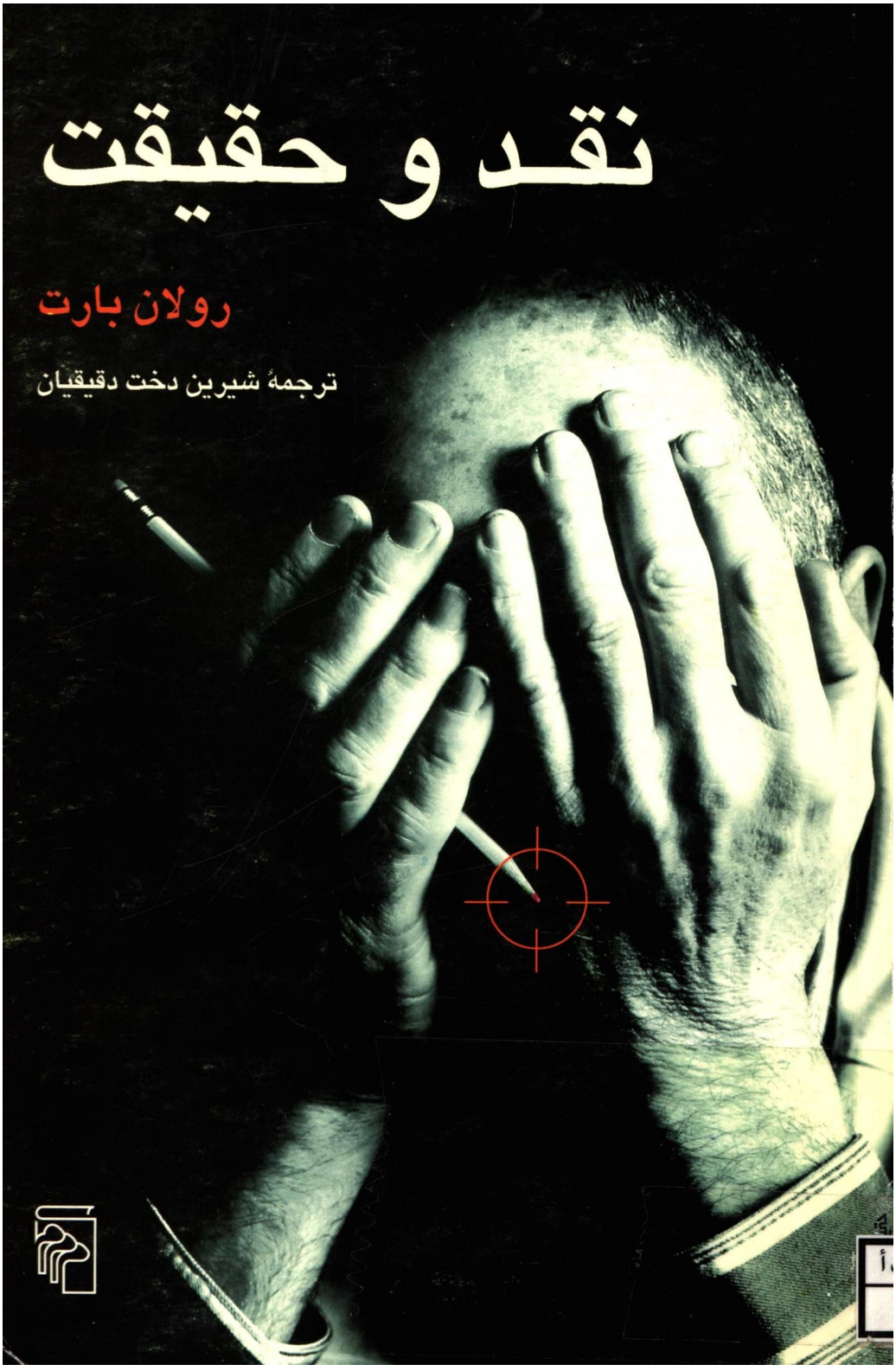
نقد و حقیقت

رولان بارت

ترجمهٔ شیرین دخت دقیقیان



بارت نقد و حقیقت را در سال ۱۹۶۶ در بحبوحه‌ی مباحثه‌های قلمی دو جناح نقد نو و نقد قدیمی در فرانسه، در پاسخ به محافل کهنه‌اندیش ادبی و دانشگاهی نوشت، و در آن از نقد نو که آن را نقد تأویلی مینامد در مقابل نقد کهنه و به قول او «نقد فرهنگستانی» دفاع کرد. نقد و حقیقت در مجموعه‌ی آثار بارت جای ویژه‌ای دارد و در آن او از ساختگرایی به پساساختگرایی و هرمنوتیک نزدیک میشود. از آزادی نقد در بازنگری آثار کلاسیک با برداشتی نو هواداری میکند و اثر را دارای معناهایی چندگانه میداند که سبب میشود ناقدان بتوانند در زمانهای گوناگون از زاویه‌های مختلف درباره‌ی آن سخن بگویند.

شابک : ۳ - ۳۵۶ - ۳۰۵ - ۹۶۴
ISBN: 964-305-356-3
9 789643 053567

۴۹۰ تومان

نقد و حقیقت
رولان بارت
ترجمهٔ شیرین دخت دقیقیان

نقد و حقیقت

نشر مرکز

۸۰۱ بارت، رولان Barthes, Roland
۹۵۰۹۴۴/ نقد و حقیقت / رولان بارت؛ ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان. ـ
ن ۱۶۲ ب تهران: نشرمرکز، ۱۳۷۷.
شش، ۸۸ ص. ـ (نشرمرکز؛ شماره نشر ۳۶۲).
عنوان اصلی: Critique et verité

۱. نقد ـ فرانسه. الف. دقیقیان، شیرین‌دخت. مترجم. ب. عنوان.

نقد و حقیقت

رولان بارت

ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان

نشر مرکز

Critique et verité
Roland Barthes
Edition du Seuil
1966
Traduit en Persan
par
Shirindokht Daghighian

نقد و حقیقت
رولان بارت
ترجمهٔ شیرین‌دخت دقیقیان
طرح جلد از ابراهیم حقیقی
چاپ اول ۱۳۷۷، شماره نشر ۳۶۲
چاپ سعدی، ۳۰۳۰ نسخه
کلیه حقوق برای نشرمرکز محفوظ است
نشرمرکز، تهران، صندوق‌پستی ۱۴۱۵۵-۵۵۴۱
شابک: ۳-۳۵۶-۳۰۵-۹۶۴ ISBN: 964-305-356-3

فهرست

گفتاری پیرامون **نقد و حقیقت** (گفتار مترجم) ۱
خواننده‌ای به نام ناقد ۲
بارت و مکتب‌های نقادی ۶
کتاب نقد و حقیقت ۱۰
نقد و حقیقت، رولان بارت ۱۹
۱ ..... ۲۱
نقد حقیقت‌نما ۲۶
ابژکتیویته ۲۸
سلیقه ۳۴
وضوح ۳۸
بی‌نمادی ۴۶
۲ ..... ۵۵
بحران حاشیه‌نویسی ۵۶
زبان چندلایه ۵۹
دانش ادبیات ۶۷
نقد ۷۳
خواندن ۸۴

گفتاری پیرامون نقد و حقیقت

کافکا نوشت: «نوشتن بیرون جهیدن است از صفِ مردگان» گفتار همواره از آنِ زنده‌ها و سکوت مالِ مرده‌ها. میان گفتار و سکوت کنشی جای می‌گیرد: نوشتن. سکوت نیست زیرا صدایی خواندنی دارد و گفتار نیست زیرا مخاطب بی‌درنگ و حاضری ندارد. سکوت، گفتار؛ مرده، زنده: نوشتن بیرون جهیدن است از صف مردگان.

نوشتار پس از جهش از دنیای مردگان به زندگان می‌پیوندد، به خوانندگان. کنشِ خواندن به نوشتار جان می‌بخشد.

این دیدگاه که نوشتار را بیانی بیروح یا گونه‌ای گفتنِ گیج می‌داند پیشینهٔ دوری در مغرب زمین دارد. از این‌رو فلسفهٔ غرب را در کل کلام محور یا آوامحور می‌دانند؛ زیرا گفتارِ زنده را برتر از نوشتار می‌داند؛ نیز این گمان که معنایی یگانه و کلیدی در گفتار وجود دارد، با این دیدگاه همراه بوده و در دوران چیرگی اثبات‌گرایی شدت یافته است. نظریهٔ ادبی در آن دوران یکسره وجود همزمان معناهای گوناگون در یک متن را نفی کرد.

گفتار بی‌پرده است؛ حتی اگر ابهامی زبان‌شناختی در آن باشد، به قول بارت چون هم گوینده حاضر است و هم شنونده، عوامل کمکی در رساندن معنای گفتار در دسترس است. برخی نشانه‌های رفتاری چون حرکت چشم، سر، دست و یا اشاره‌هایی بی‌کلام و یادهای مشترک دو نفر در دو سوی گفتگو، می‌توانند معنا را در جهتی که خواست گوینده است، کامل کنند. کلام محوری به این ترتیب معنامحوری را نیز به دنبال دارد. اما نوشتار با گفتار تفاوت دارد و همان‌گونه که رومن یاکوبسن می‌گوید، دارای ابهام در اساس خود است. ابهام ذاتِ نوشتار است و به اثر بازتاب‌های گوناگون می‌بخشد. پس هر اثری تا وقتی نوشتار باشد، اثری است گشوده به تأویل‌های چندگانه.

تعیین مناسبات **خواندن** با **اثر**، **خواندن** با **خواننده**، **نویسنده** با **اثر** و **اثر** با **تأویل** موضوع‌های کلیدی نظریهٔ ادبی معاصر است و بارت از جمله نظریه‌پردازان در این زمینه است.

خواننده‌ای به نام ناقد

بارت ادبیات را ــ به منزلهٔ شکل عالی نوشتار ــ تسلسلی میان میل به خواندن و میل به نوشتن می‌داند. در این تسلسل، جایگاه نویسنده با جایگاه سنتی او ــ چونان شناسندهٔ معنای قطعی و یکهٔ اثر ــ متفاوت است. بارت هر چند خود در کتاب ***دربارهٔ راسین*** به زندگینامهٔ راسین می‌پردازد، اما بر آن است که از دریچهٔ زندگینامه و ویژگی‌های روانی نویسنده نمی‌توان با اثر روبه‌رو شد. همان‌گونه که به گفتهٔ ژرژ پوله (که

رویکرد پدیدارشناسی دارد و حتی به خطوط زندگی و روان نویسنده در نقد اثر اهمیت می‌دهد) لحظه‌ای در خواندن پیش می‌آید که اثر تمامی بندها را می‌گسلد و روی پای خود مستقل از نویسنده و دیگر عوامل جانبی می‌ایستد. بارت در *لذت متن* که گونه‌ای قطعه‌نویسی نقادانه ــ هنرمندانهٔ پست مدرن است، به یکی از ناقدان هم‌دورهٔ خود به نام باشلار اشاره می‌کند. باشلار در سنگین کردن کفهٔ ترازو به سود خواندن تا آنجا پیش می‌رود که بارت می‌نویسد: «گویا از دید باشلار نویسندگان هرگز ننوشته‌اند، آن‌ها پس از شکافی عمیق، تنها خوانده شده‌اند.»[۱]

در میان همهٔ این خوانندگان، خواننده‌ای هست به نام ناقد. بارت او را نیز مانند دیگر خوانندگان، اما خواندنش را خواندنی ژرف می‌داند. ناقد نمی‌تواند ادعا کند که اثر را برای دیگر خوانندگان معنا می‌کند و یا آن را روشن‌تر می‌سازد. زیرا در حقیقت چیزی روشن‌تر از خود اثر وجود ندارد. ناقد در واقع سخن خود را دربارهٔ اثر ارائه می‌دهد.

درگذشته، ناقد خواننده‌ای برتر و همه چیزدان قلمداد می‌شد که گویی از سوی همهٔ خوانندگان برگزیده شده بود تا معنای یگانه و قطعی اثر را بیرون بکشد و به کمک رمل و اسطرلاب‌های نقادی خود که خوانندگانِ دیگر از آن بی‌بهره‌اند، رازی را بیابد که با کشف آن روشنایی کامل بر اثر می‌افتد. این جایگاه رسمی داوری ناقد را گاهی به قاضی، گاه به پلیس قلمرو ادبیات و گاه به فردی ستیزه‌جو تبدیل می‌کرده که اختیارِ بردن نویسنده یا اثر را به اوج و یا به فرود داشته و یا می‌توانسته است با ناسزاگویی به نقد اثر و نویسندهٔ آن بپردازد. ناگفته نماند که این شیوه به نقد در ایران نیز آسیب بسیار رسانده است. از

یک سو معنای واژهٔ «نقد» در فرهنگنامه‌های فارسی معادل جداکردن سره از ناسره و درست از نادرست آمده است و این معنا به نقد ادبی نیز بسط داده شده است. از سوی دیگر اهمیت دادنِ افراطی به فرد و کیش شخصیت کار نقادی در ایران را تا مدّت‌ها در عرصهٔ جدال‌های فردی و ناسزاهای ادبی و غیرادبی به رکود کشانده است.

بارت پندار قاضی بودن را در مورد ناقد رد می‌کند و در ***نقد و حقیقت*** نگرش نقد نو را در برابر آن می‌گذارد. بر اساس تعریف نوین نقد که متأثر از ساختگرایی است، نقد نوعی فرازبان (meta-langage) است، یعنی زبانی که دربارهٔ زبان دیگر سخن می‌گوید.

«نقد نو» اصطلاحی نیست که بارت تنها در ***نقد و حقیقت*** به کار ببرد. او در آثار پیش از آن، از جمله ***مقاله‌های نقادی*** نقد قدیمی را همان نقد فرهنگستانی یا وابسته به محافل کهنه‌اندیش دانشگاهی می‌نامد و در مقابل نقد نو را «نقد تأویلی» (critique d'interpretation) می‌داند. در مقالهٔ «نقد چیست» از مجموعهٔ ***مقاله‌های نقادی*** می‌نویسد: «دنیا وجود دارد و نویسنده سخن می‌گوید. این است ادبیات. موضوع نقد بسی متفاوت است. این موضوع دنیا نیست، بلکه سخن است، سخن فرد دیگر. نقد سخنی است بر سخنی دیگر، ***زبان ثانوی*** یا به قول منطق‌دانان، فرازبانی است که روی زبان اولیه (زبان ــ موضوع) پیاده می‌شود. کارکردِ نقد باید دو گونه مناسبت را در نظر داشته باشد: مناسبت زبانِ نقد با زبانِ نویسندهٔ مورد نظر و مناسبتِ این زبان ــ موضوع با دنیا. تماس و مجاورت این دو زبان ویژگی نقد است و شاید شباهت بسیاری با یک فعالیت ذهنی دیگر یعنی منطق داشته باشد زیرا منطق نیز یکسره بر اساس تمایز زبان ــ موضوع و فرازبان استوار است.

فرازبان بودنِ نقد به این معناست که هدف آن به هیچ‌رو کشفِ «حقایق» نیست. بلکه تنها با معتبر بودن کار دارد. «یک زبان به خودی خود درست یا نادرست نیست، معتبر یا غیرمعتبر است. معتبر یعنی پدیدآورندهٔ نظام همخوانی از نشانه‌ها.»[۲]

بارت هدف نقد را یکسره در قلمرو صورت می‌داند. نقد در پی کشف چیزی پنهان در درونمایهٔ نوشته یا زندگی و روان نویسنده نیست. نقد نیز خود گونه‌ای برداشت و تأویل است از سوی خواننده‌ای که یک نکتهٔ مهم را می‌داند: برای بازگرداندن اثر به خود اثر ابتدا باید آن را به قلمروهای فلسفه، تاریخ، روانکاوی، نظریهٔ ادبی و غیره کشاند.

بارت در مقالهٔ «ادبیات و فرازبان» از مجموعه ***مقاله‌های نقادی*** می‌نویسد:

«قرن‌ها نویسندگان ما حتی گمان نمی‌بردند که بتوان ادبیات را مانند زبان‌های دیگر از نظر منطقی زبانی متمایز تلقی کرد. ادبیات هرگز دربارهٔ خود فکر نمی‌کرد (گاهی دربارهٔ شکل‌های خود چرا، ولی در مورد وجودش هرگز) هرگز خود را ابژه‌ای در آنِ واحد مشاهده‌گر و مشاهده‌شونده نمی‌دید. کوتاه‌سخن آن که حرف می‌زد ولی از خود نمی‌گفت و سپس، چه بسا همراه با پیدایش نخستین تزلزل‌ها در شناخت بورژوایی، ادبیات دوگانگی خود را دریافت: همزمان هم ابژه و هم نگاه به این ابژه؛ هم گفتار و هم‌گفتاری دربارهٔ این گفتار. ادبیات ــ ابژه و فراادبیات.»[۳]

این فراادبیات همانا نقد است که همدوش ادبیات به شمار می‌رود و خود می‌تواند گونه‌ای اثر ادبی ارزیابی شود. یعنی یک زبان ــ موضوع برای فرازبانی دیگر تا ناقدی دیگر به نوبهٔ خود

سخن ناقدِ قبلی را نقد کند و این روند تا بی‌نهایت ادامه‌پذیر است.

بارت با برداشتی شاعرانه، ادبیات را به آن قهرمان زن تراژدی راسین (اریفیل) مانند می‌کند که با شناختن خود می‌میرد، ولی در جستجوی خویش زندگی می‌کند.[۴]

بارت و مکتب‌های نقادی

بارت در قطعهٔ «دو نقد» در ***مقاله‌های نقادی*** جریان‌های روز نقد در فرانسه را می‌شکافد. یکی را برای سادگی «نقد فرهنگستانی» می‌نامد که برگرفته از اسلوب پوزیتیویسم است و لانسون از نمایندگان برجستهٔ آن به شمار می‌رود و دیگری را «نقد تأویلی» که نمایندگان روز آن در فرانسه دارای گرایش‌های گوناگون و حتی گاه مکتب‌های نقادی متضاد با یکدیگر هستند، اما همگی بر سر پوسیده بودن هنجارهای نقد قدیمی همداستانند. بارت نمایندگان طیف نقد تأویلی را در زمانهٔ خود برمی‌شمرد: ژان پل سارتر، گ. باشلار، لوسین گلدمن، ژرژ پوله، ژ. ستراربینسکی، ژ. پ. وبر، ژیرار، ژ. پ. ریشار، و دیگران.

بارت نقد تأویلی را وابسته به دیدگاه‌های مهم زمانه از جمله اگزیستانسیالیسم، مارکسیسم، روانکاوی و پدیدارشناسی می‌شمارد، و از این رو نقد را در پیوند با مکتب‌های فلسفی می‌داند. البته جای نقد اصالت زن (feministe) در فهرست بارت خالی است و گاه با خواندن آثار بارت این گمان پدید می‌آید که نقد مورد نظر بارت نقدی

مردانه است و سخن نقد اصالت زن جای خود را در آن باز نکرده است؛ اما این سخن در دههٔ هفتاد به طور مستقیم زیر تأثیر دیدگاه‌های بارت و دیگر پایه‌گذاران ساختگرایی شکل گرفت که ژولیا کریستوا و مارگریت دوراس از برجسته‌ترین نمایندگان آن به شمار می‌روند.

در این دوره از نقادی در فرانسه، سارتر به نقد فلسفی اگزیستانسیالیسم، لوسین گلدمن به نقد جامعه‌شناختی و ژرژ پوله به پدیدارشناسی در نقد گرایش دارند.

نمایندگان نقد نو گرایش‌های فکری خود را پنهان نمی‌کنند و این درست برخلاف کاری است که نمایندگان نقد قدیمی یا فرهنگستانی در فرانسه می‌کردند. بارت در ***اسطوره‌شناسی‌ها***[5] که در سال ۱۹۵۷ به انتشار رسید، هنگام حمله به نقد قدیمی، از این پنهان کردن ایدئولوژی پرده برمی‌دارد. او در قطعهٔ «نقد لال وکور» می‌گوید که این نقادان در برابر دیدگاه‌های فلسفی آثار خود را به نفهمیدن می‌زنند و اعلام می‌کنند که چون منِ ناقد همه‌چیزدان نمی‌فهمم، پس خوانندگان هم نمی‌فهمند و چون «من نمی‌فهمم، پس شما ابلهید»! و در آخر اثر را بی‌معنا و تهی ارزیابی می‌کنند. اما آنان که داشتن دیدگاه‌های فلسفی را برای نویسندگان گناه نابخشودنی می‌دانند، خود دارای ایدئولوژی موذیانه‌ای هستند؛ تنها تفاوت در پنهان کردن و نکردن دیدگاه‌هاست:

«ولی اگر کسی تا این اندازه از بنیادهای فلسفی اثری اکراه یا نفرت دارد و اگر به این شدت جار می‌زند که حق دارد از آن چیزی سردرنیاورد و سخنی نگوید، پس چرا نقادی پیشه ساخته است؟ فهمیدن و فهماندن به راستی پیشهٔ شماست. البته شما می‌توانید به نام شعور عوامانه و احساس دربارهٔ فلسفه داوری کنید؛ مشکل در این

جاست که اگر شعور عوامانه و احساس چیزی از فلسفه نمی‌فهمند، فلسفه خود آن‌ها را خیلی خوب درک می‌کند. شما فیلسوفان را بررسی نکنید، ولی آن‌ها شما را بررسی می‌کنند.»[۶]

مقالهٔ دیگر از *اسطوره‌شناسی‌ها* به نام «نقد نی‌نی»[۷] نظریهٔ بیان نقد قدیمی را نظریهٔ ترازویی می‌نامد. در یک کفه واژه‌هایی گناهکار و مجرم چون جنسیت، میل و غیره و در کفهٔ دیگر «واژه‌هایی که پشت توزین غم‌انگیز دروغ‌ها پناه گرفته‌اند (حادثه، سودا، عظمت، پارسایی و اصالت.)»[۸] بارت ویژگی نقد قدیمی را در داوری ارزشی می‌داند و جالب آن است که این داوری‌ها همواره با وانمود به وابسته نبودن به یک نظام مشخص انجام می‌شود، ولی خود پیرو «نظامی کاملاً مشخص که اتفاقاً مجموعهٔ رنگارنگ و بس مبتذلی از ایدئولوژی بورژوازی است»[۹] هستند. بارت آزادی نقد را نه در نفی وابستگی، بلکه در اعلام یا عدم‌اعلام آن می‌داند.

بارت انواع رویکردهای طیف نقد نو را مهم می‌داند. او در مقالهٔ «نقد چیست»[۱۰] از کتاب *مقاله‌های نقادی* بار دیگر گرایش‌های این طیف را در قرن بیستم و به ویژه در فرانسه نام می‌برد. بارت آثار نقد مارکسیستی ارتودوکس را ناکام و سترون و تنها کارهای لوکاچ، لوسین گلدمن و لوفِوْر را در این زمینه باارزش و معتبر می‌داند. نقد مارکسیسم ارتودوکس تقدمی افراطی به محتوا می‌داد و در دورهٔ استالین هرگونه گرایش به صورت و ساختار با برچسب فرمالیسم و گمراهی بورژوایی محکوم می‌شد. اما دستاورد انکارناپذیر انقلاب زبان‌شناسی آن است که معنا نه تنها در زبان بیان می‌شود، بلکه فرآوردهٔ زبان است. زبان بر معناهایی که در آن می‌ریزیم مقدم است. بارت در **نقد و حقیقت** می‌نویسد:

«نویسنده نه با مؤلفه هایی چون نقش یا ارزش، بلکه تنها به کمک گونه‌ای آگاهی گفتار مشخص می‌شود. نویسنده کسی است که مسئلهٔ او زبان باشد و در زبان به جستجوی ژرفا برآید و نه ابزارگرایی یا زیبایی.»[۱۱]

این در حالی است که بارت در آثارش به مکتب‌های فلسفی و تحلیل‌های تاریخی ـ اجتماعی نزدیک می‌شود و در **نقد و حقیقت** نقادانی را که دستاوردهای کسانی چون نیچه، فروید و مارکس را نادیده می‌گیرند سرزنش می‌کند. آشتی‌ناپذیری بارت با نقد فرمایشی مارکسیستی است. نمونه‌ای از این برخورد را در مقالهٔ «فقیر و پرولتاریا» که نقدی بر فیلم «عصر جدید» چارلی چاپلین است، می‌بینیم. بارت بر آن است که فیلم مایهٔ پرولتری دارد ولی هرگز آن را جمعبندی سیاسی نمی‌کند و نتایج حاضر و آماده به مخاطب تحویل نمی‌دهد. چارلی «پرولتاریای کور و طلسم شده» را با نیازهای اولیه و از خود بیگانگی ژرفش نشان می‌دهد که هنوز بیشتر انسانی گرسنه است تا انسانی آگاه. بارت برخورد آثار مارکسیستی ارتودوکس را که برخلاف چارلی «پرولتاریا را درگیر مبارزهٔ فعال و قهرمانانه» نشان می‌دهند، خالی از توانمندی زیبایی‌شناسانه می‌داند و بر آن است که:

«هیچ اثر سوسیالیستی هنوز نتوانسته شرایط حقارت بارکارگر را با چنین صراحت و بزرگ‌نمایی نشان بدهد.»[۱۳]

رویکرد دیگر نقدِ روانکاوی است و بارت به ناقد فرانسوی شارل مورون، نمایندهٔ نقد فرویدی در آن زمان فرانسه اشاره می‌کند.

