پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال هجدهم، شمارهٔ هشتم، آبان ۱۳۹۷، ۳۰۵-۳۴۲

بحران و امنیت نقد

مازیار مهیمنی*

چکیده

در روایت فیلیپ داروس از تاریخ نقد ادبی در اروپای پس از جنگ، سه دورهٔ اصلی از هم متمایز می‌شوند: نخست دوره‌ای صورت‌گرا و ساختارگرا، با محوریت رویکردهای زبانی و زبان‌شناختی، که داروس آن را واکنشی منفی به فجایع جنگ و نمودگارِ میل به ازیادبردن تاریخ می‌داند؛ دوم دورهٔ بازگشتِ تاریخ به مطالعات ادبی و قرارگرفتنِ عنصر زمان در مرکز نقد، کمابیش هم‌زمان با ظهور نوعی «ادبیات گواهی» (littérature de témoignage) که به روایتِ مستقیم یا غیرمستقیمِ «فاجعه» می‌پرداخت؛ و سوم دوران نوگشتگی رویکردهای «انسان‌شناختی» و تمرکز نقد بر نوعی «بحران ضمیر تاریخی» که تظاهر ملموس آن در گرایش نویسندگان به بازنمودِ روزمره‌ترین ابعاد زندگی‌های خُرد، **این‌جا** و **اکنون**، قابل مشاهده است. در شرایطی که به‌نظر می‌رسد هریک از این دوره‌ها در اروپا از تحولاتی قانون‌مند پیروی کرده باشند؛ درحالی‌که نقد معاصر اروپایی می‌کوشد این قانون‌مندی را تبیین کند و از بحران‌های بشر در برهه‌های مختلف پرده بردارد، نقد ایرانی گویی امروز هم‌چنان آسایش خود را در پژوهش‌های زبان‌گرا و متن‌گرا می‌جوید. در فراسوی بحث‌های مربوط به هم‌گرایی، واگرایی، روزآمدی یا زمان‌پریشیِ رویکردهای انسان‌گرا و زبان‌گرا، گفتار حاضر به فرایندی می‌اندیشد که طی آن هریک از این رویکردها به فضایی «امن» برای حذر از رویارویی بی‌واسطه با انسان و زبان بدل می‌گردد. این امنیت نه‌تنها اصالت نقد، بل هستی او را، که در گرو شرایط «بحرانی» اوست، تهدید می‌کند.

کلیدواژه‌ها: تاریخ نقد، انسان‌گرایی، زبان‌گرایی، متن‌گرایی، نقد امن، نقد بحرانی، فیلیپ داروس.

---

* استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه بوعلی‌سینا، m.mohaymeni@basu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۵/۱۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۷/۰۲

۱. مقدمه

در چهارچوب سیاست‌های بین‌المللی «شورای بررسی متون» پژوهش‌گاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، گروه زبان‌های خارجی این شورا در چهارم آبان ۱۳۹۶ میزبان پروفسور فیلیپ داروس، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه سوربن جدید (پاریس ۳) و مدیر مرکز مطالعات و پژوهش‌های تطبیقی (Recherches Comparatistes Centre d'Études et de) فرانسه بود. سخن‌رانی پروفسور داروس، که در قالب سمینار «نقد، امروز» ارائه گردید، تحولات ادبی هفتاد سال اخیر و گرایش‌های اصلی مطالعات ادبی در دنیای معاصر را از دیدگاهی «انسان‌شناختی» بررسی می‌کرد. این سخن‌رانی از دو جهت برای ما اهمیت داشت: نخست آن‌که تصویری ملموس از آخرین وضعیت پژوهش‌های ادبی در خارج از مرزهای ایران را پیش نگاه ما طرح می‌زد؛ دوم این‌که به ما مجال می‌داد، با تکیه بر این تصویر، به تحلیلی کلی از شرایط این پژوهش‌ها در فضای ادبی خویش دست یابیم. گفتار حاضر به بررسی همین دو بُعدِ ملی و بین‌المللی می‌پردازد: نخست دیدگاه‌های فیلیپ داروس در خصوص کارکردهای نقد در اروپای پس از جنگ دوم را در چند بند خلاصه می‌کند، سپس نگاهی می‌اندازد به مسائل نقد ایرانی و موقعیت آن در مقایسه با جهت‌گیری‌های مطالعات ادبی در دنیای اکنون.[۱]

۲. سمینار «نقد، امروز»

سخنان فیلیپ داروس در سمینار «نقد، امروز» به دو بخش تقسیم می‌شدند. بخش اصلی، چنان‌که گفته شد، روایت او بود از تحولات نقد، از روزگار پس از جنگ تا عصر ما. بخش دوم شامل دیدگاه‌هایی کلی درخصوص کارکرد مطالعات ادبی بود. ارزش این نکات کلی نه‌تنها از تحلیل تاریخی داروس کم‌تر نبود، بل همین نکات بودند که معنای خوانش تاریخی او را روشن می‌ساختند و هم‌زمان به بررسی جایگاه نقد ایرانی در فضای جهانی نقد کمک می‌کردند. به این ترتیب، تقسیم گفته‌های داروس به دو بخش اصلی و ثانوی فقط معنایی کمّی (quantitatif) دارد و به حجم هریک از این دو بخش مربوط می‌شود.

۱.۲ حجم اصلی: تاریخ نقد ادبی پس از جنگ دوم

فیلیپ داروس در نقد اروپاییِ هفت دههٔ اخیر سه دوره را تشخیص می‌دهد: ۱. دورهٔ سرکوب تاریخ و گرایش نقد ادبی به بررسی‌های ساختاری، زبان‌شناختی، صورت‌محور، و

ادبیات‌محور؛ ۲. دورهٔ سرکوبِ سرکوب و گرایش مطالعات ادبی به تحلیل‌های زمان‌محور و تاریخی؛ ۳. دورهٔ بحران وجدان تاریخی و تمرکز نقد بر بازنمودهای زمان حال و زندگی‌های روزمره در ادبیات. جدا از ویژگی‌هایی که داروس برای هریک از این دوره‌ها برمی‌شمارد، خود این دوره‌بندی گویی دو کارکرد دارد: اول گواهیِ ضمنی بر قانون‌مندی و فهم‌پذیریِ (intelligiblilité) تحولات تاریخی و ادبی در دهه‌هایی که شاید در نگاه نخست بی‌قانون و هاویه‌گون جلوه کنند؛ دوم گواهیِ ضمنی بر پویاییِ این تاریخ. این پویایی خوانش تاریخی/ انسان‌شناختیِ داروس را دربرابر فرضیه‌های «مرگ تاریخ» و ظهور «واپسین انسان» (see Fukuyama 1992) قرار می‌دهد: فرضیه‌هایی محدود به جغرافیای سیاسی ـ اجتماعیِ غرب که می‌کوشند استقرارِ شرایطی ثابت، راکد، و همگن را به ما بباورانند.

۱.۱.۲ دورهٔ نخست: مدرنیته، سرکوب تاریخ، و افول مطالعات انسان‌شناختی

طبیعی به‌نظر می‌رسد که برای طبقه‌بندی مختصات این دوره (و دوره‌های بعد) ناچار باشیم قدری از روند تشریح شفاهی آن‌ها توسط فیلیپ داروس فاصله بگیریم، بخش‌های مرتبط با یک‌دیگر را به هم نزدیک سازیم و البته بسیاری از بخش‌های مکرر یا قابل اجتناب را حذف کنیم. جدا از این تصرف، تلاش بر این است که در بازنویسی روایت داروس از تحولات نقد در دهه‌های اخیر جانب امانت و عینیت تاحد امکان رعایت شود و معنای کلی خوانش او مخدوش نگردد. باری شاخص‌های این نخستین دوره را شاید بتوان به‌صورت زیر مرتب کرد.

۱.۱.۱.۲ شیفتگی نسبت به کلام ادبی

در دنیای آنگلوساکسون، مدرنیتهٔ ادبی در فرانسهٔ پس از جنگ دوم را با نامی چون *The Linguistic Term of Literature* (دورهٔ زبانی/ زبان‌شناختی ادبیات) می‌شناسند.[۲] این دوره (از آغاز دههٔ ۱۹۵۰ تا پایان دههٔ ۱۹۷۰) درواقع، وارث انقلابی زیباشناختی بود که ادبیات را استوار بر کلامی خودنگر، خودمرجع، و خودبازتاب (réflexif) می‌دانست که با کلام ارتباطی تفاوت جوهری داشت. بر این اساس، در طول سه دهه، هدف نقد برجسته‌ساختن «ادبیت» (littérarité) متن ادبی بود، یعنی آشکارکردن همان منش ویژه یا همان «خاصیتی» که میان کلام ادبی و کلام ارتباطی جدایی می‌افکند. نقد می‌بایست نشان دهد که کلام ادبی دارای مشخصه‌هایی ریخت‌شناختی (morphologique)، معنایی

(sémantique)، نحوی (syntaxique)، و ... است که آن را از کلام ارتباطیِ متداول متمایز می‌سازند. حاصل این تمایز نوعی شیفتگی نسبت به «جرم زبانی» (masse verbale) بود که به‌طور خاص در تعریف یاکوبسُن از کارکرد ادبیات تجلی می‌کرد: «کارکرد ادبیات عبارت است از تمرکز بر جِرم زبانی درحد ذات آن و در خدمت خود آن».

۲.۱.۱.۲ موریس بلانشو و تعلیق پرسش انسان‌شناختی

گرچه یاکوبسن یکی از نمایندگان مهم این ادراک از ادبیات و اندیشهٔ ادبی بوده است، موریس بلانشو را باید سرآمد ادیبانی دانست که اندیشه‌هایشان درنهایت بر گسستی بنیادین میان فضای ادبی و فضای انسان‌شناختی گواهی می‌دهد. ازنظر فیلیپ داروس، آن‌چه در دنیای آنگلوساکسون *French Theory* خوانده می‌شود و در سال‌های ۱۹۷۰ به اوج شکوفایی می‌رسد تحت‌تأثیر مستقیم آثار بلانشو است. باری درمیان معدود نویسندگانِ موردتوجه بلانشو برترین مقام را کافکا دارد، زیرا برای کافکا آن‌چه معنای مرگ و زندگی را تعیین می‌کند ادبیات است. بلانشو عمری شیدای این سخنِ کافکا بود: «می‌نویسم تا بتوانم بمیرم، می‌میرم تا بتوانم بنویسم». به‌تعبیر داروس، معنای این گفته چیزی نیست جز واقعیت‌زدایی و جسمیت‌زدایی (désincarnation) از فاعل انسانی و به‌شکل کلی‌تر تعلیق پرسش فاعل شناسا (sujet) [به‌سود رابطه‌ای بی‌واسطه با کلام و ادبیات]. جملهٔ معروف لاکانِ (Lacan) روان‌کاو نیز همین معنا را دارد: «من چه هستم؟ هیچ‌چیز جز جلوه‌ای کلامی». آن‌چه از مجموع این گفته‌ها می‌توان دریافت آن است که اندیشهٔ ادبیِ پس از جنگ پرسش انسان‌شناختیِ مربوط به حضور بشر در مکان و زمان را از پهنهٔ خود بیرون می‌راند. یعنی ازیک‌سو معضل روابط انسان با دنیای واقعیت و ازسوی‌دیگر روابط او با تاریخ را معلق می‌سازد.

۳.۱.۱.۲ سرکوب تاریخ (refoulement de l’histoire)

فیلیپ داروس تمرکز نقد ادبی بر جرم زبانی و نگرش به ادبیات به‌منزلهٔ دنیایی خودبازتاب را پی‌آمد جنگ دوم و ناشی از میل به سرکوب میراث بحرانی آن می‌داند. در این برهه، هویت بشر بدل می‌شود به میراثی بحرانی از گذشته. باری نقد ادبیِ دوران مدرنیته از پرسش درخصوص این هویت بحرانی تن می‌زند. ساختارگرایی حاصل حذر از همین پرسش است. نه‌تنها ساختارگرایی ادبیِ اشخاصی چون ژرار ژنت، بل نیز ساختارگرایی انسان‌شناختی کلود لوی‌استروس. ازنظر داروس ساخت‌شکنیِ (déconstruction) فلسفی

دریدا نیز در میل به سرکوب گذشته ریشه دارد، زیرا نزد دریدا تفکر درباب واقعیت حاضر به سامانهٔ بازنمودهای نمادینی (système de représentations symboliques) که میراث سنت است اعتنا نمی‌کند. مفاهیمی مثل خوب، بد، اخلاق، قانون، درست، غلط، و ... همگی از نو در بوتهٔ آزمایشِ ساخت‌شکنی قرار می‌گیرند، زیرا این‌ها سامانه‌هایی نمادین‌اند که انسان امروز نه در موقعیت پذیرش آن‌ها، بل در موضع پرسش از آن‌ها قرار دارد. به دیگر سخن، ساخت‌شکنی چیزی نیست جز نقد و نسبی‌سازیِ (relativisation) همهٔ سامانه‌های نمادینی که ما در آن‌ها به سر می‌بریم. برترین اهمیت این نسبی‌سازی فراهم‌آوردن شرایطی است برای طرح پرسش دیگربودگی (altérité). واضح است که وقتی بتوان بنیان زبان و قانون و خوب و بد و ... را به پرسش کشید، انسان نسبت به دنیا در وضعیتی قرار می‌گیرد که قادر به پذیرفتن همهٔ گوناگونی‌ها باشد. معنای «تفاوت» (différence) در دیدگاه دریدا همین است. پرسش از بنیان‌ها زمینه را برای بنیان نهادن «تفاوت» فراهم می‌کند. بی‌شک این نوع پرسش از بنیان‌های سنتی خود نوعی سرکوب تاریخ است. میل این سرکوب را به‌شکل خاص در کتابی از لوی‌استروس با عنوان *نژاد و تاریخ* (*Race et Histoire*) می‌بینیم. چهار سال پس از پایان جنگ دوم، در ۱۹۴۹، این کتاب به‌روشنی اعلام می‌کند که ساختار از تاریخ مهم‌تر است.[۳] این موضوع البته با بحث‌هایی بسیار کهن، به‌ویژه نزد ارسطو، دربارهٔ ساختار ادبی بی‌پیوند نیست. ارسطو نیز می‌گفت ساختار تراژدی مهم‌تر از روایت تاریخی است، زیرا ساختار و موضوعِ تراژدی ماهیتی عام دارند، اما تاریخ فقط امر خاص یعنی اتفاق (accident) را روایت می‌کند. باری پیش از ساخت‌شکنی دریدا، کتاب *نژاد و تاریخ* به هر نوع تفکرِ بنیان‌مند، یعنی هر نوع تفکرِ مبتنی‌بر سامانه‌های نمادین اعلام جنگ می‌کند. خواهیم دید که بیست‌وپنج سال بعد پل ریکور به همین موضوع واکنش نشان می‌دهد. خلاصه کنیم: ساختارگرایی، ساخت‌شکنی، و ادراک زبان‌شناختی از ادبیات نوعی épidémie هستند که در دهه‌های پس از جنگ، کمابیش در سرتاسر دنیا و در قالب سامانه‌هایی زیباشناختی شیوع می‌یابند.

۲.۱.۲ دورهٔ دوم: سرکوبِ سرکوب و بازگشت تاریخ

مطابق با روایت فیلیپ داروس، در پایان سال‌های ۱۹۷۰ سرکوب تاریخ به نوبهٔ خود سرکوب می‌شود (refoulement du refoulement). برای ورود به این مرحله از تاریخ ادبیات

پس از جنگ، اما در امتداد توضیحات پیشین، داروس نخست به فروپاشی آرمان‌های فلسفهٔ روشن‌گری در جنگ دوم و نقش این فروپاشی در گرایش به مطالعات ساختارگرا در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ میلادی اشاره می‌کند و سپس از دو رویداد به‌منزلهٔ شاهدانِ تضعیفِ بررسی‌های ساختاری ـ زبانی در پژوهش‌های ادبیِ دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ سخن می‌گوید: یکی ظهور تدریجی «ادبیات گواهی» و تقویت آن در نیمهٔ دوم دههٔ ۱۹۷۰، دیگری انتشار مجلدهای سه‌گانهٔ یکی از مهم‌ترین آثار پل ریکور، *زمان و داستان* (*Temps et récit*)، در پایان همین دهه و آغاز دههٔ بعد.

