ *هملت* تلویحاً متضمن چیزهایی است دربارهٔ نحوهٔ درک مسایلِ مربوط به جنسیت در دورهٔ رنسانس، در واقع دعوی کاملاً متعینی را دربارهٔ نمایشنامهٔ

هملت ارائه می‌دهد، حتی اگر این دعوی ربطی به نیات شکسپیر نداشته باشد. یک متن ادبی ممکن است رابطهٔ کاملاً متعینی با تأثیرات خاص سیاسی یا فلسفی داشته باشد. البته مجادله بر سر این‌که چه رابطه‌ای امکان وجود دارد هیچ‌گاه به پایان نمی‌رسد. این واقعیت که ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم تعداد زمینه‌هایی را که می‌توان به حق برای یک متن به کاربرد محدود کنیم انواع خواندن را نامحدود می‌سازد. اما لازم نیست نامحدود بودن با عدم تعین مشتبه شود.

نمونه‌ای از عدم تعینِ زمینه در اثر ادبی همانا شعری است از وردزورث موسوم به «چرتی روح مرا ممهور کرد»، که به‌تازگی کانون منازعات انتقادی بوده است:

چرتی روح مرا ممهور کرد؛

A slumber did my spirit seal;

و مرا ترس‌های انسانی نیست:

I had no human fears:

او همچون شیئی می‌نمود که احساس نتوانستی کرد

She seemed a thing that could not feel

دست‌اندازی سال‌های زمینی را.

The touch of earthly years.

اینک او را نه حرکتی است، و نه نیرویی؛

No motion has she now, no force;

نه می‌شنود و نه می‌بیند؛

She neither hears nor sees;

دور روزانهٔ زمین او را با خود می‌گرداند و می‌برد

Rolled round in earth's diurnal course

همراه با صخره‌ها، سنگ‌ها، و درختان.

With rocks, and stones, and trees.

منتقدینی که در مورد این شعر بحث کرده‌اند به دو دسته تقسیم می‌شوند: دستهٔ نخست آن را همچون مرثیه‌ای تراژیک می‌خواند که به طور معمول و به اعتبار موضوع آن ـ که مرگ یک دختر یا زن است ـ خواندنِ مورد انتظار ما نیز هست، و دستهٔ دوم آن را همچون بیان بینش مذهبی وحدت وجودی[17] می‌خواند، که در آن مرگِ «او» به عنوان بازگشت به وحدت زندهٔ طبیعت تلقی می‌شود و بنابراین با نشاط به نظر می‌آید. برای فرو نشاندنِ منازعهٔ میان این دو تفسیر، به دلایلی نیاز داریم که به اتکای آن‌ها بتوانیم یکی از دو زمینهٔ مرثیه‌ای ـ تراژیک یا وحدت وجودی را به عنوان زمینهٔ محتمل‌تر انتخاب کنیم. اما ناتوانی در رفع این معضل دقیقاً همان علتی است که معنای این شعر را دچار منازعه و بحث کرده است.

منتقدی، جیمز فیلان[18]، نشان داده است که مشکلِ تعیینِ زمینهٔ محتملِ این شعر از فقدان هر نوع علامتِ صریحِ عاطفی ناشی می‌شود. اگر وردزورث به یکی از دو روش عاطفی و صریح‌تر زیر به نگارش این شعر دست می‌زد تصمیم‌گیری در مورد زمینهٔ محتمل آسان‌تر می‌شد:

۱) دور شادمانهٔ زمین او را با خود می‌گرداند و می‌برد Rolled round in earth's *delightful* course

همراه با صخره‌ها و درختانِ خجسته‌کردار.

With *blessed* rocks and trees.

و یا بدیل آن:

۲) دور غمگنانهٔ زمین او را با خود می‌گرداند و می‌برد Rolled round in this earth's *dreary* course

همراه با صخره‌ها، سنگ‌ها و درختان.

With rocks, and stones, and trees.

منتقدی دیگر، ئی.دی هیرش، استدلال کرده است که چون بنا به اظهارات زندگینامه‌نویسان، وردزورث در زمان نگارش این شعر دیدگاهی وحدت وجودی داشته، پس به احتمال قوی‌تر نیت او این بوده که شعر به شیوهٔ مشفقانه‌تر اول خوانده شود نه به شیوهٔ مرثیه‌ای ـ تراژیک دوم. این استدلالِ کاملاً رضایت‌بخشی نیست، زیرا روشن نمی‌کند که چرا وردزورث اشاراتی در متن تعبیه نکرد که انتظار می‌رود هر شخصِ معتقد به وحدت وجود به هنگام نگارش در فرهنگی که بیش‌تر افرادش با وحدت وجود بیگانه‌اند باورهای خویش را به کمک آن اشارات بیان کند. حتی می‌توان گفت که سرسخت‌ترین پیروان وحدت وجود نیز بر این نکته آگاهند که خوانندگانی که وحدت وجودی نیستند به مرگ همچون رخدادی شادمانه نمی‌نگرند، و بنابراین احساس نیاز می‌کنند برای دیدگاه غیرمعمول خود در قبال مرگ سرنخی به خوانندگان ارائه دهند. به نظر می‌رسد که

