

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

مازیار مهیمنی*

چکیده

بوف کور هدایت، ملکوت بهرام صادقی، اشعار سهراب سپهری. تلاش محمدتقی غیائی برای دست یافتن به نوشتار شخصی از رهگذر تأویل و تحلیل این آثار از بنیان ناسازمند است. اگر ذات ثانوی نوشتار تأویل با آرمان یگانگی نویسنده منافات نداشته باشد، پراکندگی متن تأویل حاکی از غیاب ضمیری (conscience) است که نظم سخن و تدوین دانایی را نوآورانه بر دمه می‌گیرد. «من» غیائی بیش از آن با علم عاریتی خود عجین است که در آن دخل و تصرف کند. انعکاس صورت خام این علم در متن بر ناتوانی «من» از تصاحب (appropriation) و ذهنی‌سازی (subjectivation) خردی گواهی می‌دهد که دیگری در تعلیق «من» خویش بدان دست یافته است. تأویل‌های محمدتقی غیائی تکیه‌گاه خود را در خالی میان دو تعلیق می‌جویند. مسئله بهره‌گیری غیائی از نگره‌های فرانسوی برای تحلیل آثار ایرانی نیست. سخن از حضور کمابیش جسمانی «من» اوست در فرآیند وصل. ثقل این حضور نه تنها به متن وحدت نمی‌بخشد، بل قوام آن را سست می‌کند. میان آثار و نگره‌ها پیوند اندامی (organique) وجود ندارد. یگانه عنصر رابط همان «من» است که در اوج وابستگی به سخن غیر یگانگی خود را فریاد می‌زند. باور به برتری «من» بی‌سخن بر «مردم» خاموش خاصه زمانی ناسازمند جلوه می‌کند که خرد اکتسابی «من» به عامیانگی می‌گراید.

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

*استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه بوعلی سینا m.mohaymeni@basu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۰/۱۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۲/۱۱

۱. مقدمه

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

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

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

اثبات روابط مکمل میان رویکرد رمزگشایانه و رویکرد ساختارگرا به متن ادبی همان-قدر آسان به نظر می‌رسد که اثبات تقابل آن‌ها. آن‌چه آسان نیست بررسی روابط مکمل یا متضاد میان روش رمزگشایانه و خودِ متن تأویل است. آیا غیاب ساختار منسجم در تأویل‌های محمدتقی غیائی^۳ در جوهر عملیات رمزگشایی ریشه دارد؟ نخستین عناصر پاسخ را شاید در پیوند نزدیکی بتوان یافت که ژرار ژنت میان نقد ادبی و ساختارگرایی برقرار می‌کند (Genette, 1966). با این فرض که ناقد از بقایای یک ساختار پیشین برای بنا کردن ساختاری جدید بهره می‌جوید (ibid. : 147) بی-سامانی تأویل‌های غیائی تصویر نقدی را در ذهن زنده می‌سازد که پس از ویران کردن متن اولیه گویی بر درگاه متن جدید به خاک نشسته است. اگر میان نقد و ساختار پیوندی کمابیش جوهری وجود داشته باشد، توقف نقد در وضعیت پیشامتنی، نه فقط صورت یا محتوای نقد، بل کل موجودیت آن را تهدید می‌کند. از این نظر تفاوتی میان تأویل رمزگشایانه، تحلیل ساختاری و دیگر صورت‌های نقد وجود ندارد. اما بی-توجهی به ساختار تحلیل، خاصه در حین تحلیل ساختاری، مترادف است با غیاب نوعی وجدان انتقادی که در شرایط متعارف همزمان بر موضوع نقد و خود نقد نظارت می‌کند. متنیت (textualité) نمود بیرونی این وجدان است. در بررسی خصلت پیشامتنی تأویل‌های غیائی، نگاه معطوف به کارکرد وجدان انتقادی در عین حال به سوی پیشامتن دیگری کشیده می‌شود که در مقیاس محدود کارهای قبلی غیائی و در مقیاس وسیع‌تر کلیت ادراک او از نوشتار را در بر می‌گیرد.

۲-۱. تأویل‌ها در یک نگاه

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

انتشارات مروارید به چاپ رساند. تا جایی که از اخبار نشر بر می‌آید، از ۱۳۸۷ به این سو، صرف‌نظر از تجدید چاپ چند ترجمه پیشین و چند کتاب آموزشی، اثر دیگری از غیائی منتشر نشده است. خود او نیز نه در نشست با مجله بخارا به تاریخ نوزدهم فروردین ۱۳۹۵ در کتاب‌فروشی آینده، و نه در گفت‌وگو با شیما بهره‌مند در خردادماه ۱۳۹۵، نوید هیچ کتاب جدیدی را به دوست‌داران خود نمی‌دهد. حتی در نشست نخست، غیائی در خصوص اثری از بودلر که گویا اخیراً از فرانسه با خود آورده است می‌گوید که به‌علت پیری «حوصله» ترجمه این اثر را ندارد (احدیان، ۱۳۹۵). در مصاحبه با بهره‌مند اما اعلام می‌کند که به درخواست «بچه‌های» شیون فومنی، که از او به‌سبب «غرق شدن» در ادبیات فرانسه و فراموش کردن گیلک‌ها گله کرده‌اند، مشغول نوشتن مقاله‌ای درباره این شاعر مهم گیلانی است (بهره‌مند، ۱۳۹۵). از آن‌جا که سرنوشت این مقاله هنوز آشکار نیست، تا این لحظه معراج شقایق را باید هم‌چنان آخرین نوشته غیائی به شمار آورد.

۲-۲. ده سال تأویل؟

در این نگاه نخست می‌توان گمان برد که محمدتقی غیائی واپسین دوره از چهار دهه فعالیت ادبی خود را سراسر به تأویل و تحلیل آثاری از ادبیات معاصر ایران اختصاص داده و اکنون خیال بازگشت به ادب زادبوم را در سر می‌پرورد. حتی گویی این بازگشت مضاعف پاسخ به هجرتی مضاعف است: یکی فکری، دیگری جغرافیایی؛ یکی به فرهنگ فرانسوی، دیگری به دیار فرانسه. باری چنین نیست. این‌جا نه هجرتی هست نه رجعتی. خواهیم دید که غیائی به‌رغم پنجاه سال ارتباط پیوسته با زبان و ادبیات فرانسوی، به‌رغم ترجمه‌هایش از آثار منسوب به نقد نو، و به‌رغم آن‌چه برخی خوانندگان او می‌پندارند، به ندرت از ادراک سنتی و روش ایستایی که غالب خوانش‌های ادبی ما را به بن‌بست می‌کشاند فاصله گرفته است. از سوی دیگر، اطلاق «واپسین دوره» یا حتی «دوره» به مقطع ۸۷-۱۳۷۷ خالی از اشکال نیست، زیرا اولاً غیائی هنوز به‌صراحت اعلام بازنشستگی نکرده است و ثانیاً میان حوزه‌های کاری او در این ده سال هیچ وحدتی وجود ندارد تا بر اساس آن بتوان به تعریف یک دوره و تفکیک آن از دوره‌های دیگر اقدام کرد.

