

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 مبهم‌ساختن 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. به‌رغم تلاش نویسنده در ارائه شواهد بسیاری از شگردهای ابهام‌آفرینی 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 به‌نوع نوشتاری داستان، آن هم صرفاً داستان مدرن و پسا مدرن، درحالی‌که عنوان کتاب بررسی ابهام در «متن» را هدف پیش‌روی خود قرار داده است، ۲. یکی‌انگاشتن ابهام با پیچیدگی، ۳. نبود تمایز میان انواع ابهام (ساختگی، ادبی، و جوهری)، و ۴. تنزل‌دادن ابهام به‌عنوان 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 به‌طور عام در بلاغت سنتی، ابهام به‌عنوان عنصر جوهری و هنری مورد توجه نبوده است. در متون بلاغی قدیم در معرفی صنعت محتمل‌الضدین که «عبارت است از این‌که کلام را طوری آورند که احتمال دو معنی متضاد

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

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۷/۲۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۰/۰۱

داشته باشد مثل مدح و ذم و غیر این‌ها» (رجایی ۱۳۵۹: ۳۴۵) در بیان توجیه و ذووجهین، گاهی به ابهام اشاره می‌شده است. این نوع ابهام در بلاغت اروپایی «amphiboly» نام دارد که همان ذووجهین 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 «ذووجهین»)

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:

بی‌مهر رخت روز مرا نور نمانده است وز عمر مرا جز شب دیجور 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: ۱۱۹-۱۲۱). 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 برخلاف این است. تعقید غیر از عمق است» (بی‌تا: ۹۴-۹۵). خصیصه اصلی ابهام پوشیدگی عمقی و ذاتی است و دشواری‌های زبانی، نحوی، و ساختاری و معنایی را نمی‌توان به‌منزله 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 به‌طور 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. به‌نظر امپسون پیچیدگی معنای منطقی کلام که بر مبنای پیچیدگی اندیشه صورت می‌گیرد اگر بر پایه ابهام نوع دوم باشد، تنها یک معنا به‌عنوان 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 ناآگاهانه 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 به‌ظاهر 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 به‌واسطه 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. تاجایی که جلوه کلی اثر، شکاف بنیادین ذهن نویسنده را آشکار می‌سازد (ibid.: 192).

به‌نظر پل دو مان، بنیادی‌ترین ابهام‌های هفت‌گانه امپسون ابهام شاعرانه است. ابهامی که از کل شعر به‌دست می‌آید. در این نوع، ارتباط و تناظر میان تجربه آغازین و خواننده همواره به‌گونه پرابلماتیک باقی می‌ماند؛ چراکه وظیفه نهایی شعر چیدن «هستی و جوهر»های منحصر به فرد در جهان در حال تکوین است. البته، همه ابهام‌ها از این نوع نیستند. برخی صرفاً بر فرم دلالت می‌کنند نه ساختار پیچیده 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 به‌شمار می‌رود (De Man 1986: 236). دو مان 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. چراکه به‌نظر 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. بدین‌گونه، امپسون از فرمالیسم زیبایی‌شناسانه آغاز کرده و 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 به‌آسانی میسر نشود یا اصلاً میسر نشود.^۱

۲. معرفی کتاب

کتاب کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن، تألیف فروغ صهبا، در سال ۱۳۹۲ در نشر آگه به‌چاپ رسید. 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 پست‌مدرنیسم، خواننده، منتقد، معنا، و مباحثی از این دست می‌پردازد. فصل دوم به تعریف ابهام، مدرنیسم و پست‌مدرنیسم 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 به‌شمار می‌رود، ارزشمند است؛ لیکن فروگاستن ابهام به‌مثابه ابزاری برای حفظ صدارت نویسنده ایراد اساسی کتاب است. مقاله حاضر در دو بخش ساختاری و محتوایی به بررسی و نقد کتاب می‌پردازد.

