

تحلیل و نقد کتاب «کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن»

مریم رامین‌نیا*

چکیده

کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن تألیف فروغ صهبا، پیچیدگی‌ها و شگردهای روایی در مبهم ساختن داستان را بررسی کرده است. «ابهام» صنعتی است در نوشتار که بنا به مقتضیات نویسنده و متن، می‌تواند عنصری جوهری و ذاتی یا ترفند ادبی تلقی شود. به رغم تلاش نویسنده در ارائه شواهد بسیاری از شگردهای ابهام آفرینی در داستان مدرن، ایراداتی به کتاب وارد است. پراکندگی و ضعف طبقه‌بندی مطالب در ساختار کتاب و تلقی نادرست از ابهام ایرادهای کلی کتاب است: ۱- نپرداختن به انواع متن‌های نوشتاری مانند متن‌های عرفانی و شعر، و فروکاستن ابهام به نوع نوشتاری داستان- آن هم صرفاً داستان مدرن و پسامدرن- در حالی که عنوان کتاب، بررسی ابهام در «متن» را هدف پیش روی خود قرار داده است، ۲- یکی انگاشتن ابهام با پیچیدگی، ۳- نبود تمایز میان انواع ابهام (ساختگی، ادبی، جوهری) ۴- تنزل دادن ابهام به عنوان ترفندی برای حفظ صدارت نویسنده است از مهم‌ترین مواردی است که مقاله حاضر به آنها پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: ابهام، متن، داستان، نویسنده، ترفند، پیچیدگی، صهبا.

۱. مقدمه

«ابهام»، یکی از مقوله‌هایی است که در نقد نو و پس از آن در زیبایی‌شناسی اثر ادبی و خوانش متن برجسته شده است. پیش از نقد نو و به طور عام در بلاغت سنتی، ابهام به عنوان عنصر جوهری و هنری مورد توجه نبوده است. در متون بلاغی قدیم در

*استادیار ادبیات فارسی دانشگاه گنبد کاووس raminnia_maryam@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۷/۲۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۰/۱

معرفی صنعت محتمل‌الضدین که «عبارت است از این که کلام را طوری آورند که احتمال دو معنی متضاد داشته باشد مثل مدح و ذم و غیر این‌ها» (رجایی، ۱۳۵۹: ۳۴۵) در بیان توجیه و ذوجهین، گاهی به ابهام اشاره می‌شده است. این نوع ابهام در بلاغت اروپایی، amphiboly نام دارد که همان ذوجهین در بلاغت ایرانی/عربی است. مانند: پیر نورانی صبح آن را که گفتی صادق است/مهر خود را بر همه آفاق روشن می‌کند (دهخدا/ذیل ذوجهین)

بر این اساس، برخی ابهام را با چندمعنایی واژگان و جمله یکی دانسته‌اند. جمله‌هایی که به همین دلیل کژتابی دارند. یکی از انواع چندمعنایی، داشتن دو معنا از جنبه قاموسی ذکر شده است:

«بی مهر رخت روز مرا نور نمانده است / وز عمر مرا جز شب دیجوز نمانده است (حافظ) (مهر در معنای محبت و خورشید) یا واژه‌ها در محور هم‌نشینی به گونه‌ای مرتبط شده‌اند که با ارکان دستوری متفاوت، معانی متفاوت می‌یابند:

روی خاکی و نم چشم مرا خوار مدار / چرخ فیروزه طرب‌خانه از این کهگل کرد که نحوه خوانش و نشانه‌گذاری می‌تواند معنای متفاوتی ایجاد کند. مثلاً از این، کهگل کرد یا از این کهگل، کرد؟! (آذر پیوند، ۱۳۹۰: ۱۲۱-۱۱۹). واقع این است که این موارد از مصادیق دشواری است و در مباحث بلاغی در مبحث ضعف تألیف، تعقید لفظی و تعقید معنوی باید طرح شود؛ به سخن نیما یوشیج: «آنچه وسعت دارد پوشیده است. برای نظرهای عادی پیچیده، مبهم و گنگ به نظر می‌آید؛ برای عوام تعقید معنوی یا لفظی مشتبه می‌شود، اما برای من و شما بر خلاف این است. تعقید غیر از عمق است» (نیما یوشیج، ۹۴ و ۹۵). خصیصه‌ی اصلی ابهام، پوشیدگی عمقی و ذاتی است و دشواری‌های زبانی، نحوی و ساختاری و معنایی را نمی‌توان به منزله ابهام راستین در نظر گرفت و اگر هم بتوان، ارزش هنری و ادبی کمتری دارند. امپسون در طبقه‌بندی انواع ابهام، عوامل زبانی، معنایی و نحوی را ابهام تصنعی می‌داند:

در ابهام نوع اول یک کلمه در آن واحد چند سطح معنایی را شامل می‌شود یا بر چند معنا دلالت می‌کند مانند استعاره و تشبیه و تضاد... (Empson, 1949: 1). ابهام نوع دوم، ابهام در کلمه یا نحو است و هنگامی رخ می‌دهد که دو یا چند معنا در یک معنا حل شده باشد و به طور متناوب جایگزین هم می‌شوند ولی در ذهن نویسنده، متفاوت نیستند و خوانش خوب می‌تواند معنای نهایی را از آنها بیرون بکشد (Ibid, 48). این نوع

ابهام در میان ابهام‌های دیگر رایج‌تر است و جایگاه بیشتری دارد. به نظر امپسون پیچیدگی معنای منطقی کلام که بر مبنای پیچیدگی اندیشه صورت می‌گیرد اگر بر پایه ابهام نوع دوم باشد، تنها یک معنا به عنوان نتیجه کلام وجود خواهد داشت (Ibid,49). نوع سوم ابهام ماهیت زبانی دارد و آن زمانی است که دو عقیده یا مفهوم که صرفاً بر اساس بافت متن به هم مرتبط می‌شوند در یک واژه جمع شده باشند. مانند آنچه در جناس واقع می‌شود که البته این نوع ابهام چندان به مفهوم واقعی ابهام نزدیک نیست (Ibid,102). نوع چهارم زمانی واقع می‌شود که دو یا چند معنی در یک عبارت با یکدیگر توافق معنایی ندارند و ترکیب آنها ناشی از پیچیدگی ذهن نویسنده است. تمایز این نوع با نوع سوم در آن است که نویسنده ناآگانه کلام را پیچیده کرده است (Ibid,133). نوع پنجم زمانی است که نویسنده در حین نوشتن، ایده‌ای به ذهنش رسیده باشد یا برایش مکشوف شود. مانند زمانی که به ظاهر میان دو چیز تشبیهی وجود ندارد ولی نیمه راه نوشتن و حرکت از یک واژه به دیگری، چیزی پنهان در آن دو کشف شود. (Ibid,155). نوع ششم ابهام در جمله‌ای است که به واسطه‌ی حشو، تناقض و عبارت‌های نامرتب مفهوم واضحی ندارد. (Ibid,176). نوع هفتم که از نظر امپسون مبهم‌ترین آنهاست، وجود دو مفهوم متضاد در کلام گوینده است که با یک میزان ابهام در بافت کلام دو معنای متباین را ارائه می‌کنند. تا جایی که جلوه‌ی کلی اثر، شکاف بنیادین ذهن نویسنده را آشکار می‌سازد (Ibid,192).

به نظر پل دومان، بنیادی‌ترین ابهام‌های هفت‌گانه‌ی امپسون، ابهام شاعرانه است. ابهامی که از کل شعر به دست می‌آید. در این نوع، ارتباط و تناظر میان تجربه‌ی آغازین و خواننده همواره به گونه‌ی پرابلماتیک باقی می‌ماند؛ چرا که وظیفه‌ی نهایی شعر چیدن «هستی و جوهر» های منحصر به فرد در جهان در حال تکوین است. البته، همه‌ی ابهام‌ها از این نوع نیستند. برخی صرفاً بر فرم دلالت می‌کنند نه ساختار پیچیده‌ی ذهنی. اگرچه امپسون خود تمایز میان ابهام‌ها را ترسیم نمی‌کند، ابهام دوم تا پنجم، ابهام‌های ساختگی و کنترل‌شده‌اند، ولی اولین و آخرین آنها از ابهام‌های بنیادین زبان شاعرانه به شمار می‌رود (De Man, 1986: 236). دومان در مقاله «فرجام مرگبار نقد فرمالیسم» (The Dead- End of Formalism Criticism)، خطاهای نقد مارکسیستی، اسطوره‌ای، پوزیتیویسم منطقی و فرمالیسم را به نقد می‌کشد ولی امپسون را از این حلقه خارج می‌کند. چرا که به نظر او امپسون در هفت نوع ابهام نشان داد که ابهام اصیل از شکاف عمیق «خود» ناشی می‌شود؛ شکافی که شعر آن را بازگو و تکرار

نمی‌کند. بدین گونه، امپسون از فرمالیسم زیبایی‌شناسانه آغاز کرده، به پرسش هستی‌شناسانه می‌رسد (B. Leitch, 2010: 237).