در واقع میان تأویل‌ها، علاوه بر ناپیوستگی زمانی، سلسله‌ای از گسست‌های محتوایی وجود دارد که مانع می‌شود آن‌ها را به‌منزله کلیتی چگال و منسجم در نظر بگیریم. دو تأویل نخست دست‌کم به‌واسطه چهار کتاب از هم جدا می‌شوند. مهم‌ترین آن‌ها شاید برگردان *هفته مقدس* اثر لویی آراگون (ناهید، ۱۳۸۲) باشد که حجم آن به تنهایی

متن، «من» و «مردم» در تأویل‌های محمدتقی غیائی ۱۰۷

(۸۴۸ صفحه) از مجموع تأویل‌های غیائی (۶۵۳ صفحه) بیشتر است. همچنین پژوهشی با عنوان *نقد روان‌شناختی متن ادبی* (نگاه، ۱۳۸۲)، ترجمه *روان‌درمانی کودکان* اثر مارسل روفو (M. Rufo) (قطره، ۱۳۸۳) و کتاب *شعر فرانسه در سده بیستم* (ناهید، ۱۳۸۵) مجموعاً با حجم ۷۴۴ صفحه در فاصله دو تأویل به چاپ رسیده‌اند. البته فرآیند نگارش تمامی این ترجمه‌ها و تألیف‌ها را نمی‌توان به همین مقطع نه ساله محدود دانست. غیائی خود می‌گوید که گزیده اشعار قرن بیستم را به تدریج طی چهل سال به فارسی برگردانده است (۱۳۸۵: ۵). اما بعید نیست بخش‌هایی از سه کتاب دیگر نیز پیش از دهه ۱۳۸۰ نوشته شده باشد، خاصه که مؤلف - مترجم در آغاز این دهه بیمار بوده و در فرانسه مراحل درمان را سپری می‌کرده است (غیائی، ۱۳۸۶: ۵ و ۱۳۸۷: ۵). باری حتی با این فرض که غیائی همه این ۱۶۰۰ صفحه مطلب را پیش از *تأویل بوف کور* روی کاغذ آورده باشد، روند بازنگری، پیرایش و نهایی‌سازی آن‌ها، به‌ویژه در شرایط کسالت، آسان به نظر نمی‌رسد. این‌جا سخن از تمرکز است. در مقطع ۸۷-۱۳۷۷ ادبیات معاصر ایران نه در زندگی غیائی و نه در میان نوشته‌های گوناگون او از هیچ‌گونه مرکزیتی برخوردار نیست.

۲-۳. به‌سوی نوشتار شخصی

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

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

پیام روشن است. مسیری که با ترجمه نقد ادبی آغاز شده بود با نوشتن نقد پایان می‌پذیرد. مترجم پیشین پس از چهل سال کار خستگی‌ناپذیر به مقام «آفرینش‌گر» ارتقا می‌یابد و آنچه را از ادبیات بیگانه آموخته است بر آثار ایرانی منطبق می‌سازد. جمله -

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

۲-۳-۱. شخص، نوشتار شخصی، بهانه‌های غیرشخصی

این نخستین بار نیست که غیائی نوشته‌های «خود» را بر ترجمه‌هایش برتری می‌دهد. در نشست با مجله بخارا، زمانی که علی‌دهباشی از او در خصوص تدریس فرانسه و کتاب‌های آموزشی‌اش سؤال می‌کند، صاحب‌روش نو چنین پاسخ می‌گوید:

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

جستار حاضر تا حد امکان از داوری در خصوص این کتاب‌های آموزشی و مخاطبان آن‌ها می‌پرهیزد. اما اهمیت سخنان اخیر در این است که به‌روشنی از دیدگاه غیائی مبنی بر تقابل نوشتن و ترجمه کردن پرده بر می‌دارند. اگر مجاز باشیم دو روایت بالا را با یکدیگر ادغام کنیم، به چنین گزاره‌ای می‌رسیم: «متوجه شدم که ترجمه نمی‌ماند و فراموش می‌شود، پس به نوشتن نقد و کتاب درسی روی آوردم». این‌که مترجمی لذت نوشتن را به ذلت^۸ (؟) ترجمه ترجیح دهد موضوع جدیدی نیست، زیرا ترجمه همواره عملیاتی ثانوی (second) و فرعی (secondaire) قلمداد شده است. عجیب این است که مترجم برای توجیه گرایش خود به نوشتار شخصی، دیدگاه یک شخص سوم را دستاویز قرار دهد. بی‌شک نمی‌توان واکنش غیائی به پیشنهاد فریدون نیک‌نام را نوعی نوکیشی (conversion) ناگهانی به شمار آورد که او را برای همیشه از ترجمه روگردان می‌کند. نیز نمی‌توان این واکنش را به وارستگی مترجمی تعبیر کرد که سراپا فارغ از تنش درونی و بحران هویتی است که سودای نوشتار شخصی را در وجود دیگر مترجمان بر می‌انگیزد. پس نقل سخن «جناب نیک‌نام» در این میان چه کارکردی دارد؟

غیائی همه چیز را خلط می‌کند. پیشنهاد فریدون نیک‌نام در واقع پیشنهادی تجاری بوده و ربطی به میرایی ترجمه و ماندگاری کتاب درسی نداشته است. آیا غیائی به‌راستی

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

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

۲-۳-۲. نوشتار شخصی در چرخش از ترجمه به نقد

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

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

ما نمی‌دانیم آیا این نوع پریشان‌گویی به‌راستی شایسته یک استاد دانشگاه‌های ایران و فرانسه^۹ هست یا نه. مهم‌تر از آن، نمی‌دانیم غیائی با این طرز بیان چگونه می‌خواهد ما بی‌خبران را به ژرفای انقلاب سوررئالیستی فرانسه رهنمون شود. اما آن‌چه او به نقل از بارت می‌گوید، علاوه بر این که به نظر می‌رسد ستایشی ضمنی از تأویل‌های خودش باشد، این معنی را هم منتقل می‌کند که ترجمه نه می‌تواند و نه وظیفه دارد به «جوهر اثر» پی ببرد. باری این معنی حتی ارزش نقد ندارد. کدام مترجم جز غیائی می‌پندارد که بدون شناخت جوهر و کلیت اثر می‌تواند به ترجمه آن اقدام کرد؟ والتر بنیامین؟ اما بنیامین مترجم را از پرداختن به جوهر اثر معاف می‌داشت (Benjamin, 2000 : 245) زیرا مقصد او را غایی‌تر از مقصد نویسنده (ibid. : 254) و وظیفه او را ژرف‌تر از انتقال پیام اثر یا دست یافتن به ذات مرموز آن می‌دانست (ibid. : 245). اشاره بنیامین به «هماوردی مترجم با چیزی که زبان‌ها را با یکدیگر بیگانه می‌سازد» (ibid. : 252) در عین حال تکریم ترجمه بود و تعریفی شگرف از آن به‌مثابه کنشی ناظر به همزیانی

همگانی؛ کنشی که دامنه‌اش از روابط متن اصلی و متن ترجمه فراتر می‌رود و تاریخی را که میان زبان‌ها و اقوام جدایی افکنده بود انکار می‌کرد. در برابر ترجمه‌شناسی فرامتنی، تاریخی و فرجام‌شناختی (eschatologique) والتربنیامین، دیدگاه غیائی را داریم که هنوز میان جمله و کلمه سرگردان است:

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

نه حرفی نو نه نظمی در حرف‌های کهنه. اصل آن است که کهنه نو جلوه کند. تا کنون کسی نمی‌دانسته بین جمله و کلمه ارتباطی وجود دارد! سخنانی از این دست فکر مخاطب را به ایستایی می‌خوانند. فرق است میان کسی که همزبانی را آرمان خود قرار می‌دهد و آنان که از ناهمزبانی نان می‌خورند ... غیائی حتی گمان نمی‌برد که بتوان کلیت متن را به منزله واحد ترجمه در نظر گرفت. پس او با معناگرایان نیز همسو نیست^۱. او در جایی با انتقاد از معناگرایی مترجمان ایرانی، از جمله محمد قاضی، بانگ بر می‌دارد که «ترجمه فقط انتقال معنا نیست، درآوردن سبک است» (بهره‌مند، ۱۳۹۵). اما وقتی از او می‌پرسند چرا اثر جاودان مارسل پروست را ترجمه نکرده، سبک پروست را «نوعی بازی» و خود او را یک «اسنوب مال‌دار و زندگی‌دار» می‌نامد که «به مسائل جامعه فرودست، کارگران و مردم عادی توجه نداشت» (همان)! ناگفته نماند که غیائی در بخشی از تأویل ملکوت، با استناد به بارت و همین پروست اسنوب، سبک را «مولود یک بینش» و امری «موروثی» خوانده است که به نویسندگان «تحمیل» می‌شود (۱۳۸۶: ۸۱).