۱.۲.۱.۲ «فاجعه» و افول فلسفهٔ روشن‌گری

اروپا فاجعهٔ جنگ دوم را مترادف با فروپاشی نوعی جهان‌بینی می‌شمارد که میراث فلسفهٔ روشن‌گری بود. فلسفهٔ روشن‌گری نه‌فقط مقطعی تاریخی، بل عنصری بنیادین برای شناخت نگرش اروپایی به انسان از قرن هجدهم به این سو شمرده می‌شود. در این نگرش، انسان موجودی خردورز است. یعنی موجودی که به‌سبب استقلال اندیشهٔ خویش به استقلال داوری تمایل دارد. این استقلالِ مضاعف رؤیای بزرگِ روشن‌گران و خاصه کانت بود. ازهمین‌رو متنی از کانت با عنوان *روشن‌گری چیست؟* (*Wast ist Aufklärung*) مربوط به سال ۱۷۸۳ امروزه اهمیتی فراوان یافته است.[٤] درواقع آن‌چه در جنایت‌های جنگ دوم فرو می‌ریزد همانا تصور روشن‌گران از فاعل شناسا به‌منزلهٔ حیوان صاحب خرد است. باری در جنگ دوم و به‌ویژه در اردوگاه‌های نازی، مرز میان انسان و حیوان ناپدید می‌شود. این‌که در سال‌های بعد، اندیش‌گران ساختار را بر تاریخ برتری می‌دهند در همین ادراک از پی‌آمدهای جنگ ریشه دارد.

۲.۲.۱.۲ «ادبیات گواهی»

ساختارگرایی با ظهور «ادبیات گواهی» رفته‌رفته تضعیف می‌شود. نسل گواهان فاجعه با چهره‌هایی چون پریمو لِوی (Primo Levi) و دیگران از راه می‌رسند. ادبیات و دنیای تاریخی دوباره با هم آشتی می‌کنند و سخن آدورنو، «پس از آوشویتس دیگر نمی‌توان شعر گفت»، به تاریخ می‌پیوندد. گواهانی که آثارشان یا چاپ نمی‌شد یا علاقه‌ای را برنمی‌انگیخت در شمار پرفروش‌ترین نویسندگان قرار می‌گیرند. این‌جا شاهد بازگشت نوعی ضمیر یا وجدان تاریخی به ادبیات هستیم و نقد ادبی نیز می‌کوشد به وجوه حضور تاریخ در دنیای ادبیات بیندیشد.

۳.۲.۱.۲ پل ریکور و *زمان و داستان*

نماد این گسست (césure) یا گذار (transition) کتاب معروف پل ریکور یعنی *زمان و داستان* است که در همه‌جای دنیا آن را می‌شناسند.[۵] جلد اول این کتاب در ۱۹۷۹ و جلد سوم در ۱۹۸۳ به چاپ رسید.[۶] اهمیت اثر ریکور بیش از هرچیز در همین نکته است که می‌توان آن را نماد یک تحول در رویکردهای نقد ادبی در اروپا و به‌ویژه در فرانسه به‌شمار آورد. *زمان و داستان* هم‌چنان در شمارگان فراوان منتشر می‌شود، زیرا بر یک چالش تاریخی مهم گواهی می‌دهد که درنهایت به کارکرد انسان‌شناختی ادبیات مربوط می‌شود. پرسش بنیادین ریکور (فیلسوف مسیحی) همواره این بوده است که کارآییِ ادبیات چیست. باری از *زمان و داستان* می‌توان دریافت که ریکور قدرت مضاعف ادبیات را در اعطای وجدان زمان به خواننده و یاریِ او در تعریف رابطهٔ خویش با سامانهٔ مراجع (référence) می‌داند: اکنون نقد ادبی وظیفه دارد این قدرت مضاعف ادبیات را به‌نمایش بگذارد.

۱.۳.۲.۱.۲ وجدان زمان

نخستین دستاورد این دیدگاه بازگشت تاریخ به اندیشهٔ ادبی از سال‌های ۱۹۸۰ به بعد است. در جریانی چون «رمان نو» بحث تاریخ اساساً مطرح نبود، مگر به‌شکل بسیار رمزپرداخته (codé) و در آثار کسی مثل کلود سیمون (C. Simone). ادبیات دههٔ ۱۹۸۰ اما ادبیاتِ بازگشتِ تاریخ است. برای مثال می‌توان از کِرتِستس (Kertész)، نویسندهٔ بزرگ مجار و برندهٔ نوبل ادبی ۲۰۰۳، سخن گفت. او تا پیش از سال‌های ۱۹۸۰ نتوانست آثارش را به چاپ برساند، زیرا هیچ ناشری نه در مجارستان و نه جای دیگر حاضر به چاپ آن‌ها نبود. میراث تاریخی جنگ و اردوگاه‌های نازی از اواخر سال‌های ۱۹۷۰ مجال نشر می‌یابد. *زمان و داستان* نیز در همین سال‌ها به چاپ می‌رسد تا ازیک‌سو بر رابطهٔ شخصیت داستانی با زمان گواهی دهد و ازسوی‌دیگر، ازدیدگاهی فلسفی، ثابت کند که فقط ازطریق ادبیات است که می‌توان زمان را تجربه کرد. زیرا ما ازآن‌رو که خود در زمان هستیم از تجربه‌کردن آن در زندگی واقعی ناتوانیم. ارزش ادبیات، خاصه رمان، در این است که چندین زمان‌مندی (temporalité) را بر یک‌دیگر سوار می‌کند. مثلاً در *مادام بوواری* یک زمان‌مندی درونی (intime) وجود دارد که مربوط است به رؤیای رمانتیکِ اِما (Emma)؛ یک زمان‌مندی تاریخی وجود دارد که اِما بوواری را در تاریخ بورژوازیِ شهرستانیِ فرانسه در دههٔ ۱۸۵۰ قرار می‌دهد؛ و یک زمان‌مندی کیهانی (cosmique) که اِما را به چرخش فصل‌ها پیوند می‌دهد. باری زمان‌مندی حامل یک پرسش بسیار اساسی یعنی پرسش انتقال

(transmission) است. برای آن‌که انتقال میراث از نسلی به نسل دیگر، و انتقال به‌طور کلی، امکان‌پذیر باشد، باید بتوان نوعی پیوستگی را برای زمان در نظر گرفت. پرسش ریکور درواقع باز می‌گردد به کارکرد ادبیات ازمنظر پیوستگی یا گسستگی زمانی. به‌بیان‌دیگر، ریکور ناگهان در پایان سال‌های ۱۹۷۰ بررسی زمان‌مندی یا زمان‌مندی‌ها در دنیای ادبیات را در مرکز نقد ادبی قرار می‌دهد. بر همین مبنا، او سه رمان مهم را در جلد دوم *زمان و داستان* مطالعه می‌کند: *زمان بازیافته Le Temps retrouvé* اثر پروست، *کوهستان جادویی La Montagne magique* توماس مان، که در آن شاهد تجزیهٔ ناگهانی زمان هستیم، و *خانم دالووی Misses Dalloway* اثر ویرجینیا وولف، که نشان می‌دهد ما نه در زمانی واحد، بل درعین‌حال در چندین زمان زندگی می‌کنیم. باری پرسش اصلی این است که آیا این زمان‌ها با یک‌دیگر سازگارند یا نه. در این شرایط، نقد ادبی باید از جایگاه شخصیت داستانی در امواجِ زمانیِ همگن یا ناهمگن پرده بردارد. او وظیفه دارد زمان‌مندی‌های موجود و جاری در متن ادبی را تحلیل کند. اهمیت این کار در چیست؟ دقیقاً در این است که به ما مجال می‌دهد به رابطهٔ خود با تاریخ بیندیشیم. آیا ما با تاریخ در ارتباطی خطی و مستقیم قرار داریم یا تاریخ ما میراثی بحرانی است که باید با نگاه انتقادی بدان بنگریم؟ آیا ما وارث گذشته هستیم یا در بحرانِ ارث‌بردن از پدرانمان به‌سر می‌بریم؟ شرایط انتقال میراث از نسلی به نسل دیگر چیست؟ و پرسش‌های دیگر.

۲.۳.۲.۱.۲ ادبیات و سه نظام بازنمودی

اثر پل ریکور از جهتی دیگر نیز با ساختارگرایی فاصله دارد. در جلد نخست *زمان و داستان*، او سه سامانهٔ بازنمودی را زیر عنوان «سه میمسیس» یا «سه بازنمود» از هم متمایز می‌کند: اولی سامانه‌ای از بازنمودهاست که پیش از تولد هریک از ما شکل گرفته است؛ داروس به‌نقل‌از ریکور آن را پیش‌پیکره یا پیکربندی پیشین (champ préfigurationnel) می‌نامد که یک سامانهٔ نمادینِ عام است؛ سامانه‌ای مشتمل‌بر شماری از رمزهای زبانی، بلاغی، پوششی، غذایی، قضایی، و ... که من آن‌ها را انتخاب نمی‌کنم، اما پیشاپیش بر تجربهٔ من از دنیا تأثیر می‌گذارند و بدان شکل می‌بخشند. زندگی اجتماعی و روابط بین انسان‌ها مبتنی‌بر همین پیکربندی پیشین هستند. دومی (هم)پیکربندی (configuration) ادبی است، بدین معنا که ادبیات این توانایی را دارد که شمار فراوانی از پیش‌پیکره‌ها را به‌کار گیرد و در آن‌ها دخل و تصرف کند. مثال‌ها فراوان‌اند: سوررئالیسم، هنر مدرن، رمان‌های فاکنر، تئاتر یونسکو، و غیره همگی به استحاله و نقض پیش‌پیکره‌ها می‌اندیشند. اما یکی از بهترین

نمونه‌ها کافکاست که مثلاً سامانهٔ نمادین قدرت‌مندی مثل قانون را انتخاب می‌کند و، در مرحلهٔ پیکربندیِ ادبیِ این پیش‌پیکره، آن را به چیزی خوانش‌ناپذیر، فهم‌ناپذیر، و نپذیرفتنی بدل می‌سازد؛ درحالی‌که خاصیت قانون اساساً فهم‌پذیربودن، خوانش‌پذیربودن، و پذیرفتنی‌بودن آن است. این بدان معناست که ادبیات می‌تواند رابطهٔ بی‌واسطهٔ من با واقعیت و رابطهٔ من با پیش‌پیکره‌ها را زیر سؤال ببرد. درعین‌حال، من می‌توانم با استفاده از تجربه‌های تخیلیِ گوناگونی که ادبیات در اختیارم می‌گذارد تجربهٔ خود از دنیا را غنی‌تر سازم. این سومین سامانهٔ بازنمودی است که ریکور آن را بازپیکربندی (refiguration) می‌خواند. اگر بخواهیم نقد ادبی را بر این اساس تعریف کنیم، خواهیم گفت که موضوع آن نشان‌دادن فاصله یا تضادی است که میان (هم)پیکربندی ادبی و تجربهٔ واقعی من وجود دارد. مثال آن تضاد ژرفی است که تخیل رمانتیک اِما بوواری را دربرابر واقعیتِ زندگیِ او قرار می‌دهد. این تضاد به‌قدری شدید است که اِما را به خودکشی می‌کشاند، زیرا واقعیتِ زندگیِ اِما دست‌وپای تخیل او را می‌بندد. باری به یُمن هنر، خاصه به یُمن رمان، من مجال می‌یابم که چند زندگی را به سر ببرم و به‌یاری تجربه‌های تخیلیِ گوناگونی که ادبیات برای من فراهم می‌کند، امکانات زندگی خود و کیفیت روابط خود با دیگران را بهبود بخشم.

بدین ترتیب، ارزش انسان‌شناختی *داستان و زمان* را می‌توان در دو نکته خلاصه کرد: ۱. برخوردارساختن من از تجربه‌ای پدیدارشناختی از زمان و تاریخ که کسب آن بدون داستان امکان‌پذیر نیست؛ ۲. غنابخشیدن به تجربهٔ من از دنیا به‌واسطهٔ زندگی‌های تخیلیِ گوناگونی که در فضای (هم)پیکربندی ادبی بازنموده می‌شوند. داروس به‌جرئت می‌گوید که مطالعات ادبی در فاصلهٔ دههٔ ۱۹۸۰ تا آغاز هزارهٔ ما بر همین دو نکته متمرکزند.[۷] ازنظر او اهمیت این دو نکته در آن است که به ما مجال می‌دهند جایگاه خود را در زمان و مکان تعریف کنیم.

۳.۱.۲ دورهٔ سوم: بحران وجدان تاریخی

این مرحلهٔ سوم از جهت‌گیری نقد ادبی در سال‌های اخیر، مشتق از مرحلهٔ دوم و وارث آن است. جا دارد بار دیگر از ریکور یاد کنیم. ازنظر این فیلسوف مسیحی، زندگی ما معنایی دارد که با اخلاق و مسئولیت در پیوند است. داروس می‌افزاید که امروزه گرایشی عام در اندیشهٔ اروپایی وجود دارد که عبارت است از پرسش از معنای تاریخ، اما به‌شکلی متفاوت با آن دسته از فلسفه‌های تاریخ که میراث قرن نوزدهم‌اند. این پرسشی است که اکنون در «مدرسهٔ مطالعات عالی علوم اجتماعیِ» (École des Hautes Études en Sciences Sociales)

پاریس، اما هم‌چنین در دانشگاه لوس‌آنجلس مطرح می‌شود و محصول آن شماری از مراکز پژوهشی است که پدیده‌ای به نام «اکنون‌گرایی» (présentisme) را مطالعه می‌کنند. اکنون‌گرایی یعنی ما با این احساس زندگی می‌کنیم که به هیچ گذشته‌ای وابستگی نداریم و قادر به پیش‌بینی هیچ آینده‌ای نیستیم. پس مهم این است که زمان حال را به سر بریم. داروس اکنون‌گرایی را نشانهٔ بحران وجدان تاریخی می‌داند و ریشهٔ اصلی آن را در بی‌اعتباری نظام‌های سیاسی اروپایی می‌جوید: شهروند متوسط اروپایی دیگر به بازنمودهای نمادین قدرت‌های سیاسی اعتماد ندارد. اگر میراث روسو را ملاک قرار دهیم، این‌جا شاهد بحران عمیق چیزی هستیم که او آن را «قرارداد اجتماعی» می‌نامید. حرف روسو این بود که نهادهایی چون قوای مقننه و مجریه نمایندگان ارادهٔ عموم هستند. امروز اما شاهد بی‌اعتمادی عموم و درنتیجه نوعی بحران شهروندی هستیم. این پی‌آمدی شگرف دارد و آن ظهور یک جامعهٔ مدنی مستقل و قدرت‌مند است که خود ابتکار عمل را به‌دست گرفته و می‌کوشد مشکلات عمومی را خود حل کند. این دقیقاً نقطهٔ مقابل قرارداد روسو است که ابتکار عمل را به نمایندگان انتخابی شهروندان واگذار می‌کرد. ابعاد سیاسی این ماجرا موضوع بحث حاضر نیست. اما به موازات این رویداد، شاهد گرایشی مهم در نقد ادبی هستیم که موضوع آن «خرده‌زندگی‌ها» (existences moindres) است. عنوان زیبای رمانی از پی‌یر میشون (P. Michon) را به یاد داریم: *زندگی‌های ریز* (*Vies minuscules*). دربرابر سنت داستان‌نویسی‌ای که به خلق قهرمانان یعنی افرادی متفاوت با آدم‌های معمولی گرایش داشت، یکی از گرایش‌های مهم ادبیات امروز گواهی‌دادن بر شیوه‌های زندگی آدم‌های معمولی و یکی از مهم‌ترین گرایش‌های نقد پرداختن به همین نوع ادبیات است. هنر امروز به‌طرزی محسوس شکل هنر مستند را به خود گرفته است. در سینما شاهد جریانی به نام *biopic* هستیم که داستان زندگی آدم‌های معمولی را به‌تصویر می‌کشد. بسیاری از رمان‌های فرانسوی امروز نیز همین کار را می‌کنند. به‌تبع آن، نقد هم می‌کوشد ساده‌ترین صورت‌های زندگی را توضیح دهد. زندگی‌های ریزِ ادبیاتِ امروز بی‌شک با زندگی‌های درشتِ (majuscule) گذشته مثل زندگی دون کیشوت، یا زندگی «فوق درشتِ» (majusculement majuscule) شخصیتی مثل راسکولنیکوف فاصلهٔ زیادی دارند. می‌دانیم که راسکولنیکوف خود را از بند همهٔ قوانین می‌رهاند، زیرا خود در فراسوی قوانین است. حتی ژاک لانتیه در *ژرمینال* زولا قهرمانی درشت بود. امروز اما هنر به مستندسازی گرایش پیدا کرده است. داروس اشاره می‌کند که در «نمایشگاه بین‌المللی هنر معاصر» (Foire Internationale d'Art Contemporain)، که همین اواخر در پاریس برگزار شد، چهل

درصد آثار هنری را ویدئوهای مربوط به زندگی‌های خانوادگی و روزمره تشکیل می‌دادند. در هنر معاصر شاهد نوعی بیش‌واقع‌گرایی (hyper-réalisme) هستیم. حاصل آن چیزی است که آنگلوساکسون‌ها آن را *non fiction novel* (داستان غیرتخیلی/ ضدقصه) نامیده‌اند و معنایش طرد قصه برای پرداختن به صورت‌های زندگی است. ادبیات با شخصیت‌های خاص ازیک‌سو و با تاریخ ازسوی‌دیگر قطع رابطه کرده است تا به معمولی‌ترین ابعاد زندگی‌های جمعی، عام، و روزمره بپردازد. این را به‌روشنی نزد رمان‌نویسی چون آنی اِرنو (A. Ernaux) می‌توان دید که عادی‌ترین زندگی‌های معمولی‌ترین زنان فرانسوی را به‌تصویر می‌کشد. باری نقدِ امروز نیز بر صورت‌ها و سبک‌های زندگی مردم، چنان‌که در ادبیات امروز منعکس می‌شوند، و نیز بر کنش‌های جامعهٔ مدنی، در معنایی که گفته شد، درنگ می‌کند.

بدین ترتیب، ادراکات هنری و ادبی در سال‌های پس از جنگ تا روزگار ما را می‌توان بدین صورت جمع‌بندی کرد: ۱. ادراک از هنر به‌مثابهٔ کنارگذاشتن دنیا (مدرنیته)؛ ۲. بازخوانی انتقادی تاریخ (از سال‌های ۱۹۸۰ تا آغاز هزارهٔ سوم)؛ ۳. قرارگرفتن تاریخ در حاشیهٔ زندگی روزمره (مرحلهٔ کنونی).

۲.۲ حجم ثانوی: تعریفی کلی از نقد ادبی و موقعیت امروزی آن

روایت بالا از تاریخ نقد ادبی بر ادراکی خاص از کارکرد نقد استوار است که فیلیپ داروس خود در مقدمهٔ سخنانش آن را بدین شکل تصریح می‌کند: «درحال‌حاضر دو پرسش برای من مطرح است: یکی چرایی ادبیات و چگونگی تدریس آن در روزگار ما و دیگری چیستیِ معنای نقد. بی‌شک این دو پرسش با یک‌دیگر در پیوندند. زیرا وظیفهٔ نقد نیز پرده‌برداشتن از کارکرد ادبیات است. اگر ادبیات ویژگی خاصی دارد، نقد باید این ویژگی را معرفی کند. باری امروز من برای تعریف نقش نقد به جمله‌ای ساده از پل ریکور در جلد دوم *زمان و داستان* رجوع می‌کنم: **داستان از جانب انسان پاسخ می‌دهد**. این جمله، به‌رغم چیستان‌وارگیِ همراه با سادگی‌اش، جمله‌ای اساسی است. درواقع با تکیه بر این جمله می‌توان اعلام کرد که نقدِ معاصر به کارکرد ادبیات، و البته هنرهای دیگر، توجه نشان می‌دهد تا بتواند پرسش انسان را مطرح کند. یعنی پرسش من و شما را به‌منزلهٔ فاعل‌های تاریخ‌مند. وقتی، مثل سمینار حاضر، سخن از نوسازی الگوهای نقد در میان باشد، جملهٔ ریکور را باید نشان‌هندهٔ تحولی در شیوهٔ اندیشیدن به نقد دانست. بیست سال پیش که من

به ایران آمدم، در دانشگاه شهید بهشتی، همهٔ پرسش‌هایی که دانشجویان ایرانی مطرح می‌کردند به مدرنیتهٔ فرانسوی، یعنی مثلاً به بحث «رمان نو»، رابطهٔ هدایت و رُب‌گریه، و مسائلی از این قبیل مربوط می‌شد. یعنی درواقع به انقلابی زیباشناختی که مبتنی بود بر ادراک از ادبیات به‌منزلهٔ کلامی خودبازتاب ... امروزه دارم پی‌می‌برم که این ادراک پی‌آمد جنگ جهانی دوم بود (Daros 2017).

۳. پرسش از «نقد، امروز»: از نقد محدود تا نقد فراگیر

دو حجم اصلی و ثانوی سخن‌رانی فیلیپ داروس دست‌کم دو پرسش بنیادی را برمی‌انگیزند که اولی به دامنه و بُرد نقد مربوط می‌شود و دیگری به منش خاص (spécificité) آن. درواقع معنای نقد در نگاه داروس گویا بسیار وسیع‌تر از معنایی است که تاریخ ادبیاتِ (دو) قرن گذشته، به‌طور ضمنی یا صریح، به این عملیات بخشیده است. این وسعتِ «مکانی» موجب تغییراتی کیفی در ماهیت نقد می‌شود که شاید احساس کنیم آن را صد سال، یعنی به دوران ماقبل صورت‌گرایی روسی، پس می‌راند.[۸]

اگر در میان اقداماتِ معطوف به تعریف صریح نقد و کارکرد آن به ذکر دو مجموعه از نوشته‌های نیمهٔ دوم قرن بیستم بسنده کنیم، می‌توان به سه مقاله از ژرار ژنت در *آرایه‌های ادبی ۱، ۲ و ۳* (*Figures I, II, III*) و هم‌چنین گفتاری از پل ریکور با عنوان «نقد و معناشناسی» در کتاب *استعارهٔ زنده* چاپ سال ۱۹۷۵ اشاره کرد. درخصوص محتوای کلی گفتار اخیر و گسست آن از نقد ساختارگرا، صورت‌گرا، و زبان‌گرای مدرنیته، توضیحات فیلیپ داروس فعلاً کافی به‌نظر می‌رسند. زیرا گرچه او در معرفی دیدگاه‌های ریکور بیش‌تر بر اهمیت *زمان و داستان* تأکید می‌ورزد، می‌توان در این معرفی، ردپای دیگر آثار این فیلسوف، به‌ویژه *استعارهٔ زنده* (*La Métaphore vive*) و *حافظه، تاریخ، فراموشی* (*La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, 2000) را نیز تشخیص داد. وانگهی خود ریکور از *زمان و داستان* و *استعارهٔ زنده* به‌منزلهٔ «دو کتاب هم‌زادان (jumeaux)» یاد می‌کند که «هرچند از پی یک‌دیگر آمده‌اند، اما نطفه‌شان هم‌زمان بسته شده است» (Ricoeur 1983: 9).

اما داروس در حاشیهٔ آثار ریکور چند بار هم به ژنت اشاره می‌کند: ازجمله برای اعلام این‌که دانشجویان کنونی او حتی نام ژنت را نشنیده‌اند (Daros 2017) یا در طرح نکته‌ای درخصوص «امنیت» پژوهش‌هایی که با استفاده از چهارچوب‌های نظری ژنت انجام می‌گیرند (.ibid). این نکته، که درحد دو جمله، به‌شکل کاملاً گذرا، و در حاشیهٔ پاسخ

داروس به پرسش یکی از مخاطبان درخصوص اهمیت نقد ساختاری مطرح شد، دست‌مایهٔ بخش آخر (و شاید اصلیِ) جستار حاضر است. اما گویا طبیعی باشد که برای ارزیابی تعریف «ضدساختارگرای» داروس از نقد، آن را با تعاریف ساختاری ژنت از جوهر نقد و جایگاه ناقد در سه مقالهٔ درخشان «ساختارگرایی و نقد ادبی» (۱۹٦٦)، «خرد نقد ناب» (۱۹٦۹)، و «نقد و بوطیقا» (۱۹۷۲) مطابقت دهیم. بخش‌هایی از دو گفتار نخست را به مناسبت‌های دیگر بررسی کرده‌ایم.[۹] این‌جا به‌اختصار از نکات بنیادین گفتار سوم درخصوص تفاوت دامنهٔ عملیاتیِ نقد و نظریهٔ ادبی سخن می‌گوییم.

۱.۳ ژرار ژنت و مرزهای نقد

در گفتار کوتاه «نقد و بوطیقا» (Critique et poétique)، که سرآغاز مجلد سوم از *آرایه‌های ادبی* (*Figures III* : 1972) است، ژرار ژنت از بازگشت نوعی «بوطیقا» سخن می‌گوید که با بوطیقای ارسطویی و فن سخن (rhétorique) کلاسیک تفاوت دارد. موضوع این بوطیقای جدید نه «بررسی صورت‌ها و گونه‌های ادبیِ» موجود است، نه «تبدیل سنت و دستاوردهای پیشین به هنجارهایی» برای آفرینش ادبی (Genette 1972: 11). هدف آن «کاوش در امکان‌ها و ممکن‌های گفتمان» است: آثار و صورت‌های متحقق فقط «مواردی خاص‌اند که در فراسوی آن‌ها می‌توان دیگر ترکیب‌ها و ترفندهای ادبی را پیش‌بینی یا استنتاج کرد» (.ibid). باری این «بوطیقای باز» بیش از آن‌که با «بوطیقای بسته» و «پیشا ـ انتقادیِ» (pré-critique)[۱۰] کلاسیک‌ها مرتبط باشد، با چیزی پیوند دارد که یاکوبسن آن را «ادبیت» (littérarité) می‌نامید. ژنت تصریح می‌کند که موضوع نظریهٔ ادبی مدرن بیش از آن‌که ادبیات یا تحقق‌های منفرد آن باشد، ادبیت یعنی «کلیتِ امکاناتِ بالقوهٔ ادبی» است؛ موضوع بوطیقای نو نه خود شعر بل «کارکرد شاعرانه» است (.ibid).

در حدفاصل بوطیقای کلاسیک[۱۱] و بوطیقای مدرن، مقطع ادبی دیگری نیز وجود دارد که ازنظر ژنت سراسر تحت استیلای «نقد ادبی» و مولود رمانتیسم قرن نوزدهم است: «رمانتیسم با کشانیدن نگاه از صورت‌ها و گونه‌های ادبی به‌سوی *فرد آفرینشگر*، تفکرات کلی‌گرا را از صحنه بیرون راند و نوعی *روان‌شناسی اثر* را به جای آن نشاند» (ibid.: 9-10). یادآوری کنیم که این «روان‌شناسی اثر» با «نقد روان‌شناختی»، که فقط یکی از شاخه‌های نقد جدید است، خلط نمی‌شود. به‌تعبیر زیبای ژنت، معنای آن، حتی در ساختارگراترین و درون‌مان‌ترین رویکردها، «گفت‌وگو میان یک متن و یک روان بشری» است (ibid.: 10).

باری مهم‌ترین تفاوت نقد با بوطیقای کهن و نظریهٔ ادبی مدرن در همین نکته است که نقد به متنِ واحد یا اثر خاص می‌پردازد، درحالی‌که موضوع بوطیقا (نظریهٔ ادبی) صورت‌ها، کارکردها، و امکانات عام ادبیات است (ibid.: 10-11). طبعاً در این شرایط نمی‌توان بوطیقا (نظریهٔ ادبیِ) مدرن را جانشین نقد دانست. برخلافِ نقد ادبیِ آغاز قرن نوزدهم، که گسستی کمابیش ریشه‌ای از بوطیقای کهن بود، بوطیقای نو آیندهٔ خود را در تعامل و رابطهٔ مکمل با نقد می‌جوید (ibid.: 11). بدین ترتیب، نه دیدگاه ژنت درخصوص نوگشتگی (renouveau) نظریهٔ ادبی و نه گذار او از اندیشهٔ نقد به اندیشهٔ بوطیقا در فاصلهٔ سال‌های ۱۹٦٦ تا ۱۹۷۲ هیچ‌یک به‌معنای نفی نقد نیستند. درواقع او با نگاهی مثبت‌گرا (positiviste) و تأییدگرا (affirmationiste) به بن‌بستی که بحث‌ها و منازعات مربوط به نقد در آن گرفتار آمده‌اند می‌نگرد و آن را مقدمهٔ نوشدن بوطیقا می‌شمارد (ibid.: 9).

۲.۳ فیلیپ داروس و نقد فراگیر

در مقابل این تعریف محدود از نقد (بررسی اثر واحد)، تعریف فیلیپ داروس را داریم که، خواسته یا ناخواسته، بُرد عملیاتی، اما هم‌چنین بُرد محتوایی نقد را وسعتی بی‌پایان می‌بخشد. اینک نقد نه‌تنها به قلمرو نظریهٔ ادبی نفوذ می‌کند، بل از ادبیات برای راه‌بردن به پرسشِ بی‌کرانِ انسان بهره می‌جوید.

۱.۲.۳ نقد و ادبیات

در تعریف داروس از نقد، تفاوت مفاهیمی چون ادبیات عام (ادبیات به‌مثابهٔ کلیت: موضوع نظریهٔ ادبی یا بوطیقای ژنت)، ادبیات خاص (اثر ادبی: موضوع نقد) و ادبیت (کارکرد و پتانسیل ادبی: موضوع «ادبیت‌شناسیِ» یاکوبسن و ژنت) ناپدید می‌شود. البته بی‌اعتنایی داروس به ادبیتِ یاکوبسن چندان غیرطبیعی نیست، زیرا ازنظر او نقدِ امروز دقیقاً در مقابل درون‌مانیِ انگارهٔ ادبیت موضع می‌گیرد. برخلاف، حذفِ مرزِ میان نقد ادبی و نظریهٔ ادبی را به‌راحتی نمی‌توان پذیرفت. در عباراتی چون «وظیفهٔ نقد پرده‌برداشتن از کارکرد ادبیات است» و «اگر ادبیات ویژگی خاصی دارد، نقد باید این ویژگی را معرفی کند» (Daros 2017) نقد (= پژوهش خاص) و بوطیقا (پژوهش عام) در هم می‌آمیزند. نشانهٔ بارز این درآمیختگی دقیقاً حک نام «نقد» بر پیکر آثار ریکور و به‌ویژه *زمان و*

داستان است؛ درحالی‌که مطابق با تعریف ژنت از نظریهٔ ادبی، نه‌تنها پـژوهش‌هـای عـام ریکور در حیطهٔ نظریه‌ها قرار می‌گیرند، بل حتی باید آن‌ها را نمونـه‌هـای عینـی همـان بوطیقایی دانست که ژنت از بازگشت و نوگشتگی آن خبر داده بود.[۱۲] به همین ترتیـب، در پاسخ به پرسش یکی از حاضران درمورد نگره‌های سیاسی ــ زیباشـناختیِ فیلسـوفی مثل ژاک رانسی‌یر (J. Rancière) داروس چنین مـی‌گویـد: «امـروزه رانسـی‌یـر یکـی از مهم‌ترین ناقدان ادبی فرانسه است. هر سـال دو کتـاب نقـد ادبـی از قلـم او بـه چـاپ می‌رسد» (Daros 2017). درواقع، داروس هر نوع پژوهش ادبی (از مهم‌ترین نگرش‌های فلسفی تا نظریه‌های ادبـی نـاب و رسـاله‌هـای دانشـجویان و غیـره) را در مقولـهٔ نقـد می‌گنجاند، به‌نحوی‌که ممکن اسـت گمـان بـریم او حیطـه‌هـای مختلـف ادبیـات را بـا یک‌دیگر خلط می‌کند. حتـی شـاید ایـن ظـن در ذهـن پدیـد آیـد کـه او از دیـدگاهی تخصصی به مسائل امروز نقد نمی‌نگرد، بل با تکیه بر نوعی «انسان‌شناسـی عمـومی» از مسائل عام ادبیات امروز سخن می‌گوید.

این ظنِ مضاعف هم موجه است هم مردود. از مقدمهٔ سخنان داروس می‌توان پی‌برد کـه او مسائل خاص نقد را از مسائل عام ادبیات جدا نمی‌داند. درعین‌حال نبایـد پنداشـت کـه او هرگز به‌شکل تخصصـی دربـارهٔ نقـد نیندیشـیده اسـت. بـا نگـاهی بـه زیسـت‌کتـاب‌نامـهٔ (biobibliographie) داروس می‌توان پی‌برد کـه او چـه در زمـان دانشـجویی و چـه در مقـام مدرس و پژوهش‌گر همواره به مسائل نقد حساس بـوده اسـت. نخسـتین گـواه ایـن داوری رسالهٔ دکتری اوست با عنوان *سِیر نوشتار ایتالو کالوینو ازمنظر حـوزه‌هـای امـروزین نقـد در ایتالیـا و فرانسـه* (*Italo Calvino : un itinéraire d'écriture dans la perspective des champs critiques contemporains italiens et français*) که داروس در سـال ۱۹۸۸ و تحـت راه‌نمـایی ژان بسی‌یر (J. Bessière) از آن دفاع می‌کند. او هم‌چنین در سال ۲۰۱۱ با همکـاری میسـه‌آلا سیمینگتون (M. Simington) مجموعه‌ای از چند گفتار دربـارهٔ آثـار بسـی‌یـر را در کتـابی بـا عنـوان *معرفـت‌شناسـی امـر ادبـی و نوسـازی الگوهـای نقـد: پیرامـون آثـار ژان بسـی‌یـر* (*Épistémologie du fait littéraire et rénovation des paradigmes critiques: autour de l'œuvre de Jean Bessière*) گـرد مـی‌آورد و بـا تأکیـد بـر پیونـد نقـد و واقعیـتِ تـاریخی، ضرورتِ بازنگریِ حوزه‌های نقـد معاصـر دربرابـر میـراث انتقـادی جریـان‌هـای گونـاگون صورت‌گرا در نیمهٔ دوم قرن بیستم را یادآور می‌شود. آن‌چه ازنظر داروس بر ایـن ضـرورت دامن می‌زند زندگی در دنیای یک‌پارچهٔ (globalisé) امروز و گسـترش مطالعـات تطبیقـی و بینافرهنگی است.[۱۳]

براساس داده‌های بالا، دشوار بتوان نقد فراگیر داروس را فاقد پشتوانهٔ نظری شمرد. این فراگیری را می‌توان به دو شکل تفسیر کرد:

۱. ازمنظر پیوستگی آن با دیدگاه‌های ژرار ژنت: الف) داروس با همان نگاهِ تأییدگرایی به وضعیت امروز نقد می‌نگرد که ژنت به نقد روزگار خود می‌نگریست؛ او باور دارد که نقد (در معنای خاص) با ساختارگرایی و فرمالیسم به اوج استقلال و شکوفایی می‌رسد (Daros 2017)، اما به‌جای اعلام مرگ نقد در دنیای امروز، از نوسازی الگوهای آن سخن می‌گوید. ب) روش داروس در گذار از آثار و نویسندگان خاص (سروانتس، فلوبر، زولا، داستایوسکی، کافکا، کِرتِستس، میشو، اِرنو، و دیگران) به نظریه‌های عام ادبی و بالعکس، دقیقاً با پیش‌بینی ژنت مبنی بر تعامل نقد و نظریه هم‌خوانی دارد. باری نوسان میان این دو، که نزد الگوهای فکری داروس (ریکور، رانسی‌یر، بسی‌یر، و ...) نیز دیده می‌شود، نه‌تنها داروس را در تداوم ژنت قرار می‌دهد، بل نقد را از همان ماهیت عامی برخوردار می‌کند که ژنت به بوطیقا نسبت می‌داد.

۲. ازمنظر دیالکتیکِ بلانشوییِ هیچ و همه: اگر فرض کنیم که نقدِ پس از ساختارگرایی یک‌سره از محتوای خاص خود تهی شده است، هم‌چنین باید گمان برد که او بتواند پیوسته از محتواهای جدید پر شود. تبدیل نقد به کالبدی تهی و درنتیجه به پتانسیلِ محض درواقع مساوی است با قرارگرفتن آن در دیالکتیکِ هیچ و همه که ازنظر موریس بلانشو مشخصهٔ ادبیات به‌طور عام است (Blanchot 1949: 294). این دیالکتیک، که شاید از آن بتوان «همانِگی» (mêmeté) نقد و ادبیات را نیز استنباط کرد، زمینهٔ گسترش بُرد محتوایی نقد و سرایت آن به همهٔ مطالعات ادبی و، در مقیاس وسیع‌تر، به پرسش‌های انسان‌شناختی را فراهم می‌کند.

۲.۲.۳ نقد و انسان‌شناسی

گویی نقد فراگیر داروس پیوند خود را با میراث ژنت در نقطه‌ای می‌گسلد که به حوزهٔ انسان‌شناسی سرریز می‌کند. اگر این فرض درست باشد که محور گفت‌وگوی نقد و نظریه در دیدگاه ژنت هم‌چنان خود اثر ادبی و ساختارِ زبانی و زبان‌شناختی آن بود، درنظر داروس، نقد ادبی، در معنای بسیار وسیعی که گفته شد، طی دو مرحله با ساختارگراییِ ژنت قطع رابطه می‌کند: نخست مرحلهٔ پرسش‌های پدیدارشناختی درخصوص فلسفهٔ زمان، سپس مرحلهٔ پرسش‌های انسان‌شناختی حول محور زندگی‌های روزمره (Daros 2017). این بدان معنا نیست که داروس ماهیت پژوهش ادبی و پژوهش‌های جامعه‌شناختی، روان‌شناختی، انسان‌شناختی، و ... را یک‌سان می‌داند. درعین‌حال، او باور دارد که امروزه

دیگر نمی‌توان نقد ادبی را به دنیای ادبیات محدود کرد. ازنظر او، خروج نقد از ساختار اثر اجتناب‌ناپذیر است، زیرا نقد دیگر ابزارهای مشخصِ ساختارگرایی و روایت‌شناسیِ ژنت یا ابزار نقد فرمالیستی یاکوبسن را در اختیار ندارد. داروس اقرار می‌کند که کتاب‌هایی که او با الهام از فرمالیسم و ساختارگرایی در دههٔ ۱۹۸۰ نوشته است امروزه یک‌سره خوانش‌ناپذیرند، زیرا نه کلیت جامعه و نه دانشجویان او پاسخ نیازهای خود را در پژوهش‌های ساختاری نمی‌یابند. باری او علت اصلی گرایش خویش به انسان‌شناسیِ ادبیات (در معنای خاصی که عبارت است از بررسی بازنمودهای ادبیِ زندگی‌های امروزی) را در همین بی‌اعتباریِ روش‌های ساختارگرا می‌جوید (ibid.).

اگر احساس می‌شود که این نقد جدید، هم‌چون نقدِ پیش از فرمالیسم روسی، بار دیگر در مقولهٔ «تاریخ عقاید» جای می‌گیرد، سبب را باید در خروج آن از بن‌بست ساختاری اثر و هضم آن، ازیک‌سو در مجموعهٔ علوم انسانی و ازسوی‌دیگر در جامعهٔ مدنی امروز، جست. تعریف داروس از نقد درواقع هم‌سو با تعریف ژاک رانسی‌یر از ادبیات مردم‌سالار است: «رانسی‌یر، که یکی از مهم‌ترین ناقدان ادبی فرانسه است، از هیچ ابزار انتقادی خاصی بهره نمی‌برد، بل می‌کوشد با تکیه بر انگارهٔ سیاسیِ *مردم‌سالاری* شرایط وجود هنر و ادبیات مردم‌سالار را بررسی کند. او با قراردادن ادبیات در حاشیهٔ آرمان مردم‌سالاری نشان می‌دهد که چگونه اثر ادبی می‌تواند به جایگاهی برای نابودی هر نوع نظام پایگانی (hiérarchique) بدل شود.[۱۴] ازنظر رانسی‌یر، فلوبر نخستین نویسندهٔ مردم‌سالار است، زیرا در اثری مثل *مادام بوواری*، هیچ عنصر شکلی، داستانی، و محتوایی بر دیگر عناصر داستانی و شکلی و محتوایی برتری ندارد. ارزش رویدادهای زندگی اِما از قطرهٔ بارانی که بر چتر او نشسته بیش‌تر نیست. همه‌چیز برابر است و این برابری به مخاطب آزادی می‌دهد تا از عناصر موردنظر خود لذت ببرد. به‌بیان‌دیگر، هنر و ادبیات زمانی مردم‌سالارند که هیچ معنایی را به مخاطب تحمیل نکنند (Daros 2017). به‌تعبیر داروس، تحلیل رانسی‌یر دقیقاً دربرابر دیدگاه ژنت قرار می‌گیرد که می‌گفت: «مهم‌ترین عنصر در *مادام بوواری*، توصیف شهر روآن (Rouen) است، زیرا هیچ کارکردی ندارد» (ibid.).

اگر بخواهیم خوانش داروس از اندیشهٔ رانسی‌یر را از نزدیک‌تر بررسی کنیم، باید پنداشت که کارکرد امروزی نقد ادبی، نه محبوس‌شدن در ساختار اثر، بل بررسی نوعِ تجلی ساختار زندگی اجتماعی در ساختمان اثر، و نه دیگر در کلام یا داستان (diégèse) آن است. می‌دانیم که در *مادام بوواری* کم‌ترین تبلیغ یا دفاع کلامی از مردم‌سالاری وجود ندارد. پس آن‌چه مردم‌سالار است روابط میان عناصر خود **متن** بر مبنای برابری و حذف نظام پایگانی

است. این به‌معنای نوعی شباهت ماهوی میان جامعهٔ بشری و «مجموعهٔ» ادبی، یعنی درنهایت به‌معنای نوسان نقد ادبی میان دو دنیای کمابیش همگن است. شاید یکی از معانی نظام زیباشناختی (régime esthétique) نزد رانسی‌یر (Rancière 2000: 31-37; 2003: 134-139) همین ماهیت همگن این دو دنیا باشد. و شاید این بحث به‌فرضِ نوعی انسان‌وارگیِ (anthropomorphisme) ادبیات بینجامد و برای دفاع از فرض اخیر بتوان به برخی دیدگاه‌های بورخس/ بسی‌یر درخصوص چیستان‌وارگیِ مشترکِ انسان و ادبیات (Bessière 1993: IX-XII)، یا برخی نگره‌های آگامبن/ بسی‌یر درخصوص تبدیلِ کمابیش هم‌زمانِ انسان و اثر ادبی به وجودهای «خاصِ معمولی» (singularité quelconque) (Agamben 1990; Bessière 1999) متوسل شد. اما آیا دیرینهٔ این فرض و فرض‌های مشابه آن را نباید در اقدام کلود لِوی‌استروس برای منطبق‌ساختنِ ساختار زبان و ادبیات بر ساختار جوامع انسانی جُست؟

٤. «نقد، امروز» و نقدِ امروزِ ایران

اعلام این‌که نقد ادبی ایرانی سراسر در مرحلهٔ اول از سه مرحلهٔ تاریخی بالا متوقف شده است نه آسان به‌نظر می‌رسد نه چندان دقیق. اما با نگاهی گذرا شاید بتوان گفت که جریان غالب در نقدِ امروزِ ما بیش‌تر متأثر از (یا در امتدادِ) «مقطع زبانی/ زبان‌شناختیِ» نقد اروپایی و متمرکز بر تجلی‌های زبان در دنیای کمابیش بستهٔ اثر ادبی است. این داوری، نه انتقادی و ارزشی، بل فعلاً توصیفی است. آن را در دو مرحله به راستی‌آزمایی می‌گذاریم: پس از معرفی دو دیدگاه کلی درخصوص سوگیری‌های امروزی نقد در ایران، برخی شواهد نمادین را برای گواهی بر گرایشِ این نقد به بررسی‌های زبان‌گرا و متن‌محور در پنجاه سال اخیر به یاری خواهیم خواند.

۱.۴ دو دیدگاه دربارهٔ شرایط کنونی نقد در ایران

دو گفتاری که درادامه بررسی می‌شوند بر وجود دو تحلیل کمابیش متضاد از شرایط و اولویت‌های کنونی نقد در کشور گواهی می‌دهند. گفتار اول نمودگار نوعی ناخرسندی از سلطهٔ فرمالیسمِ انسان‌گریز بر نقد ادبی ایرانی است. گفتار دوم نشان می‌دهد که برخی تحلیل‌گران مسائل ادبی کشور نه‌تنها این سلطه را نمی‌بینند، بل هم‌چنان به تقویت رویکردهای زبانی و متنی می‌اندیشند.

۱.۱.۴ «دیدن» صورت‌گراییِ ایرانی

فرامرز خجسته، مصطفی صدیقی، و یاسر فراشاهی‌نژاد (۱۳۹۵) گفتاری دارند با عنوان «تقابل کانتی ـ هگلی در نقد و نظریهٔ داستان و رمان در ایران (۱۳۱۲–۱۳٤۸)». ارزش این گفتار نه در روش پژوهش آن است،[۱۵] نه در تفسیر آن از زیبایی‌شناسیِ کانت و هگل،[۱۶] نه در تقسیم نقد ایرانی به دو شاخهٔ کانتی و هگلی، نه در رجوع به تقابل رمانتیسم و رئالیسم برای شرحِ واگراییِ نقدهای انسان‌گرا و صورت‌گرا. نیز پیوندی که نویسندگان میان آرای ادبی فاطمه سیاح و احسان طبری با فلسفهٔ هگل، یا میان نقدهای نجفی و گلشیری با زیبایی‌شناسی کانت می‌بینند مستقیم نیست. اما این گفتار از چند جهت برای جستار حاضر اهمیت دارد: نخست از این جهت که می‌کوشد تقابلِ نقدهای صورت‌گرا و انسان‌گرا را بر مبنایی فلسفی استوار کند؛ دوم از آن جهت که دیرینهٔ این تقابل را در قرن هجدهم میلادی می‌جوید و نه دیگر در قرون نوزدهم و بیستم؛ سوم ازنظر قراردادن رویکردهای انتقادی ایرانی در روندی تاریخی، با نشان‌دادن گرایش تدریجی آن‌ها به نقد صورت‌محور؛ چهارم از این نظر که تسلطِ صورت‌گرایی بر نقد امروز ایران را به‌روشنی تشخیص می‌دهد. در نتیجه‌گیری، نویسندگان با تأکید بر تقابل «پارادایم اومانیسم» و «نقدهای رادیکال فرمالیستی» یادآور می‌شوند که هرچند در دو دههٔ گذشته چهره‌هایی چون محمد مختاری، محمدجعفر پوینده، و دیگران کوشیدند نقد اجتماعی، انسان‌گرا، و متعهد را احیا کنند، اما «در سال‌های اخیر، خاصه در نقدهای دانشگاهی، جریانِ غالب فرم‌گرایی بوده است» (۱۳۹۵: ۵۳). به‌باور آنان، تبلیغ فرم توسط «برخی استادان بزرگِ دانشگاهی» چون شفیعی کدکنی بر «نوعی فرم‌گراییِ لگام‌گسیخته» در ادبیات ایرانی دامن زده است (۱۳۹۵: ۵۳– ٥٤).

۲.۱.۴ زبان‌گراییِ نابینا

بررسی تناقض‌های بنیادینِ مقاله‌ای چون «بررسی تطبیقی دو رویکرد تحلیلی و اروپایی در فلسفهٔ ادبیات، با دفاعیه‌ای از فلسفهٔ تحلیلی ادبیات» به‌قلم محمد غفاری (۱۳۹٦) در بحث حاضر نمی‌گنجد. نیز از آن‌جا که نویسنده سرانجام «شرح فلسفهٔ تحلیلی ادبیات و معرفی حوزه‌ها و مسائل اصلی آن [را] به جستار(ها)ی دیگر موکول [می‌کند]» (۱۳۹٦: ٥٤) باید پنداشت که او پیشاپیش به دفاع از چیزی برخاسته است که ماهیت آن بر خودش هم آشکار نیست. گفتارِ غفاری درنهایت بدل گشته است به جانب‌داریِ نه‌چندان موجه از فلسفهٔ تحلیلی (خاصه آنگلوساکسون) دربرابر فلسفهٔ قاره‌ای (خاصه فرانسوی). نویسنده با اعلام این‌که آثارِ برخاسته از فلسفهٔ اروپایی «گزاره‌هایی پیش می‌نهند که معیار

مشخصی برای سنجش صدق و کذب و تعیین ارزش کاربردی‌شان، به‌ویژه برای جامعهٔ ما، وجود ندارد» آشکارا از گرایش ایرانیان به این جریان فلسفی ابراز ناخرسندی می‌کند (همان: ۵۳–۵٤). البته او به برخی هم‌گرایی‌ها میان فلسفه‌های اروپایی و تحلیلی در دهه‌های اخیر اذعان دارد. این را نیز می‌داند که به‌جای اصل آثار فیلسوفان اروپایی، بیش‌تر «شرح‌های دست‌دوم و دست‌چندم» این آثار آن هم با کیفیت نازل به فارسی ترجمه شده است (همان: ۵۳). این مشاهدات سبب نمی‌شوند که او از موضع اولیه‌اش (اثبات اولویت فلسفهٔ تحلیلی برای رفع کاستی‌های اندیشگی ایرانیان) عقب بنشیند.

