عبدالعلی دست غیب

نقد ادبی در سده ی بیستم

کتاب «نقد ادبی در سده‌ی بیستم» نوشته‌ی ژان ایوتادیه (Jean Yves Tadie) ترجمه‌ی محمدرحیم احمدی، تهران، ۱۳۷۷، خواننده را ناچار می‌سازد به مشکل نقد ادبی که در سده‌ی ما گسترش فراوان یافته است نگاه تازه‌ای بیفکند و نیز بپرسد این همه وسعت گرفتن دانش نقد و پیدایش نظریه‌های متفاوت درباره سنجش قصه‌ها و اشعار و نمایشنامه‌ها... از کجاست و از چه عامل یا عواملی ریشه می‌گیرد؟

پیش از این نوشته بودم که پراکندگی عجیب نظریه‌های انتقادی سبب شناسائی بیشتر ما نشده و نمی‌شود و چه بسا مانعی جدی در برابر درک درست آثار بوجود آورد و همه این‌ها نشانه‌ی بحران است: بحران در تفکر. گمان می‌رود که وضعیت سده‌ی بیستم با وضعیت یونان پس از هجوم اسکندر بی‌شباهت نباشد. در یونان نیز پس از پیدایش افلاطون و ارسطو، تفکر دچار بحران شد و دبستان‌های متفاوت فلسفی به جدال با یکدیگر پرداختند و کار این جدال به جائی رسید که خود تفکر را نیز دچار آسیب جدی ساخت و متأسفانه کسی مانند ارسطو نیز در صحنه نبود که به پراکندگی‌ها پایان دهد و سیستمی جامع از اندیشه‌های گوناگون بوجود آورد. وضع امروزینه‌ی تفکر در غرب نیز بدین‌گونه است. عده‌ای که هنر را محصول شرایط اجتماعی می‌دانند می‌کوشند موازنه‌ای بین وضعیت مادی زیست بشری و طبقه‌ها و هنر برقرار کنند، گروهی دیگر خاستگاه هنر را در ناهمسازی روانی و غرائز هنرمند جستجو می‌کنند و بعضی دیگر در این زمینه پای ناخودآگاه جمعی، کهن الگوها و نمونه‌های آغازین اسطوره را به میان می‌آورند و صورت گرایان (فرمالیست‌ها) در مثل می‌گویند: «موضوع دانش ادبیات، نه ادبیات بلکه ادبیت است یعنی آنچه از اثری معین، اثری هنری می‌سازد.» و اینان به این ترتیب، پژوهش‌های خود را به سوی زبان‌شناسی هدایت می‌کنند.

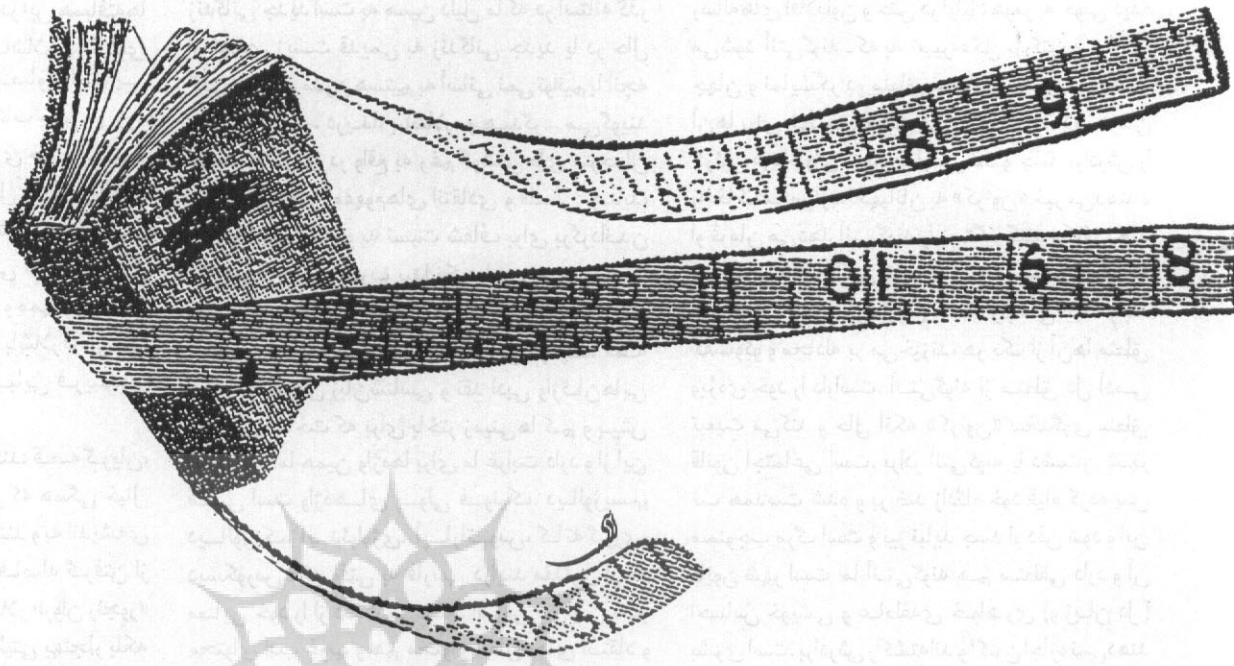
در نقدهای جامعه‌شناختی، روان‌شناختی، روان‌کاوانه... به عاملی بیرون از عامل متن: جامعه، تاریخ، فرد و اضطراب‌های روانی ارجاع می‌دهند در حالی که در نقد فرمالیستی یا نقد ساختارشکنی یا ساختارگرایی خود اثر هنری را در نظر دارند به صورتی که به خود ارجاع می‌دهد. در این حوزه حتی کاری به کار خود آفریننده اثر نیز ندارند: قوانین خاصی بر قصه‌پردازی، در مثل بر حکایت‌ها حکمفرما هستند، به این ترتیب، یک صورت جدید نه برای بیان محتوایی جدید بلکه به منظور جایگزین شدن صورتی قدیمی ظاهر می‌شود، هنگامی که این صورت کهنه مزیت ادبی خود را از دست داده باشد. اگر صورت ادبی برای خود محتوایی می‌آفریند، نمونه‌های آن را باید در تکرارها و موازنه‌ها و مماطله‌ها (ـ مثل «کمک دیرهنگام» ـ در رمان‌های پرماجرا) یافت.

(نقد ادبی در سده‌ی بیستم، ۳۴ و ۳۵)

بنابراین برای فرمالیستی مانند چکلوفسکی، آنچه اهمیت بیشتری دارد، فورم (صورت) و تکنیک اثر هنری است:

در واقع ادبیات در مثل نه «سایه»‌ای از واقعیت بلکه واقعیتی در کنار آنست. پس اثر ادبی صورت محض و رابط مواد ساختمانی آن با هم است. (همان، ۴۱)

نقد جامعه‌شناختی بر خلاف فرمالیسم از واقعیت‌های اجتماعی حرف می‌زند. انسان تک و تنها زندگانی نمی‌کند و کار او نیز جنبه‌ی انتزاعی ندارد. انسانی که در قصر زیست می‌کند با انسانی که در خرابه بسر می‌برد یکسان نیستند و هر یک از آنها جهان را



به گونه‌ای می‌نگرند و درک می‌کنند. انقلاب‌های زیباشناختی در واقع علل تاریخی دارند. ساختار آثار هنری وابسته‌ی سیر تاریخی جامعه است. اهمیت بالزاک در مثل در این است که او توانست به‌رغم اینکه طرفدار اشرافیت بود، ساختار طبقاتی جامعه‌ی زمان خود را تحلیل و توصیف کند و نه فقط روحیات خود بلکه منطق درونی زندگانی اجتماعی چند دهه‌ی کشور فرانسه و تحولات ناگزیر آن را مجسم سازد.

نقد روان‌کاوانه به عقده‌ها و غوامض درونی هنرمند می‌پردازد و هنرمند را سایه‌ی دیوار به دیوار دیوانه می‌داند. فرد در رسیدن به مرحله‌ی بلوغ با موانع اجتماعی رویاروی می‌شود و اگر بر مشکل‌ها چیرگی نیابد حالات غیرعادی: خود شیفتگی، خودآزاری، دیگرآزاری، انزواطلبی... پیدا می‌کند و این حالات اگر در وجود فردی مستعد نمایان شود به صورت اثر هنری درمی‌آید و جلوه‌ی برونی پیدا می‌کند. شله گل گفته بود: هر شاعری خود شیفته است. تالستوی نمونه‌ای است از این وضع: خاطره‌های آغازین تالستوی که در آن جسم خود را کشف می‌کند و با فریاد به مخالفت با دنیای خارج برمی‌خیزد، «شخصیتی را خلاصه می‌کند» خودشیفتگی تالستوی دوگانه است زیرا گاهی خود را دوست دارد و گاهی نیز از خود متنفر است. او بین «من» و «کمال مطلوب من» مردد است. بسیاری از اشخاص داستانی تالستوی دارای چنین خصائصی بوده‌اند و آنها را از نویسنده [و خلّاق] خود گرفته‌اند. (همان، ۲۱۹)