۲-۳-۲-۱. خویشاوندی نقد و ترجمه

تناقض‌های غیائی تمامی ندارند. او در جایی به شباهت تأویل و ترجمه اشاره می‌کند: تأویل، از دیدگاه ریشه‌شناسی، یعنی برگرداندن معنای اول، معنایی که به خاطر آفریننده خطور کرده است. در این صورت، تأویل متن ادبی نوعی ترجمه است (۱۳۸۱: ۱۹).

برای پی بردن به «خویشاوندی ساختاری» نقد (در معنای وسیع) و ترجمه (Berman, 1995: 40) لزومی ندارد نقدشناس یا ترجمه‌شناس باشیم، خواه این خویشاوندی به معنای ذات ثانوی (caractère second) ترجمه و نقد، و «وابستگی هستی‌شناختی» (ibid.: 39) آن‌ها به اثر نخستین باشد، خواه به معنای کارکردهای مشابه آن‌ها (ibid.:

40). چنان‌که در مورد غیائی نیز می‌بینیم، خویشاوندی نقد و ترجمه به شکلی خودانگیز (spontané) و کمابیش بی‌واسطه در ذهن حاضر می‌شود. غیائی اما شهود (intuition) را در وضعیت پیشاگفتمانی (prédiscursif) رها می‌سازد. اندیشه شکل نمی‌گیرد. بحث نظری به «موی بور و چشم‌های میشی ملکه توران» ختم می‌شود (همان). شباهت به قدر کافی مستدل نیست تا راه را بر بهانه‌های تقابل ببندد. رویکردهای تحلیلی‌تر را جایی دیگر باید جست. برای مثال نزد آنتوان برمن که ترجمه را یکی از شاخه‌های نقد می‌داند و وجود آن را برای تجلی (manifestation)، تحقق (accomplissement)، پایداری (perpétuation) و تردد (circulation) اثر ادبی ضروری می‌شمارد (40 : 1995). یا نزد والتر بنیامین که پیش از برمن به نقش مشابه ترجمه و نقد در تداوم زندگی اثر اندیشیده بود (253 : 2000)^{۱۱}. البته در تأملات بنیامین و برمن، بحث‌های مربوط به خویشاوندی نقد و ترجمه، در مقایسه با بحث‌هایی که ذات مستقل نقد یا ترجمه را هدف می‌گیرند، از ژرفای فلسفی کم‌تری برخوردارند. غیائی در این ژرفای اندک هم غوص نمی‌کند.

۲-۳-۲-۲. تفاوت‌های نقد و ترجمه

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

فاصله ترجمه و نقد می‌تواند کم یا زیاد شود. سوم نوعی محدودیت مرامی (éthique): محدودیتی که شاید اساساً مربوط می‌شود به این پیش‌فرض که ترجمه باید همان چیزی را بگوید که متن اصلی گفته است؛ هر پیش‌فرض دیگری که «گفتن همان‌چیز» در زبان مقصد را ناممکن می‌شمارد از شدت این محدودیت می‌کاهد. چهارم نوعی محدودیت کمی (quantitatif): گرچه تفاوت کمی میان ترجمه و اثر حُسن به شمار نمی‌آید، دشوار بتوان ارزش ترجمه را بر اساس وفاداری کمی آن به اثر اولیه تعیین کرد.

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

۲-۳-۲. فراسوی نوشتار «من» و دیگری

اگر به غیائی می‌گفتند «نقد نکن نمی‌ماند و فراموش می‌شود» شاید او از نقد هم اعلام برائت می‌کرد. با توجه به بحث‌های پیشین، اگر ویژگی مشترک ترجمه و نقد همان وابستگی‌شان به اثر نخستین باشد، هر آن چیزی که به شکل صریح یا ضمنی در انکار اولی گفته شود زمینه را برای انکار دیگری فراهم می‌کند. مراتب مختلف این انکار، از فردگرایی گرفته تا نخبه‌گرایی آکادمیک و ملی‌گرایی علمی و فرهنگی، از این پیش-فرض عام تغذیه می‌کنند که نقد و ترجمه ارزش تولیدی ندارند. به تعبیر دقیق، وابستگی این دو (وا)کنش نوشتاری به (وا)کنش‌های نوشتاری پیشین ملموس‌تر و مستقیم‌تر از آن است که بتوان سیمای آن‌ها را به بزک آفرینش نخستین آراست. باری به نظر می‌رسد که امروزه عبور از این نظام ارزش‌گذاری ممکن باشد و نقد و ترجمه بتوانند، دقیقاً به سبب ثانویت‌شان، در مرکز نظریه‌های نوشتار قرار گیرند. اگر تحول بوطیقا‌های قرن بیستم میلادی را در تعمیم این ثانویت به همه (وا)کنش‌های نوشتاری خلاصه کنیم؛ اگر هر نوشتاری ماهیت تکراری، تقلیدی و نقل‌قولی داشته باشد؛ اگر

بینامتن در ذات متن ثبت باشد؛ اگر نویسنده از مقام فاعل خلع و به کارگزار گفتمان حاکم بدل شده باشد؛ اگر زبان جز وسیله‌ای برای انتقال ساختارهای فکری کهنه از نسلی به نسل دیگر نباشد^{۱۳}، به جای اصرار بر شرایط «انگلی» نقد و ترجمه، باید احتمال داد که این دو بتوانند به معیارهایی برگزیده برای بررسی جایگاه و مسائل نوشتار امروز بدل شوند.

با توجه به همین احتمال، بحران هویت ناقد و مترجم، که از احساس فرعی بودن و ثانوی بودن کارشان ناشی می‌شود، بیش از پیش زمان‌پیش جلوه می‌کند. دست‌کم احساس حقارت این دو کارگزار زبان نمی‌تواند حاصل مقایسه میان وضعیت خودشان و وضعیت نویسنده باشد، زیرا نویسنده نیز به برتری آفریدگاران خویشتن اطمینان ندارد. بحران امروزی از احساس گرفتاری در تنگنای زبان می‌زاید و از خواست‌رهایی از این تنگنا؛ از پیکار با زبان می‌زاید و از سرکشی در برابر گفتمان‌های مسلط. بر این مبنای آن‌چه ارزش نوشتار را تعیین می‌کند، نه منش اولیه یا ثانوی آن، بل بزرگی‌تنشی است که بر مناسبات نویسنده و زبان حاکم است. بررسی میزان تنش فکری و زبانی در نوشتار غیائی و مواضع او در برابر گفتمان‌های حاکم (نشانه‌شناسی، ساختارگرایی و ...) موضوع بخش‌های بعدی این جستار است.

۳. از پیشامتن تا (پیشا)متن

گذار غیائی از ترجمه به نقد برای تحقق نوشتار «من» دست‌کم سه ناسازه را در خود دارد. ناسازه اول به ثانویت مشترک نقد و ترجمه باز می‌گردد. دومی مربوط می‌شود به سازوکار خوانش‌های غیائی: نقد که «باید به جوهر اثر پی برد» به سنتی دبستانی گردن می‌نهد که مبتنی است بر ترجمه متن از فارسی به فارسی؛ می‌بینیم که مفسر چگونه اشعار سهراب را به فارسی بر می‌گرداند و تحلیل ساختاری او چگونه تا تکرار جمله-های شعر سقوط می‌کند (۱۳۸۷: ۷۹-۲۱۴). سومین ناسازه ناشی است از ناتوانی غیائی از تدوین روش‌مند محتواهای قدیم در قالب نظام‌های صورتی جدید. تأویل‌های غیائی ساختار ندارند. نوشتار او از نوعی «جریان سیال ذهن» پیروی می‌کند که البته با اسلوب نگارشی جویس و وولف و فاکنر خلط نمی‌شود. این‌جا سیال بودن مترادف است با گرایش نوشتار به (بی)آداب(ی) و (بی)ترتیب(ی) سخن شغاهی و سرگردانی نویسنده (نویسا) میان پاره‌سخن‌هایی که از بافت خود جدا می‌گردند، اما در بافت جدید نمی‌تنند. میان بافت و تنش در هر معنا رابطه مستقیم است.

۳-۱. ساختار تأویل‌ها

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

تأویل ملکوت ساختاری منسجم‌تر دارد، زیرا چندان از جمله‌های صادقی فاصله نمی‌گیرد. اما این کتاب هم از پریشانی در امان نیست. هر بار که مؤلف می‌کوشد گوشه‌ای از دانایی خود را به نمایش بگذارد، متنیت، روش تحقیق و اخلاق علمی یکسره فراموش می‌شوند. این را خاصه در جایی می‌توان دید که غیائی، در اوج حمله به نقد محمد صنعتی بر ملکوت، بی‌مقدمه بحث را به نقد روان‌شناختی فرانسوی می‌کشاند، ناشیانه به مناسبات ادبیات و روان‌کاوی اشاره می‌کند و ناگهان از مدارک دکتری ژولیا کریستوا در این دو رشته سخن به میان می‌آورد (۱۳۸۶: ۲۲). در پایان پاراگراف، کتاب خورشید سیاه (Soleil noir) کریستوا به‌منزله «تحلیل زندگی و اشعار نروال» معرفی

می‌شود (همان). باری از این کتاب ۲۶۵ صفحه‌ای تنها ۳۱ صفحه به نروال اختصاص دارد (Kristeva, 1987 : 151-182): پس از بحث‌های مفصل نظری درباره افسردگی و مالیخولیا و توصیف حالات چند بیمار، کریستوا در فصل چهارم کتاب به پیوند افسردگی و زیبایی می‌اندیشد و در چهار فصل آخر به ترتیب تابلوی مسیح مرده (*Le Christ mort*) اثر هانس هولباین (Holbein)، شعر *ال‌دسدیکادو* (*El Desdichado*) اثر نروال، بازنمودهای رنج (*souffrance*) نزد آدم‌های داستایوسکی و تجلی‌های درد (*douleur*) در نوشتار مارگریت دوراس را بررسی می‌کند ... غیاثی گویا پروا ندارد که زیر نقاب «کار علمی» (۱۳۸۶: ۹) آثار را تحریف و خواننده را گمراه سازد.

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

۲-۳. غیاثی ساختارگرا؟

اشارات اخیر بر ناسازگاری ساختارگرایی و معناگرایی دلالت نمی‌کنند. ژرار ژنت نشان داده است که حتی در بحثی مثل «رنگ واکه‌ها»^{۱۵}، که به نظر می‌رسد ماهیتی اساساً قراردادی و القایی و اوهامی داشته باشد، نگاه ساختارگرا به ژرفای دلالت‌ها دوخته می‌شود (Genette, 1966 : 151-152). او همچنین نشان می‌دهد که چگونه

ساختارگرایی یاکوبسن، که در دهه ۱۹۳۰ بر مفاهیمی چون «شعر بی‌تصویر» تکیه داشت، از سال ۱۹۵۸ به بعد مقوله‌های معنایی را در بطن خود می‌گنجاند (: *ibid.* 153) و چگونه اندیشه‌های او در کتاب *جستارهایی در زبان‌شناسی همگانی* (۱۹۶۳) در نهایت با بوطیقای پل والری دیدار می‌کند: «تعریف والری از شعر به مثابه **تردیدِ طولانی میان آوا و معنا** بسیار واقع‌گراتر و علمی‌تر از همه صورت‌های منزوی‌سازیِ آوایی (*isolationnisme phonétique*) است» (← *ibid.*).

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

دو نمونه بالا نشان می‌دهند که گرایش به رویکردهای درون‌مان (*immanent*) به اثر ادبی همواره با پرسش بسندگی (*suffisance*) آن‌ها همراه بوده و افزودن مکمل معنایی به ماده‌گرایی ادبی این پرسش را به نوعی معلق ساخته است. اما زمانی که پرسش فلسفی به خلوص (*pureté*) ساختارگرایی یورش می‌برد، بی‌شک با معضلی هستی - شناختی (*ontologique*) مواجه می‌شویم: ساختارگرایی یا خالص است یا وجود ندارد. این تعبیر شاید به دیدگاه موريس بلانشو نزدیک باشد که هرگز از ساختارگرایی سخن نگفت مگر زمانی که می‌خواست مرگِ دیرین آن را اعلام کند (: Blanchot, 2002 117-120). این‌جا هم البته محور بحث بلانشو، نه ساختارگرایی به‌طور خاص، بل رابطه فوکو با ساختارگرایی و روگردانی او از این جریان بود. به باور بلانشو ساده‌ترین علت این روگردانی آن بود که فوکو در ساختارگرایی «مخلوطی سخت ناخالص از پیش‌فرض تاریخی و پیش‌فرض شکلی» را می‌دید (: *ibid.* 119).

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

شاید نتوان از معلمی قدیمی مثل غیائی انتظار داشت که با گرایش‌های پساساختاری فوکو و کریستوا یا کلیت جریان پساساختارگرایی آشنا باشد. اما او تا نیمه‌راه ساختارگرایی هم نرفته است. ۴۲ سال پیش از *معراج شقایق*، ژنت از تحلیل ساختاری خواسته بود به جای درنگ بر اجزای صورت و اجزای معنا به «کشف پیوند میان سامانه‌های شکلی و سامانه‌های معنایی» بپردازد (1966: 151). ژنت همچنین پژوهش ادبی را به ساختارشناسی «واحد‌های بزرگ گفتمان» دعوت می‌کرد و در این زمینه به کتاب *ریخت‌شناسی قصه* اثر ولادیمیر پروپ ارجاع می‌داد (ibid.: 154). البته غیائی نیز از پروپ یاد می‌کند (۱۳۸۷: ۲۹-۳۰). اما تنها چیزی که برای او اهمیت ندارد کشف الگوهای ساختاری مشترک میان اشعار سپهری است. واحد‌های ساختاری غیائی از واژه و جمله بزرگ‌تر نیستند. او از تشخیص زمان افعال، توصیف ضمائر، تعریف خلاصه داستان و ابراز احساسات در خصوص زیبایی شعر و توانایی شاعر فراتر نمی‌رود و نام این کار را «روایت‌شناسی» می‌گذارد (۱۳۸۷: ۶۵-۷۶). او به خواننده یادآوری می‌کند که مفهوم کلی شعر در عنوان آن خلاصه می‌شود و این کار را «نشانه‌شناسی» می‌نامد (۱۳۸۷: ۱۲۷-۲۱۴). اوج تصور غیائی از «کلان‌ساختار» نیز همین مفهوم کلی یک قطعه شعر است (همان). میان این نوع خوانش ساختاری و دستاوردهای پروپ در سال ۱۹۲۸ دشوار بتوان فصل مشترکی پیدا کرد.

۳-۳. غیائی نشانه‌شناس؟

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

۳-۳-۱. نشانه‌شناسی، رمز‌گشایی، معناشناسی

در توجیه رویکرد نشانه‌شناختی خود به بوف کور، غیائی از جوهر کنایی این اثر سخن می‌گوید: «بوف کور قصه‌ای است کنایی. روساخت حکایت‌گر ژرف‌ساختی است ویژه. باید به نشانه‌شناسی پناه برد» (۱۳۸۱: ۹). در صفحات بعد، مؤلف با تأکید دوباره بر ماهیت «استعاری، کنایی و رمزی» بوف کور (همان: ۲۲) ادعا می‌کند که تا پیش از او «راز درون این اثر فاش نشده است» و نتیجه می‌گیرد که «رمز ماندگاری آن را باید مدیون ساختار موزون و فریبای آن شمرد» (همان: ۳۰). این ادعا، که مثل همیشه از جدایی ساختار و معنا در ذهن مؤلف حکایت دارد، در صفحه ۵۵ کتاب

تکرار می‌شود: «بوف کور گلی است که ریشه در خاک ایران دارد و درست به همین جهت گشودن رمز آن کار بیگانگان نبود. آنان ساختار زیبایی آن را ستایش می‌کنند و تا کنون راه به اندرون دژ معنا نبرده‌اند».

اگر موقتاً تقابل ساختار و معنا را از این عبارات منها کنیم، باید گمان برد که از نظر گیائی کنایه/ رمز عنصری روساختی است و نشانه‌شناسی/ رمزگشایی روشی است برای گذار از روساخت به معنا/ ژرف‌ساخت. این روابط را می‌توان در دو فرمول ساده خلاصه کرد: ۱- روساخت (کنایی) ← نشانه‌شناسی ← ژرف‌ساخت؛ ۲- روساخت (رمزی) ← رمزگشایی ← معنا. تا این‌جا همه چیز کمابیش طبیعی به نظر می‌رسد: مفسری بر اساس نوعی ادراک از نشانه‌شناسی و رمزگشایی تصمیم می‌گیرد از این دو ابزار برای پی بردن به معنای ژرف اثر استفاده کند. حتی گویی اینک عناصر ساختاری نیز در خدمت نشانه (معنا)شناسی قرار می‌گیرند و مؤلف سرانجام از تقابل دوتایی ساختار و معنا فرا می‌گذرد (همان: ۱۶، ۱۸).

چنین نیست. نوعی گرایش فرمالیستی و نوعی بحران نوگرایانه سبب می‌شوند تا گیائی این بار هم، در لفظ و نه ابدأ در عمل، از معناگرایی دوری جوید. معناهراسی لفظی گیائی را در دیدگاه او درباره ترجمه و تحلیل ساختاری او از شعر سهراب دیدیم. در تأویل بوف کور نیز مؤلف به همین شکل رمزگشایی را در برابر معناگرایی قرار می‌دهد: «موضوع قصه و رمز و راز آن جذاب‌تر از آن است که خواننده معناگرا بدان توجه کند» (همان: ۲۶). تناقض ژرفی که بدین ترتیب در رویکرد گیائی ظاهر می‌شود چنین فرمولی دارد: رمزگشایی/ نشانه‌شناسی = معناشناسی ≠ ساختارگرایی = معناشناسی ≠ رمزگشایی/ نشانه‌شناسی ≠ رمزگشایی/ نشانه‌شناسی. تأویل ملکوت این فرمول متناقض را تأیید می‌کند و با مثالی عینی ماهیت تقابل مفروض میان نشانه‌شناسی و معناشناسی را روشن می‌سازد: «به نظر خواننده ساده‌دلی که به سطح معناشناختی توجه دارد، او [دکتر حاتم] آدم بی‌مسئولیتی می‌نماید، ولی به دید خواننده نشانه‌شناس، او به قول مولوی سرهنگ قضا یا به زبان عامه مردم او عزرائیل است» (۱۳۸۶: ۱۰۳). فعلاً با ابتدال این خوانش «نمادگرا» (؟) کاری نداریم. آنچه درنگ می‌طلبد ادعای نشانه‌شناسی مؤلف و تحقیر معناشناسی از سوی اوست.

ادعای گیائی بی‌اساس است. در تأویل‌های او حتی یک کتاب در زمینه نشانه‌شناسی معرفی نمی‌شود. رویکرد او از هیچ‌الگویی پیروی نمی‌کند، در امتداد هیچ جریانی قرار نمی‌گیرد و به‌طور مستقیم با هیچ برهه‌ای از تاریخ نشانه‌شناسی پیوند نمی‌خورد. شاید بتوان اشارات کوتاه گیائی به ساده‌ترین یافته‌های سوسور، گرماس یا بارت (۱۳۸۱: ۹، ۱۵؛ ۱۳۸۶: ۱۰؛ ۱۳۸۱: ۲۷-۲۹) را نمودگار آشنایی اندک او با میراث

فکری آنان دانست. در عوض کم‌ترین شاهدهی وجود ندارد که بر شناخت غیائی از تحولات این میراث در دهه‌های منجر به تأویل‌ها گواهی دهد. ژاک فونتانی در سه کتاب *دانش منقسم* (1987, *Le Savoir partagé*)، *نشانه‌معناشناسی گفتمان* (1998, *Sémiotique du discours*) و *نشانه‌معناشناسی و ادبیات* (1999, *Sémiotique et littérature*) تصویری کلی از این تحولات را از دهه ۱۹۶۰ تا پایان سده بیستم میلادی طرح زده است. در بالا با استناد به کتاب نخست مختصراً به تغییر نگرش نشانه‌شناسان به وجوه تقسیم و انتقال دانش در فاصله دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۸۰ اشاره شد. دیباچه کتاب دوم نیز نشان می‌دهد که چگونه نشانه‌شناسی ساختارگرا، فرمالیست، علم‌گرا و عینی‌گرای سال‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ هر آن چیزی را که به نوعی با ذهن، احساس، روان، بینش (perception) و شهود بشر در پیوند بود از مرزهای خود بیرون راند و چگونه در دهه‌های ۸۰ و ۹۰ میلادی پدیدارهای ذهنی، عقیدتی، احساسی، عاطفی و هیجانی بار دیگر به قلمرو نشانه‌معناشناسی راه یافتند (9: 1998). در شرح این بازگشت، فونتانی از تأثیر همزمان رویکردهای کارکردگرا (pragmatique) و زبان‌شناسی گزاره‌پردازی (linguistique de l'énonciation) و نیز از دیدگاه باختین درباره حضور ثابت عنصر معنایی، ارزش‌مدار (axiologique) و عقیدتی در گزاره و گفتمان سخن می‌گوید (12: *ibid.*). او همچنین نشان می‌دهد که چگونه نشانه‌معناشناسی متأخر دوباره به کارکرد بینش در شکل‌گیری دلالت‌ها و روابط ذهن با دنیای محسوس توجه نشان داد و بدین ترتیب با پدیدارشناسی پیوند یافت (*ibid.*). اما مهم‌ترین بخش روایت فونتانی شاید تبیین رفتار متفاوت نشانه‌معناشناسی با پدیدارهای روحی و روانی باشد؛ رفتاری مبتنی بر تبدیل این پدیدارها به پدیدارهایی گفتمانی و نه دیگر ذهنی؛ یعنی تبدیل آن‌ها به مضامینی که در حوزه «نظریه‌های دلالت» قرار می‌گرفتند و نه دیگر در مبحث «روان‌شناسی شناختی» (13: *ibid.*).

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

گفتمان جاری/کنش‌گر (discours en acte) به‌جای گفتمان ساکن و ... از ویژگی‌های اصلی این جریان‌اند (ibid. : 1-14).

مشکلات موجود در هر مرحله از تحولات این جریان به تفصیل در کتاب فونتانی بررسی شده‌اند (ibid.). در ضمن به نظر می‌رسد که این تحولات همان روندی را طی کرده باشند که در روایت ژنت از تکامل ساختارگرایی دیدیم. اما نگاه غیائی به ساختار و نشانه و معنا‌گویی در آغاز این تاریخ متوقف شده است. رویکرد او در بهترین حالت وارث نشانه‌شناسی ساختارگرا و عینی‌گرای سال‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی است. البته این‌جا هم مشکل زمان‌پریشی کم‌تر اهمیت دارد تا دو-انگاری، کنش‌پذیری و ایستایی اندیشه. مفسر ملکوت موضوعی سخت روزآمد مثل «مسئولیت» را به‌گناه تولید معنا از نشانه‌شناسی خود طرد می‌کند. این رفتار، که ظاهری پیش‌تاز دارد، در واقع گواه بر عقب‌ماندگی از جریانی است که در پایان قرن بیستم فرآیند تشکیل معنا را در مرکز توجه خود قرار داد. نشانه‌معناشناسی معاصر با تأویل‌های غیائی نشانه و معنا را از هم جدا نمی‌دانست، زیرا باور به این جدایی مترادف بود با اقرار به رکود معنا و سکون نشانه. باری محوریت گفتمان جاری/کنش‌گر نه تنها با این سکون مضاعف سازگاری نداشت، بل ایجاب می‌کرد که ابعاد معنایی (sémantique)، نحوی (syntaxique) و کارکردی (pragmatique) کلام همچون کلیتی همگن در نظر گرفته شوند (ibid. : 23-24).

