ساختارگرایی و پساساختارگرایی

استوارت سیم، ترجمه‌ی فتاح محمدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

مقدمه

زیبایی‌شناسی و نقد

در قاره[1] زیبایی‌شناسی چهره‌ی بسیار متفاوتی با همتای انگلیسی ـ امریکایی خود به نمایش می‌گذارد و به عنوان مثال نگره‌ی زیبایی‌شناسی‌ای که در دهه‌های اخیر در فرانسه به ظهور رسید، برخی واکنش‌های بسیار خصمانه را در دنیای انگلیسی‌زبان موجب شده است. زیبایی‌شناسیِ «ساختارگرا» و «ساختارزدا» به عنوان تأثیرگذارترین نگره‌های مطرح، هم‌چنان موضوع بحث و جدل‌های بسیار بوده‌اند، به‌خصوص نگره‌ی دوم که اغلب در این سوی آب، متهم به عدم تعهد و ابهام روشنفکرانه بوده است. (به‌طوری که یکی از ویراستاران آثار ژاک دریدا، نگره‌پرداز اصلیِ ساختارزدایی شکایت می‌کند که به نظر می‌رسد دریدا همیشه «دوست دارد برای بازی با کلمات به ورطه‌ی ابهام بیفتد.») نه تنها نگره‌های زیبایی‌شناختی ساختارگرایی و ساختارزدایی، بلکه مکاتب انتقادی برآمده از این نگره‌ها نیز در معرض

حمله قرار گرفته‌اند. شاید بتوان گفت که زیبایی‌شناسی قاره‌ای[۲] در مقایسه با سنت خود ما رابطه‌ی نزدیک‌تری را بین نگره‌ی فلسفی و کار نقد قایل است. (شاید بتوان مارکسیزم را نمونه‌ی دیگری از این رویکرد به شمار آورد.) نقد انگلیسی ـ امریکایی، به‌جز چند استثنای مهم، روی هم رفته در برخورد با مصنوعات زیبایی‌شناختی، کم‌تر در قید نگره [ای خاص] است و کم‌تر به دنبال این است که مصنوع [زیبایی‌شناختی] را در درون یک جهان‌نگریِ از پیش پذیرفته شده، جای دهد.

نقد و نقادی یکی از بالنده‌ترین حوزه‌های زندگی اندیشگی قرن بیستم بوده، و ماهیتِ ارتباط آن با نگره‌ی زیبایی‌شناختی، موضوعی است که اهمیت فزاینده‌ای پیدا کرده است. از جمله‌ی پرسش‌هایی که معمولاً در چنین بررسی‌های مطرح می‌شوند، این‌هایند:

○ منتقدان داوری‌های ارزشی خود را بر چه بنیانی استوار می‌سازند؟

○ این داوری‌ها تا کجا مبتنی بر بنیان‌های فلسفی هستند؟

○ این داوری‌ها را تا کجا می‌توان بر بنیان فلسفی استوار ساخت؟

بسته به این‌که از کدام سنت فلسفی پیروی می‌کنیم، پاسخ‌ها متفاوت خواهند بود. آن‌چه در پی می‌آید اختصاص دارد به کندوکاو ماهیت زیبایی‌شناسی ساختارگرا و ساختارزدا، و نگره‌های آن‌ها در مورد معنا و ارزش زیبایی‌شناختی، که در آن توجه ویژه‌ای به نحوه‌ی شکل‌گیری شیوه‌های نقد توسط نگره‌ی فلسفی ذی‌ربط مبذول شده است، و به برخی تفاوت‌های عمده که زیبایی‌شناسی قاره‌ای را از زیبایی‌شناسی انگلیسی ـ امریکایی متمایز می‌سازد، به اجمال اشاره خواهم کرد.

۱. ساختارگرایی

میراث سوسور

ساختارگرایی نگره‌ای زیبایی‌شناختی است استوار بر پیش‌فرض‌های فلسفی خاصی به قرار زیر:

الف. همه‌ی مصنوعات (یا چنان‌که معمولاً ساختارگرایان می‌گویند «متن‌ها»ی) هنری، تجلی‌هایی از یک «ساختار عمقی» بنیادین هستند؛

ب. این متن‌ها هم‌چون یک زبان، با «گرامر»های خاص خود سازمان می‌یابند؛

پ. گرامر یک زبان مجموعه‌ای از نشانه‌ها و قراردادهایی است که واکنش قابل پیش‌بینی را در انسان برمی‌انگیزند.

هدف تحلیل ساختارگرایانه عبارت است از برملا کردن ساختارهای عمقی متون. ساختارگرایی پایه‌های خود را بر «نشانه‌شناسی»، یعنی نگره‌ی نشانه‌ها نهاده است. به باور نشانه‌شناسان همه‌ی نظام‌ها از نشانه‌هایی ساخته شده‌اند که افراد به طریقی توافق شده یا قراردادی به آن‌ها واکنش نشان می‌دهند. به عنوان مثالی از یکی از ابتدایی‌ترین نظام‌های نشانه، می‌توان به کسی اشاره کرد که با به حرکت درآوردن اتومبیلش در برابر چراغ سبز واکنش نشان می‌دهد: «سبز، یعنی برو.» چراغ به عنوان نشانه‌ای است که اجرای یک کنش را مجاز می‌سازد، یا واکنشی مناسب را طلب می‌کند. نشانه‌شناسی، نحوه‌ی عمل نشانه‌ها در درون نظام‌ها و رمزگان حاکم بر معنای آن‌ها را مطالعه می‌کند. نظام نشانه‌ها از بابت میزانِ پیچیدگی کاملاً متفاوت‌اند؛ چراغ‌های راهنمایی و رانندگی در مقایسه با متن‌ها و روایت گرامر بسیار محدودتری دارند؛ اما الگوی واکنش به نشانه‌ها همواره پایه‌های کاربردهای آن‌ها را شکل خواهد داد.

سابقه‌ی نشانه‌شناسی به کارهای زبان‌شناس سوییسی فردیناند دوسوسور، یکی از بنیان‌گذاران زبان‌شناسیِ ساختارگرا برمی‌گردد.[۳] سوسور در کتاب *درس‌های زبان‌شناسی همگانی*، نگره‌ای از زبان را به مثابه‌ی یک نظام خودکفا که درون حوزه‌ی بزرگ‌ترِ نشانه‌شناسی هست، پیشنهاد می‌کند: «زبان‌شناسی تنها بخشی از علم عمومی نشانه‌شناسی است؛ قوانین کشف شده توسط نشانه‌شناسی قابل تعمیم به زبان‌شناسی است، و زبان‌شناسی حوزه‌ی کاملاً مشخصی را در بطن انبوهی از حقایق مردم‌شناختی اشغال می‌کند.» (سوسور، ۱۹۷۴، ص ۱۶). تحلیل ساختارگرایانه عمدتاً محصول زبان‌شناسی ساختارگراست، اما در عین حال به‌شدت متکی بر فرمالیزم روس (مکتبی از

نگره‌ی ادبی که در دهه‌ی ۱۹۲۰، ظهور کرد) و نگره‌ی انسان‌شناختی است. من پیش از توضیح مفصل‌تر زبان‌شناسی ساختارگرایِ سوسور، اشارت گذرایی به این دو نگره [یعنی فرمالیزم روس و زبان‌شناسی] خواهم کرد.

فرمالیزم روس خاستگاه مفهوم ساختارگرایانه‌ای است که با عنوان «دگرگونی» شناخته شده است. دگرگونی این امکان را فراهم می‌آورد که روایت‌ها را بر این مبنا بررسی کنیم که نویسندگان یا فرهنگ‌های مختلف عناصر بنیادینِ روایت را تغییر داده یا «دگرگون» کرده‌اند. در کتاب ولادیمیر پراپ، نگره‌پرداز مهم شوروی، که اختصاص به قصه‌های عامیانه دارد، آمده است که عناصر بنیادینی چون چشم‌انداز، صحنه، قیافه، لباس و موقعیت اجتماعی کاراکتر، می‌توانند به قول خود او از طریق تخفیف، تقویت، تحریف، تعکیس، تشدید، تضعیف، یا جایگزینی به نحوی دگرگون شوند که فرم روایی نهایی هر یک از قصه‌های عامیانه به شکل ظریفی با نمونه‌های دیگر این ژانر تفاوت پیدا کند. در حالی که عناصر بنیادین (چشم‌اندازها، صحنه‌ها، کاراکترها و الخ) همیشه حاضرند، اما هرگز با آرایشی یکسان در همه‌ی روایت‌ها ظاهر نخواهند شد. آن‌ها بسته به مورد، دگرگون خواهند شد و موضوع تحلیل ساختارگرایانه یافتن و مقایسه‌ی این دگرگونی‌هاست. انسان‌شناسی کلود لوی استروس این شیوه‌ی تحلیل را به اسطوره‌های بدوی تعمیم می‌دهد تا نشان دهد که چگونه یک ساختار بنیادین (مثلاً اسطوره‌ی آفرینش) می‌تواند از فرهنگی به فرهنگ دیگر تفاوت داشته باشد. ایده‌ی یک ساختار پنهانی و در عین حال با فرم‌های متعدد، قلب تلاش‌های ساختارگرایانه را به خود اختصاص داده است: چنان‌که ژان پیاژه، روان‌شناس ساختارگرا، گفته است «یک ساختار، نظام دگرگونی‌هاست» (پیاژه، ۱۹۷۱، ص ۵)، و «همه‌ی ساختارهای شناخته شده... بدون استثنا نظام‌های دگرگونی هستند.» (همان، ص ۱۱). بدین ترتیب ساختارهای ادبی، نظام‌هایی هستند متشکل از مجموعه‌ای از دگرگونی‌ها در عناصر روایی بنیادین. پیاژه معتقد است که «مفهوم ساختار از سه ایده‌ی اصلی تشکیل شده است: ایده‌ی کلیت (wholeness)، ایده‌ی دگرگونی، و ایده‌ی خودگردانی (self-regulation).» (همان، ص ۵). کلیت (تمامیت نظام)، دگرگونی (تنوع عناصر ثابت نظام)، و خودگردانی (کرامر درونیِ نظام) همه ایده‌هایی هستند نشأت گرفته از *درس‌های زبان‌شناسی همگانی* سوسور، و در همین کتاب است که تحلیل روش‌شناسی ساختارگرا به تفصیل آمده است.

سوسور، زبان را پیش از هر چیز یک نظام خودکفا تلقی می‌کند. او بین زبان به منزله‌ی یک نظام (langue) و زبان به عنوان مجموعه‌ای از سخن‌ها (parole) تفاوت قایل است

سوسور، زبان را پیش از هر چیز یک نظام خودکفا تلقی می‌کند. او بین زبان به منزله‌ی یک نظام (langue) و زبان به عنوان مجموعه‌ای از سخن‌ها (parole) تفاوت قایل است. **لانگ**، قواعد و روال‌ها را می‌سازد و **پارول**، رفتار را (که همیشه، از قواعد پیروی نمی‌کند، مثل لهجه یا گفتارهای محاوره‌ای)، و توجه سوسور اساساً روی لانگ متمرکز است. از نظر سوسور، شطرنج مثال خوبی برای قیاس با ماهیت خودکفا و نظام‌مند لانگ است:

> در شطرنج آن‌چه را که بیرونی است می‌توان به نحوی نسبتاً ساده از آن‌چه درونی است جدا کرد. این حقیقت که بازی شطرنج از ایران به اروپا رسیده است، بیرونی است؛ در برابر آن، هرچیزی که به نظام شطرنج و قواعد آن مربوط می‌شود درونی است. اگر من به جای مهره‌های چوبی از مهره‌های ساخته شده از عاج استفاده کنم، این تغییر هیچ تأثیری در نظام آن نخواهد داشت؛ اما اگر تعداد مهره‌ها را کاهش یا افزایش دهم، این تغییر تأثیر مهمی بر «گرامر» بازی خواهد گذاشت... هر چیزی که نظام را تغییر دهد در هر حال درونی است.
>
> سوسور، همان، صص ۲۲ - ۲۳.

مفاهیم کلیت، دگرگونی و خودگردانی همه در این تکه‌ی نقل‌شده به کار گرفته شده‌اند. شطرنج یک نظام کل [واجد کلیت] است که می‌تواند در بافت‌های مختلف (ایران، اروپا)،

ضمن حفظ هویت خود ظاهر شود. این نظام دگرگونی‌پذیر است: مهره‌های عاجی می‌توانند جای مهره‌های چوبی را بگیرند؛ اما نحوه‌ی حرکت آن‌ها در بازی تغییر نمی‌کند.

سوسور می‌گوید که این اصلِ دلبخواهی بودن «بر کلِ زبان‌شناسیِ زبان سیطره دارد». از این‌که نشانه اختیاری است چنین برمی‌آید که معنا قراردادی است، و گاهی یک جامعه‌ی زبان‌شناختی که از یک نظام زبانی خاص استفاده می‌کند بر سر آن به توافق رسیده است

این بازی گرامر و قواعد خاص خود را دارد، از این‌رو در درون خود، خودگردان است، چون محدودیت‌هایی اعمال می‌کند بر این‌که در طول بازی چه حرکت‌هایی مجاز است. حتی اگر ناخنکی هم به قواعد بزنیم (مثلاً تعداد مهره را زیاد یا کم کنیم) این کار باید در بطنِ بافت گرامر شطرنج اتفاق بیفتد؛ ساختارها تنها از درون و بر حسب روابط موجود بین عناصر تشکیل‌دهنده، تغییر می‌کنند.

تأمل‌انگیزترین بخشِ *درس‌های زبان‌شناسی همگانی* بحث بر سر ماهیت نشانه‌ی زبان‌شناختی است. سوسور معتقد بود که یک واژه واجد سه مفهوم است: **مدلول**، **دال** و **نشانه**. مدلول یک مفهوم ذهنی است که واژه قرار است آن را منتقل کند؛ دال عبارت است از تسلسل صداها و حروف (به اصطلاح خود سوسور «صدا ـ تصویر») که از طریق آن‌ها ما به آن مفهوم اشاره می‌کنیم؛ نشانه وحدت مدلول و دال است در یک عمل ادراک (چنان‌که سوسور می‌گوید «وحدت در مغز از طریق یک علقه‌ی تداعیگر»). وقتی ما واژه‌ی «سگ» را می‌بینیم یا می‌شنویم، می‌دانیم که معنای آن چیست، می‌دانیم که نشانه‌ای است برای یک سگ، چون مفهومی را که از سگ داریم با صدا ـ تصویرِ «سگ» منطبق کرده‌ایم.

مهم‌ترین ویژگی نشانه این است که دلبخواهی است، یعنی هیچ پیوند ضروری بین یک مفهوم و صداهایی که به‌طور قراردادی به عنوان دال‌های آن عمل می‌کنند، وجود ندارد. جاناتان کالر در این باره گفته است:

> چون من به زبان انگلیسی حرف می‌زنم ممکن است برای اشاره به حیوانی متعلق به گونه‌ای خاص، از دالی استفاده کنم که در [واژه‌ی] **سگ** مستتر است، اما این تسلسل صداها از بابت منظوری که من دارم [اشاره به آن حیوان خاص] برتری‌ای نسبت به تسلسل‌های دیگر ندارند. واژه‌هایی مثل **لود**، **تِت**، یا **بلوپ** نیز به همان اندازه کارایی خواهند داشت به شرط آن‌که اعضای جامعه‌ی گفتاری من آن‌ها را پذیرفته باشند. هیچ دلیل ذاتی نیست بر این‌که چرا یکی از این دال‌ها و نه دال دیگر با مفهوم «سگ» پیوند دارد.
>
> کالر، ۱۹۷۶، صص، ۱۹ ـ ۲۰

سوسور می‌گوید که این اصلِ دلبخواهی بودن «بر کلِ زبان‌شناسیِ زبان سیطره دارد». از این‌که نشانه اختیاری است چنین برمی‌آید که معنا قراردادی است، و گاهی یک جامعه‌ی زبان‌شناختی که از یک نظام زبانی خاص استفاده می‌کند بر سر آن به توافق رسیده است. معنا محصول روابط درونیِ یک نظام خاص، یعنی تطبیق دال‌ها و مدلول‌ها برای ساختنِ نشانه‌هاست. به رغم آن‌چه ممکن است به نظر برسد، این، دستورالعملی برای هرج و مرج نیست. ما تک‌تک نظام‌های زبانیِ خود را به ارث می‌بریم به جای این‌که هر نسلی آن را از صفر خلق کند، و نشانه‌ها و معناها به‌طور دلبخواهی و یا به میل افراد تغییر نمی‌کنند. با این حال نشانه‌ها در طول زمان تغییر می‌کنند. «اصل تغییر استوار است بر اصل تداوم.» (همان، ص ۷۴)، یکی از مهم‌ترین تمایزها را در *درس‌های زبان‌شناسی همگانی* بنیان می‌نهد: تمایز بین [امر] **همزمان** و [امر] **در زمان**.

همزمانی به تمامیت یک پدیده مربوط است، در زمانی به برخی جنبه‌های خاصِ آن تمامیت (که در اصطلاح سوسوری به ترتیب «حالت زبانی» و «مرحله‌ی انقلابی» نام گرفته‌اند. (همان، ص ۸۱)). اگر برگردیم به قیاس شطرنج، بازی به علاوه‌ی گرامر آن (قواعد و روال‌های دایر بر این‌که مهره‌های مختلف چگونه می‌توانند حرکت کنند) یک امر

همزمانی است. یک حرکتِ عملی در درون یک بازی، مثلاً حرکت پیاده، یک رویدادِ در زمان است. همزمانی ایستاست و بیرون از زمان، در زمانی پویاست و درون زمان.
برای نشان دادن این‌که امر همزمان و امر در زمان چگونه با هم کنش و واکنش می‌کنند، مطلبی را از مقدمه‌ی هاوارد گاردنر بر کتاب **کاوش ذهن** که یک تحلیل ساختارگرایانه است، نقل می‌کنم؛ در این مورد، موضوع عبارت است از زندگی روشنفکری فرانسه ازدکارت تا قرن بیستم:

یک تحلیل ساختارگرایانه از سنت روشنفکری فرانسه

عناصر همزمان (از ۱۶۵۰ تا ۱۹۰۰ همیشه وجود داشته‌اند)	علاقه به ذهن؛ ابژکتیویته‌ی بی‌طرف؛ تمایل به ترکیب تمامی دانش‌ها؛ موقعیت ویژه‌ی نوع بشر؛ خصیصه‌های منحصر به فرد زبان؛ علاقه به و در عین حال انزجار از فلسفه‌ی پیشین؛ احترام به اندیشه‌ی ریاضی (منطقی)
عناصر در زمان، قابل برگشت (اهمیت آن‌ها از ۱۶۵۰ تا ۱۹۰۰ دچار نوسان بوده است)	علاقه‌ی اولیه: به فرد/ به جامعه علاقه‌ی اولیه: به فرهنگ فرانسه، به انواع فرهنگ‌های جهان؛ علاقه‌ی اولیه به: اندیشه‌ی منطقی ـ ریاضی / به زندگی عاشقانه و سویه‌های زیبایی‌شناختیِ اندیشه.
عناصر در زمان، قابل برگشت (اهمیت آن‌ها از ۱۶۵۰ تا ۱۹۰۰ در حال افزایش بوده است)	علاقه به یافته‌های علم مدرن احتراز از درون‌نگری تمایل به داده‌ها و شواهد تجربی.

گاردنر، ۱۹۷۶، ص ۲۴

به‌کارگیری دقیق نگره‌ی سوسور را در این تحلیل گاردنر می‌بینیم، که در آن، همزمانی، اصل نظم تداوم را فراهم می‌آورد و در زمانی، آن نیروی پویایی را که از خلال آن تأثیرات و تغییرات به منصه‌ی ظهور می‌رسند. در این‌جا «کلیت» معادل است با «سنت روشنفکری فرانسه» در طول دوره‌ی معینی از زمان؛ دگرگونیِ عناصر ثابت (یا همزمان) قرار است در عناصر در زمانِ قابل برگشت و غیرقابل برگشت اتفاق بیفتد، و نظام، خودگردان تلقی شده است چون تمام عناصر قابل برگشت و غیرقابل برگشت رابطه‌ای با عناصر همزمانِ مستمر دارند. باور همیشگی به شأن ویژه‌ی نوع بشر، ممکن است خود را در مطالعه‌ی فرد یا جامعه نشان دهد. احتراز از درون‌نگری و علاقه به یافته‌های علم مدرن، نتیجه‌ی منطقی یک پای‌بندی عمومی به ابژکتیویته‌ی بی‌طرف است، ساختار تنوع به خود می‌گیرد، اما در هر نقطه‌ی خاص این، یک کل آشنا و ساختار خودگردان است که می‌تواند با تغییر سازگار شود. همیشه چیزی به نام «سنت روشنفکری فرانسه» وجود دارد؛ و حضور برخی عناصر اساسی آن را تعریف خواهند کرد، اما این، سنت روشنفکری فرانسه به راه‌های گوناگون می‌تواند انکشاف یابد.

اندیشه‌ی سوسور استوار بر تقابل‌های دوگانه‌ی وابسته به نظام (system-bound) است «زبان ویژگی نظامی را دارد که کاملاً مبتنی است بر تقابل واحدهای عینیِ خود» (همان، ص ۱۰۷) و نگره‌ی ارزش او آن را بازتاب می‌دهد. واحدها هیچ ارزشی ندارند مگر در درون نظام مورد نظر، و مستقل هستند؛ ارزش آن‌ها، از نظر سوسور، «تنها از حضور توأمانِ واحدهای دیگر حاصل می‌شود» (همان، ص ۱۱۴). ارزش یک واحد از یک نظام، به ترتیب محصول موارد زیر است:
الف. یک چیز **ناهمگون** که می‌تواند با چیزی مبادله شود که قرار است ارزش آن تعیین شود؛ و
ب. چیزهای **همگون** که می‌تواند با چیزی مقایسه شود که قرار است ارزش آن تعیین شود. (همان، ص ۱۱۵).

این سخن بدان معناست که هر عنصری در درون یک نظام می‌تواند جانشین عنصر دیگر در همان نظام باشد، یا می‌تواند با هر عنصر دیگری در آن سیستم مقایسه شود

(واحد A مشابه واحد B است، به همان طریقی که q,p و r نیستند به همان طریقی y،x و z و غیره). به عقیده‌ی سوسور ارزش معادل کارکرد است. تفحص درباره‌ی ارزش یک عنصر از یک نظام، یعنی پرداختن به نقش آن عنصر در آن نظام.

بدین ترتیب ارزش، وابسته به یک نظام است و در همه‌ی موارد وابسته به مناسبات دوگانه است؛ به بیان دیگر چیزی به نام ارزش ذاتی وجود ندارد که در طول زمان ویژگی خاصی را دارا باشد (هرچند، البته ساختارها، در طول زمان ثابت‌اند و مستقل از نظام‌ها). اسب‌ها و پیاده‌های شطرنج در ارتباط با یکدیگر ارزشی مشخص دارند، اما این ارزش می‌تواند برگشت‌پذیر (جانشینی) باشد، و مهره‌های مزبور از آن پس ارزش متفاوتی با توجه به مهره‌های دیگر روی صفحه، در کنار مجموعه‌ی جدیدی از همانندی‌ها / ناهمانندی‌ها خواهند داشت. ارزشی که هر شئ، از جمله یک شئ زیبایی‌شناختی دارد، وابسته است به گرامر نظامی که در آن دیده می‌شود. آن‌چه سوسور می‌خواهد، عبارت است از رویکردی کاملاً فرمال، یا کارکردگرا به مسأله‌ی ارزش. عناصر یک نظام، مثل قطعات یک دستگاه که نحوه‌ی کنش و واکنش آن‌ها با یکدیگر تعریف می‌شوند. بنابراین «زبان، نظامی از ارزش‌های ناب است که تابع چیزی نیست جز آرایش آنیِ واژه‌هایش» و «نشانه‌ها نه از طریق ارزش‌های ذاتی‌شان، بلکه از خلال موقعیت نسبی‌شان عمل می‌کنند.» (همان، ص ۱۱۸).

این فرم‌گرایی از آن زمان تاکنون خصلت‌نمای تحلیل ساختارگرا بوده است، و اخیراً در معرض انتقاد بسیاری از متفکران پساساختارگرا قرار گرفته است. ژاک دریدا دلمشغولی ساختارگرایی با فرم و نظام راکاری بی‌ثمر می‌داند، و می‌گوید: «فرم وقتی جذاب است که آدمی دیگر فاقد نیروی درک نیرو از درون خود آن است، یعنی نیروی خلاقیت.» (در دریدا «نیرو» به معنای چیزی نظیر «شوق خلاق» است) (دریدا، ۱۹۷۸، صص ۴ ـ ۵). مسأله‌ی مورد علاقه‌ی دریدا عبارت است از بی‌رنگ کردن آن چیزی که خود او استبداد فرم ـ استبدادی که متعهد به جلوگیری از تخیل خلاق است ـ می‌نامد، از این نظر، سوسور را پشت سر می‌گذارد تا مفهومی ریشه‌ای‌تر، از ارزش زیبایی‌شناختی را پیشنهاد کند (این موضوع را در بخش دوم به تفصیل بررسی خواهیم کرد).

نگره‌ی سوسور درباره‌ی روابط، و از این طریق، مفهوم او از ارزش، استوار است بر تمایز بین [رابطه‌ی] **جانشینی** (syntagmatic) و [رابطه‌ی] **همنشینی** (paradigmatic). در این‌جا مسأله این است که واژه‌ها از طریق اتصال به یکدیگر در زنجیره‌هایی که «سینتگما» نامیده می‌شوند، با هم رابطه پیدا می‌کنند. یک سینتگما عبارت است از ترکیبی از واژه‌های متشکل از دو یا چند واحد پشت سر هم که بر اساس قواعدِ نحوی ساختار یافته‌اند: به عنوان مثال، «خداوند خوب است» و «اگر هوا خوب باشد بیرون خواهیم رفت» (سوسور، همان، ص ۱۲۳). هر واژه به موازات پیشرفت زنجیره، با واژه‌ی دیگر ارتباط پیدا می‌کند، و گفتمان عادی ـ گفتاری یا نوشتاری ـ به این طریق ساختار می‌یابد. واژه‌ها هم‌چنین روابطی از نوع دیگر، از بیرون از گفتمان عادی پیدا می‌کنند، و این روابط به اصطلاح **همایندی** یا تداعیگر (که امروزه به آن با عنوان **جانشینی** اشاره می‌شود) در ذات خود خطی نیستند. از آن‌جا که این‌ها باید وابسته به تجربه و فرایندهای ذهنیِ فرد (به قول سوسور «جایگاهشان در مغز») باشند، در هیچ الگوی قابل پیش‌بینی قرار نمی‌گیرند. هیچ گرامری برای همایندی نمی‌تواند وجود داشته باشد. یک گروه همایندی / جانشینیِ ممکن که سوسور پیشنهاد کرده است از این قرار است: تعلیم، تدریس، آموزش، کارآموزی. در حالی که روابط بین این واژه‌های خاص کاملاً آشکار است، اما اگر کسی این زنجیره را ادامه دهد سرانجام به نقطه‌ای خواهد رسید کاملاً دور از واژه‌ی آغازین، به‌طوری که هیچ ارتباط عقلانی یا به لحاظ گرامری قابل تعریف بین آن واژه و آخرین واژه‌ی این زنجیره وجود نخواهدداشت.

فرایندی که در ایجاد چنین ارتباط‌های همایندی بین واژه‌ها دخیل است، بسیار شبیه به فرایندی است که دو قرن پیش جان لاک آن را با عنوان «تداعی ایده‌ها» توضیح داد.

برخی از ایده‌های ما دارای رابطه و علقه‌ی طبیعی با یکدیگر هستند؛ این وظیفه و فضیلت عقل ماست که این‌ها را ردگیری کند. آن‌ها را در آن وحدت و رابطه‌ای نگه دارد که در هستی‌های خاص آن‌ها یافت می‌شود. افزون بر این، علقه‌ی دیگری از ایده‌ها وجود دارد که مطلقاً برخاسته از **تصادف یا عادت** است. ایده‌هایی که به خودی خود به هیچ وجه خویشاوند نیستند چنان وحدتی در اذهان انسان پیدا می‌کنند که جدا کردن آن‌ها بسیار دشوار است؛ آن‌ها همیشه در کنار هم‌اند، و انسان هرگز زودتر به ادراک دست نخواهد یافت؛ اما همزادِ آن با آن ظاهر می‌شود؛ و اگر بیش از دو ایده وجود دارد که به این ترتیب وحدت می‌یابند، کل مجموعه که همیشه غیرقابل تفکیک است، خود را با هم به رخ می‌کشند.

لاک، ۱۹۶۴، صص ۲۵۰ ـ ۲۵۱

آن‌چه سوسور و لاک می‌گویند عبارت است از این‌که واژه‌ها زنجیره‌ای از تداعی‌ها را در ذهن به ظهور می‌رسانند، و تداعی‌های خاص حول واژه‌ی خاصی در ذهن (به دلیل تجربه‌ی شخصی افراد) خوشه می‌بندند، و این تسلسل به لحاظ ساختاری منطقی نیست. هیچ «نظم تثبیت‌شده‌ای از توالی» (سوسور، همان، ص ۱۲۷) در مورد روابط تداعیگر دخالت ندارد؛ این نظم وابسته خواهد بود به روان‌شناسی و تجربه‌ی فرد مورد نظر.

ساختارزدایی به‌شدت متکی بر این مفهوم از رابطه‌ی جانشینی است. دریدا و پیروانش استفاده‌های بسیاری از جناس و بازی با کلمات، یعنی کاری که استوار است بر اصل تداعی، مثلاً تداعی صدا، می‌کنند. این رویه برای مقابله با تأکیدی بنا شده است که به لحاظ سنتی در فرهنگ ما بر الگوهای فکری دارای ساختار منطقی نهاده می‌شده است، و این رویه حرکت‌های تصادفی بیش‌تری را برای تفکر پیشنهاد می‌کند. خود سوسور تمایلی به این‌گونه افراط‌کاری‌ها ندارد و می‌گوید که هر چند کل نظام زبان استوار است بر اصل دلبخواهی بودنِ نشانه ـ یعنی فقدان هر ارتباط ضروری بین دال و مدلول ـ اما این کارها اگر بدون محدودیتی اعمال شود، منجر به «بدترین نوع پیچیدگی» خواهد شد (همان، ص ۱۳۳). منظور او این است که گفتمان به صورتی که ما می‌شناسیم رو به فروپاشی خواهد رفت و شاید سر از آشفتگی زبان‌های خصوصی درخواهد آورد. از این رو، سوسور می‌گوید که ذهن «تلاش می‌کند تا بنیانی از نظم را معرفی کند» (همان‌جا) برای تضمین این‌که گفتمان بین افراد امکان ظهور پیدا کند. در این‌جا چیزی مطرح است که او «محدود کردنِ دلبخواهی بودن» می‌نامید. (همان‌جا).

آن‌چه سوسور و لاک می‌گویند عبارت است از این‌که واژه‌ها زنجیره‌ای از تداعی‌ها را در ذهن به ظهور می‌رسانند، و تداعی‌های خاص حول واژه‌ی خاصی در ذهن (به دلیل تجربه‌ی شخصی افراد) خوشه می‌بندند، و این تسلسل به لحاظ ساختاری منطقی نیست

(بحث‌های سوسور درباره‌ی موضوع «محدود کردن» از استحکام خاصی برخوردار نیستند، و این نقصی است که، چنان‌که خواهیم دید، دریدا به‌طور مؤثری از آن بهره‌برداری می‌کند.)

به عنوان جمع‌بندی نکته‌های اصلیِ بحث سوسور می‌توان گفت: زبان یک نظام خودکفاست که از نشانه‌ها تشکیل شده است. نشانه‌ها متشکل از دال و مدلول هستند. نشانه دلبخواهی است و دال و مدلول فاقد ارتباط الزامی با یکدیگرند؛ هرچند به محض این‌که نظام وارد عمل می‌شود، گرایش انسان به سوی الگوبندی، حسی از نظم و یکپارچگی را به نشانه‌ها تحمیل خواهد کرد. معنا در درون هر نظامی قراردادی است و با ارزشِ نسبی (یعنی برحسب روابط درونی بین عناصر آن نظام تعریف می‌شود). روابط یا همنشینی (خطی) هستند یا جانشینی (همایندی). همه‌ی نظام‌ها را می‌توان برحسب عناصرِ در زمان و عناصرِ همزمانشان تحلیل کرد. زبان‌شناسی علمِ مطالعه‌ی نظام‌های زبانی است و یک الگوی روش‌شناختی برای مطالعه‌ی همه‌ی نظام‌های دیگر فراهم می‌کند. زبان‌شناسی به نوبه‌ی خود یکی

از زیرمجموعه‌های علمِ فراگیرترِ نشانه‌شناسی یعنی مطالعه‌ی نشانه‌ها و نحوه‌ی عمل آن‌ها در درون نظام، است.

ساختارگرایی بسیاری از واژگانی را که در درس‌های زبان‌شناسی همگانی یافت می‌شود، و هم‌چنین جوهره‌ی روش‌شناسی آن را اختیار کرده است. دال / مدلول، همزمان / در زمان، همنشین / جانشین اصطلاحاتی هستند که در تحلیل‌های ساختارگرایانه همواره به کار می‌روند

ساختارگرایی بسیاری از واژگانی را که در *درس‌های زبان‌شناسی همگانی* یافت می‌شود، و هم‌چنین جوهره‌ی روش‌شناسی آن را اختیار کرده است. دال / مدلول، همزمان / در زمان، همنشین / جانشین اصطلاحاتی هستند که در تحلیل‌های ساختارگرایانه همواره به کار می‌روند. مسایل بنیادین ساختارگرایان عبارت است از تفکیک مرزهای نظامی (کلیت آن) که مورد مطالعه است، شناسایی نحو آن و روابط موجود بین عناصر نحویِ آن (خودگردانیِ آن)، و بعد، دیدن یافته‌های آن هم از منظر در زمان و هم از منظر همزمان، جایی که دگرگونی‌های عناصر ذی‌ربط را می‌توان ردیابی کرد. از نظر یک ساختارگرا هر نظامی قابل تطبیق با تحلیل نشانه‌شناختی است، هرچند بدیهی است که برخی، در مقایسه با دیگر نظام‌ها، بینش‌های وسیع‌تری را درباره‌ی نحوه‌ی زندگی ما به بار خواهند آورد. (چراغ راهنمایی تنها تا این‌جا کار می‌کند.) تحلیل هنرها به روش ساختارگرایانه نتایج سودمندی به بار آورده است؛ ادبیات، فیلم و نقاشی به‌خوبی به تحلیل ساختارگرایانه پاسخ می‌دهند.

ادبیات اغلب در قالب ژانرها قرار می‌گیرد (هرچند تقسیم‌بندی‌ها همیشه این‌گونه دقیق نیست)، و ژانرها را می‌توان نظام‌هایی به شمار آورد که هر یک مجموعه‌ی قواعد و گرامر خاص خود را دارند. به عنوان مثال قصه‌های جنایی معمایی شامل یک قتل، معمایی حولِ هویت قاتل، یک الگوی جست‌وجو، و معمولاً کشف نهایی قاتل هستند. این مجموعه‌ی عناصر فرمال، ژانر متن را به مخاطب آن اشارت می‌دهند، هرچند می‌توانند به راه‌های گوناگون عرضه شوند. قتل ممکن است در جاهای مختلفی از روایت اتفاق بیفتد؛ حتی ممکن است چندین قتل به وقوع بپیوندد. سپس، قاتل ممکن است به‌تدریج شناسایی شود یا ممکن است ناگهان افشا شود یا داوطلبانه اعتراف کند. نمونه‌های مختلفِ ژانر از این مجموعه قراردادها به شیوه‌ی خاص خود استفاده خواهند کرد که همان اصل دگرگونی در کاربرد است. به این ترتیب می‌بینیم که اومبرتواکو در *نام گل سرخ*، ریموند چندلر در *خداحافظی طولانی* و آگاتا کریستی در *قتل راجر آکروید* هر یک به شیوه‌ی خاص خود عناصر ژانر جنایی معمایی را در سراسر روایت‌های خود توزیع می‌کنند. منتقد با استفاده از الگوی اولیه‌ی جنایی‌معمایی (قتل، معما، جست‌وجو و کشف قاتل) خواهد توانست مجموعه‌ای از روایت‌ها را موضوع تحلیلِ تطبیقیِ پیچیده، مثل فهرست کردن همانندی‌ها و ناهمانندی‌ها، قرار دهد. می‌توان مقادیر بسیاری از داده‌ها را به‌راحتی و به شکلی روشمند گردهم آورد، و پی‌جوییِ دگرگونی‌های یک ژانر در طول زمان می‌توانند چیزهای زیادی را درباره‌ی تحولات ادبی و فرهنگی برملا کنند.

لوی استروس: اساطیر و دگرگونی‌ها

ساختارگرایی تکنیک کارآمدی برای تحلیل‌های فرمال، به‌خصوص تحلیل‌های فرمال تطبیقیِ اصل دگرگونی در هیئت‌های گوناگونش، است. ساختارگرایی ما را قادر می‌سازد که نه تنها دست به رده‌بندی پدیده‌ها (مثل مثلاً پدیده‌های تاریخی در جدول گاردنر که پیش‌تر دیدیم) بزنیم، بلکه در عین حال می‌توانیم ساختار و گرامرِ پنهانِ این پدیده‌ها و نیز ظرفیت آن‌ها برای دگرگونی‌های خلاق را نیز آشکار کنیم: یعنی آن چیزی را جست‌وجو کنیم که کالر «نظام پسِ پشت رویداد» می‌نامید (کالر، ۱۹۷۵، ص ۳۰). روش ساختارگرایی، همواره به الگوی بنیادین خود یعنی زبان‌شناسی سوسوری وفادار است.

کار لوی استروس درباره‌ی اسطوره‌ی بدوی، که یکی از اصلی‌ترین حیطه‌های مطالعات انسان‌شناختی اوست، شیوه‌ی ساختارگرایی را در عالی‌ترین شکل خود، به‌خصوص دقت دقیق آن در دگرگونی عناصر ساختاری را به ظهور رسانده است. او در *خام و پخته* راه خود را به نحو موشکافانه‌ای از لابه‌لای مجموعه‌ای از اسطوره‌های به ظاهر جدا از هم سرخپوستان جنوب امریکا به پیش می‌برد تا به این نتیجه برسد که «ما در تمام این موارد با یک اسطوره‌ی واحد سروکار داریم. این تباین ظاهری بین روایت‌های مختلف را باید به عنوان دگرگونی‌های به حساب آورد که در درون یک مجموعه به ظهور می‌رسند.» (لوی استروس، ۱۹۶۹، ص ۱۴۷). (ساختارگرایان از این راه به سوی مفهوم وحدت کشیده می‌شوند). لوی استروس فرایندی را که از طریق آن اسطوره‌ی قبیله‌ی بورورو با نام «آوازخوانِ پرنده» به صورت اسطوره‌ی قبیله‌ی گِه «منشأ آتش»[۴] و روایت‌های مختلف آن، و سرانجام به صورت اسطوره‌ی قبیله‌ی شِرِنت درباره‌ی منشأ آب، «داستان آسار» دگرگون می‌شود، با دقتی شبه‌ریاضی به قرار زیر توضیح داده است:

اجازه بدهید دو اسطوره را در نظر بگیریم که آن‌ها را M_x و M_y خواهیم نامید، دو اسطوره‌ای که از طریق یک رابطه دگرگونی به هم پیوند یافته‌اند.

$$M_x \rightarrow M_y$$
(f)

اگر بپذیریم که $my=fm_y$ است، آیا اسطوره‌ی M_z هم هست که مساوی FM_y باشد، که درباره‌ی آن بتوانیم ثابت کنیم M_x را از راه دگرگونی می‌سازد، دگرگونی‌ای که قرینه‌ی دگرگونی سازنده‌ی M_y از M_x است اما در جهت عکس آن عمل می‌کند؟ به بیان دیگر، بعد از اثبات این‌که یک اسطوره‌ی مربوط به قبیله‌ی شرنت درباره‌ی منشأ آتش (M_y) حالت دگرگون یافته‌ی اسطوره‌ی بورورو درباره‌ی منشأ آب (M_x) است، ما می‌توانیم یک اسطوره‌ی شرنتی (M_y) پیدا کنیم که منشأ آب را توضیح دهد و ما را به اسطوره‌ی بورورو که نقطه‌ی شروع ما بود بازگرداند، و در عین حال همشکلی (isomorphism) زیر را تأکید کند؟

$$[M_z \rightarrow M_x] = [M_x \rightarrow M_y]$$
(f) (f)

چنین اسطوره‌ای درواقع در میان قبیله‌ی شرنت وجود دارد.

لوی استروس، همان، ص ۱۹۹

لوی استروس با اعتقادی آشکار برکلیت، دگرگونی و خودگردانی تأکید می‌کند. می‌گوید «تنها توجیه» تحلیل ساختاری

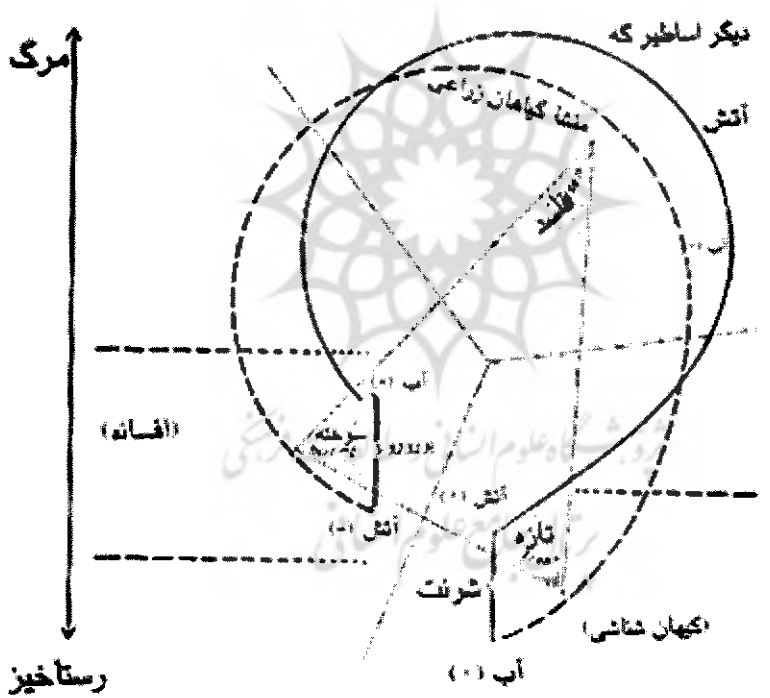
در آن نظام رمزگانیِ یگانه و فوق‌العاده موجزی نهفته است که تحلیل ساختاری می‌تواند یک پیچیدگی نومیدکننده را تا حد آن نظام تقلیل دهد، آن هم نظامی که پیش از این چنان می‌نمود که همه‌ی تلاش‌ها برای رمزگشایی از آن‌ها را با شکست مواجه می‌کند. با تحلیل ساختاری موفق به توضیح همه‌ی ویژگی‌های عینیِ موضوع خود می‌شود، یا ما حق خود را برای تعمیم آن به یکی از ویژگی‌ها از دست می‌دهیم.

همان، ص ۱۴۷

کار لوی استروس درباره‌ی اسطوره‌ی بدوی، که یکی از اصلی‌ترین حیطه‌های مطالعات انسان‌شناختی اوست، شیوه‌ی ساختارگرایی را در عالی‌ترین شکل خود، به‌خصوص دقت دقیق آن در دگرگونی عناصر ساختاری را به ظهور رسانده است

دقیقاً همین اصرار بر تمامیتِ توضیح تحلیل ساختارگرایانه، ظرفیت آن در «توضیح همه چیز»، است که متفکران پساساختارگرایی چون دریدا را برانگیخت تا ساختارگرایی را به عنوان رویکردی خودکامه مورد انتقاد قرار دهند. تقلیل پیچیدگی پیام‌ها از نظر دریدا معادل است با لگام زدن بر تخیل و خلاقیت. ما هم‌چنین در چنین موضوعاتی با ذات‌گراییِ (essentialism) روش ساختارگرا مسأله داریم. یعنی ساختار در نظر لوی استروس به مثابه‌ی ذات نهایتاً غیرقابل تقلیلِ گفتمان عمل می‌کند، به مثابه‌ی بنیان گفتمانی که فارغ از هرگونه نیاز به اثبات، وجود دارد. صرفاً

فرض بر این است که ساختارهای بنیادین وجود دارند.
گاردنر کاوش ساختارهای زیرین را به چیزی که خود «کاوش ذهن» در تاریخ روشنفکری فرانسه‌ی مدرن می‌نامد تشبیه کرده است. به نظر می‌رسد ساختار نیز مانند ذهن مستقل از عمل و کیفیت غیرمادی است، و مسایل مشابهی در مقام منبعی برای توضیح رفتار انسان پیش می‌آورد. ما به طرق مختلف در ربط با ساختار با مسأله‌ای بدتر از مسأله‌ی مربوط به ذهن مواجهیم چون ساختار دارای اشارت‌های جبرگرایانه است. ساختارهای عمقی ظاهراً مستقل از حوزه‌ی نفوذ انسان کار می‌کنند، و از این چنین برمی‌آید که کار نخستینِ نقد این است که دست به یک تلاش علمی برای شناسایی و رده‌بندی نیروهایی بزنند که بر افرادی تأثیر می‌گذارند و از طریق افرادی عمل می‌کنند که نمی‌توان گفت کنترلی بر این فرایند دارند. بدین ترتیب نوعی پای‌بندی متافیزیکیِ پنهان به جبرگرایی وجود دارد که در ساختارگرایی باید به آن توجه کرد.
یکی از پیامدهای رویکرد علم‌مدار ساختارگرایی عبارت است از تمایل به تقلیل پدیده‌ها به سطح نمایش‌های جدولی، چنان‌که در مثال‌های زیر که از کتاب *خام و پخته* برگرفته شده‌اند، می‌بینیم (تصاویر یک و دو).



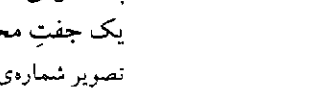
تصویر شماره‌ی یک: روابط متقابل اسطوره‌های بوروروگه درباره‌ی منشأ آتش یا گیاهان زراعی (لوی استروس، همان، ص ۱۹۴).

▽ مرد

○ زن

▽ = ○ ازدواج (گسست ازدواج: ≠)

○ برادر و خواهر (جدایی آن‌ها: |- -|).


و پدر و پسر، مادر و دختر و ...

T دگرگون

← دگرگون می‌شود به

: یعنی...

: : مثل...

/ تضاد

≡ توافق، همگونی، همانندی

≠ عدم توافق، ناهمگونی، ناهمانندی

= شباهت

≠ تفاوت

≈ همشکلی

U وحدت، وحدت دوباره، پیوند

// تفرقه، گسست

← پیوند می‌یابد به ...

≠ در حال گسست از...

f کارکرد [نقش ویژه]

$x^{(-1)}$ x واژگون

+ و -: این نشانه‌ها بسته به بافتی که قرار می‌گیرند فحواهای مختلفی می‌پذیرند:

به علاوه‌ی؛ منهای؛ حضور، غیاب، نخستین یا دومین قلم از یک جفتِ مخالف.

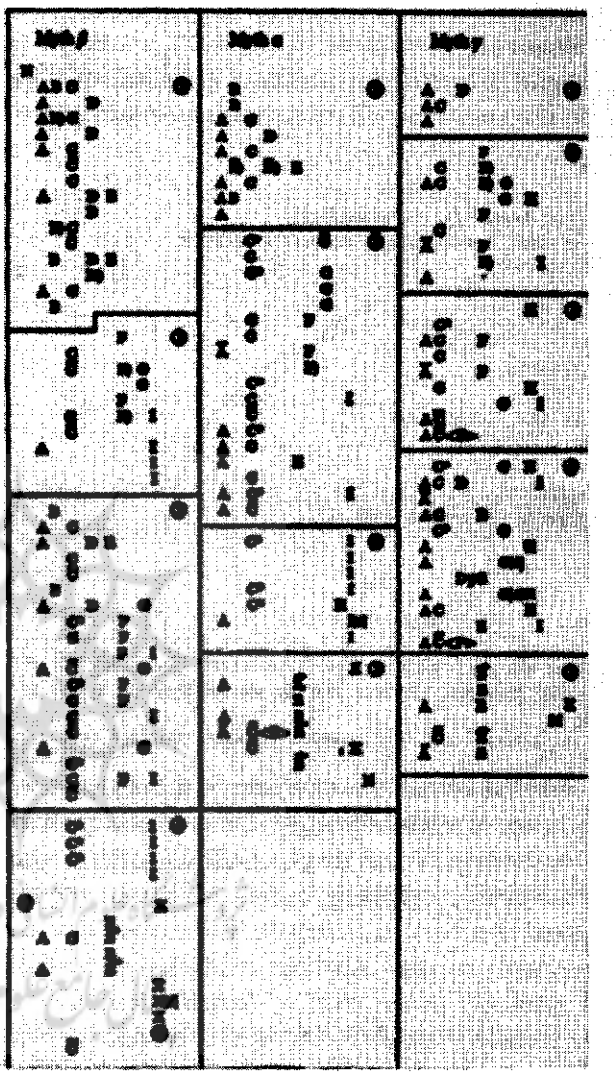
تصویر شماره‌ی دو. «جدول نمادها» در کتاب خام و پخته، ص ix.

پرسشی که در این‌گونه موارد می‌توان پرسید این است که تحلیل تا چه حد ویژگی‌های زیبایی‌شناختی روایت‌های بررسی شده را دریافته و یا حتی به آن‌ها اشاره کرده است. نمایش‌های تصویری (از نوع آن‌چه در تصویر شماره‌ی یک می‌بینیم) چیزی درباره‌ی نحوه‌ی دریافت از سوی خواننده، یا این‌که چگونه و چرا این روایت واجد چنین تأثیرات شخصی یا فرهنگی هستند، به ما نمی‌گویند. این‌ها مسایل مورد نظر زیبایی‌شناسی و نقد سنتی بوده‌اند. تحلیل‌های لوی استروس عمدتاً در سطح توضیحات فرمال می‌مانند و فاقد تأویل‌های سنجشی هستند. ارزش زیبایی‌شناختی تا حد محصول فرعیِ دگرگونی تقلیل یافته و همواره به نحو لجوجانه خود را به نظام چسبانده، و بیش‌تر از جنس روابط فرمال است تا تأثیری روان‌شناختی یا جامعه‌شناختی. اگر مسأله‌ی اصلیِ نگره‌ی زیبایی‌شناختی را ارایه‌ی معیارهایی برای توضیح تأثیرات و ارزش روان‌شناختی و اجتماعی بدانیم که در روند شکل‌گیری خود بنیانی برای تأویل انتقادی معرفی کند، در این صورت می‌توان گفت که ساختارگرایی دقیقاً در آن حیطه‌هایی که بیش‌ترین نیاز به نگره‌ی زیبایی‌شناختی وجود دارد، نارساست.

این‌گونه تمایل به فرمالیزه کردن روایت اسطوره‌ای می‌تواند تا نهایت ادامه یابد. نمونه‌ای از آن کار ساختارگرای روسی دیمیتری م. سیگال در تحلیل سه روایت از یک اسطوره‌ی مربوط به سرخپوستان شمال امریکاست.

در این جدول‌ها هر نماد معادل عنصری از قصه‌ی اصلی («قهرمان رانده‌شده») است، از این قرار:
A قهرمان در وضعیت طرد (موقعیت رانده شدن) قرار دارد.
Ā تغییر مایه‌ی A. در این‌جا از بابت واکنش فعال قهرمان در قبال رویدادها.
Ä نفی کامل همه‌ی اجزای تشکیل‌دهنده‌ی A. (همان، صص ۲۱۷ - ۲۲۱).

باز هم شاهد فرایندی هستیم که در آن پرسش‌های مربوط به ارزش زیبایی‌شناختی و معنا از قلم افتاده است، اما وقتی ما از نگره به نقد می‌رسیم نمی‌توانیم چنین پرسش‌هایی را به‌راحتی از نظر دور بداریم. ما معمولاً از منتقدان انتظار داریم که دست به داوری‌های ارزشی بزنند، و معمولاً از آن‌ها انتظار داریم که این کار را بر اساس معیارهای مشخص یا قابل تشخیص بکنند. از آن طرف می‌توان گفت که اسطوره برای تأثیر زیبایی‌شناختی ساخته نشده است (هرچند ممکن است گاهی به‌خوبی الهام‌بخش آن باشد)، و من در این‌گونه روایت‌ها به دنبال چیزهایی هستم که مورد نظر انسان‌شناسان ساختارگرا نبوده است، اما در هر حال بررسی دقیق شیوه‌های انسان‌شناسی ساختارگرا ضروری است چون تأثیر بسیاری در تکوین نقد ساختارگرا داشته است.



تصویر شماره‌ی ۳: تحریر نمادین سه روایت از اسطوره‌ی (سرخپوستان شمال امریکا) برگرفته از کتاب ***ماراندا***، ۱۹۷۲، ص ۲۲۳.

بارت؛ روایت و رمزگان آن

پیچیدگی رمزگذاری را (و به تبع آن پیچیدگی معنایی را که می‌تواند درون آن خوانده شود) ممکن است به مثابه‌ی منبع ارزش زیبایی‌شناختی در تحلیل ساختارگرا پیشنهاد کرد، و رولن بارت در کتاب *S/Z* که خوانشِ قدرتِ نمایانه‌ی او از رمان سارازین اثر بالزاک است، براساس رمزگان اصلی روایت، چنین پیشنهادی دارد:

> تأویل یک متن انتساب یک معنا (ی کم و بیش موجه، کم و بیش آزاد) به آن نیست، بلکه برعکس، درک این است که چه **کثرتی** (plural) آن را ساخته است. اجازه بدهید ابتدا تصویری از یک کثرت [معنایی] موفق و رها از قیدوبندهای بازنمایی (تقلید) به دست دهم. در این متن ایدئال شبکه‌ها بسیار و درهم تنیده‌اند، بدون این‌که یکی بتواند بر دیگران پیشی بگیرد؛ این متن کهکشانی

از دال‌هاست نه ساختاری از مدلول‌ها؛ آغازی ندارد؛ برگشت‌پذیر است؛ ما از ورودی‌های بی‌شمار به آن وارد می‌شویم و هیچ یک از آن‌ها؛ ورودی اصلی انحصاری نیست؛ رمزگانی که این متن به حرکت درمی‌آورد **تا جایی که چشم کار می‌کند** امتداد دارند و حدی برای آن‌ها قابل تصور نیست.

(بارت، ۱۹۷۵، صص ۵ ـ ۶)

از این تجلیلِ تکثر معنا (polysemy در قاموس بارت) چنین برمی‌آید که تراکم رمزگذاری ـ «رمزهایی که به حرکت درمی‌آورد **تا آن‌جا که چشم کار می‌کند** امتداد دارد» ـ همان جایی است که ارزش متن را در خود جای داده است. به عقیده‌ی بارت، خواننده به جای این‌که فقط مصرف‌کننده‌ی معنا باشد، در تولید معنا با متن همکاری می‌کند. هیچ معنای مرکزی برای یک متن وجود ندارد. ـ هیچ «ساختاری از مدلول‌ها» وجود ندارد ـ بلکه به جای آن کثرتی از خوانش‌های احتمالی برای خواننده هست: «ما از طریق ورودی‌های متعدد وارد متن می‌شویم.»

متنی که بیش‌ترین پیچیدگی رمزگذاری را دارد همان متن به اصطلاح متن نوشتنانه (writerly) است و در مقابل با متن خواندنانه (readerly) قرار می‌گیرد. متن‌های نوشتنانه خواننده را به تولید معنا تشویق می‌کند، و متن‌های خواندنانه او را صرفاً مصرف‌کننده‌ی معنا می‌داند. (به گفته‌ی ریچارد هاوارد در مقدمه‌اش بر *S/Z*، علامت متن نوشتنانه این است که «مطالبات طاقت‌فرسایی از ما دارد، به ما زور می‌گوید» (همان، ص xi)). این اصطلاحات مختص اشاره به دوره‌ای خاص نیستند؛ رمان کُمیک قرن هیجدهمی *تریسترام شندی* اثر لارنس استرن، مثلاً، همان اندازه رمانی نوشتنانه است که رمان مدرنیست قرن بیستمیِ *بیداریِ فینیگان‌ها* اثر جیمز جویس. بیش‌تر قصه‌های ژانری ـ قصه‌های ترسناک کاراگاهی، قصه‌های علمی تخیلی، رمانس‌های تاریخی و غیره ـ از زمره‌ی آثار خواندنانه به حساب می‌آیند که با داشتن طرح و توطئه‌ی فرمولی، ظاهراً خواننده را هر چه بیش‌تر به صورت یک مصرف‌کننده‌ی منفعل درمی‌آورند. متن‌های نوشتنانه توجه را به خود عمل نوشتن جلب می‌کنند. (و اشاره به رمان *تریسترام شندی*، متنی که عامدانه و به نحوی وسواس‌آمیز توجه را به صناعت خود جلب می‌کند، به همین دلیل است)، در حالی که متون خواندنانه معمولاً می‌کوشند تا ادبیّت خود را با استفاده از تکنیک‌های واقعگرایی که خواننده را تشویق می‌کند تا کاراکترهای قصوی را به جای آدم‌های واقعی بگیرند، زایل کنند و نیز، به زعم بارت، می‌کوشند تا گستره‌ی واکنش خواننده را تا حد زیادی محدود کنند. (در هنرها نیز به همین ترتیب می‌توان صحبت از نقاشی‌های «نقاشانه» به میان آورد، یعنی آثاری که در آن‌ها توجه بیننده عمداً به خود کنش نقاشی جلب شده است. هنر انتزاعی ویژگی نقاشانه دارد و در تضاد با مثلاً نقاشی روایی ویکتوریایی، که در آن محتوا، و به‌خصوص محتوای **اخلاقی** اهمیت بسیاری داشت، قرار می‌گیرد.)

رمان کُمیک قرن هیجدهمی تریسترام شندی اثر لارنس استرن، مثلاً، همان اندازه رمانی نوشتنانه است که رمان مدرنیست قرن بیستمیِ بیداریِ فینیگان‌ها اثر جیمز جویس

بارت در *S/Z*، در مرز میان ساختارگرایی و پساساختارگرایی گام برمی‌دارد، چون در این نوشته پرسش‌هایی درباره‌ی مفاهیمی از قبیل کلیت و ساختار بسته مطرح می‌کند. ما در کار بارت شاهد یک تغییر موضع از تحلیل مبتنی بر مولف به تحلیل مبتنی بر خواننده، از مصرف معنا به تولید فعالانه‌ی آن هستیم. بارت یکی از حامیان اندیشه‌ی «مرگ مؤلف»؛ یعنی تأکیدزدایی از مؤلف به مثابه‌ی مسأله‌ی اصلیِ نقد است. با این حال، هرچند بارت به سوی پساساختارگرایی حرکت می‌کند و در تحلیل متن‌ها شیوه‌ی قانون‌ستیز (annarchic) از آن‌چه سنت لوی استروس اجازه می‌داد، پیش می‌گیرد، اما عناصر آن سنت هم‌چنان باقی است. هنوز تمایل آشکاری به پرهیز از داوری وجود دارد. شخص، کثرت یک متن را «درک می‌کند» به جای این‌که آن را به یاری منتقد حرفه‌ای به خاطر خواننده‌ی عادی، به معنای قدیمی عبارتِ تبیین متن، تأویل کند. هم‌چنین در کار بارت

شاهد تمایل به توقف در یک سطح فرمال، به فهرست کردن رمزگان و شبکه‌ها و تأثیر متقابلشان برهم، هستیم. و اگر ما از یک ساختار بسته به ساختاری باز (ساختاری که رمزهای آن تا بی‌نهایت گسترش یافته‌اند) به منزله‌ی ساختاری ایدئال حرکت کرده‌ایم، در این صورت هنوز مسأله‌ی اصلی ما ساختار، آن شبکه‌های محتوم تأثیر و تأثر متقابلی که چند سطر پیش اشاره شد، و نیز رمزگذاری درون متن خواهد بود.

متن‌های خواندنانه چنان‌که از نامشان برمی‌آید توجه کم‌تری را به یکسان از سوی منتقد و خواننده برمی‌انگیزند چون فرض بر این است که به انفعال دامن می‌زنند

تمایزی که بارت بین متون نوشتنانه و خواندنانه قایل است، ممکن است تلاشی برای وارد کردن یک نگره‌ی قراردادی‌تر از ارزش، به درون ساختارگرایی، و از این طریق مقابله با این اتهام مکرر که محتوای متن عمدتاً «اهمیتی برای ساختارگرایان ندارد، تلقی شود: همه‌ی روایت‌ها به‌طور کلی دارای ساختار رمزها، دگرگونی‌ها، مدلول‌ها، دال‌ها و نشانه‌ها هستند؛ و این‌ها در رمانس‌های میلس و بون کم‌تر از متون پیچیده‌ی استرن و جویس نیستند. هر چند این تلاش شوق‌انگیزی است، اما می‌توان آن را از جنبه‌های مختلف به چالش کشید. این نه به اندازه‌ی کافی دقیق است ـ می‌توان به‌راحتی بحث‌های بی‌پایان و احتمالاً بی‌نتیجه‌ای را در مورد انتساب متون خاص به مقوله‌های مورد نظر (نوشتنانه یا خواندنانه) پیش‌بینی کرد ـ و نه واجد سعه‌ی صدری است که نقد و نقادی در شرایط آرمانی باید داشته باشد؛ متن‌های خواندنانه چنان‌که از نامشان برمی‌آید توجه کم‌تری را به یکسان از سوی منتقد و خواننده برمی‌انگیزند چون فرض بر این است که به انفعال دامن می‌زنند. این هم خودبه‌خود معلوم نیست که حتی اگر برای لحظه‌ای این تمایز را بپذیریم، متون نوشتنانه و خواندنانه در عمل به همان صورتی نقش بازی می‌کنند که بارت ادعا می‌کند. می‌توان ثابت کرد که متون نوشتنانه‌ای چون *تریسترام شندی* همان‌قدر با واکنش‌های خواننده بازی می‌کنند که قرار است متون خواندنانه بکنند؛ استرن طوری با ما بازی می‌کند که بینش او را که می‌گوید جهان و انسان دستخوش تصادف کورند، بپذیریم. تا آن‌جا که به رمزگذاری مربوط است، به هیچ وجه معلوم نیست که پیچیدگی موجود در متن نوشتنانه را نتوان حتی در فرمولی‌ترین متون خواندنانه ـ مثل قصه‌هایی از نوع آثار میلزوبون ـ پیدا کرد. کار بارت در تقسیم *سارازین* به واحدها یا سینتگماهای بسیار کوچک (که اغلب از چند واژه تشکیل شده‌اند) به قصد تحلیل آن، ممکن است، به مدد قدری ابتکار قابل تعمیم به همه‌ی متون ادبی باشد؛ در این حالت معیار ارزشی او فرو می‌ریزد و یک متن، تا آن‌جا که به منتقد مربوط است، بسیار شبیه هر یک از متن‌های دیگر می‌شود. تقسیم‌بندیِ نوشتنانه ـ خواندنانه با فحواهای اخلاق‌گرایانه‌اش که نوشتنانه را خوب و خواندنانه را بد می‌داند، موفقیت تمام عیاری در مبراکردن تحلیل ساختاری از اتهامِ «بی‌توجهی به محتوا» نداشته است.

در جایِ دیگر بارت را می‌بینیم که در نقش یک ساختارگرای راست کیش (orthodax) ظاهر می‌شود. وی در مقاله‌ی «تحلیل ساختاری روایت‌ها» چنین ادعا می‌کند:

> روایت یا صرفاً مجموعه‌ی پراکنده‌ای از رویدادهاست، یعنی حالتی که درباره‌ی روایت جز اشاره به هنر، استعداد، یا نبوغِ قصه‌گو (مؤلف) چیزی دیگر نمی‌توان گفت (همه‌ی فرم‌های تصادفی اسطوره‌ای) یا ساختار مشترکی با سایر روایت‌ها دارد، ساختاری که صرف‌نظر از این‌که صورت‌بندی (formulation) آن‌چه میزان حوصله طلب می‌کند، قابل تحلیل است. دنیایی تفاوت بین پیچیده‌ترین بی‌ترتیبی و ابتدایی‌ترین طرح ترکیبی وجود دارد، و ترکیبِ (تولیدِ) یک روایت بدون رجوع به نظامی ضمنی از واحدها و قواعد، ممکن نیست.
>
> بارت، ۱۹۷۷، ص ۸۰

بارت در چنین جاهایی آن دلمشغولی آشنای ساختارگرایان با «نظم» (دقت کنید که چه اندازه تصادف را تحقیر می‌کند) و ساختار عمقی (نظام ضمنی) را آشکار می‌کند. بارت تا آن‌جا پیش می‌رود که یک «نحو کارکردی» برای روایت

ساخته پرداخته می‌کند: واحدهای مختلف، «چگونه و طبق کدام گرامر در طول سینتگمای روایی به دنبال هم قرار می‌گیرند؟ قواعد نظام ترکیبیِ کارکردی چیست؟» (همان، ص ۹۷). اشاره به کارکرد، اشاره‌ای لودهنده است: ساختارگرایان در نهایت دغدغه‌ی شناسایی و توضیح کارکردها را برای حذف معنا و ارزش، دست‌کم به صورتی که این دو پدیده‌ی اخیر به لحاظ سنتی تفسیر می‌شدند، دارد.

بارت در «مرگ مؤلف» نگره‌ی خود را مبنی بر این‌که «مولف» مفهومی منسوخ شده است و متون می‌توانند با تکیه بر خود و بدون ارجاع به مقاصد و نیات مؤلف کار کنند، توضیح می‌دهد. این نیز دفاعیه‌ی دیگری از نقد مبتنی بر خواننده است. بارت تأکید می‌کند که «قایل شدن مؤلف برای یک متن یعنی تحمیل یک قید و بند به آن متن، یعنی تدارک دیدن یک مدلول نهایی برای آن، یعنی تعطیل کردنِ نوشتار» (همان، ص ۱۴۷). این بحث بر مفهومی از خویشتن (self) استوار است که دیوید هیوم را به خاطر می‌آورد. یکی از نتایج تحقیقات هیوم درباره‌ی ماهیت علیّت (که طی آن او این ادعای مشهور راکرد که هیچ ارتباط ضروری بین علت‌ها و معلول‌ها نیست) این بود که هیوم بدان‌جا رسید که وجود چیزی به نام خویشتنِ ماندگار را انکارکرد. هیوم آدم‌ها را به صورت موجوداتی می‌دید که زیر بارش جریانی از انطباعات حسی (sense-impressions) از دنیای خارج قرار دارند، و به تبع آن، از نظر او خویشتن صرفاً «توده یا مجموعه‌ای یا ادراکات مختلفی» بود «که با سرعتی غیرقابل تصور به دنبال یکدیگر قرار گرفته‌اند» (هیوم، ۱۹۶۲، ص ۳۰۲). ظاهراً هیچ چیزی این ادراکات را به نحوی به هم گره نمی‌زند که ما بتوانیم صحبت از یک هویت شخصی تثبیت‌شده یا خویشتنی که در طول زمان پایدار می‌ماند، بکنیم. تصویری که از هیوم به ظهور می‌رسد موجودیتی دارد که از زمان حالِ گذرا فراچنگ آمده و می‌کوشد به درکی از آن در منظر (پرسپکتیو)ی بازتر دست یابد. وقتی بارت می‌گوید که «به لحاظ زبان‌شناختی، مؤلف هرگز چیزی بیش از لحظه‌ی نوشتن نیست... هیچ زمان دیگری به‌جز زمان بیان (enunciation) وجود ندارد و هر متنی برای ابد در این‌جا و اکنون نوشته می‌شود» (بارت، ۱۹۷۷، ص ۱۴۵) همان تصویر را به ظهور می‌رساند.

تقسیم‌بندیِ نوشتنانه ـ خواندنانه با فحواهای اخلاق‌گرایانه‌اش که نوشتنانه را خوب و خواندنانه را بد می‌داند، موفقیت تمام عیاری در مبرا کردن تحلیل ساختاری از اتهام «بی‌توجهی به محتوا» نداشته است

(در ضمن این او را قادر می‌سازد که ادعاهای نگره‌ی فرانمایی[expression] را رد کند چون این نگره به یک هویت شخصیت تثبیت شده برای انجام فرانمایی نیاز دارد، و این دقیقاً همان است که هم بارت و هم هیوم امکانش را رد می‌کنند.) مؤلفان در نزد بارت آن‌چه از یک هویت تثبیت شده در طول زمان، دارند. بیش‌تر از آنی نیست که خویشتن در نزد هیوم دارد.

اگر این بحث علیه خود بارت برگردد، در این‌صورت تحلیل او از خویشتن، اقتدارِ (authority = مولفیّت) بیان او را به پرسش خواهد گرفت: مرگ مؤلف در عین حال حتماً مرگ منتقد نیز هست. نقد، اگر هنوز مشروعیت داشته باشد، کاری است که در غیاب ظاهری داوری‌های ارزشی، تا سطح تمرینی برای شناسایی نشانه‌ها به قصد برملا کردن شبکه‌های پنهانِ دلالتگری آن‌ها، تقلیل می‌یابد. این از بسیاری جهات استدلالی ضداقتدارگر (ضد مولفی) است، و با اعتقاد محکمی به نقش خواننده به پایان می‌رسد. «تولد خواننده باید به بهای مرگ مولف اتفاق بیفتد.» (همان، ص ۱۴۸). بارت شأن اجتماعی هنرمند را به نحو چشمگیری پایین آورده است و در انتهای دیگر طیفی قرار می‌گیرد که در آن افلاطون هنرمند را فردی خطرناک برای جامعه‌ای واجد نظم می‌دانست. مسأله‌ی اصلی افلاطون جلوه‌های هنر در زیبایی‌شناسی او بود، در حالی که ساختارگرایی نوعاً از این موضوع دوری می‌کند؛ از این رو شاید شگفتی‌آور نباشد این‌که می‌بینیم بارت نقش هنرمندان خلاق را به حاشیه

می‌راند.
بارت ساختارگرایی را رودرروی محدودیت‌هایش قرار می‌دهد. اگر ما از گرامرهای خودگردان و ساختارهای عمقی آغاز کنیم، کاملاً منطقی است که از «مرگ مؤلف» سردرآوریم. از این دیدگاه، متون، زندگی‌ای خاص دارند که ظاهراً مستقل از نفوذ انسان است.

ساختارگرایی به عنوان یک نگره‌ی زیبایی‌شناختی، از چندین نقطه آسیب‌پذیر است. ساختار هم‌چنان یک مفهوم سؤال‌برانگیز است که پایه‌های خود را بر پیش‌فرض‌های مشکوک بنا کرده است

بارت هم‌چنین با چون و چرا کردن در مفهوم ساختار بسته، درکنار جبرگرایی‌ای که از آن مستفاد می‌شود، و با صحبت از مفهوم کثرت معنایی که ممکن است از نظر ساختارگرایان قدیمی معتقد به ساختار عمقیِ منظم مستتر در بنیان همه‌ی گفتمان‌ها، کاری هرج و مرج طلبانه بنماید، محدودیت‌های ساختارگرایی را نمایان می‌سازد. تمایز بین متون نوشتنانه و خواندنانه در عین حال، توجه را به یکی از اصلی‌ترین نقاط ضعف ساختارگرایی معطوف می‌کند؛ یعنی نگره‌ی فرمال آن درباره‌ی ارزش، که طبق آن ارزش معادل کارکرد فرض می‌شود. با این حال، بارت بیش‌تر علیه پساساختارگرایی است تساله آن، و هرازگاهی دست به عقب‌نشینی‌های راهبردی به پشت سنگرهای ساختارگرایی که از کلیت، دگرگونی، و خودگردانی ساخته شده‌اند، می‌زند. هنوز دغدغه‌ی او برملاکردن «آن نظامِ پس پشت رویدادها» است، که در آن هر روایت خاصی «ساختار مشترکی با دیگر روایت‌ها دارد، ساختاری که می‌توان تحلیلش کرد».

مسأله‌ی ارزیابی

ساختارگرایی به عنوان یک نگره‌ی زیبایی‌شناختی، از چندین نقطه آسیب‌پذیر است. ساختار هم‌چنان یک مفهوم سؤال‌برانگیز است که پایه‌های خود را بر پیش‌فرض‌های مشکوک بنا کرده است. با همه‌ی تلاش‌های بارت برای اختصاص جایی به خلاقیت فردی در درون فرایند خوانش، ساختار هم‌چنان واقعیتی مستقل از خوانندگان دارد: انسان آن را کشف یا درک می‌کند، آن را کنترل یا هدایت نمی‌کند. فرم‌گرایی این نگره همیشه مسأله‌ساز خواهد بود، چون این فرم‌گرایی به شیوه‌ی نقدی منتهی می‌شود که چندان چیزی درباره‌ی محتوای اثر هنری، و به تبع آن، تأثیر روان‌شناختی نمی‌گوید. اندیشه‌ی فرایندی که از طریق آن نیت مؤلف، با هر برداشتی که از آن داریم، ترجمانی می‌شود از تأثیر بر خواننده، در تلاش‌های ساختارگرایانه از دست می‌رود. تأثیر تقریباً «حیطه‌ای ممنوع‌الورود» است، و نمایه‌ها و جدول‌ها و فهرست‌های کدها به هر تعداد که باشند نمی‌توانند چیزی چندان اساسی درباره‌ی تأثیر یک روایت بر یک فرد، و این‌که چرا یک روایت خاص می‌تواند تأیید یا تکذیب منتقدان را برانگیزد یا، با نظری مساعد یا نامساعد با دیگر روایت‌ها مقایسه شود، به ما نمی‌گویند. در سنت انگلیسی امریکایی چنین عواملی به‌طور کلی، همواره از نظر منتقدان اهمیت عمده داشته‌اند، و تفاوت عمده‌ی بین آن‌ها و منتقدان قاره‌ای به همین عوامل برمی‌گردد.
آن‌چه در عمل، در نقد ساختارگرا می‌بینیم این است که مجموعه‌ی آثار یک مؤلف بر اساس یک ساختار ایدئالِ فرضی، بررسی می‌شود. (چنان‌که دریدا گفته است، اشارات فضایی و هندسی [نمودار، جدول، ترسیم؟ ـ م] در چنین نقدی فراوان یافت می‌شود)، دریدا، ۱۹۷۸، صص ۲۰ ـ ۲۱)، و سپس هر یک از آثار با این ساختار ایدئال مقایسه می‌شوند. بنیادْباوری در چنین مواردی برجسته می‌شود: فرض بر این است که پشت هر متنی یک ساختار بنیادین هست که ممکن است مؤلف آن را به‌خوبی دیده باشد یا آن را درنیافته باشد. تحلیل ساختارگرایانه هم‌چنین مرز بین امر زیبایی‌شناختی و امر غیرزیبایی‌شناختی را مخدوش می‌کند: به پدیده‌های متعلق به دو سوی این خط، مثلاً تبلیغات و متون هنری، به شیوه‌ی یکسان برخورد می‌شود. جنبه‌ی ارزیابانه‌ی نگره‌ی زیبایی‌شناختی، که ممکن است از

نظر برخی متفکران مهم‌ترین جنبه‌ی آن باشد، در تحلیل ساختارگرایانه به حاشیه رانده می‌شود. در ساختارگرایی، اغلب شاهد احترازی حساب شده از ارزیابی‌های روان‌شناختی و اجتماعی هستیم. تلاش بارت برای اصلاح این وضعیت از طریق واردکردن معیار ارزیابانه‌ی نوشتنانه ـ خواندنانه به درون تحلیل ساختارگرا، به دلیل بی‌دقتی عقیم می‌ماند. پیچیدگی رمزگذاری را نیز می‌توان معیاری برای ارزشگذاری به حساب آورد، اما این هم در بهترین حالت معیاری دقیق نیست. نقد، یا نگره‌ای زیبایی‌شناختی که ابزار لازم برای ارزیابی مصنوعات هنری را در معنایی اجتماعی یا روان‌شناختی فراهم نمی‌کند، در نهایت کارش به ورشکستگی خواهد کشید. مارکسیست‌ها گفته‌اند که در ساختارگرایی، در واقع، نگره‌ای از ارزش در هیئتی مبدل، دست‌اندرکار است و فرایندهای تحلیلی‌ای که در آن‌ها بعد انسانی به فراموشی سپرده شده است، در خدمت منافع طبقاتی خاص هستند.

۲. پساساختارگرایی

دریدا و ساختارزدایی

کار بارت با وضوحی خاص هم نقاط قوت (مثلاً جهان‌شمولی) و نقاط ضعف (فقدان یک نگره‌ی مربوط به ارزش) ساختارگرایی، و هم‌چنین، سرانجام، مرزها و محدودیت‌های این روش را نشان داده است. جهان‌شمولی ممکن است علاوه بر نقطه‌ی قوت، یک نقطه ضعف هم به حساب آید، چون مخاطب پیشاپیش می‌داند که یک ساختارگرا چه خواهد گفت. ساختارگرایان در مواجهه با تقریباً همه‌ی پدیده‌های اجتماعی (مد، تبلیغات، هنرها، اساطیر، فرهنگ‌ها) واکنش یکسانی بروز می‌دهند. نحوه‌ی عمل این روش تا حدود زیادی قابل پیش‌بینی است، و دریدا انتقادهای خود به ساختارگرایی را از همین نقطه شروع می‌کند. وی می‌گوید «شعورِ (consciousness) ساختاری» خود را به این راضی می‌کند که «انعکاسی از امر تحقق‌یافته، امر شکل گرفته، امر **ساختاریافته** است» (همان، ص ۵)؛ به بیان دیگر، شعور ساختاری به جای این‌که تأویل کند یا خلق کند، دسته‌بندی می‌کند («منعکس می‌کند»). کار دریدا بخشی از جنبش روشنفکری وسیعی است که رشته‌های مختلف را دربر می‌گیرد، و پساساختارگرایی نام گرفته است، و واکنشی است به ساختارهای نهادی شده و صلاحیت (authority) متداول به‌طور کلی. نخستین حمله‌ی او متوجه ساختارهای فلسفی بود (او اغلب با کمی تبختر صحبت از براندازی «متافیزیک غربی» یا «اندیشه‌ی غربی» می‌کند)، اما پژوهش‌هایش، وی را مکرراً به درون حوزه‌ی زیبایی‌شناسی و نقد کشانده است، و او درواقع مکتب به‌شدت تأثیرگذاری از تقادی را رواج داده است.

زیبایی‌شناسی ساختارزدایانه بر پیش‌فرض‌هایی بسیار متفاوت از آنِ ساختارگرایی استوار است، از جمله:

الف. متون، مانند زبان با ناپایداری و عدم قطعیتِ معنا مشخص می‌شوند؛

ب. با وجود این ناپایداری و عدم قطعیت، نه فلسفه نه نقد هیچ یک نمی‌توانند ادعای خاصی برای صلاحیت در تأویل متون داشته باشند؛

پ. تأویل، فعالیت آزادانه‌ای است؛ بیش‌تر شبیه بازی تا تحلیل.

هدف نقد ساختارزدایانه عبارت است از نابودکردن توهم وجود معنای ثابت در متون.

نقطه‌ی شروع دریدا زبان‌شناسی سوسوری و موضوع دلبخواهی بودنِ دال است. دریدا بر مبنای این دلبخواهی بودن پیش می‌رود تا حمله‌ی مستمری را علیه آن‌چه اقتدارگرایی فرهنگ غرب می‌داند، و به‌خصوص علیه بنیاد باوری آن، سازمان‌دهد. آشکارترین نمونه‌ی این بنیادباوری در فرهنگ غرب، پدیده‌ی معروف به «کلام محوری» (logocentricity) است، یعنی اعتقاد به این‌که واژه‌ها معانی‌ای را که پیشاپیش در ذهن گوینده حضور دارند، بازنمایی می‌کنند. فرض بر این است که گفتار در تماس مستقیم با معناست؛ یعنی تنها یک پله با اندیشه‌ی گوینده فاصله دارد. (این همان چیزی است که به «واج محوری» [phonocentricity] معروف شده است). اما واژه‌ی مکتوب یک پله‌ی دیگر از معنا فاصله دارد. این، یک

بازنمایی مکتوب از بازنمایی‌ای شفاهی است که همان رابطه را واژه‌ی شفاهی دارد که واژه‌ی شفاهی با اندیشه‌ی آغازین، یعنی جایی که قرار است معنا در آن مستتر باشد.

دریدا می‌خواهد جست‌وجو برای یک بنیانِ از پیش موجود یا طرح درونی با آن‌چه خود «تأیید سرورآمیز بازیِ جهان و معصومیتِ شدن، تأیید دنیایی از نشانه‌های عاری از گناه، عاری از حقیقت، و عاری از تباری که به یک تأویل فعالانه پیشکش می‌شود» جایگزین سازد

دریدا این مفهوم از معنا به مثابه‌ی واقعیتی (entity) تثبیت شده را که منتظر بازنمایی توسط یک واژه‌ی شفاهی یا مکتوب است، رد می‌کند: «معنا نه قبل از کنش است نه بعد از آن... تصورِ یک ایده یا طرح درونی به عنوان چیزی صرفاً مقدم بر اثر که قرار است اکسپرسیون آن باشد، چیزی جز یک پیش‌داوری نیست.» (همان، ص ۱۱). حرف دریدا این است که معنا به منزله‌ی یک فرم ایدئال («طرح درونی») تلقی شده است که در ذهن جا گرفته، و تنها واژه‌ها، آن هم به شکل ناقص می‌توانند آن را ثبت کنند. اشاره‌ی انتقادآمیز به «طرح درونی» فحوای ضدساختار کار و بار ساختارزدایانه را بروز می‌دهد. هیچ معنا، ساختار، یا بنیان از پیش موجودی که در دنیای دریدا محلی از اعراب داشته باشند، وجود ندارد، و در این دنیا هیچ تلاشی برای تعیین مرز دلبخواهی بودن صورت نخواهد گرفت.

دریدا می‌خواهد جست‌وجو برای یک بنیانِ از پیش موجود یا طرح درونی با آن‌چه خود «تأیید سرورآمیز بازیِ جهان و معصومیتِ شدن، تأیید دنیایی از نشانه‌های عاری از گناه، عاری از حقیقت، و عاری از تباری که به یک تأویل فعالانه پیشکش می‌شود» (همان، ص ۲۹۲) جایگزین سازد. نشانه‌هایی که عاری از خطا، حقیقت و تبار و نشانه‌هایی که معنای آن‌ها پیشاپیش تثبیت نشده و واقعاً دلبخواهی هستند. برعکس، معنای آن‌ها در هر لحظه‌ی خاص وابسته خواهد بود بر «تأویل فعالانه‌ی» نامحدودِ خواننده. دریدا به دنبال بازی آزادانه‌ی نشانه و معناست، بازی‌ای که هیچ اندیشه‌ی محدودکننده‌ای درباره‌ی ساختار نتواند محدودش کند: همان چیزی که جاناتان کالر «لذت خلاقیت بی‌حدومرز» (کالر، ۱۹۷۵، ص ۲۴۸) می‌نامید. خلاقیت از این نوع توسط خواننده به فعل درمی‌آید؛ چنان‌که مَدَن ساروپ گفته است، از نظر پساساختارگرایان، خواندن، «اجرا کردن است» (ساروپ، ۱۹۸۸، ص ۴). خوانش در مقام اجرا، که طنین آشکاری از موقعیت «متنِ نوشتنانه»ی بارت را در خود دارد، از هیچ شروع می‌شود، بدون هیچ ایده‌ی از پیش شکل گرفته‌ای درباره‌ی ساختار، معنا، یا نیت؛ و از این راه به چالش با پای‌بندیِ فرهنگ غرب به عقلانیت و اندیشه‌ی منطقی برمی‌خیزد. و. لیچ به‌درستی جان کلام ساختارزدایی را «ترجیح سر به هوایی (playfulness) و هیستری بر دقت و عقلانیت» (لیچ، ۱۹۸۳، ص ۲۴۶) می‌داند. غرقه‌شدن در سر به‌هوایی و هیستری (رفتار غیرعقلانی و غیرقابل پیش‌بینی، یعنی انکار «اصل نظم»ی که سوسور برای «محدود کردنِ دلبخواهی بودن» و حفظ گفتمان ضروری می‌دانست. شبح «بدترین نوع پیچیدگی» یعنی فروپاشی ارتباطِ [کلامی] دارد پدیدار می‌شود.

عقیده‌ی ساختارزدایان این است که ساختارگرایی «متکی به آن ایده‌ی سنتی است که متن را حامل معانی ثابت و منتقد را جست‌وجوکننده‌ی مؤمن حقیقتِ موجود در متن می‌داند» (ساروپ، ۱۹۸۸، ص ۴۳)؛ و حقیقت در این‌جا عبارت است از بنیان ساختاری یک متن و شبکه‌ی رمزگان آن. برای این‌که یک «جست‌وجوگر مؤمن» باشیم، باید در نقد خود به کلام‌محوری پای‌بند باشیم، در این معنی که «ساختار» کار «معنا» را به عهده می‌گیرد، و رابطه‌ی بین ساختار و اثر هنری شبیه به رابطه‌ی بین معنا و واژه می‌شود: در هر دو حالت دومی بازنمایی مادیِ اولی می‌شود. کارمنتقد ساختارگرا عبارت است از برملاکردن ساختاری که گویا همیشه وجود دارد؛ یعنی همان «طرح درونی» که در لایه‌های زیرین اثر هنری پنهان است. این کار یعنی فهرست کردن شبکه‌های کنش و واکنش، شبکه‌هایی که از پیش

وجود داشته‌اند. اتهامی که دریدا به این ساختارگرایان وارد می‌کند. این‌که آن‌ها فرمی را به متن‌ها **تحمیل** می‌کنند، به جای این‌که فرمی را کشف کنند؛ و دیگر این‌که چنین کاری خلاقیت آدمی یا چنان‌که خود می‌گوید «تأویل خلاقانه» را با محدودیت مواجه می‌سازد. تحلیل ساختاری رایج، با چنین برداشتی، به عنوان تلاشی در راه رده‌بندی منفعلانه خواهد بود تا «تأویلی فعالانه».

دریدا به جای معانی ثابت و اقتدار منتقد، بلاتکلیفیِ معنا و بازی نقادانه با زبان را پیشنهاد می‌کند. منتقد ساختارزدای امریکایی، جفری هارتمن تأکید دارد که واژه‌ها نه توسط معانیِ ثابت، بلکه از طریق عدم قطعیت خاص معنا تشخص می‌یابند (هارتمن در مقدمه‌ی بلوم و همکاران؛ ۱۹۷۹، ص Viii). ساختارزدایی قصد دارد این عدم قطعیت را به نمایش بگذارد، و برای این کار انواع راهبردها را به خدمت می‌گیرد. به عنوان مثال، جناس لفظی و بازی با کلمات در نقد ساختارزدا، نقش مهمی برعهده دارند ـ که منجر به اتهام شده که دریدا مفاهمه را فدای جناس لفظی می‌کند ـ و دلیل عمده‌ی آن این است که ساختارزدایان، حوزه‌های معنایی تغییر یابنده و پراکنده را پیشنهاد می‌کنند: یک واژه یا عبارت خاص همواره ممکن است صدای یکسانی داشته باشد، اما معنای آن در واژه‌ها یا عبارت‌های مختلف یکسان نباشد. یکی از مهم‌ترین فرایافت‌های دریدا یعنی *différance* بر بازی با کلمات استوار است، که چنان‌که می‌دانیم دو واژه‌ی فرانسوی با ویژگی صوتی یکسان را ترکیب کرده است (*différence* و *différance* به ترتیب به معنای «تفاوت» و «تأخیر»). امکان همیشگی برای جابه‌جا شدن بین این دو معنایِ واژه‌ی différence گواهی بر صحت ادعای دریداست که می‌گوید معنا هرگز قطعی و ثابت نیست (از نظر دریدا همه‌ی واژه‌ها با *différance* مشخص می‌شوند) و در خوانش او از تاریخ ساختارگرایی، دقیقاً این، پیش‌فرض‌ها هستند که ساخته می‌شوند.

ساختارزدایی، در ساختارگرایی، به‌خصوص آن گونه‌ای ریشه‌دار از همه‌ی آن چیزهایی را می‌یابد که از نظر این روش در سنت تفکر عقلانیِ غرب غیرقابل توجیه هستند. نگره‌ی زیبایی‌شناختی دریدا، ریشه در انتقاد او از متافیزیک، و به‌خصوص انتقاد او از آن‌چه خود متافیزیک حضور می‌نامد، دارد. از نظر او متافیزیک غرب از فلسفه‌ی یونان به این سو همواره به نحوی سرنوشت‌ساز وابسته به انگاره‌ی تقابل دوگانه بوده است. (چنان‌که دیدیم، سوسور در ارایه‌ی نگره‌ی ارزش به‌شدت متکی بر این انگاره است.)

عقیده‌ی ساختارزدایان این است که ساختارگرایی «متکی به آن ایده‌ی سنتی است که متن را حامل معانی ثابت و منتقد را جست‌وجوکننده‌ی مؤمن حقیقتِ موجود در متن می‌داند»

در تقابل‌های دوگانه‌ای چون گفتار / نوشتار، سوژه / ابژه، دال / مدلول، و واژه / معنا همواره فرض بر این است که یک سوی این تقابل تحت‌الشعاع سوی دیگر است. دریدا می‌گوید که گفتمان فلسفی غرب همیشه به مثلاً گفتار شأنی بالاتر از نوشتار قایل شده است چون احساس می‌شده است که گفتار به اندیشه‌ی آغازین در ذهن گوینده، نزدیک‌تر است، و از این رو کم‌تر آلوده به دخالت، تحریف بالقوه، تمهیدات ادبی و ترفندهای نوشتن بوده است. به نظر می‌رسید که گفتار واجد آن چیزی است که در نوشتار وجود ندارد، یعنی حس بی‌واسطگی و اصالت. این ویژگی مفروضِ بی‌واسطگی همان چیزی است که با عنوان «متافیزیک حضور» از آن یاد می‌کند، و به‌شدت مخالف آن است. هدف طرح دریدا فرو پاشیدن این نوع تقابل‌ها و نشان دادن این است که درواقع هیچ سلسله مراتبی وجود ندارد: نشان دادن این‌که نوشتار کم‌اهمیت‌تر از گفتار و غیره و غیره نیست. اگر هیچ طرح درونی وجود نداشته باشد که گفتار بخواهد آن را بیان کند، در این صورت گفتار **نمی‌تواند** ادعای اقتدار [یا صلاحیت] بر نوشتار داشته باشد، معنا هم اگر ناپایدار و فاقد قطعیت، است و در وضعیتِ دائمی «تأویل فعالانه» قرار دارد، نمی‌تواند ادعای اقتدار [یا صلاحیت] بر واژه داشته باشد. معنا درواقع هم با خودش **متفاوت** (ناهمسان با خود)

است و هم مدام به تأخیر می‌افتد. (هرگز کاملاً ارایه، تثبیت، یا تکمیل نمی‌شود.) بدین ترتیب متافیزیک حضور به مثابه‌ی یک اسطوره نمایانده می‌شود.

گفتمان فلسفیِ سنتی به صورتی که مورد نظر دریداست، بدون یک مدلول استعلایی یا متافیزیک حضور نمی‌تواند کاری از پیش ببرد، و ساختارزدایی از این ادعاها پرده‌برداری می‌کند

اگر متافیزیک حضور فرو بپاشد در این صورت نشانه‌های دلبخواهی تبدیل می‌شوند به امکانی واقعی. بحث دریدا درباره‌ی دلبخواهی بودن نشانه‌ها شامل حمله‌ای است به «مدلول استعلایی» یعنی مفهومی که گویا کاملاً مستقل از مفاهیم دیگر است. بدون این مدلول استعلایی، هیچ معنای نهایی برای هیچ نشانه‌ای وجود نخواهد داشت. به عقیده‌ی دریدا گفتمانِ کلام‌محور، وجود چنین مدلول‌های استعلایی را مسلم فرض می‌کند [...]. فرم‌های افلاطونی و ذهن دکارتی همه نمونه‌هایی از این مدلول استعلایی هستند که به سبب استقلال هستی‌شان از هستی‌های دیگر، به قول دریدا، «اصیل» به حساب می‌آیند. منظور این است که فرم‌های افلاطونی، و ذهن و [...] بنیان‌های گفتمان فلسفی هستند. (از این رو، مثلاً دکارت، بر مبنای cogito ergo sum که به نظر او قضیه‌ای حقیقی و خودْاثبات است، می‌تواند نگره‌ی دانش را تدوین کند.) دریدا این ایده را رد می‌کند، و موضع متافیزیکی او را به‌طور کلی می‌توان موضعی ضدبنیاد باوری (anti-foundationalist) به شمار آورد. او باور ندارد که قضایای حقیقیِ خودْاثبات یا اصول بدیهی در جایی پنهان‌اند و ما باید پیداشان بکنیم. ساختار، خود را به عنوان یکی از بنیان‌های گفتمان عرضه می‌کند و ساختارگرایی به زعم دریدا بر اساس فرضیه‌ای ناموجه بنا شده است.

ساختارزدایی به عنوان مجموعه تدابیری تلقی می‌شود که باید این پیش‌فرض‌ها را، که به زعم دریدا پیش‌فرض‌هایی غیرقابل دفاع هستند، از بین ببرد، پیش‌فرض‌هایی که گفتمان فلسفیِ غرب، هم‌چنین همه‌ی گفتمان‌های متکی به این گفتمان (مثلاً گفتمان انتقادی) پایه‌های خود را بر آن استوار ساخته‌اند. گفتمان فلسفیِ سنتی به صورتی که مورد نظر دریداست، بدون یک مدلول استعلایی یا متافیزیک حضور نمی‌تواند کاری از پیش ببرد، و ساختارزدایی از این ادعاها پرده‌برداری می‌کند. ما می‌توانیم دریدا را به عنوان یک ضدمتافیزیک هم‌چنین ضدبنیادباوری و بنیانگذار آن چیزی بنامیم که در نهایت از ضدزیبایی‌شناسی سردرمی‌آورد. دریدا ممکن است به متافیزیک بدگمان باشد، اما در عین حال می‌داند که خود نیز در درون همان سنت متافیزیکی گرفتار است که قصد ویران کردنش را دارد. این‌که دریدا در نوشته‌هایش، دست‌کم به شکلی ضمنی، دقیقاً روی انگاره‌هایی تکیه می‌کند که مورد حمله‌ی او هستند (ثباتِ معنا، دال‌های غیردلبخواهی و ساختارهای عمقیِ اندیشه) امروزه وجه مشخصه‌ی انتقاد از دریدا شده است. اگر معنا آن‌قدر لغزنده است که دریدا می‌گوید، پس او چگونه می‌تواند با چنین لغزندگی‌هایی با ما رابطه برقرار کند؛ درحالی که او آشکارا احساس می‌کند که قادر به این رابطه هست، وگرنه دست به نقد و نقادی نمی‌زد. *differance* ممکن است دو معنای همزمان داشته باشد، اما فقط دو معنا دارد و این دو معنا هم کاملاً واضح هستند. این، انتقادی واضح است که می‌توان به دریدا وارد کرد، با وجود این به عقیده‌ی من انتقادی نیرومند هم هست. جناس لفظی و بازی با کلمات وقتی کارسازند که در برابر گفتمان عادی و دارای ساختار همنشین (سینتگماتیک) قرار گیرد؛ درواقع این‌ها طفیلی‌های آن گفتمان هستند. ساروپ در برابر اتهام دریدا مبنی بر این‌که او طفیلیِ سنتی است که خود به جنگش می‌رود، چنین از وی دفاع می‌کند:

> یکی از انتقادهای سطحیِ معمول در قبال دریدا این است که وی ارزش «حقیقت» و «منطق» را زیر سؤال می‌برد و در عین حال از منطق برای اثبات حقیقتِ استدلال‌های خود استفاده می‌کند. مطلب این است که دغدغه‌ی آشکار نوشته‌های دریدا عبارت

است از مخمصه‌ی اجبار به استفاده از میراثی که او به زیر سؤال می‌برد.

ساروپ، ۱۹۸۸، ص ۵۸

در پاسخ ساروپ می‌توان گفت که آن‌چه او «میراث» می‌نامد، صرفاً عبارت است از نحوه‌ی حضور دنیا؛ و این‌که دنیا نمی‌تواند جز این باشد. شاید حقایق قابل شناسایی در وجود انسان باشد (مثلاً این‌که یک چیز یک چیز است نه چیزی دیگر، این‌که این چیز دارای هویت مجزایی است). ج. هیلیس میلر، منتقد امریکایی متأثر از دریدا، با این لحن کنایه‌آمیز که نوشته‌های ساختارزدایانه «هم حاوی متافیزیک کلام‌محور است و هم حاوی براندازیِ آن»، به این نکته اشاره می‌کند. (هیلیس میلر، ۱۹۷۷، ص ۵۹)، اما در عین حال می‌گوید که فرایند ساختارزدایی، هرچند به‌ظاهر خودویرانگر و نهیلیستی است، اما هنوز ارزش آن را دارد که تداوم یابد. دریدا خود ازکار ساختارزدایی با عنوان مقاومت از درون یاد می‌کند:

من به گسست‌های قطعی، به «شکاف معرفت‌شناختیِ» آشکار، به صورتی که امروز معروف شده، معتقد نیستم. شکاف‌ها همیشه، و به طرزی ویرانگر در پارچه‌ی کهنه‌ای که باید مدام و تا ابد تاروپودش از هم گشوده شود، از نو پدیدار می‌شوند. این ابدیت یک حادثه یا تصادف نیست؛ بلکه اساسی، نظام‌مند، و نگره‌مند است.

دریدا، ۱۹۸۱، ص ۲۴

با این حال باید بدانیم که یک جنبش مقاومت دارای یک هدف غایی است. وضعیتی که بستر وقوع «تأویل خلاقانه» و «معصومیتِ شدن» است، می‌تواند به‌خوبی به عنوان آن هدف غایی به شمار آید، که در آن‌جا دریدا به‌خوبی می‌تواند مفاهیم سنتیِ ارزش را پشت سر بگذارد.

در حوزه‌ی ارزش و به‌خصوص ارزش زیبایی‌شناختی است که دریدا چهره‌ی نگره‌پردازی انقلابی (رادیکال) و در عین حال سؤال‌برانگیز را از خود به نمایش می‌گذارد. ارزش ساختارزدایی کردن از متون، برملاکردن عدم قطعیتِ معنا و فقدان حقیقت، ساختار و جوهره (essence) در آن‌ها، گویا در این است که شخص مشارکتی فردی در فروپاشیِ اقتدار متداول پیدا می‌کند. (در نگره‌های دریدا، یک بعد سیاسی پنهان و احتمالاً آنارشیستی حضور دارد.) جناس لفظی و بازی با کلمات انتظارات معمولی را که از گفتمان انتقادی می‌رود، واژگون می‌کنند، و نه تنها اقتدار مؤلف، بلکه اقتدار منتقد را نیز به زیر می‌کشند. این همان موضوع «مرگ مؤلف» است که ریشه در پیش از بارت دارد.

در ساختارزدایی نوعی پرهیز از داوری‌های ارزشی وجود دارد، اما در مقایسه با تأییدهای ساختارگرایی، حتی انقلابی‌تر هم هست

ما در ساختارزدایی، دیگر توجیه متن‌ها را نخواهیم داشت، بلکه [نقدهای ساختارزدایانه] مکمل‌های بازیگوشانه‌ای برای متون خواهند بود که در آن‌ها منتقد با متن بازی می‌کند تا نکته‌های ضدمتافیزیکی درباره‌ی عدم قطعیتِ زبان‌شناختی را ثبت کند. این کار را می‌توان استفاده‌ی محرمانه از زیبایی‌شناسی در راه اهداف ایدئولوژیک، و در این‌جا ظاهراً آنارشیستی، تعریف کرد.

در ساختارزدایی نوعی پرهیز از داوری‌های ارزشی وجود دارد، اما در مقایسه با تأییدهای ساختارگرایی، حتی انقلابی‌تر هم هست. از نظر ساختارزدایان، به قول جفری هارتمن «هدف تأویل، دیگر آشتی دادن و وحدت دوباره‌ی حقایقِ متخاصم نیست» (هارتمن، ۱۹۸۱، ص ۵۱): یعنی دیگر به دنبال «تقلیل پیام‌ها تا حد یک نظام رمزگذاریِ موجز» به شیوه‌ی لوی استروس نیست. باید پرسید که آیا اصطلاح تفسیر در این مورد حتی قابل توجیه است، چون معمولاً از آن معنای تأویل برحسب نوعی طرح (scheme) که لاف نوعی حقیقت را می‌زند، مستفاد می‌شود. اما این لاف‌ها، هرچند تعریف دقیقی ندارند، دقیقاً همان چیزهایی هستند که دریدا در برابرشان قد علم کرده است؛ فرضیه‌های نهفته در پسِ پشت ساختارگرایی مشروعیت خود را از بی‌اعتباری این‌گونه معیارها گرفته‌اند. متون صرفاً بهانه‌هایی می‌شوند برای یک برنامه‌ی ضدمتافیزیک و شبه‌سیاسی و

ارزش آن‌ها در میزان نقش آن‌ها در کمک به پیشبرد این برنامه نهفته است. تصادفی نیست که منتقدان ساختارزدا جذب متن‌هایی می‌شوند که به نحو خودآگاه، عدم قطعیت زبان و ابهام معنا را به خدمت گرفته‌اند، و جذابیت شعر رمانتیک انگلیس (وردورث، شلی و دیگران) و قصه‌های جیمز جویس برای اغلب ساختارزدایان امریکایی، به همین دلیل است.

به هر نحوی که درباره‌ی ساختارزدایی قضاوت کنیم، این نکته واضح است که تأویل متن به شیوه‌ی سنتی، چیزی نیست که در نقد ساختارزدا می‌توان یافت

ارزش زیبایی‌شناختی و معنا دیگر به مثابه‌ی محصول عملکردهای یک نظام نیست، بلکه بدل شده است به پدیده‌های گذرا و ناپایداری که هرگز نمی‌توان دوباره فراچنگشان آورد یا حتی چنان‌که باید، به دیگران تفهیم‌شان کرد. به جای این‌که مثل ساختارگرایانی چون لوی استروس، ارزش زیبایی‌شناختی و معنا را جهت گرفته به سوی هدفی از پیش تعیین‌شده تلقی کنیم، باید همیشه آن‌ها را در بطن فرایندِ «شدن» ببینیم. در طرح چیزها که دریدا پیشنهاد می‌کند معنا بی‌وقفه تولید، و همان‌طور بی‌وقفه پاک می‌شود، به‌طوری که نقطه‌ی ارجاع ثابتی برای منتقدان وجود ندارد که خود را با آن همسو کنند (باز هم برهان ذوالحدینِ هیوم). تحت این شرایط داوری‌های ارزش از نوع سنتی ناممکن می‌شود، و اکنون ارزش خوانش در «تأویل فعالانه»ی خواننده جست‌وجو می‌شود. ارزش از نظام به خواننده جابه‌جا شده است، هرچند از این گفته چنین برمی‌آید که هر خواننده به نحو فزاینده‌ای از خوانندگان دیگر مجزا خواهد شد. اگر ساختارگرایی به شکل نظام‌مندی جنبه‌ی انسانی را از نگره‌ی زیبایی‌شناختی کنار می‌گذارد ـ موردی از مرگ سوژه‌ی فردی در کنار مرگ مؤلف ـ در این صورت ساختارزدایی به‌نحوی آن را دوباره وارد کار می‌کند، منتها به قیمت انزوای فردی: «تأویل‌های فعالانه» به لحاظ ماهیتشان همواره چیزهای بسیار شخصی هستند.

مکتب ییل: بازیگوشی و هیستری

ساختارزدایی در امریکا تأثیری بسیار بیش‌تر از بریتانیا داشته است. پاول ا. بوو در بررسی صحنه‌ی دانشگاهی اخیر امریکا در حوزه‌ی مطالعات ادبی، اعلام می‌کند که «ساختارزدایی به نحو کارآمدی جای دیگر طرح‌های اندیشگی را در اذهان و در اغلب آثار آوانگارد ادبی، گرفته است» (بوو، در آراک و همکاران، ۱۹۸۳، ص ۶). در خط اول جبهه‌ی این آوانگارد، مکتب معروف به ییل قرار گرفته است: منتقدانی چون جفری هارتمن، هارولد بلوم، پاول دومان و ج. هیلیس میلر، به لحاظ سبک‌شناختی. پرشورترین این منتقدان، هارتمن است که کتاب وی به نام *نجات متن* (تحشیه‌ای بر کتاب *Glas* اثر دریدا) حاوی شواهد فراوانی از تمایل ساختارزدایانه برای استعلای داوریِ ارزش به وسیله‌ی بازیگوشی و هیستری است.

نجات متن، به‌خصوص آکنده از جناس لفظی و بازی با کلمات است، و هارتمن ادعاهای تحریک‌کننده‌ای درباره‌ی جناس لفظی مطرح می‌کند، از جمله «فراسوی نیک و بد»، یعنی فراسوی داوری ارزش («چیزی به نام جناس بد وجود ندارد.» (هارتمن، ۱۹۸۱، ص ۴۶). چون جناس به شیوه‌ای تداعیگر و بازتابنده کار می‌کند، هارتمن ادعا می‌کند که جناس از پرسش‌های ارزش تن می‌زند. جناس هم‌چون یک جنبش مقاومت در درون تفکر منطقی عمل می‌کند، و از آن‌جا که هر واژه‌ای مستعد جناس است (حتی اگر گاهی جناس مستلزم خلاقیتی کسل‌کننده از سوی هارتمن باشد، چنان‌که در جمله‌ی «این وانگهی تصلیب واژه به دست دریداست، یعنی صلیب ـ قصه‌ی (همان، ص ۶۲)، معنا را همیشه باید چیزی بدانیم که بحران‌ساز است و مستعدِ لغزیدن. هدف نقد ساختارزدا عبارت است از تسریع این فرایند لغزیدن (در حالی که سوسور مایل به مهار آن بود)، و میزان موفقیت آن در این کار، گویا معیاری برای ارزش آن خواهد بود. در این طرح (scheme) نقد خوب نقدی خواهد

بود که «ادعای ثبات» متون را بی‌اعتبار کند، هرچند این تناقض باید باقی بماند که چگونه می‌توان بدون تکیه بر مفهومی از ثبات معنا به مثابه‌ی یک منبع مقایسه، این بی‌ثباتی را تشخیص داد.

به هر نحوی که درباره‌ی ساختارزدایی قضاوت کنیم، این نکته واضح است که تأویل متن به شیوه‌ی سنتی، چیزی نیست که درنقد ساختارزدا می‌توان یافت، چنان‌که در مثال زیر می‌بینیم که بازی‌ای زبان‌شناختی است برگرفته از کتاب **نجات متن** (این قطعه، عمداً به دلیل فشردگی بافت آن انتخاب شده است):

> این‌که واژه‌ی knot [گره، پیوند، غده، برآمدگی، حلقه...] ممکن است در ذهن انعکاس not [نه] را داشته باشد، یکی از کوچک‌ترین تغییراتی است که هر تحلیل‌گر یا مفسری باد می‌گیرد که بشنود. «وقتی تو انجام داده‌ای، تو انجام نداده‌ای*». این همه گره (knot) [در این عبارت] هست: دانی پنه لوپی، لاکانی، بورومی، دریدایی. در آغاز کتاب *Glas*، مشابهت صوتیِ *Sa* (سروازه‌ی *savoir absolu* [نجات‌دهنده‌ی مطلق] و *Sa* (signifiant [مهم]) یکی از این گره‌هاست با بار فلسفیک مثبت. با این حال به دلیل زبان گنگِ مبتنی بر طنین، حتی همانندی و هم‌آوایی‌ها به گوش می‌رسند؛ صدای *Sa* با صدای *Ca* گره خورده است، گربی متن تمایل خود به *Id* (*Es*) فرویدی را علامت می‌دهد؛ و ممکن است چنین باشد که تنها «نجات‌دهنده‌ی مطلق» ما نجات‌دهنده‌ی *Ca structured*هایی چون *Sa-significant* است: یک *bacchic* یا «فرایند نخستینِ» لاکان، که در آن‌جا تنها دال ـ دلالت کردن ـ دال‌ها وجود دارد.
>
> همان، صص ۶۰ ـ ۶۱

بسیاری از مسایلی که نقد ساختارزدا پیش آورده، در این قطعه ناگهان ظاهر شده‌اند: این قطعه هرچند خلاقانه اما در تعقیب «هماوایی‌ها» به مثابه‌ی وسیله‌ای برای تغییر فرایند منطقی و گام به گام بحث قدری سرسخت است، هم‌چنان‌که در پرهیز از توضیح سرسخت است. (بدون هیچ خیالبافی می‌توان گفت که این تحشیه‌ای بر دریداست.) این قطعه به جای شفافیت گفتمان که به‌طور سنتی نزد حلقه‌ی انتقادی انگلیسی ـ امریکایی ارج و قربی دارد، سرشار از فشردگی معنا و ارجاع به شعر مدرن است. شاید این توضیح دهد که این قطعه چطور به عنوان نوشتار خلاق به حساب می‌آید؛ اما ما را از نقد ادبیِ سنتی و پیشداوری‌های استاندارد درباره‌ی آن، بسیار دور می‌کند. تشکیلات انتقادیِ انگلیسی ـ امریکایی به‌ندرت دغدغه‌ی «خلاق» شدن به این شیوه را داشته است. این تشکیلات احتمالاً بازیگوشی و هیستری در الگوی هارتمن را به معنای واگذاری مسؤولیت منتقد به عهده‌ی مخاطب تلقی می‌کند.

ضدزیبایی‌شناسی

یکی از پیامدهای ساختارزدایی متافیزیک غرب توسط دریدا، این است که فلسفه نمی‌تواند در برابر سایر رشته‌ها شأن خاصی برای خود قایل شود. اگر، چنان‌که دریدا می‌گوید، فلسفه نمی‌تواند بر پایه‌های خود مستقر شود ـ حقایق خودْ تأیید یا مدلول‌های استعلایی وجود ندارند که این خدمت را انجام دهند ـ پس نمی‌تواند به عنوان یک منبع مشروع زیربنا برای کارهای دیگری چون نگره‌ی زیبایی‌شناسی یا نقد ادبی باشد. نقد، افزون بر این‌که شکل کاربردیِ یک نگره نیست، هر چقدر هم که با مسامحه صورت‌بندی شده باشد و نقطه‌ی آغاز آن ریشه در یک موضع فلسفی داشته باشد، اکنون می‌تواند ادعای تساوی با فلسفه را داشته باشد. از نظر کریستفر نوریس این «تساوی» به این معناست که نقد ادبی می‌تواند به فلسفه یورش ببرد و برگردد به آن‌چه او «انتقام نگره‌ی ادبی» می‌نامد (نوریس، ۱۹۸۳، ص ۳)، او آثار تعدادی از فیلسوفان بزرگ (آستین، وینگنشتاین و دیگران) مشمول تحلیل ریتوریقایی خود کرده است. هدف او این است که نشان دهد که فیلسوفان همان‌قدر درگیر مسایل زبان هستند که هر نویسنده‌ی دیگری است؛ فیلسوفان هم‌چنین، بیش‌تر درگیر کار نوشتن روایت، کار مجاب کردنِ خواننده توسط چهره‌های ادبیِ جذاب برای عواطف، هستند تا اثبات نظریه از طریق استدلال عقلانی. وظیفه‌ی نوریس، به زعم خود او، عبارت است از «کشف راه‌های گوناگونی که فلسفه از طریق آن‌ها مخمصه‌ی گریزناپذیر خود به عنوان زبان نوشتاری را

افشـــا، نـــفی یـــا ســـرکوب مـــی‌کند» (هـــمان، ص ۱۲). ساختارزدایـی نـیز بـاید بـا ایـن «مـخمصه‌ی گـریزناپذیر» مواجه شود و گویا باید همان اندازه توسط آن تحلیل برود که فلسفه‌ی رایـج تـحلیل مـی‌رود، امـا سـاختارزدایـی بـه صورتی که توسط نوریس به کار گرفته می‌شود، ما را هر چه بـیش‌تر در جـاده‌ی یک ضـدزیـبایی‌شناسی پـیش مـی‌برد.

ساختارزدایی نگره‌ای از خوانش را پیشنهاد می‌کند که در آن ارزش قرار است در «تأویل خلاقانه» یعنی انکار اقتدار متداول (چه اقتدار منتقد و چه اقتدار مؤلف) به نفع بازی گستاخانه با متن، مستتر باشد

اگـر هـمه‌ی گـفتمان‌ها صـرفاً روایت‌هـای ریـتوریقایی باورپذیری‌ای (با شدت بیش‌تر یا کم‌تر) هستند که بیش‌تر به جانب حس‌ها جهت‌گیری کرده است تا به جانب عـقل، در این صورت داوری زیـبایی‌شناختی بدل می‌شود به فعالیتی که به نحو فزاینده‌ای مشکل‌آفرین است. هـیچ داوری‌ای را نمی‌توان بر دیگر ارجح شمرد، درواقع، هیچ مبنایی وجود ندارد که بر اساس آن بتوان داوری‌ها را با هم مقایسه کرد. به نظر می‌رسد که ساختارزدایی، خواهانِ انکار داوری ارزش است، هرچند، چنان‌که در مورد ساختارگرایی نیز دیدیم، در نگـره‌های آن بـه ارزش‌هـایی تـلویحی اشـاره مـی‌شود. ساختارزدایی نگره‌ای از خوانش را پیشنهاد می‌کند که در آن ارزش قرار است در «تأویـل خـلاقانه» یـعنی انکـار اقـتدار متداول (چه اقتدار منتقد و چه اقتدار مؤلف) به نفع بازی گستاخانه با متن، مستتر باشد. پس پشت این تمایل، تعهد سـیاسی اعـلام‌نشده‌ای دربـاره‌ی لزوم بـی‌ثبات کـردن ساختارهای نهادی، نهفته است. ارزش نقد در طرح چیزهای ساختارزدایـانه، در ایـن است کـه اقـتدار مـتون را واژگـون می‌کند، و هم عدم ثبات معنا را به نمایش می‌گذارد و هـم کثرت معنای ممکن در «بـازی تـفاوت‌ها» در یک مـتن را (درک کامل معنا، به مـفهومی کـه در «مـتافیزیک حـضور» مطرح است، ناممکن تـلقی مـی‌شود). دقـیقاً آن‌چـه ادعـا می‌کند که خود ساختارزدایی نیز دارای اقتدار است، با توجه به «مخمصه‌ی گریزناپذیر»ی که توسط نوریس و سـاروپ شناسایی شد، مبهم بـاقی مـی‌ماند، امـا تـعدیلی بـرای آن پیش‌بینی‌پذیری که همراه با تـحلیل سـاختارگرایـانه است، ارایه می‌کند. این نگره‌ای نیست که در آن ما بتوانیم پیشاپیش کم و بیش بدانیم که مـنتقد چـه خـواهـد گـفت؛ تسـلسل جناس‌ها ممکن است ما را به هر جایی ببرد. مسأله‌ی نگره‌ی ارزش در ساختارزدایی این است که ارزش‌های آن فاقد بنیان هستند، و طبق این نگره چنین بنیانی نمی‌تواند هم وجـود داشته باشد. با این حال، موفقیت آشکار ساختارزدایی این بود که توجه را به پـای‌بندی‌های پـنهانِ نگـره‌های دیگـری چون ساختارگرایی (به مـثلاً جـوهره‌باوری و جـبرباوری) معطوف کرد.

پسامدرنیزم

از ضدزیـبایی‌شناسی می‌توان برای تعریف پسامدرنیزم نـیز استفاده کرد. او آثار ژان فرانسوا لیوتار، به‌خصوص *وضعیت پسامدرن*، پیشاپیش به خاطر رد نگره‌های توضیحیِ کلان‌نگر و فراگیر (به قول لیوتار «کلان روایت‌ها» یا «فراروایت‌ها»، که مارکسیزم نمونه‌ی عمده‌ی آن‌هاست) چنین معنایی مستفاد می‌شده است. لیوتار امکان اتکـای گـفتمان بـر شـیوه‌های فلسفی سـنتی راکـاملاً رد مـی‌کند. او نـیز هـم‌چون دریدا مـــدلول‌های اســتعلایی (مـــثل «دیسالکتیک تـــاریخ» در مـارکسیزم) را مـــردود مـی‌شمارد. اگـر مـفهومی از بـنیاد (grounding) در **وضعیت پسامدرن** بـاشد مـی‌توان آن را در «روایت» یافت. (خرده روایت [*petit récit*] در مـقابل کـلان روایت [*grand récit*]). به نظر می‌رسد که منظور لیـوتار از «روایت» تسلسل رویدادها باشد. مزیت روایت برای لیوتار این است که خود را توجیه می‌کند و از خود اعـتبار کسب می‌کند: «روایت خود را در اعمال انتقال خـود مشـروعیت می‌بخشد» (لیوتار، ۱۹۸۴، ص ۲۷). روایت صرفاً هست؛ به هیچ توجیه یا جوازی از سوی هیچ «کـلان روایـتی» بـرای عملکرد و بودن خـود نـیاز نـدارد. لیـوتار تـوجه مـا را بـه

استفاده‌ای که از روایت شده، جلب می‌کند، به جای این‌که روی این نکته دقیق شود که روایتی چنین به چه معناست. (شاید این باور وینگنشتاین راکه می‌گفت «معنای یک واژه، کاربرد آن در زبان است» به خاطر بیاورد.) روایت با چنین برداشتی به عنوان چیزی رهایی‌بخش در سطح شخصی تلقی خواهد شد، درحالی که کلانْ روایت تمامیت خواه و اقتدارگراست.

آثار لیوتار از بابت میل به استعلا، یا تا حدودی کنار گذاشتن داوری‌های ارزش، با دغدغه‌هایی مشابه دغدغه‌های دریدا درگیرند. در این‌جا نیز همه‌ی گفتمان‌ها یکسان تلقی می‌شوند، و هیچ ادعای خاصی در مورد تقدم یکی بر دیگری نیست. (هم لیوتار و هم دریدا هر دو در دیدگاه‌های خود مخالف سلسله مراتب هستند). هر گفتمانی که نام ببرید، از نظر لیوتار یک روایت است: زنجیره‌ای از ایده‌ها که ممکن است برای مخاطب پذیرفتنی باشند یا نباشند، مطبوع باشند یا نباشند، اما هیچ ادعای قابل تأییدی در مورد اقتدار استعلایی ندارد. از نظر لیوتار ارزش یک روایت خاص ممکن است در تواضع آن از بابت ادعای اقتدار، نهفته باشد: باید به هر قیمتی که شده از کلانْ روایت‌هایی چون مارکسیزم یا مسیحیت پرهیز کرد. آن‌چه واضح نیست این است که چگونه در غیاب معیارهای عملی، می‌توان ادعاهای ریتوریقاهای رقیب را سنجید.

نگره‌های لیوتار روی فرد متمرکز هستند. شاید بتوان گفت که شامل مفهومی رمانتیزه شده از فرد هستند، فردی که به باور لیوتار تحت سیطره‌ی نظام‌ها و نگره‌ها (کلان روایت‌ها) است و در فرایند از دست دادن هر نوع خلاقیت و آزادی عمل گرفتار شده است. لیوتار می‌خواهد این فرد گرفتار از زنجیرهای کلان روایت، یعنی نظام‌های از پیش موجودِ تبیین* رها سازد. ممکن است فرضیات ایدئولوژیک پنهانی در این‌جا دست‌کم از نوع آزادی‌خواهانه، و به احتمال زیاد آنارشیستی دست درکار باشند: تمایل به کنار گذاشتن داوری ارزش حامل چنین دلالت‌هایی است.

پسامدرنیزم در مقام یک نگره‌ی زیبایی‌شناختی، چنان‌که از نامش برمی‌آید، شامل واکنشی است در قبال آن‌چه مورد حمایت مدرنیزم بوده است. اصطلاحاتی از این نوع لزوماً وابستگی تاریخی ندارند، و ممکن است در دوره‌های گذشته مدرنیزم و پسامدرنیزم وجود داشته بوده است.

آثار لیوتار از بابت میل به استعلا، یا تا حدودی کنار گذاشتن داوری‌های ارزش، با دغدغه‌هایی مشابه دغدغه‌های دریدا درگیرند. در این‌جا نیز همه‌ی گفتمان‌ها یکسان تلقی می‌شوند، و هیچ ادعای خاصی در مورد تقدم یکی بر دیگری نیست

رسیدن به تعریف دقیق پسامدرنیزم مشکل است («شک در قبال فراروایت‌ها» (لیوتار، ۱۹۸۴، ص xxiv) یکی از تعریف‌های لیوتار است که مطابق معمول اسرارآمیز است)، اما به نظر می‌رسد که پسامدرنیزم حول انکار اغلب فرضیات مدرنیزم قرن بیستم مثل توجه وسواس‌آمیز به فرم، ارجح شمردن فرم‌های انتزاعی یا غیررئالیستی، و میل به تحقق بخشیدن به گسست کامل از گذشته، دور می‌زند. هنرمندان، معماران، و نویسندگان پسامدرن به‌طور کلی، از به کارگیری دوباره‌ی فرم‌های سنتی کاملاً خوشحال‌اند، هرچند به شیوه‌ای بسیار آگاهانه و اغلب بدبینانه به این کار دست می‌زنند. طنز و سبک التقاطی (pastiche) محصولات عمده‌ی کار خلاقه‌ی پسامدرن هستند، که نشان می‌دهند پسامدرنیست‌ها فاقد احساس واقعی برای گذشته یا برای نظام ارزش‌های آن هستند.

واکنش در قبال داوریِ ارزش در کار ژان بودریار حتی قوی‌تر هم هست، فیلسوفی که دیدگاه‌های او در مقایسه با دیدگاه‌های لیوتار به نحو چشم‌گیری آنارشیستی‌تر است. (به عقیده‌ی او، وظیفه‌ی نگره‌پرداز «تأمل بر مرگ» است که یادآور تأویل فعالانه در حد نهایی آن است. (بودریار، ۱۹۸۴، ص ۸۹). در دنیای بودریار ظاهراً تماس مستقیم با اشیا، رویدادها یا هستی‌های دیگر، بلکه تنها با وانموده‌ها ممکن خواهد شد. فرهنگ مدرن از بابت رسانه‌های

ارتباطی چنان پیچیده شده است که تمایز قایل شدن بین تصویر و واقعیت تقریباً ناممکن شده است. در عمل، تصویر بر واقعیت پیشی گرفته است، و تصویر تلویزیون «واقعی»تر و مقتدرتر از رویداد زنده‌ی واقعی شده است: چنان‌که بودریار به نحو اسرارآمیزی خاطرنشان کرده است «سینما و تلویزیون واقعیت امریکا هستند» (بودریار، ۱۹۸۸، ص ۱۰۴). شاید کار بودریار را بتوان نسخه‌ی روزآمد شده‌ی مارشال مک لوهان به حساب آورد: «رسانه همان پیام است» به شکلی غایی و حتی آخرالزمانی بیان شده است (عنوان یکی از مقاله‌های بودریار این است: «سال ۲۰۰۰ به وقوع نخواهد پیوست.»).

نگره‌های لیوتار روی فرد متمرکز هستند. شاید بتوان گفت که شامل مفهومی رمانتیزه شده از فرد هستند، فردی که به باور لیوتار تحت سیطره‌ی نظام‌ها و نگره‌ها (کلان روایت‌ها) است و در فرایند از دست دادن هر نوع خلاقیت و آزادی عمل گرفتار شده است

بودریار در کتاب *امریکا* که درباره‌ی فرهنگ امریکایی است، مدام از قضاوت دربساره‌ی مصنوعاتی (ساختمان‌ها، چشم‌اندازها، شیوه‌های زندگی) که دیده است سرباز می‌زند، و می‌گوید که ما نباید درباره‌ی ارزش آن‌ها بحث کنیم، بلکه صرفاً باید تجربه‌شان بکنیم. در دیدگاه‌های بودریار چیزی بیش از بارقه‌ای از رازوری شرقی وجود دارد (ذن بودیسم به ذهن خطور می‌کند)، و در چنین لحظاتی ما به مرزهای بیرونی ضدزیبایی‌شناسی می‌رسیم. مفسران دیگر حتی تلاشی هم برای داوری از خود نشان نمی‌دهند.

۳. نتیجه‌گیری

معنا، ارزش و نگره‌ی نشانه‌شناختی

انکار داوری ارزش، یا دست‌کم بی‌اعتمادی به آن، مضمون مشترکِ ساختارگرایی، ساختارزدایی و پسامدرنیزم است. با وجود این می‌توان گفت که هر یک از آن‌ها به رغم میل خودشان، نگره‌ی ارزشی در خود مستتر دارند که چه اذعان شده باشد چه اذعان نشده باشد، نوعی پای‌بندی متافیزیکی و سیاسی در آن‌ها وجود دارد. در یک سو ـ جبرباوری و اقتدارگرایی را داریم (ساختارگرایی) و در سوی دیگر عدم قطعیت و نوعی آنارشیزم را (ساختارزدایی و پسامدرنیزم). یک گرایش کلی به سوی ضدزیبایی‌شناسی را می‌توان تشخیص داد، یعنی گرایش به سوی یک موقعیت نظری که موضعی مخالف در قبال فرضیات بنیادین زیبایی‌شناسی سنتی (این‌که، می‌توان دست به داوری ارزش زد، این‌که می‌توان از طریق به‌کارگیری نگره‌ی فلسفی معیارهایی را برای انجام این داوری‌های ارزشی سروسامان داد) دارد. جابه‌جایی نظری عمده‌ای که بین ساختارگرایی و پساساختارگرایی به وقوع می‌پیوندند، عبارت است از حرکت از ذات‌باوری به سوی ضدِ ذات‌باوری: از دنیایی که مشخصه‌ی اصلی آن ساختارهای پایدار است به دنیای بی‌ثباتی و عدم قطعیت. در حالی که نگره‌ی زیبایی‌شناسیِ ساختارگرا قایل به وحدتی بنیادین برای هستی است و می‌کوشد تا نقش آن را در متون نشان دهد، زیبایی‌شناسی ساختارزدا صحبت از **فقدان** این وحدت می‌کند و متن‌ها را تجلی این فقدان می‌داند. این در قاموس انتقادی، حرکت از توضیح و رده‌بندی به بازی آنارشیک را بازنمایی می‌کند، اما در هر حالت ما در درون چارچوب نشانه‌شناسی باقی می‌مانیم، و زبان‌شناسی سوسوری هم‌چنان نقطه‌ی ارجاع اصلی است.

کارایی موضع ضدبنیادباوری در دریدا و لیوتار هم‌چنان پرسش اصلی است. اگر معنا همواره، و لزوماً، در فرایند به تأخیر افتادن قرار دارد (هرگز به هیچ کس به طور تمام و کمال عرضه نمی‌شود، هرگز خود را تماماً کامل نمی‌کند)، در این صورت نوشتار ساختارزدا باید دربندی مشابه گرفتار باشد. اگر همه‌ی گفتمان‌ها صرفاً روایت هستند، در این صورت گفتمانِ خود لیوتار هم روایت است، و بخش عمده‌ی اقتدار سخن او زایل می‌شود. بخشی از این مسأله

مربوط می‌شود به تمایل ضدبنیاد باوران برای جهان‌شمول کردن تعمیم در خصوص معنا. دریدا می‌خواهد چیزی بیش از آن‌که در برخی موارد معنا نسبی یا کثیر است، بگوید؛ او می‌خواهد بگوید که معنا در همه‌ی موارد نسبی و کثیر است، و، درواقع، می‌خواهد بگوید که معنا هرگز نمی‌تواند به معیارهای حقیقت ارزش فروکاسته شود. او از ما می‌خواهد که بین این دو یکی را انتخاب کنیم: این‌که همه‌ی معناها به طرزی انعطاف‌ناپذیر ثابت‌اند، یا این‌که همه‌ی معناها به نحوی ریشه‌ای ناپایدارند. این بحث به شکل قطبی شده عرضه شده است. اغلب ما کاملاً آماده‌ایم به پذیرش این‌که معنا همیشه کاملاً پایدار نیست (هنر شاعری عمدتاً استوار بر چنین پیش‌فرضی است)، بدون این‌که از این طریق احساس کنیم که می‌توان با یک تغییر موضع ناگهانی ادعا کرد که همه‌ی معناها در همه‌ی زمان‌ها فقط می‌توانند ناپایدار باشند. چگونه می‌توان چنین قضیه‌ای را ثابت کرد، یا حتی محک زد؟

رد کامل تبیین متن نیز جای چون و چرا دارد و این کار در برخی سطوح کار مفیدی است (تجسم این‌که بدون دست زدن به چنین کارهایی در برخی مراحل، دست‌کم برای تثبیت ارزش عملیِ (pragmatic) علوم انسانی، بتوان بحثی علمی درباره‌ی آن را پیش برد، مشکل به نظر می‌رسد)، و تلقی عمل تبیین ـ هدف سنتی نقد ـ به عنوان کاری لزوماً اقتدارگرایانه، بزرگ‌ترین بیش از حد قضیه است. اقتدارها می‌توانند استعلا یابند، و خواننده احتمالاً کم‌تر از آن‌چه دریدار و پیروانش تصور می‌کنند نسبت به «اقتدار» منتقد حساس‌اند و احتمالاً کم‌تر به آن توجه می‌کنند. حالت «معصومیتِ شدن» درواقع حالتی بسیار پیچیده است که تنها پس از طی مرحله‌ی تبیین متن حدوث می‌یابد. نقاط ارجاع را تنها می‌توان پس از آموختن و درونی کردن، به دور انداخت.

نقد ساختارزدا بر فلسفه‌ی ساختارزدا و برداشت خاص آن از سنت متافیزیکیِ غرب استوار است. از این رو کار انتقادیِ ساختارزدا، همواره در معرض حمله به اعتبار نگره‌ی بنیادین آن است. اگر استدلال‌های دریدا درباره‌ی کلام‌محوری، هویت و معنا شسکت بخورند، در این صورت بخش عمده‌ی اعتبار نقد ساختارزدا ناگزیر از بین خواهد رفت. این نقد، بسیار بیش از حد معمول تکیه بر اعتبار و شهرت فلسفه‌ی پایه‌ای خود دارد (هرچند چنین حرفی در مورد نقد مارکسیستی نیز صادق است). نقد انگلیسی ـ امریکاییِ، سنتی با توجه به این‌که چندان وابسته به چارچوب فلسفی آشکاری نیست و به تبع آن کاربردهای عملی‌تری دارد، عمدتاً از افتادن در چنین دام‌هایی پرهیز می‌کند.

اگر همه‌ی گفتمان‌ها صرفاً روایت هستند، در این صورت گفتمانِ خود لیوتار هم روایت است، و بخش عمده‌ی اقتدار سخن او زایل می‌شود

نقد ساختارگرا ممکن است در طولانی مدت عمر بیش‌تری از ساختارزدایی داشته باشد، چون با وجود این‌که فرضیات ذات‌باورانه‌ی آن درباره‌ی ساختارهای بنیادین نادرست از آب درآمده، اما هنوز داده‌های روشنگری درباره‌ی روابط درونی متون تولید می‌کند؛ جنبه‌ای از متنیت (textuality) که جذابیت خود را برای منتقدانی با انواع مسلک‌ها حفظ خواهد کرد.

با این حال، حتی اگر آن توجیه فلسفیِ نهایی به این زودی‌ها دست ندهد، کارهای انتقادیِ ساختارزدا ممکن است به صورت‌هایی به حیات خود ادامه دهد. نه جناس لفظی و نه بازی با واژه‌ها هیچ یک نیازی به توجیه فلسفی ندارند: ارزش آن‌ها گویا ارزشی روان‌شناختی است؛ اما وقتی در مورد آن‌ها این ادعاهای روان‌شناختی پیش کشیده می‌شود که گویا تکنیک‌هایی هستند برای اضمحلال فرضیات متافیزیکی، در این صورت موضوع کاملاً فرق می‌کند. وقتی یک نقد چنین آشکار به یک چارچوب فلسفی پیوند خورده است، در این صورت باید انتظار داشت که با شرایطی کاملاً موشکافانه مورد داوری قرار گیرد. بر این مبنا، مسایل بسیاری پیش روی ساختارزدایی باقی خواهند ماند. در تحلیل نهایی، مفاهیم سنتیِ ارزش و معنا را به این راحتی

نمی‌توان کنار گذاشت. ❑

منبع:

Philosophical Aesthetics an introduction edited by: Black Well 1992

پی‌نوشت‌ها:

۱ و ۲. continent یا continental. **اروپا** یا **اروپایی** به استثنای بریتانیا. بریتانیا و ایالات متحد امریکا به علت داشتن زبان مشترک در یک سو (انگلیسی ـ امریکا = دنیای انگلیسی زبان) قرار می‌گیرند و بقیه‌ی کشورهای اروپایی در سوی دیگر. ـ م.

* When thou has done, thou hasnot done

* explanation. مرحله یا شکلی از مطالعه‌ی علمی که عبارت است از کشف ماهیت پدیده‌های مورد مطالعه. **فرهنگ اصطلاحات فلسفه**، پرویز بابایی.

کتاب‌شناسی

Arac, J., Godzich, W. and Martin W. (eds) (1983) *The Yale Critics: Deconstruction in America*, University of Minnesota press.

Barthes, R. (1975) *S/Z*, Miller R., (trans.) Jonathan Cape.

Barthes. R. (1977) *Image-Music-Text*, Heath, s. (trans.), Hill and Wang.

Baudrillard, J. "The structural law of value and the order of simulacra" in Fekete, 1984.

Baudrillard, J. "The Year 2000 will not take place", Foss, p. and patten,p. (trans.), in Grosz, 1986.

Baudrillard, J. (1988) *America*, Turner, C. (trans.), Verso.

Bloom H., et al. (1979) *Deconstruction and criticism*, continuuum.

Bove, P.A. "variations on Authority" in Arac, 1983, pp. 3-19.

Culler, J. (1975) structuralistpoetics, Routledge and kegan paul.

Culler. J. (1976) *Saussur*, Fontana Moderns Masters.

Derrida J. (1973) *Speech and phenomena*, Graver N. (ed.,), Allinson, D.B. (trans.), Evanston Illinois.

Derrida J. (1978) *Writing and Difference*, Bass, A. (trans.), Routledge and kegan paul.

Derrida, J. (1981) *Positions*, Bass A, (trans.), Altone press.

Fekete, J. (ed.) (1984) *The structural Allegory: Reconstructive Encouters with the New French Tought*, Levin, C. (trans.), Manchester university press.

Gardner, H. (1976) *The Quest for Mind*, coventure.

Grosz, E.A. et al (eds) (1986) *Future-fall: Excursions into post-Modernity*, power Institute publications.

Hartman, G. (1981) *Saving the Text*, John Hopkins university press.

Hillis Miller, J. (1977) "Ariachne's Broken woof", *Georgia Review*, 31, pp. 44-60.

Hume, D. (1962 edn) *A Treatise of Human Nature* Macnabb, D.G.C (ed), fontanal /collins.

Leitch, v. (1983) *Deconstructive criticism, an Advanced Intraduction*, Hutchinson.

lévi-strauss, c. (1969) *The Raw and the cooked*, weightman, J. and D. (trans.), Jonathon cape.

Locke, J. (1964 edn) *An Essay concerning Human understanding*, woozly, A. D. (ed.), Fontana / collins.

lyottard, J-F., (1984) *The postmodern condition: A Report on knowledg*, Bennington G. and Massumi, B. Mancherster university press.

Maranda, p. (ed.) (1972) *My thology: selected Readings* penguin Books.

Norris C. (1983) *The Deconstructive Turn*, Methuen.

Piaget, J. (1971) *Structuralism*, Routledge.

Propp, v. (1972) "Transformations in Fairy Tales", in Maranda, 1972.

Sarup, M. (1988) *An Introductory Guid to post-structuralism and post-Modernism*, Harvester Wheatsheaf.

Saussur, F. (1974) *Course in General lingustics*, Bally, C., sechehaye, A. and Reidlinger, A. (eds) Easkin, w. (trans.), peter Owen.

Segal, D.M., "The connections between the semantics and the Formal structure of a Text", in Maranda, 1972.

Wittgenstein, l. (1976) *Philospphical Investigations*, Ans comb, G.E.M. (trans.), Blackwell.