چالشی بر چیرگی
بی‌چون و چرای «حقیقت»، در مکتب ساختگرایی*

عطاالله کوپال
دکتری پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی کرج
koopal@kiau.ac.ir

چکیده

ساختگرایی (structuralism)، به‌عنوان شیوه‌ای در نقد ادبی و هنری در دهه‌های نخستین قرن بیستم در شرق اروپا پدید آمد و در نیمهٔ دوم آن سده در اروپای غربی به نقطه اوج خود رسید. این شیوهٔ نقد، همواره می‌کوشید به روش خود، شکل و رنگی علمی ببخشد. تمرکز بر ساختارِ آثار ادبی و هنری، این امکان را به ساختگرایان می‌داد که از دیدگاه خود قواعدی ابطال‌ناپذیر و فرمول‌هایی ثابت و لایتَغیّر برای بررسی آثار ادبی و هنری وضع کنند. ساختگرایی اگرچه در آغاز، به زبان‌شناسی متکی بود ولی عرصه‌های گوناگونی همچون مردم‌شناسی، فلسفه، روان‌شناسی، تاریخ و نهایتاً زمینه‌های مختلفی از علوم انسانی را در برگرفت. این مقاله شامل بازنگری نقادانه و تأملی است بر مجموعه رویکردهایی که تحت عنوان ساختگرایی در نقد ادبی و هنری و علوم انسانی پدید آمد.
آنچه ساختگرایی نامیده می‌شد، امروز به‌عنوان یک روش زنده، منسوخ شده است و اگرچه به جنبه‌هایی از آن در پژوهش‌های مربوط به علوم انسانی می‌توان استناد کرد، اما ساختگرایی را باید به منزلهٔ آخرین تلاش منتقدان برای تولید «حقیقتی» مطلق و غیر قابل نقض به شمار آورد.

واژگان کلیدی

نقد ادبی و هنری، ساختگرایی، متن، معنا.

مقدمه

معیارهای نقد ادبی و هنری، فراتر از پسند و سلیقهٔ شخصی هر فرد است. انسان همواره به‌دنبال رسیدن به قواعدی در ارزیابی آثار هنری بوده است که ماندگاری و شمول داشته باشند. بنابراین با پرسش‌هایی روبرو بوده که پیوسته به‌عنوان اساسی‌ترین سؤالات در حوزهٔ نقد موضوعیت داشته‌اند. از جمله : چه چیزی موجب جاودانگی یک اثر می‌شود؟ چه معیارهای شکلی یا محتوایی به یک اثر هنری یا ادبی ارزش می‌بخشد؟ در ذات هنر، «شکل» برتر است یا «محتوا»؟ و بالاخره ملاک تشخیص این برتری و نقد و داوری دربارهٔ اثر هنری یا ادبی، بر چه معیارهایی می‌تواند استوار باشد؟ اگر بپذیریم که توجه به شکل و ساختارِ هر اثر هنری می‌تواند راهگشای کشف رمزهای نهان آن باشد، بنابراین آیا هدف منتقد، کشفِ چگونگی و تحلیل ساختار اثر است یا کشف معنای آن؟ هدف این گفتار آن است که امر کنارنهادن معنا در نقد هنری را به چالش بکشد و تأکید سرسخت ساختگرایان را بر ساختار اثر هنری نشانی از سطحی‌اندیشی منتقدانِ بزرگ این مکتب در اوج دورهٔ مدرنیته و عصر استبداد عقل قلمداد کند. نقد ادبی و هنری در طول تاریخ تفکر بشر، همواره ملاک و معیاری برای سنجش سطح اندیشه و کیفیت سلیقه انسان‌های هر دوره به شمار آمده است. نقد، به‌عنوان فرایندی فرهنگی، همواره در جستجوی «حقیقت» نهفته در دل اثر ادبی و هنری بوده است. البته نقد سنّتی، غالباً این حقیقت را از پیرامون متن و از حاشیه‌های مؤثر بر متن استخراج می‌کرد. نقد سنتی، زندگی مؤلف، شرایط تاریخی و اجتماعیِ دوران حیات او و ویژگی‌های روان‌شناختیِ فردیِ خالق اثر را به امید آشکارکردن راز و رمزهای نهفته در بطن اثر، مورد موشکافی قرار می‌داد و می‌کوشید از میان‌بُرِ حاشیه، به درون ساختار تودرتویِ معماهای متن راه یابد.

پیشینهٔ پیدایش ساختگرایی

با ظهور فرمالیسم در روسیه و تأسیس «حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو» و همچنین تأسیس «انجمن مطالعهٔ زبان ادبی (اُپویاز)» در پتروگراد، باروهای رفیع دژِ نقد سنتی فرو ریخت. اعضای این دو گروه، می‌کوشیدند تا از یک‌سو مطالعهٔ ادبیات را بر مبنایی «علمی» استوار کنند و از سوی دیگرمی‌خواستند پایه‌های این نظریه را که «هنر بازتاب واقعیت است»، سُست کنند (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۹۹).

فرمالیسم می‌کوشید هرگونه سنجش اثر ادبی را وابسته به معیارهایی مشخص و عالمانه کند. منتقدانِ پیرو این شیوه انتظار داشتند که تشتّت آرای منتقدان و تفسیرهای گوناگون و تلاقی و تصادم سلیقه‌ها، جای خود را به یک سلسله اصول قاطع و صریح و تثبیت‌شده بدهد تا تردیدهای مخاطبان را در خصوص علمی‌بودنِ این رویکرد نقد ادبی برطرف کند و به آنان اطمینان دهد که بررسیِ آثار ادبی، به‌وسیلهٔ این رویکرد، لزوماً مخاطبان را با تجربه‌ایِ مدرن مواجه می‌سازد که می‌توانند به قاطعیت و درستی آن کاملاً اعتماد کنند. «از این‌رو نخستین فرمالیست‌های روس کوشش داشتند که فرمالیسم را، نَه همانند یک مکتب، بلکه به مثابهٔ یک جنبش علمی معرفی کنند» (Waugh patricia, 2006: 215).