بر این اساس، خاستگاه ابهام هنری پیچیدگی‌های ذهنی، روحی و هیجانات عاطفی نویسنده در مواجهه با جهان بیرون و درون و ایجاد پیوند با آن است که درک اثر را دشوار می‌سازد و ممکن است اثری پیچیدگی‌های زبانی و نحوی و معنایی نداشته باشد ولی درک معنا و جهان اثر برای مخاطب به آسانی میسر نشود یا اصلاً نشود^۱.

۲. معرفی کتاب

کتاب کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن، تألیف فروغ صهبا در سال ۱۳۹۲ در نشر آگه به چاپ رسیده است. این کتاب دو فصل کلی دارد. فصل اول با عنوان هرمنوتیک و خوانش متن و فصل دوم با عنوان ابهام و خوانش متن مشخص می‌شود. عمده‌ترین مباحث فصل اول به تاریخچه هرمنوتیک، نظریه‌ها و نظریه‌پردازان هرمنوتیک در تأویل متن، خوانش متن و بینامتنیت از دیدگاه بارت، متن خواندنی و نوشتنی، مؤلف و پست مدرنیسم، خواننده- منتقد- معنا و مباحثی از این دست می‌پردازد. و فصل دوم به تعریف ابهام، مدرنیسم و پست مدرنیسم در رمان و انواع شگردهای رمان مدرن در ایجاد ابهام، اسطوره و نماد و ابهام اختصاص یافته است. این کتاب از این حیث که پژوهشی مستقل در مقوله ابهام و خوانش متن به شمار می‌رود، ارزشمند است؛ لیکن فروکاستن ابهام به مثابه ابزاری برای حفظ صدارت نویسنده ایراد اساسی کتاب است. مقاله‌ی حاضر در دو بخش ساختاری و محتوایی به بررسی و نقد کتاب می‌پردازد.

۳. نقد ساختاری

۳-۱. پراکندگی و فقدان انسجام مطالب

مباحث کتاب به ویژه در فصل اول انسجام کامل ندارد. فصل‌ها، کلی است و بخش‌بندی ندارد. عنوان‌های اصلی از عنوان‌های فرعی بازشناخته نمی‌شوند. نویسنده پس از مقدمه فصل اول به تاریخچه هرمنوتیک و دوره‌های آن می‌پردازد (صفحه‌های ۲۲-۳۰). سپس صفحه‌های ۳۱-۴۱ را به مبحث زبان، زبان و ادبیت، زبان و تکثر معنا می‌پردازد. آنگاه به تأویل بازمی‌گردد و ریشه لغوی و تاریخچه تأویل را دگر بار مرور می‌کند (۴۱-۴۶). این پراکندگی از آنجا ناشی شده که مقوله‌های مورد بحث طبقه‌بندی

نشده‌اند. مباحث مربوط به بارت، خوانش متن، لذت متن، مرگ مؤلف نیز به طور پراکنده در مباحث هرمنوتیک تکرار می‌شود. عنوان‌ها و صفحه‌های مربوط به آنها این پراکندگی را نشان می‌دهد: بینامتنیت از دیدگاه بارت (۱۱۱ تا ۱۱۴)، زبان، متن و لذت خوانش متن (صص ۳۳ تا ۳۵)، مرگ مؤلف (صص ۴۶ تا ۵۱ و ۱۳۰ تا ۱۳۱)، رولان بارت و خوانش متن (۷۹ تا ۸۵)، متن در نقد نوین (۹۷ تا ۱۰۶).

- صفحه‌های ۸۴ و ۱۷۶ و ۱۹۶ و ۲۸۰ تکرار سخنان ناتالی ساروت در باب گفت و گو و زیر گفت و گو است که می‌بایست در یک مبحث بیاید.
- مباحث مربوط به مدرنیسم نیز به طور پراکنده در فصل دوم تکرار می‌شود.
- معرفی چند رمان سمبولیک غیر ضروری است.

۲-۳. نبود جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

دو فصل کتاب بدون جمع‌بندی، تحلیل و نتیجه‌گیری به پایان می‌رسد. نبود تحلیل و نقد نویسنده بر مباحث کتاب، مناسبت مباحث هرمنوتیک و دیدگاه مرگ مؤلف را که حجم قابل توجهی از کتاب به آنها اختصاص یافته، به پرسش می‌کشد. به ویژه که نویسنده مدام بر صدارت نویسنده تأکید می‌کند^۲ و معلوم نمی‌شود با چه رویکردی به هرمنوتیک و خوانش متن پرداخته است.

۳-۳. مشخص نبودن ارجاع‌ها و برخی دیدگاه‌ها

- در موارد بسیاری ابتدا و انتهای ارجاع‌ها مشخص نیست: صص ۲۵ و ۲۶ از واینسهایمر نقل قول می‌آورد بدون آنکه محدوده‌ی سخن معلوم شود. دیدگاه ریکور در باب فهم هرمنوتیکی در صص ۲۶ و ۲۷ بدون ارجاع است. در صفحه ۲۸۱ در مبحث پروست، ارجاع به حائری دقیق نیست.

- نویسنده عنوان می‌کند که منتقدان در مورد چگونگی و نوع دریافت معنا از طرف خواننده و نویسنده سه نظریه ارائه داده‌اند و سپس دیدگاه‌های آنها را بدون اینکه دقیقاً مشخص شود کدام نظر از چه کسی یا چه جریان فکری است، می‌آورد و به این بسنده می‌کند که بگوید منتقدان گروه اول، گروه دوم و سوم... (صص ۶۱-۶۲)

جایی دیگر به اعتقادات دومان و دریدا در باب ابهام اشاره می‌کند:

«اعتقادات دریدا و دومان نیز در مورد تأثیر وجود ابهام در ماهیت زبان و ادبیات حائز

اهمیت است» (ص ۱۱۹) و معلوم نمی‌شود که این اعتقادات چه هستند؟!

-ارجاع‌های پاورقی ناقص است. به عنوان نمونه ارجاع در پاورقی صفحه‌ی ۸۶: آلن، ص ۱۰۹.

۴. نقد محتوایی

عدم مطابقت عنوان با محتوا، تعارض موضع اصلی نویسنده با برخی دیدگاه‌ها، نپرداختن به مسأله اصلی ابهام و فروکاستن آن به ترفند، تعریف نادقیق برخی مفاهیم، طرح مروری برخی مباحث عمده‌ترین مسائل محتوایی است.

۴-۱ تعارض موضع اصلی نویسنده در مرگ مؤلف و صدارت نویسنده و ابهام

نویسنده در پیش‌گفتار و پشت جلد کتاب با اعتقاد به صدارت نویسنده که گویا هدف اصلی نگارش کتاب نیز بر آن بنا شده، نظریه «مرگ مؤلف» بارت را نقد می‌کند: با آن که همه جا حرف از نقش خواننده در «خوانش متن» است و این که «مرگ مؤلف» مهر ختمی بر پایان نقش مؤلف و مهر تأییدی بر نقش افرینندگی خواننده به شمار آمده است، باید گفت نویسنده به این راحتی در مقابل مخاطب و خوانش او تسلیم نشده است، چرا که نویسنده تلاش می‌کند به هر ترفندی شده همچنان بر صدارت خود باقی بماند و زمام امور را در دست داشته باشد. از این رو بر رعایت غموض و پیچیدگی متن همچنان مصر مانده است. نویسنده با ارائه مطالب به شیوه استعاره گونه، پیچش معنا در لایه‌های متفاوت روایی و دوپهلوگویی و ایجاد چند معنایی و بی‌معنایی و قرار دادن صدهای نهان در پس زمینه داستان، موجبات ابهام و درهم پیچیدگی بیان روایی را فراهم می‌کند تا از این طریق بر صدارتش خدشه‌ای وارد نشود» (صهبا، ۱۳۹۲: ۱۵ و ۱۶)

