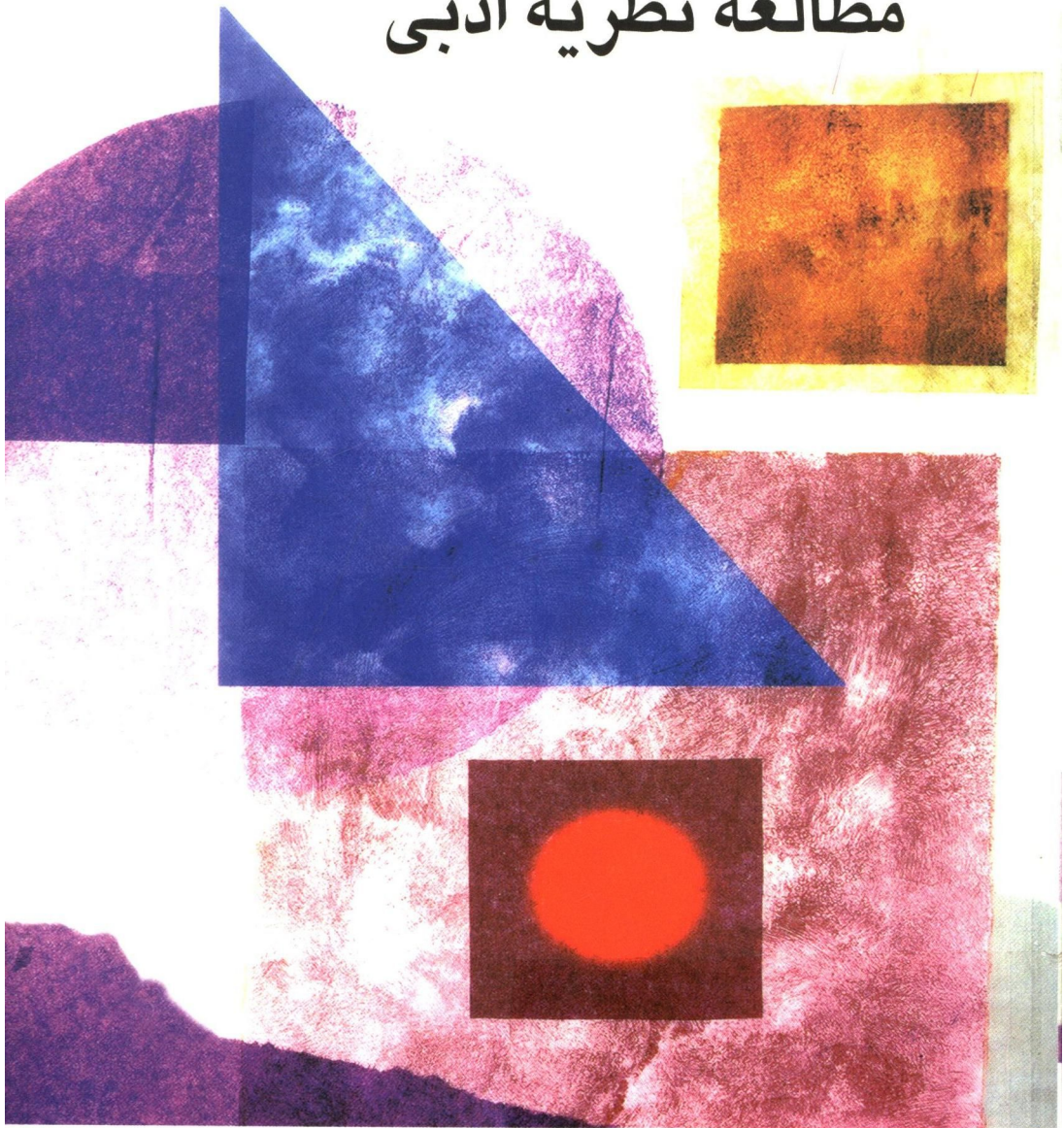


پیشدرآمدی بر مطالعه نظریه ادبی



نویسنده: راجر وبستر
مترجم: الهه دهنوی
ویراستار: دکتر حسین پاینده



مجموعه نظریه و نقد ادبی - ۱



کتاب حاضر نخستین مجلد از "مجموعه نظریه و نقد ادبی" است که امید می‌رود نهایتاً ده الی پانزده جلد را شامل شود. هدف از انتشار مجموعه حاضر، کوشش برای پایان دادن به هرج و مرج ناشی از ترجمه‌های پراکنده، نامناسب، ناهمبندی و بی‌ثمر موجود در زمینه نقد ادبی و یاری رساندن به شکل‌گیری جریان هویت‌مند و مبتنی بر نظریه نقد ادبی در کشور ما است. کتابهای این مجموعه در دو مرحله به علاقه‌مندان ارائه خواهد شد. در مرحله اول اجرای این طرح، به آن دسته از کتابهای نقد ادبی الویت داده می‌شود که برای خوانندگان کم و بیش نامتخصص نوشته شده‌اند. هدف این خواهد بود که مجموعه‌ای از مهمترین رهیافت‌های نقادانه، بر مبنای ترتیبی تاریخی از ابتدای قرن بیستم به این سو، به شیوه‌ای فهمیدی و دنبال‌کردنی، به خواننده معرفی شوند. برای مرحله دوم (سطح پیشرفته)، مجموعه‌هایی از مقالات نوشته شده توسط نظریه‌پردازان اصلی گزینش و ترجمه خواهند شد.

کتاب حاضر نوشته راجر وبستر، مدیر گروه مطالعات فرهنگی دانشگاه لیورپول جان مورز در انگلستان است. هدف نویسنده این بوده است که راهنمایی مقدماتی درباره عمده‌ترین موضوعات نظریه ادبی و کاربرد آنها در بحث‌های نقادانه ادبیات فراهم آورد. از جمله محاسن کتاب وبستر این است که وی برای تبیین مفاهیم نظری، ابتدا از اصطلاحات متداولتر و آشنا تر استفاده کرده و لذا خواننده نا آشنا با مباحث نقد ادبی جدید راحت‌تر می‌تواند بحث‌های کتاب را دنبال کند.

ساختارگرایی، فرمالیسم روسی، مکتب باختین، نظریه زبانشناسانه رومن یاکوبسن، روایت‌شناسی، نقد مارکسیستی، فمینیسم، نقد روانکاوانه، واسازی و از جمله نظریه‌ها و مفاهیمی هستند که نویسنده کتاب حاضر آنها را به زبانی فهمیدی برای خوانندگان ادبیات تبیین کرده است.

طیف خوانندگان: دانشجویان و پژوهشگران ادبیات و هنر:

علاقه‌مندان به نقد ادبی

نشر
روز تگر

شابک ۷-۳۰-۵۸۶۹-۹۶۴



ISBN 964-5869-30-7

۱۵۰۰
تومان



پیشدرآمدی بر مطالعه نظریه ادبی

مترجم: الهه دهنوی

۱/۰۰۰ ف

۱۵/۳

١٥٥٥



بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم به روان پاک مادرم

مترجم

از استاد گرانقدرم جناب آقای دکتر پاینده سپاسگزارم
که در ترجمه این کتاب راهنماییهایشان را از من دریغ
نکردند. همچنین از آقای سعید سبزیان به خاطر همراهی و
مساعدتشان متشکرم.

اللهه دهنوی

پیش درآمدی بر
مطالعه نظریه ادبی

نویسنده: راجر وبستر
مترجم: الهه دهنوی
ویراستار: دکتر حسین پاینده

ویبستر، راجر، ۱۹۵۰ - م.
پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی / نویسنده راجر ویبستر،
مترجم الهه دهنوی، ویراستار حسین پاینده. - تهران:
روزنگار، ۱۳۸۲. ۱۸۸ ص.

ISBN: 964-5869-30-7

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی: Studying literary theory: an introduction.
این کتاب در سال ۱۳۸۰ با ترجمه مجتبی ویسی تحت عنوان
«درآمدی بر پژوهش نظریه‌ی ادبی» توسط نشر سپیده سحر
منتشر شده است.
کتابخانه به صورت زیرنویس.

نمایه.
۱. نقد - راهنمای آموزشی. الف. دهنوی، الهه،
مترجم. ب. عنوان. ج. عنوان: درآمدی بر پژوهش نظریه‌ی
ادبی.

۸۰۱/۹۵۰۷ PN ۸۶ / و ۲ د ۴

۱۳۸۲

کتابخانه ملی ایران ۸۱-۴۹۸۶۰ م



ruznegar@hotmail.com

تلفن / دورنگار: ۸۸۹۷۷۵۲

پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی

الهه دهنوی

چاپ اول: تهران - ۱۳۸۲

شمارگان: ۳۰۰۰ نسخه

طرح جلد: زهرا اسدی

حروفنگار: عبدالعلی محمدی

صفحه‌آرا: حامد محرز

ناظر چاپ: سراج پورعزیزی

لیتوگرافی: صف‌گستر

چاپ و صحافی: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

ISBN: 964-5869-30-7

شابک: ۹۶۴-۵۸۶۹-۳۰-۷

روزنگار

کلیه حقوق متعلق به نشر روزنگار است و نقل از کتاب فقط با ذکر منبع مجاز است.

- سخنی از ویراستار ● ۱
- مقدمه ● ۷
- فصل اول - نظریه ادبی چیست؟ ● ۱۱
- ادبیات و نظریه ادبی ● ۱۲
- نقد ادبی و نظریه ادبی ● ۱۶
- ادبیات و تجربه ● ۲۱
- سنت ادبی ● ۲۳
- تولید و مصرف ادبی ● ۳۱
- مؤلف و سلطه وی ● ۳۳
- قصد و معنا ● ۴۰
- خواننده ● ۴۹
- فصل دوم - زبان و روایت ● ۵۳
- (الف) زبان ● ۵۵
- نظریه نشانه ● ۵۷
- زبان ادبی ● ۶۲
- زبان ادبی و «جنبه ادبی» ● ۶۳
- ویکتور شک洛夫سکی و «آشنایی زدایی» ● ۶۴
- باختین / ولوشینوف و «منطق گفت و شنودی» ● ۶۷
- یاکوبسن و «استعاره و مجاز» ● ۷۲
- روایت ● ۷۹
- روایت‌شناسی: روایت و روایت‌گری ● ۸۲

فصل سوم - «جامعه» و «فرد» • ۹۳
الف) طبقه اجتماعی • ۹۶
ب) ایدئولوژی • ۱۰۰
هژمونی • ۱۰۳
گفتمان • ۱۰۶
نقد مارکسیستی • ۱۱۰
ج) جنسیت • ۱۲۱
زنان و ادبیات • ۱۲۳
نظریه و نقد فمینیستی • ۱۲۶
د) ذهنیت • ۱۳۳
ذهنیت و شخصیت • ۱۳۶
رویکردهای روانکاوانه • ۱۴۰
فصل چهارم - مناسبات متنی • ۱۵۵
نظریه‌های متنیت • ۱۵۷
بینامتنیت • ۱۶۰
واسازی متن • ۱۶۸
قرائت «ژرفانگر» و قرائت «سطح‌نگر» • ۱۷۶
ادبیات و تاریخ • ۱۷۸
نمایه • ۱۸۵

سخنی از ویراستار

کتاب حاضر نخستین مجلد از «مجموعه نظریه و نقد ادبی» است که امید می‌رود نهایتاً ده الی پانزده جلد را شامل شود. اکنون که این اولین کتاب از مجموعه یاد شده تقدیم محققان و علاقه‌مندان به نقد ادبی می‌شود، شاید به جا باشد که مختصری درباره ضرورت و اهداف ترجمه این کتابها توضیح داده شود.

براهل نظر و دست‌اندرکاران مطالعات ادبی و فرهنگی در کشور ما پوشیده نیست که نقد ادبی در ایران وضعیتی نابسامان، غیرنظام‌مند و ناکارآمد دارد. برخی از مهمترین دلایل این وضعیت به قرار زیر است:

۱- کتابهایی که درباره نقد ادبی به زبان فارسی ترجمه شده، نه برای مخاطبان ایرانی، بلکه برای کسانی نوشته شده‌اند که پس‌زمینه فرهنگی — ادبی متفاوتی دارند. بر این اساس، نویسندگان این قبیل کتابها در بحث پیرامون بسیاری موضوعات، صرفاً به اشاره‌ای گذرا اکتفا می‌کنند و به توضیح بیشتر نیازی نمی‌بینند. از آنجا که بسیاری از مترجمان کشور ما — به سبب ناآشنایی با این پس‌زمینه فرهنگی — ادبی — این قبیل اشارات را برای خواننده ایرانی توضیح نمی‌دهند، متون ترجمه شده نقد ادبی به زبان فارسی غالباً مبهم و نامفهوم‌اند و به ندرت می‌توانند به منظور نقد عملی ادبیات ما و یا حتی به منظور

ارائه بحث‌های علمی و آکادمیک در خصوص مسائل نظری نقد مورد استفاده قرار گیرند.

۲- از جمله دیگر دلایل ناکارآمدی نقد ادبی در کشور ما، گزینش نامناسب کتاب‌هایی است که تاکنون در این زمینه به زبان فارسی ترجمه شده‌اند. نقد ادبی در غرب قدمتی بس طولانی دارد و سرآغاز آن به پیش از میلاد مسیح (ع)، یعنی به زمان افلاطون و ارسطو، باز می‌گردد. از آن زمان تاکنون، انبوهی از رساله‌ها، کتاب‌ها، پژوهش‌ها و مقالات گوناگون از منظرهایی ایضاً گوناگون درخصوص مباحث نظری نقد نوشته شده‌اند. این گوناگونی آراء از زمان پیدایش فرمالیسم (نقد نو) در اوایل دهه ۱۹۲۰ به این سو، به‌ویژه از زمان پیدایش رهیافتهای پساساختارگرایانه، بسیار تشدید شده است. مترجمان کشور ما، شاید به سبب شیفتگی به نظریه‌های جدیدی که غالباً خود نیز به آنها اشراف نظری کامل نداشته‌اند، به ترجمه کتاب‌هایی اقدام کرده‌اند که پیشفرض نگارش‌شان آشنایی خواننده با نظریه‌های قبلی نقد ادبی (از قبیل نظریه‌های ساختارگرایانه) است. در فقدان منابعی که نظریه‌های بنیانی نقد ادبی را به زبانی فهمیدنی به خواننده فارسی‌زبان معرفی کرده باشند، ترجمه کتاب‌های جدیدتر حکم ساختن عمارتی را دارد که طبقات فوقانی آن به جای اتکا به شالوده‌ای محکم، بر هوا بنا شود.

۳- در غرب رسم بر این است که ناشران کتاب‌ها را بر حسب انواع خوانندگانی که به موضوع آن کتاب‌ها علاقه‌مند هستند، طبقه‌بندی می‌کنند. برای این اساس، مثلاً نحوه معرفی نقد روایت‌شناسانه در کتابی که برای محققان مطالعات فرهنگی منتشر می‌گردد، با نحوه معرفی همین رهیافت در کتابی که برای دانشجویان دوره قبل از تحصیلات تکمیلی در نظر گرفته می‌شود، تفاوت دارد.

به سامان نبودن نحوه گزینش کتابهایی که به زبان فارسی ترجمه می‌شود، منجر به آن گردیده است که مترجمان بدون در نظر گرفتن این اختلاف سطح، صرفاً آنچه را خود سودمند یافته‌اند به خوانندگان ایرانی ارائه کنند. چنانچه منابع موجود ابتدا به دقت مورد بررسی قرار گیرند و سپس با توجه به وضعیت فرهنگی کشور ما و نیازهای خاصی که ما داریم گزینش و با رعایت نوعی درجه‌بندی بر مبنای سطح خوانندگانی که برای آن منابع در نظر می‌گیریم ترجمه شوند، یقیناً می‌توان انتظار داشت که به تدریج هر کتابی مخاطبان خاص خود را بیابد و تلاشهای عمدتاً پراکنده، ناسنجیده و لذا بی‌ثمر موجود، به سمت نوعی کارآیی منطقی جهت یابند.

۴- از جمله بزرگترین موانع شکل‌گیری جریان هویت‌مند نقد ادبی در کشور ما، من‌عندی بودن معادلهایی است که مترجمان مختلف در متون ترجمه شده فارسی برای اصطلاحات نقد ادبی انتخاب — و در بسیاری موارد، وضع — کرده‌اند. نقد ادبی، به‌ویژه نظریه‌های متأخرتر آن، مملو از اصطلاحات تخصصی‌ای است که نظریه‌پردازان مختلف برای اشاره به جزئیات نظریه‌هایشان به کار برده‌اند. اکثر این اصطلاحات یا به کل مسبوق به هیچ سابقه‌ای نیستند و یا اگر هم پیشتر به کار رفته‌اند، اکنون به مفهومی متفاوت و جدید کاربرد دارند. مترجمان فارسی با این مشکل خاص نیز رو به رواند که به سبب فقدان مفاهیم نقد ادبی در زبان و ایضاً مطالعات ادبی ما، غالباً حتی معادل‌یابی این اصطلاحات نیز برای افاده معنا کارساز نیست. تشتت در معادل‌یابیهای مترجمان گوناگون باعث شده است که خوانندگان این متون نتوانند بحثهای ارائه شده در منابع مختلف را دنبال کنند. به بیان دیگر، هر مترجمی معادل‌های مورد پسند خود را ارائه کرده و به کار برده است و بدین

ترتیب با ایجاد سردرگمی برای خواننده‌ای که برای یک اصطلاح واحد گهگاه به بیش از سه یا چهار معادل متفاوت در کتابهای مختلف برمی‌خورد، امکان نضج گرفتن بحثهای فهمیدنی برای همه علاقه‌مندان به مطالعات نقادانه را سلب کرده است.

بر مبنای آنچه در بندهای فوق اشاره شد، هدف از انتشار مجموعه حاضر، پایان دادن به هرج و مرج ناشی از ترجمه‌های پراکنده، نامناسب، نافهمیدنی و بی‌ثمر موجود در زمینه نقد ادبی و یاری رساندن به شکل‌گیری جریان هویت‌مند و مبتنی بر نظریه نقد ادبی در کشور ما است. انبوهی از آثار ارزشمند و کم‌نظیر ادبیات کلاسیک و مدرن فارسی به سبب ناآگاهی محققان ما از موازین و نظریه‌ها و رویه‌های علمی نقادانه، در هاله‌ای از تحسین گوییها — یا، به طریق اولی، مذمت‌گوییها — که بر هیچ ملاک نقادانه‌ای استوار نیست، به شکلی سترون (نامرتب با فرهنگ جامعه) باقی مانده است. باید افزود که فقدان جریان جدی و علمی نقد ادبی همچنین تشخیص سره از ناسره را ناممکن کرده است. بدین ترتیب، کمک به شکل‌گیری جریان آکادمیک نقد، در واقع کوششی برای تقویت ارزشهای فرهنگی و بی‌اثر کردن ضد ارزشهای شبه‌فرهنگی است.

کتابهای این مجموعه در دو مرحله به علاقه‌مندان ارائه خواهند شد. در مرحله اول اجرای این طرح، به آن دسته از کتابهای نقد ادبی الویت داده می‌شود که برای خوانندگان کم و بیش نامتخصص نوشته شده‌اند. هدف این خواهد بود که مجموعه‌ای از مهمترین رهیافتهای نقادانه، بر مبنای ترتیبی تاریخی از ابتدای قرن بیستم به این سو، به شیوه‌ای فهمیدنی و دنبال‌کردنی، به خواننده معرفی شوند. برای مرحله دوم (سطح پیشرفته)، مجموعه‌هایی

از مقالات نوشته شده توسط نظریه پردازان اصلی گزینش و ترجمه خواهند شد.

کتاب حاضر نوشته راجر وبستر، مدیر گروه مطالعات فرهنگی دانشگاه جان مورز لیورپول در انگلستان، است. هدف نویسنده این بوده است که راهنمایی‌های مقدماتی درباره عمده‌ترین موضوعات نظریه ادبی و کاربرد آنها در بحثهای نقادانه ادبیات فراهم آورد. از جمله محاسن کتاب وبستر این است که وی برای تبیین مفاهیم نظری، ابتدا از اصطلاحات متداولتر و آشنا تر استفاده کرده و لذا خواننده ناآشنا با مباحث نقد ادبی جدید راحت تر می‌تواند بحثهای کتاب را دنبال کند. ساختارگرایی، فرمالیسم روسی، مکتب باختین، نظریه زبانشناسانه رومن یاکوبسن، روایت‌شناسی، نقد مارکسیستی، فمینیسم، نقد روانکاوانه، واسازی و... از جمله نظریه‌ها و مفاهیمی هستند که نویسنده کتاب حاضر آنها را به زبانی فهمیدنی برای خوانندگان ادبیات تبیین کرده است.

امیدواریم این نخستین مجلد از «مجموعه نظریه و نقد ادبی»، برای همه کسانی که به هر نحوه مطالعات ادبی و فرهنگی می‌پردازند مفید باشد و کتابهای بعدی این مجموعه در ماه‌های آتی در اختیار علاقه‌مندان قرار گیرند.

حسین پاینده

ویراستار و سرپرست مجموعه

اردیبهشت ۱۳۸۲

مقدمه

در سالهای اخیر، جایگاه نظریه ادبی در رشته‌ای که هنوز هم اغلب «انگلیسی» خوانده می‌شود، بیش از پیش اهمیت یافته است. پیش از این، در واقع اوایل دهه ۱۹۷۰ که دانشجوی رشته «زبان و ادبیات انگلیسی» بودم، نقد ادبی در هیچ دانشگاهی به عنوان یک مبحث در برنامه آموزشی جا نداشت. تاریخ نقد ادبی، که همان‌طور که در کتاب حاضر خواهیم دید حوزه کاملاً متفاوتی است، درسی اختیاری بود و همچنین تاریخ زبان انگلیسی، از دوره انگلو-ساکسون و انگلیسی میانه تا قرن بیستم، بسیار مورد توجه بود، اما به مقولاتی که مبنای خوانش و بررسی دانشجویان از ادبیات را تشکیل می‌داد، یا بر آن تأثیر گذار بود، اهمیت چندانی داده نمی‌شد. در واقع، اینکه محتوای «انگلیسی» یا «ادبیات» چیست و چرا از آن محتوا برخوردار است، چندان مورد توجه نبود. به بیان ساده‌تر، دانشجویان «آثار» نویسندگانی را از «دوره‌های» مختلف می‌خواندند که عمدتاً به «شخصیتها» می‌پرداختند و مفاهیمی از قبیل «آثر»، «نویسنده»، «دوره» و «شخصیت» مقولاتی کمابیش مورد توافق همگان به نظر می‌رسیدند، هر چند که قبل از اتمام بحث درباره معنای خاص و قطعی هر اثر، بحثهای جالبی نیز در خصوص تفسیر صورت می‌گرفت.

اخیراً اساتید و دانشجویان ادبیات، به دلایل مختلف به این فعالیتها و

مقولات و اصولی که مطرح می‌کنند، نگاه کاملاً متفاوتی داشته‌اند. در حال حاضر، بسیاری از دروس مربوط به مطالعه متون ادبی، به پرسشها و مقولات مطرح شده در نظریه ادبی می‌پردازند، پرسشها و مقولاتی که پیش از این احتمالاً نادیده گرفته می‌شدند، یا بدیهی، و در نتیجه انگاره‌ها و مفاهیمی مسلم تلقی می‌گردیدند. نظریه ادبی، بیش از پیش در برنامه درسی بسیاری از دانشگاه‌ها گنجانده شده است، خواه به عنوان واحد درسی مشخصی و خواه به صورت واحد اصلی و یا اختیاری در دوره‌های آموزشی. مهمتر آنکه نظریه ادبی به صورت ضمنی، در بسیاری از دروسی که به شیوه‌های متعارف و سنتی‌تر به سامان دهی مجموعه متون ادبی برای بررسی و مطالعه می‌پردازند، به چشم می‌خورد، یعنی در دسته بندی‌هایی همچون: انواع ادبی (رمان، شعر یا نمایشنامه)؛ دوره‌های ادبی (سده، دهه یا زمان بندی‌های دیگر)؛ مکاتب ادبی (همچون رمانتیسیم، مدرنیسم)؛ نویسندگان (منتخب آثار نویسندگان «شهیر» و گاهی آنان که از شهرت کمتری برخوردارند). در مورد دسته بندی آخر، ملاک تنظیم و انتخاب متون ادبی – و در واقع مصادیق مقوله «انگلیسی» یا «ادبیات» – را دیگر نمی‌توان بدیهی دانست. می‌توان گفت هم چنان که با سپری کردن دوره کودکی و رسیدن به بزرگسالی نحوه خواندن ما تغییر می‌کند، چون متوجه می‌شویم که روایات به شیوه‌های مختلف ابداع می‌شوند یا شکل می‌گیرند و در هر یک از این شیوه‌ها شگردها یا صناعات خاصی به کار می‌روند (دیگر خواننده «معصوم» نخواهیم بود)، به همین ترتیب مطالعات ادبی از موضعی که ادبیات را پدیده‌ای عمدتاً «طبیعی» می‌دید، به رویکرد پرسشگرانه‌تری رسید که اکنون جنبه‌های بسیاری را که پیش از این روشن و بدیهی، یا طبیعی می‌نمودند، به چالش می‌کشد.

ظهور نظریه ادبی واکنشهای مختلفی را برانگیخته است. نظریه ادبی، یا در واقع نظریه پردازان اروپایی دهه ۱۹۷۰، به طرز فزاینده‌ای اهمیت یافتند: شاید این نکته دلالت دار باشد که به نویسندگان نظریه ادبی، بیش از نظراتشان اهمیت داده می‌شد؛ هنوز هم در برخی محافل چنین است. در نشریات، روزنامه‌ها و نهادهای دانشگاهی بحثهای داغی مطرح بود، به گونه‌ای که به نظر می‌رسید میان دیدگاههای بنیاد ستیز جدید - که اغلب منشاء غیر انگلیسی داشتند و تحت عناوین کلی «نظریه» یا «ساختارگرایی» دسته بندی شده بودند - و دیدگاه سنتی تر تحت عناوینی همچون اومانيسم، عرف، یا سنت، نوعی تضاد وجود داشت. مسلماً گروههایی بودند - و هنوز هم هستند - که با هر گونه تغییر در مطالعات ادبی آن گونه که پیش از ظهور نظریه ادبی شکل گرفته بود، شدیداً مخالف بودند. عبارت «بحران در مطالعات ادبی انگلیسی» در اوایل دهه ۱۹۸۰ بسیار رایج بود، و قابل توجه است که برخی از حوزه‌های جدید تحصیلات دانشگاهی در مؤسسات آموزش عالی به وجود آمد، حوزه‌هایی همچون مطالعات فرهنگی و مطالعات ارتباطات که محتوا و اسلوب دروس متعارف ادبیات انگلیسی را به شیوه‌های مختلف مورد تردید قرار دادند و انحصار فرهنگ ادبی را که در مجامع دانشگاهی وجود داشت برهم زدند. در دهه اخیر، تأثیر نظریه ادبی چنان بوده است که امروزه منتقد ادبی نمی‌تواند بدون به کار گرفتن جنبه‌هایی از این نظریه در سطح مختلف اقدام به نوشتن نقد کند و نیز، به همان اندازه برای دانشجوی ادبیات دشوار است دیدگاههایی را که بر شیوه‌های خوانش متون ادبی تأثیرگذار بوده‌اند و وارد گفتمان نقد ادبی شده‌اند، نادیده بگیرد.

این کتاب مقدمه‌ای است بر برخی جنبه‌های نظریه ادبی، و من تا آنجا که امکان داشته، سعی کرده‌ام برای افرادی که مایلند مطالعاتشان را در جهات

خاصی دنبال کنند، منابعی را برای مطالعه بیشتر معرفی کنم. همچنین، کوشیده‌ام تا حد امکان، دیدگاه‌های مربوط به نقد ادبی سنتی را با دیدگاه‌های برگرفته از نظریه ادبی که درستی آنها را در مورد تردید قرار می‌دهند یا تعدیل می‌کنند، ارتباط دهم. اما همان‌طور که خواهید دید، نباید تصور کرد که نظریه ادبی قواعد خطاناپذیر و مطمئنی را برای تفسیر ارائه می‌کند و یا اینکه نظریه ادبی صرفاً شیوه‌ای دیگر برای قرائت ادبیات است. نظریه ادبی بر خلاف برخی شیوه‌های انتقادی پیشین، حوزه‌ای پیچیده و متغیر است، و بیشتر بر حسب مجادله و تفاوت مشخص می‌شود تا اتفاق نظر.

فصل اول

نظریه ادبی چیست؟

ادبیات و نظریه ادبی

برای تعیین حوزه نظریه ادبی می‌توان فرض کرد که ادبیات خود پدیده‌ایست که به سهولت می‌توان آن را تعریف کرد. بی‌تردید اصطلاح «ادبیات» اغلب به گونه‌ای استعمال می‌شود که گویی مفهوم پیچیده‌ای نیست. برای مثال، در کتابخانه‌ها متون ادبی طبق نظام‌های فهرست‌بندی مشخصی از سایر آثار متمایز می‌شوند. روزنامه‌ها و مجلات در بخش‌های کاملاً مشخصی به معرفی و نقد رمان و شعر می‌پردازند. هنوز هم در مدارس عالی، دانشگاه‌ها و مؤسسات آموزش عالی دروسی از ادبیات ارائه می‌شود و برخی دانشجویان آن دروس را می‌گذرانند، و به همین منوال. اما با بررسی نحوه تنظیم مجموعه آثاری که «ادبیات» یا «ادبیات انگلیسی» خوانده می‌شوند، به تفاوت‌های میان دانشگاه و نهادهای همگانی پی می‌بریم. این تفاوت‌ها بنابر بافت‌هایی که «ادبیات» در آن قرار گرفته است، مختلف‌اند. به این ترتیب، بی‌تردید مجموعه کتاب‌هایی را که در بخش ادبیات کتابفروشی و باجه روزنامه‌فروشی ایستگاه راه آهن می‌بینیم با آنچه در برنامه آموزشی درس ادبیات قرن بیستم در دانشگاه ارائه می‌شود، توقع داریم متفاوت باشد. تفاوت‌های آنها، هم جنبه فرهنگی دارند و هم جنبه تاریخی: ادبیات در چند صد سال اخیر، معمولاً به طور تلویحی به طرق مختلف تبیین شده است. حتی در برنامه‌های آموزشی (از دروس مدارس گرفته تا دوره‌های دانشگاهی) که

در بدو امر چارچوبی همگانی برای تعریف ادبیات به نظر می‌رسند، برداشتهایی بسیار متباین درباره ادبیات وجود دارند و همچنین در اینکه متون گوناگون را بر اساس چه معیاری می‌توان واجد شرایط گنجانده شدن در برنامه درسی دانست، نظرات متناقضی وجود دارد. نهادهای مختلف در صدد بوده‌اند که نوع خاصی از ادبیات را برای خود برگزینند و به آن، ارزشها و واقعیتهای به ظاهر جهان شمول ببخشند و تحصیل ادبیات تحت عنوان «انگلیسی» از اواخر قرن نوزدهم مصداق روشنی است از اینکه فرهنگ دانشگاهی انگلیسی (و نه بریتانیایی) با توسل به چه روشهایی در صدد یکدست کردن و نظم بخشیدن به آموزش ادبیات بوده است.

«انجمن [ادبیات] انگلیسی» که در سال ۱۹۰۷ تأسیس شد، با پرداختن به مفهوم فرهنگ و پیشرفت اخلاقی حاصل از آن که میتو آرنولد در قرن نوزدهم به دفاع از آن پرداخته بود، مهمترین تشکلی بود که ارتقاء مطالعه فرهنگ ادبی «انگلیسی» در نهادهای آموزشی را دنبال می‌کرد. برداشت آرنولد از فرهنگ به منزله «ارزشمندترین پنداشتها و دانسته‌های بشر در این عالم» تا حد زیادی از طریق ادبیات به مرحله عمل در آورده شد: یعنی مطالعه آثار کلاسیک و بعدها اشعار اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم که از زبان و شکل‌های شبه کلاسیک و اسطوره‌های مربوط به انگلستانی روستایی و جاودانی به‌وفور استفاده کرده است. «The Old Vicarage Granchester» (۱۹۱۲) اثر روپرت بروک^۱ نمونه تمام عیار اشعاری است که مظهر این نوع «انگلیسی بودن» هستند. تری

ایگلتون^۱ و برخی دیگر از محققان استدلال کرده‌اند که مطالعه ادبیات و نهاد فرهنگی «انگلیسی» جایگزین نهاد مذهب، که در این دوره به سرعت در حال افول بود، گردید. ادبیات می‌توانست تجربه مشابهی را ارائه کند و در کنار افزایش حقوق شهروندی و آموزش رایگان، دولت می‌بایست ارزشهای مناسب و فرهیخته را در برنامه‌هایش القاء می‌کرد. در پی تأسیس «انجمن [ادبیات] انگلیسی»، گزارش دولت انگلستان درباره آموزش [ادبیات] انگلیسی در انگلستان که توسط هیأتی به ریاست هنری نیوبولت^۲ (شاعر اصالتاً انگلیسی شعر «ضربه بزن! ضربه بزن! و سپس بازی را آغاز کن»)^۳ جایگاه محوری [ادبیات] انگلیسی را در برنامه آموزشی تثبیت کرد.

به جای اینکه ادبیات را مجموعه‌ای همگون و متشکل از آثاری با ویژگیهای مشابه تلقی کنیم که خوانندگان یکسان آنها را به روشهای مشابه می‌خوانند، می‌توانیم آن را حوزه‌ای دائم‌التغییر بدانیم. دو اصطلاح «ادبیات» و «ادبی»، معانی پیچیده و چندگانه‌ای دارند و نه معانی ثابت و واحد. علاوه بر این، «ادبیات» به منزله مجموعه آثار و مشخصه‌های اخلاقی و زیبایی‌شناختی عموماً مرتبط با آن، موضوع بحث انگیزی است که مفاهیم به جای داشتن ارزشها و حقایق جاودان و کلی - آن طور که اغلب تصور می‌شود مورد بحث و اختلاف هستند.

نظریه ادبی، یا نظریه‌های ادبی، می‌توانند برای تبیین ادبیات یا دست کم بررسی مقولاتی که در تلاش برای تبیین آن مطرح می‌شوند، روشهای گوناگونی را ارائه دهند. این نظریه‌ها ضرورتاً با یکدیگر سازگار نیستند و مفسران متأخر

1. Terry Eagleton

2. Sir Henry Newbolt

3. "Play up! play up! and play the game"

مقوله‌ای که نظریه ادبی نامیده می‌شود، توجه ما را به نگرشهای غالباً متناقض میان دیدگاههای نظری مختلف معطوف کرده‌اند. نظریه ادبی راه حل‌های آسان یا دقیقی برای تعریف ادبیات یا چپستی مطالعه آن ارائه نمی‌کند، اما این را لزوماً نباید یک ویژگی منفی محسوب کرد.

نظریه ادبی دو نکته اساسی در خصوص بررسی ادبیات به دست می‌دهد که همیشه در رویکردهای غیر نظری نمایان نبوده است. نخست اینکه، همان‌طور که پیشتر عنوان کردم، در نظریه ادبی، ادبیات به حوزه‌ای پیچیده و ناهمگن تبدیل می‌شود: در بررسی نحوه عمل فرهنگی یا تاریخی ادبیات انگلیسی به منزله شکلی از نوشتار و شناخت، می‌توان به جای «ادبیات انگلیسی» راجع به «انواع مختلف ادبیات انگلیسی» صحبت کرد. دوم اینکه، فعالیت‌های مربوط به مطالعه ادبیات، از خواندن گرفته تا نقد، باید پیوسته بازنگری شوند.

گفتمان نظریه ادبی را می‌توان تیغ دولبه‌ای دانست که از سویی می‌تواند به توضیح و ابهام زدایی فرضیات یا ارزشهای ضمنی ادبیات و نقد ادبی بپردازد، اما از سویی دیگر نباید «حقایق» برآمده از متون نظری را بی‌بحث و مناظره پذیرفت. این رهیافت کمابیش محتاطانه و این ارزیابی و بازنگری پایان‌ناپذیر اصطلاحات [نقد ادبی] و قضاوتها یا ارزشهایی که در خواننده القامی‌کنند، شاید خود یکی از ویژگیهای عام‌تر نظریه‌های ادبی باشد: این نظریه‌ها رو به سوی نوعی خودآگاهی یا حتی خودبازتابی دارند که نقد سنتی آن را برنناخته است، و این خودآگاهی اغلب متوجه زبان است، زبان متنی که مورد بررسی قرار می‌گیرد و زبانی که در بررسی متن به آن اعمال می‌شود.

نقد ادبی و نظریه ادبی

نقد ادبی عمده‌ترین فعالیتی است که در آموزش ادبیات در دانشگاه‌ها انجام می‌شود و ضرورت دارد اصطلاحات و مقولاتی که در آن به کار می‌روند، بررسی شوند. روال معمول این بوده است که اصطلاحاتی همچون «نویسنده» و «شخصیت» یا «رمان» را چنان به کار ببریم که گویی جنبه‌های مسلم، کاملاً طبیعی و معین ادبیات هستند. بر همین اساس، نباید مقولاتی را که در رویکردهای نظری مطرح می‌شوند، بدون بحث و مناقشه بپذیریم.

در این مورد به جاست که میان فعالیتها یا کارکرد نقد ادبی و نظریه ادبی تفاوت قائل شویم، زیرا بالقوه ممکن است این دو حوزه با یکدیگر اشتباه شوند. به طور کلی می‌توان گفت نقد ادبی عبارت است از خواندن، تفسیر و شرح متن یا متون خاصی که ادبیات نامیده می‌شوند. این عمده‌ترین کاری است که در آموزش ادبیات انجام می‌شود: منتقدان حرفه‌ای این کار را انجام می‌دهند و در کتابها و نشریات منتشر می‌کنند و دانشجویان ادبیات نیز در تکالیف تحقیقی پایان ترم، پاسخ به امتحانات یا در پایان نامه‌ها همین کار را می‌کنند. از زمان پیدایش «[ادبیات] انگلیسی» در قرن اخیر، عمده‌ترین فعالیت این حوزه نقد ادبی بوده است. از اواخر قرن نوزدهم، عبارت «نقد» در کنار «[ادبیات] انگلیسی» و مطالعات ادبی اهمیت چشمگیری یافت و در قرن بیستم کاربرد آن به شیوه‌های گوناگون همچنان در حال گسترش است. میتوآرنولد، شاعر و منتقد فرهنگی قرن نوزدهم، اصطلاح «نقد» را با تأکید خاصی به کار می‌برد، برای مثال در مقاله‌اش تحت عنوان «کارکرد نقد در زمان حال» (۱۸۶۷). اصطلاح «نقد عملی»

(که توسط آی. ای. ریچاردز^۱، منتقد ادبی قرن بیستم، مطرح شد) و متعاقباً آموزش رسمی و سنجش آن، نمونه‌ای است از اینکه چطور [نقد ادبی] یکی از مشخصه‌های اصلی مطالعات ادبی شد. «منتقدان» برجسته‌ای همچون ف. ر. لیویس^۲ عمده‌ترین متخصصان نقد شناخته شدند. شایان ذکر است که چندین تن از نویسندگان آثار ادبی همچون هنری جیمز^۳ یا تی. اس. الیوت^۴ در حوزه نقد ادبی نیز قلم زنده‌اند.

به رغم اینکه نقد اصطلاح بسیار گسترده ایست که رویکردها و نگرشهای گوناگونی به ادبیات را در بر می‌گیرد، دو عرف یا فرض وجود دارد که کاربرد آن هم در عمل نقد و هم در گفتمان انتقادی، ذاتی است. نخست اینکه نقد نسبت به ادبیات، در درجه دوم اهمیت قرار دارد و وابسته به آن است، به عبارتی، نقد پسایند متن ادبی است. دوم اینکه تفاسیر یا برداشتهای انتقادی ظاهراً بر این فرض استوارند که متن ادبی مورد بررسی بی هیچ تردیدی ادبیات تلقی می‌شود، یعنی ادبیات مقوله‌ای طبیعی و بدیهی است و لذا دیدگاههای انتقادی ناشی از آن هم به طریق اولی خصوصیتی طبیعی و بدیهی دارند. در فصل چهارم، هنگام بحث در خصوص ایدئولوژی، به این موضوع خواهیم پرداخت.

با این حال، بعضی رویکردها به ادبیات و نقد ادبی که از راه تحقیقات نظری مطرح شده‌اند، بررسی این مسائل را به شیوه‌های نسبتاً متفاوتی امکان‌پذیر می‌سازند. اما قبل از هر چیز روند کار، شیوه‌ها و ارزشهایی که تلویحاً در فرضیات ذکر شده باید مشخص شوند: وقتی می‌گوییم اثری «ادبی» است و جنبه‌هایش را

1 . I. A. Richards

2 . F.R. Leavis

3 . Henry James

4 . T.S. Eliot

به تفصیل مورد تحلیل قرار می‌دهیم و بعد آن را خوب، بد یا طور دیگری تلقی می‌کنیم، باید بدانیم که شالوده و نحوه این فعالیتها چیست و این قضاوتها چطور به دست می‌آیند. نقد ادبی را نباید فرع بر ادبیات بدانیم، بلکه می‌توان آن را وسیلهٔ بساختن آن نوشته‌ها و شناختی دانست که ظاهراً موضوع مورد بررسی نقد است. به عبارت دیگر، می‌توان ادبیات را محصول نقد و وابسته به آن دانست و نه بالعکس. بی‌تردید این موضوع صحت دارد که به لحاظ زمانی، پس از نگارش متن است که نقد می‌تواند به بحث دربارهٔ آن متن بپردازد، اما پذیرش این موضوع بدان معنا نیست که نقد را از آن جهت که کارکردش فقط نقد متون ادبی و انعکاس محتوای آنهاست، وابسته به ادبیات بدانیم. بلکه می‌توان استدلال کرد که هم مجموعه نوشته‌هایی که از اواخر قرن نوزدهم به بعد منتقدان گوناگون از میتوآرنولد تا ف. ر. لیویس آن را «ادبیات» نامیده‌اند، و هم تبیین ویژگیها و مشخصه‌های «ادبی» همچون «لحن»، «شخصیت»، «بینش اخلاقی» و غیره، عمدتاً در مباحث نقد ادبی مطرح شده‌اند و ریشه در خود متون ادبی ندارند. به بیان دیگر، بدون نقد ادبی، ادبیاتی وجود نمی‌داشت.

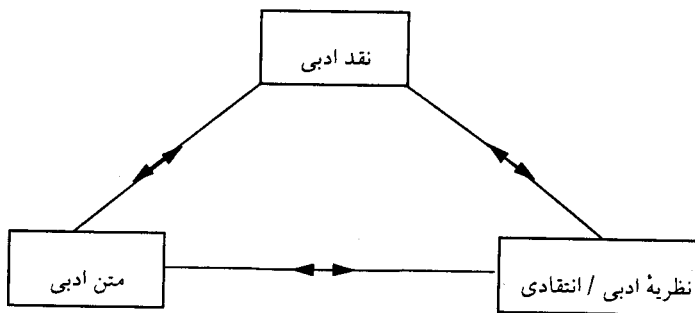
اینکه وجود یا معنای ذاتی ادبیات مستقل از ادبیات است، از جمله اندیشه‌هایی است که ماتیو آرنولد با مطرح کردن مفهوم «بی‌غرض بودن» منتقد رواج داد. او تأکید داشت که نقد باید «موضوع شناخت را همان‌گونه که هست، بررسی کند». این طرز تلقی از منتقد به مثابهٔ شخصی بی‌غرض یا بی‌طرف که [صرفاً] با در نظر گرفتن ملاحظات عینی به بررسی اثر ادبی می‌پردازد، یکی از مشخصه‌های مهم نقد ادبی است و دانشجویان ادبیات می‌بایست آن را می‌آموختند. این دیدگاه تا حدی با پنداشتن ادبیات به مثابهٔ «تجربه» در تضاد است. تجربه حوزه‌ای ذهنی و فردی است که «احساس» در آن بی‌اندازه اهمیت

می‌یابد. همان‌طور که د. ه. لارنس اظهار داشت: «منتقد می‌باید سراپا عاطفه باشد.»^۱ نقد ادبی در پذیرفتن این نظرات متناقض، ظاهراً چندان مشکلی نداشت. البته همان‌طور که پیش از این اشاره کردم، بعضی نظریه‌پردازان دربارهٔ «ادبیات» و «امر ادبی» و ارتباط میان نقد ادبی با این حوزه‌ها دیدگاه متفاوتی دارند. همان‌طور که بعداً به تفصیل خواهیم دید، این نظریه‌پردازان لازم می‌دانند که ادبیات تعریف شود و ویژگی‌های تاریخی، فرهنگی، صوری و زبان‌شناسانه‌ای را که به ما امکان می‌دهند در چارچوب خاصی راجع به «امر ادبی» صحبت کنیم، باز شناسیم. علاوه بر این، نظریهٔ ادبی اذعان دارد که فرضیات برخی رهیافتهای نقادانه دربارهٔ نویسنده، خواننده و آنچه «حقیقت» می‌دانیم باید مورد تردید قرار گیرند و مجدداً تدوین شوند و این کار ممکن است روشهای خواندن و تفسیر متون ادبی را تغییر دهد.

بنابراین احتمالاً می‌توانیم میان نقد ادبی و نظریهٔ ادبی تفاوت قائل شویم. اگر نقد ادبی را خواندن، تحلیل، شرح و تفسیر متونی بدانیم که ادبی نامیده می‌شوند، در این صورت نظریهٔ ادبی باید دو کار انجام دهد. نخست اینکه باید معیارهای مختلفی را برای تبیین ادبیات ارائه کند. آگاهی از این معیارها باید بر قرائتهای نقادانهٔ متون ادبی تأثیر گذار باشد. برخی از این معیارها در مباحث نظریه‌های زبان در فصل سوم و بخش ایدئولوژی فصل چهارم بررسی می‌شوند. دوم اینکه باید شیوه‌ها و روال کاری را که در نقد ادبی به کار می‌گیریم، بر ما معلوم کند، تا بتوانیم هم متن را و هم روشهای خواندن و تفسیر متن را مورد بررسی قرار

1 . D. H. Lawrence "John Galsworthy, in A. A. H Inglis (ed) D. H. Lawns: A selection From Phoenix (Harmondsworth, Penguin, 1971) p. 284. Originally Published in 1928.

دهیم. به عبارت دقیق‌تر، باید میان «نظریه ادبی» و «نظریه انتقادی» از این حیث نیز تفاوت قائل شویم که نظریه ادبی اساساً به «ادبیات» و «امر ادبی» می‌پردازد، حال آنکه نظریه انتقادی به ماهیت نقد و عملکرد نقد ادبی می‌پردازد. این دو بُعد معمولاً جزو مقوله کلی «نظریه ادبی» محسوب می‌شوند و در واقع برخی نظریه‌پردازان اغلب به جای نظریه ادبی به بررسی عملکرد نقد ادبی می‌پردازد که این موضوع دلالت بر انعطاف‌پذیری یا شاید نادقیق بودن مجموعه اصطلاحاتی است که متأسفانه دامنگیر مطالعات ادبی بوده است. بی‌تردید دو حیطه این نظریه مانند نظریه ادبی و نقد ادبی کاملاً از هم جدا نیستند، بلکه در واقع متقابلاً بر یکدیگر تأثیرگذارند و رابطه‌ای لازم و ملزوم دارند. نمودار زیر رابطه میان ادبیات، نقد ادبی و نظریه ادبی را نشان می‌دهد.



این نمودار، الگوی کاملی از فرایندهای ادبی و انتقادی به دست نمی‌دهد: در آن کمبودهای آشکاری وجود دارد، به‌ویژه نویسنده و خواننده، که معمولاً در مطالعه ادبیات عوامل مهم و اساسی تلقی می‌شوند، در این نمودار دیده نمی‌شوند. به این ترتیب، می‌توان دریافت که برخی رویکردهای نظری – برخلاف دیدگاههای سنتی – چندان به نویسنده نمی‌پردازند و در مطالعه

ادبیات به معنای مجموعه‌ای از متون یا یک متن منفرد، وی را نقطه‌بی چون و چرای آغاز نمی‌دانند.

ادبیات و تجربه

یکی از دشوارترین مسائل در مبتنی کردن خواندن و تفسیر متون ادبی به مباحث نظری این است که برداشت ما از یک شعر، رمان یا نمایشنامه ناگزیر به تجربه ما از اثر بستگی دارد و این تجربه را نیز تجربیات پیشین ادبی و غیر ادبی ما تعیین می‌کنند. اما تجربه ممکن است معانی مختلفی داشته باشد و اصطلاحی است که می‌توان برداشتهای کاملاً متناقضی از آن داشت: برای مثال، تفاوت میان تجربه جهان واقع و تجربه زبان، که در بخش بعدی به آن خواهیم پرداخت. مطالعه ادبیات با حیطة تجربه و اصطلاحات مربوط به آن (همچون «احساس» و «جنبه عاطفی») کاملاً مرتبط است. از این نظر، مطالعه ادبی را خصوصاً در نهادهای دانشگاهی در تضاد با علوم و علوم اجتماعی می‌دانند. در فراگیری رشته‌هایی همچون فیزیک و شیمی - و به نحوی آشکار در جامعه‌شناسی یا فلسفه - نظریه را واجد اهمیت می‌دانند. لیکن در رشته‌هایی که معمولاً وابسته به هنر یا علوم انسانی محسوب می‌شوند، نظریه را اغلب امری حاشیه‌ای یا حتی نامربوط تلقی می‌کنند. مطالعه تاریخ همیشه به نحوی آشکار مستلزم بررسی نظریه تاریخی نیست و همان‌طور که پیش از این اشاره کردم، آموزش ادبیات در بریتانیا با مباحث و رویکردهای نظری بسیار مخالف بوده است. ف. ر. لیویس نقد ادبی را متفاوت با قواعد و روشهای جامعه‌شناسی یا فلسفه می‌دانست. وی معتقد بود که اُس و اساس آموزش ادبیات عبارت است از «صرف مطالعه مکرر و تعلیم داده شده متون ادبی» و از این طریق می‌توان به درک

کاملی از «تجربه عینی انسان» دست یافت.^۱ به‌ویژه، مفاهیم احساس و جنبه عاطفی اغلب تحت عنوان «نقد عملی» شالوده محور تجربی آموزش ادبیات را تشکیل داده‌اند. در «نقد عملی» فرض می‌شود که خواننده قادر است با تجربه موجود در متن ادبی و یا تجربه نویسنده که از طریق متن منتقل می‌گردد، همذات‌پنداری کند. اما اینکه دقیقاً احساسات و عواطف چه کسی در این شکل از نقد ادبی مورد نظر است، مسئله‌ای است که معمولاً به آن پرداخته نمی‌شود. به نظر می‌رسد ادبیات تجربه‌ای متعالی و جهانشمول را به خواننده منتقل می‌کند که نقد ادبی می‌تواند آن را تبیین کند.

اما این مبحث (یعنی «تجربه تدقیق شده توسط احساس») به موضوعی مسئله‌ساز تبدیل شده است، چون پژوهش نظری دیدگاه‌هایی ایجاد کرده که طبیعت و برتری تجربه را به منزله نوعی درک و شناخت زیر سؤال می‌برد. مقوله اصلی که در برخی مباحث نظری مطرح شده، این است که در این نوع نقد، از تجربه چه کسی صحبت می‌کنیم؟ تجربه امری است ذهنی و نسبی که به لحاظ فردی و تاریخی متغیر است و در ادبیات زبان آن را به وجود می‌آورد. این هم خود مسئله دیگری است، گرچه ممکن است بسیاری از منتقدان مکتب تجربی به زبان توجهی نشان ندهند و یا آن را صرفاً جنبه فرعی تجربه یا ابزاری برای انتقال آن بدانند. جنبه‌های پیچیده و چندگانه تجربه در بسیاری از نقدهای ادبی نادیده گرفته شد. به جای نمایاندن ماهیت متکثر و متغیر تفسیر و تأکید بر اهمیت خواننده بر حسب تاریخ، جنسیت و طبقه اجتماعی و رابطه حاصله وی با

1 . F.R. Leavis, 'Literature and Society', in *The common pursuit* (Harmondsworth, Penguin, 1976) p. 194. Originally published in 1952.

متن ادبی، این نوع نقد اغلب در صدد بود تا حقیقت کلی یا جهانشمول را تعیین کند، حقیقتی که همگان به آن باور داشته باشند و تجربه‌های مشترک فردی ظاهراً به آن اعتبار بخشد. تجربه فردی بیان شده اغلب بر تفاوت‌های میان خوانندگان تأکید چندانی نداشت. در واقع نحوه بیان مطالب در اغلب نوشته‌های انتقادی حاکی از این فرض است که اصولاً خوانندگان مرد هستند و معمولاً به مجموعه ارزشهای اجتماعی و فرهنگی مشترکی اشاره دارد.

بنابراین، ضرورت دارد تجربه به منزله یک معیار در نقد ادبی به دقت بررسی شود. تجربه می‌تواند فرایندهایی را که طی آن معانی مختلف به دست می‌آید، تحت الشعاع قرار دهد و به پذیرش ارزشها یا «حقایقی» بیانجامد که علاوه بر آنکه بخشی از اثر مورد بحث‌اند، بخشی از بافت فرهنگی وسیعتری هستند. از سوی دیگر، ضرورتی ندارد که تجربه و نظریه را در تقابل با یکدیگر قرار داد. به جای بی‌اعتبار کردن تجربه خواندن، نظریه ادبی می‌تواند به آن اعتبار بخشد و آن را از قید و بندرها سازد. همان‌طور که در بخشهای بعدی خواهیم دید، نظریه ادبی با زیر سؤال بردن بعضی عرفها و انگاشته‌های غالب در شیوه‌های نقد سنتی، می‌تواند به درک کاملتری از متون ادبی و تجربه‌های حاصل از آن متون بیانجامد.

سنت ادبی

از جمله دیگر مفاهیم مربوط به تجربه، «سنت» است. این مفهوم در فرایند ایجاد حوزه موضوعی یا رشته ادبیات و عمل نقد بسیار حائز اهمیت بوده است. در اواخر قرن نوزدهم، «نقد» در کنار مفاهیم فرهنگ، اخلاق و مدنیت، یکی از واژه‌های اصلی رویکردهایی نقادانه به ادبیات بود، و در اوایل قرن بیستم «سنت» یکی از واژه‌های اصلی است که ارزشها و جهت خاصی به ادبیات و نقد ادبی داد.

تی. اس. الیوت در مقاله‌ای کوتاه، اما بسیار تأثیرگذار تحت عنوان «سنت و قریحه فردی» (۱۹۱۹) استدلال کرد که ادبیات مشخصه‌ها و ارزشهای پایداری را در بر دارد که می‌توان آنها را نوعی میراث فرهنگی دانست:

.... معنای تاریخی متضمن ادراکی از گذشته بودن گذشته و حال بودگی آن است؛ معنای تاریخی انسان را و می‌دارد که هم با احساس نزدیکی به نسلی که به آن تعلق دارد، بنویسد و هم با این احساس که تمام ادبیات اروپا از زمان هومر و دورن آن کل ادبیات سراسر کشورش وجودی مقارن دارد و نظمی مقارن ایجاد می‌کند. این معنای تاریخی که هم حسی جاودان و هم گذراست، نویسنده راستی می‌کند.^۱

معنای یک «سنت» واحد و یگانه در نحوه نگرش به ادبیات اهمیت یافت. در همان زمانی که الیوت مشغول نوشتن سرزمین بایر (۱۹۲۲) بود - که ظاهراً یکی از هم‌گسیخته‌ترین و بدعت‌گذارانه‌ترین متون ادبی است - همچنین اظهار می‌کرد که ادبیات و مطالعه آن اساساً مبتنی بر نوعی حس یگانگی و ارزش است که از هر برهه تاریخی خاص فراتر می‌رود. در حقیقت، این استدلال، ادبیات را از هر حیث مادی، از گذشته و حال تاریخ زدایی^۲ می‌کند و به جای آن، تصور نوعی تاریخ معنوی را ترویج می‌کند که به درک شهودی تجربه انسان وابسته است. این نگرش، به دیدگاه ف. ر. لیویس در مورد نقش ادبی شبیه است. این دیدگاه بعدها

1 . T.S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent', in Frank Kermode, (ed), The Selected Prose Of T.S. Eliot (London, Faber, 1975) p. 38. Originally published in 1919.

2 . De - historicize

با دو برنهاد دیگر تقویت شد: اینکه ادبیات امری غیر فردی است که تجربه فردی نویسنده یا خواننده در آن تابع و تحت تأثیر معنای گسترده‌تر تجربه به مثابه سنت است، و دیگر دست‌کم از میانه قرن هفدهم به بعد، بین تجربه و زبان، تمایز وجود دارد. تمایز مورد نظر را به بیانی عامه فهم اینگونه می‌توان توضیح داد که تجربه زبان آن است که جهان یا «واقعیت» چیز است و زبان چیز دیگر، و ما زبان را برای شرح آنچه فراتر از آن حس می‌کنیم به کار می‌گیریم. اما نظریه‌های زبان‌شناسی حاکی از آنند که این رابطه کاملاً متفاوت و پیچیده‌تر است و برداشت ما از تجربه زبان در سطحی عام را زیر سؤال می‌برد.

الیوت استدلال‌هایش را بر مبنای دیدگاه‌های نظری مستدل ارائه نمی‌دهد، بلکه او را می‌توان نماینده رویکرد متافیزیکی به ادبیات دانست. منظورم از «متافیزیکی» آن است که وی بی‌هیچ تردیدی بر این باور است که ادبیات – یا نوع خاصی از ادبیات – منبع ارزش و حقیقت محضی است که نیازی به شرح و توضیح ندارد و نمی‌توان آن را مورد مناقشه قرار داد. [در بخش‌های الیوت]، «تجربه» و «سنت» هیچ‌گاه دقیقاً تبیین نمی‌شوند، با اینکه «دقت» ظاهراً مشخصه «نقد عملی» – یعنی آن نوع قرائت دقیق و درونی آثار ادبی که از دهه ۱۹۲۰ به بعد بسیار مورد توجه قرار گرفت – تلقی می‌شد.

نقد عملی در آغاز نوعی روش قرائت بود که یکی از مریدان الیوت به نام آی. ای. ریچاردز مطرح کرد. ریچاردز با پیشنهاد کردن روشی برای قرائت متون ادبی، تلاش کرد نقد ادبی را بر مبنایی عقلانی یا علمی قرار دهد. با وجود این، مهمترین مقولات نقادانه‌ای که ریچاردز در کتابش تحت عنوان *نقد عملی*:

پژوهشی درباره قضاوت ادبی^۱ (۱۹۲۹) ترویج می‌دهد (یعنی «معنا»، «الحن»، «احساس» و «قصد») خصوصاً در پرتو نظریه جدید انتقادی و ادبی بسیار غیر علمی به نظر می‌رسند. ف. ر. لیویس شیوه مشابهی را برای خواندن متون ادبی پیشنهاد کرد که «قرائت تنگاتنگ»^۲ نام داشت و یکی از ویژگیهای اصلی نقد ادبی به زعم او به نظر می‌رسید. با وجود این، اگر داوریه‌ها و نتیجه‌گیریهای الیوت و لیویس را بررسی کنیم، آن داوریه‌ها و نتیجه‌گیریها ابداً محصول چنین تحلیل متنی تنگاتنگی به نظر نمی‌رسند. شاید تصور شود که منتقد پیرو این روشها، به زبان و ساختارهای متن بسیار توجه می‌کند؛ اما داوریه‌های الیوت و لیویس را غالباً انگاره‌ها و ارزشهایی تحت تأثیر قرار می‌داد که خارج از متن قرار داشتند و ابعاد زمینه‌های کلی و باطنی تجربه و سنت بودند. لیویس در یکی از آثارش به نام *سمت و سوی جدید در شعر انگلیسی*^۳ (۱۹۳۲) در نقد سرزمین بایر تأکید داشت که این شعر نشان‌دهنده «ذهنی کاملاً هوشیار در این عصر» است، اما قرائت وی به گونه‌ایست که بر از دست رفتن و از هم گسیختن یک میراث فرهنگی و ادبی کهن در شعر تأکید دارد. لیویس جنبه‌های معاصر را در شعر خوار می‌شمرد و به میزان زیادی نادیده می‌گیرد. وقتی لیویس از آگاهی کامل نسبت به زبان یا «عینیت تجربه بشر» سخن می‌گوید، گویی استعاره‌های وی سعی در استحکام رویکردی انتقادی دارند که اساساً غیر مادی است و متن را تبلور زبان یا تاریخ تلقی نمی‌کند.

الیوت، لیویس و دیگران مجموعه‌ای از آثار ادبی را گرد آورند که «آثار اصیل» نام گرفته و در برگیرنده آثاری است که به سبب جایگاه برترشان برگزیده شده‌اند

1 . *Practical Criticism: A Study of Literary Judgement*

2 . Close reading

3 . *New Bearings in English Poetry*

و اساس فرهنگ ادبی یا سنت را تشکیل می دهند. اینکه آثار مورد نظر براساس کدام معیارهای مشخص آثاری برتر تلقی شدند، هرگز معلوم نگردید، اما قطعاً این مجموعه آثار از اوایل قرن بیستم محور مرکزی مطالعات ادبی انگلیسی بوده است. در مورد اینکه آیا می توان مؤلفان مشخصی را در این جایگاه قرار داد، مباحث پیچیده ای مطرح شده است. لیویس در کتاب *سنت بزرگ*^۱ (۱۹۴۸) ابتدا دیکنز را نویسنده ای فاقد کمال لازم برای برجسته تلقی شدن می داند، مگر در *رمان دوران سخت* (۱۹۵۴) که دیکنز در آن «نبوغ خاص و خلاق را نشان می دهد که... معنایی وحدت بخش و سامان ده را در کل اثر حفظ می کند»، اما بعدها انعطاف نشان داد و وی را در جرگه ادبی، در ردیف مشاهیر برجسته ای همچون جین آستن^۲ و جرج الیوت^۳ قرار داد. واضح است که این نویسندگان یا آثار برگزیده، براساس ویژگیهای نسبتاً نامشخصی انتخاب می شدند که به زمان تی. اس. الیوت و متیو آرنلد برمی گشتند. همچنین هنگامی که بحث درباره اهمیت میلتون یا شلی ادامه داشت، بخش وسیعی از آثار ادبی نادیده گرفته می شد. ادبیات عامه پسند به هیچ وجه ادبی تلقی نمی شد، در واقع برای ادبیات والا و ارزشهای اخلاقی مربوط به آن تهدیدی به حساب می آمد. لیویس ادبیات عامه پسند را نوعی آلودگی فرهنگی می دانست و در کتابچه ای بنام «تمدن توده ای و فرهنگ اقلیت»^۴ که در سال ۱۹۳۰ به چاپ رسید، به دفاع از ارزش فرهنگ والا پرداخت. دیدگاههایی از همین دست، شالوده مجله مذاقه^۵ را تشکیل می داد که لیویس در سال ۱۹۳۲ تأسیس کرد و تا هنگام تعطیلی آن در

1 . The Great Tradition

2 . Jane Austin

3 . George Eliot

4 . Mass Civilization and Minority Culture

5 . Scrutiny

سال ۱۹۵۳ سردبیرش بود.

حاصل آنکه، موضوع انتقادی‌ای که لیویس و پیش از او ماتیو آرنلد مطرح کرد، مبنای نظری ندارد. در واقع، همان‌طور که لیویس در مقاله‌ای با عنوان «نقد ادبی و فلسفه» در کتاب *The Common Pursuit* (۱۹۵۲) به روشنی عنوان کرد، نقد به هیچ نحوی نمی‌تواند نظری باشد. لیویس در این مقاله استدلال می‌کند که نقد ادبی هیچ اشتراکی با فلسفه ندارد و با هرگونه «نظام نظری» مغایر است. تعریف وی از منتقد و نقد ادبی واژه‌هایی را در بر دارد که بیانگر دیدگاه «زندگی/تجربه» درباره ادبیات است:

منظور من از منتقد شعر، خواننده واقعی است: منتقد آرمانی، همان خواننده آرمانی است. نحوه قرائت شعر با نحوه قرائت فلسفه کاملاً تفاوت دارد واژگان شعر، ما را نه به «تأمل» و قضاوت، که به «احساس کردن» یا «شدن» می‌خوانند هدف منتقد آن است که نخست، با دقت تمام و به طور کامل، هر آنچه توجه وی را می‌طلبید درک کند آنگاه که منتقد در تجربه کردن موضوع جدید تبحر می‌یابد، آشکارا و تلویحاً می‌پرسد: «منشأ این موضوع کجاست؟ چه رابطه‌ای با دارد؟ اهمیت نسبی آن چقدر است؟» دستگاهی که این موضوع، به عنوان مؤلفه‌ای در آن تثبیت شده، دستگاهی است متشکل از موضوعاتی که به همان شکل در آن «جای گرفته‌اند» و جایگاه هر یک از آنها در ارتباط با بقیه شکل گرفته است، و نظامی نظری یا نظامی نیست که ملاحظات انتزاعی آن را تعیین کرده باشند.^۱

1 . F. R. Leavis, "Literary Criticism and philosophy", in Leavis *op. cit.*, pp. 212-213.

در اینجا می‌توان دید که لیویس در صدد طرح‌ریزی نوعی شیوه نقد شبیه به آنچه ما اکنون رویکرد نظری می‌دانیم است، هر چند خود ظاهراً مخالف چنین موضعی است. از سوی دیگر شیوه بیان و استدلالش (در همان حدی که او استدلال ارائه می‌دهد)، بی‌اندازه مبهم و انتزاعی است؛ جالب آنکه استدلال مبهم و انتزاعی در نظریه و فلسفه دقیقاً همان چیزی است که لیویس از آن انتقاد می‌کند. نظریه‌پردازان ادبی همچون تری ایگلتون^۱ دیدگاههای لیویس را مورد تردید قرار می‌دهند و استدلال می‌کنند که وی فرایند ارزیابی متون ادبی را مشخص نمی‌کند، و دیگر آنکه شیوه نقدی که وی اعمال می‌کرد، ممکن است موجب سر درگمی شود، بدین معنا که به جای توضیح و تفهیم نحوه قضاوت و «جای دادن» متون در نظامی مشخص، این روشها کاملاً مبهم و نامشخص‌اند. نتیجه آنکه با اختفا و ظاهرسازی دلالت‌های فرهنگی و تاریخی، این نوع نقد «طبیعی» جلوه داده می‌شود. آن نوع «تجربه‌ای» که لیویس در اینجا مد نظر دارد، تعریف نشده و بیگانه با تجربیات بسیاری از خوانندگان (و نه بخشی از تجربیات آنان) و احتمالاً حاصل قرائت آثار ادبی مشخصی است، قرائتی توأم با حساسیت خاصی که امکان تشخیص و ارزیابی شهودی این آثار را فراهم می‌آورد. لیویس و منتقدان پیش از وی از سویی با این استدلال که «احساس»، «زندگی» و «تجربه» در نقد ادبی واجد اهمیت بنیادین است، ظاهراً بیش از برخی رویکردهای نظری، ادبیات را به خواننده نزدیک می‌کنند. در این زبان تجربی، عنصری کاملاً فهمیدنی و متعارف وجود دارد. هر چند این زبان همان حوزه‌هایی را که در صدد

1. See Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Basil Blackwell, 1983) Chapter 1.

تبیین‌شان است، دچار ابهام می‌کند: «احساس»، «زندگی» و «تجربه» به نحوی بسیار کلی و انتزاعی به نحوی به کار رفته‌اند که خاص بودن تولید و مصرف ادبی را نادیده می‌گیرند و دال بر این هستند که یک روش قرائت پایدار، واحد و جهان‌شمول وجود دارد که همه ما سرانجام به آن دست می‌یابیم یا دست کم نگاهی اجمالی به آن خواهیم داشت، روشی که به نوبه خود نمونه مجموعه وسیعی از ادبیات اصیل به مثابه سنت است. این نوع نقد موجب می‌شود خوانندگان فقط نظرات و ارزشهای مشخصی را باز شناسند و مابقی را نادیده بگیرند و کم اهمیت تلقی کنند.

مسئله «بازشناسی» (اینکه چگونه برخی چیزها را خوب، بد، درست یا نادرست محسوب می‌کنیم)، موضوع بسیار مهمی است که در فصل چهارم تحت عنوان *ایدئولوژی* به آن خواهیم پرداخت. نظر لیویس در خصوص «تعیین جایگاه» متون را نیز در فصل پنجم و با عنوان *مناسبات متنی* (که درباره نحوه شکل‌گیری و کارکرد تفسیر و معنا است)، شرح و بسط خواهیم داد. در مابقی این فصل قصد داریم به بعضی مفروضات و عرفهای مهم در ادبیات و نقد ادبی و نحوه ارائه دیدگاههای نظریه ادبی درباره آنها بپردازیم. در پاره‌ای موارد، مثلاً مفهوم «مؤلف»، این دیدگاهها ممکن است بنیادستیزانه یا تحریک‌آمیز به نظر آیند، اما اگر دیدگاههای معمولان را زیر سؤال می‌برند، ضرورتاً نکته منفی نیست، زیرا در روشن ساختن مواضع ما و افرادی که با آنها درباره ادبیات بحث و تبادل نظر می‌کنیم، سودمند است. در سال ۱۹۵۷ نورتراپ فرای^۱ در کتابی تحت عنوان

1 . Northrop Frye

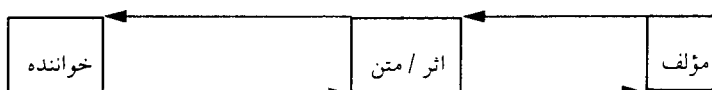
کالبد شناسی نقد^۱، که هدف آن تبیین ماهیت و کارکرد نقد ادبی است، از عدم وجود نظریه‌ای نظام‌مند در ادبیات اظهار تأسف کرد. او معتقد بود که بدون این نظریه، هیچ نوع متنی نمی‌توان داشت که واجد اصول اساسی باشد. وی اظهار داشت نقد به مثابه «یک مذهب مقدس بی‌اصول» است. اگرچه نمی‌خواهم بگویم نظریه ادبی همان اصولی است که به اعتقاد فرای نقد فاقد آن است - و نظریه‌پردازانی که چنین ادعایی داشته باشند انگشت شمارند - در حال حاضر نظراتی در جریان هستند که به تشریح و توضیح ادبیات و نقد ادبی کمک می‌کنند. شاید یکی از نکاتی که از نقد ادبی معلوم می‌شود، این است که آن اصول خود متونی تفسیر پذیرند: شناخت و حقیقت به لحاظ تاریخی نسبی هستند. نهادهای ادبیات و نقد ادبی گهگاه از پذیرش این موضوع سر باز زده‌اند، شاید به این دلیل که پذیرش این موضوع برخلاف مصالح آنهاست.

تولید و مصرف ادبی

قصد دارم در بقیه این فصل به دو مفهوم «تولید» و «مصرف» بپردازم. این دو اصطلاح در ابتدا تأیید می‌کنند که ادبیات، خارج از ظرف زمان یا در نوعی خلاء ضد تاریخی نیست، بلکه تحت تأثیر دو زمینه است: یکی زمینه‌ای است که ادبیات در آن نوشته، تولید و خلق می‌شود، دیگری زمینه‌ای است که ادبیات متعاقباً در آن منتشر، خوانده و مصرف می‌شود. شاید به نظر بیاید که تمایز میان این دو آشکار است، اما تفاوت‌های این دو زمینه اغلب مخدوش می‌گردد، به گونه‌ای که وقتی یک شعر یا رمان خوانده یا تفسیر می‌شود، ممکن است این مسئله به

وجود آید که آیا ما معانی‌ای را در آن شعر یا رمان می‌یابیم که مختص مجموعه مناسبات خوانش خاصی هستند که زمینه قرائت آن اثر را تشکیل می‌دهند، یا اینکه معانی‌ای را می‌یابیم که از آغاز در آن اثر وجود داشته‌اند و ثابت می‌مانند. وقتی در می‌یابیم که معانی یک متن ادبی با گذشت زمان تغییر می‌کنند، این تمایز پیچیده‌تر می‌شود؛ در نتیجه می‌توان استدلال کرد که برداشت خواننده دهه ۱۹۸۰ از هملت با برداشت خواننده اوایل قرن هفدهم کاملاً متفاوت است. باید بدانیم که دیدگاه‌هایمان درباره معانی احتمالی هملت در قرن هفدهم، نوعی برداشت یا بازسازی [معنایی] است و اعتقاد به تعیین نوعی معنای اولیه، بسیار مسئله‌ساز و سؤال برانگیز است.

تفاوت تولید و مصرف در بررسی نگرشهای متغیر در مورد قرائت و پرداختن به ادبیات، در نقد و نظریه ادبی سودمند است. این تفاوت را می‌توان به شکلی ساده شده با نمودار زیر نشان داد:



نمودار بالا این نگرش معمول را درباره ادبیات نشان می‌دهد که مؤلفان، آثاری را خلق می‌کنند که سپس توسط خوانندگان خوانده می‌شوند. براساس این نگرش، چنین فرض می‌شود که جهت فرایند تولید و انتقال ادبیات از مؤلف به خواننده است، پس اندیشه‌ها یا معانی بیان شده ابتدا در ذهن مؤلف پدید می‌آیند و سپس از طریق شعر، رمان یا نمایشنامه به خواننده منتقل می‌شوند. سپس خواننده قادر است در امتداد این محور به عقب برود تا به قصد مؤلف

پی ببرد و تجربه مؤلف را از نو تجربه کند. نقطه آغازین و معمولاً اصلی این الگوی قرائت، نویسنده است. وی منشأ و سرچشمه معناهایی است که در قالب قصد و تجربه به یک اثر ادبی نسبت داده می‌شوند.

همچنین این نمودار می‌تواند به شکلی ساده تغییرات مهمی را نشان دهد که در پنجاه سال اخیر در رویکردهای انتقادی به وجود آمده و اخیراً از تحولات نظریه ادبی و انتقادی تأثیر پذیرفته‌اند. غالباً نقد پیش از دهه ۱۹۵۰ و البته خیلی پس از آن را می‌توان «نویسنده محور» دانست: به این معنا که در راستای خطوط الگوی متعارفی که در بالا ترسیم شده است، مؤلف را کانون توجه قرار می‌دهد. تا آنکه تعدادی از منتقدان دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ درستی این فرض را مورد تردید قرار دادند و استدلال کردند که اساساً باید به اثر یا متن ادبی توجه کرد و نه مؤلف. به اعتقاد آنان، توجه منتقد عمدتاً به زبان و نوع متن معطوف است، و نه مؤلف و پدید آورنده آن. در واقع تحولات ناشی از این دیدگاه حاکی از آنند که مؤلف معنا را ایجاد نمی‌کند، بلکه معنا حاصل زبان به کار رفته در متن است. اخیراً تعدادی از نظریه پردازان حوزه خاصی را در نظریه ادبی مطرح کرده‌اند که اغلب «نظریه جایگاه خواننده» یا «نظریه دریافت» نامیده می‌شود. این نظریه پردازان بر مؤلف یا متن تأکید ندارند، بلکه خواننده را به عنوان موضوع اصلی در خواندن و فرایند انتقادی کانون توجه خود قرار داده‌اند.

مؤلف و سلطه وی

از اواخر قرن نوزدهم، یعنی زمانی که نقد ادبی و رشته ادبیات به عنوان شاخه‌هایی از دانش شناخته شدند، مفهوم مؤلف در این دو حوزه اهمیتی بسیار اساسی و محوری کسب کرده است. گهگاه نقد و زندگی‌نامه عملاً از یکدیگر

تمیزناپذیر می‌شدند، به گونه‌ای که هر چه بیشتر در مورد زندگی یک مؤلف می‌دانستید، آثار او را بهتر می‌فهمیدید. به بیان دیگر، ادبیات را از شخص خالق آن جدا نمی‌دانستند. دیدگاه‌های موجود درباره شکسپیر بیانگر همین موضوع‌اند. آ.س. بردلی^۱ در سال ۱۹۰۴ طی سخنرانی‌ای با عنوان «شخص شکسپیر» کوشید تا با بررسی نمایشنامه‌های وی، تصویری از قریحه شکسپیر ترسیم کند. به رغم آنکه بردلی اذعان می‌داشت «اطلاعات ما راجع به زندگی شکسپیر اندک است»، این موضوع مانع از فرضیه‌سازی وی درباره جنبه‌های درونی ذهن و احساسات شکسپیر و سعی در درک «شخصیت و دیدگاه آن کسی درباره زندگی که به نظرمان بهتر از همه طبیعت عام انسان را دریافته است» نشد.^۲ سی و پنج سال بعد در کتاب *زندگی و هنر شکسپیر*^۳ (۱۹۳۹) اثر پیترو الکساندر^۴ دیدگاه مشابهی را می‌بینیم: الکساندر نمایشنامه‌های شکسپیر را در چارچوبی زندگینامه‌ای قرار می‌دهد که اساس بحث انتقادی وی را تشکیل می‌دهد و با شرحی از نحوه پرورش یافتن و تحصیل کردن شکسپیر آغاز می‌شود. بعدها ف.ر. لیویس در اظهار نظر راجع به سویت^۵، تفاوت زندگینامه و نقد ادبی را می‌پذیرد، اما در عین حال در ادامه بحثش آنها را با یکدیگر مرتبط محسوب می‌کند:

قصد دارم به بحث در خصوص آثار سویت بپردازم، یعنی می‌خواهم

1 . A. C. Bradley

2 . A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry* (London, Macmillan, 1950) pp. 310-10
Originally Published in 1909.

3 . *Shakespeare's Life and Art*

4 . Peter Alexander

5 . Swift

ماهیت آثار وی را بررسی کنم. این آثار (همان گونه که تفسیر موجود نشان می دهد) به گونه ای هستند که بررسی آنها بدون تغییر موضوع به شخصیت سویت به ویژه دشوار است در تلاش برای بیان آنچه این آثار را تا بدین حد در خور توجه ساخته است، اشاره به فردی که آنها را نگاشته قطعاً ضروری است...^۱

در اواخر دهه ۱۹۴۰ و اوایل ۱۹۵۰ بحثهایی درباره رابطه میان نویسنده و اثر (به ویژه در مورد میزان دخیل بودن قصد مؤلف) مطرح بود، اما از دهه ۱۹۶۰ به بعد تغییرات اساسیتری رخ داده اند که پنداشتهای سنتی درباره نویسنده در مقام پدید آورنده یا خالق اثر ادبی را به چالش کشیده است. این تحولات نظری، سلطه نویسنده را بر متن مورد تردید قرار داده است. مقاله رولان بارت با عنوان «مرگ نویسنده» که در سال ۱۹۶۸ منتشر شد، بهترین نمونه این بحث است. در این مقاله «سفسطه درباره زندگی نویسنده» مورد انتقاد قرار می گیرد:

تصویر ادبیات در فرهنگ عامه، مستبدانه بر نویسنده، شخصیت، زندگی، علائق و اشتیاقهایش متمرکز شده است و هنوز هم بخش اعظم نقد، گفتن این است که آثار بودلر^۲ مبتین شکست فرد بودلر است، [نقاشیهای] ون گوگ^۳، نشانه دیوانگی وی [موسیقی] چایکوفسکی^۴ تبلور فساد اخلاقی او. شرح یک اثر همیشه در مرد یا زنی که آن را به وجود آورده

1 . F.R. Leavis, 'The Irony Of Swift', in Leavis Op. cit. P. 73.

2 . Baudelaire

3 . Van Gogh

4 . Tchaikovsky

است جستجو می‌شود، گویی همیشه در تمثیل کم و بیش شفاف داستان، سرانجام صدای یک فرد، یعنی نویسنده برایمان «راز را بازگو کند»^۱.

بارت استدلال می‌کند که «زبان سخن می‌گوید و نه نویسنده» و برای درک معانی مختلف یک متن ادبی، باید دیدگاه نویسنده محور را کنار بگذاریم. هنگامی که متن منتشر می‌شود، وابستگی میان نویسنده و متن قطع می‌شود و متن به وجودی مستقل تبدیل می‌گردد. بارت همچنین به طرح مسائلی درباره فردیت نویسنده در فرایند نگارش می‌پردازد که در بخشهای بعدی مورد بررسی قرار خواهیم داد. او با این استدلال که معانی «متکثر» شکل‌دهنده متن، برخواننده متمرکز است و نه نویسنده، نتیجه می‌گیرد که: «وحدت متن در مقصد آن است نه در منشأ آن» و باید اسطوره نویسنده را کنار بگذاریم: «تولد خواننده باید به قیمت مرگ نویسنده تمام شود». نباید از یاد برد که مقاله بارت، خود متنی است که در یک برهه تاریخی خاص نگاشته شده و البته سال ۱۹۶۸ زمانی بود که اقتدار تثبیت شده در حوزه‌های فرهنگی و آموزشی بسیار مورد اعتراض بود. در این زمینه تاریخی، کنار گذاشتن نویسنده اهمیت و دلالت خاصی دارد، کما اینکه دیدگاههای قبلی که نویسنده را نقطه اصلی آفرینش ادبی می‌دانستند نیز اهمیت و دلالت خاصی داشتند. نکته مورد نظر بارت درباره سلطه نویسنده را می‌توان با نمونه‌ای از بحث قبلی تشریح کرد: بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازانی که آگاهانه از بحث درباره موضع یا دیدگاههای نویسنده در

1 . Roland Barthes, 'The Death of the Author', in Image-Music-text (London, Fontana, 1977) p.143. Originally Published in France in 1968.

خصوص متن ادبی اجتناب می‌ورزند، در پرتو این نظرات خود را مجاز می‌دانند که آراء منتقدان ادبی یا نظریه‌پردازان (مثلاً ف. ر. لیویس یا رولان بارت) را همچون آراء یک نویسنده مورد بررسی قرار دهند. (درباره متن، مشتمل بر هر نوع نگارش - ادبی یا غیر ادبی - رجوع کنید به فصل پنجم، مناسبات متنی.) اجتناب از عرفهای یک گفتمان خاص بسیار دشوار است و یقیناً مردم هنوز هم هنگام صحبت از ادبیات، نویسنده را مورد توجه قرار می‌دهند. نکته مهم این است که حتی اگر نخواهیم - یا نتوانیم - اصطلاح «نویسنده» را کنار بگذاریم، می‌بایست هنگام اشاره به نویسنده از دلالت این اصطلاح آگاه باشیم.

میشل فوکو در مقاله‌ای تحت عنوان «نویسنده چیست؟» (۱۹۷۹) دیدگاهی تاریخیتر در مورد نویسنده اتخاذ کرده است.^۱ در بحث وی، نویسنده با ظهور چیزی در فرهنگ غرب مرتبط است که فوکو آن را تفرد^۲ می‌نامد، که عبارت است از جایگاه محوری افراد نامدار در نحوه سازماندهی آشکال دانش. نویسنده با انتشار آثار مختلف در جامعه به آنها هویت و منزلت می‌بخشد؛ او ملاک شناخت - یا به قول فوکو، «واحدی منسجم و بنیادین» - را به دست می‌دهد. فوکو شیوه‌های استفاده از نام نویسنده را برای تسلط بر انتشار آثار ادبی «نویسنده - کارکرد» می‌نامد و اعتقاد دارد که این عمل در واقع راهی است برای محدود کردن شیوه‌های خواندن و معانی موجود در متن. وی استدلال می‌کند که پیش از قرون هفدهم و هجدهم، نویسنده در آثار ادبی چندان حائز اهمیت نبود. در آن زمان، برای تصدیق «درستی» یا صلاحیت آثار، نیازی به مهر تأیید

1 . Michel Foucault, 'What is an Author,' in Josue V. Harrari, (ed) textual Strategies (London, Methuen, 1980), pp. 141-60.

2 . Individualization

شخصی نویسنده نبود و آثار ادبی بدون ذکر نام مؤلف مورد پذیرش و استقبال واقع می‌شدند. با ظهور جامعه بورژوازی، تأکید دنیای نو بر تملک و قوانین مالکیت، و همزمان با توسعه دانش علمی به عنوان راهی برای تبیین جهان، متون ادبی به منزله محصول و معرف فردگرایی اهمیت بیشتری یافتند و حوزه کاملاً متفاوتی را در بر گرفتند.

بنابر دیدگاه فوکو، «نویسنده - کارکرد» هدفی ایدئولوژیکی در بردارد؛ به این معنا که نویسندگان عموماً منشأ ذوق خلاق، نبوغ و قدرت تخیل معرفی می‌شده‌اند، حال آنکه برخلاف آن عمل می‌کنند. دسته‌بندی آثار ادبی بر اساس نویسندگان را می‌توان مانعی برای انتشار آزاد دانش دانست، زیرا آن آثار پیشاپیش در نظام شناخت و ارزشی معینی «قرار می‌گیرند» که تحت سیطره اندیشه‌ها و عرفهای موجود درباره نویسنده‌گی و زندگی‌نامه است. آنچه برای لیویس مسئله قضاوت، تجربه و شهود در شناخت یا «تعیین جایگاه» یک اثر ادبی است، از نظر فوکو به فرایندی عمدتاً از پیش تعیین شده و ایدئولوژیکی تبدیل می‌شود که کارکرد آن تداوم شناخت و متعاقباً قدرت در بخشهای خاصی از جامعه است. بنابراین، «نویسنده - کارکرد» راهبردی محدود کننده است که ادبیات و خواننده را در ارتباط با یکدیگر قرار می‌دهد و برداشت مستقل خواننده را از متن مجاز نمی‌داند (حال آنکه وقتی از «تخیل نویسنده» سخن به میان می‌آوریم، امکان چنین برداشتی را مفروض می‌دانیم). آخرین نکته‌ای که فوکو عنوان می‌کند این است که عرف نویسنده مقدم بر متن ادبی نیست، بلکه از آن متابعت می‌کند. این عقیده فوکو، درست برعکس تصور معمول ما درباره یکی از جنبه‌های فرایند آفرینش ادبی است. منظور وی این است که برداشت ما از

«شکسپیر» یا «وردزورت»^۱ پس از انتشار آثار این نویسندگان حاصل می‌شود و بخشی از فرایند تنظیم و تأیید آثار ادبی در فرهنگ ما با ترسیم چهره نویسنده در ارتباط با اثرش انجام می‌شود. در قرن نوزدهم تهیه مجموعه‌های کامل زندگینامه نویسندگان به اصطلاح برجسته (برای مثال مجموعه ادبای انگلیسی^۲ و فرهنگ زندگینامه‌ای ملی^۳ به ویراستاری لزلی استیون^۴)، نمونه‌های خوبی هستند که همراه با رشته «ادبیات انگلیسی» و مبحث نقد ادبی به وجود آمدند.

ممکن است استدلالهای بارت و فوکو مبالغه‌آمیز و نامعقول به نظر آید و من نیز قصد ندارم آنها را شرح مسلم و تردیدناپذیر نقش نویسنده جلوه دهم. همان‌طور که بارت و فوکو خود اذعان داشته‌اند، نویسنده زمینه بحث را فراهم می‌آورد و از نظر تاریخی دلالت‌های گوناگونی به این مفهوم نسبت داده شده است. این موضوع باید در مورد استدلالهای فوکو و بارت نیز صادق باشد. در هر حال، نظرات این دو، تفکربرانگیز است و ما را بر آن می‌دارد تا آنچه را در خصوص ادبیات، «حقایق» بدیهی تلقی شده است مورد تردید قرار دهیم. در مقالات یادشده، فوکو و بارت در صدد نظریه پردازی و زیر سؤال بردن مفهوم «نویسنده» هستند تا این مفهوم دیگر مقوله‌ای مسلم یا «طبیعی» جلوه نکند. در فصل پنجم در بخش «مناسبات متنی»، تلقیهای متفاوت از مفهوم «نویسنده» باز خواهیم گشت.

1 . Wordsworth

2 . *The English Men of Letters*3 . *Dictionary of National Biography*

4 . Leslie Stephen

قصد و معنا

همراه با دیدگاه سنتی مبتنی بر برتری نویسنده در آفرینش آثار ادبی، قصد نویسنده در تفسیر خواننده از متن، اغلب بسیار مهم تلقی می‌شود. مسئله قصد را می‌توان یکی از مقولاتی دانست که در نظریه ادبی یا انتقادی (دست کم در محافل ادبی امریکا و بریتانیا) این فرضیات به چالش کشیده شده‌اند.

زمانی که آی. ای. ریچاردز به قصد ساماندهی قرائت شعر، در کتاب *نقد عملی*^۱ به تدوین مقولات انتقادی پیش پرداخت، به نظر می‌رسید که توجه خواننده اساساً باید به متن مورد بحث معطوف باشد، اما رویکرد ریچاردز نهایتاً بر قصد نویسنده متمرکز بود. شناخت یا تعیین قصد نویسنده، و اینکه با یافتن این قصد می‌توان اثر ادبی را شرح و توضیح داد، بسیار مشکل ساز شده است. اکثر نویسندگان به بیان مقصودشان نمی‌پردازند؛ در واقع برخی نویسندگان معاصر همچون ساموئل بکت^۲ یا هارولد پینتر^۳ در مصاحبه‌هایشان، از اظهار نظر راجع به آثارشان تمعداً اجتناب کرده‌اند، گویی آنها بیش از دیگران حق تفسیر آثارشان را ندارند و ظاهراً با این کار پس از انتشار آثارشان هرگونه مسئولیتی را درباره آن متون رد می‌کنند. حتی هنگامی که نویسنده‌ای مقصودش را از نگارش اثر ظاهراً به صراحت بیان می‌کند، باز هم قرائت یا تعیین قطعی جایگاه یک اثر نسبت به نویسنده، کاری دشوار است. قصد نویسنده در چه مقطعی مطرح می‌شود: پیش از نگارش اثر، هنگام تألیف آن و یا پس از اتمام فرایند نگارش؟ قصد و ه. آدن^۴ از سرودن شعرش با عنوان *اسپانیا* (حدوداً ۱۹۳۷) بی‌تردید

1 . *Practical Criticism*

2 . Samuel Beckett

3 . Harold Pinter

4 . W.H. Auden

تغییر کرد، از این حیث که بعدها آن شعر را از مجموعه آثارش حذف کرد. در عصری پسا - فرویدی که اهمیت و حتی نقش تعیین کننده جنبه ناخودآگاه ذهنمان پذیرفته شده است - به ویژه در خصوص جنبه تخیل‌گرا یا خلاق اندیشه - چطور می‌توان مطمئن بود که منظور بیان شده نویسنده، همان منظور راستین اوست؟ حتی اگر بتوان قصد مؤلف یا معیارهای تعیین‌کننده آن را مشخص کرد، آن قصد یا معیارها تا چه اندازه قابل اعتماد هستند؟ می‌توان «قصد نویسنده» را مقوله‌ای دانست که فرایند انتقادی را در تعیین جایگاه یا منشاء نهایی یک اثر، ساده می‌کند. این نگرش ماهیت‌باورانه حاکی از آن است که نهایتاً یک معنای درست و نهفته وجود دارد که سرانجام همه می‌توانند به آن پی ببرند. این شیوه، انتظام بخشیدن به دانش را تسهیل می‌کند و همچنین راهی است برای تضمین آنکه بعضی نظرات و - از آن هم مهمتر - شیوه‌های درک آن نظرات تداوم یابند.

در اواخر دهه ۱۹۴۰ و اوایل ۱۹۵۰، در امریکا مکتبی در نقد ادبی به وجود آمد که به «نقد جدید» معروف شد و متشکل از کسانی بود که خود را «منتقدان جدید» می‌نامیدند. این منتقدان نگرشی فرمالیستی [یا شکل‌مبنایانه] به ادبیات داشتند که گاهی ساختگرایانه هم نامیده شده است، اما نباید آن را با جنبشی اشتباه گرفت که بعدها در دهه ۱۹۶۰ عمدتاً در فرانسه به وجود آمد و ساختگرایی خوانده می‌شد، هر چند که این دو رویکرد زمینه‌های مشترکی دارند. همان‌طور که از اصطلاح «فرمالیسم» پیداست، این رهیافت نوعی دیدگاه انتقادی است که به اثر ادبی و شکل آن می‌پردازد و نه به شخص هنرمند، به این معنا که بیش از پیش معنای اثر را درون متن می‌داند، نه در ذهن نویسنده. «تجربه» آن چیزی نیست که نویسنده در ابتدا داشته و بعد از طریق زبان به

خواننده منتقل کرده است، بلکه آن تجربه در خود اثر ادبی وجود دارد. به منظور عطف توجه از نویسنده به اثر، اصل بنیادین این دیدگاه انتقادی، مفهومی به نام «سفسطه درباره قصد نویسنده»^۱ بود. بنابراین اصل، قصد نویسنده (بافرض اثبات پذیر بودن آن) ضرورتاً رهنمون معنای اثر نیست. «سفسطه درباره قصد نویسنده» عنوان مقاله دو تن از منتقدان جدید است که این موضوع را مورد بحث قرار داده‌اند. یکی از روشن‌کننده‌ترین تعاریف این مفهوم را می‌توان در کتاب *نظریه ادبیات* (۱۹۴۹) اثر رنه ولک و آستن وارن یافت:

کلیت این تصور که «قصد» نویسنده، موضوع مناسب تاریخ ادبی است، کاملاً نادرست است. تمام معنای یک اثر هنری را قصد آن به دست نمی‌دهد، یا حتی معادل آن نیست. معنا نظامی از ارزشهاست که وجود مستقلی را در پیش می‌گیرد.^۲

این دیدگاه با کنار زدن نویسنده و دخیل بودن قصد وی، چیز دیگری را در کانون توجه خواننده قرار می‌دهد: اثر یا متن، و نه نویسنده. این تغییر بسیار حائز اهمیت بود، از این حیث که با قائل شدن معنا در درون اثر، و نه ذهن نویسنده، راهگشای نظر بارت درباره «مرگ نویسنده» شد. این دیدگاه در حکم نفی «مغلطه اومانستی» بود. تری ایگلتون در توضیح مغلطه یاد شده چنین می‌نویسد:

1 . intentional fallacy

2 . René Wellek and Austin Warren, *Theory of Literature* (Harmondsworth, Penguin, 1973) p.42. Originally Published in America in 1949.

بر حسب این نظر، مشخصه متمایز ادبیات - یعنی این واقعیت که متن ادبی نوشته می‌شود - همواره امری نامطلوب تلقی می‌گردد: چاپ، با همه سردی غیرشخصی‌اش، جسم زمخت خود را میان ما و مؤلف قرار می‌دهد. ای کاش می‌توانستیم مستقیماً با سروانتس صحبت کنیم! این نگرش ادبیات را «غیرمادی» می‌کند و می‌کوشد که غلظت مادی آن به منزله زبان را به برخورد صمیمانه و روحی «اشخاص» زنده بکاهد. هر آنچه امکان تبدیل بلافصل آن به روابط میان فردی نباشد، از فمینیسم تا تولید کارخانه‌ای، همسو با بدگمانی اومانستی لیبرال است. این دیدگاه در نهایت، متن ادبی را اصلاً به منزله یک متن در نظر نمی‌گیرد.^۱

این تغییر را می‌توان نوعی انقلاب انتقادی کوپرنیکی دانست، که در آن معنا حول متن می‌گردد و نه نویسنده. با این حال، این الگوی انتقادی هم ایرادهایی دارد و همان‌طور که خواهیم دید، به تحولات دیگری در عرصه نظریه ادبی انجامیده است.

یک ایراد این بود که خود اثر یا متن، بیش از حد مورد تأکید قرار می‌گرفت: وحدت انداموار تجربه، از تخیل نویسنده به زیبایی‌شناسی قالب ادبی تغییر کرد و همچنان این تصور وجود داشت که یک معنای ذاتی برای کشف وجود دارد که باید از متن به دست آید. متن عینیت یافت، خود غایت و هدف گردید، و صرفاً پنجره‌ای شفاف به سوی نویسنده نبود. عناوین کتابهای انتقادی پیرو این

1 . Terry Eagleton, *op.cit.*, pp.120-1.