بارت در زمینهٔ نقد شالوده‌شکنی، باشلار را از عوامل شکوفایی نقد فرانسه می‌داند که کارهای ژرژ پوله، ژ. استرابینسکی و پ. ریشار زیر تأثیر او هستند. باشلار مکتب نقد خود را بر اساس شالوده‌شکنی

تصاویر در شعر شاعران پایه گذاشت و بر آن بود که موضوع نقد باید شالوده‌شکنی تصویر باشد و نه خودِ تصویر.

کتاب نقد و حقیقت

بارت ***نقد و حقیقت*** را در سال ۱۹۶۶ و در اوج زد و خوردهای دو جناح نقد نو و نقد قدیمی در فرانسه منتشر کرد. یکی از نقادانِ گرایش دوم به نام پیکار، نقدی بر کتاب ***دربارهٔ راسین*** بارت (چاپ ۱۹۶۳) نوشت. هواداران نقد فرهنگستانی به صورت گروهی از گوشه و کنار پیکار را تشویق و ستایش کردند و گفته‌های بارت و نقد او را جریانی هذیان‌آلود، جلوه فروشانه و تهی ارزیابی کردند: بارت نیز ***نقد و حقیقت*** را در پاسخ به آنان نوشت. او از آزادی نقد در بازنگری به آثار کلاسیک با برداشت‌های نو هواداری کرد و آن را یکی از نشانه‌های روندهای منظم ارزش‌یابی در ادبیات دانست. از آنجا که زبان نمادین آثار زبان معناهای چندگانه است، پس نقادان می‌توانند در زمان‌های گوناگون و از زاویه‌های مختلف دربارهٔ اثر سخن بگویند.

نقد و حقیقت در کتاب‌شناسی آثار بارت جایگاه ویژه‌ای دارد. بارت در این اثر از ساختگرایی به پساساختگرایی و هرمنوتیک نزدیک می‌شود و می‌توان آن را چرخشگاه میان این دو گرایش در آثار او دانست. بارت حرکت از ساختگرایی به پساساختگرایی را همان حرکت از اثر به متن می‌داند و از دید پساساختگرایی نیز آن چه در متن حرف نخست را می‌زند، خلأ سوژه، ابهام محض و معنای تهی است.

می‌توان این گذار را هنگام پیشنهاد پی‌ریزی دانش ادبیات و مرزبندی میان این دانش و کار نقادی دید. بارت می‌نویسد: «باری اگر به راستی اثر ادبی به سبب ساختار خود معنای چندگانه می‌یابد، پس باید دو سخن مختلف را در خود جای بدهد. از سویی می‌توان در اثر ادبی یا تمام معناهای نهفته را یافت و یا آن معنای تهی‌ای را که در برگیرندهٔ همهٔ آن‌هاست؛ که این دو با هم فرقی ندارند. از سوی دیگر می‌توان با یکی از این معناها رویاروی شد. این دو سخن در هیچ حالتی نباید با یکدیگر اشتباه گرفته شوند؛ زیرا نه موضوع مشترکی دارند و نه جنبه‌هایی یکسان. می‌توان این سخن عام را که موضوعش نه فلان معنای خاص، بلکه خودِ چندگانگی معناهای اثر است، دانش ادبیات نامید؛ و آن سخن دیگر را که با وجود خطرهای بسیار می‌خواهد یک معنای خاص به اثر بدهد، نقد ادبی نام نهاد.»

بارت کار دانش ادبیات را در قلمرو **شرایط درونمایه‌ها** یعنی **صورت‌ها** می‌داند و موضوع آن را «شکل‌های گوناگون معناهای پدید آمده».

این دانش تفسیری قطعی برای نمادها نخواهد داد؛ بلکه به جستجوی انواع تأویل‌های ممکن برای آن نمادها خواهد پرداخت. از دید بارت نقادی و دانش ادبیات در اینجا از یکدیگر جدا می‌شوند. ناقد یک یا چند برداشت از نماد را می‌گیرد و به شکافتن آن می‌پردازد. حال آن‌که دانش ادبیات اگر می‌خواهد دانش باقی بماند، نباید معنای مشخصی را به متن تحمیل و معناهای دیگر را انکار کند. این دانش باید آن معنای تهی را که دربرگیرندهٔ همهٔ معناهای ممکن است، در نظر بگیرد. اما ناقد می‌تواند روی یک یا چند معنا انگشت بگذارد. و البته نقد نو همواره در نظر دارد که این گزینش‌ها تنها لحظه‌هایی از یک

متن هستند. برای نمونه بارت در ***اسطوره‌شناسی‌ها***، هنگام نقد ***جزیرهٔ اسرارآمیز*** اثر ژول ورن، با همهٔ معناها و جنبه‌های اثر کار ندارد، بلکه یک نماد آن را گزینش می‌کند و سخن خود را دربارهٔ آن ارائه می‌دهد: نمادِ چهار دیواری بسته که در رمان ورن در کشتی ناتیلوس تجسم می‌یابد. بارت به ارتباط این نماد با خوشبختی‌های دوران کودکی و آرزوهای انسان بورژوا می‌پردازد.

با نگاهی گذرا به کارهای دیگر نقادان نوگرا، همین روش را می‌بینیم.

فیلیپ سولر، نقاد و رمان‌نویس فرانسوی، در مجموعه مقاله‌های خود به نام ***نظریهٔ استثناها*** نقادی‌های نمادین و نوگرایانه‌ای دربارهٔ آثار ساد، داستایوسکی، پروست، فاکنر، جویس و غیره دارد.[۱۴] سولر در مقالهٔ «داستایوسکی، فروید و رولت» به بررسی نمادهای پدرکشی در آثار داستایوسکی بر اساس نظریهٔ فروید می‌پردازد.

یکی از نقادان و اندیشمندانی که بارت هم در ***اسطوره، امروز*** و هم در ***نقد و حقیقت*** اهمیت دستاوردهایش را گوشزد می‌کند، گاستون باشلار است. باشلار در کتاب ***حقّ رؤیاپردازی*** به نقد آثار لافونتن، ادگار آلن‌پو، مالارمه، میشله، پل الوار و نقاشانی چون شاگال و ون گوگ می‌پردازد. از آثار مهم دیگر او می‌توان به ***روانکاوی آتش***، ***زمین و رؤیاهای آسودن***، ***زمین و رؤیاهای خواستن*** و ***نظریهٔ ادبی رؤیا*** اشاره کرد.[۱۵]

ژرژ باتای (۱۸۹۷-۱۹۶۲) که بارت در ***نقد و حقیقت*** از او نیز یاد می‌کند، در مجموعه‌های نقادی خود از جمله در کتاب ***ادبیات و شَر*** به نقد آثار نویسندگان و شاعرانی چون امیلی برونته، بودلر، میشله، ویلیام بلیک، ساد، پروست، کافکا و سارتر (***ژنهٔ قدیس***) می‌پردازد.[۱۶]

بارت در ***نقد و حقیقت*** در واقع نظریه‌پرداز جریان نقد نوگرا به شمار می‌رود و کار ناقد را چنین جمعبندی می‌کند:

«ناقد حقیقت نهایی تصویر را نقش نمی‌زند، بلکه تنها تصویری جدید به دست می‌دهد که آن نیز پادرهواست: نقد نه برگردان که کنایه است. نمی‌تواند ادعای بازیابی «ژرفای» اثر را داشته باشد، زیرا این ژرفا خودِ سوژه یعنی غیاب است.» بارت در آثاری چون ***درجهٔ صفر نوشتار*** (۱۹۵۳)، ***میشله*** (۱۹۵۴)، ***اسطوره‌شناسی‌ها*** (۱۹۵۷)، ***دربارهٔ راسین*** (۱۹۶۳) و ***مقاله‌های نقادی*** (۱۹۶۴) ساختگرایی است که به زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی توجه بسیار دارد. اما جوانه‌های گرایش‌های بعدی او در همین آثار دیده می‌شود. بارت کوتاه‌نویسی را در همین دوره تجربه می‌کند. آثار پس از ***نقد و حقیقت*** و دورهٔ گرایش او به هرمنوتیک دارای زبان و بیانی پرابهام، شعرگونه و در قالب قطعه‌نویسی است. در واقع حرکت از اثر به متن، حرکت از نشانه به دال را در پساساختگرایی به دنبال دارد و معنای پایدار در پرده قرار می‌گیرد. جست و خیز معنا و احتمال وجود معنا در کار است. کمی مانند آن چه اصل عدم قطعیت هایزنبرگ در مورد چگونگی حضور الکترون در اوربیتال‌های اتمی می‌گوید. همان حالتی که ژک دریدا با مفهوم معنای منتشر در اثر از آن یاد می‌کند.

لذت متن، ***رولان بارت*** و ***قطعه‌هایی از سخن عاشقانه*** به این شیوه نوشته شده‌اند. اما اگر آثار دورهٔ نخست دارای لحن محکم علمی و روش‌شناسی تحلیلی استواری هستند، آثار بعدی نیز از این ویژگی برکنار نمی‌مانند. توجهی که بارت در ***نقد و حقیقت*** به کُنش خواندن داشت، در ***لذت متن*** به برخوردی روانکاوانه با این موضوع تبدیل می‌شود.

بارت شاخص تأثیرگذاری یک متن را لذت می‌داند و این لذت دست نمی‌دهد، مگر در پیچ و خم و جست و خیز زبان. با چنین دیدگاهی اگر در نقد یک اثر بگوییم که لذت بردیم، حرف کمی نزده‌ایم.

مفهوم لذت متن نزد بارت شاید پیوندی با مفهوم لذت فرویدی نیز داشته باشد. نسبت میان میزانِ لذت و میزانِ رنج می‌تواند نشانگر میزانِ پس زدنِ ارضاء میل‌های انسانی باشد. از روی همین میزان لذت می‌توان به میزان از خود بیگانگی نیز پی برد.

نقد قدیمی که اصول خشکی را در مورد ادبیات به کار می‌بندد با واژهٔ لذت سرآشتی ندارد. اما بارت به کامل کردن این مفهوم در آثار خود اهمیت بسیار داده است. او که پیشتر در ***نقد و حقیقت*** نوشت:

«تنها خواننده اثر را دوست دارد و با آن مناسبتی از سر میل برقرار می‌کند. خواندن یعنی میل به اثر، یکی شدن با آن و ردِّ دو لایه کردن آن به وسیلهٔ هرگفتار خارجی دیگری جز گفتار خود اثر»، در ***لذت متن*** این مفهومِ میل را تا حدِ لذتی جسمانی بسط می‌دهد. «لذت متن لحظه‌ای است که جسم من از پی اندیشه‌های خودش می‌رود. آخر جسم من همان اندیشه‌های مرا ندارد.»[۱۷]

بارت در این میان حتی از بازیگوشی و بلهوسی با واژه‌ها نیز ابایی ندارد: «لذتِ متن و متنِ لذت دو اصطلاح مبهم هستند. زیرا واژه‌ای در زبان فرانسه نیست که همزمان دو مفهوم لذت (خرسندی) و سرخوشی (شادمانی) را در برداشته باشد.»[۱۹]

یکی از دلیل‌هایی که خواندن آثار بارت محدود به حلقهٔ تنگی از خوانندگان و دانشجویان دوره‌های پیشرفتهٔ علوم انسانی است و ترجمهٔ آثار او دشوار و گاه ناممکن است، همین شیوهٔ نگارش پیچیده

و نوگرا است. در اینجا باید گفت که برخی از ناقدان نظریهٔ ادبی لذت‌جویی بارت را در دنیای بمب‌های آتش‌زا، قحطی و فقر نیمی از ساکنان زمین کمی ناهنجار دانسته‌اند.[۲۰]

بارت در ***لذت متن*** چه می‌گوید؟ او کتاب را با طرح این قضیه آغاز می‌کند که اگر جمله‌ای، تاریخچه‌ای یا واژه‌ای را با لذت می‌خوانیم، از آن‌روست که با لذت نوشته شده‌اند. حال میزان رنج‌های نویسنده هر قدر بوده باشد مهم نیست. نوشتن در هر حال با لذت همراه بوده است. اما تضمینی برای دو طرفه بودن این رابطه نیست. یعنی صرفِ نوشتن با لذت نمی‌تواند نویسنده را از لذت بردن خواننده مطمئن کند. نویسنده نمی‌داند کدام خواننده به این لذت دست می‌یابد، پس او تنها می‌تواند به پدید آوردن فضایی از سرخوشی دلخوش باشد. بسته به آن که کدام ابهام کدام خواننده را تحریک کند؛ آخر بارت در ***لذت متن*** ابهام را نه سرنوشتی محتوم بر اساس دیدگاه تاریخی فلسفهٔ غرب، نه امتیازی منفی برای نوشتار، بلکه امتیازی مثبت و برتری زیبایی‌شناسانهٔ آن ارزیابی می‌کند.

«برخی متنی (یا هنرهای دیگر مثل نقاشی) بدون ابهام را دوست دارند متنی که بُرشی از «ایدئولوژی حاکم» باشد و این به معنای پسندیدن متنی بی‌جذابیت، غیرخلاق و حتی سترون است (مانند اسطورهٔ زنِ بدون ابهام). متن به ابهام خاص خود نیاز دارد.»[۲۱]

تأثیر بارت بر روی نظریه‌پردازان و مکتب‌های دیگر نظریهٔ ادبی گفتاری جداگانه است. اما همین اندازه می‌توان گفت که او و آثارش در فرهنگ و دانش قرن بیستم جایگاهی برجسته دارند. برخی از دیدگاه‌های بارت هنوز یا درکشان دشوار است یا شرایط تحققشان

ناممکن، از جمله پیش‌بینی او در «نقد و حقیقت» پیرامون لزوم پی‌ریزی دانش ادبیات.

بارت ذهن نقادش را حتی در مورد کتاب‌های خودش نیز به کار می‌برد. او در پایان *اسطوره، امروز* به کمبودهای روش اسطوره‌شناسی خود اشاره می‌کند. نیز چند سال بعد در مقاله‌ای دیدگاه‌های خود را بازنگری می‌کند. دو سال پس از انتشار ***دربارهٔ راسین*** به نقد آن می‌پردازد و در ***نقد و حقیقت*** کاستی کتاب ***دربارهٔ راسین*** را گوشزد می‌کند.

بارت در زندگی ادبی ـ علمی خود به رشته‌های گوناگونی پرداخت. اما شهرت جهانی او بیشتر به عنوان یک نقاد و نظریه‌پرداز نقادی است.

علت اهمیت نقد از دید بارت، پس از نگاهی کلی به دوران کار ادبی او آشکارتر می‌شود، دورانی از نظر تاریخی پیچیده و دشوار. دورانی که طی آن همهٔ پهنه‌های زندگی فکری و اجتماعی به نقد کشیده شد.

و بارت برای انسانِ پریشانِ قرن سپری شدهٔ ما گفته‌ای به یاد ماندنی داشت:

«خواستن ما را می‌سوزاند و توانستن ما را خراب می‌کند، ولی دانستن وجود کم توان ما را به آرامشی پایدار می‌رساند.»[۲۲]

تابستان ۱۳۷۵

پی‌نوشت

1- Roland Barthes. *Le Plaisir du texte*. Edition du Seuil. 1973.

2- Roland Barthes. "Qu'est ce que la critique. Essais critiques, Edition du Seuil 1964.

3- Roland Barthes. *Litterature et meta-langage*. Essais critiques. p 106, 107.

4- ibid.

۵ـ کتاب ***اسطوره‌شناسی‌ها*** مجموعهٔ مقاله‌های بارت بر اساس نشانه‌شناسی و اسطوره‌شناسی است، همراه با مقالهٔ نظری «اسطوره، امروز» که مفهوم اسطوره را از دید ساختگرایی و نشانه‌شناسی بررسی می‌کند. ترجمهٔ فارسی این کتاب با نام ***اسطوره، امروز*** از سوی نشرمرکز در تابستان ۷۵ چاپ شده است.

۶ـ ***اسطوره، امروز***، رولان بارت. شیرین‌دخت دقیقیان. نشرمرکز ۱۳۷۵، ص ۱۱۱ و ۱۱۲.

۷ـ La critique Ni-Ni در برگردان فارسی این مقاله در «اسطوره، امروز» علت آوردن معادل «نقد نی‌نی» برای آن چنین توضیح داده شده است:
«به اعتبار شباهت Ni در زبان فرانسه با برخی موارد در ادب فارسی که نی به معنای نه آمده است، به جای NiNisme همان نی‌نی‌گری را حفظ می‌کنیم. شاید ایهام موجود در واژه‌ای که بارت ساخته است در زبان فارسی نیز حفظ شود. زیرا در فارسی نیز به پیروی از زبان فرانسه به بچهٔ کوچک نی‌نی هم می‌گوییم. بارت، در مقالهٔ نقد نی‌نی، نقادانی را که مُنکر دخالت دیدگاه‌های تاریخی و اجتماعی در نقد هستند، به نوعی با بچه‌های کوچک (نی‌نی) مقایسه می‌کند و می‌نویسد. «نمی‌توان بدون داشتن نوعی پیش‌آگاهی دربارهٔ انسان و تاریخ، خیر و شر، اجتماع و غیره دربارهٔ ادبیات داوری کرد.»

۸- *اسطوره، امروز*، رولان بارت ص ۱۰۰.
۹- همان جا.

10- Roland Barthes. *Qu'est ce que la critique?* Essais critiques.

11- Roland Barthes. *critique et verité*, Edition du Seuil 1964.

۱۲- *اسطوره، امروز*، رولان بارت ص ۱۲۴.
۱۳- *اسطوره، امروز*، رولان بارت ص ۱۰۷. (ناتیلوس و کشتی سرمست)

14- See: Phillippe Sollers. *Theories des exception*. Folio. Essais 1986.

15- See: Gaston Bachelard. *Le droit de rêver*. Presse universitaires de france 1973.

See: Gaston Bachelard. *La Psychanalyse du feu*. Paris, Gallimard 1976.

See: Gaston Bachelard. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris 1976.

See: Gaston Bachelard. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris 1977.

See: Gaston Bachelard. *La Poétique de la rêverie*, Press Universitaire de France 1974.

16- George Bataille. *La Litterature et le mal*. Folio Essais. 1957.

17- Roland Barthes. *Le Plaisir du texte*. P 30.

18- ibid.

۱۹- نگاه کنید به *نظریهٔ ادبی*، تری ایگلتون، ترجمهٔ عباس مخبر، نشرمرکز.

20- Roland Barthes. *Le Plaisir du texte*.

21- Roland Barthes. *Essais Critiques*.

نقد و حقیقت

۱

آن چه «نقد نـو» نام دارد پدیده‌ای امروزی نیست. از انقلاب[1] فرانسه به این سو، نقادانی بس متفاوت و با دامنه‌های پژوهشی گوناگون که سرانجام همهٔ نویسندگان ما، از مونتنی[2] تا پروست[3] را دربرمی‌گیرند، به برخی بازنگری‌ها در زمینهٔ ادبیات کلاسیک ما پرداخته‌اند. این بازنگری‌ها در بستر فلسفه‌های جدید شکل گرفته‌اند. هیچ جای شگفتی نیست که سرزمینی هرچند گاه دستاوردهای عینی[4] گذشتهٔ خود را دوباره به میان بیاورد و تشریح کند تا دریابد با آن‌ها چه کار می‌تواند بکند. این‌ها باید همانا روندهای منظم ارزش‌یابی باشند.

ولی به تازگی کسانی به میدان آمده‌اند تا این جنبش **شیّادی**[5] را

1- Liberation 2- Montaigne 3- Proust

۴ـ objet. و در اینجا به اقتضای مفهوم جمله ترکیب دستاورد عینی گذاشته شد ـ م.

۵ـ imPosture در فرانسه مخالفین برداشت آزادانه از آثار ادبی گرایش نقد نو را گونه‌ای شیّادی و چشمبندی می‌نامیدند و ریمون پیکار که **نقد و حقیقت** در پاسخ‌گویی به او نوشته شد مقاله‌ای به نام «نقد نو یا چشمبندی نو» منتشر کرده بود ـ م.

محکوم کنند و از آن دست بازداری‌ها را که اغلب واپس‌گرایی پیش راه هر نیروی پیشرویی می‌گذارد، در مورد آثار این جنبش (یا دست‌کم برخی از آن‌ها) به اجرا بگذارند: آن‌ها کشف می‌کنند که کارهای نقد نو خالی از اندیشه، از نظر کلامی سفسطه‌آمیز و از دیدگاه اخلاقی خطرناک هستند و کامیابی‌شان را تنها وامدار فضل‌فروشی خود هستند. شگفت آن که این جریان بسیار دیر به راه افتاده است. چرا امروز؟ آیا نشانهٔ واکنشی بی‌اهمیت است؟ یا بازگشت تهاجمی گونه‌ای تاریک‌اندیشی؟ و یا برعکس، نخستین واکنش‌ها در برابر شکل‌های نوی سخن است؛ شکل‌هایی که در حال تکوین هستند و پیشاپیش وجودشان احساس شده است؟

آن چه در یورش‌های اخیر به نقد نو تکان‌دهنده است، آشکار بودن سرشت گروهی آن‌هاست.[۱] چیزی ابتدایی و عریان درون آن در تقلاست. گویی در یک جامعهٔ باستانی، مراسم طرد پدیده‌ای خطرناک را برگزار می‌کنند. نوشتهٔ حیرت‌آوری به نام ***مجازات***[۲] ریشه در چنین جریانی دارد. آن‌ها خواب **زخمی کردن، سوراخ کردن، زدن و کشتن** نقد نو و کشاندن آن به **ندامتگاه، سکوی محاکمه** و بالای **چوبهٔ دار** را می‌بینند.[۳] بی‌شک به چیزی حیاتی دست درازی شده است؛ زیرا مجازات‌کننده تنها به دلیل استعدادش ستوده نشده، بلکه چونان

۱ـ در اینجا بارت در زیرنویس، فهرست بلندبالایی از مقاله‌هایی که در ۱۹۶۵ و ۱۹۶۶ در روزنامه‌های فرانسه به چاپ رسیده و در راستای همین یورش به نقد نو است، آورده است که از آوردن آن چشم می‌پوشیم ـ م.

۲ـ «این یک مجازات است» نشریهٔ ***صلیب*** (۱۰ دسامبر ۱۹۶۵).

۳ـ در اینجا بارت در زیرنویس، سیاهه‌ای از این گونه تشبیه‌ها را از مقاله‌های یاد شده آورده است. از جملهٔ نشریهٔ ***لودیان***، شماره ۱۶ ژانویهٔ ۱۹۶۶ و مقاله‌ای به نام «بارت در مسلخ» م.

دادستانی پس از یک جلسهٔ دادگاهی از او **سپاسگزاری** و قدردانی شده است: پیشتر به او وعدهٔ نامیرایی داده بودند، امروز در آغوشش می‌گیرند:[۱] کوتاه‌سخن آن که «مجازات» نقد نو هدفی در راستای بهداشت همگانی وانمود می‌شود که باید در انجامش به سیم آخر زد و توفیقش صحت مزاج همگانی را به همراه خواهد داشت.

این یورش‌ها که از محفلی محدود هدایت می‌شوند، گونه‌ای برچسب ایدئولوژیک دارند. بستر خیزش این یورش‌ها محفل فرهنگی مشکوکی است که عنصری سخت سیاسی و جهت‌دار را به درون نقادی و زبان رسوخ می‌دهد.[۲] نقد نو در ***امپراتوری دوم*** محاکمه می‌شود: آیا نقد نو به دلیل رویارویی با «قواعد بنیادی اندیشهٔ علمی یا حتی خیلی ساده قواعد بیان» خرد را خدشه‌دار نمی‌کند؟ آیا به اخلاق زیان نمی‌رساند و همه جا به «***جنسیت‌گرایی وسواس‌آمیز افسارگسیخته و هرزه***» میدان نمی‌دهد؟ آیا عُرف‌های ملی ما را در چشم جهانیان بی‌اعتبار نمی‌سازد؟[۳] در یک کلام آیا **خطرآفرین** نیست؟ به کارگیری واژهٔ **خطرآفرین** در مورد اندیشه، زبان و هنر

۱ـ «به گمان من آثار آقای بارت خیلی زودتر از آثار آقای پیکار پیر می‌شوند.» (ای گینیون، ***لوموند*** ۲۸ مارس ۱۹۶۴) «دلم می‌خواهد آقای ریمون پیکار را به خاطر نوشتن بیانیهٔ شما در آغوش بگیرم» (ژان کو، ***پَریسکوپ***).

۲ـ در سال ۱۹۶۶، یعنی کمی پیش از آن که بارت **نقد و حقیقت** را بنویسد، ریمون پیکار (Raymond Picard) در شمارهٔ ژانویهٔ مجلهٔ ***اروپ ــ اکسیون*** (*Europe Action*) جوابیه‌ای به رولان بارت نوشت و دیدگاه و سبک نوشتار او را گنگ ارزیابی کرد. او در آن مقاله نوشت که بارت خیال می‌کند می‌توان هذیان‌هایی شبیه پیش‌گویی‌های نوسترو داموس و یا جمله‌هایی شبیه رمزهای فرقه‌های سرّی را جایگزین نقد کلاسیک و سنتی کرد. ***نقد و حقیقت*** در پاسخ به دیدگاه پیکار نوشته شد ـ م.

۳ـ گفتهٔ پیکار در همان مقاله ـ م.

بی‌درنگ یادآور دیدگاه‌های واپس‌گراست. واپس‌گرایی به راستی در ترس زندگی می‌کند و ریشهٔ همهٔ آن تصاویر خشونت‌بار در همین هراس نهفته است؛ واپس‌گرایی از هرگونه نوپردازی[1] هراسان است و هر بار به کمک صفت «تهی» آن را ارزیابی می‌کند. («تهی» اغلب تنها صفتی است که می‌توانند به چیزهای نو نسبت دهند.) ولی این ترسِ سنتی، امروز با ترسی متضاد خود همراه و پیچیده شده است: هراس از زمان پریش[2] جلوه کردن. آن‌ها شک به نوگرایی را با ارج نهادن به «***توجه به زمان حال***» یا لزومِ «***بازاندیشی پیرامون مسائل نقد***» همراه می‌کنند و سر و ته قضیه را طوری هم می‌آورند که از «***بازگشت بیهوده به گذشته***» برکنار شوند. امروز واپس‌گرایی نیز درست مانند سرمایه‌داری خود را موقتاً به موش‌مردگی زده است. این یورش‌های ناگهانی نیز از همین‌رو است: مدتی وانمود به اندوختن آثار مدرنی می‌کنند که باید درباره‌شان سخن گفت و در واقع چنین نیز می‌کنند. آنگاه ناگهان پس از رسیدن به میزانی خاص به مجازات گروهی می‌پردازند. این محاکمه‌ها که هر چند گاه به وسیلهٔ محافلی بسته به راه می‌افتد، هیچ چیز خارق‌العاده‌ای در بر ندارند؛ آن‌ها پیامدِ گونه‌ای از دست دادن تعادل هستند. ولی ***نقد***[3] چرا امروز به میدان آمده است؟

آن‌چه در این کارزار شایان نمایاندن است، رویارویی کهنه و نو نیست. نکتهٔ مهم آن است که نقد قدیمی با واکنشی بی‌پرده گونه‌ای

1- novation 2- anachronique

۳ـ Critique بارت این واژه را با حرف C بزرگ آورده است. در زبان‌های اروپایی معمولاً واژه‌های مقدس مسیحی را درون متن با حروف بزرگ می‌آورند. شاید بارت به همین منظور در مورد این واژه نیز این قاعده را به کار برده است ـ م.

گفتار پیرامون کتاب را ممنوع می‌کند: چیزی که با آن مدارا نمی‌شود این است که زبان بتواند دربارهٔ زبان سخن بگوید. گفتارِ دولایه احتیاط خاص هواداران عُرف را برمی‌انگیزد و اغلب به کمک اندرزی کوته‌بینانه با آن برخورد می‌کنند: در حکومت ادبیات،[1] نقد باید به اندازهٔ یک پلیس «محتاط» باشد. آزادی ندادن به یکی می‌تواند به اندازهٔ عوام‌پسند کردن دیگری خطرناک باشد: این همانا به زیر سؤال بردن قدرتِ قدرت و زبانِ زبان است. ساختن نوشتاری ثانوی از نوشتار اولیهٔ اثر در واقع گشودن راه‌های تازه و پیش‌بینی نشده و بازی بی‌نهایت آینه‌های روبه‌روی هم است و همین فرارِی از بند جسته است که مظنون به شمار می‌رود. تا زمانی که نقد کارکرد سنتی داوری داشت، نمی‌توانست چیزی جز یک سازشکار باشد. سازشکار با منافع داوران. «نقدِ» راستینِ عُرف‌ها و زبان‌ها به معنای «داوری» دربارهٔ آن‌ها نیست؛ بلکه **تمیز دادن، جدا کردن و دو لایه کردن** کردن آن‌هاست. نقد اگر بخواهد انقلابی باشد، نیازی به داوری کردن ندارد. تنها کافی است که به جای خدمت به زبان، دربارهٔ آن سخن بگوید. «نو بودن» جرم اصلی نقد نو نیست، بلکه جرم نقد نو آن است که سر تا پا «نقد» است و نقش‌های نویسنده و نقدنویس را به صورت نویی تعیین می‌کند و با این کار به نظم زبان‌ها سوءقصد می‌کند.[2] مخالفان نقد نو نخست اختیارهای خود را تحمیل و سپس مدعی حقِ «مجازات کردن» می‌شوند.

1- état litteraire

۲ـ «سوءقصد به نظم زبان‌ها» عبارتی از مقالهٔ پیکار است ـ م.

نقد حقیقت‌نما[1]

ارسطو فن گفتار[2] را بر اساس وجود گونه‌ای «حقیقت‌نمایی» پایه گذاشت. این حقیقت‌نمایی به کمک سنت، سخنان حکیمان، دیدگاه اکثریت، نگرش جاری و غیره در ذهن انسان‌ها جا افتاده است. آن چیزی در یک اثر یا سخن حقیقت‌نما است که با هیچیک از اقتدارهای[3] آن در تناقض نباشد. حقیقت‌نمایی در نهایت نه بستگی دارد به آن چه وجود داشته (که مربوط است به تاریخ) و نه به آن چه می‌باید باشد (که مربوط است به علم)، بلکه تنها مربوط به آن چیزی است که افکار عمومی ممکن می‌شمارد و این چیز چه بسا به کلی متفاوت با واقعیت تاریخی یا امکان علمی باشد. ارسطو بر اساس این استدلال گونه‌ای زیبایی‌شناسی مردم‌پسند[4] را پایه‌ریزی می‌کند. اگر امروز این زیبایی‌شناسی را در مورد آثار عوام‌پسند[5] به کار بگیریم شاید دریابیم که همین مفهوم حقیقت‌نمایی در دوران کنونی احیا شده است. زیرا این گونه آثار هرگز آن‌چه را که افکار عمومی ممکن می‌داند، هر قدر هم از دیدگاه تاریخی و علمی ناممکن باشد، زیر پا نمی‌گذارند.

1- Le vraisemblable critique

2- La technique de la parole

3- autorité

۴- بارت در ***مخاطرهٔ نشانه شناسیک*** تعریفِ ارسطو از راست نمایی را چنین می‌آورد: «آن چه افکار عمومی آن را ممکن می‌داند.» بارت روح تعریف ارسطو را چنین شرح می‌دهد: «یک راست‌نمایی ناممکن بیشتر از یک امر ممکن غیرراست‌نما ارزش دارد.» نگاه کنید به

Roland Barthes. *L'aventure Sémiologique*. Edition du Seuil. 1985. p 96.

5- oeuvre de masses

نقد قدیمی بَی‌شباهت با آن چه که از یک نقد عامیانه انتظار می‌رود نیست؛ هر چند که جامعهٔ ما کمتر از فیلم، رمان و ترانه مصرف‌کنندهٔ مقاله‌های نقد است. نقد قدیمی در قلمرو فرهنگ جامعه دارای افکار عمومی خاص خود است و بر صفحه‌های ادبی چند روزنامهٔ مهم چیرگی دارد و خود را درون منطق خردورزانه‌ای[1] جا می‌دهد که در آن نمی‌توان مخالف حکم سنّت، سخنان حکیمان، دیدگاه رایج و غیره بود. کوتاه‌سخن آن که گونه‌ای نقد حقیقت‌نما وجود دارد.

این حقیقت‌نمایی امروز دیگر با اعلام اصول خود را نمی‌شناساند و از آنجا که **خودبه‌خودی** است، برکنار از هرگونه اسلوبی[2] باقی می‌ماند. زیرا اسلوب برعکس، برخورد تردیدآمیزی است با عنصر حادثه و طبیعت. آن‌ها تنها هنگام حیرت و ناخشنودی در برابر «جنون‌زدگی»های نقد نو دست به دامان اسلوب می‌شوند. از دید آنان همه چیز در نقد نو «گنگ»، «بی‌معنی»، «گمراه‌کننده»، «بیمارگونه»، «لجام گسیخته» و «گیج‌کننده» است.[3]

نقد حقیقت‌نما امور مسلم[4] (آشکارگی‌ها) را بسیار دوست دارد. اما این امور مسلم به ویژه هنجارمند نیز هستند. همان نعل وارونهٔ همیشگی در هنگام احساس خطر و دفاع از خود زده می‌شود و چنین پیش می‌آید: اختلاف دیدگاه تبدیل به انحراف، انحراف به خطا، خطا

1- intellectuelle 2- methode

۳ـ این صفاتی است که پیکار به نقد نو نسبت می‌دهد و بارت در زیرنویس به ده‌ها مثال دیگر اشاره می‌کند ـ م.

4- évidence

به گناه، گناه به بیماری و بیماری به هیولاوارگی[1] تبدیل می‌شود. از آن جا که این نظام هنجاری بسیار سست است، با هیچ و پوچ از هم می‌پاشد و هنجارها از آن بیرون می‌افتند. این هنجارهای حسیِ حقیقت‌نمایی آن‌گونه‌اند که نمی‌توان از آن‌ها سرپیچی کرد و تبدیل به گونه‌ای ***ضدطبیعت***[2] نقد نگشت و به قلمرو دانش هیولاشناسی[3] رانده نشد. اینک ببینیم که هنجارهای نقد حقیقت‌نما در سال ۱۹۶۵ کدامند؟

ابژکتیویته

این نخستین هنجاری است که جنجالش گوش‌ها را کر می‌کند: ابژکتیویته. ولی ابژکتیویته در قلمرو نقد ادبی چیست؟ کیفیت اثری که «بیرون از ما وجود دارد»[4] چیست؟ مدام در مورد واژهٔ **بیرون** تعریف‌های متفاوتی ارائه می‌شود؛ واژه‌ای چنان باارزش که باید بر جنونِ نقد لگام بزند، هماهنگی با آن ضروری است و از گوناگونی اندیشهٔ ما برکنار است. اما پی‌درپی تعریف‌های جدید از آن داده می‌شود. پیشتر واژهٔ **بیرون** به معنای عقل، طبیعت، سلیقه و غیره بود. سابق با زندگی نویسنده و «قوانین نوع ادبی» و تاریخ یکی بود و امروز

1- monstruosité 2- anti-nature

3- teratologie (اشارهٔ بارت به گفتهٔ پیکار است.)

۴- بارت در زیرنویس ابژکتیویته را یکی از مفاهیم فلسفهٔ مدرن می‌داند و به تعریف آن اشاره می‌کند: وجود ابژه‌ها بیرون از ما. با چنین تعریفی در فارسی می‌توان معادل «بُرون‌ذات» یا «عینیت» را در مورد آن به کار برد ـ م.

باز هم تعریف متفاوتی به ما می‌دهند. به ما می‌گویند که اثر ادبی دربردارندهٔ اصول مسلم است و می‌توان با تکیه بر **قطعیت‌های زبان، به کارگیری همخوانی روان‌شناختی و نیازهای ساختار نوع ادبی،**[1] آن‌ها را بیرون کشید.

چند انگارهٔ مخدوش در اینجا با یکدیگر آمیخته می‌شوند. نخستین انگاره، نظم و دانش **متن‌شناسی**[2] است. به این معنا که باید آثار کُرنی،[3] راسین و مولیر را با در دست داشتن یک جلد ***زبان فرانسهٔ کلاسیک*** اثر کایرو[4] خواند. بدون شک بله؛ چه کسی هرگز این نکته را نادیده گرفته است؟ ولی معنای واژه‌های آشنا را چه می‌کنید؟ آن چه «قطعیت‌های زبان» می‌نامند چیزی نیست جز قطعیت‌های زبان فرانسه و قطعیت‌های فرهنگنامهٔ واژه‌ها. ملال (یا لذت) از آن‌رو حس می‌شود که زبان **شالوده‌ای کهن**[5] همواره فقط مادهٔ سازندهٔ یک زبان دیگر است که **با زبان اولی در تضاد نیست**، یعنی همان زبان اول است ولی پر از عدم‌قطعیت‌ها: با کدام ابزار شناسایی و کدام فرهنگ واژه‌ها می‌خواهید بر این زبان دوم چیره شوید؟ همان زبان ژرف، پهناور و نمادینی که اثر با آن نوشته شده و دقیقاً زبان معناهای چندگانه است؟ همین‌طور در مورد «همخوانی روانشناختی». می‌خواهید بر اساس کدام کلید آن را بخوانید؟ مکتب‌های گوناگونی برای نامگذاری رفتارهای آدمی وجود دارد و تازه پس از نامگذاری آن‌ها شیوه‌های گوناگونی برای بیان همخوانی‌شان موجود است: کاربردهای روانشناسی روانکاویک با کاربردهای روانشناسی رفتارگرا[6] و غیره

۱ـ جملهٔ پیکار.

2- Lexicographie 3- Corneille 4- Cayrou 5- idiome

6- Psycologie Behaviorist

تفاوت دارند. می‌ماند آخرین تیرِ ترکش آنان که همانا روانشناسی «متداول»[1] است: همان روانشناسی که همگان با آن آشنایی دارند و از این‌رو احساس امنیت نیرومندی پدید می‌آورد. نقد قدیمی خواهان آن است که روانشناسیِ نقد از تمامی آن چه در مدرسه دربارهٔ راسین، کرنی و دیگران آموخته‌ایم درست شود. در واقع می‌خواهد نویسنده‌ای را از راه تصویری که ما از او داریم به خود ما بشناساند. چه همان‌گویی[2] جالبی! این که می‌گویند شخصیت‌های *آندوماک* افرادی هستند «عصیان‌زده که خشونت عواطفشان... الی آخر»[3] به معنای پرهیز از ابهام به بهای ملال و یکنواختی است؛ و تازه از اشتباه هم برکنار نمی‌مانند. اما در مورد «ساختار ژانرادبی» باید خیلی بیشتر بیاموزند: صد سال است که دربارهٔ واژهٔ «ساختار» بحث می‌شود؛ انواع ساختارگرایی وجود دارد؛ ساختگرایی ژنتیک، پدیدارشناسیک و غیره. همچنین گونه‌ای ساختارگرایی **«مدرسه‌ای»**[4] وجود دارد که کارش ارائه «طرح» یک اثر است. مراد کدام ساختارگرایی است؟ چگونه بدون کمک یک مدل روش‌شناختی ساختار را باز یابیم؟ کاری با تراژدی نداریم که قوانین آن از سوی نظریه‌پردازان کلاسیک بررسی شده است؛ اما «ساختار» رمان که باید در برابر «جنون‌زدگی»های نقد نو بایستد چیست؟

پس این «اصول مسلم» گزینشهایی بیش نیستند. «اصل مسلمِ» نخست خنده‌دار است و به بیان بهتر سخت ناشایست؛ هیچکس تاکنون شک نکرده و نخواهد کرد که سخنِ اثر ادبی معنایی لفظی دارد

1- Courante 2- tautologie (تکرار مکرر)

۳ـ بارت گفتهٔ پیکار را نقل می‌کند ـ م.

4- Scolaire

که در صورت نیاز فقه‌اللغه[1] در اختیارمان می‌گذارد؛ مسئله بر سر آن است که آیا کسی حق دارد در این سخن ادبی معناهای دیگری که در تضاد با آن نیستند بخواند؟ پاسخ به این پرسش کار فرهنگ واژه‌ها نیست، بلکه وظیفهٔ یک نتیجه‌گیری کلی دربارهٔ طبیعت نمادین زبان است.

در مورد «اصل مسلم»های دیگر نیز همین‌گونه است: آن‌ها همگی تأویل هستند زیرا بر اساس گزینش پیشاپیش یک مدل روانشناختی یا ساختاری بنا شده‌اند. این رمز ـ از آنجا که یک رمز است ـ می‌تواند به صورت‌های گوناگون درآید؛ بنابراین هرگونه ابژکتیویتهٔ نقد نه برخاسته از گزینش رمز، بلکه نتیجهٔ خشونت در تحمیل مدل انتخابی خود است. تا اینجا مسئله‌ای نیست. از آنجا که نقد نو تاکنون چیز دیگری نگفته و ابژکتیویتهٔ تفسیرهای خود را بر اساس همخوانی آن‌ها شکل داده است، نیاز به زحمت لشکرکشی علیه آن نیست. نقد حقیقت‌نما اغلب رمز نوشته را گزینش می‌کند؛ این گزینشی است مانند دیگر گزینش‌ها. اما ببینیم کار را به کجا می‌کشاند.

می‌گویند که باید «دلالت واژه‌ها را برای خود آن‌ها حفظ کرد»، و خلاصه واژه بیش از یک معنا ندارد: معنای خوب. اما این قاعده در پشت خود ظنّی پنهان کرده است و یا بدتر از آن گونه‌ای مبتذل‌سازیِ کلّی[2] تصویر: گاهی خیلی راحت و به معنای واقعی کلمه برایش ممنوعیت می‌تراشند (نباید گفت تیتوس[3] برنیس[4] را به قتل رساند

1- Philologie 2- banalisation générale 3- Titus
4- Berénice

زیرا برنیس در اثر قتل نمرده است.)[۱] گاهی با وانمودی کمابیش طنزآلود به برداشت تحت‌اللفظی آن را مضحک می‌کنند. (رابطهٔ نِرونِ خورشیدی[۲] با اشک‌های ژونی،[۳] تا حد کار «آفتابی که برکه‌ای را خشک می‌کند»[۴] یا «استعاره‌ای در زمینهٔ اخترشناسی»[۸] فرو کاسته می‌شوند)؛ گاهی، به فراخور موقعیت، در آن کلیشه‌ای خاص آن دوران را می‌بینند (نباید به هیچ رو در واژهٔ respirer مفهوم تنفس را جستجو کرد، زیرا این واژه در قرن هفدهم، معنای دراز کشیدن می‌داده است.) به این ترتیب به چنین دستورِعمل حیرت‌آوری برای خواندن می‌رسند: باید شعرها را بدون **برداشت خلاق**[۵] خواند: نباید گذاشت هیچ نگرشی خارج از این واژه‌های بس ساده و عینی رشد کند؛ واژه‌هایی که بدون در نظر گرفتن مورد استفادهٔ امروزشان همان واژه‌های «دروازه»، «شبستان» و «اشک» هستند. در نهایت واژه‌ها هیچ ارزش ارجاعی ندارند و تنها دارای ارزش مبادله هستند. آن‌ها درست مانند مورد استفادهٔ خود در ساده‌ترین گونهٔ دادوستد به کار ارتباط گیری می‌آیند و نه الهام‌بخشی. رویهمرفته از دید آنان، زبان تنها یک قطعیت را پیشنهاد می‌کند: قطعیت ابتذال[۶] را و آنان همواره همین یکی را برمی‌گزینند.

قربانی دیگر این ملانقطی‌بازی شخصیت انسان است؛ همانا موضوع اعتباری غلوآمیز و مسخره؛ شخصیت داستانی هرگز حق ندارد که پایش را از گلیم خود و احساساتش بیرون بگذارد. حضور در

۱ـ گفتهٔ پیکار.

2- Neron Solaire 3- Junie

۷ و ۸ـ نقل از پیکار. اشاره به آثار راسین ـ م.

5- évoquer 6- Certitude de la banalité

عین غیاب مقوله‌ای ناآشنا برای نقد حقیقت نما است (اورِست[1] و تیتوس نمی‌توانند به خودشان دروغ بگویند) همچنین تسخیرشدگی. (اریفیل[2] آشیل[3] را دوست دارد اما مسلماً هرگز نمی‌تواند تصور کند که روحش از سوی او تسخیر شده است).[4] این روشنی شگفت‌انگیز موجودات و مناسبات آن‌ها به داستان برنمی‌گردد؛ از دید نقد حقیقت‌نما خودِ زندگی روشن است. بر مناسبات انسان‌های کتاب همان روزمرگی حاکم است که بر دنیا. آن‌ها می‌گویند هیچ دلیلی ندارد که اثر راسین را نمایشنامه‌ای دربارهٔ اسارتِ روح ارزیابی کنیم زیرا در آن وضعیتی جاری روایت می‌شود، و نیز اصرار بر این که تراژدی راسین مناسبات زورمداری را به نمایش می‌گذارد بیهوده است چراکه قدرت اساسِ بدیهی هر جامعه‌ای است. این دُرُست به معنای ارزیابی زور در مناسبات انسانی چونان پدیده‌ای طبیعی است. ادبیات همواره با وضعیت‌های مبتذل سرآشتی نداشته است، زیرا ادبیات دقیقاً گفتاری است که از یک مناسبت روزمره یک مناسبت بنیادی و از مناسبت بنیادی نیز یک مناسبت افشاگرانه می‌سازد. به این ترتیب نقد حقیقت‌نما به کار ناچیز کردن همه چیز می‌آید: هر چه در زندگی مبتذل است نباید دست بخورد و برعکس آن چه در اثر مبتذل نیست باید به ابتذال کشیده شود: زیبایی‌شناسی ابلهانه‌ای که زندگی را به سکوت و اثر را به بی‌معنایی محکوم می‌کند.

1- Orest 2- Eriphile 3- Achille

۴ و ۶ و ۷ـ گفتهٔ پیکار ـ م.

سلیقه[۱]

برای دستیابی به دیگر قاعده‌های نقد حقیقت‌نما باید بسی عقب‌تر رفت به سانسورهای خنده‌دار رسید و وارد جدل‌های متروک گذشته شد و از زبان نقادان کهنه‌پرست زمان حال سخن نقادان قدیمی روزگار دور یعنی نیزار[۲] و نپوموسن لومرسیه[۳] را شنید.

نام این مجموعهٔ بازداری‌های[۴] اخلاق و زیبایی‌شناسی چیست که نقد کلاسیک تمام ارزش‌هایی را که نمی‌تواند به علم تحمیل کند درون آن گرد می‌آورد؟ این نظام بازداری را **سلیقهٔ ادبی**[۵] بنامیم. سلیقه از سخن گفتن دربارهٔ چه چیزهایی هواداری می‌کند؟ ابژه‌ها. ابژه پس از انتقال به یک سخن خردآیین فرسایش می‌یابد و دچار گونه‌ای عدم‌تجانس می‌شود که نه ناشی از خود ابژه‌ها، بلکه حاصل آمیزش تجرید و ابژکتیویته است. (تازه آمیختن ژانرها همیشه ممنوع است)؛ خنده‌دار آن است که می‌توان **اسفناج را وارد بحث پیرامون ادبیات کرد:**[۶] فاصلهٔ ابژه از زبان رمزدار نقد تکان‌دهنده است و به یک نعل وارونهٔ گستاخانه می‌انجامد: با آن که برگ‌های انگشت‌شمار نقد قدیمی سراسر تجریدی[۷] هستند و آثار نقد نو برعکس خیلی کمتر مجردند و

1- Le goût

۲ـ Nisard (۱۸۸۸-۱۸۰۶) ادیب فرانسوی ـ م.

۳ـ Nepomucène Lemercier (۱۸۴۰-۱۷۷۱) شاعر غنایی فرانسه که تراژدی‌های ضعیفی نیز نوشت.

4- interdit

۵ـ به قول پیکار. ۶ـ اشاره به گفتهٔ پیکار. م

۷ـ نگاه کنید به پیشگفتارهای ر. پیکار بر تراژدی‌های راسین. **مجموعهٔ *آثار***، جلد اول ۱۹۵۰.

بیشتر با جوهرها و ابژه‌ها سروکار دارند، اما این میانه نقد نو محکوم به داشتن تجریدی غیرانسانی می‌شود. به راستی آن چه حقیقت نمایی «عینی»[1] می‌نامند، یکسره چیزی نیست جز عادت. عادت شکل‌دهندهٔ سلیقه در حقیقت‌نمایی است؛ از دید حقیقت‌نمایی نقد باید نه از ابژه‌ها درست شده باشد (چون بیش از اندازه پیش‌پاافتاده هستند) و نه از ایده‌ها (زیرا فکرت‌ها بیش از اندازه مجردند) بلکه باید تنها از ارزش‌ها تشکیل شده باشد.

در این جاست که سلیقه بسیار کارساز می‌افتد. خدمتگزار سادهٔ اخلاق و زیبایی‌شناسی، دور تسلسل آسانی پدید می‌آورد میان زیبا و خوب، تا در اثر به کارگیری تدبیری ساده، بی‌سروصدا با یکدیگر اشتباه گرفته شوند. امّا این تدبیر درست مانند سرابی ناپدیدشدنی است. نقد را به دلیل زیاده‌روی در پرداختن به جنسیّت سرزنش می‌کنند. باید دانست که بحث جنسیّت همواره بحث داغی بوده است. لحظه‌ای تجسم این که اگر قهرمانان آثار کلاسیک بتوانند از جنسیت خود تهی شوند چه رخ می‌دهد، از دید مخالفان، نقد نو مساوی است با «دامن زدن» به جنسیتی «وسواس‌آمیز، افسارگسیخته و هرزه». گویا هنوز درک نکرده‌اند که جنسیت می‌تواند نقش مهم (و نه هراس‌انگیزی) در شکل‌گیری شخصیت‌های داستانی داشته باشد و نیز این نقش برای نمونه برحسب پیروی از فروید[2] یا آدلر[3] فرق کند. چنین چیزی هیچ به ذهن نقد قدیمی راه نمی‌یابد؛ آخر به جز آن چه در مجموعه‌ی دانستنی همگانی «چه می‌دانم»[4] دربارهٔ فروید خوانده‌اند، چه چیز دیگری از او می‌دانند؟

1- concréte 2- Freud 3- Adler 4- que sais-je?

سلیقه در اصل عامل بازدارنده‌ای برای گفتار[1] است. علت محکومیت روانکاوی اندیشیدن نیست، بلکه سخن گفتن است؛ اگر می‌توانستند آن را محدود به کار پزشکی خالص و دراز کردن بیمار روی تخت مطب بکنند (که عملی هم نیست) دلواپسی‌شان به اندازهٔ موردی چون خالکوبی کردن بود. ولی اکنون روانکاوی سخن خود را به کنکاش پیرامون موجود مقدس و والایی (آن‌ها چنین انتظاری از او دارند) یعنی نویسنده نیز می‌کشاند. مانند: «شاعری که تازگی مدرن به شمار می‌رود ولی هنوز کلاسیک است»، «راسین قابل فهم‌ترین شاعران، با حیاترین عاشقان!»[2]

در واقع تصویری که نقد قدیمی از روانکاوی نقش می‌زند، سخت از مد افتاده است. این تصویر بر اساس طبقه‌بندی باستانی از جسم انسان صورت می‌گیرد. انسان در نقد قدیمی در اصل از دو ناحیهٔ تشریحی درست شده است. اولین ناحیه بخش بیرونی و بالا است: سر همان آفریدهٔ هنرمندانه و تجلی نجابت که می‌توان آن را نشان داد و باید آن را دید؛ ناحیهٔ دوم پایین و درون است: همان جنسیّت (که نباید اسمش را بُرد) غرایز، «تحریک‌های بیهوده»، «جسمانی»، «کارکردهای خودبه‌خودی مجهول»، «دنیای تاریک تنش‌های هرج و مرج‌خواهانه»؛[3] اینجا انسان اولیه و بی‌پرده، آنجا نویسندهٔ تکامل یافته و مسلط بر خود. باری آن‌ها خشمگینانه می‌گویند که روانکاوی در ارتباط دادن بالا به پایین و درون به بیرون زیاده‌روی می‌کند؛ و تازه گویا به «پایین» پنهان برتری خاصی هم

1- un interdit de parole

۲ـ به نقل از مقاله‌ای از ***مجلهٔ مجلس***، ۱۵ نوامبر ۱۹۶۵.

۳ـ اشاره به گفته‌های پیکار ـ م.

می‌دهد؛ همان پایینی که به گمان آن‌ها در نقد نو به اصل «توضیحی»[1] برای بالایِ آشکار تبدیل می‌شود. به این ترتیب پیروان نقد قدیمی نگرانند که دیگر میان **خرمهره و لعل**[2] فرقی نماند. چگونه می‌توان تصویری چنین سبک و ابلهانه ارائه داد؟ یک بار دیگر باید به نقد قدیمی گوشزد کرد که روانکاوی موضوع خود را به «ناخودآگاه» فرونمی‌کاهد و در نتیجه نقد روانکاوانه (به دلایل بسیار دیگری که برخی از آن‌ها هم به روانکاوی برمی‌گردند، می‌توان به نقد روانکاوانه ایراد هم گرفت) دست‌کم از این اتهام برکنار است که ادبیات را به یک «مفهوم انفعالی خطرناک»[3] تبدیل می‌کند. برعکس از دیدگاه نقد روانکاوانه نویسنده فاعل یک **کار** است. (فراموش نکنیم که این واژه مالِ زبان روانکاوی است). و از سوی دیگر نسبت دادن ارزش برتر به «اندیشهٔ آگاهانه» و کم بها دادن به پدیده‌های «بی‌واسطه و بنیادی» در روح بشر با دستاوردهای علمی همخوان نیست. همهٔ تقابل‌های زیبایی‌شناختی و اخلاقی میان انسان اندام‌واره، تحریک‌پذیر، خودپو، بی‌بندوبار، حیوانی، جاهل و غیره با ادبیاتی اختیاری، زلال، اصیل و به ضرب توصیف‌های فرمایشی باشکوه، یکسره تقابل‌های نادرستی هستند. زیرا می‌دانیم که انسان در روانکاوی از نظر هندسی بخش‌پذیر نیست و بر اساس دیدگاه ژاک لاکان[4] وضعیت او را با مفاهیمی چون **درون و بیرون** و نیز

1- explicatif

۲ـ در متن اصلی: میان سنگریزه و الماس ـ م. ۳ـ اشاره به گفتهٔ پیکار. م

۴ـ Jacque Lacan. روانکاو فرانسوی، ژاک لاکان از جمله ساختگرایان مشهور است. او روان انسان را دارای ساختار شبیه به زبان می‌داند و ناخودآگاه را حاصل کنش پیوستهٔ دال‌ها. اما نه دال‌هایی مانند آن چه در نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی سوسور می‌بینیم: یعنی ←

با واژه هایی چون **بالا** و **پایین** نمی‌توان شرح داد. بلکه وضعیت آن بر اساس یک جابه‌جایی پویاست که زبان در آن مرتب تغییر نقش می‌دهد و سطوح آن گرد محوری بدون تقدم و تأخر در حال چرخش است. اما اینها میخ آهنین در سنگ کوفتن است. بی‌خبری نقد قدیمی از روانکاوی به ضخامت و غلظت یک اسطوره است. (از همین‌رو در نهایت جادویی به نظر می‌رسد) این مخالفتی ساده نیست، بلکه تدارکی است که از زمان‌های دور تاکنون دست درکار است. «به گمان من تمرکز بخشی از ادبیات از پنجاه سال پیش تاکنون و به ویژه در فرانسه بر روی اعلام برتری غریزه، ناخودآگاه، مکاشفه و اراده به مفهوم آلمانی آن بوده است. یعنی از راه ستیز با عقل.» این جمله‌ها را ریمـون پیکار در۱۹۶۵ ننوشته، بلکه ژولین بندا[1] در ۱۹۲۷ نگاشته است.

وضوح[2]

این آخرین سانسور نقد حقیقت‌نما است و همان‌گونه که انتظار نیز می‌رود، به خودِ زبان مربوط می‌شود. برخی زبان‌ها برچسب «زبان

← دال‌ها و نشانه‌هایی با معنای روشن. بلکه دال‌ها در ناخودآگاه می‌توانند معناهای گوناگون و یا مبهم داشته باشند. در اینجا اشارهٔ بارت به «محوری بدون تقدم و تأخر» شاید به همین نگرش لاکان به دال و مدلول باشد ـ م.

۱ـ Julien Benda. جمله‌های بالا به نقل از ژولین بندا از نشریهٔ *Midi Libre* شمارهٔ ۱۸ نوامبر ۱۹۶۵ آمده است.

2- Clarté

زرگری»[۱] می‌خورند و برای ناقد ممنوع می‌شوند. یک زبان واحد بر او تحمیل می‌شود: «**وضوح**».

دیری است که جامعهٔ فرانسه در «وضوح» زندگی می‌کند. نه چون کیفیتی ساده از ارتباط گفتاری یا مانند صفتی متحرک[۲] که بتوان در مورد زبان‌های گوناگون به کارش برد بلکه مانند گفتاری جداگانه: مانند نوشتن با گونه‌ای زبان شالوده‌ای مقدس و دارای ریشهٔ مشترک با زبان فرانسه؛ همان‌گونه که خط هیروگلیف و سانسکریت یا لاتینی سده‌های میانه را نوشته‌اند. زبان شالوده‌ای موردنظر، که نامش را «وضوح خاص زبان فرانسه» گذاشته‌اند، زبانی است با خاستگاه سیاسی و به دورانی بازمی‌گردد که طبقات حاکم امیدوار بوده‌اند که ــ بر اساس روند ایدئولوژیک شناخته شده‌ای ــ ویژگی نوشتار خود را به یک زبان جهانی تبدیل و وانمود کنند که «منطق» زبان فرانسه منطقی مطلق است؛ همان چیزی که نبوغ زبان می‌نامیدند. نبوغ زبان فرانسه در ترتیبِ آوردنِ فاعل، فعل و سرانجام مفعول است که از دید آن‌ها الگویی «طبیعی» است. این اسطوره از نظر علمی، از سوی زبان‌شناسی نوین از اعتبار افتاده[۳]

۱ـ Jargon از گذشتهٔ خیلی دور، فرقه‌هایی چون فرقه‌های عرفانی یهود، مزدکیان، مسیحیان اولیه، حروفیه و اسماعیلیه و غیره از زبان خاصی استفاده می‌کردند. هر فرقه دارای زبان رمزی خاص خود بود تا اسرار اعتقادی و گروهی آن به دست دشمنان نیفتد. از آنجا که خاستگاه بیشتر این فرقه‌ها پیشه‌وران بودند، گونه‌ای زبان حرفه‌ای در میان آنان رواج داشته است. در برگردان این اثر واژهٔ «زبان زرگری» از آن‌رو انتخاب شده که هم رسانندهٔ گنگ بودن برای شنوندگان ناآشنا با آن است و هم بازتاب‌دهندهٔ گرایش‌های فرقه‌ای ـ م.

2- attribut mobile

۳ـ نگاه کنید به کتاب ***زبان‌شناسی عمومی و زبان‌شناسی زبان فرانسه*** اثر شارل بائی چاپ چهارم ۱۹۶۵.

است. زبان فرانسه از هیچ زبان دیگری منطقی‌تر یا غیرمنطقی‌تر نیست.

می‌دانیم که عرف‌های کلاسیک چه بلاهایی بر سر زبان ما آورده‌اند. جالب آن است که فرانسوی‌ها همواره از داشتن راسین، مردی با دو هزار واژه، به خود می‌بالند و هرگز گلایه‌ای ندارند که چرا شکسپیر را نداشته‌اند. امروز آن‌ها هنوز هم با شیفتگی مضحکی به «زبان فرانسه»شان می‌نازند: زبانی دارای سرگذشتی مقدس با مقاومت در برابر یورش بیگانگان و محکومیت مرگ برخی واژه‌ها که ناخوشایند ارزیابی می‌شوند. باید مدام آن را پاکسازی و پاسداری کرد، از ورود برخی چیزها به درونش جلوگیری و آن را دستچین و نگهداری کرد. همان‌گونه که نقد قدیمی شیوه‌ی بیانی را که نمی‌پسندد، با دلایلی پزشکی و از دیدگاه «آسیب‌شناسی»[1] بررسی می‌کند؛ گفته می‌شود گونه‌ای بیماری ملی به جان آن شیوه‌های بیانی افتاده است؛ شیوه‌هایی که «گرایش به غُسل دادن زبان»[2] می‌نامند. ما یافتن معنای این واژه را به عهدهٔ روانپزشکی در مقیاس مردم‌شناسی[3] می‌گذاریم ولی یادآور می‌شویم که مالتوس‌گرایی[4] زبانی تا چه اندازه شوم است.

جغرافیدانی به نام بارون[5] می‌گوید: «نزد پاپوس‌ها، زبان بسیار فقیر است؛ هر قبیله‌ای زبان خودش را دارد و فرهنگ واژه‌های این مردمان روز به روز کاهش می‌یابد، زیرا پس از درگذشت هر یک از افراد قبیله

1- Pathologique 2- ablutionisme du langage

3- ethno-Psychiatrie

۴ـ malthusianisme مکتب اقتصاددان انگلیسی مالتوس، که به مسئله جمعیت نظر داشت ـ م.

5- Baron

چند واژه به نشانهٔ سوگواری ممنوع اعلام می‌شود.» از این دیدگاه ما داریم شبیه پاپوس‌ها می‌شویم: ما به نشانهٔ احترام‌زبان نویسندگان مرده را مومیایی می‌کنیم و جلو واژه‌ها و معناهای جدیدی را که می‌خواهند به دنیای اندیشه‌ها وارد شوند، می‌گیریم: با این فرق که اینجا نشانهٔ سوگ نصیب تولد می‌شود نه مرگ.

پیامد بازداری زبان نیمچه جنگی میان محفل‌های بستهٔ روشنفکری است. نقد قدیمی یکی از همین محفل‌های بسته است و آن «وضوح زبان فرانسه» که تبلیغ می‌کند خودش نوعی زبانِ زرگری است؛ یعنی همان زبان قدیمی خاصی که گروه مشخصی از نویسندگان، ناقدان، تاریخ‌نویسان با آن نوشته‌اند و در واقع حتی از نویسندگان کلاسیک ما پیروی نمی‌کنند، بلکه تنها از کلاسیسیزم نویسندگان ما تقلید می‌کنند. وجه مشخصهٔ این زبان زرگری کهنه‌پرست به هیچ‌رو گرایش شدید به استدلال یا قناعت در تصویرپردازی نیست. چنین چیزهایی ویژهٔ زبان صوری منطق است (تنها در مورد منطق حق سخن گفتن از وضوح را داریم) بلکه وجه مشخصهٔ آن وجود مجموعهٔ کلیشه‌هایی[1] است که گاه با پرت و پلاگویی پهلو می‌زنند زیرا در بند سلیقه در برخی جمله‌ها هستند و البته از استفادهٔ برخی واژه‌ها خودداری می‌کنند و این واژه‌ها را انگار که موجودات تازه‌وارد از کرات دیگرند، با هراس یا تمسخر و در نهایت شک می‌نگرند. در اینجا به گرایشی محافظه‌کارانه برمی‌خوریم که نمی‌خواهد هیچ تغییری در جداسازی[2] و پخش و تقسیم[3] واژگان[4] صورت بگیرد: انگار که به معدن طلای زبان دست‌درازی شده است.

1- Stereotype 2- separation 3- distribution
4- lexique

آنها برای هر رشته‌ای (با تعریفی کاملاً اختیاری) یک قلمرو زبانی و یک سهمیهٔ واژه‌شناسی تعیین می‌کنند که تجاوز از آن ممنوع است. (برای نمونه فلسفه حق استفاده از زبان خاص خود را دارد) اما قلمرو تخصیص داده شده به نقد شگفت‌انگیز است: قلمرویی ویژه که واژه‌های بیگانه اجازهٔ ورود به آن را ندارند (انگار که نقد نیازهای مفهومی بس نازلی داشته باشد) ولی امتیاز به کارگیری زبان جهانی به آن داده شده است. همان زبان جاری[1] را به جای زبان جهانی جا می‌زنند: و این زبان که از انبوهی سکته[2] و بازداری[3] ساخته شده است، خودش هم چیزی نیست جز یک زبان اختصاصی: زبان جهانی مالکان.

می‌توان این خودشیفتگی[4] زبان‌شناختی را به شیوهٔ دیگر بیان کرد: «زبان زرگری» اصطلاحی است که در مورد زبان فرد دیگر[5] به کار می‌برند (و نه دیگری[6] به مفهوم عام آن) فرد دیگر کسی است که خودِ آدم نباشد. ویژگی هراس‌انگیز زبان او نیز از همین جا ناشی می‌شود. به محض آن که یک زبان همان زبان جمع کوچک خودمان نباشد، آن را بی‌فایده، تهی، هذیان‌آمیز و نه در خدمت هدف‌های جدی بلکه هدف‌های پوچ یا کم‌ارزش (جلوه‌فروشی و یا گستاخی) ارزیابی می‌کنیم: به این ترتیب زبان «نقد نوین»[7] به چشم «نقد باستانی»[8] همان اندازه بیگانه است که زبان ییدیش[9] و این مقایسه‌ای سطحی است،

1- langage courant 2- Tic 3- refus

4- Narcissisme linguistique 5- l'autre 6- autrui

7- neo-critique 8- archeo-critique

۹- yiddish زبان یهودیان اروپای شرقی که آمیخته‌ای از آلمانی، لهستانی، ایتالیایی، روسی و فرانسه است. این زبان در فاصلهٔ قرن سیزدهم تا هفدهم میلادی در کرانه‌های ←

چگونه به آن‌ها بفهمانیم که حتی ییدیش را نیز می‌توان در مدرسهٔ ملی زبان‌های شرقی آموخت.

«**چرا چیزها را ساده‌تر بیان نکنیم؟**» این جمله را چه‌قدر پی‌درپی شنیده‌ایم ولی هیچگاه حق استفادهٔ متقابل از آن را نداشته‌ایم؟ بی‌آن که بخواهیم از ویژگی سالم و زندهٔ ابهام برخی زبان‌های مردمی صحبت کنیم آیا نقد کهن کاملاً مطمئن است که خود دارای زبانی مبهم و بی‌سروته[1] نیست؟ اگر من خودم در صف نقد قدیمی به شمار می‌رفتم آیا حق نداشتم از همکارانم بخواهم بنویسند «آقای پیروئه[2] نثر فرانسهٔ خوبی دارد» و از نوشتن جملهٔ بی‌سروته زیر خودداری کنند: «باید قلم آقای پیروئه را ستود زیرا دمادم با توصیف‌های غافلگیرکننده و جانانه ما را نیشگون می‌گیرد» و یا خیلی راحت به جای کلمهٔ «تمامی آن حرکت دل که قلم را داغ می‌کند و از آن پیکان‌های مرگبار می‌سازد»[3] از او بخواهم که بنویسد: «خشم.» آخر قلم نویسندگی ای که آن را داغ می‌کنند وگاهی نیشگون‌های لذتبخش می‌گیرد و گاه مرگبار می‌شود، دیگر چه صیغه‌ای است؟ در حقیقت این زبان تنها به خاطر ستایشی که از آن شده است وضوح دارد. در اصل ما در برابر زبان ادبی نقد قدیمی بی‌تفاوت هستیم. می‌دانیم که

← رود راین شکل گرفت. ریشه و شالودهٔ آن آلمانی قدیمی است. اما پس از آن که زبان آلمانی تحول زیادی پیدا کرد، ییدیش حتی برای آلمانی زبان‌ها نیز غیرقابل فهم شد. این زبان امروزه تنها در میان عده کمی از یهودیان نیویورک رواج دارد. از شش میلیون یهودی کشته شده در جنگ جهانی دوم، پنج میلیون آن ییدیش زبان بود. و از آن پس این زبان افول پیدا کرد ـ م. برای دانستنی‌های بیشتر نگاه کنید به

Howard Fast, *The Jews*, laurel book, New York 1988. p 313-322.

1- galimatias 2- Piroué

۳ـ اشاره به مقالهٔ پ. سیمون در شمارهٔ اول دسامبر ۱۹۶۵ *لوموند* ـ م.

نمی‌تواند به گونهٔ دیگری بنویسد مگر آن که به گونهٔ دیگری فکر کند. زیرا نوشتن ***همانا***[1] سازماندهی جهان است؛ ***همانا*** اندیشیدن است. (آموختن یک زبان همان آموختن چگونه اندیشیدن در آن زبان است.) بنابراین بیهوده است از کسی که خیال ندارد در اندیشیدن خود بازنگری کند، بخواهیم که در نوشتن خود چنین کند. (ریشهٔ سرسختی نقد حقیقت‌نما نیز همین است) شما در زبان ویژهٔ نقد نو چیزی جز افراط‌کاری‌های صوریِ استوار بر همان پایه‌های همیشگی را نمی‌بینید: در واقع امکان آن هست که زبانی را از راه حذف نظامی که بنا می‌کند، یعنی پیوندهای سازندهٔ معنای واژه‌ها، تنزل داد. پس می‌توان هر چیزی را به فرانسهٔ شیوای خاص کریزال[2] برگرداند، چرا «فراخودِ»[3] فروید را به مفهوم «آگاهی اخلاقی» در روان‌شناسی کلاسیک تنزل نیافت؟ می‌گویند ***چه! تمامش همین است؟*** بله اگر همه چیزهای دیگر را حذف کنیم، همین می‌شود که شما می‌گویید. در ادبیات بازنویسی[4] وجود ندارد، زیرا نویسنده از پیشازبانی[5] کمک نمی‌گیرد که قادر به گزینش توصیف از میان شماری از رمزهای مشابه باشد (نه به این معنا که به گونه‌ای خستگی‌ناپذیر در جستجویش نباشد) وضوح نوشتار مطرح است ولی این وضوح در «شب مرکبدان»[6] که مالارمه از آن سخن می‌گوید بیشتر است تا در تقلیدهای مدرن از ولتر یا نیزار. وضوح صفت نوشتار نیست، بلکه به محض پذیرش آن چونان نوشتار، خودنوشتار با وضوح یکی می‌شود. این وضوح شادمانی نوشتار و تمامی میل نهفته در نوشتار است. و این

1- dejá 2- Chrysale 3- Sur-moi 4- rewriting
5- avant-langage

۶ـ Nuit de l'encrier ــ شعری از مالارمه ـ م.