اگر نویسنده باور دارد که تمامی شگردهای ابهام آفرینی و دشوار ساختن داستان برای حفظ صدارت نویسنده و بازی گرفتن خواننده است، آن حجم مطالب از بارت و خوانش و لذت متن و هرمنوتیک و تأویل و بینامتنیت (در فصل اول) و پرداختن به رمان نو، مدرنیسم و پست مدرنیسم و شگردهای داستان نویسی در ایجاد ابهام از نحوه شخصیت پردازی و پیرنگ گرفته تا عنصر زمان و مکان با آنهمه مصادیق از جویس و وولف تا ابوتراب خسروی و... (در فصل دوم) چه توجیهی دارد؟ آیا هیاهو برای هیچ است؟ جالب آن است که نویسنده در مواردی از موضع خود تخطی می‌کند و به

خوانش خواننده بها می‌دهد و سرانجام معلوم نمی‌شود که **صدارت بلافصل نویسنده** **تز اصلی کتاب است یا مشارکت خواننده؟**

نویسنده در نگارش متن پاره‌هایی از جان خود را به ودیعه می‌نهد. تا نویسنده چنین نکند و تا خواننده نیز از جنس متن، یعنی از وجود و روان خود پاره‌هایی بدان نیفزاید، کار نگارش تمام و کمال نیست. خواننده نیز باید نویسنده باشد و خواندن را یک عمل منفعلانه و خود را پذیرنده صرف نپندارد. به طور کلی هر نوع داستانی بدون مشارکت خواننده و تلاش او در تکمیل متن صورت هستی به خود نمی‌گیرد (همان، ۱۱۶)

و اگر بر اساس سخنان بارت ارزش متن در ایجاد نشئه، لذت و سرخوشی تبیین می‌شود (صهبا، ۳۴) چرا نتوان گفت که نویسنده متن با ایجاد ابهام می‌خواسته خواننده را به سرخوشی کشف و خوانش متن نزدیک و سهیم کند و شاید آنچنان صدارتی مقصود نبوده باشد؟! اگر ابهام، شگردی برای حفظ اقتدار نویسنده است، چرا از قول شلایرماخر می‌آورد که «هیچ اثری آگاهانه به وسیله قاعده ایجاد نمی‌شود شخصی که بر اساس قواعد نهفته در متن به بازآفرینی آن می‌پردازد بیش از پدید آورنده متن نائل به فهم متن می‌شود» (همان، ۳۰). اگر نویسنده با تأکید بر صدارت نویسنده با بارت در مسأله مرگ مؤلف توافق ندارد، چیدمان مطالب و بیان دیدگاه بارت در کتاب (صرفنظر از چند سطر پیشگفتار) اختلاف نظر نویسنده با دیدگاه‌های ارائه شده را نشان نمی‌دهد و اگر آرای بارت به عنوان پیش‌زمینه یا رویکرد سلبی یا انتقادی مطرح شده، چرا در مباحث مربوط به بارت، دیدگاه وی را به نفع صدارت پیشینی مؤلف - که آنهمه بر آن تأکید دارد - تحلیل و نقد نمی‌کند؟ می‌دانیم که بارت مؤلف را کنار می‌گذارد و با کنار رفتن مؤلف، اتوریته مؤلف نیز کنار گذاشته می‌شود یا در خوانش متن بدان اعتنا نمی‌شود. بی‌تردید، نمی‌توان مدعی شد که متن به خودی خود پدید آمده است. اقرار به خالق متن اقرار به وجود صدای مؤلف در متن است. از این رو، سویه اختلاف با بارت، محدوده و میزان حضور صدای مؤلف در متن است:

نظریه مرگ مؤلف بارت نمونه‌ی یکی از آخرین تئوری‌های نقد ادبی است که به ما کمک می‌کند تا به خط سیری در نقد ادبی پی ببریم که از اتوریته یا مرجعیت خدایگانی خالق آغاز می‌شود و سرانجام با شکستن این اتوریته به این سوی متن که منتقدان و خوانندگان باشند می‌رسد، اما این پیشرفت الزاما دلیل حقانیت نظریات جدید از جمله نظریه مرگ مؤلف نیست. ظاهر امر آن است که نقد مؤلف محور همان قدر در این سوی متن غش می‌کند که بارت در آن سوی متن غش می‌کند. پس در نگاه نخست با

دو حد افراطی سر و کار داریم که مانند هر افراطی می‌تواند مسأله انگیز باشد (جمادی، ۱۳۹۴: ۱۳)

این که در پیش‌گفتار بنای مخالفت یا نقد با دیدگاه بارت گذاشته شود ولی متن کتاب از نگاه انتقادی نویسنده تهی باشد، با مدعای نویسنده در پیش‌گفتار در تعارض قرار می‌گیرد یا دست کم خواننده را به قدر کافی متقاعد نمی‌کند. رویکرد نویسنده به مقوله‌ی ابهام نیز متعارض است. در بسیاری موارد، مسأله‌ی صدارت نویسنده و ترس از مخاطب (صهبا، ۱۳۹۲: ۱۳۶) را مطرح می‌کند و گاه سیلان وحشت‌بار مکاشفات درونی و پیچیدگی‌های ذهنی نویسنده (همان: ۱۳۹) را منشأ ابهام می‌داند که در نهایت منشأ و زمینه‌ی ابهام در پرده‌ی ابهام می‌ماند.

۴-۲ عدم مطابقت عنوان با متن

اگر هدف عمده کتاب این است که نشان دهد ابهام متن ناشی از ترفندهای نویسنده کتاب است، عنوان کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن، عنوان مناسبی نیست؛ چرا که بر اساس عنوان انتظار می‌رود نویسنده به مسأله ابهام به عنوان عنصر خلاقه متن، زمینه‌ها، انواع و کارکردهایش بپردازد. واژه «ترفند» در بیان نویسنده، ابهام را به چیزی عامدانه، مصنوعی و تفننی فروکاسته است. دیگر آنکه نویسنده، «متن» را به داستان فروکاسته است. تمامی مطالب فصل دوم به شگردهای رمان مدرن در ایجاد ابهام پرداخته، در حالی که «متن»، اعم از داستان است و ابهام در دیگر فرم‌ها و نوشتارهای ادبی به ویژه شعر قابل پیگیری و بحث است. اگر مقصود نویسنده از «متن»، بررسی داستان بوده است، می‌بایست در پیش‌گفتار به این امر اشاره می‌کرد.

۴-۳ طرح مروری و ژورنالیستی برخی مباحث

تلاش نویسنده در پرداختن به تمامی زمینه‌هایی که پیچیدگی رمان مدرن-البته نه ابهام- را سبب شده‌اند، گویای آن است که نویسنده دقیقه‌ای را فرونگذاشته است. ولی تنوع و بسیاری مباحث باعث شده برخی مطالب بسیار سطحی طرح شوند. مباحث اسطوره و نمادپردازی از این جمله‌اند.

۴-۳-۱ ابهام و اسطوره‌پردازی

اسطوره نیز یکی از عناصر ابهام آفرین متن تلقی می‌شود. نویسنده به طور دقیق تبیین نمی‌کند که کارکرد اسطوره در ایجاد ابهام در متن چیست. صرفاً به بی‌زمانی اسطوره و درآمیختن با ذهن سیال نویسنده اشاره‌ای می‌کند و سپس از شور و شعف خواننده در رفع ابهام متن می‌گوید:

از جمله عناصر سازنده متن ادبی اسطوره است. بی‌زمانی اسطوره و درآمیختگی آن با سیالیت ذهن نویسنده و حذف زمان از عرصه داستان پیچیدگی مفهوم را افزون‌تر می‌کند و بر ابهام متن می‌افزاید، سپس رفع ابهام و کشف ارتباطات درون‌متنی آرامش خاطر و شعفی مضاعف در خاطر خواننده ایجاد می‌کند. (صهبا، ۱۳۹۲: ۲۸۶-۲۸۷)

تحلیل ابهام اسطوره‌ای رمان جویس و پروست نیز از منظر زمان مطرح می‌شود. در حالی که کارکرد اسطوره صرفاً خلق ابهام زمانی و فضای مه‌آلود نیست بلکه جست‌وجوی الگوهای مشترک و تکرار شونده در حیات انسانی، نمود و بازآفرینی آنها و ترسیم پیچیدگی‌های زندگی مدرن در قالب اسطوره از اهداف مهم‌تر اسطوره‌پردازی در رمان مدرن است. در انه‌ئید ویرژیل و اودیسه هومر، قهرمان در پی شناخت و کسب معرفت خانه و خانواده را ترک می‌گوید و به سفر می‌رود، با خطرهای گوناگون مواجه می‌شود و تجربه می‌اندوزد. نمونه‌ی مدرن این الگو در رمان *اولیس* جویس دیده می‌شود که تداعی کننده اودیسه هومر است. در رمان *چهره مرد هنرمند در جوانی* نیز قهرمان ابتدا خانه و سپس سرزمین خود را ترک می‌گوید. نویسنده می‌بایست در مبحث اسطوره و ابهام، افزون بر اشاره به بی‌زمانی اسطوره، درون‌نمایه‌های اسطوره‌ای و انسان‌شناختی و نقش آنها را در ایجاد ابهام بررسی می‌کرد. نکته دیگر این که لزوماً تمامی متونی که مستقیم و غیر مستقیم به اسطوره پرداخته‌اند یا آن را بازآفرینی کرده و خوانشی نوین ارائه داده‌اند، متون مبهم به شمار نمی‌روند. آیا رمان سووشون سیمین دانشور متن ابهام آمیز است؟

۴-۳-۲ ابهام از طریق سمبول‌پردازی

درست است که مدرنیسم و رمان مدرن به نماد و نمادپردازی گرایش می‌یابد تا از طریق دلالت‌های چندگانه، آشکارگی معنا را کمرنگ یا محو کند، لیکن زمینه‌های رویکرد به نماد در رمان مدرن، منشأ و میزان ابهام آفرینی نماد از مباحث ضروری است که نویسنده به آن نپرداخته است. منشأ نمادها فعالیت ذهن و روح است که هم در

عرصه آگاهی رخ می‌دهد هم در ناخودآگاه شکل می‌گیرد. اساساً جنبه‌ی دوگانه‌ی نماد است که خاصیتی نیمه شفاف یا توضیح‌ناپذیر بدان می‌دهد. به نظر کالریج، نماد ترجمه‌ای است از تصورات انتزاعی درون زبان؛ تصویری است که چیزی در خود نیست، اما انتزاعی از موضوعات حسی است. «یک نماد با ویژگی نیم شفاف از آمیختگی خاص در عام، یا از عام در خاص، یا از کلی در عمومی مشخص شده است؛ همه‌ی آنها با ویژگی نیمه شفاف از "ابدیت درون دنیوی" مشخص می‌شوند» (Coleridge, 1972: 30). نمادها واحدهای ارگانیک آگاهی هستند با حیات متعلق به خود، و شما هرگز نمی‌توانید آنها را توضیح دهید؛ زیرا ارزش آنها، پویا، عاطفی و متعلق به آگاهی - ادراک روح و جسم است و فقط ذهنی نیست (Lawrence, 1936: 295). و اینسهایمر در تعریف نماد به عنوان معبری از گذشته به آینده و ارتباط آن با هرمنوتیک می‌نویسد:

اگر در هرمنوتیک باستان‌شناسانه، تأویل نماد عبارت است از واپس‌نگری به گذشته سرکوب شده آن، در هرمنوتیک غایت‌شناسانه، معنای نماد به گونه‌ای ناظر به آینده مبتنی است بر آینده‌ای رها بر آنچه نماد در تاریخ مستمر تأویل آن معنا خواهد داد. در نمادی که تعیین چند عاملی یافته است، این دو نوع هرمنوتیک به هم می‌رسند (و اینسهایمر، ۱۳۹۳: ۴۵).

درجه تأویل و ابهام معنا در همه‌ی نمادها به یک میزان نیست. امروزه نماد پرنده در معنای روح، زندان با دلالت دنیا و جسم، و نمادهایی از این دست در ادبیات کلاسیک و عرفانی به دلیل آشکارگی دلالت‌ها ابهامی ندارند. دکتر پورنامداریان کاربرد مجازهای سخن را که بر اساس قرینه در متن، راه به دلالت‌ها می‌برد در سطح «رمز» به شمار نمی‌آورد:

کاربرد مجازهای استعاری و کنایی گاهی سبب می‌شود که متن در معنی حقیقی کلمات خود به تجربه‌ای دلالت می‌کند که این تجربه در قلمرو تجارب ممکن و مشترک قرار نگیرد؛ اما باید توجه داشت که دلالت کلمات متن به تجربه‌ای عادت ستیز در شعر کلاسیک همیشه زبان را به سطح بیان رمزی ارتقا نمی‌دهد؛ زیرا قراین آمده در متن، خواننده را به نیت گوینده و تجربه عادت ستیز حاصل از معنی نخستین زبان را به تجربه عادت‌پذیر حاصل از معنی کلمات در نظام ثانویه زبان هدایت می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۶).

بنابراین تمامی مجازهای سخن به وجه عام و نماد به وجه خاص صرفاً با ایجاد بستر چندمعنایی سیال، متن را مبهم می‌کنند و تا زمانی که به رمزگشایی تن ندهند، پویایی و ابهام را در متن استمرار می‌دهند. «نمادپردازی در بستر چندمعنایی و تکثر مدلول‌ها و گاه فضای ابهام‌آلود شکل می‌گیرد و اساساً محدودیت معنی در آن راه ندارد؛ یعنی اثر نمادین یا تصویر رمزناک بر تخیل بنا نهاده می‌شود؛ لذا منتقد ادبی برای دریافت لایه‌ای از توده‌های معنایی آن، ناگزیر است به تأویل توسل جوید» (قبادی، ۱۳۸۶: ۹۲ و ۹۳).

۴-۴. دادن حکم کلی و تعمیم آن به مباحث

نویسنده در دو فصل کتاب برای تبیین مسأله‌ی مورد بحث، مفاهیم و دیدگاه‌های متنوعی را مطرح می‌کند؛ لیکن در مواجهه با برخی مفاهیم، حکم کلی می‌دهد و آن را به جوانب و منظرهای گوناگون و احیاناً متفاوت مطلب مورد بحث تعمیم می‌دهد. ادعای بسته بودن رمان واقع‌گرا، حکمی است که شمول کلی ندارد و می‌بایست موارد متعارض آن مطرح می‌شد. بی‌نامی شخصیت نیز بیش از آنکه شگرد مدرنیستی باشد، به مسأله تعیین فردی و ابهام ذهنی و وضعیت رازآمیز اشاره می‌کند.

۴-۴-۱. متن بسته و رمان واقع‌گرا

گشودگی یا بستار متن، بیشتر ناظر به نحوه‌ی ارائه معنا، تکثر، عدم تعیین معنا است که ممکن است به هر شیوه و سبکی ارائه شود. البته، نمی‌توان منکر شد که متون پست مدرنیستی و به طور کل، رمان مدرن ظرف مناسب‌تری بر این مقصود است؛ لیکن بدان معنا نیست که آثار کلاسیک و به ویژه داستان رئالیستی - آن‌گونه که نویسنده ادعا می‌کند - معنای محدودی داشته باشند و به هیچ وجه مشوق خواننده در تولید معنای متن نباشند:

معمولاً رمان‌های واقع‌گرا از نوع متون بسته و دارای معنای محدود هستند و به هیچ وجه مشوق خواننده به تولید معنایی دیگر نخواهند بود (صهبا، ۱۳۹۲: ۱۰۶)

بسته بودن متن بیش از آنکه به واقع‌گرایی و جز آن مرتبط باشد، با طرز ایده‌پردازی نویسنده مناسبت می‌یابد و نحوه به کارگیری زبان، روابط گفت و گویی و چگونگی ارائه ایده و توازی گفتمانی ایده‌های متقابل و گوناگون است که گشودگی و بسته بودن متن را رقم می‌زند. همچنانکه در آثار داستایوفسکی که در زمره رئالیسم اجتماعی -

انتقادی قرار می‌گیرند، با تنوع آواها و گشودگی متن مواجه می‌شویم. اتفاقاً با آثار داستایوفسکی است که باختین روایت چندصدا و رمان فرجام گشوده را تبیین می‌کند: چندگانگی مستقل و آگاهی‌های آمیخته نشده، یک چندآوایی اصیل از صداهای کاملاً معتبر، ویژگی اصلی داستان‌های داستایوفسکی است. آنچه در این آثار آشکار می‌شود نمایش شخصیت‌ها و تقدیرهای متنوع و متعدد در یک جهان عینی انزوایافته‌ای که با آگاهی مقتدرانه و تک محور اداره می‌شوند، نیست. (Bakhtin, 1984:6)

آثار فلور نیز ذات واقع‌گرایانه دارند. آغاز و انجامی دارند ولی مانع از تفسیر و پویایی مخاطب نشده‌اند:

مادام بوواری نمونه شاخص رمان‌هایی است که چون دایره‌ای خود را می‌بندند. آغاز و انجامی ندارد. روایت آنها واضح و شفاف است، لیک این وضوح و ختمیت مانع از آن نبوده است که سارتر درباره‌ی فلور سه هزار صفحه و ماریو بارگاس یوسا درباره فلور و رمانش به اندازه یک کتاب حرف نزنند (جمادی، ۱۳۹۴: ۵۸)

۴-۴-۲ شخصیت‌پردازی در رمان مدرن

شخصیت‌پردازی در رمان مدرن اغلب با الگوهای از پیش شناخته شده انجام نمی‌گیرد. «شاخصه‌ی مشترک نویسندگان مدرنیست و پسامدرنیست همراهی آنان با روند تخریب و بازآفرینی قهرمانانه است.» (یزدانجو، ۱۳۹۴: ۱۹۶). افزایش خودمختاری شخصیت‌ها در تعیین رفتارشان یا برخی از رفتارهای مهم‌شان است. بدین ترتیب عامل بیرونی را می‌توان کاهش داد. چیزی که در داستان‌نویسی غرب اتفاق افتاده است (کوری، ۱۳۹۱: ۲۰۵) نویسنده در مبحث «آفرینش شخصیت بیمارگون»، «شخصیت چند بعدی» و «بی‌نامی شخصیت» به مسائل شخصیت‌پردازی رمان مدرن پرداخته است. در ارتباط با بی‌نامی شخصیت ذکر چند نکته این مبحث را کامل‌تر می‌کند. درست است که بی‌نامی شخصیت، شخصیت را در حاله‌ای از ابهام می‌برد، چنانکه ممکن است بر خوانایی متن تأثیر گذارد:

اگر روایت شخصیتی را معرفی کند ولی بی‌درنگ نام او را نیاورد یا اگر زنجیره‌ای از رویدادها را آغاز کند ولی پایان‌بندی آن را به تأخیر بیاندازد، خوانایی‌اش کاهش می‌پذیرد. زمانی که نام شخصیت اصلی پیوسته تغییر کند؛ یا یک مکان واحد در مراحل گوناگون به شیوه‌های گوناگون توصیف شود؛ یا به دلیل علامت‌های متناقضی که متن

تحلیل و نقد کتاب کارکرد/ابهام در فرایند خوانش متن ۱۰۳

ارائه می‌دهد هرگز مطمئن نباشیم فلان رویداد واقعا رخ داده است یا خیر، خوانایی متن کمتر است (پرینس، ۱۳۹۱: ۱۴۱ و ۱۴۲)

و گاه بی‌نامی شخصیت در رمان مدرن نه به منظور ایجاد ابهام که عدم احساس نیاز به اسم خاص است این بی‌نامی را موجب می‌شود:

اسامی چه معین، نامعین، اکتومی (hypostatized) و چه فهرست‌وار جملگی اشارت‌گرند، یعنی به چیزی اشارت می‌دهند. از این رو، روایت‌ها به اسامی خاص در معنای دقیق کلمه نیازی ندارد. هر اشارت‌گری عمل اسم خاص را انجام می‌دهد (حری، ۱۳۹۲: ۱۷۷-۱۷۸).

با این همه، بی‌نامی شخصیت‌ها در رمان مدرن و به طور کل در اثر ادبی در صورتی ابهام‌زاست که نیاوردن نام شخصیت، توجیه معرفتی و هویتی داشته باشد نه شگردی برای پیچیده کردن متن و به انتظار گذاشتن مخاطب. به نظر دومان در این شعر وردزورث:

A slumber did my spirit seal
I had no human fears:
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.
No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees.

خطوط شعر به طور جدی مبهم‌اند و بیشترین ابهام در واژه‌ی «thing» است؛ زیرا «thing» به وضعیت رازآمیز و ناآگاهانه اشاره می‌کند که زمان حال و گذشته را از هم جدا کرده است. مرجع ضمیر «she» مشخص نیست. فاش نشدن هویت او نیز بر ابهام می‌افزاید (De Man, 1986: 223, 224). همان‌گونه که گفته شد درجه ابهام‌ها در معرفی نکردن شخصیت، بسته به منشأ و عوامل به وجودآورنده‌ی آن به یک میزان نیست و در هر مورد از شگردهایی که رمان مدرن به کار می‌برد، باید تصریح شود که پیچیدگی حاصل از رمان مدرن، صرفاً پیچیدگی است یا ابهام دارد و در صورت دوم، در کدامین نوع ابهام جای می‌گیرد.

۴-۵ برداشت نادرست از مفاهیم و نظریه‌ها

تعریف و تلقی نادقیق از برخی مفاهیم و نظریه‌ها، موجب بدفهمی در خواننده‌ای می‌شود که اول‌بار از طریق این کتاب با آن مفاهیم مواجه شده است.

۴-۵-۱ ادبیات عمودی و ادبیات افقی

نویسنده بر اساس نحوه به کارگیری زمان و روابط علی پیرنگ در رمان، ادبیات افقی و ادبیات عمودی را تعریف می‌کند: داستان‌های دیروزی را که بر مبنای خط سیر افقی وقایع از آغاز تا انتها قرار داشت، می‌توان «ادبیات افقی» نامید و از شیوه جدیدی که جانشین آن شده است می‌توان به « ادبیات عمودی» تعبیر کرد (صهبا، ۱۳۹۲: ۷۷).

باید توجه داشت که اصطلاح «عمودی» و «افقی» در توصیف روابط گفتمانی و ایده‌های درون نظام ادبی، فرهنگی، سیاسی، مذهبی به کار می‌رود. اگر این روابط، سلسله مراتبی باشد، عمودی و اگر در سطحی هم‌ارز تعریف شده باشد، با اصطلاح افقی تبیین می‌شوند. در ادبیات نیز نوشتار عمودی که به آن پایگانی (hierarchical) می‌گویند، ناظر به متونی است که نمودار بی‌پایانی از مفاهیم و واژگان تثبیت شده در جهان گذشته، حال و آینده و معرفت قاب‌بندی شده هستند و نوشتار افقی ایده‌ها، مفاهیم و موضوعات گونه‌گون را در شبکه‌ای از روابط هم‌سطح و افقی به هم پیوند می‌دهد و اثر ادبی را چونان مجموعه‌ای گرد هم آمده (assemblage) ارائه می‌کند. در حالی که در توصیف خط سیر وقایع و زمان و علیت در داستان اصطلاح‌هایی چون پیرنگ افقی، دایره‌ای، زمان خطی، دایره‌ای یا جریان سیال ذهن به کار برده می‌شود.

۴-۵-۲ واسازی یا معنا زدایی؟

نویسنده مدعی است که «دریدا از هر متنی در نهایت به بی‌معنایی می‌رسد و هر متنی را که مورد ساخت‌شکنی قرار می‌دهد جز بی‌معنایی در پس آن نمی‌بیند» (همان، ۱۰۸)

واسازی متن، بی‌معنا کردن آن نیست. واسازی متن ایجاد افق، نگرش و خلقی دیگر است. دریدا متون را واسازی می‌کند تا ایده‌ی مطلق انگاشتن احکام متن را به چالش بکشد. واسازی نوعی خوانش است که معناها را ممکن را فرا روی خواننده می‌گذارد. واسازی در منطق متن نفوذ می‌کند و دلالت‌های دیگری را به ظهور می‌رساند. دریدا در مواجهه با افلاطون، وجه دیگری از اثر و خوانش افلاطونی را می‌نماید که ممکن است با دیدگاه افلاطون منطبق باشد یا نباشد:

دریدا در رساله فایدروس افلاطون، به استعاره‌ای که افلاطون برای نوشتار به کار می‌رود توجه می‌کند. افلاطون وقتی می‌خواهد بگوید نوشتار با وجود کمک به

محدودیت‌های حافظه، عامل نابودی آن است، واژه‌ی فارماکون را به کار می‌برد. فارماکون هم سم است و هم شفا. دریدا فارماکون را واسازی می‌کند و نشان می‌دهد واژه‌ی فارماکون هم گفتمان افلاطون را در نظام تقابل‌های متافیزیکی حفظ می‌کند و هم نیرویی خاص دارد که گفتمان افلاطون را از این نظام متافیزیکی می‌رهاند... واسازی سخنان افلاطون به معنای بی‌اهمیت بودن یا باطل بودن آرای افلاطون نیست، بلکه به معنای زیای و خلاق بودن آن است (پارسا، ۱۳۹۳: ۶۳ و ۶۲)

۴-۵-۳ پست مدرنیسم و معنا

نویسنده در مبحث چندمعنایی و بی‌معنایی، جهان متن‌های پست مدرنیستی را جهانی بی‌معنا معرفی می‌کند: «در متون پست مدرنیستی با جهانی بی‌معنا رو به رو هستیم» (صهبا، ۱۳۹۲: ۱۰۳). این تلقی از آنجا پیش آمده که پست مدرنیسم بر عدم قطعیت معنا تأکید می‌کند. در واقع، پست مدرنیسم به دلیل نمایش تکثیرها، عدم تعیین و قطعیت ممکن است چنین بنماید که بی‌معنا است. ولی عدم قطعیت با بی‌معنایی فرق دارد. «پست مدرن انعطاف‌پذیری زیادی دارد، اما بی‌معنا نیست و پی بردن به معنای آن نسبتاً آسان است. البته پست مدرنیسم همچنان معانی ضمنی خاصی دارد از قبیل ابهام و پیچیدگی و نخبه‌گرایی...» (وارد، ۱۳۸۹: ۱۷) کیفیت پست مدرن نیازمند نوعی بررسیِ مروری متن، از گذشته تا حال است که اصطلاحات آن، متن را به طور مداوم اصلاح می‌کند و از نوع کاملاً متفاوتی، کلیشه‌های ما را در رمزگشایی برخی متون ایستای قرون وسطایی و کتابهای مقدس تعدیل می‌کند (Tambling, 2010: 154). پدیده‌های درون واقعیت پست مدرن را نمی‌توان به طور ایستا تفسیر کرد؛ آنها نیازمند تفکر نسبی هستند و متن را -یا یک جنبه از متن را- در پرتو ارزش‌های تفسیری متغیر دیگری که به هر بخشی از متن داده شده، باز می‌خوانند. پست مدرنیسم در پی طرح سؤال و واداشتن مخاطب به تفکر درباره‌ی معنا و ایجاد خودآگاهی است: معانی چگونه خلق می‌شوند؟ چگونه می‌توان بازنمایی دقیقی از واقعیت ارائه داد؟

فوکو در بحث از واحدهای گفتمانی صرفاً اهتمام به معنای تاریخمند را نمی‌پذیرد و بر آن است که «نباید گفتمان را به حضور دورادور خاستگاه ارجاع دهیم؛ بلکه باید آن را در بازی مصداق‌اش بررسی کنیم. پس شکل‌های مقدم پیوستگی، همه این ترکیب‌هایی که بدون چون و چرا پذیرفته می‌شوند، باید تعلیق شوند. البته نباید آن‌ها را

به طور قطعی رد کنیم، بلکه باید آرامشی را بر هم زنییم که با پذیرش این شکل‌ها همراه است، باید نشان دهیم که این شکل‌ها بدیهی نیستند...» (فوکو، ۱۳۹۲: ۴۰)

۴-۵-۴. هویت در دیدگاه فوکو

نویسنده درباره فوکو می‌گوید: «فوکو به طور کلی هویت را انکار می‌کند. خصوصیات اصلی فلسفه فوکو، بی‌چهرگی، سیلان، تجدیدنظر و ابهام است.» (صهبا، ۱۳۹۲: ۲۳۶)

در سخن نویسنده تناقض است. گزاره دوم، تاحدی حکم گزاره اول را نقض یا دست‌کم سست می‌کند. انکار کامل هویت با سیلان و تجدید نظر در تعریف هویت متفاوت است. مفهوم هویت در نگرش فوکو را می‌بایست در ترمینولوژی و در دایره‌ی مفهوم «تبارشناسی»، «سوژه» و «قدرت» فوکو درک کرد. در نگرش فوکو «مقید به هویت خود بودن» در معنی قدرت طلبی و سوژه‌شدگی، انسان را به تسخیر در می‌آورد. باور پست مدرن بر این است که هویت فرد طی حیات فردی، اجتماعی، فرهنگی و دیگر ابعاد زندگی او ساخته می‌شود و امر ثابت و پسینی نیست. «پست مدرنیسم به شیوه‌های متعددی متذکر می‌شود که هویت "خود" چیزی است که در بیرون ساخته می‌شود. هویت فرد در شبکه‌ای پیچیده از نیروهای اجتماعی پخش و پراکنده است» (وارد، ۱۳۸۹: ۱۸۵ و ۱۸۶). انکار مطلق هویت با قائل شدن به تکوین آن متفاوت است. فوکو باور به خود بنیادی، خود ثابت و یکپارچه را نفی می‌کند؛ یعنی ضد ماهیت باوری (anti-essentialism)، و دیگر این که فوکو دیدگاه‌هایش را در مراقبت و تنبیه: تولد زندان، تاریخ جنون، دیرینه‌شناسی دانش، درس‌گفتارها و دیگر آثارش به روشنی بیان می‌کند و معلوم نیست مدعای نویسنده مبنی بر «ابهام در فلسفه‌ی فوکو» بر چه پایه و اساسی است؟

۴-۵-۵. ابهام و روایت چندصدایی

روایت چندصدایی عنوان فرعی مباحث مربوط به ابهام و خوانش متن (فصل دوم) است که از گنجاندن این عنوان در این فصل چنین برمی‌آید که یکی از عوامل ابهام آفرین، روایت چندصدایی دانسته شده است. در یک تعریف کوتاه، روایت چندصدایی شیوه‌ای است که ایده‌های متفاوت در متن را آزاد می‌کند و به آوای متن و شخصیت‌ها به طور یکسان جواز شنیده شدن می‌دهد. روایت چندصدایی مناسب مستقیمی با ابهام

ندار؛ ممکن است مبهم باشد یا نباشد. به سخن دیگر، ابهام مؤلفه اصلی روایت چندصدا نیست. چرا که دغدغهی اصلی چندصدایی، آشکارسازی صداهایی است که به دلایل گوناگون زیر سلطهی صدای حاکم قرار گرفته‌اند. نویسنده در دو سه صفحه آن هم با استناد به منبع دست دوم، روایت چندصدا و تک صدا را تعریف می‌کند (صص ۱۴۶-۱۴۹) ولی وجوه و عوامل و میزان ابهام‌آفرینی روایت چند صدا را تبیین نمی‌کند و معلوم نمی‌شود مناسبت روایت چند صدا با ابهام چیست؟!

۴-۶. ابهام و مسأله کتاب: تلقی ابهام به مثابه ترفند باهدف حفظ صدارت نویسنده

نویسنده در آغاز فصل دوم: *ابهام و خوانش متن*، ابهام را چنین تعریف می‌کند: ابهام مفهومی فراگیر است که در مباحث مهم ادبی از جمله در تعبیر متن و رابطه بین خواننده و نویسنده به کار گرفته می‌شود. اغلب منتقدان ابهام را از دشواری جدا کرده‌اند... برخی دیگر از منتقدان ابهام را در بالاترین سطح خود به معنی ابهام هنری به کار می‌برند که نتیجه ذهن خلاق و آفریننده است (صها، ۱۳۲: ۱۱۷ و ۱۱۸)

این تعریف و تلقی از ابهام، تعریف درستی است و اگرچه درجه‌ی ابهام در اثر هنری و ادبی به یک میزان نیست، ولی جوهر ادبیات در مفهوم آفرینش و خلاقیت با ابهام مناسبت می‌یابد. «گفتمان ادبی ما را به ذات غیرواقعی یا خیالی خود ارجاع می‌دهد و با این کار خود را از واقعیت تجربی جدا می‌کند. به عقیده‌ی دو مان این هنر خودبازتابندگی، این قابلیت خود و سازانه‌ی ادبیات برای سخن گفتن از خیالی بودن با واسطه بودن خود، مشخص کننده‌ی جوهره‌ی کار ادبیات است» (لنتریچیا، ۱۳۹۳: ۳۵۲). خودبازتابندگی مسأله‌ای است که به درون‌ماندگاری خاص آثار هنری مربوط می‌شود. مثلاً آیا متون شعری خود زمینه‌معنایی تماماً درونی و ذاتی خود را تشکیل می‌دهند یا برعکس، ضرورتاً به مصداقی فراسوی خود اشاره می‌کنند؟ (ک. هوی، ۱۳۸۵: ۲۰۱).

مسأله این است که تلقی از ابهام به مثابه امری ذاتی و هنری در همان چندسطر آغازین فصل دوم کتاب می‌ماند و در ادامه انواع شگردهای رمان مدرن در پیچده و مبهم ساختن روایت بحث و بررسی می‌شود. مسأله ابهام آنچنان که نویسنده محترم تبیین کرده است همواره ابزاری در دست نویسنده برای حفظ صدارت، قدرت‌نمایی بر خواننده نیست که در این صورت، ابهام را به امری فرمایشی و تهی از ابهام‌بودگی فروکاسته‌ایم:

برای نویسنده ابهام از بهترین شیوه‌ای در دست گرفتن زمام امور روایت و پردازش متن است. اگر نویسنده همه چیز را بدون هیچ گونه فروگذاری در اختیار مخاطب قرار دهد و در دریافتن متن و به پیش بردن جریان روایت چندان سد محکمی در برابر خواننده نباشد، ادعای خواننده برای در اختیار داشتن سر رشته درک متن و به پیش بردن جریان روایت از حد خود می‌گذرد و جایگاه و منزلت نویسنده در نظرش خدشه دار می‌شود (صهبا، ۱۳۹۲: ۱۲۵)

ابهام‌های عامدانه در سطح باقی می‌مانند و به عمق اثر نفوذ نمی‌کنند و به سخن دریدا «ممکن است در حقیقت متن هیچ راز و رمزی نداشته باشد و فقط ادعا کند که حقیقتی پنهان در لایه‌های خود را و می‌نماید» (واینسهایمر، ۱۳۹۳: ۳۹). فرانک کرمود در *خاستگاه راز*، ابهام را یکی از کارکردهای حکایت می‌داند: «یکی از کارکردهای حکایت مبهم کردن است و نه روشن کردن، افزودن به تیرگی ابهام است. البته این ناسازهای است، اما رویا پنهان می‌کند و شعر آشکار - زیرا یک راه آشکار کردن، همان راه ابهام آفریدن است» (ریکور، ۱۳۷۳: ۴۹). جوهر و اساس تحیر روایی آن است که خواننده رشد داستانی جدیدی را به عنوان امری پیش‌بینی نشده تجربه می‌کند نه آنکه پس از تأمل آن را قابل پیش‌بینی می‌یابد. بنابراین، هر نوع واقعه‌ای که احتمالاً تحیرآور است، در مفهوم مورد نظر ما نمی‌تواند یک تحیر روایی باشد (تولان، ۱۳۸۶: ۱۸۵). واقع این است که ابهام در رمان مدرن و گونه‌های دیگر، عوامل و زمینه‌های گوناگون دارد و همواره ناشی از ابهامات صوری و به قول امپسون «ساختگی و کنترل شده» و قابل پیش‌بینی نیست. «تصور ابهام بنیادین، آن چیزی است که ما را به آگاهی از وضعیت ناب و اصیل زندگی و کنش‌وری رهنمون می‌شد، آنچه که ابهام زندگی است. اگرستانسیالیسم از همان آغاز خود را به مثابه‌ی فلسفه‌ی ابهام تعریف کرد» (De Beauvoir, 1948: 9). اگر ابهام هنری و اصیل ماحصل فضای ذهنی و زاویه‌ی ادراک متفاوت نویسنده در مواجهه با امور یا آشفتگی‌های درونی در پی دریافت وانهادگی به خود و تلاش برای ایجاد سازگاری با جهانی باشد که نویسنده‌ی خودبنیاد یا خود منقسم شده‌ی نویسنده تجربه کرده است و نیز ناشی از تشنج و اضطراب انسان معاصر باشد که هنر در مفهوم خلق، بازتاب دهنده‌ی این اضطراب است، آنگاه بررسی ابهام از نظریه‌ی صدارت نویسنده خارج می‌شود و در مباحثی چون معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی و انسان‌شناسی شأنی می‌یابد که منحصر و محدود به رمان مدرن و پسامدرن نمی‌شود و در همه گونه‌های نوشتار و فرم‌های ادبی می‌تواند خلق شود. همچنان‌که در آثار

سوررئالیستی که فعالیت ناخودآگاه ذهن، نگارش خود به خودی، نسبت دادن خواص غیر عادی به اشیا و به هم زدن رابطه موضوع با متن، از عواملی بود که آثار آنها را مبهم می‌کرد. «کوشش سوررئالیست‌ها بر آن بود که نقش محوری تخیل را باز گردانند و آزادی زبان را بازخرند و امکانات ضمیر ناخودآگاه را بررسی کنند و آن نقطه اسرارآمیز را که تناقض به ترکیب می‌انجامد پیدا کنند» (بیگزبی، ۱۳۷۵: ۷۳). واقع این است که قسمی از ابهام ناشی از تروما و شکافی است که درون سوژه به وجود می‌آورد، چیزی که در مواجهه‌ی «من» با دیگری، در مفهوم جهان بیرونی من، تجربه می‌شود. خودانقسامی و شکاف درون سوژه همانی است که منشأ هفتمین نوع ابهام امپسون است؛ ابهامی که اصیل‌ترین و بالاترین نوع ابهام است. آثاری که از این حیث ناشی می‌شوند همواره مبهم و رازآمیز می‌مانند.

با اینکه، نویسنده از قول امپسون و رنه ولک میان ابهام و دشواری تمایز می‌گذارد، بیشتر مواردی که برای ابهام می‌آورد چون زمان دایره‌ای، تأخیر در معرفی شخصیت، شیوه شخصیت‌پردازی، آشفتگی روایی، نفی عملی پیرنگ، گره افکنی و مواردی مانند این، از مصادیق دشواری و پیچیده شدن روایت و شگردهای رمان مدرن هستند و با ابهام اصیل که در ذات اثر نهفته است، فاصله دارند. همچنانکه ابهام رمان *آزاده خانم* و *نویسنده‌اش ابهام‌عامدانه* است.

حتی اگر ابهام را حاصل فعالیت ناخودآگاه ذهن و زبان نویسنده ندانیم که منشأ دال‌هایی با دلالت‌های گوناگون و ناپیدا باشد، خلق خودآگاه ابهام برای نویسنده‌ای که نوشتن را ترجمانی از درون و گونه‌ای زیستن می‌داند، واداشتن مخاطب به تفکر در باب هستی ارائه شده در اثر است نه صرفاً نمایش قدرت. در رمان مدرن و پست مدرن که شیوه روایت‌پردازی دیگرگون می‌شود نوشتار به فراخور دیدگاه، می‌کوشد در مخاطب خود، حرکت و دغدغه و حس پرسش‌گری در باب انسان و هستی را برانگیزاند. حتی زمان‌پریشی در رمان اصیل پست مدرن نیز با دغدغه‌هایی اتفاق می‌افتد که از جنس شگرد و ترفند نیست:

ادبیات پست‌مدرن با تأکید بر جریان اتفاقی زمان‌مندی، به بهای صرف‌نظر کردن از سکون غیرزمانی متافیزیک از آن دیدگاه می‌گسلد. اسپانوس به بحث از ضرورت نقادی ادبی پست‌مدرنی رو می‌آورد که به زمان‌مندی گشوده‌ی یک متن پرداخته و خواهان گسست از اراده‌ی قدرت تأویلی نقادی‌بی خواهد بود که یک متن را همواره از نقطه‌نظر معنای بی‌زمان واحد یا غایی آن تعبیر و تفسیر می‌کند (یزدانبجو، ۱۳۹۴: ۲۰۶ و ۲۰۷).

جان بارت کوشش نویسنده در پیچیده کردن متن را خودآگاهی شبه پسامدرنیستی می‌داند؛ نوعی وسواس بیمار گونه:

که در این صورت به قول جان بارت گرایش به خودآگاهی شبه پسامدرنیستی را در رمان‌هایی می‌توان دید که نویسندگانشان تعمداً می‌کوشند پیرنگ را به موضوعی پیچیده و نافهمیدنی تبدیل کنند، گویی که غایت هنر رمان‌نویس درست کردن نوعی چیستان است. به قول جان بارت این قبیل نوشته‌ها، در حد علاقه‌ای بیمارگونه باقی می‌ماند و تأملی در خواننده برنمی‌انگیزند. از نظر بارت این رمان‌ها، پسامدرن تلقی نمی‌شوند (پاینده، ۱۳۸۶: ۲۵).

سخن آخر این که تأکید نویسنده بر تلقی از ابهام به مثابه‌ی ترفند نویسنده با هدف حفظ صدارت و اقتدار نه تنها فصل اول کتاب: هرمنوتیک و خوانش متن را بی‌مناسبت می‌کند، پرداختن به مبحث ابهام در مدرنیسم و بحران انسان معاصر - که می‌توانست نقطه‌ی قوت کتاب باشد - بی‌اثر می‌شود؛ چرا که هدف نویسنده از نگارش کتاب اثبات محکم این نظریه است:

گفتار پیش رو بر آن است که نویسنده خود این بازی را به راه انداخته است و گرنه نیازی به این همه بازی زبانی و به کار گرفتن شگردهای مختلف نبوده و نخواهد بود. الزام در به کارگیری این همه ترفند از جانب نویسنده است که می‌خواهد همچنان اقتدار و صدارت خود را حفظ کند، این که نویسنده می‌کوشد به شیوه‌های مختلف ابهام و دوپهلویی را در داستان به کار گیرد دلیلی بر اثبات محکم‌تر این نظریه است (صهبا، ۱۳۹۲: ۱۷)

۵. نتیجه‌گیری

کتاب کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن به رغم تلاش نویسنده در تبیین شگردهای رمان مدرن در ایجاد ابهام و ارائه نمونه‌های بسیار، نتوانسته است به روشنی ماهیت ابهام و کارکرد آن را در متن تبیین کند. افزون بر این که پراکندگی و عدم انسجام مطالب ساختار کتاب را نابسامان جلوه می‌دهد، ایراد اساسی کتاب در رویکرد به مقوله ابهام است. اول آنکه نویسنده «متن» را به داستان فرو می‌کاهد و دیگر فرم‌های ادبی را در بررسی ابهام نادیده می‌گیرد و حتی تصریح نمی‌کند که مقصود او از «متن»، بررسی داستان به مثابه‌ی یکی از گونه‌های متن است. دوم: نویسنده به جای تبیین کارکرد زیبایی‌شناسانه ابهام در اثر و خوانش مخاطب، طبقه بندی انواع متون مورد

بحث بر اساس نوع ابهام، و جستجوی زمینه‌های هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه‌ی پدیدآمدن ابهام در اثر، صرفاً صدارت نویسنده را پیش می‌کشد. هرچند در بحث از مدرنیسم و گاه لابه‌لای مباحث به این منظر نیز توجه می‌کند، لیکن تأکید و تکرار مسأله صدارت نویسنده و تلقی ابهام به مثابه‌ی "ترفند" - از پیشگفتار گرفته تا نوشته‌های پشت جلد- ضمن ایجاد تعارض در دیدگاه وی، ابهام را به مثابه ابزار نویسنده در قدرت‌نمایی و بازی گرفتن مخاطب که بارها بر آن تأکید می‌شود، فرو می‌کاهد. سوم: با وجود این که نویسنده از قول منتقدان، ابهام را از دشواری جدا می‌کند، خود در این ورطه می‌افتد. مباحثی چون: تعلیق، زمان دایره‌ای، نبود علیت در پیرنگ که در فصل دوم به عنوان شگردهای رمان مدرن در ایجاد ابهام مطرح می‌شود، مصداق غموض و پیچیدگی است و ابهام راستین و هنری نیست. طبقه‌بندی انواع ابهام و تبیین میزان پیچیدگی و دشواری آنها می‌توانست این نقص را برطرف کند.

پی‌نوشت

۱. جان مارتین کلادنیوس (Johann Martin Cladenius : 1710-1759) در تفسیر متن، چهار نوع ابهام متن را برشمرده، کارکرد هرمنوتیک را صرفاً زدودن ابهام‌های نوع چهارم می‌داند: الف) ابهام ناشی از اختلال در فقرات متن (رفع این نوع ابهام، کاری نقادانه است). ب) ابهام ناشی از عدم وضوح زبانی (گاه زبان متن دارای ابهامی است که رفع آن از عهده هرمنوتیک بر نمی‌آید؛ بلکه با آموزش زبان و لغت‌شناسی برطرف می‌شود). ج) ابهام ناشی از کلمات مبهم (ابهام کلماتی که به خودی خود مبهم‌اند، هرگز با کاری تکنیکی که هرمنوتیک عهده دار آن است، برطرف نمی‌شود. د) گاه با متنی مواجه می‌شویم که از هر سه نوع ابهام پیش‌گفته میراست، با این وجود هم‌چنان فهمیده نمی‌شود. این جاست که هرمنوتیک به میدان می‌آید (واعظی، ۱۳۸۷: ۷۹-۸۰). «دریدا و پیروان او برای اشاره به تنگناهای معنایی و تناقض‌های بغرنج متن که نمی‌توان درباره معانی آن تصمیم گرفت از اصطلاح آپوریا مدد گرفتند. آن‌ها از لحظه بحران یا لحظه آپوریک به عنوان نقطه کوری یاد می‌کنند که خواننده سردرگم می‌ماند کدام معنی را برگزیند» (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۹).
۲. در نقد محتوایی، به این موضوع پرداخته می‌شود.

کتاب‌نامه

- آذر پیوند، حسین. (۱۳۹۰). «خاستگاه ابهام در فرایند ارتباط زبانی»، فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی، سال سوم، ش ۹، ص ۱۱۷-۱۲۵.

- بیگزبی، سی. و. ای. (۱۳۷۵). *داد و سوررئالیسم*، ترجمه حسن افشار، چ اول، تهران: نشر مرکز.
- پارسا، مهدی. (۱۳۹۳). *دریدا و فلسفه*، چ اول، تهران: انتشارات علمی.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۶). «*رمان پسامدرن چیست؟*»، *مجله ادب‌پژوهی*، ش ۲، صص ۴۸-۱۱.
- پرینس، جراللد (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت*، ترجمه محمد شهباء، چ اول، تهران: مینوی خرد.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۰). «*اقتضای حال، زبان رمزی و تأویل شعر عرفانی*»، *پژوهشنامه زبان و ادب فارسی* (گوهر گویا)، ش سوم، پیاپی ۱۹، صص ۱-۲۰.
- تولان، مایکل (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی*، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، چ اول، تهران: انتشارات سمت.
- جمادی، سیاوش. (۱۳۹۴). *انکار حضور دیگری*، چ اول، تهران: انتشارات ققنوس.
- حری، ابوالفضل. (۱۳۹۲). *جستارهایی در باب نظریه روایت و روایت‌شناسی*، چ اول، تهران: خانه کتاب.
- رجایی، محمدخلیل. (۱۳۵۹). *معالم البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع*، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.
- ریکور، پل. (۱۳۷۳). *زندگی در دنیای متن*، ترجمه بابک احمدی، چ اول، تهران: نشر مرکز.
- صهباء، فروغ. (۱۳۹۲). *کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن*، چ یکم، تهران: نشر آگه.
- فتوحی، محمود. (۱۳۸۷). «*ارزش ادبی ابهام: از دولایگی تا چندلایگی معنا*»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، س ۱۶، ش ۱۲، صص ۱۷-۳۶.
- فوکو، میشل. (۱۳۹۲). *دیرینه‌شناسی دانش*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، چ اول، تهران: نشر نی.
- قبادی، حسینعلی. (۱۳۸۶). *آیین آینه: سیر تحول نمادپردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی*، با همکاری محمد بیرانوندی، چ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس.
- ک. هوی، دیوید. (۱۳۸۵). *حلقه انتقادی*، مراد فرهادپور، چ سوم، تهران: روشنگران.
- کوری، گریگوری. (۱۳۹۱). *روایت‌ها و راوی‌ها*، چ اول، تهران: مینوی خرد.
- لنتریچیا، فرانک. (۱۳۹۳). *بعد از نقد نو*، ترجمه مشیت علایی، چ سوم، تهران: انتشارات مینوی خرد.
- نیما یوشیج. (بی تا). *حرف‌های همسایه*، تهران: انتشارات دنیا.
- وارد، گلن. (۱۳۸۹). *پست مدرنیسم*، ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، چ سوم، تهران: نشر ماهی.
- واعظی، احمد. (۱۳۸۷). *درآمدی بر هرمنوتیک*، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
- واینسهایمر، جونل. (۱۳۹۳). *هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی*، چ اول، تهران: ققنوس.
- یزدانجو، پیام. (۱۳۹۴). *ادبیات پسامدرن*، چ پنجم، تهران: مرکز.

- B. Leitch, Vincent(2010). *American literary Criticism since the 1930*, Routledge.
- Bakhtin, Mikhail.(1984).*Problems of Dostoevsky's poetics*, Translated by Caryl Emerson, Manchester University.
- Coleridge,S.T(1972). *Lay Sermons*,Ed.R.J.White, Princeton university Press.
- De Beauvoir, Simone(1984). *Ethics of Ambiguity*, trans by Bernard Frenchtman. Citadel Press.
- De Man.Paul(1986).*Blindness and Insight: essays in the rhetoric and Criticism*,V.7, University of Minnesota Press.
- Empson, William(1949).*Seven Types Of Ambiguity*, Chatto and WindusLondon Press.
- Lawrence,D. H. (1936). *Phoenix*, Ed. Edward D.McDonld,London: Heinemann.
- Tambling, Jeremy(2010). *Allegory*, Routledge Press.