رهیافت نقادانه، گویای این مطلب اند: تصویر کلامی^۱ (۱۹۵۴)، کوزه خوش پرداخت^۲ (۱۹۴۷)، یا جای گرفتن تجربه در کلام^۳ (۱۹۶۳)، حاکی از آن اند که کلمات هنوز نسبت به تجربه یا معنای موجود در شعر، ثانوی هستند؛ به بیان دیگر، زبان و معنا هنوز هم حوزه‌هایی متمایز تلقی می‌شوند. عناوین یادشده همچنین نشان از آن دارند که نویسنده، هنوز هم به طور غیر مستقیم در پس همه این حوزه‌ها قرار دارد و به اصطلاح، از راه فرعی وارد می‌شود. با این حال، این الگوی نقادانه فرمالیستی دال بر آن است که معنا، اگر مستقیماً نگوئیم قصد نویسنده، درکنه اثر است و هر اثری امکان دارد به اشتباه قرائت شود. مفهوم «قرائت نادرست» خود بی اندازه مورد سؤال است: بنابر کدام ملاک می‌توان گفت قرائتی «درست» یا قطعی است؟ «منتقدان جدید» برای پاسخ دادن به این پرسش، بحث «سفسطه» دیگری را مطرح کردند که موضعشان را در طرف دیگر محور نویسنده - متن - خواننده قرار می‌داد، و مانع تفسیر آزاد یا نامعین می‌شد. این بحث «سفسطه درباره تأثیر متن»^۴ نام گرفت و در آن استدلال می‌شد که واکنشهای ذهنی و برداشت‌گرایانه به یک شعر، بسنده نیستند و چه بسا این واکنشها در واقع تحریف معنای سازمان یافته موجود در ساختار متن ادبی باشند. از این رو، بافت معنا، خود متن (یا به عبارت دیگر، روابط درونی زبان و فرم) است. این الگوی نقادانه به دو دلیل مورد انتقاد واقع شده است. نخست آنکه از این الگو چنین برمی‌آید که معنا فراتر از تجربه و جهان شمول است: دیدگاهی ضد تاریخی درباره ادبیات که شرایط خاص تولید و مصرف متون ادبی را در نظر

1 . *The Verbal Icon*2 . *The Well- Wrought urn*3 . *Experience into Words*4 . *affective fallacy*

نمی‌گیرد. در این دیدگاه، به سبب توجه به جنبه‌های صوری، در واقع متن از منظری زیباشناسانه مورد تأکید قرار می‌گیرد و به‌ندرت می‌توان دیدگاه‌های زبان‌شناسانه را از لحاظ تاریخی کاملاً مشخص کرد، زیرا بسیاری از مفاهیم آنها به جاودانگی حقیقت و زیبایی مربوط می‌شود. دوم اینکه مفهوم ساماندهی، دلالت بر عنصر سامان‌دهنده دارد. چه کسی یا چه چیزی نقش سامان‌دهنده دارد؟ متون ادبی قطعاً از یک خلاء غیر شخصی پدید نمی‌آیند. این موضوع برای «منتقدان جدید» حکم یک معضل نظری را داشت. اگر دخیل بودن قصد نویسنده را منکر شویم و [صرفاً] بر متن تأکید گذاریم، آنگاه این پرسش مطرح می‌شود که بدین ترتیب واکنش خواننده به متن بر اساس کدام عوامل شکل می‌گیرد؟ این مشکل با مفاهیمی همچون «مناسبات اجتماعی» متن حل شد. بر اساس آن مفاهیم، خواننده می‌تواند آنچه را منظور نویسنده است درک کند، حتی اگر قصد نویسنده ناواضح یا بی‌مناسبت باشد، لذا آنچه اهمیت دارد، شیوه درک اثر ادبی در برهه اتمام اثر توسط خواننده‌ای پسایند است. این نگرش درباره ادبیات، بسیاری آرمانی و حاکی از آن است که می‌توان به متنی ایده‌آل – و در کنار آن به معنایی ایده‌آل – دست یافت. نگرش یادشده این حقیقت را نادیده می‌گیرد که معنای آثار هنری، به‌ویژه در بافت‌های تاریخی متفاوت، به شکل‌های گوناگون تغییر می‌کند. ظاهراً «منتقدان جدید» به دنبال الگوی نقدی بودند که از طریق آن به اصطلاح هم خدا را داشته باشند و هم خرما را، یعنی هم بتوانند نویسنده – یا دست کم قصد وی – به عنوان مرجع تعیین معنا را از ملاحظات نقادانه حذف کنند و هم اینکه بدین ترتیب معنای اصلی موجود در متن را، همچون جوهر حقیقت، موضوع بررسی نقادانه آثار ادبی بدانند.

«اثر» و «متن»

تا به اینجای بحث، مصداق‌های معین ادبیات را «آثار» یا «متون» نامیده‌ام، گویی که این دو واژه مترادف هستند. ظاهراً این هر دو واژه به یک موضوع مربوط هستند، اما دلالت‌های کاملاً متفاوتی کسب کرده‌اند و بیانگر تفاوت‌های میان دیدگاه‌های سنتی موجود و رویکردی به ادبیات هستند که تحت تأثیر نظریه ادبی است. اصطلاح «متن» قطعاً پیش از ظهور نظریه ادبی برای اشاره به شعر، نمایشنامه یا رمان به کار می‌رفته است - اغلب برای جلب توجه خواننده به جنبه زبان شناختی ادبیات، که می‌توان در بررسی مسائل مربوط به تجربه یا قصد آن را نادیده گرفت. از سوی دیگر، «اثر» بیشتر بر رابطه میان محصول یا فرآورده هنری و هنرمند یا نویسنده دلالت دارد و همچنین متضمن چیزهایی است که استادانه ساخته و به دقت کامل شده‌اند. همین تفاوت‌ها باعث شد که رولان بارت و سایر نظریه پردازان با تأکید بر کاربرد اصطلاح «متن»، موضع کاملاً مشخصی را در خصوص ساخته‌های هنری اتخاذ کنند و به آن معانی دقیقی بدهند. بارت در دو مقاله «مرگ نویسنده» (که در مورد آن بحث کردیم) و «از اثر تا متن» (۱۹۷۱) به توضیح این موضوع می‌پردازد. از نظر وی، «اثر» به مفهوم محصولی هنری است که نویسنده بر آن تسلط کامل دارد و الگوی سنتی دخیل بودن قصد نویسنده و رهیافتی نویسنده محور به تفسیر را تأیید می‌کند. اصطلاح «اثر» همچنین حاکی از تصویری است که نویسنده را برخوردار از نبوغی فردی و منشاء تخیل و خلاقیتی می‌داند که نوشته بسیار بدیعی خلق می‌کند. به اعتقاد بارت، این تصورات از دیدگاهی بسیار اغراق‌آمیز به آفرینش ادبی ناشی می‌شود. برداشت وی از متن و «متنیت»، این دیدگاه را به کلی مردود می‌شمارد.

«متنیت» مفاهیم پیچیده‌ای دارد که بعداً به تفصیل به آن خواهیم پرداخت،

اما لازم است در اینجا به مفاهیم اصلی‌ای که بارت و سایر نظریه‌پردازان در خصوص «متن» مطرح کرده‌اند و در تقابل با «اثر» است، بپردازیم. نخست اینکه همچون برخی از بحث‌های پیشین، نویسنده خالق اصلی متن تلقی نمی‌شود و وی را لزوماً نباید با خالق متن یکسان دانست. همان‌طور که بارت می‌گوید، «وی به اصطلاح به نویسنده‌ای پوشالی تبدیل می‌شود: زندگی وی دیگر منشاء داستان‌هایش نیست، بلکه داستانی است که بر آثار وی تأثیر می‌گذارد... منی که متن را می‌نویسد هم هرگز چیزی بیش از منی پوشالی نیست.» بارت دیدگاه مرسوم‌ی که نویسنده را خالق و ناظر بر زبان متن می‌داند، معکوس می‌کند؛ به عقیده وی، نویسنده هم محصول متن است: «زبان است که سخن می‌گوید، نه نویسنده». به بیان دیگر، نویسنده به عنصری از صدها عنصر یا روایتی از روایت‌های بی‌شماری تبدیل می‌شود که متن را می‌سازند. این دیدگاه به نکته دوم می‌انجامد، یعنی این نکته که متون ادبی شبکه‌های معنایی‌ای هستند که از گفتمان‌های گوناگونی تشکیل شده‌اند؛ به عبارت دیگر، متون ادبی ساختاری چندلایه دارند. این تکرر را نمی‌توان به یک معنای واحد، مشخص و ثابت فرو کاهید یا تلخیص کرد. یک قرائت خاص ممکن است به یک جنبه از متن بسنده کند و آن را به عنوان معنای اصلی برتر بداند؛ اما به اعتقاد بارت، اساسی‌ترین ویژگی هر متنی، ماهیت چندگانه آن است: متن «فرونکاهیدنی» است و قرائت‌های مکرر و تفاسیر مجدد را بر می‌تابد. تلاش برای یافتن معنای غایی هملت یا «چکامه‌ای خطاب به بلبل»^۱ نه فقط بیهوده است، بلکه معانی مختلف موجود در این متون را نیز نادیده می‌گیرد. عجیب آنکه همین نکته از نقد پیشین هم برمی‌آید: کار منتقدانی که هر یک مدعی یافتن تفسیر قطعی یک نمایشنامه، شعر یا

1 . "Ode to a Nightingale"

رمان هستند، بی تردید محکوم به شکست است. سوم اینکه به اعتقاد بارت، زبان – یا به قول نظریه پردازان زبان، «نشانه» – موجد معناست. زبان است که معنا را می‌سازد، نه تجربه. توانش یک متن در ایجاد معانی متعدد، از طریق جایگشتهای زبان‌شناختی متن تحقق می‌یابد که تابع زمینه قرائت، یعنی تاریخ و شخص خواننده است. قائل شدن به وجود یک معنای مشخص برای متن، چه از ذهن نویسنده نشأت گرفته باشد و چه از هماهنگی زیبایی‌شناختی ایده‌آل متن، مانع از سایر قرائتهای ممکن می‌شود و رهیافتهای نقادانه و تفاسیر خاصی را تأیید می‌کند. به اعتقاد بارت و برخی دیگر از نظریه پردازان، قرائت و تفسیر دو عمل بسیار بحث‌انگیز و نسبی هستند و نه فرایندهایی برای اثبات مطابقت. بدینسان بود که نطفه نقد ادبی توانمند و عالیت‌ترین نوع لذت خواندن بر مبنای به رسمیت شناختن دیدگاههای مختلف قرائت و بازی نشانه در یک متن، بسته شد. اصطلاح بازی دال بر این نظر است که زبان از ماهیت مقتدرانه ثابت و واحدی برخوردار نیست، بلکه معانی مختلفی را دربردارد که آب‌گونه [یا شکل‌پذیر] اند و می‌توانند تغییر کنند. بارت، در گزاره‌ای بسیار مهم، توجه منتقد ادبی را از اثر به متن و نیز – همان‌گونه که پیشتر دیدیم – به خواننده معطوف می‌کند:

تمامی حیات نوشتار بدین نحو مشخص می‌شود: یک متن از چندین نوشته تشکیل شده است که از فرهنگهای مختلف به مناسبات متقابل گفتگو، تقلید تمسخرآمیز و مجادله انجامیده است، اما این چندگانگی در یک نقطه متمرکز است، و آن بر خلاف گذشته خواننده است، و نه نویسنده.

سرانجام بارت و سایر نظریه پردازان ادبی، خصوصاً در نظریه‌های مربوط به مطالعات فرهنگی، «متن» را به عامترین مفهوم این اصطلاح به کار می‌برند. به عبارت دیگر، منظور از «متن» فقط فرهنگ ادبی متعالی یا «آثار» معتبر ادبیات «انگلیسی» نیست، بلکه فیلم، آگهی، نقاشی، و یقیناً ادبیات عامه پسند را هم در برمی‌گیرد. این دیدگاه در مورد ویژگیهای اثر یا متن، با برداشتهای سنتی و مبتنی بر رشته‌های متمایز تفاوت دارد و همچنین متن را در حوزه وسیعتری قرار می‌دهد که بر اساس آن می‌توان به طرح پرسشهایی درباره احتمال ذاتی بودن تفاوت متون به اصطلاح متعالی با متون عامه پسند پرداخت، و نیز دلایل تاریخی و فرهنگی بروز این تقسیم‌بندیها و سلسله مراتب را بررسی کرد. از لحاظ نقد و نظریه، رهیافتهای برگرفته از زبان‌شناسی و نظریه زبان، مطالعات فرهنگی و حوزه‌های مربوطه، دیدگاههای متفاوتی را درباره ادبیات مطرح کرده و شیوه‌های قرائت بدیلی را به جای آنچه می‌توان دیدگاه «افکار بزرگ و آثار بزرگ» نامید، امکان‌پذیر ساخته‌اند.

خواننده

همان‌طور که در بخش پیش دیدیم، بنابر الگوی بارت درباره آفرینش متون ادبی، نقش و جایگاه تازه‌ای به خواننده داده می‌شود. شاید در گذشته از جمله به این دلیل توجه آشکار اندکی به خواننده و فعالیتهای خواندن معطوف می‌شد که خوانندگان اغلب کم اهمیت‌ترین جزء در محور نویسنده - متن - خواننده تلقی شده‌اند: نقش خواننده واضح قلمداد می‌گردید و از این رو هیچ نیازی به بررسی یا شرح و توضیح نداشت. بر خلاف توجهی که به نویسندگان و آثار یا متون مبذول می‌شد، خوانندگان دریافت‌کنندگان منفعل معنا تلقی می‌شدند و نقش آنها

مفروض و پذیرفته شده بود، به نحوی که نیازی به بررسی مشکلات خواندن احساس نمی‌شد. همان‌طور که پیشتر دیدیم، نقد نویسنده محور، نویسنده را منشاء ادبیات و غایت تفسیر می‌داند. نقد اثر/متن محور – همچون «نقد جدید» در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ – با قائل شدن «خودِ شعر» به عنوان منشاء معنا و غایت نقد، به همان اندازه خواننده را به جایگاهی حاشیه‌ای و بیرونی می‌راند. هر چند، لازم است اضافه کنیم که برخی متون ادبی (و شاید برخی نویسندگان)، خوانندگان را منفعل و یکسان نمی‌دانند: رمان *تریسترام شندی*^۱ (۱۷۶۰) اثر لارنس استرن^۲، بار بسیار سنگینی را بر دوش خواننده می‌گذارد که مانع هرگونه انفعال می‌شود.

نقد ادبی اولیه‌ای که همراه با شکل‌گیری رشته مستقل ادبیات به وجود آمد، از جمله به این صورت سلطه خود را تثبیت کرد که نهایتاً همه خوانندگان را یکسان می‌پنداشت، یا بر این باور بود که به نوعی اتفاق نظر دست می‌یابند. این واقعیت که خوانندگان بر حسب طبقه اجتماعی، جنسیت، تاریخ، نژاد و فرهنگ، بی‌نهایت متفاوت هستند، ظاهراً تا این اواخر در نقد ادبی حائز اهمیت نبوده است. تعریف ف. ر. لیویس از خواننده مطلوب، طبق معمول مبهم و نامشخص است: «من منتقد شعر را خواننده تمام و کمال می‌دانم: منتقد مطلوب، خواننده مطلوب است». این تعریف بیشترین حدی است که وی می‌تواند، و یا می‌خواهد، پیش برود. احتمالاً منظور لیویس فردی «کاملاً حساس» به تمام معانی ممکن در یک متن است. این دیدگاه حاکی از ناکارآمدی اکثر خوانندگان و نیاز به کسب اتفاق نظر به ظاهر آگاهانه است، و نه پذیرش قرائتهای گوناگونی که به یک اندازه

1 . *Tristram Shandy*

2 . Laurence Sterne

معتبرند.

افزایش اهمیت خواننده در نظریه‌های ادبی و نقادانه، توجه نقد و تفسیر را از رهیافتهای نویسنده و متن محور به ادبیات معطوف کرده و واکنشهای بیشتری را به متون و همچنین توجه فزونتری را به فرایندهای پیچیده قرائت و تفسیر ممکن ساخته است. به تعبیری، می‌توان این تغییر را نوعی فاصله گرفتن ایدئولوژیکی از نویسنده و متن محوری و تقرّب به خواننده محوری دانست. از سوی دیگر، این تحول ادبیات را محصولی تاریخی تلقی می‌کند که تابع زمینه مصرف است، و تأیید می‌کند که [معانی] متون بر اساس اوضاع و احوالی که در آن خوانده می‌شوند، تغییر می‌کنند. مفاهیم مربوط به نقد نویسنده محور یا متن محور که صرفاً یک قرائت واحد، همسان و «درست» را روا می‌دانستند، دیگر معتبر نیستند. چنان که خواهیم دید، نظریه مبتنی بر خواننده، و نظریه دریافت که به همین حوزه مربوط است، در رهیافتهای روانکاوانه و فمینیستی نیز واجد اهمیت هستند. شاید در اینجا بیان این مطلب مفید باشد که نظریه به هیچ وجه ادبیات را از خواننده منفرد یا گروههای مختلف خوانندگان جدا نمی‌کند، بلکه در واقع متن و «تجربه» قرائت را به شیوه‌هایی بازسازی می‌کند که اکنون می‌توان آنها را به وضوح مورد بحث و بررسی قرار داد: این قبیل رهیافتهای چگونگی ایجاد معانی و تفاسیر مختلف را مد نظر دارند و می‌توانند در رفع نگرشهای اقتدارگرایانه و مرعوب‌کننده‌ای که ممکن است در تدریس و فراگیری ادبیات مطرح شوند، مفید باشند. نظریه، ابزار کارآمدی است که می‌تواند زمینه شکوفایی توانشهای خواننده و یا زمینه سرکوب توانشهای او را فراهم کند.

فصل دوم

زبان و روایت

این فصل دو حیطه اصلی مربوط به پیدایش نظریه ادبی و نقادانه قرن بیستم در اروپا و تأثیر آنها را بر نقد ادبی متأخر در انگلستان بررسی می‌کند. در بدو امر، ممکن است این دو حیطه برای بررسی ادبیات، روشهایی غیر عادی یا نامربوط به نظر آیند. بی تردید، این حیطه‌ها با تصورات «معمول» درباره زبان و ادبیات متفاوت‌اند. نقطه آغاز این رهیافته‌ها با شخصیت و تجربه ارتباط چندانی ندارد، بلکه از ساختمان‌های گفتمان ادبی نشأت می‌گیرد. به بیان دیگر، توصیف‌شده‌ها و باز نموده‌ها به اندازه چگونگی طرح آنها اهمیت ندارند. همچنین، این رهیافته‌ها با نقد مورد نظر متیو آرنولد، ف. ر. لیویس و پیروان آنها بسیار تفاوت دارد. واژگان و مواضع نظری این رهیافته‌ها ممکن است علمیت‌ر از آن به نظر آید که به احساس و جنبه عاطفی مربوط باشند. این دقیقاً همان چیزی است که لیویس با آن مخالف بود و با روشهایی که غالباً در جلسات نقد عملی یاد. بررسی رمان به منزله معادل «واقعیت» مطرح می‌شود، تفاوت دارد. به تعبیری، این مفاهیم جدید را می‌توان رهیافتهایی علمی دانست که با این دیدگاه آغاز می‌شوند که ادبیات مقوله‌ای شناخت‌پذیر و تعریف‌شدنی است و ربطی به تأثیر عاطفی و حس‌پذیری ندارد. زبان به معنای عام و خاص، ساختمان ادبیات است و از این روزمانی که به مبحث گفتمان ادبی می‌پردازیم باید ویژگیهایی را نشان دهد که «جنبه ادبی» آن را مشخص می‌کند. روایت شیوه‌ای است برای بررسی

ساماندهی و ساختارمند کردن زبان در واحدهای بزرگ، و شاید برای بررسی همه انواع شعر مفید نباشد، اما در بررسی ادبیات داستانی و نمایشنامه شیوه بسیار مفیدی است. همچنین نباید فراموش کنیم که نقد و نظریه (دست کم زمانی که از دیدگاهی تاریخی به آنها نگریسته شود) هر کدام زبان و شکل روایی خاص خود را دارند.

(الف) زبان

بسیاری از نخستین منتقدان ادبی، زبان را ابزاری ثانوی یا منفعل برای انتقال اندیشه‌ها و تجربه تلقی می‌کردند. نقل قول زیر از و.ج. کُرتھوپ، منتقد ادبی قرن نوزدهم و استاد شعر در دانشگاه آکسفورد، از هر حیث مبین همین نگرش است:

زبان ابزار فکر است و مانند کفشهای بالدارِ مرکبوری، ذهن را یاری می‌کند تا به قلمروهای متعالی اندیشه و تخیل صعود کند. اما نباید کفشهای مرکبوری را منشاء الوهیت وی بدانیم. مطالعه زبان نباید بر مطالعه ادبیات تفوق یابد، اگر چه احتمالاً چنین اشتباهی در مکتب انگلیسی صورت گرفته است.^۱

قابل توجه است که کورتھوپ «اندیشه» و «تخیل» را جدا از زبان و در واقع مطالعه ادبیات را متمایز از مطالعه زبان می‌داند. از قرن بیستم در بریتانیا، زبان و

1. W.J. Courthope, *Liberty and Authority in Matters of taste* (London, Macmillan, 1896) pp.32-3.

ادبیات در نهادهای دانشگاهی به شیوه‌های کاملاً متفاوتی بررسی شده‌اند. زبان عمدتاً به شکل تاریخی مورد پژوهش قرار می‌گرفت، یعنی تحول زبان انگلیسی و یا جنبه‌های تخصصی زبانشناسانه زبان بررسی می‌شد. هیچ‌کدام از این رویافت‌هایی که در زبان مطرح بودند، کاملاً با مطالعه ادبیات درآمیخته نبود و بی‌تردید، در بسیاری از مؤسسات آموزش عالی، افراد بدون خواندن زبان می‌توانستند مدرک «انگلیسی» اخذ کنند، مگر در نقد عملی که ابداً مبتنی بر نظریه صوری زبان نیست.

در اوایل قرن بیستم در اروپا، نظریه‌های متفاوتی راجع به زبان - و به‌ویژه زبان ادبی - مطرح شد که از اواخر دهه ۱۹۶۰ بر بررسی ادبیات در بریتانیا تأثیر به‌سزایی داشته‌اند. در اینجا منظورم این نیست که پیش از قرن بیستم نظریه‌هایی وجود نداشته‌اند که زبان را مبنای ادبیات و یا مولد افکار و معنا می‌دانستند و نه وسیله‌ای برای انتقال آنها. نظریه‌های فن بلاغت در یونان باستان و تحقیقات سی. اس. پیرس امریکایی در قرن نوزدهم درباره زبان، مقدم بر نظریه‌های بعدی هستند. برخی پژوهشگران معتقدند که نظریه‌های یونان باستان، ممکن است مجدداً در مطالعه ادبی رواج یابند. تری ایگلتون در کتاب *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی* (۱۹۸۳) در بخش نتیجه‌گیری، از احیای مطالعه فن بلاغت قویاً حمایت کرد. لیکن اوایل قرن بیستم «برهه» تاریخی خاصی را تشکیل می‌دهد، از آن جهت که در این دوره زبان و متعاقباً گفتمان ادبی، مورد بازاندیشی قرار گرفته است و به‌ویژه اندیشه‌های سوسور مبنای جنبشی است که ساختارگرایی نام گرفته و مفهومی است که حیطه بسیار وسیع‌تر از مطالعه ادبی را در بر می‌گیرد.

نظریه نشانه

دیدگاههای زبان‌شناس سوییسی فردینان دو سوسور (۱۸۵۷-۱۹۱۳) این فرض را که زبان پدیده‌ای طبیعی است، مورد مناقشه قرار داد. در قرن نوزدهم استدلال می‌شد که زبان بدان لحاظ طبیعی است که الگوهای آوایی و ساختارهایش با جهان اشیاء و مفاهیم متناسب است، بدان معنی که زبان برای هر بُعدی از جهان یک واژه مناسب دارد. اما سوسور معتقد بود که زبان نظامی اختیاری و قراردادی است. منظور وی از اختیاری بودن این بود که فی نفسه، هیچ دلیل طبیعی‌ای وجود ندارد که واژه «سگ» همین معنای جا افتاده‌اش را داشته باشد. همین حیوان در سایر زبانها با کلمات کاملاً متفاوتی مورد اشاره قرار می‌گیرد: برای مثال در زبان آلمانی «hund» و در فرانسوی «chien». حتی کلمات نام‌آوا که آوای آنها تقلید صدایشان است، در هر کشوری نسبت به سایر کشورها متفاوت‌اند. منظور سوسور از قراردادی بودن آن است که زبان نظام نشانه‌ای یا رمزی است که یک اجتماع خاص بر سر قراردادهای آن توافق کرده‌اند، تا از این رهگذر ارتباط امکان‌پذیر باشد. آموختن یک زبان به معنی سهیم شدن در این قواعد است، قواعدی که ساختار واژگانی و دستوری‌اش در هر زبانی با زبانهای دیگر ممکن است متفاوت باشد.

سوسور مفهوم زبان را به دو جنبه «لانگ»^۱ و «پارول»^۲ تقسیم کرد و این تقسیم‌بندی بعدها در نظریه ادبی بسیار اهمیت یافت. منظور وی از «لانگ» کلیت زبان، یعنی واژگان و دستور است. «پارول» گفتار مشخص یا «عمل گفتاری» است که عناصر گوناگونی را از جنبه «لانگ» زبان به کار می‌گیرد و ترکیب می‌کند.

غزل یا لطیفه، نمونه‌های کاملاً متفاوتی از «پارول» هستند. اکثر رهیافتهای نقد ادبی، ادبیات را به منزله «پارول» (یعنی یک قطعه نوشتار متمایز و منحصر به فرد) در نظر گرفته‌اند، بدون توجه به آنکه این اثر چه ارتباط یا تفاوتی با نوشتار متعارف و «لانگ» یا کلیت زبان دارد. همان‌طور که در بخش زبان ادبی خواهیم دید، برخی نظریه‌پردازان ادبی پس از سوسور، «جنبه ادبی» زبان یا گفتمان ادبی را از سایر گفتمانها متمایز دانستند. نظرات سوسور، به دلیل داشتن دیدگاه غیر تاریخی، مورد انتقاد واقع شده است: بنابر اعتقاد سوسور، به رغم اینکه هر نظام زبانی ساختاری اختیاری و قراردادی دارد، زبان به خودی خود مطلق و بلامنازع تلقی می‌شود. این موضوع که آیا آراء سوسور متضمن دیدگاهی تاریخی است یا آن را برمی‌تابد، محل بحث و اختلاف نظر بوده است. می‌توان مفهوم «پارول» را این‌گونه تلقی کرد که هر عمل گفتاری، هم تحت تأثیر ویژگیهای صوری و هم شرایط تاریخی که در آن شکل می‌گیرد، متفاوت خواهد بود. مفهوم مورد نظر سوسور از «لانگ» حاکی از آن است که زبان به عنوان یک کلیت، دائماً در حال تغییر و تعدیل و دستخوش تحول و گذار نیست، در صورتی که ظاهراً «لانگ» و «پارول» هر دو متأثر از شرایط تاریخی هستند و این تغییرات را در ترکیب‌بندی شان نشان می‌دهند. با این حل، سوسور مشخصاً به این مقوله نپرداخته است و نظریه‌پردازان پس از وی بر خلاف سوسور زبان را نه به لحاظ صوری یا ساختاری، بلکه بیشتر از لحاظ تاریخی مورد توجه قرار داده‌اند. این موضوع، اهمیت نقش و تأثیر به سزای آراء سوسور را در ایجاد شیوه‌های بسیار متفاوت برای بررسی زبان از بین نمی‌برد.

مهمترین موضوع در نظرات سوسور، نظریه نشانه است. سوسور همه نظامهای زبانی را متشکل از نشانه‌های مختلفی می‌دانست که به واسطه مفهوم

یا تصویر با یکدیگر مرتبط‌اند. از این رو نتیجه می‌گیریم که آوای «س-گ» به معنای پستانداری چهارپا و مودار است و از آواهایی همچون «م-ا-ه» یا «چ-ا-ه» که هر کدام معنای متفاوتی دارند، متمایز است، و به همین منوال. به عقیده سوسور، زبان نظامی دوگانه یا مضاعف است. این نظام در بردارنده رمزی است که از طریق نشانه‌های کلامی یا دیداری - که مفاهیم یا معانی مقرر دارند - منتقل می‌شود. این تمایز با دو اصطلاح مرتبط *دال* و *مدلول* بیان می‌شود. *دال*، آوا یا ترکیب آوایی خاصی است که واژه «سگ» را می‌سازد، و *مدلول*، مفهوم یا تصویری است که با آن تداعی می‌شود. بدین نحو، زبان نظام تفاوت‌هاست. به قول سوسور: «زبان صرفاً مجموعه‌ای از تفاوت‌هاست.» از نظر سوسور، شناخت و درک ما از جهان حاصل ساختار تفاوت‌های آوایی و معانی وابسته به آنهاست. این موضوع توجه نظریه‌پردازان بعدی، به خصوص آنها را که عموماً ساختارگرا و پس‌اساختارگرا نامیده می‌شوند، به خود جلب کرد. شایان توجه است که این نظریه‌پردازان - که تأثیر به‌سزایی بر تفکر قرن بیستم داشته‌اند - «واقعیت» را برحسب ساختارها و نیروهای زیربنایی در نظر می‌گیرند. اندیشه‌های آنها، سوژه به ظاهر منفرد، آزاداندیش و کنشگر اومانیزم را - که به نحو معناداری «انسان» نامیده می‌شود - از جایگاه اصلی‌اش، که پیش از این سرچشمه و پدیدآورنده معنا بود، به درکرد. نظریه‌های سوسور به این دیدگاه انجامید که انسانها زبان را بنابر اهدافشان شکل نمی‌دهند، بلکه این زبان است که بر آنان تأثیر می‌گذارد و افکارشان را تعیین می‌کند. همان‌گونه که فیلسوف آلمانی مارتین هایدگر اظهار کرده است، «زبان بیانگر ما است». به تعبیری، انسانها از بدو تولد به درون زبان راه می‌برند: استیون دادلوس، شخصیت اصلی رمان *چهره مرد هنرمند در جوانی* (۱۹۱۶) اثر جیمز جویس، این موضوع را به‌خوبی نشان می‌دهد، زیرا او در

گفتمانهای دین، سیاست، خانواده و آموزش - که جویش آنها را «تورهای» زبان می‌نامد - پرورش می‌یابد و تلاش می‌کند از این تورها رهایی یابد و زبان خاص خود را برای بیان هویت خویش ایجاد کند.

به عقیده سوسور، زبان اساساً پدیده‌ای اجتماعی است و نه فردی. دقیقاً همان بُعد مشترک و ارتباطی زبان است که به آن جنبه‌ای لزوماً اجتماعی می‌دهد:

اختیاری بودن نشانه به نوبه خود، درک این مطلب را برای ما آسانتر می‌سازد که چرا صرف واقعیت اجتماعی قادر به آفرینش یک دستگاه زبانی است. جامعه، عامل ضروری تدوین ارزشهایی است که یگانه دلیل وجودشان، کاربرد و پذیرش عمومی است؛ زیرا فرد به تنهایی قادر به تثبیت حتی یک ارزش زبانی هم نیست.^۱

بنابراین، زبان پدیده‌ای «طبیعی» است، نه بدان لحاظ که ماهیتاً روش موجود برای توصیف جهان باشد، بلکه به دلیل کاربرد متداول اجتماعی آن. از این طریق، زبان به یک فرایند یا عمل طبیعی شده تبدیل می‌گردد. ممکن است به اشتباه تصور کنیم که زبان، [ابزاری] شفاف و دلالت‌گر است، به این معنا که به جهانی فراتر از خود اشاره دارد. اما نظریه‌های سوسور حاکی از آن است که زبان معنای جهان را آن‌طور که می‌شناسیم، می‌سازد. یکی از ویژگیهای چشمگیر

1 . Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (London, Fontana, 1978) p.112. Originally published in France in 1913.

زبان در بسیاری از زمینه‌های کاربردی، توان آن در عدم جلوه‌نمایی به عنوان زبان است. همان‌طور که خواهیم دید، برخی نظریه‌پردازان ادبی اظهار کرده‌اند که یکی از ویژگی‌های زبان ادبی یا شعر، خودآگاهی آن است که جایگاه خود را به عنوان زبان برجسته می‌کند. به طور کلی - البته نه به وضوح در شعر بدعت‌گذارانه^۱ یا نمایشنامه‌های شکسپیر - می‌توان گفت زبان بازتاب جهان نیست، بلکه آن را ترسیم می‌کند یا آن را بر می‌سازد. ممکن است به نظر آید که ارتباط اشیاء در جهان مانند روابط موجود در زبان است که آن جهان را به تصویر می‌کشد، اما بنا بر نظریه سوسور، می‌توان استدلال کرد که زبان این روابط را به جهانی که ما تصور می‌کنیم خارج یا مستقل از زبان است، می‌بخشد.

این دیدگاه که زبان پدیده‌ای اجتماعی، همگانی و تابع عرفهای مشخص است، ظاهراً با تلقی‌ای که در عین حال، آن را ابزار مناسبی برای بیان اندیشه‌های کاملاً فردی، بدیع و خلاق می‌داند، در تعارض است (بی تردید این طرز تلقی مربوط به دیدگاه‌های کاملاً رمانتیک در مورد هنرمند ادبی است). پیش از این دیدیم که چطور برخی نظریه‌پردازان ادبی مفهوم «مؤلف» را مورد مناقشه قرار داده و دوباره تبیین کرده‌اند. نظریه سوسور این امکان را فراهم می‌آورد که زبان را به نحوی ساختمان‌دهنده و علمیت‌بررسی کنیم، به گونه‌ای که آنچه به طور معمول ذهن و تخیل نویسنده تلقی می‌شد، حال به منزله زبان مورد توجه قرار گیرد. بی‌نیازی بودن یک متن ادبی را می‌توان ناشی از ویژگی‌های صوری و زبانی آن دانست و در این صورت کنکاش درباره زندگی و پس‌زمینه مؤلف، دیگر ضرورتی ندارد. همچنین، می‌توان نوشتار را به قول سوسور،

1 . experimental poetry

«پارولی» دانست که از درون «لانگ» بر می‌آید و آن متن مشخص یا خاصی است که وابسته به نظام کلی و قواعد زبان است. زبان‌شناسان و نظریه‌پردازان ادبی کوشیده‌اند تا مقولات «لانگ» و «پارول» سوسور را مجدداً تبیین کنند، اما این دیدگاه به ما امکان می‌دهد که ادبیات را در ارتباط با سایر صورتهای زبان بررسی کنیم و نیز این پرسش را مطرح کنیم که بی‌نظیر بودن یا بکر بودن گفتمان ادبی از چه چیز ناشی می‌شود: به بیان دیگر، «پارول» تا چه حد می‌تواند از قواعد «لانگ» میرا باشد؟ یا با توجه به برداشت سوسور از زبان به مثابه تفاوت، گفتمان ادبی تا چه حد می‌تواند با دیگر زبانهای «معمول» تفاوت داشته باشد؟

در جمع‌بندی این بخش در خصوص نظریه نشانه، شایان ذکر است که نظریه‌های سوسور (که در سال ۱۹۱۴، در کتابی با عنوان دوره زبان‌شناسی عمومی منتشر شد)، نوشته‌های شخص سوسور نبودند، بلکه شاگردان و دوستانش آنها را بر مبنای یادداشتهای برداشته شده از سخنرانیهایش درپاریس تدوین کردند. این موضوع یکی از مضامین نظریه‌های منسوب به سوسور را مشخص می‌کند: آیا با دیدگاههایی سر و کار داریم که برآمده از اندیشه یک فرد هستند و از پیش، خارج از زبانی که در آن بیان شده‌اند وجود داشته‌اند، یا اینکه این دیدگاهها یک متن مشترک و «اجتماعی» اند که خود تأملی درباره زبان است؟

زبان ادبی

نظریه‌های سوسور سبب شد ماهیت زبان مجدداً بررسی شود و بخشی از جنبش گسترده‌تری را شکل داد که خصوصاً در فلسفه زبان‌شناسانه مطرح بود. به اختصار درخور ذکر است که در این هنگام، برخی فلاسفه، همچون لودویک ویتگنشتاین

بر این باور بودند که پرسشهای مهمی که فلسفه از دیرباز پیرامون معنای زندگی و مفاهیمی مانند آن مطرح کرده است، در واقع سؤالاتی در مورد زبان بوده‌اند، اگر چه معمولاً چنین تعبیر نشده‌اند. با وجود این، در حیطه ادبیات، زبان‌شناسان و منتقدان این پرسش را مطرح کردند که آیا می‌توان ماهیت ادبیات را با توجه به ویژگیهای زبانی‌اش مشخص کرد. بر خلاف شیوه سنتی منتقدان انگلیسی که انواع خاصی از تجربه و ارزشهای اخلاقی را مورد بررسی قرار می‌دادند، گروهی از منتقدان اروپای شرقی مباحثی را درباره ماهیت زبان ادبی مطرح کردند. این مباحث را می‌توان اولین نمونه‌های نظریه ادبی مدرن، و مبلغان آن (برخی از نویسندگان روسی) را اولین نظریه‌پردازان ادبی دانست که کار نظریه‌پردازان متأخر، خصوصاً در فرانسه و متعاقباً آمریکا و بریتانیا را بسیار تحت تأثیر قرار داده‌اند. در واقع، بخش اعظمی از تحقیقات آنها صرفاً از دهه ۱۹۶۰ به این سو ترجمه شده و در سطح وسیعی انتشار یافته است. مسئله در خور توجه، خصوصاً به لحاظ تاریخی آن است که مفاهیم امر «ادبی» و نقش یا کارکرد ادبیات که از سوی این نظریه‌پردازان مطرح شده، با مفاهیمی که در همان زمان در بریتانیا رواج داشت، در تعارض است. همچنین باید در نظر داشته باشیم که نقد ادبی و نظریه ادبی و نقادانه، همچون متونی که مورد نقد قرار می‌گیرند، محصول و درگیر فرایندهای تاریخی هستند.

زبان ادبی و «جنبه ادبی»

مهمترین نظریه‌ها را درباره ماهیت ادبیات برحسب مشخصه‌های زبانی آن، گروهی مطرح کرد که در سال ۱۹۱۵ در روسیه به وجود آمد و در حال حاضر اعضای آن را معمولاً فرمالیستهای روسی می‌نامند. در این مبحث، نباید

اصطلاح «فرمالیسم» را با جنبش نقادانه‌ای که تحت همین نام در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ در امریکا شکل گرفت و اغلب فرمالیسم، ساختگرایی و «نقد جدید» نیز خوانده می‌شود، اشتباه گرفت. جهت‌گیریهای فرمالیسم روسی با رهیافت محدود و متن‌مبنایانه‌ای که «منتقدان جدید» در فرمالیسم‌شان مطرح کردند، کاملاً تفاوت دارد و به تحولات نظریه ادبی که از دهه ۱۹۶۰ آغاز شد، نزدیکتر است.

ویکتور شک洛夫سکی^۱ و «آشنایی‌زدایی»

شک洛夫سکی یکی از مهمترین اعضای «انجمن زبان‌شناسی مسکو» بود و در سال ۱۹۱۷ مقاله‌ای تحت عنوان «هنر به مثابه صنعت» منتشر کرد. در این مقاله، شک洛夫سکی مفهومی را مطرح کرد که به «آشنایی‌زدایی» ترجمه شده است. بر نهاد وی آن بود که در بسیاری از کنشها، ادراک به فرایندی عادت‌گونه و خود به خودی تبدیل می‌شود که ما اغلب از آن ناآگاهیم و برداشتمان از اشیاء و رابطه میان آنها را نادیده می‌گیریم. زبان شعر می‌تواند این «عادت زدگی» را برهم زند و ما را بر آن دارد تا چیزها را به نحوی متفاوت و از نو ببینیم. این امر، حاصل توان زبان شعر یا زبان ادبی در «غریبه سازی» یا آشنایی‌زدایی جهان آشناست. در واقع، جهان یا شیء مورد نظر دگرگون نمی‌شود، بلکه نگاه به آن، یا به عبارتی طرز ادراک آن، تغییر می‌کند.

هنر از آن رو به وجود می‌آید که آدمی بتواند حس زندگی را باز یابد؛ هنر

موجب می‌شود که فرد اشیاء را حس کند و سنگ برایش سنگ‌گونه شود. هدف هنر، احساس مستقیم و بی واسطهٔ اشیاء به نحوی است که به ادراک در می‌آیند، نه آن گونه که شناخته شده‌اند. صنعت هنر «ناشنا کردن» اشیاء، دشوار کردن قالبها، افزایش دشواری و طول زمان ادراک است؛ زیرا فرایند ادراک فی نفسه غایتی زیبا شناختی است و باید طولانی شود. هنر راهیست برای تجربه کردن هنری بودن یک چیز؛ خود آن چیز اهمیتی ندارد.

بی تردید، همه آثار ادبی دارای این تأثیر آشنایی‌زدایی نیستند. برای مثال، بسیاری از رمانهای قرن نوزدهم و بیستم، به نظر کاملاً متفاوت عمل می‌کنند و با استفاده از زبانی آشنا یا فهمیدنی که آشنایی ایجاد می‌کند، شناختمان را از جهان قوام می‌بخشند. نظریهٔ شکوفسکی در فهم نوشتار بدعت‌گذارانه، به‌ویژه آن جنبش ادبی‌ای که هنگام انتشار مقاله وی با عنوان مدرنیسم شناخته می‌شد و در اوج بود، راهگشاست. بی تردید، می‌توان گفت که شعر از را پاند^۱ یا تی. اس. الیوت، و به نحوی متفاوت، نثر داستانی رمان اولیس (۱۹۲۲) اثر جیمز جویس یا مسخ (۱۹۱۶) اثر فرانتس کافکا، چنین تأثیری دارند. مدرنیسم بر شکل تأکید دارد و نه محتوا، و در این نوع متون ادبی، اتفاقات روزمره‌ای همچون قدم زدن در خیابان یا برخاستن از خواب کاملاً دگرگون می‌شوند. البته شکوفسکی اذعان دارد که تأثیرات آشنایی‌زدایی در طول زمان تغییر می‌کنند، به گونه‌ای که آشنایی‌زدایی یک نسل، عادت و هنجار نسل بعدی خواهد بود. اما نکته دیگری

که نظریه شک洛夫سکی نشان می‌دهد این است که همه شکل‌های واقعیت، بر ساخته هستند، لیکن ویژگی خودآگاه و مخربی که شگردهای آشنایی زدایی را به کار می‌برند، ندارند. رمان رئالیستی به دلیل استفاده مجدد از زبان معمول و فرایندهای ادراک دخیل در آن، طبیعی و متعارف می‌نماید، اما این هم نوعی تأثیر است. بر تولد برشت نمایشنامه‌نویس، این نظرات را به نوعی عملکرد نمایشی تبدیل کرد که منجر به برجسته شدن نمایشنامه رئالیستی گردید، بدین ترتیب که تفاسیر و وقایع دیگری را دائماً در لابه لای گفتار شخصیتها و رخداد‌های نمایش قرار داد تا یکدستی آن رخدادها زایل شود. آنچه برشت «تأثیر بیگانگی» می‌نامید، معادل مفهوم آشنایی زدایی شک洛夫سکی است که مخاطبان را بر آن می‌دارد تا عمل داستانی را از زوایای متفاوت ببینند و موقعیتشان را نسبت به متن، ناآشنا و غیر طبیعی می‌کند.

نظریه شک洛夫سکی، بدیل دیدگاه‌هایی است که ادبیات را سرچشمه ارزشها و حقایق جاودان و جهانشمول می‌دانند: جنبه ادبی نوعی تأثیر زبانی است که در یک زمینه خاص و نسبت به سایر انواع شناخت یا گفتمان به دست می‌آید. همچنین، این اندیشه را مطرح می‌کند که نهایتاً ادبیات یا متن ادبی ذاتاً وحدت یافته و انداموار نیست، بلکه متشکل از نوشته‌ها، صناعات یا شگردهای مختلفی است که ممکن است به شیوه‌های متفاوت گردآوری یا تفسیر شوند. در این خصوص شعر «قوبلای خان»^۱ (۱۸۱۶) اثر کولریچ نمونه‌ای گویاست. تلاشهای بسیاری انجام شده تا این شعر، با توجه به پی‌نوشت شخص کولریچ از حیث نویسنده، یا از حیث زمان و غیر «توضیح» داده شود. اما خواندن شعر و بررسی

1 . Kubla khan

دقیق مشخصه‌های زبانی آن و مقایسه آنها با گفتمانهای متعارف، هم از لحاظ دوره نگارش و هم زمان قرائت شعر، نشان می‌دهد که آوا، نحو و واژگان در آن به طرزی بسیار بدعت‌گذارانه به کار رفته‌اند و تأثیراتی ایجاد می‌کنند که اغلب حاصل «تخیل» دانسته می‌شود. همچنین این دیدگاه، به جای محدود کردن شعر به یک جنبه خاص (مانند نویسنده یا مکان نگارش اثر) و توجه به وحدت انداموار نهفته در شعر، برداشتی آزاد و متنوع و تکثرگرا دارد.

باختین / ولوشینوف و «منطق گفت و شنودی»

میخائیل باختین^۱ نیز با «انجمن زبان‌شناسی مسکو» در تماس بود و به طرح نظریه‌هایی درباره زبان ادبی پرداخت که در سالهای اخیر بر نقد ادبی بسیار تأثیر گذاشته‌اند. در مورد هویت میخائیل باختین، یا دست کم تألیف برخی از آثارش که به نام همکارش ون. ولوشینوف^۲ به چاپ رسیده‌اند، ابهام وجود دارد. بحث مربوط به تألیف همچنان لاینحل مانده، اما متونی که به نام باختین یا ولوشینوف منتشر شده‌اند، قالب نظری مشترکی دارند و با در نظر گرفتن مبحث قبلی‌مان راجع به مؤلف، به جای طرح پرسشهای غیر ضروری و گمراه کننده درباره «تألیف» و مقولات وابسته که باختین / ولوشینوف در صدد آشکار کردن آن بودند، بهتر است این تألیفات را بخشی از یک رفتار زبانی عام بدانیم.

باختین با سوسور هم عقیده بود که زبان مبنای کل معنا و عنصر اصلی شناخت است، اما برخلاف سوسور زبان را فرایندی اجتماعی و تاریخی می‌دانست، و نه نظامی انتزاعی و وحدت یافته که سوسور «لانگ» می‌نامد. از نظر

1 . Mikhail Bakhtin

2 . V.N. volosinov

باختین زبان به هیچ عنوان ثابت یا پایدار نیست، بلکه همیشه در حال تغییر است. معنا هیچ‌گاه واحد و بلامنازع نیست، بلکه متکثر و بحث‌انگیز است. در ابتدایی‌ترین سطح، برای هر نوع کنش ارتباطی به طور بالقوه دست‌کم دوبرداشت وجود دارد: یکی برداشت گوینده / نویسنده و دیگری برداشت شنونده / خواننده است. بدینسان، اگر بگوییم «به آزادی فرد معتقدم»، این کلمات برای من دست‌کم یک معنا دارد، اما بسته به شرایط مختلف ممکن است برای مخاطب معانی دیگری هم داشته باشد. اگر این کلمات را افراد مختلف، خصوصاً طی چندین سال بخوانند، احتمالاً این معانی بیشتر تغییر خواهند کرد. از نظر باختین، زبان عرصه‌ای برای جدل است؛ نتیجتاً وقتی واژه «آزادی» به کار می‌رود، هیچ معنای واضحی ندارد، بلکه می‌تواند برای افراد و گروه‌های اجتماعی مختلف معانی کاملاً متفاوت و حتی متضادی داشته باشد. برای مثال، این واژه در حال حاضر در میان احزاب سیاسی بریتانیا می‌تواند معانی مختلفی داشته باشد که بعضاً کاملاً متناقض هستند. البته این مقوله با «نظام اختیاری» سوسور در همخوانی آوا با شیء تفاوت دارد.

باختین توانش زبان را برای برخورداری از معانی متفاوت منطق گفت و شنودی نامید. بدیهی است که این اصطلاح از آن جهت باگفت و شنود مرتبط است که برخلاف نظریه‌های سوسور، زبان را فرایندی دوسویه یا چندگانه می‌داند، و نه پدیده‌ای واحد. دیدگاه کلی باختین درباره زبان همانند عرصه نبردی است میان نیروهای «مرکز‌گرا»^۱ یا تک‌گویانه^۲ از یک سو که در تلاشند

یک معنای منفرد و ثابت ارائه دهند، و نیروهای «مرکز گریز»^۱ یا گفت و گوگرانه^۲ از سوی دیگر که معنای واحد را مورد مناقشه قرار می دهند و یا به معنای متکثر یا چندگانه تجزیه می کنند. به اعتقاد باختین، در تاریخ غرب با تلاشهایی برای «یکسان کردن و متمرکز ساختن جهان کلامی - ایدئولوژیکی» روبه رو می شویم، اما:

در کنار نیروهای مرکزگرا، نیروهای مرکزگریز زبان به کار بی وقفه خود ادامه می دهند؛ فرایندهای بی وقفه تمرکززدایی و انفصال در کنار تمرکز و وحدت کلامی - ایدئولوژیکی پیش می روند.^۳

بنا بر استدلال باختین، به رغم اینکه کل زبان ذاتاً گفت و گوگر است، این ویژگی در برخی نوشتارها بیش از بقیه مشخص و آشکار است. به ویژه زبان ادبی نشان دهنده شاخص گفت و گوگری بالایی است و از نظر باختین، رمان مبتنی آن کیفیت «چند صدایی» یا چندمعنایی است که همه معانی موجود در زبان را آشکار می کند. به اعتقاد باختین، رمان متشکل از لایه های چندگانه گفتمان است که به شیوه های گوناگون در کنار هم قرار می گیرند، برخی به نحوی هماهنگ و برخی دیگر به شکلی متقابل. رمان گفتمان تک گویانه و آمرانه سایر انواع زبان را که زبان و ارزشهای محوری و رسمی را به سخره می گیرند یا بر هم می زنند، به چالش

1 . centrifugal

2 . dialogic

3 . Mikhail Bakhtin, 'Discourse in the Novel', extracts in Philip Rice and Patricia Waugh, (eds), *Modern Literary Theory; A Reader* (London, Edward Arnold, 1989). Originally published in Russia in 1917.

می‌کشد. این قابلیت رمان با مفهوم مورد نظر باختین از «کارناوالی»^۱ مرتبط است که به موجب آن ادبیات می‌تواند گفتمانهای خارج از زبان مسلط را به کارگیرد تا «ساختار سلسله مراتبی و همه شکل‌های هراس، تکریم، پرهیزگاری و ضوابط اخلاقی مربوط به آن» را تعلیق کند. افرادی که در زندگی «به دلیل موانع عبورناپذیر سلسله مراتبی از یکدیگر جدا افتاده‌اند»، به مدد کارناوال امکان می‌یابند «آزادانه و صمیمانه با هم ارتباط برقرار کنند». کارناوال بدین نحو، سامان رسمی و مستقر را بر هم می‌زند و زمینه مناسبات جدید را فراهم می‌کند. به اعتقاد باختین، کارناوال اساساً دو سویه و «دوگانه» است و آشکارا روابط مبتنی بر گفت‌وگوگری را امکان‌پذیر می‌سازد و ترغیب می‌کند.

رمان می‌تواند گفتمانهای مختلفش را به شیوه‌های متفاوت سامان دهد، به‌طوری که در یک متن رئالیستی، گفتمانها سلسله مراتب مشخصی دارند که یک صدا یا راوی برتر و کانونی آنها را کنترل می‌کند، حال آن که متن مدرنیستی فاقد این صدای مرکزمدار است، لیکن آزادی عمل بیشتری را برای صداهایی که هیچ‌یک مشخصاً صدای برتر نیست، در نظر می‌گیرد. با این همه، رمانها طبیعتاً گفتمانهای گوناگونی را به کار می‌برند که متضمن تغییر بالقوه ساختار زبان و روابط اجتماعی‌اند. نمونه بارز و کم و بیش دقیق نظریه‌های باختین، رمان دوران سخت^۲ اثر دیکنز است که در آن، گفتمانهای رسمی آموزش، علم، صنعتی شدن، ثروت و «واقعیات» که توسط صاحبان کارخانجات، سیاستمداران و استثمارکنندگان کارگران بیان می‌شود، در تقابل با زبان سیرک قرار دارد که به منزله جایگاه کمدی، بازی و تخیل ساخته شده است. در رمان دیکنز، حوزه‌های

1 . carnivalesque

2 . Hard Times

رسمیت کاملاً از میان نمی‌روند، اما تعدیل می‌شوند و طی این تقابله‌ها راه حل تساهل‌آمیزتری به دست می‌آید: راهکاری که بیشتر در ادبیات داستانی رئالیستی قرن نوزدهم مورد توجه است.

دلالت‌های نظریه‌های باختین درباره ادبیات و زبان و نقد ادبی، بسیار حائز اهمیت اند. ادبیات مجموعه پایدار، جهان‌شمول و ثابتی از دانش نیست، بلکه دستخوش تغییر و خوانش‌های متفاوت یا حتی متناقض است. به همین ترتیب زبان هم یک نظام وحدت یافته، همگون و انتزاعی نیست، بلکه از این حیث که شناخت و خودآگاهی را به وجود می‌آورد، ناهمگون و «مادی» است. نقد ادبی را نیز می‌توان نوعی زبان یا گفتمان تلقی کرد که ماهیت گفت‌وگوگرانه خاص خود را دارد. هر چند ممکن است برخی منتقدان یا مکتب‌های ادبی ادعایی خلاف آن داشته باشند. و دستخوش شرایط تاریخی است. ارتباط نقد ادبی با ادبیات را می‌توان ارتباط دو گفتمان رقیب دانست که درصدد تثبیت «حقایق» مشخص و پایان دادن به قرائت‌های دیگر است، درست مانند صدای برتر در رمان رئالیستی که سبب می‌شود خواننده رویدادها را به نحوی ببیند که گویی به‌طور طبیعی شکل گرفته‌اند. نظریه‌های باختین، به ترویج نقدی کثرت‌گرایانه‌تر و آزادانه‌تر از آنچه برخی منتقدان و نهادهای دانشگاهی می‌پسندند، منجر گردیده‌اند.

رولان بارت به بسط دیدگاه‌های باختین درباره زبان پرداخته است و استدلال می‌کند زبانی که ویژگی زبان بودن خود را نشان می‌دهد (یا آنچه وی نشانه «مضاعف» می‌نامد، یعنی نشانه‌ای که هم‌زمان با انتقال معنا، چگونگی به وجود آمدن آن معنا را هم بیان می‌کند) قابل اعتمادتر از زبانی است که باعوض کردن چهره خود را «طبیعی» جلوه می‌دهد و فرایند دلالت‌گری را پنهان می‌کند. این دیدگاه، مفهوم مورد نظر باختین از گفت‌وگوگری را با مفهوم آشنایی‌زدایی

شلکوفسکی، که هر دو در صدد برهم زدن امر «بدیهی» هستند، تلفیق می‌کند.

یاکوبسن و «استعاره و مجاز»

رومن یاکوبسن^۱ یکی دیگر از اعضای «انجمن زبان‌شناسی مسکو» بود که بعدها به «انجمن زبان‌شناسی پراگ» در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ پیوست و پس از آن به امریکا رفت. هم در امریکا و هم در بریتانیا، نظریه‌های یاکوبسن در زمینه نظریه ادبی و نقادانه بسیار تأثیرگذار بوده‌اند.

یاکوبسن به قسمی از زبان و زبان‌شناسی که از امر ادبی بسیار فراتر می‌رفت، توجه وافر داشت و تحقیقات وی در خصوص نظریه‌های زبان‌پریشی یا اختلالات زبانی بیماران روانی، در روانپزشکی نیز حائز اهمیت است. در واقع، مقولات مربوط به زبان‌پریشی یا اختلالات زبانی مبنای مهم‌ترین نظریات یاکوبسن درباره زبان [به طور اعم] و زبان ادبی [به طور اخص] است. از نظر یاکوبسن، کل زبان را می‌توان به دو مقوله عمده تقسیم کرد. به بیان دقیق‌تر، برخی گونه‌های زبان ویژگیهایی را نشان می‌دهند که آنها را هم‌سو با محورهای قطبهای زبانی که یاکوبسن تبیین می‌کند (یعنی استعاره و مجاز) قرار می‌دهد. یاکوبسن قطبهای زبانی یادشده را از راه مشاهده بالینی بیماران روانی مبتلا به «زبان‌پریشی» یا اختلال گفتاری تبیین کرده است. وی نتیجه این مشاهدات را در مقاله‌ای به نام «دو جنبه زبان و دو نوع زبان‌پریشی» (۱۹۵۶) انتشار داد. استعاره و مجاز دو وضعیت ادبی هستند و یاکوبسن آنها را به ویژگیهای زبانی معمول در نوشتار یا گفتاری مشخص بسط می‌دهد. مجاز اصطلاح ناآشناتری است که

1. Roman Jakobson

دقیقاً به معنای جایگزینی نام ویژگی یک چیز به جای خود آن چیز است، مانند «تاج» به جای «پادشاه» یا واژه «قلم» به جای «نویسنده» [مثلاً در جمله «او قلم توانایی دارد» به جای «اونویسنده توانایی است»]. از سوی دیگر در استعاره، نام یا اصطلاحی را جایگزین یک شیء می‌کنیم که به طور تحت اللفظی به آن معنا به کار نمی‌رود، مثلاً در عبارت «خدمه اسکلتي» واژه‌ای از مبحث کالبدشناسی به عاریت گرفته شده تا تصویر مشخصی از خدمه ضعیف و ناکارآمد کشتی ایجاد کند.

یاکوبسن با مشاهده بیماران مبتلا به زبان پریشی، به دو نوع اختلال زبانی یا گفتاری پی برد. وی نوع اول را «آسیب مشابهت» نامید که در آن بیماران گرفتار یک زنجیره زبانی می‌شوند که رهایی از آن امکان‌ناپذیر است، به رغم اینکه کلمه‌ای جایگزین کلمه دیگری از یک زنجیره مشخص شود، مثلاً «چاقو» به جای «چنگال» و یا «تیغ» به جای «چاقو»؛ رهایی از این زنجیره زبانی امکان‌پذیر نیست. بیماران مبتلا به آسیب مشابهت همچنین قادر به استفاده از زبان به صورت انتزاعی و مجازی نیستند، به گونه‌ای که اگر واقعاً باران نبارد، نمی‌توانند بگویند «باران می‌بارد». یاکوبسن این نوع اختلال را به جنبه مجازی زبان تشبیه کرد که در آن، ویژگی گفتمان روابط مشابهتی آن است.

یاکوبسن نوع دیگر زبان پریشی را «آسیب مجاروت» می‌نامید، که در آن گفتار بیماران کم و بیش فاقد معناست، زیرا روابط طبیعی میان کلمات به شدت مختل می‌شود. از این رو، زبان فرد آسیب‌دیده ممکن است کاملاً آشفته و نابسامان بنماید. یاکوبسن این نوع زبان پریشی را به جنبه استعاری زبان تشبیه کرد، زیرا در آن یک کلمه از زنجیره یا دامنه زبانی با کلمه دیگری تعویض می‌شود تا معناراً برجسته کند.

یا کوبسن همچنین معتقد بود که برخی قالبهای نوشتاری (زبان ادبی و سایر گونه‌های زبان) به یکی از دو قطب مجازی یا استعاری گرایش دارند. برای مثال، رئالیسم یا مستند مشخصه‌هایی بسیار مجازی دارند، حال آنکه ادبیات داستانی و شعر مدرنیستی و بدعت‌گذارانه قالب مشخصی ندارد و در نتیجه بیشتر استعاری است. ممکن است برخی متون دارای ویژگیهایی از هر دو قطب باشند: شاه لیر نمونه خوبی از این قبیل متون است. این نمایش با زبان شاهانه، اقتدار پدرانه و سامان اجتماعی تثبیت شده و با لحنی بسیار مجازی آغاز می‌شود، اما هنگامی که خاندان لیر، دربار و وجهه شخص شاه فرو می‌پاشد، زبان وی نیز به زبانی بسیار آشفته و استعاری تغییر می‌کند. استعاره تمهیدی بدیع و خلاقانه‌تر است و می‌تواند معانی تازه را آن گونه پدید آورد که زبان مجاز قادر به آن نیست؛ زیرا مجاز روشهای معمول فهم و دریافت را قوام می‌بخشد. مجاز نه فقط در سطح معنا یا مفهوم، بلکه در ساختار یا نحو هم چنین کارکردی دارد؛ بر این اساس، یک جمله منسجم، متوازن و تناوبی^۱ به مجاز مربوط است و ساختارهای آشفته‌تر – حتی در حد عدم استفاده از علائم سجاوندی، همچون اشعار ای.ای. کامینگز^۲ یا برخی آثار داستانی جیمز جویس و یا ویلیام فاکنر – به استعاره مربوط می‌شوند.

نظریه دیگری که یا کوبسن در مورد زبان ادبی مطرح کرد، مربوط به مقوله‌ای

۱- در صناعات ادبی انگلیسی، «جمله تناوبی» (Periodic sentence) به جمله‌ای طولانی اطلاق می‌شود که از چندین بند وابسته تشکیل شده است و فقط در پایان، به کمال معنایی و نحوی می‌رسد. «جمله تناوبی» معمولاً به قصد ایجاد تعلیق به کار می‌رود، زیرا هر بند جمله توجه خواننده را به بند بعدی معطوف می‌کند. (ویراستار فارسی)

بود که وی امر شعری می‌نامید. او در این نظریه استدلال می‌کند که زبان ادبی یا شعر با سایر قالبهای نوشتاری تفاوت دارد، بدان جهت که «متورم» می‌شود و توجه خواننده را به ماهیت خود معطوف می‌کند. این دیدگاه با برخی نظراتی که تاکنون دربارهٔ زبان ادبی بررسی کرده‌ایم، تفاوت چندانی ندارد. مفهوم مورد نظر یا کوبسن از عنصر غالب، به این دیدگاه مربوط می‌شود. به اعتقاد او، قالبهای نوشتاری یا انواع ادبی مختلف و در این متون خاص، به طور مشخص مبتنی ویژگیهای زبانی غالبی هستند. این موضوع را می‌توان به گونه‌ای دیگر توضیح داد و آن این است که هر متنی، برخی جنبه‌های زبان را برجسته می‌کند؛ به عبارت دیگر، در هر متنی بر مشخصه‌های زبانی تأکید می‌شود. به طور کلی شعر به شیوه‌هایی آوا یا بُعد آوایی زبان را برجسته می‌کند که در انواع ادبی دیگر معمول نیست. در شعر، برخی آرایشهای آوایی تشخیص قالبهای شعری خاص را توأم با برجسته‌سازی ساختاری مشخص ممکن می‌سازد، به گونه‌ای که می‌توانیم غزل را از چکامه^۱ و جز آن بازشناسیم. آثار رئالیستی یا مستند، زبان ارجاعی و شفاف را برجسته می‌کنند، یعنی زبانی که به نظر می‌رسد به جهانی فراتر از خود اشاره دارد، حال آن که نوشتار فراداستانی ماهیت ساختگی و زبان خود را برجسته می‌کند و نه دنیایی خارج از زبان. درست همان طور که یک متن دارای برخی مشخصه‌های غالب است، در بردارندهٔ جنبهٔ هنجارگریزی نیز هست، یعنی آن مشخصه‌های زبانی که عرفهای عنصر غالب را نقض می‌کنند. مصداق تمام عیار این هنجارگریزی آثار مستند جرج اورول است، مثلاً در جادهٔ

ویگان پیر^۱ (۱۹۳۷) گهگاه روایت از زبان ارجاعی و مجازی فاصله می‌گیرد و به محور استعاره‌ی نزدیک می‌شود. در نقل قول ذیل، جرج اورول متن حاوی عرفهای توصیفی و مستند را به نحو محسوسی به متنی شعرگونه، ادبی و استعاره‌ی تغییر می‌دهد، که همچون حرکت از چشم‌اندازی صنعتی به چشم‌اندازی روستایی است:

در کشور کوچک، پرجمعیت و کثیفی همچون مملکت ما، انسان آلودگی را تقریباً عادی می‌داند. تپه‌های زیاله و دودکشها، از چمن و درختان طبیعت‌تر به نظر می‌آیند و حتی در دل دشت و صحرا، معمولاً توقع دارید بطری شکسته یا قوطی زنگ زده‌ای را روی زمین ببینید. اما خارج از اینجا، برف پا نخورده بود و چنان سنگین همه جا را پوشانده بود که فقط بالای دیوارهای سنگی لب مرز، که همچون کوره‌راههایی سیاه بالای تپه‌ها کشیده شده‌اند، پیدا بود. به یاد آوردم که د. ه. لارنس در توصیف همین چشم‌انداز، یا جایی همین نزدیکیها، می‌گوید که تپه‌های برف گرفته، «همچون ماهیچه» تا دور دستها موج انداخته بود. این تشبیهی نبود که به ذهن من متبادر شود. از دید من، برف و دیوارهای سیاه، بیشتر شبیه لباس سفیدی بودند با نوارهای سیاه در حاشیه آن.

نظریه‌های یاکوبسن به دلیل تأکید بسیار زیادشان بر فرمالیسم و عدم توجه کامل به جنبه تاریخی زبان، مورد انتقاد قرار گرفته‌اند. بی تردید استعاره و مجاز

مقولاتی «ثابت» نیستند: زبان در حال تغییر است، از این رو وقتی استعاره‌ها تأثیر بدیعشان را از دست می‌دهند، کهنه و «عادی» می‌شوند. مفهوم مورد نظر یا کوبسن از «امر شعری» و برجسته‌سازی نیز دال بر آن است که زبان ادبی، نوعی هنجارگرایی از زبان معیار است. برخی نظریه‌پردازان که استدلال می‌کنند چیزی به عنوان زبان «معیار» وجود ندارد، صحت این دیدگاه را مورد تردید قرار داده‌اند و در واقع برخی همچنین استدلال کرده‌اند که همه اشکال زبان ماهیتی استعاری دارند و لذا زبان ادبی ضرورتاً با گفتمانهای دیگر تفاوت ندارد. به‌طور قطع می‌توان گفت که قائل شدن به تقسیمات و حدود مشخصی همچون گفتمان ادبی و غیر ادبی، کار نادرستی است. گفتمان ادبی، به لحاظ صوری و تاریخی، مقوله‌ای نسبی است و از این رو، پیوسته دستخوش تغییر و تعریف و تبیین مجدد است. مشخصه‌های صوری گفتمان ادبی با تمایز از سایر انواع زبان، و ماهیت تاریخی آن با تفاوت - یا تبعیت - از گفتمانهای رسمی و متعارف آشکار می‌شود. نادرست است که همچون برخی منتقدان، زبان ادبی را پدیده‌ای کاملاً ذهنی - یا به تعبیری، وابسته به ادراک خواننده - بدانیم زیرا در آن صورت جنبه‌های اجتماعی و ایدئولوژیکی زبان و گفتمان ادبی را نادیده می‌گیریم. اما از سوی دیگر، مفهوم ادبیات و «جنبه ادبی» زمینه‌ای بحث‌انگیز و دستخوش تبیین مجدد است و در چارچوب زبان همچون اخلاق یا «حقیقت» عینی و ثابت نیست.

شاید دیدگاه مناسب‌تری که بتوان اتخاذ کرد آن است که بدانیم در همه قالبهای نوشتاری و تمام متون، شگردهای زبانی و روایی گوناگونی به کار می‌روند که هدف از کاربردشان، نیل به شناخت و اعتبارمندیهای خاص است. این شگردها فوق العاده متنوع‌اند. برخی از آنها برایمان بسیار آشنا هستند - در

واقع، شاید آن قدر آشنا هستند که آنها را شگرد تلقی نمی‌کنیم - و برخی دیگر نامتعارف، دشوار و پیچیده‌اند. این گونه توجه صرف به متون ادبی مانع از توجه به شکل‌های متنیت است، که همواره ما را در بردارند و در واقع ممکن است واجد مشخصه‌های ادبی باشند و یا همچون «امر ادبی» پیچیدگیها و ظرفیتهایی داشته باشند که به دلیل استنباط سنتی ما از «ادبیات» مورد توجه قرار نگرفته و یا کنار گذاشته شده‌اند. تلاش برای تحدید زبان ادبی از طریق واژگان تخصصی (برای مثال «طرز بیان شاعرانه» که مورد توجه بسیاری از شعرای قرن هجدهم بود)، به قالب نوشتاری بسته و نتیجتاً ملال‌آور می‌انجامد. منتقدان باید از انواع زبانه‌های معمول در زمان تولید و مصرف متون آگاه باشند و بتوانند آن متون را به فراخور اهمیت تاریخی‌شان «قرائت کنند». بی‌تردید [دلالت‌ها و معانی] متون در طول تاریخ تغییر می‌کنند و دلیل عمده تغییر آنها، نحوه کارکرد زبان است. برخی زبانه‌های ادبی در حاشیه گفتمان متعارف قرار دارند و در یک برهه تاریخی خاص معنا را بسط می‌دهند. اما ادبیات - شاید بیش از هر گفتمان دیگر - قادر به تعدیل شناخت و ایجاد پویایی در زبان بسته و واحد یا تک‌گویانه گفتمان رسمی یا متعارف است. برای مثال، در شعر «لندن» سروده ویلیام بلیک در کتاب *ترانه‌های تجربه*^۱ (۱۷۹۴)، سطر آغازین «I Wander thro, each charter`d street»، واژه «charter`d» می‌تواند دو معنای کاملاً متفاوت داشته باشد: «charter`d» به معنای منشور و ضمانتنامه‌های دربار برای تأمین آزادی است، اما به معنای *کرایه دادن* و محدود کردن نیز هست. از این معنای اخیر چنین بر می‌آید که آزادی آن‌گونه که به نظر

می‌آید نیست. زبان ادبی می‌تواند دال ظاهراً ثابت را به مدلولهای تازه تبدیل کند.

روایت

روایت، در کنار زبان، یکی از مهمترین حوزه‌های نظریه ادبی مدرن بوده است. مطالعات روایت‌شناسانه قرن بیستم، به‌ویژه آن مطالعاتی که در اروپا آغاز شد، شالوده «ساختارگرایی» هستند و از تحلیل متون ادبی فراتر رفته و وارد حوزه‌های گسترده‌تر فرهنگ و مردم‌شناسی شده‌اند.^۱ چه بسا روایت آن قدر بدیهی یا طبیعی به نظر آید که متوجه اهمیت آن نشویم؛ ممکن است درست مانند زبان، واضح یا ناپیدا به نظر برسد. از سوی دیگر، منتقدان یا نظریه‌پردازان از ارسطو به این سو روایت را مفاد اصلی و بنیادی متون ادبی، نمایشی، داستانی یا منظوم دانسته‌اند؛ البته برخی اشعار کمتر از داستان یا نمایشنامه، دارای ویژگیهای روایی هستند. از نظر ارسطو نمایشنامه متشکل از سه قسمت آغاز، میانه و پایان است. وی مشخصه‌های پیچیده‌تری را نیز در تئاتر کلاسیک یونان تبیین کرد، مثلاً «بخت برگشتگی»^۲ که در آن عمل داستانی دستخوش وارونگی یا تغییر جهت می‌شود. در قرن بیستم در بریتانیا و آمریکا، همراه با گسترش نقد رمان و

۱- مردم‌شناس فرانسوی کلود لوی استراس با تحقیقات خود ثابت کرد که فرهنگهای گوناگون بشری، به واسطه زبان و روایت‌های نهفته در اسطوره، از ساختارهای مشابهی برخوردارند. مراجعه کنید به [کتاب استراس با عنوان]

Structural Anthropology (Harmondsworth, Penguin, 1968); Originally published in France in 1958.

کتاب زیر نیز مقدمه مفیدی درباره نظریه‌های استراس است:

Edmund Leach, *Levi-Strauss* (London, Fontana, 1970).

2 . Peripeteia

آغاز شکل‌گیری نظریه داستانی، رمان به عنوان موضوع تحقیقات ادبی اهمیت یافت. «مقدمه‌ها» ی هنری جیمز بر رمان‌هایش توجه منتقدان ادبی را به این نکته جلب کرد که نحوه بازگویی داستان، مهم‌تر از موضوع داستان است و به طرح اصطلاح «مقر دیدبانی»^۱ انجامید که بعدها به «زاویه دید» تدقیق شد و اخیراً با نام «کانونی کردن»^۲ روایی نظریه‌پردازی شده است. ا.م. فورستر در کتاب جنبه‌های رمان (۱۹۲۷) میان «داستان» و «پیرنگ» [یا طرح] تفاوت قائل شد و این تمایز هم بسط داده شده و دقیق‌تر گردیده است.

روایت و زبان را می‌توان جنبه‌های جایز جمع متون یا گفتمان ادبی دانست. روایت شیوه‌ای است برای ترکیب واحدهای زبان و ایجاد ساختارهای بزرگ‌تر. تقریباً همه کاربردهای زبان، متضمن یا دارای جنبه زمان، جهت و عمل است. «گوینده» و «شنونده» یا «خواننده» (که در نظریه‌های گوناگون به انحاء مختلف مورد اشاره قرار گرفته‌اند) از اساسی‌ترین لازمه‌های روایت هستند. رومن یاکوبسن در «الگوی ارتباطی» خود، آنها را «خطاب‌گر»^۳ و «مخاطب»^۴ می‌نامد که همه راویان و مخاطبان روایت را در برمی‌گیرد. واحدهای روایی می‌توانند از ساده‌ترین تا پیچیده‌ترین ترکیبات و عملکردهای زبانی تشکیل شوند. به اعتقاد دو نظریه‌پرداز ادبی متأخر، روایت شرط لازم و اجتناب‌ناپذیر زبان، معنا و شناخت است. رولان بارت در مقاله «پیش‌درآمدی بر تحلیل ساختاری روایات» (۱۹۶۶)، درباره روایت چنین می‌نویسد:

1 . Post Of Observation

2 . focalization

3 . Addresser

4 . Addressee

روایت‌های جهان بی‌شمارند. روایت، نخست و پیش از هر چیز، شامل انواع ادبی مختلفی است که خود میان موضوعات مختلف پراکنده‌اند، چنان‌که گویی داستانهای بشر با هر ساختمایه‌ای تناسب دارند. روایت از طریق زبان بیان شده، گفتار یا نوشتار، تصاویر ثابت یا متغیر، ایما و اشاره و تلفیق بسامان همه این عناصر منتقل می‌شود؛ روایت در اسطوره، افسانه، حکایت، داستان، رمان کوتاه، شعر حماسی، تاریخ، تراژدی، نمایشنامه، کمدی، نمایش صامت، نقاشی (سنت اورسولا اثر کارپاچو را در نظر بگیرید)، شیشه‌کاری نقش‌دار، سینما، فکاهی، خبر و گفتگو موجود است. علاوه بر این، روایت به شکلهای مختلف و بی‌شمار در همه اعصار، مکانها و جوامع حضور دارد. روایت با تاریخ بشر آغاز می‌شود و در هیچ کجا ملت بی‌روایتی وجود نداشته است.... بدون توجه به تفاوت میان ادبیات خوب و بد، روایت مقوله‌ای بین‌المللی، فراتاریخی و فرافرهنگی است: روایت درست مانند زندگی است.^۱

منتقد و نظریه پرداز آمریکایی فردریک جیسون می‌گوید: «فرایند بسیار تأثیرگذار روایت را کارکرد اصلی یا نمونه ذهن انسان تلقی می‌کنم»^۲
 بدین نحو، روایت شالوده تفکر و همه نوشتارمان - همه شکلهای شناخت - را تشکیل می‌دهد یا به آن سامان می‌بخشد. همچون مقوله زبان، انتظار می‌رود روایات ویژگیهای مشترکی داشته باشند و در عین حال متمایز از یکدیگر و قابل

-
- 1 . Roland Barthes, 'Introduction to Structural Analysis of Narratives', in *Image-music-text* (london, Fontana, 1977) p.79. Originally published in France in 1966.
 - 2 . Fredric Jameson, *The Political Unconscious; Narrative as a Socially Symbolic Act* (london, Methuen, 1981) p. 13.

تشخیص باشند. چه چیز آرزوهای بزرگ^۱ (۱۸۶۲) را از خانه خاموش^۲ (۱۸۵۲-۳) متمایز می‌کند؟ چطور می‌توان میان این دو اثر و قتل راجرا کروید^۳ (۱۹۲۶) اثر آگاتا کریستی تمایز قائل شویم و به این موضوع پی ببریم که رمانهای دیکنز نیز ویژگیهای معینی دارند که در چارچوبی متعارفتر، آنها را به عنوان آثار نویسنده‌ای واحد تشخیص دادنی می‌کند؟ تنش میان مشابهت یا عرف و تفاوت، در نظریه روایت واجد کمال اهمیت است و در شناخت شیوه‌های طبقه بندی و تنظیم قالبهای مختلف نوشتاری، که سلسله مراتب گوناگون شناخت و حقیقت را به آنها نسبت می‌دهیم، راهگشاست.

روایت‌شناسی: روایت و روایتگری

مطالعه نظری روایت (یا در واقع، دستور زبان روایت) را روایت‌شناسی نامیده‌اند. همچون مقوله زبان، اولین نظریه‌های جدید روایت از روسیه اوایل قرن نوزدهم و مکتب فرمالیسم روسی نشأت گرفتند. بعدها رولان بارت این پرسش را مطرح کرد که چگونه می‌توان روایات را طبقه بندی کرد و «الگویی» به وجود آورد که ویژگیهای عمده روایت را نشان دهد. بارت دو روش را برای انجام این کار ممکن می‌داند. یکی شیوه استقرایی است که در آن تمام روایات، یا هر تعداد که مقدور است، مورد بررسی قرار می‌گیرند و ویژگیهایشان ثبت می‌شود. دوم شیوه استنتاجی است که در آن الگویی فرضی یا یک نظریه مطرح می‌شود و سپس در روایات گوناگون آزمایش می‌گردد.

1 . *Great Expectations*

2 . *Bleak House*

3 . *The Murder of Roger Ackroyd*

در اولین و مهمترین تلاش برای ایجاد «الگوی» روایت، ترکیبی از هر دو رویکرد مورد استفاده قرار گرفت، که شامل بررسی قریب به دویست نمونه از یک نوع ادبی روایی مشخص (قصه عامیانه) و تحلیل عناصر سازنده آن بود. هدف این بود که الگوی مورد نظر بعدها در مورد سایر شکل‌های روایت اعمال شود. ولادیمیر پراپ^۱ فرمالیست روسی عهده دار این تحقیق شد و نتایج آن در کتاب *شکل‌شناسی قصه عامیانه*^۲ (۱۹۲۸) منتشر گردید. قصه عامیانه متشکل از هفت «حوزه عمل» و سی و یک «کارکرد» ثابت است و در هر قصه عامیانه، جایگشت‌های مختلفی از آنها به کار می‌رود: «حوزه‌های عمل» شخصیت‌هایی هستند که در این قصه‌ها، تفوق دارند؛ برای مثال قهرمان، تبهکار، یاری‌دهنده، شخص گم شده و نظایر آن. «کارکردها»، رویدادها یا اعمالی هستند که روایت را در جهت معینی به پیش می‌برند. نتایج تحقیق پراپ نشان می‌دهند که ضرورت ندارد هر سی و یک کارکرد در هر روایت تکرار شوند، اما آنهایی که انتخاب می‌شوند همیشه به ترتیب مشابهی روی می‌دهند. در طرح پراپ، قصه‌ها با «کارکرد» وصل پایان می‌یابند، که البته همیشه وصل به معنی لفظی کلمه [ازدواج] نیست، بلکه شکل‌هایی همچون به دست آوردن ثروت و یا اعاده وحدت خانواده را نیز شامل می‌شود. نکته حائز اهمیت در خصوص تحقیق پراپ، به دست دادن شناختن کامل از روایت نیست؛ در واقع اصلاً چنین نیست، زیرا قصه‌های عامیانه معمولاً روایاتی ساده و رویدادهایشان مبتنی بر ترتیب زمانی هستند؛ بلکه وی الگو یا ساختار زیربنایی یا درونی روایت را در یک نوع ادبی معین به دست می‌دهد. موضوعی که پراپ به آن می‌پردازد، ناگزیر دامنه

1 . Vladimir Propp

2 . *Morphology of the Folk-Tale*

تحلیلش را محدود می‌کند و خود آن تحلیل نیز صرفاً جنبه افقی تا ترتیب زمانی رویدادهای روایت را در برمی‌گیرد و به جنبه تمامیت‌بخش یا عمودی روایت که پیچیدگی بیشتری را در معنا و ساختار به وجود می‌آورد، نمی‌پردازد. از نظر تفسیر، پراپ جنبه «آرزو» را در روایت بسیار حائز اهمیت می‌داند و فرجامهای «وصل» را که در آن آرزوی دست یافتن به کسی (مثل یک شاهزاده خانم) یا چیزی (مثل یک جام طلا) برآورده می‌شود، به استعاره‌هایی برای نیاز کشاورزان روس به غذا تعبیر می‌کند. پراپ فرجامهایی را که از این الگو تبعیت نمی‌کنند و گره‌گشایی دقیقی ندارند، آن‌چنان قاعده‌مند تشریح نمی‌کند. با وجود این، تحقیق پراپ اولین تلاشی است که به منظور نظریه‌پردازی روایت صورت گرفته و توجه منتقدان را به ماهیت برساخته معطوف می‌کند. شخصیت، بیشتر شگرد یا «کارکردی» برای حفظ انسجام وقایع داستان تلقی می‌شود، و نه برابر با انسانهای «واقعی» که اعمال «واقعی» انجام می‌دهند.

از زمان پراپ به بعد، تحولات بسیاری رخ داده که برخی رهیافت ساختارگرایانه‌تری به روایت اتخاذ کرده‌اند. رولان بارت فرایند روایت را به دو جزء یا کارکرد، تقلیل‌پذیر می‌داند که وی آن دو را «کاتالیزور»^۱ و «هسته»^۲ می‌نامد. کاتالیزورها نقشی پس‌زمینه‌ای یا جزئی ایفاء می‌کنند، حال آنکه هسته‌ها «نقاط اتصال» روایت هستند که لحظات مهم تحول یا تکمیل آنها سرآغاز نوعی عدم قطعیت است و یا به آن می‌انجامد. بر این اساس در آرزوهای بزرگ ملاقات میان پپ^۳ و مگ‌ویچ^۴ در آغاز رمان به مثابه «یک هسته» عمل

1 . catalyser

2 . nucleus

3 . Pip

4 . Magwitch

می‌کند، کما اینکه بر ملاشدن غایی این موضوع که مگ ویچ حامی واقعی پپ و پدر استلاً^۱ است نیز در این روایت حکم یک «هسته» را دارد. در کتاب قتل راجراً کروید اثر آگاتا کریستی، ممکن است در ابتدا به نظر آید که دستگاه ضبط صوت نقش کاتالیزور را ایفاء می‌کند، اما سرانجام پس از روشن شدن پیرنگ به هسته و عامل مهمی در این قتل تبدیل می‌شود. داستانهای پلیسی یا جنایی اغلب با پنهان کردن اهمیت کامل واحدهای روایی تا پیش از افشای راز، آنها را به بازی می‌گیرند. نظریه کلی بارت در مورد روایت نظریه‌ای پیچیده است و باید به طور کامل بررسی شود. مبنای این نظریه، تحقیق پراپ و دیگران در جهت نشان دادن جنبه‌های درونی روایت است، به گونه‌ای که دیگر نمی‌توان پس از خواندن متن در سطح «ظاهری» تفسیر متوقف ماند.

می‌توان استدلال کرد که نظریه‌های پراپ و بارت درباره روایت، بیشتر به تحلیل «محتوا» می‌پردازند که عبارت است از شخصیت، وقایع داستان و زمان و مکان. روایات نه فقط به صورت داستانهایی درباره شخصیتها، رویدادها و مکانها عمل می‌کنند، بلکه در سطح بازگویی یا روایتگری آنها نیز کارکرد دارند. در نقد سنتی از اصطلاحهای «محتوا» و «شکل» استفاده کرده‌اند تا میان این جنبه‌های متن تفاوت قایل شوند. محتوا موضوع روایت، و شکل نحوه ارائه آن موضوع است. اخیراً با بسط نظریه روایت، این تمایز نامهای گوناگونی به خود گرفته است. ژرار ژنت^۲ نظریه پرداز فرانسوی در کتاب *گفتمان روایی*^۳ (۱۹۷۲) میان داستان، روایت و روایتگری تمایز قایل می‌شود. ژنت بر اساس این سه مفهوم، روایت را

1 . Estella

2 . Gérard Genette

3 . *Narrative Discourse*

نیز به اجزاء تشکیل دهنده آن تقسیم می‌کند و به متنیت و روند نقل یا روایتگری توجه وافری دارد. منظور از *داستان*، توالی رویدادهاست که ژنت آن را «محتوای روایی» می‌نامد. برای مثال در *بلندیهای بادگیر*^۱ (۱۸۴۷)، اگر قرار باشد «درباره» موضوع رمان صحبت کنیم، آنگاه خلاصه‌ای از داستان بر اساس ترتیب زمانی – شخصیتها و رویدادهای آن رمان – را باز می‌گوییم. همچنین ژنت *داستان* را با مفهوم مورد نظر سوسور از «مدلول» قیاس می‌کند. منظور از روایت خود متن است، یعنی زبان شفاهی یا مکتوب یا گفتمانی که داستان را بیان می‌کند و ممکن است ترتیب رویدادها را تغییر دهد و شخصیتها را در روابط گوناگونی با یکدیگر ارائه کند که به لحاظ «داستان» کامل نیستند. ژنت این مفهوم را با مقوله «دال» سوسور برابر می‌داند. بر این اساس در *بلندیهای بادگیر*، رویدادها به ترتیب زمان رخدادشان ارائه نمی‌گردند، بلکه در ترکیب زمانی آشفته‌ای نشان داده می‌شوند. همچنین پیش از آنکه شرح کاملی از شخصیت هیتکلیف در دست داشته باشیم، به برداشت کاملی از وی نمی‌رسیم. منظور از روایتگری، بازگویی رویدادهای داستان و روایت است که ژنت آن را «تولید عمل روایی» می‌نامد. مجدداً *بلندیهای بادگیر* را در نظر می‌گیریم. روایتگری یا نقل داستان به‌ویژه با توجه به چندلایگی پیچیده دفتر خاطرات لاک وود^۲ و شرح نلی دین^۳ و عوامل مختلف دیگر همچون نامه‌ها و نقل قولهای غیر مستقیم اهمیت می‌یابد. طرح زمانی روایتگری نیز تغییر می‌کند و بر پیچیدگی فرایند روایت می‌افزاید.

همهٔ رمانها چنین شیوه‌های روایتگری نامعمولی را به کار نمی‌گیرند، اما از

1 . *Wuthering Heights*

2 . Lockwood

3 . Nelly Dean

سوی دیگر ما پای‌بند عرفهای راویهای «معمول» سوم شخص یا اول شخص هستیم و لذا هر گونه تناقض در روایتگری و پیرنگ را می‌پذیریم و هر گونه انحراف از این عرفها را غیر عادی تلقی می‌کنیم. سایر نظریه‌پردازان، تقسیم‌بندی‌هایی مشابه ژنت اعمال کرده‌اند. مدتها پیش از ژنت فرمالیستهای روس نیز اصطلاح «fabula» را برای اشاره به موضوع داستان و «suzet» را مترادف پیرنگ به کار بردند: شیوه‌های انتخاب، تنظیم و روایت مفاد داستان. این اصطلاحات در دیگر نظریه‌روایی معاصر فرانسوی، معادلهایی چون «ماوقع» و «گفتار» دارند، اما بدیهی است که معادل تقسیم‌بندی‌های تخصصی‌تر ژنت هستند. در نقد روایی بریتانیایی و امریکایی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، بیش از ظهور روایت‌شناسی اروپایی دیدگاهی مطرح شد که ساخت و مبانی نظری غنی نداشت. نمونه بارز این دیدگاه کتاب *بوطیقای ادبیات داستانی*^۱ (۱۹۶۱) اثر وین. سی. بوت^۲ است. وی در این کتاب بر این مهم تأکید می‌کند که باید روایت را متشکل از «راوی» و «قصه» بدانیم. در واقع، بوت این اصطلاحات را از این گفته معروف د. ه. لارنس اقتباس کرده است: «هرگز به هنرمند اعتماد نکن. به قصه اعتماد کن». دیدگاه بوت نمونه تجربه‌باوری انگلیسی- امریکایی در دوره‌ای پیشا- نظری است. این کتاب تحقیق گسترده و تقریباً جامعی است درباره مجموعه وسیعی از متون داستانی که وی بر اساس آنها به شرح روایتگریهای مختلف می‌پردازد و به‌ویژه مفهوم «زاویه دید» را مورد توجه قرار می‌دهد. به رغم محققانه و بسیار مشروح بودن *بوطیقای ادبیات داستانی*، با خواندن این کتاب مشکل بتوان الگو یا مجموعه اصطلاحات مشخصی از آن اتخاذ کرد و بر مبنای آن به

1 . *The Rhetoric of Fiction*

2 . Wayne C. Booth

مبحث روایت پرداخت. همچنین این کتاب بر خلاف دیدگاه استقرایی که بارت مطرح می‌کند، دیدگاهی استنتاجی دارد.

تحقیق بوت درباره «زاویه دید»، پیش‌درآمدی است بر مفهوم «کانونی کردن» آن‌گونه که ژنت این اصطلاح را به کار می‌برد. همان‌گونه که ژنت توضیح می‌دهد، اصطلاح «زاویه دید» دو جنبه روایت را خلط می‌کند: شخصی که روایت می‌کند و شخص در متن که رویدادها از نگاه وی دیده می‌شود، همسان تلقی می‌شوند. حال آنکه این دو لزوماً همسان نیستند و در واقع *راوی* و *عامل کانونی‌کننده* در فرایند روایت عوامل متمایزی هستند. پارک منسفیلد^۱ (۱۸۱۴) اثر جین آستن را یک *راوی* سوم شخص نقل می‌کند، اما *عامل کانونی‌کننده* معمولاً فنی پرایس^۲ است. در روایتگری سوم شخص احتمالاً این دو کمتر با هم اشتباه می‌شوند، اما در روایتگری اول شخص اغلب به نظر می‌رسد که *راوی* و *عامل کانونی‌کننده* یکی هستند. البته باید در این مورد بسیار دقت شود. در *آرزوهای بزرگ*، پیپ هم *راوی* و هم شخصیت اصلی است، اما زبان روایتگری زبان بزرگسالی پیپ است. حال آنکه *عامل کانونی‌کننده* اغلب پیپ خردسال است. در متونی همچون *دل تاریکی*^۳ (۱۸۹۹) اثر ژوزف کُنراد^۴ یا *گتسبی بزرگ*^۵ (۱۹۲۶) اثر ف. اسکات فیتزجرالد^۶، روابط *راوی* / *عامل کانونی‌کننده* پیچیده‌تر است، اما در آن روایتگریهای اول شخص که وقایع گذشته را در زمان حال باز می‌گویند، همچون موارد ذکر شده، مسلماً می‌توان این دو عامل را از یکدیگر باز شناخت و میانشان تمایز قایل شد. در *بلندیهای بادگیر* با *کانونی شدن* متکثر مواجه‌ایم، بدین معنا

1 . *Mansfield Park*

2 . Fanny Price

3 . *Heart of Darkness*

4 . Goseph Conrad

5 . *Great Gatsby*

6 . F. Scott Fitzgerald

که شخصیت‌های مختلف نقش عامل کانونی‌کننده را بر عهده دارند که دو تن از آنها راوی هم هستند: لاک و ود و نلی دین. تشخیص این روابط در تحلیل روش روایی، و متعاقب آن برتری شخصیت‌ها و جایگاه شناخت و صورتهای قدرت مربوط به آنها در یک متن تعیین کننده است. راوی / عامل کانونی‌کننده به ظاهر مرکب، نسبت به آنها که کاملاً مجزا یا چندگانه هستند، دیدگاه یکپارچه و منسجم‌تری به دست می‌دهد. در اینجا می‌توان دیدگاه باختین در خصوص رمان را - که می‌تواند به سایر انواع ادبی نیز تعمیم داده شود - به این شکل مهم بسط داد که نظرگاههای متعدد و آشکارا وحدت نیافته، به متنی گفت‌وگوگر یا آزاد منجر می‌شود که در صدد تحمیل ایدئولوژی یا دیدگاهی منفرد نیست. بلندیهایی با‌دگیر از این نظر اثری جالب توجه است، زیرا تلاش لاک و ود برای تحمیل دیدگاهی وحدت یافته و واحد درباره رویدادها توسط عوامل کانونی‌کننده موجود در روایتگری بی‌ثمر می‌ماند. در اولیس اثر جیمز جویس به طور مشخصتر مجموعه عوامل کانونی‌کننده مختلفی برجسته می‌شوند که سلسله مراتب ثابتی را بر متن تحمیل نمی‌کنند، بلکه امکان مطرح شدن دیدگاههایی مختلف، آزاد و نسبی را فراهم می‌آورند. در حوزه متون شعری نیز می‌توان «آخرین دوشس من» (۱۸۴۲) سروده براونینگ را مثال زد که در آن تفاوت قابل ملاحظه‌ای [بین راوی و عامل کانونی‌کننده] وجود دارد. هر چند این شعر به طور کامل توسط دوک فرارا^۱ روایت می‌شود، اما روایت این امکان را برای خواننده به وجود می‌آورد که نظرگاهها یا نقطه نظرات فرضی کانونی‌شدن را خارج از کنترل راوی به وجود آورد تا بتواند در مورد دوک قضاوت کند. سایر

1 . Duke of Ferrara

عوامل کانونی‌کننده موجود به طرز کنایه‌آمیزی به همسر مرحوم وی و فرستادهٔ اتریشی که در شعر طرف صحبت دوک است، مربوط می‌شوند. آنها به نوعی با سکوتشان سخن می‌گویند و سبب می‌شوند که خواننده دربارهٔ دوک قضاوت کند. «آواز عاشقانهٔ ج. آلفرد پروفراک»^۱ (۱۹۱۷) سرودهٔ تی. اس. الیوت یک راوی واحد دارد، اما در ذهن وی صداها یا عوامل کانونی‌کننده متعددی وجود دارند که تصور وجود یک شخصیت واحد را مورد تردید قرار می‌دهند.

جنبهٔ ایدئولوژیکی روایت مشخصاً در نظریه‌های بستار^۲ روایی بارز است. مفهوم فرجام بی‌گمان در نحوهٔ تأثیرگذاری روایت بسیار حائز اهمیت است. روایت دارای خط سیری است که معمولاً به نوعی اوج یا پایان می‌انجامد. شکل روایی روایات ایجاب می‌کند که پایان یابند، اما فرجام ممکن است به صورت شسته و رفته یا به گفتهٔ ام. فورستر در کتاب *جنبه‌های رمان «جمع و جور کردن»* داستان باشد یا به صورت موقعیتهای نامعین و حل نشده. فرانک کرمد^۳ در کتاب *معنای فرجام* (۱۹۶۶) در تحقیق گسترده‌ای دربارهٔ متون مختلف به بررسی این موضوع پرداخت که بخش اعظم ادبیات، روایات متضمن دیدگاههایی است که فرجام یا پایانه‌های معینی همچون فاجعهٔ آخرالزمانی یا آرمان شهر را در بردارند. به این طریق، می‌توان زیر بنای ادبیات را روایات کلانتری دانست که در ادوار و فرهنگهای مختلف وجود داشته‌اند. پیش از این، نورتراپ فرای^۴ منتقد کانادایی، در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ در خصوص اسطوره‌های کهن الگویی که مبنای آثار ادبی هستند، مصرانه به دفاع از این دیدگاه پرداخته بود. البته برخی از فرجامها اخیراً بیشتر به لحاظ ایدئولوژیکی

1. "The love song of J. Alfred prufrock" 2. closure

3. Frank Kermode

4. Northrop Frye

مورد بررسی قرار گرفته‌اند و لذا به جای اینکه بازتاب ساختارهای اسطوره‌ای بزرگ تلقی شوند، به طور اخص به جنبه‌های اجتماعی، اقتصادی و سیاسی پیرامون یک متن ادبی مربوط دانسته شده‌اند. اصطلاح اطلاق شده به این فرجام، **بستار** است که معمولاً فرجام یا نقطه‌ای است که در آن اوج یا نتیجه روایت حاصل می‌شود. این اصطلاح به‌ویژه به رمان قرن نوزدهم اطلاق شده است که در حال حاضر تعداد زیادی از منتقدان و نظریه‌پردازان برای اشاره به آن از اصطلاح **متن کلاسیک - رئالیستی** استفاده می‌کنند. اصطلاح اخیر همچنین برای توصیف قالبهای نوشتاری دیگر، از جمله ادبیات داستانی عامه‌پسند، آگهیهای تجاری و سریالهای تلویزیونی نیز به کار می‌رود. مفهوم **بستار** به شیوه‌هایی اشاره دارد که متن خواننده را به فهم و پذیرش یک «حقیقت» مشخص یا شکلی از شناخت ترغیب می‌کند تا از آن طریق خواننده دیدگاه خاصی را به جهان، صحیح یا طبیعی بداند. **بستار** را مستقیماً نشأت گرفته از مؤلف یا وابسته به دیدگاههای خواننده تلقی نمی‌کنند، بلکه آن را ذاتی شکل متن و راهبردهای نوشتاری آن و توقعات قرائت مربوط به یک نوع ادبی خاص همچون رمان می‌دانند. کترین بلسی **بستار** را به این صورت تعریف می‌کند:

لحظه بستار نقطه‌ای است که رویدادهای داستان ره طور کامل برای خواننده فهمیدنی می‌شوند. بارزترین نمونه آن داستان پلیسی است آنجا که - در صفحات پایانی - قاتل مشخص می‌شود و خواننده انگیزه قتل را درمی‌یابد.^۱

برخی منتقدان همچون بلسی **بستار** را باگونه‌ها یا انواع خاصی از ادبیات

1 . Catherine Belsey, *Critical Practice* (london, Methuen, 1980), p. 70.

مرتبط می‌دانند، حال آنکه دیگران استدلال کرده‌اند که بستار به طور ذاتی در تمام متون وجود دارد، اما همیشه واضح و مشخص نیست؛ بنابراین آثاری که ظاهراً فرجامهای «نامعین»، ناتمام یا مبهم دارند، دارای نوعی بستار ایدئولوژیکی هستند.

بر این اساس، روایت مبنای ادبیات و یکی از عناصر اصلی نظریه ادبی است. این اصطلاح را می‌توان به مفهومی محدود و اغلب فرمالیستی، یا به مفهومی گسترده و ایدئولوژیکی به کار برد. شناخت شیوه‌های کارکرد روایت ما را در فهم متون ادبی یاری می‌کند، حال آنکه نقد سنتی قادر به این کار نبود. شناخت روایت همچنین ما را در تفسیر سایر متون و شکل‌های دانش موجود در دنیای اجتماعی و ارتباط ما با آنها یاری می‌کند. روایات هم روش‌هایی فردی و هم روش‌هایی جمعی برای برداشت و تفسیر به دست می‌دهند و اغلب چنان تأثیر به‌سزایی بر ما می‌گذارند که عمدتاً آنها را به عنوان روایت نمی‌شناسیم. گفتمان ادبی روایت را به نحوه‌های گوناگونی که دیدیم برجسته می‌کند و شاید بتوان گفت یکی از مهمترین کارکردهای ادبیات، نشان دادن یا برملا کردن ساز و کارهایی است که معنا را به وجود می‌آورند و اغلب در سایر گفتمانها پوشیده و ناپیدا هستند.

فصل سوم

«جامعه» و «فرد»

حوزه‌هایی که تاکنون بررسی کرده‌ایم، عمدتاً از نظر صوری یا ساختاری به ادبیات مربوط می‌شده و بسیار متن‌محور بوده‌اند. این رهیافتها را می‌توان به نادیده گرفتن ارتباط میان ادبیات و «جهان واقع» متهم کرد، زیرا متن ادبی را به صورت مستقل و از طریق واژگان تخصصی آن بررسی می‌کنند و این نظام واژگانی پیوند ادبیات را با مردم (خواه آحاد مردم و چه توده آنان) و رویدادهای تاریخی که آنها را می‌سازند و دربردارند، قطع می‌کند، درواقع، این نظریات در روشن ساختن رابطه ادبیات و جهان واقع و همچنین تاریخ بسیار مؤثرند. نخست اینکه درستی این دیدگاه متداول را که ادبیات جدا از جهان است یا صرفاً به نحوی منفعل و آینه‌وار جهان را منعکس می‌کند، مورد تردید قرار می‌دهد. ادبیات به همان اندازه که محصول جهان و بخشی از آن یا هر فرایند دلالت‌گر دیگر است، جزئی از حقیقت یا تأملی درباره آن است. احتمالاً مرسوم بوده است به جای آنکه خود ادبیات را پدیده‌ای کنشگر و تأثیرگذار بدانند، آن را بازتاب منفعل رویدادها بنمایند، خصوصاً به این دلیل که این امر ادبیات را به کالایی نسبتاً «مطمئن» تبدیل می‌کند و موجب تقویت این تصور نادرست می‌شود که ادبیات جایگاه معنوی یا زیبایی‌شناختی مستقلی دارد؛ این رویکردها در جدا کردن ادبیات از زندگی واقعی مؤثرتر از رویکردهای وابسته به نظریه ادبی هستند.

با این حال، ادبیات از قدیم تحت عناوینی از قبیل «ادبیات و جامعه» بررسی

شده و تلقی منتقدان این بوده است که ادبیات درباره مردم (خواه آحاد مردم و خواه توده آنان) حرفهای حائز اهمیتی برای گفتن دارد. علاوه بر این، متن ادبی از جهت رویدادهای نمایانده شده در متن و واکنش خواننده به آن رویدادها، یکی از اساسیترین حیطه‌های «تجربه» انسان است (ضمن اینکه البته «تجربه» اصطلاحی پیچیده و بحث‌انگیز است). ادبیات برای تماشاگران تئاتر یا خوانندگان منفرد شعر، موضع خاص و برتری دارد که معمولاً باگفتمانهای دیگر سازگار نیست. نظریه‌های ادبی مقوله‌پردازیهایی نامنسجمی همچون «رمان و جامعه»، شیوه‌های مشخص و متعددی را برای بررسی ادبیات ارائه می‌کنند. نظریه‌های مختلفی هستند که به نحوه کارکرد اجتماعی و تاریخی ادبیات می‌پردازند و به ما کمک می‌کنند که تصوراتمان را درباره ادبیات و درواقع سایر گفتمانها - همچون روزنامه، رادیو و تلویزیون - که در پیرامون ما قرار دارند، مشخص کنیم. تصمیم دارم در ذیل سرفصلهای کلی طبقه اجتماعی، جنسیت^۱ و ذهنیت به بحث درباره این تصورات بپردازم و برخی نمونه‌های نظریه ادبی را که نحوه شناخت ما از این مقولات را شکل داده‌اند، بررسی کنم. این مقولات وجوه مشترک فراوانی با یکدیگر دارند: مسائل مربوط به طبقه اجتماعی با مقولات جنسیت و هویت فردی ارتباط تنگاتنگی دارند، لیکن به روشن شدن موضوعاتی کمک می‌کنند که در غیر این صورت در معرض خطر تبدیل به حوزه‌ای آشفته و نامشخص‌اند.

الف) طبقه اجتماعی

جامعه در دوره‌های تاریخی مختلف گروه‌های طبقاتی گوناگونی را به وجود آورده است، اما این گروه‌بندیها همیشه یکسان نبوده‌اند؛ همچنین زبانی که هویت طبقه اجتماعی را تعیین می‌کند، به طرز چشمگیری تغییر کرده است.^۱ ادبیات و نقد ادبی در مورد مقولات مربوط به طبقه اجتماعی رابطه‌ای دوسوگرایانه داشته‌اند، از این حدیث که بخش اعظمی از ادبیات و نقد ظاهراً به مسائل طبقه اجتماعی بی‌توجه است، و اثر ادبی را تا حدودی فراتر از شکل‌بندیهای اجتماعی معین می‌داند. معمولاً سرچشمه این دیدگاه این است که طبقه اجتماعی در مسائل مربوط به مشخصه‌های زیبایی‌شناختی متن نادیده گرفته شده یا کم‌اهمیت تلقی شده است. و یا به این سبب که بنابر دیدگاهی اومانیستی، ادبیات عمدتاً درباره افرادی است که نمایانگر ویژگیهای جهانشمول مشترک یا بالقوه مشترک میان همه مردان - و احتمالاً همه زنان - هستند، یعنی ویژگیهایی که به موقعیت اجتماعی و اقتصادی آنها مربوط نیست. [رمان جین آستین با عنوان] پارک منسفیلد نمونه متنی است که نابرابری اقتصادی فاحش میان برخی شخصیتها را - که به بارزترین شکل میان خانواده فنی و خانواده برترام دیده می‌شود - کاملاً طبیعی و در واقع به لحاظ اخلاقی پذیرفتنی می‌نمایاند، زیرا توجه اصلی داستان معطوف به رفتار فردی شخصیتهاست، نه رفتار افراد به مثابه اعضای گروه‌های طبقاتی اقتصادی. مقولات طبقه اجتماعی صرفاً برحسب پیوند با سلسله مراتب اجتماعی مقرر مورد توجه قرار می‌گیرند و سلسله مراتبی که به طور غیرمستقیم ظاهر می‌شود و تأثیر بی‌اندازه آن نیز به همین

1 - Raymond Williams, *Keywords* (London, Fontana, 1976), pp. 60-9.

دلیل است. شاید قابل توجه‌ترین مسئله در این خصوص این است که بخش عظیمی از مردم انگلستان در دوره رمان، در جامعه رمان نمایانده نمی‌شوند، به گونه‌ای که حتی مستخدمان یا کشاورزان نیز مورد اشاره قرار نگرفته‌اند. با عطف توجه به یک شخصیت، متن به دلیل توجهش به اخلاق فردی، امور اجتماعی و عوامل اقتصادی را کنار می‌گذارد؛ فنی پرایس، قهرمان زن در این رمان، به عنوان یک زن سخی ظاهر می‌شود، اما در حقیقت نمایانگر ارزشهای طبقاتی کاملاً خاصی است. اکثر مباحثی که در نقد این رمان صورت گرفته، این دیدگاه را تأیید می‌کنند: قسمت اعظمی از این نقدها درباره تفاوت‌های ظریف اخلاق فردی است که فنی را پیوسته مشغول ساخته و بر تقدم فردیت تأکید می‌کند. در حال حاضر، همه آثار ادبی به شیوه پارک منسفیلد به مقوله طبقه اجتماعی نمی‌پردازند یا از پرداختن به این مقوله خودداری نمی‌کنند؛ همچنین همه شکل‌های نقد ادبی، اخلاق فردی را ملاک سنجش کیفیت ادبی متن نمی‌دانند. اما اخلاق فردی الگوی مناسبی برای مسکوت گذاشتن یا کم اهمیت دانستن مسائل طبقاتی به دست می‌دهد؛ در عین حال می‌توان با نادیده گرفتن مسائل یادشده برخی ارزشها را که ارتباط زیادی با طبقه اجتماعی دارند، مورد تأیید قرار داد. آثار ادبی و نقد ادبی همواره رابطه معینی با طبقه اجتماعی دارند و درواقع بخشی از آن چیزی هستند که آگاهی طبقاتی می‌نامیم، اما جهت‌گیریهای آنها نسبت به طبقه اجتماعی می‌تواند بسیار متفاوت باشد.

در نظریه طبقه اجتماعی عمدتاً آراء از کارل مارکس در قرن نوزدهم نشأت می‌گیرد و نحوه بررسی تاریخی و اجتماعی و بیش از آن بررسی فرهنگی ادبیات به‌ویژه از کاربرد و تعدیل نظریه مارکسیسم تأثیر پذیرفته است. در ابتدا شایان ذکر است که ماتیو آرنلد فرهنگ را عاملی می‌دانست که می‌تواند زندگی مردم را

بهبود بخشد و لذا کوشش برای نیل به فرهنگ و ارتقاء آن را امری بسیار مطلوب تلقی می‌کرد. حال آنکه نگرش مارکس و طرفدارانش درباره فرهنگ کاملاً متفاوت بود. از نظر مارکس، ساخته‌های فرهنگی به گروه‌های اجتماعی خاصی مربوط می‌شوند و هدف از آفرینش آنها عمدتاً تقویت منافع گروه طبقاتی حاکم یا برتر، یعنی طبقه متوسط یا بورژوازی، است، زیرا دیدگاهی را درباره جهان مطرح می‌کند که منافع طبقه حاکم را تأمین می‌سازد؛ برای مثال، تقسیم «طبیعی» جامعه به طبقات اقتصادی نابرابر که عهده‌دار مشاغل مختلف هستند، یا قائل شدن حق تملک اموال برای یک طبقه خاص. به اعتقاد مارکس ساختارهای طبقاتی به طور کلی طی تاریخ تغییر می‌کنند، به گونه‌ای که در دوران فئودالی، تقسیم جامعه به زمین‌داران یا ملاکان و دهقانان و رعایا، نتیجهٔ اوضاع اقتصادی مختلف و نظام استثمار ناشی از آن بوده است. در نظام سرمایه‌داری، روابط جدیدی میان صاحبان سرمایه و افراد فاقد سرمایه حاکم شد. همراه با شکل‌بندی‌های طبقاتی جدید، صورتهای فرهنگی جدیدی شکل می‌گیرند و در دوران سرمایه‌داری صنعتی، رمان به مهمترین قالب ادبی تبدیل شد: یعنی سبک نوشتاری غالبی که تاکنون به عنوان رئالیسم کلاسیک به آن اشاره شده است. مارکس مهمترین فرایند تاریخی در روابط طبقاتی دوران سرمایه‌داری را تضاد طبقاتی می‌داند، تضادی میان طبقهٔ مالک یا برتر و طبقات اجتماعی استثمار شده و غیرمالک. پیش از مارکس، هگل فیلسوف آلمانی، استدلال کرده بود که تضاد اصلی میان عوامل مادی یا جسمانی زندگی و مفهوم نیروی جهانی معنوی است، نیرویی که مردم با آن بیگانه‌اند، اما عاقبت آشکار خواهد شد. مارکس این تضاد را مجدداً تبیین کرد، به این ترتیب که آن را صرفاً در زمینه‌ای مادی قرارداد و معتقد بود که تجلی این تضاد در نابرابریهایی است که

مردم در زندگی‌شان تجربه می‌کنند. راه‌حل این تضاد نیز نهایتاً با انقلابی که به تغییر اجتماعی می‌انجامد، به دست می‌آید. مارکس امر معنوی را نوعی انحراف و آگاهی کاذب می‌داند که توجه مردم را از مقولات مادی واقعی در تاریخ منحرف می‌کند. از نظر مارکس فرهنگ بازتاب یک سامان معنوی متعالی نیست، بلکه محصول نیروهای اقتصادی و اجتماعی است. این ایده به وضوح در تعبیر معروفی که تصورات متعارف را [درباره فرهنگ] دگرگون کرد، بیان شده است:

نحوه ایجاد زندگی مادی، فرایند زندگی اجتماعی و سیاسی و فکری را به طور کلی تعیین می‌کند. آگاهی انسانها وجودشان را تعیین نمی‌کند؛ برعکس، وجود اجتماعی آنها تعیین‌کننده آگاهی‌شان است.^۱

نویسندگانی همچون برتولت برشت که نظریات مارکسیستی را گسترش داده‌اند و نیز منتقدان و نظریه‌پردازان ادبی که ادبیات را از نظر مارکسیستی بررسی کرده‌اند، فعالیتشان حول مقولات تضاد طبقاتی متمرکز شده است. [در آثار این دسته از نویسندگان و منتقدان] ادبیات همراه با سایر محصولات فرهنگی، عمدتاً شکلی از ایدئولوژی تلقی می‌شود.

1. Karl Marx, Preface to *A contribution to the Critique of Political Economy*, in *Marx and Engels: Selected Works Vol. I*, (London, Lawrence and Wishart, 1968) p.181. originally published in 1859.

ب) ایدئولوژی

ایدئولوژی در نظریه ادبی به مفهوم بسیار مهمی تبدیل شده و برگرفته از نظریه‌های طبقاتی مارکسیستی است، اما می‌تواند در مورد جنسیت، نژاد و سایر زمینه‌هایی اعمال شود که [به نحوی از انحاء] به باز تولید مناسبات نابرابر به صورت مناسباتی طبیعی یا به‌هنجار مربوط می‌گردند. اصطلاحات طبیعی جلوه دادن و به‌هنجار کردن به شیوه‌هایی اطلاق می‌شوند که بر مبنای آنها برخی شرایط را بی‌هیچ تردید یا طبیعتاً درست می‌دانیم. در این خصوص، انواع شناخت و نحوه نمایاندن زندگی، که ادبیات سهم قابل ملاحظه‌ای در آنها دارد، ذهنیهایی ایجاد می‌کنند که به مردم این امکان را می‌دهد خود را طوری نشان دهند و بشناسند که بنابر گفته مارکس، مناسبات اقتصادی قدرت در جامعه آن را تعیین می‌کند. درباره ایدئولوژی فراوان نوشته‌اند: در ساده‌ترین شکل، ایدئولوژی شیوه‌ای برای موجه‌ساختن قدرت طبقه حاکم در جامعه تلقی می‌شود، اما نظریه پردازان مارکسیست این الگوی پایه‌ای را که ایدئولوژی صرفاً بازتاب زبرساختاری مبنای اقتصادی جامعه است، مورد تجدید نظر قرار داده‌اند. به بیان دیگر، ایدئولوژی زیرساخت جامعه تلقی می‌شود. بی‌تردید اکثر نظریه‌ها، ایدئولوژی را موجب ایجاد آگاهی واهی یا کاذب می‌دانند که اوضاع تاریخی واقعی را تحریف می‌کند. می‌توان ایدئولوژی را به جعبه تاریک عکاسی تشبیه کرد که حقیقت را معکوس می‌کند، به گونه‌ای که تصویر عکاسی وارونه می‌شود: ایدئولوژی هم با وارونه کردن رویدادها به همین صورت عمل می‌کند. ایدئولوژی معمولاً تصاویر راحتی بخش و آشنا نیز ایجاد می‌کند، اگرچه می‌تواند برای به جای گذاشتن تأثیر خود، به شیوه‌های بسیار پیچیده‌ای عمل کند، چنان که از بسیاری آگهیهای تبلیغاتی معلوم می‌شود. شاید تأثیرگذارترین ایدئولوژی

همان است که از آن غافلیم و بی آنکه متوجه آن باشیم ما را در میان گرفته و ظاهراً به آسانی به شکل امیال و عقاید ما در می آید.

یکی از مهمترین قلم‌یاریها به نظریه ایدئولوژیکی، مقاله لویی آلتوسر^۱ فیلسوف فرانسوی با عنوان «ایدئولوژی و دستگاههای ایدئولوژیکی حکومت»^۲ (۱۹۷۱) است. آلتوسر در این مقاله مفهوم ایدئولوژی را از طریق تبیین «دستگاههای ایدئولوژیکی حکومت» (یا «داح») با «دستگاههای سرکوبگر حکومت»^۳ (یا «دسح») مطرح کرد. «دسح» شیوه‌هایی هستند که دولت با ابزارهای رسمی و نهادینه شده (از قبیل پلیس، نیروهای مسلح، تشکیلات دولتی، دستگاه کیفری و امثال آن)، به طور مستقیم مردم را کنترل می‌کند. «داح» بدین لحاظ متفاوتند که فشارهای ایدئولوژیکی مستقیم یا از برون تحمیل شده نیستند، بلکه از درون جامعه نشأت می‌گیرند و شامل نهادهایی همچون دین، نظام قضایی، آموزش و فرهنگ، رسانه‌های گروهی یا ارتباطی، و عرفهای گوناگون زندگی خانوادگی هستند. تفاوت میان «دسح» و «داح» این است که «داح» ظاهراً با اتفاق نظر اجرا می‌شوند، به این معنا که به نظر می‌آید طبیعی هستند و آزادانه انتخاب شده‌اند و به اصطلاح آلتوسر دارای «استقلال نسبی» از حکومت یا طبقه حاکم هستند. در واقع، استدلال می‌شود که «داح» به منزله نظام قوانین و ابزار کنترل اجتماعی، بسیار مؤثرتر از اعمال زور هستند، زیرا مردم با رضایت در انقیاد خود و نگهداشت وضعیت موجود سهیم می‌شوند. در واقع، «داح» با ساختار طبقاتی، جنسیت و ذهنیت رابطه تنگاتنگی دارند. برای مثال، آموزش

1 . Louis Althusser

2 . "Ideology and Ideological State Apparatuses"

3 . Repressive State Apparatuses

یا نظام قضایی یا برخی قالبهای فرهنگ، روابط طبقاتی را طبیعی یا هیچ‌سویه می‌نمایانند و دلالت بر آن دارند که انسانها به طرق مختلف با یکدیگر برابرند و بدین نحو شیوه‌های نقض برابری افراد را از طریق وضعیت اقتصادی یا اجتماعی پنهان می‌کنند یا مسکوت می‌گذارند. آلتوسر همچون مارکس بر این باور است که خود آگاهی از طریق انواع ایدئولوژی شکل می‌گیرد، اما وی همچنین بر شیوه‌هایی تأکید دارد که ایدئولوژیها با نظامهای معنایی و اعتقادی خود به مردم امکان می‌دهند تا روابطی غیر واقعی و متمایز از روابط با شرایط موجودی که در آن زندگی می‌کنند، بر سازند. در توضیح این ایده می‌توان گفت که در برخی از شکل‌های ادبیات (همچون پارک منسفیلد یا آرزوهای بزرگ)، موانع طبقاتی یا ثروت، برای افراد طبقات فقر زده، موانعی عبور ناپذیر نیستند و در نتیجه موجب می‌شوند آنچه را در رفتار اجتماعی نابرابر است، در تخیل مان یکسان و برابر کنیم. محور نظریه آلتوسر این است که ایدئولوژی انسانها را به سوژه تبدیل می‌کند، به این معنا که جایگاه افراد توسط صورتهای ارتباطی از قبیل رمان تعیین می‌شود یا، به بیان دیگر، آن افراد از ذهنیت کاذبی برخوردار می‌گردند تا رویدادها را به نحو خاصی مشاهده کنند و خود را در این روند عواملی آزاد و افرادی قائم به ذات بدانند که ظاهراً می‌توانند آن‌طور که مایلند بخوانند و تفسیر کنند، اما در واقع توسط رمزها یا راهبردهای متن کنترل و محدود می‌شوند. منظور آلتوسر از پاسخ‌خواهی^۱ نحوه تبدیل انسانها به سوژه و واداشتن آنها به مسلم دانستن هویت مشخصی برای خویش، یا (بنا به استعاره‌ای که آلتوسر به کار می‌برد) نحوه «به خدمت گرفتن» انسانهاست. مفهوم فردگرایی مبنای

ایدئولوژی سرمایه‌داری غرب است و در گفتمانهای اجتماعی و فرهنگی مختلفی عنوان می‌شود. آلتوسر مدعی است که انسانها در واقع افرادی مستقل و مختار به تعیین زندگی خویش نیستند، اما به راحتی می‌توان آنها را واداشت گمان کنند چنین هستند.

مفهوم ایدئولوژی همچنان بسط یافته است و خود در مباحث فکری و نظری، حوزه‌ای مورد بحث است. نباید نسبت به آنچه «ایدئولوژی ایدئولوژی» می‌توان نامید بی‌توجه باشیم، به این معنا که گفتمانهای مارکسیستی و سایر گفتمانها مدعی بر ملاکردن جنبه ناپیدا یا غیرواقعی شکل‌های دانش و فرهنگ‌اند، اما ممکن است خود را هیچ‌سوگرا یا بر حق جلوه دهند. برای مثال، مارکسیسم اوضاع تاریخی «واقعی» یا «موجود» را در مقابل اوضاع کاذب مشخص می‌کند و باید بدانیم که نظریه مارکسیستی خود گفتمانی است که شکل‌های خاصی از شناخت را ایجاد می‌کند، گو اینکه این شکلها با گفتمانهای غالب سرمایه‌داری بسیار متفاوت و مخالف آنها هستند. به این طریق، ایدئولوژی را می‌توان رفتاری کنشگر و چالش طلبانه دانست که صرفاً به تقویت ارزشهای متداول و غالب جامعه نمی‌پردازد، بلکه در برابر شکل‌های نو و متفاوت آگاهی مقاومت می‌کند یا با آنها در تقابل است. بنابراین، نمی‌توان از نظر ایدئولوژیکی صرفاً کارکردی واپسگرا برای ادبیات قائل شد. اکنون قصد دارم به دو مقوله برگرفته از نظریه‌های ایدئولوژی بپردازم که به نظریه ادبی مربوط می‌شوند.

هژمونی

آنتونیو گرامشی فیلسوف مارکسیست ایتالیایی که آثارش را در دهه ۱۹۳۰ نوشت، برخی نظریه‌های آلتوسر درباره ایدئولوژی را پیشتر مطرح کرده بود. وی

هنگامی که در دوران موسلینی در حبس به سر می‌برد، به کار نگارش مشغول بود و آثارش مدتها پس از مرگ وی منتشر شد. آثار وی در حوزه‌ای که اکنون به عنوان مطالعات فرهنگی شناخته می‌شود و تأثیر چشمگیری بر تبیین مجدد اسلوب و محتوای مطالعات ادبی سنتی در بسیاری از دانشگاهها داشته است، بسیار تأثیرگذار بوده‌اند. گرامشی استدلال می‌کند که به لحاظ تاریخی، طبقات حاکم توانسته‌اند رهبری را نه با زورگویی آشکار، بلکه به طور غیرمستقیم و از راه آنچه وی هژمونی می‌نامد، اعمال کنند. کسانی که به سبب هژمونی تحت سلطه قرار می‌گیرند، فعالانه در جهت انقیاد خود که با تداوم گروههای غالب قدرت همراه است، عمل می‌کنند: مانند مفهوم موردنظر آلتوسر از «دستگاههای ایدئولوژیکی حکومت» که مردم در استثمار و انقیاد خود سهیم می‌شدند. گرامشی به‌ویژه بر نقش محوری فرهنگ در هژمونی تأکید داشت؛ لذا از دیدگاه او ارتباطات مختلف از ادبیات تا رسانه‌های جمعی، و فعالیتهایی از قبیل تفریح و ورزش، به این تأثیر کمک می‌کنند تا افراد به خود و جهان آن‌گونه «معنی دهند» که روابط قدرت غالب در جامعه تأیید می‌کنند و تداوم می‌بخشند. این شکل‌های شناخت پیوسته در جامعه در جریانند، به گونه‌ای که افراد به طرق مختلف و به طور تلویحیتر، بیش از آنچه بر حسب دیدگاههای متعارف در مورد ایدئولوژی تصور می‌شود، غرق در ایدئولوژی هستند. نمونه مهم آن در عمل، آن شکل‌های شناختی است که تحت مقوله «عرف» مشروعیت می‌یابند و پذیرفته می‌شوند. کارآیی عرف به منزله نوعی شناخت در این است که درستی آن به هیچ دلیل موجهی نیاز ندارد: عرف مشروع است، زیرا مشروع است. عرف بدیهی، طبیعی و ازلی می‌نماید، ولی تاکنون در دوره‌های مختلف تاریخی، نگرشهای کاملاً متناقض از طریق عرف، معقول جلوه داده شده‌اند. با نگاهی به نقش عرف در

رمان قرن نوزدهم، شخصیت‌هایی همچون جوگارگری^۱ در *آرزوهای بزرگ*، گابریل اوک^۲ در *دور از غوغای جنون*^۳ (۱۸۷۴) یا کالب گارت^۴ در *میدل مارچ* (۱۸۷۱-۲)، همگی را می‌توان نمونه اشخاصی دانست که ظاهراً آنچه را انجام می‌دهند که بنابر نوعی شناخت درونی و مسلم، ذاتاً درست است؛ آنها در واقع نماینده ارزش‌هایی هستند که جایگاه اجتماعی‌شان را تقویت می‌کند و متضمن تداوم یک نظام طبقاتی مبتنی بر نابرابری است. ریموند ویلیامز در کتاب *مارکسیسم و ادبیات* (۱۹۷۷)، هژمونی را به معنای «اشباع تمام فرایند زندگی» می‌داند. در واقع دیدگاه وی با معنای سنتی ایدئولوژی متفاوت است که هژمونی را به نحوی صوری و تنگ‌نظرانه شناخت‌پذیر می‌داند، مقوله‌ای که می‌توان عنوانی بر آن نهاد. متقابلاً، ویلیامز هژمونی را چنین تعریف می‌کند:

نظام زیست‌شده معانی و ارزش‌هایی - بنیادی و تعیین‌کننده - که چون به صورت رفتار تجربه می‌شوند، متقابلاً قطعیت‌بخش به نظر می‌رسند. نتیجتاً برای اغلب افراد جامعه معنایی از واقعیت ایجاد می‌کند، و نوعی قطعیت به وجود می‌آورد، زیرا برای بسیاری از افراد جامعه دشوار است که در بسیاری از عرصه‌های زندگی‌شان از این واقعیت تجربه شده فراتر روند.

به عبارت دیگر، [هژمونی] به اخضترین معنای کلمه یک «فرهنگ» است، اما

1 . Joe Gargery

2 . Gabriel Oak

3 . *Far from the Madding Crowd*

4 . Caleb Garth

فرهنگی که استیلا و انقیاد زیست شده طبقات اجتماعی مشخص نیز هست.^۱ شاید یکی از دلایل تأثیرگذاری شگرف رمان به عنوان نوعی ایدئولوژی در قرن نوزدهم، طیف تجربیاتی باشد که به دست داده است؛ به عبارت دیگر، رمان به کمک گفتمانهای متداول مختلفی که معمولاً مکمل و تأییدکننده یکدیگرند تأثیر بسیاری داشته، هرچند اغلب دست یافتن به این منظور متضمن غلبه بر موانع دشواری بوده است. بدین نحو از تناقضات آزارنده ممانعت می‌شد.

هژمونی همچون ایدئولوژی محل بحث است. شکل‌های ضدهژمونی می‌توانند به وجود آیند و ارزشهای غالب و نظام شناخت را تغییر دهند، بی‌تردید، ادبیات عرصه بالقوه‌ای برای بحث و جدل هژمونیک است و دررمانی همچون *نوع‌دوستان ژنده‌پوش*^۲ اثر رابرت ترسل^۳، هنجارهای متعارف به چالش کشیده شده و شیوه‌های بدیلی برای بررسی روابط طبقاتی، کاری و اقتصادی جایگزین آنها می‌شوند.

گفتمان

اصطلاح گفتمان تا این قسمت از کتاب حاضر کراراً به کار رفته است و می‌توان آن را به دو معنای «زبان» یا «نوشتار» دانست. با این حال، *گفتمان* معانی مشخصی دارد که معمولاً به نوشتار یا زبان مربوط نمی‌شوند و به کاربردن این اصطلاح به معانی یادشده برای تسهیل فهم بخش حاضر بوده است. اصطلاح *زبان* در بردارنده انگاشتهایی درباره جهان و معناست که ممکن است متعارف تلقی

1 . Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford, oxford University press, 1977), p.110.

2 . The Ragged Trousered Philanthropists

3 . Robert Tressell

شوند؛ به این معنا که ما هیچ‌گاه روابط میان زبان، معنا و جهان را بررسی نمی‌کنیم یا آن را مورد تردید قرار نمی‌دهیم، زیرا وجود این روابط را مفروض می‌دانیم. همان‌طور که در بخش مربوط به زبان دیدیم، معمولاً تصور می‌شود که زبان ابزاری خنثی یا شفاف برای توصیف جهان است و معنا نه از زبان بلکه از جهان منشاء می‌گیرد. اصطلاح گفتمان بدیل نظری بنیادستیزانه‌ای را جایگزین این دیدگاه می‌کند و معنا و تعبیر یا شناخت ما را از جهان ناشی از زبان می‌داند: بنابراین، زبان منشاء برداشت ما از واقعیت و عامل ایجاد معناست. پیش از این، سوسور این دیدگاه را در بافتی زبانی به این صورت مطرح کرده بود که هیچ «مدلولی» نمی‌تواند بدون «دال» وجود داشته باشد و معنا یا دلالت نمی‌تواند بدون نشانه یا زبانی که آن را بیان کند به وجود آید. اما دلالت‌های این دیدگاه به لحاظ اجتماعی و ایدئولوژیکی بسیار زیادتر است. در نظریه‌های دهه ۱۹۶۰ این دیدگاه نضج گرفت که زبان و رویدادهای اجتماعی و تاریخی به طرز جدایی‌ناپذیری با یکدیگر مرتبط‌اند و موقعیتهای مشخص، برخی زبانها را به وجود می‌آورند که آنها نیز به نوبه خود رویدادهایی را شکل می‌دهند و تعیین می‌کنند. زبان را مجموعه روابط اجتماعی معینی به وجود می‌آورند که در یک زمان و مکان خاص جریان دارند. چنین زبانی هرگز هیچ‌سوگرا و به لحاظ ایدئولوژیکی بی‌طرف نیست، بلکه برای انتقال شکل‌های مشخص شناخت در نظر گرفته شده تا به تأثیرهای مشخصی (معمولاً در زمینه قدرت و حکومت) دست یافته شود. این دیدگاه را که زبان نوعی مهار سیاسی و اجتماعی است که در آن «حقیقت» نه امری مسلم و کمال مطلوب، بلکه نسبی و عملی است و صرفاً در بافت تاریخی خاصی عمل می‌کند، به مستدلترین شکل میشل فوکو، فیلسوف فرانسوی ترویج کرد. فوکو کراراً تأکید می‌کند که جز از طریق ایجاد «حقیقت»

نمی‌توانیم اعمال قدرت کنیم:

تاریخ غرب را نمی‌توان از نحوه ایجاد «حقیقت» و تأثیرات آن جدا نمود. ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که تا حد زیادی همگام با حقیقت پیش می‌رود. منظورم این است که جامعه ما گفتمانی را ایجاد می‌کند و به جریان می‌اندازد که دارای کارکرد حقیقت است، گفتمانی که حقیقت تلقی می‌شود و دارای قدرت خاصی است.^۱

دنیای اجتماعی را می‌توان متشکل از گفتمانهای مختلفی دانست که برگرفته از نهادهایی هستند و حول نهادهایی عمل می‌کنند که خود جزئی از آنها هستند. برای مثال، در جامعه معاصر می‌توانیم گفتمانهای نظام قضایی، پزشکی یا فیزیک هسته‌ای را به طور مشخص تشخیص دهیم، هرچند شاید همیشه از قدرتی که آنها بر زندگی مان اعمال می‌کنند، آگاه نباشیم. اما گفتمانها متحد باهم یا در تقابل با یکدیگر عمل می‌کنند. برای مثال، در قرن نوزدهم گفتمانهای کلی دین و علم به طرق مختلف در تقابل با یکدیگر بودند، اما تلاش برای دست یافتن به توافق یا راه حل ادامه داشت. گفتمانهای دیگری نیز وجود دارند که تا این اندازه به طور واضح یا رسمی نهادینه نشده‌اند، اما شاید کارآیی و تأثیر آنها به همین دلیل است. در طول تاریخ غرب، گفتمانهای جنسیت و نژاد همراه با تغییراتی در جریان بوده‌اند، به گونه‌ای که در نتیجه این گفتمانها، برخی گروهها برتری

1 . Michel foucault, interview in *The History of Sexuality* (London, Allen Lane, 1979).

یافته‌اند و انقیاد بقیه امری عادی جلوه داده شده است. جنسیت و نژاد به بسیاری از گفتمانهای دیگر نیز سرایت کرده‌اند. گفتمانها می‌توانند با یکدیگر در آمیزند، به گونه‌ای که در یک نهاد خاص که گفتمان مشخصی را اعمال می‌کند، ممکن است گفتمانهای دیگری جریان داشته باشند که ساختارهای قدرت اجتماعی وسیعتری را القامی‌کنند. برای مثال، تا این اواخر در گفتمان نقد ادبی فرض بر این بوده است که همه خوانندگان ادبی مرد هستند، از این حیث که معمولاً به منظور اشاره به خواننده از ضمیر مذکر استفاده می‌شده است. این مثال نشان می‌دهد که نابرابریهای جنسی چگونه عادی جلوه می‌کنند.

ادبیات را می‌توان گفتمانی دانست که حوزه مشخصی را دربر می‌گیرد، البته همان‌گونه که پیش از این گفتم، در سالهای اخیر، جایگاه و کارکرد مطالعات ادبی به طرز چشمگیری مورد بازنگری قرار گرفته است. چنان‌که دیدیم، گفتمان ادبی مشخصه‌های زبانی معینی دارد و شکلهای خاصی از «حقیقت» را به وجود می‌آورد. اما متون ادبی سایر گفتمانها را نیز دربردارند؛ درواقع، شاید ادبیات به این دلیل که طفیلیترین گفتمانهای اجتماعی است، از بقیه متمایز می‌شود، به این لحاظ که گفتمانهای بسیار مختلف و گوناگونی را به عاریت می‌گیرد و درهم می‌آمیزد. رمان قرن نوزدهم نمونه خوبی [از این درهم‌آمیزی گفتمانهای مختلف] است، زیرا انواع گفتمانهای اقتصادی، علمی، دینی، خانوادگی، اخلاقی و غیره را درهم می‌تند. در بافتهای اجتماعی و متون ادبی، گفتمانها معمولاً در نوعی سلسله مراتب قرار می‌گیرند که یک گفتمان برتر یا مسلط، قدرت خود را بر گفتمانهای حول و حوش آن اعمال می‌کند. این امر در رمان هم می‌تواند از طریق گفتمان روایی صورت‌پذیرد (در این حالت، صدای راوی بر رویدادهایی که شرح می‌دهد، اعمال سلطه می‌کند) و هم از طریق گفتمانهای نهادینه شده متنوعی

که در روایت وجود دارند. برای مثال، در رمان پارک منسفیلد گفتمانهای مالکیت، طبقه اجتماعی و روابط خانوادگی ترکیب می‌شوند تا به برخی شخصیت‌ها و مواضع محوریت دهند و قدرت بخشند و بقیه را به حاشیه برانند و به تدریج از میان بردارند. رمان سنخی قرن نوزدهم، عرصه‌ای برای گفتگو میان گفتمانهای مختلفی است که در آن، به مواضع پذیرفتنی دست یافته می‌شود. نمونه بارز شیوه‌ای که گفتمانهای رقیب یا مخالف می‌توانند به هم بپیوندند، رمان همسران و دختران^۱ (۱۸۶۴-۶) اثر الیزابت گاسکل^۲ است که تضادهای میان دین و علوم طبیعی و نیز تضاد میان طبقه متوسط نوظهور پیشه‌وران و طبقه تثبیت شده ملاکان، عملاً و به طور استعاری از طریق ازدواج برطرف می‌شوند.

اگر در وهله اول یک متن را به جای مقولاتی سنتی از قبیل شخصیت، پیرنگ و اخلاق، از نظر گفتمان بررسی کنیم، قرائتها و معانی کاملاً متفاوتی حاصل خواهند آمد به سخن دیگر، مجموعه مناسبات متنی جدیدی پدید می‌آیند که در آن عملکردهای تاریخی و ایدئولوژیکی با سهولتی بیشتر فهمیده می‌شوند. متون ادبی را می‌توان هم بر ساخته^۳ و هم محل بحث تاریخی دانست که در آن، کشمکشها و تنشهای یک عصر مورد کنکاش قرار می‌گیرند تا گرایشهای مخالف، هماهنگ یا پنهان شوند و یا ساختارهای رسمی و غالب قدرت تغییر یابند.

نقد مارکسیستی

در این مرحله، ارائه چند نمونه از نقد معطوف به مارکسیسم سودمند خواهد بود.

1 . *Wives and Daughters*

2 . Elizabeth Gaskell

3 . construction

به این منظور، چند منتقد را مورد توجه قرار می‌دهیم که ادبیات را از منظری متفاوت با منتقدان اومانیست بررسی کرده‌اند. عجیب نیست که توجه اصلی این نوع نقد در ابتدا به رمان، خصوصاً رمان قرن نوزدهم، معطوف بود. مارکس تحلیل اقتصادی و اجتماعی خود را بر این دوره مبتنی کرد و خود، آثار دیکنز را مشتاقانه می‌خواند. معمولاً موضوع نوشته‌های منتقدان مارکسیست عمدتاً اجتماعی بوده است و نه فردی، و به بررسی جنبه جامعه‌شناسانه متون ادبی پرداخته‌اند که در تضاد با روان‌شناسی شخصیتهای منفرد است. در بررسی شخصیتها، معمولاً عوامل اجتماعی و تاریخی گسترده‌ای مورد بررسی قرار می‌گیرند که شخصیتها محصول آنها تلقی می‌شوند. در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، تحولات چشمگیری در نقد ادبی مارکسیستی رخ داد که عمدتاً به مقوله رئالیسم معطوف می‌شدند. مشهورترین و شاید متنفذترین منتقد در این زمینه، گئورگ لوکاچ مجاری است که تحقیقاتش عمدتاً درباره رمان قرن نوزدهم و مسائل رئالیسم بود. لوکاچ همچون بسیاری از منتقدان مارکسیست زمان خود، بر این باور است که رمان باید به لحاظ توان آن در انعکاس اوضاع تاریخی و مادی جامعه ارزیابی شود و اینها معیارهای عمده تعیین رئالیسم در رمان هستند. پژوهش رالف فاکس^۱ با نام *رمان و مردم*^۲ (۱۹۳۷) نمونه خوبی از کار یک منتقد مارکسیست انگلیسی در همان دوره با خط‌مشی مشابهی است. رئالیسم قابلیت یک متن در اصالت یا راست‌نمایی ظاهری از طریق توصیف عینی مبسوط نیست، بلکه موضوع این است که مناسبات تاریخی زیربنایی تا چه اندازه تصویر می‌شود و «تمامیت متمرکز» یک اثر هنری چگونه با «تمامیت مبسوط» دید

1 . Ralph Fox

2 . *The Novel and people*

مارکسیستی به تاریخ پیوند دارد. در واقع، دیدگاه لوکاچ در مورد ادبیات کاملاً ایده‌آلیستی است، ولو اینکه در ظاهر ضد متافیزیکی باشد. وی بسیار به این موضوع می‌پردازد که شخصیتها بخشی از یک بافت کلی اجتماعی و تاریخی هستند، هرچند ممکن است توجه وی ضد فردی جلوه کند. لوکاچ و سایر مارکسیستها ماهیت ذهنی‌گرایانه و بدعت‌گذارانه اکثر آثار مدرنیستی را ناموجه می‌دانستند، زیرا این آثار بیش از حد به ذهنیت فردی می‌پردازند و دیدگاه «عینی» را نادیده می‌گیرند. لیکن لوکاچ در مقایسه صحنه‌های مسابقه اسب‌دوانی نانا^۱ (۱۸۸۰) اثر امیل زولا و آنا کارنینا^۲ (۶-۱۸۷۴) اثر تالستوی، دومی را ترجیح می‌دهد، زیرا شخصیتها از درون مشاهده می‌شوند و فاقد صفات انسانی و بی‌روح نیستند. با وجود این، رالف فاکس مظهر مخالفت منتقدان مارکسیست در برابر توصیفات و نظریات مربوط به صورتهای شدت یافته فردگرایی است:

بی‌تردید، روانشناسان عصر جدید بر شناخت ما از انسان به میزان بسیار زیادی افزوده‌اند و امروزه رمان‌نویسی که سهم آنان را نادیده بگیرد، نادان و ابله است. اما این روانشناسان به هیچ عنوان نتوانسته‌اند فرد را یک کلیت و فرد اجتماعی بدانند. آنها شالوده‌نگرشی نادرست را درباره زندگی به وجود آورده‌اند و همین نگرش موجب گردیده که پروست و جویس یگانه هدف هنر را نه آفرینش شخصیت انسان، بلکه گسیختگی آن بدانند. روانکاوی، به رغم کندوکاو بی‌نظیر و جسورانه در اعماق نهفته شخصیت،

هیچ‌گاه به این حقیقت پی نبرده است که فرد صرفاً جزئی از یک کلیت اجتماعی است و قوانین این کلیت که همچون طیف نوری که از منشور می‌گذرد در دستگاه روانی هر فرد تجزیه و منکسر می‌شود، ماهیت هر فرد را تغییر می‌دهد و تحت فرمان دارد.^۱

البته منتقدان مارکسیست، همه مخالف بدعت‌گذاری نبوده‌اند. در زمان انقلاب روسیه، پیش از بازگشت به نظریه‌های سنتی‌تر رئالیسم در روسیه، همان‌گونه که پیش از این دیدیم، نظریه‌پردازان بنیادستیزی همچون ویکتور شک洛夫سکی استدلال می‌کردند که ادبیات باید شوک ایجاد کند، آشنایی‌زدایی کند و برداشت ما را از امر متعارف برهم زند. دو تن از نویسندگان مارکسیست دهه ۱۹۳۰، روشهای نظری، انتقادی و خلاق را مطرح کردند که نسبت به دیدگاه لوکاچ، رهیافت بسیار متفاوتی به ادبیات است. برتولت برشت نمایشنامه‌نویس، با درهم‌شکستن عرفهای رئالیسم در تئاتر، مفهوم آشنایی‌زدایی را بسط داد. وی به جای تلاش برای ایجاد توهم واقعیت بر روی صحنه، ساز و کار ایجاد چنین تصورات نادرستی را به نمایش درآورد تا تماشاگران به دقت درباره عمل داستانی‌ای که به نمایش گذاشته می‌شود، بیندیشند و شیوه‌های برساختن آن را مورد توجه قرار دهند و بدیل‌های ممکن را برای آن در نظر گیرند. اصطلاحی که برشت برای این صنعت به کار می‌گیرد «تأثیر بیگانگی» است. آثار برشت حاکی از این هستند که اگر نمایش به جای ارائه «واقعیت» واهی، به صورت یک برساخته

1 . Ralph Fox, *The Novel and the People* (London, Laurence & Wishart, 1979), p.104. Originally published in 1937.

اجرا شود و اگر نمایشنامه تأملی درباره جامعه باشد، در آن صورت جامعه نیز یک بر ساخته تلقی خواهد شد، بر ساخته‌ای که می‌تواند تغییر کند. ادبیات به جای آنکه بازتابگری منفعل باشد و ارزشها و هنجارهای تثبیت شده جامعه را تقویت کند، می‌تواند عامل فعال یا کاتالیزوری برای تحول اجتماعی باشد. لوکاچ رئالیسم را واجد نوعی تمامیت انسجام یافته یا انداموار می‌داند، حال آنکه نمایش «حماسی» برشت بر پایه پراکندگی و انفصال خلق می‌گردد. با توجه به معیارهای کلاسیک در مورد وحدت صوری که از آراء ارسطو نشأت گرفته‌اند، می‌توان حماسه برشتی را از نظر زیبایی‌شناسی، نمایشی نامطلوب دانست، اما نکته دقیقاً همین است. برشت نشان داد که زیبایی‌شناسی و ایدئولوژی به طرز جدایی‌ناپذیری با یکدیگر پیوند دارند و برای تغییر ایدئولوژی حاکم، اصول زیبایی‌شناسی غالب باید شکسته و از نو بر ساخته شوند.

در کنار نظریه و سبک نمایشی برشت، تحقیقات والتر بنیامین^۱ منتقد آلمانی نیز بسیار حائز اهمیت است. بنیامین در مقاله‌ای با عنوان «اثر هنری در عصر باز تولید ماشینی»^۲ (۱۹۳۳) استدلال کرد که تحولات فناورانه اوایل قرن بیستم در زمینه رسانه‌های جمعی و انتشار انبوه همه انواع متون، برای افرادی که تا آن هنگام از دست یافتن به آفرینش هنری منع شده بودند، بالقوه عاملی آزادیبخش بود، زیرا ابزار ترجمان افکار و اندیشه‌هایشان مهیا می‌شد. از نظر بنیامین، هنر چندان مترادف استعداد فردی نیست، بلکه مشکل مادی دست یافتن به ابزار ارتباط است. علاوه بر این دو رسانه جدید فیلم و عکاسی توانستند

1 . Walter Benjamin

2 . "The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction"

برداشت سنتی از هنر را به منزله چیزی دور و دست‌نیافتنی درهم شکنند: نه فقط دور بین آسانتر دست‌یافتنی است بلکه سینما بازنماییهای جدید واقعیت و همچنین دگرگونی و حرکت سریع را که می‌تواند جدایی و انفصالی را که برشت در آفرینشهای نمایشی‌اش می‌طلبید، نشان دهد. بنیامین در مقاله‌ای با عنوان «نویسنده در مقام پدیدآورنده»^۱ (۱۹۳۴) که اندکی بعد به چاپ رسید، هنرمند را منعکس‌کننده بی‌طرف واقعیت نمی‌داند، بلکه وی را مستقیماً درگیر واقعیت و جزء لازمی از آن تلقی می‌کند. بدینسان، دیدگاه قدیمی که هنر را آینه‌ای در برابر زندگی می‌دانست، درهم شکست.

گروه دیگری از منتقدان و فیلسوفان مارکسیست که جمعاً تحت عنوان مکتب فرانکفورت شناخته می‌شوند، شدیداً با نظرات بنیامین درباره انتشار انبوه آثار هنری مخالف بودند. شخصیت‌های اصلی این گروه تئودور آدورنو^۲، ماکس هورکهایمر^۳ و هربرت مارکوزه^۴ بودند که «مؤسسه پژوهشهای اجتماعی» فرانکفورت را تأسیس کردند. محققان این مؤسسه در سال ۱۹۳۳ از آلمان رانده شدند، در آمریکا فعالیت‌هایشان را از سر گرفتند و در سال ۱۹۵۰ مجدداً به آلمان بازگشتند. دیدگاه آنها با موضع لوکاچ، برشت و بنیامین تفاوت دارد. آنها رئالیسم را به دلیل تقویت شیوه‌های متعارف تفکر و نیز شکل‌های عوامانه فرهنگ را که به اعتقادشان ملال آور هستند، مردود می‌شمردند. عجیب آنکه این منتقدان با ف. ر. لیویس نقاط مشترکی دارند، در حالی که به لحاظ دیدگاه‌های سیاسی نقطه مقابل او هستند. ادبیاتی که آنها می‌پسندیدند، ادبیاتی است که با واقعیت فاصله

1. "The Author as Producer"

2. Theodor Adorno

3. Max Horkheimer

4. Herbert Marcuse

دارد. همچنین اکثر آثار مدرنیستی بدعت‌گذارانه را واجد بصیرتهایی می‌دانستند که آثار سنتی قادر به ارائه آن نبودند. مفهوم موردنظر آدورنو از هنر، به‌ویژه به این لحاظ نخبه‌گراست که وی بر لزوم فرارفتن از آنچه برای عوامل خوشایند است، تأکید می‌ورزد، عوامی که هر اثر بدعت‌گذارانه‌ای را رد می‌کنند، زیرا برداشتهای معمول‌شان را برهم می‌زند.

همان‌گونه که در این رهیافتهای کم‌وبیش اولیه مارکسیستی می‌بینیم، اشتباه است اگر نظریه و نقد مارکسیستی را مجموعه نظراتی همگون تلقی کنیم. در آثار مارکسیستی پس از دهه ۱۹۶۰، با نهادینه شدن مکتب نظری فراگیری با نام ساختارگرایی و مکتبهای پس از آن که معمولاً تحت عناوین پس‌اساختارگرایی و واسازی^۱ شناخته می‌شوند، این موضوع بیشتر صدق می‌کند. نظریه‌های ساختگرا عموماً زبان یا نظامهای دلالتگر را واجد اهمیتی بنیادی در زندگی بشر می‌دانند، حال آنکه از نظر منتقدان سنتی، تاریخ و شرایط مادی زندگی که خارج از زبان وجود دارند، شالوده زندگی بشر هستند. تلاشهای بسیاری برای تلفیق این رهیافتهای به ظاهر متضاد، و در نتیجه ارتقای نقش ادبیات انجام شده است. لوسین گلدمن^۲ نظریه پرداز رومانیایی، در کتاب *خدای پنهان*^۳ (۱۹۶۴) استدلال کرده است که ادبیات بیش از هر امر دیگری، قادر به بیان آنچه وی «بینش جهانی» می‌نامد است و منظور «کل نظرات، آرمانها و احساساتی است که اعضای یک گروه اجتماعی را به هم می‌پیوندد (گروهی که غالباً یک طبقه اجتماعی تلقی می‌شوند) و آنها را در تقابل با اعضای سایر

1 . deconstruction

2 . *The Hidden God*

3 . Lucien Goldmann

گروه‌های اجتماعی قرار می‌دهد». برخلاف بسیاری از رهیافتهای ساختارگرا، گلدمن لازم می‌داند که جایگاه متون ادبی در دوره‌های تاریخی که در آن خلق شده‌اند مشخص شود، اما برخلاف بسیاری از مارکسیست‌ها روابط ساختاری و زیربنایی میان سه حوزه کاملاً متفاوت ادبیات، تاریخ اجتماعی و دین را مشخص می‌کند. دو نظریه پرداز و منتقد مارکسیست فرانسوی دیگر، لویی آلتوسر - که پیش از این در بخش ایدئولوژی به وی و دیدگاه‌هایش اشاره کردیم - و پی‌یر مائری^۱ نیز درباره نقش ادبیات مباحثی مطرح کرده‌اند که به ادبیات جایگاه خاصی می‌دهد. آلتوسر ادبیات را کلاً دارای کارکرد پیچیده‌ای می‌داند، از این حیث که متن ادبی به صورت نوعی ایدئولوژی عمل می‌کند و نتیجتاً مردم را از اوضاع واقعی زندگی‌شان غافل می‌سازد. لیکن وی ادبیات را همچنین قادر به جداسدن از همان ایدئولوژی‌ای می‌داند که در آن سهیم است، از این‌رو متن ادبی می‌تواند توجه خواننده را به روابط تخیلی که توصیف می‌کند، معطوف سازد. واقع، منظور آلتوسر این است که برخی متون ادبی ارزشهای غالب را تقویت می‌کنند، برخی دیگر آنها را مورد تردید قرار می‌دهند و برخی نیز هر دو کار را انجام می‌دهند. مائری در کتاب *نظریه‌ای درباره تولید ادبی*^۲ (۱۹۶۶) از دیدگاهی کاملاً متفاوت به نتیجه‌ای مبهم می‌رسد. وی استدلال می‌کند که متن در دو سطح عمل می‌کند: یکی ایدئولوژی ظاهری است که در آن ما از روابط طبیعی و بدیهی رویدادها آگاهیم؛ و دیگری سطح پنهان یا ناخودآگاهی است که در آن کاسیتهای ظاهر برملا می‌شود و ما به نقصانهای وحدت مفروض متن پی می‌بریم. این لحظات ناخودآگاه ممکن است به صورت سکوت یا فقدان باشند

(یعنی فقدان آنچه اجازه ورود به گفتمان ایدئولوژیکی غالب را ندارد) یا به شکل تناقض و ناسازگاری با گفتمان غالب بروز می‌کنند. بار دیگر پارک منسفیلد را به عنوان نمونه در نظر می‌گیریم؛ در این متن تناقضی درباره درستکاری ذاتی فنی پرایس و رابطه وی با ملاکان روستا (که با احساس وی نسبت به خانه موسوم به «پارک منسفیلد» تصویر می‌شود) وجود دارد که پنهان می‌ماند، اما تربیت وی در محیط آشفته و محروم خانواده‌اش در پورتسموت توضیحی بر شخصیت وی نیست.

دو منتقدی که شاید بیشترین سهم را در نظریه مارکسیستی معاصر داشته‌اند، در بریتانیا تری ایگلتون، و در امریکا فردریک جیمسون^۱ هستند. این دو منتقد مفاهیم متمایزی را در مطالعات ادبی مطرح و در واقع تعدیل کرده‌اند. ایگلتون بر لزوم رهیافتی نظریه‌پردازی شده به ادبیات تأکید دارد و در واقع به ریموند ویلیامز که بسیار مرسوم نظریه مارکسیستی است، تاخته است، به این دلیل که کارش را بسیار مبتنی بر تجربه می‌داند. دیدگاه شخص ایگلتون نیز با موضع آلتوسر و سایر مارکسیست‌هایی که نقش خاصی برای ادبیات قائل هستند کاملاً تفاوت دارد، گرچه به نظر می‌رسد که در دیدگاه‌های وی راجع به نویسندگانی همچون بلیک یا برشت استثناهایی هم وجود دارد. وی بیش از سایر مارکسیست‌هایی که به مقوله ایدئولوژی پرداخته‌اند، آن را در حوزه‌ای پیچیده می‌داند و اعتقاد دارد که ادبیات بازسازی و بازنگاری پیچیده ایدئولوژی است. برای مثال، ایگلتون در مقاله‌ای درباره رمان *مأمور مخفی*^۲

1 . Fredric Jameson

2 . The Secret Agent

(۱۹۰۷)^۱ اثر کنراد (متنی که به انتقاد همه جانبه از سرمایه‌داری تعبیر شده است) عنوان می‌کند که رمان از طریق راهبردهای پیچیده‌اش، نهایتاً موجب تقویت وضع موجود می‌شود. ایگلتون همچنین آشکارتر از پیش، گفتمان نقد ادبی را به مطالعه ادبیات مربوط می‌سازد و استدلال می‌کند که باتغییر شیوه‌های بر ساختن ادبیات به منزله مجموعه فرهنگ و دانش، می‌توان به برداشت دیگری از ادبیات دست یافت. وی با مکتب «واسازی» الهام گرفته از فرانسه، اما در حال حاضر کاملاً امریکایی - بنیاد که در فصل بعد به آن خواهم پرداخت، مخالف است و استدلال می‌کند که این مکتب هرگونه معنای ثابت درباره واقعیت یا شناخت را انکار می‌کند. پذیرش این امر از نظر یک مارکسیست، اگر غیرممکن نباشد، بسیار دشوار است. فردریک جیمسون مارکسیسم را یگانه پادزهر در مقابل پیشرفت سرمایه‌داری انحصاری در غرب می‌داند. وی در کتاب *مارکسیسم و شکل*^۲ (۱۹۷۱)، در بررسی اساس تفکر انتقادی مارکسیستی قرن بیستم، همچون ایگلتون بر نقش نقد ادبی تأکید می‌ورزد، و آنچه را «نقد جدلی»^۳ می‌نامد، ضروری می‌داند. جیسون اظهار می‌کند که «قضاوت‌های مادرانه هر اثر منفرد ادبی، نهایتاً قضاوت‌هایی اجتماعی و تاریخی است» او ادبیات را جزئی از یک فرایند تاریخی دائماً در حال تغییر می‌داند که در درجه نخست به موقعیت منتقد یا خواننده وابسته است. زمینه تاریخی قرائت، به جای زمینه نگارش اثر (که واجد اهمیتی ثانوی است و منتقد

1 - Terry Eagleton, "Form, Ideology and *The Secret Agent*", in *Against the Grain: Selected Essays 1975-1985* (London, Verso, 1986). Originally Published in 1978.

2 . *Marxism and form*

3 . "dialectical criticism"

آن را بازسازی می‌کند) به عرصه ایجاد معنا تبدیل می‌شود. جیمسون در اثر جدیدتری با نام *ناخودآگاه سیاسی*^۱ (۱۹۸۱) رهیافتی را مطرح می‌کند که به دیدگاه ماشری شباهت دارد و طبق آن ادبیات به منزله نوعی گفتمان ایدئولوژیکی عمل می‌کند که حقیقت تاریخی را سرکوب می‌کند، اما بنابر تحلیل فرویدی، می‌توان در خلاءها و تیقها و سکوت‌هایی به آن راه یافت که نشانه سرکوب هستند. جیمسون اذعان می‌کند که همه اشکال نقد ادبی یا راهبردهای تفسیری ماهیتی ایدئولوژیکی دارند، به این معنا که همه گفتمانها خود را به منزله صورتهای «حقیقت» جلوه می‌دهند یا برمی‌سازند و نویسندگان - از جمله منتقدان ادبی - نمی‌توانند از همدستی در این فرایند خودداری کنند. پاسخ جیمسون این است که ما باید تا حد امکان از ایدئولوژی ایدئولوژی آگاه باشیم. این خودآگاهی برگفتمان‌هایی که از عطف توجه به ساخت و کارهای خود در ایجاد حقیقت خودداری می‌کنند، تقدم دارد.

آنچه تاکنون عنوان کردم، صرفاً شرح مختصری از نقد مارکسیستی است، اما واضح است که این رهیافت حوزه مهمی از تحقیقات نظری است و با سایر رهیافتهای نظری و نقادانه تباین چشمگیری دارد. شاید بهتر باشد که نظریه مارکسیستی را چندان برحسب این یا آن منتقد مارکسیست - آن‌گونه که پیشتر انجام دادم - بررسی نکنیم، بلکه آن را بیشتر به منزله مجموعه موجود دانش یا گفتمان مورد بررسی قرار دهیم که الگوی روایی، کشاکشها و تناقضات خاص خود را دارد، اما بر قواعد اساسی خاصی درباره ماهیت جامعه و تاریخ استوار است.

1 . *The Political Unconscious*

ج) جنسیت

این بخش عمدتاً دربارهٔ تحولات نقد فمینیستی و نظریهٔ نقد و آن رهیافتهایی است که جنسیت و جایگاه زن در ادبیات را کانون توجه خود قرار داده‌اند. علت آن است که در جامعه و فرهنگ غربی، مرد هنجار و جایگاهی اصلی تلقی می‌شود که زن انحرافی از آن است. همان‌گونه که سیمون دوبوار^۱ در کتاب جنس دوم^۲ (۱۹۴۹) اظهار می‌کند:

بر این اساس، نوع بشر از جنس مذکر است و مرد زن را نه براساس آنچه خود زن هست، بلکه متناسب با خود تعریف می‌کند؛ زن موجودی مستقل تلقی نمی‌شود... او با توجه به مرد تعریف و متمایز می‌شود، و نه مرد با توجه به وی؛ زن فاقد ذات است و نه واجد ذات. مرد سوژه یا وجود مطلق است و زن «دیگری» است.^۳

این امر در هیچ کجا بیش از زبان، اعم از ادبی و غیرادبی، آشکار نیست. در بسیاری از گفتمانها، مقامهای قدرت به صراحت مردانه تلقی می‌شوند، مثل واژه "chairman" [که به معنای رئیس است]؛ یا هنگامی که به طور کلی دربارهٔ مردم صحبت می‌کنیم، همچون «خواننده» در نقد ادبی، این مقامها تلویحاً متعلق به مردان تلقی می‌شوند.

تفاوتهای جنسی نیز همچون نظام طبقاتی، به لحاظ اجتماعی طوری شکل گرفته‌اند که معمولاً طبیعی جلوه می‌کنند، باید میان «جنسیت» و «جنس»

1 . Simone de Beauvoir

2 . *The Second Sex*

3 . (Harmonds worth, Penguin, 1987) p. 16. Originally Published in France in 1949.

تفاوت قائل شد. «جنس» اصطلاحی است که برای اشاره به تفاوت‌های زیست‌شناسانه میان زن و مرد به کار می‌رود، اما «جنسیت» بر تفاوت‌های اجتماعی موجود در اکثر جوامع دلالت دارند و به انواع نابرابری، تعدی و استثمار میان دو جنس می‌انجامند. زنانگی^۱ و مردانگی^۲ بر ساخته‌هایی اجتماعی‌اند و دارای ویژگی‌ها، ارزش‌ها، تصاویر و روایاتی هستند که پیوسته در جامعه جریان دارند و بر نگرش‌ها و زندگی مردم تأثیر می‌گذارند و آنها را تعیین می‌کنند. آگهی‌های تجاری نمونه بارز این فرایندهاست، و جان برگر^۳ در کتاب *شیوه‌های دیدن*^۴ (۱۹۷۲) به تحلیل شیوه‌هایی می‌پردازد که آگهی‌های تجاری همچنین نقاشی رنگ‌روغن از جایگاه‌های اجتماعی قدرت مرد و فرمانبرداری زن بهره می‌گیرد. بی‌تردید، ادبیات به همراه گفتمان نقد ادبی - و در واقع گفتمان‌های نظریه ادبی و نقادانه - به منزله یکی از شکلهای اصلی ارتباط، نقش بسیار حائز اهمیتی در این زمینه ایفا می‌کند. این گفتمان‌ها می‌توانند به عنوان عوامل تقویت و نیز براندازی نحوه برسازی جنسیت عمل کنند.

همچون بخش پیشین، این بخش نیز صرفاً مقدمه مختصری بر پیشینه و برخی مقولات و نظریات مهم مربوط به نوشتار زنان و نقد فمینیستی است، اما منابع پیشنهادی برای مطالعه بیشتر، نوشته‌های مختلف انتقادی و نظری از آثار مقدماتی تا دشوار را معرفی می‌کند که ممکن است خوانندگان علاقه‌مند، مایل به مراجعه به آن باشند. برای آشنایی مشروح‌تر با این مبحث، کتاب بررسی آثار زنان^۵ (۱۹۸۸) اثر روت شری^۶ بسیار مفید است.

1 . femininity

2 . masculinity

3 . John Berger

4 . *Ways of seeing*5 . *Studying Women's Writing*

زنان و ادبیات

در قرن بیستم، عمدتاً نویسندگان زن از قبیل ویرجینیا ولف^۷ و سپس منتقدان ادبی زن، به مقولاتی دربارهٔ بازنمایی زنان در ادبیات پرداختند. منظور این نیست که پیش از این نویسندگان و منتقدان در ادبیات کوششی در جهت زیر سؤال بردن جایگاه زنان صورت نپذیرفته بود. مری وُلستون کرافت^۸ در کتاب *دفاع از حقوق زنان*^۹ (۱۷۶۲) بر ضرورت ارتقاء تحصیلات زنان تأکید کرد و رمان‌نویسان زن در قرن نوزدهم همچون جرج الیوت در بریتانیا و ژرژساند^{۱۰} در فرانسه، نگرشهای تثبیت‌شدهٔ اجتماعی دربارهٔ زنان را سخت مورد انتقاد قرار دادند، هرچند چنانچه برخی وارثانشان در قرن بیستم بنیادستیزانه عمل نکردند. مسئله اصلی که بیش از پیش اهمیت یافته این است که تجربیات و صداهاى زنان تا چه حد در ادبیات بازنمایانده شده است؟ در این خصوص، چندین موضوع دیگر نیز مطرح است. آیا یک نویسندهٔ مرد می‌تواند به قدر کافی شخصیت زنان و تجربه زنانه را بازنمایاند؟ از سوی دیگر، اگر زبان به طور کلی و نظام ادبیات مردسالار هستند، در این صورت آیا نویسندهٔ زن می‌تواند این محدودیتها را نقض کند و با نوعی خودآگاهی کاملاً زنانه سخن بگوید؟ برخی منتقدان فمینیست دربارهٔ این مورد آخر بسیار مجادله کرده‌اند و اعتقاد دارند که تعیین قالب خاصی برای «تجربه زنانه» (آن‌گونه که مثلاً الاین شوالتر^{۱۱} در کتاب

6 . Ruth Sherry

7 . Virginia Woolf

8 . Mary Wollstonecraft

9 . *A Vindication of the Rights of Women*

10 . Georges Sand

11 . Elaine Showalter

ادبیات متعلق خودشان^۱ چنین کرده است) پیامد ثمربخشی ندارد، زیرا به تقویت این می‌انجامد که گویا همه زنان تجربیات مشابهی دارند. از نظر تاریخی، ادبیات نیز همچون طبقه اجتماعی و نژاد، مسلماً به جایگاه زنان کمتر اهمیت داده است و یا آن را نادیده گرفته است. در متون ادبی، زنان معمولاً نسبت به مردان نقشهای کم‌اهمیت‌تری ایفا می‌کنند. مسلماً در آثار نویسندگان مرد و زن موارد استثنا وجود دارد، اما منتقدان ادبی از زمان ویرجینیا ولف به بحث در این مورد پرداخته‌اند که تجربه غالب یا هنجار بنیاد در ادبیات، تجربه‌ای مردانه است. این نه فقط از این حیث که اکثر شخصیت‌های آثار ادبی مرد هستند، بلکه همچنین بدین سبب است که نوع موضوعاتی که در این آثار درخور بررسی تلقی می‌شوند، به دنیای مردان ربط دارد. تا همین اواخر، تعداد بسیار معدودی از آثار ادبی به مشکلات بارداری و تربیت فرزند می‌پرداختند، حال آنکه این مسئله جزء مهمی از تجربه بخش وسیعی از مردم کشورهای است که از فرهنگ ادبی برخوردارند. بنابراین، در نهاد فرهنگی ادبیات که در برنامه‌های آموزشی دانشگاهی مورد مطالعه قرار می‌گیرد و نیز در مجموعه آثاری که «آثار اصیل» را تشکیل می‌دهند، نویسندگان مرد و دیدگاه مردانه برتر هستند. منتقدان فمینیست استدلال می‌کنند که آثار اصیل بازتاب گروه غالب قدرت در جامعه است، که مرد و از طبقه متوسط و بالا و سفیدپوست هستند. متون نوشته زنان که به این مجموعه راه یافته‌اند، آثار «مردان افتخاری» تلقی می‌شوند که مطابق دیدگاه‌های مردانه درباره واقعیت هستند و یا در ارائه شخصیت‌ها و تجربه کلیشه‌ای زنانه، دیدگاه‌های مردانه را در مورد زنان مطرح

1 . *A Literature of Their own*

می‌کنند. تلاش‌های تازه‌ای برای رفع این نابرابری در ابزارهای نهادینه شده ادبیات صورت پذیرفته است، به گونه‌ای که برخی از مؤسسات انتشاراتی فقط کتابهای نوشته شده توسط زنان را چاپ می‌کنند و رشته ادبیات در دانشگاهها بیش از پیش درسهایی درباره آثار زنان یا نقد فمینیستی را شامل می‌شود. دیل اسپندر^۱ در کتاب *مادران رمان*^۲ (۱۹۶۸) نشان داده است که در تباین با دیدگاه کاملاً مردسالارانه‌ای که رمان نویسی را کاری عمدتاً مردانه می‌داند (و نمونه‌اش کتاب *طلوع رمان*^۳ - ۱۹۵۷ - اثر اریان وات^۴ است)، می‌توان نشان داد که زنان نیز سبک و سیاق خاص خود را در رمان نویسی داشته‌اند.

نقد ادبی حوزه دیگری است که نظریه فمینیستی در آن مناقشه کرده است، از این جهت که اکثر شیوه‌های نقد، ارزشهایی را مسلم دانسته و معیارهایی را پذیرفته‌اند که باز هم دیدگاهها و تجربه مردانه را محوریت داده و دیدگاههای زنان را به حاشیه رانده است. حتی اگر یک دانشجوی زن، رمان یک زن را درباره شخصیت‌های زن بخواند، رهیافت نقادانه او به آن متن از منظری مردانه است. آنت کولودنی منتقد فمینیست امریکایی توضیح می‌دهد که نظام آموزشی و فرایند نقد ادبی به خواننده می‌آموزد و او را در جایگاهی قرار می‌دهد که به روشهای خاصی متن را بررسی و «درک» کند. بنا به استدلال وی، قرائت شکلی از پرداختن به *الگوهاست* و نه پرداختن به متن، به این معنا که «ما بنا بر آنچه نیاز داریم (یا خواهان آنیم)، بنا بر پیش فرضها یا گرایشهای نقادانه (خودآگاه یا ناخودآگاه) که به متن اعمال می‌کنیم، معنایی در آن می‌یابیم.»^۵ قرائت عملی

1 . Dale Spender

2 . *Mothers of the Novel*3 . *The Rise of the Novel*

4 . Ian watt

5 - Annette Koladny, "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the

اجتماعی شده یا اکتسابی است و عادات ما در قرائت براساس پیش‌فرضها و عرفهای هنجارین و در نتیجه مردانه شکل می‌گیرند. وی تجربه خود را از خواندن و لذت بردن از شعر بلند بهشت گمشده (۱۶۶۷) اثر میلتون ذکر می‌کند، که وی به‌عنوان فردی یهودی و فمینیست آن را با باورهای خود در تناقض می‌بیند، زیرا نمی‌تواند «اعتقادات و مراتب ارزشگذاری جنسی آن را بپذیرد». توضیح وی این است که او فراگرفته و آموخته است که با به کارگیری برخی از راهبردهای نقادانه - «الگوی تفسیری» - این شعر را درک کند، اما از منظر برخی عرفهای جنسیتی و دینی که از آن وی نیستند. با «آموختن نحوه صحیح قرائت متن»، هرگونه تفسیر مخالف یا متقابل عملاً همچون هویت فردی وی حذف شده بود.

نظریه و نقد فمینیستی

اتاقی از آن خود^۱ (۱۹۲۸) اثر ویرجینیا ولف، به‌رغم آنکه به معنای متعارف اثری نظری نیست، نقطه آغاز مطالعه ادبیات زنان و سرآغاز نقد فمینیستی است. در این خصوص، شایان ذکر است که برخی منتقدان فمینیست، گفتمان نظریه ادبی را به منزله گسترش بیشتر گفتمان مردانه و نتیجتاً تسلط آن بر مطالعات ادبی رد کرده‌اند. بی‌تردید توان و احتمالاً ویژگیهای زبانی بسیاری از آثار نظری، اعتبار منطقی این دیدگاه را تأیید می‌کنند. با توجه به این امر، نباید

Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary criticism", in Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory* (London, Virago, 1986) P. 153. Originally Published in America in 1985.

1. *A Room of one's Own*

نظریه فمینیستی را به منزله گفتمانی واحد توصیف کنیم: اکثر نوشتار فمینیستی ماهیتاً از دیدگاهی واحد و مرکزمدار اجتناب می‌ورزند و دارای رهیافتهایی چندگانه و مرکز‌گریزانند. شایسته‌تر است که در این شرایط دربارهٔ انواع نظریه‌های فمینیسم بحث شود.

ویرجینیا ولف همچنین به نهضت بزرگتری از زنان نویسنده از قبیل کترین منسفیلد^۱، ربکا وست^۲ و دورتی ریچاردسن^۳ تعلق داشت که در اوایل قرن بیستم دیدگاه زنانه‌ای را اتخاذ کرده بودند. همچون مارکسیسم، آثار فمینیستی را نباید برحسب این یا آن نظریه‌پرداز خاص توصیف کرد، بلکه بهتر است آثار ویرجینیا ولف را جزئی از یک جریان گسترده‌تر یا گفتمان جدیدی بدانیم که درستی گفتمانهای غالب دربارهٔ جنسیت را مورد تردید قرار داد. آثار ولف همچنین تلاشی است برای باز یافتن و بررسی موارد مطرح‌شده توسط سایر نویسندگان زن که تا زمان ولف عمدتاً مسکوت مانده بودند. دلیل عمده‌ای که ویرجینیا ولف در مورد اندک بودن نویسندگان زن مطرح می‌کند، وضع مادی زندگی زنان است. زنان استقلال مالی ندارند و معمولاً از آنان انتظار می‌رود نیازهای مردان را تأمین کنند. مسئله این نیست که زنان قادر به نوشتن نبودند. ولف برای اثبات این موضوع آفرابن^۴ را مثال می‌زند که پس از مرگ همسرش برای گذران زندگی مجبور به داستان‌نویسی شد و سپس تعداد رو به افزایش نویسندگان زن را در قرون هجدهم و نوزدهم مطرح می‌کند. اما نویسندگی حرفه بسیاری از این زنان نبوده، بلکه اغلب حکم نوعی مشغولیت و سرگرمی را برایشان

1 . Katherine Mansfield

2 . Rebecca West

3 . Dorothy Richardson

4 . Aphra Behn

داشته است. نهادهای ادبی نیز همچون زندگی خانوادگی، اساساً تحت کنترل مردان بودند. ویرجینیا ولف با اشاره به خواهر فرضی شکسپیر می‌گوید که اگر شکسپیر واقعاً چنین خواهری برخوردار از همان استعداد و خلاقیت‌های شکسپیر داشت، در آن زمان این استعداد هیچ‌گاه امکان به بار نشستن و بروز یافتن بر روی کاغذ را نمی‌داشت، زیرا خواهر شکسپیر مجبور می‌بود کارهای منزل و وظایف مادری را که بر زنان تحمیل می‌شود بر عهده گیرد. ولف با اسقفی که فرضاً می‌گوید محال است زنی نبوع شکسپیر را داشته باشد موافق است، اما نه به این دلیل که زنان دارای چنین توانایی‌هایی نیستند، بلکه به این سبب که نمی‌توانند در این جامعه مردسالار خود را بروز دهند.

مهمترین سهم ویرجینیا ولف در نقد فمینیستی، از جمله بحث دربارهٔ زبان است که بر تحقیقات جدیدتر تقدم زمانی دارد. نگرش وی به زبان مبتنی بر نظریه نیست، از این حیث که وی به بحث دربارهٔ جمله «مردانه» و «زنانه» می‌پردازد، اما مشخصه‌های خاص این دو نوع جمله را به تفصیل مورد تحلیل قرار نمی‌دهد، لیکن نقش ایدئولوژیکی زبان را در شکل‌گیری جنسیت مشخص می‌کند. بعدها منتقدان فمینیست این امر را بسط دادند و در مورد آن نظریه پردازی کردند. برای مثال، دیل اسپندر در کتاب *مرد زبان را به وجود آورد* (۱۹۸۰) چنین می‌گوید:

قاعده معنایی را که علت ظهور تبعیض جنسی در زبان است، می‌توان به‌سادگی بیان کرد: دو تقسیم‌بندی اساسی وجود دارد، مردانه، غیرمردانه. هر آنچه مربوط به مرد است، با معانی مختلف مثبت و ستودنی مرتبط است و آنچه غیرمردانه تلقی می‌گردد، فاقد آن مشخصه‌هاست....

ساختار معنایی زبان انگلیسی تا حد زیادی نشان می‌دهد که در نظامی
مردسالار زن بودن به چه معناست...^۱

همان‌گونه که دیدیم، زبان به وجودآورنده شناخت و گفتمان است و ممتازبودن جایگاه مرد و نظام مردسالار را می‌توان از منظری کلی در تاریخ و گفتمان و همچنین در زبان روزمره یا ادبی دید. دیل اسپندر در کتاب *زنان نامرئی* (۱۹۸۲) استدلال می‌کند که شناخت، مستقل از انسانها و «در انتظار مردان ذکاوتمند نیست تا آن را کشف کنند و گزارشهای بیطرفانه و عاری از نظرات و عقاید شخصی خود تهیه کنند»، بلکه بنابر ارزشها و باورهای اولیه آنها^۲ شکل می‌گیرد. بر این اساس، فلسفه و علم و در واقع تمام انواع دانش که از منظری غالباً مردانه، در زبانی حاصل می‌شوند که خود چنین دیدگاهی را تقویت می‌کند، مردمدار هستند و علیه زنان تبعیض قائل می‌شوند. اسپندر استدلال می‌کند که در چارچوب قدرت، به چالش طلبیدن شالوده‌گروههای اجتماعی فروتر و ناتوان، به نفع گروه مسلط نیست.

نقد ادبی به منزله نوعی گفتمان و دانش، نظام مردسالار را به طرق مختلف حمایت کرده است. همان‌گونه که دیدیم، ایجاد «آثار اصیل» مردسالارانه یکی از جلوه‌های این حمایت است، اما دیدگاههای فمینیستی جنبه‌های دیگری از این حمایت را نیز به چالش کشیده‌اند یا مورد مناقشه قرار داده‌اند. این تصور باطل که ادبیات بازنمایی دقیق واقعیت است (تصور که ریشه در ایده محاکات دارد)، از جمله مباحث نظریه فمینیستی است. این تصور در نقد اومانستی محوریت

1 . Dale Sender, *Man Made Language* (London, Routledge, 1980), p.23.

2 . *Invisible Women: the Schooling Scandal* (London, writers and Readers, 1982). p.2.

دارد و مقدم بر هر رهیافت نظری است و هنوز هم مهم تلقی می‌گردد. رمان قرن نوزدهم قالبی است که صنایع‌های رئالیسم کلاسیک را به کار می‌گیرد و نویسندگان زن از قبیل شارلوت برونته یا جرج الیوت، در نگارش درباره زنان آن را به کار گرفتند. آنچه رئالیستها در نظر نمی‌گیرند این است که همان‌گونه که کورا کاپلن^۱ در کتاب فرهنگ و فمینیسم، تحولات دوران‌ساز^۲ (۱۹۸۶) استدلال کرده است، متون ادبی از درون ایدئولوژی بر ساخته می‌شوند و «واقعیتی» که بیان می‌کنند، وابسته به فرهنگ تاریخی است که آنها را دربر گرفته. ادعاهای نقادانه ادبی در مورد درستی و صحت آنها نیز با محک فرهنگی که از آن نشأت می‌گیرند، سنجیده می‌شود. کاپلن جنسیت را به طبقه اجتماعی و ذهنیت مربوط می‌داند و اظهار می‌کند که نویسندگان زن در به کارگیری گفتمان ادبی رئالیسم برای بازنمایی به ظاهر رئالیستی زنان، و نقد فمینیستی در بزرگ داشتن این نویسندگان، به‌رغم آنکه به طور کلی نظام مردسالار را زیر سؤال می‌برند، در تبانی با یکدیگر مانع از بازنمایی زنان خارج از محدوده‌های رئالیسم می‌شوند:

دست‌کم به این دلیل که ادبیات یکی از معدود گفتمانهای همگانی است که زنان در آن مجازند حرف دلشان را بزنند و جایی است که آنها تصویر موهوم مردان نیستند، رد کامل رئالیسم متنی برای فمینیسم امر دشواری است. با این همه، ذهنیت زنان سایر طبقات و نژادها و با جهت‌گیریهای جنسی متفاوت هرگز نمی‌تواند «به طور عینی» یا «به درستی» در متون ادبی نوشته نویسنده زن سفیدپوست، ناهمجنس‌خواه و

از طبقه اجتماعی متوسط بازنمایانده شود، هرچند وی با حس همدردی چنین زنی را در روایتش خلق یا توصیف کند.^۱

نباید این گونه مباحث در رهیافتهای فمینیستی را به معنای تضعیف موضع فمینیستی بدانیم. درواقع همان گونه که توریل موی^۲ در کتاب *سیاستهای جنسی / متنی: نظریه ادبی فمینیستی*^۳ (۱۹۸۵) اشاره می کند، ادعای اینکه نظریه فمینیستی مجموعه ای تک صدا از دانش است، نادرست و برای فمینیسم زیان آور است. با وجود این، توریل موی دو سنت فکری انگلیسی - آمریکایی و فرانسوی را در نظریه فمینیستی مشخص می کند. به اعتقاد موی، سنت اول بیشتر به منظور به چالش کشیدن انواع تسلط مردانه بر نهادهای ادبیات و مطالعات ادبی، به ویژه «آثار اصیل» ادبی، به طرح موضعی سیاسی می پردازد. نظریه پردازان و منتقدان فمینیست همچون الین شوالتر و الن موئرس^۴، با بازخوانی آثار رمان نویسانی نظیر شارلوت پرکینز گیلمن^۵ یا کیت شوپن^۶، برای ایجاد سنت بدیل نویسندگان زن تلاش بسیاری کرده اند، اما موی استدلال می کند که آنها «آثار اصیل» [زنانه ای] را جایگزین آثار اصیل مبتنی بر دیدگاه مردانه کرده اند، بی آنکه مفهوم سلسله مراتب و سلطه متن را که شیوه ای برای انتقال تجربه جهان شمول انسان تلقی می شود، زیر سؤال ببرند: «خواننده

1 . Cora Spender, *Invisible Women: Culture and Fiminism* (London, Verso, 1986) p.162

2 . Toril Moi

3 . *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory*

4 . Ellen Moers

5 . Charlotte Perkins Gilman

6 . Kate Chopin

فمینیست اجازه ندارد برخیزد و این صدای زنانه را مورد پرسش و مناقشه قرار دهد. متن زنانه نیز همچون متن مردانه پیشین سلطه‌گر است^۱. موی ماهیت بنیادستیزانه نقد و نظریه ادبی فمینیستی انگلیسی - آمریکایی را واجد سویه‌ای سیاسی می‌داند، اما اعتقاد دارد که این نظریه گرفتار رهیافتهای متعارف اومانیستی به متن است که به موجب آن، رابطه نویسنده - خواننده بلامنازع می‌ماند و «تجربه» اصیل موجود در متن به منظور اعتباربخشیدن بد دیدگاه خاصی در مورد زنان به کار می‌رود که جهان‌شمول تلقی می‌شود. موی در مقایسه، به بررسی سنت فمینیستی فرانسوی می‌پردازد که مشخصه آن، توجه بیشتر به متن و قائل شدن اهمیت فراوان برای نظریه روانکاوانه است و نویسندگان زن را ضرورتاً پدیدآورنده صدای زنانه نمی‌داند و نوشته‌های مردانه را به کلی مردود نمی‌شمارد، نظریه فرانسوی آبشخورهای فکری گوناگونتری دارد و برخلاف برخی فمینیستهای انگلیسی - آمریکایی، مواضع کاملاً مرکزمدارانه‌ای اتخاذ نمی‌کند. یکی از انتقاداتی که به ژولیا کریستیوا^۲ یا هلن سیکسو^۳ می‌شود این است که در آثارشان مواضع متناقض یا هرج و مرج طلبانه‌ای ارائه می‌کنند. اما فراتر از دیدگاههایی که توسط گفتمان متعارف (مردانه) در مورد نگارش و قرائت مطرح می‌شود، یکی از مشخصه‌های زبان آنها این است که در ابتدا نامفهوم می‌نماید و در تقابل با گفتمان بنیادستیز سنت انگلیسی - آمریکایی است که به آسانی درک می‌شود. تأکید منتقدان فمینیست بر متن نیز عمدتاً تأکیدی بر نوشتار و همچنین لذت زبانی نگارش و قرائت است

1 . Toril Moi, *Sexual / Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London, Methuen, 1985) p. 78.

2 . Julia Kristeva

3 . Helene Cixous

که می‌تواند به تأکید بر شکل‌های مختلف و متکثر ذهنیت بیانجامد، شکل‌هایی که در رویکرد انگلیسی - امریکایی مورد توجه نیستند.

به این طریق، گفتمان مردسالارانه، نه از طریق رویارویی و رد آن، بلکه از راه به بازی گرفتن آن متزلزل می‌شود. بنابر رهیافت فمینیستی فرانسوی، به تعبیری به آثار اصیل یا مقولات گوناگون ادبیات که مشخصه بارز فرهنگ غرب و مطالعات ادبی بوده است، نیازی نیست.

د) ذهنیت

در این فصل تاکنون افراد را در قالب گروه‌های اجتماعی مورد بررسی قرار داده‌ایم. فلسفه مارکسیسم بر تفوق طبقه اجتماعی بر فردیت در جامعه تأکید می‌کند و بسیاری از رهیافتهای فمینیستی به تجربه جمعی زنان اهمیت داده‌اند. معمولاً هر کس به تنهایی یک متن را می‌خواند: عمل خواندن یک سرگرمی انفرادی است و اکثر متون ادبی (خواه غزل شکسپیر باشد و خواه رمان قرن نوزدهم) به بیان مقوله‌ای می‌پردازند که به نظر تجربه‌ای بسیار فردی است. اغلب متون، متشکل از شخصیتهای فردیت‌یافته‌ای هستند که ما خوانندگان با آنها همذات‌پنداری می‌کنیم، هرچند مسلماً میزان همذات‌پنداری خوانندگان با شخصیتهای مختلف یکسان نیست. ادبیات به منزله گفتمان ظاهراً بر فردیت ما و در واقع بر بی‌مانندی و استقلال ما در جهان از انسانهای اطرافمان صحنه می‌گذارد. در عین حال خواندن ادبیات این فکر را در ذهنمان ایجاد می‌کند که می‌توانیم با شخص یا اشخاص دیگری همذات‌پنداری کنیم؛ به سخن دیگر، شخصیتهای داستانی تجربیاتی مشابه تجربیات ما دارند و بالعکس. سنت یا ایدئولوژی اومانیستی، به‌ویژه از دوره رنسانس به بعد، اهمیت خاصی برای فرد

قائل است. در برخی موارد در تاریخ ادبیات، فرد سرشار از ویژگیهای متعالی و شگرف تلقی شده است (برای مثال در اشعار رمانتیک کولویج و یا داستانهای ماجراجویانه جان بوکن)^۱.

در دیدگاه‌های اومانستی «انسان» مرکز جهان هستی است و فرد سرچشمه و غایت اندیشه، عمل و معنا. به بیان دیگر، اومانسیم اساساً جهان را برحسب فرد تبیین می‌کند. در این سنت، فلسفه و ادبیات به بی‌مانندی و خودسالاری هر فرد توجه داشته و بر آزادی انتخاب، تخیل و قدرت عمل فردی تأکید کرده است. روایت‌های تاریخی عموماً با تأکید پیوسته بر افراد استثنایی به جای گروه‌های جمعی، موجب تقویت این تفکر می‌شوند و ظهور زندگینامه‌نویسی و خود زندگینامه‌نویسی در قرن نوزدهم توجه به فرد را بسط و گسترش دادند. آثار نظیر *ژرمینال*^۲ (۱۸۸۵) اثر امیل زولا و *نوع دوستان زنده‌پوش* اثر ترسیل، که ارزش فردیت را مورد تردید قرار می‌دادند و در صدد تنزل این شخصیت‌ها یا کنار گذاشتن قهرمان برمی‌آمدند، کاملاً استثناء هستند و معمولاً جزو آثار بزرگ ادبی به‌شمار نمی‌آیند، زیرا نتوانسته‌اند واقعیت را در چارچوب خودآگاهی‌های کاملاً بروز یافته افراد باز نمایند. افراد در عین داشتن ویژگی‌های منحصر به فرد، دارای ماهیت یا اصل مشترک تلقی می‌شدند. این مشخصه مشترک، معیار بنیادینی است که به عناوین مختلف از آن تعبیر شده است، عناوینی همچون: روح، شرافت عام، عقل سلیم و از این قبیل. این مشخصه مشترک می‌تواند از تفاوت‌های فردی فراتر رود و حکم عامل انسجام‌بخشی را دارد که افراد مختلف را به رغم فردیتشان با یکدیگر پیوند می‌دهد. اما این مشخصه‌ها همچنان در فرد بود و نه

1 . John Buchan

2 . *Germinal*

در صورتهای اجتماعی و جمعیت‌ر دانش یا نظام.

برخی نظریه‌هایی که به لحاظ تاریخی و نه به سبب همگونی، با عنوان کلی پساساختارگرایی شناخته می‌شوند، مفهوم فرد را مورد تردید قرار داده‌اند. در این نظریه‌ها، اولاً اصطلاح سوژه جایگزین «فرد» شده است تا معلوم شود که نگرش و برداشت متفاوتی از این مفهوم وجود دارد، به همان طریق که گفتمان جایگزین «زبان» شده، یا بستار در بازاندیشی فرجام یا گره‌گشایی داستان مطرح شده است. اصطلاح سوژه به دو معنا اشاره دارد. نخست منظور فاعل دستوری است، به معنای فردیتی که زبان در اختیارمان می‌گذارد تا بتوانیم بگوییم «من» و خود را از سایر آحاد جامعه که در اطرافمان هستند متمایز کنیم. علاوه بر این، مفهوم گسترده‌تر سوژه منفرد به همان معنای متصور در فلسفه اومانیسم و ایده‌آلیسم است، ذهن فردی که جایگاه خودآگاهی و معنا و متمایز از جهان اطراف خود است. معنای بسیار متفاوت دیگر، فرد از نظر سیاسی، سوژه قانون یا حکومت سیاسی است. این امر مبین آن است که فرد در تعیین زندگی خود آزاد نیست، بلکه تابع نیروهای مهارکننده‌ای است که در جامعه عمل می‌کنند. این دیدگاه فرایندهایی را که طی آن فرد به طور سنتی، هسته مرکزی جهان واقعیت تلقی یا ترسیم شده است، از میان می‌برد یا واسازی می‌کند. در این دیدگاه انسانها دارای آزادی فردی و خودآگاهی بی‌مانند و وحدت یافته نیستند، بلکه سوژه‌هایی هستند که به لحاظ اجتماعی از طریق زبان یا گفتمان و نهادهای مختلف و انواع ارتباطاتی شکل گرفته‌اند که هویت فردی را رواج می‌دهند یا تقویت می‌کنند. همچنین، فرد دیگر یک موجود منسجم، وحدت یافته و قائم به ذات تلقی نمی‌شود، بلکه تجزیه شده و عرصه کشاکشی است که در آن نیروهای مختلف جایگاه وی را به طریق مختلف و گاهی متناقض تعیین می‌کنند.

ذهنیت و شخصیت

ذهنیت در متون ادبی، معمولاً مبتنی بر عامل شخصیت است. این امر بدیهی و عادی می‌نماید، زیرا ما شخصیت را شگردی متنی برای ایجاد شیوه‌های مشاهده و شرح رویدادها تلقی می‌کنیم و درواقع به همین دلیل است که شخصیت به عنوان شگرد یا راهبرد در متون ادبی تا این حد طبیعی و مؤثر است. شخصیت در متون ادبی با برداشت ما از فردیت در سایر گفتمانها یکسان است. نخستین گام در شناسایی متن یا «آشنایی» با آن هنگامی برداشته می‌شود که ویژگیهای یکی از شخصیتها را تشخیص می‌دهیم. همان‌گونه که لویی آلتوسر اظهار کرده است، بدیهی بودن مؤثرترین شیوه برای واداشتن افراد به این است که چیزی را واقعی یا طبیعی تلقی کنند:

بدیهی بودن... تأثیر اولیه ایدئولوژیکی است... همچون همه بدیهیات، از جمله آنها که باعث می‌شوند واژه «نام یک چیز باشد» یا «معنایی داشته باشد» (بنابراین، بدیهی بودن شفافیت زبان را نیز شامل می‌شود)، این امر بدیهی که شما و من سوژه هستیم - و این موضوع هیچ مشکلی ایجاد نمی‌کند - یک تأثیر ایدئولوژیکی است، تأثیر ایدئولوژیکی اولیه^۱.

بخش بزرگی از شیوه‌های نقد ادبی پیشین، در این امر بدیهی اتفاق نظر داشتند که متون ادبی اساساً دربارهٔ افرادی هستند که هرچند اغلب تخیلی تلقی

1 . Louis Althusser, "Ideology and Ideological state Apparatuses", in *Lenin and Philosophy and other Essays* (New York / London, Monthly Review Press, 1971)pp. 171-2. Originally published in France in 1970.

می‌شوند، اما زندگی را همانند ما می‌گذرانند و برحسب ویژگیها و انسجام واقع‌نمایششان ارزیابی می‌شوند. بررسی شخصیت، بحث غالب نقد ادبی بود. در واقع، هنوز هم مسلماً در بسیاری از دانشگاهها چنین است و در امتحانات مکرراً پرسشهای شخصیت - محور مطرح می‌شود و رویکرد اولیه به یک اثر، معمولاً و گاهی بدون موضع انتقادی، از طریق شخصیت است که بدیهیترین یا طبیعیترین درجه برای راه یافتن به اثر تلقی می‌شود. پیش از پیدایش نظریه ادبی در بریتانیا، ل.س. نایتس^۱ منتقد، در مقاله‌ای با نام «لیدی مکبث چند فرزند داشت؟»^۲ (۱۹۳۳) به مغلطه واقعی انگاشتن شخصیتها اشاره کرد و مشغولیت معمول منتقدان ادبی به شخصیت و نپرداختن آنها را به آنچه وی جنبه‌های شعری متن می‌نامید مورد انتقاد قرار داد. مسلماً نگرش این منتقدان بر نظریه لوکاچ و دیگران درباره ماهیت ایدئولوژیکی ادبیات (به‌ویژه رمان) صحه گذاشت، ماهیت ایدئولوژیکی که از نظر فرهنگی در شکل‌گیری برداشت ما از ذهنیت بسیار حائز اهمیت است و با تفسیرهای شخصیت‌محور قوام می‌یابد.

نظریه ادبی و نقادانه و به طور کلیتر نظریه‌های ایدئولوژی، دیدگاه ما را در مورد شخصیت در متون ادبی بسیار تغییر داده‌اند. آلتوسر و تنی چند از نظریه‌پردازان، سوژه مفرد را از نظر اجتماعی، بر ساخته زبان و سایر فرایندهای اجتماعی می‌دانند. ادبیات از طریق شگردهای مختلف، با ایجاد سوژه‌ها یا شخصیت‌های تخیلی بیشتر، هم در خواننده (که ذهنیت‌اش را متن تعیین می‌کند) و هم - در سطحی ثانوی - در متن ادبی، نوعی ذهنیت ایجاد می‌کند.

1 . L.C.Knights

2 . "How Many Children had Lady Macbeth?"

سوژه اصلی در فرایند قرائت، خواننده است و معمولاً خواننده به گونه‌ای مورد خطاب قرار می‌گیرد که متن بر پایه وی از انسجام برخوردار می‌گردد. شگردهایی همچون زاویه دید و روایتگری سبب می‌شوند تا رویدادها به طرق خاصی مشاهده و تفسیر شوند. البته برخی متون ادبی موقعیت خواننده را به عنوان سوژه از میان می‌برند. نمونه‌های بارز آن، رمان *اگر مسافری در یک شب زمستانی*^۱ (۱۹۷۹) اثر ایتالو کالوینو^۲ و خیلی پیش از آن، *تریسترام شندی* اثر لارنس استرن است، اما این دو رمان استثناهایی از قاعده هستند. فرایندی که طی آن خواننده یک متن را «درک می‌کند»، بیشتر به سوژه بودن وی رجحان می‌دهد؛ همذات‌پنداری با شخصیت اصلی یا راوی نیز چنین تأثیری دارد. راهبرد تالستوی در *آنا کارنینا* این است که خواننده را کنترل می‌کند تا رویدادها را به طور غیرمستقیم، از زاویه دید شخصیت اصلی (لویین) تجربه کند. موقعیت خواننده به گونه‌ای است که اظهار نظرها و دیدگاههای فردی، واغلب کاملاً ذهنی لویین، شیوه غالب و طبیعی تفسیر رویدادهای بازنموده در متن را شکل می‌دهند. در موقعیتهای دیگر، این رویدادها از طریق تجربیات ذهنی شخصیت‌های منفرد بیان می‌شود. همان‌طور که رابین وود در مقاله‌ای (۱۹۷۹) درباره *آنا کارنینا* متذکر می‌شود، تالستوی برای بازنمایی تجربه فردیت یافته، رئالیسم را به حد آخر آن می‌رساند: شخصیت لویین به لحاظ روانی باورکردنی و دارای انسجام است، «اما این ماهیت راهبرد «رئالیستی» است، یعنی تحمیل یک ایدئولوژی کلی از طریق موجه بودن روانی یک مورد خاص»^۳. آلتوسر فرایند

1 . *If on a Winter's Night a Traveller* 2 . Italo Calvino

3 . Robin wood, "Levin and the Jam", in *Personal Views: Explorations in Film* (London. Gordon Fraster, 1979).

بازشناسی و همذات‌پنداری را پاسخ خواهی می‌نامد که به موجب آن، خوانندگان به شیوه‌ای «مورد خطاب قرار می‌گیرند» که تعیین‌کننده جایگاه آنهاست. خواننده به سمت لوین سوق داده می‌شود و بینش انداموار رمان از طریق این شخصیت به وی القا می‌شود. فقط در صورتی می‌توان از این فرایند اجتناب کرد که متن را به شیوه‌ای دیگر بخوانیم و در برابر این تعیین جایگاه مقاومت کنیم. این موضوع به‌ویژه در مورد ادبیات رئالیستی کلاسیک مصداق دارد که ما خوانندگان در بینش شخصیت‌های اصلی یا راوی سهیم هستیم، در نتیجه فهم ما به‌عنوان سوژه قرائت از متن، آن‌گونه انعکاس می‌یابد که شخصیت‌ها و / یا روایها به معنای رویدادهایی که «تجربه می‌کنند» پی می‌برند. در رمان آرزوهای بزرگ، وقتی پیپ بیش از پیش به موقعیت خود پی می‌برد و به پیشنهاد اخلاقی خاصی دست می‌یابد، یا در پارک منسفیلد هنگامی که فنی تصمیماتی اتخاذ می‌کند که راوی آنها را تأیید می‌کند، خواننده احساس می‌کند که خود در حال دست یافتن به نوعی شناخت است، اما ظاهراً مستقل از متن. در واقع، راهبردهای متن معمولاً تضمین می‌کنند که چنین شناختی ناگزیر حاصل آید، مگر آنکه قرائت ما تعمداً برخلاف معمول باشد. بنابراین، خواننده در جایگاهی برتر قرار دارد، یا به اصطلاح نظری «شبه آینه‌ای مسلط» است که به‌دلیل برخورداری از موقعیت سوژه، می‌تواند شخصیت‌ها و رویدادهای رمان را بررسی کند و در مورد آنها به قضاوت بپردازد. این امر، تصور نادرست اندیشه مستقل را ایجاد می‌کند و تصورات بی‌اساس را درباره فردیت و نیروی آن که خارج از متن ادبی جریان دارد، تقویت می‌کند. اکثر متون ادبی، اعم از شعر یا نمایشنامه یا ادبیات داستانی جایگاهی به سوژه ارائه می‌دهند که اغلب در قالب شخصیتی است که عمل داستانی یا تجربه روایت شده از منظر وی مشاهده

می‌شود و نمی‌توان به‌سهولت با این جایگاه مقابله کرد. تأکید اغلب نظریه‌های ادبی بر این بوده است که متون به‌گونه‌ای بررسی شوند که رهیافتهای شخصیت‌محور، همیشه در اولویت قرار نگیرند؛ یا هنگام بحث درباره شخصیت، آن را شگردی متنی و عموماً بخشی از عرفهای گفتمان ادبی بدانیم. در عرف لیبرال - اومانیزستی نگارش و نقد که مقولات اصلی آن عبارت بودند از هویت یا ماهیت راستین فرد، رشد اخلاقی، تغییرپذیری و غیره، جاذبه شخصیت بیش از پیش مفاهیم ذهنیت را تعمیق داد چرا که اعماق خودآگاهی شخصیتها موردکاوش قرار می‌گرفتند. این امر در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم همراه با گسترش علم روان‌شناسی که به گفتمان بسیار مؤثری تبدیل گردید، تشدید شد. از نظر فروید و پیروانش، واقعیت از هر حیث ریشه در فرد دارد، اما در بخشهای پنهان روان که دست یافتن به آن دشوار است. از دیدگاه آلتوسر، این نگرشها با تقویت تصور نادرست فردگرایی، باعث قوام یافتن هرچه بیشتر ایدئولوژی سوژه می‌شوند. این امر احتمالاً روشن می‌سازد که چرا نظریه‌های فروید در اوایل قرن بیستم، نسبت به نظریه‌های مارکس از وجهه بیشتری برخوردار بودند و بسیار سریعتر از نظرات مارکسیستی - که نتوانستند به راحتی به ایدئولوژی غالب و اسطوره‌های آن تبدیل شوند یا با آن همگون گردند - نهادینه شدند.

رویکردهای روانکاوانه

تأثیر فرهنگی نظریه فروید و نظریه‌های وابسته به آن، بسیار گسترده بوده است، هم از لحاظ ظاهری و هم از این حیث که گفتمان روانکاوی به اکثر دانشها و شیوه‌های تفکر تا حدودی راه یافته است و شیوه معمول درک ذهن تلقی

می‌گردد. در نظریه ادبی که در عصری پسا فرویدی به وجود آمده، ممکن نیست بتوان از پرداختن به این نظریات - ولو برای رد کردن آن - اجتناب ورزید. شخص فروید، همچون مارکس به منظور شرح و بسط برخی از نظریه‌هایش از ادبیات بهره گرفت. «عقدۀ ادیپ» یکی از بهترین نمونه‌های شناخته شده‌ای است که در ذهن مردم جای گرفته است. الگوی فروید از روان فرد - با سطوح خودآگاه، نیمه‌آگاه یا پیش‌آگاه و ناخودآگاه - بسیار تأثیرگذار بوده است، خصوصاً به این دلیل که الگوی وی مدعی کشف حوزه‌ای از عمل است که گرچه در زندگی روزمره به آن وقوف نداریم، اما در بردارنده نوعی حقیقت غایی است: این حوزه از روان، «ضمیر ناخودآگاه» است که بنیانیترین امیال و هراس‌هایمان را در آن پنهان یا سرکوب می‌کنیم، حوزه‌ای که صرفاً به شیوه‌های نمادین در خواب، یا لغزشهای زبانی یا [به اصطلاح] «تپق‌های فرویدی»، و یا طی فرایند دراز مدت روانکاوی می‌تواند بروز کند. بنابر نظریه فروید، زندگی در سطح ضمیر آگاه، نوعی سرپوش یا صورت ظاهری وجود است که نیروهای درونی موجود در ضمیر ناخودآگاه آن را کنترل می‌کنند. عجیب آنکه فرویدیسم در این خصوص با مفهوم مارکسیستی ایدئولوژی وجه اشتراک فراوانی دارد. این دو نظریه یا فلسفه، معمولاً از بسیاری جهات ضد یکدیگر تلقی می‌شوند، اما در برخی از نظریه‌های ادبی جدید، جنبه‌هایی از هر دوی این نظریه‌ها تلفیق شده است. برای مثال، فردریک جیمسون ایدئولوژی را در متون ادبی، شکلی از «ناخودآگاه سیاسی» می‌داند. الگوی بعدی فروید برای شخصیت (۱۹۲۳) که شامل «فراخود» و «خود» و «نهاد» است، همراه با «اصل لذت» یا سائق جنسی «اروس»^۱ به عنوان عامل اصلی

1. "eros"

تعیین‌کننده بسیاری از اعمال انسان از جمله نوشتن و خواندن، بر مفاهیم مورد نظر منتقدان و نویسندگان از شخصیت تأثیر به‌سزایی داشته است. البته باید توجه داشت که نظرات فروید به میزان زیادی تغییر کردند و نویسندگان و منتقدان اغلب به طور گزینشی از آراء وی بهره گرفته‌اند. «فروید»‌های متعدد وجود دارند و نظریه فروید نیز همانند مارکسیسم، هنوز در حال گسترش است. نظریه‌های فروید به‌ویژه در نقد ادبی تأثیرگذار و به چند دلیل در گسترش برخی حوزه‌های نظریه ادبی راهگشا بوده‌اند. نخست به این دلیل که نظریه فروید در صدد است برای سائقه‌هایی که شالوده نحوه رفتار انسانهاست، الگوها و تبیینات جهان شمول ارائه دهد. مفاهیم «میل» و «لذت» در سالهای اخیر به‌نحوی گسترده در مورد نگارش و قرائت نظریه پرداز شده‌اند. این امر با نظریه فروید در مورد رشد [روانی] فرد و مراحل مختلف برانگیختگی و آگاهی که طی می‌کند، رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. دوم اینکه فروید برای تفسیر چگونگی تجلی میل و لذت و دیگر جنبه‌های روان، روشهایی ارائه می‌کند. به‌ویژه شیوه‌های فروید برای تفسیر رؤیا با تأکید بر نمادپردازی و دو پدیده مرتبط «جابه‌جایی»^۱ و «ادغام»^۲ به کار می‌برد [در نقد ادبی کاربرد پیدا کرده است]. این مفاهیم تأثیر خاصی بر آثار مدرنیستی اوایل قرن بیستم داشتند و بعدها به رواج یافتن شیوه‌هایی در قرائت کمک کردند که فراتر از ظاهر یا سطح، در پی معانی بودند. به تعبیری، فروید با اعتبار بخشیدن به تفسیرهایی که در گذشته وجود نداشتند، بیش از پیش به منتقدان امکان آزادی عمل و خلاقیت داد. برای مثال، بخشهایی از رمان پارک مسنیلید، در پرتو نظریه فروید معانی تازه می‌یابند و لذا صحنه‌ای که فنی

می‌خواهد از گذشتن از دروازه آهنی و ورود به بیابان خودداری کند، می‌تواند بیش از پیش به طور خاص دلالت جنسی (یعنی سرکوب یک میل) داشته باشد. تحلیل ویلیام امپسن از صحنه‌هایی از آلیس در سرزمین عجایب (۱۸۶۵) در کتاب چند روایت شبانی (۱۹۳۵)، نمونه بارز نقد کاملاً فرویدی است:

برای فرویدی کردن داستان رؤیاگونه‌ای که سرزمین عجایب براساس آن شرح و بسط داده شده، کافی است که این داستان را بازگوییم. سقوط از داخل یک گودال عمیق به درون رازهای مام زمین، روح محصور دیگری را به وجود می‌آورد که خود را نمی‌شناسد، جایگاهش را در جهان نمی‌شناسد و نمی‌داند چگونه از این محل خارج خواهد شد... مضمون کابوس‌گونه تولد به منزله آسیب روانی و اینکه آلیس چنان بزرگ می‌شود که اتاق برایش کوچک است و او را در هم می‌فشرد... وقتی آلیس با دقت از داخل گودال به باغ می‌نگرد، ممکن است میل بازگشت به رحم و نیز فرار از آن را داشته باشد...^۱

انتشار دل تاریکی اثر جوزف کنراد، با رواج نظریه‌های فروید در مورد رؤیا که در کتاب او با عنوان تعبیر رؤیا^۲ (۱۹۰۰) به چاپ رسید، همزمان بود. نمادپردازی و ابهام پیچیده و طرح [به ظاهر] آشفته دل تاریکی، شباهت بسیاری به رؤیا دارد - که فروید به شرح ماهیت و کارکرد آن می‌پردازد - و متن

1 . William Empson, *Some Versions of Pastoral* (London, Chatto and Windus, 1986) p.271. Originally Published in 1935.

2 . The Interpretation of Dreams

خود را به آسانی به تفسیر روانکاوانه می‌سپارد.

منظور فروید از «ادغام» در رؤیا شیوه‌هایی است که یک تصویر یا واژه می‌تواند چند معنا داشته باشد، به گونه‌ای که چند مفهوم را از طریق تداعی به یک نشانه یا تصویر خلاصه می‌کنیم که ممکن است فهم معنای آن دشوار باشد. نمونه آن در متن ادبی، اولین لحظات دل‌تاریکی است که راوی ناشناس درباره عده‌ای صحبت می‌کند که روی عرشه قایق نشسته‌اند و دو مینو بازی می‌کنند، گویی «معمارانه با استخوانها خانه بازی می‌کنند». کلمه «استخوانها» در این مرحله از داستان، تا حدی غیرعادی به نظر می‌آید، اما متعاقباً متوجه می‌شویم که چندین تداعی به همراه دارد که در جریان روایت به هم می‌پیوندند. مهره‌های دو مینو از جنس عاج بودند که نماد منبع ثروتی است که وکیل و حسابدار را که بی‌خبر مشغول بازی با قطعات تراشیده هستند، تأمین می‌کند. اما به تصاویر اسکلتها و رویش چمن میان استخوانها که خود با تصویر یک شهر بزرگ و رویش علف میان سنگفرشها همراه است، می‌پیوندد. این مجموعه مفاهیم پیچیده‌ای را به وجود می‌آورند که توضیح و تشریح آن به طور منطقی یا آگاهانه دشوار است. بی‌تردید، ترکیب این مفاهیم اشاره به جسد سرمایه‌داری دارد، اما به گونه‌ای که شخصیتها از آن بی‌خبرند و خواننده باید به واسطه روابط پنهان به آن پی‌ببرد. فشردگی یا ادغام تصاویر که همچون رؤیا هستند، این تأثیر را ایجاد می‌کنند. درواقع مارلو که راوی داستان خود است، روایت را قطع می‌کند تا در این باره بیندیشد و سپس می‌گوید:

برایم مثل این است که سعی دارم خوابی را برایتان بازگو کنم؛ تلاشی
بیهوده است، زیرا هیچ روایتی از یک رؤیا نمی‌تواند احساس دیدن آن

رؤیا را بیان کند، آن آمیزه بی معنایی، شگفتی و سردرگمی در لرزشی از طغیان پرجد و جهد، آن تصور اسارت در عنصر شگفت‌انگیزی که جوهر رؤیاست...^۱

بنابر توضیحات فروید دربارهٔ رؤیا، «جابه‌جایی» می‌تواند به همراه «ادغام» عمل کند؛ جابه‌جایی نیز معنای پنهان یا بالقوهٔ پایین‌تر از ظاهر و یا سطح روایات رؤیا را روشن می‌سازد. در جابه‌جایی، یک تصویر یا مفهوم به تصویر ظاهراً نامربوطی تبدیل می‌گردد و امکان نمایان شدن بخش توصیف‌ناپذیر یا سرکوب شدهٔ دیگری را به شکل تغییر یافته فراهم می‌آورد. به بیان دیگر، رؤیا را می‌توان نشان‌دهندهٔ جنبه‌های ناخودآگاه ذهن فردی که خواب می‌بیند دانست، البته به نحوی غیرمستقیم و مهارشدنی. متون ادبی را می‌توان برحسب این مفاهیم قرائت کرد. در مسخ اثر کافکا، تبدیل گرگور سامسا را به یک حشره می‌توان به چند شکل مختلف تفسیر کرد که از طریق این استعارهٔ اصلی و بسط یافته بیان می‌شود. ادغام و جابه‌جایی، به ترتیب با قطبهای زبانی استعاره و مجاز که یا کوبسن مطرح می‌کند، مرتبط اند. استعاره از طریق مشابهت عمل می‌کند، و دومی از طریق مجاورت. این دیدگاه دربارهٔ متون ادبی به منزلهٔ نوعی رمز و بیان آنچه سایر گفتمانها قادر به بیان آن نیستند یا امکان بیان آن را ندارند، در نظریه و نقد ادبی بسیار تأثیرگذار بوده است. همچنین از راهی دیگر، آن جایگاه برتری را که ادبیات در اختیار دارد یا مدعی آن است تقویت می‌کند. روانکاوی شکل بسیار

1 . Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (Harmondsworth, Penguin, 1983) p.57. originally published in 1899.

مؤثری از دانش است که می‌تواند در «توضیح» متون ادبی به کار رود و درواقع سبب می‌شود که خواننده به روانکاو، و متن به موضوع روانکاو یا بیمار مورد تحلیل روانکاوانه تبدیل شود و بدین نحو، گفتمان روانکاو را بر گفتمان متن ادبی رجحان می‌دهد و به خواننده جایگاه برتری اعطا می‌کند. با این حال، درستی این رابطه قابل تردید است و می‌تواند تغییر کند، و این امر ما را به نقش خواننده باز می‌گرداند.

همان‌گونه که دیدیم، در نظریه ادبی عمل خواندن جایگاه بسیار حائز اهمیتی کسب کرده است، و اگر جایگاه خواننده را همانند روانکاو می‌دانیم، در این صورت خطری که باید بر آن واقف باشیم، در مقوله‌ای است که فروید «انتقال» و «ضد انتقال» می‌نامید. منظور فروید از «انتقال» قائل شدن ناخودآگاهانه صفات مختلف، اعم از خوب و بد، برای افراد است، و اینکه آگاهی فرد مورد نظر از آن «انتقال» می‌تواند به واکنش یا «ضد انتقال» بیانجامد. در رابطه بیمار و روانکاو نیز ایضاً انتقال و ضد انتقال صورت می‌گیرد و نتیجتاً روانکاو معمولاً فرایندی دوسویه یا دیالکتیکی تلقی می‌شود که در آن، فقط بیمار روانکاو نمی‌شود، بلکه روانکاو نیز از طریق رابطه‌ای که مستلزم وابستگی عمیق به بیمار است، به‌طور ضمنی روانکاو می‌شود. ثابت شده است بیماری که مورد تحلیل روانکاوانه قرار می‌گیرد، ممکن است خصوصاً برای روانکاو رؤیاهایی به وجود آورد که ناگزیر موجب فراق‌کنی امیال یا هراس‌های شخص روانکاو به بیمار می‌شود. به همین ترتیب، عمل خواندن نیز باید فرایندی دوسویه یا مبتنی بر گفت‌وگو تلقی شود که به موجب آن، هم متن و هم خواننده مورد مطالعه قرار می‌گیرند. بنابراین، معانی صرفاً از متن یا خواننده بر نمی‌آیند، بلکه حاصل تعامل و همکاری آن دو است. به سخن دیگر، دو سوی این رابطه، کاملاً لازم و ملزوم

یکدیگرند. باید بهره‌برداری از میل و قدرت و تلاش برای دست‌یافتن به آن را که هم در متون ادبی و هم در فرایند خواندن آنها پدید می‌آید، در نظر داشته باشیم. به بیان دیگر، قرائت حکم آشکار کردن ضمیر آگاه و ناخودآگاه ما و متن را دارد. با بازشناختن شکل‌های مقاومت و یافتن نقاطی که این مقاومت‌ها می‌توانند در آنها گشوده شوند، به درک عمیق‌تری از متن و خواننده می‌انجامد. جنبه دیگر این تأثیر متقابل میان روانکاوی و ادبیات، منظورکردن حق ادبیات در تشریح روانکاوی است. روانکاوی و ادبیات نیز همچون سایر شکل‌های دانش، نظام‌های زبانی یا گفتمان‌هایی با ساختارهای روایی و بدیعی خاص خود هستند. این دو تفاوت‌های قابل ملاحظه‌ای دارند و نتیجتاً روابط میان آنها و قدرتی که اعمال می‌کنند متفاوت است و جایگاه ما در مقام خواننده یا سوژه منفرد، ترکیبی از آنها و مناسبات مختلفی است که امکان تغییر و تبیین مجدد آنها وجود دارد، یا باید چنین باشد. قرائت شکل مهمی از تعریف مجدد نفس خود است و تعامل گفتمان‌های ادبی و روانکاوانه می‌تواند ما را در فهم این فرایند یاری کند.

تعریف فروید از لذت به منزله انگیزه‌ای مهم در رفتار انسان، به همراه مفهوم «میل» در نظریه ادبی زبانی و نظریه روانکاوانه مطرح شده است. این نظریات پیچیده‌تر از آنند که بتوان در اینجا به تفصیل به آنها پرداخت، اما به عنوان مقدمه، اشاره به معنا و کاربردشان مفید خواهد بود. فروید لذت یا «اصل لذت» را در رشد انسان واجد اهمیت اساسی می‌داند. میل به ارضاء جسمی یا جنسی و سپس مهار یا سرکوب این امیال وقتی کودک «اصل حقیقت» را می‌شناسد، در شکل‌گیری روان انسان در چارچوب الگوی نهاد / خود / فراخود حائز اهمیت است. الگویی که براساس آن سائق‌های غریزی تا حد زیادی طی فرایند اجتماعی شدن مهار می‌شوند. شناخت جنسیت نیز که به موجب آن، کودک پسر از وجود

آلت مردانه خودآگاه می‌شود و کودک دختر از نبود آن، به همین الگو مرتبط است. نظریات فروید درباره جنسیت، مسلماً کلیشه‌سازی مردانه و زنانه را تقویت کرده و به‌ویژه توسط نظریه پردازان فمینیست مورد انتقاد واقع شده است؛ البته - همان‌گونه که در بخشهای بعدی خواهیم دید - نظریه فمینیستی همچنین نظرات فروید را بسط و گسترش داده است. فروید عقده ادیپ را (که طی آن، میل جنسی فرزند پسر به مادرش به سبب هراس از اخته شدن به دست پدر سرکوب می‌گردد) دروازه ورود کودک پسر به دنیای بزرگسالی واقعیت می‌داند. در این مرحله، کودک پسر به جنسیت پی می‌برد و با نقشهای مردانه‌ای آشنا می‌شود که آنچه را نظام مردسالارانه می‌نامیم، تقویت می‌کند. از سوی دیگر، کودک دختر باید مرد نبودنش را بپذیرد و میل به اغفال پدر را در خود سرکوب کند. به عقیده فروید، همذات‌پنداری وی با مادرش و جایگزین‌سازی نوزاد به جای آلت مردانه، معادلهای زنانه تجربه مردانه عقده ادیپ هستند. اکنون ممکن است از یک جهت «درستی» نظریات فروید تردیدآمیز به نظر آید: چگونه می‌توان این فرضیات را به بوته آزمایش گذاشت؟ وجود ضمیر ناخودآگاه را چه چیز ثابت می‌کند؟ اما از طرفی، این فرضیات همچون زبان و روایات متداول در جامعه، به واقع «درست» جلوه می‌کنند. این فرضیات در حوزه‌های مختلف ذهنیت عامه ریشه دوانده‌اند و ناگزیر تأثیراتی به همراه دارند. اینکه فروید به وجود ضمیر ناخودآگاه پی برده یا آن را ابداع کرد، در واقع پرسشی زائد است: نظریه فرویدی به منزله گفتمان، به طرزی ماندگار و ناگزیر آن را ثابت می‌کند.

تأثیر زبان فرویدی به منزله گفتمان، جای مناسبی برای پرداختن به یکی از

عمده‌ترین تحولات نظریه فروید است. ژاک لاکان^۱ نظریه پرداز فرانسوی، زبان را عامل اصلی شکل‌گیری هویت انسان می‌داند: فرد به واسطه زبان جایگاه‌های خود به منزله سوژه را به دست می‌آورد. زبان طیفی از جایگاه‌های نسبی به دست می‌دهد که سوژه انسانی یا فرد به سوی آن جلب می‌شود. تسلیم شدن به زبان، تسلیم به سلطه مردسالارانه نیز هست و همراه آن آگاهی از خود به دست می‌آید که در تقابل با وضعیت نامشخص، پیش‌زبانی و ناخودآگاهی است که کودک تجربه می‌کند. این ایده، شکل اصلاح‌شده‌ای از مفهوم موردنظر فروید از تغییر از «اصل لذت» به «اصل واقعیت» است. لاکان نظریه فروید را به نظریه زبان‌شناختی سوسور پیوند می‌دهد. نظریه‌های خود لاکان درباره ضمیر ناخودآگاه و زبان، پیچیده و دشوارند و در اینجا صرفاً می‌توان خلاصه‌ای از رؤس آن را شرح داد. وی معتقد است که ساختار ضمیر ناخودآگاه را زبان به وجود می‌آورد، البته زبان صرفاً در سطح *دال* و نه *مدلول*. از این لحاظ، ضمیر ناخودآگاه عملکرد آزادانه زبان را، پیش از آنکه از طریق فرایندهای خودآگاه به معانی یا مدلولهای مشخص و ثابت تبدیل شود، امکان‌پذیر می‌سازد. الگوی موردنظر لاکان از شکل‌گیری سوژه منفرد در کودکی که از دو مرحله تعیین‌کننده می‌گذرد، با این دیدگاه مرتبط است. نخست حدوداً در شش ماهگی کودک، «مرحله آینه‌ای» اتفاق می‌افتد و این زمانی است که کودک متوجه تصویر خود در آینه می‌شود. لاکان استدلال می‌کند که این مرحله، خاص انسان‌هایی است که مجذوب تصویر خود می‌شوند و آن را شیئی می‌دانند که به منزله تصویری از وجودی وحدت یافته جویای آن هستند، وجودی که از بیرون مشاهده می‌شود و

هویت متمایزی از دنیای اطراف خود دارد. مرحله دوم تقریباً یک سال بعد اتفاق می‌افتد و آن، زمان ورود کودک به جامعه و بالعکس راه یافتن زبان جامعه به زندگی کودک است؛ لاکان این مرحله را «نظم نمادین» می‌نامد. این مرحله موقعیت دو سویه مرحله آینه‌ای را تقویت می‌کند، از این حیث که کودک باید زبانی خارج از وجود خود را اتخاذ کند و تصویر وی با بهره‌گیری از زبانی که خارج از وجود او قرار دارد، به دست می‌آید. با به کار بردن عباراتی همچون «من»، «مرا»، یا «خودم»، زبان جامعه به منظور ایجاد حس هویت فردی مورد استفاده قرار می‌گیرد. نکته مهم در اینجا این است که زبان همچون نظام مهارکننده‌ای عمل می‌کند که در رفتار اجتماعی معمولی نمی‌توان در برابر آن مقاومت کرد. بسیاری از گفتمانهای نهادینه شده شیوه‌هایی را تقویت می‌کنند که مانع بازی آزادانه یا تنزل معنا یا هویت می‌شوند. در اشاره به کودک، تعمداً از ضمیر «it» استفاده کردم تا نشان دهم موجودی فاقد جنسیت است، اما همان‌گونه که پیشتر دیدیم، زبان در مورد جنسیت خنثی نیست و معمولاً به جایگاه اجتماعی مردانه برتری می‌دهد. لاکان همچون فروید بر این باور است که قضیب نشانه نظام مردسالار است و زبان قضیب محور است و یا حول محور اصلی قضیب نمادین شکل گرفته است. به اعتقاد لاکان، کودک از درون نظام نمادین هویتی کسب می‌کند که یا مردانه و یا زنانه است. هویت مردانه به طور ایجابی و در مقام هنجار شکل می‌گیرد، حال آنکه هویت زنانه به شیوه‌های سلبی و به عنوان «دیگری»، یا به عبارتی با تأکید بر فقدان قضیب و نتیجتاً با دیدی منفی متمایز می‌شود. دلالت‌های این دیدگاه در ادبیات و نقد ادبی این است که روان و هویت انسان از نظر ساختار زبانی، در واقع از لحاظ متنی بررسی می‌شوند. بی تردید، دیدگاه آلتوسر در مورد سوژه منفرد که فرایندهای ایدئولوژیکی غیر واقعی آن را تعیین و

جایگاهش را مشخص می‌کنند، به‌رغم آنکه حاصل نظریه متفاوتی است، با دیدگاه لا‌کان که برگرفته از فروید است و براساس آن شخصیت فرد پس از ادغام او در جامعه تحت سلطه قرار می‌گیرد، وجوه مشترکی دارد. متون ادبی را می‌توان تأثیرگذار بر این فرایندها یا منعکس‌کننده آنها دانست: مسلماً در بسیاری از رمانهای قرن نوزدهم کارکرد شخصیت این است که به سوژه‌های انسانی هویتی پذیرفتنی می‌بخشد. بازهم *آرزوهای بزرگ* نمونه مناسبی است، از این جهت که پیپ زبان اخلاقی‌ای می‌آموزد که می‌تواند با فرایندهای اقتصادی جامعه سازگار باشد. بدین نحو، سوژه منفرد محصول گفتمان است؛ به سخن دیگر، سوژه به طور زبانی بر ساخته می‌شود و جایگاه مشخصی می‌یابد. البته متونی نیز هستند که این هویت بر ساخته فردی را زیر سؤال می‌برند یا آن را برهم می‌زنند. *صدای آزاردهنده ناقوس*^۱ (۱۹۶۳) اثر سیلوپلا^۲ نمونه خوب شیوه‌هایی است که سوژه زن، *استر*^۳، پیوسته در معرض فشارهایی قرار می‌گیرد که تا حد زیادی از طریق زبان اعمال می‌شوند تا او به نحو خاصی رفتار کند و بر اساس جنسیت و جایگاه طبقاتی‌اش هویت مشخصی به خود بگیرد. مقاومت وی را در برابر این موضوع بیماری روانی قلمداد می‌کنند. به عبارت دیگر، صاحبان قدرت، ناتوانی وی را در پذیرش هنجارهای اجتماعی، رفتار نابهنجار و غیرطبیعی تلقی می‌کنند. نظریه روانکاوی می‌تواند از بررسی شخصیت فراتر رود و شیوه‌های جامعتری را برای خواندن همه متون و فهم ساختار صوری آنها ارائه دهد. متن ادبی را می‌توان نوعی الگوی روان تلقی کرد که برخی نظامهای مهارکننده با

1 . The Bell Jar

2 . Sylvia Plath

3 . Esther

سطوح آگاهی یا معنای متفاوت در آن یافت می‌شود. ادبیات را می‌توان نوعی «فراخود» و یا ترجمان امیال و هراسهای سرکوب شده در ضمیر ناخودآگاه بدانیم. برخی متون، به‌ویژه آنها را که مدرنیستی محسوب می‌شوند، می‌توان آزادانه‌تر خواند و ضرورتی ندارد که در یک نظام معنایی ثابت قرار گیرند. دالهای متن، به‌ویژه اگر متنی فاقد یک گفتمان روایی کنترل‌کننده محوری باشد، می‌توانند مانند رؤیا موجب بازی آزادانه معنا شوند. مسخ اثر کافکا را نمی‌توان به یک شکل واحد یا به صورتی هنجارین تفسیر کرد. درواقع به نظر می‌رسد که در این اثر، معنایی وقفه به تعویق می‌افتد: هیچ توضیح کامل یا قافع‌کننده‌ای برای استحاله گرگور سامسا به یک حشره و رخداد‌های بعدی داستان وجود ندارد. در حقیقت، این متن را می‌توان به مرگ‌خواهی ضمیر ناخودآگاه تعبیر کرد. فروید در کتاب *فرا سوی اصل لذت*^۱ (۱۹۲۰) این دیدگاه را که سائق اصلی رفتارهای انسان جنسی است، تعدیل کرد. وی در این کتاب *مرگ‌مایه*^۲ یا آرزوی مرگ را میل غایی انسان می‌داند، زیرا در این وضعیت پایانی فنا، همه تنشهای موجود در روان انسان از میان می‌روند. شادی گرگور با نزدیک‌تر شدن به مرگ ظاهراً افزایش می‌یابد و در پایان متن، در غیاب وی نوعی احساس سعادت و شادی وجود دارد، که به موجب آن تعویق نهایی معنا یا بستار حاصل می‌آید.

بی‌تردید، متون ادبی را می‌توان از نظر شیوه روایت شدن، شخصیت‌پردازی و تعیین جایگاه شخصیتها و تنظیم گفتمانهای مختلفی که معمولاً ارائه می‌کنند، نظامهای مهارکننده دانست. مسکوت گذاشتن یا فرونشاندن صداهای معین (که برای مثال، در رمان *جین ایر* (۱۸۴۷) در مورد همسر اوّل روجستر که

1 . *Beyond the Pleasure Principle*2 . *thanatos*

«دیوانه» تلقی می‌شود، رخ می‌دهد، یا در دوران سخت اثر دیکنز به تصویر کشیدن سیاستهای مبارزه‌جویانه و کارگری در چهره عجیب اسلاک بریج^۱ به وضوح نشان می‌دهند که متون ادبی چگونه شکل می‌گیرند و آن گفتمانهای تاریخی‌ای را که به کار می‌گیرند، سامان می‌دهند یا ارزیابی می‌کنند.

فصل چهارم

مناسبات متنی

تاکنون رهیافتهای نظری مختلفی را دربارهٔ متون و نقد ادبی بررسی کرده‌ایم. برخی از این رهیافتهای نسبت به رهیافتهای سنتی که بسیار کم نظریه‌پردازی شده‌اند، برای خواندن و بررسی ادبیات شیوه‌های کاملاً متفاوتی ارائه می‌دهند. نباید تصور کنیم که حوزهٔ نظریهٔ ادبی مجموعهٔ واحدی از دانش است. تصور مترادف است با تلاش برای منسجم و هماهنگ کردن تفاوت‌های مختلفی که رهیافتهای نظری‌ای را نشان می‌دهند که زیربنای کلیت عرف ادبیات و مطالعات ادبی است. با این حال، نظریه را نباید مجموعه‌ای از دیدگاه‌های مجزا یا متناقض با یکدیگر دانست. همان‌گونه که دیدیم، خاستگاه مشترک رهیافتهای گوناگون نقد ادبی، نظریهٔ زبان‌شناختی، به‌ویژه نظریهٔ سوسور دربارهٔ نشانه است و ظاهراً برداشت‌های مختلف راجع به فرد و جامعه که برگرفته از نظریه‌های فروید و مارکسیسم هستند، مشخصه‌های مشترکی دارند. وجه اشتراک دیگر این نظریه‌ها این است که نشان می‌دهند متن یک معنای واحد ندارد؛ به عبارت دیگر، ضرورتی ندارد که یک شیوهٔ قرائت پذیرفته و هنجارین وجود داشته باشد. متون بنابر شرایط یا زمینه‌ای که در آن خوانده یا مصرف می‌شوند، معانی متفاوت خواهند داشت. نمایشنامهٔ هملت متنی است که پیوسته از آن تفاسیر جدیدی می‌شود: حد و مرز معنای آن را نمی‌توان مشخص کرد، زیرا زمینه‌هایی که این متن در آنها خوانده می‌شود، به نمایش درمی‌آید یا در مورد آن مقالات

نقادانه نوشته می‌شود، همواره تغییر می‌کنند. از این لحاظ، کثرت معانی و تفاسیر مختلف موجود باید متضمن تداوم مطالعات ادبی و نقد ادبی باشد، نه به این دلیل که متون ادبی حقایق لایزال و جهانشمول را دربردارند، بلکه به این سبب که توجه ما را به ماهیت متغیر معنا و اوضاعی که موجب ایجاد این معانی می‌شوند، جلب می‌کنند. مادامی که تاریخ و فرایندهای اجتماعی را متضمن تغییر و تفاوت بدانیم، تفسیر ادبی به این فرایندها می‌پردازد و خود نیز دستخوش مباحثه و تغییر است. پیش از این، اهمیت اثر ادبی را به منزله متن مورد بررسی قرار دادیم. این دیدگاه درباره متن بیش از برخی شیوه‌های نقد ادبی سنتی توجه ما را به زبان و ساختار و نیز نقش خواننده به عنوان عامل فعال در فرایند خواندن معطوف می‌کند. در این فصل پایانی قصد دارم برخی نظریه‌های متنیّت را مطرح کنم و سپس به بررسی برخی شیوه‌هایی بپردازم که در آن، متون در شبکه‌های گسترده‌تر تفسیر قرار می‌گیرند.

نظریه‌های متنیّت

در بخشهای قبلی، با مفهوم موردنظر رولان بارت از متن ادبی در مقاله‌های «مرگ نویسنده» و «از اثر تا متن» آشنا شدیم. نظرات بارت جزئی از تبیین مجدد و گسترده‌تری از مفهوم اثر ادبی است، البته این رهیافتهای اغلب به آنچه نوشته «ادبی» می‌دانیم، مربوط است. در نشانه‌شناسی - که بررسی نشانه‌ها و ایجاد معنا از آنهاست - یا در زبان‌شناسی، متن مجموعه‌ای از نشانه‌هایی است که پیامی را تشکیل می‌دهند، پیامی که وجودی مستقل از نویسنده یا فرستنده و خواننده یا دریافت‌کننده خود دارد. منظور از «وجود»، جنبه عینی متن است. همان‌گونه که پیش از این هنگام پرداختن به نقاط ضعف رهیافتهای فرمالیستی دیدیم، هیچ

دلیلی وجود ندارد که متن معنا را مجزا از قرائت یا دریافت خواننده به دست دهد. بارت متن ادبی را متشکل از «نوشتارهای متعددی» می‌داند که از منابع مختلف به دست می‌آیند و وجودشان مبتنی بر مناسبات «مجادله» است و به یک کلیت یک‌دست و انسجام یافته تبدیل نمی‌شوند. دیدگاه وی از آن برداشتی که قائل به انداموارگی آثار ادبی است، بسیار فاصله می‌گیرد و دلالت بر آن دارد که متن مجموعه پرتنش از عناصر گوناگونی است که به شیوه‌های متفاوت و احتمالاً پیش‌بینی‌ناپذیری با یکدیگر تعامل دارند. بارت در کتاب *س/ز* (۱۹۷۰)، متون ادبی را به دو دسته تقسیم می‌کند: **متن معطوف به خواننده**^۱ و **متن معطوف به نویسنده**^۲.

متن معطوف به خواننده متنی است که خواننده را مصرف‌کننده‌ای منفعل به حساب می‌آورد و واجد آن چیزی است که بارت «ارزش منفی و واکنش‌پذیر» می‌نامد: «آنچه می‌تواند خوانده شود اما نمی‌تواند نوشته شود». چنین متنی که وی آن را «متن کلاسیک» می‌نامد، خواننده را در وضعیت انفعال قرار می‌دهد. متقابلاً متن معطوف به نویسنده، دیگر خواننده را نه مصرف‌کننده، بلکه سازنده متن می‌کند؛ به عبارت دیگر، خواننده فعال شده و در واقع نویسنده متن می‌شود. اومبرتو اکو^۳ نظریه پرداز ایتالیایی، طبقه‌بندی مشابهی دارد و متون را **محصور و گشوده** می‌نامد. اصطلاح اول نشان‌دهنده متنی است که در آن تجربه خواندن محدودکننده است، حال آنکه متن «گشوده» امکان تفاسیر مختلف را به وجود می‌آورد. بارت همچنین تأکید می‌کند که متن **چندگانه** است، یعنی

1 . readerly

2 . writerly

3 . Umberto Eco

نمی‌توان آن را به یک معنای منفرد تقلیل داد. متن کاهش‌ناپذیر است. در اینجا وی هیچ تمایزی میان متون «معطوف به نویسنده» و «معطوف به خواننده» قائل نمی‌شود. در واقع، بارت در نوشتار خود برای آن مثال می‌آورد: وی در کتاب *س/ز* داستان کوتاه *سارازین*^۱ اثر بالزاک را بررسی می‌کند، که نمونه یک متن کلاسیک یا معطوف به خواننده است، اما قرائت وی از داستان چنان غنی و پربار است که حتی چنین متنی، که ظاهراً قرائت چندگانه یا آزاد را برنمی‌تابد، معانی پیچیده و متکثری به دست می‌دهد. بارت متن را به لحاظ ساختارهای درونی و نیز نحوه ترکیب آن با ساختارهای بیرونی که در آنها قرار دارد، یک شبکه می‌داند. وی همسو با نظریه نسبیت اینشتین، الگویی برای تفسیر ارائه می‌کند، تا «نسبیت ملاکهای داوری شامل موضوع مورد مطالعه نیز باشد». بدین ترتیب درمی‌یابیم که شرایطی که متن با توجه به آنها خوانده می‌شود، معانی آن متن را تعیین می‌کند. بارت هنگام بحث درباره ساختار متون، مکرراً استعاره‌های «بافتن»، «نسج»، «بافت»، «رشته‌ها» و «رابطه تنگاتنگ» را به کار می‌برد. وی دیدگاه سنتی‌ای که متن را «حجابی» می‌داند که در پس آن معنایی مشخص، نهفته شده و در انتظار کشف شدن است، مردود می‌شمارد. بلکه متن سطحی است که خواننده قادر است در مسیرهای متعددی که متن اجازه می‌دهد، در آن پرسه زند. با این دیدگاه، بارت آن عقیده‌ای که متن را دارای «راز غایی و معنای نهایی» می‌داند، کنار می‌زند. الگوی سنتی «ژرف‌نگر» که طبق معنا باید کشف شود، جای خود را به الگوی «سطح‌نگر» می‌دهد: «نباید در فضای نوشتار کندوکاو کرد، بلکه باید در آن پرسه زد». وی این طرز نگرش را تحولی بنیادی می‌داند، زیرا یک

«فعالیت ضد غایت‌گرا» است. به بیان دیگر، این راهبردهای تفسیری، معنای ثابتی برای متن قائل نمی‌شوند و در نتیجه متن را آزاد می‌سازند. البته همان‌گونه که بارت تأیید می‌کند، این قرائتها وابسته به متن و بافت یا ساختاری است که متن در آن خوانده می‌شود. بارت و دیگران درباره این فرایند نظریه‌پردازی کرده‌اند و اصطلاحی که پیایی به آن اطلاق می‌شود «بینامتنیت» است.

بینامتنیت

مفهوم بینامتن در اواخر دهه ۱۹۶۰ در فرانسه مطرح شد و به عنوان شیوه‌ای برای بررسی نحوه ساخت متون ادبی و چگونگی دست یافتن به معنا، به نحو فزاینده‌ای مؤثر بوده است. نگرش بارت به متن به منزله یک شبکه، تا حدی به توضیح معنای این اصطلاح کمک می‌کند. پیش از این دیدیم که نویسنده دیگر محور ساختار متن یا معنا نیست، بلکه در فرایند تفسیر به حاشیه رانده شده است. درواقع، متن متشکل از نوشتارهای چندگانه و برگرفته از گفتمانهای مختلفی است که به شکل خاصی جریان داشته‌اند. در هر صورت، نویسنده پدیدآورنده بزرگ و نابغه‌ای خلاق نیست، بلکه ترکیبگر است: کسی که مواد اولیه را در زبان گرد می‌آورد و هماهنگ می‌کند. از این حیث، ادبیات تا حدی به نوعی تکرار تبدیل می‌شود. نمونه این تکرار را در برخی روایات، به‌ویژه آنها که اسطوره می‌نامیم، می‌توان دید که به شکلهای تغییر یافته تکرار می‌شوند. داستان ادیپ مبین این موضوع است، زیرا شکلهای مختلف آن در تاریخ ادبیات همچنان به چشم می‌خورند. کاربرد مکرر «جام مسیح» یا مضمون مکرر «طلب» در

افسانه‌های شوالیه‌گری و آرتوری از مالوری^۱ تا ت. ه. وایت^۲ و انواع دیگر آن در سایر روایتها از قبیل معادن سلیمان پادشاه^۳ (۱۸۸۶) اثر رایدِر هاگارد^۴، دل تاریکی اثر جوزف کنراد و فیلم واکنون، آخرالزمان^۵ (۱۹۷۹) ساخته فرانسیس فورد کاپولا^۶ و یاسرزمین بایر اثر تی. اس. الیوت مبین شیوه‌هایی هستند که یک داستان یا اسطوره مشخص به طرق متفاوت تکرار می‌شود. نمونه‌های مشخصتر آن، بازنگاری جین ایر^۷ در کتاب ریکا^۸ (۱۹۳۶) اثر دافنه دوموریه^۹ و روایت دوباره و بسیار خودآگاهانه آن از زاویه دید همسر اول آقای راجستر در کتاب دریای پهناور سارگاسو^{۱۰} (۱۹۶۶) اثر جین ریس^{۱۱} است. در این نمونه آخر، متن چنان ویژگیهایی دارد که گویی فرایند تکرار را که در سایر شکل‌های آفرینش ادبی تلویحیتر است، آشکار می‌کند، همچون روزنکرانتز و گیلدرسترن مرده‌اند^{۱۲} (۱۹۶۷) اثر تام استوپارد^{۱۳} که درباره هملت است و البته به طرز قابل توجهی تغییر یافته است. زن ستوان فرانسوی^{۱۴} (۱۹۶۹) اثر جان فاولز^{۱۵} نقل قول‌های متعددی از متون تاریخی، جامعه‌شناسی، زیست‌شناسی، جغرافیایی و ادبی دارد و نیز تلمیحات غیرمستقیمتری به عرف‌های داستانی قرنهای نوزدهم و بیستم، به طرز خودآگاهی در روایت تنیده شده‌اند. آثار ادبی فوق به قلم جین

1 . Malory

3 . *King Solomon's Mines*5 . *Apocalypse Now*7 . *Jane Eyre*

9 . Daphne Du Maurier

11 . Jean Rhys

13 . Tom Stoppard

15 . John Fowles

2 . T.H.white

4 . Rider Haggard

6 . Francis Ford Coppola

8 . *Rebecca*10 . *Wide Sargasso Sea*12 . *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*14 . *The French Lieutenant's Woman*

ریس، تام استوپارد و جان فاولز نمونه‌های بازنگاری شده یا تقلید آگاهانه از متون قدیمیتری هستند که کلاً نشان می‌دهند روایات و گفتمانها در متون ادبی به عاریت گرفته می‌شوند و مجدداً به کار می‌روند. تامس هاردی، که معمولاً رمان نویس بدعتگذاری تلقی نمی‌شود، این فرایند را مورد تأیید قرار داد:

آنچه را نوشته شده، نمی‌توان محو کرد. هر سبک جدید رمان، می‌بایست سبک پیشین به همراه نظرات افزوده باشد، نه نادیده گرفتن و اجتناب از سبک پیشین. در مورد دین و بسیاری چیزهای دیگر نیز چنین است.^۱

بی‌تردید ادبیات داستانی هاردی از چند جهت بسیار تکراری است و آخرین رمان وی^۲ (۱۸۹۷) را می‌توان تأیید خودآگاهانه بازنگاری هاردی از روایتهای همانند و نیز الگوی کلی تکرار در هنر ادوار مختلف تاریخ دانست. استعاره مناسبی که هاردی در نوشته‌های گوناگون به کار می‌برد، لوح رنگ باخته^۳ است، یعنی سطحی برای تحریر، همچون لوح مومی که نوشته اولیه روی آن تا حدی یا به طور کامل پاک شده و مجدداً روی آن دوباره نویسی شده است. بارت این مطلب را در مقاله خود با عنوان «نظریه متن» مطرح می‌کند:

هر متنی، بافت جدیدی از گفته‌ها و نوشته‌های پیشین است. رمزها، قواعد و الگوهای آهنگین، بخشهایی از زبانهای اجتماعی و غیره وارد متن

1 - Florance Emily Hardy, *The Life of Thomas Hardy 1840 - 1928* (London, Macmillan, 1962)p. 218. originally published in two volumes in 1928 and 1930.

2 . The well-beloved

3 . palimpsest

می‌شوند و در آن مجدداً توزیع می‌شوند، زیرا زبان همواره مقدم بر متن و حول آن است.^۱

از این رو متنیت ادبی را می‌توان نوعی بازیافت زبانی دانست، هرچند روابط جدیدی که میان گفتمانهای تخصص یافته و به کار رفته در ادبیات به وجود می‌آیند، متضمن آن هستند که نوشتار ادبی هیچ‌گاه یکسان و کاملاً تکراری نیست. شعر سرزمین بایر اثر تی. اس. الیوت یا رمان *اولیس* اثر جیمز جویس، نمونه خوبی از متونی هستند که خود آگاهانه طیفهای گوناگون و متفاوتی از گفتمان ادبی و سایر گفتمانهای جاری را بازنگاری می‌کنند. این گفتمانها را می‌توان کم و بیش به سهولت تشخیص داد، اما وقتی در ترکیبات و همنهادهای متناقض جدید به کار می‌روند، وضعیت کاملاً متفاوتی به خود می‌گیرند. شایان توجه است که الیوت همراه با سرزمین بایر مجموعه یادداشتهایی توضیحی را به چاپ رساند که این شعر را در چارچوبی خارج از متن شعر قرار می‌دهد؛ همچنین بخش بزرگی از پژوهشهای نقادانه درباره *اولیس*، جایگاه این رمان را در روایات جامعترو ساختارهای دانش مشخص می‌کنند که در متن تنیده شده‌اند. هارولد بلوم^۲ منتقد امریکایی در کتاب *اضطراب تأثیر پذیری: نظریه‌ای درباره شعر*^۳ (۱۹۷۳)، میل به اجتناب از آثار پیشین را انگیزه اصلی در آفرینش ادبی می‌داند. آثار الیوت و جویس چنان است که گویی آنها این فرایند ادبیات را تا حدی بازتاب خود آن می‌دانستند. در خواندن رمان *اولیس*، اگر داستانهای قبلی و البته بعدی

1 - Roland Barthes, "Theory of the Text", in Robert Young (ed.), *Untying the Text* (London, Routledge, 1981), p.39. 2 . Harold Bloom

3 - *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*

جویس را نیز بخوانیم، معنای بیشتری به دست می‌آوریم: مجموعه‌ای از ارجاعات متقابل و تلمیحات تجربه خواندن را - به اصطلاح سنتی - «غنیترا» می‌کنند یا - به اصطلاح نظری - دالهای موجود در متن، مدلولهای پیچیده‌تری به ذهن خواننده متبادر می‌کنند. شناخت شخصیت استیون ددالوس در *چهره مرد هنرمند در جوانی* و نیز نسخه قبلی آن *استیون قهرمان*^۱ (۱۹۴۴) که فقط پس از مرگ جویس چاپ شد (و مسائل جالبی را درباره ترتیب تاریخی نگارش آثار ادبی و دخیل بودن قصد نویسنده به وجود آورد)، معیاری را برای ره یافتن به *اولیس* فراهم می‌کند؛ البته یکی از شیوه‌های متعارف و نهادینه‌شده مطالعه ادبیات، شناخت همه جانبه آثار یک نویسنده است.

هنگام خواندن یک متن، آگاهانه یا ناآگاهانه آن را در چارچوبی از زبان و دانش که جامع‌تر از چارچوبهای منحصر به یک نویسنده، دوره یا معیار ادبی خاص است، قرار می‌دهیم. به تعبیری می‌توان گفت متن را «تحت پوشش» گفتمانهای متعدد برگرفته از فرهنگ خود و تجربه‌ای که بنابر زمان، مکان و هر خواننده متفاوت خواهد بود، قرار می‌دهیم. بارت در مقاله‌ای با عنوان «نقد به مثابه زبان» (۱۹۶۳) به بررسی ماهیت نقد می‌پردازد و کارکرد آن را نه کشف حقایق (که کار فلسفه است)، بلکه پی بردن به شکلهای «ارزشمندی» می‌داند:

می‌توان گفت که کار نقد... صرفاً صوری است؛ نقد «کشف» چیزی «پنهان» یا «پوشیده» یا «نهفته» در اثر یا نویسنده مورد نظر نیست که تاکنون از نظر پنهان مانده (از طریق چه اعجازی؟ آیا ما از پیشینیانمان تیزبین‌تر

هستیم؟)، بلکه صرفاً جفت و جور کردن - همچون یک قفسه سازِ ماهر که با واریسی هوشمندانه، دو قفسه با اندازه‌های نابرابر را به یکدیگر وصل می‌کند - زبان روز (اگزیستانسیالیزم، مارکسیسم یا روانکاوی) و زبان نویسنده است، یعنی نظامِ صوریِ قواعدِ منطقی‌ای که وی در مقتضیات زمان خود مطرح کرده است... اگر چیزی به نام برهان نقادانه وجود داشته باشد، آن برهان نه با کشف اثر مورد نظر، بلکه برعکس با قرار دادن آن تحت پوشش تا حد ممکن کامل زبان خود [منتقد] معلوم می‌شود.^۱

بارت در اینجا نقد را نوعی پیوند میان زبان متن و زبانی می‌داند که برای قرائت و تفسیر آن به کار می‌رود. این پیوندها به دلایل مختلف تغییر می‌کنند. همان‌گونه که آنتونی ایستهوپ اشاره می‌کند، «متن هویتی دارد، اما این هویت همواره نسبی است».^۲ وی در توضیح گفته خود اظهار می‌کند متنی که در سال ۱۹۱۲ برای خوانندگانش ایجاد آشنایی زدایی کرده است، در سال ۱۹۲۲ چنین نخواهد کرد، یا دست‌کم آشنایی زدایی‌اش به همان شیوه نخواهد بود. شرایط خواندن با تغییر قالب‌های ادبی تغییر می‌کند و برعکس. تونی بنت در مفهوم مورد نظرش از «شکل‌بندیهای قرائت»، دیدگاه مشابهی را ابراز می‌کند: «مجموعه‌ای از گفتمانهای متقاطع که به نحو مؤثری مجموعه‌ای از متون و

-
1. Roland Barthes, "criticism and Language", in David Lodge (ed.), *Twentieth-century Literary criticism* (London, Longman, 1972) p. 650. Originally published in 1963.
 2. Antony Easthope, "Literature, History, and the Materiality of the Text" in *Literature and History*, vol. 9: 1, spring 1983, p. 28.

مناسبات میان آنها را به شیوه خاصی فعال می‌کنند.^۱ بنت این الگوی تفسیری را با توجه به توصیف میشل فوکو از یک کتاب یا متن در اثر حائز اهمیتش با نام *دیرینه‌شناسی دانش* (۱۹۶۹) مطرح می‌کند:

مرزهای یک کتاب هرگز کاملاً مشخص نیستند: فراتر از عنوان، سطر اول و آخرین نقطه پایان جمله، فراتر از یک ترکیب‌بندی درونی، و قالب خود سامان‌اش، آن کتاب در نظامی ارجاعی با سایر کتابها مربوط است... کتاب صرفاً شیئی در دست فرد نیست... وحدت آن متغیر و نسبی است.^۲

از نظر بنت، هر متنی «پیوسته در بافتهای مختلف مادی، اجتماعی، نهادی و ایدئولوژیکی بازنویسی می‌شود».

این دیدگاه که متون ادبی طی فرایندهای خواندن و تفسیر بازنویسی می‌شوند (نگرشی که سایر نظریه‌پردازان نیز پیشتر آن را مطرح کرده‌اند)، در بررسی بینامتنیت مفید است. مصداق بسیار بارز این دیدگاه، داستان کوتاهی با عنوان «پی‌یر مونا، نویسنده کیشوت»^۳ (۱۹۶۴) نوشته خورخه لوئیس بورخه^۴ است. در این روایت، رمان‌نویسی در قرن بیستم به نام پی‌یر مونا، تصمیم گرفته است دُن کیشوت اثر سروانتس را کلمه به کلمه بازنویسی کند.

- 1 . Tony Bennett, "Text, Readers, Reading Formations", in *Literature and History*, vol. 9:2 Autumn 1983, p.216.
- 2 . Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (London, Tavistock, 1972) p. 23. Originally Published in France in 1969.
- 3 . "Pierre Menard, Author of the *Quixote*"
- 4 . Jorge Luis Borges

مونار به این منظور شرایطی را که سروانتس تحت آن در اوایل قرن هفدهم دُن کیشوت را نوشت باز نمی‌آفریند و نیز فرض نمی‌کند که خود وی سروانتس است، زیرا اعتقاد دارد که بازنویسیِ رمان سروانتس بدین ترتیب بیش از حد آسان می‌شود. وی رمان نویس قرن بیستم باقی می‌ماند و کیشوت را به واسطهٔ این تجربیات می‌نویسد. مونار تا این حد موفق می‌شود که پیش از مرگش، دو فصل و اندی از این رمان را کلمه به کلمه بازنویسی کند و راوی از این متن و نسخه اصلی کیشوت اثر سروانتس نقل قول می‌کند. البته نقل قولهای راوی از هر دو رمان عیناً مانند یکدیگر است، لیکن راوی اصرار می‌ورزد که معنایشان به کلی متفاوت است. عبارت «حقیقت که مادرش تاریخ است» را می‌توان بسته به زمینهٔ تاریخی آن به معانی کاملاً متفاوتی تعبیر کرد. این عبارت در قرن هفدهم «تحسین بلاغی صرف» است. در قرن بیستم می‌توان تعبیر کرد که تاریخ «تفحص در حقیقت نیست، بلکه منشأ آن است»: «حقیقت تاریخی» آنچه رخ داده نیست؛ چیزی است که معتقدیم روی داده است». این داستان، تمثیلی است دربارهٔ تولید و مصرف ادبیات و از طریق گفتمان داستانی مفهوم بینامتنیت را روشن می‌کند. به تعبیری، همهٔ متون هنگام بازخوانی و بازتولید شدن، بازنویسی می‌گردند. براساس استعارهٔ لوح رنگ باخته، [که در صفحات قبلی توضیح دادیم]، قرائت و تفسیر متون ادبی را می‌توان در حکم نگارش مجدد آن متون دانست. تونی بنت عبارت «فعال سازی خلاق» را به «تفسیر» ترجیح می‌دهد، از این حیث که قرائت به مفهوم کاملاً تاریخی کلمه، مجموعهٔ معانی ای را دربرمی‌گیرد که به طور آگاهانه میان متن و خواننده فعال شده‌اند. اما مسأله دیگری که لازم است به خاطر داشته باشیم، این است که هرگاه که می‌کوشیم مجسم کنیم یک متن ادبی در چه اوضاع و احوالی تولید شده است – یعنی وقتی

تلاش می‌کنیم زمینه نوشته شدن متن یا زمینه‌ها و برهه‌های بعدی تفسیر آن را دریابیم -، در واقع مبادرت به فرافکنیهایی از فرایند قرائت می‌کنیم که ضرورتاً متضمن حدس و گمان است. اگر بخواهیم نمایشنامه هملت را از دید خوانندگان اوایل قرن هفدهم - یعنی زمان نگارش آن - یا در زمینه دهه ۱۹۳۰ بخوانیم، در آن صورت شناختی که در هر مورد با توجه به آن هملت را در نظر می‌گیریم، می‌تواند منابع مختلفی از شرح تاریخی دوره‌ها، مطالب زندگینامه‌ای، شرح و نقل تماشاگران، عکسها یا طرحها و غیره باشد و اینها نیز متونی هستند که ماحول متنی قرار می‌دهیم که خود موضوع مطالعه ما است و معانی‌ای که از این متون به منظور تفسیر هملت به شیوه‌ای مشخص به دست می‌آوریم، خود تابع شرایطی هستند که زمینه قرائت آن متون می‌شوند. این امر، خواندن را به درجات مختلف نسبی می‌کند، نسبیتی که بالقوه پایان‌ناپذیر است. درباره اینکه این رهیافت نسبی نهایتاً تا چه حد ممکن است بی‌معنا شود، مجادلات و اختلاف نظر جدی وجود دارد. این بحث به حوزه‌ای به نام *واسازی* می‌انجامد که به نحو بارزی در نوشتارهای نظری جدید مطرح بوده و خصوصاً در دانشگاههای امریکایی طرفداران فراوانی یافته است.

واسازی متن

ژاک دریدا، نظریه پرداز فرانسوی که معمولاً وی را پایه گذار اصلی مکتب *واسازی* می‌دانند، در مقاله‌ای با عنوان «ساختار، نشانه و بازی در گفتمانهای علوم انسانی» (۱۹۶۶) استدلال کرد که در علم و فلسفه غرب، صورتهای شناخت حول یک محور شکل می‌گیرند و این فرایند ساختاربخش معمولاً مورد توجه قرار نمی‌گیرد، زیرا به امری عادی تبدیل شده است. گفتمان یا شناخت معمولاً به

یک محور، یک «نقطه حضور، و یک منشاء ثابت»^۱ مربوط می‌شود، به اعتقاد دریدا، این محور کارکردی دوگانه دارد. این محور قانونی را به وجود می‌آورد و موجب می‌شود که شناخت حول یک حقیقت یا مکاشفه مشخص که مطلق می‌نماید، پدید آید و این الگویی است که رهیافتهای نقادانه سنتی به متون ادبی اغلب با ارائه تفاسیر به ظاهر قطعی آن را تقویت می‌کنند، کما اینکه در سایر گفتمانها از قبیل قضاوت‌های قانونی یا تشخیص پزشکی نیز همین‌طور است. این الگو همچنین اساساً معانی موجود را محدود و مرزگذاری می‌کند. تحدید شیوه‌های درک یک متن یا حوزه دانش، مانع تکثر یا بازی آزادانه معنا می‌شود. معنادر نظام دانش محصور است، به گونه‌ای که هر گفتمانی حقیقت خود را ایجاد می‌کند یا به آن اعتبار می‌بخشد و توجه ما را از نحوه دست یافتن به این حقیقت دور می‌کند. گسترش آنچه به عنوان «رشته‌های» دانشگاهی شناخته شده است، مشخصه فهم فرایندی تاریخی است که به واسطه آن برخی از حوزه‌های زبانی نسبتاً قائم به ذات و خودبسنده شدند، به گونه‌ای که «حقایق» ادبی صرفاً برحسب معیارهای ادبی - نقادانه‌ای ارزیابی گردیدند که می‌توانستند «حقیقت‌مندی» را تبیین و تعیین کنند. به همین ترتیب، «حقیقت» تاریخی به واسطه معیارهایی که فلاسفه تاریخ و امثالهم تعیین می‌کنند، شکل می‌گیرد. به این لحاظ، دانش به خود اعتبار می‌بخشد. در واقع یکی از مشخصه‌های زبان و دانش، ماهیت تکرار گرایانه آنها، یا بیان یک موضوع واحد به شیوه‌های متفاوت است. منظور این نیست که حیطه‌های زبانی کاملاً مستقل از یکدیگر عمل می‌کنند و یا با یکدیگر

1 - Jacques Derrida, "Structure, Sign and Play in the Discourses of the Human Sciences" in *Writing and Difference* (London, Routledge, 1978)p.278. Originally Published, in 1967.

تناقض دارند. برای مثال، جنبه‌های تاریخ اغلب برای صحنه‌گذاران در مطالعات ادبیات به کار می‌روند و بنابر الگوی دریدا، رشته‌های علوم ساختمندی کلی و مشابهی دارند، به گونه‌ای که اگر نگوییم محتوا، انواع دانش در آنها مشترکند. به بیان دیگر، سامان یافتن دانش در مقولات خاص، باعث خود بسندگی آن می‌گردد.

دریدا عنصر اصلی این فرایند را کلام محوری می‌نامد، که ترکیب واژه یونانی Logos به معنای زبان و معانی ضمنی منطق و خرد است که در فرهنگ غرب بخش بنیادی و مهمی از معنا و دانش است. زبان به ما این امکان را می‌دهد تا **محورهای معنایی** کاملاً پایان‌ناپذیری را ایجاد کنیم، از «من» که نشان هویت فردی است تا محورهای مشترک ملیت. برای مثال، ادبیات انگلیسی در ایجاد اسطوره «انگلیسی بودن» که تا این حد در هویت فرهنگی انگلستان حائز اهمیت است، راهگشا بوده است. مذهب غرب بر مفهوم خدا و به همراه آن، مجموعه‌ای از محورهای فرعی متمرکز است که عملکردشان حفظ محور نهایی «حضور» است. هنگامی که یک محور مورد تردید قرار می‌گیرد یا تغییر می‌کند (همچون تعریف مجدد فروید از روان که موجب شد مفهوم ضمیر ناخودآگاه جایگزین الگوی سنتی ذهن و ضمیر خودآگاه شود)، به جای آن یک محور جدید به وجود می‌آید. به نظر می‌آید بدون وجود نوعی **محورگرایی** زیربنایی در گفتمان، اندیشیدن و سخن گفتن یا نوشتن غیرممکن است. زبان به لحاظ تاریخی از اختیار قدرتهای «حضور» برخوردار بوده است: دریدا استدلال می‌کند مرجح بودن گفتار بر نوشتار در آراء افلاطون، شیوه‌ای است برای اعتباربخشیدن به زبان، معطوف کردن آن به یک گوینده مشخص و در نتیجه تثبیت آن به یک لحظه خاص و یک معنای

معین^۱. همین کار در توضیح متون عمدتاً با توجه به قصد نویسنده آنها و قراردادن نوشتار در شبکه‌های نهادینه شده یا معیارهایی که در صدد حفظ معنای آن هستند، در مورد زبان نوشتاری انجام شده است. دریدا اظهار می‌کند که معنا در واقع هرگز واحد یا ثابت نیست، بلکه پیوسته در حال افزایش، تغییر یا گریز است، خواه در زبان گفتار و خواه در نوشتار. وی این تعدد و تغییر معانی را که بالقوه از هر نوع متنی ناشی می‌شود، پراکندگی می‌نامد.

دریدا برای مفهوم‌سازی درباره نحوه عملکرد معنا و آنچه زیربنای طرح واسازی را تشکیل می‌دهد، از اصطلاح *différance* استفاده می‌کند. وی این اصطلاح را به معنای فرانسوی آن به کار می‌برد که خود به فهم معنای آن کمک می‌کند. اصطلاح «*différance*» پیش از هر چیز به «تفاوت» ترجمه می‌شود که به یک معنا برگرفته از دیدگاه سوسور در مورد زبان به عنوان نظام تفاوت‌هاست؛ به سخن دیگر، از طریق نظام تفاوت‌های آوایی و درک اینکه دو چیز یکسان نیستند، می‌توانیم میان کلمات و معانی مربوط به آنها تمایز قائل شویم. پس دیگر «سگ»

۱ - افلاطون، از زبان سقراط، در کتاب فدروس (Phaedrus) (۳۷۰ قبل از میلاد) گفتار را معتبرتر از نوشتار می‌داند، زیرا به دلیل حضور گوینده گفته‌های وی کمتر ممکن است مورد سوء تعبیر قرار گیرند؛ لذا متن نوشته شده بیشتر در معرض تفسیر است. دقیقاً به این دلیل است که ژاک دریدا در مقاله‌ای درباره فدروس، برتری مورد نظر افلاطون را وارونه می‌کند و به رد اسطوره «حضور» و معنای واحد و معتبر می‌پردازد و بر اهمیت پذیرش معانی یا «مدلولهای» چندگانه در همه متون دلیل می‌آورد، معانی‌ای که به سبب فقدان هرگونه ضامن معلوم در نوشتار امکان پذیرتر هستند. نگاه کنید به:

Plato, *Phaedrus*, translated by walter Hamilton (Harmonds worth, Penguin, 1973)p.

101.

Jacque Derrida, "Plato's Pharmacy", in *Disseminations*, translated by Barbara Johnson (Chicago, University of Chicago Press, 1981).

«رگ» یا «تک» یا حتی «چتر» یا «سایبان» نیست. از نظر سوسور میان دال و مدلول رابطه‌ای پایدار برقرار است و نظام تفاوت‌های آوایی یا معنایی به نحوی سامان یافته و بدون مسئله عمل می‌کنند. اما به اعتقاد دریدا، این نظام بسیار مسئله‌دار است: معنا همیشه مورد اختلاف و در تغییر است. وقتی به این فکر می‌کنیم که «سگ» چیست، همچنین به این می‌اندیشیم که «سگ» چه چیز نیست: یعنی اینکه سگ، گربه یا خوک یا چیز دیگری نیست. به بیان دیگر، هنگامی که سعی داریم معنایی را معین کنیم و چیزی را یکتا، مثبت و معتبر نشان دهیم، با مسکوت گذاشتن و انکار مشخصه‌ها یا معانی متفاوت یا مخالف آن به این منظور دست می‌یابیم. نمی‌توانیم مفهوم «خیر» را بدون متضاد آن یعنی «شر» داشته باشیم؛ نمی‌توان تصویر «مرد» و «مردبودن» را بدون «زن» و «زنانگی» تصور کرد. هرچقدر یک معنا یا ارزش خاص با شدت و قوت بیشتری بیان شود، حوزه‌های تفاوتی که آن را دربر می‌گیرد قابل ملاحظه‌ترند. در این خصوص، دریدا استدلال می‌کند که متون درواقع درباره‌ی آن چیزی هستند که به ظاهر مربوط به آن نیستند. [به همین سبب،] دریدا در پی یافتن نقاط ضعف یا شکاف‌هایی است که دیگر بودگی پنهانِ متن در آنها آشکار می‌شود. اگر پارک منسفیلد را مجدداً به عنوان نمونه در نظر بگیریم، ملاحظه می‌کنیم که در این رمان هیچ‌گاه آشکارا به میل جنسی اشاره نمی‌شود، هرچند که مسلماً میل جنسی تهدیدی دائمی علیه آن نوع سامان اجتماعی و مناسبات مادی است که به صورت سامان و مناسباتی بهنجار و اخلاقی بر ساخته شده‌اند. اما صحنه‌ای که فنی بیرون دروازه‌های روبه صحرا یکه و تنها نشسته و سایر شخصیت‌ها بدون اجازه وارد آن می‌شوند، ظاهراً حاکی از امکان میل جنسی است. روابط جنسی در این متن جزو محررات محسوب می‌گردد و از آن سخن به میان نمی‌آید و

حداکثر به تلویح به آن اشاره می‌شود، اما این روابط به منظور حفظ نظام اخلاقی ظاهری ضروری هستند. به تعبیری، موضوع پارک منسفیلد به همان اندازه که اخلاق است، بی‌بند و باری نیز هست، اما جنبه غیر اخلاقی ناگفتنی و خاموش می‌ماند و از این طریق، زبان به کاررفته در متن و رفتار اخلاقی شخصیتها را تعیین می‌کند. دریدا این نوع شکاف را که دیگر بودگی معنا را آشکار می‌کند، *aporia* می‌نامد که در زبان یونانی به معنای «تردید» یا «سردرگمی» است. وی استدلال می‌کند که برخی متون «دیگربودگی» خود و شیوه‌های ایجاد معنا و «مرکزیت یافتن» آگاهانه آن را آشکار می‌کنند و این امر موجب آشکارشدن آن تناقضات ذاتی‌ای می‌گردد که بر آن استوارند. این موضوع به‌ویژه در مورد برخی متون ادبی صدق می‌کند که ممکن است برخلاف سایر گفتمانها نه فقط معنا، بلکه شیوه‌های ایجاد معنا را نیز برجسته کنند. بی‌گمان این دیدگاه اشتراکات فراوانی با آن رهیافتهای نظری به متون ادبی دارد که تاکنون از طریق نظریه‌های باختین و بارت با آنها آشنا شده‌ایم.

دومین مفهوم موردنظر دریدا از *différance*، «تعویق» است که برگرفته از کلمه فرانسوی «*différer*» به معنای «به تعویق انداختن» و نیز «تفاوت داشتن» است. منظور این است که معنا هیچ‌گاه کامل نیست و هیچ‌گاه کاملاً محقق نمی‌شود، بلکه همیشه فراتر از ماست، به تعویق می‌افتد یا به وقتی دیگر موکول می‌شود. کلمات با کلمات دیگری تعریف می‌شوند که آنها را نیز کلمات دیگری تعریف می‌کنند؛ لذا هرگز نمی‌توانیم به یک معنای کاملاً تحقق یافته یا ناواپسگرا دست یابیم. این امر تا حدی شبیه به بازی لوئیس کارول با معنای معنا در *آلیس در سرزمین عجایب* است: هنگامی که مارچ هیر به آلیس می‌گوید «پس باید بگویی منظور چیست؟»، او پاسخ می‌دهد که «منظورم همان است که می‌گویم - می‌دانید، منظورم و گفته‌هایم عین یکدیگرند». آنگاه هاتر در پاسخ وی

می‌گوید «اصلاً عین هم نیستند!» در واقع، آلیس به قصد مهار کردن معنا، زنجیره‌ای از معانی تکثیر شونده و مهارناشدنی را به کار می‌اندازد. معنا را نمی‌توان محصور کرد: معنا ماهیتاً همواره آمادگی این را دارد که در جهتی متفاوت از آنچه ظاهراً در آن قرار دارد یا مختص آن است، پیش برود. متن ادبی ممکن است از این موضوع چنان آگاهانه بهره‌گیرد که ابهام و حتی سطوح پیچیده معنا به وضوح در متن نمایان شوند. دریدا توجه خاصی به آثار جویس دارد و در بخشهایی از *اولیس* و خصوصاً در *بیداری فینگان‌ها*^۱ (۱۹۳۹) نیروی نهفته در زبان ظاهراً تا حد ممکن، آزاد می‌شود. گریز نامتناهی زبان از معنای دقیق در *بیداری فینگان‌ها*، رهایی نقش کامل دلالت است که معمولاً در گفتمانهای متعارف مهار و سرکوب می‌شود، گویی که نیروی نهفته در اتمهای ذرات زبانی کشف شده‌اند. تداعیهای مختلفی که یک جمله ایجاد می‌کند، تا حدی مبتن این مطلب است، به‌ویژه در سطرهای آغازین و پایانی رمان که با یکدیگر وحدت نحوی دارند و از این روی الگوی چرخه‌ای ایجاد می‌کنند حاکی از این که برای جایگشت‌های معنا که در زبان و ضمیر خودآگاه به وجود می‌آید هیچ پایانی وجود ندارد؛ این در حالی است که در این متن – با پوزش از ت. س. الیوت – پیوسته آغاز در پایان است و پایان در آغاز:

riverrun, past Eve and Adam's, from
Swerve of shore to bend of bay, brings us by
a commodius vicus of recirculation back to
Howth Castle and environs.
A way a lone a last a loved a long the

این دیدگاه دربارهٔ زبان، پرسشهای حائز اهمیتی را دربارهٔ ماهیت نقد و تفسیر مطرح می‌کند و اعتقاد به دست یافتن به یک تفسیر درست و مشخص را به دو طریق متزلزل می‌کند. نخست به این دلیل که زبان متن هرگز کامل یا محفوظ نیست، بلکه همیشه به معانی مختلفی می‌انجامد. به عبارتی، متن در معرض انتشار است، هرچند بسیاری از نهادها ممکن است در صدد تحدید و تثبیت شیوه‌های قرائت یک متن باشند. دوم اینکه، زبان نقد یا تفسیر خود دستخوش شرایط تفاوت و تعویق (différance) است و هرچه بیشتر یک بستر مشخص را مدنظر قرار دهد، به همان میزان معانی دیگری که منظور نشده‌اند، برجسته می‌گردند. به بیان دیگر، هیچ قرائت یا تفسیر نادرستی وجود ندارد: همان‌گونه که پل دومن^۱ منتقد امریکایی پیرو نظریهٔ واسازی اظهار کرده است: «هیچ قرائتی حکم یک تفسیر درست و نهایی را ندارد.» اگر دیدگاه دریدا دربارهٔ زبان را بپذیریم، هر معنایی دارای اعتبار است، زیرا کلام محوری جز این را امکان‌پذیر نمی‌سازد: زبان ماهیتاً دارای معناست. آنچه مورد بحث و اختلاف نظر است، آن معنایی است که مشروعیت می‌یابند - آنها که پذیرفته می‌شوند و آنها که کنار گذاشته می‌شوند. داستان کوتاه «نقش فرش» (۱۹۰۹) نوشتهٔ هنری جیمز را می‌توان شرحی بر میل به یافتن یگانه معنا در متن یا تبیین کامل آن تعبیر کرد و منتقدان پیرو نظریهٔ واسازی آن را به عنوان نمونه در نظر گرفته‌اند.^۲ در این داستان، رمان‌نویسی به نام ورکر به منتقد جوانی که آثار وی را

1 . Paul de Man

۲ - نگاه کنید به گفتگوی میان ج. هیلیس میلر و شلومیت ریمون کنان:

J. Hillis Miller, "The Figure in the Carpet" (1980); Shlomith Rimmon - Kenan, "Deconstructive Reflections on Deconstruction; in Reply to Hillis Miller" (1980);

بسیار تحسین می‌کند اما همچون سایر خوانندگان احساس می‌کند که آنها را کاملاً درک نمی‌کند، می‌گوید که نقش یا الگوی مشخصی در رمانهایش نهفته است. اما وِرکر پیش از آنکه این راز را به وی بگوید، می‌میرد و نتیجتاً توضیح نهایی‌گذاری ناگفته می‌ماند - یا به تعویق می‌افتد. این داستان همچون بسیاری از داستانهای کوتاه جیمز، به شیوه‌های متفاوت تعبیر شده است. برخی منتقدان ادبی این داستان را کلید فهم داستانهای جیمز و در واقع تفسیر متون ادبی به طور کلی دانسته‌اند، زیرا اغلب تصور می‌شود که این متون دارای معنایی نهایی یا مایه‌ای از حقیقت هستند. از سوی دیگر، برخی دیگر از منتقدان این متن را بازنمایی مفهوم موردنظر دریدا از تعویق دانسته‌اند (یعنی این مفهوم که معنای کامل هیچ‌گاه به دست نمی‌آید). مجادله منتقدان مختلف درباره این متن، شرحی بر ماهیت تفسیر به نظر می‌آید و مبین این موضوع است که انواع متون، به‌ویژه متون ادبی، نمی‌توانند در یک نظام ثابت دانش محدود شوند و دارای معنایی غایی و کامل نیستند.

قرائت «ژرفانگر» و قرائت «سطح‌نگر»

در دل تاریکی اثر جوزف کنراد، راوی ناشناس که به معرفی شخصیت مارلو می‌پردازد، به خواننده توصیه‌ای می‌کند که در واقع راهبردی برای قرائت

and J. Hillis Miller, "A Guest in the House; Reply to Shlomith Rimmon - Kenan's Reply" (1980).

که مجدداً در کتاب زیر به چاپ رسیدند:

Philip Rice and Patricia Waugh (eds), *Modern Literary Theory: A Reader* (London, Edward Arnold, 1989), pp. 172-93

داستان مارلوست، داستانی که - چنان که پیشتر متذکر شدیم - روایتی پیچیده است. این داستان نیز همانند نقش فرش معنایی به ظاهر مشخص و واحدی را به دست نمی‌دهد:

داستانهای دریانوردان آشکارا ساده است، تمام معنای آن در پوسته یک گردوی ترک خورده جا می‌گیرد. اما مارلو مثل بقیه نبود (اگر میل وی را به داستان سرهم کردن مستثنی کنیم). برای او معنای یک واقعه، مثل هسته داخل آن نبود، بلکه بیرون از آن بود و قصه‌ای در خود داشت که آن معنا را - مانند نوری که مه را روشن کند - آشکار می‌کرد، همچون یکی از این هاله‌های مه گرفته که توسط روشنایی طیفی ماه روشن می‌شود.^۱

در اینجا دیدگاه راوی - و لابد نویسنده - این است که مارلو با این روایت می‌کوشد تا پیش‌پنداشت خواننده را تغییر دهد، پیش‌پنداشتی که بر طبق آن، متون در هسته مرکزی خود معنایی دارند که می‌توانند به آن تقلیل یابند، یا اینکه در عمق هر متن «حقیقتی» نهفته است که می‌توان به آن پی برد. البته تردیدی نیست که غالباً تصور می‌شود بسیاری از متون ادبی، مبتین یک معنای اصلی هستند و اکثر شیوه‌های نقد ادبی به این تصور دامن زده‌اند. مشکل بتوان پارک منسفیلد را به صورت متنی چندگانه و باز خواند. ساختار این رمان به ظاهر کارکردی مرکزگرایانه دارد، به گونه‌ای که پیرنگ، وقایع داستان، شخصیت و زبان به قصد ایجاد هسته مرکزی شده‌ای از ارزشها عمل می‌کنند که به ساختمان موسوم به

1 . Joseph Conrad, op.cit., p.30.

«پارک منسفیلد» معطوف است. اما دل تاریکی خواننده را ترغیب می‌کند که آزادانه‌تر سطح متن را در نظر گیرد، نه آنکه آن را در چارچوب یک «هسته» معنایی دقیق و مشخص سامان دهد. این شیوه‌های متفاوتِ قرائت را می‌توان عامل تقویت «کلام محوری» گفتمان، یا تلاش برای جدایی از آن دانست. نهایتاً زبان همچنان معانی مرکزمداری ایجاد می‌کند که بیشتر به میدان نیروی مغناطیسی شباهت دارند، اما ممکن است مجموعه‌ای از معانی بدیل جایگزین رهیافت واحد و متعارفی شوند که از طریق جلوگیری از کارکرد ادبیات به منزله تجربه‌ای رهایی‌بخش، بر چگونگی انتشار معنا اعمال محدودیت می‌کنند. شاید اشتباهی که مرتکب می‌شویم – و زبان نیز ما را به آن سوق می‌دهد – این است که در پذیرش الگوی «هسته‌ای» یا «ژرفانگر» قرائت، متوجه نیستیم که این معانی خود نشانه‌های زبان یا متن دیگری هستند که باید معنایش را پیدا کرد. همان‌گونه که پروفیسور موریس زاپ^۱ (یکی از شخصیت‌های رمان دنیای کوچک^۲ (۱۹۸۴) نوشته دیوید لاج) می‌گوید: «فهم یک پیام، در حکم رمزگشایی از آن است. زبان یک رمز است. اما هر رمزگشایی، خود رمزگذاری دیگری است.» ادعای یافتن معنا در پس زبان یا در ورای آن برابر است با ادعای برخورداری از نوعی دانش متافیزیکی، یا بخشیدن نیروهایی به زبان که مدعی اعتباری بیش از ماهیت خود نشانه هستند.

ادبیات و تاریخ

زبان دیگری که مدعی نوعی «حضور» فراتر از متنیت خود است و غالباً ماهیت

1 . Morris Zapp

2 . Small World

زبان و متن بودن خود را پنهان می‌کند، نوشتار تاریخی است. انواع بسیار مختلفی از نوشتارهای تاریخی - یا نوشتارهایی که از جهاتی تاریخی تلقی می‌شوند - وجود دارند و من در اینجا به هیچ وجه قصد ندارم آنها را دسته‌بندی کنم. لیکن بخش بزرگی از گفتمان تاریخی مدعی نوعی «گذشته‌بودن» است، گذشته‌ای که وجود داشته و مستقل از زبانی است که برای شرح آن به کار رفته است. معمولاً تصور می‌شود که زبان، منعکس‌کننده تاریخ است و نه بر سازنده آن. از این لحاظ، نوشتار تاریخی تا حد زیادی به روشن ساختن حقایق، انگیزه‌ها و توضیحات و تعیین صورتهای «حقیقت» تاریخی می‌پردازد. چنین نوشتاری به گذشته و مؤلفه‌های آن معطوف است و می‌توانیم استعاره «هسته» را در مورد عملکرد و تفسیر آن به کار گیریم. قصد داریم با بررسی انواع مناسبات موجود میان ادبیات و تاریخ و نحوه‌ای که این مناسبات مورد تردید و بازنگری واقع شده‌اند، به این فصل پایان دهم. این بررسی به چندین دلیل مربوط به مباحث کتاب حاضر است. در این کتاب مکرراً به معانی مختلف «تاریخ» اشاره کرده‌ام، اما مفهوم تاریخ را همچون ادبیات و نقد ادبی به عنوان نوعی دانش یا گفتمان مورد بحث یا بررسی قرار نداده‌ام. دو رشته ادبیات و تاریخ اغلب موضوعات یا حوزه‌هایی مکمل تلقی شده‌اند و با آنکه معمولاً آن را به دلایل مختلف، متفاوت از ادبیات می‌دانند - برای مثال، از این نظر که یکی به «حقیقت» می‌پردازد و دیگری به «تخیل» - فهم تاریخ اغلب در ایجاد پیشزمینه‌ای برای بررسی آثار ادبی سودمند تلقی شده است. برخی تاریخ‌نویسان نیز ادبیات را دارای کاربرد تاریخی می‌دانند. به اعتقاد ایشان، در آثار ادبی می‌توان متونی دست‌اول راجع به رخدادهای تاریخی یافت و یا اینکه این آثار فضای تاریخی رخدادهای گذشته را باز می‌آفرینند و به رشته تاریخ - که بنا به برداشت معمول، با حقایق و عینیات

سر و کار دارد - جنبه‌ای تخیلی می‌بخشند. اما از جهات دیگر، ادبیات و تاریخ به ظاهر تشابهات بسیار اندکی دارند. برای مثال، نحوه قرائت در این دو رشته بسیار متفاوت است. در هر حال، در مطالعات ادبی و نقد معمولاً مشخصه‌های زبانی متن بررسی می‌شوند، اما دانشجویان تاریخ متون را به این شیوه نمی‌خوانند. عرفهای این دو رشته کاملاً متفاوت هستند: ادبیات ناظر بر تخیل، داستان، قدرت تشخیص یا احساس است؛ حال آنکه تاریخ بررسی عینی و علمی وقایع گذشته است. رویدادهای تاریخی مشهود تلقی می‌شوند، حال آنکه رویدادهای ادبی ساخته و پرداخته تخیل هستند.

تا این اواخر، در سطح نظری میان تاریخ و ادبیات تبادلات اندکی بوده است. فلسفه تاریخ عمدتاً به شیوه‌های شناخت گذشته پرداخته است و نظریه ادبی متوجه نوع مشخصی از نوشتار یا گفتمان بوده است. با این حال، هایدن وایت تاریخ‌نویس امریکایی، عرفهای این رشته را زیر پا گذاشته و اصول نظریه ادبی را در مورد متون تاریخ‌نگارانه اعمال کرده است. استدلال وی این است که تاریخ و داستان مشترکات بسیاری دارند و شگردهای روایی و نظامهای بلاغی را برای بر ساختن تصویر کلامی «واقعیت» به کار می‌گیرند: «اگر کتابهای تاریخ و رمانها را صرفاً ساخته‌هایی کلامی بدانیم، آنگاه از یکدیگر تمایز ناپذیر خواهند بود.»^۱ وی اظهار می‌کند که تمایز میان امر ادبی و امر تاریخی، تمایز داستان از واقعیت نیست، بلکه مشخصه‌های متنی متفاوت است. لذا متون ادبی و تاریخ‌نگارانه را باید قالبهای نوشتاری تلقی کرد، نه آنکه آنها را به دلیل اینکه یکی به تخیل و

1 - Hyden White, "The Fictions of Factual Representation", in Angus Fraser(ed), *The Literature of Fact* (New York, Columbia University Press, 1976)p. 22.

دیگری به واقعیت مربوط می‌شود، مانعة‌الجمع دانست.

این بازنگری درباره مفهوم تاریخ، در مورد بینامتنیت سودمند است. «پسزمینه» تاریخی، خود به متنی تبدیل می‌شود که می‌توان آن را با متن ادبی هم‌تراز دانست. اما لازم است بدانیم که چگونه معانی‌ای که از طریق تاریخ ایجاد می‌شوند، خود بر ساخته‌هایی هستند که آنها را هم در فهم سایر ساخته‌ها به کار می‌گیریم. اعمال کردن نظریه ادبی به نوشتار تاریخی، تاریخ مخدوش نمی‌شود، بلکه از این طریق می‌توانیم نحوه کارکرد تاریخ را به منزله نوعی دانش دریابیم. رعایت سرسختانه حد و مرزهای سنتی رشته‌ها، کار موجهی نیست: در گذشته مطالعه میان رشته‌ای به معنای مطالعه یک رشته در کنار رشته دیگری بوده است، اما اکنون به نظر می‌رسد که می‌توان از این تفکیک‌های ظاهراً اختیاری فراتر رفت. با بررسی نوشتار به جای مقولات جداگانه ادبیات، تاریخ، فلسفه، فرهنگ عامه و امثالهم، مفهوم کلیتری از متن حاصل می‌آید که از فعالیت‌های غالباً محدود در هر رشته خاص فراتر می‌رود. چنان که پیش از این اظهار کردم، نظریه ادبی را می‌توان به گفتمان روانکاوی اعمال کرد، علاوه بر اینکه به طور متعارف روانکاوی به ادبیات اعمال شده است. این کار موجب طرح موضوعاتی می‌گردد که از نظریه ادبی و مطالعه متون ادبی فراتر می‌روند، اما چه بسا که باید این مسئله را به فال نیک گرفت. اگر نظریه ادبی و سایر نظریات به تعریف مجدد، یا فروپاشی عرصه‌های تثبیت شده دانش یا شیوه‌های تفکر وابسته به آن بیانجامد، در آن صورت تغییر و پیشرفت امکان‌پذیر است. مطلوب بودن این امر بستگی به این دارد که آیا درک چگونگی به وجود آمدن فرهنگ ادبی و قضاوت در مورد ارزش، کیفیت و حقیقت را مفید بدانیم یا نه. همچنین، این مسئله مطرح می‌شود که آیا قصد داریم دانش در رشته‌های خاص محدود بماند یا به بررسی مقولات

گسترده‌تر دربارهٔ مناسبات حوزه‌های به ظاهر متفاوت از یکدیگر نیز بپردازد. در پایان - و شاید آغاز - مایلم قیاسی را مطرح کنم: اگر حوزه‌های مختلف دانش را همچون کهکشان‌های ستارگان در نظر بگیریم، آنگاه می‌توان پیوندهایی میان آنها ایجاد کرد. بنابر قوانین علمی، میدانهای نیرو آنها را در جای خود نگه داشته‌اند و لذا حرکتها و گردشهایشان به طرز تفکیک‌ناپذیری مرتبط و وابسته به هم هستند. نمی‌توان همهٔ این نیروها و حرکتها را مشخص کرد؛ این کار دشوارتر از آن است که یک شخص یا یک جامعه قادر به انجام آن باشد. اما می‌توانیم اصول بنیادین این پدیده‌ها را باز شناسیم؛ به همین طریق، کارکرد متون، موضوعات یا رشته‌ها، و انواع دانش را می‌توان وابسته به یکدیگر تلقی کرد. ادبیات بخشی از یک نظام گسترده‌تر است که بقای برخی شکلهای دانش را امکان‌پذیر می‌کند و سایر انواع دانش نیز متضمن بقای ادبیات هستند. فعالیت در این چارچوب، ممکن است منجر به شکل‌گیری نوشتارها یا گفتمانهای جدیدی شود. برخی از نویسندگان معاصر را نمی‌توان تحت عناوین منتقد، نظریه‌پرداز، خود زندگینامه‌نویس یا آفرینندهٔ اثر تقسیم‌بندی کرد. هلن سیکسو نویسندهٔ فرانسوی یا برنارد شارات^۱ نویسندهٔ انگلیسی عرفهای برخی سبکهای نوشتاری را نقص کرده‌اند تا متون چالش‌گری ایجاد کنند که تا حد زیادی مرهون رهیافتهای نظری هستند، اما انواع زبانهای دیگر از حوزه‌های مختلف را نیز

۱ - برای نمونه‌های چنین آثار نوآورانه‌ای از این نویسندگان نگاه کنید به:

Hélène Cixious, "The Laugh of Medusa" in Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds), *New French Feminisms* (Brighton, Harvester, 1980) p. 245-264. Originally published in France in 1975.

Bernard Sharratt, *Reading Relations: Structures of Literary Production: A Dialectical Text / Book* (Brighton, Harvester, 1082).

در بردارند. اگر یکی از نتایج پذیرش و به کارگیری رهیافتی نظری این است که به ما امکان می دهد ادبیات را به طرز متفاوتی ببینیم و این تصور آرامش بخش راکه ادبیات تافته ای جدا بافته است با رابطه کمتر آشنا اما محققاً سازنده تر ادبیات با همه انواع نوشتار عوض کنیم، در آن صورت قطعاً خوانندگان منفعلی نخواهیم بود.

نمایه

نمایه

- آسیب مشابهت، ۷۳
 آشنایی زدایی، ۶۴، ۶۵، ۶۶، ۷۱
 آی. ای. ریچاردز، ۲۵، ۳۹
 ادغام، ۱۴۲، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۵۱
 استعاره، ۲۶، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۶، ۷۷
 ۸۴، ۱۰۲، ۱۴۵، ۱۵۹، ۱۶۲، ۱۶۷، ۱۷۹
 ایدئولوژی، ۱۷، ۱۹، ۲۹، ۸۹، ۹۹
 ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶
 ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۲۰، ۱۳۰، ۱۳۳، ۱۳۷
 ۱۳۸، ۱۴۰، ۱۴۱
 بستر، ۹۰، ۹۱، ۹۲، ۱۳۵، ۱۵۲، ۱۷۵
 پساساختارگرایی، ۱۱۶، ۱۳۵
 تاریخ، ۷، ۲۱، ۲۲، ۲۴، ۴۱، ۴۷، ۴۹
 ۶۹، ۸۱، ۹۴، ۹۸، ۹۹، ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۱۶
 ۱۱۷، ۱۲۰، ۱۲۹، ۱۳۴، ۱۵۷، ۱۶۰، ۱۶۲
 ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱
 تاریخ زدایی، ۲۴
 تأثیر بیگانگی، ۶۶، ۱۱۳
 تری ایگلتون، ۱۳، ۲۸، ۴۲، ۵۶، ۱۱۸
 جابه جایی، ۱۴۲، ۱۴۵
 جنسیت، ۲۲، ۴۹، ۹۵، ۱۰۰، ۱۰۱
 ۱۰۸، ۱۰۹، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۳۰
 ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۱
 جیمز جویس، ۶۵، ۷۴، ۸۹، ۱۶۳
 ذهنیت، ۹۵، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۱۲، ۱۳۰
 ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۴۰، ۱۴۸
 رئالیسم، ۷۴، ۹۸، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۱۴
 ۱۱۵، ۱۳۰، ۱۳۸
 رمانتیسیم، ۸
 روانکاوی، ۱۱۲، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۵
 ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۵۱، ۱۶۵، ۱۸۱
 روایت، ۵۳، ۵۴، ۷۶، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲
 ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۸۹، ۹۰، ۹۱
 ۹۲، ۱۱۰، ۱۳۹، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۵۲، ۱۶۱
 ۱۶۶، ۱۷۷
 رولان بارت، ۳۴، ۳۶، ۴۵، ۷۱، ۸۲
 ۸۴، ۱۵۷
 رومن یاکوبسن، ۸۰
 زبان پریشی، ۷۲، ۷۳
 ژاک دریدا، ۱۷۱
 ژاک لاکان، ۱۴۹
 ساموئل بکت، ۳۹
 سنت، ۹، ۲۳، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۹، ۸۱
 ۱۳۱، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴

- سـوژه، ۵۹، ۱۰۲، ۱۲۱، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱
- سیمون دوبوار، ۱۲۱
- ضمیر ناخودآگاه، ۱۴۱، ۱۴۸، ۱۴۹
- ۱۷۰، ۱۵۲
- عنصر غالب، ۷۵
- فرانتس کافکا، ۶۵
- فردریک جیمسون، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۴۱
- فردینان دو سوسور، ۵۷
- ف. ر. لیویس، ۱۷، ۱۸، ۲۱، ۲۴، ۲۵، ۳۶، ۵۰
- فرمالیسم، ۴۱، ۶۴، ۷۶، ۸۲
- فـرـوید، ۴۰، ۱۲۰، ۱۴۰، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۶، ۱۷۰
- قـرائـت تنـگاتـنگ، ۲۵
- گفتمان، ۹، ۱۵، ۱۷، ۳۶، ۵۴، ۵۶، ۵۸، ۶۲، ۶۶، ۶۹، ۷۱، ۷۳، ۷۷، ۷۸، ۸۰، ۸۵، ۹۲، ۱۰۶، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۴۰، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱
- لوکـاچ، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۳۷
- لویی آلتوسر، ۱۱۷، ۱۳۶
- مارکس، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۱۱، ۱۴۰، ۱۴۱
- مـجـاز، ۳۶، ۳۸، ۷۲، ۷۳، ۷۴، ۷۶
- ۱۴۵، ۱۳۰
- مـحـور، ۱۴، ۲۱، ۲۶، ۳۲، ۳۳، ۳۵، ۳۶، ۴۳، ۴۶، ۴۹، ۵۰، ۶۹، ۷۲، ۷۶، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۱۰، ۱۲۵، ۱۲۹، ۱۳۷، ۱۵۰، ۱۵۲، ۱۶۰، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۵، ۱۷۸
- مدرنیسم، ۸، ۶۵
- مرگ نویسنده، ۳۴، ۳۵، ۴۲، ۴۵، ۱۵۷
- معطوف به خواننده، ۱۵۸، ۱۵۹
- معطوف به نویسنده، ۱۵۸، ۱۵۹
- مکتب فرانکفورت، ۱۱۵
- منتقدان جدید، ۴۰، ۴۱، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۶۴
- مؤلف، ۳۰، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۳۷، ۴۰، ۴۲، ۶۱، ۶۷، ۹۱
- میشل فوکو، ۳۶، ۱۶۶
- نشانه، ۳۵، ۴۷، ۵۷، ۵۸، ۵۹، ۶۰، ۶۲، ۷۱، ۱۰۷، ۱۲۰، ۱۴۴، ۱۵۰، ۱۵۶، ۱۵۷
- ۱۶۸، ۱۷۸
- نظریه دریافت، ۳۲، ۵۰
- نقد جدید، ۴۰، ۴۹، ۶۴
- نقد عملی، ۱۶، ۲۱، ۲۵، ۵۴، ۵۶
- نقد فمینیستی، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۸، ۱۳۰
- نقد مارکسیستی، ۱۱۶، ۱۲۰
- واسـازـی، ۱۱۶، ۱۱۹، ۱۳۵، ۱۶۸
- ۱۷۱، ۱۷۵
- والتر بنیامین، ۱۱۴
- ویـرـجـینـیا ولف، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸
- هژمونی، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۰۶

«نشر روزنگار منتشر کرده است»

* مجموعه اسناد حقوقی مطبوعات ایران شامل:

- | | |
|--------------------------------------|----------------------------------|
| ۱. محاکمه ایران فردا / وحید پوراستاد | ۲. محاکمه جامعه / وحید پوراستاد |
| ۳. محاکمه زن / وحید پوراستاد | ۴. محاکمه سلام / وحید پوراستاد |
| ۵. محاکمه بهمن / عذرا فراهانی | ۶. محاکمه شلمچه / عذرا فراهانی |
| ۷. محاکمه توس / وحید پوراستاد | ۸. محاکمه آوا / وحید پوراستاد |
| ۹. محاکمه آدینه / وحید پوراستاد | ۱۰. محاکمه نوروز / وحید پوراستاد |

و همچنین:

۱۱. بدون قضاوت / مجموعه مقالات ستون «بدون قضاوت» روزنامه نوروز / حسین باستانی
۱۲. روزنامه نگاران / جلد اول / ژیلای بنی یعقوب
۱۳. محاکمه قانون / جریان محاکمه جلال الدین فارسی / وحید پوراستاد
۱۴. سونات مهتاب / آموزش زبان روسی / زیبا اجتهد
۱۵. استیضاح در نظام سیاسی ایران
۱۶. چهره‌هایی در خاک / خفتگان تربت ظهیرالدوله / صفاءالدین تبرائیان
۱۷. افسانه‌های ازوپ / ترجمه متن کامل / مؤگان برومند
۱۸. آیه‌های آه / ناصر صفاریان
۱۹. شناخت سینما / ترجمه / ایرج کریمی
۲۰. ادبیات از چشم سینما / ایرج کریمی
۲۱. کتاب سیاه / جنایت اسرائیل در قرن بیستم / عبدالسلام عقل
۲۲. اصلاحات آموزشی و مدرن سازی / محمدرضا سرکار آرانی
۲۳. فرهنگ آموزش در ژاپن / محمدرضا سرکار آرانی

- ۲۴- گفتمان نقد / دکتر حسین پاینده
- ۲۵- هستی هیچ / بیژن شهرستانی
- ۲۶- روزنمای ادبیات ایران / سررسید سال ۱۳۸۲
- ۲۷- قانون اصلاح قانون تشکیل دادگاه‌های عمومی و انقلاب / مصرّب ۸۱/۷/۲۸ / شکوه یوسفی
- ۲۸- بازیگران / مسعود توکلی - بهزاد صدیقی

* کتاب‌های زیر چاپ:

- ۲۹- آراء جرائم مطبوعاتی / وحید پوراستاد
- ۳۰- محاکمه بهار / وحید پوراستاد
- ۳۱- دغدغه آزادی (مکاتبات انجمن صنفی روزنامه‌نگاران با قوه قضائیه)
- ۳۲- محاکمه همبستگی / وحید پوراستاد
- ۳۳- محاکمه آفتاب امروز / وحید پوراستاد
- ۳۴- دین و دولت در اسرائیل / احمد زیدآبادی
- ۳۵- داستان من / ترجمه / آنتونیا شرکا
- ۳۶- چگونه بنویسم / ترجمه / کاظم رهبر
- * مجموعه قوانین شامل:
- ۳۷- قانون مطبوعات / شکوه یوسفی
- ۳۸- قانون مالک و مستاجر / شکوه یوسفی
- ۳۹- قانون زندان‌ها / شکوه یوسفی
- ۴۰- قانون اساسی / شکوه یوسفی
- ۴۱- قانون مواد ۱۴۷ و ۱۴۸ ثبت / مهدی بروزنی

STUDYING LITERARY THEORY AN INTRODUCTION

By:

Roger Webster

Translated By:

Elâhe Dehnavi

General Editor:

Dr. Hossein Payandeh

first edition

(1382-2003)

Roxnegar Publication