علی‌البدلی وجود ندارد مگر آن‌که این اثر را شعر بدانیم که معنای آن نامتعین است. این عدم تعین به همان اندازه ـ یا به همان شدت ـ زمینهٔ سرخوشانهٔ وحدت وجودی را تقویت می‌کند، که زمینهٔ مرثیه‌ای ـ تراژیک را. این‌که نامتعین بودن معنای شعر آن را اثری خوب جلوه خواهد داد یا بد، به معیارهایی وابسته است که ما برای تشریح یک شعر خوب به کار می‌بریم.

برخی نظریه‌پردازان ساخت‌زدا استدلال می‌کنند که عدم تعینِ شعر «چرتی روح مرا ممهور کرد» صرفاً یک مورد استثنایی نیست، و اضافه می‌کنند که عدم تعین، به موجب جدل‌پذیریِ ذاتیِ هر نوع مراجعه به زمینهٔ یک گفتار، ذاتیِ هر عمل تفسیری است. اگر این تنها دلیل برای عدم تعین باشد، در این صورت نظریهٔ عدم تعینِ بنیادیِ ادبیات نظریه‌ای ضعیف خواهد بود، زیرا این واقعیت را نادیده می‌گیرد که ما معمولاً می‌توانیم برای تخمین زمینه‌ها دست‌کم میان حدس‌های نسبتاً قابل دفاع و کمتر قابل دفاع تمایز قایل شویم، و در عمل تفسیر همهٔ آنچه لازم است انجام دهیم همین است. این واقعیت که ما بدون در نظر گرفتن امکان بحث و منازعه هیچ‌گاه نمی‌توانیم زمینهٔ یک گفتار را تعیین کنیم نگرانی خاصی ایجاد نمی‌کند، زیرا مقاصد عملی تفسیر مستلزم شواهد جدل‌ناپذیر نیست، بلکه فقط نیازمند دلایل و شواهدی است که در برابر دلایل و مدارکِ معارض ایستادگی کند. اما استدلالِ دومی هم برای عدم تعین معانی ادبی وجود دارد، استدلالی که بر بی‌ثباتی منتسب به خود نیات مبتنی است، و بر بی‌ثباتی اغلب امیال و گرایش‌های نامشخصی که با این نیات همراه است، و این همه کاملاً جدای از زمینه‌هایی است که ما را قادر می‌سازد نیات را استنتاج کنیم. ممکن است نیات چنان درهم تافته، متخاصم، و مبهم شوند که در برابر هر نوع تنظیم متعین ایستادگی کنند.

باز مفید خواهد بود که با مثالی که از گفتمان روزمره استخراج می‌کنیم به بحث بپردازیم. فرض کنید کسی بگوید: «لازم به گفتن نیست که حزب ما در رأی‌گیری فردا پیروز خواهد شد». عبارت «لازم به گفتن نیست» نوعی قید تأکیدی است که ما به طور مرسوم وقتی مایلیم نشان دهیم که منظور ما کاملاً واضح است به کار می‌بریم. ولی اگر در این مورد اندکی تأمل کنید، چیزی بس متناقض در منطق و هم تأثیرِ بالفعلِ این عبارت خواهید یافت. اگر واقعاً «لازم به گفتن نیست» که حزب ما احتمالاً در انتخابات پیروز خواهد شد، پس چرا زحمت گفتن آن را برخود هموار می‌کنیم؟ اگر به معنی واقعی کلمه این سخن نیاز به گفتن نداشت، پس می‌شد آن را ناگفته رها کرد.

اگر ما کاربرد مرسوم عبارت «لازم به گفتن نیست» و نیز عبارات مشابه را از قبیل «نیاز به گفتن ندارد» یا «اصلاً لازم نیست بگوییم» نیک بررسی کنیم، در خواهیم یافت که این نوع اظهار اطمینان از قطعیت رویداد زمانی مورد استفاده قرار می‌گیرد که ما در مورد آنچه می‌گوییم *اطمینان قطعی* نداریم. همین تناقض در استفادهٔ ما از عبارت «من جداً اعتقاد دارم...» نیز مشهود است. به این جمله توجه کنید: «من جداً اعتقاد دارم که جیم پول را دزدید». به نظر می‌رسد که عبارت آغازگر «من جداً اعتقاد دارم» پذیرندگی این ادعا را تقویت می‌کند، در حالی که به دلیل تصدیق این امر که دعوی فوق از دیدگاهی فردی ارائه شده، تأثیر حاصل با تضعیف پذیرندگی همراه است: این صرفاً *اعتقاد* من است که جیم پول را دزدید، یعنی این احتمال وجود دارد که من بر خطا باشم. همچنان‌که در عبارت «لازم به گفتن نیست» دیدیم، در اینجا نیز عبارتی که بالفرض باید ادعا را تقویت کند عملاً به تضعیف آن میل می‌کند.