غفاری ویژگی‌های فلسفهٔ اروپایی را به این شکل خلاصه می‌کند: «زمینه‌محوری/ بافت‌محوری، تاریخ‌محوری، چهره‌محوری، استفادهٔ بی‌پروا از تمثیل و تفسیرگری، افراط در کاربرد قیاس (یا استنتاج)، مخالفت با علم‌زدگی، داشتن ذهنیت شاعرانه و تخیل بسیار قوی، کلی‌نگری، صبغهٔ ایجابی پررنگ‌تر، تمرکز بیش‌تر بر فلسفهٔ وجود و هستی‌شناسی» (همان: ٤۰). چند صفحه بالاتر، او از دیدگاه سایمون کریچلی درخصوص کوشش فلسفهٔ اروپایی برای «کم‌کردن یا ازبین‌بردن گسستِ به‌وجودآمده میان معرفت (نظریه) و حکمت (عمل)» سخن به‌میان آورده است (همان: ۳٦). غفاری می‌افزاید که به‌نظر کریچلی تلاش این فلسفه برای «بررسی وضع کنونی انسان در جهان» آن را به فلسفه‌ای «رهایی‌بخش» و «متعهد» بدل می‌سازد (همان: ٤۰).

ویژگی‌های فلسفهٔ تحلیلی اما این‌گونه معرفی می‌شوند: «نظام‌مندی، متن‌محوری، مسئله‌محوری (جنبهٔ هم‌زمانی)، استفاده از تحلیل فلسفی و استدلال و احتجاج منطقی و روش‌های نفی و اثبات‌کردن، گرایش بیش‌تر به استقرا، علم‌باوری، داشتن ذهنیت ریاضی‌وار و منطقی، جزئی‌نگری، صبغهٔ سلبی پررنگ‌تر و تمرکز بیش‌تر بر فلسفهٔ زبان و معرفت‌شناسی (تا پیش از دوسه دههٔ اخیر) (همان: ۳۸). گویا لامارک و اولسن نیز به ویژگی‌هایی مشابه اشاره کرده‌اند:

> کاربرد بارز منطق و تحلیل مفهوم‌ها، پای‌بندی به روش‌های استدلالی بحث، تأکید بر عینیت و صدق، تمایل به نگارش دقیق و سرراست و پرهیز از نثر بلاغی و زبان مَجاز، درک ضرورتِ تعریف‌کردن اصطلاح‌ها و فرمول‌بندی روشن تزها، استفاده از روش دیالکتیکی و شبه‌علمیِ فرضیه/ مثال نقیض/ تعدیل فرضیه، گرایش به بررسی مسائل خاص و ظریف، معمولاً در قالب بحث‌های دنباله‌دار (همان: ۳۸– ۳۹).

دشوار بتوان ویژگی‌های بالا را خاص فلسفهٔ تحلیلی دانست و فلسفهٔ اروپایی را به فقدان منطق، تحلیل و روش‌های استدلالی، یا بیگانگی با روش دیالکتیکی و بی‌توجهی به

مسائل خاص و ظریف متهم کرد. هم‌چنین مفاهیمی مثل عینیت، صدق و دقت خود ماهیتی ذهنی، اوهامی و نسبی دارند. سرانجام آشکار نیست که چگونه می‌توان از زبان و نوشتار استفاده کرد و از ماهیتِ اساساً مجازیِ زبان در امان ماند یا از فنون بلاغیِ نوشتار دوری جست. باری باتوجه‌به هم‌گرایی آشکارِ این دو نوع فلسفه، به‌ویژه در دهه‌های اخیر، تأکید بر تقابل آن‌ها یا دفاع از یکی دربرابر دیگری دست‌کم ازمنظر فلسفی فاقد توجیه به‌نظر می‌رسد. اگر در برهه‌هایی از تاریخِ فلسفه نزاع میان فیلسوفان فرانسوی و فلاسفهٔ انگلیسی/ آمریکایی شدت گرفته است (بنگرید به مهیمنی ۱۳۹۵: ۱۹۷–۲۰۳)، باید دست‌کم احتمال داد که این نزاع بیش‌تر ماهیت زبانی، هویتی، سیاسی، ملی‌گرایانه، و درنهایت اقتصادی داشته است. درگیرشدن ما در این قدرت‌نماییِ فلسفی میان قطب‌های اقتصادی و سیاسی فقط ما را از پرداختن به مشکلات خویش منحرف می‌کند.

البته ما متوجه می‌شویم که جانب‌داری محمد غفاری از فلسفهٔ تحلیلی با هدف ترویج ذهن ریاضی‌وار و روش استقرایی درمیان ما ایرانیان صورت می‌گیرد. ازسوی‌دیگر، همان‌طورکه خود فیلسوفان تحلیلی «ارزش‌های فلسفهٔ اروپایی یا نگرش‌های جامعه‌محور و فرهنگ‌محور» را نفی نمی‌کنند، غفاری نیز این ارزش‌ها را منکر نمی‌شود (همان: ۵۲). اما از خلال نوسان‌های او میان دو فلسفهٔ موردبحث می‌توان درنهایت گمان برد که او در عین مهم شمردن ویژگی‌های فلسفهٔ اروپایی (انسان‌گرایی، رهایی‌بخشی، تحلیل‌های کل‌نگر، کم‌کردن فاصلهٔ نظر و عمل و ...) چندان به ضرورت یا دست‌کم فوریت آن‌ها برای جامعهٔ امروز ایرانی باور ندارد. هم‌چنین تأکید غفاری بر اولویت «فلسفهٔ تحلیلی یا نقدهای *متن‌محور* و *زبان‌محور* [به‌منزلهٔ] گام نخست در روشن‌کردن سرشت و کارکرد ادبیات[۱۷]» (همان: ۵۲) حکایت از این دارد که او گرایش ملموس پژوهش‌گران ما به این جریان فلسفی و سلطهٔ این نوع نقدها بر فضای ادبی کشور را نمی‌بیند.

۲.۴ شاهدان نمادین

غفاری از فوریت چیزی سخن می‌گوید که بیش از نیم‌قرن در ایران سابقه دارد و به‌ویژه در سه دههٔ اخیر با شتابی فزاینده در اندیشهٔ ادبی ما ریشه دوانده است. تلاش برای اثبات این ادعا با رجوع به یکایک مقاله‌ها و کتاب‌های ایرانی پنجاه سال اخیر در زمینهٔ نقد ادبی، یا با توسل به روش‌های (شبه)آماری، دست‌کم از توانایی این قلم خارج است. شواهد نمادین اما کم نیستند. خجسته، صدیقی، و فراشاهی‌نژاد (۱۳۹۵) برخی از این شواهد را معرفی کرده‌اند.

کمابیش در امتداد کار ایشان، این‌جا به سه شاهد دیگر اشاره می‌شود که به‌قدر کافی شهرت، دامنه، و اعتبار دارند تا بر کلیت رویکرد ما به نقد ادبی و تحولات این رویکرد در پنجاه سال اخیر گواهی دهند. در معرفی این شاهدان، به توصیف و تحلیلی مقدماتی از داده‌های آسان‌یاب بسنده می‌کنیم و بررسی‌های ژرف‌تر را به زمانی دیگر وامی‌گذاریم.

۱.۲.۴ رضا براهنی (۱۳۱۴)

در مقاله‌ای با عنوان «منتقدان ایرانی: روش و رویکردهای رضا براهنی در نقد ادبی» (۱۳۹۰)، حمید تقی‌آبادی فعالیت‌های انتقادی رضا براهنی از پایان سال‌های ۱۳۳۰ تا آغاز دههٔ ۱۳۹۰ را به پنج بخش تقسیم می‌کند. **۱. آغاز نقدنویسی با روش تطبیقی (۱۳۳۹–۱۳۴۴)**: رسالهٔ دکتری براهنی با عنوان *خیام و فیتزجرالد در چهارچوب عصر ویکتوریا* سرآغاز این دوره است.[۱۸] **۲. براهنی ساختارگرا (خوانش برای معنا) (۱۳۴۴– ۱۳۵۱)**: *طلا در مس* (۱۳٤٤) و *قصه‌نویسی* (۱۳٤۸) در این دوره منتشر می‌شوند؛ ازنظر تقی‌آبادی، این‌جا ساختارگرایی براهنی بیش‌تر ملهم از افکار باختین، لوکاچ، و گلدمن است (همان: ٤٥). **۳. دورهٔ کمون (۱۳۵۱– ۱۳۶۱)**: فعالیت‌های سیاسی ـ اجتماعی براهنی بر نقدهای ادبی‌اش سایه می‌اندازند: *تاریخ مذکر* (۱۳۵۱)، مجموعه شعر *ظل‌الله* (۱۳٥٤)، و *در انقلاب ایران چه شده است و چه خواهد شد؟* (۱۳۵۸) حاصل این دوره‌اند (همان: ۵۰– ۵۲). **۴. براهنی ساختارگرا (خوانش برای فرم) (۱۳۷۴– ۱۳۶۱)**: از میان رویدادهایی که تقی‌آبادی برای این دوره برمی‌شمارد می‌توان به چاپ کتاب *کیمیا و خاک*، اخراج براهنی از دانشگاه تهران، برگزاری جلسات شعر، راه‌اندازی کارگاه شعر و قصه، آشنایی براهنی با افکار فیلسوفانی چون بلانشو، فوکو، و دریدا، دوستی او با هلن سیکسو (H. Cixous)، چامسکی، و ژولیا کریستوا، و به‌ویژه گرایش شدید او به رویکردهای فرمالیستی با تمرکز بر زبان و «ادبیت» اشاره کرد (همان: ۵۲– ۵۵). **۵. براهنی پساساختارگرا (خوانش برای زبانیت زبان)**: این دوره، که گویا از ۱۳۷٤ تا امروز دوام آورده (همان: ٥٦)، آشکارا متأثر از ساخت‌شکنیِ زبانیِ دریدا و آرای کریستوا درخصوص ماهیت انقلابی زبان شاعرانه است؛ در این مرحله، مادیت زبان بیش‌ازپیش در اولویت قرار می‌گیرد و فکرِ «مدلول» جای خود را به غمِ «دال» می‌دهد (همان: ۵۵– ٦١).

۲.۲.۴ ابوالحسن نجفی (۱۳۰۸– ۱۳۹۴)

با نگاهی کلی به فهرست آثار ابوالحسن نجفی (طبیب‌زاده ۱۳۹۰: ۲۱۳– ۲۲۱) می‌توان دریافت که نوشته‌های او نیز در سی سال آخر عمرش از پرسش‌های انسان‌شناختی (در

وسیع‌ترین معنا) فاصله گرفته و بر مادیت زبان متمرکز شده‌اند. مترجمی که ادبیات متعهد و نمایش‌نامه‌های اگزیستانسیالیستی سارتر را ترجمه کرده و گفتارهایی چون «سارتر و ادبیات»، «وظیفهٔ ادبیات»، و «ادبیات و دنیای گرسنه» را در *جُنگ اصفهان* و *انتقاد کتاب* به چاپ رسانده بود، از سال‌های ۱۳۶۰ به بعد، تقریباً همهٔ مقاله‌های خود را به بررسی عناصرِ خُرد زبان («را»، «که»، «و»، «-گی»، و ...) و مسائل وزن شعر فارسی (قاعدهٔ قلب، کمّیتِ مصوت‌ها، و ...) اختصاص می‌دهد. البته نجفی در دهه‌های ۶۰، ۷۰، و ۸۰ خورشیدی، تعدادی رمان و داستان کوتاه را نیز از روژه مارتن دوگار، ژیل پرو، مارسل امه، بلز ساندرار، لوکلزیو، و دیگران به فارسی ترجمه می‌کند. اما در این سه دهه، توجه او به‌طور خاص معطوف به زبان و وزن شعر است، تاجایی‌که یکی از مریدان و شاگردان او افسوس می‌خورد که «چرا چندی است [استاد] عمر و ذهن خود را وقف تحقیق در [موضوع کم‌اهمیتی چون] وزن شعر فارسی کرده است» (طاهری ۱۳۹۰: ۲۸۶).

اگر براساس این مشاهدات بتوان زندگیِ نوشتاریِ نجفی را به دو مقطع بزرگ تقسیم کرد، اگر بپذیریم که نجفی در مقطع دومِ این زندگی بیش از موقعیتِ زمانی ـ مکانیِ ادبیات به ساختارِ کمابیش درون‌مانِ زبان حساس بوده است، و اگر از دو فرض اخیر بتوان نوعی گسست (هرچند تدریجی و ناقص) را در مطالعات ادبی و زبانی نجفی استنتاج کرد، شاید بتوان گفت که این گسست در سه مرحله صورت می‌گیرد: مرحلهٔ اول ترجمهٔ نجفی از کتاب *نژاد و تاریخ* کلود لوی‌استروس در سال ۱۳۵۸ است: چنان‌که گفته شد، این کتاب در سال ۱۹۵۲ میلادی در فرانسه به چاپ رسید و ازنظر فیلیپ داروس یکی از نمادهای ساختارگرایی، یعنی یکی از گواهان قطع رابطهٔ انسانِ اروپایی با تاریخ است؛ مرحلهٔ دوم برگردان *ضدخاطرات* آندره مالرو (گالیمار ۱۹۶۷) است در سال ۱۳۶۳ با همکاری رضا سیدحسینی: کتابی که به‌نظر می‌رسد در آن میل به گسستن از گذشته بر میل به احیای آن چیره باشد؛ اما سومین مرحله را بی‌شک کتاب *غلط ننویسیم* (۱۳۶۶) رقم می‌زند که، همراه با پنج گفتارِ مکملش که در سال‌های ۶۶ و ۶۷ در *نشر دانش* به چاپ می‌رسند،[۱۹] پژوهش‌های نجفی را تماماً به‌سوی مباحث زبانی، آوایی، و عروضی سوق می‌دهد.

شاید این تحلیل سراسر اوهامی باشد و مراحل بالا جز در نگاهِ نگارنده وجود نداشته باشند. در این صورت باید از **فرض** وجود این مراحل سخن گفت (و فرض را نمی‌توان از حق اوهامی‌بودن محروم کرد). باری این فرض خود بر فرضی دیگر استوار است: این‌که سوگیری‌ها و گزینش‌های نجفی (ازجمله گزینش آثار برای ترجمه) دلیل و معنایی آشکار یا نهان داشته‌اند.

۳.۲.۴ حلقهٔ نشانه‌شناسی تهران

برخی جهت‌گیری‌های جدید این حلقه مانع می‌شوند که آن را شتاب‌زده به جریانی منسوب کنیم که شماری از نمایندگان نسل پیشین ناقدان و ادیبان ایرانی را به‌سوی رویکردهای منحصراً ساختاری، زبانی، و زبان‌شناختی به ادبیات سوق داده است. حتی به‌نظر می‌رسد که حلقهٔ نشانه‌شناسی تهران مسیری معکوس را طی کرده و هم‌چنان طی می‌کند. گویا نوعی تنش سبب شده است تا برخی اعضای این حلقه، خاصه در ده سال اخیر، از بررسی‌های ساختاری به مطالعات گفتمانی، تاریخی، پدیدارشناختی، و انسان‌شناختی (در معنای وسیع) بگرایند. مقالهٔ حمیدرضا شعیری با عنوان «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه‌معناشناسی گفتمانی» (۱۳۸۸) را شاید بتوان گواه بر همین تنش و حاکی از نوعی واکنش به حضور پررنگ مطالعات ساختاری در عرصهٔ عمومی نقد ایرانی دانست.

اظهارنظر دقیق درخصوص فعالیت‌های گوناگون این حلقه نیازمند بررسی‌های وسیع و مستقل است. اما قراردادن آن درکنار دو شاهد دیگر چند دلیل عمده دارد:

۱. دست‌کم در نگاه نخست، دشوار بتوان گرایش نشانه ـ معناشناسی ایرانی به تحلیل گفتمان یا گفتمان‌شناسی را به‌معنای گسست کامل آن از رویکردهای صورت‌گرا، زبان‌گرا، و زبان‌شناختی دانست، زیرا پرسش از گفتمان درهرحال پرسش از «وضعیت» یا «فرایندی» زبانی است، حتی اگر با پرسش‌های تاریخی و انسان‌شناختی پیوند یابد و به‌جای مناسبات ایستای دال و مدلول، بر فرایند شکل‌گیری گزاره و معنا در زمان و مکان، و نیز بر شناوری و پویایی این دو تمرکز کند.

۲. به‌طور کلی، مدلولی که از خودِ دالِ «نشانه‌شناسی» به ذهن متبادر می‌شود، دست‌کم نزد برخی ادیبان ایرانی، هم‌چنان مدلولی «سوسوری» یا درنهایت متأثر از نشانه‌شناسی ساختارگرا و معناگریزِ دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی است. همین مدلول است که مثلاً ناقدی شتاب‌زده چون محمدتقی غیاثی را به استفاده از ابزار نشانه‌شناسی برای خوانشی ایستا از نشانه‌های زبانی در آثار ایرانی سوق می‌دهد[۲۰] (مقالهٔ شعیری شاید هم‌چنین واکنشی به این فهم ابتدایی از نشانه‌شناسی باشد).

۳. در شرایطی که مدرسان زبان و ادبیات ممکن است فعالیت‌های آموزشی و پژوهشی خود را صرفاً بر خیالِ (imaginaire) زاییده از دلالت واژگانی «نشانه‌شناسی» استوار سازند، به‌هیچ‌رو نمی‌توان انتظار داشت که دانشجویان ما چندان از این خیالِ نام‌گرا (nominaliste) فراتر روند. شتاب‌زدگیِ ناشی از محدودیت زمانی در تحصیلات تکمیلی و عالی خطر

تقلیل نشانه‌معناشناسیِ گفتمانی به «متن‌زدگیِ» زبانی و ساختاری در پژوهش‌های دانشجویی (اعم از رساله و مقاله) را دوچندان می‌کند.

٤. اگر این مشاهده درست باشد که امروزه درمیان استادان و دانشجویان ایرانیِ زبان و ادبیات (و حوزه‌های مرتبط) شاهد نوعی شیفتگی به انگارهٔ «گفتمان» هستیم، به‌نظر می‌رسد که این شیفتگی، بیش از آن‌که حاصلِ حساسیت به پویاییِ فرا(ترا)زبانی یا فرا(ترا)متنیِ گفتمان باشد، نخست ناشی از باب‌روزبودن این انگاره در کشور و دوم ناشی از کاهش‌پذیریِ ذاتیِ آن به نوعی پویاییِ درون‌متنی است. گفتنی است که تبِ «گفتمان» در ده سال اخیر از دانشگاه‌های تهران به شهرستان‌ها و از گروه‌های زبان و ادبیاتِ اروپایی به زبان و ادبیات عربی و حتی به علوم *قرآن* و حدیث نیز سرایت کرده است.[۲۱]

۵. از زمان تولد حلقهٔ نشانه‌شناسی در قالب یک گروه پژوهشی در فرهنگستان هنر، تا اعلام استقلال آن در نیمهٔ نخست ۱۳۸۸، و از آن سال تا امروز، حوزه‌های فرهنگی‌ای که این حلقه به آن‌ها وارد شده سخت وسیع و متنوع بوده‌اند. تنها در سه همایش اول نشانه‌شناسی هنر، از ۱۳۸۲ تا ۱۳۸٤، علاوه‌بر بحث‌های نظری و تخصصی درباب این دانش/ رویکرد/ ابزار، ده‌ها مقاله و سخن‌رانی نیز به رسانه‌های فرهنگی و هنری ازجمله نقاشی، معماری، مجسمه‌سازی، متون ادبی و نمایشی، عکس، سینما، پوستر تبلیغاتی، ماهواره، و حتی عناصر زندگی طبیعی و اجتماعی مثل خوراک و شهر، و ... اختصاص یافتند. در مراحل بعد، مباحثی چون فلسفهٔ زمان و پدیدارهای اجتماعی، ارتباطی، و اخلاقی در بوتهٔ آزمایش نشانه‌شناسی قرار گرفتند. سرانجام، دوازدهمین و سیزدهمین همایش این حلقه در سال‌های ۱۳۹۵ و ۱۳۹٦ به دو موضوع بسیار حساس، یعنی تاریخ و محیط زیست، پرداختند. پرسش‌های مربوط به شباهت‌ها و تفاوت‌های ماهوی میان مطالعات تخصصیِ تاریخی، اجتماعی، و زیست‌محیطی ازیک‌سو و رویکردهای نشانه‌شناختی به تاریخ و اجتماع و محیط زیست ازسوی‌دیگر باید در جای خود طرح شوند. اما به‌نظر می‌رسد هدفی که گروه نشانه‌شناسیِ فرهنگستان هنر در سال ۱۳۸۲ برای خود تعیین کرده بود (هدفی که شاید از هیچ بحران یا فوریت ملموسی پیروی نمی‌کرد و ناظر بود به «گسترش پایه‌های نشانه‌شناسی در سطح جامعه») اکنون متحقق شده باشد. درواقع ماهیت بینارشته‌ایِ نشانه‌معناشناسی و «موم‌وارگی» آن در رویارویی با حوزه‌های مختلفِ طبیعت و فرهنگ سبب شده است تا این دانش/ ابزار نه‌تنها در هیئت جایگزینی مطلوب برای هرگونه رویکرد انتقادی به جلوه‌های هنر و ادبیات ظاهر شود، بل به نوعی در دیدارگاهِ علوم مختلف قرار گیرد و حتی بر جای نیمه‌خالیِ مطالعات فلسفی در کشور تکیه زند.

٦. حضور چشم‌گیر حلقهٔ نشانه‌شناسی تهران در «انجمن علمی نقد ادبی ایران»[۲۲] در سال‌های اخیر برای جستار حاضر ارزشی نمادین دارد. این حضور دارای سه وجه اصلی است: الف) وجه پژوهشی: دست‌کم نیمی از فعالیت‌های پژوهشی انجمن نقد ادبی، خاصه در دههٔ ۱۳۹۰، حول محور نشانه‌شناسی، گفتمان‌شناسی، و روایت‌شناسی شکل گرفته‌اند. کافی است به دو همایشی اشاره کنیم که این انجمن در سال‌های ۸۹ و ۹۰ برگزار کرده و دستاوردهای آن‌ها را در سال‌های ۹۰ و ۹۱ در خانهٔ کتاب به چاپ رسانده است. از این دو همایش، اولی به «نقد و نظریهٔ ادبی» و دومی به «نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی» اختصاص یافته‌اند. مقالات همایش اول (دوازده مقاله) را محمود فتوحی در کتابی با حجم ٦٨٠ صفحه با عنوان *نامهٔ نقد* گرد آورده است. مجموعه (باز هم به‌شکل نمادین) با گفتاری از حمیدرضا شعیری با عنوان «کدام نقد، کدام روش؟» آغاز می‌شود که در آن، نویسنده ادبیات را نوعی گفتمان و نقد ادبی را نوعی گفتمان‌شناسی می‌شمارد و رویکرد نشانه‌معناشناختی را به‌منزلهٔ روشی علمی برای نقد و تحلیل گفتمان ادبی پیش‌نهاد می‌کند (شعیری ۱۳۹۰: ۹–۲۷). گفتارهای همایش دوم را خود شعیری در مقام دبیر علمی همایش در جلد دوم *نامهٔ نقد* گرد می‌آورد (۱۳۹۱، ٢٦ مقاله، ۵۲۰ صفحه). به همین ترتیب، فصل‌نامهٔ انجمن پس از اختصاص یک شماره به مطالعات و ادبیات پسااستعماری در زمستان ١٣٩٤، شمارهٔ دومش را به سردبیری شعیری و با موضوع «گفتمان» در تابستان ۱۳۹۵ منتشر کرد. ب) وجه آموزشی و تربیتی: در مقدمهٔ جلد دوم *نامهٔ نقد*، شعیری با اشاره به رشد چشم‌گیر نشانه‌شناسی در کشور و فعالیت‌های ملی و بین‌المللی حلقهٔ نشانه‌شناسی تهران، از ورود حلقه به «حوزهٔ پژوهشی خانهٔ هنرمندان» و «فعال‌کردن پژوهش‌گران جوان این حوزه در عرصهٔ مطالعات نشانه‌شناختی» سخن می‌گوید (۱۳۹۱: ۱۲). در این زمینه جا دارد هم‌چنین به فعالیت‌های شاخهٔ دانشجویی انجمن علمی نقد ادبی ایران، ازجمله تشکیل حلقهٔ روایت‌پژوهی، زیر نظر استادان نشانه‌شناسی و روایت‌شناسی اشاره کنیم. از این دو رویداد می‌توان پیشاپیش دریافت که رویکردهای ساختاری و زبان‌شناختی (روایت‌شناختی، نشانه‌شناختی، و ...) در نقد فردای ما نیز حضوری پررنگ خواهند داشت. ج) وجه اجرایی: هیئت مدیرهٔ دورهٔ سوم انجمن متشکل از هفت عضو است که دو تن از آن‌ها یعنی حمیدرضا شعیری (نایب رئیس) و مرتضی بابک معین اعضای حلقهٔ نشانه‌شناسی تهران هستند.

۷. اما این حلقه خاصه ازمنظر انگارهٔ «نقد امن» برای بحث حاضر اهمیت دارد که در پایان گفتار بدان خواهیم پرداخت.

۵. نقدهای «انسان‌گرا» و «زبان‌گرا» در چشم‌اندازی تطبیقی

اشارات بالا دو پرسش را معلق گذاشته‌اند: ۱. آیا امروزه می‌توان در فضای بین‌المللی نقد (به‌شکلی که داروس آن را توصیف می‌کند) از جلوس قطعی رویکردهای انسان‌شناختی به‌جای رویکردهای زبان‌گرا (صورت‌گرا، ساختارگرا، گفتمان‌محور، متن‌محور، و ...) و به‌تبع آن از زمان‌پریشی رویکردهای زبان‌گرای ایرانی سخن گفت؟ ۲. باتوجه‌به تحولات اخیر عنصر «گفتمان» و افزایش وسعت معنایی آن، آیا بحث واگراییِ رویکردهای انسان‌گرا و زبان‌گرا (هردو در معنای وسیع) هم‌چنان مجال طرح دارد؟

درخصوص پرسش اول، باید احتمال داد که خوانش انسان‌شناختی و پساساختارگرای فیلیپ داروس از تاریخ نقدِ پس از جنگ تنها یکی از خوانش‌های ممکن از این تاریخ باشد و به یکی از گرایش‌های انتقادی در اروپا تعلق و تعلق خاطر داشته باشد. داروس به محوریت پژوهش‌های انسان‌گرا در دنیای امروز (از اروپا و آمریکا تا چین) باور دارد، اما راهِ راستی‌آزمایی از این باور بسته نیست، زیرا حساسیت‌ها و مبانی فکری هر پژوهش‌گر در رویکرد او به شرایط موجود و تحلیل او از این شرایط تأثیر می‌گذارند. شاید امروزه مطالعات انسان‌شناختی فضای پژوهشیِ وسیعی را اشغال کرده باشند. اما دشوار بتوان گفت که فضای ادبی اروپا (و سراسر دنیا) در انحصار «انسان‌شناسی ادبیات» درآمده است. برخی از سخنان خود داروس، هم‌فکری‌های برون‌مرزی رضا براهنی، و فعالیت‌های بین‌المللی حلقهٔ نشانه‌شناسی تهران نشان می‌دهند که مطالعات ساخت‌شکنانه، صورت‌گرا، نشانه‌معناشناختی، و ... هنوز هم در سراسر دنیا ازجمله در اروپا جریان دارند. به‌عنوان شاهد می‌توان به پیام‌های ایرو تاراستی (E. Tarasti) رئیس انجمن جهانی نشانه‌شناسی و ژاک فونتانی از لیموژ فرانسه به «دومین همایش ملی نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات» اشاره کرد که هم‌چنان از رشد جهانی نشانه‌شناسی و قابلیت نفوذ آن به حوزه‌های مختلف زندگی طبیعی، فردی، تاریخی، اجتماعی، و فرهنگی انسان سخن می‌گویند (بنگرید به شعیری ۱۳۹۱: ۱۵– ۲۰).

در پیوند با نکات اخیر، پاسخ‌های محتمل به پرسش دوم را می‌توان به‌شکل زیر تصور کرد:

الف) امروزه نوعی هم‌سویی یا هم‌گرایی میان رویکردهای انسان‌شناختی و زبان‌شناختی (هردو در معنای وسیع) به‌چشم می‌خورد. اگر نشانه‌شناسی را مهم‌ترین شاخهٔ رویکردهای اخیر بدانیم، این دانش/ رویکرد/ ابزار، گویا از دههٔ ۱۹۸۰ به این سو پی برده

است که علم‌گرایی، ساختارگرایی، و عینی‌گراییِ زبان‌شناسانه نمی‌توانند برای همیشه به پدیدارهای ذهنی و احساسی انسان و در یک کلام به «معنای» زندگی او بی‌تفاوت بمانند (Fontanille 1998: 9-13).

ب) ازمنظر بحث کارگزار گفتمان، هر دو رویکرد موردنظر به هضم متقابل فاعل فردی و فاعل جمعی در یک‌دیگر در فرایند شکل‌گیری اثر (گفتمان) ادبی باور دارند (بنگرید به فونتانی ۱۳۹۱: ۱۹؛ Daros, 2017).

پ) ازمنظر واکنش منفی (دانسته یا ندانسته) به معرفت‌شناسیِ فوکوییِ قرون نوزدهم و بیستم، می‌توان نوعی قرابت را میان این دو جریان تشخیص داد: فاعلِ گفتمانیِ نشانه‌معناشناسان و فاعلِ تاریخی/ انسان‌شناختیِ داروس، به‌رغم تنیده‌شدن در فاعل جمعی، هم‌چنان از نوعی «قوام وجودی» برخوردارند. باری این فاعل کمابیش در مقابل فاعلِ منحلِ (dissous) فوکو قرار می‌گیرد. یعنی دربرابر انسان، ازیک‌سو به‌منزلهٔ موجودی که تابع قدرتِ گفتمان و گفتمانِ قدرت است و ازسوی‌دیگر در حکم انگاره‌ای که دیرهنگام (در قرن نوزدهم) به موضوع دانش بدل گشته و بنابر پیش‌بینی فوکو قرار بود به‌زودی از جایگاه مرکزی‌اش در پیکربندی دانایی ساقط گردد (Foucault 1966: 398). اگر قرار باشد از زمان‌پریشی سخن بگوییم، هردوی این رویکردها در مقایسه با نظریات فوکو (و البته باتوجه‌به صور گوناگون فاعلیت‌زدایی و انسانیت‌زدایی از انسان در دنیای امروز) زمان‌پریش به‌نظر می‌رسند.

ت) به‌رغم این هم‌گرایی‌ها، در نگاهی کلی و گذرا، به‌نظر می‌رسد که نقدهای انسان‌شناختی و زبان‌شناختی (خاصه گفتمان‌شناختی) بر دو ادراکِ کمابیش متضاد از رابطهٔ انسان و زبان (شامل زبان ادبی) استوارند. انسان‌شناسی ادبی، گویی، به شناختِ نوعی وجود انسانیِ مستقل از زبان و گفتمان، یا حتی در تضاد با زبان و گفتمان، می‌اندیشد (تقابل نقدهای انسان‌گرا و زبان‌گرا احتمالاً چنین معنایی دارد). نگاه گفتمان‌شناسی ادبی اما، به‌نظر، معطوف است به تحقق متنی و گفتمانیِ فاعل سخن، گویی براساس این پیش‌فرض که وجود انسان در گفتمان او تحقق می‌یابد.[۲۳]

ث) واگراییِ اخیر وجه مکملی نیز دارد. اگر فعلاً به تمایزی سطحی بسنده کنیم، شاید بتوان گفت که میزان گرایش دو رویکرد موردبحث به درون و بیرون متن یک‌سان نیست. گویی نشانه‌معناشناسی گفتمانی بیش‌تر به سِیر در متن و تحلیلِ درون‌متنیِ فرایند گفته‌پردازی تمایل دارد و ازهمین‌رو نمود بارزتری از صورت‌گرایی و جزئی‌نگری را

به‌نمایش می‌گذارد (بنگرید به ۱۳۹۱: ۱۷– ۲۰). نقد انسان‌شناختی اما انگار بیش‌تر کل‌نگر است و کم‌تر مقید به متن.

٦. دفاع از «چندصدایی» در نقد

تقابل نقدهای زبان‌گرا و انسان‌گرا (داروس)، تقابل رویکردهای کانتی و هگلی به هنر و ادبیات (خجسته، صدیقی، و فراشاهی‌نژاد)، تقابل فلسفه‌های قاره‌ای و تحلیلی (غفاری) و ... شاید فقط صورت‌هایی جدید برای بیان تقابل دیرین ادبیات ملتزم (engagé) و ادبیات خودنگر (réflexif) باشند. گفتار حاضر نه‌تنها درپی دامن‌زدن به این تقابل‌ها نیست، بل اساساً آن‌ها را واقعی نمی‌داند: حتی اگر هیچ تسری و تعاملی میان این نقدها، رویکردها، و فلسفه‌ها وجود نداشته باشد؛ حتی اگر هم‌زیستیِ زمانی ـ مکانیِ آن‌ها را یک‌سره ناممکن بینگاریم، به‌کمک برخی راه‌بردهای بلاغی بسیار ساده می‌توان هم‌گرایی آن‌ها را اثبات کرد. باری هدف این گفتار دفاع از نوعی اندیشهٔ ادبی دربرابر انواع دیگر نیست. او به‌هیچ‌رو نقد ایرانی را به رهاکردن رویکردهای متن‌محور و زبان‌محور و گرویدن به رویکردهای تاریخی و انسان‌شناختی (در معنایی که از سخنان داروس برمی‌آید) دعوت نمی‌کند، زیرا از نقدی که هر لحظه به سویی بچرخد انتظارِ ساخته‌شدن و سازندگی نمی‌توان داشت. وانگهی از یاد نباید برد که گرایش ادب‌پژوهانِ ما به رویکردهای ساختاری، زبانی، و متنی، خود در نوعی دل‌زدگی از نقدهای ساختارگریز، مرکزگریز، تاریخی، و ایدئولوژیک ریشه دارد که خاصه در دهه‌های ۱۳٤۰ و ۱۳۵۰ خورشیدی، و اغلب براساس خوانشی محدود و رادیکال از مارکسیسم سیاسی، در فضای ادبی ایران رواج داشتند (بنگرید به خجسته و همکاران ۱۳۹۵).

درعین‌حال، سلطهٔ طولانیِ رویکردی واحد بر نقد ایرانی را جز گواه بر رکود و سکون این نقد نمی‌توان دانست، حتی اگر این رویکرد برخی تحولات درون‌سازمانی را تجربه کرده باشد. به‌ویژه باید با این ذهنیت مقابله کرد که زبان‌گرایی رویکردی جدید و باب روز است و به این اعتبار حق دارد انسان‌گراییِ ادبی را در شرمساری ناشی از احساس کهنگی فرو بَرَد. در این زمینه، یکی از رهاوردهای سمینار «نقد، امروز» گواهی بر حضور ملموس انسان‌شناسی در نقد ادبی معاصر و در ابعاد جهانی است. فیلیپ داروس با دیدگاهی کمابیش رادیکال از نقد انسان‌شناختی به‌منزلهٔ جانشینِ کمابیش تک‌صدای زبان‌گراییِ ادبی یاد می‌کند. موضع گفتار حاضر اما دفاع از چندصداییِ در عرصهٔ نقد ایرانی است. این شاید به موضع محمد غفاری نزدیک باشد؛ با این تفاوت که ازنظر او صدای «نقدهای متن‌محور» هنوز به رسایی در فضای ادبی کشور طنین نینداخته است (بنگرید به ۱۳۹٦: ۵۲).

۷. طرح انگارهٔ «نقدِ امن»

به‌رسمیت‌شناختن رویکردهای گوناگون انتقادی همهٔ مشکلات نقد ایرانی را حل نمی‌کند. دست‌کم دو مشکل اصلی دیگر وجود دارد که اولی به تلقی ما از رویکردهای موجود و نوع استفاده از آن‌ها باز می‌گردد و دومی به امکان خلق رویکردهای جدید. اگر موافق باشیم که ما نه در نقدهای تاریخی و ایدئولوژیک و نه در نقدهای صورت‌گرا، زبان‌گرا و متن‌محور، هرگز مبدع، مولد، و پیش‌تاز نبوده‌ایم، باید احتمال داد که معضل نقد ایرانی، نه (تنها) در گزینش رویکرد مناسب، بل (خاصه) در کاربست (application) آن باشد. این کاربست بیش از دو حالت ندارد: یا کنش‌گر است یا کنش‌پذیر؛ یا رویکرد را به بن‌بست و بحران می‌کشاند و درنتیجه به خلق رویکردی جدید (یا دست‌کم بازنگری رویکرد موجود) می‌انجامد یا رویکرد موجود را به محیطی امن برای گریز از نوآوری و حذر از تنش‌های فکری و وجودی بدل می‌سازد. باری در فراسوی همهٔ تقابل‌های بالا (انسان‌گرایی/ زبان‌گرایی، نقد کانتی/ نقد هگلی، فلسفهٔ قاره‌ای/ فلسفهٔ تحلیلی، ادبیات ملتزم/ ادبیات خودنگر، و ...) تأکیدِ این جستار بر تقابلِ بنیادین «نقد امن» و «نقد بحرانی» است. از این منظر، برای بحث حاضر، یکی از سخنانِ به‌ظاهر حاشیه‌ایِ فیلیپ داروس درخصوص «امنیت» نقدهای ساختارگرا بسیار مهم‌تر از دوره‌بندیِ او از تاریخ نقد معاصر است: «نقد ساختاری بسیار امنیت‌بخش (sécurisant) بود. شما متنی را انتخاب می‌کردید، *آرایه‌های ادبی* ۳ ژرار ژنت را روی آن می‌چسباندید و اطمینان داشتید که خواهید توانست به‌زیبایی از آن سخن بگویید» (Daros 2017). این همان امنیتی است که پژوهش‌های ما از دیرباز بدان خو کرده‌اند و امروز نیز خواسته یا ناخواسته دانشجویان خود را با آن مسموم می‌کنیم.

۱.۷ امنیت‌های نقد ایرانی

بررسی همهٔ اسلوب‌های ایمن‌سازی نقد در این اقدام اولیه ممکن نیست. فعلاً به ذکر ملموس‌ترین آن‌ها بسنده می‌شود:

الف) نوعی امنیت مرامی (éthique).[۲۴] این امنیت دو بُعد مکمل دارد: ۱. رویکرد به ادبیات با قراردادن آن در حاشیه یا در مقابل ادراکی از حقیقت؛ ۲. طرد یا انکار دنیای بازنمودی (mimétique) با تأکید بر انحرافات اخلاقی و مرامی شاعران و نویسندگان. آثار انتقادی احمد کسروی را شاید بتوان نمونه‌هایی گویا از این خلط میان مرام و بازنمود در نقد ایرانی به‌شمار آورد. خجسته، صدیقی، و فراشاهی‌نژاد با رجوع به کتاب کسروی با

عنوان *در پیرامون رمان*، اشاره کرده‌اند که کسروی رمان را «یک‌سره لغو و بیهوده» و «پدیده‌ای کاملاً ضداخلاقی» می‌دانسته است (۱۳۹۵: ۳۹– ٤٠). این‌جا هم‌چنین به کتاب *در پیرامون ادبیات* ارجاع می‌دهیم که در آن نویسنده هریک از شاعران بزرگ ایرانی (خیام، حافظ، سعدی، مولوی، و ...) را به صفاتی چون پوچ‌انگاری، مفت‌خوری، یاوه‌گویی، چاپلوسی، گزافه‌گویی، دریوزگی، باده‌پرستی، انحرافات جنسی، و ... متصف می‌کند و اشعار آنان را سرشار از بدآموزی می‌خواند.[۲۵]

ب) نوعی امنیت ایدئولوژیک. منظور پناه‌گرفتن در یک قالب فکری/ سیاسی، تلاش برای گنجاندن اثر ادبی در این قالب، و ارزش‌گذاری ادبیات براساس آموزه‌های ثابت و ازپیش‌تعیین شده است. این‌جا نیز می‌توان برای مثال به یافته‌های خجسته، صدیقی، و فراشاهی‌نژاد دربارهٔ شکل‌گیری «نقد مارکسیستی رادیکال» در ایران با چهره‌ای چون احسان طبری رجوع کرد که اساساً ازدیدگاه «ماتریالیسم تاریخی» به متن ادبی می‌نگریست: طبری با معیار قرار دادن «رئالیسم سوسیالیستیِ» نویسندگانی چون گورکی و شولوخف، ارزش نویسندگان دیگر ازجمله داستایوسکی، کافکا، و هدایت را نادیده می‌گرفت و علاوه‌بر نفی آرای زیباشناختی کانت، به‌طور غیرمستقیم فلسفه‌های هایدگر، سارتر، و کامو را خادمان نظام سرمایه‌داری قلمداد می‌کرد (بنگرید به ۱۳۹۵: ٤۳–٤٦). امنیت ایدئولوژیک نقد، هم‌چون امنیت مرامی آن، اغلب ناقد را حتی از «خواندن» آثار مصون می‌کند (همان).

پ) تاریخ، زندگی‌نامه، و تعاریف. در غالب رساله‌های دانشجویی و مقاله‌های مشترک یا مستقل دانشجویان و مدرسان می‌توان مشاهده کرد که تا چه‌اندازه چنگ‌زدن به تعاریف خام و تکرار داده‌های تاریخی و زندگی‌نامه‌ای، اغلب در غیاب هرگونه خوانش یا روایت شخصی، پژوهش را از بحران دانایی ایمن می‌کند و آن را از یورش‌بردن مستقیم به موضوع باز می‌دارد.

ت) روش، رویکرد، و شیوه‌نامه. اغلب گفته می‌شود که معضل پژوهش‌های ایرانی «فقدان روش» است. تنها راهی که متولیان علم برای حل این مشکل پیدا کرده‌اند تحمیل برخی شیوه‌نامه‌ها به پژوهش‌گران و ملزم‌ساختن آن‌ها به انتخاب یک رویکرد یا یک چهارچوب نظری بوده است. این را به‌شکل خاص در رساله‌های دانشجویان، اما هم‌چنین در برخی نشریات ترازاول دانشگاهی مثل *جستارهای زبانی*[۲٦] می‌بینیم که شیوه‌نامهٔ آن (شامل مقدمه، پیشینهٔ پژوهش، روش تحقیق و (یا) چهارچوب نظری، تحلیل داده‌ها، و ...) کمابیش مشابه رساله‌های دانشجویی است. این‌جا درحقیقت سه انگارهٔ روش، رویکرد، و شیوه‌نامه با یک‌دیگر خلط می‌شوند. حال‌آن‌که روش، برخلافِ رویکرد و شیوه‌نامه، پویه‌ای است مطلقاً فردی، متناسب با پرسشی که ناقد/ پژوهش‌گر درپی پاسخ یا تصریح آن است.

درواقع از ناقد/ پژوهش‌گر انتظار دارند که پیشاپیش چیزی را «بداند»، نه چیزی را بجوید. خلطِ رویکرد و روش در نهایت چیزی نیست جز خلط دانش و روش. مثالی از این خلطِ مضاعف را در مقالهٔ «کدام نقد، کدام روش؟» می‌توان یافت که در آن نویسنده تقریباً همهٔ حوزه‌های نقد، یعنی «نقد بینامتنی، بینافرهنگی، بیناژانری، بیناتمدنی، بیناعقیدتی، و غیره» را به نقد گفتمانی فرومی‌کاهد و روش‌مندشدن نقد را منوط به گفتمانی‌شدنِ آن می‌شمارد (شعیری ۱۳۹۰: ۲۵). این‌که این تقلیل تا کجا ممکن است و وجوه آن چیستَ خود بحث فراوان می‌طلبد. اما آن‌چه فعلاً جای نقد دارد معرفی رویکرد و ابزار به‌جای روش[۲۷]، و به‌تبع آن، طرد روش‌های تنش‌زای فردی، با دعوت به امنیتی است که از «روش تحلیل گفتمانِ مبتنی‌بر رویکردهای علمی ازجمله رویکرد نشانه‌معناشناختی» (همان) حاصل می‌شود. روش را نمی‌توان آموزش داد یا ترویج کرد، زیرا روش از پرسش پیروی می‌کند، نه از دانش و رویکرد. پرسش واقعی روش‌اش را هم با خود می‌آورد. شاید بتوان با شعیری هم‌داستان شد که تحلیل گفتمان تحلیلی است کمابیش پدیدارشناسانه (= فارغ از دانسته‌ها، سلایق، و هیجان‌های فردی) از عنصری سیال و پویا، سازنده و کنش‌گر، درون‌متنی و استعلایی به یک آن. اما هیچ تضمینی نیست که خود رویکرد گفتمان‌شناسی هم‌چون یک «دانسته» میان نقد و متن حایل نگردد و پیشاپیش تردید و بحران پدیدارشناسانه را نفی نکند. این خطر در کمین همهٔ مطالعاتی است که براساس رویکردی خاص، ازجمله رویکرد نشانه‌معناشناختی، صورت می‌پذیرند.

ث) امنیت روابط: کم‌تر ناقدی حاضر است با ارزیابیِ آثار همکاران دور یا نزدیک خود روابطش را با آنان به خطر اندازد. باری نقدِ ارزیاب بی‌شک یکی از بحرانی‌ترین نقدهاست، زیرا نه‌تنها ناقد را در مقام داوری، یعنی در بالاترین مرحله از بحران دانایی، قرار می‌دهد، بل وضعیتی پیش می‌آورد که پیکان ناقد، پیش از هرچیز و هرکس، خود او و نقد او را نشانه رود.

۲.۷ نقد بحرانی: تعریفی ساده

همهٔ آن‌چه در بخش‌های پیشین، به‌شکل صریح یا ضمنی، درخصوص بحران نقد گفته شد در فرمولی ابتدایی خلاصه می‌شود: نقد بحرانی چیزی نیست جز نقد فلسفی. صفت «فلسفی» این‌جا معنایی سخت ساده دارد. با الهام از برخی سخنان ژیل دلوز، که خود را فردی «فاقد فرهنگ» و «فاقد هرگونه ذخیرهٔ دانایی» می‌خواند و امکان سخن‌گفتن از چیزها را مشروط به قرارداشتن فیلسوف در موضع «نادانی»

می‌شمارد (Deleuze and Parnet: 2004)، شاید بتوان گفت که نقد/ پژوهشِ راستین هماره از چیزی سخن می‌گوید که خود آن را نمی‌داند. تمایز اصلیِ نقد امن و نقد بحرانی همین جاست: اولی متکی بر دانشی اولیه و امیدوار به انتقال نوعی دانایی است؛ دومی از نادانی حرکت می‌کند، در نادانی پیش می‌رود و به نادانی ختم می‌شود، اما به ایستایی و انفعال تن نمی‌دهد. نادانیِ دلوز و امنیت‌گریزیِ داروس در نوعی «اندیشه‌شناسی» ریشه دارند که میراث شک دکارتی، نقادی کانت، تعلیقِ استعلایی هوسرل، «اندیشهٔ بیرون» بلانشو، ساخت‌شکنی دریدا، و همهٔ اسلوب‌های فلسفی دیگری است که شکل‌گیری اندیشه را به حذف تکیه‌گاه آن منوط می‌دانند.

۸. نتیجه‌گیری

معرفی برخی گرایش‌های کنونی نقد در ابعاد جهانی بی‌شک یکی از دستاوردهای مهم سمینار «نقد، امروز» است. دستاورد مهم‌تر برای ما این بوده است که بتوانیم، برمبنای سخن‌رانی فیلیپ داروس، نقد امروز ایرانی را در چشم‌اندازی تطبیقی، درعین‌حال بین‌المللی و هم‌زمانی (synchronique)، قرار دهیم. از این بررسی تطبیقی، دو فوریتِ مرتبط با یک‌دیگر را می‌توان برداشت کرد: نخست تعدیل فضای ادبی کشور با تقویت مطالعات کل‌نگر، انسان‌شناختی و ارزیاب، درکنار نقدهای زبان‌گرا، صورت‌گرا، متن‌گرا، گفتمان‌گرا، جزئی‌نگر، و توصیفی؛ دوم به‌رسمیت‌شناختن روش‌های فردیِ ملهم از پرسش‌های واقعی، و تقویت پژوهش‌های ادبیِ «روش‌محور» دربرابر پژوهش‌های «رویکردمحور». به‌موازات این دو اقدام، لازم است به‌جای واردات رویکرد و چهارچوب نظری و ایمن‌ساختن پژوهش‌های ایرانی به‌کمک آن‌ها، توجه خود را بیش‌تر به مبانی فکری و فلسفی کشورهای صاحب علم معطوف کنیم: مبانی‌ای که شرایط را چنان فراهم کرده‌اند تا رویکردها و چهارچوب‌ها، در زمان مناسب و در واکنش به بحران‌های مشخص، پدیدار آیند، شکوفا گردند، رمق ببازند، یا معلق شوند.

پی‌نوشت‌ها

۱. قراردادن نقد ایرانی در این چشم‌انداز تطبیقی، جهانی، و هم‌زمانی (synchronique) حجم گفتار حاضر را قدری بالا برده و حتی برخی مشکلات شکلی و روش‌شناختی را به‌همراه آورده است. بااین‌حال از تجزیهٔ آن به دو گفتار جداگانه درخصوص ابعاد ملی و بین‌المللی نقد خودداری

کرده‌ایم، زیرا در آن صورت می‌بایست از هدف اصلی این بررسی تطبیقی، یعنی ترسیم خطوط درشت نقد ایرانی در مقایسه با نقد جهانی، چشم بپوشیم.

۲. از این جمله تا پایانِ بخش دومِ گفتار بالا سراسر منقول از فیلیپ داروس است، حتی اگر گاهی نقل‌قول تصریح نشود.

۳. گویا کتاب لوی‌استروس در سال ۱۹۵۲ به چاپ رسیده است. طبیعی است که در سخن‌رانی، سال چاپ آثار قدری پیش یا پس شود. اصلاحات را درحد امکان اعمال کرده‌ایم.

٤. متن کانت ظاهراً در سال ۱۷۸٤ م منتشر شده است.

۵. داروس می‌گوید که در سفرهای متعددش به کشورهای مختلف (مراکش، چین، آمریکای جنوبی، و ...) حتی یک دانشگاه را ندیده است که نسخه‌ای از *زمان و داستان* ریکور را در کتاب‌خانه‌اش نداشته باشد (Daros 2017).

٦. در چاپی که نگارنده در اختیار دارد، سه مجلد *زمان و داستان* به‌ترتیب در سال‌های ۱۹۸۳، ۱۹۸٤، و ۱۹۸۵ انتشار یافته‌اند.

۷. البته امروز نیز، چنان‌که داروس اشاره می‌کند، در کشوری مثل چین شاهد ادبیاتی هستیم که از همین بازگشت تاریخ تغذیه می‌کند و چینی‌ها با عنوانی زیبا چون «littérature des cicatrices» (ادبیات جای زخم) از آن نام می‌برند (Daros 2017).

۸. یکی از دستاوردهای فرمالیسم روسی استقلال علم ادبیات از تاریخ عقاید بود (cf. Aucouturier, 1978: 11). نقدی که امروزه داروس از آن دفاع می‌کند گویی بار دیگر به بطن تاریخ عقاید باز می‌گردد.

۹. خاصه در دو گفتار «سکوت مترجم» (*مطالعات زبان و ادبیات فرانسه*، س ۵، ش ۹، ۱۳۹۳) و «متن، من و مردم در تأویل‌های محمدتقی غیاثی» (*پژوهش‌نامهٔ انتقادی*، دورهٔ ۱۸، ش ۳، خرداد ۱۳۹۷).

۱۰. به‌نظر باید دو معنا را از صفت pré-critique برداشت کرد: ۱. اگر چنان‌که ژنت می‌گوید بوطیقای کلاسیک درحکم تثبیت هنجارهای آفرینش ادبی باشد، رویکرد انتقادی، به‌معنای خاص واژه، در این بوطیقا جایگاهی ندارد؛ ۲. ظهور نقد ادبی در آغاز قرن نوزدهم متأخر بر بوطیقای کلاسیک و به‌معنای پایان آن است. یعنی این بوطیقا ازنظر زمانی نیز پیشا ــ انتقادی است.

۱۱. در روایت ژنت، بوطیقای کهن از ارسطو تا لاهارپ (La Harpe)، نویسنده و ناقدِ قرن هجدهم، دوام می‌یابد (9 :1972).

۱۲. برای مثال می‌توان به *استعارهٔ زنده* اشاره کرد که در ۱۹۷۵ یعنی سه سال پس از مقالهٔ ژنت منتشر شد.

۱۳. این را داروس در رایانامه‌ای به نگارنده به تاریخ ۳۰ سپتامبر ۲۰۱۷ نوشته است.

۱٤. برای یکی از زیباترین توضیحات درخصوص «پایگان‌زدایی» از ادبیات، بنگرید به: J. Rancière, *L'Inconscient esthétique*, 2001: 33-42

۱۵. هم‌چون غالب پژوهش‌های رایج، در این گفتار نیز جدایی میان چهارچوب نظری و بحث اصلی از تنش اندیشگانی می‌کاهد؛ تنشی که پیش از هرچیز محصول مطابقت و رویاروییِ (confrontation) تنگاتنگِ آرا و افکار است.

۱٦. برای تفسیری ظریف از ادراکات «زیباشناختی» کانت و هگل، بار دیگر بنگرید به: Rancière, 2001: 12-14. برای دیرینه‌شناسی استقلال فضای ادبی و هنری نیز بنگرید به پی‌نوشت ۲٤.

۱۷. منظور نویسنده احتمالاً چیزی شبیه به «ادبیتِ» یاکوبسن/ ژنت است.

۱۸. آشکار نیست چرا تقی‌آبادی سال ۱۳٤٤ را پایان این دوره می‌داند، زیرا به نوشتهٔ خود او، براهنی در سال‌های بعد نیز مطالعات تطبیقی‌اش را پی‌می‌گیرد و حتی در سال ۱۳٦۷ هم‌چنان خود را «منتقد و نظریه‌پردازی تطبیقی در شعر و ادبیات» می‌نامد (تقی‌آبادی ۱۳۹۰: ٤۱).

۱۹. این پنج گفتار عبارت‌اند از: «حذف حرف اضافه» (۱۳٦٦)، «گلدان توسط بچه شکسته شد» (۱۳٦٦)، «را پس از فعل» (۱۳٦٦)، «غلط ننویسیم» (۱۳٦٦) و «غلط‌هایی که در *غلط ننویسیم* نیست» (۱۳٦۷) (بنگرید به طبیب‌زاده ۱۳۹۰: ۲۱۵).

۲۰. ادراک غیاثی از نشانه‌شناسی در «متن، من و مردم در تأویل‌های محمدتقی غیاثی» بررسی شده است (بنگرید به پی‌نوشت ۹).

۲۱. در سال‌های ۱۳۹۵ و ۱۳۹٦ مشاورهٔ دو رسالهٔ دکتری از رشته‌های تحصیلی زبان و ادبیات عربی و علوم *قرآن* و حدیثِ دانشگاه بوعلی‌سینا بر عهدهٔ نگارنده بوده است که از رویکردهای روایت‌شناسی ساختاری (با محوریت گفتمان روایی) و نشانه‌معناشناسی گفتمانی برای تحلیل داستان‌های انسانی و الهی بهره جسته‌اند.

۲۲. این انجمن در ۱۳۸۷ و به‌همتِ ادیبان سرشناس رضا سیدحسینی، تقی پورنامداریان، علی‌محمد حق‌شناس، و سیروس شمیسا در مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس تشکیل شد.

۲۳. این‌جا دو پرسش بزرگ پیش می‌آید: ۱. گفتمان‌شناسی ادبی کدام ابزار مشخص را برای شناخت «انسانِ بی‌گفتمان» در اختیار دارد؟ ۲. اگر نقد انسان‌شناختی نخواهد از رهگذر گفتمان به شناخت انسان دست یابد، چه راه دیگری را برای شناخت انسانِ بازنموده در دنیای ادبیات پیش‌نهاد می‌کند؟ این پرسش‌ها باید در فرصت مناسب بررسی شوند.

۲٤. ژاک رانسی‌یر بر این باور است که در اندیشهٔ افلاطونی، مفهومی به نام هنر (در معنای هنرهای زیبا) وجود مستقل نداشت، بل فقط «هنرها» (در معنای «شیوه‌های انجام کار») وجود داشتند. «هنرها» را افلاطون به دو دسته تقسیم می‌کرد: هنرهای راستین، که با هدفی مشخص از یک الگو تقلید می‌کردند، و «شکلک‌های هنری» (simulacres d'art) که جز بازنمودِ ظواهر نبودند. بدین ترتیب ارزش هنر، که افلاطون آن را محدود به مقولهٔ تصاویر می‌دانست، از دو نظر سنجیده می‌شد: اول ازنظر خاستگاه آن (یعنی ازنظر پیوندش با حقیقت یا الگوهای حقیقی)، دوم ازنظر مقصدش (= مخاطبان). پرسش افلاطون این بود که تأثیر تصاویر بر *ethos* یعنی بر مرامِ افراد و گروه‌های اجتماعی چیست. ازهمین‌رو، رانسی‌یر ادراک افلاطونی از هنر را «نظامِ مرامیِ تصاویر» (régime éthique des images) می‌نامد. ازنظر رانسی‌یر، ارسطو است که فضایی مستقل را به هنرهای زیبا اختصاص می‌دهد و برای تعیین ارزش آن‌ها دیگر از معیار حقیقت استفاده نمی‌کند (2000: 27-29). انگارهٔ «امنیت مرامی» ملهم از تعریف افلاطونی/ رانسی‌یری از «مرام» است.

۲۵. این کتاب را نشر احیا در تبریز منتشر کرده؛ سال چاپ ذکر نشده است.

۲٦. دوماه‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی *جستارهای زبانی* در نهمین جشنوارهٔ بین‌المللی فارابی عنوان «نشریهٔ علمی برگزیده» را کسب کرده و گویا از سال ۱۳۹٤ در پایگاه اسکوپوس نمایه شده است.

۲۷. در چکیدهٔ مقاله می‌خوانیم: «زمانی می‌توان از نقد سخن گفت که موضوعی برای نقدکردن وجود داشته باشد و زمانی می‌توان از روش حرف زد که بدانیم در کدام کلینیک و با چه ابزاری آن موضوع را موردنقد قرار می‌دهیم» (شعیری ۱۳۹۰: ۹).

کتاب‌نامه

تاراستی، ایرو (۱۳۹۱)، «پیام به [دومین] همایش [ملی نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات]»، *نامهٔ نقد ۲*، به‌کوشش حمیدرضا شعیری، تهران: خانهٔ کتاب.

تقی‌آبادی، حمید (۱۳۹۰)، «منتقدان ایرانی: روش و رویکردهای رضا براهنی در نقد ادبی»، *نامهٔ نقد ۱*، به‌کوشش محمد فتوحی، تهران: خانهٔ کتاب.

خجسته، فرامرز، مصطفی صدیقی، و یاسر فراشاهی‌نژاد (۱۳۹۵)، «تقابل کانتی ـ هگلی در نقد و نظریهٔ داستان و رمان در ایران (۱۳۱۲– ۱۳٤۸)»، *نقد و نظریهٔ ادبی*، س ۱، دورهٔ ۲، ش ۲.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸)، «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه‌معناشناسی گفتمانی»، *نقد ادبی*، دورهٔ ۲، ش ۸

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۰)، «کدام نقد؟ کدام روش؟»، *نامهٔ نقد ۱*، به‌کوشش محمد فتوحی، تهران: خانهٔ کتاب.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱)، *نامهٔ نقد ۲*، تهران: خانهٔ کتاب.

طاهری، فرهاد (۱۳۹۰)، «شیفتهٔ بی‌ادعای زبان فارسی»، *جشن‌نامهٔ ابوالحسن نجفی*، به‌کوشش امید طبیب‌زاده، تهران: نیلوفر.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۹۰)، *جشن‌نامهٔ ابوالحسن نجفی*، تهران: نیلوفر.

غفاری، محمد (۱۳۹۶)، «بررسی تطبیقی دو رویکرد تحلیلی و اروپایی در فلسفهٔ ادبیات، با دفاعیه‌ای از فلسفهٔ تحلیلی ادبیات»، *نقد ادبی*، س ۱۰، ش ۳۸.

فونتانی، ژاک (۱۳۹۱)، «پیام به [دومین] همایش [ملی نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات]»، *نامهٔ نقد ۲*، به‌کوشش حمیدرضا شعیری، تهران: خانهٔ کتاب.

کسروی، احمد (بی‌تا)، *در پیرامون ادبیات*، تبریز: احیا.

مهیمنی، مازیار (۱۳۹۵)، «پسامدرنیسم و بارت: دو درآمد، یک پرونده»، *پژوهش‌نامهٔ انتقادی*، دورهٔ ۱۶، ش ۳۸.

مهیمنی، مازیار (۱۳۹۷)، «متن، من و مردم در تأویل‌های محمدتقی غیاثی»، *پژوهش‌نامهٔ انتقادی*، دورهٔ ۱۸، ش ۳.

Agamben, Giorgio (1990), *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, tr. fr. M. Raiola, Paris: Seuil.

Aucouturier, Michel (1978), "Mikhaïl Bakhtine philosophe et théoricien du roman", in: M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, tr. fr. D. Olivier, Paris: Gallimard.

Bessière, J. (1999), *La Littérature et sa rhétorique*, Paris: PUF.

Bessière, Jean (1993), Énigmaticité de la littérature, Paris: PUF.

Blanchot, Maurice (1949), "La littérature et le droit à la mort", in: *La Part du feu*, Paris: Gallimard.

Daros, Ph. et M. Symington (2011), *Epistémologie du fait littéraire et rénovation des paradigmes critiques. Autour de l'œuvre de Jean Bessière*, Paris: Honoré Champion.

Daros, Philippe (2017), "La critique aujourd'hui", conférence proférée le 26 octobre 2017, Téhéran: Centre Iranien de Recherches en Sciences Humaines.

Deleuze, Gilles et C. Parnet (2004), L'Abécédaire, film produit et réalisé par P.-A. Boutang, Paris: Montparnasse.

Fontanille, Jacques (1998), *Sémiotique du discours*, Limoges: PULIM.

Foucault, Michel (1966), *Les Mots et les choses*, Paris: Gallimard (tel).

Fukuyama, Francis (1992), *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris: Flammarion.

Genette, G. (1969), "Raisons de la critique pure", in: *Figures II*, Paris: Seuil (points).

Genette, G. (1972), "Critique et poétique", in: *Figures III*, Paris: Seuil.

Genette, Gérard (1966), "Structuralisme et critique littéraire", in: *Figures I*, Paris: Seuil (points).

Rancière, J. (2001), *L'Inconscient esthétique*, Paris: Galilée

Rancière, J. (2003), *Le Destin des images*, Paris: La Fabrique éditions.

Rancière, Jacques (2000), *Le Partage du sensible*, Paris: La Fabrique éditions.
Ricœur, P. (1983-1985), *Temps et récit I, II, III*, Paris: Seuil (points).
Ricœur, P. (2000), *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil (points).
Ricœur, Paul (1975*), La Métaphore vive*, Paris: Seuil (points).
http://iaalc.com
http://iransemiotics.ir
http://lrr-old.modares.ac.ir

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی