تری ایگلتون

پیشدرآمدی بر

نظریهٔ ادبی

ویراست دوم

ترجمهٔ عباس مخبر

پیشدرآمدی بر نظریهٔ ادبی

ویراست دوم

تری ایگلتون

ترجمهٔ عباس مخبر

نشرمرکز

Literary Theory
An Introduction
Terry Eagleton
University of Minnesota Press 1996
A Persian translation by
Abbas Mokhber

ایگلتون،تری، ۱۹۴۳ - Eagleton, Terry
پیشدرآمدی بر نظریهٔ ادبی /تری ایگلتون؛ ترجمه عباس مخبر. ــ ویرایش ۲ . ــ [تهران]: نشرمرکز، ۱۳۸۰
ده، ۳۵۸ ص. ــ (نشرمرکز؛ شمارهٔ نشر ۱۴۲).
ISBN: 964-305-517-5
عنوان اصلی: Literary theory an introduction
کتابنامه: ص. [۳۰۴]-۳۱۲.
۱. نقد ــ تاریخ ــ قرن ۲۰. ۲ . ادبیات ــ تاریخ و نقد. الف. مخبر، عباس، مترجم. ب. عنوان.
PN ۹۴ / ۹ الف ۹ پ ۱۳۸۰ ۸۰۱ / ۹۵۰۹۰۴ الف ۹۸۱ پ

پیشدرآمدی بر نظریهٔ ادبی
تری ایگلتون
ترجمهٔ عباس مخبر
اجرای گرافیک طرح جلد: نشرمرکز
چاپ اول ۱۳۶۸، شماره نشر ۱۴۲
ویراست دوم ۱۳۸۰، ۲۰۰۰ نسخه، چاپ سعدی
کلیه حقوق برای نشرمرکز محفوظ است
نشرمرکز، تهران، صندوق‌پستی ۱۴۱۵۵-۵۵۴۱
شابک: ۵-۵۱۷-۳۰۵-۹۶۴ ISBN: 964-305-517-5

تقدیم به آموزگارم:

دکتر علی‌محمد حق‌شناس

یادآوری:

شماره‌های بالای سطور مربوط به زیرنویسهای مترجم است که پایین صفحات آمده‌اند و شماره‌های داخل سطور مربوط به یادداشتهای نویسنده که در پایان کتاب آمده است.

فهرست

پیشگفتار ویراست دوم ..... هفت
پیشگفتار ۱
مقدمه: ادبیات چیست؟ ۳
۱ـ برآمدن ادبیات انگلیسی ۲۵
۲ـ پدیدارشناسی، علم تفسیر، نظریهٔ دریافت ۷۶
۳ـ ساختارگرایی و نشانه‌شناسی ۱۲۵
۴ـ مابعد ساختگرایی ۱۷۵
۵ـ روانکاوی ۲۰۸
نتیجه: نقد سیاسی ۲۶۶
مؤخره ۲۹۹
یادداشتها ۳۳۳
کتابشناسی ۳۴۱
فهرست راهنما ۳۵۰

پیشگفتار ویراست دوم

این اثر کوششی است به منظور قابل فهم کردن نظریه‌ی ادبی جدید و جذاب کردن آن برای شمار هر چه بیشتری از خوانندگان. خوشحالم اعلام کنم که از زمان اولین چاپ آن در سال ۱۹۸۳ تا به امروز علاوه بر منتقدان ادبی گروه‌های متنوعی از قبیل حقوقدانان، مردم‌شناسان و نظریه‌پردازان فرهنگی نیز آن را خوانده‌اند. به تعبیری شاید بتوان گفت که این امر تعجبی ندارد. زیرا خود کتاب سعی می‌کند نشان دهد که چیزی به نام «نظریه‌ی ادبی» به مفهوم مجموعه نظریاتی که صرفاً از ادبیات سرچشمه گرفته باشد و در همین حوزه هم کاربرد داشته باشد وجود ندارد. هیچ یک از رویکردهایی که در این کتاب مطرح شده‌اند، از پدیدارشناسی و معناشناسی گرفته تا ساختارگرایی و روانکاوی، صرفاً به اثر مکتوب «ادبی» نمی‌پردازند. به عکس، همهٔ این نظریه‌ها از سایر حوزه‌های علوم انسانی وارد شده‌اند و در فراسوی ادبیات نیز پیامدهایی دارند. به گمان من این موضوع یکی از دلایل اقبال گسترده به این اثر بوده، و چاپ ویراست تازه‌ای از آن را نیز توجیه می‌کند. اما من از شمار خوانندگان غیردانشگاهی که جذب آن شده‌اند نیز شگفت‌زده شده‌ام. بخلاف اغلب این قبیل آثار، این کتاب به فراسوی محافل دانشگاهی راه

یافته، و این موضوع بخصوص هنگامی جالب‌تر می‌شود که بدانیم نظریه‌ی ادبی معمولاً مقوله‌ای نخبه‌گرایانه تلقی می‌شود. اگر نظریه‌ی ادبی عرصه‌ای دشوار و حتی زبان آن رمزی است، چگونه افرادی را جذب می‌کند که در عمرشان پا به دانشگاه نگذاشته‌اند؛ و اگر این طور است عده‌ای از کسانی که در این دانشگاه‌ها هستند و این عرصه را به دلیل رمزی بودن آن مردود می‌شمارند، باید بار دیگر در این باره به تأمل بپردازند. به هر روی، دل‌گرم‌کننده است که در دوران پسامدرن که در آن انتظار می‌رود معنا نیز، مثل هر چیز دیگری، بلافاصله قابل مصرف باشد، هستند کسانی که زحمت پیدا کردن راه‌های جدید گفتگو دربارهٔ ادبیات را ارزشمند می‌شمارند.

به واقع بعضی نحله‌های نظریه‌ی ادبی فوق‌العاده درون گروهی و نامفهوم بوده‌اند، و در این کتاب سعی شده است این آسیب برطرف شود و این نحله‌ها برای گروه‌های وسیع‌تری قابل درک و فهم شوند. اما به تعبیری دیگر می‌توان گفت که نظریه‌ی ادبی پدیده‌ای کاملاً ضدنخبه‌گرایی است. در مطالعات ادبی آنچه حقیقتاً نخبه‌گرایانه به حساب می‌آید این فکر است که آثار ادبی را فقط کسانی درک می‌کنند که دارای نوع خاصی ژن فرهنگی باشند. کسانی هستند که «ارزش‌های ادبی» در جان‌شان لانه کرده است، و دیگرانی که در فضای تاریک بیرون حسرت می‌خورند. یکی از دلایل مهم رشد نظریه‌ی ادبی از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد، درهم شکسته شدن تدریجی این فرض بود؛ روندی که خود متأثر از انواع جدید دانشجویانی بود که گمان می‌رفت با سوابقی «نافرهیخته» وارد عرصه‌ی آموزش عالی شده‌اند. نظریه، راهی برای آزاد کردن آثار ادبی از چنگ نوعی «ظرافت طبع متمدنانه» بود، و این آثار را در مقابل نوع جدیدی از تحلیل قرار می‌داد که در آن، دست‌کم در اصول، همه

می‌توانستند مشارکت کنند. جالب آن است که کسانی که از دشواری این قبیل نظریه‌ها شکایت می‌کنند، غالباً انتظار ندارند که یک کتاب درسی زیست‌شناسی یا مهندسی شیمی را باز کنند و بلافاصله بفهمند. پس چرا مطالعات ادبی باید فرق داشته باشد؟ شاید به این دلیل که انتظار داریم خود ادبیات نوعی زبان «معمولی» باشد که همه بلافاصله آن را درک کنند، حال آنکه این فرض نیز «نظریه‌ی» بسیار ویژه‌ای درباره‌ی ادبیات است. نظریه‌ی ادبی چنانچه به درستی درک شود، با انگیزه‌ای دمکراتیک شکل گرفته است نه نخبه‌گرایانه؛ و در این چارچوب، وقتی به ورطه‌ی گل‌آلود مقوله‌ای غیرقابل خواندن فرومی‌غلطد، به ریشه‌های تاریخی خود پشت می‌کند.

تری ایگلتون

پیشگفتار

اگر کسی بخواهد سرآغاز تحولی را مشخص کند که در قرن حاضر نظریهٔ ادبی را به زیر سیطرهٔ خود درآورده است هیچ تاریخی مناسب‌تر از سال ۱۹۱۷ نیست، یعنی سالی که ویکتور شکلوفسکی فرمالیست جوان روسی رسالهٔ پیشتاز خود را زیر عنوان «هنر به مثابه تمهید»[1] انتشار داد. از آن پس، و بویژه طی دو دههٔ گذشته، نظریهٔ ادبی شاهد نشو و نمای شگرفی بوده است: حتی معنای واژه‌های «ادبیات»، «خواندن»، و «نقد» دگرگونی عمیقی را از سر گذرانده است. امّا این انقلاب تاکنون در عرصهٔ نظریه چندان به فراسوی محفلی از متخصصان و شیفتگان راه نیافته است.

اثر حاضر بر آن است که گزارشی طبعاً فراگیر از نظریهٔ ادبی نوین را به کسانی که در این باره چیزی نمیدانند یا شناختی اندک دارند عرضه کند. گرچه چنین طرحی آشکارا متضمن پاره‌ای حذفها و ساده‌انگاریهاست، لیکن تلاش من بر آن بوده است که ضمن پرهیز از عامیانه کردن موضوع به همه فهم کردن آن بپردازم. از آنجا که به عقیدهٔ من هیچ راهی برای عرضهٔ آن به صورتی «خنثی» و برکنار از بارارزشی وجود ندارد، به ناگزیر در چارچوب آرمانی خاص بحث کرده‌ام که امیدوارم بر جذابیت اثر بیفزاید.

اقتصاددان معروف جان مینارد کینز زمانی گفته است، اقتصاددانانی که نظریه را خوش نمی‌داشتند یا ادعا می‌کردند بدون آن راحت‌ترند، صرفاً گرفتار

1) Art as Device

نظریه‌ای کهن‌تر بودند. این مطلب درمورد منتقدان و دانشجویان ادبیات نیز مصداق دارد. گروهی از این بابت شکوه دارند که نظریهٔ ادبی به ناگزیر رازآمیز است، و آن را به مثابه سرّی درمیان نخبگان و چیزی شبیه به فیزیک هسته‌ای می نگرند. درست است که «آموزش ادبیات» دقیقاً اندیشهٔ تحلیلی را تشویق نمی‌کند، امّا به واقع نظریهٔ ادبی دشوارتر از بسیاری پژوهشهای دیگر نیست، و از بعضی نیز به مراتب ساده‌تر است. امیدوارم این کتاب کسانی را که می‌ترسند این موضوع فراتر از فهمشان باشد از آشفتگی بدر آورد. بعضی دانشجویان و منتقدان نیز به این مطلب معترضند که نظریهٔ ادبی «میان خواننده و اثر حائل می‌شود». پاسخ ساده به این اعتراض آن است که بدون نوعی نظریه، هرچند نیندیشیده و پوشیده، نمی‌توانیم دریابیم که یک «اثر ادبی» در وهلهٔ اوّل چه بوده است، یا چگونه آن را مطالعه می‌کرده‌ایم. دشمنی با نظریه معمولاً به معنای مخالفت با نظریه‌های دیگران و رواداری نسبت به نظریهٔ خویش است. یکی از هدفهای اثر حاضر نشان دادن این واپس‌زنی و به خاطر سپردن آن است.

تری ایگلتون

مقدمه:

ادبیات چیست؟

اگر صحبت از نظریهٔ ادبی به میان آید، به نظر می‌رسد روشن است که مقوله‌ای به نام ادبیات وجود دارد که نظریهٔ آن مطرح می‌شود. پس می‌توان مطلب را با این سئوال شروع کرد که: ادبیات چیست؟

کوششهای بسیاری برای تعریف ادبیات صورت گرفته است. به عنوان مثال، ادبیات را می‌توان نوشته‌ای تخیلی به معنای داستان یا نوشته‌ای که حقیقی نیست تعریف کرد. امّا حتی تأملی کوتاه دربارهٔ آنچه مردم عموماً ادبیات به شمار می‌آورند حاکی از آن است که این تعریف کامل نیست. ادبیات قرن هفدهم انگلیس صرفاً آثار شکسپیر، وبستر، مارول و میلتون را شامل نمی‌شود، بلکه گسترهٔ آن مقالات فرانسیس بیکن، خطابه‌های جان‌دان زندگینامهٔ معنوی بونیان و نوشته‌های سرتوماس براون را نیز دربرمی‌گیرد. حتی می‌توان لویاتانِ[1] هابز و یا تاریخ‌قیام[2] کلارندن را نیز در این محدوده جای داد. ادبیات قرن هفدهم فرانسه همراه با کورنی و راسین، امثال و حکم لاروشفوکو[3]، مرثیه‌های بوسوئه[4]، رسالهٔ بوآلو درمورد شعر، نامه‌های مادام دوسوینیه[5] به دخترش و فلسفهٔ دکارت و پاسکال را نیز شامل می‌شود. ادبیات قرن نوزدهم انگلیس معمولاً آثار لمب و مکولی و میل را شامل می‌شود (گرچه بنتام، مارکس، داروین و هربرت اسپنسر از این شمول خارجند).

1) Leviatan 2) History of Rebellion
3) La Rochefoucault 4) Bossuet 5) Madam de Sévigné

بنابراین تمایز میان «داستان»[۶] و «واقعیت»[۷] راهشگا به نظر نمی‌رسد، چرا که خود این تمایز نیز سئوال‌برانگیز است. مثلاً اغلب گفته می‌شود تقابلی که ما میان حقیقت «تاریخی» و «هنری» برقرار می‌سازیم به هیچ عنوان درمورد داستانهای حماسی کهن ایسلندی مصداق ندارد(۱). در اواخر قرن شانزدهم و اوائل قرن هفدهم در زبان انگلیسی واژهٔ «رمان»[۸] درمورد حوادث واقعی و تخیلی، هردو، به کار می‌رفت و حتی گزارشهای خبری به ندرت واقعی تلقی می‌شدند. رمانها و گزارشهای خبری مشخصاً نه واقعی تلقی می‌شدند و نه تخیّلی: خط و مرز مشخصی که ما در حال حاضر میان این مقوله‌ها می‌کشیم در آن زمان وجود نداشت(۲). بدون شک گیبون بر این پندار بود که حقیقت تاریخی را رقم می‌زند، همان‌طور که شاید نگارندگان سفر پیدایش نیز چنین می‌انگاشتند. امّا نوشته‌های آنها را امروزه عده‌ای به عنوان «واقعیت» می‌خوانند و گروهی دیگر به عنوان داستان. نیومن یقین داشت که تأملات الهی او حقیقت دارند، حال آن که امروزه در نظر بسیاری از خوانندگان فقط داستان تلقی می‌شوند. بعلاوه اگر ادبیات، بیشتر شامل نوشته‌های «واقعی» باشد، بسیاری از داستانها بناگزیر خارج از قلمرو آن قرار می‌گیرند. داستان مصور سوپرمن و رمانهای میلز[۹] و بون[۱۰] تخیلی هستند، امّا عموماً ادبی و به طریق اولیٰ ادبیات محسوب نمی‌شوند. اگر ادبیات، نوشته‌های «خلاّق» یا «تخیلی» است آیا می‌توان چنین استنباط کرد که تاریخ، فلسفه و علوم طبیعی غیرخلاّق و غیرتخیّلی اند؟

شاید اصولاً به روش بررسی دیگری نیاز باشد. شاید بتوان ادبیات را نه بر مبنای «داستانی» یا «تخیّلی» بودن بلکه بر این اساس که زبان را به شیوهٔ خاصی به کار می‌گیرد تعریف کرد. به موجب این نظریه، ادبیات نوعی نوشته است که به گفتهٔ منتقد روس، رومن یاکوبسون[۱۱]، نمایشگر «درهم ریختن سازمان یافتهٔ گفتار متداول است.» ادبیات، زبان معمول را دگرگون می‌کند،

6) Fiction 7) Fact 8) Novel 9) Mills
10) Boon 11) Roman Jakobson

قوّت می بخشد و به گونه‌ای نظام یافته آن را از گفتار روزمرّه منحرف می سازد. اگر شما در ایستگاه اتوبوس به سمت من بیائید و زیر لب بگوئید: «ای عروس آرام و باکرهٔ سکوت»، من بلافاصله حضور در ساحت ادبیات را احساس می‌کنم. از آن جا به این نکته پی می برم که بافت، وزن و آهنگ کلمات شما به فراسوی معانی متداول خود می روند. به بیان فنّی زبانشناسان بین دال‌ها و مدلول‌ها، دلالت مستقیم وجود ندارد. کلام شما توجّه آدمی را به خود جلب می‌کند و موجودیت مادی خود را چنان به رخ می‌کشد که جملاتی از قبیل «نمی دانی راننده‌ها در اعتصاب هستند یا نه؟» توانایی آن را ندارند.

(این تعریف از «ادبی» بودن را در واقع فرمالیست های روسی مطرح کردند که ویکتور شکلوفسکی[۱۲]، رمن یاکوبسون، اوسیپ بریک[۱۳]، یوری تینیانوف[۱۴]، بوریس ایچن باوم[۱۵] و بوریس توماشفسکی[۱۶] از آن جمله‌اند. فرمالیست‌ها در سالهای قبل از انقلاب بلشویکی ۱۹۱۷ در روسیه به صحنه آمدند و دههٔ ۱۹۲۰ دورهٔ شکوفائی کارآنها بود تا آن که استالینیسم به گونه‌ای مؤثر آنها را وادار به سکوت کرد. فرمالیست‌ها که منتقدینی مبارز و جدلی بودند اصول نیمه رازآمیز نمادگرایی را که پیش ازآنها وارد قلمرو نقد ادبی شده بود رد کردند و با روحیه‌ای عملی و علمی توجّه خود را به واقعیت مادی خود اثر ادبی معطوف نمودند. نقد می بایست هنر را از رمز و راز جدا سازد و ماهیت حقیقی اثر ادبی را مورد بررسی قرار دهد. از دیدگاه آنها ادبیات نظام ویژه‌ای از زبان بود نه چیزی شبیه مذهب یا روانشناسی و یا جامعه‌شناسی. نظامی که قوانین، ساختارها و ابزار خاص خود را داشت که باید به مطالعهٔ آنها می پرداخت نه این که آنها را به چیز دیگری تقلیل دهد.) اثر ادبی، وسیله‌ای برای بیان عقاید، انعکاسی از واقعیت اجتماعی و یا تحقق بخشیدن به حقیقتی متعالی نبود، بلکه واقعیتی مادی بود که کارکرد آن همچون عملکرد یک ماشین قابل تحلیل بود. اثر ادبی از کلمات ساخته شده بود نه مقاصد یا

12) Viktor Shklovsky 13) Osip Brik 14) Yury Tynyanov
15) Boris Eichenbaum 16) Boris Tomashevsky

احساسات و اشتباه بود اگر آن را تراوشی از ذهن نویسنده به شمار می‌آوردند. اوسیپ بریک به ظرافت می‌گوید: حتی اگر پوشکین هم وجود نداشت، کتاب اژن انگین[۱۷] نوشته می‌شد.

فرمالیسم اساساً کاربرد زبانشناسی در مطالعهٔ ادبیات بود؛ و به دلیل آن که زبانشناسی مورد بحث نوعی زبانشناسی صوری بود که بیشتر با ساختارهای زبانی سر و کار داشت تا گفتار متداول، فرمالیست‌ها ترجیح می‌دادند به جای تحلیل محتوی (حوزه‌ای که همواره خطر ورود به قلمرو روانشناسی و جامعه‌شناسی را دربردارد) به بررسی فرم (صورت) بپردازند. آنها فرم را بیان محتوی به شمار نمی‌آوردند و به عکسِ این رابطه معتقد بودند. محتوی صرفاً انگیزه‌ای برای فرم، یا موقعیت و بستر مناسبی برای اعمال فرمی خاص بود. «دن کیشوت» اثری دربارهٔ شخصیتی به این نام نیست، بلکه این شخصیت صرفاً وسیله‌ای است برای گردآوری انواع مختلف فنون داستان‌نویسی. از دیدگاه فرمالیست‌ها «قلعهٔ حیوانات»[۱۸] را نباید تمثیلی از استالینیسم به شمار آورد، بلکه به عکس این استالینیسم است که شرایط مناسب برای به وجود آوردن یک تمثیل را فراهم می‌سازد. همین پافشاری خلاف قاعده بود که موجب شد مخالفان بر آنها این نام ناخوشایند [فرمالیست] را بگذارند. گرچه آنها انکار نمی‌کردند که هنر با واقعیت اجتماعی رابطه دارد ــ در حقیقت بعضی از آنها با بلشویک‌ها روابطی صمیمانه داشتند ــ مصرانه ادعا می‌کردند که پرداختن به این رابطه در چارچوب کار منتقدان نیست.

فرمالیست‌ها ابتدا اثر ادبی را مجموعهٔ کم و بیش دلخواسته‌ای از «تمهیدات»[۱۹] می‌دانستند، و فقط بعدها بود که این تمهیدات را به مثابه اجزائی مرتبط با یکدیگر و دارای «نقشهائی» در درون کل نظام متن تلقی کردند. این تمهیدات عبارت بودند از: صدا، صور خیال، آهنگ، نحو، وزن، قافیه و فنون داستان‌نویسی و در واقع کل عناصر ادبی صوری. فصل مشترک

17) Eugene Onegin 18) Animal Farm 19) Devices

همهٔ این عناصر، تأثیر «غریبه کننده»[۲۰] یا «آشنائی زدایندهٔ»[۲۱] آنها بود. آنچه مشخصهٔ زبان ادبی بود و آن را از سایر صور سخن[۲۲] متمایز می‌کرد این بود که زبان معمول را به روشهای گوناگون «تغییر شکل» می داد. زبان معمول زیر فشار تمهیدات، تقویت، فشرده، تحریف، موجز، گزیده و واژگونه می شد. پس زبان غریب می شد و به تبع آن دنیای مألوف، بیکباره ناآشنا می نمود. در گفتار روزمره، دریافتهای ما از واقعیت و پاسخ به آن بی روح و ملال‌آور و یا به قول فرمالیست‌ها «خودکار» می شد. ادبیات با وادار کردن ما به دریافتی مهیج از زبان پاسخهای عادی ما را جانی تازه می بخشد و اشیاء را «قابل درکتر» می نماید. در پرداختن به زبان با جدیّت و خودآگاهی بیش از حد معمول، دنیای زبان مورد نظر زنده‌تر می شود. اشعار جرارد منلی هاپکینز[۲۳] نمونهٔ تصویر بارزی از این مورد را به دست می دهد. سخن ادبی زبان معمول را غریبه یا ناآشنا می‌کند، امّا شگفت آن که ما را به کسب آگاهی کاملتر و نزدیکتری از تجربه سوق می دهد. بیشتر اوقات بدون آن که آگاه باشیم در هوا تنفس می‌کنیم و هوا درست مانند زبان، محیطی است که در آن زندگی می‌کنیم. امّا اگر ناگهان هوا سنگین یا آلوده شود مجبور می شویم بیشتر مراقب تنفس کردن خود باشیم و نتیجهٔ این وضع رسیدن به تجربه‌ای عمیق‌تر نسبت به حیات جسمانی است. گاهی یادداشتی از دوستی را می خوانیم بدون آن که به ساختار روایتی آن توجهی داشته باشیم. امّا اگر داستان قطع و دوباره آغاز شود، و یا مرتباً از یک سطح روایتی به سطحی دیگر تغییر یابد و نقطهٔ اوج آن به تأخیر افتد تا ما را در حالت تعلیق باقی گذارد همراه با جلب توجه بیشتر ما نسبت به داستان، آگاهی جدیدی از چگونگی ساخته شدن آن به دست می‌آوریم. به عقیدهٔ فرمالیست‌ها داستان برای جلب توجه ما تمهیدات «بازدارنده» یا «کند کننده» را به کار می‌گیرد و در زبان ادبی است که این تمهیدات «آشکارا عرضه» می شوند. همین نکته بود که ویکتور شکلوفسکی را

20) estranging 21) defamiliarizing
22) discourse 23) Gerad Manley Hopkins

بر آن داشت تا به طعنه رمان تریسترام شندی[۲۴] اثر لارنس استرن[۲۵] را ــ رمانی که آن قدر حاشیه می‌رود که هیچگاه داستان اصلی را شروع نمی‌کند ــ بارزترین نمونهٔ رمان در ادبیات جهان به شمار آورد.

بنابراین فرمالیست‌ها زبان ادبی را مجموعه انحرافاتی از هنجار یا نوعی طغیان زبانی می‌دانستند. به عبارت دیگر، ادبیات نوع «خاصی» از زبان است که با زبان متداولی که به کار می‌بریم در تقابل قرار می‌گیرد. امّا مشخص کردن انحراف، اگر بتوان آن را مشخص کرد به مفهوم آن است که می‌توانیم هنجاری که انحراف از آن صورت گرفته است را نیز تشخیص دهیم. هرچند «زبان متداول» مقولهٔ مورد علاقهٔ بعضی فلاسفهٔ آکسفورد است، امّا زبان معمول این فلاسفه با زبان معمول کارگران بندر گلاسوگ[۲۶] شباهت زیادی ندارد. زبانی که هردو گروه اجتماعی فوق برای نوشتن نامه‌های عاشقانه به کار می‌برند نیز با زبانی که با کشیش محلهٔ خود صحبت می‌کنند فرق دارد. این پندار که تنها یک زبان «معیار» به یکسان در میان کلیه اعضای جامعه رواج دارد توهّمی بیش نیست. هر زبانی شامل طیف بسیار پیچیده‌ای از انواع سخن است که براساس طبقه، منطقه، جنس، منزلت و نظائر آن از یکدیگر متمایز می‌شوند و به هیچ‌وجه نمی‌توان آنها را دقیقاً در یک اجتماع زبانی همگن و واحد جای داد. هنجار یک نفر ممکن است برای دیگری انحراف باشد، مثلاً به کار بردن واژهٔ «کوی» به جای «کوچه» می‌تواند در فلان شهر شاعرانه به شمار آید و در شهر دیگر به زبان معمول تعلق داشته باشد. امروزه برای ما حتیٰ عادی‌ترین متون نثر قرن پانزدهم به دلیل قدمت، شعرگونه می‌نماید. اگر تصادفاً با نوشته‌ای بازمانده از تمدنی که مدتها قبل از میان رفته است روبرو شویم صرفاً با بررسی آن نمی‌توانیم درمورد شعر بودن یا نبودن آن قضاوت کنیم چون ممکن است به گفتار معمول آن جامعه دسترسی نداشته باشیم. حتی اگر پژوهشهای بیشتر نشان دهند که متن مزبور انحرافی از زبان معمول بوده است شعر بودن آن را اثبات نمی‌کند، زیرا همهٔ

24) Tristram Shandy 25) Laurence Stern 26) Glasweg

انحرافهای زبانی را نمی‌توان شعر نامید. برای مثال می‌توان اصطلاحات کوچه بازاری[۲۷] را نام برد. به صِرف بررسی چنین متنی، بدون آن که اطلاعات بیشتری دربارهٔ کارکرد واقعی آن به عنوان یک قطعهٔ نوشتاری در درون جامعهٔ مورد نظر داشته باشیم نمی‌توان گفت قطعهٔ مزبور اثری ادبی نیست.

منظور این نیست که فرمالیست‌های روسی به این نکات پی نبرده بودند. آنها می‌دانستند که هنجارها و انحرافها در بافتهای مختلف اجتماعی یا تاریخی با یکدیگر فرق می‌کنند. به عبارت دیگر، دراین مفهوم شعر بودن یا نبودن یک متن بستگی به آن دارد که شخص در چه موقعیت تاریخی و اجتماعی قرار دارد. این واقعیت که یک قطعهٔ زبانی غیر «معمول» است تضمین نمی‌کند که همواره و همه جا چنین باشد. این ویژگی «ناآشنا» بودن، فقط در یک بافت زبانی معیاری خاص مفهوم دارد که اگر تغییر یابد دیگر نمی‌توان آن قطعه را ادبی به شمار آورد. اگر همه عبارتی مانند «عروس آرام و باکرهٔ سکوت» را در گفتگوهای معمولی در اماکن عمومی به کار برند این نوع از زبان دیگر ویژگی شعرگونهٔ خود را از دست خواهد داد. به بیانی دیگر، از دیدگاه فرمالیست‌ها «ادبی بودن» یکی از نقشهای مناسبات مختلف میان انواع سخن بود نه ویژگی ثابت و تغییرناپذیر آن. آنها در پی تعریف ادبیات نبودند بلکه «ادبی بودن» را مدنظر داشتند. منظورشان از «ادبی بودن» کاربردهای زبانی خاصی بود که نه تنها در متون ادبی بلکه در بسیاری موارد خارج از این متون نیز عرضه می‌شد. هرکس بر این باور باشد که ادبیات را می‌توان در چارچوب این قبیل کاربردهای ویژهٔ زبان تعریف کرد باید این واقعیت را بپذیرد که استفاده از استعاره در آثار منچستر بیشتر از آثار مارول است. نمی‌توان گفت صنایع بدیعی از قبیل مجاز[۲۸]، مجاز جزء به کل[۲۹]، تخفیف[۳۰]، طرد و عکس[۳۱] و نظایر آن در گفتار روزمره کاربرد گسترده‌ای ندارند.

27) slang 28) metonymy
29) synecdoche 30) litotes 31) chiamus

با وجود این، فرمالیست‌ها هنوز بر این گمان بودند که «آشنایی زدایی» جوهر ادبی بودن است. به بیان دیگر آنها این کاربرد زبان را نسبی تلقی می‌کردند و آن را مقوله‌ای مربوط به تقابل انواع گفتار به شمار می‌آوردند. امّا اگر من در یک رستوران از میز مجاور این جمله به گوشم بخورد که «چه خط زشت و ناخوانایی» آیا این جمله به زبان «ادبی» تعلق دارد یا «غیر ادبی». به‌رغم آنچه در بادی امر به نظر می‌رسد این جمله به زبان ادبی تعلق دارد زیرا از رمان گرسنه اثر کنوت همسون اخذ شده است. امّا من از کجا باید بدانم که این جمله ادبی است؟ چرا که اصولاً به عنوان پاره‌ای کلامی هیچ گونه توجه خاصی را به خود جلب نمی‌کند. یکی از راههایی که می‌توان فهمید این جمله ادبی است این است که بدانیم از رمان گرسنه اثر کنوت همسون نقل شده است. بدانیم که بخشی از یک متن است که آن را به عنوان یک رمان می‌شناسیم، و می‌توانیم آن را در برنامه‌های درسی دانشگاه و موارد دیگری از این قبیل بگنجانیم. تنها در چارچوب متن می‌توان دریافت که این عبارت ادبی است زیرا زبان به خودی خود دارای کیفیت یا خصوصیتی ذاتی نیست که آن را از سایر انواع سخن متمایز سازد. لذا ممکن است شخصی در رستورانی این جمله را ادا کند بدون آن که به پاس این تبحر ادبی تحسین دیگران را برانگیزد. اگر بخواهیم از دیدگاه فرمالیست‌ها با ادبیات برخورد کنیم در واقع باید تمامی ادبیات را به شعر محدود نمائیم. جالب است که فرمالیست‌ها در بررسی متون نثر نیز همان فنون بررسی شعر را به کار می‌گرفتند. امّا ادبیات عموماً حوزه‌ای فراتر از شعر را شامل می‌شود ــ به عنوان مثال، نوشته‌های واقع گرایانه یا ناتورالیستی را که فاقد هرگونه خود آگاهی یا تجلّی بارز زبانشناختی است. مردم گاهی صرفاً به این دلیل نوشته‌ای را «زیبا» می‌نامند که به حق توجه آنها را به خود جلب می‌کند، یعنی آنها وضوح و ایجاز یا آهنگ معتدل آن را تحسین می‌کنند. امّا دربارهٔ لطیفه‌ها، شعارها، ابراز احساسات تماشاچیان فوتبال، عناوین روزنامه‌ها و یا آگهی‌های تبلیغاتی که غالباً توجه برانگیزاند ولی در زمرهٔ ادبیات قرار نمی‌گیرند چه می‌توان گفت؟

یکی دیگر از مسائل مربوط به «آشنائی زدائی» این است که در پرتو توجه و دقت کافی، هیچ نوع نوشته‌ای نمی‌توان یافت که غریب نباشد. جمله‌ای بسیار واضح و معمولی مانند جملهٔ زیر را که در ایستگاههای متروی لندن به چشم می‌خورد در نظر بگیرید. «هنگام استفاده از پله برقی، سگها را باید حمل کنید.»[۳۲] شاید این جمله آن قدرها هم که در نظر اوّل می‌نماید واضح نباشد. آیا معنی این جمله آن است که شما باید سگی را با پله برقی حمل کنید، یا این که بدون همراه داشتن یک سگ استفاده از پله برقی مجاز نیست؟ در بسیاری از تابلوهای راهنمایی که در اماکن عمومی نصب شده‌اند و به ظاهر ساده و قابل فهم‌اند نیز چنین ابهاماتی به چشم می‌خورد. به عنوان مثال جملات زیر را در نظر بگیرید: «آشغال را در این سطل بریزید»[۳۳]، و یا تابلو انگلیسی «راه خروجی»[۳۴] به مفهومی که یک کالیفرنیایی از آن برداشت می‌کند. حتی اگر این قبیل ابهامهای مسئله‌ساز را نیز کنار بگذاریم با قطعیت می‌توان گفت جملهٔ «هنگام استفاده از پله برقی، سگها را باید حمل کنید» نوعی ادبیات است. ذهن انسان تحت تأثیر ضربات کوتاه و مقطّع و اخطاردهندهٔ اولین واژه‌های تک هجائی محکم این جمله قرار می‌گیرد. هنگامی که ذهن متوجه گسترهٔ معنائی واژهٔ «کرید»[۳۵] گردد، به سوی معنای ضمنی دیگری که همان کمک به سگهای شَل باشد سوق می‌یابد. شاید هم این توجه بر اثر خوش‌آهنگی واژهٔ «سکالیتور»[۳۶] و بازتاب تصور حرکت

(۳۲) Dogs must be Carried on the escalator: نویسنده می‌خواهد وجود ابهام معنایی را در جملات ساده و معمولی زبان نشان دهد. م

(۳۳) Refuse to be put in this basket: این جمله علاوه بر معنای فوق به معنی «از افتادن در این سطل اجتناب کنید» نیز هست.

(۳٤) way out: در انگلیسی آمریکایی به معنی پیشرفته و آخرین مد نیز هست. م

(۳۵) carried: گذشته فعل carry به معنی حمل کردن، بردن، بدوش کشیدن، رساندن... م

(۳٦) escalator: پله برقی

موج گونه و بالا و پائین روندهٔ آن در شخص ایجاد شود. شاید این تحلیل چندان سودمند نباشد امّا بی‌فایده‌تر از ادعای شنیدن صدای چکاچاک شمشیرها در توصیفی شاعرانه از یک دوئل نیست و کمترین مزیّت آن این است که در بررسی ادبیات به همان اندازه که به تأثیر افراد بر نوشته می پردازد، تأثیر نوشته بر افراد را نیز نشان می دهد.

امّا حتی اگر کسی جملهٔ یاد شده را با تعبیر اخیر بخواند باز هم مسئلهٔ شعرگونه قلمداد کردن آن مطرح می شود و شعر نیز صرفاً بخشی از ادبیات است. بجاست شیوهٔ دیگری از «اشتباه خواندن» تابلو یاد شده را ذکر کنیم که می تواند ما را به گامی فراتر از این تعبیر هدایت کند. مستی را تصور کنید که نیمه‌های شب روی نرده‌های کنار پله‌برقی خم شده است و آن تابلو را با تلاشی سخت چندین بار می خواند و سپس زیر لب با خود می‌گوید «کاملاً درست است». در این جا چه اشتباهی رخ می دهد؟ آن مرد مست این جمله را دارای مفهومی کلی و جهانی تعبیر می‌کند. با اِعمال قراردادهای معین قرائت بر کلمات جمله، آن را از بافت ملموس خود تهی می سازد و به معنایی عمیقتر و گسترده‌تر از مقاصد عملی حاصل از آن تعمیم می دهد. با اطمینان می توان گفت این یکی از فعالیتهایی است که مردم آن را در قلمرو ادبیات قرار می دهند. هنگامی که شاعر می‌گوید معشوق من به سان گل سرخ است، بیان آهنگین او کافی است که نپرسیم آیا حقیقتاً معشوقی داشته است که در نظر او به دلیل عجیبی شبیه گل سرخ بوده است یا خیر. شاعر درمورد زن و شعر به طور کلی اظهارنظر می‌کند. بنابراین می توان گفت ادبیات سخنی به دور از عالم واقعیت است. ادبیات به خلاف متون زیست‌شناسی، و یا یادداشتی برای شیرفروش، متضمن مقاصد عملی بلافصل نیست بلکه به وضعیت کلی امور اشارت دارد. گویی برای روشن شدن این حقیقت است که گاهی زبان ویژه‌ای را به کار می‌گیرد ــ برای آن که خواننده دریابد موضوع، بیشتر شیوه‌ای از توصیف زن به طور کلی است تا معرفی زنی واقعی. این تأکید بر شیوهٔ توصیف به جای واقعیت آنچه که توصیف می شود بدین منظور است که نشان

دهیم منظورمان از ادبیات نوعی زبان «معطوف به خود»[۳۷] است، یعنی زبانی که دربارهٔ خودش صحبت می‌کند.

اما این شیوهٔ تعریف نیز مشکلاتی به همراه دارد. مثلاً برای جورج ارول شگفت‌آور می‌بود اگر می‌شنید مقالات او باید به گونه‌ای خوانده شوند که گویی عناوین مورد بحث کمتر از شیوهٔ تحلیل او اهمیت دارند. در عرصهٔ وسیعی از آنچه ادبیات به شمار می‌آید، در مجموع حقیقت و اعتبار عملی آنچه گفته می‌شود اهمیت دارد. امّا حتی اگر وجهی از ادبیات استفادهٔ «غیر عملی» آن از سخن باشد، نتیجه این می‌شود که نمی‌توان تعریفی «عینی» از ادبیات به دست داد. در واقع تحلیل ادبیات منوط به آن می‌شود که شخص تصمیم بگیرد چگونه آن را تعبیر کند، نه آن که ماهیت خود نوشته چیست. در این مفهوم، شعر، نمایشنامه و رمان انواعی ادبی هستند که منظور از آفرینش آنها آشکارا «غیر عملی» بودن است. امّا تضمینی وجود ندارد که همواره چنین برداشتی داشته باشیم. می‌توان اثر گیبون دربارهٔ امپراطوری روم را صرفاً به منظور لذت بردن از سبک نثر او و یا تصاویری که از انحطاط انسان به دست می‌دهد مطالعه کرد بدون این تصور غلط که می‌توان به اطلاعات قابل اعتمادی از امپراطوری رم باستان و یا منشاء تاریخی آن تصاویر دست یافت. اما شاید من به عنوان یک ژاپنی پرورش‌دهندهٔ گل، شعر رابرت برنز[۳۸] را به این دلیل بخوانم که ببینم در بریتانیای قرن هجدهم گل وجود داشته است یا نه. در این صورت ممکن است بگویند آن را به عنوان ادبیات نمی‌خوانم. امّا اگر نوشته‌های اورول دربارهٔ جنگ داخلی اسپانیا را صرفاً به برداشتی جهانی از زندگی بشر تعمیم دهم آیا در این صورت نوشته‌های او را جزو ادبیات به شمار آورده‌ام؟ به درستی باید گفت بسیاری از آثاری که در مؤسسات فرهنگی دانشگاهی به عنوان اثر مسلم ادبی مطالعه می‌شوند در واقع ادبیات به حساب نمی‌آیند. ممکن است اثری در وهلهٔ اوّل تاریخی یا فلسفی باشد اما در نهایت بتوان آن را در زمرهٔ آثار ادبی قرار داد. همچنین این امکان وجود دارد که یک

37) self-refrential 38) Robert Burns

اثر، ادبی خلق شود اما صرفاً به دلیل محتوای باستانشناختی آن ارزش پیدا کند. برخی آثار، ادبی خلق می‌شوند، بعضی دیگر ارزش ادبی پیدا می‌کنند، و به برخی دیگر ارزش ادبی تفویض می‌شود. بدین ترتیب برداشتی که از ادبی بودن یک اثر می‌شود بسیار مهمتر از قصد مؤلف در خلق آن اثر است. در واقع قصد نویسنده مبنی بر ادبی بودن اثر اهمیتی ندارد، بلکه ارزیابی و برداشت مردم از اثر ملاک و معیار است. اگر رأی مردم بر این باشد که اثری ادبی است پس آن اثر بدون توجه به آنچه مؤلف دربارهٔ آن فکر می‌کند ادبی است.

بر این اساس ادبیات کیفیت یا مجموعه‌ای از کیفیات ذاتی نیست که در برخی آثار خاص، از حماسهٔ بی‌وولف[۳۹] گرفته تا آثار ویرجینیا وولف[۴۰] به چشم می‌خورد، بلکه بیشتر در چگونگی ارتباطی که مردم بین خود و این آثار برقرار می‌کنند تجلی می‌یابد. جدا کردن مجموعه ویژگیهای مشخصی که از دیدگاههای مختلف، ادبیات نامیده می‌شود کار آسانی نیست. این کار به اندازهٔ تلاش به منظور مشخص کردن ویژگی واحد و مشترک انواع بازیها امکان‌ناپذیر است. لذا، چیزی به نام «جوهر» ادبیات در هیچ مفهومی وجود ندارد. اگر تعبیر یک متن به مثابه اثری ادبی در «غیر عملی بودن» آن باشد، شاید بتوان هر قطعه از یک متن را نیز به همین گونه تعبیر کرد، درست همان‌طور که هر نوشته‌ای را می‌توان شعرگونه تعبیر کرد. اگر جدول زمانی حرکت قطار را نه به قصد دریافتن رابطهٔ خطوط با یکدیگر بلکه به منظور پرداختن به تأملاتی کلی دربارهٔ سرعت و پیچیدگی زندگی مدرن مطالعه کنیم، آنگاه می‌توان گفت جدول یاد شده را قطعه‌ای ادبی تلقی کرده‌ایم. جان.م. الیس[۴۱] بر این باور است که واژهٔ «ادبیات» در عمل مانند واژهٔ «علف» است؛ بدین معنی که علف به گیاه خاصی اطلاق نمی‌شود بلکه انواع گیاهانی که باغبان به دلیلی مایل نباشد در باغچه بروید علف نامیده می‌شود(۳). شاید «ادبیات» مفهومی کاملاً معکوس داشته باشد، یعنی به انواع نوشته‌هایی اطلاق گردد که به دلیلی

39) Beowulf 40) Virginia Woolf 41) John M. Ellis

برای شخص بسیار باارزش است. از دیدگاه فلاسفه واژه‌های «ادبیات» و «علف» بیشتر واژه‌های نقشمندند تا هستی‌شناختی. به عبارت دیگر، هردو واژه حاوی اطلاعاتی دربارهٔ آنچه که ما انجام می‌دهیم هستند و از وضعیت ثابت و موجودِ اشیاء چیزی به ما نمی‌گویند. آنها از نقش یک متن یا یک خار در یک بافت اجتماعی معین و مناسبات و تفاوتهای آنها با محیط اطرافشان و رفتار و مقاصد عملی حاصل از آن گفتگو می‌کنند؛ همچنین آن دسته از تجارب انسانی را بررسی می‌کنند که حول این نقشها پدید می‌آیند. این تعریف از ادبیات، صرفاً صوری و عاری از هرگونه محتوائی است. حتی اگر اعلام کنیم که ادبیات برخوردی غیرِعملی با زبان است هنوز به «جوهر» ادبیات راه نبرده‌ایم، زیرا در سایر فعالیت‌های زبانی از قبیل لطیفه نیز برخورد با زبان به همین صورت است. باری، کشیدن خط و مرزی روشن میان وجوه «عملی» و «غیرعملی» ارتباطمان با زبان به هیچ‌وجه مقدور نیست. روشن است که خواندن رمانی به قصد لذت بردن با خواندن تابلوی علائم رانندگی برای کسب اطلاعات باهم فرق می‌کند. امّا دربارهٔ مطالعهٔ یک متن زیست‌شناسی به منظور پرورش ذهن چه می‌توان گفت؟ آیا می‌توان آن را برخورد «عملی» با زبان نامید یا خیر؟ در بسیاری جوامع ازجمله جوامع مذهبی «ادبیات» درخدمت نقشهای کاملاً عملی بوده است. لذا فرق گذاری دقیق بین نقشهای «عملی» و «غیرعملی» تنها در جوامعی ازنوع جوامع ما امکانپذیر است که در آن ادبیات دیگر کاملاً نقش عملی خود را از دست داده است. بنابراین فقط می‌توان تعریفی کلی از مفهوم «ادبی بودن» عرضه کرد که به دورهٔ تاریخی خاصی تعلق داشته باشد.

پس هنوز نتوانسته‌ایم این راز را بگشائیم که چرا آثار لمب، مکولی و میل به طور کلی ادبیات به حساب می‌آیند، امّا آثار بنتام، مارکس و داروین دراین مقوله نمی‌گنجند. شاید آسانترین پاسخ این باشد که آثار گروه اول نمونهٔ نوشته‌های «زیبا»[۴۲] هستند و حال آن که درمورد آثار گروه دوم چنین قضاوتی

42) fine

نمی‌شود. عیب این پاسخ آن است که دست‌کم به نظر من تا حدود زیادی نادرست است. امّا این مزیت را دارد که نشان می‌دهد مردم روی هم رفته نوشته‌ای را که به نظرشان خوب می‌آید ادبیات می‌نامند. ایراد مسلّم نظریه آن است که اگر آن را صددرصد صحیح تلقی کنیم دیگر مقوله‌ای به نام «ادبیات بد» وجود نخواهد داشت. به گمان من ارزشی که به آثار لمب و مکولی داده شده بیش از استحقاق این آثار بوده است. امّا این نظر لزوماً بدان معنا نیست که من این آثار را ادبیات نمی‌دانم. آثار ریموندچندلر[۴۳] را می‌توان در نوع خود خوب به شمار آورد امّا دقیقاً ادبیات نیست. از طرف دیگر اگر مکولی واقعاً نویسندهٔ بدی بود، اگر مطلقاً دستور زبان نمی‌دانست و به چیزی جز موشهای سفید علاقمند نبود، مردم آثار او را ادبیات و حتی ادبیات بد هم قلمداد نمی‌کردند. چنین می‌نماید که داوریهای ارزشی در این مورد که چه چیزی ادبیات است و یا ادبیات نیست تأثیری بسزا دارند؛ البته نه بدین مفهوم که لازمهٔ ادبی بودن یک اثر «زیبا» بودن آن باشد، بلکه تعلق آن اثر به آن دسته آثاری باشد که به عنوان آثار «زیبا» داوری می‌شوند. یعنی اثر مورد بحث می‌تواند نمونهٔ نازلی از گروه آثار عموماً خوب باشد کسی نمی‌گوید بلیط اتوبوس نمونه‌ای از ادبیات نازل است ولی شاید بخوبی بتوان این نظر را درمورد اشعار ارنست دوسون[۴۴] اظهار داشت. در این مفهوم، عبارت «نوشتهٔ زیبا» یا «آثار زیبای ادبی» مبهم باقی می‌مانند زیرا بر نوعی نوشته اشارت دارند که عموماً بسیار توجه برانگیزند، امّا لزوماً شخص را به این باور متعهد نمی‌کنند که انواع خاصی از این آثار نیز «خوبند».

با در نظر گرفتن این مطلب، نظرگاهی که ادبیات را نوع ارزشمندی از نوشته می‌داند دیدگاهی روشنگر است، امّا پیامدی نسبتاً مخرّب دارد. زیرا به موجب آن می‌توان برای همیشه این پندار را که «ادبیات» مقوله‌ای «عینی»، جاودانه و تغییرناپذیر است کنار گذاشت. هر اثری می‌تواند ادبیات باشد و هر اثری را که تعلق آن به ادبیات غیرقابل انکار است (مانند آثار شکسپیر)

43) Raymond Chandler 44) Ernest Dowson

می‌توان از حوزهٔ ادبیات کنار گذاشت. در این صورت باید این عقیده را که ادبیات مطالعهٔ مقولاتی پایدار و هستیهائی کاملاً تعریف شده است ــ مانند علم حشره‌شناسی که حشرات را مطالعه می‌کند ــ به مثابه خیالی واهی کنار گذاشت. انواعی از داستانها ادبیاتند و انواعی نیستند؛ ادبیات می‌تواند داستانی یا غیر داستانی باشد. برخی نوشته‌ها در عین سادگی ادبیاتند و حال آن که نوشته‌هایی دیگر درکمال برخورداری از صنایع ادبی پیچیده به ساحت ادبیات تعلق ندارند. ادبیات به مفهوم مجموعه آثاری دارای ارزشهای قطعی و تغییرناپذیر که با خصوصیات ذاتی معین و مشترکی متمایز شده باشد وجود ندارد. لذا از این پس هر کجا در این کتاب از واژه‌های «ادبی» و «ادبیات» استفاده می‌شود فرض بر این است که آن واژه‌ها در «گیومه»‌ای ناپیدا قرار داده شده تا مشخص شود که بناگزیر و تا رسیدن به واژه‌ای بهتر، مورد استفاده قرار گرفته‌اند. دلیل این که چرا تعریف ادبیات به عنوان نوشته‌ای فوق‌العاده ارزشمند به هستیِ پایداری نمی‌انجامد این است که داوریهای ارزشی شدیداً متغیرند. گاهی در روزنامه‌ها آگهی هایی با این مضمون مشاهده می‌شود که: «زمان به پیش می‌رود، امّا ارزشها پا برجا هستند.» تو گوئی ما هنوز معتقدیم اطفال ضعیف‌البنیه را باید کشت یا بیماران روانی را در معرض تماشای عموم قرار داد. درست همان‌طور که ممکن است مردم اثری را زمانی فلسفی و روزگاری دیگر ادبیات به شمار آورند و یا به عکس، می‌توانند نظر خود را دربارهٔ ملاک ارزشمندی یا بی‌ارزشی نیز تغییر دهند. همان‌طور که گفتم این همه لزوماً بدین معنی نیست که آنها اثری نازل را ادبیات به‌شمار نیاورند و در زمرهٔ آثار ارزشمند قرار ندهند. چنین برمی‌آید که آنچه «گنجینهٔ ادبی» یا «سنت بزرگ» و غیرقابل تردید «ادبیات ملی» اصطلاح می‌شود بنایی است که توسط گروهی خاص به دلایلی ویژه در روزگاری معین پی‌ریزی شده است. چیزی به نام اثر یا سنت ادبی که فی‌نفسه ارزشمند باشد وجود ندارد که با آنچه دربارهٔ آن گفته می‌شود یا ممکن است گفته شود بی‌ارتباط باشد. ارزش، مفهومی گذراست که مردمی خاص در شرایطی معین براساس

معیارهای شخصی و در پرتو مقاصدی روشن بر چیزی نهاده‌اند. بنابراین کاملاً محتمل است که اگر تاریخ ما دستخوش تحولی عظیم شود، شاید در آینده جامعه‌ای پدید آید که از آثار شکسپیر چیزی نفهمد. آثار او ممکن است کاملاً بیگانه بنماید و سرشار از جلوه‌هایی از احساس و اندیشه باشد که برای جامعهٔ آینده محدود و نامربوط باشد. در چنان شرایطی آثار شکسپیر ارزشی بیش از سنگ‌نوشته‌های امروزی نخواهد داشت. اگرچه بسیاری از مردم چنین وضع اجتماعی قابل تصوری را عمیقاً فقیر و عقب‌افتاده قلمداد می‌کنند، به گمان من در نظر نگرفتن این احتمال که چنین برداشتی می‌تواند کاملاً ناشی از اعتلای بشر باشد جزم‌اندیشانه است. کارل مارکس در این اندیشه بود که چرا هنر یونان به رغم گذشت زمانی طولانی از شرایط اجتماعی آفرینش آن «جذابیت جاودانهٔ» خود را همچنان حفظ کرده است؛ امّا از آن جا که تاریخ هنوز به پایان نرسیده است از کجا می‌دانیم که این جذابیت همچنان «جاودانه» باقی خواهد ماند. تصور کنید که در نتیجهٔ بعضی یافته‌های باستانشناختی ناگهان به اطلاعات بسیار بیشتری از مفهوم واقعی تراژدی یونان باستان از دیدگاه تماشاگران آن برسیم و دریابیم که این مفاهیم با برداشت امروزی ما بسیار تفاوت دارد، و سپس به بازخوانی این نمایشنامه‌ها در پرتو یافته‌های جدید خود بپردازیم. یکی از پیامدهای چنین وضعی می‌تواند این باشد که دیگر از این آثار لذت نبریم. شاید به این نتیجه برسیم که علت لذت بردن پیشین ما مطالعهٔ ناآگاهانهٔ این آثار در پرتو ذهنیات خودمان بوده است. اگر چنین امکانی به یکباره از میان برود این نمایشنامه‌ها دیگر از نظر ما اهمیتی نخواهد داشت.

این واقعیت که ما همواره آثار ادبی را تا اندازه‌ای باتوجه به ذهنیات خویش تفسیر می‌کنیم و در حقیقت از جهاتی چاره‌ای جز این نداریم، یکی از دلایلی است که باعث می‌شود بعضی آثار ارزش خود را طی قرون متمادی حفظ کنند. البته این امکان وجود دارد که هنوز هم فصول مشترکی میان دلمشغولی‌های ما و محتوای اثر وجود داشته باشد، امّا شاید مردم واقعاً برای «خود» آن اثر ارزشی قائل نبوده‌اند هرچند بر این مطلب واقف نبوده‌اند.

هومری که «ما» می شناسیم، با هومر قرون وسطی فرق می‌کند و برداشت ما از شکسپیر نیز با برداشتی که معاصرانش از او داشته‌اند متفاوت است. چنین می نماید که دوره‌های تاریخی مختلف، «هومرها» و «شکسپیرهای» «متفاوتی» متناسب با مقتضیات زمان پدید آورده‌اند و عناصر ارزشمند و بی ارزشی که در آثار آنها مشاهده می شود لزوماً همواره یکسان نیست. به عبارت دیگر، همهٔ آثار ادبی، لااقل ناآگاهانه، به وسیلهٔ جوامعی که از آنها استفاده می‌کنند «بازنویسی» می شوند. در حقیقت خواندن یک اثر ادبی همواره با «بازنویسی» آن همراه است. هیچ اثر ادبی و یا ارزشیابی متداولی از آن را نمی توان بدون تغییری که شاید هم غالباً ناآگاهانه باشد در اختیار گروههای تازه‌ای از مردم قرار داد و این یکی از دلایلی است که نشان می دهد ادبیات مقوله ای بویژه ناپایدار است.

منظورم این نیست که ادبیات به دلیل «ذهنی بودن» داوریهای ارزشی، ناپایدار است. براساس این دیدگاه جهان میان دو حوزه تقسیم شده است: حوزهٔ واقعیات خلل ناپذیر «برونی» مانند ایستگاه مرکزی مترو، و حوزهٔ واقعیات «درونی» داوریهای ارزشی دلخواسته مانند دوست داشتن موز یا این احساس که لحن شعرییتس از دفاع قلدرمنشانه تا تسلیم عبوسانه را بیان می‌کند. واقعیات، مورد قبول عموم و تردیدناپذیرند، حال آن که ارزشهای شخصی غیرقابل توجیه‌اند. میان بازگوئی واقعیتی مانند: «این کلیسا در سال ۱۶۱۲ ساخته شده است»، و این داوری ارزشی که «این کلیسا نمونهٔ درخشانی از معماری باروک است» تفاوت بارزی وجود دارد. امّا فرض کنید جملهٔ اوّل را خطاب به یک نفر خارجی که از انگلستان بازدید می‌کند بگویم و متوجه شوم که این جمله او را بسیار شگفت‌زده کرده است. شاید از من بپرسد چرا مرتباً تاریخ احداث این بناها را برای من تکرار می‌کنی؟ علت این وسواس در ذکر تاریخ احداث بناها چیست؟ شاید هم در ادامه بگوید در جامعه‌ای که من زندگی می‌کنم اصلاً سوابق این قبیل بناها را ثبت نمی‌کنیم؛ در عوض آنچه درمورد ساختمانها برای ما اهمیت دارد این است که شمالی-جنوبی اند یا

شرقی-غربی. این گفتگوبخشی از نظام ناخودآگاه داوریهای ارزشی را نشان می دهد که در شالودهٔ جملات توصیفی من قرار دارد. این قبیل داوریهای ارزشی لزوماً شبیه به آن نیست که بگوئیم «این کلیسا نمونهٔ درخشانی از معماری دورهٔ باروک است.» با وجود این در زمرهٔ داوریهای ارزشی قرار می‌گیرد و هر اظهارنظر مستند دیگری نیز بنا گزیر با چنین وضعیتی روبروست. وانگهی جملاتِ ناظر بر واقعیت نیز برخی داوریهای قابل تردید را مفروض می‌گیرند. مثلاً این که فلان جملات بیش از بهمان جملات ارزش گفتن دارند یا من همان کسی هستم که حق دارد این جملات را بگوید و حقیقی بودن آنها را تضمین کند، و یا شما آن کسی هستید که ارزش شنیدن این جملات را دارید و یا بیان چنین جمله‌ای اصولاً نتیجه‌ای سودمند خواهد داشت و نظایر آن. در گفتگوهای قهوه‌خانه‌ای مبادلهٔ اطلاعات بخوبی صورت می‌گیرد، امّا بخش عمدهٔ چنین گفت و شنودهایی مشخصاً آن چیزی است که زبانشناسان آن را «همدلی»[۴۵] می نامند و صرفاً علاقه به برقراری ارتباط را نشان می دهد. وقتی با شما دربارهٔ هوا حرف می زنم در عین حال نشان می دهم که گفتگوبا شما برایم ارزشمند است، ارزش آن را دارید که با شما صحبت کنم، و من آدمی ضد اجتماعی نیستم و میل ندارم به انتقاد از ظواهر شخصی شما بپردازم.

در این مفهوم به هیچ وجه امکان بیان جمله‌ای کاملاً بدون منظور وجود ندارد. یقیناً در فرهنگ ما بیان این جمله که کلیسای جامع کی ساخته شد نسبت به ابراز عقیده دربارهٔ معماری آن توجه کمتری را برمی انگیزد. امّا می توان موقعیتهایی را فرض کرد که در آن جملهٔ اوّلی بیش از دومی حامل «بارارزشی» باشد. شاید واژه‌های «سبک باروک» و «درخشان» کمابیش نقش دو واژهٔ مترادف را ایفا کنند، حال آن که فقط گروه لجوجی از ما بر این عقیده اصرار بورزند که تاریخ احداث بنا مهم است و جملهٔ من روش رمزگونه‌ای برای اشاره به این تعصب تعبیر شود. همهٔ عبارات توصیفی ما در چهارچوب شبکهٔ غالباً نامرئی مقوله‌های ارزشی قرار دارند و در واقع بدون

45) phatic

چنین مقوله‌هایی به هیچ‌وجه قادر نخواهیم بود با یکدیگر گفتگو کنیم. پس چنین نیست که گویی چیزی به نام معرفت حقیقی داشته‌ایم که بعداً در نتیجهٔ علایق و داوریهای خاص تحریف شده است؛ گرچه چنین امری کاملاً محتمل است. همچنین باید توجه داشت که بدون داشتن گرایشی خاص به هیچ معرفتی نمی‌رسیدیم، زیرا فایده‌ای برای دانستن آن تصور نمی‌کردیم. آنچه معرفت ما را پدید می‌آورد دلبستگیهای ماست و این دلبستگیها صرفاً تعصباتی نیست که معرفت ما را به خطر اندازد. این ادعا که معرفت باید «برکنار از ارزش» باشد خود نوعی داوری ارزشی است.

شاید بتوان گفت دوست داشتن موز امری کاملاً شخصی است، امّا این امر نیز قابل تردید است. تحلیل کامل ذائقهٔ غذایی من احتمالاً ارتباط عمیق آنها را با تجارب شکل‌دهندهٔ اوان کودکیم نشان می‌دهد. یعنی روابط من و والدین و خواهر و برادرانم و دیگر عوامل فرهنگی بسیاری که همانقدر اجتماعی و غیر ذهنی‌اند که ایستگاه راه‌آهن. این مطلب درمورد ساختار بنیادین باورها و علائقی که من به عنوان عضو جامعه‌ای خاص در آن زاده شده‌ام بیشتر مصداق دارد. باورهایی از این قبیل که شخص باید سلامت خود را حفظ کند، نقشهای جنسی ریشه در زیست‌شناسی انسان دارد، و یا این که انسانها بسیار مهمتر از سوسمار هستند. شاید ما در باب این یا آن موضوع با یکدیگر مخالف باشیم، امّا فقط به این دلیل می‌توانیم چنین باشیم که در شیوه‌های عمیقی از مشاهده و ارزشگذاری که به حیات اجتماعیمان وابسته است اشتراک نظر داریم؛ چیزهایی که بدون دگرگونی آن حیات اجتماعی قابل تغییر نیست. هیچکس نمی‌تواند مرا به خاطر آن که از یکی از اشعار «حان دان» خوشم نمی‌آید جداً تنبیه کند. امّا اگر بگوییم آثار جان دان اصولاً ادبیات نیست، در شرایط خاصی ممکن است با خطر از دست دادن کار خود روبرو شوم. من آزادم که به حزب کارگر یا محافظه کار رأی دهم. امّا اگر بر این عقیده باشم که این انتخاب صرفاً در افتادن به دامان تعصبی عمیق است ــ این تعصب که معنای دمکراسی به گذاشتن علامتی روی ورقهٔ رأی، هرچند

سال یکبار، محدود می شود ــ در این صورت ممکن است در شرایطی خاص و غیر متعارف سرانجام سر از زندان درآورم.

ساختار عمدتاً نهانی ارزشها که زیربنای نظرات واقعی ما را تشکیل می دهد و آن را القاء می‌کند، بخشی از آن چیزی است که «ایدئولوژی» نامیده می شود. به طور کلی منظورم از ایدئولوژی عبارت است از شیوه‌های پیوند گفته‌ها و عقایدمان با ساخت و مناسبات قدرت در جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنیم. از این تعریف کلی ایدئولوژی چنین برمی‌آید که همهٔ داوریها و مقولات بنیانی خصلت ایدئولوژیک ندارند. یکی از ویژگیهای ذاتی ما این است که خود را در حرکت به سوی آینده تصور کنیم. گرچه این نگرش می‌تواند با ساخت قدرت در جامعه ما ارتباط تنگاتنگی داشته باشد. لزومی ندارد که همیشه و همه جا چنین ارتباطی وجود داشته باشد (شاید جامعه‌ای وجود داشته باشد که برای رسیدن به آینده، حرکت به سوی گذشته را تجویز کند). منظور من از ایدئولوژی صرفاً عقاید اغلب ناآگاهانه‌ای نیست که در عمق اذهان مردم ریشه دوانیده باشد؛ منظورم بخصوص بیشتر آن شیوه‌هایی از احساس، ارزشگذاری، دریافت و اعتقاد است که به نحوی با بقا و استمرار قدرت اجتماعی رابطه داشته باشد. این واقعیت را که چنین عقایدی به هیچ‌وجه بیان زیرکانهٔ ایهامهای شخصی نیست می‌توان با یک مثال ادبی نشان داد.

آ.ا. ریچاردز، منتقدی از دانشگاه کمبریج، در اثر معروف خود «نقد عملی»[۴۶] (۱۹۲۹) برای نشان دادن این مطلب که داوریهای ارزشی تا چه اندازه می‌تواند بی‌ضابطه و ذهنی باشد، مجموعه‌ای از اشعار مختلف را بدون عناوین اشعار و نام سرایندگان آنها به دانشجویان دورهٔ لیسانس داد تا به ارزشیابی آنها بپردازند. قضاوتهایی که صورت گرفت با آنچه گمان می‌رفت تفاوتی فاحش داشت. شاعران صاحب‌نام کم ارزش قلمداد شده و مصنفان

46) practical criticism

گمنام تحسین شده بودند. اما به نظر من جالبترین جنبهٔ این طرح، یعنی آن جنبه‌ای که خود ریچاردز هم به آن پی نبرده این است که در این ارزشیابیهای ناآگاهانه، چه اتفاق‌نظر یکپارچه‌ای زیربنای این اختلاف عقاید خاص را تشکیل می‌دهد. وقتی تفسیرهای دانشجویان ریچاردز دربارهٔ آثار ادبی را می‌خوانیم از اشتراک خودانگیختهٔ عادات آنها در درک و تفسیر این آثار شگفت‌زده می‌شویم: این که انتظارشان از ادبیات چیست، یک قطعه شعر را با چه فرضهایی می‌خوانند، و چگونه انتظار دارند متن شعر فرضهایشان را برآورده کند. هیچ‌یک از این مطالب حقیقتاً شگفت‌آور نیست، زیرا همهٔ شرکت کنندگان در این آزمایش انگلیسی های جوان، سفیدپوست، متعلق به طبقهٔ بالا و یا متوسط بالا و تحصیل کردهٔ مؤسسات خصوصی دههٔ ۱۹۲۰ بودند. واکنش آنها نسبت به یک قطعه شعر به عواملی بسیار بیش از عوامل «ادبی» صِرف بستگی داشت. واکنشهای انتقادی آنها به طیف وسیعتری از باورها و تعصباتشان گره خورده بود. قصدم آن نیست که آنها را سرزنش کنم، زیرا هیچ واکنش انتقادی برکنار از این قبیل گره خوردگیها نیست و لذا مقوله‌ای به نام تفسیر ادبی یا داوری انتقادی ناب وجود ندارد. اگر قرار باشد کسی سرزنش شود این خود آی.ا. ریچاردز است که به عنوان یک جوان مذکّر سفیدپوست متعلق به طبقهٔ متوسط بالا و استاد دانشگاه کیمبریج قادر نبود به بافت علائق خود عینیت بخشد. به همین دلیل از تشخیص کامل این نکته عاجز ماند که در انواع ارزشیابیها، تفاوتهای محلی و «ذهنی» در چارچوب جهان‌بینی خاصی عمل می‌کنند که دارای ساختاری اجتماعی است.

اگر معتقد باشیم که ادبیات را نباید مقوله‌ای «عینی» و توصیفی دانست، این نظر نیز قابل قبول نخواهد بود که مردم بنا به میل خود هرچه را که خواستند می‌توانند ادبیات بنامند؛ زیرا در این نوع داوریهای ارزشی جایی برای تمایلات دلخواسته وجود ندارد و این قبیل داوریها ریشه در ساختارهای عمیقتری از باورها دارند که به ظاهر مانند ساختمان «امپایراستیت» تزلزل‌ناپذیر می‌نمایند. این داوریها در نهایت به سلیقه‌های شخصی معطوف

نمی‌شوند بلکه بر فرضیاتی استوارند که از رهگذر آنها برخی گروههای اجتماعی به اعمال قدرت خود بر دیگران می‌پردازند. اگر این ادعا دور از ذهن و صرفاً تعصبی شخصی به نظر برسد، می‌توان آن را با بحثی دربارهٔ برآمدن «ادبیات» در انگلستان به آزمون کشید.

۱

برآمدن ادبیات انگلیسی

در انگلستان قرن هجدهم مفهوم ادبیات، به خلاف آنچه امروزه گاهی معمول است، به نوشته‌های خلاق یا تخیلی محدود نبود. ادبیات به معنی کل نوشته‌های ارزشمند در جامعه، از قبیل فلسفه، تاریخ، رساله‌ها و نامه‌ها و نیز اشعار بود. آنچه به متنی کیفیت ادبی می‌بخشید داستانی بودن یا نبودن آن نبود ــ زیرا در قرن هجدهم در این باره که آیا اصولاً قالب جدید رمان ادبیات است یا نه، تردیدی جدی وجود داشت ــ بلکه سازگاری آن با استانداردهای معینی از «بیان وزین» بود. به عبارت دیگر، معیارهایی که ادبیات بودن را مشخص می‌کرد آشکارا ایدئولوژیک بود: نوشته‌ای که ارزشها و «ذائقه‌های» یک طبقهٔ اجتماعی خاص را مجسم می‌کرد ادبیات قلمداد می‌شد، حال آن که یک ترانهٔ خیابانی، یک رمان عاشقانه و شاید حتی یک نمایشنامهٔ مردم‌پسند چنین نبود. لذا در این مقطع تاریخی منطقاً بدیهی بود که مفهوم ادبیات «باری ارزشی» داشته باشد.

به هر تقدیر در قرن هجدهم، کار ادبیات چیزی بیش از «تجسم بخشیدن» به ارزشهای اجتماعی معین نبود: ادبیات برای گسترش عمیقتر و اشاعهٔ وسیعتر این ارزشها ابزاری حیاتی بود. انگلستان قرن هجدهم، درهم کوفته اما دست نخورده، از درون جنگ داخلی خونین قرن هفدهم که طبقات اجتماعی را به جان یکدیگر انداخته بود سر برکرد؛ و در حرکت به منظور تحکیم دوبارهٔ یک نظم اجتماعی لرزان، فشردهٔ مفاهیم نوکلاسیک مربوط به منطق، طبیعت، نظم و

آداب‌دانی در هنر، مفاهیمی کلیدی به شمار می‌رفت. همراه با نیاز به ایجاد وحدت میان اشرافیت حاکم و طبقات متوسط ــ که مرتباً نیرومندتر می‌شدند امّا به لحاظ روحی خام بودند ــ و نیز اشاعهٔ آداب اجتماعی مؤدبانه، عادات ذائقه «صحیح» و استانداردهای فرهنگی متداول، ادبیات اهمیت تازه‌ای یافت. ادبیات شامل مجموعهٔ کاملی از نهادهای ایدئولوژیکی بود: نشریات ادواری، قهوه‌خانه‌ها، رساله‌های اجتماعی و زیبایی‌شناختی، مراسم، ترجمه‌های کلاسیک، کتابهای راهنمای آداب و اخلاق. ادبیات به مسئلهٔ «تجربهٔ حسی»، «واکنش شخصی» یا «بی‌نظیر بودن در تخیل» نمی‌پرداخت: این قبیل اصطلاحات که امروزه برای ما از کل اندیشهٔ «ادبیات» تفکیک‌ناپذیر است، از دیدگاه هنری فیلدینگ[1] نمی‌بایست چندان اهمیتی می‌داشته باشد.

در واقع تعاریف ما از ادبیات از زمانی که اکنون «دورهٔ رمانتیک» می‌نامیم نشو و نما کرده است. بسط مفهوم نوین واژهٔ «ادبیات» نیز تنها در قرن نوزدهم صورت گرفته است. ادبیات در این مفهوم از کلمه یک پدیدهٔ تاریخی جدید است. این مفهوم در حول و حوش پایان قرن هجدهم ابداع شد و چاوسر[2] یا حتی پوپ[3] احتمالاً آن را کاملاً ناآشنا تلقی می‌کرده‌اند. آنچه در ابتدا اتفاق افتاد محدود شدن مقولهٔ ادبیات به کار به اصطلاح «خلاق» یا «تخیلی» بود. دهه‌های پایانی قرن هجدهم شاهد تقسیم‌بندی و مرزبندی جدیدی از انواع سخن بود؛ تجدید سازمان ریشه‌ای آنچه که می‌توانیم آن را «صورتبندی سخن» در جامعهٔ انگلیسی زبان بنامیم. «شعر» معنایی بسیار بیش از نظم پیدا می‌کند: مقارن با دفاع از شعر[4] (۱۸۲۱) شلی[5]، شعر مشخص کنندهٔ مفهومی از خلاقیت بشری است که شدیداً در مقابل ایدئولوژی منفعت‌طلبانهٔ انگلستان سرمایه‌داری اوائل دورهٔ صنعتی قرار می‌گیرد. البته تمایز میان نوشتهٔ «واقعی» و «تخیلی» مدتها قبل شناخته شده بود: واژهٔ

1) Henry Fielding 2) Chaucer 3) Pope
4) Defence of Poetry 5) Selley

«شعر» به طور سنتی عنصر خیال را برجسته می‌کرد، و فیلیپ سیدنی[۶] در دفاع از شعر[۷] با فصاحت تمام از آن دفاع کرده بود. امّا در دورهٔ رمانتیک ادبیات واقعاً با «تخیلی بودن» مترادف بود: نوشتن دربارهٔ آنچه وجود نداشت روح نوازتر و ارزشمندتر از نوشتن گزارشی دربارهٔ بیرمنگام یا گردش خون بود. واژهٔ «تخیلی» دارای ابهامی است که گویای این نگرش است، زیرا درحالی که طنینی از واژهٔ توصیفی «خیالی»[۸] را دارد که به معنای «لفظاً غیر حقیقی» است، واژه‌ای ارزشیابی‌کننده نیز هست و «رؤیایی»[۹] یا «اختراعی» معنی می دهد.

از آن جا که ما خود به دورهٔ پس از رمانتیک تعلق داریم و به مفهومی محصول آن دوره هستیم و نه میراث‌دار بلافصل آن، برایمان دشوار است که دریابیم این تصور غریب خاص تاریخی دقیقاً چیست. قطعاً اغلب نویسندگان انگلیسی، که ما اکنون «بینش تخیلی» آنها را با احترام در سطحی بالا تر از سخن کاملاً «بیروح» کسانی قرار می دهیم که چیزی مهیج‌تر از نوشتن دربارهٔ طاعون یا زاغه های ورشو نمی شناسند، نیز چنین نظری داشته‌اند. در حقیقت در دورهٔ رمانتیک است که اصطلاح توصیفیِ «منثور»، مفهوم منفیِ «مبتذل»، «کسل کننده» و «فاقد الهام» را پیدا می‌کند. اگر آنچه وجود ندارد جذّاب‌تر از آنچه وجود دارد احساس می شود، اگر شعر یا تخیّل بر نثر یا «واقعیت سخت» برتری دارد منطقی است فرض کنیم که این همه گویای مطلبی مهم دربارهٔ انواع جامعه‌ای است که رمانتیک ها در آن می زیستند.

دورهٔ تاریخی مورد بحث، دوران انقلابهاست: در آمریکا و فرانسه رژیمهای کهن استعمارگر یا فئودالی در نتیجهٔ قیام طبقهٔ متوسط سرنگون می شوند، درحالی که انگلستان بویژه در نتیجهٔ سود هنگفتی که از تجارت برده در قرن هجدهم برده است و نیز سیطرهٔ امپراطوری بر دریاها به نقطهٔ جهش اقتصادی می رسد و می رود که به نخستین کشور سرمایه‌داری صنعتی جهان تبدیل شود. امّا امیدهای رؤیایی و نیروهای پویایی که بر اثر این انقلابها آزاد

6) Philip Sidney 7) Apology for Poetry 8) imaginary 9) visionary

شدند، نیروهایی که به آثار رمانتیک زندگی بخشیده‌اند، بر اثر واقعیات خشن رژیمهای جدید بورژوائی به تناقضی بالقوه تراژیک دچار می‌شوند. در انگلستان نوعی منفعت‌طلبی مبتذل و خشن به سرعت به ایدئولوژی مسلط طبقهٔ متوسط تبدیل می‌شود؛ مکتبی که از واقعیات بت می‌سازد، مناسبات انسانی را به مبادلات بازار تقلیل می‌دهد و هنر را به‌سطح آرایه‌ای غیر سودمند تنزل می‌دهد. انضباط دشوار سرمایه‌داری صنعتی اوّلیه در کلیهٔ اجتماعات ریشه می‌دواند، زندگی انسانی را به بردگی-مزدی تبدیل می‌کند، نوعی فرآیند کار از خود بیگانه کننده را بر طبقهٔ کارگر تازه شکل گرفته تجمیل می‌کند و هیچ چیزی را نمی‌شناسد که نتوان آن را در بازار آزاد به کالا تبدیل کرد. به محض آن که طبقهٔ کارگر با اعتراضات مبارزه‌جویانهٔ خود به این سرکوب پاسخ می‌دهد، و از آن‌جا که خاطرات اضطراب‌آور انقلاب از آن سوی مانش هنوز ذهن حکام آنها را تسخیر می‌کند، دولت انگلستان با سرکوب بیرحمانه‌ای واکنش نشان می‌دهد، به طوری که این دولت در سالهایی از دورهٔ رمانتیک به یک دولت پلیسی تبدیل می‌شود(۱).

در مواجهه با چنین نیروهایی، امتیازی را که رمانتیک‌ها برای «تخیل خلاّق» قائل می‌شوند می‌توان چیزی بسیار بیش از فراری بیهوده تلقی کرد. برعکس، به‌نظر می‌رسد که در این شرایط، «ادبیات» از معدود عرصه‌هایی است که در آن ارزشهای خلاّقی که در نتیجه سرمایه‌داری صنعتی از چهرهٔ جامعهٔ انگلیس زدوده شده، تحسین و تثبیت می‌شود. «آفرینش تخیلی» را می‌توان به مثابه تصویری از خودبیگانه نشده عرضه کرد؛ عرصهٔ شهودی و بالندهٔ ذهن شاعرانه می‌تواند به نقدی زنده از ایدئولوژیهای عقلگرا یا تجربه‌گرایی بپردازد که به یوغ «واقعیت» گردن نهاده‌اند. اثر ادبی، واحدی زنده و رازآمیز تلقی می‌شود که در نقطهٔ مقابل فردگرایی تکه تکهٔ بازار سرمایه‌داری قرار دارد: بیشتر «خودانگیخته» است تا محاسبه شده بر مبنایی عقلانی، و بیشتر خلاّق است تا مکانیکی. بنابراین، واژهٔ «شعر» به هیچ‌وجه صرفاً به نوعی روش فنی نوشتن باز نمی‌گردد: شعر پیامدهای اجتماعی، سیاسی و فلسفی عمیقی دارد و

طبقهٔ حاکم می‌تواند آن را دقیقاً به مثابه سلاح خود به کار گیرد. ادبیات به یک ایدئولوژی جانشین تمام عیار تبدیل شده است، و خودِ «تخیل» نیز به یک نیروی سیاسی تبدیل می‌شود (مثلاً در بلیک و شلی) که وظیفهٔ آن دگرگون کردن جامعه، زیر لوای نیروها و ارزشهایی است که در هنر تجسم می‌یابند. غالب شعرای بزرگ رمانتیک، خود فعالان سیاسی بودند که تعهدات ادبی و اجتماعی خود را در امتداد یکدیگر می‌دیدند و نه در تضاد با یکدیگر.

با وجود این می‌توانیم در درون این رادیکالیسم ادبی محور دیگری را استخراج کنیم که با آن آشنایی بیشتری هم داریم: تأکید بر حاکمیت و خودمختاری تخیل و فاصلهٔ بسیار زیاد آن با مسائل پیش پا افتاده‌ای از قبیل تغذیهٔ فرزند یا مبارزه در راه کسب عدالت سیاسی. اگر ماهیت «متعالی» تخیل، عقلگرایی نیمه جان را به چالش کشید، به راحتی نیز توانست بدیلی مطلق در مقابل خودِ تاریخ بر مؤلف عرضه دارد. درحقیقت این جدایی از تاریخ موقعیت واقعی نویسندهٔ رمانتیک را منعکس می‌کرد. هنر به کالایی مانند سایر کالاها تبدیل می‌شد و هنرمند رمانتیک چیزی بیش از یک تولیدکنندهٔ جزء کالا نبود، زیرا به رغم ادعای بلیغش مبنی بر «نمایندگی» نوع بشر، سخنگوی مردم بودن و بیان حقایق جاودانی، بیش از پیش در حواشی جامعه‌ای می‌زیست که به پیامبران دستمزد بالایی نمی‌پرداخت. بنابراین «آرمان‌گرایی» شورانگیز رمانتیک‌ها نیز در مفهوم فلسفی‌تر این واژه «ایده‌آلیستی» بود. نویسنده، بازمانده از اشغال جایگاهی مناسب در آن جنبشهای اجتماعی که می‌توانست عملاً سرمایه‌داری صنعتی را به جامعه‌ای عادلانه تبدیل کند، بیش از پیش به انزوای ذهن خلاّق خود عقب رانده می‌شد. رؤیای یک جامعهٔ عادلانه غالباً معکوس شده و به دلتنگی ناتوانی برای انگلستان «ارگانیک» کهن و بسر آمده تبدیل شده بود. این وضع تا زمان ویلیام موریس ادامه داشت؛ وی در اواخر قرن نوزدهم این انسانگرایی رمانتیک را به آرمان جنبش طبقهٔ کارگر پیوند زد و بدین ترتیب شکاف میان بینش شاعرانه و عمل سیاسی تا حدود زیادی تنگتر شد(۲).

تصادفی نیست که دوران مورد بحث ما شاهد ظهور «زیبایی شناسی» جدید یا فلسفهٔ هنر است. اندیشه های معاصر ما از «نماد»، «تجربهٔ زیبایی»، «هماهنگی زیبایی» و ماهیت بی نظیر اثر هنری، در این دوران و در آثار کسانی از قبیل کانت، هگل، شیلر، کولریج و دیگران ریشه دارد. مردان و زنان پیشین با مقاصد گوناگون به تصنیف شعر پرداخته، نمایشنامه بر صحنه آورده و یا تصاویری را نقاشی کرده بودند، حال آن که دیگران به روشهای مختلف این آثار را خوانده، تماشا کرده و یا دیده بودند. اکنون این اعمال ملموس و متنوع تاریخی، تحت لوای قوه‌ای رازآمیز و خاص به نام زیبایی درآمده بود و نسل جدیدی از زیبایی شناسان در جستجوی عریان کردن آن بودند. البته این پرسشها قبلاً هم مطرح شده بود، اما اکنون به تدریج اهمیت تازه‌ای می یافت. فرض وجود چیز تغییرناپذیری به نام «هنر»، یا تجربهٔ مجزایی به نام «جمال» یا «زیبایی» تا حدود زیادی حاصل بیگانگی هنر بازندگی اجتماعی بود که قبلاً به اختصار از آن صحبت کردیم. اگر ادبیات دیگر هرگونه نقش مسلم خود را از دست داده بود ــ اگر نویسنده دیگر یکی از چهره‌های سنتی جیره‌خوار دربار کلیسا یا اشراف هنرپرور نبود ــ این امکان به وجود می آمد که بتوان این واقعیت را به نفع ادبیات به کار گرفت. کل قضیهٔ نوشتهٔ «خلاق» این بود که به گونه‌ای شکوهمند بی فایده بود؛ «هدفی فی نفسه» که خودپسندانه از هرگونه مقصد اجتماعی پیش پا افتاده فاصله گرفته بود. نویسنده با از دست دادن حامی خود، جانشین آن را در شاعری کشف کرد(۳). در واقع محتمل نیست که ایلیاد برای یونانیان باستان به همان مفهوم، هنر بوده است که ساختمان یک کلیسا برای مردمان قرون وسطی، و یا اثر اندی وارهول[۱۰] برای ما. امّا تأثیر زیبایی شناسی از میان بردن این تفاوتهای تاریخی بود. هنر، از تجارب مادی، مناسبات اجتماعی و معانی ایدئولوژیکی که همواره اسیر آنهاست رهایی یافته و به جایگاه بتی تنها ارتقاء یافته بود.

در پایان قرن هجدهم در کانون نظریهٔ زیبایی، آموزهٔ نیمه رمزآمیز نماد قرار

10) Andy Warhol

داشت(٤). در حقیقت از دیدگاه مکتب رمانتیک، نماد به نوشداروی همهٔ مسائل تبدیل می شود. مجموعهٔ کامل تضادهایی که در زندگی معمولی غیرقابل حل به نظر می رسید ــ تضاد میان ذهن و عین، عام و خاص، احساسی و مفهومی، مادی و روحی، نظم و خودانگیختگی ــ در این مفهوم به گونه‌ای جادویی حل می شد. شگفت نیست که در این دوره این قبیل تضادها به شدت احساس می شد. اشیاء در جامعه‌ای که آنها را چیزی جز کالا تلقی نمی‌کرد مرده و بی حرکت و جدا شده از انسانهایی که آنها را تولید کرده یا از آنها استفاده می‌کردند به نظر می رسید. چنین می نمود که رابطهٔ خاص و عام از هم گسسته است: فلسفه‌ای خشک و عقلگرا که کیفیات حسی چیزهای خاص را نادیده می‌گرفت، و تجربه گرایی کوته‌بینی که (در مقام فلسفهٔ رسمی طبقهٔ متوسط انگلیسی در آن زمان و اکنون) قادر نبود از اجزاء و قطعه های خاص جهان فراتر رود و به تصاویر کلی تشکیل شده از آنها بپردازد. انرژیهای پویا و خودانگیختهٔ پیشرفت اجتماعی باید تقویت می شد، اما نیروی بالقوه هرج و مرج‌طلب آنها با استفاده از نوعی نظم اجتماعی محدودکننده مهار می شد. کار نماد این بود که حرکت و سکون، محتوای متلاطم و صورت ارگانیک، و ذهن و جهان را به هم درآمیزد. پیکرهٔ مادی آن، فضایی برای حقیقتی مطلقاً روحی بود؛ حقیقتی که بیشتر از طریق شهود مستقیم دریافت می شد و نه از رهگذر فرآیند پر زحمت تحلیل انتقادی. نماد در این مفهوم حقایق فوق را به گونه‌ای بر ذهن عرضه می داشت که جایی برای تردید باقی نمی ماند: شخص یا آن را می دید و یا نمی دید. این سنگِ بنای خردستیزی و نوعی پیشدستی بر پژوهش انتقادی منطقی بود که از آن زمان تاکنون بر نظریهٔ ادبی حاکم بوده است. نماد، مقوله‌ای یگانه بود که تشریح کردن آن ــ جدا کردن آن و مشاهدهٔ کارکردش ــ غالباً به اندازهٔ اقدام به تجزیهٔ «تثلیث مقدس» کفرآمیز بود. همهٔ قسمتهای مختلف آن همزمان و باهم و هریک در جایگاه معین خود در خدمت صلاح عامه بود؛ و لذا شگفت‌آور نیست که می بینیم نماد یا این قبیل محصول هنری در سراسر قرون نوزدهم و بیستم منظماً به مثابه مدل ایده‌آلی از خودِ

جامعهٔ بشری عرضه شده است. اگر فقط طبقات پائین شکایات فردی را فراموش کرده و برای صلاح عموم دست به دست هم می‌دادند، این امکان به وجود می‌آمد که از بیشتر ناراحتیهای ملال‌آور پرهیز شود.

امیدوارم نشان داده باشم که گفتگو از ادبیات و ایدئولوژی به مثابه دو پدیدهٔ جداگانه‌ای که می‌توان آنها را به یکدیگر ربط داد، به یک مفهوم غیر ضروری است. ادبیات در آن معنایی از این واژه که ما به ارث برده‌ایم یک ایدئولوژی است که نزدیکترین رابطه‌ها را با مسائل قدرت اجتماعی دارد. اما اگر خواننده باز هم متقاعد نشده باشد، روایت آنچه در اواخر قرن نوزدهم بر ادبیات رفته است می‌تواند تا اندازه‌ای مجاب کننده‌تر باشد.

اگر از کسی خواسته شود که تبیین منحصر بفردی برای رشد مطالعهٔ ادبیات انگلیسی در اواخر قرن نوزدهم عرضه دارد، مستدل‌ترین پاسخی که می‌تواند بدهد این است: «شکست مذهب». در میانهٔ دورهٔ ویکتوریایی این صورت ایدئولوژیکی سنتی و فوق‌العاده نیرومند به آشفتگی عمیقی دچار شده بود. مذهب دیگر از تسخیر قلب و مغز توده‌ها باز مانده بود و تحت تأثیر توأمان اکتشاف علمی و تحول اجتماعی، سلطهٔ بلامنازع پیشین آن به خطر افتاده بود. این مطلب بویژه برای طبقهٔ حاکم ویکتوریایی نگران کننده بود، زیرا مذهب از جمیع جهات شکل فوق‌العاده مؤثری از کنترل اجتماعی محسوب می‌شود. مذهب نیز مانند همهٔ ایدئولوژیهای موفق دیگر بیشتر با تصویر، نماد، شعایر و اسطوره کار می‌کند تا مفاهیم آشکار یا آموزه‌های مدوّن شده. مذهب عاطفی و تجربی است و خود را با عمیقترین ریشه‌های ذهن انسان درهم بافته است؛ و به گفتهٔ تی.اس. الیوت هر ایدئولوژی اجتماعی که نتواند با این ترسها و نیازهای عمقی و غیر عقلانی درهم آمیزد، محتملاً دیری نخواهد پائید. بعلاوه، مذهب می‌تواند در هریک از سطوح اجتماعی عمل کند: اگر روایتی آموزه‌ای از آن برای نخبگان روشنفکر وجود دارد، نوع پارسایانه‌ای از آن نیز برای توده‌ها وجود دارد. نوعی «ساروج» اجتماعی عالی فراهم می‌آورد که می‌تواند دهقان

پرهیزگار، لیبرال روشنفکر طبقهٔ متوسط و روشنفکر الهیات را در سازمانی واحد گرد آورد. قدرت ایدئولوژیکی آن در ظرفیتش برای «مادیت بخشیدن» به عقاید در قالب اعمال نهفته است: مذهب، بحثی صرفاً مجرد دربارهٔ هم‌ذات‌شدگی[۱۱] یا الوهیت مریم مقدس[۱۲] نیست. بلکه سهمی از بادهٔ مراسم عشاء ربّانی و برکت خرمن است. حقایق غایی آن، مانند حقایقی که به‌واسطهٔ نماد ادبی نشان داده می‌شوند به گونه‌ای متقاعدکننده با جلوه‌ای عقلانی همراهند و لذا دعاوی مطلق بودن دارند. و بالاخره مذهب، دستکم در روایات ویکتوریایی آن، عاملی تسلی‌بخش است که فروتنی، ایثار و زندگی درونی توأم با تأمل را پرورش می‌دهد. تعجب‌آور نیست که طبقهٔ حاکم ویکتوریایی در فروپاشی تهدیدآمیز این کلام ایدئولوژیکی صبر از کف نهاده بود.

اما خوشبختانه در این احوال، نوع کاملاً مشابه دیگری از کلام در دسترس قرار گرفت و آن ادبیات انگلیسی بود. جورج گوردون یکی از نخستین استادان ادبیات انگلیسی در آکسفورد در سخنرانی افتتاحیهٔ خود اظهار داشت، «انگلستان بیمار است و... ادبیات انگلیسی باید آن را نجات دهد. کلیسا (تا جایی که من می‌فهمم) شکست خورده است و راه‌حلهای اجتماعی کُند بوده‌اند، ادبیات انگلیسی اکنون نقشی سه گانه برعهده دارد: همچون گذشته، به گمان من، لذت بخشیدن و آموختن به ما، اما همچنین و مهمتر از همه، نجات روح ما و شفا بخشیدن به حکومت»(۵). گوردون بیانات خود را در قرن ما ادا کرده است، اما طنین آن را می‌توان در جای جای انگلستان ویکتوریایی بازیافت. شگفت آن که اگر این بحران غم‌انگیز میانهٔ قرن نوزدهم نبود، امروزه شاید ما چنین انبوهی از کتب راهنمای جین اوستین و راهنماهای دهن پرکن دربارهٔ پاوند نداشتیم. همراه با از میان رفتن بیش

۱۱) consubstantiation = همذات شدگی: موجود بودن خون و جسم مسیح در پارهٔ نان مصرفی هنگام عشاء ربانی مسیحیان. م

۱۲) Hyperdulla: الوهیت مریم مقدس: احترام بیش از حد نسبت به مریم مادر عیسی که کاتولیکها برایش مقام الوهیت قائلند. م

از پیش نقش مذهب به مثابه عامل تأمین پیوند اجتماعی، ارزشهای عاطفی، و اسطوره‌های بنیادینی که انسجام یک جامعهٔ طبقاتی آشوب‌زده را حفظ کند، یعنی از دورهٔ ویکتوریا به بعد «ادبیات انگلیسی» به عنوان انجام‌دهندهٔ همین نقش یا مسئولیت ایدئولوژیکی سازمان می‌یابد. چهرهٔ شاخص این جریان ماتیوآرنولد است که همواره در مقیاسی فوق طبیعی به نیازهای طبقهٔ اجتماعی خود حساس بوده است و در بیان این حساسیت صراحتی مسئولانه دارد. بنا به تشخیص ماتیوآرنولد نیاز اجتماعی مبرم، «هلنی کردن» یا پروردن و آموزش دادن به طبقهٔ متوسط بی‌فرهنگی است که ناتوانی خود را در دستیابی به نوعی ایدئولوژی مناسب و هوشمندانه جهت تحکیم قدرت سیاسی و اقتصادی خود به اثبات رسانده است. این کار را می‌توان با انتقال بخشی از آداب و رسوم سنتی اشرافیت به آنها انجام داد؛ اشرافیتی که براساس دریافت زیرکانهٔ آرنولد دیگر موضع طبقهٔ مسلط را در انگلستان از دست می‌دهد، اما هنوز چیزهای ایدئولوژیکی دارد که به اربابان طبقهٔ متوسط خود عرضه دارد. مدارس دولتی با فراهم آوردن امکان دسترسی طبقهٔ متوسط به «بهترین فرهنگ کشور خود، روح اشرافی و بزرگی را به آنها ارزانی خواهد داشت که در حال حاضر صدای این طبقات برای ابلاغ آن کفایت نمی‌کند»(۶).

اما زیبایی حقیقی این طرح در تأثیری است که بر کنترل و ادغام طبقهٔ کارگر بر جای خواهد گذاشت.

> برای یک ملت فی‌نفسه مصیبت بزرگی است که لزوم تنزل یا رکود آهنگ احساس و عظمت روحی خود را دریابد. اما مصیبت هنگامی جدی‌تر می‌نماید که بدانیم طبقات متوسط ــ اگر به همین حالت باقی بمانند ــ با روحیه و فرهنگِ کوته‌بین، خشن، بی‌هوش و غیر جذابی که دارند یقیناً در قالب‌ریزی و همسان کردن توده‌های پائین‌تر از خود که درحال حاضر از همفکری بیشتری در میان خود برخوردارند و نیز لیبرال‌تر از طبقهٔ متوسطند موفق نخواهند بود. این توده‌ها با اشتیاق به

تملک جهان و به دست آوردن احساس زنده‌تری از زندگی و فعالیت خود به صحنه می‌آیند. در این مسیر تکامل خودرو، آموزندگان طبیعی و پیشگامان آنها کسانی هستند که بلافاصله بالای سرِ آنها قرار گرفته‌اند، یعنی طبقات متوسط. اگر این طبقات نتوانند هواداری آنها را جلب کنند یا به آنها جهت دهند، جامعه در خطر سقوط به دامان هرج و مرج قرار خواهد گرفت(۷).

آرنولد مطلقاً ریاکار نیست: به هیچ‌وجه وانمود نمی‌کند که آموزش طبقهٔ کارگر باید عمدتاً به نفع خود آنها هدایت شود، و یا نظرش درمورد شرایط روحی آنها، چنانچه یکی از گرامی‌ترین واژه‌های خود او را به کار بریم، نهایتاً «بی‌طرفی» است. به بیان صریحتر و آشتی‌جویانه‌تر یکی از مدافعان قرن بیستمیِ این دیدگاه: «هرگونه سهم فرزندان طبقهٔ کارگر در امور غیر مادی را از آنها دریغ کنید، در آن صورت آنها به مردانی تبدیل می‌شوند که با تهدید خواهان کمونیسم در امور مادی خواهند بود»(۸). اگر توده‌ها چند داستان کوتاه پدید نیاورند ممکن است این کار را با برافراشتن چند سنگر خیابانی جبران کنند.

ادبیات از جهات مختلف نامزد مناسبی برای این اقدام ایدئولوژیکی بود: در مقام آموزه‌ای لیبرال و «انسانی کننده» می‌توانست پادزهری نیرومند در مقابل تعصب سیاسی و افراطیگری ایدئولوژیکی فراهم آورد. از آن جا که ادبیات، همان‌طور که ما می‌دانیم، بیشتر به ارزشهای عام انسانی می‌پردازد تا جزئیات تاریخی بی‌اهمیت، از قبیل جنگهای داخلی، استثمار زنان، یا فقدان مالکیت دهقانان انگلیس، در نتیجه می‌تواند تقاضاهای جزیی کارگران برای شرایط مناسب زندگی یا کنترل بیشتر بر زندگی خویش را در چشم‌اندازی به وسعت هستی قرار دهد، و حتی می‌تواند آنها را به میل خود وادارد که این قبیل مسائل را در تأملات ذهنی والای خود دربارهٔ حقایق و زیبائیهای جاودانی فراموش کنند. چنان که در یکی از کتابهای راهنمای معلمان انگلیسی در

دورهٔ ویکتوریا آمده است، ادبیات انگلیسی «همفکری و احساس دوستی را در میان همهٔ طبقات اعتلا می‌بخشد.» یک نویسندهٔ عصر ویکتوریا دیگر از ادبیات به عنوان «عرصه‌ای صاف و روشن شده از انوار حقیقت که در آن همه می‌توانند با یکدیگر دیدار کنند و مدتها به گفتگو بنشینند» یاد می‌کند؛ عرصه‌ای ورای «دود و حرکت، و غوغا و آشفتگی زندگی نازل انسان که چیزی جز غم خوردن و دادوستد ومجادله نیست»(۹). ادبیات توده‌ها را به تجدیدنظر در عادات و احساس اندیشهٔ جمعی وامی‌دارد و آنها را ترغیب می‌کند که وجود دیدگاههایی دیگر غیر از دیدگاه خود را بپذیرند، یعنی دیدگاه اربابان را. ادبیات غنای اخلاقی تمدن بورژوایی را به آنها منتقل می‌سازد، احترام به دستاوردهای طبقهٔ متوسط را در وجود آنها می‌نشاند، و از آن جا که خواندن فعالیتی اساساً منفرد و توأم با تأمل است هرگونه گرایش ویرانگر به عمل سیاسی دسته جمعی را در آنها فرو می‌نشاند. در آنها نسبت به زبان و ادبیات ملی خود نوعی احساس غرور ایجاد می‌کند: اگر آموزشِ کم، و زیادی ساعات کار مانع از آن شده است که آنها شخصاً شاهکاری ادبی پدید آورند، می‌توانند از حاصل اندیشهٔ کسان دیگری از نوع خودشان ــ مردمان انگلیسی ــ لذت ببرند. براساس اثری که در سال ۱۸۹۱ دربارهٔ ادبیات انگلیس نوشته شده است، مردم «به فرهنگ سیاسی، و راهنمایی در امور مربوط به رابطهٔ خود با دولت، و وظایفشان به عنوان شهروند نیازمندند؛ مردم همچنین نیازمند آنند که با قرار گرفتن در معرض افسانه و تاریخ قهرمانی و نمونه‌های زنده و جذاب میهن‌پرستی، به لحاظ احساسی تحت تأثیر قرار بگیرند»(۱۰). بعلاوه همهٔ اینها را می‌توان بدون هزینه و بدون زحمت آموختن ادبیات کلاسیک به آنها بدست آورد: ادبیات انگلیسی به زبان خود آنها نوشته شده بود و لذا به راحتی در دسترس آنها قرار داشت.

ادبیات نیز مانند مذهب در درجهٔ اول با عاطفه و تجربه کار می‌کرد و لذا به گونه‌ای تحسین‌برانگیز برای حمل آن وظیفهٔ ایدئولوژیکی که دین آن را رها کرده بود مناسب بود. در حقیقت در زمانهٔ خود ما ادبیات به گونه‌ای مؤثر به

قطب مقابل اندیشهٔ تحلیلی و کندوکاو در زمینهٔ مفاهیم تبدیل شده است: درحالی که دانشمندان، فلاسفه و نظریه‌پردازان سیاسی به این رشته‌های استدلالی خسته کننده مشغولند، دانش‌پژوهان ادبیات در عرصهٔ ممتازتر احساس و تجربه گام می‌زنند. تجربهٔ چه کسانی و چه نوع احساسی، مسئلهٔ دیگری است. ادبیات از زمان آرنولد به این سو دشمن «جزمهای ایدئولوژیکی» بوده است؛ و این نگرشی است که می‌توانست برای دانته، میلتون و پوپ شگفت‌آور باشد. صدق یا کذب این عقیده که سیاهان پست‌تر از سفیدها هستند، کمتر از چگونگی تجربه کردن آنها اهمیت دارد. البته خود آرنولد نیز دارای عقایدی مختص به خود بود، و گرچه مانند دیگران عقاید خود را مواضع منطقی می دانست نه جزمهای ایدئولوژیکی. با وجود این، وظیفهٔ ادبیات انتقال مستقیم این قبیل عقاید نبود ــ مثلاً این بحث که آیا مالکیت خصوصی سنگر آزادی است یا نه. در عوض، ادبیات باید حقایق بی‌زمان را منعکس می‌کرد، و بدین ترتیب توده‌ها را از تعهدات بلافصل‌شان منفک می‌کرد، نوعی روحیهٔ مدارا و بخشندگی را در آنها پرورش می‌داد، و لذا بقای مالکیت خصوصی را تأمین می‌کرد. درست همان‌طور که آرنولد در کتابهای «ادبیات و جزمها»[۱۳] و «خدا و انجیل»[۱۴] کوشید که تکه پاره‌های تعالیم آشفتهٔ مسیحیت را به‌طنینی الهام‌بخش و شاعرانه تبدیل کند، حَبّ ایدئولوژی طبقهٔ متوسط نیز باید با قند ادبیات شیرین می شد.

به مفهومی دیگر، ماهیت «تجربی» ادبیات به لحاظ ایدئولوژیکی مناسب بود. زیرا «تجربه» نه تنها زادگاه ایدئولوژی و جایی است که ایدئولوژی مؤثرترین ریشه‌های خود را از آن می‌گیرد، بلکه در شکل ادبی خود نوعی جانشین ارضاء خویشتن نیز هست. اگر شما پول و فرصت کافی برای دیدار از شرق دور را نداشته باشید ــ و نیز نخواهید در هیأت سربازی و در خدمت امپریالیسم انگلیس از آن نواحی دیدار کنید ــ در آن صورت همواره می توانید با مطالعهٔ آثار کنراد[۱۵] یا کیپلینگ[۱۶] به صورت دست دوم آن را «تجربه»

13) literature and Dogma 14) God and the Bible 15) Conrad 16) Kipling

کنید. در حقیقت براساس برخی نظریه‌های ادبی این کار حتی واقعی‌تر از گشت و گذار در اطراف و اکناف بانکوک است. تجربهٔ واقعاً فقیرانهٔ توده‌های مردم، که از شرایط اجتماعی آنها تغذیه می‌کند با ادبیات تکمیل می‌شود: به جای تلاش در راه تغییر این قبیل شرایط (که آرنولد، به اعتقاد خودش، بسیار کاملتر از همهٔ کسانی که می‌خواستند ردای او را به دوش گیرند به این کار مبادرت کرد) می‌توان آرزوی اشخاص برای زندگی کاملتر را با عرضهٔ غرور و تعصب به آنها ارضاء کرد.

بنابراین، این مطلب مهم است که «ادبیات انگلیسی» به عنوان رشته‌ای دانشگاهی، برای اولین بار نه در دانشگاهها، که در مؤسسات فنی مکانیک‌ها، کالج‌های کارگران و در جریان سخنرانیهای عمومی نهادی شد(۱۱). ادبیات انگلیسی دقیقاً ادبیات کلاسیک فقرا بود ــ یعنی راهی بود برای ارائه نوعی آموزش «لیبرالی» نازل به کسانی که به محافل فریبندهٔ مدارس دولتی و آکسبریج[17] راه نیافته بودند. از آغاز در آثار «انگلیسی» نوشتهٔ پیشتازانی از قبیل ف.د. موریس[18] و چارلز کینگزلی[19]، بر یگانگی میان طبقات اجتماعی، پرورش «همفکری گسترده‌تر»، تزریق غرور ملی و انتقال ارزشهای «اخلاقی» تأکید می‌شد. این مورد آخر ــ که هنوز خصوصیت بارز مطالعات ادبی در انگلستان و از سرچشمه‌های عمدهٔ تأمل روشنفکران فرهنگهای دیگر است ــ یکی از قسمتهای اساسی طرح ایدئولوژیکی بود. در حقیقت ظهور ادبیات «انگلیسی» کم و بیش با تغییری تاریخی در معنی واژهٔ «اخلاقی» همراه است که آرنولد، هنری جیمز و ف.ر. لیویز[20] شارحان انتقادی عمدهٔ آن هستند. اخلاق دیگر به مفهوم نظامنامه‌ای مدوّن یا یک نظام اخلاقی آشکار درک نمی‌شود، بلکه بیشتر نوعی برخورد توأم با حساسیت به کل کیفیت زندگی، به خصوصیات جزئی و غیرمستقیم تجربهٔ بشری است. به عبارت دیگر، آنچه گفته شد را می‌توان به این معنی گرفت که ایدئولوژیهای مذهبی کهن نیروی خود را از دست داده‌اند و نوعی نظام ارتباطی زیرکانه‌تر

17) Oxbridge 18) F.D. Maurice 19) Charles Kingsley 20) F.R. Leavis

ارزشهای اخلاقی در دستور کار قرار گرفته است، نظامی که بیشتر زیر لوای «نقشی نمایشی» کار می‌کند تا تجریدی بیزارکننده. از آن جا که این قبیل ارزشها در هیچ عرصه‌ای بیش از ادبیات به طور زنده به نمایش گذاشته نمی‌شوند و نیز در هیچ عرصهٔ دیگر به اندازهٔ ادبیات به «تجربهٔ محسوس» بی‌چون و چرائی در حد واقعیتِ ضربه‌ای که بر سر وارد می‌شود بدل نمی‌شوند، ادبیات به چیزی فراتر از خدمتگزار ایدئولوژی اخلاقی تبدیل می‌شود: چنان که از اثر ف.ر. لیویز با وضوح هرچه تمامتر برمی‌آید، ادبیات خود ایدئولوژی اخلاقی عصرِ جدید است.

طبقهٔ کارگر تنها لایهٔ تحت ستم جامعهٔ ویکتوریایی نبود که ادبیات انگلیسی بویژه بر او پرتوافشانی می‌کرد. بنا به شهادت یک کمیسیون سلطنتی در ۱۸۷۷، ادبیات انگلیسی را می‌توان موضوع مناسبی برای «زنان... و مردان درجه دوم و سومی که [...] آموزگار مدرسه می‌شوند به حساب آورد»(۱۲). اثرات «نرم‌کننده» و «انسانی‌کننده» ادبیات انگلیسی، اصطلاحاتی که مدافعان اولیهٔ آن مکرراً به کار می‌بردند، در زمرهٔ کلیشه‌های ایدئولوژیکی موجودِ جنس مؤنث است. برآمدن ادبیات انگلیسی در انگلستان با پذیرش تدریجی و توأم با بی‌میلی زنان در نهادهای آموزش عالی همراه است؛ و چون ادبیات انگلیسی در زمرهٔ مقولات معاف از مالیاتی بود که بیشتر به احساسات لطیف می‌پرداخت تا به عناوین مردانه و جدی «رشته‌های» دانشگاهی، از این‌رو برای قالب کردن به زنان که به نوعی از دستیابی به علوم و حِرَف محروم شده بودند، رشته‌ای فاقد موضوع و به همین دلیل مناسب به نظر می‌رسید. سرآرتور کویلر کوچ[۲۱]، نخستین استاد انگلیسی در دانشگاه کیمبریج، سخنرانیهای خود را در تالاری که عمدتاً از زنان پر شده بود با واژهٔ «آقایان» آغاز می‌کرد. گرچه مدرسان مذکر جدید ممکن است روش خود را تغییر داده باشند، با این همه آن شرایط ایدئولوژیکی که ادبیات انگلیسی را به صورت رشتهٔ دانشگاهی موردِ پسند زنان درمی‌آورد تغییر نکرده است.

21) Arthur Quiller Couch

به هر تقدیر، اگر انگلیسی جنبه‌ای مؤنث داشت با سپری شدن قرن جنبه‌ای مذکر نیز کسب کرد. دوران تثبیت ادبیات انگلیسی در دانشگاهها مقارن با دوران اعتلای امپریالیسم در انگلستان نیز هست. هنگامی که سرمایه‌داری بریتانیا مورد تهدید رقبای جوانتر خود واقع شد و به تدریج از آنها عقب افتاد، تقلای کثیف و نانجیبانهٔ این کشور در راه به چنگ آوردن سرمایه‌ای، هرچه بیشتر از سرزمینهائی هرچه کمتر در ماوراءبحار، یعنی تقلائی که در جنگ جهانی امپریالیستی در ۱۹۱۴ به اوج خود رسید نیاز مبرم به اشاعهٔ مفهومی از رسالت و هویت ملی را ایجاب کرد. آنچه مطالعه در زمینهٔ ادبیات انگلیسی را در معرض خطر قرار می‌داد بیشتر ادبیات **انگلیسی** بود تا **ادبیات** انگلیسی: یعنی «شعرای ملی» بزرگ ما شکسپیر و میلتون، و مفهوم نوعی سنت و هویت ملی «زنده»، که افراد جدید فقط از طریق مطالعهٔ این آثار تهذیبی به عضویت آن پذیرفته می‌شوند. گزارشهای ارگانهای آموزشی و پژوهشهای رسمی مربوط به آموزش ادبیات انگلیسی در این دوره و اوایل قرن بیستم مشحون از بازگشتهای توأم با دلتنگی به گذشته و اجتماع «ارگانیک» انگلستان الیزابتی است که درآن تئاتر شیکسپیری میعادگاه مشترک اشراف و عوام بود و امروزه نیز باید بار دیگر چنین مکان مشترکی ایجاد شود. تصادفی نیست که نویسندهٔ یکی از مؤثرترین گزارشهای دولتی در این زمینه، «آموزش ادبیات انگلیسی در انگلستان»[۲۲] (۱۹۲۱)، کسی جز سرهنری نیوبولت[۲۳] نبود؛ یک شاعر درجه دوم جنگ‌طلب و افراطی و سرایندهٔ بند جاودانی «ضربه بزن، ضربه بزن! و سپس بازی را آغاز کن!» کریس بالدیک[۲۴] اهمیتِ قرار دادن ادبیات انگلیسی را در آزمونهای استخدام کشوری دورهٔ ویکتوریا خاطرنشان کرده است: خدمتگزاران امپریالیسم بریتانیا درصورتی که مجهز به روایت شسته رُفته و مناسبی از گنجینه‌های فرهنگی خود باشند می‌توانند با اطمینان به حفظ هویت ملی خود به ماوراء بحار سفر کنند و قادر خواهند بود این برتری فرهنگی

22) The Teaching of English in England

23) Henry Newbolt 24) Chris Baldick

خود را بر مردمان سست ارادهٔ مستعمرات اعمال کنند(۱۳).

مدتها طول کشید تا ادبیات انگلیسی، یعنی رشتهٔ مناسب برای زنان، کارگران و دیگر کسانی که مایل به تأثیرگذاری بر غیر اروپائیان بودند، راه خود را به دژهای قدرت طبقهٔ حاکم در آکسفورد و کیمبریج بگشاید. ادبیات انگلیسی در مقایسه با رشته های دانشگاهی رشته‌ای نو پا و تفننی بود که به ندرت می توانست در شرایطی برابر، با دقت معارف علمیه یا فقه‌اللغه به رقابت برخیزد. از آن جا که هر تحصیلکردهٔ انگلیسی در اوقات اضافی خود ادبیات خاص خویش را مطالعه می‌کرد، هدف از وادار کردن او به مطالعهٔ نظامدار چه بود؟ هردو دانشگاه قدیمی در مقابل این رشتهٔ تفننی و اضطراب آورد دست به جنگ و گریزی ترسناک زدند: تعریف یک رشتهٔ دانشگاهی آزمون‌پذیری آن بود، و چون ادبیات انگلیسی چیزی بیش از وراجی بیهوده دربارهٔ ذائقهٔ ادبی نبود، یافتن راه‌حلی که بتوان آن را چنان نادلچسب کرد که کیفیت لازم برای یک رشتهٔ دانشگاهی را پیدا کند دشوار بود. می توان گفت این یکی از معدود مسائل مربوط به مطالعهٔ ادبیات انگلیسی است که از آن زمان تاکنون به طور کامل حل شده است. نکوهش سبکسرانه‌ای که نخستین استاد «ادبیات» واقعی در آکسفورد، یعنی سروالتر رالی[۲۵] از رشتهٔ خویش به عمل آورد را تا کسی نخواند باور نمی‌کند(۱۴). رالی سمت خود را در سالهایی که به جنگ جهانی اول انجامید حفظ کرد، و فراغ خاطری که همزمان با آغاز جنگ این امکان را در اختیارش قرار داد تا وسواسهای زنانهٔ ادبیات را رها کند و قلم خود را به خدمت کاری مردانه‌تر ــ تبلیغات جنگ ــ درآورد، از خلال نوشته هایش آشکارا به چشم می خورد. تنها راهی که به نظر می رسید ادبیات انگلیسی می تواند وجود خود را در دانشگاههای کهن توجیه کند این بود که منظماً خود را به جای کلاسیکها قالب کند؛ اما کلاسیک گرایان نسبت به حضور این تقلید رقت انگیز در حول و حوش خود به شدت حسّاس بودند.

نخستین جنگ جهانی امپریالیستی اگر سروالتر رالی را با ارمغان هویتی

25) Walter Raleigh

قهرمانی که او را راحت‌تر در سمت و سوی همنام الیزابتیش قرار می‌داد، کم و بیش ساکت کرد، پیروزی نهایی مطالعه ادبیات انگلیسی در آکسفورد و کیمبریج را نیز رقم زد. یکی از سرسخت‌ترین دشمنان ادبیات انگلیسی، یعنی فقه‌اللغه، با نفوذ ژرمنی پیوندی تنگاتنگ داشت، و چون انگلستان در جنگی عظیم در مقابل آلمان قرار گرفت این امکان پدید آمد که فقه‌اللغهٔ کلاسیک را رشتهٔ توتونی[۲۶] ملال‌آور و نامفهومی تلقی کرد که هیچ انگلیسی محترمی با آن دمساز نخواهد شد(۱۵). پیروزی انگلستان بر آلمان به معنی تولد دوبارهٔ غرور ملی و اوجگیری میهن‌پرستی‌ای بود که می‌توانست فقط به نهضت ادبیات انگلیسی کمک کند. اما در همین ایام، زخم عمیق جنگ و پرسشهای غالباً غیرقابل تحملی که در مقابل تمامی مفروضات پیشین قرار می‌داد به نوعی «گرسنگی روحی» دامن زد که به قول یکی از مفسران معاصر، به نظر می‌رسید که شعر پاسخ آن را در اختیار دارد. این اندیشه که راه‌یابی ادبیات انگلیسی به دانشگاه دست‌کم تا اندازه‌ای مدیون کشتاری بی‌معناست، خود عبرت‌آموز است. جنگ بزرگ با خونریزیهای ناشی از لفّاظی طبقهٔ حاکم، برخی اشکال افراطی ملیت‌پرستی را که ادبیات انگلیسی قبلاً در آن پیشرفت کرده بود از میدان به در کرد: پس از ویلفرد اوئن[۲۷] دیگر چندان جایی برای امثال والتر رالی نبود. ادبیات انگلیسی بر زمینهٔ ملی‌گرایی پس از جنگ به سوی کسب قدرت پیش تاخت، امّا در عین حال نمایانگر جستجوی طبقهٔ حاکم انگلیس برای دستیابی به راه‌حلهایی روحی بود؛ طبقه‌ای که احساس هویتش شدیداً به لرزه درآمده بود و روانش بر اثر وحشتهایی که از سر گذرانده بود زخمی التیام‌ناپذیر برداشته بود. ادبیات باید به یکباره تسکین‌دهنده و صدیق می‌شد؛ باید به صورت زمینهٔ آشنائی درمی‌آمد که مردان انگلیسی بتوانند بر مبنای آن بار دیگر گرد هم آیند و به جستجوی راه‌حلی در مقابل کابوس تاریخ بپردازند.

۲۶) توتونی: از نژادهای قدیمی آلمان. م

27) Wilfred Owen

معماران رشتهٔ جدید در کیمبریج رویهمرفته افرادی مبرّا از جنایت و گناه رهبری طبقهٔ کارگر انگلیس در جبهه‌های جنگ بودند ف. ر. لیویز در جبهه به عنوان نگهبان بیمارستان نظامی خدمت می‌کرد؛ کوینی دوروتی روت[۲۸]، ک.د. لیویز بعدی، زنی بود برکنار از این قبیل مداخلات، و به هرحال در آغاز جنگ در سنین کودکی به سر می‌برد. آی.ا. ریچاردز پس از اتمام تحصیلات دانشگاهی واردنظام‌شده‌بودشاگردان صاحب نام این پیشگامان، یعنی ویلیام امپسون[۲۹] و ال.سی. نایتس[۳۰] نیز درسال ۱۹۱۴ هنوز کودکانی بیش نبودند. بعلاوه، خاستگاه پیشگامان ادبیات انگلیسی، طبقهٔ اجتماعی دیگری بود غیر از آن که بریتانیا را به جنگ رهنمون ساخت. ف. ر. لیویز فرزند یک فروشندهٔ آلات موسیقی بود؛ ک.د. روت دختر یک جوراب‌باف وبزاز؛ وآی.ا. ریچاردز فرزند یک مدیر کارخانه در چشر[۳۱] بود. ادبیات انگلیسی نه بدست اشراف ناواردی که اوّلین کرسیهای ادبیات را در دانشگاههای سنتی اشغال کردند، بلکه بدست فرزندان خرده بورژوازی ولایتی شکل گرفت. آنها اعضای طبقه‌ای از اجتماع بودند که برای نخستین بار به دانشگاههای سنتی راه می‌یافت، و قادر بود آن دسته از مفروضات اجتماعی را که مبنای داوریهای ادبی بود مشخص کند و به چالش کشد؛ به گونه‌ای که ایثارگران سرآرتور کویلرکوچ قادر به انجام آن نبودند. هیچ‌یک از آنها به بیماری فلج کنندهٔ آموزش ادبیات ناب از نوع کویلرکوچ دچار نبود. ف.ر. لیویز از رشتهٔ تاریخ به ادبیات انگلیسی روی آورده بود، و شاگردش ک.د. روت از روانشناسی و مردم‌شناسی فرهنگی. آی.ا. ریچاردز در علوم ذهنی و اخلاقی تعلیم دیده بود.

این مردان و زنان، در جریان تبدیل ادبیات انگلیسی به رشته‌ای جدی، مفروضات نسل طبقهٔ بالای قبل از جنگ را یکسره کنار گذاشتند. هیچ‌یک از جنبشهای بعدی در ادبیات انگلیسی در پی اتخاذ موضعی این چنین متهورانه و رادیکال برنیامد. در اوائل دههٔ ۱۹۲۰ به هیچ وجه روشن نبود چرا ادبیات

28) Queenie Dorothy Roth
29) william Empson
30) L.C. Knights
31) Cheshire

انگلیسی اصولاً ارزش مطالعه کردن رادارد؛ در اوائل دههٔ ۱۹۳۰ این پرسش تبدیل به آن شده بود که اصولاً چرا باید وقت خود را صرف چیزِ دیگری غیر از این رشته کرد. ادبیات انگلیسی نه تنها موضوعی واجد ارزش مطالعه بود، بلکه رشته‌ای فوق‌العاده متمدن کننده، و عصارهٔ روحی تشکل اجتماعی بود. ادبیات انگلیسی دیگر نه امری تفننی یا احساسی، بلکه عرصه‌ای بود که در آن بنیادی‌ترین پرسشهای مربوط به وجود انسان ــ معنای وجود داشتن به مثابه یک شخص و درگیر بودن در مناسباتی مهم با دیگران، و نیروی زندگی گرفتن از کانون حیاتی اساسی‌ترین ارزشها ــ با برجستگی خیره‌کننده‌ای طرح می‌شد و موضوع عمیقترین موشکافیها قرار می‌گرفت. « اسکروتینی »[۳۲] (بررسی) عنوان مجله‌ای انتقادی بود که در سال ۱۹۳۲ توسط آقا و خانم لیویز انتشار یافت، و هنوز باید تعلق خاطر سرسختانهٔ خود را به محوری بودن اخلاقیات در مطالعهٔ ادبیات انگلیسی، و اعتبار عظیمی که برای کیفیت زندگی اجتماعی به طور کلی قائل بود پشت سرمی‌گذاشت. اعم ازآن که اسکروتینی «موفق» بوده باشد یا «ناکام»، این واقعیت برجای می‌ماند که دانشجویان ادبیات انگلیسی در انگلستان امروز، خواه بدانند یا نه، «لیویزیند» و به گونه‌ای گریزناپذیر در نتیجهٔ آن مداخلهٔ تاریخی تغییر کرده‌اند؛ گرچه می‌توان میان تعصب ضد-لیویزی تثبیت ادبیات و لحن نیشدار جنبش اسکروتینی به بحث پرداخت. امروزه همان‌قدر که لازم نیست برای اثبات قبول کوپرنیک کارت عضویت داشت، درمورد لیویزی بودن نیز چنین است: وارد کردن جریان خون مطالعات انگلیسی در شریان انگلستان ازسوی این جریان همانند عمل کوپرنیک در تغییر اعتقادات اخترشناختی ما، به چنان خرد انتقادی خودانگیخته و عمیقی در باورهای ما تبدیل شده است که چرخیدن زمین به دور خورشید. همین که «بحث لیویز» دیگر کاملاً مرده است شاید مهمترین نشانهٔ پیروزی اسکروتینی باشد.

آنچه آقا و خانم لیویز می‌گفتند این بود که اگر نظرِ هواداران سرآرتور

32) Scrutiny

کویلرکوچ به کرسی بنشیند، نقد ادبی در چنان مسیر تاریخی قرار خواهد گرفت که اهمیت ذاتی آن چیزی بیش از ترجیح سیب‌زمینی بر گوجه فرنگی نخواهد بود. آنها در مقابل این «ذائقه» بوالهوسانه، بر محوری بودن تحلیل انتقادی دقیق و توجّه منظم به «واژگان متن» تأکید می‌کردند. طرح این دیدگاه از سوی آنها به دلایل صرفاً فنّی یا زیبایی‌شناختی نبود، بلکه از آن جا ناشی می‌شد که با بحران روحی تمدن جدید نزدیکترین رابطه را داشت. اهمیت ادبیات نه تنها در خود آن، بلکه در این واقعیت نهفته بود که انرژی خلاقی را که در جامعهٔ «تجاری» جدید همواره و همه جا در موضعی دفاعی قرار داشت در خود گرد می‌آورد. در ادبیات، و شاید تنها در ادبیات بود که احساسی اساسی درمورد کاربردهای آفرینشگرانهٔ زبان هنوز خود را نشان می‌داد، و این همه در مقابل بی‌ارزش کردن فرهنگ و زبان سنتی قرار می‌گرفت که به وضوح در «جامعهٔ انبوه»[۳۳] به چشم می‌خورد. کیفیت زبان یک جامعه، گویاترین شاخص کیفیت زندگی شخصی و اجتماعی آن به شمار می‌آمد: جامعه‌ای که از ارزشگذاری بر ادبیات دست کشیده بود، به گونه‌ای مرگبار راه را بر انگیزه‌هائی که بهترین عناصر تمدن بشری را آفریده و حفظ کرده بود می‌بست. در آداب و رسوم انگلستان متمدن قرن هجدهم، یا در جامعهٔ کشاورزی «ارگانیک» و «طبیعی» قرن هفدهم، شکلی از زندگی قابل تشخیص بود که مشخصاً بدون آن جامعهٔ صنعتی نوین خشک می‌شد یا می‌مرد.

در اواخر دههٔ ۱۹۲۰ و در دههٔ ۱۹۳۰ دانشجوی یکی از رشته‌های ادبیات انگلیسی بودن در کیمبریج، بدین معنا بود که شخص در این یورش جدلی و خوشدلانه علیه مبتذل‌ترین جنبه‌های سرمایه‌داری صنعتی درگیر شود. دانستن این مطلب ارجدار بود که دانشجوی ادبیات انگلیسی بودن نه‌تنها ارزشمند است، بلکه مهمترین شیوهٔ زندگی قابل تصور به شمار می‌رود، و این یعنی آن که شخص به شیوهٔ فروتنانهٔ خود، در بازگرداندن جامعهٔ قرن بیستم به مسیر

33) mass society

اجتماع «ارگانیک» قرن هفدهم انگلستان سهم داشت، و نیز آن که بر پیشرفته‌ترین قلّهٔ تمدن حرکت می‌کرد. کسانی که متواضعانه به کیمبریج آمده بودند به این امید که به مطالعهٔ چند شعر و رمان بپردازند به زودی از توهّم به درآمدند: ادبیات انگلیسی صرفاً رشته‌ای در میان رشته‌های دیگر نبود، بلکه اصلی‌ترین رشته بود و در مقیاسی بی‌حد و حساب برفراز قانون، علم، سیاست، فلسفه یا تاریخ قرار می‌گرفت. اسکروتینی با بی‌میلی می‌پذیرفت که این رشته‌ها جای خاص خود را دارند، امّا این جایگاه را سنگ محک ادبیات تعیین می‌کرد که بیشتر حکم مکاشفه‌ای روحی و همسنگ با سرنوشت تمدن را داشت تا رشته‌ای دانشگاهی. اسکروتینی با تهوری نفس‌گیر، نقشهٔ ادبیات انگلستان را دوباره و به شیوه‌ای ترسیم کرد که نقد هرگز به طور کامل از چارچوب آن خارج نشد. شاهراه اصلی این نقشه از چاوسر، شکسپیر و جانسون به شاعران دورهٔ جیمز اوّل (جیکوبین‌ها)[۳۴] و نیز شاعران متافیزیک گرا[۳۵] و بونیان، پوپ، ساموئل جانسون، بلیک، وردزورث، کیتس، آستین، جورج الیوت، هاپکینز، هنری جیمز، جوزف کنراد، تی.اس. الیوت و دی.اچ. لارنس می‌گذشت. ادبیات انگلیسی چیزی بود متشکل از اسپنسر، درایدن، نمایشنامهٔ دورهٔ بازگشت، دفو، فیلدینگ، ریچاردسون، استرن، شلی، بایرون، تنیسون، براونینگ، اغلب رمان‌نویسان ویکتوریایی، جویس، وولف و غالب نویسندگان پس از د.هـ. لارنس. اینها بر روی هم شبکه‌ای از جاده‌های «ب» را تشکیل می‌دادند که این جا و آن جا در تعداد زیادی کوچهٔ بن‌بست پراکنده می‌شدند. دیکنز ابتدا خارج از این مجموعه بود و سپس در آن جای گرفت. «ادبیات انگلیسی» با در نظر گرفتن امیلی برونته در حاشیه، شامل دو و نیم نفر زن نیز بود و غالباً همهٔ نویسندگان آنها را محافظه‌کاران تشکیل می‌دادند.

اسکروتینی با نفی ارزشهای «ادبی» صرف، بر این نکته پافشاری می‌کرد که چگونه کسی که به ارزشیابی آثار ادبی می‌پردازد، عمیقاً در چارچوب

34) Jacobeans 35) Metaphysicals

داوریهای ژرفتری دربارهٔ ماهیت تاریخ و جامعه به طور کلی اسیر است. در مواجهه با آن رهیافتهای انتقادی که کالبدشکافی متون ادبی را به نوعی ناپسند می‌شمرد و آن را اقدامی مشابه با آسیب رساندن به جسم در قلمرو ادبی به شمار می‌آورد، ارائه موشکافانه‌ترین تحلیل از این قبیل چیزهای مقدس را توصیه می‌کرد. هراسان از این فرض راحت‌طلبانه که کلیهٔ آثاری که به انگلیسی زیبا نوشته شده باشند کم و بیش شبیه به یکدیگرند، بر دقیقترین فرق‌گذاری میان کیفیتهای ادبی مختلف تأکید می‌کرد: بعضی آثار «برای زندگی به وجود آمده بود»، حال آن که برخی دیگر مطمئناً چنین نبود. لیویز در نخستین سالهای کار خود، بی‌تاب از زیبایی‌شناسی انزواطلب نقد رسمی، نیاز به پرداختن به مسائل اجتماعی و سیاسی را احساس کرد: وی حتی در مقطعی محتاطانه پذیرای شکلی از کمونیسم اقتصادی شد. اسکروتینی فقط یک نشریه نبود، بلکه کانون جهادی اخلاقی و فرهنگی به شمار می‌رفت: پیروان آن باید برای مبارزه به مدارس و دانشگاهها می‌رفتند و از طریق مطالعهٔ ادبیات به پرورش آن نوع از واکنشهای اخلاقی جدی، غنی، پیچیده، بلوغ‌یافته و تمیزدهنده (اصطلاحات کلیدی اسکروتینی) می‌پرداختند که تداوم «بقای» افراد را در جامعه‌ای مکانیکی که سرشار از رمانس‌های بیهوده، و مبتلا به از خودبیگانگی نیروی کار، تبلیغات مبتذل و رسانه‌های همگانی عوام‌زده بود میسر سازد.

من واژهٔ «بقا» را به کار می‌برم زیرا سوا از بازی مختصر لیویز با «شکلی از کمونیسم اقتصادی»، هیچگاه عملاً توجّهی جدی به تلاش جهت تغییر چنین جامعه‌ای مبذول نشد، آنچه که بیشتر مطرح بود نه تکاپو جهت دگرگون کردن جامعه‌ای مکانیکی که این فرهنگ سترون را بار آورده بود، بلکه ایستادگی در مقابل آن بود. در این مفهوم می‌توان ادعا کرد که اسکروتینی از همان آغاز امید خود را وانهاده بود. تنها شکلی از تغییر که به آن می‌اندیشید آموزش بود: پیروان اسکروتینی امیدوار بودند با راهیابی به مؤسسات آموزشی، این‌جا و آن‌جا در میان افراد برگزیده بذر نوعی حساسیت ارگانیک و غنی را

بکارند، و سپس آنها این حساسیت را به دیگران منتقل سازند. لیویز در اعتقاد به آموزش، میراثدار حقیقی ماتیو آرنولد بود. امّا از آن جا که تعداد این قبیل افراد اندک بود و دور از یکدیگر می‌زیستند، باتوجه به اثرات موذیانهٔ «تمدن انبوه»[۳۶]، تنها امید واقعی آن بود که اقلیتی پرورش‌یافته و رزمنده، مشعل فرهنگ را در سرزمین لم‌یزرع معاصر فروزان نگاهدارد و آن را از طریق شاگردانش به دوران شکوفایی منتقل سازد. درمورد این که آموزش دارای آن چنان قدرت دگرگونسازی باشد که آرنولد و لیویز اعتقاد داشتند، تردیدهایی جدی وجود دارد. آموزش در نهایت بخشی از جامعه است نه راه‌حلی در مقابل آن؛ و همان‌طور که زمانی مارکس مطرح کرده است، آموزش‌دهندگان را چه کسی آموزش خواهد داد؟ به هرحال، اسکروتینی از این «راه‌حل» ایده‌آلیستی پشتیبانی کرد زیرا از تأمل در باب راه‌حلی سیاسی بیزار بود. به کار گرفتن دروس انگلیسی در خدمت هوشیار کردن دانش‌آموزان نسبت به مانوورهای تبلیغاتی یا فقر زبانی رسانه‌های همگانی کار مهمی است، و یقیناً مهمتر از آن است که آنها را واداریم سرود «به پیش ای سواره نظام سبکُ سلاح»[۳۷] را حفظ کنند. اسکروتینی در واقع این قبیل «مطالعات فرهنگی» را در انگلستان پایه‌ریزی کرد، و این یکی از ماندگارترین دستاورهای آن است. اما این امکان نیز وجود دارد که به دانش‌آموزان خاطرنشان کرد که تبلیغات رسانه‌های همگانی فقط به دلیل انگیزهٔ سود است که در شکل کنونی خود وجود دارند. فرهنگ «انبوه»، محصول اجتناب‌ناپذیر جامعهٔ «صنعتی» نیست، بلکه زادهٔ شکل خاصی از صنعتگرایی است که تولید را بیشتر برای سود سازمان می‌دهد تا استفاده، وبیشتر، آنچه را که باید بفروشد مدنظر دارد تا آنچه ارزشمند است. دلیلی وجود ندارد که فرض کنیم یک‌چنین نظم اجتماعی قابل تغییر نیست؛ امّا دگرگونیهای لازم بسی فراتر از مطالعهٔ دقیق «شاه‌لیر» خواهد بود. طرح کلی اسکروتینی در عین حال که به لحاظ تندروی مو بر بدن انسان راست می‌کرد واقعاً بیهوده بود. به گفتهٔ زیرکانهٔ یکی از مفسران، از دیدگاه اسکروتینی

36) mass civilization 37) The charge of the light barigade

این احساس وجود داشت که می‌توان با مطالعهٔ دقیق مانع از سقوط غرب شد(۱۶). آیا به واقع حقیقت داشت که ادبیات می‌تواند اثرات کرخ کنندهٔ کار صنعتی و بی‌فرهنگی رسانه‌های همگانی را به عقب‌نشینی وادار سازد؟ این احساس که شخص با خواندن آثارِ هنری جیمز در زمرهٔ پیشاهنگان اخلاقی تمدن قرار می‌گرفت بیشک تسلی بخش بود؛ اما دربارهٔ همهٔ آن کسانی که آثار هنری جیمز را نخوانده بودند و حتی نام او را هم نشنیده بودند، و بیشک رضامندانه به گور می‌رفتند بدون آن که بدانند او آمده و رفته است چه باید گفت؟ این دسته از مردم یقیناً اکثریت اجتماعی عظیمی را تشکیل می‌دادند؛ آیا آنها به لحاظ اخلاقی بی‌عاطفه، از نظر انسانی مبتذل و از جهت قوهٔ تخیل ورشکسته بودند؟ شاید در این جا والدین یا دوستان شخص مدنظر بوده‌اند و لذا نیاز به اندکی مدارا بوده است. بسیاری از این مردم به لحاظ اخلاقی جدی و به قدر کافی حساس بودند: بسیاری از این مردم تمایل خاصی به قتل و غارت و چپاول نداشتند، و حتی اگر هم این کارها را می‌کردند نسبت دادن این کار به نخواندن آثارِ هنری جیمز قابل قبول به نظر نمی‌رسید. آرمان اسکروتینی به ناگزیر نخبه‌گرایانه بود: گویای جهل و بی‌اعتمادی عمیق نسبت به استعداد کسانی که فرصت کافی برای مطالعهٔ ادبیات انگلیسی در دانینگ کالج[۳۸] نصیبشان نشده بود. مردم «معمولی» فقط درصورتی قابل قبول به نظر می‌رسیدند که یا گاوچران قرن هفدهم باشند یا بومیان «زنده» استرالیا.

امّا مسئلهٔ دیگری نیز وجود داشت که کم و بیش عکس این مسئله بود. زیرا اگر همهٔ آنهایی هم که قادر نبودند دنبالهٔ سطری را در سطر دیگر بخوانند پست و کثیف نبودند، پس همهٔ آنهائی که قادر به چنین کاری بودند لزوماً از خلوص اخلاقی برخوردار نبودند. در حقیقت کسان بسیاری بودند که در فرهنگ پیشرفته تبحر داشتند، اما یک دهه یا بیشتر پس از آغاز انتشار اسکروتینی آشکار شد که این مطلب مانع از آن نشده است که بعضی از آنها در فعالیتهایی از قبیل کشتار یهودیان در اروپای مرکزی مباشرت داشته باشند.

38) Downing College

نقطهٔ قوت نقد لیویزی این بود که توانست پاسخی برای پرسش چرا باید ادبیات خواند، بیابد؛ کاری که سروالتر رالی موفق به انجام آن نشد. پاسخ به اختصار آن بود که شما را به انسان بهتری تبدیل می‌کند. دلایل اندکی می‌توان یافت که متقاعدکننده‌تر از این پاسخ باشد. هنگامی که چند سال پس از بنیانگذاری اسکروتینی نیروهای متفقین به اردوگاههای اسرای جنگی یورش بردند تا فرماندهانی را که ساعات فراغت خود را با مطالعهٔ اثری از گوته سپری می‌کردند دستگیر کنند، آشکار شد که یک نفر باید تبیینی برای این عمل ارائه کند. اگر مطالعهٔ ادبیات شخص را به انسان بهتری تبدیل می‌کرد، حتی تصور وقوع این رویداد نیز نادرست می‌نمود. این امکان وجود داشت که شخص در «سنت بزرگ» رمان انگلیسی به تفحص بپردازد و معتقد باشد که با انجام این کار در مقابل پرسشهایی واجد ارزشهای بنیادین قرار خواهد گرفت ــ پرسشهایی که با زندگی تلف شدهٔ مردان و زنان در کار بی‌حاصل در کارخانه‌های سرمایه‌داری صنعتی ارتباطی حیاتی داشت. اما قابل درک بود که با انجام این کار، در عین حال ارتباط خود را با این مردان و زنان می‌برید؛ مردان و زنانی که شاید به سختی می‌توانستند تأثیر نوعی قافیهٔ شعری را بر یک جنبش تعادل جویندهٔ مادی درک کنند.

شاید در این جا ذکر منشاء طبقاتی معماران رشتهٔ ادبیات انگلیسی که همگی از لایه‌های پائین طبقه متوسط برخاسته بودند بی‌مناسبت نباشد. اسکروتینی‌های نانکنفورمیست، ولایتی، سختکوش و اخلاقاً با وجدان، در اثبات تفنن‌گرایی مبتذل آقایان انگلیسی طبقهٔ بالا که نخستین کرسیهای ادبیات را در دانشگاههای کهن اشغال کرده بودند، مشکلی نداشتند. این آقایان از نوع آنها نبودند: آنها در مقام نخبگانی اجتماعی که مردم خود را از دانشگاههای قدیمی کنار گذاشته بودند، کسانی نبودند که فرزند یک کفاش یا دختر یک بزاز تمایل خاصی به حفظ حرمتشان داشته باشد. اما طبقهٔ متوسط پائین اگر نسبت به اشرافیت فرسوده‌ای که بر بالای سرش موعظه می‌کند خصومتی عمیق دارد، در عین حال به شدت می‌کوشد که خود را از طبقهٔ

کارگری که پائین‌تر از او قرار گرفته و همواره خطر فرو افتادن به آن را دارد، متمایز سازد. اسکروتینی از درون این دوگانگی اجتماعی سر برمی‌آورد: در مقابل مؤسسهٔ ادبی دانشگاهی،تندرو، و با تودهٔ مردم همفکر بود. نگرش خشماگین آنها به «معیارها»، اشراف متفنن را به چالش می‌کشید؛ اشرافی که احتمالاً والتر سویج لاندور[۳۹] را در سبک و سیاق خود همان‌قدر جذاب تلقی می‌کردند که جان‌میلتون را؛ درست مقارن با ایامی که اسکروتینی برای کسانی که مایل به زورآزمایی در این عرصه بودند گذراندن آزمونهای کاملی را پیشنهاد کرده بود. مزیت این دیدگاه، ایثار تمام و کمال در راه هدفی بود که ازسویی درحدّ چشیدن شراب تنزل نکرده باشد و ازسوی دیگر به دامان ابتذال «عامیانه» نیفتاده باشد. زیان آن نیز ابتلا به نوعی انزواگرایی رشد درونی بود: اسکروتینی به سنگر دفاعی برگزیدگانی تبدیل شده بود که مانند رمانتیکها خود را در «مرکز» تلقی می‌کردند و حال آن که در حاشیه قرار داشتند، خود را کیمبریج «واقعی» می‌دانستند، و حال آن که کیمبریج واقعی از اعطای کرسیهای خود به آنها امتناع می‌کرد، و خود را پیشاهنگان تمدن می‌دانستند درحالی که با تأسف نسبت به گذشته، کلیت ارگانیک کارگران کشاورزی استثمارشدهٔ قرن هفدهم را فریاد می‌کردند.

به گفتهٔ رایموند ویلیامز[۴۰]، تنها واقعیت قطعی دربارهٔ جامعهٔ ارگانیک این است که چنین جامعه‌ای دیگر برای همیشه سپری شده است(۱۷). جوامع ارگانیک صرفاً اسطوره‌هایی مناسب برای به شلاق کشیدن زندگی مکانیکی سرمایه‌داری صنعتی نوین‌اند. طرفداران اسکروتینی که قادر نبودند در مقابل این نظم اجتماعی بدیلی سیاسی قرار دهند، به جای آن بدیلی «تاریخی» را عرضه داشتند؛ کاری که پیش ازآنها رمانتیکها کرده بودند. البته آنها مصّر بودند که بازگشت واقعی به عصر طلایی امکانپذیر نیست؛ و این ادعایی بود که غالباً تمام نویسندگان انگلیسی که بر نوعی ناکجاآباد تاریخی تأکید داشتند حتماً بیان می‌کردند. جایی که جامعهٔ ارگانیک برای لیویزی‌ها

39) Walter Savage Landor 40) Raymond Williams

درنگ می‌کرد، در کاربردهای معینی از زبان انگلیسی بود. زبان جامعهٔ بازرگانی خشک و بیروح بود: این زبان پیوند خود را با ریشه‌های زندهٔ تجربهٔ ملموس از دست داده بود. امّا در نوشتهٔ انگلیسی «واقعی»، زبان به درستی چنین تجربهٔ ملموسی را منعکس می‌کرد: ادبیات انگلیسی حقیقی به لحاظ کلامی غنی، پیچیده، ملموس و ویژه بود، و بهترین شعر، به بیانی کاریکاتورگونه، شعری بود که اگر به صدای بلند خوانده می‌شد، صدایش می‌توانست بیشتر شبیه به صدای جویدن یک سیب باشد. «سلامت» و «سرزندگی» چنین زبانی از تمدنی «سالم» سرچشمه می‌گرفت: کلیت خلاّقی را مجسم می‌کرد که به لحاظ تاریخی سپری شده بود، و لذا مطالعهٔ ادبیات تجدید پیوندی زنده با ریشه‌های هستی خویش بود. ادبیات به مفهومی یک جامعهٔ ارگانیک بود که تماماً به خود او تعلق داشت: اهمیت ادبیات در آن بود که از یک ایدئولوژی اجتماعی جامع هیچ چیز کم نداشت.

عقیدهٔ لیویزی به «جوهر ذاتی انگلیسی»[۴۱] ــ این باور که انواعی از انگلیسی، انگلیسی‌تر از انواع دیگر است ــ نوعی روایت خرده بورژوایی از ملیت‌پرستی طبقهٔ بالا بود که کمک کرده بود تا در وهلهٔ اوّل ادبیات انگلیسی زاده شود. از سال ۱۹۱۸ به بعد، یعنی هنگامی که نظامیان پیشین و دانشجویان طبقهٔ متوسطِ برخوردار از کمک دولت شروع به تصفیه اخلاقیات آکسفورد- کیمبریجی مدارس عمومی کردند، این قبیل میهن‌پرستی افراطی دیگر کمتر به چشم می‌خورد، و «زبان اصیل انگلیسی» بدیلی وطنی و معتدلتر در مقابل آن بود. انگلیسی به عنوان یک رشته تا اندازه‌ای ناشی از چرخش تدریجی آهنگ طبقاتی در فرهنگ انگلیسی بود: «زبان اصیل انگلیسی» بیش از آن که به اهتزاز پرچم امپریالیستی مربوط باشد، به رقص روستائی مربوط بود؛ و بیشتر مقوله‌ای روستایی، عامه‌پسند و ولایتی بود تا مادرشهری[۴۲] و اشرافی. با وجود این، اگر این کیفیت از جهتی پوستِ مفروضات ملایم سروالتر رالی را می‌کند، از جهتی دیگر با آنها همدست بود. نوعی

41) essential Englishness 42) metropolitan

ملیت‌پرستی بود که به دست طبقهٔ اجتماعی جدیدی قالب‌ریزی شده بود، طبقه‌ای که با کمی تقلا می‌توانست ریشهٔ خود را بیشتر در «مردم انگلیسی» جان‌بونیان ببیند تا یک کاست حاکم پر افاده. کار آنها حراست از سرزندگی سترگ انگلیسی شیکسپیری از گزند روزنامهٔ دیلی هرالد[۴۳]، یا زبانهای بد یمنی از قبیل فرانسوی بود که در آن کلمات به درستی معنای خود را منعکس نمی‌کردند. این تصور کلی از زبان بر نوعی تقلیدگرایی خام استوار بود: نظریه این بود که کلمات هنگامی در سالمترین وضع خود هستند که به شرایط اشیاء نزدیک شوند، و بدین ترتیب دیگر اصولاً خاصیت کلمه بودن را واگذارند. زبان از خود بیگانه یا تباه می‌شود مگر آن که خود را از بافتهای مادی تجربهٔ عملی بینبارد و سرشار از عصاره‌های پر برکت زندگی حقیقی باشد. مجهز بودن این نظریه به زبان انگلیسی اصیل و اعتماد به آن باعث می‌شد که نویسندگان لاتین زده و لفظاً جدا از عینیت (میلتون، شلی) از درگاه رانده شوند و در عوض به نویسندگانی که «شدیداً عین‌گرا» هستند (دان، هاپکینز) جایگاهی رفیع داده شود. طرح مسئله به این صورت نبود که این تغییر نقشهٔ عرصهٔ ادبیات صرفاً **ساختمان** مستدلی از یک سنت و ملهم از پیشداوریهای ایدئولوژیکی تلقی شود: احساس می‌شد که این قبیل نویسندگان دقیقاً جوهر انگلیسی اصیل را عرضه می‌دارند.

در واقع نقشهٔ ادبی قبلاً و در جایی دیگر توسط منتقدی که بر لیویز تأثیری عظیم بر جای گذاشت ترسیم شده بود. در سال ۱۹۱۵ تی. اس. الیوت به لندن آمده بود، و او فرزند یک خانوادهٔ اشرافی سن‌لوئیس بود که نقش سنتی رهبری فرهنگیش را طبقهٔ متوسط صنعتی کشور خودش درنوردیده بود(۱۸). الیوت که مانند اسکروتینی از سترونی معنوی سرمایه‌داری صنعتی بیزار بود، دریچهٔ بدیلی دیگر را به روی اهالی قدیمی جنوب آمریکا ــ گروه دیگری که هنوز در توهم جامعهٔ ارگانیک بسر می‌برد و خون و نژاد هنوز هم مورد توجهش بود ــ گشود. الیوت درحالی که از نظر فرهنگی جابه‌جا شده بود و در انگلستان ارثیه‌ای

43) Daily Herald

معنوی نداشت وارد این کشور شد و سنت ادبی آن را چنان زیر و رو کرد که این کار اورا «بلندپروازانه‌ترین فتحی که گوئی امپریالیسم فرهنگی می‌تواند در قرن حاضر پدید آورد»(۱۹) توصیف کرده‌اند. شاعران متافیزیک‌گرا و نمایشنامه‌نویسان عصر جیمز اوّل به یکباره ترفیع مقام یافتند؛ میلتون و رمانتیک‌ها به تندی نزول کردند؛ و وارد کردن گلچین محصولات اروپایی، از جمله نمادگرایان فرانسوی، آغاز شد.

این جریان مانند مورد اسکروتینی از نوعی ارزیابی مجدد «ادبی» بسیار بیشتر بود: بازتاب چیزی کمتر از تفسیر سیاسی کامل تاریخ ادبیات انگلیسی نبود. در اوائل قرن هفدهم، هنگامی که سلطنت مطلقه و کلیسای انگلیکان هنوز درحال شکوفا شدن بودند، شعرایی مانند جان‌دان و جورج هربرت (هردو انگلیکان‌های محافظه‌کار) وحدتی از قریحه یا آمیزهٔ ساده‌ای از اندیشه و احساس را به نمایش می‌گذاشتند. زبان در تماس مستقیم با تجربهٔ حسی قرار داشت، اندیشه «در رأس احساسها قرار داشت»، و داشتن یک فکر به اندازهٔ بوئیدن یک گل سرخ مادی بود. در پایان قرن، ادبیات انگلیسی از این وضعیت بهشتی هبوط کرد. در نتیجهٔ یک جنگ داخلی خشونت‌بار، شاه سر خود را از دست داد، پوریتانیسم طبقهٔ پائین، کلیسا را از هم گسیخت، و نیروهایی که باید جامعهٔ دنیوی نو، یعنی علم، دمکراسی، عقلگرائی و فردگرایی اقتصادی را پی‌ریزی می‌کردند در رأس قرار گرفتند. پس حدوداً از دورهٔ آندرو مارول[۴۴] به بعد سراسر مسیر سرازیری بود. در قرن هفدهم بود که نوعی «از هم گسیختگی قریحه» رخ نمود، گرچه الیوت درمورد تاریخ دقیق آن مطمئن نیست: اندیشیدن دیگر شبیه بوئیدن نبود، رابطهٔ زبان و تجربه سست شد و حاصلِ کار، مصیبت ادبی جان‌میلتون بود که زبان انگلیسی را در قالب آئینی خشک، زیبائی‌زدائی‌کرد. البته میلتون یک انقلابی پوریتن نیز بود و این موضوع احتمالاً با بیزاری الیوت از او کاملاً بی‌ارتباط نبوده است؛ در حقیقت میلتون بخشی از سنت رادیکال نانکنفورمیست انگلستان بود که ف.ر. لیویز محصول آن بود، و

44) Andrew Marvell

بدین ترتیب تائید سریع لیویز از قضاوت الیوت دربارهٔ «بهشت گمشده»[۴۵] بویژه طنزآمیز است. پس از میلتون تفکیک قریحهٔ انگلیسی به دو نیمهٔ جداگانه ادامه یافت: بعضی شاعران می‌توانستند فکر کنند اما احساس نداشتند، حال آن که گروهی دیگر احساس داشتند اما نمی‌توانستند بیندیشند. ادبیات انگلیسی در قالب مکتبهای رمانتیک و ویکتوریا رو به انحطاط گذاشت: در این شرایط بدعتهایی از قبیل «نبوغ شاعرانه»، «شخصیت» و «انوار درونی»[۴۶]، یعنی کلیهٔ آموزه‌های آشوب‌طلبانهٔ جامعه‌ای که اعتقاد جمعی خود را از دست داده و به فردگرایی منحرفی دچار شده بود، شدیداً مورد تعرض قرار گرفت. تنها پس از ورود ت.امس. الیوت به صحنه بود که ادبیات انگلیسی نیرویی تازه گرفت.

در واقع آنچه الیوت به آن حمله می‌کرد کل ایدئولوژی لیبرالیسم طبقهٔ متوسط، یعنی ایدئولوژی رسمی حاکم در جامعهٔ سرمایه‌داری صنعتی بود. لیبرالیسم، رمانتیسیسم، پروتستانتیسم و فردگرایی اقتصادی، جملگی جزمهای گمراه‌کنندهٔ کسانی است که از باغ خوشبختی جامعهٔ ارگانیک اخراج شده‌اند، بدون آن که بجز منافع فردی ناچیز خود، چیزی برای توسل جستن داشته باشند. راه‌حل خودِ الیوت، نوعی اقتدارگرایی راست‌روانهٔ افراطی است: مردان و زنان باید «شخصیتها» و عقاید جزیی خویش را فدای نظمی غیرشخصی نمایند. این نظم غیرشخصی در عرصهٔ ادبیات همان سنت است(۲۰). سنت ادبی الیوت نیز مانند هر سنت ادبی دیگری فوق‌العاده دست‌چین شده است: در حقیقت به نظر می‌رسد که اصل حاکم بر نظریهٔ او بیش از آن که ناظر بر آثار دارای ارزش جاودانی گذشته باشد، پرداختن به آثاری است که الیوت را در تصنیف شعر خویش یاری می‌دهند. باری این ساختمان خودسرانه به گونه‌ای متناقض با رنگی از نیروی اقتدار مطلق درآمیخته است. آثار بزرگ ادبیات درمیان خود نظم ایده‌آل مشترکی به وجود می‌آورند که گاه و بیگاه با ورود یک شاهکار (ص ۷۰) جدید بار دیگر

45) Paradise Lost 46) inner light

تعریف می‌شوند. کلاسیکهای موجود در چارچوب فضای محدود سنت، مؤدبانه موضع خود را تغییر می‌دهند تا نو رسیده جای خود را پیدا کند، و در پرتو آن، خود نیز متفاوت با قبل به نظر می‌رسند؛ امّا از آن‌جا که این نو رسیده به هرحال باید در اصول به نوعی در چارچوب کلی سنت مندرج باشد تا بتواند جواز قبول بگیرد، ورود آن به تحکیم ارزشهای اصلی سنت کمک خواهد کرد. به عبارت دیگر، سنت هیچگاه به خواب نمی‌رود: آثار عمده‌ای را که هنوز نوشته نشده‌اند به گونه‌ای رازآمیز پیش‌بینی کرده است، و گرچه این آثار به محض آن که آفریده شدند به ارزیابی مجدد خودِ سنت می‌پردازند، با این همه بدون هرگونه کوششی در دل سنت جذب می‌شوند. یک اثر ادبی فقط با حضور در سنت است که اعتبار پیدا می‌کند، درست همان‌طور که رستگاری یک مسیحی فقط با زیستن در خداوند میسر است؛ همهٔ اشعار می‌توانند ادبیات باشند امّا بسته به آن که سنت در درون آنها جاری باشد یا نه فقط بعضی از آنها ادبیات‌ترآند. این قضیه نیز مانند لطف الهی، امری مرموز است: سنت، مانند قادر متعال یا فرمانروائی مطلق و بوالهوس گاهی اوقات لطف خود را از آثار ادبی «بزرگ» و پر آوازه دریغ می‌کند و در عوض آن را شامل حال متن کوچک و ناچیزی می‌کند که در دور دستهای تاریخ مدفون شده است. عضویت در این باشگاه فقط با دعوت امکانپذیر است: بعضی نویسندگان مانند تی.اس. الیوت، به این کشف نائل می‌شوند که سنت (یا «ذهن اروپایی»، نامی که الیوت گاهی بر آن می‌نهد) در درون آنها سیلان پیدا می‌کند، امّا در این جا نیز مانند مورد شمول لطف الهی، مسئلهٔ شایستگی شخصی در میان نیست، و شخص نمی‌تواند به این یا آن طریق کار زیادی صورت دهد. بدین ترتیب، عضویت در سنت به شخص این امکان را می‌دهد که به یکباره هم اقتدارگرا باشد و هم فروتنانه نفس خود را انکار کند، آمیزه‌ای که الیوت بعداً با عضویت در کلیسای مسیحی امکانپذیری بیشتر آن را نیز درک کرد.

مدافعهٔ الیوت از اقتدار، در عرصهٔ سیاسی اشکال گوناگونی به خود گرفت.

وی با جنبش نیمه فاشیستی «عمل فرانسوی»[۴۷] به مغازله پرداخت و اشاراتی بالنسبه منفی نیز به یهودیان کرد. پس از گرویدن به مسیحیت درمیانهٔ دههٔ ۱۹۲۰ به دفاع از جامعه‌ای عمدةً روستایی پرداخت که معدودی «خانوادهٔ بزرگ» و گروه کوچکی از روشنفکران نخبهٔ الهیات، مانند خود او، بر آن حکومت کنند. بیشتر مردم در چنین جامعه‌ای باید مسیحی می‌بودند، امّا چون برآورد الیوت از این که بیشتر مردم بتوانند اصولاً عقیده‌ای داشته باشند فوق‌العاده محافظه کارانه بود، این ایمان مذهبی می‌بایست به طور عمده ناآگاهانه باشد و در آهنگ گردش فصول متجلی گردد. این اکسیر رستگاری جامعهٔ نوین تقریباً در همان ایّامی به جهان عرضه می‌شد که نظامیان هیتلر به سوی لهستان پیش می‌تاختند.

از نظر الیوت، مزیت زبانی که کاملاً با تجربه درآمیخته بود این بود که به شاعر امکان می‌داد تجریدات بیروح تفکر عقلگرایانه را پشت سر بگذارد و خوانندگان خود را از رهگذر «قشر مغز، دستگاه عصبی، و آثار گوارشی»(۲۱) تسخیر کند. شعر، وسیله‌ای برای مشغول کردن ذهن خواننده نبود: این که منظور شاعر واقعاً چه بوده است اهمیتی نداشت، و خود الیوت اعتراف می‌کرد که از تفسیرهای آشکارا عجیب و غریبی که از آثار خود او به عمل آمده به هیچ‌وجه ناراحت نشده است. معنا نواله‌ای است که به خواننده داده می‌شود تا درحالی که شاعر دزدانه به شیوه‌هایی مادی‌تر و ناآگاهانه‌تر روی او کار می‌کند، در گیجی باقی بماند. الیوتِ عالم، و مصنف اشعار دشوار روشنفکری در واقع تمامی سرزنشی را که به ذهنیت هر خردستیز راستگرایی تعلق می‌گیرد آشکار ساخت. او به زیرکی دریافت که زبان عقلگرایی لیبرال طبقهٔ متوسط به پایان رسیده است: هیچکس تمایل چندانی نداشت که باز هم با گفتگو دربارهٔ «پیشرفت» یا «خرد» متقاعد شود، بویژه در شرایطی که میلیونها جسد در میدانهای نبرد اروپا بر زمین افتاده بود. لیبرالیسم طبقهٔ متوسط شکست خورده بود، و شاعر باید با ابداع زبانی حسی که امر «ارتباط مستقیم با اعصاب را

47) Action Francaise

میسر سازد» این تصورات منسوخ را کنار می‌گذاشت. او باید واژه‌ها را با «شبکه‌ای از ریشه‌های حساسی که به عمیقترین ترسها و آرزوها می‌رسید» انتخاب می‌کرد،(۲۲) یعنی به تصویرهای مبهم و وسوسه‌گری که در آن لایه‌های «اولیه‌ای» نفوذ می‌کرد که همهٔ مردان و زنان به یکسان تجربه کرده بودند. باری، شاید این جامعهٔ ارگانیک بود که به حیات خود ادامه می‌داد، گرچه فقط در قالب ناخودآگاهی دسته جمعی؛ شاید نمادها و آهنگهای عمیق و خاصی در روان انسان وجود داشت، صوری مثالی که در سراسر تاریخ تغییرناپذیر برجای می‌ماند و شعر باید آن را لمس و احیاء می‌کرد. بحران جامعهٔ اروپایی ــ جنگ جهانی، کشمکش طبقاتی شدید، و ناکامی اقتصادهای سرمایه‌داری ــ با پشت کردن کامل به تاریخ و گذاشتن اسطوره به جای آن قابل حل خواهد بود. به گفتهٔ فیشرکینگ در ژرفنای سرمایه‌داری مالی، تصاویر برجسته‌ای از تولد، مرگ و رستاخیز نهفته است که انسانها می‌توانند در آن به کشف هویتی مشترک نائل آیند. الیوت بر این اساس در ۱۹۲۲ شعر «سرزمین سترون»[۴۸] را سرود که در آن آئین‌های باروری، کلیدرستگاری غرب را در دست دارند. فنون پیشاهنگ و تکان‌دهندهٔ او در خدمت واپسگراترین مقاصد قرار گرفت: خودآگاهی معمول کنار گذاشته شد تا در خواننده نوعی احساس هویت مشترک مربوط به خون و دل و روده احیاء شود.

دیدگاه الیوت مبنی بر این که زبان در جامعهٔ صنعتی، بیروح و ناسودمند و برای شعر نامناسب شده است، پیوندهایی با فرمالیسم روسی داشت؛ امّا با عذرا پاوند، ت.ا. هیوم[۴۹] و جنبش تصویرگرایان[۵۰] نیز وجه مشترکهایی داشت. شعر، اسیر در چنگ رمانتیک‌ها به امری احساساتی و زنانه تبدیل شده بود که سرشار از ناز و نوازش و احساسات ظریف بود. زبان، لطیف‌شده و مردانگی خود را از دست داده بود: نیازمند آن بود که بار دیگر راست قدعلم کند، سخت و فولادگونه شود، و با جهان مادّی پیوندی دوباره بیابد. شعر ایده‌آل تصویرگرایان، اثر سه سطری موجزی از تصاویر متهورانه و شبیه به فرمان تند و

48) The Waste Land 49) T.E. Hulme 50) Imagist

مقطع یک افسر ارتش بود. عواطف، آشفته و مشکوک و بخشی از دوران بسر آمدهٔ فریادهای توخالی احساسات لیبرال-فردگرایی بود که اکنون می باید تسلیم دنیای مکانیکی و زدوده از انسانیت جامعهٔ نوین می شد. از نظر دی.اچ. لارنس، «عواطف»، «شخصیت» و «خود» به یک اندازه فاقد اعتبار بودند و باید جای خود را به نیروی کاملاً غیرشخصی زندگی خلاق و خودانگیخته می دادند. بار دیگر در پشت موضع انتقادی نظرگاهی سیاسی نهفته بود: لیبرالیسم طبقهٔ متوسط به پایان رسیده بود و باید با روایتی از آن آموزهٔ سخت و نرینه‌ای که پاوند در فاشیسم کشف کرد کنار زده می شد.

آرمان اسکروتینی، دست کم در آغاز، راه واکنش راست افراطی را در پیش نگرفت. به عکس، لااقل آخرین سنگرهای ایستادگی انسانگرایی لیبرال را نمایندگی می‌کرد، و به خلاف الیوت و پاوند، به ارزش بی همتای فرد و قلمرو خلاّق مناسبات میان اشخاص می پرداخت. این ارزشها را می شد در واژهٔ «زندگی» خلاصه کرد، واژه‌ای که اسکروتینی چون قادر نبود آن را تعریف کند آن را به نوعی فضیلت تبدیل کرد. اگر از آنها می خواستید که توضیحی نظری و مستدل از آرمان خود عرضه دارند، بدین وسیله نشان داده بودید که در تاریکی بیرونی قرار دارید: یا زندگی را احساس می‌کردید و یا نمی‌کردید. ادبیات بزرگ ادبیاتی بود که با احترام به روی زندگی باز باشد، و زندگی چیزی بود که ادبیات بزرگ بتواند آن را نشان دهد. قضیه‌ای دوری، شهودی، و گواهی علیه هرگونه استدلال که انعکاسی از محفل بستهٔ خود لیویزی ها بود. روشن نبود که در یک اعتصاب عمومی، زندگی، شما را در کدام صف قرار خواهد داد، یا آیا ستایش از حضور پر طراوت آن در شعر با تائید بیکاری توده‌ای سازگار است یا خیر. اگر زندگی همه جا خلاّقانه دست اندرکار بود، پس در آثار دی.اچ. لارنس نیز که لیویز از همان اوائل به دفاع از او برخاسته بود وجود داشت؛ با این همه چنین می نمود که «زندگی خودانگیخته-خلاّق» لارنس به خوبی با جنسیت گرایی، نژادپرستی و اقتدارگرایی همزیستی دارد، و معدودی از هواداران اسکروتینی بویژه از این تناقض مضطرب بودند.

جنبه‌های راستگرایی افراطی مشترک میان لارنس، الیوت و پاوند ــ تقبیح خشمالود ارزشهای لیبرالی و دمکراتیک، و تسلیم برده‌وار در مقابل اقتدار غیرشخصی ــ کم و بیش چشم‌پوشی می‌شد: لارنس به گونه‌ای مؤثر به عنوان انسانگرایی لیبرال بازسازی شد و در مقام اوج پیروزی «سنت بزرگ» داستان انگلیسی از جین اوستین تا جورج الیوت و هنری جیمز تا جوزف کنراد قرار گرفت.

تشخیص لیویز از چهرهٔ قابل قبول دی.اچ. لارنس به عنوان منتقد نیرومند انگلستان سرمایه‌داری صنعتی و تهی شده از انسانیت درست بود. لارنس، مانند خود لیویز، علاوه بر خصوصیات دیگری که داشت یکی از وارثان دودمان قرن نوزدهمی رمانتیک‌های معترض علیه بردگی-مزدی و مکانیکی سرمایه‌داری، استثمار اجتماعی فلج کننده و ویرانی فرهنگی آن بود. امّا از آن جا که لارنس و لیویز از تحلیل سیاسیِ نظامی که با آن مخالفت می‌کردند امتناع ورزیدند چیزی برای‌شان باقی نماند جز آن که به صحبت کردن دربارهٔ زندگی خودانگیخته ــ خلاقی بپردازند که هرچه بیشتر بر عینیت تأکید می‌کرد به طرز گوشخراش‌تری تجریدی می‌شد. در جریان سمیناری که جهت دگرگون کردن کار مکانیکی کارگران کارخانه تشکیل شده بود، هنگامی که مشخص شد در مقابل مارول پاسخی وجود ندارد، انسانگرایی لیبرال لیویز در دستهای مبتذل‌ترین ارتجاع سیاسی فشرده شد. اسکروتینی تا سال ۱۹۵۳ باقیماند و لیویز تا ۱۹۷۸ در قید حیات بود؛ امّا در این مراحل آخرِ زندگی آشکارا به خصومتی هولناک علیه آموزش همگانی و مخالفتی نابجا با رادیو ترانزیستوری برخاست، و با سوء ظنی عمیق «اعتیاد به تلویزیون» را عاملی عمده و اثرگذار بر کاهش تقاضای دانشجویان جهت پرداختن به آموزش عالی به شمار آورد. جامعهٔ «فن‌شناختی-بنتامی»[۵۱] نوین باید صراحتاً به عنوان «معلول فکری و عامل معلولیت» تقبیح می‌شد: به نظر می‌رسید که این برداشت، پیامد نهایی فرق گذاری انتقادی سختگیرانه بود. لیویز در اواخر عمر

51) technologico-Benthamite

ناگزیر بود بر فنای آقای انگلیسی تأسف بخورد؛ چرخ یک دور کامل زده بود.

نام لیویز با «نقد عملی» و «مطالعهٔ دقیق»[۵۲] پیوندی تنگاتنگ خورده است، و برخی آثار منتشر شدهٔ خود او در ردیف هوشمندانه‌ترین و پیشتازترین نقد انگلیسی قرن حاضر به شمار می‌آید. اصطلاح «نقد عملی» ارزش آن را دارد که اندکی بیشتر دربارهٔ آن تأمل کنیم. نقد عملی به معنای روشی بود که به صنایع لفظی بی‌محتوی پشت می‌کرد و از این که متن را به صورت مجزا بررسی کند هراسی نداشت؛ اما همچنین بر این فرض بود که شخص می‌تواند با توجهی متمرکز بر اشعار یا قطعات نثر، جدا از بافت فرهنگی و تاریخی آنها دربارهٔ «عظمت» و «اهمیت» ادبی آن داوری کند. براساس مفروضات اسکروتینی در این جا واقعاً مسئله‌ای وجود نداشت: اگر ادبیات «سالم» باشد هنگامی که احساسی ملموس از تجربه‌ای بلافصل را به نمایش می‌گذارد، شما می‌توانید با بررسی یک قطعه نثر به داوری دربارهٔ آن بنشینید، با همان اطمینانی که یک پزشک پس از ثبت ضربان قلب و مشاهدهٔ رنگ پوست می‌تواند سلامت یا بیمار بودن شما را تشخیص دهد. نیازی به بررسی اثر در بافت تاریخی آن یا حتی بحث دربارهٔ ساختار اندیشه‌هایی که از آن منشاء می‌گرفت نبود. مسئله، تشخیص لحن و محسوس بودن یک پیام بخصوص، تعیین «جایگاه» قطعی آن و سپس حرکت به سوی متن بود. باتوجه به این که آنچه امپرسیونیست‌ها آن را «سعادتمندانه» می‌نامند ممکن است از نظر شما «کاملاً زمخت» بنماید، روشن نیست که این دستورالعمل چگونه می‌توانست فراتر از شکل دقیقی از چشیدن شراب باشد. اگر واژهٔ زندگی رویهمرفته واژه‌ای گسترده و ابر مانند به نظر می‌رسید، فنون انتقادی مربوط به بازیابی آن بسیار محدود می‌نمود. چون برای جنبشی که به چیزی کمتر از سرنوشت خود تمدن نمی‌پرداخت، نقد ادبی فی نفسه در معرض تهدید تبدیل شدن به رشته‌ای مصلحت‌گرایانه بود، لیویزی‌ها لازم دیدند که آن را با نوعی «متافیزیک»

52) close reading

پی بندی کنند و این امکان رابه راحتی در کار دی.اچ. لارنس یافتند. از آن جا که زندگی مقوله‌ای مربوط به مکاشفه‌های خاص بود و نه نظامی نظری، شخص همواره می‌توانست به منظور حمله به نظامهای دیگران به این موضوع متوسل شود؛ امّا از آن جا که زندگی در حدی قابل تصور، ارزشی مطلق نیزبود، شخص به همان اندازه می‌توانست آن را در راه کوبیدن منفعت‌طلبان و تجربه‌گرایانی که نمی‌توانستند جلوتر از نوک دماغشان را ببینند نیز به کار گیرد. این امکان وجود داشت که بسته به جهت آتش دشمن، وقت زیادی را صرف حرکت از این جبهه به آن جبهه کرد. زندگی هرچه بخواهید اصل متافیزیکی سنگدل و بی‌چون و چرایی بود که با یقینی انجیلی گوسفندان ادبی را از بزها جدا می‌کرد. امّا چون همواره خود را در جلوه‌هائی خاص و ملموس متجلی می‌کرد، فی نفسه نظریه‌ای مدوّن نداشت و نتیجةً در مقابل حمله آسیب‌ناپذیر بود.

«مطالعهٔ دقیق» نیز عبارتی است که ارزش بررسی کردن دارد. این اصطلاح نیز مانند «نقد عملی» به معنای تفسیر تحلیلی و مفصلی بود که در مقابل پچ‌پچ زیبایی‌شناسان پادزهر ارزشمندی فراهم می‌آورد، امّا رسانندهٔ این مفهوم نیز بود که تمامی مکاتب نقد پیشین به طور متوسط از یک سطر فقط سه کلمه را خوانده‌اند. خواست مطالعهٔ دقیق در واقع کاری بیش از پافشاری بر توجّه شایسته به متن است. این مقوله به ناگزیر بیانگر توجّه به این چیز بخصوص و نه چیز دیگری است: توجّه به «واژگان ثبت شده بر صفحه» و نه بافتهائی که آنها را به وجود آورده یا احاطه کرده‌اند. «مطالعهٔ دقیق» هم محدودیت توجه و هم تمرکز آن را دربر دارد ــ محدودیتی بسیار مورد نیاز آن گفتگوی ادبی که به راحتی ازبافت‌زبان‌تنیسون درمی‌گذرد و به طول ریش او می‌چسبد. امّا «مطالعهٔ دقیق» به منظور دفع این قبیل مطالب بی‌ربط و قصه‌وار چیزهای بسیار دیگری را نیز از خود دور کرد: به این توهّم نیز میدان داد که هر قطعهٔ زبانی، اعم از «ادبی» یا غیر ادبی را می‌توان به تنهایی به قدر کافی مطالعه یا حتی درک کرد. این ابتدای «مادیّت بخشیدن» به اثر ادبی بود،

برخورد با آن به مثابه شیءِ فی‌نفسه، که در «نقد جدید آمریکائی»[۵۳] پیروزمندانه به کمال رسید.

حلقهٔ اتصال عمدهٔ ادبیات انگلیسی کیمبریج و نقد جدید آمریکایی،اثر منتقد کیمبریجی آی.ا. ریچاردز بود. اگر لیویز خواهان آن بود که با تبدیل نقد به چیزی درحد یک مذهب به نجات آن همت گمارد و بدین ترتیب کار ماتیوآرنولد را به پایان برساند، ریچاردز در آثار دههٔ ۱۹۲۰ خود در پی ایجاد مبنایی استوار و مبتنی بر اصول روانشناسی «علمی» و دقیق برای آن بود. کیفیت سبکبال و بی‌خون نثر او آشکارا در مقابل فشردگی بغرنج نثر لیویز قرار می‌گیرد. بنا به استدلال ریچادز، جامعه در بحران بسر می برد زیرا تحولات تاریخی و بویژه کشفیات علمی، آن اسطوره‌های سنتی را که مردان و زنان با آن زیسته‌اند پشت سر گذاشته و از درجهٔ اعتبار ساقط کرده‌اند. بنابراین موازنهٔ ظریف روان انسان به طرز خطرناکی آسیب دیده است، و چون دین دیگر نمی‌تواند آن را التیام بخشد، شعر باید این وظیفه را انجام دهد. ریچاردز خاطرنشان می‌کند که شعر با بالبداهگی مبهوت کننده‌اش «قادر است ما را نجات دهد؛ وسیله‌ای است که غلبهٔ کامل ما بر هرج و مرج را میسر می‌سازد.»(۲۳). وی مانند آرنولد ادبیات را نوعی ایدئولوژی آگاهانه برای بازسازی نظم اجتماعی تلقی می‌کند، و این کار را در سالهای از هم پاشیدگی اجتماعی، سقوط اقتصادی و تزلزل سیاسی پس از جنگ بزرگ به انجام می رساند.

به ادعای ریچاردز، علم جدید، مدل حقیقی معرفت است، امّا به لحاظ عاطفی چیزی را ارضا نشده بر جای می‌گذارد. این علم نمی تواند تقاضای تودهٔ مردم را در پاسخگویی به پرسشهای «چه؟» و «چرا؟» ارضا کندوبه جای آن خود را به پاسخگویی به پرسش «چگونه؟» راضی می‌کند. ریچاردز خود اعتقاد ندارد که «چه؟» و «چرا؟» پرسشهایی اصیلند، امّا سخاوتمندانه تائید می‌کند که اغلب مردم چنین می اندیشند و اگر جامعه برای این پرسشهای

53) American New Criticism

دروغین پاسخهایی دروغین عرضه نکند، محتملاً تجزیه خواهد شد. نقش شعر فراهم آوردن این قبیل پاسخهای دروغین است. شعر بیش از آن که زبانی «معطوف به مصداق» باشد «معطوف به عاطفه» است، نوعی «بیان دروغین» که به نظر می رسد جهان را توضیح می دهد، امّا در واقع صرفاً احساسات ما رابه طرقی رضایت‌بخش سازماندهی می‌کند. مؤثرترین نوع شعر آن است که بیشترین تعداد انگیزه‌ها را با کمترین مقدار درگیری یا شکست سازماندهی کند. بدون این قبیل روان‌درمانیها، معیارهای ارزش محتملاً به سطحی پائین‌تر از «امکانات ناپسندتر سینما و بلندگوتنزل خواهد کرد»(۲۴).

مدل کمّی شده و رفتارگرایانهٔ ریچاردز از ذهن در واقع بخشی از آن مسئلهٔ اجتماعی بود که او برایش راه‌حل پیشنهاد می‌کرد. وی به دور از هرگونه تردید نسبت به دیدگاه از خودبیگانه‌ای که علم را امری صرفاً ابزاری و به گونه‌ای خنثی «معطوف به مصداق» تلقی می‌کند به این پندار اثبات‌گرایانه گردن می‌نهد، و سپس لنگ‌لنگان در پی تکمیل آن با چیزی شادی‌بخش‌تر برمی‌آید. درحالی که لیویز به جنگ با پیروان جامعهٔ فن‌شناختی ــ بنتامی برخاست، ریچاردز کوشید که آنها را در بازی خودشان شکست دهد. او با پیوند زدن نوعی نظریهٔ منفعت‌طلبانهٔ معیوب از ارزش، با دیدگاهی اساساً زیبایی شناسانه از تجربهٔ انسان (از نظر ریچاردز، هنر، انواع عالیترین تجارب را تعریف می‌کند) شعر را «آشتی دهندهٔ ممتاز» هرج و مرج حاکم بر وجود نوین به شمار می آورد. اگر تناقضات تاریخی در واقعیت قابل حل نباشند، می توان آنها را در قالب «انگیزه‌های» مجرد روانشناختی در چارچوب ذهن اندیشه‌ورز با هماهنگی آشتی داد. عمل کردن بویژه مطلوب نیست، زیرا مانع از هرگونه تعادل کامل «انگیزه‌ها» می‌شود. ریچاردز خاطرنشان می‌کند «هیچ گونه زندگی که در آن واکنشهای مقدماتی نابسامان و درهم ریخته است نمی تواند عالی باشد»(۲۵). سامان دادن مؤثرتر به انگیزه‌های بی قاعدهٔ نازلتر، بقای انگیزه‌های بالاتر و عالیتر را تضمین خواهد کرد. این گفته با عقیدهٔ ویکتوریایی مبنی بر آن که سامان بخشیدن به طبقات پائین‌تر بقای طبقات

بالا تر را تضمین می‌کند بی ارتباط نیست و در حقیقت رابطهٔ مهمی باهم دارند.

نقد جدید آمریکایی که از اواخر دههٔ ۱۹۳۰ تا دههٔ ۱۹۵۰ شکوفا شد، عمیقاً با این آموزه‌ها مشخص می‌شد. نقد جدید عموماً آثار الیوت، ریچاردز و شاید لیویز و ویلیام امپسون و نیز شماری از منتقدان ادبی برجستهٔ آمریکائی از جمله جان کرو رنسوم[۵۴]، و. ک. ویمست[۵۵]، کلینت بروکس[۵۶]، آلن تیت[۵۷]، مونروئه بیردزلی[۵۸] و ر.پ. بلک‌مور[۵۹] را شامل می‌شود. قابل توجّه است که جنبش آمریکایی در جنوب ریشه داشت که از نظر اقتصادی عقب افتاده بود ــ در منطقهٔ نژاد و خون سنتی که تی.اس. الیوت جوان نخستین برداشتهای خود از جامعهٔ ارگانیک را کسب کرده بود. در دورهٔ نقد جدید آمریکائی، جنوب در معرض صنعتی شدن شتابان قرار داشت و به اشغال انحصارهای سرمایه‌داری شمال درآمده بود؛ اما روشنفکران سنتی جنوب از قبیل جان کرورنسوم، که اصطلاح نقد جدید را وضع کرد، هنوز قادر بودند در آن بدیلی «زیبایی شناختی» در مقابل عقلگرایی علمی و سترون شمال صنعتی کشف کنند. رنسوم که مانند تی.اس. الیوت در نتیجهٔ هجوم سرمایه‌داری، به لحاظ معنوی دچار تغییر حالت شده بود در دههٔ ۱۹۲۰ به جنبش ادبی معروف به پناهندگان[۶۰] گروید و سپس در دههٔ ۱۹۳۰ از جناح راست هواداران «سیاست ارضی»[۶۱] سر درآورد. ایدئولوژی «نقد جدید» فرآیند تبلور خود را آغاز کرد: عقلگرایی علمی بر «زندگی زیبایی‌شناسانه» جنوب کهن یورش می‌برد، تجربهٔ بشری از خصوصیات حسی خود تهی می‌شد، و شعر راه‌حلی ممکن به شمار می‌آمد. واکنش شعری، به خلاف واکنش علمی، به یکپارچگی حسی موضوع خود احترام می‌گذاشت: این مسئله به شناختی عقلانی مربوط نبود، بلکه امری عاطفی بود که ما را در قالب پیوندی اساساً مذهبی به «پیکرهٔ جهان» وصل می‌کرد. دنیای از خودبیگانه با تمامی جلوه‌های رنگارنگش از طریق هنر

54) John Crowe Ransom 55) W.K. Wimsatt 56)Cleanth Brooks
57) Allen Tate 58) Monroe Beardsley 59) R.P. Blackmur
60) Fugitive Litrary Movement 61) Agrarian politics

به ما باز می‌گشت. شعر، به مثابه وجهی اساساً تأملی به ما مهمیز می زند که حرمت جهان را بدان گونه که هست پاسداریم نه این که آن را تغییر دهیم، به ما می آموزد که با فروتنی بیطرفانه‌ای با آن برخورد کنیم.

به عبارت دیگر، نقد نوین نیز مانند اسکروتینی، ایدئولوژی تدافعی روشنفکران ریشه کن شده‌ای بود که آنچه را نتوانسته بودند در واقعیت به بار بنشانند، در ادبیات بازسازی می‌کردند. شعر، آئینی جدید بود، گریزگاه از خودبیگانگی های سرمایه‌داری صنعتی در یادهای خوش گذشته. شعر مانند خود پروردگار در مقابل جستار عقلی وصف ناپذیر می نمود: موجودیتی سربسته داشت که در هستی یگانهٔ خویش به گونه‌ای رازآمیز دست نخورده بود. شعر، مقوله‌ای غیرقابل بازگویی بود و به هیچ زبانی غیر از زبان خود قابل بیان نبود: اجزاء آن در وحدتی ارگانیک و پیچیده در هم بافته شده بود و تجاوز به آن نوعی اقدام کفرآمیز تلقی می شد. بنابراین کارگزاران نقد جدید آمریکایی نیز مانند آی.ا. ریچاردز متن ادبی را از دیدگاهی که می توان آن را «نقشگرا» نامید دریافت می‌کردند: درست همان‌طور که جامعه‌شناسی نقشگرای آمریکائی مدلی «فاقد تضاد» از جامعه عرضه می‌کرد که در آن همهٔ عناصر با هم سازگار بودند، شعر نیز هرگونه اصطکاک، بی قاعدگی و تناقضی را در هماهنگی متقارن وجوه مختلف خود حل می‌کرد. «انسجام» و «یکپارچگی» مایه های اصلی شعر بودند؛ اما اگر شعر، بینش ایدئولوژیکی مشخصی از جهان را نیز به خواننده القا می‌کرد ــ به عنوان مثال و با تسامح، پذیرش بر مبنای تأمل را ــ این تأکید بر انسجام درونی را نمی شد تا آن جا پیش برد که پیوندش با واقعیت یکسره از هم بگسلد و شکوهمندانه در هستی خودمختار خود سیر کند. بنابراین لازم بود این تأکید بر وحدت درونی متن را با پافشاری بر این نکته ترکیب کرد که اثر از طریق این وحدت درونی به نوعی خود رابا واقعیت «مرتبط» می سازد. به عبارت دیگر، نقدجدید، فرمالیسم تمام عیار را محدود کرد و ناشیانه آن را با نوعی تجربه‌گرایی درآمیخت ــ این باور که سخن شعری به هرحال به نوعی واقعیت را در خود دارد.

اگر قرار بود شعر واقعاً به شیئی فی نفسه تبدیل شود، نقد جدید باید آن را از مصنف و خواننده، هردو، جدا می‌کرد. آی.ا. ریچاردز خام‌طبعانه بر این فرض بود که شعر صرفاً محیط شفافی است که از درون آن می‌توان فرآیندهای روانشناختی شاعر را تعیین کرد: خواندن صرفاً بازآفرینی شرایط ذهنی مؤلف در ذهن خواننده بود. در حقیقت بسیاری از مکاتب نقد ادبی سنتی به نوعی چنین دیدگاهی داشتند. آثار ادبی بزرگ، آفریدهٔ مردان بزرگ است، و ارزش آن عمدتاً در آن است که امکان دسترسی نزدیک ما را به روان آنها مسیر می‌سازد. چنین موضعی با چندین مشکل مواجه است. نخست آن که تمامی ادبیات را به عرصه‌ای از زندگینامه‌های شخصی تبدیل می‌کند: ما دیگر آثار ادبی را به خاطر این که آثار ادبی هستند نمی‌خوانیم، بلکه صرفاً به شیوه‌های دست دومی از شناخت شخصی دیگر [مؤلف] می‌پردازیم. دوم آن که به موجب چنین دیدگاهی آثار ادبی «توصیفهائی» از ذهن مؤلفند که بخصوص برای بحث دربارهٔ «شنل قرمزی»[۶۲] یا نوعی عشق غنائی درباری و کاملاً کلاسیک روشی سودمند به نظر نمی‌رسد. حتی اگر من به هنگام خواندن هملت به ذهن شیکسپیر دسترسی داشته باشم، چون تمامی ذهنی که در دسترس من قرار دارد، متن هملت است، فایدهٔ طرح مطلب به این صورت چیست؟ چرا به جای آن نباید گفت من هملت می‌خوانم. چرا به جای آن نگوئیم من هملت را، بدانگونه که مؤلف هیچ رد پائی جز خود نمایشنامه برجای نگذاشته است، مطالعه می‌کنم. آیا او چیزی متفاوت با آنچه نوشته در «ذهن» داشته، داشته است و چگونه می‌توان به این مطلب پی برد؟ آیا او خود می‌دانسته است که چه در ذهن دارد؟ آیا نویسندگان همواره بر معانی خویش تملک کامل دارند؟

منتقدان جدید با اصرار بر این مطلب که مقاصد نویسنده در نوشتن، حتی اگر بتوان آن را بازسازی کرد با تفسیر متن او ارتباطی ندارد، جسورانه نظریهٔ مردان بزرگ را در ادبیات نفی کردند. آنها همچنین خلط کردن واکنشهای

62) Little Red Riding Hood

عاطفی خوانندگان خاص با معنای شعر را مردود شمردند: شعر همان معنایی را می‌داد که می‌داد، بدون توجه به نیات شاعر یا آن احساسهای ذهنی که خواننده از آن استخراج می‌کرد(۲۶). معنا، عمومی و عینی بود و در خودِ زبان متن ادبی نقش شده بود، نه یک تکانهٔ روحی عظیم در مغز نویسنده‌ای که مدتها پیش مرده بود، یا مفهوم اختصاصی و دلخواسته‌ای که یک خواننده به آن می‌داد. در فصل دوّم به آراء موافق و مخالف این دیدگاه می‌پردازیم؛ در این جا باید توجّه داشت که نگرش «منتقدان جدید» نسبت به این مسائل با اصرار آنها در تبدیل شعر به شیئی خودکفا، به جسمیت و مادیت یک گلدان یا شمایل، ارتباطی تنگاتنگ داشت. شعر بیش از آن که فرآیندی دنیوی باشد چهره‌ای آسمانی به خود گرفته بود. نجات دادن متن از قید نویسنده و خواننده دست در دست رهایی آن از هرگونه بافت اجتماعی یا تاریخی پیش می‌رفت. به یقین باید گفت این نیاز وجود داشت که معلوم شود واژگان شعر برای خوانندگان اوّلیهٔ خود چه معنایی داشته است، امّا این نوع دانش تاریخی کاملاً فنّی، تنها نوع مجاز در این زمینه بود. ادبیات، راه‌حلی برای مسائل اجتماعی بود و نه بخشی از آن؛ شعر باید از قید بقایای تاریخ آزاد می‌شد و در فضایی متعالی و فراتر از آن قرار می‌گرفت.

در واقع، کار نقد جدید این بود که شعر را به یک بت تبدیل کند. اگر آی. ا. ریچاردز متن را «ماده‌زدایی» کرد و آن را به دریچهٔ شفافی گشوده بر روان شاعر تقلیل داد، نقد جدید آمریکایی بار دیگر آن را تا حد امکان مادیت بخشید، و آن را بیشتر به چیزی چهارگوش با نمایی از سنگریزه تبدیل کرد تا فرآیندی معنایی. این جریان طنزآمیز است، زیرا همان نظم اجتماعی که این نوع از شعر به اعتراض علیه آن برخاسته بود سرشار از این قبیل «مادی کردن»ها بود، و مردم، فرآیندها و نهادها را به «اشیاء» مبدّل می‌کرد. بدین ترتیب شعر انتقادی جدید مانند نماد رمانتیک، با اقتدار رازآمیز مطلقی درآمیخته بود که به هیچ برهان عقلانی گردن نمی‌نهاد. تا این جانشان داده شد که نقد جدید مانند اغلب نظریه‌های ادبی دیگر، در اساس نوعی

خردستیزی تمام عیار بود که با جزمهای مذهبی (چندین نفر از منتقدان جدید آمریکایی مسیحی بودند) و سیاست راستگرای «خاک و خون» جنبش ارضی پیوندی تنگاتنگ داشت. با این همه نمی‌توان گفت نقد جدید بیش از اسکروتینی با تحلیل انتقادی خصومت می‌ورزید. درحالی که برخی رمانتیک‌های پیشین گرایش به آن داشتند که با سکوتی احترام‌آمیز در مقابل راز غیرقابل درک متن سر فرود آوردند، منتقدان جدید دقیقترین و استوارترین فنون کالبدشکافی انتقادی را استادانه تدوین کردند. همان انگیزه‌ای که آنها را به اصرار بر در نظر گرفتن شأن «عینی» اثر وامی‌داشت، آنها رابه ارائه راه‌حلی اکیداً عینی جهت تحلیل آن نیز رهنمون می‌شد. برخورد نمونه‌وار مکتب انتقادی جدید با یک شعر، بررسی موشکافانهٔ «تنشها»، «تناقضها» و «ابهامها» را عرضه می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه ساختار مادی اثر این موارد را حل و اثر را یکپارچه می‌کند. اگر قرار بود شعر، همان جامعهٔ ارگانیک و راه‌حل نهائی در مقابل علم، ماده‌گرایی، و انحطاط «زیبایی» جنوب برده‌دار باشد، واگذاری آن به امپرسیونیسم انتقادی یا ذهنگرایی وارفته امکانپذیر نبود.

بعلاوه، نشو و نمای نقد جدید مقارن با دورانی بود که نقد ادبی در آمریکای شمالی برای آن که به عنوان یک رشتهٔ دانشگاهی قابل احترام پذیرفته شده و «حرفه‌ای» شود مبارزه می‌کرد. تقویت ابزارهای انتقادی آن در جامعه‌ای که علوم دقیقه معیارهای اصلی معرفت به حساب می‌آمد، راهی برای رقابت با این علوم با ابزار خود آنها بود. امّا این جنبش به محض آن که حیات خود را به عنوان مکملی انسانگرایانه یا بدیلی در مقابل جامعهٔ فن سالار آغاز کرد، به روشهای خاص خود به تولید دوبارهٔ همان فن‌سالاری پرداخت. طاغی در تصویر ارباب خود فرو شد، و در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ به سرعت و به طور کامل در نهاد دانشگاهی تحلیل رفت. مدتی قبل، نقد جدید طبیعی‌ترین مقولهٔ دنیای نقد ادبی به نظر می‌رسید؛ در حقیقت به سختی می‌شد تصور کرد که هرگز چیز دیگری وجود داشته است. سفری طولانی از نشویل[۶۳]، تنسی[۶۴]،

63) Nashville 64) Tennessee

یعنی زادگاه پناهندگان تا دانشگاههای ایست کوست ایوی لیگ[۶۵] به پایان رسیده بود.

جذب کامل نقد جدید در نهادهای فرهنگی، دست کم به دو دلیل به وقوع پیوست. نخست آن که در برخورد با شمار فزایندهٔ دانشجویان، روش آموزشی مناسبی را عرضه می‌کرد(۲۷). توزیع شعری کوتاه در میان دانشجویان به منظور این که آن را درک کنند آسانتر از غوطه‌ور شدن در رمانهای بزرگ مربوط به جریانات جهانی بود. دلیل دوم آن بود که دیدگاه نقد جدید از شعر به مثابه موازنهٔ ظریف نگرشهای متنازع، و آشتی بیطرفانهٔ انگیزه‌های مخالف با یکدیگر، برای روشنفکران لیبرال و شکاکی که بر اثر جزمهای متقابل ناشی از جنگ سرد سرگردان بودند، عمیقاً جذاب بود. مطالعهٔ شعر به این شیوهٔ انتقادی جدید هیچگونه تعهدی ایجاد نمی‌کرد: همهٔ آنچه که شعر به شما می‌آموخت «بیطرفی بود»، نفی آرام، نظری، معصومانه و منصفانهٔ هرچیز بخصوص. این مکتب کمتر شما را به مخالفت با مک‌کارتیسم یا تقاضای حقوق مدنی بیشتر می‌راند تا تجربهٔ این فشارها به مثابه تعصبی صرف، و با یقین به این که در جای دیگری از جهان از طریق جریانهائی مخالف و مکمل به گونه‌ای هماهنگ موازنه خواهد شد. به عبارت دیگر، مجوزی برای رکود سیاسی و تسلیم به وضع موجود سیاسی بود. طبعاً در مقابل این تکثرگرایی لطیف محدودیتهایی وجود داشت: به گفتهٔ کِنِیت بروک شعر «وحدت نگرشها در نظامی سلسله مراتبی و تحت انقیاد یک نگرش کلی و حاکم بود»(۲۸). تکثرگرایی بسیار خوب بود مشروط به آن که نظم سلسله مراتبی را درهم نریزد؛ احتمال‌های گوناگون بافت شعری تا آن جا به مذاق خوش می‌آمد که ساختار حاکم بر آن دست نخورده باقی می‌ماند. تقابلها تا جایی تحمل می‌شدند که سرانجام در نوعی هماهنگی درهم بیامیزند. محدودیتهای نقد جدید اساساً همان محدودیتهای دمکراسی لیبرالی بود: جان کرورنسوم نوشت «می‌توان گفت شعر مانند یک حکومت دمکراتیک است که نیّات

65) East Coast Ivy League

حکومت را تحقق می‌بخشد بدون آن که شخصیت فردی شهروندان را قربانی کند»(۲۹). جالب بود اگر واکنش بردگان جنوبی را در قبال این ادعا می‌دانستیم.

شاید خواننده متوجه شده باشد که «ادبیات» در آثار چند منتقد اخیری که دربارهٔ آنها بحث کردیم به طرز نامحسوسی به سمت «شعر» لغزیده است. منتقدان جدید و آی.ا. ریچاردز اغلب منحصراً به شعر پرداخته‌اند؛ تی.اس. الیوت به عرصهٔ نمایشنامه نیز وارد می‌شود امّا به رمان نمی‌پردازد؛ ف.ر. لیویز به رمان می‌پردازد، امّا آن را زیر عنوان «شعر نمایشی» بررسی می‌کند ــ یعنی به عنوان هرچیز دیگری غیر از رمان. در واقع اغلب نظریه‌های ادبی ناآگاهانه طرز ادبی خاصی را مطرح می‌کنند و احکام کلی خاص خود را از آن بیرون می‌کشند. دنبال کردن این فرآیند در مسیر تاریخ نظریهٔ ادبی و مشخص کردن صورت ادبی خاصی که به عنوان نمونه برگزیده می‌شود جالب توجه است. درمورد نظریهٔ ادبی مدرن، چرخش به سمت شعر اهمیت خاصی دارد. چون شعر در میان انواع طرزهای ادبی آشکارترین مهر و نشان تاریخ را بر خود دارد، و عرصه‌ای است که در آن «قریحه» در ناب‌ترین و غیر اجتماعی‌ترین شکل خود متجلی می‌شود. به سختی می‌توان «تریسترام شندی» یا «جنگ و صلح» را در قالب ساختارهای کاملاً سازمان‌یافته‌ای از دوگانگی نمادی مورد ملاحظه قرار داد. باری، حتی در شعر نیز منتقدانی که هم‌اکنون به بررسی کار آنها پرداختم به شدت نسبت به آنچه که می‌توان با مسامحه آن را «اندیشه» نامید بی‌علاقه‌اند. نقد الیوت نمایشگر بی‌علاقگی عمیق او نسبت به محتوای واقعی آثار ادبی است: توجّه او غالباً به طور کامل معطوف به کیفیتهای زبانی، سبکهای احساس و روابط میان تصویر و تجربه است. از دیدگاه الیوت یک اثر «کلاسیک» اثری است که از ساختار باورهای مشترک جوشیده باشد، اما آنچه بیشتر اهمیت دارد این واقعیت است که باورهای مزبور در میان عموم مشترکند، نه این که محتوای آنها چیست. از نظر ریچاردز، پرداختن به باورها مانعی مثبت در مقابل درک ارزش ادبی است: هیجان نیرومندی

که به هنگام خواندن یک شعر احساس می‌کنیم، ممکن است شبیه به یک عقیده باشد، اما این احساس نیز یکی دیگر از شرایط دروغین است. فقط لیویز است که موفق می‌شود از چنگ این فرمالیسم رهایی یابد، با توسل به این دیدگاه که وحدت صوری و پیچیدهٔ یک اثر، و «گشودگی احترام‌آمیز آن در مقابل زندگی»، چهره‌هایی از یک فرآیند واحدند. باری، حاصل کار او در عمل تفکیک میان نقد «صوری» برای شعر و نقد «اخلاقی» برای داستان است.

پیشتر خاطرنشان کرده‌ام که منتقد انگلیسی، ویلیام امپسون، را گاهی در زمرهٔ اصحاب نقد جدید قرار داده‌اند؛ اما به واقع این تعبیر که او یکی از دشمنان سرسخت تعالیم عمدهٔ آنهاست بسیار جالبتر است. آنچه باعث می‌شود امپسون در زمرهٔ اصحاب نقد جدید قرار گیرد، شیوهٔ تحلیل موشکافانهٔ اوست، نبوغ بالبداهه و نفس‌گیری که ظریفترین دقایق معنای ادبی را باز می‌کند؛ اما همهٔ اینها در خدمت عقلگرایی لیبرال کهنه‌ای است که عمیقاً با رمزگرایی نمادین الیوت یا بروکس در تقابل قرار می‌گیرد. امپسون در آثار عمدهٔ خود «هفت نوع ابهام»[۶۶] (۱۹۳۰)، «روایتهایی از شعر چوپانی»[۶۷] (۱۹۳۵)، «ساختار واژه‌های پیچیده»[۶۸] (۱۹۵۱) و «خدای میلتون»[۶۹] (۱۹۶۱)، دوش آب سرد عقل سلیم انگلیسی را بر سر این قبیل پرهیزگاریهای پر حرارت می‌گیرد، و این مطلب در سبک نثر کاملاً یکدست، گرفته، ظریف و محاوره‌ای او نیز آشکار است. درحالی که نقد جدید متن را از سخن عقلانی و بافت اجتماعی جدا می‌کند، امپسون جسورانه بر تلقی شعر به مثابه انواعی از زبان «معمول» که قابل بازگویی عقلانی است تأکید می‌ورزد، نوعی از گفته که در تداوم با شیوه‌های متداول صحبت کردن و عمل کردن ما قرار دارد. وی «قصدگرایی» خونسرد است که منظور احتمالی نویسنده را در نظر می‌گیرد و آن رابا پرمایه‌ترین و آراسته‌ترین روش نوع انگلیسی تفسیر می‌کند. از

66) Seven Types of Ambiguity
67) Some Versions of Pastoral
68) The Structure of Complex Words
69) Miltons God

نظر امپسون اثر ادبی شیئی نیست که به طرز مبهمی بسته باشد، بلکه موجودیتی باز است: درک آن بیشتر متضمن دریافت آن بافتهای کلی است که در آن کلمات با باری اجتماعی به کار رفته‌اند، تا صرف دنبال کردن انگاره‌های مختص به انسجام درونی الفاظ، و این قبیل بافتها هستند که همواره نامعین به‌نظر می‌رسند. مقایسهٔ «ابهامهای» مشهور امپسون با اصطلاحات اصحاب نقد جدید از قبیل «تناقض»، «طنز» و «دوپهلوئی» جالب توجه است. اصطلاحات اخیر گویای درآمیختگی اقتصادی دو معنای مخالف امّا مکمل است: شعر انتقادی جدید، ساختار شسته و رفته‌ای از این قبیل بر نهادهاست، امّا هیچگاه نیاز ما به انسجام را تهدید نمی‌کند زیرا همواره در واحدی بسته قابل حل است. ازسوی دیگر ابهامهای امپسونی هیچگاه در نهایت به وفاق منجرنمی‌شوند: آنها نقاطی را نشان می‌دهند که در آن زبان شعر لکنت پیدا می‌کند و از مسیر خارج می‌شود یا به فراتر از خود اشاره می‌کند، گویای آن که آبستن بافت معنائی بالقوه پایان‌ناپذیری است. درحالی که ساختار بستهٔ دوگانه‌ها خواننده را به سکوت وامی‌دارد و او را به ستایش کننده‌ای منفعل تبدیل می‌کند، «ابهام»، مشارکت فعّال او را طلب می‌کند: بنا به تعریف امپسون، ابهام عبارت است از «هرگونه تفاوت لفظی، هرچند جزیی، که امکان واکنشهای مختلف را در مقابل همان قطعهٔ زبانی میسر سازد»(۳۰). این واکنش خواننده است که ابهام را پدید می‌آورد، و این واکنش به چیزی بیش از خود شعر بستگی دارد. از نظر آی.ا. ریچاردز و منتقدان جدید، معنای یک واژهٔ شاعرانه شدیداً «مقید به متن» است، تابعی از سازمانبندی درونی الفاظ. از نظر امپسون، خواننده به ناگزیر کل بافت اجتماعی سخن را وارد اثر می‌کند، مفروضات ضمنی معناداری که‌متن، آنها را به چالش می‌کشد، امّا در تداوم با آن نیز قرار دارد. شعرشناسی امپسونی توسلی لیبرال، اجتماعی و دمکراتیک به تمامی ویژگیهای منحصر بفرد و خیره کنندهٔ آنها از زاویهٔ تمایلات و انتظارات خواننده‌ای عادی است و نه از دیدگاه فنون فن سالارانهٔ منتقدی حرفه‌ای.

عقل سلیم امپسون نیز مانند همهٔ انگلیسیها محدودیتهای خاص خود را دارد. وی یکی از عقلگرایان سبک قدیم روشنگری است که نسبت به آراستگی، منطقی بودن، تمایلات مشترک بشری و طبع عمومی بشر به یک اندازه خوشبین و مشکوک است. امپسون مدام در زمینهٔ شکاف میان موشکافی روشنفکری خود و انسان سادهٔ معمولی به انتقاد از خود مشغول است: شعر چوپانی، آن وجه ادبی تعریف شده است که هردو می‌توانند در آن همزیستی مطلوبی داشته باشند، گرچه این همزیستی هیچگاه بدون خودآگاهی طنزآمیز و ناراحت کننده‌ای نسبت به نوعی فقدان تناسب نیست. امّا طنز امپسون و صورت مطلوب شعر چوپانی او نیز نشانه های تناقضی عمیق‌اند. آنها مشخصهٔ دو راهی روشنفکر ادبی لیبرال‌اندیش دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ هستند که بر ناهماهنگی فاحش میان گونهٔ فوق‌العاده تخصصی شدهٔ بصیرت انتقادی و تلقی «همگانی» از ادبیات که همچنان بر آن اثر می‌گذارد آگاهی دارد. این وجدان مردد و درمانده که بر کشاکش میان دقایق ظریف‌تر شوندهٔ شعری و رکود اقتصادی آگاه است، می‌تواند آن تعهدات را فقط با اعتقاد به «خردی مشترک» حل کند که در واقع شاید بیشتر اجتماعی و خاص باشد تا عمومی. شعر چوپانی دقیقاً همان جامعهٔ ارگانیک امپسون نیست: آنچه توجّه او را جلب می‌کند بیشتر سستی و فقدان انسجام فرم است تا هرگونه «وحدت زندهٔ» آن، یعنی در جوار هم قرار دادن طنزآمیز اربابان و دهقانان، و بغرنج و ساده. امّا به هر تقدیر، شعر چوپانی در مقابل یک مسئله فشارندهٔ تاریخی نوعی راه‌حل تخیلی در اختیار او می‌گذارد: مسئلهٔ رابطهٔ روشنفکران و «انسانهای معمولی»، رابطهٔ میان شک گرایی روشنفکری مدارا پیشه و اعتقادات متهم کننده‌تر، یا مناسبت اجتماعی نقدی حرفه‌ای شده با جامعه‌ای که بحران آن را درنوردیده است.

امپسون ملاحظه می‌کند که معانی یک متن ادبی همواره به میزانی درهم ریخته است و هرگز نمی‌توان آن را به تفسیری نهایی تقلیل داد؛ و در تقابل میان «ابهام» او و «دو پهلوئی نقد جدید» می‌توان نطفه های اوّلیهٔ بحث میان

ساختگرایان ومابعد- ساختگرایان را که بعداً به آنها می پردازیم مشاهده کرد. همچنین گفته شده است که توجّه امپسون به مقاصد مؤلف به نوعی بقایای کار فیلسوف آلمانی ادموند هوسرل است(۳۱). این مطلب خواه درست باشد یا نادرست، بستر مناسبی برای انتقال به فصل بعدی فراهم می آورد.

۲

پدیدارشناسی

علم تفسیر[1]

نظریهٔ دریافت[2]

در سال ۱۹۱۸ اروپا در نتیجهٔ شوم‌ترین جنگ تاریخ ویران شده بود. از پس این ویرانیها موجی از انقلابهای اجتماعی سراسر این قاره را درنوردید. حول و حوش سال ۱۹۲۰، برلین شاهد قیام اسپارتاکیست‌ها و وین درگیر اعتصابی عمومی بود؛ در مونیخ و بوداپست شوراهای کارگران تشکیل شده بود و در سراسر ایتالیا توده‌های مردم کارخانه‌ها را اشغال کرده بودند. همهٔ این شورشها به سختی سرکوب شد، اما آن نظم اجتماعی که سرمایه‌داری اروپا را بر پا نگاه می‌داشت در نتیجهٔ کشتارهای ناشی از جنگ و طوفانهای سیاسی پس از آن، از بنیاد به لرزه درآمده بود. آن ایدئولوژیهایی که زیربنای نظم مرسوم را تشکیل می‌داد و ارزشهای فرهنگی حاکم بر آن نیز در آشوبی عمیق فرو رفته بود. به نظر می‌رسید که علم به نوعی اثبات‌گرایی سترون، و وسواسی نزدیک‌بینانه نسبت به طبقه‌بندی واقعیات گرفتار آمده است. فلسفه بین نوعی اثبات‌گرائی از یک سو و نوعی ذهن‌گرائی غیرقابل دفاع ازسوی دیگر تجزیه

1) Hermeneutics 2) Reception theory

شده بود. اشکالی از نسبیت گرائی و خردستیزی متداول بود و هنر این فقدان شگفت‌آور شکیبائی را منعکس می‌کرد. در چنین عرصه‌ای از بحران فراگیر ایدئولوژیک که ریشه در جنگ جهانی اوّل داشت، فیلسوف آلمانی ادموند هوسرل در جستجوی بسط روش فلسفی جدیدی برآمد که به تمدنی درحال تجزیه قطعیتی مطلق ببخشد. هوسرل بعدها در کتاب «بحران علوم اروپایی»[3] (۱۹۵۳) نوشت، این وضعیت انتخابی بود میان بربریتی خردستیز از یکسو و تولد دوبارهٔ نوعی «علم روح مطلقاً قائم به ذات» ازسوی دیگر.

هوسرل، مانند فیلسوف متقدم خود رنه دکارت، جستجو برای قطعیت را با نفی آنچه که «بینش طبیعی»[4] می‌نامید آغاز کرد ــ شعور متعارف آدمهای کوچه و بازار که عقیده دارند اشیاء مستقل از جهان درونی ما در جهان خارج وجود دارند و اطلاعات ما دربارهٔ آنها عموماً قابل اعتماد است. چنین بینشی، امکان وصول به معرفت را بدیهی می‌پنداشت، حال آن که این موضوع دقیقاً تردیدبرانگیز بود. پس دربارهٔ چه چیزی می‌توانیم به روشنی یقین داشته باشیم؟ هوسرل می‌گوید گرچه ما نمی‌توانیم نسبت به وجود مستقل اشیاء اطمینان داشته باشیم و اعم از آن که آنچه تجربه می‌کنیم واقعی باشد یا توهم، می‌توانیم نسبت به آنچه بلافاصله در آگاهی‌مان ظاهر می‌شود یقین داشته باشیم. اشیاء را می‌توان نه به عنوان چیزهای فی‌نفسه، بلکه چیزهایی که در آگاهی ما «قرار گرفته» یا به وسیلهٔ آن «قصد شده»[5] است در نظر گرفت. هرگونه آگاهی، آگاهی نسبت به چیزی است: در اندیشه، من بر این مطلب آگاهم که اندیشه‌ام به سوی چیزی «اشارت» دارد. عمل اندیشیدن و شیء مورد اندیشه رابطه‌ای درونی دارند و متقابلاً به یکدیگر وابسته‌اند. آگاهی من صرفاً ثبت انفعالی جهان نیست، بلکه فعالانه جهان را می‌سازد یا آن را «قصد» می‌کند. بنابراین برای وصول به یقین، نخست باید همهٔ چیزهایی را که فراتر از تجربهٔ بلافصل ماست فراموش کنیم یا در پرانتز بگذاریم؛ باید جهان

3) The Crisis of the European Sciences

4) natural attitude 5) intended

خارج را صرفاً به محتوای آگاهی خود تقلیل دهیم. این به اصطلاح «تقلیل پدیدارشناختی»[۶] نخستین حرکت مهم هوسرل است. هر آنچه «ذاتی» آگاهی نباشد باید با دقت کنار گذاشته شود؛ همهٔ واقعیات را باید به همان گونه که در ذهن ما ظاهر می شوند به مثابه «پدیده های» ناب تلقی کرد، و این تنها اطلاعات مطلقی است که می توان با آن آغاز کرد. نامی که هوسرل بر این روش فلسفی می‌گذارد، یعنی پدیدارشناسی، ناشی از پافشاری بر این مطلب است. پدیدارشناسی، علم پدیده های ناب است.

اما این مطلب برای حل مسئلهٔ ما کفایت نمی‌کند؛ زیرا چنانچه به بازبینی محتوای ذهن خود بپردازیم، شاید همهٔ آنچه که می یابیم چیزی بیش از سیلان تصادفی پدیده ها و جریانی در هم ریخته از آگاهی نباشد، و به دشواری بتوان در این مجموعه به یقینی رسید. اما آن نوع پدیده های نابی که مورد نظر هوسرل است چیزی بیش از عناصر منفرد خاص وتصادفی است. آنها نظامی از ماهیت های جهانی اند، زیرا پدیدارشناسی هر چیزی را در تخیل آن قدر تغییر می دهد تا به آنچه در آن تغییرناپذیر است برسد. به عبارت دیگر آنچه بر معرفت پدیدارشناختی آشکار می شود تجربهٔ رشک ورزی یا رنگ قرمز نیست، بلکه انواع یا جوهرهای جهانی این چیزها، یعنی خودِ رشک ورزیدن یا قرمزی است. دریافت هر پدیده ای به طور کامل و ناب، دریافت آن کیفیت اساسی و غیرقابل تغییر پدیده است. واژهٔ یونانی ایدوس[۷] معادل «مثال» است و هوسرل حاصل روش خود را یک انتزاع ایده‌تیک[۸] (مثالی) همراه با تقلیل پدیدارشناختی آن می نامد.

همهٔ آنچه گفته شد به گونه ای غیرقابل تحمل تجریدی و غیرواقعی به نظر می رسد که حقیقتاً هم چنین است. امّا هدف پدیدارشناسی در واقع مقابله با تجرید بود. این مکتب چنان که از شعار آن، یعنی «بازگشت به خودِ چیزها!»

6) phenomenological reduction 7) eidos

۸) eidetic: آقای شرف الدین خراسانی در کتاب فلسفهٔ معاصر اروپایی برای این واژه معادل «ماهیتی» را به کار برده اند و در همان کتاب eidos را معادل «مثال» ترجمه کرده‌اند. م

برمی‌آید، بازگشتی به عینیات و واقعیات مجسم بود. فلسفه بیش از حد به مفاهیم و بسیار کم به واقعیات مشخص پرداخته بود و بدین ترتیب نظامهای فکری سنگین و نااستوار خود را بر شکننده‌ترین پایه‌ها بنا نهاده بود. پدیدارشناسی با برگزیدن آنچه می‌توان از رهگذر تجربه نسبت به آن اطمینان حاصل کرد می‌توانست مبنایی فراهم آورد که معرفتی اصیل و قابل درک بر آن بنا گردد. این نحله می‌توانست «علم العلوم» باشد و روشی برای مطالعهٔ همه چیز از خاطرات گرفته تا قوطی کبریت و ریاضیات بدست دهد. خود را چیزی کمتر از علم آگاهی انسان نمی‌دانست، و آگاهی انسان را نه فقط تجربهٔ عملی افرادی معین بلکه «ژرفساخت» خود ذهن به شمار می‌آورد. به خلاف علوم، در باب این یا آن صورت خاص از معرفت چیزی نمی‌پرسید، بلکه شرایطی را بررسی می‌کرد که در وهلهٔ اول هر نوع معرفتی را امکان‌پذیر می‌نمود. بنابراین مانند فلسفهٔ کانت که مقدم بر آن بود، شیوه‌ای «استعلایی»[9] از تحقیق بود و انسان شناسنده، یا آگاهی فردی، که به آن می‌پرداخت، شناسنده «متعالی» محسوب می‌شد. هدف پدیدارشناسی آن نبود که ببیند وقتی من به خرگوشی خاص نگاه می‌کنم درکم از آن چیست، بلکه شناخت ماهیت جهانی خرگوشها و عمل درک آنها را بررسی می‌کرد. به عبارت دیگر نوعی تجربه گرائی نبود که تجارب جزئی و تصادفی افرادی خاص را مطالعه کند؛ همچنین نوعی «اصالت روانشناسی»[10] نبود که صرفاً به بررسی فرآیندهای ذهنی قابل مشاهدهٔ این قبیل افراد علاقمند باشد. این مکتب مدعی شناخت ساختارهای خودآگاهی و شناخت خود پدیده‌ها از رهگذر آن بود.

حتی از این شرح مختصر پدیدارشناسی نیز می‌توان دریافت که این نحله نوعی ایده‌آلیسم روش‌شناختی است که در جستجوی کشف مقوله‌ای انتزاعی به نام «آگاهی انسان» و دنیای امکانات ناب است. اما اگر هوسرل، تجربه گرایی، اثبات گرائی و اصالت روانشناسی علوم طبیعی را نفی می‌کرد، مدعی بریدن از ایده‌آلیسم کلاسیک متفکری مانند کانت نیز بود. کانت

9) transandantal 10) psychologism

نتوانسته بود این مسئله را حل کند که ذهن اصولاً چگونه می‌تواند بر اشیاء خارج از خود معرفت حاصل کند. پدیدارشناسی با ادعای این که آنچه به درک ناب می‌رسد همان ماهیت چیزهاست امیدوار بود بر این شک‌گرایی فائق آید.

چنین می‌نماید که همهٔ اینها با لیویز و جامعهٔ ارگانیک فاصلهٔ زیادی دارند. آیا چنین است؟ بازگشت به اشیاء فی‌نفسه و رد بی‌صبرانهٔ نظریاتی که ریشه در زندگی «عینی» ندارند در نهایت از نظریهٔ لیویز مبنی بر تقلید خام زبان شعری از خود مادهٔ واقعیت چندان دور نیست. لیویز و هوسرل، هردو، در دوره‌ای گرفتار یک بحران عمدهٔ ایدئولوژیک، به تسلاهای عینی و آنچه در انگیزه‌ها قابل شناخت است روی می‌آورند؛ و این توسل به اشیاء فی‌نفسه در هردوی آنها خردستیزی کامل است. از دیدگاه هوسرل، وصول به معرفت نسبت به پدیده‌ها، مطلقاً قطعی، یا به گفتهٔ خود او به دلیل شهودی بودن، «یقینی» است: من به همان اندازه که نمی‌توانم نسبت به ضربهٔ شدیدی که بر جمجمه‌ام وارد می‌شود شک کنم در وجود این چیزها نیز نمی‌توانم تردید کنم. از نظر لیویز، اشکال معینی از زبان «به گونه‌ای شهودی»، از درستی، حیات و خلاقیت برخوردارند، و هرچند نقد را برهانی یاری‌دهنده می‌داند آن را نافی این قضیه به شمار نمی‌آورد. بعلاوه، از نظر هردوی آنها آنچه به طور ذاتی در عمل دریافت پدیده‌ای مشخص وجود دارد، مقوله‌ای جهانی است: هوسرل آن را «مثال» و لیویز آن را «زندگی» می‌نامد. به عبارت دیگر آنها ناگزیر نیستند به منظور بسط نظریه‌ای «جهانی» به فراسوی حریم امن احساس بلافصل حرکت کنند زیرا خود پدیده‌ها به چنین نظریه‌ای مجهزآند. اما چنین نظریه‌ای بناگزیر اقتدارگر است زیرا به طور کامل به شهود وابسته است. از نظر هوسرل پدیده‌ها نیاز به آن ندارند که تفسیر شوند، و با برهانی منطقی به این یا آن روش ساخته شوند. آنها نیز مانند بعضی داوری‌های ادبی به گونه‌ای «مقاومت‌ناپذیر» خود را بر ما تحمیل می‌کنند (واژهٔ داخل گیومه از واژگان کلیدی لیویز است). مشاهدهٔ رابطهٔ میان این گونه جزم‌اندیشی ــ که یکی از

ویژگیهای سراسر زندگی خود لیویز است ــ و تحقیر محافظه‌کارانهٔ تحلیل عقلی دشوار نیست. سرانجام باید به این نکته توجه داشته باشیم که چگونه نظریهٔ «قصدی» هوسرل از آگاهی، حاکی از آن است که «هستی» و «معنا» همواره به یکدیگر وابسته‌اند. هیچ عینی بدون ذهن و هیچ ذهنی بدون عین نیست. هوسرل نیز مانند فیلسوف انگلیسی ف.ه. برادلی که بر تی.اس. الیوت نفوذ داشت عین و ذهن را دو روی یک سکه می‌دانست. در جامعه‌ای که‌عینیات، بیگانه و بریده از مقاصد بشر به نظر می‌رسند و در نتیجه اذهان انسانی در انزوای اضطراب‌آوری غوطه می‌خورند، این باور یقیناً تسلی‌بخش است. دست کم در ساحت ذهن، ذهن و جهان بار دیگر به هم بازگشته‌اند. لیویز نیز شفا بخشیدن به شکاف علاج‌ناپذیر میان اذهان و عینیات، یا «انسانها» و «محیط طبیعی آنها را» که ناشی از تمدن «انبوه» بود مدنظر داشت.

اگر پدیدارشناسی در یک دست خود دنیائی قابل شناخت را عرضه می‌کرد، مرکزیت ذهن انسان را نیز در دست دیگر خود داشت. در واقع همهٔ آنچه که وعده می‌داد چیزی بیش از علم ذهن نبود. جهان آن چیزی است که من فرض یا «قصد» می‌کنم: باید در رابطه با من و در پیوند با آگاهی من درک شود، و این آگاهی از نوع تجربی و خطاپذیر نیست، بلکه آگاهی استعلائی است. این چیزی بود که شخص با وقوف بر آن قوّت قلبی دوباره پیدا می‌کرد. فلسفهٔ علم تحققی و زمخت قرن نوزدهم تمامی دنیای ذهنیت را به نابودی تهدید می‌کرد، و فلسفهٔ نوکانتی این وضع را به آرامی پذیرفته بود. به نظر می‌رسید که سیر تاریخ اروپا از اواخر قرن نوزدهم به بعد این فرض سنتی را که «انسان» اسیر چنگال سرنوشت خویش است نه محور و آفرینندهٔ جهان خویش، جدّاً مورد تردید قرار داده بود. پدیدارشناسی در پاسخ به این نگرش، بار دیگر ذهن استعلائی را بر بارگاه خود نشاند. ذهن، منبع و منشاء همهٔ معانی بود. ذهن، بخشی از جهان نبود، زیرا جهان را به جایگاه اوّل خود بازگردانده بود. پدیدارشناسی در این مفهوم، رؤیای کهن ایدئولوژی بورژوائی کلاسیک را

دوباره جان بخشید. زیرا این ایدئولوژی بر این باور استوار شده بود که انسان مانند آبی که از چشمه می‌جوشد به نوعی مقدّم بر تاریخ و شرایط اجتماعی خویش است. این پرسش که چگونه این انسان باید در جایگاه نخست قرار می‌گرفت ــ آیا او می‌توانست محصول شرایط اجتماعی و در عین حال پدیدآورندهٔ آن باشد ــ پرسشی نبود که به طور جدی مورد تأمل قرار گیرد. پس پدیدارشناسی با بنا کردن دوبارهٔ جهان بر پایهٔ ذهن بشر، برای یک مسئلهٔ تاریخی آزارنده راه‌حلّی تخیّلی تدارک می‌دید.

پدیدارشناسی در قلمرو نقد ادبی تأثیراتی بر فرمالیست‌های روسی بجای گذاشت. همان طور که هوسرل عین واقعی را در پرانتز قرار می‌دهد تا توجه خویش را به عمل معرفت بر آن معطوف کند، شعر نیز از نظر فرمالیست‌ها عین واقعی را در پرانتز قرار می‌داد، و در عوض بر چگونگی درک شعر تأکید می‌کرد(۱). امّا مکتب انتقادی ژنو که در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ شکوفا شد و چهره‌های درخشانی از قبیل ژرژ پولت[11] بلژیکی، ژان استاروبینسکی[12] و ژان روسوی سویسی[13]، ژان پیر ریشار فرانسوی[14] از اعضای آن بودند، بیش از همه به پدیدارشناسی مدیون است. از جمله معاشران دیگر این مکتب می‌توان امیل اشتایگر[15]، استاد آلمانی دانشگاه زوریخ و منتقد آمریکائی ج. هالیس میلر[16] را نام برد.

نقد پدیدارشناختی کوششی برای به کار بستن روش پدیدارشناختی در نقد آثار ادبی است. همان‌طور که هوسرل عین واقعی را در پرانتز می‌گذارد، در این جا نیز بافت تاریخی واقعی اثر ادبی، شرایط تولید، و نویسنده و خوانندهٔ آن نادیده گرفته می‌شود و به جای آن مطالعهٔ کاملاً «درونی» متن و برکنار از هرگونه تأثیر خارجی مورد توجه قرار می‌گیرد. خودِ متن به تجسم نابی از آگاهی خواننده تقلیل می‌یابد: همهٔ جنبه‌های سبکی و معنایی اثر، قسمتهای زنده‌ای

11) Georges Poulet 12) Jean Starobinski
13) Jean Rousset 14) Jean-Pierre Richard
15) Emil Staiger 16) J.Hillis Miller

از یک کل پیچیده تلقی می‌شود که جوهر وحدت‌بخش آن ذهن نویسنده است. به منظور وقوف بر این ذهن نباید به آنچه دربارهٔ نویسنده می‌دانیم رجوع کنیم ــ نقدِ زندگینامه‌ای ممنوع است ــ بلکه صرفاً باید به جنبه‌هائی از آگاهی او بپردازیم که در کارش منعکس شده است. بعلاوه، ما با «ژرفساخت‌های» این ذهن سر و کار داریم که می‌توان آن را در مضامین و انگاره‌های مکرر صور خیال جستجو کرد. در پرتو چنین درکی است که می‌توانیم دریابیم نویسنده جهان‌خود را چگونه زیسته، یعنی میان خود به مثابه یک ذهن و جهان به مثابه یک عین چگونه مناسبت پدیدارشناختی برقرار کرده است. «دنیای» یک اثر ادبی یک واقعیت عینی نیست بلکه آن چیزی است که در آلمانی آن را «لبنزولت»[۱۷] می‌نامند، یعنی واقعیت بدان گونه که به وسیلهٔ یک ذهن منفرد سازمان‌یافته و تجربه شده است. نقد پدیدارشناختی مشخصاً بر چگونگی تجارب نویسنده از زمان یا فضا، بر رابطهٔ میان خود او و دیگران یا درک او از عینیات مادی تأکید می‌کند. به عبارت دیگر برای نقد پدیدارشناختی، غالباً ملاحظات روش‌شناختی فلسفهٔ هوسرل به «محتوای» ادبیات تبدیل می‌شود.

نقد پدیدارشناختی به منظور درک این ساختهای استعلائی و نفوذ به درون آگاهی نویسنده سعی می‌کند به عینیت و بی‌طرفی کامل دست یابد. باید خود را از چنگ جانبداریهای خویش رها سازد و با نوعی همدلی خود را در «دنیای» اثر غرق کند و با کمال دقت و نهایت بی‌تعصبی هر آنچه را می‌بیند بازسازی کند. اگر قرار است شعری در زمینهٔ مسیحیت بررسی شود نباید به داوریهای ارزشی دربارهٔ این دیدگاه بخصوص پرداخت بلکه باید نشان داد که برداشت نویسنده از «زیستن» در این چارچوب چه بوده است. به عبارت دیگر، این شیوهٔ تحلیل کاملاً غیرانتقادی و برکنار از هرگونه ارزشگذاری است. در واقع نقد نوعی بازسازی یا تفسیر فعال اثر تلقی نمی‌شود که به ناگزیر گرفتار علائق و تعصبات منتقد گردد، بلکه دریافت منفعل متن و برگردان ناب

17) lebenswelt

جوهرهای ذهنی آن است. فرض بر این است که اثر ادبی، و حتی بیشتر از آن، یعنی کل آثار یک نویسنده یک کل زنده است، لذا نقد پدیدارشناختی می‌تواند در جستجوی مصممانهٔ خود برای رسیدن به یگانگی‌ها، با اطمینان متونی را که به لحاظ تاریخی و موضوعی با یکدیگر متفاوتند بکاود. این نوع از نقد، ایده‌آلیستی، ماهیت‌گرا، ضد تاریخی، فرمالیستی و ارگانیکی است، نوعی عصاره‌گیری خالص از نقطه ضعفها و تعصبات نظریهٔ جدید به طور کلی. گیراترین و جالبترین واقعیت دربارهٔ این نظریه، توفیق آن در ادامهٔ بعضی مطالعات انتقادی منفرد است (بویژه آثار پولت، ریشار و استاروبینسکی) که از درون‌بینی قابل ملاحظه‌ای برخوردارند.

از دیدگاه نقد پدیدارشناختی، زبان اثر ادبی چیزی بیش از «بیان» معانی درونی آن نیست. این طرز تلقی از زبان از خود هوسرل به عاریت گرفته شده است. زیرا در پدیدارشناسی هوسرلی، زبان حقیقتاً چندان جایی ندارد. هوسرل از حوزهٔ درونی یا کاملاً خصوصی تجربه صحبت می‌کند، اما چنین حوزه‌هائی جز در عالمِ خیال وجود ندارد، زیرا زبان در همهٔ تجارب ما دخالت دارد و خود به ناگزیر امری اجتماعی است. این ادعا که من از تجربه‌ای کاملاً خصوصی برخوردارم بی‌معنی است: من نمی‌توانم از تجربه‌ای صحبت کنم مگر آن که این تجربهٔ مشخص در چارچوب زبان خاصی رخداده باشد. از دیدگاه هوسرل آنچه تجربهٔ مرا با معنا می‌کند زبان نیست بلکه عمل درک پدیده‌هائی خاص است که جهانیها نامیده می‌شوند ــ عملی که بنا به فرض مستقل از خودِ زبان است. به عبارت دیگر از نظر هوسرل معنا مقدم بر زبان است: زبان صرفاً فعالیت ثانویه‌ای است که معانی از پیش داشتهٔ مرا نامگذاری می‌کند. این که چگونه می‌توان بدون داشتن زبانی از پیش، به معانی رسید پرسشی است که نظام هوسرل پاسخی برایش ندارد.

مشخصهٔ بارز «انقلاب زبانشناختی» قرن بیستم، از سوسورو ویتگنشتاین تا نظریهٔ ادبی معاصر، شناخت این واقعیت است که معنا چیزی نیست که صرفاً در زبان «بیان» شود یا در آن «بازتاب» یابد بلکه در واقع **محصول** زبان

است. چنین نیست که گوئی معانی یا تجربیاتی را از پیش داریم و سپس با کلمات به سنجش آن می‌پردازیم، بلکه در درجهٔ اول فقط به این دلیل می‌توانیم معانی و تجربیاتی داشته باشیم که زبانی به عنوان ظرف آن داریم. به‌علاوه از این گفته چنین برمی‌آید که تجارب ما به عنوان فرد ریشه‌های اجتماعی دارد، زیرا چیزی به نام زبان خصوصی وجود ندارد و هرگونه تصوری از زبان چیزی جز تصور شکلی کلی از حیات اجتماعی نیست. پدیدارشناسی به عکس بر آن است که برخی تجارب «ناب» درونی را مستقل از دخالتهای اجتماعی زبان قلمداد کند ــ یا به گفته‌ای دیگر زبان را نظامی مناسب برای «تثبیت» آن دسته از معانی به شمار آورد که از قبل و مستقل از آن شکل گرفته‌اند. خود هوسرل درعبارتی افشاگرانه زبان را «همنوائی تمام عیار با آنچه به وضوح کامل دیده می‌شود»(۲) توصیف کرده است. اما بدون در اختیار داشتن منابع مفهومی یک زبان چگونه می‌توان اصولاً چیزی را به وضوح دید؟ هوسرل با وقوف بر این که زبان مشکلی جدی دربرابر نظریه‌اش پدید می‌آورد می‌کوشد که این مشکل را با تصور زبانی که صرفاً آگاهی را بیان می‌کند حل نماید ــ زبانی که به هنگام صحبت کردن در قبال نشان دادن معانی خارج از ذهن ما هیچگونه مسئولیتی نداشته باشد. این کوشش محکوم به شکست است: تنها زبان قابل تصور از این دست، گفته‌های درونی و مجردی است که بر هیچ چیز دلالت نمی‌کند(۳).

بدین ترتیب، اندیشهٔ وجود گفتاری مجرد و بی‌معنا و مستقل از جهان خارج تصوری است که بویژه برای پدیدارشناسی مناسبت دارد. پدیدارشناسی به رغم ادعاهایش مبنی بر رهایی بخشیدن «دنیای زندهٔ» عمل و تجربهٔ انسانی از چنگال خشک و بیروح فلسفهٔ سنتی، از آغاز تا پایان مانند سری است که دنیائی نداشته باشد. پی ریزی شالوده‌ای محکم برای معرفت انسانی را وعده می‌دهد، اما این کار را به بهائی بسیار گران انجام می‌دهد: به بهای قربانی کردن تاریخ بشر، چون معانی بشری به یقین مفهومی عمیقاً تاریخی دارند پرسشی که این معانی به آن می‌پردازند درک جوهر عام آنچه که باید پیاز باشد

نیست، بلکه مسئلهٔ مناسبات تحول‌یابندهٔ عملی میان افراد اجتماعی است. پدیدارشناسی به‌رغم تأکیدش بر واقعیت، بدان گونه که عملاً تجربه می‌شود، به مثابه واقعیتی پویا و نه راکد، در قبال جهان موضعی غیرتاریخی و مبتنی بر تأمل دارد. پدیدارشناسی جویای آن بود که با توسل به حوزه‌ای نظری که یقین جاودانی را در خود داشت کابوس تاریخ جدید را از میان بردارد و بدین ترتیب در اندیشهٔ تجریدی و از خود بیگانه‌اش به نماد همان بحرانی تبدیل شد که قصد غلبه بر آن را داشت.

درک این نکته که معنا واقعیتی تاریخی است باعث شد که مشهورترین شاگرد هوسرل، فیلسوف آلمانی، مارتین هایدگر، از نظام فکری او فاصله بگیرد. هوسرل با «ذهن استعلایی» آغاز می‌کند و هایدگر این آغاز را نفی می‌کند و به جای آن اندیشهٔ «ماهیت» غیرقابل تغییر وجود انسان یا به‌عبارت‌خوداو «دازاین»[۱۸] (هستی انسان) را می‌گذارد. به‌همین دلیل است که اثر او در مقابل ماهیت‌گرایی انعطاف‌ناپذیر مربی خود، غالباً با عنوان «اصالت وجود» مشخص می‌شود حرکت از هوسرل به هایدگر، حرکت از قلمرو ذهن ناب به فلسفه‌ای است که دربارهٔ آنچه احساس می‌کند که زنده است به تأمل می‌پردازد. درحالی که فلسفهٔ انگلیس معمولاً فروتنانه به تفحص در زمینهٔ اعمال نتیجه‌بخش یا تقابل دستوری عباراتی از قبیل «نیست» و «چیست» قناعت می‌کند، اثر بزرگ هایدگر بنام «هستی و زمان»[۱۹]، (۱۹۲۷) به چیزی کمتر از مسئلهٔ خودِ هستی ــ بویژه آن وجهی از هستی که اختصاصاً انسانی است ــ رضایت نمی‌دهد. چنین وجودی از دیدگاه هایدگر، همواره بودن

۱۸) Dasein آقای شرف‌الدین خراسانی این واژه را در مفهوم هایدگری آن «آنجا بود» ترجمه کرده‌اند، و اضافه کرده‌اند که به سادگی به «هستی انسان» نسبت داده می‌شود. برای توضیح بیشتر رجوع شود به: فلسفهٔ معاصر اروپایی، ای.م. بوخنسکی، ترجمهٔ شرف‌الدین خراسانی ــ شرف، انتشارات دانشگاه ملی ایران، ۱۳۵۲، زیرنویس ص ۱۶۶.

19) Being and Time

ــ در ــ جهان است[۲۰]: ما فقط به این دلیل موجودات انسانی هستیم که با دیگران و دنیای مادی عملاً در پیوندیم و این مناسبات، نه عارض بر زندگی ما که سازندهٔ آن است. جهان چیزی «آنجا نهاده» نیست که بتوان آن را به شیوه‌ای عقلانی تحلیل کرد؛ چیزی که در تقابل با یک ذهن اندیشمند قرار گرفته باشد: مطلقاً چیزی نیست که ما بتوانیم از آن خارج شویم و در مقابل آن قرار بگیریم. ما به عنوان ذهن از درون واقعیتی سر برمی‌آوریم که هرگز نمی‌توانیم به طور کامل آن را عینیت بخشیم. واقعیتی که «ذهن» و «عین» هردو، را دربرمی‌گیرد، در معانی خود پایان‌ناپذیر است و درست به همان اندازه که ما آن را می‌سازیم، ما را می‌سازد. جهان چیزی‌نیست که به سبک هوسرل بتوان آن را در تصاویر ذهنی حل کرد: جهان برای خود هستی خشن و سرکشی است که در مقابل طرح‌های ما می‌ایستد، و ما صرفاً به مثابه پاره‌ای از آن وجود داریم. «من برتر»ی که هوسرل بر تخت می‌نشاند فقط آخرین مرحلهٔ فلسفهٔ عقلگرای روشنگری است که در آن انسان، آمرانه مهر و نشان تصور خویش را بر جهان می‌کوبد. امّا هایدگر می‌خواهد انسان را از این موضع خیالی سلطه تا اندازه‌ای دور سازد. وجود انسان، گفتگویی با جهان است و محترمانه‌تر آن است که بیش از آنکه حرف بزنیم گوش کنیم. معرفت بشر همواره از آنچه هایدگر آن را «پیش ادراک»[۲۱] می‌نامد منشاء می‌گیرد و در آن حرکت می‌کند. اصولاً پیش از آنکه به هرگونه تفکر منظمی بپردازیم، اسیر مجموعه فرضیاتی ضمنی هستیم که حاصل پیوندهای عملی ما با جهان است، و علم یا نظریه چیزی بیش از تجریداتی جزیی از این ملاحظات عینی نیست، درست همان‌طور که یک نقشه، تجریدی از یک چشم‌انداز واقعی است. ادراک در وهلهٔ اول ناشی از عمل خاصی که من انجام می‌دهم یا شناختی قابل تجزیه نیست، بلکه پاره‌ای از ساختار وجود انسان است. زیرا من فقط در نتیجهٔ «پیش افکندن»[۲۲] مداوم خویش و بازشناسی و درک امکانات تازهٔ هستی است که انسانی زندگی می‌کنم. می‌توان گفت من هرگز با خود یگانه

20) being-in-the-world 21) pre-understanding 22) Projection

نیستم، بلکه هستی ای هستم که همواره آماده‌ام خود را به پیش از خود بیفکنم. وجود من چیزی نیست که بتوانم آنرا به مثابه چیزی تمام شده دریابم، بلکه همواره مسئلهٔ امکانات تازه و غامض مطرح است، و این معادل آن است که بگوئیم انسان ساختهٔ تاریخ یا زمان است. زمان محیطی نیست که حرکت ما بر آن مانند حرکت یک بطری بر رودخانه باشد، بلکه خودِ ساختار زندگی انسان است؛ پیش از آن که چیزی قابل سنجش باشد، چیزی است که من از آن ساخته شده‌ام. پس ادراک، پیش از آن که معطوف به ادراک چیز بخصوصی باشد، یکی از ابعاد «دازاین»، یا پویش درونی و فرا رَوی ثابت من است. ادراک، عمیقاً تاریخی است و همواره مقید به شرایطی است که من در آن هستم و سعی می‌کنم از آن فراتر روم.

اگر زمان وجود انسان را می سازد، زبان نیز به همان اندازه دخیل است. از دیدگاه هایدگر زبان صرفاً ابزاری برای ارتباط یا وسیلهٔ ثانویه‌ای برای بیان **اندیشه‌ها** نیست، بلکه بعدی است که زندگی انسان در آن حرکت می‌کند؛ چیزی که در وهلهٔ اول جهان را در معرض دید قرار می دهد. در مفهومی انحصاراً انسانی، فقط درصورتی که زبان وجود داشته باشد، **جهان** هم وجود دارد. برداشت هایدگر از زبان در درجهٔ اول آن چیزی نیست که من یا شما ممکن است داشته باشیم: زبان موجودیتی خاص خود دارد که انسان‌ها در آن مشارکت می جویند و از رهگذر همین مشارکت است که هویت انسانی پیدا می‌کنند. زبان هموار مقدم بر مُدرِک فردی و به مثابه قلمروی که وی خود را در آن آشکار می سازد وجود دارد. زبان، به این مفهوم حامل «حقیقت» است که واقعیت در آن خود را آشکار می سازد و در معرض اندیشهٔ ما قرار می‌گیرد، و نه در مفهوم ابزاری برای مبادلهٔ اطلاعات دقیق. در این مفهوم از زبان به مثابه رخدادی نیمه‌عینی و مقدم بر کلیهٔ افراد خاص، اندیشهٔ هایدگر به نظریه‌های ساختگرایی کاملاً نزدیک می شود.

بنابراین، آنچه در اندیشهٔ هایدگر محوری است نه مُدرِک فردی، بلکه خود هستی است. اشتباه سنت متافیزیکی غرب، تلقیش از هستی به مثابه نوعی

هستندهٔ عینی و تفکیک کامل آن از ذهن بوده‌است. هایدگر با بازگشت به اندیشهٔ قبل از سقراط و پیش از آن که ثنویت میان عین و ذهن پدید آید، هستی را به نوعی محیط بر هردو در نظر می‌گیرد. نتیجهٔ این درون‌بینی الهام‌بخش، بویژه در اثر بعدی او، کرنشی شگفت‌انگیز در مقابل راز هستی است. خردگرائی عصر روشنگری همراه با نگرش ابزاری و بیرحمانه مسلط آن نسبت به طبیعت باید کنار گذاشته شود و جای آن را گوش دادنی متواضعانه به ستارگان، آسمانها و جنگلها بگیرد؛ گوش دادنی که به بیان تند یک مفسر انگلیسی، همهٔ نشانه‌های یک «دهقان کودن» را به همراه دارد. انسان باید با قرار دادن کامل خود در اختیار هستی، «راهگشای» هستی باشد: او باید به زمین بازگردد؛ به سرچشمهٔ پایان‌ناپذیری که مادر اولیهٔ همهٔ معانی است. هایدگر، فیلسوف جنگل سیاه، هنوز یکی دیگر از شارحان رمانتیک «جامعهٔ ارگانیک» است، گرچه درمورد او نتایج این آموزه بسیار شوم‌تر از مورد لیویز است. تجلیل از دهقانان، دست کم گرفتن خرد در توجیه «پیش دانستهٔ» خودانگیخته، استقبال از انفعال خردمندانه، همراه با اعتقاد هایدگر به برتری یک وجود ــ به سوی ــ مرگِ[۲۳] اصیل، نسبت به توده‌های گمنام، جملگی به حمایت آشکار او از هیتلر در ۱۹۳۳ منجر شد. اگرچه این حمایت دیری نپایید، اما چنین موضعی در ارکان این فلسفه نهفته بود.

یکی از چیزهای ارزشمندی که در این فلسفه وجود دارد تأکید بر این نکته است که معرفت نظری همواره از متن علائق اجتماعی عملی سرچشمه می‌گیرد. الگویی که هایدگر از یک عین قابل شناخت به دست می دهد عمدتاً یک ابزار است: ما جهان را نه از رهگذر اندیشه، بلکه به مثابه نظامی از چیزهای مرتبط با یکدیگر می شناسیم که مانند یک چکش به کار «به دست گرفتن» می آیند، یا عناصری از یک طرح عملی هستند. معرفت عمیقاً به عمل وابسته است. اما روی دیگر این عمل گرایی شبه دهقانی، عرفان اندیشمندانه است: هنگامی که چکش می‌شکند، هنگامی که دیگر نمی‌توانیم آن را

23) authentic existence - towards - death

بدیهی بپنداریم، آشنایی از آن رخت برمی‌بندد و هستی اصیل خود را به ما واگذار می‌کند. یک چکش شکسته بیش از یک چکش سالم، چکش است. هایدگر در این باور که هنر یک چنین آشنایی‌زدایی است با فرمالیست‌ها اشتراک نظر دارد: هنگامی که وان گوگ یک جفت کفش دهقانی را به ما نشان می‌دهد آن را به گونه‌ای غریب تصویر می‌کند که جوهر عمیق کفش بودن آن پیش روی ما بدرخشد. در واقع برای هایدگر سالهای بعد تنها در هنر است که یک چنین حقیقت پدیدارشناختی می‌تواند خود را متجلی سازد، درست همان‌طور که از دیدگاه لیویز ادبیات، نمایانگر شیوه‌ای از هستی است که جامعهٔ مدرن آن را از دست داده است. هنر را نیز مانند زبان نباید توصیف یک موضوع فردی بشمار آورد: موضوع صرفاً موضعی است که حقیقتِ جهان خود را در آن بیان می‌دارد، و همین حقیقت است که خوانندهٔ یک شعر باید با دقت بدان **گوش دارد**. از دیدگاه هایدگر، تفسیر ادبی مبتنی برفعالیت انسان نیست: این تفسیر در درجهٔ اول چیزی نیست که ما **انجام می‌دهیم**، بلکه آن چیزی است که ما باید اجازه دهیم اتفاق بیفتد. ما باید خود را منفعلانه در اختیار متن قرار دهیم، خود را تسلیم هستی پر رمز و راز و پایان‌ناپذیر آن سازیم، و خود را در معرض استنطاق آن قرار دهیم. به عبارت دیگر، موضع ما در قبال هنر باید به نوعی نوکرمآبانه باشد؛ موضعی‌که هایدگر برای ملت آلمان در مقابل پیشوا از آن دفاع می‌کرد. به نظر می‌رسد که تنها راه چاره در مقابل منطق آمرانهٔ جامعهٔ صنعتی بورژوایی، نفی برده‌وار خویشتن است.

پیشتر گفتیم که ادراک از دیدگاه هایدگر عمیقاً تاریخی است، اما اکنون لازم است این نظر را تا اندازه‌ای تعدیل کنیم. عنوان اثر بزرگ او **هستی و زمان** است نه **هستی و تاریخ**؛ و میان این دو مفهوم تفاوت بارزی وجود دارد. «زمان» به تعبیری مجردتر از تاریخ است. زمان، بیشتر بیانگر گذر فصلها یا تجربهٔ شکل زندگی شخصی است تا مبارزهٔ ملتها یا پرورش و کشتار مردم، و یا پی افکندن و واژگون کردن حکومتها. به علاوه، زمان از دیدگاه هایدگر مقوله‌ای اساساً متافیزیکی است؛ به گونه‌ای که تاریخ از دیدگاه متفکران

دیگر چنین نیست. معنایی که من از «تاریخ» استنباط می‌کنم از آنچه که ما در عمل انجام می‌دهیم مشتق می‌شود. هایدگر به ندرت به این نوع از تاریخ ملموس می‌پردازد: در حقیقت او میان تاریخ به معنای تقریبی «آنچه اتفاق می‌افتد» و گشیچته[۲۴] به معنی آنچه به مثابه چیزی مطمئناً معنی دار «اتفاق می‌افتد» فرق می‌گذارد. تاریخ شخصی من هنگامی مطمئناً معنی دار است که من مسئولیت وجود خویش را پذیرفته، امکانات آیندهٔ خویش را به چنگ آورم و با آگاهی مداوم از مرگ خویش در آینده زندگی کنم. این مطلب ممکن است درست باشد یا نباشد، امّا به نظر نمی‌رسد با این مسئله که من «به طور تاریخی» چگونه زندگی می‌کنم ــ به مفهوم در پیوند بودن با افرادی خاص یا مناسبات اجتماعی عملی و نهادهای عینی ــ ارتباط بلافصلی داشته باشد. البته همهٔ اینها از بلندای المپی نثر وزین و پر رمز و راز هایدگر بس ناچیز می‌نمایند. تاریخ حقیقی از نظر هایدگر تاریخی درونی، «اصیل» یا «وجودی» است ــ نوعی چیرگی بر ترس و نیستی، نوعی ایستادگی در مقابل مرگ، نوعی «گردآوری نیروهای خویش ــ که به مثابه جانشینی برای تاریخ در مفاهیم متداولتر و عملی‌تر آن عمل می‌کند. به گفتهٔ منتقد مجاری، جورج لوکاچ، «تاریخیگری»[۲۵] مشهور هایدگر حقیقتاً از «غیر تاریخیگری»[۲۶] قابل تشخیص نیست.

پس هایدگر در نهایت موفق نمی‌شود بر حقایق ایستا و جاودانی هوسرل و سنت متافیزیکی غرب با تاریخی کردن آنها فائق آید. در عوض تنها کاری که او می‌کند قراردادن نوع متفاوتی از هستندهٔ متافیزیکی بنام «دازاین» است. کار او به همان اندازه که با تاریخ برخورد می‌کند، گریز از تاریخ است؛ و همین مطلب در مورد مغازلهٔ او با فاشیسم نیز مصداق دارد. فاشیسم، آخرین تلاش نومیدانه و مرگبار سرمایه‌داری انحصاری جهت از میان برداشتن تناقضاتی است که غیرقابل تحمل شده‌اند؛ و بخشی از آن در قالب ارائه یک روایت تاریخی کاملاً جدید عرضه می‌شود؛ روایت خون، خاک، نژاد «اصیل»، علو

24) Geschichte 25) Historicity 26) Ahistoricity

مقام مرگ و نفی خویشتن، و سرانجام رایشی که هزار سال دوام خواهد یافت. این همه بدان معنی نیست که بگوئیم فلسفهٔ هایدگر به طور کلی چیزی بجز توجیهی برای فاشیسم نیست، بلکه بدان معنی است که این فلسفه در پاسخ به بحران تاریخ جدید یک راه‌حل عرضه کرد و فاشیسم راه‌حلی دیگر، و این دو راه‌حل ویژگیهای مشترکی داشتند.

هایدگر اقدام فلسفی خطیر خود را نوعی «هرمنوتیک[۲۷] هستی» توصیف می‌کند؛ و واژهٔ هرمنوتیک به معنی علم یا فن تفسیر است. در اشاره به شکل فلسفهٔ هایدگر عموماً عبارت «پدیدارشناسی تفسیری» به کار گرفته می‌شود تا آن را از «پدیدارشناسی استعلایی» هوسرل و پیروان او متمایز کند. انتخاب این نام به این دلیل است که وی بیش از آنکه به «آگاهی استعلایی» بپردازد، مسائل مربوط به تفسیر تاریخ را مورد توجه قرار می‌دهد(٤). واژهٔ «هرمنوتیکز» در اصل به تفسیر متون مقدس محدود می‌شد اما در قرن نوزدهم حوزهٔ معنایی آن گسترش یافت و تفسیر متن را به طور کلی دربرگرفت. دو پیش‌کسوت مشهور هایدگر در علم تفسیر، متفکران آلمانی شلایر ماخر[۲۸] و دیلتای[۲۹] بودند، و مشهورترین دنباله‌رو او فیلسوف جدید آلمانی گئورگ گادامر[۳۰] است. با اثر اصلی گادامر به نام «حقیقت و روش»[۳۱] (۱۹٦۰) وارد عرصهٔ مسائلی می‌شویم که سیلان آن به قلمرو نظریهٔ ادبی جدید هرگز قطع نشده است. معنای یک متن ادبی چیست؟ قصد مؤلف تا چه اندازه با این معنا مربوط است؟ آیا می‌توانیم امیدوار باشیم آثاری را که به لحاظ فرهنگی و تاریخی با ما بیگانه‌اند درک کنیم؟ آیا ادراک «عینی» میسر است یا همهٔ ادراکات ما به موقعیت تاریخیمان وابسته است؟ چنان که خواهیم دید در این قضایا مسائلی بسیار بیش از «تفسیر ادبی» صرف در معرض مجادله قرار می‌گیرند.

27) Hermeneutic 28) Schleiermacher 29) Dilthey

30) Hans Georg Gadamer 31) Truth and Method

برای هوسرل، معنا یک «عین قصدی»[۳۲] بود. منظور او از این عبارت این بود که معنا نه به اعمال روانشناختی یک گوینده یا شنونده قابل تقلیل است، و نه از این قبیل فرآیندهای ذهنی استقلال کامل دارد. معنا در این مفهوم که یک صندلی وجود دارد عینی نبود، امّا صرفاً ذهنی هم نبود. نوعی «عین مثالی» بود، بدین معنی که در همان حال که یک معنا را حفظ می‌کرد توصیف آن به طرق مختلف امکان‌پذیر می‌شد. براساس این دیدگاه، معنای یک اثر ادبی یکبار و برای همیشه تثبیت شده است. این معنا همان «عین ذهنی»[۳۳] است که مؤلف به هنگام نوشتن اثر در ذهن داشته یا «قصد کرده» است.

تفسیرشناس آمریکایی، ا.د. هیرش بزرگ[۳۴] که اثر عمده‌اش به نام «اعتبار تفسیر»[۳۵] (۱۹۶۷)، تا حدود زیادی ملهم از پدیدارشناسی هوسرلی است، همین موضع را اتخاذ می‌کند. از دیدگاه هیرش چنین نیست که چون معنی یک اثر ادبی همان است که مؤلف به هنگام نوشتن داشته است، فقط یک تفسیر از متن میسر باشد. می‌توان چندین تفسیر معتبر و متفاوت داشت، مشروط بر آن که همهٔ آنها در چارچوب «نظام انتظارات و احتمالات بارزی» که معنای مؤلف اجازه می‌دهد قرار داشته باشند. همچنین هیرش انکار نمی‌کند که یک اثر ادبی می‌تواند در زمانهای مختلف و برای مردمانی متفاوت معانی مختلفی داشته باشد. اما به ادعای او این مسئله بیشتر به «تعبیر» اثر مربوط می‌شود تا «معنای» آن. این واقعیت که من می‌توانم مکبث را به گونه‌ای ارائه دهم که آن را به جنگ هسته‌ای مربوط سازد، واقعیت «معنی» آن را از دیدگاه خود شیکسپیر تغییر نمی‌دهد. تعبیرها درطول تاریخ تغییر می‌کنند، حال آن که معانی ثابت می‌مانند؛ مؤلفان، معانی را وضع می‌کنند درحالی که خوانندگان تعابیر را تعیین می‌کنند.

در یکی دانستن معنای یک متن با آنچه مراد نویسنده بوده است، هیرش

32) intentional object 33) mental object

34) E.D. Hirsch jr 35) validity in Interpretation

این فرض را نمی‌پذیرد که ما همواره به مقاصد نویسنده دسترسی داریم. شاید او مدتها قبل مرده باشد یا فراموش کرده باشد که قصدش چه بوده است. نتیجه آن که امکان دارد گاهی اوقات تفسیر «صحیح» یک متن را بدست دهیم، اما هرگز در موضعی نباشیم که به صحیح بودن آن آگاه باشیم این موضوع خاطر هیرش را مشوّش نمی‌کند مشروط به آن که موضع اساسی او مبنی بر مطلق و تغییرناپذیر بودن معنی و پایداری کامل آن در برابر دگرگونی تاریخی پا بر جا بماند. هیرش اساساً به این دلیل می‌تواند این موضع را حفظ کند که نظریهٔ معنایی او مانند نظریهٔ هوسرل مقدّم بر زبانشناسی است. معنا آن چیزی است که مؤلف **اراده می‌کند**: عمل ذهنی بی‌کلام و غیرجسمانی‌ای که به هنگام تألیف در مجموعهٔ مشخصی از نشانه‌های مادی «تثبیت» شده است؛ معنی موضوعی است مربوط به آگاهی و نه مربوط به کلمات. اینکه محتوای چنین آگاهی بی‌کلامی چیست کاملاً روشن نشده است. شاید خواننده در اینجا باید دست به تجربه بزند و با سر برداشتن از کتاب برای لحظاتی به‌آرامی (بدون صدا) در ذهن خود «معنایی» بیابد. منظور شما چیست؟ آیا بجز کلماتی که هم اکنون در پاسخ ردیف کردید منظور دیگری دارید؟ این باور که معنا علاوه بر کلمات، شامل عمل بی‌کلام اراده یا قصد است بیشتر شبیه به این عقیده است که هر وقت من پنجره را «تعمداً» باز می‌کنم، انجام این کار با عمل بی‌صدای اراده کردن همراه است.

تلاش به منظور تعیین این موضوع که در ذهن فلان شخص چه می‌گذرد و سپس مدعی شدن، که‌این همان معنی یک قطعه نوشتار است، آشکارا مشکلاتی به همراه دارد. ازجمله یکی آن که به هنگام تحریر یک نوشته مسائل بی‌شماری می‌تواند در ذهن نویسنده جریان داشته باشد. هیرش این موضوع را می‌پذیرد، اما قائل به خلط این‌معانی با «معانی کلامی»[۳۶] نیست. او به منظور حفظ نظریهٔ خویش ناگزیر می‌شود همهٔ انواع معناهایی را که می‌تواند مورد نظر نویسنده باشد شدیداً تقلیل دهد و به آنچه خود «انواع» معنا می‌نامد

36) Verbal meaning

محدود سازد؛ یعنی به مقولات قابل کنترلی از معنا که منتقد می‌تواند با استفاده از آنها متن را محدود، ساده و غربال کند. لذا علاقهٔ ما به یک متن می‌تواند فقط از دریچهٔ این گونه‌شناسی‌های گستردهٔ معنایی باشد که کلیهٔ ویژگیهای خاص به دقت از آنها گرفته شده است. منتقد باید در پی بازسازی آن چیزی باشد که هیرش آن را «طرزنهادی»[۳۷] یک متن می‌نامد، و منظورش از این عبارت آن قراردادها و شیوه‌های کلی دیدی است که بر معانی مؤلف به هنگام تألیف اثر حاکم بوده است. به نظر نمی‌رسد که چیزی بیش از این در دسترس ما باشد: بی‌تردید بازسازی دقیق منظور شکسپیر از عبارت «ولگردی با چهره‌ای چون گچ»[۳۸] امکان‌ناپذیر است، بنابراین باید معین کنیم که او به طور کلی در ذهن خود چه داشته است. فرض بر این است که تمامی جزئیات ویژهٔ یک اثر زیر سیطرهٔ این قبیل کلیات قرار دارد. این که آیا چنین برخوردی با ماهیت تفصیلی، بغرنج و متضاد آثار ادبی کافی است یا نه مسئلهٔ دیگری است. به منظور حفظ معنای یک اثر برای همیشه، نقد باید جزئیات بالقوه آشوبگرای خود را تحت کنترل درآورد، و آنها را با آمیزهٔ معنای «نوعی» هماهنگ سازد. موضع نقد نسبت به متن اقتدارگرایانه و قضایی است: هر چیزی که نتواند در محدودهٔ «معنای احتمالی مؤلف» گرد آید، با خشونت کنار زده می‌شود، و هر آنچه در این محدوده باقی می‌ماند دقیقاً تابع این قصد منحصر بفرد غالب است. بدین ترتیب، معنای غیرقابل تغییر متن مقدس حفظ شده است، و این که شخص باید با آن چه کند یا چگونه از آن استفاده کند، صرفاً در درجهٔ دوم «اهمیت» قرار دارد.

هدف از همهٔ این پاسداریها حفظ مالکیت خصوصی است. از نظر هیرش معنای مؤلف متعلق به خود اوست و خواننده نباید آن را بدزدد یا به آن تجاوز کند. معنای متن نباید اجتماعی شده و به دارایی عمومی خوانندگان متعدد آن تبدیل شود. این معنا منحصراً به مؤلف تعلق دارد که باید تا مدتها پس از مرگ خود از حق انحصاری در اختیار داشتن آن برخوردار باشد. جالب اینجاست که

37) intrinsic genere 38) cream facid loon

هیرش تصدیق می‌کند که دیدگاه او به واقع کاملاً اختیاری است. در ماهیت خودِ متن هیچ قیدی نیست که خواننده را به استنباطی مطابق معنای مؤلف هدایت کند؛ فقط گفته می‌شود اگر ما به معنای مورد نظر مؤلف احترام نگذاریم، «هنجاری» برای تفسیر در اختیار نخواهیم داشت و آشوب در عرصهٔ نقد با خطر گشوده شدن سیل‌بندها مواجه خواهد شد. می‌توان گفت نظریهٔ به اصطلاح هیرشی مانند اغلب رژیمهای اقتدارگرا از توجیه معقول ارزشهای حاکم بر خود کاملاً ناتوان است. در اصل هیچ دلیلی وجود ندارد که به موجب آن معنای مؤلف بر تعبیری که منتقد عرضه می‌دارد به کم یا به زیاد ترجیح داده شود. دفاع هیرش از معنای مؤلف به مدافعات زمیندارانی شبیه است که با دنبال کردن فرآیند میراث قانونی خود طی قرنها، سرانجام می‌پذیرند که اگر این فرآیند را به اندازهٔ کافی در گذشته دنبال کنند، معلوم می‌شود که این حقوق را در نتیجهٔ جانفشانیهای گروهی دیگر به دست آورده‌اند.

حتی اگر منتقدین بتوانند به قصد یک نویسنده دست یابند، آیا این موضوع به متن ادبی معنای ثابت و مطمئنی خواهد داد؟ اگر ما خواهان شرحی دربارهٔ معنای مقاصد مؤلف، و سپس شرحی دربارهٔ آن شرح و الخ... باشیم چه پیش خواهد آمد؟ در این جا تنها در صورتی اطمینان حاصل خواهیم کرد که معانی مورد نظر مؤلف همان چیزهایی باشند که هیرش می‌خواهد باشند، یعنی واقعیات ناب، مجسم، «و با خود-یکسانی»[۳۹] که به گونه‌ای تردیدناپذیر بتوان لنگر اثر را به آن بست. اما این شیوه برای ملاحظهٔ هر نوع معنایی فوق‌العاده مشکوک است. معانی و حتی معانی مؤلف آن چنان که هیرش می‌اندیشد ثابت و پایدار نیستند، و دلیل این ناپایداری که او درک نمی‌کند این است که محصول زبانند و زبان همواره با نوعی خطا همراه است. درک این مطلب که داشتن یک قصد «ناب» یا توصیف یک معنای «ناب» چیست دشوار است. تنها دلیل این که هیرش می‌تواند به این قبیل خیالات واهی اطمینان کند آن است که معنا را از زبان جدا می‌کند. قصد یک نویسنده خود متن پیچیده‌ای

39) self-identical

است که می‌توان درباره‌اش بحث کرد، آن را ترجمه کرد و مانند هر متن دیگری به تفسیرهای گوناگون از آن پرداخت.

تمایزی که هیرش بین «معنا» و «تعبیر» قائل می‌شود به مفهومی مشخص معتبر است. این احتمال وجود ندارد که شیکسپیر فکر می‌کرده دربارهٔ جنگ اتمی چیز می‌نویسد. هنگامی که گرترود هملت را «فربه»[40] توصیف می‌کند، احتمالاً منظورش این نیست که او اضافه وزن دارد؛ گمانی که ممکن است برای خوانندگان معاصر این اثر پیش آید. امّا مطلق کردن این تمایز توسط هیرش مطمئناً قابل دفاع نیست. قائل شدن به چنین تمایز کاملی بین «معنای متن» و «معنای آن از نظر من» امکان‌پذیر نیست. برداشت من از معنای مکبث در شرایط فرهنگی زمانهٔ خودش هنوز برداشت من است و به ناچار تحت تأثیر زبان و چارچوبهای فرهنگی من قرار دارد. من هرگز قادر نخواهم بود با تکیه بر تلاش و کوشش، خود را از همهٔ این قیدوبندها برهانم و به گونه‌ای مطلقاً عینی دریابم که شیکسپیر واقعاً چه در سر داشته است. هرگونه مفهوم مطلق عینی از این دست توهمی بیش نیست. خود هیرش هم در پی رسیدن به چنین قطعیت مطلقی نیست، تا حدود زیادی به این دلیل که می‌داند نمی‌تواند به آن برسد: او باید در عوض خود را به بازسازی قصد «احتمالی» نویسنده راضی کند. اما او به این مطلب توجه نمی‌کند که این قبیل بازسازی‌ها فقط در چارچوبهای معنائی و دریافتی خود او که به لحاظ تاریخی مشروطند می‌تواند جریان پیدا کند. در حقیقت خودِ این «تاریخگرائی» آماج مجادلهٔ اوست. پس او نیز مانند هوسرل شکلی از معرفت را پیشنهاد می‌کند که بی‌زمان و کاملاً بی‌طرفانه است. توجه به این مطلب که کار خود او به دور از بی‌طرفی است فقط یکی از دلایلی است که ما را نسبت به ادعاهای او مشکوک می‌کند؛ این ادعا که او معتقد است در مقابل برخی ایدئولوژیهای معاصر، از معنای تغییرناپذیر آثارادبی حراست می‌کند.

هدفی که هیرش در دیدگاههای خود با استواری دنبال می‌کند،

40) Fat

تفسیرشناسی هایدگر، گادامر و دیگران است. از نظراو پافشاری این متفکران براین مطلب که معنا همواره تاریخی است راه را برای نسبیت گرایی کامل باز می‌کند. بنابراین استدلال، یک اثر ادبی می تواند روز دوشنبه یک معنا و روز جمعه معنایی دیگر داشته باشد. جالب است به این مسئله بیندیشیم که چرا هیرش این امکان را چنین ترسناک تلقی می‌کند، اما با نفی انحطاط نسبیت گرایانه به هوسرل باز می‌گردد و به این استدلال می پردازد که معنا غیرقابل تغییر است زیرا همواره عمل قصدمند یک فرد در نقطهٔ مشخصی از زمان است. در این گفته، به تعبیری یک خطای کاملاً آشکار وجود دارد. اگر من در شرایط خاصی به شما بگویم «در را ببند!» و پس از آن که شما این کار را انجام دادید با بی حوصلگی اضافه کنم، «منظورم آن بود که پنجره را باز کن»، شما کاملاً محقّید چنین تذکر دهید که کلمات انگلیسی «در را ببند» جدا از هرگونه قصد و نیت من همان معنایی رادارند که دارند. این بدان معنی نیست که نتوان بافتهائی را تصور کرد که در آنها «در را ببند» معنایی کاملاً متفاوت با معنای متعارف آن داشته باشد: این عبارت می تواند شیوه‌ای استعاره‌ای برای بیان این مطلب باشد که «بیش از این بحث نکنید.» معنای این جمله، مانند معنای هر جملهٔ دیگری، به هیچ وجه ثابت و غیرقابل تغییر نیست. چنانچه کسی آمادگی کافی داشته باشد می تواند متونی پدید آورد که این جمله در آنها هزار معنای متفاوت داشته باشد. اما اگر طوفانی به اتاق وزیدن گرفته باشد و من فقط یک لباس تابستانی پوشیده باشم معانی کلماتی که به کار می برم به لحاظ شرایط روشن خواهد بود، و درصورتی که مرتکب خطای زبانی یا بی توجهی غیر عمدی نشده باشم، بیهوده است که ادعا کنم منظورم «واقعاً» «باز کردن پنجره» بوده است. این یکی از موارد آشکاری است که در آن مقاصد خصوصی من معنای کلماتی را که به کار می برم تعیین نمی‌کند ــ موردی که در آن به هیچ وجه نمی توانم به کلماتی که به کار می برم معنائی بدهم، کاری که هامپتی-دامپتی در «آلیس» به غلط گمان می‌کرد که می تواند. معنای زبان یک مسئلهٔ اجتماعی است. زبان به مفهومی واقعی پیش

از آن که به من تعلق داشته باشد به جامعهٔ من تعلق دارد.

این چیزی است که هایدگر درک می‌کرد و هانس گئورگ گادامر در کتاب «حقیقت و روش» سعی در روشن کردن آن دارد. از نظر گادامر معنای یک اثر ادبی به هیچ‌وجه به مقاصد مؤلف آن محدود نمی‌شود؛ با رفتن اثر از یک بافت فرهنگی و تاریخی به بافتی دیگر ممکن است معانی جدیدی از آن استنباط شود که نویسنده یا مخاطبان معاصر هرگز آن را پیش‌بینی نکرده‌اند. هیرش این مطلب را به تعبیری می‌پذیرد اما آن را متعلق به قلمرو «تعبیر» می‌داند؛ از دیدگاه گادامر این ناپایداری بخشی از خصلت خود اثر است. هر تفسیری مشروط است و بر اثر معیارهای نسبی و تاریخی هر فرهنگ خاص محدود می‌شود و شکل می‌گیرد. هیچ امکانی برای شناخت یک متن ادبی «آن چنان که هست» وجود ندارد. همین «شک‌گرایی» است که از نظر هیرش ضعیف‌ترین وجه تفسیرشناسی هایدگری است و علیه این نقاط ضعف است که دست به جنگ و گریز می‌زند.

از دیدگاه گادامر هر تفسیری از یک اثرِ متعلق به گذشته، شامل گفتگویی بین گذشته و حال است. ما در مواجهه با چنین اثری با استعانت از خرد منفعل هایدگری به ندای ناآشنای آن گوش می‌کنیم و ملاحظات کنونی خویش را در معرض پرسش آن قرار می‌دهیم؛ اما آنچه اثر به‌ما «می‌گوید» به نوبهٔ خود به نوع پرسشهایی بستگی دارد که ما می‌توانیم از جایگاه خود در تایخ از آن داشته باشیم. همچنین به توانایی ما در بازسازی «پرسشی» بستگی دارد که اثر مزبور «پاسخی» به آن است، زیرا خود اثر نیز گفتگویی با تاریخ خویش است. هرگونه درکی زایاست؛ همچنین «درکی دیگرگونه» نیز هست که به بازشناسی ظرفیتی جدید در متن می‌انجامد و با درک پیشین تفاوت دارد. زمان حال تنها در پرتو گذشته قابل درک است؛ و با گذشته تداومی زنده را تشکیل می‌دهد؛ و گذشته همواره از دیدگاههای جانبدارانهٔ ما در حال شکل می‌گیرد. واقعهٔ ادراک هنگامی پیش می‌آید که «افق» تاریخی شخصی ما در عالم معانی و مفروضات با «افقی» که اثر در آن جای گرفته است «ممزوج»

می شود. در چنین مقطعی است که ما وارد دنیای بیگانهٔ تصنعی می شویم، اما در همان حال آن را وارد قلمرو خویش می سازیم و به‌درک کاملتری از خویشتن می رسیم. گادامر خاطرنشان می سازد که ما بیش از آن که «خانه را ترک کنیم» «وارد خانه می شویم».

درک این نکته که چرا هیرش باید این همه‌راتضعیف کننده ببیند دشوار است. به عکس، همهٔ این مطالب تا حدود زیادی بدون اشکال به نظر می رسد. گادامر می تواند به همین اندازه خود و ادبیات را به دست بادهای تاریخ بسپارد زیرا این اوراق پراکنده همواره در پایان به خانه بازخواهند گشت ــ چرا که در ژرفای تمامی تاریخ گوهر وحدت‌بخشی به نام «سنت» حرکت می‌کند که به آرامی، گذشته، حال و آینده را به یکدیگر پیوند می زند. به گفتهٔ تی.اس. الیوت همهٔ آثار «معتبر» به این سنت تعلق دارند، زیرا هم از درون آثار گذشته‌ای صحبت می‌کنند که من به آن می اندیشم، و هم از درون من صحبت می‌کنند که عمل اندیشیدن «معتبر» را انجام می دهم. بدین ترتیب، گذشته و حال، ذهن و عین، و بیگانه و آشنا به گونه‌ای استوار به وسیلهٔ هستی ای که این زوجها را دربرمی‌گیرد در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. گادامر نگران آن نیست که پیشداده‌های فرهنگی ضمنی یا «پیش‌دانسته‌های» ما دریافت اثر ادبی گذشته را با تعصب همراه سازد، زیرا این پیش‌دانسته‌ها ریشه در سنتی دارند که اثر ادبی خود بخشی از آن است. تعصب، بیشتر عاملی مثبت است تا منفی: این عصر روشنگری و رؤیای دانش کاملاً بیطرفانهٔ آن بود که به «تعصب علیه تعصب» عصر جدید انجامید. تعصبات خلاّق، در مقابل تعصبات انحرافی و زودگذر، آنهایی هستند که از سنت برمی خیزند و ما را در تماس با آن قرار می دهند. اقتدار خود سنت همراه با درون‌اندیشی مصرانهٔ خود ما مشخص می‌کند که کدامیک از پیشداده‌های ما مشروع و کدام نامشروع است ــ درست همان‌طور که فاصلهٔ تاریخی میان ما و اثری متعلق‌به گذشته نه تنها مانعی در راه درک حقیقی ما پدید نمی آورد، بلکه در عمل با آشکار شدن همهٔ آن جنبه‌هایی از اثر که اهمیتی گذرا داشته‌اند به چنین شناختی کمک

می‌کند.

همچنین می‌توان از گادامر سئوال کرد که منظورش کدام «سنت» است. زیرا نظریهٔ او بر این فرض شگفت استواراست که در حقیقت فقط یک «جریان اصلی» و واحد سنت وجود دارد که همهٔ آثار «معتبر» در آن جریان دارند؛ و تاریخ، پیوستار ناگسسته‌ای است که هیچگونه انقطاع، تضاد یا تناقض قطعی در آن راه ندارد؛ و تعصباتی که «ما» (چه کسی؟) از «سنت» به ارث برده‌ایم باید گرامی داشته شود. به عبارت دیگر، فرض او این است که تاریخ مکانی است که «ما» می‌توانیم در آن همواره و همه جا در خانه باشیم؛ اینکه آثار گذشته ادراک کنونی ما را بیشتر تعمیق می‌کند تا تخریب؛ و بیگانه همواره در نهان آشناست. به اختصار می‌توان گفت این نظریه‌ای ناسوده و خودپسندانه از تاریخ است، که در آن دیدگاهی که معنای هنر را به طور عمده در یادگارهای کلاسیک سنت متعالی آلمان می‌بیند، تعمیمی جهانشمول می‌یابد. مفهوم تاریخ و سنت به عنوان نیروهائی سرکوبگر و نیز رهایی بخش، و قلمروهائی زیر سیطرهٔ تضاد و سلطه، کمتر به چشم می‌خورد. تاریخ از نظر گادامر بستر مبارزه، گسستگی و محروم‌سازی نیست، بلکه زنجیره‌ای پیوسته و رودخانه‌ای همیشه جاری، یا به عبارتی باشگاهی از افراد یکسان‌اندیش است. تفاوتهای تاریخی بردبارانه تصدیق می‌شوند اما فقط به این دلیل که در نتیجهٔ ادراکی که «فاصلهٔ زمانی مفسر و متن را به یکدیگر متصل می‌کند به گونه‌ای مؤثر خنثی می‌شوند؛ و بدین ترتیب بر بیگانگی معنایی که متن بدان دچار شده است... غلبه پیدا می‌کنند»(۵). همان‌طور که ویلهلم دیلتای نیز عقیده داشت، نیازی نیست که شخص با پرتاب مؤکد خود به گذشته، سعی در از میان برداشتن این فاصلهٔ زمانی داشته باشد، زیرا این فاصله را قبلاً رسم، تعصب و سنت پر کرده‌اند. سنت دارای آن چنان قدرتی است که ما باید بدان گردن نهیم: امکان چندانی برای به مبارزه طلبیدن این قدرت وجود ندارد، و هیچ تردیدی نباید داشت که تأثیر آن یقیناً سودمند است. گادامر می‌گوید، سنت «از مشروعیتی برخوردار است که در قالب منطق نمی‌گنجد.(٦)»

گادامر زمانی تاریخ را «گفت و شنودی که ما هستیم» تعریف کرده است. تفسیرشناسی، تاریخ را گفتگویی زنده میان گذشته، حال و آینده می داند و صبورانه در پی از میان بردن موانع فرا راه این ارتباط متقابل است، و فکر ناکامی در امر ارتباط را تحمل نمی‌کند؛ البته نه ناکامی صرفاً گذرا که با تفسیر دقیقتر متن بتوان بر آن فائق آمد بلکه ناکامی نظام‌یافته را: یعنی آن دسته ناکامیهایی که در ساختار ارتباطی کل جامعه پدید آید. به عبارت دیگر، تفسیرشناسی با مسئلهٔ ایدئولوژی کنار نمی‌آید ــ با این واقعیت که «گفتگوی» پایان‌ناپذیر تاریخ بشر غالباً تک گویی قدرتمندان و گوش دادن ضعیفان است، یا اگر هم به واقع گفتگویی دو طرفه مثلاً میان‌زنان و مردان باشد، طرفین غالباً در شرایط مساوی قرار ندارند. تفسیرشناسی این مطلب را نمی‌پذیرد که سخن را همواره قدرتی در اختیار می‌گیرد که به هیچ‌وجه مهربان نیست؛ و سخنی که در آن به وجهی کاملاً آشکار از درک این واقعیت باز می‌ماند، سخن خودِ اوست.

تفسیرشناسی، همان‌طور که دیدیم، بر آثارِ گذشته تأکید می‌ورزد، ومسائل نظری مورد سئوال آن عمدتاً از این چشم‌انداز پدید می‌آید. باتوجه به آن که این شیوهٔ بررسی کار خود را با متون مقدس آغاز کرده است، این نحوهٔ برخورد چندان تعجب‌آور نیست، اما حائز اهمیت است، زیرا نقش اصلی منتقدان را فهم کلاسیک‌ها می‌داند. دشوار است که گادامر را در حالتی گلاویز با نورمن میلر تصور کنیم. همپای این تأکید سنت گرایانه جریان دیگری نیز وجود دارد که ادبیات را وحدتی «ارگانیک» فرض می‌کند. روش تفسیرشناختی در پی آن است که هریک از اجزاء یک متن را در فرآیندی که عموماً «دور تفسیرشناختی»[41] نامیده می‌شود بر کلی کامل منطبق سازد: ویژگیهای فردی در مقابل کل متن قابل فهم است، و کل متن در پرتو ویژگیهای فردی قابل فهم می‌شود. تفسیرشناسی عموماً این امکان را در نظر نمی‌گیرد که آثار ادبی می‌توانند التقاطی، ناقص و دارای تناقض درونی باشند، گرچه دلایل بسیاری

41) hermeneutical circle

وجود دارد که بپذیریم این طورآند(۷). جالب توجه است که ا.د. هیرش با وجود مخالفتی که با مفاهیم ارگانیک رمانتیک دارد، در این تعصب که متون ادبی کل‌هایی یکپارچه‌اند نیز سهیم است؛ و این منطقی است زیرا وحدت اثر در قصد همه جانبهٔ مؤلف جای دارد. در واقع هیچ دلیلی وجود ندارد که مؤلف چندین قصد متناقضِ متقابل نداشته باشد یا قصد یگانهٔ او دچار تناقض درونی نباشد، اما هیرش این امکانات را در نظر نمی‌گیرد.

تازه‌ترین تحول تفسیرشناسی در آلمان «زیبایی شناسی دریافت»[۴۲] یا «نظریهٔ دریافت» نامیده می شود که به خلاف گادامر منحصراً بر آثار گذشته تأکید نمی‌کند. نظریهٔ دریافت به بررسی نقش خواننده در ادبیات می پردازد و از این نظر تحولی کاملاً تازه است. در حقیقت تاریخ نظریهٔ ادبی جدید را می توان به طور تقریبی به سه مرحله تقسیم کرد: پرداختن به مؤلف (رمانتیسم و قرن نوزدهم)؛ توجه انحصاری به متن (نقد جدید)؛ و چرخش بارز کانون توجه به سوی خواننده در سالهای اخیر. خواننده همواره ضعیف‌ترین بخش این سه عامل بوده است ــ شگفت آن که بدون او هیچگونه متن ادبی پدید نخواهد آمد. متون ادبی در قفسه های کتاب وجود ندارند، بلکه طی فرآیندهای خواندن فقط در تجربهٔ خواننده مادیت می یابند. برای وقوع ادبیات، وجود خواننده درست به اندازهٔ وجود مؤلف حیاتی است.

در عمل خواندن چه چیزی وجود دارد؟ جملات اول و دوم یک رمان را به طور تصادفی در نظر می‌گیریم: «نظر تو در مورد زوج جدید چیست؟»، «هانماها[۴۳]، پیت و آنجلا لخت بودند.» (جان آپدایک[۴۴]، زوجها[۴۵]) از این جمله چه استنباطی می توان کرد؟ برای یک لحظه، شاید بر اثر فقدان ارتباطی که بین این دو جمله وجود دارد گیج می شویم، تا آن که درمی یابیم در اینجا قراردادی ادبی دست اندرکار است که به موجب آن می توان یک قطعه گفتار مستقیم را به شخصیتی نسبت داد حتی اگر در خود متن به روشنی ذکر نشده باشد. درمی یابیم که یک شخصیت، احتمالاً پیت یا آنجلاهانما جملهٔ اول را

42) reception aesthetics 43) The Hanemas 44) John Updike 45) Couples

ادا کرده است؛ اما چرا به چنین فرضی می رسیم؟ جمله ای که در علامت نقل قول آمده شاید اصلاً ادا نشده باشد: ممکن است فکر یا پرسشی باشد که دیگری طرح کرده یا نوعی سرفصل در آغاز کتاب باشد. شاید خطاب شخصی دیگر یا ندایی آسمانی به پیت و آنجلاهانما باشد. یکی از دلایلی که این تعبیر آخر را منتفی می سازد آن است که پرسش مزبور برای یک ندای آسمانی بیش از حد محاوره‌ای است، و شاید به طور کلی بدانیم که آپدایک نویسنده‌ای واقعگراست که معمولاً از چنین تمهیداتی استفاده نمی‌کند. اما متونی که یک نویسنده عرضه می دارد لزوماً کلی منسجم نیست و شاید عاقلانه نباشد که بیش از حد به چنین فرضیاتی متکی باشیم. براساس زمینه های واقعگرایانه محتمل نیست که این سئوال را دسته‌ای از مردم به صورتی هماهنگ با یکدیگر بیان کرده باشند، و احتمال این که کسی غیر از پیت و آنجلاهانما هم سئوال را مطرح کرده باشند از این کمتر است، زیرا لحظه‌ای بعد متوجه می شویم که آنها برهنه‌اند، و شاید گمان بریم که آنها یک زوج مشترکند و بدانیم که زوجهای مشترک، دست کم در حومهٔ بیرمنگام ما، در حضور یک شخص ثالث باهم برهنه ظاهر نمی شوند، گرچه شاید به تنهایی این کار را بکنند.

احتمالاً هنگامی که این جملات را می خوانیم مجموعهٔ کاملی از استنباط ها به ذهنمان خطور می‌کند. به عنوان مثال، شاید استنباط کنیم که «زوج» مورد اشاره یک زن و مردآند، اگرچه تا اینجا چیزی وجود ندارد که به ما بگوید آنها دو زن یا دو توله ببر نیستند. فرض را بر آن می‌گیریم که طراح سئوال بر آن نیست تا فکر کسی را بخواند، زیرا در این صورت نیازی به طرح سئوال نداشت. می توانیم گمان زنیم که پرسشگر برای داوری مخاطب ارزش قائل است، گرچه تاکنون متن کافی در اختیار نداریم که به ما بگوید این پرسش شماتت‌بار یا تهاجمی نیست. در نظر ما واژهٔ «هانماها» احتمالاً با عبارت «پیت و آنجلا» در تقابل دستوری قرار می‌گیرد تا نشان داده شود که نام خانوادگی آنجلا و پیت است، و دلیل محکمی بر زن و شوهر بودن آن دو به

دست دهد. اما ما نمی‌توانیم این امکان را کنار بگذاریم که علاوه بر پیت و آنجلا، گروههایی از مردم و شاید قبیلهٔ کاملی از آنها نیز هانما نام دارند و همهٔ آنها باهم در تالاری بزرگ برهنه‌اند. این واقعیت که ممکن است پیت و آنجلا نام خانوادگی مشترکی داشته باشند دال بر آن نیست که آنها زن و شوهرآند: آنها می‌توانند برادر و خواهر، پدر و دختر، یا مادر و پسری بی‌قیدوبند یا زناکار باشند. ما فرض را بر آن می‌گیریم که آنها در مقابل چشم یکدیگر برهنه‌آند، درحالی که تاکنون نمی‌دانیم این پرسش بین دو اتاق خواب یا دو پلاژ ساحلی جداگانه ردوبدل شده است یا نه. شاید پیت و آنجلا بچه‌های کوچکی باشند، گرچه پیچیدگی نسبی سئوال این امکان را نامحتمل می‌سازد. اکنون بیشترِ خوانندگان احتمالاً بر این فرضند که پیت و آنجلاهانما یک زوج مشترکند که پس از بازگشت از جایی، مثلاً یک مهمانی ــ که زوج جدیدی نیز در آن حضور داشته‌اند ــ هردو در اتاق خواب برهنه‌اند، امّا عملاً هیچ‌یک از این مطالب گفته نشده است.

البته این واقعیت که جملات فوق نخستین جملات رمانند به معنی آن است که بسیاری از این سئوالات در جریان خواندن کتاب روشن خواهد شد. اما فرآیند گمان‌زنی و استنباطی که در اینجا در نتیجهٔ بی‌خبری به آن دچار می‌شویم صرفاً نمونهٔ افراطی و نمایشی آن وضعی است که همواره به هنگام خواندن در ما پدید می‌آید. همچنان که به خواندن ادامه می‌دهیم با مسائل بسیار بیشتری مواجه می‌شویم که فقط با توسل به مفروضات بیشتری حل خواهند شد. اگر هم **واقعیاتی** که در این جملات از ما دریغ شده است در اختیارمان قرار گیرد، ناگزیر از بازسازی تفسیرهای سئوال برانگیزی از آنها خواهیم بود. خواندن آغاز رمان آپدایک مستلزم مقدار شگفت‌انگیزی کار عمدتاً ناآگاهانه و پیچیده است: گرچه غالباً متوجه نیستیم، همواره به ساختن فرضیاتی دربارهٔ متن مشغولیم. خواننده پیوندهای ضمنی برقرار می‌کند، شکافها را پر می‌کند، به استنباط می‌پردازد و گمان‌ها را به محک آزمون می‌کشد؛ و انجام این کارها آشکارا دریافت معرفتی ضمنی از جهان به طور عام و از

قراردادهای ادبی به طور خاص است. خودِ متن حقیقتاً چیزی بیش از مجموعه‌ای از «علائم» برای خواننده نیست. علائمی که او را دعوت می‌کنند از یک قطعهٔ زبانی معنا بسازد. در اصطلاح اصحاب نظریهٔ دریافت، خواننده، اثر ادبی را، که چیزی بیش از زنجیرهٔ علائم سیاه سازمان‌یافته بر صفحه نیست، «عینیت» می‌بخشد. بدون این مشارکت فعال و مداوم خواننده، هیچ گونه اثر ادبی در کار نخواهد بود. از دیدگاه نظریهٔ دریافت هر اثر ادبی با هر درجه از انسجام از گسلهائی چند ساخته شده است؛ درست همان‌طور که جداول در فیزیک مدرن به همین صورت ساخته شده‌اند ــ به عنوان مثال می‌توان از گسل میان جملات اول و دوم رمان زوجها نام برد که خواننده باید یک حلقهٔ مفقوده را فراهم آورد. اثر ادبی سرشار از عناصر «نامعینی» است که به لحاظ تأثیر به تفسیر خواننده بستگی دارند، و می‌توان آنها را به طرق مختلف و شاید متضاد تفسیر کرد. معمای این قضیه در آن است که هرچه اثری اطلاعات بیشتری عرضه دارد، نامعیّن‌تر می‌شود. شیکسپیر در عبارت «ساحره‌های اسرارآمیز نیمه‌شبی و سیاه»[۴۶] به مفهومی نوع ساحره‌های مورد بحث را محدود و آنها را مشخص‌تر می‌کند، اما به دلیل آن که هر سه صفت ایهامی فوق‌العاده دارند، در میان خوانندگان مختلف واکنشهای متفاوتی پدید می‌آورند، و در نتیجه کوشش برای مشخص‌تر کردن متن، نتیجهٔ معکوس می‌دهد.

در نظریهٔ دریافت فرآیند خواندن همواره فرآیندی پویا و جنبشی بغرنج و افشاکننده درطول زمان است. خودِ اثر ادبی، به گفتهٔ نظریه‌پرداز لهستانی رومن اینگاردن[۴۷]، صرفاً به مثابه مجموعه‌ای از «طرحها» یا جهات کلی وجود دارد که خواننده باید آنها را تحقق بخشد. برای انجام این کار، خواننده «پیش دانسته‌های» معینی را وارد اثر خواهد کرد، بافت مبهم عقاید و انتظاراتی را که جنبه‌های گوناگون اثر در آن ارزیابی خواهد شد. با پیشرفت فرآیند خواندن، خودِ این انتظارات در نتیجهٔ آنچه که ما می‌آموزیم تعدیل خواهد شد و

46) secret black and midnight hags 47) Roman Ingarden

دور تفسیری ــ در حرکت از جزء به کل و بالعکس ــ به گردش درخواهد آمد. خواننده در کوشش برای ساختن مفهومی منسجم از متن، عناصری را از آن انتخاب می‌کند، و آنها را در کل‌هایی منسجم سازمان می‌دهد، و با حذف بعضی عناصر و برجسته کردن برخی دیگر، پاره‌ای عناصر را به شیوه‌ای خاص «عینیت» می‌بخشد. او برای آن که «خیالی» یکپارچه پدید آورد می‌کوشد تا از درون اثر چشم‌اندازهای مختلفی را بگیرد یا از چشم‌اندازی به چشم‌انداز دیگر حرکت کند. آنچه در صفحهٔ یک آموخته‌ایم، در خاطره رنگ می‌بازد و خلاصه می‌شود، تا شاید باز هم بر اثر آنچه بعداً می‌آموزیم تعدیل شود. خواندن، حرکتی خطی و مستقیم و امری صرفاً تجمعی نیست: فرضیات اولیهٔ ما چارچوبی پدید می‌آورند که مطالب بعدی را در آن تفسیر می‌کنیم، اما آنچه بعداً می‌آید نیز می‌تواند در بازگشت به عقب، درک اولیهٔ ما را تغییر دهد و ضمن روشن کردن برخی جنبه‌های آن بعضی دیگر را بپوشاند. همچنان که به خواندن اثر ادامه می‌دهیم، فرضیاتی را پی‌ریزی می‌کنیم، در بعضی عقاید تجدیدنظر می‌کنیم، و دست به استنباط و پیش‌بینی‌های هر دم پیچیده‌تری می‌زنیم. هر جمله‌ای افقی را به روی ما می‌گشاید که جملهٔ بعدی آن را تأیید می‌کند، به مبارزه می‌طلبد، یا تحلیل می‌برد. ما با پیش‌بینی و یادآوری، قسمتهای قبل و بعد اثر را هم به طور هم‌زمان می‌خوانیم، درحالی که شاید از دیگر حالتهای ممکن تحقق اثر که در نتیجهٔ خواندن نفی شده است نیز آگاهیم. بعلاوه، همهٔ این فعالیتهای پیچیده به یکباره در چند سطح صورت می‌گیرد، زیرا متن دارای «سابقه» و «پیشینه»، دیدگاههای روایتی مختلف، و لایه‌های مختلفی از معناست که ما دائماً در میان آنها حرکت می‌کنیم.

وولفگانگ آیزر[۴۸] از اصحاب مکتبی که به نام «مکتب زیبائی‌شناسی کنستانس»[۴۹] مصطلح شده است و من آراء آنها را به تفصیل مورد بحث قرار داده‌ام در کتاب «عمل خواندن»[۵۰] (۱۹۷۸) از «استراتژی‌هایی» که متن‌ها

48) Wolfgang Iser 49) constance school of reception aesthetics
50) The Act of Reading

به کار می‌گیرند و «فهرست» مضامین و کنایه‌های آشکاری که در آنها وجود دارد صحبت می‌کند. اصولاً لازمهٔ خواندن آن است که با فنون و قراردادهای ادبی متداول که در اثری خاص به کار گرفته می شود آشنا باشیم. ما باید مجهز به دانشی از «مجموعهٔ علائم» اثر باشیم و منظور از این دانش قوانینی است که به طور منظم بر شیوه هایی که اثر معانی خود را پدید می آورد حاکمند. بار دیگر نشانهٔ مربوط به ایستگاه متروی لندن را که در مقدمه از آن بحث کردم به خاطر آورید: «هنگام استفاده از پله برقی سگها را باید حمل کنید.» من برای درک این هشدار به چیزی بسیار بیش از صرف خواندن این کلمات به دنبال یکدیگر نیاز دارم. به عنوان مثال باید بدانم که این کلمات به کدام مجموعه به اصطلاح «علائم اطلاع‌رسانی»[۵۱] تعلق دارند ــ این که نشانهٔ مزبور صرفاً یک قطعهٔ زبانی تزئینی برای سرگرمی مسافران نیست، بلکه باید به مثابه هشداری درمورد رفتار سگهای واقعی و مسافرانی در پله‌برقیهای واقعی در نظر گرفته شود. باید دانش اجتماعی عمومی خویش را بکارگیرم تا دریابم‌که این نشانه را مقامات مسئول در آنجا قرار داده‌اند؛ این مقامات قدرت آن را دارند که متخلفان را تنبیه کنند، و این که من نیز به عنوان عضوی از جامعه مورد خطاب قرار گرفته‌ام زیرا هیچیک از این معانی در آن کلمات آشکارا بیان نشده‌اند. به عبارت دیگر برای آن که این تذکر را بدرستی درک کنم، ناگزیرم به برخی علائم و یافتهای معین اجتماعی توسل جویم. اما همچنین به انطباق این مجموعه با رمزها یا قراردادهای معین مربوط به خواندن نیز نیاز دارم ــ قراردادهایی که به من می‌گویند منظور از پله برقی همین پله‌برقی حاضر است نه یک پله‌برقی در پاراگوئه، و «باید حمل شوند» به معنی «اکنون باید حمل شوند» و نظایر اینها. باید درک کنم که «طرز» نشانه به گونه‌ای است که امکان ندارد نتیجه بگیرم از آن چنان ابهامی اراده شده است که در مقدمه ذکر کردم. در اینجا فرق گذاری میان علائم اجتماعی و ادبی آسان نیست؛ یعنی عینیت بخشیدن به پله‌برقی با «همین پله‌برقی» و اتخاذ قرارداد خواندنی که ابهام را از میان

51) code of reference

بردارد خودبه شبکهٔ کاملی از دانش اجتماعی وابسته است.

بنابراین، من این هشدار را از طریق تفسیر آن براساس مجموعه علائمی که مناسب به نظر می رسند درک می‌کنم، اما از دیدگاه آیزر این تمامی آن چیزی نیست که در خواندن ادبیات اتفاق می افتد. اگر میان مجموعه علائمی که بر آثار ادبی حاکمند از یکسو و مجموعه علائمی که ما در تفسیر آنها به کار می بریم، از سوی دیگر، «تناسب» کاملی برقرار بود، سراسر عرصهٔ ادبیات به اندازهٔ نشانهٔ مربوط به متروی لندن تهی از الهام بود. از نظر آیزر مؤثرترین اثر ادبی آن است که خواننده را وادارد به آگاهی انتقادی جدیدی از علائم و انتظارات مرسوم خود برسد. اثر ادبی، آن باورهای ضمنی را که ما وارد آن می‌کنیم به چالش می‌گیرد و تغییر می دهد، عادات معمول فهم ما را «تضعیف» می‌کند و ما را وادار می‌کند برای اولین بار این عادات را آن چنان که هستند اعتراف کنیم. یک اثر ادبی ارزشمند بیش از آن که صرفاً دریافت های پیشدادهٔ ما را تقویت کند، این شیوه های هنجارین دیدن را مورد دست اندازی یا تجاوز قرار می دهد و مجموعه علائم جدیدی برای ادراک در اختیار ما قرار می دهد. در اینجا نوعی همسویی با فرمالیسم روسی دیده می شود: در عمل خواندن، مفروضات قراردادی ما تا جایی که بتوانیم از آنها انتقاد کنیم و در آنها تجدیدنظر به عمل آوریم، «آشنایی زدائی» و «عینی» می شوند. اگر ما متن را با استفاده از استراتژیهای خواندن تغییر دهیم، متن نیز همزمان ما را تغییر می دهد: اثر ادبی نیز می تواند، مانند عینیات موجود در یک تجربهٔ علمی پاسخی غیرقابل پیش‌بینی به «پرسشهای» ما بدهد. برای منتقدی مانند آیزر، کل موضوع خواندن، آن است که ما را به خودآگاهی عمیقتری رهنمون می شود، و رسیدن به دیدی انتقادی از خودمان را تسریع می‌کند. در گشودن راه خویش در جریان خواندن کتاب، تو گویی آنچه ما می خوانده ایم کار خودمان بوده است.

در واقع نظریهٔ دریافت آیزر بر ایدئولوژی انسانگرای لیبرال استوار است: یعنی بر این باور که در خواندن یک اثر باید ذهنی باز و انعطاف پذیر داشته

باشیم و آماده باشیم که در باورهای خود تردید کنیم و بگذاریم تغییر کنند. در پشت این قضیه تأثیر تفسیرشناسی گادامری و اعتمادش به دانش شخصی غنی ما که از برخورد با چیزهای ناآشنا نشأت می‌گیرد نهفته است. اما انسانگرایی لیبرال آیزر مانند بیشتر این قبیل آموزه‌ها کمتر از آنچه در وهلهٔ اول به نظر می‌رسد لیبرال است. او می‌نویسد، خواننده‌ای که تعهدات ایدئولوژیک پا برجا داشته باشد فاقد صلاحیت کافی است زیرا کمتر می‌تواند خود را در معرض نیروی تغییردهندهٔ آثار ادبی قرار دهد. از این گفته چنین برمی‌آید که به منظور گردن نهادن به تغییر در نتیجهٔ تأثیر متن، ما باید در وهلهٔ اوّل باورهای خود را کاملاً موقتی تلقی کنیم. پس به ناگزیر تنها خواننده ٔخوب، خواننده‌ای لیبرال است: عمل خواندن نوعی مُدرِک انسانی پدید می‌آورد که خود آن را از پیش فرض کرده است. این مطلب نیز به گونه‌ای دیگر متناقض است: زیرا اگر ما اعتقادات خود را از همان گام نخست دست کم بگیریم، آنگاه چندان اهمیتی ندارد که بگذاریم متن آنها را مورد تردید قرار دهد یا دگرگون سازد. به عبارت دیگر از این رهگذر عملاً چیزی اتفاق نخواهد افتاد. در اینجا خواننده چندان مورد عتاب و خطاب قرار نگرفته بلکه خیلی ساده به سوی خود بازگردانده شده است. جز آن که حالا دیگر لیبرالی خالص‌تر و ناب‌تر به شمار می‌آید. بدین ترتیب در عملِ خواندن همهٔ جهات مربوط به موضوع خواندنی مورد سئوال واقع می‌شود، جز این که خود موضوع چه نوع موضوع (لیبرالی) می‌تواند باشد. این محدودیتهای ایدئولوژیکی را به هیچ‌وجه نمی‌توان مورد انتقاد قرار داد، زیرا در این صورت کل مدل از میان خواهد رفت. در این مفهوم، تکثر و نامحدود بودنِ فرآیند خواندن به این دلیل مجاز شمرده می‌شود که نوعی وحدت بستهٔ معین را که همواره پا برجا می‌ماند به عنوان پیش‌فرض در نظر می‌گیرد: وحدت موضوع خواندنی که فقط برای بازگشت کاملتر به خویشتن مورد تعرض و تجاوز قرار می‌گیرد. از نظر گادامر ما می‌توانیم در قلمروهای بیگانه نیز تاخت و تاز کنیم زیرا همواره به گونه‌ای پنهان در خانهٔ خویشیم. آن خواننده‌ای عمیق‌ترین تأثیر را از ادبیات می‌پذیرد که مجهز به نوع

«مناسبی» از استعدادها و واکنشهاست و در اعمال برخی فنون انتقادی و شناخت قراردادهای ادبی مهارت دارد. اما این دسته از خوانندگان دقیقاً همانهایی هستند که به کمترین میزان تأثیر پذیری نیاز دارند. چنین خواننده‌ای خود از آغاز «تغییریافته» است و به همین دلیل هم آماده است تا خطرات دگرگون شدن بیشتری را بپذیرد. برای خواندن مؤثر ادبیات باید از استعدادهای انتقادی معینی برخوردار بود، استعدادهایی که همواره به گونه‌ای نامشخص تعریف شده‌اند. اما «ادبیات» قادر نخواهد بود دقیقاً این استعدادها را مورد سئوال قرار دهد، زیرا موجودیتش به آنها بستگی دارد. آنچه به عنوان یک اثر «ادبی» تعریف شده است همواره در رابطه‌ای تنگاتنگ با آن چیزی قرار می‌گیرد که فنون انتقادی «مناسب» نامیده می‌شود. اثر ادبی، کم و بیش به معنای اثری است که بتوان آن را با به کار گرفتن این قبیل روشهای تحقیق به گونه‌ای سودمند روشن کرد. اما در این صورت، دور تفسیرشناختی خود بیشتر به دوری شیطانی تبدیل خواهد شد تا دوری پسندیده: آنچه که از اثر برداشت می‌کنید تا حدود زیادی وابسته به آن چیزی است که در وهلهٔ اول به اثر می‌دهید، و دیگر چندان جایی برای «چالشی» عمیق با خواننده باقی نمی‌ماند. چنین می‌نماید که آیزر به منظور اجتناب از این دور شیطانی بر قدرت ادبیات در شکستن و تغییر شکل دادن مجموعهٔ علائم خواننده تأکید می‌ورزد. اما همان‌طور که استدلال کردم، این وجه نظر نیز خود به طور ضمنی دقیقاً آن نوع خواننده‌ای را مدنظر دارد که امیدوار است در جریان خواندن پدید آورد. بسته بودن مدار بین خواننده و اثر بازتاب بسته بودن نهاد دانشگاهی ادبیات است که فقط انواع معینی از متون و خوانندگان را به کار می‌گیرد.

در شالودهٔ به ظاهر نامحدود بیشتر روایتهای نظریهٔ دریافت، آموزه‌های خودِ یگانه و متنِ بسته نهفته است. رومن اینگاردن در کتاب «آثار ادبی به عنوان آفریده‌های هنری»[۵۲] (۱۹۳۱) جزم‌اندیشانه فرض می‌گیرد که آثار ادبی

52) The Literary Work as Art

کل‌های ارگانیکی را تشکیل می‌دهند، و این نکته که خواننده «ابهام‌های» آن را پر می‌کند جهت کامل کردن این هماهنگی است. خواننده باید اجزاء و لایه‌های مختلف اثر را به شیوه‌ای «مناسب» با یکدیگر پیوند دهد، درست به شیوهٔ رایج در کتابهای مصور کودکان که شخص [کودک] باید براساس دستورالعمل مؤلف جاهای معینی را رنگ بزند. از دیدگاه اینگاردن متن با ابهامهای خود همراه است و خواننده باید «به درستی» به آن عینیت ببخشد. این کار فعالیت خواننده را محدود می‌کند و بارها او را به سطحی پائین‌تر از نوعی وردست ادبی که کاهلانه در میان آثار پرسه می‌زند و ابهامهای عجیب و غریب را پر می‌کند، تقلیل می‌دهد. آیزر کارفرمای بسیار لیبرال‌تری است و برای خواننده مرتبهٔ بیشتری از مشارکت در اثر را قائل می‌شود: خوانندگان مختلف آزادند اثر را به روشهای متفاوت فعلیت ببخشند، و هیچ تفسیر صحیح منحصر بفردی نیست که معنای بالقوهٔ آن را تمام کند. اما این بزرگواری با یک دستورالعمل اکید تعدیل می‌شود: این که خواننده باید متن را چنان بسازد که از انسجامی درونی برخوردار باشد. مدلی که آیزر از خواندن عرضه می‌دارد اساساً نقش گرایانه است و در آن اجزاء باید به گونه‌ای منسجم بر کل انطباق یابند. در واقع، در پشت این پیشداوری دلخواسته، تأثیر روانشناسی گشتالت نهفته است که خواهان یکپارچه کردن دریافتهای منفصل در کلیتی قابل درک است. باید پذیرفت که این پیشداوری چنان در نقد جدید ریشه دوانده است که دیگر به دشواری می‌توان آن را به همین صورت که هست دید ــ یعنی به صورت نوعی جانبداری آموزه‌ای که به اندازهٔ موارد دیگر قابل بحث و جدل است. مطلقاً نیازی نیست که فرض کنیم آثار ادبی کل‌هایی هماهنگ را تشکیل می‌دهند یا باید بدهند، و نقد ادبی باید بسیاری از این اصطکاکها و تصادمهای معنائی را به آرامی چنان «پرداخت» کند که آنها را به هماهنگی سوق دهد. آیزر، دیدگاههای اینگاردن نسبت به متن را بیش از حد «انداموار» می‌داند و به تحسین آثار چند لایهٔ نوگرا می‌پردازد؛ تا اندازه‌ای به دلیل آن که این آثار ما را نسبت به کار تفسیر آنها خود آگاه‌تر می‌کنند. اما در

عین حال، نامحدود بودن اثر آن جنبه‌ای است که بتدریج حذف می شود، زیرا خواننده باید فرضیه‌ای کارآمد بسازد که بتواند پاسخگوی انسجام متقابل بیشترین تعداد عناصر اثر و عرضه کنندهٔ آن باشد.

ابهامهای متنی فقط به ما مهمیز می زنند که آنها را از میان برداریم و بجای آنها معنائی پایدار بگذاریم. به بیان افشاگرانه و آمرانهٔ آیزر متون باید «بهنجار» شوند و به نوعی ساخت محکم مفهومی گردن گذارند. به نظر می رسد خواننده به اندازهٔ تفسیر اثر به مبارزه با آن می پردازد و این مبارزه برای قرار دادن هرج و مرج ناشی از «چند معنایی» بالقوه در چارچوبی قابل کنترل است. آیزر آشکارا از تقلیل این چند معنایی بالقوه به نوعی نظم صحبت می‌کند ــ می توان به این مسئله اندیشید که برای یک منتقد تکثرگرا این نحوهٔ صحبت کردن عجیب است. در غیر این صورت موضوع وحدت‌یافتهٔ خواندنی در مخاطره قرار گرفته و قادر نخواهد بود در جریان درمان «خود-تصحیح کنندهٔ» خواندن به مثابه موجودیتی کاملاً متوازن به خود بازگردد.

برای محک زدن هرگونه نظریهٔ ادبی، این پرسش که برخورد آن با کتاب «رستاخیز فینگانها»[۵۳]ی جویس چگونه خواهد بود همواره ارزشمند است. درمورد آیزر، پاسخ ناگزیر این است که: نه چندان خوب، وی نسبت به «اولیس»[۵۴] جویس نظری موافق دارد، امّا دلبستگی انتقادی اصلی او متوجه داستانهای واقعگرای قرن هجدهم به بعد است، و اولیس را می توان به طرقی با این مدل سازگار کرد. آیا عقیدهٔ آیزر مبنی، بر این که معتبرترین آثار ادبی مجموعه علائمی را که خواننده کسب کرده است مورد تعرض و تجاوز قرار می دهد در مورد خوانندگان معاصر آثار هومر، دانته یا اسپنسر نیز صدق می‌کند؟ آیا چنین دیدگاهی از نوع دیدگاههای مشخصاً لیبرال اروپایی امروزی نیست که بیشتر مایل است «نظام‌های فکری» طنینی منفی داشته باشند تا مثبت، و بنابراین خواهان آن نوعی از هنر است که آن نظامها را تحلیل برد؟ آیا مقدار زیادی از آثار ادبی «معتبر»، مجموعه علائم تثبیت شدهٔ زمان خود را بیشتر

53) Finnegans Wake 54) Ulysses

تحکیم نکرده‌اند تا تخریب؟ قرار دادن قدرت هنر، بیش از هر چیز در جنبهٔ منفی آن ــ جنبهٔ تعرضی و آشنایی زدایندهٔ آن ــ هم در دیدگاه آیزر و هم فرمالیست‌ها رسانندهٔ نگرشی مشخص به نظامهای فرهنگی و اجتماعی زمانهٔ خویش است. نگرشی که در لیبرالیسم نوین تا حد شمول کل نظامهای فکری گسترش می‌یابد. ابراز چنین نظری، شهادتی بارز بر بی‌خبری لیبرالیسم از یک نظام فکری خاص است؛ آن نظامی که موضع خود او را حفظ می‌کند.

برای آن که محدودیتهای انسانگرایی لیبرال آیزر را درک کنیم می‌توانیم به مقایسهٔ مختصر او با منتقد فرانسوی رولان بارت، یکی دیگر از نظریه‌پردازان نظریهٔ دریافت بپردازیم. رهیافت بارت در کتاب «لذت متن»[55] (۱۹۷۳) تا سرحدِ امکان با دریافت آیزر متفاوت است ــ تفاوتی که به بیانی قالبی میان یک لذت‌گرای فرانسوی و یک عقلگرای آلمانی وجود دارد. درحالی که آیزر عمدتاً بر آثار واقعگرایانه تأکید می‌کند، بارت با عطف توجه به متون نوگرا برخورد کاملاً متفاوتی با خواندن را عرضه می‌دارد. برخوردی که همهٔ معانی متمایز را به بازی آزاد کلمات حوالت می‌دهد، و در پی آن است که با استفاده از لغزش و خطای بی‌وقفهٔ زبان همهٔ نظامهای فکری ترمز کننده را از هم باز کند. پرداختن به چنین متنی بیشتر مستلزم «شهوت‌شناسی»[56] است تا «تفسیرشناسی»: از آنجا که راهی برای تثبیت آن در مفهومی مشخص وجود ندارد، خواننده به سادگی در لغزش سراب‌گونهٔ نشانه‌ها و جلوه‌های آنی معانی که رخ می‌نمایند تا بار دیگر ناپدید شوند غرق می‌شود. خواننده، گرفتار در این رقص بغرنج زبان و غرق در لذت بردن از بافت خود کلمات، از لذتهای تعمدی پی افکندن نظامی منسجم و بهم پیوستن استادانهٔ عناصر متن به منظور پدید آوردن خودی یگانه کمتر آگاه است، تا از آن تپشهای خودآزارانهٔ احساس که خود را درهم می‌شکند و درمیان شبکهٔ درهم تنیدهٔ اثر بار دیگر برمی‌افشاند. در چنین شرایطی خواندن، بیش از آن که شبیه به یک آزمایشگاه باشد به صورت

55) The Pleasure of the Text 56) erotics

خلوتگاهی زنانه درمی‌آید. بدین ترتیب متن نوگرا در خدمت بازگشت خواننده به خویش با نوعی ارتقاء نهائی منیّت نخواهد بود؛ منیتی که در نتیجهٔ عمل خواندن مورد تردید قرار گرفته است؛ بلکه کار چنین متنی درهم شکستن هویّت فرهنگی تثبیت شده، از طریق حظی خواهد بود که از نظر بارت هم خوشی ناشی از خواندن و هم لذت جنسی است.

نظریهٔ بارت نیز همان‌طور که خواننده ممکن است گمان برد، خالی از اشکال نیست. در جهانی که گروهی از مردم نه تنها کتاب که غذا هم ندارند، این لذت گرایی آوانگارد تن آسان، قدری ناراحت کننده است. اگر آیزر مدل «هنجارین» ترسناکی از زبان عرضه می‌دارد که بر پایان‌ناپذیری بالقوهٔ زبان لجام می‌زند، بارت تجربه‌ای خصوصی، غیر اجتماعی و اساساً آشوبگرای را ارائه می‌کند که چیزی بیش از روی دیگر سکهٔ نخست نیست. هر دو منتقد در برخورد با اندیشهٔ نظام یافته، نوعی بی‌رغبتی لیبرالی از خود نشان می‌دهند؛ هردو به شیوه‌های مختلف از جایگاه خواننده در تاریخ غفلت می‌ورزند. زیرا خوانندگان یقیناً در خلاء با متن برخورد نمی‌کنند: همهٔ خوانندگان دارای جایگاهی اجتماعی و تاریخی هستند و این واقعیت عمیقاً چگونگی تفسیر آنها از آثار ادبی را شکل می‌دهد. آیزر بر بُعد اجتماعی خواندن آگاهی دارد، اما آگاهانه، تأکید نهادن بر جنبه‌های «زیبائی شناختی» اثر را برمی‌گزیند. یکی دیگر از اعضای مکتب کنستانس که ذهنی تاریخی‌تر دارد رابرت یوس[۵۷] است که سعی می‌کند به شیوه‌ای گادامری، اثر ادبی را در «افق» تاریخی خود و در بافت آن معانی فرهنگی که در آن پدید آمده است قرار دهد، و سپس به تغییر مناسبات میان این اثر و «افقهای» دگرگون شوندهٔ خوانندگان تاریخی آن بپردازد. هدف از این کار پدید آوردن نوع جدیدی از تاریخ ادبی است؛ تاریخی که بر ادبیات به صورتی که در مقاطع مختلف «دریافت» تاریخی آن تعریف و تفسیر شده است تأکید می‌ورزد، نه بر مؤلفان، تأثیرات و روندهای ادبی. این مطالب به معنی آن

57) Robert Jauss

نیست که آثار ادبی خود ثابت می مانند و تفسیرهای آنها تغییر می‌کنند، چون متنها و سنتهای ادبی به هرحال براساس «افقهای» مختلف تاریخی ای که در چارچوب آن دریافت شده‌اند، فعالانه تغییر می‌کنند.

بررسی تاریخی مفصل‌تری از دریافت ادبی را می توان در کتاب «ادبیات چیست»[۵۸] (۱۹٤۸) ژان پل سارتر مشاهده کرد. نکته‌ای که سارتر روشن می سازد این واقعیت است که موفقیت اثر به هیچ‌وجه واقعیتی خارجی دربارهٔ آن یا مسئلهٔ مربوط به معرفی کتاب و فروش آن در کتابفروشی نیست، بلکه بُعد سازنده‌ای از خود اثر است. هر متن ادبی براساس تصوری خاص از مخاطبان بالقوه‌اش پدید می آید و شامل نمائی از کسانی است که متن برای آنها نوشته شده است. هر اثری آنچه را که آیزر «خوانندهٔ مورد نظر» می نامد در خود دارد، و در هر اشاره‌ای آن نوع «مخاطبی» را که از قبل مدّنظر داشته مورد خطاب قرار می دهد. در ادبیات نیز مانند انواع دیگر تولید، مصرف، بخشی از فرآیند تولید است. اگر رمانی با این جمله آغاز شود که «جک با بینی سرخ شده تلوتلو خوران از میخانه بیرون آمد»، آن رمان از پیش خواننده‌ای را در نظر گرفته است که انگلیسی پیشرفته را خوب می فهمد، می داند میخانه چیست و از رابطه الکل و برافروختگی چهره اطلاع دارد. مسئله صرفاً این نیست که نویسنده به «نوعی مخاطب نیاز دارد»، بلکه زبانی که به کار می‌گیرد گسترهٔ ممکن مخاطبان مناسبتر را در خود دارد و او لزوماً در این مسئله حق انتخاب زیادی ندارد. ممکن است نویسنده به هیچ‌وجه نوع خاصی از خواننده را در ذهن نداشته باشد، و با نوعی نخوت نسبت به این که خوانندهٔ اثر او کیست بی تفاوت بماند، امّا در هر عمل نوشتنی، نوع خاصی از خواننده از قبل وجود دارد که جزو ساخت درونی متن به حساب می آید. حتی هنگامی که من با خود حرف می زنم، گفته های من به هیچ‌وجه گفتار نخواهند بود مگر آن که، آنها و نه من، شنونده‌ای بالقوه را از قبل فرض کرده باشند. سارتر در بررسی خود سپس به طرح این مسئله می‌پردازد که «نویسنده برای چه کسی

58) What Is Litrature

می‌نویسد؟»، و این سئوال را در چشم‌اندازی تاریخی مطرح می‌کند و نه از نظرگاهی «اصالت وجودی». وی سرنوشت نویسندگان فرانسوی را از قرن هفدهم که در آن سبک «کلاسیک»، قرارداد تثبیت شده یا چارچوب فرضیات مشترک بین نویسنده و مخاطب را مشخص می‌کرد، تا خودآگاهی ذاتی ادبیات قرن نوزدهم که به طور گریزناپذیری خطاب به بورژوازی مورد تحقیر او بود دنبال می‌کند. کار سارتر با این مشکل نویسندهٔ «متعهد» معاصر به پایان می‌رسد که نه می‌تواند بورژوازی یا طبقهٔ کارگر را مخاطب قرار دهد، و نه نوعی اسطورهٔ «انسانی به طور کلی» را.

چنین می‌نماید که نظریهٔ دریافت نوع یوس و آیزر، مسئلهٔ معرفت‌شناختی مبرمی را مطرح می‌سازد. اگر «متنِ فی‌نفسه» را نوعی استخوانبندی یا مجموعه «طرحهایی» در نظر بگیریم که در انتظار هماهنگ شدن به طرق گوناگون به وسیلهٔ خوانندگان مختلف است، چگونه ممکن است دربارهٔ این طرحها به بحث پرداخت بدون آن که از قبل هماهنگ شده باشند؟ در صحبت کردن از یک «متن فی‌نفسه» و سنجیدن آن به مثابه یک معیار در مقابل تفسیرهای خاصی که از آن صورت می‌گیرد، آیا شخص هرگز می‌تواند به چیزی بیش از متنی که خود هماهنگ کرده است بپردازد؟ آیا منتقدمدعی داشتن نوعی معرفت خدایی نسبت به «متن فی‌نفسه» است، و این معرفت از خوانندهٔ عادی دریغ شده است و بناگزیر باید با ساختمان جانبدارانه‌ای که خود از متن فراهم آورده است بسازد؟ به عبارت دیگر، این مقوله روایتی است از آن مسئلهٔ قدیمی که چگونه می‌توان فهمید لامپ داخل یخچال خاموش است، هنگامی که درِ یخچال بسته باشد. رومن اینگاردن به این مشکل توجه دارد اما نمی‌تواند راه‌حلِ مناسبی برای آن ارائه دهد. آیزر به خواننده تا حدود زیادی آزادی می‌دهد، اما این آزادی بدان حد نیست که بدلخواه خویش تفسیر کند. برای آن که تفسیری بتواند تفسیر این متن باشد و نه متنی دیگر، باید به تعبیری به لحاظ منطقی به خودِ متن مقید باشد. به عبارت دیگر، هر اثری به میزان معینی در واکنش خواننده نسبت‌به خود نقش تعیین‌کننده دارد، زیرا در غیر این

صورت، نقد گرفتار آشوب کامل خواهد شد. «خانهٔ باز» چیزی بیش از میلیونها روایت خوانده شدهٔ متفاوت و غالباً ناجور از رمان توسط خوانندگان نیست، و خودِ متن به عنوان نوعی مجهول رازآمیز از گردونه خارج خواهد شد. اگر اثر ادبی به مثابه ساختاری مشخص و دارای برخی ابهامها تلقی نشود، بلکه همهٔ اجزاء آن نامشخص در نظر گرفته شود و بازسازی آن به شیوهٔ دلخواه خواننده واگذار شود، چه خواهد شد؟ در آن صورت به چه مفهومی می توانیم از تفسیر «همان» اثر صحبت کنیم؟

همهٔ اصحاب نظریهٔ دریافت چنین دیدگاهی را آشفته به حساب نمی‌آورند. منتقد آمریکایی استنلی فیش[۵۹] با خوشحالی تمام می‌پذیرد که وقتی به طور جدی به آن می‌پردازیم چیزی به نام اثر ادبی «عینی» روی میز سمینار وجود ندارد خانهٔ باز صرفاً آن روایتهای مناسبی از رمان است که ارائه شده یا عرضه خواهد شد. نویسندهٔ واقعی همان خواننده است: خوانندگان، ناراضی از روایت آیزری مشارکت صرف در فعالیت ادبی، اکنون بزرگان را سرنگون می‌کنند و خود بر اریکهٔ قدرت تکیه می‌زنند. از دیدگاه فیش، عملِ خواندن معادل با کشف معانی متن نیست، بلکه فرآیند تجربهٔ تأثیر متن بر خواننده است. برداشت او از زبان عمل گرایانه است؛ به عنوان مثال، جا به جائی زبان احتمالاً در ما نوعی احساس شگفتی و گیجی پدید می‌آورد، و انتقاد چیزی بیش از واکنشهای کمال‌یابندهٔ خواننده نسبت به توالی کلمات در صفحه نیست. به هر روی، آنچه متن با ما «می‌کند» عملاً همان کاری است که ما با متن می‌کنیم، یعنی مسئلهٔ تفسیر است. هدفِ توجه انتقادی، ساختار تجربهٔ خواننده است، نه ساختاری «عینی» که در خودِ اثر باید به جستجوی آن پرداخت. هرچه که در متن وجود دارد ــ دستور، معانی و واحدهای صوری ــ محصول تفسیر است و به هیچ مفهومی «واقعاً» پیشداده نیست. در اینجا این پرسش کنجکاوانه مطرح می‌شود که آنچه فیش عقیده دارد به هنگام خواندن، تفسیرمی‌کند، چیست. پاسخ روشن و استوار او به این

59) Stanley Fish

پرسش آن است که نمی داند؛ اما فکر می‌کند که هیچکس دیگر هم نمی داند.

در واقع فیش مراقب است که سنگر خود را در مقابل آشوب تفسیرشناختی که نظریه‌اش به آن رهنمون می شود، حفظ کند. او به منظور اجتناب از درافتادن متن به دام هزاران روایت خوانده شدهٔ ضد و نقیض به برخی «استراتژیهای تفسیری» معین توسل می جوید که خوانندگان در آن مشترکند و واکنشهای شخصی آنها را هدایت می‌کند. هیچ گونه واکنش خواندنی عجیبی پدید نخواهد آمد، زیرا خوانندگان مورد بحث، خوانندگانی «وارد یا اهلند» که در نهادهای دانشگاهی پرورش یافته‌اند، و لذا محتمل نیست که واکنشهای آنها آن چنان دور از یکدیگر باشد که مانع از هرگونه بحث منطقی شود. به هرحال، او مُصر است که «در» خودِ اثر هیچ چیزی وجود ندارد، و کل این پندار که‌معنا به نوعی «ذاتی» زبان متن است که انتظار می‌کشد تا از رهگذر تفسیر خواننده رها شود توهمی عین گرایانه بیش نیست. از نظر او، ولفگانگ آیزر قربانی چنین توهمی است.

بحث میان فیش و آیزر تا اندازه‌ای به الفاظ مربوط می شود. وقتی فیش ادعا می‌کند که در ادبیات یا جهان به طور کلی هیچ چیز «مفروض» یا «مشخص» نیست، اگر منظورش از این کلمات «تفسیر نشده» باشد کاملاً حق با اوست. حقایق «بیروحی» که مستقل از معانی انسانی باشند وجود ندارند؛ حقایقی وجود ندارند که ما چیزی دربارهٔ آنها ندانیم. اما واژهٔ «مفروض» لزوماً و یا حتی معمولاً به این معنی نیست: امروزه کمتر کسی از فلاسفهٔ علم منکر آن است که داده‌های آزمایشگاهی محصول تفسیرآند، البته نه تفسیرهایی از آن دست که نظریهٔ داروینی تکامل بر آن استوار است. «فرضیات علمی» و «داده‌های علمی» با یکدیگر فرق می‌کنند، اگرچه بی تردید هردو «تفسیر»آند، و شکاف غیرقابل عبوری که بیشتر فلاسفهٔ سنتی علم در میان این دو قائل بودند قطعاً توهم است(۸). می توانید بگوئید تلقی واژهٔ «هزاردستان» به عنوان نه علامت سیاه یک تفسیر است، یا اینکه چیزی را سیاه، یا متشکل از نُه جزء، و یا به صورت واژه‌ای دیدن، خود، یک تفسیر

است، در هردو حالت حق با شماست. امّا اگر در غالب موارد این علامتها را به معنی «هزارداستان» بخوانید، اشتباه کرده‌اید.[۶۰] تفسیری که محتملاً همه دربارهٔ آن توافق داشته باشند یکی از راههای تعریف یک واقعیت است. نشان دادن این مطلب که تفسیرهای مربوط به «قصیده‌ای خطاب به بلبل»[۶۱] کیتس[۶۲] غلط است چندان آسان نیست. تفسیر، در این مفهوم گسترده‌تر دوم در مقابل آن چیزی قرار می‌گیرد که فلسفهٔ علم آن را «عدم قطعیت نظریه» می‌نامد؛ بدین معنی که هر مجموعه‌ای از داده‌ها را می‌توان با بیش از یک نظریه تبیین کرد. به نظر نمی‌رسد که این قضیه در تصمیم گیری دربارهٔ این که نُه علامت فوق‌الذکر واژهٔ «هزاردستان» را می‌سازند یا «هزارداستان» را مصداق داشته باشد.

این واقعیت که علائم مزبور بر نوعی پرندهٔ خاص دلالت می‌کنند کاملاً دلخواسته و قراردادی زبانی و تاریخی است. اگر زبان ما به گونه‌ای دیگر تحول یافته بود این معنی را نمی‌داد؛ یا شاید زبانهای ناشناخته‌ای (برای من) وجود داشته باشند که این علائم در آنها معنای «دوگانه» داشته باشد. شاید فرهنگهایی باشند که این علائم را اصولاً «علائم» چاپی به مفهومی که ما از آن داریم تلقی نکنند، بلکه آنها را آثار سیاهی بر کاغذ سفید در نظر بگیرند که به نوعی نامعلوم پدید آمده است. نظام شمارش این فرهنگ نیز ممکن است با نظام شمارش ما فرق داشته باشد و تعداد این علائم را سه بعلاوهٔ یک عدد نامعلوم در نظر بگیرند و نه نُه. در رسم‌الخط آنها نیز ممکن است بین کلمات معادل «هزاردستان» و«هزارداستان» تفاوتی نباشد، و نظایر آن. بدین ترتیب در زبان هیچ چیز مقدس و غیرقابل تغییری از قبیل این واقعیت که واژهٔ

۶۰) در اینجا نویسنده با استفاده از نوعی جناس لفظی دو واژهٔ «nightingale» به معنی «بلبل» و «nightgowen» به معنی «پیراهن خواب» را به لحاظ شباهت لفظ و تفاوت معنا باهم مقایسه کرده است. در متن فارسی به جای این دو، از واژه‌های «هزاردستان» و «هزار داستان» استفاده شده است.

61) Ode to a Nightingale 62) Keats

«هزاردستان» روزگاری معانی بیشتری داشته است وجود ندارد. اما تفسیر این علائم مقوله‌ای اجباری است، زیرا مردم غالباً در تجارب اجتماعی ارتباط گیری، آنها را به طریقی خاص به کار می‌گیرند و این کاربردهای اجتماعی عملی، معانی گوناگون این واژه را تشکیل می دهند. هنگامی که در متنی ادبی با این واژه برخورد می‌کنیم، نمی‌توانیم به سادگی این تجارب اجتماعی را کنار بگذاریم. پس از خواندن اثر ممکن است به درستی احساس کنیم که این واژه در مفهوم کاملاً متفاوتی به کار رفته است و به دلیل تغییر بافت معناهایی که این واژه در آن به کار رفته است، بیش از آن که به معنای نوعی پرنده باشد بر واژه‌ای «دو بخشی» دلالت می‌کند. امّا لازمهٔ تشخیص این واژه در وهلهٔ اوّل آن است که از کاربردهای عملی اجتماعی آن مفهومی داشته باشیم.

این ادعا که می‌توانیم به یک متن ادبی هر معنای دلخواهی را ببخشیم، برداشتی کاملاً موجه است. هیچ عاملی هم نمی‌تواند مارا از انجام این کار بازدارد. درمورد تعداد متونی که می‌توانیم با استفاده از کلماتی مشخص پدید آوریم به گونه‌ای که بر معانی متفاوتی دلالت کنند به معنی واقعی کلمه هیچ پایانی متصور نیست. اما به مفهومی دیگر، این پنداری صرفاً تخیلی و مخلوق ذهن کسانی است که مدتهای مدیدی را در کلاسهای درس سپری کرده‌اند. زیرا این قبیل متون هر قدر هم که واژگونه و درهم ریخته شده باشند، به ساحت زبان به طور کلی تعلق دارند و با سایر فعالیت های زبانی رابطه‌ای درهم بافته دارند؛ و زبان در واقع چیزی نیست که ما آزاد باشیم به دلخواه خویش با آن برخورد کنیم. اگر من نتوانم واژهٔ «هزاردستان» را بدون داشتن تصوری از سعادت حاصل از گریز از جامعهٔ شهری و پناه بردن به دامان طبیعت بخوانم، این واژه برای من یا بر من آن چنان قدرتی اعمال خواهد کرد که در مواجهه با آن در یک قطعه شعر دیگر به گونه‌ای جادویی تصعید نخواهد شد. این بخشی از آن چیزی است که منظور ما را از مقید بودن تفسیرهایمان از آثار ادبی، یا «ذاتی» بودن کم و بیش معنای اثر ادبی مشخص می سازد. زبان، حوزه‌ای از

نیروهای اجتماعی است که ما را تا اعماق ریشه‌هایمان شکل می‌بخشد و تلقی اثر ادبی به مثابه عرصه‌ای از امکانات بی‌پایان، توهمی آکادمیک است.

باری، تفسیر یک شعر از یک نظرگاه مهم آزادانه‌تر از تفسیر تذکاریه‌ای در متروی لندن است. به این دلیل آزادانه‌تر است که در حالت دوم، زبان بخشی از وضعیتی عملی است که برخی روایات خواندنی از یک متن را مردود و بعضی دیگر را مشروع می‌سازد. این مطلب همان‌طور که دیده‌ایم قیدی مطلق نیست، اما مهم است. درمورد آثار ادبی نیز گاهی اوقات وضعیتی عملی وجود دارد که برخی روایات خواندنی را مردود و برخی دیگر را مجاز می‌سازد، و این عامل همان معلم است. آنچه به مثابه یک قید عمل می‌کند، همان نهاد دانشگاهی یا ذخیرهٔ اجتماعاً مشروع شیوه‌های خواندن اثر است. البته این قبیل شیوه‌های مجاز خواندن نه «طبیعی» است و نه صرفاً آکادمیک، بلکه به اشکال مسلط ارزشیابی و تفسیر در یک جامعه به طور کلی مربوط می‌شود. این عوامل نه تنها به هنگام خواندن یک قطعه شعر در کلاس درسی دانشگاه، بلکه هنگامی که در قطاری نشسته‌ام و یک رمان عامه‌پسند را می‌خوانم نیز دخیل‌اند. اما خواندن یک رمان با خواندن نشانه‌ای در یک جاده فرق می‌کند، زیرا خواننده با بافت از پیش‌آماده‌ای روبرو نیست که زبان را برایش قابل فهم سازد. رمانی که با جملهٔ زیر آغاز می‌شود: «لوک تا آنجا که می‌توانست به سرعت می‌دوید»، به طور ضمنی به خواننده می‌گوید: از شما دعوت می‌کنم بافتی را تصور کنید که در آن ذکر عبارت «لوک تا آنجا که می‌توانست به سرعت می‌دوید» قابل درک باشد(۹). این رمان است که به تدریج بافت را پدید می‌آورد، یا می‌توان گفت این خواننده است که به تدریج این بافت را برای رمان پدید می‌آورد. حتی در اینجا نیز آزادی کامل تفسیر وجود ندارد: زیرا از آنجا که من به زبان انگلیسی صحبت می‌کنم کاربردهای اجتماعی کلماتی از قبیل «دویدن» بر جستجوی من در پی بافتهای مناسب معنایی تأثیر می‌گذارد. اما در اینجا محدودیت به اندازه‌ای نیست که در عبارت «خروج ممنوع» وجود دارد و این یکی از دلایلی است که باعث می‌شود مردم در معنای

قطعه‌ای زبانی که آن را «ادبی» تلقی می‌کنند غالباً اختلاف نظرهای عمده‌ای داشته باشند.

من این کتاب را با به چالش کشیدن آن پنداری آغاز کردم که «ادبیات» را چیزی غیرقابل تغییر می دانست. همچنین استدلال کردم که ارزشهای ادبی تا حدود زیادی کمتر از آنچه که مردم گاهی اوقات می اندیشند تضمین شده است. اکنون ملاحظه کرده‌ایم که دادن معنایی صریح و روشن به یک اثر ادبی دشوارتر از آن است که ما غالباً فکر می‌کنیم. یکی از میخهایی که می توان در آن فرو کرد و به آن معنایی ثابت بخشید، قصد مؤلف است: برخی دشواریهای این تاکتیک را در بحث از ا.د. هیرش مطرح کردیم. میخ دیگری که می توان بر آن کوبید رهیافت فیش در توسل به یک «استراتژی تفسیری» مشترک یا نوعی توانش مشترک است که خوانندگان یا دست کم خوانندگان تحصیلکرده احتمالاً از آن برخوردارند. به طور قطع می توان گفت حتماً وضعیتی آکادمیکی وجود دارد که با قدرت، خواندنهای مجاز را تعیین می‌کند؛ و نهاد ادبی، ناشران، ویراستاران و منتقدان ادبی و نیز آکادمیها را شامل می شود. اما در درون این نهاد مبارزه ای از تفسیرها را می توان مشاهده کرد که مدل فیش پاسخگوی آن نیست ــ مبارزه‌ای که نه تنها بین این یا آن روایت از هولدرلین وجود دارد، بلکه مقولات، قراردادها و استراتژیهای خود تفسیر را نیز شامل می شود. کمتر معلم یا منتقدی پیدا می شود که روایتی از هولدرلین یا بکت را به دلیل تفاوتی که با برداشت خود او دارد سرزنش کند. اما بیشتر آنها هنگامی چنین گزارشی را نکوهش می‌کنند که به نظرشان «غیر ادبی» باشد؛ هنگامی که حدود و ثغور و روالهای «نقد ادبی» را رعایت نکرده باشد. نقد ادبی تا جایی که «انتقادی ادبی» است معمولاً نوع خاصی از خواندن را دیکته نمی‌کند ، و این نهاد ادبی است که ماهیت نقد ادبی را تعیین می‌کند. از همین روست که لیبرالیسم نهاد ادبی مانند آنچه که وولفانگ آیزر مروج آن است، نسبت به محدوده های ساختمانی خود به طور کلی کور است.

برخی دانشجویان و منتقدان ادبی ممکن است از این بابت نگران باشند

که یک متن ادبی بیش از یک معنای «صحیح» دارد، اما تعداد این معانی چندان هم زیاد نیست. آنها بیشتر به این اندیشه گرایش دارند که معانی یک متن چیزی شبیه به دندانهای عقل نهفته‌ای نیست که باید صبورانه منتظر کشیدن آن بود، بلکه آن را فرآیندی می‌شمارند که خواننده درآن نقشی فعّال دارد. همچنین امروزه دیگر بسیاری از مردم نگران آن نیستند که خواننده با متن به مثابه نوعی باکرهٔ فرهنگی روبرو نشود، یا برکنار از هرگونه آلایش درگیریهای اجتماعی و فرهنگی پیشین، به صورت روحی کاملاً بی‌طرف یا صفحه‌ای سفید خود را در معرض نقش گذاریهای متن قرار ندهد. اکثر ما می‌دانیم که هیچ مطلب خواندنی، معصوم یا برکنار از پیش‌فرضها نیست. اما تعداد کسانی که پیامدهای کامل این گناه را که فقط دامن خوانندگان را می‌گیرد دنبال می‌کنند چندان زیاد نیست. یکی از موضوع‌های این کتاب آن بوده است که چیزی بنام واکنش «ادبی» ناب وجود ندارد: کلیهٔ این قبیل واکنشها، بویژه واکنش در قبال صورت ادبی و یا در مقابل جنبه‌هایی از یک اثر که گاهی اوقات رشک‌ورزانه به «زیبایی‌شناسی» نسبت داده می‌شود، عمیقاً با انواعی از افراد اجتماعی و تاریخی که ما هستیم درهم بافته می‌شوند. در گزارشهای گوناگونی که تاکنون از نظریهٔ ادبی عرضه کرده‌ام سعی کرده‌ام نشان دهم که آنچه در معرض خطر قرار دارد همواره بسیار بیش از دیدگاههای ادبیات است ــ آگاهی دادن و دفاع از این مطلب که کلیهٔ این قبیل نظریات کم و بیش روایتهایی قطعی از واقعیت اجتماعیند. از کوششهای حمایتگرانهٔ ماتیو آرنولد در راستای منفعل کردن طبقهٔ کارگر تا نازیسم هایدگر، این روایاتند که به مفهومی واقعی بزهکارانه‌اند. بریدن از نهاد فرهنگی صرفاً به معنای ارائه گزارش متفاوتی از بکت نیست، بلکه به معنای بریدن از شیوه‌های تعریف ادبیات، نقد ادبی و ارزشهای اجتماعی پشتیبان آن است.

قرن بیستم در میان سلاحهای نظریهٔ ادبی خود میخ بزرگتری داشت که با استفاده از آن یکبار و برای همیشه به تثبیت اثر ادبی بپردازد. این میخ، ساختگرایی نامیده شد که اکنون به بررسی آن می‌پردازیم.

۳

ساخت گرائی و نشانه‌شناسی

در پایان مقدمه، نظریهٔ ادبی آمریکا را درحالی که در چنگ مکتب نقد جدید گرفتار بود و فنون هر دم بغرنجتر خود را صیقل می‌زد و در مقابل علم و صنعت گرایی جدید دست به نبردی تدافعی زده بود رها کردیم. اما همراه با توسعهٔ جامعهٔ آمریکای شمالی در دههٔ ۱۹۵۰، و رشد انسجام یافته‌تر شیوه‌های اندیشهٔ علمی و مدیرمآبانه، پیدایش شکل جاه‌طلبانه‌تری از فن سالاری انتقادی ناگزیر می‌نمود. مکتب نقد جدید نقش خود را به خوبی انجام داده بود، اما از جهاتی بیش از حد متواضع و جزء گرا بود که به یک رشتهٔ دانشگاهی منسجم تبدیل شود. این نحله به دلیل تأکید وسواس‌آمیزش بر متن ادبی منفرد و پرورش ظریف حساسیت، گرایش به آن داشت که جنبه‌های وسیعتر و ساختاری‌تر ادبیات را کنار بگذارد. بر تاریخ ادبی چه رفته بود؟ آنچه مورد نیاز بود نظریهٔ ادبیاتی بود که ضمن حفظ گرایش فرمالیستی مکتب نقد جدید و توجه خاص این مکتب به ادبیات به مثابه مقوله‌ای زیبایی‌شناختی و نه تجربه‌ای اجتماعی، چیزی بسیار نظام‌یافته‌تر و «علمی‌تر» از این همه پدید آورد. پاسخ به این نیاز در سال ۱۹۵۷ در قالب «جمعبندی» عظیم نورتروپ فرای کانادایی از کلیهٔ طرزهای ادبی، به نام «کالبدشکافی نقد»[1] پدید آمد.

به عقیدهٔ فرای نقد به شیوه‌ای اسفبار و غیرعلمی سرهم‌بندی شده و نیازمند آن بود که به دقت مرتب شود. نقد به عرصه‌ای از داوریهای ارزشی ذهنی و

1) Anatomy of Criticism

غیبت ابلهانه بدل شده بود و شدیداً به یک نظام عینی نیاز داشت. به نظر فرای این امر امکانپذیر بود زیرا خود ادبیات از چنین نظامی برخوردار بود. .ر واقع ادبیات صرفاً مجموعه‌ای تصادفی از نوشته‌های پاشیده در سراسر تاریخ نیست، و اگر به دقت مورد مداقه قرار گیرد ملاحظه خواهد شد که قوانین عینی معینی بر آن حاکم است که نقد می‌تواند با مدون کردن آنها خود نیز نظام‌یافته شود. این قوانین عبارت بودند از وجوه ادبی[۲]، صور مثالی، اسطوره‌ها و طرزهای گوناگونی که کلیهٔ آثار ادبی با استفاده از آنها ساخته می‌شوند. در شالودهٔ ادبیات چهار «مقولهٔ روایتی» کمیک، رمانتیک، تراژیک و طنز قرار گرفته است که می‌توان تطابق آنها را به ترتیب با چهار اسطورهٔ بهار، تابستان، پائیز، زمستان مشاهده کرد. نظریهٔ «وجوه» ادبی را می‌توان به این ترتیب خلاصه کرد که در اسطوره قهرمان، به لحاظ نوع، برتر از دیگران است، در رمانس به لحاظ مرتبه برتری دارد، در وجوه بسیار تقلیدی تراژدی و حماسه، بر دیگران برتری مرتبه دارد اما از محیط خود برتر نیست، در وجوه کمتر تقلیدی کمدی و واقعگرایی با دیگران شأن برابر دارد، و در هزل و طنز در مرتبه‌ای پائین‌تر قرار دارد. تراژدی و کمدی را می‌توان به بسیار تقلیدی، کمتر تقلیدی و طنز تقسیم کرد؛ تراژدی دربارهٔ تنهائی انسان و کمدی مربوط به همپیوندی اوست. سه الگوی مکرر نمادگرایی شناخته شده عبارتند از الگوهای مکاشفه‌ای، شیطانی و قیاسی. پس کل این نظام را می‌توان به مثابه نظریهٔ دوری تاریخ ادبی به حرکت درآورد: ادبیات از اسطوره به طنز حرکت می‌کند و سپس دوباره به اسطوره‌بازمی‌گردد، و در سال ۱۹۵۷ ما آشکارا جایی در میانراه مرحلهٔ طنز با نشانه‌هایی از بازگشت دوبارهٔ اسطوره قرار داشتیم.

فرای به منظور بنا نهادن نظریهٔ ادبی خود که مطالب فوق گزارش مختصری از آن است می‌بایست در وهلهٔ اول کلیهٔ داوریهای ارزشی را که چیزی جز همهمه‌های ذهنی نبود از سر راه بردارد. هنگامی که ادبیات را تحلیل می‌کنیم در واقع از ادبیات سخن می‌گوئیم امّا هنگامی که به ارزشیابی آن می‌پردازیم

2) modes

از خود گفتگو می‌کنیم. نظام نیز باید هرگونه تاریخی غیر از تاریخ ادبی را کنار بگذارد: آثار ادبی از درون آثار ادبی دیگر پدید می‌آیند، نه از درون هر مطلبی خارج از نظام ادبی. بنابراین مزیت نظریهٔ فرای در آن است که ادبیات را از شائبهٔ آلودگی به تاریخ به شیوهٔ رایج در نقد جدید محفوظ می‌دارد و آن را نظام بوم‌شناختی بسته‌ای از تجدید دور متون تلقی می‌کند، اما به خلاف نقد جدید، ادبیات را نوعی شبه تاریخ می‌داند که از همان فراگیری جهانی و ساختارهای جمعی تاریخ برخوردار است. وجوه و اسطوره‌های ادبیات مقوله‌هایی فراتاریخی‌اند که تاریخ را به همسانی یا مجموعه‌ای از دگرگونیهای تکرارشونده در زمینهٔ موضوعی واحد فرو می‌کشند. برای آن که نظام برقرار بماند باید اکیداً بسته باشد: به هیچ چیز خارجی نباید اجازهٔ نفوذ داد، مبادا که مقوله‌های آن را درهم بریزد. به این دلیل است که ضربه «علمی» فرای نیازمند فرمالیسمی حتی نیرومندتر از فرمالیسم نقد جدید است. منتقدان جدید می‌پذیرفتند که ادبیات از جهات مهمّی مقوله‌ای است که با امر شناخت رابطهٔ مستقیم دارد و نوعی معرفت نسبت به جهان را به دست می‌دهد؛ اما فرای اصرار می‌ورزد که ادبیات «ساختار لفظی مستقلی» است که از هرگونه ارجاع دادنی به فراتر از خود کاملاً بریده است؛ قلمروی مهر شده و درون‌نگر که «زندگی و واقعیت را در نظامی از مناسبات لفظی در خود جای داده است.»(۱) همهٔ کاری که این نظام همواره انجام می‌دهد درهم آمیختن نو به نو واحدهای نمادین خود در رابطه با یکدیگر است، نه در رابطه با هرنوع واقعیت خارجی. ادبیات، راهی برای حصول به معرفت نسبت به واقعیت نیست، بلکه نوعی مجموعه رؤیاهای ناکجاآبادگرایانه است که سراسر تاریخ را درنوردیده است؛ بیان آن آمال بنیادین بشر است که طلوع تمدن را موجب شده، اما در آنجا نیز هرگز به طور کامل ارضاء نشده است. ادبیات را نباید زبان حالِ فرد مؤلف تلقی کرد، زیرا مؤلفان چیزی بیش از کارکردهای این نظام جهانی نیستند. ادبیات از ذهن جمعی کل نژاد بشر سرچشمه می‌گیرد، و نشان می‌دهد که چگونه این ذهن جمعی «صور مثالی» یا چهره‌های واجد

اهمیت جهانی را تجسم می‌بخشند.

اثر فرای بر ریشه‌های ناکجاآبادی ادبیات از آن‌رو تأکید می‌کند که هراسی عمیق از دنیای اجتماعی واقعی و تلخکامی نسبت به تاریخ را در خود نهفته دارد. در عرصهٔ ادبیات و تنها در ادبیات است که شخص می‌تواند هرگونه آلودگی به عوامل «خارجی» زبان معطوف به مصداق را بزداید و از آن رهگذر به مأوایی روحی نائل شود. در این نظریه، اشکال مختلف ترکیب وقایع، به گونه‌ای پر معنا، تصورات ما قبل شهری از دوره‌های طبیعی و خاطرات توأم با دلتنگی از تاریخ ماقبل سرمایه‌داری است. از دیدگاه فرای تاریخ واقعی، عرصهٔ قید و جبر است و ادبیات آن عرصه‌ای است که می‌توان در آن آزاد بود. اگر قرار باشد این نظریه حتی به میزان ناچیزی متقاعدکننده باشد جا دارد که بپرسیم ما در چه نوع تاریخی زندگی می‌کرده‌ایم. زیبایی این رهیافت در آن است که ماهرانه حد اعلای نوعی جمال‌گرایی را با «علمیتی» که به گونه‌ای کارآمد طبقه‌بندی شده است ترکیب می‌کند و بدین ترتیب ادبیات را در جایگاه بدیلی تخیلی برای جامعهٔ نوین قرار می‌دهد و درعین حال انتقاد را برحسب معیارهای هر جامعه قابل احترام می‌داند. این اثر در مقابل آثار بی‌ارزش ادبی دست‌به نوعی بت‌شکنی تند و تیز می‌زند و با نوعی کارآیی کامپیوتری هریک از این آثار را در جایگاه اسطوره‌شناختی خاص خود قرار می‌دهد، اما این همه را با رمانتیک‌ترین شور و شوقها درهم می‌آمیزد. به دلیل تأکیدی که در نظام ادبی دسته جمعی بر کل می‌گذارد و بر داشتن تأکید از فرد انسانی، به مفهومی می‌توان گفت اهانت‌بار و «ضدانسانی» است. اما به مفهومی دیگر حاصل کار یک مسیحی انسانگرا و متعهد است (فرای روحانی است) که در نظر او آن پویشی که ادبیات و تمدن را به پیش می‌راند، یعنی تمنا، سرانجام فقط در قلمرو خداوند ارضاء خواهد شد.

فرای نیز مانند چندین نظریه‌پرداز ادبی دیگر که پیش از این دیدیم ادبیات را روایت دگرگون شده‌ای از مذهب به شمار می‌آورد. ادبیات به مسکّنی ضروری برای شکست ایدئولوژی مذهبی تبدیل می‌شود، و ما را به

اسطوره‌هایی مجهز می‌کند که به زندگی اجتماعیمان مربوط می‌شود. فرای در کتاب «گذرگاه حساس»[3] (۱۹۷۱)، اسطوره‌های محافظه‌کارانهٔ «محافظه‌کاری» را در مقابل اسطوره‌های لیبرالی «آزادی» قرار می‌دهد و خواهان موازنه‌ای ثابت در میان آنهاست: گرایشهای اقتدارطلبانهٔ محافظه‌کاری باید با اسطوره‌های آزادی تصحیح شود، و مفهوم محافظه‌کارانهٔ نظم باید گرایشهای لیبرالیسم نسبت به بی‌مسئولیتی اجتماعی را تعدیل کند. به اختصار می‌توان گفت آنچه نظام نیرومند اسطوره‌شناختی از هومر تا قلمرو خداوند به آن می‌رسد، موضعی در میان جمهوریخواه لیبرال و دمکرات محافظه‌کار است. به گواهی فرای تنها خطایی که صورت می‌گیرد از جانب انقلابیون است که خام‌طمعانه اسطوره‌های آزادی را به غلط آرمانهایی می‌پندارند که در تاریخ تحقق‌پذیر است. فرد انقلابی صرفاً یک منتقد بد است که مانند کودکی که ممکن است به اشتباه بانوی هنر پیشه‌ای را یک شاهزاده خانم پری واقعی تصور کند اسطوره را واقعیت می‌پندارد. جالب توجّه است که ادبیات در این مفهوم، یعنی برکناری از هرگونه شائبهٔ آلودگی به ملاحظات عملی در نهایت کم و بیش می‌تواند به ما بگوید چگونه رأی دهیم. فرای در موضع سنت انسانگرایی لیبرال آرنولد قرار دارد، و چنان که خود می‌گوید آرزومند «جامعه‌ای آزاد، بی‌طبقه و پاکیزه» است. منظور او از جامعهٔ بی‌طبقه نیز مانند سلف خود آرنولد، در واقع جامعه‌ای است که کاملاً به ارزشهای لیبرالی طبقهٔ متوسط خود او گردن گذارد.

اثر نورتروپ فرای را به مفهومی نه چندان مستدل می‌توان اثری «ساختگرایانه» توصیف کرد، و قابل توجه است که این اثر با شکوفائی ساختگرائی «کلاسیک» در اروپا معاصر است. ساختگرایی چنان که از نامش برمی‌آید به ساختارها می‌پردازد، و بویژه آن دسته قوانین کلی را بررسی می‌کند که بر ساختارها حاکمند. همچنین مانند فرای گرایش به آن دارد که پدیده‌های فردی را صرفاً به مثال‌هایی از این قبیل قوانین تقلیل دهد. اما

3) The Critical Path

ساختگرائی راستین شامل آموزهٔ متمایزی است که در کار فرای به چشم نمی‌خورد: این عقیده که واحدهای منفرد هر نظام صرفاً به دلیل مناسباتشان با یکدیگر معنی دارند. از این باور صرف که باید به چیزها به صورت «ساختاری» نگاه کرد، چنین نتیجه‌ای حاصل نمی‌شود. می‌توان یک قطعه شعر را یک ساختار در نظر گرفت و در عین حال باز هم هریک از بندهای آن را به تنهایی کم و بیش معنی‌دار دانست. شاید این شعر شامل تصویری ذهنی دربارهٔ آفتاب و تصویری دربارهٔ ماه باشد، و شما علاقمند باشید بدانید چگونه این دو تصویر درهم می‌آمیزند و یک ساختار را به وجود می‌آورند، اما فقط هنگامی به یک ساختگرای کامل عیار تبدیل می‌شوید که ادعا کنید معنی هریک از این تصویرها کاملاً به رابطهٔ آن با تصویر دیگر وابسته است. این تصاویر ذهنی فقط دارای معنایی نسبتی و فاقد هرگونه معنای «ذاتی»‌اند. برای تبیین آنها نیازی نیست که از فضای شعر خارج شوید و به دانسته‌های خود دربارهٔ ماه و خورشید رجوع کنید: آنها خود یکدیگر را تبیین و تعریف می‌کنند.

بجاست سعی کنم این مسئله را با ذکر مثالی ساده روشن سازم. فرض کنید داستانی را تحلیل می‌کنیم که در آن پسری پس از مرافعه با پدر خود خانه را ترک می‌کند و در گرمای روز راه جنگلی را در پیش می‌گیرد و در اثناء رفتن به چاله‌ای عمیق سقوط می‌کند. پدر که به جستجوی فرزند برآمده است با دقت داخل چاله را نگاه می‌کند اما به علت تاریکی قادر نیست او را ببیند. در این لحظه آفتاب مستقیماً بر بالای چاله قرار می‌گیرد و در نتیجهٔ روشن کردن عمق آن پدر را قادر می‌سازد که فرزند خویش را نجات دهد. آنها پس از یک آشتی‌کنان لذت‌بخش باهم به سوی خانه می‌روند.

شاید این داستان گیرایی خاصی نداشته باشد اما از مزیت سادگی برخوردار است به روشنی می‌توان این داستان را به انحاء مختلف تفسیر کرد. یک منتقد روانکاو ممکن است در این داستان اشارات روشنی از عقدهٔ ادیپ را ببیند، و نشان دهد که چگونه سقوط بچه به چاه مجازاتی است که خود او

ناآگاهانه به خاطر مرافعه با پدر خواهان آن است، و شاید نوعی اخته شدن نمادین یا بازگشت نمادین به زهدان مادر است. یک منتقد انسانگرا ممکن است آن را نوعی نمایشی کردن شدید مشکلات نهفته در مناسبات انسانی تعبیر کند. منتقدی دیگر شاید آن را نوعی بازی با کلمهٔ بی‌ارزش (پسر و آفتاب)[۴] و درازگویی به شمار آورد. برخورد یک منتقد ساختگرا این خواهد بود که داستان را در قالبی نمودارگونه خلاصه کند. نخستین واحدِ دلالی، یعنی «پسری که با پدر خود مرافعه می‌کند»، باید به صورت «طغیان پائین علیه بالا» بازنویسی شود. راه رفتن پسر در جنگل حرکتی در امتداد محور افقی است که در تقابل با محور عمودی پائین/بالا قرار می‌گیرد و می‌توان آن را در ردهٔ «متوسط» جای داد. سقوط به چاه، یعنی محل پائین‌تر از زمین، باز هم بر «پائین» دلالت می‌کند، و سمت‌الرأس آفتاب بر «بالا». آفتاب با تابیدن به درون چاه به مفهومی در مقابل «پائین» سر فرود می‌آورد، و بدین ترتیب نخستین واحد دِلالی داستان را که «پائین» در مقابلا «بالا» طغیان می‌کند، واژگون می‌سازد. آشتی میان پدر و پسر تعادل میان «پائین» و «بالا» را دوباره برقرار می‌سازند و باهم رفتن آنها به سوی خانه که بر «متوسط» دلالت می‌کند، این داستاورد را که یک وضعیت میانهٔ مناسب است مشخص می‌سازد. در این جا، منتقد ساختگرا برافروخته از پیروزی، ابزارهای سنجش خود را دوباره صیقل می‌زند و به سراغ داستان بعدی می‌رود.

آنچه در این نوع از تحلیل قابل توجه است این است که محتوای واقعی داستان را در پرانتز می‌گذارد و توجه خود را به طور کامل بر فرم متمرکز می‌کند. می‌توان جای پدر و پسر، یا چاه و خورشید را با عناصر کاملاً متفاوتی از قبیل مادر و دختر و پرنده و موش کور عوض کرد و بازهم همان داستان را داشت. تا جایی که ساختار مناسبات میان واحدها حفظ شود، این که کدام اقلام را برگزینیم تفاوتی نمی‌کند. این قضیه درمورد تفسیر روانکاوانه یا انسانگرایانه از

۴) مراد از بازی با کلمه جناس لفظی بین son و sun به معنی پسر و آفتاب در زبان انگلیسی است. م

داستان صدق نمی‌کند، زیرا در این موارد اخیر بسته به اهمیت ذاتی معینی که هریک از این اقلام از آن برخوردارند، برای درک آنها ناگزیریم به دانش خود دربارهٔ جهان خارج از متن توسل جوئیم. البته می‌توان گفت که در هرحال به مفهومی، خورشید بالا و چاهها پائین‌اند و در این حد آنچه به عنوان «محتوا» انتخاب می‌شود اهمیت دارد، اما اگر روایتی را در نظر بگیریم که در آن نقش نمادین «میانجی» میان دو عنصر مورد نیاز بوده است این میانجی می‌تواند هر چیزی باشد، از ملخ گرفته تا آبشار.

مناسبات میان عناصر گوناگون داستان می‌تواند از انواع توازی، تقابل قلب، تعادل و نظایر آن باشد، و تا جایی که ساختار این مناسبات درونی دست نخورده باقی بماند، واحدهای منفرد را می‌توان به جای یکدیگر نشاند. سه نکتهٔ دیگر را می‌توان دربارهٔ روش ساختگرائی خاطرنشان کرد. اول، از دیدگاه ساختگرایی اهمیتی ندارد که این داستان نمونه‌ای از ادبیات طراز اول نیست. این روش در مقابل ارزش فرهنگی موضوع مورد بررسی خود کاملاً بی‌تفاوت است: هر چیزی از «جنگ و صلح»[5] گرفته تا «هلهلهٔ جنگ»[6] قابل بررسی است؛ روش آن تحلیلی است نه ارزیابی‌کننده. دوم، ساختگرایی مواجهه‌ای حساب شده با شعور متعارف است. ساختگرایی، معنای آشکار داستان را رد می‌کند و به جای آن در پی جدا کردن برخی «ژرف» ساختهای درونی آن که در سطح به چشم نمی‌خورند برمی‌آید. متن را با ارزش ظاهری آن در نظر نمی‌گیرد بلکه آن را با چیزی از نوعی کاملاً متفاوت جایگزین می‌کند. سوم، اگر محتوای خاص متن قابل جایگزین کردن باشد، پس به تعبیری می‌توان گفت که محتوای روایت همان ساختار آن است. این گفته معادل با این ادعاست که بگوئیم روایت به طریقی دربارهٔ خودش صحبت می‌کند: «موضوع» آن مناسبات درونی و شیوه‌های مفهوم‌سازی خودش است.

ساختگرایی ادبی دردههٔ ۱۹۶۰ شکوفا شد و درآغاز کوششی بود به منظور به کار بستن روشها و دریافتهای فردینان دو سوسور، بنیانگزار زبانشناسی

5) War and Peace 6) war cry

ساختاری نوین در عرصهٔ ادبیات. از آن جا که در حال حاضر شروح عامه فهم بسیاری از کتاب دوران‌ساز سوسور به نام «دورهٔ زبانشناسی عمومی»[۷] (۱۹۱۶) در دست است، من در این جا فقط به طرح برخی مواضع اصلی او اکتفا می‌کنم. سوسور زبان را نظامی از نشانه‌ها می‌دانست که باید به روشی «همزمانی» مطالعه شود و نه «درزمانی»؛ به عبارت دیگر زبان باید به مثابه نظامی کامل در مقطع معینی از زمان مورد بررسی قرار گیرد و نه در جریان تحول تاریخی آن. هر نشانه‌ای را متشکل از یک «دال»[۸] (تصویرآوایی یا معادل نوشتنی آن) و یک «مدلول»[۹] (مفهوم یا معنی) می‌دانست. سه علامت سیاه C-A-T دالی است که در ذهن یک انگلیسی زبان مدلول cat [گربه] را به وجود می‌آورد. رابطهٔ میان دال و مدلول رابطه‌ای دلبخواهی است: هیچ دلیلی وجود ندارد که این سه علامت باید به معنی گربه باشند، مگر قراردادهای فرهنگی و تاریخی. برای روشن شدن مطلب می‌توان آن را با chat [s a] در فرانسه مقایسه کرد. بنابراین رابطهٔ میان کل نشانه و آنچه نشانه به آن ارجاع می‌شود (چیزی که سوسور آن را «مصداق»[۱۰] می‌نامد، یعنی همان موجود چهار دست و پای پشمالوی واقعی) نیز دلبخواهی است. هر نشانه‌ای در درون نظام فقط به دلیل تفاوتی که با نشانه‌های دیگر دارد معنی‌دار است. «گربه» «فی‌نفسه» معنایی ندارد، بلکه به این دلیل معنادار است که «گُرده»، «گُرجه» یا «تُربه» نیست.[۱۱] تغییرات دال تا جایی که تفاوت خود را با سایر دال‌ها حفظ می‌کند اهمیتی ندارد؛ تا هنگامی که این تفاوت برقرار باشد می‌توان آن را با تکیه‌های مختلف متعددی ادا کرد. سوسور

7) Course in General Linguistics

یادآور می‌شود که سوسور اصولاً هیچ کتابی ننوشته است و این کتاب که مجموعه‌ای از جزوه‌های درسی اوست توسط شاگردان سوسور پس از مرگ او جمع‌آوری شده و به چاپ رسیده است. م

8) signifier 9) signified 10) Refrent

۱۱) برای روشن شدن مطلب از مثالهای فارسی استفاده شد. م

می‌گوید، در نظام زبانی فقط تفاوتها وجود دارند: معنا پدیده‌ای رازآمیز نیست که در ذات یک نشانه وجود داشته باشد بلکه صرفاً نقش نشانه است که حاصل تفاوت داشتن آن نشانه با سایر نشانه‌هاست. سرانجام سوسور بر این عقیده بود که چنانچه زبانشناسی خود را به گفتار عملی یا به گفتهٔ خود او «پارُل»[۱۲] مشغول دارد، به آشفتگی مأیوسانه‌ای خواهد رسید. سوسور به بررسی آنچه که مردم عملاً می‌گفتند علاقه‌ای نداشت، بلکه در پی دستیابی به ساختار عینی نشانه‌هایی بود که در وهلهٔ اول محصول گفتار بود و این ساختار را «لانگ»[۱۳] می‌نامید. سوسور همچنین به اشیاء واقعی که مردم دربارهٔ آنها صحبت می‌کردند نمی‌پرداخت: برای مطالعهٔ مؤثر زبان، مصداقهای نشانه‌ها، یعنی چیزهایی که نشانه‌ها عملاً به آنها اشارت داشتند باید در پرانتز قرار می‌گرفت.

ساختگرایی به طور کلی کوششی است در جهت به کار بستن این نظریهٔ زبانی در زمینهٔ موضوعات و فعالیتهای غیر زبانی. می‌توان یک اسطوره، مسابقهٔ کشتی، نظام خویشاوندی قبیله‌ای، فهرست غذای رستوران یا نقاشی رنگ و روغن را نظامی از نشانه‌ها به شمار آورد. تحلیل ساختگرایانه بر آن است تا مجموعه قوانین شالوده‌ای ناظر بر ترکیب این نشانه‌ها و رسیدن به یک معنا را استخراج کند. چنین تحلیلی تا حدود زیادی به آنچه که نشانه‌ها واقعاً می‌گویند کاری ندارد و به جای آن بر روابط درونی آنها با یکدیگر تأکید می‌ورزد. به گفتهٔ فردریک جیمسون[۱۴]، ساختگرائی «بازاندیشی دربارهٔ همهٔ چیزها از دیدگاه زبانشناسی است.»(۲) این مکتب گویای این واقعیت است که زبان همراه با مسائل، رازها و پیامدهای آن به نمونهٔ اعلا و نیز وسواس حیات روشنفکری قرن بیستم تبدیل شده است.

دیدگاههای زبانشناختی سوسور فرمالیست‌ها را تحت تأثیر قرار داد، گرچه فرمالیسم خود دقیقاً نوعی ساختگرایی نیست. فرمالیسم متون ادبی را از دیدگاهی «ساختاری» می‌نگرد و با رها کردن مصداق، بررسی خود نشانه را

12) parole 13) langue 14) Fredric Jameson

مورد توجه قرار می‌دهد، اما به‌ویژه معنا را به‌عنوان پدیده‌ای افتراقی در نظر نمی‌گیرد، یا، در بیشترِ آثارش، قوانین ژرف و ساختارهای شالوده‌ای متون ادبی را بررسی نمی‌کند. باری، یکی از فرمالیست‌های روسی، یعنی رومن یاکوبسون زبانشناس بود که پیوند اصلی میان فرمالیسم و ساختگرایی امروزین را برقرار کرد. یاکوبسون رهبر حلقهٔ زبانشناسی مسکو، یعنی گروه فرمالیستی بود که در ۱۹۱۵ بنیان گزارده شد. وی در ۱۹۲۰ به پراگ مهاجرت کرد و به یکی از نظریه‌پردازان اصلی ساختگرایی چک تبدیل شد. حلقهٔ پراگ در سال ۱۹۲۶ بنیان نهاده شد و تا آغاز جنگ جهانی دوم به حیات خود ادامه داد. یاکوبسون در مهاجرت بعدی خود به آمریکا رفت و در آن جا در سالهای جنگ جهانی دوم با مردم‌شناس فرانسوی، کلود لوی اشتراوس آشنا شد، و بخش اعظم تکامل ساختگرایی نوین مرهون این ارتباط فکری بود.

تأثیر یاکوبسون را می‌توان در همه جا در فرمالیسم، ساختگرایی چک و زبانشناسی نوین ردیابی کرد. آنچه که او بویژه به عرصهٔ شعرشناسی که آن را بخشی از زبانشناسی قلمداد می‌کرد عرضه داشت این اندیشه بود که «شاعرانه» بودن در درجهٔ اول حاصل زبان است که به گونه‌ای خاص در رابطه‌ای خودآگاهانه با خود قرار گرفته باشد. عملکرد شاعرانهٔ زبان «نشانه‌ها را لمس‌پذیر می‌سازد»، و به جای آن که آنها را صرفاً به عنوان سکه‌های قلب در امر ارتباط به کار گیرد، کیفیات مادی آنها را مورد توجه قرار می‌دهد. در «شعر»، نشانه به جای موضوع عینی خود قرار نمی‌گیرد: رابطهٔ معمول میان نشانه و مصداق درهم می‌ریزد و این امکان پدید می‌آید که نشانه به عنوان موضوعی که فی‌نفسه دارای ارزش است استقلال معینی پیدا کند. از دیدگاه یاکوبسون هر نوع ارتباطی شش جزء دارد: فرستنده، گیرنده، پیامی که میان آنها رد و بدل می‌شود، رمز مشترکی که آن پیام را قابل فهم می‌سازد، نوعی «تماس» یا فضای مادی ارتباط، و بافتی که پیام در آن منتقل می‌شود. هریک از این اجزاء می‌توانند در یک عمل ارتباطی مشخص، جزء مسلط

باشند. زبان از دیدگاه فرستندهٔ پیام «عاطفی» یا مبیّن وضعیتی ذهنی، و از دیدگاه گیرندهٔ پیام «انگیزشی»[۱۵] یا تلاش برای رسیدن به یک تأثیر خاص است. اگر ارتباط معطوف به بافت باشد «ارجاعی»[۱۶]، اگر معطوف به خودِ رمز باشد «فرا زبانی»[۱۷] (مانند زمانی که افراد در این باره بحث می‌کنند که آیا حرف یکدیگر را می فهمند یا خیر)، و درصورتی که معطوف به خود تماس باشد «همدلانه»[۱۸] است (به عنوان مثال، این عبارت، «خب، دست کم باهم گپی می زنیم»). نقش «شاعرانه» هنگامی مسلط می شود که ارتباط بر خود پیام تأکید داشته باشد ــ هنگامی که خود کلمات در کانون توجّه ما قرار دارند نه آن که چه مطلبی را چه کسی به چه منظوری و در چه شرایطی بیان می‌کند.(۳)

یاکوبسون همچنین اهمیت تمایزی را که سوسور به طور ضمنی میان استعاره[۱۹] و مجاز[۲۰] برقرار می سازد باز می‌کند. در استعاره، نشانه‌ای به این دلیل **جایگزین** نشانه‌ای دیگر می شود که به نحوی به آن شبیه است، مثلاً «شعله» به جای «شور» قرار می‌گیرد. در مجاز یک نشانه **در پیوند** با نشانه‌ای دیگر است، مثلاً «بال» با «هواپیما» پیوند دارد. زیرا بخشی از آن است و یا «آسمان» به علت مجاورت فیزیکی با «هواپیما» در ارتباط است. ما از این رو می توانیم استعاره بسازیم که مجموعه‌ای از نشانه‌ها را در اختیار داریم که «معادل»[۲۱] یکدیگرند، از قبیل «شور» «شعله»، «عشق» و نظایر آن. هنگامی که صحبت می‌کنیم یا می نویسیم، نشانه‌هایی را از میان گسترهٔ معادل‌های ممکن برمی‌گزینیم و سپس آنها را با یکدیگر ترکیب کرده و جمله‌سازی می‌کنیم. اما آنچه در شعر رخ می دهد این است که در فرآیند **ترکیب** واژه‌ها نیز مانند گزینش آنها به «معادل‌ها» توجه می‌کنیم: واژه‌هایی را در کنار یکدیگر قرار می دهیم که به لحاظ معنایی، یا وزنی و یا آوایی و یا به نوعی دیگر معادل باشند. به این دلیل است که یاکوبسون در تعریفی مشهور

15) Conative 16) Refrential 17) Metalinguistic
18) phatic 19) Metaphor 20) Metonym 21) equivalent

می‌گوید، «نقش شعری، انتقال اصل معادل‌سازی از محور انتخاب به محور ترکیب است.»(٤) به عبارتی دیگر می‌توان گفت در شعر «شباهت بر مجاورت تحمیل می‌شود». به خلاف گفتار معمول واژه‌ها صرفاً به این خاطر در کنار یگدیگر قرار نمی‌گیرند که اندیشه‌ای را منعکس کنند، بلکه توالی آنها معطوف به انگاره‌هایی از شباهت، تقابل، توازی و نظایر آن است که با استفاده از صدا، معنا، وزن و دلالت ضمنی به وجود می‌آید. بعضی قالبهای ادبی ــ مثلاً نثر واقعگرا ــ گرایش به مجاز دارند و نشانه‌ها را از رهگذر پیوند متقابلی که دارند به یکدیگر متصل می‌کنند. قالبهای دیگری از قبیل شعر رمانتیک و نمادگرا، فوق‌العاده استعارین‌د(۵).

مکتب زبانشناسی پراگ ــ یاکوبسون، یان موکاروفسکی[۲۲]، فلیکس ودیچکا[۲۳] و سایرین ــ نمایندهٔ نوعی انتقال از فرمالیسم به ساختگرایی نوین است. آنها اندیشه‌های فرمالیست‌ها را پروردند، اما آن را با استواری بیشتر در چارچوب زبانشناسی سوسوری منظم کردند. آنها شعر را «ساختاری نقشمند» تلقی می‌کردند که در آن دال‌ها و مدلول‌ها زیر سیطرهٔ مجموعهٔ پیچیده‌ای از مناسبات واحد قرار داشت. این نشانه‌ها باید فی‌نفسه مطالعه‌می‌شد، و نه به عنوان بازتابهای واقعیتی خارجی: تأکید سوسور بر رابطهٔ دلبخواهی میان نشانه و مصداق یا واژه و شیء به آنها کمک کرد که متن را از محیط پیرامونش جدا سازند و آن را موضوع مستقلی در نظر بگیرند. اما باز هم این مفهوم فرمالیستی «آشنایی‌زدایی» بود که اثر ادبی را به جهان مربوط می‌کرد: هنر نظام‌های نشانه‌ای قراردادی را ناآشنا می‌کند و تحلیل می‌برد و توجه ما را به سوی فرآیندهای مادی خود زبان می‌کشد، و بدین ترتیب دریافتهای ما را تازه می‌کند. اگر هم زبان را بدیهی تلقی نکنیم، ما در حال منتقل کردن آگاهی خود هستیم. اما ساختگرایان چک بیش از فرمالیست‌ها بر وحدت ساختاری اثر تأکید می‌کردند: اجزاء اثر می‌بایست در سطح بخصوصی از متن به مثابه تابعهایی از یک کل پویا در نظر گرفته شود؛ سطحی که در مکتب پراگ سطح

22) Jan Mukarovsky 23) Felix Vodička

«مسلط» نامیده می‌شد و در نقش عامل تعیین کننده‌ای عمل می‌کرد که کلیهٔ اجزاء دیگر را تغییر شکل داد یا به حوزهٔ نفوذ خود می‌کشید.

چنین می‌نماید که تا به اینجا ساختگرایان پراگ چندان چیزی بیش از روایت علمی‌تری از نقد جدید عرضه نمی‌دارند، و در این برداشت بذری از حقیقت وجود دارد. اما گرچه اثر هنری می‌باید یک نظام بسته در نظر گرفته می‌شد، آنچه اثر هنری به شمار می‌آمد به شرایط اجتماعی و تاریخی وابسته بود. از نظریان موکارفسکی، اثر هنری فقط در مقابل زمینهٔ کلی‌تری از دلالتها و فقط به عنوان «انحرافی» منظم از یک هنجار زبانی است که به این ترتیب درک می‌شود. به محض آن که این زمینه تغییر کند تفسیر و ارزیابی اثر نیز همراه با آن تغییر خواهد کرد و این تغییر تا جایی ادامه خواهد یافت که شاید دیگر اصولاً اثری هنری شناخته نشود. موکاروفسکی در کتاب «نقش، هنجار و ارزش زیبائی‌شناختی به منزلهٔ واقعیات اجتماعی»[۲۴] (۱۹۳۶) می‌گوید، چیزی وجود ندارد که بدون توجه به زمان، مکان، یا شخص ارزیابی‌کننده از نقش زیبایی‌شناختی برخوردار باشد، و نیز چیزی وجود ندارد که در شرایط مناسب از چنین نقشی بی‌بهره باشد. موکاروفسکی میان «اثر هنری مادی» که وجود فیزیکی کتاب، نقاشی یا مجسمه است و «موضوع زیبایی‌شناسی» که فقط در تفسیر انسان از این واقعیات فیزیکی وجود دارد فرق می‌گذارد.

در نتیجهٔ کار مکتب پراگ، واژهٔ ساختگرایی کم و بیش با واژهٔ «نشانه‌شناسی»[۲۵] درهم می‌آمیزد. «نشانه‌شناسی» به معنای مطالعهٔ منظم نشانه‌هاست، و این کاری است که ساختگرایان ادبی به واقع انجام می‌دهند. خود واژهٔ ساختگرایی نوعی روش تحقیق را نشان می‌دهد که می‌توان آن را درمورد گسترهٔ وسیعی از موضوعات مختلف از مسابقات فوتبال تا شیوه‌های تولید اقتصادی به کار گرفت. اما نشانه‌شناسی بیشتر بر حوزهٔ مشخصی از مطالعه، یعنی نظام‌هایی که در مفهوم متعارف می‌توان آنها را نشانه نامید،

24) Aesthetic Function; Norm and Value as Social Facts

25) semiotics or semiology

دلالت می‌کند؛ نشانه‌هایی از قبیل اشعار، آواهای پرندگان، چراغهای راهنمایی علائم طبّی و نظایر آن. اما این دو واژه با یکدیگر تداخل می‌کنند، زیرا از یکسو ساختگرایی با پدیده‌ای که معمولاً نمی‌توان آن را نظامی از نشانه‌ها به شمار آورد ــ مثلاً مناسبات خویشاوندی در جوامع قبیله‌ای ــ به مثابه چنین نظامی برخورد می‌کند و ازسوی دیگر نشانه‌شناسی معمولاً روشهای ساختگرا را به کار می‌گیرد.

بنیانگذار آمریکایی نشانه‌شناسی، فیلسوف سی.س. پیرس، سه نوع نشانهٔ اصلی را از یکدیگر تفکیک می‌کند. نشانه‌های «شمایلی»[۲۶] که در آن نشانه به نوعی با مصداق خود شباهت دارد (مثلاً، عکس شخص به جای خود او)؛ نشانه‌های «شاخصی»[۲۷] که در آن نشانه به نوعی با مصداق خود پیوند دارد (دود با آتش، لک با سرخجه)، و نشانه‌های «نمادین»[۲۸] که مانند آنچه سوسور می‌گوید نشانه صرفاً به صورت دلبخواهی یا قراردادی با مصداق خود پیوند دارد. نشانه‌شناسی، این طبقه‌بندی و بسیاری طبقه‌بندیهای دیگر را می‌پذیرد و میان «دلالت آشکار»[۲۹] (چیزی که نشانه به جای آن قرار می‌گیرد) و «دلالت ضمنی»[۳۰] (دیگر نشانه‌هایی که در رابطه با آن قرار می‌گیرند)، رمزها (ساختارهای قاعده‌مندی که معانی را به وجود می‌آورند) و پیامهایی که به وسیله آنها منتقل می‌شوند، «جانشینی»[۳۱] (طبقهٔ کلی نشانه‌هایی که به جای یکدیگر قرار می‌گیرند) و «همنشینی»[۳۲] (جایی که نشانه‌ها در کنار یکدیگر در یک زنجیره قرار می‌گیرند) فرق می‌گذارد. همچنین از فرا زبانهائی که در آن یک نظام نشانه‌ای بر نظام‌نشانه‌ای دیگردلالت می‌کند (به عنوان مثال، رابطهٔ میان نقد ادبی و ادبیات)، نشانه‌های «چندمعنایی»[۳۳] که بیش از یک معنا دارند و بسیاری مفاهیم فنی دیگر صحبت‌می‌کند. برای آن که ببینیم این نوع از تحلیل در عمل به چه صورتی درمی‌آید، به شرح مختصر کار نشانه‌شناس برجستهٔ روس یوری لوتمان[۳۴] می‌پردازیم که به مکتب به اصطلاح

26) iconic 27) indexical 28) symbolic 29) denotation 30) conotation
31) paradigmatic 32) syntagmatic 33) polysemic 34) Yury Lutman

تارتو[۳۵] تعلق دارد.

لوتمان در کتابهای «ساختار متن هنری»[۳۶] (۱۹۷۰) و «تحلیل متن شاعرانه»[۳۷] (۱۹۷۲)، متن شاعرانه را نظام طبقه‌بندی شده‌ای می‌داند که معنی در آن فقط به عنوان مقوله‌ای مربوط به متن وجود دارد وخود زیر سیطرهٔ مجموعه‌ای از تشابه‌ها و تقابلهاست. تفاوتها و توازیهای موجود در متن نیز خود عباراتی نسبی‌آند و فقط در رابطه با یکدیگر درک می‌شوند. در شعر، فقط ماهیت دال و انگاره‌های صدایی و وزن است که با علائمی بر صفحهٔ کاغذ ثبت می‌شود و مدلول را مشخص می‌سازد. متن شاعرانه «به لحاظ معنایی اشباع شده» است و «اطلاعاتی» فشرده‌تر از انواع دیگر سخن عرضه می‌دارد. اما درحالی که در نظریهٔ ارتباط جدید به طور کلی، هرگونه افزایش «اطلاعات» به کاهش «ارتباط» منجر می‌شود (زیرا نمی‌توان همهٔ آنچه را که به صورت فشرده گفته می‌شود (جذب کرد))، در شعر به دلیل سازماندهی درونی بی‌همتایی که دارد چنین نیست. شعر در عین حال که حداقل حشو را دارد ــ ازجمله فقدان نشانه‌هایی که وجود آنها در سخن جهت تسهیل امر ارتباط است نه انعکاس اطلاعات ــ نسبت به کلیهٔ صورتهای دیگرزبانی مجموعهٔ غنی‌تری از پیامها را تولید می‌کند. شعر وقتی بد است که نتواند اطلاعات کافی منتقل کند، زیرا به گفتهٔ لوتمان «اطلاعات زیباست.» هر متن ادبی از چندین «نظام» ساخته می‌شود (واژگانی، نوشتاری، وزنی، واجی و نظایر آن) و از طریق برخوردها و تنشهای مداوم میان این نظامهاست که مفهوم پیدا می‌کند. هریک از این نظامها نمایشگر «هنجاری» است که نظامهای دیگر از آن منحرف می‌شوند، و مجموعه انتظاراتی پدید می‌آورد که نظامهای دیگر از آن تخطی می‌کنند. به عنوان مثال، وزن انگارهٔ خاصی را به وجود می‌آورد که ممکن است نحوشعر در تقابل با آن قرار بگیرد و به آن تعرض کند. به این ترتیب، هریک از نظامهای متن، نظامهای دیگر را

35) Tartu 36) The Structure of Artistic Text

37) The Analysis of Poetic Text

«آشنایی زدایی» می‌کند، قاعده‌مندی آنها را درهم می‌شکند و به آنها برجستگی ویژه‌تری می‌بخشند. به عنوان مثال، درک ما از ساخت گرامری شعر می‌تواند آگاهی ما را نسبت به معانی آن ارتقاء دهد. درست درهمان حال که یکی از نظامهای شعر در معرض آن قرار می‌گیرد که به نظامی بیش از حد قابل پیشگویی تبدیل شود، نظامی دیگر آن را قطع می‌کند وبه مسیری تازه می‌اندازد. اگر دو واژه به دلیل تشابه آوائی یا به دلیل موقعیتشان دریک الگوی وزنی در کنار یکدیگر قرار گیرند، معرفت عمیق‌تری نسبت به تشابه یا تفاوت معنا به دست خواهد آمد. اثر ادبی دائماً معنای صرفاً لغوی را غنا می‌بخشد و دگرگون می‌سازد، و از رهگذر برخورد و چکیده‌سازی «سطوح» گوناگون، مفاد جدیدی پدید می‌آورد. و از آنجا که هردو واژه‌ای را می‌توان براساس نوعی ویژگی مشترک در کنار یکدیگر قرار داد، این امکان کم و بیش نامحدود است. هریک از واژه‌های متن به وسیلهٔ مجموعه‌ای کلی از ساختهای صوری با چندین واژهٔ دیگر پیوند می‌خورد، و لذا معنی آن همواره در نتیجهٔ چندین عامل تعیین کنندهٔ مختلف که باهم عمل می‌کنند تا حدود زیادی تعیین می‌شود. رابطهٔ یک واژه با واژه‌ای دیگر ممکن است بر اثر هم‌آوایی، تشابه نحوی، توازی واژه‌شناختی و نظایر آن باشد. پس هر نشانه‌ای در چندین «الگوی جانشینی»[۳۸] مختلف یا نظامهای همزمانی شرکت می‌کند و این پیچیدگی در نتیجهٔ زنجیره‌های پیوند «همنشینی» ــ آن ساختهای جانبی که نشانه‌ها در آن قرار می‌گیرند، نه ساختهای عمودی ــ بسیار بیشتر می‌شود.

بنابراین متن شاعرانه از دیدگاه لوتمان «نظامِ نظامها» یا رابطهٔ رابطه‌هاست. پیچیده‌ترین شکل قابل تصور سخن است که چندین نظام مختلف را درهم فشرده می‌کند، نظامهایی که هریک شامل تنشها، توازی‌ها، تکرارها و تقابلهای خاص خویشند، و هریک از آنها دائماً درحال دگرگون کردن نظامهای دیگر است. در واقع شعر را نمی‌توان خواند، بلکه می‌توان بازخوانی کرد، زیرا برخی ساختارهای آن را فقط می‌توان با عطف به گذشته درک

38) Paradigmatic Patterns

کرد. شعر، دال را با تمام وجود فعال می‌کند، و واژه را در چنان شرایطی قرار می‌دهد که تحت فشار شدید واژه‌های اطراف، حد اعلای عملکرد را از خود بروز دهد و غنی‌ترین استعداد خود را رها سازد. آنچه ما از متن درک می‌کنیم فقط از طریق تضاد و تفاوت درک می‌شود: عنصری که هیچ رابطهٔ افتراقی با عناصر دیگر نداشته باشد، ناپیدا باقی خواهد ماند. حتی **فقدان** برخی تمهیدات ممکن است معنا ایجاد کند. اگر قواعدی که اثر پدید آورده است ما را به انتظار قافیه یا پایان خوشی بنشاند، و این انتظار تحقق نیابد. این، به گفتهٔ لوتمان، «تمهید منفی» ممکن است یک واحد معنایی مؤثر به اندازهٔ سایر واحدها باشد. اثر ادبی در حقیقت پیوستاری از پدید آوردن و درهم شکستن انتظارات، برخورد متقابل و پیچیدهٔ قانون و تصادف، هنجارها و انحرافها، انگاره‌های متداول و آشنایی زدائیهای نمایشی است.

لوتمان به‌رغم این غنای کلامی بی‌نظیربه‌این مطلب که شعر یا ادبیات را می‌توان از طریق خصوصیات زبانی ذاتی آنها تعریف کرد نمی‌پردازد. معنای متن صرفاً به مادهٔ درونی آن محدود نمی‌شود، بلکه در رابطهٔ متن با نظامهای معنایی گسترده‌تر، متون دیگر، و قواعد و هنجارهای ادبیات و جامعه به طور کلی نیز جای دارد. همچنین معنانسبت‌به «افق انتظارات» خواننده سنجیده می‌شود: لوتمان درسهای نظریهٔ دریافت را به خوبی آموخته است. این خواننده است که با بهره‌گیری از «قواعددریافتی» معینی که در اختیار دارد یکی از عناصر اثر را به عنوان نوعی «تمهید» مشخص می‌کند؛ و تمهید صرفاً نوعی ویژگی درونی نیست، بلکه آن‌چنان خصوصیتی است که از طریق قاعده‌ای مشخص و در مقابل زمینهٔ بافتی معینی درک می‌شود. تمهیدات شعری یک نفر می‌تواند گفتار روزمرهٔ دیگری باشد.

از همهٔ آنچه که گفته شد چنین برمی‌آید که نقد ادبی نسبت به روزگاری که ما ناگزیر کاری بیش از به لرزه درآمدن از زیبایی صور خیال انجام نمی‌دادیم، راه درازی را پیموده است. در واقع آنچه نشانه‌شناسی عرضه می‌دارد، نقدی ادبی است که زبانشناسی ساختاری چهرهٔ آن را دگرگون کرده

و آن را به اقدامی بیشتر اصولی و کمتر تأثری تبدیل کرده است. تحولی که به گواهی کار لوتمان به لحاظ غنای فرم و زبان از غالب نقادیهای سنتی زنده‌تر است. اما اگر ساختگرایی بررسی شعر را دگرگون ساخت، در بررسی داستان نیز انقلابی پدید آورد. در حقیقت علم ادبی کاملاً جدیدی به نام روایت‌شناسی[۳۹] را بنیان گذارد که آ.ج. گریما[۴۰]ی لیتوانیایی، تسوتان تودوروف[۴۱] بلغاری و ژرارژنت[۴۲]، کلودبرمون[۴۳] و رولان بارت[۴۴] فرانسوی از چهره‌های نامدار آن به شمار می‌روند. تحلیل ساختگرایی جدید از روایت با اثر پیشتاز مردم‌شناس ساختگرای فرانسوی، کلود لوی اشتراوس دربارهٔ اسطوره آغاز شد که اسطوره‌های به ظاهر متفاوت را انواعی از معدودی موضوع اساسی می‌دانست. در شالودهٔ تنوع بی‌شمار اسطوره‌ها ساختارهای جهانی ثابت و معینی وجود داشت که محدود کردن هر اسطورهٔ خاصی به آنها امکانپذیر بود. اسطوره‌ها نوعی زبان بودند: این امکان وجود داشت که آنهارا به «واحدهای منفرد[۴۵]ی تقسیم کرد که مانند واحدهای آوائی بنیادی زبان (واجها) فقط در ترکیب با یکدیگر به شیوه‌های خاص معنی پیدا می‌کنند. پس می‌شد قوانین حاکم بر چنین ترکیبهایی را نوعی دستور تلقی کرد؛ مجموعهٔ روابطی در زیر ظاهر روایت که «معنی» حقیقی اسطوره را به وجود می‌آورد. این روابط از نظر لوی اشتراوس ذاتی ذهن بشر بود، به نحوی که ما در بررسی یک اسطوره بیشتر با عملیات ذهنی جهانشمولی که آن را می‌سازند سر و کار داریم تا با محتوای روایت. این قبیل عملیات ذهنی، مثلاً ساختن تقابلهای دوگانه، به تعبیری همان چیزی هستند که اسطوره دربارهٔ آنها صحبت می‌کند: آنها ابزاری برای اندیشیدن و راههایی برای طبقه‌بندی و سازماندهی واقعیت به‌شمار می‌روند و نکتهٔ آنها در این جاست نه بازگویی هر قصهٔ خاص. به عقیدهٔ لوی اشتراوس همین مطلب دربارهٔ نظامهای خویشاوندی و توتمی نیز مصداق دارد؛ نظامهایی که کمتر از شبکه‌های ارتباطی یا قواعدی که انتقال «پیامها» را میسر

39) narratology 40) A.J. Gerimas 41) Tzvetan Todorov
42) Gerard Genette 43) Claude Bremond 44) Roland Barthes 45) mythemes

می‌سازند جنبهٔ اجتماعی و دینی دارند. ذهنی که در همهٔ این موارد می‌اندیشد، ذهن‌شناسنده فردی نیست، زیرا اسطوره‌ها خود به واسطهٔ مردم می‌اندیشند نه به عکس. آنها نه در هیچ آگاهی خاصی منشاء دارند، و نه از هر دیدگاهی پایانی خاص. پس یکی از نتایج ساختگرایی از میان بردن محور مُدرِک منفرد است که دیگر به هیچ‌وجه منشاء یا پایان معنا تلقی نمی‌شود. اسطوره‌ها نوعی وجود جمعی نیمه عینی دارند که با بی‌توجهی مطلق به غرابتهای اندیشهٔ فردی «منطق ملموس» خود را آشکار می‌سازند و هرگونه آگاهی خاص را صرفاً به تابعی از خود تبدیل می‌کنند.

روایت‌شناسی عبارت از تعمیم این مدل به انواع دیگر داستان در فراسوی «متون» نوشته نشدهٔ اسطوره‌شناسی قبیله‌ای است. فرمالیست روس، ولادیمیر پروپ[۴۶] پیشتر در کتاب «شکل‌شناسی قصهٔ قومی»[۴۷] (۱۹۲۸)، کار امیدبخشی را در این زمینه آغاز کرده و جسورانه کلیهٔ قصه‌های قومی را به «هفت حوزهٔ عمل» و سی و یک جزء یا «کارکرد» ثابت تقسیم کرده بود. هر قصهٔ قومی صرفاً این «حوزه‌های عمل» (قهرمان، یاری‌دهنده، تبهکار، کسی که انتظار ظهورش می‌رود و نظایر آن) را به طریقی خاص ترکیب می‌کند. از آن جا که این مدل بسیار اقتصادی بود امکان کاهش حتی بیشتر آن نیز وجود داشت. آ.ج. گریما در کتاب «ساختار معنائی»[۴۸] (۱۹۶۶) با درکی عملی‌تر از طرح پروپ، توانست با استفاده از مفهوم کنشگر[۴۹] به مختصرتر کردن کار او بپردازد. این مفهوم نه قصه‌ای خاص و نه حتی یک شخصیت بلکه مفهومی ساختاری است. باتوجه به شش کنشگر ذهن و عین، فرستنده و گیرنده، یاری‌دهنده و دشمن می‌توان حوزه‌های عمل گوناگون پروپ را استنتاج کرد و حتی به سادگی زیباتری دست یافت. تسوتان تودوروف[۵۰] نیز می‌کوشد که تحلیل دستوری مشابهی از کتاب دکامرون[۵۱] اثر بوکاچیو[۵۲] به دست دهد. در

46) Vladimir Propp 47) Morphology of the Folk Tale
48) Semantique structurale 49) Actant 50) Tzvetan Todorov
51) De Cameron 52) Boccaccio

این تحلیل، شخصیتها به مثابه اسم، خصوصیات آنها به عنوان صفت و اعمال آنها به منزلهٔ فعل قلمداد می شود. بدین ترتیب، هریک از داستانهای دکامرون را می توان نوعی جملهٔ بسط یافته به شمار آورد که این واحدها را به شیوه‌های گوناگون ترکیب می‌کند. درست همان‌طور که اثر ادبی شرحی بر ساختار شبه زبانی خود تلقی می شود، از دیدگاه ساختگرایی نیز هر اثر ادبی در جریان توصیف ظاهری برخی واقعیات خارجی، در نهان نگاهی غیرمستقیم به فرآیند ساختمان خود دارد. در پایان باید گفت ساختگرایی نه تنها دربارهٔ همه چیز دوباره، و این بار به عنوان زبان بازاندیشی می‌کند، بلکه این بازاندیشی را به گونه‌ای انجام می دهد که گویی موضوع مورد مطالعهٔ آن خودِ زبان است.

برای آن که دیدگاه خود را از روایت‌شناسی روشن سازیم در پایان نگاهی به کار ژرارژنت می اندازیم. ژنت در کتاب «کلام روائی»[۵۳] (۱۹۷۲) سه عامل نقل[۵۴]، داستان[۵۵] و روایت[۵۶] را از یکدیگر متمایز می‌کند. منظور از نقل، ترتیب واقعی رویدادها در متن است؛داستان، تسلسلی است که رویدادها «عملاً» در آن اتفاق می افتند و می توان آن را از متن استنباط کرد؛ وروایت، همان عملِ روایت کردن است. دو مقولهٔ اول معادل با همان تمایزی است که فرمالیست های روسی میان «پی رنگ»[۵۷] و «داستان» قائل می شدند: یک داستان پلیسی معمولاً با کشف یک جسد آغاز می شود و در پایان رد پاها را دنبال می‌کند تا نشان دهد که قتل چگونه اتفاق افتاده است، اما این شکل از «پی رنگ» حوادث، «داستان» یا ترتیب زمانی واقعی عمل را معکوس می‌کند. ژنت پنج مقولهٔ محوری تحلیل قصه را از یکدیگر تمیز می دهد. «ترتیب»، به ترتیب زمانی قصه مربوط می شود، یعنی این که با عواملی از قبیل پرولپسیس[۵۸] (پیش بینی)، آنالپسیس[۵۹] (بازگشت به گذشته) یا زمان‌پریشی[۶۰] که به ناهماهنگی میان «پی رنگ» و «داستان» مربوط می شود چگونه برخورد می‌کند. «تداوم»[۶۱]، مشخص می‌کند که روایت چگونه

53) Narrative Discourse 54) récit 55) histoire 56) Narration 57) plot
58) prolepsis 59) analepsis 60) anachrony 61) Duration

می‌تواند قطعه‌ای را حذف کند، بسط دهد، خلاصه کند، درنگ کوتاهی ایجاد نماید و نظایر آن. «بسامد»[۶۲] به مسائلی از این قبیل می‌پردازد که آیا حادثه‌ای یکبار در روایت اتفاق افتاده و یکبار روایت شده است، یکبار اتفاق افتاده اما چند بار ذکر شده است، چند بار اتفاق افتاده و چند بار ذکر شده است، یا چند بار اتفاق افتاده و فقط یکبار ذکر شده است. مقولهٔ «وجه»[۶۳] را می‌توان به دو مقولهٔ «فاصله»[۶۴] و «چشم‌انداز»[۶۵] تقسیم کرد. فاصله به رابطهٔ روایت کردن با مصالح خودش می‌پردازد: آیا مسئله روایت کردن است یا به نمایش گذاشتن آن، آیا قصه با گفتار مستقیم، غیرمستقیم، یا «غیرمستقیم آزاد» بیان شده است؟ «چشم‌انداز» همان چیزی است که می‌توان آن را به بیان سنتی «دیدگاه» نامید و به اشکال گوناگون نیز آن را به اجزایی تقسیم کرد: راوی ممکن است بیش از شخصیتها یا کمتر از آنها بداند و یا در سطح آنها حرکت کند. روایت می‌تواند «فاقد کانون»[۶۶] باشد، یعنی از زبان واقف به همهٔ ماجرا و خارج از حوزهٔ عمل روایت شود؛ یا «کانونی درونی»[۶۷] داشته باشد، یعنی شخصیتی از یک جایگاه ثابت یا جایگاههای متغیر آن را بازگوید، یا از دیدگاه چندین شخصیت بیان شود. شکلی از «کانون‌داری خارجی»[۶۸] نیز ممکن است که در آن راوی کمتر از شخصیتها می‌داند. سرانجام مقوله‌ای به نام «لحن»[۶۹] وجود دارد که به خودِ عمل روایت کردن می‌پردازد؛ این که چه نوع راوی و شنونده‌ای مورد نظرآند. در این جا میان زمان روایت و زمانی که روایت می‌شود و عمل روایت کردن و رویدادهایی که بازگو می‌شوند، وقوع ترکیبهای گوناگونی امکانپذیر است: می‌توان حوادث را قبل، بعد و یا (مانند رمان‌نامه‌ای) همزمان با وقوع آنها بیان کرد. راوی ممکن است خارج از روایت خود[۷۰]، داخل روایت خود[۷۱] (مانند روایت‌هایی که به زبان اول شخص بیان می‌شوند) یا نه تنها داخل روایت بلکه شخصیت اول آن

62) frequency 63) mood 64) Distance 65) perspective
66) Non-focalized 67) internalyfocalized 68) external focalization
69) Voice 70) heterodiegetic 71) homodiegetic

باشد.[۷۲] آنچه گفته شد فقط بخشی از طبقه‌بندیهای ژنت است؛ اما همین مختصر، باب جنبهٔ مهمی از سخن را به روی ما می‌گشاید و آن تفاوت میان روایتگری (عمل و فرآیند روایت کردن) و خودِ روایت (آنچه که عملاً بازگو می‌شود) است. هنگامی که من دربارهٔ خود داستانی می‌گویم، مثلاً در یک سرگذشت شخصی، به نظر می‌رسد «منی» که عمل گفتن را انجام می‌دهد به مفهومی با «منی» که من توضیح می‌دهم یگانه و به مفهومی دیگر با آن متفاوت باشد. بعداً خواهیم دید که چگونه این تناقض ورای حوزهٔ ادبیات پیامدهای جالبی دارد.

دستاوردهای ساختگرایی کدامند؟ نخست باید گفت به گونه‌ای پیگیر ادبیات را رمززدائی[۷۳] می‌کند، پس از گریما و ژنت دیگری آسان نخواهد بود که با خواندن «مردان توخالی»[۷۴] صدای بریدن و سوراخ کردن سخمه‌ها را در بند سوم شنید، یا نسبت به این که مترسک بودن چگونه حالتی است احساس دانایی کامل کرد. گفتگوی ذهنی سست پیوند، با این انتقاد مواجه شد که اثر ادبی مانند هر محصول زبانی دیگری ساختمانی است که می‌توان سازوکارهای آن را مانند موضوع هر علم دیگری طبقه‌بندی و تحلیل کرد. نقاب از چهرهٔ این پیشداوری رمانتیک که شعر مانند انسان لنگرگاه نوعی جوهر حیاتی یا روحی است که دخالت در آن بی‌ادبانه است برگرفته شد، و این پیشداوری نوعی الهیات تغییر شکل داده، و ترسی خرافی از پژوهشی منطقی تلقی شد که از ادبیات بت ساخته بود و اقتدار نخبگان نقد را که ذوقی «طبیعی» در این زمینه داشتند تقویت می‌کرد. بعلاوه روشِ ساختگرایی به طور ضمنی این ادعای ادبیات را که شکل بی‌همتای سخن است به چالش کشید: از آن جا که به دست دادن ژرفساختها برای آثار میکی اسپیلین[۷۵] همانقدر میسر بود که برای آثار سر فیلیپ سیدنی[۷۶] و بدون شک برای هردو در این زمینه یکسان بود، دیگر آسان نبود که یک جایگاه ممتاز هستی‌شناختی را به ادبیات

72) autodiegetic 73) demystification 74) The Hollow Men
75)Mickey Spillane 76) Philip Sidney

اختصاص داد. با پیشروی ساختگرایی چنین به نظر می‌رسید که دیگر دنیای پژوهشگران ادبی بزرگ زیبایی‌شناس و انسانگرای قرن بیستم اروپا از قبیل کروچه[۷۷]، کورتیوس[۷۸]، اوئرباخ[۷۹]، اسپیتزرو[۸۰] و ولک[۸۱] به پایان رسیده است.(٦) این مردان با دانش کم نظیر، بینش تخیلی و گستره‌ای جهانی از کنایه، به مثابه چهره‌های تابناک انسانگرایی والای اروپا که سابقه‌اش به قبل از آشفتگی و حریق بزرگ میانهٔ قرن بیستم می‌رسید، به ناگهان در چشم‌انداز تاریخی پدید آمدند. واضح به نظر می‌رسید که چنین فرهنگ غنی‌ای را نمی‌توان بار دیگر ابداع کرد ــ تنها انتخاب ممکن، میان آموختن و درگذشتن از آن، یا توسل توأم با افسوس به بقایای آن در عصر ما و تقبیح «دنیای نو» بود؛ دنیایی که در آن کتابهای جلد نازک ناقوس مرگ فرهنگ فاخر را به صدا درآورده است، و دیگر خدمتکاری نیست که به هنگام مطالعهٔ ارباب در خلوت، به نگهبانی دروازه‌ها بپردازد.

تأکید ساختگرایان بر «ساختمند بودن» معنای انسان پیشرفتی بزرگ را نشان می‌داد. معنا نه تجربه‌ای خصوصی بود و نه پیشامدی که خداوند مقدر کرده باشد، بلکه حاصل برخی نظامهای دِلالی مشترک بود. بر این باور مطمئن بورژوایی که شخص منفرد مجزا را سرچشمه و منشاء همهٔ معانی می‌دانست، ضربه‌ای سخت وارد آمد. زبان مقدم بر فرد بود و بیش از آن که محصول فرد باشد، به وجودآورندهٔ او بود. معنا، مقوله‌ای طبیعی و صرفاً مربوط به نگریستن و دیدن یا چیزی از ازل نهاده نبود. شیوه‌ای که هرکس دنیای خود را تفسیر می‌کرد تابع زبانی بود که در اختیار داشت و در این زمینه چیزی قابل تغییر نبود. معنا چیزی نبود که همهٔ مردان و زنان عالم از آن شم مشترکی داشته باشند و سپس در زبانها و خطوط گوناگون تکه تکه شده باشد. معنایی که شخص می‌توانست استنباط کند در وهلهٔ اول به خط یا گفتاری بستگی داشت که در اختیار داشت. در این‌جا بذر نوعی نظریهٔ اجتماعی و تاریخی معنا

77) Croce 78) Curtius 79) Auerbach
80) Spitzer 81) Wellek

کاشته شد که در درون اندیشهٔ معاصر عمیقاً ریشه دواند. دیگر به هیچ وجه امکان نداشت واقعیت را فقط چیزی «در آن جا» یا ترتیب ثابتی از چیزها تلقی کرد که صرفاً در زبان بازتاب یافته است. بر مبنای آن فرض میان واژه و شیء نوعی پیوند طبیعی وجود داشت؛ میان این دو قلمرو مجموعهٔ معینی از مناسبات متقابل برقرار بود. این زبان ما بود که برای‌مان فاش می‌کرد جهان چگونه است، و در این زمینه تردید روا نبود. این دیدگاه عقلگرا یا تجربه‌گرای زبان در برخورد با ساختگرایی به شدت آسیب دید: زیرا اگر بنا به استدلال سوسور رابطهٔ میان نشانه و مصداق دلبخواهی بود، چگونه ممکن بود هرگونه نظریهٔ معرفتی مبتنی بر «رابطهٔ متقابل» را پذیرفت؟ واقعیت به وسیلهٔ زبان منعکس نمی‌شد بلکه **تولید** می‌شد: این شیوهٔ خاصی از برش زدن به جهان بود که عمیقاً به نظام‌های نشانه‌ای زیر سیطرهٔ ما، یا دقیقتر حاکم بر ما، وابسته بود. پس این سوء ظن پدید آمد که ساختگرایی نوعی تجربه‌گرایی نیست، بلکه صورت دیگری از ایده‌آلیسم فلسفی است ــ این که دیدگاهش از واقعیت به مثابه محصول زبان صرفاً روایت نهایی آموزهٔ ایده‌آلیسم کلاسیک بود که معتقد بود جهان از آگاهی انسان تشکیل شده است.

ساختگرایی با در نظر نگرفتن فرد و اتخاذ رهیافتی بالینی نسبت به رازهای ادبیات و ناسازگاری آشکار با شعور متعارف، بنگاه ادبی را رسوا کرد. این واقعیت که ساختگرایی همواره از شعور متعارف تخطی می‌ورزد یکی از نقاط قوت آن بوده است. شعور متعارف بر آن است که چیزها عموماً فقط یک معنا دارند و این معنا معمولاً آشکار است و بر پیشانی اشیایی که ما با آنها مواجه می‌شویم کنده شده‌اند. جهان هر اندازه که ما آن را درک کنیم زیباست و شیوهٔ دریافت ما از آن طبیعی و بدیهی است. ما می‌دانیم که خورشید به دور زمین می‌گردد زیرا این گردش را به چشم می‌بینیم. شعور متعارف در اعصار مختلف به ما حکم کرده است که جادوگران را بسوزانیم، گوسفند دزدان را به دار بزنیم، و از ترس عفونتهای کشنده از جهودان اجتناب کنیم؛ اما حکم فوق، خود به شعور متعارف تعلق ندارد، زیرا این نحله خود را به لحاظ تاریخی

تغییرناپذیر می داند. متفکرانی که استدلال کرده‌اند معنای ظاهری لزوماً همان معنای واقعی نیست معمولاً با بی‌اعتنائی روبرو شده‌اند. در پی کوپرنیک، مارکس ظهور کرد که مدعی بود اهمیت حقیقی فرآیندهای اجتماعی در ماورای عوامل فردی سیر می‌کند، و پس از مارکس فروید بر این نظر بود که معانی واقعی کلمات و اعمال ما برای ذهن خودآگاه کاملاً غیرقابل درک است. ساختگرایی، میراث‌دار نوین این باور است که واقعیت و تجربهٔ ما از آن با یکدیگر رابطه‌ای ناپیوسته دارند؛ و بدین ترتیب تهدیدی است برای امنیت ایدئولوژیک کسانی که مایلند کنترل جهان را در اختیار داشته باشند، و جهان درحالی که معنای منحصر به فرد خود را بر پیشانی دارد آن را در آینهٔ صاف زبان این افراد تقدیمشان کند. این مکتب، تجربه گرایی انسانگرایان ادبی را بی اعتبار می سازد ــ این عقیده را که «واقعی»ترین چیزها آن چیزی است که تجربه شده باشدو مأوای این تجربهٔ غنی، دقیق و پیچیده خودِ ادبیات است. مانند فروید، این حقیقت تکاندهنده را افشا می‌کند که حتی محرمانه‌ترین تجربه‌ها نیز نتیجهٔ یک ساختار است.

گفتیم که ساختگرایی حامل بذرهایی از نوعی نظریهٔ اجتماعی و تاریخی بود، اما این بذرها از جمیع جهات سبز نشد. زیرا اگرچه می شد نظام‌های نشانه‌ای حاکم بر زندگی افراد را به لحاظ فرهنگی متغیر قلمداد کرد، قوانین بنیادین حاکم بر عملکرد این نظامها چنین نبود. این قوانین از دیدگاه «سختگیرانه‌ترین» اشکال ساختگرایی قوانینی جهانی بود که در نوعی ذهن جمعی ورای هرگونه فرهنگی خاص تجسم می یافتند، ولوی اشتراوس بر این گمان بود که ریشه در ساختارهای مغز انسان دارند. در یک کلام، ساختگرایی به حد شگفت‌آوری غیر تاریخی بود: آن دسته از قوانین ذهنی که مدعی جدا کردن آنها بود ــ توازی ها، تقابلها، قلبها و غیره ــ در چنان سطحی از کلیت قرار داشت که از تفاوتهای ملموس تاریخ بشر کاملاً دور بود. از این بلندای المپی، همهٔ ذهنها به خوبی همسان می نمود. یک ساختگرا پس از آن که شبکه قوانین مبنای یک متن ادبی را مشخص می‌کرد، تمامی کاری که

برایش باقی می‌ماند این بود که عقب‌نشینی کند و سرگردان بماند که دیگر باید چه کند مسئلهٔ مربوط کردن اثر با واقعیاتی که از آن بحث کرده بود، یا شرایطی که آن را به وجود آورده بود، یا خوانندگان واقعی که آن را مطالعه می‌کردند در کار نبود، زیرا حرکت بنیادین ساختگرایی مبتنی بر در پرانتز گذاشتن این قبیل واقعیات بود. همان‌طور که دیدیم سوسور به منظور آشکار ساختن ماهیت زبان قبل از هرچیز ناگزیر از سرکوب کردن یا در نظر نگرفتن آن چیزی شد که زبان درباره‌اش صحبت می‌کند؛ مصداق یا شیء واقعی که نشانه بر آن دلالت می‌کرد به حالت تعلیق درآمد تا بهتر بتوان ساختار خود نشانه را بررسی کرد. شباهت چشمگیر این حرکت با کار هوسرل مبنی بر در پرانتز قرار دادن شیء واقعی به منظور دریافت دقیقترِ شیوه‌ای که ذهن آن را تجربه می‌کرد قابل توجه است. ساختگرایی و پدیدارشناسی گرچه از جهاتی عمده با یکدیگر مغایرآند، هردو از عمل طنزآمیز چشم فرو بستن از جهان مادی به منظور روشن‌تر کردن آگاهی ما نسبت به آن نشأت می‌گیرند. هرکس بر این عقیده باشد که آگاهی در مفهوم عمدهٔ خود وابسته به عمل است، و با شیوه‌های عملکرد ما، در واقعیت و بر آن پیوندی جدایی ناپذیر دارد، هرگونه حرکتی از این دست را خود به خود محکوم به شکست می‌داند. این برداشت بیشتر شبیه به آن است که شخصی را بکشیم تا سازوکار گردش خون او را راحت‌تر بررسی کنیم.

اما در این جا صرفاً مسئلهٔ دیده فرو بستن از چیزی به عمومیت «جهان» نبود: مسئله کشف رد پاهایی از قطعیت در دنیای خاصی بود که حصول به قطعیت در آن دشوار می‌نمود. سخنرانیهایی که بر روی هم کتاب دورهٔ زبانشناسی عمومی سوسور را به وجود آورد در قلب اروپا و بین سالهای ۱۹۰۷ و ۱۹۱۱، در آستانهٔ سقوطی تاریخی ایراد شد که سوسور خود زنده نماند تا آن را ببیند. دقیقاً در همین سالها بود که ادموند هوسرل، در مرکزی اروپایی که با ژنو سوسور فاصلهٔ زیادی نداشت آموزه‌های عمدهٔ پدیدارشناسی خود را تدوین می‌کرد. تقریباً در همین ایام یا اندکی بعد بود که نویسندگان بزرگ قرن بیستم

ادبیات انگلیس ــ ییتس، الیوت، پاوند، لارنس، جویس ــ نظامهای نمادین بسته خود را بسط می دادند؛ نظامهایی که در آن سنت، خداشناسی، اصول روابط زن و مرد، گرایش به قرون وسطی و اسطوره، سنگ بنای ساختارهای «همزمانی» کامل، و مدلهای جامعی برای کنترل و تبیین واقعیت تاریخی را فراهم می آورد. خود سوسور وجود نوعی «آگاهی جمعی» را در بنیاد نظام زبان[۸۲] فرض می‌کرد. چندان دشوار نیست که بتوان در رجعت نویسندگان بزرگ ادبیات انگلیسی به اسطوره، گریز از تاریخ معاصر را مشاهده کرد، مسلماً در یک کتاب درسی زبانشناسی ساختاری یا یک قطعهٔ مبهم فلسفی این مطلب کمتر قابل کشف است.

جایی که یقیناً بهتر می‌توان آن را کشف کرد شاید در برخورد آشفتهٔ ساختگرایی با تحول تاریخی باشد. سوسور تحول زبانی را برحسب توالی نظامهای همزمانی می دید، شبیه به دیدگاه مقامات رسمی واتیکان که خاطرنشان می‌کردند اعم از آن که فتوای قریب‌الوقوع پاپ در باب مسئلهٔ کنترل ولادت تعالیم قبلی را تائید کند یا نه، به هرحال کلیسا از یک وضعیت قطعی به وضعیت قطعی دیگری حرکت کرده است. از نظر سوسور تحول تاریخی چیزی بود که عناصر منفرد زبان را تغییر می داد و فقط از این طریق غیرمستقیم بود که بر کل تأثیر می‌گذاشت: زبان به‌طور کلی برای انطباق با این قبیل آشفتگی ها خود را تجدید سازمان خواهد داد، مانند یادگیری زیستن با پای چوبی، یا مانند «سنّت» الیوت که از ورود شاهکارهای جدید به جامعهٔ ادبی استقبال می‌کرد. پشت این مدل زبانی دیدگاه مشخصی از جامعهٔ بشری قرار دارد: تحول به معنی آشفتگی و عدم تعادل در نظامی است که اساساً برکنار از تضاد است و لذا با قبول تحول برای لحظه‌ای گیج خواهد خورد، اما دوباره توازن خود را، خواه و ناخواه، باز خواهد یافت و در پویش خود، تحول را جزئی از نظام خود خواهد کرد. از دیدگاه سوسور تحول زبانی مسئله‌ای تصادفی است: این تحول «به گونه‌ای کور» اتفاق می افتد، و این مهم برعهدهٔ فرمالیست های بعدی قرار

82) la langue

گرفت که به تبیین چگونگی جذب نظام‌مند خود تحول بپردازند. یاکوبسون و همکارش یوری تینیانوف معتقد بودند که تاریخ ادبیات، خود نظامی را تشکیل می دهد که در آن در هر مقطع معین، برخی فرمها و طرزها مسلط و بعضی دیگر تابع بوده‌اند. تکامل ادبی از رهگذر جابه‌جایی در درون این نظام سلسله مراتبی صورت گرفته است، به نحوی که یک فرم مسلط پیشین به تابع تبدیل شده است و به عکس. پویایی این فرآیند «آشنایی زدایی» بود: اگر یک فرم ادبی مسلط، کهنه و «غیرقابل فهم» شده باشد ــ به عنوان مثال اگر برخی تمهیدات آن را طرزی فرعی، مانند ژرنالیسم عامه‌پسند گرفته و تفاوت آن را با چنین نوشته هایی محو کرده باشد ــ یکی از فرمهای تابع پیشین برخواهد آمد و این وضع را «آشنایی زدایی» خواهد کرد. تحول تاریخی به تنظیم دوباره و تدریجی عناصر ثابت درون نظام مربوط می شد. هرگز چیزی از میان نمی رفت، بلکه فقط در نتیجهٔ تغییر مناسبات خود با عناصر دیگر تغییر شکل می داد. به گفتهٔ یاکوبسون و تینیانوف، تاریخ یک نظام، خود یک نظام است: در زمانی را می توان به‌صورت همزمانی بررسی کرد. خود جامعه از مجموعهٔ جامعی از نظامها (یا به عبارت فرمالیست ها از «سری ها»)ئی ساخته شده بود که هریک از آنها بر قوانین درونی خویش استوار بود، و در خودمختاری نسبی از همهٔ نظامهای دیگر تحول می یافت. امّا در میان مجموعه های گوناگون «همبستگی» هایی نیز وجود داشت: مجموعه های ادبی در هر مقطع معینی از زمان با چندین مسیر ممکن تکامل مواجه می شدند، امّا مسیری که عملاً انتخاب می شد نتیجهٔ همبستگی های میان خودِ نظام ادبی و سایر مجموعه های تاریخی بود. این تحلیل را همهٔ ساختگرایان بعدی نپذیرفتند: در رهیافت پا برجای «همزمانی» آنها نسبت به موضوع مطالعه گاهی اوقات تحول تاریخی به اندازهٔ نماد رمانتیک به گونه ای اسرارآمیز غیرقابل توضیح می شد.

ساختگرایی از بسیاری جهات پیوند خود را با نقد ادبی مرسوم گسست، حال آن که ازبسیاری جهات دیگر در گرو آن باقیماند. همان‌طور که دیدیم در پرداختن به زبان به لحاظ پیامدهایی که از آن حاصل شد، انقلابی بود اما در

عین حال نوعی وسواس آشنای فرهنگستانی (آکادمیک) هم با خود داشت. آیا واقعاً همهٔ آنچه که وجود داشت زبان بود؟ پس دربارهٔ کار، جنسیت و قدرت سیاسی چه می‌توان گفت؟ گرچه خود این واقعیات به ناگزیر در حوزهٔ سخن قرار می‌گرفتند، اما یقیناً قابل تقلیل به آن نبودند. کدام شرایط سیاسی باعث این بر صحنه آمدن فوق‌العادهٔ خود زبان شده بود؟ آیا دیدگاه ساختگرا نسبت به متن ادبی به مثابه یک نظام بسته حقیقتاً با برخورد انتقادی جدید از آن به عنوان شیئی جدا شده تفاوت زیادی داشت؟ بر سر مفهوم ادبیات به عنوان یک عمل اجتماعی، یعنی شکلی از تولید که لزوماً با محصول به پایان نمی‌رسید چه رفته بود؟ ساختگرایی توانست این محصول را تشریح کند، اما به هرحال از تحقیق در شرایط مادی ساختن آن سر باز زد، زیرا این کار می‌توانست به معنی گردن نهادن به اسطورهٔ یک «منشاء» باشد. همچنین بسیاری از ساختگرایان نگران آن نبودند که این محصول عملاً چگونه مصرف می‌شود ــ این که وقتی مردم عملاً آثار ادبی را می‌خوانند چه اتفاقی می‌افتد، و این قبیل آثار به طور کلی چه نقشی در مناسبات اجتماعی بازی می‌کنند. بعلاوه آیا تأکید ساختگرایی بر ماهیت یکپارچهٔ یک نظام نشانه‌ای صرفاً روایت دیگری از تلقی اثر به مثابه «وحدت ارگانیک» نبود؟ لوی اشتراوس از اسطوره به عنوان حل تخیلی تناقضات اجتماعی واقعی صحبت کرد؛ یوری لوتمان از تصور سیبرنتیک استفاده کرد تا نشان دهد که چگونه شعر یک کل ارگانیک و پیچیده را تشکیل می‌دهد؛ مکتب پراگ دیدگاهی «نقش‌گرا» از اثر ادبی را بسط داد که در آن همهٔ اجزاء در جهت خیر و صلاح کل، به شدت باهم کار می‌کردند. نقد سنتی گاهی اوقات اثر ادبی را به چیزی در حد دریچه‌ای به روان نویسنده تقلیل داده بود؛ به نظر می‌رسید ساختگرایی آن را به دریچه‌ای به ذهن جهانی تبدیل می‌کند. «مادیت» خود متن و فرآیندهای زبانی مفصل آن در خطر از میان رفتن قرار داشت: «سطح» یک قطعه نوشتار چندان بیش از بازتابِ مطیع اعماق پنهان آن نبود. آنچه لنین زمانی آن را «واقعیت ظواهر» نامیده بود در خطر نادیده گرفتن قرار داشت: کلیهٔ ویژگیهای

سطحی اثر به یک «جوهر»،قابل تقلیل بود؛ یک معنای محوری واحد که از کلیهٔ جنبه‌های اثر اطلاع می‌داد، و این جوهر دیگر نه جان نویسنده یا روح مقدس که «ژرفساخت» بود. متن در واقع فقط «رونوشتی» از این ژرفساخت، و نقد ساختگرایانه رونوشتی از این رونوشت بود. سرانجام، اگر نقادان سنتی از نخبگانی روحانی تشکیل شده بودند، ساختگرایان نوع علمی آن را پدید آوردند که به معرفتی مرموز و بسیار دور از خوانندهٔ «معمولی» مجهز بودند.

ساختگرایی در همان حال که عین واقعی را در پرانتز قرار می‌داد، ذهن انسان را نیز کنار می‌گذاشت. در واقع همین جنبش دو سویه است که طرح ساختگرایی را تعریف می‌کند. اثر نه به عینی باز می‌گردد و نه توصیف ذهن فردی است؛ هردوی این مقولات کنار گذاشته می‌شوند و آنچه در فضای میان آنها معلق می‌ماند نظامی از قوانین است. این نظام حیات مستقل خود را دارد و به امر و نهی مقاصد فردی تمکین نخواهد کرد. ابراز این نظر که ساختگرایی با ذهن فردی مواجهه دارد برخوردی توأم با اعتدال است: این ذهن به نحو مؤثری کنار گذاشته شد و به تابعی از یک ساختار غیرشخصی تقلیل یافت. به عبارت دیگر ذهن جدید در واقع خود نظام بود که به نظر می‌رسید به تمامی صفات فرد سنتی (خودمختاری، خود-اصلاحگری، وحدت و نظایر آن) آراسته است. ساختگرایی، «ضد-انسانگرا»ست، نه بدین معنی که نیک‌بختی کودکان را به یغما می‌برد، بلکه به جهت نفی این اسطوره که معنا با «تجربهٔ» فرد آغاز می‌شود و پایان می‌پذیرد. از نظر سنت انسانگرا، معنا چیزی است که من، یا ما باهم آن را خلق می‌کنیم؛ اما ما چگونه می‌توانیم معنایی را خلق کنیم که قوانین حاکم بر آن از قبل وجود نداشته‌باشد؟ هر قدر به عقب بازگردیم و هر قدر به جستجوی منشاء معنا برآئیم، همواره با ساختاری مواجه خواهیم شد که از قبل در آن جا وجوددارد. این ساختار نمی‌توانسته است به سادگی حاصل گفتار باشد، زیرا ما در آغاز و بدون آن چگونه قادر بوده‌ایم با انسجام صحبت کنیم؟ ما هرگز نمی‌توانستیم «نشانهٔ اوّل» را که همه چیز از آن آغاز شد کشف کنیم، زیرا همان‌طور که سوسور خاطرنشان می‌سازد، هر نشانه، نشانهٔ

دیگری را که با آن فرق می‌کند به صورت پیش‌فرض دارد و آن هم نشانه‌ای دیگر را. بنابه فرضیهٔ لوی اشتراوس اگر زبان اصولاً «ولادتی» داشته است، این امر باید «به یکباره» صورت گرفته باشد. خواننده به یاد خواهد آورد که مدل ارتباطی رومن یاکوبسون با فرستنده‌ای آغاز می شود که منشاء پیامِ انتقال یافته است؛ اما این فرستنده از کجا آمده است؟ او اصولاً برای آن که قادر باشد پیامی را منتقل سازد باید از قبل در ساخت زبان قرار گرفته یا به‌وسیلهٔ زبان ساخته شده باشد. در آغاز کلمه بود.

این تلقی از زبان نسبت به نگرشی که آن را صرفاً «توصیف» یک ذهن فردی می داند پیشرفتی ارزشمند است. اما مشکلاتی جدی نیز ببار می آورد. زیرا اگرچه زبان به مثابه توصیفی فردی کاملاً قابل درک نیست، یقیناً به نوعی با ذهنهای انسانی و مقاصد آنها درآمیخته است و همین مطلب است که تصویر ساختگرایانه، آن را از حساب خود تفریق می‌کند. به‌جاست لحظه‌ای به عقب و به وضعیتی بازگردیم (قبلاً ذکر شد) که به هنگام وزش توفانی به درون خانه به شما می‌گویم در را ببندید. قبلاً گفتم که معنای کلمات من مستقل از هرگونه قصد خصوصیِ ممکن بود ــ به اصطلاح، این معنا تابعی از خود زبان بود نه نوعی فرآیند ذهنی در من. اگر از شما می خواستم در را ببندید درحالی که از بیست دقیقه قبل شما را با طناب به صندلی بسته بودم چطور؟ اگر در از قبل بسته بود یا اصولاً دری وجود نداشت چطور؟ درآن صورت یقیناً حق داشتید از من بپرسید: «منظورت چیست؟» این بدان معنی نیست که شما معنای (=مفهوم) **کلمات** مرا درک نمی‌کنید؛ بدان معنی است که شما **معنای** (=مقصود از) کلماتِ مرا درک نمی‌کنید. اگر من یک فرهنگ لغت به شما بدهم، به شما کمکی نخواهد کرد. در این وضعیت این پرسش که «منظورت چیست؟» در حقیقت پرسش دربارهٔ مقاصد یک فرد انسانی است و درصورتی که من این مطالب را درک نکنم تقاضای بستن به یک تعبیربسیارمهم بی‌معناست.

اما پرسش دربارهٔ مقاصد من لزوماً به معنی به دقت نگریستن در ذهن من و مشاهدهٔ فرآیندهای ذهنی که در آن می‌گذرد نیست. لزومی ندارد مقاصد را به

مثابه «اعمال ذهنی» اساساً خصوصی ببینیم، یعنی به همان گونه که ا.د. هیرش می بیند. در چنین وضعیتی این پرسش که «منظورت چیست؟» در حقیقت پرسش دربارهٔ اثراتی است که زبان من می‌کوشد پدید آورد: راهی است برای درک خود وضعیت، نه کوششی برای هماهنگ شدن با تکانه‌های روحی درون جمجمهٔ من. درک مقصود من، دریافت گفتار و رفتار من در چارچوب یک بافت معنی‌دار است. هنگامی که ما «مقاصد» یک قطعهٔ زبانی را درک می‌کنیم آن را به مفهومی جهت‌یافته و ساختمند برای رسیدن به نتایجی معین تفسیر می‌کنیم؛ و هیچیک از این موارد را نمی‌توان جدا از آن شرایط عملی که زبان در آن عمل می‌کند دریافت. این به معنی نگرش به زبان به مثابه نوعی عمل است و نه یک شیء؛ و البته هیچ عملی بدون افراد انسانی وجود ندارد.

این شیوهٔ نگریستن به زبان به‌طور کلی برای ساختگرایی، دست کم در انواع کلاسیک آن، کاملاً بیگانه است. همان‌طور که خاطرنشان کردم، سوسور به آنچه که مردم عملاً می‌گفتند علاقه‌ای نداشت، بلکه به ساختاری که این گفتار را میسر می ساخت دلبسته بود: او، به گفتهٔ خود، لانگ (زبان) را مطالعه می‌کرد نه پارول (گفتار) را، و اوّلی را یک واقعیت عینی اجتماعی و دومی را گفتهٔ تصادفی و نظریه‌ناپذیر فردی می دانست. امّا این دیدگاه بخصوص از زبان، شیوهٔ سئوال برانگیز خاصی از مناسبات میان افراد و جوامع را از قبل در خود مفهوم‌بندی می‌کند. این دیدگاه نظام را جبری و فرد را آزاد می بیند. فشارها و عوامل تعیین کنندهٔ اجتماعی را حتی به عنوان نیروهای مؤثر در گفتار عملی ما در نظر نمی‌گیرد، بلکه آنها را ساختار یکپارچه‌ای تلقی می‌کند که به نوعی در مقابل ما قرار دارد. فرض را بر آن می‌گیرد که پارول یا گفتار منفرد، امری به راستی فردی است، نه مقوله‌ای اجتماعی و «گفت و شنودی»[۸۳] که ما را در حوزهٔ کلی ارزشها و مقاصد اجتماعی با دیگر گویندگان و شنوندگان پیوند می دهد. سوسور زبان را در حساسترین نقطهٔ آن

83) dialogic

از اجتماعی بودن تهی می‌سازد. یعنی در نقطهٔ تولید زبانی، صحبت کردن عملی، نوشتن، گوش کردن و خواندن افراد اجتماعی ملموس. در نتیجه، اجبارها و بندهای نظامِ زبان نیز، برای سوسور، حکم جنبه‌های ثابت و پیشدادهٔ لانگ (زبان) را پیدا می‌کند و نه حکم نیروهائی که خودِ ما در روابط واقعی خود به وجود می‌آوریم یا تعدیل می‌کنیم و یا دگرگون می‌سازیم. هم‌چنین باید توجّه داشته باشیم که مدل سوسور از فرد و جامعه، مانند بسیاری مدلهای کلاسیک بورژوائی دیگر هیچ شکل بینابینی ندارد که به‌طور میانجی بین گویندگان منفرد و نظام زبان قرار گیرد. در این مدل این واقعیت که شخص می‌تواند نه فقط «عضوی از جامعه» بلکه یک زن، یک مسئول فروشگاه، یک کاتولیک یک مادر، یک مهاجر و یا یک مبارز خلع سلاح نیز باشد به‌سادگی نادیده گرفته می‌شود. واقعیات زبانشناختی ملازم این وضعیت اخیر نیز ــ یعنی این که ما همزمان زبانهای متفاوت بسیاری را می‌آموزیم که بعضی از آنها شاید در تضاد با یکدیگر هم باشند ــ یکسره در نظر گرفته نمی‌شود.

اگر اصطلاحات زبانشناس فرانسوی امیل بنونیست[۸۴] را به کار گیریم، دور شدن از ساختگرایی تا اندازه‌ای به‌مثابه حرکت از «زبان» به «سخن» (۷) بوده است. «زبان»، گفتار یا نوشتاری است که «به‌گونه‌ای عینی» به‌مثابه زنجیری از نشانه‌ها وبدون فردِ زبانور نگریسته شود. «سخن» به معنای زبان در قالب گفته است، و شامل موضوعات صحبت کردن و نوشتن و بنابراین، دست کم به صورت بالقوه شامل خواننده و شنونده می‌شود. این مطلب به مفهوم بازگشت به دوران پیش از ساختگرایی نیست که فکر می‌کردیم زبان مانند، مثلاً، ابرو به‌طور فردی به ما تعلق دارد؛ بازگشت به مدل «قراردادی» کلاسیک از زبان نیست که به موجب آن زبان صرفاً ابزاری است که افراد اساساً تنها برای مبادلهٔ تجارب پیش-زبانی خود از آن استفاده می‌کنند. دیدگاه فوق در واقع دیدگاهی «بازاری» از زبان بود که با رشد تاریخی

84) Emile Benveniste

فردگرایی بورژوایی رابطه‌ای تنگاتنگ داشت: معنا مانند کالای من به من تعلق داشت، و زبان صرفاً مجموعه علائمی بود که مانند پول به من امکان می‌داد کالای معنایی خود را با فرد دیگری که او نیز یک مالک خصوصی معنا بود مبادله کنم. در این نظریهٔ تجربه‌گرای زبان، دانستن این که چگونه آنچه مبادله می‌شود کالایی اصیل است دشوار بود: اگر من مفهومی داشتم و برایش نشانهٔ کلامی ثابتی تعیین می‌کردم و کل این محموله را به سوی شخص دیگری پرتاب می‌کردم، و او نیز به نشانهٔ من نگاهی می‌انداخت و به سرعت در سیستم بایگانی کلامی خود می‌گشت و مفاهیم برابر مفاهیم مرا پیدا می‌کرد، در آن صورت من چگونه می‌توانستم بدانم که او مفاهیم و نشانه‌ها را مانند من به یکدیگر پیوند می‌دهد؟ امکان آن هست که ما دو نفر هدفهای یکدیگر را به طرزی نظام‌یافته و پیوسته عوضی دریافت و فهم کنیم. هنوز از تبدیل این مدل فلسفی تجربه‌گرا به یک دیدگاه فلسفی معیار دربارهٔ زبان در انگلستان چندی نگذشته بود که لارنس استرن در رمانی به نام «تریستان شندی»، از امکانات کمیک آن بهره گرفت. از نظر منقدین ساختگرایی بازگشت به این وضع اسفبار، یعنی ملاحظهٔ نشانه‌ها از دیدگاه مفاهیم و نه صحبت کردن از مفاهیم به مثابه راههای خاص دسته‌بندی کردن نشانه‌ها مسئله‌ای نبود. مسئله فقط این بود که یک نظریهٔ معنایی که به نظر می‌رسید فرد انسانی را کنار می‌گذارد بسیار دقیق بود. تنگ‌نظری نظریه‌های معنایی پیشین در آن بود که پافشاری جزم‌اندیشانه بر قصد گوینده یا نویسنده همواره برای تفسیر اهمیتی بسزا داشت. در برخورد با این جزم‌اندیشی نیازی نبود وانمود شود که مقاصد اصولاً وجود ندارند، تنها لازم بود خودسرانه بودن این ادعا که مقاصد همواره ساختارهای حاکم بر سخن‌اند خاطرنشان شود.

در ۱۹۶۲، رومن یاکوبسون و کلودلوی اشتراوس تحلیلی از شعر «گربه‌ها»[۸۵]، اثر شارل بودلر منتشر ساختند که به نوعی تجربهٔ کلاسیک و عالی ساختگرایی تبدیل‌شده‌است(۸). در این مقاله به کمک شانه‌ای سخت

85) Les Chats

دندانه مجموعه‌ای از معادلها و تقابلها از سطوح معنائی،نحوی و واجی شعر استخراج شده و این معادلها و تقابلها مستقیماً تا سطح واجهای منفرد بسط یافته است. اما همان‌طور که مایکل ریفاتر[۸۶] در تکمله مشهوری بر این نقد نوشته است برخی ساختارهایی که یاکوبسون ولوی اشتراوس مشخص کرده‌اند حتی برای هوشمندترین خوانندگان نیز غیرقابل درک است(۹). بعلاوه، این تحلیل با فرآیند خواندن برخورد نمی‌کند: بلکه متن را در قالبی همزمانی به مثابه شیئی در فضا بررسی می‌کند نه حرکتی در زمان. واقعیت این است که معنای خاصی در شعر باعث می‌شود که ما به عقب بازگردیم و در آنچه قبلاً آموخته‌ایم تجدیدنظر کنیم؛ واژه یا تصویری که تکرار می‌شود، به صرف این واقعیت که تکراری است به همان معنا نیست که نخستین بار به کار رفته است. هیچ حادثه‌ای دو بار اتفاق نمی‌افتد، دقیقاً به این دلیل که یکبار قبلاً اتفاق افتاده است. به نوشتهٔ ریفاتر، در این رساله برخی دلالتهای ضمنی کلمات که شخص فقط می‌تواند با حرکت به خارج از متن و توسل به رموز اجتماعی و فرهنگی که از آن مایه گرفته است آنها را درک کند نادیده گرفته شده‌اند؛ و البته این حرکت نیز به موجب فرضیات ساختگرایانهٔ مؤلفان ممنوع است. آنها به شیوه‌ای حقیقتاً ساختگرایانه با این شعر به مثابه زبان برخورد می‌کنند، حال آن که ریفاتر با توسل به فرآیند خواندن و شرایط فرهنگی درک اثر گامهایی به سوی خواندن آن به مثابه «سخن» برداشته است.

یکی از برجسته‌ترین منتقدان زبانشناسی سوسوری فیلسوف و نظریه‌پرداز ادبی روس میخائیل بختین[۸۷] بود که در سال ۱۹۲۹ بررسی تازه‌ای را که خود فتح بابی نوین بود، تحت عنوان «مارکسیسم و فلسفهٔ زبان»[۸۸]، به نام همکار خود و.ن. وولوشینوف[۸۹] انتشار داد. بختین همچنین مسئولیت اصلی اساسی‌ترین نقدی را هم که تاکنون از فرمالیسم روسی به عمل آمده است

86) Michael Riffaterre 87) Mikhail Bakhtin
88) Marxism and Philosophy of Language 89) V.N. Voloshinov

برعهده دارد؛ این نقد در کتابی تحت عنوان «روش صوری و تحقیق ادبی»[۹۰] در سال ۱۹۲۸ به نام بختین و پ.ن مدویدوف[۹۱] انتشار یافت. بختین با نشان دادن واکنشی شدید علیه زبانشناسی «عین‌گرایانه» سوسور از یک طرف و اتخاذ موضعی انتقادی در مقابل راه‌حلهای «ذهنگرایانه» ازسوی دیگر، توجه خود را از نظام مجرد لانگ به گفته‌های ملموس افراد در شرایط اجتماعی مشخص معطوف کرد. زبان باید ذاتاً پدیده‌ای «گفت و شنودی» در نظر گرفته شود و صرفاً برحسب جهت‌گیری ناگزیر آن به سوی دیگری درک شود. نشانه باید بیشتر بخش فعالی از گفتار تلقی می‌شد که معنی آن در نتیجهٔ آهنگها، ارزیابیها و دلالتهای اجتماعی متراکم شده در آن در شرایط اجتماعی مشخص، تغییرمی‌یافت و دگرگون می‌شد، نه واحدی ثابت (مانند یک نشان راهنما). از آن جا که این قبیل ارزیابیها و دلالتهای‌ضمنی دائماً تغییرمی‌کرد، و از آن جا که «اجتماع زبانی» در واقع جامعه‌ای ناهمگون بود که تضاد منافع بسیاری را در خود جای می‌داد، نشانه از دیدگاه بختین کانون مبارزه و تناقض بود و نه عنصری خنثی در ساختاری مشخص. مسئله صرفاً این نبود که بدانیم «معنی نشانه چیست»، بلکه این بود که به بررسی تاریخ متغیر آن بپردازیم و ببینیم چگونه گروههای اجتماعی، طبقات، افراد و حتی گفت و شنودها کوشیده‌اند آن را بگیرند و بار معنایی مطلوب خود را به آن بدهند. خلاصه، زبان عرصهٔ مجادلهٔ ایدئولوژیک بود نه نظامی یکپارچه؛ در حقیقت نشانه‌ها خود محیط مادی ایدئولوژی بودند زیرا بدون آنها هیچ ارزش یا اندیشه‌ای نمی‌توانست وجود داشته باشد. بختین «خودمختاری نسبی» زبان، یعنی این واقعیت را که نمی‌توان زبان را صرفاً بازتاب علائق اجتماعی به شمار آورد می‌پذیرفت، اما اصرار داشت که هیچ زبانی نیست که در چارچوب مناسبات اجتماعی معین اسیر نباشد، و این مناسبات اجتماعی نیز به نوبهٔ خود بخشی از نظامهای گسترده‌تر سیاسی، ایدئولوژیکی و اقتصادی بود. واژه‌ها بیش از آن

90) The Formal Method in Literary Scholarship

91) P.N. Medvedov

که در معنا منجمد شده باشند «چند تکیه‌ای»[۹۲] هستند: آنها همواره واژگان یک شخص انسانی معین برای دیگری هستند و این بافت عملی معنای آنها را شکل می بخشد و تغییر می دهد. بعلاوه، از آن جا که همهٔ نشانه ها مادی بودند ــ همانقدر که پیکر انسان یا اتومبیل مادی است ــ و از آن جا که بدون آنها آگاهی انسان وجود نداشت، نظریهٔ زبانی بختین شالودهٔ نظریه‌ای مادی از خودآگاهی را پدید آورد. آگاهی انسان، گفتگوی فعال، مادی و نشانه‌ای با دیگران بود، نه قلمرو خارجی مهر و موم شده‌ای که از این مناسبات تفکیک شود. آگاهی مانند زبان، همزمان هم در «درون» و هم در «بیرون» از شخص قرار داشت. زبان را نباید «توصیف»، «بازتاب» یا نظامی مجرد قلمداد کرد، بلکه بیشتر نوعی ابزار مادی تولید است که از رهگذر آن پیکرهٔ مادی نشانه در فرآیندی از کشمکش و گفتگوی به معنا تأویل می شود.

این چشم‌انداز تند ضد ساختگرایی در روزگار ما موجد آثار مهمی شده است (۱۰). این اثر قرابت دوری نیز با جریانی از فلسفهٔ زبانی معاصر آنگلوساکسون دارد که با مفاهیم بیگانه‌ای از قبیل «ایدئولوژی» فاصلهٔ بسیار دارد. این جریان که «نظریهٔ عملِ گفتار»[۹۳] نامیده می شود، با آثار فیلسوف انگلیسی ژ.ل. آستین[۹۴]، و بویژه اثر فکاهی او تحت عنوان «چگونه با کلمات کار کنیم»[۹۵] (۱۹۶۲) آغاز شد. آستین خاطرنشان کرد که به واقع همهٔ زبان ما واقعیت را توصیف نمی‌کند: بخشی از آن «اجرایی»[۹۶] و ناظر بر انجام کاری است. اعمالی هست به نام «اعمال در گفته»[۹۷] که انسان به مجرد این که آن اعمال را بیان کند انگار آنها را انجام داده است: «قول می دهم که خوب باشم» یا «بدین وسیله شما را زن و شوهر اعلام می‌کنم.» همچنین اعمالی هست به نام «اعمال با گفته»[۹۸] که انسان با گفتن آنها نتیجهٔ خود آن اعمال را به دست می‌آورد: من شاید بتوانم با استفاده از کلماتم شما را

92) multi-accentual 93) Speech Act Theory 94) J.L. Austin
95) How to Do Things With Words 96) performative
97) illocationary acts 98) perlocationary acts

متقاعد، ترغیب یا تهدید کنم. جالب است که آستین در پایان به این نتیجه می‌رسد که زبان کلاً اجرایی است: حتی بیان واقعیت یا زبان تصدیق نیز ناظر بر اعمال اطلاع‌دهنده یا اثباتی‌آند و مبادلهٔ اطلاعات درست به اندازهٔ نامگذاری یک کشتی «اجرایی» است. برای آن که «اعمال در گفته» اعتبار داشته باشند، قراردادهای خاصی باید جای آنها را بگیرد: من باید کسی باشم که اجازهٔ ابراز چنین عباراتی را داشته باشد، باید دربارهٔ آن مطلب جدی باشم، شرایط مناسب باشد دستورالعمل‌ها به درستی اعمال شده باشند و نظایر آن. من نمی‌توانم یک سگ را تعمید دهم و احتمالاً اگر روحانی نباشم این کار را به ترتیبی نادرست انجام خواهم داد (مفهوم تعمید را به این دلیل انتخاب کردم که بحث آستین از شرایط مناسب، دستورالعمل‌های درست و مواردِدیگر شباهت عجیب و قابل توجهی با بحثهای [علم] کلامی دربارهٔ اعتبار شعائر دینی دارد). ارتباط همهٔ این مطالب با ادبیات هنگامی آشکار می‌شود که دریابیم آثار ادبی را هم می‌توان اعمالِ گفتاری یا تقلید از آنها تلقی کرد. ادبیات شاید توصیف جهان به نظر رسد و گاهی اوقات به واقع چنین است، امّا نقش واقعی آن اجرایی است، یعنی به منظور پدید آوردن اثراتی خاص در خواننده زبان را در چارچوب قراردادهای معینی به کار می‌گیرد. ادبیات در نفس عملِ گفتن چیزی به دست می‌آورد: به عنوان نوعی تجربهٔ مادی فی‌نفسه زبان است و به عنوان عملی اجتماعی، سخن. در برخورد با گزاره‌های تصدیقی، یعنی جملات بیانی مبین صدق و کذب تمایل ما بر آن است که واقعیت و مؤثر بودن آنها را به عنوان اعمالی که در مقام خود وجود دارند سرکوب کنیم؛ ادبیات این احساس اجرای زبانی را در نمایشی‌ترین شیوهٔ آن به ما باز می‌گرداند، زیرا اهمیتی ندارد که آنچه ادبیات مدعی وجود آن است واقعاً وجود دارد یا نه.

نظریهٔ عمل گفتار، هم فی‌نفسه و هم به عنوان مدلی از ادبیات با دشواریهائی مواجه است. روشن نیست که چنین نظریه‌ای که خواهان تثبیت خود است نهایتاً بتواند از درافتادن به دام مقولهٔ کهنهٔ «شخص قصدمند»

پدیدارشناسی اجتناب ورزد. برخوردش با زبان نیز به طرز ناسالمی قاضی مآبانه به نظر می رسد؛ یعنی برخوردی ازاین دست که چه چیزی را در چه شرایطی به چه کسی بگوید(۱۱). موضوع تحلیل آستین به گفتهٔ خودش «کل عمل گفتار در کل شرایط گفتار» است؛ اما بختین نشان می دهد که در این قبیل اعمال و شرایط، چیزی بیش از آنچه در نظریهٔ «عمل گفتار» گمان می رود دخیل است. همچنین در نظر گرفتن وضعیت های «گفتارزنده» به عنوان مدلهایی برای ادبیات خطرناک است، زیرا متون ادبی یقیناً اعمال گفتاری لفظی نیستند: فلوبر عملاً با من صحبت نمی‌کند. این نوع متون، چیزی سوای اعمال گفتاری «کاذب» یا «بالقوه» اند ــ تقلیدهایی از اعمال گفتاری ــ و بدین لحاظ آستین کم و بیش آنها را تحت عنوان غیر جدی و معیوب کنار می‌گذارد. ریچارد اوهمان[۹۹] این خصوصیت متون ادبی را ــ این که آنها اعمالی گفتاری را تقلید یا نمایندگی می‌کنند که هرگز اتفاق نیفتاده است ــ به عنوان وسیله‌ای برای تعریف خودِ ادبیات برگزیده است، گرچه این مقوله در واقع تمامی آنچه را که معمولاً ادبیات بر آن دلالت می‌کند دربر نمی‌گیرد(۱۲). اندیشیدن دربارهٔ کلام ادبی برحسب افراد انسانی، در وهلهٔ اول اندیشیدن به آن برحسب افراد انسانی واقعی، یعنی یک نویسندهٔ تاریخی حقیقی و یا یک خوانندهٔ تاریخی خاص و نظایر آن نیست. البته دانستن نکاتی دربارهٔ این جنبه ها شاید اهمیت داشته باشد؛ اما یک اثر ادبی عملاً گفتگو یا تک گویی «زنده»ای نیست. قطعه‌ای زبانی است که از هرگونه مناسبات «زندهٔ» خاصی جدا شده و در معرض «بازنویسی» و تفسیر مجدد خوانندگان مختلف بسیاری قرار گرفته است. خود اثر نه می تواند تاریخ آیندهٔ تفسیرهای خود را «پیش‌بینی» کند و نه مانند ما می تواند یا سعی می‌کند که این خوانده ها را در گفتگوی رودررو کنترل و محدود کند. «گمنامیِ» اثر بخشی از ساختار آن است، نه حادثه‌ای تأسفبار که بر آن حادث می شود و در این مفهوم، «مؤلف» بودن ــ این که کسی منشاء معانی خود بوده و بر آن اقتدار

99) Richard Ohmann

داشته باشد ــ یک اسطوره است.

اما با وجود این، یک اثر ادبی را می‌توان سازندهٔ آن چیزی تلقی کرد که «مواضع شخص» نامیده شده است. هومر پیش‌بینی نکرده است که من شخصاً اشعار او را خواهم خواند، اما زبان او به دلیل کیفیت ساختمانی آن به ناگزیر «مواضع» معینی را به خواننده عرضه می‌دارد؛ نظرگاههای خاصی که تفسیر این آثار را امکانپذیر می‌سازند. درک یک شعر به معنای دریافت زبان آن به گونه‌ای «جهت یافته» به سمت خواننده، از گسترهٔ معینی از مواضع است: به هنگام خواندن، دست به مفهوم‌سازی از نوع اثراتی می‌زنیم که زبان می‌کوشد برجای گزارد («قصد»)، از انواع معانی بیانی که کاربرد آن را مناسب می‌شمارد، از فرضیاتی که بر انواع تاکتیکهای شعری به کار رفته حاکم است، و از بینشی که همه از واقعیت بدست می‌دهند. نیازی نیست که هیچ‌یک از اینها با مقاصد، نگرشها و مفروضات مؤلف واقعی به هنگام نوشتن یکسان باشد، چنانچه کسی سعی کند شعر «آوازهای عصمت و تجربه»[۱۰۰] ویلیام بلیک را «توصیفِ» خود ویلیام بلیک قلمداد کند، این مطلب به خوبی آشکار می‌شود. شاید ما چیزی دربارهٔ مؤلف ندانیم یا اثری چندین مؤلف داشته باشد (نویسندهٔ کتاب «اشعیا»[۱۰۱] یا «کازابلانکا»[۱۰۲] که بوده است؟) یا شاید اصولاً نویسنده‌ای مقبول بودن در یک جامعهٔ به‌خصوص به معنی نوشتن از «موضعی» معین باشد. درایدن نتواسته است حتی یک «شعر آزاد» بنویسد و با این حال شاعر بوده است. درک این اثرات، مفروضات، تاکتیکها و جهات، درست همان درک «قصد» اثر است. و این قبیل تاکتیکها و مفروضات ممکن است فاقد انسجام متقابل باشند: ممکن است متنی چندین «موضع شخصی» متضاد یا متناقض با آنچه که باید تعبیر شود را عرضه دارد. در بررسی شعر «پلنگ»[۱۰۳] بلیک، فرآیند ساختن این اندیشه که زبان از کجا می‌آید و چه هدفی را دنبال می‌کند از فرآیند ساختن «موضع شخصی» برای خودمان به

100) Songs of Inocense and Experience

101) Isaiah 102) Casablanca 103) Tyger

عنوان خواننده تفکیک‌ناپذیراست. لحن این شعر، تاکتیکهای معانی و بیانی آن، غنای تصویری و مفروضات آن، چه نوع خواننده‌ای را مدنظر دارد؟ از ما انتظار چگونه برخوردی را دارد؟ آیا از ما انتظار دارد با ارزش ظاهری قضایای آن برخورد کنیم و به این ترتیب ما را به عنوان خوانندگانی در موضع شناخت و پذیرش تثبیت کند، یا آن که ما را دعوت به اتخاذ موضعی انتقادی و تقابلی می‌کند؟ به عبارت دیگر آیا طنز است یا هجو؟ نگران کننده‌تر آن که آیا متن بر آن است که ما را در حالتی مبهم میان دو انتخاب سرگردان سازد، یعنی از یکسو به نوعی از ما رضایت‌نامه بگیرد و در همان حال به تخریب این رضایت بپردازد؟

مشاهدهٔ رابطهٔ میان زبان و ذهنیت انسان به این شیوه، دمساز شدن با ساختگرایان در اجتناب از آن چیزی است که سفسطه «انسانگرایی» نامیده می‌شود ــ این تصور خام که یک متن ادبی صرفاً نوعی رونوشت صدای زندهٔ مرد یا زنی واقعی خطاب به ماست. چنین دیدگاهی از ادبیات همواره گرایش به آن دارد که خصوصیت متمایز خود را ــ واقعیت نوشته بودن را ــ به نوعی آشفته ببیند: چاپ، با تمام سردی غیرشخصی‌اش، جسم زمخت خود را میان ما و مؤلف حائل می‌کند. عبارتی مانند «آخ اگر می‌توانستیم مستقیماً با سروانتس صحبت کنیم»، حامل بینشی است که ادبیات را «ماده‌زدایی» می‌کند و می‌کوشد که غلظت مادی آن را به مثابهٔ زبان به برخورد روحی و صمیمانهٔ «اشخاص» زنده تقلیل دهد. هر آنچه امکان تبدیل‌بلافصل آن به مناسبات شخصی وجود نداشته باشد، از اصالت زن تا تولید کارخانه‌ای با بدگمانی انسانگرایی لیبرال مواجه می‌شود. چنین دیدگاهی در نهایت، اصولاً متن ادبی را به عنوان یک متن در نظر نمی‌گیرد. امّا اگرچه ساختگرایی از سفسطهٔ انسانگرایی پرهیز کرد، این کار را با درافتادن به دام مخالف آن یعنی حذف کلی افراد انسانی انجام داد. از نظر ساختگرایان «خوانندهٔ ایده‌آل» یک اثر کسی بود که کلیهٔ رموزی را در اختیار داشته باشد که متن را به طور کامل قابل فهم می‌سازد. بدین ترتیب خواننده صرفاً نوعی بازتاب اثر در آینه بود

ــ کسی که اثر را «به همان‌گونه که بود» درک می‌کرد. خوانندهٔ ایده‌آل، نیازمند آن بود که به تمامی دانش فنی لازم برای کشف رمز اثر مجهز باشد، در به کار بستن آن برکنار از خطا باشد و نیز از هرگونه محدودیت بازدارنده‌ای آزاد باشد. اگر حالت افراطی این مدل در نظر گرفته می شد، خوانندهٔ مزبور باید بی وطن، بی طبقه، فاقد جنسیت، برکنار از خصوصیات قومی و بدون مفروضات فرهنگی محدود کننده می بود. درست است که خوانندگان زیادی نمی توان یافت که همهٔ این شرایط را در مقیاسی رضایت‌بخش داشته باشند، امّا ساختگرایان خود معترفند که خوانندهٔ ایده‌آل به کارهای مبتذلی از قبیل آنچه عملاً وجود دارد نمی‌پردازد. این مفهوم صرفاً تصوری از جویندگی (کشف کنندگی) مناسبی بود که شرایط لازم برای مطالعهٔ «صحیح» یک متن به‌خصوص را تعیین می‌کرد. به عبارت دیگر، خواننده فقط تابعی از خود اثر بود: ارائه توصیف جامعی از متن در واقع ترسیم تصویر کامل خوانندهٔ مورد نیاز برای درک آن بود.

در نتیجه خوانندهٔ ایده‌آل یا فوق خواننده‌ای که ساختگرایی مطرح کرد، شخصی متعالی و برکنار از کلیهٔ جبرهای محدودکنندهٔ اجتماعی بود. این مفهوم به میزان زیادی مدیون ایدهٔ «توانش» زبانی زبانشناس آمریکایی نوآم چامسکی بود؛ توانش زبانی ناظر بر استعدادهایی ذاتی بود که به ما امکان می داد برقوانین شالوده‌ای زبان مسلط شویم. اما حتی خود لوی اشتراوس هم قادر نبود متن‌ها را مانند خود خداوند بخواند. در حقیقت محتاطانه گفته می‌شود که گرایشهای اوّلیهٔ لوی اشتراوس به ساختگرایی تا حدود زیادی از دیدگاههای سیاسی او در زمینهٔ بازسازی فرانسهٔ پس از جنگ نشأت گرفته است، دیدگاههایی که در آن هیچ چیز در آسمان بیمه نشده بود.(۱۳) ساختگرایی علاوه بر جهات گوناگون آن، چیزی بیش از یک رشته نظریهٔ ادبی بوده و کوششی ناموفق برای جایگزین کردن مذهب با چیز دیگری با همان اثر بخشی است: در این مورد، مذهب جدید علم. اما جستجو برای دستیابی به خواندن مطلقاً عینی آثار ادبی آشکارا مسائل ناگواری را پیش می‌کشد. حذف

برخی عناصر تفسیری، و بنابراین ذهنی، حتی از دقیقترین تحلیل عینی نیز امکان‌ناپذیر به نظر می‌رسد. به عنوان مثال، ساختگرا در وهلهٔ اول چگونه «واحدهای دِلالی» و گوناگون متن را مشخص می‌کند؟ او چگونه می‌تواند بدون توسل به چارچوبهای مفروضات فرهنگی که ساختگرایی در سختگیرانه‌ترین اشکال آن مایل به نادیده گرفتنش بود تصمیم بگیرد که نشانه‌ای خاص یا مجموعه‌ای از نشانه‌ها چنین واحد بنیادینی را پدید آورده‌اند؟ از نظر بختین تمامی زبان به دلیل آن که از مقولهٔ عمل اجتماعی است به ناگزیر در معرض ارزشیابیها قرار دارد. کلمات نه تنها بر اشیاء دلالت می‌کنند بلکه نگرشهایی را نیز به آنها منتسب می‌کنند: لحنی که شما با آن عبارت «پنیر را بده» را ادا می‌کنید می‌تواند معرف تلقی شما از من، خودتان، پنیر و موقعیتی باشد که در آن قرار داریم. ساختگرایی معتقد بود که زبان به این بعد «دلالت صریح» حرکت کرده است، اما از قبول پیامدهای کامل آن پرهیز داشت. ساختگرایی یقیناً ارزشگذاری را در مفهوم گستردهٔ آن ــ اعلام این نظر که اثر ادبی بخصوصی خوب، بد و یا نه خوب و نه بد است ــ نفی می‌کرد. به این دلیل که غیر علمی به نظر می‌رسید، و نیز از آب و تاب صنایع ادبی خسته شده بود. بنابراین در اصول دلیلی وجود نداشت که به موجب آن شما به عنوان یک ساختگرا همهٔ عمر خود را روی بلیط‌های اتوبوس کار نکنید. خود علم درمورد این که کدام چیز مهم و کدام بی اهمیت است به شما راه‌حلی نمی‌داد. افراط ساختگرایی در پرهیز از داوریهای ارزشی، مانند افراط روانشناسی رفتارگرا، همراه با اجتناب شرمگینانه و توأم با حُسن تعبیر و لفاظی از هرگونه زبانی که بوی انسان بخود گرفته باشد چیزی بیش از واقعیتی صرف در باب روش بود. این همه گویای میزان فریب‌خوردگی ساختگرایی از یک نظریهٔ از خودبیگانهٔ تجربهٔ علمی بود؛ نظریه‌ای که بر مرحلهٔ اخیر جامعهٔ سرمایه‌داری عمیقاً مسلط است.

این که ساختگرایی تا چه اندازه با بعضی هدفها و روالهای چنین جامعه‌ای دمساز شد، از استقبالی که در انگلستان از آن به عمل آمد آشکار است. نقد

ادبی متداول در انگلستان در برخورد با ساختگرائی به دو اردوگاه تقسیم شده است. در یکسو کسانی قرار دارند که در آن پایان تمدنی را می‌بینند که تاکنون برای ما شناخته شده است. در سوی دیگر منتقدان قدیم یا اساساً رسمی قرار دارند که با درجات مختلفی از مقام بر قطاری سوار شده‌اند که در پاریس، دست کم برای مدتی از خط ناپدید شده است. به نظر نمی‌رسد این واقعیت که دوران ساختگرائی به عنوان یک جنبش روشنفکری در اروپا چند سال پیش به طور جدی به پایان رسید تأثیر بازدارنده‌ای در این منتقدان داشته است: شاید زمان لازم برای از اعتبار افتادن یک اندیشه در جریان عبور از مجاری خود، چیزی حدود یک دهه یا بیشتر باشد. می‌توان گفت این منتقدان بیشتر شبیه به مأموران مهاجرت فکری عمل می‌کنند: کار آنها این است که در ساحل دوور[۱۰۴] منتظر بمانند تا به محض تخلیهٔ اندیشه‌های مد جدید از پاریس به بررسی آن نکات و قسمتهایی بپردازند که کم و بیش با فنون نقد سنتی سازگار است، سپس این کالاها را به آرامی زیر و رو کنند و اقلام و تجهیزات انفجارآمیزتری را که با آنها وارد شده است (مارکسیسم، اصالت زن، فرویدیسم) به خارج از کشور بفرستند. هرچه که محتملاً با ذائقه طبقهٔ متوسط این افراد مغایر نباشد اجازهٔ کار دریافت می‌کند و اندیشه‌های کم اقبالتر با قایق بعدی پس فرستاده می‌شوند. بعضی از این نقدها دقیق، هوشمندانه و مفید بوده‌اند و در انگلستان بر آنچه از قبل وجود داشته تأثیری بسزا برجای نهاده‌اند، و در بهترین حالتِ خود نمایشگر نوعی ماجراجویی روشنفکری‌اند که از روزگار اسکروتینی تاکنون نظیر آن مشاهده نشده است. بررسیهای فردی آنها از متون تا حدود زیادی متقاعدکننده و دقیق بوده است و در آن ساختگرایی فرانسوی با مایه‌ای از ویژگی انگلیسی «حساسیت در قبال زبان» به گونه‌ای ارزشمند ترکیب شده است. آنچه که لازم است برجسته شود ولی همواره نادیده گرفته شده است برداشت شدیداً گلچین کنندهٔ آن از ساختگرائی است.

نکتهٔ اصلی در این مشغلهٔ وارد کردن خردمندانهٔ مفاهیم ساختگرا، همان

104) Dover

حفظ نقش نقد ادبی به عنوان یک حرفه است. گاهی اوقات روشن شده است که نقد ادبی به لحاظ اندیشه ضعیف است، «چشم اندازهای بلندمدت» ندارد، و در مقابل نظریه های جدید و پیامدهای خود این نظریه آشفته و کور است. درست همان‌طور که جامعهٔ اقتصادی اروپا می‌تواند به بریتانیا در مسائل اقتصادی کمک کند، ساختگرایی نیز می‌تواند این کار را در عرصه های فکری انجام دهد. ساختگرایی برای ملتهائی که به عقب‌ماندگی فکری دچارآند نقش نوعی برنامهٔ کمک‌رسانی را ایفا کرده و آنها را به صنعت سنگینی مجهز کرده است که می‌تواند به احیاء صنعت درحال سقوط داخلی منجر شود. ساختگرایی وعده می دهد که کل بنگاه فرهنگی ادبی را بر پایه‌ای استوارتر مستقرسازد و امکان غلبه بر به اصطلاح «بحران صفات انسانی» را پدید آورد. ساختگرایی در برابر این پرسش که «آنچه ما می آموزیم یا مطالعه می‌کنیم چیست؟» پاسخ جدیدی می نهد. پاسخ قدیم، یعنی ادبیات، همان‌طور که دیدیم کاملاً رضایت‌بخش نیست: بدون آن که خواسته باشیم با دقت صحبت کنیم، بیش از حدبه ذهن گرایی دچار است. امّا اگر آنچه ما می آموزیم یا مطالعه می‌کنیم نه «آثارادبی» بلکه «نظام ادبی» است ــ کل نظام رمزها، طرزها و قراردادهایی که به وسیلهٔ آنها در وهلهٔ اوّل آثار ادبی را تفسیر و مشخص می‌کنیم ــ در این صورت به نظر می رسد که مادهٔ بالنسبه سخت‌تر مورد بررسی را کشف کرده‌ایم. نقد ادبی می‌تواند به نوعی «فرانقد»[۱۰۵] تبدیل شود. در این صورت نقش آن در درجهٔ اوّل ارائه عباراتی تفسیری یا ارزشیابی‌کننده نیست، بلکه به عقب بازگشتن و بررسی منطق حاکم بر این قبیل عبارات و تحلیل اشتغال خاطر ما و رموز و مدلهایی است که به هنگام ساختن این عبارات به کار می‌گیریم. جاناتان کالر[۱۰۶] می‌گوید «پرداختن به مطالعهٔ ادبیات به معنی بدست دادن تفسیر دیگری از شاه‌لیر[۱۰۷] نیست بلکه ارتقاء درک شخص از قراردادها و عملیات یک نهاد یا یک شیوهٔ سخن است.»(۱٤) ساختگرایی وسیله‌ای برای زنگارزدایی از نهاد ادبی و تجهیز آن

105) metacriticism 106) Jonathan Culler 107) King Lear

به دلیل وجودی قابل احترام‌تر و ناگزیرتری از عبارت‌پردازیهای پرشور درباره غروبهای خورشید است.

به هرحال، بحث بر سر درک نهاد نیست، بلکه بر سر تغییر آن است. به نظر می‌رسد فرض کالر بر آن است که بحث دربارهٔ کیفیت عملکرد سخن ادبی، فی‌نفسه هدف است و به توجیه بیشتری نیاز ندارد؛ امّا هیچ دلیلی وجود ندارد که بپذیریم «قراردادها و عملیات یک نهاد» کمتر از عبارت‌پردازیهای پرشور دربارهٔ غروب آفتاب به انتقاد نیاز دارد، و تفحص در آنها بدون داشتن چنین نگرش انتقادی یقیناً قدرت این نهاد را تشدید خواهد کرد. کلیهٔ این قبیل قراردادها و عملیات ــ چنان که این کتاب می‌کوشد نشان دهد ــ محصولات ایدئولوژیک یک تاریخ خاص و شیوه‌های تبلوریافته‌ای از نگریستن‌اند (و نه فقط نگریستن ادبی) که به هیچ‌وجه برکنار از چون و چرا نیستند. در هر روش انتقادی ظاهراً بی‌طرف ممکن است کل ایدئولوژیهای اجتماعی نهفته باشد و چنانچه در بررسی این قبیل روشها این نکته در نظر گرفته نشود، محتملاً به نتیجه‌ای بیش از چاکر منشی نسبت به نهاد منجر نخواهد شد. ساختگرایی نشان داده است که رمزها به هیچ‌وجه معصوم نیستند، امّا در نظر گرفتن آنها به عنوان هدف مطالعهٔ شخص نیز به هیچ وجه معصومانه نیست. به هرحال، هدف از انجام این کار چیست؟ احتمالاً در خدمت منافع چه کسانی قرار خواهد گرفت؟ آیا به دانشجویان ادبیات این برداشت را القاء خواهد کرد که پیکرهٔ موجود قراردادها و عملیات کاملاً قابل تردید است یا این مفهوم را القاء خواهد کرد که اینها همه فنونی خنثی و خردمندانه‌اند که هر دانشجوی ادبیاتی به کسب آنها نیاز دارد؟ منظور از خوانندهٔ «باصلاحیت» چیست؟ آیا فقط یک نوع صلاحیت وجود دارد و صلاحیت باید به وسیلهٔ چه کسانی و با چه معیارهایی سنجیده شود؟ می‌توان تفسیر درخشان و الهام‌بخش شعری را تصور کرد که توسط شخصی کاملاً فاقد «توانش ادبی»، بنا به تعاریف مرسوم آن، صورت گرفته باشد ــ یعنی شخصی که چنین تفسیری را نه با دنبال کردن روالهای تفسیری اکتسابی بلکه با ریشخند کردن آنها پدید آورده باشد. هر

تفسیری به دلیل غفلت از شیوه‌های عملی انتقادی مرسوم لزوماً «فاقد صلاحیت» نیست: بسیاری تفسیرها به مفهومی دیگر، یعنی به این مفهوم که بیش از حد به این قبیل قراردادها وفادار بوده‌اند فاقد صلاحیتند. هنگامی که به بررسی حوزهٔ تداخل تفسیر ادبی در ارزشها، باورها و مفروضاتی می پردازیم که به قلمرو ادبی محدود نمی شوند، ارزیابی «صلاحیت» دشوارتر می شود. برای منتقد ادبی شایسته نیست که ادعا کند برای بردباری در مقابل باورها آماده است اما در مقابل دستورالعمل های فنی چنین انعطافی ندارد: در این زمینه هردو مقوله در ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر قرار دارند.

به نظر می رسد برخی برهانهای ساختگرایانه بر این نظرآند که منتقد رمزهای «مناسب» را برای کشف متن مشخص می‌کند، و سپس آنها را به گونه‌ای به کار می بندد که رمزهای متن و رمزهای خواننده به تدریج در معرفتی یگانه به هم برسند. اما این دریافت از محتوای واقعی تفسیر مطمئناً ساده‌انگاری بیش از حد است. در بکار بستن یک رمز بر متن ممکن است دریابیم که متن مزبور در فرآیند تفسیر در معرض تجدیدنظر و تغییر قرار می‌گیرد؛ و اگر تفسیر را با همان رمز ادامه دهیم به این نتیجه خواهیم رسید که متن «متفاوتی» پدید می آید که به نوبهٔ خود رمز مورد استفادهٔ تفسیر را تغییر خواهد داد، و الخ. این فرآیند دیالکتیکی در اصل نامحدود است؛ و اگر چنین باشد هرگونه فرضی مبنی بر آن که به محض مشخص کردن رمزهای مناسب متن، کار ما به پایان رسیده است منتفی خواهد بود. متون ادبی همان‌طور که «تثبیت کنندهٔ رمز»[۱۰۸]آند، «سازندهٔ رمز»[۱۰۹] و «فرا رونده از رمز»[۱۱۰] نیز هستند. این متون می توانند راههای جدیدی از تفسیر را به ما بیاموزند، نه آن که صرفاً تقویت کنندهٔ شیوه‌هایی باشند که به آن مجهزیم. خوانندهٔ «ایده‌آل» یا «صاحب صلاحیت» مفهومی ایستاست؛ مفهومی که مایل به از میان بردن این حقیقت است که همهٔ داوریهای مربوط به «صلاحیت» به لحاظ فرهنگی و ایدئولوژیکی نسبی آند، و هر تفسیری متضمن بسیج مفروضاتی فوق ادبی

108) code-confirming 109) code-productive 110) code-transgressive

است که برای سنجش آن «صلاحیت»، مدلی فاقد کفایت و عبث است.

به هرحال حتی در سطح فنی نیز مفهوم صلاحیت محدود است. خوانندهٔ صاحب صلاحیت کسی است که بتواند قوانین معینی را بر متن اعمال کند؛ اما قوانین مربوط به اِعمالِ قوانین کدامند؟ به نظر می رسد که قانون مانند انگشت اشاره راهی را که باید رفت به ما نشان می دهد؛ امّا انگشت شما به تفسیر معینی اشاره می‌کند که من از کاری که شما می‌کنید عرضه می دارم، اشاره‌ای که مرا به سوی شیء نشان داده شده رهنمون می سازد و نه به سوی بازوی شما. امّا اشاره کردن فعالیتی «آشکار» نیست، همچنان که کاربردهای قوانین نیز بر پیشانی آنها نوشته نشده است. اصولاً اگر قوانین شیوهٔ کاربرد خود را به طور قطع تعیین می‌کردند دیگر «قانون» نبودند. پیروی از قانون، خود متضمن تفسیر خلاّق است، و غالباً به هیچ‌وجه به آسانی نمی توان گفت من قانونی را به همان ترتیب به کار می برم که شما به کار می برید، یا حتی ما هردو یک قانون را به کار می‌گیریم. شیوهٔ به کار بستن یک قانون صرفاً مسئله‌ای تکنیکی نیست: این شیوه به تفسیرهای گسترده‌تری از واقعیت و تعهدات و تمایلا تی وابسته است که قابل تقلیل به سازگاری با یک قانون نیست. ممکن است قانون عبارت از دنبال کردن توازی در شعر باشد، امّا چه چیز را می توان توازی به حساب آورد؟ اگر شما با آنچه که از نظر من توازی است موافق نباشید، هیچ قانونی را نشکسته‌اید. من تنها می توانم با توسل به مرجعیت نهاد ادبی بحث را به انجام برسانم و بگویم: «منظور ما از توازی این است.» اگر شما بپرسید اصلاً چرا باید از این قانون تبعیت کنیم، من فقط می توانم بار دیگر به مرجعیت نهاد ادبی متوسل شوم و بگویم: «این کاری است که ما انجام می دهیم.» و شما همواره می توانیددر مقابل بگوئید: «خب، کار دیگری بکنید.» متوسل شدن به قوانینی که صلاحیت را تعریف می‌کنند و یا استناد به خود متن مرا مجاز نمی دارد که در مقابل این نظر بایستم: شخص می تواند با یک متن هزاران برخورد داشته باشد. این همه بدان معنا نیست که شما «هرج و مرج‌طلبانه» عمل کرده‌اید: «هرج و مرج طلب» در مفهوم غیر

دقیق و عامیانهٔ آن به کسی اطلاق نمی‌شود که قوانین را می‌شکند، بلکه کسی است که شکستن قوانین را لازم می‌داند، کسی که قوانین را به مثابه یک قانون می‌شکند. شما به سادگی عملکرد نهادادبی را به چالش می‌کشید، و گرچه من می‌توانم به دلایل گوناگون از موضع گیری اجتناب کنم، به طور قطع نمی‌توانم این کار را با استناد به «صلاحیت» که دقیقاً مورد سئوال است انجام دهم. ساختگرایی عمل موجود را بررسی می‌کند و به آن استناد می‌جوید، امّا در مقابل کسانی که می‌گویند «کاردیگری بکنید» چه پاسخی دارد؟

٤

مابعد ساختگرائی

همان‌طور که خوانندگان به خاطر دارند، سوسور مسئلهٔ معنی در زبان را صرفاً ناشی از تفاوت می‌داند. «سنگ»[1] به این دلیل «سنگ» است که «سند» یا «جنگ» نیست. اما این فرآیند تفاوت را تا کجا می‌توان ادامه داد؟ «سنگ» به این دلیل که «سَنج» یا «لنگ» هم نیست «سنگ» است، و لنگ، لنگ است زیرا «لنف» یا «منگ» نیست. این روند تفاوتها را کجا باید متوقف کرد؟ چنین می‌نماید که این فرآیند را در زبان می‌توان الی غیرالنهایه ادامه داد، اما اگر چنین باشد تکلیف اندیشهٔ سوسور مبنی بر این که زبان نظامی بسته و پایدار است چه خواهد شد. اگر هر نشانه‌ای همان چیزی است که هست به این دلیل که نشانهٔ دیگری نیست، چنین به نظر می‌رسد که هر نشانه‌ای از رشتهٔ بی‌پایانی از تفاوتهای بالقوه ساخته شده است. بنابراین، تعریف نشانه بسیار بیش از آنچه تصور می‌رود به شعبده‌بازی نیاز دارد. لانگ (=زبان) در قاموس سوسور مبین ساخت معنائی **محدود شده**‌ای است، اما حدود این محدودیت را شما **در کجای** زبان تعیین می‌کنید؟

یک شیوهٔ دیگر برای توضیح دیدگاه سوسور دربارهٔ ماهیت افتراقی معنا این است که بگوئیم معنا همواره حاصل تفکیک یا «تجزیهٔ» نشانه‌هاست. «قایق» به مثابه یک دال، مفهوم یا مدلول «قایق» را به ما می‌دهد زیرا خود را

۱) برای بهتر نشان دادن تقابلهای معنایی به جای واژهٔ cat (گربه) که در متن انگلیسی آمده است در متن فارسی از واژهٔ «سنگ» استفاده شد.

از مدلول «شایق» جدا می سازد. می توان گفت مدلول، حاصل تفاوت بین دو دال است. امّا این مدلول، حاصل تفاوت بین دال های متعدد دیگری از قبیل «لایق»، «قایم»، «قایل» و نظایر آن نیز هست. این موضوع، دیدگاه سوسور دربارهٔ نشانه را به مثابه وحدت متقارن و شسته رُفته‌ای که بین یک دال و یک مدلول برقرار است به چالش می‌کشد. زیرا مدلول «قایق» به واقع حاصل کنش متقابل و بغرنجی از دال هاست که پایان مشخصی ندارد. معنی بیش از آن که مفهومی کاملاً پیوسته به دالی مشخص باشد، نتیجهٔ چرخه و بازی بالقوه بی‌پایانی از دال هاست. دال، آینه‌ای نیست که ما را مستقیماً به مدلول رهنمون سازد. یعنی در زبان میان سطح دال ها و سطح مدلول ها رابطه‌ای هماهنگ و یک به یک وجود ندارد. اگر بخواهید معنی (یا مدلول) یک دال را بدانید می توانید به فرهنگ لغت مراجعه کنید، اما آنچه خواهید یافت بازهم دال های دیگری خواهند بود که می توانید دوباره به دنبال مدلول های آنها بگردید و به همین ترتیب ماجرا ادامه می یابد. فرآیندی که از آن گفتگو می‌کنیم نه تنها به لحاظ نظری بی‌پایان است بلکه متضمن نوعی دور نیز هست. یعنی، دال ها مدام به مدلول ها تبدیل می شوند و به عکس، و شما هرگز به آن مدلول نهایی که دیگر خود دال نباشد نخواهید رسید. اگر ساختگرائی، نشانه را از مصداق جدا کرد، این نوع از اندیشه ــ که غالباً مابعد ساختگرائی نامیده می شود ــ گامی به پیش برمیدارد و دال را از مدلول جدا می سازد.

بیان دیگر آنچه هم اکنون گفته شد این است که معنا به گونه‌ای بلافصل در یک نشانه حضور ندارد. از آن جا که معنای هر نشانه‌ای مسأله‌ای است مربوط به آنچه نشانه آن نیست، ناگزیر معنای نشانه همواره به تعبیری خارج از آن نشانه است. به عبارت دیگر، معنا در تمام طول زنجیرهٔ دال ها پراکنده شده است. نه می توان جای آن را به روشنی مشخص کرد و نه در یک نشانهٔ منفرد به طور کامل حضور دارد، بلکه نوعی جنبش دائم و توأمان حضور و غیاب است. خواندن یک متن، بیشتر شبیه به این فرآیند جنبش مداوم است تا شمردن دانه های تسبیح. مفهوم دیگری نیز وجود دارد که به موجب آن نمی توان

در زمینهٔ زبان زیاده ناخن خشک بود؛ این مفهوم از این واقعیت نشأت می‌گیرد که زبان فرآیندی زمانمند است. هنگامی که یک جمله را می خوانیم، معنی آن همواره به نوعی معلق است؛ چیزی است که به تعویق افتاده یا در حال آمدن است. هر دال ما را به دالی دیگر رهنمون می شود و آن دال به دالی دیگر؛ و در این جریان، معانی اوّلیه در پرتو معانی بعدی تغییر می یابند؛ و هرچند ممکن است جمله به پایان برسد اما فرآیند زبان همچنان ناتمام باقی می ماند. همیشه هنگامی که این فرآیند به پایان برسد معنای بیشتری پدید خواهد آمد. ما مفهوم جمله را صرفاً به گونه‌ای مکانیکی و با پشت هم قرار دادن کلمات درنمی یابیم، زیرا اصولاً لازمهٔ آن که کلمات معنای منسجمی پدید آورند این است که هریک از آنها دربردارندهٔ اثر کلمات پیشین باشد و راه را برای اثرگذاری کلماتی که از آن پس می آیند نیز باز بگذارد. در زنجیرهٔ معنائی، هر نشانه‌ای تا اندازه‌ای در سایه یا تحت تأثیر نشانه های دیگر است و بدین ترتیب رشتهٔ پیچیده‌ای پدید می آورد که پایان‌ناپذیر است، و در این مقیاس هیچ نشانه‌ای را نمی توان «ناب» یا دارای «معنای کامل» به شمار آورد. همزمان با وقوع این فرآیند می توان، حتی اگر به طور ناآگاهانه هم باشد، در هر نشانه‌ای ردِ پای کلمات دیگری را یافت که نشانهٔ مزبور [آنها را روی محور جانشینی] کنار گذاشته است تا خود بتواند به صورت خودش باقی بماند. «سنگ» فقط به این دلیل سنگ است که خود را از «سند» و «جنگ» متمایز می سازد، امّا از آن جا که آن نشانه های ممکنِ دیگر نیز، که کنار گذاشته شده‌اند، عملاً در هویت بخشیدن به آن دخیلند، به نوعی در درون این نشانهٔ حاضر حضور دارند.

بنابراین می توان گفت معنی هیچگاه با خود یگانه نیست. معنی نتیجهٔ فرآیندی از تجزیه یا تفکیک نشانه هائی است که فقط به این دلیل خود هستند که نشانهٔ دیگری نیستند. همچنین معنی مفهومی است معلق و به تعویق افتاده که در حال آمدن است. معنی در یک مفهوم دیگر هم هیچگاه با خود یگانه نیست و آن این که نشانه ها باید همواره قابل تکرار یا بازسازی باشند.

نباید «نشانه» را علامتی بدانیم که فقط یکبار رخداده است. پس این واقعیت که نشانه قابل بازسازی است بخشی از هویت آن به شمار می‌آید. اما همین موضوع، عامل تجزیهٔ هویت آن نیز به شمار می‌رود، زیرا همواره می‌توان در بافتی دیگر آن را به گونه‌ای بازسازی کرد که معنی آن تغییر کند. دشوار است بدانیم که یک نشانه «در اصل» به چه معنی است و یا متن «اصلی» آن چه بوده است: ما صرفاً در موقعیتهای مختلف با آن مواجه می‌شویم، و گرچه برای آن که نشانه‌ای مشخص باشد باید در این شرایط مختلف از میزان معینی ثبات برخوردار باشد، به دلیل تفاوت بافت هیچگاه همان چیزی که بوده است نیست و به یگانگی کامل با خود نمی‌رسد. لفظ «کت»[۲] می‌تواند به مفهوم یک موجود چهار دست و پای پشمالو، آدمی کینه‌توز، شلاقی گره‌دار، یک آمریکائی، تیرکی افقی برای بر پا داشتن لنگر کشتی، نوعی سه پایه، نوعی عصای کوچک شمعی و نظایر آن باشد.[۳] اما حتی زمانی هم که فقط به معنی حیوانی چهار دست و پا و پشمالوست معنی آن در بافتهای مختلف کاملاً یکسان نیست؛ مدلول در نتیجهٔ درافتادن به دام زنجیرهٔ متنوعی از دال‌ها تغییر خواهد کرد.

پیامد همهٔ آنچه گفته شد این است که زبان بسیار ناپایدارتر از آن است که ساختگرایان کلاسیک توصیف کرده‌اند. چنین می‌نماید که زبان امروزه دیگر ساختاری کاملاً تعریف شده و مشخص و متشکل از واحدهای متقارن دال و مدلول نیست، بلکه بیشتر شبکهٔ گسترده و نامحدودی است که عناصر آن دائماً درحال تبادل و گردش‌اند، هیچیک از عناصر را نمی‌توان به طور مطلق تعریف کرد و هر چیزی در چنگال و تحت تأثیر چیزهای دیگر است. اگر چنین باشد ضربه‌ای جدّی بر پیکر برخی نظریات سنتی معنا وارد خواهد آمد. از دیدگاه این قبیل نظریه‌ها، نقش نشانه‌ها منعکس کردن تجارب درونی یا اشیاء دنیای واقعی بود، تا از رهگذر آن اندیشه‌ها و احساسهای شخصی را «ظاهر سازد» یا

2) cat

۳) معانی مختلف واژهٔ cat در زبان انگلیسی. م

چگونگی واقعیت را توصیف نماید. قبلاً در بحث از ساختگرائی برخی مسائل مربوط به این اندیشهٔ «نموداری»[۴] را دیده‌ایم، اما اکنون مشکلات باز هم بیشتری پدید می‌آید. زیرا در نظریه‌ای که هم‌اکنون پیش کشیدم، در نشانه‌ها هیچ چیز به طور کامل حضور ندارد. اعتقاد به این که می‌توانم در گفتار یا نوشتار در نزد دیگری حضوری کامل داشته باشم توهمی بیش نیست، زیرا نقش استفاده از نشانه‌ها متضمن آن است که معانی مورد نظر من تا اندازه‌ای پراکنده و تقسیم شده باشد و به هیچ روی کاملاً با خود یگانه نباشد. نه تنها معانی مورد نظر من بلکه در حقیقت خود من هم در چنین وضعیتی گرفتارم، زیرا زبان صرفاً ابزاری قراردادی نیست که من آن را به کار می‌گیرم، بلکه چیزی است که من از آن ساخته شده‌ام، و تمامی این فکر که من موجودی پایدار و یگانه‌ام نیز می‌تواند غیرواقعی باشد. من نه تنها نمی‌توانم نزد دیگری حضوری کامل داشته باشم بلکه حضورم دربرابر خویشتن نیز کامل نیست. برای جستجو در ذهن یا جان خویش نیز به استفاده از نشانه‌ها احتیاج دارم و این به معنای آن است که هرگز نمی‌توانم با خود «وحدتی کامل» داشته باشم. این همه بدان معنی نیست که من می‌توانم معنا، قصد و یا تجربه‌ای ناب و بی‌عیب و نقص داشته باشم که بر اثر قرار گرفتن در معرض زبان تحریف یا تجزیه شده باشد، چون زبان همان هوایی است که تنفس می‌کنیم و من به هیچ‌روی نمی‌توانم معنا یا تجربه‌ای ناب و بی‌عیب و نقص داشته باشم.

یکی از عواملی که این گمان را در من پدید می‌آورد که چنین امر محالی میسر است، گوش دادن به صدای خود به هنگام صحبت کردن است، و نه نوشتن اندیشه‌های خود بر صفحهٔ کاغذ. زیرا به نظرم می‌رسد که انطباق من بر وجود خویش به هنگام صحبت کردن، با آنچه در نوشتن اتفاق می‌افتد کاملاً فرق دارد. چنین می‌نماید که کلماتی که ادا می‌کنم بلافاصله در آگاهی من حضور دارند و صدای من محیط ذاتی و خود به خودی آنهاست. در عوض، در

4) representational

نوشتن همواره این خطر وجود دارد که معانی از نظارت ارادهٔ من خارج شوند. اندیشه‌های خود را به محیط غیرشخصی چاپ می‌سپارم و از آن جا که متنِ چاپ شده موجودیتی مادی و بادوام دارد و همواره قابل چرخیدن و بازسازی و نقل قول است و به شیوه‌هائی مورد استفاده قرار می‌گیرد که قابل پیش‌بینی یا قصد شده نیست، به نظر می‌رسد، نوشتار مرا از خودم می‌رباید. نوشتار، شیوهٔ دست دومی از ارتباط و رونوشتی پریده رنگ و مکانیکی از گفتار است و لذا همیشه به یکباره از آگاهی من می‌گریزد. به همین دلیل است که سنت فلسفی غرب یکسره، از افلاطون تا لوی اشتراوس، نوشتار را به مثابه بیانی بیروح و از خود بیگانه تقبیح کرده و به تحسین صدای زنده پرداخته است. در پشت این تعصب، دیدگاه خاصی از «انسان» نهفته است. انسان قادر است بی اختیار معانی خویش را ابداع کند و توضیح دهد، در تملک کامل خویشتن باشد و زبان را به مثابه محیط انتقال هستی درونی خویش در اختیار بگیرد. آنچه از دید این نظریه پوشیده می‌ماند این است که «صدای زنده» نیز در واقع به اندازهٔ متن چاپ شده مادی است؛ و از آن جا که نشانه‌های گفتاری نیز مانند نشانه‌های نوشتاری صرفاً با فرایندی از تفاوت و تجزیه کار می‌کنند، گفتار همان‌قدر می‌تواند شکلی از نوشتار باشد که نوشتار صورت دست دومی از گفتار قلمداد می‌شود.

فلسفهٔ غرب درست همان‌طور که «آوامحور»[5] بوده و با تعصبی عمیق نسبت به نوشته بر «صدای زنده» تأکید ورزیده است، در مفهومی گسترده‌تر «معنا محور»[6] و قائل به نوعی «کلام» نهائی، حضور، جوهر، حقیقت یا واقعیت بوده است که به مثابه مبنای تمامی اندیشه و زبان و تجربهٔ ما عمل می‌کند. رسیدن به نشانه‌ای که به همهٔ نشانه‌های دیگر معنا ببخشد (دال متعالی) و معنی قائم به ذات و بی‌چون و چرائی که همهٔ نشانه‌های ما به آن دلالت داشته باشند (مدلول متعالی) همواره یک آرزو بوده است. خداوند، اندیشه، روح جهان، خود، گوهر، ماده و نظایر آن از جمله نامزدهای متعدد این

5) phonocentric 6) logocentric

نقش در اعصار مختلف بوده‌اند. از آن جا هریک از این مفاهیم امیدی برای پی ریزی کل نظام اندیشه و زبان ماست، خود باید فراتر از این نظام و برکنار از شائبه‌بازی تفاوتهای زبانی باشد. این مفهوم نمی‌تواند در قالب زبانهائی بگنجد که خود قصد سامان بخشیدن و تثبیت آنها را دارد. باید به نوعی مقدّم بر این مباحث بوده و پیش از آنها وجود داشته باشد. باید نوعی معنا باشد که به خلاف معانی دیگر، محصول بازی تفاوتها نباشد. باید همچون معنای معانی و محور یا ستون کل نظام اندیشه چهره کند؛ نشانه‌ای که همهٔ نشانه‌های دیگر به گرد آن بچرخند و جملگی فروتنانه آن را در خود بازتابند.

یکی از پیامدهای این نظریهٔ زبانی که به اختصار شرح دادم آن است که همهٔ این قبیل معانی متعالی، افسانه‌اند، گرچه شاید افسانه‌ای ضروری باشند. هیچ مفهومی وجود ندارد که گرفتار بازی بی‌پایان دلالت و یا در معرض رسوخ و تأثیرگذاری اندیشه‌های دیگر نباشد. تنها مسئله‌ای که وجود دارد این است که ایدئولوژیهای اجتماعی از میان این بازی دال‌ها برخی معانی را در جایگاه ممتازی قرار می‌دهند و یا به صورت محوری برای معانی دیگر درمی‌آورند. به عنوان مثال در جامعهٔ خودمان می‌توان از کلمات آزادی، خانواده، دمکراسی، استقلال، اقتدار، نظم و نظایر آن نام برد. گاهی این قبیل معانی را منشاء و سرچشمهٔ سیال سایرمعانی به‌شمار می‌آورند، اما این دیدگاه شیوهٔ غریبی از اندیشیدن است، زیرا برای پدید آمدن این معانی باید نشانه‌های دیگری از قبل وجود می‌داشته‌اند. به سختی می‌توان به منشائی فکر کرد و به فراسوی آن نرفت. شاید به روزگاری دیگر این قبیل معانی را دیگر نه منشاء بلکه غایتی[7] به شمار آورند که همهٔ معانی دیگر با استواری به سوی آن پیش می‌روند یا باید به پیش روند. «غایت‌شناسی»[8]، یعنی اندیشیدن به حیات، زبان، و تاریخ برحسب جهت‌گیری آن نسبت به یک غایت یا مقصود، شیوه‌ای برای نظم بخشیدن به معانی و طبقه‌بندی آنها در سلسله مراتبی از اهمیت و ایجاد نظامی مبتنی بر زندگی در پرتو مقصودی غائی است. اما چنین نظریه‌ای از تاریخ و

7) goal 8) Teleology

زبان به مثابه نوعی تکامل خطی ساده، بغرنجی شبکه مانند نشانه‌هائی را که توصیف کردیم، یعنی پس و پیش، حضور و غیاب، و جنبشهای زبان به اطراف و به پیش در فرآیندهای عملی آن را، نادیده می‌گیرد. این شبکهٔ پیچیده و تار عنکبوتی در حقیقت همان چیزی است که نحلهٔ فکری مابعد ساختگرائی آن را با واژهٔ «متن» مشخص می سازد.

ژاک دریدا[9]، فیلسوف فرانسوی که یکی چند صفحه پیش را به تشریح دیدگاه او اختصاص دادم تمامی این قبیل نظامهای اندیشه‌ای را که بر بنیاد غیرقابل دفاع اصلی اولیٰ یا یقین مطلق استوارند و سلسله مراتب کاملی از معانی را می‌توان بر آنها بنا نهاد «متافیزیکی» می نامد. البته دریدا عقیده ندارد که ما می توانیم از انگیزهٔ پدید آوردن این قبیل اصول نخستین خلاصی یابیم، زیرا این انگیزه عمیقاً با تاریخ ما درآمیخته است و دست کم درحال حاضر نمی‌توان آن را ریشه کن کرد و یا از آن چشم پوشید. دریدا کار خود را نیز به ناچار «آلوده» به این قبیل اندیشه های متافیزیکی می داند، اگرچه می‌کوشد از آن اجتناب ورزد. امّا اگر این قبیل اصول نخستین را از نزدیک مورد مداقه قرار می دهید مشاهده خواهید کرد که همواره می‌توان آنها را «ساخت شکنی»[10] کرد. می‌توان نشان داد که آنها بیشتر محصول نظام خاصی از معنا هستند تا عاملی خارجی. اصول نخستینی از این قبیل معمولاً با آنچه که نیستند تعریف می شوند: آنها بخشی از نوعی «تقابل دوتایی»[11] هستند که مورد علاقهٔ ساختگرائی است. بنابراین، در جامعهٔ مردسالار، مرد اصل بنیادین و زن تقابل حذف شدهٔ آن است و تا زمانی که چنین تقابلی به‌طور کامل برقرار باشد کل نظام می‌تواند کارکرد مؤثری داشته باشد. «ساخت شکنی» عنوانی است برای فعالیتی انتقادی که از رهگذر آن می توان این قبیل تقابلها را تحلیل برد، یا نشان داد که آنها در فرآیند معنای بافتی تا اندازه‌ای یکدیگر را تحلیل می برند. زن، نقطهٔ مقابل یا «دیگر» مرد است: او

9) Jacques Derrida 10) Deconstruction
11) binary opposition

«نه مرد»[۱۲] یا مرد ناقص است که در قیاس با اصل نخستین مذکر، ارزشی عمدتاً منفی دارد. اما به همین ترتیب مرد نیز فقط از رهگذر دور کردن بی وقفهٔ این دیگر یا این نقطهٔ مقابل است که خود را به مثابه برنهادی درمقابل آن تعریف می‌کند، و در نتیجهٔ همین حرکت برای اثبات وجود یگانه و قائم به ذات خویش است که به هویت کامل دست می‌یابد و در همان حال این هویت را در معرض خطر قرار می دهد. زن یک «دیگر»، به مفهوم چیزی فراتر از بینش مرد نیست، بلکه دیگری است که به مثابه تصویر آنچه که او نیست با او رابطه‌ای نزدیک دارد و لذا ازجمله ضروریاتی است که او را بر آنچه هست آگاه می سازد. پس مرد به این دیگر، حتی درحالی که به او پشت پا می زند نیاز دارد و ناگزیر است به آنچه هیچش می شمارد هویتی مثبت ببخشد. نه تنها هستی خود او انگل‌وار به زن و عمل محروم‌سازی و مطیع کردن او وابسته است، بلکه یکی از دلایل لزوم این محروم‌سازی آن است که در تحلیل نهائی زن نمی‌تواند آن قدرها هم چیزی «دیگر» باشد. شاید زن نشانهٔ آن چیزی در خود مرد باشد که مرد نیاز به سرکوب و بیرون کردن آن از دایرهٔ هستی خویش و راندن آن به منطقه‌ای دوردست و امن در فراسوی محدوده‌های مشخص خود دارد. اما شاید آنچه بیرونی و بیگانه است به نوعی درونی و خودی نیز باشد، پس بر مرد لازم است باهشیاری هرچه تمامتر مراقب مرزهای مطلق این دو قلمرو باشد، زیرا نه تنها از قبل در یکدیگر تداخل کرده‌اند، بلکه همواره خطر تداخل آنها وجود دارد و کمتر از آنچه به نظر می رسد مطلق‌اند.

می توان گفت «ساخت‌شکنی» این نکته را دریافته است که تقابل‌های دوتائی که بستر دیدگاه ساختگرائی کلاسیک را تشکیل می دهد، نشاندهندهٔ نوعی شیوهٔ بررسی نمونه‌وار ایدئولوژیهاست. ایدئولوژیها گرایش به آن دارند که میان چیزهای قابل قبول و غیرقابل قبول، خط و مرزهای مطلق ترسیم کنند؛ میان خود و غیرِ خود، صدق و کذب، مفهوم و نامفهوم، خرد و بی‌خردی، مرکزی و حاشیه‌ای، سطحی و عمقی و نظایر آن. همان‌طور که گفتم این

12) non-man

اندیشهٔ متافیزیکی را نمی‌توان به آسانی کنار گذاشت: ما قادر نیستیم خود را به فراسوی این عادت دوتائی اندیشیدن، یا قلمروئی ماوراء متافیزیکی[۱۳] پرتاب کنیم. اما با عمل کردن به شیوه‌ای معین روی متن‌ها، اعم از «ادبی» یا «فلسفی» می‌توانیم نخستین گامهای رهائی از چنگ این تقابلها را برداریم و نشان دهیم که چگونه وجهی از برنهاد به گونه‌ای نهفته در ذاتی دیگر حضور دارد. ساختگرائی اگر موفق می‌شد متنی را به قالب تقابلهای دوتائی بریزد (بالا/پائین، روشن/تاریک، طبیعت/فرهنگ و نظایر آن) و منطق این کار را عرضه دارد عموماً از حاصل کار خود راضی بود. ساخت‌شکنی بر آن است که نشان دهد چگونه این قبیل تقابلها گاهی ناگزیر می‌شوند برای حفظ جایگاه خویش خود را معکوس یا واژگون سازند، یا نیازمند آن می‌شوند که برخی جزئیات کوچک را که می‌تواند بازگردد و آنها را به ستوه آورد به حاشیهٔ متن برانند. عادت بارز خود دریدا در بررسی یک متن آن است که برخی قطعات ظاهراً حاشیه‌ای اثر، مانند یک پانویس یا واژه یا تصویری کم اهمیت که تکرار می‌شود و یا کنایه‌ای اتفاقی را در دست بگیرد و روی آن چنان جدی کار کند که اعتبار تقابلهای حاکم بر متن به طور کلی در معرض تهدید قرار بگیرد. می‌توان گفت تاکتیک نقد ساخت‌شکن آن است که نشان دهد چگونه متن‌ها نظامهای منطقی حاکم بر خود را نقض می‌کنند. ساخت‌شکنی، این کار را با بذل توجه جدی به نکات شاخص و تناقضها یا بن‌بستهای معنائی انجام می‌دهد؛ جائی که متن‌ها به زحمت می‌افتند، مقاومت خود را از دست می‌دهند و خود را در معرض تناقض قرار می‌دهند.

آنچه گفته شد صرفاً مشاهده‌ای تجربی دربارهٔ انواع معینی از نوشتار نیست بلکه بیان قضیه‌ای جهانشمول دربارهٔ ماهیت نوشتار است. زیرا اگر نظریهٔ دلالتی که سرآغاز این فصل بود اصولاً معتبر باشد، در خود نوشتار چیزی وجود دارد که در نهایت از همهٔ نظامها و منطقها طفره خواهد زد. نوعی سوسو زدن، سیلان، و پخش پیوستهٔ معنا وجود دارد ــ دریدا آن را «انتشار»[۱۴] می‌نامد ــ

13) ultra-metaphysical 14) dissemination

که به آسانی در مقوله‌های ساختار متن، یا برخوردِ انتقادیِ مرسوم با آن نمی‌گنجد. نوشتار، مانند هر فرآیند زبانی دیگر مبتنی بر تفاوتهاست؛ اما تفاوت، خود یک مفهوم نیست، چیزی نیست که بتوان دربارهٔ آن اندیشید. متن ممکن است چیزی از ماهیت معنا و دلالت را به ما «نشان» دهد که قادر به تدوین آن به مثابه یک قضیه نباشد. از نظر دریدا این معنای فوق دقیق و اضافی نشان می دهد که زبان به تمامی، همواره در معرض خطر گذشتن و دور شدن از مفهومی است که می‌کوشد در خود جای دهد. درسخن «ادبی» این مسئله به بارزترین وجه خود دیده می شود، امّا در مورد سایر اشکال نوشتار نیز مصداق دارد؛ ساخت‌شکنی، تقابل میان ادبی/غیرادبی را به مثابه تمایزی مطلق نفی می‌کند. پس ظهور نوشتار، پندار ساخت را به چالش می‌کشد: زیرا یک ساختار همواره وجود یک مرکز، یک اصل ثابت، سلسله مراتبی از معانی و مبنائی استوار را فرض شده می‌گیرد، و تفاوت و تعویق بی‌پایان نوشتار، درست همین تصورات را مورد سئوال قرار می دهد. به عبارت دیگر، ما از عرصهٔ ساختگرائی به حیطهٔ مابعد ساختگرایی حرکت کرده‌ایم، سبکی از اندیشه که عملیات ساخت‌شکن دریدا، کار مورخ فرانسوی میشل فوکو[۱۵]، آثار روانکاو فرانسوی ژاک لاکان[۱۶]، و نوشته‌های فیلسوف و منتقد طرفدار مکتب اصالت زن، ژولیا کریستوا[۱۷] را شامل می‌شود. من تاکنون در این کتاب آشکارا از کار فوکو صحبت نکرده‌ام، اما به دلیل تأثیر فراگیرش در این حوزه، بدون پرداختن به او قادر به نتیجه گیری نخواهم بود.

یکی از راههای ترسیم این تحول آن است که نگاهی گذرا بر کار منتقد فرانسوی رولان بارت بیندازیم. بارت در آثار اوّلیه‌اش از قبیل «اساطیرشناسی»[۱۸] (۱۹۵۷)، «دربارهٔ راسین»[۱۹] (۱۹۶۳)، «مبانی نشانه‌شناسی»[۲۰]، (۱۹۶٤) و «نظام مد»[۲۱] یک ساختگرای کامل عیار است که نظامهای دلالی مد، استریپ تیز، تراژدی راسینی و استیک و چیپس را با

15) Michel Foucault 16) Jacques Lacan 17) Julia Kristeva 18) Mythologies
19) On Racine 20) Elements of Semiology 21) Systeme de la Mode

کوششی وقفه‌ناپذیر تحلیل می‌کند. وی درسال ۱۹۶۶ ضمن مقالهٔ مهمی به نام «مقدمه‌ای بر تحلیل ساختاری قصه» به شیوه‌ای یاکوبسونی- لوی اشتراوسی، ساختار قصه را به واحدها، نقشها و شاخصهای متمایز تقسیم می‌کند (شاخصهای روانشناسی شخصیت، «فضا» و نظایر آن). گرچه این واحدها در خود قصه به توالی در پی یکدیگر می‌آیند، وظیفهٔ منتقد قرار دادن آنها در نوعی چارچوب تبیینی بی‌زمان است. به هر تقدیر، ساختگرائی بارت حتی در این نکتهٔ نسبتاً اولیه با نظریه‌های دیگر درآمیخته است ــ اشاراتی از پدیدارشناسی درکتاب «میشل دربارهٔ خود می‌گوید»[۲۲] (۱۹۵٤)، از روانکاوی در اثر دربارهٔ راسین ــ و مهمتر از همه کیفیت سبک ادبی خاص خود او برخوردار است. سبک نثر ظریف، بازیگوش و نوواژگانی بارت نوعی «فزونی» نوشتار را بر کندوکاو سختگیرانهٔ ساختگرائی نشان می‌دهد. نوشتار، عرصه‌ای آزاد است که او می‌تواند در آن تا اندازه رها از جبر معنا، بازی کند. اثر او تحت عنوان «ساد، فوریه، لویولا»[۲۳] (۱۹۷۱) آمیزهٔ جالبی از ساختگرائی اوّلیه و نمایشنامه‌های عاشقانهٔ بعدی است، و در آثار ساد تحریف منظم و بی‌وقفهٔ مواضع عاشقانه را ملاحظه می‌کند.

زبان، بویژه بینش سوسوری که نشانه را همواره مقوله‌ای تاریخی و قراردادی فرهنگی می‌داند، مضمون سراسر آثار بارت را تشکیل می‌دهد. از نظر بارت، نشانهٔ «سالم»، نشانه‌ای است که توجه را به دلبخواهی بودن خود معطوف دارد ــ نشانه‌ای که سعی نکند به دروغ خود را «طبیعی» جا بزند، بلکه در همان لحظه که یک معنی را منتقل می‌سازد، به نوعی شأن نسبی و تصنعی خود را نیز انتقال دهد. در کارهای اوّلیهٔ او در پشت این باور انگیزه‌ای سیاسی قرار دارد: نشانه‌هائی که خود را طبیعی جا می‌زنند، خود را به مثابه تنها شیوهٔ قابل درک نگرش به جهان عرضه می‌دارند و به این دلیل اقتدارگرا و ایدئولوژیکی‌اند. یکی از نقشهای ایدئولوژی، «طبیعی کردن» واقعیت اجتماعی است، تبدیل آن به مقوله‌ای معصوم و غیرقابل تغییر به اندازهٔ خود

22) Michelet Par Lui-même 23) Sade, Fourier, Loyola

طبیعت. ایدئولوژی در پی آن است که فرهنگ را به طبیعت تبدیل کند، و نشانهٔ طبیعی یکی از سلاحهای آن است. سلام دادن به پرچم، یا پذیرش این مطلب که دمکراسی غربی نمایشگر معنای حقیقی واژهٔ «آزادی» است، به بارزترین واکنشهای خودانگیخته در جهان تبدیل می شود. ایدئولوژی در این مفهوم، نوعی اسطورهٔ معاصر است، قلمروی که هرگونه ابهام و شقوق ممکن دیگر را از خود دور کرده است.

از دیدگاه بارت نوعی ایدئولوژی ادبی وجود دارد که بر این «بینش طبیعی» منطبق است و واقعگرائی نامیده می شود. ادبیات واقعگرا می‌کوشد ماهیت زبان را که به لحاظ اجتماعی نسبی و ساخته شده است پنهان کند. واقعگرائی در خدمت تحکیم این تعصب قرار دارد که نوعی زبان «هنجار» وجود دارد که به نوعی طبیعی است. این زبانِ طبیعی، واقعیت را «بدان گونه که هست» بر ما عرضه می‌کند. واقعگرائی به خلاف رمانتیسم و یا رمزگرائی واقعیت را به اشکال ذهنی تحریف نمی‌کند، بلکه جهان را به همان ترتیبی به ما نشان می دهد که خود خداوند بر آن معرفت دارد. نشانه واقعیت قابل تغییری نیست که قوانین قابل تغییر یک نظام نشانه ای خاص، تعیین کنندهٔ آن باشد، بلکه بیشتر پنجره‌ای شفاف و گشوده بر عین و یا ذهن است. واقعگرائی فی نفسه خنثیٰ و بیرنگ است: تنها وظیفه‌اش نمایاندن چیزی دیگر است، حمل معنائی که کاملاً مستقل از خود او درک شده است و در آنچه منتقل می سازد در کمترین حد ممکن مداخله می‌کند. در ایدئولوژی واقعگرائی یا نموداری، تصور بر این است که پیوند واژه‌ها با اندیشه یا اشیاء مربوط به آنها به شیوه‌ای اساساً درست و بی‌چون و چرا صورت می‌گیرد: واژه به تنها شیوهٔ مناسب نگریستن به این شیء یا بیان این اندیشه تبدیل می شود.

پس، از دیدگاه بارت، نشانهٔ واقعگرا یا نموداری اساساً ناسالم است. این نشانه به منظور تقویت این پندار که ما واقعیت را بدون هرگونه مداخله‌ای درک می‌کنیم، جایگاه خود را به عنوان یک نشانه کنار می‌گذارد. نشانه به عنوان «بازتاب»، «بیان» یا «نمودار»، خصلت زایائی زبان را نفی می‌کند. چنین

دیدگاهی این واقعیت را نادیده می‌گیرد که ما فقط به این دلیل «دنیائی» داریم که از زبانی برای مشخص کردن آن برخورداریم، و آنچه ما «واقعی» تلقی می‌کنیم در قید ساختارهای قابل تغییری از دلالت قرار دارد که در آن زندگی می‌کنیم. نشانهٔ «دوتائی» بارت ــ نشانه‌ای که در عین منعکس کردن یک معنا به موجودیت مادی خود نیز اشارت دارد ــ نوادهٔ زبان «آشنائی زدودهٔ» فرمالیست‌ها و ساختگرایان چک، و واژهٔ «شاعرانهٔ» یاکوبسونی است که هستی زبانی ملموس خود را به نمایش می‌گذارد. من از «نواده» صحبت می‌کنم و نه از «فرزند»، زیرا زادهٔ مستقیم‌تر فرمالیست‌ها هنرمندان سوسیالیست جمهوری وایمار آلمان بودند ــ ازجمله برتولت برشت ــ که این قبیل «تأثیرات آشنائی زداینده» را در خدمت مقاصد سیاسی گرفتند. تمهیدات آشنائی زدایندهٔ شکلوفسکی و یاکوبسون، در دستان این گروه به چیزی بیش از نقشهای لفظی تبدیل شد: آنها به ابزاری شاعرانه، سینمائی و تئاتری در خدمت «طبیعت‌زدائی» و «آشنائی زدائی» جامعهٔ سیاسی تبدیل شدند، و نشان دادند که چگونه آنچه همگان آن را «بدیهی» قلمداد می‌کنند در عمل تا چه حد عمیقاً قابل تردید است. این هنرمندان همچنین وارثان فوتوریست‌های بلشویک و سایر پیشاهنگان روسی، مایاکوفسکی، «جبههٔ چپ در هنر» و طرفداران انقلاب فرهنگی در شوروی دههٔ ۱۹۲۰ بودند. بارت در «مقالات انتقادی»[۲۴] (۱۹٦٤) مقالهٔ شورانگیزی دربارهٔ تئاتر برشت نوشته، و یکی از نخستین پشتیبانان این تئاتر در فرانسه بوده است.

بارت به عنوان یک ساختگرای پیشین هنوز هم به امکان وجود نوعی «علم» ادبیات اعتقاد دارد، گرچه چنین علمی همان‌طور که او خاطرنشان می‌سازد صرفاً می‌تواند علم «صورتها» باشد نه محتوا. یک چنین نقد علمی باید شناخت مادهٔ مورد مطالعهٔ خود را «بدانگونه که بوده است» هدف قرار دهد؛ امّا آیا این موضوع با خصومت بارت نسبت به نشانهٔ خنثی در تقابل قرار نمی‌گیرد؟ از آن گذشته، انتقاد نیز باید به منظور تحلیل متن ادبی از زبان

24) critical Essays

استفاده کند، و دلیلی وجود ندارد که معتقد باشیم این زبان از باریک بینی که بارت پیرامون سخن نموداری به طور کلی به عمل آورده است مبرا باشد. رابطهٔ میان سخن نقد و سخن نقد ادبی چگونه است؟ از دیدگاه ساختگرایان، نقد نوعی «فرا زبان» است ــ زبانی دربارهٔ زبانی دیگرــ که برفراز موضوع مورد مطالعهٔ خود در نقطه‌ای قرار می‌گیرد که می تواند بر کنار از هرگونه جانبداری به بررسی دقیق آن بپردازد. امّا همان‌طور که بارت در کتاب نظام مد خاطرنشان می سازد در نهایت هیچ گونه فرا زبانی نمی تواند وجود داشته باشد: همواره انتقادی دیگر می تواند نقد شما را موضوع مورد مطالعه در نظر بگیرد و این سیر قهقهرائی الی غیرالنهایه ادامه یابد. بارت در کتاب مقالات انتقادی، نقد را «پوشانندهٔ هرچه کاملتر متن به کمک زبان خودش» می داند؛ در «انتقاد و واقعیت»[۲۵] (۱۹٦٦)، سخن انتقادی را «زبان دومی» به شمار می آورد که «برفراز زبان اوّلیهٔ اثر شناور است.» همین مقاله با مشخص کردن زبان ادبی با عباراتی که امروزه به عنوان مابعد-ساختگرائی شناخته می شود آغاز می‌گردد: زبانی «بدون انتها»، چیزی شبیه به نوعی «ابهام محض» که «معنائی تهی» آن را نگهداری می‌کند. اگر چنین باشد، در این که روشهای ساختگرائی کلاسیک اصولاً بتواند به آن بپردازد جای تردید وجود دارد.

بررسی حیرت انگیز بارت از داستان «سارازین»[۲۶] بالزاک (S/Z ۱۹۷۰) در واقع برای داستان مزبور «کار ترمز» را می‌کند. در این‌جا دیگر اثر ادبی موضوعی پایدار یا ساختاری نامحدود نیست، و زبان منتقد کلیهٔ پیرایه‌های عینیت علمی را به کناری نهاده است. فریبنده‌ترین متن ها برای انتقاد آنهایی نیستند که قابل **خواندن** باشند، بلکه آنهایی هستند که «قابل نوشتن» اند ــ متنهائی که منتقد را به کندوکاو اثر و بردن آن به عرصه های متفاوتی از سخن ترغیب کند، و بازی معنائی نیمه دلبخواهی او را بر ضد خود اثر به وجود آورد. خواننده یا منتقد از نقش مصرف‌کننده به هیأت تولید کننده درمی آید. مطلقاً چنین نیست که گوئی در تفسیر، حادثه‌ای روی می دهد، زیرا بارت به دقت

25) Critique et Vérieté 26) Sarrasine

خاطرنشان می سازد که اثر را به هیچ وجه نمی توان چیزی معنادار به حساب آورد؛ اکنون ادبیات بیشتر فضای آزادی است که نقد می تواند در آن به بازی بپردازد نه چیزی که نقد باید خود را با آن سازگار نماید. متن «قابل نوشتن»، و معمولاً یک متن نوگرا، نه معنای تعیین شده‌ای دارد نه مدلول های ثابتی، بلکه متکثر و منتشر است، رشته یا کهکشان بی پایانی از مدلول هاست، بافتهٔ یکدستی است از قالبها و اجزاء آنها که منتقد می تواند در میان آن از بیراههٔ خود عبور کند. نه آغازی در کار است و نه پایانی، نه توالی ای که نتوان آن را نقض کرد، نه سلسله مراتبی از «سطوح» متنی که به شما بگوید چه چیزی مهمتر یا کم اهمیت‌تر است. همهٔ متنهای ادبی از متون دیگر بافته شده‌اند، نه به مفهوم مرسوم آن که نشانه هائی از «تأثیر» متون پیشین را داشته باشند، بلکه در این مفهوم ریشه‌ای‌تر که هر واژه، عبارت یا قطعه‌ای، بازآفرینی نوشته های دیگری است که مقدم یا محاط بر هر اثر منفرد است. چیزی به نام «اصالت» ادبی یا «نخستین» اثر ادبی وجود ندارد: کلیهٔ آثار ادبی «میان متنی»[۲۷] اند. بنابراین یک قطعه نوشتار مشخص، فاقد مرزهای به روشنی تعریف شده است. چنین نوشته‌ای در سیلان دائم به درون مجموعهٔ آثار پیرامون خود است، و صدها چشم انداز مختلف پدید می آورد که رفته رفته تحلیل می روند تا کاملاً محو شوند. با توسل به مؤلف نمی توان اثر را از جنب و جوش انداخت و آن را تسلیم جبر کرد، زیرا «مرگ مؤلف» شعاری است که نقد مدرن می تواند اکنون با اطمینان کامل آن را اعلام کند(۱). سرگذشت مؤلف نیز صرفاً متن دیگری است که لزومی ندارد امتیاز خاصی به آن داده شود: این متن را نیز می توان در معرض ساخت‌شکنی قرار داد. در ادبیات این زبان است که با همهٔ تکثر «چندمعنائی» و مهاجم خود صحبت می‌کند، و نه مؤلف. اگر قرار باشد در جائی بر این تکثر خروشان متن به طور مقطعی تأکید شود، آن جا نه مؤلف بلکه خواننده است.

هنگامی که مابعد-ساختگرایان از «نوشتار» یا «متن وارگی»[۲۸] صحبت

27) intertextual 28) textuality

می‌کنند، معمولاً این مفاهیم خاص از نوشتار و متن را در ذهن دارند. به گفتهٔ خود بارت، حرکت از ساختگرائی به مابعد-ساختگرائی تا اندازه‌ای حرکت از «اثر» به «متن» است(۲). چرخشی است از تلقی شعر یا رمان به مثابه موجودیتی بسته، و مجهز به معانی مشخصی که وظیفهٔ منتقد کشف رمز آن است، به‌تلقی آن به مثابه تجمعی غیرقابل کاهش، و بازی پایان‌ناپذیری از مدلول‌ها که هرگز نمی‌توان در نهایت آن را به مرکز، جوهر یا معنائی واحد میخکوب کرد. این عمل آشکارا موجب تفاوتی ریشه‌ای در خودِ عمل نقد می‌شود و چنان که از نقد سارازین پیداست روش بارت در این کتاب تقسیم داستان بالزاک به تعدادی واحد کوچک یا «لِکسیس»[۲۹] و به کار بستن پنج قالب بر آنهاست: قالب «پرویارتیک»[۳۰] (یا روایتی)، قالب «تفسیری» که به گره‌گشائی از معماهای قصه می‌پردازد، قالب «فرهنگی» که ذخیرهٔ معرفت اجتماعی بستر اثر را بررسی می‌کند، قالب «سمیک»[۳۱] که دلالتهای ضمنی اشخاص، اماکن و اشیاء را مورد مطالعه قرار می‌دهد، و قالب «رمزی» که روابط جنسی و روانکاوانهٔ موجود در متن را ترسیم می‌کند. تا این جا به نظر نمی‌رسد که هیچیک از موارد فوق را بتوان انحراف زیادی از روش استاندارد ساختگرائی محسوب کرد. امّا تقسیم متن به واحدها کم و بیش دلبخواهی است؛ پنج قالب انتخاب شده صرفاً از میان شمار نامحدودی قالب ممکن برگزیده شده‌اند؛ این قالبها در هیچ نوع سلسله مراتبی درجه‌بندی نشده‌اند، و گاهی اوقات به شیوهٔ تکثرگرایانه، سه قالب بر یک لکسی واحد اعمال شده است؛ و بالاخره از «جمعبندی» نهائی اثر در نوعی مفهوم منسجم پرهیز شده است. آنها بیشتر، پراکندگی و قطعه قطعه بودن متن را نشان می‌دهند. بارت می‌گوید، متن نه یک ساختار بلکه فرآیندی از «ساختاری کردن»[۳۲] با انتهای باز است، و این نقد است که عمل ساختاری کردن را انجام می‌دهد. رمان بالزاک، اثری واقعگراست که به هیچ‌وجه آمادگی آن نوع تجاوز نشانه‌شناختی را که بارت بر آن تحمیل می‌کند ندارد: برخورد انتقادی او به

29) lexies 30) proiaretic 31) semic 32) structuration

«بازآفرینی» موضوع نمی انجامد بلکه عمیقاً به بازنویسی و تجدید سازمان آن خارج از کلیهٔ شناختهای مرسوم می پردازد. به هر تقدیر، آنچه بدین ترتیب آشکار می شود، وجهی از اثر است که تاکنون مورد توجّه قرار نگرفته است. سارازین به عنوان یک «متن نهائی» واقعگرائی ادبی عرضه می‌گردد، و نشان داده می شود که مفروضات حاکم بر این اثر گرفتار مشکلی پنهانی است: قصه، حول یک عمل شکست خوردهٔ قصه گوئی، اختگی جنسی، منشاء مرموز ثروت سرمایه‌داری، و درهم ریختگی عمیق نقشهای ثابت جنسی دور می زند. بارت در ضربه‌ای نهائی قادر می شود ادعا کند که محتوای رمان به روش تحلیلی خود او مربوط می شود: این داستان به بحران در بازنمائی ادبی، روابط جنسی و مبادلهٔ اقتصادی می پردازد. در همهٔ این موارد، ایدئولوژی بورژوائی که نشانه را «نمودار» در نظر می‌گیرد مورد تردید واقع می شود؛ و در این مفهوم با توسل به قدری تجاوز و تهور تفسیری، قصهٔ بالزاک را می توان به مثابه پرتوی قلمداد کرد که از مقطع تاریخی خود او در اوائل قرن نوزدهم فراتر می رود و به عصر نوگرای بارت می رسد.

در واقع، در درجهٔ اوّل این مقطع ادبی نوگرائی است که ظهور نقد ساختاری و مابعد ساختاری را میسر کرد. برخی آثار بعدی بارت و دریدا خود، متون ادبی نوگرا، تجربی، معمائی و کاملاً ابهام‌آمیزآند. در مکتب مابعد-ساختگرائی میان «نقد» و «خلاقیت» خط و مرز روشنی کشیده نشده است، و بدین ترتیب هردو وجه مزبور مقهور «نوشتار» شده‌اند. ساختگرائی هنگامی پدید آمد که زبان به مشغلهٔ وسوسه‌آمیز روشنفکران تبدیل شد؛ و پرداختن به زبان نیز به نوبهٔ خود ناشی از این واقعیت بود که در اواخر قرن نوزدهم و در قرن بیستم احساس می شد که زبان در اروپای غربی در آستانهٔ بحرانی عمیق قرار دارد. در یک جامعهٔ صنعتی که سخن صرفاً به ابزاری در خدمت علم، تجارت، تبلیغات و دیوان‌سالاری تبدیل شده بود، چگونه کسی می توانست دست به قلم ببرد؟ وانگهی با توجه به اشباع عامهٔ کتابخوان از فرهنگ «انبوه»، سودجویانه و تخدیرکننده، برای کدام مخاطب باید نوشته

می شد؟ آیا یک اثر ادبی می‌توانست هم محصولی هنری و هم کالایی در بازار آزاد باشد؟ آیا ما دیگر می‌توانستیم در اعتماد عقلگرایان و تجربه گرایان طبقهٔ متوسط میانهٔ قرن نوزدهم سهیم باشیم که در آن زمان، خود را به جهان قلاّب کرده بود؟ بدون وجود نوعی چارچوب باورجمعی در میان مخاطبان، نوشتن چگونه امکانپذیر می شد، و در کوران ایدئولوژیکی قرن بیستم چگونه امکان داشت چنین چارچوب مشترکی را بار دیگر پدید آورد؟

پرسشهائی از این قبیل که ریشه در شرایط تاریخی واقعی نوشتن در عصر جدید داشت باعث شد که مسئلهٔ زبان بدین گونه هیجان‌انگیز مطرح شود. مکاتب فرمالیسم، فوتوریسم و ساختگرائی همراه با جنبه‌هائی از قبیل آشنائی زدائی و نوسازی واژه، بازگرداندن غنای به یغما رفتهٔ زبان به زبان از خود بیگانه شده، جملگی از جهات مختلف پاسخی به این مشکل تاریخی بود. امّا این امکان نیز وجود داشت که خود زبان را به عنوان جانشینی در مقابل این مسائل اجتماعی توان‌فرسا مطرح کرد ــ نفی توأم با ناکامی یا پیروزمندانهٔ این تصور سنتی که نویسنده دربارهٔ چیزی و برای کسی می نویسد، و تبدیل زبان به موضوع مورد علاقهٔ شخصی. بارت در یکی از اوّلین رساله های استادانهٔ خود به نام «نوشتن صفر درجه»[۳۳] (۱۹۵۳) تا اندازه‌ای به ترسیم آن تحولات تاریخی می پردازد که طی آن نوشتن برای شاعران رمزگرای قرن نوزدهم فرانسه به عملی «فی نفسه لازم» تبدیل شد: نوشتن نه به منظور هدفی مشخص دربارهٔ موضوعی معین، مانند ادبیات دورهٔ «کلاسیک»، بلکه نوشتن به مثابه یک هدف و یک دلبستگی فی نفسه. اگر عینیات و رویدادهای دنیای واقعی، بیروح و از خودبیگانه شده‌اند، اگر به نظر می رسد که تاریخ جهت خود را گم کرده و به هرج و مرج دچار شده است، همواره این امکان وجود دارد که همهٔ اینها را «در پرانتز» قرار داد، «مصداق را به حالت تعلیق» درآورد»، و به جای این همه خودِ واژه‌ها را به عنوان هدف برگزید. نوشتن، در کنش عمیقی از خودشیفتگی به خود باز می‌گردد، امّا همواره تحت‌الشعاع و گرفتار

33) Writing Degree Zero

گناه اجتماعی بی فایده بودن خویش است. گرچه به ناگزیر با کسانی که آن را به کالائی ناخواسته تبدیل کرده‌اند همدست است، برای رهائی از آلودگی به معنی اجتماعی نیز تلاشی نمی‌کند؛ خواه در قالب تأکید بر خلوص سکوت رمزگرایان، یا در قالب جستجو برای نوعی بی‌طرفی پیراسته، نوعی «نوشتن درجهٔ صفر» که امید می‌رود معصوم باشد امّا در واقعیت همان‌طور که همینگوی می‌گوید، به اندازهٔ هر نوشتهٔ دیگری یک سبک ادبی است. بی شک «گناهی» که بارت از آن صحبت می‌کند، گناه خودِ نهاد ادبی است ــ نهادی که به گفتهٔ او گواهی بر تقسیم زبانها و تقسیم طبقات است. پس در جامعهٔ نو، نوشتن به شیوهٔ «ادبی» به ناگزیر متضمن تبانی با این قبیل تقسیم شدگیهاست.

ساختگرائی را به بهترین وجه می‌توان نشانهٔ بحران اجتماعی و زبانی پیشگفته و واکنشی در مقابل آن توصیف کرد. ساختگرائی، گریزان از تاریخ در دامن زبان پناه می‌گیرد ــ عملی طنزآمیز، زیرا چنان که بارت خاطرنشان می‌کند کمتر حرکتی می‌تواند تا بدین حد معنائی تاریخی داشته باشد. امّا در عین حال که می‌کوشد تاریخ و مصداق را دور نگهدارد، خواهان احیاء مفهومی از «غیر طبیعی بودن» نشانه‌هائی که مردان و زنان با آن زندگی می‌کنند نیز هست، و بدین ترتیب آگاهی عمیقی نسبت به قابلیت تغییر تاریخیشان را به آنها ارزانی می‌دارد. لذا ممکن است بار دیگر به همان تاریخی بپیوندد که در آغاز آن را ترک کرده بود. وقوع این فرآیند به آن بستگی دارد که تعلیقِ مصداق موقت بوده است یا دائمی. با ظهور مکتب مابعد-ساختگرائی آنچه که در ساختگرائی ارتجاعی می‌نمود نه این نفی تاریخ، بلکه خودِ مفهوم ساختار بود. از دیدگاه کتاب «لذت متن»[۳۴] (۱۹۷۳) بارت، چنین به نظر می‌رسد که کل نظریه، ایدئولوژی، معنی مشخص، و تعهد اجتماعی به گونه‌ای ذاتی وحشت‌آفرین شده‌اند، و «نوشتن» پاسخی به همهٔ آنهاست. نوشتن، یا «خواندن- به‌مثابه- نوشتن» آخرین سنگر تسخیر نشده‌ای است که روشنفکران

34) The Pleasure of the Text

می‌توانند در آن بازی کنند، و در کمال بی‌پروائی نسبت به آنچه که ممکن است در کاخ الیزه یا کارخانه‌های رنو روی دهد، طعم خوش دال‌ها را بچشند. در نوشتن، جباریّت معنی ساختاری را می‌توان موقتاً قطع کرد و بازی آزاد زبان را به جای آن گذاشت؛ و موضوع نوشتنی-خواندنی را می‌توان از قالب تنگ هویتی منحصر بفرد رهائی بخشید و به خودی شادمانه و منتشر رهنمون ساخت. بارت می‌گوید، متن «... آن شخص سرکوب نشده‌ای است که پشت خود را به رهبری سیاسی نشان می‌دهد.» ما اززمان ماتیو آرنولد تاکنون راه درازی را پیموده‌ایم.

اشاره به رهبری سیاسی تصادفی نیست. لذت متن، پنج سال پس از آن از هم گسیختگی اجتماعی انتشار یافت که رهبران سیاسی فرانسه را از بنیاد به لرزه درآورد. در سال ۱۹۶۸ جنبش دانشجوئی سراسر اروپا را درنوردید، علیه اقتدارگرائی در مؤسسات آموزشی دست به اعتصاب زد و در فرانسه خودِ دولت سرمایه‌داری را نیز تا اندازه‌ای تهدید کرد. دولت، برای یک لحظهٔ هیجان‌انگیز در آستانهٔ از هم پاشیدگی قرار گرفت: پلیس و ارتش آن در خیابانها به جدال با دانشجویانی برخاستند که برای تأمین وحدت با طبقهٔ کارگر مبارزه می‌کردند. جنبش دانشجوئی ناتوان از تأمین یک رهبری سیاسی منسجم، در جر و بحثهای گمراه‌کنندهٔ سوسیالیسم، آنارشیسم و قهر و آشتی های کودکانه فرو رفت و در نتیجه وادار به عقب‌نشینی شد و پراکنده شد. جنبش طبقهٔ کارگر در نتیجهٔ خیانت رهبران بی‌حال استالینیست خود نتوانست قدرت را به چنگ آورد. شارل دوگل از تبعید عجولانه بازگشت و دولت فرانسه بار دیگر نیروهای خود را به نام میهن‌پرستی، نظم و قانون گرد آورد.

مابعد-ساختگرائی، محصول این درآمیختگی سرخوشی و سرگشتگی، رهائی و پراکندگی، شادمانی عمومی و ویرانی، یعنی محصول ۱۹۶۸ بود. مابعدساختگرائی که توانائی درهم شکستن ساختارهای قدرت دولت را نداشت، به جای آن واژگون کردن ساختارهای زبان را امکان‌پذیر یافت.

دست کم کسی نبود که به خاطر این کار بر سر شما بزند. جنبش دانشجویی از خیابانها برچیده شد و به بحثهای زیرزمینی رانده شد. برای اینان نیز مانند بارت سالهای اخیر، انواع نظامهای عقیدتی منسجم جای دشمنان را گرفتند ــ بویژه آن اشکالی از نظریه و سازماندهی سیاسی که در پی تحلیل ساختارهای اجتماعی به طور کلی و عمل کردن بر مبنای آن بود. زیرا دقیقاً همین سیاستها بودند که به نظر می رسید به شکست انجامیده‌اند: از نظر آنها نظام بیش از حد نیرومند بود، و «کل» انتقادی که مارکسیسم عمیقاً استالین‌زده از آن به عمل می آورد، بخشی از خودِ مسئله تلقی می شد و نه راه‌حلی برای آن. در چنین شرایطی کلیهٔ این قبیل اندیشه‌های نظام‌یافته به مثابه اندیشه‌هائی وحشت‌آفرین مورد سوء ظن بود. از نفسِ معنای ذهنی، در مقابل اشارات شهوانی و خودانگیختگی آشوب‌طلبانه، به مثابه عاملی سرکوب کننده یاد می شد. خواندن از نظر بارتِ اخیر مسئله‌ای شناختی نیست بلکه نمایشنامه‌ای عاشقانه است. تنها اشکال عمل سیاسی که قابل قبول می نمود، انواع اقدامات محلی، پراکنده، و استراتژیک بود: کار با زندانیان و سایر گروههای اجتماعی حاشیه‌ای، و پروژه‌های ویژهٔ فرهنگی و آموزشی. جنبش زنان که با اشکال کلاسیک سازماندهی جناح چپ خصومت می ورزید، شقوق آزادیخواهانه و «نامتمرکز»ی را بسط داد و نظریهٔ نظام‌یافته را از بعضی جهات به مثابه نظریه‌ای مردانه نفی کرد. از نظر بسیاری از مابعد- ساختگرایان بدترین خطا این باور بود که این قبیل پروژه‌های محلی و اشتغالات خاص در چارچوب درک همه جانبه‌ای از عملکرد سرمایه‌داری انحصاری ملحوظ شود؛ زیرا از نظر آنها سرمایه‌داری انحصاری «کلیتی» به سرکوبگری «نظام» بود که آنها با آن مقابله می‌کردند. قدرت همه جا حضور داشت، نیروئی سیال و جیوه‌ای که در تمامی نسوج جامعه وارد می شد، امّا همانند متن ادبی کانونی نداشت. «نظام به طور کلی» را نمی شد به مبارزه طلبید، زیرا در واقع چیزی به نام «نظام به طور کلی» وجود نداشت. بنابراین شخص می‌توانست در هر نقطه که مایل است در زندگی اجتماعی و سیاسی مداخله کند، همان‌طور که بارت توانست

سارازین را به بازی قالبهای دلخواه خود تجزیه کند. درحالتی که مفاهیم کلی تابو قلمداد می شدند کاملاً روشن نبود که چگونه شخص می تواند بفهمد که نظام به طور کلی وجود ندارد؛ همچنین روشن نبود که چنین دیدگاهی در سایر نقاط جهان نیز به اندازهٔ پاریس معتبر باشد. در جهان ــ به اصطلاح ــ سوم زن و مرد در پرتو نوعی فهم کلی از منطق امپریالیسم در پی آزاد ساختن کشورهای خود از سیطرهٔ سیاسی و اقتصادی اروپا و ایالات متحدهٔ آمریکا بودند. آنها در ویتنام نیز همزمان با جنبشهای دانشجوئی اروپا خواهان تحقق چنین هدفی بودند، و به‌رغم «نظریه‌های کلی» اروپائیان، چند سال بعد ثابت کردند که موفق‌تر از دانشجویان پاریسی بوده‌اند. به هرحال، این قبیل نظریه‌ها در اروپا نیز به سرعت دوران شوکت خود را پشت سر گذاشت. درست همان‌طور که اشکال قدیمی سیاستهای «کلی» جزم اندیشانه، پرداختن به امور محلی را کم اهمیت و گذرا می دانست سیاستهای جدید جزءنگر نیز مستعد جزمی کردن این اندیشه بود که اشتغالات جهانی، توهمی خطرناک است.

به دلائلی که گفتم، چنین موضعی ناشی از یک شکست و سرخوردگی سیاسی مشخص بود. آن «ساختار کلی» که به عنوان دشمن شناخته می شد یک ساختار تاریخی مشخص بود؛ و آن دولت مسلح و سرکوبگر مرحلهٔ نهائی سرمایه‌داری انحصاری بود، به همراه سیاستهائی استالینی که وانمود می‌کرد با آن مقابله می‌کند امّا عمیقاً با حاکمیت آن همدست بود. مدتها پیش از ظهور مکتب مابعد-ساختگرائی، نسلهائی از سوسیالیست‌ها با هردوی این یکپارچگیها مبارزه کرده بودند. امّا مابعد-ساختگرایان این امکان را نادیده گرفته بودند که تپشهای شهوانی خواندن، یا حتی کار آن کسانی که جنایتکارانه برچسب جنون خورده‌اند، راه‌حلی مناسب است؛ چریکهای رزمندهٔ گواتمالا نیز این همه را نادیده گرفته بودند.

مابعد-ساختگرائی در یکی از جهات توسعهٔ خود به مفرّ مناسبی برای گریز از این قبیل پرسشهای سیاسی تبدیل شد. کار دریدا و دیگران تردید عمیقی بر مفاهیم کلاسیک حقیقت، واقعیت، معنا و شناخت افکند؛ مفاهیمی که

متکی بر نظریهٔ نموداری خام‌طبعانه‌ای از زبان قابل عرضه بود. اگر معنا، یعنی مدلول، محصول گذرای کلمات یا دال‌ها بود، که همواره درحال انتقال بود و همواره ناپایداربود، و همواره نیزبخشی حاضروبخشی غایب بود، پس چگونه ممکن بود حقیقت یا معنائی قطعی اصولاً وجود داشته باشد؟ اگر واقعیت به‌جای آن که انعکاسی از سخن ما باشد، آفریدهٔ این سخن بود، پس چگونه می‌توانستیم به جای فهم سخن خود، خودِ واقعیت را دریابیم؟ آیا همهٔ آنچه که ما می‌گوئیم صرفاً گفتگو دربارهٔ گفته‌هایمان است؟ آیا این ادعا که یک تفسیر بخصوص از واقعیت، تاریخ یا متن ادبی «بهتر» از تفسیری دیگر است هیچ معنائی دارد؟ تفسرشناسی خود را وقف درک جانبدارانهٔ معنای گذشته کرده بود، امّا آیا به واقع اصولاً گذشته جز به صورت تابعی از سخن حال وجود داشت که شناخته شود؟

خواه همهٔ آنچه که گفته شد همان چیزی باشد که بنیانگذاران مابعد-ساختگرائی واقعاً مطرح می‌کردند یا نه، این گونه شک گرائی به سرعت به سبک مرسوم محافل دانشگاهی چپگرا تبدیل شد. به کار بردن واژه‌هائی از قبیل «حقیقت»، «قطعیت» و «واقعی» از جهاتی باید بلافاصله به عنوان واژه‌هائی متافیزیکی تقبیح می‌شد. اگر شما در قبول این جزم که ما هرگز نمی‌توانیم چیزی را بشناسیم اندکی تردید به خود راه می‌دادید، به این دلیل بود که با نوعی دلتنگی نسبت به گذشته به پندارهائی از قبیل حقیقت مطلق چسبیده‌اید، و خودبزرگ‌بینانه بر این باورید که می‌توانید همراه با بعضی علمای طبیعیِ هوشمندتر، واقعیت را «درست بدان گونه که هست» ببینید. این واقعیت که امروزه شخص به ندرت با معتقدان به این قبیل آموزه‌ها، بویژه در میان فلاسفهٔ علم، برخورد می‌کند، شک‌گرایان را هراسان نمی‌کرد. مابعد-ساختگرایان اغلب مدل اثبات‌گرایانهٔ علم را به تمسخر می‌گرفتند ــ روایتی از ادعای عقلگرایانهٔ قرن نوزدهم مبنی بر امکان وصول به معرفتی استعلائی و فاقد بارِ ارزشی از «واقعیات». این مدل عملاً در پی رسیدن به هدفی ناچیز است که تمامی گسترهٔ واژهٔ «علم» را دربرنمی‌گیرد و از رهگذر

این کاریکاتور درون‌اندیشی علمی چیزی به دست نخواهد آمد. اظهار این مطلب که برای کاربرد واژه‌هائی از قبیل حقیقت، قطعیت، واقعیت و نظایر آن زمینه‌های مطلقی وجود ندارد به معنی آن نیست که این واژه‌ها فاقد معنا یا بی‌فایده‌اند. چه کسی بر این اندیشه بوده است که چنین زمینه‌های مطلقی وجود دارند، و اگر وجود داشته باشند چه صورتی پیدا خواهند کرد؟

یکی از مزایای این جزم که ما زندانی سخن خویشیم و نمی‌توانیم برخی ادعاهای مبنی بر حقیقت را به گونه‌ای منطقی پیش ببریم زیرا این قبیل ادعاها در رابطه با زبان ما صرفاً نسبی‌اند، این است که به ما امکان می‌دهد عرابهٔ خود را در عرصهٔ باورهای دیگران برانیم و در عین حال خود را برای پذیرش هیچیک از آنها به زحمت نیندازیم. در نتیجه، سنگری آسیب‌ناپذیر است، و این واقعیت که کاملاً هم خالی است صرفاً بهائی است که شخص باید برای این آسیب‌ناپذیری بپردازد. این دیدگاه که مدعی است مهمترین جنبه یک قطعهٔ زبانی آن است که نمی‌داند دربارهٔ چه چیزی صحبت می‌کند رنگ و بوئی از تسلیمی درمانده به امکان‌ناپذیری حقیقت دارد، که به هیچ‌وجه با سرخوردگی تاریخی پس از ۱۹۶۸ بی‌ارتباط نیست. اما در عین حال شما را به یکباره از قید هرگونه اجبار در موضع گیری نسبت به مسائل مهم نیز رها می‌سازد، زیرا آنچه دربارهٔ این قبیل مسائل می‌گوئید چیزی بیش از محصول گذرای دال نیست و در هیچ مفهومی نباید «حقیقی» یا «جدی» تلقی شود. نفع دیگر این موضع آن است که در رابطه با عقاید دیگران به طرز موذیانه‌ای تندرو است و می‌تواند نقاب از چهرهٔ موقرترین بیانیه‌ها برگیرد و آنها را به مثابه بازی آشفته‌ای از نشانه‌ها عرضه دارد، درحالی که از کلیهٔ جهات دیگر بشدت محافظه‌کار است از آن جا که شما را به تأئید چیزی متعهد نمی‌کند، آسیب آن به اندازهٔ زاغه‌های خالی از مهمات است.

ساخت‌شکنی در دنیای آنگلو-آمریکائی به طور کلی به در پیش گرفتن این مسیر گرایش پیدا کرده است. از مکتب ساخت‌شکنی به اصطلاح ییل[۳۵]

35) Yale

ــ پل دومان[۳۶]، ج. هیلیس میلر[۳۷]، جفری هارتمن[۳۸] و از جهاتی هارولد بلوم[۳۹] ــ بویژه نقد دومان به نشان دادن این مطلب اختصاص یافته است که زبان ادبی دائماً معنای خود را تحلیل می‌برد. در حقیقت دومان در این عملیات چیزی درحد راه تازه‌ای از تعریف «جوهر» خود ادبیات را کشف کرده است. همان‌طور که دومان به درستی دریافته است زبان یکسره و از بنیاد استعاری است و با مجازها و تشبیهات کار می‌کند؛ اشتباه است که بپذیریم زبانی دقیقاً لفظی است. فلسفه، حقوق، و نظریهٔ سیاسی درست مانند شعر از استعاره استفاده می‌کنند، و لذا همانند شعر غیر واقعی‌اند. چون استعاره‌ها اساساً «فاقد زمینه» بوده و صرفاً جانشین مجموعه‌ای از نشانه‌ها با مجموعه‌ای دیگرآند، زبان درست در آن نقاطی ماهیت دلخواسته و غیرواقعی خود را فاش سازد که می‌خواهد به کاملترین وجه ممکن متقاعد کننده باشد. «ادبیات» قلمروی است که در آن این ابهام از همه جا آشکارتر است ــ که در آن خواننده خود را معلق در میان معنای حقیقی و مجازی می‌بیند و قادر نیست یکی از این دو را برگزیند، و بدین ترتیب به وسیلهٔ متنی که «غیرقابل خواندن» شده است گیج و سرگردان در ورطهٔ زبانی بی‌پایانی فرو می‌غلطد. امّا آثار ادبی از جهتی کمتر از سایر صور سخن اغفال کننده‌اند زیرا به طور ضمنی بر منزلت خطابی خود معترفند ــ یعنی بر این واقعیت، که چیزی که می‌گویند با کاری که می‌کنند تفاوت دارد، و همهٔ دعاوی آنها در زمینهٔ معرفت از طریق ساختارهائی مجازی عمل می‌کند که آنها را مبهم و نامعین می‌سازد. می‌توان گفت، ماهیتی ظنزآمیز دارند. اشکال دیگر نوشتار نیز به همان اندازه مجازی و مبهم‌آند، امّا خود را به مثابه حقیقتی بی چون و چرا عرضه می‌دارند. از دیدگاه دومان و همکارش هیلیس میلر، نیازی نیست که منتقد به ساخت‌شکنی ادبیات بپردازد: می‌توان نشان داد که ادبیات خودش، ساخت خود را می‌شکند، و بعلاوه عملاً «دربارهٔ» همین عمل بحث می‌کند.

36) Paul de Man 37) J.Hillis Miller 38) Geoffrey Hartman
39) Harold Bloom

ابهامهای متنی منتقدان ییل با موارد دومعنائی شاعرانهٔ منتقدان جدید فرق می‌کند. اینان به خلاف منتقدان جدید، خواندن را فرآیند امتزاج دومعنای متفاوت امّا قطعی نمی‌دانند، بلکه آن را سرگردان ماندن میان دومعنائی می‌دانند که نه می‌توان آنها را آشتی داد و نه رد کرد. پس نقد ادبی به کاری طنزآمیز و اضطراب‌آور تبدیل می‌شود، مخاطره‌ای بی‌قرار در خلاء درونی متن که توهمی بودن معنا، امکان‌ناپذیری حقیقت و تزویر پر نیرنگ کل سخن را آشکار می‌سازد. به هر روی، به مفهومی دیگر، این گونه ساخت‌شکنی آنگلو-آمریکائی چیزی جز بازگشت به فرمالیسم از نوع مخصوص منتقدان جدید نیست. در واقع نوعی بازگشت به صورتی فشرده‌تر است، زیرا درحالی که از دیدگاه نقد جدید شعر، گفتگوئی غیرمستقیم در باب واقعیت فوق-شاعرانه بود، ادبیات از دیدگاه ساخت‌شکنان گواهی بر این مطلب است که امکان ندارد زبان کاری بیش از گفتگو دربارهٔ ناکامی خود انجام دهد ــ مانند یک مزاحم میکده. ادبیات ویرانی کل امر دلالت و گورستان ارتباط است(۳). نقد جدید، متن ادبی را نوعی تعلیق خجستهٔ باورهای آموزه‌ای در جهانی که به طور فزاینده ایدئولوژیکی می‌شد می‌دانست. ساخت‌شکنی، واقعیت اجتماعی را بیشتر به مثابه شبکه‌ای مواج از فقدان قابلیت تصمیم گیری می‌داند که از افق تا افق گسترده است، و نه مقوله‌ای که ستمگرانه مقدّر شده باشد. در این‌جا، به خلاف نقد جدید، ادبیات راضی به آن نیست که در مقابل تاریخ مادی، جانشینی رهبانی عرضه دارد، بلکه دست درمی‌کند و آن تاریخ را به بند استعمار می‌کشد، با تصور خود به بازنویسی آن می‌پردازد، و زنان، انقلابها، مسابقات فوتبال، و شراب بی‌ارزش را به مثابه «متونی» هنوز غیرقابل تصمیم گیری تلقی می‌کند. چون مردان و زنان محتاط مایل نیستند در شرایطی دست به عمل بزنند که محتوای آن به‌طور منطقی روشن نیست، این دیدگاه برای سبک و سیاق زندگی اجتماعی و سیاسی شخص پیامدهائی نیز به همراه دارد. امّا چون ادبیات نمونهٔ اعلای این قبیل عدم تعیّن‌هاست، می‌توان در همان حال که نقد دست انتقام بر جهان برآورده و آن را تهی از معنا

اعلام می‌دارد، عقب‌نشینی انتقادی جدید به متن ادبی را بازسازی کرد. درحالی که از دیدگاه نظریه‌پردازان ادبی پیشین این تجربه بود که وهم‌آلود، ناپایدار و فوق‌العاده مبهم قلمداد می‌شد، اکنون این زبان است که چنین خصوصیاتی دارد. اصطلاح تغییر کرده است، امّا جهان‌بینی تا حدود زیادی بدون تغییر باقیمانده است.

امّا در این‌جا، به خلاف مورد بختین، زبان به مثابه سخن در نظر گرفته نمی‌شود. کارژاک دریدا عمیقاً نسبت به این قبیل ملاحظات بی‌تفاوت است. و این تا حدود زیادی به این دلیل است که وسواس آموزه‌ای، همراه با «نبود قابلیت تصمیم‌گیری» ظهور می‌کند. اگر زبان را به گونه‌ای تأملی زنجیره‌ای از دال‌ها بر یک صفحه به شمار آوریم، بسا که معنا در نهایت کاملاً غیرقابل تعیین کردن از کار درآید، امّا اگر زبان را آن چیزی در نظر بگیریم که انجامش می‌دهیم و خود به گونه‌ای غیرقابل تفکیک با اشکال عملی زندگی ما درآمیخته است، در آن صورت «قابل تصمیم‌گیری» می‌شود، و کلماتی از قبیل «حقیقت»، «واقعیت»، «معرفت» و «قطعیت» بخشی از نیروی خود را باز پس می‌گیرند. البته چنین نیست که بتوان گفت زبان پس از آن ثابت و درخشان می‌شود: به عکس از «ساخت‌شکن شده»ترین متن ادبی نیز پربارتر و پر کشمکش‌تر می‌شود. تنها در آن صورت است که قادر خواهیم بود به شیوه‌ای عملی نه فرهنگستانی، ملاحظه کنیم که چه چیز را می‌توان تصمیم‌گیرنده، تعیین کننده، ترغیب کننده، امر مسلّم، صادق، کاذب و نظایر آن به شمار آورد ــ و بعلاوه ببینیم علاوه بر خود زبان چه چیزی در این قبیل تعاریف مندرج است. ساخت‌شکنی آنگلو-آمریکائی عمدتاً این حوزهٔ واقعی مبارزه را فراموش می‌کند و به هم زدن متون انتقادی بستهٔ خود ادامه می‌دهد. این قبیل متون دقیقاً به این دلیل که تهی هستند بسته‌اند: با آنها کاری نمی‌توان کرد جز تحسین آن بیرحمی که کلیهٔ ذرّه‌های مثبت معنای متنی را حل کرده‌اند. در بازی دانشگاهی ساخت‌شکنی، چنین حل کردنی الزامی است، زیرا می‌توانید مطمئن باشید که اگر گزارش انتقادی شما بر گزارش

انتقادی شخص دیگری از یک متن، کوچکترین ذراتی از معنای «مثبت» را در پیچ و خم های خود برجای گذاشته باشد، شخص دیگری پیدا خواهد شد و شما را نیز به نوبهٔ خود ساخت‌شکن خواهد کرد. این گونه ساخت‌شکنی، نوعی بازی قدرت است، تصویر رقابت دانشگاهی سنتی در آینه. در حال حاضر مسئله درست به این صورت است که در چرخشی مذهبی به سوی ایدئولوژی قدیم، پیروزی نصیب کنوسیس یا کسی که دستش خالی است شده است: برنده کسی است که همهٔ کارتهای خود را رد کند و دستش خالی شود.

باری، درحالی که به نظر می رسد ساخت‌شکنی آنگلو-آمریکائی نشانهٔ واپسین مرحلهٔ نوعی شک گرائی آشنای لیبرالی در تاریخ جدید هردو جامعهٔ فوق است، ماجرا در اروپا قدری پیچیده‌تر است. با سپری شدن دههٔ ۱۹۶۰ و در سالهای دههٔ ۱۹۷۰، همزمان با رنگ باختن کاروانهای شادی ۱۹۶۸، دنیای سرمایه‌داری در بحرانی اقتصادی فرو غلطید، و برخی از مابعد-ساختگرایان فرانسوی که ابتدا با نشریهٔ ادبی پیشتاز «تل کل»[۴۰] همکاری می‌کردند از موضع مائوئیسم مبارزه‌جو به سرازیری کمونیسم-ستیزی افتادند.

مابعد-ساختگرایان دههٔ ۱۹۷۰ فرانسه قادر بودند با وجدانی آسوده ایالات متحدهٔ آمریکا را به عنوان یکی از سنگرهای باقیماندهٔ آزادی و تکثرگرائی در دنیائی به انقیاد نظم درآمده تحسین نمایند، و شاخه‌های متعدد صوفیگری بدفرجام را به عنوان راه‌حل حرمانهای بشر توصیف کنند. اگر سوسور می توانست سرانجام آنچه را که خود آغاز کرده بود پیش‌بینی کند، شاید به همان بحث دربارهٔ حالت ملکی در دستور زبان سنسکریت ادامه می داد.

به هر تقدیر، حکایت مابعد-ساختگرائی نیز مانند همهٔ ماجراها رویهٔ دیگری هم داشت. اگر ساخت‌شکنان آمریکائی بر این نظر بودند که پرداختن آنها به متن به روح ژاک دریدا وفادار مانده است، یکی از کسانی که به این مسئله اعتقاد نداشت خود ژاک دریدا بود. از نظر دریدا، بعضی کاربردهای

40) Tel Quel

خاص آمریکائی از ساخت‌شکنی، نوعی «حصر نهادی» را تضمین می‌کرد که در خدمت منافع سیاسی و اقتصادی مسلط آمریکا قرار می‌گرفت.(٤) دریدا به روشنی چیزی بیش از فنون نوین خواندن را مدنظر دارد: برای او ساخت‌شکنی نهایتاً نوعی عمل سیاسی است، کوشش در راه بی‌اعتبار کردن منطقی که بر مبنای آن یک اندیشهٔ سیاسی خاص، و در پشت آن نظام کاملی از ساختارهای سیاسی و نهادهای اجتماعی، قدرت خود را حفظ می‌کنند. او بیهوده در پی نفی وجود حقایق، معانی، هویتها، مقاصد و مداومتهای تاریخی بالنسبه مسلط برنمی‌آید، بلکه بیشتر خواهانِ آن است که این قبیل قضایا را به مثابه پیامدهای تاریخی گسترده‌تر و عمیقتر ببیند، یعنی تاریخ زبان، ناخودآگاه و نهادها و تجارب اجتماعی. این مطلب را نباید نادیده گرفت که کار خود او عمدتاً غیرتاریخی، به لحاظ سیاسی طفره‌زن، و در عمل نسبت به زبان به مثابه «سخن» بی‌توجه بود: میان دریدای «اصیل» و سوء تعبیرهای دنباله‌روان او هیچ گونه تقابل دو گانهٔ روشنی نمی‌توان برقرار کرد. امّا این باور فراگیر که ساخت‌شکنی وجود هر چیزی بجز سخن را نفی می‌کند، یا به تأیید قلمروی از تفاوت محض می‌پردازد که کل معنا و هویت در آن حل می‌شود، تقلیدی مسخره از کار خود دریدا، و نیز از بارورترین کاری است که به دنبال آن پدید آمد.

همچنین نمی‌توان مابعد-ساختگرائی را نوعی آشوب گرائی یا لذت‌پرستی ساده به شمار آورد، هرچند این قبیل مضمونها در آن کم نبوده است. مابعد-ساختگرائی حق داشت که سیاست چپگرای سنتی زمان خود را به شکست متهم کند، زیرا در اواخر دههٔ ۱۹٦۰ و اوائل دههٔ ۱۹۷۰، اشکال سیاسی نوینی شروع به رشد کرده بودند که چپ سنتی در مقابل آنها بهت‌زده و بی‌حرکت برجای مانده بود. واکنش آنی چپ سنتی این بود که یا آنها را کوچک و خوار سازد، یا به مثابه بخشهای تابع برنامهٔ خود جذبشان کند. امّا گروه سیاسی جدیدی که به هیچ یک از این تاکتیک‌ها واکنش نشان نداد، جنبش طغیانگر زنان اروپا و آمریکا بود. جنبش زنان محدودیت محور قرار

دادن اقتصاد را که مشخصهٔ غالب اندیشهٔ مارکس‌گرای کلاسیک بود نفی کرد، محوری که آشکارا قادر نبود شرایط ویژهٔ زنان را به مثابه یک گروه اجتماعی تحت ستم تبیین کند، یا به تحول قابل ملاحظهٔ وضع آنها یاری رساند. زیرا اگرچه ستمی که بر زنان می رود در حقیقت واقعیتی مادی است و به مسائلی از قبیل مادر بودن، خانه‌داری، تبعیض شغلی و دستمزد نابرابر مربوط می شود، نمی‌توان کل آن را به این عوامل کاهش داد: این مسئله به ایدئولوژی جنسی، تصور زنان و مردان از خود و از یکدیگر در یک جامعهٔ مردسالار، و دریافتها و رفتاری که از ددمنشی کاملاً آشکار تا عمیقاً ناخودآگاه را دربرمی‌گیرد مربوط می شود. هر اندیشهٔ سیاسی که نمی‌توانست این قبیل مسائل را در کانون نظریه و عمل خویش قرار دهد محتملاً خود را در معرض افتادن به زباله‌دان تاریخ قرار می داد. از آن‌جا که تعصب و نقشهای جنسی ازجمله مسائلی هستند که عمیقترین ابعاد زندگی انسان را اشغال می‌کنند، آن اندیشهٔ سیاسی که دیده بر این تجربهٔ بشری فرو می‌بست از همان آغاز کمیتش لنگ بود. حرکت از ساختگرائی به مابعدساختگرائی تا اندازه‌ای در پاسخ به این نیازهای سیاسی بود. مسّلماً، به‌خلاف آنچه گاهی تصور می شود، «تحمل کردن»، منحصراً به جنبش زنان محدود نمی‌شود: مگر سوسیالیسم چیزی جز امیدها و آرزوهای حسرت‌بار میلیونها مرد و زنی بود که طی نسلهای متمادی در راه چیزی بیش از «آموزه‌ای کل گرا» یا تفوق اقتصادی، زیستند و گاهی جان باختند. همچنین درست نیست که مسائل شخصی و سیاسی را یکی به شمار آوریم، زیرا گرچه کاملاً درست است که‌مسائل شخصی، سیاسی نیز هست، امّا از جهتی مهم مسائل شخصی، شخصی و مسائل سیاسی، سیاسی است. مبارزهٔ سیاسی را نمی‌توان به مبارزهٔ شخصی تقلیل داد، یا به عکس. جنبش زنان به درستی برخی اشکال سازمانی انعطاف‌ناپذیر و بعضی نظریه‌های سیاسی «بیش از حد-کل گرا» را نفی کرد، امّا در انجام این کار غالباً برای اعمال شخصی، یعنی اعمال خود انگیخته و تجربی آن‌قدر اهمیت قائل می شد که گویی تنهایی استراتژی سیاسی مناسب را تامین می‌کند؛ «نظریه» را به گونه‌ای نفی

می‌کرد که غالباً از روشنفکر-ستیزی عوام قابل تشخیص نبود، و در بعضی مقاطع به‌نظر می رسید همان‌قدر نسبت به آلام و مقاصد سیاسی هرکس دیگری غیر از زنان بی‌تفاوت است، که مارکسیستها نسبت به ستم بر هرکس دیگری غیر از طبقهٔ کارگر بی‌تفاوت می‌نمودند.

مکتب اصالت زن و مابعد-ساختگرائی مناسبات دیگری نیز با هم دارند. از میان تمامی تقابلهای دوگانه‌ای که مابعد-ساختگرائی خواهان برچیدن آنها بود، تقابل سلسله مراتبی میان زن و مرد شاید از همه بدخیم‌تر بود. یقیناً این تقابل پایدارترین همهٔ تقابلها بود: هیچ زمانی در تاریخ نبود که در آن نیمی از نژاد بشر به عنوان موجوداتی معیوب و بیگانگانی زیردست، به انقیاد درنیامده و کنار گذاشته نشده باشند. البته این واقعیت تکان دهنده به درستی در قالب نظری جدیدی ریخته نشد، امّا امکان درک این مطلب پدید آمد که چگونه، به‌رغم آن که به بیانی تاریخی تضاد میان زن و مرد نمی‌توانست از این واقعی‌تر باشد، ایدئولوژی این آشتی‌ناپذیری به توهّمی متافیزیکی آلوده بود. اگر این تضاد را مردان به خاطر منافع مادی و فیزیکی حاصل از آن حفظ کرده بودند، ساختار بغرنجی از ترس، آرزو، تجاوز، خودآزاری، و اضطراب که تجربهٔ آنها ضرورتی مبرم داشت نیز عوامل بقای آن بودند. اصالت زن، مسئله‌ای مجزا و «نبردی» خاص در کنار طرحهای سیاسی دیگر نبود، بلکه بُعدی بود که تمامی جلوه‌های حیات شخصی، اجتماعی و سیاسی را متهم می‌کرد و به استنطاق می‌کشید. پیام جنبش زنان بنا به تفسیر بعضی کسانی که خارج از آن قرار دارند این نیست که زنان باید قدرت و منزلتی مساوی مردان داشته باشند، بلکه اصولاً تردید دربارهٔ چنین قدرت و منزلتی است. مسئله آن نیست که در صورت مشارکت بیشتر زنان دنیای بهتری خواهیم داشت، بلکه بدون «زنانه کردن» تاریخ بشر، دنیا محتملاً دوام پیدا نخواهد کرد.

با شرح مکتب مابعد-ساختگرائی، سیر تحولی نظریهٔ ادبی نوین را تا عصر حاضر دنبال کردیم. در درون مکتب مابعد-ساختگرائی به طور کلی، تضادها و تفاوتهائی وجود دارد که مانع از پیش‌بینی آیندهٔ آن می‌شود. روایتهائی از

مابعد-ساختگرائی، نوعی ترک لذت‌طلبانهٔ تاریخ، نوعی کیش ابهام یا آشوبگرائی بدون مسئولیت را نمایندگی می‌کند؛ روایتهای دیگری از قبیل پژوهشهای غنی و منسجم مورّخ فرانسوی میشل فوکو وجود دارد، که گرچه عاری از مشکلات جدی نیست، به سمت و سوئی مثبت‌تر راه می‌برد. شیوه‌هائی از اصالت زن «تندروانه» وجود دارد که بر تکثرگرائی، اختلاف و جدائی جنسی تأکید می‌ورزد؛ همچنین اشکالی از اصالت زن سوسیالیستی وجود دارد که در عین حال که نمی‌پذیرند مبارزهٔ زنان صرفاً به عنصر یا زیربخش جنبش دیگری تبدیل شود و سرانجام روزی به سیطرهٔ آن گردن نهد، بر این باورند که آزادی دیگر گروهها، و طبقات زیر ستم جامعه نه تنها فی‌نفسه امری اخلاقی و سیاسی است، بلکه شرط لازم (نه کافی) رهائی زنان نیز هست.

باری، ما از تفاوت میان نشانه‌های سوسور آغاز کردیم و به کهن‌ترین تفاوت موجود در جهان رسیدیم؛ و اکنون می‌رویم که به کندوکاو در این تفاوت بپردازیم.

۵

روانکاوی

طی چند فصل پیشین به بیان رابطهٔ میان نظریهٔ ادبی جدید و آشفتگی سیاسی و ایدئولوژیکی قرن بیستم پرداختم. اما این قبیل آشفتگیها صرفاً به جنگها، رکودهای اقتصادی، و انقلابها محدود نمی شوند، بلکه کسانی که از شخصی ترین جهات اسیر آن شده اند نیز آن را تجربه کرده اند. این بحران، بحران مناسبات و شخصیت انسانی و نیز بحران آشوب اجتماعی است. البته منظور آن نیست که اضطراب، ترس از شکنجه و چندپارگی نفس، تجارب ویژهٔ فاصلهٔ دوران ماتیو آرنولد تا پل دومان است، بلکه این تجارب به تمامی تاریخ مکتوب تعلق دارد. آنچه مهم است شاید این باشد که در این دوره این قبیل تجارب به شیوه ای جدید، به مثابه حوزهٔ نظام مندی از معرفت، مدون شده است. این حوزه از معرفت، روانکاوی نامیده می شود و در اواخر قرن نوزدهم در وین توسط زیگموند فروید بسط یافته است. ذیلاً چکیده ای از آموزهٔ فروید را عرضه می دارم.

«انگیزهٔ جامعهٔ بشری در تحلیل نهائی انگیزه ای اقتصادی است.» این فروید بود، نه کارل مارکس، که ضمن «سخنرانیهای مقدماتی دربارهٔ روانکاوی»، این عبارت را ابراز داشت. تاریخ بشر تا به امروز زیر سیطرهٔ نیاز به کار کردن بوده است؛ و از دیدگاه فروید این ضرورت خشن به معنای آن است که ما باید برخی تمایلات خود را برای لذت بردن و خشنودی واپس زنیم. اگر ناگزیر نبودیم به منظور بقای خود کار کنیم، شاید به سادگی، تمام

طول روز را دراز می‌کشیدیم و کاری نمی‌کردیم. هر انسانی باید این سرکوب را که فروید آن را واپس زدن «اصل لذت» به وسیلهٔ «اصل واقعیت» نامید از سر بگذراند، اما برای بعضی از ما، و مستدل‌تر از آن برای کل جوامع، این سرکوب ممکن است زیاده از حد بوده و ما را بیمار کند. گاهی اوقات مشتاقیم درحدی قهرمانانه خشنودی را کنار بگذاریم، اما معمولاً با این اطمینان زیرکانه که با به تعویق انداختن لذتی آنی، در پایان آن را دوباره و شاید به صورتی غنی‌تر، به دست خواهیم آورد. تا زمانی که در واپس زدن، چیزی برای خود ببینیم برای برگزیدن آن آماده‌ایم؛ اما چنانچه بیش از حد از ما خواسته شود، احتمالاً بیمار خواهیم شد. این شکل از بیماری روان نژندی[1] نامیده می‌شود؛ و چون همان‌طور که گفتم همهٔ انسانها باید تا حدی سرکوب شوند، به گفتهٔ یکی از شارحان فروید نسل بشر را می‌توان «حیوان روان نژند» نامید. فهم این مطلب اهمیت دارد که این قبیل روان نژندیها با قوهٔ خلاقهٔ نژاد بشر و نیز علل ناشادی ما درآمیخته است. یکی از راههای برخورد ما با آرزوهای ارضاء نشده‌مان «تصعید»[2] آنهاست، و منظور فروید از این عمل، جهت دادن آنها به سوی مقاصد واجد ارزش اجتماعی بیشتر است. شاید ما با ساختن پلها و کلیساها ناآگاهانه در جستجوی مفری برای ناکامی جنسی خود هستیم. از دیدگاه فروید به دلیل همین گونه تقصیرهاست که تمدن پدید می‌آید: در نتیجهٔ تغییر مسیر غرائزمان به این هدفهای والاتر و لگام زدن بر آنهاست که تاریخ فرهنگی آفریده می‌شود.

اگر مارکس پیامدهای نیاز ما به کار را از زاویهٔ مناسبات اجتماعی، طبقات اجتماعی و اشکال سیاسی ملازم با آنها مورد مداقه قرار داد، فروید اثرات آن را بر حیات روانی بررسی می‌کند. معما یا تناقضی که طرح خود را بر آن بنا می‌کند این است که ما فقط در نتیجهٔ واپس زدن شدید عناصری که ما را ساخته‌اند، آن چیزی شده‌ایم که هستیم. البته ما نسبت به این فرآیند آگاهی نداریم، همان طور که از نظر مارکس نیز زنان و مردان عموماً نسبت به آن

1) neurosis 2) sublimating

فرآیندهای اجتماعی که زندگی آنها را شکل می بخشد آگاهی ندارند. در حقیقت، بنا به تعریف نمی توانیم نسبت به این واقعیت آگاه باشیم، زیرا آرزوهای ارضاء نشدهٔ خود را به جائی پس می زنیم که ناخودآگاه نامیده می شود. باری، پرسشی که بلافاصله پدید می آید این است که چرا به جای مثلاً حلزونها یا لاک‌پشتها، انسانها باید حیوان روان‌نژند باشند. شاید این دیدگاه صرفاً نوعی آرمانی کردنِ رمانتیک این قبیل موجودات باشد و آنها نیز در خفا بسیار روان‌نژندتر از آن باشند که ما فکر می‌کنیم، امّا چنین می نماید که آنها به خوبی با یک عامل خارجی انطباق پیدا می‌کنند، هرچند شاید یکی دو مورد لرزه‌های هیستریک نیز از خود بروز دهند.

یکی از جنبه‌هائی که انسان را از سایر حیوانات متمایز می‌کند این است که ما به دلایل تکاملی غالباً بدون هرگونه ابزار دفاعی متولد می شویم و برای بقای خود کاملاً به مراقبت اعضای بالغتر نسل خویش، معمولاً والدینمان، متکی هستیم. همهٔ ما «زودرس» به دنیا می آئیم. بدون این مراقبتِ بلافاصله و بی وقفه، به سرعت خواهیم مُرد. این وابستگی طولانی به والدین در درجهٔ اوّل مسئله‌ای صرفاً مادی است، مسئلهٔ تغذیه شدن و ایمن ماندن از آسیب: این مسئله ارضای آن چیزی است که «غرائز»[3] نامیده می شود، و به معنای نیازهای زیست‌شناختی ثابت انسان به غذا، گرما و نظایر آن است. (چنان که خواهیم دید این قبیل غرایز صیانت نفس تا حدود زیادی پا برجاتر از «سائقه[4] هاست» که غالباً ماهیتشان تغییر می‌کند.) امّا وابستگی ما به والدینمان برای این خدمات، به نیازهای زیست‌شناختی محدود نمی شود. کودک خردسال پستان مادر خود را برای خوردن شیر مک می زند، امّا با انجام این کار کشف می‌کند که این فعالیتِ اساساً زیست‌شناختی، لذت‌بخش نیز هست؛ و این از دیدگاه فروید نخستین سپیده دم جنسیت است. دهان کودک نه تنها به اندامی برای بقای مادی او، بلکه به «منطقه‌ای شهوت‌زا» تبدیل می شود که کودک چند سال بعد با مکیدن شصت خود، و چند سال دیگر با

3) instincts 4) drives

بوسیدن، دوباره آن را فعّال می سازد. اکنون رابطه با مادر بُعد حیاتی تازه‌ای پیدا کرده است: جنسیت که ابتدا از غریزهٔ زیست‌شناختی جدائی ناپذیر بود به مثابه نوعی سائقهٔ شکل گرفته، خود را از آن غریزه جدا کرده و به خودمختاری معینی رسیده است. از نظر فروید لذت جنسی، خود نوعی «انحراف» است ــ نوعی انحراف غریزهٔ صیانت نفس به سوی هدفی دیگر.

با بزرگ شدن کودک، سایر مناطق شهوت‌زا نیز وارد عرصه می شوند. مرحلهٔ دهانی، نامی که فروید بر آن می نهد، نخستین مرحلهٔ حیات جنسی است و با سائقهٔ همانندسازی اشیاء همراه است. در مرحلهٔ مقعدی، مقعد به یک منقطهٔ شهوت‌زا تبدیل می شود، و با لذت بردن کودک در جریان دفع، مقایسهٔ تازه‌ای میان فعالیت و انفعال که در مرحلهٔ دهانی ناشناخته بود صورت می‌گیرد. مرحلهٔ مقعدی، مرحله‌ای سادیستی است زیرا کودک لذت جنسی را از عمل دفع و از میان بردن به دست می آورد؛ امّا این لذت نیز با میل به نگهداری و نظارت بر ملکیت همراه است، زیرا با کسب مهارتی جدید توسط کودک، و دخالت در خواست دیگران از طریق «قبول» دفع یا امتناع از آن همراه است. مرحلهٔ «ذکری» بعدی با تأکید لیبیدوی (یا سائقه جنسی) کودک بر آلت تناسلی آغاز می شود، امّا به جای «تناسلی» «ذکری» نامیده می شود زیرا بنا به نظر فروید در این مرحله فقط آلت تناسلی مردانه شناخته می شود. از دیدگاه فروید دختربچه باید نه به واژن، بلکه به کلیتوریس که «معادل» آلت مردانه است اکتفا کند.

آنچه دراین فرآیند اتفاق می افتد ــ گرچه مراحل در یکدیگر تداخل می‌کنند و نباید آنها را به صورت نوعی توالی مشخص تلقی کرد ــ سازماندهی تدریجی سائقه های حیاتی است که البته هنوز حول محور جسم خود کودک دور می زند. خود سائقه ها فوق‌العاده انعطاف‌پذیرند و به هیچ وجه مانند غریزهٔ زیست‌شناختی ثابت نیستند: هدفهای آنها عارضی و قابل جایگزین کردن‌اند و یک سائقهٔ جنسی می تواند جای خود را به سائقه‌ای دیگر بسپارد. بنابراین تصویری که می توان از نخستین سالهای زندگی کودک به دست داد موجودی

یگانه نیست که در مقابل هدفی پایدار قرار گرفته و خواهان آن باشد، بلکه عرصهٔ نیروئی بغرنج و دگرگون‌شونده است که در آن شخص، یعنی خودِ کودک، جمع می شود و پراکنده می‌گردد، هنوز فاقد کانون هویتی است، و مرزهای میان او و جهان خارج نامعین است. در درون این عرصهٔ نیروی حیاتی، اشیاء و بخشهائی از اشیاء مرتباً پایدار می شوند و از میان می روند و مانند یک دستگاه عکس متحرک جای خود را تغییر می دهند، و از میان این اشیاء آنچه برجسته به نظر می رسد جسم خودِ کودک است که بازی سائقه ها بر آن می لغزد. می توان از این مقوله تحت عنوان «لذت جنسی از خود»[5] نیز نام برد که فروید گاهی کل لذت جنسی کودک را در آن جای می دهد: کودک از جسم خود حظ جنسی می برد، بدون آن که هنوز قادر باشد آن را شیئی کامل قلمداد کند. بنابراین لذت جنسی از خود را باید از آنچه فروید «خودشیفتگی» می نامد تفکیک کرد؛ خودشیفتگی حالتی است که در آن جسم یا خود شخص به طور کلی تحریک شهوانی می شود یا شیئی خواستنی تلقی می شود.

روشن است که در این حالت از کودک حتی انتظار نمی رود شهروندی باشد که یک روز کار دشوار را به سر آورد. کودک در این مرحله زیر سیطرهٔ آنچه فروید آن را اصل لذت می نامد موجودی آشوبگرای، سادیست، مهاجم، مشغول به خود، و بلا وقفه جویای لذت است؛ برای تفاوتهای جنسی نیز حرمتی قائل نیست. هنوز نمی توان او را «موجودی دارای جنسیت» نامید، او با سائقه های جنسی حرکت می‌کند، اما این انرژی حیاتی تمایز میان مذکر و مؤنث را نمی فهمد. اگر قرار باشد کودک در زندگی اصولاً موفق شود باید تحت نظارت قرار گیرد؛ و مکانیسم انجام این نظارت، همان عقدهٔ ادیپ مشهور فروید است. کودکی که ازمرحلهٔ ماقبل-ادیپی که پیشتر تشریح شد به این مرحله وارد می شود نه تنها آشوب طلب و سادیست است، بلکه زانی با محارم نیز هست. نزدیکی پسر به جسم مادرش او را به میلی ناخودآگاه برای

5) auto-eroticism

آمیزش جنسی با او می راند، حال آن که دختر بچه نیز که به همین ترتیب در پیوند با مادر بوده است و نخستین میلش همواره همجنس گرائی است، تغییر جهت سائقه جنسی خود به سمت پدر را آغاز می‌کند. می توان گفت رابطهٔ دو جانبهٔ میان کودک و مادر اکنون به رابطه‌ای سه وجهی متشکل از کودک و والدین تبدیل می شود؛ و از نظر کودک، در مقابل عواطفی که نسبت به والدین جنس مخالف بروز می‌کند، والدین همجنس به صورت رقیب درمی آیند.

آنچه پسر بچه را وادار می‌کند میل به زنا با مادر خود را واپس زند، تهدید اخته شدن به دست پدر است. نیازی نیست که این تهدید لزوماً بیان شود، بلکه پسر با درک این نکته که دختر، خود اوست که «اخته شده» است، این مسئله را به صورت مجازاتی که ممکن است شامل حال او نیز بشود به تصور درمی آورد. وی بدین ترتیب، با اضطراب میل به زنا را واپس می زند، خود را با «اصل واقعیت» سازگار می‌کند، تسلیم پدر می شود، از مادر فاصله می‌گیرد، و خود را با این تسلای ناخودآگاه راحت می‌کند که گرچه اکنون نمی تواند به خلع‌ید از پدر و تملک مادر امید داشته باشد، پدرش نماد محل یا امکانی است که وی در آینده قادر خواهد بود آن را تسخیر کند و میل خود را تحقق بخشد. اگر او در حال حاضر یک پدرسالار نیست در آینده خواهد بود. پسر با پدر خود صلح می‌کند. خود را با او یگانه می سازد، و بدین ترتیب شروع به پذیرش نقش نمادین مردانگی می‌کند. او با فائق آمدن بر عقدهٔ ادیپ خود به موجودی دارای جنسیت تبدیل می شود؛ اما در جریان این فرآیند، میل ممنوع خود را به اصطلاح به زیرزمین می راند یا به محلی که آن را ناخودآگاه می نامیم واپس می زند. پسربچه اکنون به عنوان مردی که درحال ساخته شدن است در چارچوب آن تصورات و اعمالی که جامعه‌اش برای «جنس مذکر» مقرر کرده است نشو و نما می‌کند. او نیز روزگاری خود پدر خواهد شد، و بدین ترتیب با شرکت در امر تولیدمثل جنسی، این جامعه را حفظ خواهد کرد. سائقه جنسی پراکندهٔ اولیهٔ او از طریق عقدهٔ ادیپ به گونه‌ای سازمان‌یافته است که حول محور جنسیت تناسلی متمرکز شده است. اگر پسری نتواند با موفقیت بر عقدهٔ

ادیپ فائق آید، ممکن است از نظر جنسی برای ایفای چنین نقشی آمادگی لازم را پیدا نکند: او ممکن است تصویر ذهنی مادر خود را در جایگاهی برتر از همهٔ زنان دیگر قرار دهد که از نظر فروید می تواند به همجنس بازی منجر شود؛ یا درک این نکته که زنان «اخته شده» اند چنان ضربهٔ روحی عمیقی بر او وارد سازد که نتواند از روابط جنسی خود با آنها لذت ببرد.

ماجرای گذار دختربچه ها از عقدهٔ ادیپ تا حدود زیادی پیچیده‌تر است. بی تردید باید گفت که فروید هیچ کجا بارزتر از گیجی خود در مقابل جنسیت زنانه ــ که زمانی آنرا «قلمرو تاریک» نامیده است ــ نمایندهٔ جامعهٔ مردسالار خود نبوده است. در صفحات بعدی این فرصت را خواهیم داشت که به شرح طرز فکر بی معنا و تعصب آلود او نسبت به زنان که از ارزش کار او می‌کاهد بپردازیم؛ گزارش او از فرآیند گذار دختران از عقدهٔ ادیپ را به هیچ وجه نمی توان به آسانی از این جنسیت گرائی تفکیک کرد. دختربچه با درک این نکته که به دلیل «اخته بودن» پست‌تر است، با سرخوردگی از مادرش که مانند خود او «اخته» است روی می تابد و طرح اغوای پدر را می ریزد؛ اما چون این طرح ناکام می ماند، او باید سرانجام با بی میلی به سوی مادر بازگردد، با او یگانه شود، نقش جنس مؤنث او را بپذیرد، و ناخودآگاهانه بچه‌ای را که میل دارد از پدر خود داشته باشد جایگزین رجولیتی کند که از نداشتنش حسرت می خورد اما هرگز نمی تواند داشته باشد. دلیل روشنی وجود ندارد که چرا دختر باید این میل را رها سازد، زیرا از آن جا که قبلاً «اخته شده» است خطر اختگی تهدیدش نمی‌کند؛ و لذا دشوار است بفهمیم که با چه ساخت و کاری عقدهٔ ادیپش حل می شود. جدا از ممنوعیت میل به زنا با محارم مانند پسر، «اختگی» عاملی است که در وهلهٔ اول این امر را میسر می سازد. بعلاوه، دختر برای ورود به عقدهٔ ادیپ باید «موضوع عشق» خود را از مادر به پدر تغییر دهد، حال آن که پسر فقط عشق به مادر را تجربه می‌کند، و چون تغییر موضوع عشق، امری بغرنجتر و دشوارتر است، این موضوع نیز گذر از ادیپ زنان را با مشکل مواجه می سازد.

پیش از آن که مسئلهٔ عقدهٔ ادیپ را رها سازیم باید اهمیت محوری آن را از دیدگاه فروید مورد تأکید قرار دهیم. این عقده، صرفاً عقده‌ای مانند سایر عقده‌ها نیست، بلکه ساختار مناسباتی است که ما از رهگذر آن به مردان و زنانی که هستیم تبدیل می‌شویم. این آن نقطه‌ای است که در آن ما به مثابه اشخاص ساخته و پرداخته می‌شویم، و یکی از مسائل ما آن است که این فرآیند همواره از جهتی سازوکاری ناتمام و معیوب است. این فرآیند، انتقال از اصل لذت به اصل واقعیت است؛ از حصار خانواده به عرصهٔ وسیع جامعه، زیرا از زنا با محارم به روابط فرا-خانوادگی حرکت می‌کنیم؛ و از طبیعت به فرهنگ، چون روابط نوزاد با مادر خود را می‌توانیم به نوعی «طبیعی» تلقی کنیم، و کودکِ از ادیپ گذر کرده را کسی که در فرآیند پذیرش موضعی در چارچوب نظام فرهنگی به طور کلی قرار گرفته است (گرچه در نظر گرفتن رابطهٔ مادر-کودک به مثابه رابطه‌ای طبیعی از جهتی کاملاً مشکوک است، زیرا دست کم از نظر کودک این مسئله اهمیت ندارد که پدیدآورندهٔ واقعی این رابطه کیست.) بعلاوه، عقدهٔ ادیپ از دیدگاه فروید آغاز اخلاقیات، وجدان، حقوق، و کلیهٔ اشکال اقتدار اجتماعی و مذهبی است. ممنوعیت واقعی یا خیالی زنا با پدر، نماد کلیهٔ قدرتهای فائقه‌تری است که بعداً باید با آنها مواجه شد و با «درون‌فکنیِ»[6] این قانون پدرسالارانه است که کودک ساختنِ آنچه را که فروید «خودبرتر»[7] می‌نامد آغاز می‌کند؛ و ندای پر هیبت و کیفردهندهٔ وجدان در آن جای دارد.

اکنون به نظر می‌رسد که همه چیز در جای خود قرار گرفته است تا نقش جنسی پرورش یابد، ارضاء به تعویق افتد، اقتدار پذیرفته شود، و باز تولید خانواده و جامعه ادامه یابد. اما ما ناخودآگاه سرکش و رام نشده را فراموش کرده‌ایم. کودک اکنون نوعی «خود»[8] یا هویت فردی راتکامل بخشیده است که متضمن جایگاه خاصی در شبکهٔ جنسی، خانوادگی و اجتماعی است؛ اما این کار را فقط با درهم شکستن امیال گناه‌آلود خود، و واپس زدن آنها به

6) introjecting 7) superego 8) ego

ناخودآگاه می‌تواند انجام دهد. آن موجود انسانی که از پس فرآیند ادیپی خارج می‌شود موجودی شقه شده است که به گونه‌ای نامطمئن میان خودآگاه و ناخودآگاه از هم دریده شده است؛ و ناخودآگاه همواره می‌تواند بازگردد و او را به ستوه آورد. در گفتگوی معمولی انگلیسی به جای واژهٔ «ناخودآگاه» بیشتر از «نیمه خودآگاه»[9] استفاده می‌شود، اما به کار بردن این واژه نشان دست کم گرفتن دیگربودگی[10] محض ناخودآگاه است و آن را به مثابه مکان در دسترسی که درست زیر سطح قرار دارد تصویر می‌کند. این برداشت، بیگانگی کامل ناخودآگاه را دست کم می‌گیرد؛ یعنی این مطلب را که مکانی هست و نیست، که کاملاً نسبت به واقعیت بی‌تفاوت است، که منطق یا نفی یا علیّت یا تضاد نمی‌پذیرد، و به طور کامل به عرصهٔ بازی غریزی سائقه‌ها و جستجوی لذت تعلق دارد.

شاهراهی که به ناخودآگاه می‌رود رؤیاست. رؤیا این امکان را در اختیار ما می‌گذارد که معدود نگاههای اجمالی خود را به هنگامی که گرم کار است بر آن بیفکنیم. رؤیا از نظر فروید اساساً ارضاء نمادین خواستهای ناخودآگاه است؛ و در قالبی نمادین ریخته می‌شود زیرا اگر این مسائل مستقیماً رخ می‌نمود به قدری تکاندهنده و ناراحت کننده می‌شد که ما را از خواب می‌پراند. از آن‌جا که ما باید قدری بخوابیم، ناخودآگاه معانی خود را به ظرافت پنهان، تلطیف، و تحریف می‌کند، به‌نحوی که رؤیاهای ما به متونی رمزی تبدیل می‌شوند که باید رمز آنها را گشود. «خود» مراقب حتی در اثنای رؤیاهای ما نیز دست در کار است و این‌جا و آن‌جا تصویری را حذف یا پیامی را دست و پا می‌کند؛ و ناخودآگاه نیز با شیوه‌های خاص عملکرد خود بر این پیچیدگی می‌افزاید. ناخودآگاه با شیوهٔ مقتصد و منفعل خود، مجموعهٔ کاملی از تصاویر را در «عبارتی» واحد گرد می‌آورد؛ یا معنای یک چیز را با چیز دیگری که به نوعی وابسته به آن است چنان جابه‌جا می‌کند که تعرضی را که نسبت به شخصی با نام خانوادگی کراب[11] احساس می‌کنم در خوابم با حمله

9) subconscious 10) otherness 11) Crab = خرچنگ

به یک خرچنگ انجام می دهم. این فشردگی و جابه‌جائی مداوم معنا بر آن چیزی منطبق است که رومن یاکوبسون آن را دو عملکرد اوّلیهٔ زبان انسان می داند: استعاره (فشردن معانی باهم)، و مجاز (جابه‌جائی یک معنا با معنائی دیگر). همین مطلب بود که روانکاو فرانسوی ژاک لاکان را بر آن داشت که «ناخودآگاه را مانند زبان دارای ساختار» بداند. متن های ــ رؤیا نیز رمزی‌اند زیرا ناخودآگاه به دلیل آن که به میزان زیادی محدود به ارائه تصاویر بصری است در فنون نشان دادن آنچه که می خواهد بگوید ضعیف است و غالباً باید حیله گرانه معنائی لفظی را به نوع بصری تبدیل کند. به هر تقدیر، رؤیاها به خوبی نشان می دهند که ناخودآگاه، کاردانی تحسین انگیز سرآشپزی تنبل و بی وسیله را دارد که مواد پراکنده و متنوع را روی هم می ریزد و از آن خورش مخلوطی درست می‌کند، آنچه را که به غلط به او داده شده کنار می‌گذارد و نوع دیگری را جایگزین آن می سازد، با آنچه همان روز وارد بازار شده است می سازد (زیرا رؤیا به گونه‌ای فرصت‌طلبانه بر بستر «پس‌مانده‌های روز» حرکت می‌کند) و حوادثی را که درطول روز رخ داده، یا احساسهائی را که در اثناء خواب تجربه شده با تصاویری از اعماق دوران کودکی ترکیب می‌کند.

رؤیا عمده‌ترین راه دسترسی ما به ناخودآگاه است، اما تنها راه ممکن نیست. خطاهای حساب نشدهٔ زبانی، ناکامیهای خاطره، سرهم‌بندی کردنها، و فراموشکاریهائی را که فروید آنها را «لغزش»[۱۲] می نامد می توان تا خواستها و مقاصد ناخودآگاه دنبال کرد. ناخودآگاه، در لطیفه‌ها نیز که فروید آنها را عمدتاً دارای محتوائی جنسی، مضطرب یا پرخاشگر می داند حضور خود را نشان می دهد. به هر روی، در اشکال مختلف ناراحتیهای روانی است که ناخودآگاه به ویرانگرترین مداخله دست می زند. ما شاید تمایلات ناخودآگاه معینی داشته باشیم که نتوان آنها را نفی کرد، امّا جرأت تحقق عملی آنها را هم نداشته باشیم؛ در چنین شرایطی است که میل، برای آن که راهی از

12) paraparaxes

ناخودآگاه به بیرون پیدا کند به زور متوسل می شود، و «خود» در مقام مدافعه راه خروج را بر او می بندد، و نتیجهٔ این کشمکش درونی همان چیزی است که آن را روان‌نژندی می نامیم. بیمار، علائمی از خود بروز می دهد که به شیوه‌ای سازشکارانه در عین حال که از میل ناخودآگاه حفاظت می‌کند، دزدانه آن را بیان می دارد. چنین بیماری ممکن است وسواسی (لمس کردن تمامی تیرهای برق در خیابان)، هیستریک (بدون علت جسمی مشخصی لرزش دست داشته باشد)، یا دچار ترس (بی دلیل از فضای باز یا بعضی حیوانات بترسد) باشد. روانکاوی، در پشت این روان‌نژندیها کشمکشهای حل نشده‌ای را تشخیص می دهد که ریشه های آن به اوائل دوران کودکی باز می‌گردد، و احتمالاً باید آنها را در مقطع ادیپی جستجو کرد. در حقیقت فروید عقدهٔ ادیپ را «هستهٔ روان‌نژندی» می داند. معمولاً میان نوع روان‌نژندی بیمار و آن نقطه‌ای از مرحلهٔ ماقبل-ادیپی که در آن رشد روانی او متوقف یا «تثبیت» شده است رابطه‌ای وجود دارد. هدف روانکاوی، آشکار کردن این علل نهفتهٔ روان‌نژندی به منظور رهانیدن بیمار از چنگ تعارضهای خود، و از میان بردن علائم مرضی پریشان کننده است.

امّا شرایطی که مواجهه با آن بسیار دشوارتر است روان‌پریشی[۱۳] است که در آن «خود»، به خلاف روان‌نژندی، ناتوان از هرگونه سرکوب ناخودآگاه، عملاً راه تبعیت از او را برمی‌گزیند. اگر این حادثه رخ دهد، پیوند میان «خود» و جهان خارج گسسته می شود و ناخودآگاه، به ساختن بدیلی از واقعیت توهمی می پردازد. به عبارت دیگر، بیمار روان‌پریش در نقاط کلیدی، تماس خود را با واقعیت از دست می دهد؛ موردی که به عنوان مثال در پارانویا یا شیزوفرنی اتفاق می افتد: اگر روان‌نژند دچار لرزش دست می شود، روان‌پریش ممکن است به این عقیده برسد که دستش به خرطوم فیل تبدیل شده است. «پارانویا» به وضعیت کم و بیش نظام یافته‌ای از توهم باز می‌گردد که فروید نه تنها آزار پنداری، بلکه حسادت‌پنداری و خودبزرگ‌پنداری را نیز جزو آن

13) psychosis

قرار می دهد. او ریشهٔ چنین پارانویائی را در دفع ناخودآگاهانه همجنس گرائی می داند: ذهن، این میل را با تبدیل موضوع عشق به یک رقیب یا آزاردهنده نفی می‌کند، و به‌طور منظّم به تجدید سازمان و تفسیر مجدد واقعیت در انطباق با این سوء ظن می پردازد. شیزوفرنی، متضمن بریدن از واقعیت و بازگشت به خود همراه با مقدار زیادی خیالپردازیهای سست پیوند و نظام نایافته است: چنان است که گوئی «نهاد»[۱۴]، یا میل ناخودآگاه طغیان کرده و ذهن خودآگاه را در بی منطقی، تداعی های غربال شده، و پیوندهای عاطفیِ ــ نه مفهومی ــ میان اندیشه ها غرق کرده است. از این جهت، زبان بیمار مبتلا به شیزوفرنی شباهت جالبی به شعر دارد.

روانکاوی نه تنها نظریه‌ای دربارهٔ ذهن انسان است، بلکه به امر معالجهٔ کسانی که مبتلا به بیماری ذهن یا پریشانی هستند نیز می پردازد. از دیدگاه فروید، چنین معالجه‌ای صرفاً با تبیین آنچه که در بیمار نادرست است و نشان دادن محرکهای ناخودآگاهش به او صورت نمی‌گیرد. این کار بخشی از عمل روانکاوی است، امّا به تنهائی هیچ کس را معالجه نخواهد کرد. در این مفهوم، فروید عقلگرائی نیست که معتقد باشد اگر ما فقط خود یا جهان را بشناسیم می توانیم دست به اعمالی مناسب بزنیم. در نظریهٔ فرویدی، کلید اصلی معالجه آن چیزی است که «انتقال»[۱۵] نامیده می شود؛ مفهومی که گاهی اوقات عوام آن را با «فرافکنی»[۱۶] فروید، یعنی انتساب احساسات و خواستهای خود به دیگران، خلط کرده‌اند. در جریان درمان، کاوش‌شونده (بیمار) ممکن است ناخودآگاه شروع به «انتقال» تعارضهای روانی عامل بیماری خود به خودِ روانکاو کند. به عنوان مثال، اگر با پدر خود مشکلاتی دارد ممکن است ناخودآگاهانه روانکاو را درقالب آن نقش قرار دهد. این موضوع، روانکاو را با مشکل مواجه می سازد، زیرا «تکرار» یا نمایش تشریفاتی دوبارهٔ تعارض اصلی یکی از شیوه‌های ناخودآگاه بیمار برای

14) id 15) transference

16) projection

اجتناب از کنار آمدن با اوست. گاهی اوقات آنچه را که نمی‌توانیم به درستی به خاطر آوریم تکرار می‌کنیم، و نمی‌توانیم به خاطر آوریم چون خوشایند نیست. امّا پدیدهٔ انتقال، این امکان بویژه ممتاز را در اختیار روانکاو می‌گذارد که در شرایط نظارت شده‌ای که او می‌تواند مداخله کند درون روان بیمار را بنگرد (یکی از دلایلی که به موجب آن روانکاوان خود باید در دوران کارآموزی روانکاوی شوند این است که به طور منطقی بر فرآیند ناخودآگاه خود آگاهی پیدا کنند، و بدین ترتیب تا جائی که ممکن است از خطر پدیدهٔ «انتقال-متقابل» مسائل خود به بیمار پرهیز کنند.) در نتیجه این نمایشهای انتقال، و درون‌بینی ها و مداخله‌هائی که از رهگذر آن برای روانکاو میسر می‌شود، مسائل بیمار تدریجاً برحسب خودِ شرایط کاوش دوباره تعریف می‌شوند. مسائلی که تا این جا در اتاق مشاوره گردآوری شده است به هیچ‌وجه با مسائل زندگی واقعی بیمار یکی نیست: احتمالاً با مسائل مربوط به زندگی واقعی نوعی رابطهٔ «تخیلی» دارد؛ همان رابطه‌ای که یک متن ادبی در انتقال مواد مربوط به زندگی واقعی دارد. هیچ کس اتاق مشاوره را در شرایطی که دقیقاً مشکلاتش حل شده باشد ترک نمی‌کند. بیمار احتمالاً با به کار گرفتن حیله‌هائی آشنا در مقابل دستیابی روانکاو به ناخودآگاه خود مقاومت خواهد کرد، امّا اگر همه چیز به خوبی پیش برود، فرآیند انتقال این امکان را پدید خواهد آورد که روی مسائل بیمار در خودآگاه کارشود، و روانکاو می‌تواند امید داشته باشد که با برچیدن رابطهٔ انتقال در لحظهٔ مناسب، بیمار را از چنگ مسائلش نجات دهد. شیوهٔ دیگر توصیف این فرآیند آن است که بگوئیم بیمار قادر می‌شود به گردآوری دوبارهٔ آن بخشهائی از زندگی خود بپردازد که واپس زده است: او قادر می‌شود شرحی جدید و کاملتر از زندگی خویش عرضه دارد؛ شرحی که ناراحتیهای مبتلا به او را تفسیر و قابل فهم خواهد کرد. بدین ترتیب آنچه «گفتار درمانی» نامیده می‌شود به نتیجهٔ مورد نظر می‌رسد.

شاید بتوان بهترین توصیف از کار روانکاوی را در یکی از شعارهای خود

فروید خلاصه کرد: «جائی که نهاد بوده است خود نیز خواهد بود.» جائی که مردان و زنان در دامِ فلج کنندهٔ نیروهائی باشند که نتوانند آنها را درک کنند، خرد و تسلط بر نفس، حکومت خواهد کرد. چنین شعاری فروید را در مقام شخصیتی عقلگراتر از آنچه عملاً بود قرار می دهد. گرچه خود او زمانی گفته بود که در نهایت هیچ چیزی نمی تواند در مقابل خرد و تجربه تاب آورد، اما از کم اهمیت دادن به زیرکی و سرسختی ذهن تا حد امکان به دور بود. تخمین او از ظرفیتهای انسان به طور کلی محافظه کارانه و نومیدانه است: ما زیر سیطرهٔ میل به ارضاء و بیزاری از هر آنچه که به ناکامی آن بینجامد قرار گرفته ایم. وی در کارهای بعدیش نوع بشر را از رمق افتاده در چنگال سائقهٔ هولناک مرگ می بیند، نوعی خودآزاری اوّلیه که «خود» آن را از سر باز کرده است. هدف نهائی زندگی مرگ است، بازگشت به نیک بختیِ آن شرایط بی جانی که در آن به «خود» نمی توان آسیب رساند. غریزهٔ زندگی، یا انرژی جنسی، نیروئی است که تاریخ را می سازد، امّا در تناقضی مصیبت بار با غریزهٔ مرگ قرار دارد. ما می‌کوشیم که به پیش رویم فقط به این خاطر که مدام به عقب رانده شویم، به این خاطر مبارزه می‌کنیم که به وضعیتی حتی پیش از ذیشعور بودن بازگردیم. «خود»، هستی ترحم انگیز و ناپایداری است که زیر فشار جهان خارجِ خرد شده، طعم تازیانه های سرزنش «خود برتر» را چشیده، و بر اثر تقاضاهای حریصانه و سیری ناپذیر «نهاد» به ستوه آمده است. دلسوزی فروید برای «خود»، دلسوزی برای نوع بشر است که زیر فشار تقاضاهای اغلب غیرقابل تحمل تمدن کار کرده است؛ تمدنی که بر واپس زدن میل و به تعویق انداختن رضایت استوار است. او همهٔ طرحهای یوتوپیائی برای دگرگون کردن این شرایط را سرزنش می‌کرد؛ گرچه بسیاری از دیدگاههای اجتماعی او مطابق مرسوم و اقتدارگرایانه بود، با وجود این کوششهائی را که در جهتِ از میان بردن یا دست کم اصلاح نهادهای مالکیت خصوصی و دولت ملی صورت می‌گرفت تأئید نمی‌کرد. این موضع گیری ناشی از اعتقاد راسخ او به این مسئله بود که جامعهٔ نو به لحاظ واپس‌زنیهایش ستمگرانه شده است. وی در

کتاب «آینده یک توهم»[۱۷] می‌گوید، اگر جامعه‌ای این مرحله را که ارضاء گروهی از اعضای آن به سرکوب گروهی دیگر وابسته است پشت سر نگذارد قابل درک است که گروه زیر ستم به خصومتی شدید با فرهنگی برخیزند که موجودیتش را مدیون کار آنهاست، اما نصیب آنها از ثروتش بسیار اندک است. فروید می‌گوید، «پر واضح است، تمدنی که شماری تا بدین حد کثیراز اعضای خود را ناراضی برجای بگذارد و آنها را به طغیانگری براند، نه چشم‌انداز تداومی پایدار دارد و نه شایستگی آن را.»

هر نظریه‌ای به پیچیدگی و اصالت نظریهٔ فروید ناگزیر منشاء مجادلاتی شدید خواهد شد. فرویدیسم از جهات بسیار مورد حمله قرار گرفته و به هیچ‌وجه نباید آن را عاری از مسئله به شمار آورد. به عنوان مثال، در این مورد که وی چگونه آموزه‌های خود را به آزمایش می‌گذارد، یا چه چیز را می‌توان شاهدی له یا علیه ادعاهای او به شمار آورد مسائلی وجود دارد. همان‌طور که یکی از روانشناسان رفتارگرای آمریکائی ضمن گفتگوئی اظهار داشته است: «مشکل کار فروید این است که فقط تخم ندارد[۱۸]!» البته همهٔ اینها بستگی به آن دارد که منظور از «آزمون‌پذیری» چیست؛ اما این مطلب درست به نظر می‌رسد که فروید گاهی مفهومی قرن نوزدهمی از علم را به کار می‌گیرد که حقیقتاً به هیچ‌وجه قابل پذیرش نیست. گرچه می‌کوشد کارش عینی و عاری از شائبهٔ هرگونه جانبداری باشد، اما آمیخته به چیزی است که می‌توان آن را «انتقال متقابل» نامید، و بوسیلهٔ امیال ناخودآگاه خود او شکل گرفته و گاهی هم تحت تأثیر باورهای ایدئولوژیکی خودآگاه او تحریف شده است. ارزشهای جنسیت‌گرائی که پیش از این درباره‌اش صحبت کردیم یکی از نکات مورد نظر است. فروید احتمالاً طرز تفکری پدرسالارتر از اغلب مردان وینی قرن

17) The Future of an Illusion

۱۸) احتمالاً شخص مورد نظر نویسنده بر اثر نوعی لغزش زبانی به جای Testtable به معنی آزمون‌پذیری واژهٔ testicle به معنی تخم را به کار برده است که با نظریه فروید نیز قرابت خاصی پیدا کرده است. م

نوزدهم نداشت، امّا تلقی او از زنان به مثابه موجوداتی منفعل، خودشیفته، خودآزار و در حسرت آلت تناسلی نرینه، و برخوردار از وجدان اخلاقی کمتری نسبت به مردان، محققانه مورد انتقاد اصحاب مکتب اصالت زن قرار گرفته است(۱). کافی است لحن بررسی موردی فروید از یک زن جوان (دورا) را با لحن تحلیل او از یک پسربچه (هانس کوچولو) مقایسه کنید تا تفاوت میان طرز تلقی جنسی را ببینید: درمورد دورا، تند، بدگمان و به کرات دور از هدف است؛ و درمورد هانس کوچولو، مهربان، عمووار و ستایشگر این فیلسوف کوچک فروید گرا.

این شکوه که روانکاوی به عنوان فعالیتی پزشکی، نوعی نظارت اجتماعی ستمگرانه است که افراد را طبقه‌بندی و آنها را وادار به انطباق بر تعاریف دلخواسته‌ای از «بهنجار بودن» می‌کند نیز به همین اندازه جدی است. در واقع این مسئولیت بیشتر متوجه طبابت روانپزشکانه به طور کلی است، و تا آن‌جا که به دیدگاه خود فروید دربارهٔ «بهنجار» بودن مربوط می شود، این اتهام عمدتاً نابجا بر او وارد شده است. کار فروید افشاگرانه نشان داد که لیبیدو در انتخاب موضوعات خود تا چه اندازه «شکل‌پذیر» و متغیر است، و چگونه به اصطلاح انحرافهای جنسی بخشی از آن چیزی را تشکیل می دهند که خصوصیات جنسی بهنجار نامیده می شوند، و چگونه خصوصیات جنسی ناجور به هیچ وجه واقعیاتی طبیعی یا بدیهی نیستند. درست است که روانکاوی فرویدی معمولاً با نوعی مفهوم «هنجار» جنسی کار می‌کند، اما این مفهوم مطلقاً نهاده‌ای طبیعی نیست.

انتقادات آشنای دیگری نیز بر فروید وارد می شود که به آسانی قابل اثبات نیست. یکی از آنها صرفاً ناشکیبائی مربوط به شعور متعارف است: چگونه ممکن است یک دختر کوچک مایل به داشتن بچه‌ای از پدر خود باشد؟ اعم از آن که این مطلب درست باشد یا نه، «شعور متعارف» نباید تصمیم گیری را به ما تجویز کند. شخص باید قبل از آن که در این زمینه های شهودی بر فروید حمله برد و او را نفی کند، صرف بوالهوسی ناخودآگاه را آن‌چنان که در رؤیا

آشکار می شود، و فاصله اش را از روشنی فروزان دنیای «خود» بخاطر داشته باشد. یکی از انتقادهای متداول دیگر آن است که فروید «همه چیز را به جنسیت تنزل می دهد» ــ یا به عبارتی فنّی او یک «جنسیت گراست[۱۹]». این مطلب قطعاً نادرست است: فروید متفکری عمیقاً ثنویت گرای بود، بی تردید فوق العاده ثنویت گرا، و همواره در مقابل سائقه های جنسی، نیروهائی غیرجنسی از قبیل غرایز صیانت نفسِ «خود» را قرار می داد. بذرحقیقتی که در اتهام جنسیت گرا بودن فروید وجود دارد این است که او به خصوصیات جنسی در زندگی بشر آنقدر اهمیت می داد که آن را **مؤلفه** ای از کل فعالیتهای ما به شمار می آورد؛ امّا این طرز فکر را نمی توان تقلیل گرائی جنسی نامید.

یکی از انتقاداتی که هنوز گاهی از جناح سیاسی چپ نسبت به فروید شنیده می شود این است که اندیشهٔ او فردگرایانه است ــ که او علل و تبیینهای روانشناختی «خصوصی» را جایگزین علل اجتماعی و تاریخی کرده است. این اتهام، بازتابی از درک کاملاً غلط نظریهٔ فروید است. البته این که عوامل اجتماعی و تاریخی چگونه به ناخودآگاه **مربوط** می شوند مسئله ای جدی است، امّا یکی از نکات کار فروید آن است که اندیشیدن به تحول فرد انسانی را برحسب عوامل اجتماعی و تاریخی برای ما میسر می سازد. آنچه فروید پی می افکند در حقیقت چیزی کمتری از نظریهٔ مادی ساخته شدن شخص انسان نیست. ما در نتیجهٔ رابطهٔ متقابل جسمهاست که به صورت آنچه اکنون هستیم درمی آئیم ــ یعنی بر اثر مبادلات بغرنجی که در دوران طفولیت میان جسم ما و آنهائی که ما را احاطه کرده اند صورت می‌گیرد. این نظر، جزءنگری زیست شناختی نیست: مسلّماً فروید عقیده ندارد که ما چیزی جز پیکرهایمان نیستیم، یا ذهن ما صرفاً بازتابی از پیکرهایمان است. همچنین مدلی که او به دست می دهد، مدلی غیراجتماعی از زندگی نیست، زیرا پیکره هائی که ما را احاطه کرده اند، و رابطهٔ ما با آنها، همواره به لحاظ اجتماعی مشخص است. نقش والدین، اعمال آنها در مراقبت از کودک، و

19) pan-sexualist

تصورات و باورهائی که با همهٔ اینها پیوند دارد مسائلی فرهنگی هستند که می توانند در جوامع و مقاطع تاریخی مختلف به میزان زیادی متفاوت باشند. «کودکی» یک ابداع تاریخی اخیر است، و دامنهٔ طرحهای تاریخی مختلفی که به واژهٔ «خانواده» اطلاق شده است، ارزش خود این واژه را محدود می سازد. تنها عقیده‌ای که ظاهراً در این نهادها تغییر نکرده این فرض است که دختران و زنان پست‌تر از پسران و مردان هستند: چنین می نماید که این تعصب، همهٔ جوامع شناخته شده را با یکدیگر متحد می سازد. از آن‌جا که این تعصب در تحول جنسی و خانوادگی ما ریشه های عمیقی دارد، روانکاوی در نظر بعضی طرفداران مکتب اصالت زن اهمیتی عمده پیدا کرده است.

یکی از نظریه‌پردازان فرویدی که این دسته از طرفداران اصالت زن به این منظور به او متوسل شده‌اند، روانکاو فرانسوی ژاک لاکان است. البته لاکان متفکری طرفدار اصالت زن نیست، بلکه به عکس نگرش او نسبت به جنبش زنان به طورعمده متکبرانه و نکوهشگراست. اما کار لاکان کوششی کاملاً اصیل در جهت «بازنویسی» فرویدیسم از کلیهٔ جهات مربوط به موضوع انسان، جایگاهش در اجتماع، و مهمتر از همه رابطه اش با زبان است. موضوع اخیر، دلیل علاقمندی نظریه‌پردازان ادبی به لاکان نیز هست. آنچه لاکان می خواهد در «نوشته ها[۲۰]» ی خود به انجام رساند، تفسیر مجدد فروید در پرتو نظریه های ساختگرایان و مابعد-ساختگرایان از سخن است. گرچه این هدف گاهی منجر به آن می شود که کار او معمائی و به گونه‌ای درهم ناروشن باشد، اما اگر بخواهیم رابطهٔ متقابل مابعد-ساختگرائی و روانکاوی را دریابیم باید به اختصار آن را مرور کنیم.

قبلاً توضیح داده‌ایم که از دیدگاه فروید، کودک در مراحل اولیهٔ رشد خود هنوز قادر نیست میان ذهن و عین، خود و جهان خارج، تمایز روشنی برقرار نماید. لاکان این وضعیت را «خیالی»[۲۱] می نامد و منظورش شرایطی است که در آن ما فاقد هرگونه کانون تعریف شده‌ای از خود هستیم، و به نظر می رسد

[20) Ecrits 21) imaginary

که در جریان بی وقفه‌ای از یک مبادلهٔ بسته، خودِ ما در اشیاء و اشیاء در خودِ ما تداخل می‌کنند. در دورهٔ ماقبل ادیپی، کودک در رابطهٔ «همزیستی» با جسم مادر خود بسر می برد و این رابطه هرگونه خط و مرز روشن میان این دو را محو می‌کند: کودک به خاطر زندگی خود به این پیکر وابسته است، اما به همین ترتیب می توان تصور کرد که کودک آنچه را که از جهان خارج می داند به مثابه چیزی وابسته به خود تجربه می‌کند. به گفتهٔ نظریه‌پرداز فرویدی ملانی کلاین[۲۲] این ادغام هویتها آن‌چنان هم که شاید تصور شود سعادتمندانه نیست: کودک در مرحلهٔ کاملاً آغازین زندگی، غرایز تجاوزگر جنایتکارانهٔ خود را به سمت جسم مادر خویش پرورش می دهد، با خیالات قطعه قطعه کردن آن به اجزاء تشکیل دهنده‌اش تفریح می‌کند و به اوهامی پارانویدی مبتلاست مبنی برآن که این جسم نیز به نوبهٔ خود او را از میان خواهد برد. (۲)

اگر کودک خردسالی را در نظر آوریم که در مقابل آینه‌ای به تأمل در خود می پردازد ــ یعنی به اصطلاح «مرحلهٔ آینه‌ای»[۲۳] لاکان ــ می توانیم دریابیم که چگونه از درون این وضعیت خیالی هستی، «خود» کودک، یا تصور یکپارچه‌ای از خود، نخستین رشد خود را آغاز می‌کند. کودک که هنوز از نظر جسمی هماهنگی پیدا نکرده است، در آینه تصویر واحد و رضایت‌بخشی از خود را می بیند که به سوی او باز می‌گردد، و هرچند رابطه‌اش با این تصویر هنوز خیالی است ــ تصویرموجود در آینه خودِ او هست و نیست، زیرا مرز میان ذهن و عین هنوز مبهم است ــ فرآیند ساختن محوری برای خود را آغاز می‌کند. شرایط آینه‌ای گویای آن است که این خود اساساً خود شیفته است: ما با دریافت این نکته که «من»[۲۴] توسط چیزی یا کسی در جهان به ما بازگشته است، به مفهومی از «من» می رسیم. این چیز در عین حال که به نوعی پاره‌ای از ماست ــ ما خود را با آن همانند می‌کنیم ــ خودِ ما نیست و چیزی بیگانه است. از این جهت، تصویری که کودک خردسال در آینه می بیند «از خود بیگانه» است: کودک، خود را در آن «به غلط باز می شناسد»، زیرا در آن

22) Melanie Klein 23) mirror stage 24) I

وحدت خوشایندی را مشاهده می‌کند که عملاً در جسم خویش آن را تجربه نمی‌کند. خیالی بودن ا زدیدگاه لاکان دقیقاً همین قلمرو تصاویر است که ما در آن به همانندسازی می پردازیم، اما ضمن انجام این عمل به دریافت و درک غلط از خود نیز رهنمون می شویم. همپای رشد کودک، این قبیل همانندسازیهای خیالی با اشیاء نیز ادامه پیدا می‌کند، و بدین ترتیب است که «خودِ» کودک ساخته می شود. از دیدگاه لاکان، «خود»، دقیقاً همین فرآیند خودشیفتگی است که ما ضمن آن با برخورد به چیزی در جهان که می توانیم خود را با آن همانند سازیم، به مفهومی غیرواقعی از وحدت «خویشتن» می رسیم.

در بحث از مرحلهٔ ماقبل ادیپی یا خیالی، ما با نوعی از ثبت هستی مواجهیم که در آن معمولاً بیش از دو طرف وجود ندارد: خودِ کودک و شخصی دیگر، که در این مرحله معمولاً مادر است و در نظر کودک واقعیت خارجی را نمایندگی می‌کند. اما همان‌طور که در بحث از عقدهٔ ادیپ دیدیم، این ساختار «دو جانبه»[۲۵] به ناگزیر جای خود را به ساختاری سه جانبه می دهد، و این حادثه هنگامی اتفاق می افتد که پدر وارد صحنه می شود و این هماهنگی را از هم می‌گسلد. پدر مشخص کنندهٔ آن چیزی است که لاکان آن را **قانون**[۲۶] می نامد و در وهلهٔ اول ممنوعیت اجتماعی زنای با محارم است: کودک در رابطهٔ لیبیدوئی با مادر ناراحت است و باید در چهرهٔ پدر درک این مطلب را آغاز کند که شبکهٔ خانوادگی و اجتماعی گسترده‌تری وجود دارد که او [کودک] قسمتی از آن است. نه تنها کودک صرفاً بخشی از این شبکه است، بلکه نقشی که باید در آن ایفا کند نیز از قبل تعیین شده است، و تجارب جامعه‌ای که در آن متولد شده آن را مقرر کرده است. ظهور پدر، کودک را از جسم مادر جدا می سازد و چنان که پیش از این دیده‌ایم، میل او را به اعماق به سوی ناخودآگاه می راند. از این جهت، نخستین نمود قانون و پیدایش میل ناخودآگاه نیز در همین مقطع اتفاق می افتد: کودک، تنها هنگامی که نسبت

25) dyadic 26) law

به تابو یا ممنوعیتی که پدر نماد آن است اطلاع حاصل می‌کند، میلِ گناهکارانهٔ خود را واپس می زند، و این میل درست همان چیزی است که ناخودآگاه نامیده می شود.

برای آن که نمایش عقدهٔ ادیپ اصولاً بر صحنه آید، مسلماً کودک باید به آگاهی مبهمی از تفاوت جنسی برسد، ورود پدر است که این تفاوت جنسی را مشخص می‌کند، و یکی از اصطلاحات کلیدی کار لاکان، یعنی آلت تناسلی نرینه، بر اهمیت تمایز جنسی تأکید می‌کند. تنها در نتیجهٔ پذیرش ضرورت تفاوت جنسی، و نقشهای نوعیِ متمایز است که کودک که قبلاً نسبت به این قبیل مسائل ناآگاه بوده است، می تواند به درستی «اجتماعی» شود. اصالت کار لاکان در بازنویسی این فرآیند، که قبلاً در شرح فروید از عقدهٔ ادیپ شاهد آن بوده ایم، با اصطلاحات زبانی است. می توانیم طفل خردسالی را که در مقابل آینه در خود تأمل می‌کند نوعی «دال» بدانیم ــ چیزی که قادر است معنا ببخشد ــ و تصویری را که در آینه می بیند «مدلول» در نظر آوریم. تصویری که کودک می بیند به نوعی «معنای» خود اوست. در این جا، دال و مدلول به اندازهٔ نشانهٔ سوسوری در هماهنگی یگانه با یکدیگر قرار دارند. به عبارت دیگر، می توانیم وضعیت آینه را نوعی استعاره تعبیر کنیم: یک طرف (کودک)، شبیه خود را در طرف دیگر (بازتاب) کشف می‌کند. از دیدگاه لاکان، این فرآیند، تصویر مناسبی از خیالی بودن به طور کلی است: در این وجه از هستی، اشیاء در مداری مهر شده، بی وقفه خود را در یکدیگر باز می تابند، و تا این‌جا هیچ تفاوت یا تقسیم واقعی به چشم نمی خورد. جهان، جهان تمامیت است، بدون هرگونه فقدان یا محرومیتی از هر نوع: «دال» (کودک) با ایستادن در مقابل آینه، در مدلولِ بازتاب خود، نوعی «پُری»، یا هویتی کامل و واضح را مشاهده می‌کند. هنوز میان دال و مدلول، یا شخص و جهان، شکافی پدید نیامده است. کودک تا این‌جا خوشبختانه زیر فشار مسائل مابعد-ساختگرائی به ستوه نیامده است ــ زیر فشار این موضوع که زبان و واقعیت آن چنان هم که از این شرایط برمی آید به راحتی

در قالبی همزمانی قرار نمی‌گیرند.

با ورود پدر، کودک به اضطراب مابعد-ساختگرائی فرو می غلطد. اکنون باید این نکتهٔ سوسور را دریابد که هویتها فقط بر اثر تفاوت شکل می‌گیرند ــ که یک طرف یا موضوع فقط با حذف طرف دیگر به آن چیزی که هست تبدیل می شود. جالب آن که نخستین کشف تفاوت جنسی توسط کودک، حدوداً همزمان با کشف زبان رخ می دهد. گریهٔ طفل، در واقع نوعی نشانه نیست بلکه نوعی پیام است که بر سرما، گرسنگی و نظایر آن دلالت می‌کند. کودک خردسال، در جریان فراگیری زبان ناخودآگاهانه می آموزد که یک نشانه فقط در نتیجهٔ تفاوتش با نشانه های دیگر معنی پیدا می‌کند، و نیز می آموزد که یک نشانه بر فرض **فقدان** شیئی که بر آن دلالت می‌کند استوار است. زبان ما به جای اشیاء می نشیند: کلِ زبان از این جهت که خود را جایگزین نوعی محتوای بی‌کلام و مستقیم شیء می سازد، به نوعی «استعاری» است. زبان، ما را از مشکل لاپوتان‌های سویفت، که چمدانی پر از اشیاء مورد لزوم برای گفتگو را بر پشت خود حمل می‌کنند، و به عنوان شیوه‌ای از صحبت کردن صرفاً این اشیاء را به یکدیگر نشان می دهند، رهایی می‌بخشد. اما درست همان‌طور که کودک ناآگاهانه این درسها را در حوزهٔ زبان می آموزد، در دنیای جنسیت نیز ناآگاهانه آنها را یاد می‌گیرد. حضور پدر که در آلت تناسلی نرینه نماد پیدا می‌کند به کودک می آموزد که در خانواده باید جائی را اشغال کند که در نتیجهٔ تفاوت جنسی، محرومیت (نمی تواند عاشق والدین خود باشد)، و فقدان (باید از پیوندهای اولیه با جسم مادر خود صرفنظر کند) تعریف شده است. او درمی یابد که هویتش به مثابه یک شخص در نتیجهٔ مناسبات تفاوت و تشابه با سایر اشخاصِ پیرامونش ساخته می شود. کودک با پذیرش همهٔ اینها از ثبت خیالی به آنچه که لاکان آن را «سامان نمادی»[۲۷] می نامد حرکت می‌کند: یعنی به ساختار پیشدادهٔ نقشهای اجتماعی و جنسی و مناسباتی که خانواده و اجتماع را پدید می آورند. به گفتهٔ خود فروید، کودک

27) symbolic order

با موفقیت بر گذر دردناک از عقدهٔ ادیپ غلبه کرده است.

باری، در این فرآیند، همه چیز به خوبی پیش نمی رود. زیرا همان‌طور که دیده‌ایم از نظر فروید، شخصی که در پی این فرآیند پدید می آید، شخصی «دوپاره» است که شدیداً میان زندگی خودآگاه «خود» و ناخودآگاه، یا میل واپس‌زده، تقسیم شده است. همین واپس زدن اوّلیهٔ میل است که ما را آن‌چنان که هستیم پدید می آورد. کودک اکنون باید به این واقعیت گردن بگذارد که هرگز نمی تواند به واقعیت، و بویژه به جسم ممنوع شدهٔ مادر دسترسی مستقیم داشته باشد. او از این تملک خیالی «کامل» به دنیای «تهی» زبان تبعیدشده است. زبان «تهی» است زیرا صرفاً فرآیند بی پایانی از تفاوت و فقدان است. کودک اکنون باید به جای تملک هر چیزی در تمامیت آن، صرفاً در امتداد زنجیرهٔ زبانی که بالقوه بی پایان است از دالی به دال دیگر حرکت کند. یک دال رسانندهٔ دالی دیگر است، و آن دال نیز گویای دالی دیگر و این فرآیند تا بی نهایت ادامه می یابد. دنیای «استعاره‌ای» آینه جای خود را به دنیای «مجازی» زبان داده است. معانی یا مدلولها، در امتداد این زنجیرهٔ مجازی دال ها پدید خواهند آمد، اما هیچ شیء یا شخصی هرگز در این زنجیره «حضور» کامل نخواهد داشت، زیرا همان‌طور که در شرح نظرات دریدا دیدیم، اثر آن تقسیم و تفکیک کلیهٔ هویتهاست.

این حرکت بالقوه بی انتها از دالی به دال دیگر، همان چیزی است که لاکان از میل مراد می‌کند. میل به طور کلی، از فقدانی نشأت می‌گیرد که دائماً می‌کوشد آن را پر کند. زبان انسانی با چنین فقدانی کار می‌کند: فقدان اشیاء واقعی که نشانه ها آنها را مشخص می‌کنند، این واقعیت که کلمات فقط نتیجهٔ غیاب و محروم‌سازی دیگران است. بنابراین، ورود به زبان، به دام میل درافتادن است. لاکان خاطرنشان می‌کند، زبان «آن چیزی است که هستی را در میل تخلیه می‌کند.» زبان، تمامیت دنیای خیالی را تقسیم یا تجزیه می‌کند. ما دیگر هرگز نمی توانیم سکون را در یک شیء مجزا ببینیم؛ آن معنای نهائی را که همهٔ چیزهای دیگر را مفهوم می سازد. ورود به زبان، جدا شدن از ان

چیزی است که لاکان آن را «واقعی» می نامد، آن قلمرو وصول ناپذیری که همواره دور از دسترس دلالت، و خارج از سامان نهادی قرار دارد. بویژه، ما از جسم مادر جدا افتاده‌ایم: پس از بحران ادیپ ما دیگر هرگز قادر نخواهیم بود این شیء قیمتی را به دست آوریم، حتی اگر همهٔ عمر خود را در جستجوی آن سپری کنیم. به جای آن باید با اشیاء جایگزین دل خوش داریم، چیزی که لاکان آن را «شیء a کوچک» می نامد، و ما بیهوده می‌کوشیم با آن شکاف موجود در کانون هستی خویش را پر کنیم. ما درمیان جانشینها به دنبال جانشینها، و استعاره‌های استعاره‌ها حرکت می‌کنیم و هرگز نمی توانیم آن خود-مانندی ناب (گرچه غیرواقعی) و کمالی را که در خیال بر آن آگاهی داریم احیاء کنیم. هیچ معنا یا شیء «استعلائی» وجود ندارد که این آرزوی بی پایان را به منزل برساند، یا اگر چنین واقعیت «استعلائی» وجود داشته باشد همان آلت تناسلی نرینه است که لاکان آن را «دال استعلائی» می نامد. اما این مقوله نیز به واقع یک شیء یا واقعیت نیست، و اندام جنسی مردانهٔ واقعی هم نیست، بلکه صرفاً نوعی شناسهٔ تهی تفاوت است، نشانه‌ای که ما را از خیال جدا می سازد و به جای مقدرمان در سامان نمادی می برد.

لاکان، همان‌طور که در بحث از فروید دیدیم، ناخودآگاه را دارای ساختاری شبیه به زبان می داند. نه فقط به این دلیل که با استعاره و مجاز کار می‌کند، بلکه به این دلیل نیز که مانند زبان از دیدگاه مابعد-ساختگرایان، بیشتر از دال‌ها تشکیل شده است تا نشانه‌ها یا معانی پایدار. اگر شما خواب یک اسب را ببینید به روشنی نمی توان گفت بر چه چیز دلالت می‌کند: ممکن است معانی متناقض بسیاری داشته باشد، یا فقط یکی از حلقه‌های زنجیرهٔ دال‌هائی باشد که به یک اندازه چندین معنا دارند. می توان گفت تصویر اسب، نشانه‌ای به مفهوم سوسوری نیست ــ مدلول معینی ندارد که به آراستگی به دم آن چسبیده باشد ــ بلکه دالی است که می تواند به بسیاری مدلول‌های متفاوت مربوط باشد، و خود حامل اثرات سایر دال‌هائی باشد که آن را احاطه کرده‌اند. (هنگامی که جملهٔ فوق را می نوشتم از بازی کلامی میان «اسب»

و «دم» آگاهی نداشتم: بدون قصد خودآگاه من، یک دال در کنش متقابل با دالی دیگر قرار گرفت.) ناخودآگاه، حرکت و فعالیت پیوسته‌ای از دال‌هاست که مدلول‌هایشان غالباً برای ما غیرقابل دستیابی است زیرا واپس‌زده شده‌اند. به این دلیل است که لاکان از ناخودآگاه به عنوان «غلطیدن مدلول زیر دال»، رنگ باختن و تبخیر مداوم معنا، و متن «نوگرای» غریبی که غالباً غیرقابل خواندن است و یقیناً اسرار نهائی خود را هرگز تسلیم تفسیر نخواهد کرد صحبت می‌کند.

اگر این سیلان و پنهان شدن مداوم معنا در زندگی خودآگاه نیز مصداق پیدا می‌کرد، یقیناً ما هرگز قادر نبودیم با انسجام صحبت کنیم. اگر هنگامی که من صحبت می‌کردم کل زبان درمن حضور داشت، به هیچ وجه قادر نبودم اصولاً چیزی را تجزیه کنم. بنابراین، «خود» یا خودآگاهی فقط می‌تواند با واپس زدن این فعالیت سرکش، موقتاً کلمات را بر معانی منطبق کند. گاهگاهی واژه‌ای از ناخودآگاه که من آن را نمی‌خواهم، دزدانه خود را وارد سخن می‌کند، و این همان خطای زبانی یا لغزش زبانی مشهور فروید است. امّا از دیدگاه لاکان تمامی سخن ما به یک مفهوم، نوعی لغزش زبانی است: اگر فرآیند زبانی تا بدین حد لغزنده و مبهم باشد، نه هیچگاه می‌توانیم آنچه را که می‌گوئیم دقیقاً بفهمیم، و نه می‌توانیم دقیقاً منظور خود را بیان کنیم. معنا همواره نوعی تقریب، تیری در حاشیهٔ هدف، و تا اندازه‌ای نوعی ناکامی است که بی‌مفهومی و فقدان ارتباط را با مفهوم بودن و ارتباط درهم می‌آمیزد. مسلّماً هرگز نمی‌توانیم حقیقت را به شیوه‌ای «ناب» و بدون میانجی بیان کنیم: شیوهٔ کاملاً الهامی خود لاکان، زبانی که ناخودآگاه را در خود دارد، حاکی از آن است که هرگونه کوششی جهت بازتاباندن معنائی کامل و بی‌نقص در گفتار یا خط، نوعی توهّم ماقبل فرویدی است. در زندگی خودآگاه بر مفهومی از خود دست می‌یابیم که به طور منطقی یگانه و منسجم است و بدون آن، عمل کردن امکان‌پذیر نخواهد بود. اما همهٔ اینها صرفاً در سطح خیالی «خود» جریان دارد که چیزی بیش از رأس تودهٔ یخ شناور موضوع انسانی که برای

روانکاوی شناخته شده است نیست. این «خود» تابع یا اثری از یک شخص است که همواره پراکنده است، و هیچگاه با خود یگانه نیست، و در امتداد زنجیرهٔ سخنهائی که آن را پدید می‌آورد گسترش می‌یابد. میان این دو سطح از هستی شکاف شدیدی وجود دارد ــ شکافی که بارزترین نمود خود را در عمل بازگشت به خود ضمن بیان یک جمله پیدا می‌کند. هنگامی که می‌گویم «من فردا چمنها را می‌زنم»، «منی» که به زبان می‌آورم بر مصداقی بلافاصله قابل لمس و کاملاً پایدار اشارت دارد که تصویر نادرستی از اعماق تاریک «منِ» بیان‌کننده را نشان می‌دهد. نظریهٔ زبانی، «من» اول را «فاعلِ بیان کردن»[۲۸]، یا عنوانی که جملهٔ من آن را تعیین کرده است می‌داند؛ و «من» دوم را، یعنی کسی که جمله را ادا می‌کند، «فاعل بیان‌کننده»[۲۹]، یا فاعل عمل واقعی صحبت کردن می‌شمارد. به نظر می‌رسد که این دو «من» در فرآیند گفتار و نوشتار به نوعی «وحدت» می‌رسند؛ اما این وحدت از نوع خیالی است. «فاعل بیان کننده»، گوینده یا نویسندهٔ واقعی، هرگز نمی‌تواند به طور کامل خود را در آنچه گفته است به نمایش بگذارد: می‌توان گفت، هیچ نشانه‌ای وجود ندارد که بتواند کل هستی مرا در خود گرد آورد. من فقط می‌توانم خود را در زبان با یک ضمیر قراردادی مشخص سازم. ضمیر «من» به جای فاعلِ همیشه طفره‌زنی قرار می‌گیرد که همواره از میان تورِ هر قطعهٔ زبانی مشخصی می‌گریزد، و این مطلب معادل با آن است که بگوئیم من نمی‌توانم به طور همزمان هم «معنی بدهم» هم «باشم». لاکان برای روشن کردن این موضوع با تهور، جملهٔ معروف دکارت را به این صورت بازنویسی می‌کند: «من نیستم در جائی که فکر می‌کنم، و فکر می‌کنم در جائی که نیستم.»

میان آنچه که اکنون توصیف کردیم و آن «اعمال بیان کردنی» که ادبیات شناخته می‌شود، تشابه جالب توجهی وجود دارد. در برخی آثار ادبی، بویژه داستانهای واقعگرا، توجه ما به‌عنوان‌خواننده، به «عمل بیان کردن»، به

28) subject of enunciation 29) subject of enunciating

این که چگونه گفته می‌شود و از چه موضعی و با چه دیدگاهی، معطوف نمی‌شود، بلکه صرفاً چه گفته می‌شود، یا خودِ بیان کردن را مد نظر داریم. به نظر می‌رسد هرگونه بیان کردن گمنامی از این قبیل برای جلب رضایت ما اقتدار بیشتری دارد تا موردی که توجه ما را به این مطلب معطوف می‌کند که بیان کردن عملاً چگونه پدید آمده است.

زبانِ یک سند حقوقی یا متن علمی، ممکن است ما را تحت تأثیر قرار دهد یا حتی مرعوب سازد، زیرا در وهلهٔ اول نمی‌دانیم که این زبان چگونه به آن جا رسیده است. متن به خواننده این اجازه را نمی‌دهد که ببیند واقعیات مندرج در آن چگونه انتخاب شده‌اند، چه مطالبی حذف شده‌اند، چرا این حقایق به این شیوهٔ بخصوص سازمان یافته‌اند، مفروضات حاکم بر این فرآیند کدامند، چه شکلهائی از کار در ساختن اثر دخیل بوده‌اند، و چگونه همهٔ اینها می‌توانسته‌اند متفاوت باشند. بنابراین، بخشی از قدرت چنین متونی در سرکوب آن چیزی نهفته است که می‌توان آن را شیوه‌های تولید متون مزبور نامید؛ این که آنها چگونه به صورت آنچه هستند درآمده‌اند. از این جهت شباهت عجیبی به زندگی «خود» انسانی دارند که فرآیند ساخته شدن خود را از طریق واپس‌زنی طی می‌کند. در مقام مقایسه، بسیاری از آثار ادبی نوگرا، «عمل بیان کننده»، یا فرآیند تولید خود را به بخشی از «محتوای» واقعی خود تبدیل می‌کنند. آنها سعی نمی‌کنند که مانند نشانه «طبیعی» بارت، خود را بی‌چون و چرا نشان دهند، بلکه به گفتهٔ فرمالیست‌ها «تمهیدات» انشاء خود را «فاش می‌سازند.» آنها به این منظور دست به چنین اقدامی می‌زنند که کارشان با حقیقت مطلق عوضی گرفته نشود ــ به نحوی که خواننده جرأت داشته باشد در مقابل شیوه‌های خاص و جانبدارانه‌ای که خود از حقیقت عرضه می‌دارند واکنش انتقادی نشان دهد، و دریابد که چگونه همهٔ رخدادها می‌توانست به گونه‌ای دیگر اتفاق افتد. شاید بهترین نمونه‌های چنین ادبیاتی نمایشنامه‌های برتولت برشت باشد، اما در هنرهای نو، بویژه در فیلم، نیز می‌توان مثالهای بسیار دیگری را نشان داد. ازطرفی یک فیلم نمونه‌وار

هالیوودی را در نظر بگیرید که دوربین را صرفاً به عنوان نوعی «دریچه» یا چشم دوم به کار می‌گیرد که بیننده از پشت آن به تأمل دربارهٔ واقعیت می‌پردازد ــ که دوربین را ثابت نگاه می‌دارد و می‌گذارد تا آنچه را که رخ می‌دهد «ثبت» کند. در جریان مشاهدهٔ چنین فیلمی، گرایش ما به آن است که فراموش کنیم «آنچه دارد اتفاق می‌افتد» در واقع همان چیزی نیست که «اتفاق می‌افتد»، بلکه ساختمان پیچیده‌ای است که اعمال و فرضیات شمار کثیری از افراد را در خود دارد. از طرف دیگر به یک سکانس سینمائی فکر کنید که در آن دوربین، بی وقفه و عصبی از شیئی به شیء دیگر حرکت می‌کند، هرلحظه تصویر خاصی را در کانون قرار می‌دهد، پیش از آن که آثار این اشیاء محو شود از زوایای مختلف به بررسی آنها می‌پردازد، و همهٔ اینها چنان آشفته است که گوئی می‌خواهد چیز دیگری را نشان دهد. این نحوهٔ عمل، روالی بویژه پیشتاز نیست، امّا فعالیت دوربین و شیوهٔ مونتاژ کردن قطعات مختلف، به گونه‌ای بر صحنه آورده می‌شود که ما نمی‌توانیم صرفاً در نقش یک تماشاچی به این عملیات نفوذی دوربین در ذات اشیاء خیره بمانیم.(۳) «محتوای» سکانس را می‌توان به مثابه محصول مجموعهٔ خاصی از تمهیدات فنی دریافت، نه واقعیتی طبیعی یا پیشداده که دوربین صرفاً آن را منعکس می‌کند. «مدلول» یا «معنای سکانس» محصولی از «دال» یا «فنون سینمائی» است، نه چیزی مقدم بر آن.

به منظور دنبال کردن بیشتر پیامدهای اندیشهٔ لاکان دربارهٔ شخص انسان، باید نگاه گذرائی به مقالهٔ مشهور فیلسوف مارکسیست فرانسوی لوئی آلتوسر بیندازیم که تحت تأثیر لاکان نوشته شده است. آلتوسر در مقالهٔ «ایدئولوژی و دستگاه‌های ایدئولوژیک دولت» که در کتاب «لنین و فلسفه»[۳۰] (۱۹۷۱) درج شده است، می‌کوشد که با بهره‌گیری از نظریهٔ روانکاوانهٔ لاکانی، کارکرد ایدئولوژی را در جامعه روشن سازد. مقالهٔ مزبور به این پرسش می‌پردازد که چگونه است که انسانها غالباً به ایدئولوژیهای مسلط جوامع خود گردن

30) Lenin and Philosophy

می‌گذارند ــ ایدئولوژیهائی که التوسر وجود آنها را برای بقای قدرت سیاسی طبقهٔ حاکم حیاتی می‌داند؟ ساخت و کار وقوع این فرآیند چیست؟ آلتوسر گاهی اوقات یک مارکسیست «ساختگرا» قلمداد شده است، چرا که از دیدگاه او افراد انسان محصول جبرهای اجتماعی متفاوت بسیارآند، و لذا فاقد وحدتی پایه‌ای هستند. تا جائی که علم اجتماعات انسانی نشان می‌دهد، چنین افرادی را می‌توان صرفاً به مثابه کارکردها یا اثرات این یا آن ساختار اجتماعی مطالعه کرد ــ مانند جایگاه آنها در شیوهٔ تولید، یا عضوی از یک طبقهٔ اجتماعی مشخص و نظایر آن. اما مسلماً ما در عمل به هیچ وجه به این صورت خود را تجربه نمی‌کنیم. تمایل ما بیشتر بر آن است که خود را افرادی آزاد، یگانه، خودمختار و زایا ببینیم؛ و بدون چنین دیدگاهی قادر نخواهیم بود نقش خود را در زندگی اجتماعی ایفا کنیم. از دیدگاه آلتوسر، آن چیزی که به ما امکان می‌دهد چنین تصوری از خود داشته باشیم ایدئولوژی است. چگونه باید این مطلب را درک کرد؟

تا جائی که به جامعه مربوط می‌شود، من به عنوان یک فرد، کاملاً صرفنظر کردنی هستم. بی‌شک یک نفر باید کارهائی را که من می‌کنم انجام دهد (نوشتن، درس دادن، سخنرانی کردن و نظایر آن)، زیرا آموزش در بازتولید این نظام اجتماعی نقش عمده‌ای را ایفا می‌کند، اما هیچ دلیل خاصی وجود ندارد که فرد مورد نظر خود من باشم. یکی از دلایلی که باعث می‌شود این اندیشه مرا به پیوستن به یک سیرک یا مصرف بیش از حد دارو ترغیب نکند آن است که من معمولاً هویت خود را بدین ترتیب تجربه نمی‌کنم و زندگی خود را نیز به این صورت «سپری» نمی‌کنم. من خود را صرفاً تابعی از یک ساختار اجتماعی احساس نمی‌کنم که بدون من نیز به حرکت خود ادامه خواهد داد ــ گرچه هنگامی که به تجزیه و تحلیل وضعیت می‌نشینم این مطلب درست به نظر می‌رسد ــ بلکه خود را کسی می‌دانم که رابطهٔ مهمی با جامعه و جهان به طور کلی دارد، رابطه‌ای که به من آن‌قدر احساس معنا و ارزش می‌دهد که بتوانم به گونه‌ای هدفمند به عمل بپردازم. چنان است که گوئی

جامعه نسبت به من ساختاری غیرشخصی نیست، بلکه «نهادی» است که شخص مرا مورد «خطاب» قرار می دهد ــ که مرا به رسمیت می شناسد، به من می‌گوید که ارزشمند هستم، و از رهگذر همین شناسائی مرا به شخصی آزاد و خودمختار تبدیل می‌کند. من دقیقاً این احساس را ندارم که گوئی جهان تنها برای من وجود دارد، بلکه چنین احساس می‌کنم که جهان تا حدود زیادی حول محور من «تمرکز یافته» و من نیز به میزان قابل ملاحظه‌ای حول محور جهان «تمرکز» یافته‌ام. از دیدگاه آلتوسر، ایدئولوژی مجموعهٔ باورها و اعمالی است که این عمل تمرکز را انجام می دهد. ایدئولوژی، بسیار زیرکانه‌تر، فراگیرتر و ناخودآگاه‌تر از مجموعه‌ای از آموزه‌های آشکار است. ایدئولوژی، همان محیطی است که در آن رابطهٔ خود با جامعه را پدید می آورم، قلمرو نشانه‌ها و اعمال اجتماعی که مرا به ساختار اجتماعی پیوند می دهد، و احساسی از انسجام هدف و هویت را به من ارزانی می دارد. ایدئولوژی در این مفهوم می تواند شامل عمل رفتن به کلیسا، شرکت در رأی‌گیری، و رعایت حق تقدم زنان در ورود و خروج باشد؛ ایدئولوژی می تواند نه تنها تمایلات خودآگاهی از قبیل وفاداری عمیق من به سلطنت را شامل باشد، بلکه شیوهٔ لباس پوشیدن، نوع اتومبیل، و تصویرهای کاملاً ناخودآگاه من از دیگران و خودم را نیز دربربگیرد.

به عبارت دیگر، کاری که آلتوسر می‌کند، بازاندیشی در مفهوم ایدئولوژی براساس مفهوم لاکان از «خیالی» بودن است. زیرا در نظریهٔ آلتوسر رابطهٔ فرد با جامعه به طور کلی، شبیه به رابطهٔ کودک خردسال با تصویر آینه‌ای خود در نظریهٔ لاکان است. در هردو مورد، فرد انسانی از رهگذر همانندسازی با یک شیء که تصویر او را در حلقه‌ای بسته و خودشیفته به او باز می‌گرداند، به تصویر یگانه و رضایت‌بخشی از خود می رسد. بعلاوه، در هردو مورد این تصویر متضمن نوعی شناخت نادرست است، زیرا وضعیت واقعی شخص را آرمانی می‌کند. در واقع کودک آن‌قدر که تصویرش در آینه نشان می دهد یکپارچه نیست؛ من عملاً در عرصهٔ ایدئولوژیک آن چنان موجودی منسجم، خودمختار،

و زایا که فکر می‌کنم نیستم، بلکه تابع «نامتمرکزی» از چندین عامل تعیین کنندهٔ اجتماعی به شمار می‌روم. من که به حق اسیر تصویر دریافتی خویشم، خود را تسلیم آن می‌کنم، و از طریق این «تسلیم» است که به یک شخص تبدیل می‌شوم.

اکنون اغلب مفسران توافق نظر دارند که مقالهٔ برانگیزندهٔ آلتوسر جداً ناقص است به عنوان مثال، به نظر می‌رسد بر این فرض بنیاد شده است که ایدئولوژی، چیزی بیش از نوعی نیروی سرکوب است که ما را مقهور می‌سازد، بدون آن که جای کافی برای واقعیات مبارزه ایدئولوژیک باقی بگذارد؛ همچنین شامل تفسیرهای نادرستی از نظریهٔ لاکان است. با وجود این، کوششی است که رابطهٔ نظریهٔ لاکان را با مسائلی فراتر از اتاق مشاوره نشان می‌دهد؛ و به درستی نشان می‌دهد که کار لاکان در حوزه‌های متعددی فراتر از روانکاوی پیامدهای ریشه‌داری دارد. در حقیقت لاکان با به دست دادن تفسیر تازه‌ای از فرویدیسم در عرصهٔ زبان، که نوعی فعالیت اجتماعی ممتاز است، این امکان را در اختیار ما قرار می‌دهد که به بررسی مناسبات میان ناخودآگاه و جامعهٔ بشری بپردازیم. در توصیف این اثر می‌توان گفت برای ما روشن می‌سازد که ناخودآگاه نوعی حریم خصوصی جوشان و پر آشوب در «درون» ما نیست، بلکه یکی از اثرات روابط ما با یکدیگر است. به عبارتی ناخودآگاه بیشتر در «خارج» از ما قرار داد تا «درون»مان ــ یا به عبارت بهتر، مانند مناسباتی که باهم داریم، در میان ماست. بیشتر به این دلیل پندارگونه است که شبکهٔ پیچیده و گسترده‌ای است که ما را محصور کرده و در اطراف ما بافته می‌شود و به هیچ‌روی نمی‌توان آن را در نقطه‌ای تثبیت کرد؛ چیزی نیست که در ژرفنای ذهن ما دفن شده باشد. بهترین تصویر از چنین شبکه‌ای که هم فراتر از ما قرار دارد و هم ماده‌ای است که از آن ساخته شده‌ایم، خود زبان است؛ و در حقیقت از نظر لاکان، ناخودآگاه اثر ویژه‌ای از زبان است، فرآیندی از میل که بر اثر تفاوت به حرکت درمی‌آید. هنگامی که وارد «سامان نمادین» می‌شویم، وارد زبان شده‌ایم؛ اما لاکان نیز مانند

ساختگرایان براین عقیده است که این زبان کاملاً زیر نظارت فرد قرار ندارد. به عکس، همان‌طور که دیده‌ایم، زبان آن چیزی است که ما را از درون تقسیم می‌کند، نه ابزاری که ما با اطمینان بتوانیم آن را در اختیار خود بگیریم. زبان همواره مقدم بر ما وجود دارد: همواره از قبل «در جای خود» قرار گرفته و منتظر است تا جایی ما را در درون خود مشخص کند. زبان، شبیه والدینمان حاضر در انتظار ماست؛ و ما هرگز نمی‌توانیم کاملاً بر آن چیره شویم یا آن را مقهور مقاصد خویش سازیم، درست همان‌طور که به هیچ‌وجه نمی‌توانیم نقش غالب والدینمان در پرورش خود را از بنیاد به لرزه درآوریم. زبان، ناخودآگاه، والدین، و سامان نمادین اصطلاحاتی هستند که از دیدگاه لاکان دقیقاً مترادف نیستند، اما باهم پیوندی نزدیک دارند. وی گاهی اوقات آنها را «دیگر» می‌نامد ــ چیزی که مانند زبان همواره مقدم بر ماست و همواره از ما می‌گریزد، چیزی که در وهلهٔ اوّل به مثابه یک شخص به ما هستی می‌بخشد، اما همیشه از دسترس ما می‌گریزد. پیش از این دیده‌ایم که از نظر لاکان میل ناخودآگاه ما، به منظور شکل بخشیدن به نوعی واقعیت رضایت بخش غائی که هرگز نمی‌توانیم به آن برسیم، رو به سوی این «دیگر» دارد، اما این میل از جهتی نیز همیشه از این «دیگر» **نشأت** گرفته است. ما به آن چیزی میل می‌کنیم که دیگران ــ مثلاً والدینمان ــ ناخودآگاهانه برای ما میل می‌کنند؛ و میل فقط به این دلیل پدید می‌آید که ما در قالب مناسبات زبانی، جنسی و اجتماعی، یعنی تمامی آن حوزه‌هائی از «دیگر» که آن را پدید می‌آورند، قرار می‌گیریم.

خود لاکان به اعتبار اجتماعی نظریات خود چندان دلبسته نیست، و یقیناً به «حل» مسئلهٔ رابطهٔ میان جامعه و ناخودآگاه نمی‌پردازد. امّا فرویدیسم به طور کلی، برای ما این مجال را فراهم می‌آورد که چنین پرسشی را مطرح سازیم، و من اکنون بر آنم که با استفاده از یک مثال ادبی مشخص، یعنی رمان «پسران و عشاق»[۳۱]، اثر د.هـ. لارنس به بررسی این موضوع بپردازم.

31) Sons and Lovers

حتی منتقدان محافظه‌کار که اصطلاحاتی از قبیل «عقدهٔ ادیپ» را با بدگمانی عبارتی نامفهوم و بیگانه قلمداد می‌کنند، گاهی اوقات می‌پذیرند که در این متن که تا حدود زیادی شبیه به نمایشنامهٔ مشهور فروید است، چیزی از این قبیل دست‌اندرکار است. (ضمناً جالب توجه است که منتقدانی که ذهنی قالبی دارند کاملاً راضیند که اصطلاحات نامفهومی از قبیل «نماد»، «طنز نمایشی»[۳۲]، و «شدیداً درهم بافته»[۳۳] را به کار گیرند، اما عجیب آن که در مقابل اصطلاحاتی از قبیل «دال» و «نامتمرکز کردن» مقاومت نشان می‌دهند.) تا جائی که ما می‌دانیم لارنس به هنگام نوشتن رمان پسران و عشاق، از طریق همسر آلمانی خود فریدا مطالب دست دومی دربارهٔ کار فروید می‌دانست، اما دلیلی در دست نیست که نشان دهد آشنائی مستقیم یا مفصلی با این نظریه داشته است، واقعیتی که می‌توان آن را تأییدیهٔ مستقل و شگفت‌آوری بر نظریهٔ فروید به شمار آورد. زیرا رمان پسران و عشاق، بدون آگاهی لارنس از این آموزه، به طور قطع یک رمان ادیپی است: پل مورل جوان که در بستر مادر خود می‌خوابد، با او به ظرافت یک عاشق برخورد می‌کند و نسبت به پدر خود خصومتی شدید احساس می‌کند، هنگامی که به سن بلوغ می‌رسد و مردی می‌شود، از برقرار کردن رابطه‌ای ارضاء کننده با زنان عاجز است و در پایان با قتل مادر خود در یک عمل مبهم عشقی، انتقامی، خود-آزادسازی، به نجات از این وضع اقدام می‌کند. ازسوئی خانم مورل نیز نسبت به روابط پل بامیریام حسادت می‌ورزد، و مانند یک معشوقهٔ رقیب رفتار می‌کند. پل به خاطر مادرش، میریام را طرد می‌کند، اما با طرد میریام ناخودآگاهانه مادر خود را نیز در او، یا در آنچه از نظر او فرونشانی تملک روحی میریام است، طرد می‌کند.

نشو و نمای روانشناختی پل در خلاء انجام نمی‌گیرد. پدر او والتر مورل، معدنکار است، حال آن که مادرش متعلق به طبقهٔ اجتماعی بالاتری است. خانم مورل مراقب است که پل مانند پدرش به چاه نیفتد، و از او می‌خواهد که

32) dramatic irony 33) densely textured

حرفه‌ای روحانی را برگزیند. خود خانم مورل نیز زنی خانه‌دار است: ترتیب خانوادهٔ مورل بخشی از آن چیزی است که به عنوان «تقسیم کار جنسی» شناخته می‌شود. این تقسیم کار در جامعهٔ سرمایه‌داری به این صورت درمی‌آید که پدر به عنوان نیروی کار در فرآیند تولید به کار گرفته می‌شود، درحالی که مادر بقای مادی و عاطفی او و نیروی کار آینده (فرزند) را فراهم می‌سازد. غریبگی آقای مورل با زندگی عاطفی شدید خانه تا اندازه‌ای ناشی از این تقسیم اجتماعی است ــ تقسیمی که او را نسبت به فرزندان خود بیگانه می‌کند و آنها را در رابطهٔ عاطفی تنگاتنگی با مادر قرار می‌دهد. اگر کار پدر، مانند کار والتر مورل، بویژه خسته کننده و ظالمانه باشد، نقش او در خانواده نیز محتملاً کاهش خواهد یافت: مورل قادر نیست از رهگذر انجام اعمال روزمره در منزل با فرزندان خود رابطه‌ای انسانی برقرار کند. بعلاوه، بیسوادی باعث می‌شود که او نتواند به راحتی احساسات خود را بیان کند، واقعیتی که فاصلهٔ میان او و خانواده‌اش را بیشتر می‌کند. ماهیت خسته کننده و شدیداً منظّم کار نیز به در پیش گرفتن نوعی رفتار قهرآمیز و خشن ازسوی او در محیط خانه دامن می‌زند که بچه‌ها را با شدت بیشتری به آغوش مادر می‌راند، و آتش تملک حسودانهٔ مادر بر آنها را تیزتر می‌کند. پدر به منظور جبران منزلت پائین خود در کار، برای کسب اقتدار سنتی مرد در خانه مبارزه می‌کندو با این کار بر بیگانگی فرزندان نسبت به خود بیش از پیش می‌افزاید.

درمورد خانوادهٔ مورل، این عوامل اجتماعی بر اثر شکاف طبقاتی موجود بین آنها پیچیده‌تر نیز می‌شود. مورل از آن خصوصیاتی که در رمان ویژگی بارز پرولتاریائی تلقی می‌شود، یعنی ناتوانی از توضیح خود، اتکاء به نیروی جسمی و انفعال برخوردار است: پسران و عشاق، معدنکاران را موجوداتی زیرزمینی تصویر می‌کند که بیشتر زندگی جسمی دارند تا فکری. ارائه چنین تصویری شگفت‌آور است، زیرا در سال ۱۹۱۲، یعنی سالی که لارنس نوشتن این کتاب را به پایان برد، معدنکاران بزرگترین اعتصابی را که تا آن زمان در بریتانیا اتفاق افتاده بود به راه انداختند. یکسال بعد، یعنی سالی که این رمان

انتشار یافت، شوم‌ترین مصیبت معدنی سراسر قرن در نتیجهٔ وضع جریمه‌ای ناچیز در مقابل یک خطای فاحش مدیریت به وقوع پیوست، و فضای نبرد طبقاتی بر سراسر معادن ذغال سنگ بریتانیا سایه گسترد. این پیشرفتها، همراه با آگاهی سیاسی عمیق و سازماندهی پیچیده، حاصل کار لاشه‌هائی فاقد اندیشه نبود. خانم مورل (شاید خالی از اهمیت نباشد که ما تمایلی به ذکر نام کوچک او نداریم)، متعلق به طبقهٔ متوسط پائین، منطقاً به خوبی آموزش‌دیده، خوش‌بیان، و مصمم است. بنابراین، وی نماد آن چیزی است که پل جوان، حساس و هنرمند امید رسیدن به آن را دارد. چرخش عاطفی او از پدر به سمت مادر، از پشت کردن به دنیای فقیر و استثماری معادن ذغال سنگ و روی آوردن به زندگی خودآگاهیِ رهائی‌یافته، جدائی ناپذیر است. تنش بالقوه تراژیکی که پل سرانجام خود را در دام آن گرفتار، و اغلب فرو پاشیده می بیند، از این واقعیت ناشی می‌شود که مادرش ــ همان منبع نیروئی که او را به فراتر رفتن از شرایط خانواده و اجتناب از افتادن به چاه سوق می دهد ــ در عین حال نیروی عاطفی قدرتمندی است که او را به عقب می‌کشد.

پس تعبیر روانکاوانهٔ رمان لزوماً جایگزین تفسیری اجتماعی از آن نیست، بلکه ما بیشتر، از دو وجه یا دو جنبهٔ یک وضعیت انسانی واحد صحبت می‌کنیم. می توانیم دربارهٔ تصویر «ضعیف» پل از پدرش و تصویر «نیرومند» او از مادرش هم از دیدگاه ادیپی و هم از دیدگاه طبقاتی بحث کنیم. می توانیم ببینیم که چگونه مناسبات انسانی میان پدری خشن و غایب، و مادری به لحاظ عاطفی مطالبه گر، و کودکی حساس، هم برحسب فرآیندهای ناخودآگاه و هم از زاویهٔ برخی نیروها و مناسبات اجتماعی قابل درک است. (یقیناً بعضی منتقدان هیچیک از این دو رهیافت را نخواهند پذیرفت، و تعبیری «انسانی» از رمان را به جای آن قرار خواهند داد. به آسانی نمی توان فهمید منظور از این «انسانی» چیست که شرایط زندگی ملموس/شخصیتها، شغل و تاریخ، محتوای عمیقتر هویتها و مناسبات شخصی، جنسیت و سایر ویژگیهای آنها را کنار می‌گذارد.) باری همهٔ اینها هنوز محدود به آن چیزی است که

«تحلیل محتوی» نامیده می شود؛ توجهش معطوف به آن چیزی است که گفته می شود نه آن که چگونه گفته می شود، به «موضوع» نه «فرم». امّا ما می توانیم این ملاحظات را درمورد «فرم» نیز به کار گیریم ــ درمورد مسائلی از این قبیل که رمان چگونه روایت خود را عرضه می دارد و به آن شکل می بخشد، شخصیت ها را چگونه طرح می‌کند، و کدام دیدگاه روایتی را برمی‌گزیند. به عنوان مثال، بدیهی به نظر می رسد که این متن، اگر نه به طور کامل دست کم تا حدود زیادی، خود را با دیدگاه پل همانند می‌کند و بر آن صحه می‌گذارد: از آن جا که روایت عمدتاً از چشم او دیده می شود، هیچ منبع واقعی وجود ندارد که شهادتی سوای او بدهد. هرچه پل در صحنهٔ داستان جلوتر می آید، پدرش عقب‌تر رانده می شود. همچنین به طور کلی برخورد رمان با خانم مورل «درون‌نگر»تر از برخوردی است که با شوهرش دارد؛ در حقیقت می توان گفت این برخورد به گونه‌ای سازمان یافته است که خانم مورل را برجسته می‌کند و آقای مورل را گمنام برجای می‌گذارد؛ تمهیدی صوری که دیدگاههای شخصیت اصلی را تقویت می‌کند. به عبارت دیگر، شیوه‌ای که روایت ساخته می شود تا اندازه‌ای با دسیسهٔ ناخودآگاهی خود پل است: مثلاً برای ما روشن نیست که میریام آن‌طور که در متن، تا حدود زیادی از دیدگاه پل، مطرح می شود واقعاً شایستگی برانگیختن این بی صبری غضب‌آلود را دارد، و بسیاری از خوانندگان این احساس ناراحت کننده را داشته اند که رمان تا اندازه‌ای نسبت به او «منصف» نبوده است. (جسی چمبرز در نوشته‌ای با عنوان میریامِ زندگیِ واقعی، با حرارت از این نظر دفاع می‌کند، اما این مطلب برای مقصود کنونی ما اهمیتی ندارد.) اما ما چگونه می توانیم این مفهوم بی عدالتی را تأئید کنیم هنگامی که همواره دیدگاه پل به عنوان منبع قابل اطمینان ما مطرح می شود؟

ازسوی دیگر در این رمان جنبه هائی وجود دارد که به نظر می رسد در تقابل با این «دیدگاه» از عرضهٔ آن قرار می‌گیرد. همان‌طور که هـ.م. دالِسکی به فراست می‌گوید: «وزن نکات خصومت‌آمیزی که لارنس متوجه مورل می‌کند با

همدردی ناخودآگاهی که در معرفی غم‌انگیز او تجلی می یابد موازنه می شود، حال آن که ستایش بیش از حد از خانم مورل بر اثر خشونت شخصیت او در عمل به چالش کشیده می شود.»(۳) براساس عبارتهائی که دربارهٔ لاکان به کار بردیم، رمان نمی تواند دقیقاً منظور خود را بیان کند یا همان معنائی را داشته باشد که بیان می‌کند. این مطلب را می توان تا اندازه‌ای در تبیین اصطلاحات روانکاوانه نیز به کار گرفت: رابطهٔ ادیپی پسر با پدرش رابطه‌ای مبهم است، زیرا پدر همان‌طور که ناآگاهانه به عنوان رقب مورد تنفر پسر است، مهر او را نیز به خود جلب می‌کند، و فرزند مراقب است که پدر را از تعرض ناخودآگاه خود نسبت به او مصون بدارد. باری، دلیل دیگر این ابهام آن است که رمان به خوبی نشان می دهد که گرچه پل باید دنیای محدود و خشن معدن کاران را نفی کند تا پا در عرصهٔ خودآگاهی طبقهٔ متوسطه بگذارد، اما این خودآگاهی به هیچ‌وجه یکسره ستایش‌انگیز نیست. همان‌طور که از شخصیت خانم مورل پیداست در این خودآگاهی در کنار عناصر ارزشمند، جنبه های تحکمی و نافی زندگی بسیاری نیز وجود دارد. تا آن‌جا که متن می‌گوید، این والتر مورل است که «خدا را در او نفی کرده است»؛ اما به دشواری می‌توان پذیرفت که این تحریف مقتدرانه، این چنین خطیر و مداخله‌گر، حقیقتاً به انجامش بیرزد. زیرا خودِ رمان که چنین چیزی را به ما می‌گوید، عکس آن را نیز نشان می دهد. جهاتی را به ما نشان می دهد که در آن مورل حقیقتاً هنوز زنده است؛ و چرخش از او به سمت پسرش حاکی از آن است که افول او با سازماندهی روایت رابطهٔ نزدیکی دارد؛ و با قصد قبلی یا بدون آن به ما نشان می دهد که اگر مورل «خدا را در او کشته است» گناه این کار نهایتاً متوجه او نیست بلکه مقصر سرمایه‌داری غارتگری است که از او فقط به مثابه دندانه‌ای در چرخ تولید استفاده می‌کند. خودِ پل که مصمم به دور نگاهداشتن خود از دنیای پدر است نیز نمی تواند با این حقایق مواجهه شود، و رمان نیز با این قضیه آشکارا برخورد نمی‌کند؛ لارنس در رمان پسران و عشاق دربارهٔ طبقهٔ کارگر نمی نوشت، بلکه برداشت خود را بدون توجه به این مقوله

ثبت می‌کرد. امّا در بازگوئی حوادثی از قبیل وحدت نهائی با کسترداوز (که از جهاتی چهره‌ای همتای مورل است) با همسرش کلارا، «ناخودآگاهانه» به جبران ارتقاء مقام پل (که این حادثه او را در پرتوی بسیار منفی تر قرار می دهد) به قیمت تنزل پدرش می پردازد. اقدام جبرانی نهائی لارنس در رابطه با مورل، تصویر ملورز، یعنی شخصیت مرد نیرومند امّا در عین حال زنانهٔ «معشوق خانم چترلی»[۳۴] است. رمان هیچگاه به پل اجازه نمی دهد که به نقد تند و کاملی از حس تملک مادر خویش، که به نظر می رسد برخی شواهد عینی بر آن حکم می‌کنند، بپردازد؛ با وجود این شیوه‌ای که رابطهٔ میان مادر و پسر عملاً به نمایش گذاشته می شود به ما امکان می دهد که دریابیم چرا باید چنین باشد.

در مطالعهٔ پسران و عشاق با نگاهی به این جنبه های رمان، در واقع دست به ساختن نوعی «متن-فرعی» از اثر می زنیم ــ متنی که دردرون متن اصلی حرکت می‌کند، و در بعضی مقاطع مشخصِ ابهام، طفره زدن یا تأکید بیش از حد نمایان می‌گردد، و حتی اگر خود رمان هم نخواهد آنها را بیان کند ما به عنوان خواننده قادریم که آنها را «بنویسیم». کلیهٔ آثار ادبی یک یا چند متن فرعی را شامل می شوند، و از جهتی می توان آنها را ناخودآگاه اثر نامید. درون‌بینیهای این اثر و هر نوشتهٔ دیگری عمیقاً به نقاط کور آن وابسته است: آنچه درباره‌اش چیزی نمی‌گوید، و چگونه نمی‌گوید، می تواند به اندازهٔ آنچه که می‌گوید اهمیت داشته باشد. آنچه اثر کنار می‌گذارد، در حاشیه قرار می دهد یا دربارهٔ آن مردد است می تواند راهنمائی جدی به معنای آن باشد. به عنوان مثال، ما با این استدلال که مورل قهرمان واقعی رمان و همسرش شخصیت منفی آن است، به سادگی آنچه را که رمان می‌گوید نفی یا واژگون نمی‌کنیم. دیدگاه پل را نمی توان به سادگی بی اعتبار قلمداد کرد: مادر او قطعاً نسبت به پدرش منبع غنی تری از همفکری است. ما بیشتر آن چیزی را مورد مداقه قرار می دهیم که این قبیل عناصر به ناگزیر وادار به سکوت یا سرکوبش می‌کنند؛ به بررسی آن جهاتی می پردازیم که رمان کاملاً با خود یگانه نیست.

34) Lady Chatterley's Lover

به عبارت دیگر، نقد روانکاوانه به کاری بیش از نمادهای آلت تناسلی نرینه می‌پردازد: این نقد می‌تواند به ما چیزهائی در این زمینه بگوید که متون ادبی عملاً چگونه شکل می‌گیرند و جنبه‌هائی از معنای این شکل‌گیری را روشن می‌سازد.

نقد ادبی روانکاوانه را می‌توان بسته به آن که چه چیز را مورد توجه قرار می‌دهد به چهار نوع تقسیم کرد. این نقد می‌تواند معطوف به مؤلف، محتوی، ساختمان صوری، یا خواننده باشد. بیشترِ نقدهای روانکاوانه از انواع اوّل و دوم بوده‌اند که در واقع از همه محدودتر و مشکوکترند. روانکاوی کردن نویسنده امری نظری است و به همان نوع مسائلی می‌انجامد که در بحث از رابطهٔ «قصد» مؤلف و آثار ادبی مشاهده شد. روانکاوی محتوی ــ پرداختن به انگیزه‌های ناخودآگاه شخصیتها، یا اهمیت روانکاوانهٔ اشیاء یا رخدادهای متن ــ ارزشی محدود دارد اما به لحاظ جستجوی آشکار برای نماد آلت تناسلی نرینه، غالباً جزءنگر است. پژوهشهای پراکندهٔ خود فروید در حوزهٔ هنر و ادبیات عمدتاً در قالب این دو شیوه بود. وی تک‌نگاری خیره‌کننده‌ای دربارهٔ لئوناردو داوینچی و مقاله‌ای دربارهٔ مجسمهٔ موسی اثر میکل‌آنژ نوشت، و برخی آثار ادبی ازجمله رمان کوتاه «گرادیوا»[۳۵] از نویسندهٔ آلمانی ویلهلم ینسن را تحلیل کرد. این مقاله‌ها یا گزارشی روانکاوانه از خود نویسنده‌اند آن‌چنان که خود را در اثر می‌نمایاند، یا علائم ناخودآگاه را در عالم هنر بررسی می‌کنند ــ همان‌طور که این علائم در زندگی بررسی می‌شوند. در هردو حالت، «مادیت» اثر هنری و ساختمان صوری خاص آن، نادیده گرفته می‌شود.

عقیدهٔ بیادماندنی فروید دربارهٔ هنر نیز به همین اندازه ناقص است: قیاس هنر با روان‌نژندی.(۵) منظور او از این عبارت آن بود که هنرمند مانند یک روان‌نژند در برخورد با واقعیت غیرمعمول به دامن تخیل می‌گریزد. اما هنرمند به‌خلاف دیگر خیالپردازان می‌داند که چگونه رؤیاهای خوش خود را بپروراند،

35) Gradiva

شکل دهد و تلطیف کند که مقبول طبع دیگران افتد ــ زیرا به عقیدهٔ فروید ما موجودات حسود و خودپرستی هستیم که از رؤیاهای خوش دیگران بیزاریم. آنچه در این فرآیندِ شکل بخشیدن و تلطیف کردن اهمیت دارد، قدرت قالب هنری است که به گفتهٔ فروید به خواننده یا بیننده «لذت آنی» می دهد، مقاومت او را در مقابل خواستهای دیگران خنثی می‌کند و به او امکان می دهد که لحظهٔ کوتاهی واپس‌زنی خود را کنار بگذارد و در فرآیندهای ناخودآگاه خود از لذت ممنوع بهره‌گیری نماید. این مطلب در نظریهٔ فروید دربارهٔ لطیفه‌ها، در «لطیفه‌ها و رابطهٔ آنها با ناخودآگاه»[۳۶] (۱۹۰۵) نیز تقریباً مصداق دارد: لطیفه‌ها نوعی انگیزهٔ تهاجمی یا سائقه جنسی سانسور شده را توضیح می دهند، اما جنبهٔ بذله و بازی کلامی این انگیزه در نتیجهٔ ریخته شدن به قالب لطیفه مقبولیت اجتماعی پیدا کرده است.

پس در تأملات فروید دربارهٔ هنر، مسائل مربوط به قالب هنری نیز دخیل‌اند. امّا تصویر هنرمند به عنوان یک روان‌نژند یقیناً ساده‌انگاری بیش از حد است؛ تصویر آشفته و رمانتیک دیوانه‌ای از شهروندان موقر. تحلیل فروید در شاهکارش، «تفسیر رؤیاها» (۱۹۰۰)، دربارهٔ ماهیت رؤیا، برای یک نظریهٔ ادبی روانکاوانه بسیار الهام‌بخش‌تر است. البته آثار ادبی متضمن کارِ آگاهانه‌اند و حال آن که رؤیاها چنین نیستند و از این جهت آثار ادبی بیشتر به لطیفه شباهت دارند تا رؤیا. اما با در نظر داشتن این مطلب، استدلال فروید در این کتاب فوق‌العاده اهمیت دارد. مادهٔ خام رؤیا یا به گفتهٔ فروید «محتوای نهفتهٔ»[۳۷] آن را آرزوهای ناخودآگاه، محرکهای جسمی درحال خواب، و تجارب رسیده از روز قبل تشکیل می دهد، اما خودِ رؤیا محصول تحول شدید این مواد است که «کار-رؤیا»[۳۸] نامیده می شود. قبلاً ساخت و کارِ کار رؤیا را دیده‌ایم: فنون ناخودآگاه فشرده کردن و جابه‌جا کردن موادخام، همراه با یافتن روشهای محسوس به نمایش درآوردن آن. فروید رؤیائی را که در نتیجهٔ

36) Jokes and Their Relation to the Unconscious 37) latent content
38) dream-work

این کار حاصل می‌شود، یعنی همان رؤیائی را که در خاطر ما باقی می‌ماند «محتوای آشکار»[۳۹] می‌نامد. پس رؤیا صرفاً بیان یا «بازتولید» ناخودآگاه نیست: میان ناخودآگاه و رؤیا فرآیندی از «تولید» یا تبدیل مداخله کرده است. از نظر فروید «جوهر» رؤیا، مواد خام یا «محتوای نهفته» نیست، بلکه همان «کار-رؤیا»ست، و همین «عمل» است که موضوع تحلیل او را تشکیل می‌دهد. یکی از مراحل کار-رؤیا که «تجدیدنظر ثانویه»[۴۰] نامیده می‌شود شامل تجدید سازمان رؤیا در قالب روایتی بالنسبه منسجم و جامع است. تجدیدنظر ثانویه رؤیا را به نظم می‌کشد، شکافهای آن را پر می‌کند و تناقضات آن را از میان می‌برد، و عناصر پراکندهٔ آن را به قالب قصه‌ای منسجم می‌ریزد.

اغلب نظریه‌های ادبی را که تاکنون در این کتاب بررسی کرده‌ایم می‌توان نوعی «تجدیدنظر ثانویهٔ» متن ادبی به شمار آورد. چنین نظریه‌ای در جستجوی پر وسواس خود برای دستیابی به «هماهنگی»، «انسجام»، «ژرفساخت» یا «معنای اصلی» شکافها را پر می‌کند و تناقضات را از بین می‌برد، جنبه‌های نامتجانس آن را همگون و تضادهایش را پراکنده می‌سازد. این عمل بدین منظور انجام می‌گیرد که متن به اصطلاح با سهولت بیشتری قابل «مصرف» باشد ــ به گونه‌ای که راه خواننده‌ای که نمی‌خواهد با بی‌نظمیهای غیرقابل توجیه آشفته خاطر گردد هموار شود. بخش اعظم پژوهشهای ادبی، با عزمی استوار وقف دستیابی به این هدف شده است؛ «حل» سریع ابهامها و قرار دادن آن در معرض تفتیش بی‌دردسر خواننده. یکی از نمونه‌های افراطی این تجدیدنظر ثانویه که رویهمرفته نمونهٔ بارز تفسیرهای انتقادی به شمار می‌رود، آن برداشتی از «سرزمین سترون» ت.س. الیوت است که این شعر را داستان دختر کوچکی می‌داند که با عموی خود آرکیدوک به سورتمه سواری می‌رود، در لندن چندین بار تغییر جنسیت می‌دهد، در جستجوی جام مقدس[۴۱] است و سرانجام افسرده‌خاطر، جستجوی خود را در آستانهٔ دشتی لم‌یزرع پایان می‌دهد. قطعات گوناگون مواد خام شعر الیوت به

39) manifest content 40) secondary revision 41) Holy Grail

قالب روایتی منسجم ریخته شده است، اشخاصِ تکه پارهٔ اثر در خودی یگانه وحدت یافته اند.

همچنین بیشتر نظریه های ادبی که تاکنون بررسی کرده ایم، اثر ادبی را «توصیف» یا «بازتابی» از واقعیت به شمار می آورند: اثر ادبی، نمایش تجربهٔ انسان، یا تجسم قصد یک نویسنده است، و یا ساختار آن، به تولید دوبارهٔ ساختار ذهن انسان می پردازد. در مقام مقایسه، گزارش فروید از رؤیا این امکان را پدید می آورد که اثر ادبی را نه نوعی بازتاب، که نوعی تولید به شمار می آوریم. اثر ادبی نیز مانند رؤیا با در اختیار گرفتن بعضی «مواد خام» ــ زبان، متنهای ادبی دیگر، شیوه های دریافت جهان ــ و بهره گیری از فنونی خاص آنها را به محصولی تازه مبدّل می‌کند. فنونی که این فرآیند تولید را به انجام می رسانند، تمهیدات متنوعی هستند که آنها را «صورت ادبی» می نامیم. متن ادبی در جریان کاری که بر مواد خام انجام می دهد گرایش به آن دارد که این مواد را به قالب تجدیدنظر ثانویهٔ خود درآورد: جز درمورد متون انقلابی مانند «رستاخیز فینگانها»[۴۲]، متن ادبی می‌کوشد که وقایع را در کلی منطقی، منسجم، و قابل مصرف سازماندهی کند، حتی اگر مانند مورد پسران و عشاق همواره کامیاب نباشد. اما اثر ادبی را نیز می توان درست مانند متن رؤیا به گونه ای تجزیه وتحلیل و کشف رمز کرد که تا اندازه ای فرآیندهای نحوهٔ آفرینش آن مشخص گردد. مطالعهٔ «خام» یک اثر ادبی صرفاً در محدودهٔ متن تولید شده متوقف می ماند، درست همان‌طور که با گوش دادن به گزارش آشفتهٔ یک رؤیا بدون قبول زحمت تفحص بیشتر نمی توان به تعبیر درستی از آن رسید. به عبارت دیگر، روانکاوی به گفتهٔ یکی از شارحان آن نوعی «تفسیرشناسی بدگمانی» است: روانکاوی صرفاً به «خواندن متن» ناخودآگاه نمی پردازد، بلکه فرآیندها، یا کار-رؤیاهائی را آشکار می سازد که متن را پدید آورده اند. برای انجام این کار توجه خود را بویژه بر مواضع «علائم مرضی» در متن رؤیا متمرکز می‌کند ــ انحرافها، ابهامها، فقدانها و حذفهائی

42) Finnegans Wake

که شیوهٔ بخصوص ارزشمندی از دستیابی به «محتوای نهفته» یا سائقه‌های ناخودآگاه را که در ساختن آن دخیل بوده‌اند فراهم می‌سازد. نقد ادبی نیز همان‌طور که درمورد رمان لارنس شاهد بودیم می‌تواند دست به کار مشابهی بزند. چنین نقدی می‌تواند با پرداختن به آن نقاطی از روایت که شبیه به طفره رفتن، دوگانگی و تأکید به نظر می‌رسند ــ کلماتی که بیان نمی‌شوند، کلماتی که با بسامدی غیرمعمول بیان می‌شوند، تکرارها و لغزشهای زبانی ــ به غور در لایه‌های تجدید نظر ثانویه بپردازد و آن «متن فرعی» را که اثر، مانند تمایل ناخودآگاه، گاهی پنهان می‌کند و گاهی آشکار می‌سازد تا اندازه‌ای در معرض دید قرار دهد. به عبارت دیگر، می‌تواند نه تنها در عرصهٔ آنچه متن می‌گوید، بلکه در عرصهٔ **چگونگی** کارکرد آن نیز حضور بهم رساند.(۶)

برخی نحله‌های نقد ادبی فرویدی این طرح را تا اندازه‌ای دنبال کرده‌اند. منتقد آمریکائی نورمن. ن. هولاند که از دنباله‌روان فروید است در اثری تحت عنوان «پویائی‌شناسی پاسخ ادبی»[۴۳] (۱۹۶۸)، آثار ادبی را عامل به حرکت درآوردن بازی متقابل تخیلات ناخودآگاه و دفاع خودآگاه، در خواننده می‌داند. اثر به این دلیل لذت‌بخش است که با استفاده از ابزار صوری انحرافی، عمیقترین نگرانیها و امیال ما را به معانی مقبول اجتماعی تبدیل می‌کند. اگر اثر نتواند با بهره‌گیری از قالب و زبان خود این امیال را «تلطیف» کند و برای ما امکان تسلط و دفاع کافی برجای نگذارد، مقبول نخواهد افتاد؛ اما اگر فقط واپس‌زنیهای ما را تقویت کند نیز به همین ترتیب مقبول نخواهد بود. این دیدگاه، عملاً چیزی بیش از بازگوئی روایت فرویدی تقابل رمانتیک قدیمی میان محتوای آشفته و قالب هماهنگ کننده است. منتقد آمریکائی، سیمون‌لسر[۴۴]، در «داستان و ناخودآگاه»[۴۵] (۱۹۵۷)، قالب ادبی را دارای «تأثیری اطمینان‌بخش» می‌داند که با اضطراب مبارزه می‌کند و تعهد ما نسبت به زندگی، عشق، و نظم را تحسین می‌کند. به نظر لسر از این طریق

43) The Dynamics of Literary Response 44) Simon Lesser
45) Fiction and the Unconscious

است که ما با «خود برتر بیعت می‌کنیم» اما دربارهٔ قالبهای نوگرا که نظم را به هم می ریزند، معانی را واژگون می‌کنند و اعتماد به نفس ما را درهم می‌شکنند چه می‌توان گفت؟ آیا ادبیات صرفاً نوعی درمان است؟ هولاند در اثر بعدی خود بر این نظر صحه می‌گذارد. وی در اثری به نام «خواندن پنج خواننده»[۴۶] (۱۹۷۵) به بررسی واکنشهای ناخودآگاه خوانندگان در مقابل متون ادبی می‌پردازد تا ببیند که آنها چگونه در فرآیند تفسیر به تطبیق هویت خود می‌پردازند، و در عین حال از همین راه به کشف نوعی یگانگی اطمینان‌بخش دوباره در خود دست می‌یابند. عقیدهٔ هولاند به امکان انتزاع نوعی «جوهر تغییرناپذیر» هویت شخصی از زندگی فرد، راه او را از آنچه «روانشناسی خود»[۴۷] آمریکائی نامیده می‌شود جدا می‌سازد؛ روانشناسی خود، روایت رام شده‌ای از فرویدیسم است که از «شخص دو نیم شدهٔ» روانکاوی کلاسیک روی می‌تابد و یگانگی خود را به جای آن می‌نشاند. این روانشناسی به چگونگی انطباق «خود» با حیات اجتماعی می‌پردازد: فرد با بهره‌گیری از فنون درمانی برای ایفای طبیعی و سالم نقش خود به عنوان عاملی آرزومند، و دارای ساختمانی شبیه اتومبیل، آماده می‌شود، و هرگونه آثار آسیب شخصیتی که بتواند او را از این هنجار منحرف سازد باید «معالجه» شود. با تکامل این شاخه از روانشناسی، فرویدیسم که ابتدا به عنوان رسواگر و بی‌حرمت کنندهٔ جامعهٔ طبقهٔ متوسط آغاز شده بود به عاملی در خدمت تأئید ارزشهای آن تبدیل شد.

دو منتقد بسیار متفاوت آمریکائی که مدیون فرویدآند یکی کنت بورک[۴۸] و دیگری هارولد بلوم[۴۹] است. بورک به منظور پی افکندن دیدگاه الهام‌بخش خود از اثر ادبی به مثابه نوعی عمل نمادین (رمزی)، آمیزهٔ منتخبی از فروید، مارکس و زبانشناسی را به کار گرفته است، و بلوم بر مبنای کار فروید جسورانه‌ترین نظریه‌های ادبی اصیل دههٔ گذشته را پدید آورده است. در واقع

46) Five Readers Reading 47) ego-psychology 48) Kenneth Burke
49) Harold Bloom

کاری که بلوم می‌کند، بازنویسی تاریخ ادبی براساس عقدهٔ ادیپ است. شعرا مانند پسرانی که توسط پدر سرکوب می‌شوند با دلواپسی در سایهٔ شاعر «نیرومندی» زندگی می‌کنند که مقدم بر آنها بوده است؛ و هر شعر بخصوصی را می‌توان کوششی به منظور رهائی از این «دلواپسی نفوذ» از طریق قالبریزی مجدد و منظم یکی از اشعار پیشین تعبیر کرد. شاعر، اسیر در شبکهٔ رقابت ادیپی با «پیشرو» اخته کنندهٔ خویش، در پی آن است که با ورود به آن از درون، و جابه‌جا کردن، قالب‌ریزی دوباره، و تجدیدنظر در شعر شاعر پیشین، این نیروی سنگین را خلع سلاح کند. از این جهت کلیهٔ اشعار را می‌توان بازنویسی، «کج‌خوانی» یا «بدفهمی» اشعار دیگر تعبیر کرد؛ کوشش به منظور دفاع در مقابل نیروی عظیم آنها به گونه‌ای که شاعر بتواند فضائی برای اصالت تخیل خویش باز کند. هر شعری «دیرهنگام» و آخرین شعر سنت خویش است؛ شاعر توانا کسی است که با شهامت این دیر هنگامی را تصدیق و عزم خود را برای از میان بردن قدرت شاعر پیشرو جزم می‌کند. در حقیقت هیچ شعری چیزی جز این از میان بردن نیست ــ مجموعه تمهیداتی که می‌توان آنها را متشکل از استراتژیهای صنایع بیان و ساخت و کارهای دفاعی روانکاوانه، به منظور خنثی کردن و شکست دادن شعری دیگر دانست. معنای یک شعر، شعری دیگر است.

نظریهٔ ادبی بلوم نمایانگر بازگشتی متهورانه و شورانگیز به «سنت» رمانتیک پروتستانی از اسپنسر و میلتون تا بلیک، شلی وییتس است؛ سنتی که توسط تبار آنگلو- کاتولیکهای محافظه کار (دان، هربرت، پوپ، جانسون و هاپکینز) کنار گذاشته شد، و الیوت، لیویز و دنباله روانشان آن را به دقت ترسیم کردند. بلوم پیام‌آور دفاع از تخیل خلاق در عصر جدید است، و تاریخ ادبی را مبارزهٔ قهرمانانه غولها یا نمایشنامهٔ روانی نیرومندی تعبیر می‌کند که به «ارادهٔ بیان» شاعر نیرومند در مبارزه‌اش برای اصالت خویش وابسته است. چنین فردگرائی رمانتیک دلیرانه‌ای کاملاً در مقابل **اخلاقیات** شکاک و ضد- انسانگرایانهٔ عصر ساخت‌شکنی قرار می‌گیرد، و در حقیقت بلوم در مقابل

همکاران دریدائی خود در ییل (هارتمن، دومان، هیلیس میلر) به دفاع از نبوغ و ندای شاعرانهٔ فردی برخاسته است. او امیدوار است انسانگرائی رمانتیکی را که تثبیت‌کنندهٔ مقام مؤلف، قصد و قدرت تخیل است از قلاّب نقد ساخت‌شکنی که از جهاتی نیز بدان احترام می‌گذارد رهائی بخشد. این انسانگرائی به جنگ با «پوچ گرائی زبانشناسانهٔ موقری» می پردازد که بلوم به درستی آن را در تفکر بیشتر پیروان آمریکائی ساخت‌شکنی تشخیص می دهد، و به جای خنثی کردن دائمی معنای قطعی، نوعی نگرش به شعر به مثابه اراده و شهادت انسانی را توصیه می‌کند. لحن پر حرارت، رزمجویانه و الهامی بیشتر آثار او که سرشار از اصطلاحات عجیب و غریب است، شاهدی بر دشواری و غیرقابل وصول بودن این هدف به شمار می رود. نقد بلوم، دو راهی لیبرالهای جدید یا انسانگرائی رمانتیک را با وضوح هرچه تمامتر نشان می دهد ــ این واقعیت که از یکسو پس از مارکس، فروید و مابعدساختگرائی دیگر بازگشت به نوعی سرنوشت انسانی خوشبینانه و آرام امکانپذیر نیست، و ازسوی دیگر هر انسانگرائی که مانند بلوم فشارهای دردناک این آموزه‌ها را از سر گذرانده باشد ناگزیر از سازشی کشنده و آلوده شدن به آنهاست. نبردهای حماسی غولهای شعری بلوم، شکوه روانی عصر ماقبل فروید را حفظ کرده‌اند، اما معصومیت خود را از دست داده‌اند. این نبردها به دعواهای خانوادگی تبدیل شده‌اند؛ عرصه‌های گناه، حسادت، اضطراب و تجاوز. هر نظریهٔ ادبی انسانگرائی که این قبیل واقعیات را در نظر نگیرد، به هیچ‌وجه نمی‌تواند خود را به مثابه یک نظریهٔ ادبی «جدید» و معتبر عرضه دارد؛ اما از طرفی درصورتی که این جهات را مورد توجه قرار دهد، ناچار تا آن جا تعدیل و تحریف خواهد شد که قدرت تصدیقی خود آن نظریه غالباً به گونه‌ای دیوانه‌وار خودسرانه خواهد شد. بلوم مسیر عشرت‌طلبانهٔ ساخت‌شکنی آمریکائی را تا حد امکان پیش می برد تا بتواند فقط با توسلی نیچه‌وار به «ارادهٔ معطوف به قدرت» و «ارادهٔ معطوف به اقناع» تخیل فردی، که بناگزیر دلخواسته و اشاره‌ای است، به دشواری به انسان قهرمان بازگردد. در این دنیای منحصراً پدرسالار پدران و پسران، همه

چیز همراه با خشونت فزایندهٔ صنایع بیان، حول قدرت، مبارزه و استواری اراده دور می‌زند؛ نقد از دیدگاه بلوم همان‌قدر صورتی از شعر است که شعر نقد ادبیِ ضمنی اشعار دیگر به‌شمار می‌آید، و موفقیت یک نقد درنهایت به هیچ وجه وابسته به ارزش مبتنی بر حقیقت آن نیست، بلکه به نیروی صنایع بیان خود منتقد بستگی دارد. این دیدگاه، دیدگاهی انسانگرایانه در منتهای افراطی آن است که فقط برایمان اثباتی خود استوار بوده و در میان نوعی عقلگرائی بی‌اعتبار شده از یکسو و نوعی شک‌گرائی غیرقابل تحمل ازسوی دیگر به گل نشسته است.

روزی فروید درحالی که به نوهٔ خود [پسر] که در کالسکه‌اش مشغول بازی بود نگاه می‌کرد مشاهده کرد که او اسباب بازی خود را از کالسکه به بیرون پرتاب می‌کند و فریاد می‌زند رفت![۵۰] و سپس آن را با نخی که به آن وصل شده دوباره به سوی خود می‌کشد و می‌گوید آمد![۵۱] فروید این بازی مشهور رفت-آمد را در کتاب «فراسوی اصل لذت»[۵۲] (۱۹۲۰) تسلط نمادین کودک نسبت به عدم حضور مادر خویش تفسیر کرد؛ اما می‌توان آن را نخستین کورسوهای روایت نیز به شمار آورد. رفت-آمد شاید کوتاهترین داستانی باشد که می‌توان تصور کرد: شیئی گم و دوباره پیدا می‌شود. اما حتیٰ پیچیده‌ترین روایتها را نیز می‌توان انواعی از این الگو قلمداد کرد: الگوی قصهٔ کلاسیک این است که وضعیت اولیه‌ای از میان می‌رود و سرانجام دوباره برقرار می‌شود. از این دیدگاه، قصه نوعی منشاء تسلای خاطر است: اشیاء گمشده، نماد بعضی از دست رفته‌های ناخودآگاه عمیقترآند (ولادت، چهره‌ها، مادر) و موجب اضطراب ما می‌شوند، و دریافت این که آنها به گونه‌ای امن در جای خود قرار گرفته‌اند لذت‌بخش است. بنابه نظریهٔ لاکانی این شیء گمشدهٔ اصلی ــ جسم مادر ــ است که قصهٔ زندگی ما را به پیش می‌راند و ما را وامی‌دارد تا در جریان حرکت مجازی پایان‌ناپذیری از میل، به جستجوی جانشینهائی برای این بهشت گمشده باشیم. از نظر فروید آنچه ما را

50) fort 51) da 52) Beyond the Pleasure Principle

در حالت مبارزه‌ای دائمی به پیش نگهمیدارد، تلاش برای بازگشت به جائی است که از آسیب در امان باشیم؛ وجودی غیرزنده که مقدم بر تمامی زندگی خودآگاه ماست. دلبستگیهای بی‌قرار ما (اروس) بندهٔ سائقهٔ مرگ (تناتوس) است. در هر قصه‌ای چیزی باید گم یا غایب شود تا بعداً آشکار گردد. اگر هر چیزی سرِ جای خود باشد داستانی برای گفتن باقی نمی‌ماند. این فقدان، آزاردهنده اما در عین حال هیجان‌آور است. میل، در نتیجهٔ آنچه نمی‌توانیم به طور کامل تصاحب کنیم برانگیخته می‌شود و این یکی از عوامل ارضاء روایت است. اگر هیچگاه نتوانیم آن را تصاحب کنیم هیجان ما غیرقابل تحمل است و به رنج بدل می‌شود؛ پس ما باید بدانیم که شیء سرانجام به ما بازخواهد گشت، که تام‌جونز به تالار بهشت بازخواهد گشت، که هرکول پوپروت[۵۳] قاتل را تعقیب خواهد کرد. هیجان ما به طرزی رضایت‌بخش تخلیه می‌شود: نیروهای ما بر اثر تعلیق‌ها و تکرارهای روایت فقط به منظور آن که برای مصرف شدنی لذت‌بخش آمادگی پیدا کنند زیرکانه «نگهداشته» شده‌اند.(۷) فقط به این دلیل توانسته‌ایم از دست رفتن شیء را تحمل کنیم که حالت تعلیق ناآرام‌مان همواره در معرض این دانش سری بوده است که گم شده سرانجام به ما بازخواهد گشت. رفت فقط در رابطه با آمد معنی پیدا می‌کند.

البته عکس قضیه نیز صادق است. هنگامی که در داخل سامان نمادین جای می‌گیریم نمی‌توانیم به چیزی بیندیشیم یا آن را تملک کنیم بدون آن که ناخودآگاهانه آن را در پرتو از دست رفتنی احتمالی بدانیم و حضورش را به نوعی دلخواسته و موقت تلقی کنیم. اگر مادرمان ما را ترک می‌کند، این کار صرفاً مقدمه‌ای بر بازگشت اوست، اما هنگامی که در کنار ماست باز نمی‌توانیم این واقعیت را فراموش کنیم که همیشه این احتمال وجود دارد که برود و شاید هم هرگز برنگردد. قصهٔ کلاسیک واقعگرائی به طور کلی قالبی «محافظه‌کار» است که اضطراب ما در نتیجهٔ فقدان را زیر نشانهٔ آرام‌بخش

53) Poirot

حضور فرو می برد؛ بسیاری متون نوگرا از قبیل آثار برشت و بکت به ما یادآوری می‌کنند که آنچه می بینیم همواره ممکن است به گونه‌ای کاملاً متفاوت رخ داده باشد، یا اصلاً اتفاق نیفتاده باشد. اگر از نظر روانکاوی مثال بارز کلیهٔ فقدانها اخته شدن باشد ــ ترس پسر خردسال نسبت به از دست دادن اندام جنسی خود، و نومیدی مفروض دختران کوچک در قبال آن که چنین اندامی را از دست داده‌اند ــ در آن صورت آثاری از قبیل متون مابعدساختگرائی، واقعیت اخته شدن، ناگزیری از دست دادن، و غیاب و تفاوت در زندگی انسان را پذیرفته‌اند. ما نیز با خواندن این آثار با این واقعیات برخورد می‌کنیم، و سست شدن رابطهٔ خود با «خیال» را که در آن فقدان و تفاوت بی معناست، و به نظر می رسد جهان برای ما و ما برای جهان ساخته شده‌ایم ارج می نهیم. در عالم خیال مرگی وجود ندارد زیرا تداوم وجود جهان و زندگی من به یک اندازه به یکدیگر وابسته‌اند؛ فقط با ورود به سامان نمادین است که ما با این حقیقت که ممکن است بمیریم روبرو می شویم، زیرا دیگر وجود جهان به وجود ما وابسته نیست. تا زمانی که می توانیم در قلمرو خیالین هستی باقی بمانیم، هویت خویش را به غلط درک می‌کنیم، آن را ثابت و پیراسته می بینیم و واقعیت را چیزی غیرقابل تغییر می پنداریم. به گفتهٔ آلتوسر، اسیر در چنگال ایدئولوژی باقی می مانیم، و برخوردمان با واقعیت اجتماعی بیشتر به مثابه امری «طبیعی» است تا تأملی انتقادی در چندوچون ساخته شدن آن واقعیت و خودمان و لذا چگونگی تغییر آن.

ضمن بحث دربارهٔ نظرات رولان بارت شاهد بودیم که ادبیات تا چه اندازه با توسل به قالب، دسیسه‌چینی می‌کند تا بر این قبیل کنکاشهای انتقادی پیشدستی کند. نشانهٔ «طبیعی شده» بارت معادل «خیالی بودن» لاکان است. در هردو مورد یک هویت شخصی از خودبیگانه به وسیلهٔ دنیائی گریزناپذیر و «مفروض» تثبیت می شود. این گفته بدان معنا نیست که ادبیاتی که به این شیوه نوشته می شود ضرورتاً در آنچه که می‌گوید محافظه کار است، بلکه رادیکالیسم محتوای آن ممکن است تحت‌الشعاع قالب اثر قرار گیرد.

رایموند ویلیامز به تناقض جالب توجهی میان رادیکالیسم اجتماعیِ بیشترِ تئاترهای طبیعت‌گرا (به عنوان مثال، شاو) و روشهای صوری این قبیل نمایشنامه‌ها اشاره کرده است. سخن نمایشنامه ممکن است ناظر بر تحولی مبرم، نقد، یا شورش باشد، اما قالبهای نمایشی ــ مشخص کردن جزء به جزء وسائل و هدف به منظور شباهت هرچه دقیقتر به واقعیت ــ به ناگزیر احساسی از جمود تغییرناپذیر سراسر این دنیای اجتماعی، حتی تا حد رنگ جوراب مستخدمه را بر ما تحمیل می‌کند.(۸) برای آن که نمایشنامه بتواند از این شیوه‌های نگریستن رهائی یابد نیازمند آن بود که یکسره به فراسوی طبیعت‌گرائی، و به سوی شیوه‌ای تجربی‌تر حرکت کند ــ همان کاری که بعداً ایبسن و استرینبرگ کردند. این قالبهای تغییر چهره داده باید مخاطب را از مأوای گرم اطمینان نسبت به شناخت، یعنی صیانت نفسی که از تأمل در دنیای آشنا سرچشمه می‌گیرد بیرون می‌کشید. در این زمینه می‌توانیم شاو را با برتولت برشت مقایسه کنیم. برشت با بهره‌گیری از برخی فنون نمایشی (آنچه که اصطلاحاً «تأثیر آشنائی زداینده» نامیده می‌شود) بدیهی‌ترین جنبه‌های واقعیت اجتماعی را چنان ناآشنا عرضه می‌کند که آگاهی انتقادی جدیدی از آن را در مخاطب برمی‌انگیزد. برشت، چنان که خود می‌گوید نه تنها در پی تقویت احساس امنیت مخاطبان نیست، بلکه می‌خواهد «در درون آنها تناقضاتی بیافریند»، اعتقادات آنها را به لرزه درآورد، هویت تثبیت شدهٔ آنها را خلع سلاح یا دستکاری کند و یگانگی این فردیت را به مثابه توهمی ایدئولوژیک خنثی سازد.

نقطهٔ تلاقی دیگری از نظریات سیاسی و روانکاوانه را می‌توان در کار ژولیا کریستوا، فیلسوف هوادار اصالت زن ملاحظه کرد. اندیشهٔ کریستوا به شدت تحت تأثیر لاکان است، اما چنین تأثیری برای هرکس که طرفدار اصالت زن باشد آشکارا مسئله‌ساز است. زیرا سامان نمادینی که لاکان از آن صحبت می‌کند در واقعیت همان جنسیت پدرسالار و نظم اجتماعی جامعهٔ طبقاتی نوین است که حول «مدلول متعالی» آلت تناسلی نرینه شکل گرفته،

و زیر سیطرهٔ قانون قرار دارد که پدر تجسم آن است. پس راهی وجود ندارد که یک نفر معتقد به اصالت زن یا هوادار این مکتب با دیدگاهی غیر انتقادی، از سامان نمادین در مقابل قلمرو خیالین استقبال کند. به عکس سرکوبگری مناسبات اجتماعی و جنسیِ عملی چنین نظامی، دقیقاً آماج انتقاد طرفداران اصالت زن است. از این رو، کریستوا در کتاب خود به نام «انقلاب در زبان شعری»[۵۴] (۱۹۷٤) به مخالفت با سامان نمادین می پردازد و نه قلمرو خیالین که آن را «ایمائی»[۵۵] می نامد. منظور او انگاره یا بازی نیروهائی است که می توانیم در درون زبان کشف کنیم و نشاندهندهٔ نوعی باقیماندهٔ مرحلهٔ ماقبل ادیپی است. کودک در مرحلهٔ ماقبل ادیپی هنوز به زبان دسترسی ندارد («اینفنت»[۵۶] به معنی «فاقد گفتار» است)، اما می توانیم جسم او را در معرض برخورد جریان «دافعه ها» یا سائقه هائی تصور کنیم که در این مرحله تقریباً سازمان نایافته اند. این انگارهٔ موزون را می توان شکلی از زبان تلقی کرد، هرچند هنوز معنی دار نیست. برای آن که زبان بدان گونه که هست پدید آید، این جریان ناهمگون باید چنان که گوئی خرد شده باشد به اصطلاحاتی پایدار تجزیه شود، به نحوی که جریان «ایمائی» در ورود به سامان نمادین واپس زده شود. امّا این واپس زدن کامل نیست زیرا ایماها به عنوان نوعی فشار دافعه در درون خود زبان، لحن، وزن، کیفیات جسمانی و مادی زبان، و نیز در تناقض، بی معنائی، قطع، سکوت و غیاب هنوز قابل تشخیص است. ایما، «دیگر» زبان است که با وجود این با آن رابطهٔ همزادی نزدیک دارد. از آن جا که از مرحلهٔ ماقبل ادیپی سرچشمه می‌گیرد با تماس کودک با جسم مادر پیوند دارد، و حال آن که سامان نمادین همان طور که می دانیم با **قانون** پدر در پیوند است. بنابراین ایما در رابطه ای تنگاتنگ با زنانگی است، امّا به هیچ وجه زبانی منحصر به زنان نیست زیرا از مرحلهٔ ماقبل ادیپی سرچشمه می‌گیرد که در آن تمایز جنسی وجود ندارد.

کریستوا این «زبان» ایمائی را به عنوان وسیلهٔ تحلیل برنده سامان نمادین

54) La Révolution du Language Poétique 55) semiotic 56) infant

می‌نگرد. در نوشته‌های برخی از شاعران نمادگرای فرانسوی و سایر نویسندگان پیشرو، معانی بالنسبه تثبیت شدهٔ زبان «معمول»، زیر ضرب این جریان دِلالی به ستوه می‌آید و از هم می‌گسلد؛ جریانی که نشانهٔ زبانی را تا مرزهای نهائی آن فشرده می‌سازد، خصوصیات نواختی، آهنگین و موزون آن را برجسته می‌کند و نوعی بازی سائقه‌های ناخودآگاه را وارد متن می‌کند که معانی تثبیت شدهٔ اجتماعی را به چندپارگی تهدید می‌کند. ایما، سیّال و متکثر است، نوعی افزونهٔ خلاّق و لذت‌بخش بر معنای دقیق که با از میان بردن یا نفی این قبیل نشانه‌ها لذتی خودآزارانه می‌برد. با همهٔ دلالتهای ثابت و متعالی در تقابل قرار می‌گیرد؛ و از آن‌جا که ایدئولوژیهای جامعهٔ طبقاتی مردسالار نوین برای حفظ قدرت خود به این قبیل نشانه‌های ثابت (خدا، پدر، دولت، نظم، مالکیت و نظایر آن) وابسته‌اند چنین ادبیاتی در قلمرو زبان معادل با انقلاب در عرصهٔ سیاست است. خوانندهٔ چنین متنی در نتیجهٔ این فشار زبانی، از هم گسیخته یا «نامتمرکز» می‌شود، به تناقض می‌افتد، و در مواجهه با این آثار چندشکلی قادر نیست حتیٰ جایگاه یک چیز ساده را اشغال کند. ایما، کلیهٔ تقسیم‌بندیهای مشخص میان مذکّر و مؤنث را خلط می‌کند ــ نوعی نوشتار «دوجنسیتی» است و ساخت‌شکن کردن کلیهٔ تقابلهای دوگانهٔ کاملاً مشخص از قبیل درست/نادرست، هنجار/انحراف، سالم/دیوانه، مال من/مال تو و قدرت/اطاعت را پیش می‌کشد که عامل بقای جوامعی از قبیل جامعهٔ ماست.

نویسندهٔ انگلیسی زبانی که شاید بارزترین نمونهٔ نظریه‌های کریستوا باشد جیمز جویس است (۹). اما جلوه‌هائی از این اندیشه را می‌توان در نوشته‌های ویرجینیا وولف نیز مشاهده کرد؛ نویسنده‌ای که سبک سیال، پر تفصیل و احساسی او مقاومت در مقابل دنیای متافیزیکی مردانه‌ای را عرضه می‌دارد که آقای رمزیِ فیلسوف، در «بسوی فانوس دریائی»[۵۷] نماد آن به شمار می‌رود. دنیای رمزی با حقایق مجرد، تقسیم‌بندیهای مشخص و جوهرهای ثابت کار

57) To the Lighthouse

می‌کند؛ دنیائی پدرسالار، زیراآلتِ تناسلی نرینه نماد حقیقی با خود یگانه و مطمئنی است که نباید به چالش گرفته شود. می‌توان گفت از نظر مابعدساختگرایان، جامعهٔ جدید «نرینگی بنیاد»[۵۸] است؛ همان‌طور که می‌دانیم «معنابنیاد» نیز هست، بدین معنی که عقیده دارد سخنهایش می‌تواند دسترسی بلافصل ما را به حقیقت و حضور کامل اشیاء میسرسازد. ژاک دریدا با تلفیق این دو اصطلاح واژهٔ مرکّب «نرینه معنابنیاد»[۵۹] را ساخته است که ما می‌توانیم آنرا با تسامح به «غرگی»[۶۰] برگردانیم. داستان «ایمائی» ویرجینیا وولف را می‌توان پاسخی به همین غرگی دانست که دست‌افزار کسانی است که با سیطره بر قدرت جنسی و اجتماعی موقعیت خود را حفظ می‌کنند.

این مسئله پرسش آزارنده‌ای را مطرح می‌کند که در نظریهٔ ادبی اصالت زن بسیار مورد بحث قرار گرفته است، و آن این که آیا نوعی شیوهٔ نوشتن خاص زنانه وجود دارد؟ همان‌طور که دیده‌ایم «ایماهای» کریستوا **ذاتاً** زنانه نیست: در واقع اغلب نویسندگان انقلابی مورد بحث او را مردان تشکیل می‌دهند. اما به دلیل رابطهٔ نزدیک این نوشته‌ها با جسمِ مادر، و نیز بنا به دلایل روانکاوانهٔ پیچیده‌ای که به موجب آنها زنان با جسم مادر رابطه‌ای نزدیک‌تر از مردان دارند، می‌توان انتظار داشت که چنین نوشته‌ای به طور کلی بیشتر ویژهٔ زنان باشد. برخی طرفداران اصالت زن از ترس آن که مبادا این نظریه به احیاء نوعی «جوهر زنانه» غیرفرهنگی منجر شود، و شاید بدگمان از آن که چیزی بیش از پرگوئی زنان دربارهٔ روایت پر آب و تابی از دیدگاه جنسیت‌پرستان نباشد، به تندی آن را رد کرده‌اند. از دیدگاه من نظریهٔ کریستوا لزوماً متضمن هیچ‌یک از این باورهانیست. درک این مطلب واجد اهمیت است که ایما **بدیلی** در مقابل سامان نمادین یا زبانی که بتوان به جای سخن «معمول» آن را به کار گرفت نیست: بیشتر، فرآیندی در **درون** نظامهای نشانه‌ای مرسوم ماست که محدودیتهای این نظام را مورد تردید و تجاوز قرار می‌دهد. در نظریهٔ لاکانی هرکس که نتواند وارد سامان نمادین شود، یعنی تجربهٔ خود را از طریق زبان

58) phallo centric 59) phallogocentric 60) cocksure

نمادین نکند روان‌پریش خواهد شد. می‌توان ایما را نوعی محدودهٔ درونی یا مرز سامان نمادین تلقی کرد، و زنان را نیز به همین ترتیب کسانی که بر چنین مرزی زندگی می‌کنند در نظر گرفت. زیرا جنس مؤنث، مانند هر جنس دیگری در درون سامان نمادین ساخته شده، اما به حاشیه‌های آن رانده شده، و مادون قدرت مذکر داوری شده است. زن، همزمان در «داخل» و «خارج» از جامعهٔ مردانه بسر می‌برد، هم عضوی است آرمانی شده در قالبی رمانتیک و هم یک اجنبی قربانی شده. وی گاهی اوقات چیزی میان انسان و هرج و مرج، و گاهی هرج و مرج مجسم است. به این دلیل که از مقوله‌های شسته رفتهٔ چنین رژیمی نگران است و مرزهای کاملاً تفکیک شدهٔ آن را تیره و مبهم می‌کند. در جامعهٔ مردسالار، زنان با نشانه، تصویر و معنای ثابتی نشان داده می‌شوند، اما از آن جا که آنها «منفی» آن نظام اجتماعی نیز هستند، همواره چیزی در آنها وجود دارد که پس‌مانده، زائد و غیرقابل نشان دادن است، که از ترسیم شدن در آن جا سر باز می‌زند.

براساس این دیدگاه، تأنیث ــ که وجهی ازهستی و سخن است و لزوماً با زنان یکی نیست ــ بر وجود نیروئی در درون جامعه و در تقابل با آن دلالت می‌کند. پیامدهای سیاسی آشکار این وضع در جنبش زنان متجلی می‌شود. ارتباط سیاسی نظریه‌های خود کریستوا باهم ــ وجود نیروئی ایمائی که کلیهٔ معانی و نهادهای پایدار را از هم می‌گسلد ــ نیز نوعی آشوب‌گرائی به نظر می‌رسد. اگر این گونه مضمحل کردن کلیهٔ ساختارهای ثابت در قلمرو سیاسی واکنشی نادرست است، در عرصهٔ نظریه نیز این فرض که یک متن ادبی که معنا را تحلیل می‌برد خود به خود انقلابی است درست نیست. کاملاً محتمل است که متنی زیر پوشش نوعی خردستیزی راستگرایانه یا بدون هرگونه مقصود متعالی به این عمل مبادرت ورزد. استدلال کریستوا به طرز خطرناکی فرمالیستی و به آسانی قابل تحریف است. آیا با خواندن مالارمه می‌توان دولت بورژوائی را سرنگون کرد؟ البته او چنین ادعائی نمی‌کند اما از توجه به محتوای سیاسی متن، یعنی آن شرایط تاریخی که در آن مدلول مضمحل می‌شود، و

به‌طور کلی آن شرایط تاریخی که همهٔ اینها در آن تفسیر و به کار گرفته می‌شود غافل می‌ماند. همچنین خلع سلاح کردن شخص یگانه نیز فی نفسه حرکتی انقلابی نیست. کریستوا به درستی درمی‌یابد که فردگرائی بورژوائی با توسل به چنین بتی رونق پیدا می‌کند، اما کار او گرایش به درنگ در نقطه‌ای دارد که شخص از هم گسیخته و به تناقض رسیده است. در مقام مقایسه، از نظر برشت خلع سلاح کردن هویت پیشدادهٔ ما از طریق هنر، ازپدید آوردن انسان نوینی که نیاز دارد نه تنها چندپارگی درونی بلکه وحدت اجتماعی را نیز درک کند جدائی ناپذیر است؛ انسانی که نه تنها زبان سائقه جنسی خود را ارضاء کند بلکه به امر مبارزهٔ سیاسی با بی‌عدالتی نیز بپردازد. آشوب گرائی ضمنی یا اختیارگرائی نظریات برانگیزندهٔ کریستوا تنها نوع سیاستی نیست که از شناخت او ــ مبنی بر این که زنان و برخی آثار ادبی «انقلابی» مسئلهٔ مبرمی را پیش روی جامعهٔ موجود می‌گذارند ــ حاصل می‌شود، دقیقاً به این دلیل که این نظریات مرزی را مشخص می‌سازند که او جرأت گام نهادن به فراسوی آن را ندارد.

میان روانکاوی و ادبیات پیوندی ساده و آشکار وجود دارد که بجاست در نتیجه‌گیری به آن اشاره شود. نظریهٔ فرویدی، انگیزهٔ بنیادین تمامی رفتار انسان را پرهیز از رنج و کسب لذت قلمداد می‌کند: روایتی از آنچه به بیانی فلسفی لذت‌طلبی نامیده می‌شود. دلیل این که اکثریت عظیمی از مردم شعر، رمان و نمایشنامه می‌خوانند آن است که این عمل را لذت‌بخش می‌یابند. این واقعیت چنان آشکار است که غالباً در دانشگاهها از آن ذکری به میان نمی‌آید. در اغلب دانشگاهها، یقیناً دشوار است که چندین سال از عمر را صرف مطالعهٔ ادبیات کرد و در پایان هنوز از این کار لذت برد. در بسیاری از دانشگاهها دروس رشتهٔ ادبیات به گونه‌ای ترتیب یافته است که مانع از چنین پیشامدی شود، و کسانی که پس از فراغت از تحصیل هنوز می‌توانند از آثار ادبی لذت ببرند یا قهرمانند یا گمراه. همان‌طور که پیش از این دیدیم این

واقعیت که مطالعهٔ ادبیات عموماً امری لذت‌بخش است مسئله‌ای جدی را پیشِ روی کسانی قرار داد که برای نخستین بار آن را به صورت «رشته»ای دانشگاهی درآوردند. اگر قرار بود «ادبیات انگلیسی» در مقام عموزادهٔ قابل احترام کلاسیکها سر برآورد، لازم بود که این امر در قالبی مرعوب‌کننده‌تر و افسرده کننده‌تر صورت پذیرد. در این میان، در جهان خارج، مردم به بلعیدن رمانهای عاشقانه، کتابهای هیجان‌انگیز و رمانهای تاریخی ادامه می‌دادند بدون آن‌که کمترین اندیشه‌ای از این بابت داشته باشند که تالارهای دانشگاهها در نتیجهٔ این اشتیاق به ستوه آمده‌اند.

در نتیجهٔ این وضع عجیب است که واژهٔ «لذت» طنینی مبتذل دارد، و یقیناً کمتر از واژهٔ «جدی» به معنای واقعی کلمه «جدی» است. اظهارنظر کردن دربارهٔ عمق اخلاقی یک شعر به عنوان برخوردی انتقادی به نوعی، مقبول‌تر از آن است که آن را شعری بسیار لذت‌بخش به شمار آوریم. پرهیز از این احساس دشوار است که کمدی امری سطحی‌تر از تراژدی است. میان منزّه‌طلبان کیمبریجی که با لحنی رعب‌آور از «جدیت اخلاقی» سخن می‌گویند، وشوالیه‌های آکسفورد که آثار جورج الیوت را «سرگرم کننده» می‌یابند، چندان جائی برای نظریهٔ رساتری از لذت وجود ندارد. اما روانکاوی علاوه بر جهات دیگری که دارد دقیقاً چنین چیزی است. سلاح فکری برانگیزندهٔ آن تمایل به کشف مسائل بنیادینی از این قبیل است که مردم چه چیزهائی را رضایت‌بخش می‌دانند یا نمی‌دانند، چگونه می‌توان آنها را از چنگ رنجهایشان رهائی بخشید و خوشبخت‌ترشان کرد. اگر فرویدیسم علم تحلیل غیرشخصی نیروهای روانی است، در عین حال علمی است که به رهائی انسانها از علل ناکامیهای خود و خوشبختی آنها نیز متعهد است. نظریه‌ای است که در خدمت اعمال تحول‌جویانه قرار می‌گیرد و به این لحاظ همتای یک نظریهٔ سیاسی رادیکال است. این نظریه می‌پذیرد که لذت و رنج مقولاتی فوق‌العاده بغرنجند، و در این زمینه دیدگاهی خلاف منتقدان ادبی سنتی دارد که مقولات دوست داشتن یا نداشتن را صرفاً مسئله‌ای «سلیقه‌ای»

می دانستند که تحلیل بیشتر آن ناممکن است. از دیدگاه چنین منتقدی گفتن این که از شعری لذت برده‌اید نقطهٔ پایان بحث است، حال آن که برای منتقد نوع دیگر، بحث دقیقاً از این نقطه آغاز می شود.

منظور آن است که روانکاوی به تنهائی می تواند کلید حل مسائل ارزش ادبی و لذت را بدست دهد. علت خوش آمدن یا نیامدن ما از یک اثر زبانی مشخص صرفاً بازی ناخودآگاه سائقه های ما نیست که بر اثر خواندن اثر القا می شود، بلکه برخی تعهدات و تمایلات خودآگاه نیز در آن سهیم است. کنش متقابل و بغرنجی میان این دو عرصه وجود دارد که در بررسی تفصیلی هر متن ادبی مشخص باید نشان داده شود (۱۰). چنین می نماید که مسائل ارزش ادبی و لذت، جائی در پیوستنگاه روانکاوی، زبانشناسی و ایدئولوژی قرار گرفته است، و در این زمینه تاکنون کار چندانی صورت نگرفته است. به هر روی، همین قدر می دانیم که در قیاس با نقد ادبی مرسوم امکانات بیشتری در اختیار نداریم تا علت لذت بردن افراد را از ترتیب مشخصی از کلمات بدانیم.

مهمتر آن که این امکان وجود دارد که با درک کاملتر لذت بردن و نبردن خوانندگان از ادبیات، بر مسائل آزارنده‌تر خوشبختی و بدبختی پرتوی هرچند ضعیف، اما با اهمیت افکنده شود. یکی از غنی‌ترین سنتهائی که از نوشته های خود فروید پدید آمد، سنتی است که بسیار دور از دلمشغولیهای لاکان قرار دارد: نوعی کار سیاسی-روانکاوی که به مسئلهٔ خوشبختی، آن‌چنان که بر کل جوامع تأثیر می‌گذارد می پردازد. ازجمله کارهای برجسته ای که در این روال صورت گرفته است می توان از آثار روانکاو آلمانی ویلهلم رایش، نوشته های هربرت مارکوزه و سایر اعضای مکتب پژوهش اجتماعی به اصطلاح فرانکفورت نام برد (۱۱). ما در جامعه ای زندگی می‌کنیم که از یکسو ما را برای دنبال کردن ارضاء آنی تحت فشار قرار می دهد، و ازسوی دیگر نوعی به تعویق انداختن پایان‌ناپذیر ارضاء را بر تمامی بخشهای جمعیت تحمیل می‌کند. عرصه‌های زندگی اقتصادی، سیاسی و فرهنگی «شهوت انگیز» و سرشار از کالاهای فریبنده و/تصویرهای پر زرق و برق

می‌شود، و حال آن‌که مناسبات جنسی میان مردان و زنان بیمارگونه‌تر و نابسامان‌تر می‌شود. در چنین جامعه‌ای تجاوز صرفاً به مسئلهٔ رقابت بین خواهران و برادران مربوط نمی‌شود، بلکه به احتمال فزایندهٔ خودکشی هسته‌ای بدل می‌گردد، یعنی سائقه مرگ در قالب نوعی استراتژی نظامی مشروعیت پیدا کرده است. ارضاء خودآزارانهٔ قدرت با سازگاری دگرآزارانهٔ خیل بی‌قدرتها تلاقی کرده است. در چنین شرایطی، عنوان کتاب فروید، «آسیب‌شناسی روانی زندگی روزمره»[۶۱] معنای جدیدی پیدا می‌کند. یکی از دلایل ما برای غور کردن در پویائی‌شناسی لذت و رنج، نیاز به دانستن این مطلب است که یک جامعه چه میزان واپس‌زنی و تعویق ارضاء را احتمالاً تحمل خواهد کرد؛ چگونه است که امیالی با مقاصد ارزشمند به سوی مقاصدی ناچیزتر و پست‌تر سوق پیدا می‌کند؛ فرآیندی که مردان و زنان را گاهی برای تحمل سرکوب و بی‌حرمتی آماده می‌کند چگونه پدید می‌آید، و این تسلیم تا کجا ادامه پیدا می‌کند. ما می‌توانیم از نظریهٔ روانکاوانه در این باره که چرا اغلب مردم لی هانت[۶۲] را بر جان کیتس ترجیح می‌دهند مطالب بیشتری بیاموزیم. همچنین می‌توانیم دربارهٔ ماهیت «تمدنی که چنین خیل کثیری از اعضای خود را ارضاء نشده باقی گزارده و آنها را به سوی طغیان سوق می‌دهد بیشتر بیاموزیم... [تمدنی] که نه چشم‌انداز تداومی ابدی دارد و نه شایستگی آن را.»

61) Psychopathology of Every Life 62) Leigh Hunt

نتیجه:

نقد سیاسی

در این کتاب، تعدادی از مسائل نظریه ادبی را بررسی کرده‌ایم. اما مهمترین پرسشی که در این زمینه وجود دارد هنوز بی‌جواب مانده است. جانِ کلام نظریهٔ ادبی چیست؟ اصولاً چرا باید زحمت پرداختن به آن را بر خود هموار کرد؟ آیا در این جهان مسائلی مبرمتر ازقالبها، دالّ‌ها و مطالب خواندنی وجود ندارد؟

بی‌مناسبت نیست که در این جا فقط یکی از این مسائل را مطرح کنیم. هم‌اینک که من به نوشتن مشغولم تخمین‌زده می‌شود که در جهان زرادخانه‌ای با متجاوز از ۶۰,۰۰۰ کلاهک اتمی وجود دارد که بسیاری از آنها قدرت تخریبی معادل با یکهزار برابر بمب پرتاب شده بر هیروشیما دارند. احتمال این‌که این سلاحها در روزگار ما مورد استفاده قرار گیرند مرتباً افزایش می‌یابد. هزینهٔ تقریبی این سلاحها ۵۰۰ بیلیون دلار در سال یا ۱/۳ بیلیون دلار در روز است. با پنج درصد این مبلغ ــ ۲۵ بیلیون دلار ــ می‌توان مشکلات کشورهای فقرزدهٔ جهان سوم را از بیخ و بن از میان برد. کسی که معتقد باشد نظریهٔ ادبیات مهمتر از این قبیل مسائل است بیشک تا اندازه‌ای غیرعادی است، اما شاید تا حدی سالمتر از کسانی باشد که این‌دو مسئله را به نوعی با یکدیگر مرتبط می‌دانند. سیاست بین‌المللی با نظریهٔ ادبی چه ارتباطی دارد؟ علت این پافشاری انحرافی برای کشیدن پای سیاست به درون این بحث

چیست؟

در واقع نیازی نیست که سیاست به قلمرو نظریهٔ ادبی کشیده شود، زیرا مانند ورزش در آفریقای جنوبی، از آغاز در این قلمرو حضور داشته است. منظورم از سیاست، چیزی بیش از شیوهٔ سازماندهی زندگی اجتماعیمان، و مناسبات قدرت ملازم با آن نیست؛ و آنچه که من در سراسر این کتاب کوشیده‌ام نشان دهم این است که تاریخ نظریهٔ ادبی نوین بخشی از تاریخ سیاسی و ایدئولوژیکی عصر ماست. نظریهٔ ادبی از پرسی بیشه شلی[1] تا نورمن. ن. هولاند، در پیوندی جدائی‌ناپذیر با باورهای سیاسی و ارزشهای ایدئولوژیکی بوده است. در حقیقت، نظریهٔ ادبی بیش از آن که مستقلاً موضوع پژوهشهای روشنفکری باشد، چشم‌انداز ویژه‌ای است که می‌توان در آن به تماشای تاریخ دوران ما نشست. این مسئله به هیچ‌وجه نباید تعجب‌آور باشد. زیرا هر نظریه‌ای که به معنا، ارزش، زبان، احساس و تجربهٔ انسان مربوط باشد، بناگزیر با باورهای گسترده‌تر و عمیقتری دربارهٔ ماهیت افراد و جوامع انسانی مثائل قدرت و جنسیت، تفسیرهای تاریخ گذشته؛ روایتهای زمان حال و امیدهای آینده مربوط خواهد بود. جای تأسف نیست که چرا مسئله به این صورت است ــ یعنی ازاین بابت که چرا نظریهٔ ادبی به جای آن که نظریه‌ای «ناب» و برکنار از این قبیل مسائل باشد، با آنها درآمیخته است، سرزنشی متوجه آن نیست. چنان نظریهٔ ادبی نابی یک اسطورهٔ دانشگاهی بیش نیست. برخی نظریاتی که در این کتاب به بررسی آنها پرداختیم در هیچ کجا بیش از آن جائی که می‌کوشند تاریخ و سیاست را یکسره کنار بگذارند به روشنی ماهیت ایدئولوژیکی خود را نشان نمی‌دهند. نظریه‌های ادبی را نباید به دلیل سیاسی بودن ملامت کرد، بلکه به دلیل سیاسی بودن پنهانی وناخودآگاه مستوجب ملامت‌اند ــ به دلیل کوری در عرضهٔ آن آموزه‌هائی که «فنی»، «بدیهی»، «علمی» یا حقیقت «جهانی» وانمود می‌شوند، اما با اندکی تأمل می‌توان پی برد که چگونه به منافع خاص گروههای خاصی از مردم در زمانهائی خاص

1) Percy Bysshe Shelley

مربوطند و این منافع را تقویت می‌کنند. عنوان این فصل، یعنی «نتیجه: نقد سیاسی» به مفهوم آن نیست که «سرانجام، راه‌حلی سیاسی»؛ بلکه به این معناست که «نتیجه می‌گیریم نظریهٔ ادبی که ما بررسی کرده‌ایم سیاسی است.»

اما مسئله تنها آن نیست که چنین پیشداوریهائی پوشیده یا ناخودآگاهند. گاهی اوقات مانند مورد ماتیو آرنولد، هیچ‌یک از این دو حالت مصداق ندارد، و گاهی مانند مورد ت.س. الیوت، یقیناً پوشیده‌اند اما به هیچ‌وجه ناخودآگاه نیستند. این واقعیت که نظریهٔ ادبی، سیاسی است، یا آن‌که بی‌توجهی مکررش به این جنبه، گمراه‌کننده است موجب قابل ایراد بودن آن نیست، آنچه واقعاً قابل ایراد است ماهیت سیاست آن است. ایراد را می‌توان به اختصار به این صورت بیان کرد که اکثریت قریب به اتفاق نظریه‌های ادبی مطرح شده در این کتاب بیش از آن که به چالش با مفروضات نظام قدرتی برخیزند که برخی پیامدهای امروزی آن را هم‌اکنون شرح دادم، این مفروضات را تقویت کرده‌اند. منظورم آن نیست که ماتیو آرنولد از سلاحهای هسته‌ای حمایت کرده است، یا نظریه‌های ادبی بسیاری را از نظر دور بدارم که از جهات گوناگون به مخالفت با نظامی پرداخته‌اند که در آن گروهی در نتیجهٔ منافع حاصل از تسلیحات ثروتمندتر می‌شوند، حال آن‌که عده‌ای دیگر در خیابانها از گرسنگی می‌میرند. من بر این عقیده نیستم که بیشتر نظریه‌پردازان ادبی ومنتقدین، و شاید اغلب آنها، در دنیائی که در آن بعضی نظامهای اقتصادی در نتیجهٔ نسلهای متوالی بهره‌کشی استعماری راکد و نامتعادل برجای مانده‌اند و هنوز هم بر اثر باز پرداخت فلج کنندهٔ بدهی هایشان اسیر سرمایه‌داری غربی آند، آزرده‌خاطر نیستند. همچنین بر این نظر نیستم که کلیهٔ نظریه‌پردازان ادبی خوشرویانه جامعه‌ای شبیه به جامعهٔ ما را تائید می‌کنند؛ جامعه‌ای که در آن مبالغ عظیمی ثروت خصوصی در دست اقلیتی کوچک متمرکز شده است، درحالی که خدمات انسانی آموزش، بهداشت، فرهنگ و تفریح برای اکثریت عظیم مردم وجود ندارد. آنچه من می‌گویم این است که آنها نظریهٔ ادبی را

مطلقاً بی ارتباط با این مسائل به شمار آورده‌اند. دیدگاه خود من، همان‌طور که گفته‌ام، این است که نظریهٔ ادبی با این نظام سیاسی ویژه‌ترین رابطه را دارد: نظریهٔ ادبی عمداً یا سهواً به تداوم و تقویت مفروضات این جامعه یاری رسانده است.

به ما گفته‌اند که ادبیات با شرایط زندگی مردان و زنان رابطه‌ای حیاتی دارد. گفته‌اند ادبیات بیشتر عینی است تا مجرد، زندگی را در غنای گونگونش به نمایش می‌گذارد و پژوهش ذهنی سترون را برای احساس کردن و چشیدن آنچه که باید زنده باشد نفی می‌کند. داستان نظریهٔ ادبی جدید، به گونه‌ای متناقض، روایت گریز از این قبیل واقعیتها به سوی گسترهٔ به ظاهر پایان‌ناپذیری از راه‌حلهای ممکن است: از قبیل نفس شعر، جامعهٔ ارگانیک، حقایق جاودانی، تخیّل، ساخت ذهن انسان، اسطوره، زبان و نظایر آن. این گریز از تاریخ واقعی، تا اندازه‌ای به مثابه واکنشی در قبال نقد قدیمی و به لحاظ تاریخی جزءنگرِ حاکم در قرن نوزدهم قابل درک است، اما افراط گرائی این واکنش، تکان‌دهنده‌است در حقیقت این افراط گرائی نظریهٔ ادبی، یا پشت کردن سرسختانه، مصرانه و پایان‌ناپذیر آن به سیمای واقعیت اجتماعی و تاریخی است که بیش از هر چیز پژوهشگران این عرصه را به شگفتی وا می‌دارد، هرچند افراط گرائی اصطلاحی است که بیشتر درمورد کسانی به کار می‌رود که خواهان توجه به نقش ادبیات در زندگی واقعی هستند. باری، نظریهٔ ادبی حتی در عملِ گریز ایدئولوژیهای جدید نیز همدستی غالباً ناخودآگاه خود را با آنها آشکار می‌سازد، و با زبان «زیبائی شناسانه» یا «غیر سیاسی» که کاربرد آن را برای متن ادبی طبیعی می‌داند، نخبه گرائی، جنسیت گرائی و یا فرد گرائی خود را آشکار می‌سازد. عمدتاً بر این فرض است که در کانون جهان، خودِ فردی اندیشمندی قرار دارد که بر کتاب او خم شده و می‌کوشد تا به تجربه، حقیقت، واقعیت، تاریخ یا سنت دست یابد. البته چیزهای مهم دیگری نیز وجود دارد ــ این فرد با دیگران مناسباتی شخصی دارد، و ما همواره چیزی بیش از خواننده‌ای صِرف هستیم ــ

اما مطلبی که بویژه اهمیت دارد این است که چگونه این آگاهی فردی که در محفل کوچک مناسبات خود پدید می‌آید در پایان به سنگ محک همهٔ آگاهیهای دیگر تبدیل می‌شود. هرچه از درون‌نگری غنی زندگی فردی که ادبیات نمونهٔ اعلای آن است فاصلهٔ بیشتری می‌گیریم، با «وجودی» کسل کننده‌تر، مکانیکی‌تر و غیرشخصی‌تر روبرو می‌شویم. دیدگاهی در ادبیات که با آنچه در عرصهٔ اجتماعی، فردگرائی تملکی نامیده شده معادل است، هرچند نسبت به آن از خود بیزاری نشان دهد. این دیدگاه منعکس کنندهٔ ارزشهای یک نظام سیاسی است که جامعه‌جوئی زندگی انسان را تابع امری فردی و مجرد می‌سازد.

من این کتاب را با این بحث آغاز کردم که ادبیات وجود نداشته است. در این صورت چگونه ممکن است نظریهٔ ادبیاتی وجود داشته باشد؟ دو عامل آشنا وجود دارد که هر نظریه‌ای می‌تواند با استناد به آنها خود را با هدف و هویتی مشخص عرضه دارد. نظریه می‌تواند خود را یا با روشهای خاصی از تحقیق و یا با موضوع ویژه تحقیق تعریف کند. هرگونه کوششی به منظور تعریف نظریهٔ ادبی براساس روشی متمایز محکوم به شکست است. فرض بر این است که نظریهٔ ادبی تأمل در باب ماهیت ادبیات و نقد ادبی است. اما فقط کافی است به روشهای بی‌شماری بیندیشیم که در نقد ادبی وجود دارد. می‌توان دربارهٔ تنگی نفس شاعر در کودکی بحث کرد، یا به بررسی استفادهٔ خاص او از نحو پرداخت؛ در کشیدگی صدای «س» می‌توان تأثیر لباس ابریشم[۲] را دخیل دانست، به تفحص در پدیدارشناسی مطالعه پرداخت، اثر ادبی را به شرایط مبارزهٔ طبقاتی نسبت داد یا میزان فروش آن را ملاک قرار داد. این روشها هیچ وجه مشترکی، هرچند هم کم اهمیت، با یکدیگر ندارند. در واقع وجه مشترک آنها با «رشته‌های» دیگر مانند زبانشناسی، تاریخ،

۲) silk = ابریشم، لباس ابریشمی، احتمالاً نگارنده صدای اوّل این واژه (S) را نیز مدنظر داشته است. م

جامعه‌شناسی و نظایر آن بیش از فصل مشترکشان با یکدیگر است. به زبان روش‌شناختی، نقد ادبی فاقد موضوع است. اگر نظریهٔ ادبی نوعی «فرا نقد»، یا تأملی انتقادی در باب نقد باشد، پس خود نیز فاقد موضوع است.

پس شاید وحدت پژوهشهای ادبی را باید در جائی دیگر جستجو کرد. شاید نقد ادبی و نظریهٔ ادبی صرفاً به معنی نوعی صحبت کردن (البته، در سطح معینی از «صلاحیت») دربارهٔ چیزی به نام ادبیات باشد. شاید این موضوع است، نه روش، که حوزهٔ سخن را متمایز و حدود آن را مشخص می‌کند. تا جائی که موضوع نسبتاً پایدار باقی بماند، می‌توانیم به آرامی از روشهای سرگذشت‌شناختی به اسطوره‌شناختی و از آن جا به نشانه‌شناختی حرکت کنیم و همچنان بدانیم که در کجا هستیم. اما همان‌طور که در مقدمه بحث کردم، ادبیات فاقد چنین ثباتی است. وحدت موضوع نیز به اندازهٔ وحدت روش توهم‌آلود است. چنان که رولان بارت زمانی خاطرنشان کرده است «ادبیات همان چیزی است که آموخته می‌شود.»

شاید این فقدان وحدت روش‌شناختی در پژوهشهای ادبی نباید ما را بی‌جهت نگران کند. چون فقط یک آدم شتابزده در پی تعریف جغرافیا یا فلسفه برمی‌آید، مرز جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی را به روشنی تفکیک می‌کند، یا تعریف حاضر و آماده‌ای از «تاریخ» عرضه می‌دارد. شاید ما باید از این تکثر روشهای انتقادی استقبال کنیم، وضعیتی عام و توأم با تساهل را بپذیریم، و نسبت به آزادی خویش از قید هرگونه جباریتِ دستورالعملی واحد، مسرور باشیم. اما پیش از آن که بیش از حد خوشحال شویم، باید توجه داشته باشیم که در این جا نیز مسائلی وجود دارد. یکی آن که همهٔ این روشها در سازگاری متقابل با یکدیگر نیستند. هر قدر هم که بخواهیم سخاوتمندانه با ذهنی باز بیندیشیم، تلاش به منظور درآمیختن ساختگرائی، پدیدارشناسی و روانکاوی، بیشتر به نوعی فروپاشی روانی می‌انجامد تا کسب یک مقام ادبی درخشان. منتقدانی که تکثرگرائی خود را به نمایش می‌گذارند معمولاً به این دلیل قادر به انجام این کارند که روشهای متفاوتی که در ذهن دارند در نهایت چندان هم با

یکدیگر متفاوت نیستند. دیگر آن که بعضی از این «روشها» را اصولاً نمی‌توان روش نامید. بسیاری از منتقدان ادبی، اندیشهٔ کلی روش را خوش نمی‌دارند و ترجیح می‌دهند که با کورسوها و حدس‌وگمانها، شهودها و دریافتهای آنی کار کنند. شاید جای خوشوقتی باشد که این طرز برخورد تاکنون در پزشکی یا هوانوردی غالب نشده است. اما حتی با وجود این نباید این فقدان فروتنانهٔ روش را جدی گرفت، زیرا این اشخاص نیز درست با همان جدیت ساختگرایان در کورسوها و حدس و گمانهای خود به ساختارهای پوشیده‌ای از مفروضاتشان وابسته‌اند. جالب آن که این قبیل نقدهای «شهودی» که نه بر روش بلکه بر «حساسیت هوشمندانه» استوار است، غالباً حضور ارزشهای ایدئولوژیک در ادبیات را درک نمی‌کند و از آن چیزی نمی‌گوید؛ هرچند به حساب خودش دلیلی وجود ندارد که چنین نباشد. بعضی منقّدان سنتی بر این نظرآند که دیگران به نظریه‌ها تسلیم می‌شوند و حال آن که خود آنها ترجیح می‌دهند ادبیات را «مستقیماً» مطالعه کنند. به عبارت دیگر، هیچگونه گرایش نظری یا ایدئولوژیکی را مابین خود و متن قرار نمی‌دهند: توصیف دنیای آیندهٔ جورج الیوت به مثابه نوعی «کناره‌گیری کامل»، ایدئولوژیک تلقی نمی‌شود، اما این ادعا که چنین دنیائی نشانهٔ طفره رفتن و سازش است ایدئولوژیک به شمار می‌آید. بنابراین دشوار است که با این قبیل منتقدان به بحث دربارهٔ پیشداده‌های ایدئولوژیک پرداخت، زیرا سیطرهٔ ایدئولوژی بر آنها هیچ کجا مشخص‌تر از باور صادقانه آنها به «بی‌شائبه بودن» تعبیرهایشان نیست. این لیویز بود که در حمله به میلتون از «اصول» پیروی کرد نه سی.سی لویس در دفاع از او؛ این منتقدان طرفدار اصالت زن هستند که با پرداختن به تصاویر داستانی جنسی بر اختلاط ادبیات و سیاست پافشاری می‌کنند، نه منتقدان با قاعده که ضمن بحث دربارهٔ کلاریسای ریچاردسون عمدتاً خود او را مسئول تجاوز به خویش می‌دانند.

با این همه، این واقعیت که بعضی روشهای انتقادی، نسبت به بعضی دیگر از جنبهٔ روش‌شناسی ضعیفترند حاکی از نوعی آشفتگی در میان

تکثرگرایان است که اعتقاد دارند در هر چیزی مقدار کمی حقیقت وجود دارد. (این تکثرگرائی نظری همتای سیاسی خود را نیز دارد: کندوکاو برای درک دیدگاه همه غالباً گویای آن است که شما خود برکنار از هرگونه شائبه‌ای بر فراز یا در میانه قرار گرفته‌اید، و کوشش به منظور ایجاد وفاق در میان دیدگاههای متضاد، نفی این حقیقت است که بعضی تضادها فقط در جهت یک سرِ تضاد قابل حلند.) نقد ادبی، بیشتر شبیه به آزمایشگاهی است که در آن بعضی کارکنان با لباس سفید پشت میزهای کنترل نشسته‌اند، درحالی که دیگران عصاها را به هوا پرتاب می‌کنند یا سکه‌ها را در هوا به گردش درمی‌آورند. آماتورهای اصیل و حرفه‌ای‌های سرسخت با یکدیگر سینه به سینه می‌شوند، و پس از گذشت یک قرن یا بیشتر از عمر «ادبیات انگلیسی» هنوز به این نتیجه نرسیده‌اند که این نحله حقیقتاً به کدام طرف تعلق دارد. این مشکل، محصول تاریخ ویژهٔ ادبیات انگلیسی است وحقیقتاً نمی‌توان آن را ازبین برد، زیرا موضوع موردبحث، بسیار بیش از کشمکش بر سر روشها یا فقدان آنهاست. علت حقیقی پوچ‌اندیشی تکثرگرایان آن است که موضوع مورد منازعه در بین نظریه‌ها یا «غیر نظریه‌های» ادبی مختلف، استراتژیهای ایدئولوژیک رقیبی است که به سرنوشت مطالعات انگلیسی در جامعهٔ جدید وابسته است. مسئلهٔ نظریهٔ ادبی آن است که نه می‌تواند بر ایدئولوژیهای مسلط سرمایه‌داری صنعتی اخیر غلبه کند و نه قادر است به آن بپیوندد. انسانگرائی لیبرال با بیزاری از فنّ سالاری و تمایل به پرورشِ کلیتی معنوی در دنیائی دشمنکام، در پی مقابله یا دست کم تعدیل این قبیل ایدئولوژیهاست. بعضی شاخه‌های فرمالیسم و ساختگرائی می‌کوشندتا خردگرائی فن‌سالارانهٔ چنین جامعه‌ای را اخذ کنند و بدین ترتیب خودرا در آن ادغام نمایند. نورتروپ فرای و منتقدان جدید گمان می‌کردند که ترکیبی از این دو را عرضه کرده‌اند، اما امروزه چه تعداد از دانشجویان ادبیات آثار آنها را می‌خوانند؟ انسانگرایی لیبرال در وجدان ناتوان جامعهٔ بورژوائی، لطیف، حساس و بیفایده، تحلیل رفته است؛ ساختگرائی نیز پیشتر، کم و بیش راهی موزهٔ ادبی شده است.

ناتوانی انسانگرائی لیبرال، نشانهٔ رابطهٔ اساساً متناقض آن با سرمایه‌داری جدید است. زیرا گرچه بخشی از ایدئولوژی «رسمی» چنین جامعه‌ای را تشکیل می دهد، و وجود «صفات انسانی» برای بقای چنین جامعه‌ای لازم است، آن سامان اجتماعی که این اندیشه را در خود جای داده است از جهتی وقت چندانی برای پرداختن به آن ندارد. مگر می توان در وزارت امور خارجه یا اتاق هیأت مدیرهٔ شرکت استاندارد اویل کسی را پیدا کرد که دلواپس یگانگی فرد، حقایق زوال‌ناپذیر شرایط انسان، یا تار و پود محسوس تجربهٔ زیسته باشد؟ کلاه از سر برداشتن سرمایه‌داری به احترام هنر دروغی آشکار است، مگر هنگامی که بتواند آن را به عنوان نوعی سرمایه گذاری بی خطر بر دیوارهای خود بیاویزد. با این همه دولتهای سرمایه‌داری، سرمایه گذاری در بخشهای علوم انسانی در آموزش عالی را ادامه داده‌اند. و هرچند هنگامی که وارد یکی از بحرانهای ادواری خود می شوند این بخشها معمولاً در خط مقدم قلع و قمع وحشیانه قرار می‌گیرند، گمان نمی رود آنچه این حمایت نادلخواه را برانگیخته است صرفاً نوعی ریاکاری و یا ترس از ظاهر شدن در هیأت حقیقی بی فرهنگ خود بوده باشد. حقیقت آن است که انسانگرائی لیبرال تا حدود زیادی بی خاصیت، و در عین حال بهترین ایدئولوژی مربوط به «انسان» است که جامعهٔ بورژوائی کنونی می تواند داشته باشد. «فرد یگانه» در واقع هنگامی اهمیت پیدا می‌کند که بحثِ دفاع از حق کارفرمایان سوداگری در کسب سود مطرح می شود، در همان حال که آنها مردان و زنان را از کار اخراج می‌کنند؛ فرد باید به هر قیمتی «حق انتخاب» داشته باشد، مشروط به آن که به معنای حق خرید گرانترین امکان آموزشی خصوصی برای فرزند یک عده و محرومیت کودکان دیگر از غذای مدرسه باشد، نه حق زنان برای آن که تصمیم بگیرند اصولاً می خواهند فرزندی داشته باشند یا نه. «حقایق زوال‌ناپذیر شرایط انسان»، واقعیاتی از قبیل آزادی و دمکراسی را شامل می شود که گوهرهای آن در شیوهٔ خاص زندگی ما تجسم پیدا می‌کند. «تاروپود محسوس تجربهٔ زیسته» را می توان با مسامحه واکنشی از شکم به شمار آورد ــ اگر براساس عادت،

تعصب، و «شعور متعارف» به داوری بنشینیم نه بر مبنای مجموعه پندارهای قابل مجادلهٔ ناجور و «سترون نظریه‌ای». به‌رغم همهٔ اینها هنوز جا برای صفات انسانی وجود دارد. هرچند کسانی که آزادی و دمکراسی ما را تضمین می‌کنند از آن بسی بیزارند.

پس بخشهای ادبیات در آموزش عالی، قسمتی از دستگاه ایدئولوژیک دولت سرمایه‌داری جدیدند. آنها دستگاههای کاملاً قابل اعتمادی نیستند، زیرا نخست آن که صفات انسانی، شامل ارزشها، معانی و سنتهای بسیاری است که با اولویتهای اجتماعی آن دولت متضادند، و به لحاظ خرد و تجربه به خوبی فراتر از درک آن قرار می‌گیرند. دیگر آن که، اگر بگذارید تعداد زیادی جوان به مدت چند سال کاری بجز خواندن کتاب و گفتگو با یکدیگر نداشته باشند، این امکان وجود دارد که در شرایط تاریخی مساعدتری نه تنها به پرس‌وجو دربارهٔ بعضی ارزشهای منتقل شده به خود بپردازند، بلکه قدرت منتقل کنندهٔ این ارزشها را نیز به استنطاق بکشند. البته تأمل دانشجویان در ارزشهائی که به آنها منتقل می‌شود ضرری ندارد، و در واقع بخشی از معنای ماهوی آموزش عالی این است که آنها چنین باشند. اندیشهٔ مستقل، اختلاف‌نظر انتقادی و گفتگوی منطقی بخشی از مصالح آموزش تهذیبی است. همان‌طور که پیش از این خاطرنشان کردم، کمتر پیش می‌آید که کسی از شما بخواهد مقاله‌ای که دربارهٔ چاوسر یا بودلیه می‌نویسید الزاماً به نتایج از پیش تعیین شده‌ای بینجامد. همهٔ آنچه که از شما خواسته می‌شود این است که زبان خاصی را به شیوه‌ای قابل قبول به کار گیرید. دریافت گواهینامه از دولت به عنوان متخصص پژوهشهای ادبی منوط به توانائی در صحبت کردن و نوشتن به شیوه‌هائی خاص است. این چیزی است که آموخته می‌شود، مورد آزمایش قرار می‌گیرد و گواهی می‌گردد، نه آنچه شما شخصاً می‌اندیشید یا به آن اعتقاد دارید، هرچند مقوله‌های قابل اندیشیدن را یقیناً می‌توان با خودِ زبان مقید کرد. تا زمانی که می‌توانید به این زبانِ بخصوص صحبت کنید، می‌توانید به آنچه که می‌خواهید یا عقیده دارید بیندیشید.

هیچکس توجّه خاصی به آنچه شما می‌گوئید، میزان افراط، میانه‌روی، تندروی یا محافظه‌کاری موضع مورد قبول شما ندارد، مشروط به آن که با صورت خاصی ازسخن، سازگار و در چارچوب آن قابل بیان باشد. به عبارت دیگر پژوهشهای ادبی مقوله‌ای مربوط به عالم دال‌اند نه عالم مدلول. کسانی که به کار گرفته می‌شوند تا این صورت از سخن را به شما بیاموزند، حتی مدتها پس از آن که از یاد برده‌اند شما چه گفته‌اید، توانائی یا ناتوانی شما در صحبت کردن ماهرانه به این صورت را به خاطر دارند.

بنابراین، نظریه‌پردازان ادبی و منتقدان و آموزگاران، بیش از آن که خادمان آموزه‌ای خاص باشند، متولیان نوعی سخن‌اَند. وظیفهٔ آنها حفاظت از این سخن، بسط و آرایش آن به میزان لازم، دفاع از آن در مقابل اشکال دیگر سخن، آشنا کردن تازه‌واردان با آن و تصمیم گیری دربارهٔ تسلط موفقیت‌آمیز یا عدم تسلط آنها بر آن است. خودِ سخن مدلول مشخصی ندارد، و این گفته به معنای آن نیست که مفروضاتی را تجسم نمی‌بخشد؛ سخن شبکه‌ای از دالّ‌هاست که حوزهٔ کاملی از معانی، عینیات و تجارب را شامل می‌شود. بعضی قطعات نوشتار، با این نوع از سخن سازگارتر قلمداد می‌شوند، و اینها همان قطعاتی هستند که ادبیات یا «قانون ادبی» شناخته می‌شوند. این واقعیت که قانون مزبور معمولاً کاملاً پا برجا و حتی گاهی جاودانه و غیرقابل تغییر قلمداد می‌شود از جهتی طنزآمیز است، زیرا از آن‌جا که سخن انتقادی ادبی مدلول مشخصی ندارد، اگر بخواهد می‌تواند توجّه خود را کم و بیش به انواع نوشتار معطوف نماید. بعضی از پرحرارت‌ترین مدافعان قانون هر از گاهی نشان داده‌اند که چگونه سخن را می‌توان درمورد نوشتار «غیر ادبی» نیز به کار گرفت. در حقیقت این مسئله رسانندهٔ آشفتگی نقد ادبی است که برای خود موضوع خاصی را که ادبیات باشد تعریف می‌کند حال آن‌که به‌عنوان مجموعه فنون مربوط به عالم مقال سخن هیچ دلیلی وجود ندارد که به آن موضوع خاص بسنده کند. اگر در یک حزب کارِ مناسبی برای انجام دادن نداشته باشید همواره می‌توانید به نوعی تحلیلِ انتقادی ادبی از آن بپردازید، از

سبکها، و طرزهای آن صحبت کنید، اختلافات مهم آن را مشخص سازید، یا نظامهای نشانه‌ای آن را مدوّن کنید. چنین «متنی» می‌تواند کاملاً غنای آثار به رسمیت شناخته شده را داشته باشد و کالبدشکافی انتقادی آن به اندازهٔ آثار شیکسپیر ابتکاری باشد. بنابراین یا نقد ادبی می‌پذیرد که می‌تواند با احزاب نیز مانند آثار شیکسپیر برخورد کند که در آن صورت در خطر از دست دادن هویت خود در رابطه با موضوع مورد مطالعه قرار می‌گیرد، یا موافقت می‌کند که احزاب را می‌توان تحلیل کرد مشروط به آن که نام دیگری بر این کار گذاشته شود، مثلاً روش‌شناسی قومی یا پدیدارشناسی تفسیری. توجّه اصلی خود آن معطوف به ادبیات است، زیرا ادبیات ارزشمندتر و اجردارتر از سایر متنهائی است که سخن انتقادی می‌تواند به آنها بپردازد. عیب این ادعا آن است که به سادگی دروغ است. بسیاری از فیلمها و آثار فلسفی بسی ارزشمندتر از بسیاری مطالب مندرج در «قوانین ادبی» است. چنین نیست که آنها از جهاتی متفاوت ارزشمند باشند، بلکه آنها مطالب ارزشمندی را درست به همان مفهومی که نقد از این اصطلاح [ارزشمند] دارد عرضه می‌دارند. کنار گذاشتن آنها از آنچه مورد پژوهش قرار می‌گیرد، ناشی از نا«سازگاری» آنها با دنیای سخن نیست، بلکه به اقتدار خودسرانهٔ نهاد ادبی مربوط می‌شود.

دلیل دیگری که به موجب آن نقد ادبی نمی‌تواند محدودیت خود در پراختن به آثاری معیّن را با استناد به «ارزش» آنها توجیه کند این است که نقد بخشی از آن نهاد ادبی است که در وهلهٔ اوّل این آثار را ارزشمند می‌سازد. تنها احزاب نیستند که برای تبدیل شدن به موضوعهای ادبی ارزشمند نیاز به برخوردی ویژه دارند، بلکه شیکسپیر نیز چنین است. آثار شیکسپیر، آثار ادبی گرانقدری نبود که به راحتی در دسترس قرار داشته باشد و نهاد ادبی با شادمانی آن را کشف کرده باشد؛ او ادیب بزرگی است زیرا نهاد ادبی او را به چنین چیزی تبدیل می‌کند. این گفته به معنای آن نیست که او «حقیقتاً» ادیب بزرگی نیست ــ این مسئله به افکار عمومی درمورد او مربوط می‌شود ــ بلکه منظور آن است که مستقل از شیوه‌های برخورد با یک نوشته در قالبهای

خاصی از زندگی اجتماعی و نهادی اصولاً چیزی به نام ادبیات وجود ندارد که «حقیقتاً» بزرگ باشد. به روشهای بسیار متنوعی می‌توان به بحث دربارهٔ شیکسپیر پرداخت، اما همهٔ آنها را نمی‌توان برخورد انتقادی ادبی به شمار آورد. شاید خود شیکسپیر و یا دوستان و بازیگرانش، دربارهٔ نمایشنامه‌های او به شیوه‌ای که ما انتقاد ادبی قلمدادش می‌کنیم صحبت نمی‌کردند. شاید هم پاره‌ای از جالبترین نظرهائی را که می‌توان دربارهٔ نمایشنامه‌های شکسپیر ابراز داشت نتوان به قلمرو نقد ادبی منتسب کرد. نقد ادبی، متنها را براساس بعضی هنجارهای نهادی شدهٔ ادبی برمی‌گزیند و پرداخت و تصحیح و بازنویسی می‌کند؛ هنجارهائی که در هر مقطع زمانی معین قابل بحث‌اند و همواره به لحاظ تاریخی متغیرآند. زیرا گرچه من گفته‌ام که سخن انتقادی مدلول معینی ندارد، اما یقیناً به روشهای بسیار متنوعی می‌توان به گفتگو دربارهٔ ادبیاتی که کنار می‌گذارد و آن جنبشها و استراتژیهای بی‌شماری از سخن که به عنوان بی‌ارزش، نامشروع، غیر انتقادی و نامفهوم از آنها سلب صلاحیت می‌کند پرداخت. بخشندگی ظاهری آن در سطح مدلول فقط در حد بی‌شکیبی کوته‌بینانهٔ آن در سطح دالّ است. می‌توان گفت لهجه‌های به اصطلاح منطقه‌ای سخن به رسمیت شناخته می‌شوند و گاهی هم تحمل می‌شوند؛ اما نباید طوری به نظر برسید که گوئی اصولاً به زبان دیگری سخن می‌گوئید. انجام این کار مشخص‌ترین نشانهٔ درک این واقعیت است که سخن انتقادی نوعی قدرت به شمار می‌رود. در درون خودِ سخن قرار داشتن متضمن کور بودن نسبت به این قدرت است، زیرا مگر چیزی طبیعی‌تر و غیر سلطه‌گرتر از صحبت کردن شخص دربارهٔ زبان خودش وجود دارد؟

قدرت سخن انتقادی در سطوح متعددی حرکت می‌کند. قدرتِ نظارت بر زبان است، بدین معنی که حکم می‌کند عبارات معینی باید کنار گذاشته شوند، زیرا با آنچه به عنوان گفتنی قابل قبول است سازگاری ندارد. قدرت نظارت بر خودِ نوشتن است، زیرا نوشتار را در مقوله‌های «ادبی» و «غیر ادبی» یا آثار بزرگ و جاودانه و آثار عامه‌پسند و زودگذر طبقه‌بندی می‌کند.

قدرت اِعمال اقتدار بر دیگران است، زیرا مناسبات قدرت را میان کسانی که سخن را تعریف و حراست می‌کنند، و کسانی که در این عرصه گزینش شده‌اند تعیین می‌کند. قدرت تائید یا عدم تائید کسانی است که در زمینهٔ بیانِ سخن در مقوله‌های بهتر یا بدتر داوری شده‌اند. و سرانجام، مسئلهٔ مناسبات قدرت در میان نهاد ادبی دانشگاهیست، که همهٔ این حوادث در آن اتفاق می‌افتد، و منافع قدرت حاکم بر جامعه در کل، که نیازهای ایدئولوژیک آنها باید برآورده شود و نیروی انسانی مورد نیازشان از طریق حراست از سخن مورد نظر و نظارت بر گسترش آن باز تولید شود.

من استدلال کرده‌ام که به لحاظ نظری، قابلیت گسترش نامحدود سخن ادبی، یا این واقعیت که به گونه‌ای صرفاً دلخواسته محدود به «ادبیات» است، منشاء آشفتگی متولیان حفظ قانون است یا باید باشد. موضوعهای نقد، مانند سائقهٔ فرویدی، در مفهوم معینی مشروط و قابل جایگزینی‌اند. طنزآمیز است که نقد هنگامی بر این واقعیت آگاهی یافت که احساس کرد انسانگرائی لیبرالش از دور خارج می‌شود و برای جلب کمک به روشهای انتقادی جاه‌طلبانه‌تر و سختگیرانه‌تری روی کرد. گمان بر این بود که با افزودن اندکی تحلیل تاریخی مبتنی بر عقل سلیم در این‌جا و بلعیدن مقداری ساختگرائی در آن‌جا ــ در حدی که اعتیادآور نباشد ــ می‌توان به بهره‌برداری از رهیافتهائی پرداخت که سرمایهٔ معنوی دائماً تحلیل‌رونده را استمرار بخشد؛ رهیافتهائی که در غیر این‌صورت بیگانه‌اند. اما قضیه درست برعکس است. زیرا شما نمی‌توانید به تحلیل تاریخی ادبیات بپردازید مگر آن که دریابید ادبیات، خود، نوعی ابداع تاریخی جاید است. نمی‌توان ابزارهای ساختگرایان را در تحلیل «بهشت گمشده» به کار گرفت، بدون قبول این مطلب که همین ابزارها را می‌توان در تحلیل «دیلی میرور»[3] نیز به کار بست. بنابراین، نقد فقط با قبول خطر از دست دادن موضوع معیّن خود می‌تواند خودرا سرِپا نگهدارد؛ تنها راهی

3) Daily Mirror (نام یک روزنامهٔ انگلیسی به معنای آینهٔ‌روزانه)

که پیش رو دارد خاموش ماندن یا خفه شدن است. اگر نظریهٔ ادبی بر شمول خود بیش از حد تأکید ورزد، موجودیت خود را از دست داده است.

به گمان من این بهترین کاریست که می‌تواند انجام دهد. پایان منطقی حرکت در فرآیندی که با درک ادبیات به مثابه نوعی پندار آغاز می‌شود درک این مطلب است که نظریهٔ ادبی نیز نوعی پندار است. البته پندار به این مفهوم نیست که اشخاص متعدد مورد بحث در این کتاب را من خود اختراع کرده‌ام؛ نورتروپ فرای واقعاً وجود دارد و ف.ر. لیویز نیز وجود داشته است. امیدوارم توانسته باشم نشان دهم که نظریهٔ ادبی اولاً به این مفهوم پندار است که به واقع صرفاً شاخه‌ای از ایدئولوژیهای اجتماعی و مطلقاً فاقد هرگونه وحدت یا هویتی است که آن را از فلسفه، زبانشناسی، روانشناسی، اندیشهٔ فرهنگی یا جامعه‌شناختی متمایز سازد، و ثانیاً در این مفهوم که امید این آموزه به متمایز کردن خود با توسل به چیزی به نام ادبیات بیهوده است. پس باید نتیجه بگیریم که این کتاب بیشتر آگهی درگذشت نظریهٔ ادبی است تا مقدمه‌ای بر آن، و ما به دفن کردن آن چیزی رسیدیم که ابتدا در پی بیرون آوردن آن از زیر خاک بودیم.

به عبارت دیگر، قصدم آن نیست که به جای نظریه‌های ادبی انتقاد شده در این کتاب، نظریهٔ ادبی خود را قرار دهم و ادعا کنم که به لحاظ سیاسی قابل قبولتر است. خواننده‌ای که چشم انتظارِ نظریه‌ای مارکسیستی بوده است مطمئناً کتاب را با دقت نخوانده است. البته نظریه‌های ادبی مارکسیستی و پیرو مکتب اصالت زن نیز وجود دارند که به عقیدهٔ من ارزشمندتر از نظریه‌هائی هستند که در این‌جا بحث شده‌اند، و خواننده علاقمند می‌تواند فهرستی از آنها را در کتابنامه ببیند. اما مطلب دقیقاً این نیست. نکته این‌جاست که آیا بدون جاودانه شمردن این پندار که ادبیات به‌مثابه موضوعی متمایز و محدود از معرفت وجود دارد، صحبت کردن دربارهٔ «نظریهٔ ادبی» ممکن است، یا بهتراست از این واقعیت که نظریهٔ ادبی می‌تواند باب دایلن[4]

4) Bob Dylan (خوانندهٔ انگلیسی)

را نیز مانند جان میلتون مورد بررسی قرار دهد، نتایج عملی نگیریم؟ به نظر من سودمندترین رویه آن است که «ادبیات» را نامی قلمداد کنیم که مردم در زمانهای مختلف به دلایل متفاوت بر انواع معینی از نوشتار می‌گذارند، و در چارچوب آن حوزهٔ کلی قرار می‌گیرد که میشل فوکو آن را «تجارب سخنی»[5] نامیده است؛ و اگر قرار باشد چیزی موضوع مطالعه قرار بگیرد همین حوزهٔ کلی کردارهاست نه آن چیزهائی که گاهی به طور مبهم برچسب «ادبیات» می‌خورند. من یک نظریهٔ ادبی را جایگزین نظریه‌های مطرح شده در این کتاب نمی‌کنم، بلکه نوع متفاوتی از سخن را به جای آن می‌گذارم که ــ در درجهٔ اول مهم نیست نام آن را «فرهنگ» بگذارند یا «تجارب دِلالی» و یا چیزی دیگرــ موضوعهای مورد بررسی این نظریه را در خود دارد، اما می‌تواند با قرار دادن آنها در بافتی گسترده‌تر آنها را دگرگون سازد.

اما آیا این کار مرزهای نظریهٔ ادبی را تا آن حد گسترش نمی‌دهد که هر نوع خصوصیتی را از میان بردارد؟ آیا «نظریهٔ سخن» مبتلا به همان مسائل روش‌شناختی و موضوع مطالعه‌ای نخواهد شد که درمورد پژوهشهای ادبی با آن روبرو بودیم؟ وانگهی تعداد بی‌شماری سخن و به همین اندازه شیوهٔ بررسی وجود دارد. اما آنچه خاص نوع بررسی مورد نظر من است، توجه آن به انواع اثراتی که سخنها پدید می‌آورند، و چگونگی پدید آوردن این اثرات است. مطالعهٔ یک کتاب جانورشناسی به منظور کسب اطلاعاتی دربارهٔ زرّافه‌ها بخشی از مطالعهٔ جانورشناسی است، اما خواندن آن به منظور پی بردن به چگونگی ساختمان و سازمانبندی سخن آن، و بررسی انواع تأثیراتی که این قالبها و تمهیدات در شرایطی مشخص در خوانندگانی خاص پدید می‌آورند، طرح متفاوتی است. شاید این کار در واقع همان کهن‌ترین شکل نقد ادبی در جهان باشد که صنعت بیان (فن بلاغت) نامیده می‌شود. صنعت بیان که از جامعهٔ کهن تا قرن هجدهم، شکل پذیرفته شدهٔ تحلیل انتقادی بود، چگونگی ساختمان سخنها را به منظور رسیدن به اثراتی معین بررسی می‌کرد. از این بابت

5) discursive practises

دلواپس نبود که موضوع مورد پژوهش گفتار است یا نوشتار، شعر است یا فلسفه، و داستان است یا تاریخنگاری. افق آن چیزی کمتر از حوزهٔ تجارب سخن در جامعه به طور کلی نبود، و بویژه علاقمند بود که این قبیل تجارب را به مثابه اشکالی از قدرت و عمل جذب کند. منظور آن نیست که از ارزش حقیقت در سخنهای مورد بحث غفلت می‌کرد، زیرا این مسئله غالباً با انواع تأثیراتی که بر خوانندگان و شنوندگان گذاشته می‌شد رابطهٔ مهمی داشت. صنعت بیان در مرحلهٔ اصلی خود نه «انسانگرائی» بود که به‌گونه‌ای شهودی به تجربهٔ زبانی مردم بپردازد، نه نوعی «فرمالیسم» بود که خود را صرفاً به تحلیل تمهیدات زبانی مشغول دارد. این قبیل تمهیدات را از زاویهٔ اجرای مشخص آنها می‌نگریست ــ آنها ابزار درخواست، ترغیب، تحریک و نظایرآن بودند ــ و واکنش مردم نسبت به سخن را برحسب ساختارهای زبانی و وضعیت مادی که در آن عمل می‌کردند می‌سنجید. گفتار و نوشتار را صرفاً عینیاتی متنی تلقی نمی‌کرد که از دیدگاه زیبائی‌شناختی مورد تأمل قرار گیرد، و الی غیرالنهایه ساخت‌شکنی شود، بلکه به آنها به مثابه اشکالی از فعالیت می‌نگریست که از مناسبات اجتماعی گسترده‌تر میان نویسنده و خواننده یا خطیب و شنونده جدائی ناپذیر بود، و خارج از چارچوب مقاصد و شرایط اجتماعی به وجودآورنده آن عمدتاً غیرقابل درک بود.(۱)

پس موضع من نیز مانند سایر مواضع رادیکال، موضعی کاملاً سنتی است. من در پی آن هستم که نقد ادبی را از برخی شیوه‌های تفکر نوظهور رومُد روزی که گمراهش کرده است، یعنی «ادبیات» به‌مثابه موضوعی بویژه ممتاز، «زیبائی» به‌عنوان چیزی جدا از عوامل تعیین‌کنندهٔ اجتماعی، و نظایر آن، بازگردانم و آن را در همان مسیر قدیمی ترک شده قرار دهم. گرچه بدین ترتیب، موضع من نیز موضعی ارتجاعی است، منظورم آن نیست که باید کلیهٔ اصطلاحات مربوط به صنعت بیان قدیم را احیاء کنیم و آن را جایگزین زبان انتقادی جدید نمائیم. نیازی به انجام این کار نیست، زیرا در نظریه‌های ادبی بررسی شده در این کتاب مفاهیم کافی وجود دارد که دست کم شروع کار را

برای ما میسر سازد. صنعت بیان یا نظریهٔ سخن در علاقمندی به تمهیدات صوری زبان با فرمالیسم، ساختگرائی و نشانه‌شناسی مشترک است، اما مانند نظریهٔ دریافت به کیفیت تأثیر عملی این تمهیدات در نقطهٔ «مصرف» نیز می‌پردازد؛ در پرداختن به سخن به عنوان شکلی از قدرت و میل می‌تواند از نظریهٔ ساخت‌شکنی و روانکاوی مطالب زیادی بیاموزد، و در اعتقاد به این که سخن می‌تواند امری انسانی و تحول‌بخش باشد با انسانگرائی لیبرال فصل مشترکهای زیادی دارد. این واقعیت که «نظریهٔ ادبی» نوعی پندار است به این معنی نیست که ما نمی‌توانیم مفاهیم ارزشمندی از آن را در خدمت نوع متفاوتی از تجربهٔ سخن به کار گیریم.

البته مشکل صنعت بیان در تحلیل سخنها بی‌دلیل نبود. به این دلیل نمی‌توانست به چنین تحلیلی بپردازد که آنها برجسته‌تر از آن که غالب صورتهای نقد ادبی امروزی، ادبیات را در جستجوی آنها بررسی می‌کنند حضور داشتند. صنعت بیان خواستار آن بود که مؤثرترین شیوه‌های درخواست، ترغیب و مباحثه را بیابد، و علمای صنایع بیان به مطالعهٔ این قبیل تمهیدات در زبان دیگران می‌پرداختند تا آن را به گونه‌ای بارورتر در زبان خویش به کار گیرند. امروزه ما می‌توانیم بگوئیم که این فعالیتی «خلاق» و در عین حال «انتقادی» بود. اصطلاح «صنعت بیان» هم عملِ تأثیر سخن را دربرمی‌گیرد و هم علم آن را. به همین ترتیب باید دلیلی وجود داشته باشد که ما بسط شیوهٔ مطالعه را تا حد شمول نظامهای نشانه‌ای و تجارب دلالی گوناگون جامعه ارزشمند می‌دانیم؛ یعنی تمامی حوزه‌ای که از «موبی دیک»[6] تا نمایش موپت[7]، از درایدن و ژان لوک گدار تا تصویر زنان در آگهیهای تبلیغاتی و فنون صنایع بیان گزارشهای دولتی را دربرمی‌گیرد. همان‌طور که پیش از این گفته‌ام تمامی نظریه و دانش از این جهت «جالب» است که همواره می‌توان پرسید اصولاً چرا باید کسی زحمت بسط آن را بر خود هموار سازد. یکی از ایرادات بارز اغلب نقدهای فرمالیستی و ساختگرایانه آن است که نمی‌توانند

6) Moby Dick 7) Muppet

به این پرسش پاسخ گویند. ساختگرایان حقیقتاً به این دلیل نظامهای نشانه‌ای را مطالعه می‌کنند که چنین نظامهائی وجود دارند، یا اگر چنین برداشتی قابل دفاع نباشد ناگزیر به منطقی روی می‌آورند ــ بررسی شیوه‌های معنی بخشیدن ما به تعمیق آگاهی انتقادیمان منجر خواهد شد ــ که تفاوت چندانی با مشی استاندارد انسانگرایان لیبرال ندارد. در مقام مقایسه، نقطهٔ قوت انسانگرایان لیبرال در آن است که می‌توانند بگویند چرا پرداختن به ادبیات ارزشمند است. همان‌طور که دیده‌ایم با قدری تسامح می‌توان گفت پاسخ آنها این است که شما را به انسان بهتری تبدیل می‌کند. این استدلال، ضعف موضع انسانگرائی لیبرال نیز به شمار می‌رود.

باری، پاسخ انسانگرائی لیبرال به این دلیل ضعیف نیست که اعتقاد دارد ادبیات می‌تواند متحول کننده باشد. ضعف این موضع گیری از آن‌جا ناشی می‌شود که معمولاً بر این قدرت تحول‌بخش بیش از حد تأکید می‌کند، و آن را جدا از هرگونه بافت اجتماعی تعیین کننده در نظر می‌گیرد و منظور خود را از «انسان بهتر» با محدودترین و تجریدی‌ترین اصطلاحات بیان می‌کند. این اصطلاحات عموماً بر این واقعیت چشم می‌پوشند که انسان بودن در جامعهٔ غربی دههٔ ۱۹۸۰ مقید به انواع آن شرایط سیاسی است که این فصل را با شمه‌ای از آن آغاز کردیم و حتی تا حدودی مسئولیت آن را برعهده دارد. انسانگرائی لیبرال نوعی ایدئولوژی اخلاقی غیر شهری است که در عمل تا حدود زیادی به مناسبات شخصی محدود می‌شود. این ایدئولوژی بیش از آن که به تسلیحات بپردازد دلواپس بی‌عفتی است، و به مسائلی از قبیل آزادی، دمکراسی و حقوق فردی بذل توجّه جدی و ملموس نمی‌کند. به عنوان مثال دیدگاه آنها نسبت به دمکراسی، دیدگاهی مجرد و معطوف به صندوق آراء است، نه نوعی دمکراسی مشخص، زنده و عملی که اعمال وزارت امور خارجه و استاندارد اویل را نیز مورد توجه قرار دهد. دیدگاه آنها نسبت به آزادی فردی نیز به همین ترتیب مجرد است: آزادی هر فرد بخصوصی تا زمانی که به کار بیهوده و استثمار فعّال گروهی دیگر وابسته باشد، معیوب و انگلی

است. ادبیات می‌تواند علیه این شرایط به اعتراض برخیزد یا سکوت اختیار کند، اما به هرحال موجودیتش در وهلهٔ اول به این شرایط وابسته است. به گفتهٔ منقّد آلمانی و التر بنیامین، «هیچ سند فرهنگی وجود ندارد که در عین حال گزارش نوعی وحشیگری نباشد.(۲) سوسیالیست‌تنها کسانی هستند که مایلند کاربردهای عملی، مشخص و کامل مفاهیم مجرد آزادی و دمکراسی مورد نظر انسانگرائی لیبرال را مشخص سازند، یا به عبارت خودشان «خاصهای زنده» را مورد توجه قرار دهند. به این دلیل است که بسیاری از سوسیالیست‌های غربی، عقیدهٔ انسانگرایان لیبرال نسبت به دیکتاتوریهای اروپای شرقی را نمی‌پسندند و احساس می‌کنند که این عقاید عمق کافی ندارند؛ آنچه برای از میان بردن این قبیل دیکتاتورها ضرورت دارد فقط آزادی بیان بیشتر نیست، بلکه انقلاب کارگران علیه دولت است.

پس معنای «انسان بهتری» بودن باید مشخص و عملی باشد ــ یعنی مطوف به شرایط سیاسی مردم در کل باشد ــ نه کاملاً مجرد و صرفاً معطوف به مناسبات شخصی آنی که از این کل مشخص قابل تجرید باشد. باید متکی به برهانی سیاسی باشد و نه فقط اخلاقی: به عبارت دیگر باید متکی به برهان اخلاقی اصیلی باشد که مناسبات میان کیفیات و ارزشهای فردی شرایط مادی کلی وجود ما را ملاحظه کند. برهان سیاسی، جایگزینی در مقابل پرداختن به امور اخلاقی نیست، بلکه تمامی آن امور است که با جدّیت و تمامی پیامدهای آن در نظر گرفته می‌شود. اما انسانگرایان لیبرال حق دارند که مطالعهٔ ادبیات را ناظر بر هدفی می‌دانند که در نهایت نمی‌تواند یک هدف ادبی باشد. آنچه که آنها می‌گویند این است که ــ هرچند این شیوهٔ بیان مطلب برای آنها گوشخراش است ــ ادبیات دارای نوعی کاربرد است. کمتر واژه‌ای را می‌توان یافت که به اندازهٔ «کاربرد» برای گوشهای ادبی ناخوشایند باشد، زیرا به نوعی تصور گیرهٔ کاغذ یا وسیلهٔ خشک کنندهٔ مو را به ذهن متبادر می‌کند. مخالفت رمانتیک با ایدئولوژی منفعت‌طلبانهٔ سرمایه‌داری، واژهٔ کاربرد را از حیز انتفاع ساقط کرده است. از دیدگاه طرفداران زیبائی شناسی،

افتخار هنر در غیر کاربردی بودن کامل آن است. اما امروزه در میان ما کمتر کسی آمادگی قبول این مسئله را دارد. مطالعهٔ هر اثری یقیناً نوعی کاربرد آن محسوب می‌شود. ما از موبی دیک روش شکار نهنگ را نمی‌آموزیم، اما با وجود این «چیزهائی از آن می‌آموزیم.» هر نظریهٔ ادبی کاربرد معینی از ادبیات را پیش فرض می‌گیرد، حتی اگر چیزی که به دست می‌آید کاملاً غیرکاربردی باشد. کار مکتب انتقادی انسانگرائی لیبرال در استفاده از ادبیات نابجا نیست، بلکه خودفریبی این مکتب در تظاهر به عدم استفاده از ادبیات است که نادرست به حساب می‌آید. این مکتب، ادبیات را در خدمت اعتلای برخی ارزشهای اخلاقی معین به کار می‌گیرد که من امیدوارم توانسته باشم نشان دهم که در واقع از برخی ارزشهای ایدئولوژیک تفکیک‌ناپذیر است و در نهایت ملازم با نوعی نظام سیاسی خاص است. چنین نیست که متنها بر کنار از هرگونه جانبداری مطالعه شوند و سپس آنچه خوانده شده است در خدمت ارزشهای مورد نظر قرار گیرد. این ارزشها هستند که بر فرآیند عملی مطالعه حاکمند، و مفهومی را که نقد از متن مورد مطالعه به دست می‌دهد تعیین می‌کنند. لذا، من بر آن نیستم که به استدلال در باب «نقدی سیاسی» بپردازم که متون ادبی را در پرتو برخی ارزشهای وابسته به اعتقادات و اعمال سیاسی بررسی کند، چرا که کلّیهٔ نقدها چنین‌اند. این پندار که صورتهائی از نقد غیر سیاسی وجود دارد صرفاً اسطوره‌ای است که کاربردهای سیاسی معینی از ادبیات را به گونه‌ای مؤثرتر ممکن می‌سازد. تفاوت میان نقد «سیاسی» و «غیرسیاسی» درست مانند تفاوت میان نخست‌وزیر و شاه است. درحالی‌که شاه با تظاهر به عدم مداخله در سیاست مقاصد سیاسی معینی را به پیش می‌برد، نخست‌وزیر بی‌پرده سیاسی عمل می‌کند. در این قبیل مسائل همواره بهتر آن است که روراست بود. تفاوت میان یک منتقد سنتی که از «آشوب تجربه» در کار کنراد یا وولف صحبت می‌کند، و منتقدی پیرو مکتب اصالت زن که به بررسی تصور این نویسندگان از جنسیت می‌پردازد، تمایز میان نقدی غیرسیاسی و سیاسی نیست، بلکه تمایز میان اشکال متفاوتی از نقد

سیاسی است؛ میان کسانی پیرو این آموزه که تاریخ، جامعه و واقعیت بشری به طور کلی پاره پاره، دلخواسته و فاقد سمت و سوست، و کسانی با علائقی دیگر که دیدگاههای متفاوتی از کم و کیف جهان را عرضه می دارند. هیچ راهی وجود ندارد که به لحاظ اصطلاحات انتقادی ادبی یکی از این دو دیدگاه بر دیگری ترجیح داده شود. شما ناگزیرید به بحث دربارهٔ سیاست بپردازید. مسئله، بحث در این باره نیست که آیا ابیات باید با تاریخ مرتبط باشد یا نه، بلکه تعبیرهای مختلف از خودِ تاریخ است.

منتقد طرفدار مکتب اصالت زن، نشانه های جنسی را صرفاً به این دلیل که به اعتلای مقاصد سیاسی او منجر خواهد شد بررسی نمی‌کند. او همچنین بر این باور است که جنس و رفتار جنسی مضمونهای اصلی ادبیات و سایر صور سخن‌آند، و هرگونه برخورد انتقادی که از آنها چشم‌پوشی کند جّداً معیوب است. به همین ترتیب یک منقّد سوسیالیست، ادبیات را از زاویهٔ ایدئولوژی یا مبارزهٔ طبقاتی نمی بیند، زیرا این قبیل مقولات گرایشهای سیاسی خود او هستند که خواهی نخواهی در آثار ادبی تبلور یافته‌اند. وی بر این عقیده است که این قبیل مسائل مادهٔ تاریخ‌آند و تا آن‌جا که ادبیات نیز پدیده‌ای تاریخی است، مادّهٔ ادبیات نیز به شمار می روند. عجیب بود اگر منتقدان طرفدار اصالت زن یا سوسیالیست بر این اندیشه می بودند که تحلیل مسائل مربوط به جنس یا طبقه صرفاً در حوزهٔ علائق دانشگاهی قرار دارند ــ مسئله‌ای که صرفاً به برداشتی کاملتر و رضایت‌بخش‌تر از ادبیات مربوط می شود. زیرا اصولاً چرا باید پرداختن به چنین کاری برای آنها ارزشمند باشد؟ منقّدان انسانگرای لیبرال صرفاً در پی برخورد کاملتری با ادبیات نیستند؛ آنها میل دارند به گونه‌ای به بحث دربارهٔ ادبیات بپردازند که به تعمیق، غنا و گسترش زندگی ما منجر شود. منقّدان سوسیالیست و طرفدار اصالت زن نیز در این زمینه برخوردی کاملاً مشابه با گروه پیشین دارند؛ آنها نیز مایلند خاطر نشان سازند که چنین تعمیق و غنائی متضمن تحول جامعه‌ای است که برحسب طبقه و جنس تقسیم شده است. آنها مایلند انسانگرایان لیبرال، پیامدهای کامل موضع

خویش را بپذیرند. چنانچه انسانگرائی لیبرال با این دیدگاه موافق نباشد در آن صورت مسئله «کاربرد» یا عدم کاربرد ادبیات مطرح نیست، بلکه نوعی بحث سیاسی در میان است.

من قبلاً استدلال کرده‌ام که هرگونه کوششی به منظور تعریف مطالعهٔ ادبیات چه به اعتبار روش و چه به اعتبار موضوع محکوم به شکست است. امّا اکنون بحث در باب شیوهٔ دیگری از درک وجوه تمایز انواع سخن را آغاز کرده‌ایم که نه هستی‌شناختی یا روش‌شناختی بلکه **استراتژیک** است. این بدان معناست که کار با سئوال موضوع چیست، یا چگونه باید به مطالعهٔ آن پرداخت آغاز نمی‌شود، بلکه در درجهٔ اوّل چرا می‌خواهم به آن بپردازیم اهمیت دارد. همان‌طور که خاطر نشان کرده‌ام پاسخ انسانگرائی لیبرال به این پرسش در آنِ واحد هم کاملاً منطقی و هم ــ بدانگونه که هست ــ کاملاً بی‌فایده است. بجاست سعی کنیم با طرح این پرسش که احیاء صنعت بیان پیشنهادی من (گرچه می‌توان آن را «نظریهٔ سخن» یا «مطالعات فرهنگی» یا چیز دیگری نیز نامید) چگونه می‌تواند در تبدیل ما به انسانی بهتر سهم داشته باشد به هماهنگ کردن بیشتر آن بپردازیم. عوالم مقال سخن نظامهای نشانه‌ای و تجارب دلالی از هر نوع، از سینما و تلویزیون تا داستان و زبانهای علوم طبیعی، نتایجی ببار می‌آورند و اشکالی از خودآگاهی و ناخودآگاهی را باعث می‌شوند که با حفظ یا تحول نظامهای قدرت موجود ما، و لذا با ماهیت ما به عنوان یک انسان رابطه‌ای تنگاتنگ دارند. در واقع «ایدئولوژی» چیزی بیش از این پیوند میان عوالم مقال سخن و قدرت را نشان نمی‌دهد. چنانچه این نکته را دریابیم، مسائل مربوط به نظریه و روش در افقی تازه رخ می‌نمایند. قضیه به این ترتیب نیست که کار را از مسائل نظری یا روش‌شناختی معینی آغاز کنیم، بلکه باید از آنچه که می‌خواهیم انجام دهیم آغاز کنیم، و سپس به جستجوی بهترین روشها و نظریه‌هائی برآئیم که ما را در رسیدن به این مقاصد یاری می‌کنند. تصمیم‌گیری در زمینهٔ اتخاذ استراتژی منوط به آن نیست که ارزشمندترین روشها و موضوعهای مطالعه از قبل تعیین

شده باشند. تا جائی که به موضوع مطالعه مربوط می شود، آنچه که تصمیم به بررسی آن گرفته می شود تا حدود زیادی به وضعیت عملی وابسته است. شاید چنین به نظر رسد که بهتر است به پروست یا شاه لیر پرداخته شود، یا برنامه های تلویزیونی کودکان یا رمانهای عاشقانه یا فیلم های پیشرو مورد بررسی قرار گیرند. یک منتقد رادیکال در باب انتخاب هریک از این موضوعات کاملاً آزاد است. او این جزم‌اندیشی را نفی می‌کند که مصرانه مطالعهٔ پروست را همواره ارزشمندتر از آگهی های تلویزیونی می داند. همهٔ اینها به آن بستگی دارد که شما می خواهید چه کاری را در چه شرایطی انجام دهید. منتقدان رادیکال در باب مسائل مربوط به نظریه و روش نیز با ذهن باز می اندیشند و در این زمینه تکثرگرائی را پیشه می‌کنند. هر روش یا نظریه‌ای که به هدف استراتژیک رهائی انسان و یا پدید آوردن «انسانهائی بهتر» از طریق تحول اجتماعی جامعه کمک کند قابل قبول است. ساختگرائی، نشانه‌شناسی، روانکاوی، ساخت‌شکنی، نظریه دریافت و نظایر آن، جملگی، همراه با نظریه های دیگر درون‌بینی های خاص خود را دارند که می توان از آنها استفاده کرد. البته همهٔ نظریه‌های ادبی برای رسیدن به اهداف استراتژیک مشخص مناسب به نظر نمی رسند؛ در این کتاب چندین نظریه بررسی شده‌اند که به نظر من به هیچ وجه وافی به مقصود نیستند. بنابراین آنچه که شما به لحاظ نظری انتخاب یا رد می‌کنید، بستگی به کاری دارد که عملاً می خواهید انجام دهید. درمورد نقد ادبی نیز قضیه همیشه به این صورت بوده است و قضیه به سادگی این است که غالباً برای درک واقعیت نوعی بی میلی وجود دارد. در پرداختن به هرگونه پژوهش دانشگاهی موضوعات و روشهائی را انتخاب می‌کنیم که معتقدیم از همه مهمترآند، و دریافت ما از اهمیت آنها زیر سیطرهٔ چارچوب علائقی است که عمیقاً در قالبهای عملی ما از زندگی اجتماعی ریشه دارد. در این زمینه منتقدان رادیکال نیز به همین گونه‌اند. تنها تفاوت آنها در این است که غالب مردم در زمان حال با مجموعهٔ ارجحیتهای اجتماعی آنها موافق نیستند. به این دلیل است که معمولاً نظرات آنها را تحت عنوان

«ایدئولوژیکی» رد می‌کنند، زیرا «ایدئولوژی» همواره شیوه‌ای از توصیف علائق دیگران است نه علائق خود شخص.

به هرحال، هیچ نظریه یا روشی صرفاً یک استفادهٔ استراتژیک منحصر بفرد ندارد. آنها را می‌توان در انواعی از استراتژیهای متفاوت برای مقاصد گوناگون تجهیز کرد. اما همهٔ روشها به یکسان در خدمت مقاصد مشخص قرار نمی‌گیرند. مناسب بودن یک روش یا نظریهٔ خاص در عمل معلوم می‌شود و مسئله‌ای نیست که بتوان در آغاز آن را فرض کرد. یکی از دلایلی که من این کتاب را با گزارشی از یک نظریهٔ ادبی سوسیالیستی یا اصالت زن به پایان نبردم آن است که معتقدم چنین حرکتی خواننده را تشویق می‌کند دست به ساختن آن چیزی بزند که فلاسفه آن را «خطای مقوله‌ای»[8] می‌نامند. چنین کاری می‌توانست خواننده را گمراه کرده و به این اندیشه رهنمون سازد که «نقد سیاسی» نیز یکی دیگر از رهیافتهای انتقادی است که دربارهٔ آنها بحث کرده‌ام؛ رهیافتی که به لحاظ مفروضات متفاوت، اما در اساس از همان نوع است. از آن‌جا که من دیدگاه خود را مبنی بر سیاسی بودن انواع نقد روشن کرده‌ام، و از آن‌جا که مردم علاقه دارند به نقدی که از نظر سیاسی با آن مخالفند نسبت «سیاسی» بدهند، به این کار مبادرت نکردم. البته نقدهای سوسیالیستی و اصالت زن نیز به بسط نظریه‌ها و روشهای مناسب اهداف خویش می‌پردازند. آنها به مسائل مربوط به مناسبات میان نوشتار و جنسیت یا متن و ایدئولوژی می‌پردازند که مورد توجه نظریه‌های دیگر نیست. آنها همچنین ادعا خواهند کرد که قدرت تبیینی این نظریه‌ها بیش از نظریه‌های دیگر است، زیرا اگر چنین نبود دلیلی برای پدید آمدن آنها به مثابه نظریه وجود نداشت. اما خطا خواهد بود اگر ویژگی خاص چنین اشکالی از نقد را به نظریه‌ها یا روشهای جایگزینی که عرضه می‌دارند نسبت دهیم. این اشکال نقد از این جهت با انواع دیگر فرق دارند که موضوع تحلیل را به گونه‌ای متفاوت تعریف می‌کنند، ارزشها، باورها و هدفهای متفاوتی دارند و برای

8) category mistake

تحقق این هدفها استراتژیهای متفاوتی را عرضه می دارند.

به این دلیل از هدفها صحبت می‌کنم که نباید تصور کرد این شکل از نقد فقط یک هدف را دنبال می‌کند. هدفهای بسیاری وجود دارند که باید تحقق یابند و شیوه‌های متعددی برای تحقق آنها وجود دارد. در بعضی شرایط، بهترین شیوه شاید کشف این مطلب باشد که چگونه نظامهای دلالی یک متن «ادبی» اثرات ایدئولوژیک خاصی را ببار می‌آورند؛ یا شاید انجام همین کار با یکی از فیلمهای هالیوود باشد. چنین طرحهائی بویژه می‌تواند در زمینهٔ آموزش مطالعات فرهنگی به کودکان اهمیت‌داشته باشد؛ اما استفاده از ادبیات نیز می‌تواند در پرورش نوعی مفهوم استعداد زبانی در آنها ارزشمند باشد. استعدادی که شرایط اجتماعیشان از آنها دریغ کرده است. این نوع از ادبیات کاربردهائی «ناکجاآبادی» دارد، و نوعی سنت غنی از این گونه اندیشه ناکجاآبادی وجود دارد که نباید به راحتی به مثابه اندیشه‌های «ایده‌آلیستی» رد شود. به هر روی، کسب لذت فعال از آثار هنری نباید به دورهٔ ابتدائی تحصیل محدود شود و دانشجویان مسن‌تر صریحاً به امر خشک تحلیل بپردازند. اثرات بالقوه تحول‌آفرین سخن از قبیل خوشی و لذت به‌مثابه عناوین مطالعاتی دوره‌های عالیتر درست به اندازهٔ رسالت پوریتن‌ها در شکل بخشیدن به سخن در قرن هفدهم مناسبت دارند. در مواردی دیگر آنچه که می‌تواند سودمندتر باشد نقد سخن دیگران یا لذت بردن از آن نیست بلکه تولید آن توسط خودِ شخص است. در این‌جا همان‌طور که سنت صنعت بیان نیز گواهی می دهد، مطالعهٔ آنچه که دیگران انجام داده‌اند می‌تواند سودمند باشد. شاید شخص بخواهد با به صحنه آوردن تجربهٔ دلالی خود، اثرات تجربه‌ای را که دیگری عرضه کرده است غنا ببخشد، با آن مبارزه کند، آن را تعدیل نماید یا تغییر دهد.

در چارچوب کلیهٔ این فعالیتهای گوناگون، مطالعهٔ آنچه که امروزه «ادبیات» اصطلاح می شود، جایگاه خاص خود را خواهد داشت. اما نباید پنداشت، در قالب فرضی مقدم بر تجربه آنچه که امروزه ادبیات نامیده

می‌شود، همواره و در همه جا باید در کانون اصلی توجه ما قرار گیرد. این گونه جزم‌اندیشی، در عرصهٔ مطالعات فرهنگی جائی ندارد. نمی‌توان گفت متونی که امروزه تحت عنوان ادبیات دریافت و تعریف می‌شوند، چنانچه در چارچوبهای گسترده‌تر و عمیق‌تر ساختمان سخنی قرار گیرند که بخشی از آن به شمار می‌آیند، به همین ترتیب باقی خواهند ماند. آنها بناگزیر «بازنویسی» می‌شوند، دوباره ظاهر می‌گردند، مورد استفاده‌های مختلف قرار می‌گیرند و در مناسبات و تجاربی متفاوت تزریق می‌شوند. البته آنها همواره چنین بوده‌اند، امّا یکی از نتایج واژهٔ ادبیات آن است که ما را از درک این واقعیت باز می‌دارد.

این استراتژی آشکارا پیامدهای نهادی گسترده‌ای دارد. به عنوان مثال، می‌تواند به این معنی باشد که دانشکده‌های[۹] ادبیات بدان گونه که در حال حاضر در آموزش عالی وجود دارند دیگر نباید وجود داشته باشند. چون، همان‌طور که گفتم، به نظر می‌رسد حکومت بسیار سریعتر و مؤثرتر از آن که خودِ من بتوانم، در آستانهٔ پایان دادن به کار این دانشکده‌هاست، ضرورت دارد اضافه کنم مبرمترین اولویت سیاسی کسانی که درمورد پیامدهای ایدئولوژیک این قبیل سازمانهای دانشکده‌ای تردید دارند این است که در مقابل یورش حکومت به دفاع بی‌قید و شرط از آنها برخیزند. امّا این اولویت به معنای آن نیست که تأمل در زمینهٔ چگونگی سازماندهی مناسبتر مطالعات ادبی در بلندمدت را کنار بگذاریم. نتایج ایدئولوژیک این قبیل دانشکده‌ها صرفاً به ارزشهای خاصی که اشاعه می‌دهند محدود نمی‌شود، بلکه درهم ریختن ضمنی و عملی جایگاه «ادبیات» در رابطه با سایر تجارب فرهنگی و اجتماعی را نیز در پی دارد. لزومی ندارد که پذیرش بی‌حاصل این تجارب به عنوان «سابقهٔ» ادبی ما را از حرکت بازدارد: «سابقه» با مفاهیم ضمنی ایستا و دور آن، خود بیانگر زبان حال خویش است. در بلندمدت هرچه که جایگزین این دانشکده‌ها شود ــ و این پیشنهاد معتدلی است، زیرا این قبیل

9) Department

تجارب در حوزه‌های معینی از آموزش عالی در جریان است ــ بایدآموزش را به لحاظ نظریه‌ها و روشهای گوناگون تحلیل فرهنگی در کانون توجه قرار دهد. این واقعیت که بسیاری از دانشکده‌های ادبیات موجود چنین آموزشی را به طور عادی تدارک ندیده‌اند، یا به گونه‌ای «انتخابی» یا در حاشیه تدارک دیده‌اند یکی از رسواترین و مضحک‌ترین وجوه این مؤسسات است (شاید از دیگر جنبه‌های رسوا و مضحک آنها اتلاف نیروی عظیمی باشد که دانشجویان دوره‌های بالاتر از لیسانس صرف عناوین تحقیقاتی بی‌فایده می‌کنند تا پایان‌نامه‌هائی بنویسند که غالباً چیزی بیش از مشقهای دانشگاهی سترون نیست، و بعداً هم کسی آنها را نمی‌خواند). دیدگاه غیر حرفه‌ای اصیلی که نقد را نوعی حس ششم خودانگیخته قلمداد می‌کرد نه تنها بسیاری از دانشجویان ادبیات را به مدت چندین دهه به ورطهٔ گمراهی غیرقابل درکی سوق داده است، بلکه در خدمت تحکیم اقتدار کسانی درمی‌آید که بر کرسی قدرت تکیه زده‌اند. اگر نقد چیزی بیش از نوعی مهارت، شبیه به سوت زدن و زمزمه کردن همزمان آهنگهای مختلف، نباشد از یک طرف آن چنان نادر می‌شود که فقط در دسترس گروهی نخبه قرار می‌گیرد، و حال آن‌که ازسوی دیگر به قدری معمولی می‌نماید که به هیچ توجیه نظری دقیقی نیاز ندارد. در فلسفهٔ «زبان معمولی» انگلیسی نیز دقیقاً همین حرکت گاز انبری دست‌اندرکار است. اما پاسخ به این دیدگاه‌غیرحرفه‌ای آشفته، جایگزین کردن آن با حرفه‌ای‌گری کاملاً آراسته‌ای نیست که مصمم به توجیه خود در برابر مالیات‌دهندهٔ منزجر است. همان‌طور که دیده‌ایم، این گونه حرفه‌ای‌گری نیز به همان اندازه از هرگونه اعتبار اجتماعی فعالیتهای خویش برکنار است، زیرا نمی‌تواند اصولاً علت پرداختن به ادبیات را چیزی جز مرتب کردن آن بداند؛ ریختن متون در قالب مقوله‌های مناسب خودشان و سپس رفتن به سراغ زیست‌شناسی دریائی. اگر هدفِ نقد تفسیر آثار ادبی نباشد، بلکه کسب مهارت در شناخت نظامهای نشانه‌ای بنیانی به وجودآورندهٔ آنها با نوعی روحیهٔ بی‌طرفی باشد، پس از کسب این مهارت که به ندرت طولانی می‌شود و

احتمالاً بیش از چند سال طول نمی‌کشد، چه خواهد کرد؟

بحران کنونی در عرصهٔ مطالعات ادبی در ریشهٔ خود بحرانی در تعریف خود موضوع است. امیدوارم در این کتاب نشان داده باشم که دشواری ارائه چنین تعریفی تعجب‌آور نیست. احتمالاً هیچ کس به خاطر کوشش به منظور ارائه کمی تحلیل نشانه‌شناختی از آثار ادموند اسپنسر از یک شغل دانشگاهی محروم نخواهد شد، اما اگر به چون و چرا در این باره بپردازد که آیا «سنت» اسپنسر تا شیکسپیر و میلتون بهترین تحلیل از سخن است، یا تکه پاره کردن سخن در قالب رئوس مطالب، احتمالاً اخراج یا از ورود به چنین محیطی محروم می‌شود. در این جاست که چرخ قانون به حرکت درمی‌آید تا مخالفان را از گردونهٔ ادبیات بیرون براند.

کسانی که در حوزهٔ فعالیتهای فرهنگی کار می‌کنند محتملاً دچار این خطا نمی‌شوند که فعالیت خود را کاملاً محوری قلمداد کنند. انسانها تنها با فرهنگ زندگی نمی‌کنند؛ اکثریت عظیم آنها در سراسر تاریخ از فرصت زیستنِ با فرهنگ به کلی محروم بوده‌اند، و معدود کسانی که درحال حاضر امکانِ زندگی کردن با آن را به چنگ آورده انـد، فقط در نتیجهٔ کار و زحمت کسانی که این امکان را ندارند چنین توفیقی حاصل کرده‌اند. هر نظریهٔ فرهنگی یا انتقادی که از این مهمترین واقعیت آغاز نشود، و در فعالیتهای خود آن را همواره مدنظر نداشته باشد، از دیدگاه من چندان ارزشی ندارد. هیچ سند فرهنگی وجود ندارد که در عین حال گزارش نوعی توحش نباشد. اما حتی در جوامعی از نوع جوامع ما که به گفتهٔ مارکس وقتی برای فرهنگ ندارد، گاهی اوقات و در بعضی جاها به ناگهان به تازگی مناسبت پیدا می‌کند و سرشار از محتوائی فراتر از خود می‌شود. در دنیای خودِ ما چهار مقطع عمده از این دست به چشم می‌خورد. فرهنگ، در زندگی ملتهائی که برای استقلال از امپریالیسم مبارزه می‌کنند معنائی کاملاً به دور از صفحات نقد روزنامه‌های یکشنبه دارد. امپریالیسم نه تنها به بهره‌گیری از نیروی کار ارزان، مواد خام و بازارهای مناسب می‌پردازد بلکه زبانها و آداب و رسوم را ریشه‌کن می‌کند؛ نه

تنها ارتشهای خارجی بلکه شیوه‌های بیگانه‌ای از تجربه را نیز تحمیل می‌کند. نه تنها خود را در ترازنامهٔ بانکی شرکتهای و پایگاههای هوائی نشان می دهد، بلکه رد پایش را می‌توان تا عمیقترین ریشه های گفتار و معنی دنبال کرد. در چنین شرایطی که همهٔ آنها هم با آستانه‌ای که ما در آن ایستاده‌ایم هزاران مایل فاصله ندارند، فرهنگ چنان زنده با هویت عمومی فرد پیوند خورده است که نیازی به بحث دربارهٔ رابطهٔ آن با مبارزهٔ سیاسی نیست. استدلال علیه آن است که غیرقابل درک به نظر می رسد.

دومین عرصه‌ای که در آن فعالیت فرهنگی و سیاسی کاملاً وحدت‌یافته جنبش زنان است. ماهیت سیاست مکتب اصالت زن ایجاب می‌کند که نشانه‌ها و تصاویر، تجارب نوشتنی و نمایشی، اهمیت ویژه‌ای داشته باشند. سخن در کلیهٔ اشکال آن مورد توجه خاص پیروان اصالت زن است، خواه آن‌جایی که تعدی نسبت به زنان را می‌توان برملا کرد، یا جائی که می‌توان آن را به چالش کشید. در هر سیاستی که هویت و رابطه را در کانون خطر قرار می دهد، و توجه به تجربهٔ زنده و سخنِ جسم را احیاء می‌کند، فرهنگ نیازی به بحث دربارهٔ راه خود به سوی تناسب سیاسی ندارد. در حقیقت یکی از دستاوردهای جنبش زنان نجات دادن عباراتی از قبیل «تجربهٔ زنده» و «سخنِ جسم» از معانی ضمنی تجربه‌گرایان است که با آن مقدار زیادی نظریهٔ ادبی پدید آورده بودند. اکنون دیگر به هیچ‌وجه نیازی نیست که «تجربه» مشخص کنندهٔ نوعی فاصله گرفتن از نظامهای قدرت و مناسبات اجتماعی، و روی آوردن به یقینهای ممتاز خصوصی باشد، زیرا مکتب اصالت زن میان مسائل مربوط به انسان و مبارزهٔ سیاسی چنین تمایزی نمی بیند. سخنِ جسم به غده‌های لاورنتی و لمبرهای لطیف رازآمیز مربوط نمی شود بلکه سیاست جسم است، کشف دوبارهٔ اجتماعی شدن آن از طریق آگاهی بر نیروهائی که بر آن نظارت و اعمال سلطه می‌کنند.

سومین عرصهٔ مورد نظر «صنعت فرهنگ» است. درحالی که منتقدان ادبی به پرورش ذوق در میان اقلیتی از مردم مشغول بوده‌اند، بخشهای وسیعی

از رسانه‌های گروهی سرگرم تلاش به منظور گسترش آن در میان اکثریت بوده‌اند؛ هرچند هنوز فرض بر این است که مطالعهٔ گری و کالینز ذاتاً مهمتر از بررسی تلویزیون یا نشریات مردم‌پسند است. این طرح به لحاظ خصلت تدافعیش با دو طرحی که پیش از این فهرست‌وار بیان کردم تفاوت دارد: بیشتر نمایشگر نوعی واکنش انتقادی در قبال ایدئولوژی فرهنگی دیگران است تا پذیرش نوعی فرهنگ برای مقاصد شخصی خویش. با وجود این، طرحی حیاتی است که نباید تسلیم اسطوره‌شناسی مالیخولیائی چپ یا راست از رسانه‌های گروهی به مثابه مقوله‌ای یکپارچه و رسوخ‌ناپذیر شود. می دانیم که مردم همهٔ آنچه را که می بینند یا می خوانند باور نمی‌کنند، اما برای ما لازم است دربارهٔ نقشی که این قبیل مفاهیم در آگاهی عمومی آنها بر جای می‌گذارند مطالب بسیار بیشتری بدانیم، هرچند یک چنین بررسی انتقادی را نباید به لحاظ سیاسی چیزی بیش از عملیات حفظ موقعیت به شمار آورد. نظارت دمکراتیک بر این دستگاههای ایدئولوژیک، همراه با در نظر گرفتن جایگزین‌های مردمی برای آنها باید در رأس هرگونه برنامهٔ سوسیالیستی آینده قرار بگیرد.(۳)

چهارمین و آخرین عرصه، جنبش کاملاً مبرم نوشتار طبقهٔ کارگر است. طبقهٔ کارگر که نسلها در سکوت بسر برده و آموخته بود که ادبیات را نوعی فعالیت محفلی فراسوی دسترس خود قلمداد کند، طی دههٔ گذشته در بریتانیا فعّالانه سرگرم سازماندهی جهت دستیابی به سبکها و صداهای ادبی خاص خود بوده است.(٤) جنبش نویسندگان کارگر غالباً برای محافل دانشگاهی ناشناخته است و از طرف ارگانهای فرهنگی حکومت نیز به هیچ‌وجه تشویق نشده است؛ امّا این یکی از نشانه‌های مهم بریدن از مناسبات مسلط تولید ادبی است. بنگاههای انتشاراتی تعاونی و جمعی، طرحهای به هم پیوسته‌ای هستند که صرفاً به ادبیاتی در خدمت ارزشهای اجتماعی جایگزین نمی‌پردازند، بلکه مناسبات اجتماعی موجود در میان نویسندگان، ناشران، خوانندگان و سایر کارگران ادبی را به چالش می‌کشند و دگرگون می سازند. به

دلیل چنین کندوکاوهائی در تعاریف مسلطِ ادبیات است که نمی‌توان آنها را به آسانی به قلمرونهادی ادبی منضم کرد که شادمانه از پسران و عشاق و حتی گاهی از رابرت ترسل[۱۰] استقبال می‌کند.

این عرصه‌ها جایگزین پژوهش در آثار شیکسپیر و پروست نمی‌شوند. اگر بررسی آثار این قبیل نویسندگان [شیکسپیر، پروست، ...] به اندازهٔ فعالیتهائی که من هم اکنون به بررسی آنها پرداختم، سرشار از انرژی، فوریت و شور و شوق شود، نهاد ادبی باید شادمان باشد نه شاکی. اما گمان نمی‌رود در شرایطی که این قبیل متون مهر و نشان سحرآمیز تاریخ را خورده‌اند، در معرض فرمالیسم انتقادی سترون قرار گرفته‌اند، پرهیزگارانه در لفافهٔ حقایق جاودانی پیچیده شده‌اند، و در خدمت تائید پیشداوریهائی قرار گرفته‌اند که هر دانشجوی روشنفکر میانه‌حالی می‌تواند قابل ایراد بودن آنها را درک کند، چنین حادثه‌ای رخ دهد. آزادسازی شیکسپیر و پروست از چنگ این قبیل نظارتها می‌تواند به راحتی مرگ ادبیات را در پی داشته باشد، امّا این امکان وجود دارد که به رستگاری آنها نیز منجر شود.

مطالب خود را با ذکر یک تمثیل به پایان می‌برم. ما می‌دانیم که شیر قوی‌تر از رام کنندهٔ خویش‌است، و رام کننده نیز این مطلب را می‌داند. مسئله این است که شیر این مطلب را نمی‌داند. این که مرگ ادبیات شاید به شیر کمک کند تا بیدار شود، امری محال نیست.

10) Robert Tressel

مؤخره

این کتاب در سال ۱۹۸۲ نوشته شد که نقطه عطف دو دهۀ بسیار متفاوت بود. بدیهی است اگر نمی‌توانست آنچه را که بعداً اتفاق می‌افتد پیش‌بینی کند، قادر نمی‌بود وقایعی را که تا آن زمان در عرصۀ نظریۀ ادبی اتفاق افتاده بود درک کند، چرا که این کار در پرتو درک مسیر حرکت آن وقایع در آینده امکان‌پذیر می‌شد. درک کردن همواره نوعی مفهومِ بازنگری را در خود دارد، یعنی همان چیزی که هگل از آن با این عبارت یاد می‌کرد: جغد مینروا فقط در شب پرواز می‌کند. حیات بعدی هر پدیده بخشی از معنای آن است، اما معنایی که برای معاصران آن چندان روشن نیست. دانش ما دربارۀ انقلاب فرانسه بیش از روبسپیر است، و مثلاً می‌دانیم که این انقلاب سرانجام به بازگشت سلطنت منجر شد. تاریخ به جلو حرکت می‌کند، اما شناخت آن به عکس رو به سوی گذشته دارد، به گونه‌ای که در ثبت گذشته‌های نه چندان دور مرتباً خودمان را می‌بینیم که از سمت مقابل به این سو می‌آییم.

سال‌های دهۀ ۱۹۷۰، یا دست‌کم نیمۀ اول آن، سال‌های امید اجتماعی، مبارزه‌جویی سیاسی و بازار داغ نظریه بود. این تقارن تصادفی نبود: نظریۀ کلان هنگامی وارد صحنه می‌شود که تجربه‌های متداول

اجتماعی یا فکری به بن‌بست می‌رسند، به دست‌انداز می‌افتند، و نیازی مبرم به بازاندیشی دربارهٔ خود دارند. در واقع به تعبیری می‌توان گفت نظریه چیزی نیست مگر مقطعی که این تجارب برای اولین‌بار مجبور می‌شوند خود را به عنوان موضوع پژوهش انتخاب کنند. بنابراین همواره و به ناگزیر نوعی حس خودشیفتگی در آنها وجود دارد، و هر کس که به شماری از نظریه‌پردازان ادبی مراجعه کرده باشد بی‌تردید این موضوع را تأیید می‌کند. پیدایش نظریه همان مقطعی است که یک تجربه روی خود خم می‌شود، و به بررسی شرایط امکان خود می‌پردازد. از آنجا که انجام این کار به شیوه‌ای بنیادین امکان‌ناپذیر است، زیرا نهایتاً نمی‌توانیم با کشیدن سگک کفش‌مان از زمین کنده شویم، یا صورت‌های گوناگون خود را با فاصلهٔ یک مریخی از خودمان بررسی کنیم، نظریه همواره و در تحلیل نهایی امری خود ویرانگر است. در واقع می‌توان گفت که از زمان انتشار ویراست اول این کتاب تا به امروز، این وضعیت یکی از نقشمایه‌های مکرر هر نظریه‌ای بوده است.

با وجود این، اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۱۹۷۰ دوره‌ای بود که در آن نیروهای اجتماعی تازه‌ای تحکیم شدند، مبارزات اجتماعی خاصی (از قبیل ملی‌گرایی انقلابی) تشدید شدند، و گروه تازه و ناهمگون‌تری از دانشجویان و استادان وارد حوزه‌های فرهنگی و دانشگاهی شدند که بنا به سوابق‌شان با وفاق حاکم بر این عرصه میانهٔ چندانی نداشتند. به این ترتیب، و به خلاف عرف متداول، خود فضاهای دانشگاهی برای مدتی به بسترهای داغ کشمکش سیاسی تبدیل شدند، و این انفجار مبارزه‌جویی در اواخر دههٔ ۱۹۶۰، با شکل‌گیری نخستین موج نظریهٔ ادبی همراه بود. نخستین آثار راهگشای ژاک دریدا زمانی انتشار یافتند که دانشجویان فرانسوی خود را برای رویارویی با قدرت دولت آماده می‌کردند. دیگر به

هیچ‌وجه امکان‌پذیر نبود که موضوع ادبیات، نحوهٔ قرائت آن، یا کارکردهای اجتماعی متصورش اموری بدیهی پنداشته شوند. همچنین در زمانه‌ای که، مثلاً در ماجرای ویتنام، خود دانشگاه‌های غرب در چنبر ساختارهای قدرت اجتماعی، کنترل ایدئولوژیک و قهر نظامی اسیر بودند، حفظ بی‌طرفی لیبرال مسلکانهٔ محیط دانشگاهی به هیچ‌وجه آسان نبود. به خصوص علوم انسانی که به نوعی وفاق ارزشی ضمنی میان آموزگاران و آموزندگان وابسته است، به دشواری می‌توانست به چنین وفاقی دست یابد.

شاید بیشترین تردید حول و حوش این فرض بود که ادبیات نوعی ارزش ***جهانی*** را تجسم می‌بخشد، و این بحران فکری با تغییر ترکیب اجتماعی خود دانشگاه‌ها پیوندی تنگاتنگ داشت. به طور سنتی از دانشجویان انتظار می‌رفت که در برخورد با یک متن ادبی، سوابق و گذشته‌های خاص خود را موقتاً کنار بگذارند، و آن اثر را از چشم‌انداز نوعی سوژهٔ جهانی بی‌طبقه، فاقد جنسیت، فاقد قومیت، و بی‌طرف داوری کنند. مادام که این سوابق و گذشته‌های فردی از دنیای اجتماعی تقریباً یکسانی ریشه می‌گرفت، انجام چنین کاری آسان بود. اما دانشجویانی که منشأ قومی یا کارگری داشتند، یا به لحاظ جنسی جزو گروه‌های محروم بودند، این ارزش‌هایی را که جهانی تلقی می‌شدند به هیچ‌وجه متعلق به خود نمی‌دانستند. بنابراین، شگفت نیست که فرمالیست‌های روسی، ساختارگرایان فرانسوی، و اصحاب آلمانی نظریهٔ دریافت ناگهان مد روز شدند؛ زیرا کلیهٔ این رویکردها برخی مفروضات ادبی سنتی را به شیوه‌هایی موافق طبع این تازه‌واردان به دانشگاه «تخریب» می‌کردند. آموزهٔ «آشنایی‌زدایی» فرمالیست‌ها که به منظور مشخص کردن تمهیدات ویژهٔ یک شعر ابداع شده بود می‌توانست به

نوعی بیگانه شدن با قراردادهایی تبدیل شود که مؤسسات دانشگاهی خودپسندانه آنها را بدیهی تلقی می‌کردند. ساختارگرایی حد و مرزهای این پروژه را گسترش بیشتری می‌بخشید، زیرا بر این نکته تأکید می‌کرد که «خود»[1] و «جامعه» ساختمان‌هایی هستند که زیرسیطرهٔ ژرف‌ساخت‌هایی معین قرار دارند، و ضرورتاً در آگاهی ما حضور ندارند. به این ترتیب ساختارگرایی ضربهٔ کوبنده‌ای بود که بر مشغلهٔ ذهنی اومانیست‌ها در رابطه با آگاهی، تجربه، قضاوت سنجیده، زندگی خوب و کیفیت اخلاقی وارد شد، و همهٔ اینها جسورانه در پرانتز قرار گرفتند. فکر وجود نوعی «علم ادبیات» ناگهان در دستور کار قرار گرفت، در حالی که این موضوع از دیدگاه اومانیست‌ها، مثل علم عطسه کردن، به گونه‌ای مسخره دچار تناقض درونی بود. اطمینان ساختارگرایان به تحلیل دقیق و قوانین عام، متناسب با عصر فن‌شناختی بود، و همان منطق علمی را به جزیرهٔ حفاظت شده‌ای از روح انسانی نیز تسری می‌داد، یعنی همان کاری که فروید مشابه آن را با روانکاوی کرده بود. اما با انجام این کار یکی از نظام‌های باور حاکم بر جامعه را تحلیل برد که می‌توان آن را لیبرال اومانیست نامید، و به این ترتیب هم اقدامی رادیکال و هم فن‌سالارانه بود. نظریهٔ دریافت، طبیعی‌ترین و خودانگیخته‌ترین فعالیت‌ها را هدف گرفت ــ یعنی خواندن یک کتاب ــ و نشان داد که در این کار ساده چقدر عملیات عالمانه و مفروضات فرهنگی قابل تردید وجود دارد.

اما بخش اعظم این سرزندگی نظری جسورانه بزودی از میان رفت. نظریه‌های غالب در سال‌های اول دههٔ ۱۹۷۰ ــ مارکسیست، فمینیست، ساختارگرا ــ به نوعی کل‌گرا بودند، و به نام نوعی بدیل مطلوب، صورت

1. self

کلی زندگی سیاسی را مورد تردید قرار می‌دادند. این نظریه‌ها به خوبی تا نهایت پیش رفتند و به لحاظ جسارت و شور و شوق فکری به نحله‌های سیاسی رادیکال روز تعلق داشتند. به گفتهٔ لویی آلتوسر این جریان نوعی مبارزهٔ سیاسی در سطح نظریه بود، و بلندپروازی آن در این واقعیت بازتاب می‌یافت که صرفاً به بررسی شیوه‌های مختلف تحلیل ادبیات نمی‌پرداخت، بلکه کل تعریف و ساختمان این حوزه از مطالعه را مورد توجه قرار می‌داد. بچه‌های دههٔ شصت و هفتاد همچنین وارث چیزی به نام فرهنگ مردم‌پسند بودند، یعنی بخشی از آن چیزی که از آنها خواسته می‌شد به هنگام مطالعهٔ جین آستن آن را کنار بگذارند. اما ساختارگرایی نشان داده بود که رمزها و قراردادهایی واحد، هر دو فرهنگِ «خواص»[1] و «عوام»[2] را پوشش می‌دهند و برای تفاوت‌های کلاسیک ارزش نیز بهای چندانی قایل نیستند. لذا، به لحاظ روش‌شناسی چرا نباید از این واقعیت که هیچ کس به درستی نمی‌داند *کوریولانوس* شیکسپیر کجا پایان می‌یابد و سریال آبکی *کورونیشن استریت* کجا آغاز می‌شود بهره گرفت و حوزهٔ کاملاً تازه‌ای از تحقیق را بنیان نهاد («مطالعات فرهنگی») که هم شمایل‌شکنی ضدنخبه‌گرای سال شصت و هشت را ارضاء کند، و هم با یافته‌های نظری «علمی» کاملاً همسو بنماید. این جریان، در هیأت دانشگاهی‌اش، آخرین روایت پروژهٔ آوانگارد سنتی، برای پریدن از موانع میان هنر و جامعه بود، و برای کسانی که به چشم می‌دیدند چگونه کلاس درس و اوقات فراغت را با صرفه‌جویی شگفت‌انگیزی به هم پیوند می‌دهد جذاب بود؛ جذابیتی شبیه به آنکه یک شاگرد آشپز تدارک شام خود را ببیند(۱).

1. high 2. low

آنچه در این میان اتفاق افتاد شکست این پروژه نبود، که از آن زمان تا به امروز مشغول گردآوری نیروی نهادی بوده است، بلکه شکست آن نیروهای سیاسی بود که این تحولات تازه را در عرصهٔ نظریهٔ ادبی پی افکندند. جنبش دانشجویی با درک این مطلب که درهم شکستن نظام سیاسی بیش از حد دشوار است عقب نشست. پس از انقلاب پرتقال در دههٔ ۱۹۷۰ نیروی جنبش‌های آزادی‌خواه ملی در سراسر جهان سوم تحلیل رفت. سوسیال دمکراسی غرب که آشکارا قادر نبود با مشکلات فزایندهٔ سرمایه‌داری در هنگامه‌ی بحران‌های شدید مقابله کند، جای خود را به رژیم‌های سیاسی مشخصاً راستگرایی داد که هدف‌شان صرفاً مبارزه با ارزش‌های رادیکال نبود، بلکه جارو کردن این ارزش‌ها از خاطرات زنده بود. در پایان دههٔ ۱۹۷۰، نقد مارکسیستی به سرعت منسوخ شد، زیرا نظام سرمایه‌داری جهانی که از بحران نفت (در اوایل دههٔ ۱۹۷۰) به بعد از نظر اقتصادی در وضعیت دشواری قرار گرفته بود، از یک طرف به مقابله‌ای هجومی با ملی‌گرایی انقلابی جهان سوم دست زد، و از طرف دیگر جنبش کارگری و نیروهای چپ داخلی را زیر ضربات مهلک قرار داد، و همهٔ این کارها را به طور کلی همراه با اندیشه‌های لیبرال یا روشنگرانه انجام داد. این قادر مطلق که آشکارا از نظریهٔ فرهنگی ناخرسند بود، چنان که گویی همهٔ این اقدامات کافی نبوده است، در اقدامی دیگر رولان بارت، میشل فوکو، لویی آلتوسر و ژاک لاکان را هدف قرار داد.

آنچه دژ نقد سیاسی را برپا نگاهداشت و حفظ کرد فمینیسم بود که به سرعت قابلیت خود را آشکار ساخت؛ و تصادفی نیست که این دوره مقارن با اوج رونق پساساختارگرایی بود. زیرا گرچه پساساختارگرایی نیز جناح رادیکال خاص خود را دارد، به طور کلی از نظر سیاسی قدری گنگ

و مبهم بوده، و بیشتر در راستای عصر پسارادیکال قرار داشته است. این مکتب انرژی‌های مخالف دورهٔ پیشین را حفظ می‌کند، اما آنها را با نوعی شک نسبت به حقایق و معانی قطعی درهم می‌آمیزد؛ حقایقی که به طرزی معقول در لفاف نوعی حس لیبرالی سرخورده پوشیده شده‌اند. در واقع بسیاری از تأکیدات پساساختارگرایان ــ بدگمانی نسبت به بسته بودن نشانه و مبانی ماوراءطبیعی، عصبیت در قبال پدیده‌های اثباتی یا عمل‌گرا، بی‌علاقگی به مفاهیم پیشرفت تاریخی، مقاومت کثرت‌گرایانه در برابر امور آموزه‌ای ــ به خوبی با چارچوب ذهنی لیبرالی سازگارند. پساساختارگرایی از بسیاری جهات پروژه‌ای براندازنده‌تر از این بود، اما از جهات دیگر هنوز با جامعه‌ای که در آن ابراز مخالفت امکان‌پذیر بود کاملاً همساز بود، هر چند دیگر کسی به سوژهٔ فردی یا جمعی که زمانی عامل اجتماعی شمرده می‌شد اعتماد زیادی نداشت؛ همین طور هم به نظریه‌ای نظام یافته که بتواند راهنمای کنش‌های این عامل باشد.(۲)

بنا به دلایلی که چندان پوشیده نیست، در آن سال‌ها نیز مثل امروز، نظریه فمینیستی در حول و حوش رأس دستور کار روشنفکری قرار داشت.(۳) از میان این قبیل جریان‌های نظری، نظریهٔ فمینیستی عمیق‌تر و مبرم‌تر از بقیه با نیازها و تجربهٔ اکثریت علاقمندان به ادبیات هماهنگ بود. زنان اکنون در موقعیتی قرار داشتند که می‌توانستند در حوزه‌ای که همواره، اگر نه در نظریه که در عمل، تا حدود زیادی به آنها تعلق داشت نقشی یگانه و ممتاز ایفا کنند. نظریهٔ فمینیستی این پیوند ارزشمند میان محافل دانشگاهی و جامعه را برقرار کرد، همین طور هم پیوند میان مسایل مربوط به هویت و سازمان سیاسی را که با ورود فزایندهٔ عصر محافظه‌کاری هر روز دشوارتر از قبل می‌شد. این جریان علاوه بر آنکه به هیجانات روشنفکری به میزان زیادی دامن زد، فضای لازم را برای بیشتر

جنبه‌هایی که نظریه‌ی مردسالار به سادگی کنار گذاشته بود ایجاد کرد: لذت، تجربه، زندگی جسمانی، ناخودآگاه، عاطفه، خود زندگینامه‌نویسی و مناسبات میان اشخاص، مسایل مربوط به ذهنیت و تجربهٔ روزمره. نظریه پا به خانهٔ واقعیت زیسته نهاد، و همزمان به چالش کشیده شد و تکریم شد؛ و به این ترتیب این امید پا گرفت که عناوین مجردی از قبیل ذات‌گرایی و سنت‌پرستی، ساختمان هویت‌ها و ماهیت قدرت سیاسی، مأوایی زمینی پیدا کنند. همچنین نوعی رادیکالیسم نظری و پیکار سیاسی را وارد صحنه کرد، آن هم در دورانی که انواع سیاست‌های چپ سنتی بیش از پیش مورد شک و تردید قرار می‌گرفتند، و در بعضی جوامع ــ به خصوص ایالات متحده امریکا ــ فقط خاطرهٔ بی‌رنگی از سوسیالیسم بر جای مانده بود. به موازات عقب رانده شدن نیروهای چپ سوسیالیست، سیاست‌های جنسی، هم جای آنها را گرفت، و هم به آنها غنا بخشید. در سال‌های اول دههٔ ۱۹۷۰، دربارهٔ رابطهٔ میان دال‌ها، سوسیالیسم و جنسیت بحث‌های زیادی صورت می‌گرفت، و در گذر از دههٔ ۱۹۸۰ به دههٔ ۱۹۹۰ بیشتر صحبت‌ها دربارهٔ جنسیت بود. نظریه تقریباً یک شبه از لنین به لاکان و از بنونیست به بدن چرخید. اگر این چرخش، گسترش سودمند سیاست در عرصه‌هایی بود که قبلاً نادیده گرفته شده بود، تا اندازه‌ای محصول بن‌بست در سایر عرصه‌های مبارزهٔ سیاسی نیز بود.

اما نظریهٔ فمینیستی به هیچ‌وجه از افت کلی سیاست‌های رادیکال در سال‌های آخر دههٔ ۱۹۷۰ و اوایل دههٔ ۱۹۸۰ برکنار نماند. از آنجا که جنبش زنان از جانب راست جدید سنتیِ خانواده محور و منزه‌طلب مورد بی‌اعتنایی قرار گرفت، دچار یک سلسله شکست‌های سیاسی شد که مهر و نشان خود را بر عرصهٔ نظریه‌پردازی نیز بر جای نهاد. سال‌های دههٔ ۱۹۷۰، یعنی حدود بیست سال پیش، مقارن با اوج رونق نظریه‌های

فمینیستی بود. از آن زمان به بعد نیز در نتیجهٔ انجام کارهای نظری بی‌شمار، هم در حوزهٔ عناوین کلی هم در حوزهٔ نویسندگان خاص، این عرصه غنی‌تر شده است، اما نظریه‌های راهگشایی که در حد آثار اصیل و نوآورانهٔ پیشتازان این عرصه باشد پدید نیامده است. منظور از پیشتازان کسانی از قبیل موئرس، میلت، شوالتر، گیلبرت و گوبار، کریستوا، ایریگاری، و سکیسو هستند که آمیزه‌های نیرومندی از نشانه‌شناسی، زبان‌شناسی، روانکاوی، نظریهٔ سیاسی، جامعه‌شناسی، زیبایی‌شناسی و نقد عملی را پدید آوردند. منظورم این نیست که از آن زمان به بعد کارهای نظری چشمگیری انجام نشده است، بخصوص در حوزهٔ بارور فمینیسم و روانکاوی(۴)، اما به طور کلی این دستاوردها به سختی می‌توانند با شور و شوق روشنفکری سال‌های پیشین برابری کنند. پاره‌ای بحث‌های جستجوگرانهٔ دههٔ ۱۹۷۰ دربارهٔ سازگاری یا ناسازگاری مارکسیسم و فمینیسم تا حدود زیادی به فراموشی سپرده شدند. در سال‌های میانی دههٔ ۱۹۸۰، به خصوص در امریکای شمالی، دیگر به هیچ‌وجه نمی‌شد گفت که یک فمینیست، بیش از مثلاً یک پدیدارگرا از پروژهٔ سوسیالیستی اطلاع دارد یا با آن همدلی نشان می‌دهد. با این همه، طی سال‌های دههٔ گذشته، در میان کلیهٔ رویکردهای جدید به ادبیات، نقد فمینیستی خود را به عنوان رایج‌ترین نوع نقد به کرسی نشانده، و تلاش کرده است تا با بهره‌گیری از نظریه‌های پیشین، کل سنت ادبیات را بازنویسی کند و مرزهای محدودیت خود را درهم بشکند.

این مطلب در مورد نقد مارکسیستی مصداق ندارد، زیرا از اوج خود در میانهٔ دههٔ ۱۹۷۰ به بعد در خمودگی و سکون فرو رفته است.(۵) یکی از نشانه‌های شاخص در این حوزه کار نظریه‌پرداز برجستهٔ امریکایی فردریک جیمسون است، که هر چند قطعاً سمت و سوی مارکسیستی

دارد، طی سال‌های دهۀ ۱۹۸۰ هر چه بیشتر به حوزه‌های نظریۀ فیلم و پسامدرنیسم چرخیده است.(۶) این افول مارکسیسم مدت‌ها قبل از رویدادهای مهم اواخر دهۀ ۱۹۸۰ در اروپای شرقی اتفاق افتاد، یعنی هنگامی که استالینیسم جدید، همراه با شادمانی کلیۀ سوسیالیست‌های دمکرات، سرانجام سرنگون شد، آن هم بر اثر همان نوع انقلاب‌های مردمی که پسامدرنیسم غربی خودپسندانه وقوع آن را به هیچ‌وجه امکان‌پذیر یا مطلوب نمی‌شمرد. چون این واقعه یکی از جریان‌های عمده‌ای بود که مارکسیست‌های غربی به مدت هفتاد سال برای به انجام رسیدن آن فریاد کشیده بودند، به دشواری می‌توان گفت که سرخوردگی از «سوسیالیسم واقعاً موجود» در شرق، باعث افول نقد مارکسیستی در غرب شد. رنگ باختن نقد مارکسیستی از دهۀ ۱۹۷۰ به بعد، محصول تحولاتی بود که در جهان اصطلاحاً اول اتفاق افتاد، نه جهان اصطلاحاً دوم. این جریان از بحران سرمایه‌داری جهانی ریشه می‌گرفت که پیشتر به آن اشاره کردیم، و تا اندازه‌ای هم محصول انتقاداتی بود که این جریان‌های سیاسی گوناگون و «جدید» ــ فمینیسم، حقوق هم‌جنس‌گرایان، محیط‌زیست، جنبش‌های قومی و بقیه ــ بر مارکسیسم وارد کردند؛ جنبش‌هایی که در شرایط نبود مبارزه‌جویی طبقۀ کارگر، قیام‌های ملی، جنبش‌های حقوق مدنی و دانشجویی سر برآوردند. اغلب این پروژه‌های اولیه مبتنی بر باور به مبارزۀ میان سازمان سیاسی توده‌ای از یک طرف، و قدرت دولتی ستمگر از طرف دیگر بودند؛ اغلب آنها تحول ریشه‌ای سرمایه‌داری، نژادپرستی یا امپریالیسم به طور کلی را انتظار می‌کشیدند، و لذا به گونه‌ای بلندپروازانه در قالب‌هایی «کل‌گرایانه» می‌اندیشیدند. در حدود سال ۱۹۸۰ همۀ این نحله‌ها مشخصاً *از مد افتاده* بودند. چون معلوم شد قدرت دولت بسیار بیش از آن است که خلع

سلاح شود، آن چیزهایی که اصطلاحاً سیاست‌های خُرد نامیده می‌شوند در دستور روز قرار گرفتند. نظریه‌های کل‌گرا و سیاست‌های توده‌ای سازمان‌ یافته، بیش از پیش محصول منطق مسلط پدرسالاری یا روشنگری به شمار می‌آمدند. و اگر آن طور که عده‌ای گمان می‌کردند همهٔ نظریه‌ها ذاتاً کل‌گرا بودند، سبک‌های جدید نظریه می‌بایست از انواع ضدنظریه باشند: محلی، بخشی، ذهنی، حکایت‌گونه، خوش‌آب و رنگ و زندگینامه‌وارهٔ خود نوشت، نه عین‌گرا و فراگیر. به نظر می‌رسید که نظریه تقریباً همهٔ چیزها را ساخت‌شکنی کرده و سرانجام موفق به ساخت‌شکنی خود شده است. فکر وجود یک عامل انسانی متحول و خودمختار به مثابه «اومانیست» کنار گذاشته شد، و جای آن را سوژهٔ سیال، متحرک، و مرکز زدوده گرفت. دیگر تاریخ منسجم یا یگانه‌ای وجود نداشت که با آن مخالفت شود، و آنچه بود مجموعهٔ ناپیوسته‌ای از قدرت‌ها، سخن‌ها، اعمال و روایت‌ها بود. عصر انقلاب جای خود را به عصر پسامدرنیسم داد، و از آن پس «انقلاب» به اصطلاحی تبدیل شد که صرفاً در آگهی‌های تبلیغاتی به کار گرفته می‌شد. نسل جدیدی از دانشجویان و نظریه‌پردازان ادبی وارد صحنه شدند که از طبقهٔ اجتماعی خسته، اما مسحور جنسیت بودند، از فرهنگ مردم‌پسند به شوق می‌آمدند اما تاریخ طبقهٔ کارگر را به فراموشی سپرده بودند، با پدیدهٔ غریب «دیگربودگی» به هیجان می‌آمدند اما با کارکردهای امپریالیسم آشنایی چندانی نداشتند.

همچنان که سال‌های دههٔ ۱۹۸۰ به کُندی به پایان می‌رسید، مارکس به عنوان پیش‌کسوت نظریهٔ سیاسی، به سرعت جای خود را به میشل فوکو می‌داد، در حالی که فروید، در هیأت تفسیر دوباره و اسرارآمیز ژاک لاکان، همچنان در اوج می‌تاخت. موضع ژاک دریدا قدری مبهم‌تر بود. هنگامی

که اثر حاضر برای اولین‌بار انتشار یافت نظریهٔ او داغ و پرطرفدار بود، اما امروز با آنکه هنوز هم اینجا و آنجا نفوذ نیرومندی اعمال می‌کند، کمتر از گذشته مد روز است. نخستین آثار اصیل و نوآورانهٔ دریدا (*صدا و پدیده*، دربارهٔ *نوشتارشناسی*، *نوشتن و تفاوت*، *اشاعه*، *حاشیه‌های فلسفه*)، اکنون شبیه به آثار پیشتاز فمینیست‌های اولیه، به مدت حدود ربع قرن یا بیشتر پشت سر ما قرار دارند. خود دریدا نیز در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ آثار درخشانی تألیف کرد، اما هیچ کدام از نظر بلندپروازی و عمق با آن متن‌های اثرگذار اولیه برابری نمی‌کرد. آثار او به طور کلی ایجاز و نظام‌یافتگی کمتری دارند، و متنوع‌تر و گلچین شده‌تراند. شماری از پیروان آنگلوساکسون او ساخت‌شکنی را به نوعی پژوهش متنی محدود فروکاستند و با پرسه زدن‌های بی‌وقفه در حول و حوش محتوای آثار ادبی و ساخت‌شکنی آنها مطالب تازه و پیچیده‌ای را وارد حوزهٔ نقد ادبی کردند، و به این ترتیب همان سنتی را که ساخت‌شکنی در پی واژگون کردن آن بود تقویت کردند. خود دریدا همواره بر ماهیت سیاسی، تاریخی و نهادی پروژه‌اش تأکید داشت، اما این عملِ پیوندی پاریس با ییل یا کرنل، مثل شراب‌های ممتاز فرانسوی خوب از کار درنیامد، و این صورت جسور و شمایل‌شکن اندیشه، به آسانی در چارچوب نوعی الگوی فرمالیستی قرار گرفت. به طور کلی می‌توان گفت که پساساختارگرایی هنگامی که در بستر پروژه‌هایی وسیع‌تر قرار گرفت ــ فمینیسم، پسااستعمارگرایی، روانکاوی ــ به بهترین وجه رشد کرد. در اواخر دههٔ ۱۹۸۰ اصحاب برجستهٔ ساخت‌شکنی همچون نسلی در حال انقراض به نظر می‌رسیدند، به خصوص پس از قضیهٔ پرسروصدای مان در سال ۱۹۸۷، یعنی هنگامی آشکار شد که پل دومان، استاد بزرگ ساخت‌شکنی ایالات متحده و منتقد دانشگاه ییل، در جریان جنگ جهانی دوم، یکی از

نویسندگان مقالات طرفداری از آلمان و ضدیت با یهود، در یکی از نشریات بلژیکی وابسته به نازی‌ها بوده است.(۷)

احساسات تندی که در پی این رسوایی شکل گرفت، به ناگزیر سرنوشت خود ساخت‌شکنی را نیز تحت تأثیر قرار داد. فهم این مطلب دشوار نیست که چرا بعضی مدافعان سرسخت دومان در آن زمان، از جمله خود دریدا، هر چه می‌توانستند از خود شور و حرارت نشان دادند، زیرا آنچه در معرض خطر قرار داشت نه تنها معروفیت یک همکار محترم، بلکه بخت رو به افول خود نظریهٔ ساخت‌شکنی به طور کلی بود. ماجرای دومان، چنان که گویی به وسیلهٔ نوعی دست نامریی تاریخ هماهنگ شده باشد، به گونه‌ای عجیب با افول این جریان‌های فکری همراه شد، و دست‌کم پاره‌ای احساسات نامساعد مرتبط با این رسوایی از دل نظریه‌ای برآمد که اکنون احساس می‌کرد بیش از پیش به بن‌بست می‌رسد. درست یا غلط، یکی از گناهانی که ساخت‌شکنی به آن متهم شد پرداختن به نوعی فرمالیسم غیرتاریخی بود؛ و در سراسر دههٔ ۱۹۸۰، بخصوص در ایالات متحده، جریان فزاینده‌ای شکل گرفت که نظریهٔ ادبی را به عقب و در مسیر انواع تاریخ‌گرایی می‌ریخت. اما با توجه به تغییر شرایط سیاسی، این جریان آشکارا در راستای تاریخ‌گرایی بی‌اعتبار مارکس یا هگل قرار نداشت. به عبارت دیگر، بی‌اعتقاد به روایت‌های کلان و واحد، فاقد امیدهای فرجام شناختی، و سلسله مراتب علت‌های تاریخی، بی‌اعتقاد به تعیین حقیقت رویدادهای تاریخی، و تمایزهای قطعی میان مرکز و حاشیه در تاریخ بود. آنچه در سال‌های دههٔ ۱۹۸۰ بر صحنه آمد و تاریخ‌گرایی جدید نامیده شد، نوعی سبک نقد تاریخی بود که دقیقاً براساس نفی کلیه‌ی این آموزه‌ها شکل گرفت.(۸) نوعی تاریخ‌نگاری مناسب دوران پسامدرن بود که در آن کلیه‌ی مفاهیم حقیقت

تاریخی، علیت، انگاره، مقصود و جهت زیر آتشباریِ فزاینده قرار داشت.

تاریخ‌گرایی جدید که عمدتاً بر دوران رنسانس تأکید داشت، نوعی شک معرفت شناختی دربارهٔ حقیقت تاریخی قطعی را زیر یوغ نگرانی از بابت روایت‌های کلان قرار داد. تاریخ بیش از آنکه انگاره‌ای قطعی از علت و معلول باشد، عرصهٔ تصادفی نیروهایی بود که در آنها علت‌ها و معلول‌ها پیشاپیش تعیین نشده بودند، بلکه به وسیلهٔ ناظر ساخته می‌شدند. تاریخ کلاف درهم پیچیده‌ای از روایت‌های پراکنده بود که هیچ یک از آنها لزوماً مهم‌تر از دیگری نبود؛ و تمام معرفت گذشته تحت تأثیر علایق و آرزوهای زمان حال چوله شده بود. دیگر میان شاهراه‌ها و کوره‌راه‌های تاریخی تفاوت معناداری نبود، و یا میان واقعیت و داستان تقابل سفت و سختی وجود نداشت. رویدادهای تاریخی پدیده‌های «متنی» تلقی می‌شدند، حال آنکه آثار ادبی رخدادهایی مادی به حساب می‌آمدند. تاریخ‌نگاری شکلی از روایتگری بود که با تعصبات و دلمشغولی‌های راوی مشروط می‌شد، و لذا خود نوعی فن بلاغت یا داستان محسوب می‌شد. در هیچ روایت یا رویداد خاصی حقیقت واحد و قابل تشخیصی وجود نداشت، و صرفاً کشاکشی از تفسیرها بود که پیامد آن را نهایتاً قدرت تعیین می‌کرد، نه حقیقت.

اصطلاح «قدرت» یادآور نوشته‌های میشل فوکو است؛ و در واقع تاریخ‌گرایی جدید از بسیاری جهات کاربست مضمون‌های فوکویی بر تاریخ فرهنگی رنسانس بود. خود این موضوع قدری غریب بود، زیرا اگر حوزه‌ی روایی واقعاً همان قدر گشوده بود که تاریخ‌گرایی جدید اصرار می‌ورزید، چگونه روایت‌هایی که قرار بود بیان شوند تا به این اندازه قابل پیش‌بینی بودند؟ به نظر می‌رسید که بحث کردن دربارهٔ جنسیت مجاز است، اما در مورد طبقه‌ی اجتماعی غالباً این طور نیست؛ قومیت آری، اما

کار و تولید مادی خیر؛ قدرت سیاسی آری، اما اقتصاد غالباً خیر؛ فرهنگ آری، اما دین به طور کلی خیر. شاید چندان مبالغه نباشد اگر ادعا کنیم تاریخ‌گرایی جدید با روحی کثرت‌گرایانه فقط برای بررسی عناوینی تنظیم شد که در آثار میشل فوکو سر برمی‌آوردند، و یا رابطه‌ای نسبتاً مستقیم با شرایط بحرانی فرهنگ امروز آمریکا داشتند. به نظر می‌رسید که بیشتر مطالب آن با دولت الیزابتی یا دربار جیکوبنی ارتباط کمتری دارند تا سرنوشت رادیکال‌های پیشین در کالیفرنیای معاصر. استاد بزرگ این مکتب، استفن گرین بلات، که روزگاری شاگرد ریموند ویلیامز بود، از حوزهٔ نفوذ او خارج شد و زیر نفوذ میشل فوکو قرار گرفت. یکی از وجوه این چرخش، حرکت از امید سیاسی به نومیدی سیاسی بود که شرایط تغییریابندهٔ دهه‌ی ۱۹۸۰ را، به خصوص در ایالات متحدهٔ دورهٔ ریگان، بخوبی منعکس می‌کرد. پس تاریخ‌گرایی جدید قطعاً گذشته را در پرتو زمان حال داوری می‌کرد، اما لزوماً نه به شیوه‌هایی که به خود اعتبار ببخشد یا آمادگی انتقاد از خود و بررسی تاریخی خود را داشته باشد. این یک حقیقت آشنا است که آخرین چیزی که نحله‌های تاریخ‌گرایی حاضر به داوری تاریخی دربارهٔ آن هستند، شرایط تاریخی خودشان است. تاریخ‌گرایی جدید نیز مثل بسیاری از صورت‌های فکری پسامدرن، به طور ضمنی چیزی را که به آسانی می‌توان از دور در شرایط تاریخی ویژه‌ی جناح خاصی از روشنفکران چپ غربی مشاهده کرد به مثابه نوعی ضرورت جهانی عرضه می‌کرد ــ مثلاً این ضرورت که هیچ چیز را جهانی نبیند. شاید این احساس که تاریخ تصادفی، نظام نایافته، و بدون سمت و سو است در کالیفرنیا آسان‌تر از مناطق محروم‌تر جهان باشد ــ درست همان‌طور که ویرجینیا وولف آسان‌تر از سروانتس می‌توانست احساس کند که زندگی تکه‌پاره و فاقد ساختار است.

تاریخ‌گرایی جدید، پاره‌ای تفسیرهای جسورانه و درخشان ارایه داده است، اما با نفی طرح‌های تاریخی کلام به نوعی اندیشهٔ محافظه‌کارانه و پیش‌پاافتاده نزدیک شده است، که برای سرزنش فکر ساختارهای تاریخی و روندهای بلندمدت دلایل خاص خود را دارد.

پاسخ بریتانیا به تاریخ‌گرایی جدید، مرام نسبتاً متفاوت ماتریالیسم فرهنگی بود، که متناسب با شرایط جامعه‌ای با سنت‌های سوسیالیستی جدی‌تر، نوعی بُرندگی سیاسی را به نمایش می‌گذاشت که در همتای ماوراء آتلانتیک آن وجود نداشت.(۹) اصطلاح «ماتریالیسم فرهنگی» در دههٔ ۱۹۸۰ به وسیلهٔ بزرگ‌ترین منتقد سوسیالیست بریتانیا، ریموند ویلیامز، در توصیف نوعی از تحلیل به کار گرفته شد که فرهنگ را مجموعه‌ای از یادگارهای هنری جداگانه تلقی نمی‌کرد، بلکه آن را نوعی صورت‌بندی مادی به شمار می‌آورد که با شیوه‌های تولید خاص خودش، تأثیراتش بر قدرت، مناسبات اجتماعی، مخاطبان قابل تشخیص، و صورت‌هایی از اندیشه که از نظر تاریخی مشروط‌اند کامل است. این رویکرد ارایهٔ نوعی تحلیل ماتریالیستی غیرشرمگینانه بر قلمروی از وجود اجتماعی، یعنی «فرهنگ»، بود که نقد متعارف آن را بر نهاد پدیده‌های مادی به شمار می‌آورد. هدف از این کار مرتبط کردن «فرهنگ» و «جامعه» به سبک پیشین خود ویلیامز نبود، بلکه بیشتر بررسی فرهنگ به مثابه پدیده‌ای همواره اجتماعی و مادی تا ریشه‌های آن بود. این رویکرد می‌توانست نوعی غنا بخشیدن به مارکسیسم کلاسیک یا رقیق کردن آن باشد: غنا بخشیدن به این دلیل که ماتریالیسم را جسورانه به سراسر قلمرو «معنوی» تسری می‌داد؛ و رقیق کردن به این دلیل که با انجام این کار تمایزهای اساسی مندرج در مارکسیسم ارتدکس، میان عرصه‌های اقتصادی و فرهنگی را بیرنگ می‌کرد. به گفتهٔ خود ویلیامز، این روش با

مارکسیسم «سازگار» بود، اما با آن نوعی از مارکسیسم که فرهنگ را در جایگاه پدیده‌ای ثانوی و «روبنایی» قرار می‌داد رودررو قرار می‌گرفت، و از نظر نفی این قبیل سلسله مراتب به تاریخ‌گرایی جدید شباهت داشت. همچنین از جهت زیر پوشش قرار دادن طیف کاملی از عناوین نیز با تاریخ‌گرایی جدید همراستا بود؛ عناوینی از قبیل جنسیت، فمینیسم و مسایل قومی و پسااستعماری که نقد مارکسیستی سنتاً به آنها توجهی نداشت. ماتریالیسم فرهنگی، در این محدوده، میان مارکسیسم و پسامدرنیسم ارتباط برقرار کرد، و ضمن تجدیدنظر ریشه‌ای در مارکسیسم، در مقابل جنبه‌های غیرانتقادی، غیرتاریخی و مد روز پسامدرنیسم نیز برخوردی توأم با احتیاط در پیش گرفت. می‌توان گفت که موضع کنونی اغلب منتقدان فرهنگی چپ بریتانیا در حال حاضر تقریباً همین است.

پساساختارگرایی نه تنها به طور فزاینده غیرتاریخی قلمداد می‌شد ــ صرفنظر از منصفانه بودن یا نبودن این ارقام ــ بلکه با سپری شدن سال‌های دهۀ ۱۹۸۰ احساس می‌شد که به طور کلی نتوانسته است وعده‌های سیاسی خود را محقق سازد. این مکتب قطعاً به تعبیری کلی در جناح چپ سیاسی قرار داشت، اما به نظر می‌رسید که روی هم رفته علاقۀ چندانی ندارد که به قضایای مشخص سیاسی بپردازد، هر چند طیف وسیعی از پژوهش‌های اجتماعی ارایه کرد که از روانکاوی تا پسااستعمارگرایی را دربرمی‌گرفت، و با مجموعه‌ای از مفاهیم برانگیزنده و حتی انقلابی همراه بود. شاید همین نیاز به پرداختن مستقیم‌تر به بُعد سیاسی بود که به ژاک دریدا الهام بخشید تا وعدۀ به تعویق افتادۀ خود را عملی کند و به مسئلۀ مارکسیسم بپردازد، هر چند به نظر می‌رسید قدری دیر شده باشد.(۱۰) دهۀ ۱۹۸۰ دوره‌ای از منافع کوتاه مدت و علایق مادی

انعطاف‌ناپذیر بود، دورهٔ «خود» به مثابه مصرف‌کننده نه آفریننده، دورهٔ تاریخ به مثابه میراثی تغییریافته، و جامعه (به نوشتهٔ بیانیهٔ شرم‌آور تاچر) به مثابه ـ پدیده‌ای ناموجود. این دوران با برداشت‌های کلی تاریخ، پـژوهش‌های فلسفـی بلندپروازانـه یا مفاهیم جهانـی سازگار نبود، و ساخت‌شکنی، همراه با نو ـ عمل‌گرایی و پسامدرنیسم به طور کلی، در چنین خاکی شکوفا شد که اصحاب چپ‌گراتر آن هنوز خواهان زیر و رو کردن‌اش بودند. اما با گذر از دههٔ ۱۹۸۰ به دههٔ ۱۹۹۰، این نکته نیز آشکار شد که پاره‌ای پرسش‌های کلان نگران‌کننده که نو ـ عمل‌گرایی و بعضی نحله‌های پساساختارگرایی آن را به فراموشی سپرده بودند، به سختی در مقابل این نادیده گرفته شدن مقاومت می‌کنند؛ پرسش‌هایی از قبیل عدالت انسانی و آزادی، حقیقت و استقلال. در دنیایی که آپارتاید در محاصره افتاده بود، نواستالینیسم به یکباره فرو ریخته بود، سرمایه‌داری مسیر خود را در بخش‌های تازه‌ای از جهان هموار می‌کرد، نابرابری فقر و ثروت به طرزی چشم‌گیر افزایش می‌یافت و جوامع حاشیه‌ای تحت فشار شدید استثمار قرار می‌گرفتند، نادیده گرفتن این مسایل دشوار بود. بودند کسانی که کلیت سخن روشنگری دربارهٔ عدالت و استقلال را کلاً پایان‌یافته تلقی می‌کردند، و حتی بر این باور بودند که خودِ تاریخ نیز پیروزمندانه به پایان رسیده است. متفکرانِ کمتر فاجعه‌بینی نیز بودند که عقیده داشتند این پرسش‌های بزرگ اخلاقی و سیاسی با سخت‌جانی در عرصهٔ نظریه حضور دارند، دقیقاً به این دلیل که در عمل به گونه‌ای مؤثر حل نشده‌اند. پساساختارگرایی که گویی بر این مطلب آگاه بود، نوعی چرخش‌اخلاقی آرام را در پیش گرفت(۱۱). اما رقابت باسنت‌فلسفی آلمان، از هگل تا هابرماس، در این عرصه دشوار بود؛ زیرا این سنت، هر چند به شیوه‌ای کاملاً تجریدی، با سرسختی به این عناوین پرداخته بود و انبوهی

از تأملات نظام‌یافته در حول و حوش آنها پدید آورده بود. بنابراین شگفت نبود که گروهی از نظریه‌پردازان فلسفی آلمان‌گرا، به خصوص در بریتانیا، خود را در مسیر بازگشت به همان میراث «ماوراء طبیعی» یافتند که پساساختارگرایی از بابت آن شدیداً بیمناک بود، هم از نظر مسایل و هم از نظر راه‌حل‌هایی که احتمالاً به صورتی بسیار پیشرس ساخت‌شکنی شده بودند.(۱۲) در همین حال آثار نظریه‌پرداز روسی، میخاییل بختین نیز مجدداً مورد توجه قرار گرفت. با سپری شدن دهۀ ۱۹۸۰ انبوهی آثار انتقادی حول و حوش نوشته‌های بختین پدید آمده بود که متحد کردن ملاحظات متنی، یا سخنی پساساختارگرایی را با چشم‌اندازی تاریخی‌تر و ماتریالیستی یا جامعه‌شناختی‌تر نوید می‌داد.(۱۳)

تا به اینجا از اصطلاح «پسامدرنیسم» بهره گرفته‌ایم بدون آنکه لحظه‌ای درنگ کنیم و آن را از هم بگشاییم. اما جای تردید است که این پرمشتری‌ترین اصطلاح نظریۀ فرهنگی روز، یعنی اصطلاحی که وعده می‌دهد همه چیز را، از مدونا گرفته تا فراروایت، پسافوردیسم و ادبیات مبتذل، تحت پوشش قرار دهد، در معرض خطر فرو افتادن به ورطۀ بی‌معنایی قرار داشته باشد. ما می‌توانیم نخست اصطلاح جامع‌تر، تاریخی‌تر یا فلسفی‌تر «پسامدرنیته» را از اصطلاح محدودتر، فرهنگی‌تر یا زیبایی‌شناختی‌تر «پسامدرنیسم» متمایز کنیم. پسامدرنیته به معنای پایان مدرنیته، به مفهوم آن روایت‌های کلان از حقیقت، خرد، علم، پیشرفت و رهایی جهانی است که از روشنگری به بعد وجوه ممیزۀ اندیشۀ مدرن محسوب می‌شوند.(۱۴) از دیدگاه پسامدرنیته این امیدهای خوش نه تنها از نظر تاریخی بی‌اعتبار شده‌اند، بلکه از آغاز نیز توهماتی خطرناک بوده‌اند که پیشامدهای غنی تاریخ را در یک چارچوب مفهومی تنگ چپانده‌اند. این قبیل طرح‌های جبارانه از فراز پیچیدگی و تکثر تاریخی واقعی به

تاخت گذر کرده‌اند، تفاوت‌ها را با خشونت ریشه‌کن کرده‌اند، تمامی دیگر بودگی‌ها را به نوعی با خود یکسانی کسالت‌بار فرو کاسته‌اند و در مدار سیاست‌های توتالیتر جریان می‌یابند. آنها امیدهایی واهی‌اند که با شناور کردن آرمان‌های ناممکن در مقابل دیدگان ما، توجه‌مان را از تغییرات سیاسی ملایم اما مؤثری که عملاً می‌توانیم ایجاد کنیم منحرف می‌کنند. آنها متضمن اعتقادی مطلق و خطرناک به این مطلب‌اند که صورت‌های متنوع و تصادفی زندگی و معرفت ما می‌تواند ریشه در نوعی اصل واحد، غایی، و تردیدناپذیر داشته باشد: خرد یا قوانین تاریخ، فن‌آوری یا شیوه‌های تولید، آرمان شهر سیاسی یا نوعی ماهیت جهانی انسان. از دیدگاه پسامدرنیتهٔ «ضدبنیادگرا» صورت‌های زندگی ما، نسبی، استقرار نایافته، متکی به خود، و ساخته شده از قرارداد و سنت فرهنگی صِرف است، بدون آنکه منشایی قابل تشخیص یا آرمانی بزرگ داشته باشد؛ و نظریه، دست‌کم برای نحله‌های محافظه‌کارتر این مکتب، عمدتاً نوعی شیوهٔ غلط‌انداز توجیه ایـن عادت‌ها و نهادهای به میراث مانده است. ما نمی‌توانیم فعالیت‌های خود را خردمندانه پی‌ریزی کنیم، نه تنها به این دلیل که خردمندی‌های متفاوت، ناپیوسته، و شاید غیرقابل سنجش وجود دارند، بلکه به این دلیل که هر گونه خردی که به آن توسل می‌جوییم، همواره در نوعی بستر پیش ـ خردمندانه از قدرت، باور، علاقه یا میل شکل می‌گیرد که خودش هرگز نمی‌تواند سوژهٔ اثبات خردمندانه باشد. در زندگی انسان هیچ‌گونه کلیت فراگیر، عقلانیت یا مرکز ثابتی وجود ندارد، و همین طور هم هیچ‌گونه فرازبانی که بتواند تنوع بی‌پایان خود را مهار کند. آنچه وجود دارد تکثری از فرهنگ‌ها و روایت‌ها است که نمی‌توان آن را به صورتی سلسله‌مراتبی سامان داد یا یکی را بر دیگری «ممتاز» شمرد، و در نتیجه باید به «دیگربودگی» نقض‌ناپذیر شیوه‌های

انجام کارهایی که خود نیستند احترام گذاشت. شناخت، مشروط به بافت‌های فرهنگی است، به نحوی که ادعای شناختن جهان «بدان گونه که هست» خیال خامی بیش نیست، نه فقط به این دلیل که درک ما همواره جانبدار و تفسیرمان متعصبانه است، بلکه به این دلیل که خود جهان به هیچ‌وجه وجود ندارد. حقیقت محصول تفسیر است، واقعیات امور ساختمان‌هایی سخنی هستند، عینیت صرفاً تفسیر تردیدآمیزی از امور است که در حال حاضر قدرت را در دست دارد، و سوژهٔ انسانی به اندازهٔ واقعیتی که او درباره‌اش به تأمل می‌نشیند داستان است؛ نوعی هویت پراکنده و تقسیم شده که فاقد هرگونه ماهیت یا جوهر ثابت است. در همهٔ این مطالب، پسامدرنیته نوعی پانویس گسترش یافته بر فلسفهٔ فریدریش نیچه است که تقریباً یکایک این مواضع را در اروپای قرن نوزدهم هم پیش‌بینی کرده بود.

بنابراین پسامدرنیسم در بهترین تعریف آن می‌تواند نوعی صورت فرهنگی منطبق بر این جهان‌بینی باشد(۱۵). اثر هنری نمونه‌وار پسامدرنیست، دلبخواهی، گلچین شده، ترکیبی، مرکز زدوده، سیال، ناپیوسته و التقاطی است. به دلیل وفاداری به اصول پسامدرنیته، ژرفای ماوراء طبیعی را نفی می‌کند و به جای آن نوعی هنر تصنعی فاقد عمق، بازیگوش و فاقد تأثیر را قرار می‌دهد، یعنی هنر لذت بردن، در سطح بودن و شور و هیجان گذرا. بدگمان به کلیهٔ حقوق و قطعیت‌های تضمین شده، فرم آن طنزآمیز و معرفت‌شناسی آن نسبی و شک‌گرا است. با طرد کلیهٔ تلاش‌ها به منظور بازتاباندن واقعیتی پایدار در فراسوی خود، خودآگاهانه در سطح فرم یا زبان وجود دارد. با علم به اینکه داستان‌هایش باید فاقد زمینه و بی‌جهت باشند، صرفاً با تظاهر به آگاهی طنزآمیز خود بر این واقعیت می‌تواند نوعی اصالت منفی کسب کند، و با شیطنت منزلت

خود را به عنوان یک اثر ساختگی به رخ بکشد. نگران از بابت همهٔ هویت‌های تک‌افتاده، و بیمناک از بابت مفهوم سرچشمه‌های مطلق، توجه مخاطب را به ماهیت «میان متنی» خود و بازیافت‌های دوره‌ای آثار دیگران معطوف می‌کند که خود چیزی بیش از همین بازیافت‌ها نیستند. بخشی از آنچه به مضحکه می‌گیرد تاریخ گذشته است ــ تاریخی که دیگر نمی‌توان آن را به صورت خطی به مثابه زنجیره‌ای علیتی دید که زمان حال را تولید کرده است، بلکه تاریخی که در نوعی زمان حال جاودانه وجود دارد، مثل انبوهی از مواد خام که از بافت خود جدا شده و به صورتی بی‌سامان با دوران معاصر پیوند خورده باشد. و سرانجام شاید نمونه‌وارترین ویژگی فرهنگ پسامدرن آن است که ناخشنودی خود را از مرزها و مقوله‌های تثبیت شدهٔ تمایز سنتی میان هنر «خواص» و «عوام» نشان می‌دهد، و با تولید آثاری هنری که آگاهانه مردم‌پسند یا محلی‌اند، و یا خود را به مثابه کالاهایی برای مصرف لذت‌بخش ارایه می‌کنند، حد و مرزهای میان آنها را ساخت‌شکنی می‌کند. پسامدرنیسم مثل «بازتولید مکانیکی» والتر بنیامین،(۱۶) به دنبال برچیدن فضای مرعوب‌کنندهٔ فرهنگ مدرنیستی خواص، و جایگزین کردن هنری مردمی‌تر و باب طبع مصرف‌کننده، به کلیهٔ سلسله مراتب ارزشی مشکوک است و آنها را مبتنی بر تبعیض و نخبه‌گرا می‌داند. بهتر و بدتری وجود ندارد و آنچه هست فقط تفاوت است. عده‌ای بر این نظراند که پسامدرنیسم در یافتن راهی برای پریدن از مانع میان هنر و زندگی عمومی، نوعی احیاء گرایش‌های آوانگارد و رادیکال در روزگار ما است، یعنی احیاء همان گرایشی که سنتاً در پی تحقق این هدف بوده است. پسامدرنیسم سرانجام راه خود را به عرصه‌های تبلیغات، مد، سبک زندگی، مراکز خرید، رسانه‌های گروهی، زیبایی‌شناسی و فن‌آوری گشود، حال آنکه زندگی سیاسی به نوعی

چشم‌انداز زیبایی‌شناسی تبدیل شد. فقدان شکیبایی پسامدرنیسم در برخورد با داوری‌های زیبایی‌شناختی مرسوم، در حوزهٔ موسوم به مطالعات فرهنگی به صورتی ملموس درآمد. این حوزه در سال‌های دههٔ ۱۹۸۰ به سرعت رشد کرد و غالباً به تمایزهای ارزشی میان غزل و سریال‌های آبکی توجهی نداشت.

بحث در مورد پسامدرنیسم و پسامدرنیته صورت‌های گوناگون به خود گرفته است. به عنوان مثال، این پرسش مطرح می‌شود که این تحولات تا چه عمقی پیش رفته‌اند ــ آیا واقعاً سرتاسر قلمرو فرهنگی را زیر پوشش قرار داده و فرهنگ مسلط زمانهٔ ما است، یا جریانی بخشی و خاص است. آیا پسامدرنیته فلسفهٔ مناسب روزگار ما است، یا دیدگاه گروهی از روشنفکران غربی و انقلابی سابق است که بر اثر نوعی خودپسندی نمونه‌وار روشنفکری آن را به عرصهٔ کل تاریخ معاصر فرافکنی کرده‌اند؟ در مالی یا مایو پسامدرنیسم به چه معنایی است؟ برای جوامعی که هنوز به طور کامل وارد مدرنیته نشده‌اند چه معنایی می‌دهد؟ آیا این واژه توصیفی خنثی از جامعهٔ مصرف‌گرا است، یا توصیه‌ای مثبت به سبک و سیاق معینی از زندگی؟ آیا همان طور که فردریک جیمسون می‌گوید فرهنگ دورهٔ پسین سرمایه است ــ نفوذ نهایی صورت کالایی به درون خود فرهنگ ــ یا آن طور که شارحان رادیکال‌تر آن عقیده دارند، ضربه‌ای واژگون‌کننده بر کلیهٔ نخبگان، سلسله مراتب، روایت‌های کلان و حقایق تغییرناپذیر؟

بی‌تردید این بحث‌ها ادامه خواهند یافت، به خصوص به این دلیل که پسامدرنیسم خوش‌بنیه‌تر از کلیهٔ نظریه‌های دیگر است، و در مجموعهٔ ملموسی از تجارب و نهادهای اجتماعی ریشه دارد. می‌توان پدیدارشناسی یا معناشناسی یا نظریهٔ دریافت را نادیده گرفت ــ در واقع

اکثریت عظیم ابناء بشر با موفقیت این کار را انجام داده‌اند ــ اما مصرف‌گرایی، رسانه‌های گروهی، سیاست تبدیل شده به زیبایی‌شناسی، و تفاوت جنسی را نمی‌توان ندید. دلیل دیگری که موجب تداوم این بحث‌ها می‌شود آن است که در درون خود نظریهٔ پسامدرنیسم نیز واگرایی‌های جدی وجود دارد. برای آن دسته از مدافعان آن که ذهنی سیاسی‌تر دارند، تصورات رمزآلودی از قبیل حقیقت، هویت، تمامیت، جهانی بودن، مبانی، فراروایت و سوژهٔ انقلابیِ جمعی باید به دقت کنار زده شوند، تا پروژه‌های رادیکال اصیل و مؤثر جای آنها را بگیرند. از نظر مدافعان محافظه‌کارتر آن، نفی این برداشت‌ها به موازات دفاع از وضع موجود سیاسی به پیش می‌رود. بنابراین دنیای فوکو و استنلی فیش، یا دریدا و ریچارد رورتی تفاوت‌های زیادی با هم دارند، هر چند هر چهار نفر را می‌توان زیر عنوان کلی پسامدرنیست قرار داد. از دیدگاه نو ـ عمل‌گرایان آمریکایی مثل رورتی و فیش، فروپاشی دیدگاه‌های متعالی، نشانهٔفروپاشی امکان نقدسیاسی تمام‌عیاراست(۱۷). ادامهٔ این استدلال آن است که چنین نقدی فقط می‌تواند از چشم‌اندازی ماوراء طبیعی انجام گیرد که کاملاً خارج از محدودهٔ صورت‌های زندگی کنونی ما قرار دارد؛ و چون بدیهی است که چنین مکانی برای ایستادن وجود ندارد ــ یا حتی اگر هم وجود می‌داشت برای ما بی‌ربط و نامفهوم بود ــ حتی آشکارترین ادعاهای انقلابی ما نیز همواره باید با سخن‌های زمان حال همدست باشند. به اختصار می‌توان گفت که ما همواره به طور سفت و سخت در داخل همان فرهنگی قرار داریم که امیدواریم آن را نقد کنیم؛ در واقع به حدی از علایق و باورهای آن ساخته شده‌ایم که طرح پرسش‌های رادیکال دربارهٔ آنها، متضمن آن است که از پوست خود بیرون بجهیم. مادام که آنچه می‌گوییم قابل فهم است ــ و هر نقدی که قابل فهم نباشد

بی‌تأثیر است ــ همدست فرهنگی هستیم که در پی ابژه کردن آن هستیم، لذا دستخوش سرنوشتی نامساعدیم. این آموزه که به تمایز قابل ساخت‌شکنی و پایان‌ناپذیر میان «درونی» و «بیرونی» وابسته است، در حال حاضر از سوی عده‌ای به کار گرفته می‌شود تا از شیوهٔ زندگی آمریکایی دفاع شود، دقیقاً به این دلیل که پسامدرنیسم با ناخرسندی آگاه است که هیچ‌گونه نقد **عقلانی** از این شیوهٔ زندگی، یا هر شیوهٔ دیگری، امکان‌پذیر نیست. تخریب شالوده‌هایی که زیر پای دشمن قرار دارند، به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر شالوده‌های زیر پای خود شخص را نیز تخریب می‌کند. هر کس بخواهد از این نتیجهٔ ناخوشایند اجتناب ورزد که توجیهی عقلانی برای شکل زندگی او وجود ندارد، باید در پی بی‌اعتبار کردن فکر چنین نقدی باشد، و آن را ضرورتاً «ماوراء طبیعی»، «متعالی»، «مطلق»، یا «بنیادی» بنامد. به همین ترتیب، اگر بتوان فکر وجود نظام یا تمامیت را بی‌اعتبار کرد، در این صورت چیزی به نام پدرسالاری یا «نظام سرمایه‌داری» وجود نخواهد داشت که نقد شود. چون زندگی اجتماعی هیچ‌گونه تمامیتی نمی‌پذیرد، محلی برای تغییر همه جانبه نیز وجود ندارد، زیرا نظام جامعی وجود ندارد که متحول شود. از ما خواسته می‌شود که باور کنیم سرمایه‌داری چندملیتی صرفاً وقوع تصادفی این یا آن تجربه، تکنیک و رابطهٔ اجتماعی، بدون هرگونه منطق نظام‌یافته‌ای است؛ و همهٔ اینها را می‌توان در قالب دفاع «رادیکال» از کثرت‌گرایی در مقابل هراس‌های تمامیت‌گرایی عرضه کرد. این رویکرد نوعی جزم‌اندیشی است که شاید پذیرش آن در دانشگاه کلمبیا آسان‌تر از یک کشور آمریکای لاتین با همین نام باشد.

اگر در سال‌های میانی دههٔ ۱۹۹۰ نقد فمینیستی یکی از رایج‌ترین انواع گوناگون رویکردهای ادبی جدید بود، نظریهٔ پسااستعماری نیز پا

جای پای آن می‌نهاد و پیش می‌رفت.(۱۸) نظریهٔ پسااستعماری مانند فمینیسم و پسامدرنیسم، و به خلاف پدیدارشناسی و نظریهٔ دریافت، مستقیماً در تحولات تاریخی ریشه دارد. فروپاشی امپراتوری‌های بزرگ اروپا، و جایگزین شدن آنها با سرکردگی اقتصادی ایالات متحده بر جهان، تخریب مداوم دولت ملی و مرزهای ژئوپلتیک سنتی، همراه با مهاجرت‌های جهانی توده‌ای و شکل‌گیری جوامع موسوم به چندفرهنگی؛ استثمار شدید گروه‌های قومی در غرب و جوامع «حاشیه‌ای» در جاهای دیگر؛ قدرت سهمگین شرکت‌های چندملیتی: همهٔ اینها از دههٔ ۱۹۶۰ به بعد به سرعت گسترش یافتند و همراه با آنها تصورات ما از فضا، قدرت، زبان و هویت نیز دستخوش انقلابی تمام‌عیار شد. از آنجا که فرهنگ در مفهوم گستردهٔ آن، نه در مفهوم محدودش، در جوار مرکز پاره‌ای از این قضایا قرار می‌گیرد، شگفت نیست که طی دو دههٔ گذشته، این تغییرات مهر و نشان خود را بر آن بخش‌هایی از علوم انسانی، که سنتاً به فرهنگ در مفهوم محدود آن می‌پرداخته‌اند، نیز بر جای گذاشته‌اند. درست همان طور که سیطرهٔ رسانه‌های گروهی، نوعی بازاندیشی در باب مرزهای کلاسیک مطالعهٔ فرهنگ را اجتناب‌ناپذیر کرد، «چند فرهنگی‌گری»[1] نیز که به همین دورهٔ تاریخی تعلق دارد، شیوهٔ درک غرب از هویت خودش، و بیان آن را در چارچوب آثار هنری به چالش کشیده است. هر دو جریان، یعنی مطالعات فرهنگی و رویکرد پسااستعماری، گامی قطعی به فراسوی پرسش‌های مربوط به *روش* نظری برمی‌دارد؛ روشی که در مرحلهٔ پیشین نظریهٔ ادبی غلبه داشت. آنچه در این دو رویکرد مد نظر قرار گرفت معضل‌آفرینی خود فرهنگ بود که در

1. multiculturalism

حرکت به فراسوی اثر مجزای هنری و پرداختن به عرصه‌های زبان، سبک زندگی، ارزش اجتماعی و هویت گروهی، به ناگزیر با پرسش‌های مربوط به قدرت سیاسی در سطح جهان روبرو می‌شد.

نتیجهٔ این وضع درهم شکستن نوعی سنتِ با تعصب درک شدهٔ فرهنگ غرب، و احیاء فرهنگ‌های در بند ماندهٔ گروه‌ها و مردم «حاشیه‌ای» بود. همچنین متضمن ورود برخی قضایای نظریهٔ «خواص» به عرصهٔ جامعهٔ جهانی معاصر بود. پرسش‌های مربوط به فراروایت دیگر صرفاً به آثار ادبی مربوط نمی‌شوند، بلکه شرایطی را مورد توجه قرار می‌دهند که در آن غرب در دوران پساروشنگری پروژهٔ امپریالیستی خود را تدوین کرده است. در بستری از نژادگرایی، کشمکش‌های قومی و سیطرهٔ نواستعماری، مرکززدایی و ساخت‌شکنی مقوله‌ها و هویت‌ها قوتی تازه می‌یابند. مفهوم «دیگر» به هیچ‌وجه مفهومی نظریه‌ای نیست، بلکه به گروه‌ها و افرادی اطلاق می‌شود که در تاریخ ثبت شده‌اند، و در معرض بردگی، توهین، فهمیده نشدن و نسل‌کشی قرار گرفته‌اند. مقوله‌های روانکاوانهٔ «شقه‌شدگی» و فرافکنی، تکذیب و انکار، از کتاب‌های درسی فرویدی بیرون آمده‌اند و به شیوه‌های تحلیل مناسبات روانی ـ سیاسی میان استعمارگران و استعمارشدگان تبدیل شده‌اند. بحث‌های میان مدرنیته و پسامدرنیته، در فرهنگ‌های حاشیه‌ای جایگاه ویژه‌ای پیدا کرده‌اند؛ فرهنگ‌هایی که به طور فزاینده در نوعی مدار پسامدرن غربی قرار می‌گیرند، بدون آنکه ــ خوب یا بد ــ مدرنیتهٔ سبک اروپایی را از سر گذرانده باشند. مخمصهٔ زنان در این قبیل جوامع، و ناگزیری آنها از بدوش کشیدن بسیاری از فلاکتبارترین مصایب آن، به نوعی وحدت ویژه و سودمند میان فمینیسم و مکتب پسااستعماری منجر شده است.

نظریهٔ پسااستعماری صرفاً محصول چند فرهنگی‌گری و استعمارزدایی نیست. این مکتب منعکس‌کنندهٔ چرخشی تاریخی از ملی‌گرایی انقلابی جهان سوم نیز هست، که در سال‌های دههٔ ۱۹۷۰ رو به ضعف نهاد و به نوعی شرایط «پساانقلابی» تبدیل شد و در آن قدرت شرکت‌های چند ملیتی شکست‌ناپذیر به نظر می‌رسید. بر این اساس، اغلب نوشته‌های پسااستعماری با بدگمانی‌های مکتب پسامدرن نسبت به سیاست‌های توده‌ایِ سازمان یافته به خوبی هماهنگ است، و به جای این مقولات به مسایل فرهنگی روی آورده است. فرهنگ از هر زاویه‌ای که به آن نگریسته شود در دنیای نواستعماری واجد اهمیت است، اما دشوار بتوان گفت که در تحلیل نهایی تعیین‌کننده است. در تحلیل نهایی آنچه مناسبات میان کشورهای غنی و فقیر را شکل می‌بخشد مسایل مربوط به زبان، رنگ پوست یا هویت نیست، بلکه قیمت کالاها، مواد خام، بازارهای کار، ائتلاف‌های نظامی و نیروهای سیاسی است. در غرب، به خصوص در ایالات متحده، مسایل قومی به تقویت سیاست‌های رادیکالی منجر شده‌اند که چندان دلبستهٔ طبقهٔ اجتماعی نیست. این دلمشغولی نسبت به تفاوت‌های قومی باعث نادیده گرفته شدن آن شرایط مادی مهمی شده است که گروه‌های قومی مختلف در آن مشترک‌اند. به اختصار می‌توان گفت که مکتب پسااستعماری یکی از نمونه‌های شایع «فرهنگ‌گرایی» است که اخیراً نظریهٔ فرهنگی غرب را دربرگرفته، و در واکنشی افراطی و قابل درک نسبت به مکتب‌های پیشین زیست‌شناسی، اومانیسم یا اقتصادگرایی، بُعد فرهنگی زندگی انسان را بیش از حد مورد تأکید قرار می‌دهد. این نسبی‌گرایی فرهنگی در وجه غالب خود صرفاً نوعی سیطرهٔ امپریالیستی است که واژگون روی سر ایستاده است.

پس سخن پسااستعماری نیز مثل هر نظریهٔ دیگری محدودیت‌ها و

نقاط کور خود را دارد. گاهی اوقات متضمن آرمانی کردن رمانتیک «دیگری» همراه با سیاست‌های ساده‌انگارانه‌ای بوده است که تقلیل «دیگری» به «خودی»[1] را ریشهٔ کلیهٔ شرارت‌های سیاسی تلقی می‌کند. این مضمون ویژهٔ پسامدرنِ «دیگربودگی» و «هویت خود»، در معرض تهدید تبدیل شدن به نوعی «خودسانی» کسالت‌بار قرار دارد. یکی از انواع بدیل اندیشهٔ پسااستعماری، ضمن ساخت‌شکنی هرگونه تقابل سفت و سخت «خودِاستعمارگر» و «دیگرِ استعمار شده» با تأکید بر درگیری متقابل آنها به پایان می‌رسد، و لذا با این خطر همراه است که لبهٔ برندهٔ سیاسی نقد ضداستعماری را کُند کند. نظریهٔ پسااستعماری به رغم تأکیدش بر تفاوت، گاهی اوقات بسیار عجولانه جوامع کاملاً متفاوت را تحت عنوان مقولهٔ واحد «جهان سوم» ادغام کرده است؛ و زبان‌اش غالباً گویای نوعی حقیقت‌پوشی پرطنطنه بوده است که با زبان مردمی که مدافع آنها است فاصلهٔ زیادی دارد. بخشی از این نظریه حقیقتاً راهگشا بوده است، حال آنکه بخشی دیگر بازتابندهٔ نوعی لیبرالیسم غربی گناهکار و از خود بیزار است، که در این روزگار سخت سیاسی می‌خواهد هر چیزی باشد جز خودش.

یکی از کالاهای شکوهمندی که جامعهٔ پسامدرن عرضه می‌دارد خود نظریهٔ فرهنگی است. نظریهٔ پسامدرن بخشی از بازار پسامدرن است، نه فقط تأملی در باب آن. از جمله چیزهایی که این نظریه به نمایش می‌گذارد بی‌ارزش کردن «سرمایهٔ فرهنگی» در شرایط فکری رقابتی فزاینده است. نظریه تا اندازه‌ای به دلیل قدرت زیاد، غرابت، به روز بودن، نامعمول

1. same

بودن و نو بودن نسبی آن در بازار دانشگاهی منزلت والایی کسب کرده است، هر چند هنوز هم خصومت مهلک اومانیسم لیبرال را برمی‌انگیزد، زیرا از آن بیم دارد که به وسیلهٔ نظریه از صحنه بیرون رانده شود. پساساختارگرایی سکسی‌تر از فیلیپ سیدنی است، درست همان طور که کوارک‌ها فریبنده‌تر از چهار ضلعی‌ها هستند. نظریه یکی از نشانه‌های مرضی زمان ما در مورد تغییر خودِ حیات فکری بوده است، زیرا با همان سرعتی که سبک اصلاح سر تغییر می‌کند، مدهای مفهومی نیز جای یکدیگر را می‌گیرند. درست همان طور که بدن انسان، همراه با چیزهای بسیار دیگر، در روزگار ما به پدیده‌ای زیبایی‌شناسانه تبدیل شده است، نظریه نیز به نوعی صورت هنری اقلیت، بازیگوش، خود ـ طعنه‌زن و لذت‌پرستانه بدل شده است؛ مکانی که تکانه‌های زمینه‌ساز هنر مدرنیستی خواص در حال حاضر به آن هجرت کرده است. نظریه از جمله پناهگاهی برای ذهن غربی بی‌سرپناه است که نکبت تاریخ مدرن پیوندش را با بنیادهای اومانیستی سنتی آن بریده و همزمان ساده‌لوح و پیچیده، آشنا به مسیر و گم کرده راه شده است. در عصری که پرداختن به فعالیت سیاسی به طور کلی دشوار شده است، نظریه غالباً به مثابه جایگزین مد روز فعالیت سیاسی عمل می‌کند؛ چیزی که حیات خود را با نقد بلندپروازانهٔ شیوه‌های زندگی ما آغاز کرد، اکنون در معرض این تهدید قرار دارد که متبرک‌کنندهٔ خودپسند این شیوه‌ها باشد.

به هر روی، همواره بیش از یک داستان برای بازگو کردن وجود دارد. اگر نظریهٔ فرهنگی منزلتی کسب کرده است، به این دلیل است که جسورانه به طرح پرسش‌های بنیادینی پرداخته است که مردم بعضی پاسخ‌هایش را درک می‌کنند. برای عناوین بزرگ و نگران‌کننده‌ای که فلسفهٔ تحلیلی محض، جامعه‌شناسی تجربه‌گرا، و علوم سیاسی اثبات‌گرا مطرح

کرده‌اند نوعی زباله‌دان فراهم آورده است. اگر گرایش به جا به جا کردن کنش سیاسی داشته، فضایی نیز فراهم آورده است که در آن قضایای سیاسی مهم را می‌توان در شرایطی ناپذیرا به ثمر رساند. به عنوان یک رشته فاقد هرگونه وحدت ویژه است؛ برای مثال، وجه اشتراک پدیدارشناسی و نظریهٔ همجنس‌بازی[1] چیست؟ هیچ یک از روش‌هایی که زیر عنوان نظریهٔ ادبی گروه‌بندی می‌شوند نیز ویژهٔ بررسی ادبیات نیستند؛ در واقع اغلب آنها از حوزه‌هایی کاملاً خارج از آن سرچشمه گرفته‌اند. اما همین عدم‌قطعیت رشته‌ای نیز نشان‌دهندهٔ نوعی انقطاع در تقسیم کار فکری سنتی است که به نوعی با اصطلاح «نظریه» مشخص می‌شود. «نظریه» نشان می‌دهد که بنا به دلایل مشخص تاریخی، شیوه‌های کلاسیک ما برای کندوکاو در حوزهٔ معرفت، گرفتار مشکلی عمیق است. اما به عنوان عامل مثبت پیکربندی مجدد این حوزه، نشانهٔ مرضی آشکارکنندهٔ این انقطاع نیز هست. بنا به دلایل تاریخی، پیدایش نظریه گویای آن است که آنچه به عنوان علوم انسانی شناخته می‌شد دیگر نمی‌توانست به شکل متداول خود ادامه پیدا کند. این وضعیت سودمند هم بود، زیرا علوم انسانی که غالباً مدعی نوعی بی‌طرفی دروغین بود، ارزش‌هایی جهانی را موعظه می‌کرد ــ که غالباً به لحاظ اجتماعی مشخص بودند ــ مبانی مادی این ارزش‌ها را سرکوب می‌کرد، به طرزی نامعقول به «فرهنگ» بیش از حد اهمیت می‌داد، و نوعی مفهوم نخبه‌گرا و متعصبانه از آن را تقویت می‌کرد. این وضعیت بد هم بود، زیرا علوم انسانی پاره‌ای ارزش‌های معقول و سخاوتمندانه را که در جامعهٔ روزمره سرسری گرفته می‌شد، گرم و زنده نگاه می‌داشت؛ نوعی نقد جستجوگر شیوه‌های

1. queer theory

زندگی جاری را ــ هر چند در سیمایی ایده‌آلیستی ــ تقویت می‌کرد؛ و با پرورش نوعی نخبه‌گرایی معنوی، دست‌کم مساوات‌طلبی ساختگی بازار را درک می‌کرد.

کار نظریهٔ فرهنگی، در مفهوم گستردهٔ آن، جدا کردن خرد رسیده از علوم انسانی سنتی بود. می‌توان ادعا کرد که در انجام این کار، اگر نه در عمل که در نظریه، به گونه‌ای معقول موفق بوده است. از زمانی که این کتاب برای اولین بار به چاپ رسید تا به امروز، در مقابل قضایایی که نظریهٔ ادبی مطرح کرده است پاسخ‌های دندان‌شکن و متقاعدکننده نادر بوده‌اند. بیشتر خصومت‌هایی که با نظریه صورت گرفته، در حد برخورد توأم با ناخرسندی آنگلوساکسونی با اندیشه‌هایی از این قبیل بوده است ــ احساسی که وقتی به هنر می‌رسد تجریدهای بی‌حاصل را نابجا می‌شمارد. این ناشکیبایی در مقابل ایده‌ها ویژگی آن گروه‌های اجتماعی است که اندیشه‌های خاص تاریخی آنها در مقطعی به پیروزی رسیده است، و لذا دچار این اشتباه می‌شوند که اندیشه‌های‌شان احساس‌هایی طبیعی یا حقایقی جاودانی‌اند. آنهایی که در رأس قرار دارند می‌توانند نسبت به انتقاد و تحلیل مفهومی بی‌اعتنا باشند، همان طور که گروه‌های زیر فرمان آنها نمی‌توانند. این اتهام را که نظریه صرفاً پرده‌ای از اصطلاحات حقیقت‌پوش را در حد فاصل خواننده و متن قرار می‌دهد می‌توان بر هر نوع نقدی وارد کرد. برای افراد معمولی کوچه و خیابان که با اصطلاحات انتقادی متیو آرنولد و تی. اس. الیوت آشنا نیستند، این اصطلاحات حقیقت‌پوش به نظر می‌رسند. سخن تخصصی یک شخص می‌تواند زبان معمولی دیگری باشد، و هر کس با پزشک متخصص اطفال یا مکانیک اتومبیل آشنا باشد می‌تواند بر این واقعیت شهادت دهد.

یکی از نبردهایی که نظریهٔ فرهنگی در آن احتمالاً برنده شده این

عقیده است که قرائت خنثی یا بی‌طرفانهٔ یک اثر هنری وجود ندارد. امروزه حتی بعضی منتقدان کاملاً محافظه‌کار نیز کمتر به این استدلال توسل می‌جویند که نظریه‌پردازان رادیکال به لحاظ ایدئولوژیک چشمانی لوچ دارند، حال آنکه خود آنها اثر را بدان گونه که واقعاً هست می‌بینند. نوعی تاریخ‌گرایی آشکار نیز رواج پیدا کرده است: اینجا و آنجا فقط شمار اندکی از فرمالیست‌های نشاندار و رسمی بر جای مانده‌اند. اگر مؤلف کاملاً هم نمرده باشد، زندگینامه‌گرایی خام دیگر مد روز نیست. ماهیت غیرقابل پیش‌بینی آثار بزرگ ادبی، وابستگی آنها به نوعی چارچوب ارزشی خاص فرهنگی، همراه با این واقعیت که بعضی گروه‌های اجتماعی به ناحق در این آثار کنار گذاشته شده‌اند، امروزه واقعیتی کاملاً پذیرفته شده‌اند. و ما دیگر به هیچ وجه نمی‌دانیم فرهنگ خواص کجا به پایان می‌رسد و فرهنگ عوام کجا آغاز می‌گردد.

با وجود این، بعضی آموزه‌های اومانیستی سنتی به سختی مقاومت می‌کنند، و یکی از بارزترین آنها فرض وجود ارزش جهانی است. اگر ادبیات امروز مطرح است عمدتاً به این دلیل است که از دیدگاه بسیاری از منتقدان متعارف، در دنیای تقسیم شده و تکه پارهٔ ما، یکی از معدود سنگرهای برجای مانده است که هنوز هم نوعی مفهوم ارزش جهانی را تجسم می‌بخشد؛ و در دنیایی که به طرز شرم‌آوری مادی است، هنوز هم از رهگذر ادبیات می‌توان برای لحظاتی گذرا نظری به افق‌های متعالی افکند. بی‌تردید از این‌رو است که فعالیتی دانشگاهی مثل نظریهٔ ادبی می‌تواند موجب برانگیخته شدن چنین شور و شوق فراوانی شود. زیرا حتی اگر این جزیرهٔ هنری ناپایدار بر جای مانده را بتوان تاریخی، مادی و ساخت‌شکنی کرد، در کجای یک دنیای تباه شده می‌توان ارزشی پیدا کرد؟ پاسخ یک رادیکال این خواهد بود که فرض تنزل مداوم زندگی

اجتماعی، و با ارزش ماندن فرهنگ به تنهایی، در واقع بیش از آنکه راه‌حل باشد بخشی از مسئله است. خودِ این نگرش، بیش از آنکه نوعی بیان بی‌طرفانهٔ واقعیت باشد، یک دیدگاه خاص سیاسی را منعکس می‌کند. در همین حال، باید اذعان کرد که اومانیست‌ها در ایمان‌شان به ارزش‌های مشترک از سعهٔ صدر برخوردارند و موضوع از این قرار است که آنها پروژه‌ای را که هنوز باید به انجام برسد ــ یعنی دنیایی که همه در آن دارای ارزش‌های سیاسی و اقتصادی مشترکی باشند ــ با ارزش‌های «جهانی» دنیایی که هنوز به این صورت بازسازی نشده است اشتباه می‌گیرند. بنابراین، اومانیست‌ها در اعتماد به این قبیل ارزش‌های جهانی به خطا نمی‌روند؛ تنها مسئله‌ای که وجود دارد این است که هیچ کس نمی‌تواند دقیقاً بگوید اینها چه ارزش‌هایی خواهند بود، زیرا شرایط مادی شکوفایی آنها هنوز فراهم نشده است. اگر این اتفاق می‌افتاد، نظریه‌پردازان می‌توانستند با فراغ خاطر کار نظریه‌پردازی را به کناری بگذارند، زیرا تحقق این ارزش‌ها در عرصهٔ سیاسی نظریه‌پردازی را به کاری حشو بدل می‌کرد، و آنها برای تنوع هم که شده دست به کار جالب‌تری می‌زدند.

یادداشتها

مقدمه: ادبیات چیست

1 See M. I. Steblin-Kamenskij, *The Saga Mind* (Odense, 1973).
2 See Lennard J. Davis, 'A Social History of Fact and Fiction: Authorial Disavowal in the Early English Novel', in Edward W. Said (ed.), *Literature and Society* (Baltimore and London, 1980).
3 *The Theory of Literary Criticism: A Logical Analysis* (Berkeley, 1974), pp. 37 – 42.

۱ ــ برآمدن ادبیات انگلیسی

1 See E. P. Thompson, *The Making of the English Working Class* (London, 1963), and E. J. Hobsbawm, *The Age of Revolution* (London, 1977).
2 See Raymond Williams, *Culture and Society 1780 – 1950* (London, 1958), esp. chapter 2, 'The Romantic Artist'.
3 See Jane P. Tompkins, 'The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response', in Jane P. Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism* (Baltimore and London, 1980).
4 See Frank Kermode, *The Romantic Image* (London, 1957).
5 Quoted by Chris Baldick, 'The Social Mission of English Studies' (unpublished D. Phil thesis, Oxford 1981), p. 156. I am considerably indebted to this excellent study, to be published as *The Social Mission of English Criticism* (Oxford, 1983).
6 'The Popular Education of France', in *Democratic Education*, ed. R. H. Super (Ann Arbor, 1962), p. 22.
7 ibid., p. 26.
8 George Sampson, *English for the English* (1921), quoted by Baldick, 'The Social Mission of English Studies', p. 153.
9 H. G. Robinson, 'On the Use of English Classical Literature

in the Work of Education', *Macmillan's Magazine* 11 (1860), quoted by Baldick, 'The Social Mission of English Studies', p. 103.
10 J. C. Collins, *The Study of English Literature* (1891), quoted by Baldick, 'The Social Mission of English Studies', p. 100.
11 See Lionel Gossman, 'Literature and Education', *New Literary History*, vol. XIII, no. 2, Winter 1982, pp. 341 – 71. See also D. J. Palmer, *The Rise of English Studies* (London, 1965).
12 Quoted by Gossman, 'Literature and Education', pp. 341 – 2.
13 See Baldick, 'The Social Mission of English Studies', pp. 108 – 11.
14 See ibid., pp. 117 – 23.
15 See Francis Mulhern, *The Moment of 'Scrutiny'* (London, 1979), pp. 20 – 2
16 See Iain Wright, 'F. R. Leavis, the *Scrutiny* movement and the Crisis', in Jon Clarke *et al.* (eds.), *Culture and Crisis in Britain in the Thirties* (London, 1979), p. 48.
17 See *The Country and the City* (London, 1973), pp. 9 – 12.
18 See Gabriel Pearson, 'Eliot: an American use of symbolism', in Graham Martin (ed.), *Eliot in Perspective* (London, 1970), pp. 97 100.
19 Graham Martin, Introduction, ibid., p. 22.
20 See 'Tradition and the Individual Talent', in T. S. Eliot, *Selected Essays* (London, 1963).
21 'The Metaphysical Poets, ibid., p. 290.
22 'Ben Jonson', p. 155.
23 *Science and Poetry* (London, 1926), pp. 82 – 3.
24 *Principles of Literary Criticism* (London, 1963), p. 32.
25 ibid., p. 62.
26 See 'The Intentional Fallacy' and 'The Affective Fallacy', in W. K. Wimsatt and Monroe Beardsley, *The Verbal Icon* (New York, 1958).
27 See Richard Ohmann, *English in America* (New York, 1976), chapter 4.
28 *The Well Wrought Urn* (London, 1949), p. 189.
29 *The New Criticism* (Norfolk, Conn., 1941), p. 54.
30 *Seven Types of Ambiguity* (Harmondsworth, 1965), p. 1.
31 See Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism* (London, 1978), pp. 99 – 100.

۲ ــ پدیدارشناسی، علم تفسیر و نظریهٔ دریافت

۱) اما در اینجا تفاوتی هست: هوسرل، به امید جدا کردن نشانه «ناب»، خصوصیات آوائی و نموداری آن را در پرانتز می‌گذارد، همانند خصوصیات مادی که فرمالیستها بر آن تأکید داشتند.

2 *The Idea of Phenomenology* (The Hague, 1964), p. 31.
3 See Jacques Derrida, *Speech and Phenomena* (Evanston, Ill., 1973).
4 See Richard E. Palmer, *Hermeneutics* (Evanston, Ill., 1969). Other works in the tradition of hermeneutical phenomenology are Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness* (New York, 1956), Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (London, 1962) and Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy* (New Haven, Conn., and London, 1970) and *Hermeneutics and the Human Sciences* (Cambridge, 1981).
5 *Wahrheit und Methode* (Tübingen, 1960), p. 291.
6 Quoted by Frank Lentricchia, *After The New Criticism* (Chicago, 1980), p. 153.
7 See Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (London, 1978), esp. Part 1.
8 See Mary Hesse, *Revolutions and Reconstructions in the Philosophy of Science* (Brighton, 1980), esp. Part 2.
9 See T. A. van Dijk, *Some Aspects of Textual Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics* (The Hague, 1972).

۳ ــ ساختگرایی و نشانه‌شناسی

1 *Anatomy of Criticism* (New York, 1967), p. 122.
2 *The Prison-House of Language* (Princeton, NJ, 1972), p. vii.
3 See 'Closing Statement: linguistics and poetics', in Thomas A. Sebeok (ed.), *Style in Language* (Cambridge, Mass., 1960).
4 ibid., p. 358.
5 See 'Two aspects of language and two types of aphasic disturbances', in Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language* (The Hague, 1956).
6 See Benedetto Croce, *Aesthetic* (New York, 1966); Erich Auerbach, *Mimesis* (Princeton, NJ, 1971); E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (London, 1979); Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History* (Princeton, NJ, 1954); René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750 – 1950* (London, 1966).
7 See his *Problems in General Linguistics* (Miami, 1971).

8 See Michael Lane (ed.), *Structuralism: A Reader* (London, 1970).
9 See Jacques Ehrmann, *Structuralism* (New York, 1970).
10 See Michel Pêcheux, *Language, Semantics and Ideology* (London, 1981); Roger Fowler, *Literature as Social Discourse* (London, 1981); Gunter Kress and Robert Hodge, *Language as Ideology* (London, 1979); M. A. K. Halliday, *Language as Social Semiotic* (London, 1978).
11 See Jacques Derrida, 'Limited Inc', *Glyph* 2 (Baltimore and London, 1977).
12 See Richard Ohmann, 'Speech Acts and the Definition of Literature', *Philosophy and Rhetoric* 4 (1971).
13 See Simon Clarke, *The Foundations of Structuralism* (Brighton, 1981), p. 46.
14 *The Pursuit of Signs* (London, 1981), p. 5.

٤ ــ مابعد ساختگرایی

1 See Roland Barthes, 'The Death of the Author', in Stephen Heath (ed.), *Image-Music-Text: Roland Barthes* (London, 1977). This volume also contains Barthes's 'Introduction to the Structural Analysis of Narrative'.
2 See 'From Work in Text', in *Image-Music-Text: Roland Barthes*.

۳) نظیر این توجه به فوریت و «عدم امکان» همزمان موجود در معنا در ادبیات را در کارهای موریس بلانشو منتقد فرانسوی میتوان دید، گرچه او را از مابعدساختگرایان به شمار نمی‌آورند. نگاه کنید به منتخب مقالات او:

Gabriel Josipovici, *The Siren's Song* (Brighton, 1982).
4 Phillippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy (eds.), *Les fins de l'homme* (Paris, 1981), pp. 526 – 9.

۵ ــ روانکاوی

1 See, for example, Kate Millett, *Sexual Politics* (London, 1971); but see also, for a feminist defence of Freud, Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* (Harmondsworth, 1975).
2 See her *Love, Guilt and Reparation and Other Works, 1921-1945* (London, 1975).
3 See the film journal *Screen*, published in London by the Society for Education in Film and Television, for some valuable analysis of this kind. See also Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema* (London, 1982).

4 *The Forked Flame: A Study of D. H. Lawrence* (London, 1968), p. 43.

5 See Freud's essay 'Creative Writers and Day-Dreaming', in James Strachey (ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (London, 1953 – 73), vol. IX.

6 For a Marxist application of Freudian dream theory to the literary text, see Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (London, 1978), pp. 150 – 1, and Terry Eagleton, *Criticism and Ideology* (London, 1976), pp. 90 – 2.

7 See Peter Brooks, 'Freud's Masterplot: Questions of Narrative', in Shoshana Felman (ed.), *Literature and Psychoanalysis* (Baltimore, 1982).

8 See Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht* (London, 1968), Conclusion.

9 See Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word* (London, 1978).

10 See my essay 'Poetry, Pleasure and Politics: Yeats's "Easter 1916" ', in the journal *Formations* (London, forthcoming).

11 See Wilhelm Reich, *The Mass Psychology of Fascism* (Harmondsworth, 1975); Herbert Marcuse, *Eros and Civilization* (London, 1956), and *One-Dimensional Man* (London, 1958). See also Theodor Adorno *et al.*, *The Authoritarian Personality* (New York, 1950), and for accounts of Adorno and the Frankfurt School, Martin Jay, *The Dialectical Imagination* (Boston, 1973), Gillian Rose, *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of Theodor Adorno* (London, 1978), and Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectic* (Hassocks, 1977).

نتیجه: نقد سیاسی

1 See my *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism* (London, 1981), Part 2, chapter 2, 'A Small History of Rhetoric'.

2 Walter Benjamin, 'Eduard Fuchs, Collector and Historian', in *One-Way Street and Other Writings* (London, 1979), p. 359.

3 See Raymond Williams, *Communications* (London, 1962), for some interesting practical proposals in this respect.

4 See *The Republic of Letters: Working Class Writing and Local Publishing* (Comedia Publishing Group, 9 Poland Street, London W1 3DG).

مؤخره

1 For useful surveys of cultural studies, see G. Turner, *British Cultural Studies: An Introduction* (London, 1990), and Antony Easthope and Kate McGowan (eds), *A Critical and Cultural Theory Reader* (Buckingham, 1992). Other works in the field include Tony Bennett *et al.* (eds), *Popular Culture and Social Relations* (Milton Keynes, 1986); R. Collins *et al.* (eds), *Media, Culture and Society: A Critical Reader* (London, 1986); Dick Hebdige, *Hiding in the Light* (London, 1988); Colin MacCabe (ed.), *High Theory/Low Culture* (Manchester, 1986); Judith Williamson, *Consuming Passions* (London, 1986); Iain Chambers, *Popular Culture: The Metropolitan Experience* (London, 1986), Morag Shiach, *Discourses on Popular Culture* (Cambridge, 1987); John Fiske, *Understanding Popular Culture* (London, 1993), Lawrence Grossberg *et al.* (eds), *Cultural Studies* (New York, 1992); Jim McGuigan, *Cultural Populism* (London, 1992); John Frow, *Cultural Studies and Cultural Value* (Oxford, 1995).

2 For a substantial collection of post-strucuralist essays of the period, see Derek Attridge *et al.* (eds), *Post-Structuralism and the Question of History* (Cambridge, 1987). The most powerful critique of post-structuralism to appear was Manfred Frank, *What is Neostructuralism?* (Minneapolis, 1984).

3 Any selection from the well-populated field of feminist criticism is inevitably somewhat arbitrary. But major works of the period include Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction* (Oxford, 1987); Elaine Showalter, *The Female Malady* (London, 1987), and *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle* (New York, 1990); Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *No Man's Land: vol. 1, The War of the Words* (New Haven, 1988), *vol. 2, Sexchanges* (New Haven, 1989); Patricia Parker, *Literary Fat Ladies* (London, 1987); Rita Felski, *Beyond Feminist Aesthetics* (Cambridge, Mass., 1989); Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (London, 1984); Gisela Ecker (ed.), *Feminist Aesthetics* (London, 1985); Alice Jardine, *Gynesis* (Ithaca, 1985); Cora Kaplan, *Sea Changes: Culture and Feminism* (London, 1986); Nancy K. Miller, *The Poetics of Gender* (New York, 1986), Jane Spencer, *The Rise of the Woman Novelist* (Oxford, 1986). Useful anthologies include C. Belsey and J. Moore (eds), *The Feminist Reader* (Basingstoke and London, 1989); Mary Eagleton, *Feminist Literary Theory: A Reader* (Oxford, 1986), and *Feminist Literary Criticism* (London, 1991); G. Greene and C. Kahn (eds), *Making a Difference* (London, 1985); Elaine Showalter (ed.), *The New Feminist Criticism* (London, 1986); J. Newton and D. Rosenfelt (eds), *Feminist Criticism and Social Change* (London, 1988); Sara Mills *et al.* (eds), *Feminist Readings/Feminists Reading* (New York and London, 1989); Linda Kauffman (ed.), *Gender and Theory* (Oxford, 1989); Robyn Warhol and Diane Price Herndl (eds), *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism* (New Brunswick, 1991); Susan Sellers (ed.), *Feminist Criticism: Theory and Practice* (New York and London, 1991).

4 See in particular Jacqueline Rose, *Sexuality in the Field of Vision* (London, 1986), and Teresa Brennan (ed.), *Between Feminism and Psychoanalysis* (London, 1989).

5 A valuable anthology is Francis Mulhern (ed.), *Contemporary Marxist Literary Criticism* (London and New York, 1992). Despite its relative unfashionability, Marxist criticism in the period managed to produce works such as Peter Burger's *Theory of the Avant Garde* (Manchester, 1984), Franco Moretti, *The Way of the World* (London, 1987), John Frow, *Marxism and Literary History* (Oxford, 1986), Raymond Williams, *Writing in Society* (London, 1984) and *The Politics of Modernism* (London, 1989), Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory*, 2 vols (London, 1988) and *Late Marxism* (London, 1990), and Terry Eagleton, *The Function of Criticism* (London, 1984) and *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford, 1991). A useful collection of Marxist criticism can be found in C. Nelson and L. Grossberg (eds), *Marxism and the Interpretation of Culture* (London, 1988).

6 See in particular his *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (London, 1991), and *Signatures of the Visible* (London, 1992).

7 See Werner Hamacher *et al.* (eds), *Responses: On Paul de Man's Wartime Journalism* (Lincoln, Nebr., and London, 1989).

8 For typical new historicist works, see Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare* (Chicago, 1980), *Representing the English Renaissance* (Berkeley, 1988), and *Shakespearean Negotiations* (Oxford, 1988). See also Jonathan Goldberg, *James I and the Politics of Literature* (Baltimore, 1983), and *Voice Terminal Echo: Postmodernism and English Renaissance Texts* (New York and London, 1986). See also H. A. Veeser (ed), *The New Historicism* (New York and London, 1989). An excellent critique of the current is provided by David Norbrook, 'Life and Death of Renaissance Man', *Raritan*, vol. 8, no. 4, spring, 1989.

9 For cultural materialism, see Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford, 1977), and *Problems in Materialism and Culture* (London, 1980) and *Culture* (London, 1981). See also Jonathan Dollimore and Alan Sinfield, *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism* (Manchester, 1985), and Alan Sinfield, *Literature, Politics and Culture in Post-War Britain* (Oxford, 1989). For a general account, see Andrew Milner, *Cultural Materialism* (Melbourne, 1993).

10 See his *Specters of Marx* (New York and London, 1994).

11 See, for example, J. Hillis Miller, *The Ethics of Reading* (New York, 1987).

12 See, for example, Gillian Rose, *Dialectic of Nihilism* (Oxford, 1984); Peter Dews, *Logics of Disintegration* (London, 1987); Howard Caygill, *Art of Judgement* (Oxford, 1989); Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity: From Kant to Nietzsche* (Manchester, 1990); J. M. Bernstein, *The Fate of Art* (Oxford, 1992); Peter Osborne, *The Politics of Time* (London, 1995).

13 For Bakhtin, see Katerina Clark and Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin* (Cambridge, Mass., 1984), Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* (Manchester, 1984), and Ken Hirschkop, *Bakhtin and Democracy* (forthcoming).

14 For the general theory of postmodernity, see Hal Foster (ed.), *The Anti-aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Washington, 1983); Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition* (Manchester, 1984); David Harvey, *The Condition of Postmodernity* (Oxford, 1989); Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Other general accounts include Christopher Norris, *The Contest of Faculties* (London, 1985), A. Kroker and D. Cook, *The Postmodern Scene* (New York, 1986), Ihab Hassan, *The Postmodern Turn* (Columbus, 1987), Jonathan Arac (ed.), *Postmodernism and Politics* (Manchester, 1986), John Fekete (ed.), *Life after Postmodernism* (London, 1988), and Alex Callinicos, *Against Postmodernism* (Cambridge, 1989).

15 For some general surveys, see Robert Venturi *et al.*, *Learning from Las Vegas* (Cambridge, Mass., 1977), Christopher Butler, *After the Wake* (Oxford, 1980), Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus* (New York, 1982), Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative* (Waterloo, Ontario, 1980) and *A Poetics of Postmodernism* (New York and London, 1988), Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (New York and London, 1987), Patricia Waugh, *Metafiction* (London and New York, 1984), Lisa Appignanesi (ed.), *Postmodernism: ICA Documents 5* (London, 1986).

16 See Walter Benjamin, 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction', in Hannah Arendt (ed.), *Illuminations* (New York, 1969).

17 See Stanley Fish, *Doing What Comes Naturally* (Oxford, 1989), and Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (Cambridge, 1989).

18 Edward Said's *Orientalism* (New York, 1979), is commonly regarded as the founding work of post-colonial theory; see also his *Culture and Imperialism* (London, 1993). Other influential texts are Benedict Anderson, *Imagined Communities* (London, 1983), Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds* (New York and London, 1987), Robert Young, *White Mythologies* (London, 1990), Homi Bhabha (ed.), *Nation and Narration* (London and New York, 1990) and *The Location of Culture* (London, 1994). For an abrasive critique of post-colonial theory, see Aijaz Ahmad, *In Theory: Classes, Nations, Literatures* (London, 1992).

کتابشناسی

این کتابشناسی برای خوانندگانی که بخواهند زمینه های گوناگون نظریه ادبی را که در این کتاب مطرح شده دنبال کنند تهیه شده است. کتب نه به ترتیب الفبایی بلکه به ترتیبی که برای خوانندگان تازه‌وارد مفید باشد مرتب شده‌اند. همه کتابهایی که در متن بدانها اشاره شده، و نیز پاره‌ای کتب دیگر، یاد شده‌اند اما تا حد ممکن سعی شده فهرست محدود و قابل استفاده باشد. کلیه کتب با چند استثنای معدود، انگلیسی هستند.

فرمالیسم روسی

Lee T. Lemon and Marion J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, Nebraska, 1965

L. Matejka and K. Pomorska (eds.), *Readings in Russian Poetics*, Cambridge, Mass., 1971

Stephen Bann and John E. Bowlt (eds.), *Russian Formalism*, Edinburgh, 1973

Victor Erlich, *Russian Formalism: History – Doctrine*, The Hague, 1955

Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, NJ, 1972

Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, London, 1979

Ann Jefferson, 'Russian Formalism', in Ann Jefferson and David Robey (eds.), *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, London, 1982

P. N. Medvedev and M. M. Bakhtin, *The Formal Method in Literary Scholarship*, Baltimore, 1978

Christopher Pike (ed.), *The Futurists, the Formalists and the Marxist Critique*, London, 1979

نقد انگلیسی

Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, Cambridge, 1963
Literature and Dogma, London, 1873
T. S. Eliot, *Selected Essays*, London 1963
The Idea of a Christian Society, London, 1939; 2nd edn, London, 1982
Notes Towards the Definition of Culture, London, 1948
F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry*, London, 1932
and Denys Thompson, *Culture and Environment*, London, 1933
Revaluation: Tradition and Development in English Poetry, London, 1936
The Great Tradition, London, 1948
The Common Pursuit, London, 1952
D. H. Lawrence, Novelist, London, 1955
The Living Principle, London, 1975
Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*, London, 1932
Francis Mulhern, *The Moment of 'Scrutiny'*, London, 1979
I. A. Richards, *Science and Poetry*, London, 1926
Principles of Literary Criticism, London, 1924
Practical Criticism, London, 1929
William Empson, *Seven Types of Ambiguity*, London, 1930
Some Versions of Pastoral, London, 1935
The Structure of Complex Words, London, 1951
Milton's God, London, 1961
Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism*, London, 1978
D. J. Palmer, *The Rise of English Studies*, London, 1965
C. K. Stead, *The New Poetic*, London, 1964
Chris Baldick, *The Social Mission of English Criticism*, Oxford, 1983

نقد جدید امریکایی

John Crowe Ransom, *The World's Body*, New York, 1938
The New Criticism, Norfolk, Conn., 1941
Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn*, London, 1949
W. K. Wimsatt and Monroe Beardsley, *The Verbal Icon*, New York, 1958

and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History*, New York, 1957
Allen Tate, *Collected Essays*, Denver, Col., 1959
Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, NJ, 1957
David Robey, 'Anglo-American New Criticism', in Ann Jefferson and David Robey (eds.), *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, London, 1982
John Fekete, *The Critical Twilight*, London, 1977
E. M. Thompson, *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism*, The Hague, 1971
Frank Lentricchia, *After the New Criticism*, Chicago, 1980

پدیدارشناسی و علم تفسیر

Edmund Husserl, *The Idea of Phenomenology*, The Hague, 1964
Philip Pettit, *On the Idea of Phenomenology*, Dublin, 1969
Martin Heidegger, *Being and Time*, London, 1962
Introduction to Metaphysics, New Haven, Conn., 1959
Poetry, Language, Thought, New York, 1971
William J. Richardson, *Heidegger: Through Phenomenology to Thought*, The Hague, 1963
H. J. Blackham, 'Martin Heidegger', in *Six Existentialist Thinkers*, London, 1961
Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method*, London, 1975
Richard E. Palmer, *Hermeneutics*, Evanston, Ill., 1969
E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven, Conn., 1976
Georges Poulet, *The Interior Distance*, Ann Arbor, 1964
Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, 1955
L'Univers imaginaire de Mallarmé, Paris, 1961
Jean Rousset, *Forme et signification*, Paris, 1962
Jean Starobinski, *L'Oeil vivant*, Paris, 1961
La relation critique, Paris, 1972
J. Hillis Miller, *Charles Dickens: The World of his Novels*, Cambridge, Mass., 1959
The Disappearance of God, Cambridge, Mass., 1963
Poets of Reality, Cambridge, Mass., 1965
Robert R. Magliola, *Phenomenology and Literature*, West Lafayette, Ind., 1977
Sarah Lawall, *Critics of Consciousness*, Cambridge, Mass., 1968

ساختگرایی و نشانه شناسی

Roman Ingarden, *The Literary Work of Art*, Evanston, Ill., 1973
Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, Baltimore, 1974
The Act of Reading, London, 1978
Hans Robert Jauss, 'Literary History as a Challenge to Literary Theory', in Ralph Cohen (ed.), *New Directions in Literary Theory*, London, 1974
Jean-Paul Sartre, *What is Literature?*, London, 1978
Stanley Fish, *Is There a Text In This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., 1980
Umberto Eco, *The Role of the Reader*, Bloomington, Ill., 1979
Susan R. Suleiman and Inge Crosman (eds.), *The Reader in the Text*, Princeton, NJ, 1980
Jane P. Tompkins (ed.), *Reader-Response Criticism*, Baltimore, 1980

نظریه دریافت

Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, London, 1978
Jonathan Culler, *Saussure*, London, 1976
Roman Jakobson, *Selected Writings* (4 vols.), The Hague, 1962 –
and Morris Halle, *Fundamentals of Language*, The Hague, 1956
Main Trends in the Science of Language, London, 1973
Paul Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, Washington, DC, 1964
J. Vachek, *A Prague School Reader in Linguistics*, Bloomington, Ill., 1964
Jan Mukařovský, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, Ann Arbor, 1970
Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, London, 1966
Edmund Leach, *Lévi-Strauss*, London, 1970
Vladimir Propp, *The Morphology of the Folktale*, Austin, Texas, 1968
A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, 1966
Du Sens, Paris, 1970
Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, 1973

Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron*, The Hague, 1969
Gérard Genette, *Narrative Discourse*, Oxford, 1980
Figures of Literary Discourse, Oxford, 1982
Yury Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, Ann Arbor, 1977
Analysis of the Poetic Text, Ann Arbor, 1976
Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, London, 1977
Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*, London, 1980
Mary Louise Pratt, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Ill., 1977
Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics*, London, 1977
Jacques Ehrmann (ed.), *Structuralism*, New York, 1970
Jonathan Culler, *Structuralist Poetics*, London, 1975
The Pursuit of Signs, London, 1981
Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, NJ, 1972
Michael Lane (ed.), *Structuralism: A Reader*, London, 1970
David Robey (ed.), *Structuralism: An Introduction*, Oxford, 1973
Richard Macksey and Eugenio Donato (eds.), *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, 1972

مابعد ساختگرایی

Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, Evanston, Ill., 1973
Of Grammatology, Baltimore, 1976
Writing and Difference, London, 1978
Positions, London, 1981
Ann Jefferson, 'Structuralism and Post-Structuralism', in Ann Jefferson and David Robey, *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, London, 1982
Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, London, 1967
Elements of Semiology, London, 1967
Mythologies, London, 1972
S/Z, London, 1975
The Pleasure of the Text, London, 1976
Michel Foucault, *Madness and Civilization*, London, 1967
The Order of Things, London, 1970
The Archaeology of Knowledge, London, 1972

Discipline and Punish, London, 1977
The History of Sexuality (vol. 1), London, 1979
Hayden White, 'Michel Foucault', in John Sturrock (ed.), *Structuralism and Since*, Oxford, 1979
Colin Gordon, *Michel Foucault: The Will to Truth*, London, 1980
Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, 1974
Desire in Language, Oxford, 1980
Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven, Conn., 1979
Geoffrey Hartman (ed.), *Deconstruction and Criticism*, London, 1979
Criticism in the Wilderness, Baltimore, 1980
J. Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, Oxford, 1982
Rosalind Coward and John Ellis, *Language and Materialism*, London, 1977
Catherine Belsey, *Critical Practice*, London, 1980
Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice*, London, 1982
Josué V. Harari (ed.), *Textual Strategies*, Ithaca, NY, 1979
Jonathan Culler, *On Deconstruction* (London, forthcoming)

روانکاوی

Sigmund Freud: see the volumes in the Pelican Freud Library (Harmondsworth, 1973), esp. *Introductory Lectures on Psychoanalysis, The Interpretation of Dreams, On Sexuality* and the *Case Histories* (2 vols.)
Richard Wollheim, *Freud*, London, 1971
J. Laplanche and J. – B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, London, 1980
Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, London, 1956
Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy*, New Haven, 1970
Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, London, 1977
The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, London, 1977
A. G. Wilden, *The Language of the Self*, Baltimore, 1968
Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, London, 1977
Elizabeth Wright, 'Modern Psychoanalytic Criticism', in Ann Jefferson and David Robey, *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, London, 1982
Simon Lesser, *Fiction and the Unconscious*, Boston, 1957

Norman N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*, Oxford, 1968
Five Readers Reading, New Haven, Conn., 1975
Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York, 1952
Kenneth Burke, *Philosophy of Literary Form*, Baton Rouge, 1941
Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, London, 1975
A Map of Misreading, London, 1975
Poetry and Repression, New Haven, Conn., 1976
Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word*, London, 1978
Shoshana Felman (ed.), *Literature and Psychoanalysis*, Baltimore, 1982
Geoffrey Hartman (ed.), *Psychoanalysis and the Question of the Text*, Baltimore, 1978

اصالت زن

Michèle Barrett, *Women's Oppression Today*, London, 1980
Mary Ellmann, *Thinking About Women*, New York, 1968
Juliet Mitchell, *Women's Estate*, Harmondsworth, 1977
M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds.), *Women, Culture and Society*, Stanford, 1974
S. McConnell-Ginet, R. Borker and N. Furman (eds.), *Women and Language in Literature and Society*, New York, 1980
Kate Millett, *Sexual Politics*, London, 1971
Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, 1978
Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, Harmondsworth, 1976
Annette Kuhn and AnnMarie Wolpe (eds.), *Feminism and Materialism*, London, 1978
Jane Gallop, *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction*, London, 1982
Janine Chasseguet-Smirgel (ed.), *Female Sexuality*, Ann Arbor, 1970
Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, NJ, 1977
Josephine Donovan, *Feminist Literary Criticism*, Lexington, Kentucky, 1975

Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, London, 1979
Patricia Stubbs, *Women and Fiction: Feminism and the Novel 1880 – 1920*, London, 1979
Ellen Moers, *Literary Women*, London, 1980
Mary Jacobus (ed.), *Women Writing and Writing about Women*, London, 1979
Tillie Olsen, *Silences*, London, 1980
Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminisms*, Amherst, Mass., 1979
Julia Kristeva, *About Chinese Women*, New York, 1977
Hélène Cixous and Catherine Clément, *La jeune née*, Paris, 1975
Hélène Cixous, Madeleine Gagnon and Annie Leclerc, *La venue à l'écriture*, Paris, 1977
Hélène Cixous, 'The Laugh of the Medusa', in *Signs*, vol. 1, no. 4, 1976
Luce Iragaray, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, 1974
Ce sexe qui n'en est pas un, Paris, 1977
Sarah Kofman, *L'énigme de la femme*, Paris, 1980

مارکسیسم

Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, London, 1976
Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, 1977
Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, London, 1978
Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, London, 1976
Cliff Slaughter, *Marxism, Ideology and Literature*, London, 1980
Tony Bennett, *Formalism and Marxism*, London, 1979
Terry Lovell, *Pictures of Reality*, London, 1980
Lee Baxandall and Stefan Morowski (eds.), *Marx and Engels on Literature and Art*, New York, 1973
Leon Trotsky, *Literature and Revolution*, Ann Arbor, 1971
Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World*, Cambridge, Mass., 1968
V. N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, New York, 1973
Georg Lukács, *The Historical Novel*, London, 1974
Studies in European Realism, London, 1975

Lucien Goldmann, *The Hidden God*, London, 1964
Christopher Caudwell, *Illusion and Reality*, London, 1973
John Willett (trans.), *Brecht on Theatre*, London, 1973
Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, London, 1973
Illuminations, London, 1973
Charles Baudelaire, London, 1973
One-Way Street and Other Writings, London, 1979
Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism*, London, 1981
Pierre Macherey and Etienne Balibar, 'On Literature as an Ideological Form', in Robert Young (ed.), *Untying the Text*, London, 1981
Ernst Bloch *et al.*, *Aesthetics and Politics*, London, 1977
Fredric Jameson, *Marxism and Form*, Princeton, NJ, 1971
The Political Unconscious, London, 1981
Martin Jay, *The Dialectical Imagination*, London, 1973
Raymond Williams, *Politics and Letters*, London, 1979
Problems in Culture and Materialism, London, 1980

فهرست راهنما

آپدایک ۱۰۳-۱۰۴
ـ زوجها ۱۰۳
آرنولد، ماتیو ۳۴-۳۵، ۳۷-۳۸، ۴۸، ۶۳، ۱۲۴، ۱۹۵، ۲۰۸، ۲۶۸
ـ ادبیات و جزم‌ها ۳۷
ـ برآمدن ادبیات انگلیسی ۳۴، ۳۵
ـ خدا و انجیل ۳۷
آستن، جین، ۳۰۳
آستین، ج. ل ۴۶، ۱۶۲-۱۶۴
آشنایی‌زدائی ۷، ۱۰، ۱۱، ۱۴۱، ۱۸۸، ۱۹۳
آلتوسر، لوئی ۲۳۵-۲۳۸، ۳۰۳
ـ ایدئولوژی ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۵۶
ـ لنین و فلسفه ۲۳۵
آموزش
ـ و آرنولد ۳۴، ۳۵
و لیویز ۴۸
آیزر، ولفگانگ ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۳
ابهام
ـ امپسون ۷۳، ۷۴
ادبیات، کوشش به منظور تعریف ۳
ـ ایدئولوژی، به مثابه جایگزین ۲۹، ۳۲، ۳۵، ۶۳
ـ بازنویسی ۱۶۴
ـ به مثابه تخیل ۴
ـ به مثابه داستان ۴
ـ و داوری ارزشی ۱۹-۲۱
ـ دورهٔ رمانتیک ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۳۱
ـ به مثابه سخن غیرعملی ۱۵
ـ مفهوم قرن هجدهمی ۲۵، ۲۶، ۳۰
اُرول، جورج ۱۳
ـ قلعهٔ حیوانات ۶
اسپنسر، ادموند ۴۶، ۲۹۴
اسپنسر، هربرت ۳
استاروبینسکی، ژان ۸۲، ۸۴
استرن، لارنس ۸، ۴۶، ۱۵۹
اشتایگر، امیل ۸۲
افلاطون ۱۸۰

الیس، جان. م ۱۴
الیوت، تی. اس ۳۲، ۴۶، ۵۳، ۵۵-۶۰، ۶۵، ۷۱، ۱۵۲، ۲۴۸، ۲۶۸، ۳۳۰
ـ برآمدن ادبیات انگلیسی ۵۳
ـ وبرادلی ۸۱
ـ تمایلات راستگرایانه ۵۵، ۶۰
دین ۳۲، ۵۶، ۵۷، ۱۵۲
ـ سرزمین سترون ۵۸
ـ نفی معنی ۵۷
ـ نقد جدید آمریکائی ۶۵
الیوت، جرج ۴۶، ۶۰، ۲۶۳، ۲۷۲
امپسون، ویلیام ۴۳، ۶۵، ۷۲-۷۵
ـ ابهام ۷۳، ۷۴
ـ خدای میلتون ۷۲
ـ روایتهائی از شعر چوپانی ۷۲
ـ ساختار واژگان پیچیده ۷۲
ـ قصدگرایان ۷۵
ـ نقد جدید آمریکائی ۶۵، ۷۲
ـ هفت نوع ابهام ۷۲
اوئن، ویلفرد ۴۲
اوستین، جین ۳۳، ۶۰
اوهمان، ریچارد ۱۶۵
ایچن باوم، بوریس ۵
ایدئولوژی
ـ آلتوسر ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۵۶
ـ ادبیات به مثابه جایگزین ۳۲، ۳۵، ۳۹، ۶۳
ـ بارت ۱۸۷، ۱۹۴
ـ طبقهٔ متوسط و فقدان ۳۴
ـ به مثابه لیبرالیسم ۵۵
ـ هرمنوتیکز ۱۰۲
ایریگاری، ۳۰۷
اینگاردن، رومن ۱۰۶، ۱۱۱
بارت، رولان ۱۴۳، ۱۸۵-۱۸۹، ۱۹۱-۱۹۶، ۲۳۴، ۲۵۶، ۲۷۱
ـ اساطیرشناسی ۱۸۵
ـ مابعد ساختگرائی ۱۸۹، ۱۹۱
ـ مبانی نشانه‌شناسی ۱۸۵
ـ مقالات انتقادی ۱۸۸، ۱۸۹
ـ نظام مد ۱۸۵، ۱۸۹
ـ نظریه دریافت ۱۱۴-۱۱۵
ـ نقد و واقعیت ۱۸۹
بالدیک، کریس ۴۰
بایرون، لرد ۴۶
بختین، میخائیل ۱۶۰، ۱۶۲، ۱۶۴، ۳۱۷
ـ روش صوری تحقیق ادبی ۱۶۱
ـ مارکسیسم و فلسفهٔ زبان ۱۶۰
ـ نقد زبانشناسی سوسور ۱۶۰، ۱۶۱
برادلی، ف. ه ۸۱
براونینگ، روبرت ۴۶
برشت، برتولت ۱۸۸، ۲۳۴-۲۵۶، ۲۵۷
برمون، کلود ۱۴۳
برنز، روبرت ۱۳
بروکس، کلینت ۶۵
بریک، اوسیپ ۵
بکت، ساموئل ۲۵۶
بلشویک ۱۸۸
بلک‌مور، ر. پ ۶۵
بلوم، هارولد ۲۰۰، ۲۵۱-۲۵۴
بکیک، ویلیام ۲۹، ۴۶، ۱۶۵

بنتام، جرمی ۳، ۱۵
بنیامین، والتر ۲۸۵، ۳۲۰
ساخت‌شکنی
ـ نگ مابعد ساختگرائی
بنونیست، امیل ۱۵۸
بوآلو، نیکلا ۳
بودلر، شارل ۱۵۹
بورک، کنت ۷۰، ۲۵۱
بوسوئه، ژاک ۳
بوکاچینو، جیووانی ۱۴۴
بونیان، جان ۳، ۴۶
بوون ۴
بیردزلی، مونروئه ۶۵
بیکن، فرانیس ۳
پاسکال، بلز ۳
پاوند، عذرا ۳۳، ۵۸-۶۰، ۱۵۲
پراگ، مکتب زبانشناسی ۱۳۵، ۱۳۷-۱۳۸، ۱۵۴
پروپ، ولادیمیر ۱۴۴
پولت، الکساندر ۲۶
پوت، ژرژ ۸۲، ۸۴
پیرس، سی. اس ۱۳۹
تارتو، مکتب ۱۳۹-۱۴۰
تاریخ
ـ ادبیات به مثابه جایگزین ۲۹، ۴۲
ـ ادبیات، رابطهٔ با ۲۸۷
ـ اسطوره به مثابه فرار از ۵۸
ـ پارت، ردیه بر ۱۱۵
ـ ساختگرائی به مثابه فرار ۱۵۰، ۱۵۲
ـ فرای، ردیه بر ۱۲۷-۱۲۸
ـ گادامر، مفهوم ۱۰۱، ۱۰۲
تجربه‌گرائی
ـ و انسانگرایان ادبی ۱۵۰
ـ و طبقهٔ متوسط انگلیس ۳۱
هوسرل، ردیه‌بر ۷۹
تصویرگرایان ۵۸
توانش زبانی
ـ چامسکی، مفهوم ۱۶۷
تودورف، تسوتان ۱۴۳-۱۴۴
توماشفسکی، بوریس ۵
یتت، آلن ۶۵
تینیانوف، یوری ۵
جامعه
ـ معنا بنیاد ۲۶۰
ـ نرینگی بنیاد ۲۶۰
ـ نرینگی معنا بنیاد ۲۶۰
جانسون، بن ۴۶
جانسون، دکتر ساموئل ۴۶
جنبش ارضی ۶۹
جنبش زنان ۱۹۶
ـ سازمان جایگزین نامتمرکز ۱۹۶
ـ کریستوا ۲۵۷، ۲۶۰، ۳۰۷
ـ مابعد ساختگرائی ۲۶۰
ـ نظریهٔ فرویدی ۲۱۴، ۲۲۳
جویس، جیمز ۴۶، ۱۱۳، ۱۵۲، ۲۵۹
جیمز، هنری ۶۰
جیمسون، فردریک ۱۳۴، ۳۰۷، ۳۲۱
چامسکی، نوآم ۱۶۷
چاوسر، جئوفری ۲۶، ۴۹
چندلر، ریموند ۱۶

داروین، چارلز ۳، ۱۵
دالسکی، هـ. م ۲۴۳
دان، جان ۲۱
درایدن، جان ۴۶، ۲۸۳
دریدا، ژاک ۱۸۲، ۱۸۴-۱۸۵، ۱۹۲، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۶۰، ۳۰۰، ۳۰۹، ۳۱۱، ۳۱۵
ـ ساخت‌شکنی ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵
ـ جامعه معنا نرینه بنیاد ۲۶۰
دکارت، رنه ۳، ۷۷
دموکراسی
ـ و انسانگرایی لیبرال ۲۸۴
دوسون، ارنست ۱۶
دوسوینیه، مادام ۳
دومان، پل ۲۰۰، ۲۰۸، ۲۵۳، ۳۱۰
دفو، دانیل ۴۶
دیلتای، ویلهلم ۹۲، ۱۰۱
راسین، ژان ۳
رالی، سروالتر ۴۱
رنسوم، جان کرو ۶۵، ۷۰
روانشناسی خود ۲۵۱
روبسپیر ۲۹۹
روت، ک. د ۴۳
روسو، ژان ۸۲
رؤیاها
ـ تجدیدنظر ثانویه ۲۴۸
ـ و فروید ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۴۷، ۲۴۹
ـ کار رؤیا ۲۴۷، ۲۴۹
ـ محتوای آشکار ۲۴۸
ـ محتوای نهفته ۲۴۷
ریچاردز، آی. ا ۱، ۲۲-۲۳، ۴۳، ۶۳-۶۸، ۷۱
ریچاردسون، ساموئل ۴۶، ۲۷۲
ریشار، ژان‌پیر ۸۲، ۸۴
ریفاتر، مایکل ۱۶۰
زبان
ـ الیوت، دیدگاه ۵۷، ۵۸
ـ بارت ۱۱۵
ـ بختین، نظریهٔ ۱۶۲، ۱۶۸
ـ پدیدارشناسی ۸۴، ۸۵
ـ دریافت، نظریه ۱۰۶
ـ و ساختگرائی ۱۳۳، ۱۳۴
ـ و فرمالیت‌ها ۷، ۸، ۹، ۱۰
ـ فیش، مفهوم عملگرایانه از ۱۱۸، ۱۲۲
ـ کریستوا ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱
ـ لاکان ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰-۲۳۱
ـ مابعد ساختگرائی ۱۷۸، ۱۷۹
ـ معطوف به خود ۱۳، ۱۳۶
ـ هایدگر ۸۸
ـ و هرمنوتیکر ۹۲
زبانشناسی
ـ سوسور ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۷۵، ۱۷۷
ـ فرمالیسم ۶، ۸، ۱۳۴
ـ یاکوبسون ۱۳۵، ۱۳۶
زیبائی‌شناسی
ـ پیدایش زیبائی‌شناسی جدید ۳۰
ژنت، ژرار ۱۴۳، ۱۴۵، ۱۴۷
ژنو، مکتب انتقادی ۸۲
ساختگرائی
ـ بارت ۱۸۸، ۱۹۱

ـ پرهیز از داوری ارزشی ۱۶۸
ـ تقابل دو تائی ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴
ـ روایت‌شناسی ۱۴۴، ۱۴۵
ـ روش تحلیلی ۱۵۹، ۱۶۰
ـ رهیافت همزمانی ۱۳۳
ـ ضد انسانگرائی ۱۵۵، ۱۶۶، ۱۶۷
ـ فرای ۱۲۵، ۱۲۶
ـ متن به مثابه نظام بسته ۱۵۴
ـ مکتب پراگ ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۳۸
ـ هایدگر ۸۸
سارتر، ژان‌پل ۱۱۶-۱۱۷
سخن (عالم مقال سخن) ۱۵۹، ۱۶۰، ۲۷۷، ۲۸۱، ۲۸۸
سرمایه‌داری صنعتی
ـ و بر آمدن ادبیات انگلیسی و ۵۳، ۵۹
ـ پس از جنگ جهانی اول ۷۶
ـ و نظریهٔ ادبی ۲۷۴-۲۷۵
سقراط ۸۹
سوسور، فردینان دو ۸۴، ۱۳۲-۱۳۴، ۱۳۷، ۱۵۱-۱۵۲، ۱۵۵، ۱۵۷-۱۵۸، ۱۶۱، ۱۷۵-۱۷۶، ۲۰۳، ۲۰۷، ۲۲۹
ـ پارل ۱۳۴
ـ دال ۱۳۳، ۱۷۵، ۱۷۶
ـ دورهٔ زبانشناسی عمومی ۱۳۳
ـ زبان ۱۳۳
ـ زبانشناسی ساختگرا ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۴۲
ـ لانگ ۱۳۴
ـ مدلول ۱۳۳ ۱۷۵، ۱۷۶
ـ مصداق ۱۳۳
ـ معنا ۱۷۵
سیدنی، فیلیپ ۲۶-۲۷، ۱۴۷
ـ دفاع از شعر ۲۷
شاو، جرج. برنارد ۲۵۷
شعر
ـ امپسون ۷۲، ۷۳، ۷۴
ـ حشو ۱۴۰
ـ رمانتیک، دورهٔ ۲۹
ـ ریچاردز ۷۲
ـ زبان عاطفی ۶۳-۶۴
ـ نقد جدید آمریکائی ۶۶، ۶۸، ۷۰
شکسپیر، ویلیام ۳، ۱۶، ۱۸، ۱۹، ۴۰، ۴۶، ۹۳، ۹۵، ۹۷، ۱۰۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۹۴، ۳۰۳
شکلوفسکی، ویکتور ۱، ۵، ۷، ۱۸۸
شلایرماخر، فریدریش ۹۲
شلی، پیرسی بیشه ۲۶، ۲۹، ۴۶، ۵۳، ۲۶۷
شوالتر ۳۰۷
شیلر، یوهان فون ۳۰
«عمل خواندن» ۱۰۷
عمل فرانسوی ۵۷
فاشیسم ۵۹، ۹۱-۹۲
ـ پاوند ۵۹
ـ هایدگر ۹۱، ۹۲
فرانکفورت، مکتب ۲۶۴
فرای، نورتروپ ۱۲۵-۱۳۰
ـ ادبیات به مشابه اروایتی از مذهب ۱۲۸
ـ انسانگرائی لیبرال ۱۲۹
ـ ساختگرائی ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۲۸، ۱۲۹، ۱۳۰

ـ کالبدشکافی نقد ۱۲۵
ـ گذرگاه حساس ۱۲۹
ـ مقوله‌های روایتی ۱۲۶
ـ نمادگرائی ۱۲۶
فرمالیست، نظریه ۵-۱۲، ۱۲۵
ـ انواع سخن، مناسبات افتراقی ۷
ـ تأثیر آشنائی زدانیده ۷، ۱۰، ۱۱
ـ تمهیدات ۶، ۷
ـ نقد بختین از ۱۶۱
ـ نگ، ساختگرائی
فرمالیست‌ها ۱، ۵-۱۲
ـ و آیزر ۱۰۹
ـ ایجن باوم ۵
ـ بریک ۵
ـ بنیانگذاری ۱
ـ توماشفکی ۵
ـ تینیانوف ۵
ـ شکلوفسکی ۱، ۵، ۷
ـ و هایدگر ۹۰
ـ یاکوبسون ۵
فروید، زیگموند ۱۵۰، ۲۰۸-۲۰۹، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۴، ۲۱۹، ۲۲۱-۲۲۵، ۲۳۰-۲۳۲، ۲۴۰، ۲۴۶-۲۵۴، ۲۶۴-۲۶۵
فریدریش ۳۱۹
ـ اصل لذت ۲۰۹
ـ اصل واقعیت ۲۰۹، ۲۱۳
ـ انتقال ۲۱۹، ۲۲۰
ـ بازی رفت ـ آمد ۲۵۴
ـ تفسیر لاکان از ۲۲۵
ـ خود برتر ۲، ۲۱۵
ـ خودشیفتگی ۲۱۲
ـ خوشبختی ۲۶۳، ۲۶۴
ـ خطاهای زبانی ۲۱۷، ۲۵۰
ـ دیدگاه نسبت به زن ۲۱۴، ۲۲۳
ـ روان‌نژندی ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۸
ـ رؤیاها ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۴۷
ـ سائقه مرگ ۲۲۱، ۲۵۵
ـ عقدهٔ ادیپ ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۸، ۲۳۰، ۲۴۰
ـ لذت جنسی از خود ۲۱۲
ـ مرحلهٔ دهانی ۲۱۰، ۲۱۱
ـ مرحلهٔ مقعدی ۲۱۱
ـ مرحلهٔ نرینگی ۲۱۳
ـ هنر ۲۴۶، ۲۴۷
فوتوریست‌ها ۱۸۸، ۱۹۳
فوکو، میشل ۱۸۵، ۲۰۷، ۲۸۱، ۳۱۲، ۳۱۳
فیش، استنلی ۱۱۸-۱۱۹، ۱۲۳
ـ نظریهٔ دریافت ۱۱۸
فیلدینگ، هنری ۲۶، ۴۶
قصدمؤلف ۹۳-۹۹
قومی، قصه‌های ۱۴۴
ـ حوزه‌های عمل ۱۴۴
ـ کارکردها ۱۴۴
کالر، جاناتان ۱۷۰، ۱۷۱
کانت، ایمانوئل ۳۰، ۷۹
کریستوا، ژولیا ۱۸۵، ۲۵۷-۲۶۲
کلارندون، ارل‌آو ۳
کلاین، ملانی ۲۲۶

کوپرنیک، نیکل ۴۴، ۱۵۰
کورنی، پیر ۳
کولریج، ساموئل تیلور ۳۰
کویلرکوچ، سرآرتور ۳۹، ۴۵
کنراد، جوزف ۳۷، ۴۶، ۶۰، ۲۸۶
کنستانس، مکتب زیبائی‌شناسی ۱۰۷، ۱۱۵
کیپلینگ ۳۷
کیتس، جان ۴۶، ۱۲۰
کینز، جان‌مینارد ۱
کینگ، فیشر ۵۸
کینگرلی، چارلز ۳۸
گادامر، هانس گئورگ ۹۲، ۹۸-۱۰۲، ۱۱۰
ـ حقیقت و روش ۹۲، ۹۹
ـ هرمنوتیکز ۹۲، ۹۹
گرادیوا ۲۴۶
گوبار ۳۰۷
گوردون، جورج ۳۳
گیبون، ادوارد ۱۳
گیلبرت ۳۰۷
گرین بلات، استفن ۳۱۳
گریما، آ.ژ ۱۴۳-۱۴۴
ـ ساختار معنائی ۱۴۴
ـ مفهوم کنشگر ۱۴۴
لارنس، د.ه ۴۶، ۵۹، ۶۰، ۱۵۲، ۲۳۹-۲۴۱، ۲۴۳-۲۴۵، ۲۵۰
لارنس، فریدا ۶۲
لارو شفوکو، فرانسوا دوک‌دو ۳
لاکان، ژاک ۱۸۵، ۲۲۵-۲۳۲، ۲۳۵، ۲۳۸-۲۳۹، ۲۴۴، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۶۰، ۲۶۴، ۳۰۹
ـ و پیروان مکتب اصالت زن ۲۲۵
ـ تفسیر فروید ۲۲۵، ۲۳۸
ـ زبان ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۹
ـ مرحلهٔ آینه‌ای ۲۲۶
ـ ناخودآگاه ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۸، ۲۳۹
نرینگی ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۱
لاندور، والترسویچ ۵۱
لسر، سیمون ۲۵۰
لمب، چارلز ۳، ۱۵، ۱۶
لنین، و.ا ۱۵۴، ۲۳۵
لوتمان، یوری ۱۳۹-۱۴۲، ۱۵۴
لوکاچ، جورج ۹۱
لوی اشتراوس، کلود ۱۴۳، ۱۵۰، ۱۵۴، ۱۵۶، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۷، ۱۸۰
لویز، سی.اس ۲۷۲
لیویز، روت ۴۴
لیویز، ف.ر ۳۸، ۳۹، ۴۳، ۴۴، ۴۷، ۴۸، ۵۰، ۵۱-۵۵، ۵۹-۶۱، ۶۳-۶۵، ۷۲، ۸۰، ۸۱، ۹۰، ۲۷۲
ـ و الیوت، ۵۳-۵۵
ـ انسانگرائی لیبرال ۵۹، ۶۰
ـ برآمدن ادبیات انگلیسی ۳۸-۴۰، ۴۳-۵۰
ـ جامعهٔ ارگانیک ۵۱، ۵۲
ـ «مطالعهٔ دقیق» ۶۱، ۶۲
ـ فرمالیسم ۷۲
ـ و لارنس ۴۶، ۵۹، ۶۰
ـ نقد جدید آمریکائی ۶۳

ـ نقد عملی ۶۱، ۶۲
مابعدساختگرائی
ـ بارت ۱۸۹، ۱۹۱
ـ ساخت‌شکنی دریدا ۱۸۲، ۱۸۵
ـ و مکتب اصالت زن ۲۶۰
ـ مکتب ساخت‌شکنی ییل ۱۹۹، ۲۵۳
نظریه‌های معنائی ۱۹۷، ۱۹۸، ۱۹۹
مارکس، کارل ۳، ۱۵، ۱۸، ۴۸، ۱۵۰، ۲۰۸، ۲۰۹، ۳۱۱
مارکوزه، هربرت ۲۶۴
مارول، آندرو ۳، ۹، ۵۴
مایاکوفسکی، و ۱۸۸
متن
ـ به مثابه نشانهٔ ادبی ۱۰
محتوا
ـ ساختگرایان، ردیه بر ۱۳۱، ۱۳۲
ـ نقد روانکاوانه ۲۴۶
مدویدوف، پ. ن ۱۶۱
مسکو، مکتب زبانشناسی ۱۳۵
معنا
ـ الیوت ۵۷
ـ فیش ۱۱۹
ـ گادامر ۹۹
ـ نقد جدید آمریکائی
ـ هوسرل ۸۴، ۸۵، ۹۳
مکولی، توماس ۳، ۱۵، ۱۶
موئرس ۳۰۷
موریس، ف. د ۳۸
موکاروفسکی، یان ۱۳۷، ۱۳۸
میتو آرنولد ۳۳۰
میل، جان استوارت ۳، ۱۵
میلت ۳۰۷
میلتون، جان ۳، ۴۰، ۵۱، ۵۳-۵۵، ۲۹۴
میلر، ج. هالیس ۸۲، ۲۰۰، ۲۵۳
میلز ۴
نایتز، ال. سی ۴۳
نیچه ۳۱۹
نیوبولت، سرهنری ۴۰
نیومن، جان هنری ۴
وارهول، اندی ۳۰
وان گوگ، ونسان ۹۰
ورد زورث، ویلیام ۴۶
وودیچکا، فلیکس ۱۳۷
وولف، ویرجینیا ۱۴، ۴۶، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۸۶، ۳۱۳
وولو شینوف، و. ن ۱۶۰
و بستر، جان ۳
وینگنشتاین، ل ۸۴، ۲۵۸
ویلیامز، رایموند ۵۱، ۲۵۷، ۳۱۳، ۳۱۴
ویمست، و. ک ۶۵
هابرماس ۳۱۶
هاپکینز، جرارد منلی ۷، ۵۳
هارتمن، جئوفری ۲۰۰، ۲۵۳
هایدگر، مارتین ۸۶-۹۲، ۹۸، ۹۹، ۱۲۴
ـ پیش ادراک ۸۷، ۸۸
ـ تاریخیگری ۹۱
ـ دازاین ۸۶، ۹۱
ـ هرمنوتیکز ۹۲
ـ هستی و زمان ۹۰
هربرت، جورج ۵۴

هرمنوتیکز (تفسیرشناسی) ۹۲، ۹۳، ۹۹، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۱۱
ـ دور تفسیر شناختی ۱۰۲، ۱۱۱
ـ گادامر ۹۲، ۹۹
ـ نظریهٔ دریافت ۱۰۳
ـ هایدگر ۹۲
ـ هیرش ۹۳
هگل، گئورگ ۳۰، ۲۹۹، ۳۱۱، ۳۱۶
همسون، کنوت ۱۰
هملت ۹۷
هنر
ـ بیگانگی از زندگی اجتماعی ۳۰
ـ و فروید ۲۴۶، ۲۴۷
هولاند، نورمن ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۶۷
خواندن پنج خواننده ۲۵۱
هوسرل، ادموند، ۷۵، ۷۷-۸۲، ۸۴، ۸۶، ۸۷، ۹۱، ۹۳، ۹۴، ۹۷، ۹۸، ۱۵۱
ـ انتزاع «مثالی» ۷۸
ـ پدیدارشناسی ۷۸، ۸۱
ـ «در پرانتز گذاشتن» عین ۸۲
هومر ۱۹، ۱۲۹، ۱۶۵
هیتلر، آدولف ۸۹
هیرش، آ. د ۹۳، ۹۴، ۹۶، ۹۷، ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۲۳، ۱۵۷
ـ طرز نهادی متن ۹۵
ـ متن به مثابه کل یکپارچه ۱۰۳
ـ نظریه معنا ۹۳-۹۸
ـ هرمنوتیکز ۹۴، ۹۶، ۹۷، ۹۸
یاکوبسن، رومن ۴، ۵، ۱۳۵-۱۳۷، ۱۵۳، ۱۵۶، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۸۸، ۲۱۷
ـ استعاره ۱۳۶، ۱۳۷
ـ دربارهٔ ادبیات ۴، ۵
ـ دربارهٔ بودلر ۱۵۹، ۱۶۰
ـ ساختگرایان پراگ ۱۳۵، ۱۳۷
ـ مجاز ۱۳۶، ۱۳۷
ینسن، ویلهلم ۲۴۶
یوس، رابرت ۱۱۵
ییتس، و.ب ۱۹، ۱۵۲
ییل، مکتب ۱۹۹، ۲۵۳

کتابهای نشرمرکز در زمینهٔ نقد ادبی

واقعیت نویسنده	ماریو بارگاس یوسا / مهدی غبرائی
مبانی داستان کوتاه	مصطفی مستور
گزارش به نسل بی‌سن فردا	رضا براهنی
صادق هدایت و مرگ نویسنده	دکترمحمدعلی همایون کاتوزیان
بوف‌کور هدایت	دکتر محمدعلی همایون کاتوزیان
درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی	دکتر سعید حمیدیان
ساختار و تأویل متن	بابک احمدی
چهار گزارش از تذکرةالاولیاء عطار	بابک احمدی
با نگاه فردوسی	باقر پرهام
عناصر داستان	رابرت اسکولز / فرزانه طاهری
اُکتاویو پاز	آلبرتو روی سانچس / اقبال معتضدی
سیر رمانتیسم در اروپا	مسعود جعفری جزه
جهان رمان	رولان بورنوف، رئال اوئله / نازیلا خلخالی
عرفان و رندی در شعر حافظ	داریوش آشوری
کتاب عشق و شعبده	نغمه ثمینی

مجموعه مکاتب ادبی

سمبولیسم	چارلز چدویک / مهدی سحابی
کمدی	ملوین مرچنت / فیروزه مهاجر
درام	س. و. داسن / فیروزه مهاجر
طنز	آرتور پلارد / سعید سعیدپور
دادا و سوررئالیسم	سی. وی. ای. بیگزبی / حسن افشار
رئالیسم	دیمیان گرانت / حسن افشار
رمانس	جیلین بیر / سودابه دقیقی
داستان کوتاه	یان رید / فرزانه طاهری
تخیل	آر. ال. برت / مسعود جعفری

کتابهای نشرمرکز در زمینهٔ اسطوره

اسطوره‌های ایرانی	وستا سرخوش کرتیس / عباس مخبر
اسطوره‌های مصری	جرج هارت / عباس مخبر
اسطوره‌های یونانی	لوسیلا برن / عباس مخبر
اسطوره‌های رومی	جین ف. گاردنر / عباس مخبر
اسطوره‌های آزتکی و مایایی	کارل توب / عباس مخبر
اسطوره‌های سلتی	میراندا جین‌گرین / عباس مخبر
اسطوره‌های اسکاندیناوی	ر. ی. پیج / عباس مخبر
اسطوره‌های بین‌النهرینی	هنریتا مک‌کال / عباس مخبر
اسطوره، امروز	رولان بارت / شیرین‌دخت دقیقیان
اسطوره و معنا	کلودلوی استروس / شهرام خسروی
اسطوره در جهان امروز	جلال ستاری
چهار سیمای اسطوره‌ای	جلال ستاری
رویا، حماسه، اسطوره	دکترمیر جلال‌الدین کزازی
رمزهای زنده‌جان	مونیک دوبوکور / جلال ستاری
رمزپردازی آتش	ژان پیر بایار / جلال ستاری
رمزاندیشی و هنر قدسی	جلال ستاری
پژوهشی در قصه اصحاب کهف	جلال ستاری
پژوهشی در قصه یونس و ماهی	جلال ستاری
پژوهشی در قصه شیخ صنعان و دختر ترسا	جلال ستاری
پژوهشی در عشقنامهٔ هلوئیز و آبلار	جلال ستاری
جهان اسطوره‌شناسی (۱)	جلال ستاری
جهان اسطوره‌شناسی (۲)	جلال ستاری
جهان اسطوره‌شناسی (۳)	جلال ستاری
جهان اسطوره‌شناسی (۴)	جلال ستاری
خواب و پنداره	خجسته کیا

تری ایگلتون، که از صاحبنظران سرشناس نقد ادبی معاصر اروپا است، در این کتاب مکاتب و دیدگاههای عمدهٔ کنونی نقد ادبی از قبیل ساختگرایی، ساخت‌شکنی، نظریه دریافت، نشانه‌شناسی، نظریات متکی بر روانکاوی و اصالت زن، و امثال آنها را شناسانده و بررسی می‌کند. شیوه‌ی او شیوه‌ای است انتقادی، و بیشتر به طرح پرسشها و نکته‌ها می‌پردازد تا پاسخهای قطعی، اما سرانجام نتیجه می‌گیرد که هر دیدگاهی در نقد ادبی، خصلتی سیاسی دارد.

ویراست دوم کتاب که اکنون در دست شما است مطابق ویراست دوم متن اصلی و شامل یک فصل جدید است که به بررسی تحولات نظریه‌ی ادبی در دوره‌ی پس از ویرایش نخست کتاب یعنی سالهای ۱۹۸۳ تا ۱۹۹۶ می‌پردازد و مباحث مطرح در نظریات فمینیستی، پساساختارگرا، و پسامدرنیست را تحلیل میکند.

طیف خواننده: پژوهندگان نظریهٔ ادبی و هنری معاصر و دانشجویان ادبیات

۲۱۰۰ تومان

ISBN:964-305-517-5

9789643055172