پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقدچیست؟ بازگشت جاودانه‌ی اورفه ...

خلیل درمنکی

بازگشت جاودانه‌ی اورفه: در جست و جوی امر واقعی از دست رفته
به سوی بازپرسی از تاریخ نقد معاصر ایران/ تخاطب اندیشی و بحران گراماتولوژیک نقد

پیش درآمد

این می‌تواند آغاز یک رمان باشد. به‌ویژه که در این سال‌ها می‌شنویم پیوسته می‌گویند یکی از ارزش‌های رمان در اندازه‌ی طنزی است که در آن به کار رفته است. اگر این گونه است، چه چیزی می‌تواند از این خنده‌دارتر و طنازانه‌تر باشد که در یک سالن بزرگ آمفی تئاتر، با ظرفیت چهارصد پانصد نفر، چهار نفر پشت تریبون نشسته باشند و برای دو نفر سخنرانی کنند. خنده‌دارتر این است که از این دو نفر، یک نفر مجری خود این برنامه است و نفر دیگر از دوستان سخنرانان است و سوای آن که آن ها را همراهی می‌کند، دوربینی نیز در دست دارد و از آن‌ها عکس می‌اندازد. این موقعیت، بازگو کننده‌ی چگونگی روزگار ادبیات ایران در سال‌های آغازین دهه‌ی هشتاد است، چیزی که پیوسته رخ می‌دهد، کما بیش، غیاب شنونده، گفت و (گو)ی یک‌سویه و هیجان‌زده شدن از پژواک صدای خویشتن. اما این تنها بخشی از این درآمد است. بخش دیگر آن را می‌توان در ذیل **پایان تخاطب** خواند و بین آن و موقعیت نقد ادبی ایران در

نیمه ی دوم دهه ی هفتاد پیوندی بر قرار ساخت. خطاب آن چه که ما در نقدهایمان می نوشتیم، به خود زبان بود. به تاریخ نوشتار، نه به خواننده ای که در راه بود. ما آن سویه ی **تخاطبی** نقد ایران را رها کرده بودیم و اگر آن روز، من، محمد آزرم، پگاه احمدی و فرشید فرهمندنیا سالن آمفی تئاتر دانشگاه پلی تکنیک را در زمستان سال ۱۳۸۰ ترک نکردیم، از این رو بود: **پایان تخاطب** و **آغاز نقد گراماتولوژیک**: که **علی ربیعی وزیری** پرچم دار آن بود. پس من رو به صندلی های خالی ایستادم و سخن گفتم: سلام به صندلی های خالی! سلام به آدم های غایب! و این نشستی بود که پس از سال ها برای **هوشنگ ایرانی** برگزار می شد و ما وقتی که تخاطب را رها کردیم و با تاریخ نوشتار به سخن در آمدیم، با خودِ خود نوشتار، صدای مردی، که دیگر گم شده بود، از درون تاریخ نوشتار با ما به سخن در آمد و با ما سخن گفت. من در بازپرسی از تاریخ نقد معاصر ایران، نام این دقیقه را **پایان تخاطب** می‌گذارم.

بخش نخست

نقد، **اورفه** و متن، **اوریدیس** است.[۱] (موریس بلانشو می گوید: نویسنده، اورفه و متن، اوریدیس است. بلانشو با بازخوانی این اسطوره در جست و جوی آن است که پیوندهای نوشتار را با مرگ و سکوت باز جوید، حال آن که من در بازخوانی این اسطوره، به بازنمایی گری (توجه به متن در هنگام نقادی) و نا بازنمایی گری (روی برگرداندن از متن در هنگام نقادی) وفادار هستم و از آن جا که خاستگاه بازخوانش من، پیش از آن که خودِ اسطوره ی ارفئوس باشد، فیلم اورفه، ساخته ی ژان کوکتو، است و باز از آن جا که در فیلم اورفه، ساخته ی ژان کوکتو، آینه یک آکسوسوار (شیء دراماتیک) ویژه است، خواه ناخواه در خوانش من، آینه و مرحله ی آینه ای لاکانی جایگاه ویژه ای می یابند و در راستای بازنمایی گری - نا بازنمایی گری ارزیابی می‌شوند و در خوانش اورفه، من را تا اندازه ی زیادی از بلانشو جدا می کنند.[۲]) اما بعد. باز: نقد، اورفه اورفه و متن، اوریدیس است. آن گاه که نقد باز می‌گردد و به چهره‌ی متن نگاه می‌کند، آن را برای همیشه از دست می‌دهد. نقد تلاشی برای باز گرداندن متن از جهان مرگ است. از دره ی فراموشی، که متن پس از خوانده شدن، در آن فرو می‌افتد. این گونه است که چهره‌ی نقد چون چهره ی اسطوره ای اورفه می‌نماید که در جست و جوی همسر خود، که به جهان مرگ در افتاده است، به سوی جهان مرگ می‌شتابد، به سوی اوریدیس. اگر اورفه با این شرط می تواند اوریدیس را از جهان مرگ باز ستاند، که تا از جهان مرگ خارج نشده است باز نگردد و به پشت

سر خود نگاه نکند، به چهره ی اوریدیس نگاه نکند، باید گفت که انگار نقد نیز این گونه ناگزیر است که از متن روی برگرداند و از چشم دوختن در آن چه در آن نوشته شده، بپرهیزد، تا متن را باز از دست ندهد و سبب نشود که متن از نو به سوی جهان های مرگ و دره ی فراموشی بازگردد. آن گونه که اوریدیس به جهان مرگ باز افتاد، هنگامی که اورفه سر بر گرداند و به چهره‌ی اوریدیس نگریست. نقد برای آن که بتواند متن را از دره‌ی فراموشی، که پس از خوانده شدن متن زیر پای آن گشوده شده، باز آورد، ناگزیر است شگردهایی به کار گیرد تا متن را به گستره ی امر خواندنی باز گرداند. متن می خواهد که باز خوانده شود و در ژرفای دره ی فراموشی پیوسته توجه دارد تا یک اورفه ی دیگر از راه برسد. اورفه ای که نقد/ نقاد است. در واقع، داستان نقد/ نقاد، داستان بازگشت جاودانه‌ی اورفه[۳] است. نقد با بازنمایی آن چه که در متن هست، نمی تواند آن را از نو به گستره ی امر خواندنی برکشاند. بلکه می بایست آن چه را که در متن غایب است، به صدا در آورد، تا خواننده را برای خواندن آن چه که هنوز نخوانده، به سوی متن باز گرداند. نقد این هنوز است. اگر اسم اعظم قصه، واژه ی بعد است، بعد؟ بعد چه شد؟ و اما بعد، اسم اعظم نقد، واژه ی هنوز است. هنوز. هنوز وردی است که از دهان کاهنان دیر های نقد سو سو می زند. نقد باز نمی‌گردد و به رخسار متن نمی نگرد. نقد از بازنمایی آن چه که در متن باز می گذرد، در می گذرد و به پس پشت نظام بازنمایی، که در ورای متن نهفته است، راه می برد. به آن جایی که سرشار از چیزهایی است که در متن بازنمایی نشده اند و در چهره ی متن آشکار نیستند. باید از متن روی گرداند و به پشت چهره ی متن رفت. برای من، اورفه گونه گی نقد از در نگریستن به چهره ی آن اورفه ای آغاز می شود که در فیلم اورفه ی ژان کوکتو[۴] نقش می بندد. در این فیلم، اوریدیس به درون آینه ای، که در اتاق خواب او و اورفه است، نگاه می کند و به درون آینه بر کشیده می‌شود. آینه که دارای یک نقش بازنمایی کننده است، در فیلم اورفه‌ی ژان کوکتو، در کنار این که چهره را باز می تاباند، خود سوژه را نیز می بلعد. به گونه ای که به طور نمادین می توان گفت که سوژه جذب ساختار بازنمایی می شود و واقعیت خود را از دست می دهد. مرگ اوریدیس مدرن (در اورفه ی ژان کوکتو) رهاورد دقیقه ای است که در آن اوریدیس واقعیت خود را از دست می دهد. دقیقه ای که شیفته ی چهره ی خود می شود و به درون آینه پا می گذارد. اورفه برای بازگرداندن اوریدیس از جهان مرگ (جهان مجازی درون آینه)، ناگزیر می شود که به همراهی زنی به نام اورته بیز[۵] به درون آینه

پا بگذارد و به جهانی که در پشت آن است برود؛ به پس پشت آینه. آن جا که در پشت چهره ای که بازتابیده می شود، چیزی است که به بازتاب در نمی آید و خفته است. در واقع اورفه با عبور از آینه، که برجسته ترین نماد بازنمایی در جهان است، از گستره ی بازنمایی بر می گذرد و به سوی جهانی، که در آن چیزهایی هستند که بازنمایی نشده اند، رهسپار می شود. نظام بازنمایی، گستره ی آینه گونی (عالم مثل) است که تصویر چیزها را از چهره ی آن ها می رباید و مانند فرشته ی مرگ، آن ها را به سوی خود فرا می خواند. نفی بازنمایی گری و آیینه گی، نفی این (عالم مثل) مرگ است. نفی ای که گوهر هستی اورفه ی نقاد است. در واقع، متن در آینه ی نقد نقش نمی بندد و بازتاب نمی یابد، بلکه محو می گردد. نقد، آن گاه که به سوی امر واقعی نگاه می کند، ناگزیر از نگاه کردن به یک محو گاه است؛ به آن جا که تهی است. چه این که آن گونه که اسلاوی ژیژک نشان داده است، امر واقعی چیزی است که به دیدار در نمی آید. امر واقعی یک خلأ و یک شکاف است که بین امر خیالی و امر نمادین وجود دارد. امر واقعی در زیر سنگینی آن چه که امر نمادین است، همواره رنگ می بازد و محو می گردد. گلین دالی در این باره در"ژیژک"، قمار کردن بر سر محال می نویسد :

امر واقعی، به نظام دلالت (نمادین - خیالی) تعلق ندارد، بلکه دقیقا همان امری است که این نظام را نفی می کند، همان امری که نمی تواند در چنین نظامی جذب و ادغام شود. امر واقعی به مثابه نوعی ساحت ابدی فقدان بر جای می ماند و هرگونه تعبیر یا دلالت نمادین - خیالی نیز نوعی پاسخ تاریخی خاص به این فقدان بنیادین است. عملکرد امر واقعی همواره به شیوه ای است که حدود نفی{ معنا } را بر هرگونه نظام دلالت گر (استدلالی) تحمیل می کند و با این حال - دقیقاً به واسطه ی تحمیل چنین حدودی - به طور هم زمان به بر ساختن چنین نظامی یاری می رساند. در این معنا امر واقعی دقیقاً ذاتی دلالت است: برای هر گونه نظام دلالت گر، امر واقعی هم در حکم افق عبور ناپذیر امر منفی و فقدان معنا و هم معادل نفس شرط وجود آن نظام است.

امر واقعی چیزی است که به دیدار در نمی آید. امر واقعی یک خلأ و یک شکاف است که بین امر خیالی و امر نمادین وجود دارد.

.....درست همان طور که وجود را می توان به منزله ی وجود - به - سوی - جنون درک کرد، واقعیت نیز همواره واقعیت به - سوی - امر واقعی است. هر شکلی از واقعیت (نمادین - خیالی) به مثابه تلاشی نا ممکن برای گریز از تجلیات گوناگون امر واقعی وجود دارد، تجلیاتی حامل انواع مختلف تهدید به انحلال و فروپاشی : تروما، داغ دیدگی، محرومیت، اضطراب و غیره.

.....این امر واقعی نامحسوس به مانند نقطه ی غیبی عمل می کند. یعنی به مانند چیزی که نمی تواند بازنمایی شود، اما با این حال برسازنده ی عمل بازنمایی است. بر همین قیاس، در فیزیک کوانتوم امر واقعی معادل انحنای فضاست: چیزی که نمی‌توان آن را بر حسب ابعاد چهارگانه تعیین کرد، لیکن خودش نفس وجود این ابعاد را ممکن می سازد.[۶]

با توجه به آن چه که ژاک لاکان درباره ی امر خیالی (مرحله آینه ای)، امر واقعی و امر نمادین[۷] می گوید و با توجه به آن چیزی که اسلاوی ژیژک درباره امر واقعی فرا دید خود دارد، من می پندارم که می توان گفت نقد در سه گستره است که نوشته می شود:

۱ – نقد در گستره ی امر خیالی / نقد تفسیری و تاویلی
۲ – نقد در گستره ی امر نمادین / نقد ساختارگرا
۳ – نقد در گستره ی امر واقعی / ضد نقد (نقد پسا ساختار گرا !؟)

نقد تفسیری و تاویلی که می کوشد رویاهای متن را باز جوید، متن را در چنان اودیسه ی خیالی ای به پرواز در می آورد که متن با تمام جهان پیوند پیدا می کند و آن چنان با هستی یک پارچه می شود که چون کودکی که در آغوش مادر است در آغوش همه ی چیزها و همه ی رویاها است. من با توجه به الگوی لاکانی می پندارم که می توان گفت در نقدی که این گونه نوشته می شود، نقد، مانند کودکی که در بخش امر خیالی که لاکان می گوید گفته می شود، نمی تواند بین متن و چیزهایی که بیرون از متن است، تمایزی پیدا کند و بنا بر این چیزهایی که بیرون از متن هستند و جز اندام متن نیستند نیز با اندام و ساختار متن یک پارچه پنداشته می شوند و منتقد بی آن که دریابد که اندام های ژنریک یک متن در کجا به پایان می رسند و چیزهای دیگر آغاز می شوند، متن را به سوی همه ی چیزها بر می کشاند و همه ی چیزها را اندام متن می پندارد. مانند کودکی که در مرحله ی خیالی هنوز نمی تواند بین بدن خود و مادر خود تمایزی پیدا کند و بدن مادر خود را به مثابه ادامه ی اندام خود باز می یابد. این گونه است که این نوع از نقد به درون یک اودیسه ی خیالی در می افتد و به سوی امر خیالی می غلتد. اما نقد ساختار گرا که می خواهد ساختارهای عمومی را شناسایی کند و بگوید که ساخت و بازساخت متن ها رهاورد به کارگیری سازه های روایی هستند که در این ساختارها به طور پیشینی وجود دارند، نقدی است که به سوی گستره ی امر نمادین گرایش دارد. چه این که اگر آن گونه که ژاک لاکان نشان داده است، ورود به مرحله ی نمادین، هم زمان با فراگیری زبان از سوی کودک

باشد، بایست گفت که نقد ساختار گرا، که در جست و جوی یک بوطیقا و یک دستور زبان جهانی برای نوشتار شناسی متن ها است، نقدی است که از آن هم ذات پنداری نخستین نقد تأویلی با امر خیالی جهان مادرانه گسسته است و به سوی قانون های روایی که در جهان پدرانه ی متن ها وجود دارد، رهسپار شده است. نقد ساختار گرا در جست و جوی قانون های روایی، سوای آن که به یک دستور زبان جهانی پایبند است، کارکردهای امر نمادین را نیز بیش از پیش می جوید و می خواهد ببیند که این ساختارهای نمادین چگونه سبب ساخت و ساز متن ها می شوند. اما ضد نقد، یا پاره ای از نقد هایی که به پساساختارگرایی توجه دارند، نقد هایی هستند که در گستره ی امر واقعی نوشته می شوند، در یک شکاف، در یک خلأ، در جایی که بازگویی متن ناممکن است. نقد می خواهد واقعیت متن را به چنگ آورد و به نمایش بگذارد، اما این واقعیت پیوسته می گریزد و با لغزیدن به دو سوی امر واقعی، گاه بیش از اندازه خیالی و گاه بیش از اندازه، نمادین - ساختاری می شود. متن، واقعیت خود را از دست می دهد و جذب امر نمادین می شود. در این دقیقه است که نقاد/ اورفه برای باز آوری امر واقعی به درون آینه پا می گذارد و به پشت آینه (نظام بازنمایی) می‌رود. ویژه این است که نقد چون آینه در برابر متن نمی ایستد و در مرحله ی آینه ای (بازنمایی) نوشته نمی شود. باز آن طور که ژاک لاکان می گوید در مرحله ی آینه ای، کودک با نگاه کردن در آینه چهره خود را می بیند و مرزهای اندام خود را باز می یابد و با تجربه ی اندام خود به مثابه یک کل، جدا از اندام مادر خود، به سوی سوژه شدن پرتاب می شود. نقد/ ضد نقد چون آینه چهره ی متن را به سوی متن باز نمی تاباند تا متن در آن کلیت اندام وار خود را باز یابد، بلکه در جست و جوی آن آنی است که در گذر متن از امر خیالی به امر نمادین رخ داده و ناپدید شده است. هر چند مرحله ی آینه ای در روانکاوی ژاک لاکان این چنین مرحله ای است، اما نباید هستی شناسی نقد را با این آیینه گی در آمیخت و نقد را به آن فروکاست. برای گذر کودک از گستره ی امر خیالی به گستره ی امر نمادین، نیاز است تا نگاه کودک در یک آن از واقعیت بر کنده شود تا بتواند بی آن که به تهی امر واقعی، به مغاک امر واقعی نگاه کند، امر نمادین را بیابد، به آن بنگرد و جذب آن شود. مرحله ی آینه ای مرحله ای ست که واقعیت را از نگاه کودک پنهان می کند. به نظر من، آغاز گاه آسیب شناسی کارکردهای روان فرد را نیز در همین جا باید جست، از دیدن بی موقع و نا بهنگام امر واقعی

در کودکی، پیش از آن که کودک جذب امر نمادین شده باشد. ضد نقد در جست و جوی این دقیقه است که سوی نگاه از امر واقعی برگشته است و به امر نمادین خیره شده است. اما طرفه این جا است که آن نگاه دیگر برای همیشه از دست رفته است و باز فرا آورد آن نا ممکن است. نقد، نوشتنِ این ناممکن است؛ نوشتن این شکاف و خلأ. اگر این برداشت از امر واقعی را بپذیریم، آن گاه است که معنای رئالیسم (واقع گرایی) گوستاو فلوبر را در خواهیم یافت. آن گاه که گوستاو فلوبر در جست و جوی آن بود که متنی درباره ی هیچ بنویسد. درباره آن چه که هیچ و ناممکن است {شاید} از آن روی که بیش از اندازه واقعی است. باید بگویم که از دیدگاه من، رئالیسم ایرانی ای که هوشنگ گلشیری درباره ی آن داد سخن می‌داد، تنها از راه بازخوانی این امر واقعی است که می توان پی گرفت و دنبال کرد. متن ادبی که نوشتاری بین امر خیالی و امر نمادین است، از جایی، از نگاهی آنی به امر واقعی آغاز شده است. نگاهی که تند و گذرا بر امر واقعی افتاده است و بی درنگ به سوی امر خیالی شتافته و به گونه ای زبانی – روایی در گستره ی امر نمادین بازتاب یافته است. نویسنده اگر نتواند نگاه خود را از آن امر واقعی آغازین، که آغازگاه نوشتن او بوده است، برکَند، نمی‌تواند بنویسد. هیجانی که در متن گاه گاه باز می آید، رهاورد تلاقی نگاه نویسنده با همین امر واقعی است و نقاد در جست و جوی هیجان خواندن/ نوشتن به سوی چیزی رهسپار می شود که نگاه روایی از آن می گریزد، به سوی آن چه که هنوز که هنوز است به درستی دیده نشده است و در انتظار دیده شدن است. آن دید زدنی که رولان بارت در لذت متن می گوید؛ شاید که دید زدن امر واقعی باشد که نمی توان آن را رو دررو نگاه کرد. باید گفت نقدی که متن را بازنمایی می کند، سبب می شود خواننده با به دست آوردن نمایی از چیزهایی که در متن روایت می شوند، حس کند که از خواندن آن بی نیاز است و به آن چه که از راه نقد پی برده است، بسنده کند، اما نقدی که متن را محو می کند و در سایه روشن می گذارد، میل خواننده را به دیدن آن چه که هنوز پیدا نیست، بر می انگیزد و او را وا می دارد که به سوی متن گام بردارد تا آن را در روشنا قرار دهد و بخواند، و آن هنوز را دریابد؛ هنوز، هنوزا هنوز طنین واژگانی را، که رولان بارت در لذت متن نوشته است، می شنوم:

در دهه‌ی گذشته، نقد ما خواسته است که نقدی در خور و زیبا باشد و تلاش کرده تا بیش از آن که زیبایی متن‌ها را به رخ بکشد، زیبایی خود را به رخ بکشد

نقد ها را چگونه می توان خواند ؟ تنها به یک طریق : از آن جا که من خواننده ی دوم درجه‌ی آن ها محسوب می شوم، باید که موضع خود را تغییر دهم : به جای آن که وازنیوش این لذت نقادانه باشم – راهی که بی شک به از دست دادن لذت ختم می شود – می توانم که خود نظر باز باشم و نظاره گر آن: من دزدانه لذت دیگران را

نظاره می کنم، من منحرف می شوم، و این گونه آن تفسیر به چشم من، یک متن، یک داستان، یک لفاف شکاف خورده می آید. انحراف نویسنده (لذت او از نوشتن لذتی فاقد کارکرد است)، انحراف دو چندان، سه چندان، و صد چندان منتقد و خواننده‌ی او.[۸]

روی برگردانی از روی برگردانی متن از امر واقعی. گونه ای انحراف از روندهای روایی. از روندهای خواندن. در جست و جوی امر واقعی. یا : در جست و جوی امر واقعی از دست رفته[۹]. یا آن گونه که هارولد بلوم می گوید: می توان گفت: غلط خوانی (بد خوانش)[۱۰]. این گوهر نقد است. اما باید گفت آن کاستی، که من همواره اندیشیده ام که در کار رولان بارت هست، میل به روی برگرداندن به سوی متن است. وسوسه ی دید زدن متن و خیره ماندن به چهره ی متن که نقد را در چهارچوب یک متن نگاه می دارد و آن را از ایستادن در آستانه ی کل ادبیات باز می دارد. چه این که تنها کل یک چیز است که واقعی است. زیرا واقعیت یک چیز از کنار هم نهادن تک تک بخش ها، پاره ها و گوشه های آن چیز است که درست می شود. هر گاه که بخشی از یک کل، به جای همه ی آن کل انگاشته شود، شما با یک کنش مجازی رو به رو می‌شوید که رهاورد فرافکنی یک بخش از یک کل، بر تمام آحاد آن کل است. که این کل به طور هم زمان یک ناممکن نیز هست. زیرا تجربه به ما نشان داده است که هیچ گاه نمی توان تک تک بخش ها، پاره ها و گوشه های یک کل را گرد آورد و همواره بخشی از کل در درون ساختار کلیت پنهان می ماند. پس کل از سویی تنها چیز واقعی است و از سوی دیگر، این کل خود یک امر کاذب بیش نیست. گشودگی نقد ادبی که در آستانه ی کل ادبیات می ایستد، در همین نابسندگی و کاذب بودن امر کلی است. چون این کل همیشه کلی است که هنوز تمام کلیت آن رخ نداده است، پس افق بازی در آن است که با پی جویی آن می توان گوشه ها، پاره ها و بخش های تازه تری را پیدا و آشکار کرد. نظام بازنمایی سیاسی، که از این گشودگی در هراس است و در جست و جوی آن است که بر افق های باز حد بگذارد و مرز خود را به مثابه یک کل رسم کند، از رو در رویی با کلیت ادبی می پرهیزد که هم چنان که گفتیم رو در رویی با این کلیت به سبب نابسندگی که در این کلیت هست، خواه ناخواه به فراروی از این امر کلی می انجامد. نظام بازنمایی سیاسی یک بخش از امر کلی را بر می گزیند، بر آن حد می گذارد و می کوشد تا به گونه ای غیر واقعی و مجازی، این بخش از امر واقعی را به جای تمام واقعیت نمایان سازد. چرا که این بخش، پاره و گوشه‌ی چیزی است که نظام بازنمایی سیاسی می تواند خود بسندگی آن را تبیین کند. مرزهای آن را حد بگذارد و

بشناسد و با جای گزینی آن به جای امر کلی، از پی آمدهای رو در رو شدن با امر کلی بپرهیزد. اگر تزوتان تودوروف منتقدی است که به بوطیقا توجه دارد و می کوشد تا ساختارهای عمومی، که متن های ادبی را می سازند، شناسایی کند و ادبیات را در یک روند تاریخی قرار می دهد، رولان بارت بیش تر منتقدی بی تاریخ است که از نوشتن بوطیقا سر باز می‌زند و بیش تر در جست و جوی یک خوانش خلاقانه از یک پدیده ی هنری و یا فرهنگی در یک لحظه ی خاص از تاریخ زیبایی شناسی است. برای نمونه می توان به کتاب های لذت متن، اسطوره امروز، رولان بارت به قلم رولان بارت، امپراتوری نشانه ها، اتاق روشن، سخن عاشقانه و ... نگاه کرد و دید که در آن ها چگونه تأملاتی آشفته (بی نظام) درباره ی قرائت متن، کارکرد های نوین اسطوره از جمله نظام های مد و پوشاک، زندگی نامه نویسی، سینما، عکاسی و عشق بی اعتنا به ساختار آن ها بدل به کرد و کاری نوشتارشناسانه شده است؛ هر چند گاه گاه به نقد ساختاری و بوطیقا نویسی هم توجه می شود، برای نمونه در کتاب نشانه شناسی، هم چنین در مقاله ی مرگ مؤلف. اما بایست گفت که رولان بارت از نو هاله ای از تقدس به متون می بخشد و گوهری را به آن ها هبه می کند که به طور خود ویژه و منحصر به فرد در دل خود آن ها وجود دارد و آن ها را جادوانه می نماید. گوهر جاودانه و شعبده بازانه ی متن ها در این است که شگردهای خود را پنهان می کنند و این کاری است که با خیز برداشتن به سوی خوانش گری بارتی از متن ها، هویدا می شود. رولان بارت که بیش تر نقدهایی تأویلی- تفسیری می نویسد، منتقدی است که در گستره ی امر خیالی نقد می نویسد. اما نقدهایی که روی به سوی بوطیقا دارند، نشان می‌دهند که این گوهر جاودانه چیزی جز بازتولید یک ساختار عمومی ادبی - روایی نیست. اثر هنری در دوران باز تولید مکانیکی[۱۱]: آن چه که در عصر تکثیر مکانیکی از بین می‌رود، هاله ی تقدس اثر هنری است، و آن را از وجه قدسی و جادویی اش تهی می‌کند. بوطیقا منحصر به فردی متن ها را لغو می کند و آن را در روشنی قرار می دهد، در نور، زیر نور افکن های قانون، در زیر نور نورافکن های قانون های ژنریک. در گستره ی امر نمادین. این وسوسه به سوی سویه بوطیقا ناتویسانه ی بارت، بلایی است که می آید و دامان نقد ما را در نیمه ی دوم دهه به سختی می گیرد و نقد ما را از یک تب بارتی آشفته می سازد. از یک تب خوانش. تب تأویل. تب تأملات آشفته. خواندن آن چه که به دید می آید، در همان گستره ای که هست، بی آن که آن گستره در چشم اندازی فراتر در انداخته شود و نگریسته شود. در دهه ی گذشته، نقد ما خواسته است که نقدی در خور و زیبا باشد و تلاش کرده تا بیش از

آن که زیبایی متن ها را به رخ بکشد، زیبایی خود را به رخ بکشد و خواه ناخواه از یک سویه خلاقانه، زیبایی شناسانه و بارتی نیز برخوردار شده است، و دچار. اما این بعد زیبا شناسانه، بعد اخلاقی نقد را، که همان قوه ی داوری در تاریخ است، سخت تهی می کند، و آن را از گوهر درونی اش، که سره ناسره شناسی است، دور می کند. در دهه ی گذشته، نقد نویسی بارت اندیش ما خواه ناخواه به سوی امر خیالی پرتاب می‌شود و خود را در یک هم‌ذات‌پنداری بی پایان، با همه چیز و همه کس باز می یابد. همه چیز در همه چیز تأویل می شود و همه چیز ادامه‌ی همه چیز می‌شود. چون کودکی که سینه ی مادر خود را به مثابه امتداد بدن خود، باز می‌یابد و از بازشناسی مرزهایی که او را از دیگر چیزها سوا می‌کند، ناتوان است. در نقد این دوره، ناگاه پاره گفته‌ای از عین القضات همدانی (چون دهان کودک) به نظریه‌ی مرگ مؤلف رولان بارت (چون سینه‌ی مادر) می‌چسبد و جهان در دیدگاه آنان که نقد می‌نویسند، سخت یک پارچه می‌گردد. مرزها نابود و ناپدید می‌شوند و سرشت سیاسی نقد، که رهاورد نوشتن در گستره ی امر نمادین است، رخت بر می‌بندد. به طور کلی، ادبیات سیاست زده ی ایران که پس از سال های کودتا (کودتای محمد علی شاهی - رضا شاهی - و کودتای سال ۳۲) زیر بار امر نمادین سر خم کرده بود و به این سر خم کردگی تا آغاز دهه ی هفتاد هم چنان ادامه داده بود، ناگاه در این دهه مجالی پیدا کرد تا از گستره ی امر نمادین، که دارای بستاری سیاسی است بگریزد و به سوی گستره ی امر خیالی رهسپار شود و نقد ادبی را نیز با خود بکشاند و به همراه آورد. برای نمونه اگر در دهه ی شصت بین آدمی چون ابراهیم حسن بیگی که زمانی در کینه ی ازلی[۱۲] نقدی بی ساختار و بافتار و ایدئولوژی زده بر رازهای سرزمین من، رضا براهنی نوشته بود، با خود رضا براهنی مرزی بود که روشنفکر را از نویسنده ی حکومتی جدا می کرد، در دهه ی هفتاد در پی هژمونی نوشتارشناسی، امر خیالی این مرز، رفته رفته از میان می رود و کار به جایی می کشد که در نیمه ی نخست دهه ی هشتاد، یک نویسنده از سویی گاه به سختی در برابر نظام بازنمایی سیاسی[۱۳] می ایستد و گاه از سویی چنان خود را در آغوش این نظام بازنمایی می اندازد، که خواه ناخواه آدم به یاد همان کودک لاکانی می افتد، که با تمام آن چه که در جهان است، احساس یک پارچگی می کند. رفته رفته مرزهای سوژه ای از هم می پاشد. فردیت روشنفکرانه ملغا می شود و ادبیات توده ای دهه های گذشته، به گونه ای از ادبیات گله ای بدل می شود. این گونه است که شاعر در آستانه ی جهان می ایستد و می گوید «دریغا! ای کاش ای کاش قضاوتی قضاوتی در کار در کار می بود[۱۴]!». و نقد ما در

زمان، پس پس می رود و وارد دنیای کودکی می شود! اگر چه در این سال ها پیوسته، دغدغه ی خودِ من، نوشتن ضد نقد، نوشتن نقد در گستره ی امر واقعی بوده است، اما در این جاست که باید نقدهای ساختارگرایی را که در گستره ی امر نمادین نوشته شده اند، ستود و از باز پرسی آن ها از سره، ناسره به نیکی یاد کرد و داوری شان را پاس داشت. این گونه است که اکنون ارزش مقاله ای که رضا براهنی در رؤیای بیدار درباره ی نقد نوشته است، آشکار می شود.

رضا براهنی در مقاله ی نقد تئوری و تئوری نقد که اولین مقاله از مجموعه مقاله های کتاب «رؤیای بیدار» است و با ارزش ترین نقدی است که تاکنون در ایران درباره ی هستی شناسی نقد نوشته شده است، می کوشد نظرگاهی تئوریک درباره ی هستی آن چیزی که مقاله نام دارد، ارائه دهد و جایگاه منتقد را به مثابه کسی که بیش از آن که قرار باشد درباره ی چیزی نقد بنویسد، باید که خود نقد را بنویسد، باز می گوید و برجسته تر این که درباره ی سرشت پوئتیک مقاله داد سخن می دهد و از بوطیقا به مثابه جان مقاله یاد می کند و در برابر نقد بارت اندیش این دوره می ایستد و پیش از آن که کتاب بوطیقای ساختارگرا ی تزوتان تودوروف در سال ۱۳۷۹ به دست محمد نبوی[۱۵] ترجمه شود، در سال ۱۳۷۳ بخش هایی از بوطیقای ساختارگرا را در دل مقاله ی خود ترجمه می کند و از قول تزوتان تودوروف می نویسد :

بوطیقا در تعارض با تفسیر آثار خاص، به دنبال آن نیست که معنا را نامگذاری کند، بلکه هدف آن عبارت است از به دست آوردن آگاهی بر آن قوانین کلی که بر تولد هر اثر ادبی ناظر است. ولی برخلاف علومی چون روانشناسی، جامعه شناسی و غیره، بوطیقا به دنبال یافتن این قوانین در داخل خود ادبیات است. از این رو، بوطیقا، در بررسی ادبیات، شیوه ای است هم مجرد و هم درونی.

خود اثر ادبی نیست که هدف بوطیقاست: آنچه بوطیقا پرس و جو می کند، مشخصات آن کلام خاصی است که کلام ادبی است. به همین دلیل، هر اثر ادبی، فقط به صورت تجلی ساختاری مجرد و کلی شناخته می شود، که آن اثر، یکی از تحقق های احتمالی آن ساختار به شمار می آید. از این رو، این علم، دیگر با ادبیات عملی سر و کار ندارد، بلکه با ادبیاتی احتمالی در کلمات دیگر، سر و کار دارد، با آن خصیصه ی مجردی سر و کار دارد که یکتایی پدیده ی ادبی، ادبیت را تشکیل می دهد. هدف این تحقیق، دیگر بیان یک تأویل، و تلخیص توصیفی از کار عینی نیست، بلکه پیشنهاد کردن تئوری ساختار و عملکرد کلام ادبی است، تئوری ای که فهرستی از امکانات ادبی تعبیه می کند، طوری که آثار ادبی موجود، به صورت موارد خاص

تحقق یافته جلوه کنند.[۱۱]

نقد نه تنها از آن نظام بازنمایی، که در دل خود متن وجود دارد، روی بر می‌گرداند، بلکه از آن نظام بازنمایی، که در یک گستره ی گسترده تر کار می کند نیز، روی بر می گرداند و آن را نفی می کند. نقد، نظام بازنمایی سیاسی را که هم بسته ی قدرت است بر می آشوبد و به سوی نقاط کوری رهسپار می شود که بیرون از گستره ی بینایی نظام بازنمایی سیاسی است و نه می خواهد و نه می تواند که در آن بازنمایی شود. نقد، آن چیزهایی را که نظام بازنمایی سیاسی نشان نمی دهد، نشانه شناسی می کند و از نو به بازی آزاد نشانه ها دعوت می نماید و به صدا در می آورد. هستی نقد، همین دعوی و دعوت است. نظام بازنمایی سیاسی همواره به سوی یک شکافتگی سره، ناسره توجه دارد و از آن پیروی می کند. نقد ادبی نیز به طور جاودانه به سوی این تعریف کلاسیک رهسپار می شود و با داوری سره گی/ ناسره گی یک متن است که هستی پیدا می کند. نقد ادبی، آن چه را که نظام بازنمایی سیاسی ناسره می نمایاند و به کناری می نهد، از نو سره شناسی می کند و به یک موقعیت سره پرتاب می نماید. این گونه است که نقد از راه اندیشیدن بر این سره گی، ناسره گی، به یک چالشگاه سیاسی پا می گذارد و سرشتی سیاسی پیدا می کند. اگر بپذیریم که نقد امر ناسره ای را که نظام بازنمایی سیاسی ناسره می نمایاند، بر می گزیند و سره شناسی می کند، باید گفت که نقد در برابر دستاورد های نقد کهن می ایستد و بدل به گونه ای ضد نقد می شود. اگر نقد می خواهد که همه چیز را درباره ی متن بازگوید و متن را با میزان های بلاغی که بر بیانگری استوارند، با نگاه به اندازه ی توانایی به بیان در آمدن بسنجد، ضد نقد می کوشد که متن را از اندازه ی انطباق با میزان های بلاغی و بیانی ساقط کند و آن را به ورطه ای در اندازد که دیگر مفهوم های رایج نقد ادبی در تبیین آن کارگر نباشند. در این گستره، برای باز خوانی متن ها، تنها خرده مفهوم هایی کارگر می افتند که به آسانی جذب نظام بازنمایی سیاسی نمی شوند و آن چنان نو هستند که هنوز نظام بازنمایی سیاسی نتوانسته است آن ها را شناسایی کند و در خود جذب نماید. از سویی دیگر، این خرده مفهوم ها آن چنان رادیکال و سیاسی نیز هستند که در صورت جذب در نظام بازنمایی سیاسی، ریخت شناسی آن را از خود متأثر می کنند و بنا بر این نظام بازنمایی سیاسی در راه جذب آن ها به کندی کار می کند. یک نمونه ی گویا از یک چنین وضعیت نقادانه ای، دستاوردهای شعری کارگاه شعر و قصه رضا براهنی است که در سال‌های نخست، جذب نظام بازنمایی سیاسی نمی شد و همواره در یک موقعیت ناسره قرار

نقد، آن چیزهایی را که نظام بازنمایی سیاسی نشان نمی‌دهد، نشانه‌شناسی می‌کند و از نو به بازی آزاد نشانه‌ها دعوت می‌نماید

داشت و بازی بازنمایی نظام بازنمایی سیاسی را بر هم می زد و بر می آشفت. اما این شعر زبان و شعر بر آمده از دل کارگاه شعر و قصه رضا براهنی، رفته رفته سویه های رادیکال خود را از دست داد و در نظام بازنمایی سیاسی جذب شد و هم اکنون بخشی از زیبایی شناسی رسمی به شمار می رود. آن گونه که رضا سید حسینی درباره ی رمان نو می گوید: « رمان نو وجود ندارد، بلکه فقط رمان نو وجود دارد.[۱۷]» بایست گفت که ضد نقد وجود ندارد بل که تنها ضد نقد وجود دارد. نظام بازنمایی سیاسی خواستار این است که تمام آن چیزهایی که رخ می دهند، در این نظام آشکار شوند و به گستره ای از پیدایی در رسند. آن چه که به دید در نمی‌آید، اهریمنی، دشمن خو و دلهره بر انگیز است. نظام بازنمایی سیاسی، چون چشم سارون بر فراز سرزمین موردور در فیلم ارباب حلقه ها است که هستی اش به این بستگی دارد که هر جنبنده ای را که در این سرزمین می جنبد، به زیر سایه‌ی نگاه خود در آورد و ببیند؛ و زیبا است. چه زیبا است. چه زیبا ست شب. شب و رود پر انحنای ستارگان که سرد می‌گذرد.[۱۸] آن گاه که متن ها از زیر این نگاه بر می گذرند، بی آن که دیده شوند. به این گونه، نقد که در سمت و سوی نظام بازنمایی سیاسی قرار دارد، پیوسته نگاه دار به گره گشایی از متن است. نقد می خواهد که دشواری های متن را باز گوید و ساده سازد. تاریکی های متن را در روشنا قرار دهد و متن را در طبقه بندی و شناسایی نماید. در واقع می توان گفت که منتقد کارآگاهی است که در گستره ی پلیسی نظام بازنمایی سیاسی کار می کند و می خواهد گره های ادبی را که بر یک دوره ی ادبی تابیده اند، باز کند تا این گره ها به دشوار بدل نگردند. اما ضد نقد در این شکافتگی گره گشایی/ گره افکنی، به سوی سویه ی دوم رهسپار می گردد و با گره افکنی تلاش می کند که نقش مایه های نظام کارآگاهی را نقش بر آب سازد. نقادی که ضد نقد می نویسد، یک ضد کارآگاه است، او متن هایی را که در تاریکنا و نقاط کوری بصیرت نظام بازنمایی سیاسی به سر می برند و در آستانه ی دیده شدن در زیر نور نورافکن ها هستند، فراری می دهد. گره افکنی که ضد نقد می کند، کور کردن نگاه نظام بازنمایی سیاسی در برابر بخش دیگری از ادبیات است که در تاریکنا کار می کند. این شکافتگی که در بستار گره گشایی / گره افکنی وجود دارد، بازگو کننده ی چالش ژرفی است که بین نظام پلیسی – سیاسی و پیوندار ضد پلیسی – سیاسی قرار دارد. بنا بر این دیده می شود که ضد نقد نیازمند است که درباره ی متن ها داوری کند و آن ها را از نو باز ارزیابی نماید. ارزش گذاری متن ها از سوی نظام بازنمایی سیاسی پیوسته از سوی نهاد نقد باز ارزش گذاری و باز

وقتی که نقدی می‌آید و تنها به متن بی‌ارزشی چون «من چراغ ها را خاموش می‌کنم» می‌پردازد، می‌تواند درباره‌ی آن مدام آسمان و ریسمان ببافد

ارزش یابی می گردد. نقد باید جایگاه خود را در سوی های این شکافتگی پیدا کند و تصمیم بگیرد که می خواهد در کدام سو بایستد. نقدی که از ارزش گذاری می‌پرهیزد، نقدی است که ارزش های پذیرفته شده در نظام بازنمایی سیاسی را پذیرفته است و تنها به بازگویی رخ دادن آن ارزش ها در متن ها می پردازد. ضد نقد با باز ارزش گذاری، در برابر ارزش گذاری نظام بازنمایی سیاسی می ایستد و ارزش های رسمی را به چالش فرا می خواند. در این سال ها که سال های میانه ی دهه ی هشتاد است، این شکافتگی سیاسی / ضد سیاسی، بیش از پیش در آستانه ی ناپدیدی و نابودی است. دیگر آن شکافتگی که بین این دو گستره در دهه ی شصت دیده می شد، وجود ندارد. اگر در دهه ی شصت بین هوشنگ گلشیری و علی معلم دامغانی یک شکاف بسیار بسیار عمیق وجود داشت، امروز با بیرون افتادن نقد ما از درون تاریخ نقد ما این شکاف ها کم کم ناپدید می شوند. نقد همه را در یک نظام بازنمایی سیاسی – فرهنگی بازتاب می دهد و به گونه ای که **ماکس هورکهایمر و تئودور آدورنو** در **صنعت فرهنگ سازی**[۱۹] می‌گویند، همه را در یک بستار فرهنگی یک سان، یک سان می نماید. این در صورتی است که ضد نقد همواره می کوشد تا متن هایی را سوا کند و پیوسته آن ها را در یک موقعیت شکاف ناک و گسسته بر سازد و به رخ کشد. نقد به سوی متن است و ضد نقد به سوی متن نیست. نقد متن را وارسی می کند و بر پایه ی پاره ای از پیش نهاده ها و بنیان های ادبی و روایی می سنجد و ارزیابی می کند. نقد متن های گوناگون را از پیکره ی بزرگ ادبیات جدا و آن ها را، تنها به مثابه یک متن، سره شناسی می کند. این نقد یک نقد غیر تاریخی (غیر چپ) است که در برابر هر متنی که می ایستد، با گزاره ی نقادانه آن را وارسی می کند و می سنجد. این در صورتی است که هر متنی باید که در گستره ی تمام ادبیات بایستد و سنجیده شود. ضد نقد در آستانه ی کل ادبیات می ایستد و متن را به دیدار تمام متن ها می برد و ارزیابی می کند. ضد نقد، تاریخ سرنگونی مفهوم های نقد ادبی است. ضد نقد، نقادی را به درون یک فراگرد تاریخی می برد و از زمانه ای که زمان نظام بازنمایی سیاسی است، می گذرد و با بیدار کردن عقربه های تاریخی که در نقد ادبی تیک تاک می کنند، بر تک آهنگ گونی ساعت سیاسی می آشوبد. در سال های گذشته، که سال های آغازین دهه ی هشتاد بوده است، آن چه که از سوی نقد وابسته به نظام بازنمایی سیاسی تولید شده است، چیزی بیش از نقد متن، خوانش و ریویو نبوده است. چه این که ارزش گذاری

و سنجش متن های بی ارزشی که هیچ جایگاهی در تاریخ روایی ما ندارند، نیازمند این بوده است که این متن ها به طور جداگانه ودر یک تنهایی بی پایان وارسی شوند. چه این که این متن ها تاب دیدار متن هایی را ندارند که گوهر تاریخ نوین روایت ما هستند. ضد نقد، که ضد متن هم است، نقد و متن را پس می زند و به طور هم زمان به دیدار تاریخ و ادبیات می رود. ضد نقد، نوشتاری بینامتنی، پیونداری و شبکه ای است که هم زمان درباره ی بسیاری از متن ها گفت و گو می کند. در ضد نقد، آن گاه که از آزاده خانم گفت و گو می شود، خواه ناخواه از شازده احتجاب، بوف کور، سنگ صبور، چاه بابل، ملکوت، همسایه ها، امیر ارسلان، تهران مخوف، مسالک المحسنین، کتاب احمد، رستم التواریخ، سمک عیار، هزار و یک شب و درخت آسوریک هم گفت و گو می شود. من خود بر سر این ایستاده ام و این یکی از برجسته ترین ویژگی های نقدهای من در سال های اخیر بوده است. من بیش از هر کسی نقد را به سوی ضد نقد و روایت گری پیونداری و شبکه ای پرتاب کرده ام و همواره در تمام نقدهایی که نوشته ام، متن های بسیاری را در همسایگی با هم دیدار کرده ام و در نقد در آستانه کل ادبیات ایستاده ام. برای نمونه من در هر نقدی که بر سر یک رمان نوشته ام خواه ناخواه به سوی نوشتن در باره رمان های دیگری چون آزاده خانم، شازده احتجاب، بوف کور و سنگ صبور هم پرتاب شده ام. برای نمونه در نقدی که بر رمان شهر بازی نوشته ی حمید یاوری نوشته ام[۲۰]، به دیدار کل ادبیات (شعر و قصه) این دوره رفته ام، یا در نقدی که بر رمان من ببر نیستم پیچیده ه بالای خود تاکم نوشته ی محمد رضا صفدری نوشته ام[۲۱]، به دیدار رمان آزاده خانم، بوف کور، همسایه ها و .... رفته ام. وقتی که نقدی می آید و تنها به متن بی ارزشی چون "من چراغ ها را خاموش می کنم" می پردازد، می تواند درباره ی آن مدام آسمان و ریسمان ببافد و مدام از این در و آن در درباره ی دستاوردهای آن سخن بگوید. اما اگر در یک نقد، همین متن در کنار متن هایی چون بعد از روز آخر مهشید امیر شاهی، سووشونِ سیمین دانشور، سگ و زمستان بلند، طوبی و معنای شب و عقل آبی شهرنوش پارسی پور، خواب زمستانی گلی ترقی، شب های تهران غزاله علیزاده، اهل غرق منیرو روانی پور، آمده بودم با دخترم چای بخورم شیوا ارسطویی، خلاف دموکراسی فرخنده حاجی زاده و ..... وارسی شود، آن گاه دیده خواهد شد که این متن نه تنها متن خوبی نیست که خیلی هم بد است و نه تنها پیشرفتی را در تاریخ روایت ما نشان نمی دهد، بلکه نشان می دهد نویسنده ی آن و منتقدانی که دم از آن

از نیمه های دهه‌ی هفتاد، کم کم جریانی در نقد ما پا گرفته است که به جای آن که به تاریخ نقد ما پایبند باشد، در برابر بار ترجمه خم شده است و با چهار چشمی که از حدقه بیرون زده است، به آن خیره شده است.

زده اند، تا چه اندازه بی سواد و از تاریخ روایت ما نا آگاه بوده اند. نویسنده ی این کار باید برود و در کلاس های قصه نویسی بنشیند. این گونه است که نظام بازنمایی سیاسی، نقد ادبی را به مثابه یک نقد به سوی متن می خواهد و در برابر ضد نقد می ایستد و آن را نادیده می انگارد. نظام بازنمایی سیاسی از رو در رویی با کل ادبیات می هراسد و می کوشد که از رویایی با آن به مثابه یک کل بپرهیزد. کاری که نقادی ادبی بر سر آن می ایستد و بخش بزرگی از سرشت سیاسی خود را از این راه به دست می آورد. از راه باز ایستانیدن متن ها در آستانه ی کل ادبیات. و این گونه است که نظام بازنمایی سیاسی را به چالش می کشد. از سویی دیگر، پا نهادن به گستره ی نقادی انتزاعی نیز گونه ی دیگری از در آغوش کشیدن خواست نظام بازنمایی سیاسی است. در نقادی انتزاعی، که هیچ گونه ارجاعی به سوی متن های زنده و عینی وجود ندارد، زمینه ی پیروزگونه ای فراهم می گردد تا نظام بازنمایی سیاسی آن چه را که در واقع می گذرد، نادیده انگارد و به سوی گستره‌ی نظربافانه‌ای گام بردارد؛ اما از آن جایی که هیچ چیزی را ارزش گذاری و بازارزیابی نمی‌کند، چیزی را بر نمی‌آشوبد و شکافتگی امر سیاسی/ ضد سیاسی را به رخ نمی‌کشاند. نقد هایی فرو شده در مرداب انتزاع که چیزی را نمی‌سنجند و چیزی را به طور زنده و عینی بازارزیابی نمی‌کنند، تنها پاره ای واژه اند که بر پاره ای واژه‌ی دیگر تلنبار شده اند و می‌خواهند به گونه‌ی یک نظریه‌ی ادبی ناب در فراسوی تمام آن چیزهایی که نوشته می شوند، کار کنند. با ارزش ترین کاری، که در دهه ی گذشته در ایران با این زمینه ای که گفته شد، نوشته شده، ماتریس زیبایی- پست مدرنیسم و زیبایی نوشته ی بهمن بازرگانی است. این کتاب ارزشمند که کوششی سهمگین است برای آن که بتواند به سوی برساختن یک نظریه ی زیبایی شناسی گام بردارد و به سوی دستگاه سازی، مفهوم پردازی و کارکردهای یک نقد گراماتولوژیک چشم دارد، بدبختانه گامی به سوی گفت و گو با تاریخ نقد و تاریخ زیبایی شناسی ما بر نمی‌دارد و بی آن که پرسش ها و پاسخ هایی را، که در گذشته بر ساخته شده اند، به چالش بگیرد، در یک بستار انتزاعی نوشته می شود. برای نمونه، بهمن بازرگانی در نوشتن این کتاب، هیچ گفت و گوی تاریخی ای با علی نقی وزیری که کتاب های زیبایی شناسی و تاریخ عمومی هنرهای مصور را نوشته است، ندارد. اگر به پاره ای از عنوان هایی که در فهرست کتاب نوشته شده است، نگاهی شود، به خوبی دیده خواهد شد که این فراشد انتزاع چگونه توانسته است سایه ی خود را بر سر این کتاب

اندازد:

- هرم زیبایی
- الگوهای تولید کلام
- وضعیت های پست مدرن پیش مدرن
- پایان رازوارگی هنر و ادبیات
- پدیده ی انبساط زیبایی، یا افول زیبایی پیشین و ظهور زیبایی نوین
- رازوارگی کانون زیبایی
- زیبایی شناسی التقاط و بازیکاری
- زیبایی واژه ها
- زمان فروکاهنده و پدیده ی انبساط زیبایی
- زمان فروکاهنده و زیبایی پوچ
- زمان فروکاهنده و پوچی درونسو
- زیباشناسی دور و تکرار (هنر هندسی)

و .....

بهمن بازرگانی در ماتریس زیبایی از سویی به سوی این نقادی انتزاعی پرتاب می شود و از سویی دیگر پایه های چارچوب نظری ای را فراهم می کند که به یک موقعیت نا ارزش گذار توجه دارد. موقعیتی که در آن باز ارزیابی و باز ارزش گذاری چیزها ناممکن است. این موقعیت که در آن همه چیز بی ارزش است و همه چیز ارزش یکسان دارد، موقعیتی است که دلخواه نظام بازنمایی سیاسی است. هر آن چه که در این نظام بازنمایی سیاسی بازتابانده می شود، هم ارزش است و اگر آن چیزها هم، که بیرون از نظام بازنمایی سیاسی ایستاده اند و آن را به چالش می‌کشند، بتوانند به درون گستره ی نظام بازنمایی سیاسی پا بگذارند، بی درنگ رنگ می بازند؛ چرا که در این گستره همه ی چیز ها هم ارزش اند و چیزی نمی تواند که چیز دیگری را به چالش بکشاند. این چارچوب نظری، که نقد را از سرشت سیاسی خود تهی می کند، این زیبایی شناسی نو که زیبایی شناسی را از سرشت اخلاقی/ سیاسی آن می پیراید، نقادی بدون تاریخی است که دهشت های دهه ی شصت را به دست فراموشی می سپارد و از یاد می برد. یادمان دهشتناکی که یاد محمد مختاری را می‌آکند و می‌آزرد:

وضعیت پست مدرن، فضایی است همانند فضاهای دیگر، دارای یک کانون جاذبه ی زیبایی و یک کانون دافعه ی زشتی. زمان زیبایی شناختی در این فضا دیگر جاودانگی نیست، بلکه زمان فروکاهنده است. به جهت سلطه ی زمان فروکاهنده،

بدبینی و یاس و پوچی و تشویش، عناصر درونی و ذاتی وضعیت پست مدرن اند. گسترش و غلبه ی عوامل بالا منجر به ارزش زدایی از هر ارزشی می شود و گسترش و غلبه ی جریان ارزش زدای، راس هرم را به طرف قاعده می راند و هرم را مسطح می کند. هر چند در این فضا به ظاهر ماتریس زیبایی فرافردی وجود ندارد، با این همه، یک ویژگی مشترک وجه غالب آن را در آن تشکیل می دهد: تاکید بر قاعده ی هرم و عدم تاکید بر راس هرم.[۲۲]

در این فراشدی که نقد ها از تاریخ نقد ما بیرون می افتند، باید از محمد آزرم نیز یاد کرد که از نخستین نویسندگان شناخته شده ی آن چیزهایی است که خوانش نامیده شده اند. خوانش هایی که در سال ۱۳۷۸ در روزنامه ی عصر آزادگان چاپ می شدند و از آن هایی که شناخته شده تر هستند می توان از خوانش هایی از کامینگز و شاپور بنیاد یاد کرد. خوانش یک متن خاص. همان چیزی که بر کندن یک متن از پیکره ی کلی ادبیات و بیرون کشاندن آن از یک وضعیت تاریخی و در آستانه گی است. خوانش با تمامی پیکره ی ادبیات رو به رو نمی شود و از پاسخ دادن به چالش های ادبی سر باز می زند. آن گونه که میلان کوندرا درباره ی پاره ای از رمان ها می گفت که از تاریخ رمان بیرون افتاده اند[۲۳]، می توان گفت که خوانش، بخشی از آن چیزی است که از تاریخ نقد ما بیرون افتاده است. خوانش به خواندن یک متن می پردازد، بی آن که جایگاه آن را در پیکره ی ادبیات مشخص سازد. خوانش گریزگاه داوری است. آن جا که هیچ چیزی باز ارزیابی نمی گردد. همان طور که گفته شد، این خوانش ها، این متن خوانی ها، رهاورد چیرگی نگاه رولان بارت بر چشم انداز نقد ماست. هر چند این نقد در این جا با خلاقیتی بسیار بسیار کم تر نوشته شده است و می شود.

اگر از آن هنوز، هنوز بگذریم، هنوز باز ارزیابی و ارزش گذاری، ویژگی بعدی است که به گونه ای بسیار بنیادین با سرشت نقد هم بسته می گردد و پیوسته به سوی آن باز می گردد. بخشی از گره افکنی هایی که ضد نقد می کند، در این نهفته است که متن هایی که در گذشته به مثابه گره گاهی در ساختار بازنمایی سیاسی کار می کرده اند و اکنون با پی گیری های روایی منتقد/ کارآگاه هایی که در کار گره گشایی از متن ها هستند، گره گشایی شده اند، باید به طور پیوسته از نو گره افکنی گردند تا نظام بازنمایی سیاسی نتواند مهر تأویل خود را بر پیشانی آن ها برکوبد. ضد نقد، نظام نقد را، که پیوسته می کوشد از جنبه های رادیکال این متن ها بکاهد و آن ها را هر چه بیش تر با نظام بازنمایی سیاسی هماهنگ گرداند، به تحلیل می برد و این متن ها را از نو به سوی یک موقعیت رادیکال پرتاب می نماید. مهم ترین دشواری

ضد نقد در این است که پیوسته می کوشد تا بوف کور، سنگ صبور، نون و القلم، همسایه ها، ملکوت، شازده احتجاب، بره گمشده راعی، معصوم پنجم، قرنطینه، شب یک شب دو، سفر شب، شب هول، سمفونی مردگان، رازهای سرزمین من، روزگار دوزخی آقای ایاز (بخش چاپ شده در جنون نوشتن)، آینه های دردار، چاه بابل، اسفار کاتبان، خسرو خوبان و .... را از نو چنان نشانه سازی نماید که از گستره ی بصیرت نظام بازنمایی سیاسی فراتر قرار گیرند و سوای آن که به روایت سازی آن تن ندهند، هم زمان ساعت روایی آن را نیز بر آشوبند و از کار بیندازند. وظیفه ی نقد امروز ما این است که این شکاف، این کنده (خندق) را بر کند و بین گره گشایی/ گره افکنی و سره گی/ ناسره گی و بازنمایی/ نا بازنمایی جدایی افکند. اما نقد ادبی ما پیش از این که به این آگاهی تاریخی از تاریخ روایت ما توجه داشته باشد، باید به سوی تاریخ نقد ما دقت کند و از خودِ خود نقد به مثابه چیزی، که در ایران دارای یک تاریخ است، آگاه شود و به آن بیاندیشد. پیش تر ها وقتی که کسی دستی می برد و قلم می گرفت و نقدی می نوشت، در پشت سر یک سری از کتاب های نقد بود که نقد می نوشت و در گفت گو و چالش با آن ها بود که نقد نوشته می شد. یک وقتی بود که برای نوشتن نقد می بایست که طلا در مس، صور و اسباب در شعر امروز ایران، نامه های نیما، تعریف و تبصره، عطا و لقای نیما یوشیج، از صبا تا نیما، نقد و سیاحت، بیست مقاله، نوشته های پراکنده ی صادق هدایت، زیبایی شناسی، رساله قرتیکا، نقد ادبی. شعر نو از آغاز تا امروز، از سکوی سرخ، هلاک عقل به وقت اندیشیدن و ..... خوانده می شدند. این خواندن، سوای آن که سبب می شد کسی که نقد می نویسد، در گفت و گو با پرسش ها و پاسخ هایی قرار گیرد که در تاریخ نقد ما ساخته شده است، سبب می شد که نویسنده ی نقد به زبان نقد، روایت شناسی نقد، فرم نقد و زیبایی شناسی نقد هم بیندیشد و خواه ناخواه هر چند ناخودآگاه با آن آشنایی داشته باشد. نقد، خود به مثابه یک گستره ی ژنریک، سوای تمام آن چیزهایی که داراست، یک ویژگی زبان شناسانه و زیبا شناسانه ی خودویژه نیز دارد و منتقد نخستین کاری که می کند این است که باید بیاید و این زبان را یاد بگیرد. این زیباشناسی را بیاموزد، آن را درونی کند، بعد آن را گسترش دهد و پشت سر گذارد. اما متأسفانه از نیمه های دهه ی هفتاد، کم کم جریانی در نقد ما پا گرفته است که به جای آن که به تاریخ نقد ما پایبند باشد، در برابر بار ترجمه خم شده است و با چهار چشمی که از حدقه بیرون زده است، به آن خیره شده است. این نقد ناگهان از پشت سر این ترجمه ها بلند شده است، بی آن که با پرسش ها و

تذکره‌ها از متکلفانه‌ترین، مسجوع و مصنوع‌ترین متن‌هایی هستند که در درازای تاریخ نوشتار در ایران نوشته شده اند.

پاسخ هایی که تا کنون در تاریخ نقد ما وجو داشته است، گفت و گویی کرده باشد، بی آن که به زبان نقد و به فرم نقد توجه داشته باشد. بی آن که پایبند به تاریخ زیباشناسی نقد ما باشد. این نقد ترجمه مداری که بی نیاز از گفت و گو با تاریخ نقد ما است، از چالش هایی که بر تاریخ نقد ما رفته، یک سر سوا است و بحران گراماتولوژیک (نوشتار شناسانه ی) نقد ما را از سر نگذرانده است. در آغاز دوران نوین ادبیات ایران، در دوران مشروطیت، ژانرهای نوین ادبی که پدید آمدند اگر گذشته ی کم رنگی داشتند و یا گذشته ای نداشتند، دچار بحران ژنریک و گراماتولوژیک (نوشتار شناسانه) ویژه ای در درون جغرافیای ژنریک خود شدند. کریستف بالایی در دو کتاب ارزشمند پیدایش رمان فارسی و سرچشمه های داستان کوتاه فارسی، به خوبی نشان داده است که رمان و داستان کوتاه چگونه این چالش های گراماتولوژیک را از سر گذرانده اند. بغرنج (پروبلماسی) این جا است که اگر داستان کوتاه و رمان در ایران گذشته ی کژ و معوجی دارند و این گذشته ی کژ و معوج، با کوشش های محمد علی جمالزاده، علی اکبر دهخدا، طالبوف، زین العابدین مراغه ای و .... به سوی داستان کوتاه و رمان راه می سپارد، در نوشتن نقد ادبی و نمایشنامه، این گذشته ی کج و معوج کم تر به دیدار می آید. آخوند زاده، نوشتار شناسی نوین نمایشنامه را از دل قفقاز و روسیه و از دل خواندن نمایشنامه های اروپایی بیرون می کشد و گفت و گوی بغرنجی با گذشته ی ادبی و فرهنگی ایران ندارد. ویژه ترین گفت و گویی که آخوند زاده می تواند در این نمایش نامه ها با فرهنگ گذشته ی ایران داشته باشد، نقد زبان متکلف، مسجع و مصنوع مردمان ایرانی است که از فرط کهنگی پوسیده و گندیده است و باید که آن را پس زد و زبان را ساده کرد. اما یکی از برجسته ترین بغرنج هایی که در قرن گذشته همواره گریبان گیر نقد ادبی ما بوده است، ایستایی تاریخی همین چالش گراماتولوژیک است. نقد ادبی (قرتیکا) هنگامی که به ایران می رسد، فاقد جا است، فاقد بستر نوشتار شناسانه ی معین و شناخته شده است. ژانری به عنوان نقد وجود ندارد. کسی نمی داند که نقد را چگونه باید نوشت. بنیادی تر! بنیادی تر این که کسی نمی داند که نقد ادبی را باید در کجا بنویسد. پیدا است که منظور من از جا روزنامه، مجله، کتاب و ... نیست. من از جا، گستره ی ژنریک و نوشتار شناسانه ای را جست و جو می کنم که به طور تاریخی آشکار شده باشد که می توان در آن چیزهای ویژه ای را نوشت. چیزی چون جغرافیای ژنریک قصه که جای گفتن قصه است. یا: جغرافیای ژنریک سفرنامه که جای نوشتن سفرنامه است. اما در آغاز دوران نوین

محمد قزوینی، ملک‌الشعرای بهار، رشید یاسمی، بدیع الزمان فروزانفر و .... چون در نوشتن نقد از نوشتار شناسیِ نقد ادبیِ شرق شناسانه گرته برداری کردند، هیچ گاه با این چالش رو به رو نبودند.

ادبیات ایران، نقد ادبی فاقد این جایگاه ژنریک است و از ایستادن در جغرافیای ژنریک تذکره ها نیز می پرهیزد. چرا که تذکره ها از متکلفانه ترین، مسجوع و مصنوع ترین متن هایی هستند که در درازای تاریخ نوشتار در ایران نوشته شده اند. بنا بر این نقد و نقادی که بغرنج ویژه اش نقادی این نوشتار شناسی متکلفانه، مسجوع و مصنوع باشد، بدیهی است که از قرار گرفتن در یک چنین گستره ی ژنریکی بپرهیزد. این نقد نوین، نوشتار شناسی از جنس نوشتار شناسی های المعجم فی معاییر اشعار العجم (شمس الدین محمد بن قیس رازی) و حدائق السحر فی دقایق الشعر (رشید الدین وطواط) را نیز پس می زند. شاید از آن رو که آن را نمی شناسد و یا شاید از آن روی که آن را پشتوانه ی تئوریک زیبایی شناسی نوشتار شناسی متکلفانه، مسجوع و مصنوع می داند. در هر حال نقد ادبی نوین در ایران فاقد جا است، فاقد ژانر. این جاجویی، ژانر جویی و در جست جوی زبان و گراماتولوژی (نوشتار شناسی) نقد بودن، یکی از بغرنج ها و گوهرهای نقد ادبی نوین در ایران است. آن بخش از نقد ادبی ایرانی که روی در روی این بغرنج ایستاده، نقدی است که در تاریخ نقد ما می گنجد و آن نقدی که از آن روی برگردانده ، از این تاریخ بیرون افتاده است. محمد قزوینی، ملک الشعرای بهار، رشید یاسمی، بدیع الزمان فروزانفر و .... چون در نوشتن نقد از نوشتار شناسیِ نقد ادبی شرق شناسانه گرته برداری کردند، هیچ گاه با این چالش روبه رو نبودند. برای آنَ ها جای نقد و ژانر نقد از پیش فراهم و آماده بود . نقد در جغرافیای ژنریکی نوشته می شد که ادوارد براون در آن می نوشت. در جغرافیای ژنریکی که شرق شناسان در آن درباره ی متن های کهن ما [نقد!] نوشته بودند. من می پندارم نقد ترجمه مداری که بی هیچ گفت و گویی با تاریخ نقد ما، با گرته برداری از نوشتار شناسی نقد ادبی غرب نوشته می شود، آن روی دیگر سکه ی نقد نویسی آدم هایی چون محمد قزوینی، ملک الشعرای بهار، رشید یاسمی و بدیع الزمان فروزانفر است. طرفه این است که اگر نوشته های قزوینی، بهار، یاسمی و فروزانفر دارای ارزش بسیار بسیار زیاد تاریخی و پژوهشی است، این نقدهای ترجمه مدار این اندازه ارزش ندارند. کسانی که در گستره ی نقد ترجمه مدار می نویسند، با ترجمه هایشان راه گشا بوده اند و راه نشان داده اند و ما را با دستاوردهای ادبی جهان آشنا کرده اند و باید از آن ها سپاسگزار بود. بسیاری از این آدم ها بار سنگین ترجمه را در دوران ما به دوش کشیده اند و می کشند و بر گردن نسل ما حقی دارند. اما نقد را راهی دیگر است و نمی توان با همان نگاه که بر ترجمه است،

چشم در چشم و رو در روی نقد ادبی شد. ترجمه مداری، از نوشتار شناسی نقد ادبی ما چالش زدایی کرده است و از بغرنج ویژه ی تاریخ نقد ما روی برگردانده است. ترجمه مداری به جای پاسخ به این پرسش، آن را نادیده گذاشته است و از کنار آن رد شده است. نقد ادبی در آغاز دوران نوین ادبی در ایران بی جا و ژانر است و هر از گاهی برای آشکار کردن خود، در ژانری خانه می کند. یک بار در نامه "نامه های نیما، آخوندزاده، میرزا آقاخان کرمانی و ..."، یک بار در نمایشنامه‌ی "رساله ی قرتیکا آخوند زاده و رساله ی شیخ و وزیر میرزا ملکم خان" ، یک بار در گفت و گو "از سکوی سرخ یدالله رویایی" ، یک بار در داستان "طالبوف" و .... زیبا این جا است که تاریخ نقد نوین ما از نیاز به یک گفت و گو آغاز شده است. از گفتن به و شنیدن از دیگری. در مکاتبات و امر مکتوب. شکل نامه یکی از نخستین شکل‌های ژنریک نقادی است که به طور برجسته‌ای در تاریخ نقد معاصر ایران به کار گرفته شده است. از نامه های نیما که بگذریم، باید از مکتوبات کمال الدوله میرزا فتحعلی آخوندزاده، سه مکتوب میرزا آقاخان کرمانی و نامه های تقی رفعت یاد کرد. این نامه ها پیوسته به سوی کسی نوشته شده اند و باز گوکننده ی نیاز نویسندگان آن ها به گفت و گو هستند. این نامه ها از این رو با ارزش اند که آغازی هستند که در آن ها نقد به چهره ی خود نگریسته و به ریخت شناسی و فرم خود اندیشیده است. این ریختار اندیشی که در مکتوبات کمال الدوله میرزا فتحعلی آخوندزاده هست، در نامه های نیما به اوج می رسد و نیما در می یابد که برای ارائه ی نظریه ی ادبی، نقد ادبی و تئوری زیبایی شناسی، نیاز به یک ریخت شناسی ژنریک خودویژه است که با ریخت شناسی ژانرهای دیگر ناهمگون است. در نامه های نیما، نقد ادبی و نظریه ی ادبی به سوی گونه ای از زیبایی درونی پرتاب شده است. خود این نامه ها، بیش از آن چه که از آن سخن گفته شده، زیبا هستند. ارزش نامه های نیما، میرزا فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقا خان کرمانی در این است. طرفه این جا است که هیچ کدام از این نامه ها که گفته شد، مرجعی در جهان واقعیت ندارند و ساخته ی ذهن نویسندگان آن ها هستند و هیچ کدام آن ها به طور واقعی برای کسی نوشته نشده اند. خواننده ی آن ها یک خواننده ی مجازی است. مرجع این نامه ها یک زیبایی شناسی درونی و یک ادبیت محض است. اما وابستگی که ضد نقد به این زیبایی شناسی درونی دارد، بیش و پیش از آن که رهاورد این باشد که نقد چیزی خودبسنده است، بیش از آن که رهاورد این باشد که نقد بیش از آن که در جست و جوی اثر باشد، در جست و جوی خود است و خود را می کاود و به

رخ می کشد، رهاورد این است که ضد نقد از همسان شدن با نظام بازنمایی سیاسی می پرهیزد. این ناهمسانی سوای آن که خود را در آن پرسش ها و پاسخ هایی که ضد نقد بر می سازد، باز می یابد، خود را در ریخت شناسی ضد نقد نیز پدیدار می کند. ضد نقد، بر یگانه نمایی ریخت شناسانه ی نظام بازنمایی سیاسی می آشوبد و با گریز از ریخت شناسی نظام بازنمایی سیاسی در برابر آن می ایستد. در واقع یگانه نمایی ریخت شناسانه ی نظام بازنمایی سیاسی سبب می شود که نقد ها، رفته رفته به یک چهارچوب کلیشه ای و گونه ای از فرم نزدیک شوند که خواست نظام بازنمایی سیاسی است. و با حرکت نقدها به سوی یک فرم یکسان، خودِ خود مسأله ی فرم نقد ادبی از میان بر می خیزد. در واقع بحران فرم و بحران نوشتار شناسی نقد ادبی از میان می رود. اگر نه، آشکار است که خودِ این نقدهای یکسان، یک فرم و یک نوشتار شناسی خودویژه دارند. اما هنگامی که گوناگونی فرم ها از میان بر می خیزد و تنها یک گونه ی مسلط در شکل شناسی نقد بر جا می ماند، آن گاه است که این فرم نه تنها پر رنگ تر نمی شود، بلکه ناپیدا و کم رنگ می گردد. چرا که آن سویه ی غیریت و نه این همانی، که سبب ایجاد تفارق و شناسایی این فرم در برابر سایر فرم ها است، ناپدید می شود. این بی‌ریخت‌شناسی و یکسانی فرم نقدها در ایران سبب شده است که گاه گاه آدم هایی بیایند و این بی ریخت شناسی و کم رنگ بودن مسأله ی فرم را با آن چه که لوکاچ درباره‌ی بی فرم بودن مقاله می‌گوید، یک سان بپندارند و گاه گاه نقدهایی را که در برابر پرسش از فرم نقد بی اندیشه بوده اند، در برابر نقدهایی که فرم اندیش اند، برتری دهند. رضا براهنی، در نقد تئوری و تئوری نقد در رؤیای بیدار وقتی که درباره ی شکل مقاله و نوشتار شناسی مقاله می نویسد، از قول **لوکاچ** از کتاب جان و صورت[۲۴] درباره ی ساخت مقاله نقل (به ترجمه) می کند: که:

مقاله غنی تر و مستقل تر از آن شده است که به درد خدمت وفادارانه بخورد، ولی مقاله ذهنی تر و چند شکلی تر از آن است که از درون خویشتن خود، شکلی را کسب کند.[۲۵]

در واقع فرم مقاله در برابر فرم ها، ساخت ها و اندیشه های گوناگونی که مقاله به دیدار آن ها می رود، تاب نمی آورد و درهم می شکند. مقاله این فرم ها، ساخت ها و اندیشه ها را به شباهت با خود وادار نمی کند، آن ها را در گوناگونی شان دیدار می کند. این سبب می شود که ساخت مقاله همواره یک ساخت گشوده باشد که از ساخت یابی، شکل یابی و فرم یابی باز می ماند. اما بایست گفت که رسیدن به غیاب فرم، به ویژه در مقاله، کاری سخت دشوار است و به یک گریخت شناسی پی گیر از ریخت شناسی عمومی مقاله

نویسی نیاز دارد. چرا که گونه های مقاله نویسی پیوسته در حال کلیشه شدن اند و رفته رفته از آن بی فرمی و بی شکلی دور می شوند و در زیر فشار نوشتار شناسی مسلط نظام بازنمایی سیاسی و از آن، گونه ای فرم و شکل به خود می گیرند. اتفاقاً مسأله ی خودِ خود من نیز این غیاب فرم است؛ این که لوکاچ می گوید مقاله باید فرمی گشوده و اکتشافانه داشته باشد. اما این گشودگی و این گریخت شناسی فرم مقاله از ریخت شناسی مسلط مقاله نویسی به ایجاد بحران در فرم مقاله نیاز دارد. از راه ایجاد این بحران نوشتار شناسانه (گراماتولوژیک) است که مقاله از ریخت شناسی عمومی نقد کناره می گیرد و به سوی بی فرم بودن پرتاب می شود. رضا براهنی هم وقتی که در مقاله نقد تئوری و تئوری نقد در این باره سخن می گوید، از آن جایی که نقد ادبی پارسی را به دیدار یک بحران گراماتولوژیک (نوشتار شناسانه) می برد، راه درستی را در پیش می گیرد. راهی که قرار است نقد ادبی پارسی را از دل بی ریخت شناسی اش، که همان ریخت شناسی عمومی نقد است، به در آورد. اتفاقاً خودِ لوکاچ نیز وقتی که مقاله ای درباره ی هستی مقاله می نویسد، آن را در بستر یک بحران گراماتولوژیک و نوشتار شناسانه می نویسد. چرا که لوکاچ برای نوشتن درباره ی هستی مقاله، از شکل نامه بهره می گیرد و از این راه وقتی که درباره ی هستی مقاله، مقاله می نویسد، به طور ناخودآگاه نشان می دهد که هستی مقاله چه داد و ستد تنگاتنگی با ایجاد بحران گراماتولوژیک در نوشتن آن دارد. از سویی دیگر امیر احمدی آریان در توهم نقد ناب به درستی یاد آور می شود که نقد نباید در چنبره ی ادبیت محض باقی بماند و این زیبایی شناسی و فرم اندیشی نباید نقد را از گفت و گو و داد و ستد با دیگر گفتمان ها باز دارد. امیر احمدی آریان در روزنامه ی شرق در مقاله ی توهم نقد ناب می نویسد:

شکل نامه یکی از نخستین شکل‌های ژنریک نقادی است که به طور برجسته‌ای در تاریخ نقد معاصر ایران به کار گرفته شده است.

توهم ادبیات ناب، ادبیات فارغ از سیاست و ایدئولوژی و روانکاوی و غیره نه تنها وجود دارد، بلکه حضورش اگر پر رنگ نشده باشد، کمرنگ تر از سال های پیش نیست. ..... مقالات بسیاری در نقد مجموعه شعری یا رمانی نوشته شده اند و درک هر سطر از آن ها نیاز به رمل و اصطرلاب دارد. در واقع حکایت این گونه نقدها حکایت جسدی است که آرایش شده باشد و به آن جواهرات قیمتی آویخته باشند، شبیه چیزی که شکسپیر در توفان وصف می کند. جسد برای این که زنده به نظر برسد، نیاز به عواملی مصنوعی دارد که آن را زنده بنمایانند و توخالی بودن آن را از چشم دور نگه دارند. این آرایش ها و زینت آلات در نقدهای این دسته از منتقدان همان نثر متکلف و پر طمطراق است که به دور خود می پیچد، در دل خود مدام کلمه می سازد و این کلمه های تازه ساخته شده را متلاشی می کند و در نهایت هیچ نمی گوید.[۲۶]

نقدی که اندیشه ای را پیش نکشد، نقدی ابتر است. خواه این نقد پر طمطراق باشد یا نباشد. اما ایشان روشن نمی کند که این نقدهای متکلف و پر طمطراق کدام نقدها هستند و نمونه ای از آن ها را نمی آورد. چرا که نمی توان تمام نقدهایی که پروای زبان را در سر داشته اند و از درون زبان اندیشه کرده اند، را با یک چوب راند و آن ها را به ناب بودن متهم کرد. چون پاره ای از چالش های زبانی این نقد ها، رهاورد چالش آن ها با نوشتار شناسی مسلط است و از بحران اندیشی گراماتولوژیک (نوشتار شناسانه) آن ها سر چشمه می گیرد، و اتفاقاً یکی از برجسته ترین نشانه های نقد ناب است که در گستره ای صرفاً تئوریک نوشته شود و از دادن نمونه های زنده و عینی ناتوان باشد. زیرا نمونه ها بر فرض های نقد می آشوبند و از مرزهایی که آن ها ساخته اند، در می گذرند. نقد ناب با عدم توجه به نمونه های زنده می خواهد تنها و تنها از انسجام تئوریک خود پاس داری کند که سویه ای کاملاً فاشیستی پیدا می کند. امیر احمدی آریان در توهم نقد ناب با عدم ارائه ی نمونه های زنده، عینی و تاریخی، خواه ناخواه، خود نیز، به سوی نوشتن یک نقد ناب، غیر تاریخی و موهوم گام برداشته است. او در عین این که درباره ی نقدهای پر طمطراق یاوه پرداز و بازی ساز سخن به جا و درستی ارائه می دهد، اما نقطه ی کور خوانش نظری اش این است که چون در طیف ترجمه مدار/ ترجمه اندیش نقد ما می نویسد، بحران گراماتولوژیکی (نوشتار شناسانه) پاره ای از نقدها را در نمی یابد و یک فرض کل گرا را هم زمان بر آن ها و نقدهای پر طمطراق یاوه پرداز می نهد و مرزهای آن ها را روشن نمی سازد. چرا که در میانه ی دهه ی هفتاد، در برابر نقد ترجمه مدار/ ترجمه اندیش، کم کم نقدی پا گرفت که با نگاه داری به ریخت شناسی نقد/ گریخت شناسی نقد (گریز از ریخت شناسی مسلط نقد) نوشتار شناسی نقد را دچار یک بحران گراماتولوژیک کرد و بر بستر آن بود که رشد کرد و بالید. در سال های میانه ی دهه ی هفتاد که نوشتار شناسی شعر و قصه در یک بحران ژرف به سر می برد و تجربه های ارزنده ای را از سر می گذراند، نقد که خود زاینده این چالش ها بود، رفته رفته به یک نوشتار شناسی پذیرفته و دم دست بدل می شد و در حالی که از شیوه ی نوشته شدن دیگر گستره های ژنریک پیوسته پرسش می‌کرد و آن ها را به چالش می کشید، درباره ی شیوه ی نوشته شدن خود خاموش بود و از خود پرسش نمی کرد و گشودگی و آغوش باز خود را از دست می داد و شکل مسلط و متافیزیک حضور گونه ای از نقد را بر خود می پذیرفت. در این میان منتقدانی بودند که بی خیرگی به موج ترجمه به راه خود می رفتند و نشان هایی از تاریخ نوشتار نقد

حکایت این گونه نقدها حکایت جسدی است که آرایش شده باشد و به آن جواهرات قیمتی آویخته باشند

ایران را در نقدهای خود، حمل و نقل می کردند. به گونه ای که با خواندن نقد این آدم ها یک منتقد جوان می توانست با گوشه هایی از پروبلماسی های [شکلی و محتوایی] تاریخ نقد ما آشنا شود. این نسل، که نمی توان آن ها را نسل برجسته ای در تاریخ نقد ایران قلمداد کرد، ارزش ویژه ای در فرابری و انتقال داده های تاریخ نوشتار نقد ما به نسل پس از خود دارند و باید آن ها را ستود. از این دسته می توان از عنایت سمیعی و مشیت علایی یاد کرد. هر چند در کنار این آدم ها، آدم هایی دیگری نیز از نسل های گوناگون بوده اند که در این فرابری نقش برجسته ای از خود نشان داده اند، مانند رضا فرخ فال، مسعود طوفان، عبدالعلی دستغیب، علی بابا چاهی، محمود نیکبخت، منصور کوشان و فرج سرکوهی. این ها آدم هایی هستند که در آخرین زبانه های بحران گراماتولوژیک نقد ایران، پیش از آغاز دوباره ی آن در نیمه ی دهه ی هفتاد، زیسته اند. در نیمه ی دوم دهه ی هفتاد و بیش تر از سال ۱۳۷۷ – ۱۳۷۸ با نقدهای علی ربیعی وزیری – هوشیار انصاری فر – رضا عامری – محمد آزرم – مرتضی پورحاجی و بعد تر داریوش اسدی کیارس است که گونه ای از ضد نقد پا می گیرد، در برابر شیوه های رایج نوشتار شناسی نقد می‌ایستد و آن را به چالش می کشد. در این بین (دهه ی هفتاد و نیمه ی نخست دهه ی هشتاد)، نقد بومی اندیش برجسته ی ما هم چنان نوشته می شود و منتشر می شود. باغ در باغ و جدال نقش با نقاش: هوشنگ گلشیری؛ گزارش به نسل بی سن فردا، رؤیای بیدار و مؤخره ی خطاب به پروانه ها: رضا براهنی؛ تئوری شعر: اسماعیل نوری علا؛ روانکاوی و ادبیات و زندگی در آینه: حورا یاوری؛ نقد و استقلال ادبی: محمد مهدی خرمی؛ طلیعه ی تجدد در شعر فارسی: احمد کریمی حکاک؛ اسطوره ی تهران: جلال ستاری؛ هفتاد سال عاشقانه، چشم مرکب و انسان در شعر معاصر: محمد مختاری؛ تجدد و تجدد ستیزی در ایران: عباس میلانی و پاره ای از نوشته های شاهرخ مسکوب و محمد علی همایون کاتوزیان؛ و در گستره ی تاریخی تر: پیدایش رمان فارسی و سرچشمه های داستان کوتاه فارسی: کریستف بالایی؛ صد سال داستان نویسی ایران: حسن میر عابدینی؛ تاریخ تحلیلی شعر نو: شمس لنگرودی. سوای نقدهای ترجمه اندیش/ ترجمه مدار تری که به شکل گونه ای از آشنایی با مفهوم های نقد ادبی غرب در می آیند و در آن ها گاه گاه به یاری این مفهوم، متن هایی از ادبیات پارسی نیز به بوته ی نقد و بررسی گذاشته می شوند. بازتاب اسطوره در بوف کور: جلال ستاری؛ صادق هدایت و هراس از مرگ: محمد صنعتی؛ شعر و شناخت: ضیاء موحد؛ گفتمان نقد: حسین پاینده؛ دستور زبان داستان: احمد اخوت؛ کیمیای سخن:

بهرام مقدادی؛ و پاره ای از آثار هلن اولیایی نیا. اما در این نقدها هیچ چالشی با نوشتار شناسی نقد وجود ندارد و آن ها رفته رفته از چالش با تاریخ نوشتار نقد ما در گذشته اند و بیرون از تاریخ بحران گراماتولوژیک نقد معاصر ما ایستاده اند. در صورتی که رو به رو شدن با این بحران گراماتولوژیک هم بسته ی هستی شناسیک نقد نوی ماست و برای این که یک نقد در تاریخ نقد ما نوشته شود، باید به دیدار آن رود. چرا که این بحران گراماتولوژیک (نوشتار شناسانه)، فرم اندیشی و نگاه به زبان، سوای آن که خود را در فرم نامه ها و مکاتباتی، که از آن ها یاد شد، نشان می دهد، در دو گستره ی دیگر نیز خود را آشکار می سازد و دیدار می شود. جریان هایی که در تاریخ نقد معاصر ایران، به زیبایی شناسی خود نقد، گراماتولوژی و نوشتار شناسی نقد در هنگام نوشته شدن خود نقد اندیشیده اند و در جست و جوی ویژگی هایی ژانری که نقد می بایست در آن نوشته شود، شکل، ساختار و گراماتولوژی (نوشتار شناسی) نقد را دچار نوعی چالش و بغرنج کرده اند، به گونه ای کلی در سه رده، رده بندی می گردند:

۱ – باز اندیشی در ریخت شناسی نقد. ریختار شناسی نامه، مکاتبه، گفت و گو، نمایش نامه و داستان. (الف – نامه و مکاتبه : مکتوبات کمال الدوله، میرزا فتحعلی آخوندزاده. سه مکتوب، میرزا آقاخان کرمانی. نامه های تقی رفعت. نامه های نیما. ب – گفت و گو: گفته های ابراهیم گلستان. از سکوی سرخ، یدالله رویایی. بحران رهبری نقد ادبی، رضا براهنی. ج: نمایشنامه: رساله ی ایراد و سایر نوشته های میرزا فتحعلی آخوندزاده. رساله ی شیخ و وزیر، میرزا ملکم خان. د – بازگویی نقد در میان داستان: نقل های نقادانه طالبوف در مسالک المحسنین و زین العابدین مراغه ای در سیاحتنامه ی ابراهیم بیک.)

۲ – باز اندیشی در زبان نقد، زیبایی شناسی نثر نقد (از سکوی سرخ و هلاک عقل به وقت اندیشیدن، یدالله رویایی. گفته ها، ابراهیم گلستان. باغ در باغ، هوشنگ گلشیری. عطا و لقای نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث).

۳ – باز اندیشی در روایت شناسی نقد، پیش برد روایت شناسی نقد به سوی روایت شناسی قصه (رضا براهنی) .

پانوشت‌ها:

۱– اورفه (ارفئوس) نام‌دارترین شاعر و چنگ‌نواز یونان باستان است. اورفه در بین سفرش همراه ژازون (یاسون) به شهر کلشی (کولخیس) – زادگاه مدهآ medea–با اوریدیس (انورودیکه) زناشویی می‌کند. اوریدیس پس از زناشویی با

اورفه به آریستایوس از اهالی تراکیه و یکی از کارگزاران دیونیزوس (دیونوسوس)، آفریننده‌ی شراب و تراژدی، برخورد می‌کند و آریستایوس می‌خواهد به او تجاوز کند. اوریدیس می‌گریزد و در هنگام گریز از نیش ماری می‌میرد. اورفه به ژرفای زمین – تاتاروس – و جهان مردگان (جهان زیرین) می‌رود تا اوریدیس را به دنیای زندگان باز گرداند و از میان هزارتوی (لابیرنت) زیرزمینیان و دنیای پس از مرگ به همسرش می‌رسد. اورفه بار می‌یابد اوریدیس را از دنیای مردگان بیرون آورد، زیرا یک بار دیگر توانایی نوازندگی اورفه، داوران برزخ و دوزخ را شیفته و از خود بی خود کرده است. اورفه می‌تواند اوریدیس را به زندگی‌اش بازگرداند، به شرط آن که تا به تمامی از هادس (دنیای زیر زمین) بیرون نشده است، بازنگردد و به چهره‌ی اوریدیس نگاه نکند. اورفه پیش از بیرون آمدن از هادس و پیش از تابیدن خورشید باز می‌گردد و به پشت سر خود و به اوریدیس نگاه می‌کند و برای ابد او را از دست می‌دهد. پای‌درمیانی نه فریشته الهام شاعران و هنرمندان – موزها – نیز به جایی نمی‌رسد و دیونیزوس با کینه‌ی دیرینه‌ای که به خانواده‌ی اورفه، به‌ویژه آپولونیست‌ها، دارد دست به کشتار اورفه و نه فریشته الهام در معبد آتنا می‌زند. (این برگزیده با تغییرهای اندکی از بروشور نمایش اورفه به کارگردانی محسن حسینی در پاییز ۱۳۸۲ بر گرفته شده است. برای خواندن کل تراژدی اورفه نگاه کنید به : ارفئوس– اوریپید– برگردان ؟ – نشر ؟ – سال ؟ (پیدا نشد)

۲– آشکار است که موریس بلانشو درباره‌ی اورفه‌گونگی نویسنده و اوریدیس‌گونگی متن سخن گفته است. اما این که تا چه اندازه این سخن جایگاهی بنیادی در کارهای او دارد، دست کم بر من پیدا نیست. اما در این که من گاه پنهان و گاه آشکارا شیفته‌ی موریس بلانشو بوده‌ام، تردیدی نیست. و به دیدار و گفت و گو با اندیشه‌های موریس بلانشو رفته‌ام. شیفتگی نسل من به بلانشو شاید ریشه در آن داشته باشد که بسیاری از ما سودایی ژاک دریدا، میشل فوکو، رولان بارت و ... بوده‌ایم و اندیشه‌های بسیاری از این کسان، که نام بردم، خود برآمده از درون اندیشه‌های موریس بلانشو بوده است. پس دور از ذهن نیست که ما خواه‌ناخواه در زیر سایه‌ی موریس بلانشو بوده باشیم، بی آن که بدانیم. اما بایست گفت در این که موریس بلانشو می‌خواهد تا مرز میان نقد ادبی، نظریه‌ی ادبی و فلسفه را مخدوش کند، من به تمامی هم‌راه و هم‌رای اندیشه‌ی او هستم. دیگر این که اگر او می‌گوید که تعریف ادبیات ناممکن است، من با رواداری، فعلا این گفته را نیز می‌پذیرم. اما آن‌جایی که مرز میان اندیشه‌ی من و موریس بلانشو در رویکرد به متن به مثابه اوریدیس است، جایی است که من می‌پندارم یک متن را تنها به گونه‌ای شبکه‌ای و بینامتنی است که می‌توان خواند و ارزیابی کرد و هر خواندن و ارزیابی‌ای که سوای این باشد، یک خوانش و ارزیابی غیر رادیکال است. همان‌گونه که در این متن نوشته می‌شود، خواستِ خواندن خودِ خودِ متن که دغدغه‌ی بنیادی موریس بلانشو است، خواستی است که به دوره‌ی کودکی و بالیدن در مرحله‌ی خیالی (آینه‌ای) وابسته است. جایی که در آن منتقد را یارای جدا شدن از متن نیست و او خواستار چسبیدن، یکپارچگی و به سر بردن افراطی با متن است. همان‌گونه که در متن باز گفته می‌شود، این رویکرد در ایران آسیب‌های سنگین و سترگی بر گستره‌ی امر ادبی زده و سبب شده است تا از امر ادبی، سیاست‌زدایی و مرززدایی شود.

آن چه که من آن را تب بارتی و تب خوانش نامیده‌ام. چه این که بارت، خود، در زیر سایه‌ی موریس بلانشو بوده و هست. سوای آن که بایست گفت که در جست و جوی چیزی بس ویژه در متن بودن، سبب می‌شود که از نو هاله‌ای اسطوره‌ای به گرداگرد متن بازگردد که این کنشی غیرنقادانه، واکاوانه و روشن‌گرانه است. از سوی دیگر، جایی که موریس بلانشو درباره‌ی ایستایی (مقاومت) متن در برابر خوانش‌ها و ایده‌های گوناگون سخن می‌گوید و می‌پندارد که در متن همواره چیز به دست نیامدنی‌ای هست که می‌گریزد و به خواندن در نمی‌آید و تسلیم نقد، نظر و خوانش نمی‌شود. او هم چنان می‌پندارد که خلأ، شکاف و امر تهی (چیز در خود کانتی؟!) در متن (ابژه) است. با رویکردی که بلانشو دارد، بایست پذیرفت که متن همواره در برابر هر خوانشی مقاومت می‌کند، سوای آن که خواننده‌ی آن چه کسی باشد. اما من می‌پندارم که متن از چنین جایگاهی برخوردار نیست و این یک آشفتگی ذهنی و توهم محض است. بلکه بایست گفت همان گونه که اسلاوی ژیژک نشان داده است، خلأ، شکاف، امر تهی (چیز در خود کانتی) در خود سوژه قرار دارد و درون ابژه نیست. این امر مازاد، این ارزش اضافی، که به مثابه یک گم‌بود در درون سوژه قرار دارد، این امر تهی‌سوژگانی است که سبب می‌شود وقتی که سوژه با متن برخورد می‌کند، چیزی از خود به آن بیفزاید و یا از آن کم کند. در واقع بایست گفت که این مقاومت در برابر خوانش، مقاومتی است که سوژه در برابر گفتمان‌ها و خوانش‌های مسلط از خود نشان می‌دهد و متن را آن گونه که می‌خواهد می‌خواند. بنابراین از دیدگاه من سخت مهم است که چه کسی متن را بخواند. بسیاری از کسان، با بهره‌گیری از دیدگاه و گفتمان‌های مسلط دوران، متن را می‌خوانند و بنابراین هیچ مقاومتی در هنگام خواندن انجام نمی‌پذیرد. این مقاومت، مقاومتی است که باید در خوانش مقاوم یک سوژه مقاومت خود را آشکار کند. درباره‌ی اندیشه‌ی عدم امکان، ممکن نبودن و محال بودن متن نیز بایست این سخنان را باز از نو گفت. چه این که من می‌پندارم که یک متن به خودی خود یک امر محال و یک امر ناممکن نیست. بلکه بسیار بسیار در دسترس است و چون یک امر ممکن آشکار می گردد. این نقاد/ خواننده ی سر سخت / سوژه ی مقاوم است که متن را در موقعیتی قرار می‌دهد که به چیزی محال بدل می گردد.

۳-بازگشت جاودان همان واژه‌سازه‌ای است که نیچه به کار می‌گیرد تا بگوید که هر چه که در تاریخ روی می‌دهد، چیزی چون چیزهای گذشته است و چیزی نو نیست و تکرار تاریخ است. از این دیدگاه، نیچه زمان تاریخی را زمانی دایره‌ای می‌پندارد که پیوسته در کار دور گشتن و باز آمدن است و از نگاه مدرن به زمان تاریخی، که زمان را خطی می‌انگارد، سوایی می‌جوید. نیچه با به کار بردن واژه‌ی همان (same)، ویژگی این همان تاریخ را برجسته می‌سازد و نشان می‌دهد که این تاریخ یک تاریخ غیر (other) نیست، بلکه همان (same) است. من با پیوند واژه‌سازه‌ی بازگشت جاودانه با اورفه در جست و جوی این هستم (با توجه به آن چه موریس بلانشو می‌گوید) نشان دهم نقاد همواره همان اورفه است و از سوی دیگر با بازی‌جویی زبانی خواسته‌ام بگویم که این بازگشت جاودانه، بازگشت به سوی متن است و نقاد ناگزیر است همواره به سوی متن باز گردد و به آن نگاه کند و این چنین است که باز به ناچار همواره نقاد همان اورفه است و متن (اوریدیس) را از دست

می‌دهد.

٤- نگاه کنید : فیلم اورفه - ژان کوکتو- ساخت ۱۹۵۰ فرانسه. (فیلمنامه‌ی فیلم اورفه- نوشته‌ی ژان کوکتو- به وسیله‌ی مجید اسلامی به پارسی برگردانده شده و در سال ۱۳۷٦ از سوی نشر نی چاپ شده است.)

۵- نگاه کنید : همان

٦- گزیده مقالات: نظریه، سیاست، دین- اسلاوی ژیژک- گزینش و ویرایش: مراد فرهاد پور- مازیار اسلامی و امید مهرگان- گام نو- ۱۳۸٤- صص. ۲۱ و ۲۲

۷- نگاه کنید: لاکان، دریدا، کریستوا- مایکل پین- برگردان پیام یزدانجو- نشر مرکز- ۱۳۸۰ - صص. ۱۸۰- ٤۷

۸- لذت متن- رولان بارت- برگردان پیام یزدانجو- نشر مرکز- ۱۳۸۲- صص. ۳۱ و ۳۲

۹- با نگاه به آن چه که ژاک لاکان و اسلاوی ژیژک درباره‌ی امر واقعی می‌گویند، اگر بپذیریم که امر واقعی چیزی است که در بین امر خیالی و امر نمادین لغزیده و گم و گور و ناپیدا شده و دیگر در دسترس نیست، باید گفت که نویسنده و نقاد امروز، بیش از هر چیز دیگری، در جست‌وجوی این امر واقعی است. این‌گونه است که من با بازی زبانی، از نام رمان «در جست‌وجوی زمان از دست رفته» نوشته‌ی مارسل پروست، گزاره‌ی «در جست‌وجوی امر واقعی از دست رفته» را فرآوری کرده‌ام و می‌پندارم (با توجه به اسلاوی ژیژک و هم چنین ژان بودریار) که این واقعیت از دست رفته، بزرگ‌ترین بغرنج (پروبلماسی) زیبایی‌شناسی امروز است. باید بگویم که همواره وسوسه می‌شوم که یک رمان درباره‌ی این چیز واقعی از دست رفته بنویسم و نام آن را «در جست‌وجوی امر واقعی از دست رفته» بگذارم. از سستی نگارنده که بگذریم، گاه می‌پندارم که پیش از هر کس دیگری، آلن رب‌گریه این کار را کرده است. من نام پاک‌کن‌ها را خط می‌زنم و به جای آن می‌نویسم: در جست‌وجوی امر واقعی از دست رفته.

۱۰- نگاه کنید: بینامتنیت- گراهام آلن- برگردان پیام یزدانجو- نشر مرکز- ۱۳۸۰- صص. ۲۰۵-۱۹۳

۱۱- نگاه کنید: اثر هنری در دوران بازتولید مکانیکی- والتر بنیامین- برگردانِ شیرین‌دخت دقیقیان- زیباشناخت- شماره‌ی ۵- نیم سالانه‌ی ۱۳۸۰- صص. ۱٦٦-۱۵۱

۱۲- نگاه کنید: کینه‌ی ازلی (نقد دو اثر از دکتر رضا براهنی) - ابراهیم حسن بیگی- انتشارات برگ - ۱۳٦۷

۱۳- نظام بازنمایی سیاسی که از واژه‌سازه‌های بنیادی و راه‌گشا در خوانش این بخش از دیباچه‌ای بر نظریه‌ی نقد ادبی ایرانی است، بازگوکننده‌ی ساز و کارهایی است که یک نظام سیاسی با بهره‌گیری از آن، خود را به نمایش می‌گذارد و خود را بازنمایی می‌کند. در یک جامعه‌ی مدنی همواره نشانه‌های گوناگونی وجود دارند که بازنمایاننده‌ی اندیشه‌ی نظام سیاسی هستند و نظام سیاسی، از چیزها، نشانه‌ها و گفتمان‌هایی که آن را بازنمایی می‌کنند، پشتیبانی می‌کند. در واقع، نظام بازنمایی

سیاسی برای نمایش خود در جامعه، چهارچوبی فراهم می‌کند که من از آن با نام نظام بازنمایی سیاسی یاد می‌کنم.

۱۴- در آستانه/ احمد شاملو- انتشارات نگاه، ۱۳۷۶- (شعر) در آستانه - ص. ۱۹

۱۵- بوطیقای ساختارگرا- تزوتان تودوروف - برگردان محمد نبوی - نشر آگه - ۱۳۷۹

۱۶- رؤیای بیدار (مجموعه مقاله) - رضا براهنی- نشر قطره- ۱۳۷۳- ص. ۴۳

۱۷- رمان نو وجود ندارد، فقط رمان نو وجود دارد. - رضا سید حسینی- بیدار - شماره‌ی ۱، تیر و مرداد ۱۳۷۹، ص. ۶۳

۱۸- از: ابراهیم در آتش- احمد شاملو- نشر زمان - ۱۳۵۲ - (شعر) شبانه - ص. ۷

۱۹- نگاه کنید: صنعت فرهنگ سازی- ماکس هورکهایمر و تئودور آدورنو- برگردانِ مراد فرهاد پور - ارغنون - شماره‌ی ۱۸ - پاییز ۱۳۸۰- صص. ۳۵ - ۸۵

۲۰- ادبیات دموکراسی یا تکنوکراسی- خلیل درمنکی- روزنامه‌ی شرق- ۱۳۸۳/۲/۲۰ و ۱۳۸۳/۲/۲۱

۲۱- فروپاشی شیء در رمان (نقد رمانِ من ببر نیستم، پیچیده به بالای خود تاکم) - خلیل درمنکی- روزنامه‌ی شرق - مسلسل - ۲۱ آبان تا ۱ آذر ۱۳۸۲

۲۲- ماتریس زیبایی- بهمن بازرگانی- نشر اختران - ۱۳۸۱- ص. ۶۱

۲۳- نگاه کنید: هنر رمان- میلان کوندرا - برگردانِ پرویز همایون پور - نشر گفتار - ۱۳۷۲- ص. ۱۵

۲۴- جان و صورت- جورج (گئورگ) لوکاچ - برگردانِ رضا رضایی - نشر ماهی - ۱۳۸۲

۲۵- رویای بیدار (مجموعه مقاله) - رضا براهنی - نشر قطره - ۱۳۷۳ - ص. ۸۸

۲۶- توهم ادبیات ناب - امیر احمدی آریان - روزنامه‌ی شرق - ۱۳۸۴/۱۰/۵

پرتال جامع علوم انسانی