به همین ترتیب رویکرد جدید هیچ مضمونی را بر دیگری برتری نمی‌داد، بل می‌کوشید همه پدیدارها از جمله پدیدارهای ذهنی و احساسی را به «موضوعاتی قابل بررسی از دیدگاه نشانه‌معناشناسی گفتمان» بدل سازد (ibid. : 13). این در واقع رویکردی باز و کنش‌گر بود که با تصاحب حوزه‌های معرفتی موجود پیوسته قلمرو معنایی خود را وسعت می‌بخشید. تحلیل فونتانی از کنش‌های ذهنی مارسل و تبدیل آن‌ها به گفتمان در رمان پروست نمونه‌ای عملی از این رویکرد جدید است (Fontanille, 1987 : 105, 111, 162-169, etc.). اما مثال روشن‌تر شاید تحلیل او از گزاره‌پردازی احساسات در شه‌دخت دو کلو (Princesse de Clèves) باشد. در فصلی که مادام دو کلو از پذیرفتن مسیو دو نمور (Nemours) خودداری می‌کند، فونتانی نشان می‌دهد که چگونه حالات روحی این دو شخصیت در کلامی وجهی (modal) و استوار بر افعالی چون دانستن، توانستن، خواستن و بایستن نمود می‌یابد (Fontanille, 1999 : 82-90).

۳-۳-۲. نشانه‌معناشناسی و «مردم‌سالاری ادبی» (démocratie littéraire)

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

۳-۳-۳. رمزهای انحصاری و «دلالی» دلالت

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

خودش توانسته به راز بوف کور پی برد (همان: ۳۰ و ۵۵). از جمع دو ادعا باید نتیجه گرفت که غیائی رمزهای هدایت را در انحصار خود می‌داند.

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

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

دومین پیامد، در پیوند با اولی، رقابتی تنگاتنگ برای تصاحب [بازار] متن است. غیائی «صدبار» بوف کور را خوانده است تا از «چه می‌گوید» آن پرده بردارد (احدیان، ۱۳۹۵). به این اعتبار، او مفسران ایرانی را متهم می‌کند که «بدون تأمل» نظرات غلط غربی‌ها را درباره اثر و نویسنده‌اش بازگفته‌اند (۱۳۸۱: ۲۵، ۵۱...). همچنین در قطعه سوم تأویل ملکوت با عنوان «در تاریخ‌خانه نقد وطنی» او می‌کوشد به هر بها سخنان ساعدی، گلشیری و صنعتی درباره رمان صادقی را محکوم کند (۱۳۸۶: ۱۷-۲۸). قطعه مورد بحث با بیتی کوبنده از مولوی آغاز می‌شود: «وا نمایم راز رستاخیز را/ نقد را و نقد قلب‌آمیز را» (همان: ۱۵). این اعلام جنگ مثل همیشه تهی است. «نقد بر نقد» (métacritique) غیائی به ساده‌ترین روش جدل‌گردن می‌نهد که عبارت است از یک نقض به ازای یک نظر. این روش در هر دو تأویل دنبال می‌شود: می‌گویند در بوف کور زمان و مکان وجود ندارد، من می‌گویم بوف کور قصه‌ای است رمزی/سیاسی و مربوط به زمان رضاشاه (۱۳۸۱: ۲۵-۲۶)؛ گلشیری آسمان ملکوت را عرش خدا می‌شمارد، من می‌گویم این آسمان زمان شاه است (۱۳۸۶: ۲۶). بسیاری از نمادهای غیائی از بطن این تفسیر سیاسی مضاعف بیرون می‌آیند: لبان زن اثری به «لب‌های نیمه‌باز دریای خزر» بدل می‌گردند (۱۳۸۱: ۱۶۰)، موی سپید دایه به برف قلعه دماوند (همان: ۲۰۴)، قصاب به ضحاک و سپس به شاه (همان: ۲۰۰)، جنین لکاته به جنین جمهوری (همان: ۲۴)، اتاق دکتر حاتم به کشور شاهنشاهی (۱۳۸۶: ۲۷)، «شکو» به مردم (همان: ۱۳۱) و ...

بی‌شک دعوی غیائی نه بر سر خوانشی ممکن از آثار هدایت و صادقی، بل بر سر یگانه خوانش ممکن از این آثار است. باری این دعوا نیز مایه ندارد. نه رمزگشایی اوهامی و بازی‌وار (ludique) غیائی و نه یافته‌های پیرامنتی و بینامنتی او به هیچ رو

قابل اعتنا نیستند. در تأویل‌های او نه کتاب‌شناسی وجود دارد، نه سند و مدرک، نه استدلال استوار. برای دفاع از فرضی مثل نگارش بوف کور در هند، غیائی به ذکر «تأثیر شگرف» این سرزمین بر دیگر قصه‌های هدایت و موانع «گمرک رضاشاهی» برای خروج این «کتاب بودار» از کشور بسنده می‌کند (۱۳۸۱: ۵۱-۵۲)^{۱۷}. به همین ترتیب، در اشاره به تأثیر مالرو و پروست بر هدایت، او به جای ارجاع به منابع مکتوب و معتبر، به عبارتی مثل «پیداست که...» توسل می‌جوید: «پیداست که هدایت قصه مالرو و تفسیرهای منتقدین را نیز خوانده است» (همان: ۱۴)؛ «پیداست که او آثار مارسل پروست را خوانده است» (همان: ۳۳). اوج این اوهام بینامتنی را در جاهایی می‌توان یافت که غیائی شخصیت لکاته را از خلال آثار دیگران دنبال می‌کند: هدایت بر کاتب یاسین «تأثیر ژرف» نهاده است زیرا در رمان *نجمه* «زن محبوب و دل‌خواه گزارش‌گر لکاته‌ای است به کام دیگران» (همان: ۵۶)؛ یا این جمله عجیب و مضحک درباره تأثر بوف کور از «تصنیف جمهوری» عشقی: «با توجه به این‌که درونمایه اصلی بخش دوم آبستنی لکاته و لک دیدن اوست، به نظر می‌رسد که هدایت از خوانندگان پر و پا قرص عشقی بوده است» (همان: ۲۴). نمونه اخیر خاصه نشان می‌دهد که رویکرد رمزگشا تا کجا می‌تواند در ابتدال فرو رود.

پیامد سوم، در پیوند با دو پیامد بالا، رویکردی تبلیغاتی به آثار و نویسندگان است. غیائی پیوسته القا می‌کند که بهترین آثار را برگزیده و بهترین خوانش را از آن‌ها ارائه داده است: «بوف کور هنوز هم مهم‌ترین داستان ایرانی است» (بهره‌مند، ۱۳۹۵)؛ «اثر دلالت‌گر» هدایت با «نوشته جنون‌آمیز» نروال دیوانه شباهتی ندارد (۱۳۸۱: ۵۴)؛ «با توجه به این‌که بهرام صادقی پزشک بود و شاعر، معلولی معقول، شاعرانه و در عین حال عالمانه‌تر از مسخ کافکا ارائه می‌کند» (۱۳۸۶: ۲۵)؛ سهراب سپهری هم بر حافظ و کهن‌سرایان سبقت می‌گیرد و هم بر شاملو و نوپردازان (۱۳۸۷: ۴۶) ... این تبلیغات البته مانع نمی‌شوند که خوانش‌گر گاه گوش نویسنده را هم بمالد: «کل پندار [هدایت] دلیل عدم آگاهی او از چرخه زندگی است» (۱۳۸۱: ۲۳۶)؛ بخش‌هایی از رمان صادقی از «بی‌توجهی به خواننده آگاه» حکایت دارند (۱۳۸۶: ۴۸). اما اشاره غیائی به یک‌لیای مدرسی از هر مثالی گویاتر است: «این نتیجه‌ای است که از کارکرد روایت بر می‌آید، حال نویسنده یا خواننده عادی هرچه می‌خواهند بگویند» (همان: ۷۰). این واژه‌ها از قلم کسی می‌تراوند که از «بازگرداندن معنای اول، معنایی که به خاطر آفریننده خطور کرده» دم می‌زند (۱۳۸۱: ۱۹).

۳-۳-۴. رمزهای خنثی و خوانش‌های درزمانی

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

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

۴. «من» و «مردم»

اگر بررسی‌های بالا تا حدودی از شناخت سطحی محمدتقی غیاثی از رویکردهای ادبی قرن بیستم پرده برداشته باشند؛ اگر کمابیش نشان داده باشیم که غیاثی به‌رغم (یا

به‌علت) این شناخت سطحی تا چه اندازه خود را از همهٔ ادیبان «وطنی» برتر می‌انگارد، این بخش پایانی را باید همچون جمع‌بندی و تصریح بحث‌های پیشین در نظر گرفت. اقرار کنیم که این داوری مضاعف حتی لحظه‌ای از تردید رها نبوده است. نمی‌توان این احتمال را نادیده گرفت که غیائی کوشیده است، با روحیهٔ آموزگاری و با استفاده از ساده‌ترین داده‌های نظری، برخی آثار «مبهم» ادب پارسی را به زبانی قابل فهم برای مخاطبان غیرحرفه‌ای توضیح دهد. مصاحبه‌های سال ۱۳۹۵ این احتمال را تقویت می‌کنند. به‌ویژه در گفت‌وگو با روزنامهٔ شرق، غیائی بارها بر وظیفهٔ ادیبان در قبال «مردم» تأکید می‌ورزد: «به گمانم زندگی مردم قابل رسیدگی است و این کار ادیبان است»؛ «هرقدر ما برای مردم دل بسوزانیم کم است»؛ «آن‌چه در آراگون برای من جلب نظر کرد مردم‌دوستی او بود»؛ «زولا نیز مانند آراگون بیشتر توجهش به کارگران، دهقانان و زحمت‌کشان است» ... (بهره‌مند، ۱۳۹۵). عشق غیائی به «مردم» تا جایی پیش می‌رود که او را از ترجمهٔ پروست «اسنوب» باز می‌دارد (همان)!

بدین ترتیب آیا دعوای غیائی با دیگر اهالی قلم بر سر مردم است؟ این فرض را نمی‌توان اثبات کرد. تأویل‌های غیائی سراسر تحقیر مردم‌اند. تقابل نویسنده و مردم عادی در واقع یکی از محرک‌های اصلی و همیشگی خوانش‌های اوست. غیائی مردم را توده‌ای «فاقد ابتکار، خلاقیت و آگاهی» می‌داند که «در خواب خرگوشی فرو رفته‌اند» و «لیاقت معاشرت با [شاعر] را ندارند» (۱۳۸۷: ۹۱ و ۹۷). او همراه با «هدایت احساس می‌کند که ورطهٔ عظیمی او را از خیل مردم بی‌غم جدا می‌کند» (۱۳۸۱: ۲۲۱). مطابق با یافته‌های تأویل ملکوت، «شکو خلق‌الله است. خلق‌الله یعنی عامهٔ مردمی که در سراسر کشور بدون هیچ‌گونه تشخیصی پراکنده‌اند» (۱۳۸۶: ۱۳۱). در مراحل بعدی این رمزگشایی سیاسی، «عامهٔ مردم» به سگ (شکو) بدل می‌شوند (همان: ۱۳۲-۱۳۳) و تأویل با این جملهٔ سراسر وهن رو به پایان می‌گذارد: «از شکو چه خبر؟ ملت، این تودهٔ بی‌زبانی که فقط دم می‌جنابند، در گورستانی به گستردگی کشور، جلجتای غم-انگیزی دارد» (همان: ۱۷۶)! این‌جا با بُعدی دیگر از همان اشراف‌سالاری ادبی مواجه می‌شویم که خوانندگان را از پیوند مستقیم با اثر باز می‌داشت: «تودهٔ بی‌زبان سگ-صفت» را باید از ورود به معقولات منع کرد. از همین رو غیائی، در نوعی همذات-پنداری اوهامی با میرزادهٔ عشقی، جمهوری‌طلبی توده را به باد تمسخر می‌گیرد: «گوسپندچران‌های سقز جمهوری طلب شده‌اند» در حالی که نمی‌دانند «جمهوری خوردنی است، پوشیدنی است، یا جمهوری را درو می‌کنند و با آن نان می‌پزند» (۱۳۸۱: ۲۱۷). به همین ترتیب، او با شاعر/ پیامبر (۱۳۸۷: ۹۱) «سورهٔ تماشا» هم‌آوا می‌شود و «مردم تنبل» را «با عادت‌های کهنه‌شان رها می‌کند تا از ابتکار و خلاقیت

محروم بمانند» و حتی در «خواب» هم به «سفرهای متعالی روحی» دست نیابد (همان: ۱۷۳) ...

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

۵. نتیجه‌گیری

معضل تأویل‌های محمدتقی غیائی را شاید بتوان در پنج رفتار متناقض با ادبیات و «مردم» خلاصه کرد: اولی نگاهی است خام به نگره‌ها و رویکردهای ادبی فرانسوی که به سطحی‌ترین اصول‌شان فرو کاسته شده‌اند: نه در گذار غیائی از ترجمه به نقد و نه در متن تأویل‌ها اثری از تسلط مؤلف بر نگره‌ها و رویکردهای مورد بحث دیده نمی‌شود؛ رفتار دوم مبتنی است بر معرفی این شناخت سطحی به منزلهٔ دقیق‌ترین و حتی یگانه شناخت ممکن؛ سومین رفتار ناظر است به استفاده از همین شناخت ناقص برای تملک انحصاری متن‌های ایرانی و اعمال نوعی قدرت ادبی بر نویسندگان و ناقدان «وطنی»؛ رفتار چهارم، در تناقض آشکار با سه رفتار پیشین، عبارت است از رها کردن متن تأویل در وضعیتی هاویه‌گون (chaotique) با گردن نهادن به قوانین یا بی‌قانونی سخن شفاهی، خاصه از نوع آموزگارانه؛ اما رفتار پنجم، در پیوند مستقیم با چهار رفتار دیگر، نخوتی است بی‌آزم که خاصه در تحقیر علنی مردم خاموش تجلی می‌کند.

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

پی‌نوشت

- ۱ خوانش‌های غیائی از آثار معاصر ایرانی شامل دو تأویل و یک تحلیل ساختاری‌اند. تعمیم‌واژه «تأویل» به هر سه خوانش فقط برای حذر از دشواری‌های نوشتار است.
- ۲ هر جا سخن از «روابط قدرت» به میان می‌آید، ضروری است به نام فوکو و به‌ویژه آثار او در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ اشاره شود: نظام‌گفتمان، مراقبت و تنبیه، اراده به دانستن، تاریخ جنسیت و ...
- ۳ نمونه‌هایی از مشکلات ساختاری در بخش سوم جستار حاضر و زیر عنوان «ساختار تأویل‌ها» بررسی شده‌اند.
- ۴ اگر از هیچ‌ترادفی میان انگاره‌های ساختار (structure) و متنیت (textualité) سخن نتوان گفت، دست‌کم به نظر می‌رسد که در غالب متن‌ها درجه‌ای از هم‌پوشانی میان این دو عنصر وجود داشته باشد. نزدیک شدن انگاره‌های مورد بحث به یکدیگر در بخش‌های مختلف این جستار، نه مبتنی بر فرض ترادف، که ناظر به فرض هم‌پوشانی نسبی آن‌هاست.
- ۵ نقد تفسیری (۱۳۵۲)، تفسیری بر غثیان سارتر (۱۳۵۵)، تفسیری بر بیگانگی کامو (۱۳۵۵) و تفسیری بر سرخ و سیاه ستندال (۱۳۵۵).
- ۶ یادآور شویم که تأویل بوف کور نخستین بار در سال ۱۳۷۷ به چاپ رسیده و در سال ۱۳۸۱ تجدید چاپ شده است.
- ۷ منظور گوینده به احتمال قریب به یقین فریدون نیکنام مدیر فقید انتشارات مروارید است.
- ۸ غیائی بنا بر عادت همیشگی‌اش به ما نمی‌گوید که سخن بارت را از کجا آورده است و اصطلاح مبهمی چون «جوهر اثر» برای او و بارت چه معنایی دارد.
- ۹ غیائی مدعی است که در کشور فرانسه تاریخ و تفسیر ادبیات را از قرون وسطی تا قرن بیستم تدریس می‌کند (بهره‌مند، ۱۳۹۵).

- ۱۰ در فراسوی دلالت واژه‌ها و مناسبات زبان‌ها، کارکرد ترجمه از نظر ماریان لدرر بازگرداندن معنای متن‌هاست (5 : Lederer, 2006).
- ۱۱ تصریح شود که بنیامین نقش ترجمه را در تضمین بقای اثر مهم‌تر از نقش نقد می‌داند (: 2000 253).
- ۱۲ «بازگویی» یکی از معناهای فرضی ترجمه است (Benjamin, 2000 : 244). در عین حال نمی‌توان از دیدگاه شتاينر Steiner و برمن در خصوص نقش قضاوتی و انتقادی ترجمه و بازترجمه (Berman, 1995 : 40) غفلت کرد.
- ۱۳ چهار فرض اخیر در واقع چهار مضمون مکرر در اندیشه و نوشتار اروپایی قرن بیستم‌اند. بسامد آن‌ها را می‌توان دست‌کم از پدیدارشناسی هوسرل تا پسامدرنیسم فرانسوی، از بینامتنیت و منطق گفت‌وگویی (dialogisme) باختین تا بازخوانی فرانسیس ژاک از این انگاره‌ها (cf. *L'Espace logique de l'interlocution*, 1985, Paris : PUF) ابسورد و نوشتار لویی - رنه د فور (L.-R. des Forêts) سنجید.
- ۱۴ به‌رغم ضعف‌های ساختاری بی‌شماری که در سراسر *تأویل یوف کور* به چشم می‌خورند، در پشت جلد کتاب گزارشی از مجله *ایرانیکا* منعکس شده است که «ساخت جالب و درخور توجه» این «اثر» را می‌ستاید. شماره، ماه و سال چاپ مجله ذکر نشده‌اند.
- ۱۵ این بحث یادگار رمبو (Rimbaud) است. شاید بتوان آن را یکی از نقاط عطف در سنت زیبایی‌شناسی‌های ماده‌گرا به شمار آورد.
- ۱۶ موريس بلانشو اشاره می‌کند که گرایش فوکو به روش بایگانی با ساختارگرایی او نسبت معکوس دارد (120 : 2002).
- ۱۷ آشکار نیست که در این صورت نوشتار رمزی/سیاسی به چه کار می‌آید.
- ۱۸ غیائی از ذکر عنوان این «مقاله به زبان فرانسه» خودداری می‌ورزد. وانگهی این یکی از نمونه‌های بارز خلط مباحث نزد اوست. اولاً تضمینی نیست که او انگاره فلوبری «کتابی درباره هیچ» یا «کتابی بر اساس هیچ» (*livre sur rien*) را سهواً به لامارتین منسوب نکرده باشد. اما به فرض درستی این ارجاع، فرمول‌های لامارتین و فلوبر را باید همسو با همان جهش ادبی و معرفت‌شناختی‌ای شمرد که به موجب آن، در آغاز قرن نوزدهم، کلام بازنمودی (*représentatif*) کلاسیک‌ها جای خود را به کلامی استوار به خویش و چیستان‌وار (*énigmatique*) به نام «ادبیات» داد (cf. M. Foucault, *Les Mots et les choses*, 1966). یعنی به کلامی خودمرجع (*autoréférentiel*) که دنیای بیرونی را پیش فرض وجود خود نمی‌دانست. به‌راحتی می‌توان دریافت که، برخلاف برداشت غیائی، این بحث بیش از آن‌که به محتوا، کارکرد یا مقصد ادبیات مربوط شود، به خاستگاه آن نظر دارد.

متن، «من» و «مردم» در تأویل‌های محمدتقی غیائی ۱۳۱

منابع

- احمدیان، پریسا (۱۳۹۵). «دیدار و گفت‌وگو با محمدتقی غیائی»، مجله فرهنگی و هنری بخارا: bukharamag.com.1395.01.13205.html
- احمدی، بابک (۱۳۷۵). *ساختار و تأویل متن*، چاپ سوم، تهران: مرکز.
- بارت، رولان (۱۳۸۲). *نقد و حقیقت*، شیرین‌دخت دقیقیان، چاپ دوم، تهران: مرکز.
- بهره‌مند، شیمیا (۱۳۹۵). «ادبیات یعنی یکه خوردن» (گفت‌وگو با محمدتقی غیائی، به مناسبت بازنشر دو کتاب *هفته مقدس و خادایان تشنه‌اند*)، روزنامه شرق، شماره ۲۵۸۹، سوم خرداد ۱۳۹۵: <http://www.sharghdaily.ir/News/93420>
- صادقی، بهرام (۱۳۵۷). *ملکوت*، چاپ ششم، تهران: زمان.
- غیائی، محمدتقی (۱۳۸۱). *تأویل بوف کور: قصه زندگی*، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
- غیائی، محمدتقی (۱۳۸۵). *شعر فرانسه در سده بیستم*، تهران: ناهید.
- غیائی، محمدتقی (۱۳۸۶). *تأویل ملکوت: قصه اجتماعی - سیاسی*، تهران: نیلوفر.
- غیائی، محمدتقی (۱۳۸۷). *معراج شقایق: تحلیل ساختاری شعر سهراب سپهری*، تهران: مروارید.
- فرزانه، م. ف. (۱۳۷۶). *آشنایی با صادق هدایت*، چاپ سوم، تهران: مرکز.
- هدایت، صادق (۱۳۵۶). *بوف کور*، تهران: سازمان انتشارات جاویدان.

- Aucouturier, Michel (1978). «Mikhaïl Bakhtine philosophe et théoricien du roman», in: Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, tr. fr. D. Olivier, Paris: Gallimard.
- Benjamin, Walter (2000). *La Tâche du traducteur*, in: *Œuvres I*, tr. fr. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris: Gallimard (folio essais).
- Berman, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*, Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice (2002). «Michel Foucault tel que je l'imagine», in: *Une Voix venue d'ailleurs*, Paris: Gallimard.
- Fontanille, Jacques (1987). *Le Savoir partagé. Sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamins.
- Fontanille, Jacques (1998). *Sémiotique du discours*, Limoges: PULIM.
- Fontanille, Jacques (1999). *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris: PUF.
- Foucault, Michel (1966). *Les Mots et les choses*, Paris: Gallimard.
- Genette, Gérard (1966). «Structuralisme et critique littéraire», in: *Figures I*, Paris: Seuil (points).
- Jacques, Francis (1985). *L'Espace logique de l'interlocution*, Paris: PUF.

- Jakobson, Roman (1963). *Essais de linguistique générale*, Paris: Minuit.
- Kristeva, Julia (1970). « Une poétique ruinée », in: Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, tr. fr. I. Kolitcheff, Paris: Seuil (points).
- Kristeva, Julia (1987). *Soleil noir. Dépression et Mélancolie*, Paris: Gallimard.
- Lederer, Marianne ed. (2006). *Le Sens en traduction*, Caen: Lettres Modernes Minard.