۳. نقد ساختاری

۱.۳ پراکندگی و فقدان انسجام مطالب

مباحث کتاب، به‌ویژه 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 (۱۳۹۲: ۲۲-۳۰). سپس صفحه‌های ۳۱ تا ۴۱ را به مبحث زبان، زبان و ادبیت، و زبان و تکرار معنا می‌پردازد. آن‌گاه به تأویل بازمی‌گردد و ریشه لغوی و تاریخچه تأویل را دگر بار مرور می‌کند (همان: ۴۱-۴۶). این پراکندگی از آن‌جا ناشی شده که مقوله‌های مورد بحث طبقه‌بندی نشده‌اند. مباحث مربوط به بارت، خوانش متن، لذت متن، و مرگ مؤلف نیز به‌طور 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» (همان: ۳۳-۳۵)، «مرگ مؤلف» (همان: ۴۶-۵۱، ۱۳۰-۱۳۱)، «رولان بارت و خوانش متن» (همان: ۷۹-۸۵)، «متن در نقد نوین» (همان: ۹۷-۱۰۶).

- صفحه‌های ۸۴، ۱۷۶، ۱۹۶، و ۲۸۰ تکرار سخنان ناتالی ساروت در باب گفت‌وگو و زیر گفت‌وگو است که می‌بایست در یک مبحث بیاید.
- مباحث مربوط به مدرنیسم نیز به‌طور 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. به‌ویژه 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: صفحات ۲۵ و ۲۶ از واینسهایمر نقل قول می‌آورد بدون آن‌که محدوده سخن معلوم شود. دیدگاه ریکور در باب فهم هرمنوتیکی در صفحات 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 گروه سوم (همان: 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» (همان: ۱۱۹) و معلوم نمی‌شود که این اعتقادات چه هستند؟!

- ارجاع‌های پانویس ناقص است. برای نمونه ارجاع در پانویس صفحه ۸۶: «آلن، ص ۱۰۹».

۴. نقد محتوایی

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

۱.۴ 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 آن‌که همه‌جا حرف از نقش خواننده در «خوانش متن» است و این‌که «مرگ مؤلف» مهر ختمی بر پایان نقش مؤلف و مهر تأییدی بر نقش آفرینندگی خواننده به‌شمار آمده است، باید گفت نویسنده به این راحتی درمقابل مخاطب و خوانش او تسلیم نشده است، چراکه 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 به‌شیوه استعاره‌گونه، پیچش معنا در لایه‌های متفاوت روایی و دوپهلوگویی و ایجاد چندمعنایی و بی‌معنایی و قراردادن صدهای نهان در پس‌زمینه داستان، موجبات ابهام و درهم‌پیچیدگی بیان روایی را فراهم می‌کند تا از این طریق بر صدارتش خدشه‌ای وارد نشود (صهبا ۱۳۹۲: ۱۵-۱۶).

اگر نویسنده باور دارد که تمامی شگردهای ابهام‌آفرینی و دشوارساختن داستان برای حفظ صدارت نویسنده و بازی‌گرفتن 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 پست‌مدرنیسم و شگردهای داستان‌نویسی در ایجاد ابهام از نحوه شخصیت‌پردازی و پیرنگ گرفته تا عنصر زمان و مکان با آن‌همه مصادیق از جویس و وولف تا ابوتراپ 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 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. به‌طور کلی هر نوع داستانی بدون مشارکت خواننده و تلاش او در تکمیل متن صورت هستی به خود نمی‌گیرد (همان: ۱۱۶).

و اگر براساس سخنان بارت ارزش متن در ایجاد نشئه، لذت، و سرخوشی تبیین می‌شود (همان: 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 براساس قواعد نهفته در متن به بازآفرینی آن می‌پردازد بیش از پدیدآورنده متن نائل به فهم متن می‌شود» (همان: ۳۰)؟ اگر نویسنده با تأکید بر صدارت نویسنده با بارت در مسئله مرگ مؤلف توافق ندارد، چیدمان مطالب و بیان دیدگاه بارت در کتاب (صرف‌نظر از چند سطر پیش‌گفتار) اختلاف‌نظر نویسنده با دیدگاه‌های ارائه‌شده را نشان نمی‌دهد و اگر آرای بارت به‌عنوان پیش‌زمینه یا رویکرد سلبی یا انتقادی مطرح شده، چرا در مباحث مربوط به بارت، دیدگاه وی را به‌نفع صدارت پیشینی مؤلف، که آن‌همه بر آن تأکید دارد، تحلیل و نقد نمی‌کند؟ می‌دانیم که بارت مؤلف را کنار می‌گذارد و با کناررفتن مؤلف، اتوریتته مؤلف نیز کنار گذاشته می‌شود یا در خوانش متن بدان اعتنا نمی‌شود. بی‌تردید، نمی‌توان مدعی شد که متن به‌خودی‌خود 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 نمونه یکی از آخرین تئوری‌های نقد ادبی است که به ما کمک می‌کند تا به خط سیری در نقد ادبی پی‌ببریم که از اتوریتته یا مرجعیت خدایگانی خالق آغاز می‌شود و سرانجام با شکستن این اتوریتته به این سوی متن که منتقدان و خوانندگان باشند می‌رسد، اما این پیشرفت الزاماً دلیل حقانیت نظریات جدید از جمله نظریه مرگ مؤلف نیست. ظاهر امر آن است که نقد مؤلف‌محور همان‌قدر در این سوی متن غش می‌کند که بارت در آن سوی متن غش می‌کند. پس در نگاه نخست با دو حد افراطی سروکار داریم که مانند هر افراطی می‌تواند مسئله‌انگیز باشد (جمادی ۱۳۹۴: ۱۳).

این‌که 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

دست‌کم خواننده را به‌قدر کافی متقاعد نمی‌کند. رویکرد نویسنده به مقوله ابهام نیز متعارض است. در بسیاری موارد، مسئله 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 زمینه ابهام در پرده ابهام می‌ماند.

۲.۴ 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؛ چراکه براساس عنوان انتظار می‌رود نویسنده به مسئله ابهام به‌عنوان عنصر خلاقه متن، زمینه‌ها، انواع، و کارکردهایش پردازد. واژه «ترفند» در بیان نویسنده ابهام را به چیزی عامدانه، تصنعی، و تفتنی فروکاسته است. دیگر آن‌که نویسنده «متن» را به داستان فروکاسته است. تمامی مطالب فصل دوم به شگردهای رمان مدرن در ایجاد ابهام پرداخته، درحالی‌که «متن» اعم از داستان است و ابهام در دیگر فرم‌ها و نوشتارهای ادبی به‌ویژه شعر قابل پی‌گیری و بحث است. اگر مقصود نویسنده از «متن» بررسی داستان بوده است، می‌بایست در پیش‌گفتار به این امر اشاره می‌کرد.

۳.۴ 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.

۱.۳.۴ ابهام و اسطوره‌پردازی

اسطوره نیز یکی از عناصر ابهام‌آفرین متن تلقی می‌شود. نویسنده دقیقاً 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 شغف 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 (همان: ۲۸۶-۲۸۷).

تحلیل ابهام اسطوره‌ای رمان جوئیس 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* و *یرژیل* 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. نمونه مدرن این الگو در رمان *اولیس* جوئیس دیده می‌شود که تداعی‌کننده *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، افزون‌بر اشاره به بی‌زمانی اسطوره، درون‌مایه‌های اسطوره‌ای و انسان‌شناختی و نقش آن‌ها را در ایجاد ابهام بررسی می‌کرد. نکته دیگر این که لزوماً تمامی متونی که مستقیم و غیرمستقیم به اسطوره پرداخته‌اند یا آن را بازآفرینی کرده و خوانشی نوین ارائه داده‌اند متون مبهم به‌شمار نمی‌روند. آیا رمان *سووشون* سیمین دانشور متن ابهام‌آمیز است؟

۲.۳.۴ 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 ابهام‌آفرینی 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 جنبه دوگانه نماد است که خاصیتی نیمه‌شفاف 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 نیمه‌شفافی از آمیختگی خاص در عام، یا از عام در خاص، یا از کلی در عمومی مشخص شده است؛ همه آن‌ها با ویژگی نیمه‌شفافی 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). واینسهایمر در تعریف نماد به‌عنوان معبری از گذشته به آینده و ارتباط آن با هرمنوتیک می‌نویسد:

اگر در هرمنوتیک باستان‌شناسانه، تأویل نماد عبارت است از واپس‌نگری به گذشته سرکوب‌شده آن، در هرمنوتیک غایت‌شناسانه، معنای نماد به‌گونه‌ای ناظر به آینده مبتنی است بر آینده‌ای رها بر آنچه نماد در تاریخ مستمر تأویل آن معنا خواهد داد. در نمادی که تعیین چندعاملی یافته است، این دو نوع هرمنوتیک به هم می‌رسند (واینسهایمر ۱۳۹۳: ۴۵).
درجه تأویل و ابهام معنا در همه 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 به‌دلیل آشکارگی دلالت‌ها ابهامی ندارند. پورنامداریان کاربرد مجازهای سخن را که براساس قرینه در متن، راه به دلالت‌ها می‌برد در سطح «رمز» به‌شمار 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 عادت‌ستیز در شعر کلاسیک همیشه زبان را به سطح بیان رمزی ارتقا نمی‌دهد؛ زیرا قرائن آمده در متن خواننده را به نیت گوینده و تجربه عادت‌ستیز 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 تکرار 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: ۹۲-۹۳).

۴.۴ دادن حکم کلی و تعمیم آن به مباحث

نویسنده در دو فصل کتاب برای تبیین مسئله موردبحث، 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 بسته‌بودن 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 مسئله تعیین فردی و ابهام ذهنی و وضعیت رازآمیز اشاره می‌کند.

۱.۴.۴ متن بسته و رمان واقع‌گرا

گشودگی یا بستار متن بیش‌تر ناظر به نحوه ارائه معنا، تکثر، و عدم تعیین معناست که ممکن است به هر شیوه و سبکی ارائه شود. البته، نمی‌توان منکر شد که متون پست‌مدرنیستی و به‌طور کل، رمان مدرن ظرف مناسب‌تری بر این مقصود است؛ لیکن بدان معنا نیست که آثار کلاسیک و به‌ویژه داستان رئالیستی، آن‌گونه‌که نویسنده ادعا می‌کند، معنای محدودی داشته باشند و به‌هیچ‌وجه مشوق خواننده در تولید معنای متن نباشند:

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

بسته‌بودن متن بیش از آن‌که به واقع‌گرایی و جز آن مرتبط باشد، با طرز ایده‌پردازی نویسنده مناسبت می‌یابد و نحوه به‌کارگیری زبان، روابط گفت‌وگویی و چگونگی ارائه ایده و توازی گفتمانی ایده‌های متقابل و گوناگون است که گشودگی و بسته‌بودن 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 چندصدای رمان فرجام گشوده را تبیین می‌کند:

چندگانگی مستقل و آگاهی‌های آمیخته‌نشده، 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 نیست که با آگاهی مقتدرانه و تک‌محور اداره می‌شوند (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 درباره فلور سه‌هزار صفحه و ماریو بارگاس یوسا درباره فلور و رمانش به‌اندازه یک کتاب حرف نزنند (جمادی ۱۳۹۴: ۵۸).

۲.۴.۴ شخصیت‌پردازی در رمان مدرن

شخصیت‌پردازی در رمان مدرن اغلب با الگوهای ازپیش‌شناخته‌شده انجام نمی‌گیرد. «شاخصه 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 چندبعدی»، 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 هاله‌ای 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 بیندازد، 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 ارائه می‌دهد هرگز مطمئن نباشیم فلان رویداد واقعاً رخ داده است یا خیر، خوانایی متن کم‌تر است (پرینس ۱۳۹۱: ۱۴۱-۱۴۲).

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، اقمومی (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).

باین‌همه، بی‌نامی شخصیت‌ها در رمان مدرن و به‌طور کل در اثر ادبی در صورتی ابهام‌زاست که نیاوردن نام شخصیت توجیه معرفتی و هویتی داشته باشد نه شگردی برای پیچیده‌کردن متن و به‌انتظار گذاشتن مخاطب. به‌نظر 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 به‌طور جدی مبهم‌اند و بیش‌ترین ابهام در واژه «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. فاش‌نشدن هویت او نیز بر ابهام می‌افزاید (De Man 1986: 223- 224). همان‌گونه که گفته شد، درجه ابهام‌ها در معرفی‌نکردن شخصیت، بسته به منشأ و عوامل به‌وجودآورنده آن به یک میزان نیست و در هر مورد از شگردهایی که رمان مدرن به‌کار 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.

۵.۴ 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.

۱.۵.۴ ادبیات عمودی و ادبیات افقی

نویسنده براساس نحوه به‌کارگیری زمان و روابط علی پیرنگ در رمان، ادبیات افقی و ادبیات عمودی را تعریف می‌کند:

داستان‌های دیروزین را که برمبنای 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، و مذهبی به‌کار می‌رود. اگر این روابط سلسله‌مراتبی 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 تثبیت‌شده در جهان گذشته، حال، و آینده و معرفت قاب‌بندی‌شده 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. درحالی‌که 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.

۲.۵.۴. واسازی یا معنزدایی؟

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 بی‌معناکردن آن نیست. واسازی متن ایجاد افق، نگرش، و خلقی دیگر است. دریدا متون را واسازی می‌کند تا ایده مطلق انگاشتن احکام متن را به چالش بکشد. واسازی نوعی خوانش است که معناهای 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، واژه فارماکون را به کار می‌برد. فارماکون هم سم است و هم شفا. دریدا فارماکون را واسازی می‌کند و نشان می‌دهد واژه 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 بی‌اهمیت‌بودن یا باطل‌بودن آرای افلاطون نیست، بلکه به معنای زایا و خلاق‌بودن آن است (پارسا ۱۳۹۳: ۶۲-۶۳).

۳.۵.۴. پست‌مدرنیسم و معنا

نویسنده در مبحث چندمعنایی و بی‌معنایی، جهان متن‌های پست‌مدرنیستی را جهانی بی‌معنا معرفی می‌کند: «در متون پست‌مدرنیستی با جهانی بی‌معنا روبه‌رو هستیم» (صهبا ۱۳۹۲: ۱۰۳). این تلقی از آن‌جا پیش آمده که پست‌مدرنیسم بر عدم قطعیت معنا تأکید می‌کند. در واقع، پست‌مدرنیسم به دلیل نمایش تکثرها، عدم تعین و قطعیت ممکن است چنین بنماید که بی‌معناست. ولی عدم قطعیت با بی‌معنایی فرق دارد. «پست‌مدرن انعطاف‌پذیری زیادی دارد، اما بی‌معنا نیست و پی‌بردن به معنای آن نسبتاً آسان است. البته

پست‌مدرنیسم هم‌چنان معانی ضمنی خاصی دارد از قبیل ابهام و پیچیدگی و نخبه‌گرایی» (وارد ۱۳۸۹: ۱۷). کیفیت پست‌مدرن نیازمند نوعی بررسیِ مروری متن از گذشته تا حال است که اصطلاحات آن متن را به‌طور 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 پست‌مدرن را نمی‌توان به‌طور 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. پست‌مدرنیسم در پی طرح سؤال و واداشتن مخاطب به تفکر درباره 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 مصداقش بررسی کنیم. پس شکل‌های مقدم پیوستگی، همه این ترکیب‌هایی که بدون چون‌وچرا پذیرفته می‌شوند، باید تعلیق شوند. البته نباید آن‌ها را به‌طور قطعی رد کنیم، بلکه باید آرامشی را بر هم زنیم 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 به‌طور 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 تجدیدنظر در تعریف هویت متفاوت است. مفهوم هویت در نگرش فوکو را می‌بایست در ترمینولوژی و در دایره مفهوم «تبارشناسی»، «سوژه»، و «قدرت» فوکو درک کرد. در نگرش فوکو «مقید به هویت خود بودن» در معنی قدرت‌طلبی و سوژه‌شدگی، انسان را به تسخیر درمی‌آورد. باور پست‌مدرن بر این است که هویت فرد طی حیات فردی، اجتماعی، فرهنگی، و دیگر ابعاد زندگی او ساخته می‌شود و امر ثابت و پسینی نیست. «پست‌مدرنیسم به‌شیوه‌های 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: ۱۸۵-۱۸۶). انکار مطلق هویت با قائل‌شدن

به تکوین آن متفاوت است. فوکو باور به خود بنیادی، خود ثابت و یک‌پارچه را نفی می‌کند؛ یعنی ضد ماهیت‌باوری (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 فلسفه فوکو» بر چه پایه و اساسی است؟

۵.۵.۴ 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 ابهام‌آفرین 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 به‌طور یک‌سان جواز شنیده شدن می‌دهد. روایت چندصدایی مناسبت مستقیمی با ابهام ندارد؛ ممکن است مبهم باشد یا نباشد. به‌سخن دیگر، ابهام مؤلفه اصلی روایت چندصدایی نیست. چراکه دغدغه اصلی چندصدایی آشکارسازی صداهایی است که به دلایل گوناگون زیر سلطه صدای حاکم قرار گرفته‌اند. نویسنده در دوسه صفحه آن هم با استناد به منبع دست‌دوم، روایت چندصدایی و تک‌صدایی را تعریف می‌کند (همان: ۱۴۶-۱۴۹)، ولی وجوه و عوامل و میزان ابهام‌آفرینی روایت چندصدایی را تبیین نمی‌کند و معلوم نمی‌شود مناسبت روایت چندصدایی با ابهام چیست؟!

۶.۴ ابهام و مسئله کتاب: تلقی ابهام به‌مثابه ترفند با هدف 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 به‌کار گرفته می‌شود. اغلب منتقدان ابهام را از دشواری جدا کرده‌اند ... برخی دیگر از منتقدان ابهام را در بالاترین سطح خود به‌معنی ابهام هنری به‌کار می‌برند که نتیجه ذهن خلاق و آفریننده است (صها ۱۳۹۲: ۱۱۷-۱۱۸).

این تعریف و تلقی از ابهام تعریف درستی است و اگرچه درجه ابهام در اثر هنری و ادبی به یک میزان نیست، 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 عقیده دومان این هنر خودبازتابندگی، این قابلیت خودواسازانه ادبیات برای سخن گفتن از خیالی بودن با واسطه بودن خود، مشخص‌کننده جوهره کار ادبیات است (لتریچیا ۱۳۹۳: ۳۵۲).

خودبازتابندگی مسئله‌ای است که به درون‌ماندگاری خاص آثار هنری مربوط می‌شود. مثلاً آیا متون شعری خود زمینه معنایی تماماً درونی و ذاتی خود را تشکیل می‌دهند یا برعکس، ضرورتاً به مصداقی فراسوی خود اشاره می‌کنند؟ (بنگرید به هوی ۱۳۸۵: ۲۰۱).

مسئله این است که تلقی از ابهام به مثابه امری ذاتی و هنری در همان چند سطر آغازین فصل دوم کتاب می‌ماند و در ادامه انواع شگردهای رمان مدرن در پیچیده و مبهم‌ساختن روایت بحث و بررسی می‌شود. مسئله ابهام آن‌چنان‌که 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 فرو کاسته‌ایم:

برای نویسنده ابهام از بهترین شیوه‌های دردست‌گرفتن زمام امور روایت و پردازش متن است. اگر نویسنده همه‌چیز را بدون هیچ‌گونه فروگذاشتی در اختیار مخاطب قرار دهد و در دریافتن متن و به‌پیش‌بردن جریان روایت چندان سد محکمی در برابر خواننده نباشد، ادعای خواننده برای در اختیار داشتن سررشته درک متن و به‌پیش‌بردن جریان روایت از حد خود می‌گذرد و جایگاه و منزلت نویسنده در نظرش خدشه‌دار می‌شود (صهبا ۱۳۹۲: ۱۲۵).

ابهام‌های عامدانه در سطح باقی می‌مانند و به عمق اثر نفوذ نمی‌کنند و به سخن دریدا «ممکن است درحقیقت 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 مبهم‌کردن است و نه روشن‌کردن، افزودن به تیرگی ابهام است. البته این ناسازه‌ای است، اما رؤیا پنهان می‌کند و شعر آشکار، زیرا یک راه آشکارکردن، همان راه ابهام‌آفریدن است» (ریکور ۱۳۷۳: ۴۹). جوهر و اساس تحیر روایی آن است که خواننده رشد داستانی جدیدی را به‌عنوان امری پیش‌بینی‌نشده تجربه می‌کند نه آن‌که پس از تأمل آن را قابل پیش‌بینی می‌یابد. بنابراین، هر نوع واقعه‌ای که احتمالاً تحیرآور است، در مفهوم موردنظر 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 کنترل‌شده» 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 ابهام زندگی است. اگزستانسیالیسم از همان آغاز خود را به‌مثابه فلسفه ابهام تعریف کرد» (De Beauvoir 1948: 9). اگر ابهام هنری و اصیل ماحصل فضای ذهنی و زاویه ادراک متفاوت نویسنده در مواجهه با امور یا آشفتگی‌های درونی در پی دریافت و انهادگی به خود و تلاش برای ایجاد سازگاری با جهانی باشد که نویسنده خودبنیاد یا خود منقسم‌شده نویسنده تجربه کرده است و نیز ناشی از تشنج و اضطراب انسان معاصر باشد که هنر در مفهوم خلق، بازتاب‌دهنده این اضطراب است، آن‌گاه بررسی ابهام از نظریه صدارت نویسنده خارج می‌شود و در مباحثی چون معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی و انسان‌شناسی شأنت 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 خودبه‌خودی، نسبت‌دادن خواص غیرعادی به اشیا، و به‌هم‌زدن رابطه موضوع با متن از عواملی بود که آثار آن‌ها را مبهم می‌کرد. «کوشش سوررئالیست‌ها بر آن بود که نقش محوری تخیل را بازگردانند 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 مواجهه «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.

باین‌که 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 عمدی پیرنگ، گره‌افکنی، و مواردی مانند این، از مصادیق دشواری و پیچیده‌شدن 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 ابهام عامدانه 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 درباب هستی ارائه‌شده در اثر است نه صرفاً نمایش قدرت. در رمان مدرن و پست‌مدرن، که شیوه روایت‌پردازی دیگرگون می‌شود، نوشتار به فراخور دیدگاه می‌کوشد در مخاطب خود حرکت و دغدغه و حس پرسش‌گری درباب انسان و هستی را برانگیزاند. حتی زمان‌پریشی در رمان اصیل پست‌مدرن نیز با دغدغه‌هایی اتفاق می‌افتد که از جنس شگرد و ترفند نیست:

ادبیات پسامدرن با تأکید بر جریان اتفاقی زمان‌مندی، به‌بهای صرف‌نظرکردن از سکون غیرزمانی متافیزیک از آن دیدگاه می‌گسلد. اسپانوس به بحث از ضرورت نقادی ادبی پسامدرنی رو می‌آورد که به زمان‌مندی گشوده یک متن پرداخته و خواهان گسست از اراده قدرت تأویلی نقادی‌ای خواهد بود که یک متن را همواره از نقطه‌نظر معنای بی‌زمان واحد یا غایی آن تعبیر و تفسیر می‌کند (یزدانجو ۱۳۹۴: ۲۰۶-۲۰۷).

جان بارت کوشش نویسنده در پیچیده‌کردن متن را خودآگاهی شبه پسامدرنیستی می‌داند؛ نوعی وسواس بیمارگونه:

که در این صورت به‌قول 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 درست‌کردن نوعی چیستان است. به‌قول 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 به‌مثابه ترفند نویسنده با هدف حفظ صدارت و اقتدار نه‌تنها فصل اول کتاب: هرمنوتیک و خوانش متن را بی‌مناسبت می‌کند، پرداختن به مبحث ابهام در مدرنیسم و بحران انسان معاصر، که می‌توانست نقطه قوت کتاب باشد، بی‌اثر می‌شود؛ چراکه هدف نویسنده از نگارش کتاب اثبات محکم این نظریه است:

گفتار پیش‌رو بر آن است که نویسنده خود این بازی را به راه انداخته است وگرنه نیازی به این همه بازی زبانی و به‌کارگرفتن شگردهای مختلف نبوده و نخواهد بود. الزام در به‌کارگیری 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 به‌کار گیرد دلیلی بر اثبات محکم‌تر این نظریه است (صهبا ۱۳۹۲: ۱۷).

۵. نتیجه‌گیری

کتاب کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن به‌رغم تلاش نویسنده در تبیین شگردهای رمان مدرن در ایجاد ابهام و ارائه نمونه‌های بسیار، نتوانسته است به‌روشنی ماهیت ابهام و کارکرد آن را در متن تبیین کند. افزون‌براین که پراکندگی و عدم انسجام مطالب ساختار کتاب را نابه‌سامان 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 به‌مثابه یکی از گونه‌های متن است. دوم: نویسنده به‌جای تبیین کارکرد زیبایی‌شناسانه ابهام در اثر و خوانش مخاطب، طبقه‌بندی انواع متون موردبحث براساس نوع ابهام، و جست‌وجوی زمینه‌های هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه 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 مسئله صدارت نویسنده و تلقی ابهام به‌مثابه «ترفند» از پیش‌گفتار گرفته تا نوشته‌های پشت جلد، ضمن ایجاد تعارض در دیدگاه وی، ابهام را به‌مثابه ابزار نویسنده در قدرت‌نمایی و بازی گرفتن مخاطب که بارها بر آن تأکید می‌شود، فرو می‌کاهد. سوم: باوجود این‌که 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 به‌عنوان 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.

پی‌نوشت‌ها

۱. جان مارتین کلادنیوس (Johann Martin Cladenius: 1710-1759) در تفسیر متن، چهار نوع ابهام متن را برشمرده و 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 ابهامی دارد 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 به‌خودی‌خود مبهم‌اند، هرگز با کاری تکنیکی که هرمنوتیک عهده‌دار آن است، برطرف نمی‌شود. د) گاه با متنی مواجه می‌شویم که از هر سه نوع ابهام پیش‌گفته مبراست، باوجوداین 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 به‌عنوان 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، س ۳، ش ۹.
- بیگزبی، سی. و. ای. (۱۳۷۵)، *دادا و سوررئالیسم*، ترجمه حسن افشار، تهران: نشر مرکز.
- پارسا، مهدی (۱۳۹۳)، *دریدا و فلسفه*، تهران: علمی.
- پاینده، حسین (۱۳۸۶)، «رمان پسامدرن چیست؟»، *مجله ادب‌پژوهی*، ش ۲.
- پرینس، جرالد (۱۳۹۱)، *روایت‌شناسی: شکل و کارکرد روایت*، ترجمه محمد شهباء، تهران: مینوی خرد.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۹۰)، «اقتضای حال، زبان رمزی، و تأویل شعر عرفانی»، *پژوهش‌نامه زبان و ادب فارسی (گوهرگویا)*، ش ۳، پیاپی ۱۹.
- تولان، مایکل (۱۳۸۶)، *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی - انتقادی*، ترجمه سیده‌فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.
- جمادی، سیاوش (۱۳۹۴)، *انکار حضور دیگری*، تهران: ققنوس.
- حری، ابوالفضل (۱۳۹۲)، *جستارهایی در باب نظریه روایت و روایت‌شناسی*، تهران: خانه کتاب.
- رجایی، محمدخلیل (۱۳۵۹)، *معالم البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع*، شیراز: دانشگاه شیراز.
- ریکور، پل (۱۳۷۳)، *زندگی در دنیای متن*، ترجمه بابک احمدی، تهران: نشر مرکز.
- صهباء، فروغ (۱۳۹۲)، *کارکرد ابهام در فرایند خوانش متن*، تهران: آگه.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۷)، «ارزش ادبی ابهام: از دولایگی تا چندلایگی معنا»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، س ۱۶، ش ۱۲.
- فوکو، میشل (۱۳۹۲)، *دیرینه‌شناسی دانش*، ترجمه نیکو سرخوش و افشین جهان‌دیده، تهران: نشر نی.
- قبادی، حسین‌علی (۱۳۸۶)، *آیین آینه: سیر تحول نمادپردازی در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی*، با همکاری محمد بیرانوندی، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- ک. هوی، دیوید (۱۳۸۵)، *حلقه انتقادی*، ترجمه مراد فرهادپور، تهران: روشن‌گران.
- کوری، گریگوری (۱۳۹۱)، *روایت‌ها و روای‌ها*، تهران: مینوی خرد.
- لتریچیا، فرانک (۱۳۹۳)، *بعد از نقد نو*، ترجمه مشیت علایی، تهران: مینوی خرد.
- وارد، گلن (۱۳۸۹)، *پست‌مدرنیسم*، ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.

۱۱۲ پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، سال هجدهم، شماره دوم، اردیبهشت ۱۳۹۷

واعظی، احمد (۱۳۸۷)، *درآمدی بر هرمنوتیک*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
واینسهایمر، جوئل (۱۳۹۳)، *هرمنوتیک فلسفی و نظریه ادبی*، تهران: ققنوس.
یزدانجو، پیام (۱۳۹۴)، *ادبیات پسا مدرن*، تهران: مرکز.
یوشیج، نیما (بی‌تا)، *حرف‌های همسایه*، تهران: دنیا.

B. Leitch, Vincent (2010), *American Literary Criticism since the 1930*, Routledge.

Bakhtin, Mikhail (1984), *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trans. Caryl Emerson, Manchester University.

Coleridge, S. T. (1972), *Lay Sermons*, R. J. White (ed.), Princeton University Press.

De Beauvoir, Simone (1984), *Ethics of Ambiguity*, trans. Bernard Frenchman, Citadel Press.

De Man, Paul (1986), *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric and Criticism*, vol. 7, University of Minnesota Press.

Empson, William (1949), *Seven Types of Ambiguity*, Chatto and Windus London Press.

Lawrence, D. H. (1936), *Phoenix*, Edward D. McDonld (ed.), London: Heinemann.

Tambling, Jeremy (2010), *Allegory*, Routledge Press.