بی‌شک برای نویسنده بس مهم‌تر از حدود گزینش اوست. دست‌کم این حدود را او انتخاب می‌کند و اگر تنگنای این محدودیت را می‌پذیرد، دقیقاً از آن‌رو است که نوشتن ایجاد مناسبتی آسان با میانگینی[1] از تمام خوانندگان احتمالی نیست، بلکه برقراری مناسبتی دشوار با زبانِ خودِ ماست: یک نویسنده در برابر گفتاری که حقیقت اوست تعهد بیشتری دارد تا در برابر نقد مجله‌های لَه‌نَسیون فرانسه[2] یا لوموند.[3] «زبان زرگری»[4] آن‌گونه که با بدخواهی بیهوده‌ای اعلام می‌کنند،[5] ابزار آشکارسازی نیست، بلکه یک تخیل[6] است (و نیز مانند تخیل تکان می‌دهد) و سخن خردورزانه روزی به رهیافت زبان استعاری نیاز خواهد داشت.

من در اینجا از حق زبان و نه «زبان زرگری» خودم جانبداری می‌کنم و از سوی دیگر چگونه می‌توانم درباره‌اش سخن بگویم؟ در اثر بیماری سختی (بیماری هویت) این تصور پدید آمده است که می‌توان مالکِ گونه‌ای گفتار بود و دفاع از آن درست مانند دفاع از اموال شخصی ضروری است. آیا باید پشت سر زبانم راه بیفتم؟ این من و مالکِ آن چه دقیقاً به وجود می‌آید، چه کسی خواهد بود؟ چگونه می‌توانم زبانم را چونان گزاره‌ای ساده از شخص خودم بدانم؟ چگونه گمان می‌کنم که سخن گفتن من از آن روست که من هستم؟ خارج از ادبیات شاید بتوان چنین پندارهایی داشت؛ ولی ادبیات به ویژه امکانِ داشتن این پندارها را نمی‌دهد. بازداری‌های شما در حق

1- moyenne 2- *La Nation Francaise* 3- *Le Monde*

۴ـ Jargon. در این جمله اگر به جای زبان زرگری، «فرازبان» بگذاریم منظور بارت آشکارتر می‌شود. م ۵ـ اشاره به مقالهٔ پیکار ـ م.

6- imagination

زبان‌های دیگر چیزی نیست جز روشی برای طرد خود شما از ادبیات: دیگر نمی‌توان و نباید، مانند زمان سن مارک ژیراردن،[۱] پلیسِ هنر بود و ادعای سخن گفتن از آن را نیز داشت.

بی‌نمادی[۲]

وضع نقد حقیقت‌نما در ۱۹۶۵ چنین است: باید دربارهٔ یک کتاب به کمک معیارهایی چون **ابژکتیویته، سلیقهٔ ادبی و وضوح سخن** گفت. این قاعده‌ها مال زمان ما نیستند. دو قانون آخر از دوران کلاسیک آمده‌اند و قانون اول از دوران اثبات‌گرایی.[۳] به این ترتیب نقد حقیقت‌نما از توده‌ای هنجارهای درهم‌ریخته، نیمه زیبایی‌شناختی[۴] (الهام گرفته از مفهوم کلاسیک زیبایی) و نیمه خردباورانه[۵] (برگرفته از مفهوم عقل سلیم)[۶] تشکیل شده است و میان هنر و علم گونه‌ای دور تسلسل اطمینان‌بخش پدید می‌آورد که هرگز تن به حضور کامل در هیچیک از آن‌ها نمی‌دهند.

این ابهام در قضیهٔ دیگری که گویا نگهبان اندیشهٔ بزرگ مقدس نقد قدیمی است جلوه‌گر می‌شود. پافشاری در احترام گذاشتن به «نوعیّت»[۷] ادبیات.

این قضیه مانند ماشین جنگی کوچکی برای ستیز با نقد نو کوک

۱ـ Saint-Marc Girardon نویسنده و ادیب و ناقد فرانسوی قرن ۱۹.

2- asymbolie (در جایی از متن فارسی «انکار نماد» نیز آمده است ـ م.)

3- Positivisme 4- mi-esthetique 5- mi-raisonnable

6- bon sens 7- specificité

شده است. آن‌ها نقد نو را متهم می‌کنند که «در ادبیات نسبت به آنچه ادبی است» بی‌اعتنا است و این اصل را که «ادبیات یک واقعیت دست اول[1] و مستقل است» زیر پا می‌گذارد. این اتهام وِرد زبان آن‌هاست ولی توضیحی پیرامونش نمی‌دهند و آشکارا دارای فضیلت خاص روش همان‌گویی[2] یعنی آسیب‌ناپذیری در برابر یورش است: ***ادبیات ادبیات است.*** به این شیوه با یک تیر دو نشان می‌زنند. هم نمک‌نشناسی نقد نو را محکوم می‌کنند که چرا در قبال آنچه ادبیات، بنا به حکم حقیقت‌نمایی، از هنر، عاطفه، زیبایی و انسانیت همراه دارد احساس نشان نمی‌دهد؛ و هم وانمود به فراخواندن نقد به سوی دانشی نوسازی شده می‌کنند؛ دانشی که موضوع ادبیات را «قائم به ذات» و بدون هیچ دینی به دیگر علوم تاریخی یا انسان‌شناسی بررسی کند؛ این «نوسازی» از سویی به اندازهٔ کافی رسوا شده است: کمابیش چیزی از همان مقوله که برونتیر،[3] تِن[4] را سرزنش می‌کرد که چرا در برابر «جوهر ادبیات»، یعنی در برابر قانون‌های ویژهٔ نوع ادبی سهل‌انگار بوده است.

کوشش در بررسی ساختار آثار ادبی کاری مهم است و برخی از پژوهشگران بر اساس اسلوب‌هایی که به راستی نقد قدیمی کلامی هم

1- original (اصلی)

۲ـ دربارهٔ دیدگاه بارت پیرامون همان‌گویی نگاه کنید به مقالهٔ *راسین راسین است* و بخش همان‌گویی *اسطوره، امروز*:
اسطوره، امروز، رولان بارت، شیرین‌دخت دقیقیان، نشرمرکز ۱۳۷۵.

۳ـ Brunetiere: فردیناند برونتیر (۱۹۰۶-۱۸۴۹) نقاد فرانسوی ـ م.

۴ـ Taine: فیلسوف، تاریخ‌نگار و نقاد فرانسوی می‌کوشید مدل علوم طبیعی را در مورد مسائل ذهنی انسان پیاده کند. به احتمال زیاد منظور بارت سرزنش تن از سوی برونتیر به همین دلیل است ـ م.

دربارهٔ آن‌ها به زبان نمی‌آورد و طبیعی هم هست به آن پرداخته‌اند و این در حالی است که نقد قدیمی ادعای رعایت ساختارها را دارد، بی‌آن‌که دست به «ساختارگرایی» بزند (واژه‌ای مفسده‌جو که باید زبان فرانسه را از آن پاک کرد). شکی نیست که خواندنِ اثر باید به کمک خود اثر صورت گیرد؛ ولی آن‌ها مشخص نمی‌کنند که چگونه فرم‌های تثبیت شده می‌توانند از رویارویی با درونمایه‌های برخاسته از تاریخ یا روان‌شناسی و خلاصه تمامی آن ***حواشی***[1] که نقد قدیمی به هیچ‌رو نمی‌پذیرد، برکنار بمانند. از سوی دیگر تحلیل ساختاری آثار ادبی گران‌تر از آن چه بتوان فکرش را کرد، تمام می‌شود زیرا اگر نخواهیم به پرگویی بازیگوشانه پیرامون طرح اثر بپردازیم تنها با به کارگیری مدل‌های منطقی می‌توان تحلیل ساختاری کرد. در واقع «نوعیت» ادبیات تنها در دوران نظریهٔ عمومی نشانه‌ها[2] می‌تواند مسلم انگاشته[3] شود. برای آن که حق جانبداری از خواندن استوار به خود[4] اثر را داشته باشیم، باید بدانیم منطق، تاریخ و روانکاوی چیست؛ کوتاه‌سخن، برای بازگرداندن اثر به ادبیات باید به راستی از آن بیرون رفت و به فرهنگ انسان‌شناسانه بازگشت کرد. شک هست که نقد قدیمی آمادگی چنین کاری را داشته باشد. گویا از دیدگاه نقد قدیمی، جانبداری را فقط باید در مورد یک نوعیت زیبایی‌شناختی ناب انجام داد: نقد قدیمی می‌خواهد در اثر از ارزشی مطلق و بدون هیچ تماسی با آن ***حواشی*** ناشایست، که همانا تاریخ و بنیادهای روانکاوی است دفاع کند: چیزی که نقد قدیمی می‌خواهد اثری متشکل[5] نیست، بلکه

1- ailleurs 2- signe 3- être Postulée
4- immanent (قائم به ذات) 5- constitué

اثری ناب[1] است که در آن از هرگونه خطر رویارویی با دنیا و ربط ناشایست با میل پرهیز شود. الگوی این ساختگرایی پرهیزکارانه، مدل اخلاقی ساده‌ای است.

دمتریوس دوفالر[2] چنین پیشنهاد می‌کرد: «***دربارهٔ خدایان بگو که آن‌ها از خدایانند.***» حکم نهایی نقد حقیقت‌نما از همین دست است: دربارهٔ ادبیات، بگویید که ادبیات از ادبیات است.[3] این همانگویی به همین جا ختم نمی‌شود: نخست وانمود می‌کنند که سخن گفتن دربارهٔ ادبیات امکان دارد و می‌توان آن را به ***موضوع***[4] یک گفتار تبدیل کرد؛ ولی چنین گفتاری دیری نمی‌پاید زیرا چیزی دربارهٔ ادبیات نمی‌توانند بگویند جز آن که خودش است. نقد حقیقت‌نما در واقع به سکوت یا جانشین آن یعنی پُرگویی می‌انجامد: در ۱۹۲۱ رومن یاکوبسن بحث جالبی پیرامون تاریخ و ادبیات داشت. نقد حقیقت‌نما که به دنبال بازداری‌های برخاسته از «حُرمت» اثر (که برایش چیزی جز ادراک حسی منحصر به فردِ واژه نیست) فلج شده است، به سختی می‌تواند سخن بگوید: رشتهٔ باریک گفتاری که پس از تمامی سانسورها برایش باقی می‌ماند، تنها امکان پذیرش حق عرف‌ها بر نویسندهٔ مُرده را به او می‌دهد. نقد حقیقت‌نما امکان دو لایه کردن اثر با گفتاری دیگر را از خود گرفته است زیرا تاب خطرکردن‌هایش را ندارد.

گذشته از همهٔ اینها، سکوت گونه‌ای مرخصی گرفتن است. پس ناکامی این نقد را باید غزل خداحافظی آن دانست. از آنجا که موضوع

1- Pure

۲ـ Demetrios de Phalère خطیب، دلتمرد و تاریخ‌نگار یونانی سه قرن پیش از میلاد ـ م.

3- au sujet de la litterature dites qu'elle est de la litterature.

4- objet

آن ادبیات است، می‌توانست برای تعیین شرایط امکانپذیری یک اثر و طرح‌ریزی اگر نه یک دانش، بلکه دست‌کم فن عملیات ادبی بکوشد؛ ولی او وظیفهٔ ـ دغدغهٔ ـ انجام این تحقیق را بر دوش خود نویسندگان گذاشته است (و خوشبختانه از مالارمه تا بلانشو، نویسندگان از آن بی‌بهره نبوده‌اند). آنان همواره می‌دانسته‌اند که زبان مادهٔ سازندهٔ ادبیات است و به این ترتیب و به روش خود به سوی حقیقت **ابژکتیو** هنرشان پیش رفته‌اند. دست‌کم نقد حقیقت‌نما می‌توانست آزادی نقد را ـ که دانش نیست و ادعایش را هم ندارد ـ بپذیرد تا نقد نو بتواند معنایی را که انسان‌های روزگار کنونی می‌توانند به آثار گذشتگان بدهند بگوید. آیا می‌توان فکر کرد که راسین به خودی خود، بنا به خود متن، به ما مربوط است؟ به راستی یک نمایشنامهٔ «خشن اما پرهیزکارانه» یعنی چه؟ امروز یک «شاهزادهٔ مغرور و سخاوتمند»[1] چه معنایی برای ما دارد؟ عجب زبان خنده‌داری! برای ما از یک قهرمان «مردانه» سخن می‌گویند (ولی بدون اجازهٔ هیچ فکری دربارهٔ جنسیت او)؛ چنین توصیفی را اگر در نوشته‌ای هزل‌آمیز جا بدهیم، خنده‌آور می‌شود؛ این اتفاق هنگام خواندن «نامهٔ سوفکل به راسین» که ژیزل،[2] دوست دختر آلبرتین[3] برای گرفتن دیپلمش نوشت، رخ می‌دهد. («شخصیت‌ها مردانه هستند»)[4] وانگهی ژیزل و آندره چه برخورد دیگری جز برخورد نقد قدیمی می‌توانستند داشته باشند؟ آخر آنان دربارهٔ همان راسین داد

۱ـ اشاره به گفتهٔ پیکار ـ م.

2- Gisele 3- Albertine

۴ـ پروست. **در جستجوی زمان گمشده**، جلد اول ص ۹۱۲.

سخن از «ژانر تراژیک» «طرح و توطئه»[1] (در اینجا به ***قانون‌های ژانر*** برمی‌خوریم) و «شخصیت‌های تراش‌خورده» (همان ***همخوانی کاربردهای روان‌شناختی***) می‌دادند و یادآور می‌شدند که ***آتالی***[2] «تراژدی عاشقانه» نیست و به همان روش می‌گفتند که ***آندروماک*** درامی میهن‌پرستانه به شمار نمی‌رود و غیره. فرهنگ واژه‌های ناقدانه‌ای که به نام آن با ما درمی‌افتند، فرهنگ واژه‌های دختر جوانی است که سه ربع قرن پیش پایان‌نامهٔ درسی خود را می‌نوشت. در حالی که کسانی چون مارکس، فروید و نیچه وجود داشته‌اند. از سویی لوسین فِور[3] و مرلوپونتی از حق ***بازسازی*** بی‌وقفهٔ تاریخ تاریخ و تاریخ فلسفه به شیوه‌ای که ابژهٔ گذشته همواره یک ابژهٔ کلی باشد، جانبداری کرده‌اند. چرا صدایی همسان برای دادن چنین حقی به ادبیات بلند نمی‌شود؟

اگر نتوان این سکوت و ناکامی را تفسیر کرد، دست‌کم می‌توان به گونهٔ دیگری بیانش کرد. نقد قدیمی قربانی وضعیتی است که تحلیل‌گران زبان آن را به خوبی می‌شناسند و «بی‌نمادی»[4] می‌نامندش: نقد قدیمی ناتوان از دیدن یا به کار بردن نمادها یعنی همزیستی معناهاست؛ از دید او به محض فراتر رفتن از کاربردهای تنگ و خردباورانهٔ زبان، کارکرد نمادین بسیار عامی که امکان تشکیل فکرت‌ها،[5] تصورها[6] و آثار را می‌دهد، مخدوش، محدود یا سانسور می‌شود.

بی‌شک امکان سخن گفتن از یک اثر ادبی بدون هرگونه

1- intrigue

۲ـ Athalie نمایشنامه‌ی از راسین ـ م.

3- Lucien Febvre 4- asymbolie 5- idée

6- image

بازگشت[1] دادن به نماد وجود دارد. این امر بستگی به دیدگاهی دارد که برمی‌گزینیم و کافی است که آن را اعلام کنیم. به فرض بخواهیم بدون در نظرگرفتن دامنهٔ گستردهٔ عرف‌های ادبی که برخاسته از تاریخ است تنها به جنبه‌ای از خود اثر بپردازیم. برای نمونه آندروماک را از نقطه‌نظر نسخه‌های موجود یا دست‌نوشته‌های پروست را از زاویهٔ دید نوع خط‌خوردگی بررسی کنیم، دیگر نیازی به باور داشتن یا نداشتن به طبیعت نمادین آثار ادبی نداریم. ولی از لحظه‌ای که ادعا می‌کنیم اثر را باید با خودش و بر اساس دیدگاه ساختاری سنجید، دیگر امکان ندارد بتوانیم از پذیرش نیازهای یک متن نمادین در گسترده‌ترین سویه‌های آن خودداری کنیم.

نقد نو همین کار را کرده است. همه می‌دانند که تاکنون نقد نو کار گسترده‌ای بر اساس طبیعت نمادین آثار ادبی و به قول باشلار،[2] شالوده‌شکنی‌های تصویر[3] انجام داده است. اما در این جدال گویا هیچکس لحظه‌ای فکر نکرده که نقد نو به نمادها اشاره دارد و در نتیجه موضوع بحثش آزادی‌ها و حدود یک نقادی دقیقاً نمادین است: آن‌ها بر حقوق مستبدانهٔ لفظ پافشاری کرده‌اند، بی‌آن‌که هرگز گوش شنوایی در برابر حقوق ویژهٔ نمادها داشته باشند؛ حقوقی که شاید همان آزادی‌های مختصری نباشد که لفظ مایل به دادن

1- référence (ارجاع)

۲- Bachlar: پایه‌گزار نقد شالوده‌شکنی در فرانسه که کارهای ژرژ پوله، استرابینسکی و ریشار تحت‌تأثیر او شکل گرفتند. باشلار مکتب نقد خود را بر اساس شالوده‌شکنی (deformation) تصاویر در شعر شاعران پایه‌ریزی کرد. باشلار بر آن بود که در نقد با خود تصویر کاری نداریم بلکه با شالوده‌شکنی تصویر کار داریم. بارت در *اسطوره، امروز* نیز به اهمیت مکتب باشلار اشاره کرده است. م

3- les defections de L'image

آن‌هاست. آیا لفظ نماد را می‌راند یا برعکس به آن راه می‌دهد؟ آیا اثر، دلالت ادبی دارد یا نمادین؟ و یا به قول رمبو[1] «به گونه‌ای ادبی و در تمامی معناهای خود[2]»؟ جدال بر سر چنین موضوع‌هایی است. تحلیل‌های کتاب *دربارهٔ راسین* سخت به گونه‌ای منطق نمادین وابسته‌اند و این موضوع در پیشدرآمد کتاب نیز پیشاپیش گفته شده است. می‌بایست وجود یا امکانپذیری این منطق را درکلیت آن مورد چون و چرا قرار داد. (به قول معروف برد باکسی است که «جنگ را به راه می‌اندازد») یا آن‌که نشان بدهیم که نویسندهٔ *دربارهٔ راسین* قواعد را دربارهٔ این موضوع بد به کارگرفته است ــ کما این‌که خودش دو سال پس از انتشار کتاب و شش سال پس از نوشتن آن این کمبود را دریافت. این شیوهٔ خواندن نادرست است که تمامی ریزه‌کاری‌های یک کتاب را به میان آوریم اما حتی کلامی دربارهٔ طرح کلی، یعنی معنا سخنی نگوییم. نقد قدیمی یادآور آن آدم‌های بدوی است که اُمبردَن[3] است که برای نخستین‌بار آنان را به تماشای فیلمی می‌نشاند ولی از تمام صحنه‌ها تنها مرغی را می‌بینند که از میدان دهکده رد می‌شود. بخردانه نیست که از لفظ حکومتی مطلقه بسازیم و سپس بی‌هیچ زمینهٔ قبلی، هر نمادی را به نام اصلی اساسی به محاکمه بکشیم. آیا شما یک چینی را هنگام سخن گفتن به زبان چینی به دلیل داشتن خطاهای دستور زبان فرانسه سرزنش می‌کنید؟ (آخر نقد نو هم از دید شما یک زبان بیگانه است).

1- Rimbaud

۲ـ از نامهٔ رمبو به مادرش که *فصلی در دوزخ* را درک نمی‌کرد: «من همان چیزی را می‌خواستم بگویم که شعرم به گونه‌ای ادبی و در تمامی معناهای خود می‌گوید.»

3- Ombredane

ولی گذشته از همهٔ اینها، این سنگین گوشی در برابر صدای نمادها و این «انکار نماد» از کجا برمی‌خیزد؟ چه چیز تهدیدکننده‌ای در نماد وجود دارد؟ چرا اساسِ اثر[1] مخالف وجودِ معنایی چندگانه در گفتارِ کتاب ارزیابی می‌شود؟ و چرا یک بار دیگر امروز؟

1- fondement du Livre

۲

هیچ چیز برای یک جامعه اساسی‌تر از طبقه‌بندی زبان‌های آن نیست. دگرگون کردن این طبقه‌بندی و تغییر جایگاه گفتار همانا بر پا ساختن یک انقلاب است. در طول دو قرن وجه مشخصهٔ کلاسیسیزم در فرانسه، قائل شدن تفکیک،[1] سلسله مراتب[2] و ثبات[3] در مورد نوشتارها بود و انقلاب رمانتیک پیدایش پریشانی در طبقه‌بندی بود. از سویی دیگر نزدیک یک قرن پیش، از مالارمه به این سو، دگرگونی مهمی در الویت‌های ادبیات ما در جریان است. آنچه تغییر می‌کند، دچار رخنه می‌شود، و یگانگی می‌یابد، دوگانگی کارکرد نوشتار، و جدایی کارکردهای شاعرانه و نقادانهٔ نوشتار است.[4] نه تنها نویسندگان خود نقادی می‌کنند، بلکه اثرشان اغلب شرایط زایش خود را (مانند پروست) و یا غیاب خود را (مانند بلانشو) بیان می‌کند؛ یک زبان واحد در سراسر پیکرهٔ ادبیات و حتی پیرامون آن درگردش

1- séparation 2- hiérarchie

3- stabilité (ایستایی)

۴- ژرارژنت، «نظریهٔ بیان و اطلاعات در قرن بیستم» در ***نشریهٔ سالانه*** در ۱۹۶۶.

است؛ به این ترتیب کتاب جای آفرینندهٔ خود را نمی‌گیرد. دیگر نه شاعر و نه رمان‌نویس، هیچیک وجود ندارد. هیچ چیز دیگری در میان نیست جز یک نوشتار.

بحران حاشیه‌نویسی

پس می‌بینیم که ناقد در یک حرکت تکمیلی به نوبهٔ خود به نویسنده تبدیل می‌شود. مسلماً خواستِ نویسنده بودن، ادعای داشتن یک موقعیت نیست، بلکه قصد زیستن است. چه باک حتی اگر رمان‌نویس، شاعر، مقاله‌نویس یا تاریخ‌نگار بودن ابهتِ بیشتری داشته باشد؟ نویسنده نه با مؤلفه‌هایی چون نقش یا ارزش، بلکه تنها به کمک گونه‌ای «آگاهی در گفتار»[1] مشخص می‌شود. نویسنده کسی است که مسئلهٔ او زبان باشد و در زبان در جستجوی ژرفا برآید و نه ابزارگرایی یا زیبایی. از این‌رو کتاب‌های گوناگون نقد به میدان آمدند و از همان راه‌های اثر ادبی ناب به خواننده ارائه شدند؛ حتی با آن که نویسندگانشان در اصل نه نویسنده، که تنها ناقد بوده باشند. اگر نقد نو ویژگی‌هایی داشته باشد، نه در وحدت اسلوب‌هایش و از آن هم کمتر نه در جلوه‌فروشی آن، بلکه در تنهایی و انزوای کنش نقادی است؛ کنشی که از این پس به دور از عذر موجه‌های علم یا عرف، مانند کنشی یکسره در پیوند با نوشتار شناخته می‌شود. نویسنده و ناقد که از دیرباز به کمک اسطورهٔ فرسودهٔ «آفرینندهٔ برتر و خدمتکار فرودست

1- conscience de parole

هر کدام در جای خود ضروری هستند» از یکدیگر جدا شده بودند، در شرایط خطیر یکسان و در برابر یک موضوع یکسان یعنی زبان به یکدیگر پیوند می‌خورند.

دیدیم که با این سرپیچی مدارا نشده است. اما هر چند که باید هنوز در راه آن مبارزه کرد ولی شاید با تحول‌های آیندهٔ نزدیک یکسره پایگاه خود را استوار کند. دیگر تنها نقد نیست که «گذر از نوشتار»[۱] را که شاید ویژگی قرن ما باشد، آغاز کرده است، بلکه این روند در مورد سخن خردورز در کلیت خود جریان دارد. چهار قرن است که اینیاس لویولا،[۲] بنیانگذار فرقه‌ای که بیشترین خدمت را به نظریهٔ بیان[۳] کرده است، در ***تمرین‌های روحانی***[۴] خود مدل یک سخن هنرمندانه را بر اساس نیروی دیگری جز قیاس[۵] یا تجرید[۶] شرح داده است و ژرژ باتای هوشمندانه تلاش کرده است تا آن را هر چه روشن‌تر کند. پس از آن نویسندگانی چون ساد و نیچه قاعده‌های بیان خردورزانه را هر چند گاهی «سوزانده‌اند». به نظر می‌رسد که امروز نیز همین جریان با گستردگی رخ می‌دهد. تفکر خردورزانه منطق دیگری را به کار می‌گیرد و به قلمرو عریان «تجربهٔ درونی» گام می‌نهد: در تمامی انواع گفتار[۷] خواه داستانی، شاعرانه و یا استدلالی، یک حقیقت یکّه و مشترک وجود دارد. چرا که این حقیقت از این پس حقیقتِ خودِ گفتار است. ژاک لاکان به جای تجرید سنتی مفاهیم، بسط سراسری تصور[۸] را در

۱ـ نگاه کنید به‌مقالهٔ فیلیپ‌سولر نقاد فرانسوی به نام «دانته و گذر از نوشتار» پاییز ۱۹۶۵.

۲ـ Ignace Loyola (۱۴۹۱-۱۵۵۱) بنیانگذار فرقهٔ ژزوئیت و معتقد به تأویل متون مقدس ـ م.

3- rhétorique 4- *exercices spirituels* ۵- syllogisme

6- abstraction 7- parole 8- image

قلمرو گفتار جانشین می‌کند؛ به گونه‌ای که از تمثیل ایده جدا نشود و خود همان حقیقت باشد. در دامنه‌ای دیگر کلود لوی ستروس[1] با درهم‌شکستن مفهوم رایج «توسعه و تکامل»[2] در اثر خود به نام **پخته و خام**،[3] نظریهٔ بیان جدیدی دربارهٔ «دگرگونی‌ها»[4] مطرح می‌کند و به این ترتیب به نقش فرم که در آثار علوم انسانی کمتر مورد توجه بوده است می‌پردازد. بی‌شک سخن استدلالی[5] در حال دگرگونی است و همین امر ناقد و نویسنده را به یکدیگر نزدیک می‌کند. ما به بحران سراسری حاشیه‌نویسی گام می‌گذاریم که شاید به اندازهٔ بحرانی که در همین زمینه‌ها مشخصهٔ گذار از سده‌های میانه به دوران نوزایی بود مهم باشد. این بحران در واقع از زمانی ناگزیر شد که طبیعت نمادین زبان و یا به بیان دیگر طبیعت زبان‌شناختی نماد کشف یا بازیافت شد. این کشف و بازیافت امروز زیر تأثیر همزمان روانکاوی و ساختارگرایی در جریان است. زمانی دراز جامعهٔ بورژوازی ـ کلاسیک در وجود گفتار نوعی ابزار یا عنصری تزیینی می‌دید؛ ما اکنون در آن نوعی نشانه و حقیقت می‌بینیم. پس هر چیزی که با زبان سروکار داشته باشد، به گونه‌ای در مرکز توجه قرار دارد: فلسفه، علوم انسانی، و ادبیات.

بی‌تردید مبارزه‌ای بر سر تعیین دوبارهٔ جایگاه نقد ادبی در جریان است: مناسبات اثر و زبان چیست؟ اگر اثر نمادین باشد، چه قاعده‌هایی در خواندن آن به کار می‌رود؟ آیا امکان وجود دانش نمادهای نوشتاری هست؟ آیا زبانِ نقد، خود می‌تواند نمادین باشد؟

1- Claude Levi-Strauss 2- developpment

3- *le Crue et le ciut* 4- variation 5- discursive

زبان چندلایه[1]

در مورد «یادداشت خصوصی» چونان یک نوع[2] ادبی، دو دیدگاه سخت متفاوت از سوی آلَن ژیرارِ جامعه‌شناس و موریس بلانشو[3] نویسنده بیان شده است. برای ژیرار دفتر خاطرات، شرح شماری از درگیری‌های اجتماعی، خانوادگی، شغلی و غیره است؛ برای بلانشو شیوه‌ای اندوهناک برای به تعویق انداختن تنهایی جبری نوشتار. پس دفتر خاطرات دست‌کم دو معنا دارد که هر یک به دلیل انسجام[4] خود معتبر هستند. در اینجا با امری معمول سروکار داریم که می‌تواند در تاریخ نقد و در میان انواع خواندنِ یک اثر واحد نمونه‌های فراوان داشته باشد: اینها دستکم شواهدی هستند در تأیید این که اثر معناهای متعددی دارد. در واقع انسان‌های هر دوره گمان می‌کنند که به معنای اصلی اثر دست یافته‌اند، ولی کافی است کمی دامنهٔ تاریخ را گسترده‌تر کنیم تا این معنای یگانه به معنای چندگانه و اثر بسته به اثر گشوده تبدیل شود.[5] آنگاه تعریف خود اثر نیز دگرگون می‌شود: اثر دیگر واقعیتی تاریخی نیست، بلکه به واقعیتی انسان‌شناختی تبدیل می‌شود؛ زیرا هیچ تاریخی آن را فرسوده نمی‌کند. بنابراین گوناگونیِ معناها برخاسته از دیدگاهی نسبی‌نگر در مورد آداب و رسوم انسانی نیست نشانگر گرایش اجتماع به برداشت نادرست نیز نیست، بلکه

1- la langage plurielle (زبان کثیر)　　2- genre

۳ـ Alain Girard آلَن ژیرار در ***یادداشت‌های خصوصی*** (۱۹۶۳) و موریس بلانشو در ***فضای ادبی*** (۱۹۵۵).

4- coherence (پیوستگی ــ پیوند منطقی)

۵ـ نگاه کنید به ***اثر گشوده*** نوشتهٔ اومبرتو اکو.

نشانهٔ آمادگی اثر برای گشودگی است. اثر به دلیل ساختار خود و نه تردید خوانندگانش در آنِ واحد چندین معنا پیدا می‌کند. از این رو اثر نمادین است: نماد نه یک پنداره،[1] بلکه چندگانگی معناهاست.[2]

نماد پایدار است. تنها دیدگاه اجتماع نسبت به آن و حقوقی که برایش قائل است می‌تواند تغییر کند. آزادی نمادها در سده‌های میانه، همان‌گونه که در نظریهٔ چهار معنا[3] می‌بینیم. به رسمیت شناخته

1- image (تصویر خیالی ــ تصور)

۲ـ نگاه کنید به ***اثر گشوده***.

۳ـ معنای ادبی، تمثیلی، اخلاقی و باطنی. یکی از کسانی که توجه زیادی به این نظریه دارد، اومبرتو اکو است. او در کتاب ***اثر گشوده*** که بارت نیز به آن استناد می‌کند یادآور می‌شود که پس از سده‌های میانه، نخستین‌بار دانته توجه‌ها را به این نظریه که پل قدیس، ژروم قدیس، اگوستین قدیس، ویکتور قدیس و توماس قدیس مطرح کرده بوده‌اند جلب کرد: بر اساس این دیدگاه خواننده می‌داند که هر جمله و هر شخصیت دارای دلالت‌های گوناگون است که او می‌تواند کشف کند و بستگی به گزینش کلیدی دارد که با آن می‌خواهیم دلالت‌ها را بیابیم. اکو به مقالهٔ شمارهٔ ۱۳ دانته اشاره می‌کند. دانته جمله‌ای از عهد عتیق را مثال می‌آورد در مورد خروج بنی‌اسرائیل از مصر به کمک حضرت موسی و چهارگونه تأویل یاد شده، ادبی و تمثیلی و اخلاقی و باطنی را در مورد این جمله مشخص می‌کند. پس از معنای ادبی که بی‌درنگ درک می‌شود، معنای تمثیلی آن می‌تواند رستگاری انسان‌ها به کمک مسیح باشد. معنای اخلاقی گذر روح از حالت گناه به بخشایش است. سپس اگر معنای عرفانی و باطنی آن را جستجو کنیم، حاکی از آن است که روح مقدس پس از خروج از بردگی جسم به آزادی و افتخار جاودانی دست می‌یابد.
به نقل از: omberto Eco. *L'oeuvre ouverte.* Edition du seuil. 1962. p. 19-21

باید افزود نظریهٔ تأویل که آن را منسوب به آگوستین قدیس می‌دانند، سیزده قرن پیش از او توسط دو فیلسوف یهودی ــ نوافلاطونی اسکندریه به نام‌های ***فیلون*** و ***اریستوبولوس*** و زیرتأثیرروافیون مطرح شد. اریستوبولوس تورات را تفسیرتمثیلی کردوآن را دارای سطوح معنایی متفاوت دانست. در قرن اول میلادی یکی از روحانیون یهود که به دست رومیان کشته شد، به‌نام ***ربی‌عقیوا***، نظریهٔ تأویل‌وسطوح معنا را تدوین کرد و مکتب خاص خود را پایه گذاشت که به دنیای مسیحی و سپس اسماعیلیان انتقال یافت. در این زمینه نگاه‌کنید به کتاب History of Jewish Philosophy فصل‌های Hellenistic Jewish Philosophy ←

و تعیین شده بود؛ در عوض در دورهٔ کلاسیک به هیچ‌رو با آن کنار نیامدند: جامعهٔ کلاسیک آن را نادیده گرفت یا مانند اخلاف امروزی خود سانسورش کرد: این هم مانند تاریخ آزادی نمادها، تاریخی اغلب خشونت‌بار است و طبیعتاً معنای خاص خود را دارد: نمادها را بدون مجازات سانسور نمی‌کنند. در هر حال این کار را عرف‌ها می‌کنند و نه ساختارها: جوامع هرگونه که بیندیشند یا حکم کنند، اثر از آن‌ها برمی‌گذرد و پشت سر می‌نهدشان؛ مانند فُرمی که معناهایی کمابیش ممکن و تاریخی دمادم به نوبت آن را پر سازند: جاودانگی اثر از آن رو نیست که یک معنای یگانه را به انسان‌های گوناگون می‌قبولاند، بلکه از آن روست که الهام‌بخش معناهای گوناگون به انسانی یگانه است و همواره با همان زبان نمادین در زمان‌های مختلف سخن می‌گوید: اثر پیشنهاد می‌کند، انسان در گزینش مختار است.

هر خواننده‌ای که زیر بار سانسور واژه‌ها نرود، این کار را بلد است: آیا او احساس نمی‌کند که با گونه‌ای **دنیای ماورایی**[1] متن تماس برقرار کرده است؟ گویی زبانِ نخستینِ اثر در وجود او واژه‌های دیگری پدید می‌آورد و به او سخن گفتن به زبان دومی را یاد می‌دهد؟ این همان چیزی است که رؤیا نام دارد؛ و رؤیا به قول باشلار جاده‌های خاص خود را دارد. زبان ثانوی اثر همین جاده‌ها را در برابر واژه می‌گشاید. ادبیات کندوکاوِ[2] نام است: پروست از چند آوا یک دنیای کامل بیرون

← و The Aquiban and Ishmaelian schools ــ م.

See: Daniel H. Frank. History of Jewish Philosophy Routledge 1997.

1- au-delà 2- exploration du nom

کشیده است: ***گرمانت***[1] و در نهایت نویسنده همواره باور دارد که نشانه‌ها دلبخواه[2] نیستند و نام، ملک طبیعی شیئی است: نویسندگان هوادار کراتیل[3] هستند، نه هرموژن.[4] وقتی می‌گویند ما باید آن‌گونه که

۱ـ guermante مکانی پرخاطره برای پروست و نام بخشی از اثر پروست، ***در جستجوی زمان گمشده*** ـ م.

2- arbitraire

۳ـ Cratyle نام گفتار افلاطون پیرامون خاستگاه زبان است و هرموژن نام فیلسوفی یونانی. دلیل مقایسهٔ این دو توسط بارت را از متن درس گفتارهای فرشید دلشاد، دانشگاه آزاد سال ۷۵ نقل می‌کنم ـ م.

«افلاطون خاستگاه زبان را انگیزش طبیعی و خودجوش می‌داند که بر اساس آن رابطه میان دال و مدلول رابطه‌ای است ذاتی و کاملاً طبیعی. بدین شکل که برای نامیدن اسامی به گونه‌ای علم‌الاسماء معتقد است. پیشاپیش باید افزود که افلاطون میان اسم و فعل ایجاد تمایز می‌کند و فرایند حاصله از این جدایی را در بررسی مقولهٔ اسم مدنظر قرار می‌دهد. وی در رسالهٔ کراتیلوس به این امر اشاره می‌نماید که وقتی ما واژه‌ای را بر زبان می‌رانیم، بر اساس یک فرایند خودجوش رابطهٔ میان دال و مدلول پیوندی درونی می‌شود. بدین صورت برای نمونه وقتی ما می‌گوییم درخت و مدلول ما (امری) جسمی سبز رنگ در ابژهٔ بیرونی است، اساساً چیزی جز آن نمی‌توانیم بر زبان بیاوریم و این در تمامی زبان‌ها با شرایط ویژه خویش همین همبستگی میان دال و مدلول را ایجاد می‌کند که ما روند این اندیشه را به صورت روشن در نام آواها (اصوات) می‌بینیم. مثلاً صدای شرشر، غرغر، تالاپ تالاپ و غیره.

در برابر این نگرش افلاطون، دیدگاه هرموژن در لایه‌های آغازینش رابطهٔ دال و مدلول را جنسیتی طبیعی می‌داند اما آن را مقوله‌ای عینی ـــ ذهنی می‌شناسد که در طی زمان محتاج به تأویل می‌شود. چنان چه باید بررسی شود از چه‌رو ما می‌گوییم «سطل» و از ترکیب حروف س، ط و ل عینیت ظرف را استنباط می‌کنیم که می‌بایست مظروفی را درون خود جا دهد و مثلاً به جای واژهٔ سطل نمی‌گوییم سلط یا میز.

دیدگاه هرموژنی آنجا که به مقولهٔ ادبیات می‌رسد، گستره‌ای بسیار سیال و آزاد به خود می‌گیرد. به عنوان مثال روشن است که وقتی شاعری واژهٔ نرگس را به کار می‌برد، می‌توان با یک دلالت خاص ادبی آن را به چشم، خماری چشم، سحرخیزی و... تعبیر نمود. اما همین دیدگاه هرموژنی آنگاه که به پرده‌های علمی زبان و ادبیات چنگ می‌زند، به اجبار محتاطانه و دست به عصا راه می‌رود. بدین شکل که همین مقولهٔ نرگس که ارتباطی ←

نوشته شده است بخوانیم، یعنی در این هنگام است که ما ادبیات را ارج می‌گذاریم[5] («ارج گذاشتن» یعنی «نشان دادن جوهر آن») زیرا اگر واژه‌ها تنها یک معنا، همان معنای فرهنگنامه را نداشتند و اگر زبان دومی «قطعیت‌های زبان» را مخدوش و نفی نمی‌کرد، دیگر ادبیاتی وجود نمی‌داشت. از این روست که قاعده‌های خواندن نه همان قاعده‌های نوشتن، بلکه هنجارهای ایهام[6] هستند و نیز قاعده هایی در قلمرو زبان‌شناسی هستند و نه واژه‌شناسی.

هدف دانش فقه‌اللغه تعیین معنای ادبی یک سخن است ولی هیچ کاری با معناهای ثانوی ندارد. برعکس کار زبان‌شناسی نه کاهش ابهام‌های زبان بلکه فهمیدن آن‌هاست و اگر بتوان گفت نهادین کردن آن‌ها. زبان‌شناس به آن چه شاعران از دیرباز به نام **ابهام** یا **تخیل** می‌شناسند، نزدیک می‌شود و با جست و خیزهای معنا برخوردی علمی می‌کند. یاکوبسن بر روی ابهام اساسی پیام شاعرانه (ادبی) پافشاری کرده است؛ یعنی این ابهام برخاسته از برخوردی زیبایی‌شناسانه با آزادی‌های تأویل نیست و به طریق اولیٰ برخاسته از سانسور اخلاقی خطرهای آن هم نیست، بلکه می‌توان آن را به صورت رمز[7] جمعبندی کرد: زبان نمادینی که آثار ادبی در قلمرو آن هستند از نظر **ساختاری** یک زبان چند لایه است که رمزگان آن مانند هرگونه گفتار دیگری (اثر دیگری) ساخته شده است. این زبان چند

← استعاری با لایه‌های غایب در محور جانشینی زبان را داراست از چه‌رو مورد قبول واقع شده و چرا مثلاً واژهٔ گل یخ یا هرگل دیگری را در تقابل با این حس زیبایی‌شناسانه جایگزین نمی‌نماییم. البته این دیدگاه کُهن گرایانه هرمنوتیک است که با واخواست‌های ساختگرایانه و فراساختگرایانه به هیچ‌رو همگون نیست اما زیربنای بحث هرمنوتیک مدرن همین شالوده‌های اندیشهٔ هرموژن است.»

4- Hermogene 5- glorifier 6- allusion 7- Code

لایه که محصول آن رمزگان است، معناهایی چندگانه دارد. همین وضع در زبان[1] به معنای خاص آن که عدم قطعیت‌های بیشتری دارد و زبان‌شناسی آغاز به بررسی آن کرده است، وجود دارد. با این همه، ابهام‌های زبان محاوره‌ای در برابر ابهام‌های زبان ادبی هیچ به شمار می‌روند. ابهام‌های زبان محاوره‌ای به کمک وضعیتی که در آن پدید آمده‌اند کاهش‌پذیرند: چیزی خارج از مبهم‌ترین جمله‌ها، مانند یک حالت، یک حرکت، یا خاطره می‌تواند برای ما راهگشای درک آن بشود. اگر بخواهیم در عمل آگاهی‌ای را که آن جمله می‌خواهد به ما بدهد بررسی کنیم، در این صورت احتمالِ قوی‌تر معنا روشن می‌شود.

هیچیک از این امکان‌ها را در مورد اثر ادبی نداریم. اثر برای ما احتمال قوی‌تر ندارد و شاید همین بهترین مشخصهٔ آن باشد: اثر به کمک هیچ وضعیتی محدود، مشخص و استوار نشده است. هیچ زندگی عملی‌ای در آن حضور ندارد که معنای حتمی آن را به ما بگوید؛ اثر ادبی همواره دارای عنصر نقلی[2] است: درون آن ابهامْ‌یکسره ناب است: هر قدر هم در آن درازگویی بشود، دارای عنصر ایجازی پیتی[3]وار است. گفتارها هماهنگ با رمزی اولیه

۱ـ langue مطلقِ زبان یا نظام زبان. کتاب ***درس‌های زبان‌شناسی همگانی*** سوسور با شرح دو مفهوم زبان و گفتار آغاز می‌شود: «بررسی زبان شامل دو بخش است: بخش اساسی به زبان مربوط می‌شود که در جوهر خود اجتماعی و مستقل از فرد است؛ این مطالعه منحصراً فیزیکی است. مطالعهٔ دومین بخش به بخش فردی زبان یعنی گفتار مربوط می‌شود که آواپردازی را چونان مطالعه‌ای روانی ــ فیزیکی دربردارد» ـ م. به نقل از:
F. De Saussure. *cours de linguistique Generale*. Payot. Paris. 1985.

2- citationel

۳ـ Pytique منسوب به Pytie کاهنهٔ معبد آپولون در اساطیر یونان ـ م.

هستند. (پیتی هذیان‌گویی نمی‌کرد) و با وجود این گشوده به شماری از معناها هستند؛ زیرا خارج از هرگونه وضعیتی بیان شده‌اند ــ به جز خود وضعیت ابهام: اثر همواره دارای وضعیتی پیشگویانه است. بی‌شک با افزودن وضعیت خودم به کنش خواندن یک اثر می‌توانم ابهام آن را کاهش دهم (و همین وضع بیشتر موارد رخ می‌دهد)؛ ولی این وضعیت دگرگون شونده اثر را تدوین[1] می‌کند و نه بازیابی: از لحظه‌ای که من خود را در اختیار رمز نمادین سازندهٔ آن قرار می‌دهم، یعنی از لحظه‌ای که می‌پذیرم در فضای نمادها خواندن خود را شکل بدهم، اثر نمی‌تواند اعتراضی به معنایی که من به آن می‌بخشم بکند؛ ولی همچنین نمی‌تواند این معنا را بی‌چون و چرا بداند، زیرا رمز ثانوی اثر محدودکننده است و آزادی عمل زیادی نمی‌دهد: رمز ثانوی، نه خطوطِ معنا، بلکه حجم‌های معنا را ترسیم می‌کند؛ رمز ثانوی ابهام‌ها را پی‌ریزی می‌کند و نه یک معنا را.

اثر ادبی که از هر وضعیتی جدا شده است، به همین دلیل موضوع تحقیق می‌شود و در برابر کسی که آن را نوشته یا می‌خواند، به مسئله‌ای در قلمرو زبان بدل می‌شود. مسئله‌ای که باید پایه هایش را بررسی کرد و به مرزهایش نزدیک شد. به این ترتیب اثر ادبی موضوع پژوهش گسترده و مداومی بر روی واژه‌ها[2] می‌گردد. همواره این تمایل در میان است که نماد چیزی جز ملک خصوصی تخیل نباشد. نماد یک کارکرد انتقادی نیز دارد و موضوع نقد آن خودِ زبان است.

1- comparer

۲- پژوهش نویسنده پیرامون زبان: این موضوع را مارت روبر در بررسی کافکا مطرح کرده است (در کتاب *کافکا*، نشر گلیمَر ۱۹۶۰).

می‌توان به «نقادی خرد»[1] که فلاسفه انجام داده‌اند، «نقادی زبان»[2] را افزود و این همانا خود ادبیات است.

باری اگر به راستی اثر ادبی به سبب ساختار خود معنای چندگانه می‌یابد، پس باید دو سخن مختلف را در خود جای بدهد: از سویی می‌توان در اثر ادبی تمام معناهای نهفته را یافت و یا آن معنای تهی‌ای را که دربرگیرندهٔ همهٔ آن‌هاست؛ که این دو با هم فرقی ندارند. از سوی دیگر می‌توان تنها با یکی از این معناها رویاروی شد. این دو سخن در هیچ حالتی نباید با یکدیگر اشتباه گرفته شوند زیرا نه موضوع مشترکی دارند و نه جنبه‌های یکسان. می‌توان این سخن عمومی را که موضوعش نه فلان معنای خاص، بلکه خودِ چندگانگی معناهای اثر است، دانش[3] ادبیات نامید. و آن سخن دیگر را که با وجود خطرهای بسیار می‌خواهد یک معنای خاص به اثر بدهد، نقد ادبی، نام نهاد. اما این تمایز کافی نیست. همان‌گونه که ارائهٔ معنای احتمالی ممکن است در قالب نوشته و یا خاموش باشد، خواندنِ اثر نیز از نقد آن جداست: خواندن اثر بلاواسطه است؛ ولی نقد اثر با پادرمیانی یک زبان میانجی که همانا نوشتار نقد است انجام می‌شود. ما برای نهادنِ تاج زبان بر سر اثر از سه گفتار باید استفاده کنیم: **دانش، نقد و خواندن.**

1- Critiques de la raison
2- Critiques du langage
3- science de la litterature

دانش ادبیات

ما تاریخِ ادبیات داریم ولی دانش ادبیات نداریم، زیرا بی‌شک هنوز نتوانسته‌ایم طبیعت ابژهٔ ادبی را که ابژه‌ای نوشتاری است کامل بشناسیم. از لحظه‌ای که بپذیریم اثر ادبی از نوشتار ساخته شده است (و نتیجه‌گیری‌های بعدی را انجام دهیم)، گونه‌ای دانش ادبیات امکان وجود می‌یابد. موضوع آن (اگر روزی چنین دانشی پدید آید) نمی‌تواند تحمیل یک معنا به متن باشد تا به اعتبار آن حق انکار معناهای دیگر را به خود بدهد. زیرا در این صورت خودِ دانش به خطر می‌افتد (همان‌گونه که تاکنون به خطر افتاده است) کار این دانش نمی‌تواند بر روی درونمایه‌ها باشد و تنها دانش تاریخی بی‌نهایت خشکی می‌تواند در این مورد به کار برود؛ این دانشی است دربارهٔ **شرایط** درونمایه یعنی فرم‌ها: موضوع مورد علاقهٔ آن، شکل‌های گوناگون معناهای پدید آمده[1] و اگر بتوان گفت معناهای پدیدآمدنیِ[2] آثار خواهد بود. این دانش، نمادها را تأویل قطعی نخواهد کرد بلکه تنها به ارائه تأویل‌های گوناگون آن خواهد پرداخت. در یک کلمه، موضوع آن به هیچ‌رو معناهای پُرِ اثر نخواهد بود، بلکه برعکس معنای تهی‌ای است که همهٔ آن معناها را دربردارد.

مدل آن بی‌تردید زبان شناسیک خواهد بود. زبان‌شناس که با ناممکن‌بودن چیرگی برهمهٔ جمله‌های یک زبان روبه‌رواست، می‌پذیرد که یک «انگارهٔ تشریحی ـ مقدماتی»[3] درست کند تا به کمک آن

1- engendré 2- engendrable

3- modèle hypothetique de description (انگارهٔ پیش‌فرضی تشریح)

چگونگی پیدایی بی‌نهایتْ جملهٔ یک‌زبان‌راتوضیح دهد.[۱] اصلاح‌های لازم بر روی آن هر چه می‌خواهد باشد، هیچ دلیلی وجود ندارد که نخواهیم چنین مدلی را روی آثار ادبی پیاده کنیم. این آثار خود به جمله‌هایی عظیم می‌مانند که از زبان سراسری نمادها جدا شده و از میان شماری از دگرگونی‌های قانونمند گذشته‌اند و در آنجا نیز به گونه‌ای عام‌تراز میان نوعی منطق دلالت‌گر.[۲] به بیان دیگر زبان‌شناسی می‌تواند این مدل عام را که اساسِ هر علمی است ـ زیرا کارِ علوم همواره سامان دادن برخی قاعده‌ها برای تشریح برخی نتایج است ـ به ادبیات بدهد. پس موضوع دانش ادبیات نه آن است که چرا فلان معنا باید پذیرفته شود و نه حتی این که چرا پذیرفته شده (که کار تاریخ‌دان است) بلکه آن است که چرا این معنا پذیرفتنی[۳] است و نه بر اساس قاعده‌های علم واژه‌شناسی در نوشتار، بلکه پیرو کارکرد قاعده‌های زبان شناسیکِ نماد. در اینجا همان هدف زبان‌شناسی جدید را که توضیح قاعده‌مندی جمله‌ها و نه دلالت آن‌هاست می‌بینیم که به قلمرو دانش سخن انتقال یافته است. به همین شیوه کوشش درراستای توضیح «پذیرفتنی[۴] بودن» آثارونه‌معنای آن‌هاست. مجموعهٔ معناهای ممکن را مانند نظمی ساکن طبقه‌بندی نمی‌کنند، بلکه مانند خطوط وضعیت «اجراکنندهٔ»[۵] عظیمی که از نویسنده تا جامعه گسترش می‌یابد. در کنار «استعدادِ[۶] زبان» که هومبولت[۷] و چامسکی مسلم انگاشتند، شاید در وجود انسان یک «استعداد

۱ـ منظور من در اینجا بی‌شک کارهای چامسکی و پیشنهادهای دستور زبان گشتاری (transformationnelle) است.

2- logique signifiante 3- acceptable 4- acceptabilité

5- opérante 6- faculté de langage 7- Humboldt

ادبیات»، یک نیروی گفتار وجود دارد که هیچ ربطی به «نبوغ» ندارد؛ زیرا نه به کمک الهام و میل شخصی، بلکه با قواعدی فراتر از نویسنده پدید می‌آید. تصاویر، فکرت‌ها یا شعرها ندایی اسطوره‌ای نیستند که موز[1] در کالبد نویسنده بدمد، بلکه منطق بزرگ نمادها هستند؛ فرم‌هایی تهی که امکان سخن گفتن و عمل کردن را می‌دهند.

می‌توان تصور کرد چنین دانشی به قیمت چه آسیبی به آن چه ما در ادبیات دوست داریم یا خیال می‌کنیم که دوست داریم یعنی نویسنده تمام می‌شود. اما آخر چگونه دانش می‌تواند دربارهٔ یک نویسنده سخن بگوید؟ دانش ادبیات تنها می‌تواند بر اثر ادبی روشنی بیفکند، حال اگر اثر به غلط مُهر هر اسطوره‌ای را بر روی خود داشته باشد فرقی نمی‌کند. ما همیشه یا دست‌کم امروز خیال می‌کنیم که نویسنده می‌تواند معنای اثر خود را بداند و خودش این معنا را به عنوان معنای مجاز تأیید کند؛ کندوکاوِ نادرستِ نقاد پیرامون نویسندهٔ مرده، زندگی او، هدف و انگیزه‌هایش، به قصد بیرون کشیدن دلالت اثر از خود نویسنده از همین جا برمی‌خیزد: به هر قیمت شده می‌خواهند زبان مرده یا جانشینان او یعنی زمانه، ژانر ادبی، متون و خلاصه تمامی معاصرین نویسنده و وارثین حق نویسندهٔ مرده بر اثرش را بگشایند. بدتر آن که از ما می‌خواهند منتظر بشویم که نویسنده بمیرد تا بتوانیم با او برخورد «ابژکتیو» بکنیم. چه نعل وارونهٔ مضحکی! درست در لحظه‌ای که اثر اسطوره‌ای می‌شود، می‌خواهند آن را چون یک امر واقع تمام عیار ارزیابی کنند.

ولی به راستی مرگ اهمیتی دیگر دارد. مرگ امضاء نویسنده بر اثر

۱ـ Muse خدای هنرها در یونان باستان ـ م.

را باطل می‌کند و از اثر یک اسطوره می‌سازد. حقیقت روایت کوتاه به گردپای حقیقت‌نمادها نمی‌رسند. افکار عمومی این نکته را به خوبی حس می‌کند: نمی‌رویم اجرای «یک اثرِ[1] راسین» را تماشا کنیم، بلکه برای تماشای «اثری راسینی»[2] می‌رویم؛ درست مانند «یک فیلم وسترن»؛ گویی ما برحسب موقعیتمان، در لحظه‌ای از هفته برای کمی تغذیه کردن از ذات یک اسطورهٔ بزرگ این کار را می‌کنیم؛ ما نه به دیدن فدر،[3] بلکه «برما در فدر»[4] می‌رویم. درست مانند آن که بخواهیم در *ادیپ* و *آنتیگون*، حرف سوفُکل، فروید، هلدرلین و کیرکگارد[5] را بخوانیم. و ما درون حقیقت هستیم؛ زیرا ما نمی‌پذیریم که مرگ زندگان را درربوده است. ما اثر را از محدودیت‌های نیّت نویسنده نجات می‌دهیم و نوسان‌های اسطوره‌ایِ معناها را باز می‌یابیم. مرگ با پاک کردن امضاء نویسنده حقیقتِ اثر را که مبهم است پی‌ریزی می‌کند. بدون شک با اثرِ «متمدن»[6] به مفهوم مردم‌شناسانهٔ واژه نمی‌توان مانند اسطوره برخورد کرد؛ ولی تفاوت بیشتر به ذات پیام برمی‌گردد تا امضاء زیر آن: آثار ما نوشته شده‌اند و این امر آن‌ها را در برابر آن‌گونه اجبارهای معنا قرار می‌دهد که اسطورهٔ شفاهی با آن سروکار ندارد. پس ما با اسطوره‌شناسی نوشتار روبه‌رو می‌شویم؛ موضوع آن نه آثار معین[7] یعنی آثاری که در روندی مشخص که یک فرد (نویسنده) منشأ آن است نوشته شده، بلکه آثاری است گذر کرده از نوشتار عظیم اسطوره‌ای که بشر در آن دلالت‌ها، یعنی میل‌های خود را آشکار می‌کند.

1- une oeuvre de Racine
2- une oeuvre du Racine
3- Phèdre
4- Berma dans Phèdre
5- kierkegaard
6- civilisée
7- déterminé

بنابراین باید تقسیم دوبارهٔ موضوع‌های دانش ادبیات را پذیرفت. نویسنده و اثر چیزی نیستند جز آغازگاه یک تحلیل که افق آن یک زبان است: نمی‌توان یک دانشِ دانته، شکسپیر یا راسین داشت، تنها می‌توان یک دانش سخن[1] داشت. این دانش بسته به نشانه هایی که با آن سروکار دارد، دو قلمرو بزرگ خواهد داشت. قلمرو نخست شامل نشانه‌های فرودست[2] در جمله مانند مجازهای قدیمی، پدیده‌های دلالت ضمنی، «بیقاعدگی‌های معناشناختی»[3] و غیره و خلاصه تمامی عناصر زبان ادبی در مجموع است. قلمرو دوم شامل نشانه‌های فرادست[4] جمله و بخش‌هایی از سخن است که می‌توان از آن یک ساختار نوشتار، پیام شاعرانه و نوشتهٔ استدلالی و غیره را بیرون کشید. واحدهای بزرگ و کوچک سخن مسلماً دارای مناسبتی کامل‌کننده[5] با یکدیگر هستند، (مانند واج‌ها[6] در مناسبت با واژه‌ها و واژه‌ها در مناسبت با جمله) ولی در سطوح توصیفی مستقلی شکل می‌گیرند. متن ادبی از این دیدگاه تحلیل‌های **مطمئن** را به دنبال دارد ولی مسلم است که این تحلیل‌ها عصاره‌ای مهم را همچنان خارج از دسترس خود دارند. این چکیده به آن چیزی مربوط است که ما امروز اساس اثر می‌دانیم (نبوغ فردی، هنر، انسانیت) حتی اگر علاقه و عشقی به حقیقت اسطوره‌ها نداشته باشیم.

ابژکتیویتهٔ حاصل از این دانش ادبیات نوبنیاد، دیگر نه با خود اثر (که از تاریخ ادبیات یا واژه‌شناسی برخاسته)، بلکه با قابل فهم[7] بودن

1- science de discours 2- inferieur 3- anomalie semantique
4- superieur 5- rapport d'integration 6- phonème
7- intelligibilité (معقولیت)

آن سروکار دارد. همان‌گونه که آواشناسی[1] بدون رد حکم‌های تجربی آواپردازی،[2] عینیت جدیدی در زمینهٔ معنای آوایی[3] پایه‌ریزی کرده است (و نه تنها عینیت صورت ظاهر[4] آن)، همان گونه ابژکتیویتهٔ نماد نیز وجود دارد که متفاوت با آن ابژکتیویته‌ی لازم برای تثبیت متن است. ابژه اجبارهای ذاتی را فراهم می‌آورد نه قاعده‌های دلالت را. «دستورِ زبان» اثر همان دستورِ زبانِ شالوده‌ای[5] متنِ اثر نیست. ابژکتیویتهٔ دانش جدید وابسته به این دستور زبان ثانوی است و نه آن اولی. موضوعِ مورد علاقهٔ دانش ادبیات وجود داشتن اثر نیست، بلکه فهمیده شدن و همچنان مورد فهم قرارگرفتن آن است؛ قابل فهم بودن آغازگاه «ابژکتیویته» آن است.

پس باید این گمان را کنار بگذاریم که دانش ادبیات می‌تواند به ما معنای قطعیِ قابل نسبت دادن به یک اثر را نشان بدهد: دانش ادبیات نه معنایی ارائه می‌دهد و نه باز می‌یابد، ولی توضیح می‌دهد که معناها بر اساس کدام منطق به گونه‌ای تولید شده‌اند که بتوانند مورد پذیرش منطق نمادین انسان‌ها باشند؛ درست همان‌گونه که جمله‌های زبان فرانسه با «شم زبان‌شناسی» فرانسوی‌ها **پذیرفته می‌شود**. بی‌شک هنوز راه درازی در پیش داریم تا بتوانیم زبان‌شناسیِ سخن[6] را سامان دهیم؛ یعنی دانش ادبیاتی راستین و متناسب با طبیعت زبانیِ[7] موضوع آن. زیرا هر چند زبان‌شناسی می‌تواند به ما کمک کند، ولی نمی‌تواند به تنهایی پرسش‌های برخاسته از این موضوع جدید، یعنی اجزاء سخن و معناهای دوگانه را پاسخ دهد. به ویژه باید در این کار از

1- Phonologie 2- Phonétique 3- Sens Phonique
4- Physique 5- idiome 6- linguistique du disccours
7- verbal

تاریخ کمک بگیرد تا قدمت آن‌ها و رمزهای ثانویه (مانند رمز نظریهٔ بیان)[1] را به او بگوید و نیز از یاری انسان‌شناسی برخوردار باشد تا به تشریح منطق عمومی دال‌ها[2] از راه مقایسه و همپیوندی پیاپی[3] بپردازد.

نقد

نقد دانش نیست. نقد با معناها سروکار دارد و دانش معناها را پدید می‌آورد. نقد به گمان برخی از صاحب‌نظران، جایگاهی واسطه‌ای میان دانش و خواندن دارد؛ نقد زبانی را در اختیار گفتار نابی که خواندن را انجام می‌دهد می‌گذارد و گفتاری (از میان گفتارهای دیگر) به زبان اسطوره‌ای که سازندهٔ اثر است می‌بخشد.

مناسبت نقد با اثر همان مناسبت یک معنا با یک فرم است. ناقد نمی‌تواند مدعی برگردان اثر و به ویژه روشن‌تر کردن آن باشد زیرا هیچ چیزی روشن‌تر از خود اثر وجود ندارد. کاری که از ناقد برمی‌آید، تولید گونه‌ای معنا از راه جدا کردن معنا از فرم یعنی همان اثر است. وظیفهٔ ناقد هنگامی که می‌خواند «دختر مینو و پازیفائه»، اثبات آن نیست که منظور فدر است (واژه‌شناسان این کار را خیلی خوب انجام می‌دهند) بلکه کار ناقد تشخیص شبکه‌ای از معناهاست؛ به گونه‌ای که بر اساس برخی اقتضاهای منطقی که به زودی به آن‌ها خواهیم پرداخت، بُن مایهٔ تاریکی[4] و نور[5] در آن جا بگیرند. ناقد معنا را دولایه

1- le code rhétorique 2- signifiant 3- integration successive
4- Thème chtonien

می‌کند و زیر زبانِ نخستینِ اثر زبان دومی را به جست و خیز وامی‌دارد. یعنی پیوند منطقی[۶] میان نشانه‌ها پدید می‌آورد. رویهمرفته گونه‌ای پریشانی شکل[۷] در میان است که مسلماً از سویی موجب می‌شود اثر هرگز یک بازتاب یگانه نداشته باشد (اثر یک ابژهٔ قابل دیدن مانند سیب یا جعبه نیست) و از سوی دیگر پریشانی در شکل خود تغییرشکلی نظارت شده و تابع محدودیت‌های بینایی است. نقد دربارهٔ هر چیزکه بیندیشد، باید آن را یکسره دگرگون کند و البته باید تنها در پناه قانون‌های خاصی این دگرگونی را پدید آورد. اکنون به سه اجبار نقد بپردازیم.

ناقد نمی‌تواند «هر چیزی» بگوید.[۸] آن‌چه او را مهار می‌کند، البته ترس اخلاقی از «هذیان‌گویی» نیست؛ ابتدا چون کار ناشایست جداسازی دائمی خرد از جنون را به دیگران و همان قرنی وامی‌گذارد که مرزبندی میان آن‌ها انجام شده است.[۹] سپس به این دلیل که ادبیات حق «هذیان‌گویی» را دست‌کم از زمان لوترئامون[۱۰] به دست آورده است و نقد به طریق اولیٰ می‌تواند بر اساس انگیزه‌های شاعرانه‌ای که کمتر اعلامش می‌کند، وارد قلمرو آن شود و دلیل آخر آن که هذیان‌گویی‌های امروز گاه حقیقت‌های فردا هستند: آیا تِن[۱۱] اصلاً با بوالو[۱۲] هذیان نگفته است؟ و یا ژرژ بلن[۱۳] با برونتیر؟[۱۴] خیر اگر

5- Theme solaire (بن‌مایهٔ خورشیدی) 6- Coherence

7- anamorphose (بی‌شکلی)

۸ـ تهمتی که پیکار به نقد نو می‌زند.

۹ـ «آیا باید یادآور شویم که دیوانگی تاریخ دارد و این تاریخ هنوز به انتها نرسیده است؟» میشل فوکو، *تاریخ دیوانگی در دوران کلاسیک* ۱۹۶۱.

10- Lautréamont 11- Taine

۱۲ـ Boileau ــ دِسپرو بوالو (۱۷۱۱-۱۶۳۶) دوست نزدیک راسین و لافونتن، شاعر و

ناقد قرار است چیزی بگوید (و نه هر چیزی) به این معناست که به گفتار (هم گفتار نویسنده و هم گفتار خودش) کارکردی دلالت‌گر می‌بخشد و در نتیجه پریشانی شکلی که به اثر می‌بخشد تابع اجبارهای صوری معناست: به هر صورتی نمی‌توان معنا آفرید (اگر شک دارید امتحان کنید!). محدودهٔ اختیار[15] ناقد معنای اثر نیست، معنای آن چیزی است که خودش دربارهٔ اثر می‌گوید.

اجبار نخست این است که بپذیریم همه چیز در اثر دلالت‌گر است: اگر *تمام* جمله‌ها نتوانند در قالب یک دستور زبان بگنجند، دستور زبان دچار اشکال است؛ یک نظام معنا ناکامل است اگر *تمامی* گفتارها نتوانند در آن جای معقول خود را بیابند. کافی است که چیز کوچکی اضافه باشد تا توصیف خراب شود. این قاعدهٔ قدیمی که زبان‌شناسان به خوبی می‌شناسند، متفاوت است با آن نوع کنترل آماری که می‌خواهند همچون اجباری به گردن نقاد بگذارند. گونه‌ای نگرش لجوجانه که باز هم از یک به اصطلاح مدل علوم طبیعی تقلید شده است، به نقاد القا می‌کند که تنها مجاز به انگشت گذاشتن بر عناصر تکرار شونده و عادی در یک اثر است، اگر نه، متهم به «تعمیم نابه‌جا» و «انگشت گذاشتن بی‌مورد بر برخی چیزها»[16] می‌شود. به او می‌گویند که تو نمی‌توانی وضعیت‌هایی را که تنها در دو یا سه تراژدی

← ناقد فرانسوی - م.

13- Georges Blin

۱۴- Brunetiere فردنیاند برونتیر استاد نقد فرانسه (۱۹۰۶-۱۸۴۹) کوشید تا نظریهٔ تکامل را در مورد ادبیات به کار بندد - م.

15- sanction (مجوز)

۱۶- اشاره به گفتهٔ پیکار - م.

راسین یافت می‌شوند، «تعمیم» بدهی. یک بار دیگر[1] باید یادآور شد که معنا از نظر ساختاری هرگز نه از راه تکرار بلکه به کمک تفاوت زاده می‌شود؛ به طوری که واژه‌ای نادر[2] به محض آن که در نظامی مرکب از رانش‌ها و کشش‌ها قرار می‌گیرد، خیلی بیش از یک واژهٔ متداول بار دلالتی می‌یابد: در زبان فرانسه واژهٔ ***بائوباب***[3] از نظر معنا چیزی کمتر یا بیشتر از واژهٔ **دوست**[4] ندارد. مبحث تَضَمّن واحدهای دلالتگر هم جایگاه خودش را دارد. بخشی از زبان‌شناسی به آن می‌پردازد ولی استنتاج در زمینهٔ داده‌پردازی است نه دلالت. و از دیدگاه نقد تنها می‌تواند به یک بن‌بست ختم شود؛ زیرا از لحظه‌ای که میزان اهمیت یک نمادسازی یا به بیان دیگر درجه‌ی اقناع‌کنندگی یک ویژگی به کمک دفعه‌های تکرار آن تعریف شود، باید دربارهٔ این تعداد تصمیمی هنجارمند گرفته شود. یک وضعیت باید در چند تراژدی تکرار شود تا من حق تعمیم و تبدیل آن به یک وضعیت راسینی را داشته باشم. پنج، شش، ده؟ آیا باید «حد وسط» را پشت سر بگذاریم تا آن ویژگی خاص واضح شود و معنا بیرون بیاید؟ با واژه‌ای نادر چه کنم؟ آیا می‌توانم با برچسب‌های حق‌به‌جانبی چون «استثنا» و «انحراف» آن‌ها را از گردن خود باز کنم؟ معناشناسی[5] به دقت راه پرهیز از بسیاری از این گونه برخوردهای نادرست را در اختیار ما می‌گذارد. زیرا «تعمیم دادن» نه عملیاتی کمّی مانند استنتاج حقیقت یک ویژگی از موارد

۱ـ نگاه کنید به ***رولان بارت*** قطعهٔ «دربارهٔ دو اثر کلود لوی ستروس».

2- terme rare

۳ـ baobab نام درختی در مناطق استوایی. که واژه‌ای نادر در زبان مناطق غیراستوایی است و اشارهٔ بارت نیز به همین نکته است ـ م.

4- ami

5- semantique

تکرار آن، بلکه عملیاتی کیفی است؛ یعنی جای دادن هر واژه‌ای هرقدر هم نادر در مجموعهٔ عمومی پیوندها. بی‌شک یک تصویر به تنهایی یک تخیل[۱] را پدید نمی‌آورد. ولی تخیل به تنهایی و بدون این تصویرِ هر قدر شکننده ولی انکارناپذیر نمی‌تواند شکل بگیرد. «تعمیم»های زبانِ نقد با گسترهٔ مناسباتی سروکار دارند که به نمادسازی می‌انجامد و نه با شمار دفعه‌های تکرار استفاده از نشانه‌ها: یک واژه ممکن است فقط یک بار در سراسر اثر آمده باشد و با وجود این پس از چندین نوع دگرگونیِ ساختاری «همه جا» و «همیشه» حضور داشته باشد.

این دگرگونی‌ها نیز محدودیت‌های خاص خود را دارند. همان محدودیت‌های منطق نمادین. در برابر «هذیان» نقد نو، «قواعد بنیادی[۲] اندیشهٔ علمی یا حتی اندیشهٔ بیان‌پذیر»[۳] را پیش می‌کشند و این بس نادرست است. منطق دال وجود دارد. البته هنوز به خوبی شناخته نشده است. و هنوز به آسانی نمی‌دانیم که موضوع چه نوع شناختی می‌تواند باشد. دست‌کم می‌توان به آن نزدیک شد، همان گونه که روانکاوی و ساختارگرایی این کار را می‌کنند: دست‌کم می‌دانیم که نمی‌توان به هر شکلی دربارهٔ نمادها سخن گفت؛ باید به گونه‌ای گذرا هم که شده، مدل‌هایی ساخت که امکان تشریح چگونگی توالی زنجیره‌های نمادها را فراهم کنند. این مدل‌ها باید در برابر حیرت بس شگفت‌آور نقد قدیمی هنگام ربط دادنِ خفه کردن به زهر خوراندن و یخ به آتش، بایستند.[۴] این شکل‌های دگرگونی،

۱ـ اشاره به گفتهٔ پیکار ـ م.

۲ـ عبارت به نقل از پیکار ـ م.

3- articulé

۴ـ اشارهٔ بارت به تقابل‌های دوتایی مناسبات همنشینی و جانشینی و غیره است که

همزمان از سوی روانکاوی و در نظریهٔ بیان ارائه شده‌اند برای نمونه به این موارد می‌توان اشاره کرد: اختیارات[۱] شاعری (مجاز)[۲]، حذف[۳] (ایجاز حذف)[۴]، طرد و عکس[۵] (جناس تام) جایگزینی[۶] (تشبیه بالکنایه یا استعارهٔ مَکْنیه[۷]) و تکفیر و انکار[۸] (ضدجمله).[۹] پس نقاد در پی بازیابی دگرگونی‌های قاعده‌مند و نه اتفاقی‌ای است که در عین حال در زنجیره‌ای بس گسترده عمل می‌کنند (پرنده، پرواز، گل، آتش‌بازی، بادبزن، پروانه و رقاصه در شعر مالارمه)[۱۰] این دگرگونی‌های قاعده‌مند، پیوندهایی دوردست ولی مُجاز ایجاد می‌کنند (رود بزرگ و آرام و درخت پاییزی) به گونه‌ای که اثر، بدون خواندنی هذیان‌وار، یکپارچگی بس گسترده‌ای بیابد. آیا این پیوندها ساده هستند؟ نه ساده‌تر از پیوندهای درونی خودِ شعر.

کتاب دنیایی است. ناقد در برابر کتاب همان شرایط گفتار را دارد که نویسنده در برابر دنیا دارد. در این جاست که به سومین اجبار نقد می‌رسیم. ناقد نیز درست مانند نویسنده است زیرا بی‌شکلی‌ای که به

← یکی از اصول تحلیل ساختاری متن‌هاست برای نمونه بالا و پایین، چپ و راست، مرد و زن از جمله تقابل‌های دوتایی هستند که نقاد ساختگرا در هر Lexis یا واحد خواندنی به دنبال آن‌ها می‌گردد تا مناسبات اجزاء درونی متن با یکدیگر را کشف کند. نقد قدیمی در زمان بارت در برابر این رویکردها تظاهر به حیرت می‌کرد ـ م.

1- substitution 2- metaphore 3- omission

4- Elipse 5- condensation 6- deplacement

7- metonymy 8- denegation

۹ـ antiphrase. «ریشهٔ این واژه یونانی است و به گونه‌ای بیان از طریق ضد گفته می‌شود. به این صورت که با کاربرد واژه‌ای با احساس و باوری متضاد، معنی دیگری را اراده کنیم. این گونه ساختار هنری بیشتر در طنز Irony و اثبات از طریق نفی Litotes کاربرد دارد.» به نقل از درس‌گفتارهای فرشید دلشاد. دانشگاه آزاد. ۱۳۷۵.

۱۰ـ به نقل از پیکار

موضوع خود می‌بخشد همواره هدایت شده است. این بی‌شکلی باید در جهتی خاص حرکت کند. این جهت کدام است؟ آیا روی به سوی «سوبژکتیویته» دارد که آن را به چماقی بر سر نقد نو تبدیل کرده‌اند؟ اغلب، ناقدان به سخنی می‌گویند سوبژکتیو که تنها به یک موضوع ذهنی بپردازد و هیچ کاری با عینیت نداشته باشد و برای هر چه بیشتر منکوب کردن این سوبژکتیویته، آن را به توصیفی هرج و مرج‌خواهانه و پرگویانه از احساسات فردی فرو می‌کاهند. چگونه می‌توان به آن‌ها فهماند که سوبژکتیویته‌ای نظامدار، یعنی برخاسته از فرهنگ و پیرو قاعده‌های گستردهٔ نمادهای اثر بخت بیشتری برای تبدیل شدن به ابژهٔ ادبی دارد تا ابژکتیویتهٔ بی‌فرهنگ و کوری که واژه‌ها را طبیعت انگاشته و پشت آن‌ها پناه گرفته است؟ ولی موضوع چیز دیگری است: نقد یک دانش به شمار نمی‌رود. در نقد باید نه ابژه، بلکه گزارهٔ[1] ابژه را با سوژه رویاروی کرد. به بیانی دیگر ناقد با ابژه‌ای رویاروی است که نه اثر، بلکه همانا زبانِ آن است. ناقد چه مناسبتی می‌تواند با زبان داشته باشد؟ از این زاویه است که باید به تعریف «سوبژکتیویتهٔ» نقد پرداخت.

نقد کلاسیک این باور ساده‌لوحانه را دامن زده است که سوژه یک «چیز پُر» است و مناسبات سوژه و زبان،[2] همان مناسبات منظور با بیانِ منظور است. یاری جستن از سخن نمادین گویا به باوری خلاف آن می‌انجامد: سوژه یک کلیت مجزا نیست که حق داشته یا نداشته باشیم آن را از درون زبان بیرون بکشیم (بر اساس ژانر ادبی انتخابی)، برعکس یک خلأ است که نویسنده پیرامون آن سخنی بی‌اندازه

1- Predicat

۲ـ همان مناسبات محتوا با لفظ است.

دگرگون شده (وارده شده در زنجیره‌ای از دگرگونی‌ها) را می‌بافد. به این ترتیب هر نوشتار بی‌غل و غشی با غیاب سوژه و نه با صفات درونی سوژه سروکار دارد. زبان گزارهٔ یک سوژهٔ توصیف‌ناپذیر و یا کمکی برای توصیف آن نیست. زبان خودِ سوژه است. به نظرم می‌رسد (و این باور من تنها نیست) که همین نکته دقیقاً وجه مشخصهٔ ادبیات است: اگر فقط بحث بر سر توصیف سوژه‌ها (مثلاً یک لیمو) و ابژه‌های کامل به وسیلهٔ «تصاویر» بود، پس ادبیات به چه درد می‌خورد؟ نوشته‌های مبتذل برای این کار کافی بودند. آن چه نماد را ناگزیر می‌کند، لزوم ترسیم مدامِ پوچیِ «من» است.[1] ناقد با افزودن زبان خود به زبان نویسنده و نمادهای خود به نمادهای اثر ابژه را «شکل‌شکنی»[2] نمی‌کند تا آن را به زبان خود بیان کند و نیز آن را به گزارهٔ شخصی خود تبدیل نمی‌کند؛ او یک بار دیگر نشانهٔ خود آثار را به صورت یک نشانهٔ مُنفک و دگرگون شونده بازسازی می‌کند که پیام دستچین شدهٔ آن سوبژکتیویته‌ای از آن دست نیست. بلکه درهم‌ریختگی خودِ سوژه و زبان است؛ آن گونه که نقد و اثر همواره بگویند: من ادبیات هستم و از پی همسرایی آن‌ها، ادبیات هرگز چیزی جز غیابِ سوژه را ارائه ندهد.

بی‌شک نقد خواندنی ژرف است (یا به بیان بهتر بُرش‌دار) نقد در اثر گونه‌ای قابل فهم بودن کشف می‌کند و در آن به تأویلی[3] دست می‌یابد. اما چیزی که به نمایش می‌گذارد یک مدلول نیست (زیرا این مدلول همواره به سوی خلأ سوژه برمی‌گردد) بلکه تنها زنجیره‌هایی از نمادها و سلسله‌ای از مناسبات همخوان است: «معنا»یی که نقد با

1- designer le rien du je que je suis. 2- déformer 3- profileé

اختیاری تام به اثر می‌دهد در نهایت تنها تماس جدیدی است با نمادهای سازندهٔ اثر. هنگامی که ناقد از پرنده و بادبزن در شعر مالارمه یک معنای مشترک را بیرون می‌کشد ـ «حرکت **رفت و برگشت**»[1] و «***بالقوه***»[2] ـ حقیقتِ نهایی تصویر را نقش نمی‌زند بلکه تنها تصویر جدیدی ارائه می‌دهد که خود نیز پادرهواست:[3] نقد نه یک برگردان که یک برداشت است. نقد نمی‌تواند ادعای بازیابی «ژرفای» اثر را داشته باشد زیرا این ژرفا خودِ سوژه یعنی یک غیاب است: هر استعاره‌ای یک نشانهٔ بدون ژرفا است و روند نمادها در جوشش خود همین مدلول دور دست را برمی‌گزینند. ناقد تنها می‌تواند استعاره‌های اثر را امتداد دهد و نه فرو بکاهد. یک بار دیگر می‌بینیم که اگر در اثر یک مدلول «پنهان» و «ابژکتیو» وجود داشت، آنگاه نماد تنها یک تعبیر[4] بود و ادبیات تنها لباسی مبدل و نقد فقط دانش فقه‌اللغه. تلاش برای یافتن صراحت ناب در اثر بی‌فایده است، زیرا در دم[5] چیزی برای گفتن وجود ندارد و کارِ اثر زدن مهرِ سکوت بر لبان خوانندگان خود نیست؛ اما بیهوده است اگر در اثر به جستجوی رازی پنهان و فرض وجود چیزی که بخواهد با زبان بی‌زبانی بگوید بپردازیم. گمان بر وجودِ رازی که با کشف آن دیگر همه چیز روشن شود، نادرست است. هر چه دربارهٔ اثر بگوییم، اثر همچنان مانند **لحظهٔ نخست خود**، زبان، سوژه، و غیاب است و نه چیز دیگر.

مقیاس ارزیابی سخنِ نقادانه **دُرُستی**[6] آن است. همان گونه که در موسیقی با آن که یک نت دُرُست یک نت حقیقی نیست، حقیقت قطعه بستگی به درستی آن دارد. زیرا درستی از یکپارچگی و یا

1- aller-et-retour 2- virtuel 3- suspendue
4- euphemisme 5- tout de siute 6- Justesse

هماهنگی ساخته شده است. افزون بر آن نقاد برای نزدیک شدن به حقیقت باید درستکار باشد و بکوشد در زبان خود، بر اساس «گونه‌ای میزانسن معنوی[۱] دقیق» شرایط نمادین اثر را بازسازی کند. ناقد بدون این کار نمی‌تواند «حرمت» اثر را نگه دارد. در واقع دو شیوهٔ متفاوت در زمینهٔ نادیده گرفتن نماد وجود دارد. شیوهٔ نخست، همان گونه که دیدیم، بسیار شتابزده و بر اساس انکارِ نماد است و نیز کشاندن تمامی پیکرهٔ دلالتی اثر به دام یکنواختی کلام روزمره یا گیر انداختن آن در بن‌بست همان‌گویی. شیوهٔ دوم به کلّی برعکس، دربردارندهٔ تأویل علمی نماد است: از سویی اعلام این نکته که اثر تن به رمزگشایی می‌دهد (که به این دلیل نمادینش می‌دانیم) و از سوی دیگر انجام این رمزگشایی به کمک ابزار گفتاری که خود ادبی، بی‌ژرفا، خشک و موجب راکد کردن استعارهٔ پویای اثر است تا در این رکود «حقیقت» آن را تصاحب کند. از این دست هستند نقادی‌های نمادین با انگیزه‌های علمی (جامعه‌شناختی و روانکاویک). در هر دوی این حالت‌ها ناسازگاری خود خواسته‌ی زبان‌ها یعنی زبان اثر و زبان ناقد است که به نادیده انگاشتن نماد می‌انجامد. میل به فروکاستن نمادها همان اندازه نادرست است که پافشاری در عمده کردن لفظ. **نماد باید به جستجوی نماد برود.** باید یک زبان به تمامی دربارهٔ زبان دیگر سخن بگوید: به این گونه است که سرانجام حرمت واژه در اثر نگه داشته می‌شود. این روند معکوس که آخر سر ناقد را به ادبیات پیوند می‌دهد، فایده‌هایی دارد. از جمله آن که مبارزه با تهدیدی دوگانه را ممکن می‌سازد: سخن گفتن از یک اثر در واقع ریختن آن است در

۱ـ quelque mise en scène spirituelle exacte اصطلاحی که مالارمه به کار برده است.

قالب گفتاری پوچ، خواه پرگویی باشد و خواه سکوت و یا در قالب گفتاری شیئی‌کننده[1] که مدلولی را که به گمان خود یافته است، با واژه‌های دیگری به بند می‌کشد. در نقد گفتار درست امکان ندارد مگر آن که مسئولیت تأویل در برابر اثر، با مسئولیت ناقد در برابر گفتار خودش یکی شود.

ناقد حتی اگر دانش ادبیات را اندکی بشناسد، باز هم هنگامی که با آن مواجه می‌شود دستش بسیار خالی است، زیرا نمی‌تواند از زبان مانند یک کالا یا ابزار استفاده کند. **این ناقد است که نمی‌داند چگونه با دانش ادبیات کنار بیاید.** حتی اگر برای او این دانش را یکسره «نمایشگر»[2] (و نه توضیحی) تعریف کنند، باز هم خود را با آن یکی نمی‌داند: آن چه ناقد نمایش می‌دهد، خودِ زبان است نه ابژهٔ آن. ولی این فاصله کاملاً برنگذشتنی نیست: به شرطی که فاصله اجازهٔ گسترش طنز را به نقد بدهد. آن چه دانش کم دارد در یک کلمه همانا طنز است که چیزی نیست جز پرسش از زبان دربارهٔ زبان. عادت ما در بخشیدن یک افقِ مذهبی یا شاعرانه به نماد مانع از دیدن این نکته است که چیزی به نام طنزِ نمادها وجود دارد؛ شیوه‌ای برای زیر سؤال بردن زبان از راه زیاده‌روی‌های آشکار و بی‌پردهٔ زبان. در برابر طنز کم‌مایهٔ ولتری که فرآوردهٔ خود شیفته‌وار زبانی بس متکبرانه است، می‌توان طنز دیگری را تصور کرد و آن را **باروک** نامید. زیرا با فرم‌ها بازی می‌کند و نه با موجودات، و زبان را به جای پژمرده کردن شکوفا می‌سازد. چرا استفاده از آن برای نقد ممنوع باشد؟ شاید طنز تنها گفتار جدی باقی مانده برای نقد باشد؛ چرا که اساس علم و زبان

1- reifiante 2- exposant

خوب پی‌ریزی نشده است و این وضع امروز نیز وجود دارد. اکنون طنز همان چیزی است که بی‌درنگ به کار نقاد می‌آید. به قول کافکا نه برای دیدن حقیقت بلکه برای حقیقتْ[1] بودن؛ طوری که ما حق داشته باشیم نه تنها از او بخواهیم: **آن چه را که می‌گویی به من بباوران**، بلکه فراتر از آن بخواهیم که **تصمیمِ گفتنِ آن را به من بباوران.**

خواندن

هنوز توهم دیگری مانده است که باید آن را از خود دور کنیم: ناقد به هیچ‌رو نمی‌تواند جای خواننده را بگیرد. بیهوده است اگر از او بخواهیم که صدایی، هر چند شایسته، برای خواندن به دیگران وام بدهد و خودش خواننده‌ای باشد که دیگر خوانندگان او را به نمایندگی از سوی خود برای بیان احساس‌هایشان برگزیده‌اند زیرا آگاهی و داوری او را باور دارند و خلاصه می‌خواهند حقوقی جمعی بر اثر را شکل ببخشند. چرا؟ چون حتی اگر ناقد را خواننده‌ای بدانیم که می‌نویسد، به این معناست که خواننده بر سر راه خود با میانجی هراس‌انگیزی چون نوشتار برخورد می‌کند.

پس نوشتن به نوعی تکه‌تکه کردن دنیا (کتاب) و بازسازی آن است. در اینجا باید اشاره کنیم به شیوهٔ ژرف و استادانهٔ متداول در قرون وسطی برای تنظیم مناسبات کتاب (گنجینهٔ عتیق) و کسانی که عهده‌دار هدایت این دستمایهٔ مطلق (مطلقاً محترم) از میان گفتاری نوین بوده‌اند.

۱ـ کافکا: «همه نمی‌توانند حقیقت را ببینند، ولی همه می‌توانند حقیقت باشند.»

امروز ما تنها تاریخ‌دان را می‌شناسیم و ناقد را (هنوز هم می‌خواهند به ما بقبولانند که باید آن‌ها را با هم اشتباه بگیریم) قرون وسطا چهار کارکرد مجزا برای کتاب قائل شده بود: گرته‌بردار Scriptor[1] (که بدون افزودن هیچ چیزی بازنویسی می‌کند) مولف* compilator (که هرگز چیزی از خود نمی‌افزاید) مفسر Commentator (که دخالتی در متن رونویسی شده نمی‌کرد، مگر برای قابل فهم کردن آن) و سرانجام صاحب اثر autor (که دیدگاه‌های خود را با تکیهٔ همیشگی بر دیگر مراجع بیان می‌کند). چنین نظامی که بی‌پرده‌پوشی تنها هدفش «وفادار» بودن به کتاب مقدس یعنی تنها چیزی که به عنوان کتاب می‌شناخته‌اند بود، در عین حال «تأویلی» از عهد عتیق به دست می‌دهد که مدرنیته تلاش در نفی آن داشت و از دید نقد ابژکتیوِ ما یکسره هذیان‌وار است. یعنی در واقع جایگاه نقد با Compilator آغاز می‌شود: لازم نیست از خود چیزی به متن بیفزاید تا آن را «شکل‌شکنی» کند. کافی است که رویش انگشت بگذارد و آن را بُرش دهد تا قابلیت فهم جدیدی بی‌درنگ زاده شود؛ این قابلیت فهم جدید کمابیش پذیرفته می‌شود و قانون‌مندی خود را داراست. ناقد تنها یک Commentator (شارح) است ولی از نوع تمام عیار آن. (و به عنوان وجه مشخصه همین برایش کافی است). زیرا از سویی یک انتقال‌دهنده است. دستمایه‌ای از گذشته را دوباره هدایت می‌کند (که

۱ـ بارت در متن اصلی واژه‌های لاتین را آورده و در پرانتز معنای آن را توضیح داده است. در ترجمهٔ فارسی نیز چنین شده است. نیز می‌توان به ترتیب واژه‌های فارسی کاتب، رونویس‌کننده، حاشیه‌نویس، نویسنده را به جای آن واژه‌های لاتین گذاشت ـ م.

* مؤلف در مفهوم گردآورنده.

همواره به آن نیاز است: زیرا مگر راسین دِینی در برابر ژرژ پوله[۱] و ورلن[۲] در برابر پیر ریشار[۳] ندارد؟)[۴] و از سوی دیگر یک اجراکننده[۵] است که بار دیگر عناصر اثر را به شیوه‌ای که گونه‌ای خردورزی یعنی گونه‌ای فاصله به آن‌ها بدهد مرتب کند.

اینک یک جدایی دیگر میان خواننده و ناقد: حال که نمی‌دانیم یک خواننده چگونه با یک کتاب **سخن می‌گوید**، ناقد ناچار است که «لحنی» خاص به خود بگیرد. این لحن نمی‌تواند غیر از لحن تأییدی باشد نقاد ممکن است که در دل خود، به هزاران شکل نامحسوس از سانسورهای خود رنج بکشد و به آن‌ها شک کند. او در نهایت تنها می‌تواند به یک نوشتار پُر یعنی بیانگر توسل جوید. اگر با وانمود به فروتنی، شک یا احتیاط، کنشِ آموزشی[۶] نوشتارها را نفی کنیم، ادعایی نابه‌جا کرده‌ایم: در این‌جا هم با نشانه‌هایی رمزدار روبه‌رو هستیم مانند دیگر نشانه‌ها؛ پس هیچ چیزی را نمی‌توانند تضمین کنند نوشتار **اعلام می‌کند**[۷] و از همین‌روست که نوشتار به شمار می‌رود. چگونه نقد می‌تواند پرسشگر، مشاهده‌گر یا شکاک باشد و اشتباه نکند؟ نقد نوشتار است و نوشتن دقیقاً رویاروی بودن با خطر لغزش و تناوب گریزناپذیر آزمون و خطاست. اگر نوشتار

۱ـ Georges Poulet نقاد اتریشی و نمایندهٔ مهم مکتب «پدیدارشناسی» در نقد ادبی. در نقد پدیدارشناسی برخلاف مکتب‌های دیگر بسامدرن به نقش نویسنده در روشن شدن معناهای اثرش اهمیت داده می‌شود اشارهٔ بارت در اینجا به همین نکته در کار پوله است ـ م.

2- Verlaine 3- Jean Pierre Richard

۴ـ ژرژ پوله نویسندهٔ «یادداشت‌هایی دربارهٔ روزگار راسین» و پیر ریشار نویسندهٔ «بی‌مزه‌گی ورلن» است.

5- operateur 6- l'acte d'institution 7- declare

تابع اصلی جزمی باشد، این جزم همانا تعهد است و نه قطعیت و بسندگی. تعهد تنها یک کنش است کنشی خفیف که در نوشتار استمرار می‌یابد:

به این ترتیب «تماس»[1] با یک متن نه از راه چشم، بلکه از راه نوشتار، میان نقد و خواندن یک شکاف ایجاد می‌کند و این همان شکافی است که هر دلالتی میان مرز دال و مدلول خود پدید می‌آورد. زیرا هیچکس از معنایی که خواننده به اثر ـ چونان یک دال ـ می‌بخشد، خبر ندارد؛ چرا که این معنا گونه‌ای میل است و فراتر از رمز نظام زبان قرار می‌گیرد. تنها خواننده اثر را دوست دارد و با آن مناسبتی از سر میل برقرار می‌کند. خواندن یعنی میل به اثر، یکی شدن با آن و ردِ دو لایه کردن اثر به وسیلهٔ هر گفتار خارجی دیگری جز گفتارِ خودِ اثر: تنها نوع حاشیه‌نویسی که می‌تواند خواندنی ناب به دنبال داشته باشد و آن را پاس دارد استقبال ادبی[2] است. (همانگونه که تازه‌کارهای مطالعه و استقبال ادبی، نمونهٔ پروست را سرمشق قرار می‌دهند.) گذار از خواندن به نقد همانا تغییر دادن میل است. یعنی میل کردن ولی نه به اثر، بلکه به زبانِ اثر. اما در پی همهٔ اینها، نقد نیز بازگرداندن اثر به میلِ[3] نوشتنی است که از آن خارج شده است. به این ترتیب گفتار پیرامون کتاب گردش می‌کند: **خواندن، نوشتن**: ادبیات تسلسل میان میل به خواندن و میل به نوشتن است. چند نویسنده تاکنون نوشته‌اند، فقط برای آن که آثارشان خوانده شود؟ چند نقاد خوانده‌اند تا فقط بنویسند؟ آنان دو بُعد کتاب و دو سطح نشانه را زیر

1- toucher

۲ـ Pastiche اقتفا یعنی به استقبال از یک اثر دیگر، اثری را نوشتن ـ م.

3- desir de l'ecriture (میل نوشتار)

پوشش گرفته‌اند تا از دل آن تنها یک گفتار بیرون آید. نقد تنها آنی است از این تاریخ که پای در آن می‌نهیم و ما را به یگانگی و به حقیقت نوشتار رهنمون شود.

فوریهٔ ۱۹۶۶

به همین قلم

تألیف:

منشأ شخصیت در ادبیات داستانی (۱۳۷۱)

ترجمه و پژوهش:

هورلا، گی دوموپاسان، نشر چشمه

اسطوره امروز، رولان بارت، نشرمرکز

ترجمه:

تولستوی از دریچهٔ یادها، به قلم تولستوی و معاصرانش، نشر خُنیا

داستان پسرم، نادین گوردیمر، برندهٔ نوبل ادبی ۱۹۹۱، انتشارات روشنگران

دلبند، تونی ماریسون، برندهٔ نوبل ۱۹۹۳، نشر چشمه ـ روشنگران

نوشتار یا زندگی (رمان فلسفی برندهٔ جایزهٔ فِمینا واکارسکا)، ژرژ سامپرن، (نویسنده، سینماگر و وزیر فرهنگ اسپانیا در سال ۱۹۹۲ و برندهٔ جایزه‌های ادبی فُرمانتور و پلانیتا) در دست انتشار. نشر ویدا

درجهٔ صفر نوشتار. رولان بارت. در دست انتشار