اگر ما بپرسیم که هر یک از این نمونه‌ها به عنوان یک عمل گفتاری چه معنایی دارد می‌توانیم رابطهٔ آن‌ها را با مفهوم عدم تعین دریابیم. آیا عبارت «لازم به گفتن نیست که حزب ما در رأی‌گیری فردا پیروز خواهد شد» به معنی آن است که گوینده از پیروزی حزبش اطمینان کامل دارد؟ یا این‌که عبارت «لازم به گفتن نیست» به معنی آن است که گوینده در مورد این پیروزی نامطمئن است ـ حتی می‌توان گفت در حال لاف زدن است، می‌کوشد خود را در مورد غلبهٔ حزبش متقاعد کند زیرا می‌ترسد حزبش برنده نباشد. معنای این گزاره، اگر صرفاً به عنوان نوعی ترتیب و توالی کلمات در نظر گرفته شود، از این حیث متعین است که یک گویندهٔ انگلیسی زبانِ بومی در فهم آن دچار دردسر نخواهد شد. اما

اگر در رابطه با نیات، گرایش‌ها، و امیالی که این گزاره منتقل می‌کند در نظر گرفته شود، پرسش‌هایی که ما طرح کردیم بر عدم تعین دلالت می‌کند. پیش‌گویی اطمینان‌بخشِ این گزاره دربارهٔ انتخابات به دلیلِ شکلِ خود گزاره مورد تردید قرار می‌گیرد.

بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که معنای گزاره نه در پیش‌گویی اطمینان‌بخش آن نهفته است و نه در تردیدهایی که نسبت به این پیش‌گویی ایجاد می‌کند؛ حتی در ترکیب این دو وضعیت نیز نهفته نیست. معنا سرانجام مابین این دو وضعیت در فضایی نامتعین معلق می‌ماند. به همین نحو، اگر عبارتِ «من جداً اعتقاد دارم که جیم پول را دزدید» به عنوان ترتیب و توالی کلمات در نظر گرفته شود، چندان واضح‌تر و بی‌ابهام‌تر نخواهد بود. اما اگر آن را به عنوان بیان نیات، گرایش‌ها و امیال در نظر بگیریم، معنای این کلمات در فضایی مابین استلزامات مثبت و منفیِ عبارت «من جداً اعتقاد دارم» معلق خواهد ماند.

نکته اینجاست که زبان می‌کوشد شرایط اقتدار و اعتباری را تقویت کند که خود زبان آن را محل پرسش و تردید قرار می‌دهد. ما از عباراتی مانند «لازم به گفتن نیست» یا «من جداً اعتقاد دارم» به این امید استفاده می‌کنیم که آنچه به زبان می‌آوریم قابلیت پذیرش پیدا کند، اما، چنان‌که دیدیم، خود عباراتی که ما به اعتبار آن‌ها در پی پذیرندگی هستیم نشان می‌دهند که این پذیرندگی چه آسیب‌پذیر و قابل معارضه است این روش تفکر در باب زبان فرض‌های سنتیِ بررسی ادبی را به معارضه می‌طلبد، زیرا این موضع را به خود می‌گیرد که اقتدار و اعتباری که یک قطعه نگاشته شده مدعی آن می‌شود نه از صدق یا صحتِ دیدگاه آن در قبال جهان، بلکه فقط از قدرت سرکوبگرانهٔ زبان و بلاغت ناشی می‌شود. عبارتی چون «لازم به گفتن نیست» عملی است مبنی بر قدرت بلاغت، تلاشی است برای آن‌که با نشان دادن موضع خود به عنوان موضعی خدشه‌ناپذیر و با ثبات شنونده یا خواننده را تحت نفوذ و تأثیر قرار دهد. اما اگر عبارت «لازم به گفتن نیست»، صرفاً عملی است بلاغی، «مجازی»[19] است برآمده از زبان، پس حالت وضوح و صراحتی را که نشان می‌دهد با هیچ چیز در عالم واقعی یا در طبیعت امور تصدیق و تأیید نمی‌شود، مگر با قدرتِ قصه‌سازیِ[20] خودِ زبان. طبیعت زبان این است که بر قدرت قصه‌سازیِ خود با دعوی بیان حقیقت و صدق سرپوش نهد، اما همین که ما سرپوش را مشاهد کردیم دیگر نمی‌توانیم دعاوی را بپذیریم.

توجه داشته باشید که آنچه را علاقه داریم دنبال کنیم فقط نظریهٔ خاصی نیست که می‌گوید متون را چگونه می‌توان معنا کرد، بلکه شیوهٔ خاصِ خواندنِ متون نیز هست. این شیوه‌ای است که زمینه‌ها و نیات آشکار متن را به اعتبار ارزش ظاهری نمی‌پذیرد، بلکه تزلزل‌هایی را که آن‌ها واپس‌زده یا ناگفته گذارده‌اند به‌دقت بررسی می‌کند، و نیز این‌که چگونه این عنصر واپس‌زده یا «غایب» می‌تواند آنچه را که متن می‌گوید تضعیف کرده، یا تاروپود آن را از هم بگسلاند. این شیوه را «خواندن برخلاف مسیر»[21] خوانده‌اند. از بسیاری جهات این شیوه با روش تفسیری روان‌کاوی مشابه است، که می‌کوشد از «محتوای عیان» یا مشهودِ رؤیاها و اعمال ما درگذرد و به «محتوای مکنونِ» ناخودآگاه یا محتوای واپس رفته که فرض می‌شود در زیر نهفته است برسد.

در نمونه‌های کلاسیکِ واپس رانیِ روانی، ما به منظور آن‌که از تأمل در چیزی دیگر طفره رویم، توجه خود را وقف یک موضوع خاص می‌کنیم، اما رفتار (یا رؤیاهای) ما آنچه را واپس رانده‌ایم به گونه‌ای افشا می‌کند که یک تحلیل‌گر آموزش دیده می‌تواند آن‌ها را «بخواند». بر طبق آنچه نظریه‌پردازان ادبی متأخر اظهار کرده‌اند، در ساختار همهٔ گفته‌ها و نوشته‌ها چیزی آشنا تعبیه شده است: ما برای آن‌که دربارهٔ موضوعی سخن بگوییم به احتمال زیاد برخی از اندیشه‌ها و احساسات خود را دربارهٔ آن واپس می‌زنیم، ولی سخنان ما آنچه را واپس رانده‌ایم به گونه‌ای افشا می‌کند که به کمک تحلیل قابل خواندن خواهد شد.این دیدگاه اعتقاد انسان‌گرایانهٔ سنتی را تهدید می‌کند که می‌گوید آثار ادبی بزرگ حقایقی را دربارهٔ شرایط انسانی بیان می‌کند که فراسوی زبان جای دارد. زیرا اگر اقتدار و اعتبار «حقایق» بیان شده نه بر همخوانی آن‌ها با واقعیت بلکه فقط بر قدرت سرکوبگرانهٔ زبان مبتنی باشد، در این صورت دعوی سنتی

ماکه می‌گوید نوع بشر گنجینهٔ حکمت کلی است مورد شک قرار می‌گیرد.

در خواندنِ برخلافِ مسیر، متشخص‌ترین آثار ادبی همچون ترجمان وسیع‌تر عباراتی چون «لازم به گفتن نیست» بررسی می‌شود، یعنی عباراتی که در عملِ عرضه‌داشتِ خود به عنوان بازنمایی حقیقت، اعتبار بازنمایانهٔ خود را مورد سؤال قرار می‌دهند. در خواندنِ برخلافِ مسیر، معلوم می‌شود اثر ادبی دربارهٔ حقایق و ارزش‌هایی نیست که تفاسیر سنتی در آن پیدا کرده‌اند، بلکه دربارهٔ سرشتِ غیرقطعی و نامتعین شأن اثر در مقام بازنمایی است.

به عبارت دیگر از نظر بسیاری نظریه‌پردازان اخیر مسایلی را که ما در رابطه با معنا و تفسیر شرح دادیم صرفاً خصیصهٔ آثار ادبی نیست، بلکه به آنچه آثار ادبی دربارهٔ آن است نیز تعلق می‌گیرد. آثار ادبی هم‌ستیزی‌هایی را که باعث عدم تعین‌شان می‌شود به «مضمون» خود بدل می‌کنند (یا به عنوان مضمون اختیار می‌کنند) ـ از این قبیل است هم‌ستیزی میان دعاوی اثر مبنی بر بیان حقیقت، بازنمایی جهان، و عرضه‌داشتِ تصویری معتبر از امور، و روش متزلزل نشان دادن این دعاوی به اعتبار شأنی که اثر در مقام زبان و قصه‌سازی به خود می‌گیرد. به بیان دیگر، این نظریه فقط بر آن نیست که آثار ادبی نامتعین‌اند، بلکه می‌گوید که آن‌ها در برخی سطوح بازگفتِ عدم تعین خویشند.

متن زیر اثر جان کیتس کمک می‌کند که این قضیهٔ آخر را روشن کنیم و بحث خود دربارهٔ مسألهٔ عدم تعین را کامل نماییم:

این دست زنده، که اینک گرم است و آمادهٔ
This living hand, now warm and capable

دستگیری صادقانه، اگر سرد بودی
of earnest grasping, would, if it were cold

و در سکوت یخ‌زدهٔ گور [جای داشتی]،
And in the icy silence of the tomb,

چنان روزهایت را تسخیر می‌کرد و شب‌های رؤیاپرورت را سرد و فسرده می‌ساخت
So haunt thy days and chill thy dreaming nights

که آرزو می‌کردی ای کاش خون در قلبت بخشکد
That thou would wish thine own heart dry of blood

و در عوض مایهٔ سرخ حیات بتواند در رگ‌های من دیگربار جریان یابد،
So in my veins red life might stream again,

و تو آرمیده اما هوشیار باشی ـ بنگرید، اینک این دست ـ
And thou be conscience-calm'd-see, here it is-

من آن را به سوی شما نگاه داشته‌ام.
you. I hold it towards

بخش عمدهٔ جاذبهٔ این متن در اطوار ظاهراً اندوهبار آن نهفته است که می‌کوشد از ورای شکاف وسیع قرن‌ها با خواننده رابطه برقرار کند. کیتس از ما می‌خواهد تصور کنیم که گوینده به ما، یعنی خوانندگان خیالی آینده‌اش، دسترسی پیدا می‌کند، چنان‌که گویی قدرتِ زمان و هم فناپذیری خود را زایل می‌کند. منتقدی، لارنس لیپکینگ[۲۲]، گفته است: «شعر "این دست زنده" تا آن‌جاکه یک شعر بتواند به فضای خواننده دست‌اندازی کند، یا بتواند فاصلهٔ میان شاعر و خواننده را زیر پا گذارد، پیش می‌رود». حسرت شاعر برای تماس با ما آن‌هم به گونه‌ای جسمانی با دست زنده‌اش («من آن را به سوی شما نگاه داشته‌ام») حسی خوفناک برمی‌انگیزد ـ وقتی دستِ بدون بدن به سوی ما حرکت می‌کند خود را با ناراحتی پس می‌کشیم، یا شاید ما نیز متقابلاً حسرتی در خود احساس می‌کنیم برای تماس با آن. انعکاس ادبی و امکان‌پذیر اطوارِ جسمانی می‌تواند تأثیر خوفناک را تقویت کند، همچون دست‌های آلوده به گناه لیدی مکبث، یاخنجری که مکبث خیال می‌کند به سوی دست او حرکت می‌کند.(«بیا، بگذار بر قبضه‌ات چنگ زنم...»).

اما همهٔ این‌ها فرض گرفتن چیزهایی در مورد این متن است که لزوماً نمی‌توان آن‌ها را مفروض دانست. اولاً معلوم نیست که آیا این ابیات را واقعاً کیتس سروده است یا نه ـ و این چیزی نیست که بتوان از خود متن استنتاج کرد. قطعهٔ «این دست زنده»، چنان‌که تاکنون معلوم شده است، به سال ۱۸۲۱ پس از مرگ کیتس در شرایطی پیدا شد که به طور شتاب‌زده بر حاشیهٔ نسخهٔ خطی روایتی منظوم که کیتس هیچ‌گاه تمامش نکرد ثبت شده بود. در دوران حیات کیتس

این قطعه هیچ‌گاه چاپ نشد، بلکه فقط در اواخر قرن نوزدهم بود که به چاپ رسید.

به‌علاوه، لیپکینگ خاطرنشان می‌کند که بعداً معلوم شد محققی که این شعر را کشف کرد، یعنی اچ.بی. فورمن[۲۳]، جاعل و کلاهبردار است، و نیز شاعرمآبی بوده است که احساس می‌کرده عموم مردم چنان‌که باید استعداد شعری او را ارج ننهاده‌اند. لیپکینگ با کنار هم‌چیدن کم و کیف امور حدس می‌زند که احتمالاً فورمن، نه کیتس، مؤلفِ این شعر بوده است.

این حدس مسألهٔ جالبی را پیش می‌کشد: اگر این سطور را به عنوان اثر یک جاعل بخوانیم و نه اثر کیتس، آن‌ها معنایی متفاوت به خود خواهند گرفت. به نظر می‌رسد که معنای متن به این امر وابسته است که ما گویندهٔ شعر را چه کسی قلمداد کنیم. فقط به اعتبار توانمندی کیتس در مقام شاعری بزرگ است که این سطور ارزشی وزین و شوری رنج‌مایه‌ای به خود می‌گیرد که اگر ما می‌دانستیم این همه محصول کار یک جاعل است مسلماً از دست می‌رفت. اگر تلقی ما این باشد که قطعهٔ فوق اطواری حاکی از دست‌یابی به ما از ورای شکاف وسیع قرن‌ها را به اجرا درمی‌آورد، پس اگر بدانیم که آن را شاعری بزرگ سروده است و نه جاعلی گمنام، آشکارا تأثیرگذاری شعری بیشتر خواهد شد.

ولی آیا می‌توان مطمئن بود که عملِ گفتاریِ این قطعه اطواری حاکی از دستیابی به ما از ورای شکافِ وسیع قرن‌ها را به اجرا درمی‌آورد؟ این تفسیر مسلم فرض می‌کند که واژهٔ «تو» (thou) به کسی در این قطعه اشاره می‌کند که باید خواننده باشد، یا نسل‌های آیندهٔ خوانندگان. واقعیت دیگر که می‌گوید کیتس در این ایام در حال نوشتن نمایشنامه‌هایی بوده امکان بدیل دیگری ایجاد می‌کند مبنی بر این‌که واژهٔ «تو» نه به خواننده بلکه به شخصیتی در نمایشنامه اشاره دارد، و این‌که خود این سطور گفتاری است نمایشی که به موقعیتی در درون نمایشنامه می‌پردازد. اما هر نوع تلاشی برای یافتن جای احتمالی این گفتار در نمایشنامه‌های موجود کیتس به موفقیت نخواهد انجامید.

امکان بعدی این است که واژهٔ «تو» نه به شخصیتی در نمایشنامه اشاره دارد و نه به خوانندگان آینده، بلکه به خوانندهٔ‌ای خاص، یعنی فانی براون[۲۴]، نظر دارد که مشهور است کیتس عاشق او بوده. اگر شعر را در این زمینهٔ شخصی بخوانیم در این صورت به نظر می‌رسد که سطور فوق فانی را، به زعم لیپکینگ، متهم می‌کند به «بی‌اعتنایی یا سنگدلی نسبت به عاشق. وقتی عاشق می‌میرد، چنان است که گویی دلش خنک شده، زیرا معشوق را احساس گناه و پشیمانی در برخواهد گرفت». حال و هوای آشکارا انتقام‌جویانهٔ این سطور که در واقع می‌گوید: «وقتی من مُردم و بار سفر بستم غم و اندوه شما را رها نخواهد کرد» مشکل می‌تواند دلیلی برای این پیش‌فرض باشد که شعر خوانندگان عام را مورد خطاب قرار می‌دهد ـ مگر آن‌که آن را بیانِ تقریباً گروتسک‌وار رنجش شاعری بدانیم که خوانندگانش او را فراموش کرده‌اند.

همچنان‌که لیپکینگ نوشته است، «معنا و تأثیر شعر "این دست زنده"، کاملاً به انتخاب زمینه وابسته است»، اما زمینه‌های احتمالی متعدد است و روشن نیست که ما برای ترجیح یکی بر دیگری چه مبنایی در اختیار داریم. لیپکینگ با تصدیق این واقعیت نتیجه می‌گیرد که این قطعه به بهترین نمونهٔ ادبی که مصداق طرح «خرگوش ـ مرغابی»[۲۵] است شکل می‌دهد ـ و این طرح، قلم‌اندازی است که از یک زاویه خرگوش به نظر می‌رسد و از زاویهٔ دیگر مرغابی ـ و می‌گوید «پس این قطعه یک تصنیع بشری است که می‌توان آن را به دو روش خواند که هر یک کاملاً انسجام منطقی داشته و در عین حال مانعةالجمع باشند».

اما فرض کنید بتوانیم عدم تعین زمینه را با این تصمیم دلبخواه حل و فصل کنیم که متن را در زمینه‌ای که برای اغلب ما مجذوب کننده‌تر است بخوانیم، یعنی به عنوان بیان اشتیاق شاعری بزرگ برای تماس با آیندگان. چنین خواندنی معنا را از جهتی متعین می‌کند، اما در فرایند این خواندن نوع دیگری عدم تعین پدید می‌آید. برای درکِ چرایی آن، فقط کافی است به این نکته بیاندیشیم که در نگارش متنی که در آن شخص اقرار می‌کند «دست زنده»ی خود را به خواننده پیشکش کرده است چه چیز مضمر است. در این اطوار چیزی ذاتاً متناقض با خود وجود دارد، زیرا لازم به گفتن نیست که ایجاد پیوند جسمانی *بلاواسطه* با

خواننده کاری است که یک قطعهٔ نگارشی نمی‌تواند به انجام رساند.

بنابراین منتقدی ساخت‌زدا، جاناتان کالر، دربارهٔ متن کیتس گفته است که «این شعر بر چیزی کاذب و ناروا سخت پافشاری می‌کند: یعنی می‌خواهد دستی زنده، گرم و آماده، را به ما تقدیم کند، به نحوی که بتوانیم آن را ببینیم». حتی اگر کیتس هنوز هم زنده بود، اصرار او مبنی بر این‌که دستِ زنده‌اش را به سوی ما دراز کرده تا بدان بنگریم به اعتبار شرایطی که اجرای این اطوار را ناممکن می‌کند اصراری نادرست می‌نمود، زیرا واقعیت این است که اطوار فوق در نگارش شکل می‌گیرد و نگارش فقط می‌تواند دستی را که در کلام توصیف شده انتقال دهد، یعنی دستی را که آشکارا متن‌بنیاد[۲۶] است و نه یک دست «زنده» را.

پس این متن نیز مانند مثال‌های پیشین از نیات خاص خود جدا شده، و مابین امیال آشتی‌ناپذیر در نوسان است. شعر در قالب الفاظ، میلِ نیرومندِ «دستیابیِ» مستقیم به خواننده را بیان می‌کند، اما رسانه‌ای که بیان این میل را امکان‌پذیر می‌کند متعلق میل را از دسترس خارج می‌کند. شعر نمی‌تواند در قالَب الفاظ و با واسطهٔ تماس جسمانی از ورای شکاف قرن‌ها یا شکاف میان میل و زبان به ما دست یابد. شعر فقط می‌تواند به طور غیرمستقیم به ما «دست یابد»، ادبیات با میانجی‌گری زبان است که به ما دست می‌یابد، و این نحوهٔ ارتباط نمی‌تواند ما را یاری کند که فاصلهٔ میان خود و آنچه را که می‌خواهیم به لمس درآید به یاد داشته باشیم. شعر دست زندهٔ شاعر را به ما وعده می‌دهد و در همان حال ناتوانی خود را در وفای به این وعده برملا می‌کند؛ در نهایت تضاد میان میل و ناکامی آن، که معنا را در حالت عدم تعین معلق نگاه می‌دارد، همان معنایی از کار درمی‌آید که (بنا به این تفسیر) شعر فوق از آن سخن می‌گوید.

بحث مذکور پرسش‌هایی را بی‌پاسخ گذاشت. با فرض این‌که بپذیریم انواع عدم تعینی که مورد کنکاش قرار دادیم واقعی است نه آن‌که فقط به واسطهٔ تفاسیر من بر متن تحمیل شده باشد، تا چه حد می‌توان انتظار داشت که همین انواع عدم تعین را در دیگر متون ادبی بیابیم؟ آیا معنای همهٔ آثار ادبی (یا همهٔ معانی متن‌بنیاد) نامتعین است، یا این‌که عدم تعین خصیصهٔ انواع خاصی از متون است و نه ضرورتاً همهٔ آن‌ها؟

در مورد قطعهٔ «این دست زنده» باید گفت که هیچ کس ادعا نمی‌کند عدم تعینی که در اینجا به نویسندهٔ واقعی متن مربوط است خصلتِ گونه نمایِ همهٔ متون ادبی، یا حتی بسیاری از آن‌هاست. اما عدم تعینی که به شناسایی زمینهٔ مربوطه می‌پردازد احتمالاً معمول‌تر است (بنگرید به مثال قبلی ما دربارهٔ «چرتی روح مرا ممهور کرد»)، ولی حتی در بحث‌انگیزترین مثال‌ها، معمولاً می‌توان دلایلی برای ترجیح برخی زمینه‌ها بر برخی دیگر ارائه داد. به‌علاوه، حتی در مثال‌هایی که با آن‌ها سر و کار داشتیم هر جا انتخاب میان زمینه‌ها اساساً قطعیت‌پذیر نیست، این عدم قطعیت خود در درون زمینهٔ وسیع‌تری که عدم قطعیت کمتری دارد وجود پیدا می‌کند. مثلاً در مورد «چرتی روح مرا ممهور کرد»، با این‌که معلوم نیست شعر وردزورث مرثیه است یا تجلیلی وحدت وجودی، اما در این‌که مرگی رخ داد، یا در این‌که «منِ» شعر تا اندازه‌ای از این مرگ متأثر شده است عدم قطعیتی وجود ندارد، شماری امور دیگر نیز شواهدی هستند از این دست که اگر بدیهی جلوه نکنند، یا دست‌کم تا این زمان مورد معارضه قرار نگرفته و بنابراین جلب توجه نکرده باشند، می‌توان آن‌ها را نیز فهرست کرد. طبیعی است که ما بیشتر مایلیم بر عدم تعین آگاهی یابیم تا بر تعین، زیرا فقط عدم تعین است که خود را همچون مسأله‌ای نشان می‌دهد که باید بدان پرداخت. اما عدم تعین هرگز نمی‌تواند خود را به عنوان مسأله طرح کند مگر آن‌که بتوان آن را در برابر پس‌زمینه‌ای از تعینات محدود که آن را برجسته می‌کند مشاهده کرد. عدم تعینِ شعرِ وردزورث فقط در تضاد با همهٔ آن اموری که در شعر نامتعین نیست معنا پیدا می‌کند.

اما در مورد آن نوع عدم تعینی که از تضاد میان دعاوی متن و ناکامی متن در انجام آن‌ها ناشی می‌شود چه می‌توان گفت؟ آیا همهٔ آثار ادبی تا حدی درگیر اطوار فریب‌آمیزی هستند که در پایان شعر «این دست زنده» شکل می‌گیرد ـ اطواری که مدعی است واقعیتی زنده، جاندار و انسانی را ارزانی می‌کند، اما این واقعیت، چون فقط توهمی است که با

واسطهٔ زبان ایجاد شده، ادعایی از کار درمی‌آید که با همان طرح ادعا بنیانش سست می‌شود؟ جهتی وجود دارد که به اعتبار آن می‌توان گفت ادبیات (و یا هر عملِ ارتباطِ کلامی) به اقتضای سرشتش وعده‌ای کاذب را با خود حمل می‌کند. اما نمی‌توان نتیجه گرفت که این «وعدهٔ کاذب» در هر نمونه یامثال لزوماً پدیده‌ای جالب‌توجه یا مهم است. با رجوع به یکی از مثال‌های پیشین باید گفت که عبارت «لازم به گفتن نیست» در گزارهٔ «لازم به گفتن نیست که حزب ما در رأی‌گیری فردا پیروز خواهد شد» *ممکن است* هم‌ستیزی جالب توجه و مهمی را در درون عمل گفتاری مورد بحث برملا کند، اما این هم‌ستیزی ممکن است بی‌اهمیت نیز باشد.

می‌توان موقعیتی را تصور کرد که در آن *واقعاً* ممکن است لازم به گفتن نباشد که حزبی خاص در رأی‌گیری پیروز خواهد شد، به نحوی که در گفتن این گزاره هیچ‌کس در معرض شک خاصی که از ابهام یا عدم تعین ناشی شود قرار نگیرد. در این مورد عبارت «لازم به گفتن نیست» بازهم به عنوان یک مجاز بلاغی عمل خواهد کرد، اما در این موقعیت واقعیت‌های مربوطه قطعیت گفتار را مدلل خواهند کرد. ممکن است برخی نظریه‌پردازان در همان حال که این نکته را می‌پذیرند استدلال کنند که این امکان، در مورد ادبیات، وجود ندارد که بتوان به کمک «واقعیت‌های مربوطه» قطعیت یک مجاز را مدلل کرد. اما این اصرار تا حدی دلبخواه به نظر می‌رسد ـ زیرا اصرار فوق کمتر بر سرشت ادبیات اتکا دارد و بیشتر بر این دیدگاه تردیدپذیر مبتنی است که می‌گوید ادبیات باید شأنی کلاً متفاوت از علم یا منطق داشته باشد.

به هر حال، در مورد آن نوع عدم تعینی که ادعا می‌شود ریشه در خودفریبی تعبیه شده در خود زبان دارد، اصل مطلب این است که برخی نمونه‌های این عدم تعین جالب‌تر و پذیرفتنی‌تر از دیگر موارد است. جالب‌ترین و پذیرفتنی‌ترین نمونه‌ها (مثل «این دست زنده») آن نمونه‌هایی به نظر می‌رسد که در آن‌ها گام نهادنِ میل به فراسوی شرایط زبان مشغلهٔ آشکار متن است، و این مغایر است با مضمونی که به دلیل حضورش در کل زبان به متن منسوب می‌شود. به بیان دیگر، این نوع عدم تعین اگر، برای زایش خود، کمتر بر آن چیزی متکی باشد که فرض می‌شود موضوع کل زبان است گیراتر و جذاب‌تر خواهد شد.

پس باید گفت که حتی موارد پذیرفتنی‌تر این نوع عدم تعین نیز صرفاً محدود است، و بر پس‌زمینهٔ تعینات مقدم بر خود مبتنی است. هیچ‌کس نمی‌تواند متنی را «برخلاف مسیر» بخواند مگر آن‌که بتواند مسیر را تعین بخشد. حتی ما با گفتن این‌که نمی‌توان از میان تفاسیر الف، ب و ج یکی را انتخاب کرد، عملاً میدان عدم تعین را به حد احتمالات متعین الف، ب و ج محدود و منحصر می‌کنیم. در مورد منتقدینی که به عدم تعین ادبیات اعتقاد دارند این نکته شایان ذکر است که آن‌ها معمولاً همان‌قدر به تفاسیر خود اطمینان دارند، و به شیوه‌ای همان‌قدر اطمینان‌بخش می‌نویسند، که منتقدین معتقد به معانی متعین و تفاسیر دقیق. ❑

پانوشت‌ها:

1 . E. D. Hirsch

۲ ـ indeterminacy . مترجمین ما در برابر آن عدم قطعیت، عدم موجبیت و اصل نامعینی نیز گذاشته‌اند.

3 . literature
4 . poetry
5 . imaginative writing
6 . parables
7 . je ne sais quoi
8 . ambiguity
9 . Timothy Bahti
10 . uncertainty
11 . verbal utterance
12 . inferences
13 . situation
14 . context
15 . totalitarism
16 . Shakespear our Contemporary
17 . pantheistic
18 . James Phelan
19 . trope
20 . fiction - making
21 . reading against the grain
22 . Lawrence Lipking

23 . H. B. Forman

24 . Fanny Brawn

۲۵ ـ rabbit - duck ، برای بحث نظری مبسوط‌تری در این مورد، به‌خصوص از دیدگاه ویتگنشتاین، ر.ک: آن شپرد: ***مبانی فلسفهٔ هنر*** (علی رامین، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵) ص ۲۳ و بعد.

26 . textualized

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی