دریافت مقاله: ۱۳۸۴/۳/۱۰

پذیرش نهایی: ۱۳۸۵/۲/۲۶

ادبیات و نظریهٔ نظام چندگانه: نقش اجتماعی نوشتار

بهزاد برکت*

چکیده

ادبیات، ارتباط خود با جامعه را گاه به صورت آشکار و گاه به صورت پنهان بیان می‌کند. حتی زمانی که نویسنده نیت پرداختن به مسائل اجتماعی را ندارد، متن، به سبب شبکهٔ پیچیدهٔ دلالت‌هایش با حیات اجتماعی ارتباط می‌یابد. از نظر فرمالیست‌های روس شکل یک متن ادبی، گویاترین بیان تعامل متن و جامعه است و حتی زمانی که محتوای اثر رابطه‌اش را با جامعه پنهان می‌کند، شکل ادبی نمایانگر این رابطه است. ساخت‌گرایان فرانسوی با تعمیق آرای فرمالیست‌ها، تحلیل "نوشتار" یا همان شیوهٔ بیان خاص نویسنده را بهترین بازنمایی تعامل اثر ادبی و جامعه به شمار آوردند. بر این اساس، بررسی "نوشتار"، بهترین شیوهٔ فهم رابطهٔ میان ادبیات و جامعه است. در عین حال، بدیهی است که این بررسی به یک چارچوب نظری نیازمند است که تبیین رابطهٔ دوسویهٔ کارکردهای ادبی و اجتماعی را از جمله وظایف خود به شمار آورد؛ بنابراین استناد به "نظریهٔ نظام چندگانهٔ" ایتامار اون زهر در تحقیق حاضر در این راستا توجیه‌پذیر است. باید دانست که این نظریه، نوعی رویکرد "عام" به مهم‌ترین عرصه‌هایی است که حیات فرهنگی جوامع را شکل می‌دهند، از این‌رو تعامل ادبیات و جامعه را صرفاً در کلیات آن مطرح می‌کند و ردیابی این تعامل در "نوشتار ادبی" وظیفه‌ای است که انجام آن را مقالهٔ حاضر به عهده گرفته است.

واژگان کلیدی: نظام چندگانه، نوشتار، شبکهٔ نمادین، تعامل فرهنگی، دلالت‌های متکثّر.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان / barekat@guilan.ac.ir

مقدمه

نظریهٔ نظام چندگانه[1] را، ایتامار اون زهر[2]، که اساساً یک نظریه‌پرداز فرهنگی است، در اوایل دههٔ هفتاد قرن بیستم، وضع کرد. شالودهٔ این نظریه برمبنای نوشته‌های برخی از شکل‌گرایان روس از جمله یوریج تینجانوف[3]، رومن یاکوبسن[4] و بوریس آیخن باوم[5] شکل گرفت. اون زهر هرچند بسیاری از آرای شکل‌گرایان را مورد استفاده قرار داد، اما بهرهٔ اساسی را از مفهوم "نظام[6]" گرفت. اصطلاح "نظام" که نخستین بار توسط تینجانوف (۱۹۲۹) به کار گرفته شد، برای بیان ساختار چند لایه‌ای به کار می‌رود که عناصر آن در تعامل با هم‌اند. "نظام "، در مقام یک مفهوم، آنقدر منعطف بود که به فعالیت‌هایی در عرصه‌های گوناگون اعمال شود، و این امکان را فراهم آورد که از یکسو آثار ادبی، انواع ادبی و سنت‌های ادبی، و از سوی دیگر تعامل آن‌ها در کل نظام اجتماعی مورد بررسی قرار گیرد، زیرا تینجانوف (۱۹۷۱) در چارچوب گسترده‌تر مطالعاتی‌اش در ارتباط با فرایند تحول ادبی، اصطلاح "مفهوم نظام‌مند[7]" را به کار برد که می‌توانست "جهش" یک فعالیت مشخص، مثلاً فعالیت ادبی را، به بیرون از حوزهٔ فعالیت‌اش جهت ایجاد ارتباط با عرصه‌های دیگر توضیح دهد.

اون زهر، با بهره‌گیری از آرای تینجانوف و سایر شکل‌گرایان روس، کار را از جایی که آن‌ها رها کرده بودند ادامه داد و کوشید چارچوبی را پدید آورد که در آن بتوان انواع نوشته‌های موجود در یک فرهنگ خاص را در روابط همنشینی و جانشینی‌شان توضیح داد. هرچند که هدف بلافاصلهٔ او از ایجاد چنین چارچوبی حل برخی مسائل مربوط به نظریهٔ ترجمه و ساختار تاریخی ادبیات بود، اما جوهرهٔ پژوهش او تلاش برای فهم پویشی بود که حاصل رابطهٔ متقابل و پیچیدهٔ میان نظام‌های گوناگون فرهنگی است. در نوشته‌های او اصطلاحات "نظام"، و "نظام چندگانه" گاه مترادف به کار گرفته می‌شوند، زیرا "در حقیقت، نظام چندگانه، اصطلاح کلّی برای یک نظام فراگیراست که همهٔ عرصه‌های فرهنگی را پوشش می‌دهد"(اون زهر، ۱۹۷۱: ۳۷). با این همه

1. Polysystem Theory
2. I. Even-Zohar
3. J. Tinjanov
4. R. Jakobson
5. B. Ejkhenbaum
6. System
7. Systematic concept

کاربرد اصطلاح "نظام چندگانه" برای تأکید بر طبیعت پویای "نظام" و فاصله‌گیری از دریافت نسبتاً ایستایی بود که دو سوسور[1] به آن داده بود (اون زهر، ۱۹۹۰: ۱۳ـ۹). اون زهر در ۱۹۷۸ اصلاحاتی در نظریه‌اش انجام داد تا رابطهٔ میان نظام ادبی و نیروهای اجتماعی ـ اقتصادی را بهتر بیان کند (۱۹۷۸: ۲۹). با توجه به این اصلاحات، نظام چندگانه "آمیزه‌ای ناهمگون و سلسله مراتبی از نظام‌هایی است که در تعامل قرار می‌گیرند تا یک فرایند تحوّل مستمر را در کلیت نظام چندگانه شکل دهند". (همان: ۳۴) از پارهٔ نخست این تعریف یعنی" آمیزه ناهمگون و سلسله مراتبی"، این نتیجه حاصل می‌شود که نظام‌های چندگانه بنا به فرض می‌توانند جهت تبیین پدیده‌هایی به کار روند که در سطوح گوناگون موجودند، و از این جهت "نظام ادبی" یک جامعهٔ مشخص، حوزه‌ای است که در حدود خود به تبیین "نظام گستردهٔ فرهنگی ـ اجتماعی" آن جامعه می‌پردازد و از این طریق به ناچار با سایر عرصه‌های فرهنگی و اجتماعی، از جمله عرصه‌های هنری، مذهبی و سیاسی ارتباط می‌یابد. علاوه بر این، وقتی ادبیات در بافت وسیع اجتماعی ـ فرهنگی قرار می‌گیرد، دیگر فقط محدود به مجموعه‌ای از متون نمی‌شود، بلکه معنایی وسیع‌تر می‌یابد و "مجموعه عوامل حاکم بر تولید، اشاعه، و دریافت این متون را در بر می‌گیرد" (اون زهر ۱۹۹۰: ۱۵). در عین حال هر یک از نظام‌های یاد شده، از جمله نظام ادبی چنان شبکهٔ گسترده‌ای را پدید می‌آورند که خود، نظام‌های کوچکتری ـ برای نمونه در ادبیات، نظام‌های سبکی و نوشتاری ـ را در برمی‌گیرند. از اینجاست که اون زهر در عین حال از اصطلاح " نظام‌های چندگانه" به جای "نظام چندگانه " استفاده کرده است (اون زهر، ۱۹۷۸، ۱۹۹۰)، چرا که برای مثال، هریک از عرصه‌های ادبیات، مذهب، و جامعه خود به واسطهٔ شبکه فراگیر و پیچیده‌شان، یک "نظام چندگانه" به حساب می‌آیند.

اندیشهٔ بنیادی در مفهوم نظام چندگانه این است که لایه‌ها و تقسیمات فرعی سازندهٔ یک نظام چندگانه در رقابت دائم برای دست‌یابی به جایگاه مسلّط هستند، بنابراین همواره نوعی تنش مدام میان مرکز نظام و حاشیهٔ آن وجود دارد که طی آن همهٔ گونه‌های متفاوت گرایش به مرکز نظام دارند. برای مثال در یک رمان یا شعر که زمینه‌های اجتماعی تلاش می‌کنند از حاشیه به مرکز برسند و جایگاه ارزش‌های ادبی یا زیبایی‌شناسی اثر را از آن خود کنند. گونه‌یی "ادبیات

1. F.de Saussure

اجتماعی" در این فرایند شکل می‌گیرد. وجه دیگر این جا به جایی عناصر کانونی و حاشیه‌ای این است که «علاوه بر گونه‌های معتبر، آن گونه‌هایی که در سنت ارزش‌گذاری یک نظام "کم اعتبار" یا "غیرمحوری"[1] به حساب می‌آیند نیز موضوع بررسی می‌شوند» (اون زهر، ۱۹۹۰: ۱۵). برای نمونه نظام ادبی را دیگر فقط "شاهکارهای ادبی" شکل نمی‌دهد بلکه گونه‌هایی چون ادبیات داستانی عامه‌پسند، ادبیات کودک و حتی ترجمهٔ متون ادبی نیز در شکل‌گیری آن سهیم می‌شوند. همچنین رقابت گونه‌های به اصطلاح "کم اعتبار"، با گونه‌های "معتبر" یا "محوری" همواره انگیزه‌ای برای دستهٔ اخیر می‌شود تا بکوشند در مرکز نظام بمانند، و از این نظر، گونه‌های "کم اعتبار" از جمله عوامل اصلی تعیین‌کنندهٔ پویایی نظام به شمار می‌آیند. چنین است که برای اون زهر، اسباب تحول یک نظام چندگانه را نه پی‌گیری هدفی خاص بلکه "رقابت ناگزیر حاصل از وضعیت ناهمگونی" (همان: ۹۱)، فراهم می‌آورد.

طرح مسئله

با فرض " نظام " بودن اثر ادبی، تحلیل عناصر آن از جمله ضرباهنگ[2]، سبک[3]، و نوشتار[4] شواهد کافی در اختیار ما قرار می‌دهد که دریابیم هر یک از این عناصر ، به عنوان یک *عامل اثرگذار*، در محدوده عملکرد خود از سایر عناصر متن قابل انتزاع‌اند[5]، با این حال "نقش ساختار[6]"ی هر عنصر، حاصل یک شبکهٔ تعاملی است که از مجموعه روابطش با سایر عناصر یک اثر، با کل نظام ادبی، و با سایر نظام‌های مرتبط با نظام ادبی استنتاج می‌شود. این تلقّی از "نقش ساختاری" ادبیات راـ که از تلقّی کلاسیک آن فراتر می‌رودـ اون زهر با تکیه بر تقسیم‌بندی یاکوبسن در باب سه ساحت اصلی ترجمه شکل داده است[7]. بر این اساس "نقش ساختاری" هر

1. Non-canonised
2. rhythm
3. style
4. écriture (personalised style)

۵. برای مثال رجوع کنید به فصل دوم از کتاب زیر:

Reboul, O. Introduction à la rhètorique, PUF, 1991.

6. structural fucntion

۷. یاکوبسن سه ساحت اصلی برای ترجمه می‌شناسد: ۱. ترجمهٔ درون زبانی (intralinguistic) که در حقیقت تاویلی است که در ارتباط کلامی معمول در یک زبان میان گوینده و شنونده برقرار می‌شود؛ ۲. ترجمهٔ بین زبانی

عنصر سه جلوه دارد: نخست جلوه درون ـ نظامی[1] که عبارت از رابطه متقابل آن عنصر با عناصر دیگر درون اثر است، دوم رابطه بینا ـ نظامی[2] که از ارتباط دو سویهٔ یک اثر و سایر آثار در کل نظام ادبی خبر می‌دهد، سوم رابطه فرا ـ نظامی[3] که رابطهٔ متقابل نظام ادبی و سایر نظام‌های موجود در عرصه حیات اجتماعی را بررسی می‌کند (اون زهر، ۱۹۷۱: ۲۳). با این تعریف، ادبیات، حلقه‌ای از یک نظام چندگانه، و هویت‌اش برآمده از این نظام است، هر چند از آنجا که نه ماهیت نظام‌ها ثابت می‌ماند و نه رابطهٔ میان آن‌ها، هویت متن ادبی نیز تغییر می‌کند. در عین حال قرار گرفتن ادبیات در این نظام چندگانه نشان میل طبیعی آن به فرا رفتن از خود و شکل‌گیری جریان اثرگذاری و اثرپذیری ادبیات در این نظام چندگانه است. از این منظر است که باید رابطه میان نظام ادبی و نظام اجتماعی را مورد بررسی قرار داد: رابطه‌ای توأمان دو سویه و مستقیم ـ میان نظام ادبی و نظام اجتماعی ـ ، و چند سویه و نامستقیم ـ که برآیند تعامل‌های نظام‌های مرتبط است. از این دیدگاه، بازتاب یک نیاز اجتماعی در ادبیات یک زمان ـ مکان مشخص، و در مقابل، انعکاس یک دستاورد ادبی در عرصهٔ جامعه، تنها جلوه‌ای محدود از گفتمان نظام ادبی و نظام اجتماعی است که عموماً کارکرد ناآگاه و خود به خودی دارد، و از این محدودتر جلوه‌ای ازگفتمان است که انگیزهٔ آن " نیت آگاهانهٔ نویسنده برای نوعی جهت‌گیری اجتماعی است" (توری[4]، ۱۹۸۶: ۵۲) که ادبیات موسوم به سیاسی ـ اجتماعی را شکل می‌دهد.

← (interlinguistic)، که همان معنای متداول ترجمه است؛ ۳. ترجمه بین نشانه‌ای (intersemiotic) یعنی گفتگویی که میان دو نظام نشانه ای، مثلاً ادبیات و سینما، صورت می‌گیرد. یکی از نتایج این نوع سوم آن است که تعامل دو نظام نشانه‌ای تغییری در ساختار هر یک ایجاد می‌کند و تعریف تازه‌ای از آن‌ها را ضروری می‌سازد. پس از روایت سینمایی هملت اثر لارنس اولیویه، دریافت ما از متن هملت نیز تغییر کرده است در نتیجه ساختار این نمایشنامه دیگر در حدود روایت شکسپیر محدود نمی ماند بلکه در تعامل با ساختار سینمایی اثر، در طول و عرض و عمق تغییر می‌کند. اون زهر براساس این دریافت یاکوبسن، ساختار متن ادبی را در سه ساحت می‌بینند که در عین حال می‌توانند در تعامل با هم باشند.

1. intra-systemic
2. inter-systemic
3. over- systemic
4. G.Toury

بر این اساس، ″ تاریخ ادبیات ″ یا ″ تاریخ تحول متون ادبی ″ تابع منطق متغیری است که همزمان درون ـ نظامی، بینا ـ نظامی و فرا ـ نظامی است و به ناچار بر محور جانشینی[1] شکل می‌گیرد چرا که طی آن عناصر نظام چندگانه چنان تغییر جایگاه می‌دهند که «همهٔ عناوین مربوط به یک نظام بیش از آنکه خبر از ماهیتی ثابت بدهند، تبدیل به نشانه‌هایی می‌شوند که به طور مستمر به بیرون از خود ارجاع می‌دهند. بیش از آنکه ″ خود ″ باشند ″ دیگری ″ اند و در این ″ دیگری ″ بودن هویت ″ خود″ را باز می‌شناسند» (اون زهر، ۱۹۷۸: ۳۱). حال شاید بهتر درک کنیم که چرا مثلاً نمی‌توان ″تعریف تام و تمامی″ از ″سبک″ یک متن ادبی به دست داد و راه خردمندانه‌تر، ارائه شاکله‌ای از سبک است که بر پایه ردیابی نشانه‌هایی شکل گرفته باشد که در گفتگوی مدام‌اند. چنین است که در بیان رابطهٔ میان نظام ادبی و نظام اجتماعی، بیش از آن که بتوان از عناصر شکل و محتوا و یا حتی از تمامیت شکل و محتوا سخن گفت ـ که تعیّن‌ناپذیرند ـ باید از ″کارکرد″هایی سخن گفت که بیانگر روابط میان دو نظام یاد شده در مجموعه نظام چندگانه‌اند، و هرچند متغیرند، همواره تعیّن جلوه‌های گوناگون این رابطه‌اند.

به اعتقاد ما این کارکردها، در ارجاع به اثر ادبی ، ژرفترین تبیین خود را در ″نوشتار″ ادبی می‌یابند. به عبارت روشن‌تر، ″نوشتار″ را می‌توان نهایی‌ترین جلوهٔ تأثیر و تاثرات نظام چندگانه در متن ادبی دانست. از این رو شاید تلاش برای درک عمیق‌تر آن از یکسو، و استناد به آن برای تبیین ژرف‌تر روابط میان نظام ادبی و نظام اجتماعی از سوی دیگر، گامی به جلو باشد. در ادامه می‌کوشیم، مسیر رسیدن به تعریف، یا بهتر بگوییم، تصویری از ″نوشتار ادبی″ را ترسیم کنیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. ″محور جانشینی″، در کنار ″محور همنشینی″ دو اصطلاح ساختهٔ فردینان دو سوسور سوئیسی، معروف به پدر زبان‌شناسی است. در محور همنشینی، نحوه کنار هم نشستن واحدهای زبانی (برای نمونه واژه‌ها) در یک واحد بزرگتر و خودبسنده (مثلاً جمله)، معنای آن را تعیین می‌کند، حال آن که در محور همنشینی، هر واحد زبانی؛ با واحدهای دیگری که بالقوه در یک منظومهٔ معنایی قرار می‌گیرند مقایسه می‌شود. بنابراین اگر محور همنشینی معنای بالفعل را نشان می‌دهد، محور جانشینی از امکانات معنایی خبر می‌دهد که قائل شدن به حضور آن‌ها، معنا را موجودیتی متغیر و متکثر می‌کند.

شکل ادبی[1]

از منظر جامعه‌شناسی زبان، اعتبار عناصر متشکلهٔ زبان بیش از آن که در ایجاد یک "نظام ساخت‌مند ناآگاه بالقوه" باشد ـ یعنی تأکید به "توانش" زبان که به ناچار" کنش"[2] زبانی را در جایگاهی ثانوی قرار می‌دهد ـ در شکل دادن به نوعی "قدرت بالفعل آگاهانه برای تحقق یک رفتار اجتماعی است" (واردهاف[3]، ۱۹۹۰: ۱۲۷)، زبان، از این منظر نوعی نظام نشانه‌ای کلان است که نشانه‌های آن مصداق نهایی‌شان را نه در گفتار که در "گفتگو" می‌یابند. دو سوسور اعتقاد داشت که زبان، هم‌زمان یک نظام نشانه‌ای و یک امکان انتقال پیام است (دو سوسور، ۱۹۲۲: ۱۰۷)، و با این تعریف زبان را از توانش صرف به کنش ارتقا داد. امّا برای این‌که ماهیت اجتماعی زبان دقیقاً فهمیده شود، این کنش می‌بایست درگامی دیگر نوعی واکنش را هم بطلبد، یا به حّد "نظام تعامل" ارتقا یابد. به این اعتبار زبان در مقام کنش ـ برای مثال زبان یک متن ـ به اعتبار نحوهٔ فرارفتن از خود و تمایل به دیگری، هویت نهایی خود را می‌یابد، و "شکل" یک متن را از این منظر می‌توان "برآیند جلوه‌ای از تعامل عناصر آوایی، واژگانی، ساخت‌واژی و نحوی دانست که در صورت متن تحقق می‌یابد تا از خود فرا رود و دیگری را بطلبد" (تینجانوف، ۱۹۷۱: ۶۹). چنین تعریفی از "شکل"، آن را از حد نوعی کنش خود بسنده فراتر می‌برد و وارد عرصهٔ گفتمان می‌کند. بنونیست[4] به این نکته به خوبی آگاه بود وقتی نوشت: "تحویل اندیشه به گفتمان، تابعی از ساختار شکلی زبان است، یعنی تابعی از یک دستگاه سنخ‌شناسانه که می‌تواند وجوه دستوری و واژگانی مشخصی را غالب سازد" (۱۹۶۶: ۳۲۸). چنین است که مثلاً شکل رباعیات خیام در جهت ارائه نوعی جهان‌بینی و نیز انتقال نوعی احساس مشخص، به ناگزیر از امکانات شکلی ویژه‌ای بهره می‌گیرد. حجم اندک قالب رباعی خود یادآور کوتاهی عمر است که توامان نیاز به نوعی زندگی خوشباشانه و حسرت از گذرا بودن همه چیز را تداعی می‌کند. حضور استعاره و کنایه در این رباعی‌ها امر ناگزیر است چرا که این هر دو صنعت به شعر امکان می‌دهد که در عین فشردگی کلام، برخوردار از عمق باشد، عمقی که این اشعار به آن نیاز دارد تا وجه فلسفی خود را آشکار کند. از سوی دیگر همین فشردگی اقتضا می‌کند که کلمات بسیار هشیارانه گزینش شوند و

1. literary form
2. performance
3. R.Wardhaugh
4. E.Benveniste

هر یک ضمن برخورداری از بار معنایی گسترده، بار حسّی شدیدی داشته باشند و ضرباهنگ مؤثری را القا کنند همچنین، لازم است که اشعار، جدا از موسیقی عروضی، از نوعی موسیقی درونی و کناری برخوردار باشند تا شعر با امکانات همزمان هر چه بیشتری در خدمت ایجاد فضای حسّی مورد نظر شاعر قرار گیرد. در نتیجه می‌بینیم که شاعر در به کارگیری همهٔ ابزار شکلی، همسویی و انطباق آن‌ها را با "گفتگویی" که می‌خواهد با مخاطب شکل دهد در نظر دارد.

گونهٔ ادبی[1]

فیزیولوژی یک متن صرفاً به ابزار زبانی آن بستگی ندارد بلکه در عین حال وابسته به مجموعه‌ای از قواعد گفتمانی است که از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر متفاوت است، در واقع هیچ بیانی نیست که از یک "گونه"، یا نوعی الگوی انتزاعی و پیشینی که در حدود معین مقتضیات خود را اعمال می‌کند، بر نیامده باشد. به عبارت دیگر از دستورالعمل آشپزی گرفته تا بیان شاعرانه، هرکنش زبانی، از یک مجموعه قواعد پیشینی تبعیت می‌کند که به نحوی از آنجا "ساخت‌بندی" نیّت نویسنده را ـ در برآیندی از امکانات واژگانی، نحوی، سیاق سخن، و لحن ـ تعیین می‌کند. از سوی دیگر هیچ جلوهٔ گفتمانی شفاهی یا مکتوب را نمی‌توان یافت که به قالبی که پیشاپیش رفتار این گفتمان را مشخص می‌کند وابسته نباشد، قالبی که به ناچار مطابق با ظرفیت‌های خود به انتخاب نویسنده امکان بروز می‌دهد. بنابراین، نویسنده هر قدر هم نوآور باشد، راهی ندارد جز آنکه این نوآوری را بر بستر ظرفیت‌های موجود پیش ببرد، ظرفیت‌هایی که همواره رد گذشته را با خود دارند. از اینجاست که هر قالب، پیکربندی یا الگو همواره یک پدیدهٔ فرهنگی است و نشان یک فرهنگ مشخص را با خود دارد، و مانند هر شاخص فرهنگی پویایی خود را بر پایهٔ وضعیت حال و گذشتهٔ خود شکل می‌دهد. چنین است که متن ادبی به عنوان والاترین و ظریف‌ترین بیان موجودیت فرهنگی یک جامعه در زمان ـ مکان خاص، و در مقام تجسّم عالی‌ترین شکل گریز از هنجارهای زبانی، قواعد و الزامات "موجود" را درگیر مناسباتی می‌کند که از دلالت‌های "معهود" فرا می‌رود و با توجه به نیازهای خواننده "افق انتظارهای[2] " گوناگونی را پدید می‌آورد. مفهوم افق انتظارها که بنابر توصیف یاس[3]، "عبارت از حوزهٔ معناهای ممکنی است که خوانندگان متن ادبی

1. literary genre
2. Horizon of Expectations
3. H.R.Jauss

در یک دوره تاریخی مشخص پدید می‌آورند" (یاس، ۱۹۸۲: ۷۳)، در گرو شیوه‌های متفاوت برای فرا رفتن از چارچوب قواعد معهود است. نویسنده امکان شکستن حصار این قواعد را ندارد مگر آنکه مجموعهٔ امکانات بیان را متحد سازد و آن‌ها را در "شکل‌هایی" سامان دهد که در عین توجه به چارچوب قواعد، زمینهٔ بی‌اعتبار شدن آن‌ها و یا بهتر بگوییم گسترش آن‌ها به چارچوب‌های تازه را فراهم می‌آورد. و بیش و پیش از همه، بر این بستر است که ادبیات تجسّم نیاز اجتماعی است چرا که تمایل جامعه به شنیدن چیزهای نو، به فرا رفتن از مرزهای معهود، و به متحوّل شدن است که نویسنده را به حرکت در این مسیرها سوق می‌دهد، همچنان که تمایل نویسنده به نوآوری و قاعده شکنی، نیازهای نوجویی را در جامعه ترغیب می‌کند. و همین تعامل است که گونه‌های ادبی تازه‌ای را شکل می‌دهد مثال مناسبی در این مورد پیدایش جریان موسوم به "شعر نو" (شعر نیمایی)، تحت تأثیر مقتضیات جدید زندگی اجتماعی در ایران است که نگرش تازه‌ای به جهان و انسان را از منظر ادبیات طلب می‌کرد. در عین حال بدعت‌های نیما یوشیج و دیگر پیشروان جریان شعر نو، در حد و اندازه‌های خود، نگاه جامعه را به انسان و جهان تغییر داد.

سبک ادبی[1]

نشانه‌های هر زبان موجودیت نهایی خود را در گفتمان می‌یابند. "شکل" متن ادبی، آن‌گونه که در مثال مربوط به رباعیات خیام دیدیم، همراه با محتوای متن، در خدمت کلیت متن است و هدف از آن تأمین نیازهای نویسنده‌ای است که در جهت تأثیرگذاری حداکثر بر خواننده می‌کوشد از قواعد معهود ادبی فراتر رود تا ارتباطی بدیع را با خواننده شکل دهد بنابراین متن ادبی برآیند نوعی "سنت"ـ قواعد و امکانات موجود ـ و نوعی "بدعت"ـ خواسته‌ها و نوآوری‌های نویسنده ـ است. این رابطهٔ میان سنت و بدعت "شکل ویژه‌ای از بیان را پدید می‌آورد که چنانچه اجتماعاً پذیرفته شود سبک نامیده می‌شود" (برگز، ۱۹۹۶: ۶۳). بنابراین هر بدعتی از سوی نویسنده الزاماً حامل "سبک" نیست و پذیرش اجتماعی را نیز طلب می‌کند. از اینجاست که سبک‌های ادبی بر بستر ضرورت‌های تاریخی اجتماعی شکل می‌گیرند و به همین دلیل قدرت تعمیم دارند و جریانی را پدید می‌آورند که نویسندگان متعددی را شامل می‌شود. پس سبک با توجه به نیاز

1. literary style

گفتمان اجتماعی، امکان دخل و تصرف در ظرفیت‌های زبان را پیدا می‌کند. به این اعتبار می‌توان "سبک را تعّدی نویسنده به زبان به واسطهٔ امکانات گفتمان " (اسرائیل[1]، ۱۹۹۵: ۱۱۸) دانست.

بر این اساس اگر "گونهٔ ادبی"، به واسطهٔ نیاز مخاطب یک زمان ـ مکان خاص، ظرفیت اجتماعی تازه‌ای را می‌پذیرد، در "سبک ادبی"، قابلیت کنش اجتماعی است که نیاز ادبیات به ظرفیت‌های جدید را پاسخ می‌گوید، زیرا همچنان که باختین[2] می‌گوید در هر گونهٔ ادبی "مکالمه‌ای میان *سبک‌های گوناگون*، و شکل‌های متفاوت بیان" (باختین، ۱۹۷۷: ۱۰۲)، در می‌گیرد که فهم آن براساس "نسبت میان سوژه و زبان او" (دو سوسور، ۱۹۲۲: ۱۸)، و یا رابطهٔ توانش/ کنش (چامسکی[3]، ۱۹۵۷) امکان‌پذیر نیست، بلکه صرفاً به مدد نوعی گفتمان ادبی قابل درک می‌شود.

نوشتار ادبی

وقتی نویسنده، ضمن تابعیت از قواعد، با تکیه بر قابلیت‌های نحو، ضرباهنگ، و ویژگی‌های آوایی، یک ترکیب تازه و یک شیوهٔ بیان بدیع را شکل دهد و در حقیقت، "سبک تازه‌ای از بیان را که بر بستر شرایط تاریخی و اجتماعی مشخص پدیدآمده، به نهایت فردی کند، *نوشتار* شکل می‌گیرد" (بارت[4]، ۱۹۸۵: ۲۱۲). از این رفتار، که ریشه‌هایش در ژرفای ادراک زیبایی شناختی نویسنده است، متن ادبی تحقق نهایی خود را می‌یابد و طی آن هدف زیبایی‌شناختی از طریق تحول نمودهای واقعیت به نمودهای تخیل پدید می‌آید. نویسنده، با نوشتار یا شیوهٔ بیان بدیع خود، در حقیقت شکل ادبی را به اعلا درجه ارتقا می‌دهد و اثر ادبی را حامل اندیشه‌ای می‌کند که در آن شکل هویت می‌یابد. به عبارت دیگر این اندیشهٔ نهایی اثر موجودیت خود را مدیون شکل کاملاً فردی شدهٔ بیانی است که نویسنده به آن دست یافته است. با این وجود، نوشتار نویسنده بر بستر شیوه‌های عام بیان شکل می‌گیرند اما بیش از سبک بر ویژگی‌های شکلی متکی هستند، چنان که دغدغه‌های تعمیم یافتگی سبک را رها می‌کنند و "در خلوت شکوهمند خود" (ژنت، ۱۹۸۳: ۷۵) سر می‌کنند. بی‌تردید طیف مخاطبان متنی که "نوشتار" خاص خود را دارد محدودند؛ و به

1. F.Israël
2. M.Bakhtin
3. N.Chomsky
4. R.Barthes

بیان دیگر متون برخوردار از "نوشتار"، گروه یا گروه‌های اجتماعی محدودی را مخاطب قرار می‌دهند مگر آن که تحت تأثیر تغییرات اجتماعی، این "نوشتار" خاص چنان گستردگی بیابد که تبدیل به یک سبک شود. برای مثال وقتی هوشنگ گلشیری با دغدغهٔ ویژه‌ای که برای رسیدن به یک "نوشتار" مستقل داشت کوشید شیوهٔ "سیلان ذهن" را در داستانی ایرانی و در زبان فارسی تعیّن ببخشد **شازده احتجاب** شکل گرفت که حتی برای بسیاری از رمان خوان‌های حرفه‌ای غریبه می‌نمود، اما نقدهایی که بر این اثر صورت گرفت جای خالی این نوع روایت را در زبان فارسی نشان داد و آنگاه تلاش‌های دیگرانی چون مدرس صادقی در **گاوخونی**، عباس معروفی در **سمفونی مردگان** سبب شد که این نوشتار تبدیل به یک شیوهٔ مألوف شود به گونه‌ای که "سیلان ذهن" به تدریج در زبان فارسی یک سبک شد که در داستان‌های کوتاه و بلند متعدد به صورت شیوهٔ غالب بیان به کار گرفته شد. چنین است که حتی یک نوشتار خاص اگر براساس نوعی ضرورت اجتماعی شکل بگیرد "سر در پی یک نقطه عطف است، به دنبال پنجره‌ای که بر منظری ناآشنا اما خواستنی باز شود" (ریکور[1]، ۱۹۷۵: ۹۶). از این‌رو توأمان با ما دور و نزدیک است؛ بیان صریح یک خواست اجتماعی پنهان است که جامعه جسارت ارائه آشکار آن را نداشته است و درعین تعلّق به آن، انکارش می‌کند، و حتی زمانی که این خواست حضور علنی پیدا کرد آن را به محاق می‌برد تا آرام آرام این جسارت را بیابد که در کنارش سرکند. بنابراین "هراس از رویارویی با یک اثر بدیع، بیش از آنکه مرتبط با اندیشهٔ تازه‌ای باشد که اثر مطرح کرده است، به گسست متن ادبی از تناسبات معهود مربوط می‌شود، تناسباتی که جامعه آن را در ادبیات مفروض گرفته است" (همان: ۱۰۲). برای نمونه نسبت میان رمان ـ به عنوان شکلی از بیان ادبی ـ و جامعه، در قرن هجدهم، نسبتی مستقیم و شفاف است. هویت اجتماعی رمان در آثار داستان نویسانی چون چارلزدیکنس[2]، هنری فیلدینگ[3] و جاناتان سویفت[4] مشهود است زیرا آن معضلات اجتماعی که رمان به نقد می‌کشد، عیان و صریح‌اند؛ اما با گسترش سرمایه‌داری، رفتار آن نیز درونی‌تر می‌شود و برای نمونه ستم اجتماعی، کم کم حضور صریح خود را وا می‌گذارد و به گونه‌ای پیچیده‌تر و پنهان‌تر عمل می‌کند. از اینجاست که ادبیات سوژهٔ خود را گم می‌کند و شکل پذیرفتهٔ رمان، امکان

1. P.Ricoueur
2. Ch.Dickens
3. H.Fielding
4. J.Swift

نقد را از دست می‌دهد چرا که ظرفیت‌های بیانگری آن دیگر نمایش اعماق زندگی اجتماعی نیست. پس راهی ندارد جز آنکه نوشتار تازه‌ای را شکل دهد. حال که دشمن، دیده نمی‌شود تا بتوان از رو به رو به او شلیک کرد باید به نوعی از شیوهٔ بیان مجهّز شد که به رودررویی مستقیم دلخوش نکند، بلکه به اعماق برود و ریشه‌ها را جستجو کند. و روشن است که این شیوهٔ بیان درونی‌تر، به سبب پیچیده‌تر شدنش، مخاطب عام را از دست می‌دهد. آدورنو[1] اعتقاد داشت که در قرن بیستم اهمیت اجتماعی "شکل" ادبی فقط در اشاره به مقصد اجتماعی ادبیات خلاصه نمی‌شود بلکه بیش و پیش از آن، شکل ادبی با انکار رابطهٔ مستقیم خود با اندیشهٔ متن، اساساً و به ناچار نوعی قدرت بیان وسیع، متکثر و اجتماعی می‌یابد (آدورنو، ۱۹۸۴: ۲۴۳ــ۲۴۲). زمینه‌های رسیدن به چنین ادراکی را لوکاچ[2] شکل داده بود که اعتقاد داشت نوآوری در هنر را که مفهومی "کاملاً زمانمند و تاریخی است" (لوکاچ، ۱۹۸۱: ۶۹) باید به یاری روش بیان و ساختار اثر شناخت، اما نه به شیوه‌ای که صرفاً به نسبت شکل با محتوای اثر توجه کند، بلکه، همچنین، به گونه‌ای که "رابطه‌ای میان شیوهٔ بیان یک اثر خاص و سایر شیوه‌های بیان ممکن در یک دورهٔ تاریخی مشخص برقرار سازد" (همان: ۷۵). به این اعتبار "نوشتار" متن ادبی، نقشی اجتماعی پیدا می‌کرد که در حقیقت امکان بدعت‌گذاری در یک زمان ـ مکان مشخص را پدید می‌آورد و به گونه‌ای بود که هریک از جلوه‌های این امکان در یک نوشتار خاص، نوآوری خاص آن اثر را رقم می‌زد. این کنش نوشتار در دیدگاه آدورنو، ارتباط یک به یک و بی‌واسطهٔ خود را با جامعه رها کرد تا به تناسب پیچیده‌تر شدن ساختار و مناسبات اجتماعی همچنان قدرت بیانگری خود را حفظ کند. آدورنو در اشاره به کافکا[3] نشان داد که کافکا در آثارش هرگز به طور مستقیم ماهیت سلطه‌طلب و انحصارگر سرمایه‌داری را مخاطب قرار نمی‌دهد، بلکه با "هدف گرفتن بنیاد جهانی که در سیطره قوانین محتوم است، منش غیرانسانی یک کلّیت اجتماعی سرکوبگر را عریان می‌سازد (آدورنو، ۱۹۸۴: ۲۴۷) کافکا حتی اگر رمان‌هایی دربارهٔ فساد و شرکت‌های چند ملیتی می‌نوشت، نمی‌توانست چنین قدرتمندانه و سازش‌ناپذیر، منش سرکوب‌گرانهٔ جهان سرمایه‌داری را نشان دهد.

1. T.Adorno
2. G.Lukacs
3. F.Kafka

"این نکته را که نوشتار کافکا، کلید فهم محتوای اجتماعی آثار اوست می‌توان به طور مشخص نشان داد. خوانندگان حساس، همواره در آثار کافکا تفاوت میان شیوهٔ بیان واقع‌نگر و داستان‌پردازی خیالی را تشخیص می‌دهند" (همان: ۲۴۸). تأثیر این تفاوت به گونه‌ای است که نوشتار غریب کافکا آنچه را دوردست و ناممکن است به طرز "وحشتناکی" نزدیک می‌سازد و خواننده در می‌یابد که این نوشتار چگونه با لباس مبّدل سرکوب اجتماعی را عریان می‌سازد. "نوشتار کافکا در بارهٔ وضعیت محتوم، ابزاری می‌شود که افسون جامعه را در هیئت هنر نمایان می‌سازد" (همان: ۲۵۰).

همین نسبت نامستقیم و دور از ذهن میان اثر ادبی و نقش اجتماعی آن است که کارکرد نوشتار را پنهان می‌کند. با این حال نوشتار، دقیقاً با این پنهان‌گری، نقش اجتماعی‌اش را هر چه دقیق‌تر انجام می‌دهد، چرا که فضای ناشناخته و گنگی را پدید می‌آورد که تلاش در جهت فهم آن خواننده را هرچه بیشتر به فهم اعماق سوق می‌دهد. و از این رو آثار کافکا از جمله اثر گذارترین آثار ادبی دوران ما به حساب می‌آیند.

با این همه اصلی‌ترین ویژگی نظام چندگانه، شکل‌گیری شبکه‌ای از اثرگذاری‌ها و اثرپذیری‌هاست. "نوشتارهای پنهان‌گر به ناگزیر این میل را در جامعه ایجاد می‌کنند که با متن‌هایی از این دست با نگاهی کاملاً استعاری برخورد کند" (ریکور، ۱۹۷۵: ۱۸۳)، به صورت کلام اعتماد نکند، و حتّی در شفاف‌ترین بیان، نوعی رازآمیزی، و در ساده‌ترین، کلام گونه‌ای پیچیدگی را سراغ کند. مهم‌تر آنکه جامعه کم‌کم این خصوصیت را تعمیم می‌دهد، و تبدیل به یک سلیقه یا ادراک هنری می‌کند. چنین ادراکی اندک اندک تبدیل به یک "ارزش" می‌شود و ذوق کل ادبیات را در این مسیر پیش می‌برد به نحوی که نویسندگان این مسیر را اصل می‌گیرند و آگاهانه و ناآگاهانه به گونه‌ای زندگی می‌کنند و می‌اندیشند که این ذوق در آن‌ها توجیه و حتی تعمیق شود وچنانچه کلیت مقتضیات حیات اجتماعی مانعی بر سر راه چنین ادراکی نباشد، این ادراک آرام آرام وارد عرصهٔ سنت ادبی می‌شود، و از این طریق خصلتی فرهنگی پیدا می‌کند و نهایتاً جزو باورهای ذهنی مردم می‌شود.

اما این مسیر محتوم نیست و می‌تواند کاملاً در جهت عکس جریان یابد، مثلاً اگر نوشتار پنهان‌گر، در آغاز یا میانه مسیر با جریانی مخالف خوان که قدرتی به همان اندازه دارد، رو در رو

شود، شاید جریان مخالف خوان در یک بستر اجتماعی مناسب تبدیل به جریان غالب شود و با پیمودن روالی کمابیش مشابه آنچه ذکر شد بدل به نوعی ذوق و سلیقه گردد و در صورت تداوم در سنت ادبی وارد شده، از این طریق فرهنگ ساز شود و بخشی از ذهنیت هنری جامعه را شکل دهد. مثال بارزی در این مورد روند کند آهنگ تغییر ذائقه ادبیات داستانی از یک دهه قبل از انقلاب تا به امروز است، به گونه‌ای که نوشتار پنهان‌گر اواخر دهه چهل و اوایل دهه پنجاه در دهه‌های شصت و به ویژه هفتاد، حداقل بخشی از قدرت خود را به داستان‌های موسوم به عامه پسند واگذار کرد که اساس قدرت خود را از شیوه بیانی "فاشگو" و "آشکارگر" می‌گیرند[1].

این گونه است که نظریه نظام چندگانه تعامل ادبیات و جامعه را بر بستر چنین شبکه درهمی از روابط تبیین می‌کند و هرگونه اصالت بخشیدن به یک کارکرد خاص را مردود می‌سازد. از این منظر اصالت دادن به هریک از رویکردهای نقد ادبی نیز از آغاز بی‌اعتبار می‌شود. چنانچه هر یک از رویکردهای نقد ادبی را به تنهایی در نظر بگیریم در می‌یابیم که نگاه جامعه‌شناختی به ادبیات همان‌قدر محدودنگر است، که نگاه روان‌شناختی؛ منظر ساخت‌گرایی همان‌قدر نارساست که نظرگاه واشکنی، و تحلیل محتوانگر به همان اندازه پنهان‌گر است که تحلیل شکل محور. نویسنده، متن، خواننده هر یک بر بستر قابلیت‌هایی متکثّر و متغیّر و در چنبرهٔ جبر و اختیار به یکدیگر رومی‌آورند و در جستجوی واقعیت، شبکهٔ نمادینی از مفاهیم و روابط را شکل می‌دهند. دیگر خلاقیت نویسنده، نسبت محتوم‌اش را با آزادی فرو می‌گذارد، «شعار "آزادی خلاق"، شعاری خوشبینانه و ساده لوحانه است که نسبتی با واقعیت‌های پیچیدهٔ اجتماعی ندارد، پس مفهوم "ضرورت خلاق"، به ناچار جای آن را می‌گیرد» (تینجانوف، ۱۹۲۹: ۱۱۳). دیگر متن "صرفاً" یک پیام اجتماعی، یک عبرت اخلاقی، یک موجودیت آیینی، یک پدیدهٔ زیباشناختی، و ... نیست بلکه تجمع همهٔ این‌ها در یک تظاهر کلامی، و در نوعی "نوشتار" است. از اینجاست که رابطهٔ قواعد اجتماعی با ادبیات، پیش از هر چیز از راه "نوشتار" صورت می‌گیرد و چاره‌ای ندارد جز آنکه که این نوشتار را ـ به عنوان برآیند کارکردهای بینا ـ نظامی و درون ـ نظامی ـ به چالش بطلبد تا همزمان "نیاز" خود را در آن بیابد و "خواست" خود را در آن متبلور سازد. در عین حال، خواننده

۱. بنگرید به هویت و بازتاب آن در ادبیات معاصر فارسی (طرح پژوهشی)، بهزاد برکت، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، ۱۳۸۴، صص ۸۲ ـ ۸۸.

هم دیگر آن خوانندهٔ معهود نیست که به دور از دغدغهٔ تمنّاهای نویسنده، آنچه را خود می‌خواهد در متن سراغ کند؛ هراس ناشی از غفلت از زوایای پنهان متن، و شرم از این که مبادا، یافته‌هایش از متن را به زبانی ساده بیان کند، "لذت خواندن" را بر او حرام می‌کند.

نتیجه‌گیری

فهم رابطهٔ ادبیات و جامعه بر پایهٔ نظریهٔ نظام چندگانه بی‌تردید آفاق تازه‌ای را گشوده است، بسیاری از پرسش‌های پیشین در این ارتباط را ابطال کرده، و پرسش‌های کاملاً متفاوتی را پیش کشیده است، و نهایتاً با تامّل در شبکهٔ پیچیده و فراگیری که از تعامل نظام ادبی و نظام اجتماعی پدید می‌آید، گفتمان تازه‌ای را شکل داده است که بیش از آن که عرصهٔ مباحثه باشد، حوزهٔ کشف است، و بیش از آن که پاسخ‌های روشن را اقتضا یا ارائه کند، طرح پرسش‌های تازه‌ای را طلب می‌کند. در نتیجه درک تازه‌ای از رابطهٔ میان ادبیات و جامعه شکل گرفته، میدان این روابط وسعت یافته و شکل و محتوای آن‌ها پیچیده شده است. به نظر می‌رسد که بزرگترین دستاورد نظریهٔ نظام چندگانه در جهت فهم رابطهٔ میان دو عرصهٔ ادبیات و اجتماع، تلاش برای درک کارکردهایی باشد که محصول گفتگوی مدام میان عناصر و ساحت‌های ادبی و اجتماعی‌اند، عناصر و ساحت‌هایی که به دلیل همین گفتگوی مدام، موجودیتی متغیّر پیدا می‌کنند و به ناگزیر گفتمان ادبیات و جامعه را در مسیری چالش برانگیز و ناتمام پیش می‌رانند.

منابع

Adorno, Theodor Wiesengrund (1984) ***Aesthetic Theory***, trans. C. Lenhardt, London: Routledge and Kegan Paul.

Bakhtine, Mikhail (1977) ***Le marxisme et la philosophie du langage***, Paris,Édition du Seuil.

Barthes, Roland (1985) ***L'aventure Sémiologique***, Paris, Édition du Seuil.

Benveniste, Emile (1966) ***Problèmes de linguistique générale***, Paris, Édition du Seuil

Bergez, Daniel (1996) ***L'explication de texte littéraire***, Paris, Dunod.

Even- Zohar, Itamar (1971) ***Introduction to a Theory of Literary Translation***, Tel Aviv, Tel Aviv University.

Even- Zohar, Itmar (1978) ″ Papers in Historical Poetics″ in *Papers on Poetics and Semiotics*, Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Even- Zohar, Itmar (1990) ***Polysystem Studies***, Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Israël, Fortunato (1995) ″ Le traitement de la forme en traduction ″, in *Les linguistes et les traducteurs*, Paris, Didier Érudition.

Jauss, Hans R. (1982) ***Toward An Aesthetic of Reception***, trans. T.Bahti, Brighton, Harvester Press.

Lukacs, Georg (1981) ***Philosophie de l'art 1912-1914***, trans. R.Rochlitz et A.Pernet, Paris, Minard, lettres modernes.

Ricoeur, Paul (1975) ***La métaphore vive***, Paris, Édition du Seuil.

Saussure, Ferdinand (1922) ***Cours de linguistique générale***, ed. C. Ballay and Albert Sechehaye, Paris, Éditions Payot.

Toury, Gideon (1986) ″Translation: A Cultural- Perspective″ in Th. Sebeok and P. Bouissac (eds) *Dictionary of semiiotics*, New York, Mouton de Gruyter.

Tynjanov, Jurij N. (1929) ***Arkhaisty i novatory*** [Archaists and Innovators], Moscow: Akademia; trans. (1967) by M. Allen, Cambridge MA: MIT Press.

Tynjanov, Jurij N. (1971) ″On Literary Evolutoin ″, trans. C. Q. Luplow, in *Readings in Russian Poetics*: *Formalist and Structuralist Viewes*, Cambridge, MA: MIT Press.

Wardhaugh, Ronald (1990) An Introduction to Sociolinguistics, Cambridge, Massachusettes, Blackwell.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی