مسعود تهرانی

دیدگاه

نقد ادبی، متن ادبی و اقتدارگرایی

دیدگاه کلی

در جوامع اقتدارگرا، فرهنگ قدرت‌مداری ابتدا از نهادهای خرد اجتماعی (مثل خانواده و مدرسه) شخصیتی می‌سازد که روانمایه‌ی آن ضعف و وابستگی است. هستی این فرهنگ با سیطره‌ی کل بر جزء از همان آغاز کودکی شروع به تخریب ساختار شخصیتی انسان‌ها می‌کند تا فراورده‌ای تحویل جامعه بدهد که، دست کم در قلمرو ناخودآگاه، در تعارض با نظام سیاسی حاکم نباشد. یا به تعبیری با سامان مستمر حکمیت پدر درنیفتد. فردی که این نهادها می‌سازند بیرون‌نگر و عاری از ارزش درونی است و تنها بزرگان و قدرتمندان (پدر و رهبر) به او آبرو و حیثیت می‌دهند. به یک معنا ساختار شخصیت در نظام اقتدارگرا، از نقطه‌نظر نظام روان‌شناسی فرویدی، ساختاری است دو قطبی که در آن تنها نهاد (id) و ابرمن به طور کامل فعال می‌ماند و من (ego) به سبب ضعف عملکرد ممیزی‌اش را در برابر نهاد و ابرمن از دست می‌دهد. طبیعتاً عارضه‌ی این ضعف و از خودبیگانگی، که آدرنو آن را ego-alien می‌نامد، حاکمیت رژیم‌های مقتدر و سانسورگر از هر قماش است.

در صحنه‌ی ادبی نیز، این اقتدار و بیگانگی سبب نیاز فرد به تراشیدن بتی از نخبگان نویسنده و استبداد نوشتار یا متن (text) می‌شود. استبداد نوشتار، نه فقط به معنی انجماد و تک معنایی آن (یعنی حکم صادرکردن نویسنده) یا برداشت تک معنایی از متن توسط خواننده (یعنی حکم صادر کردن خواننده) و یا بر قراری رابطه‌ی یک سویه با متن، بلکه به معنی گرنش فرد اقتدارگرا در برابر عظمت نویسنده و نوشتار است. بنابراین در این فرهنگ، ادبیات و نوشته، حالت تقدس به خود می‌گیرد و خصوصیت پویندگی و آفرینندگی خود را از دست می‌دهد. یعنی ادبیات از متن و روال عادی جامعه خارج و خصوصیت ماهوی پیدا می‌کند و آثار غیرنخبگان به سختی (مگر با داشتن روابط ایلی) مورد مطالعه و نقد قرار می‌گیرد. هر نشریه‌ی ادبی به شکل کلوپی اختصاصی در می‌آید و عده‌ی کثیری هم پشت درهای بسته‌ی کلوپ نظاره‌گر می‌مانند. در این‌صورت ادبیاتی که باید به بطن جامعه برگردد (زیرا آبر و تخته‌ی بنایش از فرهنگ جاری گرفته شده) از آن جدا به ناچار مارش را قطع می‌شود و مافوق آن می‌ایستد. این استبداد چیزی نیست جز گسترش نیافتن نهادهای دموکراتیک در جامعه.

با مرور کوتاهی بر تطور تاریخ ادبیات در غرب می‌بینیم همان‌طور که دموکراسی بورژوازی قدرت را زمینی کرد و تقدس را کم‌کم از آسمان به پایین آورد، یعنی برخورداری (مساوی) و شرکت همه جانبه‌ی شهروندان در رأی دادن و مسئولیت‌های اجتماعی، در ادبیات نیز انقلاب‌های دموکراتیک بسیاری مانند سرنگون کردن مؤلف رخ داد. به دلیل این تحولات ذائقه و سلیقه‌ی افراد نیز رفته‌رفته به سوی مستقل و دموکراتیزه شدن گام برداشت. در چنین جامعه‌ای (که برای روشن شدن و ادامه‌ی بحث می‌توان آن را جامعه‌ای ایده‌آل فرض کرد) فرد بیش‌تر به دنبال چیزی می‌گردد که عطش من (ego) را برای رشد سیراب کند یا به علاقه‌اش پاسخ گوید (زیرا علاقه‌اش را خود مستقلاً دریافته است) تا این‌که بخواهد بداند که چه کسی آن متن را نوشته و چند نفر آن را خوانده‌اند و آن نوشته از کجا آمده است. زیرا او دیگر در حوزه‌ی مسئولیت‌های اجتماعی و سیاسی شهروندی منفعل نیست و همان‌طور که اجتماع و زندگی را بر اساس علایق و انتخابش می‌سازد (هرچند محدود) معنی و اعتبار را هم دیگری برای او خلق نمی‌کند بلکه خود آن را می‌آفریند. این همان فردیتی است که محصول دوران مدرن در تمدن اروپا بوده است.

رابطه‌ی متن و فرد اقتدارگرا

همان‌طور که در بالا اشاره شد خواننده‌ی اقتدارگرا متن‌هایی (و سوبژه‌هایی) را می‌خواند و بررسی می‌کند که منشا الهامات و تعابیر ویژه باشد و نیاز مبرم روحی او را برآورد. این ویژگی به طور ساده همان مفتونی و وابستگی خواننده به سوبژه‌ی ماهوی و کلام متعالی (برخاسته از منبع غیبی) است.

ساختار شخصیتی فرد اقتدارگرا مانع آن می‌شود که فرد به متن غیرنخبگان توجه کند و آن را با دقت بخواند و یا بتواند چیزی از آن فراگیرد، زیرا او نمی‌تواند در پیوند دو سویه و دیالکتیکی (ولفگانگ آیزر، wolfgang Iser) با متن قرار بگیرد؛ یعنی در اثر ناتوانی‌اش، پای یک سر معادله‌ی دیالکتیکی می‌لنگد. در این صورت عده‌ی معدودی نویسنده با ستایش از جامعه جدا می‌شوند و بالای هرم قدرت قرار می‌گیرند. به طور خلاصه روح «جستجوگر» فرد اقتدارگرا تنها موقعی سیراب می‌شود که «حقیقت» از قدرت ساطع شود. حقیقتی ثابت با شکل‌ها و بدن‌های متفاوت.

کار نخبگان حتاگاه بدون این‌که خود بخواهند منبع معنی و الهامات می‌شود و خواننده باید کوشش کند حقایق را از دل آن‌ها بیرون بکشد و کشف کند، مثل کریستف کلمب که آمریکا را کشف کرد. این نوع کشف همان چیزی است که دلوتس و گاتاری دو تن از فلاسفه‌ی نوین فرانسه آن را تفسیر از طریق وجدان فردی (transcendental) می‌نامیدند. در این نوع تفسیر همان‌طور که Robert jauss می‌گوید، نویسنده در پیوندی است که اساس آن پیوند منولگ است. یعنی تنها متن یا نوشته با خواننده ارتباط برقرار می‌کند. جاس در رد این نوع پیمند در نقد ادبی می‌گوید: «قطعه‌ای ادبی ... مجسمه نیست که جوهر بیکران خود را در منولگ آشکار کند.»

پس در فرهنگ اقتدارگرایی خواندن و نقد ادبی در اصل کشف «حقیقت» است از دل و زبان شخصی برگزیده. این نوع تفسیر که آن را (هرمانتیک سنتی) نامیده‌اند قرن‌ها پیش برای اولین بار از تفسیر تورات در غرب رواج پیدا کرد. در مرام فرد اقتدارگرا بر عکس دیدگاه گادامر (Gadamer) فیلسوف آلمانی در باب در نظر گرفتن شرایط تاریخی مفسر در تفسیر کردن متن و سهیم بودن خواننده و نویسنده در خلق معنی، یک قطعه‌ی ادبی به صورت کاری تمام شده و معانی‌یی بسته‌بندی شده تلقی می‌شود (در این صورت منقد، از دید گادامر، شرایط تاریخی خود را در معنی کردن از دست می‌دهد).

گاه به نظر می‌رسد رابطه‌ی خواننده‌ی اقتدارگرا با متن غیرنخبگان به صورت بن‌بستی از پیش‌ساخته شده است. متن در محفظه‌ای قرار داده می‌شود که جای نفس

● ساختار شخصیتی فرد اقتدارگرا مانع آن می‌شود که فرد به متن غیرنخبگان توجه کند و آن را با دقت بخواند و یا بتواند چیزی از آن فراگیرد، زیرا او نمی‌تواند در پیوند دو سویه و دیالکتیکی (ولفگانگ آیزر، Wolfgang Iser) با متن قرار بگیرد؛ یعنی در اثر ناتوانی‌اش، پای یک سر معادله‌ی دیالکتیکی می‌لنگد.

● در فرهنگ اقتدارگرایی خواندن و نقد ادبی در اصل کشف «حقیقت» است از دل و زبان شخصی برگزیده. این نوع تفسیر که آن را (هرمانتیک سنتی) نامیده‌اند قرن‌ها پیش برای اولین بار از تفسیر تورات در غرب رواج پیدا کرد.

کشیدن و جنبیدن ندارد. کلمات تنگاتنگ به هم قفل شده و می‌چسبند. در حالی که ولفمگان ایزر عقیده دارد که قطعات ادبی همیشه دارای فضای سفید و نـوشته است که تنها خواننده می‌تواند آن را پر کند (در این مورد بعداً بیش‌تر بحث خواهد شد.) متن غیرخنگان دارای فضای خالی نیست. متن و معنی هر دو نادیده گرفته می‌شود و بی‌ارج جلوه می‌کند. در این‌صورت متن، چون کودکی بی‌اطلاع وگاه گناهکار می‌نماید که باید راهنمایی شود یعنی همان رابطه قیم با کودک. و چون در متن، فضای سفید نمی‌بیند، در بهترین شرایط، به تصحیح و ویرایش به منظور جدا کردن سره (قدرت) از ناسره (ناتوانی) می‌پردازد.

نظریه‌ی خواننده ـ مداری
(Reader oriented theory)

این نظریه، انقلابی در کارِ نقد ادبی و طرز خواندن نوشتار و یا طریقه پیوند برقرار کردن فرد با متن به وجود آورد. در این جنبش خواننده که پیش از این اهمیت چندانی نداشت اهمیت پیدا می‌کند و با متن یا نویسنده (یعنی سوبژه و اوبژه) برابر می‌شود. این نظریه در اصل متباین با نظریه‌ی متن ـ مداری و دیدگاه منقدین نوین است که نقش خواننده را نادیده یا جزئی می‌پندارند. در روش خواننده ـ مداری یک متن چه شعر باشد چه داستانِ کوتاه یا مقاله علمی و غیره تا خوانده نشود وجود واقعی پیدا نمی‌کند. یعنی معانی آن بالقوه است و خواننده با خواندن، معنای متن را کامل و بالفعل می‌کند. بنابراین خواننده، آن‌طور که سابق فرض می‌شد نقشی منفعل ندارد و تنها مصرف‌کننده نیست.

در سال ۱۹۷۹ اومبرتو اکو، نشانه‌شناس و رمان‌نویس ایتالیایی کتابی به نام «نقش خواننده» چاپ کرد. در این‌جا او با آوردن مثال‌هایی بین متن باز و بسته فرق می‌گذارد. در متن‌های باز مثل (Finnegans Wake, Eliot's the Waste Land or Jacques Lacan's theories of unconscious) بسیار به همکاری جدی و دقت خواننده در آفرینش معنی وجود دارد؛ در صورتی که در متن‌های بسته مثل (treatise on lice athriller by Forsyth or a scientific) کم و بیش واکنش خواننده (از پیش) معلوم است. در این مقوله مایکل ریفاتری (Rifaterre) تا آن‌جا پیش می‌رود که خواننده را "superreader" معرفی می‌کند. یعنی خواننده‌ای که معنی را در ماورا و زیر معنی سطحی می‌جوید.

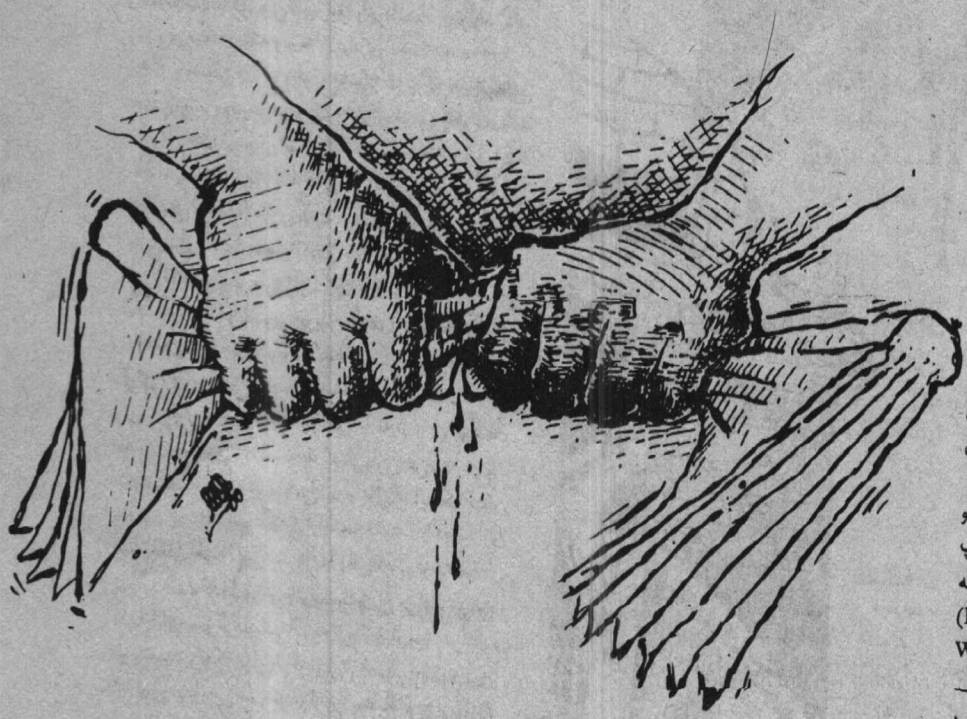
در شرایطی که جامعه می‌خواهد از سنت بگسلد و توسعه یابد و خواننده جایگاه نوینی در جامعه پیدا کند نویسنده هم کوشش می‌کند دیوارهای جدایی قدیم و فاصله‌های زاییده شده از مراسم و تشریفات اشرافیت را بشکند. بدین ترتیب متن قداست خود را از دست می‌دهد و نویسنده نیز دیگر حرمتی مثل قبل به عنوان بازگو کننده‌ی حقیقت ندارد (برای همین است که، همان‌طور که بعداً اشاره خواهد شد، حقیقت را تکه‌تکه می‌کند). نویسنده‌ی مدرن کوشش می‌کند از کلیت حاکم بر جامعه فاصله بگیرد و با آن ستیز کند. این نویسی است که همه می‌توانند در آفرینش حقیقت (نو) و زمینی شرکت کنند.

زیرا اکنون همه می‌توانند بنویسند، یا بهتر بگویم همه می‌توانند حقیقت را بنویسند و چون خواننده از این حقیقت جدایی ندارد و جزو آن شده بدون هیچ ملاحظه‌ی اقتدارگرایانه‌ای وبدون در نظر گرفتن این‌که چه کسی آن را نوشته است آن را می‌خواند.

این جنبش آزادی‌بخش و توسعه‌دهنده در قلمرو ادبیات زمانی نضج گرفت که در اروپا و آمریکا دموکراسی و نهادهای دموکراتیک گسترش پیدا کردند. یعنی از زمانی که انقلاب مدرنیست‌ها در هنر، موسیقی و ادبیات در اروپا در حدود سال‌های ۱۹۱۰ به وسیله‌ی پیکاسو، استراوینسکی، شونبرگ، جویس، ولف و تی‌اس الیوت بر ضد رئالیسم قرن ۱۹ به سرکردگی بالزاک، دیکنز، جورج الیوت، استندال و دیگران روی داد.

مثلاً در نقاشی‌های پیکاسو انسان یک بعدی گذشته به عنصر دو بعدی مدرن و کامل‌تر تبدیل می‌شود. انسان به جای این‌که تنها تصویری تحسین‌انگیز از حقیقت باشد یا فقط بیننده‌ای مبهوت و از حقیقت جدا، دهان به پرسش باز می‌کند. به عنوان نمونه در نقاشی (les Demoiselles d'Avignon) که توسط پیکاسو در سال ۱۹۰۷ به سبک کوبیزم کشیده شده بود می‌بینیم صورت‌ها مثل ماسک‌های آفریقایی‌ها از حالت طبیعی بیرون آورده شده است. استخوان‌ها شکسته و به سطح چسبیده‌اند؛ پیکاسو بعدها بعد از نقاشی (bluet+rose) «آبی و رز»، این عملکرد نقاشی را از سزان فرا گرفته بود که اجزای نُهانی اشیا را نیز می‌توان نشان داد. «ایده‌ی نقاشی در حال دگرگون شدن بود و می‌خواست از مرزهای تاریخی نگرش غیرواقعی یک بعدی (flat illusionism) بگذرد و به اشیا به طور تمام و تمام نزدیک‌تر شود.» (Guide to Art, Sandro Sproccati,NY Harny N.Abrams, p.92) مثلاً رنگ سیاه، دیگر رنگ خالص یک دست یعنی تنها رنگ حقیقت نبود بلکه مثل هوای گرگ و میش نزدیک صبح سایه روشن داشت. امپرسیونیست‌ها البته خود پنجاه سال جلوتر از آن درک کرده بودند که حقیقت ادراکی است و با دگرگونی نور دیگرگون می‌شود (رک. sproccati. p.126). (نور در نقاشی امپرسیونیست‌ها نقش مهمی باز می‌کند). حقیقت ادراکی (که اساس فلسفه فنومنولوژی‌ها است) هیچ‌گاه ثابت نیست و دائماً در حال تغییر است (همان‌طور که رئیس‌جمهورها هر چهار سال به چهار سال عوض می‌شوند.) تصور مبهمی که در نقاشی امپرسیونیست‌ها در نتیجه ترکیب نور و رنگ دیده می‌شود طرح‌ها را مه‌آلود و متناقض و به شکل خرد شده و گسیخته در هزارها تماس رنگ با بوم در می‌آورد (sproccati 127). یعنی هنرمند، با این کارش به گونه‌ای مردم عادی را در کار هنری شرکت می‌دهد.

اگر زمانی فرد در برابر نقاشی‌های رئالیست‌ها سرخم می‌کرد و خود را می‌باخت اکنون چیز نویی را می‌بیند که آن چیز می‌خواهد از تعاملات یک سویه بگسلد. او دیگر در برابر پادشاهان (اگر پادشاهی باشد) سر خم نمی‌کند. اکنون رئیس‌جمهور به وسیله‌ی فرد فرد جامعه (ضربه‌های تک‌تک و غیرممتد قلم موی امپرسیونیست‌ها را بر بوم به یاد بیاورید) انتخاب می‌شود و با قداست و اسم اسلافش به طور موروثی حکومت نمی‌کند. او هم فردی است مثل بیش‌تر مردم عادی. اگر هم پادشاهی باشد قدرت سنتی او توسط مردم سلب شده (همان‌طور که در نهادهای دیگر از قدرت پدر و معلم کاسته می‌شود) قدرت پادشاه بین مردم پخش و تقسیم می‌شود و تک‌تک افراد سهمی از آن می‌برند. این سهم را



قانون (هرچند به شکل بورژوازی آن) تضمین می‌کند.

واکنش بیننده در مشاهده نقاشی‌های پیکاسو دیگر «به به» گفتن نیست بلکه نوعی ناباوری و ابهام است. نقاشی روح (مقدس) ندارد که انسان را بگیرد و تسخیر کند. بیننده مدام به خود رجوع می‌کند و می‌تواند با جرات بگوید «اثر بی‌معنی است». در این‌جاست که بیننده با تمام ناشیگریش، در هنر نقاشی، گویی در ترسیم آن اثر شرکت کرده است. نقاشی دیگر کپی یا انعکاس از واقعیت کامل و زیبا و بدون نقص و شرایط طبیعی خارجی (رئالیسم و ناتورالیسم) نیست. نقاش از واقعیتی درونی می‌گوید و مکنونات قلبی خود را در شرایط جامعه‌ای دموکراتیک بازگو می‌کند که بیش‌تر با ناخودآگاه انسان و سوبژه سر و کار دارد. این انسان نقص دارد و زمینی است و از طبقه‌ی اشراف به کمال رسیده نیست. بنابراین مدرنیست‌ها مرز بین انسان‌ها را برداشتند. هنر وسیله‌ی برتری نیست بلکه وسیله‌ی برابری است.

موسیقی بدون پرده و آهنگ شونبرگ هم انقلابی بود بر ضد موسیقی رایج که دارای نظم ویژه و آهنگ موزون بود. موسیقی شونبرگ به هم ریخته و گسیخته fragmented بود که در آن از اساس گرامر زبان موسیقی (آهنگ) خبری نبود. موسیقی شونبرگ دعوتی از مردم برای کنترل کامل زندگی خود به عنوان شهروندانی «بی‌آهنگ و نقص‌دار» (در مقایسه با زندگی و ارزش‌های نخبگان) بود؛ و تشویق بریدن آن‌ها از سنت و زندگی تک‌ساحتی، که برچسب ارزش‌های آن بر همه‌چیز خورده بود. در این‌جا نیز شنونده، نوازنده می‌شود.

جیمز جویس و ولف نوشتن را که از زمان ارسطو نقش پست‌تری را نسبت به گفتار بازی می‌کرد حیثیت بخشیدند. نوشتن توبیخ می‌شد به دلیل اینکه بیان واقعیت نبود و نویسنده می‌توانست حقیقت را دستکاری کند؛ یعنی خودآگاهی را. دریدا یکی دیگر از فلاسفه‌ی نوین فرانسه که اکنون در آمریکا تدریس می‌کند می‌گوید قدما فکر می‌کردند که نزدیکی گفتار به منشاء و سرچشمه‌ی تفکر بیش‌تر از نوشتار است. نوشتار نسبتاً ناخالص تصور می‌شد و گفتار از مرتبت بالاتری برخوردار بود زیرا در زمان حال صورت می‌گرفت (نه در گذشته و آینده) در صورتی که نوشتار این‌طور نبود. واز آن مهم‌تر چون نوشتار مادی بود پس گفتار را آلوده می‌کرد. به یک کلام، گفتار روح تصور می‌شد و نوشتار جسم و در این دوگانگی همیشه آن‌چه که زمینی بود ناقص تصور می‌شد و محکوم بود.

اما اکنون نوشتن می‌خواست داستان انسان واقعی را بازگو کند. انسانی که گذشته و آینده‌ای داشت و آن‌طور که فلاسفه‌ی عصر روشنگری در قرن ۱۷ و ۱۸ مثل دکارت در فرانسه و فرانسیس بیکن و هابز در انگلستان، کانت در آلمان، هیوم و اسمیت در اسکاتلند اعتقاد داشتند تماماً عقل‌گرا و خالص نبود. انسان *آلیاژی* است که همه‌ی عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن مشخص نیست. فروید، روان‌شناس اتریشی، در اوایل قرن بیستم انسان را این‌گونه کشف کرده بود. او می‌گفت انسان توسط نیروهایی که کاملاً در کنترلش نیست هدایت می‌شود. این نیرو به خوبی در داستان‌های جویس و ولف دیده می‌شود. بیان کلمات به شکل غیرارادی، داستان انسانی

است که می‌خواهد بندهایش را از قید و بند (اراده) گذشته پاره کند و اعلام کند که راسیونال و بیدار نیست.

کشف ناخودآگاهی (و انگیزه‌های غیرراسیونال) توسط فروید همان قرار گرفتن انسان در متن زندگی سیاسی و اجتماعی بود، زیرا در این صورت تنها عاقلان و نخبگان نبودند که می‌توانستند بر عده‌ای نادان و بی‌منطق حکومت کنند. کشف (نیروی) کودکی توسط فروید در روان‌کاوی و آزادی زنان، در قرن بیستم، کمک بزرگی در این راه بود (با کلمه هم که گذشتگان این‌قدر آن را جدی می‌گرفتند می‌شد بازی کرد).

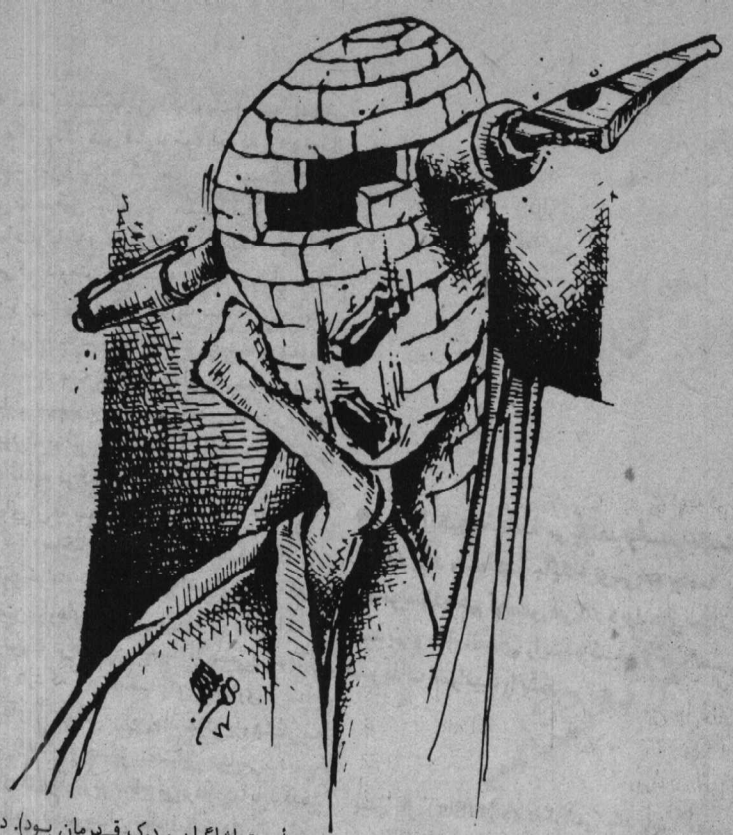
خانم کریستوا یکی دیگر از فلاسفه‌ی نوین فرانسه درباره‌ی ادبیات اوانت گارد می‌گوید که فرایند غرایز اولیه به نظم راسیونال زبان حمله می‌کند. انگیزه‌هایی که در کودک قبل از دوران عقده ادیپ تجربه می‌شود، مثل زبان است اما هنوز کاملاً زبانی پیدا نکرده است.

بنابراین، زبان کودکی زبان شعر است که دارای نظم خاصی نیست، اما کلام‌هایی که آن‌ها را علم اشارات یعنی سیمیولوژی می‌گویند (اصطلاح سیمیوتیک یا سیمیولوژی بیانگر علم نشان‌هاست، مثل زبانی که ما با آن صحبت می‌کنیم) کم‌کم در اثر سرکوبی نهادهای جامعه، سمبولیک و بی‌آهنگ می‌شوند. (همان‌طور که پدر و مادرها از جست‌وخیز و رقص کودکان جلوگیری می‌کنند) یعنی زبان شعر (سیمیوتیک) برای این‌که سمبولیک شود باید حالت سکون به خود بگیرد و این کار با سرکوبی انگیزه‌های وزن و تجزی، در خانواده توسط پدر صورت می‌گیرد. با وجود این، زبان مقداری از این جریان سیمیوتیک را نگه می‌دارد و شاعر به ویژه گوش به زنگ است تا طنین آن را ثبت کند.

به واسطه‌ی نزدیکی کودک با مادر، سیمیوتیک (شعر) در پیوند با بدن زن شکل می‌گیرد، در حالی که سمبولیک با قانون پدر که سانسور و سرکوب می‌کند جوش می‌خورد. زن سکوت ناخودآگاه انسان است که خودآگاه راسیونال و نظم گفتار را تهدید می‌کند. مالارمه، برای نمونه، با زیرپا گذاشتن قانون دستور زبان (syntax) نظم و قانون پدر را نادیده گرفت. کریستوا انقلاب شعر را به طور کلی در رابطه‌ی نزدیک با انقلاب سیاسی و به ویژه با آزادی زنان می‌بیند.

پس راه‌یابی ناخودآگاهی در ادبیات غرب جریان دموکراتیزه شدن جامعه بود. زن‌ها به میدان سیاست و اجتماع وارد شدند و کودکان در سرنوشت انسان‌های بالغ دخیل گردیدند. همه از بالا تا پایین فیلسوف و عامی، حاکم و محکوم، پدرهای خود را کشته و گناهکار شدند. عقده‌ی ادیپ در همه بود. این برابری اما تمام داستان نبود بلکه کشف پیچیدگی روح و روان انسان در تطبیقش با سازمان‌ها و نهادهای جامعه، افراد ویژه و متفاوتی به ارمغان می‌آورد تا دیگر فرد بر فرد، به بهانه‌ی یکسانی آن‌ها (مایی) نتواند حکومت کند. پس روان‌شناسی، فرد را از زیر حاکمیت اتوریته و سلطه‌ی جمع بیرون کشید.

به غیراز دوران کودکی و ولوله‌ی کودک، آن‌چیزی که در دنیای نویسندگان مدرن راه یافت در اصل دنیای جدید ناشناخته‌ای بود که قبل از فروید کسی آن را جدی نمی‌گرفت و آن دنیای رویا بود. به نظر فروید رویا بازگو کننده حقیقت انسان است. حقیقتی که مشکل می‌شود



آن را به زبان آورد. انسان با تجزیه و تحلیل خواب‌هایش می‌فهمد کیست و چه می‌خواهد، نه این‌که چون قبل دیگران و اشیاء و خاصیت سمبولیک آن‌ها سرنوشت انسان را تعیین کنند. نویسنده‌های مدرنیست خواب را به دنیای بیداری آوردند و ***انسان را بار دیگر به طور کامل در متن زندگی قرار دادند.*** این تکامل نه تنها در شناخت ضمیر ناخودآگاه انسان میسر شد بلکه باعث شد در زندگی مدرن بخش‌های فراموش شده‌ی پیشین مثل کارگران و شهروندان دست دوم و زن‌ها و کودکان به عنوان انسان‌هایی تمام عیار و نه ضرورتاً خوشبخت، وارد زندگی اجتماعی شوند. دیوار دوگانگی کم‌کم فرو ریخت. روش مونتاژ و کلاژ و گسیختگی در داستان‌نویسی با کلیت‌های یک پارچه (totality) و نظم حاکم به ستیز برخاست. در این صورت داستان مدرنیست‌ها نمی‌توانست در برگیرنده‌ی آن نظم رئالیستی که لوکاچ خواهان آن بود باشد. (البته کابوس‌های مدرنیست‌ها، به نظر بسیاری از پژوهشگران، خود نوعی رئالیزم بود که بازگوکننده‌ی انسانی از خودبیگانه و تنها در دنیای مدرن بود.)

به طور خلاصه همان‌طور که مردم در امور سیاسی کشورشان با رأی دادن شرکت می‌کردند و به طور فعالانه (نسبت به گذشته) سرنوشت خود را تعیین می‌کردند و منفعل نبودند در ادبیات هم کم‌کم خواننده نقشی فعال برای خود پیدا کرد و این نقش فعال درست موقعی آغاز شد که نه تنها او بلکه زن و فرزندش هم در متن قرار گرفتند: زن در کوچه و بازار همراه مرد بود و کودک دیگر آدم کوچولوی سابق و پاره‌ای از بزرگ‌ترها نبود.

در صحنه‌ی تئاتر برشت نیز، در نظریه‌ی ضدارسطویی خود (یعنی ضدرئالیزم سوسیالیستی)، معتقد بود که بازیگران نباید کاملاً دنبال تماشاگر مُدرک هم‌رأیی تماشاگران و درک قهرمان بود). در کارهای هنری تجسمی و سینمایی نیز در دهه‌های اخیر، دیگر ستاره‌های سینمایی از زیباترین زن‌ها و مردها انتخاب نمی‌شوند بلکه مردم عادی با چهره‌های معمولی در صحنه‌ی سینما راه یافته‌اند. و حتا گاه خود مردم در بازیگری شرکت کرده‌اند (نمونه وطنی این پدیده فیلم‌های کیارستمی است.)

فرانکفورت اسکول و ادبیات

برای آن‌هایی که در اروپا در گروه‌های چپ مبارزه می‌کردند، پروسه دموکراتیزه شدن اجتماع باید به انقلاب سوسیالیستی می‌انجامید. اما چه چیز سبب شد که این انقلاب رخ ندهد؟ اجتماعی تو خالی و مردمی که کت بسته در اختیار سیستم سرمایه‌داری قرار گرفته بودند. امید زیادی هم به آزادی نبود. نظریه‌پردازان فرانکفورت اسکول نیز، هم از تجربه‌ی آلمان نازی دارای روحی آزرده و مأیوس بودند و هم از انقلابات سوسیالیستی کشورهای بلوک شرق سرخورده. از همه بدتر فرهنگ تو خالی از رستاخیز کارگران بلوک غرب جلوگیری می‌کرد و سرمایه‌داری نیز که بارها با وجود رسیدن به مرحله‌ی نهایی و فروپاشی‌اش هنوز موفق و پا بر جا مانده بود، مأیوس به تحلیل آن اجتماع سرخورده پرداخت. آن‌ها دیگر نمی‌خواستند به امید فردا و آمدن مسیح و انقلاب طبقه‌ی کارگر دل‌خوش بدارند. و به دنبال تحلیل شکستی در گذشته بودند. در این موقع بود که نظریه‌پردازانش به مسائل فرهنگی (نه مسائل اقتصادی و روابط اجتماعی تولید) روی آوردند. شکست طبقه‌ی کارگر شکست اجتماعی بود که همه‌ی قشرها با روحیات ویژه در آن شرکت داشتند؛ به خصوص با روحیات فاشیستی.

● جیمز جویس و ولف نوشتن را که از زمان ارسطو نقش پست‌تری را نسبت به گفتار بازی می‌کرد حیثیت بخشیدند. نوشتن تویخ می‌شد به دلیل اینکه بیان واقعیت نبود و نویسنده می‌توانست حقیقت را دستکاری کند؛ یعنی خودآگاهی را.

دراین‌جا و از این دیدگاه بود که مردم و هنر از هم فاصله گرفتند. هنری که روزگاری مبشر رونمودن حقیقتی نوشده بود از آن جدا می‌شد. و به نظر آدرنو این جدایی است که به هنر قدرت و جایگاه ویژه می‌دهد. نویسنده‌های مدرن، از دید آدرنو، به خصوص با فاصله‌ای که از حقیقت می‌گیرند کارشان این توانایی را پیدا می‌کند که از آن انتقاد کنند. یعنی از مردم عوام که ضایع کننده هنرند و آن را درک نمی‌کنند. در این صورت هنر به نظر آدرنو به جای این‌که انعکاسی از سیستم اجتماعی باشد (لوکاچ) موی دماغ (irritant) آن می‌شود. آدرنو به هنر نقش حساسی می‌دهد اما آن هنر باید هنر نخبگان باشد.

بنابراین از دیدگاه او، جدایی هنر از حقیقت، جدایی هنر از فرهنگ متعارف مردمی است که همان فرهنگ بیگاری فکر است. کار هنر، انتقاد از این فرهنگ و این مردم است. آدرنو می‌گوید: «مدرنیست‌ها کوشش می‌کنند که تصویر زندگی مدرن را بگسلند و آن را قطعه‌قطعه کنند تا این‌که به ساز و کار غیرانسانی آن پی ببرند.» شرکت انسان دو بعدی در امور زندگی اجتماعی، سیاسی و هنری، از دید آن‌ها، تبدیل می‌شود به انسان منفعل و یک بعدی مارکوز. بالاخره انسان شکست می‌خورد و مرگش فرا می‌رسد. در این صورت است که نقش بیننده‌ی فعال برشت به نقش بیننده‌ی منفعل هپلی هپوی آدرنو تبدیل می‌شود. و خواننده با متنی روبه‌رو می‌شود که عمداً طوری نوشته شده است که کسی از آن سر در نیاورد. اگر نامفهومی و ابهام رمان‌های جویس (و شعرهای بعدی نیما) حکایت می‌کرد از ساختار بغرنج ناخودآگاه انسان یونگی، پیچیده بودن نوشته‌های آدرنو ناشی بود از فاصله گرفتن متن و خواننده از ترس اینکه نکند خواننده‌ی بی‌مقدار و بی‌فرهنگ بر متن پیروز شود (یعنی بار دگر پیروزی فاشیسم). او می‌گوید: «ادبیات ... وسیله‌ی فاصله گرفتن حقیقت و جلوگیری از سهل جذب شدن بصیرت‌های نو در بسته‌بندی‌های شناخته شده و مصرفی است». یعنی ادبیات باید از تجاری و عام شدن پرهیز کند. و با تبانی نامیمون سرمایه‌داری و عامه مردم مبارزه کند. این جدایی (از مردم) کاملاً با فرهنگ اقتدارگرایانه جور در می‌آمد و کارها را آسان می‌کرد. خود نویسنده از نابسامانی‌ها مبرا می‌شد و در عرش جامعه می‌ایستاد. از این دیدگاه خواننده یا می‌مرد یا در دوردست قرار می‌گرفت.

هنر که از حقیقت جدا شد مردم دیگر نقش

تبلور ضمیر ناخودآگاه در ادبیات مدرن و رشته‌رشته‌هایی که قبلاً با حقیقت یک تکه‌ی سنتی مبارزه می‌کردند و خواهان آنالیز (متن) اجتماعی و رهایی انسان سرکوب شده و پیام‌آور دموکراسی بودند اکنون گسیختگی‌های هنری و نوشتاری حکایت از ازخودبیگانگی و فردگرایی مفرط (لوکاچ)، برقراری فاشیزم در آلمان و تفوق کامرسیالیزم و فرهنگ سطحی توده‌ای در آمریکا می‌کرد (آدرنو، هورخایمر).

مرگ مؤلف

در جوامع سنتی و در اروپای قدیم آن‌چیزی که همیشه مطرح بود این بود که حقیقت چیست. فلسفه‌ی امپرسیستی در انگلستان بعد از اواسط قرن ۱۷ معتقد بود که subjectivity منشاء تمام دانش بشر است. در این‌صورت حقیقت عینی (اوبژه) دربست در اختیار دستکاری‌های سوبژه قرار می‌گرفت. در این مقوله فنومنولوژیست‌ها، مثل هوسرل معتقد بودند که سوبژه عامل اصلی پدید آوردن معنی است نه اوبژه، یعنی محتوای پیشین (priori) خودآگاه ما.

جنبش تحلیلی ساختاگرایان (structuralists)، در پیروی از آلتوسر و لوی اشتراس به شکلی در دنباله‌ی فلسفه‌ی شناخت فنومنولوژیست‌ها بود؛ یعنی وارد شدن به جوهر و بررسی طبیعت پنهان اثر ادبی و در نتیجه دسترسی پیدا کردن به خودآگاه نویسنده. همان‌طور که لوی اشتراس، مردم‌شناس فرانسوی در پی روشن کردن حقایق پشت پرده‌ی آداب و رسوم و زبان و افسانه و اساطیر در قبایل بود. برای این‌کار منقد باید فکر خود را از تمام تصورات و پیش‌داوری‌ها در مورد مؤلف و متنی که مطالعه می‌کند خالی کند. بنابراین، مؤلف به کناری گذاشته می‌شود و تنها چیزی که می‌ماند اثر اوست. این طریق بررسی از متن البته ضد اتوریته و ضدسوبژه بود و پیام‌آور مرگ مؤلف.

به گمان ساختارگرایان، اگر نویسنده تنها قدرتش این باشد که نوشتارهای قبل از خود را به کار برد و مونتاژ کند (مانند زبان) او فرهنگ لغتی بیش نیست. آن هم فرهنگی که به قول رونالد باوتز همیشه قبلاً نوشته شده است. ساختارگرایان، نه تنها نویسنده بلکه متن را هم جدی نمی‌گیرند و متن و نویسنده هر دو را به قول معروف توی پرانتز می‌گذارند. در این صورت است که ایشان علمی می‌شوند می‌توانند سیستم اجتماعی را علمی و درست مطالعه کنند؛ درست بر خلاف رمانتی‌سیسم. در سنت تفکر رمانتی‌سیستی، مؤلف موجودی متفکر و زجر کشیده بود که بر اثر خود ارجحیت داشت و تجربه‌اش نوشتار را تغذیه می‌کرد. مؤلف به‌وجود آورنده‌ی متن و خالق و نیای آن به شمار می‌رفت.

از دیدگاه ساختارگرایان نه تنها فرهنگ بلکه متن همیشه قبلاً نوشته شده و کار خواننده این است که با تسلط بر متن، رازهای فرهنگی و زیر و زبر نظام را کشف کند. یک نوشته در «وجدان ناخودآگاه جمعی» (دورکیم، یانگ) قرار دارد که باید با نقب زدن و حفاری از سطح متن به ژرفای آن برود. در این‌جاست که پژوهشگر به توضیحات درست و حسابی دستیابی پیدا می‌کند و به شکافتن رازهای جاری در سطح می‌پردازد. ما باید کدها، قوانین و نظامی که سرچشمه تمام فعالیت‌های اجتماعی و فرهنگی است را بازبشناسیم.

ساختارگرایان به جای این‌که بگویند زبان مؤلف حقیقت را منعکس می‌کند می‌گویند، این ساختار زبان است که حقیقت را به وجود می‌آورد (پس در این‌جا هم حقیقت از مؤلف فاصله می‌گیرد). مؤلف آفریننده‌ی هیچ‌چیز نمی‌تواند باشد و تنها آن متنی را می‌نویسد که قبلاً تعیین و (توسط ساختار اجتماعی و یا زبان) نوشته شده است. مرگ نویسنده در صورتی ضداتوریته است که معنی کردن متن نیز از تملک خواننده بیرون رود. بنابراین منشاء معنی نه به تجربه نویسنده مربوط می‌شود نه به تجربه‌ی خواننده بلکه به عملکرد زبان و سیستمی که فرد را اداره می‌کند پیوند می‌خورد (نوعی فرمالیسم). در این روش هرچند که کشتن نویسنده عملی انقلابی و ضد روحیات اقتدارگرایانه است، اما این کار به قیمت از بین رفتن تمامیت نویسنده یعنی تاریخ و ضمیر ناخودآگاهش و از همه مهم‌تر خلاقیت و قدرت آفرینش فرد تمام می‌شود. در این صورت است که نویسنده و خواننده (به علت فقدان ارتباط ناخودآگاه) هر دو (به معنای مدرن آن) برای همیشه از بین می‌روند. و خمیرمایه‌ی حقیقت، با سرنوشت محتوم انسان یکی می‌شود. اگر در سیستم فکری آدرنو هنر از مردم و حقیقت فاصله می‌گیرد و باید از آلوده شدن به بلاهت خودداری کند در نظام تحلیلی ساختارگرایان همه از هنرمند تا عامی در چنبره‌ی قدرت و نفوذ توتالیته‌ی ساختار اجتماعی قرار می‌گیرند.

به همین دلیل فراساختارگرایان (Post structuralists) معتقدند انسان هم تاریخ دارد هم خودیتی که مسکوم نیست و یا کاملاً به طور علمی تحلیل‌پذیر نمی‌باشد. زبان را نمی‌شود در آزمایشگاه برد و کالبد شکافی کرد. یک لغت در شرایط متفاوت ممکن است معانی مختلفی بدهد. در این سیستم نشانه یا کلمه یعنی دال (signifier)، دیگر نمی‌تواند پایند مفهوم و معنی (signified) قرار گیرد بلکه پا از آن فراتر می‌گذارد. یعنی اگر بخواهیم به طور دقیق‌تر و شاعرانه‌تر این موضوع را بیان کنیم، دال تصورات پیشین، به طور شناور (یا خواب‌آلود) از مدلول یعنی از چنبره اقتدار دور می‌شود، وجد و نشأتی جنسی (jouissance) معنی را در خود حل می‌کند، سیمیوتیک در سمبولیک خلجان ایجاد می‌کند و غیره. خلاصه ادبیات و شعر و هنری به وجود می‌آید که آزاد است و در پی‌گسستن؛ و این مدرنیست‌ها بودندکه این جنبش را آغاز کردند. ساختار زبان، خودآلوده به ناخودآگاهی و نمادیسم شد (مثل زندگی کوچ‌نشینی و دائم در حرکت و بدون ریشه‌ی عشایر). لاکان، روانکاو فرانسوی (۱۹۰۱-۱۹۸۱) می‌گفت زبان مظهر ساختاری است که در ناخودآگاهی وجود دارد. در اصل این زبان است که خودآگاهی به ارمغان می‌آورد و چیزهای نو کشف می‌کند. همان‌طور که کودک به وسیله‌ی زبان و نقش‌های اجتماعی از دوران نارسیسیم و شیفتگی به مادر (mirror emage) به شناخت خود دستیابی پیدا می‌کند.

جنبش رهایی‌بخش رادیکال از دیدگاه کریستوا مشوش کردن یا ایجاد خلجان در گفتمان (discourse) اتوریته است. زبان شعر (مدرن) با سیمیوتیک بازش (open) با نظم سمبولیک و اقتدارگرای بسته‌ی اجتماع و پدر می‌جنگد. آن‌چه که نظریه‌های ناخودآگاهی می‌جوید زبان شعر آن را به درون می‌برد و بر ضد نظم مرسوم به کار می‌گیرد. و این رهایی بشر مدرن است از قید سنت و قانون پدر و تحدید نص سمبولیک و هر آن‌چه که او را پایبند روحیات اقتدارگرایانه می‌کند. در این صورت خواننده خود در گفتمان اتوریته خلجان ایجاد می‌کند و تولیدکننده‌ی معنی و حقیقت می‌شود نه مصرف کننده‌ی آن. در این‌جا هر چه هست کهکشان (کلمات) دال (signifiers) است نه بندهای دست‌وپاگیر مدلول (signnified).

● در شرایطی که جامعه می‌خواهد از سنت بگسلد و توسعه یابد و خواننده جایگاه نوینی در جامعه پیدا کند نویسنده هم کوشش می‌کند دیوارهای جدایی قدیم و اصله‌های زاییده شده از مراسم و تشریفات اشرافیت را بشکند.