ماری بوناپارت در کتابی که درباره‌ی «ادگار آلن پو» نوشته است با کمک گرفتن از شیوه‌ی روانکاوی و به مدد مطالعه‌ی آثار و اسناد باقیمانده از نویسنده و شاعر دردمند آمریکایی به این نتیجه رسید که این هنرمند سخت شیفته‌ی مادر خود بود. مادر نیز او را بسیار نوازش می‌کرد و پو پس از درگذشت مادر به علت همان عشق افراطی دیگر نتوانست با زنی پیوند یابد و به همسرگزینی دست زند. پس برای جبران اضطراب‌ها و ناکامی‌های خود به الکل و هنر پناه برد و آثاری بوجود آورد که در آن‌ها تقدیر، مرگ، قتل و وحشت... جای نمایانی دارد.

بوناپارت پس از تحلیل دقیق آثار «پو» به این نتیجه می‌رسد که اگر این هنرمند به آفرینش شعر و قصه دست نزده بود، بدون تردید جنایتکار از آب درمی‌آمد.

شارل مورن در کتاب «مدخلی بر روانکاوی مالارمه (۱۹۵۳) درباره‌ی این شاعر می‌نویسد: مالارمه در پنج سالگی مادر خود را از دست داد و در پانزده سالگی خواهر خود را... تأثیر این تکان عاطفی نخستین باید تصریح شود، بازتاب‌ها و نمادهای آن کشف گردد. باید شبکه‌ی بغرنج احساس‌ها و بیان‌هایی را سنجید که مرگ خواهر شاعر دست کم در آغاز مرکز واحد آنهاست... در این جا ما با نوعی روان‌پریشی رویاروی هستیم و نیز در اشعار او شبکه‌ای از تصاویر ثابت می‌بینیم که شعر به شعر تکرار می‌شوند. این رشته تداعی‌ها: گیسوان، شعله‌های آتش، خورشید غروب، پیروزی در عشق و مرگ... باید از یک «معماری ثابت» که در زیر این معنای درک‌پذیر پنهان گشته و برخاسته از ناخودآگاه است متمایز گردند. پس در این جا با تمایز روانکاوانه بین «محتوای ظاهری» و «محتوای پنهانی» روبرو هستیم. (همان، ۲۲۸، ۲۲۹)

نقد حوزه‌ی تخیل «گاستون باشلار» به یونگ نزدیکتر است تا به فروید. در کتاب روانکاوی آتش (۱۹۳۸)، گذار از شناخت علمی به شناخت شاعرانه دیده می‌شود، در این کتاب:

در واقع سخن از یافتن تأثیر ارزش‌های ناخودآگاه بر پایه‌ی شناخت تجربی و علمی می‌رود. مفهوم واژه‌ی «ناخودآگاه» باید به روشنی توضیح داده شود و آن

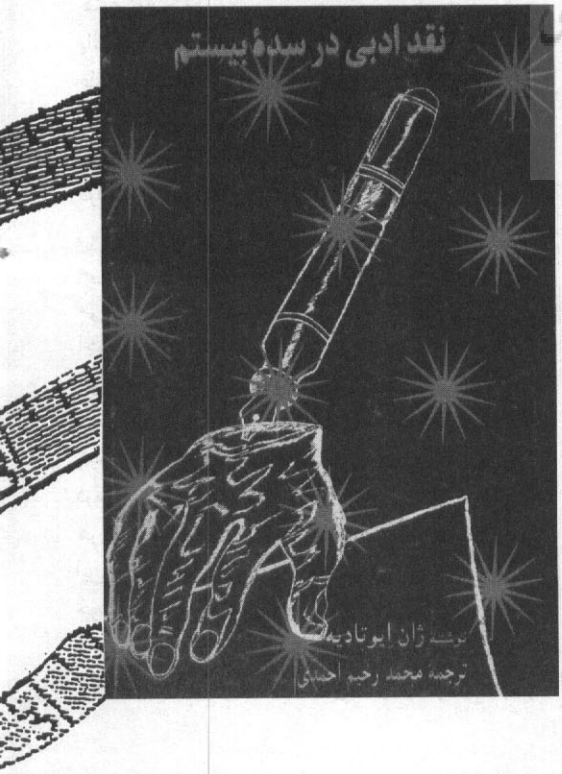
عبارتست از یک قشر روانی با تعمق کمتر و عقلانیت بیشتر» یعنی در واقع ضمیر نیمه‌آگاه یا پیش آگاه. هم‌چنین خیالپردازی جایگزین خیال می‌شود. این دو با هم فرق دارند زیرا خیال‌پردازی کم یا بیش بر موضوعی واحد متمرکز می‌گردد. بدون تردید خیالپردازی «همبافته‌ها»یی را تعیین می‌کند زیرا اثری شاعرانه وحدت خود را از آنها می‌گیرد ولی این همبافته‌ها نامهای جدیدی دربردارند: پُرومته، امپدوکلس، نووالیس، هوفمان... مسأله‌ی جنسیت در این همبافته‌ها نقشی محدود دارند. روش نخست باشلار روانکاوی شناخت عینی است که وسیله‌ی تصاویر ابتدایی برانگیخته شده‌اند ولی به تدریج که کتاب پیش می‌رود، او روش خود را تغییر می‌دهد و مثال‌های خود را بیشتر از متن‌های ادبی به عاریت می‌گیرد: الکل هوفمان، الکلی است که شعله‌ور می‌شود و ممهور به نشان کاملاً کیفی و زینه‌ی آتش است. الکل «پو» الکلی است که روان می‌شود و فراموشی و مرگ می‌بخشد و ممهور به نشان کاملاً کمی و مادینه‌ی آب است. آن‌گاه باشلار در می‌یابد که ذهنیت شاعرانه به تمامی از زیبایی فریبنده‌ی تصویر مرجح پیروی می‌کنند.

او ذهنیت علمی را رها نمی‌کند: قصه‌گویان، پزشکان، فیزیکدانان و داستانسرایان که همگی خیال پردازند، از تصاویر یکسانی آغاز می‌کنند و به اندیشه‌ی یکسانی می‌رسند اما غرض باشلار فاصله گرفتن از روانکاوی معهود است، ماده‌ی کار باشلار «روان رنجور» نیست برای او واپس‌رانی نه فقط فعالیتی بهنجار بلکه «شادی آفرین» نیز هست. (همان، ۱۶۷ و ۱۶۸)

نمونه‌های دیگر نیز در کتاب «نقد ادبی در سده‌ی بیستم» آمده و به طوری موجز به بحث گذاشته شده است. کتاب ۴۳۵ صفحه دارد و دربردارندهٔ فصل‌های زیر است:

صورتگرایان روسی، نقد آلمانی، نقد آگاهی (مکتب ژنو)، نقد حوزه‌ی تخیل، نقد روانکاوی، جامعه‌شناسی ادبیات، زبان‌شناسی و ادبیات، نشانه‌شناسی ادبیات، بوطیقا، نقد تکوینی.

کوشش نویسنده به ساده کردن مطالب است اما برخی از مطالبی که در فصل «نقد آلمانی» یا در فصل نشانه‌شناسی ادبیات آمده بغرنج است و آسان به درک آنها نمی‌توان رسید البته این قصور نویسنده یا مترجم به حساب نمی‌آید چرا که اساساً فلسفه و نقد مدرن با واژگان‌هایی سرو کار دارد که گرفته شده از علم و زندگانی جدید است به همین دلیل ما که در آستانه گذر از شیوه‌ی زیست قدیمی به زندگانی جدید یا در حال گذر به دنیای مدرن هستیم به آسانی نمی‌توانیم با آنچه در مثل گادامر، دریدا، باشلار، و هیدگر... می‌گویند هم‌سخن شویم. در واقع به رغم کوشش‌های مترجمان ما در بازگرداندن مفهوم‌های انتقادی و فلسفی جدید، هنوز زبانی روشن و به نسبت شفاف برای برگرداندن آثار فلسفی مدرن غرب پیدا نکرده‌ایم و در بسیاری از موارد ناچاریم همان واژگان زبان‌های اروپایی را بکار ببریم. در مثل باختین هنرشناس روس در چند دهه پیش در حوزه‌ی زبان‌شناسی و نقد ادبی واژگان‌هایی برگزید یا ساخت که برای باختر زمینی‌ها کم و بیش روشن بود اما همین واژه‌ها برای ما غرابت دارد و از این قبیل است واژه‌های پولی فونیک، دیالوژیسم، دیالوژیک، ایدئولوژی، آپاراتوس، کاته‌گوری، دیسکورس... که وقتی به فارسی درآیند مقداری از بار معنایی خود را از دست می‌دهند. افزون بر این هم محتوای ادب غرب و هم محتوای نظریه‌های انتقاد و فلسفی ایشان نزد ما آشنا و معهود نیست. در مثل نزد ما منطق مکالمه یا دیالوژیسم زیاد رونقی نداشته‌است، از این رو آثار ادبی ما سویه‌ی تک آوایی دارد، در حالی که در غرب از یونان باستان گرفته تا فرانسه و آلمان امروز، به نوعی منطق مکالمه گرویده بودند و گرویده‌اند. در یونان کهن دیالوگ‌های افلاطون نوشته شد و در آثار درام‌نویسان معاصر افلاطون نیز شیوه‌ی گفت‌وگو اهمیت فلسفی دارد به این معنا که این مکالمه‌ها مانند مکالمه‌هایی که در خسرو و شیرین نظامی گنجوی می‌بینیم، تک سویه نیست و نظرگاه واحدی را منعکس نمی‌کند. یعنی درام‌نویس یونانی به جایی رسیده است که درمی‌یابد جامعه‌ی انسانی در برابر معضل‌هایی قرار دارد که آوایی واحد قادر به تفسیر آنها نیست و سخن می‌بایستی چندآوایی باشد. این واقعیت در آثاری مانند پرومته‌ئوس آسیخولوس و آنتی‌گونه‌ی سوفوکلس و رساله‌های افلاطون و حتی در ایلیاد هومر به خوبی دیده می‌شود. آنتی‌گونه ـ که به تعبیر هگل بزرگترین تراژدی جهان و نمایشگر دو منطق متضاد است که هر یک از آن‌ها برای خود حق مطلق قائل است ـ برخلاف فرمان کرئون فرمانروای شهر رفتار می‌کند و جسد برادرش را به خاک می‌سپارد. نگهبانان به «کرئون» خبر می‌دهند و او فرمان می‌دهد آنتی‌گونه را دستگیر کنند و کیفر دهند چرا که برخلاف قانون شهر عمل کرده است. زمانی که آنتی‌گونه و کرئون رویاروی هم قرار می‌گیرند و به گفت‌وگو و مجادله بر می‌خیزند، هر یک از آن‌ها منطق ویژه‌ی خود را داراست. آنتی‌گونه از منطق دل آدمی تبعیت می‌کند و حال آنکه «کرئون» سخنگوی منطق قانون اجتماعی است. برادر آنتی‌گونه با دشمنان شهر تب همدست شده و بر ضد زادگاه خود قیام کرده پس مستوجب مرگ است و نیز نباید جسد او دفن شود و این قانون شهر است اما آنتی‌گونه هم منطقی دارد و آن احساس خویشی و عاطفه‌ی خواهری (و زبان دل) بشری است. برادرش راکشته‌اند و اکنون اجازه نمی‌دهند جسد او به خاک سپرده شود و این وهنی برای برادر آنتی‌گونه و تجاوزی به قانون دل آدمی که نمی‌تواند به دلیل وضع قانون‌ها و ساری و جاری بودن آن‌ها از حق عاطفه و احساس خود بگذرد و جسد برادر را در بیابان رها کند تا خوراک گرگان و کرکسان شود، پس جسد برادر را دفن می‌کند و گرفتار کیفر می‌شود، به این دلیل که از قانون شهر تخطی کرده است.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

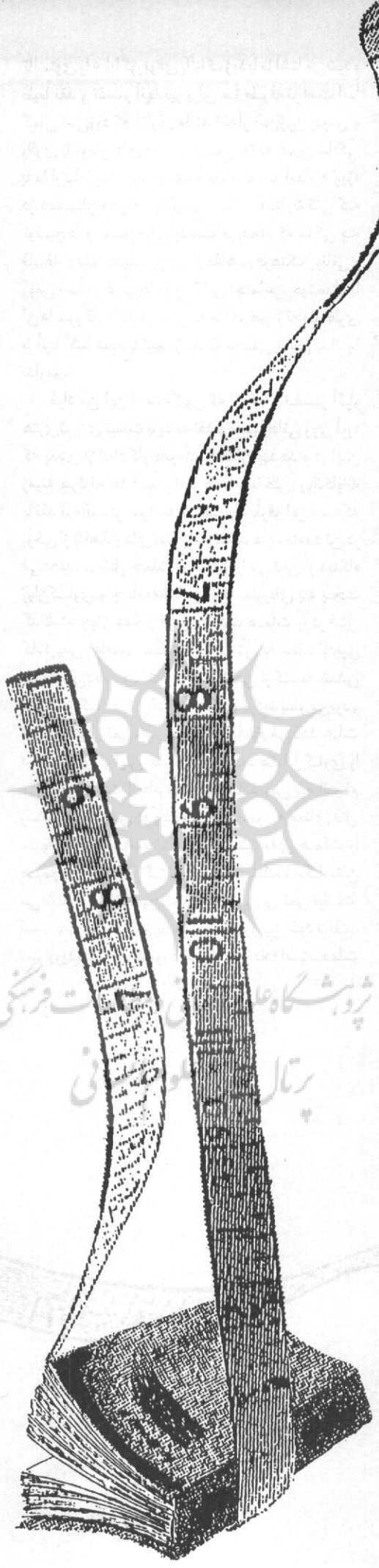
آثاری از این دست البته زیاد از آنچه نزد ما آشناست، دور نیست و ما می‌توانیم هم محتوای تراژدی و هم آنچه را که ناقدان و مفسران درباره‌ی آن نوشته‌اند دریابیم اما گمان نمی‌رود که ما بتوانیم به آثار جدید اروپائی و آمریکائی در مثل با قصه‌هائی مانند «مرگ درونیز» توماس مان یا «به سوی فانوس دریائی» ویرجینیا وولف به آسانی آشنا شویم و نقد و تفسیر آنها را دریابیم. در مثل در دبستان نقد ادبی آلمانی ما با افکاری رویاروی می‌شویم که درک کامل آن‌ها دشوار است. «اُرباخ» از نمایندگان این شیوه‌ی نقد به عملکرد تحول اجتماعی توجه زیاد دارد و بر آنست که تاریخ ادبیات بدون فلسفه‌ی تاریخ وجود ندارد. اعصار و جوامع از دیدگاه او نه برحسب الگوئی آرمانی بلکه باید با توجه به هنجارهای ویژه‌ی خود داوری شوند و زمان حال به منزله‌ی بخشی از تاریخ در نظر آیند. او در واپسین فصل «بازنمائی‌ها (محاکات) Mimesis» با عنوان «پائین دست، به رنگ بنفش» که با فصل پنجم رومان «فانوس دریائی» آغاز می‌گردد، با واقعیت‌های سده‌ی بیستم آشنا می‌شود: ذهنیت گرایی چندگانه ـ یعنی چندین چشم‌انداز ذهنی از واقعیتی رو به زوال ـ بیان جریان سیال دانستگی، التزام رویدادهای بیرونی به رویدادهای درونی و یاری آنها در تفسیر این حوادث، انعطاف زمانی یعنی نامرتبط بودن بازنمائی‌های ذهن با زمان حال رویداد برونی... ما را به «همه زمانی بودن نمادین» راوی «در جستجوی زمان گمشده»ی پروست و به آثار جیمز جویس می‌رساند. (همان، ۹۱)

بی‌آنکه وارد نقد و تفسیر «اُبر باخ» از رومان‌های وولف، پروست و جویس شویم و درباره‌ی اعتبار آن چون و چرا کنیم، خواه ناخواه نگران این شکل هستیم که وضع و حال خانم رامزی در «فانوس دریائی»، مارسل در «جستجوی زمان گمشده» و بلوم در «یولیسس» جویس چگونه است و چطور با وضع و حال ما مرتبط می‌شود. البته برخی از آثار بزرگ هنری مانند جنگ و صلح تالستوی یا «باباگوریو»ی بالزاک زود با ما آشنا می‌شود و طبعاً نقد و تفسیر آنها نیز برای ما طرفه‌تر است اما گمان نمی‌رود که آثاری مانند اشعار سن‌ژون پرس و والری یا رومان‌های وولف و جویس نیز به همین سادگی با ما ارتباط یابند چه برسد به نقد و تفسیر آنها، به ویژه در دبستان‌های فرمالیسم یا ساختارشکنی که توضیح‌ها و تفسیرهائی بدست می‌دهند که متکی به فلسفه و علم جدید و برخی از مفاهیم فرهنگ یونانی و رومی است و غربی‌ها در زندگانی اجتماعی خود مدام با آن‌ها سروکار دارند در حالی که ما اگر هم از لحاظ نظری با آنها آشنا شده باشیم از لحاظ عاطفی انسی با آنها نداریم.

مُراد من این است اکنون که از نقد و تفسیر آثار هنری‌گریزی نیست باید به نقد و تفسیرهائی روی آورد که بعدی از ابعاد کار هنرمند را نشان بدهد و در این زمینه هرگونه نقد اعم از نقد جامعه‌شناختی، روانکاوانه یا نقد فرمالیستی سودمند خواهد بود. طُرفه این است که برخی از شاهکارهای هنری به تفسیرهای متعدد تن در می‌دهند. در مثل هملت شکسپیر را می‌توان از دیدگاه روان‌کاوی و جامعه‌شناسی و اسطوره‌ای به بحث گذاشت. جونز همکار فروید، تردید هملت را در قتل کلادیوس، غاصب سلطنت و عمویش به عقده اودیپی نسبت می‌دهد. هملت پس از آگاهی از کشته شدن هملت بزرگ، مدت زیادی در شک و تردید بسر می‌برد و دست بکاری نمی‌زند. چرا؟ جونز پاسخ می‌دهد علت درنگ کاری او این است که او خود همان کاری را می‌خواسته است انجام دهد که کلادیوس به انجام رسانده است. پس در واقع قتل کلادیوس به معنای قتل خود اوست. جامعه‌شناسان نمایشنامه‌ی هملت را همچون اعتراض گزنده‌ای به سلطنت انگلستان می‌دانند با این توضیح که چون درام‌نویس نمی‌توانسته است به طور مستقیم با حاکمیت سرزمین خود درافتد، سیر رویدادها را در کشور دانمارک قرار داده است. هملت با برافراشتن پرچم عصیان برضد کلادیوس در واقع به حاکمیت ستمگر کشور خود اعلان جنگ می‌دهد و نماینده‌ی تمایلات و آرزوهای مردم رنجدیده می‌شود. اسطوره‌گرایان می‌گویند در هملت کهن الگوی دیرینه‌ی غاصب سلطنت، ازدواج با همسر شاه کشته شده، انتقام پسر یا یکی از خویشان از غاصب به‌طور وضوح دیده شدنی است همانطور که در اسطوره‌ها و در آثار سوفوکلس و اوریپیدس می‌بینیم. این نتیجه گیری شاید افراطی نباشد که نظر کردن به آثار هنری از بیش از یک چشم‌انداز کار مفیدی است و ژرفای آنها را بهتر نشان می‌دهد. به هر حال در این زمینه شاید هیچ تفسیر نهائی وجود نداشته باشد. گفت: هر کسی از ظن خود شد یار من.

در مثل فروید در مقاله‌ای به نام «مضمون سه صندوقچه» (۱۹۱۳) نشان می‌دهد که در خوانش متن با «مسائلی رویاروی می‌شویم که لازم است حل شوند». جزء جدید در مقایسه با تحلیل او از گوته، «انطباق» است. سخن از دو صحنه در نمایشنامه‌های شکسپیر است: صحنه‌ای شاد و صحنه‌ای تراژیک نخستین صحنه مربوط به «تاجر ونیزی» است، برای ازدواج با «پورسیا»، خواستگاران باید بین سه صندوقچه آن یکی را انتخاب کنند که تصویر او در آنست. در این جا سه صندوقچه، همان‌گونه که رؤیاها آن را نشان می‌دهند، نماد سه زن هستند. صحنه‌ی دوم از «لیرشاه» و سه دختر او گرفته شده است. اسطوره‌شناسی از راه مقایسه، صحنه‌های دیگری را در دسترس ما قرار می‌دهد: پاریس، سیندرلا و پسی شه. چرا سه زن و چرا سومی را باید انتخاب کرد؟ زبان رؤیاها همانند زبان قصه‌های پریان نشان می‌دهد که سومین خواهر یعنی همانی که خاموش است، نماد مرگ است. بنابراین در این جا مقصود «سه پارک» (ایزد بانوان سرنوشت) است. اما در «تاجر ونیزی» و «لیرشاه» سومین خواهر زیباترین و خردمندترین آنهاست. زیرا در زندگانی روانی، انگیزه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



سبب جایگزینی ضد یک چیز به جای خود آن می‌شود. اسطوره‌شناسی ایزد بانوی عشق را جانشین ایزد بانوی مرگ کرده است. هم چنین مضمون انتخاب، مضمون ضرورت را وارونه می‌کند.

(نقد ادبی در سده‌ی بیستم، ۲۱۴ و ۲۱۵)

از دیدگاه زبان‌شناسی نیز به ادبیات نگریسته‌اند و سوسور و دیگران در این زمینه مطالعات جدی انجام دادند و مفهوم زبان را به عنوان نظامی هماهنگ در نظر آوردند. سوسور می‌گفت زبان ۱) ـ صورت است نه ماده ۲) واحدهای زبان تنها از راه روابط بین خود تعریف پذیرند و این ساختار نظام‌های زبانی را آشکار می‌سازد. به گفته‌ی سوسور:

زبان‌نظامی از نشانه‌هاست که عقاید را بیان می‌کند و از این رو با نظام نگارش الفبای ناشنوایان، مناسک نمادین، صور رفتار مؤدبانه و علامت‌های نظامی... مقایسه‌پذیر است. زبان اما مهمترین این‌نظام‌هاست. دانشی که موضوعش پژوهش تکامل این نشانه‌ها در زندگانی اجتماعی باشد، بخشی از روان‌شناسی اجتماعی و از این رو شاخه‌ای از روان‌شناسی همگانی خواهد بود. ما آن را نشانه‌شناسی می‌نامیم (از واژه‌ی یونانی سمیون به معنای نشانه) نشانه‌شناسی روشن خواهد ساخت که نشانه‌ها از چه چیز ساخته می‌شوند و قوانین حاکم برآنها کدامست؟

(ساختار و تأویل متن، ج ۱، ص ۱۲)

عده‌ای از همین زاویه وارد نقد و سنجش آثار ادبی شده‌اند و در مثل گفته‌اند که: رومان‌هایی مانند «بیگانه» و «تغییر رأی» و عبارت‌های نخستین «طرف خانه‌ی سوان» را نمی‌توان بدون داشتن نظریه‌ای درباره‌ی زمان‌ها، ضمایر و گفتاری که زبان‌شناختی باشد درک کرد... پروست هم در مقاله‌ی خود درباره‌ی «سبک فلوبر» نشان می‌دهد که فلوبر با استفاده‌ی کاملاً جدید و شخصی خود از گذشته‌ی معین، گذشته نامعین، از برخی ضمایر و حروف اضافه، بینش ما را از چیزها نو کرده است.

(نقد ادبی در سده‌ی بیستم، ۳۰۹ و ۳۰۰)

گروه باختین در ابداع نظریه‌ی دیالوژیک خود با تصویر دانستگی یا مفهوم سوسوری از دال (در مثل: د.ر.خ. ت که به مدلول معینی دلالت دارد) و آن را مفهوم دانستگی و در ظاهر واقعیتی روان‌شناختی شمرده است به مخالفت برخاستند و گفتند «سوسور» به زبان همچون نهادی اجتماعی ـ تاریخی، بی‌اعتناست.

هر کلمه‌ی (شاعرانه یا غیرشاعرانه) همچون رویدادی اجتماعی عمل ارتباط موجود است. هر اظهاری عملی اجتماعی و در همان زمان غموض مادی فردی است. **فونتیک، تلفظ و غموض بصری.** اظهار هم‌چنین بخشی است از واقعیت اجتماعی. ارتباط ما را سامان می‌دهد، ارتباطی که به سوی عمل متقابل جهت می‌گیرد و خود واکنش بوجود می‌آورد و به طوری پیوسته در رویداد ارتباط، تفهیم و تفاهم بهم بافته می‌شود.

(منطق گفت‌وگو، L. Pearce، ۳۸ به بعد، نیویورک ۱۹۹۴)

از آنچه گذشت روشن می‌شود که در زمینه‌ی تفسیر، خوانش و نقد ادبی اتفاق آرائی وجود ندارد و نظریه‌های متباین در این زمینه‌ها زیاد است. گروهی این گروهی آن پسندند: اما از مجموع این نظریه‌ها و نظرآزمائی‌ها می‌توان بهره برد و آثار ادبی را بهتر شناخت و شناساند.

اما چنانکه در آغاز سخن گفتم، نقد به معنای دقیق خوداندکی با این نظریه‌سازی‌ها و تفسیرها تفاوت دارد. آنچه در مثل فروید درباره‌ی «لئوناردو داوینچی» یا «داستایفسکی» و مشکل پدرکشی در برادران «کارامازوف» نوشته یا آنچه لوسین گلدمن درباره‌ی پاسکال یا راسین پیش کشیده در واقع نقد نیست، تفسیر و توضیح متن است از چشم‌اندازی خاص وگرچه همه‌ی این‌ها برای درک اثر سودمند است، به مرز نقد ادبی نمی‌رسد ولی شاید همه‌ی این‌ها بتواند در دست فیلسوف و هنرشناسی بزرگ به صورت نظامی جامع و ارزشمند ـ که همه‌ی جهات اثر هنری را در نظر می‌آورد ـ نمایان و عرضه شود.

* * *

«نقد ادبی در قرن بیستم» کتاب مفیدی است. بعضی از هنرشناسانی که نام ایشان در کتاب آمده در ایران مشهورند: فروید، لوکاچ، باشلار، سوسور، یاکوبسن، استروس، امبرتو اکو... و بعضی ناشناخته‌اند: شارل دوبوس، ژاک ریویر، توماچفسکی، اُبرباخ... و شاید نخستین بار باشد که به مردم ایران معرفی می‌شوند. مطالبی که نویسنده آورده دقیق، تا حدودی ساده و روان و همراه با آوردن مثال است. نثر و واژگان نامه‌ی مترجم هم به نسبت خوب است و باید گفت در ترجمه‌ی کتابی مانند کتاب «نقد ادبی در سده‌ی بیستم» که زبان و بیان جدیدی دارد توفیق یافته و کتابی آموزنده و خواندنی به مردم ادب دوست هدیه کرده است. □

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی