اندیشه

واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی (۱۲)

ساختار در نقد هنری جدید

علی‌اصغر قره‌باغی

این بار هم پیش از پرداختن به اصل مطلب، اشاره به این نکته را لازم می‌دانم که گستردگیِ دامنهٔ معنای واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی امروز، نمایشگر طبیعتِ تکامل‌پذیرِ تفکر انتقادی است. در دو دههٔ پایانیِ قرن بیستم، جهان ناظر یک دگرگونی بزرگ، یا بگوییم «مفهوم‌گراکردنِ» تئوری هنر و ادبیات بود و در دایرهٔ اندیشگی انسان، مطالعات هنری به شکلی اجتناب‌ناپذیر با محورهای فلسفی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی درآمیخت. بی‌تردید پرسش‌هایی که در این زمینه‌ها بر انگیخته شده بسی بیش از پاسخ‌هایی است که به شمه‌یی از آن در سلسله مقالات «واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی» اشاره شده است. یکی از ویژگی‌های تازهٔ این واژگان و اصطلاحات آن است که مدارج و مراحل گذر در مطالعات ادبی را نیز نمایندگی می‌کنند و نه تنها مفاهیم سنتی را دربر می‌گیرند، بلکه شامل و حامل مفاهیم تازه در عرصه‌های فرهنگی نیز هستند. بی‌گمان پرسش‌های دیگری هم در قلمروهای مطالعات فرهنگی در حال شکل‌گیری است که پاسخ‌گویی به آن‌ها باز هم بر گستردگی دامنهٔ مفاهیم واژگان و اصطلاحات خواهد افزود. امروز دیگر از فرهنگ لغات و دایرةالمعارف‌ها بر نمی‌آید که پاسخ‌گوی پرسش‌ها و بیان‌کنندهٔ معنای پردامنهٔ این واژگان و اصطلاحات باشند. امروز مفاهیم فرهنگ جهانی چنان در هم تنیده‌اند که آشنایی هم‌سویه با معنای واژگانِ نقد هنری را امری ناممکن و دور از ذهن می‌نماید.

این واقعیت را نیز می‌باید در نظر داشت که فرایندِ پرداختن به واژگان و اصطلاحات فرهنگ جهانی، خود برانگیزندهٔ پرسش‌های بسیار خواهد بود. مثلاً این که چرا از مجموعهٔ وسیع واژگان، برخی واژگان خاص انتخاب شده‌اند. یا این که در زنجیره‌یی از مفاهیم، چه مفهومی می‌باید بر مفاهیم دیگر ترجیح داده شود. پرسش‌هایی از این دست با آن‌که همه معتبر است، پاسخ‌دادنی هم نیست و فقط می‌توان گفت که گزینش واژگان، مبتنی بر اقتضا و ایجاب در یک دایرهٔ فرهنگی خاص است؛ برای آن است که طرح و نقشهٔ گسترده‌تری از عرصهٔ مفاهیم و گفتمان‌های تازه به دست داده شود و حتی‌المقدور روشن کند که نباید به باریکه راه‌های منتهی به تعاریف مختصر و مبهم اکتفا کرد. امروز بدون رودربایستی باید گفت و پذیرفت که خواندن و نوشتن و صحبت‌کردن بسیار دشوارتر از گذشته شده، چراکه زبان ابعاد تازه‌تر و گسترده‌تری پیدا کرده است. امروز سرسری و دیمی حرف‌زدن نه از استاد پذیرفته است و نه از دانشجو. مارتین هایدگر معتقد بود که «زبان خانهٔ وجود انسان است»، اما امروز می‌بینیم که این «خانه» به شکلی ناگزیر و انکارناپذیر، از یک‌طرف پانوق معانی و مفاهیم گوناگون شده است و از طرف دیگر، شکل خانه‌یی جن زده را پیدا کرده و محل اجتماع ارواح و اشباحِ واژگانی شده که مفهوم روشن و معینی ندارند. خواننده و شنوندهٔ امروز نمی‌داند که در برابر پاره‌یی از واژگان و اصطلاحات چه عکس‌العملی نشان دهد و بدون پادرمیانیِ تعبیر و تفسیرهای گوناگون، با کدام‌یک از معانی درگیر شود. معنای این حرف آن است که امروز می‌باید نه تنها زندگی‌کردن با دیگران، که زندگی‌کردن با اشباح را هم یاد بگیریم. باید در زبان و ساختار زبانی، سیلان میان مربی‌ها و نامربی‌ها را بیاموزیم و اگر بخواهیم که بهره‌جویی‌هامان از واژگان و اصطلاحات فرهنگی شکل معلومات‌فروشی و ژست‌های ایجابی را به‌خود نگیرد و در محدودهٔ متون کهنه گردش نکند، می‌باید آشنایی با مفاهیم تازه را برخود فرض بشماریم. امروز ناگزیر از پذیرش این واقعیت هستیم که هنوز به معنای دقیق بسیاری از مفاهیم دست نیافته‌ایم و می‌باید در میان اشباح، در جست‌وجوی روح واقعی واژگان و اصطلاحات باشیم.

و حرف آخر در پایان این مقدمه این‌که، آلتوسر دایم می‌گفت: «هیچ رفتار و عملکرد انقلابی بدون تئوری انقلابی وجود نخواهد داشت.»

به هر حال، بگذریم و برویم سر اصل مطلب. واژهٔ ساختار در ظاهر یکی از عناصر جنبش انتقادی جدید است و بیشتر در پیوند با ساختارگرایی تصور می‌شود، اما واقعیت قضیه آن است که در هیچ مقطعی از تاریخ، همان‌طور که در بحث از «بینامتنیت» اشاره کردیم،[1] هیچ اندیشهٔ و نظریهٔ تازه و بی‌پیشینه‌یی وجود نداشته و هر نظریه برگرفته از نظریه‌یی دیگر بوده است. مفهوم ساختار هم مانند بسیاری مفاهیم دیگر، پدیدهٔ تازه‌یی نیست، همواره در شعر و فلسفهٔ پیشینیان حضور داشته و معنایی که از آن مراد می‌شده، چارچوب طرح‌ریزی شدهٔ یک قطعهٔ ادبی و رابطهٔ اجزا و عناصر آن با یکدیگر و با کل اثر بوده است، اما این قاعده هم مانند بسیاری قواعد به مرور زمان دست‌خوش دگرگونی‌های ریشه‌یی شده است. ارسطو در «پوئتیک» تمامت را چیزی می‌داند که آغاز، میانه و پایان دارد و می‌گوید: آغاز چیزی است که لزوماً دنبالهٔ چیزی نیست، اما در دنبالهٔ آن چیزی خواهد آمد. پایان، در تضاد با آغاز، چه از سر ضرورت و چه از نظر قاعده در دنبالهٔ چیزهای دیگر است اما به‌دنبال آن چیز دیگری نخواهد آمد. میانه هم چیزی است که از یک طرف چیزهای دیگر را دنبال می‌کند و از طرف دیگر به دنبال آن چیزهایی خواهد آمد. بنابراین، طرحی که ساختار بی‌نقص و به‌کمال داشته باشد، نه تصادفاً آغاز می‌شود و نه تصادفاً پایان می‌یابد. جان درایدن می‌گفت قاعدهٔ مشهوری که فرانسوی‌ها آن را Dee Trois Unitez (سه

وحدت) می‌نامند و می‌باید در هر نمایشنامه‌یی رعایت شود، زمان و مکان و عمل است. اسکار وایلد خوش‌اقبالی داستان‌سرایان را در این می‌دانست که مانند نمایشنامه‌نویسان در قید و بند وحدت زمان و مکان نیستند. ولادیمیر نابوکف هم سبک و ساختار را اصل و اساس یک کتاب می‌دانست و معتقد بود که ایدهٔ بزرگ حرفی بی‌ارزش است و چیزی به‌جز مهمل‌بافی نیست.

گستردگی دامنهٔ معنای واژگان
و اصطلاحات فرهنگ جهانی امروز، نمایشگر
طبیعت تکامل‌پذیر تفکر انتقادی است. در دو
دههٔ پایانی قرن بیستم، جهان ناظر یک دگرگونی بزرگ
یا بگوییم «مفهوم‌گرا» کردن تئوری هنر و ادبیات بود و
در دایرهٔ اندیشگی انسان، مطالعات هنری به شکلی اجتناب‌ناپذیر
با محورهای فلسفی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی درآمیخت

در قرن بیستم دامنهٔ کاربرد این مفهوم به قلمروهای گسترده‌تر و نقد هنری جدید کشانده شد. به‌عنوان نمونه، امروز مفهوم «ساختار» برای متمایز کردن ساختار یک اثر ادبی از طرح و روایت آن به‌کار برده می‌شود؛ به این معنا که طرح یک اثر ادبی در واقع سامان‌دهی و سازمان‌دهی روایی داستان شمرده می‌شود و منظور از «ساختار» سامان‌دهی تمامیت زیبایی‌شناختی آن است.

امروز واژهٔ «ساختار» و مشتقات آن یکی از واژگان کلیدی و پیچیدهٔ فرهنگ پستمدرن نیز هست، چرا که هم به دقت‌های علمی نظر دارد و هم به امور واهی و شخصیت‌های ساختگی. «ساختار» واژه‌یی است که هم هنر و هم علوم به آن توجه دارند و برای اثبات اهمیت آن همین بس که دو مفهوم ساختارگرایی و «ساختارشکنی بر مبنای آن بنا شده‌اند. این واژه، به‌اعتبار ظاهر آشنا و انعطاف‌پذیری که دارد، بیش از واژگان دیگر مورد استفاده و سوء استفاده قرار گرفته و شکلی مسأله‌ساز پیدا کرده است. الیزابت فاکس،(۱۹۸۹)، با بهره‌جویی از نظریه‌های ساسور، لوی استراس، رولان بارت و لوسین گلدمن نشان داده است که ساختار هم مانند بسیاری از پدیده‌های دیگر به علت دگرگونی در نحوهٔ فعالیت انسان‌ها دستخوش مُدگرایی‌ها و تغییرات گوناگون شده است.[۲] به همین جهت هم هست که در پاره‌یی موارد «ساختار» با «سیستم» همسان انگاشته می‌شود.

از دههٔ ۱۹۷۰، مفهوم ساختار آن‌قدر گسترش پیدا کرد که تقریباً تمام منتقدان هنری، یا استراکچرالیست (ساختارگرا) نامیده شدند و یا پستاستراکچرالیست (پساساختارگرا). اما مسأله این است که اندیشه‌ها و نظریات آن‌ها به زبانی بیان می‌شد که برای خوانندگان عادی ادبیات ناآشنا بود. حتی برخی از هنرشناسان و آکادمیسین‌ها و مبالاتر از همه، اومانیست‌ها ایراد می‌گرفتند که این نظریه‌پردازان سر خود را به تولید اصطلاحات موهوم و خیالی گرم کرده‌اند و با یک سلسله واژگان و اصطلاحات نامأنوس و ناآشنا و به‌کار بردن آن‌ها در یک اندیشهٔ آشنا، به نوعی استوبیسم و نوبودگی کاذب دامن می‌زنند. از موضع و منظر خوانندهٔ عادی، این واژگان و اصطلاحات اهمیتی نداشت و در نهایت به نوعی لفاظی و مازادِ روشنفکری تعبیر می‌شد. از همین دهه هم بود که «ساختار» مورد حمله و انتقاد تند و تیز پستاستراکچرالیست‌ها قرار گرفت. هدف دیکانستراکشن در درجهٔ اول، پرده برگرفتن و آشکارکردن ساختارهایی است که در یک متن مشخص عمل می‌کنند و بعد انگشت‌گذاشتن بر آسیب‌پذیری‌ها و نشان‌دادنِ این‌که چگونه می‌توان ساختارهای یک متن را با بهره‌جویی از عناصر همان متن ازهم گسیخت. هیلیس میلر از این هم فراتر می‌رود و معتقد است که دیکانستراکشن به‌معنای گسیختن ساختار یک متن نیست بلکه نمایش این واقعیت است که هر متن، خواه ناخواه، خودش را از هم می‌گسلد و دیکانستراکت می‌کند. اما در دهسال اخیر، نه‌تنها بار دیگر توجه منتقدان و خوانندگان به این واژه معطوف شده، بلکه خودشان هم در گفت‌وگوهای جدی از آن استفاده می‌کنند.

واژهٔ structure که در فارسی معادل «ساختار» برای آن انتخاب شده برگرفته از واژهٔ لاتین structura و فعل struere به معنای «روی‌هم‌چیدن»، «سامان‌دادن» و «سازمان‌دادن» است. تا قرن پانزدهم از واژهٔ «ساختار» در ربط و پیوند با عمل ساختن و بناکردن استفاده می‌شد، اما در قرن هفدهم دو معنای متفاوت پیدا کرد؛ یکی در پیوند با تمامی ساختمان بود و همان‌گونه که هنوز هم رایج است، مثلاً به ساختار فلزی یا بتونی بنا اشاره داشت. معنای دوم در پیوند با شیوهٔ بناکردن و ساختن بود. نخستین بهره‌جویی تخصصی از واژهٔ ساختار در حوزهٔ اندام‌شناسی اتفاق افتاد و از عباراتی همچون «ساختار دست» و «ساختار پا» برای تفاوت نهادن میان ساختمان و کارکرد اندام‌های گوناگون استفاده شد. از این جا بود که مطالعه و بررسی نحوهٔ عمل و کارکرد یک عضو با مطالعهٔ ساختار آن تفاوت پیدا کرد. در قرن هجدهم، از «ساختار» نه‌تنها برای توصیف اندام، بلکه برای توصیف پیکره و شاکله هم استفاده شد و معمولاً در شرح و بیان ویژگی‌های اصلی و بنیادین یک قلمرو خاص کارآیی داشت. از نیمه‌های قرن هجدهم به‌بعد واژهٔ ساختار کاربرد گسترده‌تری پیدا کرد و برای نخستین بار از مفاهیمی همچون «ساختار فردی و خصوصیِ ذهن و احساسات» سخن به میان آمد. این جا دیگر منظور از «ساختار»، نه عملِ ساختن و بناکردن بود و نه روابط درونی عناصر، بلکه به مفاهیمی پیچیده‌تر اشاره داشت و در متون ادبی پای مفاهیمی همچون «ساختار خط فکری» و «ساختار یک دوران» و «ساختار بخش‌های درونی» به‌میان آمد.

اصولاً از همان قرن هفدهم، مفهوم دومی که در بالا به آن اشاره کردم و در پیوند با شیوهٔ بنا کردن و ساختن بود، به حوزهٔ معماری محدود نمی‌ماند و در مورد آن‌چه بیان‌کردن آن فقط با زبان مجازی میسر بود نیز کارآیی داشت. امروز هم کارکرد مدرن و پستمدرن «ساختار» بیشتر در همین زمینهٔ دوم است. یعنی در رابطهٔ دوسویهٔ بخش‌های شکل‌دهنده یا عناصر و سازه‌های یک کلیت هنگامی که پای توصیف طبیعت آن بمیان می‌آید. اگرچه ممکن است در مفهوم دوم، مراد از ساختار، توجه‌دادن به شیوهٔ ساختن باشد، اما تلویحاً ناظر بر ساختار درونی هم هست و به تمامی اثر و ساخت‌مندی آن اشاره دارد. به همین سبب‌ها هم بود که از قرن هفدهم به بعد، رفته‌رفته حساب روابط درونی از روابط دیگر جدا شد.

تا آغاز قرن بیستم پیچیدگی‌ها چندان مهم نبود و با اندکی امعان نظر و مطالعه می‌شد از وجوه گوناگون مفهوم «ساختار» آگاهی یافت. در دهه‌های نخستین قرن بیستم، زبان‌شناسان، فیلسوفان و منتقدان ادبی، واژهٔ «فرم» را به

جای همان مفهومی به کار می‌بردند که امروز «ساختار» نامیده می‌شود. به ویژه در حوزهٔ فلسفه، فرم بیشتر در ربط و پیوند با توانایی‌ها و فراگردهای ذهنی به‌کار برده می‌شد. در همین روزها، ساختارگرایان برای آن‌که طبیعت کار خود را از فیلسوفان متمایز کنند، واژهٔ فرم را کنار گذاشتند. نارسا دانستن فرم از سوی ساختارگرایان بر دو اصل و احتجاج استوار بود: یکی این که فرم به یک جوهرهٔ

مارتین هایدگر معتقد بود
که «زبان خانهٔ وجود انسان است»
اما امروز می‌بینیم که این «خانه»
به شکلی ناگزیر و انکارناپذیر، از یک طرف
پاتوق معانی و مفاهیم گوناگون شده است و از
طرف دیگر، شکل خانه‌یی جن زده را پیدا کرده و محل
اجتماع ارواح و اشباح واژگانی شده که مفهوم روشن و
معینی ندارند

متعالی اشاره داشت و در واقع در پیوند با اندیشه‌های افلاطونی در بارهٔ ذهن و عقلانیت و «فرم‌های نخستین» و «فرم‌های بنیادین»ی بود که بر پدیده‌ها حکم می‌راند. دلیل دوم ساختارگرایان آن بود که واژهٔ فرم، از زمان افلاطون تا کانت، حامل و شامل برخی روابط متافیزیکی و هستی‌شناختی هم بوده است. به همین اعتبار بود که کانون توجه خود را از ذهن برگرفتند و به سوی زبان معطوف کردند. تاریخ جایگزینی «ساختار» به‌جای «فرم»؛ هم مانند هر تاریخ دیگر، تدریجی و آکنده از ناهمواری‌ها و دگرگونی‌های مقطعی بود؛ مانند هر دگرگونی دیگر، از تاریخ و سیاست تأثیر می‌گرفت و تا زمان حاضر زیر سیطرهٔ اطلاعات بوده است. مفهوم «ساختار»، بازتاب‌دهندهٔ مراحل گذر قرن بیستم از اقتصاد مادی به سوی اقتصاد تولیدات غیرمادی نیز هست؛ یعنی گذر از صنعت و جوامع صنعتی به جوامع پساصنعتی. امروز در بسیاری از متون و نظریات مدرن، واژهٔ «ساختار» به‌جای واژهٔ آسیب‌پذیر «فرم» به‌کار برده می‌شود.

همنشات انگلیسی فعل **struere** که در بالا به آن اشاره شد، فعل **strew** به معنای افشاندن و پاشیدن است، اما از موضع و منظر ریشه‌شناسی، معانی سامان‌دادن و ساختن و بناکردن با پاشیدن و افشاندن تعارض دارد. آن‌چه در بهره‌جویی‌های جدید، این واژگان را بمشکلی مسالمت‌آمیز کنار هم می‌گذارد، ربط و پیوند آن‌ها با مفهوم «گسترش فضایی» است. در اندیشهٔ مدرن، به ویژه بعد از انشتین، دیگر نمی‌توان به «فضا» جدا از نوعی زمانمندی نگاه کرد. به‌طور کلی می‌توان گفت که تمام نظریه‌پردازان قرن بیستم و آن‌ها که از «ساختار» به عنوان یک واژهٔ کلیدی بهره‌گرفته‌اند، به رابطهٔ دوسویهٔ زمان و فضا به عنوان پایه و اساس مفهوم «ساختارمندی» توجه داشته‌اند. اما این واقعیت را هم نباید نادیده گرفت که برخی از این نظریه‌پردازان، زمان را دست‌نشانده و فرودست فضا می‌دانند. همین طرز تلقی که زمان زیر سیطره و فرمان فضاست، مؤلفه‌های بسیاری از بهره‌جویی‌های مدرن از واژهٔ ساختار را شکل می‌دهد.

حتی در اواخر دههٔ ۱۹۲۰، در آثار ادبی به چشم یک سیستم یا ساختاری نگریسته می‌شد که در آن هر چیز در ربط و پیوند و متکی به چیزی دیگر بود. اما هنگامی که پای حساب و کتاب و فرایند تعریف و نام‌گذاری به میان آمد، مسایل گوناگون هم یکی پس از دیگری چهرهٔ خود را نمایاند. از یک‌طرف ساختار در پیوند با فرایند کار بود و به سازمان‌دهی و سامان‌بخشی روابط پیچیده و متغییری اشاره می‌کرد که از بررسی‌های سطحی فراتر می‌رفت. از طرف دیگر، به چیزی ثابت و تغییرناپذیر اشاره داشت. به‌بیان دیگر، سخن از «ساختار ثابت» و «ساختار دینامیک» به میان آمد و ناگزیر در کنار این دو، رابطهٔ درونی و ژرف این مفاهیم هم مورد مطالعه قرار گرفت. دامنهٔ کارکرد و کاربرد مفهوم «ساختار» دایم گسترش می‌یافت، اصطلاحاتی همچون «ساختارگرایی ارتدکس» و «ساختارگرایی ژنتیک» هم بر سر زبان‌ها افتاد و هگل و کارل مارکس ساختارگرایان ژنتیک نامیده شدند. اما هنوز هر دو گروه ساختارگرایان ارتدکس و ژنتیک در این باور همرای بودند که چه به‌طور مطلق و چه از دیدگاه تاریخی، ساختارها زندگی انسان را معین می‌کنند. در این میان، یک اندیشه و گرایش تأثیرگذار دیگر هم سربرآورد که نظریهٔ زندگی‌کردن انسان از طریق ساختار را رد می‌کرد و اعتقاد داشت که این ساختار است که در درون و از طریق انسان هستی می‌یابد و زندگی می‌کند. همین مناقشات و بحث و جدل‌ها مفهوم دیرینهٔ انسان‌مداری را هم دگرگون کرد و ساختار را به فرد فرد انسان‌ها و از آن‌جا به گرایش‌ها، انگیزه‌ها و اخلاقیات کاهش داد. یکی از این گرایش‌ها طبقه‌بندی‌کردن اندیشه‌ها و نگریستن در آن به عنوان یک جوهرهٔ بنیادین بود. امادر حوزهٔ فرهنگی و ادبی امروز باید در معنای واژهٔ «ساختار» از زوایای گوناگون نگاه کرد و هربار آن را از یک منظر و دیدگاه تازه مورد بررسی قرار داد.

امروز «ساختار» چیزی نیست که به آسانی تعریف و هویت‌یابی شود. البته می‌توان مانند انتونی ویلدن (۱۹۷۲)، کلی‌گویی کرد و گفت: «ساختار مجموعه قوانینی است که بر رفتار یک سیستم سیطره دارد و رفتارها را معین می‌کند.»[۳] منظور ویلدن آن است که ساختار، به‌همسان یک قانون تخطی‌ناپذیر، عناصر و جزییاتی را که از توان جایگزین یک‌دیگرشدن برخوردارند کنترل می‌کند. ویا می‌توان مانند برخی نظریه‌پردازان دیگر گفت که تمام عناصر و سازه‌های یک متن با هم پیوند ارگانیک دارند و کارکرد این عناصر و رابطهٔ میان آن‌ها یک ساختار را پدید می‌آورد. یا این که مانند فرمالیست‌ها، ساختار را در ربط و پیوند با تکواژه‌های درون جمله و رابطهٔ آن‌ها با طرح کلی زبان دانست. مکتب پراگ هم ساختار را با نگاهی معطوف به رابطهٔ میان اجزای شکل‌دهندهٔ متن ادبی توصیف می‌کرد.[۴] اما این گونه تعریف‌ها و پذیرش آن‌ها بیشتر بر ساده‌اندیشی و ساده‌انگاری مبتنی است تا تفکر درست و سنجیده. به‌عنوان نمونه، ساختارگرایان فرانسوی، ساختار را بنیادین‌تر از فرم می‌دانند، چراکه فرم در نهایت و به‌شکلی ناگزیر با معنا درمی‌آمیزد، حال آن‌که ساختار عاملی است که متن را می‌سازد و تولید معنا را میسر می‌کند. البته این حرف هم نیازمند دقت و موشکافی است، چراکه در بسیاری موارد، برخی از ساختارهایی که ممکن است در آفرینش معنا در یک متن نقش داشته باشند یا نادیده گرفته می‌شوند و یا اصلاً شناخته نیستند. با مطالعهٔ دقیق ساختار معلوم می‌شود که چرا فرمالیست‌ها، ساختارگرایان مکتب پراگ و ساختارگرایان فرانسوی و حتی برخی از منتقدان جدید، برای فرم و ساختار بیش از معنا اهمیت قایل بودند و چرا وقت خود را صرف اموری می‌کردند که از دیدگاه سنتی در درجهٔ دوم اهمیت قرار داشت. به‌عنوان نمونه، از موضع و منظر رولان بارت، اهمیت «ساختارسازی»

بیش از خود ساختار، بود. به بیان دیگر، تولیدکردن مهم بود نه تولید. اگرچه بارت برای معنا در متن نقش و اهمیت بسیار قایل بود، اما بیشتر بر فرایند تولید متن تأکید می‌ورزید. او تولید معنا را یکی از بخش‌های اصلی و مهم متن می‌دانست، اما بر این اعتقاد هم بود که معنا خودش بخشی از یک فرایند است و هیچ‌گاه ثابت نمی‌ماند. بارت همیشه به تکثر و چندوجهی بودن متن اشاره

امروز بدون رودربایستی
بایدگفت و پذیرفت که خواندن
و نوشتن و صحبت‌کردن بسیار دشوارتر
ازگذشته شده، چراکه زبان ابعاد تازه‌تر
وگسترده‌تری پیداکرده است

می‌کرد و بیشتر به تشریح و کالبدشکافی متن اعتقاد داشت تا به منسجم کردن آن. از دیدگاه ژاک دریدا، متن یک ساختار نیست، بلکه زنجیره‌یی از نشانه‌هایی است که معنا را تولید می‌کنند بی آن‌که هیچ‌کدام از آن‌ها موقعیت و جایگاه ممتازی را اشغال کرده باشند. این همان نظریاتی بود که شالودهٔ اندیشه‌های پساستراکچرالیستی را فراهم آورد. از موضع و منظر پساستراکچرالیست‌ها، ساختار به طور ذاتی و فطری بی‌ثبات است و فقط نوعی سامان‌دهی موقت در زنجیره‌یی از نشانه‌های بی‌نهایت را نمایندگی می‌کند. از این دیدگاه، مضمون هم یک سامان‌دهی موقت شمرده می‌شود، یک گسست گهگاهی و بی‌دوام از جریان و سیلان معانی است و اگر هم ثباتی وجود داشته باشد، وهمی و ظاهری است. اصولاً خود انسان‌ها به طور فطری و طبیعی بی‌ثبات‌اند و مانند زبان کانون معینی ندارند، چه رسد به معنا و مضمونی که آفریدهٔ آن‌هاست. و باز از آن‌جا که انسان از پاره‌های متضاد و متناقض ساخته شده و مرکز و کانون مشخصی ندارد، هرگز نمی‌توان تصور کرد که ساختاری هم وجود داشته باشد.

امروز گسترده‌ترین کاربرد «ساختار» را در نقد هنری جدید می‌بینیم. منتقدان هنری امروز بر این اعتقادند که آن‌چه باید مورد نقد و بررسی قرار گیرد، متن ادبی است. متون ادبی هم از جنس و جنمی خاص هستند و به‌همین جهت بر عهدهٔ نقد هنری است که بر کیفیت‌ها و ویژگی‌ها انگشت بگذارد و به نقد و نظر بکشاند. شماری از منتقدان جدید از جمله، ویمسات و بروکس و به طریقی مشابه آن دو، رنسوم و تیت با اشاره به سازگاریِ تضادها، پایه‌های نظریات نقد هنری جدید را فراهم آوردند. این منتقدان، با اندکی اختلاف نظر اعتقاد داشتند که هرگز نباید در آشتی تضادها به چشم رویدادی در ذهن مؤلف یا خواننده نگاه کرد و حتماً می‌باید به عنوان یک واقعیت عینی در پیوند با معنا و ساختار متن در نظر گرفته شوند. بروکس (۱۹۶۲)، می‌گفت: «نقد جدید بیش از هر چیز به ساختار شعر اهمیت می‌دهد و در ساختار شعر به عنوان یک شعر نگاه می‌کند.»[5] منظور بروکس از ساختار، سامان‌دهی معنا در متن بود و بعد هم اشاره به این نکته که ویژگی‌های آن‌چه ادبیات برگزیده نامیده می‌شود، (مثلاً شعر)، با گفتمان‌های عادی تفاوت دارد. ویژگی اصلی شعر انسجام است اما از نوع منطقیِ

آن و بیشتر ناظر بر هماراکردن معانی یا نگرش‌های متضاد است. ناگفته پیداست که دست‌یابی به انسجامی از این گونه، کار آسانی نیست و با پیچیدگی بسیار توأم است، چراکه معنای متن محصول کنش و واکنش بخش‌های گوناگون آن است و کنش و واکنش‌ها به همان اندازه که متکی به تفاوت‌هاست، به تشابه‌ها هم اتکا دارد. از این منظر در معنا به عنوان یک هویت و جوهرهٔ ذهنی در مفهومی اصلی

امروز بدون رودربایستی
بایدگفت و پذیرفت که خواندن
و نوشتن و صحبت‌کردن بسیار دشوارتر
ازگذشته شده، چراکه زبان ابعاد تازه‌تر
وگسترده‌تری پیداکرده است

و بنیادین جهان مادی نگریسته می‌شود؛ یعنی پذیرش این واقعیت که معنا یک پدیدهٔ ذهنی خالص نیست.

یکی از وجوه نقد جدید، در پیوند با نظریهٔ فرمالیستی جدید است. این نظریه قایل به این است‌که از دیدگاه‌های پیشین، در یک اثر هنری بیش و کم به چشم مجموعه‌یی از عوامل و ابزارهای آشنایی‌زدایی که اغلب هم شکلی خودسرانه داشت نگریسته می‌شد، اما این واقعیت پذیرفته شده است که می‌باید در آن به عنوان یک ساختار یا یک هویت و یا یک نظم نگاه کرد، چراکه ساختار یا نظم است که کارکرد ابزار را معین می‌کند. شاید اشاره به این نکته هم لازم باشد که پرداختن به متن ادبی به عنوان یک سیستم و ساختار، نخستین بار در پاره‌یی از نوشته‌های اعضای مکتب پراگ دیده شد و بعد در ساختارگرایی‌های دهه‌های ۱۹۶۰ و ۷۰ به وفور به آن اشاره شد. این توجه بعداً به سوی ساختار ادبیات به عنوان یک تمامیت معطوف شد و آن را سیستمی برآمده از نشانه‌ها به‌شمار آورد. یان موکاروفسکی، یکی از فرمالیست‌های مکتب پراگ، بر این اعتقاد بود که «رابطهٔ متقابل اجزای یک شعر، ساختار بنیادین آن را معین می‌کند و ساختار دینامیکی پدید می‌آورد که از یک طرف همگرایی و همرایی را در بر می‌گیرد و از طرف دیگر، شامل ناهمگرایی‌ها و ناهمرایی‌هاست. این عوامل در نهایت تمامیتی را هستی می‌دهند که اعتبار و ارزش هر یک از اجزای آن در پیوند با تمامیت شعر است.» موکاروفسکی اثری را مهم و ارزنده می‌شمرد که ساختارها کهنه و قدیمی را تغییر دهد. او کشیدن خط فارق میان شعر و نثر را ناممکن می‌دانست، اما معتقد بود که در شعر، انسجام و سامان‌یافتگی و بافت ساختار توانمندتر از نثر است. این نوع ساختارگرایی و به‌دست دادن تعریف برای ساختار، هم بسیار پیچیده است و هم عیب و ایرادهای خود را دارد، چراکه اول باید دریک سطح از متن، مثلاً نحوِ آن تحقق یابد و بعد در پیوند با ساختار این سطح با ساختار سطوح دیگر، از جمله ضرباهنگ، ساختار هجاها و وجوه گوناگون مضمون و درونمایه مورد بررسی قرار گیرد. تنها در پایان این بررسی‌هاست که می‌توان به تعریف نسبی ساختار متن به عنوان یک تمامت پرداخت. تحلیلی از این گونه، نه‌تنها تعریف دقیق زبان متن را می‌طلبد، بلکه ناظر بر محتوای آن هم هست. اما

استراکچرالیست‌های مکتب پراگ، با مطرح‌کردن راهکاری برای توصیف سیستماتیک و دقیق تأثیرات زیبایی‌شناختی یک متن با توجه به کلیت و تمامت آن، این مسایل را نادیده می‌گرفتند و حد و حدود توصیف ساختار متن را معین نمی‌کردند.[۶]

امروز در کنار واژهٔ «ساختار»، اصطلاحات فرعی و ترکیبی دیگری هم

دامنهٔ کارکرد و کاربرد مفهوم
«ساختار» دایم گسترش می‌یافت، اصطلاحاتی
همچون «ساختارگرایی ارتدکس» و «ساختارگرایی ژنتیک»
هم بر سر زبان‌ها افتاد و هگل و کارل مارکس ساختارگرایان
ژنتیک نامیده شدند. اما هنوز هر دو گروه ساختارگرایان ارتدکس
و ژنتیک در این باور همرای بودند که چه به‌طور مطلق و چه از دیدگاه
تاریخی، ساختارها زندگی انسان را معین می‌کنند

سربرآورده که دامنهٔ کاربرد آن را گسترده‌تر می‌کند. به عنوان نمونه، نوآم چامسکی، به «ساختار سطحی» و «ساختار ژرف» یا «ساختار زیرین» اشاره کرده است. شاید مثال زیر بتواند در روشن ساختن منظور چامسکی یاری رسان باشد.

روستایی پیر، با پای خسته کوره‌راه دهکده را می‌پیماید.

کوره‌راه دهکده را، روستایی پیر با پای خسته می‌پیماید.

با پای خسته، روستایی پیر کوره‌راه دهکده را می‌پیماید.

هر یک از این جملات، ساختار زیرین مشابه دارند، اما ساختار سطحی آن‌ها متفاوت است. در این نمونه‌ها، ساختار سطحی تابعی از ساختار ژرف است و جابه‌جایی ترتیب و توالی واژگان، هم ساختار سطحی را پدید آورده است و هم دستور زبان آن را. به همین اعتبار می‌توان گفت که ساختار ژرف و ساختار سطحی بیشتر در بیان استعاری و متافور کاربرد دارند.

یکی دیگر از اصطلاحاتی که با بهره‌گیری از مفهوم «ساختار» پدیدآمده، اصطلاح ترکیبی «ساختار احساس» است که ریموند ویلیامز آن را بنام خود سکه زده است. ریموند ویلیامز از این اصطلاح برای متمایز کردن مفاهیم فرمال (مانند ایدئولوژی) از مفاهیم عادی استفاده کرده و دلیل آن را اشاره به درگیری انسان امروز با معانی و ارزش‌هایی ذکر کرده است که به سبب برخورداری از زندگی فعال، پدیدار و احساس شده‌اند. منظور ویلیامز، رو در رو قراردادن دو مفهوم کلی احساس و اندیشه نیست بلکه پرداختن به اندیشهٔ احساس شده و احساس اندیشیده است؛ یعنی خودآگاهی عملی. ساختار احساس، ناظر بر احساس واقعی یک فرهنگ در یک دوران و موقعیت تاریخی و در تجربیات یک نسل خاص است. عرصه‌یی است که در آن خودآگاهی رسمی یک دوران، یعنی آن‌چه در بیانیه‌ها و قانون‌گذاری‌ها آمده با تجربیات زندهٔ یک دوران برخورد می‌کند و در نتیجه زمینه‌یی مساعد برای توصیف ارزش‌های واقعی فراهم می‌آید. ریموند ویلیامز بهترین زمینه برای مطالعهٔ ساختار احساس را متون ادبی و دراماتیکی می‌داند که بدون ربط و پیوند یا تأثیرپذیری از یکدیگر، طرحی همگانی و همسویه به دست می‌دهند. نمونه‌یی که ویلیامز به آن اشاره می‌کند، نوول‌هایی است که بر اساس رویدادهای دههٔ ۱۸۴۰ و عرصه‌های صنعتی انگلستان نوشته شده‌اند. درون‌مایهٔ این نوول‌ها میان دو قطب همدلی و همنفسی با طبقهٔ سرکوب‌شدهٔ کارگر و ترس از شورش وانقلاب آن‌ها نوسان می‌کند.

□

پی‌نوشت:

۱.گلستانه شماره ۴۷، اسفندماه ۱۳۸۱

۲. Fox-Genovese, Elizabeth."Literary Criticism and the Politics of the New Historicism", Veeser, London, 1989

۳. Wilden, Anthony. "Sistem and Structure; Essays in Communication and Exchange, Tavistock; London, 1972

۴. در دههٔ ۱۹۳۰، شماری از نویسندگان که برخی از آن‌ها از شهرهای روسیه به پراگ کوچ کردبودند، مکتب پراگ یا «مغایرهٔ زبان‌شناختی پراگ» را شکل دادند. رمان یاکوبسون و یان موکاروفسکی از برجسته‌ترین اعضای این مکتب شمرده می‌شوند. امروز در مکتب پراگ به عنوان پل رابط میان فرمالیست‌های روسی و استراکچرالیست‌ها نگریسته می‌شود.

۵. Brooks, Cleanth."Literary Criticism; Poet, Poem and Reader", ed. Burn Shaw, New York, 1962

۶. "A Prague School Reader on Esthetics, Literature and Style", Garvin, Paul ed. 1964

منابع:

- Bennet, Andrew and Nicholas Royle. "Introduction to Literary, Criticism and Theory", Prentice Hall, London, 1999
- Brooks, Cleanth."Literary Criticism; Poet, Poem and Reader", ed. Burn Shaw, New York, 1962
- Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism", eds. Joseph Childers and Gary Hentzi, Columbia University Press, 1995
- Cuddon, J.A. "Literary Terms and Literary Theory", Penguin, London, 1998
- Hawthorn Jeremy. "Contemporary Literary Theory", Arnold, London, 2000
- Hutcheon, Linda. "A Poetics of Postmoderism", Routledge, London, 1992
- Lansdown, Richard, "The Autonomy of Literature", Macmilan Press, London, 2001
- Lentricchia, Frank and Thomas McLaughlin. "Critical Terms for Literary Study", The University of Chicago Press, 1995
- "Modern Literary Theory", ed. Ann Jefferson and David Robey, B.T. Batsford, London, 1986
- "Modern Literary Theory", ed. Philip Rice and Patricia Waugh, Arnold, London, 2001
- New, Christopher. "Philosophy of Literature", Routledge, London, 1999
- Wilden, Anthony. "Sistem and Structure; Essays in Communication and Exchange, Tavistock, London, 1972