ارغنون ۴

فصلنامهٔ فلسفی ، ادبی ، فرهنگی
سال اول / زمستان ۱۳۷۳

نقد ادبی نو

نقد ادبی در قرن بیستم / رابرت کان دیویس و لاری فینک، ترجمهٔ هالهٔ لاجوردی
ساختگرایی / ژان پیاژه، ترجمهٔ علی مرتضویان
از اثر تا متن / رولان بارت، ترجمهٔ مراد فرهادپور
زبان، قدرت، نیرو / اومبرتو اکو، ترجمهٔ بابک سیدحسینی
نقد روانکاوانهٔ هملت / رامن سلدن، ترجمهٔ حسین پاینده
بررسی ساختاری اساطیر / لوی استروس، ترجمهٔ فاضل پاکزاد
هرمنوتیک / ک. م. نیوتن، ترجمهٔ یوسف اباذری
دریدا و واسازی متن / راجر وبستر، ترجمهٔ عباس بارانی
نقد سیاسی / مایکل رایان، ترجمهٔ حسینعلی نوذری
یادداشتهای انتقادی / برتولت برشت، ترجمهٔ مجید مددی

بسم الله الرحمن الرحيم

ارغنون

فصلنامهٔ فلسفی ، ادبی ، فرهنگی
سال اوّل ، شمارهٔ ۴ ، زمستان ۱۳۷۳

نقد ادبی نو

ع ر ۸ ر ۷۷
تهران

مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی
معاونت امور فرهنگی
وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

ارغنون

فصلنامهٔ فلسفی ، ادبی ، فرهنگی

سال اول ، شمارهٔ ۴ ، زمستان ۱۳۷۳

مدیر مسئول : احمد مسجد جامعی

زیر نظر شورای نویسندگان و ویراستاران

تهیه شده در

مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی

معاونت امور فرهنگی

وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

مدیر داخلی : حمید محرمیان معلّم / طرح جلد : علی خورشیدپور / حروفچینی و صفحه‌آرایی : گسترش (امیر عبّاسی)

لیتوگرافی : چاپ ۱۲۸ / چاپ : سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

امور فنی و نظارت بر چاپ : بهمن خیامی

آرای مندرج در ارغنون مبیّن رأی رسمی مرکز مطالعات و تحقیقات فرهنگی نیست

مقالات و مطالبی که برای ارغنون ارسال می‌شود باید بر یک روی کاغذ نوشته شود و متن اصلی مقالاتِ ترجمه شده ضمیمه گردد

ارغنون در ویرایش مطالب آزاد است

مطالب دریافت شده بازگردانده نمی‌شود

استفاده از مطالب ارغنون با ذکر مأخذ آزاد است

دفتر ارغنون :

تهران . صندوق پستی ۱۹۳۹۵/۶۴۱۵ . تلفن ۲۰۰۱۴۹۰ و ۲۰۰۱۴۹۱

بهای این شماره : ۳۳۰۰ ریال

فهرست

یادداشت شورای نویسندگان		یک
معرفی مقالات		پنج
نقد ادبی قرن بیستم	رابرت کان‌دیویس و لاری فینک، ترجمهٔ هاله لاجوردی	۱
نظر اجمالی به فرمالیسم روس	ژرژ نیوا، ترجمهٔ رضا سیدحسینی	۱۷
مفاهیم بنیانی ساختگرایی	ژان پیاژه، ترجمهٔ علی مرتضویان	۲۷
نظریهٔ شعری: یاکوبسن و لوی ـ استروس در برابر ریفاتر	رابرت شولس، ترجمهٔ مراد فرهادپور	۳۷
از اثر تا متن	رولان بارت، ترجمهٔ مراد فرهادپور	۵۷
زبان، قدرت، نیرو	امبرتو اکو، ترجمهٔ بابک سیدحسینی	۶۷
گفتار تاریخی	رولان بارت، ترجمهٔ فضل‌اللّه پاکزاد	۸۳
نقد روانکاوانهٔ مدرن	الیزابت رایت، ترجمهٔ حسین پاینده	۹۷
نقد روانکاوانهٔ هملت	رامِن سلدن، ترجمهٔ حسین پاینده	۱۲۵
بررسی ساختاری اسطوره	کلود لوی ـ استروس، ترجمهٔ بهارمختاریان ـ فضل‌اللّه پاکزاد	۱۳۵
اسطوره، نمادگرایی و حقیقت	دیوید بیدنی، ترجمهٔ بهار مختاریان	۱۶۱
هرمنوتیک	ک. ام. نیوتون، ترجمهٔ یوسف اباذری	۱۸۳
یادداشتهای انتقادی	برتولت برشت، ترجمهٔ مجید مددی	۲۰۳
نقد سیاسی	مایکل رایان، ترجمهٔ حسینعلی نوذری	۲۱۵
روایت: بازنمایی گفتار	ریمون کنان، ترجمهٔ محمدرضا پورجعفری	۲۳۹
ژاک دریدا و واسازی متن	راجر وبستر، ترجمهٔ عباس بارانی	۲۵۱
دون‌کیشوت و مسئلهٔ واقعیت	آلفرد شوتز، ترجمهٔ حسن چاوشیان	۲۵۷

یادداشت

با یقین دریافتم که هیچ‌کس نمی‌تواند بر فساد هر دانشی پی ببرد مگر اینکه آن دانش را نیکو بیاموزد و با داناترینِ آن دانش برابری کند، سپس بر دامنهٔ معلوماتش بیفزاید و از مرزهای علمی آنان درگذرد و بر حقیقت‌هایی دست یابد که طرفداران اصلی آن علم هنوز نتوانسته‌اند به کُنه آن دست یازند. هرگاه چنین امکاناتی میسّر شد شخص می‌تواند به نقد آن دانش بپردازد.

ابوحامد غزّالی. شک و شناخت، ترجمهٔ صادق آینه‌وند (تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۰)، ص ۳۰

اگر این مقدمهٔ بدیهی را بپذیریم که لازمهٔ نقد هر نظر آگاهی و بلکه احاطه بر آن است، دیگر نیازی نمی‌ماند که اثبات کنیم نقد تفکر غرب یا غربیان، بدون آشنایی و اشراف نسبت به آن نه ممکن است و نه ممدوح؛ و سخیف و سطحی بودن نظر کسانی که بی علم و اطلاع یا با بضاعت مزجات در این‌باب سخن می‌رانند بر اهل نظر پوشیده نیست.

از آغاز آشنایی ما با غرب و علم و فرهنگ و فلسفه و سیاست و صنعت و ادب و هنر غربیان تاکنون، همواره، این دغدغه و توجّه و تأمّل وجود داشته است که وضع و موقع ما در مواجهه با این عالم جدید و مبانی و اصول و شئون و احوال آن چگونه است. غرب‌شناسی، غرب‌گرایی، غرب‌زدگی و غرب‌ستیزی،

در طیّ این صد و اندی سال، از مهمترین محورهای بحث در محافل دینی و روشنفکری و از عمده‌ترین عوامل حرکتهای فکری و جنبشهای سیاسی در تاریخ معاصر کشور بوده است. در دهه‌های اخیر، خصوصاً در سالهای پس از پیروزی انقلاب اسلامی، طرح این مسأله دامنهٔ فراختری گرفت و از حوزهٔ مجالس خاص فراتر رفت و به حیطهٔ مجامع عمومی و به میان مردم کشیده شد و به‌ویژه غرب‌ستیزی صبغه‌ای بارزتر یافت.

چندی است که بحث دربارهٔ غرب و آفات و اعراض سوء آن، بی‌آنکه از صبغهٔ سیاسی بحث کاسته شده باشد، رنگ فرهنگی به خود گرفته است و علاوه بر سیاستمداران، سایر اهل نظر نیز به آن عنایت می‌کنند. شیوع بحث دربارهٔ بحران هویت و دغدغهٔ هضم شدن هویّت دینی و ملّی و فرهنگی در هاضمهٔ فرهنگ مهاجم غربی، گو که تازگی ندارد، امّا، حکایت از اهمیّت و جدّیّت بیش از پیش آن می‌کند.

آنچه در این میان، بار دیگر، ضرورت خود را آشکارا به رخ می‌کشد، لزوم شناسایی و بلکه بازشناسیِ درست و دقیق فرهنگ و تفکّری است که گمان می‌رود عزم هضم فرهنگهای دیگر را دارد.

برای معرّفی و نقد آراء و افکار غربیان در کشور ما کوششهای فراوانی صورت گرفته که همه درخور ارج و احترام است؛ امّا چنین می‌نماید که در این‌زمینه ناگفته‌ها و نانوشته‌های بسیاری همچنان باقی و بر زمین است. خصوصاً اگر توجه شود که اغلب آثار اصیل و متون معتبر دربارهٔ فرهنگ و فلسفه و ادب و هنر معاصر غرب، به دلیل دشوار بودن آنها، یا اصلاً ترجمه نشده یا ترجمه‌های نامناسب و نارسایی از آنها به‌دست داده شده است؛ و لاجرم آشنایی ما با مبانی و معاییر و اصول و ارزشهای تفکر غرب، اگر نگوییم عموماً، توانیم گفت در موارد متعدد مبتنی بر متن و مُرّ آراء و انظار متفکران غربی نیست، بلکه مستند به منابع و مراجع دست دوم و چندم از آنهاست.

*

ارغنون، بنابر آنچه گذشت، به قصد تمهید مقدمهٔ مناسب برای شناخت و نقد فرهنگ‌وتفکرمعاصر، به‌ویژه‌در غرب، از طریق‌ترجمهٔ‌شایستهٔ مطالب و مقالات طراز اوّل در حوزه‌های مختلف فکری (و احیاناً نقد آنها)، تهیه و منتشر می‌شود.

تکیه و تأکید *ارغنون* بر ترجمهٔ دقیق و نفیس است و در این امر، تا آنجا که ممکن است، مسامحه روا نخواهد داشت. بر همین سیاق، اگر به تألیف نیز رو کند، تألیف شایسته را خواهد گزید.

این فصلنامه، با عنایت خاص به صبغهٔ نظری مباحث، به سه زمینه، به‌طور کلی، می‌پردازد: فلسفه و کلام، ادبیات و نقد ادبی، فرهنگ و علوم انسانی؛ گرچه در هر شماره، لزوماً در هر سه زمینه مطلب نخواهد داشت. در هر شماره از نشریه یک موضوع اصلی مطرح است که تمام یا بخش عمدهٔ آن شماره را در بر می‌گیرد.

ارغنون امید می‌برد که، به توفیق الهی، نقشی ــ گرچه ناچیز ــ در تعمیق تفکّر اکنون و آیندهٔ کشور ایفا کند و در این جهت، با صمیمیت و احترام، همکاری همهٔ صاحبان نظر و دوستداران فکر و فرهنگ را خواستار است.

شورای نویسندگان

معرفی مقالات

این شمارهٔ *ارغنون* به مبحث نقد ادبی نو در چند دههٔ نخستِ سدهٔ بیستم اختصاص دارد؛ دهه‌هایی که ویرجینیا وُلف یکی از شاخصترین رمان‌نویسان جدید در توصیف آن می‌نویسد:

> همهٔ روابط انسانها دستخوش تغییر شده است: روابط اربابان و بندگان، زنان و شوهران، والدین و فرزندان. و هنگامی که روابط آدمیان دگرگون شود، همزمان دین، رفتار انسانها، سیاست و ادبیات نیز متحول می‌گردد.

طبیعتاً به دنبال تحولات شگرفی که در اوایل قرن حاضر در تمامی عرصه‌های زندگی انسان و نیز در ادبیات رخ داد، نحوهٔ رویکرد انتقادی به متون ادبی نیز دستخوش تحولاتی بنیانی شد. نقد ادبی که تا پیش از آن زمان تحت تأثیر ملاحظات اخلاقی، تاریخی یا زندگینامه‌ای عمدتاً سویه‌ای فرامتنی داشت، بیشتر و بیشتر به خود متن معطوف گشت و صبغه‌ای «عینی» (مبتنی بر متن) یافت.

یکی از ویژگیهای انکارناپذیر نقد در دوران معاصر، گوناگونی و پیچیدگی بی‌سابقه‌ای است که با تنوع و پیچیدگی زندگی در عصر جدید تناظر دارد. به همین سبب، انتخاب مجموعهٔ کوچکی از مقالات که بتواند مبیّن چنین تنوعی باشد امری بسیار دشوار است. با این همه، اعتقادمان این است که مقالات این شماره خواننده را تا حدودی با تکثّر شیوه‌های جدید نقد ادبی آشنا می‌کنند و در عین‌حال مبنایی برای کندوکاو بیشترِ خود او در این زمینه فواهم می‌آورند.

مقالهٔ نخست، «**نقد ادبی در قرن بیستم**»، حکم درآمدی کلی برای ورود به فضای نقد نو را دارد.

نویسندگان پس از بحثی پیرامون مدرنیسم و پیامدهای آن در نحوهٔ آفرینش آثار ادبی، به معرفی برخی از انقلابیترین شیوه‌های نقد ادبی در دههٔ نخستِ قرن حاضر می‌پردازد، از جمله «نقد نو» (New Criticism)، نقد مبتنی بر صُوَرِ ازلی (archetypes)، ساختارگرایی و نقد فرهنگی.

در مقالهٔ «**نظر اجمالی به فرمالیسم روسی**» تاریخ تکوین فرمالیسم روسی از زمان انعقاد نخستین نطفه‌های آن در سال ۱۹۱۵ به خواننده ارائه شده است. به اعتقاد نویسنده، میراث فرمالیستهای روس در نقد ادبی نو واجد اهمیتی بسزا و وجوهی مختلف است. پژوهشهای نظری فرمالیستها دربارهٔ زبان شاعرانه و نظریهٔ ادبی، و نیز تألیفات علمی آنان دربارهٔ آثار نویسندگانِ سرآمدی از قبیل گوگول، داستایوسکی، تولستوی و استرن، گنجینهٔ ارزشمندی از نظریه و نقد ادبی است.

مقالهٔ «**مفاهیم بنیانی ساختارگرایی**»، ترجمهٔ بخش نخست از کتاب *ساختارگرایی* نوشتهٔ ژان پیاژه (۱۸۹۶-۱۹۸۰) روانشناس سوییسی است. از آنجا که این کتاب (چاپ ۱۹۶۸) از جملهٔ نخستین آثار منظم و دقیق دربارهٔ ساختگرایی است مطالعهٔ آن به فهم مبانی نظری ساختها و اصول ساختگرایی بسیار کمک می‌کند. پیاژه در این نوشته ضمن بحث دربارهٔ مفهوم ساخت و مسائل مفهومی آن، عمدتاً به تشریح ویژگیهای ساختهایی که بیشتر در ریاضیات و علوم تجربی مطرح شده‌اند می‌پردازد و دربارهٔ عمده‌ترین خصوصیات مشترک ساختها ــ کلیّت، تبدیل، خودتنظیم‌کنندگی ــ به تفکیک توضیح می‌دهد.

«**نظریهٔ شعری**» ترجمهٔ بخش دوم از فصل دوّم کتاب *ساختگرایی در ادبیات*، نوشتهٔ رابرت شولس است. این کتاب که بخشهایی دیگر از آن نیز قبلاً به فارسی ترجمه شده است، درآمدی جامع و روشن بر مفاهیم و روشها و مکاتب نقد ادبی ساختگرا است. در این مقاله شولس می‌کوشد که تأثیر اسطوره‌شناسی و زبان‌شناسی ساختی بر شکل‌گیری نقد ادبی ساختگرا را توضیح دهد. مقالهٔ مشهور یاکوبسن و لوی ـ استروس دربارهٔ شعرِ «گربه‌ها» اثر بودلر، بی‌تردید یکی از نقاط عطف مهم در تحول نقد ساختگراست. انتقاد ریفاتر از این مقاله، محدودیتها و ابهامات نهفته در تحلیل ساختیِ آثار ادبی را روشن ساخت. شولس، پس از ارائهٔ توصیفی دقیق از دیدگاههای یاکوبسن و ریفاتر، به جمع‌بندی بحث می‌پردازد و می‌کوشد تا دستاوردهای پایدار نقد ادبی ساختگرا را مشخص سازد.

به اعتقاد بسیاری رولان بارت برجسته‌ترین چهرهٔ مکتب نقد ادبی ساختگرا و از زمرهٔ پیشگامان اصلی مکتب واسازی و مابعد ساختگرایی است. مقالهٔ «**از اثر تا متن**» در سال ۱۹۷۱ منتشر شد و در سال ۱۹۷۷ همراه با چند نوشتهٔ دیگر در مجموعه‌ای تحت عنوان تصویر ـ موسیقی ـ متن به چاپ رسید. مضمون اصلی این مقاله جدایی و تمایز متن از اثر است، تمایزی که در اندیشهٔ بارت نقشی کلیدی ایفا می‌کند. اثر، محصول یا سندی ثابت و معیّن است، با معنایی دقیق و مشخص که خواننده به قصد مصرف به سراغش می‌رود. اما متن به عرصهٔ زبان و تولید تعلق دارد، فاقد «مدلولها» یا معانی ثابت جاودانی است و «موجودیت» آن تابعی از حرکت و جریان گفتار است. به عبارت دیگر، متن، اثری است که به تمامی در کنش خواندن و تفسیر درگیر شده است و به میانجی همین کنش نیز باز تولید می‌شود. بدین‌ترتیب الگوی سنتی تولید ـ مصرف، جای خود را به الگوی تولید ـ بازتولید می‌بخشد. بارت همین تمایز اساسی میان اثر و متن را تحت عناوین دیگری همچون «متن پویا در برابر متن ایستا» یا «متن نوشتنی در برابر متن خواندنی»، در آثار بعدی خویش دنبال می‌کند.

در «**گفتار تاریخی**» رولان بارت نقد نیچه از عینی‌گرایی در تاریخ را دنبال می‌کند و آن‌را بسط می‌دهد. او، برخلاف نیچه، «جستجوی عینیت» در تاریخ را به عنوان شکلی از ایدئولوژی بورژوایی مورد نقد قرار می‌دهد. تأکید بارت بر نقش ایدئولوژیک زبان و شگردهای بلاغی، طلایه‌دار تحقیقات بعدی هایدن وایت در باب پیوند انواع تاریخنگاری با انواع چهارگانهٔ صنایع بلاغی است.

نویسندهٔ مقالهٔ «**نقد روانکاوانهٔ مدرن**»، شرحی از نحوهٔ کاربرد روانکاوی در نقد ادبی و چگونگی تحول این شیوهٔ نقد ادبی به دست می‌دهد. وی تاریخ این شیوهٔ نقد را مشتمل بر سه مرحله می‌داند. ویژگی مرحلهٔ نخست (که وی آن را با عنوان «روانکاوی کلاسیک و نویسنده» مشخص می‌کند)، کوشش برای پیوند متن ادبی و زندگینامهٔ نویسنده است. منتقدان روانکاو در این دوره (از جملهٔ خود فروید، و شاگردانش ارنست جونز و مری بونپارت) اثر ادبی را حسب‌حالِ (autobiography) تلویحی نگارندهٔ آن و مبیّن آرزوهای کام‌نیافته‌ای می‌دانند که سرچشمهٔ آنها را باید در اوان طفولیت وی جستجو کرد. نمونهٔ تمام‌عیار این شکل از نقد روانکاوانه، کتابی است که مری بونپارت دربارهٔ زندگی و آثار ادگار الن پو شاعر و داستان‌نویس امریکایی نوشت. نقصان اصلی نقد روانکاوانه در این مرحله، محدود بودن آن به رابطهٔ نویسنده

(پدیدآورندهٔ اثر) و متن (اثر ادبی) است. به اعتقاد نویسندهٔ این مقاله، نقصان یادشده در دومین مرحلهٔ نقد روانکاوانه (که وی آن را با عنوان «روانکاوی کلاسیک و خواننده» مشخص می‌کند) برطرف گردید. مروّج اصلی این نوع نقد روانکاوانه، نورمن هالند استاد دانشگاه بافلو در امریکاست که اصولاً فرایند خواندن را، فرایند بازآفرینی هویت خواننده به مدد متن می‌داند. ویژگی سومین مرحلهٔ نقد روانکاوانه (که نویسنده آن را با عنوان «لاکان و روانکاوی ساختاری» مشخص می‌کند) عطف توجه به زبان به منزلهٔ تبلور امیال ناخودآگاه است. در این بخش از مقاله، نویسنده برای تبیین نظرات لاکان، نخست دیدگاه سوسور در زبانشناسی ساختاری را معرفی می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه لاکان با وام‌گرفتن مفاهیمی از قبیل «دالّ» و «مدلول»، شکلی بدیع از روانکاوی ارائه کرده است، شکلی که به‌ویژه برای نقد متون ادبی به‌کار می‌آید. به‌منظور نشان دادن قابلیت این نوع نقد روانکاوانه، نویسنده داستان «نامهٔ دزدیده‌شده» اثر ادگار الن پو را از همین دیدگاه مورد بررسی نقادانه قرار داده است.

رامِن سلدن در مقالهٔ «**نقد روانکاوانهٔ هملت**»، نمونه‌ای عینی از کاربرد دو گونهٔ مختلفِ شیوهٔ نقد روانکاوانه به دست می‌دهد. گونهٔ نخست مبتنی بر الگوی کلاسیک نقد فرویدی است که منتقد در آن می‌کوشد با تبیین عقدهٔ اُدیپ شخصیت اصلی این نمایشنامه (شاهزاده هملت)، رفتارهای متناقض و نیز ناتوانی او در گرفتن انتقام پدرش را مورد بررسی قرار دهد. به همین منظور، سلدن ابتدا با اشاره به اسطورهٔ اُدیپ شرح مختصری از دیدگاه فروید دربارهٔ رشد روانی کودک به دست می‌دهد و سپس به بررسی این موضوع می‌پردازد که قتل پدر هملت به دست کلادیوس، چگونه میل دیرینه و *ناخودآگاه* هملت به پدرکشی را در او زنده کرده است. نویسنده در بخش دوم مقاله با اشاره به تحولی که نظریه‌پرداز ادبی و روانکاو مدرن فرانسوی ژاک لاکان در روانکاوی کلاسیک به وجود آورد، توجه خود را به آنچه «جنبهٔ متنیِ» این نمایشنامه می‌نامد معطوف می‌کند. وی با بررسی نمونه‌هایی چند از آنچه هملت در گفتگو با دیگر شخصیتها به زبان می‌آوَرَد، می‌کوشد تا به پیروی از لاکان فرایندهای ضمیر ناخودآگاه هملت را از لفافهٔ کلام او بیرون آورد. سلدن به همین منظور کاربرد صناعات ادبی (از قبیل استعاره، جناس، ابهام،...) را نیز در کلام هملت مورد بررسی قرار می‌دهد.

در اوایل دههٔ ۱۹۳۰ بحثی میان لوکاچ و ارنست بلوخ بر سر معنا و اهمیت اکسپرسیونیسم درگرفت که خیلی زود گسترش یافت. «**یادداشتهای انتقادی**» ترجمهٔ بخشی از مطالبی است که

برشت برای شرکت در بحث و نقدِ موضع لوکاچ فراهم آورد، ولی در آن زمان از چاپ آنها خودداری کرد. در این مقاله، برشت در تقابل با محدودیتهای دیدگاه نظریِ لوکاچ بر پیچیدگیها و مقتضیات عملیِ آفرینش ادبی تأکید می‌گذارد و با ارائهٔ تعریفی جدید از فرم، از نوآوریهای صوریِ هنرِ جدید دفاع می‌کند.

آلفرد شوتز (Alfred Schutz)، بر مبنای جامعه‌شناسیِ تفهّمی ماکس وبر و فلسفهٔ پدیدارشناسی ادموند هوسرل، سعی در ایجاد نوعی جامعه‌شناسیِ پدیدارشناسانه داشته است. آثار او به جامعه‌شناسیِ معرفت (Sociology of Knowledge) بیش از بقیهٔ حوزه‌های جامعه‌شناسی نزدیک است. در این مقاله، شوتز با استفاده از مفاهیم دستگاه نظری خود، تحلیلی پدیدارشناختی از دون‌کیشوتِ سروانتس ارائه می‌دهد. شوتز در پی اثبات این است که سروانتس، به شکلی کاملاً منتظم، گوناگونی سطوح واقعیت و چگونگی پدیدار شدن و تأثیر و تأثر متقابل آنها را شکافته است. محور اصلی بحث شوتز این است که دنیای اجتماعی دنیای یکپارچه‌ای نیست بلکه متشکل از خرده‌جهانهای متفاوتی است که هر یک قلمروی خاص خود دارند و بر مبنای الگوی ویژه‌ای رویدادها را تبیین و تفسیر می‌کنند. واقعی بودن هر یک از این خرده‌جهانها خصوصیتی بین‌الاذهانی دارد و این واقعی بودن تا زمانی که با دنیاهای دیگر به تناقض نیافتد دوام می‌آورد.

ک. م. نیوتون در مقالهٔ «هرمنوتیک» سعی می‌کند که به‌طور موجز تاریخ تحول هرمنوتیک را به دست دهد. وی پس از پرداختن به آرای شلایر ماخر و دیلتای بر نظریهٔ التفات‌گرای هرش تأکید می‌نهد و آن را با نظریهٔ متن‌گرای گادامر مقایسه می‌کند. نیوتون سپس به تحول هرمنوتیکِ التفات‌گرا به دست نظریه‌پردازانی مثل یول و میشلز و کنپ می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه آنان با نقد آرای یکدیگر در صدد دقیقتر کردن هرمنوتیک هستند. وی معتقد است که این دو نوع هرمنوتیک، علی‌رغم بنیانهای متفاوت، در عمل تفاوت زیادی با یکدیگر ندارند؛ نظری که اگر بتواند اثبات شود نیازمند استدلالهای دقیقتر و قویتری از استدلالهای نیوتون است. وی، دست‌آخر، با استناد به گفته‌های پل ریکور اعتقاد دارد که اختلاف واقعی میان هرمنوتیک سنّتی و هرمنوتیک انتقادی است که در حال حاضر یورگن هابرماس مهمترین نمایندهٔ آن است.

نقد ادبی قرن بیستم

نوشتهٔ رابرت کان دیویس و لاری‌فینک
ترجمهٔ هاله لاجوردی

مدرنیسم

با وجودی که قرن بیستم هنوز به پایان نرسیده، آشکار است که از حیث تاریخی، نقد ادبیِ این قرن بخشی از مدرنیسم یا واکنشی به آن است. این نکته به آن معنی نیست که کل نقدهای مدرن با یکدیگر سازگارند و جنبشی واحد را تشکیل می‌دهند یا تمام نقدِ مدرن را می‌توان به یک برنامه تقلیل داد، بلکه به این معنا است که پدیدهٔ فرهنگی مدرنیسم به حدی وسیع است و اجزاء متفاوت به هم پیوسته‌ای دارد که می‌تواند تحولات عظیمی را شامل شود. مدرنیسم به عنوان جنبشی ادبی در جهان آمریکایی ـ انگلیسی از اوایل قرن بیستم و همزمان با نفوذ شعر سمبولیستی بودلر (Baudelaire) و مالارمه (Mallarmé) و والری (Valéry) و دیگران آغاز شد. مدرنیسم هم شامل ادبیات و نقد ادبیات است، هم شامل دیدگاهی انتقادی، یا بهتر بگوییم چندین دیدگاه به هم پیوسته است که منجر به پیدایش بزرگترین نویسندگان و ناقدان ما شد. گاهی گفته می‌شود که جنبش مدرنیستی در چرخش قرن و با کنراد (Conrad) و ییتس (Yeats) آغاز شد. ولی دیگران مدعی هستند که این جنبش آشکارا پدیدهٔ مابعد جنگ اول جهانی است که چاپ رمان جیمز جویس (James Joyce) *اولیس (Ulysses)* و شعر الیوت (T.S. Eliot) *خراب‌آباد (Wasteland)* در سال ۱۹۲۲ بهترین مبیّن آن هستند. به تعبیری جنبش در اواسط دههٔ ۱۹۳۰ به پایان رسید؛ برخی می‌گویند تا جنگ جهانی دوم ادامه یافت؛ و برخی مثل فردریک جیمسون (Fredric Jameson) خاطرنشان کرده‌اند و ما نیز بر همان عقیده‌ایم که پست‌مدرنیسم معاصر صرفاً نسخهٔ بدل مدرنیسم است.

به هر تقدیر گفتهٔ ویرجینیا ولف (Virginia Woolf) در سال ۱۹۲۴ که: «حدود دسامبر ۱۹۱۰ شخصیت انسانی تغییر کرد»، به‌طور حتم نقطهٔ اوج مدرنیسم بود، او توضیح داد که «تمامی روابط انسانی تغییر کرده‌اند ــ روابط بین اربابان و خدمتکاران، زن و شوهر، والدین و فرزندان. همزمان با تغییر روابط انسانی، تغییراتی هم در دین و رفتار و سیاست و ادبیات به وقوع پیوسته است». دههٔ قبل از آن لارنس (D. H. Lawrence) مثل ویرجینیا ولف برداشت رادیکالی از خصوصیت انسانی به‌دست داد؛ وی در نامه‌ای به ناشرش قهرمان زن کتاب *رنگین‌کمان* را چنین توصیف کرد: «به آنچه زن به معنای عادی کلمه احساس می‌کند اهمیتی نمی‌دهم زیرا لازمهٔ این امر آن است که خودی (ego) وجود داشته باشد تا با آن احتناس کند. من به‌جای آنکه به احساس زن از دیدگاهی انسانی بنگرم می‌خواهم بدانم‌که او به‌عنوان پدیده (یا به‌عنوان مبین اراده‌ای بزرگتر و غیرانسانی) چیست». لارنس مانند ولف و الیوت برداشتی ضد رمانتیک و ضدامپرسیونیست از شخصیت انسانی در ادبیات ارائه می‌دهد، همانگونه که الیوت می‌گوید به موضوع از دیدگاه غیرشخصی نگاه می‌کند و ادبیات را چیزی عاطفی نمی‌داند. برداشت آنها بر *شکلهای* ادبیات و تجربه تأکید می‌کند و نه به‌طور محدود بر معنایی شخصی و انسانی که در آنها وجود دارد.

مدرنیستها به‌رغم استفاده از استعاره‌های *گم شدن* و *آخرالزمان* و *آغازهای جدید* (استعاره‌هایی که نوعاً در مدرنیسم و شرح و نقد آن به‌چشم می‌خورد) و به‌رغم گرایشهای سیاسی مشکوک به فاشیسم و صهیونیسم، درگیر جریان ارزیابی جدی مجدد محدودیتهای شکل ادبی و امکاناتی جهت ایجاد زیبایی‌شناسی جدیدی در هنر به‌طور کلی بودند، آنان اگرچه دقیقاً در پی ایجاد شیوه‌های نوین انسان بودن نبودند حداقل در پی یافتن پارادایم جدیدی برای ارائه تولیدات فرهنگ قرن بیستم بودند. از این‌رو همان‌طور که ایروینگ بیبت (Irving Babbitt) با تأکید گفت همهٔ گرایشاتِ خیال‌انگیز یا رمانتیک در ادبیات را باید به منزلهٔ «طبیعت‌گرایی عاطفی» نابی نگریست که تمایزات دنیای واقعی را از میان برمی‌دارند و تفاوتهای مهم فرهنگی را نادیده می‌انگارند. بیبت می‌گوید «روح مدرنِ» در حال ظهور جانشینی است برای «بی‌بندوباریِ» رمانتیک قرن نوزدهم، روحی «انتقادی و مثبت» روحی که ولایت قدرت و اقتدار در مورد امور را نمی‌پذیرد ــ بیبت حتی خواهان حرکت بیشتری بود حرکتی از رمانتیسم که گمان می‌رفت «نرم» و «غیرانتقادی» است به سمت مدرنیسم «انتقادی» و خشن. همان‌طور که هیوم (T.E. Hulme) استدلال کرد این تغییر باید به سوی، نوعِ معاصرِ حساسیتِ نئوکلاسیک میل کند، سبکی که بیانش دقیق است و احساسات را کاملاً تنظیم و مهار می‌کند. سخن کوتاه، بیبت و هیوم خواهان رها ساختن کامل رمانتیسم و تحول حساسیتِ صوری و ضدِرمانتیک و مدرنِ در

حال ظهور بودند.

از گفته‌های الیوت و ولف چنین برمی‌آید که این حساسیت به فوریت خواهان گذر از نوعی خردگریزی است که شاعران رمانتیک انگلیسی آن‌را *تخیل* (imagination) می‌نامیدند. الیوت در مقالهٔ «*سنت و استعداد فردی*» هنگامی که مقولهٔ «غیرشخصی» بودنِ هنر را توضیح می‌دهد کاملاً ضدرمانتیک است. مدرنیستها به جای آن «تصور» (Fancy) را برگزیدند، اصطلاحی که کولریج (Coleridge) برای بیان قابلیت تعقل انسانی و آشکار ساختنِ پیوندهایی مهم و پیچیده‌ای که در درونِ تجارب و یا میانِ آنها وجود دارند به‌کار برد. تلاش برای کشفِ این روابط تلاشی بی‌پایان اما کنشی محدود است که هدفِ آن یافتنِ شکلهای دقیق (تصویرهای متمایز و مانند آن) است. مدرنیستها این مقوله را به دلایل معرفت‌شناختی انتخاب کردند، خصوصاً معتقد بودند که هنرِ عالی نتیجهٔ دانشی است که زادهٔ تمایزات مستدل و دیدگاهی عقلانی باشد. هیوم این نگرش را تأثیر شعری (poetic effect) «سخت» (hard) و «خشک» (dry) نامید. منظور آنان از «خشک» ابتذال در شعر نبود، بلکه آنان در جستجوی ارائهٔ خشک و سخت تصاویر دقیق بودند و می‌خواستند زبان را به شیوه‌ای کاملاً منظم و مهارشده به‌کار گیرند. هدف چنین تصاویری مانند تصویر الیوت از «جفتی پنجهٔ خشن / که با شتاب بر کف دریاهای ساکت کشیده می‌شود» آن است که تصویری سخت و مستقیم و جزء به جزء از اطلاعات حسی به‌دست دهد. چنین تصویری خشک است، زیرا به عواطف از پیش تعیین‌شده وابسته نیست، عواطفی که می‌توان وارد متن کرد و یا بر آن تحمیل نمود.

علاوه بر این با آرمانی شدن زبان خشک و سخت، نیازی به تحمیل عواطف بر متن نیست، زیرا که متن خود در شکل تحولش و یا به عبارتی دیگر در گفتار (disconrse) خود عواطفِ خاص خود را فراهم می‌کند. الیوت این عواطف را «عواطف ساختی» (structural emotions) می‌نامد و می‌گوید این عواطف از خودِ متن به وجود می‌آیند. منظور الیوت آن است که با خواندنِ شعر، خواننده به واسطهٔ ترتیبِ صوریِ تصاویرِ شعر، احساساتِ خاصی از خود بروز می‌دهد. این تصاویر در متن به *معادل عینی* (objective correlative) یا توالیِ تصویریِ خاصْ بدل می‌شوند و معادلِ عاطفهٔ انسانی هستند. در نتیجه، عمل قرائت، تمامی احساساتی را که برای ایجاد عاطفه‌ای خاص بروز می‌کنند از متن استنتاج می‌کند. به‌این‌سبب می‌توان گفت این عاطفه «در» متن وجود دارد که متن با میانجی‌گری شکل دقیقاً همان عاطفه را بروز می‌دهد. سخن کوتاه، کل این جریان، از تلقی تصاویر به عنوان معادل عینی گرفته تا پذیرش تأثیر «عواطف ساختی»، تحت تأثیر متن رخ می‌دهد، به عبارت دیگر این تجربه، تجربه‌ای شعری است که

به‌عنوان تجربهٔ شخصی به متن وارد نمی‌شود، بلکه به دقت از ترکیب و ساخت خودِ متن ناشی می‌شود. اگر بدین‌شیوه مدرنیستها تصور را بر تخیل ترجیح دهند به معنای آن است که برای ساخت زیباشناسانهٔ متن که در تصویر بیان می‌شود و عملاً خود متن آن را تولید می‌کند اهمیت بیشتری قائلند تا برای واکنشهای شخصیتر که قرائت کمتر دقیق (یا شعر کمتر دقیق) آنها را به‌وجود می‌آورد.

از این‌رو بوطیقای مدرنیستی (Modernist poetics) به عنوان تبیینِ صوری کارکردِ شعر طرحی برای هنر ارائه می‌کند که با نمای وسیعترِ گسستگی و خردگریزی قرنِ بیستم همخوانی دارد. یعنی فرآیند عقلانی برانگیختنِ عواطف ساختی در خواننده از طریق تصاویر شعری در زمانه‌ای رخ می‌دهد که در متن آن پیوندهای میان فرهنگ گذشته و فرهنگ امروزی گسسته‌شده است، این جهان، جهانی است که با هر کار هنریِ نویی تغییر می‌یابد. از نظر مدرنیسم نظم دارای هیچ نوع مرز طبیعی یا قراردادی نیست. زمینه‌ای فرهنگی نیز که فی‌نفسه به متن معنا ببخشد وجود ندارد، هیچ‌گونه تقدیر طرح‌ریزی‌شده‌ای نیز وجود ندارد که بر مبنای آن تاریخ و نتایج حاصل‌از آن‌معنا بیابند، برعکس اگر فرهنگ‌مدرن میراث‌خوار نیست، به‌دقت‌به این‌معناست که به‌این‌گونه طرحهای سنتی به عنوان زنجیرِ بزرگِ به‌هم پیوستهٔ وجود (Great chain of Being) معتقد نیست. پاوند (Pound) و الیوت به‌طور خاص از نظمهای فرهنگی بزرگ سخن می‌گویند («ذهن اروپایی»، «سنت»، «گذشته» و غیره) ولی این نظمها همواره مصنوعات خاص انسانی هستند که هر شعر و هر فرهنگی باید جداگانه آنها را تصور کند. الیوت نوعی تسلیم خلاق را توصیف می‌کند که از رهگذر آن شاعر با امکانات مرسوم به دادوستد بپردازد و در نتیجه امکان جدیدی به‌نام شعر به وجود آید تا سرانجام فرهنگ «جدیدی» قوام یابد.

به‌طور خلاصه مدرنیستها بر این باور بودند که با شکلهای شعری جدید جهانهای تازه‌ای خلق می‌کنند، در حالی که در اعصار گذشته فقط یک جهان وجود داشت که خدای واحدی آن‌را به بشریت داده بود. مدرنیستها با اتکا بر بوطیقای «جدید» در پی اثباتِ ضرورت فرهنگی مدرن و حساسیتی هنری بودند که سزاوار زندگی در دورهٔ فرهنگ مابعد روشنگری باشد. تاریخ آرا باید به برداشت مدرنیستی از بحران معاصر در ارزشها و شکل هنری دقت و توجه کند. برنامهٔ مدرنیستی جهت رسیدن به فهمی جدید از شکل ادبی و شعری تأثیر مستقیمی بر نقد قاره‌ای* و آمریکایی ـ انگلیسی دارد.

* در اینجا continental به معنای اروپا، منهای انگلستان است.

فرمالیسم

یکی از جالب‌توجه‌ترین و پابرجاترین جنبه‌های مدرنیسم، دیدگاهی در نقد ادبی است که فرمالیسم خوانده می‌شود. این جنبشِ وسیع، زیبایی‌شناسی و معرفت‌شناسی مدرنیستی را عمیقاً پذیرفت و تلاش کرد ادبیات را نه با اتکا بر محتوای خاص یا «طبیعی» یا «بازنمودی» (representational) آن بلکه مستمراً با توجه به شکل آن تحلیل کند، سؤال این است که شکل چگونه ساخته می‌شود و عمل می‌کند تا اساساً معنایی در وجود آید. تأکید بر شکل در نقد ادبی دو کاربرد کلی دارد: (۱) فهم الگوی درونی متن، یا چگونگی کار آن و (۲) بازشناختن این امر که شکل است که مشخص می‌سازد، اثر به چه ژانری اعم از رمان یا اثر غنایی یا درام یا غیره تعلق داشته باشد. از این‌رو فرمالیسم در معنای وسیع کلمه، ادبیات را نظام پیچیده‌ای از شکلهایی می‌داند که می‌توان آنها را در سطوح متفاوت کلیت با توجه به یکدیگر تحلیل کرد، سطوحی که از تحلیل ویژگیهای تصویر شعری شروع می‌شود، با بررسی بیت ادامه پیدا می‌کند تا به تعیین ژانر آن شعر برسد. خلاصه آنکه فرمالیسم می‌کوشد نشان دهد که ادبیات را معنای ذاتی یا ماهوی آن برنساخته است، یعنی ادبیات تقلیدی از واقعیت نیست، بلکه برساخته‌شده از الگوهایی نسبی (relational patterns) است که در ژانر و اثری خاص معنا دارند.

علاوه بر فرمالیسم روسی، نقد نو مؤثرترین نوع فرمالیسم در آمریکا و انگلستان است. عقیدهٔ واحدی نسبت به این جنبش وجود ندارد، ولی می‌توانیم به مضامین کلیدی مهمی اشاره کنیم که ناقدان بزرگ آمریکایی ـ انگلیسی از اواخر دههٔ ۱۹۲۰ تا دههٔ ۱۹۵۰ آن را مطرح ساخته‌اند (دورهٔ تحول سریع نقد نو). به‌طور خاص، نقد نو سعی کرد با کنار گذاشتنِ «محتوا» در تحلیل ادبی با شکل اثر به شیوهٔ خاصی برخورد کند، شیوه‌ای که شباهت بسیاری به شیوهٔ تحقیق تجربی داشته باشد. نقد نو سعی کرد شکلهای تکوینی یا وسیع ادبی را بر طبق نظم درونی آثار مشخص سازد، نظمی که با تحلیلهای ویژه یعنی «قرائت دقیق» آشکار می‌شود.

اصحاب نقد نو، ادبیات را «مصنوعی» استوار بر خود و یا به قول جوزف فرانک (Joseph Frank) «شکلی فضایی» می‌پنداشتند، شکل را نیز عنصری «مستقل» و خودبسنده می‌دیدند که کلینت بروکس (Cleanth Brooks) آن را با استعارهٔ «ظرف خوش‌ساخت» (Well-Wrought urn) بیان کرده است. شاید مهمترین جنبهٔ نقد نو استفاده از مفهوم صورِ خیال برای تعریف شکل باشد. اصحاب نقد نو از قبیل بروکس با اتکای شدید بر آثار ناقدان مدرنیست

تصویر ادبی را مادهٔ اولیه یا متشکلهٔ شکل متصور شدند. برای مثال «قرائتِ دقیقِ» شعر به شیوهٔ نقد نو یعنی بدواً تشخیص تصویرهای کلیدی در تسلسل الگوی تضاد یا آنچه بروکس «تنش» (Tension) می‌نامد. فقط زمانی که الگوی تصویر معین شد اصحاب نقد نو به تفسیر شکل یا معنای شعر می‌پردازند و سپس شطح (Paradox) و کنایه (irony) را به عنوان لوازم کنترل تنش مطرح می‌سازند؛ هنگامی که اصحاب نقد نو تجویز کردند که از دو مفهوم شطح و کنایه در نقد همهٔ انواع شعر استفاده شود، در پی آن بودند که شطح و کنایه را به عنوان شکل جایگزین چیزی کنند که محتوا نامیده می‌شد. به گفتهٔ بروکس شطح و کنایه به این سبب دارای چنین اهمیتی هستند که در واقع ساختِ خود تخیل را بازمی‌تابانند. استدلال او که بر زیبایی‌شناسی کانتی مبتنی است به سادگی می‌تواند چنین بیان گردد، از آنجا که شعر زاییدهٔ تخیل است، می‌باید ساختِ خود تخیل را بازبتاباند. اگر به شیوه‌ای استعاری به مقولات شطح و کنایه بنگریم، درمی‌یابیم که ساخت یا «شکل» وحدتی از عناصر متضاد و ناهمگن است. از این‌رو این مقولات هرچند می‌بایست شکل شعر محسوب شوند، در واقع به محتوای آن مبدل می‌شوند، زیرا آنها به مرجع غایی تمامی اشارات معنا که عموماً تصویری هستند بدل شده‌اند. از این نقطه‌نظر می‌توان گفت تمام شعرها از این حیث دارای معنا هستند که به این الگوها اشاره می‌کنند یا آنها را در بر دارند.

اصحاب نقد نو بر این باور بودند که اثر را می‌توان به صورت عینی و دقیق در پرتو ساخت یا شکل واقعی آن خواند. از این‌روست که یک اثر می‌تواند تأویلی واحد یا «صحیح» داشته باشد. برای مثال در «مغالطهٔ التفاتی» ویمست (W.K. Wimsatt) و بردسلی (Monroe C. Beardsley) شیوهٔ قرائت اثر به طریقی «درست» را تصریح کرده‌اند. آنها توضیح می‌دهند که زمانی امکان دخل و تصرف و بی‌دقتی پیش می‌آید که قصدها و التفاتهای نویسنده در «قرائت دقیق» ملحوظ شود. قرائتی که التفات نویسنده را مدّنظر قرار دهد، قرائتی اشتباه است. سپس در «مغالطهٔ عاطفی» آنها قطبِ دیگر این قضیه را بررسی می‌کنند، یعنی عکس‌العملهای «احساسی» و عاطفی و نافرهیختهٔ خواننده به متن ممکن است تفسیر و درکِ صحیح تصاویر را مخدوش کند. آنها مجدداً در پایان، ارجحیتِ خودِ تصاویر را تذکر می‌دهند. بدین شیوه اصحاب نقد نو که خود به اندازهٔ مدرنیستها ضد رمانتیک هستند از رمانتیسم مفهوم کلیت زیباشناختی و وحدت اثر و همچنین تأویل همگن یا واحد را اقتباس کردند. آنان استدلال کردند که اثر هنری را سلسله تنشهایی که فی‌المثل در شطح و کنایه متجلی می‌شوند وحدت می‌بخشند و معتقدند اگر اثری درست خوانده شود کاملاً منسجم است.

نقد در نیمه قرن

در نیمهٔ قرن دو جنبش فرمالیستی بر نقد اروپایی و آمریکایی مسلط بود: نقد نو که تاکنون درباره‌اش بحث کرده‌ایم و نمونهٔ فرانسوی آن «تفسیر متن» (explication de texte). این مکاتب شیوه‌ای از قرائت دقیق را توصیه کردند و تلاش نمودند تا اطلاعات متنی متعدد از جمله صورِ خیال و الگوهای تصویری و ریتم و صدا و آهنگ و ساخت سراسری را در قرائتِ خود مدّ نظر داشته باشند. هر یک از این شیوه‌ها خود را بالقوه کامل می‌دانستند و خود را قادر می‌دیدند تا تمام جزئیات متنی را به‌شیوه‌ای کشف و مشخص سازند که در جامعیت و به اصطلاح عینیت، کاملاً به مشاهدات تجربی نزدیک باشد، به‌هرحال در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ در آکادمی انگلیسی ـ آمریکایی تحول سریع نقد نو با ظهور نقد صورت ازلی (Archetypal criticism) که منبعث از آثار کارل یونگ (Carl Jung) روانشناس بود، به پایان رسید. نقد صورت ازلی عملاً به سرعت خود را به اعتبار و نفوذ نقد نو رساند.

نقد صورتِ ازلی از جنبه‌های مشخص نقد نو به‌ویژه از مقولات شطح و کنایه استفادهٔ بسیار کرد و سپس مستقیماً در بخشهایی به‌کار پرداخت که نقد نو یا حاضر به‌کار در آنها نشده یا در این کار شکست خورده بود، خصوصاً در مورد نسبت ادبیات با موضوعاتی که در «خارج» از برداشت فورمالیستی تنگ‌نظرانه قرار داشتند به پژوهش پرداخت. این بخشها شامل قلمروهایی مثل «ذهن» یا روانشناسی فردی و تاریخ و فرهنگ است و حتی روابطی را در بر می‌گیرد که در «درون» متن است، اما در عین‌حال از متون ویژه فراتر می‌رود ــ آنچه نورتروپ فرای (Northrop Frye) به‌ویژه آن‌را «چارچوبِ مفهومیِ» (Conceptual Framework) ادبیات می‌نامد، یعنی نظمِ فکری «کاملاً سازمان‌یافته» یا نظام ادبیات که چیزی بیش از «مجموعه‌ای پراکنده یا انباشتی از تلاشهای خلاق» است. در مورد این مسئله فرای و عده‌ای دیگر، اصحاب نقد نو از قبیل کلینت بروکس، ویمست (Vimsatt) و بردسلی (Beardsley) و جان کراو رانسم (John Crowe Ransom) و مارک شورر (Mark Schorer) و جوزف فرانک (Joseph Frank) را متهم کردند که نقد ادبی را به شکل خطرناکی خارج از تاریخ قرار داده‌اند ــ به معنایی خارج از زمان ــ و از نقدی پشتیبانی می‌کنند که قادر نیست تغییرات فرهنگی را که بر شکل ادبی مؤثر واقع می‌شوند، محاسبه و بررسی نماید.

مشخصهٔ نقد صورت ازلی تأکید بر صورتهای ازلی و تصورهای فرهنگی است، صورتها و

تصورهایی که فقط می‌توان آنها را به‌صورت گسسته یا تجلیات ناقص، شبیه به جرقه‌های نور روی دیوارهٔ غار افلاطونی مشاهده کرد. تصاویر صورت ازلی ــ که گسسته‌اند و هیچ‌گاه تمامیت یک صورتِ ازلی را در بر نمی‌گیرد ــ تأثیرات پراکنده‌ای هستند که بر لوح تفکر آگاه می‌افتند. این تصاویر که الگوهای آگاهی‌بخشی‌اند و با وجودی که هیچ‌گاه کاملاً غیرمبهم یا کاملاً یکدست نیستند، اما شاخصهای مهم سازمان فرهنگی‌اند. نورتروپ فرای در کتاب *«آناتومی نقد»* *(Anatomy of Criticism)* (۱۹۵۷) از این مفهوم استفادهٔ کامل کرده است و رسالهٔ *«کارکرد نقد در زمان حاضر»* مقدمه‌ای بر آن است. در این کتاب فرای اعلام می‌کند که در واقع موفقیت نقد صورتِ ازلی دقیقاً از همان‌جایی شروع می‌شود که جنبش قبلی در آنجا شکست خورد. فرای تلاش می‌کند تا با قرائتِ خاصِ تحولِ صورتِ ازلیِ ادبیاتِ غرب، که می‌توان آن‌را نمونهٔ نخستین قرائت ساختاری نامید، کلِ فرهنگ را در ساختی تک‌اسطوره‌ای (monomyth) جای دهد که از فرهنگ ماقبل تاریخ و اسطورهٔ مقدس گرفته تا کنایهٔ زمان حاضر را در بر گیرد. فرای در شرحِ مبسوطِ صورتهای ازلیِ ادبی فهرست جامعی از شکلهای ادبی (ژانر و صدا و قافیه و آهنگ و غیره) را به عنوان بخشی از مجموعه‌ای که مبیّن پارادایم صورت ازلی است ارائه کرد. بحث وی به‌طور ضمنی بُعد تاریخی تحول ادبیات غرب را نشان می‌دهد، خود وی می‌گوید بحث وی هم تحول «چارچوب مفهومی» نقدِ صورت ازلی را در بر می‌گیرد و هم سنجش و بررسی تاریخ ادبیات است.

طی دههٔ ۱۹۶۰ برداشت فرای از نقد مبتنی بر صورتِ ازلی بر نقدِ عملی و نظری خصوصاً در مطالعات قرون وسطی و دورهٔ رنسانس تأثیر بسیاری گذاشت. به هرحال تدریجاً رهیافتِ فرای مورد حملهٔ اصحاب نقدِ تاریخی و ساختگرایان و فمینیستها قرار گرفت. سبب این حمله آن بود که رهیافت فرای نه کاملاً تاریخی بود و می‌توانست «حقیقت» تغییر تاریخی را به حساب آورد و نه ثباتی در به‌کارگیری اصول خود داشت. با این وجود مخربترین حمله، انتقاد فمنیستی به فرای بود که به پارادایم یونگی و مفهوم تک اسطوره‌ای حمله کرد. همان‌طور که فمنیستها اشاره کردند، قهرمان صورتِ ازلی در اساس مذکری است که می‌کوشد تا با مؤنث «اصلی» که همان (مادرِ بزرگ the Great Mother) باشد و با «انیما»یی* (anima) بالقوه که هم، جفتِ آرمانی او است و هم پاداش او برای پیروزی در ماجرا، به مصالحه برسد. قهرمان این پارادایمِ منحصراً مردانه باید که مرد باشد. در تفکر یونگ یا فرای برای درک تجربهٔ زن الا زمانی که وی به‌طور سنتی از مرد

* Anima در روانشناسی یونگ تصویر زنانهٔ ناخودآگاه در مرد است. ــ م.

پشتیبانی می‌کند، جایی وجود ندارد.

همگان بر آنند که زندگی جنبشهای انتقادی اوج و حضیضی دارد که در نهایت به فتور آنها می‌انجامد و آنها دست‌آخر با الهام بخشیدن به جنبشهای جدید کار خود را ختم می‌کنند. برای مثال روانکاوی منشاء فکری نقدِ مبتنی بر صورتِ ازلی است؛ اما در واقع نقدِ روانکاوانه بر نقد مبتنی بر صورت ازلی هم تقدم و هم تأخر دارد، تقدم دارد زیرا با اولین نسل طرفداران فروید در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ آغاز شد و تأخر دارد زیرا در جنبش اخیر نشانه‌شناسی که «بازگشتی به فروید» محسوب می‌شود مجدداً احیا می‌شود و ما در بحث مابعد ساختگرایی در این مقاله به آن اشاره خواهیم کرد. نقد روانکاوانه که از نسل اول ناقدان فرویدی شروع شد ــ این گروه بر آن بودند تا مضمونهای فرویدی و عقدهٔ ادیپ را در ادبیات کشف کنند. نمونهٔ هوشمندانهٔ این نقد سنتی «مضمون سه جعبه» (The Theme of the Three caskets) نوشتهٔ فروید است ــ تا دههٔ ۱۹۶۰ ادامه یافت و بهترین ناقدان قرن بیستم را به‌خود مشغول کرد: ارنست جونز (Ernest Jones) و مری بناپارت (Marie Bonaparte) و ادموند ویلسون (Edmund Wilson) و لایونل تریلینگ (Lionel Trilling) و فردریک کروز (Frederick Crews) و دیگران. این رهیافت فرویدگرای اولیه به ادبیات در نیمهٔ قرن رو به ضعف نهاد. نقد یونگی و نقد نو نیز بیشتر به این سبب که نتوانستند در تحلیل ساخت ادبی از نوعی شرح مضمونی («درمانی») (therapeutic) فراتر بروند تضعیف گشتند. سخن کوتاه همگان آهسته آهسته به این نتیجه رسیدند که برجسته‌کردن عقدهٔ اُدیپ در متن امری مبتذل و بدیهی و بری از هر نوع بصیرت است.

ساختگرایی

در دههٔ ۱۹۶۰ همزمان با تضعیف نفوذ برخی از رهیافتهای انتقادی اواسط قرن، فعالیت جدیدی آغاز شدکه ساختگرایی نام گرفت. سعی تحلیلهای ساختی (و نشانه‌شناسی) به جای آزمودن تأثیرات یا نتایج یا کارکرد ارتباطی زبان، بررسی شرایطی است که بدواً به ظهور زبان و معنا منجر می‌شود، به‌عبارت دیگر به گفتهٔ رولان بارت (Ronald Barthes) در مقالهٔ «کنش *ساختگرا*» پرسش اصلی ساختگرایی این است: «چگونه معنا ممکن می‌شود؟». ساختگرایی از بطن پیشرفتهای بزرگ زبان‌شناسی قرن بیستم به وجود آمد. باعث و بانی این پیشرفت علمی بود که فردیناند دو سوسور (Ferdinand de Saussure) به نام *نشانه‌شناسی* پایه گذاشت و آن‌را چنین تعریف کرد «علمی که زندگی نشانه‌ها را در درون جامعه مطالعه می‌کند». به

جای پرسش دربارهٔ منشاء شکل‌بندیهای زبانی یا تاریخچهٔ آنها، نشانه‌شناسی می‌پرسد که چگونه عناصر زبان شکل می‌گیرند و نتایج و تأثیرات خود را بر جای می‌گذارند. دو سوسور این نکتهٔ مهم را اضافه می‌کند که مهمترین خصوصیت نشانه ــ مثل چراغ راهنمایی ــ دلبخواهی بودن آن است و نشانه بر اساس قرارداد به شاخص پیام مبدل می‌شود؛ به بیان دیگر تمامی عناصر زبان می‌توانند چیز دیگری جز آنچه هستند باشند. برای مثال «رنگ سبز» همان‌طور که معرف «حرکت» است می‌تواند معرف «ایست» هم باشد.

ساختگرایی را کلود لوی ـ استروس در اوایل دههٔ ۱۹۵۰ با استفاده از نشانه‌شناسی در انسان‌شناسی بنیان نهاد. این مکتب بر نقد قرن بیستم تأثیر عظیمی بر جای گذاشت و در دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۱۹۷۰ محرز شد که نقطهٔ عطفی در نقد مدرن به شمار می‌رود. ظهور ساختگرایی در ابتدا با خصومتِ شدیدِ ناقدان امریکایی و اروپایی مواجه گردید، اما در کلّ پذیرفته شد که این جنبش، سنجش بلندپروازانهٔ «علمیِ» ادبیات در تمامی ابعاد آن است. به هر تقدیر در نظر برخی غریبگیِ ظاهری چنین تحقیقی به شکل نامطبوعی غیرانسانی می‌نمود و با ارزشهای تعلیم و تربیت لیبرالی غرب سازگاری نداشت. جهان انگلیسی ـ آمریکایی ساختگرایی را نه فقط ضد انسانی تلقی کرد، بلکه آن را با بدبینی صادرات فرانسه متصور شد، بازیچه‌ای فریبا که معدودی روشنفکران را سرگرم می‌کرد، روشنفکرانی که با تفرعن و کورکورانه هر چیزِ بیگانه را می‌ستایند، با این حال در سال ۱۹۷۵ مؤسسهٔ زبان مدرن به کتاب *بوطیقای ساختگرا (Structuralist Poetics)* اثر جاناتان کولر (Jonathan Culler) جایزهٔ سالیانهٔ جیمز راسل لاول (Jame Russell Lowell) را که به پژوهشهای ادبی تعلق می‌گیرد اهدا کرد و اهل مدرسهٔ آمریکایی ـ انگلیسی (اگر نه همهٔ ناقدان و خوانندگان) کم‌کم پذیرفتند که ساختگرایی صرف‌نظر از جنبه‌های مثبت یا منفی آن در جای خود نظام انتقادی کارایی است.

اگر به گذشته بنگریم درمی‌یابیم که ظهور ساختگرایی و نشانه‌شناسی در دههٔ ۱۹۶۰ اوج میان رشته‌ای‌شدن نظریهٔ مدرن محسوب می‌شود. ساختگرایی و نشانه‌شناسی عملاً رشته‌ای پدید آوردند که کاملاً می‌توان آن را «نظریه» دانست، زیرا معنا و وضعیتهای معنا را به موضوع مطالعه مبدل ساختند و به این ترتیب بدون اینکه خود را به علوم اجتماعی و علوم انسانی مثل ادبیات و فلسفه و تاریخ و زبان‌شناسی و روانشناسی و انسان‌شناسی محدود کنند همهٔ آنها را به یکدیگر متصل کردند. علومی که از اواخر دههٔ ۱۹۶۰ بر نظریهٔ ادبی تأثیری مستقیم گذاشته بودند.

ساختگرایی در نقد ادبی با فورمالیسم ادبی رابطه‌ای بسیار نزدیک دارد. نحله‌ای که نقد نو

آمریکایی و فورمالیسم روسی نمایندگان شاخص آن بودند. هدف اساسی این جنبشها آن بود که در تحلیل ادبی به جای پرداختن به محتوا با دقت توجه خود را به شکل ادبی معطوف کنند و برای رسیدن به این مقصود از روشی استفاده کنند که کاملاً شبیه روشهای تحقیق تجربی باشد. هر دو جنبش درصدد سازمان دادن به ساختهای تکوینی ادبیات به صورت نظامی هماهنگ با نظم درونی آثار بودند، نظامی که با مطالعهٔ دقیق آشکار می‌شود. از نظر آنها ادبیات نظامی پیچیده از شکلهایی است که می‌توان آنها را با عینیتی به‌سزا در سطوح مختلفِ کلیت تحلیل کرد ــ از اجزای ویژه تصویر شعری گرفته تا بیت و ژانر شعری و جایگاه آن ژانر در نظام ادبیات. سخن کوتاه، نقد نو و فورمالیسم روسی باعث و بانی نگرشی به ادبیات شدند که ادبیات را نظام متصور می‌شد و رویکردی علمی به مطالعات ادبی داشت. علاقه‌مندی به نظام‌سازی و علمی‌کردن که خاصه در فورمالیسم روسی که گرایشات زبان‌شناختی داشت حلقهٔ واسطی است میان فورمالیسم مدرن اولیه و ساختگرایی دههٔ ۱۹۶۰.

به هر تقدیر، محدودیتهایی که ساختگرایی خود بر خود تحمیل کرده بود، خصوصاً فقدان توجه به تغییرِ در زمانی (تاریخی) و تأکید بر نظامهای کلی به جای موارد فردی به شکل فزاینده‌ای در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ آشکار شد. فیلسوف فرانسوی ژاک دریدا (Jacque Derrida) نقد مستدل و محکمی ارائه کرد. مثال بارز نقد دریدا مقالهٔ «*ساخت و نشانه و بازی در گفتار علوم انسانی*» (*Structure, sign and play in the Discourse of the Human Sciences*) است. موضوعِ اصلی این مقاله، بررسی انسان‌شناسی ساختاری کلود لوی ـ استروس است. دریدا ساختگرایی را به نابینایی سنتی غربی به «ساختمندیِ» ساخت («structurality» of structure) یا به بی‌میلی برای آزمودن کاربردهای نظری و ایدئولوژیک مفهوم ساخت مربوط می‌سازد. دریدا نشان می‌دهد که تلاش برای تحقیق در ساخت نیازمند توانایی جدا شدن و خارج شدن از آن است ــ انگار که آدمی می‌تواند از فرهنگی خارج شود تا با دیدی خنثی به آن فرهنگ بنگرد. انتقاد دریدا از کلود لوی ـ استروس (نه فقط در «ساخت و علامت و بازی» بلکه در «*خدای لوگوس*» (*Father of logos*) و *گراماتولوژی* (*Grammatology*) و سایر آثار) انتقادی است به برجسته ساختن تضاد میان طبیعت و فرهنگ، همان چیزی که لوی ـ استروس در متون مختلف نام آن‌را محسوس (Tangible) و فهمیدنی (Intelligible) می‌گذارد. دریدا می‌گوید از آنجا که آدمی هیچ‌گاه از فرهنگ فراتر نمی‌رود و نمی‌تواند آن را از خارج آن بررسی کند و هیچ راه گریزی از ساخت وجود ندارد و هیچ وضعیت طبیعی وجود ندارد که فارغ از تأثیرات ساختی باشد ــ تأثیراتی که در تحلیلهای ساختگرایان موجد معنا است ــ پس هیچ‌گونه آزمونی عینی از

ساخت نمی‌تواند وجود داشته باشد. از این‌رو همان‌طور که دریدا نشان می‌دهد، قرائت و تفسیر ساختهای فرهنگی را نمی‌توان به‌صورت کافی و بسنده بـه مـدلهای عـلمی دقـیق بـرگردانـد. دست‌آخر اگر ساخت را نتوان جدا کرد و آزمود، پس ساختگرایی به منزلهٔ روش جداً محکوم به فناست. در واقع دریدا گفت که به جای استفاده از ساختگرایی ما می‌بایست تعامل تـفاوتها (differences) در بـین مـتون را بـازشناسیم، فـعالیتی کـه او و دیگـران سـاختمندشدن (structuration) می‌نامند ــ آمیزه‌ای از دلالت و عمل ایجاد معنا.

مابعد ساختگرایی

مابعد ساختگرایی به‌طور عمده از کنشی فلسفی رشد یافت که *واسازی* نامیده مـی‌شود و دریدا با نقد خود از ساختگرایی، یعنی رهیافتی کلی به ساخت که دربارهٔ آن صحبت کرده‌ایم، آن را آغاز کرد. همان‌طور که هیلیس میلر (J. Hillis Miller) در «*جستجو برای بنیادهای مطالعهٔ ادبی*» می‌گوید، معنای اصلی «نقد» واساختی تمایزگذاری و آزمون کردن است. یعنی نـقد واسـاختی مفروضاتی راکه تکیه‌گاه نحله‌های فکری هستند به آزمون می‌گذارد تا در مورد حقایقی بدیهی که آن نحله‌ها بر آن استوارند به پرس و جو بپردازد. نقدواساختی مشروعیت «مرزها و حدود» زمینه و متن راکه فهم هم آن را نمایان می‌سازد و هم نیازمند آن است می‌آزماید. نقد واساختی بیش از آنکه در جستجوی راهی برای گشودن نوعی فهم باشد ــ یعنی شیوه یا راهی که بـر مـبنای آن پدیدهٔ جدید را در مدلهایِ منسجم (که دارای حد و مرز هستند) موجود یا اصلاح‌شده ادغام کنند ــ در پی کشف اصول نیازموده و بررسی‌نشده‌ای است که موجب ساخته‌شدن مدلهای مذکور و حد و مرزهای آنها می‌شود.

واسازی، تا آنجاکه به نقد ادبی مربوط می‌شود، استراتژی قرائت است. دریدا، این‌گونه قرائت واساختی را قرائتی توصیف می‌کند که کار را از سلسله مراتبی فلسفی آغاز می‌کند که در آن دو قطب در مقابل هم قرار می‌گیرند و با دو مقوله بیان می‌شوند: یکی مورد عامی است که با مقولهٔ «برتر» (Superior) توصیف می‌شود و دیگری مـورد خـاصی است کـه بـا مـقولهٔ «پست‌تـر» (inferior) توصیف می‌شود. این تقابلها مهمترین مقولات فکری فرهنگ غربی را شکل می‌دهند. مقوله‌هایی مـثل واقـعیت / خـطا، سـلامت / بـیماری، مـذکر / مـؤنث، طـبیعت / فـرهنگ، فلسفه / ادبیات، گفتار / نوشتار، جدیت / بازی. به عنوان مثال جاناتان کولر متذکر می‌شود که دو برداشت مخالف از زبان وجود دارد، نخست برداشت «گزاره‌ای» (constative) از زبان (یعنی زبان

اساساً نظامی از معانی صادق و کاذب است) و دوم برداشتی «کارکردی» (Performative) از زبان که بر کنش فعلی استفاده از زبان پافشاری می‌کند. فمنیستها معتقدند نمونهٔ دیگر این تقابل، استفادهٔ همگانی پذیرفته‌شده از کلمه «مرد» (man)* به جای انسان و استفاده از کلمه «زن» (woman) برای نامگذاری نوعی از انسان، یعنی انسانِ مؤنث است. از این‌رو نقد واساختی به‌صورت استراتژیک این سلسله مراتب قطعی را واژگون می‌سازد تا «پست‌تر» را فراتر از «برتر» جای دهد ــ به قول کولر برداشت گزاره‌ای را به موردی خاص از برداشت کارکردی از زبان بدل سازد. مثال دیگری از «واژگونی» واساختی، موردی است که خود دریدا متذکر می‌شود و آن عبارت است از واژگونی برداشت لوی ـ استروس از طبیعت / فرهنگ. لوی ـ استروس مقولهٔ طبیعت را که زمانی مقولهٔ برتر بود به مورد خاصی از مقولهٔ فرهنگ بدل می‌سازد (یعنی آن را به مقولهٔ پست‌تر تبدیل می‌کند).

به هرحال هدف از این واژگونیها صرفاً واژگونی نظامهای ارزشی نیست؛ چون در این‌صورت، همان‌طور که دریدا در جای دیگری می‌گوید، فقط نظام قدیمی تقابلها «تأیید» می‌شود [منتهی فقط با این تفاوت که به مقولهٔ پست‌تر اهمیت داده می‌شود]، بلکه، نقدواساختی بر آن است که رابطهٔ اصلی میان برتر و پست‌تر را که موجب پدید آمدنِ افق معناییِ ــ امکان به وجود آمدن هرگونه معنای خاص ــ گفتارهای خاص می‌شود، بنا به استعارهٔ دریدا منفجر (explode) کند. پس به تعبیر دریدا نقد واساختی بر آن است که تفسیری از «تفسیر» و ساخت و نشانه و بازیگوشی را ــ تفسیری که در جستجوی «حقیقت یا خاستگاهی است که فارغ از بازیگوشی و نظم نشانه باشد» ــ مقابل تفسیر دیگری از تفسیر قرار دهد که «دیگر به سوی خاستگاه بازنمی‌گردد، بلکه بازیگوشی را تأیید می‌کند و می‌کوشد به ورای انسان و انسان‌مداری برود».

عصرمابعد ساختگرایی که از پی آثار دریدا آغاز شد، بخشِ اعظم نقد ادبی را به زیر سلطه گرفت. نقد روانکاوی متداول که از ژاک لاکان (Jacques Lacan) تأثیر گرفته است و به صورت متمایزی منش واساختی دارد، «ذهن» (subject) ــ «خودِ» (ego) قادرِ تنها ــ را از مرکزیت خارج می‌کند و برداشت سنتی فرویدی از آن را وامی‌سازد.

در فمنیسم نیز از روشهای واساختی سود می‌برند، به عنوان مثال فمینیستهایی مثل هلن سیو (Hélène Cixous) و باربارا جانسون (Barbara Johnson) و گایاتری چاکراورتی سپیواک

* در زبان انگلیسی man هم به معنی مرد است هم به معنی انسان.

(Gayatri Chakravorty Spivak) و جولیا کریستوا (Julia Kristeva) از استراتژیهای واساختی استفاده می‌کنند تا مردانگی و قرائتهای «مردانهٔ» متون ادبی را وابسازند. ناقدان مارکسیست خصوصاً لویی آلتوسر (Louis Althusser) و فردریک جیمسون (Fredric Jameson) و جان الیس (John Ellis) و روزالین کوارد (Rosalin Coward) و مایکل رایان (Michael Ryan) به شباهتهایی عمیق میان نقدهای مارکسیستی و نقدهای واساختی از تولید فرهنگی پی برده‌اند. همهٔ این ناقدان رهیافتی واساختی به متون ادبی را پذیرفته‌اند و از زاویه‌های متفاوت تلاش کرده‌اند تا نیروهایی را درک کنند که به آن متون شکل می‌دهند و در عین‌حال آنها را «از هم می‌گسلند».

می‌توان گفت مکتب مابعد ساختگرایی به یک معنا پوششی برای تمامی تحولات مابعد دریدایی در نقد است که شامل رهیافت استعاره‌ای استنلی فیش (Stanley Fish) و دیگر ناقدان اصحاب نقد واکنش خواننده (reader-response)، نیز می‌شود. به هر تقدیر، یافتن محدودیتهای تأثیر نقد واساختی مشکل است. اگر محتاطانه سخن بگوییم باید اذعان کنیم که رهیافت مابعد ساختگرایانه به متون ادبی از تعاریفی از ادبیات و نقد نشأت می‌گیرد که پیروِ آرای دریدا در مورد عناصر متشکله متن است و از استراتژیهای او برای رمززدایی متن استفاده می‌کند.

نقد فرهنگی

از پی دورهٔ مابعدساختگرایی و برجسته‌شدن مسائل دلالت و متن و تأویل، رهیافتی به مطالعات فرهنگی ظاهر شد که نقد ادبی را نیز در بر گرفت. این جنبش ــ از میان اصحاب این جنبش می‌توان به دریداو میشل فوکو (Michel Foucault) و ژاک لاکان و میخائیل باختین (Mikhail Bakhtin) و جولیا کریستوا و گایاتری چاکراورتی سپیواک و ژان فرانسوا لیوتار (Jean-François lyotard) و فردریک جیمسون و بسیاری دیگر اشاره کرد ــ بر آن است که اگر نقد را به عنوان بخشی یا به عبارت بهتر به عنوان بخش هادی مطالعهٔ فرهنگ متصور شویم، ثمرات بسیاری نصیبمان خواهد شد. توجیه کامل این گستردگی، ضرورتاً مستلزم تعریفی فراگیر از خود فرهنگ است. ریموند ویلیامز (Raymond Williams) در کتاب *کلمات کلیدی (Keywords)* بر آن است که کلمهٔ فرهنگ «یکی از دو یا سه کلمه‌ای است که از زمرهٔ پیچیده‌ترین کلمات در زبان انگلیسی هستند»، ویلیامز درکتابی دیگر به نام *فرهنگ (Culture)* می‌گوید «کنش فرهنگی» و «تولید فرهنگی» مستقیماً از نظمی اجتماعی که از عناصر دیگری تشکیل شده است

مشتق نشده‌اند، بلکه خود عناصر اساسی در تشکیل این نظم اجتماعی‌اند. طبق این برداشت، فرهنگ نوعی «روح آگاهی‌بخش» در درون جامعه نیست؛ بلکه همان‌طور که ویلیامز می‌گوید «نظامی دلالت‌گر است که از رهگذر آن جبراً... نظام اجتماعی ارتباط برقرار می‌کند و باز تولید و تجربه و کشف می‌شود.»

البته تعاریف ویلیامز یگانه توصیفِ معتبرِ فرهنگ نیستند، بلکه از آرای او آشکارا برمی‌آید که مطالعات ادبی که وی از آن به کنش انتقادی نظام‌یافته تعبیر می‌کند ــ نقدی که با شیوه‌ای کم‌وبیش نظام‌یافته و دقیق و عمومیت یافته به مطالعهٔ «نظامهای دلالت‌گر» می‌پردازد ــ به جایگاهی دست یافته است که می‌تواند مشاهدات و روشهایش را متوجه حوزهٔ وسیع تولید معانی سازد ــ یعنی متوجه کنشهای فرهنگی به عنوانِ کنشهای دلالت‌گر خاص و به عنوان حوزهٔ کلی تحقیق.

در واقع می‌توان به‌طور مستدل بحث کرد که متونی که ما برحسب عرف «ادبیات» می‌نامیم، جایگاه ممتازی یافته‌اند، جایگاهی که در آن مهمترین نیروهای اجتماعی و روانشناختی و فرهنگی گرد می‌آیند و به رقابت برمی‌خیزند. از این حیث کاملاً طبیعی است که مطالعات ادبی به‌گفتار و زبان توجه کنند و تولید و پذیرش و تمامی تجلیّات آن را مورد تحقیق قرار دهند، می‌توان این تحقیقات را رشد طبیعی نقد دانست. کنت برک (Kenneth Bruke) و میخاییل باختین و مری المن (Mary Ellman) و هلن سیو و بارابارا کریستین (Barbara Christian) و روبرت استپتو (Robert Stepto) و استنلی فیش و میشل فوکو مطالعات فرهنگی را مطالعاتی می‌دانند که می‌توان مسائل سیاسی و آموزشی و تاریخی و جنسی و ادبی را در آن مطرح ساخت و دربارهٔ آنها گفتگو کرد. یکی از پربارترین بخشهای مطالعات فرهنگی سنجش نهاد نقد ادبی در محافل آکادمیک در ایام اخیر بوده است. درکتابهایی مثلِ *«قدرت متنی» (Textual power)* اثر رابرت شولز (Robert Scholes) و *انگلیسی در آمریکا* اثر ریچارد اومان (Richard Ohmann) و *ادبیات بی‌پروا (Professing literature)* اثر جرالد گراف (Gerald Graff) و *قاب گرفتن علامت: نقد و نهادهای آن (Framing the sign: Criticism and Its Institutions)* اثر جاناتان کولر و *نقد و تغییر اجتماعی (Criticism and Social change)* اثر فرانک لن‌تریچیا (Frank Lentricchia) ماهیت مطالعهٔ ادبیات و نسبت آن با دیگر کنشهای فرهنگی سنجیده شده است.

مطالعات فرهنگی اواخر قرن بیستم دیدگاهِ مدرنِ رادیکالی دربارهٔ تغییر و تداوم و تنوع فرهنگی ارائه کرده است که در آغاز قرن به ندرت می‌شد تحقق آن را پیش‌بینی کرد. درحالی‌که مدرنیسم گسست از گذشته را اعلام کرد و ظهور تنوع فرهنگی را جشن گرفت ــ از «چندگانگی» و

تکثر استقبال کرد و تصادف و تغییر و تأثیر «زمان» بر دنیای مدرن را برجسته ساخت ــ نقد فرهنگی بر گفتارهای متفاوتِ فرهنگ و منشهایی تأکید کرد که به یاری آنها کنشهای فرهنگی شکل می‌گیرند. افزون بر این نقد فرهنگی و نوعی از آن نقد که در دههٔ ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ بسط و گسترش یافت، نسبت به بسیاری از رهیافتهای قبلی به فرهنگ، به تضاد و ایدئولوژی بسیار حساستر و علاقه‌مندتر است. بدین‌ترتیب، مطالعات فرهنگی معاصر ــ همراه با مطالعات مربوط به جنسیت و ایدئولوژی و سیاست و سایر مطالعات میان‌رشته‌ای ــ به برخی از اهداف پروژه‌های فرهنگی مدرنیستی و آوانگاردی در ابتدای قرن بیستم، تحقق بخشید.

نظر اجمالی به فرمالیسم روس

نوشتهٔ ژرژ نیوا
ترجمهٔ رضا سیدحسینی

«اگر بازتابهای ضعیف نظامهای ایدئولوژیک پیش از انقلاب را کنار بگذاریم، یگانه تئوری که در سالهای اخیر در روسیهٔ شوروی با مارکسیسم مخالفت کرد، تئوری فرمالیستی هنر بود. تناقض غریبی که در این میان وجود دارد این است که فرمالیسم روس پیوند تنگاتنگی با فوتوریسم روس داشت و هنگامی که فوتوریسم از نظر سیاسی، کم‌وبیش با کمونیسم سازش کرد، فرمالیسم با همهٔ نیرویی که داشت مخالفت خود را با مارکسیسم عِلنی ساخت.»

این داوری **تروتسکی** که از کتاب *ادبیات و انقلاب* او استخراج شده است، به ما امکان می‌دهد به‌اهمیتی که مکتب نقد ادبی معروف به «تئوری فرمالیستی» یا «فرمالیسم» در سال ۱۹۲۴ داشت پی ببریم. بعدها نویسندگانِ سیاست‌پیشهٔ شوروی کمتر گذشت به خرج دادند و می‌توان گفت که خوب هم بازی نکردند. **لونا چارسکی** دربارهٔ فرمالیسم می‌گفت نوعی سبزی است که فصلش گذشته است (بعد از انقلاب اکتبر). و در سال ۱۹۳۰ مُبلِّغ رسمی رژیم، آنان را به «خرابکاری جنایتکارانهٔ ایدئولوژیک» متهم می‌کرد. یک نکته قطعی است: اگر چه فرمالیسم همراه با انقلاب ۱۹۱۷ ظاهر شد ولی پس از انقلاب بود که رشد کرد. به یک معنی، فرمالیسم به رغم تروتسکی که آن‌را «نوعی سقط جنین ایدآلیستی که در مورد مسائل هنر اِعمال شد، یا به‌عبارت دیگر آخرین پناهگاه ایدآلیسم در کشور ماتریالیسم می‌نامید، خود محصول پریشانیها و آخرین آشفتگیهای زاییدهٔ انقلاب بود. درست است که فرمالیسم هیچ جنبهٔ مشترکی با مارکسیسم ندارد، اما همان‌طور که **ویکتور ارلیخ** (Victor Erlikh) تذکر می‌دهد، طرد «پرگویی» و علاقه به نوعی «فنی‌گری» ادبی بیشتر به شور و شوق صنعتی بعد از انقلاب اکتبر نزدیک است. با این‌همه،

هنگامی‌که اعتراض و مخالفت در اتحاد جماهیر شوروی بیش از پیش مشروعیت خود را از دست داد، حمله و فحاشی به فرمالیستها که ناشیانه از خود دفاع می‌کردند، بیش از پیش سبعانه شد. آرواتف[۱] و گروهی از «جامعه‌شناسان فرمالیست» به ایجاد توافق ناممکنی بین فرمالیسم و مارکسیسم اقدام کردند، اما دیری نگذشت که از سال ۱۹۳۰ به بعد، دوران ارتداد (اشکلوفسکی) یا نوعی عقب‌نشینی به‌سوی رمان تاریخی، یا دانشمندانه (تینیانوف، آیخنباوم) فرا رسید. فرمالیسم بیشتر از همیشه در گفتارهای تبلیغاتیِ رسمیْ نوعی ناسزا تلقی شد که در هر زمینه‌ای متوجه رژیم بود. مجموعهٔ درخشان ناقدان جوان که نزدیک به دو دهه صحنهٔ ادبی روسیه را جان بخشیده بود، از هم پاشید. آثار و بیانیه‌های آنها که در نسخه‌های معدودی چاپ شده بود، نایاب گشت. اما مقدر نبود که فرمالیسم بمیرد و از میان برود.

از سال ۱۹۲۰، رومان یاکوبسن روح پژوهشگری فرمالیستها را به پراگ منتقل کرده بود. او در سال ۱۹۲۶ حلقهٔ زبانشناسی پراگ را پایه‌گذاری کرد که ساختارگرایی زبانشناختی دنبالهٔ آن بود. پیروزی غیرمنتظره‌ای در انتظار اندیشهٔ فرمالیستها بود. از سال ۱۹۵۵، شاهد کشف مجدد آن به‌معنی واقعی هستیم. ناشران غربی آثار اساسی فرمالیستها را چاپ و تکثیر کردند. رواج روزافزون این آثار بین اسلاوگرایان خارجی و در سالهای بعد نیز تجدید حیات میراث فرمالیستی در داخل اتحاد شوروی تا آنجا پیش رفت که یک مکتب ساختارگرا نیز در دانشگاه «تارتو» پای گرفت. مسئله‌ای که امروزه فرمالیسم روس مطرح می‌کند، بیشتر مسئلهٔ نوزایی خود آن خواهد بود. چگونه و چرا یک مکتب نقد ادبی می‌تواند سی سال پس از مرگ خشونت‌آمیزش دوباره سر از خاک بلند کند؟

۱. ریشه‌ها

فرمالیسم روس از دو انجمن ادبی زاده شد: اوّلی حلقهٔ زبانشناسی مسکو که در سال ۱۹۱۵ در مسکو به ابتکار چند دانشجو تشکیل شد. دیگری در سن‌پترزبورگ به وجود آمد و «انجمن مطالعهٔ زبان شاعرانه» نام گرفت که علامت اختصاری آن «اوپوئیاز» (opoïaz) بود. در مسکو، رئیس حلقه، رومان یاکوبسن بود: دانشجویی‌که به نژادشناسی اسلاو و به فلسفهٔ زبان علاقه داشت. در پترزبورگ اکثر اعضای اوپوئیاز شاگردان بودوئن دوکورتنهٔ[۲] فیلسوف بودند، چهره‌های مشخص در میان آنها عبارت بود از: یاکوبینسکی[۳]، ویکتور اشکلوفسکی[۴]، بوریس آیخنباوم[۵]. این دو گهوارهٔ فرمالیسم دو مخرج مشترک نیز داشتند: علاقه به زبانشناسی و عشق به شعر مدرن،

بویژه فوتوریسم. بدینسان یاکوبسن و اشکلوفسکی، نه تنها استعاره‌های **مایاکوفسکی** و ابداعات کلامی آزاد **ولمیرخلبنیکوف**[۶]، **آلکساندر کروخنیچ**[۷] یا **داوید بورلیوک**[۸] را با عشق و علاقه مطالعه می‌کردند، بلکه با شاعرانی هم که ارتباط می‌یافتند، دوستی پرشوری برقرار می‌کردند. این همدلی با شعر پیشرو و نوعی ذوق کولی‌بازی ادبی و جنگیدن با قراردادها به نخستین تظاهرات فرمالیستها رنگی از حادثه‌آفرینی جوانانه داد. البته همه فرمالیستها در این موارد هم‌سلیقه نبودند. **آیخنباوم** و **ژیرمونسکی**[۹] بیشتر متمایل به شعر سمبولیستی وآکمه‌ایستی بودند: درون‌کاوی روانشناختی و نحو سریع و محاوره‌ای **آناآخماترا** آنها را بیشتر از شعر «ورای عقلی»[۱۰] کروخنیچ جلب می‌کرد. ضمناً جمع فرمالیستها عاری از مشاجره هم نبود، و گزارشهای اشکلوفسکی و ژیرمونسکی اغلب در تضاد با هم و حتی در جنگ با هم‌اند. اشکلوفسکی فرمالیسم روس را به اوپوئیاز محدود می‌کند. ژیرمونسکی از آن نهضتی بسیار وسیع می‌سازد که با قدرت بیشتری در برابر اسلاف سمبولیست خود می‌ایستد.

۲. یک انقلاب روش‌شناختی

فرمالیسم قبل از هر چیزی در عالم ادب نشانهٔ یک دوران بحران شدید روش‌شناختی است. ادبیات در روسیه پیوسته تابع قید و بند نوعی انتقاد جامعه‌شناختی با رنگی از سیاست و ایدئولوژی بود. از زمان **ویساریون بلینسکی**[۱۱] و به‌ویژه در دوران پوزیتیویسم، منتقد از نویسنده انتظار داشت که حقیقت را بیان کند. رابطهٔ علت و معلولی بین «زندگی» و «ادبیات» یک اصل لایتغیر بودو اخلاق‌گرایی پاک‌دینانهٔ تولستوی نیز این حالت روحی را تقویت کرده بود. این یوغ نخستین‌بار به‌دست نسل سمبولیست‌ها متزلزل شد. این نسل گذشته از اینکه رابطهٔ هنر را با واقعیات روحی و ماوراءطبیعی به‌میان کشید، در عین‌حال کوشید که رمز زبان شاعرانه راکه ابزار دستیابی به سمبولها است کشف کند. این اقدام به دست **آندره‌ئی بی‌یلی**[۱۲] جنبهٔ علمی به‌خود گرفت. در انتشارات «موساژت»[۱۳] گروهی از شاعران جوان که **بوریس پاسترناک** هم در میان آنها بود، به ریاست بی‌یلی دور هم جمع می‌شدند تا ریخت‌شناسی شعر روسی را به‌صورت آماری مطالعه کنند. می‌توان گفت که اولین پژوهش فرمالیستی روسی، این مجموعهٔ عظیم مقالات بود که در سال ۱۹۱۰ بی‌یلی آن را تحت عنوان *سمبولیسم* گردآوری کرد. وی در این مجموعه به‌مطالعهٔ ریخت‌شناسی تطبیقی شاعران غنائی روسی دست زد و شعر را به‌عنوان نوعی نبرد دائم بین وزن (طرح اجباری) و ریتم (وحدت درونی شعر) که شاعر را پیوسته به‌سوی نوعی

وزن‌شکنی آهنگین می‌راند تعریف کرد. این تئوری متکی به تحقیقات دقیقی بود. بعدها فرمالیستها در اغلب موارد سمبولیسم را و به‌تبعیّت آن را از «پیوندها» و ارتباطات بودلری رد کردند و تحریف خلاق فوتوریست‌ها را در برابر آن قرار دادند. اما عملاً اگر انقلاب روش‌شناختی سمبولیست‌ها نبود، فرمالیستها هم نمی‌توانستند به چنین انقلابی دست پیدا کنند. فوتوریست‌ها هم مثل سمبولیست‌ها از مطالعهٔ زبان شاعرانه و ویژگی‌های آن آغاز کردند.

در مرحلهٔ اول کار آنان عبارت بود از فهرست کردن صبورانه و عالمانهٔ صناعتهای شعری. نخست این اصل را که شعر با داشتن ایماژ (صور خیال) از نثر تشخیص داده می‌شود (اندیشه‌ای که در قرن نوزدهم از جانب **پوتبنیا**[۱۴] زبان‌شناس روسی قانونی شده بود) کنار گذاشتند و «اصل احساس فرم را به‌عنوان مشخصهٔ درک زیبایی» به‌میان کشیدند. در ۱۹۱۶ و سپس در ۱۹۱۷ در سن‌پترزبورگ دو مجموعهٔ *مقاله در بارهٔ تئوری زبان شعر* منتشر شد. اشکلوفسکی که هم گستاخ و هم توانا و دانشمند بود، در این مقالات به برداشتهای سمبولیست‌ها حمله کرد. او می‌گوید: ایماژها سرمایه‌ای فرسوده و دستمالی‌شده‌اند که از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند و مشخصهٔ هیچ چیزی نیستند. «همهٔ کار مکتبهای شعری عبارت بوده است از انباشتن و نشان دادن فراگردهای تازه‌ای برای در اختیار گرفتن و جلوه دادن مواد سخن و آن بیشتر عبارت است از بکار بردن ایماژها تا خلق آنها.» پس ایماژ یکی از وسایل زبان شاعرانه است در میان وسایل متعدد دیگر از قبیل مماثله، اغراق، تشبیه، تکرار و غیره که همه‌شان کارکرد معینی دارند: دشوارتر کردن فرم. زیرا هنر از اصل علمی «قانون صرفه‌جویی نیروهای خلاقه» بی‌خبر است. ارزش سبک به‌هیچ‌وجه در این نیست که «بیشترین فکر را با کمترین کلمات» بیان کند. زبان شاعرانه بر عادات نقاب می‌زند و بر دشواریهای صوتی می‌افزاید. قابل‌توجه است که ضمن همین مطالعات اولیه، فرمالیستها اغلب به شعر عامیانه یعنی یکی از فرمالیستی‌ترین زبانهای شاعرانه، رجوع کردند: در این‌باره اشکلوفسکی چندین «شعر ـ معما» را ذکر می‌کند؛ **اوسیپ بریک**[۱۵] تکرارهای بیلین‌ها (حماسه‌های عامیانه) را، عبارات مزدوج را و توازیهای منفی را (تشبیه‌هایی که فقط برای این آورده شده‌اند که بلافاصله انکار شوند) که در شعر عامیانهٔ روسی فراوان است، مطالعه می‌کند.

اثر هنری مجموعه‌ای از صناعتهاست. اما یکی از آنها پس از یک رودرویی بر بقیه برتری می‌یابد و نقش مسلط را به عهده می‌گیرد. آهنگ درونی، اغلب همان صناعت مسلطی است که با نحو غیرشاعرانه مقابله می‌کند. یک شعر را نه به عنوان طرح موزون سنتی، بلکه واحد آهنگین نحوی اولیه توصیف می‌کند. آهنگ درونی نحو مخصوص خود را می‌آفریند. تکرارهای «سرود رولمان»[۱۷]، مزدوجهای بیلین‌ها، توازیهای گوگولی از این قبیل‌اند. این رویکرد تئوریک کارهای

مهمی در بارهٔ شعر پوشکین و نیز آحماتوا و خلبنیکوف به‌بار آورد. اما گاهی نیز به‌سوی تناقض‌گویی رانده شد. فرمالیستها در اثر هنری فقط مجموعه‌ای از صناعتهای گوناگون را می‌دیدند. در کار آنها اثری از توضیح تکوین اثر و حرکت فرم‌های ادبی دیده نمی‌شد.

حرکت فرم‌ها

این دومین مرحلهٔ مهم از پژوهشهای فرمالیستها بود. اولین نقشها را در این کشف قوانین پویای ادبی، ویکتور اشکلوفسکی و یوری تینیانوف ایفاء کردند. به‌عقیدهٔ اشکلوفسکی صناعات ادبی به‌طور مداوم فرسوده می‌شوند و به‌صورت اتوماتیک درمی‌آیند. هنر به‌طور خستگی‌ناپذیر می‌کوشد تا دید ما را تازه‌تر کند و آن صناعت «غریب‌سازی»[۱۸] (یا آشنایی‌زدایی) است که تولستوی پیوسته با هدف نوعی تقلید طنزآلود به‌دنبال آن بود. به‌عنوان مثال، داستان کوتاه *خولوستوم*[۱۹] دنیا را از چشم یک اسب به ما نشان می‌دهد. باری، این صناعت غریب‌سازی به این قصد است که نویسنده دائماً خود را تازه کند تا به‌نوبهٔ خود در قالب معین قرار نگیرد. هر نسلی شیوهٔ نگاه پدران خود را دور می‌اندازد و به انواع ادبی کوچکی که در دورانهای گذشته به‌آنها بی‌اعتنایی شده است رومی‌آورد. این همان است که اشکلوفسکی آن را میراث از عمو به برادرزاده می‌نامد و یا، بنابر بازی شطرنج که در آن اسب هرگز به خط مستقیم حرکت نمی‌کند. «حرکت اسب» (عنوان یکی از آثار او، ۱۹۲۳). مثلاً پوشکین سنت **لومونوسف**[۲۰] را که **کوشلبکر**[۲۱] هنوز ادامه می‌داد زیر پا نهاد و نوع کوچکتر «شعر محفلی» را بها داد. تولستوی رمانتیسم را کنار گذاشت و از روسو و **توپفر**[۲۲] الهام گرفت. بزودی فرمالیستها بر اثر پژوهشهایشان به این نتیجه رسیدند که از چهاردیواری آثار بزرگ متداول بیرون بیایند و به‌مطالعهٔ انواع ادبی کوچکتر (خاطرات، تجنیس، ادبیات نامه‌نگاری) بپردازند که در هر نسلی در برابر انواع ادبی بزرگتر قرار می‌گیرند. تینیانوف مطالعهٔ این توالیهای ادبی را با نقش تکوینی که برای «پارودی» (تقلید طنزآلود) قائل است غنیتر کرد. اغلب از این طریق است که یک نسل صناعات گذشته را از اعتبار می‌اندازد. بدینسان اغلب گفته‌اند که داستایفسکی در آغاز با تقلید از گوگول شروع به‌کار کرد. تینیانوف نشان می‌دهد که وی در *قصبهٔ استپانچیکوو* و به تقلید طنزآمیز دقیقی از وعظ و خطابهٔ گوگول در *خلاصهٔ مکاتبات من با دوستانم* دست زده است. مسئله این است که صناعات نباید به‌طور جداگانه مورد مطالعه قرار گیرد. آنها کارکردی دارند و تینیانوف نشان می‌دهد که کارکردهای صناعات تغییر پیدا می‌کند و «امر ادبی» تحول می‌یابد. و بالاخره

مهمی در بارهٔ شعر پوشکین و نیز آحماتوا و خلبنیکوف به‌بار آورد. اما گاهی نیز به‌سوی تناقض‌گویی رانده شد. فرمالیستها در اثر هنری فقط مجموعه‌ای از صناعتهای گوناگون را می‌دیدند. در کار آنها اثری از توضیح تکوین اثر و حرکت فرم‌های ادبی دیده نمی‌شد.

حرکت فرم‌ها

این دومین مرحلهٔ مهم از پژوهشهای فرمالیستها بود. اولین نقشها را در این کشف قوانین پویای ادبی، ویکتور اشکلوفسکی و یوری تینیانوف ایفاء کردند. به‌عقیدهٔ اشکلوفسکی صناعات ادبی به‌طور مداوم فرسوده می‌شوند و به‌صورت اتوماتیک درمی‌آیند. هنر به‌طور خستگی‌ناپذیر می‌کوشد تا دید ما را تازه‌تر کند و آن صناعت «غریب‌سازی»[۱۸] (یا آشنایی‌زدایی) است که تولستوی پیوسته با هدف نوعی تقلید طنزآلود به‌دنبال آن بود. به‌عنوان مثال، داستان کوتاه *خولوستوم*[۱۹] دنیا را از چشم یک اسب به ما نشان می‌دهد. باری، این صناعت غریب‌سازی به این قصد است که نویسنده دائماً خود را تازه کند تا به‌نوبهٔ خود در قالب معین قرار نگیرد. هر نسلی شیوهٔ نگاه پدران خود را دور می‌اندازد و به انواع ادبی کوچکی که در دورانهای گذشته به‌آنها بی‌اعتنایی شده است رومی‌آورد. این همان است که اشکلوفسکی آن را میراث از عمو به برادرزاده می‌نامد و یا، بنابر بازی شطرنج که در آن اسب هرگز به خط مستقیم حرکت نمی‌کند. «حرکت اسب» (عنوان یکی از آثار او، ۱۹۲۳). مثلاً پوشکین سنت **لومونوسف**[۲۰] را که **کوشلبکر**[۲۱] هنوز ادامه می‌داد زیر پا نهاد و نوع کوچکتر «شعر محفلی» را بها داد. تولستوی رمانتیسم را کنار گذاشت و از **روسو** و **توپفر**[۲۲] الهام گرفت. بزودی فرمالیستها بر اثر پژوهشهایشان به این نتیجه رسیدند که از چهاردیواری آثار بزرگ متداول بیرون بیایند و به‌مطالعهٔ انواع ادبی کوچکتر (خاطرات، تجنیس، ادبیات نامه‌نگاری) بپردازند که در هر نسلی در برابر انواع ادبی بزرگتر قرار می‌گیرند. تینیانوف مطالعهٔ این توالیهای ادبی را با نقش تکوینی که برای «پارودی» (تقلید طنزآلود) قائل است غنیتر کرد. اغلب از این طریق است که یک نسل صناعات گذشته را از اعتبار می‌اندازد. بدینسان اغلب گفته‌اند که داستایفسکی در آغاز با تقلید از گوگول شروع به‌کار کرد. تینیانوف نشان می‌دهد که وی در *قصبهٔ استپانچیکوو* و به تقلید طنزآمیز دقیقی از وعظ و خطابهٔ گوگول در *خلاصهٔ مکاتبات من با دوستانم* دست زده است. مسئله این است که صناعات نباید به‌طور جداگانه مورد مطالعه قرار گیرد. آنها کارکردی دارند و تینیانوف نشان می‌دهد که کارکردهای صناعات تغییر پیدا می‌کند و «امر ادبی» تحول می‌یابد. و بالاخره

«سلسلهٔ ادبی» با «سلسلهٔ اجتماعی» همبستگی دارد. تحول ادبی برخلاف برداشت سنتی، از طریق رسوب صورت نمی‌گیرد، بلکه از طریق لغزیدن پدیده‌های زبانشناختی از یک سلسله به‌سلسلهٔ دیگر و برحسب قوانین «ایجاب ادبی» صورت می‌پذیرد. به‌این ترتیب فورمول مشهور و کمی هم تحریک‌آمیز اشکلوفسکی: («قالبهای تازه، محتواهای تازه خلق می‌کنند.») تصحیح و خوشبختانه تکمیل شد.

میراث

میراث فرمالیستهای روس، مهم و متنوع است. به‌نظر می‌رسد که می‌توان آن‌را تحت سه «عنوان» منظم کرد. عنوان اول، «پژوهش‌های تئوریک» است: بیانیه‌ها، کارها، تمرین متون کوتاه نمونه و منتخب مقالات. در این تودهٔ متون همه‌چیز از بهترین تا بدترین، از اغراق‌های کهنه‌شده تا تحلیل‌هایی با تبحر بی‌نظیر وجود دارد. مجموعه‌های اصلی از این قرار بود: دو مجموعه دربارهٔ *نظریهٔ زبان شاعرانه* در ۱۹۱۶ و ۱۹۱۷، *شعر معاصر روس* از رومان یاکوبسن (۱۹۲۱)، *شعر روسی* از ب. توماشفسکی[۲۳] (۱۹۲۳)، *از خلال ادبیات* (۱۹۲۴) از آیخنباوم و همچنین *مسائل زبان شاعرانه* (۱۹۲۴) و *نظریهٔ ادبیات* (۱۹۲۵) از تینیانوف، چهار مجموعهٔ *پوئتیکا*[۲۴] که در سالهای ۱۹۲۶ تا ۱۹۲۸ در لنینگراد منتشر شد، *نظریهٔ نثر* از و. اشکلوفسکی (۱۹۲۵)، *نثر روسی* مجموعهٔ جمعی که زیرنظر آیخنباوم و تینیانوف در ۱۹۲۶ منتشر شد و بالاخره اثر بسیار مهم *کهنه‌پرستان و نوآوران* از تینیانوف (۱۹۲۹).

دومین عنوان، «پژوهشهای علمی» است. این پژوهشها نشانهٔ بلوغ فرمالیستها هستند. اینان نویسندگان موردنظر خود را داشتند که آثارشان بهتر به روشن کردن صناعات راه می‌داد. در درجهٔ اول باید از گوگول نام برد. («*چگونه "شنل" گوگول به وجود آمد؟*» از آیخنباوم، (۱۹۱۹) و پژوهشهای متعدد و. ویتوگرادوف[۲۵]؛ داستایفسکی که فرمالیستها مطالعهٔ آثار او را از نظر فرم (قالب) از سر گرفتند (با کارهای تینیانوف و اثر مهم یک «تک‌تیرانداز» که فقط روابطی با فرمالیستها داشت: باختین[۲۶] و اثر معروف او *بوطیقای داستایفسکی*.)؛ تولستوی که صناعتهای هجوآمیزش به عالیترین صورتی پاسخگوی توصیفهای فرمالیستها بود و مایهٔ ایجاد آثار زیر شد: *تولستوی جوان* از آیخنباوم (۱۹۲۲)، و اثر جالب دیگر همین نویسنده با عنوان *تولستوی* (۱۹۲۸ و ۱۹۳۱) و اثر قطور اشکلوفسکی تحت عنوان *مواد و سبک در جنگ و صلح* (۱۹۲۸). از اهمیت کارهای فرمالیستها دربارهٔ ادبیات بیگانه نیز نباید غافل بود. بویژه *تریسترام شندی*[۲۶]

اثر استرن[۲۷] و دون‌کیشوت اثر سروانتس نقش بزرگی در کارهای اشکلوفسکی داشتند. از میان این مقالات از همه مهمتر و نیز شورانگیزتر مقالاتی بود که به شاعران معاصر از قبیل **بلوک**، **آخماتوا**، **مایاکوفسکی** و **خلبنیکوف** اختصاص داشت و نوشتهٔ تینیانوف، ژیرمونسکی، یاکوبسن و وینوگرادف بود. و اما کارهای مربوط به پوشکین به قلم «توماشفسکی و تینیانوف، لرمانتوف به قلم آیخنباوم و نکراسف به قلم تینیانوف و آیخنباوم، به‌صورت کلاسیک‌ها تردیدناپذیر درآمده‌اند. و بالاخره به اثری جداگانه اشاره کنیم که در رشد اندیشهٔ فرمالیستها نقش بزرگی داشت: *ریخت‌شناسی قصه* از **ولادیمیر پروپ** که در سال ۱۹۲۸ در سلسلهٔ انتشارات *مسائل شعر* انتشار یافت.

اما میراث فرمالیستها بسیار گسترده‌تر از این است و ایجاب می‌کند که عنوان سومی هم به دو عنوان قبلی اضافه شود: شخصیتهای درخشانی مثل اشکلوفسکی یا تینیانوف نمی‌توانستند نظریه‌های ادبی خود را بدون اینکه آنها را در کار ادبی تجربه کنند اظهار دارند. از مشخصات ادبیات روس در سالهای بیست، علاقهٔ بسیار پرشوری به تجربهٔ قالبهای تازه از طریق اعادهٔ حیثیت تخیل در ادبیات بود. فرمالیستهای روس نه تنها نقش فعالی برای شکل‌گیری این ذوق تازه در امر خلاقیت به‌عهده گرفتند، بلکه خود نیز با خلق آثاری در این زمینه سرمشق قرار گرفتند. گروه نویسندگانی که بهترین نماینده‌های شوق ابداع قالبهای تازه شمرده می‌شد و برای اعلام این شیفتگی خویش نام یکی از قصه‌های ا. ت. آ. **هوفمان**[۲۹] یعنی «برادران سراپیون»[۳۰] را به‌خود داده بود، نه تنها به فرمالیستها بسیار نزدیک بود، بلکه «اشکلوفسکی» نیز به‌عضویت آن درآمده بود و حال آنکه اعلامیه گروه با امضاء **لئون لونتر**[۳۱]، یکی از شاگردان وی منتشر شده بود. کاورین[۳۲]، نویسنده قصه‌های وهمی، مقلد بسیار آگاه **لارنس استرن**، با درنظر گرفتن اغلب جنبه‌ها همان نویسنده‌ای بود که فرمالیستها می‌خواستند. برعکس، اشکلوفسکی با *سفر عاطفی*‌یش (که او هم به تقلید از استرن نوشته بود) یا با اثر دیگرش، *باغ وحش*، *نامه‌هایی که از عشق سخن نمی‌گویند*، *یا هلوئیزسوم* و بالاخره سومین اثرش *سومین کارگاه* (۱۹۲۶)، نوع ادبی مختلط و کمی غیرعادی و دیوانه‌وار به‌وجود آورد که در هم‌جوشی بود از اعتراضات، سینمای مستند و شعار. تینیانوف نیز به‌نوبهٔ خود رمان تاریخی خاصی نوشت که یکی از عوامل سازندهٔ وحدت شاعرانهٔ اثر، تحقیق و تفحص دانشمندانه بود. این رمان *مرگ وزیرمختار* (۱۹۲۹) نام داشت. همچنین وی با داستانهای نیمه‌تاریخی و نیمه‌وهمی (شخصیت *مومی*، *ستوان کیژه*[۳۳]) یک نوع بسیار امروزی ادبیات وهمی را در خیال می‌پرورد که بر پایهٔ مسائل اجتماعی ساخته شده بود. شور و شوق فرمالیستها برای ابداع قالبهای تازه، برای بازی ساختهای هنری و خلاصه برای «مونتاژ»، طبعاً به

تئاتر و سینما نیز کشیده شد. آیزنشتاین با «مونتاژ جاذبه‌ها» به‌نوعی فرمالیسم بسیار تعصب‌آلوددست زد. تینیانوف که امکانات نوشتهٔ سینمایی افسونش کرده بود، در مورد فیلمهای متعددی با تراوبرگ[۳۴] و کوزنیتف[۳۵] همکاری کرد. او که در *داستانهای* پترزبورگ اثر گوگول دنبال نماها و حرکاتی بود که قابل تبدیل به حرکات سینمایی باشد، سرانجام *شنل* گوگول را با مهارت کامل به‌صورت فیلم درآورد.

فرمالیسم روس به‌قدری چهره‌ها و شخصیتهای گوناگون به‌جهان ادب معرفی کرده است که قضاوت‌ها در بارهٔ آن اغلب متباین است. در کتابی که از کریستینا پومورسکا[۳۶] اخیراً منتشر شده است، وی فرمالیسم را بیش از هر چیزی پاسخگوی تئوریک مکتب فوتوریست در شعر می‌داند. چنین قضاوتی شاید قدرناشناسی از سمبولیسم و بویژه بی‌یلی باشد. کسان دیگری، در فرمالیسم روس تولد یک دانش ادبی، یک بوطیقای ساختارگرای امروزی را دیده‌اند که در کمال شکفتگی است. عده‌ای هم زیاده‌روی‌های نظری آن را طرد می‌کنند و تنها آثار بزرگ تحقیقات ادبی، از قبیل آثار آیخنباوم دربارهٔ تولستوی را حائزاهمیت می‌شمارند. فرمالیستها که مخالف سنت طولانی جامعه‌شناسانه و اخلاق‌گرایانهٔ نقد ادبی روسی بودند، جوانه‌هایی را که تازه با سمبولیسم زاده شده بود، شکفته‌تر کردند. آنان بی‌تردید نمایندگان لحظهٔ حساس و درخشانی از آگاهی ادبی در روسیه و انقلابی روش‌شناختی هستند که خبر از سلطهٔ مدرن از طریق شبه‌گفتارها می‌دهد و رؤیای گوته یا والری را دربارهٔ ریخت‌شناسی قابل‌توجهی از هنر دنبال می‌کند.*

---

* این مقاله ترجمه‌ای است از :

Georges Nivat, "*Formalisme Russe*", Encyclopaedia Universalis.

پی‌نوشتها :

1. Arvatov
2. Baudouin de Courtenay
3. Iakoubinski
4. Victor Chklovski
5. Boris Eichenboaum
6. Ve Iemir Khlebnikov
7. A. Kroutchenykh
8. David Bourliouk
9. Jikmunski
10. Transrationel
11. Vissarion Bielinski
12. Andrei Biel
13. Musagète
14. Potebnia
15. Ossip Brik
16. Bylines
17. La Chanson De Roland
18. Singularisation
19. Kholostomer
20. Lomonosov
21. Küchelbeker
22. Toepfer
23. Tomachevsk
24. Poetika
25. V. Vinogradov
26. Tristram Shandy
27. Stern
28. V. Propp
29. E.T.A. Hoffmann
30. Les Frères de Serapion
31. Léon Luntz
32. Kavérine
33. Le Lieutemant Kijé
34. Trauberg
35. Kozintsev
36. Krystina Pomorska

مفاهیم بنیانی ساختگرایی

نوشتهٔ ژان پیاژه
ترجمهٔ علی مرتضویان

۱. تعاریف

قول معروف این است که تعریف ساختگرایی کاری دشوار است زیرا این اصطلاح آنقدر صورتهای متفاوت و متنوعی به‌خود گرفته است که دشوار بتوان وجه مشترکی میان آنها پیدا کرد؛ به‌بیان دیگر، هر چه می‌گذرد «ساختگرایان» گوناگون اصطلاح ساخت را به‌معانی گونه‌گون‌تری به‌کار می‌برند. با این همه، با بررسی و مقایسهٔ معانی مختلفی که به این اصطلاح در علوم، و متأسفانه در میهمانی‌های کوکتل، نسبت داده شده است احتمالاً می‌توان به معنایی مشترک دست یافت. اما این کار فقط به شرط تفکیک دو مسئله میسر می‌شود که گرچه همواره با هم ظاهر می‌شوند، اما منطقاً متفاوتند: مسئلهٔ نخست این است که ماهیت آرمان مندرج در خودِ مفهوم ساختار را مشخص کنیم، آرمانی که در پیروزیها و آرزوهای هر یک از نحله‌های ساختگرایی مشهود است. مسئلهٔ دوم آن است که نیات انتقادیِ مضمر در پیدایی و گسترش هر یک از گونه‌های ساختگرایی را تشریح و تحلیل کنیم.

تفکیک این دو مسئله در واقع به منزلهٔ قبول این واقعیت است که تمامی ساختگرایان به‌راستی به‌آرمان فهم‌پذیری باور دارند یا دست‌کم آرزوی آن را در سر دارند، هرچند که هدفهای انتقادی آنها بسیار متفاوتند. در نظر ریاضیدانان، ساختگرایی علیه چند شاخه‌شدن (Compartmentalism) ریاضیات عمل می‌کند زیرا هدف از ساختگرایی [در ریاضیات] آن است‌که با بهره‌گیری از همشکلی‌های (isomorphisms) مشهود در شاخه‌های گوناگون ریاضیات به وحدت دست یابد. از دیدگاه چندین نسل از زبانشناسان، ساختگرایی عمدتاً عبارت است از

فاصله گرفتن از مطالعهٔ در زبانی (diachronic) پدیده‌های گسستهٔ زبانشناختی که در سدهٔ نوزدهم رواج داشت و روآوردن به پژوهش در باب نظامهای زبانی یکدست که به‌طور همزمان عمل می‌کنند. در روانشناسی، ساختارگرایی از دیرباز با شیوه‌های آتمیستی‌که کل را به اجزای پیشین [تشکیل‌دهندهٔ] آن تجزیه می‌کند به مخالفت برخاسته است. و بالاخره در مباحث کنونی فلسفه، ساختگرایی در برابر تاریخیگری، کارکردگرایی و گاه حتی تمامی نظریه‌هایی که به فاعل (سوژهٔ) بشری توسل جسته‌اند، قد علم کرده است.

بنابراین واضح است که اگر بکوشیم ساختگرایی را فقط از دریچه نفی، یعنی به‌اعتبار مخالفت آن با مکاتب و مواضع دیگر تعریف کنیم و مستقلاً به مطالعه آن نپردازیم، به‌چیزی جز اختلاف‌نظرها و تضادهایی که با افت و خیزهای تصادفی تاریخ علم و اندیشه مرتبط است دست نمی‌یابیم. از سوی دیگر، وقتی به درونمایهٔ مثبت مفهوم ساخت نظر می‌کنیم دست‌کم به دو جنبهٔ مشترک تمامی انواع ساختگرایی برمی‌خوریم: جنبهٔ نخست، آرمان (و شاید امید) فهم‌پذیری ذاتی [ساخت] است آن هم به پشتوانهٔ این فرض که ساختها خودبسنده‌اند و فهم آنها نیازمند رجوع و استناد به انواع عناصر و شواهد بیرونی نیست. جنبهٔ دوم، وجود بعضی از حقایق و بینشهاست بدین‌معنی که مطالعه نظری ساختهایی که به واقع مشخص گشته‌اند، نشان می‌دهد که ساختها، با همهٔ تنوعشان، واجد برخی از خصوصیات مشترک و احتمالاً ضروری‌اند.

ابتدا به صورت تخمینی ساخت را به نظامی از *تبدیلها* (transformations) تعریف می‌کنیم. از آنجا که ساخت، نظام است و نه صرفاً مجموعه‌ای از عناصر و خصوصیات آنها، این *تبدیلها* از یک سلسله قوانین پیروی می‌کنند: تعامل قوانین حاکم بر تبدیلها موجب حفظ و قوّت نظام می‌شود و هرگز نه نتایجی بیرون از حوزهٔ عمل نظام به دست می‌دهد و نه عناصر بیرون از قلمرو نظام را به‌کار می‌گیرد. خلاصه اینکه تصور ساخت بر سه مفهوم استوار است: مفهوم کلیّت، مفهوم تبدیل و مفهوم خود تنظیم‌کنندگی (self-regulation).

کشف ساخت، دیر یا زود، به صوری شدن (formalization) می‌انجامد اما این کار همیشه آفریدهٔ ذهن نظریه‌پرداز است حال آنکه خودِ ساخت، مستقل از ذهن او وجود دارد. صوری‌سازی گاه مستقیماً، با ریختن مفاهیم در قالب معادلات منطقی و ریاضی، صورت می‌گیرد و گاه از مرحله بینابینیِ ساختن مدل سیبرنتیکی می‌گذرد که در این حالت درجهٔ صوری‌شدن به‌انتخاب نظریه‌پرداز بستگی دارد. اما لازم به تکرار است که سبک و سیاق ساختی که نظریه‌پرداز کشف کرده است باید مشخصاً متناسب با هر پژوهش خاص تعیین شود.

مفهوم تبدیل کمک می‌کند که تعریف موردنظرمان را در مرحلهٔ مقدماتی محدودتر کنیم زیرا

اگر قرار بود فرمالیسم را به هر معنای ممکن، در چارچوب مفهوم ساخت به‌کار گیریم، پای تمامی آن نظریه‌های فلسفی نیز که به واقع تجربه‌گرا (empricist) نیستند دیگر بار به‌میان کشیده می‌شد، مثلاً نظریه‌هایی که تحت تأثیر مُثُل افلاطونی یا ذوات هوسرلی و یا فرمالیسم کانتی هستند، و همچنین بسیاری از انواع نظریه‌های تجربه‌گرا (مثلاً پوزیتیویسم منطقی حلقهٔ وین که در مباحث منطق بر صورتهای نحوی و معناشناختی تأکید می‌کند). و اما در تعریف محدودتری که فعلاً در پیش رو داریم، نظریهٔ رایج در حوزهٔ منطق که سخت سرسپردهٔ آتمیسم خشک و بی‌انعطاف است، به‌ندرت به «ساختها» پرداخته است و تازه دارد با این بحث آشنا می‌شود.

از این‌رو، در این کتاب مطالعهٔ خود را به انواعی از ساختگرایی محدود می‌کنیم که در قلمرو ریاضیات و بسیاری از علوم تجربی ظاهر شده‌اند و این خود تکلیفی بس دشوار و خطیر است. در پایان به‌برخی از جنبشهای فلسفی خواهیم پرداخت که از انواع گوناگون ساختگرایی در علوم اجتماعی تأثیر پذیرفته‌اند. اما ابتدا لازم است دربارهٔ تعریفی از ساختگرایی که پیشنهاد کرده‌ایم بیشتر توضیح دهیم زیرا در غیر این‌صورت دشوار می‌توان فهمید که چرا مفهومی انتزاعی از ساخت، یعنی «نظامی از تبدیلها»، تا این اندازه در تمامی زمینه‌های پژوهشی منشأ آرزوهای بزرگ بوده است.

۲. کلیّت

در اینکه کلیّت بارزترین مشخصهٔ ساخت است، تقریباً جای بحث نیست زیرا تمامی ساختگرایان ــ ریاضیدانان، زبانشناسان، روانشناسان و جز اینها ــ متفق‌القولند که بین *ساختها* و *مجموعه‌ها* (aggregates) تفاوتی اساسی وجود دارد: ساختها عبارتند از «کل»ها حال آنکه مجموعه‌ها عبارتند از ترکیباتی که عناصر تشکیل‌دهندهٔ آنها از خودِ ترکیبات استقلال دارند. تأکید بر این تفاوت به این معنا نیست که ساختها از عناصر تشکیل نشده‌اند بلکه به این معناست که عناصر هر ساختی از قوانین آن پیروی می‌کنند و براساس همین قوانین است که ساخت به‌منزلهٔ کل یا نظام تعریف می‌شود. بعلاوه، قوانین حاکم بر ترکیب ساخت را نمی‌توان به رابطهٔ تراکمی یک به یک (cumulative one-by-one association) میان عناصر آن کاهش داد زیرا این قوانین خصوصیاتی عمومی را به خودِ کل نسبت می‌دهند که از خصوصیات تک تک عناصر متمایزند. مثالی آشنا می‌آوریم: اعداد صحیح مثبت، موجوداتی مستقل نیستند و این‌طور هم نیست که یکی‌یکی و به‌طور تصادفی کشف شده و بعد به‌صورت یک کل درآمده باشند. این

اعداد موجودیت نمی‌یابند مگر به‌صورتی منظم، و نظم این اعداد نیز ناشی از برخی از خصوصیات *ساختی* است (نظیر خصوصیات مشهود در گروهها، میدانها، حلقه‌ها و جز اینها) که کاملاً از ویژگیهای تک تک اعداد صحیح اول یا غیر اول، زوج یا فرد و امثال آن متفاوت است.

به هر حال، مفهوم کلیّت مسائل بسیاری را پیش می‌کشد که در اینجا فقط به دو مورد آنها می‌پردازیم: یکی ماهیت کلیّت و دیگری شیوهٔ شکل‌گیری (یا شکل‌گیری پیشین) آن.

خطاست اگر تصور کنیم که در تمامی حوزه‌ها، همهٔ دیدگاههای معرفت‌شناختی نهایتاً فقط به دو دیدگاه کاهش می‌یابد: یا تأیید وجود کلهایی که برحسب قوانین ساختی خود تعریف می‌شوند و یا تکیهٔ صِرف بر ترکیبهای آتمیستیِ متشکل از عناصر پیشینی [مستقل و موجود]. وقتی در تاریخ اندیشه‌ها نظر می‌کنیم درمی‌یابیم که در تمامی رشته‌های علوم، اعم از ساختهای ادراکی روانشناسان مکتب گِشتالت، یا کلهای اجتماعی موردنظر جامعه‌شناسان و مردم‌شناسان (طبقات یا جوامع)، به جای آتمیسم نه صرفاً یک دیدگاه بلکه دو دیدگاه پیش‌رو داریم که به نظر ما فقط یکی از آنها با روح ساختگرایی مدرن تناسب دارد.

دیدگاه نخست چیزی نیست جز معکوس شدن نگرشی که ترتیب توالی طبیعی را حرکت از سادگی به‌پیچیدگی می‌داند (از تأثرات حسی به شبکه‌های پیچیدهٔ ادراکی، از افراد به گروههای اجتماعی و نظایر اینها). آن کلّی که این دسته از منتقدان آتمیسم بدواً مطرح می‌کنند، قاعدتاً محصول نوعیِ پیدایش و تکوین است که به‌گونه‌ای مبهم یکی از قوانین طبیعت محسوب می‌شود که دیگر نیازی به تجزیه و تحلیل بیشتر ندارد. بدینسان، وقتی کُنت می‌کوشد انسانها را برحسب بشریت توضیح دهد و نه بشریت را برحسب انسانها، یا وقتی دورکیم کلّ اجتماعی (social whole) را ترکیبی از افراد می‌پندارد، درست همان‌گونه که ملکول ترکیبی از اتمهاست، یا وقتی روانشناسان مکتب گشتالت مدعی می‌شوند که می‌توانند در ادراک اولیه، کلهای بی‌واسطه‌ای را تشخیص دهند که با اثرات میدانی در الکترومغناطیس قابل مقایسه‌اند، همگی به‌واقع این نکته را به ما تذکر می‌دهند که کل صرفاً ملغمه‌ای از عناصر موجود و در دسترس نیست و ما باید از بابت این تذکر سپاسگزارشان باشیم؛ در عین‌حال، وقتی آنها کل را مقدم بر اجزا می‌شمرند یا آن را به‌معنای «مقارنهٔ» اجزاء می‌گیرند، درواقع مسائل را آنقدر ساده می‌کنند که چه‌بسا تمامی پرسشهای اصلی نادیده گرفته می‌شوند ــ پرسشهایی در باب ماهیت قوانین ترکیب که حاکم بر کل است.

گذشته از طرحهای آتمیستی و نیز طرحهای مبتنی بر تکوین کلیتها، طرح سومی نیز وجود دارد و آن ساختگرایی عملیاتی است. این طرح از دریچهٔ نسبتها به ساختها می‌نگرد، یعنی آنچه

واجد اهمیت است نسبت میان اجزا است نه عناصر و نه کلّی که نمی‌دانیم چطور تکوین می‌یابد. به‌بیان دیگر، ترتیبات منطقی یا روندهای طبیعی‌ای که کل را به‌وجود می‌آورند در درجهٔ اوّل اهمیت قرار دارند و نه اجزاء یا خودِ کلّ که به تبع قوانین تشکیل و ترکیب نظام پدید می‌آید.

حال می‌رسیم به دومین مسئله، مسئله‌ای بسیار جدی و در واقع مهمترین مسئلهٔ ساختگرایی: آیا این کلهای مرکب از آغاز و همواره مرکب بوده‌اند؟ این وضع چطور ممکن می‌شود؟ آیا کسی اجزاء را [به‌صورت یک کل] ترکیب کرده است؟ یا شاید که اجزا از همان آغاز در فرایند ترکیب بوده‌اند (و این فرایند همچنان ادامه دارد)؟ آیا ساختها ضرورتاً نیازمند *شکل‌گیری*‌اند یا آنکه می‌توان در مورد آنها به نوعی *شکل‌گیری* پیشینِ (preformation) ازلی‌و ابدی قائل شد؟

چنین به‌نظر می‌رسد که ساختگرایی باید بین پیدایش و تکوین بدون ساخت از یک‌سو و کلها یا صورتهای غیرتکوینی از سوی دیگر، یکی را برگزیند. حالت نخست به‌منزلهٔ بازگشت به‌روابط آتمیستی است که در نگرش تجربه‌گرایانه به آن عادت کرده‌ایم، و در حالت دوم پیوسته این خطر وجود دارد که ساختگرایی در دستگاههای نظری ذوات هوسرلی یا مُثل افلاطونی و یا صور پیشینیِ ترکیب کانتی گرفتار آید. در واقع در هر دو حالت به بیراهه کشیده می‌شویم مگر آنکه راهی دیگر اختیار کنیم.

چنانکه انتظار می‌رود، این مسئله مناقشات بسیاری را برانگیخته است تا آنجا که بعضی از ناقدان احتجاج کرده‌اند که چون سرشت ساختها غیرزمانمند (nontemporal) است نمی‌توان قواعدی را درباب تکوین آنها به‌دست داد (تو گویی این ادعا خود چیزی غیر از راه‌حلی خاص است، یعنی همان راهِ توضیح خاستگاه ساختها براساس مفهوم شکل‌گیری پیشین).

در واقع مسئلهٔ موردبحث ما، خودِ مفهوم کلیّت است. با توضیح دربارهٔ دومین ویژگی ساختها، یعنی ساخت به مثابهٔ نظامی از تبدیلها و نه صورتهایی ایستا، این مفهوم بر ما روشن‌تر خواهد شد.

۳. تبدیلها

اگر بپذیریم که ویژگی کلهای دارای ساخت تابع قوانین ترکیب آنها است، در این‌صورت این قوانین باید ماهیتاً ساخت‌دهنده باشند؛ در واقع خصلت ذاتیِ دوگانه یا دوقطبیِ قوانین ساخت، یعنی ویژگی ساخت‌دهی (structuring) و ساختمندیِ (being structured) مستمر و همزمانِ

قوانین ساخت است که امکان به‌کارگیری توفیق‌آمیز مفهوم قانون را از سوی ساختگرایان فراهم آورده است. قوانین ترکیب ساخت نیز، همچون «نظم»[۲] کورنت (نوعی خاص از ساختها که در جبر جدید به‌کار می‌رود)، به‌صورت «ضمنی»[۳] تعریف می‌شوند، یعنی به‌عنوان قوانین حاکم بر تبدیلها در نظامی که ساخت آن ناشی از همین قوانین است.

وقتی تاریخ ساختگرایی را در زبان‌شناسی و روان‌شناسی بررسی می‌کنیم، ممکن است از گفتهٔ اخیر قدری شگفت‌زده شویم: در زبان‌شناسی، ساختگرایی از ابداعات سوسور است که ادعای ما را تأیید نمی‌کند؛ بعلاوه، سوسور واژه «نظام» را هم به‌معنای قوانین همزمانِ تقابل (synchronic opposition) و هم به معنای قوانین همزمان تعادل به‌کار می‌برد.[۴] در روانشناسی گشتالت، آن صور ادراکی که واجد خصوصیت گشتالتی تلقی می‌شوند به‌طورکلی ایستا هستند. اما از خرد به‌دور است که برای مطالعهٔ یک جریان فکری فقط به خاستگاه آن بپردازیم و سیرتکوین آن‌را نادیده بگیریم. از این گذشته، زبان‌شناسی و روان‌شناسی ساختگرا، هر دو از آغاز با ظهور مفهوم تبدیل مرتبط بوده‌اند. نظامهای زبانیِ همزمان، ثابت و بی‌حرکت نیستند؛ اینها گاه تن به‌نوآوری می‌دهند و گاه از آن تن می‌زنند (این پذیرش یا رد نوآوری تابع مقتضیات نظام است که این نیز به‌نوبهٔ خود از قوانین تقابل و اتصال نظام تبعیت می‌کند). دیری نگذشت که آرای سوسور در خصوص نوعی تعادل پویا، به همت بالی (Bally) به دقت تشریح و بسط داده شد و به نظریه‌ای در باب سبک بدل گردید. درست است که تا اینجا ما هنوز وارد قلمرو نظریهٔ «دستور زبان گشتاریِ» [یا دستورزبان تبدیلیِ] (transformational grammar) چامسکی نشده‌ایم اما نظریهٔ بالی در خصوص سبک، در جهت [کشف و تدقیق] مفهوم یا ایدهٔ تبدیل حرکت می‌کند ــ یا لااقل به‌سوی مفهوم «واریاسیونهای فردی» که صورت مبهم و کمرنگ‌تری از همان ایدهٔ تبدیل است. در خصوص «کلیاتِ» (Gestalten) روانی [و روانشناسی گشتالت] هم باید گفت که پدیدآورندگانش از آغاز از قوانین سازمان سخن می‌گفتند که به کمک آنها داده‌های حسی تبدیل می‌شوند، و تفسیرهای مبتنی بر نظریهٔ احتمالات که امروزه از این قوانین به‌دست می‌دهیم، این جنبهٔ تبدیلیِ ادراک را نمایانتر می‌کند.

در واقع، تمامی ساختهای شناخته‌شده ــ از گروههای ریاضی تا نظامهای خویشاوندی ــ بدون استثنا، نظامهای تبدیلی‌اند. اما تبدیل لزوماً فرایندی زمانمند نیست: ۱+۱ «می‌شود» ۲؛ ۳ «بلافاصله بعد از ۲» می‌آید: بی‌تردید در این مثالها «شدن» و «بعد از عددی آمدن» فرایندهایی زمانمند نیستند. از سوی دیگر، تبدیل می‌تواند فرایندی زمانمند باشد، مثلاً ازدواج کردن «وقت می‌گیرد». اگر مفهوم تبدیل در کار نباشد، ساختها ارزش و اهمیت تبیین‌کنندگی خود را از دست

می‌دهند و در نتیجه به حد صورتهایی ایستا تنزل می‌یابند.

اهمیت مفهوم تبدیل، ضرورتاً مسئله تعیین نقطهٔ آغاز، یعنی نسبت میان تبدیل و تشکیل [دگرگونی و شکل‌گیری] را پیش می‌کشد. مسماً باید میان عناصر یک ساخت و قوانین تبدیلِ ناظر بر آن تمیز قائل شد. از آنجا که این عناصر و اجزایِ ساخت‌اند که دستخوش تغییر و تبدیل می‌شوند، به‌سادگی می‌شود نتیجه گرفت که خودِ قوانین تبدیل، ثابت و تغییرناپذیرند. حتی در آن انواعی از ساختگرایی که به‌معنای دقیق کلمه صوری نشده‌اند، به‌محققان برجسته‌ای برمی‌خوریم که [پرسش] خاستگاههای روانی در نظرشان چنان کم‌اهمیت است که از ثبات قوانین تبدیل، یکراست به *ذاتی* بودن آنها می‌رسند. در این‌مورد، آرای نوام چامسکی مثالی مناسب است: به عقیدهٔ او دستور زبانهای زایشی (generative) متضمن قواعد نحویِ ذاتی و فطری‌اند؛ تو گویی ثبات را نمی‌توان برحسب سازوکارهای تعادل تبیین کرد، و تو گویی توسل به‌زیست‌شناسی که خود نتیجهٔ ضمنی فرضیهٔ فطرت ذاتی است، از لحاظ مسئلهٔ شکل‌گیری، مشکلات خاص خود را ایجاد نکرده است، مشکلاتی که دست‌کم به‌همان اندازهٔ پرسشهای مربوط به تبیین روانشناختی پیچیده و غامض‌اند.

اکنون به‌نظر می‌رسد که نظریه‌های ساختگراییِ ضدتاریخی و ضدتکوینی (anti-genetic) به‌طور ضمنی امیدوارند که سرانجام مبنایی ریاضی یا منطقی با خصوصیت غیرزمانمند برای ساختار فراهم شود (در واقع چامسکی قواعد زبانی موردنظرش را به‌یک ساخت صوری [مبتنی بر منطق جبر] «دوتایی» (monoid) تنزل داده است)[۱]. اما اگر هدف، ابداع نظریه‌ای *عمومی* در خصوص ساخت است که قاعدتاً باید به مقتضیات معرفت‌شناختیِ میان رشته‌ای پاسخ گوید، آنگاه وقتی با چنین نظامهای غیرزمانمند مانند یک گروه ریاضی یا مجموعه‌ای از زیرمجموعه‌ها روبرو می‌شویم، به حق باید بپرسیم که این نظامها چگونه *به‌دست آمده* و اثبات شده‌اند، مگر آنکه بخواهیم در ملکوت ترانساندانتالیسم باقی بمانیم. ممکن است کسانی اصولی را مسلم فرض کنند ــ مانند نظامهای مبتنی بر اصول موضوعه ــ اما از دیدگاه معرفت‌شناختی آنها در واقع دست به‌نوعی تقلب رندانه و محترمانه می‌زنند، یعنی پای بر دوش کسانی می‌گذارند که در گذشته نظامی شهودی را بنا کرده‌اند، نظامی که بدون آن تدوین هرگونه اصول موضوعه ممکن نیست. البته گودل (Gödel) مفهومی در خصوص «قوت» و «ضعف» نسبی ساخت به‌دست می‌دهد که متضمن منشاء و تبار مشترک ساختها است و روشی را ارائه می‌کند که اشکالات معرفت‌شناختی آن به مراتب کمتر است. اما همینکه این موضع را اختیار کنیم، ناگزیر با مسائلی عمده روبرو می‌شویم، مسائلی نه در بارهٔ تاریخ و تکوین روانی ساختها، بلکه در خصوص

ساختمان آنها و رابطهٔ میان *ساختگرایی* و *سازه‌گرایی* (constructivism). و این از جمله موضوعاتی است که باید به آن بپردازیم.

۴. خودتنظیم‌کنندگی

چنانکه پیشتر گفتیم، سومین ویژگی اساسی ساختها خودتنظیم‌کنندگی است که لوازم آن عبارتند از خودپایایی (self-maintenance) و بستار (closure). این بحث را با توضیح دربارهٔ این دو ویژگی آغاز می‌کنیم: این دو، حکایت از آن دارند که تبدیلهای درونی و ذاتی یک ساخت هیچگاه از حد نظام فراتر نمی‌روند، بلکه محدود به عناصری هستند که به نظام تعلق دارند و از قوانین آن پیروی می‌کنند. برای روشنتر شدن موضوع مثالی دیگر می‌آوریم: از جمع یا تفریق هر دو عدد صحیحی، عدد صحیح دیگری به‌دست می‌آید، عددی که از قوانین «گروه افزایشی» اعداد صحیح تبعیت می‌کند. در این مفهوم، ساخت را می‌توان [نظامی] بسته نامید، مفهومی که با تصور ما از زیرساخت، یعنی در نظر گرفتن یک ساخت به‌مثابهٔ عضوی از یک ساخت بزرگتر، کاملاً مطابقت می‌کند؛ اما زمانی که یک ساخت به‌مثابهٔ زیرساخت در نظر گرفته می‌شود مرزهایش از بین می‌رود، یعنی ساختار بزرگتر زیرساخت را ضمیمه خود نمی‌کند؛ در واقع [از پیوند آنها] کنفدراسیونی پدید می‌آید که در آن قوانین حاکم بر زیرساخت همچنان به قوّت خود باقی می‌مانند و تغییراتی که پیش می‌آیند این قوانین را تقویت می‌کنند نه تضعیف.

این ویژگیها که حافظ [قوانین] اند، همراه با تثبیت مرزها ــ گرچه عناصر بی‌شمار نوی را به‌وجود می‌آورند، بر خودتنظیم‌کنندگی ساختها دلالت می‌کنند. بی‌شک همین مفهوم اخیر است که به اندیشهٔ ساخت تا بدین پایه اهمیت بخشیده و امیدهای بسیاری را در حوزه‌های گوناگون پژوهش به‌بار آورده است: وقتی حوزه‌ای از دانش به نظام یا ساختی خود تنظیم‌کننده تقلیل یابد، ناگهان این احساس به آدمی دست می‌دهد که سرانجام توانسته است به کنه آن دانش [و راز پویایی آن] دست یابد. و اما خودتنظیم‌کنندگی به شیوه‌ها و روشهایی گوناگون به‌دست می‌آید که آنها را می‌توان برحسب درجهٔ پیچیدگیشان رده‌بندی کرد؛ بدینسان بازمی‌گردیم به پرسشی که در آغاز بحث در باب ساخت نظام، یا در تحلیل نهایی، ترکیب نظام مطرح کردیم.

از بالاترین سطح [پیچیدگی] آغاز می‌کنیم (هرچند ممکن است آنچه را که ما رأس هرم می‌شماریم در نظر دیگران قاعدهٔ هرم تلقی شود). در این سطح، خودتنظیم‌کنندگی در نتیجهٔ اِعمال کاملاً صریح قواعدی حاصل می‌شود که ساخت موردنظر را تعریف و تبیین می‌کنند.

ممکن است بر ما خرده بگیرند که سخن گفتن از خودتنظیم‌کنندگی کاری بیهوده است زیرا مراد از این مفهوم، یا قوانین حاکم بر ساختِ موردنظرند، و بدیهی است که این قوانینْ ساخت را «تنظیم» می‌کنند، و یا منظور از آن، شخص ریاضیدان یا منطقدانی است که روی عناصر نظام «کار می‌کند» و باز بدیهی است که شخص موردنظر در شرایط متعارف درست کار می‌کند. حتی به‌فرض درست بودن این حرفها، یک پرسش همچنان باقیست و آن اینکه در یک ساختار منظور از «کارکردن» چیست؟ از دیدگاه سیبرنتیکی، کارکردن عبارتست از تنظیم «تام و تمام». این بدان‌معناست که در یک نظام عملیاتی، اشتباهات قبل از وقوع شناسایی و حذف می‌شوند زیرا در نظام در ازای هر عمل، عکس آن نیز وجود دارد (مثلاً، منها عکس جمع است، $n+-n=0$، یا به‌عبارت دیگر از آنجاکه هر عمل را به‌طور معکوس هم می‌توان انجام داد، بنابراین واضح است که «نتیجه غلط» نمی‌تواند جزئی از نظام باشد (اگر $n\#-n+=\#=0$ پس $n\#n$).

البته دستهٔ بزرگی از ساختها دقیقاً منطقی یا ریاضی نیستند، بدین‌معنی که عمل تبدیل در آنها در بستر زمان تحقق می‌پذیرد و برای نمونه می‌توان از ساختهای زبان‌شناختی، جامعه‌شناختی و روانشناختی نام برد. این تبدیلها از قوانینی (یا از «قواعدی» به‌بیان دقیق سیبرنتیکی آن) تبعیت می‌کنند که به‌معنای دقیق کلمه نمی‌توان آنها را «عملیات» نامید، زیرا در مورد اینها عمل معکوس (به همان معنایی که عمل تقسیم عکس عمل ضرب، یا عمل منها عکس عمل جمع است) به‌طور کامل امکان‌پذیر نیست. تبدیلهایی از این دست وابسته‌اند به تعامل میان پیش‌بینی و تصحیح (پسخورد).

بالاخره، به معنای غیرفنی کلمه، هستند قواعد و نظامهایی که بر ساز و کارهای ساختاری ساده‌تر و سازوکارهای تناوبی و ادواری (rhythmic) استوارند، نظیر آنچه در زیست‌شناسی و حیات انسانی در سطوح گوناگون مشاهده می‌شود.[۷] دور یا تناوب نیز به لحاظ تقارنها و تکرارها، خودتنظیم‌کننده‌اند. گرچه این نوع خودتنظیم‌کنندگی در مقایسه با انواع دیگر ساده و ابتدایی‌اند، اما دلیلی نداریم که نظامهای ادواری را از قلمرو ساختها مستثنی کنیم.

دور، *تنظیم* و *عملیات*، سه شیوهٔ عمدهٔ خودتنظیم‌کنندگی و خودپایایی‌اند. اگر می‌پسندید می‌توانید اینها را مراحل «واقعی» تشکیل یک ساخت به‌شمار آورید، هرچند که می‌شود این ترتیب توالی را معکوس کرد، یعنی بنا را بر نوعی سازوکار عملیاتی شبه‌افلاطونی و غیرزمانمند گذاشت و از این «مبنا»، موارد دیگر را «استخراج» کرد.

* این مقاله از بخش نخست کتاب زیر به فارسی ترجمه شده است:
Jean Piaget, *Structuralism,* Translated and edited by Chaninah Maschler (London: Routledge and Kegan Paul, 1971), pp. 3-16.

توضیح: کلماتی که در متن فارسی در داخل علامت [ ] آمده‌اند، افزوده‌های مترجم فارسی‌اند. ضمناً پی‌نوشتهای ۱ تا ۶ از سوی مترجم انگلیسی افزوده شده‌اند.

پی‌نوشتها :

۱. در خصوص تعاریف اصطلاحات «در زمانی» و «همزمانی» نگاه کنید به:
Ferdinand de Saussure, Course in General Linguistics. Edited by C. Bally and A. Séchehaye. Translated by Wade Baskin (New York: Philosophical Library, 1959), p. 140 & pp. 99ff.

۲. نگاه کنید به کتاب زیر که نخستین رسالهٔ منظم دربارهٔ اقتصاد ریاضی است:
Augustin Cournot, *Researches into the Mathematical Principles of Wealth* (1838; reprinted, NewYork: Kelley, 1927)

همچنین نگاه کنید به مقاله اسکار مرگنسترن (Oskar Morgenstern) در:
Encyclopaedia of the Social Sciences, V, 364 ff.

۳. برای آشنایی با مفهوم «تعریف ضمنی»، نگاه کنید به:
Hermann Weyl, *Philosophy of Mathematics and Natural Science* (Princeton: Princeton University Press, 1949), pp. 24 ff.

۴. مثلاً نگاه کنید به:
Ferdinand de Saussure, op cit, pp. 107, 117, 119-122

5. C. Bally, *Précis de stylistique* (Geneva, 1905) and *Traité de stylistique française* (Heidelberg, 1909).

۶. نگاه کنید به گزارش تحقیقی چامسکی در :
Handbook of Mathematical Psychology, ed. R.D.Luce, R.R.Bush, and E.Galanter (NewYork: John Wiley, 1963-1965), p.274.

چامسکی می‌گوید: «مجموعه‌ای که دارای هویت و محدود و مقید به قانون شرکت‌پذیری عمل ترکیب است، تکواره (monoid) نامیده می‌شود. از آنجا که تکواره‌ها متضمن سه اصل از چهار اصل گروهها هستند، گاه از آنها به‌عنوان شبه گروه نام برده می‌شود. گروه، خود تکواره‌ای است که در ازای عناصر آن عناصر معکوس وجود دارد.» *ساختهای نحوی* دارای خصلت «تکواره‌ای» نیستند.

۷. مطالعه این ادوار زیست‌شناختی (یعنی دوره‌های ۲۴ ساعتی که بسیار عمومیت دارند) در طی سالهای اخیر خود به‌صورت رشته‌ای کاملاً مستقل درآمده است که روشهای تخصصی ریاضی و تجربی خاص خود را به‌کار می‌برد.

نظریهٔ شعری: یاکوبسن و لوی ـ استروس در برابر ریفاتر

نوشتهٔ رابرت شولس
ترجمهٔ مراد فرهادپور

منظور از اصطلاح «نظریهٔ شعری» (Poetic theory) در عنوان این بخش، همان نظریهٔ ادبی یا بوطیقا (poetics) است، البته با تأکیدی بر شعر. در بخشهای بعدی به نظریهٔ ادبی مربوط به هنر نمایش (دراما) و داستان‌نویسی خواهیم پرداخت، ولی در این قسمت، توجه ما عمدتاً معطوف به نظریهٔ ادبیِ خود شعر است. دلیل خوبی برای این تقدم وجود دارد. شعر تقریباً همواره براساس نحوهٔ خاص استفادهٔ آن از زبان ــ و معمولاً برحسب تفاوت آن از «زبان عادی» ــ تعریف شده است. روشن است که این تعریف ماهیتی زبانشناختی دارد، و از این‌رو، بسیار مناسب حال نظریه‌پردازانی است که نخست در مقام زبانشناس و سپس در مرتبهٔ نازلتر (و گهگاه بسیار نازلتر) مُنتقد ادبی به تحقیق در باب شعر می‌پردازند. تصور وضعیتی که در آن علم زبانشناسی، شعر را بر تخت شکنجه خوابانده، آن را وامی‌دارد تا رازهایش را بر ملا سازد، یا حتی برای فرار از درد به اعترافات دروغین متوسل شود، موجب هراس شمار قابل ملاحظه‌ای از دوستداران ادبیات گشته است. و البته نتایج واقعی نقد ادبی زبانشناسان نیز غالباً به‌اندازهٔ کافی هراسناک بوده است. برای بسیاری از ادب‌دوستان نازک‌طبعی که در سالهای تحصیل دانشگاهی از قلمرو علوم دقیقه فرار کردند و به عرصه علوم انسانی پناه آوردند، منظرهٔ هجوم علم زبانشناسی که همچون هیولایی درنده آنان را تعقیب می‌کند و تکه‌پاره‌های اجساد شعرهای‌مختلف از چنگالها و دندانهایش آویزان است، به‌راستی‌کابوسی هولناک است. سعی من در این کتاب بر آن است تا با قدری آرامش و تعقل با این کابوس برخورد کنم. شخصاً با نظر رومن یاکوبسن در این‌مورد موافقم،

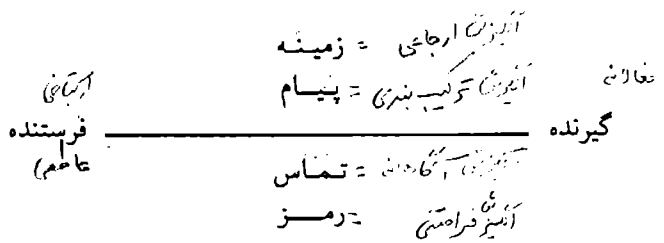
نظری که می‌توان آن را کتیبهٔ مناسبی برای باقی مطالب این فصل دانست:

> اگر هنوز منتقدانی وجود دارند که در قابلیت و توانایی [علم] زبانشناسی برای احاطه بر عرصهٔ نظریهٔ ادبی به دیدهٔ تردید می‌نگرند، اعتقاد شخصی من آن است که عدم قابلیت شعری برخی زبانشناسان گستاخ، به غلط به عنوان عدم کفایت خود علم زبانشناسی تعبیر شده است. مع‌هذا، همهٔ ما اکنون به‌طور قاطع دریافته‌ایم که زبانشناسِ بی‌خبر از کارکرد شعری زبان و محقق و مدرسِ ادبی بی‌اعتنا به مسائل زبانشناختی و ناآشنا با روشهای زبانشناختی، هر دو به یکسان موجوداتی ماقبل تاریخی‌اند که زمانشان سر آمده است.
>
> [«زبانشناسی و نظریهٔ ادبی»] در *Style in Language*, Cambridge, Mass., 1960, p.377

در نظریهٔ ادبی نخستین مسئله همانی است که ما دوباره و دوباره بدان بازمی‌گردیم: شعر چیست؟ این مسئله و برادر بزرگترش (ادبیات چیست؟)، پیوسته همچون شبحی در تمامی تلاشهای ما برای تنظیم مطالعات ادبی حضور دارد. در سمیناری که در دسامبر ۱۹۷۲ به‌منظور بحث دربارهٔ ساختگرایی برگزار شد، شرکت‌کنندگان ساعتها از موضوع اصلی منحرف شدند و به بحث دربارهٔ ماهیت زبان شعری پرداختند ــ در حالی که در جلسهٔ صبح همان‌روز مقالهٔ اصلی در مورد «بوطیقا و نظریهٔ ادبی»، این نظر را که می‌توان زبان شعری را به عنوان نوعی انحراف از چیزی به نام «زبان عادی» تعریف کرد، شدیداً مورد حمله قرار داده بود. به همین ترتیب، در کنفرانسی کاملاً متفاوت، در تابستان سال ۱۹۷۲، شرکت‌کنندگانی که قصدشان تدوین دستورالعملی کلی برای ارزیابی و سنجش سراسری قابلیت ادبی در سطوح سنی نوجوان و جوان بود، با همین مسئله درگیر شدند و همگی به‌دام آن افتادند: ادبیات چیست؟ من، به‌نوبهٔ خود، قویاً بر این باورم که برای رویارویی با این مسئله، باید به سراغ زبانشناسان رویم و از آنان کمک بگیریم، هرچند که حل نهایی آن هنوز هم به عهدهٔ خود ماست. نظرات یاکوبسن در این‌مورد بسیار کارساز است، زیرا او شیوهٔ روشن و منظمی برای سخن‌گفتن در باب رابطهٔ میان «کارکرد شعری» زبان و دیگر کارکردهای مختلف آن، ابداع کرده است. شکی نیست که روش یاکوبسن، به شکلی که در مقالهٔ مشهور فوق‌الذکر بسط یافته است، هنوز ناکامل است، ولی تا آنجا که من می‌دانم، این روش سودمندترین نقطه شروع است. در ذیل، نخست طرحی کلی از روش او به دست می‌دهم (البته با تغییرات چندی در واژگان) و سپس می‌کوشم تا نشان دهم که چگونه می‌توان همین روش را برای تحقق اهدافی بیش از آنچه یاکوبسن در نظر دارد، به‌کار گرفت.

نظریهٔ ارتباط یاکوبسن شیوهٔ سهل و مناسبی برای تحلیل شش عنصر برسازندهٔ هرگونه

رخداد کلامی (Speech event) به دست می‌دهد. صرف‌نظر از آنکه موضوع مورد مطالعه محاورهٔ عادی، سخنرانی عمومی، نامه، یا شعر باشد، ما همواره با پیامی روبه‌رو می‌شویم که از فرستنده آغاز و به گیرنده ختم می‌شود. این سه، بدیهی‌ترین جنبه‌های فعل ارتباط‌اند. ولی هر ارتباط موفقی متکی و وابسته به سه جنبهٔ دیگر رخداد کلامی است: پیام باید به واسطهٔ تماسی فیزیکی و / یا روانشناختی، در چارچوب رمزی (Code) خاص، و با رجوع به زمینه‌ای (Content) مشخص، انتقال یابد. زمینه به ما اجازه می‌دهد دریابیم پیام در چه موردی است. ولی بدین‌منظور، نخست باید رمزی را تشخیص دهیم که پیام در چارچوب آن عرضه شده است ــ مثلاً در حال حاضر، پیام من به میانجی رسانهٔ نوعی رمز فرعیِ (Subcode) آکادمیک ـ ادبی که خاص زبان انگلیسی است، به شما می‌رسد. ولی حتی اگر رمز را نیز بدانیم، تا زمانی که با کلام ادا شده تماس نگرفته‌ایم، چیزی نخواهیم فهمید؛ برای مثال، تا زمانی که کلمات مرا بر این صفحهٔ کاغذ نبینید (یا به قرائت بلند آنها گوش نکنید)، پیامی در کار نیست. پیام که فرستنده و گیرنده را در فعل ذاتاً انسانیِ ارتباط وحدت می‌بخشد، خود صرفاً صورت یا شکلی لفظی (Verbal) است که بدون اتکا به تمامی دیگر عناصر رخداد کلامی قادر به انتقال و عرضهٔ معنای خود نیست. پیامْ خود همان معنا نیست. معنا نتیجهٔ نهایی کل رخداد کلامی است که به فرمول لفظیِ پیام، جان و رنگ و بویی خاص می‌بخشد. (البته برخی از انواع معانی را می‌توان بدون پیامهای لفظی، مثلاً با نگاه، لمس، یا تصویر انتقال داد ــ ولی ما اینک قصد پرداختن بدانها را نداریم). این شش عنصر برسازندهٔ رخداد کلامی و نسبتهای آنها را می‌توان بدین‌شکل نشان داد:



بی‌تردید پیام در قلب هر رخداد کلامی جای دارد، و می‌توانیم هر پیامی را به شیوه‌ای خام و سردستی پدیده‌ای ارجاعی (refrential) بدانیم که به‌سوی زمینه، موضوع، یا ایده‌ای خارج از خود نشانه رفته است و ما را بدان ارجاع می‌دهد. در واقع، وضع غالباً همین‌طور است. ولی کلِ هر پیامی به زمینه‌ای خارج از خود اشاره نمی‌کند. عبارت زیر را در نظر گیرید:
گوش‌کن! لعنتی، به‌انگلیسیِ صاف و ساده می‌گم. می‌شنوی؟ خوب، روزی‌روزگاری‌مردی بود...

بخشهای متفاوت این پیام را می‌توان به‌طور کاملاً مستقیم با عناصر متفاوتی در رخداد کلامی ربط داد. زمینهٔ خارجی پیام فقط پس از ادای آخرین کلمات تا حدی مشخص می‌شود. ولی پیش از تشخیص زمینه، بخشهای دیگری از پیام به ما عرضه می‌شود: «گوش کن!» ــ جمله‌ای امری خطاب به گیرندهٔ پیام ــ «انگلیسی صاف و ساده» ــ اشاره‌ای به خود رمز ــ «لعنتی» و «خوب» ــ دو عبارت معترضه که فقط مبیّن نگرش فرستنده است ــ و سرانجام «روزی، روزگاری مردی بود» که «مرد» را به عنوان زمینه‌ای معرفی می‌کند که غایت کل ماجراست، ولی‌البته این عبارت آخری کارکردهای دیگری نیز دارد که باید بدانها پرداخت. این پیام توانسته است با به خدمت گرفتن عبارتی مرسوم از رمزی فرعی (که می‌توان آن‌را «انگلیسیِ حکایت پریان» نامید) توجه ما را به خود و به نحوهٔ ترکیب و شکل‌گیری خود، معطوف سازد. ظهور ناگهانی وزن [یا ریتمی] بارز در جمله آخر (یعنی همان تکرار هجاهای زوجی lambs)، کارکرد مشابهی دارد. این وزن، توجه ما را از زمینه به خود پیام معطوف می‌سازد، بدین‌معنا که «مرد» به هنگام ظهورش، از لحاظ هستی‌شناسی منزلتی مشکوک دارد.

بدین‌ترتیب، عناصر متفاوت رخداد کلامی بار دیگر در متن خود پیام به عنوان «کارکردهای» متفاوتی ظاهر می‌شوند، که ماهیت و ساختار کلام را شکل می‌بخشند. یاکوبسن این کارکردها را در هیئت طرحی مشابه طرح عناصر رخداد کلامی، ارائه می‌کند:

ارجاعی
شعری
کنشی ــــــــــــــــــــــــــــ عاطفی
تماس لفظی
فرا زبانی

هر پیامی براساس این کارکردهای شش‌گانه تنظیم می‌شود، گاه می‌شود که یک یا تعدادی از این کارکردها بر برخی پیامها (یا بخشهایی از آنها، نظیر مثال فوق) مسلط می‌گردد. بیشتر پیامها *ارجاعی*‌اند و متوجه زمینهٔ پیام. برخی *عاطفی*‌اند و متوجه فرستنده، نظیر عبارات معترضهٔ مثال فوق که مبیّن نگرش فرستندهٔ پیام‌اند. برخی پیامها کنشی‌اند و اساساً معطوف به‌گیرنده، نظیر جملات امری. برخی دیگر فقط به قصد ایجاد *تماس لفظی* و در حرف را گشودن، ارسال می‌شوند. یاکوبسن قطعه‌ای جذاب از دوروتی پارکر نقل می‌کند که در آن گفتگوی شخصیتها تقریباً به تمامی براساس ایجاد تماس لفظی تحقق می‌پذیرد: «زن گفت "خوب! رسیدیم!" مرد

گفت "آره، رسیدیم!" زن گفت "این‌طور نیست؟" مرد گفت "چرا، رسیدیم" زن گفت "جانمی، رسیدیم"، "خوب!" مرد گفت "خوب!". عطف توجه به خود رمز، نظیر پرسشهای مربوط به معنای کلمات و غیره، [مبیّن کارکرد] *فرا زبانی* است. سخنان بچه‌های کوچک و دیگر کسانی که سرگرم یادگیری زبانی جدیداند، طبیعتاً تا حد زیادی خصلت فرا زبانی دارد.

ولی آن شکلی از تأکید در کلام، که از لحاظ اهداف و مقاصد ما، بیشترین اهمیت را دارد، زمانی رخ می‌دهد که پیام بر خود تأکید می‌گذارد و توجه ما را به ساختار نحوی، زبان ادبی و الگوهای صوتی نهفته در خود پیام جلب می‌کند. این همان کارکرد شعری است که در هر سخنی حضور دارد. این کارکرد به هیچ‌وجه منحصر به «هنر» نیست. به همین ترتیب، زبان هنر ادبی نیز همواره تماماً و منحصراً شعری نیست. به‌قول یاکوبسن:

> کارکرد شعری صرفاً کارکرد مسلط و تعیین‌کنندهٔ هنر لفظی است، نه یگانه کارکرد آن؛ همین کارکرد، در دیگر فعالیتهای لفظی به منزلهٔ یکی از اجزاء متشکلهٔ فرعی و یدکی عمل می‌کند. کارکرد شعری، با برجسته ساختن جنبهٔ ملموس نشانه‌ها، دوگانگی بنیادین نشانه‌ها و اشیاء را عمق می‌بخشد.
> [*Style in Language*, p. 356]

فراافکندن و ترسیم بُعد استعاری و پارادیگماتیک (جانشینی) زبان بر بُعد سینتگماتیک (همنشینی) آن*، شیوهٔ اصلی تجلّی کارکرد شعری در شعر است. شعر با تأکید نهادن بر شباهتهایِ صوتی، وزنی و تصویری، زبان را قوام می‌بخشد و توجه ما را از معنای ارجاعی زبان به عوارض و صفات صوری آن معطوف می‌کند.

از نظر من، صورتبندی یاکوبسن هم به غایت ثمربخش و هم شدیداً ناکافی است. ثمربخش است، زیرا در مورد ماهیت شعری زبان بسیاری نکات را مطرح و بسیاری را روشن می‌سازد. این صورتبندی به هیچ‌عنوان «غلط» نیست، و به خوبی می‌توان از آن به منزلهٔ نقطهٔ شروع تحولات بعدی در نظریهٔ ادبی سود جست. ولی این صورتبندی از برخی جوانب ناقص و ناکافی است و استفادهٔ مناسب از آن، منوط به تشخیص این نواقص است. بعضی از این نواقص از واژگان و اصطلاحات و نحوهٔ کاربرد آنها ناشی می‌شود. یاکوبسن اصطلاح «پیام» را به دو معنای متفاوت

---

* ابعاد Paradigmatic و Syntagmatic ـ یا به بیان ساده‌تر، ابعاد عمودی و افقی ـ معرف دو محور دلالتی زبان‌اند. بُعد عمودی مبتنی بر شباهت و جانشینی است و از این‌رو، استعاره (metaphor) در آن نقشی مسلط دارد؛ بُعد افقی مبتنی بر ترتیب، قرابت و همنشینی است و مجاز مرسل (metonymy) صنعت‌بلاغی‌مسلط‌برآن است.

به‌کار می‌برد. به نظر می‌رسد که «پیام» گاه معادل «معنا» و گاه معادل «صورت لفظی» است. در روایت خلاصه و موجز خود از صورتبندی یاکوبسن، کوشیده‌ام تا اصطلاح «معنا» را برای اشاره به تأثیر کلِ فرآیند ارتباط حفظ کنم و «پیام» را فقط برای اشاره به خودِ صورت یا فرمول لفظی به‌کار برم. مسئلهٔ اصلی آن است که در بطن هر سخن یا کلامی، نظام کاملی از دلالتها دست‌اندرکار است. پیام را می‌توان به منزلهٔ نشانه‌ای توصیف کرد که در آن فرمول لفظیِ دلالت‌کننده و محتوایِ دلالت‌شده، گرد آمده‌اند. و این پیام / نشانهٔ کوچک را می‌توان بخشی از نشانه‌ای بزرگتر دانست که همان کلیت سخن است ــ و البته این کلیت را نیز می‌توان دوباره به دو جنبهٔ دلالت‌کننده و دلالت‌شونده، تجزیه کرد.

مسائل دیگری هم وجود دارد. یاکوبسن در تلاش خویش برای ارائهٔ توصیفی عام و واحد از کنشهای ارتباطی، ضرورتاً تفاوت میان ارتباط کتبی و شفاهی را نادیده گرفته است. ولی تمامی عناصر یاکوبسنی ارتباط ممکن است درکنش شفاهی حاضر باشند: زمینه، فرستنده و گیرنده می‌توانند به‌صورتی فیزیکی حضور یابند، و در همان‌حال پیام نیز به میانجی تماسی شفاهی، در قالب رمزی نظیر زبان انگلیسی انتقال یابد. مثلاً ممکن است فرستنده جامی لبالب از شوکران را، که در اینجا نقش زمینه را دارد، به دست گیرنده دهد و پیامِ «این را بنوش» را بر زبان آورد. اما در کنش کتبی غالباً جز خود پیام چیز دیگری در اختیار ما نیست. فرستنده به احتمال قوی غایب است، و اگرچه ممکن است من یا شما پیام وی را بخوانیم، ولی در اغلب موارد ما طرف خطاب نیستیم.

در واقع، جان استوارت میل با تیزبینی خاص خودش شعر را چنین تعریف کرده است: سخنی که به عوض شنیده شدن (heard) به‌گوش می‌خورد (overheard). نکتهٔ مستتر در این تعریف آن است که شعر دقیقاً باید برحسب اجبار ما به عرضهٔ عناصرِ مفقود کنش ارتباطی تعریف شود. عنصر «خیالی» [یا «داستانی»] در ادبیات، از جمله شعر، را می‌توان به عنوان زمینه‌ای غایب، و یا شاید به عنوان زمینه‌ای دور، تعریف کرد. اثر ادبی تا آنجاکه خصلتی تقلیدی (mimetic) دارد، با قرار دادن جهانی «تخیلی» میان خواننده و واقعیت، به جهان «واقعی» اشاره می‌کند. بنابراین اثر فی‌الواقع زمینه‌ای مضاعف، یا چنانچه به کرّات، مثلاً در تمثیل، دیده می‌شود، زمینه‌ای متکثر به ما عرضه می‌کند. به همین ترتیب، در شعر یا داستان، تقریباً همیشه باید احتمال دروغگویی یا فریبکاریِ فرستنده و حتی گیرنده را مدّ نظر داشت. به مفهومی خاص می‌توان گفت که هر شعر پیامی است به خواننده‌ای، مثلاً شما یا من، از طرف شاعر، که خود کسی چون من یا شماست. ولی تقریباً در همهٔ مواردِاین پیام به شکلی عرضه می‌شود که در آن

شخصی غیر از شاعر، شخص دیگری غیر از ما را طرف خطاب قرار می‌دهد، نظیر شعرِ «به معشوقهٔ دلربایش» اثر مارول که در آن شخصی غیر از شاعر با شخصی غیر از من و شما، دربارهٔ مسائلی سخن می‌گوید که مشارکت ما در این گفتگو را عملاً به نوعی چشم‌چرانی بدل می‌کند.

مقصود من آن است که برای کشف نشانه‌های مرئی ادبیات، جستجو در انبوه متکثر عناصر غیرلفظی ارتباط همانقدر مؤثر است که مداقه در کیفیات ویژهٔ دستور زبان و ساختار نحوی خود پیام. نکتهٔ دیگر آنکه، فریبکاری فوق‌الذکر غالباً خود را در شکل طنز و کنایه و پارادوکس و دیگر شگردهای ادبی متجلی می‌سازد که تحلیل گسترده و جامع آنها مستلزم توجه به طیف کامل معناشناسی سخن شعری است. این فریبکاری، که خود نوعی بازیگوشی است، منشأ اصلی همهٔ آن تجارب ناب زیباشناختی است که ادبیات برای ما به ارمغان می‌آورد. بی‌شک ادبیات تجاربی بسیار ناخالص را نیز به ارمغان می‌آورد که دقیقاً به سبب همین درهم‌آمیختگی کیفیات گوناگون، تجاربی بس غنی و ارزشمنداند، مع‌هذا آنچه ادبیات را از دیگر صور گفتار متمایز می‌کند همان هنرمندی و خصلت ادبیِ مشهود در آن است، و این دو خصیصه نیز همواره با فریبکاری و ابهام زبانی مرتبط‌اند. مؤلفی که عناصر سخن خویش را به اجزاء و واحدهای واضح و تک‌معنا تجزیه می‌کند و با صدای خودش دربارهٔ مصادیقی حیّ و حاضر با ما سخن می‌گوید، فی‌الواقع به پایینترین حد هنر [بازی با] کلام نزدیک می‌شود. هر چه شاعر بیشتر و به شکلی صریحتر نقش سخنگو را ایفا کند، شعر نیز به مقاله نزدیکتر می‌شود. و هر قدر که فاصله و تمایز سخنگو از مؤلف بیشتر شود، مقاله نیز به ادبیات داستانی نزدیکتر می‌شود. همهٔ انواع استراتژیهای زبانشناختی خاص نظم، که آن را از سخنرانی و نثر متمایز می‌سازد، گذشته از کاربردهای دیگر، کمک می‌کنند تا هویت گویندهٔ زبان شعری از هستی عادی و پیش‌پاافتادهٔ (Prosaic) شخص شاعر متمایز شود.

زبان شعری در عین حال واجد بُعد یا ساحتی است که ساختگرایی به ما اجازه می‌دهد آن را به راحتی توصیف کنیم، هرچند که ساختگرایان خود همواره راغب به تحلیل آن نبوده‌اند. به اعتقاد یاکوبسن جوهر شعر نوعی فراافکندن و تصویر کردن (Projection) زبانی است که به واسطهٔ آن شعر محور استعاری یا پارادیگماتیکِ کلام را بر محور مجاز مرسل یا سینتگماتیکِ آن تصویر می‌کند. بدین‌ترتیب، شعر از روی عمد، ویژگیهایِ فضایی، مسدودکننده، پر پیچ و خم و همزمان (synchronic) زبان را در مقابل خصایصِ خطی، جاری، سر راست، و در زمان (diachronic) آن قرار می‌دهد. به اعتقاد من رأی یاکوبسن اساساً درست و معتبر است، ولی نظر او نیز تا حدودی نیازمند جرح و تعدیل و از پاره‌ای جهات محتاج تشدید و تأکید است. انجام

این کار نیز مستلزم بازگشت به پرسش زمینه در الگوی یاکوبسن از امر ارتباط است. در این الگو، یاکوبسن از «زمینه» چنان سخن می‌گوید که گویی منظور او چیزی نظیر «مصداق» است: همان وضع یا امری که سخن «دربارهٔ» آن است. پیشتر نشان دادم که سخنهای تخیلی را می‌توان برحسب ابهام و فریبکاری نهفته در زمینه مشخص ساخت، زیرا آنها معرف جهانی خیالی‌اند که با جهان تجربی ما نسبتی بالقوه قابل کشف دارد. ولی ابهام و فریبکاری مربوط به زمینهٔ سخن، جنبهٔ دیگری نیز دارد که مشخصاً به زبان شعری و شعر به منزلهٔ سخن مربوط می‌شود؛ این جنبه ضرورتاً تقلیدی یا تخیلی نیست، مع‌هذا می‌توان آنرا از اکثر دیگر انواع کنش کلامی متمایز ساخت.

قصد من اشاره به این نکته است که شاعر در قیاس با گویندهٔ عادی، کار خود را با نظام پارادیگماتیک متفاوتی آغاز می‌کند. به عبارت دیگر، هنگامی که شاعر کلمه‌ای را برای استفاده در شعر به‌کار می‌گیرد، مجموعه‌ای از امکانات بالقوه را به حرکت درمی‌آوردکه با آنچه در گفتار عادی به‌کار می‌رود، از بیخ و بن متفاوت است. اجازه دهید دقیقتر بگویم. منظور من از «شاعر» همان شخصی است که شعر می‌سراید و در این مقام دیگر همان کسی نیست که تحت همین نام سرگرم زندگی عادی خویش است، صورت حسابهای شاعر را می‌پردازد، با همسرش همبستر می‌شود، و گذشته از آثار شناخته‌شدهٔ خود که اشعار حقیقی‌اش محسوب می‌شوند، زبان را به شماری از شیوه‌های معمولی به‌کار می‌گیرد ــ احتمالاً برای ساختن برخی چیزهای پیش پا افتاده و غیرشعری که بی‌جهت شعر نامیده می‌شوند. چنین به نظر می‌رسد که شاعر طی فرآیند سرودن یک شعر حقیقی، برخی مدارهای عصبی اضافی را به خدمت می‌گیرد که به او اجازه می‌دهند این اشیاءِ کلامی مشخصاً قدرتمند و پُربار را تولید کند که شعر نامیده می‌شوند. حاصل کار، برحسب واژگان سوسور، آن است که کلام *(Parole)* شاعر از یک نظام نشانه‌ای *(Langue)* متفاوت با نظام مورداستفادهٔ گوینده عادی نشأت می‌گیرد.

قصد من از طرح نکات فوق اشاره به چیزی است کاملاً متمایز از تصور رایج فرمالیستی در باب «سبک بیان شعری» که فرمالیستها آن را مشخصهٔ اصلی و وجه ممیزهٔ شعر می‌دانند. زبان شعری می‌تواند به منزلهٔ نوعی حجاب یا ابزار سانسور برای حذف زبان «غیرشعری» از شعر عمل کند، و بسیاری از اشعار ــ و ای بسا همهٔ آنها ــ دارای چنین جنبه‌ای‌اند. ولی این جنبه به طرزی رسوایی‌آمیز وجه مشترک خیلِ شاعرانی است که آثارشان از لحاظ ارزش [هنری] بسیار نابرابراند. قرن هجدهم پُر بود از خرده‌شاعرنماهایی‌که به‌خوبی قادر بودند همهٔ عبارات غیرشعری را که الکساندر پوپ طرد می‌کرد، کنار گذارند، ولی نمی‌توانستند حتی یک بیت

همپایه ابیات او بسرایند. آن نوع زبان شعری که من قصد دارم در اینجا بدان بپردازم، به شیوه‌ای کاملاً مخالف تعریف می‌شود: این زبان حذف نمی‌کند، بلکه گرد می‌آورد، و بیش از آنکه ملک طلق این یا آن مکتب شعری باشد، ویژگی بارز همهٔ شاعران جدی همهٔ اعصار است.

زمانی که شاعر شروع به کار می‌کند و همهٔ مدارهای عصبی‌اش نیز خوب و روان عمل می‌کنند، گنجینهٔ پارادیگماتیکی از لغات را در اختیار دارد که هم از لحاظ سازمان درونی و هم از لحاظ گستردگی با مجموعهٔ لغات مورداستفادهٔ فردعادی تفاوت بسیار دارد. ما این خصیصه را در شاعران شفاهی به‌راحتی تشخیص می‌دهیم، شاعرانی که همزمان با قرائت اشعار خویش بدیهه‌سرایی می‌کنند، و آنهم با سود جستن از برخی ترکیبات ثابت و معین عباراتی که از لحاظ وزن با یکدیگر جور و سازگارند، ولی به اعتقاد من این امر در شکل تعدیل‌شده‌اش، خصیصهٔ همهٔ شاعران است. گذشته از بسیاری ویژگیهای دیگر، نظام پارادیگماتیک شاعر به نحو معماواری‌واجد خصلت در زمانی است. اگر به همان مثال پوپ بسنده کنیم، درمی‌یابیم که منابع کلامی او گذشته از تسلط بر انگلیسیِ زمان خودش، تسلطی‌کاملاً دقیق بر بعضی زبانهای شعری اعصار پیشین را نیز شامل می‌شد. شناخت او از درایدن، میلتون و شکسپیر ــ و بسیاری دیگر ــ کامل و بی‌نقص بود. او علاوه بر کلمات و عبارات این شاعران، شمار بسیار زمینه‌های کاربرد آنها را نیز در ذهن داشت. بدین‌ترتیب او می‌توانست کلمات خاص خود را در زمینه‌های خاص خود به‌کارگیرد و با این‌حال آنها را از بار معنایی و پژواکِ تجسدهای قبلی آنها در کلام اسلاف خویش آکنده سازد. دقیقاً همین زمینهٔ درزمانی است که به کلام شعری اجازه می‌دهد تا از فساد و تباهیِ زمانیِ بیان شعری صرف مصون بماند و حتی مدتها پس از عصر خویش، تازگی خود را حفظ کند. بنابراین، پارادایمهای شاعر به مفهومی روشن و واضح خصلتی درزمانی دارند، زیرا آنها تا اعماق گذشتهٔ شعری تداوم می‌یابند و کلمات را با آگاهی کامل از گذشته عرضه می‌کنند. ولی این پارادایمها در عین‌حال به مفهومی دیگر نیز درزمانی‌اند، زیرا دسترسی آزادانه آنها به گذشته، و عدم محصور شدن در زبان همزمان لحظهٔ حال، گشودگی نسبت به آینده را به دنبال دارد. تو گویی سطحی از زبان شاعرانه وجود دارد که به واسطهٔ آگاهیِ در زمانِ خود، می‌تواند به نوعی همزمانی حقیقی دست یابد و به شاعران همهٔ اعصار گذشته و حال رخصت دهد تا با یکدیگر سخن بگویند. تلاش ما در تدریس شعر بر آن است که همین سطح والای قابلیت زبانی را برای دانشجویان قابل حصول سازیم.

حال باید به این پرسش بپردازیم که موضوع این شکل از کاربرد قدرتمند زبان چیست. همانطور که پیشتر گفتم، یاکوبسن اصطلاح «زمینه» را اساساً به معنای موضوع یا مصداق سخن

به‌کار می‌برد. ولی در مورد شعر، ما با مسئلهٔ ابهام و فریبکاری نیز مواجه می‌شویم. به اعتقاد من زمینهٔ شعر «لیسیداس» (Lycidas) به مفهوم ارجاعی و مصادقی آن، مرگ ادوارد کینگ، دوست میلتون، است. ولی همانطور که به‌کرّات گفته شده است، زمینه‌های دیگری نیز وجود دارد که زمینهٔ موردنظر مرا تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. نخست زمینهٔ ادبی اثر است که بر اساس آن می‌توان کل این شعر را چنین معنا کرد: «این شیوهٔ درست سرودن مرثیه‌ای پاستورال است.» می‌توان استدلال کرد که این زمینهٔ ادبی، زمینهٔ اصلی شعر است، ولی آن نیز به نوبهٔ خود تحت‌الشعاع زمینه‌ای اخلاقی قرار می‌گیرد، یا دست‌کم توسط آن قطع می‌شود، که به شکلی تقریباً مشخص و روشن ما را به شیوهٔ رفتار روحانیان عصر خود میلتون ارجاع می‌دهد. در شعر، زمینه‌ها متکثراند (و باز هم تأکید می‌کنم که این امر در مورد شعر بیش از سایر اشکال کلامی صادق است) و نحوهٔ استفادهٔ از آنها به‌گونه‌ای است که آنچه در مواقعی پس‌زمینهٔ شعر است، در مواقع دیگر به پیش‌زمینه بدل می‌گردد. و ما غالباً شاهد وقوع شگرد یا حیله‌ای بصری در اشعاریم که طی آن نقشهای ادراکی پس‌زمینه و پیش‌زمینه جابه‌جا می‌شوند، شگردی که خود نتیجهٔ نقش مهم کلیّت تصویر (gestalt) در ادراک بصری است.

البته در اینجاست که ما با مشکلاتی در کاربرد واژهٔ «زمینه» روبه‌رو می‌شویم. تا آنجاکه زمینهٔ شعر خود ماهیتی لفظی و کلامی دارد، می‌توانیم بگوییم که رمز خود همان زمینهٔ شعر است. و آن زمان که رمز به زمینه بدل می‌شود، ما با وضعیتی روبه‌رو می‌شویم که یاکوبسن آن را به عنوان تشدید جنبهٔ ملموس پیام، یا به عبارت دیگر، غلیظ شدن زبان و استحالهٔ آن به شعر، توصیف می‌کند. شعر با عطف توجه به ساختار کلامی خود، به ناگزیر توجه ما را به رمزی جلب می‌کند که چارچوب اصلی شعر است. بدین‌ترتیب شعر با خود علم زبانشناسی در نوعی نقطه‌نظر فرا زبانی شریک می‌شود. همهٔ اشعار، به درجات گوناگون، پیامهایی دربارهٔ شعر، و لذا پیامهایی دربارهٔ زبان‌اند ــ هرچند که هر شعری می‌تواند در عین‌حال به موضوعات دیگری چون عشق، مرگ و سایر ویژگیهای هستی بشری نیز بپردازد. خود این واقعیت که شعر و زبانشناسی، هر دو، در پرداختن به مسئلهٔ رمز به عنوان موضوع خود شریک‌اند (هرچند که هر یک از طریق رمزهای کاملاً متفاوت خود به این موضوع می‌پردازند) دلیل کافی برای تخاصم و دشمنی آنها با یکدیگر است. ولی این امر در عین‌حال روشنگر موفقیتهای فوق‌العادهٔ بعضی ماورأ شاعران* (metapoets) در بحثهای انتقادی خویش در باب زبان شعری است.

* منظور شاعرانی است که در زمینهٔ نقد شعر و نظریهٔ ادبی نیز کتاب و مقاله می‌نویسند.

حال که صورتبندی یاکوبسن را به شیوهٔ فوق بسط داده‌ام، باید به سراغ کُنه این صورتبندی و تحول آن در کنش انتقادی بازگردم. یاکوبسن جوهر شعر را در فرمولهای کلامی آن می‌جوید که از دل ساختار نحوی شعر برمی‌خیزند. او به اتفاق لوی ـ استروس، نمونه‌ای از تحلیل شعری در این سطح را به نمایش گذارده است ــ توصیف و تشریح «غزلی از بودلر به نام "گربه‌ها".» ولی این نوشته نیز به نوبهٔ خود از سوی منتقد ساختگرای دیگری به نام میشل ریفاتر به نقد کشیده است: «توصیف ساختارهای شعری: دو رهیافت به غزل "گربه‌ها" اثر بودلر.» این دو مقاله در کنار یکدیگر، مبیّن گستردگی بحث و جدلِ فکری عمیقی هستند که در میان منتقدان ادبی ساختگرا بر سر روشها و اصول درگرفته است، ولی این دو مقاله در عین‌حال می‌توانند مشکلات و موانع ذاتی هرگونه رهیافت ساختگرا را روشن سازند، به ویژه در مواردی که هدف اصلی نقد عملی این یا آن متن ادبی است.

از دیدگاه من، و اکثر منتقدان دیگری که مسئله را با آنان در میان گذاشته‌ام، برخورد این دو پژوهش انتقادی، بیش از آنکه گویای نوعی مناظره یا مباحثه باشد، معرف موردی است که در آن مقالهٔ دوم تا حد زیادی مقالهٔ نخست را تعالی می‌دهد و پشت سر می‌گذارد. بخش اعظم آنچه در رهیافت یاکوبسن و لوی ـ استروس مفید و ثمربخش است، در مقالهٔ ریفاتر حفظ می‌شود و در همان‌حال بسیاری نکات لازم نیز بدان افزوده می‌گردد. باید اضافه کنم که صورتبندی نخست واجد انرژی و ساده‌انگاری افراطیِ خاص فرمالیسم و ساختگرایی اولیه است. ریفاتر نیز، که فقط چند سال بعد از یاکوبسن و لوی ـ استروس قلم به دست گرفته است، با همان تکبر و غرور می‌نویسد، ولی هوشیاری و پرهیز او از سقوط در دامچاله‌های نقد عملی به مراتب بیشتر است. نکتهٔ مهمی که به روشنی از این رویارویی ادبی نتیجه می‌شود، آن است که تصور دستیابی به فرمولی مکانیکی برای تفسیر شعر، آن‌هم به عنوان محصول نقد ساختگرا، گمانی باطل است. برتری ریفاتر در مقام مفسر شعر، گذشته از عوامل دیگر، از تسلط بیشتر او بر سنت ادبی فرانسه و توانایی او در قرائت اشعار به شیوهٔ «انتقادی نوین» و حساسیت بیشتر او به زیر و بمها و سایه روشنهای شعر نتیجه می‌شود.

یاکوبسن و لوی ـ استروس بر آن شدند تا معین سازند که «غزلهای بودلر از چه ساخته شده است.» حاصل این تلاش، تجزیه و تحلیل غزل «گربه‌ها» بود که می‌کوشد تا قواعدی برای تعیین طرح کلی قافیه‌ها، الگوهای نحوی و دیگر الگوهای گوناگون مربوط به گزینش و استقرار کلمات به دست دهد. هدفی که این تحلیل دنبال می‌کند و بدان دست می‌یابد، کشف شمار قابل توجه‌ای از «نسبتهای هم‌ارزی» (relations of equivalence) گوناگون و متنوع است که همگی آنها بدون

شک و تردید «آنجا» [در خود شعر] حضور دارند. این تحلیل در عین‌حال قرائت یا تفسیری از شعر ارائه می‌دهد که به‌طور اخص بر تحلیلهای دستوری جامع متکی نیست. این تحلیل، عناصر و وجوه مشخصهٔ متعلق به همهٔ غزلها به عنوان یک طبقه را، از عناصری که منحصراً به این شعر خاص یا به مقوله‌ای بینابینی تعلق دارند، به‌خوبی متمایز نمی‌کند. (بدیهی است که کشف چنین تمایزاتی مستلزم تحلیل تطبیقی متون بس بیشتری است.) ایرادات ریفاتر به این شیوه از نقد، متعدد و سنجیده است. او نخست این پرسش مشکل‌آفرین را طرح می‌کند که چگونه می‌توان «با گذر از مرحلهٔ توصیف به مرحلهٔ قضاوت و سنجش رسید.» سپس او پرسشی حساستر را پیش می‌کشد:

> ولی پرسش بس مهمتر آن است که آیا زبانشناسی ساختاریِ تعدیل‌نشده اصولاً مناسبتی با تحلیل شعر دارد یا نه. روش مؤلفان مبتنی بر این فرض است که هر نظام ساختاری که آنان قادر به توضیح و تعریف آن در محدودهٔ شعر باشند، ضرورتاً نوعی ساختار شعری است. ولی آیا نمی‌توانیم، برخلاف این نظر، فرض را بر آن گذاریم که هر شعری ممکن است واجد ساختارهای معینی باشد که در کارکرد و تأثیر آن به منزلهٔ اثری ادبی هیچ نقشی ایفا نمی‌کنند، و این که احتمالاً زبانشناسی ساختاری به هیچ‌وجه قادر نیست این ساختارهای نامشخص را از ساختارهایی که به لحاظ ادبی مؤثرو فعال‌اند، متمایز سازد؟ و البته عکس این نیز ممکن است، زیرا ساختارهایی دقیقاً شعری وجود دارند که تشخیص آنها به یاری تحلیلهایی که خود را با سرشت خاص زبان شعری درگیر نمی‌سازند، ناممکن است.
>
> [*Structuralism*, Garden City, N.Y., 1970, p. 191]

پاسخ ریفاتر به این پرسش بلاغی، ساده و سرراست است. زبانشناسی ساختاری برای آنکه بتواند به صورتی رسا و باکفایت به شعر بپردازد، باید که تعدیل و دستکاری شود. در ادامهٔ این پاسخ، ریفاتر می‌کوشد تا دلایل این تعدیل را نشان دهد و جهات بسط و تحول آن را مشخص سازد. او کارش را با تأیید این نکته آغاز می‌کند که یاکوبسن و لوی ـ استروس توانسته‌اند وجود «تسلسل فوق‌العادهٔ تناظراتی را که اجزای کلام را وحدت می‌بخشند، به‌طرزی کاملاً قانع‌کننده نشان دهند.» ولی او بلافاصله اضافه می‌کند که «به هیچ‌وجه نمی‌توان فهمید که کدام‌یک از این نظامهای مبتنی بر تناظر و تطابق در شکل‌گیری هویت شعری متن سهیم‌اند.» من نیز به نوبهٔ خود مایلم به این نکته اشاره کنم که یاکوبسن و لوی ـ استروس روش مؤثری برای ایجاد تمایز میان دو گونه از نظامها ارائه نمی‌دهند: نخست آن دسته از نظامها که وجودشان صرفاً دال بر آن است که «این یک شعر است» ــ نظیر نظام قوافی و دیگر فرآیندهایی که اساساً ماهیتی مکانیکی دارند ــ و دوم آن گروه از نظامها که ما را از اصالت شعری قطعه موردنظر مطمئن می‌سازند ــ نظیر این یا آن

شکل خاص *استفاده* از نظام قوافی. با این‌همه، گذر از توصیف به سنجش دقیقاً مستلزم ایجاد همین تمایز است.

نقد ریفاتر طولانیتر از آن است که بتوان به نقلش پرداخت و فشرده‌تر از آن است که بتوان خلاصه‌اش کرد، ولی جهت اصلی آن را می‌توان به یاری چند نقل‌قول تعیین‌کننده از مقالهٔ وی روشن ساخت.

[برخی تقسیمات ساختاری که از سوی منتقدان ردیابی شده‌اند] اجزاء متشکله‌ای را به‌کار می‌گیرند که درک و تشخیص آنها از سوی خواننده به هیچ‌وجه ممکن نیست؛ لذا این اجزاء متشکله به ناچار نسبت به ساختار شعری بیگانه باقی می‌مانند. همان ساختاری که قرار است بر شکل پیام تأکید گذارد و آن‌را «مرئی‌تر» و نیرومندتر سازد. [همانجا، ص. ۱۹۵].

... گردآوری موارد متجانس روش مطمئنی نیست. شباهتهای گسترده در سطحی خاص، وجود تناظرات و تطابقها را اثبات نمی‌کند.... [ص. ۱۹۶].

هرگونه تجزیه و قسمت‌بندی که محصول آن مجموعه‌ای از واحدها و عناصر نامتمایزی است که برخی جزئی از ساختار شعری هستند و باقی واحدهایی خنثی هستند، [از لحاظ تحلیل شعر] بی‌ربط و نامناسب است. نقطهٔ ضعف این روش همانا مقولات مورداستفادهٔ آن است. [ص. ۱۹۷].

... برهانها و توجیهاتِ فرازبانی از این نوع، افشاگر این نکته است که حتی محتاط‌ترین تحلیل‌گران نیز به سادگی به این باور درمی‌غلطد که اصطلاحات صرفاً توصیفی، ذاتاً واجد ارزش و قابلیت توضیح‌دهندگی هستند. [ص. ۱۹۸].

... مقولات تحلیلی اِعمال‌شده، می‌توانند مجموعه‌ای از پدیدارها را تحت عنوان و برچسب واحد گرد آورند که به واقع از لحاظ نقش خود در ساختار شعری کاملاً با یکدیگر متفاوت‌اند. [ص. ۱۹۹].

این دو منتقد، غزل بودلر را در هیئت یک «اَبَر شعر» (Super Poem) بازسازی کرده‌اند، که از دسترس خوانندهٔ عادی به‌دور است. مع‌هذا ساختارهای توصیف‌شده، این نکته را توضیح نمی‌دهند که چه چیزی تماس میان خواننده و شعر را برقرار می‌سازد. هرگونه تحلیل دستوری (grammatical) از شعر هرگز چیزی بیش از دستور شعر به بار نمی‌آورد. [صص. ۲۰۱-۲۰۲].

پس از کشف این حقیقت که قرائت یاکوبسن و لوی ـ استروس از شعر بودلر، اساساً ناقص و ناکافی است و حاصل آن نیز برپایی یک «اَبَرشعر» گول‌زننده است، ریفاتر، در گام بعدی، روایت بدیل خود را عرضه می‌کند و «اَبَرشعر» را با ساختن «اَبَرخوانـنده» (Super Reader) پاسخ می‌گوید. او برای ایجاد این خوانندهٔ هیولایی نخست به سراغ الگوی یاکوبسن از کنش کلامی می‌رود. او با بررسی مجدد شش جنبهٔ ارتباط، تعریف یاکوبسن از کلام شعری را به طرزی بارز دگرگون می‌کند. یاکوبسن گفته بود که تمرکز بر خود پیام وجه مشخصهٔ شعر است. پیشتر سعی کردم نشان دهم که این صورتبندی ناقص و نارساست، و کوشیدم تا بر پایهٔ حضور ابهام و فریبکاری در تمامی عناصر سخن، تعریف دیگری از شعر به دست دهم. ریفاتر نیز این صورتبندی را نارسا می‌داند، ولی واکنش او کلی و جامع نیست، زیرا ریفاتر نمی‌کوشد تا با ایجاد تغییر در منزلت و نقش همهٔ عناصر شش‌گانه، ماهیت کارکرد شعری را آشکار سازد. او صرفاً تلاش می‌کند تا تأکید نظری بر [عنصر] پیام را به [عنصر] گیرنده انتقال دهد. به اعتقاد او پیام و گیرنده «تنها عوامل مؤثر در امر ارتباط‌اند که حضورشان ضروری است»، و در گام بعدی نیز می‌کوشد تا همهٔ عوامل دیگر را به جوانب یا دقایقی از رابطهٔ پیام / گیرنده تنزل دهد:

> تا آنجا که به عوامل دیگر مربوط می‌شود ـ یعنی زبان (رمز)، زمینهٔ غیرلفظی، و ابزار و وسایل بازنگهداشتن کانال ارتباطی ـ زبان مناسبِ مصداق یا مرجع از درون خود پیام برگزیده می‌شود، زمینه با تکیه بر پیام بازسازی می‌شود، تماس نتیجهٔ کنترلی است که پیام بر خواننده و توجه او اِعمال می‌کند و اساساً وابسته به درجه و شدت این کنترل است. این وظایف و کارکردهای خاص، و آن تأکید زیباشناختی که وجه مشخصهٔ شعر است، مستلزم آن است که پیام واجد خصوصیات معینی باشد که با این کارکردها تطابق دارند. خصیصه‌ای که در تمامی این عوامل و شگردها مشترک است، آن است که همگی آنها برای برانگیختن واکنش خواننده طراحی شده‌اند... [صص. ۲۰۲-۲۰۳].

به اعتقاد من، این قطعه مبیّن غفلت کامل از آن تیزبینی و دقت ارزشمندی است که به نقد ریفاتر جان می‌بخشید. تردیدی نیست که همه چیز باید از خلال پیام حدس زده و فهمیده شود، اما رمزها و زمینه‌ها بنا به تعریف پدیده‌هایی مستقل از پیام‌اند که درک آنها از لحاظ معنادار شدن پیام الزامی است. طرح ریفاتر متضمن خطر تقلیل همه چیز به الگوی سادهٔ محرک ـ واکنش است، که همه از بی‌فایده‌بودنش باخبرند، زیرا این الگو فرآیندهایی را نادیده می‌گیرد که محرک شعری به میانجی آنها دگرگون می‌گردد و در نتیجه همین دگرگونی نیز واکنش شعری را ایجاد

می‌کند. مثال بارز این خطای تقلیلی، نحوهٔ برخورد ریفاتر به مسئلهٔ طنز در شعر بودلر است. (البته باید اذعان کنم که درک ریفاتر از طنز نهفته در شعر بودلر به مراتب عمیقتر از درک یاکوبسن و ریفاتر است، ولی دلیل این امر آن است که ریفاتر خود به مرزها و محدودیتهای نظریه خویش تن نمی‌سپارد.) او نظر خویش در مورد طنز را بدین‌شکل تعمیم می‌دهد: «طنز در ادبیات باید ساختاری کلامی باشد، چه در غیر این‌صورت ممکن است همپای عقاید خوانندگان مختلف در مورد اینکه چه چیز اغراق‌آمیز "یا اصولاً بدون قصد و منظور است" دگرگون شود.» (ص. ۲۱۱).

البته اگر قضیه تا این حد ساده بود، زبانشناسان مدتها پیش مسئلهٔ طنز را حل کرده بودند. ولی بدیهی است که مسئله تا این‌حد ساده نیست. طنز در ادبیات به‌صورگوناگون ظاهر می‌شود و تشخیص آن براساس ساختار کلامی صرف غالباً ناممکن است. برای مثال، هنگامی که ا. ب. وایت، در مقاله‌ای ادبی، از «عظمت» درختان گینکوی (ginko trees) نیویورک سخن می‌گوید، فقط آشنایی با زمینهٔ سخن است که تشخیص طنز نهفته در آن را ممکن می‌سازد. به عبارت دیگر، تشخیص طنز ظریف نهفته در واژهٔ «عظمت»، منوط به داشتن اطلاعاتی در مورد درختان گینکو ــ درختانی زیبا که به ندرت تنومند می‌شوند ــ به ویژه درختان گینکویِ نیویورک است که فقط کمی از گلهای گلدانی بزرگترند. واژه همان محرک [شعری] است، ولی بروز واکنش مستلزم گذشت زمان و تطبیق واژه با زمینهٔ ذهنی قبلی ماست. در این‌مورد خاص می‌توان گفت که حد و میزان طنز با درک و شناخت ما از اندازهٔ واقعی درختان، نسبتی معکوس دارد. اگر دقیقاً با همین ساختار کلامی از عظمت بلوطها سخن می‌گفتیم، کلام ما بی‌شک فاقد هرگونه طنز می‌بود. طنز غالباً محصول کنشی و واکنشی ظریف میان رمز و زمینه است. طنز می‌تواند قدرت خود را از زبان خصوصی یا تجربهٔ مشترک گروهی از دوستان صمیمی اخذ کند. یکی از ویژگیهای طنز آن است که مخاطبان را به دو گروه تقسیم می‌کند، گروه نخبگانی که طنز قضیه را «می‌فهمند» و گروه زیردستی که آن‌را نمی‌فهمند. (لازم به تذکر است که تمثیل نیز واجد همین ویژگی است.) کاربرد طنزآمیز هر زبانی آخرین چیزی است که کودکان یا بیگانگان قادر به فهم آن می‌شوند. این دقیقاً همان چیزی است که خوانندگان مختلف واکنشهای متفاوتی بدان نشان می‌دهند و غالباً نیز معیار خوبی برای تفکیک خوانندهٔ «خوب» از خوانندهٔ «بد» است. ولی ریفاتر با این تعریف از طنز کنار نمی‌آید. نتیجهٔ الگوی محرک ـ واکنش او ایجاد تصوری از پیام است که براساس آن، پیام واکنش را کنترل می‌کند، در حالی که پیام فقط می‌تواند دعوتی باشد برای بروز واکنشی مناسب.

جهتگیری رفتاگرایانهٔ ریفاتر، او را با مشکل دیگری نیز مواجه می‌سازد که در موضع انتقادی

او نقش مرکزی دارد. او مفهوم خاصی از «اَبَرخواننده» را بسط می‌دهد که در آنِ واحد به غایت غیرسیستماتیک و بسیار سردستی است، آن‌هم تا حدی که آدمی ممکن است طرح این مفهوم را حمل بر نوعی طنزپردازی کند ــ هر چند که عدم ارائهٔ آن در قالب نوعی ساختار کلامی طنزآمیز ناقض چنین تصوری است! برخلاف مورد استانلی فیش، اَبَرخوانندهٔ ریفاتر صرفاً نمونه یا نسخهٔ حدوداً گسترش‌یافتهٔ خود او نیست. در نظریهٔ او، اَبَرخواننده معرف تلاشی است برای کمّی کردن واکنشها تا از این طریق بتوان از واکنشهایی که به واقع توسط شعر برانگیخته شده‌اند به ساختارهای کلامی موجد آنها گذر کرد. اَبَرخواننده دارای دو جنبه است. او هم متکثر و هم توخالی است. همانطور که لوی ـ استروس روایات گوناگون از اسطوره‌ای واحد را مورد بررسی قرار می‌دهد، هدف ریفاتر نیز بررسی انواع مختلف واکنش خوانندگان به متنی مشخص ــ در این‌مورد غزل «گربه‌ها» ــ است. در گام بعدی «هر نکته‌ای از متن که توجه اَبَرخواننده را جلب می‌کند، به‌طور اجمالی مؤلّفه‌ای از ساختار شعری محسوب می‌شود.» برداشت اَبَرخواننده از گرهگاههای متن و تعابیر او از پیچیدگیهای آن بی‌اهمیت است. واکنش او باید «از هر محتوایی تهی شود»، زیرا در غیر این‌صورت، تفاسیر دلبخواهی خاص او ادامهٔ فرآیند تحقیق علمی را مختل خواهد کرد. ریفاتر هر آنچه را که در این غزل خاص به‌نحوی نظر دانشجویان، دوستان، منتقدان، مترجمان، شاعران و فرهنگهای ادبی را جلب کرده است، ثبت می‌کند و سرانجام از این‌طریق به تصوری حقیقی از ساختار مؤثر شعری اثر دست می‌یابد؛ سپس او این ساختار را بر مبنای تفسیر خویش از شعر بودلر توضیح می‌دهد و تبیین می‌کند. اما این واقعیت که تفسیر خود او به راستی ممتاز و عالی است، مشکلات نهفته در روش‌شناسی او را مخفی می‌کند. زیرا اگر یاکوبسن و لوی ـ استروس نمی‌توانستند ساختارهای شعری و غیرشعری را از یکدیگر بازشناسند، اَبَرخوانندهٔ ریفاتر نیز نمی‌تواند این مسئله را روشن سازد که کدام‌یک از واکنشها به‌راستی شعری‌اند.

به‌علاوه ریفاتر نمی‌تواند با واکنشهایی که به سطح آگاهی ارتقا نمی‌یابند [و در آگاهی ما متجلی نمی‌شوند] برخورد کند ــ و این نکته دست‌کم به‌همان اندازهٔ مشکل قبلی مهم است. تحلیل اولیهٔ یاکوبسن و لوی ـ استروس از شعر «گربه‌ها» مبتنی بر این فرض بود که ما به همهٔ ساختارهای موجود در شعر واکنش نشان می‌دهیم و لذا این تحلیل می‌کوشید تا همهٔ این ساختارها را مشخص و معیّن سازد. ریفاتر فرض را بر آن می‌گذارد که واکنشهای ما همواره به سطح تجربهٔ آگاهمان انتقال می‌یابد و از این‌رو منکر منزلت شعری آن دسته از ساختارهای کلامی است که هیچ واکنشی در اَبَرخواننده ایجاد نکرده‌اند. بدیهی است که هیچ‌یک از این دو

روش رضایت‌بخش نیستند، و هیچ روش کاملاً رضایت‌بخشی نیز ابداع نخواهد شد، مگر آنکه به طریقی بتوانیم روابط میان همه ساختارهای موجود در شعر و همه واکنشهایِ آگاه و ناخودآگاه خواننده را روشن سازیم. ناممکن بودن ردیابی، تشخیص و ارزیابی چنین واکنشهایی بدین‌معناست که توانایی و قابلیت هر نوع روش‌شناسی در تعیین ارزش و معنای این یا آن شعر خاص، ذاتاً محدود است. بخش عمدهٔ لاطائلاتی که منتقدان ادبیِ پیرو مکاتب گوناگون بر زبان می‌آورند، ناشی از این گمان باطل است که گویی چنین محدودیتهایی اصلاً وجود ندارند.

کاری که ریفاتر در عمل می‌کند آن است که شعر «گربه‌ها» را به سادگی شرح می‌دهد و در تأیید بحث خود نیز برخی جزئیات به‌جا مانده در تور اَبَرخواننده را که با زیبایی و دقت انتخاب شده‌اند، عرضه می‌کند. این جزئیات که عمدتاً از منتقدان و مترجمان اخذ شده‌اند، همراه با بحث و بررسی ممتازی در باب رمز شعری خود بودلر، ریفاتر را اگر نگوییم اَبَرخواننده، دست‌کم به خواننده‌ای برتر بدل می‌کند. اما این جزئیات در ساختار شعری نهفته نیستند، بلکه باید از بیرون، و با عطف توجه به رمز و زمینهٔ شعر، بدان افزوده شوند. حتی شناخت و تسلط بر دستور زبان، که یاکوبسن و لوی ـ استروس و ریفاتر هر سه آن را با استادی کامل در توصیف شعر به‌کار می‌گیرند، عاملی است که توسط منتقد، و بر پایهٔ فهم او از رمز به منزلهٔ یک نظام، به شعر افزوده می‌شود و به هیچ‌وجه نمی‌توان آن را صرفاً از خود پیام بیرون کشید. برای مثال، هنگامی که ریفاتر می‌گوید «تأثیر قدرتمند دو سطر آخر مدیون ساختار آنها در مقام نوعی روایت مبتنی بر تعلیق و هیجان است»، بصیرت او متکی بر دانش وی از زبان و ادبیات فرانسوی و همچنین واکنش شخصی او به شعر بودلر است. و البته این واکنش شخصی، عنصر اصلی و اساسی شرح اوست. اطمینان او در مورد تأثیر قدرتمند دو سطر آخر به «منابع اطلاعاتی» او نسبت داده نمی‌شود. یگانه اَبَرخواننده‌ای که در اینجا حضور دارد، خود ریفاتر است.

تقابلی که در این نوشته وصف آن رفت، گویای ملاحظات خاصی است که از لحاظ فهم امکانات و محدودیتهای نقد ادبی ساختگرا اهمیت دارند. ساختگرایان در بیان این نکته کاملاً محق‌اند که منتقدان باید واژگان و اصطلاحات توصیفی را از زبانشناسان وام بگیرند، آن‌هم بدین دلیل ساده که آنها بهترین واژگان موجودند. ولی توصیف زبانشناختی مسئلهٔ واکنش ادبی را حل نمی‌کند. درهرحال، حل این مسئله با استفاده از روشهای کمی یا صرفاً عملکردی (operational) ممکن نیست. اگر شعر فقط پیامهایی را در قالب ساختارهای خاص شعری عرضه می‌کرد، حل مسئله آسان می‌بود و عطف توجه به ویژگیهای دستوری و نحوی نهفته در پیام شعری به فهم کامل و حقیقیِ دستاورد غایی شعر منجر می‌شد. ولی از آنجا که شعر، به‌گفتهٔ

ریفاتر، مسئله‌ای مربوط به واکنش است، و این واکنش نیز، برخلاف تصور ریفاتر، مبتنی بر آگاهی از ابهام و فریبکاری مضمر در وضعیت فرستنده و گیرنده، یا جزئی از رمز به‌کار رفته یا زمینهٔ مورداستفاده است، پس هر شرحی در مورد این یا آن شعر خاص باید به چیزی بیش از آنچه در خود ساختار کلامی حضور دارد، بپردازد. کمّی‌کردن واکنشها نسبت به اشعار خاص نیز گرهی از کار ما نمی‌گشاید ــ صرفاً به این دلیل که همهٔ واکنشها به یکسان ارزشمند نیستند. در عرصهٔ زبانشناسی تکیه بر «توانش» (competence) افراد بومی در ارتباط با دستور زبان مادری آنها روشی کاملاً معقول است. اجرای این روش مثمرثمر است، زیرا «توانش» به واقع کارکردی ابتدایی است و همه‌کس، یا تقریباً همه‌کس، از آن برخوردار است. ولی در قلمرو نظریهٔ شعری، اِعمال چنین روشی ممکن نیست، زیرا شعر دقیقاً زمانی شروع می‌شود که ما «توانش» صرف را پشت سر می‌گذاریم. شخصی که قادر به نُت‌خوانی نیست ولی می‌خواهد از طریق تجربهٔ شنیداری با یکی از پرلودهای شوپن آشنا شود، می‌تواند از صد نفر که به روش تصادفی برگزیده شده‌اند، بخواهد تا آن را برایش بنوازند، و سپس به یاری نتایج حاصله «پرلود حقیقی» را برای خود بازسازی کند. اما او در عین‌حال می‌تواند از پیانیستی برجسته بخواهد تا این قطعه را یک بار برای وی اجراکند و شاید از این طریق به «پرلود حقیقی» نزدیکتر شود. در حالت ایده‌آل، چنین شخصی می‌تواند از چند پیانیست خبره بخواهد تا قطعه را چندین‌بار اجراکنند. ولی حتی در این‌صورت نیز هرگز نمی‌تواند بدون شناخت دقیق از رمز موزیکال شوپن، قطعهٔ موردنظر را چنانچه باید «بشنود.»

منظور من آن است که در نقد متون شعری، همچون در خلق آنها، نوعی قابلیت و خبرگی فردی از لوازم ضروری است. ا. د. هیرش براهین نیرومندی ارائه داده است مبنی بر اینکه نظریهٔ شعری هرگز نمی‌تواند به ایجاد نوعی روش‌شناسی منجر شود که در تفسیر همهٔ اشعار به‌کار آید. ظاهراً تحلیلهای یاکوبسن، لوی ـ استروس و ریفاتر مؤید این ادعاست. حال باید پرسید که ساختگرایی چگونه می‌تواند ما را در نقد عملی متون شعری یاری دهد. به اعتقاد من سهم ساختگرایی در این زمینه قابل‌توجه است، ولی فقط به شکلی غیرمستقیم. ساختگرایی می‌تواند در ایجاد آمادگی برای قرائت شعر، نقش آموزشی مؤثری ایفاکند. این دیدگاه، اگر به‌درستی بسط یابد، می‌تواند به ما کمک کند تا فهم روشنتری از گفتار شعری و نسبت آن با دیگر اَشکال گفتار به دست آوریم. ساختگرایی می‌تواند واژگان توصیفی ما و درک ما از فرآیند زبانی را پالایش دهد. از آنجا که هدف ساختگرایی توصیف کلیّت جهان امکانات شعری است، پس می‌تواند بهترین چارچوب موجود را در اختیارمان گذارد تا به یاری آن هر متن شعری واقعی را بهتر درک

کنیم. ساختگرایی می‌تواند با همراهی در خلق نوعی لغت‌شناسی و تاریخ ادبی جدید، خون تازه‌ای در شاخه‌های قدیمی رشتهٔ ما بدمد. ساختگرایی می‌تواند ما را وادارد تا در برخورد خود به متون ادبی خاص، آگاهی روشنتری از ابعاد ارتباطی کل فرآیند شعری کسب کنیم. ولی با این همه، ساختگرایی نمی‌تواند شعر را برای ما بخواند. این کاری است که همواره خود باید به انجامش رسانیم.

---

* این نوشته ترجمهٔ بخش دوم از فصل دوم کتاب زیر است :

Robert Scholes, *Structuralism in Literature,* Yale, New Haven, 1974.

از اثر تا متن

نوشتهٔ رولان بارت
ترجمهٔ مراد فرهادپور

طی چند سال گذشته، تغییری در تصورات ما از زبان، و متعاقباً، از اثر (ادبی) رخ داده است، زیرا اثر ادبی، دست‌کم از لحاظ وجود پدیداری خود، مدیون زبان است. این تغییر آشکارا با تحولات جاری در عرصه‌های گوناگون، از جمله زبان‌شناسی، انسان‌شناسی، مارکسیسم و روانکاوی مرتبط است (البته واژهٔ «مرتبط» در اینجا عمداً به شیوه‌ای خنثی و بی‌طرف به‌کار رفته است؛ این واژه متضمن اتخاذ هیچ موضعی در باب تعیین و تعیّن نیست، حتی تعیّن چندوجهی و دیالکتیکی). تغییری که در مفهوم اثر وقوع یافته است، ضرورتاً از تجدید حیات درونی هر یک از این رشته‌ها ناشی نمی‌شود، بلکه نقطهٔ شروع آن، به‌واقع، تلاقی این رشته‌ها در سطح و مرتبهٔ موضوعی خاص است که به لحاظ سنتی به هیچ‌یک از آنها وابسته نیست. فعالیت *میان‌رشته‌ای (interdisciplinary)*، که امروزه جنبهٔ مهمی از امر تحقیق به‌شمار می‌آید، هرگز از تقابل و رویارویی صرف میان شاخه‌های گوناگون و تخصصیِ علم و معرفت حاصل نمی‌شود. تحقیق میان‌رشته‌ای، فعالیتی آرام و صلح‌آمیز نیست: این فعالیت هنگامی به‌طرزی مؤثر آغاز می‌شود که همبستگیِ مابین علوم و رشته‌های کهن ــ طی فرآیندی که چرخشهای ناگهانی مُد به خشونت آن دامن می‌زند ــ به سود [ظهور] موضوع و زبانی جدید در هم شکند، موضوع و زبانی که هیچ یک به عرصه یا میدان آن شاخه‌هایی از علم که پیشتر قصد داشتیم به آرامی با آنها مواجه شویم، تعلق ندارد.

آنچه به ما اجازه می‌دهد، ظهور نوعی موتاسیون را تشخیص دهیم، دقیقاً همین نارضایتی از طبقه‌بندی است. با این‌حال، نباید به موتاسیونی که به‌نظر می‌رسد مفهوم اثر را در بر گرفته است،

بیش از حد بها داد: این فرآیند، بیشتر بخشی از یک *جابه‌جایی* معرفت‌شناختی است، تا یک گسست [معرفت‌شناختی] واقعی، یعنی گسستی از آن نوع که گمان می‌رود طی قرن گذشته، با ظهور مارکسیسم و فرویدیسم، رخ داد، و بسیاری نیز بدان اشاره کرده‌اند. ظاهراً از آن زمان تا کنون گسست جدیدی رخ نداده است، و به اعتباری می‌توان گفت که ما طی صد سال گذشته درگیر تکرار بوده‌ایم. تاریخ امروز، یعنی تاریخ ما، فقط به جابه‌جایی، تغییر (variation)، فرارفتن و طردکردن اجازه ظهور می‌دهد. درست همان‌طور که فیزیک اینشتنی مستلزم رعایت نسبیت *نقاط* مرجع در موضوع مورد مطالعه است، فعالیت مشترک مارکسیسم، فرویدیسم و ساختگرایی نیز، در مورد ادبیات، مستلزم نسبی کردن مناسبات محرّر *(scriptor)*، خواننده و مشاهده‌گر (یا منتقد) است. اکنون در تقابل با مفهوم *اثر* ــ مفهومی سنتی که از مدتها پیش به‌شیوه‌ای «نیوتونی» مدّنظر بوده و هنوز هم هست ــ به موضوعی جدید نیاز افتاده است، موضوعی که دسترسی بدان، مستلزم جابه‌جایی یا زیرورو کردن مقولات قبلی است. این موضوع جدید باب روز همان متن است که در بعضی محافل اصطلاحی مشکوک تلقی می‌شود، ولی دقیقاً به همین دلیل است که مایلم آن دسته از گزاره‌ها و احکام اصولی را مورد بررسی قرار دهم که امروز متن در مقطع مشترک آنها مستقر گشته است. این گزاره‌ها و احکام باید بیشتر مجموعه‌ای از بیانیه‌ها محسوب شوند تا براهین و استدلالها، یا به عبارت دیگر، باید آنها را رهیافتها یا علایمی صرف دانست که «به‌دلخواه» خود، استعاری باقی می‌مانند. این گزاره‌ها که به روش، نوع ادبی، نشانه، تکثر (the plural)، انشعاب و اِسناد (filiation)، قرائت (به مفهوم فعال آن)، و لذت می‌پردازند، عبارت‌اند از:

(۱) نباید به متن به منزله موضوعی تعریف‌شده نگریست. تلاش برای ایجاد نوعی تمایز و جدایی مادی میان آثار و متون، بی‌فایده است. باید به دقت از رواج این تصور که گویا آثار پدیده‌هایی کلاسیک‌اند و متون پدیده‌هایی آوانگارد، پرهیز کرد. منظور از متمایز ساختن آنها، تدوینِ فهرستی سردستی تحت لوای تجدد نیست، هدف آن نیست که برخی محصولات ادبی بر مبنای وضعیت تقویمی و سن و سالشان، «خودی» و جزو لیست اعلام شوند و مابقی «بیگانه» و خارج از آن. کهنترین اثر ادبی نیز می‌تواند حاوی «صفحاتی از متن» باشد، در حالی‌که بسیاری از محصولات ادبی معاصر به هیچ‌وجه متن محسوب نمی‌شوند. تفاوتِ این دو به قرار زیر است: اثر، پدیده‌ای مشخص و انضمامی است که بخشی از فضایِ کتابی (برای مثال، قسمتی از یک کتابخانه) را اشغال می‌کند؛ حال آنکه متن، عرصه یا میدانی روش‌شناختی است.

این تقابل یادآور تمایزی است که لاکان میان «واقعیت» و «امر واقع» قائل شد: اولی

به معرض نمایش گذاشته می‌شود، در حالی‌که دومی نشان داده می‌شود. به همین ترتیب، اثر را می‌توان در کتاب‌فروشیها، برگه‌دانها و در فهرست کتابهای درسی مشاهده کرد، اما متن از خود کشف حجاب می‌کند و در تطابق یا تقابل با قواعدی خاص به خود شکل می‌بخشد. در حالی‌که اثر متکی و مستقر در دستان ماست، متن مستقر در زبان است: متن فقط در مقام گفتار وجود دارد و بس. متن محصول تجزیه و تلاشی اثر نیست، بلکه برعکس این اثر است که باید آن را دنبالهٔ خیالی متن دانست. به عبارت دیگر، متن *صرفاً براساس نوعی فعالیت، نوعی تولید تجربه* می‌شود. نتیجه این سخن آن است که متن نمی‌تواند در جایی، مثلاً در انتهای قفسهٔ کتابخانه، متوقف شود؛ کنشی که متن را برمی‌سازد نوعی پیمایش (traversée, traversal) است: متن می‌تواند از خلال یک یا چندین اثر گذر کند.

(۲) بر همین اساس، متن نمی‌تواند در حد ادبیات (خوب) متوقف شود؛ نمی‌توان آن‌را بخشی از یک سلسله مراتب یا حتی جزء ساده‌ای از انواع ادبی دانست. برعکس، آنچه متن را برمی‌سازد، دقیقاً همان نیروی آشوبگر متن است که طبقه‌بندیهای قدیمی را بر هم می‌زند. به‌راستی چگونه می‌توان ژرژ باتای (Georges Bataille) را طبقه‌بندی کرد؟ آیا او رمان‌نویس، شاعر، مقاله‌نویس، اقتصاددان، فیلسوف، یا عارف است؟ پاسخ چنان بری از قطعیت است که فرهنگهای مختصر ادبی معمولاً از خیر طبقه‌بندی باتای می‌گذرند؛ مع‌هذا کار باتای نوشتن متون بود ــ شاید حتی بتوان گفت که او همواره متنی واحد را می‌نوشت.

اگر متن مسائل مربوط به طبقه‌بندی را دامن می‌زند، دلیلش آن است که متن همواره متضمن نوعی تجربهٔ حد و مرز است. تیبود (Thibaudet) عادت داشت از آثار مرزی (Limit-works) سخن بگوید (البته وی این اصطلاح را به مفهومی کاملاً محدود و مشخص به‌کار می‌برد، و برای مثال، زندگی *رانسه*، *(Life of Rance)*، اثر شاتوبریان را مصداق آن می‌دانست، هرچند که امروزه به‌نظر می‌رسد این اثر به‌راستی یک متن است): متن آن چیزی است که تا مرز قواعد بیان (از جمله، عقلانیت، خوانایی و غیره) پیش می‌رود. متن می‌کوشد تا خود را دقیقاً در *آن سوی* مرز دوکسا* مستقر سازد (آیا افکار عمومی ــ که اصل و اساس جامعهٔ دمکراتیک ماست و ابزار

---

* دوکسا doxa واژه‌ای است یونانی به معنای عقیده یا باور همگانی و رایج، افکار عمومی، یا هرگونه سخن عادی و معقول روزمره. در فلسفهٔ افلاطون دوکسا معادل وهم و گمان و هرگونه «معرفت» صرفاً حسی، تجربی و عملی است؛ به همین دلیل نیز افلاطون می‌کوشد تا معرفت نظری، فلسفی (علمی) و یقینی ــ یا همان اپیستمه (episteme) ــ را جانشین آن سازد. بارت، در تقابل کامل با افلاطون، دوکسا را معادل ایدئولوژی می‌داند ــ که علم و فلسفهٔ متافیزیکی را نیز شامل می‌شود. دوکسا با تأکید نهادن بر اینهمانی، یکسانی و ثبات، با «طبیعی»

ادامه در صفحهٔ بعد

قدرتمند ارتباطات همگانی را نیز در کنار خود دارد ــ بر مبنای حد و مرز و انرژی و توان آن برای حذف و انحصار، بر مبنای نظام سانسورش، تعریف نمی‌شود؟) می‌توان بدون هرگونه تلمیح یا کنایه‌ای گفت که متن همواره امری *ورای دوکسا* یا *پارادوکسیکال* (Paradoxical) است.

(۳) در حالی که متن در ارتباط با نشانه یا دال تجربه می‌شود، اثر به گرد مدلول حلقه زده، خود را بدان منحصر می‌کند. دو شیوه یا وجه دلالت را می‌توان به این مدلول منتسب ساخت: از یک سو، می‌توان مدلول را امری آشکار و بدیهی فرض کرد، که در این صورت اثر به موضوع «علم لغات» (فقه‌اللغه، یا لغت‌شناسی) بدل می‌شود؛ ولی از سوی دیگر، می‌توان مدلول را امری سرّی و غایی پنداشت، که در این حال، جستجو برای کشف آن ضرورت می‌یابد، و [فهم] اثر تابع نوعی هرمنوتیک یا تفسیر می‌شود (برای مثال، تفاسیر مارکسیستی، روانکاوانه و مضمونی). در یک کلام، اثر خود به منزلهٔ نوعی نشانهٔ کلی عمل می‌کند و از این‌رو، معرفِ یکی از مقولات نهادیِ تمدن ما، یعنی تمدن مبتنی بر نشانه (Civilization of the sign) است. اما عمل یا کنش متن، برعکس، ناظر بر تأخیر و تعویق نامتناهی مدلول است: متن اهلِ *تأخیر* و *تعلّل* است؛ عرصه و میدان آن، همان عرصهٔ دال است. دال را نباید «نخستین مرحلهٔ معنا»، یا سرسرای مادی آن، دانست، بلکه برعکس، دال نتیجه و پیامد (aftermath) معناست. به همین ترتیب، بی‌کرانی یا عدم *تناهی* دال به هیچ‌وجه حاکی از تصور یا ایدهٔ عرفانیِ امر بیان‌ناشدنی و اسرار غیبی نیست، مرجع دال همان تصور یا مفهوم *بازی* است، نه مدلولی غیرقابل تسمیّه. نشو و نمای بی‌وقفهٔ دال در عرصهٔ متن را نباید با نوعی فرآیند ارگانیک بلوغ یا نوعیِ فرآیند هرمنوتیکیِ تعمیق معنا یکی دانست، این نشو و نما بیشتر حاکی از حرکت دنباله‌ای (serial) جابه‌جاییها، تداخلها و ترکیبات متنوع است. منطق حاکم بر متن، منطقی مبتنی بر مجاز مرسل یا همجواری مجازی (metonymic) است، نه منطقی جامع و توضیح‌دهنده که هدفش تبیین «معنای اثر» است؛ عملکرد تداعی معانی، همجواریها و ارجاعات متقابل، مترادف نوعی آزادی و رهایی انرژی نمادین است. اثر (حتی در بهترین موارد) فقط تا حدی نمادین است

ادامه از صفحهٔ قبل

کردن امور اجتماعی و تاریخی، و با سرکوب تناقضات و تحمیل معنایی واحد بر جهان، مشروعیت نظام اجتماعی و روابط قدرت را تضمین می‌کند. دوکسا، در مقام نوعی پلیس فکری و زبانی، برای زبان و تفکر حد و مرزی ایجاد می‌کند که فراتر رفتن از آن به معنای درغلطیدن به پارا-دوکسا یا همان پارادوکس (تناقض) است. بارت با تأکید نهادن بر معنای لفظی پارادوکس، به معنای سخنی که از حد و مرز دوکسا فراتر می‌رود ــ سخن خارق‌العاده، خارق اجماع، متناقض، معمایی و ناقض عقل سلیم و تفکر همگانی ــ آن را سرچشمهٔ خلاقیت و آزادی و نقد، و نقطه مقابل سرکوب، بلاهت و ایدئولوژی می‌داند. ــ م. ف.

(نمادپردازی آن به ته می‌رسد و متوقف می‌شود)، اما متن به شکلی *ریشه‌ای* (رادیکال) نمادین است. *هر اثری که ما سرشت نمادین با قوام آن را درک، فهم و دریافت می‌کنیم، یک متن است.*

بدین‌گونه است که متن به آغوش زبان بازمی‌گردد: متن نیز همچون زبان، واجد ساختار ولی بی‌مرکز (decentered)، و بی‌حد و حصر (without closure) است (در اینجا باید، در پاسخ به نیش و کنایه‌های تحقیرآمیزی که به «مد شدن» ساختگرایی اشاره می‌کنند، متذکر شویم که اولویت و امتیاز معرفت‌شناختی که امروزه نصیب زبان شده است، دقیقاً از این کشف ما ناشی می‌شود که زبان واجد ساختی پارادوکسیکال است: نظامی که به‌رغم نظم و قاعده‌اش، فاقد هرگونه پایان، غایت یا مرکز است).

(۴) متن متکثر است. این امر فقط بدان معنی نیست که متن معانی متعددی دارد، مسئلهٔ اصلی آن است که متن به تکثری از معنا، به تکثری *تقلیل‌ناپذیر*، دست می‌یابد. متن همان گذر یا پیمایش است، نه همزیستیِ معانی؛ لذا متن به انفجار و انتشار [معانی] پاسخ می‌دهد، نه به تفسیر ــ حتی اگر تفسیری لیبرال باشد. تکثر متن تابع ابهام محتوای آن نیست، بلکه اساساً متکی بر بنیانی است که می‌توان آن‌را تکثر *استریوگرافیک** دالهایی دانست که متن را می‌بافند (ریشهٔ واژه text به‌نوعی پارچه بازمی‌گردد؛ *textus*، که text مأخوذ از آن است، به‌معنای «درهم‌بافته» است).

خواننده متن را می‌توان به ذهن یا سوژه‌ای تنبل و بیکاره تشبیه کرد. این سوژهٔ کم‌وبیش تهی، با فراغ‌بال بر کنارهٔ درّه‌ای قدم می‌زند که در کف آن رودی جاری است. آنچه او می‌بیند، متکثر و تقلیل‌ناپذیر است؛ سرچشمهٔ آن سطوح و موادی نامتجانس و از هم‌گسیخته است: نورها، رنگها، گیاهان، گرما، هوا، فوران صداهای گوناگون، آواز زیر و تند پرندگان، فریاد کودکان از آن سوی درّه، کوره‌راهها، ایماها، جامهٔ ساکنان دور و نزدیک. همهٔ این *رخدادها* از پاره‌ای جهات قابل تشخیص‌اند: آنها براساس کُدهای شناخته‌شده بسط می‌یابند، ولی ترکیب آنها منحصر به فرد است، و قدم زدن شخص را بر مبنای تفاوتی بنا می‌نهد که فقط به مثابهٔ تفاوت تکرارپذیر است. در مورد متن نیز همین امر رخ می‌دهد: متن فقط می‌تواند بر مبنای تفاوتش (که مراد از آن «فردیت» متن نیست)، خودش باشد. خواندن متن Semelfactive** است (که به واقع همهٔ علوم استقرایی ـ قیاسی مربوط به متن را به امری موهومی بدل می‌کند ــ چیزی به نام «دستور زبان»

---

* استریوگراف Stereograph، هرگونه طرح یا تصویر دوبُعدی است که اشکال و اجسام سه‌بُعدی را نمایش می‌دهد. در اینجا منظور اشاره به تأثیر و تأثر دالهاست که همواره از مرزها و ابعاد موجود فراتر می‌رود و نوعی «مازاد معنا» تولید می‌کند که همواره از هر معنای تفسیرشده، «بیشتر» است. ــ م. ف.

** اصطلاحی زبانشناختی، به‌معنای آن دسته از افعالی که فقط یک بار رخ می‌دهند، همانند دق‌الباب یا عطسه کردن.

متن وجود ندارد)، و با این‌حال، به تمامی ممزوج از نقل‌قولها، ارجاعات و پژواکهاست. اینها همگی زبانهایی فرهنگی‌اند (و به‌راستی چه زبانی فرهنگی نیست؟) که از گذشته و آینده می‌آیند و در یک استریوفونی* گسترده سراسر قلمرو متن را از سویی به سوی دیگر می‌پیمایند.

هر متنی، از آنجا که خود میان متن (intertext) متنی دیگر است، به ساحت میان متون (intertextual) تعلق دارد، که نباید آن را با منشأ متن اشتباه گرفت؛ جستجو برای کشف «منابع» اثر یا «عواملی که در خلق آن مؤثر بوده‌اند»، ناشی از اعتقاد به اسطورهٔ انشعاب و اسناد است. نقل‌قولهایی که متن از آنها ساخته می‌شود، بی نام و بازیافت ناشدنی، و همیشه *از قبل مرده‌اند*: آنها نقل‌قولهایی بدون علامت نقل‌قول‌اند. اثر هرگز آرامش نظامهای فلسفی توحیدی (monistic) را که تکثر را معادل شرّ می‌دانند، بر هم نمی‌زند. لذا متن، هر زمان که با اثر مقایسه شود، می‌تواند سخنان مردی را شعار خویش سازد که شیاطین در او حلول کرده بودند: «نام من لژیون است، زیرا که ما بسیاریم.»** (انجیل به روایت مرقس، باب ۵، آیهٔ ۹).

آن بافت (texture) متکثر و شیطانی که متن را از اثر جدا می‌سازد، می‌تواند متضمن جرح و تعدیلات عمیقی در کنش خواندن باشد، آن‌هم دقیقاً در آن عرصه‌هایی که تک‌سخنی و تک‌معنایی (monologism) ظاهراً در حکم قانون است. برخی از «متون» *کتاب مقدس* که تک‌نگری یا مونیسم کلامی (تاریخی یا تمثیلی) به‌طور سنتی آنها را احیاً کرده است، احتمالاً می‌توانند تا حدی به انکسار معنا تن سپارند، همانطور که تفسیر مارکسیستی از اثر نیز، که تابه‌حال سرسختانه مونیست مانده است، احتمالاً قادر است با متکثر ساختن خود، حتی گسترده‌تر از قبل فعلیت یابد (البته به شرطی که «نهادهای» مارکسیستی اجازه دهند).

(۵) اثر اسیر فرآیند انشعاب و اسناد است. این حکم سه فرض را شامل می‌شود: نقش جهان خارج (نژاد، تاریخ) در *تعیین و تعیّن اثر*، *توالی و پیوندهای زنجیره‌ای* آثار در میان خود، و *انتساب و تخصیص* اثر به مؤلف آن. مؤلف در نقش پدر و مالک اثر ظاهر می‌شود؛ بنابراین محققان ادبی می‌آموزند تا به دست نوشتهٔ اثر و نیات اعلام‌شدهٔ مؤلف *احترام* گذارند، و در

---

* استریوفونی (Stereophony)، اشاره به ترکیب و همجواری صداها در فضا (Stereo) است که به محصول نهایی حجم و صلابت می‌بخشد و تأثیر آن‌را می‌توان به نقاشی سه‌بُعدی تشبیه کرد. در همهٔ این موارد، ترکیب عناصر صوتی،بصری و لفظی در «فضای»خاص این‌عناصر، وسعت و ابعاد این فضا را فزونی می‌بخشد. ـ م. ف.

** این پاسخ مرد جن‌زده یا در واقع پاسخ شیاطین و اجنهٔ درون او به پرسش عیسی مسیح است. تعداد شیاطینی که در او حلول کرده بودند، چنان زیاد بود که پس از بیرون رانده شدن به فرمان عیسی و حلول در گلهٔ خوکها، تمامی گله ـ جمعاً حدود دو هزار رأس خوک ـ خود را از فراز درّه به دریاچه ریختند و غرق شدند (مرقس، ۱۳،۵). منظور از واژهٔ لاتینی «لژیون» که به (mob) نیز ترجمه شده است، گروه، جماعت، یا تودهٔ کثیر مردمان است. ـ م. ف.

همان‌حال، جامعه نیز به رابطهٔ مؤلف و اثر ماهیتی حقوقی و قانونی عطا می‌کند (منظور همان «حقوق مؤلف» است که فی‌الواقع قدمت چندانی ندارند، در فرانسه این حقوق تا پیش از انقلاب کبیر صورت قانونی نداشتند).

ولی از سوی دیگر، متن بدون امضای پدر خوانده می‌شود. استعارهٔ توصیف‌گر متن نیز متمایز از استعاره‌ای است که اثر را توصیف می‌کند.* منشأ و مرجع دومی، تصویر *ارگانیسمی* است که از طریق گسترش قدرت حیاتی خویش، و به یاری «تحول و بسط» (development) خود (اصطلاحی مشخصاً مبهم که هم زیست‌شناختی است و هم بلاغی) رشد می‌کند. اما استعارهٔ مربوط به متن، استعارهٔ شبکه یا تور (réseau) است: اگر متن گسترش یا بسط یابد، آن‌را باید نتیجه و اثر نوعی روش *ترکیبی* (combinatorial) یا نوعی *سیستماتیک*** دانست (تصویری که به برداشت زیست‌شناسی جدید از موجود زنده، نزدیک می‌شود).

بنابراین لزومی ندارد برای متن قائل به هیچ‌گونه «احترام» حیاتی شویم: متن را می‌توان در هم شکست (این دقیقاً همان کاری است که قرون وسطی با دو متن معتبر، کتاب مقدس و آثار ارسطو کرد). متن را می‌توان بدون ضمانت پدرش خواند: استقرار مجدد میان متن (intertext) به‌طرزی معمایی، مفهوم اسناد را ملغیٰ می‌کند. البته این بدان معنا نیست که مؤلف نمی‌تواند به درون متن، به درون متن خودش، «بازگردد»؛ ولی به قول معروف، در آنجا فقط «میهمان»

---

* منظور بارت اشاره به واژهٔ (Work) است که به‌طور مجازی برای اشاره به «اثر هنری» (Work of art) به‌کار می‌رود، هرچند که معنای حقیقی آن «کار» یا «محصول کار» است. از نظر بارت، تفاوت میان استعاره‌ها یا واژه‌های (text) و (work) که به ترتیب معرف متن و اثرند، به‌خوبی تمایز بنیانی اثر و متن را بیان می‌کند ـ زیرا (text) ذهن ما را به‌سوی ساختار متکثر متن و درهم‌بافتگی آن معطوف می‌کند، درحالی که (work) گویای یک شیء، آن‌هم شیئی زنده است. قدرت و جذابیت متن، که در خلاقیت و آزادی ریشه دارد، محصول تأثیرات نامتناهی مجموعه‌ای از عناصر متناهی، اما متکثر است. این قدرت همیشه از حد آنچه موجود است فراتر می‌رود و به‌همین دلیل نیز هستی‌شناسی یا پدیدارشناسی متن ناممکن است، زیرا هیچ‌یک از مقولات متعلق به ساحت وجود، نظیر جوهر، علیت، معنا و غیره نمی‌توانند متن را «توضیح» دهند. و این درحالی است که (work) چه در مقام شیئی فیزیکی و چه به عنوان پدیده یا موجودی «معنوی»، تماماً به این ساحت تعلق دارد. شاید ذکر این نکته بی‌جا نباشد که زبان فارسی، در این مورد خاص، وضعیتی استثنایی دارد. در واقع اصطلاح «اثر» بیشتر و بهتر از هر اصطلاح و واژه‌ای که هایدگر، دریدا، گادامر، بارت، دومن و... وضع و جعل کرده‌اند، ماهیت حقیقی «متن» (یا به‌طور کلی هنر) را بیان می‌کند. این واژه به‌طرزی جالب‌توجه همهٔ معانی ضمنی اصطلاحاتی چون (wirkung) (گادامر) یا (trace) (بنیامین، دریدا) را دربر می‌گیرد و احتمالاً تأمل تاریخی، لغت‌شناختی، فلسفی و انتقادی در آن، می‌تواند مناسبترین مقدمه برای معرفی مجموعه‌ای از دیدگاههای جدید در زمینهٔ فلسفه، ادبیات و نقد ادبی باشد. ـ م. ف.

** سیستماتیک (Systematics)، به معنای علم (یا روش) طبقه‌بندی شکلهای زنده است. (مترجم انگلیسی).

خواهد بود و بس. اگر مؤلف یک رمان‌نویس است، [نقش] خود را در متن خویش به عنوان یکی از شخصیتهایش مندرج [یا حک] می‌کند، به عنوان چهره‌ای دیگر که در تار و پود قالیچه بافته شده است؛ امضای او دیگر نه ممتاز است و نه پدرانه، این امضا دیگر عرصهٔ تجلّی حقیقت راستین نیست، بلکه عرصهٔ تمسخر و استهزاست. او اکنون «مؤلفی کاغذی» است: زندگی او دیگر منشأ افسانه‌هایش نیست، بلکه فقط افسانه‌ای دیگر است که همپای کارش تحقق می‌یابد. در اینجا نوعی واژگونی رخ می‌دهد: اکنون این کار است که بر زندگی مؤلف اثر می‌گذارد، نه برعکس: کار پروست و ژنه به ما اجازه می‌دهد تا زندگی آنها را به عنوان متن بخوانیم. اصطلاح زندگی ـ نامه (bio-graphy، زیست ـ نگاری) براساس ریشهٔ لغوی خود، بار دیگر معنای اصلیش را بازمی‌یابد. و در همان‌حال، مسئلهٔ صداقت در بیان، که مدتها «باری سنگین» بر دوش وجدان و اخلاقیات ادبی (literary morality) بوده است، به مسئله‌ای کاذب بدل می‌شود: آن منی که متن را می‌نویسد، خود هرگز چیزی بیش از یک من کاغذی نیست.

(۶) اثر به معنای متعارفش، موضوع یا شیئی مصرفی است. منظورم اشاره به آن به اصطلاح فرهنگ مصرفی، عوامفریبی و تبلیغات مکتبی نیست، بلکه می‌خواهم این نکته را روشن سازم که امروزه «کیفیت» اثر است که می‌تواند ملاکی برای تمایز کتابها به دست دهد، نه فرآیند واقعی خواندن (و کاربرد این ملاک، نهایتاً، به معنای سنجش کتابها برحسب «ذوق و سلیقه» است). مابین خواندن «فرهیخته» و خواندن سطحی در اتوبوس، هیچ‌گونه تفاوت ساختاری وجود ندارد. متن (حتی اگر صرفاً به دلیل «ناخوانایی» مکررش باشد) اثررا از ظرف مصرف خالی می‌کند و آن‌را در ظرف بازی، هدف، تولید و فعالیت گرد می‌آورد. این بدان معنی است که متن متضمن تلاشی برای محو (یا دستم کاهش) فاصلهٔ میان نوشتن و خواندن است ــ آن هم نه به‌کمک تشدید میل خواننده برای فرافکندن (projection) خود به اثر، بلکه با پیوند زدن آن دو [نوشتن و خواندن] در قالب یک فرآیند دلالتی واحد.

فاصله‌ای که نوشتن را از خواندن جدا می‌کند، فاصله‌ای تاریخی است: در طول عصر بزرگترین تمایزات اجتماعی (یعنی پیش از استقرار فرهنگهای دمکراتیک)، خواندن و نوشتن، هر دو، از امتیازات طبقاتی بودند. فن بلاغت و سخنوری، که مهمترین کُد ادبی آن دوران بود، نوشتن را تعلیم می‌داد (هرچند آنچه معمولاً تولید می‌شد، سخنرانی بود، نه متن). جالب توجه است که ظهور دمکراسی، این نظم را واژگون کرده است: اکنون تعلیمات دبیرستانی وظیفهٔ پرافتخار تدریسِ چگونه (درست) خواندن و نه چگونه نوشتن را به عهده گرفته است. درواقع *خواندن* به مفهوم مصرف کردن، کاری غیر از *بازی کردن* با متن است. در اینجا تمامی معانیِ متعدّدِ «بازی کردن» مدّ نظر است. متن خود *بازی می‌کند* (همچون فنری که بازی می‌کند یا هر

نوع دستگاه و قطعه‌ای که به نوعی با «بازی کردن» سروکار دارد)؛ و خواننده نیز خود به طرزی مضاعف بازی می‌کند: او متن را بازی می‌کند، به همان معنا که شخص فوتبال بازی می‌کند، خواننده جویای کُنشی است که متن را باز ـ تولید می‌کند؛ ولی او در عین‌حال به منظور جلوگیری از کاهش و تقلیل این کُنش به نوعی تقلید (mimesis) منفعل و درونی (و متن دقیقاً همان چیزی است که در برابر چنین تقلیلی مقاومت می‌کند) متن را به مفهوم موسیقیایی کلمه، *می‌نوازد*.* از قضا تاریخ موسیقی (در مقام کُنش و نه «هنر») کاملاً به موازات تاریخ متن به پیش می‌رود. در گذشته تعداد دوستداران و عشاق موسیقی که خود نیز «ساز می‌زدند» و موسیقی «اجرا» می‌کردند (دست‌کم در محدودهٔ طبقه‌ای معین) بسیار زیاد بود، در آن زمان «نواختن» (یا بازی‌کردن) و گوش دادن به موسیقی تقریباً مولّدِ فعالیتی واحد و تفکیک‌ناپذیر بود. امّا پس از این دوره دو نقش متفاوت به توالی ظاهر شدند: نخست نقش *مفسّر* که فرهنگ بورژوایی وظیفه نواختن را به او تفویض کرد؛ و دوم نقش فرد دوستدار موسیقی که بدون آشنایی با نواختن و اجرای موسیقی بدان گوش می‌داد. ولی امروزه موسیقیِ مابعد دنباله‌ای (post-serial) نقش «مفسّر» را بر هم زده است، زیرا این نوع موسیقی مستلزم آن است که او بیش از آنکه صرفاً «مفسّر» قطعه باشد، به مفهومی خاص، همکار مصنف و کامل‌کنندهٔ قطعه باشد.

متن از بسیاری جهات معرّف این نوع جدید از نگارش موسیقی است: متن خواستار همکاری فعال خواننده است. این خود ابتکار و ابداعی سترگ است، زیرا ما را وامی‌دارد از خود بپرسیم «چه کسی اثر را *اجرا* (execute) می‌کند؟» (پرسشی که مالارمه آن‌را طرح کرد، زیرا از مخاطبانش می‌خواست تا کتاب را *تولید* کنند.) امروزه فقط منقّد است که اثر را (به هر دو مفهوم کلمه) *اجرا* می‌کند. تقلیل کنش خواندن به مصرف کردن بی‌تردید عامل اصلی ایجاد «ملال» است که بسیاری از مردمان در مواجهه با متن مدرن («ناخوانا») یا فیلمها و نقاشیهای آوانگارد، بدان دچار می‌شوند: ملول شدن بدان معنا است که فرد دیگر نمی‌تواند متن را تولیدکند؛ با آن بازی کند، بازش کند و آن را به*راه اندازد*.

(۷) این امر رهیافت و برخوردی نهایی به متن را مطرح می‌کند، برخوردی مبتنی بر لذّت. نمی‌دانم آیا نوعی زیباشناسی هدونیستی هرگز وجود داشته است یا نه، ولی در وجود لذتی که با اثر (دست‌کم با برخی آثار خاص) همراه است، تردید نمی‌توان کرد. من می‌توانم از خواندن و بازخواندن آثار پروست، فلوبر، بالزاک و حتی الکساندر دوما ــ چرا نه؟ ــ لذت برم؛ ولی این لذت، هر قدرم که تند و تیز یا حتی مستقل از هرگونه پیش‌داوری باشد، از پاره‌ای جهات لذت

* در زبانهای اروپایی فعل «بازی کردن» (to play) در مورد نواختن آلات موسیقی نیز به‌کار می‌رود.

ناشی از مصرف باقی می‌ماند (مگر آنکه نوعی تلاش انتقادی استثنایی در کار باشد). اگر من می‌توانم آثار این مؤلفان را بخوانم، در عین‌حال قادر به *بازنویسی* آنها نیستم (یعنی می‌دانم که امروزه دیگر کسی نمی‌تواند «آنگونه» بنویسد)؛ این آگاهی و معرفت کم‌وبیش مأیوس‌کننده کافی است تا آدمی را از تولید آن آثار جدا سازد، آن هم درست در لحظه‌ای که دوری و بعید بودن آنها مبنای متجدّدِ بودن ماست (زیرا «مدرن بودن» چه معنایی دارد به جز فهم کامل این حقیقت که دیگر نمی‌توان نوشتن همان آثار را از نو آغاز کرد؟). ولی متن، از سوی دیگر، با شادی، و با لذّت بدون جدایی مرتبط است. متن یا همان نظام دالّها در نوعی یوتوپیایِ اجتماعی خاص خود مشارکت می‌کند: متن، مقدم بر تاریخ، اگر نه به شفافیت روابط اجتماعی، دست‌کم به شفافیّت روابط زمانی دست می‌یابد. متن همان فضایی است که در آن هیچ زبانی بر دیگری مسلّط نمی‌شود، فضایی که در آن همهٔ زبانها آزادانه جریان می‌یابند.

البته این گذاره‌های هفت‌گانه [که ذکرشان رفت] نمی‌توانند نظریه‌ای در باب متن را صورت‌بندی کنند. این امر صرفاً از نواقص و کمبودهای نگارندهٔ این سطور ناشی نمی‌شود (به علاوه کار من از بسیاری جهات چیزی نبوده است مگر ارائهٔ مجدّد آرائی که در اطرافم به دست دیگران بسط یافته است)؛ بلکه این امر ناشی از این واقعیت است که معرفی و توضیح فرا-زبانشناختی (meta-linguistics) هرگز نمی‌تواند به تمامی از پس مقتضیات نظریه‌ای در باب متن برآید. تخریب فرا-زبان (meta-language)، یا لااقل پرسشگری در باب آن (زیرا شاید بازگشت موقت بدان ضرورت یابد)، بخشی از خود نظریه است. گفتار در باب متن خود باید فقط «متن» باشد، نوعی جستجو و تقلای متن‌مند (textual)، زیرا متن همان فضای *اجتماعی* است که هیچ زبانی را ایمن یا دست‌نخورده باقی نمی‌گذارد، و به هیچ فاعل یا سوژهٔ بیانگر اجازه نمی‌دهد که بر مسند قاضی، معلّم، تحلیل‌گر، اعتراف نیوش، یا کاشف رمز (decoder) نشیند. نظریهٔ متن فقط می‌تواند بخشی از فعالیت نوشتن باشد.

---

* این نوشته ترجمه‌ای است از:

Roland Barthes, "From Work to Text", in *Literary Criticism Theory*, ed. R. Con Davis, Longman, NewYork, 1989.

زبان، قدرت، نیرو

نوشتهٔ اومبرتو اکو
ترجمهٔ بابک سیدحسینی

روز ۱۷ ژانویهٔ ۱۹۷۷، در حضور جمع زیادی که معمولاً به مناسبتهای تفریحی و فرهنگی دور هم جمع می‌شوند، رولان بارت که به‌تازگی بر کرسی استادی نشانه‌شناسی ادبی *کولژ دوفرانس*[1] تکیه زده بود، اوّلین درسش را می‌داد. این درس، که روزنامه‌های آن‌زمان درباره‌اش بحث کرده بودند (روزنامهٔ *لوموند* یک صفحهٔ کامل به آن اختصاص داده بود) و امروز انتشارات «سوی»[2] آن را تحت عنوان متواضعانه و بسیار فاخرِ «درس»[3] چاپ کرده است، کمی بیش از چهل صفحه است و از سه بخش تشکیل شده است. بخش اوّل دربارهٔ زبان، بخش دوم دربارهٔ کارکرد ادبیات و رابطهٔ آن با قدرتِ زبان و بخش سوم دربارهٔ نشانه‌شناسی و به‌خصوص نشانه‌شناسیِ ادبی است.

پیش از همه یادآور می‌شوم که بخش سوم را (که با وجودِ اختصارش بحث روش‌شناسانهٔ وسیعی را به دنبال دارد) کنار می‌گذاریم و در بخش دوم هم فقط کمی وارد می‌شویم. به‌نظر می‌رسد بخش اوّل مسئلهٔ وسیعتری را مطرح می‌کند که از ادبیات و فنون تحقیق در ادبیات فراتر می‌رود و به‌مسئلهٔ قدرت مربوط می‌شود، یعنی مسئله‌ای که با کتابهای دیگری هم که در این مقاله ارتجالاً بررسی می‌شود ارتباط دارد.

اوّلین درس بارت از بلاغتی باشکوه برخوردار است و با تمجید از مرتبهٔ عالیِ‌مقامی آغاز می‌شود که قرار است متولی آن شود. همان‌طور که احتمالاً همه می‌دانیم، اساتید *کولژ دوفرانس* به‌سخن گفتن اکتفا می‌کنند: یعنی امتحان نمی‌گیرند و قدرت قبول یا رد کردن ندارند و شرکت‌کنندگان فقط از روی علاقه به سخنان اساتید است که سر کلاس حاضر می‌شوند.

رضایتِ‌خاطرِ (باز هم فروتنانه و فاخر) بارت هم از همین ناشی می‌شود: «به‌مکانی پا می‌گذارم که دور از قدرت است». البته این ریاکارانه است، چون در فرانسه هیچ چیز به اندازهٔ تدریس در *کولژ دوفرانس* و تولید معرفت، قدرت فرهنگی نمی‌بخشد. ولی شاید داریم زیادی تند می‌رویم. در این درس (که چنانچه خواهیم دید، راجع به بازی *با* زبان است) بارت، گرچه ساده‌لوحانه، بازی می‌کند: او تعریفی از قدرت را ارائه می‌کند ولی تعریف دیگری را پیش‌فرض قرار می‌دهد.

در حقیقت بارت بسیار زیرکتر از آن است که به فوکو[۴] بی‌اعتنائی کند، برعکس از اینکه دوره‌ای در *کولژ* رئیس فوکو بوده بسیار خوشنود است: پس باید خوب بداند که قدرت «واحد» نیست بلکه در جاهایی که در نگاه اوّل آن را نمی‌بینیم نفوذ می‌کند، قدرت «کثیر» است، سپاهی است مانند شیاطین. قدرت در ظریفترین ساز و کارهای تبادل اجتماعی حاضر است: نه تنها در دولت، طبقات و گروهها، بلکه در مُدها، عقاید جاری، نمایشها، بازیها، ورزشها، اطلاعات، روابط خانوادگی و خصوصی و حتی در جریانهای آزادیبخشی که سعی در مخالفت با آن دارند: «گفتاری را گفتار قدرت می‌نامم که ایجاد خطا کند و در نتیجه شنونده را در جایگاه متهم قرار دهد.» برای از بین بردن قدرت انقلاب کنید، خواهید دید که دوباره از درونِ وضع جدید متولّد می‌شود. «... قدرت انگلِ کالبدی ماورای اجتماعی است، مرتبط با سرگذشت کامل انسان و نه تنها سرگذشت سیاسی و تاریخی او. و زبان آن چیزی است که در طولِ ابدیتِ بشری، قدرت در آن تثبیت می‌شود..»

آنچه قدرت ایجاد می‌کند قوهٔ سخن نیست، بلکه شکلی از قوهٔ سخن گفتن است که در یک نظام یا در دستگاهی از قواعد، یعنی زبان، منجمد شده است. بارت (که در گفتارش، دانسته یا ندانسته، عقاید بنجامین لی‌وُرف[۵] را تکرار می‌کند)، می‌گوید که زبان مرا مجبور می‌کند هرگاه از عملی صحبت می‌کنم خودم را فاعل قرار دهم. از اینجا به بعد هر کاری که می‌کنم نتیجهٔ آنچه هستم خواهد بود؛ زبان مجبورم می‌کند مذکر یا مؤنث را انتخاب کنم و اجازه نمی‌دهد نوع خنثی‌را تصوّر کنم؛ مجبورم می‌کند با گفتن «شما» یا «تو» نسبت به دیگری متعهد شوم. زیرا حق ندارم رابطهٔ عاطفی یا اجتماعی‌ام را مشخص نکنم. طبیعتاً منظور بارت زبان فرانسه است؛ زبان انگلیسی لااقل به او آزادی این دو کار را خواهد داد. اما در عوض آزادیهای دیگری را از او خواهد گرفت. نتیجه اینکه: «زبان به دلیل ساختار خاص خودش، مستلزم نوعی رابطهٔ ازخودبیگانگی محتوم است.» سخن گفتن یعنی گردن نهادن: زبان [قدرتی] ارتجاعی است که عمومیت یافته است. از این هم فراتر بروم: «زبان نه مرتجع است و نه مترقی، بلکه در یک کلمه فاشیست است، چون فاشیسم جلوگیری از سخن گفتن نیست بلکه مجبور کردن به سخن گفتن است.»

همین گفتهٔ بارت است که از نظرِ جدلی بیشترین واکنش را از ژانویهٔ ۱۹۷۷ برانگیخته است. تمام بحثهای بعدی از همین جمله ناشی می‌شوند. پس از شنیدن این جمله تعجب نخواهیم کرد اگر بگویند: زبان قدرت است چون مرا مجبور می‌کند کلیشه‌هایی از پیش شکل گرفته (از جمله خود کلمات) را به‌کار ببرم، و آنچنان ساختار محتومی دارد که به ما بردگان زبان، اجازه نمی‌دهد از آن آزاد و خارج شویم، چون هیچ چیز بیرون از زبان نیست.

چگونه می‌توانیم خود را از آنچه بارت (با ارجاع به نمایشنامهٔ سارتر) «در بسته»[۶] می‌نامد، آزاد سازیم؟ با تقلب. می‌توان در زبان تقلب کرد. بارت این بازیِ نادرست، نجاتبخش و آزادیبخش را ادبیات می‌نامند.

از اینجا به طرح نظریه‌ای ادبی در نوشته می‌رسیم، یعنی بازی کلمات و بازی با کلمات. این مقوله فقط عملکردهایی راکه «ادبی» نامیده می‌شوند در بر می‌گیرد، اما در عین‌حال می‌توان دید که در متون علمی یا تاریخ‌نگاری نیز کاربرد دارد. ولی در نهایت برای بارت نمونهٔ اصلی این فعالیتِ آزادیبخش همان فعالیتهایی است که آنها را خلاّقه یا خلاّق می‌نامند. ادبیات زبان را به صحنه می‌آورد و روی خُلَل و فُرَجِ آن کار می‌کند، ادبیات با گزارهٔ ساخته و پرداخته سروکار ندارد بلکه با بازیِ گوینده و نویسنده سروکار دارد که جاذبهٔ کلمات را کشف می‌کند.ادبیات خوب می‌داند که نیروی زبان می‌تواند دوباره بر آن غلبه کند، ولی دقیقاً به همین دلیل است که حاضر است از حرفش برگردد؛ گفته‌اش را گاه تصدیق و گاه رد می‌کند، گاه سماجت می‌کند و گاه با زبان‌بازی تغییر موضع می‌دهد؛ نشانه‌ها را از میان نمی‌برد، بلکه به بازی وا می‌دارد و با آنها بازی می‌کند. جواب این سؤال که آیا ادبیات نوعی آزادسازیِ قدرت زبان است یا نه، به طبیعتِ این قدرت بستگی دارد. به نظر می‌رسد که بارت در این مورد طفره می‌رود. از طرفِ دیگر مستقیماً و نه فقط به عنوان دوست، و حتی در قسمت کوتاهی که دربارهٔ «تکثُّر» قدرت صحبت می‌کند، به‌طور غیرمستقیم، جملات فوکو را تشریح می‌کند. مفهومی که فوکو از قدرت ارائه کرده است شاید قانع‌کننده‌ترین و مسلماً برانگیزاننده‌ترین مفهومی است که امروزه رواج دارد. می‌توان دید که چگونه او در مجموعهٔ آثارش قدم به قدم این مفهوم را ساخته و پرداخته است.

از خلال تغییراتی که در آثار فوکو در روابط بین قدرت و معرفت، عملِ کلامی و عملِ غیرکلامی، مشاهده می‌شود، می‌توان به طرحی واضح از مفهوم قدرت دست یافت که لااقل دو مشخصه‌اش در اینجا به کارمان می‌آید: نخست اینکه قدرت فقط سرکوب و ممنوع کردن نیست، بلکه تحریک به بیان و تولید معرفت نیز هست؛ دوم، همان‌طور که بارت هم به‌آن اشاره می‌کند،

قدرت واحد نیست، یک تکّه نیست، قدرت فرایندی یک طرفه مابین حاکم و اتباع وی نیست.*

فوکو می‌گوید: «در مجموع باید پذیرفت که این قدرت بیشتر عمل می‌کند تا اینکه در اختیار کسی باشد. قدرت امتیاز مکتسب یا محفوظِ طبقهٔ حاکمه نیست، بلکه اثر مجموعهٔ موقعیتهای استراتژیک آن طبقه است (اثری که موقعیتِ افراد تحت سلطه، آن‌را ظاهر و گاهی دوباره هدایت می‌کند). از طرف دیگر این قدرت فقط و فقط به‌صورت نوعی اجبار یا ممنوعیت برای کسانی که «در اختیارش ندارند» عمل نمی‌کند؛ بلکه قدرت آنها را احاطه می‌کند، از آنها و از میان آنها می‌گذرد؛ بر آنها تکیه می‌کند، درست مثل خودِ آنها که در نبردشان علیه این قدرت بر وسایلی تکیه می‌کنند که قدرت بر آنها اعمال می‌کند.» (*نظارت و تنبیه*)[۷]. در جای دیگر می‌گوید: «منظورم از کلمهٔ قدرت شکلی از انقیاد نیست که، برخلافِ خشونت، به شکل قاعده درمی‌آید، و بالاخره منظورم نوعی نظامِ کلّیِ سلطه نیست که عنصری یا گروهی روی عنصر یا گروه دیگری اعمال می‌کند و نتایجش، با انحرافات پیاپی، از تمامی اندام اجتماع می‌گذرد. در تحلیل قدرت نباید اقتدار دولت، شکلِ قانون یا وحدت کلّی نظام سلطه را به عنوان داده‌های اولیه فرض کرد؛ اینها فقط شکلهای نهایی قدرت هستند. به‌نظر من، پیش از همه، باید قدرت را تعدّدِ روابطِ نیروهایی دانست که ذاتیِ قلمروِ عملکرد خود، و سازنده و قوام‌بخش سازمان خود هستند**؛ قدرت بازیی است که از راه نبردها و رودررویی‌های بی‌وقفه این نیروها را تبدیل، تقویت یا واژگون می‌کند؛ تکیه‌گاههایی است که این روابط نیرو در یکدیگر پیدا می‌کنند تا بتوانند زنجیر یا نظامی تشکیل دهند، یا برعکس، فواصل و تناقضاتی است که بعضی را از بعضی دیگر جدا می‌کند؛ و بالاخره استراتژیهایی است که آنها را متحقق می‌کند، استراتژیهایی که طرح عمومی یا تبلور نهادینشان در دستگاههای دولتی، شکل‌گیری قانون و برتریهای اجتماعی تجسّم پیدا می‌کند.» قدرت را نباید در مرکز اقتداری واحد جُست، بلکه «باید آن‌را پایهٔ متحرک روابط

---

* فوکو در نظریهٔ قدرت خود دو مفهوم مثبت و منفی یا فعال و منفعل واژهٔ «سوژه» (Sujet) را به‌کار می‌گیرد: نخست سوژه به عنوان فاعلِ فعل، که در اینجا همان فرمانده یا حاکمی است که قدرت را اِعمال می‌کند، و دوم سوژه به معنای سنتی و تاریخی آن، یعنی همان بنده، رعیت، یا تبعهٔ حاکم که مطیع و تحت انقیاد (assujettissement) اوست. فوکو از این طریق رابطهٔ قدرت و معرفت را نیز روشنتر می‌کند، و نشان می‌دهد که شکل‌گیری سوژه یا ذهنیت عقلانی، که در فرهنگ عقل‌گرای مدرن مترادف عقلانیت، استقلال و آزادی فرد است، از درگیری او با روابط قدرت و فرایند انقیاد جدا نیست. در هر دو مورد (یعنی چه در تولید معرفت و چه در تولید و توزیع قدرت) ما بیشتر با شبکهٔ پیچیده‌ای از کنشها و واکنشها سروکار داریم، تا نوعی رابطهٔ یک‌طرفه میان سوژه و ابژه یا حاکم و بنده.

** به عبارت دیگر این نیروها از جایی خارج از قلمرو قدرت نشأت نمی‌گیرند.

نیروهایی دانست که به‌خاطر نابرابریشان بی‌وقفه حالتهایی از قدرت را موجب می‌شوند، حالتهایی که همیشه محلّی و بی‌ثباتند [...] قدرت همه‌جا هست، نه به این دلیل که همه‌چیز را در بر می‌گیرد، بلکه از این‌رو که از همه‌جا نشأت می‌گیرد [...] قدرت از پایین می‌آید [...] اصولاً، روابط قدرت و یا قالبِ کلّیِ تضاد متقابل و دربستی بین حاکمان و اتباع وجود ندارد [...] بهتر است فرض کنیم که روابط نیروها که در دستگاههای تولیدی، خانواده‌ها، گروههای محدود و نهادها تشکیل می‌شوند و عمل می‌کنند تکیه‌گاهی هستند برای آثار وسیع شکافهایی که در مجموع اندام اجتماع پیدا می‌شود.» (*خواست معرفت*)[۸].

باری، این تصویر قدرت، کاملاً نزدیک به تصور ما آن نظامی است که زبان‌شناسان آن را زبان می‌نامند. مطمئناً زبان زورگو است (زیرا تحت این عنوان که جملهٔ «من یک چطور می‌خواهم» نامفهوم است، به من اجازه نمی‌دهد که آن را بر زبان آورم) ولی خاصیتِ زورگو بودنش نه به تصمیمی فردی بستگی دارد و نه به هیچ مرکز دیگری که قواعد از آن ناشی شوند: زبان محصولی است اجتماعی، و دقیقاً به خاطر توافق همهٔ مردم است که به شکل دستگاهی الزام‌آور متولد می‌شود. هر کسی در برابر مراعات دستور زبان تا حدّی مقاومت می‌کند، با وجود این آن‌را قبول می‌کند، ولی نفع خود را در این می‌بیند که فرض کند دیگران نیز آن‌را مراعات می‌کنند.

(با اینکه زبان به دلیل خاصیّت نظام‌یافته‌اش جزء تشکیل‌دهندهٔ معرفت است) نمی‌دانم می‌توان گفت که زبان نوعی ابزار قدرت است یا نه. ولی یقیناً نوعی الگوی قدرت هست. می‌توانیم بگوییم که زبان، که عالیترین دستگاهِ نشانه‌شناختی یا (به گفتهٔ نشانه‌شناسهای روس) نظام نمونه‌ساز اوّلیه است، الگویی است برای دیگر نظامهای نشانه‌شناختی که در فرهنگهای مختلف به عنوان ابزار قدرت و معرفت (نظام نمونه‌ساز ثانویه) مستقر می‌شوند.

پس در این جهت، بارت حق دارد زبان را چیزی قلمداد کند که با قدرت مرتبط است، ولی اشتباه او در دو نتیجه‌ای است که می‌گیرد: اینکه زبان فاشیست است و اینکه زبان «چیزی است که قدرت [یعنی تجلّی تهدیدکنندهٔ زبان] در آن تثبیت می‌شود.»

اوّل تکلیفمان را با اشتباه خیلی روشنِ اوّل روشن کنیم: اگر قدرت همان است که فوکو تعریف کرده است و اگر می‌توان خصوصیاتِ قدرت را در زبان یافت، گفتنِ اینکه زبان به این دلیل فاشیست است بیشتر به‌شوخی می‌ماند: این گفته نوعی دعوت به ابهام است. چون در این‌صورت، اگر فاشیسم همه‌جا هست، اگر در هر وضعیتِ قدرت و در هر یک از قدیمیترینِ زبانها همیشه حاضر بوده است، پس در اصل هیچ‌جا نیست. اگر سرنوشت بشری تحت سیطره

فاشیسم است، پس همه فاشیست هستند و هیچ‌کس فاشیست نیست. این مسئله خطر استدلالهای عوام‌فریبانه‌ای را نشان می‌دهد که کراراً در ژورنالیسم روزمره می‌بینیم، با این تفاوت که آنها ظرافتهای بارت را هم ندارند. او دست‌کم این را می‌داند که نقیضه‌گویی را در خدمت فنون بلاغت به‌کار گرفته است.

امّا اشتباه دوّم به نظرم ظریفتر است: زبان چیزی نیست که قدرت در آن تثبیت شود. به‌راستی که هرگز از این وسواس فرانسویها یا فرانسوی‌مآبها که می‌خواهند همه‌چیز را تثبیت کنند، یا همه‌چیز را تثبیت‌شده ببینند، چیزی نفهمیده‌ام: خلاصه، معنیِ دقیقِ «تثبیت شدن» را نمی‌دانم. به‌نظرم می‌رسد که این فعل یکی از آن تعبیراتی است که مسائل لاینحل را با تحکم حل می‌کند. ولی حتی اگر این تعبیر را قبول کنیم، ترجیح می‌دهم بگویم که زبان ابزاری است که از طریق آن قدرت هر جا که ایجاد شود تثبیت می‌شود. برای توضیح روشنتر این مسئله به تحقیقِ جدید ژرژ دوبی دربارهٔ *نظریهٔ طبقات یا اقشار سه‌گانه*[۹] رجوع می‌کنم.

دوبی تحقیقش را از مجمع عمومیِ طبقاتی در آغاز انقلاب فرانسه شروع می‌کند که متشکل از روحانیون، اشراف و طبقهٔ سوم بود. از خود می‌پرسد که این نظریه (و ایدئولوژیِ) طبقات سه‌گانه از کجا می‌آید. ریشهٔ آن‌را در متون کلیسایی بسیار قدیمیِ دوران سلسلهٔ کارولنژی [قرن ششم تا هشتم] پیدا می‌کند که در آنها امّت خدا را به سه طبقه، سه دسته یا سه سطح تقسیم می‌شود: آنان که نیایش می‌کنند، آنان که می‌جنگند و آنان که کار می‌کنند. استعارهٔ دیگری که در قرون وسطیٰ معمول بود استعارهٔ گلّه است: بعضی چوپانند، بعضی سگِ چوپان و بعضی گوسفند. به بیانِ دیگر، می‌توان تفسیری سنتی از این تقسیم‌بندیِ سه‌قسمتی ارائه کرد: روحانیت جامعه را از لحاظ معنوی هدایت می‌کند، مردان مسلح از آن پاسداری می‌کنند و مردم غذای آنها را تهیه می‌کنند. قضیه نسبتاً ساده است و برای اینکه بفهمیم که مسئله چیست کافی است به نبرد اعطای منصب و به اختلاف بین دربار پاپ و امپراطوری، که در مدرسه یادمان داده‌اند بیندیشیم.

ولی دوبی از این تفسیر پیش‌پاافتاده فراتر می‌رود. وی در بیش از چهارصد صفحه که فشردگی مطالبش استثنایی است و در آن صورتهای مختلف این اندیشه را از دورهٔ کارولنژیها تا پایان قرن هفتم (و فقط در مورد کشور فرانسه) بررسی می‌کند، درمی‌یابد که این الگوی تشکیلاتی جامعه هیچ‌وقت به یک شکل نیست. معمولاً دوباره ظاهر می‌شود، ولی با اصطلاحاتی دگرگونه؛ گاهی به‌جای شکل سه‌ضلعی، شکلی چهارضلعی به‌خود می‌گیرد. گاهی صحبت از جنگجوها[۱۰] است، گاهی از رزمنده‌ها[۱۱] و گاهی از شوالیه‌ها؛ گاهی از روحانیون، گاهی از راهبها؛ گاهی از کشاورزان، گاهی فقط از کارگران و گاهی از بازرگانان.

باید گفت که در جامعهٔ اروپایی، در طول سه قرن، تحوّلات متعدّدی به‌وجود می‌آید. اتحادهای مختلفی ایجاد می‌شود: اتحادهایی بین روحانیت شهری و اربابهای فئودال برای سرکوب مردم؛ بین روحانیت و مردم برای فرار از سرکوبهای شوالیه‌ها؛ بین راهبها و اربابهای فئودال در برابر روحانیت شهری؛ بین روحانیت شهری و حکومتهای سلطنتی ملّی؛ بین حکومتهای سلطنتی ملّی و... بدین‌سان می‌توان تا بی‌نهایت ادامه داد. کتاب دوبی در نظرمان به تحقیقی می‌ماند دربارهٔ روابط سیاسی بین دمکراسی مسیحی، ایالات‌متحده، حزب کمونیست و کارفرمایان در ایتالیای معاصر، از دید خوانندهٔ سال سه‌هزار. در نگاه اوّل، به ما نشان می‌دهد که مسائل همیشه به آن وضوحی که فکر می‌کنیم نیست، و عباراتِ قانونی‌ای مثلِ تمایل به چپ یا توسعهٔ اقتصادی نه تنها وقتی به‌جای آندرئوتی[۱۲]، کراکسی[۱۳] آنها را به‌کار می‌گیرد، بلکه حتی در یک کنگرهٔ واحد دموکرات مسیحی و در فاصلهٔ زمانی بین دو رأی‌گیری‌هم معانی مختلفی به خود می‌گیرند. این مباحثات قرون وسطایی که در نظر ما آنهمه روشن جلوه می‌کرد و آن نقشهایی که به این خوبی تعریف شده بودند، برخلاف تصورمان بسیار ظریف هستند. این مسئله می‌تواند تا حدودی توضیح دهد که چرا کتاب دوبی در عین اینکه تا این‌حد فشرده و مسحورکننده است، باز هم آنهمه ملال‌آور و مشکل است، زیرا عاری از خلاصه‌ای است که بلافاصله فهمیده شود و ما را در برابر موجی از حرکات و مانورهای نامشخص قرار می‌دهد. راهبِ کلونی[۱۴] از تقسیم‌بندی روحانیون، شهسواران و کشاورزان صحبت می‌کند، ولی در اصل شبح نوعی تقسیم‌بندی چهار قسمتی را مطرح می‌کند و به این محور سه‌تایی مربوط به زندگی زمینی، محور دوتایی دیگری نیز اضافه می‌کند که مربوط به زندگی ماورای طبیعی است و در آن سه طبقهٔ پیشین در برابر راهبها که واسطهٔ ارتباط با ماورا هستند قرار می‌گیرند. اینجاست که بازی کمی تغییر می‌کند و مربوط به سلطه‌ای می‌شود که روحانیان می‌خواهند بر سه طبقهٔ دیگر اِعمال کنند، در این وضعیت روحانیان شهری صرفاً نقش درجه دوم را ایفا می‌کنند، و صومعه و ساختار فئودالی مستقیماً با هم مرتبط می‌شوند.

گاهی هر یک از این فرمولها که تا این‌حد به هم شبیه هستند و در عین‌حال تا این‌حد متفاوتند، در شکل شبکه‌ای از نیروها شاخه‌شاخه می‌شود: شهسواران روستاها را تاراج می‌کنند، مردم به دنبال تکیه‌گاهی می‌گردند و سعی می‌کنند که از محصولات زمین دفاع کنند. ولی از میان مردم کسانی سر بر می‌آورند که املاکی دارند و متمایلند که وضعیت را به نفع خودشان عوض کنند، و غیره...

امّا اگر ساختار قدرت همه را راضی و آماده نکرده بود تا این وضعیت را مناسب حال

خودشان بدانند، این روابط نیروها هرگز به‌طور کامل تثبیت نمی‌شد. اینجاست که پای فن بلاغت به‌میان می‌آید، یعنی زبان به عنوان قاعده و الگویی که با ظریفکاریهای بسیار کوچکِ لحن، برخی از روابط قدرت را مشروع و برخی دیگر را محکوم می‌کند. ایدئولوژی شکل می‌گیرد: یعنی قدرتی که از آن زاده می‌شود به شبکهٔ واقعی توافقهایی که از پایین شکل می‌گیرند تبدیل می‌شود، زیرا روابطِ نیرو به روابطی نمادین مبدّل شده‌اند.

در این قسمتِ مطالعه‌ام از متونی این‌چنین متفاوت، اختلافی بین قدرت و نیرو نمایان می‌شود، اختلافی که به‌نظر من در تمام گفتارهایی که امروزه دربارهٔ قدرت از مدرسه گرفته تا کارخانه و گِتو جریان دارد، پنهان است. می‌دانیم که از زمان حوادث مه ۶۸ تا به حال، انتقاد و اعتراض به قدرت شدیداً اُفت کرده است، دقیقاً به این دلیل که این انتقادها مردمی شده‌اند: این فرایندی اجتناب‌ناپذیر است و نمی‌توانیم (نقش مرتجعان را بازی کنیم و) بگوییم که وقتی مفهومی در دسترس همهٔ مردم قرار گیرد نخ‌نما می‌شود و بنابراین بهتر بود که در دست تعدادی محدود باقی می‌ماند. به عکس: دقیقاً به همین دلیل که این مفهوم بایستی در دسترس همهٔ مردم قرار بگیرد و در نتیجه در معرض خطر نخ‌نما شدن باشد، نقدِ انحطاطِ آن نیز اهمیّت می‌یابد.

بنابراین، تا به‌حال در گفتارهای سیاسی مردمی در باب قدرت، دو صورت مبهم وجود داشته است: اوّلی که ساده‌لوحانه است و در آن قدرت نوعی مرکز دارد (در اینجا نظام مرد بدجنس سبیلویی است که از پشت کامپیوتر شوم خویش اضمحلالِ طبقهٔ کارگر را هدایت می‌کند). از این نظریه به اندازهٔ کافی انتقاد شده است، و مفهوم قدرت از نظر فوکو دقیقاً برای نشان دادنِ ساده‌لوحی انسان‌نمایانهٔ آن مطرح شده است. می‌توان ردّ پای این تجدیدنظر در مفهوم قدرت را حتی در اختلافات داخلی گروههای مختلف تروریست پیدا کرد: یعنی در اختلاف بین آن گروهی که می‌خواهد «قلب» دولت را هدف قرار دهد و آن گروهی که برعکس حلقه‌های بافت قدرت را، در حواشی، در نقاطی که من آنها را نقاطِ فوکویی می‌نامم از بین می‌برد، یعنی جایی که نگهبانان زندان، تاجر خرده‌پا و سرکارگر عمل می‌کنند. امّا صورت دوم مبهمتر است، چون نیرو و قدرت در آن به‌راحتی با هم اشتباه می‌شوند. فعلاً به‌جای «نیرو» از «قانون علیّت» صحبت می‌کنم؛ بهتر است برای شروع، تعریف ساده‌ای از قانون علیّت را ارائه کنیم.

چیزهایی علت چیزهای دیگری هستند: صاعقه درخت را می‌سوزاند، مرد زن را بارور می‌کند. عکس این روابط صادق نیست، درخت صاعقه را نمی‌سوزاند و زن مرد را بارور نمی‌کند. برعکس، روابطی وجود دارد که در آنها کسی طبق رابطه‌ای نمادین دیگری را مجبور به انجام کاری می‌کند: مثلاً مرد مقرر می‌کند که در خانه زن باید ظرفها را بشوید، دادگاه تفتیش عقاید مقرر

می‌کند که ملحد باید روی تل هیزم سوزانده شود و همین دادگاه به ناحق به خود این اجازه را می‌دهد که بگوید الحاد چیست. این روابط نوع دوم بر پایهٔ نوعی استراتژی زبان ایجاد شده‌اند، استراتژیی که پس از درک ناپایداری روابط نیروها، با جلب موافقت همگانیِ افراد تحت سلطه، این روابط را به‌طرز نمادین نهادی کرده است. روابطِ نمادین قابل برگشت هستند. در اصل کافی است که زن بگوید نه، تا مرد ظرف را بشوید، کافی است که ملحدان دیگر اقتدار قاضی دادگاه تفتیش عقاید را قبول نکنند تا قاضی را بسوزانند. مسلماً مسائل به این سادگی نیست، زیرا گفتاری که به‌طور نمادین ایجاد قدرت می‌کند، باید، نه روابط سادهٔ علیّت را، بلکه روابط متقابل و پیچیدهٔ نیروها را در نظر بگیرد، و حال، در اینجا به‌نظرم باید تفاوت بین قدرت به عنوانِ امری نمادین و علیّتِ محض را بیان کرد: اوّلی برگشت‌پذیر است، برای به‌دست آوردنِ قدرت انقلاب می‌کنند. دومی را تنها می‌توان هدایت کرد، یعنی فقط امکان اصلاح را به ما می‌دهد (برای مقابله با صاعقه، من برق‌گیر را اختراع می‌کنم، زن تصمیم می‌گیرد که از وسایل ضدحاملگی استفاده کند، یا رابطهٔ جنسی نداشته باشد، یا فقط رابطهٔ هم‌جنس‌بازانه داشته باشد.)

ناتوانی در تشخیص بین قدرت و علیّت موجب رفتارهای سیاسی بچگانه‌ای می‌شود. گفتیم که مسائل به این سادگی هم نیستند. حالا مفهوم نیرو را جایگزین مفهوم قانون علیّت (که یک جهتی است) می‌کنیم. هر نیرو بر نیرویی دیگر اِعمال می‌شود: نیروها به‌کمک متوازی‌الاضلاع نیروها ترکیب می‌شوند.[۱۶] دو نیرو همدیگر را خنثی نمی‌کنند مگر اینکه معکوس هم باشند. بازی بین نیروها اصلاحگر است: یعنی اینکه سازش ایجاد می‌کند. ولی بازی هیچ‌وقت بین دو نیرو نیست، بلکه بین تعداد بی‌شماری نیرو است و متوازی‌الاضلاع تصاویر چندبُعدی پیچیده‌ای ایجاد می‌کند. برای اینکه بفهمیم که کدام نیروها با کدام نیروهای دیگر مقابله می‌کنند، تصمیم‌گیریهایی دخالت می‌کنند که نه به بازی نیروها، بلکه به بازی قدرت مربوط‌اند. این مسئله نوعی دانش ترکیب نیروها را پدید می‌آورد.

به دوبی برگردیم، وقتی طبقهٔ شهسواران وجود دارد، وقتی فروشندگان با تمام ثروتشان وارد بازی می‌شوند، وقتی که کشاورزان در اثر قحطی به شهرها مهاجرت می‌کنند، با نیروها سروکار داریم: پس استراتژیِ نمادین، تدوین نظریه‌های قانع‌کننده در مورد طبقات سه یا چهارگانه، و در نتیجه طرح روابطِ قدرت، برای این مطرح می‌شوند که بگویند کدام نیروها باید نیروهای دیگر را در برگیرند و متوازی‌الاضلاعهایی که از آنها به‌دست می‌آید در چه جهتی باید پیش بروند. ولی در کتاب دوبی، لااقل برای خوانندهٔ حواس‌پرت، این خطر وجود دارد که بازیِ نیروها درمقایسه با استدلالِ غالب، یعنی شکل‌گیری دائمی تصاویرِ نمادین، رنگ خود را از دست بدهد.

برویم سراغ آخرین کتابمان، یعنی کتاب هوارد[۱۷] دربارهٔ تاریخ سلاحها در طول تحوّل تاریخی اروپا. خیلی سریع به این کتاب اشاره‌ای می‌کنیم و خواننده را دعوت می‌کنیم که لذّت خواندن این کتاب مسحورکننده را از دست ندهد، کتابی که از جنگهای دورهٔ فئودال تا جنگهای دورهٔ هسته‌ای را بررسی می‌کند، و پر از حکایتها و کشفیّات غیرقابل پیش‌بینی است. در سال ۱۳۴۶ در کرسی[۱۸]، ادوارد سوم بر علیه شهسوارانی که با او سر جنگ داشتند، تیر و کمانهایی با کمانهای بلند را به‌کار گرفت. این کمانها، که پنج یا شش تیر را در همان مدّت زمانی پرتاب می‌کردند که کمانهای معمولی تنها یک تیر می‌انداختند، نیروی تازه‌ای بر شهسواران اِعمال کردند. شهسواران شکست خوردند. در نتیجه مجبور شدند که زره و کلاه‌خودهای بیشتری بر تن کنند: این باعث شد که شهسواران قدرت تحرک کمتری داشته باشند و وقتی که از اسب پایین می‌آیند کاملاً بی‌مصرف شوند. نیروی شهسوار مسلح بی‌قدر و قیمت شد.

این مسئله به روابط نیروها مربوط می‌شود. به عنوان واکنش سعی می‌کنیم که نیروی جدید را مهار کنیم. تمام ساختار ارتش را اصلاح می‌کنیم. از خلال چنین ترکیبهایی است که تاریخ اروپا پیش می‌رود و ارتشها تغییر می‌کنند. در همین مورد می‌توانیم به گِله‌های شخصیتهای کتابِ آریوستو[۱۹] از سبعیتِ کورِ اوّلین تفنگهای آتشین اشاره کنیم. ولی اینجاست که روابط جدید نیروها، پس از اختلاط و ترکیب با یکدیگر، ایدئولوژیِ جدیدی از ارتش خلق می‌کنند و تطبیقهای نماین جدیدی ایجاد می‌کنند. در اینجا به‌نظر می‌رسد که هوارد در کتابش عکس روش کتاب دوبی را پیش می‌گیرد: یعنی از نیرو شروع می‌کند و از راههای غیرمستقیم به ساختارهای جدید قدرت می‌رسد، در حالی‌که دوبی از شکل‌گیریِ تصاویرِ قدرت شروع می‌کرد تا به روابط نیروهای قدیم و جدیدی دست یابد که در این تصاویر نهفته بودند.

اما اگر به اندازهٔ کافی به این تضاد فکر نکنیم، این خطر تهدیدمان می‌کند که در دام شکلهایی از سیاستهای کودکانه بیفتیم. نمی‌توان به نیرو گفت: «نه، از تو اطاعت نمی‌کنم»؛ تنها می‌توان به فکر فنونی برای متوقف کردنِ آن بود. اما در برابر رابطهٔ قدرت نمی‌توان با یک اعمال نیروی خشک و خالی ایستاد: قدرت بسیار دقیقتر از این است و از توافقهای بسیار ظریفتری تشکیل شده است، و زخم را در محل درمان می‌کند، محلّی که الزاماً و همیشه حاشیه‌ای است.

به همین دلیل است که معمولاً ما شیفتهٔ انقلابهای بزرگی می‌شویم که در نظر نسلهای آینده نتیجهٔ یک اِعمال نیروی ساده جلوه می‌کنند، که با ضربه زدن به نقطهٔ ظاهراً بی‌اهمیتی محور موقعیت قدرت را کاملاً می‌چرخاند: مثلاً فتح باستیل، هجوم به کاخ زمستانی، شبیخون به پادگان مونکادا[۲۰]... به همین دلیل است که انقلابیهای تازه‌کار اعمال مشابهی را تکرار می‌کنند

و از اینکه به نتیجه نمی‌رسند متعجب می‌شوند. در حقیقت اِعمال نیروی «تاریخی» هرگز اعمال نیرو نبوده است، بلکه حرکتی نمادین بوده است، یعنی کشفی نمایشی و نهایی که به شیوه‌ای معنی‌دار که آن هم در حد دکور است بر بحرانی که از مدتها پیش در روابط قدرت پراکنده بود صحه می‌گذارده است. بدون این بحران اعمال نیروی ظاهری چیزی نخواهد بود مگر اعمال نیرویی نمادین که در نهایت باید در متوازی‌الاضلاع کوچکی با نیروهای محلّی ترکیب شود.

اما چطور ممکن است قدرتی که از شبکه‌ای از توافقها تشکیل شده است متلاشی شود؟ این سؤالی است که فوکو در همان کتاب «خواست معرفت» از خود می‌کند: «آیا باید گفت که ما ضرورتاً «درونِ» قدرت هستیم، نمی‌توانیم از آن «بگریزیم» و جایی کاملاً خارج از آن وجود ندارد چون ناگزیر مطیع قانون آن خواهیم بود؟» اگر دقیقتر نگاه کنیم، در اصل وقتی بارت می‌گوید که هیچ‌وقت از زبان خارج نمی‌شویم همین حرف را می‌زند. جواب فوکو این است: «گفتنِ این حرف به معنیِ نشناختنِ خاصیتِ کاملاً ارتباطیِ روابط قدرتها خواهد بود. این روابط نمی‌توانند وجود داشته باشند، مگر با در نظر گرفتنِ تعدد نقاطِ مقاومت: در روابط قدرت این نقاط نقش رقیب، هدف، تکیه‌گاه و حمله برای فتح را بازی می‌کنند [...]. پس در برابر قدرت یک جایگاه امتناع بزرگ نداریم (نفسِ انقلاب، کانون همهٔ شورشها، قانونِ نابِ انقلابیون). برعکس مقاومت‌هایی داریم که هر کدام از آنها موردی خاص است: مقاومتهایی ممکن، ضروری، نامحتمل، خودبه خودی، وحشی، تنها، حساب‌شده، خزنده، خشن، آشتی‌پذیر، آمادهٔ مصالحه، سودجویانه یا ایثارگرانه [...] نقاط، گرهها و کانونهای مقاومت که با تراکمهای زیاد و کم در زمان و مکان پراکنده شده‌اند، گاهی گروهها یا افرادی را به‌طور قاطع برمی‌انگیزند، نقاطی از بدن، لحظاتی از زندگی، رفتارهایی را ناگهان بیدار می‌کنند. آیا گسستگیهای بزرگ تقسیم‌بندیهای سیاه و سفید و قطعی وجود دارد؟ گاهی اوقات! ولی بیشتر اوقات با نقاط مقاومتی متحرک و موقّتی سروکار داریم که شکافهایی در جامعه ایجاد می‌کنند که جابه‌جا می‌شوند، واحدهایی را از بین می‌برند و دسته‌بندیها را موجب می‌شوند، بین خود افراد شکاف می‌اندازند، تکه‌تکه‌شان می‌کنند و دوباره به هم می‌آورند [...].»

بدین‌معنی، قدرتی که در آن هستیم، در بطن خودش، شاهدِ تلاشیِ توافقهایی می‌شود که اساسش را تشکیل می‌دهند. آنچه در چارچوب این مقاله موردتوجه من است، روشن کردن تشابه این فرایندهای مداوم تلاشیهاست که فوکو (باکنایه) شرح داده است، با کارکردی که بارت به ادبیات در داخل نظام قدرت زبانی اختصاص می‌دهد. شاید این مسئله ما را به تأمل در

زیباشناسی دیدگاه فوکو سوق دهد، به‌خصوص آنجا که علیه هدفِ فعالیت نویسنده و علیه نظریهٔ نوشته به عنوان فعالیت براندازنده اظهارنظر می‌کند (رجوع شود به مصاحبهٔ ۱۹۷۷ در ضمیمهٔ چاپِ ایتالیایی «خواست معرفت»). همچنین، این مسئله باعث می‌شود از خود بپرسیم که آیا بارت (وقتی می‌گوید که این امکان برای دانشمند و تاریخ‌نویس هم وجود دارد) ادبیات را به تمثیلی از روابط مقاومت و انتقاد از قدرت در داخل زندگی اجتماعی بدل نمی‌سازد. واضح است که این تکنیک همیشه از درون با قدرت مقابله می‌کند و هیچ ارتباطی با تکنیکهای مقابله با نیرو که همیشه خارجی و دقیق هستند ندارد. مقابلهٔ با نیرو همیشه جوابی آنی می‌دهد، مثل برخورد دو گوی بیلیارد؛ در حالی‌که مقابلهٔ با قدرت همیشه واکنشهایی غیرمستقیم برمی‌انگیزد.

بهتر است از تمثیلی که مناسب یک فیلم زیبای امریکایی دههٔ سی است استفاده کنیم. در محلهٔ چینیها، گروهی بدکار به مغازه‌های لباسشویی دستبرد می‌زنند: این نوعی اعمال نیرو است. وارد مغازه می‌شوند و پول می‌خواهند. اگر صاحب مغازهٔ لباسشویی پول ندهد همه‌چیز را می‌شکنند. صاحب مغازهٔ لباسشویی می‌تواند جواب این اعمال نیرو را با اعمال نیرو بدهد: دندانهای گانگستر را خرد می‌کند. نتیجه آنی است. حالا نوبت گانگستر است که روز بعد نیروی قویتری اعمال کند. این بازی نیروها ممکن است باعث تغییراتی در سیستمهای ایمنی محله شود: دربهای فلزی برای مغازه‌های لباسشویی، سیستمهای اعلام خطر، استخدام محافظ.

اما کم‌کم اهل محل به این وضعیت خو می‌گیرند: رستورانها زودتر می‌بندند، مردم بعد از شام از خانه‌هایشان خارج نمی‌شوند، بقیهٔ کاسبکارها قبول می‌کنند که بهتر است پولی بدهند تا دزدها مزاحمشان نشوند... رابطه‌ای برای مشروع کردن قدرت گانگسترها برقرار شده است و همه در مورد آن همکاری می‌کنند، حتی کسانی که خواهان نظام دیگری هستند. اینجاست که قدرت گانگسترها شروع می‌کند به اینکه بر روی روابطِ نمادینِ اطاعت بنا شود، روابطی که در آن شخص مطیع به اندازهٔ کسی که از او اطاعت می‌کنند، مسئول است. می‌توان گفت که هرکس به راه‌حلّی رسیده است.

اوّلین فروپاشیِ توافق می‌تواند از جانب گروهی از جوانان شروع شود که تصمیم می‌گیرند هر شب با ترقّه و اژدهاهای کاغذی جشنی برقرار کنند. به عنوانِ اعمال نیرو، این عمل می‌تواند در برابر عبور یا فرار گانگستر مانعی ایجاد کند، اما اهمیّت اصلیِ این عمل در این نیست. به عنوان یکی از جنبه‌های مقاومت در برابر قدرت، جشن نوعی عنصر اعتماد را وارد کار می‌کند که به از هم پاشیدن توافق حاصل از ترس کمک می‌کند. نتیجهٔ این کار می‌تواند آنی باشد؛ به خصوص که جشن هیچ نتیجه‌ای در پی نخواهد داشت مگر اینکه در کنار آن یک رشته رفتارهای جانبی وجود

داشته باشد و راههای دیگری برای بیان اینکه: «من کنار نمی‌آیم». در فیلممان می‌توانیم حرکت شجاعانهٔ یک روزنامه‌نگار محلی را هم جای دهیم. اما این فرایند هم ممکن است با شکست مواجه شود. باید بلافاصله همهٔ تاکتیکهای دفاعی را که سیستم دستبرد به مغازه‌های لباسشویی می‌تواند به نحوی در آداب و رسوم محلی ادغامشان کند، کنار گذاشت... بهتر است همین‌جا این تمثیل را کنار بگذاریم، چون هر چه باشد فیلم است و ما را مجبور می‌کند که پایان خوشی برای آن بسازیم.

نمی‌دانم که این جشنِ اژدها، تمثیلی از ادبیات در نظریهٔ بارت است، یا اینکه ادبیاتِ موردنظر بارت و این جشن هر دو تمثیلهایی از بحرانهای نظامهای قدرت در نظریهٔ فوکو هستند. همچنین اینجا تردید دیگری هم پیدا می‌شود: زبانی که بارت از آن سخن می‌گوید تا چه حد از سازوکارهایی شبیه به نظامهای قدرت موردنظر فوکو پیروی می‌کند؟

زبان را به عنوان نظامی از قواعد در نظر بگیریم: نه تنها قواعد دستوری، بلکه همچنین قواعدی که امروزه آنها را عمل‌گرایانه[۲۱] می‌نامیم: به عنوان مثال قاعدهٔ محاوره‌ای که بنابر آن جوابی که به هر سؤالی می‌دهیم باید کاملاً با سؤال تطبیق کند، و کسی را که این قاعده را زیر پا بگذارد یا بی‌تربیت و احمق و آشوبگر محسوب می‌کنند و یا اینکه فکر می‌کنند که در صحبتش به چیز دیگری اشاره می‌کند که نمی‌خواهد بر زبان بیاورد. ادبیات که در زبان تقلب می‌کند فعالیتی است که قواعد را متلاشی می‌کند و قواعد دیگری را جانشین آنها می‌سازد: قواعدی که موقتی‌اند و فقط در یک گفتار خاص و در یک جریان خاص معتبرند؛ و به‌ویژه در چارچوب آزمایشگاهِ ادبیات معتبرند. این سخن بدین‌معناست که یونسکو وقتی شخصیتهایش را وادار می‌کند آن‌چنان‌که مثلاً در *آوازخوان طاس*[۲۲] می‌بینیم حرف بزنند در زبان تقلب می‌کند. اما اگر در روابط اجتماعی همهٔ مردم مثلِ آوازخوان صحبت می‌کردند، جامعه از هم می‌پاشید. باید یادآوری کنیم که انقلاب زبانشناختی وجود ندارد، چرا که هر انقلابی متضمنِ واژگونیِ روابط قدرت است؛ دنیایی که در آن مثل یونسکو صحبت کنند هیچ چیز را واژگون نخواهد کرد، بلکه شکلی از درجهٔ n‌ام (عددی نامشخص، در برابر درجهٔ صفر[۲۳]) رفتار را پایه‌ریزی خواهد کرد. در این‌صورت حتی نخواهیم توانست از نانوا نان بخریم.

در برابر این خطر، زبان چطور از خود دفاع می‌کند؟ جواب بارت این است: با بازسازیِ موقعیتی از قدرت در برابر تجاوزی که به او شده است، از طریق در خود حل‌کردنِ خطر (تغییرات دستوری هنرمند به قاعدهٔ کلّی مبدل می‌شوند). اما جامعه، بازی با ادبیات را (که زبان را زیر سؤال می‌برد) به اماکن خاص منتقل می‌کند و بدین‌طریق، از زبان دفاع می‌کند. بدین‌سان

در زبان هیچ‌وقت انقلاب نمی‌شود: آنچه هست یا خیالی است از انقلاب روی صحنه‌ای که همه‌چیز مجاز است، و بعد وقتی به خانه برمی‌گردیم معمولی حرف می‌زنیم، یا اینکه حرکت بی‌نهایت کوچکی است از اصلاحات پیاپی. پیروان کیش زیبایی اعتقاد دارند که هنر زندگی است و زندگی هنر، محدودهٔ این دو را با هم قاطی می‌کنند و به اشتباه می‌افتند.

پس زبان یک سناریوی قدرت به مفهومی که فوکو تعریف می‌کند نیست. قبول! اما چرا حس کردیم که چنین تشابه‌های عمیقی بین ابزار زبانشناختی و ابزار قدرت یافته‌ایم؟ و چرا حس کردیم که آن معرفتی را که قدرت، جوهر خود را از آن به‌دست می‌آورد، ابزار زبانشناختی تولید کرده است.

اینجا شکی ایجاد می‌شود. شاید نباید فکر کرد که زبان با قدرت متفاوت است ــ آن‌هم به این دلیل که قدرت محل انقلاب است در حالی‌که در زبان انقلاب نمی‌شود. اما باید پذیرفت که قدرت مشابه زبان است چون همان‌طور که فوکو می‌گوید، در قدرت هیچ‌وقت انقلاب نمی‌شود. یعنی اینکه: در قدرت هیچ تفاوتی بین اصلاح و انقلاب نیست، انقلاب لحظه‌ای است که در آن رژیمی که اصلاحاتِ تدریجی سستش کرده‌اند ناگهان متحمل چیزی می‌شود که «رنه‌تام»[۲۴] آن‌را فاجعه یا چرخش ناگهانی می‌نامد؛ همان‌طور که مجموعه‌ای از حرکتهای زمینی ناگهان زمین‌لرزه‌ای ایجاد می‌کنند: نقطهٔ گسستِ نهاییِ چیزی که کم‌کم شکل گرفته بود. پس انقلابها فجایعِ حاصل از حرکتهای کُند اصلاحاتی هستند که از حیطهٔ ارادهٔ افراد خارجند، یعنی نتیجهٔ اتفاقی ترکیبی از نیروهای نهایی هستند که از استراتژی اصلاحات نمادینی پیروی می‌کنند که از مدتها پیش به بار نشسته‌اند. پس فهمیدن این مطلب که آیا مفهوم قدرت از نظر فوکو (که بارت داهیانه آن‌را در مورد زبان به‌کار می‌گیرد) مفهومی است **نوانقلابی** یا **نواصلاحگرانه** کار مشکلی است. اما بیش از هر چیز، ارزش فوکو در این است که تفاوت بین این دو مفهوم را از میان برده، و ما را ناچار کرده است که، علاوه بر مفهوم قدرت، در مفهوم اقدام سیاسی نیز تجدیدنظر کنیم. از همین حالا طرفداران عقاید مد روز را می‌بینم که مرا به این متهم می‌کنند که به نظر من فوکو یک انقلابی قدیمی است که از فعالیت سیاسی رویگردان شده و متوجه وجوه مختلف زندگی خصوصی شده و در نتیجه طرفدار اصلاحات یا حتی مرتجع شده است. بیهوده است. حقیقت این است که از خلالِ این پیچیدگیِ مسائل، مفاهیم جدیدی ظاهر می‌شود. مفاهیم جدیدی از قدرت، نیرو، زیر و رو شدن سیاسی و اصلاح تدریجی، از خلالِ تحولات حاشیه‌ای، در دنیایی بدون مرکز که همه‌چیز در آن حاشیه‌ای و فاقد «قلب» است. شبکهٔ پیچیدهٔ زیبایی از اندیشه‌ها برای تأملی دربارهٔ یک «درس». اما بهتر است آن را به حال خودش رها کنیم. اینها مسائلی هستند

که، به قول فوکو، حلّشان از یک فرد تنها ساخته نیست. مگر اینکه به خیالپردازی ادبی بسنده کنیم.

نشریهٔ *آلفا بتا* ۱۹۷۹

مأخذ :

این مقاله ترجمه‌ای است از :

"La langue, le pouvoir, la force", in, "La guerre du faux", Umberto Eco, Ed. Grasset et Fasquelle, 1985.

پی‌نوشتها :

1. Collège de France
2. Seuil
3. Roland Barthes, Leçons, Paris, Le Seuil, 1978.
4. Michel Foucault
5. Benjamin Lee Worf
6. Huis-clos

۷. Surveiller et punir اثر میشل فوکو.

۸. La Volonté de savoir اثر میشل فوکو.

9. Georges Duby, Les Trois Ordres, ou l'Imaginaire du féodalisme, Paris, Gallimard, 1978.
10. milites
11. pugnatores
12. Andreotti
13. Craxi

۱۴. Cluny، کلونیان فرقه‌ای است از بندیکتیان قرون وسطیٰ که مرکزش دیر کلونی بود. کلونی منبع اصلاحات عمیق قرون وسطایی در کلیسا شد. در دورهٔ رونقش (حدود ۹۵۰ ـ حدود ۱۱۳۰) بعد از پاپ مقام اوّل را داشت، و عمده‌ترین نیروی مذهبی در اروپا بود. ـ دایرةالمعارف مصاحب.

15. anthropomorphique

۱۶. منظور اکو روش ترکیب نیروها در فیزیک است که به کمک ترسیم متوازی‌الاضلاع انجام می‌شود.

17. Howard
18. Crécy

۱۹. Ariosto، ۱۴۷۴-۱۵۲۳، شاعر حماسی و غنایی ایتالیایی. شهرتش به واسطهٔ منظومهٔ رولاند خشمگین است (۱۵۳۲). ـ دایرةالمعارف مصاحب.

20. Moncada
21. pragmatiques

۲۲. La Cantatrice chauve اثر یونسکو.

23. Degré zéro
24. Ren Thom

گفتار تاریخی

نوشتهٔ رولان بارت
ترجمهٔ فضل‌الله پاکزاد

توصیف صوری واحدهای بلندتر از جمله (یعنی *گفتار*) کار تازه‌ای نیست. از روزگار گرگیاس (Gorgias) تا سدهٔ نوزدهم توصیف صوری این واحدها زمینهٔ اصلی سخن بلاغیون کهن بوده است؛ اما تحولات اخیر در علم زبانشناسی بار دیگر اسباب گرایش به این حوزه را فراهم کرده و روشهای تازه‌ای را نیز در پژوهش در این عرصه به‌بار آورده است. می‌توان مدعی شد که اکنون محملهای ظهور *زبانشناسی گفتار* فراهم شده است. استلزام و نتایج ضمنی بررسی زبانشناختی گفتار در تجزیه و تحلیل ادبی ــ و نیز نقش مهم آن در شیوه‌های آموزشی که نقد ادبی در آن جایگاهی ویژه دارد ــ توصیف صوری گفتار را به وظیفهٔ عاجل نشانه‌شناسی مبدّل کرده است.

هدف این زبانشناسی طراز دوم به جستجوی همگانیهای گفتار (با این فرض که چنین همگانیهایی وجود دارد) و واحدها و قواعد ترکیبی بیان آن خلاصه نمی‌شود، بلکه این زبانشناسی باید در عین‌حال مشخص سازد که آیا تجزیه و تحلیل ساختاری، گونه‌شناسی سنتی انواع گفتار را تأیید می‌کند یا نه؛ مثلاً آیا ما در همه حال محقیّم که تباینی میان کلام شاعرانه و سخن منثور یا روایت افسانه‌ای و گزارش تاریخی قائل شویم. بررسی تمایزات گزارش تاریخی و روایت افسانه‌ای موضوع تأملاتی است که در پی این گفتار می‌آید: به‌راستی آیا تفاوت خاصی بین روایتهای واقعی و روایتهای خیالی هست؟ آیا مشخصهٔ زبانی خاصی وجود دارد تا به یاری آن بتوان اسلوب درخور و متناسب نگارش رویدادهای تاریخی (که در فرهنگ ما از لحاظ سنتی تابع «تجویزات» علم تاریخ است و باید در باب آن به مدّد تشریح عقلانی و براساس ملاک انطباق «*گزارش رویداد*» با «رویدادی که به‌راستی رخ داده» داوری کرد) را از اسلوب متناسب کلام

حماسی، داستان یا نمایش بازشناخت؟ و اگر چنین مشخصه‌هایی وجود دارد بر کدام بخش از گفتار تأثیر می‌گذارد و در چه مقطعی از کنش زبانی عمل می‌کند؟ پاسخ مقدماتی این پرسش را باید در بررسی غیرصوری گفتارهایی از مورخان کهن مانند هرودوت، ماکیاولی، بوسوئه و میشله جستجو کرد.

۱

در وهلهٔ نخست، مورخ کهن تحت چه شرایطی بر آن می‌شود (یا رواست) که در گفتار خویش به همان فعلی استناد کند که از رهگذر آن گفتار به بیان درمی‌آید؟ عناصری که در گفتار به‌کار می‌رود و یاکوبسن (که به هر حال به بررسی زبان علاقه‌مند است تا گفتار) آن را «*گذرنما*» (shifter) نامیده است چه شکلهایی به خود می‌گیرد؟ همان عناصری که نشانهٔ گذار به *شیوهٔ خود ـ ارجاعی* (sui-referential mode) و خروج از آن است.[۱]

گفتار تاریخی ظاهراً دارای دو نوع گذرنمای معیار است. نخستین گروهِ این گذرنماها نشانهٔ شیوه‌ای است که می‌توان آن‌را *شیوهٔ ناظر* (monitorial mode) نامید؛ این شیوه مترادف مقوله‌ای است که یاکوبسن آن را (در سطح زبان) *مقولهٔ استنادی* (evidential category) می‌نامد که شامل پیام (رویدادی که روایت می‌شود)، رمز یا کد گفتار (سهم راوی در گفتار) و پیامی دربارهٔ کد گفتار (ارزیابی نویسنده از منابع و مآخذی که استفاده نموده) است. پس این مقوله هر یادکردی از منابع و گزارش شاهدان رویداد و خاصه هر ارجاع صریحی به روایتی از آن رویداد را در «*متنی دیگر*» در بر می‌گیرد. گزینش این شیوه الزامی نیست و مورخ می‌تواند بدون ارجاع صریح و به صورتی ضمنی از منابع و مآخذ خویش سود جوید؛ اما چون این شیوه را اختیار کند، به قوم‌نگاری همانند می‌شود که ناگزیر از ارائه جزییاتی دربارهٔ راوی یا کسی است که به نقل از او رویدادی را روایت می‌کند: پس شیوهٔ ناظر شیوه‌ای است که مورّخ ـ قوم‌نگاری چون هرودوت آن را اختیار می‌کند. این شیوه ممکن است صور بیان گوناگونی به‌خود گیرد: گذشته از کاربرد عباراتی چون «*ایدون شنیده‌ام که...*» و «*تا بدانجا که مرا یقین حاصل آمد*»، استفاده از زمان حال افعال یا هر اشاره‌ای بر تجربهٔ شخصی مورّخ در روایت نشانه‌ای است از دخالت او در گفتار. مثلاً میشله تاریخ فرانسه (انقلاب ۱۸۳۰) را از ورای نوعی روشنی یا اشراق ذهنی روایت می‌کند و خود نیز آشکارا به این نکته اشاره دارد. با این همه، شیوهٔ ناظر به گفتار تاریخی منحصر نیست؛ در مکالمات و تمهیدات ویژهٔ توصیف در داستان (و در حکایتهای منسوب به راویان خیالی

و جز آن) نیز این شیوه به کار می‌رود.

دومین گونهٔ گذرنماها همهٔ آن تمهیدات و نشانه‌هایی را در بر می‌گیرد که نویسنده به یاری آنها از مسیر بازگویی روایت گریز می‌زند یا دوباره بر سر آن باز می‌شود: یعنی همهٔ آن نشانگاههای (signposts) آشکار برای تنظیم گفتار. این دسته از گذرنماها در گفتار مجموعهٔ مهمّی با نمودهایی متنوع است؛ اما همهٔ این نمودها چیزی نیست مگر نشانهٔ نوعی جابه‌جایی در گفتار از حیث موضوع یا، به سخن دقیقتر، نوعی جابه‌جایی در راستای تغییرات موضوع که نمونهٔ بارز آن نحوهٔ عمل عناصر اشاری «این» و «آن» است. وابسته‌های احتمالی جنبهٔ روایی گفتار موارد زیر را در بر می‌گیرد: *ایستایی* (immobility؛ استفاده از عباراتی چون «*همانگونه که پیش از این گفته آمد*»)، *بازگشت* (regression؛ نقل عباراتی چون «*در ذکر این احوال گفته بودیم که...*»)، از سرگیری (resumption؛ به‌کارگیری جملاتی مانند «*به‌روایت خویش بازگردیم و ذکر آن ماجراها که رفت*»)، *فرجامش* (finality؛ استفاده از عباراتی مانند «*آنچه بازنمودیم در این باب کفایت باشد و زیادت از این نگوییم*»)، *تذکار* (announcement؛ نقل عباراتی چون «*حدیث آنچه بر دست این پادشاه رفت از کارهای با نام، آن احوال نیز شرح کنم به‌جای خویش*»). گذرنماهای تنظیم‌کنندهٔ گفتار موجد معضلی است که در این مقال، مجال بررسی مفصل آن نیست و لاجرم به اجمال بدان می‌پردازیم. این معضل از حضور همزمان یا، اگر درستتر گفته باشیم، سایش و تقابل دو مقیاس زمانی برمی‌خیزد: زمان تاریخی و زمان کتاب تاریخی. از سایش این دو زمان ویژگیهای جالبی در گفتار صورت می‌بندد که ما از آن‌همه به ذکر سه خصیصه بسنده می‌کنیم. نخستین خصیصه، مقولهٔ «شتاب» است: صفحات معینی از یک کتاب تاریخ (اگر این صفحات را مقیاس ساده‌ای از زمان کتاب تاریخی بگیریم) وقایعی از ادوار کاملاً متفاوت زمان تاریخی را در بر می‌گیرد. فی‌المثل در *تاریخ فلورانس* ماکیاولی یک فصل ممکن است دوره‌ای بیست‌ساله یا چندین سدهٔ تاریخی را در برگیرد. هر چه مورّخ به زمانی که وقایع آن دوره را بازمی‌گوید نزدیکتر باشد فشردگی کلام بیشتر و حرکت ادوار زمانیی که رویدادهای آن بازگفته می‌شود کندتر است: دو مقیاس زمان تاریخی و زمان کتاب تاریخی با هم سازگار و یکنواخت نیستند.

اما این سخن بدین‌معنی است که گفتار تاریخی گفتاری خطی نیست و بر احتمال خصیصهٔ *فرادستوری* (paragrammatism) آن اشاره دارد.[۲] دومین خصیصه‌ای که باید بدان اشاره کرد ما را به این واقعیت رهنمون می‌شود که گفتار حتی زمانی که به مفهوم تجربی و مادی کلمه ضرورتاً خصیصهٔ خطی یا زنجیره‌ای خود را حفظ می‌کند، در تقابل با روند پراعوجاج خود به زمان

تاریخی عمق می‌بخشد. مثلاً هنگامی که هرودوت در تاریخ خود نخستین بار از کسی نام می‌برد، لختی درنگ نموده و روایتهایی را دربارهٔ او نقل می‌کند و نیاکان او را برمی‌شمارد و پس از آن به سر تاریخ خود بازمی‌شود. و باز به همین سیاق اگر در ادامهٔ گفتارش شخصیتی تازه پدیدار گردد آن روند تکرار می‌شود. سومین خصیصه که خصیصهٔ بسیار مهمی است نشان می‌دهد که چگونه حتی توالی سنوی زمان تاریخی ممکن است با گذرنماهای تنظیم‌کننده‌ای که نشانهٔ گشایش گفتار تاریخی است ــ نقطه‌ای که در آن آغاز رویداد تاریخی با دیباچهٔ رویداد تاریخنگاشته منطبق می‌شود ــ گسسته گردد.[۳] گشایش گفتار تاریخی ممکن است به دو صورت باشد که نخستین صورت آن را می‌توان گشایش کنشی (performative opening) نامید؛ جایی که کلام به کاملترین مفهوم، نوعی فتح باب صوری گفتار است؛ الگویی که در این شیوه اختیار می‌شود الگوی «می‌سرایم» شعرای حماسه‌سراست. مطابق این الگو است که مثلاً ژوان وی (joinville) تاریخ خویش را با این نیایش می‌آغازد: *«به‌نام خداوند قادر؛ من، ژوهان، نیای ژوان‌وی، زندگی شهریار مقدس ما لویی (Louis) را بازمی‌گویم»*؛ حتی سوسیالیستی چون لویی بلان (Louis Blane) نیز ضرورت شروع سخن با نیایشهای تطهیرکننده را منکر نبود؛[۴] همواره در سرآغاز هر کلام، احساسی هراس‌گون ــ یا شاید چیزی قدسی ــ نهفته است. دومین شکل گشایش گفتار تاریخی، دیباچه یا پیشگفتار، بسیار متعارف و عام است. دیباچه مثال نوعیِ فراگزاره (metastatement) است و می‌تواند ویژگی پیش‌نگرانه (prospective؛ هنگامی که اثر در دیباچه معرفی می‌شود) یا واپس‌نگرانه (retrospective) داشته باشد و آن هنگامی است که در دیباچه، محتوای اثر مورد نقد و بررسی قرار گیرد (مثال بارز آن پیشگفتاری است که میشله پس از پایان نگارش *تاریخ فرانسه* و انتشارش بر آن افزود). این مثالها مبیّن آن است که گرایش و گذر به شیوهٔ خود ـ ارجاعی مشهود در فراگزاره مورّخ را یاری نمی‌رساند تا «ذهنیت» خود را بیان کند، بلکه برخلاف تصور رایج موجب سادگی‌زدایی (desimplify) زمان سنوی تاریخ از طریق تقابل آن با مقیاسهای گوناگونِ زمانِ گفتار (که می‌توان آن را به ایجاز زبان مدارک و اسناد نامید) می‌شود. کاربرد این فراگزاره‌ها به مورخ اجازه می‌دهد تا توالی سنوی رویدادهای تاریخی را درهم شکند و حتی اگر به یاری یادآوری یا برانگیختن احساس حسرت زمان گذشته هم که باشد، زمانی را اعاده کند که در آنِ واحد پیچیده، شاخص و غیرخطی است؛ زمانی که از حیثِ غنای ابعاد و گستردگی به زمان اساطیری داستانهای کهن در باب آفرینش کیهان همانند است و از کلام شاعر یا ساحر جدایی‌ناپذیر است. گذرنماهای تنظیم‌کنندهٔ گفتار آشکار می‌سازند که نقش مورّخ پیش‌بینی است (گرچه گاهی این امر با تمهیدات گوناگون عقلانی تحریف می‌شود): این

بدان سبب است که او از رویدادهای روایت‌ناشده آگاه است و از این‌رو او نیز بسانِ راوی اسطوره به زمانی دولایه نیاز دارد تا بـه یـاری آن بـتوانـد زمـان تـقویمی مـوضوع جُسـتار خـویش و زمانِ خاص آن کنش زبانی که به مدد آن به شرح موضوع پرداخته را با هم تلفیق نماید.

نشانه‌ها یا گذرنماهایی که در سطور فوق از آنها سخن گفتیم صرفاً به کنش زبانی مرتبط‌اند. نشانه‌های دیگری نیز وجود دارد که یاکوبسن آنها راگیرنده و گوینده (یا فرستندهٔ پیام) می‌نامد. واقعیت مهم و نسبتاً غریبی که در اینجا به دیده می‌آید آن است که گفتار ادبی به‌ندرت واجـد نشانه‌ای از حضور خواننده است؛ شاید حتی بـتوان یکـی از خـصایص گـفتار ادبـی را فـقدان (ظاهری) حضور «تو» (مخاطب) دانست. گرچه واقعیت آن است که مجموعهٔ ساخت گفتار ادبی به‌گونه‌ای است که حضور خواننده را به عنوان «سوژه» ایجاب می‌کند. گفتار تاریخی معمولاً فاقد نشانه‌هایی است که به مقصد یا مخاطب متن اشاره مـی‌کند. در گـفتار تـاریخی ایـن نشـانه‌ها هنگامی به دیده می‌آید که تاریخ به شکل «درس» ارائه شود. برای مثال بوسوئه در *تاریخ عمومی* (Histoire universalle) خود در مقام مدرس، شاهزاده‌ای را مخاطب قرار داده که شاگرد وی بوده است؛ اما حتی در این مورد نیز چنین ساختاری از آن‌رو میسّر گشته است که گفتار بوسوئه را باید بازسازی قرینهٔ کلام خداوند خطاب بـه آدمـی دانست؛ یـعنی بـازسازی کـلامی کـه خـداونـد فروفرستاده تا آدمی در آن به تأمل و تعمق بنگرد. اگر بوسوئه نـیز بـه نـوبهٔ خـود قـادر است به شیوه‌ای بنویسد که رابطهٔ شاهزادهٔ جوان را با خویشتن مشخص سازد، از آن‌روست که تاریخ بشر «*فرمان خداوند*» است.

نشانه‌های حضور نویسنده در متن بسیار متعارفتر است. این نشانه‌ها شامل همهٔ آن اجزای گفتار است که سیمای مورخ را ــ که در وهلهٔ نخست همهٔ آگاهیهای ما دربارهٔ او به این خلاصه می‌شود که او نویسنده آن اثر است ــ به‌تدریج با صفات و ویژگیهایی که او را بـه عـنوان یک «شخصیت» معرفی می‌نماید، تثبیت می‌کند. یک مورد خاص از این روندِ انتساب صفات که از نویسنده یک شخصیت منسجم ذهنی به وجود می‌آورد و یکی از مواردی که موضوع مستقیم نقد ادبی است، هنگامی است که نویسنده با حذف منظم هر اشارهٔ مستقیم به مؤلف متن از گفتار کناره می‌گیرد: گویی این تاریخ است که از خویش سخن می‌گوید. این رهیافت را اغلب مورخین به‌کار می‌بندند زیرا در وفاق با شیوهٔ به اصطلاح «عینی» گفتار تاریخی است که در آن مورّخ هرگز ظاهر نمی‌شود. اما واقعیت آن است که مورّخ «*نقاب انسانی*» را از چهره برمی‌گیرد و به جای آن «*نقاب عینیت*» می‌نهد. در این حالت نیز حضور سوژه (یا ذهنی) که تـألیف مـی‌کند آشـکـار و بدیهی است ولی اکنون این ذهن به‌سوژه‌ای عینی بدل شده است. این روندی است که فوستل

دوکولانژ (Fustel de Coulanges) ساده‌دلانه آن را «عفتِ *تاریخ*» می‌نامد. عینیت در سطح گفتار یا فقدان هر نشانه‌ای از حضور راوی در واقع شکل خاصی از افسانه‌پردازی و حاصل چیزی است که می‌توان آن را «*توهّم ارجاعی*» (referential illusion) نامید که مورّخ از رهگذر آن می‌کوشد تا چنین بنمایاند که این مراجع و مآخذند که سخن می‌گویند. این توهّم به گفتار تاریخی منحصر نمی‌شود: اغلب نویسندگان دورهٔ رئالیسم خود را «عینی و عینی‌گرا» می‌نامیدند و به این سبب در آثار خویش از ذکر «من» حذر می‌کردند. زبانشناسان و روانکاوان متفقاً برآنند تا ذهن ما را نسبت به این شیوه‌های زاهدانه و فروتنانه گفتار روشن سازند: امروز می‌دانیم که غیبت هر نشانه یا دال خود حائز دلالت و معنا است.

واپسین جنبهٔ کنش زبانی که در اینجا به اجمال بررسی می‌شود همان است که یاکوبسن (باز هم در سطح زبان) آن را به عنوان یکی از مجموعه‌های احتمالی گذرنماها معرفی می‌کند و آن هنگامی است که راوی خود در رویدادی که روایت می‌شود دخیل است؛ به عبارتی دیگر، راوی یا شخصیت اصلی کنش زبانی شخصیت اصلی رویداد تاریخی نیز محسوب می‌شود و ــ خلاصه‌تر اگر گفته باشیم ــ شخصیت تاریخی خود مورّخ می‌شود. بارزترین مثال این حالت گزنفون و *بازگشت ده‌هزار یونانی* است. یکی دیگر از مثالهای برجستهٔ تلفیق «منِ» رویداد تاریخی و «منِ» راوی، کاربرد مصطلح ضمیر «او» در *ژولیوس سزار* است. این کاربرد مختص شیوهٔ تاریخی و قرینهٔ کاربرد ضمیر «ما» در شیوهٔ تاریخنگاری است. در نگاه نخست، این ضمیر «او» [که مرجع آن هم شخصیت رویداد تاریخی و هم راوی است] از دیگر شخصیتهای گفتار تاریخی نامتمایز است و به همین سبب این شیوه را نشانهٔ ممتازی از عینیت و عینی‌گرایی تلقی کرده‌اند. اما از طرفی دیگر ضمیر «او» در این متن از لحاظ صوری و از حیث موقعیتهای ترکیبی وقوع آن از باقیِ ضمایر متمایز است و به ساختهای معدودی منحصر می‌شود که می‌توان این ساختها را *ساختهای ویژه رهبری* (syntagms of leadership، نظیر موقعیتهایی که مورّخ از فرامینی که توسط «او» صادر می‌شود یا از بررسیهای «او» و از اندیشه‌های «او» سخن می‌گوید) نامید که در واقع همهٔ این ساختها خصیصهٔ کنشی ـ زبانی دارند و گفتار و کردار در آن یکسان‌اند. نمونه‌های فراوانی از گفتار تاریخی می‌توان ارائه کرد که در آن ضمیر «او» هم بر شخصیتی تاریخی که در رویدادی از روزگار گذشته دخیل بوده دلالت دارد و هم بر راوی آن رویداد (به‌ویژه در آثار کلاسویتس). این نمونه‌ها نشان می‌دهد که استفاده از ضمیر «او» در این موارد دستاویزی بلاغی است و موقعیت واقعی راوی در ساختِ عباراتی که برای توصیف اعمال گذشته خویش برگزیده است آشکار می‌شود.

۲

تجزیهٔ پیام مورخ به واحدهای تحلیلی مضمون گفتار ماهیتاً امکان‌پذیر است و می‌توان این واحدها را به شیوه‌های گوناگون طبقه‌بندی کرد. این واحدها معرّف چیزی است که کتاب تاریخ در بابِ آن گفتگو می‌کند و در حکم دلالتی است که نباید آن را با تمامی گفتار و حتی با مدلول صرف آن برابر دانست؛ این واحدها را باید با مدلولهایی برابر دانست که طبقه‌بندی، قابل فهم و نامگذاری شده‌اند ولی در دام ساختار نحوی گرفتار نگشته‌اند. کوشش برای تجزیه و تحلیل کامل این واحدها بسیار زود است. اشارات بعدی ماهیتاً اشاراتی مقدماتی در بررسی این واحدها است.

عبارات یا گزاره‌های تاریخی بسانِ هر گزارهٔ دیگری به «گزاره‌های وجودی» (existents؛ مربوط به پدیده‌ها یا مضامین) و «گزاره‌های رویدادی» (occurrents؛ مربوط به محمولها یا مضامین) تقسیم می‌شود. در نگاه نخست چنین برمی‌آید که این گزاره‌ها فهرستی نسبتاً بسته (و قابل کنترل) یا مجموعه‌ای است که عناصر آن در ترکیبات گوناگون مستمراً تکرار می‌شود. برای مثال در *تاریخ هرودوت* فهرست گزاره‌های وجودی به نام سلسله‌ها، شاهزادگان، فرماندهان نظامی، سربازان و اقوام و امکنه و فهرست گزاره‌های رویدادی به وقایعی چون ویرانگریها، اسارتها، پیمان‌نامه‌ها، سفرهای اکتشافی، مشاوره با هاتف و... محدود می‌شود. این مجموعه از آنجا که مجموعهٔ (نسبتاً) بسته‌ای است، قواعد جانشینی و تبدیل دربارهٔ آنها صدق می‌کند و به سبب محدود بودن می‌توان آنها را نظام بخشید. بدیهی است که تنظیم این واحدها در گفتار برخی از مورّخین آسانتر است. در *تاریخ هرودوت* اکثر این واحدها با واژگان نظامی و جنگی مرتبط‌اند. پیداست که تحقیق در این امر که مورخین معاصر در نگارش تاریخ تا چه میزان به ترکیبات پیچیده‌تری از واژگان نیازمنداند تحقیق ارزشمندی است. و اگر این سخن درست باشد، باید تحقیق کرد که آیا گفتار تاریخی در تحلیل نهایی بر برخی مجموعه‌ها یا ترکیبات (و نه واژگانِ) خوش‌ساخت مبتنی است یا نه. ظاهراً ماکیاولی به‌خوبی از این ساختها آگاه بوده و شناختی درونی از آن داشته است زیرا در همان آغاز *تاریخ فلورانس*، «مجموعهٔ» خاص خود ــ یعنی عناصری که باید فراهم آیند و در گفتار با یکدیگر ترکیب شوند ــ را ارائه می‌کند.

در مجموعه‌ها یا فهرستهای روانتر (در آثار مورخین پس از هرودوت) مضمون و عناصر گفتار نه از حیث واژگان بلکه از لحاظ اشتغالات ذهنی مورّخ ساخت‌پذیرترانـد. مضامین و

مایه‌های فکری نویسنده و تکرار آنها به‌ویژه در آثار مورّخان رمانتیکی چون میشله بسیار به چشم می‌خورد. این خصیصه در آثار مورّخان به اصطلاح هوشمندتر نیز دیده می‌شود؛ مثلاً *فاما* (fama) نزد توسیدید یک واحد و عنصر شخصی است و یا ماکیاولی شالوده تاریخ خود را بر تعارض بنیادین میان *mantenere* (معرف توان بالقوه دولتمرد) و *ruinare* (نشانگر زوال و تباهی اشیاء) نهاده است.[۵]

اگر یک واحد درونمایه‌ای به شکلی منظم با واحد واژگانی خاصی به بیان درآید، آنگاه این واحد واژگانی نه فقط شاخصِ عناصر و واحدهای محتوا، بلکه شاخص واحدهای گفتار نیز محسوب می‌شود. این امر ما را به مقولهٔ «*تسمیه*» (nominalization) یا «*به اسم تبدیل کردن*» وقایع تاریخی رهنمون می‌شود. در همین روند تسمیه است که یک واژه منفرد ما را از مشخص کردن کلّ وضعیت یا سلسلهٔ رویدادها و اعمال بی‌نیاز می‌کند. این امر ما را به تنظیم و ساخت‌پردازی (structurization) این واحدهای واژگانی خاص ترغیب می‌کند، آن‌هم به‌گونه‌ای که بازتاب این مجموعه بر حوزهٔ محتوی گفتار به‌نوبهٔ خود ساختاری با مقیاسی کوچک است. کاربرد واژهٔ «توطئه» نزد ماکیاولی از همین مقوله است. نزد او «توطئه» مجموعه‌ای از اعمال پیچیده و یگانه شکل مبارزه به هنگام سلطهٔ بی‌چون و چرای یک دولت بر همهٔ مخالفین است. سبک «*تسمیه*» در نگارش تاریخ زمینه‌های خلق گفتاری خوش‌ساخت را فراهم می‌آورد و از این گذشته این سبک ساخت گفتار را استحکام می‌بخشد. همهٔ متون تاریخی که از ساختی عالی برخوردارند از این سبک تبعیت کرده‌اند. بوسوئه که به گمان او تاریخ بشر را خداوند سامان بخشیده از مجموعهٔ مطوّلِ اسمهای منفرد و اختصاری استفاده می‌کند که هر یک مجموعه‌ای از اعمال و معانی را در خود نهفته دارد.[۶]

این اشارات نه فقط در بابِ *گزاره‌های وجودی*، که در مورد *گزاره‌های رویدادی* نیز صادق است. در اینجا مسئلهٔ جالبی پیش‌روی ماست که در ارتباط با چگونگی فرایندهای تاریخنگاری است. به‌طور کلی یک گزاره ممکن است ایجابی یا تصدیقی، سلبی یا منفی و استفهامی باشد. اما در گفتار تاریخی بیان یا کلام صورتی جز صورت ایجابی ندارد: واقعهٔ تاریخی از حیث وجودشناختی یا برهان وجودی بر تجلّی و بیان زبانی آن تفوّق دارد ــ ما از رویدادهایی که اتفاق افتاده سخن می‌گوییم نه از وقایعی که روی نداده یا احتمال وقوع آن می‌رفت. باری، گفتار تاریخی فاقد گزاره‌های سلبی یا منفی است (یا اگر چنین گزاره‌هایی به‌کار می‌رود بسیار اندک و آن‌هم نامتعارف و غریب است). مایهٔ شگفتی است اما نکتهٔ درخور توجه این است که روان‌پریشان نیز همین وضعیت را دارند و قادر نیستند صورت منفی یک جمله را به دست

دهند.[۷] می‌توان گفت که به یک معنی گفتار «عینی» (در تاریخ پوزیتیویستی) مشابهٔ گفتار فرد روان‌پریش است. در هر دو مورد سانسور شدیدی بر گفتار اعمال می‌شود و گزاره سالبه به بیان درنمی‌آید (هرچند به نحوی حس می‌شود). برگشتهای مکرر گفتار از هرگونه شیوهٔ خود ـ ارجاعی یا حتی (در مورد مورّخ) بازگشت و استناد به سطح مرجعِ صرف ــ یعنی گفتاری که مسئولیت آن بر عهده کسی نیست ــ از مشخصات بارز چنین وضعیتی است.

یکی دیگر از خصایص اصلی گفتار تاریخی آن است که واحدهای درونمایه‌ای گفتار به سطح رده‌ها و زنجیره‌های برتر وارد می‌شوند. بررسیهای مقدماتی نشان می‌دهد که این رده‌ها همان رده‌هایی‌اند که در روایتهای افسانه‌ای نیز به چشم می‌خورند.[۸] چنین رده‌ای تمامی آن بخش از گفتار تاریخی راکه مجازاً بر یک مفهوم تلویحی دلالت دارد پوشش می‌دهد. برای مثال توصیف میشله از جامه‌های الوان، ابتذالِ نجابت دودمانی و آمیختگی سبکهای مختلف معماری در اوایل قرن پانزدهم همگی حاکی از یک مفهوم واحد یعنی فروپاشی اخلاقی اواخر قرون وسطی است. اجزاء و عناصر این رده، «*نمایه*»ها (indexs، به مفهوم موردنظر پیرس Pierce) یا، به بیانی دقیقتر، «*نشانه*»ها هستند. در داستانهای کلاسیک این نمایه‌ها کاربرد بسیاری دارند. ردهٔ دیگر، آن بخش از واحدهای گفتار را در بر می‌گیرد که معرّف مرحله‌ای عقلانی در یک قیاس صوری یا، درستتر بگوییم، نشانهٔ مرحله‌ای عقلانی در یک قیاس اضماری* (enthymeme) است.

با این همه، قیاس اضماری به گفتار تاریخی منحصر نیست: در رمان نیز این قیاس به‌کار بسته می‌شود که در آن چرخش در زنجیرهٔ داستان به یاری قیاسی شبه‌عقلانی به چشم خواننده موجّه جلوه داده می‌شود. مزیّت قیاس اضماری در گفتار تاریخی در آن است که این قیاس امر معقول را با امر غیرنمادین تلفیق می‌کند. آیا این سخن در مورد سنت تاریخنگاری معاصر که می‌کوشد از الگوی کلاسیک ارسطویی بگسلد نیز صادق است؟ ردهٔ سوم یا واپسین رده عناصری را در بر می‌گیرد که به تبعیت از پراپ می‌توان آن را «*نقش*»ها یا «*کارکرد*»های (Functions) روایت، یعنی چرخشهای قطعی و تعیین‌کننده در داستان نامید. این نقشها در گروهی از واحدها وقوع می‌یابد که از حیث نحوی فهرستی بسته و از حیث منطقی زنجیرهٔ تام و تمامی از رویدادهاست. برای مثال در تاریخ هرودوت چندین‌بار سخن از *پیشگوییهای هاتف* در میان است. زنجیرهٔ این پیشگوییها شامل سه وابسته یا سه «امکان» است که هر «امکانی» گزینه یا بدیل مضاعفی در پی دارد (مشورت کردن یا نکردن، پاسخ دادن یا ندادن، پیروی نمودن یا ننمودن)؛ ممکن است

* یا در اصطلاح ارسطو *قیاس خطابی*، قیاسی که کبرای آن محذوف باشد. ــ م.

واحدهای دیگری که جزیی از این زنجیره نیستند بین این گزینه‌ها گسست ایجاد کنند ــ این واحدها یا اجزاء زنجیره‌های دیگری هستند که با زنجیرهٔ اصلی وجوه و حلقه‌های مشترکی دارند و یا نتایج و حلقه‌هایی فرعی‌اند که به عنوان کاتالیزور عمل می‌کنند و شکافهای میان گرهها یا نقاط عطف زنجیرهٔ اصلی را پر می‌کنند.

با تعمیم این اشارات (که شاید تعمیم شتابزده‌ای باشد) به ساختار پیام مورخ این گمان صورت می‌بندد که گفتار تاریخی برحسب نسبتِ نمایه‌ها به نقشها بین دو قطب در نوسان است. اگر واحدهای نمایه‌ای گفتار (با استناد مستمر به مفهومی غیرصریح و ضمنی) تفوق داشته باشد، تاریخ به مجاز و استعاره می‌گراید و گفتار تاریخی به کلام غنایی و سمبلیک مبدل می‌شود که نمونه بارز آن گفتار میشله است؛ و اگر رجحان از آنِ واحدهای نقشمند یا کارکردی باشد، گفتار تاریخی صورت مجاز مرسل به خود می‌گیرد و تاریخ به حماسه بدل می‌گردد که بارزترین مثال آن آثار اگوستین تیری (A. Thierry) است. از این گذشته، شیوهٔ سومی نیز وجود دارد و آن هنگامی است که ساخت گفتار می‌کوشد تا ساختِ تناقضاتِ رویاروی فاعل تاریخی را بازسازی کند. در این شیوه براهین عقلانی تفوق دارد و تاریخ سبکی انعکاسی (reflexive) و یا شاید راهبردی و موضعی (strategic) دارد. ماکیاولی شاخصترین مثالِ این سبک از نگارش تاریخ است.

۳

آن تاریخی به تمامی فاقد معناست که گفتار آن چیزی بیش از فهرست نامنظمی از مشاهدات منفرد و پراکنده نباشد. سالنامه‌ها و تقویمها (به معنی دقیق کلمه) از این‌گونه متون تاریخی‌اند. در گفتارهای «روان» و «فصیح» و کاملاً آراستهٔ تاریخی، امورِ واقع به ناگزیر یا به عنوان نمایه یا به عنوان حلقه‌ای از زنجیرهٔ نمایه‌ها نقش ایفا می‌کنند؛ حتی بازنمود «فاقدِ نظم» وقایع لااقل مفهومی از «بی‌نظمی» (anarchy) را تداعی می‌کند و فلسفه‌ای از تاریخ از سنخ منفی آن عرضه می‌دارد.

گفتار تاریخی حداقل در سطح حاوی معناست: در سطح نخست معنا عنصر ذاتی و درونماندگار گفتار تاریخی است ــ در این حالت مورخ تفسیری از روایت یا واقعهٔ تاریخی به دست می‌دهد (مثلاً تفسیر میشله از رسوم و عادات گوناگون قرن هفدهم یا تفسیر توسیدید بر رویدادهای مهم) و یا درسی اخلاقی یا سیاسی از گفتار خود ارائه می‌نماید (برای مثال ماکیاولی

و بوسوئه). اگر این درسها یا نتایج اخلاقی و سیاسی درسهایی عام باشد ما به دومین سطح وارد می‌شویم که در آن معنا از گفتار مستقل است و به میانجی الگوی اشتغالات ذهنی و وسواسهای شخصی مورّخ بیان می‌شود. برای مثال، ناقص بودن ساختار روایی تاریخ هرودوت (به‌سبب خصلت نابستهٔ مجموعه‌ای از رویدادهای آن) در تحلیل نهایی فلسفهٔ خاصی از تاریخ را آشکار می‌سازد: آدمیان طرح می‌افکنند و خدایان بنیاد آن برمی‌اندازند. و یا در گفتارهای میشله واحدهای معنایی در جفتهای متضاد تنظیم می‌شوند و از حیث مفهومی و ریخت‌شناسی نیز با یکدیگر در تقابل‌اند که تأثیر ضمنی آن حاکی از نگرشی مانوی نسبت به مرگ و زندگی است. در تمدن معاصر فشار فزاینده‌ای وجود دارد تا معنادار بودن تاریخ فزونی یابد. مورّخ روزگار ما چندان در پی آن نیست تا وقایع بی‌شماری را به عنوان وقایعی دلالت‌گر و معنادارگرد هم آورد. او به اندکی از این وقایع بسنده می‌کند و آنها را با یکدیگر پیوند می‌زند و به گونه‌ای سامانشان می‌بخشد تا مفهومی مطلق و مثبت را جانشین خلاء و پوچی فهرستهای محض سالنامه‌ها کند.

بی‌آنکه نیازی به توسل به مضمون گفتار تاریخی باشد، تنها با استناد به ساختار آن می‌توان گفت که گفتار تاریخی اساساً حاصل ایدئولوژی است؛ به سخن دقیقتر، اگر این نظر را پذیرفته باشیم که از طریق زبانِ تخیّل است که مسئولیت کلام از فاعلِ صرفاً زبانی به فاعلی ایدئولوژیک یا روانی منتقل می‌شود، در این صورت می‌توان نتیجه‌گیری کرد که گفتار تاریخی حاصل تخیّل است. به همین دلیل است که در ادوار مختلف مفهوم «حقایق» (Facts) تاریخی همواره مورد تردید بوده است. همانگونه که نیچه گفته است «چیزی به عنوان حقایق فی‌نفسه وجود ندارد؛ لازمهٔ وجود حقایق آن است که ما نخست معنایی فراهم آوریم.» چون پای زبان در میان آید (که همواره چنین است)، تعریف حقایق به اینهمان‌گویی بدل می‌گردد: ما به جنبه‌های «برجسته» واقعیت «توجه» می‌کنیم اما «جنبهٔ برجسته» واقعیت چیزی بیش از «امر درخور توجه» نیست.

حاصل همهٔ این سخنان آن است که یگانه خصیصهٔ شاخصِ گفتار تاریخی که فارق آن از انواع دیگر گفتار است یک پارادوکس است: «حقایق» فقط از حیث زبانی و به عنوان جزیی از گفتار وجود دارند، ولی ما به گونه‌ای وانمود می‌کنیم که گویی آنها صرفاً بازتولید «چیزی» در مرتبه و سطحی دیگر از هستی (و یا به کلام دیگر در نوعی «واقعیت» فراساختاری)اند. از قضا گفتار تاریخی یگانه گفتاری است که به مصداقی «بیرون» از خود اشاره دارد؛ مصداقی که در واقع هرگز نمی‌توان آن را فراچنگ آورد. پس هنوز این پرسش فراروی ماست که: جایگاه «واقعیت» در ساختار گفتار تاریخی کجاست؟

در گفتار تاریخی روندی همتافته و دولایه در کار است. در وهلهٔ نخست (البته به بیان

مجازی) مدلول یا مصداق منفصل از گفتار است و نسبت به آن امری آغازین یا متقدم محسوب می‌شود؛ این مرحله، مرحلهٔ «تذکار» (res gestae) است، جایی که گفتار چیزی جز *اشارات تاریخی* نیست؛ اما در این حالت این رأی که تاریخ حاوی معنا یا مدلولی جز معنای ارجاعی است باطل می‌شود. مدلول یا مصداق و نمود آن (یعنی دال) بی‌واسطه مرتبط به دیده می‌آیند. در این‌حالت نقش گفتار به تقریر محضِ واقعیت محدود می‌شود و معنا یا همان جزء اصلی ساختهای ذهنی به عنصری زائد بدل می‌گردد. گفتار تاریخی بسانِ هر گفتار دیگری که مدعی «واقعگرایی» است بر آن است که در الگوی معناشناختی خود به چیزی نیاز ندارد مگر بازشناسی دو جزء مصداق (مدلول) و نمود (دال). البته این خلط (موهومیِ) مصداق و معنا خصیصهٔ همهٔ گفتارهای خود ـ ارجاعی از جمله گفتارهای کنشی یا اجرایی (performatives) است؛ حتی می‌توان گفت که گفتار تاریخی یک گفتار کنشی ساختگی است که در آن، چیزی که ادعا می‌شود عنصر توصیفی است صرفاً نمودی از سرشت آمرانهٔ این نوع خاص از کنش زبانی است.

به عبارت دیگر، «واقعیت» در تاریخ «عینی» همواره معنایی غیرمدوّن یا فاقد صورتبندی است که در پسِ قدرت و تفوق ظاهری مصداق پناه می‌گیرد. این وضعیت مقوله‌ای را که ما «*اثر واقعیت*» (reality effect) می‌نامیم تعریف می‌کند. محو یا حذف معنا از گفتار «عینی» صرفاً معنایی تازه به‌بار می‌آورد؛ بنابراین بار دیگر این نکته تأیید می‌شود که در هر نظامی غیبت هر عنصر همانقدر مهم و بامعناست که حضور آن. این معنا و دلالت جدید به تمامی گفتار تعمیم می‌یابد و در تحلیل نهایی خصیصه‌ای را شکل می‌بخشد که ممیز گفتار تاریخی از انواع دیگر گفتار است؛ این خصیصه همانا «واقعیت» است، اما «واقعیتی» که مخفیانه و زیرکانه به معنا و دلالتی جعلی و در نتیجه «خجول» بدل گشته است: گفتار تاریخی از واقعیت تبعیت نمی‌کند، تنها بر آن دلالت می‌کند؛ در جای جای گفتار تاریخی یک حکم مستمراً تصدیق می‌شود: *این یا آن واقعه روی داده است*. اما معنایی که افاده می‌شود صرفاً آن است که فردی مدعی تصدیق این حکم است.

اعتبار این حکم گفتار تاریخی درباب وقوع *رویداد* به‌راستی اهمیت و ارزشی تاریخی دارد. همان‌گونه که از رشد و تحول ژانرهایی چون رمانهای واقعگرا، خاطرات روزانه، فیلمهای مستند، حوادث (fait divers)، موزه‌های تاریخی، نمایشگاههای آثار عتیقه و گسترش همه‌جانبهٔ عکاسی برمی‌آید، تمامی تمدن ما معطوف به همان «اثر واقعیت» است. در رأس همهٔ این تحولات عکاسی قرار دارد که امتیاز آن در انتقال این معنای اضافی است که رویدادی که عکسی از آن برداشته شده «به‌راستی» اتفاق افتاده است.[۹] عکس «صندوقچهٔ اشیاء متبرّک و

دنیوی» ماست که همهٔ نشانه‌های معنی مقدس خویش را از دست داده، مگر این معنا راکه این یا آن عکس را پیوندی ناگزیر با «چیزی» است که زمانی وجود داشته ولی از بین رفته است و اینک خود را فقط به هیأت نشانه‌ای حیّ و حاضر از چیزی مرده بر ما عرضه می‌دارد. از سوی دیگر، هنگامی‌که درمی‌یابیم که «*واقعیت*» چیزی جز «معنا» (مدلول یا نشانه) نیست، ناسوتی و غیرمقدس شدن این بقایا یا نشانه‌های چیزهای نابودشده، خود در حکم ویرانی و تباهی واقعیت است، زیرا اکنون واقعیتی که به معنا بدل شده است می‌تواند براساس نیازهای علم تاریخ تغییرشکل دهد، به‌ویژه وقتی که تاریخ خود طالب فروپاشی بنیادهایی است که «ما به تمدن نسبت می‌دهیم».

تاریخ و تاریخنگاری در مرحلهٔ آغازین قرن نوزدهم هنگامی که در پی تحکیم بنیادهای خود بود، با انکار انفصالِ مصداق از تصدیق محض آن، قادر نبود الگویی جز «روایت محض و سادهٔ» واقعیات به منزلهٔ بهترین گواه درستی آنها ارائه دهد و به این طریق روایت و روایتگری به برترین الگوی بیان واقعیت بدل گشت. نظریه‌پرداز این طرز تلقی از تاریخ، اگوستین تییری بود که گواه «درستی» روایت را در توجه به دقت روایت، ظرافت طرح داستان و ارائهٔ انبوهی از «جزییات عینی» می‌جست.[۱۰]

بدین‌ترتیب چرخهٔ پارادوکس کامل می‌شود: ساختار روایت از بطن افسانه (و به میانجی اسطوره و حماسه‌های نخستین) تکامل یافت ولی همپایِ این تکامل، روایت به نشانه و گواه واقعیت نیز مبدّل گشت. پیداست که کاستی نقش (اگر نگوییم محوِ) روایت از تاریخنویسی معاصر که بیشتر به ساختها گرایش دارد تا به رویدادنگاری، گویای چیزی ژرفتر از دگرگونی مکاتب است؛ فی‌الواقع این فرآیند نشانه‌ای از یک دگرگونی بنیادین ایدئولوژیک است: روایت تاریخی رو به زوال است و از این پس معیار تاریخ اساساً فهم‌پذیری است نه واقعیت.

---

* این مقاله ترجمه‌ای است از :

Barthes, Roland, *Historical Discourse,* in Structuralism, ed. M. Lane, London, 1970, pp. 145-155.

پی‌نوشتها :

1. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale* (Éditions de Minuit, Paris, 1963), ch.9 [a translation of *Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb* (Department of Slavic Languages and Literatures, Harvard, 1957).

۲. این اصطلاح برگرفته از سوسور است. در این‌باره نک:

J. Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique, no. 239 (April, 1967), pp. H36-65.*

۳. دیباچه در هر گفتاری از حیث بلاغی دارای جالبترین خصایص است به‌این‌خاطر که دیباچه شکست سکوت را کدگزاری می‌نماید و با ناگویایی مقابله می‌کند.

۴. «پیش از اینکه قلم به دست گیرم به قلب خود نگاه می‌کنم؛ و در آن نه تظاهر خودپسندانه‌ای می‌بینم و نه کینه‌ای سنگدلانه از کسی؛ من بر این باورم که قادرم دربارهٔ آدمیان و کارها بدون نقض عدالت و حقیقت داوری کنم»؛ «لویی بلان: L. Blanc, *Histoire de dix ans*, 1842.

۵. نیز نگاه کنید به :

E. Raimondi, *Opere di Niccolo Macchiavelli* (Ugo Mursia editore, Milan, 1966).

۶. برای مثال «بی‌گناهی و خرد یوسفِ جوان... خوابهای رازگون او... برادران غیورش... به‌بردگی فروختنش... وفاداری‌اش... پاکدامنی شایان ستایشش...؛ به زندان شدنش و ثبات قدمش...»:

Bossuet, *Discours sur l'histoire universalle,* in OEuvres (Bibliothèque de la pléiade, Paris, 1961), p. 67H.

7. L. Irigaray, "Négation et transformation négative dans le langage des schizophrènes", *Langages,* No. 5 (March, 1967), pp. 84-98.

8. Cf. "Introduction à l'analyse structurale de récit, *Communications,* No. 8, November, 1966.

9. Cf. "La rhétorique de l'image", *Communications,* No. 4 (November, 1964).

۱۰. «می‌گویند که هدف مورخ روایت است نه اثبات چیزی؛ من نمی‌دانم که آیا به‌راستی چنین است یا نه، اما تردیدی ندارم که بهترین گواه و اقناع‌کننده‌ترین دلیل برای زدودن هر ابهامی در تاریخ همانا روایت کامل و دقیق است»:

(A. Thierry, Récits des temps mérovingiens (1851), Vol. II, p. 227).

نقد روانکاوانهٔ مدرن

الیزابت رایت
ترجمهٔ حسین پاینده

نحوهٔ کاربرد روانکاوی در نقد ادبی دستخوش دگرگونیهای بسیاری شده زیرا وقوع تحولات جدید در هر دورِ این زمینه‌ها، باعث تغییراتی در شیوهٔ انجام نقد گردیده است. در نتیجه، توجه منتقد از روانشناسی مؤلف (یا شخصیت آفریده‌شده در اثرش که جانشین مؤلف تلقی می‌شود) به خواننده و فراتر از خواننده به رابطهٔ نویسنده، خواننده، متن و زبان معطوف گردیده است. روانکاوی (نامی که نخستین‌بار فروید در سال ۱۸۹۶ پس از تغییر دادن شیوهٔ معالجهٔ بیمارانش وضع کرد) در آغاز درمانی بود به‌منظور آشکار کردن سرکوب غرایز و به‌زبان آوردن آنچه بیمار منکر شده بود. از آنجا که روانکاوی حرفی برای گفتن دربارهٔ زبان دارد می‌توان آن را در بررسی ادبیات به‌کار گرفت. روانکاوی در درجهٔ اول «درمان از راه صحبت کردن» است زیرا معالجهٔ بیمار از طریق گفتگوی او با روانکاو صورت می‌گیرد و تشخیص بیماری نیز عمدتاً با تکیه بر اطلاعات زبانی انجام می‌شود. اس و اساس بینش بدیع فروید، نیروی تعیین‌کنندهٔ جنبهٔ ناخودآگاهِ بیان (utterance) بود که نشان می‌داد می‌توان ثابت کرد که رؤیا، جناس و تُپُق از روالی مشابه با روال برخی فرایندهای ذهنی و زبانی برخوردارند. گرچه این جلوه‌ها در دیگر شکلهای سخن نیز مشهود است، اما بینش فروید به‌ویژه در ادبیات مصداق دارد، یعنی در مجموعهٔ برگزیده‌ای از آثار ادبی که به‌دلایلِ مختلف ارزشمند تلقی می‌شود و تأثیرگذار بودن زبانِ آن تا حدود زیادی بستگی به صناعات ادبی دارد که خود مبتنی بر چندگانگی معنا هستند. برخلاف اغلبِ دیگر شکلهای سخن که احتمالاً در پی اجتناب از ابهام‌اند، ادبیات تعمداً ابهام می‌آفرینند.

در ابتدای پیدایش نقد روانکاوانه، ادبیات عمدتاً بردهٔ سخنِ اربابانهٔ روانکاوی بود و برای

اعتبار بخشیدن به یافته‌های بالینیِ آن استفاده می‌شد. نوشته‌های مربوط به کاربرد روانکاوی در هنر و جنبه‌های گوناگون فرهنگ طی سالهای ۱۹۱۲ تا ۱۹۳۷ عمدتاً در نشریه‌ای به‌نام *ایماگو* *(Imago)* در لایپزیک، وین و زوریخ انتشار می‌یافت که یکی از ویراستاران و بنیانگذاران آن آتو رَنک (Otto Rank) روانکاوی بسیار علاقه‌مند به‌اسطوره و افسانه‌های پریان بود. مقالهٔ فروید با عنوان «مرموز» ("The Uncanny") که نخستین‌بار در شمارهٔ سال ۱۹۱۹ این نشریه چاپ شد، نمونهٔ خوبی از تلاش در جهت کاربرد روانکاوی برای فهم مسئله‌ای عام در زیباشناسی و سپس استفاده از نتایج این کار برای تحلیل متنی ادبی است.

روانکاوی کلاسیک و نویسنده

در روانکاویِ کاربردی به‌شکل سنتیِ آن، مجموعه‌ای از پیش‌فرضهای مشهور به‌کار می‌رفت که مشخصهٔ تفسیر کلاسیک روانکاوانه محسوب شده‌اند. به‌این‌ترتیب که اولاً اثر ادبی، نوعی خیالپردازی و نشانهٔ بیماری نویسنده تلقی می‌شد. این نگرش منجر به‌روانکاوی نویسنده شد که در بخشهای بعدی مقالهٔ حاضر مفصلاً به آن خواهم پرداخت. ثانیاً شخصیتهای آثار ادبی چنان مورد تحلیل قرار می‌گرفتند که گویی انسانهایی زنده در عالَمِ خیالی نویسنده‌اند و عقده‌های خاص خودشان را دارند. تحلیل فروید دربارهٔ رمان *آقا شنی*[1] نوشتهٔ اِ. ت. آ. هافمن[2] در مقالهٔ «مرموز» که پیشتر اشاره شد، نمونه‌ای از این نوع نقد روانکاوانه است. گرچه فروید زندگینامهٔ هافمن را در زیرنویس مقاله‌اش به‌اختصار شرح می‌دهد، اما هدف اصلی او ارائهٔ تحلیلی از تأثیر مرموز داستان از طریق بررسی عقده‌ای است که ریشه در دوران کودکیِ شخصیت اصلی دارد. ثالثاً تفسیر فروید دربارهٔ نماد، بدون نکته‌سنجی به همهٔ جلوه‌های زبان اِعمال می‌شود، چنان‌که گویی این تفسیر ضابطه‌ای معین و تخطی‌ناپذیر است. این ضابطه را غالباً نمادپردازی «مبتذل» فرویدی می‌نامند، چراکه مطابق آن هر چیز قائمی، آلت نرینه و هر چیز افقی، بدن مادر قلمداد می‌شود. پیش‌فرض دوم و سوم هر دو تلویحاً به روان نویسنده معطوف می‌شوند، زیرا مبتنی بر این فرض‌اند که اثر ادبی همان هدفی را دارد که روانکاوی برای رؤیا قائل بود: ارضای پنهانی میلی منع‌شده از دوران کودکی که در ضمیر ناخودآگاه جای گرفته است.

منظور از «ضمیر ناخودآگاه» در اینجا صرفاً آنچه در حیطهٔ ضمیر آگاه قرار نمی‌گیرد نیست. ضمیر ناخودآگاه را باید برحسب الگوی «موقعیت نمایانهٔ» (topographical) ذهن در نظریهٔ فروید درنظر گرفت. طبق این الگو، ضمیر ناخودآگاه نظامی فرعی و پویاست، یعنی حوزه یا

لایه‌ای از ذهن که بخشی از نظام گستردهٔ نیروهایی متعارض را تشکیل می‌دهد. در الگوی نخست (در بخشهای بعدی مقالهٔ حاضر به الگوی دوم اشاره خواهم کرد)، ضمیر ناخودآگاه نظام فرعیِ پویایی است که سائقهای غریزیِ بازنمایی (به‌ویژه بازنمایی امیال دوران کودکی) را در بر می‌گیرد. این سائقها در پی راه یافتن به ضمیر آگاه و فعال شدن‌اند، اما صرفاً در لفافه و به اصطلاح در «اَشکالِ مصالحه‌آمیز»[۳] موفق به انجام این کار می‌شوند (یعنی در نشانه‌های بیماری، رؤیا، لطیفه و تُپُق‌زدن) زیرا این سائقها در چارچوب رفتار متمدنانه و «بهنجار» جای نمی‌گیرند. این سائقها یا امیالْ سخت می‌کوشند تا هر چه زودتر تخلیه شوند و به پیامد این امر اعتنایی ندارند. در روانکاوی اصطلاحاً گفته می‌شود که «فرایندِ نخستین» این امیال را انتظام می‌دهد، یعنی ذهن به‌گونه‌ای عمل می‌کند که انرژیِ فرد به روال خاصی آزادانه جریان یابد. عملکرد «فرایندِ نخستین» نه فقط در زندگی روزمره، بلکه همچنین در آثار هنری و ادبی نیز مشهود است. منتقدانِ پایبند به روانکاوی کلاسیک، متون ادبی را همانند رؤیا می‌دانستند و اعتقاد داشتند که با بررسی مشروح نحوهٔ عملکرد این متون، می‌توانند به روانشناسی خالقان آن آثار برسند. بدین‌ترتیب می‌بینیم که پیش‌فرض این نوع نقد روانکاوانه که تبدیل به محور اصلی آن می‌شود، وجود ارتباطی مستقیم بین متن و نویسنده است.

خواهیم دید که اعتراضاتی قالبی علیه این شیوهٔ نقد مطرح می‌شود، اما در اینجا بد نیست به جذابیتی بپردازیم که شیوهٔ یادشده به رغم همهٔ این اعتراضات برای منتقدان ادبی دارد. نمونهٔ تمام‌عیار این نوع نقد، پژوهش معروفی دربارهٔ زندگی و آثار ادگار آلن‌پو[۴] است که یکی از دوستان و شاگردان فروید به نام مری بناپارت انجام داد.[۵] بناپارت شخصیتهای آثار پو را «نگارها» (imagos) ــ یا به عبارت دیگر، تصاویر ذهنی درونی‌شده‌ای که حاصل تجربیات گذشته‌اند ــ قلمداد می‌کند که از ضمیر ناخودآگاه وی به داستانهایش راه یافته‌اند. بناپارت اساساً مدعی می‌شود که پو به علت تثبیت[۶] به مادرش، ناچار بود تا پایان عمر به او وفادار بماند. وی در تحلیل داستانهای پو می‌کوشد نشان دهد که احساساتِ سرکوب‌شده، یا عاطفه (اصطلاحی‌که در روانکاوی به هرگونه حالت عاطفیِ ولو مبهم اطلاق می‌شود)، چگونه به اشخاص و اشیا انتقال می‌یابند و چرا هر شیئی (خواه خانهٔ معروف آشر[۷] و خواه دریا یا اعماق زمین) می‌تواند این منظور را برآورده کند.

برای منتقدان ادبی این موضوع جالب است که بناپارت چگونه نظریهٔ فروید دربارهٔ تفسیر خواب را برای رسیدن به اهدافش به‌کار می‌گیرد. به اعتقاد فروید، «خواب (شکل مُبَدَّلی از) ارضای امیال (سرکوب‌شده یا واپس‌رانده‌شده) است».[۸] امیال انسان باید به شکلی مُبَدَّل در

خواب تبلور یابند تا به هدف خود (راه‌یافتن به ضمیر آگاه) برسند. این بدان‌معناست که باید بین محتوای آشکار رؤیا (وقایع دیده‌شده در خواب که پس از بیدار شدن به یاد می‌آوریم) و محتوای نهفتهٔ آن (اندیشه‌های ناشی از خواب) تمایز قائل شویم. کارکرد رؤیا (آنچه شخص به هنگام خواب دیدن انجام می‌دهد) از طریق مجموعه‌ای از فرایندهای ذهنی، اندیشه‌های نهفته و «منع‌شدهٔ» خواب را به وقایع آشکار و «مُجازِ» آن تبدیل می‌کند. بجاست که دو مورد از این فرایندها، یعنی ادغام (condensation) و جابه‌جایی (displacement)، در اینجا توضیح داده شوند، به ویژه به این دلیل که ــ همان‌گونه که خواهیم دید ــ رومن یاکوبسن[۹] و ژاک لاکان[۱۰] این دو فرایند را همانند دو صنعت استعاره و مَجاز در علم بدیع دانسته‌اند.[۱۱] ضرورت ادغام از آنجا ناشی می‌شود که رؤیای آشکار، محتوایی بسیار کمتر از رؤیای نهفته دارد. در خواب پیکره‌هایی مرکب شکل می‌گیرند تا دلالتهای آن حتی‌الامکان حفظ شوند. مفهوم «تعیّن‌چندعاملی»[۱۲] (تلاقی چندین میل نهفته، در یک جزء از محتوای آشکار رؤیا) نیز ریشه در همین امر دارد. در فرایند دوم (جابه‌جایی)، عناصر رؤیای آشکار از طریق زنجیره‌ای از تداعیها جایگزین عناصر اندیشه‌های نهفتهٔ خواب می‌شوند تا امیال انسان به‌شکلی مُبَدّل تبلور یابند. بدین‌ترتیب شدت یک پنداشت (idea) از آن منفک و به پنداشتهای دیگر الحاق می‌گردد که به‌خودی‌خود چندان واجد شدت نیستند. جابه‌جایی همچنین مُبَیِّنِ این امر است که رؤیای آشکار، محوری متفاوت با اندیشه‌های رؤیا دارد و اهمیت نسبی این اندیشه‌ها را نشان نمی‌دهد. نمونه‌ای مختصر از کاربرد این مفاهیم در بررسی متنی ادبی را می‌توان از تحلیل بناپارت دربارهٔ داستان «گربهٔ سیاه» نوشتهٔ ادگار الن پو به‌دست داد. بناپارت استدلال می‌کند که در راوی داستان (که به عقیدهٔ او باید با نویسنده یکی گرفته شود)، تنفر از مادری که پلید تلقی می‌شود، تبدیل به تنفر از گربه‌ای کاملاً سیاه شده است که راوی را گاز می‌گیرد و او هم در موقع مناسب گربه را مثله می‌کند و می‌کُشد؛ در حالی‌که گربهٔ بعدی راوی را موقتاً قادرمی‌سازد تا او را مادری شایسته تلقی کند زیرا به گفتهٔ نویسنده، این گربه «تکه‌ای بزرگ، هرچند نامشخص، از موی سفید داشت که تقریباً تمام ناحیهٔ پستان را پوشانده بود».[۱۳] به اعتقاد بناپارت، این تکه از موی گربهٔ دوم، هم به دلیل رنگش و هم به دلیل جای قرار داشتنش، دال بر شیر مادر است. همچنین به این نکته نیز باید توجه داشت که این گربه در میخانه (جایی که انسان نوشیدنی‌ای را می‌نوشد) یافته می‌شود و روی بشکه‌ای از جین [نوعی نوشیدنی] نشسته است. پس باید بر این استدلال بناپارت صحه گذاشت که داستان «گربهٔ سیاه» واجد نمونه‌ای از ادغام است، زیرا تصاویر متعددی از نوشیدن در یک صحنهٔ واحد ادغام شده‌اند. آنچه به‌ویژه برای منتقدان ادبی اهمیت دارد این موضوع است که عناصری از رؤیای

آشکار، از طریق زنجیره‌ای از تداعیها جایگزین عناصری از اندیشه‌های نهفتهٔ رؤیا شده‌اند، زیرا عملکرد تمهیدات مَجازی اثر ادبی به واسطهٔ همین زنجیره‌ها ممکن می‌شود. همچنین این موضوع که رؤیای آشکار، محوری متفاوت با اندیشه‌های رؤیا دارد و نشان‌دهندهٔ اهمیت نسبی این اندیشه‌ها نیست، متناظر است با اینکه منتقدان ادبی نیز بین معانی ضمنی و صریح آثار ادبی تمایز قائل می‌شوند و توجه خود را به معانی ضمنی معطوف می‌کنند.

واضح است که مری بناپارت بیشتر در پی اثبات نکاتی روانشناختی دربارهٔ داستانهای پو است تا شرح جنبه‌های زبانی و ادبی آنها. منتقدان ادبی در گذشته به صراحت اشاره کرده‌اند که وی از وجوه صوری و زیباشناختی آثار پو و لذا از همهٔ دلالتهای این وجوه دربارهٔ نقش ضمیر آگاه در فرایند آفرینش ادبی غافل مانده است. بناپارت در تحلیلهایش اهمیتی محوری برای متن قائل نمی‌شود، اما در عوض ضمیر ناخودآگاه را بسیار مهم می‌داند و همین امر موجب ناموجه بودن نظرات او در نزد روانکاوان فرویدی متأخر گردیده است که چندان اهمیتی برای سائقهای غریزی قائل نیستند. با این‌همه، برای خوانندهٔ نامتمرکزشدهٔ امروز که به متنی می‌پردازد که در حال حاضر نامتمرکز می‌شود و انشقاقی بین وجه آشکار و وجه نهفتهٔ آن وجود ندارد، عقاید بناپارت به‌کلی نامربوط تلقی نمی‌گردد. شرح او از برخی مضامین کلیشه‌ای در آثار پو ملال‌آور است، ولی در عین‌حال ما را از اهمیت امیال در پیوندهای درونی صور خیال (imagery) که در صنایع مَجازی و بدیعی نقش دارند، آگاه می‌کند. لیکن کاوشهای او از محدودهٔ رابطهٔ نویسنده و متن فراتر نمی‌رود.

روانکاوی کلاسیک و خواننده

نقصانی که فوقاً برشمردیم، در دومین مرحلهٔ نقد روانکاوانهٔ کلاسیک اصلاح شد. این نوع نقد روانکاوانه در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ و به دنبال کارهای آی. آ. ریچاردز[۱۴] آغاز گردید و منجر به پیدایش دیدگاههایی نو دربارهٔ رابطهٔ خواننده و متن شد. مفاهیم آن مبتنی بر الگوی دوم دستگاه ذهن بودند که غالباً «الگوی ساختاریِ» ذهن نامیده می‌شود. در این الگو، فروید اجزای متشکلهٔ ذهن را برحسب سه کارکرد تبیین می‌کند: «نهاد» که مستقیماً به سائقهای غریزی مربوط می‌شود؛ «خود» که وظیفهٔ تنظیم و مخالفت با سائقهای یادشده را بر عهده دارد؛ و «فراخود» که بخشی دیگر از «خود» است و به قضاوتهای انتقادآمیز [دربارهٔ امیال و رفتار فرد] می‌پردازد. نقد روانکاوانهٔ مبتنی بر روانشناسیِ «خود»، به تمایز از روانشناسیِ «نهاد» (نامی که به نظریهٔ قبلی

ــ یعنی نظریهٔ غریزه ــ اطلاق می‌شد)، با تأثیرپذیری از نظریهٔ خلاقیت ارنست کریس (روانکاو آمریکایی و عضو سابق محفل فروید در وین) گسترش یافت.[۱۵] کوشاترین اما نه اولین مُبلِّغ و بسط‌دهندهٔ این نوع نقد روانکاوانه، نورمن هالند[۱۶] است که به مسئلهٔ رابطهٔ خواننده و متن می‌پردازد. وی این رابطه را برحسب خیالپردازیهای «نهاد» و دفاع «خود» می‌بیند؛ به عبارت دیگر، از نظر هالند لذتی که از خواندن ادبیات کسب می‌کنیم، ناشی از تبدیل امیال و هراسهای ناخودآگاهانهٔ ما به معانی مقبول فرهنگی است. هالند نیز همچون بناپارت متون ادبی را مجموعه‌ای از پنهان‌کاریها یا نظامهای رمزگذاری‌شده می‌داند که حکم نوعی لفافه را دارند. اما برخلاف بناپارت که متن را مبیّنِ روانشناسیِ نویسنده می‌دانست، هالند آن‌را جلوه‌گاه همدستی نویسنده و خواننده تلقی می‌کند. زیباشناسی واکنش خواننده به متن در نظریهٔ هالند، مبتنی بر همین تلقی است. در حقیقت وی شکلِ متن را مترادف نحوهٔ این پنهان‌کاری می‌داند. آنچه ما را در مقام خواننده به متن علاقه‌مند می‌کند، تجلی‌یافتنِ ناآشکارِ همان چیزی است که خود مایل به خواندنش هستیم، هرچند که مصرانه منکر این امر می‌شویم. لفافهٔ یادشده باید چنان ماهرانه باشد که سانسورچی فریب بخورد و تصور کند که متن مناسب است و اِشکالی ندارد، و از سوی دیگر باید چنان باشد که ضمیر ناخودآگاه نیز بتواند نظری به موضوعات نامناسب بیندازد. بدین‌ترتیب، همان‌طور که خود هالند نیز نتیجه می‌گیرد، جای شگفتی است که خواننده نقش منفعلانه‌ای درگذار از وجه نهفتهٔ اثر به وجه آشکار آن دارد، زیرا به‌نظر می‌رسد که متنْ همهٔ کارها را برای او انجام می‌دهد.

هالند در جدیدترین نظراتی که ابراز کرده است می‌کوشد تا نوعی توازن بین خواننده و متن به وجود آوَرَد. روانکاوی با این‌کار، توجه خود را به رابطه‌ای معطوف داشته است که بیشتر از هر رابطهٔ دیگری در فرایند آفرینش ادبی مورد مسامحه قرار گرفته بود. اکنون هالند به‌جای متنْ خواننده را مایهٔ قوام گرفتن معنا می‌داند. به گفتهٔ او، خواننده با مضمونِ هویتش (identity theme) به متن می‌اندیشد و لذا خواندنِ متن، در درجهٔ اول نوعی بازآفرینی هویت است.[۱۷] توقعات خواننده از متن، در فرایند خواندن محقق نمی‌شوند. به همین سبب خواننده متوسل به تدابیر دفاعی می‌شود و معانی را دگرگون می‌کند تا هم امکان انطباق هویت خود را فراهم آوَرَد و هم اینکه در عین‌حال از طریق وحدتی اطمینان‌بخش [با متن]، بر هویت خویش صحه گذارد. به اعتقاد هالند تحقیقی که در آن واکنشهای متفاوت خوانندگان به متنی واحد با هم مقایسه شوند و رابطهٔ شخصیتشان (آن‌گونه که در آزمونهای تداعی آزاد[۱۸] آشکار شده است) با تداعیهای آزادشان دربارهٔ داستان مورد بررسی قرار گیرد، نتایج ارزشمندی در پی خواهد

داشت.[۱۹] اما اکنون این موازنه به‌کلی وارونه شده است: هیچ اتفاقی در متن رخ نمی‌دهد بلکه همه‌چیز در ذهن خواننده به وقوع می‌پیوندد که به مدد خواندن، هویت منحصر به فردخود را بازمی‌آفریند. مثلاً خود هالند به نحوی داستان کوتاه «نامهٔ دزدیده‌شده» اثر ادگار الن پو را می‌خوانَد[۲۰] که ــ همان‌گونه که خواهیم دید ــ از نتایجی که لاکان از خواندن همین داستان می‌گیرد، به‌کلی غافل می‌مانَد (منظورم این نتایج است که اولاً هر قرائت جدید، هم عملی شخصی است و هم عملی عمومی؛ و ثانیاً خواندنْ فرایندی بین‌الاذهانی (intersubjective) است، زیرا خواننده با خواندن متن، از معنا و مفهومی که شخصی دیگر [یعنی نویسنده] در نظر داشته است فراتر می‌رود). تبادلی که هالند از طریق خواندن (reading transaction) با متن انجام می‌دهد از این قرار است که «داستان یادشده دربارهٔ پنهان کردن است، به‌ویژه پنهان کردن رازهای جنسی».[۲۱] هالند با این گفته، صرفاً یکی از مضامین داستان را بیان می‌کند، یعنی یکی از دلالتهای ساختار میل که لاکان به‌خود زحمت می‌دهد آن را نشان دهد. درست است که هالند می‌خواهد به انواع واکنشهای متفاوت به متن بپردازد، اما این «تبادلها» را صرفاً به سبب منحصر به فرد بودنِ عملِ خواندن نمی‌توان طرق مختلف دزدیدنِ معانیِ داستان دانست. اصطلاح «تبادل» دلالت بر این دارد که هالند ماهیت بین‌الاذهانی ادراک یا به عبارت دیگر، بسط دادن معنای موردنظر شخصی دیگر در جهتی جدید و توجیه‌پذیر را امری بدیهی و بی‌نیاز از توضیح فرض می‌کند، در حالی که لاکان به‌ویژه به همین موضوع می‌پردازد.

با این همه، روانکاوی کلاسیک بصیرتی دربارهٔ ساختار روایت در سطح «تبادل» روانکاو و بیمار (یعنی همان رابطهٔ انتقال که هالند در نظر دارد) ارائه می‌دهد و این شاید بهترین ترفند آن در بازی‌ای باشد که نهایتاً شامل نویسنده، خواننده و متن است. روانکاوی و ادبیات هر دو به روایت یا داستان‌گویی می‌پردازند. روانکاوی گذشته را می‌خواند تا مفهوم حال را دریابد. درست مانند کارآگاهی در یک داستان جنایی، روانکاوی ابتدا به آثار به‌جا مانده می‌پردازد و سپس سرچشمهٔ این آثار را می‌یابد. فروید هنگام کاوش در سرگذشت بیمارانش به‌منظور یافتن سرچشمهٔ روان رنجوریِ آنان دریافت که به‌رغم واقعی‌بودن شرح حال بیماران، روایتهای آنان با عنصری داستانی گره خورده بود. از آنجا که حافظه احساساتی را برمی‌انگیخت که ضمیر آگاه در همان لحظه فاقد آن بود، در واقع معنا پس از روی دادنِ واقعه حاصل می‌آمد و به عبارت دیگر، تفسیر به مدد داستان امکان‌پذیر می‌شد. نظریه‌پردازان متأخر[۲۲] تئوری روایت در فرمالیسم روسی را با روایتی که در جلسهٔ روانکاوی بازگو می‌شود، قیاس کرده‌اند. فرمالیستهای روس بین «طرح اولیه» *(fabula)* و «طرح نهاییِ» *(syuzhet)* داستان تمایز می‌گذاشتند. آنان اصطلاح «طرح

اولیه» را برای اشاره به زنجیرهٔ اولیهٔ وقایع، و اصطلاح «طرح نهایی» را برای اشاره به توالی وقایع داستان در شکل پایان‌یافتهٔ آن به‌کار می‌بردند. خواننده ــ همچون روانکاو ــ از «طرح نهایی» داستان مطلع می‌شود و فقط با استفاده از آن، باید «طرح اولیه» را بازسازی کند. خواننده ــ همچون روانکاو ــ باید علل و نیز ضبط و ربط وقایع را بیابد و ــ همچون روانکاو ــ باید به‌گذشته بازگردد تا معنا و مفهوم رخدادها را دریابد. این کار صرفاً در حکم جستجو برای یافتن واقعه‌ای که باعث رخ دادنِ زنجیرهٔ وقایع شد نیست، زیرا گویندهٔ داستان (خواه نویسنده و خواه بیمار) خود در عملِ تفسیر که مستلزم ارزیابی تجربیات گذشته است شرکت دارد. پس محقّیم نتیجه بگیریم که بصیرتهای حاصل از روانکاوی صرفاً اسلوبی برای معنایابی نیستند، زیرا آنچه در اینجا مطرح است (تلاش به‌منظور پی بردن به واقعیت از طریق محصولی داستانی) در همه‌گونه روایت مصداق دارد. کاربرد نقد روانکاوانهٔ جدید نیز همین است.

سودمندترین جنبهٔ نقد روانکاوانهٔ کلاسیک که همچنین موجب پیوند آن با علم بدیع و روایت می‌شود، مشخص کردن نقش امیال در شکل بخشیدن و ایجاد ساختار در متن بود. گرچه این امر باعث به‌وجود آمدن نوعی نظریه دربارهٔ خواننده شد، اما جای شگفتی است که نظریهٔ یادشده از هرگونه نظریهٔ متن منفک گردید. تأثیر روانکاوی جدید در نقد ادبی که اکنون می‌خواهم به‌آن بپردازم، عبارت است از به‌وجود آوردن رهیافتی نو به نقش امیال در فرایند نگارش و تلقی جدیدی از خواندن به منزلهٔ پدیده‌ای مرکّب که این خود مبتنی بر تعریف جدیدی از ضمیر ناخودآگاه است.

لاکان و روانکاوی ساختاری

الف ــ زبان

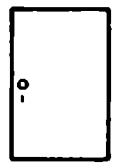
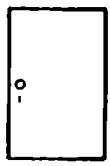
لاکان در پرتو نظریه‌های ساختارگریانه و پساساختارگرایانه، نقد و تفسیر تازه‌ای از فرویدیسم ارائه کرده است. وی به ناخودآگاه غریزی‌ای که پیش از زبان شکل می‌گیرد، علاقه‌ای ندارد. به اعتقاد او، ضمیر ناخودآگاه نه فقط ساختاری شبیه به ساختار زبان دارد، بلکه اصولاً از زبان به وجود می‌آید. برای فهم این نظریه باید آن را در چارچوب مفاهیم سوسوریِ[۲۳] «دال» و «مدلول» در نظر گرفت، یعنی همان مفاهیمی که لاکان بسیار به آنها استناد می‌کند. سوسور در توصیف دال و مدلول می‌گوید که واژه‌ها برای تکه‌تکه کردن یک زنجیره یا جریان به‌کار می‌روند.

وی از «سطح بی‌کرانی از ایده‌های درهم و برهم» سخن می‌گوید و بدین‌سان فرض می‌کند که مرحله‌ای پیشازبانی یا حالتی آغازین در کار است. در واقع سوسور اعتقاد دارد که قلمرو اندیشه، پیش از تأثیرپذیرفتن از زبان، «ماهیتاً آشفته» است.[۲۴] وی به این موضوع علاقه‌ای ندارد که اندیشه چگونه می‌تواند پیش از زبان وجود داشته باشد، بلکه تصریح می‌کند که رابطه‌ای بین نشانهٔ کلامی و آشفتگیِ تجربه وجود دارد. ما به این دلیل قادریم به تجربهٔ حسّیاتمان نظم دهیم که بین دو زنجیره، پیوندی ایجاد می‌کنیم. سوسور قائل به دو زنجیره بود (زنجیرهٔ اصوات و زنجیرهٔ اندیشه‌ها) و هر دو را آشفته می‌دانست. زبان به بخشی از آشفتگی اصوات و نیز به بخشی از آشفتگی اندیشه‌ها نظم می‌بخشد و آنها را به هم متصل می‌کند: دال که عنصری صوتی است با مدلول که مفهومِ آن است، تطبیق می‌یابد. سوسور با این تبیینْ مسئلهٔ زنجیره را حل شده می‌انگارد، زیرا وی بلافاصله صحبت از این می‌کند که دال و مدلول همچون دو روی یک صفحهٔ کاغذ با یکدیگر همخوان‌اند. نکتهٔ حائز اهمیتی که در اینجا مسکوت گذاشته می‌شود این است که گذار از ایده‌های درهم و برهم به ایده‌های متمایز چگونه صورت می‌پذیرد و معنا چگونه به وجود می‌آید. به عبارت دیگر، در اینجا این پرسشِ دشوار مطرح است که قلمروی نابسامان (خواه قلمرو تجربه و خواه قلمرو اندیشه)، چگونه در قالب واحدهایی مجزا نظم می‌گیرد؟ سوسور به‌جای تبیین این موضوع، به اشاراتی کلی بسنده می‌کند.

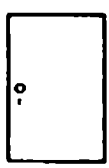
لاکان نیز به مفهوم آشفتگی اشاره می‌کند، اما نه آشفتگیِ اندیشه‌ها. حداکثر می‌توان گفت که آشفتگیِ موردنظر او، حالتی از نیاز اندام‌وار (organic) است که غریزه کمترین نقش را در جهت‌دهی به آن دارد. تجربهٔ نوزاد، ماهیتِ درهم و برهمی دارد که لاکان با یک جناس آن را "l'hommelette" می‌نامد.[۲۵] هر دو معنای مستتر در این جناس مورد نظرند: "*hommo-lette*" به معنای «انسانِ کوچک» و "*omelette*" به‌معنای «تودهٔ بی‌شکلِ» تخم‌مرغی‌که اندک زمانی است شکسته و به ماهی‌تابه ریخته شده و لذا با نیاز اندام‌وار (که بی‌شکل و نظم است) تناظر دارد. بر این «تودهٔ بی‌شکل» است که زبان اثر می‌کند. البته تأثیر زبان منجر به ثباتی واضح نمی‌شود: دالها در نظم بخشیدن به «تودهٔ بی‌شکل»، منطقاً پایا نیستند. لاکان سپس شرح می‌دهد که جایگاه دالها در زنجیرهٔ یادشده چگونه تغییر می‌کند، یا به عبارت دیگر، معانی چگونه دستخوش تغییر می‌شوند.

لاکان نشان می‌دهد که از قرار معلوم، دالی متفاوت می‌تواند برای اشاره به مدلولی ظاهراً یکسان استفاده شود و نتیجهٔ این امر، تفسیری متفاوت خواهد بود. بدین‌ترتیب وی نظریهٔ

سوسور دربارهٔ وجود رابطهٔ یک به یک بین دال و مدلول را بسط می‌دهد. مثال زیر را در نظر بگیرید:

آقایان	خانمها
	

قیاس سوسور در بارهٔ دو طرف یک برگ کاغذ (روی آن در حکم اندیشه یا مدلول، و پشت آن در حکم صدا یا دال)، با مثال فوق جور درنمی‌آید. در واقع، چنین ورقی باید سه طرف داشته باشد: یک رو (برای مفهومِ «در») و دو پشت (برای اصواتِ «خانمها» و «آقایان»). (البته خودِ لاکان بین ادراک ــ یا رؤیت درها ــ و مفهوم آنچه آن سوی درها وجود دارد فرق نمی‌گذاشت، اما این امر موجب بطلان بازاندیشی او دربارهٔ نظریهٔ سوسور نیست.) می‌توان افزود که یک دالِ واحد می‌تواند برای مدلولهایی متفاوت به‌کار رود:

آقایان	آقایان
	

در این مثال در ازای یک رو (یک مدلول)، دو پشت (دو مدلول) وجود دارد و لذا باز هم با ورقی

روبه‌رو هستیم که سه وجه دارد.

مثالهای فوق نشان می‌دهند که پیوندِ محکمی بین دال و مدلول وجود ندارد. البته سوسور کاملاً واقف بود که معانی دستخوش دگرگونی می‌شوند. وی تغییر معنا را در نظریهٔ خود ملحوظ داشت و آن را «در زمانی» (diachrony) نامید، لیکن خودِ این اصطلاح مبیّن آن است که وی دگرگونی معنا را صرفاً تحولی درازمدت و تاریخی می‌دانست. مفهوم مکملی که سوسور مطرح می‌کند، «همزمانی» (synchrony) است و مراد از آن، مناسبات متقابل همهٔ اجزای نظام زبان در مقطعی دلخواه از زمان است. یکی از مبانی ساختارگرایی، همین تأکید مهم بر وابستگی متقابل همهٔ اجزای زبان است. سوسور در بحث راجع به هر دوِ این مفاهیم («در زمانی» و «همزمانی»)، هرگز از اعتقاد به تطبیق داشتن دال و مدلول دست برنمی‌دارد. به زعم او، دال نمی‌تواند از زنجیرهٔ مدلول خارج شود.

از سوی دیگر، لاکان به خروج دال از این زنجیره اشاره می‌کند، یعنی به خروج دال از حوزه‌ای که مدلول از آن انتخاب شده است. اکنون این پرسش مطرح می‌شود که ماهیت حوزهٔ یادشده چیست و آیا این حوزه ــ همان‌گونه که سوسور می‌گوید ــ قلمرو اندیشه‌های آشفته است. در این نظام باید جایگاهی برای واقعیت یافت. سوسور این کار را نمی‌کند، اما لاکان گامهایی در این‌جهت برمی‌دارد. در نظریهٔ لاکان مفهوم دشواری به نام «امر واقع» وجود دارد. «امر واقع» بنیان کارکرد زبان، یا به قول لاکان آن چیزی است که «فراسوی سماجت نشانه‌ها قرار دارد».[۲۶] لاکان به شبکه‌ای از نشانه‌ها که انسان را کاملاً در بر گرفته‌اند، و در عین‌حال به «تداخلها و تپشهای» میل اشاره می‌کند.[۲۷] به زعم اینکه میلْ انسان را «تعیین می‌کند»، اما به نحو متناقض‌نمایانه‌ای (paradoxically) به تصلب منطقی نظام دلالت نیز تن درنمی‌دهد. چنانچه میل بتواند در این نظام «تداخل کند»، واجدِ «امر واقع» است. چنین به‌نظر می‌رسد که شخص هم با عناصر درونی (میلِ خودش) و هم با عناصر بیرونی (جهان مادی) مرتبط است و هر دو گروه این عناصر می‌توانند نظام دلالت را مختل کنند.

«امر واقع» در رابطهٔ انسان با مصداقهای امیالش متجلی می‌شود و این نتیجهٔ نارسایی نظام دلالت است: مصداق امیال هرگز همان چیزی نیست که آدمی آرزویش را دارد. بنابر آموزه‌های روانکاوی، انسان همواره مصداقِ ازلیِ امیالش (پیوند با مادر) را در ذهن مجسم می‌کند. مثلاً در فیلم لوئیس بونوئل[۲۸] با عنوان *مصداقِ مبهمِ میل (The Obscure Object of Desire)*، دو بازیگرِ زن نقشِ واحدِ مصداق امیال عاشقانهٔ شخصیت اصلی فیلم را ایفا کردند. نام هر دوِ آنها در این فیلم کُنچیتا (Conchita) است، اما به سهولت می‌توان دریافت که آنها در واقع دو شخص

متفاوت‌اند. ماهیت واقعی این زنها ــ «امر واقع» ــ، با تصویر خیالی‌ای که عاشقشان در سر می‌پروراند مطابقت نداشت. در واقعیت نیز همین‌طور است: «امر واقع» هرگز به سهولت به صورت مفهوم درنمی‌آید. به همین سبب لاکان اعتقاد دارد که پی بردن به «امر واقع» محال است؛ به عبارت دیگر، «امر واقع» لزوماً با واژه‌هایی که برای توصیف آن به‌کار می‌رود متفاوت است.

از نظر فروید، وجود ضمیر ناخودآگاه متقدم بر وجود زبان است، حال آنکه به عقیدهٔ لاکان، ضمیر ناخودآگاه و زبان همزمان به وجود می‌آیند. هنگامی که واژه‌ها نتوانند آن‌طورکه انتظار می‌رفت شخص را ارضا کنند، آنگاه ضمیر ناخودآگاه ظهور می‌کند؛ به عبارت دیگر، ضمیر ناخودآگاه وقتی ظاهر می‌شود که زبان و میل با یکدیگر ناهمخوانی دارند. به‌گفتهٔ لاکان، میل «تأثیرِ به جا مانده بر شخص از آن وضعی است که به سبب وجود سخن (discourse) به او تحمیل گردیده تا باعث شود نیازِ گذشتن از گردنه‌های دال در او به وجود آید».[۲۹] سخن، حکم آن گردنه، معبر یا قالب را دارد، زیرا شکلی را به نیازهایمان «تحمیل می‌کند»، نیازهایی که از بین نمی‌روند، بلکه تبدیل به میل می‌شوند. فروید ضمیر ناخودآگاه را مجموعه‌ای از مظاهر غریزی می‌داند، حال آنکه به اعتقاد لاکان ضمیر ناخودآگاه ثمرهٔ ساختارمند شدن میل توسط زبان است. واژه مبیّن کُنه میل نیست، زیرا نامی که با استفاده از واژه به میل اطلاق می‌شود، صرفاً نامی صوری است. میل، به دال معنا می‌بخشد، لیکن این امر به‌طور دوجانبه تصدیق نمی‌شود، بلکه صرفاً به‌شکلی ذهنی احساس می‌گردد. ناخودآگاه آن میلی است که شخص به تحقق آن عزم کرده، اما به آن وقوف ندارد.

بدین‌ترتیب استفادهٔ شخص از واژه‌ها دستخوش جابه‌جاییهایی خواهد بود که مسئول آن ضمیر ناخودآگاهش است و میلش مدیریت آن را به عهده دارد. «آنِ» (it) ضمیر ناخودآگاه ــ سخن حقیقی ــ، همواره «من» (I) ــ سخن خیالی ــ را برمی‌اندازد. «من» تصور می‌کند که کلام او همیشه واجد معنایی واحد است، اما لفاظیهایش در همه‌حال مشحون از صنایع بدیعی خواهد بود. از نظر فروید این صنایع عبارت‌اند از ادغام و جابه‌جایی، حال آنکه لاکان آنها را استعاره و مَجاز می‌داند (وی این دو اصطلاح را از نظریهٔ یاکوبسن در زبانشناسی به وام گرفته است). در واقع لاکان می‌خواهد برای اثبات نظریه‌اش از مفهومی مشابه در زبانشناسی استفاده کند. او نیز همچون ساختارگرایان مایل است در بدو امر از زبانشناسی بهره گیرد. به گمان او مفهومِ دوقطبیِ استعاره و مَجاز در نظریهٔ یاکوبسن (که مرتبط است با تمایزی که سوسور بین محور همنشینی و محور جانشینی قائل می‌شد)[۳۰]، شبیه مفهوم دوجزئی ادغام و جابه‌جایی در روانکاویِ فرویدی

است. وجه تشابهی که بنیان نظریهٔ لاکان را تشکیل می‌دهد، از این قرار است: مشخصهٔ مَجاز و جابه‌جایی، مجاورت است (چیزی با چیز دیگری مربوط می‌شود زیرا در یک زنجیره در کنار هم قرار دارند)؛ مشخصهٔ استعاره و ادغام، مشابهت است (چیزی‌با چیز دیگری مربوط می‌شود زیرا شبیه آن است). در مورد مَجاز باید به این نکته توجه داشت که شخص هنگام ادا کردن کلمات، متوجهٔ زنجیرهٔ ارتباطات فوق نیست. زنجیره‌ای بی‌انتها از دالها می‌کوشند تا موجبات «واقعی» ارضای شخص را فراهم آورند و لاکان این زنجیره را «فقدان» (lack) می‌نامد. در مورد استعاره نیز باید به این نکته توجه داشت که معنایی ظاهری از طریق استعاره جایگزین معنای سرکوب‌شده می‌گردد تا میلِ شخص آشکار شود. آنچه شخص خواهانش است، دائماً خود را بروز می‌دهد. استعاره را می‌توان نشانه‌ای از بیماری دانست، نشانه‌ای که مبیّن میلی سرکوب‌شده است و دسترسی به ضمیر ناخودآگاه را در آن‌سوی مرزِ میان دال و مدلول امکان‌پذیر می‌کند. درست همان‌طور که نشانه‌های بیماری جسمی در فردِ روان رنجور از طریق زبانِ اندام (body-language) سرنخهایی از مسائل ضمیر ناخودآگاه به دست می‌دهند، واژه‌هایی که فردِ روان رنجور در گفتار خود به‌کار می‌بَرَد نیز ایضاً می‌توانند نشان‌دهندهٔ مسائل ضمیر ناخودآگاه او باشند. ضمیر ناخودآگاه بدین‌ترتیب علامت می‌دهد که مسیر نادرستی در پیش گرفته شده است. با کمی مبالغه می‌توان گفت از نظر لاکان هر واژه‌ای که به زبان می‌آوریم یک تُپُقِ فرویدی است[۳۱]، خواه به آن وقوف داشته یا نداشته باشیم؛ به عبارت دیگر، ضمیر ناخودآگاه در گفتارمان حضور دارد ولو اینکه ما به این امر واقف نباشیم. لاکان زبان را به این مفهوم واجد ساختاری همانند ساختار زبان می‌داند.

ب ــ شخص

از نظر لاکان کار زبان، امکان‌پذیر کردن مراوده نیست، بلکه زبان جایگاهی برای شخص فراهم می‌آورد تا وی بتواند صحبت کند. فروید بیشتر به توالی کمال‌یابندهٔ رشد غرایز در ضمیر ناخودآگاه نظر داشت که به زعم او از مرحلهٔ دهانی آغاز می‌شد و در مرحلهٔ تناسلی پایان می‌یافت؛ به همین سبب، وی آن‌چنان جایگاه مهمی برای زبان در فرایند سازگاری با جامعه قائل نبود. قالبی‌بودن مضامینی که منتقدِ روانکاوِ کلاسیکی مانند مری بناپارت برملا می‌کند نیز به همین دلیل است. لاکان حوزهٔ دال ــ که نقشهای اجتماعی در آن نام می‌گیرند ــ را واجد اهمیتی بنیانی می‌داند. لذا توجه منتقدانِ ادبیِ پیروِ لاکان عمدتاً به *ساختارهای میل* ــ آن‌گونه که زنجیرهٔ دلالت آن را معین کرده است ــ معطوف می‌شود. لاکان عقیده دارد که شخص زمانی

حیات می‌یابد که ذهنیتی برای خویش کسب کرده و به عبارت دیگر، نَفْس را شناخته باشد. به‌گفتهٔ لاکان، این امر در برهه‌ای اسطوره‌ای محقق می‌شود که وی آن را «مرحلهٔ آینه» می‌نامد. مرحلهٔ یادشده را می‌توان استعاره‌ای برای توصیف نوعی خود ـ انگارهٔ (self-concept) داستانی دانست که مستلزم آینه‌ای واقعی یا حتی تصویری منعکس‌شده هم نیست، بلکه صرفاً به تصویری دلالت دارد که متضمن معرفت به نَفْس نیست. «مرحلهٔ آینه» دوره‌ای پیشازبانی است که توضیح مختصری لازم دارد. تشریح این مفهوم زمینه‌ای خواهد بود برای پرداختن به یکی از مقالات معروف لاکان با عنوان «سمیناری دربارهٔ "نامهٔ دزدیده‌شده"» که اهمیت به سزایی برای بحث من در نوشتهٔ حاضر دارد، زیرا لاکان در آنجا نشان می‌دهد که آشنا شدن با زبان و قواعد آن (یا آنچه وی «نظم نمادین» می‌نامد)، چه پیامدهایی دارد.

«مرحلهٔ آینه» از جمله مقالات لاکان در سال ۱۹۴۹، و در واقع نسخهٔ تجدیدنظرشدهٔ یکی از مقالات قبلی اوست. وی در این مقاله مفهوم «خود»[۳۲] در روانکاوی فرویدی (آن‌گونه که در مقالهٔ فروید با عنوان «دربارهٔ خودشیفتگی» مطرح شده بود) را بسط می‌دهد و دیدگاه بعدی فروید را که در رسالهٔ «خود و نهاد» آمده بود، رد می‌کند. مفهوم «مرحلهٔ آینه» نخستین‌بار در مقایسه‌ای بین میمون و انسان مطرح شد. واکنش این دو به تصویرشان در آینه، متفاوت است. میمون می‌تواند شیء متحرک را تشخیص دهد، اما به مجرد تبحر یافتن در این امر، بی‌حوصله می‌شود. از سوی دیگر، نوزاد رابطهٔ بین حرکات تصویر و حرکات بدنِ خودش را تشخیص می‌دهد. این کشفْ نوزاد را شادمان می‌کند و او به جلو خم می‌شود تا به بهترین وجه بتواند خود را در آینه ببیند. ولی همچون بیماری مبتلا به پارانویا[۳۳] قادر نیست از بُعدِ خیالی رها گردد و به جای توجه به خودِ اشیا، همهٔ انرژی غریزی خویش را صَرفِ تصاویر می‌کند. مضمون اصلی بحث لاکان را دیگران بارها به اختصار بیان کرده یا شرح داده‌اند، اما من می‌خواهم نشان دهم که وقتی زمینهٔ بحث او مشخص شود، بهتر می‌توان مقاله‌اش را ــ به رغم سوء شهرتی که نثر او یافته است ــ حتی در شکل ترجمه‌شدهٔ آن فهمید. به همین دلیل، دو قسمت از مقالهٔ لاکان را که اهمیت به‌سزایی برای بحث من در نوشتهٔ حاضر دارد نقل‌قول خواهم کرد، به این ترتیب که ابتدا شرحی دربارهٔ هر یک از این دو قسمت خواهم داد و در آن، ضمن کوشش برای دورنشدن از مضمون متن اصلی، مطالب را به شکلی کلی‌تر بیان خواهم کرد.

تصویری که کودک پیش از تکلمْ شادمانه در آینه بروز می‌دهد، مثال بارزی است از اینکه نَفْس در بدو امر چگونه در چهارچوبی مفهومی پا به عرصهٔ وجود می‌گذارد، یعنی *پیش از آنکه* از خلال تأدیبِ ناشی از تعامل با دیگران خود ـ انگارهٔ روشنتری به دست آورَد، *پیش از آنکه* زبان

لفظِ کلیِ «من» را برایش فراهم کند و او شخص شود، یا به عبارت، دیگر پیش از آنکه بتواند دربارهٔ خویش تأمل کند:

> این تصویری که کودک پیش از رسیدن به مرحلهٔ تکلم و زمانی که هنوز شیرخواره و کاملاً عاجز از حرکت است شادمانه در آینه بروز می‌دهد، ظاهراً مثالی است از قالبی نمادین (symbolic matrix) که «من» در آن به شکلی ازلی تسریع می‌شود، یعنی پیش از عینیت یافتن در دیالکتیکِ یکی‌شدن (identification) با دیگری، و پیش از آنکه زبان نقش او به منزلهٔ شخص را اعاده کند.[۳۴]

کودک «در مسیری داستانی» به پیش می‌رود؛ به عبارت دیگر، به خیالپردازی متوسل می‌شود تا بیگانگیِ خود از واقعیتِ خویشتن را برطرف کند. خود ـ انگارهٔ او، همچون نموداری که به نقطهٔ صفر نزدیک می‌شود اما هرگز به آن نمی‌رسد، هیچ‌گاه با هستی او وفق نمی‌یابد. «هیأتی» *(Gestalt)* که او در آینه تشخیص داده، هم کوچکتر و هم پایدارتر از خودِ اوست؛ چیزی خارج از او که بی‌آنکه او دریابد، بر وی تأثیر می‌گذارد. تصویر کودک در آینه این توهّم را برایش ایجاد می‌کند که او بر حرکات بدنش تسلط دارد، حال آنکه حقیقت جز این است:

> نکتهٔ حائزاهمیت این است که این شکل [یا هیأت]، «خود» را پیش از تعیّن اجتماعیِ آن در مسیری داستانی قرار می‌دهد و صرف‌نظر از میزان موفقیت کودک در ترکیبهای دیالکتیکی‌ای که از طریق آنها باید به منزلهٔ «من» این ناهمخوانی با واقعیتِ خویشتن را برطرف کند، پیوندِ مجددِ «خود» با هستی یافتن شخص به‌طرزی مجانبی[۳۵] صورت می‌گیرد.
>
> حقیقت این است که شکل کلی بدن که شخص از طریق آن در یک سراب به استقبال بلوغ قدرت خود می‌رود، صرفاً در حکم یک «هیأت» به او نشان داده شده است، یعنی در نمایی بیرونی که یقیناً این شکل بیشتر عاملی به‌وجودآورنده است تا چیزی به‌وجودآمده، اما شکل کلی بدن در این نمای بیرونی به‌ویژه در اندازه‌ای متباین ـ که آن را ثبات می‌دهد ـ و با تقارن ـ که آن را وارونه می‌کند ـ به چشم شخص جلوه می‌یابد، و این امر با حرکات پرجنب و جوشی که شخص احساس می‌کند به او شور و حال می‌دهد، تباین دارد.

حرف لاکان این است که «خود» از طریق یکی شدن با مصداقِ امیالِ کاملِ دیگری به وجود می‌آید، مصداق امیالی که نوعی فرافکنیِ خیالی یا نوعی آرمان‌سازی («منِ آرمانی») است و برخلاف کودکْ ضعیف نیست. بدین‌ترتیب «خود» نه عامل قدرت، بلکه قربانیِ توهّمِ قدرت، یا نوعی زوالِ شخصیت[۳۶] پایدار است که دائماً باید تقویت شود. لاکان این رابطهٔ بیگانه‌شدهٔ نَفْس با تصویر خودش را قلمرو «امر خیالی» (the Imaginary) می‌نامد.

ج ــ متن

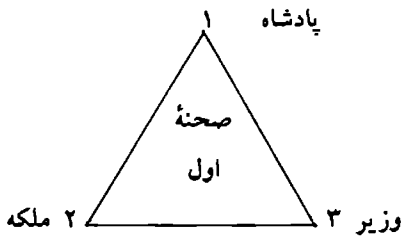
نظریهٔ لاکان دربارهٔ شخص و مردود شمردن ثبات نَفْس در این نظریه، موجب تحولی بنیانی در رابطهٔ روانکاوی و نقد ادبی شده است. همان‌گونه که در ابتدای مقالهٔ حاضر اشاره شد، تحولات نظریهٔ ادبی در قرن بیستم، منجر به دگرگونیهایی در تمامی شیوه‌های نقد شده است. هدف اصلی در نظریهٔ روانکاوی کلاسیک، استفاده از متن به منزلهٔ سرنخِ روانشناسی نویسنده، یا روانشناسی شخصیتهای آثار اوست. لاکان در نوشته‌هایش با ارزیابی مجدد و همه‌جانبهٔ نقش زبان، هم این نظریه و هم شیوهٔ نقد مبتنی بر آن را مورد تردید قرار می‌دهد. وی صورت خلاصه‌شده‌ای از نظریه‌ای ادبی به ما ارائه نمی‌کند و این وجه تمایز او از فروید و بناپارت است. پس برای اینکه از آثار لاکان نظریه‌ای استخراج کنیم، لازم است مقالهٔ او با عنوان «سمیناری دربارهٔ "نامهٔ دزدیده‌شده"» را کم‌وبیش به تفصیل مورد بررسی قرار دهیم. می‌توان گفت نظریه و عمل در مقالهٔ یادشده با یکدیگر انطباق یافته‌اند: لاکان در تحلیل هر متنی، از آن متن خاص برای تبیین همهٔ متون استفاده می‌کند. در حقیقت، به مدد این ادراک نظری، می‌توان به بررسی متون واقعی پرداخت، لیکن ارزشمند بودن این قبیل بررسیها به دلیل پرتوی است که بر زبان و مراوده (communication) می‌افکنند. با وجود این، می‌توان ارزش ادبی متنی را نشان داد که با شیوهٔ قدیمی تفسیرشدنی نیست. البته جا دارد در ابتدا متذکر شوم که خود لاکان علاقه‌ای به انجام تحلیل ادبی ندارد. همان‌طور که دریدا[۳۷] در نقد نظریهٔ وی می‌گوید، لاکان چهارچوب متن ادبی را در نظر نگرفته است. برخی از موضوعات مطرح‌شده در مقالهٔ «سمینار»، ماهیتی کاملاً روانکاوانه دارند که پرداختن به آنها در صلاحیت من نیست. همچنین برخی پرسشهای فرانظری (meta-theoretical) دربارهٔ جنبهٔ عملی نگارش خود مقاله نیز مطرح‌اند. دریدا مقاله‌ای به منظور واسازی (deconstruction) «سمینار» نوشته که باربارا جانسن[۳۸] آن را واسازی کرده است و من در پایان نوشتهٔ حاضر نکاتی را دربارهٔ هر دوِ این مقالات متذکر خواهم شد. «سمینار» عمدتاً نمونه‌ای از نقد ادبیِ مبتنی بر روانکاویِ ساختاریِ جدید ارائه می‌دهد. در این شیوهٔ نقد، روال متن (متمایز از روال ذهن نویسنده، شخصیتِ داستان یا حتی خواننده) با استناد به مفاهیم روانکاوانه تبیین شده است. زنجیرهٔ وقایعِ داستانِ «نامهٔ دزدیده‌شده» به‌طور خلاصه و عاری از هرگونه شرحی، از این قرار است: داستان دربارهٔ نامه‌ای است که کسی در آن متهم به گناهی شده است. این نامه ابتدا به شخصیتی عالیرتبه که لاکان «ملکه» می‌نامدش فرستاده می‌شود، اما دو بار به سرقت می‌رود. هنگامی که پادشاه به‌طور غیرمترقبه وارد خلوت‌سرای قصر می‌شود، ملکه

نامه را بدون پنهان کردن روی میز می‌گذارد، با این امید که پادشاه به آن توجهی نخواهد کرد. در این هنگام یکی از وزرا به نام «د» به آنجا می‌آید، متوجهٔ وضعیت می‌شود، نامه را بدون پنهان‌کاری از ملکه می‌دزدد و نامهٔ دیگری به جایش می‌گذارد. ملکه در حضور پادشاه نمی‌تواند کاری بکند، اما بعداً از رئیس پلیس می‌خواهد که نامه را بیابد. رئیس پلیس نیز اقامتگاه وزیر را به دقت مورد بازرسی قرار می‌دهد، اما از یافتن نامه عاجز می‌ماند. وی سپس موضوع را با کارآگاهی غیرحرفه‌ای به نام دوپن (Dupin) در میان می‌گذارد که قدرت تحلیلی‌اش زبانزد همگان است. در دیدار بعدیِ این دو، دوپن که به نحو خارق‌العاده‌ای نامه را یافته است آن را در اختیار رئیس پلیس می‌گذارد و در عوض پولی کلان دریافت می‌کند. دوپن چگونه نامه را یافته است؟ او با خود می‌اندیشد که وزیر هم مانند ملکه، بهترین روشِ پنهان کردن نامه را در این می‌بیند که نامه را *پنهان نشده* در جایی بگذارد. به این ترتیب است که متوجه می‌شود نامهٔ سرقت‌شده همراه با اوراقی دیگر به‌طور معمولی روی تاقچه گذاشته شده است. وی سپس ملاقاتی دیگر را با وزیر ترتیب می‌دهد و صبر می‌کند تا با شنیده شدن صدای گلوله‌ای که طبق برنامه‌ریزی قبلی یکی از دستیارانش در نزدیکی اقامتگاه وزیر شلیک می‌کند، توجه وزیر به بیرون معطوف گردد. آنگاه نامه را دزدکی برمی‌دارد و نامهٔ دیگری را که شبیه آن است، به جایش می‌گذارد.

هدف اصلی لاکان در مقاله‌اش، نشان دادن تکرار یک ساختار است. درست همان‌طور که فروید اعتقاد داشت الگوهای رفتاری در طول زندگیِ فرد تکرار می‌شوند (وی در مقاله‌اش تحت عنوان «مرموز» با تفسیری از رمان *آقا شنی* نوشتهٔ هافمن، به بحث دربارهٔ همین موضوع می‌پردازد)[۳۹]، لاکان نیز ایضاً در طرح (plot) این داستان، تکرار رابطه‌ای اسرارآمیز را می‌بیند که موقعیت سه نفر را تحت تأثیر قرار می‌دهد. این تکرار، تأثیر طنزهای تلخ و عجیب داستان را دوچندان می‌کند. باید توجه داشت که تکرار دزدیده شدن نامه به خودی خود اهمیتی ندارد، بلکه کل وضعیتی که این دزدیها در آن صورت می‌گیرد درخور توجه است: هر بار که نامه دزدیده می‌شود، سه نفر در این کار مشارکت دارند و هر یک از آنان با ورود به سه موقعیتِ ناظر به نقش (functional positions) در ساختاری از پیش تعیین‌شده، جای دو نفر دیگر را می‌گیرد.

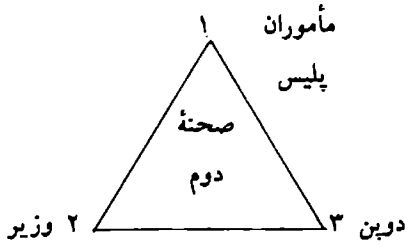
لاکان اشاره می‌کند که در این داستان، دو صحنه وجود دارد: صحنهٔ اول ــ که وی آن را «صحنهٔ آغازین» می‌نامد[۴۰] ــ موجب بقیهٔ رخدادها می‌شود.[۴۱] این صحنه در خلوت‌سرای قصر رخ می‌دهد و ملکه، پادشاه و وزیر در آن شرکت دارند. آنچه را در این صحنه رخ می‌دهد به صورت یک مثلث نشان خواهم داد، زیرا این شکلِ هندسی روابط چندگانهٔ این سه شخصیت را به خوبی روشن می‌کند و می‌توان آن را با مثلث روابط اُدیپی[۴۲] تطبیق داد، هر چند که لاکان

صراحتاً به این مثلث اشاره نمی‌کند. (نمودار مثلثی را از مقاله‌ای نوشتهٔ شوشانا فلمن[۴۳] برگرفته‌ام که در آن با زبانی واضح به بحث در بارهٔ این داستان می‌پردازد.)[۴۴]



به گفتهٔ لاکان، در این صحنه سه «نگاه» وجود دارند: «اول نگاهی که هیچ چیز را نمی‌بیند» (پادشاه)، «دوم نگاهی که می‌بیند نگاهِ اول هیچ چیز را ندیده، و دل خوش می‌دارد که کسی متوجهٔ پنهانکاریِ او نشده است» (ملکه)، و «سوم نگاهی که می‌بیند دو نگاهِ نخست آنچه باید پنهان شود را در دسترس هر کسی قرار می‌دهند که بخواهد آن را به چنگ آوَرَد» (وزیر). آنچه رخ می‌دهد این است که وزیر نامه‌ای راکه ملکه دریافت کرده برمی‌دارد و نامه‌ای دیگر راکه چیزی در آن نوشته نشده است به جایش می‌گذارد.

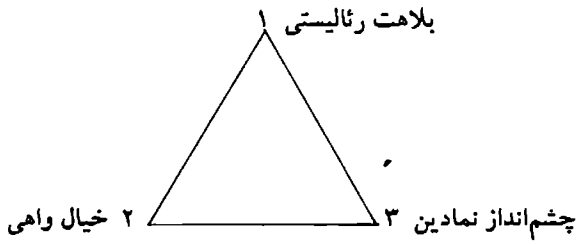
به اعتقاد لاکان، صحنهٔ دوم صحنه‌ای تکراری است. این صحنه در اقامتگاه وزیر رخ می‌دهد و مأموران پلیس، وزیر و دوپن در آن شرکت دارند.



در این صحنه، مأموران پلیس در موقعیت اول قرار دارند، یعنی همان موقعیتی که پادشاه در صحنهٔ قبلی داشت، و مثل پادشاه هیچ چیز را نمی‌بینند. وزیر در موقعیت دوم قرار دارد و مرتکب همان اشتباه ملکه در صحنهٔ قبلی می‌شود، یعنی دل خوش می‌دارد که کسی متوجهٔ پنهان‌کاری او نشده است. دوپن هم در موقعیت سوم قرار دارد و مثل وزیر در صحنهٔ اول می‌بیند

که آنچه باید پنهان شود، در دسترس است. آنچه رخ می‌دهد این است که دوپن نامه را از وزیر به سرقت می‌بَرد و نامه‌ای دیگر را به‌جایش می‌گذارد که این بار نامه‌ای خالی [نوشته‌نشده] نیست، و این کارِ زیرکانه‌ای است که بعداً نکاتی را درباره‌اش متذکر خواهم شد.

نمودار دیگری دربارهٔ این داستان (که باز هم فلمن آن را ترسیم کرده) به قرار زیر است:



فلمن این نمودار را شرح نمی‌دهد، با این حال نمودارش نکات زیادی را به ذهن القا می‌کند. موقعیتِ اول مبتنی بر عینیتِ محض است: پادشاه مرجع اقتداری است که احساس برتری بر دیگران چشمان او را کور کرده است؛ وی «از توانِ دوپهلوگویی ــ که در قدیسان امری طبیعی محسوب می‌شود، و نیز از بلاهتی برخوردار است که هیچ‌کس را ارزشمند نمی‌شمرَد مگر خودِ شخص را».[۴۵] رئیس پلیس (در صحنهٔ دوم داستان) ایضاً تصور می‌کند که با توصیف و نامگذاری همهٔ اثاثیه و اشیای داخل اقامتگاه و اندازه‌گیری و تعیین کمیت بخشهای مختلف ساختمان، به شناختی کامل نایل شده است. موقعیت دوم را می‌توان مبتنی بر ذهنیت محض دانست: ملکه و وزیر در صحنهٔ اول گمان می‌کنند که به معنایی کاملاً خصوصی دست یافته‌اند. هر یک از شخصیتهای موقعیت اول و دوم فکر می‌کنند که نامه یا دال فقط یک تفسیرِ واحد را برمی‌تابد (یعنی همان تفسیر خودشان)، اما شخصی در موقعیت سوم هم تفسیر آنان را درمی‌یابد و هم تفسیر خودش را.

لاکان در اینجا با معانی مختلف واژهٔ letter بازی می‌کند و از آن جناس می‌سازد.[۴۶] این کلمه وقتی برای اشاره به نامه در این داستان به‌کار می‌رود، معنایی حقیقی دارد؛ اما همین کلمه به معنای استعاری آن [یعنی به معنای «حرف»]، دالی در نظامی که اکنون در جهان استفاده می‌شود است. به عبارت ساده‌تر، استفاده از کلمهٔ letter (که در اصل معنای «حرف نوشته‌شده یا چاپ‌شده» می‌دهد) برای اشاره به نامه، نمونه‌ای آشنا از صنعت مَجاز مرسل است، زیرا نامه در این داستان از طریق تغییری استعاری، معنای دال را می‌یابد. در این داستان، نامه از جایگاهی

شبیه به جایگاه دال در جهان برخوردار می‌شود.

اگر این داستان را از دیدگاهی روانکاوانه بخوانیم، نامهٔ دزدیده‌شده به استعاره‌ای برای ضمیر ناخودآگاه و لذا به دالِ میلی ناخودآگاهانه تبدیل می‌شود. وجه شبه این استعاره، مشابهتِ موقعیت ساختاری کسانی که در داستان نامه را به یکدیگر می‌دهند، و موقعیت کسانی است که در دنیای واقعی، یک دال واحد در سخنِ بین‌الاذهانی زندگیشان را رقم می‌زند (دالی که میل آنان را ــ بی‌آنکه خود بدانند ــ در بر دارد). در روانکاوی نیز وقتی نشانهٔ یک بیماری در مجموعه‌ای از جابه‌جاییها تکرار می‌شود بی‌آنکه بیمار متوجهٔ این امر باشد، عین همین ساختار مجدداً به چشم می‌خورد. هنگامی که دوپن نامه را به ملکه بازمی‌گرداند، مانند روانکاوی رفتار می‌کند که بیمار را از نشانهٔ یک بیماریِ روانی رهایی می‌بخشد و پس از معالجهٔ او، پول هنگفتی به جیب می‌زند. دوپن در مقام روانکاو از موقعیتی برخوردار است که دریابد صحنهٔ دوم از چه نظر تکرار صحنهٔ اول است. در مصاحبهٔ روانکاوانه، هم بیمار در معرض پدیدهٔ انتقال[۴۷] قرار دارد و هم روانکاوِ معالج او. انتقال در روانکاو یا بیمار، مبیّن نقشی است که شخصی مهم در زندگیِ گذشتهٔ آنان ایفا کرده است. البته چون بیمار در برابر نشانه‌های بیماریش به زانو درآمده است، بیش از روانکاو دستخوش پیامدهای وقایع گذشته می‌شود، اما این یکی از تجدیدنظرهای لاکان در فرویدیسم است که ــ دست‌کم در نظریه، اگر نه در عمل ــ روانکاو را نباید «شخصی که قرار است همه چیز را بداند» تلقی کرد[۴۸] (درست برخلاف تصور آمریکاییان که روانکاو را فردی بسیار مطلع قلمداد می‌کنند). بدین‌ترتیب لاکان از دریافتن این نکته به وضوح خرسند است که دوپن هم در این مخمصه گرفتار آمده، زیرا نمی‌تواند نامه را خالی [نوشته نشده] بگذارد و در واقع نامه را برای تصفیه‌کردن خرده‌حسابی که با وزیر داشته است مورد استفاده قرار می‌دهد. دوپن جای تردید برای وزیر باقی نمی‌گذارد که او (دوپن) موقتاً از همان تفوقی بر ملکه برخوردار است که وزیر آرزویش را داشت و لذا می‌توان گفت دوپن نیز نامه را «می‌دزدد». لاکان با استناد به همهٔ نکاتی که ذکر شد، نتیجه می‌گیرد که این داستانْ تمثیلی (allegory) برای روانکاوی است. اما داستانِ یادشده همچنین تمثیلی برای خواندن است زیرا ــ همان‌گونه که پیشتر استدلال کردم ــ نشان می‌دهد که هم روایت ادبی و هم روایت روانکاوانه برای بازنگری و فهم تجربه، به ساختارهای تکرار اتکا می‌کنند. صحنهٔ دوم است که درک و تفسیر مجدد صحنهٔ اول را ممکن می‌سازد، چرا که نشان می‌دهد فقط زمانی به درک و ارزیابی وقایع گذشته می‌رسیم که سناریوهای خاصی را تکرار کنیم. به عقیدهٔ منتقدان ادبی هم این داستان راجع به جایگاه ادبیات داستانی در واقعیت و نیز چگونگی توطئه علیه اشخاص است.

لاکان به ساختار میل علاقه‌مند است که به اعتقادِ او، مجموعه‌ای از شخصیتها را از سایرین جدا می‌کند و در رابطه‌ای مثلثی‌شکل با یکدیگر قرار می‌دهد. این ساختار صرفاً از طریق تفاوت شخصیتها تکرار می‌گردد، شخصیتهایی که در موقعیت یکدیگر قرار می‌گیرند و همزمان با تغییر موقعیتشان، نامه هم جابه‌جا می‌شود. به زعم لاکان این داستان پیامد انتقال یافتن دالها در فرایند ناخودآگاهانهٔ تبادل را نشان می‌دهد و از همین‌روست که هیچ‌گاه کسی از متن نامه، محتوا یا نگارنده‌اش اطلاع نمی‌یابد. تفسیر لاکان این نکته را معلوم می‌کند که متون آنچه را ما بسیار می‌*خواهیم* در خود دارند، یعنی آنچه را میل می‌کنیم و نیاز داریم. این خواسته را ــ برخلاف آنچه از نقد قدیمی روانکاوانه به شیوهٔ بناپارت برمی‌آید ــ نه در معنایی نهان، بلکه در نوعی جابه‌جاییِ بدیعی (rehtorical) باید جست که اگر مانند دوپن به دقت بنگریم می‌بینیم که مثل همان نامه در دسترس ماست. درست همان‌طور که دوپن و وزیر (ضمناً هر دوِ این شخصیتها در داستان ادگار الن پو، شاعرند) قادرند تفسیرِ «خواندنیِ» مفروض را مختل کنند، ایضاً خواننده هم می‌تواند محدودیتهای متن را دچار اختلال کند. البته استعارهٔ اختلال، در مجموع چندان هم مناسب نیست. لاکان نشان می‌دهد که با جهت‌دهیِ مجدد میل در متن، ضمیر ناخودآگاه جانِ تازه‌ای در کالبد زبان می‌دمد. ضمیر ناخودآگاه که از زبان نشأت گرفته است و به زعم لاکان ماهیتی زبانی دارد، خلاقیت خود را در چهارچوب ساختار این داستان جلوه‌گر می‌سازد.

نقل‌قولی که لاکان از *فاوست* اثر گوته در آغاز مقاله‌اش آورده، نمونهٔ خوبی در این زمینه است:

Und wenn es uns glücKt,
Und wenn es sich schickt,
So sind es Gedanken.

لاکان نقل‌قول فوق را از متن اصلی بیرون آورده و برای مقاصد خود به‌کار برده، یا به تعبیری می‌توان گفت نامه را از گوته دزدیده است. این قبیل نقل‌قولهای آغازین، دقیقاً به سبب اینکه در ابتدای نوشته‌ای قرار داده می‌شوند، غالباً چنان مورد تأکید قرار می‌گیرند که معنای معمولشان کم و بیش زایل می‌شود. لاکان در اینجا با جناس‌سازی با واژه‌های مورد استفادهٔ گوته، پا را از این‌هم فراتر نهاده؛ یعنی ترفندی مشابهِ دزدیِ نامه که در مقاله‌اش شرح داده را به کار برده است. نقل‌قول فوق را اکنون می‌توان گفته‌ای تلقی کرد که دلالتهایی جامع برای نظریهٔ لاکان دربارهٔ زبان دارد: واژه‌ها در تملکِ گویندگانِ آن نیستند. در این نقل‌قول، "es" (به‌جای ضمیر سادهٔ "it") را

می‌توان اصطلاحی فرویدی برای قسمت مرکزی ضمیر ناخودآگاه دانست. بدین‌ترتیب، از دیدگاه روانکاوانه هر یک از دو سطر نخست این شعر، بیش از دو معنا دارد. سطر اول، واجد دو معناست: «اگر بخت با ما یار باشد» و همچنین «اگر ضمیر ناخودآگاه به میلِ خود نایل شود». سطر دوم نیز دو معنا دارد: «و اگر سرنوشت را با ما سر سازگاری باشد» (یا «اگر صَلاحمان این باشد»)، و همچنین «اگر ضمیر ناخودآگاهْ (نامه) خود را گسیل دارد»، به عبارت دیگر اگر میل جریان یابد یا محمل ضمیر ناخودآگاهِ هرکس شود (لاکان همین مضمون را این‌گونه بیان می‌کند: «ضمیر ناخودآگاه سخنِ آن دیگری است»). سپس سطر آخر علاوه بر دو معنای «آنگاه اندیشه‌ها به ثمر خواهند آمد» و «آنگاه اندیشه‌ها موجب آن (ضمیر ناخودآگاه) خواهند شد»، همچنین واجد این معنا نیز هست: «آنگاه امیال مجال ارضا شدن خواهند یافت»، از طریق معطوف شدن به دالها؛ به عبارت دیگر، از طریق مُجاز داشتن میل به دنبال کردن راه دال. در نقد روانکاوانه به شیوهٔ لاکان، متن در درجهٔ نخست سخنِ میل است و نتیجتاً هدف اصلی چنین نقدی دیگر تصاحب معنای موردنظر نویسنده نیست، بلکه منظور این است که خواننده مالکیت نویسنده بر معنا را سلب کند.

در حقیقت، از نحوه‌ای که لاکان این داستان را می‌خواند چنین برمی‌آید که این موضوع به‌طور کلی در هر فرایندِ خواندن یا نوشتن مصداق دارد. پس می‌توانیم طبق روش لاکان که از شخص مرکززدایی می‌کند، الگویی از فرایندِ خواندن به وجود آوریم و متن را مانند نامه درگردش ببینیم. «خودِ» نویسنده که در گذشته منتقدان آن را عالِمِ مطلق (omniscient) می‌پنداشتند، ابتدا در رأس مثلث خواهد بود. خوانندهٔ متبحر (یا هر عنوانِ آرمانی دیگری که به مفهوم «خواننده» اطلاق کنیم)، یعنی آن کسی که می‌کوشد معنای پایداری در متن بازیابد، حتی اگر احتمال وجود چندین معنای پایدار را بپذیرد، در موقعیت دوم خواهد بود (منتقد روانکاو کلاسیک که در پی بازیابی معنایی نهان و پایدار است نیز در همین موقعیت قرار خواهد داشت). موقعیت سوم از آنِ کسی است که قصد واسازی متن را دارد، یعنی خواننده‌ای که در هر دو موقعیت اول و دوم ناپایداریهایی کشف می‌کند و متن را به شیوه‌ای نو و ابتکاری می‌خواند. چنین خواننده‌ای رابطهٔ پیچیدهٔ نویسنده با متن و نیز رابطهٔ خواننده با متن را برحسب چشم‌اندازی که از قصد آنان دارد، در نظر می‌گیرد. این چشم‌اندازها نمایی از واقعیت‌اند. مغایرت در قرائتهای مختلف متن منجر به این پرسش می‌شود که کدام چشم‌انداز از همه پاینده‌تر است و به عبارت دیگر، واقعیت را چگونه باید نگریست. بدین‌ترتیب راهی برای گریز از این معضل که آیا رابطهٔ متن با واقعیت، رابطه‌ای «بازنمایانه» است یا «تکوینی» پیدا می‌شود.[۴۹] سه «خوانندهٔ» مختلف بازنماییهای

گوناگون را آزمایش می‌کنند تا از این راه نگرش خود دربارهٔ عالَمِ هستی را محک بزنند.

پس معلوم شد که ساختار مثلثی‌شکل در متن داستان پو، به بیرون از متن امتداد می‌یابد و نمونه‌ای از فرایندِ خواندن را که فوقاً شرح داده شد، ارائه می‌دهد. لاکان این داستان را به نحوی می‌خوانَد که در موضع دوپن (موقعیت سوم) قرار می‌گیرد و مستعد واسازی می‌شود. دریدا هم با مقالهٔ «تأمین‌کنندهٔ حقیقت» (۱۹۷۵) که عنوانش آشکارا واجد طنزی تلخ است، او را بی‌نصیب نمی‌گذارد. به گفتهٔ او، لاکان مادیتی را که دال فاقدش است به آن می‌بخشد و بدین‌ترتیب دال را آرمانی می‌کند. لاکان بدون تعمقِ کافی به نتیجهٔ آنی و پیش‌بینی‌شدنیِ روانکاو رسیده، یعنی این نتیجه که نامهٔ نماد احلیل و دالِ اعظمِ میل است. وی لاکان را به داشتن «زبانِ احلیل‌محور» (phallogocentricism) متهم می‌کند (دریدا این اصطلاح را از «کلامْ‌محوری» ["logocentricism" ساخته است). به اعتقاد دریدا، برای اینکه این تفسیر روانکاوانه مصداق داشته باشد، نامه را باید در کلیتش در نظر گرفت. اما واجدِ تمامیت دانستنِ نامه، کاملاً با آنچه همهٔ دالها ــ به زعم دریدا ــ دستخوش آن هستند، یعنی با «انتشار» (dissemination) مغایرت دارد (دریدا اصطلاح «انتشار» را به معنای پراکنده شدن معنا و شکل‌گیری مجدد آن به کار می‌بَرَد).

از سوی دیگر، باربارا جانسن جایگاه دریدا را از موقعیت سوم تغییر می‌دهد.[۵۰] وی استدلال می‌کند که دریدا مرتکب همان خطای لاکان می‌شود، زیرا او نیز با قائل شدن اهمیتی ویژه برای «انتشار»، دال را آرمانی می‌کند. دریدا لاکان را متهم می‌کند که زیاده از حد عین‌گراست و واژه را بیش از اندازه تعیین‌کننده می‌داند، و جانسن متقابلاً دریدا را به ذهن‌گراییِ زیاده از حد و دوپهلو کردن واژه متهم می‌سازد. عنوان مقالهٔ جانسن، «چهارچوب داوری» است. او واقف است که هر گفته‌ای که بر زبان می‌آوریم، کوششی است در جهت فراهم آوردن چهارچوبی برای عالَمِ هستی، عالَمی که شامل کسانی که چهارچوبی برای آن فراهم می‌آورند و نیز قطعاً شامل نَفْس می‌شود. جانسن سخت می‌کوشد تا از طریق مجموعه‌ای از متناقض‌نماها (paradoxes) دربارهٔ ناممکن‌بودن فرا ـ زبان (meta-language)، به نوعی همنهاد (synthesis) دست یابد. از آنجا که دال نهایتاً نمی‌تواند مبیّن نَفْس باشد، دقیقاً در همین‌جاست که شخص ممکن است توسط دیگری برانداخته شود. چنانچه مبانی تعریفی که شخص از خود ارائه می‌دهد سست نمی‌شد، در نتیجه سیر قهقراییِ پایان‌ناپذیری به وجود می‌آمد: اگر شخص تعریف کاملی دربارهٔ خود ارائه داده بود، تعریفش می‌بایست تعریف او دربارهٔ خویشتن را نیز به‌طور کامل شامل شود، که این می‌بایست شامل تعریف او دربارهٔ خویشتن باشد که از جمله شامل تعریف او دربارهٔ خویشتن می‌شد؛ به همین ترتیب تا بی‌نهایت.

مجموعهٔ احکام متضاد فوق این پرسش را پیش می‌آورند که در واقع وجه افتراق لاکان و دریدا از نظر کاربرد نظریه‌هایشان در متون ادبی چیست. لاکان و دریدا هر دو ساختارگرایی را از درون مورد پرسش قرار می‌دهند، هرچند که هر دوِ ایشان دیدگاه تمایزمبنایانهٔ ساختارگرایان دربارهٔ زبان را قبول دارند.[۵۱] همخوانی بین دال و مدلول که بنیان نظریهٔ سوسور است، از نظر لاکان و دریدا جای تردید دارد. به عقیده لاکان، استفاده از دال همواره منجر به آگاهی از فقدان می‌شود؛ به عبارت دیگر، شخص به بیگانگی خود از آنچه در بدو امر بازنمایانده شده بود پی می‌بَرد. دریدا هم معتقد است که دال نمی‌تواند همخوانی خود با مدلول را حفظ کند، زیرا معنا به سبب آنچه او «تمایز ـ تعویق» می‌نامد کیفیتی بی‌ثبات دارد.[۵۲] نظریه‌های لاکان و دریدا همچنین از این حیث به یکدیگر شبیه‌اند که از جمله ویژگیهای ضمیر ناخودآگاه را «تبدّلِ ریشه‌ای» می‌دانند، تبدّلی که «موجب همنهادی بی‌وقفه در زبان می‌شود که دائماً به خود رجعت می‌کند».[۵۳] هر دو ادعا می‌کنند که «تبدّل» کلِ سخن را در بر می‌گیرد، لیکن هر یک از این دو نظریه‌پرداز به شیوهٔ خاص خود متون ادبی را بیش از سایر شکلهای سخن مستعد ابهام می‌بینند، و هر یک با زیاده‌روی در به‌کارگیریِ انواع بازیهای واژگانی نشان می‌دهد که به دوپهلو بودن سخن خویش وقوف دارد. با این‌همه، قرائت لاکان از داستان پو مبیّن این امر است که وی متون ادبی را به شکلی متفاوت واسازی می‌کند. برخلاف دریدا، وی قصد ندارد ثابت کند که متن ادبی به منزلهٔ شکلی کلامْ محور از سخن، خود را تصدیق و در عین‌حال تضعیف می‌کند. لاکان که به قصد نویسنده از نگارشِ اثر علاقه‌ای ندارد، با نادیده گرفتن چهارچوب ادبیِ متن، به لفاظیِ قانع‌کنندهٔ نویسنده دربارهٔ قصدش اعتنا نمی‌کند. او مشخصاً به یکی از تأثیرات زبان علاقه‌مند است که با برداشتهای سنتی از ابهام تبیین‌نشده: تکرار غیرارادیِ ساختاری از میل ناخودآگاه در تلاشی بی‌وقفه برای اعادهٔ معنایی از دست‌رفته به دال. بنابراین می‌توان گفت برخلاف دریدا که توجه خاصی به نویسنده، متن و زبان دارد، توجه لاکان عمدتاً به خواننده، متن و زبان معطوف است.

از آنچه گفته شد معلوم می‌شود که دامنهٔ نقد روانکاوانهٔ ساختاری به تفسیر متونی خاص محدود نیست، بلکه به سخنی گسترده‌تر بسط یافته و با فلسفه پیوند خورده است. چنین دامنهٔ گسترده‌ای هرگز به مخیلهٔ بنیانگذار روانکاوی خطور نمی‌کرد. پیروان گوناگون او و همچنین نظریه‌پردازان مختلفی که در آرای او تجدیدنظر کرده‌اند، با واپس‌نگری روانکاوانهٔ خاصی که فروید «تکمله» می‌نامید، سخت مشغول دزدیدن نامهٔ او هستند. تحلیل لاکان دربارهٔ داستان پو، نمونه‌ای از همین سرقت است. لاکان با قرائت روانکاوانهٔ جدیدی از این داستان، به فهم متون

ادبی کمک کرده است. البته تحلیل او دربارهٔ تفسیر است، ولی به صِرفِ این دلیل نمی‌توان منکر شد که وی در مقاله‌اش تفسیری از این داستان ارائه کرده است. می‌توان گفت پو باید از لاکان سپاسگزار هم باشد، زیرا لاکان نشان داده است که داستان او شمول گسترده‌ای دارد که خودِ نویسنده تصورش را نمی‌کرد. تنها چیزی که پو حتی خوابش را هم نمی‌دید این است که روزی داستان او ــ به تعبیری استعاری ــ تبدیل به صحنهٔ آغازینِ مجادله‌ای فرانقادانه شود. چه بسا اگر پو امروز زنده بود، ترجیح می‌داد به جای برخورداری از مقام قُدسیِ شاعر[۵۴]، داستانش از چنین جایگاه مهمی در نقد ادبی برخوردار باشد.

پی‌نوشتها:

۱. *The Sandman*؛ «آقا شنی» نام موجودی خیالی است که طبق آنچه در فرهنگ غرب به‌کودکان می‌گویند، برای خواباندن بچه‌ها بر روی چشمانشان شن می‌پاشد. ــ م.

۲. E.T.A. Hoffmann (۱۸۲۲-۱۷۷۶)، داستان‌نویس و موسیقیدان آلمانی. ــ م.

۳. «آشکالِ مصالحه‌آمیز» (compromise formations) در روانکاوی به جلوه‌هایی از رفتار انسان اطلاق می‌شود که آمیزه‌ای از سائقهای منع‌شده و ناخودآگاه به همراه نیروهای سرکوبگر ضمیر آگاه است. ــ م.

۴. Edgar Allan Poe (۱۸۴۹-۱۸۰۹)، شاعر و نویسندهٔ داستانهای کوتاه آمریکایی. ــ م.

5. Marie Bonaparte, 1949. *The Life and Works of Edgar Allan Poe*, London.

۶. وقفه در رشد روانی ـ جنسی کودک و تمرکز نیروی شهوی او بر مصداقی نامناسب برای امیال جنسی، در روانکاوی «تثبیت» (fixation) نامیده می‌شود. ــ م.

۷. اشاره‌ای است به داستان کوتاه «زوال خاندان آشر» ("The Fall of the House of Usher") نوشتهٔ ادگار الن‌پو. ــ م.

8. Sigmund Freud, 1953. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, London: 160.

۹. Roman Jakobson (۱۹۸۲-۱۸۹۶)، زبانشناس روس که تابعیت آمریکایی اختیار کرد. ــ م.

۱۰. Jacques Lacan (۱۹۸۱-۱۹۰۱)، روانکاو فرانسوی که در تفسیری جدید از نظریه‌های فروید، برخی‌از مفاهیم بنیادین زبانشناسی ساختاری (به‌ویژه مفهوم «نشانه») را به عاریت گرفت. برنهاد (تز) اصلی لاکان این است که «ضمیر ناخودآگاه ساختاری مانند زبان دارد». ــ م.

۱۱. در مورد همانندی استعاره و مَجاز با «ادغام» و «جابه‌جایی» مراجعه کنید به: راجر فالر، رومن یاکوبسن و دیوید لاج، *زبانشناسی و نقد ادبی* (تهران: نشر نی، ۱۳۶۹)، صص ۴۵ و ۵۳. ــ م.

۱۲. فروید دلایل متعدد و مختلفی که به یک خواب (یا عمل) منجر می‌شوند را «تعیّن چندعاملی» (over-determination) می‌نامید و اعتقاد داشت که یک رؤیای واحد یا حتی یک نماد واحد در رؤیا، ممکن است دلالت بر امیالی متعدد و گوناگون داشته باشد. ــ م.

13. Bonaparte 1949: 472-474.

۱۴. I.A. Richards (۱۹۷۹-۱۸۹۳)، منتقد ادبی انگلیسی و پایه‌گذار «نقد عملی». ـ م.

15. Ernest Kris, 1952. *Psychoanalytic Explorations in Art,* New York.

16. Norman Holland, 1968. *The Dynamics of Literary Response,* Oxford.

17. Norman Holland, 1978. "A transactive account of transactive criticism", *Poetics* 7, 183 ff.

۱۸. «تداعی آزاد» (free association) !از جمله فنون روانکاوی است که برای فائق آمدن بر مکانیسمهای دفاعی بیمار مورد استفاده قرار می‌گیرد، به این ترتیب که یا از وی خواسته می‌شود اندیشه‌هایش را بدون هیچ‌گونه دخل و تصرفی بر زبان آورَد (یعنی نه آنها را پنهان سازد و نه توجیه‌اشان کند)، و یا اینکه کلماتی به بیمار گفته می‌شود تا وی در پاسخ نخستین واژه‌ای را که به ذهنش متبادر می‌شود سریعاً ابراز کند. ـ م.

19. Norman Holland, 1975. *Five Readers Reading,* New Haven, Conn. and London.

20. Norman Holland, 1980. "Re-covering «The Purloined Letter»: Reading as a personal transaction", in Susan R. Suleiman and Inge Crosman (eds.) 1980, *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation,* Princeton, N.J.

21. Holland 1980: 368-9.

22. Peter Brooks, 1979: "Fictions of the wolfman", *Diacritics* 9:1, 72-83; and Jonathan Culler, 1980: "*Fabula* and *syuzhet* in the analysis of narvtive", *Poetics Today* 1:3, 27-37.

۲۳. Fredinand de Saussure (۱۹۱۳-۱۸۵۷)، زبانشناس سوئیسی. ـ م.

24. Ferdinand de Saussure, 1978. *Course in General Linguistics,* London, 112.

25. Jacques Lacan, 1977a. *The Four Concepts of Psycho-Analysis,* London, 197.

26. *Ibid.* 53-54.

27. Jacques Lacan, 1977b. "The mirror stage", in *Écrits,* London, 68.

۲۸. Luis Buñuel (۱۹۸۳-۱۹۰۰)، کارگردان اسپانیایی. ـ م.

29. Lacan, 1977b: 264.

۳۰. سوسور دو اصطلاح «همنشینی» (syntagmatic) و «جانشینی» (paradigmatic) را برای توصیف روابط اجزای زبان در زنجیرهٔ گفتار به‌کار می‌برد. «محور همنشینی» مربوط است به رابطه‌ای که اجزای گفتار (مثلاً واژه‌ها) در توالی با یکدیگر دارند، حال آنکه «محور جانشینی» مبیّن انتخابهای دیگری است که می‌توان به‌جای هر یک از اجزای موجود در یک زنجیره گفتار به‌کار برد. در مثال زیر، روابط همنشینیِ اجزای جمله با علامت <-> و روابط جانشینیِ آنها با علامت | مشخص شده است:

علی <-> کتاب <-> را <-> خواند.
|
خرید
|
پاره کرد

زبانشناس معاصر انگلیسی م. آ. ک. هالیدی، محور جانشینی را «گزینه» و محور همنشینی را «زنجیره» می‌نامد. ـ م.

۳۱. «تُپُقِ فرویدی» (Freudian slip) اصطلاحی است که در اشاره به دیدگاه فروید در بارهٔ لغزشهای زبانی یا اشتباهات تلفظی به‌کار می‌رود. فروید تُپُق را صرفاً نوعی اشتباهِ زبانی و بی‌اهمیت نمی‌دانست، بلکه اعتقاد داشت که تُپُقها از امیال سرکوب‌شده نشأت می‌گیرند و ترجمان مفاد بیان‌ناشدنی ضمیر ناخودآگاه‌اند. ـ م.

۳۲. «خود» (ego) حوزه‌ای از روان که به گفتهٔ فروید تحت سیطرهٔ «اصل واقعیت» و «مظهر خِرَد و مآل‌اندیشی» است، زیرا تحریکات غریزی را تعدیل می‌کند. ـ م.

۳۳. پارانویا (paranoia) نوعی اختلال روانی است که بیمار را دچار اوهام و هذیان می‌کند. چنین بیماری معمولاً خود را شخصیتی بسیار برجسته و مهم، یا قربانی توطئه‌های دیگران می‌پندارد. ـ م.

34. Lacan, 1977b:2.

۳۵. «مجانبی» (asymtotic) اصطلاحی است در ریاضی و به خطی اطلاق می‌شود که به رغم نزدیک شدنش به یک منحنی، هرگز به آن نمی‌پیوندد (مگر در بی‌نهایت). ـ م.

۳۶. «زرهِ شخصیت» (character-armour) اصطلاحی است که روانکاو اتریشی ویلهلم رایش (Wilhelm Reich، ۱۹۵۷-۱۸۹۷) وضع کرد. وی این اصطلاح را برای اشاره به کوششهای غالباً ناخودآگاهانهٔ شخص به منظور حفظ عزّت نَفْس و پنهان کردن باطن خویش به‌کار می‌بُرد. رایش اعتقاد داشت یکی از اهداف اصلی روانکاوی، در هم شکستن «زرهِ شخصیتِ» بیمار است. ـ م.

۳۷. Jacques Derrida (متولد ۱۹۲۹)، فیلسوف معاصر فرانسوی. ـ م.

۳۸. Barbara Johnson (متولد ۱۹۴۷)، منتقد ادبی آمریکایی. ـ م.

39. Freud, 1919, "The Uncanny", in Freud 1953, vol XIX, 3-66.

۴۰. خواننده باید توجه داشته باشد که «صحنهٔ آغازین» (primal scene) همچنین اصطلاحی است که فروید برای اشاره به نخستین مرتبه‌ای به‌کار می‌بُرد که کودک (در واقعیت یا در خیالپردازیهایش) هم‌آغوشی پدر و مادر را می‌بیند. ـ م.

41. Jacques Lacan, 1977. "Seminar on «The Purloined Letter»", *Yale French Studies* 48, 41.

۴۲. مثلثِ روابطِ اُدیپی شامل پدر، مادر و پسر آنان می‌شود که ناخودآگاهانه در پی از میان برداشتن پدر و وصلت با مادر است. ـ م.

۴۳. Shoshana Felman (متولد ۱۹۴۲)، یکی از برجسته‌ترین منتقدان آمریکایی هوادار نقد روانکاوانه. ـ م.

44. Shoshana Felman, 1977. "Turning the screw of interpretation", *Yale French Studies* 55/56, 136-137.

45. Lacan, 1977: 69.

۴۶. کلمهٔ letter هم به معنای «نامه» است و هم به معنای «لفظ» یا «حرف» (حروف الفبا). ـ م.

۴۷. «انتقال» (transference) وقتی صورت می‌گیرد که بیمارْ روانکاوِ معالجِ خود را با شخصِ دیگری که در گذشته می‌شناخته و برایش مهم بوده است، یکی می‌پندارد. «انتقال» فرَایند غالباً ناخودآگاهانه‌ای است که هم در ذهن بیمار می‌تواند رخ دهد و هم در ذهن روانکاو. ـ م.

48. Lacan, 1977a: 230.

۴۹. اشارهٔ نویسنده به نظریه‌های «بازنمایانه» (representational) و «تکوینی» (genetic)، نیازمند توضیحی کوتاه است. پاسخ به این پرسش که بین متنِ اثرِ ادبی و واقعیت (در همهٔ ابعادِ روانی، اجتماعی و مادیِ آن) چه رابطه‌ای وجود دارد، کمک بزرگی به فهم نظریه‌های ادبی می‌کند. نظریه‌ای که این رابطه را «بازنمایانه» می‌داند، قدمتی طولانی و ریشه در کتاب «شعرشناسیِ» ارسطو دارد. طبق این نظریه، ادبیات و به‌طور کلی هنر، محاکات (mimesis) یا تقلیدی از واقعیت است. از سوی دیگر، نظریهٔ «تکوینی» رابطهٔ ادبیات و واقعیت را برحسب مؤلفه‌هایی از قبیل قصد پدیدآورندهٔ اثر، زندگینامهٔ او، محیط اجتماعی و فرهنگی او و منابع ادبی مورداستفادهٔ او تبیین می‌کند. هواداران این نظریه، متن ادبی را اساساً از دیدگاهی تاریخی و لغت‌شناسانه (philological) مورد بررسی قرار می‌دهند و هدفشان معناکردن واژه‌های اثر یا ابیات شعر، و نیز توضیح تلمیحات یا مشخص کردن صناعات ادبی به‌کار رفته در متن است. در نظریهٔ «تکوینی» ـ که متأسفانه متداولترین شیوهٔ تدریس ادبیات فارسی در دانشگاههای ماست ـ بحث دربارهٔ ویژگیهای مشخصهٔ ادبیات مسکوت گذاشته می‌شود. ـ م.

50. Barbara Johnson, 1979. "The frame of reference" in Geoffrey Hartman (ed.), 1979. *Psychoanalysis and the Question of the Text,* Baltimore, Md. and London: 148-71.

۵۱. برای روشنتر شدن منظور نویسنده، بجاست که توضیحی کوتاه دربارهٔ اصطلاح «تمایزمبنایانه» (diacritical) داده شود. سوسور رابطهٔ نشانه و واقعیت را رابطه‌ای قراردادی و نه ذاتی می‌دانست. از نظر او مجموعهٔ آواهایی که واژه‌ای مانند «خانه» را به‌وجود می‌آورند، واجد هیچ کیفیت ذاتی که مبیّن معنای این واژه باشد نیستند. در اینجا این پرسش پیش می‌آید که در این‌صورت، نشانه چگونه می‌تواند دلالت بر مدلول داشته باشد؟ یا به عبارت دیگر، زبان چگونه معنا می‌آفریند؟ پاسخ این پرسش بنا بر نظریهٔ سوسور این است که کارکرد هر نشانه‌ای در زبان، صرفاً بر مبنای تمایز آن نشانه از سایر نشانه‌هاست. پس در واقع، تمایز موجود بین واژه‌ها، دلالت معنایی آنها به مصداقها یا مدلولهایشان را ممکن می‌کند. برای نمونه وقتی واژهٔ «خانه» را می‌شنویم، زمانی می‌توانیم آن را تشخیص دهیم که بین «خانه» و مثلاً «شانه» تمایزی آوایی قائل شویم. همچنین مفهوم «خانه» زمانی واجد معنا می‌شود که بین «خانه» و مفاهیمی از قبیل «مدرسه» یا «دکان» تمایز بگذاریم. منظور نویسندهٔ مقاله از «دیدگاه تمایزمبنایانهٔ ساختارگرایان»، همین نظریه دربارهٔ زبان و نحوهٔ ایجاد معنا در زبان است. ـ م.

۵۲. «تمایز ـ تعویق» را معادل اصطلاح différance در نظریهٔ دریدا به کار برده‌ام. تلاش من برای یافتن واژه‌ای واحد در زبان فارسی که بازی دریدا با معانی دوگانهٔ این اصطلاح را نشان دهد، بی‌فایده بود و لذا ترجیح دادم هر دو معنا (تمایزگذاشتن و به تعویق انداختن) را در ترجمه بیاورم و منظور دریدا از این اصطلاح را در پی‌نوشت توضیح بدهم. به گفتهٔ دریدا، معنا هرگز به شکل کامل آن در زبان حضور ندارد. از این گفته، دو مفهوم برمی‌آید: نخست اینکه هیچ عنصر زبانی واجد معنایی ایجابی نیست، بلکه «معنا»ی آن ناشی از تمایزش با دیگر عناصر زبانی است؛ و ثانیاً اینکه حضور معنای کامل، در تسلسلی پایان‌ناپذیر، دائماً از یک نشانه به نشانه‌ای دیگر به تعویق می‌افتد. مثلاً اگر به معنای یک واژه در فرهنگ لغت نگاه کنیم، صرفاً به واژه‌هایی دیگر برمی‌خوریم که در توضیح واژهٔ نخست آورده شده‌اند. پس برای یافتن معنای واژهٔ نخست، ناگزیر باید به معنای آن واژه‌های دیگر نگاه کرد و این تسلسل پایان ندارد. اصطلاح «تمایز ـ تعویق» مبیّن هر دو مفهومی است که توضیح داده شد. ـ م.

53. Jacques Derrida, 1973. *Speech and Phenomena,* Evanston, Ill : 152.

۵۴. نویسندهٔ مقاله در اینجا ـ شاید به تبعیت از لاکان و دریدا ! ـ با واژهٔ «شاعر» و نام «پو» بازی کرده است تا همزمان دو مفهوم را به ذهن خواننده القا کند. ادگار الن پو داستان‌نویس پرآوازهٔ آمریکایی، شاعر هم بود. معادل «شاعر» در زبان انگلیسی، poet است که سه حرف اول آن (Poe)، در واقع نام خانوادگی ادگار الن پو است. نویسندهٔ مقاله در اینجا نام پو را به صورت Poe-et نوشته و منظورش «پو در مقام شاعر» است. رعایت سبکِ نگارندهٔ مقاله ایجاب می‌کرد برای ترجمهٔ Poe-et واژه‌ای در زبان فارسی بیابم که سه حرف اول آن «پو» باشد و در عین‌حال معنای «شاعر» هم بدهد. به گمانم خواننده حق می‌دهد که چنین تلاشی بی‌ثمر بماند. ـ م.

نقد روانکاوانهٔ نمایشنامهٔ هملت

رامِن سلدن
ترجمهٔ حسین پاینده

منتقدان دلایل متعددی را دربارهٔ علت تعلل هملت در به عقوبت رساندن قاتلان پدرش ذکر کرده‌اند که بسیاری از آنها، موجه می‌نماید. مثلاً می‌توان استدلال کرد همان‌گونه که از نظر دیانت مسیحی، انتقام‌گیری رسماً عملی غیراخلاقی و درخور تقبیح تلقی می‌شود، هملت نیز از این حیث با محظورات اخلاقیِ اکیدی روبه‌روست. برخی نیز گفته‌اند که هملت اصولاً *اهل تأمل* است، یعنی بیشتر به *اندیشه* تمایل دارد تا به *عمل*. احتمال سوم این است که چون هملت سرشتی *بس افسرده* دارد و فکر خودکشی و افکاری حزن‌آمیز دربارهٔ رذالت انسان دائماً خاطر او را آشفته می‌کند، پس عاجز شده است و نمی‌تواند دست به عمل بزند. در مقالهٔ حاضر قصد دارم تبیینهای روانشناختیِ تعللِ هملت را مورد بررسی قرار دهم.

به اعتقاد زیگموند فروید، اسطورهٔ اُدیپ ماهیتِ مرحلهٔ مهمی از رشد روانی انسان را به وضوح مشخص می‌کند. وی می‌گوید که هر پسربچه‌ای در دورهٔ خاصی از کودکیِ خود، آرزوی کشتن پدر و وصلت با مادر را در سر می‌پروراند. فرد *ناخودآگاهانه* چنین آرزویی دارد، ولی پیامدهای آن در واقعیت دامنگیر وی می‌شوند. شکل‌گیری این آرزو مشخصهٔ یکی از نخستین مراحل رشد کودک در جهت نیل به ویژگیهای جنسی بزرگسالان است. تا پیش از این زمان، یعنی مادامی که کودک مرحلهٔ پیشااُدیپی را از سر می‌گذراند، علائق وی صرفاً به مادرش معطوف است. در این مرحلهٔ جدید، پدر در جلب مهر و محبت مادر حکم «رقیب» کودک را دارد. خطر «اخته‌شدن» پسربچه را وامی‌دارد تا میل به ارتکاب زنا با مادرش را (که میلی کاملاً ناخودآگاهانه است) از سر بیرون کند. اکنون پسربچه با یکی کردن هویت خود با پدرش، او را

الگویی برای ایفای نقش قلمداد می‌کند و نه رقیبِ خویش. بدین‌ترتیب پسربچه زندگی به شیوهٔ بزرگسالان را آغاز می‌کند و هویتی نرینه و بالغ به دست می‌آورد. البته همان‌گونه که بسیاری از مطالعات موردیِ فروید نشان می‌دهد، فرد مرحلهٔ اُدیپیِ رشد روانی خود را به‌طور کامل پشت سر نمی‌نهد زیرا صرفاً با سرکوب میل ناخودآگاهانه‌اش از عشق ورزیدن به مادر بازمی‌ایستد. لیکن امیالِ سرکوب‌شده، از بین نمی‌روند، بلکه به صورتی نهفته منتظر برهه‌های بحرانی در زندگی فرد بزرگسال باقی می‌مانند. به عبارت دیگر، برای بلوغ موفقیت‌آمیز، ناگزیر باید بهای گزافی پرداخت. اگر پسربچه موفق به غلبه بر عقدهٔ اُدیپ نشود، کماکان به نحوی ناسالم به‌مادر خود عشق خواهد ورزید و در مراحل بعدیِ زندگی، دل‌باختن به جنس مخالف برایش دشوار می‌شود.

کم و بیش واضح است که نظریهٔ فروید دربارهٔ عقدهٔ اُدیپ، چه ربطی به نمایشنامهٔ *هملت* دارد و فروید خود نخستین کسی بود که در مقاله‌ای با عنوان «شخصیتهای نامتعادل بر روی صحنه» به این ربط اشاره کرد. وی در مقالهٔ یادشده استدلال می‌کند که هملت مانند همهٔ مردانِ بالغ یقیناً مرحلهٔ اُدیپی را پشت سر نهاده و امیال اُدیپی خود را کاملاً سرکوب کرده است، لیکن وقوع بحران در زندگیش باعث پیدایش مجدد آن امیالِ سرکوب‌شده می‌گردد و توانایی او در عمل کردن را به‌کلی مختل می‌کند. هملت بر این تعارض مختل‌کنندهٔ درون خویش وقوف ندارد، اما در رفتار و گفتار او نشانه‌های خاصی حاکی از بیماری به چشم می‌خورَد که وجود این تعارض را برای تماشاگرانِ نمایش برملا می‌کند. ارنست جونز[1] در نوشتهٔ معروفش با عنوان *هملت و ادیپ*، تفسیر موجز فروید دربارهٔ این نمایشنامه را بسط داد. به گمان جونز، هملت گرایشات اُدیپی خود را در بزرگسالی آنچنان با موفقیت سرکوب کرده بود که احساس ستایش و عشق به پدر به شدیدترین عواطف او در مقام فرزند بدل شده بود. وی در اوایل نمایشنامه از طریق یک روح باخبر می‌شود که پدرش در واقع به قتل رسیده است. هنگامی که هملت این‌گونه به میل دیرینهٔ دوران کودکی خود (یعنی کشتن پدرش) پی می‌بَرد، میلی که از هر حیث سرکوب‌شده بود، ناگهان «افکار» اُدیپی دربارهٔ زنا با محارم و پدرکُشی دوباره در ذهن او جان می‌گیرند. جونز در تفسیر این نمایشنامه، تعلل هملت در به عقوبت رساندن قاتلان پدرش را بر حسب اصول و مفاهیم روانشناسی تبیین می‌کند. بنابر تحلیل او، هملت هویت خود را با کلادیوس [عموی هملت و قاتل پدر وی] یکی می‌کند، زیرا کلادیوس دست به کاری زده است که هملت به منزلهٔ فرزند مذکر ناخودآگاهانه آرزوی انجامش را داشته است. احساس گنهکاری هملت (که روح آن را بیان می‌کند)، وی را بر می‌انگیزد که نقشهٔ انتقام گرفتن از کلادیوس را

بِکِشد، اما از اجرای نقشه‌اش صرف‌نظر می‌کند زیرا او نیز ناخودآگاهانه آرزوی کشتن «هملت پیر» را داشته است و لذا با کشتن کلادیوس در واقع خود را می‌کشت. توجه فروید و جونز در نظریه‌پردازیهایشان، عمدتاً به شناخت پویش روانی این نمایشنامه معطوف می‌شود که البته امر مفیدی است، اما آنان چندان به متن استناد نمی‌کنند. آیا می‌توان مفاهیم روانکاوی را مستقیماً برای تحلیل خود متن به‌کار برد؟

ویژگی اصلی رفتار هملت که باید به تبیین آن بپردازیم، به اصطلاح «جنون» اوست. مسئله این است که گرچه هملت (خطاب به [دوستش] هوراشیو) اعلام می‌کند که قصد دارد «رفتاری عجیب و غریب» از خود نشان دهد، اما در برخی از صحنه‌های نمایشنامه به نظر می‌رسد واقعاً مشاعر خود را از دست داده است (به‌ویژه هنگامی که با افیلیا سخن می‌گوید و زمانی که در صحنهٔ گورکنان با لایرتیس [برادر افیلیا] رویاروی می‌شود). شاید در بعضی از صحنه‌ها نتوان با یقین گفت که هملت واقعاً مشاعر خود را از دست داده است یا نه. با این‌حال، هنوز این سئوال مطرح می‌شود که آیا هملت واقعاً دچار جنون شده است یا به آن وانمود می‌کند؟ هر توضیحی از «جنون» هملت که بخواهد اسلوب شگرف و بی‌همتای کلام او را ناشی از بیماری‌ای معمولی (افسردگی شدید) قلمداد کند، به هیچ‌وجه قانع‌کننده نیست. همچنین می‌توان افزود که چندان کار درستی نیست که رفتار هملت را ــ آن‌گونه که در نمایشنامه می‌بینیم ــ به تعبیری منشِ ذاتی او تلقی کنیم. از یاد نبریم که او دلا *یل* مشخصی برای افسردگی دارد و به علاوه صراحتاً می‌گوید که تعمد دارد رفتار عجیب و غریبی از خود نشان دهد. البته هنوز نمی‌توان این احتمال را منتفی دانست که در برخی صحنه‌ها، هملت واقعاً مشاعر خود را از دست می‌دهد.

آنچه هملت به هوراشیو می‌گوید (در پردهٔ اول، صحنهٔ پنجم)، از جنبه‌ای دیگر نیز درخور توجه است. وی اعلام می‌کند با عباراتی «مشکوک» سخن خواهد گفت و حرفهایش «مبهم» خواهد بود. این وجه از «جنون» هملت چندان ناشی از «افسردگی شدید» نیست. همان‌طور که بعداً توضیح خواهم داد، طبق متأخرترین گونه‌های نقد روانکاوانه، خوشمزگیها و شیطنتهای زبانی نشانه‌های ماهیتِ غیرقابل اعتماد و بی‌ثباتِ شخصیت‌اند. در نمایشنامه‌های دیگرِ شکسپیر نیز به اشخاص بسیاری برمی‌خوریم که به ابهام و «دوپهلوگویی» علاقه‌مندند. نویسندگان دورهٔ الیزابت عموماً شیفتهٔ انواع مختلف بازیهای واژگانی بودند. خوانندگان متون ادبی در عصر جدید غالباً نظر چندان مساعدی دربارهٔ جناس ندارند و آن‌را شکل کم‌ارزشی از مزاح می‌دانند، حال آنکه مردمان عهد الیزابت[۲] از جناسهای جالب لذت می‌بردند. دلقکهای دربار در نمایشنامه‌های شکسپیر غالباً به این صورت با واژه‌ها بازی می‌کنند که کلماتِ

استفاده‌شده توسط شخصیتهای دیگر را به اشتباه دربارهٔ اهداف خود آنان به‌کار می‌برند. کاربرد زبان به این شکلِ سهوآمیز، واجد عنصری شورشی است زیرا بدین‌ترتیب زبان برای فاش‌کردن حقایقی به‌کار گرفته می‌شود که زبانِ معمولی از تصدیق کردن آنها سر باز می‌زند. در میان همهٔ شخصیتهای آثار شکسپیر، هملت ماهرانه‌تر از هر کس دیگری «دوپهلو» سخن می‌گوید. وی به‌خوبی واقف است که سخنان دوپهلو چه تأثیر بسزایی می‌توانند داشته باشند، و این موضوع زمانی معلوم می‌شود که وی در شِکوه از دوپهلوگوییِ گورکن می‌گوید: «باید به‌دقت [یعنی بدون ابهام] سخن گفت، وإلاّ دوپهلوگویی رشته‌هایمان را پنبه خواهد کرد.» سخنان دوپهلوی خود او باعث رنجش، حیرت یا عصبانیت گرترود [مادرش]، کلادیوس [عمو و قاتل پدر هملت]، افیلیا، رازنکرانتز و گیلدنسترن [دوستانش] می‌شود. البته باید از دیدگاهی روانکاوانه افزود که بازی هملت با واژه‌ها نه فقط موضع شخصیتهای دیگر را تضعیف می‌کند، بلکه ــ مهمتر اینکه ــ اندیشه‌های ناخودآگاه خود او را نیز برملا می‌سازد.

پولونیوس [صدراعظم و پدر افیلیا] متوجهٔ بازی هملت با واژه‌ها می‌شود و دربارهٔ پیوند جنون و ذکاوت از طریق کلمات، چنین اظهار می‌دارد: «گهگاه جوابهایش چقدر زیرکانه است؛ این سرخوشی غالباً به دیوانه‌ها دست می‌دهد.» در حالی که جنون افیلیا (که باعث می‌شود وی دائماً راجع به بکارتِ ضایع‌شده و ترک خانه و خانواده صحبت کند) توأم با چنین بازی زیرکانه‌ای با کلمات نیست. یکی از درباریان که گرترود را از اغتشاش فکری افیلیا باخبر می‌کند، به ویژه بر گسیختگی کلام او تأکید می‌ورزد:

> [افیلیا] از هر مسئلهٔ کم‌اهمیتی سخت می‌رنجد، سخنانش معنای واضحی ندارد،
> و نیمی از آنها بی‌معناست. گفتارش پریشان است،
> لیکن پریشانی آن به گونه‌ای است که
> شنوندگان را به استنتاج وامی‌دارد. آنان معنای گفته‌هایش را حدس می‌زنند،
> و کلمات او را طبق اندیشه‌های خود تعبیر می‌کنند،
> کلماتی که به سبب پلک‌زدنها و سر تکان‌دادنها و حرکاتش،
> واقعاً حاکی از تفکر به‌نظر می‌آیند،
> گرچه نمی‌توان در این‌باره یقین داشت... .

الگوی ارتباط کلامی که در اینجا توصیف شده، مغایر با الگوی هملت است، زیرا وی پس از دریافت پیامهای زبانی، آنها را از طریق دوپهلوگویی دگرگون می‌کند و به گوینده بازمی‌گرداند، حال آنکه افیلیا «گفتارش پریشان است». افیلیا واژه‌ها را به‌طور نامنسجم به‌کار می‌بَرد و لذا

شنونده برای معنادار کردن گفته‌های او باید به نحوی آن واژه‌ها را به یکدیگر ربط دهد. گفتار افیلیا دائماً شنونده را وادار به تفسیر می‌کند، ولی گفته‌های هملت تفسیری باصلابت از کلام دیگران است. جای بسیاری از ناگفته‌ها در سخنان افیلیا خالی است و شنونده خود باید آن ناگفته‌ها را حدس بزند، اما در گفتار هملت معانی متکثر می‌شوند و از این حیث می‌توان گفت سخنان هملت به‌آنچه رولان بارت[۳] متن «خواندنی»[۴] می‌نامد شباهت دارد، یعنی متنی که تفاسیر متعدی را برمی‌تابد. به مددِ همین تکثرِ معناست که رمزگشاییِ پیامهای ضمیر ناخودآگاه هملت میسر می‌شود.

مکالمهٔ زیر بین هملت و کلادیوس مُبَیِّنِ این امر است که بازی هملت با واژه‌ها تا چه حد می‌تواند گفتگو را مختل کند:

کلادیوس: برادرزادهٔ ما هملت چگونه است؟
هملت: به خدا سوگند که عالی؛ از غذای آفتاب‌پرست.[۵] غذایم هواست،[۶] پر از وعده و وعید.
نمی‌توانید شکم خروس اخته را این‌گونه پُر کنید.[۷]
کلادیوس: از این پاسخ هیچ نمی‌فهمم، هملت. این کلمات از آنِ من نیستند.
هملت: دیگر از آنِ من هم نیستند.[۸]

از گفتهٔ هملت چنین برمی‌آید که کلماتی که انسان بر زبان می‌آورَد، بلافاصله از تملک او خارج می‌شوند. این کلمات را می‌توان از فحوا یا منظور اصلی تهی کرد و برای اهدافی دیگر به‌کار بُرد. پس می‌توان نتیجه گرفت که گرچه بازی هملت با واژه‌ها موجب برتری وی بر دیگران می‌شود، اما در نهایت حتی خود هملت نیز نمی‌تواند این بازی را مهار کند. روانکاوانِ پیروِ فروید معتقدند که وقتی لطیفه‌ای تعریف می‌کنیم یا با واژه‌ها جناس می‌سازیم و مبهم سخن می‌گوییم، در واقع سانسورِ تحمیل شده توسط عرفهای اجتماعی و قید و بندهای عادیِ مؤدبانه را موقتاً لغو می‌کنیم تا اندیشه‌های ناخودآگاهمان ابراز شوند.

بسیاری از منتقدان اشاره کرده‌اند که ظاهراً موضوعات جنسی، ذهن هملت را به‌خود مشغول داشته است. ازدواج زناکارانهٔ مادر هملت با کلادیوس، باعث زبانه‌کشیدن شعله‌های انزجار در وجود او شده است. آیا بازی هملت با واژه‌ها ربطی به عقدهٔ اُدیپ ندارد؟ آنچه به دنبال می‌آید دو نمونه از دوپهلوگویی در اوایل نمایشنامه است که موضوع اصلی آنها، *خویشاوندی* است:

کلادیوس: اما اکنون، هملت برادرزاده و فرزندم ـ

هملت: رابطه‌مان اندکی نزدیکتر از خویشاوند و احساساتمان کمتر شبیه احساسات دو خویشاوند.

گرترود شِکوه می‌کند که هملت هنوز طالب «پدر شریفش در خاک» است:

گرترود: تو پدرت را سخت آزرده‌ای، هملت.
هملت: شما پدرم را سخت آزرده‌اید، مادر.
گرترود: بس کنید، بس کنید، با زبانی گنگ پاسخ می‌گویید.

هملت خطاب به مادرش می‌گوید که نمی‌تواند فراموش کند وی «همسر برادر شوهر» خود است. مضمون اصلی در اشارات پیاپی هملت به مغشوش شدن روابط خویشاوندی، *زنا با محارم* است. در زمانی که وقایع این نمایشنامه روی می‌دهند، همبستر شدن زن با برادر شوهرش می‌تواند زنا با محارم تلقی گردد (کلادیوس آشکارا در اشاره به گرترود می‌گوید: «آن‌کس که زمانی خواهر ما بود و اکنون ملکه‌مان»). طبق آنچه هملت می‌گوید، کلادیوس صرفاً خویشاوند هملت («خویشاوندِ دورِ» او) نیست؛ متأسفانه وی به سبب ازدواج با مادر هملت خویشاوند نزدیکش محسوب می‌شود، اما در عین‌حال احساساتشان «کمتر شبیه احساسات دو خویشاوند» است (به عبارت دیگر، کلادیوس جای پدرِ حقیقی هملت ــ یعنی کسی که احساسات بسیار مشترکِ خانوادگی با هملت می‌داشت ــ را نمی‌تواند بگیرد). زبانِ «گنگِ» (دوپهلوی) هملت به نحوی شورشگرانه، هویت «هملت پیر» و «کلادیوس» را یکی می‌کند («پدر تو» / «پدر من») تا توجه ما را به تفاوت این دو جلب سازد، اما همچنین نامعین بودن موقعیت هملت به منزلهٔ «فاعل» جنسیت‌دار را نیز آشکار می‌کند (اصطلاح «فاعل» در نظریهٔ انتقادی مدرن به معنای «اول شخص» یا «من» به‌کار می‌رود). هویت هملت به عنوان «فاعل» مذکر کلاً منوط به سرکوب موفقیت‌آمیز امیال اُدیپی او در کودکی بود. این سرکوب اکنون در حال قطع شدن است و نتایج وخیمی در پی دارد.

اشتغال ذهن هملت به زنا با محارم، ناشی از وسواس کلی او دربارهٔ تمایلات جنسی است. انزجار از ازدواج زناکارانهٔ گرترود، هملت را به آنجا سوق می‌دهد که هرگونه تمایل جنسی ــ و به‌ویژه تمایل افیلیا ــ را بیمارگونه و مبتذل تلقی کند. وی این انزجار را طبق معمول از طریق بازی با واژه‌ها ابراز می‌کند.

هملت: در دامان شما بخوابم؟
افلیا: نه، سرورم.
هملت: منظورم این است که سرم را در دامن شما بگذارم؟
افلیا: بله، سرورم.
هملت: فکر می‌کنید منظورم امور کشوری[۹] بود؟
افلیا: من هیچ فکری نمی‌کنم، سرورم.
هملت: خوابیدن در میان پاهای دوشیزگان، فکر خوشایندی است.
افلیا: چه، سرورم؟
هملت: هیچ چیز.

بازی عجیب هملت با واژه‌ها در اینجا واجد بُعدی است که روانکاوی آن را روشن و تبیین می‌کند. همان‌طور که ویراستاران این نمایشنامه اشاره کرده‌اند، «هیچ چیز» می‌تواند به معنای «فقدان "چیز" نرینه» یا عورت زن باشد. در بخش دیگری از نمایشنامه که احتمالاً از این حیث با گفتگوی نقل‌قول‌شدهٔ فوق مرتبط است، بازی هملت با واژه‌ها روزنکرانتز و گیلدنسترن را گیج می‌کند. هملت در پاسخ به این سئوال که جسد پولونیوس کجاست، می‌گوید: «جسد با پادشاه است، لیکن پادشاه با جسد نیست. پادشاه چیز است ــ». گیلدنسترن می‌پرسد «چیز است، سرورم؟» و هملت پاسخ می‌دهد «چیزِ هیچ چیز». به عبارت دیگر، کلادیوس «چیز» نرینه‌ای دارد که هملت مایل است اخته‌اش کند تا تبدیل به «هیچ چیز» شود. در صحنه‌ای دیگر، هملت شکایت‌کنان خطاب به گرترود می‌گوید که پادشاه «تاج گرانبها» را ربوده (چیز را به چنگ آورده) و «پادشاهی [با ردای] تکه‌پاره و وصله‌پینه‌شده» است. توصیف او از کلادیوس، تصویری از اختگی است که با تصویر مرد بی‌عیب و نقص (پدرش) تباین دارد.

فروید و جونز شخصیتهای آثار ادبی را اشخاصی واقعی فرض می‌کردند، اما نقد روانکاوانهٔ مدرن این فرض را نمی‌پذیرد. به اعتقاد ژاک لاکان[۱۰] نظریه‌پرداز فرانسوی، روانکاوی صرفاً می‌تواند «جنبهٔ متنیِ» نمایشنامه را بررسی کند، یعنی کلامی که ممکن است فرایندهای ضمیر ناخودآگاه شخصیتها را در خود پنهان کرده باشد. به گفتهٔ وی، انسانها وارد موقعیتهایی در مجموعهٔ از پیش تعیین‌شده‌ای از دالها (signifiers) می‌شوند (مادر ـ پدر ـ فرزند مذکر ـ فرزند مؤنث) که صرفاً در چارچوب نظام زبان می‌تواند عمل کند. سائقهای شهویِ (مقعدی، دهانی و غیره) طفولیت به تدریج توسط «قانون پدر» مهار می‌شوند، قانونی که ارتباطی ناگسستنی با ورود به نظام نمادین زبان دارد. لیکن امیال سرکوب‌شده هرگز از بین نمی‌روند، بلکه سرکوبشان باعث می‌شود که «فاعلی انشقاق‌یافته» همواره وجود داشته باشد. فرایندهای ناخودآگاه صرفاً در

خوابها، لطیفه‌ها، لغزشهای زبانی و از این قبیل جلوه می‌یابند. لاکان در مقالهٔ نه چندان فهمیدنی اما تفکربرانگیزش با عنوان «میل و تفسیر میل در نمایشنامهٔ هملت» (۱۹۷۷) استدلال می‌کند که بازی هملت با واژه‌ها، اهمیت بسزایی برای فهم بُعد روانشناختی این نمایشنامه دارد:

> یکی از کارهای هملت این است که دائماً جناس بسازد (به‌ویژه جناسهایی که یک معنایشان جنبهٔ جنسی دارد)، با واژه‌ها بازی کند و کلاً برای مقاصد خود متوسل به ابهام شود. توجه داشته باشید که شکسپیر در نمایشنامه‌هایش نقش مهمی را به شخصیتهایی وامی‌گذارد که «ابله» نامیده می‌شوند. اینان دلقکهای دربارند که به سبب موقعیتشان می‌توانند پنهانترین انگیزه‌های اشخاص را برملا کنند، یعنی آن خصایص شخصیتیِ افراد که بدون زیر پا گذاشتن هنجارهای رفتار پسندیده نمی‌توان به صراحت دربارهٔ آنها صحبت کرد. گفته‌های این دلقکها، صرفاً گستاخی و اهانت به دیگران نیست، بلکه اصولاً با استفاده از ابهام، استعاره، جناس، استعارهٔ بعید (conceit) و نیز ادا و اصول خاص در نحوهٔ بیان مطالب (یعنی همان انواع جانشینیِ دالها که تأکید کرده‌ام کارکرد مهمی دارند)، مطرح می‌شود. جانشینیهای یادشده تئاتر شکسپیر را از اسلوب و گیرایی خاصی برخوردار می‌کنند که شالودهٔ بُعدِ روانشناختیِ آن است. هملت را در واقع باید به تعبیر خاصی، یکی از همین دلقکها تلقی کرد.

ضمیر ناخودآگاه صرفاً با شکلهایی تحریف‌شده جلوه می‌کند و امیال سرکوب‌شدهٔ هملت نیز به همین ترتیب خود را نشان می‌دهند. خود وی می‌گوید که از رخدادی درون خویش مطلع است که بسیار ریشه‌دارتر از اندوه ظاهری اوست: «در اندرونم چیزی است که آشکار شدن نتواند.» نشانه‌های ظاهری اندوه (جامهٔ سیاه، سوگواری و اشک ریختن) از عهدهٔ «بیان» اندوهش برنمی‌آیند. فقط «دالها» (یعنی کلماتی که هملت فارغ از هرگونه معنای محرز بر زبان می‌رانَد) اندوه او را حقیقتاً نشان می‌دهند. هملت واقف است که ازدواج شتابزدهٔ مادر او با برادرِ شوهرِ مرحومش، عملی بسیار ناراحت‌کننده و ناخوشایند است، اما رنج «درونی» او چنان رعشه‌ای بر اعماق وجودش انداخته است که حتی در حدیث نفس (soliloquy) هم قادر نیست آن را به‌طور کامل وارد ضمیر آگاه خود کند.

در مقالهٔ حاضر از تعبیر لاکانیِ نظریهٔ فروید پیروی کرده‌ام تا مجبور نباشم پس‌زمینهٔ خانوادگی هملت را حدس بزنم یا طوری شخصیتش را تحلیل کنم که گویی انسانی واقعی است. ناگفته پیداست که نمی‌توانیم از هملت بخواهیم مانند بیماری واقعی روی کاناپهٔ روانکاو دراز بکشد و از مشکلاتش سخن بگوید، ولی می‌*توانیم* علائم ناراحتیهای روانی او را در همان کلماتی که در نمایشنامه بر زبان می‌آورَد، بیابیم. بازی هملت با واژه‌ها، ضمیر ناخودآگاهش را آشکار می‌کند. بررسی سخنان دوپهلوی وی، برای منتقد پیرو لاکان آشکار می‌سازد که هملت

زخم‌ناپیدای عقدهٔ اُدیپ را خورده است. این نوع نقد روانکاوانه به نشانه‌های زبانی فرایندهای ناخودآگاه می‌پردازد و لذا با بسیاری دیگر از شیوه‌های نقد ادبی معاصر که اساساً به متن آثار ادبی توجه دارند، همسو است.

پی‌نوشتها :

۱. Ernest Jones (۱۹۵۸-۱۸۷۹)، روانکاو انگلیسی و مرید فروید. ـ م.

۲. «عهد الیزابت» نامی است که به دورهٔ سلطنت ملکه الیزابت (۱۶۰۳-۱۵۵۸) در انگلیس اطلاق می‌شود. تاریخ‌نگاران ادبیات معمولاً این دوره را از شکوفاترین دوره‌های نمایشنامه‌نویسی در انگلیس می‌دانند که طی آن آثار ادبای بزرگی همچون کریستوفر مارلو (Christopher Marlowe)، شکسپیر، ادمند اسپنسر (Edmund Spenser) و بن جانسن (Ben Jonson) نوشته شد. ـ م.

۳. Roland Barthes (۱۹۸۰-۱۹۱۵)، زبانشناس، فیلسوف و نظریه‌پرداز ادبی فرانسوی. ـ م.

۴. «نوشتنی» (scriptible) اصطلاحی است که رولان بارت نخستین‌بار در یکی از کتابهایش با عنوان س/ز (S/Z) در تباین با اصطلاح «خواندنی» (lisible) وضع کرد. بارت اصطلاح اخیر را به‌ویژه در اشاره به آثار رئالیستی به‌کار می‌برد که چون می‌توان آنها را برحسب عرفهایی تثبیت‌شده و آشنا به سهولت خواند، درک‌کردنشان چندان مستلزم مشارکت ذهنیِ خواننده نیست. در واقع، متن «خواندنی» معنای ثابتی دارد که خواننده صرفاً باید آن را مصرف کند. متقابلاً متن «نوشتنی» معنای واحدی ندارد، بلکه هر خوانندهٔ منفردی را وامی‌دارد تا بر مبنای برداشت خود از مجموعه نشانه‌های پراکنده و متناقضی که در اثر وجود دارد، معنای خاص خود را از آن استخراج کند. بدین‌ترتیب خواننده دیگر مصرف‌کنندهٔ منفعلِ اثر نیست، بلکه همکار نویسنده و سبب تکثر معنا در متن محسوب می‌شود. ـ م.

۵. کلادیوس در پرسش از هملت کلمهٔ fare را به‌کار برده است که به‌سبب معانی دوگانهٔ آن، جملهٔ او را واجد دو معنای مختلف می‌کند: الف ـ «حال برادرزادهٔ ما چطور است؟» و ب ـ «برادرزادهٔ ما چه می‌خورَد؟». (تلاش من برای یافتن واژهٔ واحدی در زبان فارسی که بتواند هر دوی این معانی را در ترجمهٔ فارسی القا کند، بی‌فایده بود.) هملت نیز متقابلاً پاسخ مبهمی به کلادیوس می‌دهد که مبتنی بر بازی با واژه‌ها و معانی چندگانه است: قسمت اول پاسخ او (آنجا که می‌گوید «به‌خدا سوگند که عالی») جوابی است به دلالت اول جملهٔ کلادیوس (جویا شدن احوال هملت)، و قسمت دوم پاسخ او («از غذای آفتاب‌پرست») جوابی است به دلالت دوم جملهٔ کلادیوس (پرس و جو دربارهٔ نوع غذایی که هملت می‌خورَد). ـ م.

۶. طبق باورهای دیرینهٔ غربیان، آفتاب‌پرست حیوانی است که صرفاً با خوردن هوا تغذیه می‌کند. ـ م.

۷. در زمان رخداد نمایشنامه‌های شکسپیر، متداول بود که پس از پختن خروس شکم آن را با انواع خوردنیهای دیگر پُر کنند. ـ م.

۸. طبق یک ضرب‌المثل قدیمی انگلیسی، به محض اینکه کسی مطلبی را می‌گوید، سخنانش دیگر متعلق به خودِ او محسوب نمی‌شوند. ـ م.

۹. هجای اول کلمهٔ «کشور» در زبان انگلیسی (country)، مشابهت آوایی دارد با کلمهٔ (cunt) که به معنای عورت زن است. هملت طبق معمول جناسی به‌کار برده که یک معنایش واجد مفهومی جنسی است. پاسخ افیلیا نشان می‌دهد که وی متوجهٔ این مفهوم در جملهٔ هملت نشده است. ـ م.

۱۰. Jacques Lacan (۱۹۸۱-۱۹۰۱)، روانکاو فرانسوی. ـ م.

بررسی ساختاری اسطوره

نوشتهٔ کلود لوی-استروس
ترجمهٔ بهار مختاریان - فضل‌الله پاکزاد

«گویی جهانهای اسطوره‌ای را فقط بدان‌سبب بنا نهاده‌اند که فرو ریزند تا باز از ویرانه‌های آن جهانهای تازه‌ای برافرازند.»
فرانس بوآس[1]

به رغم تلاشهای اخیر برای از سرگیری دین‌پژوهی، چنان است که گویی مردمشناسی در بیست‌سال گذشته بیش از پیش از این حوزه دوری جسته است. در همین گیرودار، خاصه به سبب روی برتافتن مردمشناسان متخصص از ادیان ابتدایی، غیرمتخصصانی از رشته‌های دیگر فرصت را غنیمت شمرده، زمینی را که ما بی‌حاصلش انگاشته و از آن روی گردانیده بودیم، به ملکِ طلق خویش بدل کردند. گویی از آن پس دورنمای پژوهش علمی دین از دو سوی لطمه خورده است.

تبیین این وضعیت را کمابیش می‌باید در این واقعیت جُست که پژوهش مردمشناسی ادیان را کسانی چون تیلور، فریزر و دورکهایم که جهت‌گیری روانشناختی داشتند، آغاز کردند؛ گرچه وضعیت آنان به‌گونه‌ای نبود که همراه پیشرفتِ پژوهشها و نظریه‌های روانشناختی گام برگیرند. هم از این‌رو، دیری نپایید که تفاسیر آنها با منسوخ شدن رهیافت قدیمی روانشناسی که شالودهٔ نظریات آنان بود باطل گشت. تردیدی نیست که آنان در دقّت و تمرکز بر فرایندهای فکری محقّ بودند اما شیوه‌ای که در بررسی این فرایندها اختیار کرده بودند چندان خاماندیشانه بود که به‌کلّی اسباب بی‌اعتباری تفاسیر آنان را فراهم می‌ساخت. مایهٔ بسی تأسف است زیرا، همانگونه که

هوکارت (Hocart) در دیباچهٔ کتابی که اندکی پس از درگذشتش منتشر گشته ژرف‌اندیشانه گفته است[۲]، آنان [روانشناسان] از طرح این مسائل در حوزه‌های فکری بدین‌سبب عدول کردند تا آن را در چارچوب واکنشهای عاطفی مطرح سازند و بدین‌ترتیب بر «کاستیهای ذاتی مکتب روانشناسی... خطای استنتاج مفاهیم روشن... از عواطف مبهم افزوده شد». به جای کوشش در گسترش چارچوب منطقِ ما تا بدان‌حدّ که فرایندهایی را در بر گیرد که به رغم تفاوتهای ظاهری به همان نوع فعالیتهای فکری متعلقند، تلاش خاماندیشانه‌ای صورت گرفت تا این فرایندها را تا مرتبهٔ سائقه‌های عاطفی مبهم تنزل دهد که حاصل آن صرفاً مانعی بر پژوهشهای ما بوده است.

شاید هیچ فصلی از فصول مردمشناسی دینی بسانِ پژوهش در حوزهٔ اسطوره‌شناسی تیره و پرابهام نبوده است. از دیدگاه نظری شرایط کنونی اسطوره‌شناسی با پنجاه‌سال گذشته فرقی نکرده است؛ به سخن دیگر، وضعیت به همان آشفتگی سابق است. هنوز هم اساطیر را به شیوه‌های متضادی تفسیر می‌کنند: برخی آن‌را رؤیاهایی جمعی و برخی دیگر آن را حاصل نوعی نمایش زیباشناختی و عده‌ای دیگر آن را بنیاد مناسک می‌انگارند. شخصیتهای اسطوره‌ای را موجودات انتزاعی تشخص‌یافته، قهرمانانی با سیمایی بغانه* یا ایزدانی هبوط کرده تصور می‌کنند. صرف‌نظر از اینکه این فرضیات چه باشند، اگر یکی از آنها را برمی‌گزیدیم، باعث می‌شد که مقام اسطوره به نمایشی عبث یا تأمل فلسفی خام و ناپیراسته تقلیل یابد.

آیا برای درک ماهیت واقعی اسطوره از بین عامی‌گری و سفسطه‌بازی به ناگزیر باید یکی را برگزید؟ برخی مدعی‌اند که جوامع انسانی صرفاً احساسات اصلی و مشترک نوع بشر مانند عشق و تنفر و کینه را از طریق اساطیر خود فرامی‌نمایانند. برخی نیز بر این باورند که آنان به مدد اسطوره می‌کوشند تا توصیفی از پدیده‌های طبیعی مانند پدیده‌های سماوی و جوی ارائه کنند که جز به یاری اسطوره قادر به فهم آنها نیستند. اما چرا این جوامع به رغم آشنایی با شیوه‌های تبیین تجربی در تفسیر این پدیده‌ها به چنین شیوه‌های دور از ذهنی متوسل می‌شوند؟ از سوی دیگر، روانکاوان و بسیاری از مردمشناسان به‌جای طرح این مسئله در حیطهٔ طبیعی و یا کیهانشناختی، آن را در حوزهٔ روانشناسی و جامعه‌شناسی مطرح کرده‌اند که در این‌صورت تبیین اسطوره بسیار ساده خواهد شد: برای مثال اگر در اسطوره مفروضی، شخصیتی ــ مثلاً شخصیت مادربزرگی شریر ــ حائزاهمیت باشد، می‌توان دعوی کرد که در آن جامعه مادربزرگها به‌راستی شریر بوده‌اند و اسطورهٔ آن قوم بازتابی از ساختار و مناسبات اجتماعی است؛ اما اگر داده‌های

* خداوار؛ برگرفته از واژهٔ baga پارسی باستان به معنی «خدا، ایزد».

عینی خلافِ این گفته را اثبات کند، می‌توان بی‌درنگ مدعی شد که هدف اسطوره جستجوی مفرّی است برای بروز احساسات سرکوب‌شده. باری، شرایط به هر گونه‌ای که باشد، استدلالگری زیرک همواره می‌تواند دعوی کند که از اسطوره معنایی استخراج کرده است.

پژوهندهٔ اسطوره‌شناس با شرایطی روبه‌روست که در نگاه نخست متناقض به نظر می‌آید. از سویی، چنین برمی‌آید که در روند اسطوره وقوع هر چیزی محتمل است؛ در آن نه منطقی وجود دارد و نه تداومی؛ هر صفتی قابل اطلاق به هر چیزی است و هر رابطه‌ای میان چیزها متصوّر است: با اسطوره هر چیزی ممکن می‌گردد. اما از سوی دیگر، شباهت شگفت‌انگیز اساطیر گرد آمده از نقاط مختلف این بی‌قاعدگی ظاهری را باطل می‌کند. بنابراین مسئله این است: اگر محتوای یک اسطوره به تصادف پدید آمده، چگونه می‌توان تشابه اساطیر سراسر جهان را توضیح داد؟

در واقع، همین آگاهی از خلافْ‌آمد و تناقض بنیادینی که اقتضای ماهیت اسطوره است ما را به حل این مسئله رهنمون می‌شود زیرا تناقضی که پیش روی ماست بسیار شبیه تناقضاتی است که مشغلهٔ خیالِ فلاسفهٔ کهن را فراهم آورده بود که به کنکاش در مسائل زبان می‌پرداختند. زبانشناسی فقط پس از برگذشتن از این تناقضات بود که به «علم» مبدّل شد. فلاسفهٔ باستان همان‌گونه در مورد زبان استدلال می‌کردند که ما در مورد اسطوره استدلال می‌کنیم. از طرفی، آنان دریافته بودند که در زبان توالی بعضی از آواها با معانی معینی ملازم است و، از این‌رو، مشتاقانه در پی کشف علت پیوند *آواها* و *معنا* بودند. اما کوششهای آنان از همان آغاز با این واقعیت مواجه گشت که همین آواها در زبانهای دیگر نیز وجود دارند اما معانی کاملاً متفاوتی را القا می‌کنند. البته این تناقض زمانی حل شد که دریافتند این ترکیب آواها ــ و نه خود آواها ــ است که داده‌های معنادار را به‌وجود می‌آورد.

افزون بر این، به‌سهولت می‌توان دید که برخی از جدیدترین تفاسیر تفکر اسطوره‌ای از همان کژفهمیهایی برمی‌خیزد که گریبانگیر زبانشناسان متقدم نیز بود. مثلاً این عقیدهٔ یونگ را در نظر بگیرید که یک الگوی اسطوره‌ای ــ کهن الگو یا صورت مثالی (archetype) ــ دارای معنی مشخصی است. عقیدهٔ او را می‌توان شبیه این رأی خطا پنداشت که قرابت خاصی میان آوا و معنا وجود دارد؛ خطایی که دیرزمانی مقبولیتی عام داشت[۳]: برای مثال، نیم‌واکه‌های «روان» با آب، واکه‌های «باز» با اشیای حجیم، عریض و طویل و سنگین و... مرتبط است؛ این نظریه هنوز هم پیروانی دارد. اینک همه پذیرفته‌اند اصلی که سوسور واضع آن بود ــ یعنی *ماهیت من‌عندی نشانه‌های زبانی* ــ، با همهٔ اصلاحاتی که در آن اعمال گشته[۴]، پیش‌نیاز ارتقاء زبانشناسی

به سطح علم بوده است.

کافی نیست که از اسطوره‌شناس بخواهیم تا موقعیت نااستوار خود را با شرایطِ زبانشناس در مرحلهٔ ماقبلِ علم زبانشناسی بسنجد. در واقع این کار از مشکلی به مشکلی دیگر درافتادن است. اگر برآنیم که معضلات خاصّ اسطوره‌شناسی گشوده شود دلیل موجّهی در دست است که نمی‌توان به‌سادگی همان روشی را در مورد اسطوره به‌کار بست که در مورد زبان به‌کار می‌بریم. اسطوره «*زبان*» است: برای شناخت آن باید آن را «*بازگفت*»؛ اسطوره بخشی از گفتارِ آدمی است؛ برای حفظ ویژگی آن باید نشان دهیم که اسطوره هم از مقولهٔ زبان است و هم چیزی جز آن. تجربهٔ گذشتهٔ زبانشناسان در اینجا نیز یاریگر ماست، زیرا زبان را نیز می‌توان به عناصری تجزیه کرد که در عین همسانی، ناهمانندند. این دقیقاً همان تمایزی است که سوسور میان زبان (langue) و گفتار (parole) قائل گشته است. او معتقد است که «زبان» بخش ساختاری قوهٔ نطق و «گفتار» دادهٔ زبانی یا جنبهٔ آماری آن است؛ «زبان» به زمان بازگشت‌پذیر (reversible) و «گفتار» به زمان بازگشت‌ناپذیر (nonreversible) متعلق است. اگر این دو سطح همزمان در قوهٔ نطق وجود دارد پس می‌توان وجود سطح سومی را نیز در آن فرض کرد.

بین «زبان» و «گفتار» با توجه به مراجع زمانی متفاوتی که در آن دو به‌کار می‌روند تمایز ایجاد کردیم. با در نظر داشتن این تمایز، می‌توان دریافت که اسطوره از مرجع سومی برخوردار است که مختصّات دو مرجع زمانی «زبان» و «گفتار» را درمی‌آمیزد. از طرفی اسطوره همواره به حوادثی اشاره می‌کند که گفته می‌شود «*پیش از آفرینش کیهان*» یا «*در دورهٔ آغازین تکوین آن*» یا حتی بسی پیشتر از آن روی داده است. اما آنچه به اسطوره ارزشی کاربردی می‌بخشد آن است که الگوی ویژهٔ توصیف آن بی‌زمان و ازلی است؛ این الگو، حال، گذشته و نیز آینده را توصیف می‌کند. این نکته را می‌توان با مقایسه اسطوره با پدیده‌ای که ظاهراً در جوامع کنونی به‌طور گسترده‌ای جانشین اسطوره گشته ــ یعنی سیاست ــ آشکار ساخت. هنگامی که مورّخی به‌شرح انقلاب فرانسه می‌پردازد همواره آن را سلسله‌ای از حوادث گذشته و مجموعه‌ای از رویدادهای بی‌بازگشت توصیف می‌کند، چنانکه گویی بعیدترین پیامدهای آن را هنوز هم می‌توان احساس کرد. اما نزد سیاستمدار فرانسوی و نیز پیروانش، انقلاب فرانسه هم رویدادی متعلق به زمان گذشته است ــ وجه اشتراک دیدگاه او و مورّخ ــ و هم الگویی سرمدی که می‌توان آن‌را در ساختارِ امروز جامعهٔ فرانسه تمییز داد؛ این ساختار کلیدی برای تجزیه و تحلیل و پی بردن به تحولات آتی آن [جامعه] در اختیار می‌گذارد. مثلاً مورّخی مانند میشله (Michelet) را در نظر بگیرید که از ذهنیتی سیاسی نیز برخوردار بود. او انقلاب فرانسه را این‌گونه وصف می‌کند: «در

آن‌روز... وقوع هر حادثه‌ای ممکن بود... آینده به حال بدل گشته بود... گویی «زمان» رخت بربسته بود... بارقه‌ای از جاودانگی...».[۵] روی هم رفته این همان ساخت مضاعف تاریخی و غیرتاریخی است که تبیین می‌کند چگونه اسطوره که هم به حوزهٔ *گفتار* تعلق دارد و تبیینی متناسبِ با آن را طلب می‌کند، و هم به حیطهٔ «زبان» تعلق دارد که در آن بیان می‌شود، در عین‌حال می‌تواند در سطح سوم جوهر مطلقی (absolute entity) باشد که گرچه سرشت «زبانی» دارد اما از «زبان» و «گفتار» متمایز است.

در اینجا می‌توان به مطلبی اشاره کرد که ما را در نشان دادن نسبتِ بداعت اسطوره با دیگر پدیده‌های زبانی کمک می‌کند. اسطوره آن بخش از زبان است که قاعدهٔ «*ترجمه خیانت است*» یا «*مترجم خائن است*» (Traditore tradutre) در باب آن کمتر از هر مورد دیگری مصداق دارد. از این دیدگاه باید اسطوره را در گسترهٔ توصیفات زبانی در قطب کاملاً مخالف شعر جای داد؛ گرچه برخی مدعی‌اند تا خلاف آن را اثبات کنند. شعر کلامی است که فقط به بهای واگونگی و تحریف آن می‌توان آن را ترجمه کرد؛ در صورتی که ارزش اسطوره‌ای یک اسطوره حتی در بدترین ترجمه‌ها نیز حفظ می‌شود. به‌رغم ناآشنایی ما با زبان و فرهنگ مردمی که مبدع آن اسطوره بوده‌اند، باز هم هر خواننده‌ای در هر جای جهان که باشد آن اسطوره را بسانِ «*اسطوره*» احساس می‌کند. جوهر اسطوره نه در سبک بیان و نه در موسیقی اصیل کلام آن نهفته است؛ جوهر آن در «*داستانی*» است که اسطوره روایت می‌کند. اسطوره «زبان» است اما زبانی که حیطهٔ آن در سطح برتری است و معنای آن از شالوده زبانی خود جدا می‌شود و فراتر می‌رود.

اگر بخواهیم بحثی را تاکنون پی گرفته‌ایم خلاصه کنیم می‌توانیم مدعی شویم که: (۱) اگر در اسطوره معنایی یافت شود، این معنا در عناصر منفردی که در ترکیب اسطوره دخیل‌اند وجود ندارد، بلکه این معنا را باید در شیوهٔ ترکیب این عناصر باز جست؛ (۲) گرچه اسطوره از مقولهٔ زبان است و، به سخن درست، فقط جزیی از آن محسوب می‌شود، زبان در اسطوره نمایانگر مختصات (Properties) ویژه‌ای است؛ (۳) این مختصات فقط در سطح زبانشناسی (Linguistic level) برتر از سطح معمول زبان یافت می‌شوند، به‌عبارت دیگر، این مختصات، مشخصه‌های پیچیده‌تری را در مقایسه با آن مشخصه‌هایی که در انواع دیگر زبان دیده می‌شوند، نشان می‌دهند.

اگر این سه نکته را، ولو به عنوان فرضیاتی کارآ، مفروض بگیریم، آنگاه دو نتیجهٔ زیر به‌دست می‌آید: (۱) اسطوره بسان هر زبانِ دیگری از *واحدهای* سازنده‌ای (consituent units) فراهم آمده است؛ (۲) اگر این واحدهای سازنده در سطحی دیگر تجزیه گردد وجود واحدهای سازندهٔ

دیگری ــ یعنی واجها، تکواژها و واحدها یا تک‌سازه‌های معنایی ــ را در زبان پیش‌فرض می‌گیرد؛ اما واحدهای سازنده اسطوره از واحدهای سازندهٔ زبان به همان شیوه تفاوت دارند که واحدهای سازنده زبان با یکدیگر متفاوتند. این واحدها به نظم برتر و پیچیده‌تری متعلقند و، به این سبب، ما آنها را *واحدهای سازه‌ای بزرگ* (gross constituen units) می‌نامیم.

چگونه می‌توان این واحدهای سازه‌ای بزرگ یا سازه‌های اسطوره (mythemes) را بازشناخت و جدا ساخت؟ می‌دانیم که واحدهای سازه‌ای بزرگ را نه در واجها، تکواژها یا در واحدهای معنایی، بلکه باید در سطح برتری جستجو کرد: در غیر این‌صورت، اسطوره با انواع دیگر گفتار مشتبه می‌گردد. از این‌رو، باید در سطح جمله به جستجوی آنها برآمد. در این مرحله، یگانه روش پیشنهادی ما آن است که محتاطانه و به سیاق آزمون و خطا، اصولی را ملاک و مناط قرار دهیم و با آن مصالح خویش را بسنجیم که بنیاد هرگونه تجزیه و تحلیل ساختاری است: بسنده‌کردن به تبیین؛ وحدت راه‌حل؛ قابلیت بازسازی کل از جزء؛ و انتاج هر مرحله‌ای از مرحلهٔ پیشین.

فنی که نگارنده تاکنون به‌کار گرفته مبتنی بر تحلیل جداگانهٔ هر اسطوره و تجزیهٔ داستان آن به کوچکترین جملهٔ ممکن و ثبت هر جمله بر برگیزه‌ای است که شمارهٔ حاشیهٔ آن برگیزه معرف ادامه داستان است.

عملاً هر برگیزه نشان می‌دهد که نقشی ویژه در زمانی مشخص با موضوعی مشخص مرتبط است یا، به سخنی دیگر، هر واحد سازه‌ای بزرگ مبتنی بر یک *وابسته* (ralation) است.

اما تعاریف فوق به دو دلیل کاملاً متفاوت رضایتبخش نیست. نخست بر زبانشناس ساختگرا آشکار است که واحدهای سازه‌ای در همهٔ سطوح از وابسته‌ها فراهم می‌آید و تفاوت واقعی بین واحدهای سازه‌ای بزرگ از واحدهای دیگر تبیین نگشته است؛ دوم آنکه، برای مطالعه ساختاری اسطوره خود را در حیطهٔ زمانی بازگشت‌ناپذیر می‌یابیم زیرا شماره‌های هر برگیزه‌ای معرّف ادامهٔ روایت یا گفتار راوی است. بدین‌سان، ویژگی خاص زمانِ اسطوره‌ای که هم بازگشت‌پذیر است و هم بازگشت‌ناپذیر و هم درزمانی است و هم همزمانی، در تجزیه و تحلیل ما منظور نشده است. در نتیجه، فرضیهٔ جدیدی شکل می‌گیرد که هستهٔ اصلی بحث ماست: واحدهای حقیقی سازندهٔ اسطوره وابسته‌هایی منفرد و مجزا نیستند بلکه شبکه‌هایی از وابسته‌ها (bundles of relations) هستند و آنها را فقط می‌توان به‌صورت شبکه مورداستفاده قرار داد و به‌گونه‌ای با هم تلفیق نمودکه از ترکیب آنها معنایی صورت بندد. وابسته‌های متعلق به یک شبکه چه‌بسا از حیث درزمانی در فواصل نسبتاً بعیدی ظاهر شوند اما هنگامی که موفق به تلفیق

و دسته‌بندی آنها گردیم، اسطورهٔ مورد بررسی ما مطابق مرجع زمانیی تنظیم می‌شود که ماهیتی تازه دارد و با ملزومات فرضیه‌های مقدماتی ما ــ یعنی مرجع زمانی دوبُعدیی که در زمانی و همزمانی است و قاعدتاً تلفیق‌کنندهٔ خصایص «زبان» از یک سو و «گفتار» از سوی دیگر است ــ همخوانی دارد. به تعبیر زبانشناسان، گویی که یک واج همواره نمایندهٔ همهٔ واجگونه‌های خویش است.

دو مقایسه ما را یاری خواهد کرد تا مطلب را بازگشاییم:

نخست، فرض کنیم که در آینده پس از برافتادن نسل بشر باستانشناسانی از سیاره‌ای دیگر به زمین فرود آیند و یکی از کتابخانه‌های ما را کشف نمایند. این باستانشناسان حتی اگر در آغاز از نظام نوشتاری ما سر در نیاورند عاقبت موفق به رمزگشایی آن می‌شوند. لازمهٔ این کار در وهلهٔ نخست کشف این نکته است که بایستی الفبا را بر مبنای نگارش ما از چپ به راست و از بالا به پایین قرائت کرد. اما آنان به‌زودی درمی‌یابند که بسیاری از متون با این الگوی متعارف همخوانی ندارند. از جملهٔ این متون، نت‌نویسیهای موسیقی [پارتیسیون ارکستر] است که میزان‌بندی آنها برحسب تقسیمات موسیقی است. آنها پس از کوششهای بی‌حاصل در رمزگشایی خطوط حامل (staff) از بالا به پایین، درمی‌یابند که کلاً یا بعضاً این خطوط یا نُتها در فواصل معینی عیناً تکرار می‌شوند یا آنکه برخی از خطوط یادآور الگوی پیشین‌اند. چه خواهد شد اگر الگوهایی را که با هم قرابت دارند، به‌جای آنکه گمان کنیم دارای توالی هستند، یک الگوی مرکب در نظر آوریم و آن را در کلیّتش بخوانیم؟ اگر آنان با مقوله‌ای که ما آن را «هارمونی» می‌نامیم آشنا باشند، درخواهند یافت که پارتیسیون ارکستر اگر قرار است که افادهٔ معنا کند باید به صورت درزمانی و در امتداد یک محور (axis) ــ یعنی صفحه به صفحه و از چپ به راست ــ و به صورت همزمانی از محوری دیگر خوانده شود. همهٔ نُتهای موسیقی که به شکل عمودی نوشته می‌شوند واحدهای سازه‌ای بزرگ یا شبکه‌ای از وابسته‌ها را تشکیل می‌دهند.

مقایسهٔ دوم با مقایسهٔ نخست نسبتاً تفاوتهایی دارد: شخصی را در نظر بگیرید که با ورقهای بازی ناآشناست اما مدّتی طولانی نزد فالگیری می‌نشیند. او دربارهٔ کسانی که به دیدار فالگیر می‌آیند چیزهایی مثل جنس، سن، وضع ظاهری و موقعیت اجتماعی و... می‌داند، همان‌گونه که ما نیز دربارهٔ فرهنگهای گوناگونی که در صدد بررسی اساطیر آنها هستیم چیزهایی می‌دانیم. او به گفتگوها گوش می‌سپارد و گفته‌های کسانی را که به نزد فالگیر می‌آیند یادداشت می‌کند تا دوباره به آنها مراجعه نماید و آنها را با یکدیگر مقایسه کند ــ همان‌طور که ما به اسطوره گوش می‌سپاریم و آن را ثبت می‌کنیم. ریاضی‌دانانی که این مسئله را با آنان در میان نهاده‌ام همداستان

بودند که اگر مواد فراهم‌آمده کافی باشند و اگر شخص زیرک باشد، قادر خواهد بود که ورقهای مورداستفاده را بخواند که بسته به هر مورد می‌تواند پنجاه و دو یا سی و دو ورق شامل چهار دسته از ورقهای یک خال باشد.

وقت آن آمده است که مثالی دقیق از شیوه‌ای که به کار می‌بندیم ارائه کنیم. ما اسطوره اُدیپ (Oedipus) را برگزیده‌ایم که همگان با آن به‌خوبی آشنایند. من به خوبی واقفم که صرفاً صورتهای متأخر اسطورهٔ اُدیپ به ما رسیده و آن نیز از رهگذر دگرگونیهای ادبی که بیشتر به مسائل اخلاقی و زیباشناختی مرتبط است تا به جنبه‌های آیینی و دینی آن به هرگونه‌ای که بوده باشد. ما صرفاً برآنیم تا تکنیک مشخصی را معرفی نماییم، بی‌آنکه در صدد ارائه حکمی درباب آن باشیم؛ تکنیکی که احتمالاً کاربرد آن در این مورد خاص، به سبب عوامل مشکل‌آفرینی که در سطور فوق بدانها اشاره شد، موجه و معقول نیست. از این‌رو، لفظ «برهان» را نه به تعبیر دانشمندان بلکه برحسبِ برداشت دستفروش دوره‌گردی باید تلقی کرد که هدفش از [ارائه دلیل و برهان] رسیدن به یک استنتاج انضمامی نیست، بلکه، تا آنجا که مقدور است، توضیح موجز و مختصری دربارهٔ کارکرد اسباب‌بازی مکانیکی است که می‌کوشد آن‌را به مشتری بفروشد.

این اسطوره را باید نوعی «پارتیسیون ارکستر» در نظر گرفت که از قضا توالی آن از هم گسسته و وظیفهٔ ما آن است که آرایش صحیح آن را مجدداً برقرار نماییم. فرضاً اگر ما با مجموعه‌ای از اعداد [فاقد نظم] مثل ۱،۲،۳،۴،۷،۸،۲،۳،۴،۶،۸،۱،۴،۵،۷،۸،۱،۲،۵،۷،۳،۴،۵،۶،۸... روبه‌رو باشیم برای دسته‌بندی آنها باید همهٔ عددهای ۱ را با هم و عددهای ۲ را با هم و... در یک ستون قرار دهیم. حاصلِ کار نمودار زیر را تشکیل خواهد داد:

۱	۲		۴			۷	۸
	۲	۳	۴		۶		۸
۱			۴	۵		۷	۸
۱	۲			۵		۷	
		۳	۴	۵	۶		۸

تلاش ما بر این است که همین شیوه را در مورد اسطوره اُدیپ به‌کار بندیم. برای این منظور چندین نمودار از سازه‌های اسطوره‌ای آن را ترتیب می‌دهیم تا سرانجام به نموداری برسیم که

[نظم آن] همساز با اصول و موازینی باشد که پیش از این بدان اشاره کردیم. اجازه دهید برای آغاز بحث فرض نماییم که مطلوبترین آرایشِ [سازه‌های این اسطوره] نموداری است که در زیر آمده است (البته این نمودار را می‌توان به یاری متخصصان اساطیر یونانی بهبود بخشید):

کادموس در جستجوی خواهرش
اروپ است
که زئوس او را بی‌سیرت
کرده است

کادموس اژدها
را می‌کشد

اسپارتیان یکدیگر
را می‌کشند

لابداکوس = چلاق
(پدر لایوس)

اودیپوس پدرش،
لایوس را می‌کشد

لایوس=چپ‌دست
(پدر اودیپوس)

اودیپوس اسفنکس
را می‌کشد

اودیپوس مادرش یوکاست را
به‌زنی می‌گیرد

اتئوکلس برادرش
پولونیکس را می‌کشد

اودیپوس = ورم‌کرده پا

آنتیگون به‌رغم ممنوعیت
برادرش پولونیکس را به‌خاک
می‌سپارد

مطابق این نمودار چهار ستون عمودی پیش روی ماست که هر ستون چندین وابستهٔ متعلق به همان شبکه را در بر می‌گیرد. اگر بر آن بودیم که این اسطوره را «*بازگوییم*»، ستونها را نادیده انگاشته و [رویدادهای] ردیفها را از راست به چپ و از بالا به پایین می‌خواندیم. اما اگر برآنیم تا این اسطوره را «*بفهمیم*»، ناگزیریم نیمی از بُعد درزمانی [وقایع] را نادیده انگاریم (یعنی از بالا

به پایین) و ستونها را یکی پس از دیگری از راست به چپ بخوانیم و هر ستونی را واحدی مستقل در نظر بگیریم.

همهٔ وابسته‌های یک ستون نشانگر یک ویژگی مشترک‌اند که وظیفهٔ ما کشف آن ویژگی است. برای مثال، همهٔ رویدادهایی که در ستونِ نخست سمت راست ذکر گردید نشانگر پیوندهای خویشاوندی یا نسبی است که بر آن تأکید بسیار می‌شود؛ به سخن دیگر، این روابط، بیش از آنچه باید صمیمانه‌اند. پس می‌توان گفت که ویژگی مشترک ستونِ نخست «پر بها دادن به پیوندهای خویشاوندی» (overrating of blood relations) است. پیداست که ستون دوم بیان همان [ویژگی] ستون نخست است اما در جهت عکس آن، یعنی «کم‌بها دادن به پیوندهای خویشاوندی» (underrating of blood relations). ستون سوم به کشته شدن غولها مربوط است. در مورد ستون چهارم ذکر چند نکته ضروری است: در این ستون اشارات تلویحی به القابِ تبارِ پدری اُدیپ درخور تأمل است: اما زبانشناسان عادتاً به این امر اعتنایی ندارند، زیرا به‌گمان آنان یگانه راه تعریفِ یک اصطلاح همانا بررسی یکایک بافتهایی است که آن اصطلاح در آنها به‌کار رفته است ولی نامهای خاص دقیقاً به سبب کاربرد ویژهٔ آنها فاقد بافت‌اند. اما به سیاقی که ما برآنیم تا در پیش گیریم این ایراد مرتفع می‌گردد زیرا اسطوره خود بافتِ خویش را فراهم می‌آورد. نباید در مفهوم اتفاقی یک نام در پی دلالت یا معنا بود؛ دلالت را باید در این واقعیت جست که یکایک نامها دارای خصیصهٔ مشترکی هستند: به هر حال، هر نامی دارای معنایی است و همهٔ این معانی فرضی (که همواره فرضی باقی می‌مانند) بر خصیصهٔ مشترکی مثلاً به نقصی در راه رفتن یا رفتار کردن دلالت می‌کنند.

اما چه ارتباطی بین دو ستون سمت راست وجود دارد؟ ستون سوم به اژدها اشاره دارد. در اسطوره، اژدها موجودی دوزخی است که باید کشته شود تا آدمیزادگان از زمین زاده شوند؛ اسفنکس غولی است که نمی‌خواهد آدمیان زندگی کنند. واپسین واحد تکرار و بازساختِ نخستین واحد است که حاکی از «*اصل خودرویی انسان*» (autochthonous origin) است. از آنجا که آدمیان بر غولان چیره می‌شوند، پس می‌توان گفت که خصیصهٔ مشترک ستون سوم «*نفی اصل خودرویی انسان*» است.

این گفته‌ها ما را در فهم معانی [رویدادهای] ستون چهارم یاری می‌رساند: در اسطوره خصیصهٔ عام انسانهایی که از خاک پدید می‌آیند آن است که به محض پیدا شدن از اعماق یا نمی‌توانند راه بروند یا ناشیانه راه می‌روند. وضع موجودات دوزخی در اساطیر «*پوئبلو*» (Pueblo) نیز چنین است: موئینگوو (Muingwu)، راهنمای پدیدآمدگان از دل خاک، و

شومایکولی (Shumaikoli)، «لَنگ» (خونین پا، خسته‌پا) هستند. این سخن دربارهٔ کسکیمو (Koskimo) در اساطیر کواکیوتل (Kwakiutl) نیز صادق است: پس از آنکه اژدهای زیرزمین، شیاکیش (Tsiakish) آنها را بلعید، هنگامی که به سطح زمین بازمی‌گشتند «می‌لنگیدند و تلوتلو می‌خوردند». پس خصیصه مشترک ستون چهارم *«دوام اصل خودرویی انسان»* است. بنابراین، نتیجه می‌گیریم که نسبت ستون چهارم با ستون سوم مانند نسبت ستون اول با دوم است. آن نقصانی که در برقراری ارتباطی میان دو گونهٔ مناسبات وجود داشت با این دلیل مبرهن رفع می‌گردد که نسبتهای متناقض از آنجایی که به طریقی مشابه با خود نیز متناقض‌اند، یکسان‌اند. اگرچه این گفته تدوین عاجل ساخت اندیشهٔ اسطوره‌ای است، ما را تا این مرحله بسنده است.

اینک به اسطورهٔ اُدیپ بازمی‌گردیم تا شاید معنی آن را دریابیم. اسطورهٔ اُدیپ برای فرهنگی که به اصل خودرویی انسان باور دارد (برای مثال نگاه کنید به Pausanias, VIII, xxix, 4: رستنیها در اساطیر الگویی از [چگونگی پیدایش] انسان به دست می‌دهند) دریافتن حلقه‌ای رضایتبخش میان این فرضیه [اصل خودرویی انسان] و آگاهی بر اینکه آدمیان در واقع از آمیزش زن و مرد پدید آمده‌اند قاصر است. گرچه آشکارا این مسئله حل‌ناشدنی می‌نماید، اسطوره اُدیپ نوعی افزار منطقی به دست می‌دهد که مسئله اصلی ــ یعنی زاده‌شدن انسان از یک اصل یا دو اصل ــ را با مسئله مشتق از آن ــ یعنی زاده شدن انسان از اصلهای گوناگون یا یکسان ــ ربط می‌دهد. از روی اینگونه همبستگی، [می‌توان گفت که] نسبت *«پربها دادن به پیوند خویشاوندی»* به *«کم‌بها دادن به پیوند خویشاوندی»* مانند نسبت *«کوشش برای رهایی از خودرویی»* به *«محال بودن کامیابی در آن»* است. هرچند تجربه ناقض این نظر باشد، زندگی اجتماعی، افسانه‌های کیهانشناسی را به حکم همانندی ساخت آنها تأیید می‌کند. پس [افسانه‌های مربوط به] کیهانشناسی *«راست»* است (cosmology is true).

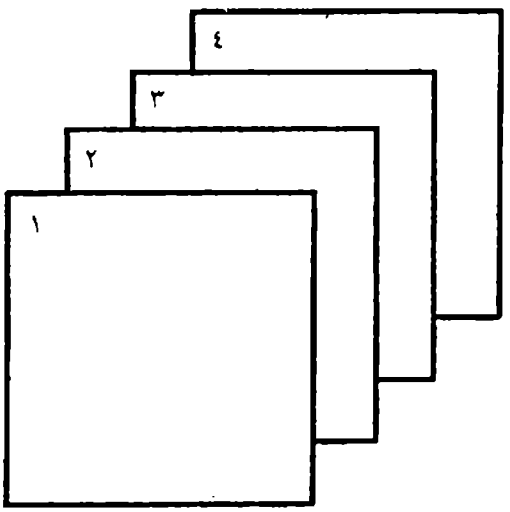
در اینجا باید دو نکته را یادآور شد:

برای تفسیر این اسطوره از نکته‌ای چشم می‌پوشیم که تاکنون مایهٔ تشویش متخصصان بوده است: روایتهای متقدمِ اسطورهٔ اُدیپ (هومری) فاقد بعضی از عناصر اصلی مثل خودکشی یوکاست (Jocasta) و چشم برکندنِ اُدیپ است. این روایتها تغییری در ماهیت این اسطوره نمی‌دهد، با این وصف به‌سادگی می‌توان مرگ یوکاست را «خودنابودی» (ستون سوم) و چشم برکندن اُدیپ را مورد دیگری از «نقص جسمانی» (ستون چهارم) در نظر گرفت. در عین‌حال، در این روایتهای الحاقی نیز دلالتهایی وجود دارد زیرا تغییر نقصی در پا به نقصی در سر [چشم] با تغییر اصل خودرویی انسان به خودنابودی مرتبط است.

بدین‌گونه، روشی که ما اتخاذ کرده‌ایم اشکالی را برطرف می‌سازد که تاکنون یکی از موانع اصلی پیشرفت پژوهشهای اسطوره‌شناسی بوده است و آن جستجوی روایت «درست» یا «کهنتر» است. برعکس، تعریف ما از اسطوره به گونه‌ای است که همهٔ روایتهای آن را در بر می‌گیرد. به عبارت دیگر، یک اسطوره تا زمانی که به همان‌گونه احساس [و ادراک] می‌شود همان‌گونه باقی می‌ماند [و دگرگون نمی‌شود]. مثالی بارز می‌توان شاهد آورد و آن اینکه تبیین ما می‌تواند تعبیر فرویدی از اسطوره اُدیپ را توضیح دهد و این تبیین را می‌توان کاملاً در مورد آن به‌کار بست. گرچه [اصل] عقدهٔ اُدیپ موقوف به آن است که اصل خودرویی انسان در مقابلِ اصل زایش انسان از دو جنس قرار گیرد، مسئله همچنان فهم این نکته است که چگونه یک تن از دو اصل زاده می‌شود: چگونه است که آدمی فقط از یک اصل زاده نمی‌شود، بلکه از پدر و مادری پدید می‌آید؟ بدین‌سبب، نه فقط روایتِ سوفوکل، بلکه تعبیر فروید را نیز می‌توان در طراز با روایتهای منقول اسطوره اُدیپ یا روایتهای متقدمتر یا به ظاهر «موثقتر» آن ارزیابی کرد.

طرح این مسائل به نتیجهٔ مهمی می‌انجامد: اگر اسطوره از جمیع روایتهایش فراهم می‌آید، در تجزیه و تحلیل ساختاری باید یکایک آنها را به دیده گرفت. بنابراین، پس از تجزیه و تحلیل همهٔ انواع معروف روایتِ «تبی» (Theban)، باید دربارهٔ روایتهای دیگر نیز به همین‌گونه رفتار کنیم: نخست داستانهای مربوط به خویشاوندان جنبی «لابداکوس» (Labdacos) از جمله «آگاو» (Agave) و «پنتوئوس» (Pentheus) و خود «یوکاست»؛ روایت «تبی» دربارهٔ «لوکوس» (Lycos) با «آمفیون» (Amphion) و «زتوس» (Zetos) به عنوان بنیانگذاران شهر؛ و سپس روایتهای بعیدتر مربوط به «دیونوزوس» (Dionysus) پسرخالهٔ اُدیپ؛ و افسانه‌های آتنی که در آنها «ککروپس» (Cecrops) جای کادموس را می‌گیرد و... برای هر یک از آنان نمودار مشابهی باید ساخت و، سپس، از روی یافته‌ها مقایسه و دوباره منظم کرد: «ککروپس» ماری را هلاک می‌کند که داستان آن با داستان [کشته شدن ماری به دستِ] «کادموس» همانند است؛ دوری «دیونیزوس» از زاد و بوم خود و ترک دیار «اُدیپ»؛ تشابه صفت «ورم‌کرده پا»ی اُدیپ و صفت «چلاق، لنگِ» دیونیزوس؛ جستجوی «اروپ» [توسط برادرانش] و جستجوی [دو برادر همزاد، «زتوس» و «آمفیون»، در پی مادر خود] «آنتیوپ» (Antiope)؛ بنای شهر «تبس» به دستِ اسپارتیان یا به دست «آمفیون» و «زتوس» دو برادر همزاد. ربوده‌شدن «اروپ» و «آنتیوپ» به دست «زئوس» و نیز ربوده شدن «سمله» (Semele) به دست او؛ [همانندی داستانِ] اُدیپ «تبی» و «پرسئوس (Perseus) آرگوسی»، و... در نتیجه، چندین نمودار دوبُعدی فراهم می‌آید که هر نموداری به روایتی منسوب است و، همانگونه که در تصویر

شمارهٔ ۱ آمده، بایستی در یک ترتیب سه بُعدی تنظیم شود تا امکان سه نوع قرائت آن ــ یعنی از چپ به راست، از بالا به پایین و از ابتدا به انتها ــ میسر گردد. مشکل بتوان چشم داشت که یکایک این نمودارها عین یکدیگر باشند؛ تجربه نشان می‌دهد که هر تفاوتی که به دیده می‌آید ممکن است با تفاوتهای دیگری همبسته (correlated) باشد، به‌گونه‌ای که برخوردی منطقی با مجموعهٔ آن، ساده‌سازیهایی را جایز می‌شمارد که نتیجهٔ نهایی آن قانونِ ساختاری اسطوره است.



نمودار شمارهٔ ۱

شاید کسی ایراد بگیرد که انجام چنین کاری میسر نیست زیرا کار فقط بر روایتهای شناخته‌شده استوار است. آیا روایتی تازه این تصویر را دگرگون نمی‌کند؟ این خرده‌گیری هنگامی به‌جا می‌بود که تنها یکی دو روایت در دست بود، اما زمانی که روایتهای نسبتاً بی‌شماری در اختیار ماست این ایراد چندان به‌جا نمی‌نماید. بگذارید این نکته را با مقایسه‌ای به تفصیل بازگشاییم. اگر لوازم اتاق و نظم و ترتیب آن صرفاً از انعکاس تصویر آنها در دو آینهٔ بر دیوارهای مجاور هم بر ما مأنوس و آشنا باشد از لحاظ نظری تصاویر بی‌نهایتی از اشیاء در آینه می‌بینیم که آگاهی کاملی از همهٔ لوازم اتاق به دست می‌دهد. اما اگر دو آینه را در خلاف جهت هم بیاویزیم، تصاویر اشیاء بسی محدود می‌شود؛ با این وصف چهار یا پنج تصویر ــ حتی اگر توصیف تمام

و کمالی ارائه نکند ــ بسنده است تا مطمئن شویم که در تصویر ما از لوازم منزل چیزی از قلم نیفتاده است.

از سوی دیگر، نمی‌توان بیش از حد اصرار ورزید که باید همهٔ روایتهای در دسترس را در بررسی خود منظور کرد. اگر آرای فرویدی از عقدهٔ اُدیپ بخشی از اسطورهٔ اُدیپ است، در این‌صورت پرسشی از این دست که آیا روایت کوشینگ (Cushing) از اسطورهٔ پیدایش قبایل زونی (Zuni) را باید به دیده گرفت یا نادیده انگاشت، بی‌معنی است. هیچ روایتی را نمی‌توان «اصیل» و روایتهای دیگر را نسخهٔ بدل یا واگونهٔ آن دانست. همهٔ روایتهای [یک اسطوره] به همان اسطوره متعلقند.

سرانجام می‌توان دریافت که چرا پژوهشهای اسطوره‌شناسی عمومی نتایجی چنین مأیوس‌کننده داشته است. این نتایج از دو علت برخاسته است. نخست آنکه اسطوره‌شناسان تطبیقی به جای استفاده از یکایک روایتها، به روایت گزیده و مرجح خویش اکتفا کرده‌اند. دوم آنکه، همانگونه که دیدیم، تجزیه و تحلیل ساختاری «یک» روایت از «یک اسطورهٔ متعلق به یک قبیله» (حتی در برخی موارد متعلق به یک قصبه) پیشاپیش مستلزم دو بُعد است. هنگامی که روایتهای گوناگون همان اسطوره را برای همان قبیله یا قصبه به‌کار می‌گیریم، چارچوب مرجع ما سه‌بُعدی می‌شود و به محض آنکه دامنهٔ مقایسهٔ [روایتها] راگسترده‌تر سازیم، چارچوب مرجع ما ابعاد وسیعتری به‌خود می‌گیرد تا آنکه سرانجام بررسی روشن‌بینانه آنها کاملاً ناممکن می‌شود. می‌توان آشفتگیها و نگرشهای سطحی را که حاصل اسطوره‌شناسی تطبیقی است، با توسل به این حقیقت توضیح داد که آنها چارچوبهای چندبُعدی مرجع را غالباً نادیده می‌انگارند یا به‌سادگی به جای آن چارچوبهای دو یا سه‌بُعدی می‌نشانند. به‌راستی پیشرفت اسطوره‌شناسی تطبیقی منوط به همکاری ریاضی‌دانانی است که در نمادها وابسته‌های چندبُعدیی را آشکار سازند که جز بدین شیوه‌ها نمی‌توان به آنها پرداخت.

از ۱۹۵۲ تا ۱۹۵۴ کوششی صورت پذیرفت تا این نظریه را در مورد تجزیه و تحلیل جامع همهٔ روایتهای شناخته‌شده اسطورهٔ پیدایش و تکوین [قبایل] زونی به‌کار بندد[۹]: [روایتهای گوناگون این اسطوره را پژوهندگانی چون]: کوشینگ، ۱۸۸۳ و ۱۸۹۶؛ استیونسون (Stevenson)، ۱۹۰۴؛ پارسونز (Parsons)، ۱۹۲۳؛ بونزل (Bunzel)، ۱۹۳۲؛ و بندیکت (Benedict)، ۱۹۳۴، [گرد آورده بودند]. علاوه بر این، در زمینهٔ تطبیق نتیجه‌های آن با اسطوره‌های مشابهی از قبایل پوئبلوهای شرقی و غربی نیز کوششهایی صورت گرفت. سرانجام، این نظریه در مورد اساطیر «پلین» به محک زده شد. همهٔ این موارد، درستی این نظریه را ثابت

کردند. به‌مدد این نظریه، نه فقط معضلاتی از اساطیر امریکای شمالی گشوده شد، بلکه بر نوعی رویکرد منطقی پرتو افکنده شد که پیش از آن بدان توجهی نشده یا تا آن‌زمان صرفاً در بافتی کاملاً متفاوت به‌کار رفته بود. انبوه موادی که عملاً از همان آغاز باید بررسی شود چندان وسیع است که نمی‌توان به جزییات پرداخت؛ پس بهتر آن است که به توضیحات محدودی قناعت کنیم:

نمودار ساده‌ای از اسطوره پیدایش قبیله زونی در زیر آمده است:

بالندگی و دگرگونی			**مرگ**
مصرف ماشین‌وار رستنی‌ها (برای خروج از عالم سفلی)	ظهور به راهنمایی توامان محبوب	زنای برادر و خواهر توامان (منشأ آب)	نابودی فرزندان انسان به دست خدایان (با غرق کردن در آب)
ارزش غذایی گیاهان وحشی	دلقکهای مناسک	قربانی برادر و خواهر (برای به‌دست‌آوردن پیروزی)	ستیزه جادویی با قوم ایزد شبنم (Dew) (ستیز گردآورندگان محصول با کشاورزان)
ارزش غذایی گیاهان زراعی		به فرزندخواندگی برادر و خواهر (برای مبادله ذرت)	
خصیصهٔ ادواری فعالیتهای کشاورزی			جنگ بر علیه کیانکو (باغداران بر ضد شکارچیان)
ارزش غذایی شکار			
ناگزیریِ جنگ	جنگ به هدایت و رهبری ایزدان جنگ	قربانی برادر و خواهر (برای جلوگیری سیل)	رستگاری برای قبیله (مرکز عالم بافت می‌شود)
مرگ			**جاودانگی**

همانگونه که از این نمودار برمی‌آید، مسئله اصلی جستجوی واسطه‌ای میان مرگ و زندگی است. [کشف این واسطه] برای پوئبلوئیان سخت دشوار است؛ آنان منشأ حیات انسان را برحسبِ الگوی زندگی گیاهی (پیدایش از زمین) تصور می‌کنند. یونانیان باستان نیز چنین باوری داشتند و بی‌سبب نبود که ما هم اسطورهٔ اُدیپ را اولین مثال خویش برگزیدیم. اما تفاوت در این

است که به اعتقاد بومیان امریکا عالیترین شکل حیات گیاهی را باید در کشاورزی یافت که ماهیتاً ادواری است؛ به عبارتی دیگر، کشاورزی نشان تناوب زندگی و مرگ است. اگر به این نکته توجهی نشود، تناقض در جایی دیگر سر بر می‌آورد: از کشاورزی غذا فراهم می‌آید و از غذا حیات؛ از شکار نیز غذا فراهم می‌آید اما شکار به جنگ همانند است و جنگ جز مرگ نیست. پس حل این معضل از سه راه مختلف میسر است: در روایت کوشینگ، معضل همانا تقابل فعالیتهایی است که نتیجه‌ای آنی دارد (جمع‌آوری غذا از طبیعت) و فعالیتهایی که نتیجه‌ای آنی ندارد ــ مرگ باید روی دهد تا کشاورزی میسر گردد. روایت پارسونز از شکار آغاز می‌شود و به کشاورزی می‌انجامد، در حالی‌که در روایت استیونسون مسئله به گونه‌ای دیگر است. همهٔ تفاوتهای بین این روایتها را می‌توان به دقّت با این ساختهای بنیادین ربط داد.

بدین‌سان این سه روایت با الحاق متغیرهای مهم، جنگ بزرگ نیاکان قوم زونی را به ضد قومی افسانه‌ای، یعنی کیاناکوِه (Kyanakwe)، توصیف می‌کنند. لازمهٔ این توصیف وارد شدن سه عنصر مهم به روایت است؛ این سه عنصر مهم عبارتند از: (۱) دوستی یا دشمنی خدایان؛ (۲) بخشش پیروزی نهایی به یکی از این دو قوم؛ (۳) اِسناد نقشی نمادین به قوم کیاناکوه که گاه قومی شکارچی (که کمانهایشان به زه حیوانی مجهز است) توصیف می‌شوند و گاه قومی کشاورز (که زه کمانهایشان گیاهی است).

	کوشینگ	پارسونز	استیونسون
ایزدان	با هم متحد، استفاده از زه گیاهی در کمانهای خود (باغداران)	کیاناکوه تنها است، استفاده از زه حیوانی	با هم متحد، استفاده از زه گیاهی
کیاناکوه			

		کوشینگ	پارسونز	استیونسون
		پیروزی بر	پیروزی بر	پیروزی بر
انسان	ایزدان	تنها، استفاده از زه حیوانی (شکارچیان) (تا اینکه انسان از زه گیاهی استفاده کند)	با هم متحد، استفاده از زه حیوانی	کیاناکوه تنها است، استفاده از زه حیوانی
	انسان			

از آنجا که زه گیاهی (کشاورزی) بر زه حیوانی (شکار) و نیز یاری خدایان بر دشمنی خدایان مزیت دارد، چنین برمی‌آید که در روایت کوشینگ آدمی از دو سوی در تنگنا است (خدایانِ

دشمن‌خو، زه حیوانی)؛ در روایت استیونسون آدمی از دو امتیاز بهره‌مند است (دوستی خدایان، زه گیاهی کمان)؛ در حالی که روایت پارسونز ما را با موقعیتی بینابینی روبه‌رو می‌سازد (دوستی خدایان، اما زه کمانها گیاهی است زیرا آدمی زندگی را با شکار آغاز کرد). پس:

تضاد	کوشینگ	پارسونز	استیونسون
ایزدان / انسان	−	+	+
تار گیاهی / تار حیوانی	−	−	+

روایت بونزل از نقطه‌نظر ساختاری همانند روایت کوشینگ است ولی تفاوت آن با دو روایت کوشینگ و استیونسون آن است که در این دو روایت، پیدایش، حاصل نیاز آدمی به گریز از شرایط رقت‌بار اوست، در حالی که روایت بونزل پیدایش [رویش از زمین] را نتیجه درخواست آدمی از نیروهای مافوق می‌داند ــ به این سبب روند معکوسی در روایت پیدایش به چشم می‌خورد: در روایت کوشینگ و استیونسون این روند از گیاه به حیوان است؛ روایت بونزل از پستاداران به حشرات [می‌آغازد] و از حشرات به گیاهان [می‌انجامد].

در اساطیر پوئبلوهای غربی رویکرد منطقی قضیه تغییری نمی‌کند؛ نقطهٔ بدایت بسیط، اما ایهام در حد اوسط آن است:

زندگی
رشد مکانیکی گیاهان
تغذیه از گیاهان وحشی
تغذیه از گیاهان کشت‌شده

غذای حیوانی — نابودی حیات

شکار
جنگ
مرگ

واقعیت این است که تناقضی که در میانهٔ فرایند دیالکتیکی ظهور می‌کند به زنجیره دوگانه‌ای

از جفتهای توامان می‌انجامد که هدف آن وساطت میان دو حدّ متضاد است:

۱ ــ سه ایزد پیام‌آور	دو دلقک آئینی		دو ایزد جنگ
۲ ــ جفت همگن:	توامان هم‌نیا	همسران (زن و	جفت ناهمگن:
توامان (۲ برادر)	(برادر و خواهر)	شوهر)	مادربزرگ/نوه

ما در اینجا گونه‌های تألیفی یک نقش را در بافتهای متفاوتی می‌یابیم (مثلاً اِسناد صفات جنگجویان به دلقکها که بسیار ابهام‌برانگیز است).

این معما، که اغلب لاینحل می‌نماید، زمانی گشوده می‌شود که نشان داده شود که دلقکها و شکمباره‌هایی که در مصرف فرآورده‌های کشاورزی افراط می‌کنند همان نسبت خدایان جنگ را با فرآورده‌های غذایی دارند. (این نقش در فرایند دیالکتیکی به منزلهٔ تجاوز از حدود و ثغور شکار ــ یعنی شکار برای آدمی به جای شکار برای حیوانات موردمصرف انسان ــ جلوه می‌کند).

نزد برخی از قبایل پوئبلوهای شرقی و مرکزی قضیه صورتی دیگر دارد. آنان از همسانی شکار و کشاورزی می‌آغازند (نخستین غله را سرورِ شکار (Game-Father)، گوزنِ شبنم پنجهٔ (deer-dewclaws) بذرافشان به دست آورد). آنان برآنند تا زندگی و مرگ را از حد اوسط قضیه مشتق کنند. از این‌رو، به جای اینکه حدود قضیه [یا صغری و کبری در قیاس] بسیط و حد اوسط مضاعف باشد ــ همانند روایت پوئبلوهای غربی ــ حدود قضیه، مضاعف (یعنی دو خواهر در روایت پوئبلوهای غربی) و حد اوسطِ بسیط در مقدمه می‌آید (برای مثال پوشایانه Poshaiyanne در روایت قوم زیا Zia)، اما صفات مشابهی بدان حمل مشود. بدین‌سبب، می‌توان صفاتِ این «بوختار» (messiah) را برحسبِ جایگاه او در ترتّب زمانی قضیه استنتاج کرد: در ابتدا خیرخواه و نیک (در روایت کوشینگ، زونی)، در میانه نه خوب و نه بد (پوئبلوهای مرکزی) و در انتها بدکُنش (زیا)؛ اما همان‌گونه که دیدیم در روایت بونزل این ترتیب مقلوب می‌شود.

با به‌کارگیری منظم این‌گونه از تجزیه و تحلیل ساختاری می‌توان جمیع روایتهای شناخته‌شدهٔ یک اسطوره را به صورت مجموعه‌ای تنظیم کرد که به نوعی زنجیره‌ای از «جایگشت»ها (Permutation) را تشکیل می‌دهند که در آن، [روایاتی] که در دو قطب این گروه واقع‌اند نسبت به هم ارتباطی متقارن ولی معکوس دارند.

روشی که ما اتخاذ کردیم نه فقط این مزیت را دارد که به آشفتگیهای سابق [در زمینهٔ اسطوره‌شناسی] سامان می‌بخشد، بلکه ما را قادر می‌سازد که برخی از فرایندهای بنیادین منطقی ــ که اندیشه اسطوره‌ای بر آن مبتنی است ــ را دریابیم. [از این فرایندها] باید سه فرایند عمده را تمییز داد.

در اساطیر بومیان امریکا شخصیت «مکار» یا «فریبکار» (trickster) تاکنون شخصیتی مسئله‌برانگیز بوده است. چرا در سراسر امریکای شمالی نقش فریبکار بر عهدهٔ «کایوت» (Coyote) یا «کلاغ» است؟ اگر دریافته باشیم که اندیشهٔ اسطوره‌ای به اقتضای آگاهی از تضادها می‌کوشد تا حدّ اوسطی بین آنها قائل شود و به حل آن نائل گردد آنگاه دلیل این گزینش آشکار می‌شود. کافی است فرض نماییم که دو حدّ مشترک که متضمن حدّ سومی به عنوان حدّ اوسط باشد جانشین دو حدّ متضادی می‌شود که فاقد حدّ اوسط است؛ در این‌صورت، قطب سومی جانشین یکی از دو قطب به همراه حدّ اوسط آن می‌گردد. پس ما با ساختار واسطی مانند ساختار زیر روبه‌رو هستیم:

جفت آغازین	تثلیث اول	تثلیث دوم
زندگی	کشاورزی	
		حیوانات علفخوار
		حیوانات مردارخوار
		(کلاغ، کایوت)
	شکار	حیوانات شکاری
	جنگ	
مرگ		

این استدلال بدین قرار است: حیوان مردارخوار بسانِ حیوانِ شکاری است (زیرا از گوشت حیوانی دیگر تغذیه می‌کند)، اما با حیوانی که از گیاهان تغذیه می‌کند نیز وجه اشتراک دارد (زیرا آنچه را می‌خورد نمی‌کشد)؛ به سخن دیگر، نزد قبایل پوئبلو ــ که کشاورزی از شکار «ذیمعنیتر» است ــ نسبت کلاغ با باغ همانند نسبت حیوان شکاری با حیوان علفخوار است؛ اما این نیز پیداست که در وهلهٔ نخست می‌توان حیوان علفخوار را حدّ اوسط تلقی کرد زیرا این حیوان نیز

مانند گردآورندگان غذا از طبیعت (گیاهخواران) است و گرچه خود شکارچی نیست، خود شکار حیواناتِ شکاری است. پس ممکن است در مرتبهٔ اول، دوم و سوم و... واسطه‌هایی واقع گردد که هر حدّی در طی یک فراگرد مضاعفِ تعارض و تلازم حدّ بعدی را به وجود آورد.

در اساطیر قبایل «پلین» نیز می‌توان این فراگرد را پی گرفت؛ داده‌های اسطوره‌ای آنان را می‌توان برحسب زنجیره‌ای از [واسطه‌ها] به شکل زیر تنظیم نمود:

میانجی ناموفّقی میان زمین و آسمان
جفتِ ناهمگنی از واسطه‌ها
(مادربزرگ و نوه)
جفتِ نیمه ناهمگنی از واسطه‌ها

در حالی که در روایت پوئبلو (زونی) مجموعه‌ای از تطابقات زیر به چشم می‌خورد:

میانجی موفّقی میان زمین و آسمان
(پوشایانکی)
جفتِ نیمه همگنی از واسطه‌ها
جفت همگنی از واسطه‌ها
دو آهایوتا (Ahaiyuta)

از سوی دیگر، ممکن است این تضایف در محوری افقی ظاهر گردد. این امر حتی در سطح زبان نیز صادق است. (در این باب نگاه کنید به کثرت دلالتهای مفهومی ریشه واژهٔ «خودنمایی» در نزد قوم *توا* (Tewa) بنابر نقل پارسونز که به معنی «روباه»، «مه» و «موی فرق سر» و... است). کایوت (حیوانی مردارخوار) و واسط میان حیوان علفخوار و حیوان گوشتخوار است؛ درست بدانسان که «مه» یا «ابر» واسط زمین و آسمان و «موی سر برکندن» میانجی جنگ و زراعت (موی سر برکندن نشانه‌ای است از وقوع جنگ) و «غله» یا «ذرت» واسط گیاهان خودرو و گیاهان زراعی، پوشاک واسط «طبیعت» و «فرهنگ»، و محلی که در آن زباله می‌ریزند واسط [حوزهٔ] روستا با خارج و «خاکستر» (یا غبار) واسط سقف (یا گنبد آسمان) و اجاق (زمین) است. این

زنجیرهٔ واسطه‌ها ــ اگر بتوان زنجیره‌اش نامید ــ نه فقط بر همهٔ وجوه اساطیر بومیان امریکای شمالی پرتو می‌افکند ــ فی‌المثل روشن خواهد ساخت که چرا خدای شبنم (Dew-God) هم سرور جانوران است و هم بخشندهٔ جامه‌های فاخر که تجسم او پسرکی است خاکسترنشین (Ash-Boy)؛ و یا چرا «فرق سر» [نشانه‌ای است از] پیدایی ابر؛ و یا چرا سرور مادینه حیوانات (Game Mother) با سیاهک ذرت ملازم است و... ــ بلکه این زنجیرهٔ واسطه‌ها شاید با سیاق عام سازماندهی تجربهٔ روزانهٔ زندگی نیز سازگار باشد؛ برای مثال [عقاید] فرانسویان دربارهٔ سیاهدانه (nielle، از واژهٔ لاتین nebula) و خوش‌یمنی و شگون زباله (کفش مندرس) و خاکستر (بوسیدن خاک‌انداز اجاق) نزد اروپاییان؛ و نیز همانندیهای داستان پسرک خاکسترنشین بومیان امریکا و داستان سیندرلای هند و اروپایی: هر دوی آنان از خصلتی دوپهلو یا خنثی برخوردارند (واسطهٔ جنس نرینه و مادینه)؛ سرشت دوگانهٔ ایزدی که هم خدای شبنم است و هم سرور جانوران؛ دارندگان جامه‌های فاخر و واسطه‌های اجتماعی (ازدواج افرادی از طبقات فرودست با افرادی از طبقات مرفه جامعه) در این دو داستان. اما، همچنانکه گفته شد، تبیین این دو داستان به سبب درآمیختگیهای اخیر آنها ناممکن است زیرا پسرک خاکسترنشین و سیندرلا به رغم تقارن، در یکایک جزییات عکس یکدیگرند (اما داستان عاریتی سیندرلا در میان قبایل زونی امریکا ــ دختر ترک ــ قرینهٔ اصل آن است).

	اروپا	امریکا
جنس	مونث	مذکر
موقعیت خانواده	خانوادهٔ دوگانه	بدون خانواده
نمود یا ظاهر	دختر زیبا	پسر زشت
وضعیت عاطفی	هیچکس او را دوست نمی‌دارد	ناامیدانه دختری را دوست می‌دارد
دگرگونی	لباسهای فاخر و یاری	زیباشدن به یاری
	نیروهای ماوراءالطبیعی	نیروهای ماوراءالطبیعی

از این قرار، «مکار» همانند پسرک خاکسترنشین و سیندرلا میانجی است. از آنجا که نقش وساطت او در میانهٔ دو قطب واقع می‌شود، پس باید از سرشتی دوگانه ــ یعنی شخصیتی مبهم و دوپهلو ــ برخوردار باشد. اما «مکار» یگانه شکل قابل تصور «واسطه» نیست. بعضی از نظامهای اسطوره‌ای تمام همّ خویش را صرف ارائه همهٔ راه‌حلهای ممکن به برقراری پیوندی میان دو و یک [زایش از دو اصل] می‌نمایند. برای نمونه، مقایسه‌ای میان همهٔ روایتهای

اسطورهٔ پیدایش قوم زونی زنجیره‌ای از واسطه‌ها را نشان می‌دهد که هر واسطه‌ای در فراگرد تعارض و تلازم موجد واسطه‌ای دیگر است:

بوختار > توامان > مکّار > موجود > دوجنسی > توامان هم‌نیا
همسران > مادربزرگ نوه > گروه اربعه > تثلیث

در روایت کوشینگ این مسیر دیالکتیکی با تغییری از بُعد مکانی (وساطت میان آسمان و زمین) به بُعد زمانی (وساطت میان تابستان و زمستان، یعنی تولد و مرگ) ملازم است. اما گرچه این دگرگونی از مکان به زمان است، نتیجهٔ نهایی آن (تثلیث) مکان را نیز در این معادله ملحوظ می‌کند، زیرا تثلیث همزمان از جفت همزادان (توامان) به اضافهٔ بوختار را شامل است؛ و گرچه نقطهٔ بدایت این روایت برحسبِ مرجع مکانی (آسمان و زمین) تنظیم گشته، با این‌همه، تلویحاً در وفاق با مرجع زمانی است (بدین‌معنی که «نخست» بوختار فرامی‌خواند و «آنگاه» جفت توامان فرود می‌آیند). پس منطق اسطوره ما را با مبادلهٔ مضاعف و متقابلی از نقشها یا کارکردها مواجه می‌سازد که ما پس از این بدان خواهیم پرداخت.

ما نه فقط می‌توانیم سرشت ابهام‌برانگیز «مکار» را توصیف نماییم، بلکه قادریم یکی دیگر از خصایص شخصیتهای اسطوره‌ای، یعنی اسناد صفات متناقض به یک خدا را دریابیم؛ برای نمونه [سرشت دوگانهٔ ایزدانی] که هم نیک‌اند و خیرخواه و هم زیانکارانند و بدخواه. اگر روایتهای اساطیر قوم هوپی (Hopi) دربارهٔ منشأ ایزد شالاکو (Shalako) را با یکدیگر قیاس کنیم، می‌توانیم آنها را مطابق ساختار زیر تنظیم نماییم:

(ماسائو:X) ~ (موئینگوو : ماسائو) ~ (شالاکو: موئینگوو) ~ (Y : ماسائو)

نشانهٔ x و y نشانه‌ای اختیاری و مبیین این واقعیت است که اگرچه در «حدود» قضیه، ایزدِ ماسائو به تنهایی ظاهر گشته است ایزد دیگری ملازم او نیست ــ برخلاف روایت دوم ــ و یا حضور ندارد ــ مانند روایت سوم ــ باز هم ذاتاً از ارج و ارزشی نسبی برخوردار است. در روایت نخست ماسائو (به تنهایی) یاریگر و نیکخواه آدمیزادگان وصف می‌شود (گرچه آنگونه که باید یاری‌رسان آدمی نیست)، و در روایت چهارم زیانکار و بدخواه آدمیزادگان است (اما همهٔ نیروی خود را صرف بدخواهی نمی‌کند). پس نقش او ــ دست‌کم تلویحاً ــ در تقابل با نقشی دیگر است که گرچه نقش احتمالی اوست اما خاص او نیست و در اینجا با نشانه x و y نشان داده شده است. از طرفی دیگر، در روایت دوم موئینگوو بالنسبه از ماسائو خیرخواه‌تر و در روایت سوّم

شالاکو از موئینگوو یاریگرتر است. عین این مجموعه را در روایتهای کِرِسی (Keresan) نیز می‌بینیم:

(پوشایانکی: x) ~ (لئا (Lea) : پوشایانکی) ~ (پوشایانکی: تیامونی) ~ (پوشایانکی: y)

این چارچوب منطقی بسیار جالب است زیرا پیش از این مردمشناسان این ساختار را در دو سطح دیگر مشاهده کرده بودند: نخست در حوزهٔ مناسبات جمعی در میان ماکیان، و دوم، در حوزهٔ مناسبات خویشاوندی که نگارنده آن را «*مبادلهٔ عام*» (general exchange) می‌نامد. با شناخت این چارچوب منطقی در حوزهٔ تفکر اسطوره‌ای شاید در وضعیتی بهتر قرار گیریم تا بتوانیم اهمیت بنیادین آن را در پژوهشهای اجتماعی ارزیابی نماییم و تبیین نظری جامعتری به‌دست دهیم.

سرانجام، هنگامی که موفق به تنظیم مجموعهٔ کاملی از روایتهای گوناگون به شکل زنجیره‌ای مشتمل بر جایگشتها (Permutations) گشته‌ایم، آنگاه می‌توانیم قواعد و ضوابط گروه‌بندی آنها را ارائه کنیم. گرچه در این مرحله ارائه ضوابط و قواعد دقیق میسر نیست به ضابطه‌ای تقریبی که در آینده بی‌گمان بایستی ویراسته گردد، اکتفا می‌کنیم. چنین برمی‌آید که [ساختار] هر اسطوره‌ای (به‌همراه جمیع روایتهای آن) با قالب زیر تطابق دارد:

$$Fx\,(a) : Fy\,(b) \sim Fx\,(b) : Fa\text{-}1\,(y)$$

در این معادله دو حدّ a و b با دو کارکرد x و y ملازم است و از این دو حدّ چنین استنباط می‌شود که نسبت تساوی بین دو وضعی برقرار است که بنا به تعریف نسبتهای هر یک به دو شرط، مقلوب حدود و نسبتهای دیگر است: (۱) نخست آنکه ضد یک حدّ جانشین آن حدّ شود (در قضیه فوق، a و a-1)؛ (۲) شرط دوم آنکه ارزش نقش یا کارکرد و ارزش حدّ در دو جزء (در قضیه فوق، a و y) مقلوب هم باشند.

اگر به یاد داشته باشیم که فروید دو آسیب روانی (برخلاف آنچه همگان می‌انگارند نه یک آسیب) را شرطی می‌داند که اسطوره‌ای که در آن روان‌نژندی مستتر است به وجود آید، آنگاه این ضابطه اهمیت خاصی پیدا می‌کند. با کوشش در اِعمال این ضابطه در تجزیه و تحلیل این آسیبهای روانی (و با این فرض که آن دو به ترتیب متناظرِ شرطِ ۱ و ۲ است)، نه فقط می‌توان ضابطهٔ دقیقتر و محکمتری از اصل تکوینی اسطوره ارائه کنیم بلکه شرایط کاملاً مطلوبی فراهم می‌آید تا دوشادوش تحول جنبه‌های مردمشناختی و روانشناختی این نظریه گام برداریم؛ افزون بر این، می‌توان این نظریه را مورد تحقیق تجربی قرار دهیم.

باری، مایهٔ تأسف است که با افزارهای محدودی که پژوهشهای مردمشناسیِ دانشمندان

فرانسوی در اختیار ما می‌نهد، پیشرفت بیشتری میسّر نیست. بر این نکته بایستی تأکید ورزید که وظیفهٔ تجزیه و تحلیل اساطیر، که به غایت وسیع و پردامنه است، و تقسیم آن به واحدهای سازنده‌اش به کارگروهی و یاوریهای فنّی نیازمند است. بررسی روایتی اسطوره‌ای که چندان هم مطوّل نباشد به صدها برگیزه نیاز دارد که هر برگیزه‌ای باید موشکافانه تجزیه و تحلیل شود. یافتن الگویی مناسب برای تنظیم این برگیزه‌ها در ردیفها و ستونها به تمهیدات و وسایل خاصی وابسته است. هر ستون و ردیفی باید در برگه‌دانهایی عمودی به طول تقریبی دو متر و ارتفاع یک و نیم متر جای داده شود تا بتوان این برگیزه‌ها را به تناسب رده‌بندی و به‌دلخواه در برگه‌دانها نهاد. برای تنظیم یک الگوی سه‌بُعدی جهت مقایسهٔ روایتهای یک اسطوره به چندین برگه‌دان و به‌کارگاهی وسیع نیاز است که این روزها پیداکردنش در اروپای غربی بس دشوار است. افزون بر این، به محض اینکه چارچوب مرجع ما چندبُعدی شد (اتفاقی که در همان مراحل آغازین پژوهش روی می‌دهد)، بایستی برگیزه‌های کاملتری جانشین این سیستم شود که این کار به امکانات کامپیوتری و غیره نیاز دارد.

در خاتمه برای نتیجه‌گیری باید سه نکته را یادآور شد:

نخست اینکه، اغلب این پرسش مطرح بوده است که چرا در اساطیر و ، به سخنی کلیتر، در ادبیات شفاهی هر بخشی از روایت دو، سه یا چهار بار تکرار می‌شود. اگر فرضیات ما مورد قبول واقع شده باشد، پاسخ این پرسش آشکار است: تکرار، ساختار اسطوره را هویدا می‌کند زیرا پیش از این شاهد بودیم که ساختار همزمانی و درزمانی اسطوره امکان آن را فراهم می‌آورد که آن را به شکل زنجیره‌ای از بخشهای زمانگذر (ردیفهای نمودارهای ما) منظم کرد که بایستی (ستونها را) به نحوی همزمانی خواند. پس اسطوره ساختاری «لایه‌به‌لایه» دارد که هر لایه‌ای در فرایند تکرار ظاهری می‌گردد.

با این همه، این لایه‌ها کاملاً عین هم نیستند. و از آنجایی که هدف اسطوره فراهم‌آوردن الگویی منطقی است که بر تناقضات فائق آید (اما اگر این تناقضات واقعی باشند ــ که اغلب چنین‌اند ــ اسطوره بر آن فائق نمی‌آید)، از دیدگاه نظری تعداد بی‌شماری لایه پدید خواهد آمد که هر لایه‌ای با لایهٔ پیشین تفاوتهایی دارد. پس رشد و گسترش اسطوره گسترشی حلزونی است و این روند تا هنگامی که انگیزه‌های عقلانی پیدایی آن در کار است ادامه می‌یابد. رشد و گسترش اسطوره گسترشی مستمر ولی ساختار آن نامستمر است. اگر این سخن درست باشد، آنگاه می‌توان گفت ــ دست‌کم در مثال ــ که اسطوره به «بلور» همانند است. این قیاس ما را در درک بهتر رابطهٔ اسطوره با «*زبان*» از سویی و «*گفتار*» از سویی دیگر یاری می‌رساند. اسطوره عنصری

است واسط میان انبوهه ایستای ذرات بلور و ساختار ذرات آن.

کوششهای مستمر برای تشریح تفاوتهای منتسب میان ذهن به اصطلاح «بدوی» و «اندیشهٔ علمی» بر تفاوتهای کیفی بین روندهای دخیل ذهنی آن دو و بر این فرض که موضوع آنها عین یکدیگرند مبتنی است. اگر تبیین ما درست بوده باشد، ما به نتیجه و دیدگاهی کاملاً مغایر می‌رسیم؛ یعنی، منطق تفکر اسطوره‌ای بسانِ منطق علوم جدید، دقیق است و تفاوت نه در کیفیت فرایند ذهنی بلکه در سرشت چیزهایی است که موضوع این فرایند است. این امر در تطابق با شرایطِ مأنوسی است که در تکنولوژی غالب است: سبب برتری تبرآهنی از تبر سنگی در این نیست که یکی بهتر از دیگری ساخته شده است؛ هر دو خوب ساخته شده‌اند، اما آهن چیزی است و سنگ چیزی دیگر. به همین قیاس شاید بتوان نشان داد که در اسطوره و علم روند منطقیِ واحدی در کار است و آدمی همواره درست اندیشیده است: تحول نه در پیشرفتی است که ادعا می‌شود در ذهن بشر روی داده، بلکه در کشف عرصه‌های تازه‌ای است که آدمی نیروهای پایدار و ثابت خویش را در آنها به کار می‌گیرد.

---

* از این مقاله دو ترجمه به انگلیسی در اختیار مترجمان بود که اساس ترجمهٔ فارسی آن مقالهٔ:
Claude Lévi-Strauss "The Structural Study of Myth" in *Structural Anthropology*, Translated from the French by Claire Jacobson and Brock GrundFest Schoepf; 1977, pp. 206-231.
و مقابله آن با ترجمهٔ دیگری از این مقاله به همین عنوان در:
Myth, a Symposium, ed. Thomas A. Sebeok, 1965, pp. 81-106
بوده است. لازم به یادآوری است که گاه در داخل متن توضیحاتی بسیار مختصر یا معانی مکمل و اضافی در کروشه [ ] از سوی مترجمان اضافه شده تا به روشن شدن مطلب کمک کند، متأسفانه این توضیحات طبعاً جنبهٔ تفسیر دارد و خواننده کاملاً محق خواهد بود که آنها را بعضاً یا کلاً زائد و ناصواب بداند. مهمتر از همه باید سپاسگزاری خویش را از یاوریها و راهنماییهای آقای یوسف اباذری ابراز بدارند که آنان را در مقابلهٔ ترجمهٔ فارسی با دو ترجمهٔ انگلیسی این مقاله یاری کردند و بسیاری از خطاهای آنان را یادآور شدند. بدیهی است هر خطای دیگری که در ترجمهٔ این مقاله به دیده آید بر عهدهٔ مترجمان خواهد بود. ـ م.

پی‌نوشتها :

۱. از مقدمهٔ بوآس‌بر:

Jame Teit, "Traditions of the Thompson River Indians of British Columbia," *Memoirs of the American Folklore Society,* VI (1898), p. 18.

2. A. M. Hocart, *Social Origins* (London: 1954), p. 7.

۳. برای مثال نگاه کنید به:

Sir R. A. Paget, "The Origin of Language," *Journal of World History,* I, No. 2 (UNESCO, 1953).

4. Émile Benveniste, "Nature de signe linguistique," *Acta Linguistica,* I, No. I (1939)

5. Jules Michelet, Histoire de la Révolution Française, IV, I.

من این عبارت را از کتاب زیر نقل کرده‌ام:

M. Merleau - Ponty, Les Aventures de la dialectique (Paris: 1955), p. 273.

6. Annuaire de l'École pratique des Hautes Études' Sectiones religieuses, 1952-1953, pp.19-21, and 1953, pp. 27-9.

۷. برای آگاهی از نمونه دیگری از کاربرد این روش نگاه کنید به مقالهٔ نگارنده:

"Four Winnebago Myths: A Structural Sketch," in Stanley Diamond (ed.), *Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin* (NewYork: 1960), pp. 351-62.

اسطوره، نمادگرایی و حقیقت

نوشتهٔ دیوید بیدنی
ترجمهٔ بهار مختاریان

اسطوره از جمله مسائلی است که ذهن فلاسفهٔ غربی را از زمان افلاطون و سوفسطاییان به خود مشغول داشته است. در اندیشهٔ یونانی این مسئله می‌بایست رابطهٔ حقیقتِ عقلانی و فلسفی را با باورهای سنتی و دینی تبیین می‌کرد. سوفسطاییان عصر روشنگری یونان با تفسیر اساطیر سنتی یا روایتهای منسوب به ایزدان، به منزلهٔ تمثیلهایی که حقایق طبیعی و اخلاقی را آشکار می‌سازند، می‌کوشیدند تا دو مقولهٔ حقیقتِ عقلانی و باورهای سنتی را با یکدیگر آشتی دهند. افلاطون این شیوهٔ تمثیلگرایانهٔ تفسیرِ اساطیر را مورد انتقاد قرار داد، اما این روش قوّت و هواخواهان بسیار داشته و اعتبار خود را نزد نوافلاطونیان و رواقیون عهد هلنیسم حفظ نمود؛ آنان در این روش به دنبال ابقای قدرتِ باورهای سنتی و امتیازات دینیِ دولت بودند. به نظر ژولین (Julian) امپراطور و سالوستیوس (Sallustius) فیلسوف، اساطیر حقایق و رموزی الهی‌اند که اسرار آن بر مردم عامی پوشیده است و تنها خردمندانند که پی به حقیقت مکتوم آن می‌برند. اپیکوریان از زمانِ دمکریتوس و لوکرتیوس، دو ملحد پرآوازهٔ جهان باستان، برخلاف نوافلاطونیان و رواقیون در صدد رهایی از روایتهای سنتی بودند زیرا به گمان آنان این روایات داستانهایی ساختگی‌اند که صرفاً ماهیت رویدادهای تاریخی و طبیعی را پوشیده می‌دارند و اساساً برای پشتگرمی قدرتِ روحانیون و شهریاران ساخته شده‌اند. به تبع این نگرش، از قرن سوم پیش از میلاد اوهمروس (Euhemerus) تأویلی کلاسیک از این روند تفکر ارائه کرد و از آن پس اوهمریسم (Euhemerism) بر هرگونه تفسیر تاریخیِ اسطوره اطلاق گشت. در اعصاری که شاهد خداانگاری فرمانروایانی چون اسکندر کبیر بود، بسیاری از فلاسفه دریافتند که اساطیر

اسطوره، نمادگرایی و حقیقت

نوشتهٔ دیوید بیدنی
ترجمهٔ بهار مختاریان

اسطوره از جمله مسائلی است که ذهن فلاسفهٔ غربی را از زمان افلاطون و سوفسطاییان به خود مشغول داشته است. در اندیشهٔ یونانی این مسئله می‌بایست رابطهٔ حقیقتِ عقلانی و فلسفی را با باورهای سنتی و دینی تبیین می‌کرد. سوفسطاییان عصر روشنگری یونان با تفسیر اساطیر سنتی یا روایتهای منسوب به ایزدان، به منزلهٔ تمثیلهایی که حقایق طبیعی و اخلاقی را آشکار می‌سازند، می‌کوشیدند تا دو مقولهٔ حقیقتِ عقلانی و باورهای سنتی را با یکدیگر آشتی دهند. افلاطون این شیوهٔ تمثیلگرایانهٔ تفسیرِ اساطیر را مورد انتقاد قرار داد، اما این روش قوّت و هواخواهان بسیار داشته و اعتبار خود را نزد نوافلاطونیان و رواقیون عهد هلنیسم حفظ نمود؛ آنان در این روش به دنبال ابقای قدرتِ باورهای سنتی و امتیازات دینیِ دولت بودند. به نظر ژولین (Julian) امپراطور و سالوستیوس (Sallustius) فیلسوف، اساطیر حقایق و رموزی الهی‌اند که اسرار آن بر مردم عامی پوشیده است و تنها خردمندانند که پی به حقیقت مکتوم آن می‌برند. اپیکوریان از زمانِ دمکریتوس و لوکرتیوس، دو ملحد پرآوازهٔ جهان باستان، برخلاف نوافلاطونیان و رواقیون در صدد رهایی از روایتهای سنتی بودند زیرا به گمان آنان این روایات داستانهایی ساختگی‌اند که صرفاً ماهیت رویدادهای تاریخی و طبیعی را پوشیده می‌دارند و اساساً برای پشتگرمی قدرتِ روحانیون و شهریاران ساخته شده‌اند. به تبع این نگرش، از قرن سوم پیش از میلاد اوهمروس (Euhemerus) تأویلی کلاسیک از این روند تفکر ارائه کرد و از آن پس اُوهمریسم (Euhemerism) بر هرگونه تفسیر تاریخیِ اسطوره اطلاق گشت. در اعصاری که شاهد خداانگاری فرمانروایانی چون اسکندر کبیر بود، بسیاری از فلاسفه دریافتند که اساطیر

سنتی مربوط به ایزدان و پهلوانان، فاقد اسرار و رموز فوق‌طبیعی است و چیزی بیش از رویدادهای کسالت‌بار تاریخی نیست.

نوافلاطونیان، رواقیون و نیز اپیکوریان بر این عقیده بودند که اساطیر را نباید حقیقی (در برابر مجازی) انگاشت؛ اما محافظه‌کاران میانه‌رو در آنها حقایقی فلسفی، دینی، تمثیلی و جاوید جستجو می‌کردند. از سوی دیگر، اصلاح‌طلبان تندرو اساطیر را افسانه‌هایی دروغین برای گمراه‌کردن عوام خوش‌باور و خرافاتی می‌انگاشتند. در ادوار اولیهٔ مسیحیت الهیون مسیحی از عقاید اپیکوریان در ابطال اساطیر شرک‌آمیز سود می‌جستند اما رواقیون و نوافلاطونیان و نیز حکمرانان با مسیحیانی که معتقد بودند وحی الهی از اسطوره جداست به مجادله می‌پرداختند. بعضی از الهیون مسیحی و یهودی مانند فلوطین و سنت اگوستین با تأویل تمثیلگرایانه و حقیقیِ روایتهای عهد عتیق موافق بودند اما اساطیر را که به اعتقاد آنان خاستگاهی شرک‌آمیز داشت فاقد اعتبار می‌دانستند. به عقیدهٔ آنان اغماض و تسامح مسیحیان بود که موجب شد آثار دینی مشرکان به «اساطیر»، یعنی روایتهای بی‌اعتبار و باورنکردنی موسوم گردد.

در سده‌های پانزدهم و شانزدهم در پی تحولات ناشی از رنسانس گرایش جدیدی نسبت به هنر و ادبیات یونانی پدید آمد. اومانیسم مسیحی توانست گرایش به اساطیر کهن یونان و روم را به اغماض برگزار کند به شرط آنکه این گرایش در تعارض با مسیحیت نباشد. کلیسای کاتولیک با اساطیر تا آنجایی که آنها را تمثیلهایی اخلاقی یا سروده‌هایی ساده یا نمودهای هنریِ برخاسته از عواطف و امیال انسان بینگارند، سرِ ستیز نداشت. پس از آن نیز تسامح کلیسای کاتولیک به‌خاطر سنتِ هنری ادوار اولیه تاریخ کلیسا که تصویرگری نمادین آرمانهای مسیحی را روا می‌داشت، رایجتر گشت. نماد صلیب و طُغرای مسیح و نیز نمادهایی مانند چوپان نیک، شراب و ماهی رواج عام یافت. در اواخر قرون وسطی نقاشانِ کاتولیک مضامینِ عهد عتیق و عهد جدید را به تصویر می‌کشیدند. از این رهگذر نقاشان عصر رنسانس توانستند بار دیگر از مضامین و شخصیتهای اساطیری یونان و روم بهره گیرند؛ آنان با استفاده از این درونمایه‌ها می‌توانستند نظریات دنیوی جدید را به‌گونه‌ای نمادین بیان کنند. نقاشانی چون تیتین (Titian)، تین تورتو (Tintoretto)، لئوناردو، میکل‌آنژ از این گروه هنرمندان بودند. هنر رنسانس آرمانهای زیباگرایانه یونانی را در بافت فرهنگ مسیحیت با زبانی نمادین بیان نمود. اما از میان فلاسفه، کوشش فرانسیس بیکن در کتاب **حکمت قدما** (the Wisdom of Ancients) برای ارائه تفسیری تمثیلگرایانه از اساطیر کهن ــ به منزلهٔ سرچشمهٔ معرفت باطنی و فلسفی ــ در وفاق با فرهنگِ

روزگارش نبود و، به همین سبب، کوشش وی چندان جدی تلقی نگشت: هنرمندان مسیحی می‌توانستند آرمانهای زیباگرایانهٔ یونانی را اقتباس کنند ولی فلاسفهٔ مسیحی قادر نبودند از اساطیر آنان الهام گیرند.

در نیمهٔ دوم عصر روشنگری در قرن هیجدهم، خردگرایانی همچون ولتر اساطیر کلاسیک را خرافه‌هایی نامعقول و افسانه‌هایی برساخته و بی‌اعتبار می‌دانستند و بر آن بودند که آنان را کشیشان حِیله‌گر بر عوام تحمیل کرده‌اند. آماج انتقاد خردگرایان کتاب مقدس یهودیان و مسیحیان و نیز داستانهای مشرکان بود. آنها می‌کوشیدند تا این آثار را بی‌ارج بنمایانند؛ اما خردگرایان ضد دین نبودند، بلکه در پی دینی بودند که خرد و استدلال را بر جای ایمان بنشاند.

اثر جیوانی باتیستا ویکو به نام **علم نوین** (New Science) اثری یگانه در اعتراض به خردگرایی مسلط قرن هیجدهم است که به نوبهٔ خود وامدار دکارت‌گرایی و ریاضیات قرن هفدهم بود. کتاب **علم نوینِ** ویکو، نخستین اثری بود که در خارج از ایتالیا به‌ویژه در آلمان تأثیری ژرف بر جای نهاد و بزرگانی چون هردر و گوته آن را ستودند؛ این کتاب بر نهضت رمانتیسم تأثیر گذارد. روش تفسیر اسطورهٔ ویکو را می‌توان «اوهمریسم تمثیلگرایانه» (Allegorical Euhemerism) نامید، زیرا وی کوشید تا منزلت قهرمانان فرهنگی اسطوره را تا حد نمادهایی از طبقاتِ اجتماعی تنزل دهد. روشِ ویکو عنصرِ تمثیل را با تحویل‌گرایی تاریخی (historic reductionism) ترکیب می‌کند و اساطیر را مقولاتی هم‌نمادین و هم حقیقی (در مقابل مجازی) در نظر می‌گیرد. او ارزش قوم‌شناختی اساطیر را به مثابهٔ روایتهای تاریخیِ مهمی از ادوار تکاملِ اندیشهٔ آدمی و نهادهای اجتماعی ارج می‌نهاد. به نظر او اهمیت اساطیر صرفاً در گزارشهای قوم‌شناختی آن نیست؛ بلکه آنها اساساً «روایتهایی ساده و واقعی» از رویدادهای واقعی تاریخ‌اند که به زبانی شاعرانه بیان شده‌اند. با این همه، ویکو نیز همانند بسیاری از دانشمندان ادوار بعد از درکِ معنای به‌راستی نمادین این روایتهایِ شعرگونه که تغییرشکل یافته بودند و اینک باورنکردنی به‌نظر می‌رسیدند، ناتوان ماند.

در نهضت رمانتیسم اواخر قرنِ هیجدهم و اوایل قرن نوزدهم، اساطیرِ شاعرانه (Poetic myths) به موضوعی مقدس بدل گشت و آن را سرچشمهٔ اصلی فرهنگ می‌انگاشتند. قضاوت شلینگ دربارهٔ اسطوره، به منزلهٔ عنصر اساسی فلسفهٔ دین، قضاوتی فلسفی است. همان‌طور که کاسیرر خاطرنشان کرده است، شلینگ در کتاب **فلسفهٔ اسطوره‌شناسی**

(Philosophy of Mythology) تفسیر تمثیلگرایانهٔ اسطوره را کنار گذارده و «تفسیر همانگویی» (tautegorical interpretation) از شخصیتهایِ اسطوره‌ای ــ به مثابهٔ اشکال خودگردانِ روح آدمی ــ را جایگزین آن می‌کند. او می‌گوید اسطوره شیوهٔ ضروری و شیوهٔ واقعی خاصِ خود را داراست و اعتقاد جدی باورمندانِ اسطوره مانع هرگونه فرضیهٔ خردگرایانه در بابِ ماهیتِ صرفاً برساختهٔ آن می‌گردد. اسطوره حاصلِ خودبه‌خود احساس ضرورت و اعتقادی نیست که در جریان تاریخ ظهور کرده باشد و ذهن آدمی بدان تمسک جسته باشد. مطابق با فلسفهٔ ایده‌آلیستی مطلق شلینگ می‌توان گفت که روند تفکر اسطوره‌ای اساساً «روندی الهی» است؛ روندی که خدا یا «مطلق» از نظر تاریخی از طریق خودآگاهی آدمی خویش را هویدا می‌سازد. خودآگاهی آدمی به ناگزیر می‌بایست از مرحلهٔ اسطوره‌ای چندخدایی گذر کند تا بتواند خدای راستین را آنگونه که سزاوار است بشناسد. مرحلهٔ اسطوره‌ای مرحله‌ای ضروری در خودْ ــ رازگشایی (self-revelation) و تجلّیِ مطلق است.

فلسفهٔ نوکانتیِ ارنست کاسیرر مهمترین کوشش دوران معاصر برای بازسازی فلسفهٔ اسطوره به مثابهٔ بخش مکمل فلسفهٔ فرهنگ است. کتاب **فلسفه صور نمادین** (Philosophy of Symbolic Forms) کاسیرر کوششی است در به‌کارگیری بصیرتهای مثبت شلینگ و تغییر آنها از نگرش ایده‌آلیستی مطلق به فلسفهٔ نقادانه کانتی. به اعتقاد او اسطوره صورت خودگردانی از روح آدمی است و، از این‌رو، به قوهٔ تجربی ـ روانشناختی‌ای که بر نمودها تأثیر می‌نهد، تقلیل نمی‌یابد. اما کاسیرر برخلاف شلینگ در صدد تفسیر اسطوره از راه «وحدتِ صورتِ ساختی ویژهٔ روح» است نه مرحله‌ای الهی از «روندی مطلق». او علاقه‌مند به کاوش در سرشت اصلی کارکرد اسطوره و مقایسهٔ این کارکرد با زبان‌شناسی، زیبایی‌شناسی و منطق است. همانگونه که او می‌گوید «پدیدارشناسی نقادانهٔ ذهن اسطوره‌ای نه از الوهیت به‌مثابهٔ واقعیتی متافیزیکی و اصیل و نه از انسان به عنوان واقعیتِ عینی و محسوس آغاز می‌گردد، بلکه [پدیدارشناسی ذهن اسطوره‌ای] در جستجوی دریافتِ روند تحول فکری و روحی آدمی است و منحصراً واقعیت صرف و نمودهای گوناگون آن را مشخص می‌کند»[1]. اسطوره، جهانی خاص خود مطابق با اصلی ذهنی می‌آفریند؛ جهانی که قانون درونی و الزامات خاص خود را پدیدار می‌سازد. عینیّت و موضوعیت اسطوره در شیوهٔ انضمامی و ضروری تکوینِ ذهنی آن فراهم می‌آید، یعنی «شیوهٔ تکوینِ نمونه‌واری که در طی آن ذهن خود را از انفعال صرف در قبال تأثرات حسی می‌رهاند و با این تأثرات مقابله می‌کند.»

به‌نظر کاسیرر، شلینگ اسطوره را اساساً فرضیه و تاریخِ ایزدان می‌داند. فلسفهٔ اسطورهٔ

شـلینگ هـمچون نـظریه‌های قـوم‌شناسی آنـدرولانگ (Andrew Lang)، ویـلهم اشـمیت (Wilhelm Schmidt) و ویلهم کوپر (Wilhelm Kopper)، مسلم انگاشتن مرحلهٔ یگانه‌انگاری آغازینی است که در پی آن چندخدایی اساطیری پدیدار می‌شود. اما کاسیرر گرایش به نظریه‌های پروس (Preuss)، ویرکانت (Vierkandt) و مارت (Mart) دارد. به اعتقاد اینان دین ابتدایی با ادراک حسی کاملاً منسجمی که قایل به نیرویی جادویی و فوق‌طبیعی که ذاتی اشیاء است آغاز می‌گردد. به گفتهٔ کاسیرر ذهن ابتدایی و اسطوره‌ساز را باید به روش تجربی و کارکردی، بدون هرگونه تصور پیش‌پنداشتهٔ متافیزیکی بررسی کرد.

به نظر کاسیرر اندیشهٔ اسطوره‌ای صورتی یگانه و مشخص از خودآگاهی با ویژگیهای خاص خویش است. اسطوره فاقد وحدت موضوع است و تنها دارایِ وحدت کارکردگرایانه‌ای است که به شیوهٔ خاص تجربی بیان می‌گردد. از ایـن‌رو، او بـا «اسـطوره‌شناسی طـبیعت‌گرایـانه»ای کـه خاستگاه اسطوره را با استناد به مجموعه‌ای از پـدیده‌های طـبیعی تـبیین مـی‌کند ــ هـمچون اسطوره‌شناسی سماوی (astral mythology) ــ مخالف است: وحدتِ تبیین و توصیف را باید تنها در وحدت کارکرد و در یگانگی حوزهٔ فرهنگی و شکل منتظم و ساختمندِ اسطوره جستجو نمود.

سرانجام باید وحدت صوری اسطوره را نه در تبیین تکوینی و علّی آن، بـلکه در مـفهوم انجام اندیشانه و غایت‌گرایانه‌ای جستجو کرد که در پـی آن خـودآگـاهی از چگـونگی تکـوین واقعیتِ ذهنی شکل می‌پذیرد. کاسیرر این وظیفه را پیشِ روی خود نهاده که سرشتِ وحدتِ صوری اسطوره را که در آن اشکال متنوع و بی‌نهایتِ جهان اسطوره‌ای یک مجموعهٔ ذهنی ویژه را تشکیل می‌دهد، روشن سازد. به اعتقاد او اسطوره شکلی آزاد از تحول فکری است و نباید با تقلیل آن به برخی صور نمادین دیگر، همچون زبان، در صدد توضیح آن برآمد. کوشش ماکس مولر برای توضیح خاستگاه اسطوره در ناهمگونی زبانی به عنوان نوعی ضایعه یا بیماری زبان از این دست است. حاصل کلام آنکه چه در مورد زبان و چه در مورد پدیده‌های طبیعی نمی‌توان سخـن از وحـدت خاستگـاه در میـان آورد؛ تنهـا می‌تـوان از وحـدت سـاخت و کـارکرد کـه عـینـیـتِ محـض اسـت سخن گفت. اسطوره بازتابی از واقعیت عینی و مستقـل از آن نـیست، بلکـه حاصـل کنش راستین و خلاق ذهنی، نگارهٔ مستقل ذهـنی و نـیز قـوهٔ مـوثر بـیان است. اسطوره نخستین شکل بیان و ترجمانِ فـرایـند ذهـنیِ رهـایی است کـه خـود حـاصل تـحولِ جهان‌نگری جادویی اساطیری بـه جـهان‌نگری اصـیل دیـنی است. اسـطوره نـخستین گـام در «دیـالکتیک بـندگی و آزادی است کـه روح آدمـی آن را در نگـارهٔ خـویش ـ بـرساختهٔ کـیهان

تجربه می‌کند».

در آغاز پیدایی و شکل‌گیری فرهنگ هنوز اسطوره از دیگر صور فکری و فرهنگی جدا نبود. زبان نیز بسان اسطوره موازنهٔ کامل جهان اشیاء را رعایت می‌نمود و فقط به‌تدریج صورت ذهنی و نقش معنایی خاص خود را کسب کرد. به همین قیاس، در هنر نیز هیچ تمایز مشخصی بین واقعیت و پندار نبود. هنر در آغاز در نمودهای جادویی خلاصه می‌شد و انگاره‌های هنری به‌خودی خود ارزش زیباشناختی نداشت. بنابراین، گرچه اسطوره، زبان و هنر اساساً در فرهنگ مردم ابتدایی پدیده‌هایی در هم تنیده بودند که در یکدیگر تأثیر متقابل داشتند، اما گرایش و تحول فزاینده‌ای در کار بود که در طی آن روح آدمی از تنوع و ناهمسانی و نیز هستی نسبتاً مستقلِ نشانه‌هایی که خود آفریده بود، آگاه گردد. علم از دیگر صور حیات فرهنگی آدمی متمایز است زیرا از طریق علم، اندیشهٔ آدمی نمادهایِ آن را به مثابهٔ نمادهایی فارغ از تأثرات حسی بازمی‌شناسد. اما این استقلال ذهنیِ خودآگاه حاصل فرایند طولانیِ کوششی نقادانه است.

بنابر نگرش نوکانتی کاسیرر باید نماد اسطوره‌ای را نه همان نموداری از حقیقت نهان یا اسرار، بلکه صورت قائم به ذاتی از تعبیر و تفسیر واقعیت انگاشت. در اسطوره تمایزی بین واقعیت و پندار نیست؛ صورت ذهنی عینِ «شیء» است و، از این‌رو، اندیشهٔ اسطوره‌ای فاقد مقولهٔ پندار است. این سخن دربارهٔ یکایک مراحل اندیشهٔ اسطوره‌ای صادق است و آشکارا در کنش اساطیری متجلی می‌شود. در هر کنش اسطوره‌ای برگزارکنندهٔ مناسک به ایزد یا دیوی که وی تجسم و تجلی اوست تبدیل می‌شود. از این‌رو، کاسیرر گرایشی به دیدگاه روبرتسون ـ اشمیت داشته است که مناسک بر اسطوره مقدم است؛ به سخن دیگر، روایت اسطوره‌ای تأویل با واسطه‌ای از مناسک است. این دیدگاه توضیح می‌دهد که چرا مناسک در ادیان ابتدایی چنین جدی قلمداد می‌شده و چرا همواره باور بر این بوده است که استمرارِ زندگی آدمی و بقای جهان بسته به اجرای درست مناسک است. تصور بر این بوده است که کنشهای طبیعت بدون اجرای مناسک حاصلی در پی نخواهد داشت. هم از این‌روست که در رقص و نیز در مناسک باروری، برگزارکنندهٔ آیین خود را صرفاً بازیگری مقلد نمی‌پنداشته است، بلکه برای لحظه‌ای خود را با شخصیت اسطوره‌ای نمایش یکی می‌انگاشت و از قدرت او نیز برخوردار می‌گشت. به همین قیاس، نقش واژه و نام نیز صرفاً نامگذاری و دلالت بر اشیاء نبوده است؛ واژه‌ها جوهرِ اشیاء و از نیرویی جادویی برخوردار بوده‌اند. به همین‌گونه، تصور ذهنی از یک شئ دارای نیروی بالفعلی است و هر چه بر تصور ذهنی روی دهد، بر شئ نیز همان روی

می‌دهد: این پنداشت، شالودهٔ بسیاری از مناسک جادویی اولیه است. از این‌رو، در جادو، زبان و هنر ابتدایی، تفکر اساطیری از تصاویر نمادینی بهره می‌جوید که در آن میان نشانه‌ها و مصادیق تمایزی قائل نیست.

چنین برمی‌آید که فرضیهٔ نوکانتی در مورد سرشت مقوّم نمادگرایی با رویهٔ معمول فرهنگ ابتدایی همخوانی دارد. چه اگر ما به مناسک ابتدایی و اعتقادات اسطوره‌ای باور می‌داشتیم، این دیدگاه معتبر و منتج می‌بود. کاسیرر خود به آن «نتیجهٔ شگفت‌انگیز»ی رسید که دیوید هیوم در کوشش خویش برای تبیین سنجشهای علّی علوم بدان نائل شده بود؛ با این تفاوت که کاسیرر منشاء همهٔ توصیفاتِ اساطیریِ کیهان را آشکار نمود. شاید گمراه‌کننده باشد اگر بگوییم که کاسیرر در تجزیه و تحلیل نقش تکوینی سمبلهای فرهنگی در قوام‌بخشیِ واقعیت عینی تنها موفق شد اصل مسلم ضمنی ذهن اساطیری را آشکار سازد؛ اما هرگز نتوانست آن اصول مسلم اندیشهٔ نقادانهٔ فلسفی و علمی را معلوم بدارد؛ گرچه خود می‌پنداشت که چنین کرده است.

به عقیدهٔ کاسیرر اسطوره حقیقت خاص خود را داراست که با صورتهای دیگر فرهنگی تفاوت دارد، زیرا ذهن اسطوره‌ای ذهنی خلاّق است و قادر است صورتی از واقعیت عینی خاص خویش را فرا بنمایاند. هم از این‌روست که کاسیرر اصرار داشت که باید اسطوره را به‌شیوه‌ای حقیقی (در مقابل مجازی) تفسیر کرد. وی با تفسیر تمثیلگرایانه مخالف بود زیرا به نظر او این روش اسطوره را به دیگر وجوهِ حیات فرهنگی همچون فلسفه، دین یا تاریخ مبدّل می‌سازد و عنصر و خصیصهٔ منحصر به فرد و تحویل‌ناپذیر توصیف اسطوره‌ای را نادیده می‌انگارد.

پس پرسشی که اینک پیشِ روی ماست این است که: نقش و کارکردِ مطلوب و شاخص اسطوره چیست؟ به راستی اسطوره، جدای از تجلی آن در کلام ــ جادو، مناسک ــ جادو و نگارهٔ ـ جادو، چیست؟ اگر به راستی اسطوره به عنوان یک روایت، صرفاً تأویل مع‌الواسطه‌ای از داده‌های بی‌میانجی مناسک است، پس اسطوره از چه لحاظ بیان و توصیفی مستقل با حقیقت خاص خویش محسوب می‌شود؟ کاسیرر می‌گوید اندیشه اسطوره‌ای پندار و واقعیت، نماد و مدلولِ نماد را خلط می‌کند؛ اگر چنین باشد پس چگونه اسطوره حقیقتِ خاصِ خود را به‌مدد صورِ نمادین مستقلِ خویش بیان می‌کند؟

کاسیرر نشان داده است که چگونه زبان به‌تدریج از بافتِ اسطوره‌ای جدا می‌شود و مفهوم زبان به منزلهٔ یک صورتِ نمادینِ متمایز پدیدار می‌گردد. در دگرگونی زبان بحران یا گسستی

وجود دارد که در آن نقشِ معنایی و نمادینِ زبان آشکارا از مصادیق آن متمایز می‌شود. به همین‌گونه، دین نیز از بنیادهای اسطوره‌ای خود می‌گسلد و صورت ویژهٔ خود را کسب می‌کند. هنگامی که فرد بخواهد این مفاهیم دینی محض را برحسب نمودهای عینی آن توصیف کند، آنگاه این مفاهیم صورت اصول دین به خود می‌گیرند. در عرفان عناصر عقیدتی و اساطیریِ ایمان کنار گذارده می‌شود و تجسد لاهوت به‌سانِ روندی بی‌وقفه در خودآگاهی بشر ادراک می‌شود. وانگهی، درخودآگاهی دینی تعارضِ معنیِ محض و پندار اسطوره‌ای به‌راستی هرگز حل نگشته است. کاسیرر معتقد است که فقط در قلمرو هنر تضاد بینِ پندار و معنا از بین می‌رود، زیرا فقط در خودآگاهی زیباشناسانه است که پندار اینگونه ادراک می‌شود و آگاهی زیباشناسانه‌ای که به تفکر محض خو کرده است، سرانجام به تفسیرِ نابِ معنوی از توصیفاتِ نمادین و حد اعلایِ آزادی نائل می‌گردد.[۲]

ناگزیر باید چنین نتیجه‌گیری کرد که کاسیرر در کتاب **فلسفهٔ صور نمادین** فرضیهٔ اصلی خود یعنی اسطوره صورت مستقل یا خودگردانِ نمادگرایی است را اثبات نکرده است. به اعتقاد کاسیرر و نیز قوم‌شناسان و فلاسفه‌ای که او آنها را نقد نموده، اسطوره یکی از مراحل تحولات فکری است؛ اسطوره نه همان جزء لاینفک و خودگردانِ فرهنگِ عامِ بشری، بلکه شیوهٔ تفکری است بر مبنای التباس و درآمیختگیِ مثالِ نمادین و واقعیت هستی‌مندی که از لحاظ تاریخی در یک مرحلهٔ مشخصِ تحولِ فرهنگ پدیدار می‌شود و در طی پیشرفت بالندهٔ خودآگاهی انسان، همبافتی کارکردهای نمادینِ زبان و هنر و دین و علم به‌تدریج از کارکردهای اسطوره‌ای ـ جادویی جدا می‌گردد، ولی نشانه‌هایی از منشأ اسطوره‌ای آنها بر جای می‌ماند. می‌توان گفت که به‌نظر کاسیرر اسطوره مرحله‌ای ضروری در توصیفِ خلاق و خودْپردازش روح آدمی است. اما از آنجا که کاسیرر برخلاف شلینگ اعتقادی به «مطلقِ متافیزیکی» ندارد، از این‌رو نمی‌توان گفت که نمادهای اسطوره‌ای نمایانگر حقایقِ مضمرِ دینی‌اند، بلکه صرفاً پنداشتهایی نادرست و اوهامی از ذهنیتِ انسانِ ابتدایی‌اند که می‌کوشید عالم ظاهر و محسوس را تفسیر نماید. به طعنه می‌توان گفت که نگرشِ نوکانتی کاسیرر دربارهٔ همنهادی صورِ نمادینی که هر یک از مؤلفه‌هایِ آن مقوّم واقعیتِ عینی است در وفاق با مسلّمات ضمنیِ اندیشهٔ اساطیری است، اما کاسیرر در توضیح صحّت و تحقیقِ انتقادی و فرافرهنگی و عینیت اندیشهٔ فلسفی و علمی ــ که خود در صدد اثبات آن بود ــ موفق نبوده است.

کاسیرر در آثار بعدی خود به‌خصوص در *رساله در بارهٔ بشر* (Essay on Man) و کتاب *اسطورهٔ دولت* که پس از مرگش منتشر شد، دوباره به مسئلهٔ اسطوره پرداخته است؛ به نظر

می‌رسد که وی از قضاوتهای پیشین خود دربارهٔ اسطوره چندان خشنود نبوده است. وی در *رساله دربارهٔ بشر* می‌گوید که در اساطیر نه خصیصه انضمامی بلکه ویژگی «سیماشناختی» (Physiognomic) مشاهده می‌شود. جهانِ اسطوره، جهانِ دراماتیک شگفت‌انگیزی است؛ جهانِ اسطوره، جهانِ قدرتهایِ پیکارگر است و اندریافتِ اساطیری سرشار از این خصیصه‌های حسی است. گرچه همهٔ مساعی اندیشهٔ علمی گرایش به حذف اندریافتِ سیماشناختی و انتزاعی از طبیعت دارند، «ارزش انسانشناختی» از داده‌های تجربهٔ سیماشناختی محفوظ مانده است. «علم حد و مرز عینیت این اندریافت را تعیین می‌کند اما واقعیتِ آن را نمی‌تواند به تمامی به هیچ انگارد.»[۳] اندریافتِ اسطوره‌ای همانند ادراک علمی واقعی است، از این‌رو، می‌توان گفت که اسطوره حقیقت خاصِ خود را به‌روش متمایز و کیفیِ تجسم واقعیت به مدد مقولات و صور نمادین خود ارائه می‌کند.

باید به‌خاطر داشت که اسطوره فاقد ارزش تبیینی برای تفسیرِ طبیعت است. اساطیرِ طبیعت با زبانِ شاعرانه و ویژگیهایِ سیماشناختی خود دربردارندهٔ شرحی از تجربهٔ غیرنقادانهٔ آدمی و گامی در مسیرِ نیل به واقعیت است. «حقیقتِ» اسطوره صرفاً حقیقتی ذهنی و روانشناختی است و نشان می‌دهد که چگونه واقعیت برحسبِ کیفیاتِ حسّی آدمی متجلی می‌شود. از این‌رو، به‌سانِ هر تجربهٔ روانشناختی دیگری که برای ذهن امری واقعی است، اسطوره نیز واقعی است.

براساسِ این ارزیابی، «حقیقتِ» اسطوره حقیقتی صرفاً انتزاعی است و به هیچ اعتبار تباینی با «حقیقتِ» کاملاً انتزاعیِ اوهام ندارد. این سخن دلیلی بر هستی مستقلِ اسطوره به عنوان صورت نمادینِ ویژه‌ای با اعتبار عینیِ علم نیست. ارائه براهینی در اثباتِ واقعیت تجربهٔ اسطوره‌ای در اذهانِ باورمندانِ آن به معنی اثباتِ استقلالِ آن به عنوانِ صورتِ نمادینِ متمایز نیست. پرسشِ مهم این است که آیا می‌توان گفت اسطوره ارزش و حقیقتِ عینی خاص خود را داراست؟ تا بدینجا کاسیرر معتقد است که چنین نیست و اسطوره ارزش و حقیقتِ عینی خاصّی ندارد. اگر درست باشد که «پنداشتِ اسطوره‌ای در پرتوِ علم رنگ می‌بازد»[۴] و اساطیر ارزش کیهان‌شناختی ندارند، پس ارزش به اصطلاح انسان‌شناختی آنها جز روایتِ شبه‌نقادانهٔ تجربهٔ آدمی نیست.

کاسیرر نه تنها منکر آن است که اساطیر فاقد ارزش توضیحیِ عینی‌اند، بلکه نگرشِ خاصی در پذیرش آن نیز دارد. وی معتقد است که وحدت اسطوره قائم به وحدتِ کارکرد است تا وحدتِ موضوع؛ اما این کارکرد، کارکردی توضیحی نیست. او در کتاب *اسطورهٔ دولت* این نظر را

به تفصیل بازگشوده است که اساطیر عمدتاً خاستگاهی عاطفی دارند و کارکرد اساطیر اساساً کارکردی عملی و اجتماعی است؛ بدین‌معنی که اسطوره احساس وحدت و هماهنگی مابین اعضایِ جامعه و نیز حس هماهنگی با کلّ طبیعت یا زندگی را برمی‌انگیزد. نظریهٔ کارکردِ عملی اسطوره نظریه‌ای است که کاسیرر به شکلی گسترده از مالینوفسکی، که اغلب بدو استناد می‌کند، برگرفته است.

در اینجا باید میانِ دو نظریهٔ کاسیرر یعنی ارزیابی کارکرد اجتماعی اسطوره و انگیزش روانشناختیِ ذهنِ اسطوره‌ساز تمایز قائل شویم. انگیزش‌های روانشناختی ذهنِ اسطوره‌ساز خاستگاهِ این کنش را به عنوانِ ترجمانِ دقیق احساسِ آدمی ــ و نه ذهن عقلانی ــ توضیح می‌دهد. «اُسطُقس قلمرو اسطوره اندیشه نیست بلکه احساس است.»[۵] او می‌گوید دین و اسطوره، «وحدت احساس» (unity of feeling) و هنر و وحدتِ اشراق و علم و وحدتِ اندیشه را به وجود می‌آورند.[۶] مطابق این فرضِ روانشناختی، اسطوره پیش از آنکه شرحی عینی از طبیعت ارائه نماید، می‌کوشد تا عواطف و احساساتِ بشری را عقلانی جلوه دهد و آنها را معتبر بداند. از این لحاظ، نگرشِ کاسیرر غیرعقلانی و خردستیزانه است زیرا نقش اندیشه را در فرهنگِ ابتدایی به مرتبه‌ای ثانوی تنزل می‌دهد و تفوق را به احساس و عمل می‌بخشد. انسان نخست عمل می‌کند و سپس رفتارِ خود را عقلانی می‌سازد؛ این بنیاد نظرِ روانشناختی کاسیرر مبنی بر تقدمِ تاریخیِ مناسک بر اسطوره است.

مفهوم «وحدتِ احساس» مفهومی پیچیده‌تر است. اولاً، این پنداشت به واقعیتی اشاره دارد که اسطوره و دین خاستگاهِ مشترکی در احساسِ آدمی دارند و هر یک به منزلهٔ پدیدهٔ ذهنیِ جداگانه‌ای در نظر گرفته شده‌اند. ثانیاً، «وحدتِ احساس» اهمیت هستی‌شناختی دارد و به «انسجام و پیوستگیِ حیات» اشاره دارد. این نکته خصیصهٔ برجستهٔ جهان اسطوره را به روشنی فرامی‌نماید: «اصلِ دگرگونی» (the law of metamorphosis) که بر اثر آن هر چیز قابلیتِ تبدیل به هر چیز دیگری را داراست.به اعتقاد کاسیرر، نگرشِ انسانِ ابتدایی نسبت به طبیعت نه نظری است و نه عملی، بلکه عاطفی و «همدلانه» (sympathetic) است. انسانِ ابتدایی احساسِ ژرف و بی‌واسطه‌ای از انسجام و وحدت ذاتی حیات، که شالودهٔ کثرتِ صور آن است، دارد. «در احساس اسطوره‌ای و دینی، همهٔ طبیعت یک جامعهٔ بزرگ، جامعهٔ حیات، در نظر گرفته می‌شود.»[۷] از این‌رو، هنگامی که کاسیرر از کارکردِ اجتماعی اسطوره سخن می‌گوید، گذر از این اصلِ متافیزیکیِ «همنوایی کیهانی» (cosmic sympathy) به پنداشتِ انسجام و پیوستگی جامعهٔ بشری را آسان می‌یابد. کاسیرر نیز مانند دورکهایم و مالینوفسکی بر این عقیده است که

نقش عملی اسطوره همانا ایجادِ انسجام و پیوستگی اجتماعی و نیز وحدت آن با طبیعت به هنگام بروز بحرانهای اجتماعی است. اندیشه اسطوره‌ای به‌ویژه منکرِ واقعیت مرگ است و بر وحدت ناگسستنی و استمرار هستی پافشاری می‌کند.[۸]

اما من در اینجا «وحدتِ احساس» را که قوه‌ای ذهنی انگاشته می‌شود، از «احساسِ وحدت» (Feeling of unity) که تصوری فرا زیست‌شناختی از یکپارچگی تباهی‌ناپذیر زندگی است، متمایز می‌کنم. شاید بتوان از این فرضیه جانبداری کرد که اندیشهٔ اسطوره‌ای تلویحاً پیش‌فرض متافیزیکی را مسلم می‌انگارد بی‌آنکه قضیهٔ روانشناختی‌ای که براساس آن اسطوره از قوهٔ احساس سرچشمه می‌گیرد تا از قوهٔ اندیشه را تصدیق نماید: در هرحال کاسیرر این تمایز را آشکار نمی‌سازد. از سخنانش چنین برمی‌آید که گویی «وحدتِ احساس» و «احساسِ وحدت» یکسان‌اند.

کاسیرر در کتابِ *اسطورهٔ دولت* می‌گوید در صدد نیست بر این قضیه پا فشارد که اسطوره صرفاً از احساس سرچشمه می‌گیرد. او می‌گوید «اسطوره را نمی‌توان احساسِ محض توصیف کرد، زیرا اسطوره توصیف یا بیان احساس است و توصیف یا بیانِ احساس همان احساس نیست، اسطوره احساسی است که به تصور تبدیل می‌شود.»[۹] نمادگرایی اسطوره به عینی‌سازی احساسات می‌انجامد؛ اسطوره امیدها و ترسهایِ آدمی را به‌حالت عینی درآورده، بدانها نظام می‌بخشد و آنها را به اعمالی ماندگار تبدیل می‌سازد. پس اسطوره توصیفی نمادین از احساس و غریزه با ویژگی عینی خویش است. همین توصیفِ نمادین است که اثر اسطوره را از واکنشهای حیوانی متمایز می‌سازد.

از سوی دیگر، امیال و انگیزشهای فرا زیست‌شناختی آدمی برای همان‌انگاری خویش با کائنات به منزلهٔ «کلّ» او را به توصیف و تظاهر بی‌میانجی خویشتن در مناسکِ نمادین با ویژگی دینی ـ جادویی هدایت می‌کند تا بقاءِ و سعادتش فراهم گردد. اسطوره این اعمال آئینی را «تفسیر» کرده و اعتبار می‌بخشد. پس اسطوره صورتِ ویژه‌ای از نمادگرایی است که بر نمادگرایی مناسک تأثیر می‌نهد تا آن را معتبر و جاودانه سازد. با این‌حال از تفسیر کاسیرر روشن نمی‌شود که چرا اسطوره نمی‌تواند بیانِ نمادینِ دقیقی از احساسِ آدمی بدون توسل به مناسک ارائه کند. درهرحال، اسطوره آفرینشی آگاهانه یا ابداع اشخاصِ نیست بلکه توصیف و تظاهرِ خودانگیختهٔ احساسِ انسان و احساسِ وحدت با طبیعت به منزلهٔ «کلّ» است. اسطوره از هنر دقیقاً در این واقعیت که تصورات و ادراکات حسیِ اسطوره‌ای مستلزم باور به واقعیت موضوع آن است، تفاوت دارد.[۱۰] ذهنِ اسطوره‌ساز، اسطوره را صرفاً توصیفِ نمادین یا بازنمونی از برخی

واقعیتهای مستقل نمی‌پندارد؛ نمادهایِ اسطوره‌ای با واقعیت یکسان‌اند.[۱۱] از این‌رو، واقعیت اسطوره‌ای واقعیتی مسلم انگاشته می‌شود و نمی‌تواند مورد ارزیابی نقادانه قرار گیرد.

در استدلات کاسیرر تلویحاً دو نکته مشخص دیده می‌شود که من بین آنها تمایز قائلم. نخست اینکه او می‌گوید شالودهٔ اسطوره باور به واقعیتِ موضوع اسطوره و باور به حقیقت ادراک حسی از وحدتِ طبیعت و انسجام و پیوستگی حیات است؛ دوم، او معتقد است اسطوره دارای کارکردی عملی است و آن اعتقادی متعالی به انسجام و پیوستگی زندگی و جامعه و چیرگی بر هراس از مرگ است. مطابقِ استدلال نخست، اعمال آیینی پیشاپیش ادراک حسی در باب وحدتِ کیهانی زندگی و احساس وحدتِ انسان با طبیعت را مسلم می‌انگارد. از سوی دیگر، اگر کارکرد اسطوره باور به وحدتِ زندگی است، پس این باور اسطوره‌ای مستقل از مناسک است و مناسک فقط به منزلهٔ کارکرد و پیامد اسطوره آشکار می‌شود. به نظر من، کاسیرر در اینجا یک مسئلهٔ اصلی را حل نکرده است. او گرایش به نظریهٔ مالینوفسکی دارد و بر کارکرد عملی و احتمالی اسطوره در بحرانهای زندگی تأکید می‌ورزد؛ از طرف دیگر، او با روبرتسون ـ اشمیت در پذیرفتن تقدم مناسک بر اسطوره اتفاقِ نظر دارد. کاسیرر به این مسئله پی نبرده است که رهیافت پراگماتیستی و سودگرایانهٔ مالینوفسکی در تبیین واقعیتِ «اعتقاد» که در اسطوره امری بدیهی انگاشته می‌شود ولی خود اسطوره موجد آن نیست، قاصر است. نظریهٔ پراگماتیستی مالینوفسکی اسطوره را نوعی خیالپردازی ناخودآگاه یا خودآگاهِ مناسک معمول می‌داند؛ قضیه‌ای که خود کاسیرر به خاطر تناقض آن با رهیافتِ تکاملی خود در بررسی صورتهای نمادین رد کرده بود.[۱۲]

به اعتقاد من مسئلهٔ اصلی و اجتناب‌ناپذیر همانا ارتباط مقولهٔ حقیقت با اعتقادات اسطوره‌ای است. اگر اسطوره ذاتاً وجه ذهنی تجربه انگاشته شود، آنگاه می‌توان گفت که اسطوره به عنوانِ گزارش و بیان غیرنقادانه و «سیماشناختی» تجربهٔ عاطفی صرفاً ارزشی روانشناختی و قوم‌شناختی دارد. بنابراین «حقیقت» اسطوره در ذهنیت واقعی و تاریخی آن نهفته است. وانگهی، اگر درونیافتِ دینی و اسطوره‌ای دربارهٔ وحدت و استمرار زندگی کیهانی به‌سانِ حقیقتی مطابق با واقعیتِ غیراسطوره‌ای پذیرفته شود، آنگاه، اسطوره را می‌توان به شیوه‌ای تمثیلگرایانه توصیف کرد. از آنجا که کاسیرر قائل به وجود واقعیتی جز واقعیتِ نمادین نیست، تصور واقعیتی غیرِ نمادین به منزلهٔ مرجعِ اسطوره منتفی است. یگانه بدیل و گزینه به اعتقادِ کاسیرر آن است که همانند دورکهایم بپذیریم که اسطوره ارزشی اجتماعی و انسانشناختی دارد: «الگوی اسطوره نه

طبیعت بلکه جامعه است».[۱۳] مرجع اسطوره واقعیتِ اجتماعی، مناسک و نهادهای جامعه است، از این‌رو، حقیقت اسطوره در تجلیات نمادینِ مناسکِ اجتماعی فراهم می‌آید. بدین‌طریق، کاسیرر تصور می‌کند که از تفسیرِ تمثیلگرایانهٔ اسطوره پرهیز کرده و مرجعی عینی و اجتماعی برای نمادگرایی اساطیری ارائه کرده است.

کاسیرر تناقضی نمی‌دید که همزمان از دورهیافتِ اجتماعی و متافیزیکی پیروی کند.[۱۴] مطابقِ نگرشِ متافیزیکی او اسطوره بر ادراکات حسی ابتدایی دربارهٔ وحدت کیهانی حیات مبتنی است و، از این‌رو، بر آن است که اسطوره بالقوه نوعی دین به‌شمار می‌رود. آنجا که او پیرو نگرش جامعه‌شناختی دورکهایم و مالینوفسکی است، می‌گوید که اسطوره مناسک را اعتبار بخشیده و آنها را عقلانی می‌نماید و امیدها و ترسهای آدمی به‌ویژه ترس از مرگ را ماهیتاً دگرگون می‌سازد.

پس حقیقتِ اسطوره حاصل تفسیرِ اسطوره است. و اگر درستی درونیافت اصیلِ وحدت و انسجام زندگی و سرشت شگفت‌انگیز نیروهایِ نهفته آن را بپذیریم، آنگاه اسطوره به شیوه‌ای تمثیلگرایانه نمادپردازی یک حقیقتِ دینی و متافیزیکی اصیل است. وانگهی، مطابقِ نگرشِ جامعه‌شناختی، حقیقت اسطوره در هیئت نمادین مناسک جلوه‌گر می‌شود و مصداقی عینی ندارد. چنین برمی‌آید که کاسیرر قائل به اعتبارِ عقلانی درونیافتِ ذهنِ ابتدایی از انسجام و پیوستگی ارگانیک و کیهانی همهٔ حیات نیست. یگانه بدیلی که او قائل به پذیرش آن است حقیقتِ صرفاً ذهنیِ واقعیت تجربهٔ اسطوره‌ای یا حقیقت عینیِ جامعه‌شناختی آن است که مرتبهٔ اسطوره را به نقش ثانوی نمادپردازی مناسک تنزل می‌بخشد. در هر حال، فهم این نکته دشوار است که کاسیرر چگونه نظریهٔ اصلی خویش را که اسطوره صورتِ مستقلِ نمادپردازی و قابلِ قیاس با زبان، هنر و علم است، اثبات می‌کند.

از میان فلاسفهٔ امریکایی، نظریات و. م. اوربان (W.M. Urban) بیش از هر کس از نظریاتِ نوکانتی کاسیرر دربارهٔ ارزش مثبتِ نمادگراییِ اسطوره‌ای مایه گرفته است. اوربان در کتاب *زبان و واقعیت* به پیروی از کاسیرر، بر آن است که اسطوره بهترین راه معرفتِ جهان است و مقولات و مصادرات خاصِ خود را داراست. او نیز به‌سان کاسیرر منشأ نمادهای اولیهٔ دینی را اسطوره می‌داند و، از این‌رو، بر این باور است که اسطوره مواد نمادپردازی دینی را فراهم می‌آورد. با اینهمه می‌گوید که اسطوره و دین یکسان نیستند: «صورت و سرشت این دو شبیه هم نیست».[۱۵] گرچه این سخن درست است که ذهن دینی، ادراک خویش از جهان را به زبانی اسطوره‌ای بیان می‌کند، اما این گفته نه بدان معنی است که ذهن دینی به‌راستی اساطیر را می‌پذیرد و بدان باور

دارد. ذهن دینی اساطیر را به‌خاطر مقاصد و معانی آرمانی آن به‌طرزی «نمادین» تفسیر می‌کند. وانگهی، دین، زبانِ اسطوره‌ای را برای نمادپردازی واقعیتِ غیراسطوره‌ای به‌کار می‌گیرد. اوربان می‌گوید دین را از اسطوره جدا نتوان کرد؛ هم از این‌روست که دین از به‌کارگیری زبانِ اسطوره ناگزیر است. او می‌گوید از نقطه‌نظر معرفت‌شناسی از آنجا که اسطوره روش اصیل و بی‌مانندی برای دریافتِ واقعیت است، توصیفی از کمیتها و ارزشهای آن ارائه می‌کند که نمادپردازی علم را نادیده می‌گیرد.[۱۶] بنابراین، وجود اسطوره اجتناب‌ناپذیر است. از سوی دیگر، اسطوره از زبان دراماتیکِ شگفت‌انگیزی سود می‌جوید که تنها این زبان است که نهایتاً قابل‌فهم است. پس اسطوره را باید «جدّی» گرفت ولی ممکن نیست آن را «دقیق» انگاشت.

نکتهٔ دیگری که درخور تأمل است آن است که اگرچه اوربان در پذیرش وجوهِ مثبت اسطوره با کاسیرر اتفاق‌نظر دارد ولی دلائلی که ارائه می‌کند کاملاً از دلائل کاسیرر متفاوت است. به نظر اوربان‌نمادگرایی‌سرشتی ذوجوانب‌داردکه‌امرواقع و غیرواقع، حقیقت و خیال را در بر می‌گیرد.[۱۷] از این‌رو، نماد همان امر واقع نیست، گرچه فقط به مدد این صور نمادین است‌که ذهن به شناختی از واقعیت می‌رسد و معرفت خویش از آن واقعیت را نیز به مدد همین صور بیان می‌کند. پس نمادهای اسطوره‌ای تمثیل‌پردازی یک واقعیتِ غیراسطوره‌ای و غیرنمادین است. اما کاسیرر نماد را مقوّمِ واقعیت می‌داند و معتقد است هیچ واقعیتِ برونْ‌ذاتی یا شیئی فی‌نفسه جز واقعیتِ نمادین وجود ندارد، از این‌رو، اسطوره را باید نه فقط «جدی» بلکه «دقیق» نیز انگاشت.

نظریهٔ کاسیرر در مورد نقش احساس آدمی در پیدایی اسطوره و دین ماهیتاً در بسیاری از وجوه آن به نظریات برگسون در کتاب *دو منشاءِ اخلاق و دین* ــ که مکرر بدان استناد می‌کند ــ همانند است. بنا به نظر برگسون دو منشاءِ اخلاق و دین هر دو زیست‌شناختی‌اند و ریشه در سرشتِ بشر دارند. نخست آنکه انسان دارای امیالی اجتماعی و غیرعقلانی است که در آن تا اندازه‌ای با حیوانات مشترک است ــ مثلاً همبستگی با گروه خود و نیز با طبیعت که سرچشمهٔ حیات است. ثانیاً، انسان دارای ادراک حسیِ فراعقلانیی است که خاص اوست و از طریق آن منشاءِ الهی یا مطلق هستی خویش را درمی‌یابد. امیالِ غیر عقلانی منشاءِ جامعه‌ای بسته و ایستا و اخلاقیاتِ اجتماعی است؛ این امیال به شکل فرهنگی در هستی اجتماع ظهور می‌کند و با رسوم اجتماعی سازگار می‌شود. ادراک حسی فراعقلانی منشاءِ جامعه‌ای پیشرونده و باز و سرچشمهٔ اخلاق انسانی و آرمانهای قهرمانانهٔ فردی است. تفاوت این دوگونهٔ دین و اخلاق صرفاً از جهت، مرتبه نیست؛ ماهیت آنها با یکدیگر تفاوت دارد.

تصور بر این است که نقش نیروی عقلانی در مقایسه با احساس و ادراک حسی نقشی ثانوی است؛ عقل میانجی انگیزه‌های ناخودآگاهِ امیالِ غیرعقلانی و ادراکات حسی و عرفانی است. به اعتقاد برگسون «انسان شاداب از طبیعت، موجودی هم هوشمند و هم اجتماعی بود؛ هستی اجتماعی‌اش در پی جایگاهش در جماعتی کوچک و سرشت عقلانی او برای تحقق زندگی فردی و گروهی تخصیص یافته است.»[۱۸] نقش اصلی عقل جستجوی راههای پیشبرد وحدت و انسجام اجتماع و سامان‌بخشی آن به وسیلهٔ قوانین و اصول است. برخلاف اعتقاد ایده‌آلیستهای پیروِ کانت، خرد منشأ تعهد اخلاقی نیست، تعهد اخلاقی ریشه در احساس و غریزه و الزامات زیستی حیات دارد.

اما ذهنِ منطقی بر آن است تا به‌موقع با واپیوستگی و گریز از جامعهٔ خویش و طبیعت بر این «خواستِ» طبیعت چیره گردد. نقش یا فایدهٔ تخیلِ اسطوره‌ساز و نیز دین که حاصل اسطوره است از سویی مقابله با تمایل عقل در گسستن انسجام و پیوستگی جامعه است و، از سویی دیگر، فراهم‌آوردن موجبات ابتکار و آزادی فردی. به نظر برگسون، «دین واکنش تدافعی غریزه در برابر نیروی از هم‌گسلانندهٔ عقل است.»[۱۹] دین به معنی اخص آن واکنشی تدافعی در قبال مفهوم عقلانیِ ناگزیری مرگ است. بیم و هراس نیست که برانگیزانندهٔ احساسِ دینی است، بلکه این احساس واکنشی مثبت در قبال بیم و هراسهایی است که عقل برمی‌انگیزد.

اسطوره و نیز دین حاصل مشترک غریزه و عقل و واکنشی در قبال کنشهای مخرّب و تباه‌کنندهٔ عقل و نیز ترویج اعتقاد به وحدت و انسجام حیات است. اساطیر و باورهای خرافی بشر دارای نقش مثبتِ زیستی در پیشبرد زندگی‌اند و رویارویی افراطهای عقل که تهدیدکنندهٔ جامعه و فرد است قرار دارند. از این‌رو، ما با این تناقض‌گویی آشکار روبه‌رو می‌شویم که موجود ذاتاً عاقل به‌طور طبیعی خرافی است و مخلوقات عاقل تنها مخلوقاتی هستند که خرافی‌اند.[۲۰]

مشخصهٔ اصلی نظریهٔ برگسون دربارهٔ اسطوره، خصیصهٔ سلبی و ایجابی آن است. او همانند خردگرایان، اساطیر را با افسانه‌ها و خرافاتِ ناخودآگاه یکی می‌داند، اما در عین‌حال به ارزشِ عملی و زیستی اسطوره به شکل دینی‌اش برای رویارویی با افراط‌کاریهای عقل و نیز اهمیتِ آن در پیشبرد ایمان خلاق برای استمرار حیات اذعان دارد. اهداف و نتایج نهایی اساطیر دینی اهداف و نتایجی معقول در وفاق با «خواستِ» طبیعت است و اسطوره در این معنی پنهان‌دارندهٔ حکمت طبیعت است. اما اساطیر یگانه ابزار اجتماعی نیست که طبیعت در اختیار آدمی نهاده است. از طریق ادراک حسی فراعقلانی و وحی الهی حقیقتی مطلق و اخلاقی متعالی آشکار می‌گردد که برانگیزانندهٔ انسان برای رهایی از خرافات اساطیری ــ که خود او خلق کرده ــ و از

تضییقاتِ جامعه‌ای بسته و ایستا است. اخلاق و دینِ راستین و پویا نیازی به کارکردهای اسطوره‌سازی که خصلت فرهنگهای ابتدایی است ندارد.

سرانجام، بنا به اعتقاد قومشناس فرانسوی، موریس لینهارت (Maurice Leenhardt)، اسطوره را باید «واکنشی در قبال طبیعت» دانست. اریک داردل اخیراً در مقاله‌ای به نام «امر اسطوره‌ای»[۲۱] که در آن به شرح نظریات مورس لینهارت پرداخته، گفته است که اسطوره گرچه امری غیرعقلانی است اما با خرد همزیستی دارد و مکمل آن است. او می‌گوید «اسطوره نه راست است و نه دروغ»؛ اسطوره ماورای افق منطقی ماست، به این معنی که اسطوره احساس شدیدی است که از میان دیگر امور بر انسان واقع می‌گردد. در اسطوره و به واسطهٔ پندار اساطیری است که برونهشتگیِ هیجانات و احساس درونی انسان به هنگام رویارویی با جهان و پذیرفتاری او در قبال کششها و انگیزشهای «بیرونی» و اشتراکی ذاتی که او را با تمامیتِ هستی پیوند می‌دهد، ممکن می‌شود. او می‌گوید روند تفسیر آدمی از جهان از سه مرحله گذر می‌کند: ۱) مرحلهٔ اسطوره‌ای؛ ۲) مرحلهٔ حماسی؛ ۳) مرحلهٔ تاریخی؛ هنگامی که انسان اساس رفتار خود را بر برخی تصورات از رفتار «انسانِ الگو» یا قهرمان بگذارد، مرحلهٔ اسطوره‌ای به مرحلهٔ حماسی تبدیل می‌شود و هنگامی که انسان از توجه به گذشتهٔ عبرت‌انگیز دست بردارد و روشها و اهدافی عقلانی برای خویش برگزیند، مرحلهٔ تاریخی شکل می‌گیرد.

داردل به تبعِ لوی برول، کاسیرر و برگسون بر این نکته تأکید داشته که اسطوره پیوندی تنگاتنگ با احساس و «افکار و آرزوهای متحقق ناشده» دارد. اسطوره متضمنِ علائق و باورهای عاطفی شدید به «شبه‌واقعیتها» است که در اسطوره اموری حقیقی محسوب می‌شوند. همانگونه که داردل می‌گوید «هر مرحله‌ای حقیقت خاص عصر خویش را بدین شیوه بیان می‌دارد و سخت بدان دلبسته است. بسی از «حقایق» روزگار ما صرفاً حقایقی اسطوره‌ای‌اند و ما خود بدان واقف نیستیم. به‌راستی سخن م. جوردن (M. Jourdain) درست است که ما بی‌آنکه بدانیم هر روز اساطیری نو به نو خلق می‌کنیم».[۲۲] اسطوره‌سازی امری همگانی است که ذهن از انگیزه‌های عاطفی آن آگاه نیست.

علاوه بر آن، داردل با برگسون و کاسیرر همداستان است که اسطوره منشأ مشترک اخلاق و دین است. او معتقد است که اسطوره‌ای که بنیاد آن دین است بازگویی روایتِ ایزدان نیست، بلکه اسطوره‌ای توتمی است که اسطورهٔ ایزدان از آن شکل گرفته است.

با ظهور عقلانیت یا لوگوس اسطوره واپس نشسته و «سایه‌ها رانده می‌شوند». داردل با برگسون همرأی است که پیروزی لوگوس لاجرم برای بشر مفید نیست. واپس‌نشینی اسطوره

همیشه به معنی پیروزی خرد و آزادی نبوده است. اما داردل برخلافِ برگسون بدیل دیگری جز خرد برای اسطوره نمی‌شناسد. او به نظر یونگ استناد می‌جوید که اسطوره همواره داستانی نوعی یا الگوی کهنی است که ارزشی عبرت‌انگیز و اسوه‌ای دارد. او نتیجه می‌گیرد که باید اساطیر بی‌اهمیت و تحریف‌شده را به کناری نهاد و «بیش از هر چیز به این امر اسطوره‌ای [الگوی کهن] توجه کنیم که اساس خرد و معرفتِ ماست، الگوی کهنی که در نتیجهٔ کوششهای یونگ و پیروانش به یکی از واقعیتهای اساسی حیات ذهنی ما تبدیل گشته است[۲۳]». گرچه اساس اسطوره احساس و غریزه است، حکمتی ناخودآگاه نیز در آن نهفته است. این حکمت ناخودآگاه گرچه شاید به سیمای علم درآید و سبکِ بیان آن را اختیار کند، اما علم آن را منسوخ نتواند کرد. اکنون نیز بنیاد باورهای اجتماعی ما ــ بسان انسان ابتدایی ــ بر اسطوره مبتنی است. این امر توضیح می‌دهد که «زخمهٔ پراحساسی که موجب ارتعاش «تار» خاصی در درون ماست بایستی آرام بماند و نسبت به تناقض بی‌اعتنا شود. اسطوره چیزی است که ما هرگز در درون خود نمی‌یابیم: چشمهٔ مرموز و ناپیدای تصورات ما از جهان و دلبستگیها و از خودگذشتگیها و عزیزترین آرزوهای ماست»[۲۴].

باری، اسطوره ماورای صدق و کذب است. «حقیقت» اسطوره همان تأثیر عملی و نمایشی آن در برانگیختن انسانهاست تا مطابق آرمانهای نوعی و عاطفی رفتار کنند. تأثیر اسطوره تا حد زیادی منوط به بی‌خبری یا ناآگاهی از انگیزشهای واقعی آن است. به همین سبب، اسطوره در برابر خرد و تأملِ خودآگاه واپس می‌نشیند. با این همه، اسطوره نقش پایداری در فراهم‌آوردن شالوده‌ای برای باورها و رفتارهای اجتماعی دارد. اساطیر ما ریشه در ناخودآگاه جمعی دارد و ما هنگامی بیشتر زیر سیطرهٔ آنها قرار می‌گیریم که از منشأ آنها آگاه نباشیم.

تاریخ نظریات اسطوره‌شناسی نشان می‌دهد که اسطوره‌شناسان در تفسیر اسطوره از دو رهیافت اصلی پیروی کرده‌اند: تفسیر حقیقی (در برابر مجازی) و تفسیر نمادین. به‌طور کلی، قومشناسان مطابق تفسیر حقیقی خود اسطوره را شکلی از اندیشهٔ ابتدایی می‌دانند، اما در ارزیابی اسطوره اختلاف‌نظر دارند. قومشناس اثبات‌گرا و پیشگامی چون تایلور در اسطوره جنبه‌هایی منفی می‌دید و آن را نوعی اندیشهٔ تبینی می‌انگاشت که مقدّر بود اندیشهٔ علمی جانشین آن گردد. قومشناس کارکردگرایی چون مالینوفسکی اسطوره را برحسب نقش عملی آن در حل مسائل بحرانی که بر سرنوشت و سعادت فرد و جامعه تأثیر می‌گذارد، ارزیابی می‌کند. یعنی نقش اساطیر اعتبار بخشیدن به مناسک و نهادهای اجتماعی و عقلانی جلوه دادن واقعیتهای تثبیت‌شدهٔ اجتماعی است. فلاسفه و جامعه‌شناسان پراگماتیست، مانند سورل

(Sorel) و پارتو (Pareto) با بدبینی بر خصیصهٔ تخیلی اسطوره انگشت نهادند، مع‌هذا، نقش اسطوره را به‌مثابه ابزاری برای کنترل اجتماعی و سیاسی تصدیق کردند. همانگونه که پیش از این گفتیم، برگسون در اسطوره توصیفی بدیع از طبیعت و عقل می‌دید که نقش آن رویارویی با افراط‌کاریهای عقل در واپیوستگی انسان از جامعه و طبیعت است. از سخنان برگسون چنین برمی‌آید که اسطوره دارای ارزش زیست‌شناختی محدودی است و تا بدانجا که آدمی را به عمل برانگیزد ادراک حسی فراعقلانی و الهام جایگزین این ارزشهای زیست‌شناختی می‌گردد.

از سوی دیگر، رویکرد فلاسفه و الهیون ایده‌آلیست از زمانهای گذشته تا دوران معاصر نسبت به اسطوره، رویکردی تمثیلگرایانه بوده و آن را نمادپردازیِ برخی از حقایق سرمدی و متعالی دانسته‌اند؛ اما در میان این فلاسفه و الهیون ایده‌آلیست در باب ماهیت موضوع و حقیقتی که اسطوره آن را نمادپردازی نموده اختلاف‌نظر بوده است. ارزیابی اندیشهٔ معاصر از اسطوره تحت تأثیر نظریات روانکاوی، به‌ویژه نظریات یونگ، مثبت بوده است. فلاسفهٔ نوکانتی مانند کاسیرر و اوربان و الهیونی چون نیکلاس بردیایف (Nicolas Berdyaev) و ریچارد نیبور (Richard Neibuhr) از وجوه مثبت اسطوره جانبداری کرده‌اند. در حوزهٔ نقد ادبی پژوهندگانی چون نورثروپ فرای (Northrop Frye) مود بودکین (Moud Bodkin) و اخیراً فیلیپ ویلرایت (Philip Wheewlright) اسطوره را به منزلهٔ نمادپردازیِ پیش‌نمونه‌های همگانی (universal archetypes) و «صور ذهنی آغازینی» (primordial images) که از ناخودآگاه جمعی برمی‌خیزد، جدی تلقی نموده‌اند. آنانی که به نیروی خرد در درک واقعیت یا بر انکشاف ادراکِ حسی به دیدهٔ تردید می‌نگرند، ارزش مثبت اسطوره را تصدیق می‌کنند. بر این گروه باید آنانی را که به دیدگاههای زبانشناسی و نسبی‌گرایی نمادین متمایل‌اند و از این نظریه پیروی می‌کنند که نمادها فاقد ارزش واقعی‌اند و یگانه ارزش آن ارزشی اخلاقی و شاعرانه ــ به منزلهٔ آرمانهایی سامان‌بخش ــ است نیز بیفزاییم.

عقیدهٔ من بر این است که بررسی علمی اسطوره باید بر تجزیه و تحلیل تطبیقی و تاریخی اسطوره مبتنی باشد و تفسیر آن به روش حقیقی (در برابر مجازی) صورت گیرد. اسطوره نزد قومشناسان و نیز پژوهندگان فرهنگ عامه به عنوان گزارشی از تاریخ فرهنگ بشر و ابزار تثبیت الگوهای کلی اندیشه دارای ارزشی مثبت است. اسطوره به سانِ هنر و ادبیات نمایشی در حال حاضر برای ما ــ نه فقط به خاطر اینکه اسطوره لزوماً و ذاتاً از حکمتی نهانی و باطنی برخوردار است بلکه طرح کلی و درونمایهٔ اسطوره الگوهای همگانیِ انگیزشها و رفتار را ارائه می‌کند ــ دارای ارزشِ ژرف تمثیلی و نمادین است. اما نباید تصور کرد که ارزش ذهنی و نمادین اسطوره

نزد ما با اعتقادات واقعی و تاریخی مردمی که مبدع این اساطیر بوده‌اند یکسان است.

باری، همانگونه که در کتاب *مردمشناسی نظری* (Theoretical Anthropology) یادآور شدم، بر این اعتقادم که اسطوره مقولهٔ فرهنگیِ همگانیی است که از سببها و انگیزه‌های متعددی برمی‌خیزد و همهٔ توانشهای ذهنی ما را در بر می‌گیرد. اسطوره به منزلهٔ حاصل ذهن خلاق آدمی، اهداف و موضوعات متعددی را در بر می‌گیرد و، از این‌رو، معتقدم که هر کوششی در جهت تنزل منزلت اسطوره، به گونه‌ای که صرفاً هدف و موضوع خاصی را در بر گیرد، اساساً کوششی بی‌حاصل و گمراه‌کننده است. از این گذشته، نسبت به مفهوم ذهن اسطوره‌ساز یا قوهٔ ذهنی خاص و یا فرم نمادگرایی اسطوره‌ای ــ آنگونه که کاسیرر و اوربان مطرح کرده‌اند ــ تردید دارم. هر جا که اندیشه و پندار به سیاقی غیرانتقادی و تعمداً برای برانگیختن توهّمات و خیالهای باطل اجتماعی به خدمت گرفته شود، اسطوره سر بر می‌آورد. از سوی دیگر، همهٔ تواناییها و عملکردهای ذهنی آدمی در شکل‌گیری اسطوره دخیل است و از نظرگاه تاریخی همسانی بنیادینی میان نقشها و عملکردهای روانیِ دخیل در پیدایش و شیوع اسطوره وجود دارد. چیزی که دگرگون می‌شود همانا شکل و نوع اسطوره‌ای است که در زمانهای مختلف و در فرهنگهای گوناگون رواج دارد. در فرهنگهایی که هنوز در مرحلهٔ ماقبل علم‌اند اسطوره‌های آنیمیستی و مناسک جادویی تفوق و رواج عام دارد. در فرهنگ دنیوی و علمی روزگار ما اسطوره‌های اجتماعی طبیعت‌گرایانه، بازتاب جعلیات قوم‌مدارانه و اکاذیب آگاهانه‌ای است که در تبلیغات و نشر شایعات سخت مؤثرند. اسطوره‌های اجتماعی و سیاسی و باورها و اعتقادات مؤثر اجتماعی که سیاست ملی‌ما را جهت می‌دهند، غالباً نتیجه روی برتافتن اندیشهٔ علمی از ارزشهای اجتماعی و اعتقاداتی است که انگیزهٔ رفتارهای ماست؛ جنبهٔ تراژیک این قضیه آن است که فاصلهٔ علم و ارزشها و مقیاس جدایی این دو به واسطهٔ تحدید عامدانهٔ نقش علم و روشهای علمی به داده‌های غیرفرهنگی اندک نیست.

باری، در خاتمهٔ این گفتار نتیجه‌گیری‌من آن است که گرچه در شرایط بحرانی، «خیالپردازی شریف و اصیل» فوائد عملی و آنی در برانگیختن اعتقادات و همبستگی اجتماعی دارد، ایمان به خرد و باور به توانایی انسانِ آزاد در کنترل عقلانی خویش اندکی به اسطوره نیازمند است. به اعتقاد من فلاسفه و الهیون معاصر و نیز ادیبانی که به نام فلسفه و دین از «ناگزیری اسطوره» دم می‌زنند و مردم‌شناسان و جامعه‌شناسانی که به اصول خود نیز قلباً ایمانی ندارند و به خاطر نقش عملی و اجتماعی اسطوره خرده‌گیرانه در آن می‌نگرند، ناخواسته در فروداشت انسان و فرهنگ او، که بر زوال آن مویه ساز می‌کنند، دخیل‌اند. اسطوره به تدریج در پرتو پیشرفتهای

علوم و بالندگی عقل آدمی رنگ می‌بازد و هم از این‌رو باید آن را به منزلهٔ نیرویی فرهنگی جدی انگاشت. اندیشهٔ هنجارین و نقادِ علمی یگانه ابزاری است که هم سعی در اصلاح خویش دارد و هم تمهیدی است در قبال انتشار اسطوره. اما این اندیشه تنها زمانی بدین‌کار قادر است که اعتقادی استوار و قطعی به کمال عقل و به اعتبار و ارزشهای فرا ـ فرهنگی دستاوردهای علمی داشته باشد.

---

* این مقاله ترجمه‌ای است از :

David Bidney, "*Myth, Symbolism, and Truth*" in Myth, a Symposium, ed. Thomas A. Sebeok, 1965, pp. 3-24.

پی‌نوشتها :

1. Ernest Cassirer, The Philosophy of Symbolic Forms, II (New Haven, 1955), 13
2. Cassirer, The Philophy of Symbolic Forms, II, 261
3. Cassirer, Essay on Man (New Haven, 1944), p. 76
4. *ibid*, p. 77
5. *ibid*, p. 81
6. Cassirer, Myth of the State (New Haven, 1946), p. 37
7. Cassirer, Essay on Man, p. 81
8. Cassier, Essay on Man, p. 83
9. *ibid*, p. 84
10. Cassirer, Myth of the State, p. 43
11. Cassirer, Essay on Man, p. 75
12. Cassirer, Myth of the State, p. 47
13. *ibid*, p. 79
14. Cassirer, Myth of the State, p. 28
15. W. M. Urban, *Language and Reality* (London, 1939), p. 592
16. *ibid*, p. 593
17. *ibid*, p. 420
18. Bergson, *The Two Sources of Morality and Religion,* Doubleady Anchor Books ed. (NewYork, 1954), p. 57
19. *ibid*, p. 122
20. *ibid*, p. 109
21. Eric Dardel, "*The Mythic*", *Diogenes*, No. 7 (Summer, 1954), pp.33-51
22. *ibid*, p. 36
23. *ibid*, p. 37
24. *ibid*, p. 42

هرمنوتیک

نوشتهٔ ک. ام. نیوتون
ترجمهٔ یوسف اباذری

اگرچه اهمیت بارز تأویل (interpretation) برای نقد ادبی زمانی باز شناخته شد که نقد نو (New criticism) در دههٔ ۱۹۴۰ به نیرویی عمده تبدیل گردید، در جرگهٔ ناقدان انگلیسی ـ امریکایی در دورانی که نقد نو مسلط بود علاقه‌مندی اندکی به نظریهٔ تأویل وجود داشت. این امر از آنجا پیداست که واژهٔ «هرمنوتیک» نسبتاً در ایام اخیر در نقد انگلیسی ـ امریکایی شیوع یافت. نخستین اثر مهم نقد امریکایی که به هرمنوتیک تشخص بخشید کتاب *اعتبار در تأویل (Validity in Interpretation)* نوشتهٔ ئی. دی. هرش (E. D. Hirsch) بود، ناقدی که علاقه‌مندی بسیاری به رمانتیسم آلمانی داشت و بدین‌لحاظ از اهمیت هرمنوتیک در سنت آلمانی کاملاً آگاه بود.

هرش با دو رویکردی که به تأویل وجود داشت مخالف بود: اول رویکرد نقد نو؛ دوم رویکرد هانس ـ گئورگ گادامر که تحت تأثیر هایدگر قرار دارد و از سی‌سال پیش رهبر و شارح نظریهٔ هرمنوتیکی به‌شمار می‌رود. هرش بر آن است که پیوندهایی مستحکم میان این دو رویکرد وجود دارد هر چند معدودی از اصحاب نقد نو از آن مطلع‌اند. هرش از شکل سنتی هرمنوتیک دفاع می‌کند، هرمنوتیکی که با آثار فریدریش شلایر ماخر و ویلهلم دیلتای سخت پیوند خورده است. کتاب هرش که به هر دو نظریهٔ تأویلی سنت نقد نو و گادامر حمله می‌کند ــ دو نظریه‌ای که با هم نیز مخالفند ــ احتمالاً بیش از هر اثر دیگری، نقد انگلیسی ـ امریکایی را از ربطِ نظریهٔ هرمنوتیکی با تأویل ادبی آگاه می‌کند.

هرمنوتیک یا علم یا نظریهٔ تأویل را می‌توان تا ریشه‌های کلاسیک و یهودی تمدنِ غربی پی

گرفت، هرچند علاقه‌مندیِ مدرن به آن از زمانی شروع شد که آثار شلایر ماخر یکی از زبدگان رمانتیکهای آلمانی مورد توجه قرار گرفت. اگر نسبت هرمنوتیک را با مطالعهٔ ادبیات بسنجیم آنچه اهمیت می‌یابد این معضل است که متونی که درگذشته نوشته شده‌اند به بقا ادامه می‌دهند و باید در زمانی قرائت شوند که مؤلفان و زمینه‌ای تاریخی (historical context) که آنها را خلق کرده‌اند در طول زمان نابود شده‌اند. بنابراین نمی‌توان این متون را خواند و لاجرم پرسش تأویل را طرح نکرد. قبل از ایام جدید هرمنوتیک اساساً متوجه این امر بود که چگونه باید کلامهایی آسمانی مثل *کتاب مقدس* را قرائت کرد؟ آیا باید کتاب مقدس را متنی دانست که بر خود متکی است و بر این مبنا آن را خواند یا فهم آن نیازمند پذیرش آموزه‌های کلیساست؟ شلایر ماخر را از آن‌سبب بنیانگذار هرمنوتیکِ مدرن می‌خوانند که علاوه بر علاقه‌مندی به تأویلِ کتاب مقدس دامنهٔ هرمنوتیک را به فراسوی حیطهٔ دین کشاند تا در نتیجه بتوان آن را به‌طور کلی‌تر در تأویل متون به‌کار گرفت.

کار عمدهٔ شلایر ماخر آن بود که «فهم» (Verstehen = understanding) را به‌کانون نظریهٔ هرمنوتیکی بدل کرد. قبل از وی دشواریهای خواندن متن را اغتشاشها و تضادهایی به وجود می‌آورد که گمان می‌رفت در متون وجود دارد. شلایر ماخر توجه را به شرایطی معطوف کرد که قبل از آنکه فهمیدن چنان متونی ممکن شود پرسش از آنها، ضروری است. بنابراین تأویل به نقطهٔ عطفی رسید. وی استدلال کرد که تأویل دو جنبهٔ ماهوی دارد: دستوری (grammatical) و روانشناختی (psychological) یا به قول او فنی (technical). هر بیانی اعم از آنکه گفتاری باشد یا نوشتاری باید جزوی از نظامی زبانی باشد و فهمیدن آن میسر نخواهد شد مگر دانش از ساخت چنان نظامی کسب شود. اما چنان بیانی اثری انسانی نیز هست و باید آن را در متن زندگی کسی که آن را ادا کرده است فهمید. در تأویل هر دو جنبه را باید مدّ نظر قرار داد. «قاعدهٔ اول» تفسیر دستوری این است: «درستتر آنکه باید در مورد تشخیص هر بخشی از متن بر پایهٔ زبان مشترک میان نویسنده و مخاطبان او تصمیم گرفت.» «دومین قاعده» می‌گوید: «هر کلمه‌ای در قطعه باید با توجه به زمینه‌ای (context) که در آن جای دارد معنا شود.» شلایر ماخر هنگام بحث دربارهٔ «تفسیر فنی» می‌نویسد: «قبل از آغاز تفسیر فنی باید شیوهٔ ادراک نویسنده از موضوع و زبان و هر چیز دیگر را که بتوان دربارهٔ اسلوب متمایز نگارش نویسنده یافت، آموخت.» تفسیر فنی مشتمل بر دو روش است که شلایر ماخر آنها را «تفألی» (divinatory) و «قیاسی» (camparative) می‌نامد:

روش تفألی مفسر را هدایت می‌کند تا به‌قولی در جای مؤلف قرار گیرد و به همین لحاظ این روش در جستجوی درک شخص مؤلف است. روش قیاسی مؤلف را جزوی از نوعی کلی به شمار می‌آورد و سپس می‌کوشد تا با قیاس مؤلف با مؤلفان دیگری که جزو همان نوع کلی هستند به مشخصات متمایز او پی برد. معرفتِ تفألی معرّفِ قوتِ زنانه در شناختن مردم است و معرفتِ قیاسی نشانِ قوت مردانه.[۱]

دیلتای بعداً در قرن نوزدهم رویکرد شلایر ماخر به هرمنوتیک را بسط و گسترش داد. او میان علوم انسانی یعنی ادبیات و علوم اجتماعی با علوم طبیعی تمایز قائل شد. از آنجا که علوم طبیعی توجه خود را به داده‌هایی معطوف می‌کند که پیوندی با آگاهی انسانی ندارد، تأویل به «تبیین» (Explanation) بدل می‌شود. او «فهم» را خاص علوم انسانی دانست زیراکه تأویل در این قلمرو با آنچه عامل انسانی خلق کرده است سروکار پیدا می‌کند. هرمنوتیک دیلتای می‌کوشد تا بنیاد فلسفی و روش‌شناسی مطمئنی برای مطالعهٔ علوم انسانی فراهم کند. او از نظر شلایر ماخر که فهم را به معرفتِ از زبان و زمینهٔ متن و ذهنیتِ خالق اثر محدود می‌کرد عدول نمود. او فهم را جزو عناصرِ درونی جریانِ زندگی انسانی می‌دانست. دیلتای فهم را «مقولهٔ زندگی» نامید، یعنی مردم مستمراً خود را در موقعیتهایی درمی‌یابند که باید در آن موقعیتها اتفاقاتی راکه گرداگردشان رخ می‌دهد بفهمند تا تصمیم بگیرند و یا دست به عمل بزنند. بنابراین فهم را نمی‌توان از حس انسان‌بودن جدا کرد: کنش انسانی مشتمل بر چیزی است که وی نامش را «تجربهٔ زنده» گذاشت. اگرچه این آراکاربردهای بسیار گسترده‌تری از تفسیر متون نوشتاری دارند، دیلتای دربارهٔ عالیترین شکل تأویل چنین می‌گوید:

فهمِ روش‌شناختیِ تجلیاتِ ثابت و مستمر زندگی را تفسیر (explication) می‌نامیم. از آنجا که حیات ذهنی به‌طور کامل و مستوفی در زبان متجلی می‌شود. به لحاظ عینی می‌توان آن را فهمید، تفسیر در تأویلِ سابقهٔ نوشتاریِ هستی بشری به اوج می‌رسد. این فن پایه فقه‌اللغة است. علم این فن هرمنوتیک نام دارد.

دیلتای معتقد است که وظیفهٔ اساسی هرمنوتیک تحلیلِ فلسفیِ تحولِ فهم و تأویل در علوم انسانی متعدد است:

هرمنوتیک امروز به زمینه‌ای‌وارد می‌شود که در آن مطالعات انسانی وظیفه‌ای نو و مهم به عهده می‌گیرند. هرمنوتیک همواره از ایقان فهم در برابر شکاکیت تاریخی و ذهنیت لجوج دفاع کرد... اکنون ما باید هرمنوتیک را به‌وظیفهٔ معرفت‌شناختیِ نشان دادنِ امکانِ معرفت تاریخی و یافتنِ ابزار کسب آن

مربوط کنیم. اهمیت اساسی فهم توضیح داده شده است، اکنون باید از صورِ منطقی فهم شروع کنیم و روشن سازیم تا چه درجه‌ای قادر است اعتبار پیدا کند.»[۲]

ئی. دی. هرش با سنت هرمنوتیکی شلایرماخر ـ دیلتای به‌ویژه با هرمنوتیک شلایر ماخر موافق است. هرمنوتیک نقد نو و گادامر از این سنت جدا می‌شوند و با آن مخالفند. هرش این گفتهٔ شلایر ماخر را نقل‌قول می‌کند و آن را تأیید می‌نماید: «هر چیزی را که در متن نیازمند تأویل بیشتر است باید منحصراً با توجه به حیطه‌ای زبانی توضیح داد و معین کرد که مؤلف و مخاطبان اصلی او در آن شریکند.»[۳] این گفته، موضع هرش را به ایجاز بیان می‌کند. او اصحاب نقد نو و هایدگر و گادامر را متهم می‌کند که نظریهٔ «استقلال معنای ذاتی» (semantic autonomy) را پذیرفته‌اند: یعنی زبان نوشتاری از «قلمرو ذهنیِ احساسات و افکار شخصیِ مؤلف «جداست و استقلال دارد.»[۴] سودمندتر است که هرمنوتیک گادامر را جداگانه توضیح ندهیم و آن را با توجه به نقد هرش از «حقیقت و روش» مهمترین کتاب گادامر در متن هرمنوتیک هرش و نقد نو تشریح کنیم.

نخست باید تأکید کرد که گادامر هرمنوتیک را به معنای وسیعتری از تأویل ادبی در نظر می‌گیرد. به هر تقدیر نظر او دربارهٔ ماهیتِ متن ادبی ــ که وی آن را «متن افضل» (eminent text) می‌نامد ــ شباهتهای بسیاری با نظر اصحاب نقد نو دارد:

با اثر شعری در سنتی ادبی روبه‌رو می‌شویم و یا دست‌کم می‌توان گفت اثر شعری اثری است که با سنتی ادبی گره خورده است. اثر شعری به شیوه‌ای ماهوی و تام متن است، یعنی نوعی متن است که به گفتاری درونی یا بیانهای گفتاری بازنمی‌گردد و آنها را مرجع تثبیت خود نمی‌انگارد. اثر شعری از ریشهٔ و منشأ خود جدا می‌شود و اعتبار خود را خود وضع می‌کند و این اعتبار همان دیوانی عالی است که خواننده و مفسر باید به آن رجوع کنند... آنچه حقیقتاً در چنان متنی وجود ندارد چیزی است که در جای دیگر ادعای صدقِ احکام (assertions) را به محک می‌زند و توجیه می‌کند یعنی نوعی از نسبت با «واقعیت» که آن را معمولاً «مصداق» (reference) می‌نامند. متنی شعری است که به چنان نسبتی با صدق تن درندهد و یا در بهترین صورت آن را در درجهٔ دوّم اهمیت قرار دهد. این امر در مورد تمام متونی که تحت مقولهٔ «ادبیات» جای می‌دهیم صدق می‌کند. اثر ادبی دارای استقلال است و این امر به معنای آزادی و جدایی آشکار آن از پرسش صدق است صدقی که احکام را اعم از آنکه گفتاری باشند یا نوشتاری و راست باشند یا دروغ به محک می‌زند.

گادامر مثل اصحاب نقد نو اهمیت بسیاری برای تأویل قائل است اما گمان نمی‌کند که متن

ادبی به مفهوم عادی کلمه دارای معنا باشد:

> حرف من این است که تفسیر اساساً و کاملاً به خودِ متنِ شعری باز بسته است و دلیل بارز، آن است که تفسیر هرگز نمی‌تواند معنای متن را تمام کند. نمی‌توان شعری را خواند و هرچه بیشتر در فهم آن جلوتر نرفت، این امر شامل تفسیر نیز می‌شود. خواندن تفسیر کردن است و تفسیر کردن چیزی نیست مگر تحقق روشِ خواندن... همان‌طور که واژهٔ «متن» حقیقتاً به معنای در هم بافته‌شدن رشته‌هایی است که رشته واحدی امکان جدا شدن از آن را نمی‌یابد، متن شعری نیز متنی در همین معناست و عناصر آن در سلسلهٔ وحدت‌یافته‌ای از کلمات و صداها در هم تنیده شده‌اند.[۵]

می‌توان به پیوندهای آشکار نظریهٔ گادامر با نظریهٔ نقد نو پی برد، اصحاب نقد نو بر آنند که شعر «شبه‌گزاره‌ای» (pseudo statement) است که در آن شکل و محتوا به وحدت رسیده‌اند و به‌گونهٔ خاصی مدعای صدق است.

هرش به هرمنوتیک گادامر به آن سبب حمله می‌کند که نظریه او مثل نظریهٔ نقد نو التفات مؤلف را رد می‌کند:

> از نظر گادامر وقتی می‌گویند معنای متن همان است که منظور مؤلف بوده است یعنی در افتادن به روانشناسیگریِ رمانتیکِ ناب، زیرا معنای متن در جریانهایِ ذهنی نهفته نیست ـ جریانهایی که به هیچ طریق در دسترس نیستند ـ بلکه در موضوع یا متن معنادار یا (Sache) نهفته است که اگرچه از مؤلف و خواننده مستقل است، هر دو در آن شریکند. (*اعتبار در تفسیر*، ص ۲۴۷).

بنابراین از نظر گادامر برخلاف رأی شلایر ماخر و دیلتای «معنای متن می‌تواند مستقل از آگاهی فردی وجود داشته باشد» (*اعتبار در تفسیر*، ص ۲۴۸).

هرش از گادامر نقل‌قول می‌کند: «معنای متن» همواره و نه گاهی «فراتر از معنایی است که مؤلف آن در سر دارد، فهم فعالیتی تولیدی است نه بازتولیدی» (*اعتبار در تفسیر*، ص ۲۴۹).

از نظر هرش نتیجه آشکار این رأی آن است که معنای متن همواره نامعین است و تفسیر بی‌مورد است، «زیرا فقط زمانی تفسیر کنشی موجه است که متن یک معنا داشته باشد و نه هر معنایی» (*اعتبار در تفسیر*، ص ۲۴۹).

هرش باز می‌شناسد که مفهوم گادامری سنت بّه این سبب طرح شده است تا عدمِ تعیّن از عهده خارج نشود و قطعهٔ زیر را از حقیقت و روش نقل‌قول می‌کند:

گوهر ادبیات دوام بی‌جان موجودی بیگانه نیست که با واقعیت تجربه‌شدهٔ زمانهٔ بعد همزمانه شود. ادبیات نتیجهٔ پاسداری معنوی و سنت است و بنابراین تاریخ مکنون خود را به هر زمان حالی‌وارد می‌کند.
در حقیقت نکتهٔ مهم آن است که فاصلهٔ زمانی را به عنوانِ امکانِ مثبت و مثمرثمرِ فهم بازشناسیم. فاصلهٔ زمانی مغاکی دهانْ گشوده نیست، زیرا که استمرار زمان ــ از رهگذر ورودِ مستمر به حال حاضر ــ و سنت آن را پر می‌کنند، سنتی که در پرتوش هر آنچه به ما به ارث رسد منوّر می‌شود. (*اعتبار در تفسیر*، ص ۲۵۰)

اما از نظر هرش :

سنت مفهومی ثابت و با قاعده نیست بلکه مفهومی متغیر و توصیفی است... بدون هنجاری که اصالتاً ثابت باشد در اساس قادر نیستیم انتخابی معتبر میان دو تفسیر متفاوت به عمل آوریم و اجباراً به این نتیجه می‌رسیم که متن اصلاً معنای خاصی ندارد. (*اعتبار در تفسیر*، ص ۱-۲۵۰)

هرش از مفهوم کلیدی گادامری «پیوند افقها» (fusion of horizons) نیز انتقاد می‌کند. این مفهوم دال بر آن است که اتحادی میان دیدگاه خوانندهٔ حال حاضر و دیدگاه تاریخی متن به وجود می‌آید و دیدگاه یگانه‌ای تشکیل می‌شود که در کل نه این است و نه آن. در حالی‌که در هرمنوتیک سنتی شلایرماخر و دیلتای، مفسر متن باید بکوشد تا مانع شود دیدگاه ناسازگارش بر تفسیر تأثیر گذارد، از نظر گادامر نه فقط این امر امکان ندارد بلکه تلاش برای رسیدن به آن هم سزاوار نیست. گادامر با پیروی از هایدگر معتقد است که مفسر باید این واقعیت را قبول کند که هیچ راهی برای خروج از دور هرمنوتیکی (hermeneutic circle) وجود ندارد ــ این مفهوم بر این تضاد متکی است که برای فهم‌بخشی از متن نیازمند معرفت از کل هستیم در حالی‌که فهم کل متن به فهم اجزأ آن باز بسته است ــ دیلتای می‌پنداشت که با پس و پیش‌رفتن مستمر میان جزء و کل می‌توان بر این تضاد غلبه کرد اما هایدگر این نظریه را رد کرد و مفهوم دور هرمنوتیکی را تا آنجا بسط داد که موقعیت وجودی فرد را در بر گیرد. هرش این مسئله را چنین خلاصه می‌کند:

مفهومِ اصلی کل که در نهایت به هر نوع تجربهٔ شخصی معنا می‌دهد جهان معنوی یا (welt) آدمی است. اما از آنجا که welt آدمی از مصالح تاریخی ساخته شده است، نتیجه گرفته می‌شود که به هرمعنایی که پی بریم باید آن معنا از قبل با جهان تاریخی ما اُنس گرفته باشد.

بنابراین «بیهوده است که خود را به گذشتهٔ تاریخی که خاستگاه متن است پَس افکنیم زیرا که جهان حاضر قبل از تلاش ما برای رفتن به گذشته از پیش داده شده است.»[۶] از نظر هایدگر و گادامر هر تلاشی برای شکستن این دور هرمنوتیکی به معنی انکارِ وجودِ اساساً تاریخی آدمی است. هرش استدلال می‌کند که مفاهیمی از قبیل پیوند افقها و دور هرمنوتیکی با نقد تاریخی سنتی که در پی کشف معنای اصلی متون است، ناسازگارند.

به هر تقدیر، تاریخ‌گرایی و التفات‌گرایی هرش به همراه نظر او در مورد ماهیت زبان و معنا او را ظاهراً در قیاس با اصحاب نقد تاریخی سنتی به اصحاب نقد نو و گادامر نزدیکتر می‌سازد. یکی از مهمترین آرایی که وی در *اعتبار در تفسیر* ابراز کرد آن است که زبان یک معنا ندارد. اگر به متن به عنوانِ قطعهٔ زبانی مستقل [از قصد و التفات مؤلف] بنگریم درمی‌یابیم که متن به تکثر معانی میدان می‌دهد. وی معتقد است که معانی ممکنِ متعدد را که در زبان متن نهفته است فقط زمانی می‌توان به یک معنا فرو کاست و مؤول کرد که معنای خاصی را که مؤلف التفات کرده است بازشناسیم. وی این نکته را با ذکر دو تفسیر مخالفی که از شعر وردزورث (Wordsworth) به نام *«خوابی روح مرا مُهر کرد» (Aslumber Did My Spirit Seal)* شده است، روشن می‌سازد. یکی از این تفاسیر به کلینت بروکس (Cleanth Brooks) تعلق دارد و دیگری به اف. دبلیو. بَتسن (F. W. Bateson). هرش استدلال می‌کند به شرط آنکه زبانِ شعر را مدِّ نظر قرار دهیم هر دو تفسیر به‌طور برابرشدنی هستند. یگانه راه قائل شدن رجحان یک تفسیر بر دیگری آن است که تصمیم بگیریم کدامیک احتمال دارد به التفات شاعر نزدیکتر باشد. هرش به‌طور ضمنی ملاکِ جامعیت (Comprehensiveness) اصحاب نقد نو را که می‌پنداشتند ابزاری کافی برای قضاوتِ در مورد تفاسیرِ مختلف است بر این مبنا مردود می‌داند که تفاسیر مختلف ممکن است با درجهٔ برابری جامع باشند.

هرش همچنین معتقد است که خوانندگان ادبیات مایلند احساس کنند که متن نسبتهایی با دلمشغولیهای زمانهٔ خود آنان دارد. او در این اعتقاد به گادامر نزدیکتر است تا هرمنوتیک سنتی و یا نقد تاریخی سنتی زیرا که مثل گادامر تأکید می‌کند خوانندهٔ مدرن نمی‌تواند و نباید مدرنیتهٔ خود را منکر شود. اما او از این حیث با گادامر مخالفت می‌کند و از او جدا می‌شود که استدلال می‌کند دلالتِ (significance) مدرنِ متن را نباید با معنای آن در هم آمیخت. هرش در برابر پیوند افقهای گادامر، استدلال می‌کند که خوانندهٔ مدرن ممکن است فرق بگذارد میان «معنای» یک متن یعنی نسبت معنای آن متن با زمانهٔ خود آن و «دلالتِ» آن متن یعنی نسبتِ معنای آن متن با زمانهٔ خوانندگان اعصارِ بعدی. هرش این مقوله‌ها را از یکدیگر جدا می‌کند:

تمایزی اساسی که گادامر از آن غفلت کرد عبارت است از تمایز میان معنای متن و دلالتِ آن معنا در وضعیت حاضر... تفاوتی وجود دارد میان معنای متن که تغییر نمی‌کند و معنایی که آن متن در حال حاضر برای ما دارد، معنایی که تغییر می‌کند. معنای متن همان است که مؤلف با استفاده از نمادهای ویژهٔ زبانی در سر داشت... به هر تقدیر هر زمان که این معنا تفسیر شود، معنای آن (یا دلالتش) برای مفسر تغییر می‌کند. (*اعتبار در تفسیر*، ص ۱۰)

هرش معتقد است که گادامر این دو جریان را در هم می‌آمیزد.

تفاوت عمیق میان آرای هرش و گادامر در مورد هرمنوتیک تفاوتی فلسفی است. هرش آگاه است که از منطق او ــ اگر متن را صرفاً متن در نظر گیرند می‌توان هر معنایی را از آن استخراج کرد ــ این نتیجه حاصل می‌شود که خواننده می‌تواند به هر دلیلی معنای ناسازگار خود را به معنای موردنظر مؤلف ترجیح دهد. از نظر هرش به لحاظ اصول اخلاقی باید چنان معانی را تحت مقولهٔ «دلالت» قرار داد:

اجازه دهید آنچه را فکر می‌کنم حکم نهایی اخلاقی برای تفسیر باشد بیان کنم، حکمی که مدعی داشتن جوازی خاص از مابعدالطبیعه و تحلیل نیست، بلکه فقط احکام اخلاقی کلی عامهٔ مردم آن را جایز می‌شمرد. مگر زمانی که *دلیل بارز و محکمی برای اعتنا نکردن به التفاتِ مؤلف (معنای اصلی) در دست باشد ما که حرفه‌مان تفسیر کردن است نباید از التفاتِ مؤلف غفلت کنیم و به آن بی‌اعتنا باشیم.*[۷]

وی در ادامه می‌گوید که این حکم همانقدر در مورد ادبیات صادق است که در مورد گفتارهای غیرادبی. هرش برخلاف نقد نو و گادامر برای ادبیات منزلتی خاص قائل نیست و بی‌جهت نیست که نام کتاب خود را *اعتبار در تفسیر ادبی* نگذاشته است هرچند در آن تقریباً فقط از تفسیر ادبی سخن گفته است.

گادامر می‌توانست تمایز نهادن هرش میان معنا و دلالت را رد کند زیرا که از نظر او ما فقط با سنجشِ نسبتِ متن با موقعیت خود قادریم آن را بفهمیم. بنابراین فرقی اساسی میان معنا و دلالت وجود ندارد. یکی از دلشمغولیهای مهم او در حقیقت و روش احیای مفهوم «تعصب» (prejudice) و نجات دادن آن از حملات سنت فکری روشنگری است. ادراک و شناخت همواره «متعصبانه»اند و باید آن را پذیرفت. اعتقاد روشنگری مبنی بر اینکه تفسیر باید به بی‌طرفی کامل میل کند از بازشناختن این امر درمی‌ماند که همواره چیزی بر آگاهی، سلطه دارد که گادامر نامش را «پیش ـ ساخت فهم» (fore-structure of understanding) گذاشته است. می‌توان استدلال کرد

که آدمی به هر تقدیر باید بکوشد و تا آنجا که ممکن است «تعصب» را حتی اگر موضع گادامری عدم امکان حذف کامل آن را قبول کرده باشد کنار بگذارد. اما گادامر استدلال می‌کند که آدمی باید با آرامشی ناگزیر «تعصب» را بپذیرد و کاملاً آشکار است که او نظر متفاوتی از هرش دربارهٔ اخلاقِ تفسیر دارد. نظر او دربارهٔ فهم کاملاً مغایر نظرِ سنتِ شلایر ماخر و دیلتای است. او بر آن است که ما از موضعِ خود با متن روبه‌رو می‌شویم و در معنای آن «شرکت» می‌کنیم. اگر متنی باید زنده بماند خواننده باید معنا و حقیقت آن را با درگیرشدن وجودی با آن کشف کند. اگر فکر کنیم که معنای متن کاملاً در سیطرهٔ مؤلف است معنا را با التفاتِ مؤلف یکی کرده‌ایم و از روبه‌رو شدن و شرکت در معنایی که در خود متن نهفته است طفره رفته‌ایم.

مسئله التفات

اگر چه برخی از اصحاب نقد تاریخی سنتی از تلاش هرش برای نجات دادن حیثِ التفاتی و معنایِ تاریخی دفاع جانانه‌ای کردند ــ تلاشی که هدفش آن بود تا حیث التفاتی و معنای تاریخی را از زیر حملهٔ خارج سازد، حملهٔ نظریه نقد نو مبنی بر اینکه متن، ساخت مستقلی است و حملهٔ گادامر مبنی بر اینکه مفسران در دور هرمنوتیکی گیر می‌افتند ــ برخی از آنان دلنگران نتایج این گفته‌های هرش بودند که متونی که فقط از حیث زبانی مورد مداقه قرار گیرند دارای استقلال معنایی هستند و معنایی که مؤلف التفات کرده است فقط از حیث اخلاقی فضل تقدم دارد. من نیز معتقدم که آن ناقدان حق داشتند دلنگران باشند، زیرا که مفهوم استقلال معنایی به همراه تمایز میان معنا / دلالت دشواریهایی ایجاد می‌کند که در نتیجهٔ آن باید اذعان کرد که نظریهٔ معنایِ التفات‌گرایِ هرش نوعاً تفاوتی با هرمنوتیک نقد نو و گادامر ندارد. استدلال خواهم کرد که از یک سو تفاوت میان هرمنوتیک هرش و هرمنوتیک سنتی و از سوی دیگر تفاوت میان اصحاب نقد نو و گادامر هم از حیث نظری و هم از حیث عملی بسیار کمتر از آنچه گمان می‌رود اساسی است.

به عنوان مثال می‌توان یقین کرد که اکثریت اصحاب نقد نو با شادمانی برداشتِ التفات‌گرایی هرش از معنا در حد معنای ذاتی را بپذیرند. چنان ناقدانی اگر فی‌المثل به واژهٔ (gales) در شعر کالینز (Collins) به نام «اُود شامگاهی» (ode to evening) برخورند معترض کسی نخواهند شد که بگوید منظور کولینز از این واژه نسیمهای ملایم بوده است نه بادهای سخت. اصحاب نقد نو به خوبی آگاهند که زبان ایستا نیست و هر که بخواهد زبان شعر را بفهمد باید تغییرات معنا را در

قرائت و تأویل اشعاری که در گذشته سروده شده‌اند در نظر گیرد. اگر چه ممکن است خوانندگان دربارهٔ معنای ذاتی زبان یک شعر بیت به بیت به توافقی کلی دست یابند ــ و باید تأکیدکردکه حتی درحد معناشناسی پایه‌گزیری از حداقلِ تفسیر نیست ــ معنای کل شعر از مقولهٔ دیگری‌است. به‌نظر می‌رسد این‌تفاوت نظریهٔ معنایِ‌هرش را آشفته‌سازد، زیراکه‌هدفِ‌ناقدانِ ادبی اساساً دریافتنِ‌نسبتِ‌معنا باکلِ‌اثراست. حتی‌زمانی‌که‌آنان‌توجه‌خود را به معنای‌عبارت‌یا جمله‌ای معطوف کنند هدف آنها کمتر روشن ساختن معنا در حد معنای ذاتی است بلکه می‌خواهند دریابند که برخی اشارات مستتر در معنای آن عبارت و جمله چه نسبتی با کلِ متن دارد.

دشواری اصلی نظریهٔ هرش این است که چگونه التفات مؤلف را به معنای کلِ اثر ربط دهد. تذکردادم‌که‌اصحاب‌نقد تاریخیِ سنتی و اصحاب نقد نو و گادامر همه می‌توانستند قدرت التفات مؤلف در روشن ساختن معنای متون در حد معنای ذاتی را بپذیرند. اما معنای کل شاه‌لیر چیست؟

حتی اگر کسی بتواند شکسپیر را زنده کند و این پرسش را مطرح کند به نظر می‌رسد که احتمالاً وی نخواهد توانست پاسخ مفیدی بدهد زیرا که به نظر نمی‌رسد راهی برای تشخیص معنای کل متن به‌جز از راه تفسیر وجود داشته باشد و نویسندگان لزوماً مهارتی در تفسیر ادبی ندارند. بهترین کاری که نویسنده بتواند انجام دهد ارائهٔ راهنماییهایی است که ناقد ادبی براساس آنها مطالبی را بپروراند و البته ناقد لزوماً نمی‌تواند بر آرای نویسنده اعتماد کند زیرا باید اذعان کرد که نویسندگان اغلب دروغ می‌گویند و خاطره‌شان یارایی نمی‌کند. بنابراین معنای کل اثر در نظریهٔ هرش عبارت از تفسیری است که مورد التفات مؤلف بوده باشد، اما ربط مستقیمی میان تفسیر و مؤلف وجود ندارد در صورتی که در حد معنای ذاتی چنان ربط مستقیمی را به روشنی می‌توان برقرار کرد. تمام آنچه هرش می‌تواند بگوید این است که ملاک اساسی برای سنجشِ تفسیرِ کل اثر آن است که تفسیر نباید با آنچه از نویسنده و دورهٔ تاریخی وی شناخته شده است در تناقض باشد.

این امر چگونه به تمایز میان معنا / دلالت مربوط می‌شود. این تمایز باید هم در حد معنای ذاتی و هم در حد معنای کل اثر مثمرثمر باشد. هرش نمی‌تواند به‌طور منسجم استدلال کند که خواننده‌ای که در *اُود شامگاه* واژهٔ (gales) را ترجیحاً به بادهای سخت معنا می‌کند اشتباه می‌کند زیراکه معتقد است زبان از نظر معنای ذاتی مستقل است، بنابراین وی باید تفسیر تاریخی کلمه را، «معنا» بدند و تفسیر غیرِتاریخی آن را، «دلالت». اما در حد تفسیرِ کل اثر نمی‌توان چنین تمایزی قائل شد. روشن است که تفاسیری که کاملاً با یکدیگر مخالفند دارای دلالت هستند و

نه معنا. بعید نیست که تفاسیر متفاوت متضادی از یک متن ادبی به عمل آمده باشد که هیچ‌یک داده‌های تاریخی و تألیفی را از قلم نیانداخته باشند اما از آنجا که چنان داده‌هایی مبهم‌اند، تفاسیر متفاوتی حاصل شده باشد. از نظر هرش فقط یک تفسیر دارای «معنا» است اگر چه گزینش آن غیرممکن باشد. از آنجا که هرش به استقلال معنای ذاتی اعتقاد دارد نمی‌تواند مدعی شود که معنای سایر تفاسیر غلط است. مفهوم استقلال معنای ذاتی را نمی‌توان با معنای غلط یکی دانست مگر زمانی که معنا در حد دستوری و معنای ذاتی دست‌نیافتنی باشد. بنابراین چاره‌ای باقی نمی‌ماند الا اینکه «تفاسیر غلط» را که مدعی رعایت ملاکهای تاریخی و تألیفی هستند تحت مقولهٔ دلالت قرار دهیم. این امر تضادی در نظریهٔ هرش به وجود می‌آورد زیرا که تمایز میان معنا / دلالت به این سبب طراحی شده بود که تفسیر التفات‌گرا را از تفسیر غیرالتفات‌گرا جدا کند اما، همانطور که سعی کردم نشان دهم، بنا به نظریهٔ هرش تفاسیر التفات‌گرایی نیز که غلط از آب درآیند باید دارای دلالت باشند. در واقع، جایی که داده‌های تألیفی و تاریخی مبهم باشند می‌توان تصمیم گرفت که تفاسیر التفات‌گرا تحت مقولهٔ معنا قرار گیرند یا تحت مقولهٔ دلالت. با توجه به این دشواریها هرش نمی‌تواند از تمایز میان معنا / دلالت استفاده کند و میان تفسیر التفات‌گرا و تفسیر مبتنی بر متن تفاوت قائل شود الا اینکه تفسیر مبتنی بر متن عمداً ناسازگار باشد، امری که به‌ندرت پیش می‌آید.

آنچه نظریهٔ هرش را به این معضلات درمی‌افکند وابستگی او به مفهوم استقلال معنای ذاتی است. همین وابستگی است که ضروری می‌سازد میان معنا و دلالت فرق بگذاریم زیرا که هرش نمی‌تواند بگوید هر معنایی که از حیث ذاتی ممکن باشد غلط است حتی اگر به موضعِ التفات‌گرا متعهد باشد. جای شگفتی نیست که تحولات اخیر در نظریهٔ التفات‌گرا به مفهوم استقلال معنای ذاتی حمله کرده‌اند. نظریه‌های اخیر از حیث دیدگاه التفات‌گرای دارای این امتیازند که از معضلات مفهوم دلالتِ هرش اجتناب کنند زیرا بر آنند که تفاسیر التفات‌گرایی که غلط‌اند (wrong) فقط اشتباه‌اند (mistaken) و به نظر می‌رسد که دیگر ممکن است میان تفسیر التفات‌گرا و تفسیر مبتنی بر متن تمایزی اساسی قائل شد.

یکی از پیشروان دفاع از چنان موضعِ التفات‌گرایانه‌ای پی. دی. یول (P.D. Juhl) است. وی استدلال می‌کند که مفهوم استقلال معنای ذاتی به‌لحاظ منطقی مهمل است، بنابراین درصدد برمی‌آید تا بنیان نظری رویکردهای مبتنی بر متن از قبیل نقد نو و هرمنوتیک گادامری را که از پرسش التفات مؤلف غفلت می‌کنند تخریب کند. او در کتاب خود به نام *تأویل* (Interpretation) درست مثل هرش در *اعتبار در تفسیر* شعر وردزورث «خوابی روح مرا مُهر کرد» را مورد بحث

قرار می‌دهد. وی نیز مثل هرش در کتاب *اعتبار در تفسیر* می‌پذیرد که زبان شعر به تفاسیر متعدد مجال می‌دهد. در حالی که هرش استدلال می‌کند که هیچ شیوهٔ منسجمی برای اجتناب از درافتادن به وضعیتِ عدم تصمیم در دست نیست، وضعیتی که در آن لوازمی در اختیار نداریم که با انتخاب تفسیری که با التفات مؤلف سازگار است بالاخره تصمیم بگیریم تفسیری را بر تفسیر دیگر ارجحیت دهیم، یول معتقد است که باید تفسیری را برگزینیم که مؤلف التفات کرده است زیرا معنا محصول «کنش گفتاری» (Speech Act) است و بنابراین از مفهوم التفات جداکردنی نیست. وی می‌گوید تصورِ معنادار بودن زبان جدای از التفات بشری اساس منطقی ندارد زیرا زبان فقط زمانی معنا دارد که کنشی گفتاری باشد و انسان آن را ادا کند. یول عبارت «در چرخش روزانهٔ زمین» (in earth's divernal couse) را در شعر تجزیه و تحلیل می‌کند و دربارهٔ نظم یا خشونت رفتارِ زن می‌نویسد:

> تصور کنید شعری را که نقل‌قول کردم واقعاً وردزورث نسروده باشد بلکه حاصل کارِ اتفاقی میمونی باشد که بازیگوشانه کلیدهای ماشین تحریر را فشار داده است. (یا تصویر کنید این قطعه را به صورت علائمی در تخته سنگ بزرگی بیابیم که تلاطم آب آنها را بر آن حک کرده است) کاملاً آشکار است که دیگر نمی‌توانیم بگوییم که در مصراع [«غلتیده در چرخش روزانهٔ زمین»] عبارت «در چرخش روزانهٔ زمین» به سبب ارائهٔ بیانی که حرکت آرام را تداعی می‌کند و نشان می‌دهد ــ و نه عبارتی دیگر که مبیّن حرکتی تُند است ــ فعل غلتیده را تعدیل می‌کند.
>
> ... اینک کل آنچه می‌توانیم بگوییم این است: عبارتِ «در چرخش روزانهٔ زمین» و نه عبارتی دیگر فعل «غلتیده» را تعدیل می‌کند زیرا که میمون اتفاقاً کلیدهایی را در ماشین تحریر فشار داد (یا زیرا که چنین اتفاق افتاد که آب صخره را به شکلی فرسوده که آن علائم و نه علائم دیگر بر صخره حک شدند).[۸]

یول نتیجه می‌گیرد، فقط زمانی می‌توان مدلل ساخت که «در چرخش روزانهٔ زمین» «فعل غلتیدن» را تعدیل می‌کند که محقق شده باشد شعر را شاعری سروده که قصد و التفاتی هنگام سرودن شعر داشته است. اگر کسی شعر را متن ناب بیانگارد و التفات را از قلم بیاندازد بحث در آن‌موارد همانقدر بی‌مورد است که تصمیم بگیرند بهتر است قطعه‌ای را که اتفاقاً تألیف شده است این‌گونه تأویل کنند نه آن‌گونه. چنان زبان اتفاقیی نمی‌تواند کنش گفتاری باشد.

بنابراین از نظر یول تأویل مشروعیت منطقی نخواهد داشت مگر زمانی که تلاشی باشد برای کشف التفاتِ مؤلف متن. مفهوم استقلالِ معنایِ ذاتی در مبحث تأویل جایی ندارد زیرا الا زمانی که معنا را نویسندهٔ متن التفات کرده باشد بی‌مورد است بحث کنند که آیا متن معنای

خاصی دارد یا خیر. یول می‌پذیرد که التفات مؤلف را نمی‌توان مستقیماً از خود متن استنتاج کرد. مفسر باید دربارهٔ معنایی که نویسنده التفات کرده است با اتکا به تمامی شواهد در دسترس فرضیه‌ای ارائه کند. احتمال دارد که تأویلهای متعددی ارائه شوند، اما یکی از آنها درست است و مابقی غلط‌اند.

والتر بن میشلز (Walter Benn Michaels) و استیون کنپ (Steven Knapp) از دیدگاه افراطی اصالت عمل (Pragmatism) در مقاله‌ای به نام «به ضد نظریه» (Against Theory) استدلال یول را پشتیبانی کردند و بسط و گسترش دادند. آنان نیز مثل هرش و یول شعر «خوابی روح مرا مُهر کرد» را مَثَل زدند و فرض کردند کسی به اولین بیت این شعر زمانی برخورد کند که بر روی ماسه ساحل دریا حک شده باشد. زمانی که آن شخص بر این بیت خیره شده است خیزابی بیاید و پس بنشیند و دوّمین بیت شعر زیر بیت اول حک شود به گونه‌ای که جای هیچ‌گونه شکی باقی نماند که این «شعر» را آدمیزادی نسروده است بلکه سروده شدن آن فقط از سر اتفاق بوده است. کنپ و میشلز معتقدند «تا زمانی که می‌پندارید این علائم شعرند فرض را بر التفاتی بودن آن گذاشته‌اید» ولی زمانی که روشن شود آنها مؤلف ندارند دیگر اصلاً کلمه نیستند. «گرفتن مؤلف از آنها یعنی تبدیل آنها به چیزهایی که به‌طور اتفاقی به زبان شباهت دارند. دست‌آخر آنها حتی مثالی از معنای بی‌التفات نیستند، تا آنها بی‌التفات می‌شوند بی‌معنا هم می‌شوند.»[۹]

کنپ و میشلز از یول انتقاد می‌کنند زیرا او هنوز معتقد است که شعر حتی اگر جریانی اتفاقی آن را سروده باشد از نظر معنای ذاتی شعر است: «حرف ما این است که علائمی که اتفاق آنها را به وجود آورده‌اند اصلاً کلمه نیستند بلکه فقط به آن شباهت دارند. از نظر یول این «علائم، کلمات هستند اما کلماتی که از التفاتهایی که آنها را به بیان مبدل می‌کنند، جدا شده‌اند.» کنپ و میشلز مدعی هستند که این علائم نه فقط کنش گفتاری نیستند بلکه اصلاً زبان نیستند. آنها به این استدلال ادامه می‌دهند از آنجا که معنا همیشه التفاتی است تمامت بحث دربارهٔ نظریهٔ تأویل مهمل و بی‌فایده است. راهی باقی نمی‌ماند مگر تصور کنیم که زبان خصلتی التفاتی داردو هر کس که بخواهد زبان را به‌گونه‌ای تأویل کند که انگار مؤلفی ندارد و یا تأویلی را ترجیح دهد که نسبتی با التفات مؤلف نداشته باشد، دست به عمل غیرعقلانی زده است و رفتار چنان فردی را نمی‌توان در حد نظری توجیه کرد.

یول، کنپ و میشلز استقلال معنای ذاتی را مردود می‌دانند اما نتایج متفاوتی از مواضع آنها حاصل می‌شود. یول بر آن است که نقد مبتنی بر متن، آثار ادبی را به‌گونه‌ای تأویل می‌کند که انگار آنها زبانی هستند جدای از کنش گفتاری، پس این تأویلها توجیه نظری ندارند. کنپ و میشلز

می‌گویند که در واقع کلیهٔ تأویلها بنا را بر التفاتی بودن زبان می‌گذارند حتی اگر اساس را بر موضع به ظاهر ضدالتفات‌گرا بگذارند. آدمی نمی‌تواند بدون بحث در التفات از معنا بحث کند زیرا که معنا لاجرم با التفات گره خورده است. به نظرم می‌رسد که کنپ و میشلز حق دارند زیرا نمی‌توان تأویلی ادبی یافت که حداقل به‌طور ضمنی حیث التفاتی را به نحوی از انحا مورد توجه قرار نداده باشد. به هر تقدیر حیث التفاتی را نمی‌توان فقط بـه التـفاتِ آگـاه مـؤلف مـحدود کـرد ــ نکته‌ای که کنپ و میشلز در بارهٔ آن بحث نمی‌کنند ــ زیرا مؤلف را می‌توان محصول نیروهای ماورای شخصی از قبیل فرهنگ و زبان و تاریخ و ایدئولوژی و ناخودآگاه متصور شد. استدلال کنپ و میشلز همان‌طور که خود اذعان می‌کنند به تأویل کردن کمکی نـمی‌کند، زیـرا اگـرچـه نمی‌توان تأویل را از پرسش حیث التفاتی جدا کرد، اما اعتراف به این امر کمک زیادی به دریافتن التفات مؤلف و بنابراین معنای اثر نمی‌کند. این نکته ما را به آنچه در آغاز مقاله متذکر شده‌ام بازمی‌گرداند که در سطح نظریه و عمل تفاوتِ میان هرمنوتیک سنتیِ التفات‌گرایـانی از قـبیل هرش و یول و طرفداران تأویل مبتنی بر متن مثل اصحاب نقد نو و گادامر، کمتر از آنچه در نظر اول به نظر می‌رسد، اساسی است.

این نکته را می‌توان با نگاهی دوباره به نقد نو که عموماً گمان می‌رود ضد التـفات‌گراست تصریح کرد.

مـــقالهٔ ویـــمسَت (Wimsatt) و بـــردسلی (Beardsley) بـــه نـــام «*مـــغالطهٔ التـــفاتی*» (The intentional fallacy) را عموماً نمونهٔ این رویکرد می‌دانند. اما در عمل التفات‌گرایی مردود شمرده نمی‌شود. هـمان‌طور کـه قـبلاً گـوشزد کـردم اصـحاب نـقد نـو مـعناشناسی تـاریخی (historial semantics) را می‌پذیرند و به‌طور ضمنی متن ادبی را کنش گفتاری متصور می‌شوند. آنان حتی اگر توجه خود را بر متن معطوف کنند و آشکارا از حیثِ التفاتی سخن به میان نیاورند تأویلهای آنان تقریباً هیچگاه با التفاتِ مؤلف ناسازگار نیست. به عنوان مثال ناقدی مثل کلینت بروکس که وابسته به مکتب نقد نو بود می‌توانست بگوید که اگرچه وی از اصطلاحاتی انتقادی بهره می‌برد که مؤلفان ایام گذشته با آن آشنا نبوده‌اند و هرچـند تـوجه خـویش را بـه‌خود اثـر معطوف می‌کند، معناهایی را که ممکن نبود در زمان نگارش اثر مدنظر بوده باشد به اثر تحمیل نمی‌کند. هرش هنگام بحث از تقریر بروکس از شعر «خوابی روح مرا مُهر کرد» بر آن است کـه بروکس از ملاک تاریخی تبعیت نمی‌کند اما گفتهٔ هرش موضع بروکس را بسیار ساده می‌کند. ممکن است بروکس توجه خود را بر خود اثر معطوف کند اما نقد او در کل مبین آگاهی عمیق از ملاحظات تألیفی و تاریخی است. این امر در مورد کلِ مکتب نقد نو نیز صدق می‌کند. مشابهاً

اگر هرمنوتیک گادامری بر پیوند افقها تأکید می‌کند این امر به تأویلی که عامدانه ناسازگار باشد منتهی نمی‌شود بلکه به کشف معناهایی در متن اصلی منجر می‌گردد که توجه خوانندهٔ مدرن را به خود جلب می‌کند. گادامر می‌تواند بگوید که این معناها بخشی از واقعیت تاریخی متن است و از جایی به آن تزریق نشده است. می‌توان از مقالهٔ الیوت به نام «*سنت و استعداد فردی*» (Tradition and individual talent) نام برد که بر نقد انگلیسی ـ امریکایی تأثیر به سزایی گذاشته است و تذکر داد که شباهتهای بسیاری با برداشت گادامر از سنت و پیوند افقها دارد. الیوت بر اهمیت معنای تاریخی تأکید می‌گذارد اما اعلام می‌کند که این معنا «نه فقط شامل گذشتهٔ گذشته است بلکه شامل حضور آن گذشته نیز هست». مشابهاً اثر جدیدِ هنری مهم فی‌نفسه قائم به‌ذات نیست بلکه در سنتی موجود جای می‌گیرد و آن را تغییر می‌دهد و «سازشی میان کهنه و نو» خلق می‌کند.[۱۲]

موضع هرشی که تأویل باید در متن اصلی تاریخی و تألیفی اثر مقبول و ممکن باشد نمی‌تواند تمایزی اساسی میان نقد التفات‌گرا با نقد نو یا هرمنوتیک گادامری قائل شود. این صورِ به‌ظاهر متفاوتِ تأویل بیشتر از آنچه به‌نظر می‌رسند آشتی‌پذیرند. البته هرش و یول در مورد چگونگی تأثیر گذاشتن موقعیت و عقاید تاریخی و ناقد مدرن بر جریان تأویل با اصحاب نقد نو و گادامر توافق ندارند اما این عدم توافق به تفاوتی اصولی در حد تأویل عملی منجر نمی‌شود. همان‌طورکه قبلاً استدلال کردم تأویل ادبی اساساً متوجه تأویل کل اثر است و معنای کل اثر را نمی‌توان از تأویل آن جدا ساخت. حتی اگر مؤلفی اسنادی دربارهٔ قصدو التفات خود در مورد کل اثر بر جای گذاشته باشد، حداقل کاری‌که ناقد باید انجام دهد تکمیل و پیرایش آنهاست. ناقد باید آنچه را مؤلف التفات کرده است تأویل کند و آن را بسط دهد و به متن موردنظر انطباق دهد. ناقد التفات‌گرا همانقدر مفسر و تأویلگر است که ناقد وابسته به سنت نقد نو و فکر می‌کنم روشها و رویکردهای تأویلی آنان از نوع متفاوتی نیست، هرچند یقیناً تفاوتهایی در صناعات بلاغی انتقادی وجود خواهد داشت.

این نکته را می‌توان با مداقه در روشی تأویلی که یول مدافع آن است روشن کرد. وی معتقد است که برای تعیین معنای متن خاصِ نویسنده باید به نوشته‌های دیگر او نیز مراجعه کرد هرچند این روش مشکلی منطقی به وجود می‌آورد یعنی نوشته‌ها و متون دیگر نیز باید به همان شیوهٔ متن اصلی تأویل شوند در نتیجه دُوری به وجود می‌آید که از حیث نظری رضایت‌بخش نیست. نکته مهمی که یول آن را تصریح می‌کند این است که در مورد چگونگی تأویلِ متن «نباید به معنای متن متوسل شویم بلکه باید به *صوری متنی* (Textual features) رجوع کنیم که گواه و

سند معنا و متن باشند و فقط به شرطی باید به آنها مراجعه کنیم که گواهِ التفاتِ مؤلف باشند.»[۱۳] به هرتقدیر یول نمی‌تواند اثبات کند که تمایزی اساسی وجود دارد میان تأویلهای التفات‌گرایی که از روش پیشنهادی او سود می‌برند و تأویلهای اکثریت اصحاب نقد نو که اگرچه ظاهراً توجه خود را به متن معطوف می‌کنند، در واقع همواره تمامت معناشناسی تاریخی و هرآنچه را از مؤلف و زمینهٔ تاریخی و ادبی او شناخته شده است به حساب می‌آورند، حتی اگر مستقیماً از این موارد بحثی به میان نیاورند.

تمایز مهم میان هرمنوتیک سنتی یول و هرش با هرمنوتیک گادامری را می‌توان در این گفتهٔ گادامر سراغ گرفت که مفسر نمی‌تواند از زمینهٔ تاریخی خود بگریزد، یول و هرش با این گفته مخالفند زیرا گرفتار آمدن در دُور هرمنوتیکی را باطل می‌دانند. اما مجدداً باید گفت که این تفاوت نظری نیز نمی‌تواند چندان تأثیر مهمی از حیث عمل داشته باشد، زیرا چنانچه گادامر بر حق باشد حتی اگر مدافعان هرمنوتیک سنتی گمان کنند که در حال بازسازی التفاتِ اصلی مؤلف هستند در واقع نمی‌توانند اجتناب کنند که دیدگاه تاریخی خود آنان بر چگونگی تفسیرشان از متونی که در گذشته نوشته شده است، تأثیر گذارد و آن را مشروط سازد. این تفاوت به این امر فروکاسته می‌شود که ناقدان چگونه موقعیت تأویلی خود را درک کنند و بسنجند، اما از حیث نقطه‌نظر گادامری این نیاز تأثیری بر عمل باقی نمی‌گذارد. اگرچه هدف مدافعان هرمنوتیک سنتی رسیدن به «پیوند افقها» نیست، اگر گادامر حق داشته باشد این امر چه ناقدان به آن اعتقاد داشته باشند یا نه اتفاق خواهد افتاد و به هر تقدیر چنین به نظر می‌رسد که برای ناقدان التفات‌گرا دشوار باشد استدلال کنند که می‌توانند پیش‌فرضها و علاقه‌مندیها و یا به قول گادامر «تعصباتشان» را کاملاً کنار بگذارند.

اصحاب هرمنوتیک سنتی و نقد نو و گادامر در مورد یک جنبهٔ خاصِ هرمنوتیک با یکدیگر توافق دارند. به نظر من این توافق مهمتر از اختلافات آنان است. آنان به صراحت در مورد انسجام متنی (Textual coherence) با یکدیگر موافقند. هرش در کتاب *اعتبار در تفسیر* می‌نویسد: «مفسری که با راههای متفاوتی روبه‌روست باید قرائتی از متن را بگزیند که ملاک انسجام را به بهترین وجه رعایت کرده باشد. حتی زمانی که متن پرنشیب و فراز نیست و معضلی در پی ندارد انسجام، ملاکی قطعی است زیرا معنا فقط به سبب آنکه «مفهوم می‌شود» (make sense) «آشکار» (obvious) می‌گردد.» (*اعتبار در تفسیر*، ص ۲۳۶). البته هرش اعتقاد دارد چنان انسجامی باید التفاتِ مؤلف را در نظر گیرد و یول پیشتر می‌رود و استدلال می‌کند انسجام معنایی منطقی نخواهد داشت مگر زمانی که به التفات مربوط شود. اصحاب نقد نو و

گادامر نیز بر آنند که هدفِ تأویل باید آشکار ساختن و کشف انسجام متنی باشد. من در جای دیگری دربارهٔ آرای نقدنو در مورد انسجام تأویل و نظریهٔ گادامر در مورد تأویل بحث کرده‌ام. گادامر تأویل را جستجویی برای «حقیقت» با توسل به موضوع می‌داند. توسل به موضوع یا (die sache) به این معناست که فرض بگیریم متن باید دارای انسجام و سازگاری باشد، انسجامی که مفسر در پی آشکار ساختن آن است. تعهدِ به انسجام، هرمنوتیک سنتی و نقدنو و گادامر را با یکدیگر به ضد تحولات جدید در هرمنوتیک متحد می‌سازد، تحولاتی که بانی آن نظریهٔ انتقادی معاصر است، نظریه‌ای که آن‌را «هرمنوتیک منفی» نامیده‌اند. از این حیث اختلاف نظر مهم آنقدرها از آنِ هرمنوتیک سنتی و هرمنوتیک گادامری نیست بلکه از آنِ دو گروه دیگر است، گروهی که معتقدند هدف تأویل آشکار ساختن وحدت و انسجام است و گروهی دیگر که استدلال می‌کنند هدف تأویل عیان ساختن این نکته است که متون دارای تضادانـد و انسجام ندارند. این تفاوت بازتاب وضعیت نقد انگلیسی ـ امریکایی نیز هست: می‌گویند نقدنو به‌کمک مفاهیمی از قبیل وحدت آلی و شکل فضایی دست به تحقیق می‌زند در حالی که نقدی که تحت تأثیر نظریهٔ مابعد ساختگرا قرار گرفته باشد درست به همان مفاهیم حمله می‌کند و بر شکافها و گسستها و بُن‌بستهایی که درون متن وجود دارد، تأکید می‌کند.

پل ریکور یکی از زبدگان و رهبران هرمنوتیک معاصر شکافی راکه در هرمنوتیک ایجاد شده است چنین توصیف می‌کند:

> در یک قطب نظریه‌ای قرار دارد که هرمنوتیک را به معنای آشکار ساختن و احیای معنایی می‌داند که به صورت پیام و ابلاغ و یا همان‌طور که گاه گفته می‌شود به‌صورت رمزی الهی به ما خطاب می‌شود؛ در قطب دیگر نظریه‌ای وجود دارد که هرمنوتیک را رمززدایی و کاهش توهم می‌داند.[۱۴]

در برابر «تأویل به عنوان احیای معنا» تأویلی وجود دارد که «آن را مکتب شبهه می‌نامیم». این مکتب متوجه «کاهش دروغها و توهمات آگاهی است». ریکور مدعی است بنیانگذاران هرمنوتیک شبهه مارکس و نیچه و فروید هستند. در حالی که گادامر در صدد کشف «حقیقت» در متن است اصحاب هرمنوتیک شبهه در پی برملا ساختن «حقیقت به منزلهٔ دروغ گفتن»اند. ریکور استدلال می‌کند آنچه مارکس و نیچه و فروید را به عنوان مدافعان هرمنوتیک شبهه با یکدیگر پیوند می‌دهد این است که آنها با پدیدارشناسی امر مقدس و هر نوع هرمنوتیکی که بتوان آن را هرمنوتیک تذکر معنا و به یادآوردن وجود نامید، به شدت مخالفند.

یورگن هابرماس، فیلسوفی که وابسته به سنت نظریهٔ انتقادی مکتب فرانکفورت است از دیدگاه هرمنوتیک منفی از هرمنوتیک گادامری انتقاد کرده است. اگرچه هدف انتقاد هابرماس هرمنوتیک گادامری است اما آشکارا می‌توان هرمنوتیکْ سنتی و نقدنو را نیز آماج حملات او دانست. هابرماس با ضدیت گادامر با پوزیتویسم همدل است، به عنوان مثال نظریهٔ گادامر در مورد تاریخی بودن فهم را می‌پسندد. اما هابرماس دلنگران طرح هرمنوتیکی گادامر است زیرا این طرح بر آن است که از رهگذر «پیوند افقها» در مورد معنا به اجماع برسد، در پیوند افقها زبان و دیدگاه مفسر گسترش می‌یابد تا متن تفسیر شده را بفهمد. از نظر هابرماس این طرح مسئله ایدئولوژی را از قلم می‌اندازد و اجماعی که حاصل می‌شود ممکن است به طریق نظام‌مند مخدوش‌شده باشد. هابرماس بر آن است که گادامر با عطف توجه به حقیقت این امکان را در نظر نمی‌گیرد که «حقیقت» ممکن است کارکردی ایدئولوژیک داشته باشد و از ساختهای قدرت سرکوبگر حمایت کند. گادامر به‌رغم انتقاد از هرمنوتیک رمانتیکِ شلایرماخر از اعتقاد روشنگری مبنی بر رسیدن به فهم بری از تعصب انتقاد شدیدتری کرد. اما از نظر هابرماس تفکری که وابسته به سنت روشنگری است می‌تواند بازشناختن حضور ایدئولوژی را ممکن سازد در حالی که مقولهٔ فهم هرمنوتیکی نمی‌تواند. آدمی فقط با جدا شدن از دیدگاه هرمنوتیکی و توجه به آنچه هابرماس «نظام مرجع» می‌نامد قادر است تمایزی میان حقیقت و ایدئولوژی قائل شود:

> کنشهای اجتماعی را فقط می‌توان در چارچوبی عینی درک کرد؛ به عبارت دیگر کنشهای اجتماعی، کنشهایی هستند که زبان و کار و قدرت مشترکاً آنها را برساخته‌اند. زیر و بم و تغییراتِ سنت فقط بر هرمنوتیکِ خودبسنده به منزلهٔ قدرتی مطلق منجلی می‌شوند. آنها در واقع متغیری وابسته به نظامهای کارو قدرت‌اند. بنابراین جامعه‌شناسی را نمی‌توان به جامعه‌شناسی تفسیری و تأویلی فروکاست. جامعه‌شناسی نیازمند نظامی مرجع است که از یکسو میانجیهای نمادی کنش اجتماعی را به نفع دیدگاه طبیعت‌گرایانه از رفتار سرکوب نکند، رفتاری که صرفاً با علائم مهار می‌شود و با محرک برانگیخته می‌گردد، و از سوی دیگری، تسلیم ایده‌آلیسم زبانمندی* (sprachlichkeit) نشود و

---

* هابرماس در کتاب «*معرفت و علاقهٔ انسانی*» معتقد است که در جامعهٔ بشری سه نوع «معرفت» وجود دارد که هر یک مبتنی بر علاقهٔ خاصی است و به کمک میانجی خاصی به انجام می‌رسد. ۱) علوم تحلیلی تجربی که دارای علاقهٔ تکنیکی و فنی است و به میانجی کار انجام می‌گیرد و هدف از آن رد وبدل کردن اطلاعات و پیشرفت تکنیکی است؛ ۲) علم تأویلی تاریخی که دارای علاقهٔ عملی است و به میانجی زبان انجام می‌گیرد و هدف از آن تفسیر عمل انسانی است؛ ۳) معرفت آزادیبخش که به میانجی نقد از قدرت و ایدئولوژی تحقق می‌پذیرد و به‌کمک تحلیل درصدد کاستن از زیاده‌رویهای قدرت و ایدئولوژی و رسیدن به **آزادی است. هابرماس معتقد**

←

جریانهای اجتماعی را کلاً در سنت فرهنگی حل نکند.[۱۵]

گادامر از خود در برابر حملات و انتقادهای هابرماس دفاع کرد و مدعی شد که جدایی‌ناپذیربودن «حقیقت» از تعصب در هرمنوتیک به آن معنا نست که هرمنوتیک از مسائل ایدئولوژیک غافل است. وی همچنین تردید کرد که نقدی از نوع نقد هابرماس بتواند چنان فراتر از هرمنوتیک برود که به نوعی فهم غیرهرمنوتیکی دست یابد.[۱۶]

مناقشهٔ هابرماس ـ گادامر اگر چه ربط مستقیمی به مسئلهٔ تأویل ادبی ندارد اما مسائلی را روشن می‌سازد. از نظر هابرماس در حالی که هرمنوتیک سنتی و نقدنو و هرمنوتیک گادامری درصدد دستیابی به قرائت منسجم از متن هستند متنی که فقط بر مبنای خود قرائت می‌شود، نظریهٔ انتقادی معاصر بر آن است که تأویل ادبی باید مفهوم انسجام را رها کند و عدم انسجامی را برملا نماید که متن سعی دارد پنهانش کند. شاید ریشهٔ این انشقاق در خود «زیبایی‌شناسی» (aesthetics) نهفته باشد. اصحاب نقد تاریخی سنتی و نقدنو و گادامر علی‌رغم تفاوتهایشان، در این امر اتفاق‌نظر دارند که متن را فی‌نفسه دارای ارزش بدانند، بنابراین تأویل اسباب افزودن حظّ خواننده از این ارزش درونی است، اما نظریهٔ انتقادی معاصر بر آن است که زیبایی‌شناسی را مانعی بر سر راه تحلیل آزاد متن ادبی متصور شود، نظریهٔ انتقادی باید زیبایی‌شناسی را دست‌آموز خود کند.

---

* این مقاله ترجمه‌ای است از فصل سوم :
Interpreting the Text, K.M. Newton, Harvester-Wheatsheaf, 1990.

←
است که پوزیتویسم کل معرفت بشری را به علم و علاقهٔ نخست فرو می‌کاهد و در نتیجه حیطهٔ عملی و قدرت در جامعهٔ بشری را از دیدگاه طبیعت‌گرایانه مورد بررسی قرار می‌دهد. در قطعهٔ فوق هنگامی که وی به رفتارگرایی حمله می‌کند این معنا را در نظر دارد. از سوی دیگر وی اصحاب هرمنوتیک را متهم می‌کند که همهٔ حیطه‌ها را به حیطهٔ دوّم می‌کاهند و در نتیجه به نوعی ایده‌آلیسم زبانمندی می‌رسند و دو حیطهٔ دیگر را از قلم می‌اندازند، اگر قرار باشد آدمی در دُور هرمنوتیکی و پیوند افقها گرفتار شود نخواهد توانست علم و آزادی را از جایگاهی عینی بسنجد. خود وی همان‌طور که کاملاً از نقل‌قول مشخص است اعتقاد دارد که کنشهای اجتماعی را کار و زبان و قدرت برساخته‌اند و در نتیجه نمی‌توان هیچ‌یک را به دیگری فروکاست. از نظر هابرماس اگر آدمیان درصدد رسیدن به جامعه‌ای آزاد و دمکراتیک هستند باید بپذیرند که علم و هرمنوتیک و نقد ایدئولوژی یا نظریهٔ انتقادی لازم و ملزوم یکدیگرند. ـ م.

پی‌نوشتها :

1. *The Hermeneutics Reader,* ed. Kurt Mueller-Vollmer, pp. 86, 90, 95, 96.
2. *Ibid.,* p. 161.
3. E. D. Hirsch, Jr, "Three dimensions of hermeneutics", p. 247.
4. E. D. Hirsch, Jr. *Validity in Interpretation,* p. 1.
5. Hans-Georg Gadamer, "The eminent text", pp. 3, 6.
6. Hirsch, "Three dimensions of hermeneutics", p. 252.
7. *Ibid.,* p. 259.
8. P. D. Juhl, *Interpretation,* pp. 71-2.
9. Steven Knapp and Walter Benn Michaels, "Against theory", p. 728.
10. *Ibid.,* p. 732.
11. See W. K. Wimsatt, Jr, *The Verbal Icon,* pp. 3-18.
12. T. S. Eliot, *The Sacred Wood,* pp. 49, 50.
13. Juhl, *op. cit.,* p. 148.

۱۴. پل ریکور، هرمنوتیک: احیای معنا یا کاهش توهم، ارغنون ۳، پاییز ۱۳۷۳، ص ۱.

15. Jürgen Habermas, "A review of Gadamer's *Truth and Method*", p. 361.
16. For Gadamer's response to Habermas's critique, see his *Philosophical Hermeneutics,* pp. 26-38.

یادداشتهای انتقادی

نوشتهٔ برتولت برشت
ترجمهٔ مجید مددی

۱. مقالات گئورگ لوکاچ

من گاهی دچار شگفتی شده‌ام که چرا برخی از نوشته‌های گئورگ لوکاچ با وجود مطالب بسیار باارزشی که در آنهاست حاوی چیزی ناخشنودکننده هم هست. او با اینکه معمولاً با اصلی منطقی و استوار مطلب خود را آغاز می‌کند، ولی می‌توان احساس کردکه اندیشهٔ او تا اندازه‌ای از واقعیت دور است. او افول رمان بورژوایی را از جایگاه رفیع آن، یعنی هنگامی‌که بورژوازی هنوز طبقه‌ای مترقی بود، موردمطالعه قرار می‌دهد؛ و با وجود احترامی که برای رمان‌نویسان معاصر قائل است، دست‌کم تا آنجا که این نویسندگان از الگوی کلاسیکِ رمان بورژوایی پیروی می‌کنندو حداقل به شیوه‌ای ظاهراً رئالیستی می‌نویسند در آثار آنها نیز نوعی روند افول و انحطاط مشاهده می‌کند. وی به‌هیچ‌وجه قادر نیست در آثار این نویسندگان رئالیسمی برابر با رمان‌نویسان کلاسیک بیابد، به‌ویژه از لحاظ ژرفا، وسعت و ستیزه‌جویی، ولی چگونه می‌توان انتظار داشت که آنها در این‌خصوص از طبقهٔ خود فراتر روند؟ آنها به‌ناگزیر به روند انحطاط در تکنیک رمان گواهی می‌دهند. البته مهارتهای تکنیکی فراوانی وجود دارد؛ ولی مسئله اصلی آن است که تکنیک به شکل غریبی تکنیکال شده است ــ یا به عبارت دیگر مستبد و خودکامه گشته است. نوعی کیفیت فرمالیستی به آرامی و موذیانه حتی به درون انواع رئالیستی نگارش که بر الگوی کلاسیک مبتنی‌اند، نفوذ می‌کند.

در اینجا برخی از جزییات بس عجیب و نادرند. حتی آن نویسندگانی که می‌دانند نظام

سرمایه‌داری آدمیان را فقیر، حیوان‌صفت و مکانیکی می‌کند، و به همین دلیل بر ضد آن مبارزه می‌کنند، خود ظاهراً جزیی از همان روند بینواسازی‌اند: زیرا چنین می‌نماید که آنها هم در آثار خود به ارتقاء و پیشرفت انسان آن‌طور که باید و شاید علاقه‌مند نیستند، او را به درون حوادث پرتاب می‌کنند، زندگی درونی او را به مثابهٔ چیزی *بی‌اهمیت* معرفی می‌کنند و غیره. گویی کار آنها نیز دلیل‌تراشی و توجیه وضعیت موجود است. [زیرا] آنها خود را با «پیشرفت» علم فیزیک تطابق می‌دهند؛ علیت محض را به‌سود علیت آماری رها می‌کنند، آن‌هم با فراموش کردنِ فردِ انسان به مثابهٔ هسته یا عاملی علّی و بسنده‌کردن به سخنرانی پیرامون گروههای بزرگ و پرشمار. آنها حتی ــ به شیوهٔ خودشان ــ اصل عدم قطعیت شرودینگر (Schrodinger) را پذیرفته‌اند. [بدین‌معنی] که مشاهده‌گر را از اقتدار و تواناییش محروم می‌کنند و با اعتبار بخشیدن به خواننده او را بر ضد خودش بسیج می‌کنند، گزاره‌هایی صرفاً ذهنی طرح می‌کنند که عملاً وجه ممیزه آنهایی است که آن را ساخته‌اند. (ژید، جویس، دوبلین*). انسان می‌تواند در تمام این مشاهدات به لوکاچ تأسی کند و بر اعتراضات او صحّه بگذارد.

ولی حال نوبت پرداختن به فروض مثبت و سازندهٔ برداشت لوکاچ است. او با یک اشاره تکنیک «غیرانسانی» را می‌زداید. او به گذشته، به اجدادمان روی می‌آورد و عاجزانه از نوادگان منحطشان می‌خواهد تا به نیاکان خود تأسی جویند. آیا نویسندگان با انسانِ غیرانسانی‌شده روبه‌رو شده‌اند؟ آیا زندگی معنوی این انسان ویران شده است؟ آیا او هستی خویش را با سرعتی غیرقابل تحمل پشت سر نمی‌گذارد؟ آیا تواناییها و ظرفیت منطقی او تضعیف شده است؟ آیا دیگر رابطهٔ میان چیزها آن‌طور که باید قابل رؤیت نیست؟ در برابر تمام اینها فقط کافی است که نویسندگان نسبت به استادان کهن وفادار بمانند، در آثار خود زندگی معنوی غنی و پرباری ترسیم کنند، روند پرشتاب رویدادها را با روایت آهسته و تدریجی کُند کنند، فرد را دوباره به مرکز صحنه آورند، و غیره. در اینجا آموزشهای مشخص لوکاچ تدریجاً به زمزمه‌ای مبهم کاهش می‌یابند. اینکه پیشنهادات او غیرعملی است کاملاً بدیهی است. طبیعتاً کسی که معتقد است اصل اساسی [نظریه] لوکاچ درست است، نمی‌تواند در این‌مورد دچار شگفتی شود. پس چاره چیست، هیچ راه‌حلّی وجود ندارد؟ چرا، هست. طبقهٔ بالندهٔ جدید، این راه را نشان می‌دهد. این راهی به عقب نیست، و به عوض روزهای خوش گذشته، با روزهای بد آینده مرتبط است. این

---

* آلفرد دوبلین (Alfred Doblin) (۱۹۵۷-۱۸۷۸) رمان‌نویس آلمانی از طرفداران مکتب اکسپرسیونیسم و عینیّت نو (Neue Sachlichkeit). اثر عمده او به نام (Berlin Alexanderplats) که تحت تأثیر جویی و دوس پاسوی نوشته شده بود، در سال ۱۹۲۹ انتشار یافت.

راه‌حل متضمن برچیدن تکنیکها نیست، بلکه هدفش تکامل آنهاست. انسان با پا پس کشیدن از توده‌ها دوباره انسان نمی‌شود، بلکه با بازگشت به آنها است که انسان بودن خود را بازمی‌یابد. توده‌ها خصلت غیرانسانی خود را به دور می‌ریزند و در این راه آدمیان دوباره صفات انسانی خود را به دست می‌آورند. با این تفاوت که آنها دیگر همان انسانهای قبلی نخواهند بود. این راهی است که ادبیات بایستی با خشم و غضب در پیش گیرد، به‌ویژه حال که توده‌ها هر چیزِ باارزش و انسانی را به‌سوی خود جلب کرده‌اند و مردم را بر ضد غیرانسانی کردن [انسانها] به وسیلهٔ نظام سرمایه‌داری در مرحلهٔ فاشیستی آن، بسیج کرده‌اند. این عنصر تسلیم و رضا، کناره‌گیری و اتوپیای ایدئالیستی است که هنوز دزدانه در نوشته‌های لوکاچ به‌کمین نشسته ــ البته او بی‌تردید بر آن فائق خواهد آمد ــ همان عنصری‌که نوشته‌های او را، که در کل ارزش بسیار دارد، ناخوشایند ساخته است؛ زیرا این گمان را برمی‌انگیزد که وی بیشتر طالب بهره‌مندی از لذت و خوشی است تا مبارزه، یعنی به جای پیشروی و پیشتازی، به دنبال راه فرار است.

۲. پیرامون ویژگی فرمالیستی نظریهٔ رئالیسم

ماهیت فرمالیستی نظریهٔ رئالیسم با این حقیقت اثبات می‌شود که نه تنها منحصراً بر فرم چند رمان بورژوایی متعلق به قرن پیش متکی است (به رمانهای تازه‌تر فقط تا آنجا اشاره می‌شود که آنها تجلیات نمونه‌هایی از همان فرم محسوب می‌شوند)، بلکه همچنین منحصراً بر نوع یا ژانر *رمان* استوار است. ولی دربارهٔ شعر غنایی و نمایشنامه (درام) چه می‌توان گفت؟ اینها دو ژانر ادبی هستند که به‌ویژه در آلمان موقعیت ممتازی کسب کرده‌اند.

من لحن شخصی بحث خود را حفظ می‌کنم، تا از این طریق مضمون و مایهٔ استدلال خویش را فراهم آورم. فعالیت من، چنانکه خود آن را از نظر می‌گذرانم، بسیار متنوعتر از آن چیزی است که نظریه‌پردازان رئالیسم گمان می‌برند. آنها تصور کاملاً یک سویه‌ای از من ترسیم کرده‌اند. در حال حاضر من روی دو رمان، یک مجموعهٔ شعر، یک نمایشنامه کار می‌کنم. یکی از دو رمان تاریخی است و نیازمند پژوهشی وسیع در زمینهٔ تاریخ روم؛ این رمان اثری طنزآمیز است. البته همه می‌دانند که رمان عرصه و قلمرو برگزیدهٔ نظریه‌پردازان ماست. بدون آنکه قصد نیش و کنایه داشته باشم باید بگویم که کار روی این اثر، *کار و کاسبی جناب آقای ژولیوس سزار*، به هیچ‌وجه لطف آنها را نصیب من نخواهد کرد. چپاندن مجموعه‌ای از تخاصمات شخصی در صحنه‌های طولانی و پر زرق و برق سالن پذیرایی، یعنی همان رویه‌ای که رمان‌نویسان قرن نوزدهم از تئاتر

وام گرفتند، به‌درد من نمی‌خورد. برای بخشها و قطعه‌های طولانی سبک خاطره‌نویسی را به‌کار می‌گیرم. به تجربه دریافته‌ام که در بخشهای دیگر تغییر نقطه‌نظر و راوی امری ضروری است. مونتاژ نقطه‌نظرهای دو مؤلف خیالی، نقطه‌نظرخودم را شامل می‌شود. به‌گمانم اتخاذ این شگرد نمی‌بایست به امری ضروری و اجتناب‌ناپذیربدل می‌شد، و فی‌الواقع نیز به‌نحوی با الگوی موردنظر جور نیست. ولی در عمل معلوم شد که این تکنیک از لحاظ تماس و تسلط بر واقعیت ضروری است، و من نیز در اتخاذ آن انگیزه‌هایی کاملاً رئالیستی داشتم. از سوی دیگر، نمایشنامه‌ای که روی آن کار می‌کنم، شامل مجموعه‌ای از صحنه‌هاست که زندگی مردم در حکومت نازیها را به تصویر می‌کشد. تاکنون بیست و هفت صحنه از این نمایشنامه را نوشته‌ام. برخی از آنها، اگر یک چشم را ببندیم، نسبتاً با الگوی نامعیّن «رئالیستی» جور درمی‌آیند. و بقیه نه ــ آن‌هم به این دلیل مضحک که بسیار کوتاهند. بنابراین، کل اثر به‌هیچ‌وجه با آن [الگو] متناسب نیست. [با وجود این] من آن را نمایشنامه‌ای رئالیستی می‌دانم و در نوشتن آن از نقاشیهای بروگل (Breughel) روستایی بیشتر چیز یاد گرفتم تا از رساله‌هایی که دربارهٔ رئالیسم نوشته شده است.

به سختی جرأت می‌کنم در مورد دومین اثر صحبت کنم، اثری که زمان درازی روی آن کار کرده‌ام. مسایلی که این اثر با آنها درگیر است بسیار پیچیده‌اند. حال آنکه واژگان مورداستفاده در زیباشناسی رئالیسم ــ به‌ویژه در وضع کنونی‌اش ــ بسیار فقیر و ابتدایی است. دشواریهای صوری این اثر بسیار بزرگند و من باید دائماً الگوهایی جدید بسازم. کسی که مرا در حال کارکردن ببیند فکر می‌کند که من فقط به مسایل صوری دلبسته‌ام. ولی من این الگوها را می‌سازم زیرا در آرزوی آنم که واقعیت را بنمایانم. تا آنجا که به اشعار غنایی من مربوط می‌شود، باز هم سعی کرده‌ام نقطه‌نظر رئالیستی را رعایت کنم. ولی احساس می‌کنم که انسان اگر بخواهد [چیزی] دربارهٔ آن بنویسد بایستی بی‌نهایت محتاط باشد. از سوی دیگر، در رمان و نمایشنامه است که بسیار چیزها می‌توان دربارهٔ رئالیسم آموخت.

در حالی که [برای نگارش رمان *ژولیوس سزار*] توده‌ای از مجلدات تاریخی را ورق می‌زنم (آنها به چهار زبان نوشته شده‌اند، همراه با ترجمه‌هایی از دو زبان باستانی) و انباشته از تردید، تلاش می‌کنم حقیقت تاریخی خاصی را معلوم سازم، چنانکه گویی در تمام مدت حجابها را از دیدگانم می‌زدایم، تصوّر مبهمی از رنگها در پس ذهنم دارم و حسِ فصل خاصی از سال؛ در این حال، عباراتی بدون کلام می‌شنوم، ایماها و اشارتهایی بدون معنا می‌بینم، دربارهٔ دسته‌بندیهای زیبای چهره‌ها و نقشهایی بی‌نام فکر می‌کنم، و از این قبیل. تصویرها به غایت نامشخصند،

به هیچ‌وجه برانگیزاننده نیستند و شاید چنانکه به‌نظر من می‌رسند، تصنعی‌اند. ولی به‌هرحال وجود دارند. [این نشانی از این واقعیت است] که «فرمالیستی» که در درون من است فعال است. همان‌طور که معنا و اهمیت شرکت *خاکسپاری کلودیوس* به آرامی در من ظاهر می‌شود و من لذّت خاصی را در این کشف تجربه می‌کنم، با خود می‌اندیشم: اگر کسی بتواند فصلی بسیار بلند، شفاف، بی‌پرده و خزان‌زده که براساس نوعی منحنی نامنظم بسط می‌یابد و خط سرخی از خلال آن می‌گذرد! شهر رم به سیسرون دموکرات مأموریت کنسولی می‌دهد و او هم دستور منع کلوپهای مسلح دموکراتیک را می‌دهد؛ و آنها نیز به شرکتهای خاکسپاری بدل می‌شوند؛ برگها در فصل خزان طلایی‌اند. مراسم تدفین یک فرد بیکار ده دلار خرج برمی‌دارد؛ پس هر فردی می‌کوشد در این شرکتها آبونه شود، حال اگر مردن او زمان درازی طول بکشد، ضرر خواهد کرد. ولی خط موجی زمان کامل است؛ برخی اوقات این شرکتها به‌طور ناگهانی به اقدامات مسلحانه دست می‌زنند؛ سیسرون را از شهر بیرون می‌کنند؛ او متحمل خسارات زیاد می‌شود؛ ویلای او در آتش می‌سوزد؛ ویلایی که میلیونها می‌ارزد؛ چند میلیون؟ بگذار ببینم ــ نه ــ طرح این نکته در این قسمت رمان بی‌ربط است. در ۹ نوامبر نود و یک قبل از میلاد اعضای کلوپهای خیابانی کجا بودند؟ «آقایان من نمی‌توانم ضمانتی بدهم» (سزار). روشن است که من در مراحل اولیهٔ نگارش رمان خود هستم.

از آنجا که هنرمند دایماً سرگرم موضوعات صوری است، از آنجا که او دایماً در کار آفرینش صورتها است، آدمی باید منظورش از *فرمالیسم* را عملاً و با دقت تعریف کند، [زیرا] در غیر این‌صورت حرفش هیچ معنایی برای هنرمند نخواهد داشت. اگر کسی بخواهد هر آنچه را که آثار هنری را غیرواقعی می‌کند *فرمالیسم* بنامد، پس ــ اگر درک متقابل و تفاهمی وجود داشته باشد ــ شخص نبایستی مفهوم فرمالیسم را صرفاً برحسب عوامل زیباشناختی تعریف کند. [بدین‌معنی] که فرمالیسم در یک سو و مضمون‌گرایی در سوی دیگر. چنین تقابلی یقیناً بسیار ابتدایی و متافیزیکی است. اگر بر آن صرفاً برحسب زیبایی‌شناسی بنگریم، مفهوم فرمالیسم واجد هیچ مشکلی نخواهد بود. برای نمونه، اگر کسی عبارتی نادرست ــ یا نابه‌جا ــ به‌کار برد، آن‌هم صرفاً به این دلیل که با قافیه جور درمی‌آید، تردیدی نیست که او یک فرمالیست است. ولی ما آثار فراوانی از نوع غیررئالیستی داریم که کیفیت غیررئالیستی آنها از اتکای افراطی به فرم نتیجه نمی‌شود.

ما می‌توانیم در عین ارائه تعریفی کاملاً قابل فهم از فرمالیسم، به خود این مفهوم معنایی عملی‌تر، بهره‌زاترو ژرفتر ببخشیم. تنها کافی است که برای لحظه‌ای نگاه خود را از ادبیات

برگرفته و متوجهٔ زندگی روزمره سازیم. در آنجا فرمالیسم به چه معناست؟ برای نمونه این عبارت را در نظر می‌گیریم: *او به‌طور صوری محق است* که به معنای آن است که او در واقع محق نیست، ولی برحسب صورت چیزها و تنها برحسب همین صورت محق است. یا این عبارت: *مشکل از لحاظ صوری حل شده است*، یعنی مشکل در واقع حل نشده است. و یا این جمله: *این‌کار را برای حفظ صورت ظاهر کردم* که معنی سرراست آن این است: کاری که کردم خیلی مهم نبود، من همان کاری را می‌کنم که تمایل به انجام آن دارم، ولی صورت ظاهر را حفظ می‌کنم زیرا به این طریق بهتر می‌توانم آنچه را که می‌خواهم، انجام دهم. زمانی که می‌خوانم: «لیاقت و کفایت رایش سوم تنها *روی کاغذ* مسلم و در حد کمال است»، متوجه شوم که این مورد خاصی از فرمالیسم سیاسی است. مانند ناسیونال سوسیالیسم که سوسیالیسمی صوری است ــ نمونه دیگری از فرمالیسم سیاسی. در این موارد، ما با معنای افراطی فرم یا صورت سروکار نداریم.

اگر ما مفهوم فرم را به این شکل تعریف کنیم، هم قابل فهم خواهد شد و هم مهم. در این‌حال، اگر به قلمرو ادبیات بازگردیم (بی‌آنکه قلمرو زندگی روزمره را کاملاً فراموش کنیم)، می‌توانیم به واسطهٔ موقعیت ممتاز آن نقاب از چهرهٔ بسیاری آثار به واقع فرمالیستی برگیریم و هویت حقیقی آنها را مشخص سازیم ــ حتی آن آثاری که فرم ادبی را بر محتوای اجتماعی ارجح نمی‌شمارند، ولی مع‌هذا با واقعیت [اجتماعی] تطابق ندارند. ما حتی می‌توانیم آثاری را که فقط به لحاظ فرم رئالیستی‌اند برملا سازیم. این گونه آثار بسیار فراوانند.

با بخشیدن چنین معنایی به مفهوم فرمالیسم، معیاری به دست می‌آوریم که با پدیده‌هایی چون هنر *آوانگارد* [یا پیشتاز] برخورد کنیم. زیرا پیشتاز یا طلایه‌دار ممکن است سپاهیان را در مسیر عقب‌نشینی به بن‌بست هدایت کند. همچنین ممکن است آنقدر جلوتر گام بردارد که سپاه اصلی نتواند او را دنبال کند، زیرا از چشم‌انداز محو شده است، و خطراتی از این دست. بدین‌ترتیب ویژگی غیرواقعی پیشتاز آشکار می‌شود. اگر او از بدنه اصلی جدا شود، می‌توانیم تعیین کنیم چرا، و [یا] به چه وسیله‌ای می‌توان آن دو را به هم پیوست. می‌توان *ناتورالیسم* و برخی از انواع *مونتاژهای آنارشیستی* را با نتایج و آثار اجتماعی خود آنها مواجه ساخت، یعنی با نشان دادن اینکه آنها صرفاً نشانهای ظاهری چیزها را منعکس می‌کنند و نه پیچیدگیهای علّی و ژرفتر اجتماعی را. بدین‌ترتیب معلوم می‌شود بسیاری از آثار ادبی که اگر برحسب فرم خود داوری شوند انقلابی جلوه می‌کنند، ماهیتی کاملاً رفرمیستی دارند، تلاشهایی صرفاً صوری که فقط *روی کاغذ* راه‌حل ارائه می‌دهند.

چنین تعریفی از فرمالیسم به نوشتن رمان، شعر غنایی و نمایشنامه نیز یاری می‌دهد ــ و در

نهایت، یک بار و برای همیشه با تکلیف سبک خاصی از نقد ادبی فرمالیستی پیوند خود را روشن می‌سازد، سبکی که ظاهراً فقط به عناصر صوری توجه دارد و همهٔ همّ و غمّش صرف بررسی شیوه‌های خاصی از نگارش، منحصر به ادواری خاص، می‌شود؛ سبکی که می‌کوشد، به‌رغم نیم‌نگاهش به گذشتهٔ تاریخی، همهٔ مشکلات آفرینش ادبی را صرفاً براساس عناصر و عوامل ادبی حل و فصل کند.

رمان بزرگ و طنزآمیز جویس به نام *اولیس*، در کنار استفاده از سبکهای متفاوت نوشتاری و ویژگیهای غیرمتعارف دیگر، حاوی آن به اصطلاح تک‌گویی درونی نیز هست. زنی خرده بورژوا صبح روی تخت دراز کشیده و فکر می‌کند. افکار او مغشوش، بی‌نظم و در هم و برهم است. این فصل تنها به لطف آثار فروید نوشته شده است. حمله‌هایی که این نوشته متوجه نویسنده‌اش کرد، همانهایی بود که در روزگار خودش فروید از آنها در عذاب بود. سیل حملات همین‌طور جاری شد: الفیه و شلفیه، لذت بیمارگونه از آلودگی و کثافت، بیش از اندازه بها دادن به حوادث زیر ناف، فساد اخلاق و غیره. حیرت‌انگیز آنکه برخی از مارکسیستها با این مزخرفات همراه شدند و در تنفر شدیدشان برچسب «خرده‌بورژوا» را نیز اضافه کردند. تک‌گویی درونی به عنوان روشی فنی نیز مورد انتقاد قرار گرفت و رد شد؛ ظاهراً به این دلیل که روشی فرمالیستی است. من هرگز نتوانستم دلیل این انتقاد را بفهمم. اینکه احتمالاً تولستوی کار را به شکل دیگری پیش می‌برد، دلیل آن نیست که روش جویس مردود قلمداد شود. انتقادها آنقدر سطحی تدوین شده‌اند که انسان می‌پندارد اگر جویس برای تک‌گویی خود صحنهٔ مشاوره با یک روانکاو را برگزیده بود، آنوقت همه‌چیز درست و سر جایش بود. ولی در واقع، تک‌گویی درونی روشی است که نمی‌توان آن را به آسانی به کار گرفت و تأکید بر این نکته بسیار مفید و ضروری است. برخلاف آنچه به‌طور سطحی به‌نظر می‌رسد، بدون استفاده از شگردهای بسیار دقیق (از نوع فنی آن) تک‌گویی درونی به‌هیچ‌وجه واقعیت، یعنی کلیت و جامعیت اندیشه یا تداعی معانی را بدون این شگردها، تک‌گویی‌درونی نیز بازنمایی نمی‌کند. نمونهٔ دیگری از همان روشهای صرفاً صوری خواهد بود که بایستی از آن پرهیز کنیم، ــ یعنی نوع دیگری از تحریف واقعیت. این مسأله‌ای صرفاً صوری نیست که بتوان آن را با شعار «بازگشت به تولستوی»، حل کرد. ما یک بار موردی از تک‌گویی درونی به شیوه‌ای صرفاً صوری داشته‌ایم که آن‌را بسیار برجسته هم ارزیابی کرده‌ایم، یعنی مورد توخولسکی*.

* کورت توخولسکی (Kurt Tucholsky) (۱۸۹۰-۱۹۳۸) مُبَلغ و رمان‌نویس انقلابی دورهٔ وایمار و سردبیر

برای بسیاری از مردم یادآوری اکسپرسیونیسم، به خاطر آوردنِ ایمان به عقاید و افکار آزادیخواهی است. خود من هم در آن موقع مخالف «حدیث نفس» (self-expression) به عنوان نوعی رسالت هنری بودم (نگاه کنید به آموزشهایی به هنرپیشگان در اثر من به نام Versuche). من نسبت به آن رویدادهای دردناک و آشفته‌ساز که در آنها شخصیتها «از خود بی‌خود» می‌شدند، مشکوک بودم. حس و حالت این «تجربهٔ اکسپرسیونیستی» چیست؟ به‌زودی مشخص شد که این افراد صرفاً خود را از قید دستور زبان آزاد ساخته‌اند، نه از قید [نظام] سرمایه‌داری. واسلاو هاچک (Hasek) به خاطر رمان *شوایک (Schweik)* مورد ستایش فراوان قرار گرفت. اما من معتقدم که نفس آزادسازی نیز بایستی همواره جدی گرفته شود. امروزه بسیاری از مردم هنوز از مشاهدهٔ تهاجم و یورش همه‌جانبه به اکسپرسیونیسم ناراحت می‌شوند، زیرا آنها می‌ترسند که هدف از این حملات، به‌واقع سرکوب آزادسازی باشد ــ آزادسازی خویشتن از قوانین محدودکننده و دست و پاگیر، مقررات کهنه‌ای که به قید و پابند تبدیل شده است؛ اینکه هدف از این حمله‌ها حفظ آن روشهای تشریحی است که مناسب حالِ زمینداران است حتی پس از آنکه خود زمینداران از صفحه روزگار محو شده‌اند. در این مورد می‌توان از سیاست نمونه‌ای ذکر کرد: اگر می‌خواهی با توطئه مقابله کنی، بایستی انقلاب را بیاموزی نه تکامل تدریجی را.

بدون تردید، ادبیات، برای آنکه فهمیده شود، بایستی در [روند] تکاملی‌اش در نظر گرفته شود که منظور من از آن تکامل ادبیات به دست خود نیست. در این صورت می‌توان مراحل ویژهٔ تجربه و آزمون را مشخص کرد که طی آنها دورنما یا چشم‌انداز ما تقریباً به شکل غیرقابل تحملی محدود می‌شود، در این مراحل است که آثار یک سویه، یا بهتر بگویم، کم‌سویه، ظاهر می‌شود، و اِعمال و کاربست نتایج قبلی مسئله‌ساز می‌شود. برخی تجربه‌ها به هیچ تبدیل می‌شود و بی‌ثمر می‌ماند و برخی میوه‌های دیررس یا خشکیده به‌بار می‌آورد. انسان هنرمندانی را می‌بیند که زیر بارِ مصالحشان خم شده‌اند. افراد با وجدان که حجم وظایفشان را می‌بینند، شانه از زیر بار مسئولیت خالی نمی‌کنند، و با این همه برای انجام آن هم شایستگی لازم را ندارند. آنها معمولاً متوجه خطاهایشان نمی‌شوند؛ برخی اوقات دیگران به‌طور همزمان، مسایل و خطاها را مشاهده می‌کنند. و هستند کسانی که کاملاً مجذوب مسایل معینی می‌شوند ــ ولی همهٔ آنها هم سرابی دست‌نیافتنی را دنبال نمی‌کنند. جهان حق دارد که نسبت به این اشخاص

ادامه از صفحه قبل

(Die Veltbuhne) (عرصهٔ زیبا).

ناشکیبا باشد و از این حق هم استفاده کافی می‌برد. اما در عین‌حال اگر از خودشکیبایی نشان دهد نیز کاری به‌حق کرده است.

در هنر شکست نیز همچون موفقیت نسبی یک واقعیت است. واقعیتی که متافیزیسینهای ما بایستی آن را درک کنند. آثار هنری ممکن است به‌سهولت با شکست روبه‌رو شوند؛ برای آنها رسیدن به موفقیت بسیار مشکل است. یکی به دلیل فقدان احساس خاموش می‌شود، دیگری به دلیل فشار بیش از حد احساسات. [درحالی که] سومی خود را، نه از باری که بر دوش او سنگینی می‌کند، بلکه از احساس عدم آزادی رها می‌سازد. چهارمی وسایل و ابزار را می‌شکند زیرا زمان درازی عامل بهره‌کشی از او بوده است. جهان نیازی ندارد احساساتی باشد. باید به شکست اعتراف کرد؛ ولی باید از آن این نتیجه را گرفت که ادامهٔ مبارزه ممکن نیست.

برای من اکسپرسیونیسم نه صرفاً نوعی «دکان شرم‌آور» است و نه نوعی انحراف. چرا؟ زیرا من به هیچ‌وجه آن را صرفاً یک «پدیده» به حساب نمی‌آورم و برچسبی هم به آن نمی‌زنم. واقع‌گرایانی که مایل به آموختن و دیدن رویهٔ عملی چیزها هستند، می‌توانند از آن بسیار بیاموزند. برای آنها راهی برای بهره‌گرفتن از آثار اشخاصی مانند کایزر (Kaiser)، اشترن‌برگ (Sternberg)، تولر (Toller) و گورینگ (Goering) وجود دارد.* صراحتاً بگویم خودِ من آنجا که مسایل مشابه مسایل من مطرح می‌شوند بهتر و راحتر می‌آموزم. بی‌پرده بگویم، من با دشواری بیشتر (مطالب کمتری) از تولستوی و بالزاک می‌آموزم. آنها مجبور بودند بر مسایل دیگری [جز آنکه برای من مطرحند] چیره شوند. به علاوه ــ اگر بتوانم این اصطلاح را به‌کار برم ــ اکثر آنها بخشی از گوشت و پوست من شده بودند. طبیعتاً من این اشخاص و شیوه‌ای را که آنها برای تحقق رسالت خویش به‌کار می‌گیرند، تحسین می‌کنم. انسان می‌تواند از آنها هم بیاموزد. ولی مصلحت آن است که به تنهایی با آنها برخورد نکنیم، بلکه در کنار نویسندگان دیگری چون سویفت و ولتر که رسالتهای دیگری دارند، [با آنها روبه‌رو شویم]. آنگاه تفاوت در هدف آشکار می‌شود و می‌توانیم آسانتر انتزاع لازم را به عمل آوریم و با آنها از دیدگاه خودمان برخورد کنیم.

پرسشهایی که ادبیاتِ از لحاظ سیاسی متعهد عصر ما، با آنها روبه‌روست دارای آن‌چنان تأثیری بوده‌اند که مسأله خاصی را بسیار برجسته ساخته‌اند ــ مسئله پریدن از یک سبک ادبی به

---

* گئورگ کایزر، لئو اشترن‌برگ، ارنست تولر و رینهارد گورینگ نمایشنامه‌نویسان و نویسندگان اکسپرسیونیست دورهٔ پس از جنگ جهانی اول بودند.

سبکی دیگر در چارچوب اثری واحد. این امر به شیوه‌ای کاملاً عملی به وقوع پیوسته است. ملاحظات سیاسی و فلسفی در شکل بخشیدن به کل ساختار [ادبی] ناکام مانده و پیام به صورتی مکانیکی درون طرح گنجانیده شده است. معمولاً مسائل مربوط به «ویراستاری» یا «دخالت مؤلف در متن» به صورتی «غیرهنری» درک شده است ــ آن‌هم به‌نحوی که غیرهنری بودن ماهیت طرح داستان که نکات مربوط به ویراستاری بر آن مبتنی است، نادیده گرفته شده است. (به‌هرحال طرحها همواره هنری‌تر از دخالتهای مؤلف محسوب شده‌اند.) در اینجا شکاف کاملی به‌چشم می‌خورد. در عمل دو راه حل ممکن وجود دارد: یا دخالتها می‌تواند در طرح حل شود یا طرح در آنها که در این‌صورت دخالتها شکلی هنری می‌یابند. ولی هر دو، هم طرح و هم دخالتها می‌توانند شکلی هنری داشته باشند (که در این‌مورد دخالتها به‌طور طبیعی دیگر دخالت نخواهند بود). چنین راه‌حلی ظاهراً نوعی نوآوری‌است. ولی می‌توان الگوهای قدیمیتر را هم مثال زد که کیفیت هنری آنها چون و چرا ندارد؛ مثلاً قطع نمایش به وسیلهٔ همسرایان در تراژدی یونان. تئاتر چین هم برخوردار از فرمهای مشابهی است.

مسئلهٔ شمار کنایه‌ها و تلمیحات لازم در توصیف و اینکه [اثر] بیش از حد تجسمی است و یا به حد کافی تجسمی نیست، می‌تواند عملاً مورد به مورد سنجیده شود. در برخی آثار می‌توانیم، به نسبت پیشینیانمان، با کنایه‌های کمتری هم موفق شویم. ولی تا آنجا که به روانشناسی مربوط است، موضوع اینکه آیا می‌توان از نتایج تازهٔ تثبیت‌شدهٔ علم استفاده کرد، مسأله‌ای است که ارتباطی به ایمان و عقیده ندارد. [تنها] درموارد مشخص است که می‌توان فهمید آیا طرح و ترسیم شخصیتی با ترکیب کردن و استفاده از بینشهای علمی اصلاح می‌شود یا نه، و یا آنکه شیوهٔ خاص استفاده از این بینشها درست است یا نه؟ ادبیات را نمی‌توان از به‌کارگیری و استفاده از مهارتهای تازه کسب‌شده توسط انسان معاصر بازداشت؛ مهارتهایی از قبیل ثبت همزمان، انتزاع شجاعانه و ترکیب سریع. اگر قرار است برخورد علمی به‌کار گرفته شود، توانایی خستگی‌ناپذیر علم موردنیاز است تا بتوان در هر مورد خاص نتیجهٔ به‌کارگیری هنری این مهارتها را ارزیابی کرد. هنرمندان دوست دارند راه میان‌بُر را انتخاب کنند، جادوگرانه چیزها را از هوا بگیرند و راه خود را کمابیش آگاهانه از میان بخشهای بزرگی از فرایندی پیوسته بگشایند. نقد، حداقل نقد مارکسیستی، بایستی به‌گونه‌ای مشخص و از روی روش و قاعده و خلاصه به‌شکل علمی، در هر مورد انجام شود. سخنان بیهوده و لغو، صرفنظر از اینکه چه لفظی به‌کار گرفته شود، هیچ کمکی نمی‌کند. در هیچ شرایطی ممکن نیست رهنمودهای لازم برای ارائهٔ تعریفی علمی از رئالیسم را صرفاً از آثار ادبی استخراج کرد. (برای مثال، مانند تولستوی

باش ــ ولی بدون نکات ضعف او! مانند بالزاک باش ــ ولی فقط سعی کن به روز باشی!). رئالیسم فقط پرسشی رویاروی ادبیات نیست: رئالیسم یک پرسش و مسئله سیاسی ـ فلسفی و عملی منظم است و باید بر همین اساس توضیح، تبیین و به‌کارگرفته شود ــ یعنی به مثابهٔ یک مسئلهٔ عام بشری.*

* *Aesthetics and politics*, Verso, NLB, 1977, pp. 68-79.

نقد سیاسی[1]

نوشتهٔ مایکل رایان
ترجمهٔ حسینعلی نوذری

مکتب نقد مارکسیستی هم به لحاظ حوزه عمل گسترده‌تر است و هم نسبت به سایر مکاتب نقد ادبی هدفمندتر است. گستردگی آن بدین‌خاطر است که نقد مارکسیستی می‌خواهد تحلیل متن را (textual analysis) با مطالعهٔ زمینه‌های اجتماعی و تاریخی درآمیزد. بسیاری از منتقدان مارکسیست به دنبال نوعی آرمانِ جامعیت (totality) هستند، بدین‌معنی که در نقد خود سعی دارند تا از معنای هر چیزی که یک متن ادبی در شرایط اجتماعی مشخص و محدود خود به دست می‌دهد، تفسیر و تأویلی ارائه دهند. آرمانِ جامعیت همچنین به این نکته اشاره دارد که نقد مارکسیستی می‌باید تمام دیگر اشکال و صور نقد را در برنامهٔ کلی خود در بر داشته باشد. این امر را بدواً با افزودن یک مفهوم اجتماعی به آنچه سایر مکاتب نقد فقط به مفهوم ادبی آن محدود می‌سازند، عملی می‌کند. در حالی که مکتب نقد مبتنی بر واکنش خواننده (reader-response criticism)، خوانندگان عام را مدّ نظر دارد، مکتب نقد مارکسیستی قائل به‌وجود تمایزات و تفاوتهایی در بین خوانندگان و مخاطبین برحسب مقولهٔ «طبقه» است. درحالی‌که نقد فرمالیستی [صورتگرا] سبکِ متن ادبی را در خودِ متن جستجو می‌کند، نقد مارکسیستی در پی کشفِ اهمیت ایدئولوژیک راهبردهای صوریِ مختلف برمی‌آید. در جایی که مکتب نقد روانکاوانه مفهوم روان‌شناسی فردی را از متون ادبی بیرون می‌کشد، منتقد ادبی مارکسیست به تحقیق و جستجو دربارهٔ پیوندهای موجود میان قدرت اجتماعی و «ساختار» روانکاوانهٔ عوامل یا سوژه‌های انسانی می‌پردازد. درحالی‌که منتقدِ ادبیِ مکتب نقد واسازی (deconstructive criticism) به ظرایف و صنایع بدیعیِ به‌کاررفته در یک متن ــ که غالباً

مضمون اصلی و محوری متن را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهند یا آن‌را کم‌رنگ می‌سازند ــ می‌پردازد، منتقد ادبی مارکسیست از این راهبرد انتقادی استفاده می‌کند تا نشان دهد که چگونه متن، یک ایدئولوژی مسلط خاص یا یک شیوهٔ تفکر خاص که حسب تصور عامل تعالی آن متن به‌شمار می‌رفت، به‌حساب آورده نمی‌شود.

هدفمندی مکتب نقد مارکسیستی در مقایسه با دیگر شیوه‌های نقد ادبی به این دلیل است که این مکتب هدف بسیار محدود و مشخصی داد و بسیاری از تنوعات و گونه‌گونیهای سایر مکاتبِ نقد ادبی در شکل محض آن را کنار می‌گذارد. این هدف سیاسی است: هدفِ نقدِ مارکسیستی، ایجاد درک و فهمی از جهان اجتماعی و فرهنگی است که در تحول آن نقش خواهد داشت. مارکسیستها ادبیات را به منزلهٔ بخشی از یک برنامهٔ سیاسی وسیعتر ارزیابی و مطالعه می‌کنند، ولی در این میان طبعاً مطالعهٔ صرفاً «ادبیِ» ادبیات فدا می‌گردد. تأکید بیش‌از حد آنان بر ضرورت درک سیاسی از فرهنگ، الزاما به حذف یا نادیده انگاشتن بررسیهای جامعتر پدیده‌های غیرسیاسی یا زیبایی‌شناسی منجر می‌گردد. نقد مارکسیستی طی دو دههٔ گذشته گسترش پیدا کرده و کانون تأکیدات سیاسی آن نیز به‌تدریج گسترده‌تر و برجسته‌تر شده است. اکنون دیگر نمی‌توان از «نقد مارکسیستی» به منزلهٔ مقوله‌ای جدا از گسترهٔ وسیع مکاتب نقد متعهد شامل کارهایی که از سوی رادیکالهای غیرمارکسیست صورت گرفته است، سخنی گفت و به‌درستی می‌توان آن را «نقد سیاسی» یا «نقد فرهنگی» نامید. این شیوهٔ رادیکالِ گسترش‌یافتهٔ جدید از این‌رو نقدی «فرهنگی» است که نه تنها شامل آثار ادبی استاندارد یعنی موضوع سنتیِ مطالعهٔ ادبی است، بلکه دربرگیرندهٔ حوزه‌هایی از فرهنگ نظیر فیلم، تلویزیون، ادبیات عامه و عناصر نمادین زندگی روزمرّه است. همچنین شیوهٔ جدید از آن‌رو نقدی فرهنگی است که به‌گونه‌ای فزاینده اهداف و مقاصد خود را نه فقط برحسب ربط آنها با تاریخ اجتماعی یا واقعیات اقتصادی، بلکه همچنین براساس واکنش آنها به قدرت اجتماعی از طریق فرهنگ، مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهد. و نقدی «سیاسی» است به لحاظ اینکه در تقابل با نقد بی‌طرف سنتی یا عرصهٔ عینی نقد قرار می‌گیرد و به‌جای انتظار کشیدن برای وقوع تحولات اجتماعی در آینده‌ای دور، آشکارا به مداخله در منازعات سیاسی جاری همت می‌گمارد. علاوه بر این نقد مارکسیستی سنتی چنان با جریانات انتقادی جدیدتر نظیر مکتب فمینیسم و مکتب پساساختگرا به هم درآمیخته و ترکیبی ناهمگنی به‌وجود آورده که دیگر در حوزه رده‌بندی سنتی نمی‌گنجد. آنچه بنابر عادت، نقد مارکسیستی خوانده می‌شود ــ یعنی توصیف دلالتهای تاریخی و اجتماعیِ متون ــ اکنون به این شکل دیگر در صورِ انتقادی جدید دیده نمی‌شود. به‌جای نقد اخیر، ترکیبی

بسیار پیچیده از رویکردهای انتقادی سر بر آورده‌اند: از پدیدارشناسی و هرمنوتیک گرفته تا نشانه‌شناسی و روانکاوی ساختاری. همهٔ اینها به خدمت نقد مارکسیستی درآمده‌اند، لیکن در عین‌حال این نقد را از مرزهای سنتی آن فراتر برده‌اند.

دستاورد عمدهٔ این گسترش، ظهور آثاری انتقادی است که در عرصهٔ ادبیات و حیات اجتماعی ارزیابیهایی بسیار غنیتر و پیچیده‌تر از آنچه در محدودهٔ نقد سنتی مارکسیستی امکان‌پذیر بود، ارائه کرده‌اند. کاترین بلزی (Catherine Belsey) در کتاب *«عمل انتقادی»* (Critical practice)، نقدمارکسیستی، روانکاوی و نشانه‌شناسی را با هم یکجا گرد آورده و به بحث و بررسی پیرامون آنها پرداخته است. و دونا پرزبیلویچ (Donna przbylowicz) در مطالعات خود راجع به هنری جیمز در کتاب *«میل و سرکوب»* (Desire and Repression) که به هرحال در زمرهٔ مطالعات مارکسیستی به‌شمار می‌رود، بر گسترهٔ متنوعی از رویکردها از پدیدارشناسی گرفته تا روانکاوی تکیه می‌کند. از دیگر پیامدهای این گسترش آن است که سرانجام به ادعاهای مکاتب نقدی که معمولاً مخالف رویکرد مارکسیستی به ادبیات بودند ــ مبنی بر اینکه نقد زیبایی‌گرای ادیبانه[۲] (belleletristic criticism) رویکرد مارکسیستی رویکردی تقلیل‌گرایانه (reductive) است ــ خاتمه داده شد؛ حرف اصلی مکاتب مخالف رویکرد مارکسیستی به ادبیات این بود که منتقدان مارکسیست عرصهٔ مستقل فرهنگی و زیبایی‌شناسی را تا حد شاخصهای مادی و معمولاً اقتصادی که خارج از حوزهٔ زیبایی‌شناسی قرار دارند، تنزل می‌دهند. مارکسیسم کلاً بر فرایند شکل‌گیری خودآگاهی تحت تأثیر شرایط اجتماعی تأکید دارد، و نقد مارکسیستی اولیه نیز در ادعای خود مبنی بر اینکه نقد زیبایی‌گرای ادیبانه[۲] (belleletristic criticism) نقش طبقه و موقعیت اقتصادی در شکل دادن به فرهنگ را نادیده می‌گیرد، راه افراط می‌پیمود و با تأکید بیش از حد بر جبر اقتصادی یا زمینهٔ تاریخی، کل ویژگی بافتاری متون (textual specificity) را نادیده می‌گرفت. گرایش مذکور در دوران معاصر تا حدود زیادی در پی گسترش نفوذ و تأثیرات مکتب فرانکفورت[۳]، مکتب ساختگرای فرانسه[۴] و فرمالیسم روسی[۵] تعدیل و اصلاح شده است. نقد مارکسیستی از یک سو به کارکردِ ایدئولوژیکِ صورتهای ادبی رو آورد، و از سوی دیگر پیوند متقابل ضروری میان ویژگیِ بافتاریِ متون و موضوعاتِ مفروضِ فرامتونی (extratextual) از قبیل بازتولید قدرت اجتماعی را بیش از پیش مورد تأکید قرار داد. به دنبال گسترش مکتب نقد مارکسیستی پالایش دیگری در رویکرد سنتی صورت گرفت: به جایِ صرفِ پرداختن به موفقیتهای ایدئولوژی سرمایه‌داری در عرصهٔ ادبیات، توجه به شیوه‌هایی که طی آن متونِ ظاهراً ایدئولوژیک در تقابل با آرمانها و

اصول سرمایه‌داری قرار می‌گرفتند، در سرلوحهٔ برنامه‌های آن قرار گرفت. از این پس به‌جای نگرش به متون به عنوان ابزارِ صرفِ قدرت، آنها را به مثابهٔ عرصه‌های نزاع و مناقشه در نظر گرفتند. این نوع تجدیدنظر به‌ویژه برای فمینیستهای مارکسیست از حساسیت و اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار بود، زیرا آنها می‌کوشیدند به گونه‌ای مستدل نمونه‌هایی از مقاومت زنان را در بطن آثار ظاهراً موفقیت‌آمیزِ ایدئولوژی پدرسالاری نشان دهند و از آنها دفاع کنند. و بالاخره اینکه گسترش مکتب نقد مارکسیستی در شکل نقد سیاسی یا فرهنگی از طریق ترکیبِ دیگر شیوه‌ها و رویکردهای متعدد را نمی‌توان صرفاً نشانه‌ای از عارضهٔ التقاط چپ نو به‌شمار آورد. این مکتب به درک تازه‌ای در جبههٔ رادیکالها رو آورده است، یعنی درک این واقعیت که ابعاد متفاوت قدرت به یکدیگر پیوسته‌اند، از قدرت اقتصاد سرمایه‌داری و قدرتِ جنسیِ پدرسالاری گرفته تا قدرت زبان در شکل‌دهی واقعیت یا قدرت میل به افزایش انقیاد و مطیع‌سازی.

بدین‌ترتیب آرمان قدیمی «جامعیت» مارکسیستی، یعنی توصیفی از تمامیتِ واقعیتِ اجتماعی، خیلی زود از هم پاشید و به صورت مجموعه‌ای ناهمگون از پیوندهای موجود میان حوزه‌هایی متنوع از قبیل حوزه‌های اقتصادی، روانکاوی، نشانه‌شناسی و زیبایی‌شاسی بازسازی گردید. به تعبیر دیگر این نکته بدان‌معنی است که نقد مارکسیستی با دگرگون‌ساختن خود در قالب نقد سیاسی و فرهنگی به‌گونه‌ای رادیکال خود را از دیگر اشکال نقد ادبی متمایز ساخته است. اکنون این نقد روشی گسترده‌تر و جامع‌تر از روشهای موجود در سایر رویکردهای انتقادی، از نقد مبتنی بر واسازی و نقد مبتنی بر واکنش خواننده گرفته تا نقد روانکاوانه و نشانه‌شناختی، ارائه می‌کند. نقد سیاسی با ترکیب نقد متون و نقد اجتماعی، از قلمرو مسائل موردعلاقه سایر مکاتب انتقادی ــ مراجع (references)، مفهوم یا معنای ذهنی، یا ساختار بازنمایی [توضیحی] (representational structure) فراتر می‌رود، ضمن آنکه این خصیصه‌ها را نیز در بر دارد.

شاید بتوان گفت که در دورهٔ معاصر عمده‌ترین تأثیر بر نقد مارکسیستی توسط «نظریهٔ ایدئولوژی» صورت گرفت که از سوی لویی آلتوسر فیلسوف مارکسیست ساختگرای فرانسوی طرح و ارائه شده است. آثار شاگرد وی پی‌یر ماشری (Pierre Macherey) به‌خصوص کتاب «نظریهٔ تولید ادبی» او، از اهمیتی ویژه برخوردار شد. این رویکرد، ادبیات را به مثابهٔ تلاشی برای حل تناقضات بنیادین جامعه ارزیابی می‌کند ــ مثلاً تمایز میان ایدئولوژیِ راه تحرک طبقاتی، راهی که ظاهراً به روی «تمام افراد مستعد» باز بود، و واقعیت فقدانِ تسهیلات لازم برای دستیابی

به مزایای طبقاتی، در اوایل قرن نوزدهم. چنین ایدئولوژیی برای توجیه نظام سرمایه‌داری ضرورت داشت، لیکن توقعات و انتظاراتی که از این رهگذر به‌بار آمد، خودِ نظام اقتصادِ سرمایه‌داری را تهدید می‌کرد. این تناقض از نظر فرهنگی به مدد روحیهٔ اخلاقی «خویشتن‌داری و محدودیت» (مشخصاً در آثار دیکنز و الیوت) و نیز به کمک فلسفهٔ فرصت‌طلبی [اپورتونیسم] کلبی‌مسلک و بدبینانه (مشخصاً در آثار بالزاک و استاندال) تا حدودی حل شده است. واژهٔ *ایدئولوژی* بیان‌کنندهٔ اعتقادات، افکار، نگرشها و الگوهای احساسات و رفتارهایی است که هر جامعه به‌منظور تولید و تکثیر خودبه‌خودیِ اصول و مبانیِ ساخت‌بندیِ خود، القا می‌کند. ایدئولوژی چیزی است که در نبودِ قهر یا اجبار مستقیم، قدرت اجتماعی را به کمک فرهنگ حفظ می‌کند. ادبیات ایدئولوژیک موجب پیدایش رابطه‌ای خیالی و ذهنی با شرایطِ مادیِ واقعیِ زندگی شخص می‌گردد. با این‌همه، ایدئولوژی همواره شکافها و تناقضاتی را که سعی در از بین بردن آنها دارد [آشکار می‌سازد و] در معرض نمایش قرار می‌دهد. تلاش ایدئولوژی آن است که بدیهی و بی‌عیب جلوه نماید. لیکن ناگزیر است معضلاتی را که سعی در حل آنها دارد توصیف و تبیین کند. از این‌رو شعرای محافظه‌کاری مانند ییتس[۶] و وُردزوُرث[۷] تلاش می‌کنند تا از طریق پیشبرد و گسترشِ روندِ آرمانی ساختن طبیعت یا هنر در قالب الگوهای صوریی که بیش از حد نمادین (symbolic) یا استعاری هستند، از واقعیت طبقهٔ اجتماعی پیشی بگیرند؛ لیکن مطالعات و بررسیهای ادبی مربوط به صورِ استعاریِ آنان (دهقانان، طبقات ملاک ـ اشرافِ انگلیسی ـ ایرلندی) همان تناقضات اجتماعییی را نشان می‌دهند که آنان در اشعار خود در صدد حلّ یا غلبه بر آنها بوده‌اند.

بخش اعظم نقد مارکسیستی معاصر با تأثیرپذیری از مفهوم آلتوسری ایدئولوژی و در چارچوب این مفهوم شکل گرفته است. این نکته به‌ویژه در مورد دو تن از منتقدان برجستهٔ مارکسیست یعنی فردریک جیمسن (Fredric Jameson) و تری ایگلتون (Terry Eagleton) مصداق دارد. جیمسن در کتاب *«ناخودآگاه سیاسی»* (The political Unconscious) بر این باور است که ادبیات یک کنش نمادین اجتماعی است که به حل تناقضات تاریخی معینی می‌پردازد. ادبیات همانند ایدئولوژی شامل راهبردهای بازدارنده‌ای است که مانع درک کامل جامعیت اجتماعی می‌گردد. به عقیدهٔ وی بازسازی چنین جامعیتی وظیفهٔ اصلی نقد مارکسیستی است؛ وی شیوه‌های نقد پساساختگرایی معاصر نظیر برواسازی را که موجب تقطیع متون به عناصر تردیدزای انگیزشی (motivating aporias) می‌گردند، صرفاً به عنوان نخستین گامها در جهت چنین بازسازی نهاییی تلقی می‌کند. در نهایت، تمامی روشهای انتقادی می‌توانند بخشی از این

برنامهٔ گسترده به حساب آیند. جیمسن همچنین معتقد است که در هر متن ادبی، یک متن فرعی سیاسی نیز وجود دارد. تمام آثار ادبی [کل ادبیات] به نوعی در مبارزهٔ طبقاتی درگیرند، و درک کامل ادبیات مستلزم اهمیت دادن و در نظر گرفتن تاریخ است. جیمسن با دیگر منتقدان مارکسیست نیز تفاوت دارد، از این نظر که وی برای دیگر روشهای انتقادی هیچ‌گونه ویژگی ممیزه‌ای قایل نیست؛ و معتقد است که تمامی مکاتب نقد و روشهای انتقادی چیزی جز اقدامات و فعالیتهای حاشیه‌ای نبوده و تنها زمانی معنا و مفهوم پیدا می‌کنند که در چارچوب یک طرح گستردهٔ درک مارکسیستی قرار بگیرند.

من و دیگران با مضمون مورد بحث مخالف هستیم. برای مثال روشهایی نظیر نقد واسازی (deconstruction) که برعدم تعیّنِ مرجع (indeterminacy of reference) تأکید می‌ورزند، نفسِ امکانِ هرگونه بررسی و ارزیابی کل‌گرایانه (totalistic) را به پرسش می‌کشند؛ از سوی دیگر صِرفِ اعلان اینکه این رویکرد و دیگر رویکردهای انتقادی مشابه را می‌توان در چارچوب برنامه‌ای وسیعتر گنجاند، کافی نیست. پرسش از آنان دربارهٔ چیزی که به عنوان جانشینِ الگویِ جامعیت معرفی می‌کنند و قاطعانه معتقدند که پدیده‌ای است ایدئولوژیک، مثمرِثمرتر خواهد بود. برای مثال سوزان ولز (Susan Wells) در کتاب «*دیالکتیک بازنمایی*» (The Dialectics of Representation) ضمن استدلال پیرامون وابستگی متقابل انواع برجستهٔ ادبی و سیاق سخنهایِ (registers) نامعین در گفتار ادبی با نظر جیمسن در خصوص نفی و طرد دو عنصر عدم تعیّن و بین‌الاذهانی (intersubjectivity) مخالفت می‌ورزد: «عمیقترین عدم تعیّن بیانگر ارجاعیترین بخش یک متن است و الزام‌آورترین ارجاع نیز به فراسوی عمیقترین عدم تعیّن اشاره دارد.» ولز افراط‌گرایی بدبینانهٔ منتقدان واسازی نظیر پل دومان (Paul de Man) را رد می‌کند، لیکن معتقد است که نقد مارکسیستی با جدی‌گرفتن نقد مبتنی بر واسازی می‌تواند چیزهایی عاید خود کند. وی برای نمونه در تقریر خود بر کتاب «*دوشس مالفی*»[۸] (The Duchess of Malfi) قویاً معتقد است که اثر برجسته‌ای مثل این کتاب را، که با مسایل اجتماعی گسترده نظیر رابطه میان بخش عمومی و بخش خصوصی سروکار دارد، نمی‌توان به درستی درک نمود، مگر با در نظر گرفتن عدم تعیّنی که با دیوانگی [جنون] برادران دیوانهٔ دوشس نشان داده شده است. از آنجاکه نقد مارکسیستی سنتی تمایز میان سوژه به عنوان جوهر فرد (monad) و ساختار اجتماعی را بسیار ساده می‌انگارد، ولز مخاطبان را به درکی سخن‌شناسانه‌تر و بدیعیتر (rhetorical)، که جایگاه خود را در روابط بازتابندگیِ (reflexivity) میان سوژه‌ها تثبیت خواهد نمود، فرا می‌خواند. این امر هم بر روابط میان متن و جهان و هم

میان متن و خواننده تأثیر می‌گذارد. در نهایت این نکته مستلزم آن است که باب مفروضات روش‌شناسانهٔ خود را به روی تأملات انتقادی بگشاییم و عنصر عدم تعیّن ذهنی را که حتی در جامعترین یا شاخصترین گفتارهای انتقادی مارکسیستی نیز وجود دارد، شناسایی کنیم.

کتاب *نقد و ایدئولوژی (Criticism and Ideology)* تری ایگلتون نخستین تلاش نظام‌مند در جهت تدوین رویکردی انتقادی براساس آثار آلتوسر بود. اثر مذکور تأمل نظری محکمی در معرفی و بررسی اصول آلتوسری نقد و بررسی به‌شمار می‌رود. یکی از بخشهای این کتاب ــ «ایدئولوژی و صورت ادبی» ــ شامل سلسله بررسیهایی است در بارهٔ متون مختلف براساس زمینه‌های مشخص تاریخی و طبقاتی آنها. به عقیدهٔ ایگلتون احساس طبقاتی در قالب صورت ادبی نمایان می‌گردد. با تمام این تفاصیل ایگلتون را نمی‌توان تقلیل‌گرا (reductionist) تلقی کرد؛ رویکرد وی از نظر اصرار و پیگیری برای یافتن و مشخص کردن شکافها و تضادها در یک ایدئولوژیِ ظاهراً موفق، تابع رویکردِ ماشری (Macherey) است. در تلاشهای بعدی وی در زمینهٔ نقد عملی نظیر «هتک ناموس کلاریسا» (The Rape of Clarissa)، تحلیلی دربارهٔ اثری از ریچاردسون[۹]، نیز شیوه‌های پساساختگرا با نقد مارکسیستی در هم آمیخته است. با این‌همه، ایگلتون آنجا که در برابر پیامدهای افراطیترِ شیوه‌های یادشده برای بازنویسی و گسترش نقد مارکسیستی مقاومت جدی به‌خرج می‌دهد، به مشی سنتی وفادار می‌ماند. وی به مفهومی نسبتاً صوری و انتزاعی از ایدئولوژی وفادارمانده و به همین دلیل به درستی از سوی دیگر منتقدان مارکسیست نظیر جان فرا (John Frow) (در کتاب *مارکسیسم و تاریخ ادبی (Marxism & Literary History)*) و تونی بِنِت (Tony Bennett) در کتاب *فرمالیسم و مارکسیسم* مورد انتقاد قرار گرفته است. فرا با بحث راجع به مفهوم قدرت استدلالی (discursive power) به مخالفت با گرایش آلتوسری در جهت نظریه‌پردازی انتزاعی برمی‌خیزد. در یکی از مُقنِعترین تحلیلهای خود نشان می‌دهد که چگونه پنج ترجمهٔ مختلف از هومر به دلیل قرار گرفتن در صورتبندیهای استدلالی متفاوت، متونی کاملاً متفاوت از هم ارائه داده‌اند. کار بِنِت به لحاظ ارائهٔ نقدی جامع و مُقنع دربارهٔ آلتوسرگرایی (Althusserianism) [مکتب نقد آلتوسری] که بر وجوه عملی و سیاسی ادبیات تأکید می‌ورزد، حائزاهمیت ویژه‌ای است. خصلت انتزاعی مقولات آلتوسری نظیر «ایدئولوژی»، از خاصیت جدلی و مناقشه‌برانگیزِ ادبیات و جایگاه آن در عرصهٔ مبارزهٔ فرهنگی که در آن معنا و مفهوم جهان مورد منازعه است، می‌کاهد. تکیهٔ بِنِت به متفکران روسی نظیر باختین (Bakhtin)، نکتهٔ آموزنده‌ای است، چراکه همین متفکران هستند که دور از ملاحظات انتزاعی دربارهٔ ایدئولوژی و با تکیه بر ملاحظات سیاسیِ عملیتر، بیشترین

تأثیر را بر نقد معاصر به جا نهاده‌اند. برای مثال کتاب *گفتار ضد گفتار (Discourse Counter-Discourse)* اثر ریچارد تردیمن (Richard Terdiman) به بررسی شیوه‌های معارضه و برخورد گفتارهای مسلط با گفتارهای خصمانه و ضد سلطه در عرصه ادبیات و ژورنالیسم مردمی فرانسهٔ قرن نوزدهم می‌پردازد. فرهنگ از نظر تردیمن عرصهٔ مبارزه‌ای است بر سر معنا و مفهوم جهانِ اجتماعی. نشانه‌های فرهنگی عرصهٔ جولان [صاحبان] منافع متعارضی است که می‌کوشند آنها را در جهت اهداف خاص خود کنترل کنند. این نوع انتقاد نشان‌دهندهٔ فاصله گرفتن از نقد مارکسیستی سنتی است که فرهنگ را عرصهٔ صِرف سلطه تلقی می‌کند. بنا به استدلال تردیمن «در برابر هر گفتار یک ضدگفتار مغایر و مخالف وجود دارد.» نشریات طنز و فکاهی بیانگر «تلاشی است برای قطع و از هم گسیختن مداری که ساخت مسلط جهان در چارچوب آن همچون واقعیتی بدیهی موجودیت یافت». و نثر مسجع (prose poem) بیانگر نوعی افراط است که از عقلگرایی تاجرمآبانه و سوداگرانهٔ بورژوازی که روشنفکران تندروِ طبقهٔ متوسط به ضدیت و مقابله با آن برخاسته بودند، می‌گریزد.

با این وجود قصد اشاعهٔ این فکر را ندارم که رویکردهای آلتوسری اساساً فاقد توان تبیینی لازم در کمک به تنویر بعد سیاسی فرهنگ هستند. «امیلی برونته» اثر جیمز کاوانا‌گ (James Kavanagh) را می‌توان به عنوان یک «بررسی عارضه‌نما»یِ (symptomatic reading) آلتوسری تلقی نمود که *بلندیهای بادگیر (Wuthering Heights)* برونته را تلاشی ناکام در جهت حذف تضادهای موجود چه در عرصهٔ خانوادهٔ پدرسالاری و چه در عرصهٔ روابط طبقاتی آن عصر معرفی می‌کند. از آنجا که نقد سنتی در تلاش برای درک متن به صورت یک کل منسجم و به هم پیوسته است، لذا کاوانا‌گ معتقد است که «اگر بخواهیم اثر امیلی برونته را توصیف نماییم، نمی‌توانیم خشونت، تناقض، احساس گناه و خطا را ــ که ویژگی نثر دشوار و گفتار پرزحمت این اثر است ــ از آن حذف نماییم.» کاوانا‌گ بر مسئلهٔ جدایی و از هم گسستگی ایجادشده در داستان و در بین اعضاء خانواده از سوی هیث کلیف[۱۰] (Heath cliff) تأکید دارد. در اینجا در توصیف خانواده به عنوان ابزاری ایدئولوژیک که وظیفه‌اش سرکوب خواستها و تربیت افراد شایسته برای نظام سرمایه‌داری است، روانکاوی معاصر به‌خوبی اعمال گشته است. بدین‌ترتیب راه‌حل صوریِ داستانی با یک راه‌حل دیگر در رفع بحران خانواده در نظام اقتصاد صنعتی سرمایه‌داری تلاقی می‌کند. راه‌حلِ برونته این امکان را برای خانواده فراهم می‌سازد که بتواند در یک محیط اقتصادی که دشمن آن است، به حیاتِ خود ادامه دهد. بنابراین مقولات آلتوسری علیرغم انتزاعی‌بودنشان می‌توانند امکان درکی پویا و تاریخی از کارکرد سیاسی فرهنگ را فراهم سازند.

این نکته همچنین در کتاب *زیبایی‌شناسی مانوی: سیاست ادبیات در آفریقای استعماری*[۱۱]، اثر نویسندهٔ آفریقایی عبدل جان‌محمد (Abdul Jan Mohamed) نیز آشکارا به چشم می‌خورد. جان‌محمد در این کتاب به بررسی پیامدهای آسیب‌شناسی اجتماعیِ [ناشی از حضورِ] استعمار، «تمثیل مانویِ سیاه و سفید، خیرو شر، رستگاری و سلطه، تمدن و توحش، برتری و پستی، عقل و احساس، خود و غیر، و ذهن و عین» می‌پردازد. گرچه استعمارگر، استعمارزده را قبول ندارد و او را نفی می‌کند، لیکن هویتِ همین استعمارگر در گرو استعمارزده است، فرد بومی نیز با آنکه نسبت به فرهنگ سفیدپوستان نوعی کشش احساس می‌کند، مع‌الوصف آن را در قیاس با فرهنگِ بومیِ سنتی‌تر خود که نوعاً فرهنگی راکد به‌شمار می‌آید، نفی می‌کند. جان‌محمد در نشانه‌های وحدتی که نویسندگانی نظیر دینِسِن (Dinesen) و آچِبی (اشبی) (Achebe) ارائه می‌کنند، عارضه‌ها و آفاتِ راه‌حلهای غیرواقعی ایدئولوژیکی را مشاهده می‌کند که تلاش دارند تا دوگانگی بنیادین در فرهنگ استعماری را برطرف سازند. وی وجود تمایزات واقعی میان ادبیات استعماری که به لحاظ زاویه نگرش، پیچیده‌تر بوده لیکن دنیای ساده‌تری دارد، و ادبیات آفریقایی که از بینش ساده‌تر ولی دنیای پیچیده‌تری برخوردار است، تأکید می‌ورزد. و جان‌محمد از ویژگی واقعگرای ادبیات آفریقایی که آن را مخالف سرسختِ گرایشِ رو به گسترش و رو به جهانی شدن ادبیات استعماری تلقی می‌کند، به دفاع برمی‌خیزد. در این مورد نیز بدیهی است که درک آلتوسری از ایدئولوژی مغایر با نقد سیاسی فرهنگ نیست.

البته اینگونه نیست که کل نقد مارکسیستی در جدل آلتوسری خلاصه گشته و به‌وسیلهٔ آن تعیین و تعریف گردد. بلکه یکی از ویژگیهای این مکتب ورود به حوزه‌های تاریخِ ادبیاتِ سنتی و تحقیقات اجتماعی ـ تاریخی نیز هست. معمولاً لوکاچ الگوی این قبیل فعالیتهای تحقیقاتی است. *درام یک ملت (Drama of a Nation)* اثر والتر کوهن (Walter Cohen) تحلیلی بدواً تاریخی از رابطهٔ بین تئاتر مردمی و زندگی سیاسی در انگلیس و اسپانیای عصر الیزابت[۱۲] به‌شمار می‌رود. شکوفایی هنر تئاتر [در این عصر] ناشی از حضور حکومت مطلقه‌ای بود که ایجاب می‌کرد نوعی احساس وحدت ملی پدید آید و تئاتر مردمی می‌توانست به خلق این احساس و این هدف کمک کند. کوهن همزمان، به بررسی سابقهٔ ادبی و ایدئولوژیک هنر تئاتر و ارزیابی پایه‌های نهادی آن به عنوان صُوَری از تولید [محصول] هنری می‌پردازد. وی همچنین تحول کارکردهای ایدئولوژیک نمایشنامه‌ها را به‌موازات تحولِ شرایط تاریخی از نظر دور نداشته است. از این‌رو نمایش *تاجر ونیزی (The Merchant of Venice)* به مثابهٔ تلاشی برای رسیدن به نوعی مصالحه بین نفع شخصی بورژوایی جدید و آرمانِ کهنِ بخشندگی و سخاوتِ

اشرافی یا مسئولیت اجتماعی تلقی می‌شود. زوال تئاتر عامه و به همان نحو، افول حکومت استبدادی موجب خلق آثاری نظیر آثار جانسون می‌گردد که ویژگی آن نوعی حساسیت ارتجاعی است که در آن «دورنمای طبقاتیِ سلسله‌مراتبی که با مفاهیم نئوکلاسیکِ سلوک و آداب‌دانی همراه با مقتضیات صورت هزلی (Satric form) مشخص شده است، حیات انسانی [بشری] را تا حد مقولات ثابت اجتماعی تنزل داده و عموماً مانع پیچیدگیها یا تکامل شخصیت فرد می‌گردد.» بدین‌ترتیب کوهن موفق می‌شود صورت ادبی و تاریخ اجتماعی را براساس شیوه‌های تعیّن متقابل ترکیب کند. مکتب نقد تاریخی مارکسیستی نیز به اشکالی نو ظاهر می‌شود که مشخصهٔ آنها کوشش برای تدوین مجدد شیوهٔ غالب توصیف دوره‌های تاریخی است. در کل، این نکته مستلزم تعیین جایگاه عناصر بالقوه رادیکال در آثار ادبی است که سابق بر این عناصری ایدئولوژیک یا محافظه‌کار تلقی می‌شدند. برای مثال *تراژدی رادیکال* اثر جوناتان دولیمور (Jonathan Dollimore)، که به بررسی آثار ادبی و هنری دورهٔ جاکوبی [ژاکوبی][۱۳] می‌پردازد، بر آن است که نمایشنامه‌های ژاکوبی بخشی از یک جابه‌جایی و تغییر در جهان‌بینی بودند، جهان‌بینیی که به وقوع «انقلاب پیورتیانی»[۱۴] کمک کرد. این نمایشنامه‌ها از نظر فرم [صورت]، اشکالی از دریافتهای رادیکال تلقی می‌شدند که نظمِ کهنِ اشرافی را سست گردانیدند.

جنبش دیگری که به موازات مکتب آلتوسری بیشترین تأثیر را در دوران معاصر بر نقد مارکسیستی به‌جا گذاشته است، مکتب فمینیسم است. طی دههٔ گذشته شاهد خیزش جریان نیرومندی از نقد فمینیستیِ مارکسیستی هستیم که [تأثیر] خود را به‌ویژه در فیلمهای رادیکال و مطالعات فرهنگی نمایانده است. کتاب جنسیت، *طبقه و فرهنگ* اثر لیلیان رابینسون (Lillian Robinson) که در ۱۹۷۸ به چاپ رسید، برای بسیاری از رادیکالهای فمینیست کتاب مهمی بود. این اثر یکی از غنیترین و به لحاظ دامنهٔ مطالب و موضوعات، گسترده‌ترین اثر در عرصهٔ نقد مارکسیستی معاصر به‌شمار می‌رود و موضوعات متنوعی از قبیل داستانهای عامیانه، تلویزیون، آثار ادبی کلاسیک و نیز تألیفات زنان طبقهٔ کارگر را در بر می‌گیرد. کتاب به ارائهٔ الگویی برای شیوه‌های غیرسنتی جدید در عرصهٔ نقد فرهنگی می‌پردازد. همچنین اثری است جدلی، که استدلال می‌کند هدف نقد می‌باید معطوف به ایجاد تحول و دگرگونی انقلابی در جامعه گردد. درک رابینسون از فرهنگ بدواً تحت تأثیر ملاحظات و تأملات سیاسی شکل گرفته است. برای مثال وی داستانهای آستین (Austen) را سرفصل تعیین‌کنندهٔ کارکردِ ایدئولوژیکِ جدید برای خانواده در جهانی می‌داند که در آن بورژوازی نوپا می‌رود تا اشرافیت زمیندار کهن را

از میدان به در کند. او همچنین [تأکید بر نقشِ] زنانِ مبارز در آثار حماسی و داستانی عصر رنسانس را علامت مشخصهٔ روند «زنانه‌شدنِ» [فمینیزه شدنِ] روابط اجتماعی ناشی از ظهور جامعه مدنی بورژوازی تلقی می‌کند.

کتابِ «زن، قدرت و براندازی: راهبردهای اجتماعی در داستانهای انگلیسی، ۱۷۷۸-۱۸۸۰»[۱۵]، اثر جودیت نیوتن (Judith Newton) را می‌توان بحثِ تاریخیِ متمرکزتری دانست پیرامونِ نقش ایدئولوژیِ «عرصهٔ زن» (woman's sphere) در تحکیم و تثبیت روابط اجتماعیِ سرمایه‌داری در انگلستانِ قرن نوزدهم. داستانهای زنانهٔ این عصر با وجود اینکه در مقابل این ایدئولوژی سر به شورش و اعتراض برداشته‌اند، مع‌الوصف خود نیز در تحکیم پایه‌های این ایدئولوژی نقش دارند. استدلال نیوتن این است که طی این دوره، قدرت زنان در جامعه (در مقام تولیدکنندگان بومی) کاهش پیدا کرد، در حالی که قدرت عمومی مردان در دنیای تجاری جدید افزایش یافته بود. زنان طبقهٔ متوسط بیش از پیش مطیع و منقاد مردان بورژوا گشتند؛ البته ایدئولوژیِ «عرصهٔ داخلی و خانوادگی زن» ضمن کمک به حل بحران حاد سرمایه‌داری در نخستین دهه‌های قرن از طریق اشاعهٔ آرمان هماهنگی و همکاریِ اجتماعی، در جبران و رفع این نابرابری مفید واقع گشت. هدف اصلی نیوتن عبارت است از تفویض قدرتِ هرچه بیشتر به زنان و برجسته‌تر ساختن مسئلهٔ زنان به مراتب بیش از آنچه که تا آن زمان بدان پرداخته شده بود. وی همچنین داستانهای ظاهراً ایدئولوژیک را نیز به شیوه‌ای به مراتب پیچیده‌تر از شیوه‌های معمول مورد مطالعه و ارزیابی قرار می‌دهد. او معتقد است که زنانِ نویسنده با تأکید بر قدرت زنان که در شکل قابلیت و استقلال مشخص می‌شود، در صدد براندازی الگوهای قدرت مردانه، در شکل اجرا و تحمیل، هستند. به عبارت دیگر حتی زنان نویسنده‌ای نظیر امیلی برونته و جورج الیوت[۱۶] در حالی که ظاهراً سلطه و تفوق مردانه را پذیرفته‌اند، لیکن در براندازی غیرمستقیم یا پنهانی قدرت مردانه دست دارند. این دوگانگی در واقع توجیه منطقی «سلطهٔ خاص عناصری چون هیجان، تغییرقیافه و نهایتاً گسستگی و تفکیک صورت در این قبیل رمانها» به‌شمار می‌رود. اوهام قدرت که در داستانهای روایی کندوکاوها و جستجوگریهای زنانه به چشم می‌خورَد، همگی دالّ بر «نخستین انرژیهای انقلابی» به‌شمار می‌روند.

نیوتن و دِبورا رُزِن فِلْت (Deborah Rosenfelt) به تدوین گلچینی از «نقد فمینیستی ـ مادی‌گرا» تحت عنوان «نقد فمینیستی و دگرگونی اجتماعی» همت گمارده‌اند، که مشتمل بر مقالاتی است پیرامون مکتب نقد فمینیستیِ فرانسه، آثار موثق ادبی

(literary canon)، نظریهٔ ایدئولوژی، و آثار ادبی خاص. نیوتن و رُزِنْفِلْت به احتجاج علیه ماهیت‌گراییِ (essentialism) فمینیستی که «زن» را مقوله‌ای مستقل از تعیّنها و تمایزات مادی فرض می‌کند، می‌پردازند. درادامه، نگرش دیالکتیکیِ بدیلی ارائه می‌دهند که جنسیتهای مختلف [زن و مرد] را به مثابهٔ ساختی اجتماعی و تاریخی تلقی کرده و از قطب‌بندی آنان به زنانِ خوب تحت ستم و مردانِ یکسره بدِ سلطه‌گر احتراز جسته، به بررسی مکانیسمهای ستم و سرکوب و نیز منشأ نفوذ زنانه و تحول مترقیانه می‌پردازد:

> تحلیل فمینیستیِ مادی‌گرا دید پیچیده‌تر و در نهایت نه چندان غم‌انگیز از تاریخ به دست می‌دهد؛ در حالی‌که تحلیلهای دیگر عرصهٔ جهان و تاریخ را به دو قطب متضاد مرد و زن، مذکر و مؤنث تقسیم می‌کنند؛ روابط جنسی را به صورت روابطی کاملاً ساده و یکدست پدرسالاری دانسته؛ و زنان را به‌طور عام ناتوان و عموماً خوب تلقی می‌کنند. تحلیل فمینیستی مادی‌گرا قویاً تأکید دارد که باید هر دو وجه واقعیت را مدّنظر قرار دهیم؛ اینکه زنان در برهه‌های مختلف تاریخ هم ستمدیده بوده‌اند و هم ستم‌پیشه، هم مطیع بوده‌اند و هم سرکش و مهاجم، هم آلت فعل و قربانی بوده‌اند و هم عامل فعل، هم دوست و دشمن مردان بوده‌اند و هم دوست و دشمن همدیگر. چنین تحلیلی ما را بر آن می‌دارد تا سریعاً در صدد درکِ میزانِ قدرتِ افکار و اعتقادات، زبان و ادبیات، برآمده و به اهمیت آنها به عنوان قدرت مبارزهٔ ایدئولوژیک و حضور آنها در متن شرایط مادی زندگی خود و در عین‌حال، تفاوتها و اختلافاتشان با این شرایط، پی ببریم.

تأکید بر «ساخت‌یافتگی» (Constructedness) یکی از عمده‌ترین تأثیرات این مکتبِ نقد به‌شمار می‌رود؛ به‌علاوه نکات مرتبط دیگری نیز در کار است، از جمله اینکه فرهنگ نه تنها عرصهٔ مبارزه بر سر تعریف واقعیت به‌شمار می‌رود، بلکه عرصه‌ای است برای نفسِ تعیین و مشخص ساختن واقعیت؛ و نیز اینکه ادبیات به عنوان یک ساخت تاریخی که در تکوین ساختار اجتماعیِ واقعیت مشارکت دارد، از دیگر صورتهای گفتار نظیر فیلم و آگهیهای تبلیغاتی جدایی‌ناپذیر است. به همین ترتیب پل لاتر (Paul Lauter) در کتاب مذکور پیرامون روند شکل‌گیریِ آثار موثق در ادبیات آمریکا و میشل بارت (Michael Barrett) دربارهٔ تولید فرهنگی جنس (gender) به بحث و بررسی پرداخته‌اند. بحث نیوتن در بررسی کتاب ویِ‌یت[۱۷] *(Villette)* هم بر جنبه‌های سرکوبگرانه و هم جنبه‌های سازندهٔ ایدئولوژی طبقهٔ متوسط سفید در اثر مذکور، تأکید می‌کند. و مقالهٔ لزلی رابین (Leslie Rabine) دربارهٔ داستانها و رمانهای عاشقانهٔ آرلکن (Harlequin)[۱۸] ارزیابی مثبتی از این «نوع ادبی» ارائه کرده و به جای آنکه به رسم همیشگی هنر و ادبیات عامه را محکوم کند، بافت قدرت پدرسالارانه و اعتراض تلویحی

فمینیستی را از درون این نوع داستانها بیرون می‌کشد.

مقالهٔ رابین به روند گسترش نقد که طی سالهای اخیر از مرزهای ادبیات سنتی فراتر رفته است، اشاره دارد. حداقل از زمان پیدایش مکتب فرانکفورت، فرهنگ عامه یکی از اهدافِ نقد سیاسی بوده است. لیکن در سالهای اخیر مطالب و دروس مربوط به نظریهٔ ادبی عالی تمام تلاشهای خود را در این زمینه متمرکز کرده‌اند و نتیجهٔ آن نیز ظهور آثار انتقادی سازنده‌تر با لحن ملامت‌آمیز کمتر بوده است. در دورهٔ معاصر شاخصترین منتقد مارکسیستی که در این زمینه پیشقدم شد، ریموند ویلیامز (Raymond Williams) است که کتابهایی در زمینهٔ تلویزیون و جامعه‌شناسیِ فرهنگ به رشتهٔ تحریر درآورده است. لیکن رویکرد وی [در برخورد با مسائل و پدیده‌ها]، رویکرد جامعه‌شناختی به‌معنای سنتی آن است، و آثار وی نیز در مقایسه با آثار پژوهشگران جوانتر نظیر تونی بِنِت (Tony Bennette) و تانیا مادلسکی (Tania Modleski) مشخصاً فاقد موضع‌گیری سیاسی و جهتگیری رسمی است. کتابِ *عشق‌ورزی به اعلیٰ درجه: تولید انبوه خیالبافی برای زنان*[۱۹]، اثر مادلسکی، بر درکی دقیق از مصنوعات فرهنگیِ ظاهراً ایدئولوژیک نظیر داستانها و رمانهای عاشقانه و احساساتی آرلکن و نمایشنامه‌های رادیو ـ تلویزیونی پراحساس ولی کم‌ارزش (Soap operas)، تأکید دارد و آنها را تلاشی می‌داند در جهت لاپوشانی شرایط ستمبار با نوعی احساس وقار و بزرگی. مادلسکی به گرایش محافظه‌کارانهٔ این تولیدات اذعان دارد ــ مثلاً شیوه‌ای که در آن نمایشها و داستانهای عشقی فرایندِ خود ـ تسلیم‌سازی را به زنان آموزش می‌دهند ــ لیکن وارد نوعی هرمنوتیک منفی نیز می‌گردد و نتیجه می‌گیرد که در مواردی مانند تخیلات و رؤیاهای تجاوز جنسی نشانه‌های پنهانِ خشم و اعتراض زنانه علیه قدرت مردانه را می‌توان یافت. وی [خلق الگوی] زنِ شریرِ «بد» در نمایشهای تلویزیونی را به مثابهٔ تلاشی در جهت غلبه بر انفعال سنتی زنان تلقی می‌کند. این رؤیاها و پندارها در واقع شیوه‌ای است زنانه برای مقابله با انقیاد خانوادگی. مادلسکی مناسب با گرایش نقد سیاسی رایج، تحلیل صوری موشکافانه‌ای را در رویکرد جامعه‌شناختی خود به‌کار می‌بندد. از این‌رو نمایشنامه‌های رادیو ـ تلویزیونی را از نظر شکلی مشخصاً متناسب با احساس لذت زنانه می‌داند، چرا که جهتگیری این نمایشنامه‌ها به سمت یک نتیجه‌گیری داستانی یا روایی نبوده و زمانبندی آنها نیز بسیار کُند است.

در حوزهٔ نقد و بررسی فیلم، طی دههٔ گذشته نقد مارکسیستی یا نقد سیاسی تقریباً حرف اول و آخر را زده است. در هیچ حوزهٔ دیگری از نقد، این رویکرد تا این اندازه به‌عنوان یک روش مدّ نظر قرار نگرفته است. حوزهٔ مطالعات و نقد و بررسی فیلم با کار تئوریکِ چشمگیر

(استیون هیث، *مسایل سینما*[۲۰])، تحقیق تاریخی (دانا پولان، *قدرت و پارانویا*[۲۱] [جنون سوءظن])، نقد فمینیستی (ئی. آن کپلان، *زنان و فیلم*[۲۲])، و تحلیل متون ویژه (بیل نیکُلز، *ایدئولوژی و تصویر*[۲۳]) متمایز گشته است. ویژگی دیگر این حوزه نیز همانند حوزهٔ نقد ادبی تلاش برای ادغام نقد مارکسیستی با روشهای پساساختگرا، روانکاوانه و جامعه‌شناختی است ([برای مثال] کار مشترک داگ کِلنِر و مایکل رایان تحت عنوان *سیاست دوربین: سیاست و ایدئولوژی در فیلمهای معاصر هالیوود*[۲۴]).

روشهای انتقادی، علاوه بر این، در خصوص متون غیرادبی نیز اعمال گشته‌اند. این نوع نقد به وضوح سیاسی است، زیرا هدف آن غالباً دگرگونی مستقیمِ واقعیتِ اجتماعیِ مشخص می‌باشد. کتاب ریچارد اوهمان (Richard Ohmann) به نام *«انگلیسی در امریکا»* که شامل بررسی اوراق و یادداشتهای پنتاگون است، یکی از نخستین آثار از این نوع بود. منتقد رادیکالی که به سبب نگارش این قبیل آثار انگشت‌نما شد ادوارد سعید است. وی در کتاب *شرق‌شناسی*[۲۵] (Orientalism) خود، مفروضات سیاسی مربوط به غیرسفیدپوستان خاورمیانه را که در تحقیقات «مستشرقین» اروپایی و امریکایی راجع به این منطقه، درج شده‌اند، مورد ارزیابی و بررسی قرار می‌دهد. سعید با استفاده از مفاهیم میشل فوکو استدلال می‌کند که دانش، خود ابزارِ اِعمال سلطه است. جهتگیری عملی عمدهٔ دیگری که در چارچوب حوزهٔ نقد سیاسی پا گرفته است، احیاء مطالعهٔ ادبیاتِ صِرف در مؤسسات آموزش عالی است. *احیاء ادبیات امریکا*[۲۶] گردآوریِ پل لاتر، از آثار بارز در این زمینه به‌شمار می‌رود. مؤلفین این اثر در طرح خود برای مطالعهٔ ادبیات امریکا، برنامه‌های درسی، طرح درس و دوره‌های تحصیلی تازه‌ای را پیشنهاد کرده‌اند که براساس آن بخشهایی از ادبیات که تاکنون از دور خارج بوده یا در فهرست آثار ممنوعه و یا در حاشیه واقع شده‌اند (برای مثال، آثار داستانی و رمانهای مربوط به بردگی و...) مجدداً اهمیت خود را بازمی‌یابند.

در این عقیده که نقد مارکسیستی می‌بایست از نوعی مناسبت و ربط عملیِ مستقیم برخوردار باشد، با این منتقدان آخری موافق هستم و با آن دسته از منتقدانی که معتقدند نقد مارکسیستی الزاما باید با تحوّلات و پیشرفتهای اخیر در حوزه‌هایی نظیر فلسفه و روانکاوی کنار آید و آنها را به‌کار بندد نیز هم‌عقیده هستم. طبعاً در منازعهٔ عمده‌ای که طی دهه گذشته بین سنت‌گرایان لوکاچی یا آلتوسری و پساساختگرایان و فمینیستها به‌وجود آمده است، طرف گروه اخیر را می‌گیرم. در تحلیل فرهنگ اینک دیگر نمی‌توان مقولات سنتی مربوط به قدرت اقتصادی را از مقولات مربوط به قدرت جنسی یا نژادی جدا دانست. بینشها و دیدگاههای پساساختگرا در

خصوص عدم قطعیت (undecidability) و عدم تعین به جای آنکه در ظل نوعی جامعیت مارکسیستی که به هیچ‌وجه از این بینشهای نو بویی نبرده است، قرار گیرند، باید مبنایی باشند برای اِعمال جرح و تعدیلهای اساسی در مقولاتی که سودمندی خود را از دست داده‌اند. شاید نخستین مقوله‌ای که نیازمند تجدیدنظر می‌باشد، ایدئولوژی است. دامنهٔ اصلاحات و تغییراتی که در طی سالهای اخیر ضرورتاً در معنای این مفهوم صورت گرفته است تا بتواند امکان مقاومت، براندازی و جز اینها را در بر گیرد، خود بیانگر کاستیها و نقایص واقعی آن است. ایدئولوژی اینک دیگر برای توضیح بازیافتهای منتقدان پیرامون خصلتِ ذاتاً ناموزون و نامتعیّنِ متون ادبی کفایت نمی‌کند، متونی که اکنون همزمان هم ایدئولوژیک و هم ضدایدئولوژیک تلقی می‌شوند. اگر نیروها یا توانمندیهای بالقوه ضد سلطه را بتوان در متون به اصطلاح ایدئولوژیک پیدا نمود، در آن صورت اگر منظور از «ایدئولوژیک»، متونِ مروجِ افکارِ متمایل به حفظ و تثبیت قدرت اجتماعیِ ناعادلانه باشد، قاطعانه باید گفت که آن متون به هیچ وجه «ایدولوژیک» به‌شمار نمی‌روند. خوب در این‌صورت چه شیوه‌ای می‌توان برای توصیف این قبیل متون جایگزین نمود؟

پیشنهاد من این است که منتقدان مارکسیست مفهوم «ایدئولوژی» راکنار بگذارند و در عوض به مکانیسمهای ویژهٔ بازنمایی و صور بدیعی و بلاغی ویژهٔ مورداستفاده در متون ادبی و تولیدات فرهنگی روی آورند، تا [به مدد آنها] دنیای تجربی‌ای بسازند که به طرق مختلف (برخی تعرضی و برخی محافظه‌کارانه) با دنیای اجتماعی نهادها، ارزشها و اشخاص پیوند دارد. به‌جای انتساب یک «ایدئولوژی» ذاتی به متن می‌توان از ابزارهای مختلف بازنمایی و ارزشهای ضمنی آنها و نیز از نقش آنها در شکل دادن به آرزوها و به دانش بشری سخن گفت. آنچه که ایدئولوژی خوانده شده است، در مادیتِ (materiality) خود متشکل از شیوه‌های بازنماییِ فرافکنانه (projective representation) است، یعنی راهبردهایی برای ایجاد عوالم ذهنی و خیالیی که وظیفهٔ تدوین فرایندهای بازنماییِ دنیای اجتماعی و نیز تحکیم و یا بازسازی و احیاء آنها را بر عهده دارند. بدیلِ ایدئولوژی، رسیدن به حقیقت یا واقعیت ناب و روشن و عاری از ویژگیهای بازنمایی نیست، یعنی افقی روشن که شخص گویی از درون مه به‌سوی آن گام برمی‌دارد؛ بلکه صرفاً دستیابی به شیوه‌های بدیلِ بازنمایی است که برای ساختن دنیای اجتماعی.

تأکید بر صنایع بدیعیِ بازنمایی همچنین امکان عدم تعیّن خلاقِ «معنی» را فراهم می‌سازد، و این امر اجازه می‌دهد که نقد پساساختگرا یا نقد واسازی به نحوی شایسته در مورد نقد

مارکسیستی اعمال گردد. نقد واسازی بر آن است که «ایدئولوژی» متضمن فرایند تثبیت معنی است که راههای شکل‌گیری معنی در قالب صنایع بدیعی را مسدود می‌سازد. توجه به آن صنعت بدیع زمینهٔ تعیّن برای این قبیل ساختهای معنی را برطرف می‌سازد. بدین‌ترتیب از نظر یک مارکسیست سنتی تمرکز بر پارامترهای تعیین‌کنندهٔ مادی نظیر اقتصاد و طبقه را می‌توان به شیوهٔ عملِ مادیتِ گفتار برای ساختن معنی و تثبیت عوالم اجتماعی افزود. این امر همچنین راه را به‌سوی درکی سیاسیتر ــ از آن نوعی که درچند اثر مربوط به مکاتب نقد معاصر بدان اشاره کردم ــ هموار می‌سازد. چراکه صنعت بدیع متضمن تلاش و مبارزه است؛ این صنعت موضوع متنازَعٌ‌فیهِ راههای معارضِ مختلفِ سازندهٔ دنیای اجتماعی به‌شمار می‌رود. این صنعت نه تنها در مورد متون ادبی اعمال می‌گردد، بلکه در مورد گفتارِ خود نقد نیز به‌کار گرفته می‌شود. یک چارچوب یا قالبِ بدیعی، متنی را محافظه‌کارانه یا ایدئولوژیک از کار درآورد، در حالی‌که قالب بدیعی دیگر ممکن است متنی کاملاً متفاوت از اولی ارائه دهد، فی‌المثل متنی متضمن لحظات براندازی و ضد سلطه. بدین‌ترتیب مفهوم پساساختگرایِ عدم تعیّن برای نقد مارکسیستی که درصدد فراتر رفتن از صِرفِ ترسیم شرارتها و تبهکاریهای نظام سرمایه‌داری و فرهنگ سرمایه‌داری است، مفهومی مناسب و بسیار توانمند به‌شمار می‌رود. لیکن برای آنکه از این هر دو مورد فراتر رویم، به رویکردِ متفاوتِ آینده‌نگرانه‌تری نیاز داریم، رویکردی که عدم تعیّن معنی و قدرت خلاق صنایع بدیعی را به‌خدمت بگیرد.

پی‌نوشتها :

۱. مقالهٔ حاضر به قلم مایکل رایان، گفتار یازدهم از کتاب *نظریهٔ ادبی معاصر* است. مشخصات اصل کتاب به‌قرار زیر است: G. Douglas Atkins & Laura Morrow, "Contemporary Literary Theory", (U.S.A.: Macmillan, 1989), pp. 200-213.

۲. Belleletristic ، از واژهٔ فرانسوی Belles-lettres [Fine letters] که مسامحتاً به عنوان معادلِ ادبی هنرهای زیبا (beaux-arts-fine arts) و برای تمیز ادبیات هنری از آثار علمی و فلسفی به‌کار می‌رود. در گذشته معادل «ادبیات انسانی» بود. ظاهراً نخستین کسی که این اصطلاح را در ادبیات انگلیس به‌خدمت گرفت جوناتان سوئیفت بود (در نشریهٔ *تاتلر (Tatler)*، شمارهٔ ۲۳۰، سال ۱۷۱۰). از قرن نوزدهم این عبارت برای مشخص کردن مقالات و آثار ادبی سبک مایه به‌کار رفته است، که اکثر آنها در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به چاپ رسیده بودند. در حال حاضر تقریباً در حوزه‌های مختلف ادبی، زیبایی‌شناسی ادبیات و نیز آنچه که به ادبیات «سبک» یا آثار تصنعی موسومند، البته نه داستان یا شعر، به‌کار برده می‌شود. غالباً مقاله (essay) شکل مطلوبی از آثار زیباگرا و بدیع ادیبانه به‌شمار می‌رود. مقالات ماکس بی‌یربام (Max Beerbohm) و کتاب *نامه‌هایی به نویسندگان مرده* (۱۸۹۶) اثر آندرو لانگ نمونه‌های خوبی از این‌دست آثارند. همین‌طور آثار آلدوس هاکسلی، که بسیاری از مجموعه مقالات وی (مضامین و تنوعات، ابتذال در ادبیات، موسیقی در شب...) ذیل عنوان مذکور فهرست شده‌اند. اینها آثاری گیرا، جالب، شوخ، مبادی آداب و روان هستند. یعنی همان ویژگیهایی که می‌توان از belles lettres انتظار داشت. البته به اعتقاد برخی از صاحبنظران دامنهٔ شمول این اصطلاح بسیار گسترده‌تر بود و اکثر زمینه‌های مربوط به عرصهٔ ادبیات نظیر داستان، نمایشنامه، شعر، نقد و مقالات را در بر می‌گیرد. شاخصه بارز این نوع نقد توجهٔ عمده به پارامترهای ذهنی، تخیلی و ابتکارات خلاقه و هنری است، نه نمادهای علمی، فلسفی یا فکری. داستان «*آلیس در سرزمین عجایب*» از لویس کارول (نام مستعار چارلز لوتویگ داجسن، ریاضیدان و داستان‌نویس انگلیس)، قطعاً جزء آثار بدیع‌ادیبانه به‌شمار می‌آید.

۳. مکتب فرانکفورت: آراء و عقاید اعضای «مؤسسهٔ تحقیقات اجتماعی» دانشگاه فرانکفورت که در سال ۱۹۲۳ توسط فلیکس ویل و با مدیریت کارل گرونبرگ پایه‌ریزی و تأسیس شد. یک دههٔ بعد با ظهور ناسیونال سوسیالیسم (نازیسم) در آلمان مجبور به جلای وطن شدند. از چهره‌های شاخص آن می‌توان ماکس هورکهایمر، تئودور آدورنو، والتر بنیامین، هربرت مارکوزه، اریک فروم، فریدریش پولوک، آلبرشت ولمر و... را نام برد. پس از جنگ در سال ۱۹۵۳ از ایالات متحده به وطن بازگشتند و پس از آن به عنوان مکتب فرانکفورت شناخته و مشهور گشتند. این مکتب بر ضرورت تدوین «نظریهٔ انتقادی» مارکسیستی تأکید داشت. نظریهٔ انتقادی که به‌ویژه طی دو، سه دههٔ اخیر توسط یورگن هابرماس توسعه پیدا کرد، کلیه تفاسیر جزمی و ماتریالیستی خام نظیر تفاسیر استالینیستی از مارکسیسم و پدیده‌های اجتماعی را رد کرده و مخالف تمام اشکال پوزیتویسم می‌باشد. مکتب فرانکفورت برخلاف مارکسیسم ارتدکس حوزه‌های روبنایی اجتماع را نیز مورد تأکید و توجه قرار داده و از طریق بررسی و مطالعه در زیبایی‌شناسی جامعه سعی دارد نقد فرهنگی مارکسیستی را خلاقتر سازد. یورگن هابرماس متفکر برجسته و نظریه‌پرداز شهیر آلمانی که از رهبران نسل دوم مکتب فرانکفورت به‌شمار می‌آید به‌خاطر تلاش در جهت ایجاد ارتباط میان شرایط «عقلانیت» و ساخت اجتماعی کاربرد زبان از شهرت فراوانی برخوردار گشته است. این مکتب همچنین بر جنبشهای بنیادگرا و التقاطی نظیر چپ نو نیز تأثیر شگرفی گزارده است.

۴. مکتب ساختگرای فرانسه: این مکتب عموماً در دو حوزهٔ عمده تأثیر گذاشته است، اول در حوزهٔ زبانشناسی:

هرگونه رویکرد در تحلیل زبان که در آن توجهٔ خاصی به ویژگیهای زبان برحسب ساختارها و نظامها صورت بگیرد. از دیدگاه عام سوسوری دیدگاه ساختگرا وارد تمام مکاتب زبانشناسی شده است؛ مفهوم بلومفیلدی ساختگرایی در حوزهٔ زبان نیز محدود است به تقطیع و رده‌بندی ویژگیهای فیزیکی زبان بدون‌توجه به ساختهای زیربنایی زبان، که البته شدیداً از سوی زبانشناسی چامسکایی (نوم چامسکی) مورد اعتراض واقع شده است. دوم در حوزهٔ علوم اجتماعی، که ویژگی آن توجه به ساختهاست، البته نه صرفاً ساختهای ساده، بلکه ساختهایی که قادر به ایجاد پدیده‌های قابل مشاهده باشند. در مکتب ساختگرایی فرانسه با گئورک لوکاچ و کلود لوی استراوس برمی‌خوریم، که آراء استراوس تأثیر به‌سزایی در ساختگرایی در علوم اجتماعی به‌جای گذاشته است. از سوی دیگر این مکتب با به زیر سؤال بردن بسیاری از جزمهای مارکسیستی در علوم اجتماعی معاصر و انتقاد از یک سویه‌نگریِ اکونومیستی مارکسی سبب ایجاد گرایش به اصلاح و تعدیل در بین نسل جوان منتقدین مارکسیست گردید.

۵. فرمالیسم روسی: به هرگونه علاقمندی و تأکید بر اشکال یا عناصر شکلی در زمینه‌های فکری، مذهبی، هنری، ادبی، و... اطلاق می‌گردد. فرمالیسم در روسیه در بدو امر جریانی مطرود به‌شمار می‌رفت و فرهنگ انتقادی کمونیسم آن را واژه‌ای انحرافی معرفی می‌کند که توسط گروهی از منتقدین ادبیِ فرمالیست که در اوایل انقلاب صرفاً جنبه‌های شکلی و سبک‌گرایانهٔ آثار ادبی را موردمطالعه قرار می‌دادند، به‌وجود آمد. در رأس این جریانات افرادی چون ویکتور شکلوفسکی، اُزیپ بریک، بوریس آرواتوف قرار داشتند. فرمالیسم از سال ۱۹۳۴ به بعد با ترویج و تبلیغ رئالیسم سوسیالیستی در اتحاد شوروی به مثابهٔ نوعی ارتداد هنری و بدواً به دلیل فقدان جهتگیری سیاسی محکوم گردید، و عدهٔ زیادی از هنرمندان با مارک فرمالیسم مورد بی‌مهری قرار گرفتند از جمله دیمیتری شوستاکویچ موسیقیدان و آهنگساز، سرگئی آیزنشتاین سینماگر معروف شوروی، لیسیتسکی، لیژر، مایرهولد بنیانگذار بیومکانیک که در ۱۹۳۹ در پی موج تصفیه استالینیستی تیرباران گردید... با تمام این ممانعتها و تضییقات، فرمالیسم توانست تأثیرات خود را در دیدگاههای نسلهای بعدی متفکرین و منتقدین مارکسیست بر جای بگذارد و تعدیل و اصلاح زیادی در نحوهٔ نگرش ارتدکسی پیشین به‌وجود آورد.

۶. ویلیام باتلر بیتس William Butler Yeats (۱۹۳۹-۱۸۶۵)، شاعر و نمایشنامه‌نویس اهل ایرلند (دوبلین)، برندهٔ جایزهٔ نوبل (۱۹۳۳). در آثار وی روحیات ناسیونالیستی و وطن‌پرستی آشکار است.

۷. ویلیام وُردزورث William Wordsworth (۱۸۵۰-۱۷۷۰)، شاعر نامدار انگلیسی، طرفدار روحیات انقلابیگریِ فرانسه. اولین آثار خود را در ۱۷۹۳ به چاپ رساند، مجموعهٔ منتخباتی از اشعار وی در همین دهه به چاپ رسید که بیانگر شورش علیه سبک مصنوعی و دفاع از احساسات و عواطف زنده است، که بسیاری از آنها را در قالب شعر سفید یا شعر آزاد سروده است. با اعلان اصول و مبانی شعری خود و نظریهٔ «طرز بیان شاعرانه»، موج خصومتها و اعتراضات منتقدین را نسبت به خود برانگیخت.

۸. اثری از جان وبستر (۱۶۲۵-۱۵۸۰)، نویسندهٔ انگلیسی عصر ژاکوبی.

۹. ساموئل ریچاردسون (۱۷۶۱-۱۶۸۹)، نویسندهٔ انگلیسی (داستان‌نویس)، یکی از آثار وی یعنی *کلاریسا و سر چارلز گرَندیسون* که در مجموعه‌ای در سال ۱۷۵۵ به چاپ رسید، توسط تری ایگلتون در کتابی تحت عنوان «*هتک ناموس کاریسلا*» مورد نقد و ارزیابی قرار گرفته است.

۱۰. هیث کلیف از شخصیتهای اصلی رمان *بلندیهای بادگیر* اثر امیلی برونته است. از این کتاب چند ترجمه به فارسی موجود است؛ ابتدا در سال ۱۳۳۵ و بعد ۱۳۴۵ تحت عنوان «عشق هرگز نمی‌میرد» با ترجمهٔ علی‌اصغر بهرام‌بیگی توسط کتابهای جیبی؛ در سال ۱۳۴۵ با ترجمهٔ پروین پژواک تحت عنوان *بلندیهای بادگیر* توسط انتشارات آذر (تجدیدچاپ در ۱۳۶۲، انتشارات عین‌اللهی)؛ با ترجمهٔ ولی‌ا... ابراهیمی تحت عنوان *بلندیهای بادگیر* توسط انتشارات سعیدی؛ در سال ۱۳۶۳ با نام عشق هرگز نمی‌میرد، ترجمهٔ سرود توسط انتشارات علمی چاپ شده است.

11. Abdul Jan Mohamed, "Manichean Aesthetics: The politics of literature in Colonia Africa."

۱۲. عصر الیزابت: Elizabethan Age ـ دوران سلطنت ملکه الیزابت (۱۶۰۳-۱۵۵۸). این دوران عصر گسترش عظیم در تمامی عرصه‌های حیات نظامی (شکوفایی قدرت دریایی)، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی، هنری و ادبی و نیز تقویت روح ناسیونالیستی در انگلیس به‌شمار می‌رود، که عمدتاً با شکست ناوگان عظیم نیروی دریایی (آرمادای) اسپانیا در سال ۱۵۸۸ از نیروی دریایی انگلیس به اوج خود رسید. این دوران همچنین عصر طلایی ادبیات انگلیس به‌ویژه در زمینهٔ درام و نمایش به‌شمار می‌رود؛ عصر ظهور نویسندگان و شعرایی چون سر فیلیپ سیدنی، کریستوفر مارلو، ادموند اسپنسر، ویلیام شکسپیر، سر والتر رالی، سر فرانسیس بیکن، بن جانسون و بسیاری از دیگر نویسندگان. آثار ادبی و حماسیِ نظم و نثر، آثار دراماتیک و اشعار روایی است.

۱۳. عصر ژاکوبی: Jacobean Age ـ دوران سلطنت جیمز ششم اسکاتلند که به عنوان جیمز اول انگلیس بود، (سالهای ۱۶۰۳ تا ۱۶۲۵). این عبارت از معادل لاتین نام جیمز یعنی از کلمهٔ Jacobus برگرفته شده است. دورهٔ ژاکوبی ادامهٔ عصر الیزابت به‌شمار می‌رود. در این دوران شاهد آثار منثورِ بیکن، مواعیظ و خطابه‌های جان‌دان، «کالبدشکافی افسردگی» از رابرت برتون، ترجمهٔ انجیل پادشاه (جیمز) هستیم. این ترجمه غالباً به «متن معتبر» موسوم است، ترجمه‌ای که توسط کمیته‌ای تحت فرمان جیمز صورت گرفت. در این دوران شکسپیر بزرگترین تراژدیها و کمدیهای تراژیک خود را خلق کرد (ونیز در ۱۶۰۹ «سونات» را). دیگر نویسندگان بزرگ این دوره عبارتند از جان دان، بن جانسون (جنگل، ۱۶۱۶)، درایتون، بومون و فلچر، جان وبستر (دوشس مالفی، ۱۶۲۳ یا ۱۶۱۴)، چپمَن، میدلتون و مسینگر. این دوران بخشی از رنسانس به‌شمار می‌آید. ادبیات و آثار خلق‌شده در اوایل دوران ژاکوبی، در واقع اوج شکوفایی و غنایی ادبیات دوران الیزابت محسوب می‌شوند. در حالی که آثار اواخر دوران ژاکوبی نوعاً بیانگر آثار عصر کارولین بودند. در این دوره اختلافات پیوریتانها (پاکدینان) و طرفداران سلطنت عمیقتر گشت؛ رشد گستردهٔ رئالیسم (واقعگرایی) در عرصهٔ هنر و کلبی مسلکی در عرصهٔ اندیشه از دیگر وجوه بارز این عصر هستند.

۱۴. انقلاب پیوریتانی ـ جنبش اصلاح مذهبی منشعب از کلیسای رسمی کاتولیک انگلیس که در اواخر قرن ۱۶ شروع و تا قرن هفدهم ادامه یافت. این نهضت عمدتاً به منظور ایجاد تحولات در نظام حکومتی بریتانیا، اصلاح عقاید رسمی حاکم بر کلیسا و دگرگون ساختن فرهنگ مذهبی کاتولیسیسم صورت گرفت. این جنبش در دوران سلطنت الیزابت اول (۱۶۰۳-۱۵۸۸) و دوران سلطنت جیمز اول (۲۵-۱۶۰۳) صرفاً به صورت جنبشی برای اصلاحات مذهبی آغاز گردید. اما به تدریج دامنهٔ فعالیت پیوریتانها گسترش یافت و در دوران حاکمیت چارلز اول با اوجگیری تضاد میان شاه و پارلمان در جریان جنگهای داخلی (۵۱-۱۶۴۲) که به شکست شاه و اعدام او و تبعید ولیعهد (چارلز دوم) و تأسیس جمهوری مشترک‌المنافع به رهبری اولیور کرامول منتهی گردید، پیوریتانها نقش مهم و تعیین‌کننده‌ای ایفا نمودند.

15. "Woman, power, and Subversion: Social Startegies in British Fiction, 1778-1880"

۱۶. جورج الیوت نام مستعار یا تخلص خانم ماری آن یا ماریانا اِونز (۱۸۸۰-۱۸۱۹) داستان‌نویس انگلیسی، وی با نویسندگان برجستهٔ انگلیسی عصر خود محشور بود از جمله هربرت اسپنسر، کارلایل، هاریت مارتینو. نمایشنامه‌ها و داستانهای متعددی نوشت، از جمله نمایشنامهٔ دو جلدی «*زندگی کارمندی*»، مدتی به‌شعر روی آورد (*کولی اسپانیایی* ۱۸۶۸، *آگاتا* ۱۸۶۹). آخرین داستان وی «*دانیل درونداه*» بود.

۱۷. ویِت (Villette)، عنوان داستانی از شارلوت برونته (۵۵-۱۸۱۶)، شاعره و نویسندهٔ انگلیسیِ ایرلندی‌تبار. نام داستان از نام محل وقوع ماجرای داستان در شهر ویِت بلژیک اقتباس شده است. داستان شرح ماجرای لوسی‌اسنو، دختری انگلیسی است که در یکی از مدارس دخترانه این شهر پست معلمی را احراز کرده و در این میان با مسایل عاطفی و عشقی روبه‌رو می‌گردد...

۱۸. آرلکن (Harlequin) ـ در فرانسه عنوان مجموعه داستانها و رمانهایی است عاشقانه و احساساتی که به لحاظ مضمون و محتوی از سطح نازل و پیش پا افتاده‌ایِ برخوردارند و موضوع اصلی این داستانها همواره حول مسایل عشقی و عاطفی زنانه دور می‌زند. معمولاً در این داستانها عشاق از زیبایی، ثروت، موقعیت

و... برخوردار هستند و اصولاً فضای رمان، فضایی رؤیایی و ایده‌آل است و شخصیتهای داستان به‌رغم حوادث و مشکلاتی که با آنها دست به گریبان هستند در نهایت به وصال هم می‌رسند و همه چیز به‌خوبی و خوشی پایان می‌گیرد. بدین‌ترتیب غالب این رمانها پایانِ ایده‌آل و شیرینی دارند. البته رمانها و داستانهای عاشقانه ارلکن را نمی‌توان جزء آثار رئالیستی به شمار آورد.

از سوی دیگر عنوان آرلکن به نمایشنامه‌های طنز و کمیک، پانتومیم و لال‌بازی نیز اطلاق می‌گردد. که در ایتالیای قرن شانزدهم رواج داشت. این عنوان از شخصیتی در کمدیهای ایتالیایی (قرن شانزده) به نام آرلکینو (Arlecchino) اقتباس شده است. شخصیتی لوده، شوخ‌طبع، ساده‌دل و در عین حال رک، صریح و بی‌پروا که در این قبیل نمایشنامه‌ها در قالب دلقکی ظاهر می‌شود که با پوشیدن لباسهای رنگارنگ ایفای نقش می‌کند.

19. Loving witha Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women.
20. Stephen Heath. "Questions of Cinema".
21. Dana polan, "power and paranoia".
22. E. Ann Kaplan, "Women and Film".
23. Bill Nichols, "Ideology and the Image".
24. Doug Kellner & Michael Ryan, "Camera politica: The politics and Ideology of Contemporary Hollywood film".

۲۵. این کتاب با همین عنوان توسط آقایان دکتر اصغر عسکری خانقاه و دکتر حامد فولادوند به فارسی ترجمه و در سال ۱۳۶۱ توسط انتشارات عطایی چاپ و منتشر شد.

26. Paul Lauter, "Reconstructing American Literature".

کتابشناسی توصیفی

در کتابشناسی حاضر به معرفی اجمالی آثاری که نویسنده در مقالهٔ خود بدانها اشاره و از آنها سود جسته، پرداخته شده است. ترتیب کتب براساس الفبای فارسیِ اسامی نویسندگان تنظیم گشته و مشخصات اصلِ کتاب نیز به فارسی آورده شده‌اند.

ایگلتون، تری. *«نقد و ایدئولوژی»*. لندن: وِرسو، ۱۹۷۷.

اثری عمده از نویسنده‌ای عمده که بحث نظریِ محوری است پیرامون مواضع و اصول نقدِ آلتوسری.

ـــــــ. *«هتک ناموس کلاریسا»*. مینه‌پولیس: دانشگاه مینه‌پولیس، ۱۹۸۲.

محور اصلیِ بحث این کتاب حول یک داستان متمرکز است، لیکن از نظر کاربرد شیوه‌های نقد مارکسیستی و نقد پساساختگرا در تحلیل واحد، بسیار بسیط عمل کرده است.

بلزی، کاترین. *«عمل انتقادی»*. لندن: مِثوئن، ۱۹۸۱.

مقدمه‌ای است پرمطلب لیکن نه چندان جامع بر برخی از رهیافتهای انتقادی عمده که نقد سیاسی را تشکیل می‌دهند. کتاب به‌خوبی نشان می‌دهد که چگونه می‌توان روشهای پساساختگرا را با نقد مارکسیستی در هم آمیخت.

بِنِت، تونی. *«صورتگرایی [فرمالیسم] و مارکسیسم»*. لندن: مثوئن، ۱۹۷۹.

مقایسه و آمیزه‌ای از فرمالیسم روسی و مارکسیسم و نیز ارزیابی خوب و پرمحتوا از فرمالیسم. تونی بِنت در این کتاب یکی از ظریفترین و دقیقترین نقدهایی راکه تاکنون از دیدگاهها و آراء انتقادیِ آلتوسر به‌عمل آمده است، ارائه می‌کند.

پرزیلویچ، دونا. *«میل و سرکوب: دیالکتیک خود و غیر در آخرین آثار هِنْری جیمز»*. یونیورسیتی: انتشارات دانشگاه آلاباما، ۱۹۸۶.

بررسی التقاطی از آراء هنری جیمز که آخرین داستانهای کوتاه وی را از نگاه چندین رویکرد انتقادی و فلسفیِ متفاوت مورد بررسی قرار می‌دهد.

تردیمن، ریچارد. *«گفتار ضد گفتار [گفتمان ضد گفتار]»*. ایتاکا: دانشگاه کورنل، ۱۹۸۵.

کتاب به بررسی شیوه‌های کارکرد گفتار در حمایت از قدرت اجتماعی در آثارِ داستانی و

نیز در محافل مطبوعات فرانسهٔ قرن نوزدهم می‌پردازد. تردیمن مباحثات نظری را با تحلیل متون در هم می‌آمیزد.

جان محمد، عبدُل. *«زیبایی‌شناسی مانوی: سیاست ادبیات در آفریقای استعماری»*. ابهرست: انتشارات دانشگاه ماساچوست، ۱۹۸۳.

اثر فوق بررسی تطبیقی و مقایسه‌ای است از سه نویسندهٔ سفیدپوست استعماری و سه نویسندهٔ سیاهپوست آفریقایی. کتاب ضمن به‌کارگیری و استفاده از شیوه‌های جیمسُن تحلیلهای نسبتاً خوبی از متون مورد بررسی خود ارائه می‌کند.

جیمسون، فردریک. *«ناخودآگاهی سیاسی»*. ایتاکا: انتشارات دانشگاهء کورنِل، ۱۹۸۱.

جیمسون در این کتاب ضمن کار براساس سنت هگلی تعدادی از رویکردهای مغایر هم را در کنار یکدیگر و در یک روش قرار می‌دهد. کتاب فوق علاوه بر این شامل بحث عمده‌ای است پیرامون مواضع مارکسیستی و تحلیلهایی دقیق از آثار چندین نویسنده از بالزاک گرفته تا کنراد.

دولیمُور، جوناتان. *«تراژدی رادیکال»*. شیکاگو: انتشارات دانشگاه شیکاگو، ۱۹۸۴.

در این اثر برخی موضوعات دارای زمینهٔ مشابه با موضوعات کتاب والتر کوهِن *«درام یک ملت»* مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند. لیکن این بررسی براساس سنتی کاملاً متفاوت از سنت آلتوسر و پیروانس صورت گرفته است. به لحاظ تحلیل متن قدری مجمل است، لیکن از نظر ترکیبِ رویکردهای نظری و تاریخی بی‌نظیر است.

رابینسون، لیلیان. *«سکس، طبقه و فرهنگ»*. بلومینگتون: انتشارات دانشگاه ایندیانا، ۱۹۸۶.

یکی از نخستین آثار نقد فمینیستی مارکسیستی که طی آن موضوعات و عناوین متعددی که همگی حولِ محورِ مشترکِ تعهد سیاسی به یکدیگر پیوند خورده‌اند، مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

سعید، ادوارد. *«شرق‌شناسی»*. نیویورک: پانتئون بوکز، ۱۹۷۸.

کتاب فوق در شمار اولین آثار عمدهٔ نقد سیاسی است که در آن جریانات اصلی سیاستهای اجتماعی موردنقد و نظر قرار گرفته‌اند. ادوارد سعید در این کتاب تجزیه و تحلیل اسنادی ـ آرشیوی مطالعات شرق‌شناسی را با تجزیه و تحلیل سیاسیِ فرایندهای اجتماعیِ در حالِ عمل ترکیب می‌کند.

فراو، جان. *«مارکسیسم و تاریخ ادبی»*. کمبریج، ماساچوست: انتشارات دانشگاه هاروارد، ۱۹۸۶.

یکی از جامع‌ترین آثار نظری که طی سالهای اخیر به رشتهٔ تحریر درآمده است. به بررسی چندین مسئلهٔ عمده در عرصهٔ نقد معاصر پرداخته و تحلیلی بی‌اندازه سودمند از چگونگی روند تکوین و شکل‌گیری آثار موثق ادبی ارائه می‌کند.

کاواناگ، جیمز. *«امیلی برونته»*. لندن: بِلَک وِل، ۱۹۸۵.

کتابی است کم‌حجم لیکن تحلیلی بسیار فشرده و مشروح از *«بلندیهای بادگیر»* امیلی‌برونته که بدواً براساس اصول نقد آلتوسری بنا شده است ولی در عین‌حال بر پایه‌های اصول نقد روانکاوانه نیز مبتنی است.

کوهن، والتر. *«درام یک ملت»*. ایتاکا: انتشارات دانشگاه کورنل، ۱۹۸۵.

این کتاب تجزیه و تحلیل دقیقی است از روابط متقابل و شباهتهای موجود میان نمایشنامه‌ها، و آثار درام انگلیس و اسپانیا در عصر رنسانس. کتاب به‌ویژه از جهت ترکیب موفقیت‌آمیز پژوهشهای تاریخی و تحلیل متون حائز اهمیت است.

مادلِسکی، تانیا. *«عشق بیش از حد: تولید انبوه اوهام برای زنان»*. هایدن: آرکون، ۱۹۸۲.

تحلیلی کوتاه ولی پردامنه پیرامون نقش توهّمات فرهنگی عامه در ایجاد روند تبعیت و وابستگی زنان و نیز نقش آن در رهایی زنان از سلطهٔ شرایط سرکوب در نظام سرمایه‌داری پدرسالار.

نیوتن، جودیت. *«زنان، قدرت و براندازی: راهبردهای اجتماعی در داستانهای انگلیسی ۱۸۶۰-۱۷۷۸»*. آتنز: انتشارات دانشگاه جورجیا، ۱۹۸۱.

کتاب آمیزه‌ای است از نظریهٔ مارکسیستی و نظریهٔ فمینیستی که از آثار خوب در زمینهٔ تحقیقات تاریخی به‌شمار می‌رود. مطالب کتاب با مباحث تاریخی پیوند خورده‌اند.

نیوتن، جودیت و دبورا رازِن فِلت. *«نقد فمینیستی و تحول اجتماعی»*. نیویورک: متوئن، ۱۹۸۵.

کتاب فوق گلچینی است از قطعات انتقادی نظری و عملی مربوط به فمینیسم مارکسیستی.

ولز، سوزان. *«دیالکتیک بازنمایی»*. بالتیمور: انتشارات دانشگاه جان هاپکینز، ۱۹۸۵.

این کتاب تأمل نظری روشن‌بینانه‌ای است که به تعیین و تثبیت جایگاه نظریه در تاریخ و در عرصهٔ نقد عملی می‌پردازد. محور کتاب بر منازعات و مباحثات میان مارکسیستها و پساساختارگرایان متمرکز شده است.

روایت: بازنمایی گفتار

نوشتهٔ ریمون ـ کنان
ترجمهٔ محمدرضا پورجعفری

یک گزارش تاریخی کوتاه: خودگویی و محاکات*

سقراط در کتاب سوم جمهوری افلاطون تمایزی میان دو شیوهٔ گفتار قائل است: خودگویی و محاکات. ویژگی بنیادین خودگویی این است که «شاعرخودسخنگوست چندان‌که حتّی نمی‌کوشد به ما بگوید که کسی جز او سخن می‌گوید». اما در محاکات شاعر بر آن است این توهّم را به‌بار آورد که این او نیست که سخن می‌گوید. بدین‌سان گفتگوی دوجانبه (دوگویی)، تک‌گویی و به‌طور کل گفتار مستقیم، چه بسا محاکاتی باشند در حالی که گفتار نامستقیم خودگویانه است. (تبدیل شدن گفتگوی ناب به خودگویی در نمایش هُمری مؤید این نتیجه‌گیری است). کاربرد دو اصطلاح بالا را در کتاب سوم جمهوری، بایستی از معناهای دیگری که در دوره‌های گوناگون تاریخ شعر به آنها نسبت داده‌اند، جدا دانست. محاکات به‌کار رفته از سوی سقراط ــ به معنای دقیقِ گفتار مستقیم ــ توانایی ادبیات را در بازنمایی یا «تقلید» واقعیت (مفهومی گسترده که می‌توان آن را در کتاب دهم جمهوری یافت)[1] نشان داده است. نقش «خودگویی» که در اینجا به تقریر گفتار نامستقیم اشاره دارد توسط برخی از روایت‌شناسان معاصر از کنش روایت جدا شد و به توالی صِرف رویدادها اطلاق گردید. (برای نمونه مِتز ۱۹۶۸؛ ژِنت ۱۹۷۲).

ارسطو (که دلبستهٔ نمایش بود نه داستان)، در فن شعر، محاکات را تنها به بازنمایی گفتار

* diegesis and mimesis

محدود نمی‌کند بلکه اندیشهٔ «تقلید یک نقش» را نیز شامل آن می‌داند. محاکات در این مفهوم گسترده ناگزیر دربردارندهٔ خودگویی به عنوان یکی از گونه‌های آن محاکات است و بدین‌سان تضاد بنیادی افلاطونی تا اندازه‌ای سترون می‌شود. بی‌آنکه وارد بحث معناهای گوناگون احتمالی «تقلیدیک نقش» شویم، برای مقصود من همین‌قدر بس که اشاره کنم، در صحنهٔ نمایش، شخصیتها (بازیگران) به شیوه‌ای همانندِ رفتارِ مردم در زندگی واقعی، بازی می‌کنند، حالتهایی به خود می‌گیرند و سخن می‌گویند. اما در داستان، همهٔ کارها و حالتها با واژه صورت می‌گیرد و در نتیجه، چنانکه بعداً نیز خواهیم دید «تقلید یک نقش» در داستان مفهومی پیچیده‌تر از نمایش دارد.

جدایی خودگویی و محاکات زیر نامهای «نقل» و «نمایش» یا «تلخیص» و «صحنه» به نقد انگلیسی ـ امریکایی پایان سدهٔ گذشته و آغاز سدهٔ کنونی بازمی‌گردد. «نمایش»، ارائهٔ مستقیم رویدادها و گفتگوهایی است که در آن گویی راوی غایب است (مانند تئاتر) و مخاطب نتایج ویژهٔ خود را از همهٔ آنچه که «می‌بیند» و «می‌شنود» می‌گیرد. اما «نقل» روایتی است که توسط راوی پرورانده شده است. او، به جای نمایش مستقیم و تئاتریِ رویدادها و گفتگوها، درباره‌شان سخن می‌گوید، جمع‌بندیشان می‌کند و...

پِری لابوک با الهام از حکم مشهور هنری جیمز «نمایشی! یکسر نمایشی»، نمایش را والاترین شکل آرمانی می‌داند که می‌بایستی به داستانِ روایی جان بخشد: «هنر داستان فقط زمانی آغاز می‌شود که رمان‌نویس، داستانش را موضوعی می‌داند که باید نشان داده شود: چندان‌که خود را بازگوید.» او با چنین معیاری به رمان‌نویسانی همچون فیلدینگ، تکری و دیکنز حمله می‌کند، زیرا در کارهایشان، این راوی است که می‌گوید، نتیجه‌گیری می‌کند و توضیح می‌دهد. در بیست‌سال اخیر، کفهٔ «نقل» سنگینتر شده است و *صناعت داستانِ** بوت (۱۹۶۱)، به‌گونه‌ای گسترده، پشتیبان این شیوه و ردکنندهٔ چیزی است که آن را تأویل افراطی و از این‌رو انحرافیِ جیمز توسط لابوک می‌داند.

هر اندازه هم بحث معیار جالب توجه باشد، در نهایت برای بررسی نظری و توصیفی داستان روایی نامربوط است. از این دیدگاه، چه در نقل و چه در نمایش هیچ چیز فی‌نفسه بد یا خوب نیست. هر یک از دو روش، همچون هر روش دیگر، برتریها و کاستیهای خود را دارد و کامیابی یا شکست نسبی آنها به‌کارآیی‌شان در اثر خاص وابسته است.

---

* The Rhetoric of Fiction

پیچیدگیِ محاکات

افـزون بـر آنـچه پـیشتر گـفته شـد، مـفهوم «نـمایش» پـیچیده‌تر از آن است کـه مـنتقدان انگلیسی ـ امریکایی درباره‌اش بحث کرده‌اند. به زعم ژِنت، هیچ متن داستانی نمی‌تواند نقشی را برساند که می‌خواهد نشانش دهد یا تقلیدش کند، زیرا همهٔ این‌گونه متنها از زبان ساخته شده‌اند و زبان بدون تقلید معنا را می‌رساند. زبان صرفاً می‌تواند زبان را تقلید کند ــ که به همین سبب هم بازنمایی گفتار، نزدیکترین شکلِ به محاکات ناب است ــ اما حتی در اینجا نیز، به اعتقاد من، راویی در کار است که گفتار شخصیتها را «نقل می‌کند» و بدین‌سان از بی‌واسطه بودن «نمایش» می‌کاهد. آنچه از یک داستان روایی برمی‌آید ایجاد توهّم، تأثیرگذاری و همانندی با محاکات است، اما این‌همه، از راه خودگویی (به مفهوم افلاطونی آن) صورت می‌گیرد. از این‌رو تـمایز اساسی میان نقل و نمایش نیست بلکه در مدارج گوناگون انواعِ نقل است.[۲]

متنهای داستانی چگونه توهّم محاکات را ایجاد می‌کنند؟ خوب است بحث را با ثبت کلامیِ رویدادهای غیرکلامی بیاغازیم. جملهٔ «جان از دست همسرش خشمگین بود» را با گـزارهٔ زیـر مقایسه کنید: «جان به همسرش نگاه کرد، ابروهایش گره خورد، لبهایش جمع شدند، مشتهایش به هم فشرده شد. سپس از جا جهید، در را محکم کـوبید و از خـانه بـیرون پـرید». گـزارهٔ دوم «نمایشی‌تر» و زنده‌تر از گزارهٔ نخست است، زیرا اطلاعات مفصلتری به‌دست می‌دهد و نـقش راوی را تا حد «دوربین عکاسی» تنزل می‌دهد و کاری می‌کند کـه خـوانـنده خشـم را دریـابد. بدین‌سان توهّم تقلیدِ رویدادها، با عرضهٔ حداکثر اطلاعات و حداقل نقش اطلاع‌دهنده به‌دست می‌آید (ژِنت، ۱۹۷۲). اکنون بهتر است به ارائهٔ گفتار و موارد گـوناگـون تـوهّمِ مـحاکـاتی آن بازگردیم.

گونه‌های ارائهٔ گفتار

مک هِـل، نسخه‌ای کارآمد به‌دست داده است که از محاکات «ناب» تا واگویی «ناب» را دربر می‌گیرد. در اینجا آن را واژه به واژه همراه نـمونه‌هایی از تـریلوژی مـعروف یـو. *اس. اِی* اثـر دُس پاسُس می‌آورم:

۱. خلاصهٔ نقلی : گزارش صرف از انجام گفتار به گونه‌ای که از ویژگی یا چگونگی آن سخن

گفته نشود. برای نمونه:

کلهٔ چارلی که گرم شد برای نخستین‌بار در زندگی به بازگویی داستانهای جنگ پرداخت.
(The Big Money, p. 295)

۲. خلاصهٔ کمتر نقلی: خلاصه‌ای که تنها به نقل بسنده نمی‌کند بلکه تا اندازه‌ای رویدادی گفتاری را بازمی‌نماید چندانکه در آن از موضوع گفتگو سخن به میان می‌آید:

تا پسینگاهان در آنجا ماند و با آنان از گفتگوهای اعجاب‌انگیز کافران سخن گفت، از مراسم ندهین در خط آتش، از تصویر خیالیِ مسیح جوان که او را گام‌زنان در میان زخمیهایِ حملهٔ شیمیایی در یک ایستگاه کمک‌رسانی دیده بود.
(Nineteen-Nineteen, p. 219)

۳. شرح نامستقیم مضمون (یا: گفتار نامستقیم): تفسیرِ محتوای یک رویداد گفتاری بی‌توجه به سبک یا شکل گفتهٔ «اصلی» مفروض:

پیشخدمت به او گفت که افراد کارانزا، تورِئون را از دست داده‌اند و ویلا و زاپاتا به منطقهٔ فدرال بسیار نزدیک شده‌اند.
(The 42nd Parallel, p. 320)

۴. گفتار نامستقیم و تا اندازه‌ای نمایشی: شکلی از گفتار نامستقیم که «حفظ» یا «بازسازیِ» جنبه‌های سبک یک گفته را، بیشتر و پیشتر از گزارشِ صرف، متبادر به ذهن می‌کند:

بیرون که آمدند، چارلی با افسوس گفت که قصد داشته به کانادا برود، وارد نظام بشود و به جبهه برود و جنگ بزرگ را ببیند.
(The 42nd Parallel, p. 385)

۵. گفتار آزاد نامستقیم: از نظر دستوری و محاکات، میان گفتار نامستقیم و مستقیم قرار دارد:

علت اینکه آن جهنم دره را نمی‌شناختند این بود که آزاد نبودند و بیرون نمی‌رفتند تا شهر لعنتی را ببینند و خوب است که راه بیفتد.
(Nineteen-Nineteen, pp. 43-4)

۶. گفتار مستقیم : «نقل» تک‌گویی یا دوگویی. این موضوع توهّمِ محاکاتِ «صرف» را به بار می‌آورد، هرچند همیشه کم‌وبیش، جامه‌ای تازه در بر کرده است:

فِرد سامِرز گفت: «بچه‌ها، این جنگ بزرگترین سوءاستفادهٔ احمقانه از قرن و خودِ من و پرستاران صلیب سرخ است».

(Nineteen-Nineteen)

۷. گفتار آزاد مستقیم: گفتهٔ مستقیم جدا از نشانه‌های نوشتاری قراردادی. این شکل نوعی تک‌گویی درونیِ اول شخص است:

یکباره ذهن فِینی روشن شد. بچهٔ تیزهوش که هستم، جاه‌طلبی و ذوق ادبی هِی!، بایستی کتاب نگاه به عقب* رو تمامش کنم... و البته، دوست دارم خوب بخونم، اگر یه کسی پیدا می‌شد و می‌تونستم با ماشین حروفچینی کار کنم یا چاپش کنم. پونزده چوبی در هفته... به کار حسابی، ده دلار بیشتر.

(The 42nd Parallel)

گفتار آزاد نامستقیم

از میان هفت مرحله ارائهٔ گفتار، مرحله‌ای که این روزها هم از سوی زبانشناسان و هم از سوی نظریه‌پردازان موضوع بررسیهای فراوان قرار گرفته است، گفتار آزاد نامستقیم است. (برای نمونه: بانفیلد، برونزوائر، کوهن، هراندی، کورودا، مک هِیل، پیج، پاسکال، پِری، دُن)[۳]. از این‌رو هرچند که این مرحله تنها شکلی از ایراد سخن است، برآنم که جداگانه کمی بیشتر به آن بپردازم و به اختصار، ویژگیهای عمدهٔ زبانشناختی، رایجترین کارکردها و جایگاه خاص آن را در شعر توضیح دهم.

نخست باید اشاره کرد که اگرچه دید «رایج» گفتار آزاد نامستقیم را محدود به ترکیب زبانشناختی دوصدا می‌کند، اما بسیاری از نظریه‌پردازان، پدیدهٔ یادشده را فقط تا اندازه‌ای زبانشناختی می‌دانند. بدین‌سان **گولومب** (۱۹۶۸) تحت عنوان چیزی که خود آن‌را «گفتار ترکیبی» می‌نامد، نه تنها در باب همبودی دوصدا، بلکه دربارهٔ صدای راوی و ادراک یا احساس

* Looking Backward

پیش‌زبانی نیز بحث می‌کند. خانم بال (۱۹۸۱) برای این پدیده مفهوم «درونه‌گیری»* را به‌کار گرفت که به دید او میان دو گفته، دو نقطهٔ کانونی، یا یک گفته و یک نقطهٔ کانونی قرار دارد. پِری در وسعت‌بخشیدن به چشم‌انداز پدیدهٔ مزبور، شاید از همه افراطی‌تر باشد:

> گفتار ترکیبی هنگامی شکل می‌گیرد که همراه چارچوب بنیادینِ یک بحث، چارچوبی ثانوی نیز که کارش سازماندهی برخی از عناصر است، فعّال باشد. این چارچوب، چارچوبی رسمی یا زبانشناختی معمولی نیست؛ بلکه شاخصهایی دیگر ـ زبانشناختی یا مضمونی ـ دارد که به محض بنا شدن همواره با چارچوب رسمی، ناهمگن می‌شود.

به زعم او، گفتار آزاد نامستقیم، تنها بخشی از پدیده‌ای جامعتر یعنی الگوبندیهای تناوبی است که در فرایند خواندن فعال می‌شوند. با این‌همه به نظر من، تحت «داستان» مفهومی دقیقتر از مفهوم موردنظرِ پری را معرفی می‌کند.

ویژگیهای زبانشناختی

ویژگیهای زبانشناختی گفتار آزاد نامستقیم، تصوّر پیوستگی گفتار مستقیم با گفتار نامستقیم را به بار می‌آورد، چنانکه در فهرست زیر می‌توان دید.[۴]

۱. فعل گزارشی گفتن / اندیشیدن و حرف ربط «که».

گفتار مستقیم: فعل گزارشی، به‌طور مستقیم به‌کار می‌رود یا با استفاده از نشانهٔ «گیومه» فهمیده می‌شود، اما کلام گزارش شده از لحاظ نحوی پیرو آن نیست. حرف ربط «که» کنار گذاشته می‌شود.(مانند: «او گفت: دوستش دارم»).

گفتار نامستقیم: فعل گزارشی همواره گفته می‌شود و از مطلب گزارش پیروی می‌کند؛ حرف ربط «که» اختیاری است (اما منطقاً به هنگام غیبت آن، معنایش به‌طور ضمنی فهمیده می‌شود، مانند: او گفت دوستش دارد).

گفتار آزاد نامستقیم: حذف فعل گزارشی و حرف ربط «که» (مانند: او دوستش داشت).

---

* embeding [دکتر علی محمد حق‌شناس، ترجمهٔ *تاریخ زبانشناسی*]

۲. طرح ــ زمان

اگر: در گفتار مستقیم	پس : در گفتار نامستقیم	و : گفتار آزاد یا مستقیم
حال	گذشته (ماضی)	گذشته
(او گفت: «دوستش دارم»)	(او گفت که دوستش داشت)	(او دوستش داشت)
گذشته	گذشتهٔ دور (ماضی بعید)	گذشتهٔ دور
(او گفت: «دوستش داشتم»)	(او گفت که دوستش می‌داشت)	(دوستش می‌داشت)
گذشتهٔ نقلی (ماضی نقلی)		
(او گفت: «دوستش داشته‌ام»)		
آینده	آینده در گذشته	آینده در گذشته
(او گفت: «همیشه دوستش خواهم داشت»)	(او گفت که همیشه دوستش دارد)	(همیشه دوستش می‌دارد)

بدین‌سان گفتار آزاد نامستقیم، ویژگی تغییرِ پسینی در زمانهای گفتار نامستقیم را حفظ می‌کند.

۳. ضمیرها شخصی و ملکی

اگر ضمایر در گفتار مستقیم اول شخص و دوم شخص باشند، هم در گفتار نامستقیم و هم در گفتار آزاد نامستقیم تبدیل به سوم شخص خواهند شد. («دوستش دارم» تبدیل به «دوستش داشت» می‌شود).

۴. ضمیرهای اشاره

گفتار مستقیم	گفتار نامستقیم	گفتار آزاد نامستقیم
اکنون	سپس	اکنون
(او گفت: «اکنون در تهران اقامت دارم»)	(او گفت که بعدش در تهران اقامت داشت)	(او اکنون در تهران اقامت دارد)
امروز	آن روز	امروز
فردا	روز بعد	فردا
اینجا	آنجا	اینجا

بدین‌سان گفتار آزاد نامستقیم عناصر اشاره‌ای (diectics) گفتار مستقیم را حفظ می‌کند.

۵. ادات پرسش

گفتار مستقیم	گفتار نامستقیم	گفتار آزاد نامستقیم
فعل + فاعل	فعل + فاعل	فعل + فاعل
(او پرسید: «دوستم داری؟»)	او پرسید که آیا دوستش دارد (آیا دوستش داشت؟)	(مانند گفتار مستقیم)

۶. ندا، اصوات، نشانه‌های واژگانی یا گویشی

گفتار مستقیم	گفتار نامستقیم	گفتار آزاد نامستقیم
روا	ناروا	روا

به گفتهٔ مک هیل، گفتار آزاد نامستقیم «در شخص و زمان به گفتار نامستقیم می‌مانَد، درحالی‌که در پیروی نکردن صریح از افعال «مهمترِ» گفتن / اندیشیدن، شبیه گفتار مستقیم است و در عناصر اشاره، جایگاه واژه در پرسشها، و روا بودن نشانه‌های ندا نیز همین‌طور.

کارکردها

گفتار نامستقیم آزاد، در متنهای ویژهٔ داستانی می‌تواند کارکردهای گوناگون موضوعی داشته باشد که به اندازهٔ اصول موضوعیِ حاکم بر اثر تحت بررسی، مؤثر و ارزشمند است. بدین‌سان برونز وائر (۱۹۷۰) نشان می‌دهد که چگونه این شیوه موضوعِ خویشتنِ گسسته و رو به تکامل را در رمانی نوشتهٔ ایریس مرداک بیان می‌کند. مک هیل (۱۹۷۸) نیز به همین‌سان گفتار نامستقیم آزاد را همسنگ اجرا و بازتاب شیوه‌های جبرگرایی در دُس پاسُس می‌داند. با این‌همه چنین کارکردهایی از متن به متن یا از مجموعه‌ای به مجموعهٔ دیگر تغییر می‌کند و از این‌رو به‌سادگی تعمیم‌پذیر نیستند. از سوی دیگر کارکردهای موردنظر من در اینجا، کلّی‌ترند و چه‌بسا هر یک از آنها، در متنهای داستانی مختلف، نمودهای مضمونی متغیر داشته باشند.

۱. فرضیهٔ گفتار آزاد نامستقیم (حتّی اگر با این واژه‌ها درباره‌اش فکر نشود) اغلب برای تشخیص سخنگوها و انتساب ویژگیهای گفتاری و نگره‌های خاص به آنها ضرورت دارد. این امر خواننده را قادر می‌سازد که به آزمونهای زبانشناسیِ «انحرافی» نگره‌های نپذیرفتنی و حتّی دروغ، معنا بخشد بی‌آنکه اعتبار اثر یا مؤلف آن را سُست کند (رُن، ۱۹۸۱).

۲. حتّی زمانی که سرانجام بخشهای گوناگون به گوینده‌های معیّنی نسبت داده شوند و بخصوص زمانی که این امکان هم موجود نباشد گفتار آزاد نامستقیم، دوگونگی و چندگونگی زبانی متن را با به میدان آوردن چندگوینده و دیدگاه بهبود می‌بخشد (مک هیل). در مواردی که در خصوص گوینده ابهامی در کار باشد، این شیوه، رابطهٔ پیچیدهٔ میان هرگونه سخن و سرچشمهٔ آن را برجسته می‌کند. این کارکرد، دست‌کم از برخی جنبه‌ها، در برابر کارکرد نخست قرار دارد، تقابلی که از تأثیر دوسویهٔ ویژگی گفتار آزاد نامستقیم نتیجه می‌شود.

۳. تعدّد گوینده‌ها و نگره‌ها و همزیستیِ چیزی که پِری «الگوبندیهای جایگزین» می‌نامد، به بار معنایی متن کمک می‌کند.

۴. گفتار آزاد نامستقیم، به سبب شایستگی خود در بازسازی زبان ویژهٔ گفتار یا اندیشهٔ یک شخصیت ــ برخی ممکن است ادراکات پیش‌زبانیِ دیداری، شنیداری یا بساوایی را به اینها بیفزایند ــ در محدودهٔ زبان گزارشیِ راوی، ابزار مناسبی است برای بیان جریان آگاهی و به‌ویژه جریان خاصی که «تک‌گویی درونی نامستقیم» نامیده شده است (بانفیلد ۱۹۷۳؛ مک‌هیل ۱۹۷۸).

۵. فرضیهٔ گفتار آزاد نامستقیم، به خواننده کمک می‌کند تا نگرش ضمنی مؤلف نسبت به شخصیتِ (شخصیتهای) درگیر را باز سازد. با این‌همه در اینجا نیز می‌توان از تأثیری دوسویه سخن گفت. از یک سو، حضور راوی در مقام عنصری متمایز از شخصیت داستان که به ایجاد فاصله‌گذاری طنزآمیز می‌انجامد. از سوی دیگر آمیزش گفتار راوی با زبان شخصیت یا شیوهٔ تجربهٔ او، چه‌بسا همگونگی همدلانهٔ خواننده را بالا برد. (ایون ۱۹۶۸؛مک‌هیل ۱۹۷۸ و دیگران). شاید جالب‌توجه‌ترین مورد، ابهام باشد که در آن خواننده هیچ‌گونه وسیله‌ای در گزینش میان نگرش طنزآمیز و همدلی ندارد.

پایگاه در شعر

سودمندی گفتار آزاد نامستقیم آن‌گونه که نظریهٔ داستان معاصر پیش کشیده است، تنها در پیچیدگی سبک‌گرایانهٔ آن نیست بلکه در ساختن آن و به یک معنا در بازتاب دقیقِ طبیعتِ واگویی (به مفهوم گستردهٔ بازنمایی) و ادیبانه بودن آن نیز هست.

گفتار آزاد نامستقیم تنها در محدودهٔ محاکات (به مفهوم گستردهٔ کلمه) معنا دارد (زَن ۱۹۸۱) زیرا نیاز به انتساب بخشهای مختلف متن به گویندگان، پا به پای ضرورتِ بررسی گزاره‌هایی

آشکارا نادرست و سازش میان تضادهای ظاهری، فقط هنگامی وجود دارد که متن به یک تعبیر همسنگ واقعیت (یا محاکاتی) باشد. متن غیر واگویانه با چنین خصلتهایی، دچار آشفتگی خواهد شد؛ همان‌گونه که بارت می‌گوید، در چنین متنی، «گفتار، یا بهتر گفته شود، زبان، سخن می‌گوید، نه چیز دیگر» (۱۹۷۴). بنابراین ساختن فرضیهٔ گفتار آزاد نامستقیم به‌منظور رسیدن به بهسازی نالازم و حتّی جزییِ اصلِ گفته‌ها، معنایی ندارد.

اگر گفتار آزاد نامستقیم، منزلتِ پدیده‌ای ویژه را در متنهای غیر واگویانه از دست بدهد، شگفت آنکه منزلتِ بازتابندهٔ دقیق طبیعتِ همهٔ متنها و همهٔ زبانها را به دست می‌آورد. زبان، همان‌گونه که دریدا بارها گفته است (۱۹۶۷، ۱۹۷۷) همواره زبانی دیگر را «نقل می‌کند» و خود را در تکرّر زبانی و کلیشه‌های فرهنگی که گویندگانِ مستقیمش حضور ندارند، برمی‌سازد. از این دیدگاه کلّ زبان ــ در عمل، اگر نگوییم در شکل دستوری ــ به‌نوعی گفتار آزاد نامستقیم تبدیل می‌شود.

در حالی که «محاکات» بیانگر وابستگی میان ادبیات و تعبیر ویژه‌ای از واقعیت است، «ادیبانه بودن» به‌طور خاص جنبهٔ ادبیِ (غیرمصداقی) ادبیات را مشخص می‌کند. درست به این دلیل که گفتار آزاد نامستقیم اغلب به عنوان شاخص محاکات تلقی شده است، از این‌رو ــ در قطب دیگر ــ می‌تواند همچون نشانهٔ ادیبانه بودن نیز فهم شود. گفتار آزاد نامستقیم، در مفهومی نسبتاً نارسا، به سبب حضور مکرّر و عمدهٔ خود در ادبیات و نه در شکلهای دیگر گفتاری، به سادگی نشانهٔ «ادیبانه بودن» است. دلیل این امر شاید دشواری تجربهٔ گوینده در تلاش برای اجرای زبانیِ همبودی صداهایی باشد که خاص گفتار آزاد مستقیم است، به‌طوری که دلپسندتر از ثبت بیصدای نوشتن به نظر می‌رسد (مک هیل ۱۹۷۸، وُلو شینوف ۱۹۷۳). با آنکه گفتار آزاد نامستقیم، منحصر به شکلی ادبی نیست، دست‌کم تا آن اندازه خصلت ادبیات یا داستان را دارد که حتی زمانی‌که در شکلهای دیگر گفتاری آشکار می‌شود، دامنهٔ داستانی به خود می‌گیرد (برونز وائر، ۱۹۷۰).

گفتار آزاد نامستقیم، در مفهومی استوارتر، اما غیر آماری، به لحاظ الگو و سرمشق بودنش، نشانهٔ ادیبانه‌بودن است، نوعی *نقل قول کردن** از آنچه که نظریه‌پردازان ویژگی اساسی قصهٔ روایی به‌حسابش می‌آورند. به زعم باختین (۱۹۷۳)، سنّت محوری رمان مبتنی بر متنهایی است که در گفتار یکپارچه (تک‌گویانه) نیستند بلکه چندگانه و چندصدایی (دوگویانه)اند. این کیفیت

* mise en abyme

چندصدایی هم با پیوستگی چند صدا در متن به دست می‌آید و هم با تلفیق با متن گفتار پیشین، که خود به مقیاسی گسترده متنهای قبلی ادبی یا وجوه زبان و فرهنگ را تشکیل می‌دهد. از این منظر، گفتار آزاد نامستقیم همچون بازتاب رسمی پدیدهٔ «فرا ـ زبانشناختی» بزرگتری است.[۵] همزیستی صداهای گوناگون در آن، چندصدایی درون متنی را ایجاد می‌کند، در حالی که حفظ گونهٔ کاربردیِ زبانشناسی، گویندهٔ کلام را به سوی سخنهای پیشین سوق می‌دهد که از این رهگذر نیز چندصدایی درون متنی به وجود می‌آید. با اینهمه از دیدگاه دریدایی که نگاه کنیم، می‌توان چنین احتجاج کردکه کیفیت نقلیِ گفتار آزاد نامستقیم که در زبان به تمامی رایج است، این پدیده را به موازات کلّ ادبیات، از پایگاه متمایز و ممتاز محروم می‌کند. گفتار آزاد نامستقیم، این‌بار نیز طبیعت دوپهلویش را نشان می‌دهد، طبیعتی دوپهلو که خود، ویژگی بسیاری از پدیده‌ها در ادبیات است.*

---

* این مقاله ترجمه‌ای است از :

S. Rimmon-Kenan, Narration: Speech represeutatiou, in *Narrative Fiction* (London: Routledge, 1983), pp. 106-116.

پی‌نوشتها :

۱. ظرفیت تقلید ادبی چیزی نیست که همیشه از کنارش آسان گذشته باشند؛ امروزه واسازی‌گرایان (Deconstructionists)، شدیداً با آن به مقابله برخاسته‌اند.

۲. ژنت، کلّ مطلبِ خودگویی در برابر واگویی را تحت نام «سبک» می‌آورد. برخلاف او، به نظر من این دو، شیوه‌های نقل‌اند نه شیوه‌های دریافت و پذیرش که در اینجا هدفهای نقل به حساب می‌آیند.

۳. هرچند بررسی این پدیده‌ها در دهسالهٔ اخیر شتاب خاصی گرفته است؛ اما توضیحاتی نیز در گذشته داده‌اند که بد نیست از آنها یاد شود: در آلمان و سویس این پدیده را «گفتار تجربی» (lebte Rede) نامیده‌اند که توسط کسانی همچون بهلر (۱۹۳۶)، گلاوزر (۱۹۴۸)، هامبورگر (۱۹۵۱)، مِیر (۱۹۵۷) و اشپیتزر (۱۹۲۸) بررسی شده است. در فرانسه آن را «سبک آزاد نامستقیم» (Style indirect libre) نامیدند و بالی (۱۹۱۲) و لیپس (۱۹۲۶) آن را بررسی کردند. اولمان (۱۹۵۷) نخستین کسی بود که «سبک آزاد نامستقیم» (Free indirect style) را در نقد انگلیسی باب کرد.

۴. آنچه در پی می‌آید متکّی بر آرای مک هیل (۱۹۷۸) است. بانفیلد در مخالفت با دیدگاه دستوری سنتی که گفتار نامستقیم را مشتق از گفتار مستقیم و گفتار آزاد نامستقیم را مشتق از گفتار نامستقیم می‌دانست بی‌اعتباری چنین ریشه‌شناسی را نشان می‌دهد. من نیز همچون مک هیل، این‌گونه تأویل اشتقاقی را به عنوان مزیّتی برای توضیح می‌پذیرم. مک هیل شاخصهای گوناگونی را برمی‌شمارد که خوانندگان می‌توانند با آنها گفتار آزاد نامستقیم را بشناسند و این امر البتّه دستوری نیست.

۵. به‌طوری که مک هیل اشاره می‌کند باختین و وُلوشینوف به تمایزهای زبان‌شناختی میان گونه‌های گفتار توجّهی نداشتند، بلکه به تمایزهای «انتقال ـ زبانشناختی» بر مبنای انواع و مدارجِ روابطِ محاوره‌ای میان گفته‌های مختلف در یک متن، یا میان گفته‌های متنهای مختلف قایل بودند.

ژاک دریدا و واسازی متن

نوشتهٔ راجر وبستر
ترجمهٔ عباس بارانی

نظریه‌پرداز فرانسوی ژاک دریدا که معمولاً به عنوان پایه‌گذار اصلی نهضت موسوم به واسازی شناخته می‌شود، در مقاله‌ای با عنوان «*ساختار، نشانه و بازی در گفتارهای علوم انسانی*» (۱۹۶۶) استدلال کرد که در علم و فلسفه غربی اَشکال دانش پیرامون یک مرکز ساخته شده‌اند، و این فرآیندِ ساختاربندی به علت اینکه طبیعی شده است، معمولاً توجه را به خود جلب نمی‌کند. کلام یا دانش معمولاً به یک مرکز، «یک نقطه حضور»، «یک منشاءِ ثابت» اشاره می‌کند. برطبق نظر دریدا، نقش این مرکز دوگانه است. این مرکز کانونی را به وجود می‌آورد و به دانش اجازه می‌دهد پیرامون حقیقت یا مکاشفه خاصی که خودش را به صورتی مطلق ارائه می‌کند، سازمان یابد: الگویی که شیوه‌های نقد متون ادبی جهت آنچه تفاسیر قطعی خوانده می‌شوند به‌کار می‌گیرند، همانند عملی است که دیگر اَشکال گفتار از قبیل داوریهای حقوقی و تشخیص طبی انجام می‌دهند. همچنین این مرکز به‌طور قطعی نقش منحصر یا محدودکننده معانی موجود را ایفا می‌کند و شیوه‌هایی که در آن یک متن یا یک رشتهٔ دانش را می‌توان استنباط کرد محدود یا کنترل می‌کند، به‌گونه‌ای که از هر نوع تکاثر یا بازی آزاد معنا جلوگیری به عمل می‌آورد. معنا در درون سیستم دانش جای دارد به‌طوری که خود حقیقت خودش را بنا می‌کند و بدان اعتبار می‌بخشد و به راههای دست‌یابی این حقیقت توجه نمی‌کند. رشد آنچه تحت عنوان «رشته‌های» آکادمیک شناخته شده است، مشخصهٔ مهم فرآیندی تاریخی است که از طریق آن، یک سری از رشته‌های استدلالی تا حدی مستقل و خودگردان شدند، به‌طوری که «حقایق» ادبی صرفاً بر طبق

معیارهای ادبی ـ انتقادی که می‌توانستند «حقیقی بودن» را مشخص کنند، بررسی و تعیین شدند. «حقیقت» تاریخی به همین نحو براساس معیارهایی که توسط فیلسوفان تاریخ و غیره معین شده، ساخته شده است. به این طریق، دانش به خود اعتبار می‌بخشد. در حقیقت یکی از ویژگیهای زبان و دانش، اینهمانگویی (tautology) یا بیان موضوعی واحد به شکلهای مختلف است. این موضوع بدان‌معنا نیست که رشته‌های استدلالی تماماً به‌طور مستقل از همدیگر ایفای نقش می‌کنند و هر یک دیگری را نفی می‌کنند. مثلاً جنبه‌هایی از تاریخ برای کمک به مطالعه ادبیات مورداستفاده قرار می‌گیرند و برطبق الگوی دریدا شکلهای ساختاربندی رشته‌های آکادمیک به‌طور کلی مشابه‌اند، لذا اَشکال دانش مشترک می‌باشند اما محتوی آنها خیر. به دیگر سخن، از آنجا که دانش بر طبق مقولات خاص خود سازمان‌بندی می‌شود، نوعی استقلال در آن وجود دارد.

به‌نظر دریدا عنصر کلیدی این فرآیند آن چیزی است که او *کلمه محوری* (Logocentrism) می‌نامد که از ترکیب واژهٔ یونانی (logos) به معنای زبان با دلالتهای ضمنی منطق و خرد ساخته شده است و در فرهنگ غرب برای معنا و دانش نقشی بنیادی یا مرکزی دارد. زبان به ما اجازه می‌دهد که واقعاً *مراکز* معنایی نامحدودی از «من» خودمان به معنی هویت فردی تا مراکز جامعتر ملیت بنا کنیم. برای مثال، ادبیات انگلیسی در ساختن اسطوره «انگلیسی بودن» سودمند بوده است، به‌طوری که برای تعیین هویت فرهنگی کشور مرکزیت داشته است. فرهنگ غربی همراه با مجموعه‌ای از خرده مراکز اقماری حول ایده خدا متمرکز شده است که این خرده مراکز اقماری نقش کنترل‌کننده مرکز نهایی هستی یا حضور را ایفا می‌کنند. وقتی که مرکزی به زیر سؤال می‌رود یا تغییر می‌یابد، در عوض مرکز جدیدی بنا می‌شود، همانند تعریف مجدد فروید از روان که در آن الگوی سنتی ذهن و ضمیر آگاه جای خود را به مفهوم ضمیر ناخودآگاه می‌دهد. ظاهراً غیرممکن است بدون دخالت دادن نوعی زمینه مرکزیت در کلاممان بتوانیم فکر کنیم، حرف بزنیم یا بنویسیم. از لحاظ تاریخی زبان دارای نیروهای حضور بوده است: دریدا استدلال می‌کند که نظریهٔ افلاطون دربارهٔ برتری گفتار بر نوشتار، یک شیوهٔ اعتبار بخشیدن به زبان بود که در آن، زبان به وسیلهٔ متکلم خاصی ثبات می‌یافت و از این‌رو در زمان خاصی با معنای معینی ثابت نگه داشته می‌شد. با زبان نوشتاری ــ عمدتاً در تشریح متون برطبق نیات نویسندگان آنها ــ و قرار دادن نوشتار در شبکه‌ای رسمی یا قالبهای ارجاعی که سعی در ثابت نگهداشتن معانی آنها دارند، نیز همین‌کار صورت گرفته است. دریدا مدعی است که در حقیقت معنا ــ خواه

در زبان گفتار و خواه در زبان نوشتار ــ هرگز مفرد یا ثابت نیست بلکه پیوسته در حال تکثیر و تغییر یا لغزیدن است. او این پراکندگی و ارتعاش معانی را که به‌طور بالقوه از هر نوع متنی ناشی می‌شود *اشاعه* (dissemination) می‌نامد.

واژهٔ دریدا برای مفهوم بخشیدن به اینکه معنا چگونه عمل می‌کند و به چه شیوه‌ای طرح واسازی را تقویت می‌کند، différance است. او این واژه را به معنای فرانسوی آن که خودش بر معنایش دلالت دارد، مورداستفاده قرار می‌دهد. این واژه در وهلهٔ نخست بـه مـعنی «تـفاوت» ترجمه می‌شود، به معنایی که از نظریهٔ سوسور در مورد زبان به منزلهٔ نظامی از تفاوتها استنتاج می‌شود، یعنی ما می‌توانیم بین واژگان و معانی مربوط به آنها از طریق نظام آوائی متفاوت و با ادراک این موضوع که یک شئ، شئ دیگری نیست، تمایز قـائل شـویم. مـثلاً «سگ» (dog)، «باتلاق» (bog) یا «خوک» (hog) به رغم شباهت آوایی یکی نیستند، یا حتی «چتر» (Umbrella) نیز به معنی «چتر آفتابی» (Payasol) به کار نمی‌رود. از نظر سوسور رابطهٔ بین *دال* و *مدلول*، رابطه‌ای ثابت است و نظام تفاوتهای آوایی و معنایی به شیوه‌ای منظم و مشخص عمل می‌کند. اما این موضوع برای دریدا بسیار بحث‌انگیز است: معنا همیشه در موقعیتی ناسازگار و درحال تغییر است. وقتی که به سگ می‌اندیشیم، در مورد آنچه سگ نیست نیز فکر می‌کنیم: مثلاً این سگ، گربه، خوک یا هر چیزِ دیگری نیست. به دیگر سخن، وقتی که سعی در ثابت نگهداشتن یک معنا، جهت ارائهٔ چیزی به عنوان مفرد، مثبت و مطلق داریم، آن را از طـریق سکـوت یـا منفی کردن آن اَشکال یا معانی‌ای که متفاوت یا متضاد هستند و در تقابل با موارد ذکرشده قرار می‌گیرند، به‌دست می‌آوریم. ما ایدهٔ «خوب» را بدون متضادش «بد» و ایدهٔ «مرد» و «مردانگی» را بدون «زن» و «زنانگی» نمی‌توانیم داشته باشیم. هرچه معنا یا ارزش خاصی قویتر بیان شـود، حوزه‌های تفاوت پیرامون آن مهمتر هستند. از این‌رو، دریدا استدلال می‌کند کـه مـتون واقـعاً دربارهٔ چیزهایی هستند که به‌نظر نمی‌رسد دربارهٔ آنها باشند. او در جستجوی نکات ضعیف یا گسستهایی است که در آنجا، تفاوتی را که متون پنهان می‌کنند، آشکار مـی‌شود. رمـان پـارک *مانسفیلد* را به منزلهٔ مثال در نظر می‌گیریم و متوجه می‌شویم که در این رُمان میل جنسی، گرچه محققاً تهدیدی دائمی بر ضد نظم اجتماعی و روابط زناشویی عادی و بهنجار است، اما هرگز به وضوح ذکر نمی‌شود. ولی در آن صحنه که فانی (Fanny) بیرون از دروازه‌ها در بیابان تنها رها شده و نشسته است، آنجا که سایر شخصیتهای رمان به او تعدی می‌کنند، ظاهراً میل جـنسی آشکار می‌شود. مطالب جنسی تابو هستند، موضوعی که در متن از آن سخنی به میان نمی‌آید و

حداکثر به آن اشاره‌ای می‌شود، اما مطالب جنسی لزوماً باید ظاهر نظم اخلاقی را رعایت کنند. از یک جهت، موضوع رمان *پارک مانسفیلد* درست به همان اندازه که ضد اخلاقی است، اخلاقی نیز هست، اما موضوع ضداخلاقی مسکوت می‌ماند و بیان نمی‌شود و با انجام این عمل زبان و رفتار اخلاقی را مشخص می‌سازد. دریدا این نوع گسست را که تفاوت معنایی را آشکار می‌کند *aporia* نامگذاری می‌کند که به زبان یونانی به معنی شک (doubt) یا سردرگمی (perplexity) است. او استدلال می‌کند، بعضی از متون «دیگربودگی» خودشان و شیوه‌هایی را آشکار می‌کنند که معنا از طریق آن ساخته می‌شود و به‌طور خودآگاهانه‌ای در «مرکز» قرار می‌گیرد و بدین‌طریق تناقضات درونی و بنیادین خود را ظاهر می‌سازند. این موضوعی است که به‌ویژه در مورد بعضی از متون ادبی صدق می‌کند که، برخلاف دیگر اَشکال گفتار، نه فقط معنا بلکه همچنین شیوه‌های ایجاد معنا را نیز برجسته می‌کنند.

معنای دیگر différance، از دید دریدا، deferment است که از واژهٔ فرانسوی différer به معنای «به‌تعویق انداختن» و نیز «تفاوت داشتن»، مشتق می‌شود. منظور دریدا این است که معنا هرگز کامل نیست، هرگز به‌طور کامل درک نمی‌شود، بلکه همیشه از دسترس ما خارج است و به تعویق می‌افتد یا درنگ می‌کند. هر واژه‌ای به‌وسیلهٔ واژه‌ای دیگر تعریف می‌شود، که این واژه نیز به نوبهٔ خود به‌وسیلهٔ واژه‌ای دیگر تعریف می‌شود، در نتیجه ما هرگز نمی‌توانیم به درکِ کامل معانی مستقل دست یابیم. این موضوع کم‌وبیش مانند بازی لوئیس کارول با معنیِ معنا در کتاب *ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب* است: وقتی مارچ هیر (March Hare) به آلیس می‌گوید «خوب باید بگویی که منظورت چیست»، و آلیس در جواب می‌گوید «منظورم همان چیزی است که می‌گویم ــ می‌دانی، درست همان چیز است»، و هاتر (Hatter) در جواب می‌گوید «به هیچ وجه، این‌طور نیست!» در حقیقت آلیس در تلاش برای غنابخشیدن به معنا، زنجیره‌ای از معانیِ متکثرِ مهارنشدنی را به جریان می‌اندازد. معانی را نمی‌توان از اشاعه‌یافتن باز داشت: معنا به سبب ماهیت خاص خود همیشه ممکن است از هدفی که برای آن تصور شده است به سمتی دیگر منحرف گردد. علاوه بر این، ممکن است متنِ ادبی به‌طور خودآگاهانه‌ای فرآیند یادشده را به‌کار گیرد، به‌طوری‌که ابهام یا حتی لایه‌های پیچیده‌تر معنا را صراحتاً در متن مورداستفاده قرار دهد. دریدا علاقهٔ خاصی به آثار جویس دارد، و در بخشهایی از *اولیس* و به‌خصوص در رمان *بیداری فینگان‌ها* (۱۹۳۹) به‌نظر می‌رسد انرژی نهفته در زبان تا آنجاکه قابل تصور است، آزاد می‌شود. رهایی و ریزش نامحدود زبان و معنا در این کتاب، آزادسازی و بازی

کامل معنا است ــ که معمولاً در زبان متعارف، مقهور و تحت کنترل است ــ گویی که انرژی نهفته در ذات الفاظِ زبان آشکار شده است. سلسله‌ای از تداعی معانی که به‌وسیلهٔ یک جمله به وجود می‌آیند، نشانه‌هایی از موضوع ذکرشده را ارائه می‌کنند، مخصوصاً اگر ما خطوط آغازین و پایانی رمان جویس را که واحدی نحوی به وجود می‌آورند، موردتوجه قرار دهیم، متعاقباً الگویی دایره‌مانند به‌دست می‌آید که مبیّن این موضوع است: انتهایی برای تقدم و تأخر معنایی که در زبان و ضمیر آگاه به‌وجود می‌آید، وجود ندارد. متن به‌صورت پایان‌ناپذیری ادامه می‌یابد تا آنجا که ــ با عذرخواهی از ت. س. الیوت ــ ابتدا انتها است و انتها ابتدا.

چنین برداشتی از زبان سؤالات مهمی را دربارهٔ ماهیت نقد ادبی و تفسیر برمی‌انگیزد. ایدهٔ یافتن تفسیری صحیح و قطعی تدریجاً به دو صورت تحلیل می‌رود. اولاً، زبانی که متنی را به وجود می‌آورد، هرگز کامل یا محدود نیست بلکه همیشه از معانی مختلفی [که برایش در نظر گرفته می‌شود] فراتر می‌رود: این زبان قابلیت *بارآوری* دارد به رغم اینکه نهادها بسیار می‌کوشند شیوه‌های تفسیر متن را محدود و ثابت نگه دارند. ثانیاً زبان نقد یا تفسیر خودش تابع شرایط différance است، و هرچقدر این زبان بیشتر بکوشد محدوده [معنایی] خاصی به وجود آورد، دیگر معانی‌ای که کنار گذاشته شده‌اند خود را به خواننده ارائه می‌کنند. به دیگر سخن، تفاسیر یا تعابیر اشتباه نمی‌تواند وجود داشته باشد: به‌طوری‌که پل دومن (Paul de Man) منتقد امریکایی طرفدار واسازی می‌گوید «خواندن [به‌معنای برداشت و تفسیر خاصی از متن] همواره نادرست خواندن [برداشت نادرست از متن] است». با پیروی از مفهوم دریدا از زبان، هر معنایی ناچار باید معتبر باشد زیرا کلمه محوری شق دیگری را جایز نمی‌شمرد: زبان ذاتاً معنادار است. آنچه مورد مجادله است معانی مشروع‌اند ــ آنهایی که موردقبول واقع و آنهایی که رد می‌شوند. داستان کوتاهی از هنری جیمز موسوم به «نقش روی قالی» (۱۹۳۹) می‌تواند به عنوان نمونه‌ای از انتساب معنا یا تأویلی مطلق به متن استنباط شود و منتقدانِ واساز آن را به عنوان مثالی در این‌مورد پذیرفته‌اند. در این داستان رمان‌نویسی به‌نام ورکر (Verker) به منتقد جوانی که آثار او را بسیار تحسین می‌کند، اما همراه با دیگر خوانندگان احساس می‌کند که این آثار را به‌طور کامل درک نمی‌کند، می‌گوید نقش یا الگوی معینی در رمانهایش پنهان است. اما ورکر قبل از اینکه راز را افشا کند می‌میرد و بنابراین توضیح نهایی، بیان‌نشدنی باقی می‌ماند ــ یا به تعویق می‌افتد. این داستان همانند بسیاری از داستانهای کوتاه جیمز به شکلهای مختلفی تفسیر شده است. این

داستان به منزلهٔ راهنمای آثار جیمز یا درواقع راهنمای تفسیر ادبی قلمداد شده است، زیرا اغلب چنین فرض می‌شود که این آثار، واجد معنایی غایی یا واجِد ذات حقیقت‌اند. از طرف دیگر، این داستان به عنوان توضیحی بر نظریهٔ دریدا در مورد deferment (به تعویق انداختن و تفاوت داشتن) تفسیر شده است ــ یعنی معنای کامل همیشه می‌گریزد. به‌نظر می‌رسد خودِ بحث دربارهٔ این متن، تحلیلی دربارهٔ ماهیت تفسیر باشد: یعنی متون از هر نوعی که باشند، به‌ویژه متون ادبی، نمی‌توانند در یک نظام معین دانش ثابت نگهداشته شوند و دربرگیرندهٔ معنایی مطلق و قطعی نیستند.

دون‌کیشوت و مسئلهٔ واقعیت

نوشتهٔ آلفرد شوتز
ترجمهٔ حسن چاوشیان

ویلیام جیمز در یکی از برجسته‌ترین فصول کتاب خود *اصول روانشناسی*(۱) این سؤال را مطرح می‌کند که: «در چه اوضاع و احوالی ما چیزها را واقعی می‌انگاریم؟» و از همانجا شروع به شرح و بسط تئوری خود دربارهٔ سطوح گوناگون واقعیت می‌کند. هر شناخته‌ای[1] که دچار تناقض نگردد، به منزلهٔ واقعیت مطلق پذیرفته می‌شود و همگان آن را باور می‌کنند. و هیچ شناخته‌ای نمی‌تواند شناختهٔ دیگری را نقض کند مگر اینکه با دلالت بر نادرستی آن، وارد مناقشه با آن شود. در این حال ذهن است که باید برگزیند کدامیک را می‌پذیرد. ادراک‌پذیری سبب تأیید همهٔ قضایا اعم از اسنادی[2] و وجودی[3] می‌شود. مگر اینکه این قضایا با قضایای دیگری که همزمان تصدیق شده و همان حدود (موضوع و محمول) را دارند در تناقض باشند. کل تمایز موجود میان امر واقعی و غیرواقعی، و کل روانشناسی باور کردن و ناباوری و تردید، بنا به نظر جیمز، ریشه در دو واقعیت ذهنی دارد؛ اول اینکه ما می‌توانیم دربارهٔ شناختهٔ واحدی به طرق متفاوت بیاندیشیم؛ و دوم اینکه، در این‌صورت، می‌توانیم برگزینیم که در کدام طرز اندیشه باقی بمانیم و به‌کدام پشت کنیم. بنابراین، چه از دیدگاه عملی و چه از دیدگاه نظری محض، خاستگاه و سرچشمهٔ هر واقعیتی «ذهنی» است، یعنی در واقع خود ما خاستگاه آن هستیم. نتیجه اینکه، چندین سطح گوناگون و شاید سطوح گوناگون بی‌شماری از واقعیت موجود است ــ که جیمز آنها را «خرده‌جهان»[4] می‌نامد ــ و وجود هر یک از آنها اسلوبی جداگانه و مختص به خود دارد. از جملهٔ این خرده‌جهانها می‌توان به دنیای محسوسات یا «اشیای» مادی که عقل سلیم[5] آن را تجربه

1. object 2. attributive 3. existential 4. sub-universe 5. Common-sense

می‌کند و همان *واقعیت بارز*[1] است و به دنیای علم و دنیای نسبتهای مثالی و دنیای اصنام قبیله و دنیاهای فراطبیعی مثل بهشت و دوزخ مسیحی و دنیاهای متعدد اعتقادات فردی و بالاخره دنیای شور و سودا و جنون محض و همچنین به‌شمار بی‌پایانی از دنیاهای دیگر نیز اشاره کرد. مرجع هر شناخته‌ای که بدان بیاندیشیم، حداقل، در یکی از دنیاهایی است که در فهرستی مثل فهرست فوق می‌توان یافت. هر یک از این دنیاها هنگام عطف توجه بدانها، به سبک ویژهٔ خود واقعی می‌گردند و روی هم رفته برای واقعی‌گشتن هر اندیشیده‌ای کافی است که آن اندیشیده نسبتی با ذهن ما داشته باشد و نسبت قویتری که آن را نقض کند در میان نباشد.

ما تا بدینجا آرای ویلیام جیمز را مدّنظر داشته‌ایم. اما دیگر مجالی برای بررسی این سؤال نیست که ذهن به چه وسیله به یکی از این خرده‌جهانها رنگی از واقعیت می‌زند و آن را از بقیه جدا می‌سازد؛ یا اینکه، گذار از یک قلمرو واقعیت به قلمروی دیگر چگونه رخ می‌دهد؛ و بالاخره، اینکه کدامیک از ویژگیهای آگاهی است که حوزه‌های گوناگون یا خرده‌جهانهای واقعیت را مشخص می‌سازد.[۲] همان چند جمله از ویلیام جیمز حدود مقاصد ما را معلوم می‌کند که عبارتست از تحلیل مسئلهٔ واقعیت در رمان دون کیشوت اثر سروانتس. در اینجا این فرض را دنبال خواهیم کرد که رمان سروانتس به‌گونه‌ای سیستماتیک به همین مسئلهٔ واقعیتهای چندگانهٔ ویلیام جیمز می‌پردازد و دیگر اینکه مراحل گوناگون ماجراهای دون‌کیشوت واریاسیونهایی هستند که به دقت روی این تم اصلی ساخته شده‌اند: ما واقعیت را چگونه تجربه می‌کنیم. این مسئله چندین جنبه دارد که به‌طور دیالکتیکی در هم تنیده‌اند. دنیای دیوانگی دون‌کیشوت، یعنی دنیای شوالیه‌گری، خرده‌جهانی از واقعیت است که با واقعیت بارز زندگی روزانه که آرایشگر و کشیش و خانه‌دار و برادرزاده در آن روزگار می‌گذرانند و ورای هر تردیدی آن را بدیهی می‌انگارند، انطباق‌ناپذیر است. اگر خرده‌جهان تخیلی دون‌کیشوت با واقعیت بارزی به‌تناقض می‌افتد که در آن به جای قلعه‌ها و سپاهیان و غولها فقط مسافرخانه‌ها و گله‌های گوسفند و آسیابهای بادی دیده می‌شود، او چگونه می‌تواند همچنان به خرده‌جهان خود رنگ واقعیت بزند؟ چگونه ممکن می‌شود که دنیای خصوصی دون‌کیشوت دنیایی *ضمیرگرا*[2] نیست، بلکه ذهنهای دیگری هم در این واقعیت حضور دارند که فقط شناخته‌های تجربهٔ دون‌کیشوت نیستند،

---

1. paramount reality

2. Solipsistic

نظریه‌ای است در فلسفهٔ شناخت که براساس آن، ضمیر (self) نمی‌تواند به شناخت چیزی جز خودش و حالاتش نایل آید.

بلکه، حداقل تا اندازه‌ای، در باور به واقعیت بالفعل یا بالقوهٔ دنیای‌وی با او سهیم‌اند؟ و بالاخره، با استناد به گفته‌های ویلیامز جیمز می‌توان گفت که نه خرده‌جهان دیوانگی دون‌کیشوت و نه واقعیت بارز محسوسات، که ما «سانچو پانزا»ها زندگی روزانهٔ خود را در آن می‌گذرانیم، آنقدرها که به نظر می‌رسد یکپارچه نیستند. هر دو این دنیاها در درون خود، گویی، سرزمینهای بیگانهٔ تجربیاتی را نهفته دارند که از خرده‌جهانهای بدیهی پنداشتهٔ دون‌کیشوت و سانچو پانزا، فراتر می‌روند و معطوف به قلمروهای دیگری از واقعیت هستند که با هیچیک از آن دو سازگار نیستند: آواهای اسرارآمیز و دلهره‌آور شبانگاهی، مرگ و رؤیا، هنر و الهام، و غیب‌دانی و علم. دون‌کیشوت و ما «سانچو پانزا»ها چگونه موفق به حفظ باور خود به واقعیت خرده‌جهان بسته‌ای می‌شویم که آن را به رغم هجوم تجربه‌های استعلایابنده، به منزلهٔ قرارگاه اصلی خود برگزیده‌ایم.

بگذارید نخست نگاهی به دنیای شوالیه‌گری دون‌کیشوت بیاندازیم. شکی نیست که این دنیا خرده‌جهان بسته‌ای است و شکی نیست که وی رنگ واقعیت بدان می‌زند. شوالیهٔ زیرک بارها و بارها هرگونه تردید بیگانگان را که آیا قهرمانان کتابهای شوالیه‌ای هرگز وجود داشته‌اند و آیا ماجراهای آنان به همان‌گونه که در کتابها آمده رخ داده یا نه، مردود می‌داند. او دلایل خوبی در چنته دارد. برای قاضی‌شرع تولدو[۳] (Toledo) توضیح می‌دهد که گروه شوالیه‌های ماجراجو از پذیرش و احترام جهانی برخوردارند. داستان فیرابراس (Fierrabras) در زمان شارلمانی اتفاق افتاده و اعمال شوالیه آرتور در کتب تاریخ و تقویم سالانهٔ انگلستان به ثبت رسیده و شیپور رونالد هم امروز نیز در مادرید دیده می‌شود. علاوه بر این، زندگینامه‌ها و تاریخ شوالیه‌ها تمام جزییات مربوط به خانواده، زمان، مکان و کارهای این یا آن شوالیه را، روز به روز توصیف کرده‌اند. دون‌کیشوت، بر مبنای این گزارشها، می‌تواند سیمای ظاهری، خلق و خو و اعمال آمادیس از سرزمین گُل را (Amadis of Gaul) مو به مو طوری وصف کند که گویی او را با چشمان خود دیده است. وی اینها را «مدرک خدشه‌ناپذیر» وجود شوالیه‌ها می‌نامد.[۴] به علاوه، آیا می‌توان تصور نمود کتابهایی که با مجوز سلطنتی چاپ می‌شوند دروغ بگویند؟ و چگونه کسی می‌تواند در واقعیت وجود غولها شک کند؟ ابعاد استخوانهای کتف و قلم پا که در سیسیل کشف شده چنان است که نشان می‌دهد صاحبان آنها غولهایی به بلندی برج بوده‌اند. همچنین، متون مقدس، که حتی سر سوزنی با حقیقت فاصله ندارند، غولهایی مثل جالوت را قبول دارند.[۵] چنانچه از منظر ایستار طبیعی[1]مان به وارسی این پرسش بپردازیم که چرا وقایع

1. natural attitude

تاریخی را باور داریم فقط می‌توانیم به استدلالهایی شبیه دون‌کیشوت اشاره کنیم یعنی به اسناد، یادمانها، روایتهای معتبر مشهور و به سنن پابرجا. نیز ممکن است میان مورخین دنیای دون‌کیشوت مباحثات مستندی صورت پذیرد، مانند مشاجرهٔ دون‌کیشوت با کاردینوی دیوانه (Cardenio) بر سر اینکه آیا ملکه مادازیما (Madasima) معشوقهٔ عالیجناب الیزابات (Elisabat) بوده است یا نه.[۶]

ماجراجویی برای شوالیه طریقهٔ زیستن است. بدین‌گونه او رسالتی آسمانی را اجرا می‌کند. شوالیه‌های ماجراجو «کارگزاران خداوند در زمین و بازوانی هستند که عدالت او را در کرهٔ خاک جاری می‌سازند.»[۷] در زمانهٔ پرشقاوت وظیفهٔ آنهاست که در زمین بگردند، خطاها را اصلاح کنند و بر زخمها مرهم گذارند.[۸] اما شوالیه‌گری فقط طریقهٔ زندگی نیست، بلکه علم نیز هست، حتی ملکهٔ علوم است که شامل همه یا بیشترِ علوم جهان می‌شود. کسی که داعیهٔ ماجراجویی شوالیه‌ای دارد باید همانند قاضی حقوقِ شخصی و حقوق مالکیت را بداند؛ باید اهل کلام باشد تا بتواند برای قوانین مسیحیت که بدان معتقد است اقامهٔ دلیل کند؛ پزشک و به خصوص گیاه‌شناس باشد تا بتواند معجون فیرابراس (Fierrabras) را بسازد که چند قطره از آن شوالیه‌ای را که از وسط به دو نیم شده شفا می‌بخشد، به شرط آنکه اعضای قطع‌شده پیش از لخته‌شدن خون روی هم گذارده شوند[۹]؛ منجّمی باشد که از روی ستارگان دریابد چند ساعت از شب رفته و او در کجای دنیاست؛ باید بداند چگونه اسب را نعل زند و زین را تعمیر کند و چگونه شنا کند. مهمتر از همه، باید نگهبان حقیقت باشد، گرچه شاید دفاع از حقیقت به بهای جانش تمام شود.[۱۰]

این دنیای شوالیه‌گری نظام حقوقی و اقتصادی مخصوص به خود دارد. شوالیه‌های ماجراجو تابع هیچ حوزهٔ قضایی نیستند، شمشیر، قانونِ ایشان، دلاوری، منشورِ ایشان، و خواست و اراده فرمانده آنها است.[۱۱] آیا تا به‌حال شنیده‌اید که شوالیه‌ای به محکمه آورده شود، هرچند ممکن است کسانِ بسیاری را کشته باشد.[۱۲] کدام شوالیه تا به‌حال مالیات یا عوارض پرداخته است؟[۱۳] کدام خیاط تا به حال بهای جامهٔ شوالیه‌ای را گرفته است؟ کدام فرمانده بابت میزبانی شوالیه در قلعهٔ خود، او را مجبور به پرداخت کرده است؟ و به یقین، آنها به ملتزمین رکاب خود دستمزدی نمی‌پردازند بلکه آنها را حاکم جزایر یا یکی از متصرفات سلطنتی می‌کنند.[۱۴]

ویژگیهای این خرده‌جهان با جرح و تعدیلهایی که در مقوله‌های بنیادین تفکر، یعنی مکان و زمان و علیت، به عمل می‌آید، ترسیم می‌گردد. خطّهٔ پادشاهی میکومیکونا (Micomicona) در اتیوپی[۱۵] و امپراطوری تراپزونت (Trapezunt)[۱۶]، اسامی جغرافیایی شناخته‌شده‌ای هستند؛

ناحیهٔ دوم آسمان که تگرگ و برف از آنجا می‌بارد، و ناحیهٔ آتشین سوم که خاستگاه رعد و برق است[۱۷] از سوی طبیعیات کلیسایی معرفی شده‌اند. به تمام این مکانها می‌توان به آسانی دست یافت: حکیم فرزانه‌ای یا غیبگویی یا جادوگری که مراقب احوال شوالیه است ــ و هر شوالیهٔ حقیقی به‌طور قطع چنین رفیقی دارد[۱۸] ــ او را، خوابیده بر بسترش، برمی‌دارد و روز بعد تا هزار مایل دورتر می‌برد؛ یا اینکه برای شوالیه ارابهٔ آتشینی یا هیپوگریفی[۱] یا اسب چوبینی یا قایق سحرآمیزی می‌فرستد. در غیر این صورت، امکان ندارد شوالیه‌ای که در کوههای ارمنستان با اژدهایی می‌جنگد در آخرین دم به دستِ دوستی که لحظه‌ای پیش در انگلستان بوده، نجات یابد.[۱۹] دون‌کیشوت چهار شب را در غار مونتزینوز (Montesinos) می‌گذراند، اما بنابه گفتهٔ کسانی که در مدخل غار منتظر او هستند فقط کمی بیش از یکساعت در آنجا بوده است.[۲۰] این مسئله شبیه تحلیلی است که برگسون از مفهوم زمان در تئوری نسبیت انیشتین کرده است.[۲۱] همهٔ اینها به دست جادوگرانی انجام می‌شود که، دوست یا دشمن، در خرده‌جهان دون‌کیشوت نقش علیت و انگیزش را به عهده می‌گیرند. اعمال آنها مقولهٔ بنیادی در تفسیر دون‌کیشوت از جهان است. ترجمان نظم و ترتیب قلمرو تخیل به قلمرو تجربه‌های عقل سلیم و بدل ساختن غولهای موردحملهٔ دون‌کیشوت به پره‌های آسیاب بادی، کار آنهاست. جادوگران می‌توانند شکل طبیعی همه چیز را دگرگون کنند. اما، به بیان دقیقتر، آنها الگوی تفسیر رایج در یک خرده‌جهان را به الگوی تفسیر معتبر در جهان دیگر، تبدیل می‌کنند. هر دو تفسیر به یک واقعیت واحد اشاره می‌کنند که فی‌المثل در خرده‌جهان خصوصی دون‌کیشوت کلاهخود معجزه‌آسای مامبرینو (Mambrino) نام دارد و در واقعیت بارز زندگی روزانهٔ سانچوپانزا، لگن معمولی سلمانی. بنابراین، همزیستی[۲] و انطباق‌پذیری خرده‌جهانهای معنایی متعدد که مرجع همهٔ آنها واقعیت واحدی است، و دوام آوردن رنگ واقعیتی که به هر یک از این خرده‌جهانها زده شده، به سببِ اعمالِ جادوگران تضمین می‌شود. اگر فعالیت جادوگران به منزلهٔ یکی از عناصر سازندهٔ جهان بازشناخته شود دیگر هیچ چیز تعبیر ناشده، معماگون، یا تناقض‌آمیز نمی‌نماید. اما برای دون‌کیشوت وجود جادوگران فقط یک فرضیه نیست، بلکه واقعیتی تاریخی است که از طرف همهٔ متون مقدسی که مطالبی دربارهٔ شوالیه‌گری دارند، تأیید شده است. بدون‌شک، این واقعیت با ابزارهای عادی ادراک حسی قابل وارسی نیست. زیرا که جادوگران هرگز نمی‌گذارند دیده

---

۱. hippogryph: جانوری اسطوره‌ای که پیکر اسب و سر شیر دارد و بالدار است.

2. Coexistance

شوند[۲۲] و پرواضح است که اصل موضوعهٔ جادوگری، که آشتی‌پذیری خرده‌جهان تخیل را با واقعیت بارز امکان‌پذیر می‌سازد، هرگز نمی‌تواند تابع آزمونی باشد که در درون یکی از این دنیاها انجام می‌پذیرد.

عصرما که پروردهٔ فلسفهٔ روشنگری[1] است، به‌طور قطع، آماده نیست عواملی مثل جادوگران نامریی را در ساختار علّی جهان و به منزلهٔ اصل تفسیر رخدادها و واقعیتها بپذیرد. مسلم است که ما وجود ویروسهای نامریی، یا نوترونها و یا مفهوم روانکاوانهٔ «نهاد»[2] را به منزلهٔ منشأ علّی پدیده‌های مشاهده‌شده، می‌پذیریم. اما کیست که جرأت مقایسهٔ این یافته‌های دانش امروزی ما را با آرای ساحرانی که دیوانه‌ای چون دون‌کیشوت معرف آنهاست، داشته باشد؟ با این‌حال، بنا به نظر این دیوانه، فعالیت جادوگران نامریی مزیت بزرگی بر اصول تبیین علم امروز دارد: جادوگران، انگیزه‌هایی برای اعمال خود دارند که این انگیزه‌ها برای ما انسانها قابل درک است. برخی از این جادوگران به شوالیه کینه می‌ورزند زیرا از روی طلسم و جادو می‌دانند که بالاخره روزی دون‌کیشوت بر یکی از شوالیه‌های محبوب آنها در نبرد غلبه خواهد کرد و آنها نخواهند توانست قضای آسمانی را بازگردانند و یا باطل کنند.[۲۳] اما جادوگران دوست نیز مداخله می‌کنند: حکیم فرزانه‌ای که طرفدار دون‌کیشوت است بصیرتی بی‌مانند نشان می‌دهد و کلاهخود مامبرینو را، که شیءِ بسیار پرارزشی است، در چشم همگان لگن سلمانی می‌نمایاند و بدین‌سان صاحب آن را از آزار و اذیت کسانی که ممکن بود معنی واقعی آن را بدانند، می‌رهاند.[۲۴] همچنین گاهی هم اتفاق می‌افتد که دو جادوگر نیرومند به مقابله برمی‌خیزند و یکی نقشه‌های دیگری را ناکام می‌گذارد[۲۵]، مثل آنچه در ماجرای معجزه‌آسای قایق سحرآمیز پیش می‌آید. در اینجا ما همهٔ عناصر الهیات یونانی در عصر هومر را می‌بینیم: رشک و حسد خدایان، مداخلهٔ آنها به سود افراد تحت حمایتشان، نبرد آنها برای قدرت و اسیر بودن آنها در پنجهٔ تقدیر گزیرناپذیر. مسلماً، اگر ما جادوگران را وارد زنجیرهٔ علّی کنیم نمی‌توانیم این شک دکارتی را حل کنیم که آیا بر دنیا هوشی اهریمنی حاکم است یا خداوند. اما اطمینان داریم که هر چه واقع شود، نامعقول نیست، یعنی، در چارچوب انگیزه‌های جادوگران است. شاید سخن گفتن از دیالکتیک ناهگلی، به همان شیوه که از هندسهٔ نااقلیدسی صحبت می‌شود، اغواکننده باشد.

اینها خصوصیات عمدهٔ خرده‌جهان دون‌کیشوت هستند که او بدانها رنگ واقعیت زده است،

1. enlightened 2. Id

و قرارگاه اصلی اوست و او با تکیه به آنها تمام بخشهای دیگر واقعیت را تفسیر می‌کند. اما این دنیای خصوصی با دنیای اطرافیان او برخورد می‌کند، و هر دو، هم دون‌کیشوت و هم دیگران، ناچارند با تضادهایی که بین الگوهای تفسیری متفاوتشان بروز می‌کند، کنار آیند. سروانتس در نقل ماجراهای دون‌کیشوت در سفرهای سه‌گانه‌اش، به روشی بسیار سیستماتیک، شیوه‌های نوعی[1] حل این مسئله را نشان داده است که تحلیل گام به گام آنها بسیار وسوسه‌کننده است. اما نمی‌توانیم چنین کاری را در چارچوب نوشتار فعلی به‌انجام رسانیم. ما ناگزیریم در محدودهٔ بررسی کلی و تحلیل چند ماجرا از ماجراهای دون‌کیشوت، باقی بمانیم.

دنیای اجتماعی که دون‌کیشوت در هر یک از سفرهای سه‌گانهٔ خود ملاقات می‌کند، در برابر دنیای خصوصی تخیل او، که برای وی دنیایی پرمعنی اما برای اطرافیان دنیای دیوانگی است، ایستارهای اساساً متفاوتی اتخاذ می‌کند. در سفر کوتاه اول، دون‌کیشوت تنهاست. او فقط درگیر گفتگوی درونی با حکیم ناشناسی است، که هر که باشد، مسئول نقل اعمال او به نسلهای آینده است. اما اگر چنین نکند، دون‌کیشوت ارباب آسوده و عاقل خرده‌جهان خود می‌ماند؛ رفتار اطرافیان، که به قول سروانتس، «در شوخی او شرکت می‌کنند»[۲۶] تناقضی با رفتار دون‌کیشوت ندارد. آنچه برای دون‌کیشوت واقعاً دژی است با برجهایی از نقرهٔ درخشان، کوتوله‌ای که نزدیک‌شدن او را با شیپور اعلام می‌دارد، دوشیزگان زیبارویی که برای هواخوری در برابر دروازهٔ دژ ایستاده‌اند و دژبان، برای دیگران فقط مسافرخانه و خوک‌چرانی که در بوقش می‌دمد و دو زن هرزه و دربان مسافرخانه‌اند. با این حال، ــ اگر به نقل قول آغازین از ویلیام جیمز بازگردیم ــ هیچ چیز و هیچ‌کس با اظهار نادرست بودنِ شناختهٔ دون‌کیشوت، وارد ستیزه نمی‌شود و تجربه‌ای که دون‌کیشوت واقعی بودن آن را باور دارد دچار تناقض نمی‌گردد. دربان از او استقبالی می‌کند که سزاوار شوالیه‌هاست، به او اجازهٔ بازدید تسلیحات را می‌دهد، و برای وی تشریفات شوالیه‌ای ترتیب می‌دهد؛ اما رفتار تاجران ابریشم، که بر پشت اسب نشسته‌اند چنین نیست، آنها نمی‌خواهند بدون سند و مدرک بپذیرند که دولسینا (Dulcinea) زیباروترین دوشیزه است، یا قاطرچی آنها طوری رفتار می‌کند که با الگوی تفسیر بدیهی پنداشتهٔ دنیای شوالیه‌گری انطباق‌ناپذیر است. بنابراین، اعمال دون‌کیشوت در متن واقعیت بارز زندگی روزانه به رغم انگیزه‌های خیالی خود وی قابل اجرا می‌گردد و هیچ جادوگری برای مصالحه دادن الگوهای متفاوت تفسیر، لازم نمی‌آید.

---

1. typical

فعالیت جادگران برای اولین مرتبه در میان پردهٔ بین سفر اول و دوم پدیدار می‌شود، هنگامی‌که کشیش و آرایشگر برای مداوای دون‌کیشوت کتابهایش را می‌سوزانند و درِ کتابخانه‌اش گِل می‌گیرند. دون‌کیشوت این واقعه را کار دشمن بزرگ خود فرستون جادوگر (Freston) می‌داند و او که از این حقیقت به خوبی آگاه است، مداخلهٔ جادوگر را رخدادی واقعی می‌انگارد. از این پس، او در مواقعی که خرده‌جهان خصوصی شوالیه‌گری‌اش با واقعیت بارز کسانی از اطرافیان که با او درگیر می‌شوند در تناقض می‌افتد، استناد به جادو را برای حفظ رنگ واقعیت خرده‌جهان خود به کار می‌برد. از آنجا که او در سفر دوم خود دیگر تنها نیست، ناچار است «خرده‌جهانِ گفتگو» با کسانی را که با آنها در دنیای عقل سلیم مناسبات چهره به چهره دارد، پی‌ریزی کند. اینجا قبل از هر کس دیگر سانچو پانزا، خادم او، موردنظر است که نمایندهٔ اندیشهٔ روزمره است و گنج لایزالی از ضرب‌المثل را در سینه خود دارد تا همه چیز را به زبان معرفتی که بدیهی انگاشته شده، توضیح دهد. اما چنانچه اشیا و رخدادهایی که این دو تجربه می‌کنند براساس الگوهای تفسیری متفاوتی تعبیر گردند، آیا آنها هنوز هم می‌توانند تجربه‌های مشترکی از شناختهٔ *واحدی* محسوب شوند؟ رابطهٔ ما با دنیای اجتماعی مبتنی بر این فرض است که به رغم همهٔ تفاوتهای فردی، شناخته‌های واحد اساساً به شیوهٔ یکسانی توسط ما و اطرافیان ما تجربه می‌شوند، و نیز اینکه الگوهای تفسیر ما و آنها ساختِ نوعیِ مشابهی را در ایجاد ارتباط با واقعیت، نشان می‌دهند. اگر این باور به همسانی ذاتی تجربهٔ بین‌الاذهانی[1] جهان، در هم شکند دیگر امکان ایجاد ارتباط با اطرافیان از بین خواهد رفت. در این وضعیت بحرانی ما متقاعد خواهیم شد که هر یک از ما درون پوستهٔ رخنه‌ناپذیر زندان ضمیرگرایی[2] خود زندگی می‌کنیم، دیگران سراب ما، و ما سراب دیگران و سراب خودیم. دو امکان وجود دارد: یا هرگونه تجربهٔ دنیای عینی، وهمی بیش نیست (که در قاموس دون‌کیشوت به آن معناست جادوگر جهان عینی را دگرگون ساخته است)؛ و یا من خود هویت خود را تغییر داده‌ام (یعنی خود من جادو شده‌ام). از طرف دیگر، فعالیت مفروض جادوگران است که باعث می‌شود آنچه برای دون‌کیشوت کلاهخود مامبرینو می‌نماید، به چشم سانچو لگن سلمانی بیاید و در دیدهٔ دیگران چیز دیگری جلوه کند.[۲۷] این وضعیت به ذائقهٔ سانچو خوش نمی‌آید. از نظر سانچو که یک تجربه‌گرای نئوپوزیتیویست است، دردی که از پرتاب پتو در شانه‌اش می‌یابد ضمانتی است بر واقعی بودن آزاردهندگانش، یعنی دربان و قاطرچی، و بنابراین از پذیرش توضیح دون‌کیشوت مبنی بر اینکه

1. intersubjective 2. Solipsism

آنها اشباحی در این دژ جادو هستند، سر باز می‌زند. سانچو معتقد است وقتی مردم را از روی نامشان تشخیص می‌دهیم دیگر جادویی در کار نیست. اما سانچو کم‌کم الگوی تفسیر شوالیه را می‌پذیرد. جادو برای سانچو، حداقل، معقول است، و در پایان بخش دوم پس از شکست دون‌کیشوت از شوالیهٔ ماه، بدل به یک واقعیت مسلم می‌شود. «زیرا برای وی این نمایش، نمایشی بود که به تمامی در رؤیا می‌گذشت و کل این معرکه امری جادویی به‌نظر رسید.»[۲۸] سروانتس این گذار [گذار از جهان بدیهی به جهان جادویی] و ابزارهای لازم برای ایجاد خرده‌جهان مشترک گفتگو بین شوالیه و خادم وی را با چیره‌دستی بسیار به تصویر می‌کشد. هر دو دلایلِ خوبی برای توجیه اختلافات دارند. دون‌کیشوت می‌پذیرد که سانچو شوالیه نیست و از همین‌رو مشمول قوانین دیگری است[۲۹]؛ شاید ترس او را از درست دیدن و درست شنیدن بازمی‌دارد[۳۰]؛ اگر سانچو برای مدت کوتاهی مخفیانه گلهٔ گوسفند را تعقیب می‌کرد، می‌دید که آنها دوباره به شکل اصلی خود یعنی سپاهی که دون‌کیشوت وصف کرده بود درمی‌آیند.[۳۱] از طرف دیگر، سانچو می‌خواهد باور کند که بداقبالیهای شوالیه از آن‌روست که او سوگند خطیری را شکسته است[۳۲]؛ یا شاید برای این است که او قدرت مقابله با غولهای واقعی را دارد اما توانِ غلبه بر اشباح را ندارد.[۳۳] و با دریافتن اینکه او ناچار از پذیرفتن الگوی تفسیری مبتنی بر جادوگری است تا بتواند جهان گفتگو با دون‌کیشوت را بسازد، سانچو می‌آموزد که چگونه منظور خود را همانند فلاسفهٔ شکاک یونانی بیان کند. او چندین‌بار جملهٔ اولیهٔ خود را اظهار می‌کند که آنچه دون کیشوت کاهخود مامبرینو می‌نامد فقط یک لگن سلمانی است و یک فینیگ *واقعی* می‌ارزد، البته اگر ارزشی داشته باشد. «این شیئ به لگن سلمانی بیش از هر چیز دیگر شبیه است. درست به آن می‌ماند.»[۳۴] و کمی بعد[۳۵]، او حتی از یک «خُود ـ لگن» سخن می‌گوید. در پایان بخش اول[۳۶]، داستان این ماجرا، مثل بازگشت تمها در یک قطعهٔ پیچیدهٔ فوگ، موضوع اصلی یعنی واقعیت بین‌الاذهانی را در عبارات جدیدی بسط می‌دهد. در مهمانخانه ــ که برای دون‌کیشوت قلعهٔ جادوشده‌ای است ــ تمام بازیگران اصلی نمایش گرد هم آمده‌اند. آرایشگر، یعنی صاحب قبلی خُود ـ لگن که در مبارزه با دون‌کیشوت آن را از کف داده پیش می‌آید و مال خود را طلب می‌کند که همچنین شامل خورجینی است که سانچو در این فرصت از روی قاطر او برداشته است. گروهی که در مهمانخانه جمع شده‌اند تصمیم می‌گیرند به شوخی ادامه دهند و با تأیید ادعای دون‌کیشوت که شیءِ موردنظر یک کلاهخود است و نه لگن سلمانی، مالک دزدزده را مأیوس می‌کنند. استاد نیکولاس آرایشگر که دوست دون‌کیشوت است با اظهار عقیدهٔ تخصصی خود بر نظر آنان صحّه می‌گذارد. مالک پیشین نمی‌تواند بفهمد که

چگونه ممکن است این اصیل‌زادگان محترم بگویند که این شیئ نه یک لگن بلکه کلاهخود است. او احتجاج می‌کند که اگر این درست باشد آنگاه خورجین قاطر او هم باید زین و یراق اسب باشد چون دون‌کیشوت معتقد است که او را سوار بر مرکوبی نقره‌فام دیده است. این استدلال بنا به منطق صوری کاملاً درست است. دون‌کیشوت از مداخله در قضیهٔ خورجین امتناع می‌کند چون این امر به شوالیه‌گری مربوط نمی‌شود و او که یک شوالیه است، ممکن است اسیر طلسم این قلعهٔ جادو باشد. او می‌پذیرد که این چیز به چشم او شبیه یک خورجین می‌آید، اما تصمیم را به دیگران واگذار می‌کند، چون درک آنها آزادانه‌تر خواهد بود و قادر خواهند بود در امور این قلعه همانگونه که واقعاً هستند، قضاوت کنند و نه آنگونه که به چشم او، دون‌کیشوت، می‌آید. افرادی که در این دسیسه نقش دارند با رأی مخفی تأیید می‌کنند که شئ موردنظر نه خورجین قاطر بلکه زین و یراق اسب است. مالک پیشین، که پیش چشمان وی اشیا تبدیل به کلاهخود و زین اسب گشته‌اند، چنان گیج شده که دیگر «سردرگم» واژهٔ مناسب حال او نیست، اما مثل یک دموکرات خوب، به اکثریت آرا گردن می‌نهد و می‌گوید: «حق با قدرت است.». با این همه، تماشاگری که نقش ناظر علمی را ایفا می‌کند، اقناع نمی‌شود. اگر این ماجرا یک شوخی دسته‌جمعی نباشد، او دیگر نمی‌فهمد که چگونه مردان عاقل می‌توانند بر لگن و خورجین نبودن این اشیا پافشاری کنند. سخنی که آنها می‌گویند به‌دور از حقیقتِ آشکار و عقل سالم است و همهٔ دنیا نیز نمی‌تواند عکس این مطلب را به او بباوراند. مشاجرهٔ عمومی بین طرفین، به منزلهٔ روشِ درستِ تصمیم‌گیری در این بحث، آغاز می‌شود. سروانتس می‌نویسد: «بالاخره، قیل و قال برای مدتی فرو نشست، خورجین تا روز داوری (رستاخیز)، زین اسب، و در تخیل دون‌کیشوت لگن، کلاهخود و مهمانخانه، قلعه باقی ماند.»[۳۷] مغاک ژرفی که بین این دو خرده‌جهان دهان گشوده نه با منطق صوری از بین می‌رود و نه با رضایت و توافق اکثریت و نه با پیروزی نظامی.

قسمت دوم رمان که ده سال بعد نوشته شده، بُعد جدیدی به دیالکتیک بین‌الاذهانی‌بودن[1] می‌دهد. طی دو سفر اول اگر دون‌کیشوت با اطرافیان برخورد می‌کرد با آنها رابطهٔ چهره به چهره داشت و هیچ‌کس از پیش، شناختی از دیگری نداشت. اما قبل از آنکه دون‌کیشوت سفر سوم خود را آغاز کند تاریخ ماجراهای پیشین او در کتابی نقل‌شده و بسیاری از اشخاصی که دون‌کیشوت می‌بایست ملاقات کند، آن را خوانده‌اند. این جماعت بی نام و نشان خوانندگان، تیپ ایده‌آلی از شخصیت دون‌کیشوت و طرز رفتارها و واکنشهای او ساخته‌اند؛ آنان انتظار دلوند

1. intersubjectivity

دون‌کیشوت به‌گونهٔ مشخصی رفتار کند و حتی انتظار دارند او واکنشهای خاصی را از آنها انتظار داشته باشد، و آماده‌اند رفتار خود را طوری به سمت وی جهت دهند که شوالیه آن را همچون واکنشی مناسب در برابر عمل خود تفسیر کند. آنها برای سرگرم کردن او و ایجاد جهان گفتگو با او، در متن واقعیت دنیای زندگی روزمره‌شان بنای دنیای دیگری را می‌گذارند که دنیای بازی، شوخی، تخیل و «تظاهر کنیم که...» می‌باشد و بدین‌ترتیب امیدوارند که دون‌کیشوت براساس خرده‌جهان خصوصی خود، آن را واقعی بپندارد. اما از آنجا که آنها هرگز به دنیای تخیلی‌شان رنگ واقعیت نمی‌زنند، نمی‌توانند موفقیتی در ایجاد جهان گفتگو با دون‌کیشوت داشته باشند و در نتیجه نمی‌توانند رابطهٔ اجتماعی حقیقی با وی برقرار سازند. و همان‌طور که خواهیم دید تراژدی شخصی و افول شوالیه از همین‌جا نشأت می‌گیرد.

تژادی شخصی او پیش از هر چیز به دلیل تضعیف ایمان او به واقعیت دولسینا است. وقتی سانچو می‌فمد که محبوبهٔ شوالیه یعنی بانو دولسینا اهل توبوسو (Toboso) کسی نیست جز «آلدونزا آلورنزو» (Aldonza Lorenzo)، یعنی دختر یک زارع، به همهٔ آنچه شوالیهٔ شیدا دربارهٔ او گفته، شک می‌کند. و شوالیه پاسخ می‌دهد: «سانچو، آیا چنین می‌اندیشی که آماریلیسها، فیلیسیاها، سیلویاها و... و همهٔ بانوان دیگری که در کتابها فراوان یاد شده‌اند، بانوانی واقعی از پوست و گوشت و معشوقهٔ نویسندگان خود بوده‌اند؟ هرگز چنین نیست. بیشتر آنها برای این آفریده شده‌اند تا غزلی سروده شود... پس من به این خوشنودم که در تصور و باور خود آلدونزا لورنزای محبوب را دوست‌داشتنی و پرفضیلت بیابم و، اگر با من باشد او را بزرگترین شاهزاده‌خانم دنیا می‌دانم.»[۳۸] و در اینجا دون‌کیشوت جمله‌ای بر زبان می‌آورد که لبّ مطلب ماست و قدرت منطقی آن فراتر از همهٔ معماهای تئوری مجموعه‌های راسل[1] است که در رمان سروانتس نیز یافت می‌شود،[۳۹] همان‌طور که هرمان ویل (Hermann Weyl) نیز اشاره کرده است. «*کلام آخر اینکه من هرآنچه را می‌گویم، حقیقی می‌پندارم، همین و بس.*» این، اصل موضوعهٔ بنیادینی است که حقیقت و وجود را در خرده‌جهان خاصی که بدان رنگ واقعیت زده‌شده، یکی می‌کند.

در قسمت دوم رمان، دوشس از دون‌کیشوت در دنیای «تظاهر کنیم که...» پذیرایی می‌کند، دنیایی که وی به دقت برای دون‌کیشوت ساخته است. دوشس با اشاره به جملهٔ مذکور شوالیه که در قسمت منتشرشدهٔ اول خوانده است و با توجه به اینکه دون‌کیشوت هرگز دولسینا را ملاقات

1. Paradoxes of Russell's theory of classes

نکرده است به وجود واقعی او شک می‌کند. پاسخ دون‌کیشوت این است که: «فقط خدا می‌داند دولسینا وجود دارد یا نه و آیا تخیلی است یا نه. *اینها چیزهایی نیست که وارسی آنها به تمامی عملی باشد.* من نه خالق بانوی خود هستم و نه بارخاطر او، اما او را به شکل ایده‌آلش تصور می‌کنم، همچون بانویی که تمام صفات لازم برای ستوده‌شدن در سراسر کرهٔ ارض را دارد.»[۴۰] فقط بازرگانان تولدویی که برای خرید ابریشم به مارسیا می‌روند از شوالیه می‌خواهند دولسینا یا حداقل تصویری از او بدانها نشان دهد تا بپذیرند که او زیباروترین دوشیزهٔ جهان است.[۴۱] فقط کسی مثل سانچو می‌تواند جرأت کند و طی سومین سفر به دون‌کیشوت بقبولاند که او هم هرگز بانوی بی‌نظیر را ندیده است و ملاقات با دولسینا و پاسخی که از وی برای شوالیه آورده بود، ساختهٔ خودش بوده‌اند. اما این کافی نیست. سه دختر روستایی، سوار بر الاغهایشان، روی جاده‌اند و سانچو آنها را برای دون‌کیشوت به عنوان شاهزاده دولسینا، با تمام جلال و شکوهش، به همراهی ندیمه‌ها و سوار بر اسبی به سپیدی برف، توصیف می‌کند. اما دون‌کیشوت او را مأیوس می‌کند و فقط می‌تواند چند دختر روستایی را سوار بر الاغهایشان ببیند ــ حداقل این است که آنها به چشم دون‌کیشوت چنین می‌آیند ــ[۴۲] او دوست دارد به تجربهٔ بلافاصل خود شک کند. به ظن قریب جادوگران چشمان او را به آب مروارید مبتلا کرده‌اند و *فقط* به چشم *او* و نه *دیگران* دولسینا را به شکل دختر دهاتی ساده‌ای درآورده‌اند. شاید، جادوگر هم اکنون او، یعنی دون‌کیشوت، را به صورت شبحی درآورده تا به دیدهٔ دولسینا نیاید.[۴۳] این همان مسئله‌ای است که کافکا در رمان خود به نام مسخ بدان می‌پردازد که در آن، یک روز صبح مرد جوانی درمی‌یابد که به شکل حشرهٔ غول‌آسایی درآمده است. دون‌کیشوت شک به هویت خود را آغاز می‌کند. بعدها وقتی دون‌کیشوت در اوهام خود در غار مونتزینوز دولسینا را می‌بیند که تغییرشکل یافته و به دختری دهاتی بدل شده است و به این نتیجه می‌رسد که دولسینا باید طلسم شده باشد و نه فقط برای وی بلکه برای سانچو و دیگران نیز تغییرشکل یافته است، پیچیدگی وضعیت بیشتر می‌شود.[۴۴] با این‌حال، او شک می‌کند و در شک خود می‌ماند که آیا آنچه در غار مونتزینوز رؤیت نمود واقعیت بود یا رؤیا و یا خیالبافی محض خود وی. او از میمون غیبگوی استاد پدرو[۴۵] و سپس از یک سر جادویی[۴۶] می‌پرسد که آیا روایت وی از آنچه در غار تجربه کرده حقیقی و واقعی بوده یا رؤیا و تصوری، و دو بار جواب می‌گیرد که او آمیزه‌ای از هر دو اینها را تجربه کرده است. زیرا حتی در اندرون خرده‌جهان خصوصی دنیای دون‌کیشوت، امکان رؤیا و تصور موجود است؛ دنیایی خیالی درون دنیای خیال؛ حتی در این خرده‌جهان نیز مرز واقعیت گم می‌شود، حتی در اینجا هم سرزمینهای بیگانه‌ای هست که بازتابی از خرده‌جهانهای دیگرند.

برای سانچو که می‌داند سراپای داستان ملاقات اول و دوم او با دولسینا، ساخته و پرداختهٔ خود وی است، وضعیت بسیار روشن به‌نظر می‌رسد، و روایت دون‌کیشوت از دیده‌هایش در غار مونتزینوز او را بالاخره به یقین می‌رساند که اربابش هوش و حواس درستی ندارد و از هر جهت دیوانه است.[۴۷] اما اعتقاد راسخ سانچو آن هنگام متزلزل می‌شود که به دوشس اعتراف می‌کند[۴۸] او بوده که دون‌کیشوت را مجبور به باور کردن ملاقات وی با دولسینا نموده و افسون دولسینا همانقدر حقیقت دارد که ماه تکّه پنیر سبزی باشد. دوشس جواب می‌دهد که به عقیدهٔ او قصهٔ حیله‌گری سانچو، اختراع جادوگران است، و دختر دهاتی واقعاً و حقیقتاً دولسینا است، و با اینکه سانچوی مهربان خیال می‌کند فریبکار است، خود اوست که فریب خورده است. بدین‌ترتیب، دوشس از دیدگاه هگلی نقش «نیرنگ عقل»[1] را بازی می‌کند که انسان را نادانسته و ناخواسته ابزاری برای مقاصد عالیتر خود می‌کند. سانچو مجبور است این امکان را بپذیرد و نیز قبول کند که اگر دوشس راست بگوید او مجبور به باور کردن ادعای دون‌کیشوت دربارهٔ دیده‌هایش در غار نیز خواهد شد. سانچو با خود می‌گوید: اما همان‌طور که دوشس می‌گوید، قضیه باید برعکس بوده باشد. نمی‌توان پذیرفت که او، یعنی سانچو، بتواند دفعتاً چنین حقهٔ زیرکانه‌ای سوار کند، آن هم با این عقل ناقص، و ارباب او نمی‌تواند آنقدر دیوانه باشد که هر چیز نامحتمل و نامعقولی را قبول کند. شاید حقیقت این باشد که آنچه او دیده یک دختر دهاتی بود، سانچو او را به جای دختری دهاتی گرفته و دربارهٔ وی همین قضاوت را کرده است. اما اگر او دولسینا بوده، این دیگر تقصیر او نیست، بلکه تقصیر جادوگر بسیار فضولی است که بی‌جا و بی‌مورد در این کار دخالت کرده است.[۴۹] وقتی سانچو این امکان را می‌پذیرد که دختر دهاتی تجربی وی، که خود وی او را به دولسینای افسانه‌ای تبدیل کرده است، شاید به‌راستی نومنای دولسینا بوده، دیالکتیک تجربهٔ بین‌الاذهانی واقعیت تکمیل می‌شود.

پیشتر گفتیم که دنیای تخیل، قلمرو همگونی نیست، تخیلاتی در تخیلات دیگر و خرده‌جهانهایی در خرده‌جهانهای دیگر هست، که ممکن است با یکدیگر و یا هر دو با واقعیت زندگی روزمره در تعارض باشند. مثالی از این وضعیت را می‌توان در یکی از ژرفترین بخشهای اثر سروانتس یافت که دون‌کیشوت در نمایش خیمه‌شب‌بازی حاضر می‌شود که استاد پدرو به‌نام «رهاندن ملیساندرا» (Releasing of Melisandra) نمایش می‌دهد. دون‌کیشوت تمام جزییات این داستان را که چگونه دون گایفروز (Don Gaiferos) بانو ملیساندرا را از بردگی

1. cunning of Reason

مراکشیها نجات می‌دهد، در کتابهای شوالیه‌ای خود خوانده است و می‌داند، این ماجرا برای وی یک واقعهٔ تاریخی است. در آغاز نمایش خیمه‌شب‌بازی دوکیشوت به برخی از جزییات نمایش انتقاد می‌کند و آنها را خلاف واقع می‌داند، مثلاً، اینکه سلطان مغربیها دستور تعقیب فراریان را با به‌صدا درآوردن زنگها از بالای منابر مسجدها صادر می‌کند، در حالی که در واقعیت، مغربیها برای این منظور از طبل و شیپور استفاده می‌کردند. اما نمایش خیلی زود دون‌کیشوت را در خود غرق می‌کند و در او ترس و همدردی ایجاد می‌کند. آنچه او از کتابهای خود به منزلهٔ واقعیت تاریخی آموخته است اکنون پیش چشمانش رخ می‌دهد. با جلو رفتن نمایش، هنوز سیر ماجراها ادامه دارد و نتیجه نامعلوم است؛ بنابراین مداخلهٔ او می‌تواند تأثیرگذار باشد. او با دیدن انبوه مغربیهایی که فراریها را تعقیب می‌کنند، فکر می‌کند وظیفهٔ اوست که به شاهی چنین شهیر و بانویی چنین محبوب کمک کند. شمشیر از غلاف برمی‌کشد و باران تیرهایش را بر سر عروسکها می‌ریزد، و وقعی به التماسهای استاد پدرو نمی‌گذارد که از او می‌خواهد تأمل کند که اینها مغربیهای واقعی نیستند، بلکه فقط عروسکهای مقوایی هستند. مدتی بعد، وقتی استاد پدرو تاوان صدمه‌ای را که دون‌کیشوت به عروسکها زده، از او طلب می‌کند، دون‌کیشوت وی را مطمئن می‌سازد که تمام وقایع شب گذشته به نظر او رخدادی واقعی بوده است.[۵۰] ملیساندرا، همان ملیساندرا بود، گایفرو خود گایفرو و شارلمانی نیز خود شارلمانی بود. بنابراین او دچار خشم گشته و وجدان وظیفه‌شناسی او که یک شوالیهٔ ماجراجوست بیدار گشته و او را وادار به دستگیری و حمایت از افراد آزاردیده کرده است.

در اینجا دون‌کیشوت گوشهٔ چشمی به مسئلهٔ ژرف و حل‌ناشدهٔ واقعیت اثر هنری و به‌خصوص تئاتر دارد. ما «سانچو پانزاها»ی دنیای عقل سلیم نیز، که در میان حاضران نشسته‌ایم، به محض بالا رفتن پرده دوست داریم رنگ واقعیت را از دنیای پیرامونی زندگی روزمره برداشته و به دنیای روی صحنه بیافکنیم. ما نیز به هنگام اجرای نمایش در قلمرو واقعیتی زندگی می‌کنیم که با دنیای تنفس میان‌پرده‌ای تفاوت دارد. برای ما هم شاه‌لیر همان شاه‌لیر و رگان (Regan) همان رگان و کنت (Kent)، خود کنت[۱] است. اما نوع واقعیت رخدادهای روی صحنه با نوع واقعیت زندگی روزمرهٔ ما کاملاً تفاوت دارد. زندگی روزمره، تنها خرده‌جهانی است که می‌توانیم کنشهای خود را با آن تنظیم کنیم، تنها خرده‌جهانی است که می‌توانیم با اعمال خود آن را دگرگون کنیم و درون این خرده جهان است که می‌توانیم با اطرافیان خود ارتباط برقرار کنیم. دقیقاً به دلیل

۱. شخصیتهای نمایشنامهٔ شاه لیر، اثر شکسپیر.

این ویژگی بنیادی واقعیت زندگی روزمره ــ یا شاید این فقط اصل موضوعهٔ رنگ واقعیت‌زدن به این دنیاست؟ ــ است که ما این خرده‌جهان را به منزلهٔ واقعیت بارز محیط و مقتضیاتی که مجبوریم با آن بسازیم، تجربه می‌کنیم. ما، حاضرین و تماشاگران، نسبت به واقعیت اثر هنری یا تئاتر، قدرتی نداریم؛ به عنوان تماشاگر ما چاره‌ای جز رنج یا لذت بردن از آن نداریم و در موقعیتی نیستیم که در آن مداخله کنیم و با اعمال خود آن را تغییر دهیم. شاید یکی از ریشه‌های ساخت‌پدیدارشناختی تجربهٔ زیباشناسانه در همینجا نهفته باشد. اما دنبال کردن این اندیشه ما را از بحث فعلی بسیار دور خواهد کرد. در هر حال، دون‌کیشوت که خرده‌جهانی غیر از واقعیت بارز زندگی روزمره را قرارگاه خویش ساخته است، نمی‌تواند «درک کند» که دنیای تئاتر جدا از خرده‌جهان خصوصی تخیل اوست. ملیساندرا و رهاندن او، در دنیای شوالیه‌گری او نیز جزو مقتضیات محیطی هستند. به بیان دقیقتر، در ماجرای او و نمایش عروسکی می‌توانیم تلاقی سه قلمرو واقعیت را ببینیم: قلمرو دنیای تخیلی شوالیه‌گری، که در آن شوالیه مجبور است برای کمک به بانویی زیبا مداخله کند؛ قلمرو تئاتر، که در آن بازیگران زنده یا عروسکها نمایش می‌دهند و حضار نباید هیچگونه مداخله‌ای نمایند؛ و سوم، واقعیت پرملال زندگی روزمره، که در آن عروسکهای مقوایی خرد می‌شوند و استاد نمایش به تاوان آسیبی که هجوم رؤیاهای ما به دنیای واقعیت به بار آورده است، صورتحسابی به دستمان می‌دهد.

ماجرای دیگر، یعنی ماجرای قایق سحرآمیز، تلاقی سه قلمرو دیگر از واقعیت را نشان می‌دهد: دنیای شوالیه‌گری، عقل سلیم، و علم. دون‌کیشوت و سانچو در کنار رودخانهٔ ابرو (Ebro) پیش می‌رانند، آنها قایق کوچک بدون پارویی می‌یابند که پیداست با شتاب از تنهٔ درختی ساخته شده. دون‌کیشوت چنین می‌اندیشد که این قایق «بدون هیچ تردیدی»[۵۱] دعوتی است از او که بر کشتی نشیند و در چشم به هم زدنی شش یا هفت هزار مایل سفر کند تا به نجیب‌زاده‌ای که دچار گرفتاری است یاری رساند. آنها، روزینان (Rosinante) و داپل (Dappel) الاغ سانچو را می‌بندند و سوار می‌شوند و لنگر می‌کشند. در حالی که سانچو از شنیدن عربده‌های هیجان‌زدهٔ داپل در ترس و اضطراب است، دون‌کیشوت چنین می‌اندیشد که آنها دو هزار مایل یا بیشتر را پشت سر گذاشته‌اند و از خط استوا، که به‌نظر پتولمی (Ptolemy)، بهترین گیتاشناس، دو قطب متقابل را به فاصلهٔ مساوی تقسیم می‌کند، گذشته‌اند و یا به زودی خواهند گذشت. برای وارسی این عقیده، دون‌کیشوت به روشهای دقیق علوم تجربی رو می‌کند. روش نخست، اندازه‌گیری دقیق با یک اسطرلاب است، اما او چنین وسیله‌ای در اختیار ندارد. روش دوم، آزمایشی است براساس یک قانون تجربی که تا در آن زمان در آزمونها به اثبات رسیده

بود و بنابراین در نوشته‌های علم جغرافیا پذیرفته شده بود ــ که ما هم با زبان امروزی همین‌طور سخن می‌گوییم. این قانون، که توسط اسپانیاییها و کسانی که برای رفتن به آسیا در کادیز (Cadiz) به کشتی نشستند، کشف و آزمون شد، می‌گوید «به‌محض عبور از خط استوا، شپشها بر تن کشتی‌نشینان خواهند مرد.» سانچو باید این آزمایش علمی را انجام دهد. اگر او دست بر ران خود کشد و چیز زنده‌ای بگیرد، شکی نخواهد بود که هنوز نرسیده‌اند، و اگر نه آنها عبور کرده‌اند. اما سانچو که براساس عقل سلیم می‌اندیشد، سخت اعتراض می‌کند. از نظر او هیچ احتیاجی به انجام این آزمایش نیست، چون او با چشمان خود می‌بیند که هنوز دو متر هم از روزینان و داپل دور نشده‌اند. دون‌کیشوت در برابر این اعتراض غیرعلمی موضع یک دانشمند خشک تجربی را می‌گیرد که در خرده‌جهان واقعیت علمی سنگر گرفته و طالب وارسی همهٔ گفتارهای تجربی است: «سانچو! کاوشی را که از تو خواستم انجام بده، و نگران چیز دیگری نباش، چون تو دربارهٔ خطوط سماوی و منطقةالبروج و خسوف و کسوف و قطبین و انقلابات جوّی و نقطهٔاعتدالین و سیارات و... که مقیاس همهٔ چیزهای نیم‌کرهٔ سماوی و خاکی هستند، هیچ نمی‌دانی. اما اگر چنین دانشی، یا بخشی از آن را، می‌داشتی، به روشنی می‌دیدی که ما از چند نصف‌النهار گذشته‌ایم و چه علایمی دیده‌ایم و چه منظومه‌هایی را پشت سر گذاشته‌ایم و اکنون نیز می‌گذاریم. یکباردگر از تو می‌خواهم، بگرد و بیاب!» سانچو تبعیت می‌کند، دست خود را با شپشی زنده بالا می‌آورد، به ارباب خود می‌نگرد و می‌گوید: «یا آزمون خطاست و یا ما به جایی که حضرتعالی می‌گویید نرسیده‌ایم.»(۵۲)

واضح است که در اینجا خرده‌جهان تفسیر علمی دنیا با خرده‌جهان عقل سلیم در تناقض قرار گرفته است. اما برای آشتی دادن این دو خرده‌جهان ما به فعالیت جادوگران نیازمندیم. هنوز یک امکان دیگر هم موجود است که متدولوژیست بزرگ، سانچو، بیان می‌دارد: شاید آزمون درست نباشد. اگر این تئوری که تمام شپشها هنگام عبور کشتی از خط استوا می‌میرند، یک قانون تجربی باشد و اگر کشتی به‌راستی از خط استوا عبور کرده باشد و با این‌حال شپشها زنده باشند، بنابراین همین یک واقعه، اعتبار قانون را نقض می‌کند و نوشته‌های علمی باید آن را به‌دور اندازند و قانون محکمتری را به‌جای آن گذارند، زیرا که خرده‌جهان بستهٔ واقعیت علمی، اگرچه با خرده‌جهان عقل سلیم، و زندگی روزمره ضرورتاً تفاوت دارد، اما ضرورتاً به فرآیند وارسی تجربی در درون دنیای عقل سلیم گره خورده است، دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم و آن را به منزلهٔ واقعیت بارز بدیهی می‌انگاریم. از طرف دیگر، اگر ما روزینان و داپل را با چشمان خود هم ببینیم، باز هم لزوم علمی حصول اطمینان از موقعیت مکانی براساس واقعیتهای علمی مثل

خطوط سماوی و خسوف و کسوف و غیره، نفی نمی‌شود. و اگر چنین باشد که دیدن روزینان وهمی بیش نیست و فقط سایه یا شبحی است، در این‌صورت برای اینکه تفسیر علمی براساس قواعد خرده‌جهان علم معتبر و حقیقی باشد ناچار است، اگر نه تبیین، حداقل *امکان* وجود چنین توهمی را درون واقعیت بارز عقل سلیم بپذیرد. اما جالبتر این است که خرده‌جهان تخیلی دون‌کیشوت نیز «امور واقعی» و معتقدات واقعی را می‌شناسد و تحلیل کنترل‌شده و کاوش تجربی را مجاز دانسته و انطباق‌پذیری و یا انطباق‌ناپذیری آن را با خرده‌جهان علم، همانند دنیای عقل سلیم ما، در نظر می‌گیرد. مسلماً، براساس خرده‌جهان عقل سلیم «امور واقعی» در دنیای سپهر خیالی دون‌کیشوت، که در آن می‌توان چندهزار مایل را در یک چشم به هم زدن پیمود، هنوز جایی در کل جهان است، همان جهانی که می‌تواند براساس دستگاه علمی خطوط سماوی و خسوف و کسوف و غیره، توصیف شود.

مؤثرترین تحلیل مسئلهٔ توهّم و ادراک و بین‌الاذهانی بودن به منزلهٔ عنصر سازندهٔ واقعیت، در بخشی است که سفر دون‌کیشوت و سانچو پانزا را سوار بر کلاویلنو (Clavileno)، اسب چوبین، شرح داده می‌شود. متأسفانه مجالی برای توصیف دقیق وقایعی که در بارگاه دوک و دوشس رخ می‌دهد نیست، این دو با ایجاد دنیای «تظاهر کنیم که...» به دقت تدارک این ماجرای فوق‌العاده را می‌بینند، که به عقیدهٔ من، نقطهٔ اوج حماسهٔ دون‌کیشوت است. به دون‌کیشوت گفته می‌شود که جادوگری، اسب چوبینی فرستاده تا شوالیه و خادمش را از طریق آسمان به خطهٔ پادشاهی دوردستی ببرد تا آنها حقوق بانوی رنج‌دیده‌ای را به وی بازگردانند. دون‌کیشوت و سانچو را بر پشت اسب می‌نشانند و چشمانشان را می‌بندند. بنا به دستورالعمل، شوالیه یک دستگیرهٔ چوبی را که بناست اسب را به حرکت درآورد، می‌چرخاند و سفر آغاز می‌شود. ابزارهای بسیار ظریفی که در بدنهٔ اسب کار گذاشته شده‌اند، چنانند که توهّم پرواز را برای مسافران ما، که البته روی زمین‌اند، معقول جلوه می‌دهند. مردم فریاد می‌کشند: «شگفتا، که اکنون شما به پرواز درآمده‌اید!»، «اکنون شما سبکتر از تیر در هوا شناورید!»[۵۳] سانچو که هنوز براساس عقل سلیم می‌اندیشد، تعجب می‌کند که: «آنها چطور می‌توانند بگویند ما در حال پروازیم وقتی که صدای آنها به ما می‌رسد، مثل این است که درست زیر گوش ما صحبت می‌کنند؟» دون‌کیشوت پاسخ می‌دهد «اعتنا مکن، چون این‌گونه پروازها بیرون از روال عادی امور است، تو آنچه را خوشایند توست، از هزار مایل دورتر می‌بینی و می‌شنوی.» دون‌کیشوت به درستی اشاره به این می‌کند که الگوی تفسیر مبتنی بر واقعیت عقل سلیم، دیگر در چنین اوضاعی که از واقعیت عقل سلیم فراتر رفته‌ایم، به‌کار نمی‌آید و بنیادهای اصول موضوعهٔ تمام تفسیرهای معتبر ممکن در خرده‌جهانِ

پشت سر، باطل گشته است. با چشم بسته و غوطه‌ور در قلمرو استعلا، ما نمی‌توانیم شهادت اطرافیان خود را با ادراک حسی‌مان آزمون کنیم. این همان مسئله‌ای است، که تقریباً هم‌زمان با سروانتس، شکسپیر نیز در صحنهٔ عالی *شاه لیر* بدان پرداخته است، آنجا که گلاسستر (Gloucester) کور، به تلقین ادگار (Edgar) باور می‌کند که از فراز صخره‌ای به زیر جهیده تا به عمر خود پایان دهد، اما زنده مانده است.

دون‌کیشوت، سوار بر اسب ساکن خود، حس می‌کند نسیمی به او می‌خورد که در اصل خدمتگزاران دوک ایجاد کرده‌اند؛ او احساس گرما می‌کند که باز از سوزاندن چیزی توسط خدمتگزاران ناشی شده است. دون‌کیشوت با به‌کار بستن این دانش علمی برای تفسیر تأثرات حسی خود به زبان قلمرو تخیل، استنتاج خود را برای سانچو بازگو می‌کند که آنها باید به ناحیهٔ سوم آسمان رسیده باشند که رعد و برق در آنجا ساخته می‌شود. سانچو تصمیم می‌گیرد چشم‌بند خود را بردارد که انفجاری رخ می‌دهد و مسافران خود را دوباره درجای اول خود می‌بینند. دوک و دوشس گفتگوی آن دو را طی سفر با مسرّت گوش داده‌اند و اکنون، پس از پایان آن، مشتاق‌اند بدانند تجربه‌های آنها در سفر با کلاویلنو چه بوده است. آنها دقیقاً در موضع روانشناسان امروزی هستند که در آزمایشگاه روی افراد مورد مطالعهٔ خود پدیدهٔ خودالقایی[1] را آزمایش می‌کنند. مثلاً، روانشناس معروف مظفر شریف، به افراد تحت آزمایش خود گفته بود که در اتاق تاریک آزمایشگاه، نوری (که البته ساکن بود) به چپ یا راست حرکت خواهد کرد؛ او سپس پاسخهای افراد را بررسی کرد و در نهایت همان آزمایش را در وضعیت گروهی تکرار کرد، که در آن هر فرد موردآزمایش قضاوت خود را به صدای بلند اعلام می‌دارد و بدین‌ترتیب بر داوری دیگران اثر می‌گذارد و از آنها نیز اثر می‌پذیرد. اول سانچو باید گزارش دهد، و داستان او همانند داستانهای بی در و پیکر علمی ـ تخیلی روزگار ماست. او در میان سخنانش می‌گوید که آنها به صورت فلکی جدی رسیده‌اند و او ساعتی را با «هفت بزغالهٔ» این صورت فلکی به بازی گذرانده است، و در این حال کلاویلنو منتظر او مانده و غیره. اما دون‌کیشوت با سانچو بوده. مانند آزمایش پروفسور شریف، او داستان سانچو را می‌شنود. آیا دوت‌کیشوت می‌تواند داستان سانچو را تأیید کند؟ او می‌گوید: «چون همهٔ این امور و همهٔ چنین وقایعی خارج از روال طبیعت است، جای شگفتی نیست که سانچو چنین می‌گوید. من فقط می‌توانم از طرف خود سخن بگویم.»[۵۵] برای رسیدن به یک منظومهٔ فلکی آنها مجبور به گذشتن از ناحیهٔ آتش بوده‌اند. شاید

1. auto-kinetic

آنها آن را لمس کرده باشند، اما عبور کردن از آن تصورناپذیر است. چنین کاری بدون سوختن امکان‌پذیر نیست. بنابراین دون‌کیشوت نتیجه می‌گیرد «و چون می‌بینید که ما نسوخته‌ایم پس سانچو یا دروغ می‌گوید یا رؤیا می‌بیند.» بسیار جالب است که دون‌کیشوت که خود به خوبی می‌داند تمام این ماجرا بیرون از روال عادی طبیعت است، به همین روال عادی طبیعت تکیه می‌کند تا مقدمات استنتاج کاملاً منطقی خود را پایه‌ریزی کند. آیا این امکان وجود نداشته که جادوگران سازندهٔ کلاویلنو عبور از منطقهٔ آتشین را بدون سوختن میسر گردانند؟ این نکتهٔ بسیار مهمی است: برای تبیین ناسازگاریهای بین دو خرده‌جهان، ما ناچاریم به قواعد تفسیری خرده‌جهان سومی متوسل شویم، اگر چه ما به خوبی می‌دانیم که هر حوزه‌ای جدا از حوزهٔ دیگر و تقلیل‌ناپذیر به حوزهٔ سوم است. اما دون‌کیشوت هنوز احتمال رؤیا دیدن سانچو را قبول دارد. او بر مبنای دیده‌های خود در غار مونتزینو می‌داند که حفظ مرز بین واقعیت و خیال تا چه حد دشوار است. او به سانچو نزدیک می‌شود و در گوش او به نجوا می‌گوید: «سانچو، چنانچه می‌خواهی چیزهایی را که تو در آسمان دیده‌ای باور کنم، باید گفته‌های مرا دربارهٔ آنچه در غار مونتزینوز دیده‌ام بپذیری. دیگر سخنی ندارم.»(۵۶)

میگوئل اونامونو (Miguel Unemmuno) در یادداشت عالی خود بر دون‌کیشوت، این سخن شوالیه را تجلی علو طبع روح بی‌آلایش او تفسیر می‌کند، چون دون‌کیشوت متقاعد شده که تجربهٔ او در غار مونتزینوز حقیقت داشته و آنچه سانچو می‌گوید نمی‌تواند حقیقی باشد. اما تفسیر دیگری هم ممکن است. دون‌کیشوت عقیده دارد که فقط ضمیر تجربه‌گر می‌تواند قضاوت کند که رنگ واقعیت را به کدام خرده‌جهان زده است. لازمهٔ تجربهٔ بین‌الاذهانی و برقراری ارتباط و داشتن سهم مشترک در چیزی این است که راستگویی دیگران را به عنوان پیش‌فرض بپذیریم و در تحلیل نهایی بدان ایمان آوریم، ایمانی ارادی به معنای موردنظر سانتیانا (Santayana)؛ طبق این پیش‌فرض من این امکان را که دیگری به یکی از خرده‌جهانهای متعدد رنگ واقعیت زده است بدیهی می‌انگارم، و از طرف دیگر او، یعنی دیگری نیز باید این پیش فرض را بپذیرد که من نیز مختارم رؤیا و تخیل و زندگی واقعی خود را تعریف کنم. به نظر من این آخرین چیزی است که می‌توان از دیالکتیک بین‌الاذهانی واقعیت دریافت و بنابراین نقطهٔ اوج تحلیل این مسئله در اثر سروانتس است.

نقطهٔ عطف تراژدی شخصی دون‌کیشوت نیز در همین جاست. همراه با انفجار اسب چوبی ــ یا بهتر است بگوییم با غیرممکن شدن برقراری ارتباط فی‌مابین دو خرده‌جهان تخیل ــ دون‌کیشوت قدرت جادویی افسون کردنِ خود را از دست می‌دهد. در مواجهه با دروغ سانچو او

حس می‌کند با در هم آمیختن واقعیت و تخیل در روایتی که از ماجرای خود در غار داده، مرتکب گستاخی شده است. واژه‌های «واقعیت» و «تخیل» در اینجا از نقطه‌نظر واقعیت دنیای خصوصی دون‌کیشوت به‌کار رفته‌اند. او حس می‌کند از مرزهای واقعیت اقلیم خصوصی‌اش، که خود ساخته بود، تعدی کرده و او در محدوده‌های آن بیش از اندازه رؤیا پرداخته و بدین‌ترتیب دو قلمرو واقعیت را به هم آمیخته و به پیشگاه روح حقیقت، که دفاع از آن وظیفهٔ شوالیهٔ ماجراجوست، خیانت ورزیده است. دون‌کیشوت به هنگام بازگشت از غار مونتزینوز مانند برادر جوانترش سِگیزموندو (Segismundo) در *ویدا و سوئنو* (La Vida es Sueno) اثر کالدرون، سخن می‌گوید: «دوستان من! خداوند شما را ببخشاید زیرا که شما شیرینترین چیز و مسرّت‌بخشترین منظره‌ای را که انسانی تا به حال دیده و از آن لذّت برده، از من گرفته‌اید. اکنون من به یقین می‌دانم که لذات این زندگی مانند رؤیا و سایه می‌گریزند.»[۵۷] با این‌حال این تجربهٔ استعلایی که زندگی ممکن است رؤیا باشد نه تنها واقعیت عقل سلیمی زندگی روزمره را زیر سؤال می‌برد بلکه همهٔ خرده‌جهانهایی را هم که تاکنون بدیهی پنداشته شده‌اند، مورد تردید قرار می‌دهد. تراژدی حقیقی برای دون‌کیشوت این کشف اوست که حتی خرده‌جهان خصوصی وی، یعنی قلمرو شوالیه‌گری، ممکن است فقط یک رؤیا باشد و لذّات آن مانند سایه‌ای بگریزند. این وضعیت نه تنها تعارضی در آگاهی پدید می‌آورد و بدین‌ترتیب، به قول هگل، آن را آگاهی «ناشاد» می‌گرداند، بلکه در وجدان نیز تعارض می‌انگیزد، به‌خصوص وقتی که ماجرای کلاویلنو نشان می‌دهد که حتی سانچوها نیز مستعد درهم‌آمیختن عناصری از رؤیاها با واقعیت زندگی روزمره هستند. این بصیرت دون‌کیشوت که فقط ایمان دوجانبه به درک دیگری از واقعیت می‌تواند ارتباط فی‌مابین را تضمین کند و استدعای او از سانچو که اگر خواهان اعتقاد اوست باید دیده‌های دون‌کیشوت را در غار باور کند، به نوعی بیان شکست و افلاس است؛ و کلمه‌های آخر شوالیه در این موقعیت «دیگر سخنی ندارم.» تراژدی آگاهی و وجدان ناشاد را به اوج می‌رساند. در بقیهٔ فصول، بخت بد دون‌کیشوت است که او را به سوی سرنگونی و تخریب خرده‌جهانش می‌برد. او از واقعیت زندگی روزمره آگاه می‌شود و هیچ جادوگری هم برای تغییرشکل آن به کمک او نمی‌آید. توانایی او به تفسیر واقعیت متعارف براساس جهان خصوصی‌اش در هم می‌شکند. در حالی که باطل کردن طلسم دولسینا ناکام می‌ماند، شکسته شدن طلسم خود دون‌کیشوت با موفقیت کامل به انجام می‌رسد. فرایند بزرگ و هم‌زدایی شامل پاک‌شدن تدریجی رنگ واقعیت از خرده‌جهان خصوصی دون‌کیشوت یعنی دنیای شوالیه‌گری است. این دنیا ــ با ارجاع به جملهٔ ویلیام جیمز که این مقاله را با آن آغاز کردیم ــ بالاخره با واقعیتهای زندگی

روزمره چنان برخورد می‌کند که ذهن دون‌کیشوت ناچار است یکی را برگزیند. دون‌کیشوت پس از اینکه انتخاب اصلی‌اش را قاطعانه، با همهٔ ماجراهایش، اعلام کرد و پس از ساختن و پرداختن یک دستگاه علمی ــ حتی شاید نوعی الهیات ــ از اعمال جادویی ساحران که وظیفهٔ آنها آشتی دادن الگوهای تفسیری متناقض است، ایمان خود را به این اصل بنیادی متافیزیک و جهان‌شناسی خود از دست می‌دهد. او در پایان ماجرا خود را در راه بازگشت به دنیایی می‌بیند که بدان تعلق ندارد، گرفتار در زندان واقعیت روزمره و زیر شکنجهٔ خشنترین زندانبانان یعنی خرد متعارفی که از محدودیتهای خود آگاه است. خرد متعارف، هجوم واقعیت استعلایی به این دنیای زندگی روزمره را یا انکار می‌کند و یا نادیده می‌گیرد. این خرد نیروی بلامنازع خود را به صورت تجربهٔ همهٔ ما نشان می‌دهد که در آن دنیای زندگی روزمره با اشیا و رخدادهایش، با همبستگیهای علّی قوانین طبیعی، و با نهادها و واقعیتهای اجتماعیش به ما تحمیل می‌شود و ما فقط به اندازهٔ بسیار محدودی می‌توانیم آن‌را بفهمیم و بر آن مسلط گردیم، و اینکه آینده نامعلوم و نامکشوف است و تنها امید و راهنمای ما این عقیده است که ما با این دنیا برای رسیدن به اهداف عملی و سودمند کنار خواهیم آمد، به شرطی که آنچه را دیگران بی‌هیچ پرسشی باور می‌کنند، ما نیز بدیهی بیانگاریم. پیش‌فرض همهٔ اینها، ایمان ما به این امر است که همه‌چیز همان‌طور که تا به حال بوده خواهد ماند و آنچه تجربهٔ ما از این دنیا به ما آموخته است همچنان در آینده معتبر خواهد ماند. دون‌کیشوت، همراه با از دست دادن شوالیه‌گری و رسالت آسمانی خود، مجبور است در پی مرگ معنوی، خود را برای مرگ جسمانی نیز آماده کند. و به این ترتیب او می‌میرد، از این پس دیگر دون‌کیشوت دولامانچا نیست، بلکه آلونزو کیشانوی پاکدامن است، مردی که خود را دارای عقل سالمی می‌داند، عقلی که فارغ از سایه‌های مبهم جهل است، سایه‌هایی که همراه با اقامت او در قلمرو تخیل، عقلش را تیره ساخته بودند.[۵۸] سامسون کاراسکو (Samson Carrasco) بر سنگ مزار او حک می‌کند که او مانند ابلهی زندگی کرد ولی عاقل مُرد. اما آیا معنای عقل و بلاهت به خرده‌جهانی که این معیارها فقط در آنجا معتبرند بستگی ندارد؟ در دنیایی که حاصل جمع همهٔ خرده‌جهانهای ماست بلاهت چیست و عقل کدام است؟ «ما فقط باید رضایت خداوند را فراهم کنیم و بگذاریم تقدیر به راه خود برود»[۵۹] این سخن سانچو است که به رغم همهٔ وسوسه‌های واقعیت استعلایی، همچنان میراث‌خوار عقل‌سلیم باقی می‌ماند.

* این مقاله ترجمه‌ای است از :
Alfred Schutz, Don Quixote and the problem of reality, in Collected papers, II, Matinns Nijhoff.

پی‌نوشتها :

(۱) ر.ک: Principles of psychology, Vol II, pp. 237ff

(۲) اولین تلاش برای تحلیل این مسئله‌ها در مقالهٔ نگارنده تحت عنوان «*دربارهٔ واقعیتهای چندگانه*» به‌عمل آمده است. ر.ک:
"On Multiple Realities" in *Collected papers* Vol. I The Hauge 1962, pp. 229-234

(۳) صص ۴۴۰-۴۳۶. تمام اقتباسها از نسخهٔ زیر است:
Don Quixote, Trans. by J.M. Cohen, Penguin Books, Middlesex, 1950

(۴) همان. ص. ۴۷۸

(۵) همان. ص. ۴۷۹

(۶) همان. ص. ۱۹۸

(۷) همان. ص. ۹۸

(۸) همان. ص. ۱۵۸

(۹) همان. ص. ۸۰

(۱۰) همان. ص. ۵۸۲

(۱۱) همان. ص. ۴۱۰

(۱۲) همان. ص. ۸۰

(۱۳) همان. ص. ۴۱۰

(۱۴) همان. ص. ۵۱۱

(۱۵) همان. ص. ۲۵۲

(۱۶) همان. ص. ۳۳

(۱۷) همان. ص. ۷۳۱

(۱۸) همان. ص. ۲۷۰

(۱۹) همان. ص. ۲۷۱

(۲۰) همان. ص. ۶۲۰

(۲۱) ر.ک: گفتگوی بین پی‌یر که در سفینه است و پل که در ایستگاه منتظر اوست در:
Bergson, Durée et Simultanéité, Paris, 1922

(۲۲) همان. ص. ۱۲۶

(۲۳) همان. ص. ۶۵

(۲۴) همان. ص. ۲۰۴
(۲۵) همان. ص. ۶۵
(۲۶) همان. ص. ۲۵
(۲۷) همان. ص. ۲۰۴
(۲۸) همان. ص. ۸۹۰
(۲۹) همان. ص. ۱۲۸
(۳۰) همان. ص. ۱۳۷
(۳۱) همان. ص. ۱۳۸
(۳۲) همان. ص. ۱۴۲
(۳۳) همان. ص. ۲۵۲
(۳۴) همان. ص. ۱۶۲
(۳۵) همان. ص. ۳۹۵
(۳۶) همان. ص. ۴۰۴
(۳۷) همان. ص. ۴۰۸
(۳۸) همان. ص. ۲۱۰
(۳۹) همان. ص. ۷۹۸
(۴۰) همان. ص. ۶۸۰
(۴۱) همان. ص. ۵۰
(۴۲) همان. ص. ۵۲۹
(۴۳) همان. ص. ۵۳۰
(۴۴) همان. ص. ۵۲۰
(۴۵) همان. ص. ۶۳۷
(۴۶) همان. ص. ۸۷۴
(۴۷) همان. ص. ۶۲۱
(۴۸) همان. ص. ۶۸۹
(۴۹) همان. ص. ۶۹۰
(۵۰) همان. ص. ۶۴۳
(۵۱) همان. ص. ۶۵۶
(۵۲) همان. ص. ۶۵۶
(۵۳) همان. ص. ۷۳۰
(۵۴) همان. ص.
(۵۵) همان. ص. ۷۳۳
(۵۶) همان. ص. ۷۳۵
(۵۷) همان. ص. ۶۱۴
(۵۸) همان. ص. ۹۳۶
(۵۹) همان. ص. ۱۶۹

پنجمین شمارهٔ *ارغنون* در تابستان ۱۳۷۴ منتشر خواهد شد

مضمون این شماره :

الهیات جدید

عنوان برخی از مقالات ارغنون ۵ :

خدا در الهیات مسیحی / اتین ژیلسون
ایمان چیست / پل تیلیش
مسیحیت از عیسی تا یوحنا / دنیس کارمودی
الهیات تاریخی از دید پانن‌برگ / آلن گالووِی
پولُس قدّیس / محمّد ایلخانی
عیسی مسیح و اسطوره / رودلف بولتمان
دیدگاه انجیلی نسبت به تاریخ / کارل لوویت
یادداشتهایی از کی‌یر کگور
الهیات تطبیقی / بهاءالدّین خرمشاهی
و مِقالاتی از کارل بارت، شلایر ماخر، مارتین بوبر

فهرست ارغنون شمارهٔ یک

پرسش از تکنولوژی	مارتین هایدگر / ترجمهٔ شاپور اعتماد
تکنولوژی و منش اخلاقی	ریچارد برنشتاین / ترجمهٔ یوسف اباذری
(شرحی بر «پرسش از تکنولوژی»)	
علم و تکنولوژی در مقام ایدئولوژی	یورگن هابرماس / ترجمهٔ علی مرتضویان
الهیات در عصر فرهنگ تکنولوژیک :	آ. آرنولدوتشتاین / ترجمهٔ مراد فرهادپور
مروری بر آرای پل تیلش	
هنر و فن : جان کیج و الکترونیک و بهبود جهان	کاتلین وود وارد / ترجمهٔ محمّد سیاهپوش
چگونه باید از جامعه در برابر علم دفاع کرد	پل فایر آبند / ترجمهٔ شاپور اعتماد
سپیده‌دمان فلسفهٔ تاریخ بورژوایی	ماکس هورکهایمر / ترجمهٔ محمّد پوینده
هایدگر و کوندرا و دیکنز	ریچارد رورتی / ترجمهٔ هالهٔ لاجوردی
ارسطو و منطق جمله‌ها: تاریخ یک اشتباه	ضیاء موحّد
تأملاتی در باب شعر	مراد فرهادپور
معرفی کتاب	م. برومند

فهرست ارغنون شمارهٔ دو

یادداشت شورای نویسندگان	
معرفی مقالات	
در باب فلسفهٔ رمانتیک زندگی	گئورک لوکاچ / ترجمهٔ مراد فرهادپور
رمانتیسم در ادبیات	رنه ولک / ترجمهٔ امیرحسین رنجبر
بخش‌هایی از مقدمهٔ ترانه‌های غنایی	ویلیام وردزورث / ترجمهٔ حسین پاینده
تخیّل رمانتیک	موریس باوره / ترجمهٔ فرحید شبرازیان
تمثیل و نماد	پل دومن / ترجمهٔ میترا رکنی
ریشه‌های تاریخی و اجتماعی رمانتیسم	حسین پاینده
بینوایان	شارل بودلر / ترجمهٔ سیاوش سرتیپی
رمانتیسم و تفکر اجتماعی	رابرت‌سه‌یر و میشل‌لووی/ترجمهٔ‌یوسف اباذری
رمانتیسم در اندیشهٔ سیاسی	علی مرتضویان
رمانتیک‌های آلمان	ماکسیم‌الکساندر و اریکا تونر / ترجمهٔ‌عبداللّه‌توکّل
شیطان، ماخولیا و تمثیل	مراد فرهادپور
مصاحبه با تام باتامور	تیلور و آوت ویت / ترجمهٔ هالهٔ لاجوردی
مصاحبه با هانس گئورگ گادامر	روی بوینی / ترجمهٔ هالهٔ لاجوردی

فهرست ارغنون شمارهٔ سه

یادداشت شورای نویسندگان	
معرفی مقالات	
هرمنوتیک : احیای معنا یا کاهش توهّم	پل‌ریکور / ترجمهٔ هالهٔ لاجوردی
یادداشتی دربارهٔ ریکور	یوسف اباذری
یادداشتی دربارهٔ مارکس	م. فرهادپور ، م. مددی
قطعات برگزیده از آثار اولیهٔ مارکس	کارل مارکس / ترجمهٔ مجید مددی
مارکس و مدرنیسم و مدرنیزاسیون	مارشال برمن / ترجمهٔ یوسف اباذری
نکاتی دربارهٔ فلسفهٔ فردریش نیچه	مراد فرهادپور
در باب حقیقت و دروغ به‌مفهومی غیراخلاقی	فردریش نیچه / ترجمهٔ مراد فرهادپور
درباب فواید و مضار تاریخ برای زندگی	ـــــ / ـــــ
نیچه و خاستگاه مفهوم مدرنیسم	رابرت ب.پی‌پین / ترجمهٔ محمدسعیدحنایی‌کاشانی
یادداشتی دربارهٔ فروید	حسین پاینده
خود و نهاد	زیگموند فروید / ترجمهٔ حسین پاینده
داستایوسکی و پدرکشی	ـــــ / ـــــ
آرای فروید دربارهٔ تمدن و جامعه	ریچارد ولهایم / ترجمهٔ امیرحسین رنجبر
یادداشتی دربارهٔ وبر و زیمل	ع. مرتضویان ، ی. اباذری
مقدّمهٔ اخلاق پروتستانی و روح سرمایه‌داری	ماکس وبر / ترجمهٔ حسن چاوشیان
تفسیر وبر از جهانِ بورژوا ـ سرمایه‌داری از نظرگاه عقلانیت	کارل لوویت / ترجمهٔ علی مرتضویان
پول در فرهنگ مدرن	گئورگ زیمل، ترجمهٔ یوسف اباذری

In the Name of God
the Compassionate , the Merciful

Editorial Note

Organon is a quarterly journal of philosophy , literature and the humanities. The body and the spirit of the journal are both constituted by an *act of translation* in the widest possible meaning of the term , namely , introducing some aspects of western thought and tradition . This act is aimed at a more adequate understanding of the western thought . This understanding , we believe , has greatly suffered through a lack of reliable translations from original and first-hand sources , though more often the problem is the absence of any translation whatsoever . Such an understanding is not only the necessary condition for the realization of a fruitful dialogue , it is also the logical starting-point for any truthful and thoughtful criticism . As Hegel once said , there is no point in hitting the opponent where he is not ; to which one can add the following statement by Imam Qazzali : "No-one can recognize the weak points of any science unless he is as well-versed in it as the masters of that science ... . Only then can one subject that science to criticism."

The three main areas of interest in *Organon* are philosophy and theology , literature and literary criticism , culture and the humanities. Each issue contains material related to all or some of these topics . The main articles and essays are organized around a central theme . Those not directly related to this theme are gathered into a special section which is followed by reviews on books and articles . By identifying , translating and introducing the valuable works of western thought, *Organon* , we hope , would further our abilities to preserve , promote and enrich our culture .

The Board of Editors

Table of Contents

Editorial Note		I
Introduction		V

ARTICLES

Robert Con Davis	*Twentieth-Century Literary Criticism*	1
Georges Nivat	*Formalisme Russe*	17
Jean Piaget	*Structuralism*	27
Robert Scholes	*Poetics: Jacobson and Levi-Strauss Versus Riffattere*	37
Roland Barthes	*From Work to Text*	57
Umberto Eco	*La Langue, Le Pouvoir, Le Force*	67
Roland Barthes	*Historical Discourse*	83
Elizabeth Wright	*Modern Psychoanalytical Criticism*	97
Raman Seldon	*Psychoanalytic Criticism of Hamlet*	125
Claud Levi-Strauss	*Structuralism of Myth*	135
David Bidney	*Myth, Symbolism and Truth*	161
K.M. Newton	*Hermeneutics*	183
Bertolt Brecht	*Selected Notes*	203
Michael Ryan	*Political Criticism*	215
S. Rimmon-Kenan	*Narration: Speech Representation*	239
Roger Webster	*Derrida and the Deconstruction of Text*	251
Alfred Schutz	*Don Quixote and the problem of Realism*	257

Published by
Centre for Cultural Studies and Research
Deputy of Cultural Affairs
Ministry of Culture and Islamic Guidance

All correspondence should be addressed to

P.O.Box : 19395/6415 , Tehran , I.R.IRAN

ORGANON

A Quarterly Journal of
Philosophy , Literature and the Humanities
Vol.1/ No.4 / Winter 1995

MODERN LITERARY CRITICISM

ORGANON

(ORGANON)

A Quarterly Journal of

Philosophy , Literature and the Humanities

Vol.1/ No.4 / Wintter 1995

4

MODERN LITERARY CRITICISM

Robert Con Davis / **Twentieth-Century Literary Criticism**

Jean Piaget / **Structuralism**

Roland Barthes / **From Work to Text**

Umberto Eco / **La Langue, Le Pouvoir, La Force**

Raman Selden / **Psychoanalytic Criticism of *Hamlet***

Claude Lévi-Strauss / **Structural Studies of Myth**

K.M. Newton / **Hermeneutics**

Roger Webster / **Derrida and the Deconstruction of Text**

Michael Ryan / **Political Criticism**

Bertolt Brecht / **Selected Notes**