

جستاری در نقد ادبی

# مقاومت در برابر «نظریه»

(۱)

اشاره:

پل دمان/ بیژن بهادرند

پل دمان<sup>(۱)</sup> به سال ۱۹۱۹ در بلژیک متولد شد و در اروپا تحصیل کرد، اما بیشتر زندگی حرفه‌ای خود را با تدریس در دانشگاه‌های آمریکا گذراند و در هنگام مرگ (سال ۱۹۸۳) استاد ممتاز علوم انسانی (کرسی Stirling) در دانشگاه «پیل» آمریکا بود. میان آن گروه از نظریه‌پردازان و ناقدان ادبی که تا حدودی تحت تأثیر ژاک دریدا<sup>(۲)</sup> دانشگاه «پیل» را به مرکزی برای آن شیوه نقد ادبی معروف به «شالوده‌شکنی»<sup>(۳)</sup> تبدیل کرده بودند، پل دمان به عنوان زرتترین اندیشمند شناخته می‌شد، و در مقایسه با دیگر اعضای اصلی گروه، مانند جان هلیس میلر<sup>(۴)</sup>، گنوفری هارتمن<sup>(۵)</sup> و هارولد بلوم<sup>(۶)</sup> بی‌گمان از همه متفکرت‌تر و جدی‌تر بود. همکاران و دانشجویان احترام زیادی برایش قائل بودند و مرگ نابهنگامش تأثر و تأسف عمیق پژوهشگران را برانگیخت.

آثار پل دمان به طور عمده شامل مقالات بلندی دربارهٔ پاره‌ای از متنهای بنیادی و مسائل مشترک میان ادبیات، فلسفه و زبان‌شناسی است که همچون نظریه‌هایی مشخص در این رشته‌های علمی تثبیت شده و تحکیم یافته‌اند. مهمترین مقالات او در این زمینه، در مجموعه «نابینایی و بینش: مقالاتی دربارهٔ نظریه بیان نقادی معاصر»<sup>(۷)</sup> نخست در سال ۱۹۷۱ و سپس با دگرگونی‌هایی، در سال ۱۹۸۵ چاپ و منتشر شد. همچنین در مجموعه «تمثیلهای خواندن: زبان مجازی در کارهای روسو، نیچه، ریلکه و پروست»<sup>(۸)</sup> (چاپ ۱۹۷۹) گردآوری شده است. به سختی می‌توان نظریات پل دمان را خلاصه کرد، چون وی بر آن است تانسان دهد که تلاش برای به کار گرفتن حقیقت در زبان، هم گریزناپذیر است و هم ناممکن. او این محذور دوسویه را البته با مطابیه‌ای به شیوهٔ رواقیون می‌پذیرد، گرچه شالوده‌شکنان دیگر آن را به عنوان جوازی تلقی می‌کنند که جستجو برای دریافت معنی را تا آنجا که قدرت تأویل و تفسیرشان یاری می‌دهد، پی بگیرند. این روحیه به روشنی در مقاله بلند «مقاومت در برابر نظریه»<sup>(۹)</sup> که جزء آخرین مقاله‌های پل دمان است، آشکار می‌شود. به نظر دمان آنچه زبان را به یک وسیلهٔ ارتباطی نامطمئن برای بیان حقایق ساده

بدل می‌کند، نظریهٔ بیان (بدایع و معانی بیان) یا منش مجازی زبان است. نیچه - که دمان در بسیاری موارد وامدار اوست - نیز همین نظر را داشت. او همواره نظریهٔ بیان نظام تجربیدی دستور زبان و منطق را ویران می‌کند. (دمان نیز تقسیم «اسکولاستیک» زبان را به قلمرو قبول دارد): ادبیات، که با خودنمایی «نظریه بیان» (بدایع و ظرافتهای بیانی) را به نمایش می‌گذارد و از سرانجام نامطلوب گونه‌های دیگر کلام ماند: نقد ادبی سنتی و تاریخ ادبیات - که می‌کوشند این وجه بیانی خود را سرکوب یا کتمان کنند - دور می‌ماند. اگر ادبیات سرچشمهٔ قابل اعتمادی برای اطلاع دربارهٔ هیچ چیز بجز زبان خودش نیست، پس تلاش سنتی تحقیقات و مطالعات ادبی برای یافتن رابطه‌ای بین جهان و متن کتاب، کاری بیهوده است. مقاومتی که پژوهشگران سنتی در برابر این نظریه نشان می‌دهند، نمایندهٔ دلهرهٔ ناشی از برداشت نادرست آنان از مسألهٔ بیانگری است. دمان پس از طرد تمسخرآمیز این مقاومت، بحث را در مقابله با نظر خود چنین ادامه می‌دهد: مقاومت در برابر نظریه، تنها حاکی از مقاومت یا تناقض به مراتب عمیق‌تر خود نظریه است. با وجود این او با سنجیدگی یادآور می‌شود که مقاومت در برابر نظریه به این می‌ماند که آدمی علم تشریح را تنها به این دلیل که عاجزی برای مرگ نیافته است، رد کند.

\*\*\*

از آغاز بنا نبود که این مقاله مستقیماً به مسألهٔ تدریس و آموزش بپردازد، گرچه مقاصد آموزشی و تعلیمی نیز در آن منظور نظر بود. این مقاله در واقع به درخواست «کمیتهٔ تحقیقاتی انجمن زبان مدرن» و برای انتشار در مجموعه‌ای بانام «مقدمه‌ای بر تحقیق و تدریس زبانها و ادبیات نو»<sup>(۱۰)</sup> نوشته شد. به من پیشنهاد شد که بخش مربوط به «نظریهٔ ادبی» را بنویسم. طبیعی است که این گونهٔ مقالات به شیوهٔ کاملاً مشخص نوشته می‌شوند. برای نمونه، فهرست کاملی از گرایشهای اصلی و کتابهای موجود در زمینهٔ مورد بحث را به آگاهی خواننده می‌رسانند و زمینه‌های اصلی موضوعات مسأله‌ها را تعیین و گروه‌بندی کرده و چشم‌اندازی نقادانه و هدفمند از راه‌حلهای احتمالی

مسائل درآینده را ترسیم می‌کنند.

به هرحال - صادقانه بگویم - برآوردن این انتظارات از من بر نمی‌آید. من تنها می‌توانستم به اختصار توضیح دهم که چرا جذابیت اصلی «نظریه ادبی» در این است که تعریف آن اساساً ممکن نیست. کمیته مذکور نیز بعدها دریافت که این کار راه درستی برای دستیابی به هدفهای آموزشی مجموعه یادشده نبوده و بنابراین قرار شد مقاله‌های دیگر در این مورد تهیه شود.

این مطالب را به دو علت بازگو می‌کنم: نخست بدین علت که آثار به جامانده از طرح پیشنهادی اولیه را در این مقاله توضیح دهم - که خود بیانگر دشواری تلاشی است که برای تشریح کلیات و بی‌نگری هر چه بیشتر به کار رفته - و دیگر اینکه این دشواری مسأله‌ای را آشکار می‌سازد که از لحاظ کلی مهم است؛ یعنی مسأله روابط میان تحقیق، نظریه و تدریس ادبیات.

به رغم ساده‌نگریها، باید دانست که امر تدریس اساساً یک رابطه «بینا ذهنی»<sup>(۱۱)</sup> میان مردم نیست، بلکه یک روند شناختی است که طی آن شخص بادیگران تنها از راه تماس و نزدیکی ارتباط پیدا می‌کند. تدریس وقتی مطلوب و عالی است که محققانه باشد و نه شخصی. تشبیه تدریس به جنبه‌های گوناگون نمایشهای تجاری یا راهنماییهای مشورتی اغلب بهانه‌ای است برای شانه خالی کردن از زیر بار وظیفه تدریس. تحقیق اصولاً باید تعلیم دادنی باشد؛ و در مورد ادبیات، دست کم باید مشتمل بر دو زمینه مکمل باشد: یکی، حقایق تاریخی و واژه‌شناسی مانند شرایط مقدماتی لازم برای درک مطالب، و دیگری شیوه‌های خواندن و تفسیر و تأویل متنها، البته شیوه خواندن و تأویل و تفسیر متن، خود نظام بازی است که با وجود بحرانها، مباحثات و مسائل درونی‌اش، می‌تواند از راههای عقلانی تکامل یابد. «نظریه» به مثابه تعقلی سنجیده درباره شکل‌گیری شیوه‌ها، به درستی با تدریس هماهنگی دارد، به گونه‌ای که می‌توان از نظریه پردازان مهمی یاد کرد که در عین حال محققان و مدرسان بسیار خوبی هم بوده یا هستند. «بین نظریه» و «تحقیق» تنها زمانی ممکن است مشکلی بروز کند که میان شیوه‌های برداشت و دانش حاصل از آنها تنش پدید آید. اگر در ادبیات موردی باشد که «بین حقیقت» و شیوه برداشت از آن یا «بین حقیقت» و «روش»

جدایی و دوگانگی بیندازد، در آن صورت «نظریه» و «تحقیق» بایکدیگر هماهنگ نخواهند بود و به عنوان نخستین نالی فاسد این عدم هماهنگی، مفهوم چیزی به نام «ادبیات» و همچنین تمایز روشن بین تاریخ و تفسیر را دیگر نمی‌توان بدیهی شمرد. تحولات گوناگون در تاریخ معاصر و تاریخ طولانی و بفرنج آموزش ادبیات و زبان‌شناسی نشان می‌دهد که چنین مشکلی همواره در کانون توجه کلام و مباحث ادبی قرار داشته است.

مخالفت با نظریه ادبی زیر پرچم ارزشهای اخلاقی و زیبایی شناختی و واکنش متقابل نظریه پردازان برای اثبات تعهد خود به این ارزشها نیز همین را نشان می‌دهد. شدیدترین این مخالفتها، نظریه (ادبی) را همچون مانعی برای تحقیق، و در نتیجه تدریس تلقی کرده و طرد می‌کند. پس بجاست که ببینیم آیا نظریه واقعاً چنین نقشی دارد و اگر دارد چرا؟ چه اگر واقعاً چنین باشد، عدم موفقیت در تدریس «آنچه نباید تعلیم داد» بهتر است تا موفقیت در تدریس «آنچه حقیقت ندارد».

یک بیان کلی درباره نظریه ادبی، از لحاظ نظری نباید از توجه به ملاحظات عملی آغاز شود، بلکه باید به مسائلی چون تعریف ادبیات (ادبیات چیست؟) پرداخته و درباره تمایز میان کاربرد ادبی و غیر ادبی زبان و همچنین تفاوت میان اشکال ادبی و اشکال غیر کلامی هنر بحث کند. سپس باید به علم دسته‌بندی توصیفی

جنبه‌های گوناگون انواع ادبیات و به قاعده‌های کلی که ناگزیر پس از این دسته‌بندیها برقرار می‌شوند، بپردازد. و یا اگر به جای مدل «اسکولاستیک»، نمونه و مدل پدیدار شناختی اختیار شود، باید به پدیدارشناسی فعالیت ادبی در قالب نوشتن و خواندن یا هر دو، و یا به پدیدارشناسی کار ادبی به مثابه محصول و اثری که وابسته به آن فعالیت است، پرداخت. اما هر روشی که برای بیان کلی نظریه ادبی گزیده شود (و البته مبادی گوناگون دیگری را می‌توان تصور کرد که همه هم از لحاظ نظری درست باشند)، قدر مسلم آن است که بیکباره مشکلاتی بسیار آشکار خواهد شد؛ مشکلاتی چنان پیچیده که در آثار آنها حتی ابتدایی‌ترین وظیفه تحقیق، یعنی حدزدایی از وضعیت موجود نظریه ادبی، به گنگی و ابهام خواهد انجامید، آن هم نه لزوماً به این دلیل که موضوعات فهرست طولبی دارند، بلکه از این رو که تعیین حدود مرز آنها غیر ممکن است. البته این گونه دشواریهای قابل پیش‌بینی مانع آن نشده تا نظریه پردازان ادبی روش «نظری» را بر روش «عملی» ترجیح ندهند؛ با وجود این می‌توان ثابت کرد که در هر حال موفقیت آنان به قدرت و استحکام یک نظام بستگی داشته است (چه فلسفی، چه مذهبی یا ایدئولوژیک) اگرچه شاید تأثیرش ضمنی بوده باشد، اما همواره مفهوم پیشین اینکه چه چیزی «ادبی» است بر اساس مقدمات همین نظام مشخص شده است، نه بر اساس گوهر خود آن چیز به اصطلاح ادبی (البته اگر چنان ادبی به راستی وجود داشته باشد). در حقیقت همین اتکا به مقدمات یک نظام، مسأله‌ای است که پیش‌بینی مشکلات را هم ممکن می‌سازد؛ به عبارت دیگر اگر شرط وجودی یک هستی بویژه تقدامیز باشد، آنگاه پرداخت یک نظریه درباره این هستی به ناگزیر به ملاحظات عملی پیوند خواهد خورد. تاریخ بفرنج نظریه ادبی نشان می‌دهد که این حکم درباره ادبیات، نسبت به موارد دیگر آثار کلامی نظیر لطیفه یا حتی خواب و رؤیا به طرز گویاتری صادق است. بنابراین برخورد نظری با ادبیات، به این واقعیت برمی‌گردد که در این برخورد باید ملاحظات تجربی را مینا قرار داد.

باتوجه به مشاهدات عملی، می‌دانیم که در پانزده تا بیست سال اخیر علاقه و کششی شدید نسبت به آنچه «نظریه ادبی» خوانده می‌شود، پیدا شده است و اینکه این کشش در کشور آمریکا اغلب با ورود و پذیرش نفوذ و تأثیر خارجی، بویژه نفوذ و تأثیر اروپایی همراه بوده است. روشن است که این موج کشش و علاقه پس از آن اوج اولیه در حال فروکش است - همان‌گونه که معمولاً پس از هر شوق و دلزدگی و خستگی بعدی فرا می‌رسد - این اوج و حسیض‌ها، البته طبیعی است، اما از این جهت که عمق مقاومت در برابر نظریه را آشکار می‌سازد در خور تأمل است. منطبق معمول هر عامل ترسی، رواج ترس و دلهره از راه بزرگ‌نمایی (منبع ترس) و کوچک‌نمایی (ترسیده) و انتساب قدرتهای توخالی به منبع ترس است. اگر گریه‌ای را ببر خواندیم، به آسانی می‌توانیم آن را همچون یک ببر کاغذی نادیده بگیریم. اما جای این سؤال باقی است که اساساً چرا ابتدا باید از گریه آنقدر ترس داشته باشیم که آن را ببر بخوانیم؟ عین همین حالت اما به شکل معکوس هم صادق است که گریه‌ای را موش بخوانیم و سپس آن را به باد تمسخر بگیریم که چرا نظاهر به قدرت می‌کند! آری به جای غلتیدن به گرداب این مسأله بحث‌انگیز بهتر است گریه را گریه بخوانیم و مقاومتی را که هم اکنون در این کشور در برابر نظریه ادبی جریان دارد، هر چند به اختصار، تشریح کنیم.

پیش از دهه ۱۹۶۰، گرایشهای مسلط نقد ادبی در آمریکا، مسلماً مخالفتی با «نظریه» نداشتند. البته اگر

مراد از «نظریه» همان بستگی تفسیرهای ادبی و ارزیابیهای انتقادی به نظامی از مفاهیم کلی باشد. حتی خودانگیزترین، تجربی‌ترین و از لحاظ «نظری» کم‌مایه‌ترین نویسندگانی که درباره ادبیات چیزی می‌نوشتند، مقدار کمی از مفاهیم کلی را به کار می‌بردند (مانند شیوه، شکل، اقتباس، سنت، وضعیت تاریخی، ...). در برخی موارد دیگر، کشش و علاقه به نظریه به طور علنی مورد تأکید قرار می‌گرفت. روش تقریباً یکسانی که تا حدودی هم آشکارا به وجود آن ادعان می‌شد، در تدوین پرنفوذترین کتابهای درسی در دوره مورد بحث به کار می‌رفت؛ کتابهایی چون «درک شعر» نوشته بروکز و وارن، «گسترش‌های تور» نوشته روبن برور یا کتابهایی که بیشتر جنبه نظری داشتند همچون: «آینه و چراغ» نوشته م. آبرامز، «زبان همچون اشاره» نوشته پ. بلکمور و «شمایل کلامی» نوشته ک. ویسمات.<sup>(۱۲)</sup>

با وجود این، هیچ کدام از این نویسندگان، به استثنای کنت بروک<sup>(۱۳)</sup> و تا حدودی نور توپ فرای<sup>(۱۴)</sup> خود را نظریه‌پرداز، به معنایی که پس از دهه ۱۹۶۰ رواج یافته است، نمی‌شناختند. آثار آنها نیز هرگز همچون آثار نظریه‌پردازان اخیر، موجب واکنشهای تند، چه مثبت و چه منفی، نمی‌شد. البته در آثار آنها بدون شک نقد و انتقاد وجود داشت و همین‌طور در برداشتهایشان اختلاف و تنوع دیده می‌شد، اما به هرحال این مسأله وجود داشت که این آثار مشتمل بر موضوعات اصلی تحقیقات ادبی بودند و همچنین توانایی و صلاحیت خود این نویسندگان مورد انکار جدی قرار نمی‌گرفت. ناقدان ادبی که دارای نظریه‌ها و برداشتهای جدیدی بودند، بی‌آنکه ناگزیر باشند علایق ادبی خود را مخفی نگهدارند، برای تطبیق خود با مؤسسات آکادمیک به مشکلی برخورد نمی‌کردند. به طوری که بسیاری از چهره‌های شاخص آنها به موازات فعالیت‌های ادبی آزاد، مشاغل آکادمیک موفق نیز داشتند و در کنار وظایف آکادمیک، شاعری و نویسندگی هم می‌کردند. آنها همچنین با مشکلات ناشی از سنت ملی نیز مواجه شدند. سنتی که اگرچه به سرسختی و خودکامگی سنت اروپایی نبود، اما به هرحال ضعیف و کم تأثیر نیز نبود. تجسم کامل نقادی این دوره، هنوز هم در شخصیت و اندیشه نی. اس. الیوت متبلور است که ذوق و استعداد ابتکاری، آموزشهای سنتی سخن‌سنجی و صداقت اخلاقی را همه با هم داشت؛ ترکیبی انگلیسی - آمریکایی از روشنفکری اشرافی نه چندان باخوردنی که حتی نیم‌نگاهی وسوسه‌انگیز به جنبه‌های تاریک روانی و به ژرفنگریهای سیاسی نداشت، البته بی‌آنکه رفتار و منش شایسته این اشرافیت را که بلندپروازها و خودبینی‌های ویژه خود را دارد، نادیده بگیرد.

اصول کلی چنین جو و فضای ادبی، بیشتر فرهنگی و ایدئولوژیکند تا نظری، و بیشتر مایل به انسجام یک خود اجتماعی و تاریخی‌اند تا یک وحدت و هماهنگی غیر شخصی که لازمه کار نظری است. در حقیقت فرهنگ تاندازه‌ای به «جهان‌بینی» میدان می‌دهد و روحیه ادبی حاکم بر «آکادمی آمریکا» در سالهای دهه ۱۹۵۰ هرچه بود، روحیه‌ای منطقه‌گرا نبود. از این رو، مشکلی برای اروپا نشأت می‌گرفت (در بین نبود، آثار نویسندگانی چون گورتیوس، اورباخ، اسپیتسز، آلونسو، والر و ژان پل سارتر (البته به استثنای چند اثرش). ذکر سارتر در این فهرست مهم است چون نمایانگر این واقعیت است که آن رمز فرهنگی مورد نظر ما را نمی‌توان

به سادگی در قالب قطب‌بندی‌های سیاسی چپ و راست، آکادمیک و غیر آکادمیک، دهکده گریبونچ و «گاممیر اوهایو» جای داد. مجلانی که عمدتاً غیرآکادمیک بوده و گرایش‌های سیاسی داشتند، و بهترین نمونه آنها همان مجله «پارتیزان ریویو»<sup>(۱۵)</sup> در سالهای دهه ۱۹۵۰ بود (البته با وجود ملاحظات و اختلاف در برداشت)، که در برابر شیوه‌های نقادی جدید موضع جدی نمی‌گرفتند. وجه مشترک کلی این گرایشها و نویسندگان مختلف، مقاومت همه آنها در برابر نظریه بوده است. در واقع درستی این تشخیص، با سخنان و استدلالهای آنها در تبیین روشن‌تر مخالفتشان با نظریه که از آن پس تا کنون انتشار یافته است، ثابت می‌شود.

اگر پیامدهای نظری مقاومت در برابر نظریه نمی‌بود، ملاحظات یاد شده (به لحاظ تأثیر تاریخی ناچیز مباحث ادبی قرن بیستم) در بهترین حالات، تنها بخاطر مستند بودنشان اهمیت پیدا می‌کردند، اما نموده‌های محلی این مقاومت چنان با قاعده و بانظامند که علاقه و توجه مشخصی را برمی‌انگیزند.

برداشت‌های ادبی که در سالهای دهه ۱۹۶۰ رشد کرده‌اند و اکنون تحت نام‌های گوناگون زمینه نسبتاً آشفته و مبهم نظریه ادبی را تشکیل می‌دهند، در واقع چه چیزی را مورد تهدید قرار داده‌اند؟ این برداشت‌ها را نمی‌توان به یک شیوه و روش خاص یا به یک کشور معین نسبت داد. «ساختارگرایی»<sup>(۱۶)</sup> حتی در فرانسه هم تنها گرایش مسلط در صحنه ادبی نبود و در حقیقت هم «ساختارگرایی» و هم «نشانه‌شناسی» از گرایش‌های پیش از خود در ادبیات اسلاو جدایی‌ناپذیرند. در آلمان، انگیزش‌های اصلی این برداشت‌ها، از جهات دیگری، از مکتب «فرانکفورت» از مارکسیست‌های تقلیدی از «پدیدارشناسی» «فراهوسرلی»<sup>(۱۷)</sup>، و از تفسیرهای پس از هایدگر<sup>(۱۸)</sup> نشأت گرفت و در واقع تحلیل ساختاری، سهم کوچکی در تطور آنها داشت. در مورد آمریکا تمام این گرایشها نقش داشتند، البته در ترکیب تقریباً خلاق با حساسیتهای ملی آمریکایی، به گونه‌ای که تنها از راه برداشت رقابت‌آمیز ملی یا شخصی از تاریخ، ممکن است این جنبشها و گرایش‌های ادبی را که به آسانی عنوان یا برجسب خاصی را بر نمی‌تابند، در سلسله مراتب و قالب‌بندی‌های خاصی جای داد. اکنون دیگر امکان نظریه‌پردازی ادبی - که البته هرگز بدیهی و حتمی هم نیست - خود به مسأله‌ای تبدیل شده است که آگاهانه درباره آن می‌اندیشند و آنها که ابعاد این مسأله را بیشتر کآوده‌اند، بهترین و درعین حال جنجالی‌ترین منابع اطلاعاتی آن به شمار می‌روند که چندان از آنان نویسندگانی هستند که ارتباط چندانی هم با «ساختارگرایی» نداشته‌اند مانند: سوسور، یا کوپسن، بارت و همچنین گرماس و آلتوسر. البته این طبقه‌بندی چنان کلی و تجربیدی است که از لحاظ تاریخی معنایی خاص را افاده نمی‌کند.

می‌توان گفت که «نظریه ادبی» هنگامی زاده می‌شود که برداشت از منتهای ادبی دیگر براساس ملاحظات و مسائل غیرزبان‌شناسانه، یعنی ملاحظات و مسائل تاریخی و زیبایی شناختی استوار نباشد. یا به عبارت گوپتر، هنگامی که موضوع بحث، دیگر معنا یا ارزش متن نباشد بلکه منظور شیوه‌های ایجاد و دریافت معنا و ارزش پیش از برقراری و تثبیت آنها در متن باشد. در نتیجه، برقراری و تثبیت معنا و ارزش در متن چنان مسأله‌زاست که به نظام مستقلی از تحقیق و کاوش نظری برای بررسی امکان تحقق و موقع و مقام آن نیاز می‌افتد. تاریخ ادبی حتی وقتی کاملاً به دور از مقولات «تاریخ‌گرایی تحصلی» بررسی شود، هنوز هم تاریخ برداشت و درکی است که امکان تحقق آن بدیهی فرض

می‌شود، در حالی که مسأله ارتباط میان «زیبایی‌شناسی» و معنا بفرنج‌تر و پیچیده‌تر است، چرا که «زیبایی‌شناسی» بیشتر تأثیر معنا را بررسی می‌کند، تا محتوای آن را. اما در حقیقت باید خاطر نشان کرد که «زیبایی‌شناسی» از همان هنگام تکاملش، پیش از کانت و با خود کانت، «پدیدارشناسی» روند معنایی و ادراکی بوده است که البته ممکن است به ساده‌انگاری نیز منجر شود، چون همان‌گونه که از عنوان «پدیدارشناسی» برمی‌آید، «پدیدارشناسی» هنر و ادبیات را امری مسلم می‌بندارد، در حالی که خود «پدیدارشناسی» زیر سؤال است. «زیبایی‌شناسی» بخشی از یک نظام کلی فلسفی است و به تنهایی یک نظریه مشخص نیست. چالش نتیجه نسبت به نظامهای فلسفی کانت، هگل و پیروان آنها، در سنت فلسفی قرن نوزدهم، صورتی از مسأله کلی فلسفه به شمار می‌رفت. نقد نیچه از «میتافیزیک» شامل «زیبایی‌شناسی» هم می‌شود، یا بهتر است بگوییم از «زیبایی‌شناسی» آغاز می‌شود. این مطلب در مورد هایدگر هم صادق است.



پل والری

یاری جستن از نام فیلسوفان برجسته، به روشنی نشان نمی‌دهد که تحول و تکامل امروزی نظریه ادبی در واقع محصول فرعی تأملات گسترده‌تر فلسفی بوده است؛ در پاره‌ای موارد نادر ممکن است پیوندی مستقیم میان فلسفه و نظریه ادبی وجود داشته باشد. با وجود این؛ نظریه ادبی معاصر در بیشتر موارد صورتی نسبتاً مستقل از مسائلی است که در زمینه و بافت جداگانه‌ای در فلسفه مطرح می‌شوند، و البته نه به شکل روشن و دقیق. برخلاف ادعای ظاهرری، فلسفه چه در انگلستان و چه در اروپا کمتر از قیدوند روشهای سنتی آزاد بوده است و جایگاه و مقام مهم (البته نه مسلط) «زیبایی‌شناسی» در میان اجزاء اصلی نظام فلسفی همین است که «زیبایی‌شناسی» یک جزء تشکیل دهنده و ضروری آن به شمار می‌رود. پس جای تعجب نیست که نظریه ادبی معاصر از حوزه‌های بیرون از فلسفه، و حتی گاه ضمن شورش آگاهانه علیه سنت‌های آن، پا به عرصه وجود گذاشته است.

با فرض اینکه اکنون «نظریه ادبی» به راستی یکی از مسائل مورد بررسی فلسفه شده باشد نیز نمی‌توان آن را چه از لحاظ نظری و چه از نظر عملی در دل فلسفه هضم کرد. نظریه ادبی لزوماً دارای حرکتی کاربردشناسی و «عمل‌گرایانه» است که در عین آنکه آن را به لحاظ نظری تضعیف می‌کند، اما بدان عنصری ویرانگر از نوع ویژگی پیش‌بینی‌ناپذیری می‌دهد که آن را به کارت برنده بازی خطیر نظام‌های نظری شبیه می‌سازد. پندایش «نظریه» (ادبی) و گسستگی آن از تاریخ ادبیات و نقد ادبی که این گونه مایه تأسف شده است، در واقع با کاربرد اصطلاحات «زبان شناختی» در حیطه

«فرا زبان»<sup>(۱۹)</sup> (پیرامون ادبیات فراهم آمده است. منظور از اصطلاحات «زبان شناختی» اصطلاحاتی است که پیش از مشخص ساختن مصداق، به ارجاع می‌پردازد و در بررسی و مطالعه جهان، نقش نشانه‌ای زبان را مدنظر قرار می‌دهد یا به عبارت دقیق‌تر، اساساً نقش بنیادی زبان را عبارت از نشانه می‌داند، و آن را همچون علم حضوری و کشف و شهود در نظر نمی‌گیرد. علم حضوری یا کشف و شهود مستلزم ادراک، آگاهی، و تجربه است و یکسره به حیطه منطقی و ادراک و تمام تبعات آن می‌انجامد، تبعاتی که در بینشان «زیبایی‌شناسی» جایگاه مهمی دارد. این فرض که علم زبان شناسی می‌تواند بدون گونه‌ای منطقی وجود داشته باشد، به ایجاد و تطور اصطلاحاتی منجر می‌شود که «زیبایی‌شناختی» نیستند. در حقیقت نظریه ادبی معاصر با به کارگیری زبان شناسی سوسور<sup>(۲۰)</sup> در مورد منتهای ادبی به وجود می‌آید.

البته نزدیکی و قرابت میان زبان شناسی ساختارگرا و منتهای ادبی، آن طور که ممکن است اکنون به نظر آید، آشکار و روشن نیست. نه پیرس و نه سوسور، و نه بلوم فیلد هیچ کدام در آغاز اساساً به ادبیات فکر نمی‌کردند و برای آنها بنیادهای علمی زبان شناسی مهم و مطرح بود. در حالی که علاقه زبان شناسانی چون رومان یا کوپسن یا ناقدانی چون رولان بارت به نشانه شناسی حاکی از کشش طبیعی ادبیات و به نظریه‌ای درباره نشانه‌های زبانی است. وقتی به زبان همچون نظامی از دال و مدلول و نه همچون الگوی قراردادی معنایی نگریسته شود، موانع سنتی میان کاربرد ادبی و به اصطلاح غیر ادبی زبان کنار می‌روند و موضوعات زبانی از قید قاعده‌سازیهای متن رها می‌شوند. نتایجی که از برخورد نشانه شناسی و ادبیات به بار آمد، از نتایج برخورد و تلاقی مدلهای نظری دیگر مانند «واژه‌شناسی»، «روان‌شناسی» یا «شناخت شناسی کلاسیک» که پیشتر توسط نویسندگان ادبی علاقه‌مند به این مدلها به منصفه ظهور رسیده بود، بسیار فراتر رفت. همچوانی و حساسیت منتهای ادبی به تحلیلهای نشانه شناختی از این رو قابل دید است که روشهای تحلیلی دیگر در دستیابی به چیزی بیش از مشاهدات عینی یا مواردی که به راحتی در زمره دانستیهای عمومی جای می‌گرفت، ناتوان بودند. در حالی که تحلیلهای نشانه شناختی به کشف طرحها و الگوهای در منتهای ادبی می‌انجامد که توضیح و تشریحشان جز به یاری جنبه‌های زبان شناختی خودشان ممکن نبود. زبان شناسی ادبیات و جنبه‌های زبانی نشانه‌شناسی فصل مشترکی دارند که تنها از طریق نگاه مشترکشان دست یافتنی است و به طور مشخص تنها به خود آنها ارتباط دارد. تعریف و شناسایی همین فصل مشترک که اغلب از آن با عنوان «ادبیات»<sup>(۲۱)</sup> یاد می‌کنند، به موضوع مطالعه و بررسی نظریه ادبی تبدیل شده است.

با وجود این، جو ابهام مسلط بر اوضاع نقادی امروز، ناشی از برداشت نادرست از مفهوم همین «ادبیات» است. به عنوان نمونه، بارها تکرار شده است که «ادبیات» عنوان یا شکل دیگری از واکنش زیبایی‌شناختی است. کاربرد اصطلاحاتی مثل «سبک» و «سبک‌شناسی»، «شکل» و «یا حتی «شعر» که همه بر زیبایی‌شناختی زیادی دارند، به همراه «ادبیات» موجب تشدید ابهام پادشده حتی بین کسانی شده است که خود برای نخستین بار این اصطلاح را رواج دادند.

مثلاً رولان بارت، در مقاله‌ای که مشخصاً دربارهٔ رمان یا کوپسن نوشته است، به روشنی از تلاش یا کوپسن برای

یافتن تقارن کامل میان ویژگی‌های آوایی یک کلمه با کارکرد و نقش دلالتی آن صحبت می‌کند: «در این مورد باید بر «کراتیلیسم» نام (و نشانه) در آثار پروست نیز تأکید کنیم... پروست رابطه بین دال و مدلول را انگیزشی می‌داند، یعنی یکی از دیگری نسخه برداری می‌کند و در شکل مادی خود بیانگر اساس دلالت شده شیء (و نه خودش) است... این واقع‌گرایی (به مفهوم اسکولاستیکی کلمه) که نامها و عنوانها را برگردان اندیشه‌ها تلقی می‌کند، نزد پروست شکلی رادیکال به خود گرفته است. اما به راستی می‌توان گفت که این اندیشه در هر نوشتاری کم و بیش آگاهانه حضور دارد؟ مشکل است که کسی نویسنده باشد اما به نوعی به رابطه طبیعی و وجودی بین نامها و ماهیتها اعتقاد نداشته باشد. بنابراین، کارکرد یا نقش شعر (به مفهوم گسترده کلمه) توسط نوعی آگاهی «کراتیلوسی» از نشانه تعریف می‌شود و در واقع شاعر انتقال دهنده این اسطوره دنیوی است که طبق آن زبان باید از دید تقلید کند و به رغم آموخته‌های علم زبان‌شناسی، نشانه‌ها را انگیزشی می‌داند» (۲۲).

«کراتیلیسم» تا آنجا که همگرایی جنبه‌های پدیداری زبان (چون صوت) را با کارکرد و نقش دلالتی آن همچون مصداق فرض می‌کند، یک مفهوم «زیبایی شناختی» به شمار می‌رود. در حقیقت می‌توان نظریه «زیبایی‌شناسی» و منسجم‌ترین صورت‌بندی آن در فلسفه هگل را، به درستی تصور تام و کامل مدلی دانست که مفهوم «کراتیلوسی» زبان تنها صورت خاصی از آن است. اشارات ضمنی هگل به افلاطون در کتاب «زیبایی‌شناسی» را باید به همین نحو تفسیر کرد.

گاه چنین به نظر می‌رسد که بارت و یا کوبسن به طور عمده از برداشتی زیباشناسانه سخن گفته‌اند، اگرچه درباره‌ای از آثارشان جهت دیگری هم اتخاذ کرده‌اند.

چه، آن همگرایی صوت و معنی که بارت در آثار پروست می‌یابد و از آن دم می‌زند (و بعدها همان گونه که ژرار ژانت به خوبی نشان داد) توسط خود پروست هم همچون وسوسه اغواگرانه ذهنهای مالخولیایی کنار گذاشته شد، نیز تنها به عنوان تأثیری که زبان می‌تواند داشته باشد، تعبیر شده است. اما هیچ رابطه گوه‌ری چه از لحاظ شهادت و چه از نظر تقلید هستی‌شناسانه با چیزی فراسوی همین تأثیر احتمالی وجود ندارد. در واقع آنچه در قلمرو «دال» عمل می‌کند و مؤثر است، کارکرد و نقش نظریه بیان (بدایع و معنی بیان) است، و نه کارکرد زیبایی شناختی زبان یا «مجاز» قابل شناسایی (یا اختلال در نامیدن اشیاء)، که پیش خود شامل هیچ بیان جدی و مسؤولانه‌ای درباره ماهیت جهان نیست، اگرچه توانایی زیادی برای آفرینش پندارهای متعارض دارد. بی شک ماهیت پدیداری «دال» به عنوان صوت، در تقارن و مطابقت نام مسمی دخالت دارد، اما این مقارنه و مطابقت ماهیتی قراردادی دارد نه پدیدار شناختی.

این وضعیت، تا حدود زیادی زبان را از قیدو بندهای کنش ارجاعی آزاد می‌سازد، اما در عین حال از نظر شناخت‌شناسی آن را بسیار لغزنده و سست می‌کند، چه در این صورت دیگر نمی‌توان گفت که کاربرد زبان از طریق توجه به حقیقت و دروغ، خوب و بد، زیبایی و زشتی یا لذت و درد تعیین می‌شود. هرگاه که این نیروی مستقل زبان از راه تحلیل نمایان شود، «سروکار ما با «ادبیت» و در حقیقت با ادبیات است، یعنی قلمرویی که در عرصه آن، این دانش منفی درباره اعتبار مقولات زبانی به دست می‌آید.

به دنبال این پیشزمینه، جنبه‌های پدیداری دال درست در همان لحظه‌ای که کارکرد واقعی زیبایی شناختی دست کم، به تعلیق افتاده باشد، توهم نیرومندی از اغواگری زیباشناسانه می‌آفریند. در حقیقت نمی‌توان «نشانه‌شناسی» یا روشهای مشابه را، به این معنا که ارزیابی‌شان نه از لحاظ نحوی (بحث الفاظ) بلکه از نظر «زیباشناسی» صورت می‌گیرد، شکل گرا ندانست، اگرچه در عین حال این تعبیر هم چیزی از نامعمول بودن آن نمی‌کاهد. ادبیات متضمن رد مقولات زیباشناختی است و نه تصویب و تثبیت آنها. یکی از تبعات این مسأله این است که: اگرچه به طور سنتی عادت کرده‌ایم ادبیات را از راه قرینه‌سازی با هنرهای شکل‌پذیر و موسیقی مطالعه کنیم، اما اکنون مجبوریم به ضرورت لحظه‌های غیرتصویری زبان در نقاشی و موسیقی ادعان کنیم و ناگزیریم که روش خواندن تصاویر را بدون در نظر گرفتن مفاهیم فراگیریم.

اگر «ادبیت» یک ویژگی زیباشناسانه نیست، به طور عمده یک ویژگی تقلیدی هم نیست. در واقع تقلید مجازی می‌شود میان مجازهای دیگر. چرا که زبان، تقلید از یک هستی غیرکلامی را برمی‌گزیند، همان گونه که «اختلال در نامیدن اشیاء» بدون هیچ ادعایی درباره وحدت و یگانگی یا تمایز میان عناصر کلامی و غیر کلامی از یک صورت تقلید می‌کند، نادرست‌ترین بیان و تفسیر «ادبیت» در عین حال رایج‌ترین انتقاد نسبت به نظریه ادبی معاصر، آن را بازی صرف کلامی تلقی کرده است، به طوری که گویی به دلایل شرم آور اخلاقی و سیاسی، واقعیات را به عنوان خیالهای مطلق مورد انکار قرار می‌دهد. البته این انتقاد بیشتر بیانگر اضطراب و نگرانی منتقدان است تا عیب و نقص اثر. با درک و شناسایی ضرورت زبان‌شناسی غیرپدیداری، کلام ادبی از قید انکاره نسجیده تقابل میان خیال و واقعیت آزاد می‌شود، تقابلی که خودزاده مفهومی تقلیدگراییانه و غیرنقدانه از هنر است. در حقیقت، در «نشانه‌شناسی» به معنای واقعی کلمه و همچنین در دیگر نظریه‌های زبان‌شناسانه نقش و کارکرد ارجاعی زبان را نادیده نمی‌گیرند، بلکه اعتبار آن را از لحاظ دستیابی به یک الگوی شناخت طبیعی یا پدیداری مورد سؤال قرار می‌دهند. ادبیات مبتنی بر تخیل است اما نه بدین دلیل که به گونه‌ای از ادعان به «واقعیت» سرباز می‌زند، بلکه از این رو که ایقان و قطعیت از پیش شناخته شده‌ای وجود ندارد که نشان دهد زبان حتماً طبق اصول یا شبیه اصول حاکم بر جهان پدیدارها نقش آفرینی می‌کند. بنابراین، ایقان و قطعیت پیشینی دال بر اینکه ادبیات منبع معتبر اطلاعاتی‌ای در باره چیزی سواى زبان خاص خودش هست، وجود ندارد.

جای تأسف خواهد بود که اگر مثلاً «مادیت دال» را با «مادیت مدلول» اشتباه بگیریم. البته ممکن است در سطح نور و صدا چنین اشتباهی صورت نگیرد، اما در مورد پدیدارهای کلی‌تر مکان (فضا)، زمان و بویژه «خود» انسانی این گونه نیست؛ به عنوان مثال: هیچ فرد عاقلی سعی نخواهد کرد که در برتو روشیایی کلمه «روز» انگور بکارد، اما بسیار مشکل است که انسان طرح و الگوی زندگی گذشته و آینده خود را مطابق الگوهای زمانی و مکانی و متعلق به روایت‌های خیالی و نه واقعی، به‌تصور نیاورد. البته منظور این نیست که روایت‌های خیالی پاره‌ای از جهان و جزئی از واقعیت نیستند، در واقع تأثیر روایت‌های خیالی بر جهان و بر واقعیت، گاه حتی بیش از حد طاقت، شدید و پسر صلابتند. پس به نظر ما، «ایدئولوژی» همین پیوند میان زبان‌شناسی و واقعیت طبیعی، و میان ارجاع و پدیدارگرایی است. به عبارت

دیگر، زبان‌شناسی «ادبیت» بیش از هر روش تحقیق دیگری (از جمله اقتصاد) در نقاب برگرفتن از تحریفات ایدئولوژیک توانایی و در رخداد آنها نقش تعیین کننده دارد. کسانی که از بی‌اعتنایی نظریه ادبی نسبت به واقعیت اجتماعی و تاریخی (یعنی واقعیت ایدئولوژیک) انتقاد می‌کنند، در واقع ترس خود را از افشای تحریفات ایدئولوژیکشان توسط نظریه ادبی آشکار می‌سازند، کوتاه سخن اینکه باید گفت: آنها خوانندگان بسیار کم استعداد و بی‌مایه «ایدئولوژی‌المانی» هارکس بوده‌اند.

از خلال این اشارات کوتاه به دلایل استدلال‌هایی که به طرز عمیق‌تر وقایع کننده‌تری توسط دیگران بیان شده‌اند، پاره‌ای پاسخ‌های نزدیک به پرسش نخستین رخ می‌نمایند، مانند اینکه: «نظریه ادبی» چه چیز هراس آوری وجود دارد که موجب چنین مقاومتها و انتقادهای سختی شده است؟ پاسخ این است که «نظریه ادبی» ایدئولوژیهای جان سخت را از راه افشای سازوکار آنها به تزلزل می‌کشاند، به معارضه با آن سنت نیرومند فلسفی می‌پردازد که «زیباشناسی» بخش مهمی از آن به شمار می‌رود، ضوابط و قانونهای معمول آثار ادبی را از بین برده و مرزهای بین کلام ادبی و کلام غیرادبی را تقریباً فرو می‌ریزد. افزون بر این، کاربرد «نظریه ادبی»، غیرمستقیم پیوندهای میان فلسفه و ایدئولوژی را نیز آشکار می‌سازد. شک نیست که این همه حقایق برای ایجاد حساسیت و سوسوژن نسبت به «نظریه ادبی» کافی است، اگرچه هنوز پاسخ قانع کننده‌ای به پرسش مادر بر ندارد. چرا که تنش و اصطکاک بین «نظریه ادبی»، معاصر و سنت مطالعات و تحقیقات ادبی را همچون تعارضی تاریخی میان دوشیوه تفکر، که هر دو هم‌زمان در صحنه حاضرند، به نمایش می‌گذارد. در حقیقت اگر این تعارض به معنی تحت اللفظی کلمه فقط تعارضی تاریخی باشد، اهمیت چندانی از لحاظ نظری نخواهد داشت، بلکه در این صورت و در فضای اندیشه جهانی تنها تند باد گذرایی خواهد بود.

پی نوشت:

- 1- Paul de Mon
- 2- Jacques Derrida
- 3- Deconstruction
- 4- J. Hillis Miller
- 5- Geoffrey Hartman
- 6- Harold Bloom
- 7- Blindness and Insight: essays in the rhetoric of contemporary criticism
- 8- Allegories of Reading = Figural Language in Rousseau, Nietzsche Rilke, and proust.
- 9- The Resists to theory.
- 10- Introduction to scholarship in Modern Languages and Literatures.
- 11- Inter- Subjective
- ۱۲- این کتابها به ترتیب نوشته م. آبرامز، ر. پ. بلکومر و دبلیو. کی. بیسموت هستند.
- 13- Kenneth Bruke
- 14- Northrop Frye
- 15- Partisan Review
- 16- Structuralism
- 17- Post- Husserlian
- 18- Post- Heideggerian
- 19- Metalanguage
- 20- Literariness
- ۲۱- Cratylism، اشاره به پدیدهای است که طی آن یک رابطه وجودی (به مثابه مفهومی ضدقراردادی) بین کلمه و مدلول آن وجود دارد. این اندیشه در دیالوگ افلاطون (Cratylus) عنوان شده است.
- ۲۲- رولان بارت، پروست و نامها، در اثری به نام «برای بزرگداشت رمان یا کوبسن»، ۱۹۶۷، قسمت اول.
- ۲۳- پروست و زبان غیرمستقیم، در تصویر ۲ (پاریس ۱۹۶۹).