جلوه‌های نقد سنتی، به هیچ‌وجه، نظر فرمالیست‌ها را جلب نمی‌کرد. آنها به‌دنبال توجیه و تفسیر محتوای اثر ادبی نبودند، بلکه در گامی فراتر از آن، به‌دنبال تبیین تمایزهای «ادبیات» با «ادبیت» بودند. بنابراین، هدفِ این منتقدان، جستجو برای کشف راه‌هایی بود که بتوانند توضیح دهند که چگونه و از طریق چه شگردهایی یک متن، دارای زبان ادبی می‌شود. آنچه این منتقدان را به خود جلب می‌کرد، یک مکاشفهٔ قرن نوزدهمی برای رخنه در شخصیت نویسنده، یا دوران زندگی او و یا شناخت جامعهٔ پیرامون او نبود، تا بتوانند به جلوه‌های پنهانِ معنی، در ژرفای اثر دست یابند. آنها هیچ‌یک از این نکات را جذاب نمی‌پنداشتند. از دیدگاه فرمالیست‌ها، روش‌های سنتی، آشکارگریِ عُمده‌ای انجام نمی‌دادند. بلکه از دیدگاه آنان، کار مهم، این بود که منتقد بتواند دریابد که نویسنده با چه تمهیدات و با استفاده از چه «شگردهایی»، جهانِ متن را در برابر مخاطبان، آشکار کرده است. با پدیدآمدن مکتب «فرمالیسم» روسی و مطرح‌شدن آرایِ چهره شاخص آن، «ویکتور شکلوفسکی»، این مسئله نیز مطرح شد که پدیدهٔ نقد ادبی نباید دیگر به بررسی تصویر و موضوع بپردازد. مسئلهٔ قابل بررسی در ادبیات، زبان است. یعنی عمدهٔ نوآوری و ابداع، در طرز بیان و استعمال زبان است. «به اعتقاد فرمالیست‌ها ادبیات صرفاً یک مسئلهٔ زبانی است و لذا می‌توان گفت که زبانِ ادبی یکی از انواع زبان‌هاست و باید به آن از دید زبان‌شناسی نگریست» (شمیسا، ۱۳۹۴: ۱۷۴). در واقع آنها بحث دربارهٔ امر ادبی و به ویژه شعر را به سطح بررسیِ شکل و قالب تقلیل دادند. «فرمالیست‌ها اصرار می‌ورزیدند که شعر از کلمه ساخته شده و نه از موضوع شاعرانه» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۴۷). به این طریق آنان بر تمام سنن پیشینِ نقد ادبی خط بطلان می‌کشیدند. رومن یاکوبسن بر همین راستا می‌گفت که موضوع نقد ادبی، ادبیات نیست، ادبیّت است و هدفش این بود که راه‌هایی را بیابد که یک اثر را به اثر ادبی تبدیل می‌کند (تودورف، ۱۳۷۹: ۱۱۷). این راه‌ها، همگی از نظر «روش‌شناسی»، به علم زبان‌شناسی ختم می‌شدند. آنچنان که، «تینیانوف» منتقد دیگر روس، اعلام کرد: «آنچه در یک دوره، عنصری ادبی دانسته می‌شود، در دوره‌ای دیگر، تنها پدیدهٔ سادهٔ زبان‌شناسی است و بس» (احمدی، ۱۳۷۰: ۴۵). اوج این دیدگاه، مقالهٔ مشهور ویکتور شکلوفسکی با عنوانِ «هنر به

مثابه تمهید» بود که در آن، شکلوفسکی هرگونه ارجاع تاریخی و اجتماعی را در بررسی اثر رد می‌کرد و معتقد بود کار منتقد در بررسی اثرِ هنری باید این باشد که تمهیداتی را که هنرمند توسط آنها، اشیای آشنا را به گونه‌ای ناآشنا مجسم کرده، کشف کند. علاقهٔ فرمالیست‌ها به ساختار ادبی، موجب می‌شد که به چگونگی بیان، بیش از محتوای بیان اعتبار ببخشند. در عین‌حال، آنها با کنارگذاشتن همهٔ رویکردهای مربوط به چگونگی پیدایش اثر، و تکیه بر شگردهای هر هنرمند در خلق اثر، می‌کوشیدند به نقد ادبی، جنبه‌ای علمی ببخشند. «علم ادبیات» از دیدگاه آنان وظیفه داشت که عناصر سازندهٔ اثر ادبی را فقط از دل متن بیرون بکشد و به عنوان حقیقتی بی‌چون و چرا به مخاطب ارائه کند. با ایجاد محدودیت برای فرمالیست‌های روسیه توسط استالین و هوادارانش، و تأسیس انجمن زبان‌شناسی پراگ در اواخر دههٔ ۱۹۲۰، تئوری‌های انتقادی فرمالیست‌ها، در خارج از روسیه با ویژگی‌های نوینی تداوم پیدا کرد. در این روند، شگردها و تمهیدات ادبی و در نهایت «ساختار متن»، به کانون تمرکز منتقدان تبدیل شد. اعضای حلقهٔ پراگ از جمله «رومن یاکوبسون»، «یان موکاروفسکی»، «رنه ولک»، و «ویلهلم ماتسیوس» اصطلاح ساختگرایی را وضع کردند. ساختگرایی نیز در تداوم فرمالیسم تمام شیوه‌های کهن نقد را به چالش کشید. پیش‌فرض دنیایِ پیش از ساختگرایی این بود که : زبان می‌تواند واقعیت را در خود جای دهد. زبان، انعکاسی بود از ذهنِ مؤلف و یا جهانی که مؤلف آن را بدان‌گونه می‌دید. تمرکز زبان‌شناسی بر روی تجزیهٔ ساختار متن و تبعیت از چشم‌اندازی که «فردینان دو سوسور» پایه‌گذاری کرده بود، سبب شد روش کشف هستیِ مؤلف از درون زبانِ اثر به کناری نهاده شود.«بدین‌سان، منشأ معنا، دیگر تجربه مؤلف یا خواننده به شمار نمی‌آمد» (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۲۵). ساختگرایی به‌عنوان شیوهٔ مسلط اندیشه، به مدت چندین دهه در حوزه‌های تفکر روسیه، چکسلواکی، لهستان، فرانسه و آمریکا رایج بود و با چیرگیِ بی‌چون و چرای خود، مدعی ظهور و کشف «حقیقت» نوینی شد. اگرچه گزاره‌هایی که مطرح می‌ساخت بیش از هر چیز، «مَجاز»، می‌نمود و در گیرودار سفسطه‌های زبانی گرفتار آمده بود. آنها در گذشته‌ای نه چندان دور، برای کنارنهادن حاشیه‌های مربوط به زندگینامه و دوران حیات مولف، نظریهٔ «مرگ مولف» را پیش کشیدند که در زمان خود، بسیار نوآورانه می‌نمود. اما اینک به‌سختی می‌توان باور داشت که مؤلف به معنای کنارنهادن غایی او در نقد و بررسی اثر، مرده است، و مجموعهٔ شرایط تاریخی- اجتماعی، بر خلق اثر هنری یا ادبیِ کاملاً بی‌تأثیر است. این کلام که «معنا» بی‌معنی است و صرفاً با تکیه به ساختار اثر ادبی یا هنری می‌توان به حقیقتی تازه در درون متن دست یافت، در ابتدا اغواکننده است، اما دنیایی که امروز در آن زندگی می‌کنیم چنان با سرشت زندگی ما عجین شده است که دست‌یافتن به این باور که باید آن را برای فهم بهتر اثر ادبی یا هنری کنار بگذاریم، سفسطه‌آمیز جلوه می‌کند. آیا یافتن و درک نشانه‌ها و طبقه‌بندی آنها می‌تواند ما را به‌حقیقتی غایی برای درک متن رهنمون سازد؟

نشانه‌شناسی به‌مثابه علم، نخستین بار در کلاس‌های درسی«فردینان دوسوسور» (Ferdinand de Saussure,1857-1913) در دانشگاه ژنو مطرح شد. او در این دانشگاه، بین سال‌های ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۱، سه دوره به تدریس زبان‌شناسی پرداخت اما خود در دورهٔ حیاتش، چیزی از اندیشه‌هایش را منتشر نکرد. پس از مرگ وی «آلبرت سه‌شه‌یه» (Albert Sechaye) و «شارل بالی» (Charles Bally) در اقدامی استثنایی به‌گردآوری جزوات دانشجویان فردینان دوسوسور پرداختند و مجموعهٔ آرای او را در سال ۱۹۱۶ منتشر کردند و همین اثر، نقطهٔ عطفی در مطالعات ادبی و زبان‌شناختی در قرن بیستم به شمار آمد.

سوسور در بخش«درآمد» کتاب، تحت عنوان«جایگاه زبان در رویدادهای بشری: نشانه‌شناسی» در بارهٔ نشانه‌شناسی گفته است : «می‌توان علمی را در نظر گرفت که به بررسی نقش نشانه‌ها در زندگی اجتماعی می‌پردازد؛ این علم، بخشی از روان‌شناسیِ اجتماعی و در نتیجه، بخشی از روان‌شناسیِ عمومی خواهد بود که ما آن را «نشانه‌شناسی» (Semiology) می‌نامیم (از واژهٔ یونانی به معنی نشانه). نشانه‌شناسی برای ما مشخص می‌سازد که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آنها حاکم است. از آنجا که این علم هنوز به وجود نیامده، نمی‌توان گفت که چه خواهد بود. زبان‌شناسی فقط بخشی از این دانش عمومی است. قوانینی را که نشانه‌شناسی کشف خواهد کرد، می‌توان در زبان‌شناسی به کار برد و به این ترتیب زبان‌شناسی در مجموعهٔ رویدادهای بشری، به قلمرو کاملاً مشخصی تعلق خواهد یافت» (سوسور، ۱۳۸۲: ۲۴). امروزه تقریباً ناممکن می‌نماید که فرض کنیم علمی را در اختیار داریم که می‌تواند همهٔ «رمزگان»های هنر، ادبیات و علوم انسانی را رمزگشایی کند. رمزی اگر هست، قابل بحث‌تر از آن است که با فرمول‌های قاطع و بُرندهٔ نشانه‌شناسان و ساختگرایان، به یک اشارتِ چشم، گشوده شود.

در عصر مدرنیسم که خرد، کلید مشکل‌گشای همهٔ قفل‌های اسرارآمیز هستی بود، نشانه‌شناسی همچون علمی که جواب همهٔ معماها را در آستین داشت، می‌کوشید برای خود جایی بازکند. نشانه‌شناسی در نیمهٔ دوم قرن بیستم، همان راهی را می‌رفت که ساختگرایی قبلاً آن را هموار کرده بود. یعنی رسیدن به یک حقیقت غایی و قطعی که ابطال‌ناپذیر جلوه کند. ازآنجایی «حقیقت زندگی»، اغلب نسبی، ناپایدار و کم ثبات جلوه می‌کند، ساختگرایان و نشانه‌شناسان می‌کوشیدند حقیقت زندگی را کنار بزنند و به‌جای آن فرمول‌های مبتنی بر روابط دلالتی را قرار دهند تا از دل ادبیات، «قطعیت» را بیرون بکشند.

مکتب پراگ و گسترش ساختگرایی

در تاریخ ادبیات و به‌ویژه پس از عصر رنسانس، معمولاً برجسته‌ترین

منتقدان، ادیبان و نویسندگانِ وابسته به هر مکتب ادبی در یک دورهٔ خاص بودند. آنچنان‌که مثلاً نقد نئوکلاسیک، از دل نویسندگان و شاعران همان مکتب، مثل«نیکلا بوالو»، «الکساندر پوپ» و یا «ساموئل جانسون» ظهور می‌کرد. همان‌گونه که در مکتب رمانتیک، منتقدانی همچون «گوته» یا «کولریج» «شلینگ» یا برادران «شلگل» ظهور کردند. اما قرن بیستم، عصری بود که درکنار مکتب‌های ادبی و هنری، منتقدان مستقل نیز پدید آمدند. منتقدانی که شیوهٔ نقد سنتی را برنمی‌تافتند و به دنبال راه‌های نوینی برای نقد و یافتن سرشت هنر و ادبیات بودند. این منتقدانِ نوخاسته، سنگ بنای کار خود را بر روی بررسی «متن» (ادبیات) قرار دادند و تا آنجا پیش رفتند که برای نقد هر پدیده به جز ادبیات، باز هم از اصطلاح متن استفاده کردند. درواقع ناگهان رویکردی ظهور کرد که همه چیز را «متن» می‌نامید و برای نقد و تحلیل آن، می‌کوشید قواعد مربوط متن را بر آن مستولی کند. همان‌گونه که پیشتر بیان شد، علت ظهور این رویکرد، توجه خاصی بود که منتقدان جدید به مسئلهٔ «زبان» نشان می‌دادند. در هیچ دوره‌ای از تاریخ به اندازه قرن بیستم، زبان در مرکز توجه اندیشمندان قرار نداشت. ازاین رو می‌بینیم که نام‌آورترین منتقدان آغاز سده گذشته از جمله «رومن یاکوبسن»، «میخائیل باختین»، «لئو اسپیتزر»، «نیکلای تروبتسکوی» و بسیاری دیگر از این آغازگرانِ ساختگرایی، زبان‌شناس بوده‌اند. اعضای دیگر این گروه که در اواخر دهه ۱۹۲۰، در پراگ گرد آمدند عبارت بودند از «موکاروفسکی»، «فلیکس وودیکا» و « یان ریپکا». زبان‌شناسانِ ساختگری این گروه، از یک سو تحت تأثیر دیدگاه‌های «فردینان دو سوسور» زبان‌شناس سویسی قرار داشتند، که می‌توان او را به معنای دقیق کلمه آغازگر ساختگرایی نامید (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۷۴) و از سوی دیگر ادامه‌دهندگان دیدگاه‌های فرمالیست‌های روسیه بودند. گروه زبان‌شناسان پراگ را باید ساختگرایانِ نخستین نامید. اندیشهٔ آنان در دهه ۱۹۶۰ بر گروهی از متفکران فَرانسوی از جمله «کلود لوی استروس»، «رولان بارت»، «میشل فوکو»، «ژرار ژنه»، «لویی آلتوسر»، «ژاک لاکان»، «آلژیرداس ژولین. گریماس» و «ژان پیاژه» تأثیر گذاشت و ساختگرایی فرانسوی را پدید آورد. با این حساب ساختگرایان مکتب پراگ را می‌توان پلی بین فرمالیسم روسی و ساختگرایی جدید در اروپای غربی به شمار آورد. نقطه نظرات مشترک ساختگرایان بر چند اصل عمومی استوار بود : ۱) معنی، حاصل فرایند «تفاوت» است. از این گذشته معنی، تعریف شیء در جهان بیرونی نیست، بلکه به سادگی، از دل تفاوتِ نشانه‌ها در یک نظام دلالت‌گر پدید می‌آید. به‌عنوان مثال دو کلمهٔ زن و بانو هر دو به انسانی مؤنث اطلاق می‌شوند اما آنچه به آنها تعیُّن می‌بخشد، تفاوت آنها است نه شباهتشان. این دو کلمه، دو «دال» محسوب می‌شوند که ممکن است بر«مدلول» واحدی دلالت کنند اما در حوزه معنایی، تفاوت آنهاست که این واژگان را معنی می‌کند، نه شباهتشان. ۲) رابطه میان دال‌ها، دو گونه است. یا در کنار هم قرار می‌گیرند (روی محور همنشینی) و یا به جای هم می‌نشینند (روی محور جانشینی). به‌عبارت دیگر، دال‌ها، مثلاً واژگان زبان، روی محور همنشینی، گزاره‌های معنادار می‌سازند، اما جایگزینی و انتخاب دال جدیدی به‌جای دال قبلی، می‌تواند گزارهٔ پیشین را به‌سوی ادبیَّت سوق دهد و شاعرانگی کلام را سبب شود. بر همین راستا، از دیدگاه ساختگرایان، آرایهٔ تشبیه، روی محور همنشینی و آرایهٔ استعاره روی محور جانشینی خلق می‌شود. ۳) ساختگرایان به این موضوع توجه کردند که بیشتر پدیده‌ها در جهان ذهنی انسان، از تقابل‌های دوگانه (عناصر متضاد) ساخته شده (هستی/نیستی،گرم/سرد، طبیعت/فرهنگ). پدیدهٔ طباق یا تضاد، یکی از آرایه‌های فن «بدیع» در ادبیات فارسی و همه ملل بوده است. اما آنچه ساختگرایان تقابل‌های دوگانه می‌خواندند، ماهیتی گسترده‌تر از امر بدیعی داشته است و شامل همهٔ عرصه‌های تفکر، و زبان و فلسفه می‌شد. «مکاریک» در کتاب خود برخی از تأثیرگذارترین نمونه‌های تقابل‌های دوگانه را چنین برمی‌شمرد : «معنا/مصداق (گوتلوپ فرگه)، همزمانی/در زمانی، جانشینی/همنشینی (فردینان دوسوسور)، دال/مدلول (ساختگرایی فرانسوی)، عین/ذهن (رنه دکارت)، نومن/فنومن (امانوئل کانت)، توصیف/فهم (ویلهلم دیلتای، هانس گئورگ گادامر، پل ریکور)؛ (مکاریک، ۱۳۸۴: ۹۸). دیدگاه ساختگرایان در این عرصه، دیدگاهی دوقطبی است. در واقع آنها جهان متن را به گونه‌ای قطبی شده در برابر خواننده قرار می‌دهند که وی به ناگزیر، هستیِ متن را تبیین‌شده میان دو قطب متضاد می‌بیند. ۴) ساختگراییِ شکل‌دهندهٔ شالوده‌های «نشانه‌شناسی» بود که هدفش بر بنیاد بررسی «نشانه‌ها» قرار داشت. از نگاه ساختگرایان هر نشانه، مبین اتحاد دال و مدلول بود. نشانه‌شناسی به دست فردینان دوسوسور و به مثابه «علمی‌که به بررسی زندگی نشانه‌ها در دل زندگی اجتماعی» می‌پرداخت طراحی شد (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۳). سوسور، زبان را نظامی نشانه‌ای می‌دانست و آن را جزئی از علم گسترده‌تری به نام نشانه‌شناسی می‌نامید. به موازات سوسور، «چارلز سندرس پیرس»، با دیدگاهی متفاوت از سوسور، نظام نشانه‌شناسی خود را وضع کرد. البته سوسور بر کارکرد اجتماعی نشانه تأکید می‌گذاشت و پیرس بر کارکرد منطقی آن. این چهار ویژگی عمده، از میان ده ویژگیِ ساختگرایی از مقاله پرفسور «جان‌لای» استاد دانشگاه «بروک» (Brock) برگزیده شده است (Lye,1997). اینک به بررسی و نقد فرایندِ تحمیل بی‌چون و چرای حقیقت، به بهانهٔ تحلیل ساختار، از دیدگاه ساختگرایان می‌پردازیم :

چالش‌های رویاروی ساختگرایی

ساختگرایان و به ویژه ساختگرایان مکتب پراگ، به پیروی از «دموکریت»، فیلسوف یونان باستان، که معتقد بود هر ذره را تا

آنجا می‌توان نصف کرد که به جایی برسیم که آن نیمه آخر، دیگر تجزیه‌پذیر نباشد، دست به تجزیه جمله‌ها و واژگان زدند. آنها هر واژه را ابتدا به «تکواژ» (morpheme) و هر تکواژ را به «واج» (Phoneme) تجزیه کردند. «آندره مارتینه» زبان‌شناس فرانسوی چنین اظهار داشت که زبان را به دو شکل می‌توان تجزیه کرد : در تجزیهٔ نخست واحدهای آوایی زبان به بخش‌هایی تقسیم می‌شوند که هم صورت آوایی دارند و هم معنا. او هریک از اجزای تجزیهٔ نخست را تکواژ نامید. یک واژه ممکن است از چند تکواژ درست شده باشد که هریک از آنها کوچک‌ترین واحد معنی‌دار زبان را تشکیل می‌دهد. مثلاً واژهٔ «می‌خندیم»، از سه تکواژ ساخته شده است : می+ خند + یم. در تجزیهٔ دوم، هریک از این واحدهای تجزیهٔ نخست به واحدهایی کوچک‌تر تقسیم می‌شوند که صورت آوایی دارند، اما معنی‌ندارند : مـ + ی + خـ + ـَ + نـ + د + یـ + م. هریک از اجزای تجزیهٔ دوم، واج نامیده می‌شود. البته «واج» را نباید با «حروف» در الفبا اشتباه گرفت. زیرا «واج» به اعتبار تلفظ است و «حرف» به اعتبار کتابت (نجفی، ۱۳۷۱: ۲۹). بر این راستا، تکواژها، یا معنای مستقل دارند و یا به تکواژهای مستقل دیگر اضافه می‌شوند و «تفاوت معنایی» را ایجاد می‌کنند. نخستین تحولات عمده در مطالعات ساختگرایانه بر مبنای پیشرفت‌های حاصل از مطالعهٔ واج‌ها صورت گرفت. ساختگرایان بر این اساس کوشیدند انگارهٔ گرامری، نحوی یا واجی نظام‌های معنایی خاص انسان را کشف کنند، خواه در نظام‌های خویشاوندی و یا پوشاک، طبخ غذا، سخن روایی، اسطوره‌ها و یا توتم‌ها (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۰۲).

اگرچه فعالیت‌های واج‌شناسی مکتب پراگ با همتایان آمریکایی آنها تفاوت داشت، اما اساس اندیشهٔ هر دو گروه بر تجزیه‌پذیری زبان استوار بود. با این تمایز که در نظر سوسور و پیروان مکتب پراگ، ملاک طبقه‌بندی واحدهای صوتی زبان این بود که آنها باید بتوانند تمایزدهندهٔ معنی باشند، در حالی که زبان‌شناسی آمریکایی برای مدتی طولانی در قید این اصل بود که زبان باید بدون توسل به «معنی» تجزیه و تحلیل شود (بی یرویش، ۱۳۶۳: ۶۶). توجه به تجزیه‌پذیری زبان در نیمه نخست قرن بیستم، سبب شد ساختگرایان همهٔ امور فرهنگی و هنری را با زبان مقایسه کنند و برای درک هر پدیدهٔ ذهنی به رایج‌ترین روش یعنی تجزیه دست بزنند. بر این گمان، آنها تلاش می‌کردند فرمولی بیافرینند که در آن «کل» با حاصل جمع «اجزا» برابر شود. این فرمولِ «زبانی» به ادبیات، اساطیر، مُد لباس و همه شئون اجتماعی، تاریخی و فرهنگی تسرّی یافت. «کلود لوی استروس» مردم‌شناس فرانسوی با بهره‌گیری از همین روش به مطالعهٔ اسطوره‌ها پرداخت. او در میان تمامی پیشروان ساختگرایی مدرن، یگانه کسی بود که خود را به صراحت ساختگرا می‌خواند (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۸۳). او همچون سوسور که بین «زبان» و «گفتار» تمایز قائل بود، اعتقاد داشت که بین «نظام کلی اساطیر» و «روایت‌های منفرد سازندهٔ اسطوره» تمایز وجود دارد.

لوی استروس براساس روش تجزیهٔ زبان‌شناسان اظهار داشت، همان‌گونه که واج (phoneme) کوچک‌ترین واحد زبان به شمار می‌آید، در نظام اساطیر نیز به وسیله تجزیه می‌توان به کوچک‌ترین واحد سازندهٔ اسطوره دست یافت. او در کتاب «خام و پخته» ادّعا کرد که ساختار اسطوره همچون ساختار زبان است (مقدادی، ۱۳۷۸: ۶۳)

و از همین راه، مدعی کشف کوچکترین واحد ساختار اسطوره به نام «اسطوراج» Mytheme شد. او در این نام‌گذاری سعی کرد بین Mytheme و Phoneme، جناس ایجاد کند تا وفاداری کامل خود را به روش‌های زبان‌شناسیِ ساختاری به اثبات برساند. او همین روش را در کشف اسطوراج‌های تجزیه‌ناپذیر اسطوره «اُدیپوس» و بیش از هشتصد اسطورهٔ آمریکای لاتین به کار بست. لوی استروس مانند همهٔ ساختگرایان مایل بود به کار خود جنبهٔ علمی بدهد و با منطق ریاضی‌وار خود می‌کوشید تحلیل‌های خود را همانند فرضیه‌هایی ابطال‌ناپذیر جلوه دهد. درحالی که «هر فرضیه‌ای که ادعای علمی‌بودن کند، باید ابطال‌پذیر باشد. منظور از امکان ابطال این است که باید شرایط یا اوضاعی وجود داشته باشد که چون برقرار شود، خلاف فرضیه به حساب آید (ردنر،۱۳۷۳: ۵۵). اما «تحلیل‌های لوی استروس ابطال‌ناپذیرند و به همین دلیل، صحّت و سقم نتیجه‌گیری‌های او قابل اثبات نیست» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۶۳).

پس از رواج ساختگرایی در جهان، گروهی از سینماگران هم، بر پایهٔ تجزیهٔ زبان به کوچک‌ترین واحدهای تشکیل یافته، به سوی این نظر خام‌اندیشانه رفتند که سینما نیز دستگاهی از نشانه‌هاست که همچون زبان، نظام ترکیبیِ مبتنی بر زبان‌شناسی دارد. بدین طریق، از مقایسهٔ نحو سینماییِ و نحو زبان، سخن به میان آوردند و کوشیدند اجزای تصویر را با اجزای زبان مقایسه کنند و در نتیجه دستور زبان مشترکی بین زبان و واحدهای تصویر سینمایی بیابند : نگره‌های ساختگرایانهٔ خام‌دستانه در سینما، به گفتهٔ «پیتروولن»، برای سینما نوعی زبان قائل بودند و اعتقاد داشتند که «نما»، واژه‌گونه است. بدین معنا که با کلمه در زبان قابل قیاس است. بنابراین چنین تلقی می‌شد که در پیوند نماها از طریق تدوین، نوعی «نحو» (syntax) وجود دارد. این تصوّر، به ویژه در کتاب‌های مربوط به نظریهٔ فیلم و در محافل آموزشی رواج بسیار داشته است (بیل نیکولز، ۱۳۷۸: ۱۱۵). برهمین راستا، می‌توان از کارگردان معروف ایتالیایی «پی‌یر پائولو پازولینی (Pier Paolo Pasolini, 1917- 1922) نام برد. او مبدع نظریه‌ای بود با عنوان «شعرشناسیِ سینما» که عمیقاً از زبانشناسیِ ساختگرا تأثیر پذیرفته بود. البته او معتقد بود که الگوی ارتباطی در سینما، بر مبنای نشانه‌شناسی‌ای شکل می‌گیرد که فراتر از الگوی معناداربودن کلمه در نظام زبان است. پازولینی می‌کوشید از ابزارِ ادبیات برای توجیه سینما استفاده کند. او می‌گفت : «سینما اساساً نوعی زبان شعر است» (همان : ۴۳). اما از آنجایی که قواعد کلی زبان‌شناسی که توجیه‌کننده نظام معنایی ادبیات هستند بر سینما دلالت نمی‌کنند، او سعی می‌کرد در توجیه نظام ترکیبی سینما، از

اصطلاح نشانه‌شناسی بهره ببرد؛ کاری که در همین عرصه، کسانی چون «پیتروولن»، «کریستیان متز» و «بیل نیکولز» با دیدگاه‌های بسیار گوناگون و متضاد، بدان دست یازیدند. در میان آنان «متز» در یک جمع‌بندی، اظهار می‌دارد که سینما واقعاً یک زبان است؛ اما زبانی فاقد «رمزگان» (Code). نظر او در قیاس با دیدگاه سوسور، چنین قابل تعریف است که سینما یک Parole (سخن) است اما بدون Langue (زبان). «وولن» این دیدگاه «متز» را در کتابش، «نشانه‌ها و معنا در سینما» بیان کرده است (وولن، ۱۳۶۳: ۱۲۰). نمونه‌هایی از این افراط را در کار منتقدان دیگری چون «تزوتان تودورف» و «ولادیمیر پروپ» نیز می‌توان یافت. این دو به‌دنبال یافتن فرمول‌هایی ازلی و ابدی برای تولید و نقد داستان بودند. مهم‌ترین پیوند تودورف با ساختگرایی، کتابی است به نام «بوطیقای ساختگرایی». توردوف نخست در سال ۱۹۶۸ کتابی با عنوان «ساختگرایی چیست؟» منتشر کرد و سپس هریک از فصل‌های آن را به صورت کتابی مستقل به چاپ رساند و در ۱۹۷۳، فصل اول کتاب پیشین خود را با نام «ساختگرایی‌چیست؟۲، بوطیقا» منتشر کرد (نبوی، مقدمه بوطیقای ساختگرا). در این کتاب تودورف همچون یک «بوالوی» قرن هفدهمی که می‌خواست اصول مکتب نئوکلاسیک را وضع کند؛ بدون اینکه در نظر بگیرد که سیصد سال پس از بوالو و نظریه‌های شداد و غلاظ او زندگی می‌کند، همانند همهٔ ساختگرایان، به دنبال وضع قوانین تخطّی‌ناپذیر علمی‌و تولید فرمول‌های لایتغیّر است. مثلاً می‌گوید : «این نیز اشتباه است که راوی را کاملاً از نویسنده ضمنی جدا کنیم و به او همچون شخصیتی در میان شخصیت‌های دیگر بنگریم. در اینجا مقایسهٔ روایت و درام می‌تواند روشنگر باشد. در درام هر شخصیت یک منبع کلامی‌است (و چیزی جز این هم نیست). اما تفاوت میان این دو شکل ادبی، عمیق‌تر از این‌ها است : در روایت، که در آن راوی می‌گوید «من»، یک شخصیت، نقشی سوای شخصیت‌های دیگر ایفا می‌کند. حال آنکه در درام همه شخصیت‌ها در یک سطح قرار می‌گیرند» (توردوف، ۱۳۷۹: ۷۳). او در همین چند سطر، پنج حکم قاطع صادرکرده و جدا از آن که اصلاً آنها را مخدوش بدانیم یا خیر، نقطهٔ ضعف وی، همین قاطعیت او در صدور حکم و تولید قاعده‌های فکری ازلی و ابدی است. توردوف همچنین در مقاله‌ای به نام «دستور داستان» (شبیه دستور زبان)، سعی در تبیین قواعد تجویزی داستان‌نویسی دارد. او چنین حکم می‌کند : «داستان آرمانی، با وضعیتی پایدار آغاز می‌شود. سپس نیرویی تعادل آن را بر هم می‌زند. موقعیت ناپایداری ایجاد می‌شود. با کنش معکوس آن نیرو، حالت پایدار باز پدید می‌آید. این حالت پایدار دوم همانند حالت نخست می‌نماید. اما این دو هرگز یکسان نیستند. پس داستان در دو فصل وجود دارد. فصل وضعیت‌ها (پایدار و ناپایدار) و فصل گذار. گونهٔ نخست به گونه‌ای نسبی ایستا و می‌توان گفت مکرر است : گونه‌ای از کنش که می‌تواند به شکلی پایان‌ناپذیر تکرار شود. فصل دوم، اما اساساً پویاست و یک بار وجود دارد و نه بیشتر» (احمدی، ۱۳۷۸: ۲۸۱). نگاه توردوف به تعریف داستان، عمدتاً ناظر به نوعی ملودرام‌های نازل فرانسوی در قرن نوزدهم است (اگرچه او در ۱۹۳۹ به دنیا آمده بود). با شیوه‌ای شبیه به او، «ولادیمیر پروپ» نیز کوشید به روش ساختگرایان به تجزیه و طبقه‌بندی داستان‌های پریان بپردازد. او نام پژوهش خود را در این زمینه «ریخت‌شناسی قصه» گذاشت. پروپ در مقدمهٔ کتابش نوشت : «کلمهٔ ریخت‌شناسی به معنای مطالعهٔ صُوَر و شکل‌هاست. منظور از آن در گیاه‌شناسی، مطالعهٔ اجزای تشکیل‌دهندهٔ گیاه و مطالعه ساختار گیاه است. اما فکر نمی‌کنم کسی تاکنون به فکر وجود چیزی به نام «ریخت‌شناسی قصهٔ عامیانه» افتاده باشد. با این وجود، صور و اَشکال قصه را نیز می‌توان با همان دقتی مطالعه کرد که درخور هریک از صورت‌بندی‌های آلی است» (پراپ، ۱۳۶۸: ۱۱). هدف پروپ قراردادن عناصر قصه‌ساز در درون یک «نظام» بود. او سپس با تجزیه و تحلیل این عناصر، می‌خواست همچون لوی استروس به کوچک‌ترین واحدهای سازندهٔ داستان دست یابد. رهیافت او برای کشف «نظام» داستان و اجزای تشکیل‌دهندهٔ اولیه قصه‌ها اگرچه بی‌نتیجه نبود، اما تولید نظام ثابتی برای قصه‌های پریان، غیرقابل شمول بر فرایند تولید داستان بود. آنچه در اروپا بعدها «ضد رمان» لقب گرفت و «طرح داستانی»(Plot) را در تولید داستان کنار گذاشت، از جمله آثاری از «آلن رْب گریه»، «ویرجینیا وولف» یا «مارسل پروست» و یا «جیمز جویس»، دیگر در «نظام» ساخته و پرداخته پراپ نمی‌گنجید. اما به قول «رابرت اسکولز» در کتاب «درآمدی بر ساختگرایی در ادبیات»، «در کنه اندیشهٔ ساختگرایی، اندیشه (اعتقاد به) نظام جای دارد» (گرین و دیگران، ۱۳۸۰: ۲۸۰). کتاب پروپ اگرچه بر لوی استروس، یاکوبسن و رولان بارت در پژوهش‌های بعدی‌شان تأثیرگذار بود، اما نباید فراموش کرد که طرح سادهٔ قصه‌های فولکوریک را به سختی می‌توان با طرح پیچیده و تودرتوی شاهکارهای ادبی مقایسه نمود. پروپ از این راه در همان مسیری گام برمی‌داشت که تودورف نیز آن را می‌پیمود : تولید حقیقتی علمی‌که اصول و مبانی غیرقابل انکار داشته باشد. اینکه فرم‌های داستانیِ نو همواره، تکرار روایت‌های بدوی هستند، تحمیل یک واقعیت از پیش تعیین‌شده بر امر تولید داستان است. اسکولز در کتاب «درآمدی بر ساختگرایی در ادبیات» گفته است : «در بررسی تاریخ روایت، می‌بینیم که در عصر مدرن فرم‌هایی تکامل یافته‌اند که سَازه‌های پایهٔ داستان بدوی را پرورانده‌اند و متحول کرده‌اند. طوری که تقریباً دیگر قابل شناسایی نیستند. اما ضمناً درمی‌یابیم که فرم‌های داستانیِ مدرن هرگز ارتباط خود را با روایت بدوی به طور کامل قطع نکرده و به کرّات به سرچشمه‌های خود بازگشته‌اند تا از قدرت کمابیش جادویی آنها توشه‌ای برگیرند» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۹۳). نفی تاریخ و تکامل اجتماعی در نقد ساختاری سبب می‌شود

که چنین احکامی صادر شود. مقایسهٔ ساختار داستان مدرن و روایت بدوی با هم و ادعای انطباق آن دو با یکدیگر، درواقع توسط نگاهی توأم با نفی تکامل اجتماعی به دست می‌آید. اسکولز در این بخش از کتاب خود (که در زمرهٔ کتاب‌های معتبر درباره ساختگرایی، در میان منابع ترجمه شدهٔ فارسی به شمار می‌آید)، ضمن تحسین از نبوغ پروپ و لوی استروس، مدعی می‌شود که اساطیر، حکایت‌های عامیانه و حکایت‌های پریان همگی پیش‌نمونهٔ کلیه روایت‌ها، و نیاکان و الگوهایی از صورت‌های تکامل‌یافتهٔ بعدیِ داستانند. چنین نگاهی برای تقلیل عناصر داستان در ساختارِ اسطوره و روایت‌های فولکوریک، تحمیل قالبی از پیش تعیین شده بر هر نوع تولید داستانی جدید است. یا به عبارت دیگر تحمیل یک حقیقت ساختگی است، توسط نوعی «جبرگراییِ» (Determinism) به ظاهر موجّه، در زیر بیرق یک طبقه‌بندیِ بی‌چون و چرای علمی. ساختگرایان برای آفریدن منشور چندوجهیِ نظام فکری خود، پاره‌ای از تقسیم‌بندی‌های زبان‌شناسی ساختگرا را بر نقد ادبی و هنری و جنبه‌های دیگر اندیشه و رفتار بشری منطبق کردند. از جمله، محورهای «همنشینی و جانشینی» که ابتدا توسط فردینان دوسوسور مطرح شد و سپس به گستردگی مورد توجه و استفاده رومن یاکوبسن واقع شد. موضوع محورهای همنشینی و جانشینی توسط زبان‌شناسانِ ساختگرا به‌عنوان کشفی از درونِ ذات زبان مطرح شد. درحالی که این تقسیم‌بندی، اعتباری و ساختگی است. «جین اچسون» در کتاب «زبان‌شناسی همگانی» می‌نویسد : «زبان پدیدهٔ دامنه‌دار وسیعی است. بنابراین زبان‌شناسان به اجبار، تعدادی تقسیمات ساختگی بر آن وارد می‌سازند تا بتوانند آن را به بخش‌های قابل بررسی‌تری تقسیم کنند» (اچسون، ۱۳۶۷: ۵۸). ساختگرایان این تقسیم‌بندی‌های ساختگی را به مثابه قانون، بر همهٔ امور زندگی، حتی بر خوراک و پوشاک و نظام‌های دیگر حیات بشری منطبق کردند و آنها را به قوانین ذاتی اندیشه بشری مبدل کردند. به عبارت دیگر، ساختگرایان با الهام از زبان‌شناسی، فرایند قانون‌سازی را پدید آوردند و با انگاره‌های از پیش ساخته و سازه‌های پیشنهادی، برای هریک از نظام‌های زندگی، با نوعی پیش داوری به‌سراغ همه چیز رفتند. در واقع آنها «حقیقت» را از قبل تولید کرده بودند و در بررسی و نقد هر پدیده، فقط وجوه انطباق آن را با حقیقتِ پیش ساختهٔ خود کشف می‌کردند. از جملهٔ این حقیقت‌های پیش‌ساخته، «تقابل‌های دوگانه» (BinaryOppositions) بود. پیش از ساختگرایان، پدیدهٔ تضاد یا طباق در ادبیات همه ملل شناخته شده و رایج بود. اما ساختگرایان به مفهوم تقابل‌های دوگانه، وسعت بخشیدند و آن را فراتر از تضاد معنی کردند. «یاکوبسن و دیگر صورت‌گرایان روس در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ گفته بودند که می‌توان سبک‌های ادبی را در قالب تقابل‌های دوگانهٔ استعاره و مجاز مرسل فهمید» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۲). درک پدیدهٔ تقابل‌های دوگانه، وابسته به یک نظریهٔ سوسور است که می‌گوید : «هر نظام زبانی، عبارت است از یک سلسله تفاوت‌های صدایی، که با یک سلسله تفاوت‌های معنایی ترکیب شده‌اند. در زبان فقط تفاوت وجود دارد» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۶۹). بر این مبنا، هر مفهومی براساس تفاوت، در نظامی از تضاد و تقابل، معنا می‌یابد. این پدیده را در چراغ راهنمایی و مفهوم تقابل سبز و قرمز در این نظام می‌توان تعریف کرد؛ اگرچه سبز و قرمز متضاد یکدیگر نیستند (در رنگ‌شناسی حتی مکمل یکدیگرند)، اما در نظام ترافیک، با هم تقابل دوگانه دارند. هرم مطالعات ساختگرایان در هر زمینه‌ای براساس تقابل‌های دوگانه شکل می‌گرفت. «لوی استروس در مطالعهٔ واحدهای اسطوره‌ای به سازمان‌یافتن این واحدها در جفت‌های متقابل اعتقاد داشت. رولان بارت این اصل را در مورد همه فعالیت‌های اجتماعی، از جمله پوشاک به کار گرفت» (همان : ۱۶۹). وجود پیش‌فرض‌هایی همچون محور همنشینی، محور جانشینی و یا تقابل‌های دوگانه سبب شد که ساختگرایان، در اصطلاح منطق‌دانان، در برخورد با هر چیز، «مصادره به مطلوب» کنند. آنها با این روش، سنگ بنای استدلال را بر فرضی از پیش ثابت‌شده استوار می‌کردند و سپس حکم خود را صادر می‌نمودند. با چنین روشی، حکم نهایی، ابطال‌ناپذیر جلوه می‌کرد. اما چنانچه در فرض نخستین شک می‌کردیم، شالوده‌های استدلال در هم می‌ریخت. همان‌طور که ذکر شد، رویکرد ساختگرایان در مواجهه با هر پدیده، بر یک تقسیم‌بندیِ پیش‌ساخته استوار بود که فقط خود ساختگرایان آن را قطعی می‌پنداشتند. «رامان سلدن» در فصل سوم کتاب «راهنمای نظریه ادبی» توضیح می دهد که عموم خوانندگان از دیرباز بر این عقیده بوده‌اند که اثر ادبی، زادهٔ زندگی خلاق یک مؤلف است و نفس ذاتِ مؤلف را بیان می‌کند. متن ادبی، جایی است که در آن به نوعی همدلی معنوی یا انسان‌گرایانه با اندیشه‌ها و احساسات یک مؤلف دست می‌یابیم. علاوه بر این، خوانندگان، فرض بنیادینِ دیگری را نیز غالباً در ذهن دارند که یک کتابِ خوب، حقیقتِ زندگی بشر را بازگو می‌کند. رمان‌ها و نمایشنامه‌ها سعی می‌کنند به ما بگویند چیزها چگونه‌اند. اما ساختگرایان می‌کوشند به ما بقبولانند که مولّف «مرده» است و سخن ادبی بازگویندهٔ حقیقت نیست. «سلدن» در ادمه بررسی ساختگرایی و نشانه‌شناسی، دیدگاه «جاناتان کالر» (Jonathan Culler) را بر ضد ساختگرایی نقل می‌کند که گفته است : «گناه علم نشانه‌شناسی این است که سعی می‌کند احساس حقیقی‌بودن داستان را در ما نابود سازد» (سلدن، ۱۳۷۲: ۹۵). سلدن در ادامه بحث خود در توصیف روح مکتب ساختگرایی، آن را «ضد انسان‌گرا» خوانده است. و این اصطلاحی است که خود ساختگرایان نیز آن را به کار برده‌اند «تا بر مخالفت خود با کلیهٔ اشکال نقد ادبی که در آنها ذهن انسان، منشأ و خاستگاه معنای ادبی است، تاکید نمایند» (همان : ۹۶). به هرحال آنچه امروز ساختگرایی می‌خوانیم، طرحی منسوخ از یک

نظام فرسودهٔ تولید اندیشه است. ساختگرایی با همه تأثیرات شگرفش در نقد ادبی و هنری و در جریان تولید اندیشه در قرن بیستم، در تداوم «جبرگرایی» قرن نوزدهمی قرار داشت. نقطه ضعف ساختگرایی آن بود که همچون یک حقیقت مسلم، مستبدانه بر فرایندهای اندیشه حکومت می‌کرد و وابستگی آن به گونه‌ای منطقِ ریاضی وار، جرئت نقد آن را از همه می‌گرفت. در واقع «در قلبِ ساختگرایی این جاه‌طلبی علمی وجود داشت که رمزها، قوانین و نظام‌های شالوده‌ایِ کلیه اعمال اجتماعی و فرهنگی بشر را کشف کند» (همان : ۲۵).

نتیجه‌گیری

در نقطه مقابل ساخت‌گرایی، دیدگاه‌های دیگری در نقد ادبی و هنری در قرن بیستم وجود داشت که هریک، ساختگرایی را از جهاتی به چالش می کشید. از سویی اگر یستانسیالیست‌ها به ساختگرایی متعرض بودند که مسئلهٔ آزادی‌های بشری را مورد بحث نقادانهٔ خود قرار نمی‌دادند و از سوی دیگر جریانی که پس از ساختگرایی پدید آمد و به نام «پساساختگرا» (PostStructuralism) شناخته شد، جبرگرایی و قطعیت‌نمایی ساختگرایان را به زیر سؤال برد. اما مهم‌ترین رویارویی با ساختگرایان در جریان آشوب‌های سیاسی و اجتماعی بین دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در اروپا پدید آمد. به ویژه در جریانات دانشجویی بهار ۱۹۶۸، توجه منقدان به جنبه‌هایی مثل قدرت، سیاست و حرکت‌های اجتماعی جلب شد. بنابراین عقیدهٔ ساختگرایان مبنی بر کنار نهادن همه چیز به جز ساختار اثر هنری برای نقد ادبیات و هنر، آنها را متهم به «سیاست‌زدایی» می‌نمود.

بی گمان، در هیچ نقد و بحثی دربارهٔ متون ادبی و آثار هنری، نمی‌توان نگرش به ساختار اثر را نادیده گرفت. اما منحصر کردن نقد به مباحث ساختاری، امروزه دیگر برای تحلیل آثار هنری و کشف زیبایی‌های نهفته در آن کفایت نمی‌کند. از این‌رو، رویکردهای دیگری که به ویژه در نقد پساساختگرا مثل «واسازی»، «ماتریالیسم فرهنگی» «نقد فمینیستی نو»، «نقد روانکاوانهٔ نو» و مانند اینها مطرح شده، در کنار توجه دوباره به تاریخ و جنبش‌های فکری و اجتماعی، در مرکز توجه منتقدان قرار گرفته است. اکنون می‌توان چنین پنداشت که ساختگرایی به عنوان مکتبی از تفکر و نقد هنری، به تاریخ پیوسته است و اگرچه اهمیت تاریخی آن به هیچ وجه قابل انکار نیست، اما دیگر به‌عنوان روشی یگانه و امروزین در تفکر و نقد، قابل اتکا و بهره‌برداری نیست.

پی‌نوشت

*. این نوشتار بازنویسی مقاله «ساختگرایی آخرین جلوهٔ استبداد حقیقت» است که در مجله باغ نظر (دوره ۱، شماره ۵، تابستان۱۳۸۵) به چاپ رسیده است.

فهرست منابع

• اچسون، جین. (۱۳۶۷). *زبان شناسی همگانی، ترجمهٔ : حسین وثوقی، چاپ دوم*، تهران : انتشارات علوی.
• احمدی، بابک. (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن، چاپ اول، تهران* : نشر مرکز.
• اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمهٔ : فرزانه طاهری، چاپ اول*، تهران : انتشارات آگاه.
• بی یرویش، مانفرد. (۱۳۶۳). *زبان شناسی جدید، ترجمهٔ : محمدرضا باطنی، چاپ دوم*، تهران : انتشارات آگاه.
• پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصه، ترجمهٔ : مدیاکاشیگر، چاپ اول*، تهران : نشر روز.
• تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا، ترجمهٔ: محمد نبوی، چاپ اول*، تهران : انتشارات آگاه.
• دوسوسور، فردینان. (۱۳۸۲). *دورهٔ زبان شناسی عمومی، ترجمهٔ : کورش صفوی، چاپ دوم*، تهران : انتشارات هرمس.
• ردنر، دیزی. (۱۳۷۳). *علم و نابخردی، ترجمهٔ : آزیتا قدسی راثی، چاپ اول*، تهران : انجمن فیزیک ایران.
• سلدن، رامان. (۱۳۷۲). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ : عباس مخبر، چاپ اول*، تهران : انتشارات طرح نو.
• شمیسا، سیروس. (۱۳۹۴). *نقد ادبی، چاپ سوم از ویراست سوم*، تهران : نشر میترا.
• گرین و دیگران. (۱۳۸۰). *مبانی نقد ادبی، ترجمهٔ : فرزانه طاهری، چاپ دوم*، تهران : انتشارات نیلوفر.
• گیرو، پی یر. (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی، ترجمهٔ : محمد نبوی، چاپ اول*، تهران: انتشارات آگاه.
• مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، چاپ اول*، تهران : انتشارات فکر روز.
• مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۴). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر،ترجمه : مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ اول*، تهران : انتشارات آگاه.
• نجفی، ابوالحسن. (۱۳۷۱). *مبانی زبان شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی، چاپ دوم*، تهران : انتشارات نیلوفر.
• نیکولز، بیل. (۱۳۷۸). *ساختگرایی، نشانه‌شناسی، سینما، ترجمهٔ : علاءالدین طباطبایی، چاپ اول*، تهران : انتشارات هرمس.
• وولن، پیتر. (۱۳۶۳). *نشانه‌ها و معنا در سینما، ترجمه : عبدالله تربیت و بهمن طاهری، چاپ اول*، تهران : انتشارات سروش.

• Bressler, Ch. E. (1994). *Literary Criticism*, USA: Prentice_Hall.
• Lye, J. (1997). CritIcal reading: a guide, Available from: *http://www.brocku.ca/english/jlye/criticalreading.php*
• Waugh, P. (2007). Literary Theory and Criticism: *An Oxford Guide. Oxford: Oxford UP.*