Downloaded from www.frooyesh.ir at 12:41 IRDT on Monday June 13th 2016

نقد روان‌تحلیل گری در ادبیات : از جنون نبوغ تا تولد مخاطب
عنوان خلاصه: روان‌تحلیلی گری و ادبیات

سارا صنعت نگار
دانشجوی دکتری روان شناسی سلامت، دانشگاه تهران، تهران، ایران.sara.sanatnegar@gmail.com

نوع مقاله: تحلیلی **دریافت:** مهر۹۴ **پذیرش:** بهمن۹۴

چکیده:
این مقاله با نگاهی گذرا به بررسی سه دوره نقد روان‌تحلیلی قبل از ژاک لاکان می پردازد. دوره اول با پرچم‌داری زیگموند فروید، بنیانگذار روان‌کاوی، آغاز می‌شود و اثر هنری را نوعی مکانیسم والایش در نظر می‌گیرد که در آن تکانه‌ها و آرزوهای ممنوع و سرکوب شده ضمیر ناخودآگاه به گونه‌ای مبدل و بدیع در اثر ادبی نمایان می‌شود و اثر هنری هنرمند راهی است که هم او را از قطع ارتباط با واقعیت نجات می‌دهد و در همان حال، از دریافت درمان واقعی باز می‌دارد. دوره دوم یا نقد متن محورکه بین سال های ۱۹۴۰ تا ۱۹۵۰ تحت تاثیر نقد نو شکل گرفت معنا را نه در ذهن مولف بلکه در خود متن جست و جو می‌کند و وجود یک معنای معین را در متن رد می‌نماید. دوره سوم یا نقد مخاطب محور از دهه ۱۹۷۰ به بعد مطرح گردید. این رویکرد در محور نویسنده- متن ° خواننده تاکید ویژه ای بر جایگاه خواننده دارد و معنا را در ارتباط دوجانبه مخاطب و متن جست و جو می‌کند و معانی متعدد را نتیجه گوناگونی نحوه تعامل خوانندگان با متنی یکسان در نظر می‌گیرد.

کلید واژه‌ها: نقد، روان‌تحلیل گری، ادبیات

Downloaded from www.frooyesh.ir at 12:41 IRDT on Monday June 13th 2016

دوره جنون نبوغ

اصلی‌ترین مبحث روانکاوی، وجود فرآیندهای ناخودآگاه است. از قرن هفدهم به این سو، در غرب، انسان، «نَفسِ اندیشمند» تلقی می‌شد که تا حد زیادی شناختنی محسوب می‌گردید و در واقع همان نفسِ اندیشمند، محکِ انسانیت و مدنیت بود اما فروید با انتشار کتاب «تعبیر رویا» در ابتدای قرن بیستم، درستی این اندیشه را مورد تردید قرار داد (پاینده، ۱۳۸۲). در این اثر، فروید ذهن انسان را به کوه یخ شناوری تشبیه می‌کند. بخش کوچک آن که بر سطح آب نمایان است؛ هشیار و بخش بسیار بزرگتر زیرین آن، ناهشیار است؛ یعنی انبار تکانه‌ها، شهوات و خاطرات غیر قابل دسترس که بر افکار و رفتار انسان تاثیر می‌گذارند. فروید با استفاده از روش تداعی آزاد به کندوکاو در بخش ناهشیار ذهن آدمی پرداخت تا از رهگذر آن، بیمارانش را از انباشته‌های ناهشیار ذهن‌شان آگاه کند و از این طریق عوامل بنیادین شخصیت را آشکار سازد (اتکینسون، براهنی، ۱۳۸۳).

لاینل تریلینگ (۱۹۷۵-۱۹۰۵)، استاد دانشگاه کلمبیا و منتقد معروف ادبی در مقاله‌ی «فروید و ادبیات» اشاره کرده است که در جشنی که به مناسبت هفتادمین سالگرد تولد فروید برگزار شده بود، سخنرانی، از فروید به عنوان کاشف ناخودآگاه نام برد و بعد موقعی که نوبت فروید شد، او به این نکته اشاره کرد و گفت : «این درست نیست. من کاشف ناخودآگاه نیستم بلکه شعرا آن را کشف کردند، من فقط روشی علمی برای بررسی آن ابداع کردم». «سرکوب» یکی دیگر از مفاهیم کلیدی در روان‌کاوی است. به اعتقاد فروید سرکوب یعنی به فراموشی سپردن کشمکش‌ها و تعارضات درونی حل نشده یا امیال و خاطراتی که به هر دلیل برای فرد رنج‌آورند. کودک در خانواده یاد می‌گیرد که به امیال خود مهار بزند و هنگام ورود به جامعه و از سر گذراندن آن چیزی که جامعه‌شناسان به آن «آئین تشرف»[1] می‌گویند یاد می‌گیرد که فقط در پی تحقق آن امیالی باشد که جامعه نیز به آن اجازه بروز می‌دهد (تریلینگ، ۱۳۹۰). فروید با کمک دو اصل «لذت» و «واقعیت» نقش سرکوب را شرح می‌دهد. «اصل واقعیت» در ذهن در مقابل «اصل لذت» قرار می‌گیرد و می‌بایست سوژه در این تقابل بیآموزد برای رفع نیازهای اجتماعی یا رسیدن به آرزوهایش در آینده، لذت را به تاخیر بیاندازد (گرین و لبیهان، پاینده، ۱۳۸۳) اما باید دقت کنیم این سرکوب، منجر به ایجاد یک نفس ثانوی در انسان می‌شود و این همان چیزی است که فروید به آن «دوبودگی»[2] می‌گوید. یعنی آن احساس که در کنار ضمیر خودمان و آن چیزی که برای ما کاملا آشناست، یک غریبه هم در درون ما هست، غریبه‌ای که دائما امکان دارد بخواهد کارهایی را انجام دهیم که با ملاک‌های اجتماعی و اخلاقی سازگار نیست. همزیستی این دو- یعنی آن ضمیر آشنا که برای ما غریبه نیست و آن صدای غریبه که از درون، ما را به انجام کار دیگری فرا می‌خواند- باعث دوبودگی بنیادین می‌شود. به نظر فروید، به این دلیل است که انسان دائما می‌خواهد کارهایی را انجام دهد که خود او هم مایل به انجام آنها نیست ولی باز هم برایش اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌آید. گاهی اوقات حتی این کارها برای فرد دردآور است لیکن باز احساس می‌کند که انجام آنها به رغم دردآور بودن‌شان، اجتناب‌ناپذیرند. منشا تمام این تناقضات به اعتقاد فروید همان ضمیر ناخودآگاه است (پاینده،۱۳۸۲) و این ضمیر ناخودآگاه بر اساس مجموعه قوانین جانشینی و همنشینی حاکم بر تفکر و زبانِ خودآگاه عمل نمی‌کند. به عنوان مثال، روایت‌ها به روش همنشینی، بر اساس الگوی زمانی خطی علت و معلول تنظیم می‌شوند: «من به خرید رفتم و مقداری غذای گربه خریدم؛ سپس به خانه برگشتم و فلیکس را که در باغ بود، صدا زدم.» در رویا ممکن است که این ساختار به هم بریزد، به گربه پیش از

1. Intiation
2. doubleness

Downloaded from www.frooyesh.ir at 12:41 IRDT on Monday June 13th 2016

خریداری غذای مخصوصش، غذا یا غذای فلیکس به یک لاک پشت داده شود. ساختار رویا طبق الگوهای ناشی از تداعی تجربه رویابین و نه هنجارهای مقتضی شکل می‌گیرد. در فرآیند تحلیل، تداعی‌ها(از قبیل دادن غذای نامناسب یا به ذهن متبادر شدن مکرر خزندگان غول آسا) نمایان می‌شوند و سپس بر حسب تجربه رویابین معنا می‌یابند. این عملیات تحلیلی مستقیما به حوزه مطالعات ادبیات وارد شده است، به این صورت که منتقدان در پی یافتن تصاویر ذهنی تکراری، صحنه‌ها یا شخصیت‌های قالبی درآثار یک نویسنده هستند و می‌خواهند از آنچه این الگوها در مورد نویسنده می‌گویند نتیجه‌گیری کنند (گرین و لبیهان، پاینده، ۱۳۸۳).

اکنون می‌توان به بخش دیگری از نظریات فروید پرداخت که به ویژه در ادبیات از اهمیت خاصی برخوردار است و آن دیدگاه فروید درباره رویا است؛ درباره آن تصویرهایی که انسان، شب، پس از به خواب‌رفتن می‌بیند و بیشتر شبیه داستان است (پاینده، ۱۳۸۲). ضمیر ناخودآگاه به شکل‌هایی کاملا غیر مستقیم به صورت «هیات مبدل» بروز می‌یابد. آسیب‌هایی که سرکوب شده‌اند، بسیار دردناک و زیانبارند. ضمیر ناخودآگاه همچون مکانیسمی حمایتی باعث می‌شود سوژه از این دردها آگاه نشود و«کارکرد رویا»[1] با روشی شبیه آفرینش هنری یا ادبی صورت می‌پذیرد (گرین و لبیهان، پاینده، ۱۳۸۳). اینجا دو نکته مهم مطرح است : یکی اینکه هم در رویا و هم در ادبیات، از مستقیم‌گویی اجتناب می‌شود. در ادبیات، داستانی واجد ارزش ادبی است که یک بیانیه سیاسی، اجتماعی یا اخلاقی نباشد، بلکه هرچه که داستان‌نویس می خواهد بگوید، به کمک شخصیت‌ها، موقعیت، زمان، مکان، حال و هوای داستان، کشمکش و مضمونی خاص نشان داده شود. رویا نیز امیال و هراس‌های ما را به طور غیر مستقیم نشان می‌دهد. در واقع تفاوت بین گفتن[2] و نشان دادن[3] مطرح است. می‌بایست نویسنده آن چیزی را که می‌خواهد بگوید نشان دهد یعنی مثلا به جای اینکه بگوید: «زری ناراحت شد.» باید بگوید:« زری بلند شد و دست هایش را محکم روی میز گذاشت و نگاه خشمگینانه‌ای کرد.» در رویا نیز مانند روایت داستانی، از تصویر، استعاره و نماد استفاده می‌شود. نکته دیگر آنکه، به اعتقاد روانکاوان آن چیزی که اهمیت دارد، محتوای آشکار و حتی محتوای نهفته رویا نیست. آنچه در بررسی یک روان‌کاو اهمیت پیدا می‌کند و از راه آن به درمان بیمار می‌رسد، کارکرد رویا، یا نحوه دگرگون شدن این ماده خام است. به همین ترتیب، در نقد ادبی به شکل داستان بسنده نمی‌شود، بلکه به عمق داستان و به تکنیک و شگرد نویسنده برای القای آن توجه می‌گردد. پس کارکرد رویا در روان‌کاوی متناظر است با آن چیزی که در ادبیات به آن «شکل» گفته می‌شود در برابر محتوا (پاینده، ۱۳۸۲).

اما نباید از یاد برد که میان رویا و آفرینش هنری تفاوت‌هایی نیز وجود دارد. در رویا همه مناسبات با دنیای خارج قطع می‌شود و از این رو، رویا درون‌گرایی[4] محض است اما هنر دارای دو قطب است و گرایش‌های برون‌گرایی در هنر، گرایش‌های درون‌گرایانه آن را جبران می‌کند و اهمیت آن جهش‌ها کمتر از این گرایش‌ها نیست. به گفته‌ی فروید :«از خیال‌بافی به واقعیت راه بازگشتی هست و آن هنر است. هنرمند طبیعتی درون‌گرا دارد و از مبتلایان به اختلالات روانی چندان دور نیست...قلمرو تخیلات ما خزانه‌ایست که همزمان با تبدیل دردناک اصل لذت به اصل واقعیت به وجود می‌آید تا بدین وسیله بتوان تمایلات غریزی که از ارضائشان در زندگی واقعی ناگزیر چشم می‌پوشیم،

---

[3].Dream-work
[4].Telling
[5]. Showing
[1].Introversion

Downloaded from www.frooyesh.ir at 12:41 IRDT on Monday June 13th 2016

با خواب و خیال برآورده سازد. هنرمند نیز مانند بیمار روانی از واقعیت تلخ می‌گریزد و در دنیایی خیالی فرو می‌رود اما خلاف بیمار، جویای راه بازگشت به واقعیت است...» (جونز، ستاری،۱۳۶۶).

نقد ادبی روان‌کاوی را فروید آغاز کرد. نقد روان‌کاوی کلاسیک در واقع متن اثر را مترادف نشانه بیماری نویسنده می‌داند. اساس چنین رویکردی این است که متن ادبی همان کارکردی را برای نویسنده دارد که رویا برای رویابین. از همان ابتدا، نقد روان‌کاوی به دنبال کشف سرچشمه خلاقیت هنری بود یعنی در پی یافتن پاسخ همان پرسشی که همگان همیشه از نویسنده‌ها داشته‌اند: « چه می‌شود که شما می‌نویسید؟» (پاینده،۱۳۸۲) مرحله اول نقد روان‌کاوی در پاسخ، نبوغ هنری را به جنون یا شوریدگی مانند می‌کرد. دیدگاهی که در اواخر قرن ۱۹ طرفداران بسیاری داشت. به این ترتیب، هدف این منتقدان «آسیب نگاری »[1] بود یعنی نشانه‌های بیماری یا حالات غیر طبیعی را در آثار نویسندگان پیدا کنند تا بتوانند از این طریق، «بیماری نویسنده» را معلوم کنند (پاینده،۱۳۸۲).

به عنوان مثال، مفهوم عقده ادیپ که غالبا برای توضیح تعارضات خانوادگی به کار می‌رود، از قیاس با اسطوره‌ای کلاسیک سرچشمه می‌گیرد. در تراژدی ادیپ، شاه لائیوس، نوزاد پسر خود، ادیپ، را تبعید می‌کند چرا که پیشگویی‌ها از کشته شدن وی به دست پسرش خبر می دادند. ادیپ در حادثه‌ای، پدرش را بی‌آن که بشناسد به قتل می‌رساند و با بیوه وی، یوکاستا، ازدواج می‌کند بی‌آن‌که بداند وی در واقع مادر خودش است. ادیپ پس از آنکه می‌فهمد به گناه پدرکشی و زنای با محارم آلوده شده است، خود را کور می‌کند و می‌گریزد. الگوی روان‌کاوی فروید عمدتا بر اساس تعارضات خانوادگی و تفاوت‌های زن و مرد بنا نهاده شده است. بنابراین در مورد ادبیات، تعجب‌آور نیست که جذاب‌ترین متون برای تحلیل، متونی باشند که کانون توجه‌شان خانواده‌ای خطاکار است. نمونه‌های کلاسیکی که نظریه روان‌کاوی فروید روی آن‌ها صورت گرفته است شامل «پسران و پدران» اثر دیوید هربرت لارنس (۱۹۱۳) و «هملت» اثر شکسپیر (۱۶۰۲) است (به نقل از سایت ویکیپدیا و سایت روزنامه گاردین) که در مورد اول، تعارض ادیپی از عنوان آن پیداست و در مورد دوم، فروید و لاکان هر دو آن را نمونه بارز پسری با آرزوهای برآورده نشده نسبت به مادر و حس رقابت جنسی با ناپدری دانسته‌اند (گرین و لبیهان، پاینده، ۱۳۸۳).

فروید در فصل پنجم «تعبیر رویا» با عنوان «خواب‌های سنخی» در مورد نمایشنامه هملت می‌گوید: « در نمایش‌نامه هملت، صرفا شناختی از روان شکسپیر به دست می‌آوریم.» و بعد به یکی ازکتاب های گئورگ براندس (منتقد ادبی دانمارکی،۱۹۲۷-۱۸۴۴) اشاره می‌کند: « شکسپیر نمایشنامه هملت را بلافاصله پس از مرگ پدرش نوشت، یعنی زمانی که هنوز به خاطر این مرگ عزادار بود و می‌توان کم و بیش فرض کرد که احساسات کودکانه خودش درباره پدرش مجددا احیا شده بود.» هملت در همان حال که موقعیت‌هایی به دست می‌آورد که عمویش(قاتل پدرش) و مادرش(همدست عموی هملت) را بکشد، این کار را نمی‌کند و این پرسش همیشه درتاریخ ادبیات بوده است که چرا هملت در زمانی که می‌تواند انتقام بگیرد این کار را نمی‌کند؟ فروید با اشاره به کارهای آن منتقد دانمارکی درباره زندگی‌نامه شکسپیر چنین نتیجه می‌گیرد که اینجا ما چیزی راجع به روان خود شکسپیر می‌فهمیم. در ضمن اشاره می‌کند که پسر شکسپیر که در کودکی مرد، همنت نام داشت که تلفظی نزدیک به هملت دارد. فکر محرم‌آمیزی و پدرکشی برای هملت تحمل ناپذیر است. بخشی از وجود او خواهان تحقق این آرزوی ناخودآگاه است بدین معنا که عقده ادیپش حل نشده و حالا در بزرگسالی به شکل دیگری بروز کرده است و بخش دیگر وجودش از این کار سر باز می‌زند و تعارض درونی هملت نیز همین است. به اعتقاد ارنست جونز، هرگاه هملت امکان انتقام قتل

---

2. pathography یا نگارش درباره بیماری روانی. این اصطلاح متعاقبا به psychopathography تبدیل شد.

Downloaded from www.frooyesh.ir at 12:41 IRDT on Monday June 13th 2016

پدرش را می‌یابد، این تعارض درونی مانع اقدام او می‌شود و یکی از نخستین علائم زنده شدن دوباره عقده ادیپ هملت را بیزار شدن از افیلیا برمی‌شمارد که به شدت به هملت عشق می‌ورزید و هملت نیز به او علاقمند بود اما با مرگ پدر، رابطه این دو از جانب هملت خراب می‌شود. این بیزاریِ بی دلیل هملت از افیلیا، نشانه بیدار شدن احساس عشق به مادر است. شخصیت کلیدی دیگر، عموی هملت است که هملت از وی بیزار است چون در واقع عمویش، پدرش را کشته است. جونز می‌گوید:« احساس هملت به بیزاری یک تبهکار می‌ماند که به تبهکار دیگری رشک می‌برد که چرا خودش نتوانسته است این کار را بکند و به این دلیل از رقیبش بیزار است. عموی هملت واجد ژرف‌ترین خصوصیات شخصیتی خود هملت است.» (پاینده،۱۳۸۲). پژوهش دیگر فروید (۱۹۱۰)، با عنوان «یک خاطره کودکی لئوناردوداوینچی» (جونز، ستاری، ۱۳۶۶)، مقاله دیگر فروید با عنوان «داستایوفسکی و پدرکشی» و نیز نقد روانکاوی آثار ادگار آلن پو توسط ماری بناپارت، شاگرد فروید، مثال هایی دیگری از مرحله نخست نقد روانکاوی است (پاینده،۱۳۸۲).

دیدگاه فروید درباره هنر متاثر از نقد ادبی رمانتیک است. ویلیام وردزورت، شاعر معروف رمانتیک انگلیسی در مقدمه‌ای بر کتاب ترانه‌های غنایی (آن مقدمه بیانیه اعلام موجودیت مکتب رمانتیسم در انگلستان است)، شعر را «فیض بی اختیار احساساتی قوی» برمی‌شمارد. در این تعریف، «بی اختیار»، واژه‌ی مهم است (پاینده، ۱۳۸۲) که با آن، وردزورث می‌کوشد معیاری برای توصیف روان شناختی شیوه کار شاعر به دست آورد. در مکتب رمانتیسم، شعر را بر اساس روش آفرینش شعر تعریف می‌کنند به این معنا که شاعر می‌بایست برای سرودن شعری خوب در چنین یا چنان حالت ذهنی باشد؛ و چنین و چنان گونه شعری مناسب‌ترین و بهترین انعکاس آن حالت ذهنی است؛ بنابراین آن نوع شعر، بهترین شعر است.(دیچنز، صدقیانی و یوسفی،۱۳۶۶) با این تعریف از شعر، وردزورث در واقع توجه نقادانه را از مخاطبان به روان شاعر برمی‌گرداند. رویکرد آسیب‌نگارانه‌ی فروید هم برآمده از همین نگاه است. منتقد مکتب رمانتیسم، دنیای بیرونی را انعکاسی از ذهن هنرمند می‌داند و می‌خواهد نشان دهد که اثر ادبی چه بینش‌هایی را درباره خالق اثر به مخاطب نشان می‌دهد و این دیدگاه در اواخر قرن نوزدهم منجر به شکل‌گیری مکاتبی چون سمبولیسم، سوررآلیسم و اکسپرسیونیسم گردید (پاینده،۱۳۸۲).

رنه ولک و آوستن وارن، در کتاب «نظریه ادبیات» (ترجمه‌ی موحد و مهاجر،۱۳۷۳)، چنین مطرح می‌کنند که ماهیت نبوغ را از زمان یونانیان باستان تا به حال، با جنون مرتبط دانسته‌اند گویی هنرمند افسون شده است. در آنِ واحد هم از دیگران فراتر است و هم فروتر و چنین به نظر می‌رسد که ضمیر ناخودآگاهی که در درون هنرمند سخن می‌گوید هم فراتر از عقل و هم فروتر از آن است. فروید، نویسنده را روان‌نژندی سرکش می‌دانست که با کار خلاقانه‌اش، خود را هم از دیوانگی و هم از درمان واقعی دور نگه می‌دارد. احتمالا تحت تاثیر همین رویکرد است که این سوال که آیا خلق اثر ادبی تاثیر درمانی دارد متاثر از چنین رویکردی است و جست و جو برای یافتن پاسخ این سوال منجر به شکل‌گیری شاخه‌ای به نام «هنردرمانی» گردیده است یعنی دیدگاهی مثبت مبنی بر این که آفرینش هنری سبب پالایش تعارضات درونی می‌گردد (پاینده،۱۳۸۲).

بهترین نقد در مقابل این رویکرد، مقاله لاینل تریلینگ تحت عنوان «هنر و شوریدگی» است (خط ممتد اندیشه،۱۳۹۰). تریلینگ خاطر نشان می‌سازد که نویسندگان بیش از دیگران در معرض تفاسیر روانکاوی قرار دارند زیرا آنها در مورد خود صریح‌تر حرف می‌زنند اما اگر قرار باشد مطالب فراوانی را که آنها درباره خود برای مخاطبان فراهم کرده‌اند بکار گیریم تا ثابت کنیم هنر آنان ناشی از نوعی بیماری ذهنی است، باید همین تصور را به همه انواع

Downloaded from www.frooyesh.ir at 12:41 IRDT on Monday June 13th 2016

دیگر فعالیت‌های فکری نیز تعمیم دهیم. انتقاد دیگری که برای این شیوه از نقد روانکاوی مطرح می‌کنند این است که این روش نقد بیشتر با جنبه توصیفی نقد ادبی ارتباط دارد نه با جنبه معیاری آن. تحقیق روان‌شناختی، به هر وسعت، خواه مربوط به شیوه آفرینش به طور کلی و خواه درباره مشکلات روان‌شناختی نویسندگانی معین باشد، امکان ندارد معلوم سازد که آیا اثری خوب است یا بد. با این حال، اگر این نوع تحقیق روان‌شناختی در ارزیابی یک اثر ادبی به مخاطب کمک نکند لااقل به وی یاری می‌رساند تا بهتر دریابد ماهیت اثر ادبی چیست؛ اثری که محصول تخیل بشری است که به شیوه‌هایی معین در اوضاع و احوالی خاص به فعالیت می‌پردازد(دیچنز، صدقیانی و یوسفی،۱۳۶۶).

لازم به ذکر است که هر اثر ادبی تنها محصول روان هنرمند نیست بلکه متاثر از سنت‌های فرهنگی و عرف‌های حاکم بر ادبیات هر کشور نیز است. مهم‌تر از آن، اثر ادبی بعد از مرگ نویسنده همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد و حتی ممکن است در دوره‌های بعد به شکل دیگری درک گردد. بنابراین، اثر، واجد حیات مستقل خویش است یعنی اگرچه مخلوق ذهن خالق است اما حیات و تداومش مستقل است و فراتر از آن، می‌تواند واجد برخی لایه‌های معنایی باشد که حتی شاید خالق اثر هم بر آن اشرافی نداشته باشد(پاینده،۱۳۸۲).

نقد متن محور: مرگ نویسنده

در اواخر دهه ۱۹۴۰ و اوایل ۱۹۵۰، در امریکا مکتبی در حوزه نقد ادبی به نام «نقد جدید» شکل گرفت که متشکل از افرادی بود که خود را «منتقدان جدید» می‌نامیدند و نگرشی فرمالیستی (شکل‌مآبانه) به ادبیات داشتند که گاهی ساخت‌گرایانه هم نامیده شده است اما نباید آن را با جنبشی اشتباه گرفت که بعدها در دهه ۱۹۶۰ عمدتا در فرانسه به وجود آمد و ساختارگرایی نامیده می‌شد، هر چند که این دو رویکرد زمینه‌های مشترکی نیز دارند. همان طور که از اصطلاح فرمالیسم پیداست، این رویکرد به شکل اثر ادبی و نه شخص هنرمند می‌پردازد به این معنا که بیش از پیش، معنای اثر را نه در ذهن نویسنده بلکه در درون متن جست و جو می‌کند. تجربه، آن چیزی نیست که نویسنده در ابتدا داشته است و بعد از طریق زبان به خواننده منتقل کرده است بلکه آن تجربه در خودِ متن ادبی وجود دارد. این دیدگاه با کنار زدن نویسنده، متن را در کانون توجه خواننده قرار می‌دهد. این تغییر بسیار حائز اهمیت است از این جهت که با قائل شدن معنا در درون متن، راهگشای نظر بارت (۱۹۷۷)، درباره «مرگ نویسنده» شد. این تغییر را می توان نوعی انقلاب کوپرنیکی دانست که در آن معنا حول متن و نه نویسنده می‌گردد (وبستر،دهنوی،۱۳۸۲).

بارت (۱۹۶۶) در نقد و حقیقت، نگرش نقد نو را مطرح کرد که بر اساس آن، نقد نوعی فرازبان[۱] است و هدف نقد را یک‌سره در قلمرو صورت می‌داند. نقد در پی کشف چیزی پنهان در روان نویسنده نیست. نقد خود نیز گونه‌ای برداشت یا تاویل از طرف خواننده است که یک نکته مهم را می‌داند؛ برای بازگرداندن متن به خود متن باید آن را به قلمرو فلسفه، تاریخ، روانکاوی و نظریه ادبی کشاند و با این رویکرد از ساختارگرایی به پساساختارگرایی و هرمونتیک نزدیک می‌شود. بارت در واقع در «نقد و حقیقت»، نظریه‌پرداز جریان نقد نوگرا به شمار می‌رود و کار ناقد را چنین جمع‌بندی می‌کند:« منتقد، حقیقت نهایی تصویر را نقش نمی‌زند بلکه تنها تصویری جدید دست می‌دهد که آن نیز ناپایدار است. نقد نه برگردان بلکه کنایه است. نمی‌تواند ادعای بازیابی ژرفای اثر را داشته باشد زیرا این ژرفا، خودِ سوژه یعنی غیاب است.»(بارت، دقیقیان، ۱۳۸۲). رولان‌بارت (۱۹۶۸)، در مقاله خود با عنوان «مرگ نویسنده» چنین استدلال می‌کند :«زبان، سخن می‌گوید نه نویسنده و برای درک معانی مختلف یک متن ادبی، باید دیدگاه نویسنده

[۱].Meta-language

Downloaded from www.frooyesh.ir at 12:41 IRDT on Monday June 13th 2016

محور را کنار بگذاریم. هنگامی که متن منتشر می‌شود، وابستگی میان نویسنده و متن قطع و متن به موجودی مستقل تبدیل می‌گردد.» او با این استدلال که معانی «متکثر» شکل‌دهنده‌ی متن، بر خواننده متمرکزند و نه نویسنده، چنین نتیجه می‌گیرد که وحدت متن در مقصد است نه در منشا آن و باید اسطوره نویسنده را کنار گذاشت:«تولد خواننده باید به قیمت مرگ نویسنده تمام شود.»(وبستر،دهنوی،۱۳۸۲). بارت (۱۹۷۱و۱۹۷۷) در دو مقاله «از اثر تا متن» و«مرگ نویسنده»، نویسنده را عنصری از صدها عنصر یا روایتی از روایت‌های بی‌شماری درنظر می‌گیرد که متن را می‌سازند پس متن ادبی شبکه‌ی معنایی است که از گفتمان‌های متعددی تشکیل شده است؛ به عبارت دیگر، متن ادبی ساختاری چند لایه دارد. این تکثر را نمی‌توان به یک معنای واحد، مشخص و ثابت فروکاهید یا تلخیص کرد. یک قرائت خاص ممکن است به یک جنبه از متن بسنده کند و آن را به عنوان معنای اصلیِ برتر بداند؛ اما به اعتقاد بارت، اساسی‌ترین ویژگی هر متنی، ماهیت چندگانه آن است؛ متن «فروکاهیدنی» نیست و قرائت‌های مکرر و تفاسیر مجدد را بر می‌تابد. همچنین به اعتقاد بارت، زبان یا به طبق رای نظریه‌پردازان زبان، «نشانه»، موجد معناست. زبان است که معنا را می‌سازد نه تجربه. توانش یک متن در ایجاد معانی متعدد، از طریق جایگشت‌های زبان‌شناختی یک متن تحقق می‌یابد که تابع زمینه قرائت، یعنی تاریخ و شخص خواننده است. زبان از ماهیت مقتدرانه ثابتی برخوردار نیست بلکه معانی مختلفی را دربردارد که آبگون و شکل‌پذیرند و می‌توانند تغییر کنند. بنابراین بارت توجه منتقد ادبی را از اثر به متن و نیز به خواننده معطوف می‌کند (وبستر،دهنوی،۱۳۸۲؛ بلزی، مخبر،۱۳۸۴).

بارت در لذت متن یک اپیکورگرای تمام عیار است. او نمی‌پرسد:« چرا از خواندن متنی لذت می‌بریم؟» خیلی ساده می‌گوید:«از خواندن متنی لذت می‌بریم؛ چون با لذت نوشته شده است.» لذت متن، کامل‌ترین بیان دلبستگی بارت به زبان است:«کنار هم چیدن واژه‌ها، دست آخر، گونه‌ای لذت شخصی است.» بدین ترتیب بارت از نگارش همچون «مایه تخدیر» گونه‌ی لذت اروتیک یاد کرده است. از سوی دیگر تاثیر نویسنده «اصل لذت»، فروید، بر کتاب بارت آشکار است. جایی بارت نگارش را «کار ادیپ»، گونه‌ای عشق به زبان مادری می‌نامد و در لذت متن، ابهام را نه سرنوشتی محتوم بر اساس دیگاه تاریخی فلسفه غرب و نه ویژگی منفی برای متن بلکه ویژگی مثبت و برتری زیباشناسانه آن برمی‌شمارد (احمدی،۱۳۷۲).

همان طور که پیش‌تر اشاره شد متن دارای معناهای متعددی است. در واقع انسان‌های هر دوره گمان می‌کنند که به معنای اصلی متن دست یافته‌اند ولی کافی است کمی دامنه تاریخ را گسترده‌تر کنیم تا این معنای یگانه به معنای چندگانه و اثر بسته به اثر گشوده تبدیل شود آن گاه تعریف خود متن نیز دگرگون می‌شود؛ متن دیگر واقعیتی تاریخی نیست بلکه به واقعیتی انسان‌شناختی تبدیل می‌شود زیرا هیچ تاریخی آن را فرسوده نمی‌کند. بنابراین گوناگونی معناها برخاسته از دیدگاهی نسبی نگر در مورد آداب و رسوم انسانی نیست همچنین بیانگر گرایش اجتماع به برداشت نادرست نیز نیست بلکه نشانه آمادگی متن به گشودگی است. از این‌رو متن، نمادین است: نماد نه یک پنداشت، بلکه چندگانگی معناهاست. جوامع هرگونه که بیاندیشند یا حکم کنند، متن از آنها می‌گذرد و پشت سر می‌گذارد. جاودانگی متن نه به این خاطر است که یک معنای یگانه را به انسان‌های گوناگون می‌قبولاند بلکه از این جهت است که الهام بخش معناهای گوناگون به انسانی یگانه است و همواره با همان زبان نمادین در زمان‌های مختلف سخن می‌گوید گویی متن پیشنهاد می‌دهد و انسان در انتخاب، آزاد است (بارت، دقیقیان، ۱۳۸۲). بنابراین متن شبیه به سرنوشت نیست که شیوه‌ای را که باید خوانده شود از پیش تعیین کند. به این تعبیر، معنا هیچ گاه جوهر ذاتی

Downloaded from www.frooyesh.ir at 12:41 IRDT on Monday June 13th 2016

تثبیت شده‌ای در متن نیست، بلکه همواره به وسیله خواننده ساخته می‌شود و نتیجه این تعامل، «چرخه» میان شکل بندی اجتماعی، خواننده و متن است (بلزی، مخبر، ۱۳۸۴).

نقد مخاطب محور: تولد مخاطب

رویکرد خواننده محور سومین و جدیدترین شکل نقد روان‌تحلیلی است و رویکردی مبتنی بر الگوی ساختاری(نهاد، من و فرامن) است و از سه نظر در نقد ادبی تحول ایجاد کرده است؛ نخست آن که «من» را نیروی خلاق شمرده است و به این ترتیب تاکید نقد روان تحلیلی را از نویسنده به متن و ویژگی‌های صوری و شکلی متن معطوف کرده است. دوم آن که شکل زیباشناسانه متن را منبع لذت و تنظیم کننده اضطراب خواننده می‌داند و سوم این که کانون توجه را تدریجا از متن به خواننده معطوف کرده است و به این طریق نظریه روان تحلیل‌گرانه «واکنش خواننده» را به وجود آورده است (پاینده،۱۳۸۲).

هدف نقد «واکنش خواننده» آن است که چگونه خوانندگان مختلف از یک داستان واحد، چندین تعبیر مختلف ارائه می‌دهند. سومین شکل نقد روان تحلیلی، پلی است بین این نقد مبتنی بر واکنش خواننده و روان تحلیلی. رویکرد مخاطب محور، روی این موضوع تاکید دارد که رابطه بین بیمار و روان‌تحلیل‌گر رابطه ای دیالکتیکی و دو جانبه است یعنی رابطه ای که نه فقط در آن بیمار مورد تحلیل روانی قرار می‌گیرد بلکه همچنین درمانگر نیز از خلال انتقال متقابل و ارتباطی که با بیمارش برقرار می‌سازد مورد توجه قرا می‌گیرد و واکنش‌هایش، ردهایی از شخصیت وی به جا می‌گذارد (پاینده،۱۳۸۲). به همین ترتیب عمل قرائت نیز فرآیندی دو سویه یا مبتنی بر گفت و گو است که هم متن و هم خواننده مورد مطالعه قرار می‌گیرند. بنابراین، معنی صرفا از متن یا خواننده بر نمی‌آید بلکه حاصل تعامل و همکاری آن دو است.به سخن دیگر، دو سوی این رابطه، کاملا لازم و ملزوم یکدیگرند (وبستر، دهنوی، ۱۳۸۲). در اینجا توجه به تمایز بین این نوع نقد روان تحلیلی و نقد مبتنی بر «واکنش خواننده» مهم است. «نقد واکنش خواننده» اصالت را نه به متن بلکه به خواننده می‌دهد حال آن‌که در نقد مخاطب محور، هم متن مهم است و هم خواننده و تعامل این دو تعیین‌کننده معناست(پاینده،۱۳۸۲).

سرشناس‌ترین نظریه پرداز این شکل از نقد روان تحلیلی، نورمن هالند است. هالند به پیروی از فروید معتقد است که خواننده از متن کسب لذت می‌کند برای اینکه امیال و هراس‌های ناخودآگاه خود را در متن به یک شکل دیگر می‌بیند ولی فروید با گفتن آن، متوقف می‌شود و فقط به نویسنده می‌پردازد. هالند (۱۹۷۸)، همین برنهاد را بسط می‌دهد و نقش فعال‌تری برای خواننده قائل می‌شود که به آن «نقد تبادلی»[۱] نیز می‌گویند. این شکل از نقد، در پی روشن کردن رابطه شخصی یا شخصیتی خواننده با متن است بنابراین با هویت خواننده سروکار دارد. هویت و تاثیر این هویت بر تعبیر خواننده از متن، در نظریه هالند واجد بیشترین اهمیت است. به اعتقاد هالند، خواننده انتظاراتی از متن دارد که وقتی متن ادبی را می‌خواند تمام آن انتظارات محقق نمی‌شود و لذا خواننده از مکانیسم‌های دفاعی کمک می‌گیرد و معنا را در متن دگرگون می‌کند یا به عبارتی، معنایی از متن به دست می‌دهد تا بر هویت خودش صحه بگذارد (پاینده،۱۳۸۲). در همین راستا، چهار واژه مهم در این رویکرد عبارتند از:«دفاع»، «انتظار»، «تبدیل» و «خیال». انتظار، اثر ادبی را در زنجیره آرزوهای خواننده قرار می‌دهد. دفاع باعث می‌شود که عناصری از داستان

---

۱. Transactional criticism

Downloaded from www.frooyesh.ir at 12:41 IRDT on Monday June 13th 2016

پس‌زده یا حذف گردند. متقابلا خیال عبارت است از آن عناصری که از ذهن خواننده به اثر وارد می‌شوند و این زمانی رخ می‌دهد که خواننده چیزی را به داستان وارد می‌کند که در داستان نبوده است و در آخر، تبدیل زمانی رخ می‌دهد که خواننده از اساس، معنای اثر را دگرگون کند (پاینده،۱۳۸۲).

فیش (۱۹۷۲)، در کتاب «آثار هنری خود مصرف کننده»، تجربه خواننده را در جایگاهی بنیادین قرار می‌دهد. از دیدگاه او خواندن، نوعی فعالیت و فرآیند است؛ معانی حوادثی هستند که در خودآگاهی خواننده رخ می‌دهند؛ پرسش مهمی که باید در مقابل متن قرار داد این است که چه می‌کند؛ و دستورالعمل مناسب برای منتقد، تحلیل واکنش‌های بسط یابنده خواننده نسبت به واژگانی است که در طول زمان از پی یکدیگر می‌آیند. فیش، زبان را از یاد نمی‌برد و به متن گسسته علاقمند است. درک او از متن گسسته، متنی بدان گونه سامان یافته است که در آن توالیِ سخن نمی‌تواند به انتظاراتی که متن پدید می‌آورد پاسخ گوید، و لذا خواننده را به مقابله با مسائل، مشکلات و سوالاتی برمی انگیزد که او به راحتی نمی‌تواند آنها را در نوعی هماهنگی آسان و اطمینان بخش حل نماید (بلزی، مخبر، ۱۳۸۴).

هانس رابرت یاس (۱۹۸۲)، در کتاب «تجربه زیباشناختی و تاویل متن ادبی»، «الگوها» و «افق انتظارات» را مطرح می‌کند. یک الگو شبیه به نظریه است اما دربرگیرنده فرضیات فرهنگی آشکار و پنهان است. درست به همان گونه که یک نظریه از جهان‌بینی یاری می‌گیرد تا زمانی که نظریه‌ای جدید از راه برسد و جایگزین آن گردد، فرضیاتِ فرهنگیِ الگویِ تاریخی نیز تا زمانی به جا هستند که چنین تغییراتی سبب دگرگونی آنها بشوند. برای مثال، خوانندگان هم عصر غزلیات دوره الیزابت در معرض الگویی بودند که با الگوی که خواننده مدرن در معرض آن است متفاوت است و این امر تا حدی سبب تولید قرائت‌های متفاوت می‌شود. هر فرهنگی در هر الگویی، افق انتظاراتی را در برمی‌گیرد یعنی همان فرض‌هایی که که به تولید انواع خاصی از قرائت‌ها کمک می‌کنند. بر اساس این رویکرد، به آسانی می‌توان توضیح داد که چرا به نظر می‌رسد برخی از نویسندگان به زمانه خودشان تعلق نداشته‌اند در عصر خود لعن و در دوره فرهنگی پس از آن تحسین شده‌اند و یا در دوره خود تحسین اما بعدها فراموش شده‌اند. پس به نظر می‌رسد که افق انتظارات و تغییر الگوها، تغییر در قرائت متون را نیز به دنبال داشته باشد (گرین و لبیهان، پاینده، ۱۳۸۳).

والتر.جی.سلاتوف، ولفگانگ آیزر و سایرین نیز نظریه‌هایی در حوزه نقد مخاطب محور مطرح کرده‌اند که در تمامی این نظریه ها بر نقش فعال خواننده در محور نویسنده- متن- خواننده و فرآیند قرائت تاکید ویژه‌ای شده است و دیگر، دیدگاه‌هایی که نقش مرجع را صرفا به نویسنده یا متن اختصاص می‌دهند اعتبار چندانی ندارند.

منابع:

اتکینسون؛ ریتا ل. و همکاران. (۱۳۸۳). *زمینه روانشناسی*. مترجم: محمدنقی براهنی و همکاران. تهران: رشد.
احمدی؛ بابک. (۱۳۷۲). *ساختار و تاویل متن یا نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*. تهران: نشر مرکز.
بارت؛ رولان. (۱۳۸۲). *نقد و حقیقت*. مترجم: شیرین دخت دقیقیان. تهران: نشر مرکز.
بلزی؛ کاترین. (۱۳۸۴). *عمل نقد*. مترجم: عباس مخبر. تهران: نشر قصه.
پاینده، حسین. (۱۳۸۲). *گفتمان نقد یا مقالاتی در نقد ادبی*. تهران: نشر روزگار.
تریلینگ، لیونل. (۱۳۹۰). *تخیلات لیبرالی (مقالاتی درباره‌ی ادبیات و جامعه)*. ترجمه‌ی مؤسسه خط ممتد اندیشه.

تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
جونز؛ ارنست. (۱۳۶۶). *رمز و مثل در روان‌کاوی*. مترجم: جلال ستاری. تهران: انتشارات توس.
دیچنز؛ دیوید. (۱۳۶۹). *شیوه‌های نقد ادبی*. مترجم: محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. تهران: انتشارات علمی.
گرین؛ کیت، لبیهان؛ جیل. (۱۳۸۳). *درس‌نامه نظریه و نقد ادبی*. مترجم:حسین پاینده. تهران: نشر روزگار.
وبستر؛ راجر. (۱۳۸۲). *پیش‌درآمدی بر مطالعه نظریه ادبی*. مترجم: الهه دهنوی. تهران: نشر روزگار.
ولک؛ رنه و وارن؛ آوستن. (۱۳۷۳). *نظریه ادبیات*. مترجم: ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران:انتشارات علمی و فرهنگی.
https://fa.wikipedia.org
http://www.theguardian.com

Downloaded from www.frooyesh.ir at 12:41 IRDT on Monday June 13th 2016

Abstract

This article take a glance of three periods of psychoanalytic Criticism before Lacan. The first phase starts with flagship of Sigmund Freud, founder of psychoanalysis and he considers work of art as a kind of sublimation Mechanism which through forbidden and repressed impulses and wishes of unconsciousness unfold converted and novel and the work of art is the way that save the artist from disconnecting with reality and at the same time the actual treatment. The second phase or text-based criticism that was form between 1940 and 1950 influenced by New Criticism looks for meaning in the text but not in author's mind and denies existence of definite meaning in the text. The third or audience-oriented criticism came from the 1970s onwards. This approach puts special emphasis on the reader's place in the author-text-audience axis and looks for meaning within the bilateral relationship between audience and text and takes multiple meanings as a result of variety of readers interaction with the same text.

Key Words: Criticism, psychoanalysis, Literature