

درآمدی بر

نظریاتی در اقتصاد

راجر ویستر

برگردان: مجتبی ویسی

۱

از آن هنگام که پژوهش ادبی، ادبیات را در کل پدیده‌ای طبیعی، با معیارهای کمابیش قاطع (نامسأله‌ساز)، و طبقه‌بندی‌هایی مقبول در زمینه نقد، می‌انگاشت، دیرزمانی نمی‌گذرد. تأثیر نظریه‌ی ادبی در طول دهه‌های گذشته، پر و بال دادن و جهانی کردن مبحث و رویکردی بوده است کنکاش‌گر، که بسیاری از وجوه غیرقابل بحث یا مبرهن پیشین را زیر سؤال برده است. از تأثیرات آن همین بس، که در حال حاضر یک دانشجوی رشته ادبیات نمی‌تواند ایده‌هایی را که بر شیوه‌های قرائت متون ادبی اثر گذاشته و جذب گفتمان نقد ادبی شده‌اند، نادیده بگیرد.

هدف این کتاب تهیه‌ی راهنمایی مقدماتی برای مباحث اساسی است و در این راه مفاهیم نگره‌ای را با دقت به اصطلاحات سنتی‌تر پیوند می‌زند تا خواننده یقین پیدا کند که حوزه‌های مورد بحث حیطه‌های یکسره ناآشنا نیز نیستند. کتاب در ابتدا به گرد مسایلی چون تألیف و خوانش شکل می‌گیرد و در ادامه، زمینه‌ی ایجاد مباحث مربوط به فرآیندهای طبقه‌بندی و مصرف ادبیات را فراهم می‌آورد. هم‌چنین در امر رابطه‌ی متن ادبی با فرد و اجتماع، هر دو، موشکافی کرده و فرآیندهای گوناگون تأویل‌های جورواجور از متون را، در محدوده‌های متفاوت فرهنگی و تاریخی از نظر می‌گذراند.



انتشارات سپیده سحر

شابک ۹۶۴-۷۱۰۱-۳۳-۳

۱۰۵۰ تومان

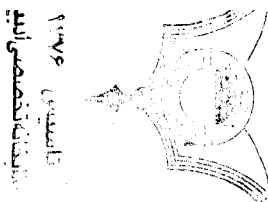
لومادی بو یو شون نظریه ی الی

الکونین

۳

۱/۰۰۰ ف

۳/۲



۱۰۰۰

درآمدی بر

پژوهش نظریه‌ی ادبی

نوشته: راجر وبستر

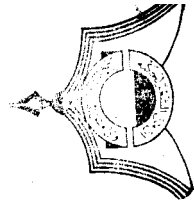
برگردان: مجتبی ویسی



انتشارات موزه سحر

۱۳۸۰

تاسیس ۱۳۷۶
کتابخانه ملی ایران



Webster, Roger

ویستر، راجر، (۱۹۵۰-).

درآمدی بر پژوهش نظریه‌ی ادبی / نوشته راجر ویستر؛ برگردان: مجتبی ویسی. - تهران: سپیده سحر، ۱۳۸۰.

ISBN 964-7101-33-3

۱۹۲ ص.

فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.

Studying literary theory: an introduction.

عنوان اصلی:

واژه‌نامه.

کتابنامه: ص. ۱۷۹-۱۸۳

۱. نقد -- راهنمای آموزشی. الف. ویسی، مجتبی، مترجم. ب. عنوان.

۸۰۱/۹۵۰۷

PN۸۶/و۲د۴

۱۳۸۰

م ۸۰-۱۹۰۵۵

کتابخانه ملی ایران



انتشارات سپیده سحر

درآمدی بر پژوهش نظریه‌ی ادبی

راجر ویستر

برگردان: مجتبی ویسی

طرح روی جلد: سیاوش نصری، حروفچینی: بهروز، چاپ: سیاوش،

چاپ اول: ۱۳۸۰، شمارگان: ۲۲۰۰ نسخه

شابک: ۹۶۴-۷۱۰۱-۳۳-۳، ISBN: 964-7101-33-3

انتشارات سپیده سحر: تهران، تلفن: ۷۵۲۴۴۷۳

کلیه حقوق محفوظ است

فهرست مطالب

۵	۱- ویژگی‌های روش نو
۱۱	۲- نظریه‌ی ادبی چیست؟
۵۱	۳- زبان و روایت
۹۱	۴- «اجتماع» و «فرد»
۱۵۱	۵- روابط متنی
۱۷۹	یادداشت‌ها
۱۸۴	فهرست راهنمای کتاب برای مطالعه‌ی بیشتر
۱۸۹	واژه‌نامه‌ی انگلیسی به فارسی

۱

ویژگی‌های روش نو

جایگاه نظریه‌ی ادبی در بررسی حوزه‌ای که هنوز هم عموماً [مکتب] «انگلیسی»^۱ نامیده می‌شود، در سال‌های اخیر اهمیت فزاینده‌ای یافته است. البته تا همین اواخر - دقیق‌تر گفته باشم، اوایل دهه هفتاد که من در دوره دکترای «زبان و ادبیات انگلیسی» تحصیل می‌کردم - نظریه‌ی ادبی را در هیچ برنامه آموزشی به عنوان یکی از مباحث نگنجانده بودند. در دانشگاه فقط در زمینه تاریخ نقد ادبی یک درس اختیاری منظور شده بود که، چنان که خواهیم دید، زمینه‌ای کم و بیش متفاوت را دربرمی‌گرفت و بخش قابل‌توجهی از آن به بررسی تاریخ زبان انگلیسی از دوران انگلوساکسن و انگلیسی میانه تا قرن بیستم می‌پرداخت، ولی نسبت به آرای‌ی که در خصوص شیوه‌های خوانش و مطالعه ادبی پژوهندگان اطلاعاتی به دست دهد، یا شالوده روش‌های بررسی آن‌ها قرار گیرد چندان التفاتی نشده بود. در واقع می‌توان گفت که میزان توجه به مبانی و مصالح [مکتب] «انگلیسی» یا «ادبیات»، و دلایل وجودی آن‌ها بسیار کمتر از حد لزوم بود. بسیاری از دانشجویان، برای هر چه ساده‌تر کردن مطالب، به خواندن «آثار مؤلفانی» از «دوره‌هایی» خاص رو می‌آوردند که عمدتاً کار را بر محور «شخصیت (ها)» قرار داده بودند، و شخصیت در داستان مقوله‌ای کمابیش نامساله‌ساز^۲ می‌نمود؛ حتا اگر هم پیش از آن که بحث به روال معمول به یک معنای مشخص و قاطع، یعنی کمال مطلوب شخص ختم شود، مجادلاتی سالم بر سر تأویل صورت می‌گرفت.

۱. در متن هر جا به عبارت «انگلیسی» اشاره شده است، مراد از آن با توجه به متن و اشاره نویسنده در آخر کتاب، مکتب یا نظام فکری و ادبی انگلیسی بوده است.

2. unproblematic

در چند ساله اخیر مدرسان و دانشجویان رشته ادبیات به دلایل گوناگون به این فعل و انفعالات توجه نشان داده‌اند و طبقه‌بندی‌ها و معیارهای کم و بیش متفاوتی را به کار گرفته‌اند. در بسیاری از دروس دانشگاهی که با مطالعه متون ادبی سروکار دارند اینک پرسش‌ها و مباحثی مطرح می‌شوند که از دل نظریه‌ی ادبی سر برآورده‌اند و سابق بر آن، به عنوان ایده‌ها و مفاهیمی روشن و در نتیجه تردیدناپذیر، ممکن بود بی تفاوت از کنار آن‌ها بگذرند. نظریه‌ی ادبی روزبه‌روز تأثیر فزون‌تری بر برنامه‌ی نهادهای فرهنگی گوناگون برجا می‌گذارد. به عنوان مباحثی متکی بر ویژگی‌های خاص خود، یعنی یک بخش اصلی یا برگزیده از برنامه‌ای قاعده‌مند و مرحله‌ای، این امر شاید مشخص و بارز باشد. اما به احتمال، نکته‌ی مهم‌تر، برملاشدن نقش این نظریه در اشکال پنهان مباحث گوناگون از قبیل ژانریانوع (دررمان، شعر یا درام)، مقاطع تاریخی (سده‌ها، یا مشتقات دیگر آن)، جنبش‌ها (به مانند رمانتیسیم، مدرنیسم)، و مؤلف یا مؤلفان (گزینه آثار نویسندگان «بزرگ» و در مواردی نه چندان بزرگ) باشد که در گوشه و کنار از آن‌ها به عنوان روش‌های قراردادی‌تر و سنتی‌تر تنظیم منتخبی از متون ادبی به منظور تحقیق یاد می‌کردند. در باب موضوع اخیر [گزینه آثار ادبی] می‌توان چنین اظهار نظر کرد که در روزگار ما، معیارهای تنظیم و گزینش متون ادبی - و در واقع هر آن چه که با مقوله‌ی [مکتب] «انگلیسی» یا «ادبیات» به ذهن متبادر می‌شود - از اصول مسلم و بدیهی شمرده نمی‌شوند. همان‌گونه که تجارب خوانشی ما با گذر از دوران کودکی به بزرگسالی دستخوش تغییر می‌گردد و ما از روایت‌ها و شیوه‌های مختلف شکل‌گیری یا ابداع آن‌ها، و همچنین نحوه‌ی به کارگیری برخی تدابیر و شگردها باخبر می‌شویم - و از آن به بعد خواننده‌ی «معصوم» لقب نمی‌گیریم - پژوهش ادبی نیز از جایگاهی که ادبیات را پدیده‌ای از پیش تعیین شده و طبیعی می‌دانست، حرکت کرده و به سوی رویکردی متمایل شده که سؤالات پی‌درپی مطرح می‌سازد و تا به حال زمینه‌های متعددی را، که سابق بر آن غیر قابل بحث، بدیهی یا طبیعی شمرده می‌شدند زیر سؤال برده است.

ظهور نظریه‌ی ادبی واکنش‌های ناهمگونی به دنبال آورده است. در دهه‌ی هفتاد نظریه‌ی ادبی، یا بهتر گفته شود نظریه‌پردازان ادبی، روزبه‌روز اهمیتی افزون پیدا کردند. شاید این نکته درخور توجه باشد که گاه نویسندگان نظریه بیش از ایده‌های خود توفیق به دست آوردند و جالب آن جا است که هنوز در برخی مناطق چنین نگرشی حکمفرما است. در آن زمان در روزنامه‌ها، نشریات و مؤسسات دانشگاهی چنان بحث‌های داغی درمی‌گرفت که به ظاهر مابین ایده‌های نوین اصلاح‌گرا، که اغلب خاستگاهی غیر و بیگانه داشتند و همه زیر لوای اصطلاح «نظریه» یا «ساختارگرایی» گرد آمده بودند، با نظریات سنتی ترکی به یاری اصطلاحاتی نظیر انسان‌گرایی، باور عام یا سنت مشخص می‌شدند. جریانی دوقطبی و متقابل به وجود آمده بود. بی‌شک گروه‌هایی بودند - و هنوز هم هستند - که ضمن مخالفت سرسختانه با هر گونه تغییر در روند پژوهش‌های انگلیسی مایل بودند که اوضاع به همان وضع سابق، یعنی پیش از بروز نظریه‌ی ادبی باقی بماند. عبارت «بحران در پژوهش انگلیسی» در اوایل دهه‌ی هشتاد بر سر زبان‌ها بود و نکته‌ی مهم آن بود که حوزه‌های متعدد و جدید پژوهش دانشگاهی^۱ از قبیل «تحقیقات فرهنگی»^۲ و «مطالعات ارتباطی»^۳ در مؤسسات عالی آموزشی پامی‌گرفتند که نه تنها مضمون و روش‌شناسی^۴ دروس قراردادی انگلیسی را به طرق مختلف به نبرد فرامی‌خواندند که پایه‌های انحصار فرهنگ ادبی حاکم بر محافل دانشگاهی را نیز متزلزل می‌ساختند. تأثیر نظریه‌ی ادبی در دهه‌ی گذشته^۵ به حدی بوده است که امروزه یک منتقد ادبی دشوار بتواند بدون در نظر گرفتن جنبه‌هایی از آن، حال به هر میزان، دست به قلم برد، یا یک دانشجوی ادبیات دیده بر ایده‌هایی فروبندد که راه‌های خوانش متون ادبی را دگرگون ساخته و در گفتمان نقد ادبی

1. Academic

2. Cultural studies

3. Communication Studies

4. Methodology

۵. منظور دهه‌ی هشتاد است. این کتاب در دهه‌ی ۹۰ انتشار یافته است.

مستحیل شده‌اند.

هدف کتاب آن است که به عنوان «درآمدی» بر دیدگاه‌هایی چند از نظریه‌ی ادبی عمل کند و من در حد امکان کوشیده‌ام تا خوانندگان علاقه‌مند و مشتاق به امر مطالعه در سمت و سویی خاص را به آثار دیگر و خوانش بیش‌تر حواله دهم. یکی دیگر از تلاش‌های من آن بوده است که هر جا دست دهد، بین نظرگاه‌های دمخور با نقد ادبی سنتی‌تر، و آن‌هایی که از دل نظریه‌ی ادبی بیرون آمده‌اند و به ظاهر در پی مقابله یا اصلاح قبلی‌ها برآمده‌اند یک پل ارتباطی برقرار سازم. با این همه، همان‌گونه که خواهیم دید، اگر بنا را بر آن بگذاریم که نظریه‌ی ادبی دستورالعمل‌هایی خطاناپذیر برای تأویل فراهم می‌آورد، و یا آن را صرفاً به عنوان راهکاری برای خوانش در نظر آوریم راهی به خطا پیموده‌ایم و دست به عملی مخاطره‌آمیز زده‌ایم. نظریه‌ی ادبی حوزه‌ی پیچیده و جابه‌جا شونده است که به باورهای پیشین و قراردادی نقد شباهتی ندارد و کیفیت خاص خود را بیش‌تر از راه مجادله و **اختلاف**^۱ به دست می‌آورد تا توافقی عام.

۲

نظریه ادبی چیست؟

ادبیات و نظریه‌ی ادبی

برای شناسایی حوزه‌ای به نام نظریه‌ی ادبی، ادبیات را باید پدیده‌ای دانست که به راحتی قابل تعریف است. بدیهی است که اصطلاح «ادبیات» را همواره به گونه‌ای به کار گرفته‌اند که مفهوم مسأله‌ساز^۱ از آن مراد نشود. برای مثال کتابخانه‌ها از نظامی برای دسته‌بندی متون ادبی سود می‌جویند که آن‌ها را به دقت از دیگر انواع نوشتار متمایز می‌سازد، و روزنامه‌ها و مجلات نیز مباحث مربوط به رمان و شعر را در بخش‌هایی مجزا و کاملاً مشخص ارایه می‌دهند. هنوز هم واحدهای درسی قدیمی ادبیات در کالج‌ها، دانشگاه‌ها و دانشکده‌های فنی طرفدارانی در میان دانشجویان دارند و حکایت همچنان به قوت خود باقی است. با این اوصاف اگر به نحوه‌ی شکل‌گیری پیکره نوشتاری آن‌ها، تحت عناوینی چون «ادبیات» یا «انگلیسی» نظر افکنیم بی‌شک اختلافات موجود در میان مؤسسات دانشگاهی و نهادهای عمومی را درخواهیم یافت. این اختلافات برحسب شرایط پیرامونی «ادبیات» ممکن است به گونه‌ای تغییر یابند که هر آن منتظر باشیم در بخش ادبی دهکده‌های فروش نشریه و کتاب در ایستگاه راه‌آهن به کتاب‌هایی بربخوریم که با نمونه‌های قرن بیستمی دانشگاهی در زمینه‌ی ادبیات تفاوتی فاحش داشته باشند. اختلافات نه فقط در بخش فرهنگ که در مقوله‌ی تاریخ نیز رسوخ کرده است، چرا که در طول صد سال گذشته ادبیات را برحسب معمول در لفافه و به روش‌های بسیار متفاوت تعریف کرده‌اند. حتا در زمینه‌های به ظاهر مشترک مؤسسات آموزشی، و برنامه‌های درسی مدارس تا سطح دانشگاهی، در باب عوامل

1. Problematic

ارجحیت یک متن و گزینش در لیست برنامه‌های درسی، آراء متضاد و مفاهیم بسیار ناهمگونی از ادبیات وجود داشته است. مؤسسات گوناگون در پی به کارگیری نوعی ادبیات خاص و پوشاندن جامه‌ی اصول و حقایق به ظاهر جهانی برتن آن بوده‌اند و بررسی ادبیات موسوم به «انگلیسی» از اواخر قرن نوزدهم به بعد، تصویر گویایی از نحوه‌ی حرکت فرهنگ دانشگاهی (نه بریتانیایی که) انگلیسی به سنوی همانندسازی و تدوین پژوهش ادبی به دست می‌دهد.

نهاد اصلی در راه ارتقاء پژوهش فرهنگ ادبی «انگلیسی» در مؤسسات آموزشی «انجمن انگلیسی»^۱ بود که در سال ۱۹۰۷ پا گرفت و مفهوم فرهنگ و بهبود اخلاقی حاصله را، که متیو آرنولد^۲ پیش‌تر در قرن نوزدهم از آن سخن رانده بود، وسعت بخشید. دیدگاه آرنولد از فرهنگ به مثابه‌ی «بهترین پدیده‌ی عقلی و شناخته شده در جهان»، تا حدود زیادی از طریق مدیوم ادبیات جامه‌عمل به خود پوشید، که در بررسی آثار کلاسیک و متعاقب آن اشعار اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم خلاصه می‌شد. و در آن‌ها اغلب در به کار بستن زبانی شبه کلاسیک راه افراط در پیش گرفته بودند و اسطوره‌های روستایی و بی‌زمان سرزمین انگلستان با آن‌ها درآمیخته بود. یک نمونه‌ی بارز از آن، که چنین «انگلیسی مآبی»^۳ را به نمایش می‌گذاشت شعری بود از روبرت بروک^۴ به نام دیرقدیمی گرنچستر^۵ (۱۹۱۲). تری ایگلتن^۶ و سایرین بر این نکته انگشت گذاشته‌اند که بررسی ادبیات و ترویج فرهنگی مشرب «انگلیسی» جایگزینی برای مذهب بوده است که در آن دوران به سرعت رو به افول نهاده بود. ادبیات می‌توانست تجربه‌ای مشابه دین خلق کند و با افزایش میزان حق رأی در انتخابات و سواد همگانی، امر مهم آن بود که

1. English Association

۲. Matthew Arnold شاعر، مقاله‌نویس و منتقد انگلیسی (۱۸۸۸-۱۸۲۲).

3. Englishness

۴. Rupert Brooke شاعر انگلیسی (۱۸۸۷-۱۹۱۵).

5. The old Vicarage Granchester

6. Terry Eagleton

دولت بتواند معیارهای مناسب و متمدنانه را در برنامه‌های خود بگنجاند. در پی تأسیس انجمن «انگلیسی»، گزارش دولتی «آموزش انگلیسی در انگلستان»^۱ (۱۹۲۱) زیر نظر یکی از شاعران سرپا انگلیسی به نام سرهنری نیوبولت^۲ با شعار «بکوشید، بکوشید، در بازی بکوشید»، جایگاه بنیادین انگلیسی را در دوران تحصیل مستحکم و تثبیت کرد.^(۱)

شاید بهتر بود که ما ادبیات را به صورت حوزه‌ای سیال در نظر می‌گرفتیم نه پیکره‌ای واحد، که از آثاری با خصوصیات مشابه شکل گرفته و خوانندگانی همسان و بی‌اختلاف با روش‌های یکسان آن را می‌خوانند؛ درست همان‌گونه که واژگان «ادبیات» و «ادبی» خود بیش از معنایی ثابت و منفرد، حاوی معناهایی پیچیده و متکثر هستند. به علاوه، ادبیات را هم به معنای پیکره‌ی نوشتاری و هم کیفیات اخلاقی و زیباشناسانه‌ی برخاسته از آن، می‌توان به منزله‌ی عرصه‌های کشمکش در نظر گرفت که معناها در آن به عوض دارا بودن ارزش‌ها و حقایق جهانی و فرضاً بی‌زمان، رودروی یکدیگر قرار می‌گیرند.

نظریه، یا درست‌تر نظریات ادبی، روش‌های متنوعی برای تعریف ادبیات یا دست کم تفکر در باب چه‌گونگی فرآیند هرگونه تعریف عرضه می‌دارند. آن‌ها لزوماً همبسته‌ی یکدیگر نیستند و شارحان جدید «پیکره‌ی نوشتار»، یا به اصطلاح معمول، «نظریه‌ی ادبی»، نگاه‌ها را به سوی نگرش‌هایی معطوف ساخته‌اند که در وضعیت‌های گوناگون نگره‌ای یافت می‌شوند و اغلب در تضاد با یکدیگر قرار می‌گیرند. نظریه‌ی ادبی درباره‌ی ماهیت ادبیات یا روش بررسی آن، راه حل‌های آسان یا خدشه‌ناپذیر ارائه نمی‌دهد اما این امر را نمی‌توان به منزله‌ی جنبه‌ی منفی آن یا یک نقطه ضعف به حساب آورد.

در امر بررسی ادبیاتی که «نظریه‌ی ادبی» خاستگاه آن بوده، دو نکته‌ی بنیادین به چشم می‌خورد که در رویکردهای غیرتئوریک گاهی از نظر پنهان مانده‌اند. نخست آن که، همان‌گونه که پیش‌تر اشاره کردم

1. The Teaching of English in England

2. Sir Henry Newbolt

ادبیات به صورت حوزه‌ای مسأله‌ساز و نامتقارن درآمده است: بدان معنا که به منظور ارزیابی راه‌هایی که در آن‌ها ادبیات به عنوان شکلی از نوشتار و معرفت، کارکردی فرهنگی و تاریخی دارد شاید بهتر آن باشد که به جای اصطلاح «انگلیسی» از «انگلیسی‌ها» سخن به میان آوریم؛ و دیگر، کنش‌های مرتبط با بررسی ادبیات، از خوانش گرفته تا نقد، مدام برآوردی تازه می‌طلبند.

گفتمان نظریه‌ی ادبی را می‌توان چون شمشیری دو لبه در نظر گرفت که از طرفی از پس توضیح یا رمزگشایی برخی از مفروضات یا ارزش‌های نهفته در ادبیات و نقد ادبی برمی‌آید و از طرف دیگر باید مراقب بود و نگذاشت که «حقایق» سربرآورده از متون نگره‌ای، تردیدناپذیر و بدون بحث باقی بمانند. شاید چنین رویکرد احتیاط‌آمیز، و کنش بالقوه نامحدود ارزیابی مجدد اصطلاحات و قضاوت‌ها، یا ارزش‌هایی که آن‌ها انتقال می‌دهند، خود یکی از نقش‌های عمومی‌تر نظریه‌های ادبی باشد: آن‌ها به سوی خودآگاهی یا حتا بازتاب تصویر خود، که نقد سنتی از آن‌ها روگردان بوده، میل پیدا می‌کنند و این خودآگاهی در اکثر موارد به گرد زبان شکل می‌گیرد. همان زبان غالب و به کار گرفته شده در متن مورد نظر.

نقد ادبی و نظریه‌ی ادبی

نقد ادبی توانسته است همپا با پژوهش دانشگاهی ادبیات، به عنوان فعالیتی عمده مطرح شود و اصطلاحات و طبقه‌بندی‌های به کار رفته در آن قابل توجه و سؤال برانگیز هستند. رسم معمول آن بوده است که اصطلاحاتی نظیر «مؤلف»، «شخصیت» یا «رمان» را به گونه‌ای به کار گیرند که گویی هیچ‌گاه مسأله‌ساز یا شبهه برانگیز نبوده‌اند و همواره جزو قواعد طبیعی و صور ثابت و قطعی ادبیات به شمار رفته‌اند. علاوه بر آن، باید به طبقه‌بندی‌های رویکردهای نگره‌ای نیز به دیده‌ی شک نگریست و به بحث و موشکافی در آن‌ها پرداخت. آن چه در این مرحله از کار سودمند واقع خواهد شد تفاوت گذاری

در میان کنش‌ها یا عملکردهای نقد ادبی و نظریه‌ی ادبی است، چون این دو همواره حوزه‌هایی بالقوه برای تداخل و آشفتگی بوده‌اند. به طور کلی می‌توان گفت که نقد ادبی به امر خوانش، تأویل و تفسیر متن یا متن‌هایی خاص می‌پردازد که انگ ادبیات بر خود دارند. ظاهراً در زمینه‌ی پژوهش ادبی کنش غالب همان بوده است، چرا که آن را، هم منتقدان حرفه‌ای به صورت کتاب یا انتشار مقاله در نشریات گوناگون، و هم دانشجویان رشته‌ی ادبیات در رسالات، پاسخ‌های امتحانی یا پایان‌نامه‌های خود به کار گرفته‌اند. جلوه‌گری [مکتب] «انگلیسی» در طول قرن گذشته، با جریان نقد ادبی به عنوان عمده‌ترین فعالیت آن، رابطه‌ای تنگاتنگ داشته است. اصطلاح نقد از اواخر قرن نوزدهم به بعد در حوزه‌های مختلف [مکتب] «انگلیسی» و پژوهش‌های ادبی، رفته رفته دارای جایگاهی رفیع و شاخص شد و دامنه‌ی کاربرد آن در قرن بیستم به شیوه‌های مختلف گسترش یافت. متیو آرنولد، شاعر و منتقد فرهنگی سده‌ی نوزدهم با تأکید ویژه بر این اصطلاح، آن را برای مثال در مقاله‌ی خود به نام «عملکرد نقد در عصر کنونی» (۱۸۶۷) به کار گرفت. آی. ای. ریچاردز^۱ منتقد ادبی قرن گذشته نیز اصطلاح «نقد عملی»^۲ را باب کرد و آموزش رسمی این گونه نقد و تلاش‌های ارزیابانه‌ی متعاقب آن، خود نمونه‌ای از روند شکل‌گیری این جریان و ارتقاء آن تا سطح عامل مرکزی و اساسی در پژوهش‌های انگلیسی به‌شمار می‌رود. منتقدان برجسته‌ای نظیر اف. آر. لیویس^۳ به عنوان افراد کارآمد و راهگشا در عرصه‌ی نقد شناخته شدند و نکته‌ی قابل ذکر آن که چندین مؤلف آثار ادبی از جمله هنری جیمز^۴ یا تی. اس. الیوت^۵ نیز به نگارش نقد ادبی رو آوردند.

اگر چه چتر عظیم نقد بر سر رویکردها و نگرش‌های گوناگون ادبی

۱. J.A. Richards، منتقد ادبی انگلیسی (۱۹۷۹-۱۸۹۳).

2. Practical Criticism

۳. F.R. Leavis، منتقد ادبی انگلیسی (۱۸۹۵-).

۴. Henry James، داستان‌نویس آمریکایی (۱۹۱۶-۱۸۴۳).

۵. T. S. Eliot، شاعر و منتقد انگلیسی متولد آمریکا (۱۹۶۵-۱۸۸۸).

سایه گستر می‌شود، دو قاعده یا انگاره وجود دارد که چه در زمینه‌ی کنش انتقادی و چه گفتمان نقادانه، به سوی فطرت کاربردی آن میل پیدا می‌کند. نخست آن که نقد از پی ادبیات می‌آید و بدان وابسته است، یعنی همواره پس از متون ادبی قرار می‌گیرد؛ و دوم، تأویل‌ها یا داوری‌های نقادانه ظاهراً بنا را بر ادبیت بی‌چون و چرای متن ادبی مورد مطالعه‌ی خود می‌گذارند، یعنی ادبیات را مقوله‌ای طبیعی و بدیهی و فارغ از هرگونه تبیین و تعریف می‌دانند. دیدگاه‌های انتقادی برخاسته از چنین نگرشی، لاجرم از همین کیفیت برخوردار خواهند شد. ما در فصل چهارم کتاب، این مبحث را تحت عنوان «ایدئولوژی» بررسی خواهیم کرد.

باید اذعان کرد که برخی از رویکردهای مربوط به ادبیات و نقد ادبی که از راه عمل نگره‌ای توسعه یافته‌اند، حالات دیگری از مشاهده‌ی پدیده‌ها بر ما عرضه می‌دارند. آن چه که قبل از هر کاری باید انجام داد آشکار ساختن نوع اقدامات، روش‌ها و ارزش‌های پوشیده در انگاره‌های مذکور است: یعنی هرگاه اثری را «ادبی» می‌خوانیم و جنبه‌های مختلف آن را به تفصیل تجزیه و تحلیل می‌کنیم و سپس لفظ «خوب»، «بد» یا امثالهم را بر آن اطلاق می‌کنیم، لازم است از نحوه‌ی عملکرد خود این فعل و انفعالات نیز سر در آوریم و بفهمیم که چه گونه و به چه طریق به این داوری‌ها می‌رسیم. پیش از قراردادن نقد ادبی در پشت سر ادبیات می‌توان آن را به مثابه‌ی ابزاری در نظر گرفت برای ایجاد نوعی پیکره‌ی نوشتار و معرفت، که در ظاهر نقد را به عنوان ابژه‌ی تحقیق به کار می‌گیرد؛ به دیگر سخن ادبیات را می‌توان دستاورد نقد و امری وابسته به آن دانست نه فرآیندی مخالف. شک نیست که نقد به وقت بررسی متون مورد نظر خود، ناگزیر از لحاظ تقدم زمانی از پی می‌آید، اما این امر به معنای وابستگی به ادبیات، و به مفهوم منحصر کردن کارکرد آن به تفسیر متون ادبی از طریق باز نمایاندن محتوای آن‌ها، نیست. کم و بیش می‌توان این بحث را پیش کشید که هم پیکره‌ی نوشتار، که از اواخر قرن نوزدهم به بعد با نام «ادبیات» از سوی منتقدانی نظیر متیو آرنولد گرفته تا اف. آر. لیویس به کار گرفته شده، و هم شناخت کیفیات و خصوصیات ادبی مانند

«لحن» «شخصیت»، «دید اخلاقی» و غیره، در ابتدا از طریق گفتمان‌های نقد ادبی به وجود آمدند و هیچ پایه و مبنایی در متن ادبی نداشته‌اند. به صورت دیگر می‌توان چنین عنوان کرد که بدون وجود نقد ادبی، «ادبیات» تحقق پیدا نمی‌کرد.

یکی از ایده‌هایی که متیو آرنولد در مفهوم خود از «بی‌غرضی»^۱ منتقد بدان نظر داشت و آن را رواج می‌داد، عدم وابستگی نهاد ادبیات یا معنای ذاتی آن به نقد بود. وی اصرار می‌ورزید که نقد باید «ابژه» را به همان صورت واقعی خود مشاهده کند. دیدگاه بی‌غرضی یا خنثی بودن شخص منتقد که اثر ادبی را به صورت عینی و ابژه‌وار مورد مطالعه قرار دهد، بازتاب‌دهنده‌ی یکی از ویژگی‌های عمده‌ای است که به عنوان فعالیت نظری با نقد ادبی مرتبط می‌گشت و دانشجویان رشته‌ی ادبیات قرار بود از آن بهره‌مند گردند. این نظر تا حدودی با دیدگاه ادبیات به مثابه‌ی «تجربه»، که حوزه‌ای ذهنی و انفرادی است و «احساس» در آن نقش عمده‌ای ایفا می‌کند، تفاوت دارد. چنان که دی. اچ. لارنس^۲ گفته است، «یک منتقد باید در لایه‌لایه‌ی نوشته با شور و هیجان حیات داشته باشد».^(۲) به نظر می‌رسید که نقد ادبی در راه تلفیق چنین موقعیت‌های متناقضی با دشواری چندانی مواجه نباشد. با این همه، همان طور که پیش‌تر اشاره کرده‌ام، زاویه‌ی دید برخی از نظریه‌پردازان ادبی نسبت به مقوله‌ی «ادبیات» و «ادبی»، و رابطه‌ی این دو با نقد ادبی تفاوتی چشمگیر با سایرین داشته است. این افراد، همان گونه که در قسمت‌های بعد به تفصیل خواهیم دید، خود را ملزم به تعریف ماهیت ادبیات و شناسایی آن دسته از خصوصیات تاریخی، فرهنگی، زبانی و معمولی دانسته‌اند که زمینه‌ی سخن گفتن از مقوله‌ی «ادبی» به کمک اصطلاحات خاص را برای ما ایجاد می‌کنند. علاوه بر آن، نظریه‌ی ادبی روشن می‌سازد که برخی از فرضیه‌های نقد در مورد نویسندگان، خوانندگان و هر آن چه که

1. disinterestedness

۲. D. H. Lawrence، شاعر و نویسنده انگلیسی (۱۸۸۵-۱۹۳۰).

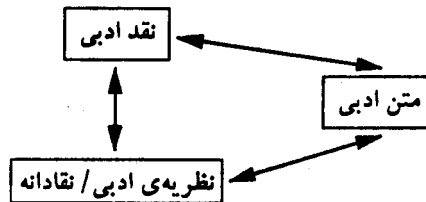
«واقعیت»^۱ نام می‌دهیم، باید از نو ارزیابی و فرمول‌بندی شود و این احتمال وجود دارد که چنین فرآیندی شیوه‌های خوانش و تأویل ما را دگرگون سازد.

شاید در این مرحله از کار بتوان تفاوتی در میان نقد ادبی و نظریه‌ی ادبی قائل شد. اگر بگوییم که نقد با خوانش، تحلیل، آشکارسازی و تأویل متونی سروکار دارد که نام ادبی بر آن‌ها گذاشته‌اند، پس ضرورت انجام دو عمل برای نظریه‌ی ادبی قطعیت می‌یابد: نخست آن که معیارهایی چند به منظور شناسایی ادبیات فراهم آورد و آگاهی نسبت به چنین معیارهایی در جهت آشکارسازی عملکرد نقادی ما به کار گرفته شود؛ که در مباحث مربوط به نظریه‌های زبانی در فصل سوم و بخش **ایدئولوژی در فصل چهارم** برخی از این معیارها بررسی خواهند شد. و کار دوم، آگاه ساختن ما از روش‌ها و قواعدی است که در جریان نقد ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرند و این عمل باید به نحوی صورت گیرد که ما نه تنها متن، که شیوه‌های خوانش و تأویل متن را نیز به چون و چرا بکشانیم. به بیانی مؤکد، بایستی وجه تمایز میان «نظریه‌ی ادبی» و «نظریه نقد» را بیش‌تر کرد و به واسطه‌ی آن نظریه‌ی ادبی قبل از هر چیز با مؤلفه‌های «ادبیات» و «ادبی» سروکار پیدا کند، حال آن‌که نظریه نقد باید به مبحث ماهیت نقد و کاربست انتقادی بپردازد. عملکرد این دو به گونه‌ای است که می‌توان آن‌ها را در مقوله‌ی کلی «نظریه‌ی ادبی» گنجانند و واقعیت آن است که برخی از نظریه‌پردازان در موارد متعدد به جای نظریه‌ی ادبی، که به انعطاف‌پذیری یا شاید عدم دقت اصطلاح‌شناسی^۲ اشاره دارد، و این همان است که مدام به روش‌هایی تأسف بار پژوهش‌های ادبی را پی می‌گیرد، از نظریه نقد سخن به میان آورده‌اند. با این همه، روشن است که نمی‌توان این دو حوزه‌ی نظری را در خود محصور کرد و از ورود یکی به درون دیگری ممانعت به عمل آورد؛ همان‌گونه که نقد ادبی و نظریه‌ی ادبی نیز به کلی از یکدیگر مستقل و جدا نیستند، در واقع این دو باید در جهت

1. reality

2. Terminology

اطلاع‌رسانی به یکدیگر عمل کنند و به همین لحاظ از رابطه‌ای متقابل و به هم پیوسته برخوردار باشند. در نمودار زیر می‌توانید نحوه‌ی تجسم چنین رابطه‌ای را در میان ادبیات، نقد ادبی و نظریه‌ی ادبی مشاهده کنید:



البته این نمودار نمایشگر یک مدل کامل از فرآیندهای ادبی و نقد نیست: غیبت عوامل و عناصری چند در آن محسوس است که از آن جمله می‌توان به مؤلف و خواننده اشاره کرد که هر دو معمولاً پایه و اساس پژوهش ادبی خوانده می‌شوند. شاید در این مقطع بتوان به یک نکته اشاره کرد که برخی از رویکردهای نظریه‌پردازانه به نقش سنتی مؤلف و استنباط‌های پیشین از آن چندان پای‌بند نیستند و برای اندیشه در باب ادبیات، چه به مفهوم پیکره‌ی نوشتاری یا متنی انفرادی، از مؤلف به عنوان مبدأ و آغازگاهی مسلم و قطعی یاد نمی‌کنند.

ادبیات و تجربه

یکی از دشوارترین نتایج رابطه‌ی خوانش و تأویل با مباحث نگره‌ای آن است که ادراک ما از شعر، رمان یا نمایشنامه ناگزیر از راه تجربه‌ی خود ما نسبت به آن‌ها شکل می‌گیرد و در این میان پای تجارب پیشین - خواه ادبی یا غیرادبی - نیز به ماجرا کشیده می‌شود. نکته‌ی درخور تأمل آن است که اصطلاح تجربه به معناهای بسیار متفاوتی به کار گرفته می‌شود و از ویژگی‌های آن قابلیت اتخاذ مفاهیمی کاملاً متناقض است. یکی از آن‌ها برای مثال، اختلاف میان تجربه‌ی واقعیت و تجربه‌ی زبان است که من در بخش بعد بدان خواهم پرداخت.

بررسی ادبیات، با قلمرو تجربه و اصطلاحات مربوطه از قبیل

«احساس» و «هیجان» ارتباطی تنگاتنگ داشته است. در ضمن، نحوه‌ی کارکرد آن، به ویژه در مؤسسات دانشگاهی بریتانیا به گونه‌ای بوده است که در جبهه‌ی مخالف با علم و علوم اجتماعی قرار گیرد. اصطلاح «نظریه» را معمولاً به قصد بررسی موضوعاتی از قبیل فیزیک یا شیمی به کار گرفته‌اند و البته در جامعه‌شناسی یا فلسفه نیز حضور آن مشهود بوده است. با این همه هرگاه پای این اصطلاح به حوزه‌ی موضوعاتی کشیده شده که آن‌ها را به حسب معمول وابسته به هنر یا علوم انسانی دانسته‌اند، در اکثر موارد به صورت امری حاشیه‌ای یا حتا بی‌ربط جلوه کرده است. تحقیق تاریخ الزاماً با تحقیق نظریه تاریخی به طرز آشکار، دمخور نبوده است و همان‌گونه که قبلاً اشاره کرده‌ام، پژوهش‌های مربوط به [مکتب] انگلیسی یا ادبیات بریتانیا، نسبت به مباحث و رویکردهای نگره‌ای کمتر از خود انعطاف نشان داده‌اند. اف. آر. لیویس نقد ادبی را پدیده‌ای کاملاً متمایز از آیین و اسلوب جامعه‌شناسی یا فلسفه می‌دانست. وی گمان می‌برد که «تکرار منظم و تعلیماتی خود ادبیات به تنهایی» در کانون پژوهش ادبی قرار دارد و به واسطه‌ی آن فهم کامل «تجربه‌ی ملموس و عینی انسان» میسر می‌گردد.^(۱) به طور اخص می‌توان گفت که مفاهیم احساس و هیجان، جوهره‌ی محور تجربی پژوهش ادبی، که اغلب از آن به «نقد عملی» یاد می‌شود، بوده‌اند. خواننده در جریان این نقد به عمد با تجربه‌ی مطرح شده در متن ادبی، یا چیزی که نویسنده از راه متن انتقال می‌دهد، درگیر شده و با آن همذات‌پنداری می‌کند. اما سؤالی که معمولاً در صدد طرح آن بر نمی‌آیند، پرس و جو برای صاحب این احساسات و هیجان است. چنان می‌نماید که ادبیات، نوعی تجربه‌ی مافوق و عام را که نقد ادبی از پس شناسایی آن برمی‌آید ارائه داده است.

اما این بخش از تجربه که محدود به احساس است با خلق نظریات جدید از سوی تحقیقات نگره‌ای و زیر سؤال بردن ماهیت و تقدم تجربه، به عنوان حالتی از فهم و معرفت، روز به روز مسأله‌سازتر شده است. شماری از مباحث نگره‌ای این نکته‌ی اساسی را مطرح کرده‌اند که: ما در این نوع نقد از تجربه‌ی چه کسی سخن به میان می‌آوریم؟ بدیهی است که

تجربه امری ذهنی و تابع است و به لحاظ فردی و تاریخی تغییرپذیر. در مورد ادبیات، تجربه از راه زبان، که خود مایه‌ی پیچیدگی‌های بیش‌تر است خلق می‌شود. این در حالی است که شاید بسیاری از منتقدان مکتب تجربی، زبان را یا اصولاً به حساب نمی‌آوردند و یا آن را صرفاً صورت دوم تجربه یا وسیله‌ای در خدمت آن تلقی می‌کردند. وجوه چندگانه و مسأله‌ساز تجربه در مرزهای روشی نقادانه‌تر متوقف می‌ماندند و توان حرکت از دست می‌دادند. چنین نقدی بیش از آشکاره‌گی ماهیت متکثر و تغییرپذیر تأویل، یا تأکید بر اهمیت شرایط خواننده به واسطه‌ی تاریخ، هویت جنسی و طبقه او، و رابطه‌ی متعاقب‌اش در قبال متن ادبی، هم و غم خود را اغلب بر سر ایجاد یک حقیقت کلی یا عام می‌گذاشت که برای تمام ابناء بشر یکسان باشد و به ظاهر اعتبار خود را از راه توزیع تجربه‌ی همسان در میان افراد کسب می‌کرد. تجربه‌ی فردی غالباً چنان در دایره‌ی شرح و بازگویی محصور می‌ماند بود که کمترین توجهی به اختلاف میان خوانندگان نداشت. در واقع فرض زبان در اکثر نوشتارهای نقادانه بر آن بوده که کلیه‌ی خوانندگان بی‌شک مرد هستند و بدین لحاظ برحسب معمول، یک رشته ارزش‌های مشترک و همسان اجتماعی و فرهنگی را به خدمت می‌گیرد.

به همین دلیل است که تجربه به عنوان سنگ محک نقد، نیازمند بررسی دقیق است. تجربه، این توانایی را دارد که فرآیندهای تولیدکننده‌ی صور معنایی را مخدوش سازد و ما را به سوی پذیرش ارزش‌ها و «حقایقی»^۱ سوق دهد که نه به اثر مورد بحث، بلکه به بخشی از یک شرایط عظیم‌تر فرهنگی وابسته هستند. به عبارت دیگر، نیازی به صف‌آرایی تجربه و نظریه در مقابل یکدیگر نیست، و این بدان معنا است که نظریه به عوض بی‌اعتبار ساختن تجربه‌ی خوانش می‌تواند در راستای تقویت و آزادسازی آن گام بردارد. همان‌گونه که خواهیم دید نظریه‌ی ادبی از راه مواجهه با برخی قراردادهای و فرضیات غالب در محدوده‌ی

وضعیت‌های سنتی نقد، می‌تواند به درک جامع‌تر از متن ادبی و تجربه‌های گوناگون برخاسته از آن، راه ببرد.

سنت ادبی

با توجه به اصل تجربه، مفهوم سنت، در فرآیند شکل‌گیری حوزه یا نظام تابع «انگلیسی» و جریان نقد، از اهمیت به سزایی برخوردار بوده است. اگر واژه‌ی «نقد» در ارتباط با مفاهیم فرهنگی، اخلاقی و تمدن به صورت یک کلمه‌ی محوری در رویکردهای ادبی اواخر قرن نوزدهم درآمد، پس باید «سنت» را یکی از کلام‌های محوری اوایل قرن بیستم بدانیم که برای ادبیات و نقد ادبی یک رشته ارزش‌ها و سمت و سویی خاص فراهم آورد. تی. اس. الیوت در جستاری کوتاه، اما تأثیرگذار به نام «سنت و استعداد فردی»^۱ (۱۹۱۹) به این موضوع می‌پردازد که ادبیات به ارزش‌ها و کیفیات بی‌زمان، که می‌توان آن‌ها را نوعی میراث فرهنگی دانست، تجسم می‌بخشد:

... حس تاریخی دربردارنده‌ی مفهومی، نه تنها از گذشتگی گذشته، که از اکنون آن نیز است. حس تاریخی انسان را وامی‌دارد که صرفاً به واسطه‌ی احساس عمیق «نیاز نسل خویش» به نوشتن نپردازد، بلکه با این احساس دست به قلم برد که کل ادبیات اروپا، از هومر به بعد و کل ادبیات سرزمین خودش در محدوده‌ی آن، حیاتی همزمان دارند و نظم همزمان پدید می‌آورند. این حس تاریخی که آمیزه‌ای از حس بی‌زمانی و موقت در کنار یکدیگر است، همان است که مقدمات سنتی شدن یک نویسنده را فراهم می‌آورد.^(۲)

در این شیوه‌ی بررسی ادبیات، ادراک یک سنت، به صورت واحد و یکپارچه، اصل عمده و اساسی می‌شد. موقعی که الیوت سرگرم نگارش سرزمین هرز^۲ (۱۹۲۲) بود، که در ظاهر یکی از پراکنده‌ترین و تجربی‌ترین متون ادبی به شمار می‌رود، نکته‌ای دیگر را نیز مد نظر

1. Tradition and the Individual Talent

2. The waste Land

داشت: که ادبیات و بررسی آن، قبل از هر چیز متضمن یک حس یکپارچه، و ارزشی است که بر هر لحظه‌ی تاریخی خاص برتری می‌یابد. درواقع چنین استدلالی، از گذشته یا حال ادبیات، حال به هر مفهوم مادی از آن، تاریخ‌زدایی می‌کند و در عوض زمینه را برای رشد یک ایده‌ی تاریخی معنوی فراهم می‌آورد که متکی بر بازشناخت شهودی تجربه‌ی انسان است و به دیدگاه اف. آر. لیویس در باب نقش نقد ادبی شباهت دارد. پایه‌های این ایده را دو نظریه دیگر استوارتر می‌سازند: اول آن که ادبیات کنشی غیرشخصی است که تجربه‌ی فردی نویسنده یا خواننده در آن نقشی فرعی دارد و مفهوم گسترده‌تر تجربه به مثابه‌ی سنت، در جهت آگاهمندی و بلوغ آن وارد میدان می‌شود؛ و دیگر، دست کم از نیمه‌ی قرن هفدهم به بعد نوعی تقسیم‌بندی میان تجربه و زبان به وجود آمده است. تجربه‌ی زبان در اصطلاحات مربوط به باور عام، آن است که مبحث جهان یا «واقعیت»، با زبان از یک مقوله نیستند و این دو سنخیتی با یکدیگر ندارند. در ضمن گفته می‌شود که ما زبان را به جهت توصیف دریافت‌هایی در ورای آن به کار می‌گیریم. این در حالی است که نظریه‌های زبانی رابطه‌ی این دو را بسیار پیچیده‌تر و اصولاً از جنس دیگر می‌دانستند و بر تقابل چنین رابطه‌ای با ادراک تجربی زبان ما در سطحی از باور عام اشاره می‌کردند.

الیوت را باید بیش از یک فرد صاحب‌نظر و کوشا در زمینه‌ی نوشتارهای نگره‌پردازانه و عقلانی، نماینده‌ی جریانی به حساب آورد که عنوان «رویکرد متافیزیکی نسبت به ادبیات» را می‌توان بر آن نهاد. منظور من از بیان واژه‌ی «متافیزیکی» آن است که وی فرض مسلم را بر آن می‌گذاشت که ادبیات - یا دست کم قسمی از آن - در حکم مخزنی از ارزش‌ها و حقایق قطعی است که نه به عرضه و نمایش نیازی دارند و نه می‌توان از در مخالفت با آن‌ها درآمد. تاکنون نتوانسته‌اند تعریفی قاطع از «تجربه» و «سنت» به دست دهند؛ هر چند از واژه‌ی «قاطع» به منظور مشخص کردن کنش «نقد عملی»، یعنی آن نوع خوانش دقیق آثار ادبی که از دهه‌ی بیست (۱۹۲۰) به بعد بسیار مورد توجه قرار گرفت، به طور

پیشنهادی استفاده شده است.

نقد عملی در ابتدا شیوه‌ای برای خوانش بود که یکی از پیروان الیوت به نام آی. ای. ریچاردز مرزهای آن را گسترش داد. ریچاردز با ارائه‌ی یک متد خوانشی کوشید تا نقد عملی را بر پایه‌های عقلانی یا علمی استوار سازد. این در حالی است که مقولات عمده‌ی نقد در نظر ریچاردز، که در کتاب خود تحت عنوان «نقد عملی: بررسی حکم ادبی»^۱ (۱۹۲۹) به دفاع از آن‌ها برمی‌خیزد، از قبیل «درک»، «لحن»، «احساس» و «قصد»، فاقد اعتبار علمی هستند؛ خاصه اگر در پرتو نظریه‌ی ادبی و نقد سالیان اخیر به آن‌ها نگرسته شود. اف. آر. لیویس نیز به گونه‌ای مشابه از یک متد خوانشی جانبداری می‌کرد که «خوانش دقیق»^۲ خواننده می‌شد و بنا به تصویر وی ساختار اصلی در عمل نقد به حساب می‌آمد. اما اگر به نوع قضاوت‌ها و نتایج الیوت و لیویس بنگریم مشکل بتوان باور کرد که این‌ها محصول تحلیل دقیقی از متن بوده باشند. انسان مختار است فرض را بر آن بگیرد که این متدها در امر زبان و ساختارهای متنی بسیار موشکاف و دقیق هستند، اما واقعیت آن است که خاستگاه و منبع اطلاعاتی چنین قضاوت‌هایی اغلب یک سری مفاهیم و ارزش‌ها بودند که مظاهر عام و اسرارآمیز حوزه‌های تجربه و سنت به شمار می‌رفتند و بیرون از قلمرو متن قرار می‌گرفتند. لیویس با نقد سرزمین هرز در نوشته‌اش تحت عنوان رفتارهای تازه در شعر انگلیسی^۳ (۱۹۳۲) خاطر نشان کرد که این اثر نشانگر «ذهنیتی بسیار حساس و فعال در روزگار» است، اما نحوه‌ی برداشت وی همان است که بر مفهوم فقدان و تکه‌تکه‌شدگی میراث ادبی و فرهنگی پیشین در شعر صحنه می‌گذارد. هر عنصر معاصر در این شعر خوار و خفیف شمرده می‌شود و لیویس عمدتاً چشم بر آن‌ها فرو می‌بندد. لیویس چنان از حساسیت کامل نسبت به زبان یا «عنیت تجربه‌ی بشری» سخن به میان می‌آورد که گویی استعاره‌های وی رویکردی نقادانه

1. Practical criticism: A Study of Literary Judgement

2. close reading

3. New Bearings in English Poetry

را، که در مبنا غیرمادی‌گرایانه است و به متن خواه به عنوان زبان یا تاریخ نظر نمی‌کند، تحقق می‌بخشند.

الیوت، لیویس و سایرین گزیده‌ای از آثار ادبی را که منجر به شکل‌گیری پدیده‌ای موسوم به «آثار اصیل»^۱ شد فراهم آوردند: مجموعه‌ای از آثار منتخب برای ایجاد یک جایگاه عمومی و اصیل که ستون فقرات فرهنگ یا سنت ادبی به حساب می‌آمد. البته هیچ‌گاه به درستی مشخص نشد که معیارهای شاخص برای تعیین اصالت و برتری آن‌ها در حقیقت کدام هستند. با این همه می‌توان به طور قطع اظهار کرد که چنین مجموعه‌ای از اوایل قرن بیستم به این سو، به صورت هسته و مبنای پژوهش‌های انگلیسی درآمدند. بحث‌های جالبی بر سر ارتقاء برخی از نویسندگان و اعطاء جایگاهی ممتاز به آنان صورت گرفت. لیویس خود در ابتدا، به استثناء کتاب روزگار سخت (۱۸۵۴)، که عرضه‌کننده‌ی «نبوغی خلاق و متمایز بود... که به منظور کسب اعتباری یگانه و سازمند همواره در طول اثر به کنترل درآمده بود»، دیکنز را در نوشته‌ی خود تحت عنوان سنت بزرگ^۲ (۱۹۴۸)، فاقد آن کمال مطلوب برای عظمتی راستین می‌دانست. ولی بعدها دست از سرسختی برداشت و او را در پانتئون^۳ ادبی در کنار سایر بزرگان تمام ادوار از قبیل جین اوستن^۴ و جرج الیوت^۵ قرار داد. از این قرار می‌توان به روشنی گفت که مؤلفان یا آثار برگزیده در چنین روشی، براساس کیفیاتی مبهم که تی.اس. الیوت و میتو آرنولد بنا نهاده بودند، تعیین می‌شدند. و در آن حال که بحث بر سر بزرگی میلتون یا شلی در جریان بود کماکان حوزه‌های وسیع نوشتار نادیده گرفته می‌شد. ادبیات عامه‌پسند به هیچ رو ادبی شمرده نمی‌شد و درواقع آن را تهدیدی برای ادبیات گرانسنگ و ارزش‌های اخلاقی وابسته می‌دانستند. لیویس ادبیات عامه‌پسند را نوعی آلوده‌گر فرهنگی می‌خواند و در جزوه‌ای که در

1. canon

2. The Great Tradition

۳. Pantheon: پرستشگاه عموم خدایان؛ معبد تمام خدایان در شهر رم.

۴. Jane Austen، داستان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۷-۱۷۷۵).

۵. Gaeorge Eliot، داستان‌نویس انگلیسی (۱۸۸۰-۱۸۱۹).

سال ۱۹۳۰ تحت عنوان تمدن کلان و فرهنگ خرد^۱ انتشار داد از ارزش‌های فرهنگ متعالی سخن به میان آورد. وی براساس همین نظریات بود که در سال ۱۹۳۲ نشریه‌ی اسکروتینی^۲ را به راه انداخت و تا سال توقف انتشار آن یعنی ۱۹۵۳، وظیفه‌ی سردبیری آن را برعهده گرفت.

در کل می‌توان گفت که جایگاه نقادانه‌ای که لیویس ارایه می‌دهد و ریشه در نظریات میتوآرنولد دارد، غیرنگره‌ای است. در واقع همان گونه که لیویس در مقاله‌ی خود به نام نقد و فلسفه‌ی ادبی^۳ از کتاب پی‌جویی مشترک^۴ (۱۹۵۲) به وضوح عنوان می‌کند، ایده‌ی نگره‌ای بودن نقد در هر شکل ممکن آن، در نظر وی نفرت‌انگیز است. او در مقاله خود خاطر نشان می‌سازد که نقد ادبی وجه اشتراکی با فلسفه ندارد و اصولاً با هرگونه «نظام نگره‌ای» ناسازگار است. نوع واژگانی که وی در راه تعریف نقد و دستورالعمل نقد ادبی به کار می‌گیرد نمونه‌ی گویایی از دیدگاه ادبی «زیست/تجربه»^۵ به حساب می‌آید:

من به کمک نقد شعر به وجود خواننده‌ی کامل پی می‌برم: نقد ایده‌آل همان خواننده‌ی ایده‌آل است. خوانشی که شعر می‌طلبد با خوانش فلسفه تفاوت بسیاری دارد.... دعوت کلام شعری به «احساس» یا «شدن» است، نه «تفکر» و صدور حکم.... هدف نقد در مرحله‌ی نخست آن است که نکات مورد توجه را تا جای ممکن با حساسیت و به طور کامل ادراک کند.... و آن‌گاه که [منتقد] در امر تجربه‌ی پدیده‌ی تازه، کارآزموده می‌شود پوشیده و پنهان می‌پرسد: «سرچشمه‌ی آن در کجاست؟ به چه طریق با... مرتبط می‌گردد؟ اهمیت واقعی آن تا چه پایه‌ای است؟». ساختاری که آن [پدیده] را به عنوان عنصری «جاودانی» در خود می‌پذیرد، ساختاری متشکل از عناصر «جادانی» مشابه است؛ و این عناصر رفتار و موقعیت خود را از راه مجاورت

1. Mass Civilization and Minority Culture

2. Scrutiny

3. Literary criticism and Philosophy

4. The common Pursuit

5. "Life/experience" view of Literature

و ارتباط با یکدیگر کسب کرده‌اند، نه بر مبنای یک سیستم نگره‌ای یا نظامی محدود و مقید به ملاحظات انتزاعی.^(۳)

لیویس را در این جا در تکاپوی قاعده‌سازی برای نوعی اسلوب نقد می‌یابیم، که علی‌رغم مخالفت خود وی، به آن چه در حال حاضر می‌توان از آن به رویکرد نگره‌ای یاد کرد نزدیک است. سوی دیگر قضیه، زبان و، هر کجا بتوان چنین نامی بر آن گذاشت، استدلال او است که به غایت مبهم و انتزاعی هستند، یعنی دقیقاً همان ویژگی‌هایی که وی، و نکته‌ی مضحک همین جاست، در فلسفه و نظریه از آن‌ها شکایت دارد. نظریه‌پردازان ادبی از جمله تری ایگلتون^(۴) دیدگاه‌های لیویس را به نقد کشانده‌اند و یادآور شده‌اند که وی از فرآیندهای تحلیل متون ادبی سخنی به میان نیاورده است. نکته‌ی دیگری که بر آن انگشت نهاده‌اند احتمال راه بردن نقد وی به سوی رمزآمیزی و پرده‌پوشی است، یعنی آن که چنین نقدهایی، به عوض هموار ساختن و نمایان کردن مسیرهای قضاوت درباره‌ی اثر و «جادادن»^۱ متون ادبی در نظامی خاص، آن‌ها را به ابهام و پیچیدگی می‌کشانند. نتیجه آن خواهد شد که امور را، به کمک پنهان‌سازی یا پوشیده نگاه داشتن نکات فرهنگی و تاریخی نقدهایی از این دست، «طبیعی»^۲ جلوه دهند. تجربه‌ای که لیویس در این جا بدان اشاره می‌کند امری نیست که به صورت بخشی از تجربه‌ی غالب خوانندگان درآید بلکه بیش‌تر حالتی نامعین و دور از دسترس دارد. فرض محتمل آن است که چنین تجربه‌ای محصول خوانش آثار ادبی خاص با حساسیتی ویژه است که به ما امکان می‌دهد تا در راه شناسایی و ارزشیابی این آثار به گونه‌ای بی‌واسطه و شهودی عمل کنیم. لیویس و متقدمان وی با قایل شدن نقشی مرکزی برای «احساس»، «زندگی» و «تجربه» در نقد ادبی، ظاهراً بیش از آن چه در توان برخی رویکردهای نگره‌ای بود، ادبیات را به خواننده نزدیک ساختند. به نظر می‌رسد که در این زبان عملی، چیزی قابل حصول

و برخاسته از باور عام وجود دارد. از سوی دیگر همین زبان، حوزه‌هایی را که در پی شناخت آن‌هاست مبهم و تیره می‌سازد، بدان معنا که، به کارگیری «احساس»، «زندگی» و «تجربه» به روش‌های کلی و انتزاعی چنان است که خاص بودگی تولید و مصرف ادبی یکسره به دست فراموشی سپرده می‌شود، و اشاره‌ای ضمنی بر این نکته می‌رود که یک شیوه‌ی بی‌زمان، یکپارچه و جهانی برای خوانش وجود دارد که هر یک از ما در نهایت ممکن است به آن دست یابیم، یا دست کم نظری بدان بیفکنیم، و همان به نوبه‌ی خود الگویی است از مجموعه‌ی وسیع ادبیات اصیل و معیار^۱ به مثابه‌ی سنت. حدود اختیارات این گونه نقدها برای خوانندگان، صرفاً باز شناخت برخی ایده‌ها و ارزش‌ها، و در عین حال کنار نهادن یا به حاشیه راندن باقی آن‌ها است.

مسأله‌ی «باز شناخت»^۲، به معنای چه‌گونگی مراحل درک یا تشخیص خوبی، بدی، درستی یا نادرستی برخی پدیده‌ها، یکی از حوزه‌های بسیار مهم است که در فصل چهارم تحت عنوان «ایدئولوژی» به آن خواهیم پرداخت. در فصل پنجم در مبحث مربوط به «روابط متنی» نیز، مفهوم متون «جادادنی» لیویس بسط خواهد یافت. در این بخش همچنین به راه‌های سربر آوردن و عملکرد تأویل و معنا اشاره خواهد شد. سر آن دارم که در بخش‌های باقیمانده‌ی این فصل به بحث فرضیه‌ها و قراردادهای اصلی در ادبیات و نقد ادبی بازگردم و طریقه‌ی بُعد بخشیدن به آن‌ها را از راه نظریه‌ی ادبی از نظر بگذرانم. چنین فرضیه‌ها و قراردادهایی در پاره‌ای موارد، نظیر مفهوم «مؤلف»، ممکن است اصلاحات بنیادین یا عصیت‌های بسیار به دنبال آورند. لیکن آن‌ها را به صرف ناهمخوانی با باور عام ما نمی‌توان لزوماً امری ناپسند و مذموم به حساب آورد، چون از سوی دیگر این قابلیت را دارند که در هر چه روشن‌تر کردن جایگاه‌های ما، نسبت به خود و همچنین نسبت به کسانی که در باب مفاهیم ادبیات با

آن‌ها به بحث و مراوده می‌نشینیم، مؤثر واقع شوند. نورتروپ فرای^۱ در سال ۱۹۵۷ در کتابی با عنوان *تحلیل نقد*^۲ بر آن شد تا ماهیت و عملکرد نقد ادبی را تعریف کند و در ضمن آن، از فقدان هرگونه نظریه‌ی سازماندهی در ادبیات با تأسف یاد کرد. وی گمان می‌برد که بدون وجود چنین نظریه‌ای، نوشتن متنی با اصول بنیادین میسر نخواهد بود. فرای اظهار می‌کرد که نقد «مذهبی رمزآمیز بدون کتابی مقدس» است. در عین حال که نمی‌خواهم نظریه‌ی ادبی را همان کتاب مقدسی بخوانم که نورتروپ فرای از فقدان آن دم می‌زد. و نظریه‌پردازانی چند در صدد چنین ادعایی برآمده‌اند. بایستی متذکر شوم که ایده‌هایی نوین سر برآورده‌اند که در زمینه‌ی شفاف‌سازی عملکرد و ساز و کار ادبیات و نقد ادبی مفید واقع شده‌اند. و شاید یکی از نکات گفتنی نظریه‌ی ادبی آن باشد که خود متون مقدس نیز موضوعی برای تأویل شمرده می‌شوند، یعنی آن که معرفت و حقیقت رابطه‌ای تاریخی با یکدیگر دارند. و این نکته‌ای است که بنیادهای ادبی و نقد ادبی، شاید به لحاظ تقابل با خواست‌های خود، کمتر زبان به اعتراف آن گشوده‌اند.

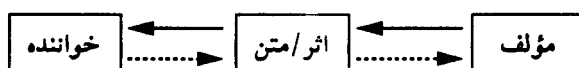
تولید و مصرف ادبی

بنابرآن دارم که در ادامه‌ی این فصل بر دو مفهوم «تولید» و «مصرف» تکیه کنم. این دو اصطلاح در ابتدا یک نکته را روشن می‌سازند: که ادبیات نه پدیده‌ای بی‌زمان، و نه در مواردی یک خلاء تاریخی، بلکه صرفاً مبحثی است که در دو زمینه پیگیری می‌شود. نخست، زمینه‌ی نگارش، تولید یا آفرینش آن، و سپس زمینه‌ی متعاقب آن یعنی انتشار، خوانش و مصرف. اختلافات میان این دو زمینه با وجود تمایز آشکار ظاهری، اغلب به وقت خواندن یا تأویل یک شعر یا رمان چنان از نظر پنهان می‌مانند که ممکن است چه در امر یافتن معناهایی خاص در مجموعه روابط زمینه‌ساز خوانش، و چه معناهایی که فرض را بر وجود ثابت و قبلی آن‌ها در متن

1. Northrop Frye

2. Anatomy of criticism

می‌گیریم موجب بروز آشفتگی‌هایی گردد. این تقسیم‌بندی وقتی پیچیده‌تر می‌گردد که از تحول معناهای یک متن در طول زمان نیز باخبر گردیم؛ چنان‌که می‌توان گفت نمایشنامه‌ی «هملت» در نظریک تماشاچی دهه‌ی هشتاد (۱۹۸۰) معنایی به کلی متفاوت با تماشاچی اوایل قرن هفدهم پیدا کرده است. نباید از این نکته غافل ماند که نقطه نظرات ما در باب معنای آن زمانی این نمایشنامه خود نوعی عمل تأویل یا بازسازی به حساب می‌آید و ایده‌ی تعیین یک نوع معنای «اصلی»^۱ برای آن، موضوعی بسیار مسأله‌ساز و سؤال‌برانگیز از کار درخواهد آمد. تقسیم‌بندی میان تولید و مصرف، به منظور تأمل در مورد تغییر نگرش‌ها نسبت به مقوله‌ی خوانش، و هم‌چنین نحوه‌ی تقابل نقد و نظریه‌ی ادبی با ادبیات، کارساز خواهد بود. آن را می‌توان به طور ساده به این شکل نمایش داد:



این نمودار نمایشگر نگرش باور عام نسبت به ادبیات است که در آن مؤلفان دست به خلق آثاری می‌زنند که خوانندگان مدتی بعد آن را می‌خوانند. در چنین نگرشی فرض را بر آن می‌گیرند که فرآیند تولید و انتقال از جانب مؤلف به سوی خواننده است و در جریان آن ایده‌ها یا معناهای ارتباط‌یابنده ظاهراً ابتدا در کارگاه ذهن مؤلف ساخته و پرداخته شده و سپس به صورت شعر، رمان یا نمایشنامه به دست خواننده می‌رسد. از این قرار خواننده می‌تواند به منظور کشف قصد مؤلف و رسیدن به همان تجربه‌ی او، در جهت عکس این فرآیند حرکت کرده و به پاسخ برسد. در این الگوی خوانشی، مؤلف که منبع و خالق معناهای منسوب به اثر ادبی است و آن‌ها را در قالب قصد و تجربه ارایه می‌دهد، مرکز ثقل ابتدایی و معمول اثر به حساب می‌آید.

1. original

کاربرد دیگر این نمودار، ارایه‌ی تصویری ساده از تحولات چشمگیری است که در طول پنجاه سال گذشته در زمینه‌ی رویکردهای نقادانه روی داده است و با گسترش حوزه‌های نظریه‌ی ادبی و نقد در همین اواخر، بر توان و قابلیت آن‌ها افزوده شده است. بیش‌تر نقدهای پیش از دهه‌ی پنجاه (۱۹۵۰) و حتا مدت‌ها بعد از آن را باید در ردیف نقدهای مؤلف - محور^۱ قرار داد؛ بدان معنا که در سطر سطر مدل باور عامی که تصویر آن در بالا رسم شده، همواره بر نقش مؤلف تکیه می‌شد و او را در مرکز توجه قرار می‌دادند. تا آن که جمعی از منتقدان در دهه‌های چهل و پنجاه رفته رفته این فرضیه را به چالش کشاندند و اظهار کردند که آن چه در ابتدا می‌بایست بر آن تکیه و تمرکز کرد اثر یا متن ادبی است نه مؤلف. اینان بر آن باور بودند که دغدغه‌ی اصلی منتقد باید زبان و فرم متن موردنظر باشد نه مؤلفی که اثر را پدید آورده است. در واقع رویکرد در مراحل پیشرفته‌تر، از تولید معنا به واسطه‌ی زبان متن، و نه مؤلف، سخن به میان می‌آورد. در این اواخر جمعی از نظریه‌پردازان که حوزه‌ی خاصی از نظریه‌ی ادبی موسوم به «نظریه خواننده» یا «نظریه پذیرش» را شکل داده‌اند، به جای مؤلف یا متن، بر خواننده، به عنوان عامل اساسی در فرآیند خوانش و نقد تأکید ورزیده‌اند.

مؤلف و اقتدار

از اواخر سده‌ی نوزدهم به بعد، یعنی از زمانی که مؤلف را به عنوان حوزه‌ی معرفت در نظر گرفتند، مفهوم مؤلف در فرآیند نقد ادبی و چارچوب خاص ادبیات انگلیسی حالت محوری داشته است. حتا در مراحل، تفکیک نقد و شرح حال‌نویسی از یکدیگر عملاً امکان‌ناپذیر بوده است: یعنی آن که بنابر عقاید رایج هر قدر در زمینه‌ی زندگی شخصی یک مؤلف اطلاعات بیش‌تری به دست می‌آوردید به همان میزان ادراک شما از اثر ادبی افزایش می‌یافت. در آن زمان ادبیات را از

صاحب اثر جدا نمی‌ساختند و دیدگاه‌هایی که نسبت به شکسپیر اتخاذ شده، خود گواهی بر این مدعا است. ای. سی. بردلی^۱ در سال ۱۹۰۴ درباره‌ی «خصوصیات فردی شکسپیر» به سخنرانی پرداخت و کوشید تا به واسطه‌ی خوانش نمایشنامه‌های وی تصویری از حساسیت‌های هنرمند به دست دهد. بردلی خود قبول دارد که «ما اطلاع چندانی از زندگی شکسپیر در دست نداریم»، اما این واقعیت سبب نمی‌شود که وی از گمانه‌زنی در باب جنبه‌های شخصی اندیشه و احساس شکسپیر اجتناب ورزد یا مانعی در راه خواست او برای درک «شخصیت و طرز تلقی هنرمند از زندگی» ایجاد کند، یعنی «همان کسی که به دیده‌ی ما بهتر از هر کس دیگر به سرشت مشترک و بشری ما پی برده است».^(۵) سی و پنج سال بعد با رویکردی مشابه در نوشته‌ی پیترا الکساندر^۲ به نام زندگی و هنر شکسپیر^۳ (۱۹۳۹) مواجه می‌شویم. این کتاب، نمایشنامه‌ها را در جدولی زندگی‌نامه‌ای، که پایه و اساس بحث نقادی شمرده می‌شد، گرد می‌آورد و کار را با تصویری از نحوه‌ی پرورش و تحصیل هنرمند آغاز می‌کرد. در سال‌های اخیر اف. آر. لیویس با ذکر مطلبی در بیان طعنه‌آمیز سویفت^۴، تفاوت میان زندگی‌نامه و نقد ادبی را شناسایی می‌کند اما در همان حال می‌کوشد در میان این دو پیوندی مجدد برقرار کند:

بحث درباره‌ی نوشته‌های سویفت و شناخت ماهیت آن‌ها از آرزوهای من است، ولی آن‌ها (همچون گزارشی زنده که شاهی در کنار دارند) دارای چنان کیفیتی هستند که سخن گفتن از آن‌ها، بدون جابه‌جایی محور بحث و قراردادن خود سویفت در کانون توجه به منظور پی‌بردن به شخصیت او، به گونه‌ای غریب دشوار از کار در می‌آید.... برای ذکر عوامل برجسته‌ساز این نوشته‌ها، رجوع به فرد نویسنده ضرورت دارد....^(۶)

۱. A. C. Bradley، منتقد ادبی انگلیسی (۱۸۵۱-۱۹۳۵).

2. Peter Alexander 3. Shakespear's life and Art

۴. Jonathan Swift، هجونویس و رمان‌نویس انگلیسی زاده‌ی ایرلند (۱۶۶۷-۱۷۴۵).

در حالی که در اواخر دهه‌ی چهل و اوایل دهه‌ی پنجاه میلادی مجادلاتی بر سر رابطه‌ی مؤلف و اثر درگرفته بود و به ویژه بحث قصدیت را، چنان که به زودی خواهیم دید، به میان کشیده بودند. از دهه‌ی شصت به این طرف تحولات بنیادی‌تری که فرضیه‌های سنتی را به مبارزه می‌خواندند، رخ نمودند. این‌ها برخلاف فرضیه‌های ذکر شده، که مؤلف را سرمنشأ یا خالق اثر ادبی می‌دانستند، اقتدار مؤلف بر متن را زیر سؤال می‌بردند. بهترین مثال برای این گونه مباحث جستاری است از روان بارت^۱ به نام *مرگ مؤلف*^۲ که در سال ۱۹۶۸ انتشار یافت. در این نوشته به هر آن چه که ممکن بود لفظ «مغالطه‌ی زندگی نامه‌ای»^۳ بر آن گذاشت، حمله شده است:

تصویری که در فرهنگ معمول از ادبیات به دست می‌دهند مستبدانه براساس مؤلف، شخصیت، زندگی، سلايق و احساسات او شکل گرفته است، حال آن که نقد هنوز در اغلب موارد به ذکر نکاتی از این دست بسنده می‌کند؛ اثر بودلر^۴ محصول نقص شخصیتی او است؛ تابلوهای ون‌گوگ^۵ حاصل دیوانگی اویند؛ و خبث طنیت مایه‌ی آثار چایکوفسکی هستند. همواره «توضیح» اثر را در وجود خالق مرد یا زن آن جستجو می‌کنند. گویی در نهایت این صدای شخصی واحد، مؤلف «معتمد» درون ما است که پیوسته از طریق بیان کم و بیش آشکار داستان به گوش می‌رسد.^(۷)

بارت می‌گوید «زبان است که سخن می‌گوید نه مؤلف»، و اضافه می‌کند که لازمه‌ی درک سلسله معناهای نهفته در درون یک متن ادبی، وا گذاشتن رویکرد مؤلف - محوری است. هرگاه متنی در چرخه‌ی نشر قرار می‌گیرد پیوند حیاتی (یا به تعبیری بندناف) مؤلف و متن بریده شده و متن حیاتی

۱. Roland Barthes, نظریه‌پرداز ادبی، فرانسوی (۱۹۸۰-۱۹۱۵).

2. The Death of the Author

3. The biographical fallacy

۴. Charles Baudelaire, شاعر فرانسوی (۱۸۶۷-۱۸۲۱).

۵. Vincent Van Gogh, نقاش هلندی (۱۸۹۰-۱۸۵۳).

مستقل آغاز می‌کند. او هم‌چنین پرسش‌هایی در باب فردیت مؤلف در فرآیند نوشتار مطرح می‌سازد که ما در ادامه به آن‌ها خواهیم پرداخت. وی سپس با این مطلب که نقش اصلی در «تکثیر» معناهای سازنده‌ی یک متن بر دوش خواننده است نه مؤلف، بحث خود را به پایان می‌برد: «وحدت یک متن نه در مبدأ که در مقصد آن است»، و در ادامه اضافه می‌کند که ما باید اسطوره‌ی مؤلف را واژگون سازیم: «تولد خواننده بایستی به بهای مرگ مؤلف به دست آید». از یاد نباید برد که این مقاله در یک برهه‌ی خاص تاریخی به نگارش درآمده و در آن زمان (سال ۱۹۶۸) درگیری‌های بسیاری بر سر تعیین اقتدار در حوزه‌های فرهنگی و آموزشی به وجود آمده بود. در آن شرایط، رهایی از قید مؤلف به اندازه‌ی دیدگاه‌های پیشین که مؤلف را در جایگاه کانونی تولید ادبی قرار می‌دادند، حائز اهمیت بود. نقطه‌نظر بارت را در مورد استبداد مؤلف می‌توان با نمونه‌ای از بحث پیشین راقم این سطور روشن ساخت: بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان - از جمله اف. آر. لیویس یا رولان بارت - که آگاهانه از بحث جایگاه یا دیدگاه‌های مؤلف نسبت به متن ادبی اجتناب می‌ورزند، به ظاهر در سایه‌ی چنین عقایدی تمایلی به آن ندارند که از منتقدان یا نظریه‌پردازان ادبی به عنوان مؤلف نام ببرند. (در مورد «متن» به عنوان پدیده‌ای متناسب با هر نوع نوشتار - ادبی یا غیرادبی - به فصل پنجم، **روابط متنی** مراجعه کنید.) نادیده گرفتن قواعد یک گفتمان خاص امری بسیار دشوار است و مردم بدون شک هنوز هم در حین صحبت از ادبیات رو به سوی مؤلفان دارند. نکته‌ی مهم آن است که به وقت سروکار داشتن با مبحث «مؤلف»، حتا اگر نتوانیم - یا مایل نباشیم - که خود را از دست آن خلاص کنیم، از اهمیت این اصطلاح آگاه باشیم.

میشل فوکو^۱ در جستاری به نام **مؤلف چیست؟**^۲ (۱۹۷۹)، رویکردی تاریخی‌تر نسبت به مقوله‌ی تألیف اتخاذ می‌کند. وی در بحث

۱. Michel Foucault، فیلسوف و مورخ فرانسوی (۱۹۲۶-۱۹۸۴).

2. what is an Author?

خود تصویر مؤلف را به ظهور پدیده‌ای در فرهنگ غربی، که خود از آن به «منفردسازی» یاد می‌کند وصل می‌سازد؛ یعنی آن که افراد نامدار بر طبق نظم و ترتیب اشکال معرفت، جایگاه‌های اصلی را به تصرف خود درآورده‌اند. بدین ترتیب مؤلف به میزان انتشار نوشتارهای گوناگون در اجتماع، هویت و موقعیت کسب می‌کند و یک شاخص شناسایی و «واحد منسجم و بنیادی»^۱ برای خود دست و پا می‌کند. فوکو راه‌هایی را که در آن نام مؤلف برای کنترل چرخه‌ی ادبیات «مؤلف-کارکردی»^۲ به کار گرفته می‌شود، برمی‌شمرد و اظهار می‌کند که این عمل در حقیقت راهی برای محدودسازی شیوه‌های خوانش و معناهای برخاسته از متن است. وی می‌گوید که تا پیش از سده‌های هفده یا هجده، مؤلف در آثار ادبی دارای چنان نقش برجسته‌ای نبوده است و برای اعتبار بخشیدن به «حقیقت» یا تألیف [اقتدار] مؤلفان در آن دوران، نیازی به مهر تأیید این افراد احساس نمی‌شده است و پذیرش آثار نویسندگان ناشناس رواج داشته است. با ظهور جامعه‌ی بورژوازی و تأکید نوین بر مالکیت و قوانین دارایی، که از سویی با رشد معرفت علمی به عنوان راهی برای تبیین جهان ملازم گشت، متون ادبی به عنوان محصول و شاخص فردگرایی از اهمیتی افزون‌تر نسبت به قبل برخوردار گشتند و محدوده‌ی کم و بیش متفاوتی را در حیطه‌ی خود گرفتند.

به عقیده‌ی فوکو، مؤلف-کارکردی در خدمت هدفی ایدئولوژیک به کار گرفته می‌شود: یعنی مؤلفان را عموماً منبع استعداد خلاق، نبوغ و تخیل معرفی می‌کنند در حالی که کارکرد به راهی دیگر می‌رود و در مقابل این تصویر قرار می‌گیرد. برچسب نام مؤلف بر اثر را می‌توان مانعی در راه چرخه‌ی آزاد معرفت به حساب آورد که به واسطه‌ی آن، آثار را از قبل در یک نظام خاص معرفتی و ارزش‌گذاری، که مفاهیم و قراردادهای تألیف و زندگی‌نامه بر آن حاکم است «جا می‌دهند». آن چه که در نظر لیویس به شکل پرسشی در زمینه‌ی داوری، تجربه و شهود در راه شناخت یا

«جادادن» یک اثر ادبی بروز می‌کند، برای فوکو به صورت یک فرآیند گسترده‌ی از قبل تعیین شده و ایدئولوژیک درمی‌آید که کارکرد آن در جهت نگهداشت معرفت و در نهایت قدرت، در بخش‌های خاصی از جامعه است. از این قرار، ایده‌ی مؤلف-کارکردی شکل و شمایل یک استراتژی خودکفا را به خود می‌گیرد که ادبیات و خواننده را در ارتباط با یکدیگر قرار می‌دهد و به آن آزادی واکنش، که عموماً به واسطه‌ی عباراتی نظیر «تخیل مؤلف»^۱ بروز می‌کند، اجازه‌ی خودنمایی نمی‌دهد. یکی از آخرین نکاتی که فوکو مطرح می‌سازد آن است که اصطلاح قراردادی «مؤلف» پیش از متن ادبی واقع نمی‌شود که پس از آن قرار می‌گیرد. این امر یک جنبه از فرآیند تولید ادبی را که معمولاً بدین صورت ادراک شده (یعنی قرارگرفتن مؤلف پیش از متن)، واژگون می‌سازد. برطبق گفته‌ی فوکو و استنباط ما، از آن تصور ما از «شکسپیر» یا «وردزورث»^۲ به دنبال انتشار آثار آنان و قرار گرفتن در چرخه‌ی همگانی ایجاد می‌شود و بخشی از اعتبار یا سامان یافتگی آثار ادبی در فرهنگ ما به واسطه‌ی ساخت شخصیت مؤلف از راه اثر حاصل می‌گردد. ظهور مجموعه‌های گوناگون و کامل زندگی‌نامه‌ها از به اصطلاح نویسندگان بزرگ در طول قرن نوزدهم، که از آن میان می‌توان به مجموعه‌های ادبای انگلیسی^۳ و فرهنگ زندگی‌نامه‌ی ملی^۴، هر دو زیر نظر لژلی استیفن^۵ اشاره کرد، نمونه‌های خوبی به شمار می‌روند که به عنوان یک سوژه و گفتمان نقد ادبی در ردیف [مکتب] «انگلیسی» قرار می‌گیرند و شانه به شانه‌ی آن می‌سایند.

شاید مباحث بارت و فوکو افراطی و پذیرش‌ناپذیر به نظر آیند و من قصد ندارم که در این جا به قطعیت مطالب مربوط به نقش مؤلف در آن‌ها

1. The Author's imagination

۲. William Words Worth، شاعر انگلیسی (۱۸۵۰-۱۷۷۰).

3. The English Men of Letters

4. The Dictionary of National Biography

۵. Leslie Stephen، منتقد و فیلسوف انگلیسی (۱۹۰۴-۱۸۳۲)، پدر ویرجینیا وولف.

اشاره کنم. نقش مؤلف همان گونه که بارت و فوکو شاید بر آن وقوف داشته‌اند، پیوسته بحث‌هایی را به دنبال می‌آورد و از نظر تاریخی با دلالت‌های گوناگون پابرجا مانده است، و مباحث خود آنان نیز از این قاعده مستثنا نیست. با این همه باید گفت که این نظریه‌پردازان عقایدی برانگیزاننده دارند و برای پرسش در باب اموری که «حقایق» مسلم ادبیات شمرده شده‌اند راهنما و هدایت گرما هستند. مقالات مورد بحث آنان چنان در پی نظریه‌پردازی و مسأله‌دار کردن «مؤلف» هستند که این صنف، دیگر یک حالت پذیرفته شده یا «طبیعی» به خود نمی‌گیرد. ما در فصل پنجم، **روابط متنی**، باز هم به مبحث شیوه‌های ادراک مؤلف خواهیم پرداخت.

قصد و معنا

اغلب در کنار یک دیدگاه سنتی که اولویت را در تولید ادبی برای مؤلف قایل می‌شود این عقیده نیز پذیرفته شده که یکی از ارکان اصلی در هرگونه عمل تأویل از جانب خواننده، قصدیت مؤلف است. یک از مسایلی که نظریه‌ی ادبی یا نقد در چالش با چنین پیش فرض‌هایی، دست‌کم در محافل امریکایی و انگلیسی بر آن درنگ کرد همین موضوع قصد بود.

وقتی که آی. ای. ریچاردز در تلاش برای سامان بخشیدن به خوانش نوشته‌های ادبی، مقولات نقادی خویش را در اثری به نام **نقد عملی**^۱ قاعده‌بندی کرد، با آن که چنین می‌نمود که توجه خواننده باید به طور عمده بر متن مورد نظر معطوف شود، رویکرد هنوز در ضایت بر مدار قصدیت مؤلف می‌گشت. هر روز که می‌گذرد ایده‌ی آگاهی از قصد مؤلف یا اثبات آن و اختصاص نقش شارح اثر ادبی به آن، بیش از پیش مسأله‌ساز و سؤال‌برانگیز می‌شود. بسیاری از مؤلفان ذکری از قصد به میان نمی‌آورند و واقعیت آن است که برخی از نویسندگان معاصر نظیر

ساموئل بکت^۱ یا هرولد پینتر^۲ در هنگام مصاحبه، ماهرانه از هرگونه اظهارنظر در باب اثر خود خودداری ورزیده‌اند، چنان‌که گویی حق آنان برای تفسیر از سایرین پیش‌تر نبوده و از زمان انتشار کتاب و قرارگرفتن در چرخه‌ی عام مسئولیتی نسبت به آن احساس نمی‌کنند. حتا آن‌جا نیز که در ظاهر با قصدی روشن و مشخص سروکار داریم مشکلاتی در زمینه‌ی خوانش یا ارتباط قطعی اثر با مؤلف بروز می‌کند. سؤال آن است که چنین قصدی در کدام مرحله از کار ایجاد می‌شود: پیش از نوشتن اثر، در حین نگارش آن و یا در موقع مرور وقایع گذشته؟ نیات شخصی دهلویو.اچ. اودن^۳ در مورد شعر اسپانیا^۴ (۱۹۳۷) چنان دستخوش تغییر گشت که وی سال‌ها بعد آن را از آثار خود حذف کرد. در دوران پسافرویدی که آراء مربوط به اهمیت بخش ناخودآگاه ذهن ما، و حتا نقش تعیین‌کننده‌ی آن - به ویژه در مورد جنبه‌ی خلاق یا تخیل برانگیز اندیشه - پذیرفته شده بودند، به چه طریق می‌توانستیم از قصد ادعایی مؤلف و صحت آن اطمینان حاصل کنیم؟ حتا در صورت اثبات نیت‌مندی یا تعیین معیارهایی برای عوامل زمینه‌ساز یک قصد، خود این امور تا چه حد قابل اعتماد و قابل اتکا بودند؟ یکی از حلال در نظرگرفتن قصد به عنوان مبحث و مقوله، ساده‌سازی فرآیند نقد از طریق وصل کردن اثر به یک نقطه یا منبع نهایی است. اشاره به وجود معنایی واقعی، درست و پنهان در غایت کار، که همه کس را عاقبت توان کشف آن خواهد بود، خود رویکردی ماهیت‌گرایانه به حساب می‌آید. این راهی ساده برای نظام بخشیدن به معرفت، و در عین حال تضمین ایده‌هایی خاص، و مهم‌تر، شیوه‌های درک ماندگاری این ایده‌ها است.

در اواخر دهه‌ی چهل و اوایل دهه‌ی پنجاه یک مکتب نقد ادبی

۱. Samuel Beckett, رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس ایرلندی (۱۹۸۹-۱۹۰۶).

۲. Harold Pinter, نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۹۳۰).

۳. W. H. Auden, شاعر امریکایی (۱۹۷۴-۱۹۰۷).

موسوم به «نقد نوین»^۱، متشکل از کسانی که خود را «منتقدان جدید» می‌خواندند، در امریکا سر برآورد. رویکرد آنان نسبت به ادبیات فرمالیستی بود و گاهی نیز به «عنوان ساختارگرا» از آنان نام برده می‌شد. البته نباید آن را با جنبشی که بعدها در دهه‌ی شصت به طور عمده در فرانسه پا گرفت و به جریان ساختارگرایی معروف شد اشتباه گرفت. اما یک نکته را نیز نباید از قلم انداخت که این دو در مواردی حوزه‌هایی مشترک با یکدیگر داشته‌اند. فرمالیسم همان گونه که از نام آن برمی‌آید رویکردی نقادانه است که بیش‌تر با برساخته‌ی ادبی و فرم آن سروکار دارد تا هنرمند. «معنای اثر را باید در متن آن جستجو کرد نه در ذهن مؤلف»، این نگرشی بود که هر دم بیش از پیش در فرمالیسم پا می‌گرفت. «تجربه» در این رویکرد دیگر همانی نبود که ذاتاً وابسته به مؤلف باشد و به واسطه‌ی زبان در اختیار خواننده قرار گیرد، بلکه امری بود که در خود اثر ادبی جا گرفته بود. به منظور جابه‌جایی نقش اثر و مؤلف، اصل عمده در این رویکرد براساس مفهومی به نام «مغالطه‌ی عامدانه»^۲ گذاشته شده بود و در آن بحث بر سر آن بود که قصد مؤلف (با فرض اثبات وجود آن) الزاماً راهگشای معنای اثر نخواهد بود. «مغالطه‌ی عامدانه» نام مقاله‌ای از دو تن از «منتقدان جدید» بود که در آن به اثبات مدعای خود می‌پرداختند. یکی از کارآمدترین تعاریف درباره‌ی این مفهوم در کتاب *نظریه‌ی ادبیات*^۳ (۱۹۴۹) نوشته‌ی رنه ولک^۴ و اوستین وارن^۵ آمده است:

به نظر می‌رسد این ایده، که «قصد» مؤلف را موضوع کامل و بی‌کم و کاست تاریخ ادبی می‌داند، یکسره نادرست باشد. قصد نمی‌تواند زمینه‌ساز معنای یک اثر هنری باشد یا حتا معادلی برای آن به حساب آید. معنا به عنوان نظامی از ارزش‌ها حیاتی مستقل آغاز می‌کند.^(۹)

1. New Criticism

2. The intentional Fallacy

3. Theory of Literature

4. Rene Wellek

5. Austin Warren

چنین رویکردی با تغییر موضع مؤلف و قصدیت، کانونی تازه به نام اثر یا متن، به جای مؤلف، برای خوانندگان ایجاد می‌کرد تا نگاه‌ها به آن معطوف شود. این جابه‌جایی از یک جهت بسیار حائز اهمیت بود و آن، زمینه‌سازی برای «مرگ مؤلف» بارت و استقرار آزادانه‌ی معنا در درون خود اثر به جای ذهن مؤلف بود. در نتیجه ارتباط رویکرد مذکور با آن چه که «مغالطه‌ی انسانگرا»^۱ نیز لقب گرفته بود و تری ایگلتون به توصیف آن می‌پردازد، از هم می‌گسست:

چنین دیدگاهی نسبت به ادبیات همواره با قدری آشفتگی به یافتن ویژگی متمایز خود - یعنی واقعیت نگارش - رو می‌آورد: چاپ، با کلیت حضور غیربشری و بی‌عاطفه‌ی خود، پیکر زمخت و بی‌قواره‌اش را به زور در میان ما و مؤلف جا می‌دهد. چه می‌شد اگر می‌توانستیم با سروانتس رو در رو صحبت کنیم! نگرشی از این دست ادبیات را «از حالت مادی و جامد خارج می‌سازد» و جامدیت و چگالی مادی آن را به صورت زبان تا مرز رویارویی معنوی و صمیمانه‌ی «اشخاص» زنده کاهش می‌دهد. چنان با انواع مختلف سوءظن‌های آزادانه انسانی درمی‌آمیزد و عجین می‌شود که فروکاستن‌اش، دست‌کم در زمانی اندک، به سطح روابط میان بشری، از فمینیسم گرفته تا محصولات کارخانه‌ای، ممکن نباشد. و در نهایت باید گفت که با متن ادبی به هیچ وجه چون یک متن رفتار نمی‌کند.^(۱۰)

این جابه‌جایی یک انقلاب کپرنیکی در عرصه‌ی نقد به شمار می‌آمد که در آن مدار معنا تغییر یافته و به جای مؤلف به گرد متن کشیده می‌شد. اما خود این روش نیز خالی از دردسر نبوده است و همان گونه که خواهیم دید انشعابات و گرایش‌های دیگری در آن به وجود آمده است.

یکی از مشکلات، تأکید فزون از حد بر اثر یا متن بود، یعنی با آن که کلیت ساختار تجربه تغییر جهت داده و به جای تحلیل مؤلف به زیبایی‌شناسی فرم ادبی توجه نشان می‌داد، هنوز علائم یک معنای اصلی

1. humanist fallacy

قابل کشف در متن که به رمزگشایی نیاز داشت، پیدا بود. متن در این جا به صورت یک شیء و جسم مادی و موضوعی مستقل و خودبند درمی‌آمد، نه صرفاً دریچه‌ای روشن به سوی مؤلف. عناوین کتاب‌های نقدی که پیرو چنین رویکردی بودند از جمله تصویرلفوی^۱ (۱۹۵۴)، ظرف خوش ساخت^۲ (۱۹۴۷)، یا تجربه در کلام^۳ (۱۹۶۳)، خودگویای مسأله‌اند و حکایت از آن دارند که هنوز کلمات، پشت سر تجربه یا معنای به کار رفته در شعر قرار می‌گرفتند و زبان و معنا را هنوز، حوزه‌هایی جدا از هم و متفاوت می‌دانستند. اشاره‌ی دیگر آن بود که کسی که هنوز به طور غیرمستقیم در پس تمام قضایا قرار دارد مؤلف است و اگر بتوان چنین گفت، او را از در عقب وارد می‌کردند. این الگوی فرمالیستی نقد هنوز اشاره بر آن دارد که معنا، در صورتی که قصد مستقیمی در کار نبوده باشد در کانون و قلب اثر جای دارد و در ضمن احتمال غلط خواندن اثر را گوشزد می‌کند. خود ایده‌ی «غلط خوانی» بسیار مسأله‌ساز است به طوری که می‌توان پرسید: خوانش «صحیح» یا قطعی کدام است و چه گونه ساختار می‌یابد؟ منتقدان جدید» در این راه به طرح نوع دیگری از «مغالطه» متوسل شدند که موقعیت آنان را در سر دیگر محور «مؤلف - متن - خواننده» مستحکم می‌کرد و از بروز هرگونه تأویل آزاد یا باز، ممانعت به عمل می‌آورد. آن را «مغالطه‌ی کارآمد»^۴ نام نهاده بودند و در آن بحث عدم کفایت واکنش‌های ذهنی و حسی نسبت به یک شعر را پیش می‌کشیدند تا بدین ترتیب خطر تحریف شدن‌های معنای بسامان در ساختار متن ادبی را به جان بخرند. از این قرار خود متن، یعنی روابط درونی زبان و فرم آن به صورت زمینه‌ی معنایی درمی‌آمد. این الگو را از دو جهت زیر سؤال برده‌اند: اول آن که از برتری و جهانی بودن معنا سخن به میان می‌آورد که این خود بدون در نظر گرفتن شرایط خاص تولید و مصرف، دیدگاهی غیرتاریخی به ادبیات است. تأکید بر متن از لحاظ

1. The Verbal Icon 2. The Well-Wrought Urn

3. Experience into Words

4. affective fallacy

پیوستگی آن با نقش‌های صوری، زیباشناسانه است و تعریف دقیق و تاریخی رویکردهای زیباشناسانه، از آن جا که بسیاری از مفاهیم وابسته به آن با ادعای بی‌زمانی حقیقت و زیبایی سروکار دارند ممکن است به پدیده‌ای بغرنج بدل شود. مسأله بحث‌برانگیز دوم آن است که مفهوم سامان‌یافتگی بر وجود یک حامل سامان‌دهنده اشاره می‌کند: این حامل سامان‌دهنده چه کسی یا چه چیزی است؟ بدیهی است که متون ادبی از درون یک خلاء غیربشری سر بر نمی‌آورند و منبعی انسانی دارند. برای «منتقدان جدید» این امر، بحرانی به حساب می‌آمد. در صورت انکار قصد مؤلف و تأکید بر متن، چه کسی بر واکنش‌های خواننده نظارت داشت و آن‌ها را تحت کنترل درمی‌آورد؟ با ایده‌هایی هم‌چون «روابط اجتماعی» متن به مقابله با این معضل برخاستند و خواننده به واسطه‌ی آن می‌توانست حتا با وجود ابهام یا ناهمگونی قصد مؤلف، خود را با اهداف او وفق دهد، چنان‌که موضوع مهم، فقط فرآیند ادراک این چینی لحظه‌ی کمالِ اثر هنری توسط خواننده‌ی بعدی باشد. اتخاذ چنین دیدگاهی نسبت به ادبیات بسیار آرمان‌گرایانه است و حکایت از آن دارد که امکان کشف یک متن کامل و درکنار آن یک معنای کامل وجود دارد، حال آن‌که در آن از یک امر غفلت می‌شود و آن، دگرگونی معنای آثار هنری به طرق مختلف، خاصه در بسترهای متفاوت تاریخی است. «منتقدان جدید» به ظاهر در طلب الگویی از نقد بودند که دو سویه عمل کند و هم ایده‌ی مؤلف - یا دست‌کم قصد او - را به عنوان مرکز اقتدار کنار بگذارد، هم معنای اساسی درون متن را که چون هسته‌ی حقیقت هنوز موضوع تحقیق و تفحص بود، نادیده بینگارد.

اثر و متن

تا به حال از محصولات فردی ادبیات چنان با نام «اثر»^۱ یا «متن»^۲ یاد کرده‌ام که گویی اختلافی در میان نبوده و این دو واژگانی مترادف بوده‌اند.

1. work

2. text

با وجود اشاره‌ی به ظاهر قطعی به پدیده‌ای واحد، می‌توان گفت که این دو، خصوصیات ارزشی کم و بیش متفاوتی کسب کرده‌اند، خصوصياتی که خود شاخص اختلافات موجود در میان یک رویکرد ادبی بر بستر نظریه‌ی ادبی، با آن دسته از رویکردهایی است که دیدگاه‌های سنتی‌تری اتخاذ کرده‌اند. به طور قطع می‌توان اظهار کرد که اصطلاح «متن» را از مدت‌ها قبل، یعنی پیش از ظهور هر آن چه به نام نظریه‌ی ادبی می‌خوانیم، به منظور شناسایی شعر، نمایشنامه یا رمان به کار گرفته بودند و هدف از آن در اغلب موارد جلب نظر و توجه به وجوه زبانی ادبیات بود، چرا که احتمال می‌رفت این جنبه از کار در لابلای پرسش‌های مربوط به تجربه یا قصد از نظر پنهان بماند یا اعتنایی به آن نشود. در سوی دیگر قضیه «اثر» قرار گرفته، که به رابطه‌ی میان آفریده یا محصول، و هنرمند یا نویسنده می‌پردازد. این واژه به پدیده‌های ساخته شده و خوش پرداخت نیز تواردهایی دارد. به یاری همین وجه تمایزات بود که رولان بارت و سایر نظریه‌پردازان توانستند با اصرار بر کاربرد اصطلاح «متن» و معنایی خاص برای آن، موضعی بسیار مشخص و گویا در قبال آفریده‌های ادبی اتخاذ کنند. بارت در دوجستار «مرگ مؤلف»، که پیش‌تر از آن سخن گفته‌ام، و «از اثر تا متن»^۱ (۱۹۷۱) چنین موضعی را به وضوح مشخص می‌کند. «اثر» در نظریه‌ی به مفهوم آفریده‌ای است که مؤلف بر آن احاطه‌ی کامل داشته باشد و در جهت ثبات و قوام مدل سنتی قصدیت و رویکرد مؤلف محوری برای تأویل، عمل کند. این اصطلاح تصاویر دیگری از مؤلف، نظیر نابغه‌ی بی‌همتا، چشمه‌ی جوشان تخیل و ذهن خلاقه‌ای که نوشته‌های بسیار اصیل می‌آفریند، را پیش چشم می‌آورد که بارت از آن به مثابه‌ی دیدگاهی بسیار رمانتیک در قبال محصول ادبی نام می‌برد. مفاهیم بارت در مورد متن و «متنیت»، تناسبی با این دیدگاه ندارند و به کلی از آن فاصله می‌گیرند.

«متنیت» ایده‌هایی بسیار پیچیده هستند و ما در بخش‌های بعد به

1. From work to text

تفصیل به آن‌ها خواهیم پرداخت، اما آن چه که در این مرحله از کار ضرورت دارد آشنایی با مفاهیم عمده‌ای است که بارت و نظریه‌پردازان دیگر در تقابل با «اثر»، برای «متن» قائل شده‌اند. قبل از هر چیز مؤلف را در این جا، همان گونه که در مباحث پیشین نیز گفته آمد، نه آفریننده‌ی اصلی متن به حساب می‌آورند و نه کسی که در کنار متن نیازی به شناخت او احساس شود. چنان که خود بارت اشاره می‌کند، «او به همان وضع سابق در حد یک مؤلف کاغذی باقی می‌ماند: زندگی او دیگر مبنای داستان‌هایش قرار نخواهد گرفت که تنها داستان‌ی خواهد بود منسوب به کار او... آن «من» نیز که متن را می‌نویسد هیچ‌گاه از حدود یک «من» کاغذی فراتر نمی‌رود.»^(۱۱) بارت دیدگاه سستی تسلط و تولید زبان متن به وسیله‌ی مؤلف را واژگون می‌سازد. به دیده‌ی وی مؤلف نیز یکی از محصولات (تولیدات) متنی است: «زبان است که به سخن درمی‌آید نه مؤلف». به عبارت دیگر مؤلف هم یکی از عوامل متعدد، و روایت‌گران بسیاری است که یک متن را به وجود می‌آورند. چنین دیدگاهی راه بر ایده‌ای دیگر می‌گشاید که متن ادبی در آن «شبکه‌ای» از معنا، بر ساخته از گفتمان‌های متعدد به حساب می‌آید: متنی که از ساختاری چند لایه برخوردار است. این تکثر و چندگانگی را نمی‌توان به یک معنای واحد، ثابت و شسته رفته فروکاست یا درهم فشرد. قرائتی خاص از متن شاید از میان وجوه مختلف، یکی را برجسته کرده و آن را تا سطح معنای اصلی متن ارتقاء دهد، حال آن که در نظر بارت تنها مسأله اساسی درباره‌ی ایده‌ی یک متن همانا ماهیت متکثر آن است: متن «تقلیل‌ناپذیر»^۱ است و همواره پذیرای قرائت‌های مکرر و تأویل‌های مجدد است. ایده‌ی جستجوی معنایی نهایی برای «هملت» یا «چکامه‌ای برای بلبل»^۲ نه تنها بی‌ثمر، که موجب چشم‌بر بستن بر یک سلسله معناهای نهفته در این گونه متون نیز است. جالب آن جا است که نقد پیشین هم به شیوه‌ای مضحک به همین نقطه نظر می‌رسد: عمل منتقدانی که پی‌درپی مدعی دست‌یافتن

1. irreducible

2. ode to a nightingale

به تأویل قطعی یک نمایشنامه، شعر یا رمان هستند جز تناقضی آشکار نیست. بارت در ایده‌ی سوم خود، معنا را محصول زبان - یا آن طور که نظریه‌پردازان زبان می‌گویند، «نشانه» - می‌داند. این زبان است، نه تجربه، که معنا را می‌آفریند. نیروی بالقوه‌ی یک متن ادبی که معنایی متکثر می‌آفریند از طریق تغییرات زبانی موجود در متن، و با توجه به زمینه‌ی خوانش که تاریخ و فرد خواننده را دربرمی‌گیرد، قابل ادراک می‌گردد. وقتی گفته شود که یک متن معنایی خاص دارد، چه این معنا را به ذهنیت مؤلف متصل کنیم یا به توازنی آرمانی و زیباشناسانه در خود متن، از قبل راه بر امکانات خوانشی دیگر فرو بسته و میدان را در اختیار رویکردها و تأویل‌های نقادانه‌ی خاص قرار داده‌ایم. در نظر بارت و دیگران، قرائت و تأویل، بیش‌تر کنش‌هایی مجاله‌آمیز و نسبی هستند تا فرآیندی در زمینه‌ی مطابقت‌سازی. مفهوم یک نقد ادبی سالم، و والاترین فرم لذت خوانشی، که براساس بازشناخت وضعیت‌های گوناگون خوانش و «بازی» نشانه در متن شکل می‌گیرد، در همین امر نهفته است. اصطلاح «بازی» پای این ایده را به میان می‌کشد که زبان یک پدیده‌ی خدشه‌ناپذیر مجرد و ثابت نیست بلکه حیطه‌ای است که درهای آن به روی معناهای سیال و قابل انعطاف همواره گشوده است. بارت نقش اساسی اثر را به متن و سپس، همان گونه که دیده‌ایم، در گفتاری تعیین‌کننده، به خواننده واگذار می‌کند: بدین ترتیب کل حیات نوشتار نمایان می‌گردد: یک متن از نوشتارهای چندگانه که به صورت روابط دوسویه‌ی دیالوگ، پارودی^۱ و رقابت از درون فرهنگ‌های مختلف بیرون کشیده شده، شکل می‌گیرد. در این میان جایگاهی وجود دارد که کانون و مرکز این چندگانگی است و آن، نه آن چه که تا به حال به ما گفته‌اند، یعنی مؤلف، که خواننده است.

در مرحله‌ی آخر باید گفت که بارت و سایرین، متن را به ویژه در

۱. Parody، نمایش تقلیدی؛ تقلید سبک نگارش دیگران؛ تقلید مسخره‌آمیز و سبک از روش دیگری؛ نقیضه.

نظریه‌های مربوط به پژوهش فرهنگی، در گسترده‌ترین مفهوم آن به کار می‌گرفتند. این مفهوم نه تنها فرهنگ نخبه‌ی ادبی، یا شاید «آثار» معیار ادبیات «انگلیسی»، که فیلم‌ها، آگهی‌های تبلیغاتی، نقاشی‌ها و مسلماً ادبیات عامه‌پسند را نیز در برمی‌گیرد. این خود به منزله‌ی گسستی از مفاهیم استوار بر نظم سنتی، در باب عوامل سازنده‌ی اثر یا متن است، و در ضمن متن را در عرصه‌ای وسیع‌تر قرار می‌دهد که در آن می‌توان به چون و چرا در زمینه‌ی اختلاف ذاتی میان متون به اصطلاح برجسته (نخبه) و عامه‌پسند پرداخت و دلایل تاریخی و فرهنگی بروز چنین تقسیمات و سلسله‌مراتبی را مورد ارزیابی قرار داد. رویکردهای مختلف برگرفته از زبان‌شناسی و نظریه‌ی زبانی، پژوهش‌های فرهنگی و حوزه‌های وابسته در قالب نقد و نظریه، چشم‌اندازهای گوناگونی بر ادبیات گشوده‌اند و از هر آن چه که ممکن بود «افکار بزرگ» و «آثار بزرگ» لقب گیرند، قرائت‌هایی دیگر به دست داده‌اند.

خواننده

طبق الگوی تولید ادبی بارت، همان‌گونه که در بخش پیش دیدیم، نقش و جایگاه جدیدی به خواننده واگذار شده است. شاید یکی از علل توجه آشکارا اندک نسبت به خواننده و تحرکات امر خوانش، کم‌اهمیت شمردن خواننده در میان دیگر عوامل محور «مؤلف - متن - خواننده» بوده باشد، بدان معنا که نقش خواننده را چنان واضح تشخیص داده‌اند که نیازی به تعریف یا بررسی آن احساس نکرده‌اند. برخلاف توجهی که نسبت به مؤلفان و متون یا آثار مبذول شده، خوانندگان را صرفاً گیرندگان منفعل معنا در نظر آورده‌اند که نقش آن‌ها تنها وقتی طبیعی و مقبول جلوه می‌کند که سخنی از مشکلات و دردسر آفرینی‌های مقوله‌ی خوانش به میان نیاورند. پیش‌تر دیده‌ایم که نقد مؤلف محور بنا را بر این فرض می‌گذارد که سرچشمه و ابژه‌ی ادبیات و تأویل هردو، مؤلف است. نقد «اثر/متن محور» نیز - به سان جریان نقد نو دهه‌های چهل و پنجاه - با در نظر گرفتن «خود شعر» به عنوان سرچشمه‌ی معنا و ابژه‌ی نقد، خواننده

را به همان میزان در جایگاهی حاشیه‌ای یا مجزا قرار می‌دهد. البته یک نکته را هم نباید از نظر دور داشت که متون ادبی (و شاید مؤلفان) بر سر نقش انفعالی خوانندگان و همانندی آنان، اتفاق آراء نداشته‌اند، چنان که به عنوان مثال در رمان *تریسترام شندی*^۱ (۱۷۶۰) اثر لارنس استرن^۲ خواننده به گونه‌ای در دایره‌ی درخواست‌های مؤکد و بسیار سنگین قرار می‌گیرد که راه بر هرگونه انفعالیّت از جانب او بسته می‌شود.

پذیرش این فرض که یا تمام خوانندگان در نهایت همسان هستند و یا توانایی مشابهت را به دست می‌آورند، یکی از راه‌های مشارکت نقد ادبی پیشین با جریان نوظهور [مکتب] انگلیسی بود که در این موقع اقتداری برای خود به هم زده بود. نقد ادبی تا همین اواخر نسبت به تفاوت بارز خوانندگان از لحاظ طبقه، جنسیت، تاریخ، نژاد و فرهنگ بی‌اعتنا بود و در واقع آن‌ها را کم‌اهمیت تلقی می‌کرد. برای مثال تعریفی که اف. آر. لیویس از خواننده‌ی آرمانی به دست می‌دهد چندان گویا نیست: «من به کمک نقد شعر به وجود خواننده‌ی کامل پی می‌برم: نقد ایده‌آل همان خواننده‌ی ایده‌آل است.» لیویس فقط تا همین مرحله، و نه بیش‌تر، می‌تواند، یا که می‌خواهد پیش بیايد. منظور وی از چنین خواننده‌ای، همان گونه که خود اظهار می‌کند به احتمال، کسی است که نسبت به کل امکانات معنایی در متن «کاملاً حساس و بینا» باشد، و این خود به طور غیرمستقیم اشاره‌ای است بر بی‌کفایتی اغلب خوانندگان؛ و به عوض فراهم آوردن امکان خوانش‌های جورواجور با ارزشی همسان، لزوم دستیابی به یک توافق عام به ظاهر آگاهمند را پیش می‌کشد.

با بروز نقش مهم خواننده در نظریه‌های ادبی و نقد، یک جابه‌جایی در عرصه‌ی نقد و تأویل صورت گرفته و در نتیجه به جای مؤلف و رویکردهای متن محور به ادبیات توجه نشان داده‌اند. از جمله دستاوردهای دیگر این ایده، آزادی عمل در زمینه‌ی واکنش‌های

1. *Tristram Shandy*

۲. Laurenc Stern، داستان‌نویس بریتانیایی زاده ایرلند (۱۷۶۸-۱۷۱۳).

تکثرگرایانه نسبت به متن، و دقت افزون‌تر در فرآیندهای پیچیده‌ی خوانش و تأویل بوده است. جابه‌جایی مذکور را به یک معنا می‌توان انتقال ایدئولوژیک از قدرت مؤلف و متن به قدرت خواننده تعبیر کرد. به بیانی دیگر، این جابه‌جایی، جایگاه ادبیات به عنوان محصولی تاریخی که در چارچوب زمینه‌ی مصرف قرار دارد را، از نو تعیین کرده، و مشخص می‌سازد که متون با توجه به شرایط و محیط خوانش دستخوش تحول می‌گردند. این روزها اعتبار نظریه‌های مربوط به نقد مؤلف محور یا متن محور که از خوانشی واحد، یکدست و «صحیح» دم می‌زنند، زیر سؤال رفته است. نظریه‌ی خواننده و حوزه‌ی وابسته به آن در نظریه‌ی پذیرش، حتا در رویکردهای روانکاوانه و فمینیستی نیز از جایگاهی درخور توجه برخوردار گشته‌اند. شاید در این مقطع توجه به یک نکته ارزشمند باشد که نظریه، بدون آن که امحاء ادبیات در نظر خواننده‌ی واحد یا طبقات مختلف خوانندگان را پیش چشم داشته باشد تنها در صدد تجدید حیات متن و «تجربه»ی خوانش، آن هم به شیوه‌هایی است که اینک می‌توان آشکارا به کشف و بررسی آن‌ها پرداخت. به واسطه‌ی همین رویکردها می‌توان از روند تولید معنا و تأویل‌های مختلف سر درآورد و به علاوه، در راستای طرد نگرش‌های اقتدارگرا و رعب‌آور، که گاه در زمینه‌ی آموزش و پژوهش ادبی امکان بروز می‌یابند، از آن‌ها بهره گرفت. نظریه ابزاری نیرومند است که، چه در زمینه‌ی آزادی عمل یا اعمال زور، می‌توان از آن سود جست.

۳

زبان و روایت

ما در این فصل دو حوزه‌ی بنیادین را بررسی خواهیم کرد. این دو با خیزش نظریه‌ی ادبی و نقد در اروپای قرن بیستم، و هم‌چنین تأثیرگذاری اخیر آن‌ها بر نقد ادبی بریتانیا ارتباطی تنگاتنگ داشته‌اند. شاید این دو در نگاه نخست شیوه‌هایی چندان مناسب و متعارف برای اندیشه در باب ادبیات به نظر نیایند. قدر مسلم آن‌که، این‌ها در هر دو زمینه‌ی ادبیات یا زبان، از هر آن چه که ما فرضیه‌های «باور عام» می‌نامیم فاصله می‌گیرند. چنین رویکردهایی در بدو امر توجه چندان به شخصیت (کاراکتر) و تجربه نداشته و بیش‌تر مواد خام گفتمان ادبی را مطمح نظر قرار می‌دهند. نکته‌ی جالب توجه در آن‌ها، امور تشریحی یا بازنمایی شده نیست، بلکه فرآیند ساخت است. افزون بر آن باید گفت که با نوع نقدی که متیو آرنولد، اف. آر. لیویس، و پیروان‌شان از آن جانبداری می‌کردند تفاوتی فاحش دارند. شاید اصطلاح‌شناسی و جایگاه‌های نگره‌ای، عملی‌تر از آن می‌نمودند که به احساس و هیجان پردازند: دقیقاً همان نکته‌ای که لیویس در برابر آن جبهه می‌گرفت، و با نوع رویکردهایی که وی غالباً در جلسات نقد عملی و یا ایده معادل دانستن رمان با «زندگی واقعی»، آن‌ها را ترویج می‌کرد در تضاد قرار می‌گرفت. و ممکن بود بتوان چنین ایده‌هایی را از یک نظر رویکردهایی علمی خواند زیرا کار را از آن جا پی می‌گرفتند که ادبیات بیش از آن که با تأثیر و حساسیت سروکار داشته باشد، پدیده‌ای شناختنی و تعریف‌پذیر است. ماده‌ی اصلی ادبیات، در گسترده‌ترین و ظریف‌ترین مفهوم آن، «زبان» است. از این رو، زبان باید به وقت رویارویی با گفتمان ادبی ویژگی‌های خاصی را که نمایشگر «ادبیت» آن هستند به معرض نمایش بگذارد. «روایت» نوعی نگاه به ترکیب و ساختار زبان در واحدهای بزرگ‌تر است و اگرچه احتمال دارد که در زمینه‌ی ارزیابی کلیه

انواع ادبی نقش عمده‌ای ایفا کند، به ویژه شیوه‌ای بسیار سودمند برای بررسی داستان‌های به نثر و درام خواهد بود. این نکته را نیز نباید فراموش کرد که نقد و نظریه، دست‌کم از منظری تاریخی دارای زبان و فرم‌های روایی خاص خود هستند.

الف- زبان

زبان در نظر بسیاری از منتقدان ادبی پیشین وسیله‌ای ثانویه یا انفعالی در جهت انتقال ایده‌ها یا تجربه بوده است. این طرز تلقی از گفته‌های یکی از منتقدان قرن نوزدهم به نام دبلیو. جی. کورتوپ^۱، که استاد فن شعر در دانشگاه آکسفورد بوده است، به خوبی پیدا است:

زبان ابزار اندیشه است و ممکن است به مانند صندل‌های بالدار مرکوری^۲ در راه رسیدن به حوزه‌های برتر اندیشه و تخیل به ذهن یاری رساند. اما خطا خواهد بود اگر این صندل‌ها را سرچشمه‌ی مرتبه‌ی خدایگانی مرکوری بشماریم و اتفاقی از این دست، چنان که در مکتب انگلیسی نیز بروز کرده، تنها در صورتی به وقوع می‌پیوندد که اجازه دهیم پژوهش زبان بر پژوهش ادبیات برتری یابد.^(۱)

نکته‌ای که در این جا حائز اهمیت است دیدگاه کورتوپ در مورد «اندیشه» و «تخیل» به عنوان دو مقوله‌ی جداگانه است. او در واقع پژوهش ادبی را امری متمایز از پژوهش زبان می‌داند. در نهادهای دانشگاهی بریتانیای قرن بیستم همواره میل بر آن بوده است که زبان و ادبیات را به شیوه‌هایی مجزا مورد تجزیه و تحلیل قرار دهند. پژوهش زبان بیشتر حالتی تاریخی داشته است. یعنی صرفاً نحوه‌ی تحول زبان انگلیسی مد نظر بوده، یا بر جنبه‌های فنی و زبانی آن تأکید ورزیده‌اند.

1. W. J. courthope

۲. Mercury: رب‌النوع سخنوری، بازرگانی، دزدی و رهبر مردم به عالم اموات. دارای صندل‌هایی که بال داشتند و پرواز می‌کردند.

روی هم رفته باید اذعان کرد که هیچ یک از این رویکردهای زبانی، چنان که باید با پژوهش ادبی سازگاری نیافته‌اند، و کسب مدرکی در زمینه‌ی [ادبیات] «انگلیسی» از بسیاری از نهادهای معتبر، آن هم بدون کنکاش در عرصه‌ی زبان، یک امر معمول و امکان‌پذیر بوده است. تنها استثناء در این میان تلاش‌های نقد عملی بوده است که آشکارا عدم وابستگی خود را به نظریه‌ی رسمی زبان اعلام داشته است.

در اوایل قرن بیستم نظریه‌های گوناگون زبانی - به خصوص در زمینه‌ی ادبیات - رفته رفته در قاره‌ی اروپا مطرح گشتند و از اواخر دهه‌ی شصت به این سو تأثیری عمیق بر روند پژوهش ادبیات در بریتانیا بر جا گذاشتند. این بدان معنا نیست که برخی نظریه‌های زبانی، که زبان را مبنای ادبیات یا خالق ایده‌ها و معنا می‌دانند، و نه صرفاً وسیله‌ای در جهت انتقال این گونه مفاهیمی، پیش از قرن بیستم وجود نداشته‌اند. بدون شک نظریه‌های ریطوریقایی (بیانی) یونان باستان و کارهای محقق امریکایی سی. اس. پیرس^۱ در عرصه‌ی زبان در قرن نوزدهم بر نظریه‌های اخیر تقدم دارند. حتماً گفته می‌شود که نظریه‌های ریطوریقایی به لحاظ پیوندشان با پژوهش ادبی از قابلیت درخور توجهی برای استفاده‌ی مجدد برخوردارند. تری ایگلتن در اثر خود به نام *درآمدی بر نظریه‌ی ادبی*^۲ (۱۹۸۳) در نهایت به این نتیجه‌گیری قاطع می‌رسد که ریطوریکا را می‌بایست از نو احیا کرد. با این همه می‌توان گفت که ابتدای قرن بیستم، به سبب تأملی دوباره بر زبان و به تبع آن گفتمان ادبی، یک «لحظه»ی خاص تاریخی آفریده است و به ویژه کارهای کسی چون سوسور در راه شکل‌گیری جنبشی که به ساختارگرایی معروف شده و قلمرویی بسیار گسترده‌تر از پژوهش ادبی را نیز در برمی‌گیرد، در حکم مبنا و اساس کار بوده است.

۱. C. S. Peirce، ریاضی‌دان و فیلسوف امریکایی (۱۸۳۹-۱۹۱۴).

2. Literary Theory: An Introduction

نظریه‌ی نشانه^۱

عملکرد فردینان دوسوسور^۲ رویاروی انگاره‌ای قرار گرفت که زبان را یک پدیده‌ی «طبیعی» و «کتمان‌ناپذیر» می‌دانست. در قرن نوزدهم بحث بر سر آن بود که زبان به واسطه‌ی تطابق الگوها و ساختارهایش با جهان اشیا و ایده‌ها، امری طبیعی است؛ یعنی آن که برای هر وجه از جهان کلمه‌ی مناسبی وجود دارد. اما سوسور را عقیده بر آن بود که زبان نظامی دلخواهی^۳ و قراردادی^۴ است. او واژه‌ی «دلخواهی» را از آن رو به کار می‌گرفت تا نشان دهد که برای کلمه‌ای چون «سگ» و معنای حاضر آن، نمی‌توان دلیلی صرفاً طبیعی به دست داد. کلماتی هم که برای نامگذاری این حیوان در زبان‌های دیگر به کار می‌برند، از قبیل hund در زبان آلمانی و chien در زبان فرانسوی، رابطه‌ای با شکل و شمایل حیوان ندارند. حتا صدا و واژه‌ها - آن جا که کلمه ظاهراً از صدای طبیعی تقلید می‌کند - در میان دو کشور یکسان نیستند. سوسور با استفاده از واژه‌ی «قراردادی» در پی اثبات این مدعا بود که زبان، نظام یا رمزگانی از نشانه است که قراردادهای آن به منظور برقراری ارتباط از سوی جماعتی خاص پذیرفته شده است. آموختن یک زبان به معنای مشارکت در چنین قراردادهایی است که به احتمال از زبانی به زبان دیگر به لحاظ بافت دستوری و هم‌چنین واژگانی اختلاف پیدا می‌کنند.^۵

۹) (سوسور مفهوم زبان را به دو حوزه تقسیم کرد: زبان مایه^۵ و گفتار^۶. بعدها همین دو حوزه جایگاهی شاخص در نظریه‌ی ادبی پیدا کردند. او با عبارت زبان مایه، کلیت زبان را، با دستور زبان و مجموعه‌ی واژگان‌اش در نظر داشت، حال آن که با گفتار، به شکلی از بیان یا «کنش کلامی» اشاره داشت که عناصر گوناگونی از زبان مایه را به کار می‌گرفت و با یکدیگر

1. The theory of the sign

۲. Ferdinand de Saussure، زبان‌شناس سوییسی (۱۸۵۷-۱۹۱۳).

3. arbitrary

4. conventional

5. Langue

6. parole

ترکیب می‌کرد. یک غزل یا یک لطیفه، نمونه‌های کم و بیش متفاوتی از گفتار به حساب می‌آیند. گرایش متنوع‌ترین نقدهای ادبی، تأکید بر عملکرد گفتاری ادبیات بوده است، و آن را قطعه‌ای یکپارچه و متمایز از نوشتار دانسته‌اند بی‌آن که به این موضوع اندیشیده باشند که اثر به چه ترتیب با نوشتار قراردادی‌تر و در کل با زبان مایه یا زبان، بستگی و یا اختلاف پیدا می‌کند. برخی از نظریه‌پردازان ادبی پس از سوسور، بحث «ادبیت» زبان یا گفتمان ادبی را به میان کشیدند تا بدین وسیله آن را از حوزه‌های دیگر گفتمان متمایز گردانند، که ما در بخش **زبان ادبی** به آن نیز خواهیم پرداخت. بر کار سوسور خرده گرفته‌اند که نظرگاهی غیرتاریخی نسبت به زبان اتخاذ کرده است. این گرایش را در او می‌توان یافت که زبان را، حتی اگر هر نظام زبانی در بافت و ساخت خود به طریق دلخواهی و قراردادی عمل کرده باشد، به صورت مستقل و سوای هرگونه بحث و حدیث در نظر گرفته باشد. برای آن که در آثار سوسور اشاره‌ای به دیدگاه تاریخی بیابند یا امکان حضور چنین دیدگاهی را در کارهای او ارزیابی کنند، بحث‌هایی درگرفت و اظهاراتی از این دست بر زبان آمد: «مفهوم گفتار را می‌توان به این ترتیب مطرح کرد که هر کنش کلامی تنها برحسب ویژگی‌های اولیه‌ی خود متمایز نمی‌گردد، بلکه نقش شرایط تاریخی زمانه‌ی شکل‌گیری آن نیز حائز اهمیت است. مفهوم زبان مایه در نظر سوسور آن است که زبان به عنوان یک کلیت در معرض تغییر و مجادله نبوده است تا پیوسته دستخوش اصلاح و جابه‌جایی گردد، حال آن که هم زبان مایه و هم گفتار تحت شرایط تاریخی قرار می‌گیرند و این شرایط در بافت و ساخت آن‌ها انعکاس می‌یابد.» ولی باید اذعان داشت که سوسور چنین موضوعی را به صراحت عنوان نکرده است و این نظریه‌پردازان دیگر بودند که بعدها با تکیه‌ی بیش‌تر بر تاریخ، نسبت به اصطلاحات صوری یا ساختاری سوسور، به ارزیابی زبان پرداختند. اما این نکته نیز، بر نقش او در ایجاد فضا برای شیوه‌های بسیار متنوع اندیشه در باب زبان، خللی وارد نمی‌آورد و از تأثیر شگرف وی در این موارد ذره‌ای نخواهد کاست.

طرح نظریه‌ی نشانه نقطه‌ی عطفی در کارنامه‌ی سوسور به حساب می‌آید. او نظام‌های زبانی موجود را مجموعه‌ای از نشانه‌های گوناگون می‌دانست که به هر یک از آن‌ها، مفهوم یا تصویری به کمک تداعی معانی متصل شده است. طبق نظریات وی، ما به واسطه‌ی همین علایم است که با شنیدن آوای واژه‌ی d-o-g (سگ) به یاد پستانداری چهارپا با بدنی پوشیده از پشم می‌افتیم و اختلاف آن را با آوای واژه‌هایی از قبیل m-a-t (بوریا) یا h-a-t (کلاه)، که هر یک معانی دیگری متصل به خود دارند درمی‌یابیم. در مورد سایر کلمات نیز وضع به همین متوال است و قانون مشابهی بر همه اعمال می‌شود. به عقیده‌ی سوسور زبان دارای نظامی دو لایه یا مضاعف است که از یک رمز (کد) تشکیل شده، و این رمز از طریق نشانه‌های لفظی و بصری، که مفاهیم و معناهای وابسته را پذیرفته‌اند انتقال می‌یابد. به کمک دو اصطلاح دال و مدلول تمایزی در میان پدیده‌های مذکور به وجود می‌آید. دال پیکره‌ی صدایی یا آوایی منحصر به فردی است که واژه‌ی «سگ» را می‌سازد، و مدلول مفهوم یا تصویر متصل به آن است. بر این اساس، زبان نظامی از اختلافات است یا همان گونه که سوسور گفته است: «در زبان فقط به اختلاف بر می‌خوریم». بنابر اعتقاد وی، ما به یاری همین ساختار اختلاف مبتنی بر صدا و معنای وابسته به آن، به شناخت و درک جهان نایل می‌شویم. نظریه‌پردازان بعدی، به خصوص آنان که عموماً ساختارگرا و پسا ساختارگرا نامیده می‌شوند به همین موضوع علاقه نشان داده‌اند. اینان که تأثیری عمیق بر تفکر قرن بیستم بر جا گذاشته‌اند، «واقعیت» را برحسب ساختارها و نیروهای نهفته ارزیابی می‌کنند. ایده‌های ایشان، آن نقش محوری را که فرد به ظاهر مستقل، آزاداندیش و سوژه‌ی کنش‌گر انسان‌گرایی - که اغلب از او با عنوان پرطمطراق «بشر» نام می‌برند - از ابتدا تا به حال به عنوان سرچشمه و خالق معنا از آن خود کرده است، باز پس می‌ستانند و ذهنیتی دیگر پدید می‌آورند. آراء سوسور، به عوض طرح موضوع شکل‌گیری زبان از طریق انسان‌ها، بنابر حدود و توانایی‌هایی آن‌ها، به فرآیندی معکوس توجه نشان می‌دهند و به طور ضمنی زبان را عامل تعیین‌کننده و

شکل‌دهنده در زندگی انسان‌ها می‌دانند. همان‌طور که مارتین هیدگر^۱ گفته است، «زبان، ما را حرف می‌زند». مردمان در دل زبان به دنیا می‌آیند تا به راه و رسم آن تکلم کنند. استیفن دِوالوس^۲ شخصیت کتاب تصویر هنرمند در جوانی^۳ (۱۹۱۶)، اثر جیمز جویس^۴ به وضوح این نکته را نمایان می‌سازد. او که در میان خانواده، نظام آموزشی و گفتارهای مذهبی، سیاسی، یا همان‌گونه که جویس می‌گوید «شبکه‌های زبانی»^۵ جامعه‌ی خود بار آمده است، برای آفریدن زبانی دیگر و ویژه به عنوان شاخص هویت خود، نقشه‌ی فرار در ذهن می‌پروراند.

زبان در نظر سوسور اساساً پدیده‌ای اجتماعی است نه فردی. همین جنبه‌ی اشتراکی و ارتباط‌پذیر زبان است که در نهایت به گفته‌هایی نظیر نمونه‌ی زیر می‌انجامد:

ماهیت دلبخواهی نشانه می‌تواند به نوبه‌ی خود، شکل‌گیری یک نظام زبانی را، تنها بر مبنای عامل اجتماعی توضیح داده و روشن سازد. وقتی بحث بر سر ایجاد ارزش‌هایی است که هستی‌شان در گرو کاربرد و پذیرش همگانی است لزوم جامعه احساس می‌گردد. فرد به تنهایی قادر نیست ارزشی را حاکم سازد.^(۲)

بنابراین زبان حالت «طبیعی» خود را به واسطه‌ی کاربرد و آشنایی جمعی به دست می‌آورد نه به لحاظ استفاده‌ی عام و معمول از آن به عنوان راهی برای تعریف جهان؛ یعنی آن که به صورت یک فرآیند یا فعل و انفعال «طبیعی شده»^۶ در می‌آید. زبان می‌تواند تصویری شفاف و ارجاعی - به جهانی در ورای خود - ارایه دهد، حال آن که نظریات سوسور حکایت از آن دارند که مفهوم جهان را، به صورتی که ما می‌شناسیم، زبان می‌سازد. یکی از وجوه برجسته‌ی زبان در بسیاری از متون، توانایی آن در جهت

۱. Martin Heidegger، فیلسوف آلمانی (۱۸۸۹-۱۹۷۶).

2. Stephen Daedalus 3. A Portrait of the Artist as a young man

۴. James Joyce، نویسنده ایرلندی (۱۸۸۲-۱۹۴۱).

5. The nets of language

6. Naturalized

عدم توجه به خود است. چنان که خواهیم دید برخی از نظریه‌پردازان ادبی، خودآگاهی و زمینه‌سازی برای جایگاه زبانی را از اشکال زبان ادبی یا شاعرانه دانسته‌اند. در این جا می‌توان به طور کلی‌تر - اما نه به وضوح نمایشنامه‌ی شکسپیری یا شعر تجربی - به این نکته اشاره کرد که زبان بیش از بازتاب جهان، در ساخت و دلالت‌مندی آن دخالت دارد. از ظواهر امر پیداست که رابطه‌ی ابژه‌ها در جهان از جنس همان روابطی است که در زبان برای نمایش جهان به کار می‌رود، اما بنا بر اظهارات سوسور می‌توان چنین استدلال کرد که زبان این روابط را به گستره‌یی می‌بخشد که ما آن را، مستقل یا بیرون از دایره‌ی زبان، جهان موجود می‌خوانیم. نظریه‌ای که زبان را پدیده‌ای اجتماعی و اشتراکی براساس برخی قراردادهای می‌داند، در ظاهر رویاروی انگاره‌ای قرار می‌گیرد که آن را با ایده‌های خیال‌انگیز و منحصر به فرد و بیان مشخص فردی - آن گونه که در بخش‌های احساساتی‌تر آراء اهل ادب به چشم می‌خورد - سازگار می‌بیند. می‌دانیم که تعدادی از نظریه‌پردازان ادبی نقش نویسنده را زیر سؤال برده و در صدد تعریف مجدد آن برآمده‌اند. سوسور این مجال را به ما می‌دهد تا با روشی علمی‌تر و ساختاری‌تر به مقوله‌ی زبان بنگریم. در نتیجه ما امروزه آن چه را که ممکن بود به پای تخیل و ذهن نویسنده بگذاریم، زبان می‌خوانیم. یگانگی و بی‌مانندی یک متن ادبی را به جای غور در زندگی و پیشینه‌ی نویسنده‌ی آن می‌توان از طریق امکانات گوناگون فرم زبانی آن تشخیص داد. اما همین متن از سوی دیگر، فرصت تفکر به نوشتار را، با وام گرفتن واژه‌های خود سوسور، به مثابه‌ی گفتاری برخاسته از درون زبان مایه در اختیار ما می‌گذارد. به عبارت دیگر می‌توان آن را متنی خاص و منحصر به فرد دانست که با نظام و قراردادهای عمومی زبان مرتبط است. اگرچه زبان‌شناسان و نظریه‌پردازان ادبی در سال‌های اخیر به دنبال تعریفی دوباره از تقسیم‌بندی‌های سوسور به گفتار و درون مایه برآمده‌اند، نباید فراموش کرد که ما در سایه‌ی همین تقسیم‌بندی به ارتباط ادبیات با سایر اشکال زبان می‌اندیشیم و قادر به طرح سؤالاتی این چنین می‌شویم: چه عاملی موجب بی‌مانندی یا بکریت

گفتمان ادبی می‌شود و تا چه میزان گفتار می‌تواند خود را از زبان مایه جدا سازد؟ و یا بنابر آراء سوسور مبنی بر شکل‌گیری زبان از اختلافات، بپرسیم: گفتمان ادبی تا چه حد با انواع دیگر زبان‌های «هنجار» اختلاف دارد، یا اختلاف پیدا خواهد کرد.

در پایان ذکر این نکته خالی از لطف نیست که نظریات سوسور، که در کتابی تحت عنوان درس‌هایی در زبان‌شناسی عمومی^۱ گردآوری شده و به سال ۱۹۱۴ انتشار یافته است، از زیر قلم خود او بیرون نیامده، که ماحصل تلاش و یادداشت‌هایی است که شاگردان و دوستان وی طی سخنرانی‌هایش در پاریس برداشته‌اند. این نکته گویای بخشی از آرایشی است که به خود او نسبت داده‌اند: آیا ما با عقایدی سروکار داریم که محصول فردی واحد هستند و وجود آن‌ها در بیرون و مقدم بر زبانی است که به واسطه‌ی آن بیان می‌گردند، یا این که متنی اشتراکی تر و «اجتماعی» پیش رو داریم که خود بازتابی بر زبان شمرده می‌شود؟

زبان ادبی

نظریه‌های سوسور راه بر تأملی دوباره در زمینه‌ی ماهیت زبان گشودند و در جنبشی بسیار فراگیر موجبات شکل‌گیری جریانی را فراهم آوردند که به خصوص در عرصه‌ی فلسفه‌ی زبان حضوری انکارناپذیر داشته است. شاید در این مرحله ذکر نکته‌ای به اختصار مثمر ثمر واقع شود که برخی فیلسوفان نظیر لودویگ ویتگنشتاین^۲ در آن زمان به صرافت افتاده بودند که پرسش‌های بزرگ و سنتی فلسفه درباره‌ی معنای زندگی و امثال آن را به واقع پرسش‌هایی در مورد زبان بدانند؛ هر چند این افراد قضیه را کاملاً به همین شکل در تصور نمی‌آوردند. ولی زبان‌شناسان و منتقدان بی‌کار ننشستند و امکان شناخت ادبیات از طریق خصوصیات زبانی آن را مورد ارزیابی قرار دادند. گروهی از منتقدان اروپای شرق، برخلاف هم‌تایان

1. The Course in General Linguistics

۲. Ludwig Wittgenstein، فیلسوف اتریشی (۱۸۸۹-۱۹۵۱).

انگلیسی خود که به طور سنتی دلبسته‌ی تجارب و ارزش‌های اخلاقی خاص بودند، به کار تهیه و تنظیم قواعدی برای ماهیت زبان ادبی پرداختند. این قواعد را می‌توان نخستین نمونه‌های نظریه‌ی نوین ادبی به حساب آورد و وضع‌کنندگان آن را (تا جایی که براساس نوشته‌ی برخی از نویسندگان روس قابل شناسایی است)، نخستین نظریه‌پردازان ادبی، که به ویژه بر کار نظریه‌پردازان اخیر فرانسه و متعاقب آن امریکا و بریتانیا تأثیری شگرف برجا گذاشته‌اند. واقعیت آن است که اغلب آثار آنان از دهی شصت به بعد ترجمه شده و انتشار عام یافته است. آن چه که به خصوص از لحاظ تاریخی جالب توجه می‌نماید تقابل نظریات این نظریه‌پردازان در باب مفاهیم «ادبی» و نقش کارکرد ادبیات، با آرای است که در همان زمان در بریتانیا عمومیت داشته‌اند. شاید این نکته را نیز نباید از قلم انداخت که نقد ادبی و نظریه‌ی ادبی و نقد هم، به اندازه‌ی متون ادبی مورد نظر خود، با فرآیندهای تاریخی درگیر بوده و محصول آن به شمار رفته‌اند.

زبان ادبی و «ادبیت»

نظریه‌های عمده‌ای که درباره‌ی ماهیت ادبیات براساس خصوصیات زبانی آن مطرح شدند، دستاورد گروهی بود که امروزه معمولاً از آن به عنوان فرمالیست‌های (صورت‌گرایان) روس یاد می‌کنند و در سال ۱۹۱۵ در روسیه شکل گرفت. این «فرمالیسم» را نباید با آن جنبش نقد که در دهه‌های چهل و پنجاه تحت همین نام در امریکا ظهور کرد و غالباً از آن به عنوان فرمالیسم یا ساختارگرایی و هم‌چنین «نقد نوین» نام برده می‌شود، اشتباه گرفت. دلبستگی فرمالیسم روس از جنس دیگری بود و با رویکرد محدود متن که «منتقدان جدید» با برداشت خود از فرمالیسم، از آن چابنداری می‌کردند همخوانی ندارد. در عوض اشتراکاتی میان فرمالیسم متقدم و تحولاتی که از سال‌های دهی شصت در عرصه‌ی نظریه‌ی ادبی روی داده، می‌توان پیدا کرد.

ویکتور اشک洛夫سکی^۱ و «آشنایی زدایی»

یکی از برجسته‌ترین اعضا محفل زبان‌شناسی مسکو، اشک洛夫سکی بود که در سال ۱۹۱۷ جستاری به نام هنر به مثابه‌ی شگرد^۲ منتشر ساخت. در آن او به طرح ایده‌ای می‌پردازد که در ترجمه به عنوان «آشنایی زدایی» معروف شده است. مبنای فرضیه‌ی وی بر آن نهاده شده بود که ادراک در اکثر فعل و انفعالات به صورت یک فرآیند عادت‌ی و خودکار در می‌آید که ما در بیش‌تر مواقع از وجود آن بی‌اطلاع هستیم، یا به دیدگاه ما از پدیده‌ها و روابط فیما بین قطعیت می‌بخشد. زبان شعری قادر است این «عادت‌شدگی» را مختل سازد و ما را به سوی نگاهی دیگر و نو بکشانند. قابلیت زبان شعری یا ادبی در راه «غریب‌سازی» یا «آشنایی زدایی» جهان آشنا، انجام چنین عملی را میسر می‌سازد. در واقع می‌توان گفت که جهان یا ابژه‌ی موردنظر در این فرآیند دست‌نخورده باقی می‌ماند و این فقط راه و رسم ادراک یعنی حالت فهمیدن است که دستخوش تغییر و تحول می‌شود.

و هنر برای آن امکان حیات می‌یابد که انسان حس زندگی خویش را بهبود بخشد، به درک و احساس اشیاء برسد و «سنگ بودن» سنگ را دریابد. مقصود هنر حس بخشیدن به اشیاء، نه به صورت شناخته شده که به طریقه‌ی ادراک شده است. شگرد هنر در «ناآشناسازی» ابژه‌ها است، در دشوار ساختن فرم‌ها و هر چه سخت‌تر کردن و افزودن بر طول فرآیند ادراک؛ زیرا این فرآیند یک محدوده‌ی زیباشناسانه‌ی منحصر به خود است که نیازمند تداوم و پاینده‌گی است. هنر راهی برای تجربه‌ی «هنربودگی» یک ابژه است اما خود ابژه در این میان چندان نقشی ندارد.^(۳)

بدیهی است که چنین تأثیر آشنا زدایانه‌ای را در کل ادبیات نمی‌توان مشاهده کرد. بسیاری از رمان‌های قرون نوزده و بیست، برای نمونه،

1. Victor shklovsky

2. Art as Technique

عملکردی مخالف داشته‌اند و با استفاده از زبانی نه چندان غریب یا دست یافتنی که حسی از آشنایی در ما ایجاد می‌کند، در جهت حفظ و پایداری جهانی که به ظاهر می‌شناسیم عمل کرده‌اند. نظریه‌ی اشک洛夫سکی در راه فهم نوشتار تجربی، خاصه آن چه که به عنوان مدرنیسم شناخته شده و در زمان انتشار مقاله‌ی او در اوج عظمت خود قرار داشت، مؤثر واقع می‌شود. به طور قطع می‌توان اظهار کرد که شعر از راه پاوند^۱ یا تی. اس. الیوت و همین طور نثر-داستان‌های اولیس^۲ (۱۹۲۲) جیمز جویس یا مسخ^۳ (۱۹۱۶) کافکا^۴، از چنین تأثیر آشنا زدایانه، البته به شیوه‌ای متفاوت برخوردار هستند. مدرنیسم بیش از محتوا بر فرم تکیه دارد و وقایع هر روزه در حین پیمودن طول یک خیابان در این گونه متون ادبی تغییری ماهوی پیدا می‌کنند. اشک洛夫سکی خود به این نکته معترف است که تأثیرات آشنایی‌زدایی ناپایدارند و در طول زمان چنان دستخوش تغییر می‌گردند که آشنایی‌زدایی در نزد یک نسل به صورت عادت یا هنجار نسل بعد در می‌آید. اما نظریه‌ی وی نکته‌ی دیگری را نیز مطرح می‌سازد، که کلیه‌ی روایت‌های مختلف از واقعیت بر ساخته‌ی ذهن هستند، و البته نقش خودآگاهی یا واژگون‌سازی در روایت‌هایی که از تمهیدات آشنایی‌زدایی سود می‌جویند، عمده‌تر است. رمان واقع‌گرا به لحاظ عرضه‌ی مجدد چرخه‌ی زبان عادت و فرآیندهای مربوطه‌ی ادراک، خود را طبیعی و به هنجار جلوه می‌دهد، حال آن که همین کنش نیز نوعی تأثیر محسوب می‌شود. برتولت برشت^۵ نمایشنامه‌نویس آلمانی این ایده‌ها را گسترش داد و به صورت نوعی اجرای نمایشی^۶ درآورد و به یاری قطع پی‌درپی سطح شکننده‌ی بازی، به منظور ظهور و تداخل نظریات و نمایش‌های دیگر، اساس ساخت درام

۱. Ezra Pound، شاعر امریکایی (۱۸۹۵-۱۹۷۲).

2. Ulysses

3. Metamorphosis

۴. Franz Kafka، نویسنده چک (۱۸۸۳-۱۹۲۴).

۵. Bertolt Brecht، نمایشنامه‌نویس آلمانی (۱۸۹۸-۱۹۵۶).

6. dramatic

واقع‌گرا را بنیان نهاد. آن چه که برشت *verfremdungseffekt* یا تأثیر بیگانه‌سازی می‌نامید، معادلی برای مفهوم آشنایی‌زدایی اشک洛夫سکی بود. که وی در جریان آن تماشاچی را وامی‌داشت تا از منظرهایی متفاوت به نمایش بنگرد و جایگاهی نامشخص‌تر یا غیرمتعارف‌تر نسبت به متن اتخاذ کند.

نظریه‌ی اشک洛夫سکی در مقابل دیدگاه‌هایی که ادبیات را به مثابه‌ی گنجینه‌ای از ارزش‌ها و حقایق بی‌زمان و عام در نظر می‌گیرند، راهکاری ارائه می‌دهد که همانا «ادیت» است و برخلاف دیدگاه‌های مذکور یک تأثیر زبانی محسوب می‌شود، که در شرایطی خاص و در ارتباط با گفتمان‌ها یا معرفت‌های دیگر پدید می‌آید. نظریه‌ی یاد شده هم‌چنین به این عقیده گرایش پیدا می‌کند که ادبیات یا متن ادبی سرشتی یکپارچه و سازماند ندارد و از انواع مختلف نوشتار، شگردها یا تمهیداتی شکل گرفته است که به روش‌های گوناگون قابل ترکیب یا تأویل هستند. در این مورد می‌توان به شعر قوبیلای خان^۱ (۱۸۱۶) اثر کالریج^۲ رجوع کرد که در شمار آثار گویا و روشنگر قرار دارد. تلاش‌های بسیار صورت گرفته است تا بنابر احوال مؤلف و یادداشت‌های خود کالریج، یا دوره و زمانه‌ی او و مسایلی دیگر از این دست، در صدد «توضیح و تبیین» این شعر برآیند. اما یک بار خوانش شعر کافی است تا کاربردهای بسیار غیرمتعارف و تجربی در زمینه‌ی صدا، نحو و واژگان را آشکار سازد. مجموعه تأثیراتی که از این طریق ایجاد می‌شوند اغلب به «تخیل» نسبت داده می‌شوند. این شعر با نگاهی موشکافانه بر طرح‌های زبانی خود، آن‌ها را، چه با گفتمان‌های قراردادی‌تر زمان نگارش، و چه گفتمان‌های دوره‌ی خوانش به مقایسه می‌گذارد. چنین رویکردی مجالی دیگر نیز فراهم می‌آورد، تا به عوض محدود ساختن شعر به گرد محوری خاص از قبیل نویسنده (شاعر)، موقعیت یا ادعاهای مبتنی بر یگانگی سازماند و درونی خود

1. Kubla Khan

۲. Samuel Taylor Coleridge، شاعر و منتقد انگلیسی (۱۷۷۲-۱۸۳۴).

شعر، راه بر واکنشی باز، متنوع و متکثر بگشایند.

باختین / ولوسینوف و «منطق مکالمه‌ای»^۱

میخائیل باختین^۲ نیز با محفل زبان‌شناسی مسکو در ارتباط بود و همکاری‌اش را تا بسط نظریات خویش درباره‌ی زبان ادبی ادامه داد. این نظریات در سال‌های اخیر غوغایی به پا کرده‌اند و تأثیری عمیق بر جا گذاشته‌اند. هنوز هم ابهاماتی چند در زمینه‌ی شناخت هویت واقعی میخائیل باختین، یا دست‌کم مؤلف برخی از آثار او که با نام وی. ان. ولوسینوف^۳، یکی از همقطاران‌اش، به چاپ رسیده‌اند وجود دارد. اگرچه بحث و جدل بر سر مؤلف این آثار به جایی نرسیده است، متونی که با نام باختین یا ولوسینوف انتشار یافته، از نظر چارچوب کار نگره‌ای حالتی یکسان دارند و با در نظر گرفتن بحث قبلی ما در مورد نقش مؤلف، با صرفه‌تر آن خواهد بود که به جای طرح سؤالاتی بی‌نتیجه و گمراه‌کننده در خصوص مؤلف و جریانات وابسته به «تألیف» [اقتدار]، که باختین / ولوسینوف در پی ایجاد آن بودند، چنین نوشته‌هایی را بخشی از یک عمل مشترک و بی‌قصد و غرض بدانیم.

باختین اگرچه همانند سوسور زبان را ماده‌ی خام معرفت و اساس کل معنا برمی‌شمرد و از این نظر با وی هم عقیده بود، برخلاف وی آن را مجموعه‌ای انتزاعی و یکپارچه، به شکلی که در اصطلاح زبان مابه سوسور مطرح گشته، در نظر نمی‌گرفت و این پدیده را یک فرآیند اجتماعی و تاریخی می‌دانست. از نظر باختین زبان هیچ‌گاه در وضعیتی معین و ثابت قرار ندارد و همواره حالتی سیال به خود می‌گیرد. معنا نیز پدیده‌ای متکثر و جدل‌پذیر است، نه یک امر واحد و جدل‌ناپذیر. در بنیادی‌ترین سطح می‌توان گفت که هر عمل ارتباطی به طور بالقوه

1. dialogic

۲. Mikhail Bakhtin، زبان‌شناس و نظریه‌پرداز روسی (۱۸۹۵-۱۹۷۵).

۳. V. N. Volosinov، زبان‌شناس روسی.

دست‌کم برخوردار از دو نوع تأویل است: تأویل گوینده/ نویسنده و تأویل شنونده/ خواننده؛ بدان معنا که اگر من در جمله‌ای بگویم «من به آزادی فرد معتقد هستم»، یحتمل این کلمات دست‌کم یک معنا برای من خواهند داشت، حال آن‌که در سوی دیگر ممکن است با توجه به شرایط مختلف، معنایی دیگر در ذهن شخص مخاطب پدید آورند. اگر کسان دیگری نیز به خوانش آن بپردازند، و به ویژه این خوانش‌ها در یک فاصله‌ی زمانی و دوره‌ی چند ساله انجام پذیرد، کلمات به احتمال بیش از پیش دچار تغییر و تحول خواهند شد. زبان به دیده‌ی باختین جایگاه کشمکش است، چنان که هرگاه به فرض مثال، کلمه‌ای چون «آزادی» به کار گرفته شود، این کلمه متضمن هیچ‌گونه معنای شفاف و قطعی نخواهد بود و حتا ممکن است در نظر اشخاص و گروه‌های اجتماعی مختلف حاوی دلالت‌ها و معناهای گوناگون و بعضاً متضاد باشد. برای مثال می‌توان به کاربرد اخیر این واژه در احزاب سیاسی بریتانیا اشاره کرد که با معانی متفاوت، و در برخی موارد کاملاً متناقض همراه بوده است. شکی نیست که این قضیه با بحث «نظام دلخواهی» سوسور و تناسب صوت با ابژه همخوانی ندارد و این دو، راهی یکسره متفاوت از یکدیگر در پیش می‌گیرند.

باختین نیروی بالقوه در زبان، به جهت ایجاد معناهای مختلف را منطق مکالمه‌ای نام نهاد و تردیدی نیست که این اصطلاح به ایده‌ی مکالمه برمی‌گردد که در آن، زبان پدیده‌ای واحد و یک‌سویه، چنان که سوسور در نظریات خود بدان گرایش داشت تلقی نمی‌شود، بلکه فرآیندی است دوسویه یا حتا چندسویه. نظریه‌ی زبانی جامع باختین به منزله‌ی آوردگاهی برای رویارویی دو نیرو است که وی آن‌ها را مرکزگرا^۱ یا تک‌گویانه، و مرکزگرای^۲ یا مکالمه‌ای نامگذاری می‌کند. اولی در تلاش برای تحمیل معنایی واحد و معین است، در حالی که نیروی دیگر به مقابله با آن برخاسته و معنای واحد را به معناهایی متکثر یا چندگانه تقسیم می‌کند. طبق نظر باختین، کوشش برای اتحاد و مرکزیت بخشیدن به

1. Centripetal

2. Centrifugal

«جهان کلامی - ایدئولوژیکی»^۱ در سرتاسر فرهنگ غرب مشهود است، اما:

نیروهای مرکز گریز زبان دوشادوش نیروهای مرکزگرا، کار بی وقفه‌ی خود را دنبال می‌کنند. همگام با مرکزیت گرایی و اتحاد کلامی - ایدئولوژیکی، فرآیندهای ناگسستنی تمرکززدایی و پراکنده‌سازی نیز کار خود را پی می‌گیرند.^(۴)

با آن که کل زبان در نهاد خود منطبق بر اصل مکالمه است، باختین را عقیده بر آن بود که برخی نوشتارها گویاتر و روشن‌تر از بقیه این ویژگی را به معرض نمایش می‌گذارند. برای نمونه زبان ادبی، لیست بلند بالایی از مکالمه گرایی ارایه می‌دهد و رمان در این میان به دیده‌ی باختین، عرصه‌ی تجلی خصوصیت «چندآوایی» یا *heteroglossia* است که بازی کامل معناهای موجود در زبان را آشکار می‌سازد. باختین، رمان را ترکیبی از چندین لایه از گفتمان‌ها می‌داند که به روش‌های مختلف، برخی سازگار و تعدادی ناسازگار، هدفی واحد را دنبال می‌کنند و در یک راستا قرار می‌گیرند. رمان به کمک سایر انواع زبان، که زبان و ارزش‌های اساسی و رسمی را به نحوی مضحک تقلید می‌کنند یا بی‌اعتبار می‌سازند، مجالی برای رویارویی و پایان بخشیدن به استیلای گفتمان تک‌گویانه و اقتدارگرا فراهم می‌آورد. این خود یادآور مفهوم «کارناوالی‌گری»^۲ باختین است که به موجب آن ادبیات می‌تواند گفتمان‌ها را از محدوده‌ی زبان مرسوم تألیف [اقتدار] خارج سازد تا «ساختار سلسله مراتبی و کلیدی اشکال وحشت، احترام، پرهیزکاری و آیین مربوطه» را در حالت تعلیق نگاه دارد. کارناوال، به مردمی که در زندگی روزمره «با موانع سلسله مراتبی و غیرقابل رسوخ از یکدیگر جدا مانده‌اند» اجازه می‌دهد تا «به عرصه‌ی برخوردهای آزاد و آشنا پا بگذارند». نظم رسمی و رایج از همین راه، به حالت تعلیق درمی‌آید و

1. Verbal-ideological world

2. Carnavalesque

زمینه برای شکل‌گیری روابطی جدید فراهم می‌آید. کارناوال از نظر باختین مبنایی متلون و «دو وجهی» دارد و شرایط بروز روابط مکالمه‌ای را به نحو کاملاً آزاد، مهیا و ممکن می‌سازد.

گفتمان‌های مختلف ممکن است در رمان به شیوه‌های گوناگون نظام یابند، چنان که به عنوان نمونه در متن واقع‌گرا ما با سلسله مراتبی از گفتمان‌های مشخص مواجه هستیم که تحت سیطره‌ی یک صدا یا راوی مرکزی و برتر قرار دارند، حال آن که در متن نوگرا نشانی از چنین صدای مرکزیت یافته‌ای نمی‌یابیم و به جای آن زمینه برای بروز بازی آزادانه‌تر صداهاپی که هیچ یک آشکارا بر دیگری برتری ندارند فراهم آمده است. البته از یک نکته نباید غافل ماند که رمان‌ها عموماً بنابر ماهیت خویش، گفتمان‌های متعددی را در ارتباط با تجدید ساخت بالقوه‌ی زبان و روابط اجتماعی به خدمت می‌گیرند. یکی از نمونه‌های گویا و کم و بیش واقع‌گرایانه برای نظریه‌های باختین کتاب روزگار سخت اثر چارلز دیکنز است که در آن گفتمان‌های رسمی و حاکم آموزش و پرورش، علم، صنعتی شدن، رفاه و «حقایق» طرح شده از سوی صاحبان کارخانه‌ها، و سیاستمداران و استعمارکنندگان کارگران، در تضاد و تقابل با زبانی قرار می‌گیرند که با سیرک، به عنوان جایگاه اصلی اعمال خنده‌آور، و همچنین بازی [نمایش] و تخیل، رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. درست است که نظام رسمی و حیطه‌های رسمیت یافته در این اثر به کلی از میان نمی‌روند، اما باید اذعان کرد که دچار تحول می‌شوند و به یاری تقابل‌های مذکور، راهکاری قابل تحمل و پذیرفتنی عرضه می‌گردد که همان خط مشی مطلوب و خواستنی داستان‌های واقع‌گرا در قرن نوزدهم به شمار می‌رود. اشارات ضمنی باختین به مقوله‌ی ادبیات، زبان و نقد ادبی، در نظریه‌های وی از اهمیت به سزایی برخوردارند. ادبیات در آن‌ها یک پیکره‌ی معرفتی ثابت، بی‌زمان و عام به حساب نمی‌آید، بلکه پدیده‌ای است که در معرض قرائت‌های متفاوت، متغیر و حتا متناقض قرار می‌گیرد. همین حکم بر زبان نیز صادق است و آن را نمی‌توان نظامی یکپارچه، متجانس و انتزاعی تصور کرد که به لحاظ شکل دادن به معرفت

و خودآگاهی، حالت مجموعه‌ای نامتجانس و «مادی» به خود گرفته باشد. تا جایی هم که به حوزه‌ی نقد مربوط می‌شود آن را، علی‌رغم ادعاها و عقاید مخالف بسیاری از منتقدین یا جنبش‌های نقادی، باید زبان یا گفتمانی برخوردار از ماهیت منحصر به فرد مکالمه‌ای در نظر گرفت، که آن نیز خود در چنبره‌ی شرایط تاریخی گرفتار است. شاید می‌توانستیم رابطه‌ی نقد ادبی با ادبیات را به مثابه‌ی یکی از گفتمان‌های رقابتی در نظر بگیریم که در پی استقرار «حقایقی» خاص، و دیده بستن بر قرائت‌های دیگر هستند، چنان که در داستان واقع‌گرا صدای برتر به انجام آن مبادرت می‌ورزد. و خواننده را وامی‌دارد تا به شیوه‌ای خاص، که چارچوب و ساختاری طبیعی دارد، در پدیده‌ها و امور نظر افکند. نظریه‌های باختین فراتر از حد مطلوب برخی منتقدان و نهادها، موجب بروز واکنش‌های آزادانه‌تر و تکثرگرایانه‌تر نسبت به ادبیات می‌شوند.

رولان بارت ایده‌های زبانی باختین را گسترش داد. وی استدلال می‌کند که زبانی سالم‌تر است که نظرها را به سوی خود زبان معطوف سازد، نه آن که قیافه عوض کرده، خود را به صورت «طبیعی» جا بزند تا از این رهگذر، فرآیندهای معنایی و دلالت‌مندی را از نظر پوشیده نگاه دارد. زبان مورد نظر وی از ساختاری برخوردار است، که خود آن را نشانه‌ی «دوسویه» می‌خواند و قادر است در یک زمان، هم احساسی از معنا و هم احساسی از فرآیند شکل‌گیری خود را به مخاطب انتقال دهد. این رویکرد، مفهوم مکالمه‌ای باختین و مفهوم آشنایی‌زدایی اشک洛夫سکی را، که هر دو واژگون کردن بساط «وضوح» متن بوده‌اند، با یکدیگر ادغام می‌کند.

یاکوبسن و «استعاره^۱ و مجاز^۲»

یکی دیگر از کسانی که با حلقه‌ی زبان‌شناسی مسکو ارتباط داشت و بعدها در دهه‌های سی و چهل به محفل زبان‌شناسی پراگ ملحق شد و

متعاقب آن راه امریکا در پیش گرفت، رومن یا کوبسن^۱ بود. تأثیر آراء وی در زمینه‌ی نظریه‌ی ادبی و نقد، چه در امریکا یا بریتانیا مشهود بوده است.

علاقه‌ی یاکوبسن به زبان و زبان‌شناسی تنها به ادبیات منحصر نمی‌شد و دایره‌ی بسیار وسیع‌تری را در برمی‌گرفت، چنان‌که نظریه‌های زبانی او در خصوص اختلال یا انحراف در بیماری‌های ذهنی، نقش ارزنده‌ای در روان‌پزشکی پیدا کرده‌اند. در واقع باید گفت که بنیان نظریه‌های اصلی زبان و ادبیت یاکوبسن بر پایه‌ی مبحث اختلال یا انحراف زبانی استوار گشته است. زبان در کل به دیده‌ی وی به دو بخش اصلی تقسیم می‌گردد. یا بهتر است گفته شود که برخی از انواع زبان، کیفیاتی از خود بروز می‌دهند که آن‌ها را به جایگاه یکی از دو محور یا قطب زبانی نزدیک می‌سازد. یاکوبسن از این دو به عنوان استعاره و مجاز نام می‌برد. این تقسیم‌بندی حاصل مشاهدات بالینی گروهی از بیماران روانی بوده است که از «آفازیا»^۲، یا اختلال در امر گفتار رنج می‌برده‌اند. او نتیجه‌ی تحقیقات خویش را در مقاله‌ای تحت عنوان «دو وجه از زبان و دو نمونه از اختلالات گفتاری»^۳ (۱۹۵۶) منتشر ساخت. استعاره و مجاز به ریخت‌هایی گفتاری نظر دارند و یاکوبسن به منظور احاطه بر ریخت‌های وسیع زبانی که در نوشتار یا گفتمانی خاص تداول می‌یابند مرزهای تقسیم‌بندی خود را گسترش می‌دهد. اصطلاح مجاز کمتر بر سر زبان‌ها بوده است، و حاوی معنایی قطعی و انعطاف‌ناپذیر برای نشان دادن امری منسوب به جای پدیده‌ی موردنظر است، نظیر واژه‌ی «تاج» به جای «سلطنت»، یا «دست‌ها» به جای «ملوانان». اما استعاره به کارگیری نام یا اصطلاحی در جایگاه غیر برای یک ابژه است، چنان‌که برای مثال در ترکیب «گروه اسکلتی»، واژه‌ای از مقوله‌ی آناتومی به قصد ایجاد

۱. Roman Jakobson، زبان‌شناس روسی - امریکایی (۱۹۸۲-۱۸۹۶).

2. Aphasia

3. Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbance

تصویری مؤکد و شدت یافته از جمع کوچک و دست و پا چلفتی کارکنان کشتی به کار گرفته می‌شود.

یاکوبسن در هنگام مشاهده‌ی بیماران مبتلا به آفازیا، دو نوع اختلال زبانی یا گفتاری را تشخیص داد. اولی را «بی‌نظمی مشابهت»^۱ نامید، که در جریان آن بیماران در زنجیره‌ی زبانی گرفتار می‌آیند که خلاصی از چنگال آن ناممکن می‌نماید. البته این امکان نیز وجود دارد که کلماتی هم گروه و وابسته به زنجیره‌ای یکسان، از قبیل چاقو به جای «چنگال»، یا «تیغه» به جای «چاقو»، به جای یکدیگر بنشینند. بیمارانی که از این بی‌نظمی رنج می‌برند حتماً نمی‌توانند به شیوه‌های انتزاعی یا غیرواقعی از زبان استفاده کنند و برای مثال اگر بارشی واقعی در کار نباشد از گفتن جمله‌ی «باران می‌بارد» عاجز می‌مانند. یاکوبسن این نوع اختلال را که در فرآیند آن، یک گفتمان به لحاظ روابطش با امر مشابهت تشخیص می‌یابد به جنبه‌ی «مجازی» زبان تشبیه کرد.

دومین حالت آفازیا را یاکوبسن «بی‌نظمی مجاورت»^۲ نامید. در این یکی به واسطه‌ی از هم گسیختگی شدید روابط مألوف در میان کلمات، گفتار بیماران یا اصولاً عاری از هرگونه مفهوم است، یا نصیبی اندک از آن می‌برد. زبان افراد مبتلا ممکن است ظاهری کاملاً اتفاقی و پریشان به خود بگیرد. یاکوبسن این اختلال آفازیک را به جنبه‌ی استعاری زبان تشبیه کرد که عملکرد استعاره در آن به صورت نوعی اختلال زبانی درمی‌آید و در جریان آن، کلمه‌ی زنجیره یا حوزه‌ای زبانی را، به منظور تشدید معنا، در زنجیره و حوزه‌ای دیگر می‌نشانند.

یاکوبسن در دنباله‌ی نظریات خود بدانجا رسید که فرم‌هایی از نوشتار - چه ادبی یا غیر آن - رو به سوی یکی از دو قطب مجازی یا استعاری دارند. نوشتار واقع‌گرا یا مستند به عنوان مثال، نمایشگر کیفیات والای مجازی هستند، در حالی که داستان و شعر تجربی و نوگرا، کیفیتی آشفته‌تر (جابه‌جا شده‌تر) و در نتیجه استعاری‌تر به خود می‌گیرند. برخی

1. Similarity disorder 2. contiguity disorder

از متون نیز ممکن است عناصری از هر دو این محورها را با هم ادغام نموده و به خدمت بگیرند: نمونه‌ی بارز آن نمایشنامه‌ی شاه‌لیر است که در آن، نمایش با حالتی بسیار مجازی، زبانی شاهانه، اقتداری پدران و اوضاع اجتماعی بسامان شروع می‌شود و همین که خانواده، دربار و شخصیت «لیر» از هم می‌پاشند، زبان وی نیز تغییر یافته و بسیار آشفته و استعاری می‌گردد. شاید بتوان گفت که استعاره حالتی بدعت‌گذارتر و زیاتر از مجاز است، با قابلیت خلق معناهایی تازه، به شیوه‌هایی که در توان زبان مجازی نیست. زبان مجازی فقط به تقویت و تحکیم روش‌های شناخته شده‌ی ادراک دلبستگی نشان می‌دهد و این امر نه تنها در سطح معنا یا دلالت بخشی، که در زمینه‌ی ساختار یا نحو نیز قابل مشاهده است؛ تا جایی که جمله‌ی ثابت و موزون و مقطعی را به مجاز ربط می‌دهند و ساختارهای آشفته‌تر (جابه‌جا شده‌تر) - که مانند اشعار می‌می، کامینگز^۱ یا برخی از داستان‌های جیمز جویس یا ویلیام فاکنر، حتا تا مرحله‌ی حذف نقطه‌گذاری پیش می‌روند - را به استعاره نسبت می‌دهند. یکی دیگر از نظریه‌های مربوط به زبان ادبی که یاکوبسن رواج داد، با مقوله‌ای ارتباط می‌یابد که خود نام بوطیقا بر آن نهاده بود. یاکوبسن با توسل به این نظریه خاطر نشان می‌ساخت که بوطیقا یا زبان ادبی به لحاظ «قطر دادن» به خود و جلب توجه، از دیگر انواع نوشتار متمایز می‌گردد؛ و این مبحث با برخی ایده‌های زبان ادبی که پیش‌تر از نظر گذرانده‌ایم چندان اختلافی ندارد. مفهومی که یاکوبسن از «وجه غالب» در نظر دارد به همین نظریه برمی‌گردد، یعنی اشکال مختلف نوشتاری یا انواع (ژانرهای) گوناگون و متون خاصی که در محدوده‌ی آن‌ها می‌گنجند، صرفاً ریخت‌های زبانی غالب را به معرض دید می‌گذارند. یکی دیگر از راه‌های ارزیابی این موضوع، «زمینه‌سازی‌های» متن برای برخی وجوه زبانی است. بدان معنا که همواره ریخت‌های خاصی از زبان را مهم یا شاخص جلوه می‌دهند. زمینه‌سازی برای صدا یا وجوه آوایی (فوتیک)

۱. E. E. Cummings، شاعر امریکایی (۱۹۶۲-۱۸۹۴).

زبان در شعر، عموماً به گونه‌ای است که در انواع دیگر چندان رواج ندارد. نظام‌های معین آوایی در قلمرو شعر، امکان شناسایی فرم‌های خاص شاعرانه را، که با زمینه‌سازی ساختاری معین درآمیخته، فراهم می‌آورند و تشخیص تفاوت میان یک سانت^۱ (غزل) و بالاد^۲ (قصیده) در این هنگام عملی می‌گردد. نوشتارهای واقع‌گرایانه یا مستند، برای زبانی مرجع یا شفاف، که در ظاهر ما را به جهانی ورای خود ارجاع می‌دهد، زمینه‌سازی می‌کنند، حال آن‌که نوشتار موسوم به «ماوراء داستان»^۳، به عوض جهانی بیرون از خود، برای زبان و ماهیت ساختاری‌اش زمینه‌چینی می‌کند. یک متن در کنار خصوصیات «غالب»، به یکسان از وجوه «انحراف» - یعنی همان ریخت‌های زبانی گسیخته از قراردادهای غالب - نیز برخوردار است. یکی از بهترین مثال‌ها برای آن نوشتار مستند جرج اورول^۴ به نام جاده‌ی اسکله‌ی ویگن^۵ (۱۹۳۷) است که در آن، روایت، گاهی از زبان ارجاعی و مجازی به سوی محور استعاره کشیده می‌شود. اورول در پاراگراف زیر، با نوعی جابه‌جایی قابل توجه از قراردادهای توصیفی نوشته‌ی مستند به حالتی شاعرانه‌تر، ادبی‌تر و استعاره‌ی تر در متن، توازنی در میان حرکت از محدوده‌ی صنعتی به سوی چشم‌انداز روستایی پدید می‌آورد:

آدم در کشور کوچک و کثیف و شلوغی مثل سرزمین ما پلیدی را امری مسلم می‌پندارد. به نظر می‌آید که چشم‌انداز طبیعی و متصور در این مکان باید تلی از آت و آشغال و دودکش باشد، نه علفزار و درختان. انسان حتا در مکان‌های دورافتاده هم انتظاری نیم‌بند دارد تا یک بطری شکسته یا قوطی زنگ‌زده را از زمین بردارد. اما برف این جا، بی‌ردپایی بر آن، چنان یک دست و انبوه بود که تنها، لبه‌ی دیوارهای سنگی حصار، پیچان بر تپه‌ها چون جاده‌هایی سیاه، پیدا بود. به یاد آوردم که زمانی دی. اچ. لارنس

1. sonnet

2. ballad

3. metafictional

۴. George Orwell، نویسنده انگلیسی (۱۹۵۰-۱۹۰۳).

5. The Road to Wigan Pier

در توصیف آن، یا منظره‌ای در اطراف گفته بود که، تپه‌های برف‌پوش «به سان عضله» به دوردست تاب خورده‌اند. اما این نه همانی بود که به دیده‌ی من می‌آمد. برف و دیوارهای سیاه به چشم من چون جامه‌ای سفید بودند با نواری سیاه بر پهنای آن.

بر نظریه‌های یاکوبسن به واسطه‌ی تأکیدات بیش از حد فرمالیستی، و نادیده گرفتن بُعد تاریخی زبان خرده گرفته‌اند. بدون تردید می‌توان گفت که استعاره و مجاز مقولاتی «ثابت» نیستند و زبان به گونه‌ای دستخوش تغییر می‌شود که استعاره‌ها پس از وانهادن نیروی بدعت و تازه‌گی‌شان خود، نقشی انعطاف‌ناپذیر و «عادی» به خود می‌گیرند. نکته‌ی دیگری که مفهوم «بوطیقا» و زمینه‌سازی یاکوبسن بر آن اشاره دارد، همانا انحراف زبان ادبی از هنجار (نُرم) است. برخی از نظریه‌پردازان که به وجود زبان «عادی» اعتقادی ندارند - و عده‌ای که پا از آن فراتر گذاشته و از ذات استعاری کل زبان سخن به میان آورده‌اند - زیر بار این ایده (انحراف زبان از هنجار) نرفته‌اند و چنان در آن شک کرده‌اند که گویی زبان ادبی با هیچ یک از گفتمان‌های دیگر تفاوتی ندارد. بنده به سهم خود اعتقاد دارم که تعیین طبقه و مرزهای مشخص و قاطع برای گفتمان‌های ادبی و غیرادبی عملی مخاطره‌آمیز است. گفتمان ادبی به لحاظ فرم و تاریخ، مقوله‌ای «وابسته» است و به همین دلیل در معرض تغییر و تحول قرار دارد و درهای آن پیوسته به روی تعریف، و باز تعریف کماکان باز است. همچنین خصوصیات فرمی آن از راه اختلاف با گونه‌های دیگر زبان، و ماهیت تاریخی‌اش به واسطه‌ی تفاوت - یا تطابق - با گفتمان‌های رسمی و قراردادی نمودار می‌شوند. اگر به مانند برخی از منتقدان که زبان ادبی را پدیده‌ای کاملاً ذهنی دانسته‌اند، به شیوه‌ی نظاره‌گری عمل کنیم، به عبارتی، چشم بر وجوه گسترده اجتماعی و ایدئولوژیکی زبان و گفتمان ادبی بسته است، روشی عبث و عاری از دقت در پیش گرفته‌ایم. اما نکته‌ای را که نباید فراموش کرد بحث برانگیز بودن مفهوم ادبیات و «ادبیت» است، چنان که نمی‌توان آن را پدیده‌ای عینی و تغییرناپذیر.

برحسب زبانی منحصر به اخلاق یا «حقیقت» تعریف کرد، بلکه باید اذعان داشت که این مفهوم پیوسته در معرض تعاریف مجدد قرار می‌گیرد.

شاید یکی از رویکردهای سودمند و پذیرفتنی آن باشد که کلیه‌ی فرم‌های نوشتاری و متون را در راه به کارگیری شگردهای متعدد زبانی و روایی ببینیم؛ همان شگردهایی که خود در پی استقرار معرفت‌ها و ارزش‌هایی خاص هستند و از چنان تنوعی برخوردارند که محدوده‌ی آن، شگردهای بسیار آشنا- در واقع شاید آن‌قدر آشنا که نتوانیم آن‌ها را شگرد بخوانیم- تا شگردهای غیرمتعارف، پیچیده و مسأله‌ساز، همه را در برمی‌گیرد. اگر صرفاً به این طریق در متون ادبی نظر افکنیم، از برخی از صور متنتیت غافل خواهیم ماند: آن‌ها که مدام گرداگرد ما شکل می‌گیرند و در واقع شاید برخوردار از پیچیدگی‌ها و باریک‌بینی‌هایی هم‌تراز با مفهوم «ادبی»، یا نمایشگر کیفیاتی ادبی باشند که به لحاظ فرآیند ساختاری «ادبیات» به چشم نیامده‌اند، یا کنار گذاشته شده‌اند. تلاش برای تعیین حدود زبان ادبی به کمک واژگان مهذب و آراسته (که از آن میان می‌توان به «بیان شاعرانه»^۱ی مورد توجه بسیاری از شاعران قرن هجدهمی اشاره کرد)، به یک فرم نوشتاری بسته و مآلاً کلیشه‌ای خواهد انجامید. آن چه که برای منتقدان ضرورت دارد آگاهی از زبان‌های متداول در موقع تولید و مصرف متون، و توانایی «خوانش» آن‌ها برحسب اهمیت تاریخی‌شان است. شک نیست که متون در طول تاریخ دستخوش تغییر می‌گردند و دلیل عمده‌ی تغییر نیز عملکرد خود زبان است. برخی از زبان‌های ادبی در حاشیه‌ی گفتمان قراردادی جا گرفته‌اند و در یک لحظه‌ی تاریخی خاص معنا را به سوی مرزهای آن سوق می‌دهند. اما ادبیات- شاید بیش از هر گفتمان دیگری- قادر است در خصوص اصلاح معرفت، و گشایش زبان بسته و واحد یا تک‌گویانه (مونولوژیک) گفتمان رسمی یا قراردادی، از خود قابلیت نشان دهد. برای مثال در شعر لندن^۱

1. London

از مجموعه‌ی *توانه‌های تجربه*^۱ (۱۷۹۴) اثر ویلیام بلیک^۲، واژه‌ی مجاز^۳ در مصرع آغازین «در خیابان‌های مجاز پرسه می‌زنم»^۴، بر دو معنای کاملاً متفاوت دلالت دارد: نخست به مفهوم فرامین یا اختیارات آزادی از سوی دستگاه سلطنت، و دوم به مفهوم اجازه‌ی موقت، و محدودیت، که خودگویای ظاهر فریبنده‌ی این آزادی است. زبان ادبی می‌تواند «دال» به ظاهر پایدار را به سوی «مدلول‌های» جدید بکشد.

ب- روایت

روایت نیز در کنار زبان، یکی از مهم‌ترین حوزه‌های نظریه‌ی نوین ادبی به شمار می‌رود. تحقیقاتی که در قرن بیستم در زمینه‌ی روایت، خاصه توسط اروپاییان صورت گرفته، در حکم پایه و اساس برای جنبش «ساختارگرایی» بوده است. دامنه‌ی آن از ورای تحلیل متون ادبی به عرصه‌های وسیع‌تر فرهنگی و انسان‌شناسانه نیز کشیده شده است. روایت چنان آشکار یا طبیعی به نظر می‌آید که ممکن است از نقش تأثیرگذار آن غافل بمانیم. روایت هم به سان زبان، صرفاً چنان می‌نماید که «آن جا» - شفاف یا نامرئی - حضور دارد. از سوی دیگر باید اظهار کرد که از ارسطو به بعد، منتقدان یا نظریه‌پردازان از روایت، خواه نمایشی، داستانی یا شاعرانه، به عنوان عنصر اساسی و اصلی متن ادبی خبر داشته‌اند؛ ناگفته نماند که خصلت‌های روایی برخی از اشعار، نسبت به اغلب داستان‌های به نثر یا درام، کمتر بوده است. نمایشنامه در نظر ارسطو مشتمل بر سه بخش آغازین، میانی و پایانی بوده است. وی هم‌چنین توانسته است خصلت‌های پیچیده‌تر درام یونان باستان از قبیل «چرخش ناگهانی»^۵ را، که در جریان آن کنش دستخوش چرخش یا حرکتی معکوس می‌گردد، شناسایی کند. در بریتانیا و امریکا، رمان از

1. songs of Experience

2. William Blake، شاعر انگلیسی (۱۷۵۷-۱۸۲۷).

3. charter'd

4. I Wander thro' each charter'd street

5. Peripeteia

موقعی به عنوان مبحث قابل تحقیق در قرن بیستم مورد توجه قرار گرفت، که نقد رمان رواج یافت و نظریه‌ی داستانی پا به عرصه‌ی وجود گذاشت. بخش «مقدمه»ی رمان‌های هنری جیمز، نظرها را به سوی نقش برجسته‌ی فرآیندهای بازگویی داستان جلب کرد و نشان داد که این فرآیندها، از خود موضوع داستان بحث‌برانگیزتر هستند. در ضمن، همین مقدمه‌ها اصطلاحی تحت عنوان «مکان مشاهده»^۱ را، که بعدها به صورت «زاویه دید»^۲ درآمد و این اواخر به عنوان «کانون‌سازی»^۳ روایت از آن نام می‌برند، رواج دادند. تفاوتی را هم که ئی. ام. فورستر^۴ در کتاب خود، جنبه‌های رمان^۵ (۱۹۲۷) در میان داستان و طرح قایل شده، روزبه‌روز عمیق‌تر شده و بیش‌تر در معرض حک و اصلاح قرار گرفته است.

روایت و زبان را می‌توان وجوهی از متون ادبی یا گفتمان دانست که از ویژگی گنجایشی دوسویه برخوردارند. روایت، راهی برای ترکیب واحدهای زبان به ساختارهای بزرگ‌تر است و تمامی کارکردهای زبانی در نهان، دارای مفهومی از زمان، جهت و کنش هستند، یا دست‌کم اشاره‌ای بر آن‌ها دارند. یکی از عوامل ضروری و بنیادین در روایت، وجود «گوینده» و «شنونده یا خواننده» است که تحت عناوین مختلف و متنوع از آن‌ها نام برده می‌شود. برای نمونه، رومن یا کوبسن در «مدل ارتباطی» خود نام «خطاب‌گر» و «مخاطب» را برمی‌گزیند که همین اصطلاحات، انواع و اقسام روایت‌گران و روایت‌شوندگان را به طور کامل دربرمی‌گیرد. واحدهای روایی، از ساده‌ترین ترکیبات و اعمال زبانی آن گرفته تا پیچیده‌ترین‌شان را می‌توان شکل داد و حالتی عینی بدان‌ها بخشید. دو تن از نظریه‌پردازان جدید، روایت را شرط ضروری و اجتناب‌ناپذیر زبان، معنا و معرفت دانسته‌اند. رولان بارت در جستاری به

1. Post of observation

2. Point of view

3. Focalization

۴. E. M. Forster، رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۷۹-۱۹۷۰).

5. Aspects of the Novel

نام درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها^۱ (۱۹۶۶)، آن را به شکل زیر بیان می‌کند:

روایت‌های جهان بی‌شمارند. روایت پیش از هر چیز، مجموعه‌ای شگفت‌انگیز از انواع (ژانرها) است، که خود چنان در میان پدیده‌های گوناگون توزیع گشته‌اند که گویی هر ماده به منظور دریافت داستان‌های بشر ساختار پیدا کرده است. روایت را آن توان است که با زبانی صریح، اعم از گفتاری یا نوشتاری، تصاویر ثابت و متحرک، و حرکات، یا آمیزه‌ای منسجم و منظم از کل این پدیده‌ها به حرکت درآید. روایت در اسطوره، افسانه، حکایت، قصه، نوول^۲، حماسه، تاریخ، تراژدی، درام، طنز، پانتومیم، نقاشی (تابلوی اورسولای قدیس اثر کارپاچو^۳ را در نظر آورید)، پنجره‌های نقش‌دار، سینما، فیلم‌های کمدی، برنامه (آیتم)‌های خبری و گفتگو، حضور خود را اعلام می‌کند. علاوه بر آن می‌تواند در لوای این اشکال متنوع، و کم و بیش بی‌شمار، در هر عصر و هر دوره‌ی، در هر مکان و اجتماعی، وجود خود را به رخ کشد. آغاز آن به ابتدای تاریخ نوع بشر برمی‌گردد و جایی نیست، یا اصلاً نبوده است که در آن مردمی بدون روایت زیسته باشند.... اگر به تقسیم‌بندی موجود میان ادبیات خوب یا بد توجهی نداشته باشیم، روایت یک امر بین‌المللی، فراتاریخی و فرافرهنگی است: چیزی است که صرفاً وجود دارد، هم‌چون خود زندگی.^(۷)

فردریک جیمسن^۴، منتقد و نظریه‌پرداز امریکایی در این باره می‌گوید، «فرآیند خبردهنده‌گی همه‌جانبه «روایت» به نظر بنده... عملکرد یا شاخص اصلی ذهن بشری بوده است».^(۸)

از این منظر، روایت به صورت زیربنا یا ساختاردهنده‌ی کل نوشتار و تفکر ما، یعنی انواع مختلف معرفت درمی‌آید. این جا هم به مانند زبان،

1. Introduction to the structural Analysis of Narratives

۲. Novella ، داستان نیمه بلند.

3. Carpaccio

4. Fredric Jameson

فرض را باید بر وجود برخی عناصر مشترک در میان روایت‌ها گرفت و در عین حال از تمایز و تشخیص ناپذیری روایت‌ها غافل نماند. به راستی عامل تفاوت آرزوهای بزرگ^۱ (۱۸۶۲) و خانه‌ی قانون‌زده^۲ (۳-۱۸۵۲) در چه است؟ چه گونه می‌توان در میان این رمان‌ها و داستان قتل راجر اکروید^۳ اثر آگاتا کریستی^۴، تفاوت قایل شد و پی برد که رمان‌های دیکنز دارای چنان خصوصیتی هستند که در مناسباتی قراردادی‌تر، رد پای مؤلف را آشکار ساخته و نشانه‌های نوشته شدن کلیه‌ی این آثار به دست نویسنده‌ای واحد را بروز می‌دهند؟ تنش موجود میان شباهت یا قرارداد و اختلاف، در بطن نظریه‌ی روایت، بسیار حادث‌تر است، اما همین امر نیز در راه تبیین فرآیندهای طبقه‌بندی و سامان‌دهی نوشتارهای مختلف، که مراتب یا انواع گوناگون معرفت و حقیقت را به آن‌ها نسبت می‌دهیم، کارساز واقع خواهد شد.

روایت‌شناسی: روایت و روایت‌گری

پژوهش نگره‌ای روایت به روایت‌شناسی معروف شده است، که همان دستور زبان عملی روایت معنا می‌دهد. در این جا نیز، هم چون مقوله‌ی زبان، نخستین نظریه‌های روایتی از روسیه و جنبش موسوم به فرمالیست‌های روس، در ابتدای قرن (بیستم)، سر برآوردند. بعدها سرو کله‌ی رولان بارت پیدا شد تا در خصوص نحوه‌ی امکان طبقه‌بندی روایت‌ها، و ارایه‌ی «مدل» برای نمایش ویژگی‌های اصلی روایت به چون و چرا بپردازد. بارت دو روش را برای انجام پروژه‌ی مذکور عملی یافت که اولی روش القایی و دیگری استقرایی بود. در روش نخست، تمامی روایت‌ها، یا هر آن تعداد که دست می‌داد مورد ارزیابی قرار گرفته و کیفیات شاخص آن‌ها درج می‌گردید. در دومی، یک مدل یا نظریه‌ی

۱. Great Expectation، اثر چارلز دیکنز.

۲. Bleak house، اثر چارلز دیکنز.

3. The Murder of Roger Ackroyd

۴. Agatha Christie، نویسنده انگلیسی داستان‌های جنایی (۱۸۹۱-۱۹۷۶).

فرضی ارایه می‌گشت و روایت‌های مختلف را با توجه به آن مورد سنجش و آزمایش قرار می‌دادند.

نخستین تلاش عمده در راه ایجاد یک «مدل» روایتی، ادغام دو رویکرد مذکور با یکدیگر بود که بر ارزیابی نزدیک به دویست نمونه از انواع خاص روایتی قصه‌های عامیانه، و تحلیل عناصر سازنده‌ی آن‌ها مشتمل می‌گشت: این مدل را بدین ترتیب می‌توانستند آن قدر گسترش دهند که فرم‌های دیگر روایتی را نیز در برگیرد. ولادیمیر پراپ^۱، فرمالیست روس، به چنین کاری مبادرت ورزید و یافته‌های وی در اثری به نام ریخت‌شناسی قصه‌ی عامیانه^۲ در سال ۱۹۲۸ انتشار یافت. قصه‌ی عامیانه از هفت «حوزه‌ی کنش»^۳ و سی و یک «عملکرد» یا عنصر ثابت تشکیل می‌شد. هر یک از قصه‌های عامیانه شاخه‌های متعددی از این تقسیم‌بندی را به خدمت می‌گرفتند. «حوزه‌های کنش»، الگویی از قبیل قهرمان، آدم بد ذات، فرد یاری‌رسان، شخص گمشده و امثال آن بودند که در این نوع قصه‌ها نقشی عمده و غالب داشتند. «عملکردها» هم وقایع یا کنش‌هایی بودند که روایت را در جهت خاصی هدایت می‌کردند. یافته‌های پراپ گویای آن بودند که حضور کلیه‌ی این سی و یک عملکرد در یک روایت ضرورتی ندارد، ولی از سوی دیگر بر نحوه‌ی یکنواخت استقرار عملکردهای به کار گرفته شده در روایت، و نظم تغییرناپذیر آن‌ها تأکید داشتند. در جدول تنظیمی پراپ، قصه‌ها معمولاً با «عملکرد» ازدواج پایان می‌پذیرفتند، که البته در مواردی، به صورت متغیرهایی چون کسب ثروت یا بازگشت به جمع خانواده نیز درمی‌آمدند. نکته‌ی بارزش در کار پراپ آن نیست که وی درکی جامع از روایت به ما ارزانی داشته است. چرا که این موضوع به لحاظ بافت معمول قصه‌های عامیانه که روایت‌هایی ساده و خطی هستند در واقع در حاشیه قرار می‌گیرد، بلکه آن است که وی به الگو یا ساختار «نهادینه» روایت در نوعی به خصوص

۱. Vladimir propp، مردم‌شناس روسی (۱۸۹۵-۱۹۷۰).

2. Morphology of the Folk-Tale

3. Spheres of action

اشاره می‌کند. ماده‌ی تحقیقی پراپ لاجرم فضای تحلیل وی را محدود ساخته، و خود تحلیل نیز بر وجوه خطی یا افقی روایت تکیه دارد و در زمینه‌ی ارزیابی وجوه ترکیبی یا عمودی روایت، که عرصه‌ی ظهور پیچیدگی‌های متکامل ساختاری و معنایی است، فعالیتی از خود نشان نمی‌دهد. در مقیاسی تأویلی، پراپ وجه «آرزو» را در روایت، یک عامل بسیار مهم و تعیین‌کننده می‌داند و آن دسته از پایان‌بندی‌های «ازدواجی» را، که آرزوی یک ابژه در آن‌ها مایه‌ی خشنودی و سرافرازی است (نظیر ابژه‌ی شاهزاده خانم یا کوزه‌ی طلا)، استعاره‌های دهقان روسی برای آرزوی غذا می‌خواند. آن چه را که پراپ به روشنی توضیح نمی‌دهد پایان‌بندی‌های بیرون از محدوده‌ی این الگو است که به نتیجه‌ای مطلوب و منظم ختم نمی‌شوند. با این اوصاف می‌توان گفت که کار وی در حکم نخستین تلاش‌ها برای نظریه‌بندی روایت، و توجه به ماهیت ساختاری آن بوده است. البته باید توجه داشت که شخصیت (کاراکتر) را در این جا بیش‌تر به صورت شگرد یا عملکردی در جهت پیوندکنش‌ها در نظر می‌گیرند، تا ما به ازایی برای اشخاص «واقعی»، که اعمالی «واقعی» انجام می‌دهند. آراء بسیاری بر مبنای نظریات پراپ شکل گرفته است که برخی از آن‌ها رویکردی ساختارگرایانه‌تر از بقیه، نسبت به روایت در پیش گرفته‌اند. رولان بارت، فرآیند روایت را به دو عنصر یا عملکرد، قابل کاهش می‌داند و از آن‌ها با اصطلاحات «یاریگر»^۱ و «هسته»^۲ یاد می‌کند. یاریگرها، نقش نوعی پس‌زمینه یا عامل اتفاقی را بازی می‌کنند، در حالی هسته‌ها، پیوندگاه روایت به حساب می‌آیند و در حکم جایگاه‌هایی برای لحظات تعیین‌کننده‌ی ظهور یا شکل‌گیری هستند، که «تردید یا عدم قطعیتی را آغاز یا پایان می‌بخشند». از این قرار ملاقات «پیپ»^۳ و «مگویچ» در ابتدای رمان «آروزهای بزرگ»، حکم یک هسته را پیدا می‌کند، و همین طور است گره‌گشایی فرجامین کتاب درباره‌ی آشکار

1. catalyser

2. nucleus

۳. پیپ، مگویچ و استلا شخصیت‌های کتاب «آروزهای بزرگ» چارلز دیکنز هستند.

شدن حامی واقعی «پیپ» و پدر «استلا»، یعنی «مگوییچ». در ابتدا چنین به نظر می‌آید که دیکتافون^۱ (ماشین ضبط صدا)، در داستان قتل راجر اکروید نقش یک یاریگر را بازی می‌کند، اما به محض برملا شدن طرح و توطئه در پایان کار، به عنوان عاملی دلالت‌گر در ماجرای قتل، حالت یک هسته را به خود می‌گیرد. رمان‌های پلیسی یا دلهره‌آور اغلب با مخفی نگاه داشتن کل وجه معنایی یا ارزشی خود تا مرحله‌ی نهایی کشف راز، به بازی با واحدهای روایتی می‌پردازند. نظریه‌ی فراگیر روایتی بارت، ساختاری پیچیده دارد و لازم است برای شناخت، پژوهشی کامل بر آن صورت گیرد. این نظریه در زمینه‌ی افشای وجوه ماندگار روایت، مبنا را بر فعالیت‌های پراپ و سایرین می‌گذارد و در این راه چنان پیش می‌رود که پس از خوانش متن، باقی ماندن در لایه‌ی سطحی «تأویل»، امری بسیار دشوار می‌نماید.

نکته‌ی قابل بحث در این جا، علاقه‌مندی نظریه‌های روایتی پراپ و بارت به تحلیل محتوا، یعنی شخصیت، کنش و فضا سازی است. روایت‌ها، نه تنها در سطح داستان که در جایگاه بیان یا «روایت‌گری» نیز وظیفه‌ی سروسامان بخشیدن به شخصیت‌ها، رویدادها و مکان‌ها را برعهده دارند. نقد سنتی برای تفاوت‌گذاری در میان وجوه مختلف متن، از اصطلاحات «محتوا» و «فرم» سود می‌جست و در آن «محتوا»، جوهر روایت، و «فرم»، روند بازنمایی این جوهر به حساب می‌آمد. در سال‌های اخیر با پیشرفت نظریه‌ی روایتی، اصطلاحات متنوع‌تری به خدمت گرفته شده است. ژرار ژنت^۲ نظریه‌پرداز فرانسوی، در اثر خود به نام *گفتمان روایت*^۳ (۱۹۷۲)، میان *histoire* یا داستان، *récit* یا روایت، و *narration* یا روایت‌گری، تفاوت قایل می‌شود. وی در ادامه به کمک همین اصطلاحات، روایت را به اجزاء متشکله‌ی آن تقسیم می‌کند و به ویژه بر

1. Dictaphone (dictation voice-recording machine)

۲. Gérard Genette، نظریه‌پرداز فرانسوی (-۱۹۳۰).

3. Narrative discourse

متنیت، و خود فرآیند بیان یا روایت‌گری تأکید می‌ورزد. ژنت از داستان/*histoire*، توالی رویدادها، یعنی آن چه را که خود «محتوای روایی» می‌خواند، مراد می‌کند. اگر داستان بلندی‌های بادگیر^۱ (۱۸۴۷) را مثال بگیریم، در صورت درخواست برای بازگویی «موضوع» رمان، فقط می‌توانیم داستان خطی آن - یعنی شخصیت‌ها و رویدادهای رمان را - به صورت چکیده و خلاصه بیان کنیم؛ که ژنت این امر را به مفهوم «مدلول» سوسور شبیه می‌داند. منظور از *récit* یا روایت، همان متن حقیقی است و زبان یا گفتمان گفتاری یا نوشتاری، که داستان به کمک آن بازگو می‌شود: فرآیندی که ممکن است نظم دوباره به وقایع ببخشد و شخصیت‌ها را در روابط مختلفی با یکدیگر، که در مفهوم «داستانی» تکمیل نشده‌اند، نشان دهد. این یکی را نیز ژنت با مبحث «دال» سوسور معادل می‌داند. بدین ترتیب باید گفت که کنش در رمان بلندی‌های بادگیر به صورت توالی رخدادها (کرونولوژی) ارائه نمی‌شود، بلکه حالت طرحی آشفته و موقت به خود می‌گیرد، چنان که برای مثال، تا وقتی کلیه‌ی اطلاعات مربوط به هیتکلیف^۲ را گردآوری نکرده‌ایم، به درک درستی از شخصیت او نخواهیم رسید. میزان بازگویی عینی داستان و روایت، به یاری اصطلاح *narration* یا روایت‌گری مشخص می‌گردد، که ژنت آن را «تولید کنش روایی» می‌نامد. با رجوع دوباره به رمان بلندی‌های بادگیر می‌توان چنین اظهار عقیده کرد که روایت‌گری یا بازگویی داستان، به ویژه از طریق فرآیندهای پیچیده‌ی روزنامه‌ی لاک وود^۳، توصیف نلی دین^۴ و عناصر مختلف دیگر، از جمله نامه‌ها و گزارشات گفتاری است که شاخص و دلالت‌مند می‌گردد. در این میان جدول زمانی روایت‌گری نیز خود دستخوش تغییر گردیده، فرآیند روایت‌گری را بیش از پیش پیچیده می‌سازد.

1. Wuthering Heights

۲. Heathcliff، شخصیت کتاب بلندی‌های بادگیر.

۳. Lockwood، شخصیت کتاب بلندی‌های بادگیر.

۴. Nelly Dean، شخصیتی داستانی در بلندی‌های بادگیر.

این حالات غیرمتعارف روایت‌گری در تمامی رمان‌ها به کار گرفته نمی‌شود، ولی گرایش ما همواره بدان است که خود را در حصار قراردادهای «معمول» راوی اول شخص یا سوم شخص گرفتار سازیم؛ چنان که هرگونه تناقض در امر روایت‌گری و طرح را بی‌چون و چرا بپذیریم و بر انحراف از این قراردادها انگ غیرمتعارف بزنیم. نظیر همین تقسیم‌بندی‌ها را نظریه‌پردازان دیگر هم به کار گرفته‌اند. پیش از ژنت، فرمالیست‌های روس از واژه‌ی «fabula» برای ماده‌ی داستان و «Suzet» برای طرح استفاده کرده بودند که به نوبه‌ی خود، همان فرآیندهای انتخاب، تنظیم و روایت ماده‌ی داستانی محسوب می‌شوند. این اصطلاحات گرچه در دیگر نظریه‌ی مدرن روایتی در فرانسه، معادل‌هایی نظیر *historie* و *discours* دارند، بدون تردید معادل‌هایی نیکو برای تقسیم‌بندی‌های شکیل‌تر ژنت به شمار می‌آیند. در سال‌های دهه‌ی پنجاه و شصت و پیش از ظهور مقوله‌ی روایت شناختی در اروپا، در نقد روایتی بریتانیا و امریکا، نوعی نگرش ایجاد شد که البته چندان ساختارمند و اصولی نبود. بهترین نمونه از آن کتابی است از وین سی. بوث^۱ به نام «علم بیان داستان»^۲ (۱۹۶۱)، که نگارنده در آن بر وجه تشکیل روایت از «گوینده» و «قصه»، و اهمیت درک این موضوع اصرار می‌ورزد. نویسنده‌ی کتاب مذکور، اصطلاحات خود را از یک حکم دی. اچ. لارنس به عاریت گرفته بود که «هیچ‌گاه به هنرمند اعتماد نکنید. به قصه اعتماد کنید». نگرش بوث، خود نمونه‌ی شاخص نوعی دیدگاه تجربی (مبتنی بر آزمایش و خطا) در دوره‌ی پیش-نگره‌ای است که می‌توان از آن به دیدگاه انگلو-امریکایی یاد کرد. این کتاب، تحقیقی گسترده و کم و بیش فراگیر در زمینه‌ی مجموعه‌ی متنوعی از متون داستانی به دست می‌دهد که نویسنده در ضمن آن، انواع گوناگون روایت‌گری را برمی‌شمرد و به ویژه بر مفهوم «زاویه دید» تأکید می‌ورزد. اما نکته‌ی جالب توجه در خصوص این کتاب، که با فرهیختگی و جزئیات

1. Wayne C. Booth

2. The Rhetoric of fiction

مفصل به رشته‌ی تحریر کشیده شده، آن است که استخراج یک الگو یا ترمینولوژی مشخص از آن، به جهت ارجاع به روایت، امری بس دشوار می‌نماید. شاید هم بنابر تقسیم‌بندی بارت، این نظریات بیش‌تر به رویکرد استقرایی نزدیک باشند، تا رویکرد القایی.

نحوه‌ی التفات بوث به اصطلاح «زاویه دید»، پیشاپیش از اصطلاح کانون‌سازی ژنت خبر می‌دهد. «زاویه دید» چنان که ژنت نشان می‌دهد، دو وجه از وجوه روایت‌گری را باطل می‌سازد؛ بدان معنا که شخص روایت‌کننده را با کسی که در متن حضور دارد و وقایع از منظر او دیده می‌شوند یکی می‌پندارد، حال آن‌که قضایا به این شکل نیست و «راوی» و «کانون‌ساز»، در فرآیند روایت‌گری معمولاً عناصری جدا از هم و منفک به حساب می‌آیند. رمان منسفیلد پارک (۱۸۱۴) اثر جین اوستن، از زبان راوی سوم شخص بازگو می‌شود، حال آن‌که کانون‌ساز در آن معمولاً «فانی پرایس»^۱ است. در روایت سوم شخص، احتمال اشتباه گرفتن این دو (راوی و کانون‌ساز) با هم بسیار کاهش می‌یابد. در روایت اول شخص اغلب به نظر می‌رسد که راوی و کانون‌ساز هر دو یک تن باشند، اما در این مورد به خصوص عجله جایز نیست و جوانب کار را باید به دقت زیر نظر گرفت. در رمان آرزوهای بزرگ، پیپ، هم راوی است و هم شخصیت محوری، اما زبان روایت، با آن‌که کانون‌ساز در اکثر موارد پیپ کودک است، به یک فرد بزرگسال تعلق دارد. ما در متونی نظیر دل تاریکی (۱۸۹۹) اثر جوزف کنراد^۲، یا گتسبی بزرگ (۱۹۲۶) نوشته‌ی اف. اسکات فیتزجرالد^۳ به روابط پیچیده‌تری مابین راوی و کانون‌ساز برمی‌خوریم؛ اما همین عناصر به ظاهر غیرقابل تشخیص را، در روایت‌های اول شخص که به مانند دو مورد فوق به شیوه‌ی مرور گذشته بیان می‌شوند، می‌توان شناسایی کرده و از یکدیگر منفک ساخت. در

۱. Fanny Price، یکی از شخصیت‌های کتاب منسفیلد پارک.

۲. Joseph Conrad، رمان‌نویس لهستانی الاصل انگلیسی (۱۸۵۷-۱۹۲۴).

۳. F. Scott Fitzgerald، نویسنده‌ی امریکایی (۱۸۹۶-۱۹۴۰).

رمان *بلندی‌های بادگیر*، کانون‌سازی به شیوه‌ی چندگانه وجود دارد و نقش کانون‌ساز در میان شخصیت‌های مختلف جابه‌جا می‌شود، که در این مابین، دو تن از آن‌ها به نام‌های لاک وود و نلی دین، به نقش راوی نیز ظاهر می‌شوند. شناخت این روابط در زمینه‌ی تحلیل اسلوب روایت، و به دنبال آن، ارزش‌گذاری برای شخصیت‌ها و جایگاه‌های معرفت و قدرت‌های گوناگون وابسته به آن‌ها در یک متن، از اهمیت فراوانی برخوردار است. ترکیب به ظاهر یکی شده‌ی «راوی/کانون‌ساز» نسبت به انواع دوگانه یا چندگانه‌ی آن، یک دیدگاه عام انسجام یافته‌تر و یکپارچه خلق می‌کند و در همین مقطع است که شاهد گسترش ارزشمند دیدگاه باختین در مورد رمان خواهیم بود. البته می‌توان آن را به ژانرهای دیگر نیز تعمیم داد. که در آن اعلام می‌شود، «هر جا تکرار موقعیت‌های پراکنده و وحدت نیافته مشاهده شود با متنی مکالمه‌ای یا باز سروکار داریم که در پی تحمیل یک دیدگاه یا ایدئولوژی واحد جهانی نیست». در این خصوص رمان *بلندی‌های بادگیر* از یک نظر شایان توجه است، و آن عقیم ماندن کوشش‌های لاک وود به منظور تحمیل منظری مجرد و وحدت یافته بر وقایع، به واسطه‌ی کانون‌سازهای جای گرفته در روایت خود او است. اولیس جیمز جویس، یک سری کانون‌سازهای جورواجور را آشکارا در پیش زمینه قرار می‌دهد، که نه تنها یک نظام سلسله مراتبی خشک را بر متن دیکته نمی‌کنند، بلکه شرایط را برای بروز دیدگاه‌های بازتر و نسبی‌تر نیز فراهم می‌آورند. در این جا اگر به مبحث متون شعری باز گردیم، درمی‌یابیم که در شعر *آخرین دوشس من*^۱ (۱۸۴۲) سروده‌ی براونینگ^۲، تمایزی مهم و دلالت‌مند رخ می‌نماید. در این شعر، با وجود روایت کل ماجرا از زبان «دوک فرارا»^۳، شیوه‌ی روایی، دست خواننده را باز می‌گذارد تا جایگاه‌هایی فرضی یا نقاط کانون‌سازی را بیرون از

1. My Last Duchess

۲. Robert Browning، شاعر انگلیسی (۱۸۸۹-۱۸۱۲).

3. Duke of Ferrara

محدوده‌ی اختیار راوی شکل دهد و از آن جا به نظاره‌ی اعمال دوک بنشیند. مضحک آن است که کانون‌سازهای پیشنهادی و انتخابی، مربوط به همسر فوت شده‌ی دوک و یک فرستاده‌ی اتریشی هستند که خود در شعر طرف خطاب قرار می‌گیرند و به یک معنا، با سکوت خود به سخن درمی‌آیند تا خواننده را به داوری در مورد دوک فراخوانند. *ترانه‌ی عاشقانه‌ی جی. آلفرد پروفراک* (۱۹۱۷) سروده‌ی تی. اس. الیوت، تنها یک راوی دارد، اما صداها یا کانون‌سازهای متعددی که در روح و روان او به پا می‌خیزند موجب می‌شوند تا وحدت شخصیتی او زیر سؤال برود. بعد ایدئولوژیکی روایت، خاصه در نظریه‌های «بستار»^۱ روایت، نمود بیش‌تری پیدا می‌کند. اهمیت پایان‌بندی در فعل و انفعال روایت، بر هیچ کس پوشیده نیست. روایت خط سیری را که معمولاً به یک نقطه‌ی اوج یا پایان می‌رسد عینیت می‌بخشد. روایت‌ها بنابر فرم خاص خود ناگزیر از فرجام و نقطه‌ی پایانی‌اند، اما نکته‌ای که حائز اهمیت است انعطاف‌پذیری ماهیت پایان‌بندی است که از یک سرانجام شسته رفته، یا همان که ئی. ام. فورستر در کتاب *جنبه‌های رمان*، «صاف و صیقلی» می‌خواند، گرفته تا وضعیت‌های نامحدودتر و ناگشوده‌تر، همه را دربرمی‌گیرد. فرانک کرمود^۲ در کتاب خود تحت عنوان *مفهوم پایان‌بندی*^۳ (۱۹۶۶)، از راه تحقیقاتی دامنه‌دار در متون مختلف، شیوه‌های تسخیر ادبیات توسط روایت‌های خاص را شناسایی می‌کند: عملکرد چنین روایت‌هایی در جهت ساخت انگاره‌هایی است که تجسم بخش برخی پایان‌بندی‌ها یا نتیجه‌گیری‌ها، از قبیل مکاشفه یا اتوپیا (مدینه‌ی فاضله) هستند. از این منظر شاید بتوان ادبیات را ساختاری مبتنی بر روایت‌هایی عظیم دانست که در طول زمان و فرهنگ در حال حرکت و جنبش بوده‌اند. چنین دیدگاهی را پیش‌تر در دهه‌های پنجاه و شصت، نورترپ فرای منتقد امریکایی، به صورت اسطوره‌های

1. closure

2. Frank Kermode

3. The sense of an Ending

کهن‌الگوی بنیادین آثار ادبی، با شور و حرارت مطرح ساخته بود. با این حال در سال‌های اخیر تغییراتی صورت گرفته است و پایان‌بندی‌هایی که حالت ایدئولوژیکی در آن‌ها غلظت بیش‌تری داشته است، رخ نموده‌اند. دیگر از بازنمایی ساختارهای عظیم اسطوره‌ای در این‌ها نشانی نیست، که بیش‌تر، مناسبات اجتماعی، اقتصادی و سیاسی پیرامون متن ادبی مورد نظر است. اصطلاحی که برای چنین پایان‌بندی‌هایی در نظر گرفته‌اند «بستار» است که بنا بر حسب معمول، فرجام کار یا مرحله‌ی اوج و تعیین‌کننده‌ی روایت به حساب می‌آید. این روند را به ویژه در رمان‌های قرن نوزدهمی، و هر آن چه که برخی از منتقدان و نظریه‌پردازان، از آن و فرم نوشتاری وابسته به عنوان نوع (ژانر) و متن «واقع‌گرای کلاسیک» نام می‌برند، و هم چنین در اغلب داستان‌های عامه‌پسند، آگهی‌های تبلیغاتی و سریال‌های تلویزیونی، می‌توان مشاهده کرد. «بستار» مفهومی است برای ارجاع به یک رشته فرآیندهای متنی، که خواننده به واسطه‌ی آن‌ها به سوی درک و پذیرش «حقیقت» یا معرفتی خاص، و معتبر دانستن یا طبیعی شمردن دیدگاهی عام کشیده می‌شود. «بستار» را نه امری برخاسته از نظریات مؤلف یا وابسته به دیدگاه‌های خواننده، که خصوصیت ذاتی فرم متن، و تدابیر نوشتاری و انتظارات خوانشی می‌دانند، که با نوع (ژانر) خاصی نظیر رمان هم‌نشین گشته باشد. کاترین بلسی^۱ «بستار» را این گونه تعریف می‌کند:

لحظه‌ی بستار، مرحله‌ی ادراک کل وقایع داستان بر خواننده است. بارزترین نمونه برای آن داستان‌های پلیسی است که قاتل در آن‌ها در صفحات پایانی شناسایی شده و انگیزه‌ی قتل آشکار می‌گردد.^(۱۰)

نظریه‌پردازانی چون بلسی، «بستار» را به نوع یا گونه‌ی خاصی از ادبیات محدود کرده‌اند، در حالی که سایرین آن را ویژگی ذاتی و مشترک، هر چند نه همیشه آشکار، متون مختلف دانسته‌اند؛ چنان که برای مثال، آن

1. catherine Belsey

دسته آثاری را که برخوردار از پایان‌بندی‌هایی به ظاهر «باز»، مشخص نشده و مبهم هستند، می‌توان دربردارنده‌ی بستاری ایدئولوژیک قلمداد کرد.

از این قرار روایت را باید یک عامل بنیادین در ادبیات، و عنصری اساسی در نظریه‌ی ادبی به حساب آورد؛ و به روش‌هایی ظریف و اغلب فرمالیستی، و یا به مفاهیم گسترده‌تر و ایدئولوژیکی به کار گرفت. پی بردن به نحوه‌ی عملکرد روایت، آن هم به شیوه‌هایی که نقد سنتی قادر به انجام آن‌ها نبوده است، به ما در راه درک متون ادبی یاری می‌رساند. از آن گذشته در راه تأویل سایر متون و شکل‌های معرفتی دنیای اجتماعی ما، و هم‌چنین روابط خود ما نسبت به آن‌ها، کارساز واقع می‌شوند. روایت‌ها، روش‌های مشاهده‌ی فردی و جمعی، هر دو را پیش روی ما قرار می‌دهند و اغلب با چنان ظرافتی عمل می‌کنند که ما در بیشتر موارد، از خصوصیت اصلی آن‌ها، یعنی روایت، غافل می‌مانیم. همان‌گونه که دیده‌ایم گفتمان ادبی گرایش بدان دارد که روایت را به طرق مختلف برجسته سازد و در پیش زمینه قرار دهد. در این صورت شاید یکی از مهم‌ترین وظایف ادبیات، افشاء آشکارسازی سازوکارهای تولید معنا باشد: عملی که در گفتمان‌های دیگر غالباً مکتوم می‌ماند.

۴

«اجتماع» و «فرد»

حوزه‌هایی را که تا به حال از نظر گذرانده‌ایم عمدتاً با ادبیات، چه به لحاظ
فرم یا ساختار، ارتباطی تنگاتنگ داشته‌اند و وجه متن - محوری در آن‌ها
شاخص بوده است. براین رویکردها می‌توان خرده گرفت که رابطه‌ی
ادبیات و «دنیای واقعی» را نادیده گرفته و متن ادبی را به اصطلاح در خلاء
ارزیابی کرده‌اند؛ آن هم به کمک لغات و اصطلاحاتی تخصصی که در راه
پیوند متن با انسان‌ها، چه به صورت فردی یا اجتماعی، و هم چنین
جریان‌های تاریخی انسان‌ساز و پیرامونی، مانع ایجاد می‌کنند. در واقع
می‌توان گفت که این نظریه‌ها تلاش فراوانی به خرج می‌دهند تا پیوند میان
ادبیات را، با هر آن چه ما دنیای واقعی، و یا تاریخ می‌خوانیم، شفاف‌تر
سازند. آن‌ها برای شروع، دیدگاه باور عام را، که به جدایی ادبیات «از»
جهان باور دارد و این پدیده را صرفاً وسیله‌ای برای «بازنمایی» انفعالی و
آینه‌گون جهان می‌داند، به چون و چرا می‌کشانند. ادبیات به اندازه‌ی هر
فرآیند دلالت‌مند دیگر، جزیی از جهان و محصول آن شمرده می‌شود و
به نسبت پیوند «با» دنیای واقعی، «آن» را انعکاس می‌دهد. شاید نمایش
ادبیات به صورت بازتاب انفعالی وقایع، راحت‌تر از آرایه‌ی صرف یک
واقعۀ عملی بوده باشد؛ و جز این نیست، چرا که این شیوه، ادبیات را به
صورت کالایی نسبتاً «امن» در می‌آورد و افزون بر آن، در جهت تقویت
اسطوره‌ای عمل می‌کند که ادبیات را برخوردار از جایگاهی معنوی، یا به
لحاظ زیبایی‌شناسی، منحصر به فرد می‌داند. بی‌شک اگر قرار بر
جداسازی ادبیات در میان بود، چنین بینش‌هایی کارآمدتر از بینش‌های
نظریه‌ی ادبی به نظر می‌رسیدند.

اما باید اذعان داشت که همواره با حالتی سنتی و با عناوینی از قبیل
«ادبیات و جامعه» به سراغ ادبیات رفته‌اند و به بحث و بررسی آن

پرداخته‌اند. این طور جا افتاده است که ادبیات حاوی نکاتی ارزشمند درباره‌ی انسان‌ها، خواه به صورت فردی یا جمعی بوده است. افزون بر آن، متن ادبی به مفهوم وقایع بازنمایی شده در متن و واکنش خواننده در قبال آن، یکی از حیاتی‌ترین حوزه‌های - با توسل به آن اصطلاح مسأله‌ساز - «تجربه» بشری بوده است. ادبیات، چه برای تماشاگران نمایش یا قرائت‌های انفرادی شعر، جایگاهی خاص و ممتاز دست و پا کرده است که معمولاً با جلوه‌های دیگر این گفتمان همخوانی ندارد. نظریه‌های ادبی به جای دستورالعمل‌های نیم‌بندی چون «رمان و جامعه»، شیوه‌های تبیین یافته‌تر و گویاتری برای پرداختن به مقوله‌ی ادبیات ارایه می‌دهند. در خصوص فرآیند عملکردهای اجتماعی و تاریخی ادبیات، نظریات متعددی مطرح گشته است که به علاوه در راه شناخت فرضیات گوناگون درباره‌ی ادبیات، و هم‌چنین سایر نمودهای گفتمان، از قبیل روزنامه و رادیو و تلویزیون، که چون حصاری گرداگرد ما کشیده شده‌اند، مفید واقع می‌شوند. من برای نیل به چنین فرضیاتی از طریق عناوین کلی طبقه، جنسیت و سوژه شده‌گی وارد عمل شده‌ام و به برخی از انواع نظریه‌ی ادبی که امکان درک این گونه مباحث را فراهم می‌آورند، نظری انداخته‌ام. این‌ها اگرچه در مواردی، سخت به یکدیگر گره می‌خورند، چنان‌که مباحث طبقه و مقولات جنسیت و هویت فردی درهم می‌آمیزند، از جهتی مثمر ثمر هستند و آن، کمک به شفاف‌سازی حوزه‌ای است که در غیر این صورت، در خطر تبدیل به حوزه‌ای بی‌شکل و غیرقابل تمایز قرار می‌گرفت.

الف - طبقه

جامعه در طول ادوار مختلف تاریخی به صورت گروه‌های مختلف طبقاتی نمود پیدا کرده است؛ هر چند باید خاطر نشان کرد که این گروه‌بندی‌ها همیشه بر یک قرار نبوده است. در این میان زبانی هم که شاخص طبقه بوده است خود دستخوش تغییرات بنیادین گشته است.^(۱) از آن جا که بخش اعظم ادبیات و نقد ادبی، چنان‌که باید، بر مسایل طبقه

اِشراف نداشته، و اثر ادبی را به نوعی، یک بر ساخته‌ی مافوق و منحصر به فرد اجتماعی دانسته‌اند، رابطه‌ای دوگانه در قبال جریان‌ات طبقه اتخاذ شده است. این امر معمولاً از آن جا ناشی می‌شود که در مباحث مربوط به کیفیات زیباشناسانه‌ی متن، طبقه را یا به کلی نادیده گرفته و یا در حاشیه قرار می‌دهند. شاید هم به آن دلیل باشد که ادبیات را برحسب یک نگرش انسان‌گرایانه، مبحثی می‌دانند که پیش از هر چیز به موضوع «افراد» می‌پردازد: همان کسان که بی‌توجه به موقعیت اجتماعی یا اقتصادی‌شان، یک سری خصوصیات عام و مشترک، یا بالقوه مشترک، را با تمامی مردان - و احتمالاً زنان - به معرض نمایش می‌گذارند. رمان منسفیلد پارک یک نمونه از متونی است که نابرابری آشکار اقتصادی در میان برخی شخصیت‌ها را امری کاملاً «طبیعی» می‌شمارد، و در واقع به دلیل تکیه بر رفتارهای فردی اشخاص، و نه جمع به عنوان اعضای طبقات اقتصادی مختلف، این امر را به لحاظ اخلاقی قابل قبول می‌داند. بارزترین مثال برای آن در این رمان، خانواده‌های فانی^۱ و برترم^۲ است. مسایل طبقاتی تنها زمانی به میان کشیده می‌شود که پای تنظیم یک سلسله مراتب سفارشی اجتماعی در میان باشد، و این امر علی‌رغم نمود پس پرده‌ای خود، نقش عمده‌ای در قضایا ایفا می‌کند. شاید مهم‌ترین نکته آن باشد که در جامعه‌ی تصویر شده در رمان مذکور، از هیچ یک از گروه‌های توده‌ای مردم انگلستان در دوره‌ی خلق اثر نامی برده نشده است، و حتا نشانی از خدمتکاران یا کارگران مزارع در آن نمی‌توان یافت. این متن با تکیه بر شخصیتی واحد به عنوان کانون توجه، مسایل مربوط به سازمان اجتماعی و نیروهای اقتصادی را، با اتکا بر اخلاق فردی جابه‌جا می‌کند. فانی پرایس، قهرمان زن داستان ظاهراً به صورت مردی در قالب جنس مؤنث پیش چشم‌ها نمودار می‌شود، اما واقعیت آن است که او ارزش‌های به غایت منحصر به فرد طبقاتی را به نمایش می‌گذارد. بسیاری از نقدهایی که بر این رمان شده مؤید چنین دیدگاهی بوده‌اند: قسمت عمده‌ی رمان،

1. Fanny

2. Bertram

به بحث تفاوت‌گذاری بایسته میان اخلاقیات فردی، که آن همه ذهن فانی را به خود مشغول کرده، پرداخته و بر برتری فردیت تأکید می‌ورزند. از یک امر می‌توان یقین حاصل کرد که در حال حاضر، نه آثار ادبی بحث طبقه را به روال منسفیلد پارک مطرح می‌کنند - یا اصلاً از طرح آن بدین شکل ابا دارند -، و نه نقدهای ادبی، اخلاق فردی را سنگ محکی برای تعیین کیفیت ادبی می‌دانند. البته از یک نکته نباید غافل بود که این خود، الگوی راحتی برای نادیده گرفتن، یا به حاشیه راندن مسایل طبقاتی ایجاد خواهد کرد، حال آن که بی‌اعتنایی نسبت به یک سری ارزش‌های خاص که در واقع ارتباطی تنگاتنگ با طبقه دارند، منجر به ثبات و تقویت آن‌ها خواهد شد. رابطه‌ی آثار و نقد ادبی با طبقه، همواره حالتی ویژه داشته است، چنان که آن را می‌توان بی‌محابا به مقوله‌ای که از آن به عنوان خودآگاهی طبقاتی یاد می‌کنیم نسبت داد؛ اما مسأله آن است که موضع و جایگاه چنین نوشته‌هایی در قبال طبقه، ممکن است دستخوش تغییرات اساسی گردد.

نظریه‌ی طبقه را ابتدا کارل مارکس^۱ در قرن نوزدهم عنوان کرد و بی‌شک اصلاحات و عملکرد نظریه‌ی مارکسیستی، از لحاظ تاریخی و اجتماعی، و به طور کلی فرهنگی، تأثیر به‌سزایی بر روند تفکر در باب ادبیات بر جا گذاشته است. شاید در ابتدا ذکر نکته‌ای ضروری باشد، که در آن حال که متیو آرنولد فرهنگ را پدیده‌ای مؤثر در جهت بهبود وضع زندگی مردم می‌دانست و همه سخت در تکاپوی ارتقاء و دستیابی به فرهنگی شایسته بودند، مارکس و پیروان‌اش به گونه‌ای دیگر به قضایا می‌نگریستند. در نظر مارکس دستاوردهای این چنینی فرهنگی، به گروه‌های خاص طبقاتی تعلق داشتند و وی آن‌ها را به لحاظ عرضه‌ی یک دیدگاه عام، که امور مورد علاقه‌ی طبقه‌ی حاکم یا طبقه‌ی برتری یافته، یعنی متوسط یا بورژوا را تعالی می‌بخشید، به طور عمده در حکم ابزاری مناسب برای حمایت از خواست‌های آن طبقه می‌دانست. یک نمونه از

۱. Karl Marx، فیلسوف آلمانی (۱۸۱۸-۱۸۸۳).

آن، تقسیم‌بندی «عادی» جامعه به گروه‌های نابرابر اقتصادی بود که موجب شکل‌گیری اعمال مختلف، یا حق مالکیت انحصاری برای یک طبقه می‌شد. مارکس دریافت که ساختارهای طبقاتی، در طول زمان چنان دستخوش دگرگونی می‌گردند که تقسیم جامعه به مالکان یا خرده مالکان و دهقانان یا رعیت‌ها در دوره‌ی فئودالی، صرفاً محصول مناسبات اقتصادی دیگرگون، و نظام بهره‌کشی منتج از آن بوده است. پس از آن تحت لوای سرمایه‌داری، روابط تازه‌ای میان صاحبان سرمایه و افراد محروم از آن به وجود آمده است. همگام با شکل‌گیری طبقه‌ی جدید، صور فرهنگی تازه‌ای نیز پدیدار گشته‌اند و رمان، یعنی همان حالت نوشتاری که پیش‌تر، از آن به عنوان رئالیسم کلاسیک نام بردیم، تحت لوای سرمایه‌داری صنعتی، به صورت فرم اصلی ادبی درآمده است. مارکس، فرآیند اصلی و تاریخی مناسبات طبقاتی سرمایه‌داری را، «نبرد» در میان طبقه‌ی دارا یا برتری یافته، با گروه‌های طبقاتی ندار و استثمار شده می‌داند. پیش از او هگل^۱، دیگر فیلسوف آلمانی، ابراز کرده بود که میان نیروهای مادی یا فیزیکی زندگی، و نیرویی معنوی در جهان، که انسان‌ها را نسبت به آن بیگانه ساخته‌اند اما عاقبت بر همگان پدیدار خواهد شد، تضادی آشکار وجود دارد. مارکس تعریفی دوباره از این تضاد به دست داد و آن را صرفاً در محدوده‌ی ابعاد مادی گنجانده. وی آن را به همان صورتی که در شرایط نابرابر حاکم است و مردم در زندگی خویش تجربه می‌کنند، در نظر آورد. این روند عاقبت به آن جا خواهد کشید که انقلابی درگیرد و منجر به تغییرات اجتماعی گردد. مارکس نیروی معنوی را یک انحراف، و نوعی «خودآگاهی نادرست» می‌داند که مردم را از جریانات واقعی و مادی تاریخ دور نگاه می‌داشت. فرهنگ به دیده‌ی مارکس، نه بازتابی از یک نوع نظم متعالی معنوی، که محصول نیروهای اقتصادی و اجتماعی بود. این امر در قاعده‌ی معروفی که فرضیه‌های قراردادی را بر هم می‌زد به خوبی آشکار شده است:

۱. Georg Wilhelm Friderich Hegel، فیلسوف آلمانی (۱۷۷۰-۱۸۳۱).

چارچوب فرایندهای زندگی اجتماعی، سیاسی و عقلانی به طور کلی به وسیله‌ی وضعیت تولید زندگی مادی مشخص می‌شود. این خودآگاهی انسان‌ها نیست که تعیین‌کننده‌ی هستی آن‌ها است بلکه به عکس، حیات اجتماعی آنان است که خودآگاهی‌شان را تعیین می‌بخشد.^(۲)

نویسندگانی چون برتولت برشت، که نظریه‌ی مارکسیستی را توسعه بخشیده‌اند، و هم چنین منتقدان و نظریه‌پردازان ادبی، که از منظری مارکسیستی به ادبیات نگریسته‌اند، اساس کار را بر مبنای مباحث مربوط به نبرد طبقاتی استوار ساخته‌اند. آنان ادبیات را قبل از هر چیز، در کنار سایر فرآورده‌های فرهنگی، نوعی «ایدئولوژی» به حساب آورده‌اند.

ایدئولوژی

در نظریه‌ی ادبی، ایدئولوژی به صورت مفهومی تعیین‌کننده در آمده است و از مبحث طبقه در نظریه‌های مارکسیستی گرفته شده، اما می‌توان آن را به همان صورت در مباحث دیگر از قبیل جنسیت، نژاد و سایر حوزه‌هایی، که شکل‌گیری و تکثیر روابط نابرابر را امری «طبیعی» یا «عادی» می‌شمارند به کار گرفت. دو اصطلاح «طبیعی‌سازی» و «عادی‌سازی» به فرایندهایی اشاره دارند که ما به واسطه‌ی آن‌ها برخی اوضاع و احوال را بدیهی شمرده، یا آن‌ها را حقیقتی عادی می‌پنداریم. با توجه به آن، اشکال معرفت و شیوه‌های عرضه شده زیست، که ادبیات سهم عمده‌ای در آن‌ها دارد، رشته‌ای از خودآگاهی‌ها پدید می‌آورند تا مردم به کمک آن‌ها، و از راه‌هایی که به قول مارکس، مناسبات قدرت فعال اقتصادی در جامعه تعیین می‌کند، فرصت ادراک و آرایه‌ی خود را پیدا کنند. درباره‌ی ایدئولوژی بسیار قلم‌فرسایی کرده‌اند و آن را در ساده‌ترین سطح، راهی برای مشروعیت بخشیدن به قدرت طبقه‌ی حاکم در اجتماع دانسته‌اند؛ اما نظریه‌پردازان مارکسیست نه تنها این الگوی بنیادین را به چالش خواندند که به موازات آن، از در ستیز با دیدگاهی که ایدئولوژی را صرفاً وجه تغییر شکل یافته و بازتاب روبنایی بنیادهای اقتصادی، یا

زیربنای اجتماعی می‌دانست، درآمده و به تجدیدنظر در آن‌ها پرداختند. به طور قطع می‌توان ابراز کرد که اکثر نظریه‌های مذکور، ایدئولوژی را پدیده‌ای توهم‌زا یا منشاء خودآگاهی نادرست دانسته‌اند که موجب تحریف شرایط واقعی تاریخی می‌گردد. قیاس مشابه و مفید در این میان، محفظه‌ی تاریک دوربین عکاسی است که در آن واقعیت چنان قلب می‌گردد که تصویر به صورت واژگون نمایش داده می‌شود، و این همان کاری است که ایدئولوژی با تحریف وقایع انجام می‌دهد. ایدئولوژی گرچه تصاویری راحت و آشنا در دسترس قرار می‌دهد، می‌تواند به منظور نیل به مقاصد خود، به شیوه‌هایی بسیار پیچیده و حیرت‌آور عمل کند؛ نظیر آن چه که بسیاری از آگهی‌های تبلیغاتی به طور روزافزون به نمایش می‌گذارند. شاید کارآمدترین ایدئولوژی آن باشد که ما از وجود آن بی‌خبر هستیم و پنهان از دیدها ما را در محاصره‌ی خود گرفته است، یا بدون هرگونه زحمت خود را به صورت امیال و اعتقادات ما درمی‌آورد.

یکی از مهم‌ترین آثار در جهت رشد نظریه‌ی ایدئولوژیکی، جستاری است از لویی آلتوسر^۱، فیلسوف فرانسوی، به نام *ایدئولوژی و ابزار ایدئولوژیکی دولت*^۲ (۱۹۷۱). آلتوسر در این نوشته از طریق تقابل دو اصطلاح، که یکی را «ابزار ایدئولوژیکی دولت»^۳ یا «آی. اس. ای.»ها می‌خواند و دیگری را «ابزار تحدید دولت»^۴ یا «آر. اس. ای.»ها، مفهوم ایدئولوژی را توسعه می‌بخشد. «آر. اس. ای.»ها، شیوه‌های نظارت مستقیم بر مردم از سوی دولت، به کمک ابزار مستقر و نهادینه‌ای چون نیروی پلیس، قوای مسلح، سازمان‌های دولتی، نظام کیفری و امثالهم هستند؛ اما «آی. اس. ای.»ها از آن جا که به طور مستقیم یا ظاهری در ردیف انواع تحمیلی فشار ایدئولوژیکی قرار نمی‌گیرند و از مبنایی در حوزه اجتماعی برخوردارند، عملکردی متفاوت دارند. آن‌ها حوزه‌هایی از قبیل مذهب،

۱. Louis Althusser، فیلسوف فرانسوی (۱۹۹۰-۱۹۱۸).

2. Ideology and Ideological State Apparatuses

3. Ideological State Apparatuses (ISAs)

4. Repressive State Apparatuses (RSAs)

حقوق قانونی، فرهنگ و نظام آموزشی، رسانه‌ها یا وسایل ارتباط جمعی و قراردادهای مختلف زندگی خانوادگی را در برمی‌گیرند. تفاوت این دو در آن است که «آی. اس. ای.»ها به نظر از راه توافقی عام وارد عمل می‌شوند، یعنی در ظاهر یک امر طبیعی و انتخابی آزاد می‌نمایند که از خصوصیتی که آلتوسر آن را «خودمختاری نسبی» از دولت یا طبقه‌ی حاکم می‌خواند، برخوردار هستند. در واقع عقیده بر آن است که «آی. اس. ای.»ها به لحاظ متابعت مردم و پذیرش آزادانه‌ی نقش فرودستی خود و حفظ «وضعیت موجود»^۱، بسیار مؤثرتر از تهدید و فشار عمل می‌کنند. در حقیقت می‌توان اذعان کرد که «آی. اس. ای.»ها با ساختار طبقاتی و به همان ترتیب، جنسیت و سوژه شده‌گی سخت‌گیر خورده‌اند. برای مثال روابط طبقاتی در نظام آموزش و پرورش، حقوق قانونی و برخی از صور فرهنگی، حالت طبیعی یا بی‌طرفانه به خود می‌گیرند و از تساوی کلیه‌ی افراد به انحاء مختلف حکایت دارند، حال آن که به همین شیوه فرایند عدم تساوی در میان مردمان را که از طریق مناسبات اقتصادی یا اجتماعی اعمال می‌شود، نادیده گرفته یا به انحراف می‌کشانند. آلتوسر نیز همانند مارکس عقیده دارد که خودآگاهی از راه ایدئولوژی‌ها شکل می‌گیرد، اما از سوی دیگر بر نظام‌های معنایی و اعتقادی ایدئولوژی‌ها نیز انگشت می‌گذارد، که به مردم این امکان را می‌دهد تا مناسباتی خیالی، سوای شرایط و مناسبات موجود و واقعی، برای خود دست و پا کنند. برای روشن شدن موضوع، می‌توان به برخی آثار ادبی از جمله *منسفیلد پارک* یا *آرزوهای بزرگ* اشاره کرد که در آن‌ها موانع طبقاتی یا کسب ثروت و رفاه، یک سد غلبه‌ناپذیر به حساب نمی‌آید، بلکه اموری هستند که برای افراد طبقات پایین و تنگدست، ممکن و قابل حصول می‌نماید. این روند موجب می‌شود تا ما، هر آن چه را که عملاً در اجتماع حالت نابرابر و ناعادلانه دارد، در خیال خویش توازن بخشیده و به صورت متعادل درآوریم. نظریه‌ی اصلی آلتوسر آن

است که ایدئولوژی از افراد «سوزه» می‌سازد؛ یعنی به کمک یک رشته وسایل ارتباطی نظیر رمان، انسان را مکان‌بندی کرده یا مورد «بازخواست»^۱ قرار می‌دهند تا او در جریان این فرآیند، خود را موجودی آزاد و مستقل بیندارد که در ظاهر بنا برخواست و اراده‌ی خود به خوانش و تأویل می‌پردازد، غافل از آن که رمزگان و تمهیدات به کار رفته در متن، در واقع او را محدود ساخته و زیرکانه به اعمال وی سمت و سو می‌بخشند. منظور آلتوسر از «بازخواست» فرآیند تبدیل آدمیان به «سوزه»، و اجبار در تقبل یک هویت خاص است؛ و در این راه با استفاده از یکی از استعاره‌های آلتوسر می‌توان آنان را «اجیرشدگان»^۲ نامید. در ایدئولوژی کاپیتالیستی غرب، مفهوم «فردگرایی» از مفاهیم بنیادین است و در بسیاری از گفتمان‌های اجتماعی و فرهنگی از آن سخن به میان آمده است. بحث آلتوسر آن است که مردم یک دسته افراد مستقل و منحصر به فرد نیستند که بتوانند آزادانه درباره‌ی زندگی خویش تصمیم بگیرند بلکه به سادگی می‌توان گفت که این طرز تفکر را به آنان می‌قبولانند.

ایدئولوژی به عنوان یک مفهوم روزبه‌روز گسترش یافته است، حال آن که در مجادلات ذهنی و نگره‌ای همواره به صورت حوزه‌ای بحث‌برانگیز باقی مانده است. گفتنی آن که نباید بر آن چه که می‌توان عنوان «ایدئولوژی ایدئولوژی» بر آن نهاد چشم فرو بست: بدان معنا که مارکسیسم و گفتمان‌های دیگر مدعی نقاب افکنی یا آشکارسازی لایه‌ی پنهان یا توهم‌برانگیز صور معرفت و فرهنگ هستند و در همان حال اعلام صداقت یا بی‌طرفی می‌کنند. به عنوان مثال، مارکسیسم در مقام تشخیص، مناسبات تاریخی «واقعی» یا «درست» را، در تقابل با انواع نادرست آن قرار می‌دهد و بدین ترتیب ما را ملزم می‌سازد تا نظریه‌ی مارکسیستی را به مثابه‌ی گفتمانی در نظر آوریم که با وجود تفاوت یا تضاد با گفتمان‌های متداول کاپیتالیستی، خود صور خاصی از معرفت به وجود می‌آورد. از این منظر، ایدئولوژی را می‌توان قاعده‌ای پرتحرک‌تر و پرتوان‌تر قلمداد کرد،

که صرفاً در راستای معیارهای رایج و آشنای اجتماعی عمل نمی‌کند، بلکه در برابر اشکال جدید و متفاوت معرفت، که معناها و خودآگاهی‌های دیگری می‌آفرینند مقاومت از خود نشان داده و متقابلاً بر آن‌ها تأثیر می‌گذارد. از این رو نمی‌توان صرفاً یک نقش واکنشی و ایدئولوژیکی برای ادبیات قایل شد و به همان بسنده کرد. در این مقطع از کتاب می‌خواهم به دو مبحثی بازگردم که از نظریه‌های ایدئولوژی سرچشمه گرفته و در نظریه‌ی ادبی نیز کاربرد دارند.

هجمونی^۱

آنتونیو گرامشی^۲ فیلسوف مارکسیست ایتالیایی، برخی از نظریه‌های آلتوسر در باب ایدئولوژی را در نوشته‌های دهه‌ی سی خود پیش‌بینی کرده بود. او در زمان حبس در زندان موسولینی^۳ دست به قلم برد و آثارش سال‌ها بعد، وقتی که دیگر در قید حیات نبود انتشار یافتند. تأثیر نوشته‌های وی در حوزه‌ای که اینک به نام «پژوهش‌های فرهنگی» شناخته شده، کتمان‌ناپذیر، و کماکان ماندگار بوده است. این حوزه در راه تعریفی مجدد از سبک یا محتوای پژوهش‌های سنتی انگلیسی در بسیاری از مراکز تحقیقاتی، نقشی ارزشمند ایفا کرده است. گرامشی معتقد بود که طبقات حاکم در طول تاریخ همواره با اتکا بر ابزارهای غیرمستقیم، و نه فشار مستقیم، به زمامداری پرداخته‌اند. او چنین فرآیندی را ایده‌ی «هجمونی» نام نهاده بود. در این نوع نظارت، مردم فعالانه در راه نقش حاشیه‌ای و فرودستی خود، که با تداوم قدرت نیروهای غالب همخوانی داشت، شرکت می‌کردند و همانند نظریات آلتوسر در «ابزارهای ایدئولوژیکی دولت»، به لحاظ قبول استثمار و نقش فرودستی خویش، انسان‌هایی خیانت‌پیشه محسوب می‌شدند. گرامشی

۱. Hegemony ، سلطه.

۲. Antonio Gramsci ، نظریه‌پرداز و انقلابی ایتالیایی (۱۸۹۱-۱۹۳۷).

۳. Benito Mussolini ، دیکتاتور فاشیست ایتالیایی (۱۸۸۳-۱۹۴۵).

به ویژه بر نقش حیاتی فرهنگ در هجمونی اصرار می‌ورزید و بر این باور بود که کل وسایل ارتباطی، از ادبیات گرفته تا رسانه‌های عظیم، و هم چنین فعالیت‌هایی چون خوشگذرانی، دارای تأثیری واحد هستند که با توسل به شیوه‌هایی که موجب حفظ و تقویت مناسبات نیروی برتر اجتماعی می‌گردند، زمینه را برای «درک و احساس» اشخاص نسبت به خود و جهان فراهم می‌آورند. این صور معرفتی مدام در فضای جامعه در چرخش‌اند و مردم، نه تا حد مجاز دیدگاه‌های سنتی ایدئولوژی، که بسیار فراگیرتر و در عین حال پوشیده‌تر، در دریای ایدئولوژی غوطه‌ور گشته‌اند. یک نمونه‌ی عملی و شاخص در این میان، معرفت‌هایی است که تحت لوای مقوله‌ی «باور عام» به صورت طبیعی و قانونی درآمده‌اند. ویژگی بارز مفهوم «باور عام» به عنوان شکلی از معرفت، آن است که صحت آن نیازی به توجیه ندارد: چنین است چون چنین است. باور عام اگرچه پدیده‌ای روشن، طبیعی و بی‌زمان می‌نماید، در ادوار مختلف تاریخی جایگاه‌هایی بسیار متناقض اختیار کرده است. اگر به نقش باور عام در رمان قرن نوزدهمی نظری بیندازیم، درمی‌یابیم که شخصیت‌هایی نظیر جوگارجری^۱ در آرزوهای بزرگ، گابریل اوک^۲ در دور از اجتماعی خشمگین^۳ (۱۸۷۴)، یا کالب گارت^۴ در میدل مارچ^۵ (۱۸۷۱-۲)، که همه را می‌توان در زمره‌ی افرادی قرار داد که ظاهراً بنابر معرفتی درونی و خدشه‌ناپذیر به همان عمل منطقی و درست مبادرت می‌ورزند، در واقع شاخص یک سری ارزش‌های محوری جایگاه اجتماعی خویش، و هم چنین اطمینان از تداوم نظام طبقاتی مبتنی بر نابرابری، هستند. ریموند ویلیامز^۶ در نوشته‌ی خود تحت عنوان مارکسیسم و ادبیات^۷ (۱۹۷۷)، هجمونی را «اشباع‌کننده‌ی کل فرآیند زیست» می‌خواند. تفاوت این نظر با مفهوم سنتی ایدئولوژی که می‌خواهد به یاری عبارات محدود و قالبی، و

1. Joe Gargery

2. Gabriel Oak

۳. Far From the Madding Crowd، رمانی نوشته تامس هاردی.

4. Caleb Garth

5. Middlemarch

6. Raymond Williams

7. Marxism and Literature

الصاق یک برجسب، سروصورتی به اوضاع بدهد و ایدئولوژی را به صورت پدیده‌ای شناختنی درآورد، در این جا مشخص می‌گردد. ویلیامز کمابیش قضایا را به شکل زیر می‌بیند:

... نظامی زنده از معناها و ارزش‌ها - سازنده و بر ساخته - که در عین فعلیت یافتن و تجربه‌ی عملی، در روندی متقابل به صورت امری قطعیت یافته درمی‌آید. پس به واسطه‌ی آن یک حس واقعی و قطعی از واقعیت در غالب افراد جامعه پدید می‌آید که علت آن همانا دور از دسترس بودن واقعیت به تجربه درآمده، و عدم توانایی بیش تر افراد جامعه برای کسب چنین تجربه‌ای است. آن را در جدی ترین حالت می‌توان یک «فرهنگ» نام نهاد، فرهنگی که البته یک عامل مسلط و زنده، و تابعی از طبقاتی خاص نیز لقب می‌گیرد.^(۳)

شاید یکی از دلایل نفوذ رمان به عنوان نوعی ایدئولوژی در قرن نوزدهم، تجارب گوناگونی باشد که در دسترس قرار می‌داد. رمان به یاری گفتمان‌های متعدد و رایج، که عموماً در راستای تقویت یا تکمیل یکدیگر عمل می‌کردند تأثیری عمیق و فراگیر بر جا می‌گذاشت. البته برای نیل به این مقصود اغلب در دام گفتگوهای پیچیده گرفتار می‌آمد ولی از سوی دیگر تناقضات دست و پاگیر بروز نمی‌کردند.

با این همه باید گفت که هجمونی نیز به مانند ایدئولوژی، حوزه‌ای بحث‌برانگیز بوده است؛ چون امکان قد علم کردن صور ضد هجمونی و تغییر ارزش‌های غالب و نظام‌های معرفتی همواره مطرح بوده است. بدیهی است که ادبیات در این میان یک حوزه‌ی بالقوه برای بروز مناظرات و کشمکش‌های مربوطه است، هم‌چنان که در رمانی مانند بشر دوستان ژنده‌پوش^۱ (۱۹۱۴) اثر رابرت ترسل^۲، هنجارهای مقبول باور عام به چالش گرفته می‌شوند و شیوه‌های دیگری برای مشاهده‌ی مناسبات اقتصادی، طبقاتی و کار پیشنهاد می‌گردد.

1. The Ragged Trousered Philanthropists

2. Robert Tressell

گفتمان^۱

اصطلاح گفتمان تا به حال به دفعات در این کتاب به کار گرفته شده است و می‌توان این طور استنباط کرد که «زبان» یا «نوشتار» معنا می‌دهد. اما واقعیت آن است که «گفتمان»، در برگیرنده‌ی معناهایی است که به روال معمول نسبتی با نوشتار یا زبان پیدا نمی‌کنند، و ما پیشاپیش در این بخش از کتاب از وجود آن‌ها بهره گرفته‌ایم. اصطلاح «زبان» حاوی فرضیاتی درباره‌ی جهان و معنا است که با نام [فرضیات] باور عام می‌توان از آن‌ها یاد کرد: یعنی آن‌که ما هیچ‌گاه در صدد کشف یا چون و چرایی روابط میان زبان، معنا و جهان بر نمی‌آییم، چرا که آن‌ها را صرفاً پدیده‌هایی «موجود» و طبیعی می‌پنداریم. همان گونه که پیش‌تر در بخش زبان دیدیم معمولاً زبان را وسیله‌ای خنثی و شفاف برای تعریف جهان دانسته‌اند و ریشه‌های معنا را نیز، به جای زبان، در خود جهان سراغ گرفته‌اند. اصطلاح «گفتمان» راهکاری بنیادین و نگره‌ای پیش روی چنین دیدگاه‌هایی قرار می‌دهد و معنا، یا درک و شناخت ما از جهان را در زبان جای می‌دهد؛ در این حالت سرچشمه‌ی ادراک ما از واقعیت و مسبب تولید معنا، زبان است. این موضوع را پیش‌تر سوسور در مبحثی زبانی به صورت قاعده‌ی «بدون یک دال، مدولی وجود نخواهد داشت»، مطرح کرده بود؛ بدان معنا که تانسانه یا زبانی برای تعریف وجود نداشته باشد معنا یا امر دلالت‌مند پدید نخواهد آمد. اما باید یادآوری کرد که چنین قاعده‌ای در شرایط اجتماعی و ایدئولوژیکی، ابعاد گسترده‌تری پیدا می‌کند و نکات ضمنی فراوانی را در بر می‌گیرد. در دهه‌ی شصت، نظریات مختلف رفته رفته به سوی طرح این مسأله کشیده شدند که زبان، و وقایع اجتماعی و تاریخی، کلاف‌وار به هم گره خورده‌اند و جدایی آن‌ها از یکدیگر ممکن نیست. هم‌چنین عنوان شد که شرایط خاص، زبانی ویژه می‌آفریند که آن هم به نوبه‌ی خود وقایعی دیگر را شکل داده یا تعیین می‌بخشد. زبان محصول یک رشته

روابط اجتماعی خاص در مقطعی از زمان و مکان است. به طور قطع چنین زبانی خنثی یا از لحاظ ایدئولوژیکی پاک و مبرا نخواهد بود، بلکه می‌توان گفت که آن را به قصد انتقال معرفت‌هایی خاص، و نیل به تأثیراتی معین از قدرت و سلطه طراحی می‌کنند. زبان را در چنین رویکردهایی، نوعی نظارت اجتماعی و سیاسی می‌دانند که «حقیقت» در آن بیش‌تر حالتی نسبی و عملی دارد تا قطعی و آرمانی؛ و عملکرد آن نیز صرفاً در یک محدوده‌ی خاص تاریخی می‌گنجد. کسی که بیش‌ترین سهم را در راه پیشبرد این دیدگاه داشته است میشل فوکو فیلسوف فرانسوی است. او به دفعات اظهار می‌دارد که جز از طریق تولید حقیقت نمی‌توان به اعمال قدرت پرداخت:

تاریخ غرب از فرآیند تولید «حقیقت» و روند ثبت تأثیرات آن جدایی‌ناپذیر است. ما در جامعه‌ی زیست می‌کنیم که به مقدار معتناهی در زمان، دوشادوش حقیقت گام برمی‌دارد. مقصود من از بیان چنین مطلبی آن است که گفتمانی با نقش حقیقت‌نمایی را جامعه‌ی خود ما ایجاد کرده و رواج می‌دهد، و همین گفتمان منبع حقیقت شمرده می‌شود و در جهت حفظ قدرت‌هایی خاص عمل می‌کند. (۴)

دنیای اجتماعی را می‌توان ترکیبی از گفتمان‌های حاضر در جامعه دانست که نه تنها خاستگاه، که حوزه‌ی فعالیت آن‌ها هم، منحصر به نهادهایی است که چنین گفتمان‌هایی را در خود جای داده‌اند. برای مثال گفتمان‌هایی نظیر نظام حقوقی و قانونی، پزشکی یا فیزیک هسته‌ای را در جامعه‌ی معاصر می‌توان شناسایی کرد، هر چند این احتمال وجود دارد که در مواردی، از قدرتی که آن‌ها بر زندگی ما اعمال می‌کنند غافل بمانیم. نکته‌ی قابل توجه، عملکرد گفتمان‌ها است که به صورت مرتبط و جمعی، یا در تقابل با یکدیگر صورت می‌گیرد. یک نمونه‌ی آن، گفتمان‌های عمومی دین و علم است که در قرن نوزدهم ظاهراً به طرق مختلف رودروی یکدیگر قرار گرفتند اما مدتی بعد اوضاع تغییر پیدا کرد، و فکر یافتن اسباب مذاکره برای نوعی سازش یا راه‌حل بروز کرد. در این میان

گفتمان‌های فراگیرتری نیز به چشم می‌آیند که اگرچه به صورت نهادهای رسمی و مشخص درنیامده‌اند، ظاهراً از قدرت کافی برای قبول چنین نقش‌هایی برخوردار هستند. گفتمان‌های جنسیت و نژاد، در سرتاسر تاریخ غرب، چنان با اصلاحات و تغییر و تحول همراه بوده‌اند که لاجرم گروه‌هایی خاص را ارجح شمرده و فرودستی سایر گروه‌ها را امری طبیعی جلوه داده‌اند، و هم‌زمان درصدد نفوذ به درون اغلب گفتمان‌های دیگر نیز بوده‌اند. قابلیت درهم تنیدن گفتمان‌ها چنان است که در محدوده‌ی نهادی خاص، متشکل از تنها یک گفتمان، گفتمان‌های دیگری هم، که از عهده‌ی اعمال ساختارهای وسیع قدرت اجتماعی برمی‌آیند، محصور پیدا کرده و به فعالیت می‌پردازند. یک نمونه از آن، گفتمان نقد ادبی است که تا همین اواخر به لحاظ کاربرد ضمیر شخصی مذکر (he) برای شخص خواننده، شاید خوانندگان آثار ادبی را به طور کلی از طبقه‌ی مردان می‌دانست، و این به نوبه‌ی خود نمونه‌ای از فرآیند طبیعی شدن نابرابری‌های جنسیتی در جامعه است.

ادبیات را می‌توان گفتمانی دانست که قلمروی خاص را فراچنگ آورده است، اما همان گونه که پیش‌تر اشاره کرده‌ام در سال‌های اخیر تعریفی مجدد از جایگاه و عملکرد پژوهش‌های «انگلیسی» به دست داده‌اند که به نوبه‌ی خود قابل توجه بوده است. چنان که دیده‌ایم، گفتمان ادبی از یک سری خصوصیات شاخص زبانی برخوردار است و «حقیقی» خاص می‌آفریند. این در حالی است که می‌توان متون ادبی را عامل ترکیب‌کننده‌ی گفتمان‌های دیگر نیز به حساب آورد. در واقع شاید بتوان ادبیات را از سایر گفتمان‌ها متمایز ساخت و به لحاظ وام‌گرفتن و درهم تنیدن گفتمان‌های بسیار متفاوت، طفیلی‌ترین گفتمان اجتماعی قلمداد کرد. باز هم رمان‌های قرن نوزدهمی در این میان، مثال خوبی برای مدعای ما به حساب می‌آیند، چون رشته‌های جورواجور اقتصادی، علمی، مذهبی، خانوادگی، اخلاقی و دیگر گفتمان‌ها، در روند داستانی آن‌ها به یکدیگر گره می‌خورند. گفتمان‌ها، چه در جریانات اجتماعی یا متون ادبی، طبعاً در نوعی نظام سلسله مراتبی قرار می‌گیرند، و یا به نحو

دیگری سازمان می‌یابند. در این نظام یک گفتمان برتر یا غالب، قدرت خود را بر گفتمان‌های پیرامونی اعمال می‌کند. در رمان، این عمل از دو طریق امکان‌پذیر می‌گردد: از طریق گفتمان روایت، که در آن صدای راوی بر وقایع تعریف شده تسلط و غلبه دارد، یا از طریق گفتمان‌های نهادینه شده‌ی متعددی که در محدوده‌ی روایت هستند. برای مثال در *منسفیلد پارک*، ما با گفتمان‌هایی نظیر مالکیت، طبقه و روابط خانوادگی مواجه می‌شویم که با یکدیگر ادغام شده‌اند تا اشخاص و موقعیت‌هایی خاص را به مرکز دایره آورده و قدرت ببخشند، در حالی که مابقی به حاشیه رانده شده تا در نهایت از دور خارج شوند. شاید بتوان نوع رمان قرن نوزدهمی را عرصه‌ی مذاکره میان گفتمان‌های مختلف در نظر آورد که در جریان آن، دسترسی به جایگاه‌های مقبول عملی می‌گردد. یکی از نمونه‌های قابل ملاحظه در زمینه‌ی توان همراهی و هم‌ردیفی گفتمان‌های رقیب و مخالف، رمان *الیزابت گسکیل*^۱ به نام *همسران و دختران*^۲ (۱۸۶۴-۶) است که در آن تضادهای موجود میان مذهب و علوم طبیعی، و به موازات آن طبقه‌ی نوظهور صنعت‌گران متوسط و خرده مالکان سنتی، به شکل ادبی و استعاری، از طریق ازدواج از میان برداشته می‌شود.

چنان چه یک متن را، به عوض طبقه‌بندی‌های سنتی نظیر شخصیت، طرح، و اخلاق، قبل از هر چیز بر مبنای گفتمان بررسی کنیم، خوانش‌ها و معناهای کم و بیش متفاوتی پیش روی ما قرار خواهد گرفت. در آن حالت مجموعه‌ای از روابط متنی پدیدار می‌گردد که اعمال و وقوع یابنده‌ی تاریخی و ایدئولوژیکی در خلال، آن راحت‌تر ادراک خواهند شد. متن ادبی را نه تنها به عنوان ساختار، که به مثابه‌ی جایگاهی ارزشمند برای مجادلات تاریخی نیز می‌توان در نظر گرفت. در این جایگاه‌ها، چه به لحاظ توازن بخشیدن و تغییر شکل گرایش‌های مخالف، یا تلاش برای تغییر ساختارهای موجود و مسلط قدرت، کشمکش‌ها و تنش‌های یک

۱. Elizabeth Gaskell، رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۶۵-۱۸۱۰).

2. *Wives and Daughters*

دوره تاریخی خاص، مورد ارزیابی و دقت نظر قرار می‌گیرد.

نقد مارکسیستی^۱

در این مرحله از کار بهتر است با نظری بر تنی چند از منتقدان، با نمونه‌هایی از نقد مارکسیستی اروپای شرق آشنا شویم. منتقدان مذکور، برخلاف کسانی که بر مبنای سنتی انسان‌گرایانه‌تر عمل کرده‌اند، از مبدأ و مسیری متفاوت به ادبیات نزدیک شده‌اند. پس جای تعجب ندارد که چنین نقدی توجه عمده‌ی خود را در وهله‌ی اول بر رمان، و به خصوص انواع قرن نوزدهمی آن معطوف کرده باشد. مارکس تحلیل‌های اقتصادی و اجتماعی خویش را بر پایه‌ی چنین دوره‌ای بنیان نهاد و خود از خوانندگان پروپا قرص رمان، به خصوص آثار دیکنز به شمار می‌رفت. به طور کلی منتقدان مارکسیست پیش از هر چیز به مسایل اجتماعی توجه نشان داده‌اند و کمتر به مباحث فردی پرداخته‌اند. آنان در تقابل با روان‌شناسی فردی شخصیت‌ها [کارکترها]، در صدد ایجاد یک نوع جامعه شناختی متن برآمده‌اند. در این نوع نقدها، معمولاً بررسی شخصیت داستانی، شیوه‌ای برای کشف نیروهای عظیم اجتماعی و تاریخی بوده است، و خود شخصیت، محصول و تابعی از این نیروها تلقی شده است. اما بعدها، در دهه‌های بیست و سی (قرن بیستم) تحولات چشمگیری در زمینه‌ی نقد ادبی مارکسیستی رخ نمود، که به طور عمده براساس مبحث واقع‌گرایی شکل گرفته بودند. شناخته شده‌ترین و احتمالاً تأثیرگذارترین منتقد در این میان، گئورگ لوکاج^۲ مجاری که بخش اعظم آثارش به رمان قرن نوزدهمی و مباحث رئالیسم اختصاص یافته بود. لوکاج نیز به مانند اغلب منتقدان معاصر خویش عقیده داشت که رمان را بایستی براساس قابلیت آن در خصوص انعکاس اوضاع و احوال تاریخی و مادی جامعه مورد ارزیابی قرار داد. در واقع همین قابلیت‌ها معیار اصلی برای ارزیابی

1. Marxist Criticism

۲. Georg Lukacs، فیلسوف و منتقد مجاری (۱۸۸۵-۱۹۷۱).

واقع‌گرایی یک رمان به حساب می‌آمدند. نمونه‌ای گویا از نقد مارکسیستی انگلیسی، که در آن زمان خط مشی مشابه اختیار کرده بودند، اثر تحقیقی رالف فاکس^۱ به نام رمان و مردم^۲ (۱۹۳۷) است. رئالیسم، صرفاً به قابلیت یک متن برای ایجاد نوعی اعتبار یا راست‌نمایی سطحی، بر پایه‌ی توصیف عینی و جزء به جزء ختم نمی‌شد، بلکه موضوع آن بود که مفهوم مناسبات پنهان تاریخی تا چه حد به معرض نمایش گذاشته می‌شوند و «کلیت فشرده»^۳ یک اثر هنری به چه نحو با «کلیت گسترده»^۴ دیدگاه مارکسیستی تاریخ ارتباط برقرار می‌کرد. در واقع باید اذعان کرد که دیدگاه لوکاچ نسبت به ادبیات، با وجود ظاهر ضد متافیزیکی آن، بسیار آرمان‌گرایانه بوده است و با آن که آراء مؤکدش به نظر ضد فردی می‌نماید، نسبت به نحوه‌ی وابستگی شخصیت‌ها به کل بافت اجتماعی و تاریخی، علاقه‌مندی بسیار از خود نشان می‌دهد. لوکاچ و سایر مارکسیست‌ها، سرشت ذهنی و تجربی اغلب نوشتارهای مدرنیستی را رد می‌کردند، زیرا به دیده‌ی آنان، این آثار به قصد جبران کمبود تصویر «عینی» تر خود، به افراط در زمینه‌ی خودآگاهی فردی کشیده می‌شوند. این در حالی بود که خود لوکاچ در مقام مقایسه‌ی صحنه‌ی اسب‌سواری در رمان‌های نانا^۵ (۱۸۸۰) اثر امیل زولا^۶ و آناکارنینا^۷ (۱۸۷۴-۶) اثر تولستوی، داستان تولستوی را به لحاظ پرداختن به عمق وجود شخصیت‌ها و از میان بردن حالت انسانی و حیات در آن، مورد تقدیر قرار داده و بر دیگری برتر شمرده است. با این همه، مقاومت منتقدان مارکسیست در برابر نظریات و اظهار نظرهای مربوط به صور متعالی فردگرایی، در نوشته‌ی رالف فاکس به خوبی مشهود است: بر هیچ کس پوشیده نیست که روان‌شناسان جدید دامنه‌ی معرفت ما را از انسان بسیار گسترش داده‌اند، و رمان‌نویسی که در صدد کتمان نقش آنان

1. Ralph Fox

2. The Novel and the People

3. Intensive totality

4. extensive totality

5. Nana

۶. Emile Zola، نویسنده فرانسوی (۱۸۴۰-۱۹۰۲).

7. Anna Karenina

برآید نه تنها فردی غافل لقب خواهد گرفت که عنوان احمق نیز برازنده‌ی نام او است. اما نکته‌ی قابل بحث آن است که این روان‌شناسان هنوز هم در راه ادراک فرد به صورت یک کل، و موجودی اجتماعی، کمترین توفیقی به دست نیاورده‌اند. آنان به خاطر چشم‌اندازی نادرست به زندگی، پایه و مبنایی فراهم می‌آورند که در آثار پروست^۱ و جویس، به عوض خلق شخصیت انسانی و تحلیل و تفکیک آن، به یک هدف، یعنی صرف خود هنر انجامیده است.

روانکاوان با وجود آن همه کاوش‌های درخشان و متهورانه در ژرفای اسرارآمیز وجود شخصیت‌ها، همواره از درک فرد به عنوان جزیی از اجتماع ناتوان مانده‌اند و توانسته‌اند قوانین این کل را، که در دستگاه ذهنی فرد به مانند پرتوهای ساطع شده از منشور، تجزیه و منکسر شده و طبیعت افراد را تغییر داده و بر آن حکم می‌راند، تمام و کمال دریابند.^(۵)

نکته‌ی قابل ذکر آن است که منتقدان مارکسیست، همگی مخالف تجربه نبوده‌اند. همان گونه که پیش‌تر هم دیده‌ایم، در مقطع انقلاب روسیه، قبل از رجعت دوباره به نظریات سنتی‌تر رئالیستی در آن سرزمین، نظریه‌پردازان اصلاح‌گرایی چون ویکتور اشکولوفسکی، از لزوم تکان‌دهنده بودن هنر، «آشنایی‌زدایی» و واژگون‌شدن ادراک معمول ما سخن به میان آورده بودند. دو تن از نویسندگان مارکسیست دهه‌ی سی، روش‌های نگره‌ای، انتقادی و خلاق را رواج دادند که در مقایسه با دیدگاه‌های لوکاچ، رویکردی بسیار متفاوت نسبت به ادبیات عرضه می‌کرد. نمایشنامه‌نویس آلمانی، برتولت برشت با گسست از قراردادهای واقع‌گرایانه‌ی تیاتری، مفهوم آشنایی‌زدایی را توسعه بخشید. او به عوض کوشش در زمینه‌ی خلق انگاره‌ای از واقعیت بر روی صحنه، سازوکار آفرینش چنین انگاره‌هایی را برملا ساخت، چنان که تماشاگران اشتیاق پیدا کردند تا در برابر نمایش در حال اجرا، واکنشی انتقادی از خود نشان دهند، و با تفکر در مورد شیوه‌های ساخت آن، راه‌های دیگر و ممکن

۱. Marcel Proust، رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۷۱-۱۹۲۲).

اجرای نمایش را از نظر بگذرانند. برشت خود، اصطلاح «تأثیر بیگانه‌سازی» را برای این شگرد به کار گرفته بود. آثار برشت در بردارنده‌ی اشاراتی ضمنی هستند که چنان چه نمایش [درام] به جای ایجاد انگاره‌ای از «واقعیت»، در جریان ساخت خود آشکار شود، و چنان چه بازتابی بر جامعه محسوب شود، در آن صورت درهای جامعه به روی تغییر و تحول باز خواهد شد، چون جامعه نیز در جریان ساخت و شکل‌گیری خود ادراک خواهد شد. ادبیات به عوض اتخاذ نقش یک بازتاب‌دهنده‌ی انفعالی صرف، و تقویت ارزش‌ها و هنجارهای رایج اجتماعی، این قابلیت را دارد که به صورت عاملی فعال یا محرک در تغییرات اجتماعی درآید. در همان حال که لوکاج نوعی کلیت بی‌نقص و سازمند در نظریه‌ی رئالیستی خود مشاهده می‌کرد. تیاتر «حماسی»^۱ برشت به گرد پاره‌ها و انقطاع شکل می‌گرفت. با معیارهای کلاسیک وحدت صوری ارسطویی، شاید چنین درامی از لحاظ زیبایی‌شناسی، «بد» تلقی می‌شد اما نکته همین جان بود: برشت نشان داد که زیبایی‌شناسی و ایدئولوژی پیوندی ناگسستنی با یکدیگر دارند و برای هرگونه تغییر و تحول در ایدئولوژی حاکم، ابتدا باید زیبایی‌شناسی غالب از هم گسیخته شود و سپس طرحی نو از آن زده شود.

در کنار نظریه و روش نمایشی [دراماتیک] برشت، کارهای والتسر بنیامین^۲، منتقد آلمانی نیز از اهمیت به سزایی برخوردار است. این منتقد در جستاری به نام اثر هنری در عصر بازتولید مکانیکی^۳ (۱۹۹۳)، چنین استدلال می‌کند که انقلاب فن‌آوری اوایل سده‌ی بیست، به واسطه‌ی رسانه‌ها و انتشار حجم عظیمی از متون در کلیه‌ی زمینه‌ها، نیرویی بالقوه و آزادکننده برای کسانی فراهم آورد که تا آن موقع راهی به تولید هنری نیافته بودند. بدین ترتیب چون ابزار بیان در دسترس همگان قرار گرفت

1. epic theatre

۲. Walter Benjamin، متفکر و منتقد آلمانی (۱۸۹۲-۱۹۴۰).

3. The work of art in the Age of Mechanical Reproduction

هر کس هنرمندی بالقوه به حساب می‌آمد. بنیامین عقیده داشت که در امر هنر، استعداد فردی چندان نقشی ندارد و مهم، مشکل مادی دستیابی به ابزار ارتباطی است. علاوه بر آن، رسانه‌ی جدید فیلم و عمل فیلم‌برداری، قابلیت آن را دارند که مفهوم سنتی هنر را به مثابه‌ی امری دور و دست نیافتنی درهم شکنند: نه تنها دوربین وسیله‌ای سهل‌الوصول و بسیار راحت است، که فیلم از سوی دیگر، می‌تواند امکان شکل‌گیری باز نمودهای جدیدی از واقعیت، و در کنار آن، تغییرات و برش‌های سریعی که نمایشگر پاره‌ها و انقطاع هستند، و برشت در آثار نمایشی خود سخت به دنبال آن‌ها بود، را فراهم آورد. بنیامین در جستاری به نام مؤلف به مثابه‌ی تولیدکننده^۱ که اندکی بعد در سال ۱۹۳۴ انتشار داد، هنرمند را کسی دانست که به طور مستقیم و تمام و کمال با واقعیت درگیر باشد، نه فردی که صرفاً به آرایه‌ی بازتابی جداگانه از واقعیت همت گمارد. آن دید کلاسیک نسبت به هنر به عنوان آینه‌ای رویاروی زندگی، درهم شکسته بود.

جمع دیگری از منتقدان و فیلسوفان مارکسیست که کلاً به عنوان «مکتب فرانکفورت»^۲ شناخته شده‌اند، با عقاید و آراء بنیامین در خصوص انتشار توده‌ای هنر به شدت مخالفت ورزیدند. اعضای اصلی این گروه عبارت بودند از تئودور آدورنو^۳، ماکس هورکهایمر^۴ و هربرت مارکوزه^۵، که «بنیاد پژوهش‌های اجتماعی» را در فرانکفورت پایه‌گذاری کردند و پس از یک دوره تبعید از آلمان در سال ۱۹۳۳، و شکل‌گیری مجدد در امریکا، دوباره در سال ۱۹۵۰ بساط آن را در آلمان برپا کردند. آنان نظرگاهی متفاوت با لوکاش، برشت و بنیامین اتخاذ کردند، و از واقعیت‌گرایی به عنوان عامل تقویت‌کننده‌ی شیوه‌های قراردادی اندیشه، و هم‌چنین اشکال عامه‌پسند فرهنگ، که آن را حماقت بار می‌دانستند رو

1. The Author as Producer

2. Frankfurt school

۳. Theodor Adorno (۱۹۶۹-۱۹۰۳).

4. Max Horkheimer

۵. Herbert Marcuse، فیلسوف آلمانی (۱۹۷۹-۱۸۹۸).

برداشتند. آراء ایشان در باب مقوله‌ی دوم به شکلی مضحک با نظریات اف. آر. لیویس اشتراکاتی پیدا می‌کرد، البته نه در جهتی همسو، بلکه در سویه‌های مختلف یک طیف سیاسی. آنان ادبیاتی را مورد تجلیل قرار می‌دادند که بیانگر نوعی گسست از واقعیت باشد و بسیاری از آثار تجربی نوگرا را، در محدوده‌هایی که نوشتار سنتی قادر به انجام آن نبود، یعنی ارزیابی درون و معرفت اشخاص، توانا می‌یافتند. در این میان، خاصه مفهوم هنر از دید آدورنو، از جایگاه والایی برخوردار است، چرا که وی در آن، بر فراتر رفتن از ذوق و سلیقه‌ی توده‌ها، یعنی همان کسان که از تجربه به واسطه‌ی برهم زدن تصوراتشان روگردانند، تأکید می‌ورزد.

آن طور که از این رویکردهای کم و بیش اولیه‌ی مارکسیستی برمی‌آید، هرگونه اظهارنظر درباره‌ی همانندی مفاهیم نظریه‌ی مارکسیستی و نقد، یک اشتباه فاحش خواهد بود. از دهه‌ی شصت به بعد، که یک جنبش عظیم نگره‌ای موسوم به ساختارگرایی، و متعاقب آن جنبش‌های دیگری که معمولاً به نام پسا ساختارگرایی معروف شده‌اند، اعلام حضور کردند، چنین ذهنیتی کم و بیش بر روند کار مارکسیسم حاکم بوده است. می‌توان گفت که نظریه‌های ساختارگرا، زبان یا نظام‌های دلالت‌مند را به طور کلی، عنصر اساسی حیات بشری می‌دانند، در حالی که مارکسیست‌های سنتی را اعتقاد بر آن است که تاریخ و شرایط مادی حیات، بیرون از مرزهای زبان قرار گرفته‌اند و موجودیتی متکی به خود دارند. تلاش‌های بسیاری برای درآمیختن این رویکردهای به ظاهر ناهمگون، و کسب اعتباری تازه برای ادبیات به عنوان یک ارزش، صورت گرفته است. لوسین گولدمن^۱ نظریه‌پرداز رومانیایی در اثر خود به نام *خدای پنهان*^۲ (۱۹۶۴) بر این باور است که ادبیات بیش از هر فعالیت دیگری، از پس بیان «انگاره‌ی جهانی»^۳ برمی‌آید. این اصطلاح بر ساخته‌ی خود گولدمن است و بر مجموعه‌ی کاملی از ایده‌ها، آرزوها و

۱. Lucien Goldman، فیلسوف و منتقد رومانیایی (۱۹۷۰-۱۹۱۳).

2. The Hidden God 3. World Vision

احساساتی دلالت دارد که عامل پیوند اعضای یک گروه اجتماعی به شمار می‌روند و آن‌ها را در تقابل با اعضای گروه‌های دیگر اجتماعی قرار می‌دهد (چنین گروهی در بسیاری از موارد فرض وجود یک طبقه‌ی اجتماعی را قبول دارد). گولدمن برخلاف غالب رویکردهای ساختارگرا، ضرورت قراردادن متن ادبی در شرایط زمانی ساخت آن را درمی‌یابد، ولی در همان حال برخلاف اکثریت مارکسیست‌ها، مناسبات پنهان ساختاری در میان حوزه‌هایی بسیار نامتجانس از قبیل ادبیات، تاریخ اجتماعی و مذهب را نیز تشخیص می‌دهد. دو تن از نظریه‌پردازان و منتقدان مارکسیست فرانسوی به نام‌های لویی آلتوسر و پی‌یر ماشری^۱ نیز بحث‌هایی در زمینه‌ی نقش ادبیات مطرح کرده‌اند و جایگاهی ویژه برای آن قایل شده‌اند. ما پیش‌تر در بخش ایدئولوژی از آلتوسر یاد کرده‌ایم. وی به طور کلی ادبیات را دارای عملکردی کم و بیش مبهم و دوگانه می‌داند، چون در آن واحد، هم به عنوان نوعی ایدئولوژی عمل می‌کند و چشم مردم را بر شرایط واقعی زیست فرو می‌بندد، و هم از این قابلیت برخوردار است که خود را از قید آن ایدئولوژی، که سهمی در آن داشته، برهاند و بدین ترتیب نگاه‌ها را به سوی مناسبات خیالی و توصیف شده‌ی خود، معطوف سازد. آلتوسر به گونه‌ای مشخص و مؤثر عنوان می‌کند که پاره‌ای از ادبیات، در راستای تقویت ارزش‌های حاکم عمل می‌کند، بخشی در جهت چون و چرا در آن‌ها، و مابقی هر دو این اعمال. ماشری در کتاب خود تحت عنوان *نظریه‌ی تولید ادبی*^۲ (۱۹۶۶)، گرچه با رویکردی متفاوت، به همین نقطه نظر و جایگاه مبهم می‌رسد. او عقیده دارد که یک متن عملکردی دوسویه دارد: یکی در حوزه‌ی ایدئولوژی ظاهری و محسوس، که ما از مناسبات طبیعی و آشکار آن در میان وقایع باخبریم، و دیگری در سطح پنهان یا ناخودآگاه، جایی که نقیصه‌های سطح پدیدار می‌گردند و ماگسست‌هایی را در ترکیب به ظاهر یکپارچه‌ی متن تشخیص می‌دهیم. این موارد ناخودآگاه ممکن است به

شکل سکوت یا غیاب در متن جلوه‌گر شوند، یعنی در هیأت اموری بیان ناشدنی، که در گفتمان ایدئولوژیک حاکم اجازه خودنمایی پیدا نمی‌کنند و یا نمی‌توانند به شکل و شمایل یک امر متناقض و متباین درآیند. برای روشن شدن مطلب باز به رمان منسفیلد پارک متوسل می‌شویم و از آن مثال می‌آوریم. یک تناقض آشکار در این متن وجود دارد که اغلب آن را نادیده می‌گیرند: حسن اخلاق ذاتی فانی پرایس و رابطه‌ی طبیعی او با خرده مالکان، که از طریق احساس وی نسبت به خانه‌ی منسفیلد پارک به نمایش درمی‌آید، و بازگو نکردن گوشه‌هایی از شخصیت وی به کمک دوران کودکی و پرورش در آن خانواده‌ی پرآشوب و محروم در پورترس ماوث^۱.

دو تن از منتقدانی که شاید در شکل‌گیری نظریه‌ی کنونی مارکسیسم بیش‌ترین سهم را داشته‌اند، یکی تری ایگلتن در بریتانیا و دیگری فردریک جیمسن در امریکا هستند. هر دو توانسته‌اند مفاهیم متفاوت پژوهش‌های ادبی را سروسامان دهند، یا بهتر، روند اصلاحات را پیگیری کنند. ایگلتن بر لزوم ایجاد رویکردی ساختمان‌د و هدف‌دار اصرار ورزیده است و در واقع با این عمل بر ریموند ویلیامز شوریده است که به لحاظ اتخاذ شیوه‌ی تجربی مفرط در آثارش، بسیار وامدار نظریه‌ی مارکسیستی بوده است. این نکته را نیز اضافه باید کرد که ایگلتن با آلتوسر و سایر مارکسیست‌ها، که نقش ویژه‌ای برای ادبیات قایل بوده‌اند، به جز در مواردی استثنایی نظیر بلیک یا برشت، موضعی مشترک اتخاذ نمی‌کند. او با برخی از مارکسیست‌ها که حدود مشخصی برای پیچیدگی ایدئولوژی قایل بودند و ادبیات را صرفاً دوباره‌کاری و بازنگاری ایدئولوژی می‌پنداشتند، موافق نبود و اعتقاد داشت که حوزه‌ی ایدئولوژی بسیار پیچیده‌تر از مرزبندی‌های آنان است. برای مثال، وی در نقد - نوشته‌ای بر داستان جوزف کنراد به نام مأمور مخفی (۱۹۰۷)^(۷)، که آن را به انتقادی بنیادین از نظام سرمایه‌داری تعبیر کرده‌اند، اظهار

می‌کند که این رمان در غایت، به جهت تدابیر پیچیده‌ی خود در راستای قوام «وضعیت موجود» عمل می‌کند. علاوه بر این، ایگلتون میان گفتمان نقد ادبی و پژوهش ادبیات، ارتباطی بسیار عیان‌تر از قبل ایجاد می‌کند و به لحاظ تغییر در فرآیندهایی که ادبیات را رنگی از فرهنگ و معرفت می‌زنند، از مفهومی دوباره از ادبیات سخن به میان می‌آورد. وی با مکتبی، که از فرانسویان الهام گرفته اما اینک اس و اساسی کاملاً آمریکایی پیدا کرده است، یعنی «ساختارشکنی»، از در مخالفت درمی‌آید و با انتقاد از آن اظهار می‌کند که این مکتب هرگونه ادراک قطعی از واقعیت یا معرفت را بی‌اعتبار می‌سازد؛ که این خود در نظریک مارکسیست اگر غیرقابل باور نباشد دست‌کم بسیار دشوار است. ما در فصل بعد به مبحث «ساختارشکنی» خواهیم پرداخت. فردریک جیمسن، مارکسیسم را تنها راه چاره توسعه‌ی روزافزون سرمایه‌داری انحصارگرای غرب می‌داند. او نیز به مانند ایگلتون در کتابی به نام مارکسیسم و فرم^۱ (۱۹۷۱)، که حاصل پژوهش‌های وی در زمینه‌ی اندیشه‌های عمده‌ی انتقادی و مارکسیستی قرن بیستم است، بر نقش نقد تأکید می‌ورزد و از خواستی سخن به میان می‌آورد که خود عنوان «نقد دیالکتیکی» بر آن گذاشته است. جیمسن اظهار می‌کند که «قضاوت‌های ما در مورد یک اثر هنری فردی، در غایت خصلتی اجتماعی و تاریخی دارند»، و ادبیات را بخشی از یک فرآیند تاریخی عظیم و مدام تغییر یابنده می‌داند که وجود آن در وهله‌ی نخست وابسته به وضعیت منتقد یا خواننده است. زمینه‌ی تاریخی خوانش، یک زمینه‌ی نگارشی که حالتی ثانوی داشته باشد و منتقد آن را بازسازی کرده باشد، تلقی نمی‌شود بلکه محدوده‌ای برای تولید معنا است. جیمسن در اثر بعدی خود به نام ناخودآگاهی سیاسی^۲ (۱۹۸۱) به طرح و بسط رویکردی می‌پردازد که به آراء مائو شیهات دارد و در آن آثار ادبی را شکلی از گفتمان ایدئولوژیکی تصور می‌کند که سر راه حقیقت تاریخی

1. Marxism and Form

2. The Political Unconscious

مانع ایجاد می‌کنند، ولی در همان حال، همان‌گونه که تحلیل‌های فرویدی هم نشان می‌دهد، از طریق فاصله‌ها، لغزش‌ها و سکوت‌هایی که افشاگر روند مانع‌سازی هستند، زمینه‌ی دستیابی به آن حقیقت را فراهم می‌آورند. جیمسن، نیک‌آگاه است که نقدهای ادبی یا تمهیدات تأویلی به طور کلی ماهیتی ایدئولوژیکی دارند؛ بدان معنا که تمامی گفتمان‌ها، خود را به شکل نوعی «حقیقت» درمی‌آورند یا نمایش می‌دهند و در نتیجه نویسندگان و همین‌طور منتقدان را چاره‌ای نیست جز مصالحه با این فرآیند. پاسخ جیمسن به چنین معضلی آن است که ما باید تا جای ممکن از جریان ایدئولوژی ایدئولوژی آگاه باشیم و چنین خودآگاهی را، بر آن رشته گفتمان‌ها که سازوکار حقیقت‌زایی خود را برملا نمی‌سازند، مقدم بشماریم.

آن چه گفته شد طرحی بی‌پرده از نقد مارکسیستی بود که البته بدون هرگونه شک و شبهه یکی از حوزه‌های مهم در امور نگره پردازانه به حساب می‌آید و نمی‌توان از نقش تقابلی و ارزشمند آن در برابر سایر رویکردهای نگره‌ای و نقد بی‌تفاوت گذشت. شاید برخلاف خط مشی من در این مبحث، بهتر آن باشد که برای اندیشیدن به نظریه‌ی مارکسیسم، نخبگان و صاحب‌نظران این مکتب را مبنا قرار نداد و آن را بیش‌تر به صورت پیکره‌ی سیالی از معرفت یا گفتمان در نظر گرفت: باکشمکش‌ها، تناقضات و الگوی روایی خاص خود، و البته بر پایه‌ی یک رشته احکام خاص و بنیادین در زمینه‌ی ماهیت اجتماعی و تاریخی.

ب- جنسیت

این بخش عمدتاً به پیشرفت‌های حاصله در حوزه‌ی نقد فمینیستی و نظریه‌ی نقادانه، و گرایش‌های مختلف نسبت به نوعی نوشتار، که جنسیت و جایگاه زنان در ادبیات را مد نظر قرار داده، اختصاص یافته است. استدلال آن است که در جامعه و فرهنگ غربی، جنس مذکر را برخوردار از جایگاهی به‌هنگار، مرکزی و بی‌طرف دانسته‌اند که جنس مخالف (مؤنث) یک جریان فرعی و انحرافی از آن به شمار می‌رود. سیمون

دوبووار^۱ در کتاب خود تحت عنوان جنس دوم^۲ (۱۹۴۹) چنین روندی را به شکل زیر بیان می‌کند:

بدین ترتیب بشریت حالتی مردانه دارد و مرد، زن را به عنوان تابعی از خود تعریف می‌کند نه موجودی واحد؛ زن را دارای حیاتی مستقل و قائم به خود نمی‌دانند.... همیشه در توصیف و تفاوت‌گذاری زنان، نگاهی مردانه حاکم بوده است و این روند کمتر حالت عکس به خود گرفته است. زن عنصری غیرضروری در برابر ضروری بوده است. این مرد است که سوژه (اصلی) است، او است که قطعیت دارد و زن چیزی نیست جز «غیر».^(۸)

در هیچ کجا این نمود آشکارتر از زبان، چه ادبی یا غیر آن، نبوده است. در اغلب گفتمان‌ها جایگاه قدرت را به طور علنی به جنس مذکر اختصاص داده‌اند؛ چنانچه نمونه‌وار می‌توان به واژه‌ی *chair man* (در مقابل کلمه‌ی ناموجود *chair woman* م.) در زبان انگلیسی اشاره کرد. هر جا هم که از مردم به طور عام صحبت شده، مانند لفظ «خواننده» در مقوله‌ی نقد ادبی، به طور ضمنی خصوصیتی مردانه برای چنین جایگاه‌هایی قایل بوده‌اند.

هم چون نظام طبقاتی، در این جا هم اختلافات جنسیتی با وجود ظاهر معمولاً طبیعی و ثابت خود، خاستگاهی اجتماعی دارند. در این مقطع لازم است که بین واژه‌های جنس^۳ و جنسیت^۴ تفاوت بگذاریم. جنس عبارتی است که برای تعیین اختلافات زیست‌شناسانه میان زن و مرد به کار گرفته می‌شود، در حالی که جنسیت بر اختلافاتی با مبنایی اجتماعی دلالت می‌کند، که در اکثر جوامع کاربرد داشته و سرانجام به اشکالی از نابرابری، ستم و بهره‌کشی در میان دو جنس ختم شده است. مبنای شکل‌گیری حالت زنانگی و مردانگی، اجتماعی است و هر دو از کیفیات، ارزش‌ها، تصورات و روایت‌های متعددی برخوردار می‌شوند که

۱. Simone de Beauvoir، نویسنده‌ی فرانسوی (۱۹۰۸-۱۹۸۶).

2. The second sex

3. sex

4. gender

همواره در فضای جامعه جریان دارند و نگرش و طریقه‌ی زیست آدمیان را شکل داده و مرزبندی می‌کنند. نمونه‌ی بارز و عملی چنین فرآیندهایی، آگهی تبلیغاتی است. جان برگر^۱ در اثری به نام شیوه‌های دیدن^۲ (۱۹۷۲)، به تحلیل روش‌هایی می‌پردازد که آگهی، و هم‌چنین نقاشی رنگ روغن، به سود موقعیت‌های جنسیتی، یعنی قدرت مرد و فرودستی زن وارد میدان می‌شوند. شک نیست که در این میان ادبیات به عنوان شکل اصلی ارتباطی، همگام با گفتمان نقد ادبی - و در واقع نظریه‌های ادبی و نقادانه - نقش بسیار ارزنده‌ای در این حیطه ایفا می‌کند. آن‌ها را در راه ایجاد جنسیت، چه به صورت عامل تقویت یا تخریب می‌توان به خدمت گرفت.

این بخش نیز همانند بخش پیشین، شاید تنها زمینه را برای آشنایی مختصر با حال و هوای کلی فمینیسم و برخی جریانات و نظریه‌های مربوط به نوشتار زنان و نقد فمینیستی فراهم آورد، اما آثار پیشنهادی برای مطالعات گسترده‌تر (در آخر کتاب)، حاوی مجموعه‌ای از مطالب نقد و نگره‌پردازانه‌اند که در قالب آثاری مقدماتی تا نوشته‌هایی پیچیده‌تر، گنجانده شده‌اند. یکی از آثار بسیار سودمند برای آشنایی کامل با این مبحث، بررسی نوشتار زنان^۳ (۱۹۹۸) اثر روث شری^۴ است.

زنان و ادبیات

در قرن بیستم شماری از قواعد مربوط به بازنمایی نقش زنان در ادبیات رفته رفته مورد بحث قرار گرفتند و در این راه نویسندگان زنی چون ویرجینیا وولف، و به دنبال آن منتقدان ادبی فمینیست سهم عمده‌ای ایفا کردند. البته این امر به معنای آن نیست که پیش‌تر، از طریق یک واسطه (مدیوم) ادبی، تلاشی در زمینه‌ی تردید در موقعیت زنان صورت نگرفته

1. John Berger 2. ways of seeing

3. Studying women's writing

4. Ruth Sherry

بود: *برائت از حقوق زنان*^۱ (۱۷۶۲) نوشته‌ی مری ول استونکرافت^۲، از ضرورت بهبود وضع آموزشی زنان سخن به میان می‌آورد و رمان‌نویسان قرن نوزدهمی از قبیل جرج الیوت در انگلستان و ژرژ ساند^۳ در فرانسه، به نگرش رایج در مورد زنان، البته نه به شدت و حدت برخی اخلاف تندرو و اصلاح‌گرای قرن بیستمی خود، تاخته بودند. قاعده‌ی اصلی در این میان، که اهمیتی روزافزون پیدا کرده، آن است که میزان بازنمایی تجربه و صدای زنانه در ادبیات تا چه حدود است؟ در این راستا چند قاعده‌ی دیگر نیز وجود دارد: آیا یک نویسنده‌ی مرد می‌تواند در اثر خود، شخصیت و تجارب جنس مخالف را در حد قابل قبولی انعکاس دهد؟ به عبارتی، اگر کل زبان و در نتیجه دستگاه ادبی مردم‌سالارانه است، آیا یک نویسنده‌ی زن می‌تواند به منظور بیان خودآگاهی اصیل زنانه، چنین محدودیت‌هایی را درهم بشکند؟ برخی از منتقدان فمینیست بر همین نکته نیز خرده گرفته‌اند. آن‌ها می‌گویند که تعیین یک «تجربه‌ی خاص زنانه» و تعمیم آن به کلیه افراد، چنان‌که فی‌المثل الین شووالتر^۴ در نوشته‌ی خود تحت عنوان *ادبیات خاص خود*^۵ (۱۹۷۷) بدان مبادرت ورزیده، به لحاظ قوام بخشیدن به اسطوره‌ی تجربه‌ی همسان تمامی زنان، عملی است که به نتیجه‌ی معکوس خواهد انجامید.

به لحاظ تاریخی، ادبیات نیز همانند طبقه و نژاد، به طور بحث‌برانگیزی تمایل بدان داشته که زنان را در مرتبه‌ای فرودست یا حاشیه‌ای قرار دهد و این امر به شیوه‌های گوناگون تحقق پذیرفته است. معمولاً در متون ادبی، زنان نقشی به مراتب کم‌اهمیت‌تر از مردان داشته‌اند و با وجود استثنائاتی چند از سوی نویسندگان مرد یا زن، تجربه‌ی غالب یا معتبری که در ادبیات تصویر شده و فمینیست‌ها از ویرجینیا وولف به این سو، آن را به بحث کشانده‌اند، تجربه‌ای مردانه بوده

1. A Vindication of the Rights of women

2. Mary woll stonecraft

3. Georges Sand, نویسنده فرانسوی (۱۸۷۶-۱۸۰۴).

4. Elaine Showalter

5. A Literature of Their Own

است. قضیه تنها به شخصیت (کاراکتر) منحصر نمی‌شود که پای سوزه‌هایی خاص، به عنوان ارزش‌های اصولی و والای رفتاری نیز در میان است. تا همین اواخر تعداد انگشت‌شماری از آثار ادبی بوده‌اند، اگر در واقع بتوان چنین گفت، که به رنج و مصیبت‌های مراقبت و پرورش کودکان پرداخته‌اند، حال آن‌که می‌دانیم که این اعمال در تجربه‌ی بخش عظیمی از جمعیت کشورهای صاحب فرهنگ ادبی نقشی اساسی داشته‌اند. این نکته را هم باید اضافه کرد که در بنیادهای فرهنگی ادبیات، به هنگام بررسی برنامه‌های تحقیقاتی، و گزینش آثار برای تدوین قوانین کلی، همواره حق تقدم با نویسندگان مرد و نقطه نظرات مردانه بوده است. منتقدان فمینیست اظهار کرده‌اند که این اصول و قوانین کلی، به مانند طبقه‌بندی‌های دیگر نظیر طبقه‌ی متوسط یا مرفه و نژاد سفید، بازتابی از آراء گروه غالب و قدرتمند اجتماعی، یعنی مردان بوده است. آن دسته از متون «زن‌نوشت» هم که به حساب آمده‌اند، به پذیرش در «انجمن افتخاری مردان» نظر داشته‌اند و با نظریات مردانه در باب واقعیت، یا عقاید مردگرایانه‌ی زنان در ارایه‌ی تصویری کلیشه‌ای از شخصیت و تجربه‌ی جنس مؤنث، همسو بوده‌اند. در سال‌های اخیر به منظور از میان بردن این عدم توازن، کوشش‌های تازه‌ای در نهادهای معتبر ادبی صورت گرفته است تا آن‌جا که برخی از مؤسسات انتشاراتی - بدون هرگونه اجبار یا فشاری - فقط به چاپ آثار زنان و پژوهش‌های روزافزون ادبی، که روش نوشتار زنان یا نقد فمینیستی را دستمایه کار خود قرار داده باشند، همت می‌گمارند. دیل اسپندر^۱ در نوشته‌ی خود تحت عنوان مادران رمان^۲ (۱۹۸۶) نشان می‌دهد که می‌توان در برابر سنت مسلط و مرد - مداری که نمونه‌ی آن را یان وات^۳ در شرح خود به نام خیزش رمان^۴ (۱۹۵۷) آورده است، سنتی دیگر را شناسایی کرد که این بار در بردارنده‌ی داستان‌نویسان زن است.

1. Dale Spender

2. Mothers of the Novel

3. Ian Watt

4. The Rise of the Novel

یکی دیگر از حوزه‌هایی که نظریه فمینیسم زیر سؤال برده است، حوزه‌ی نقد ادبی است، در این جا نیز فقط به ارزش‌ها و معیارهای پذیرفته شده‌ای بها می‌دهند که آراء و تجارب مردانه را بار دیگر در کانون قرار داده و زنان را به حاشیه رانده باشند. حتا اگر یک پژوهش‌گر زن به مطالعه‌ی رمانی می‌پرداخت که نویسنده و شخصیت‌های آن همگی مؤنث بودند، کماکان دیدگاهی مردانه بر حالت رویکرد نقد حکمفرما بود. آنت کولودنی^۱ منتقد فمینیست امریکایی نشان می‌دهد که چه گونه حوزه آموزش و فرآیند نقد با استفاده از روش‌های مجاز، خوانندگان را در موقعیت و جایگاه دیدن و «ستایش» قرار می‌دهند. وی اعلام می‌دارد که خوانش نوعی درآمیختن، نه با متون که با الگو (پارادایم)‌ها است: بدان معنا که «ما بنابر نیازها (یا امیال) خویش، یا به عبارتی، بنا بر فرضیات یا قابلیت‌های نقادانه‌ای که برای متن فراهم می‌آوریم (به طور خودآگاه یا ناخودآگاه)، معنای مقتضی را از درون آن بیرون می‌کشیم».^(۹) خوانش، فعالیت اجتماعی یا آموختنی است و دور از واقعیت نیست که عادات خوانشی ما به گرد باورها و قراردادهای اجتماعی به هنجار، که بی‌گمان مردانه بوده است، شکل گرفته باشند. این منتقد در ادامه به تجربه‌ی خویش از خوانش بهشت گمشده^۲ (۱۶۶۷) اثر میلتون^۳ و کسب لذت از آن اشاره می‌کند و به عنوان یک فرد یهودی و هم‌چنین یک فمینیست، چون نه می‌تواند الهیات آن را قبول داشته باشد، و نه بر سلسله مراتب ارزش‌گذاری جنسی آن صحنه بگذارد، خود را در وضعیتی متناقض می‌یابد. تحلیل خود وی از این وضعیت آن است که فراگیری برخی شگردهای نقد - مدل تأویلی - و کسب مهارت در آن‌ها، او را در جایگاه ستایش از این منظومه‌ی شعری قرار داده‌اند، ولی از سوی دیگر، چنین عملی در چارچوب مجموعه‌ای خاص از الهیات و جنسیت صورت گرفته که متعلق به خود وی نبوده است. آن‌ها به منظور «آموزش فن صحیح

1. Annette Kolodny 2. Paradise Lost

۳. John Milton، شاعر انگلیسی (۱۶۷۴-۱۶۰۸).

خوانی متن»، هرگونه تأویل پیگیر و مخالف را به مانند هویت فردی خود او، به نحو مؤثری از میان برداشته‌اند.

نظریه و نقد فمینیستی

نوشته‌ی ویرجینیا وولف به نام / اتاق شخصی^۱ (۱۹۲۸) را گرچه نمی‌توان به مفهوم قراردادی کلمه یک اثر نگره‌پردازانه به حساب آورد، به عنوان مبدأ مطالعه‌ی ادبیات زنان و نقد فمینیستی می‌توان از آن سود برد. نکته‌ی گفتنی در این مقطع آن است که برخی از منتقدان فمینیست، از گفتمان نظریه‌ی ادبی به مثابه‌ی راهی برای تداوم، گفتمان مرد-مدار و در نتیجه اعمال سلطه در پژوهش‌های ادبی، دوری جسته‌اند و بدیهی است که توان، و احتمالاً ویژگی‌های زبانی اکثر نوشتارهای نگره‌پردازانه اعتباری ویژه به این موضع‌گیری می‌بخشند. بر همین مبنا، اطلاق خصلت یک گفتمان واحد به نظریه‌ی فمینیستی امری مخاطره‌انگیز خواهد بود. اغلب نوشتارهای فمینیستی بنابر ماهیت خود، به منظور نیل به رویکردهایی که بیش از پیش متکثر و تمرکززدا باشند، می‌کوشند از ارایه‌ی تصویری منفرد و تمرکز یافته اجتناب ورزند. در این شرایط مناسب‌تر آن است که از «مجموع رویکردهای فمینیستی» سخن به میان آوریم.

ویرجینیا وولف هم بخشی از جنبش عظیمی بود که در اوایل قرن بیستم از نویسندگان زنی چون کاترین منسفیلد^۲، ربه‌کا وست^۳ و دوروتی ریچاردسن^۴ تشکیل شده بود و نقطه نظراتی کاملاً زنانه اتخاذ کرده بودند. در این جا هم به مانند مارکسیسم، انتساب شاخصه‌های فردی به نوشتار فمینیستی امری مخاطره‌انگیز خواهد بود و باصرفه‌تر آن است که نوشتار ویرجینیا وولف را بخشی از یک جنبش عظیم، یا گفتمانی جدیدتر بدانیم که برای مبارزه با گفتمان‌های مسلط جنسیت پا به میدان گذاشته

1. A Room of one's own

۲. Katherine Mansfield، نویسنده انگلیسی (۱۸۸۸-۱۹۲۳).

3. Rebecca West

۴. Dorothy Richardson، نویسنده انگلیسی (۱۸۷۳-۱۹۵۷).

بود. این عمل از سوی دیگر تلاشی خواهد بود در جهت بازیافت و کشف نقطه نظرات سایر زنان نویسنده‌ای که تا به حال در مقیاسی گسترده نادیده گرفته شده‌اند. استدلال عمده‌ی ویرجینیا وولف در باب تعداد انگشت‌شمار نویسندگان زن، شرایط مادی حاکم بر آنان، و همچنین عدم استقلال اقتصادی یا بهره‌ی اندک از آن، و انتظار همگانی از جنس زن برای برآوردن خواست‌های مردان بوده است. در این جا بحث عدم توانایی زن در امر نوشتن در میان نیست، و وولف با آوردن مثال آفرابن^۱، که پس از مرگ شوهر برای امرار معاش و ادامه‌ی حیات ناگزیر از نوشتن می‌شود، این نکته را روشن می‌سازد. وی در دنباله‌ی بحث خود به افزایش تعداد نویسندگان زن در سده‌های هجده و نوزده نیز اشاره می‌کند. لیکن ذکر یک نکته ضرورت دارد که اغلب افراد، نویسندگی را یک حرفه به حساب نمی‌آوردند و بیش‌تر آن را کاری فرعی و تفریحی می‌دانستند. نهادهای ادبی در آن زمان به مانند زندگی خانوادگی هنوز تحت سلطه‌ی مردان بود. ویرجینیا وولف مثال فرضی خواهر شکسپیر را پیش می‌کشد و اظهار می‌کند که در صورت وجود چنین خواهری، و برخورداری از همان نبوغ و استعداد شکسپیر، هیچ‌گاه امکان پیشرفت و بالندگی و انتقال نقطه‌نظرات بر کاغذ برای وی فراهم نمی‌شد، چون بلافاصله او را به قبول نقش‌های تحمیلی زنان از قبیل نقش مادری و خانه‌داری وامی‌داشتند. او با کشیشی که می‌گویند زمانی گفته است، «نبوغ کسی چون شکسپیر برای یک زن محال است»، هم عقیده است؛ نه بدان جهت که زنان قابلیت بهره‌وری از چنین ویژگی‌هایی را ندارند، بلکه از آن رو که ایشان در چنین جامعه مردسالاری مجال سخن یا اظهار وجود پیدا نمی‌کنند.

یکی از مهم‌ترین دستاوردهای ویرجینیا وولف برای نقد فمینیستی، سخن گفتن از زبانی است که آثاری جدیدتر با خود به ارمغان می‌آورد. شاید رویکرد وی نسبت به زبان، که بدون واکاوی خصوصیات جنسی، آن

هم در ورای سطحی تأثیرگذار، از جملات مردانه و زنانه سخن به میان می‌آورد، غیرنگره‌ای^۱ به نظر آید، اما باید گفت که وی نقش ایدئولوژیکی زبان در ساخت جنسیت را شناسایی کرده است. بعدها منتقدان دیگر فمینیست از قبیل دیل اسپندر، در نوشته‌ای تحت عنوان زبان مرد ساخته^۲ (۱۹۸۰) این کار را پی گرفتند، وسعت بخشیدند و نظریاتی چند بر مبنای آن خلق کردند:

می‌توان به سادگی اظهار کرد که نظام معناشناسانه باعث و بانی ظهور جنس‌گرایی در زبان بوده است؛ دو طبقه‌ی اصلی وجود دارد، مرد و منهای مرد. ارتباط با طبقه‌ی مرد به منزله‌ی وصل شدن به یک رشته معناهای مثبت و خوب است و پیوند داشتن با طبقه‌ی منهای مرد، حکایت از عدم حضور آن ویژگی‌ها دارد... ساختار معناشناسانه‌ی زبان انگلیسی هر آن چه را که در نظام پدرسالارانه معنای زنانگی از آن استنباط می‌شود، در سطحی گسترده آشکار می‌سازد... (۱۰)

چنین که دیده‌ایم، شکل‌گیری معرفت به عنوان گفتمان، از طریق زبان صورت می‌گیرد و جایگاه برتر مردانه و استقرار نظام پدرسالارانه را در وجوه نامنظم و گسترده‌تر تاریخی، و به همان میزان در زبان روزمره یا ادبی می‌توان مشاهده کرد. دیل اسپندر در زنان نامریی^۳ (۱۹۸۲) خاطرنشان می‌سازد که معرفت پدیده‌ای وابسته است و بدون وجود افراد، امکان بروز نمی‌یابد؛ چیزی نیست که «چشم به راه ظهور مردانی برجسته برای کشف خود و گرد آوردن مدارکی بی‌طرفانه باشد که به واسطه‌ی عقاید و باورهای ایشان رنگ باخته است»، که از راه «تطابق با ارزش‌ها و باورهایی که سرمنشاء حرکت و عمل این اشخاص بوده است»^(۱۱) شکل گرفته است. بدین ترتیب فلسفه، علم و در واقع کلیه‌ی اشکال معرفت که در یک چارچوب از پیش تعیین شده‌ی مردانه نشر و

1. untheoretical

2. Man Made Language

3. Invisible women

نما یافته‌اند و از زبانی بهره جسته‌اند که پشتیبان چنین دیدگاهی بوده است، بی‌شک مرد محور و تبعیض‌گراانه خواهند بود. اسپندر در بحث از قدرت عقیده دارد که گروه غالب، برای مبارزه با مبانی جور و ستم گروه‌هایی که فرودست و نالایق شمرده می‌شوند علاقه‌ای از خود نشان نمی‌دهد.

نقد ادبی به مثابه‌ی نوعی گفتمان و شکلی از معرفت، از جهات گوناگون حامی نظام پدرسالار بوده است. یکی از وجوه آن، همان‌گونه که پیش‌تر دیده‌ایم، ساخت قوانین مردسالار بوده است و البته وجوه دیگری نیز وجود دارند که رویکردهای فمینیستی بنای مخالفت با آن‌ها را گذاشته، یا آن‌ها را مسأله‌ساز تشخیص داده‌اند. یکی از حوزه‌هایی که هنوز هم از قدرت فراوانی برخوردار بوده، و در نظریه‌ی فمینیستی به صورت حوزه‌ای بحث‌برانگیز درآمده است، اسطوره‌ی ادبیات به مثابه‌ی بازنمایاننده‌ی دقیق واقعیت است که سرمنشاء آن در ایده‌ی تقلید قرار دارد؛ همان ایده‌ای که در نقد انسان‌گرا نقشی محوری داشته و بر هر گونه رویکرد نگره‌پردازانه مقدم است. از قالب‌هایی که شگردهای رئالیسم کلاسیک را به خدمت گرفته و نویسندگان زنی نظیر شارلوت برونته^۱ و جرج الیوت از آن، در جهت انعکاس مسایل زنان سود جسته‌اند، یکی رمان قرن نوزدهمی است. البته همان‌گونه که کورا کاپلان^۲ در اثر خود به نام *تغییرات دریایی: فرهنگ و فمینیسم*^۳ (۱۹۸۶) خاطر نشان می‌کند، این نظرگاه ادبی، ساخت متون ادبی از دل ایدئولوژی را به حساب نمی‌آورد و «واقعیتی» که در آن‌ها مطرح می‌شود امری است که به فرهنگ تاریخی مسلط و پیرامونی وابسته است. همین امر بر ادعاهای نقد ادبی نیز صادق است، که حقیقت یا اعتبارشان بر پایه‌ی خاستگاهی فرهنگی تعیین می‌شود. کاپلان، جنسیت را به طبقه و مبحث سوژه شده‌گی ربط می‌دهد و اشاره می‌کند که زنان نویسنده با آماده‌سازی گفتمان ادبی رئالیسم برای

۱. Charlotte Brontë, رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۵۵-۱۸۱۶).

2. Cora Kaplan

3. Sea changes: Culture and Feminism

ایجاد تصویری به ظاهر واقعی از زنان، و نقد ادبی با کسب شهرت برای این نویسندگان، در عین حال که علیه نظام پدرسالاری به ستیز برمی خیزند، زمینه‌ی سازشی را هم برای انکار نقش زنانی که بیرون از مرزهای رئالیسم قرار گرفته‌اند، فراهم می‌آورند:

حتا اگر صرفاً پای این دلیل در میان می‌بود که ادبیات یکی از آن چند گفتمان عامی باشد که زنان در آن اجازه می‌یافتند از خود سخن بگویند و به بازآفرینی نقشی خیالی از خود توسط مردان نیاز پیدا نکنند، برای فمینیسم دشوار بود که به دلالت‌های موجود و انکارگر رئالیسم متنی تن در دهد. با این همه آن چه که به صورت «عینی» یا «معتبر»، هیچگاه در متون ادبی نویسندگان زن سفیدپوست، از طبقه‌ی متوسط و برخوردار از علائق جنسی طبیعی (نه علاقه‌ی انحرافی به همجنس) به نمایش در نخواهد آمد، حالت سوژه‌شده‌گی زنان طبقه یا نژاد دیگر، با نشانه‌های جنسی متفاوت است؛ هر قدر هم که این نویسندگان، ایشان را در روایت خود با دلسوزی و همدلی خلق یا توصیف کرده باشند.^(۱۲)

این گونه مجادلات در حوزه‌ی رویکردهای فمینیستی را نباید به منزله‌ی عاملی برای تضعیف جایگاه فمینیستی در نظر گرفت. در واقع همان گونه که توریل موی^۱ در کتاب خود تحت عنوان سیاست‌های جنسی / متنی: نظریه‌ی ادبی فمینیستی^۲ (۱۹۸۵) خاطر نشان می‌سازد، اطلاق نام یک معرفت تک صدا به نظریه‌ی فمینیستی ادعایی عاری از ظرافت و زیان‌آور برای فمینیسم خواهد بود. با این همه، وی دو سنت عقلانی را در نظریه‌ی فمینیستی باز می‌شناسد: سنت انگلو-امریکایی و سنت فرانسوی. موی عقیده دارد که سنت نخست، بیش‌تر بدان علاقه داشته است که به عنوان مبارزه با صور مردسالارانه‌ی بنیادهای ادبی و پژوهش‌های مربوطه، و به خصوص قوانین ادبی، جایگاهی سیاسی را ارج نهاده و گسترش دهد.

1. Toril Moi

2. Sexual\ Textual Politics: Feminist Literary Theory

نظریه‌پردازان و منتقدان فمینیست نظیر الین شووالتر و الن موئرز^۱ تلاش‌های فراوانی به خرج داده‌اند تا در جهت بهبود آثار رمان‌نویسانی چون شارلوت پرکینز گیلمن^۲ یا کیت شوپن^۳، سنتی دیگرگون برای نویسندگان زن دست و پا کنند. اما «موی» بر این باور است که اینان بدون هرگونه مقابله با ایده‌ی سلسله مراتب و اقتدار متن، که به عنوان راهی برای انتقال تجارب عام بشری فهمانده شده، جای یک سری قوانین را با قوانین دیگر عوض کرده‌اند: «بدین ترتیب خواننده‌ی فمینیست اجازه نمی‌یابد برای مبارزه با این صدای زنانه علم طغیان بردارد و متن زنانه نیز به اندازه‌ی متن دیرینه سال مردانه، مستبد و مطلق‌العنان خواهد شد».^(۱۳) این منتقد، اگرچه ماهیت اصلاح‌گرایانه‌ی نقد و نظریه‌ی ادبی فمینیسم انگلو-امریکایی را یک عمل متهورانه‌ی سیاسی می‌داند، آن را هنوز در دام رویکردهای قراردادی انسان‌گرایانه نسبت به متن گرفتار می‌بیند. نتیجه آن می‌شود که رابطه‌ی مؤلف-خواننده دست نخورده و به دور از غوغا باقی مانده، و «تجربه»ی حقیقی در متن، در راستای اعتبار بخشیدن به برخی نقطه نظرات به ظاهر همگانی و عام زنانه به کار گرفته شود. موی در جهت خلاف با این طرز تفکر به سنت فمینیسم فرانسوی رو می‌آورد که از خصلت‌های آن، تمرکز بیش‌تر بر متن و دلبستگی عمیق نسبت به نظریه‌ی روانکاوانه است. این سنت هم چنین الزامی در آن نمی‌بیند که نویسندگان زن، هم و غم خود را صرف ایجاد صدایی زنانه در آثار خود کنند، یا از نوشتار مردانه به کلی روگردانند. نظریه‌ی فرانسوی عموماً یک رشته تأثیرات متنوع‌تر را به خدمت گرفته و از اتخاذ جایگاه‌های مشخص و متمرکز، به سالن برخی از فمینیست‌های انگلو-امریکایی، خودداری می‌ورزد. یکی از انتقادهایی که بر ژولیا کریستوا^۴ یا هلن سیکسو^۵ گرفته می‌شود ایجاد وضعیت‌های متناقض یا هرج و

1. Ellen Moers

2. Charlotte Perkins Gilman

3. Kate Chopin

4. Julia Kristeva

5. Hélène Cixous

مرج‌گرایانه^۱ در نوشتار خود است، اما به منظور حرکت به فراسوی وضعیت‌های پیشنهادی گفتمان قراردادی (مردانه)، اعم از نوشتاری یا خوانشی، شاید بهتر آن باشد که یک پیش عقلانیت، به صورت ریخت زبانی این افراد در آید تا در تقابل با گفتمان عقلانی ساده و در عین حال اصلاح‌گرای سنت انگلو-امریکایی قرار گیرد. در ضمن تکیه‌ی فمینیست‌های فرانسوی بر متن را می‌توان بیش‌تر به حساب تأکید بر «نوشتار» گذاشت و بر لذت‌های فزاینده‌ی نوشتاری و خوانشی، که راه به سوی تأکید بر اشکال متعدد و چندگانه‌ی حالت سوژه‌شده‌گی می‌برند، که در رویکردهای انگلو-امریکایی چندان مجال خودنمایی پیدا نمی‌کنند. از این راه است که می‌توان به واسطه‌ی «بازی»، و نه رویارویی یا دفع، به تدریج موجبات نزول و تحلیل گفتمان پدرسالار را فراهم آورد. با چنین رویکردی (رویکرد فرانسوی)، نیاز ما به اصول و قوانین، یا همین‌طور طبقه‌بندی‌های گوناگون ادبی، که می‌توان گفت همواره نشانه‌ی فرهنگ غرب و پژوهش‌های «انگلیسی» بوده‌اند، به یک معنا، از میان می‌رود.

ب - سوژه‌شده‌گی

در این فصل از کتاب، از ابتدا تا به حال، به مردم به مثابه‌ی گروه و اجتماعات مختلف نظر شده است. مارکسیسم در جایگاه یک فلسفه همواره بر برتری طبقه بر فرد در جامعه تأکید می‌ورزد، و غالب رویکردهای فمینیستی به تجربه‌ی دسته جمعی زنان علاقه نشان داده‌اند. این در حالی است که معمولاً نخستین تماس با ادبیات، شباهتی عجیب با پدیده‌ای دارد که ما از آن به تجربه‌ی فردی یاد می‌کنیم. خواندن امری است که ما در اکثر موارد آن را به تنهایی انجام می‌دهیم. عمل فیزیکی خوانش یک سرگرمی انفرادی است و بیش‌تر متون ادبی، چه غزلی از شکسپیر یا رمانی قرن نوزدهمی، گویای چیزی هستند که نشانه‌های یک

تجربه‌ی متعالی فردی را بر خود دارد. اغلب متون دارای شخصیت‌های فردیت یافته‌ای هستند که ما به عنوان خواننده با آن‌ها همذات پنداری می‌کنیم، و البته هستند خوانندگانی که در آن واحد با شخصیت‌های مختلف داستانی، کم و بیش به یک اندازه همذات پنداری می‌کنند. به نظر می‌رسد که ادبیات در نقش گفتمان، حس فردیت، و در واقع یگانگی و جدایی از دیگران را در دنیای پیرامون تقویت می‌بخشد؛ و در همان حال حسی دیگر به ما ارزانی می‌دارد تا با شخص یا اشخاص دیگر همذات پنداری کنیم: بدان معنا که شخصیت‌ها تجربیاتی مشابه با ما دارند، و به عکس. سنت انسان‌گرا، و یا ایدئولوژی، خاصه از دوره‌ی رنسانس به بعد، به مسأله فردیت توجه فراوانی مبذول داشته‌اند؛ و در مقاطع مشخصی از تاریخ ادبی، نظیر اشعار رمانتیک کالریج یا داستان‌های ماجراجویانه‌ی جان باکن^۱، فرد را با خیل کیفیات متعالی و برجسته، قرین ساخته و به نمایش گذاشته‌اند.

دیدگاه‌های انسان‌گرا، «بشر» را در مرکز عالم قرار می‌دهند و فرد را منبع و غایت تمامی ایده‌ها، کنش‌ها و معناها می‌دانند. از این منظر جهان را قبل از هر چیز بایستی برحسب شرایط فردی توضیح داد. برطبق این سنت، فلسفه و ادبیات همواره بر یگانگی و استقلال فردی تأکید ورزیده و از لزوم آزادی انتخاب، تخیل و قدرت عمل شخصی سخن به میان آورده‌اند. این عقیده را روایت‌های تاریخی، با مهم جلوه دادن و توجه مکرر به افراد استثنایی، به جای گروه‌های دسته جمعی، قوت بخشیده‌اند: و ظهور زندگی نامه‌نویسی و خود زیست‌نگاری، به خصوص در قرن نوزدهم، حکایت از گسترش روزافزون فردیت و توجه خاص نسبت به آن داشته است. آثاری از قبیل ژرمینال (۱۸۸۵) امیل زولا، یا بشر دوستان ژنده پوش اثر ترسل، که نقش فرد را زیر سؤال برده و چنین تصویرهایی را به دور افکنده، یا در صدد قهرمان‌شکنی بوده‌اند، در

۱. John Buchan، سر جان باکن (۱۸۷۵-۱۹۴۰). اولین بارون توییدس موار. خطیب، رمان‌نویس و تاریخ‌نگار اسکاتلندی. فرماندار کانادا از سال ۱۹۳۵ تا ۱۹۴۰.

زمره‌ی آثار بسیار استثنایی قرار می‌گیرند و معمولاً، از آن جاکه واقعیت را برمبنای خود آگاهی‌های یکسره انتقال‌پذیر افراد به نمایش می‌گذارند از ردیف آثار برجسته بیرون گذاشته می‌شوند. در همین حال فردیت را به لحاظ برخورداری از کیفیات یگانه و یکتا، به عنوان عاملی در نظر گرفته‌اند که در جوهر یا هسته‌ای عام سهیم بوده است: نوعی سنگ محک اصلی که به طرق مختلف بازنمایی شده و به صورت یک روح عمومی، عامل بنیادین و منزه، باور عام و چیزهایی از این قبیل در آمده است. بدون شک این فرآیند، از محدوده‌ی تفاوت‌های فردی پا فراتر گذاشته و زمینه را برای ظهور نوعی محصول پیونددهنده فراهم می‌آورد تا افراد را با تمام فردیت خود به یکدیگر مرتبط سازد. مشکل آن جا بود که چنین کیفیتی هنوز در محدوده‌ی فرد می‌گنجید و به اشکال اجتماعی‌تر یا دسته جمعی‌تر معرفت، یا نظام متشکلی از افراد راهی پیدا نکرده بود.

بسیاری از نظریه‌ها، که گاهی با عنوان کلی «پسا ساختارگرا» از آن‌ها نام برده می‌شود، و البته این نام‌گذاری بیش‌تر حالتی تاریخی و زمانی داشته تا اتخاذ هرگونه دیدگاه مشترک، ایده‌ی فردیت را زیر سؤال برده‌اند. آن‌ها برای شروع، عبارت «سوژه» را جانشین «فرد» کرده‌اند، همان طور که «گفتمان» به جای «زبان» نشسته، یا برای نگرشی تازه نسبت به مقوله‌ی پایان‌بندی یا راه حل، عبارت «بستار» مطرح شده است و البته نیت آن‌ها از این کار، جلب توجه به رویکردی متفاوت و ادراکی دیگر از این ایده بوده است. دو معنا از «سوژه» مستفاد می‌شود: نخست آن که ایده‌ای به نام سوژه‌ی دستوری وجود دارد و آن، مفهومی از فردیت است که زبان در اختیار ما می‌گذارد و ما به واسطه‌ی آن می‌توانیم کلمه‌ی «من» را بر زبان آوریم و خود را از سایر اعضای جامعه در پیرامون خود متمایز سازیم. البته یک مفهوم گسترده‌تر از سوژه‌ی فردی در کنار این یکی قرار می‌گیرد که در فلسفه‌ی انسان‌گرا و ایده‌آلیستی استنباط می‌گردد و آن، ذهنیت فرد به عنوان محدوده‌ی خودآگاهی و معنا، سوای محیط پیرامونی است. معنای دیگر و بسیار متفاوت با معنای نخست، فردیت به مفهومی سیاسی و به مثابه‌ی سوژه‌ی قانون، یا یک وضعیت سیاسی است. این

برداشت نشانگر آن است که فرد در راه تعیین زندگی خویش آزادی عمل نداشته و صرفاً در حکم سوژه‌ای است برای نیروهای کنترل‌کننده و اعمال شده در یک جامعه‌ی خاص. عملکرد چنین رویکردی، بی‌اعتبار ساختن یا ساختارشکنی فرآیندهایی است که سبب‌ساز ایجاد تصویر فرد به عنوان مرکز عالم و واقعیت، و سپس شکل‌گیری آن بوده‌اند. مردم در این حالت به صورت سوژه‌هایی اجتماعی و نهادها و اشکال ارتباطی گوناگون و رایج درمی‌آیند، بر ساخته از زبان یا گفتمان، که حس هویت فردی را تقویت می‌بخشند، و نه کسانی که از آزادی‌های فردی و خودآگاهی منحصر به فرد و منسجم برخوردار هستند. علاوه بر آن، فرد، دیگر به صورت یک هستی مجزا و واحد، یک پارچه و خودبند تصور نمی‌شود، بلکه موجودی است قطعه قطعه شده و کانون مناقشات، که نیروهای متعددی بر او اعمال می‌شوند و از راه‌های مختلف، و اغلب متناقض، شخصیت وی را شکل می‌دهند.

سوژه‌شده‌گی و شخصیت

معمولاً در متون ادبی حوزه‌ی سوژه‌شده‌گی براساس شگرد «شخصیت» شکل می‌گیرد. این امر، از آن جهت آشکار و غیرارادی به نظر می‌رسد که ما در برابر مقوله‌ی شخصیت به عنوان شگردی متنی، که شیوه‌های مشاهده و تشریح وقایع را ایجاد می‌کند، شرطی شده‌ایم، و در واقع علت توانمندی و حالت «طبیعی» شخصیت، به عنوان یک شگرد یا تمهید در متون ادبی نیز همین است. «شخصیت»، نقشی در گفتمان ادبی است که با مفهوم فردیت از نظر ما در گفتمان‌های دیگر معادل می‌گردد. نخستین مرحله‌ی شناخت و «آشنایی» با یک متن، در جریان تطابق خود با مفهومی از شخصیت حاصل می‌گردد. همان گونه که لویی آلتوسر اظهار می‌کند، یکی از شیوه‌های بسیار کارآمد برای باوراندن واقعیت اشیاء یا طبیعی بودن آن‌ها به مردم، «آشکاره‌گی»^۱ است:

1. obviousness

آشکاره‌گی... تأثیر اولیه‌ی ایدئولوژیکی است... هم چون تمامی آشکاره‌گی‌ها، که کلیه‌ی چیزهایی را هم، که یک کلمه را به سوی «نام‌گذاری اشیاء» یا «معنابخشیدن» به آن پیش می‌رانند، دربرمی‌گیرد (و به همین جهت آشکاره‌گی، «شفافیت زبان» را نیز شامل می‌شود)، آن «آشکاره‌گی» که من و شما سوژه‌ی آن هستیم - و این البته مشکلی هم به بار نمی‌آورد - یک تأثیر ایدئولوژیکی است، تأثیر اولیه‌ی ایدئولوژیکی. (۱۴)

بسیاری از نقدهای ادبی پیشین از یک جهت با این آشکاره‌گی از در سازش درآمدند: چون متون ادبی را قبل از هر چیز، آفریده‌هایی درباره‌ی اشخاصی می‌دانستند، که با وجود اطلاع از ساختگی بودن آن‌ها در اغلب موارد، زندگی‌هایی معادل با زندگی خود ما داشتند و بر مبنای خصوصیات زندگی‌گونه و پایدار خود ارزیابی می‌شدند. تحقیق درباره‌ی شخصیت بر نقد حاکم شده بود و واقعیت آن است که هنوز در تعداد بسیاری از مؤسسات، سؤالات امتحانی به طور مکرر و بحث برانگیزی بر محور شخصیت شکل می‌گیرد و رویکرد نسبت به یک اثر معمولاً، و گاهی هم به طور غیرنقادانه، از طریق شخصیت، به عنوان آشکارترین یا طبیعی‌ترین نقطه‌ی تماس ممکن می‌گردد. منتقدی به نام ال. سی. نایتس^۱، پیش از ظهور نظریه‌ی ادبی در بریتانیا در مقاله‌ای تحت عنوان بانو مکبث چند فرزند داشت؟^۲ (۱۹۳۳)، اشتباه در برخورد با شخصیت‌های داستانی را، چنان‌که گویی انسان‌هایی واقعی هستند خاطرنشان کرده، و به صورتی کلی‌تر، بر شیفتگی مرسوم منتقدان ادبی نسبت به شخصیت‌ها، به استثنا آن چه که خود، جنبه‌های شاعرانگی یک متن نام نهاده بود، تاخت. پر واضح است که رویکرد چنین منتقدانی به سبب توجه به ماهیت ایدئولوژیکی ادبیات، به خصوص رمان، که در زمینه‌ی رشد مفهوم سوژه‌شده‌گی فرهنگی از نظر ما نقشی تعیین‌کننده دارند، و تمهیداتی نظیر تأویل شخصیت محورانه بر استحکام آن

1. L. C. Knights

2. How many children had Lady Macbeth?

می‌افزایند، پایه‌های نظریات لوکاچ و دیگران را محکم می‌ساخت.

دیدگاه‌هایی که نظریه و نقد ادبی، و همین طور نظریه‌های کلی‌تر ایدئولوژی، از شخصیت در متون ادبی ارایه داده‌اند، اختلاف بسیاری با یکدیگر داشته‌اند. آلتوسر و جمعی از نظریه‌پردازان را عقیده بر آن است که سوژه‌شده‌گی فردی در شرایط اجتماعی، از راه زبان و دیگر فرآیندهای اجتماعی تحقق می‌پذیرد. ادبیات به یاری برخی شگردها، هم در خواننده، که متن حس سوژه‌شده‌گی را در او قوام می‌بخشد و هم در مرحله‌ی بعد در خود متن ادبی، از طریق ساخت سوژه‌ها یا شخصیت‌های تخیلی بیش‌تر، یک حس سوژه‌شده‌گی به وجود می‌آورد. سوژه اصلی در فرآیند خوانش، خواننده است و وی برحسب معمول به طریقی مورد خطاب قرار می‌گیرد که متن چون دیواری دورتادور او کشیده می‌شود. شگردهایی چون «زاویه دید» و روایت، این امکان را برای رویدادها فراهم می‌آورند تا به شیوه‌هایی خاص مورد نظر قرار گرفته و تأویل شوند. البته هستند متونی که جایگاه سوژه بودن خواننده را برهم زده‌اند. از جمله نمونه‌های بارزی چون اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری (۱۹۷۹) نوشته‌ی ایتالو کالوینو^۱، یا اثری بسیار قدیمی‌تر به نام تریسترام شندی از لارنس استرن^۲. ولی باید اذعان کرد که آن‌ها در ردیف آثار استثنایی و خارج از هنجارهای معمول قرار می‌گیرند. فرآیند «مفهوم‌سازی» از متن، به مانند عمل همذات‌پنداری با شخصیت اصلی یا راوی، خواننده را در جایگاه سوژه قرار می‌دهد. تمهید تولستوی در «آناکارنینا» آن است که خواننده را با مهارت در جریان تجربه‌ی مشترک وقایعی قرار می‌دهد که از زاویه دید لوین^۳، شخصیت اصلی رمان عرضه می‌شود. خواننده در چنان وضعیتی قرار می‌گیرد که مشاهدات و بینش‌های، غالباً بسیار ذهنی لوین، به صورت شیوه‌ی غالب و طبیعی در

۱. Italo Calvino، نویسنده ایتالیایی (۱۹۸۵-۱۹۲۳).

۲. Lawrence Sterne، نویسنده انگلیسی (۱۷۶۸-۱۷۱۳).

3. Levin

زمینه‌ی تأویل وقایع متن در می‌آیند. وضعیت‌های دیگر تنها از طریق تجارب ذهنی شخصیت‌ها مطرح می‌گردند. همان‌گونه که رابین وود^۱ در جستاری بر آناکارینا به نام لوین و تنگنا^۲ (۱۹۷۹) خاطرنشان می‌کند، تولستوی با استفاده از انتقال تجربه‌ی فردی، واقع‌گرایی را به سوی سرحدات آن سوق می‌دهد: شخصیت لوین از لحاظ روان‌شناسی دوست داشتنی و منسجم است، «با این همه این همان جوهره‌ی اصلی تمهیدات «رنالیستی» است که از طریق دوست داشتنی بودن روان‌شناسانه‌ی یک عنصر و مورد خاص، یک ایدئولوژی کلی را بر ما تحمیل می‌کند» (۱۵). آلتوسر فرآیند بازشناخت و همذات‌پنداری را که به موجب آن، با استفاده از نحوه‌ی برخورد و خطاب قراردادن افراد، جایگاه آنان را مشخص می‌سازند، «بازخواست» می‌نامد. خواننده به طرف لوین جلب شده و از طریق او، به صورت کانون تجربه‌ی تصاویر سازمند رمان درمی‌آید. مگر بتوان با خوانشی برخلاف خواست کلی رمان در برابر این وضعیت ایستادگی کرد و الا اجتناب از این فرآیند، عملی بس دشوار است. این امر به ویژه در ادبیات واقع‌گرای کلاسیک مصداق دارد که در آن ما را به عنوان خواننده در بینش شخصیت‌های اصلی یا راوی چنان سهیم می‌گردانند که بازتاب حسی ما از خواندن مطالب داستان، همان حس شخصیت‌ها و/یا راویان در هنگام «تجربه» رویدادها است. همان‌طور که پپ در آرزوهای بزرگ رفته رفته موقعیت خود را درک می‌کند و به بینش‌های اخلاقی خاصی دست پیدا می‌کند، یا فانی در منسفیلد پارک تصمیماتی اتخاذ می‌کند که راوی مهر تأیید بر آن‌ها می‌زند، خواننده نیز احساس می‌کند که به لحظه‌ی ادراک رسیده است؛ البته این طور وانمود می‌شود که او خود به طور مستقل این روند را طی کرده است. واقعیت آن است که تمهیدات متن معمولاً در راستای اجتناب‌ناپذیری چنین ادراکی، حس اعتمادی در خواننده به وجود می‌آورند، مگر آن که بتوان خوانشی آگاهانه برخلاف خواست کلی متن در پیش گرفت. بدین ترتیب خواننده از جایگاهی ممتاز

1. Robin Wood

2. Levin and the Jam

برخوردار می‌گردد و به واسطه‌ی جایگاه سوژه‌ای خویش، که او را در موقعیت داوری شخصیت‌ها و رویدادهای رمان قرار می‌دهد، به صورت، با استفاده از واژگان نگره‌ای، یکی از «طیف‌های غالب»^۱ درمی‌آید. این امر خود موجب بروز توهم فکر مستقل می‌شود و تقویت اسطوره‌های فردیت و قدرت‌های مربوطه را، که بیرون از متن ادبی فعالیت دارند، به دنبال می‌آورد. بسیاری از متون ادبی، از شعر گرفته تا درام یا داستان، عرضه‌کننده‌ی جایگاهی سوژه‌ای هستند که اغلب در قالب شخصیتی که کنش یا تجربه‌ی روایت شده در داستان از منظر او به تصویر کشیده می‌شود، ارایه می‌گردد و ایستادگی در برابر آن عملی چندان ساده نیست. هم و غم نظریه‌ی ادبی در اکثر موارد آن بوده است که رویکردهای شخصیت‌محورانه را در امر بررسی متون، در اولویت یا رأس کار قرار ندهد؛ یا هر جا اسمی از شخصیت به میان آورده می‌شود آن را آگاهانه در زمره‌ی شگردهای متنی، و به طور کلی بخشی از قواعد گفتمان ادبی قرار دهد. در یک نوشتار یا نقد سنتی لیبرال-انسان‌گرا، که در آن به یاری ماهیت یا هویت واقعی فرد، رشد اخلاقی‌اش، و درجه انعطاف‌پذیری یا امثال آن به جریانات کلیدی می‌پرداختند، جذابیت شخصیت به لحاظ یافتن زوایای مختلف خودآگاهی و کشف آن‌ها، مفاهیم سوژه‌شده‌گی را به دور و دورتر می‌راند. رشد علم روان‌شناسی در اواخر قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم نیز، که خود به صورت گفتمانی بسیار قدرتمند درآمد، بود، مزید بر علت شده و به استحکام هر چه بیش‌تر این نظریات انجامیده بود. در نظر فروید و پیروان‌اش، کل واقعیت را حتا اگر زیر خرواری از ذهنیات مغشوش مدفون شده بود و کشف آن دردسرهای فراوانی به همراه می‌آورد، می‌بایست به طور قطع در وجود فرد سراغ گرفت. اما از دیدگاه آلتوسری قضیه حالت دیگری داشت و این رویکردها، به لحاظ افزایش توهم فردگرایی، آب به انبار ایدئولوژی سوژه می‌ریختند. شاید همین نکته خود توضیحی باشد بر اقبال بسیار شدید عامه از نظریه‌های

فروید در اوایل قرن بیستم، و این که چرا چنین نظریاتی بسیار سریع‌تر از آراء مارکس در اجتماع جا افتادند. ایدئولوژی غالب و اسطوره‌های آن قادر نبودند به این سادگی‌ها وضعیت آراء مارکس را مشخص کرده، یا آن‌ها را در خود مستحیل سازند.

رویکردهای روانکاوانه^۱

تأثیر فرهنگی عقاید فرویدی و نظریه‌ی روانکاوانه فراگستر بوده است، آن هم نه فقط به مفهوم صوری، تا بدان جا که بیش‌تر اشکال معرفت و نحله‌های تفکر دست کم تا حدودی عرصه‌ی تاخت و تاز گفتمان روانکاوی قرار گرفته‌اند، و این گفتمان به صورت روشی مرسوم برای درک سازوکار ذهن درآمده است. در نظریه‌ی ادبی، که در دوران پسافرویدی سر برآورده، به حساب نیابردن نظریات روانکاوانه حتا به قصد انکار هم شده، عملی ناممکن بوده است. فروید نیز به مانند مارکس، از ادبیات به مثابه‌ی ابزار بسط و تبیین برخی از نظریات خود بهره گرفته است. یکی از شناخته شده‌ترین نمونه‌ها در این میان، که حالتی نهادینه در خودآگاه جمع پیدا کرده «عقده‌ی اودیپ»^۲ است. الگویی که فروید از ذهن و روان بشر ارایه داده، شامل «خودآگاه»، «نیمه خودآگاه یا نیمه هشیار»، و سطوح «ناخودآگاه» فعالیت، بسیار کارآمد از کار درآمده است. علت را باید به ویژه در آن جستجو کرد که چنین الگویی مدعی کشف حوزه‌ای از فعالیت است که با وجود دربرداشتن واقعیتی غایی، در زندگی روزانه از دید ما پنهان مانده است؛ یعنی همان محدوده‌ی «ناخودآگاه»، که ما نهانی‌ترین امیال یا هراس‌های خود را در آن پنهان یا سرکوب می‌کنیم و فقط به روش‌هایی نمادین، در رؤیا، اعمال ناهشیار یا لغزش‌های فرویدی، و یا خود فرآیند طولانی مدت روانکاوی امکان بروز پیدا می‌کنند. شاید فرویدیسم از آن جا که زندگی را در سطح خودآگاه، نوعی صورت مبدل یا شکل ظاهری حیات می‌داند که تحت سلطه‌ی

1. Psychoanalytic approaches

2. Oedipus Complex

نیروهای غالب، یعنی همان ناخودآگاه قرار گرفته است، با مفهوم ایدئولوژی از نظر مارکسیسم، به طور مضحکی اشتراکات بسیار پیدا می‌کند. این دو را به عنوان نظریه یا فلسفه در بسیاری از موارد معمولاً به تناقض‌گویی متهم کرده‌اند، هر چند نباید نادیده گذاشت که برخی از نظریه‌های جدید ادبی قسمت‌هایی از یکی را با دیگری ادغام کرده‌اند. نمونه‌ی بارز آن فردریک جیمسن است که ایدئولوژی را در متون ادبی، حالتی از «ناخودآگاه سیاسی» می‌داند. الگوی بعدی فروید نیز در باب شخصیت (۱۹۲۳)، که «خود برتر»، «خود» و «نهاد» را دربرمی‌گیرد، از اهمیت فراوانی برخوردار است و بر مفهوم شخصیت از نظر نویسندگان و منتقدان، و به موازات آن، شناخت «اصل لذت» یا گرایش جنسی «شهوت» (اروس)^۱، به عنوان نیروی اساسی که نقشی تعیین‌کننده در بسیاری از اعمال انسانی از جمله نوشتار و خوانش دارد، تأثیر به سزایی برجا گذاشته است. البته از یک نکته نباید غافل بود که تغییرات چشمگیری در آراء فروید صورت گرفته است و نویسندگان و منتقدان اغلب به دلخواه از نظریات او بهره گرفته‌اند. از همین رو است که ما به چندین «فروید» برمی‌خوریم و نظریه‌ی فروید به مانند مارکسیسم، معرفی است که هنوز راه تکامل می‌پیماید.

نفوذ نظریات فروید در نقد ادبی درخور توجه بوده است و به دلایلی چند به مثابه‌ی ابزاری در جهت رشد و توسعه برخی حوزه‌های نظریه‌ی ادبی عملی کرده است. یکی از آن دلایل، و در واقع نخستین آن‌ها، تلاش‌های نظریه‌ی فرویدی در زمینه‌ی ایجاد الگوها و توضیحاتی کلی و عام برای گرایش‌هایی است که نظام رفتاری مردم را پی می‌افکنند: در سال‌های اخیر مفاهیم «میل» و «لذت» را به طور گسترده برحسب عمل نوشتار و خوانش قاعده‌بندی کرده‌اند. همین امر، خود با نظریه‌ی فروید مبنی بر رشد فردیت و مراحل مختلف هشیاری و آگاهی، که مرد یا زن از سر می‌گذرانند، ارتباطی تنگاتنگ پیدا می‌کند. دومین دلیل آن است که

۱. Eros، خدای عشق؛ مجموعه غرایز نگاهدارنده زندگی، از جمله غریزه جنسی.

فروید روش‌هایی برای تعبیر حالتی که میل و لذت، و وجوه دیگر ذهن (روان)، خود را در آن آشکار می‌سازند عرضه می‌دارد. شیوه‌های تعبیر رؤیای فروید با تکیه بر «نمادگرایی»، و پدیده‌های وابسته به آن، یعنی «جانشین‌سازی» و «تراکم» در این میان از اهمیت خاصی برخوردارند. تأثیر این شیوه‌ها بر نوشتار نوگرای ابتدای قرن بیستم بسیار چشمگیر بوده است و بعدها نیز زمینه را برای ترویج خوانش‌هایی فراهم آوردند که معنا را در ورای ظاهر یا سطح جستجو می‌کرده‌اند. فروید به تعبیری، با اعتبار بخشیدن به تأویل‌هایی که پیش‌تر دست نیافتنی بودند، آزادی عمل و خلاقیتی فزونی‌تر در اختیار نقد قرار داد. با استفاده از مثالی پیش گفته در این کتاب درمی‌یابیم که اپیزودهای منسفیلد پارک در پرتو نظریه‌ی فرویدی معنایی جدید کسب می‌کنند و اپیزود ایستادگی فانی در برابر خروج از دروازه‌ی آهنی به سوی زمین لم‌یزرع، از دلالت جنسی یا همان (سرکوبی) برخوردار می‌گردد که پیش‌تر امکان طرح آن به این روشنی میسر نبوده است. تحلیل ویلیام امپسن^۱ از اپیزودهای آلیس در سرزمین عجایب^۲ (۱۸۶۵) در اثرش به نام شرح‌های پاستورال^۳ (۱۹۳۵)، یکی از نمونه‌های زیبای نقد کاملاً سیال فرویدی به شمار می‌آید:

به ظاهر برای آفریدن داستانی رؤیایی به زیبایی سرزمین عجایب، تنها یک [نفر] فرویدی می‌تواند پا پیش بگذارد. سقوط در دل حفره‌یی عمیق به درون دنیای پررمز و راز «مادر زمین»، روحی تازه و دریند می‌آفریند که از وجود خویش بی‌خبر است، جایگاه خود را در جهان نمی‌شناسد و راه خلاصی از آن را نمی‌یابد.... درون مایه‌ی کابوس‌وار آسیب‌جنین، که در آن او (آلیس) آن‌قدر بزرگ می‌شود که زیر فشار محفظه‌ی رحم درهم خرد می‌شود.... آلیس که به درون حفره‌ی باغ می‌نگرد شاید به یک اندازه خواهان بازگشت به زهدان یا فرار از آن است.... (۱۶)

۱. داستانی نوشته لویس کارول.

2. William Empson

۳. Pastoral، نوعی ادبیات مربوط به زندگی در روستا، و آیین و علایق زندگی شبانی.

انتشار دل تاریکی اثر جوزف کنراد زمانی صورت گرفت که نظریات فروید در خصوص رؤیا، در کتابی به نام تعبیر رؤیا^۱ چاپ شده و رواج یافته بود. نمادگرایی پیچیده، ابهام و الگوهای جابه‌جا شده‌ی دل تاریکی، شباهتی عجیب به رؤیاهایی داشتند که فروید از ماهیت و عملکرد آن‌ها سخن به میان آورده بود: و متن به سادگی با تأویلی روانکاوانه تطابق پیدا می‌کرد. فروید با طرح مبحث «تراکم» در رؤیا، فرآیندهایی را در نظر داشت که در جریان آن یک تصویر یا کلمه چندین معنا کسب می‌کرد. در این حالت ما از طریق تداعی، چندین مفهوم را در یک تصویر یا نقش چنان فشرده می‌کنیم که رمزگشایی از آن شاید به این سادگی‌ها میسر نباشد. ما در لحظات آغازین داستان دل تاریکی به یک نمونه از آن در متنی ادبی برمی‌خوریم: آن‌جا که راوی ناشناس از جماعتی سخن به میان می‌آورد که بر عرشه قایق نشسته‌اند و در بازی دومینو «با استخوان‌ها بنا می‌سازند». واژه‌ی استخوان در این مقطع از داستان، عجیب به نظر می‌رسد، اما در ادامه متوجه می‌شویم که حامل شماری از تداعی‌ها است که در جریان روایت به شکلی نمادین به نقطه‌ای واحد می‌رسند. مهره‌های دومینو که به عنوان نماد ثروت درمی‌آیند، از عاج ساخته شده‌اند و برای شخصیت‌هایی نظیر وکیل و حسابدار که معصومانه سرگرم بازی با قطعات حکاکی شده هستند، حالت پشتوانه به خود می‌گیرند؛ از سوی دیگر با تصویر اسکلتهایی که علف در میان استخوان‌هاشان سبز شده، درمی‌آمیزند و آن‌ها نیز با تصاویر کلان شهری که علف در بین سنگ‌های پیاده‌رویش سبز شده، یکی می‌شوند تا در نهایت این همه با هم ترکیب شوند و مجموعه‌ای پیچیده از تصورات به وجود آورد که از هم گشودن یا تشریح عقلی و خودآگاه آن‌ها بسیار دشوار است. به طور قطع می‌توان گفت که این تصورات، به منظور اشاره به جسد بیجان سرمایه‌داری^۲، با یکدیگر ادغام شده‌اند، اما جریان امر بر شخصیت‌ها پوشیده مانده و خواننده را نیز چاره‌ای جز آن نمی‌ماند که به

کمک تداعی‌های پنهان، از امور سردرآورده و به کشف برسد. در نتیجه به واسطه‌ی فشرده‌گی یا تراکم شدید تصاویر در یک رؤیا، تأثیر مطلوب امکان‌پذیر می‌گردد، و در واقع مارلو^۱ به عنوان راوی با گفتن جملات زیر از بازگویی قصه‌ی خود عاجز می‌ماند:

به نظرم زور می‌زنم تا رؤیایی را برای شما تعریف کنم. چه تلاش بیهوده‌ای، کدام واسطه و توصیف از پس انتقال هیجان رؤیا برمی‌آید: آن آمیزش بوجی، تعجب، و سردرگمی، در لرزش مقابله‌ای خستگی‌آور، آن خیال اسارت در دستان ناباوری که خود جوهره‌ی رؤیاهاست...^(۱۷)

طبق تعاریف فروید از رؤیا، «جانشین‌سازی» اغلب با «تراکم» جفت و جور می‌شود و از این قابلیت نیز برخوردار است که برای آشکارسازی معنای نهفته یا مکنون در زیر سطح ظاهری، یا لایه‌ی نمایان روایت‌های رؤیاوار، عمل کند. یک نقش یا مفهوم به کمک «جانشین‌سازی» به صورت تصویری به ظاهر نامربوط درمی‌آید که عامل غیرقابل بیان یا سرکوب شده‌ی آن در حالت‌های دیگر، اینک به شکلی دیگر مجال خودنمایی پیدا می‌کند. به عبارت دیگر می‌توان چنین تعبیر کرد که: رؤیا، نمایش‌دهنده‌ی وجوه ناخودآگاه ذهن فرد رؤیابین است، هر چند به سبک و سیاقی غیرمستقیم و زیرکانه. با همین ادراک می‌توان به سراغ متون ادبی رفت و به قرائت آن‌ها پرداخت: تبدیل گرگور سامسا^۲ به حشره، در داستان مسخ اثر کافکا، راه بر شماری از قرائت‌ها می‌گشاید که از طریق همین استعاره‌ی اصلی و تداوم یافته امکان بروز پیدا کرده‌اند. «تراکم» و «جانشین‌سازی» به قطب‌های زبانی یا کوبسن، یعنی «استعاره» و «مجاز» ربط پیدا کرده‌اند، که اولی از طریق جابه‌جایی‌های مشابهت، و دومی جابه‌جایی‌های مجاورت عمل می‌کنند. متن ادبی را نوعی رمز دانستن، و معبری برای بیان اموری که در گفتمان‌های دیگر به گفته درنمی‌آیند، یا

1. Marlow

۲. شخصیت داستان «مسخ» اثر کافکا.

اصولاً مجال بیان پیدا نمی‌کنند، از دیدگاه‌های بسیار تأثیرگذار در حوزه‌ی نظریه و نقد ادبی بوده است. این دیدگاه به گونه‌ای متفاوت در راستای استحکام موقعیت ممتازی که ادبیات تصاحب کرده، یا داعیه تصاحب آن را دارد، نیز عمل کرده است. روانکاوی یکی از صور پرتوان معرفت است که می‌توان از آن به منظور «تشریح متون» مدد گرفت. این گفتمان به نحوی مؤثر به خواننده مجال می‌دهد تا به نقش تحلیل‌گر فرو رود و متن را موضوع تجزیه و تحلیل یا روانکاوی قرار دهد و بدین ترتیب روانکاوی را به عنوان گفتمان، بالاتر از متن ادبی بنشاند و جایگاهی برتر به خواننده ارزانی دارد. اما نمی‌توان انکار کرد که چنین رابطه‌ای بحث‌برانگیز و اصلاح‌پذیر بوده است و همین امر ما را به سری مبحث نقش خواننده ارجاع می‌دهد.

پیش‌تر دیده‌ایم که عمل خوانش، به کمک نظریه‌ی ادبی از جایگاه تعیین‌کننده و اساسی‌تری برخوردار گشته است. حال اگر جایگاه خواننده و روانکاوا را در یک تراز قرار دهیم در آن صورت ناگزیر باید خطری را که فروید نام «انتقال» و «انتقال متقابل» بر آن نهاده است باز بشناسیم. فروید با استفاده از اصطلاح «انتقال»، راه و رسم عرضه‌ی صفت‌هایی مختلف به مردم، اعم از خوب یا بد را از طریق ناخودآگاه نشان می‌دهد و همچنین یادآور می‌شود که آگاهی از این امر در جای خود ممکن است افراد مورد بحث را به واکنش و «انتقال متقابل» وادارد و الی آخر. رابطه‌ی بیمار و روانکاو نیز از همین فرآیندها متابعت می‌کند، و روانکاوی حاصله از آن را معمولاً فرآیندی دوطرفه یا دیالکتیکی دانسته‌اند که در جریان آن، نه تنها بیمار، که تحلیل‌گر نیز به طور تلویحی از طریق همان رابطه‌ی متقابل و ایجاد شده میان او و بیمار، مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. گفته شده که بیمار تحت درمان ممکن است برای افراد، خاصه شخص روانکاو، رؤیاهایی ایجاد کند که آن‌ها نیز لاجرم امیال یا ترس‌های خود روانکاو و انتقال آن‌ها به فرد بیمار را در پی آورند. عمل خوانش را نیز به همین ترتیب می‌توان فرآیندی دوطرفه یا مکالمه‌ای دانست که در جریان آن نه تنها متن، که خواننده نیز مورد خوانش قرار می‌گیرد. از این قرار، متن یا

خواننده به تنهایی معنا آفرین نخواهند بود، که این فرآیندی متقابل است و معنا سازی در نتیجه‌ی عملکردی دوطرفه و مشارکت میان متن و خواننده حاصل می‌گردد؛ در نتیجه چنین رابطه‌ای تمام و کمال به هم وابسته است. در این میان لازم است ساختارهای ماهرانه‌ی میل و قدرت، و تقلا برای دستیابی به آن‌ها را، که هم در متن ادبی و هم عمل خوانش ظهور می‌کنند، در نظر آورد. به دیگر سخن، خوانش عملی است که علاوه بر متن، لایه‌های پنهان خودآگاه و ناخودآگاه را بر ما آشکار می‌سازد، و این بدان معنا است که شناسایی نوع مقاومت‌ها (ی ذهن)، و یافتن راهی برای کشف و افشای آن‌ها، در نهایت به فهم عمیق‌تر از متن و خواننده منتهی می‌شود. بُعد دیگر این بازی متقابل میان روانکاوی و ادبیات، اعطای حق به ادبیات برای توضیح و تفسیر روانکاوی است، چنان که این حکم در مورد کلیه‌ی اشکال معرفت صادق است، و آن‌ها هم نظام زبانی یا گفتمان‌هایی خواهند بود با ساختارهای خاص روایتی و بیانی. همین اشکال معرفت، و به تبع آن مناسبات‌شان با نوع قدرتی که اعمال می‌کنند نیز، به مقدار معتنا بهی تغییرپذیر خواهند بود، و جایگاه ما به عنوان خواننده یا سوژه‌ای فردی، با مجموعه‌ای از آن‌ها در مناسباتی گوناگون درمی‌آمیزد، مناسباتی که درهای آن در برابر تغییر و تعریف مجدد گشوده است، یا بایستی گشوده باشد. خوانش یکی از اشکال عمده‌ی خود بازگویی است و تقابل گفتمان‌های ادبی و روانکاوانه به فهم این فرآیند یاری می‌رساند.

فروید «لذت» را انگیزه‌ی اصلی رفتار بشری می‌دانست و همین ایده در کنار ایده‌ی دیگری به نام «میل»، در نظریه‌های ادبی روانکاوانه و زبان‌شناسانه بسط و گسترش یافته‌اند. پیچیدگی نظریه‌ها به حدی است که جایگاهی فراخ‌تر و مجالی در خور می‌طلبند، با این همه ذکر مقدمه‌وار مواردی از اهمیت و کاربرد آن‌ها خالی از فایده نخواهد بود. فروید، لذت یا «اصل لذت» را پایه و اساس پیشرفت بشری می‌دانست: میل برای رضایت جسمی یا جنسی و سپس کنترل یا سرکوب آن در هنگام شناخت

نسبت به «اصل واقعیت»^۱ از سوی کودک، از عوامل بنیادین در راه شکل‌گیری ذهنیت بشر براساس الگوی «نهاد - خود - خود برتر» است، و تمایلات غریزی به واسطه‌ی همین الگو عمدتاً از طریق فرآیند جامعه مهار می‌گردد. شناخت شخصیت که به موجب آن کودک مذکر از آلت تناسلی خود، و کودک مؤنث از فقدان آن اطلاع حاصل می‌کنند به همین روال شکل می‌گیرد. نظریات فروید در باب جنسیت، کلیشه‌های رایج درباره‌ی مذکر و مؤنث را به طور بحث‌برانگیزی قوت می‌بخشد و از سوی برخی، به خصوص نظریه‌پردازان فمینیست مورد انتقاد قرار گرفته‌اند؛ با این حال همان گونه که به زودی مشاهده خواهیم کرد نظریه‌ی فمینیسم نیز به گسترش آراء فروید یاری رسانده است. فروید عقده‌ی اودیپ را راهگشای ورود پسر بچه به دنیای واقعیت بزرگسالی می‌داند، دنیایی که در آن میل جنسی به مادر در نتیجه‌ی ترس از اختگی توسط پدر سرکوب می‌گردد. پسر بچه در این مرحله از امر جنسیت آگاه گشته و قدم‌های آغازین را در راه پذیرش نقش‌های مردانگی برمی‌دارد، نقش‌هایی که خود موجب قوام نظم و نظامی هستند که می‌توان نام پدرسالاری بر آن گذاشت. سوی دیگر قضیه دختر بچه است که باید با فقدان نرینگگی خود کنار آید و میل به وسوسه‌ی پدر را در جای خود سرکوب سازد. طبق نظر فروید، همذات‌پنداری با مادر و قراردادن بچه به جای آلت تناسلی مردانه، مابه‌ازاهایی هستند که دختر بچه در مقابل تجربه‌ی مردانه‌ی عقده‌ی اودیپ قرار می‌دهد. در این مقطع شاید «حقیقت» نظریات فروید از یک منظر بحث‌برانگیز باشند: این فرضیات را به چه طریق می‌توان به بوته‌ی آزمایش گذاشت؟ از چه دلیل و مدرکی برای اثبات ناخودآگاهی می‌توان سود جست؟ البته بُعد دیگر قضیه آن است که چنین فرضیاتی «به همان دلیل» موجودیت و رواج‌شان در اجتماع، به صورت زبان و روایت‌ها، حالتی «واقعی» به خود گرفته‌اند. آن‌ها در حوزه‌های مختلف خودآگاهی عمومی نفوذ کرده و نهادینه

شده‌اند و خلاصی از تأثیرات آن‌ها ناممکن می‌نماید. در واقع طرح موضوع کشف یا خلق ناخودآگاهی توسط فروید، اساساً سؤالی بی‌مورد است چون نظریه‌ی فرویدی، در هیأت یک گفتمان، آن را به شکلی فراموش نشدنی و انکارناپذیر تثبیت کرده است.

قدرت زبان فرویدی به مثابه‌ی یک گفتمان، بُعد مناسبی برای معرفی یکی از شاخه‌های عمده‌ی نظریات او به شمار می‌رود. ژاک لاکان^۱ نظریه‌پرداز فرانسوی، زبان را عامل اصلی در راه شکل‌گیری هویت انسانی می‌پندارد: بدان معنا که فرد از طریق زبان به جایگاه فاعلی خود دست پیدا می‌کند. تسلیم در برابر زبان، خلع سلاح شدن در برابر اقتدار پدرسالارانه نیز محسوب می‌شود و به محض انجام آن، آگاهی نسبت به خود ممکن می‌گردد که این موضوع در تقابل با تجربه‌ی کودک، از حالت بی‌تفاوت، پیش‌زبانی و ناخودآگاه وجود او، قرار می‌گیرد. در واقع یکی از مفاهیم فروید مبنی بر جابه‌جایی از اصل لذت به اصل واقعیت، به کمک ایده‌ی مذکور اصلاح می‌گردد. لاکان، نظریه‌ی فروید و نظریه‌ی زبانی سوسور را به یکدیگر پیوند می‌زند، و از آن جا که نظریات خود وی در زمینه‌ی ناخودآگاهی و زبان بسیار پیچیده هستند، در این جا تنها به ذکر نکات عمده و اصلی آن‌ها اکتفا می‌کنیم. او ساختار ناخودآگاه را برگرفته از زبان می‌داند، با این تفاوت که زبان فقط در سطح «دال» در آن دخالت دارد و «مدلول»های زبانی هیچ جا به خدمت گرفته نمی‌شوند. در چنین وضعیتی، ناخودآگاه پیش از فراگیری و پذیرش نقش‌های معین و ثابت معنایی یا مدلولی خود از طریق فرایندهای خودآگاه، مجال بازی آزاد زبانی را به صورت نشانه پیدا می‌کند. الگوی لاکان مبنی بر شکل‌گیری فاعل فردی در کودکی از طریق گذر از دو مرحله‌ی حساس و تعیین‌کننده نیز، ناشی از همین تفکر است. از این دو، مرحله‌ی «آینه»^۲ پیش‌تر در حول و حوش شش ماهگی فرامی‌رسد و کودک در جریان آن از تصویر

۱. Jacques Lacan، روان‌شناس و روان‌کاو فرانسوی (۱۹۸۱-۱۹۰۱).

خود در آینه باخبر می‌گردد. بنابه استدلال لاکان، این امر در نظر کسانی که شیفته‌ی تصویر خود شده و آینه را شیشی مطلوب می‌دانند که تصویری از خود یگانه‌ی آن‌ها ارایه می‌دهد، خودی که از بیرون دیده شده و حسی از هویت و اختلاف با محیط پیرامون به آن‌ها عرضه می‌دارد، غریب می‌نماید. مرحله‌ی بعد در حدود یک سال بعد به وقوع می‌پیوندد و نشانه‌ی ورود کودک به عالم اجتماع و به عکس، ورود زبان اجتماعی به درون دنیای کودک است؛ همان که لاکان به آن «نظم نمادین» می‌گوید. این وضعیت، از آن جا که کودک ناگزیر از پذیرش زبانی در ورای وجود خویش^۱ است و تصویر خود تنها به کمک زبانی عملی می‌گردد که حیاتی مستقل دارد و به کسی وابسته نیست، پایه‌های حالت دوسویه‌ی مرحله‌ی آینه را پیش از پیش مستحکم می‌سازد. با استفاده از کلماتی نظیر «من»، «مرا» یا «خودم»، زبان اجتماعی در راستای ایجاد حسی از هویت فردی به کار گرفته می‌شود. مسأله‌ی اصلی آن است که زبان در این جا به مثابه‌ی نظامی کنترلی عمل می‌کند که ایستادگی در برابر آن، در روند رایج و به هنجار اجتماعی، چندان هم ساده نیست. عملکرد بیش‌تر گفتمان‌های رایج و نهادینه شده، در راستای ممانعت یا مقاومت در برابر هرگونه لغزش یا بازی آزاد معنایی یا هویتی است و چنین گفتمان‌هایی همواره درصدد حمایت از جریان‌های مخالف برآمده‌اند. من خود پیش‌تر برای اشاره به کودک به شیوه‌ای ظریف از ضمیر «it»، به عنوان وجودی فاقد جنسیت (در تقابل با she یا he) استفاده کردم، اما همان گونه که دیده‌ایم، زبان نسبت به مقوله‌ی جنسیت روشی بی‌طرف اتخاذ نمی‌کند و معمولاً جایگاه برتر را به جنس مذکر وامی‌گذارد. لاکان نیز به مانند فروید معتقد است که نظم پدرسالارانه از طریق نرینگگی و نمادهای آن به نمایش درمی‌آید، و زبان یک پدیده‌ی «نرینه سالار»^۲، یا نظامی است که به گرد

۱. نویسنده در این جا برای اشاره به کودک از ضمیر شئی (it) به جای ضمیر شخصی (she یا he) استفاده می‌کند. او چند سطر پایین‌تر مقصود خود را از این کار بیان می‌دارد. م.

2. Phallogocentric

کانون نظارت نرینگی نمادین، ساخت پیدا می‌کند. او درمی‌یابد که کودک هویت خویش را در محدوده یک نظم نمادین، که هم مردانه و هم زنانه است، کسب می‌کند. در این میان هویت مردانه در مناسباتی مثبت به صورت هنجار درمی‌آید، حال آن که هویت زنانه در حالت‌های منفی به شکل «غیر» و موجودی فاقد نرینگی نمود پیدا کرده و به همین دلیل از تفاوتی ناپسند و منفی با جنس نر برخوردار می‌گردد.

آن چه که این روند برای ادبیات و نظریه‌ی ادبی به دنبال می‌آورد، ارزیابی روان و هویت بشر برحسب ساختار زبانی آن‌ها و در واقع مناسبات «متنی» است. بدون شک، و با وجود خاستگاه‌های متفاوت معرفت‌نگره‌ای در میان آلتوسر و لاکان، می‌توان به عناصر مشابهی در آراء این دو اشاره کرد: نوع نگرش به سوژه‌ی فردی در آثار آلتوسر و نحوه‌ی قرارگرفتن و تعیین تکلیف برای شخص از طریق فرآیندهای توهم‌زای ایدئولوژیکی، با نظریات لاکان که از فروید ریشه گرفته و به موجب آن فردیت، به تعبیری، در جریان یکی شدن با اجتماع، نقش خود را از دست می‌دهد، پیوستگی‌هایی پیدا می‌کنند. متون ادبی را می‌توان به عنوان عاملی دخیل در این فرآیندها یا بازتاب‌دهنده‌ی آن‌ها دانست. تردیدی نیست که عملکرد شخصیت در بسیاری از رمان‌های قرن نوزدهمی، جز اعطای هویتی قابل قبول به سوژه‌های بشری نبوده است. باز هم آرزوهای بزرگ نمونه‌ی بسیار خوبی در این زمینه در دسترس ما می‌گذارد: پپ، فراگیری زبانی اخلاقی را که با فرآیندهای اقتصادی موجود در اجتماع جور درمی‌آید، در دستور کار خود قرار می‌دهد. از این منظر، سوژه‌ی فردی محصول گفتمان به حساب می‌آید که به طور نامنظم و آشفته ساختار می‌یابد و در محل خود استقرار پیدا می‌کند. اما از سوی دیگر به متونی برمی‌خوریم که ساختارهایی این چنین از هویت فردی را زیر سؤال برده یا به کلی ویران می‌سازند: رمان *طنین ناقوس*^۱ (۱۹۶۳) اثر

سیلوپا پلت^۱، نمونه‌ای گویا از یک رشته فرآیندها است که در جریان آن‌ها سوژه‌ای مؤنث به نام ایستر^۲ مدام، و به طور عمده از طریق زبان، در معرض فشار قرار می‌گیرد تا رفتاری خاص پیشه کند و براساس جنسیت و پایگاه طبقاتی خویش، هویتی معین به دست آورد. اما با ایستادگی وی در برابر چنین طرز تفکری نام بیمار روانی بر او گذاشته می‌شود؛ آن‌ها که بر مسند قدرت نشسته‌اند عدم توانایی وی را در راه هماهنگ شدن با آن چه هنجارهای اجتماعی خوانده می‌شود رفتاری غیرطبیعی و منحرف تشخیص می‌دهند.

باید اذعان کرد که نظریه‌ی روانکاوی توان آن را دارد که به مطالعه‌ی صرف شخصیت بسنده نکند و از مرزهای آن فراتر رود. عرضه‌ی شیوه‌هایی بسیط‌تر برای خوانش متون مختلف و فهم ساختار صوری آن‌ها دور از دسترس نبوده و این نظریه از پس انجام آن‌ها برمی‌آید. متن ادبی را می‌توان به صورت الگویی ذهنی در نظر آورد که برخی نظام‌های کنترل‌کننده، در کنار سطوح مختلف خودآگاهی یا معنا در آن قابل کشف باشند. شاید هم بتوان ادبیات را نوعی «من برتر»، یا در حالتی دیگر، عامل بیان‌کننده‌ی امیال و ترس‌های فروخورده (سرکوب شده) دانست. برخی از متون را، خاصه آن‌هایی که نوگرا خوانده می‌شوند، می‌توان آزادانه‌تر خواند و از گنجاندن الزامی آن‌ها در یک نظام ثابت معنایی خودداری ورزید. «دال‌های» متن، به ویژه متنی که فاقد گفتمانی مرکزی و کنترل‌کننده برای روایت باشد، زمینه را برای بازی آزاد معنایی، شبیه به همان که در رؤیا اتفاق می‌افتد، فراهم می‌آورند. با تأویل‌های ثابت و مقرر (قاعده‌مند) نمی‌توان به سراغ اثری چون مسخ کافکا رفت؛ در واقع می‌توان چنین گفت که معنا در آن به طور انعطاف‌پذیری به تأخیر یا تعویق می‌افتد؛ هیچ توضیح کامل و قانع‌کننده‌ای برای دگردیسی گرگور سامسا به صورت حشره، و فعل و انفعالات بعدی وجود ندارد. در واقع این متن را می‌توان نمایش آرزوی مرگ برای ناخودآگاه تأویل کرد. فروید در کتابی

تحت عنوان *ورای اصل لذت*^۱ (۱۹۲۰) دیدگاه پیشین خود را در مورد نقش عمده‌ی مسایل جنسی در پیشبرد انسان اصلاح کرد و در عوض، تاناتوس^۲ یا آرزوی مرگ را، به سبب از میان رفتن کلیه‌ی تنش‌های روان‌بشری در این حالت نهایی عدم وجود، به عنوان میل غایی معرفی کرد. هر قدر گرگور سامسا به مرگ نزدیک‌تر می‌شود خوشحالی او به نظر فزونی می‌گیرد و در انتها، بی‌حضور او، نوعی سلامتی و تندرستی احساس می‌شود که تعویق نهایی معنا یا بستر را در پی می‌آورد.

متون ادبی را بر طبق اسلوب روایتی، ساختار و تعیین جایگاه شخصیت، و نیز ترتیب گفتمان‌های گوناگون و موجود، به طور قطع می‌توان همان چیزی دانست که ما به نام نظام‌های کنترل‌کننده می‌شناسیم. در حاشیه قرار دادن یا ساکت کردن برخی صداها از جمله خانم روچستر بزرگ و «دیوانه» در جین ایر^۳ (۱۸۴۷)، یا بازنمایی سیاست‌های نظامی و اتحادیه‌ی صنفی در قالب بسیار غریب اسلکبریج^۴ در روزگار سخت دیکنز، از مواردی هستند که نکات بسیاری را، درباره‌ی نحوه‌ی شکل‌گیری متون ادبی و طریقه‌ی نظم و نظام دادن یا پرداختن به گفتمان‌های تاریخی منعکس شده در آن‌ها، برملا می‌سازند.

1. Beyond the Pleasure Principle

۲. Thanatos: رب‌النوع مرگ، برادر خدای خواب و پسر شب (اسطوره‌های یونان).

3. Jane Eyre

4. Slackbridge

۵

روابط متنی

تا این جا به شماری از رویکردهای نگره‌ای در زمینه‌ی متن ادبی و جریان نقد، نظری انداخته‌ایم. یک نکته بدیهی است: برخی از رویکردهای مذکور، راه و روشی بسیار متفاوت برای خوانش ادبیات و تفکر به آن عرضه کرده‌اند که البته این تفاوت در مقایسه با رویکردهایی است که مهر سستی بر خود دارند و بخش اعظم آن‌ها مدون و قاعده‌مند نشده‌اند. به حوزه‌ی نظریه‌ی ادبی نباید چون عاملی برای تشکیل مجموعه‌ی یکپارچه‌ای از معرفت نگریست. این نگرش در حکم تلاشی است برای ساماندهی و هماهنگی میان اختلافاتی که رویکردهای نگره‌ای در عین مخفی نگاه داشتن کل تشکیلات ادبیات و پژوهش‌های ادبی، به عیان‌سازی آن‌ها مشغول‌اند. از سوی دیگر نباید این طور تصور کرد که نظریه (ادبی) از یک رشته جایگاه‌های مجزا یا منحصر و بسته تشکیل شده است. همان گونه که دیده‌ایم رویکردهای مختلف ریشه‌های مشترکی در زمینه‌ی نظریه‌ی زبان، به خصوص نظریه‌ی نشانه‌ی سوسوری دارند و در میان مفاهیم به ظاهر متفاوت فرد و اجتماع فرویدی‌ها و مارکسیست‌ها نیز به عناصر مشترکی می‌توان برخورد. فصل مشترک دیگر این رویکردها آن است که اعلام می‌دارند متن به یک معنای واحد محدود نمی‌شود: یعنی آن که به یک روش اصولی و تأیید شده برای خوانش نیازی نیست. متون براساس شرایط یا زمینه‌های خوانشی یا مصرفی به معناهای گوناگونی میدان می‌دهند. یکی از متونی که پیوسته تأویلی نو بر آن صورت گرفته «هملت» است: مرزهای معنایی آن به واسطه‌ی تغییر مداوم زمینه‌های خوانش، و هم چنین اجرا و نقد اثر، تعیین ناشدنی باقی مانده‌اند. از این منظر، تکثیر معناها و مجموعه تأویل‌های موجود، خود گواهی بر تداوم و پایداری کنش‌های پژوهش ادبی و نقد

هستند، آن هم نه به واسطه‌ی در بر داشتن حقایق عام و بی‌زمان، بلکه به لحاظ اشاره به ماهیت تغییرپذیر معنا، و شرایط به وجود آورنده‌ی چنین معناهایی. مادام که فرآیندهای تاریخی و اجتماعی را با تحول و صور اختلاف درآمیزیم، تأویل ادبی نیز با چنین فرآیندهایی درآمیخته و در معرض مجادله و دگرگونی قرار خواهد گرفت. پیش از این از اهمیت اثر ادبی در قالب متن سخن رانده‌ایم و نظرها را به زبان و ساختار آن، و به موازات آن نقش خواننده جلب کرده‌ایم. همین جا باید اشاره کرد که حوزه‌ی فعالیت خواننده در فرآیند خوانش، از محدوده‌ای که برخی از نقدهای سنتی برای آن در نظر گرفته‌اند فراتر رفته و این عامل تحرکی قابل ملاحظه پیدا کرده است. قصد من در آخرین فصل از کتاب آن است که بر چند نظریه‌ی متنیت تأملی کرده و سپس به بررسی فرآیندهایی بپردازم که متون را در شبکه‌های گسترده‌تر تأویل قرار می‌دهند.

نظریه‌های متنیت^۱

پیش‌تر با مفهوم «متن» ادبی از دیدگاه رولان بارت در جستارهای مرگ مؤلف و از اثر تا متن آشنا شده‌ایم. باید اذعان کرد که اندیشه‌های بارت، بخشی از یک جریان فراگیر برای تعریف مجدد از ایده‌ی اثر ادبی یا هر نوع مدرک و نوشته‌ای هستند. این در حالی است که رویکردهایی از این دست، غالباً با مقوله‌ای همراه می‌گردند که ما از آن به عنوان نوشتار «ادبی» یاد می‌کنیم. در حوزه‌ی نشانه‌شناسی که بحث نشانه‌ها و تولید معنا از آن‌ها را دنبال می‌کند، و یا زبان‌شناسی، «متن» را مجموعه‌ای از نشانه‌ها می‌دانند که پیامی را سر و شکل داده، و خود حیاتی مستقل از مؤلف یا فرستنده، و خواننده یا دریافت‌کننده آغاز می‌کند. منظور از «حیات» همانا جنبه‌ی فیزیکی متن است؛ و این نکته که متن عرصه را برای ایجاد معنایی مستقل، جدا از قرائت یا پذیرش خود فراهم می‌آورد، همان گونه که پیش‌تر در حین بررسی محدودیت‌های رویکردهای فرمالیستی نیز

مشاهده کرده‌ایم، به طور کلی عاری از مفهوم است. از دیدگاه بارت، متن ساختاری متشکل از «نوشتارهایی متکثر»^۱ است که از منابعی متعدد و متنوع برگرفته شده‌اند و بیش‌تر به واسطه‌ی روابط «جدل‌آمیز» خود به حیات ادامه می‌دهند، تا اتحاد و تشکیل یک جمع یکپارچه و کامل؛ و همین خود مبین گسستی قطعی از تصور اندام‌واره‌ای (ساختارمند) آثار ادبی است. این نظریه حکایت از آن دارد که متن، بافتاری مغشوش و درهم، از رشته‌هایی گوناگون است که به طرق مختلف، و احتمالاً پیش‌بینی‌ناپذیر، بر یکدیگر اثر می‌گذارند. بارت در کتاب خود تحت عنوان S/Z (۱۹۷۰) متون ادبی را به دو دسته تقسیم می‌کند که خود از آن‌ها با عناوین متون «خواندنی»^۲ و متون «نوشتنی»^۳ نام می‌برد. متن نخست، متنی است که خواننده را به صورت مصرف‌کننده‌ای منفعل به حال خود وامی‌گذارد و حاوی ارزشی است که بارت آن را «ارزش منفی و عکس‌العملی» می‌خواند: یعنی «هر آن چه که قابل خواندن باشد نه نوشتن». طبق نظریه‌ی چنین متنی یک «متن کلاسیک» است که خواننده را در وضعیت بیکاره‌گی و رخوت قرار می‌دهد. روی دیگر سکه، یک متن «نوشتنی» است که خواننده را از آن «حالت مصرف‌کننده‌گی» به در می‌آورد و نقش یک تولیدکننده را به او می‌سپارد؛ به بیان دیگر، خواننده در این جا به تکاپو افتاده و عملاً حالت نویسنده‌ی متن را به خود می‌گیرد. نظریه‌پرداز ایتالیایی اومبرتو اکو^۴ نیز از تقسیم‌بندی مشابهی سود می‌جوید و آن‌ها را به عنوان متون «بسته» و «باز» نامگذاری می‌کند. اصطلاح نخست به متونی اطلاق می‌شود که تجربه‌ی خوانشی در آن‌ها محدودکننده است، حال آن که دومی یک رشته امکانات تأویلی پیش روی خواننده قرار می‌دهد. بارت هم‌چنین عقیده دارد که متن، «متکثر» است و به لحاظ خصیصه‌ی «کاهش‌ناپذیر»ی متن، نمی‌توان آن را به یک معنای صرف و واحد فروکاست. آن چه در این جا به چشم می‌آید عدم

1. multiple writings

2. readerly

3. writerly

۴. Umberto Eco، فیلسوف و نشانه‌شناس ایتالیایی (۱۹۳۲).

تفاوت میان متون «نوشتنی» و «خواندنی» است. بارت چنین دیدگاهی را عملاً در نوشتار خود به نمایش می‌گذارد: در S/Z وی از داستان کوتاهی از بالزاک به نام سارازین سخن به میان می‌آورد و آن را متنی «خواندنی» یا کلاسیک می‌نامد، لیکن نحوه‌ی قرائت وی چنان غنی و زاینده است که حتا چنین متنی، با آن که به ظاهر در برابر خوانشی متکثر یا باز از خود مقاومت نشان می‌دهد، معناهایی پیچیده و چند وجهی پیش روی خواننده‌ی مستعد قرار می‌دهد. بارت متن را، چه برحسب ساختارهای درونی معنای آن و چه فرآیندهای ترکیب با قالب بیرونی‌اش، یک «شبکه» می‌خواند. او به موازات خطوط نسبیّت انیشتین الگویی تأویلی ارایه می‌دهد که «نسبیّت چارچوب‌های ارجاعی در هنگام بررسی ابژه، در نظر گرفته شود»: در حال حاضر یک شناخت وجود دارد که معناهای متن در نتیجه‌ی جایگاه خوانشی آن‌ها تعیین می‌گردند. بارت هنگامی که از ساختار متون صحبت می‌کند به کرات از استعاره‌های «درهم تنیدن»، «بافتار»، «رشته‌ها» و «ریشه‌ها» سود می‌جوید. او به این ایده‌ی سنتی که متن را، نقابی بر معنای قطعی و نهفته و در انتظار کشف می‌داند، تن در نمی‌دهد و در عوض معتقد است که متن سطحی است که خواننده بر آن، بسته به امکانات و حدود آن، می‌تواند جولان دهد. وی با چنین گفته‌ای خود را از قید ایده‌ای که متن را برخوردار از یک «راز و معنای غایی» می‌داند، رها می‌سازد. بدین ترتیب الگویی که آن را الگوی «سطح» می‌توان نام نهاد و «فضای نوشتار را جایگاه جولان، و نه راه یافتن به درون می‌داند» به جای، باز به تعبیر ما، الگوی سنتی «عمق» می‌نشیند، که هدفی جز کشف معنایی واحد از متن را دنبال نمی‌کند. او چنین دیدگاهی را به واسطه‌ی «کنش ضد وحدانیت» آن، انقلابی می‌خواند. به عبارت دیگر، این تمهیدات تأویلی از در مخالفت با معنای ثابت و قطعی برای متن در می‌آیند و به همین لحاظ موجبات رهایی و آزادی آن را فراهم می‌آورند. اما چنان که خود بارت نیز تشخیص داده است چنین خوانشی به عواملی چند از قبیل خواننده، و محیط یا چارچوب قرائت متن بستگی دارد. بارت و سایر نظریه‌پردازان نظم و قاعده‌ای به این فرآیند بخشیده‌اند و آن را

نظریه‌بندی کرده‌اند؛ اصطلاحی که اغلب برای آن به کار گرفته می‌شود «بینامتنی»^۱ است.

بینامتنی

ایده‌ی بینامتن نخست در اواخر دهه‌ی شصت (۱۹۶۰) در فرانسه مطرح شد و از آن به بعد، هر روز که می‌گذرد بیش از پیش به عنوان شیوه‌ی مؤثر تفکر در باب نحوه‌ی تولید متن ادبی و کسب معنا به کار گرفته می‌شود. نگرش بارت به متن به مثابه‌ی یک شبکه، تاحدی به فهم این اصطلاح یاری می‌رساند. پیش از این دیده‌ایم که مؤلف نقش مرکزی خود را در تولید و معنای متن از دست داده است: در فرآیند تفسیری، مرکزیت از مؤلف ستانده می‌شود و متن را مشتمل بر چندین نوشتار می‌دانند که از دل یک رشته گفتمان‌ها سربرآورده باشند؛ گفتمان‌هایی که خود از قبل در چرخه‌ی این یا آن قالب قرار دارند. هر اتفاقی که رخ دهد لقب خالق بزرگ یا نابغه‌ی خلاق به نویسنده تعلق نمی‌گیرد و تنها باید به نام «ترکیب‌کننده»^۲ بسنده کرد: کسی که مواد خام زبانی را گردآوری می‌کند و در میان آن‌ها هماهنگی ایجاد می‌کند. ادبیات به این مفهوم تاحدودی قالب تکراری به خود می‌گیرد. یک الگو، برای برخی از روایات که ما به عنوان اسطوره می‌شناسیم، زمینه‌هایی ایجاد می‌کند تا مدام در قالب‌های متغیر تکرار شوند. یکی از شاخص‌ترین آن‌ها داستان اودیپ است که در طول تاریخ ادبی به انحاء گوناگون به تصویر کشیده شده است. کاربرد مجدد جام مسیح^۳ یا انگیزه‌ی جست و جو در داستان‌های حماسی دوران آرتور و سلحشوران، از داستان‌های مالری گرفته تا تی. اچ. وایت، و ظهور آن با هیأتی دیگر در روایاتی نظیر کانی‌های شاه سلیمان^۴ (۱۸۸۶)

1. Intertextuality

2. synthesizer

۳. Grail، کنایه از هدف نهایی و تلاش و کوشش شخصی برای رسیدن به نتیجه‌ی مطلوب.

4. King solomon's Mines

به قلم رایدر هاگارد^۱، دل تاریکی نوشته‌ی جوزف کنراد، یا سرزمین هرز اثر تی. اس. الیوت، و هم‌چنین فیلم اینک آخر زمان ساخته‌ی فرانسیس فورد کاپولا، همه نشانگر تکرار یک اسطوره یا داستان مشخص به روش‌های گوناگون هستند. مثال‌های بارزتر در این مورد، شیوه‌ی آشکار کار مجدد بر روی داستان جین ایر، در ربه‌کا (۱۹۳۶) اثر دافنه دوموریه، و همان بازنویسی خود آگاهانه از نقطه‌نظر خانم روجستر بزرگ‌تر در داستان دریای پهناور سارگاسو^۲ (۱۹۶۶) نوشته‌ی جین ریس^۳ است. در این یکی (دریای پهناور سارگاسو)، به نظر می‌رسد که متن، فرآیند تکرار را که در تمام قالب‌های تولید ادبی به اشاره از آن سخن می‌رود، به وضوح کامل نمایان می‌سازد؛ و همین کار را داستان روزنکرانتس و گیلدنسترن مرده‌اند^۴ (۱۹۶۷) اثر تام استوپارد^۵، ولو با تغییرات محسوس، در رابطه با نمایشنامه‌ی هملت انجام می‌دهد. داستان جان فاولس به نام زن ستوان فرانسوی (۱۹۶۹) نه تنها حاوی گفتاری از متون تاریخی، جامعه‌شناسی، زیست‌شناسی، جغرافی و ادبی است، که به طور خود آگاهانه در تار و پود روایت بافته شده‌اند، بلکه کنایاتی نه چندان صریح به قواعد داستانی در سده‌های نوزده و بیست را نیز دربرمی‌گیرد. متون ادبی جین ریس، تام استوپارد و جان فاولس نمونه‌های ماهرانه‌ای از کار مجدد یا پژواک متون پیشین هستند که راه‌های ناشناخته‌ی وام‌گیری و استفاده‌ی مجدد از روایت‌ها و گفتمان را به طور کلی برجسته می‌سازد. تامس هاردی که قاعدتاً از او به عنوان داستان‌نویس تجربی یاد نمی‌کنند، چنین فرآیندی را باز شناخته است:

هر آن چه نوشته شده، پاک‌ناشدنی است. هر سبک تازه‌ی داستانی باید از سبک قدیم و ایده‌های افزودنی شکل گرفته باشد، نه آن که سبک قدیم را نادیده گرفته و از آن دوری گزیند. این حکم در مورد مذاهب و شمار فراوانی از

۱. Rider Haggard، رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۵۶-۱۹۲۵).

2. Wide sargasso sea 3. Jean Rhys

4. Rosencrantz and Guildenstern are Dead 5. Tom Stoppard

امور دیگر نیز صادق است.^(۱)

این نکته را نباید از قلم انداخت که نوشته‌ی هاردی، خود در موارد متعدد بسیار تکراری است و آخرین داستان‌اش را به نام *دل‌بند*^۱، چه از نظر کار مجدد بر روایات مشابه، و چه الگوی کلی‌تر تکرار هنری در طول تاریخ، می‌توان یک بازشناخت خودآگاهانه در نظر گرفت. یکی از استعاره‌های سودمند که هاردی در متون از آن استفاده می‌کند «لوح چند بار نوشته»^۲ است که به یک سطح نوشتاری از قبیل لوح مومی اطلاق می‌شود که قسمتی، یا کل اصل متن را به طور متوالی بر آن نوشته و تکرار کرده باشند. بارت در رساله‌ی خود تحت عنوان *نظریه‌ی متن*^۳ بدین نکته اشاره می‌کند:

هر متن، بافتی تازه از گفته‌های پیشین است. چون زبان همواره پیشاپیش و گرداگرد متن قرار دارد برخی از رمزگان، قواعد، قالب‌های وزنی و بخش‌های زبان اجتماعی و غیره به درون متن راه یافته و در آن جا بار دیگر توزیع می‌گردند.^(۲)

از این قرار متنیت ادبی را می‌توان به مثابه‌ی نوعی چرخه‌ی مجدد و بی‌ترتیب در نظر گرفت؛ اگرچه روابط تازه در میان گفتمان‌های متناسب و یکی شده‌ی متن جدید این اعتماد را به وجود می‌آورند که نوشتار ادبی، نه هرگز یکسان خواهد بود و نه تماماً تکرار می‌شود. شعر سرزمین هرز اثر تی. اس. الیوت، و داستان *اولیس* اثر جیمز جویس نمونه‌های گویایی از این گونه متون هستند که مبنای خودآگاهانه بر کار مجدد بر روی منتخبی از گفتمان‌های ادبی و دیگر انواع آن نهاده‌اند. این گفتمان‌ها پیش‌تر در چرخه‌هایی قرار دارند که به تناسب قابل شناخت هستند، اما آن‌گاه که به همدیگر می‌پیوندند و به صورت آمیزه‌ها و ساختارهای جدید در می‌آیند وضعیتی یکسره متفاوت به خود می‌گیرند. این که الیوت ناگزیر از

1. The well-beloved

2. Palimpsest

3. Theory of the text

انتشار یک سلسله یادداشت‌های توضیحی بر سرزمین هرز می‌شود که این شعر را در حوزه‌های ارجاعی بیرون از متن قرار می‌دهند، نکته‌ی کم‌اهمیتی نیست؛ و نیز اگر شمار کثیری از نقدها بر داستان اولیس علاقه‌مند به قرارداد آن در روایات و ساختارهای گسترده‌تری از معرفت هستند که در تار و پود متن تنیده شده‌اند، در خور توجه است. منتقد امریکایی هارولد بلوم^۱ در نوشته‌ی خود *اضطراب نفوذ*: یک نظریه شعری^۲ (۱۹۷۳)، تمایل به گریز از نوشتار پیشین را در تولیدات ادبی، به مثابه‌ی یک انگیزه‌ی اساسی در نظر می‌گیرد. فرآیند ادبیاتی را که تا حدودی انعکاس‌دهنده‌ی خود است، گویا الیوت و جویس باز شناخته‌اند. با خواندن داستان‌هایی که جویس، قبل و بعد از اولیس به رشته‌ی تحریر کشیده است اهمیت داستان اولیس دو چندان می‌گردد: مجموعه‌ای از ارجاعات عمود برهم و اشارات در آن یافت می‌شود که - در صورت استفاده از اصطلاحات سنتی باید گفت - تجربه‌ی مطالعاتی «گسترده‌ای» را طلب می‌کنند و - اگر بخواهیم اصطلاحات مربوط به نظریه‌های ادبی را به کار ببندیم - دال‌های متن، مدلول‌های پیچیده‌تری را تحریک می‌کنند. برای درک شخصیت استیفن دِداوس^۳ باید سراغ داستان تصویر هنرمند در جوانی، و هم چنین شرحی قدیمی‌تر از آن به نام *استیفن قهرمان*^۴ (۱۹۴۴) رفت. داستان اخیر که جویس در زمان حیات خود آن را منتشر نکرد (و پس از چاپ، پرسش‌های قابل توجهی پیرامون ترتیب وقایع و تعمد برانگیخت)، چارچوبی ارجاعی برای نزدیک شدن به داستان اولیس فراهم می‌آورد. این نکته را نباید از نظر دور نگاه داشت که معرفت بر آثار یک نویسنده، از راه‌های متعارف و اصولی در زمینه‌ی پژوهش ادبی به شمار می‌رود. ما به هنگام خواندن یک متن، آن را به طور خودآگاه یا ناخودآگاه در

1. Harold Bloom

2. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*

3. Stephen Daedalus 4. Stephen Hero

چارچوب‌های ارجاعی زبان یا معرفتی قرار می‌دهیم که محدوده‌اش از نویسنده یا دوره‌ای به خصوص و معیارهای ادبی خاص فراتر می‌رود. به یک معنا می‌توان گفت که متن را در لفافی از گفتمان‌های متعدد، که از دل فرهنگ و تجارب ما سر برآورده‌اند و برحسب زمان، مکان و شخص خواننده تغییر می‌پذیرند، می‌پوشانیم. بارت در رساله‌ای به نام نقد به مثابه‌ی زبان^۱ (۱۹۶۳)، ماهیت نقد را مورد بررسی قرار داده و وظیفه‌ی آن را نه کشف حقایق، که این در حوزه‌ی فلسفه است، بلکه یافتن فرم‌های اعتباری می‌داند:

باید گفت که کار نقد... صرفاً به فرم (شکل) منحصر می‌شود. وظیفه‌ی آن این نیست که نکته‌ای نهفته یا ژرف یا مرموز را که تا به حال از نظرها پنهان مانده، در یک اثر و یا شخص نویسنده کشف کند (با کدام معجزه باید این کار را کرد؟ آیا ما از پیشینیان خود هوشمندتریم؟)، بلکه باید - به مانند کابینت‌ساز ماهر که به واسطه‌ی یک رشته اعمال حس کردنی و زیرکانه دو قطعه‌ی پیچیده را به هم وصل می‌کند - زبان روز (اگزیستانسیالیسم مارکسیسم یا روانکاوی) و زبان نویسنده را، که همان نظام صوری احکامی منطقی است که او در شرایط زمانه‌ی خویش به تدریج گسترش‌اش داده است، به یکدیگر پیوند زند... اگر چنین چیزی به عنوان سند نقد وجود داشته باشد نه تنها در جهت کشف (پیدایی) اثر مورد بحث به کار نخواهد آمد که به عکس، هر چه بیش‌تر آن را با زبان خود خواهد پوشاند (پنهان خواهد کرد).^(۳)

بدین ترتیب بارت در این جا، نقد را نوعی همسویی (توافق) در میان زبان متن و زبان به کار گرفته شده برای خوانش و تفسیر آن در نظر می‌گیرد. چنین همسویی‌هایی به واسطه‌ی رشته‌ای از دلایل تغییر خواهند پذیرفت. همان گونه که آنتونی ایستوپ^۲ اشاره می‌کند، «متن دارای هویتی خاص است اما این هویت همواره به صورت وابسته باقی می‌ماند».^(۴) وی در

توضیح مطلب خویش اظهار می‌کند: متنی که در سال ۱۹۱۲ سبب آشنایی زدایی در نزد خوانندگان شده است به احتمال زیاد یا دست‌کم به همان شیوه، قادر نخواهد بود که در سال ۱۹۲۲ بر خوانندگان خود تأثیر گذارد. شرایط خوانش برحسب دگرگونی قالب‌های ادبی دستخوش تغییر می‌گردد و عکس آن نیز صادق است. تونی بنت^۱ در مفهوم خود از «اشکال خوانش»^۲، موضع مشابهی اتخاذ می‌کند و می‌گوید، «آنها یک دسته گفتمان‌های عمود برهم‌اند که پیکره‌ی مفروض متون و روابط فیما بین را به نحوی پربار، و طریقه‌ای خاص فعال می‌سازند».^(۵) او الگوی تفسیری خود را از روش تشریح کتاب یا متن در اثر خیره‌کننده‌ی میشل فوکو به نام دیرینه‌شناسی معرفت^۳ (۱۹۶۹) برگرفته و بسط داده است:

مرزهای یک کتاب به هیچ وجه مشخص نیست: یک اثر در ورای عنوان، اولین سطر و آخرین نقطه‌اش، و خارج از پیکربندی درونی و چارچوب مستقل خود، در نظامی از ارجاعات به کتاب‌های دیگر، متون دیگر و جملات دیگر گرفتار آمده است... کتاب صرفاً شیئی در میان دست‌های آدمی نیست... یکپارچگی (پیوستگی) آن متغیر و نسبی است.^(۶)

در نظر بنت، «یک متن مدام به صورت انواع مختلف زمینه‌های مادی، اجتماعی، سنتی و ایدئولوژیکی بازنویسی می‌شود». یکی از راه‌های مفید تفکر در باب بینامتنی، ایده‌ای است که اخیراً از سوی نظریه‌پردازانی چند مطرح شده است و به بازنویسی متون از طریق خوانش و فرآیندهای تفسیری نظر دارد. خورخه لوئیس بورخس^۴ در داستانی کوتاه به نام پی‌یر منارد، نویسنده‌ی کیشوت^۵ (۱۹۶۴)، تصویری بسیار گویا از آن به دست داده است. در این روایت مشخص می‌شود که

1. Tony Bennett 2. reading formations

3. The Archaeology of Knowledge

۴. Jorge Luis Borges، نویسنده آرژانتینی (۱۸۹۹-۱۹۸۶).

5. Pierre Menard, Author of the Quixote

داستان‌نویسی قرن بیستمی به نام پی‌یر منارد در صدد است تا داستان دون کیشوت^۱ اثر سروانتس^۲ را کلمه به کلمه بازنویسی کند. منارد سر آن ندارد که شرایط دوران نوشتن سروانتس در اوایل قرن هفدهم را بازسازی کند و به نحوی دست به قلم ببرد که گویی خود، سروانتس است. او به لحاظ سهل بودن این کار، بدان تن در نمی‌دهد. آن چه که وی طلب می‌کند نوشتن داستان به سبک و سیاق نویسنده‌ای قرن بیستمی و با تجربه‌های این زمانی است. او در پروژه‌ی خود تا حدودی توفیق حاصل می‌کند و قبل از مرگ می‌تواند اندکی بیش از دو فصل را کلمه به کلمه (دوباره) بنویسد. راوی نیز جملاتی را از نوشته‌ی او و کیشوت اصلی اثر سروانتس، بازگو کرده و در کنار یکدیگر قرار می‌دهد. در یکسان بودن جملات تردیدی وجود ندارد اما چنان که راوی خاطر نشان می‌کند، آن‌ها از لحاظ معنا، زمین تا آسمان با یکدیگر اختلاف دارند. عبارت «...حقیقت، که زاده‌ی تاریخ است» را می‌توان برحسب زمینه‌ی تاریخی آن به شیوه‌های بسیار گوناگون قرائت کرد. این عبارت در قرن هفدهم «ستایش محض و بلاغت‌آمیز تاریخ» معنا می‌داده است، حال آن که در قرن حاضر می‌توان از آن چنین استنباط کرد که تاریخ «جستاری، نه در درون واقعیت که در منشأ خود است»: یعنی حقیقت تاریخی «نه آن اتفاقات به وقوع پیوسته، که چیزی است که ما رأی به وقوع آن داده‌ایم». داستان در حوزه‌ی تولید و مصرف ادبی به مثابه‌ی گونه‌ای تمثیل عمل می‌کند و مفهوم بینامتنی را به واسطه‌ی کلام داستانی توضیح می‌دهد؛ به یک معنا، تمامی متون به لحاظ بازخوانی و تولید مجدد، یک فرآیند دوباره‌نویسی را از سر می‌گذرانند. برطبق استعاره‌ی «لوح چندبار نوشته»، امر خوانش و ترجمان را می‌توان به عنوان نگارش مجدد در نظر گرفت. تونی بنت، در خوانش به مفهوم کاملاً تاریخی آن، که زنجیره‌ای از معناها را دربرمی‌گیرد که آگاهانه در میان متن و خواننده در حرکت‌اند، عبارت

1. Don Quixote

۲. Cervantes، نویسنده اسپانیایی (۱۵۴۷-۱۶۱۶).

«کنش‌وری زاینده»^۱ را بر ترجمان ترجیح می‌دهد: نکته‌ی پیچیده‌تری که باید به خاطر داشته باشیم آن است که، هر عمل بازسازی که انجام می‌دهیم و در آن شرایط تولید-یعنی زمینه نگارش متن، زمینه‌های بعدی یا زمان تفسیر-را به خیال درمی‌آوریم، خود به صورت قالب‌هایی تصویری از زمینه‌ی خوانش درمی‌آید که پای تعمق را نیز الزاماً به میان می‌کشد.

اگر ما نمایشنامه‌ی هملت را از یک دیدگاه اوایل قرن هفدهمی، یعنی زمان آفرینش آن، یا مجدداً از منظر دهه‌ی سی (۱۹۳۰) مورد خوانش قرار دهیم، معرفتی که در هر یک از این دو موقعیت زمانی گرداگرد هملت حلقه می‌زند حاوی منابع متنوعی از گزارشات تاریخی دوره‌ها، عناصر زیست نگارانه، اظهارات بینندگان نمایش، عکس‌ها و طرح‌ها و مسایلی دیگر از این دست خواهد بود؛ و همین‌ها، یعنی متونی که در پیرامون متن مورد نظر گرد می‌آوریم، به اضافه‌ی معنایی که از آن‌ها در راستای تفسیر نمایشنامه‌ی هملت خلق می‌کنیم، خود به طریقی تحت نفوذ و حاکمیت شرایط دوره‌ی خوانش قرار می‌گیرند. این امر، عمل خوانش را به صورت سطوح پس‌رونده، بی‌انتهای و بالقوه‌ی نسبی درمی‌آورد. مباحثات و تقسیمات نظری و انتقادی پرمایه‌ای بر سر حدود گسترش چنین پیش روی‌های نسبیّت یافته‌ای، تا رسیدن به مرحله‌ی بی‌معنایی صورت گرفته است. از این طریق ما به سوی حوزه‌ای کشیده می‌شویم که در اغلب نوشتارهای نگره‌پردازانه‌ی اخیر نمودی بارز داشته، و در میان برخی از مؤسسات دانشگاهی امریکا نفوذی خاص پیدا کرده است و به ساختارشکنی معروف شده است.

ساختارشکنی متن

ژاک دریدا^۲ نظریه‌پرداز فرانسوی که اغلب از او به عنوان بنیان‌گذار اصلی

1. Productive activation

۲. Jacques Derrida، فیلسوف فرانسوی (۱۹۳۰).

جنبش ساختارشکنی نام می‌برند، در کتاب خود تحت عنوان ساختار، نشانه و بازی در مباحث علوم انسانی^۱ (۱۹۶۶) این بحث را پیش می‌کشد که در علم و فلسفه‌ی غرب، صور معرفت به گرد یک مرکز ساخت پیدا می‌کنند، و می‌گویند که چون این روند ساختاری، به صورت عادی و مرسوم درآمده، قادر به جلب نظر نیست. گفتمان یا معرفت معمولاً به یک مرکزیت و «یک نقطه‌ی حضور و مبدأ مشخص» اشاره دارند. طبق نظر دریدا، وظیفه‌ی این مرکزیت دوگانه است: از سویی کانونی فراهم می‌آورد و به معرفت امکان می‌دهد تا برگرد یک حقیقت قطعی، که خود را به صورت مطلق می‌نمایاند، سازمان داده شود؛ که این همان الگویی است که دیدگاه‌های نقد سنتی به کمک آن به متون ادبی نزدیک می‌شوند تا اغلب به حمایت از نوشته‌هایی که مدعی تفسیر قطعی هستند و هم‌چنین سایر اشکال گفتمان، از قبیل قضاوت‌های قانونی و تشخیص‌های پزشکی برخیزند؛ و از سوی دیگر، اعمال مخاطره‌انگیز محدود کردن و آزادسازی توان معنایی متن را نیز انجام دهد، و بدین ترتیب شیوه‌هایی را دربرگیرد یا اتخاذ کند که متن یا حوزه‌ی معرفت به واسطه‌ی آن‌ها قابل درک گردند، به نحوی که از هر گونه انبساط یا بازی آزاد معنایی ممانعت به عمل آید. معنا در درون نظام معرفتی جا می‌گیرد، به این صورت که هر گفتمان، حقیقت خاص خود را می‌آفریند و بدان اعتبار می‌بخشد؛ توجهی هم به راه‌های کسب آن ندارد. گسترش قراردادهایی که نام دانشگاهی به خود گرفته‌اند، جلوه‌ی قابل تأملی از فرآیندی تاریخی بوده است که به واسطه‌ی آن، یک رشته از حوزه‌های گفتمانی به صورت حوزه‌هایی مستقل و خودکفا درآمدند. بنابراین «حقایق» ادبی، تنها برحسب معیارهایی از نقد ادبی مورد ارزیابی قرار می‌گیرند که قادر به شناسایی و سنجش «حقیقت» باشند. «حقیقت» تاریخی نیز به همین ترتیب از طریق معیارهای وضع شده توسط فیلسوفان تاریخ ساخته می‌شود؛ و این اصل در مورد سایر معرفت‌ها نیز مصداق

دارد. معرفت در این جریان بر خود تکیه دارد و «خوداعتبار»^۱ است. در واقع یک چهره از زبان و معرفت، ذات «همان‌گویانه»^۲ شان است که با مفاهیم کم و بیش مختلف نیز موضوعی واحد را بیان می‌کنند. البته این بدان معنا نیست که بگوییم حوزه‌های گفتمانی کاملاً مستقل از هم عمل می‌کنند و دخالتی در کار یکدیگر ندارند. چون برای نمونه، وجوهی از تاریخ را می‌توان مثال آورد که در راستای تقویت پژوهش ادبی به کار گرفته شده‌اند؛ و بر طبق الگوی دریدا، انضباط‌ها در تمامی اشکال ساختار، سهمی یکسان دارند، چنان که حتا بدون دخالت محتواها نیز سهم اشکال معرفت محفوظ و غیرقابل انکار است. به بیان دیگر، وقتی که معرفت در مقولات خاص خود سازمان می‌یابد نوعی خودکفایی در آن به چشم می‌خورد.

در نزد دریدا، عنصر اساسی در این روند همان است که وی از آن به زبان محوری^۳ یاد می‌کند. این عبارت ترکیبی است از دو کلمه‌ی یونانی: *Logos* به معنای زبان یا تواردهایی از عقل و منطق، که این دو در فرهنگ غرب به عنوان هسته یا جوهر معنا و معرفت دانسته شده‌اند، و *centre* به معنای مرکز و محور. زبان به ما این اجازه را می‌دهد که به طریق مجازی، مرکزهای بی‌پایانی از معنا بسازیم: از «من» گرفته، که هویت فردی خود ما است، تا مرکزهای دسته جمعی تر ملیتی. به عنوان مثال، ادبیات انگلیسی، به مثابه‌ی وسیله‌ای برای ساخت اسطوره‌ی «انگلیسی»، و اهمیت بی‌چون و چرای آن در راه شکل‌گیری هویت فرهنگی این کشور، عمل کرده است. مذهب مغرب‌زمین براساس ایده‌ی خدایی مرکزی، و مجموعه‌ای از مراکز کوچک‌تر وابسته به آن، شکل گرفته است. وظیفه چنین مرکزهایی، استقرار مرکز نهایی وجود یا حضور^۴ در محل خود است. وقتی که مرکزی مورد سؤال قرار می‌گیرد یا تغییر پیدا می‌کند، مرکزی تازه به نوبه‌ی خود شکل می‌گیرد: شبیه به تعریف دوباره‌ی فروید از ذهن و روان، که در آن

1. self-validating

2. tautological

3. Logocentrism

4. Presence

مدل سنتی ذهن و خودآگاهی، جای خود را به ایده‌ی ناخودآگاهی می‌دهد. بعید به نظر می‌رسد که بدون چالش با نوعی «مرکزیت‌گرایی»^۱ پنهان در گفتمان خویش، بتوان به تفکر، سخن گفتن یا نوشتن پرداخت. از نظر تاریخی، زبان به واسطه‌ی قدرت‌های «حضور» گسترش یافته است. دریدا این بحث را پیش می‌کشد که رجحان گفتار بر نوشتار در نظر افلاطون^۲، راهی برای حفظ زبان به واسطه‌ی قابلیت‌های آن بوده است؛ یعنی او به کمک یک گوینده‌ی مشخص، زبان را ثابت نگاه داشته و بدین ترتیب آن را به یک لحظه‌ی خاص و معنای معین وصل می‌کند.^(۸) همین عمل در مورد زبان نوشتاری صورت گرفته، تا متن‌ها را عمدتاً برحسب تمایلات نویسنده توضیح دهند و نوشته را در چارچوب‌ها و شبکه‌های معینی از ارجاعات قرار دهند که مدام در صدد ثابت نگاه داشتن معنا در محل مقرر آن هستند. دریدا توضیح می‌دهد که معنا هرگز مجرد یا اشباع شده نیست، بلکه پیوسته می‌لغزد، جابه‌جا می‌گردد یا تکثیر می‌شود، و با این همه در قالب زبان گفتاری یا نوشتاری درمی‌آید. او این پخش شدن و در نوسان بودن معناها را که به طور بالقوه از هرگونه متنی سربرمی‌آورند، «معناگستری»^۳ نام می‌دهد.

اصطلاحی که دریدا برای تجسم عمل معنا، و اساس پروژه‌ی خود به کار می‌گیرد *différance*^۴ است. مفهومی که وی از این واژه مراد می‌کند به زبان فرانسه مربوط می‌شود، یعنی این واژه با نمود جدیدش در آن زبان معنا پیدا می‌کند. این کلمه پیش از هر چیز به «تمایوز» ترجمه می‌شود و مفهومی از آن مورد نظر دریدا است که از عقاید سوسور درباره‌ی زبان سرچشمه می‌گیرد. سوسور اعتقاد دارد که زبان، نظامی از اختلافات

1. Centrism

۲. plato، فیلسوف شهیر یونانی.

3. dissemination

۴. درواقع این کلمه در زبان فرانسه به صورت *différence* (با تغییر یک حرف از آن) نوشته می‌شود و «تمایز» معنا می‌دهد. دریدا با نوشتن کلمه به این صورت منظور خاصی را دنبال می‌کند. در فارسی شاید بتوان آن را «تمایوز» معنی کرد.

است و ما از طریق یک رشته از اختلافات صوتی، و هم‌چنین درک این مطلب که یک چیز، چیز دیگر نیست می‌توانیم کلمات و معناهای وابسته به آن‌ها را از یکدیگر تشخیص دهیم، طوری که کلمه‌ی dog از bog یا dogh و یا حتی از umbrella یا Parasol تمیز داده می‌شود. از نظر سوسور رابطه‌ی میان دال و مدلول ثابت و پایدار است و نظام اختلافات آوایی و معنایی به روشی منظم و بدون پیچیدگی به کار خود می‌پردازد؛ چیزی که به دیده‌ی دریدا یکسره پیچیده و غامض به نظر می‌رسد. وی عقیده دارد که معنا همواره در حالت چالش و سیلان قرار دارد. وقتی ما به dog (سگ) فکر می‌کنیم در آن واحد به چیزهایی می‌اندیشیم که سگ نیستند: یعنی آن که سگ ما نمی‌تواند گربه، خوک یا چیز دیگری باشد. به بیان دیگر، هرگاه می‌کوشیم معنایی را ثابت نگاه داریم و چیزی را به شکل مجرد، مثبت و مقتدر بازنمایی کنیم معناها یا جلوه‌های مختلف یا مخالفی را که در مقابل آن قرار گرفته‌اند، بی‌صدا یا خنثی می‌کنیم. ما نمی‌توانیم بدون وجود ایده‌ی «شر»، ایده‌ی «خیر» را در نظر بگیریم؛ و به همین ترتیب بدون «زن» و «زنانگی»، تصویری از «مرد» و «مردانگی» نخواهیم داشت. هر قدر که بر یک معنا یا ارزش ویژه بیش‌تر تأکید شود میدان‌های اختلافی که گرداگرد آن هستند معنادارتر و برجسته خواهند شد. دریدا با توجه به این مفهوم اظهار می‌کند که متون درواقع درباره‌ی چیزی هستند که نمی‌توانند آن را آشکار کنند، و به همین دلیل سراغ نقاط ضعف یا شکاف‌های پراکنده در آن‌ها می‌گردد تا بتواند آن «دیگربودگی» را که متون پنهان می‌سازند، آشکار کند. بار دیگر می‌توانیم از منسفیلد پارک مثال بیاوریم و به این نکته توجه کنیم که در آن هیچ‌گاه به صراحت از گرایش جنسی سخنی به میان نیامده است؛ هر چند که این گرایش در داستان برای نظم اجتماعی موجود و روابط زناشویی رایج و اخلاقی، به طور بحث‌برانگیزی یک تهدید دایمی به حساب می‌آید. اما در صحنه‌ای که فانی، تنها و رها به حال خود، در پس دروازه‌ها رو به زمینی بایر نشسته که شخصیت‌های دیگر به زور به درون آن پا گذاشته‌اند، به نظر می‌رسد که گرایش جنسی به حرکت درمی‌آید. امور جنسی در شمار موضوعات

ممنوعه و ناگفته در متن هستند و در نهایت به اشاره‌ای از آن اکتفا می‌شود، اما وجود آن‌ها برای نگاه داشتن روبنای نظم اخلاقی در جای خود، ضروری و اساسی به نظر می‌رسد. به یک معنا، موضوع *منسفیلد پارک* به یک اندازه اخلاقی و غیراخلاقی است، اما از آن جا که غیراخلاق به زبان در نمی‌آید و بی‌صدا باقی می‌ماند، زبان و رفتار اخلاقی، شاخص و معین می‌گردد. دریدا این نوع شکاف که آن «دیگربودگی» معنا را باز می‌نمایاند، آپوریا^۱ می‌نامد که در زبان یونانی «تردید» یا «سرگشتگی» معنا می‌دهد. به دیده‌ی وی، برخی متون آن «دیگربودگی» خود، و هم‌چنین روش‌های شکل‌گیری و «مرکزشدن» خودآگاهانه‌ی معنا را فاش می‌سازند؛ و از همین جا است که تناقضات درونی حاکم بر آن‌ها آشکار می‌شود. این موضوع به ویژه در مورد آن دسته از متون ادبی صادق است که برخلاف دیگر اشکال بیان، قادرند نه تنها معنا، که شیوه‌های تولید آن را نیز برجسته نمایند. همان گونه که پیداست چنین دیدگاه‌هایی با دریافت‌های نظری باختمین و بارت از متون ادبی اشتراک بسیاری دارند.

مفهوم دیگر تمایز (*différance*) در نظر دریدا، تعویق یا تأخیر است که از کلمه‌ی فرانسوی *différer* به معنای به تعویق انداختن و اختلاف داشتن گرفته شده است. در این جا این ایده مطرح می‌گردد که معنا هیچ‌گاه کامل نیست و به تمامی درک نمی‌شود، بلکه همواره دور از دسترس ما، به صورت معوق باقی می‌ماند. کلمات به وسیله‌ی کلمات دیگر تعریف می‌شوند و آن‌ها نیز به نوبه‌ی خود تعریف شده‌ی کلمات دیگری هستند و این روند هم‌چنان ادامه می‌یابد تا آن جا که ما هرگز به معنایی کاملاً درک‌پذیر و ناپس‌رونده^۲ دسترسی پیدا نخواهیم کرد. این خود از لحاظی به بازی لویس کارول با معنای معنا در داستان *ماجرای آلیس در سرزمین عجایب* شباهت پیدا می‌کند: آن جا که مارچ هیر^۳ به آلیس می‌گوید «پس تو باید منظور خود را به زبان بیاوری»، و آلیس جواب می‌دهد، «منظور من همان است که به زبان می‌آورم - باید بگویم که این دو فرقی با هم

1. Aporia

2. non-regressive

3. March Hare

ندارند»، که هیر در تلاش برای قالب‌بندی معنا به وی پاسخ می‌دهد، «این دو ذره‌ای به هم شباهت ندارند!» آلیس درواقع با سخنان خود رشته‌ای از معناهای تکثیرشونده و غیرقابل مهار را به حرکت درمی‌آورد. معناها در قالب نمی‌گنجند: آن‌ها همواره بنابر ماهیت درونی خود از جایی که تمعداً به سوی آن هدف گرفته شده‌اند، می‌لغزند و به جهات دیگر می‌گریزند. متن ادبی می‌تواند خود آگاهانه از این موضوع بهره‌برداری کند: به این ترتیب که ابهام یا حتا لایه‌های پیچیده‌تر معنا را آشکارا در متن به تصویر درآورد. دریدا علاقه‌ای ویژه به سبک نگارش جویس، و به خصوص قسمت‌هایی از *اولیس* و *شب‌زنده‌داری فینگان‌ها*^۱ (۱۹۳۹) دارد که در آن‌ها انرژی پنهان در زبان، به ظاهر تا آن جا که تخیل اجازه می‌دهد آزاد شده است. زبان و معنا در *شب‌زنده‌داری فینگان‌ها* لغزندگی و سیالیت بی‌انتهایی دارد و بازی تمام‌عیار دلالت، که در گفتمان قراردادی معمولاً به کنترل درمی‌آید و محدود می‌شود، در این جا آزاد شده است؛ و چنان می‌نماید که حتا انرژی نهفته در اتم‌های ذرات زبان کشف شده است. برای روشن شدن مطلب می‌توان به مجموعه‌ای از پیوستگی‌ها و تداعی معانی‌ها که توسط یک جمله به وجود می‌آیند اشاره کرد. نمونه‌ی گویای آن سطور آغازین و انتهایی داستان است که به قصد ساخت یک واحد نحوی، و در کل، الگویی چرخه‌ای نوشته شده‌اند. ایده‌ای که این سطور مطرح می‌سازند این است که متغیرات معنایی زبان و خودآگاهی را پایانی نیست، چون متن به شکلی پایان‌ناپذیر رو به سمتی پیش می‌رود که باپوزش از تی. اس. الیوت، در آغاز، پایان قرار گرفته است و در پایان، آغاز: رودخانه، آدم و حواش در قفا، به کمان خلیج، از گریز ساحل می‌رسد، تا دگربار در چرخش مجدد قایقی بشکوه، به پیش چشم کشاند با روی بزرگ و چشم‌اندازها را.

راهی تک مانده‌ای نهایی دلارامی اشتیاقی

۱. عده‌ای را اعتقاد بر آن است که نام این داستان را به سبب پیچیدگی‌های موجود باید به همان صورت انگلیسی یعنی *فینگانز ویک* تلفظ کرد.

چنین نگاهی به زبان، پرسش‌های مهمی درباره‌ی ماهیت نقد و تأویل مطرح می‌سازد. از دوراه می‌توان ایده‌ی یافتن یک تأویل صحیح و قطعی را زیر سؤال برد: نخست آن که زبانی که متن را می‌سازد به هیچ وجه کامل یا جامع نیست، بلکه پیوسته به درون معناهای متفاوت می‌لغزد؛ یعنی هر قدر هم که اصول یا قواعد بخوانند راه‌های خوانش متن را محدود یا ثابت نگاه دارند باز خود زبان مشمول معناگستری خواهد شد. و دوم آن که، خود زبان نقد یا تأویل در معرض شرایط تمایز قرار دارد و هر قدر که بکوشد به یک بستار خاص برسد، باز هم معناهای دیگری که تجزیه شده‌اند سربرمی‌آورند. به عبارت دیگر تأویل یا خوانش غلط وجود ندارد؛ یا چنان که پل دمان^۱، ساختار شکن امریکایی می‌گوید، «تمامی خوانش‌ها، غلط‌خوانی هستند.» بر طبق تصور دریدا از زبان، هر معنایی باید معتبر شناخته شود، چون زبان محوری اجازه‌ی کار دیگری به ما نمی‌دهد؛ و همین خود دال بر آن است که زبان ماهیتاً با معنا است. موضوع بحث برانگیز در این میان، معناهایی هستند که مجاز و درست دانسته می‌شوند: یعنی تقسیم آن‌ها به این صورت که کدام معنا، پذیرفتنی و کدام یک کنار گذاشتنی است. با خواندن داستان کوتاه هنری جیمز به نام نقشی در قالی^۲ (۱۹۰۹)، که از سوی منتقدین ساختار شکن به عنوان نمونه‌ی بارزی از این حیث شناخته شده است،^(۹) این انگیزه در ما ایجاد می‌شود که در پی معنا و توضیح متن برآیم. در داستان، یک منتقد جوان از نویسندہ‌ای به نام ورکر^۳ می‌شنود که در پس داستان‌هایش یک نقش یا طرح مشخص پنهان شده است. منتقد جوان کسی است که آثار او را بسیار ارج می‌نهد، اما با سایر خوانندگان هم عقیده است که هیچ‌گاه به درک کاملی از آن‌ها نرسیده است. ورکر، قبل از برملا کردن راز خود می‌میرد تا توضیح نهایی و مقدر داستان به این شیوه، گریزان یا معوق باقی بماند. این

1. Paul de Man

2. The Figure in the Carpet

3. Vereker

داستان را به طرق مختلف، و حتا همراه با بسیاری از دیگر داستان‌های کوتاه جیمز مورد مطالعه قرار داده‌اند و آن را به مثابه‌ی دریچه‌ای بر شناخت نظام داستانی جیمز در نظر گرفته‌اند؛ و در سطح کلی‌تر، یک دسته از متون ادبی را، که گمان برده می‌شود دارای معنا یا هسته‌ی نهایی حقیقت‌اند، با آن تفسیر و تأویل می‌کنند. از جهت دیگر، آن را یکی از اصول دریدا درباره‌ی تعویق به شمار می‌آورند. آن جا که می‌گوید، «معنای کامل پیوسته در گریز و نوسان است». چنان که پیدا است بحث اصلی این نوشته، تفسیری بر ماهیت تأویل است که در آن: هرگونه متنی، به خصوص متون ادبی را نمی‌توان در یک نظام مقرر و معین معرفتی، ثابت در جای خود نگاه داشت، چرا که این گونه متون هرگز دربرگیرنده‌ی یک معنای قاطع و نهایی نخواهند بود.

قرائت‌های «عمق» و «سطح»^۱

راوی ناشناس در داستان دل تاریکی اثر جوزف کنراد، که به معرفی شخصیت مارلو می‌پردازد، یک اندرز و درواقع شگردی برای خواندن قصه‌ی مارلو به خواننده می‌دهد. این داستان همان گونه که پیش‌تر اشاره کرده‌ام دارای روایتی پیچیده است و در عدم ارایه‌ی یک معنای به ظاهر مبرهن و واحد، عملکردی شبیه به داستان نقشی در قالی دارد:

افسانه‌پردازی‌های ملوانان سادگی رو راستی دارد که معنای آن سرایا در درون یک فندق ترک‌خورده جا می‌گیرد. اما مارلو از این تیپ افراد نبود (البته اگر میل باطنی او به آب و تاب قصه‌ها را نادیده بگیریم)، و معنای وقایع را چون هسته نهفته در اندرون نمی‌دانست که بیرون و رویه‌ی قصه را همانند پرتوی در دل مه، و شبیه به یکی از آن هاله‌های غبارآلوده که گه‌گاه در روشنایی توهم برانگیز مهتاب پدیدار می‌گردند، مرئی‌ساز معنا می‌پنداشت. (۱۰)

نظر راوی روایت مارلو- و به احتمال خود کنراد- در این جا، گرفتن پیش فرضی از خواننده است، و آن قایل بودن یک هسته‌ی اصلی معنایی برای متون است، که موجبات تنزل متن را تا سطح آن فراهم می‌آورد؛ یا این نکته که ما در زیر لایه‌های پیدای قصه به «حقیقتی» نهفته دست پیدا خواهیم کرد. بدون تردید بسیاری از متون ادبی را در حال حاضر می‌توان نوشته‌هایی دانست که بازنمایاننده‌ی معنایی واحد و اصلی هستند و نقد ادبی نیز در بسیاری موارد با این خط‌مشی از در سازش و مصالحه درآمده است. برای مثال قرائت منسفیلد پارک به صورت متنی متکثر و باز، عملی به غایت دشوار می‌نماید زیرا ساختار آن به گونه‌ای شکل گرفته که ظاهراً رو به سوی عملکردی مرکزگرا دارد و طرح، کنش، شخصیت و زبان در آن، در راستای ایجاد کانونی متمرکز از ارزش‌هایی، که در رمان بر آن‌ها تکیه شده است، عمل می‌کنند؛ در حالی که وضعیتی دیگر بر داستان دل تاریکی حاکم است و در آن به عوض شکل‌دادن یا استقرار داستان در درون یک «هسته»‌ی تر و تمیز معنایی، ما را به جولانی آزاد و راحت بر سطح متن فرامی‌خواند. خوانش‌های گوناگونی از این دست را، هم می‌توان به منزله‌ی عامل تقویت «زبان محوری» گفتمان قلمداد کرد و هم از سوی دیگر، تلاشی در زمینه‌ی گسست از آن. در نهایت می‌توان چنین استدلال کرد که زبان کماکان به مانند یک میدان مغناطیسی، اشکال تمرکز یافته‌ای از معنا ایجاد می‌کند، که البته این احتمال وجود دارد که یک رشته از معناهای دیگر نیز وارد بازی شده و جایگزین همان رویکرد مجرد و راست‌نمایی گردند که به عوض ایجاد نقش یک تجربه‌ی آزادکننده برای ادبیات، مرزبندی‌ها و محدودیت‌هایی بر نحوه‌ی انتشار معنا اعمال می‌کنند. شاید اشتباه ما و خطایی که زبان، ما را به انجام آن تشویق می‌کند، پذیرش الگوی خوانشی «هسته» یا «عمق» باشد، در حالی که توجه نداریم که چنین معناهایی، خود در واقع نشانه‌ها یا زبان، و متن دیگری هستند که به کشف رمز احتیاج دارند. همان گونه که پروفیسور

موريس زپ^۱، شخصیتی در رمان دیوید لاج^۲ به نام دنیای کوچک^۳ (۱۹۸۴) می‌گوید: «درک یک پیام رمزگشایی از آن است. زبان یک رمز است ولی هر رمزگشایی خود یک رمزگذاری دیگر است.» ادعای یافتن معنایی در پس زبان یا در ورای آن، به ادعای معرفتی ماوراء طبیعی شباهت دارد، و تجهیز زبان به قدرت‌هایی است که بیش از مادیت خود نشانه، مدعی اقتداری برتر و والاتر هستند.

ادبیات و تاریخ

زبان دیگری که مدعی نوعی «حضور» در ورای متنیت است و در واقع ماهیت خود را به عنوان زبان و متن در بسیاری از موارد پنهان می‌دارد، نوشتار تاریخی است. نوشتار تاریخی یا نوشتاری که آن را می‌توان به نوعی تاریخی دانست، انواع بسیار گوناگون و متنوعی دارد و قصد من در این جا طبقه‌بندی آن‌ها نیست. با این همه در این مقطع باید به یک نکته اشاره کرد که بخش اعظم گفتمان تاریخی مدعی مفهومی از «گذشتگی»^۴ است، یعنی زمان گذشته‌ای که حیات داشته و مستقل از زبانی که برای توصیف آن به کار رفته، عمل کرده است. گذشته را به رسم معمول امری انعکاس‌یافته از راه واسطه‌ی زبان می‌دانند، نه پدیده‌ای که زبان آن را ساخته باشد. نوشتار تاریخی از این حیث، با حقایق، انگیزه‌ها و تعاریف مشخص، و هم چنین صور تثبیت شده‌ی «حقیقت» تاریخی ارتباطی تنگاتنگ پیدا می‌کند. چنین نوشتاری برحسب کارکرد خود و چه‌گونگی خوانش، از استعاره‌ی «هسته» سود می‌جوید. بنابر آن دارم که فصل‌نهایی کتاب را با تفکر درباره‌ی مناسبات موجود میان انگلیسی و تاریخ، در هیأت دو نظام یا مکتب، و هم چنین روش‌های چون و چرا و بازاندیشی چنین مناسباتی به پایان برم. این امر به چند دلیل با موضوع ما در ارتباط است. من در این کتاب به دفعات و با مفاهیم متفاوتی از مقوله‌ی «تاریخ»

1. Morris Zapp

2. David Lodge

3. small world

4. Pastness

سخن رانده‌ام، و البته هیچ‌گاه به شیوه‌ی ادبیات و نقد ادبی، آن را به مثابه‌ی یک معرفت یا گفتمان، مورد شک و تردید یا مذاقه قرار نداده‌ام. انگلیسی و تاریخ در غالب موارد، موضوعات یا نظام‌هایی مکمل فرض شده‌اند و هر چند بنا به رسم معمول این دو را با ادبیات در زمینه‌های گوناگون، متفاوت دانسته‌اند - و برای مثال برحسب «حقیقت» و «داستان» ارزیابی کرده‌اند - اغلب پیش آمده است که درک تاریخی را، در راه ایجاد یک «پس زمینه»، که آثار ادبی را با توجه به آن می‌توان بررسی و پژوهش کرد، عاملی سودمند تشخیص داده‌اند. برخی از تاریخ‌نگاران، ادبیات را به دو جهت واجد کاربردی تاریخی دانسته‌اند: ابتدا به صورت ماده‌ی اولیه برای متن و در مرحله‌ی بعد، عاملی که به قواعد و مقررات به ظاهر حقیقی‌تر و عینی‌تر تاریخ، حس و حالی از فضای تاریخی، و همچنین گستره‌ای خیالی ارزانی می‌دارد. گفتنی است که این دو [انگلیسی و تاریخ] در سایر موارد از مشترکات بسیار کمتری برخوردارند؛ و برای نمونه می‌توان به تفاوت فاحش در میان شیوه‌های خوانش اشاره کرد. پژوهش و نقد ادبی معمولاً به هر طریق ممکن به بررسی ویژگی‌های زبانی متن می‌پردازد، حال آن که وضع برای کارآموزان رشته‌ی تاریخ اساساً متفاوت است و آن‌ها این مجال را نمی‌یابند تا رویکردی مشابه نسبت به متن اتخاذ کنند و آن را چون متنی مجرد در نظر بگیرند. نوع قواعد و قراردادهایی که گرداگرد این دو کشیده شده، کاملاً واضح و تفکیک‌پذیر است: [مکتب] انگلیسی از تخیل، داستان، حساسیت یا احساس دم می‌زند، در حالی که تاریخ به تحقیقات علمی و عینی نظر دارد. اعتقاد رایج بر آن است که رویدادهای تاریخی اموری محسوس و قابل مشاهده‌اند، در حالی که رویدادهای ادبی صرفاً پدیده‌هایی ساخته و پرداخته‌ی ذهن بشر هستند. تا همین اواخر، از لحاظ نظری و نگره‌ای تبادل چندانی میان این دو صورت نگرفته بود. فلسفه‌ی تاریخ تلاش عمده‌ی خود را وقف شناخت گذشته کرده، و جهت‌گیری نظریه‌ی ادبی به سوی نوع خاصی از نوشتار یا

گفتمان بوده است. در این میان تاریخ‌نگار امریکایی هیدن وایت^۱ از قراردادهای معمول و مقرر دست شسته و عناصری از نظریه‌ی ادبی را در متون تاریخ‌نگارانه به خدمت گرفته است. استدلال وی آن است که تاریخ و داستان مشترکات بسیاری با یکدیگر دارند و هر دو برای شکل دادن به تصویری کلامی از «واقعیت»، شگردهای روایی و ساختارهای بیانی را به کار می‌گیرند، به گونه‌ای که «اگر تواریخ و داستان‌ها را صرفاً به صورت بر ساخته‌هایی کلامی در نظر بگیریم تفکیک آن‌ها از یکدیگر کار چندان ساده‌ای نخواهد بود».^(۱۱) عقیده‌ی وی آن است که ادبیات را، نه شرح‌های داستانی، که کیفیات و خصوصیات متفاوت متنی، از تاریخ جدا می‌سازد. از این منظر، متون ادبی و تاریخی را بیش‌تر می‌بایست به صورت فرم‌هایی نوشتاری در نظر گرفت، تا پدیده‌هایی، که بنابر ویژگی‌های فرضی و متقابل تخیلی و واقعی‌شان، محدودیتی دوسویه را تجربه کرده و به خود ختم می‌شوند.

این دوباره‌کاری بر «تاریخ»، در زمینه‌ی بینامتنی مؤثر واقع خواهد شد. «پس‌زمینه‌ی تاریخی خود به حالت نوعی متن درمی‌آید که شاید به منظور همسویی با یک متن ادبی بتوانیم از آن استفاده کنیم. البته از یک نکته نیز نباید غافل بود که معناهای تولیدشده و دست‌پرورده‌ی تاریخی، خود ساختارهایی هستند که ما در راه درک بر ساخته‌های دیگر از آن‌ها سود می‌جویم. استفاده از نظریه‌ی ادبی برای نوشتارهای تاریخی، به معنای تضعیف یا از میان بردن تاریخ نیست، بلکه راهی است برای شناخت طریقه‌ی عملکرد آن در نقش یک گفتمان. برای سفت و سخت چسبیدن به مرزهای مقرر و منظم سنتی دلیل قانع‌کننده‌ای وجود ندارد: منظور از پژوهش بینانظمی سنتی، مطالعه‌ی یک مبحث در کنار دیگری بوده است، حال آن‌که در حال حاضر چنین تقسیمات به ظاهر دلخواهی اقطاع‌کننده نبوده و فراروی از این حدود نیز امری ممکن می‌نماید. با مطالعه در زمینه‌ی «نوشتار»، به عوض مقولات منفرد انگلیسی، تاریخ،

فلسفه، فرهنگ عامه و غیره، امکاناتی سربرمی آورند که تا به حال به لحاظ مفهومی بسیار گسترده‌تر از «متن»، مجال حضور پیدا نمی‌کردند: مفهومی که بر هر آن چه به شکل یک فعالیت محدود، رایج و عرف درآید، تفوق می‌یابد. همان گونه که قبلاً نیز اشاره کرده‌ام با استفاده از روشی تقریباً مشابه می‌توان نظریه‌ی ادبی را در زمینه‌ی گفتمان روانکاوی، و هم‌چنین کنش‌های قراردادی‌تر و مخالف به کار گرفت. این امر راه بر مباحثی می‌گشاید که تا ورای مرزهای نظریه‌ی ادبی و پژوهش متون ادبی کشیده می‌شوند و بدون شک روندی ناهنجار نیز به حساب نمی‌آید. چنان چه امور ادبی و سایر اشکال نظریه به تعریفی دوباره، یا فروریختن حوزه‌های موجود و مستقر معرفت یا شیوه‌های تفکری آن‌ها منجر شوند، در آن صورت تغییر و پیشرفت میسر خواهد شد. پسندیدگی این وضعیت، به درک فرآیند تحقق یک فرهنگ ادبی از سوی ما، و نیز روند ارزش‌گذاری قضاوت‌هایی بستگی دارد که در باب ارزش، کیفیت و حقیقت عرضه می‌گردند. پرسش دیگر به نحوه‌ی تمایل ما به استقرار معرفت در نظام و قاعده‌ای خاص مربوط می‌شود، یا مطالعه‌ی مباحث گسترده‌تر به منظور کشف مناسبات حوزه‌هایی که در ظاهر متفاوت و مجزا از هم به نظر می‌رسند.

برای ختم مقال - یا شاید گشایشی دیگر - به مقایسه‌ای متوسل می‌شوم: اگر حوزه‌های متنوع معرفت را به صورت کهکشانی از ستارگان در نظر بگیریم، در آن صورت امکان ارتباط در میان آن‌ها عملی می‌گردد. براساس قوانین علمی، اجرام سماوی را مجموعه‌ای از میدان‌های نیرو در جای خود ثابت نگاه می‌دارند و به همین دلیل پیوندی جدایی‌ناپذیر و کاملاً متکی به یکدیگر در میان حرکات و مدارات آن‌ها به وجود می‌آید. ترسیم این همه نیرو و جنبش عملاً ناممکن است، چون از حدود توانایی هر فرد یا جامعه‌ای فراتر می‌رود. در این میان تنها کار عملی، شناسایی اصول پایه‌ای و بنیادین چنین پدیده‌هایی است. این قاعده را بر متون، موضوعات یا نظام‌ها و معرفت‌های مختلف می‌توان اعمال کرد و آنها را

در وضعیتی مرتبط و وابسته به یکدیگر تجسم کرد. ادبیات، بخشی از یک سیستم بسیار فراگیر است که برخی از انواع معرفت را در جای خود ثابت نگاه می‌دارد و به نوبه‌ی خود توسط معرفت‌هایی در جایگاهش استقرار می‌یابد. شاید فعالیت در چنین چارچوبی به پیدایش نوشتارها یا گفتمان‌های دیگری منتج شود. در سال‌های اخیر با نویسندگانی مواجه می‌گردیم که گنجاندن آن‌ها در رسته‌ی منتقدان، نظریه‌پردازان، خود زیست‌نگاران یا افرادی خلاق، کفایت نکرده، و در واقع عملاً امکان‌ناپذیر می‌نماید. هلن سیکسو فرانسوی یا برنارد شَرَت^۱ بریتانیایی، کار خود را با درهم شکستن قراردادهای مربوط به حالات خاص نوشتاری آغاز کرده‌اند و متونی ستیزنده آفریده‌اند که آشکارا سهم عمده‌ای از رویکردهای نگره‌ای به نصیب می‌برند، و در مقابل، پای زبان‌های دیگر از حوزه‌های مخالف را نیز به میان می‌کشند. اگر یکی از نتایج شرکت در رویکردهای نگره‌ای، آزادی عمل برای اتخاذ دیدگاهی متفاوت نسبت به ادبیات، و ترک جزیره‌ی تک‌افتاده و راحت «انگلیسی» به منظور ارتباط با دنیای سخت و نه‌چندان آشنا، اما در عین حال زاینده‌تر کلیه‌ی انواع نوشتار باشد، پس ما به طور قطع از این به بعد خوانندگانی ایستا یا منفعل لقب نخواهیم گرفت.

1. Bernard Sharratt

یادداشت‌ها

فصل اول:

۱- برای آشنایی با مباحث جامع‌تر درباره‌ی «انگلیسی» و اشاراتی فرهنگی و تاریخی آن می‌توانید به این آثار مراجعه کنید:

The Social Mission of English Criticism (oxford, oxford-university Press, 1983)
By Chris Baldick; and Brian Doyle, 'The Invention of English', in Robert Colls and Philip Dodd (eds.), "Englishness": *Politics and Culture 1880-1920* (London, Croom Helm, 1986) pp.89-115.

۲- نگاه کنید به:

D. H. Lawrence, 'John Galsworthy', in A. A. H. Inglis (ed), *D. H. Lawrence: A Selection from Phoenix* (Harmondsworth, Penguin, 1971) p.284.
originally Published in 1928.

فصل دوم:

- 1- F. R. Leavis, 'Literature and Society', in *The common Pursuit* (Harmondsworth, Penguin, 1976). p.194. Originally Published in 1952.
- 2- T. S. Eliot, 'Tradition and the Individual Talent', in Frank kermode, (ed.), *The Selected Prose of T. S. Eliot* (London, Faber & Faber, 1975) p.38. Originally Published in 1919.
- 3- F. R. Leavis, 'Literature Criticism and Philosophy', in Leavis *op.cit.*, pp.212-13.
- 4- See Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (oxford, Basil Blackwell, 1983), chapter 1.
- 5- A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry* (London, Macmillan, 1950) pp.310-1. Originally Published in 1909.
- 6- F. R. Leavis, 'The Irony of Swift', in Leavis, *op.cit.*, p.73.
- 7- Roland Barthes, 'The Death of the Author', in *Image-Music-Text*

- (London-Fontana, 1977) p.143. Originally Published in France in 1968.
- 8- Michel Foucault, 'what is an Author?', in Josue V. Harrari, (ed.), *Textual Strategies* (London, Methuen, 1980), PP.141-60.
- 9- René welick and Austin Warren, *Theory of Literature* (Harmondsworth, Penguin, 1973) p.42. Originally Published in America in 1949.
- 10- Terry Eagleton, *op.cit.*, pp.120-1.
- 11- Roland Barthes, 'From work to Text', in *op.cit.*, p.161. Originally Published in France in 1971.

فصل سوم:

- 1- W. J. Courthope, *Liberty and Authority in Matters of Taste* (London, Macmillan, 1896) pp.32-3.
- ۲- فردینان دوسوسور، «درس‌هایی در زبان‌شناسی عمومی» (لندن، فوتانا، ۱۹۷۸)، ص ۱۱۲. چاپ نخست در سال ۱۹۱۳ در فرانسه.
- 3- Victor Shklovsky, 'Art as Technique', extracts in Philip Rice and Patricia Waugh, (eds), *Modern Literary-Theory: A Reader* (London, Edward Arnold, 1989). Originally Published in Russia in 1917.
- 4- 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 1934.
- 5- George Orwell, *The Road to Wigan Pier* (Harmondsworth, Penguin, 1972) p.17. Originally Published in 1937.
- ۶- کلود لوی - استروس، انسان‌شناس فرانسوی نشان می‌دهد که فرهنگ‌ها چه گونه از طریق زبان و روایت‌های نهفته در اساطیر، ساختارهایی مشترک پیدا می‌کنند. نگاه کنید به کتاب:
- Structural Anthropology* (Harmondsworth, Penguin, 1968); Originally Published in france in 1958. Edmund Leach, *Levi-Strauss* (London, Fontana, 1970) is a helpful introduction.
- (یکی از کتاب‌های سودمند برای آشنایی با این مباحث اثری است از ادموند لیچ به نام «لوی - استروس».)
- 7-Roland Barthes, 'Introduction to the Structural Analysis of Narratives', in *Image-music-text* (London, Fontana, 1977) p.79. Originally Published in France in 1966.

- 8- Frederic Jameson, *The Political unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (London, Methuen, 1981) p.13.
- ۹- ئی. ام. فورستر، «جنبه‌های رمان» p.170. (harmondsworth, penguin, 1968) Originally Published in 1927.
- 10- Catherine Belsey, *Critical Practice* (London, Methuen, 1980) p.70.

فصل چهارم:

۱- نگاه کنید به:

- Raymond Williams, *Keywords* (London, Fontana, 1976) pp.60-9.
- ۲- کارل مارکس، پیشگفتاری بر «سهمی برای نقد اقتصاد سیاسی»، از کتاب *Marx and Engels: Selected Works Vol.1*, (London, Lawrence & Wishart, 1968) p.181. Originally Published in 1859.
- 3- Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford, Oxford University Press, 1977), p.110.
- 4- Michel Foucault, interview in *The History of sexuality* (London, Allen Lane, 1979).
- 5- Ralph Fox, *The Novel and the People* (London, Lawrence & Wishart, 1979), p.104. Originally Published in 1937.
- ۶- لوسین گولدمن، «خدای پنهان»: p.17. (London, Routledge, 1964) Originally Published in France in 1959.
- 7- Terry Eagleton, 'Form, Ideology and The Secret Agent', in *Against the Grain: Selected Essays 1975-1985* (London, Verso, 1986). Originally Published in 1978.
- ۸- سیمون دوبووار، «جنس دوم»: p.16. (Harmondsworth, Penguin, 1987) Originally Published in France in 1949.
- 9- Annette Kolodny, 'Dancing Through The Minefield: Some observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism', in Elaine showalter (ed.), *The New Feminist Criticism: Essays on Woman, Literature and Theory* (London, Virago, 1986) p.153. Originally Published in America in 1985.
- 10- Dale Spender, *Man Made Language* (London, Routledge, 1980) p.23.
- 11- Dale Spender, *Invisible Woman: The schooling scandal* (London, Writers and Readers, 1982) p.2.

- 12- Cora Kaplan, *Sea changes: Culture and Feminism* (London, Verso, 1986) p.162.
- 13- Toril Moi, *Sexual/ Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London, Methuen, 1986) p.78.
- 14- 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.
- 15- Robin Wood, 'Levin and the Jam', in *Personal Views: Explorations in film* (London, Gordon Fraser, 1979).
- 16- William Empson, *some Versions of Pastoral* (London, Chatto and Windus, 1986) p.271. Originally Published in 1935.
- 17- Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (Harmondsworth, Penguin, 1983) p.57. Originally Published in 1899.

فصل پنجم:

- 1- Florence Emily Hardy, *The Life of Thomas Hardy 1840-1928* (London, Macmillan, 1962) p.218. Originally Published in two Volumes in 1928 and 1930.
- 2- Roland Barthes, 'Theory of the text', in Robert Young (ed.), *Untying the text* (London, Routledge, 1981) p.39.
- 3- Roland Barthes, 'Criticism as Language', in David Lodge (ed.), *Twentieth-Century Literary Criticism* (London, Longman, 1972) p.650. Originally Published in 1963.
- 4- Antony Easthope, 'Literature, History, and the Materiality of the Text', in *Literature and History, Vol. 9:1*, Spring 1983, p.28.
- 5- Tony Bennett, 'Text, Readers, Reading Formations', in *Literature and History, Vol. 9:2*, Autumn 1983, p.216.
- 6- Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge* (London, Tavistock, 1972) p.23. Originally Published in France in 1969.
- 7- 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 France in 1967.
- ۸- افلاطون در رساله‌ی فدروس (۳۷۰ پیش از میلاد) از طریق سقراط به این نکته اشاره

می‌کند که می‌توان به گفتار به واسطه‌ی حضور شخص گوینده بیش از نوشتار اعتماد کرد، چون از میزان سوءتعبیر در گفتگو بسیار کاسته می‌شود: متن نوشتاری بیش‌تر در معرض تعبیر و برداشت قرار دارد. دقیقاً به همین دلیل است که دریدا در مقاله‌ای در باب رساله‌ی *فدروس* یک جابه‌جایی به وجود می‌آورد و نقش برتر را به نوشتار واگذار می‌کند و از در مخالفت با اسطوره‌ی «حضور» و معنای واحد و غالب درمی‌آید. او اهمیت شناخت معناها یا «مدلول‌های» چندگانه هرگونه متن را، که نوشتار به لحاظ عدم حضور ضمانت‌کننده‌ی ظاهری و عیان، آن‌ها را با سهولت بیش‌تری به نمایش می‌گذارد. خاطر نشان می‌کند. نگاه کنید به:

plato, *phaedrus*, translated by walter Hamilton (HarmondsWorth, Penguin, 1973) p.101; and Jacques Derrida, 'Plato's Pharmacy', in *Disseminations*, translated by Barbara Johnson (chicago, University of chicago Press, 1981).

۹- نگاه کنید به مجادلات جی. هیلپس میلر و شلومیت ریمون‌کنان: مقاله‌ای با عنوان *نقشی در قالی* (۱۹۸۰) نوشته‌ی جی. هیلپس میلر؛ مقاله‌ای در جواب به این نوشته تحت عنوان *پژواک‌های ساختارشکنانه بر ساختارشکنی* (۱۹۸۰) به قلم شلومیت ریمون‌کنان؛ و جوابیه‌ای به جواب ریمون‌کنان به نام *مهمانی در خانه* (۱۹۸۰) از جی. هیلپس میلر. این مقالات در کتاب *Modern Literary Theory: A Reader* (London, Edward Arnold, 1989), pp.172-93. in philip Rice and Patricia wanhg (eds) ۱۰- جوزف کنراد، *دل تاریکی*.

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

۱۲- برای دسترسی به نوشتارهای مبتکرانه‌ی چنین مؤلفانی مراجعه کنید به: Hélène Cixous, 'The Laugh of Medusa' in Elaine Marks and Isabelle de courtivron (eds), *New French Feminisms* (Brighton, Harvester, 1980) pp.245-264. Originally Published in France in 1975; and Bernard sharratt, *Reading Relations: Structures of Literary Production: A Dialectical Text/Book* (Brighton, Harvester, 1982).

فهرست راهنمای کتاب برای مطالعه‌ی بیش‌تر

کتاب‌هایی که در پی معرفی می‌گردند، متونی تخصصی‌تر هستند که شاید در راه مطالعه‌ی دقیق و مفصل حوزه‌هایی که در این کتاب مطرح شده‌اند، مفید واقع شوند. توصیه‌ی ما این است که ابتدا به سراغ آثاری بروید که ما آن‌ها را با علامت ستاره * مشخص کرده‌ایم. بیش‌تر این کتاب‌ها در بخش کتاب‌شناسی و منابع خود، لیستی از کتاب‌های دیگر به منظور پژوهش‌های بیش‌تر ارائه داده‌اند.

آثار مقدماتی و عمومی درباره‌ی نظریه‌ی ادبی:

- * Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford, Basil Blackwell, 1983).
- Peter Griffith, *Literary Theory and English Teaching* (Milton Keynes, Open University Press, 1987).
- Jeremy Hawthorn (ed.), *Criticism and Critical Theory* (London, Edward Arnold, 1984).
- * Jeremy Hawthorn, *Unlocking the Text: Fundamental Issues in Literary Theory* (London, Edward Arnold, 1987).
- Ann Jefferson and David Robey (eds), *Modern Literary Theory: A comparative Introduction* revised edition (London, Batsford 1986).
- * Raman Selden, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (Brighton, Harvester, 1985).

خواندنی‌های عام:

- فهرست انتخابی و سودمند زیر حاوی مجموعه‌ی متنوعی از مقالات و قطعات برگزیده در زمینه‌های مختلف نظریه ادبی و نقد است:
- Catherine Belsey and Jane Moore (eds), *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism* (London, Macmillan, 1989).

- Mary Eagleton (ed.), *Feminist Literary Theory: A Reader* (Oxford, Basil Blackwell, 1986).
- David Lodge (ed.), *Twentieth-Century Literary Criticism* (London, Longman, 1972).
- David Lodge (ed.), *Modern Criticism and Theory: A Reader* (London, Longman, 1988).
- K. M. Newton (ed.), *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader* (London, Macmillan, 1988).
- * Philip Rice and Patricia Waugh, *Modern Literary Theory: A Reader* (London, Edward Arnold, 1989).
- Rick Rylance (ed.), *Debating Texts: A Reader in Twentieth-Century Literary Theory and Method* (Milton Keynes, open University Press, 1987).
- Raman Selden (ed.), *The Theory of Criticism: From Plato to the Present* (London, Longman, 1988).

خواننده و نظریه‌ی پذیرش:

- Umberto Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts* (Bloomington, Indiana University Press, 1979).
- * Elizabeth Freund, *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism* (London, Methuen, 1987).
- Robert C. Holub, *Reception Theory: A Critical Introduction* (London, Methuen, 1984).
- Wolfgang Iser, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response* (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978).
- Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of reception* (Brighton, Harvester, 1982).

زبان:

- Jonathan Culler, *Saussure* (London, Fontana, 1976).
- Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism Linguistics and the Study of Literature* (London, Routledge, 1975).
- Roger Fowler, *Linguistic Criticism* (Oxford, Oxford University Press, 1986).

- Roger Fowler, *Literature as Social Discourse: The Practice of Linguistic Criticism* (London, Batsford, 1981).
- David Lodge, *The Modes of Modern writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (London, Edward Arnold, 1977).
- * Jeremy Tambling, *What is Literary Language?* (Milton Keynes, open University Press, 1988).

روایت:

- Peter Brooks, *Reading for the plot: Design and Intention in Narrative* (Oxford, Oxford University Press, 1984).
- Gerard Genette, *Narrative Discourse* (Oxford, Basil Blackwell, 1980).
- Jeremy Hawthorn (ed.), *Narrative From Malory to Motion Pictures* (London, Edward Arnold, 1985).
- Robert Scholes and Robert Kellogg, *The Nature of Narrative* (Oxford, Oxford University Press, 1966).
- * Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London, Methuen, 1983).
- F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative* (Cambridge, Cambridge University Press, 1984).

ایدئولوژی و نظریه‌ی مارکسیستی:

- * Catherine Belsey, *Critical Practice* (London, Methuen, 1980).
- * Tony Bennett, *Formalism and Marxism* (London, Methuen, 1979).
- * Lennard J. Davis, *Resisting Novels: Ideology and Fiction* (London, Methuen, 1987).
- Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism* (London, Methuen, 1976).
- John Frow, *Marxism and Literary History* (Oxford, Basil Blackwell, 1986).
- Diane Macdonell, *Theories of Discourse: An Introduction* (Oxford, Basil Blackwell, 1986).
- Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (London, Routledge, 1978).
- Cliff Slaughter, *Marxism, Ideology and Literature* (London, Macmillan, 1980).
- Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford, Oxford University

Press, 1977).

نظریه‌ی روانکاوانه:

- Colin MacCabe, *The Talking-Cure: Essays in Psychoanalysis and Language* (London, Macmillan, 1981).
- Shlomith Rimmon-Kenan, *Discourse in Psychoanalysis and Literature* (London, Methuen, 1987).
- * Elizabeth Wright, *Psychoanalytic criticism: Theory in Practice* (London, Methuen, 1984).

نظریه‌ی فمینیستی:

- Gayle Greene and Coppelia Kahn, *Making a difference: Feminist Literary Criticism* (London, Methuen, 1985).
- Juliet Mitchell, *Women: The Longest Revolution: Essays in Feminism, Literature and Psychoanalysis* (London, Virago, 1984).
- * Toril Moi, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London, Methuen, 1985).
- K. K. Ruthven, *Feminist Literary studies: An Introduction* (Cambridge, Cambridge University Press, 1984).
- * Ruth Sherry, *Studying women's writing: An Introduction* (London, Edward Arnold, 1988).
- Dale Spender, *Man Made Language* (London, Routledge, 1980).

پسا ساختارگرایی / ساختارشکنی:

- Christopher Butler, *Interpretation, Deconstruction, and Ideology* (Oxford, Oxford University Press, 1984).
- Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after structuralism* (London, Routledge, 1983).
- Richard Harland, *Superstructuralism: The Philosophy of structuralism and Post-structuralism* (London, Methuen, 1987).
- * Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice* (London, Methuen, 1982).
- Edward said, *The world, The text, and the Critic* (cambridge, Mass., Harvard

University Press, 1983).

- Robert Young (ed.) *Unying the text: A Post-structuralist Reader* (London, Routledge, 1981).

آثار مرجع:

کتاب زیر تعاریف مختصر و مفیدی درباره‌ی ترمینولوژی نگاره‌ای ارائه می‌دهند:

- Roger Fowler (ed.), *A Dictionary of Modern Critical Terms: Revised and Enlarged Edition* (London, Routledge, 1987).

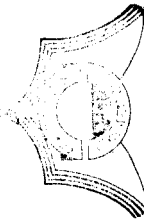
- Tim O'suLlivan, John Hartley, Danny Saunders, John Fiske (eds.), *key concepts in communication* (London, Methuen, 1983).

واژه‌نامه‌ی انگلیسی به فارسی

A		Critical	نقادانه
Action	کنش	Criticizing	انتقادی
Addressee	مخاطب		
Addresser	خطاب‌گر	D	
Alienation Effect	تأثیر بیگانه‌سازی	De-centred	تمرکززدا
Analysand	روانکاوی	Deconstruction	ساختارشکنی
Analysis	تجزیه و تحلیل	Deductive Method	روش استقرایی
Analyst	تحلیل‌گر	Defamiliarization	آشنایی‌زدایی
Arbitrary	دلبخواهی	Desire	میل
Artfulness	هنربودگی	Deviance	انحراف
Assumption	انگاره	Displacement	جانشین‌سازی
Author	مؤلف	Dominant	وجه غالب
Authorship	تألیف، اقتدار	Dominant Specularity	طیف غالب
		Double sign	نشانه دوسویه
B		Drama	نمایش
Body of writing	پیکره نوشتار		
		E	
C		Ego	خود
Centrism	مرکزیت‌گرایی	Experience	تجربه
Chronology	توالی رخدادها	Explanation	توضیح
Class	طبقه		
Closed text	متن بسته	F	
Code	رمز، کد	Feeling	احساس
Common Sense	باور عام	Femininity	زنانگی
Communication Model	مدل ارتباطی	Feminism	فمینیسم
Condensation	تراکم	Feminist Criticism	نقد فمینیستی
Conscious	خودآگاه	Filiation (s)	ریشه (ها)
Content	محتوا	Focalization	کانون‌سازی
Conventional	قراردادی	Focalizer	کانون‌ساز
Counter transference	انتقال متقابل		

G		Methodology	روش‌شناسی
Gender	جنسیت	Misreading	غلط‌خوانی
Genre	نوع، ژانر	Modernist	نوگرا
		Monologic	تک‌گویانه
H		Moral Vision	دید اخلاقی
Habitualization	عادت‌شدگی		
Heteroglossia	چندآوایی	N	
Humanism	انسان‌گرایی	Narration	روایت‌گری
		Narrative	روایت
I		Narrative Content	محتوای روایی
Id	نهاد	Narratology	روایت‌شناسی
Identification	همذات‌پنداری	Naturalization	طبیعی‌سازی
Ideology	ایدئولوژی	Normalization	عادی‌سازی
Ideology of Ideology	ایدئولوژی ایدئولوژی	O	
Imagination	تخیل	Object	ابژه
Individualization	منفردسازی	Obviousness	آشکاره‌گی
Inductive Method	روش القایی	Open text	متن باز
Intention	قصد	Organicist	اندام‌واره‌ای، ساختارمند
Intentionality	قصیدیت	P	
Interpellation	بازخواست	Pastness	گذشتگی
Interpretation	تأویل	Patriarchal	پدرسالارانه
Intertext	بینا متن	Personality	شخصیت
Intertextuality	بینا متنی	Phonetic Aspect	وجه آوایی
L		Play	بازی
Language	زبان	Pleasure Principle	اصل ذات
Listener	شنونده	Plural	متکثر
Literariness	ادبیت	Poetic	بوطیقا
Literary	ادبی	Point of view	زاویه دید
Literary criticism	نقد ادبی	Political Unconscious	ناخودآگاه سیاسی
Literary theory	نظریه‌ی ادبی		
Logocentrism	زبان محوری	Post-structuralist	پسا ساختارگرا
		Preconscious	نیمه‌هوشیار
M		Pretheoretical	پیش‌نگره‌ای
Make strange	غریب‌سازی	Problematic	مسأله‌ساز
Masculinity	مردانگی		

R		Symbolic Order	نظم نمادین
Reader	خواننده	Symbolism	نمادگرایی
Reader theory	نظریه‌ی خواننده		
Realist	واقع‌گرا	T	
Reality Principle	اصل واقعیت	Teller	گوینده
Reception theory	نظریه‌ی پذیرش	Terminology	اصطلاح‌شناسی
Relative Autonomy	خودمختاری نسبی	Texture	بافتار
		Textuality	متنیت
S		Theoretical	نگره‌ای
Sense	درک	Theoretical System	نظام نگره‌ای
Setting	فضاسازی	Thought	اندیشه
Sexism	جنس‌گرایی	Tissue	بافت
Sign	نشانه	Tone	لحن
Signified	مدلول	Transference	انتقال
Signifier	دال		
Speech act	کنش کلامی	U	
Strand (s)	رشته (ها)	Unconscious	ناخودآگاه
Structuralism	ساختارگرایی		
Structuralist	ساختارگرا	W	
Subconscious	نیمه خودآگاه	Weaving	درهم تنیدن
Subject	سوژه	Work/text-centred criticism	نقد اثر / متن محور
Subjectivity	سوژه شده‌گی		
Super-ego	خوددبرتر		



فهرست آثار انتشارات سپیده سحر

نمایشنامه:

- ۱- پیوند خونی؛ نویسنده: آثول فوگارد
- ۲- راه باریک به شمال دور؛ نویسنده: ادوارد باند
- ۳- مارکوپولی؛ نویسنده: یوجین اونیل
- ۴- خداوندگار براون؛ نویسنده: یوجین اونیل
- ۵- برخیزید و بخوانید؛ نویسنده: کلیفورد اودتس
- ۶- ترحم در تاریخ؛ نویسنده: هاوارد بارکر
- ۷- خاندان چن چی؛ نویسنده: پرسبی بیشی شلی
- ۸- خاندان چن چی؛ نویسنده: آنتون آر تو
به همراه «تیا تر بی رحم و پایان باز نمایی» (مقاله)؛ نویسنده: ژاک دریدا
- ۹- بیدرمن و آتش افروزان؛ نویسنده: ماکس فریش
- ۱۰- تعلیم ریقا؛ نویسنده: ویلی راسل
- ۱۱- بیتوس بیچاره؛ نویسنده: ژان آنوی
- ۱۲- دریا؛ نویسنده: ادوارد باند
- ۱۳- هتل اسپلاندید؛ نویسنده: ژان ژنه
- ۱۴- احمق (صحنه‌هایی از نان و عشق)؛ نویسنده: ادوارد باند
- ۱۵- مرگ دانتون؛ نویسنده: گئورگ بوخنر
- ۱۶- مرد یخین می‌آید؛ نویسنده: یوجین اونیل
- ۱۷- سالار زنان؛ نویسنده: کاریل چرچیل
- ۱۸- بانوی دریایی؛ نویسنده: هنریک ایبسن
- ۱۹- به گلی که فرشته‌اش می‌بایست؛ نویسنده: یداله آقاعباسی
- ۲۰- ماری استوارت؛ نویسنده: یوهان کریستف فریدریش فون شیلر
- ۲۱- والدین وحشتناک؛ نویسنده: ژان کوکتو
- ۲۲- پادشاه یک چشم؛ نویسنده: کارلوس فوننتس
- ۲۳- دیوار بزرگ چین (زیر چاپ)؛ نویسنده: ماکس فریش
- ۲۴- رقص دزدها (زیر چاپ)؛ نویسنده: ژان آنوی
- ۲۵- امپراتور جونز (زیر چاپ)؛ نویسنده: یوجین اونیل

فیلمنامه:

- ۱- فریاد؛ نویسنده: میکال آنجلو آنتونیونی
- ۲- کسوف؛ نویسنده: میکال آنجلو آنتونیونی