در باب ادبیات به‌مثابه شکلی ایدئولوژیک

اتین بالیبار و پیر ماشری
ماندانا منصوری

چاپ اول نظریه‌ی تولید ادبی (۱۹۶۶) خطوط کلی استراتژی انتقادی‌ای را ترسیم می‌کرد که توجهش بر شرایط تولید یک متن متمرکز بود، آن هم برای زمانی که این متن «به‌گونه‌ای صامت» در چارچوب خودِ متن [به‌طور کلی] محاط می‌شود. این استراتژی توسعه‌ی مفهوم آلتوسری «قرائت مبتنی بر نشانگان یا علامت بیماری» (ارائه‌شده در کتاب قرائت سرمایه) بود، قرائتی که حوزه‌ی گفتار را از نو ساختار می‌بخشد به این منظور که شرایط امکان یک متن را مشخص سازد. ماشری در جستار نظریه‌ی تولید ادبی بیان اثرات پنهان تناقض ایدئولوژیکی در متن را نشانه رفته بود، تناقضاتی که بر آنها نقاب زده می‌شد، آن هم توسط تمهیداتی صوری مانند راه‌حل‌هایی در سطح پیرنگ و شخصیت.

ماشری در مصاحبه‌ای در حروف قرمز (۱۹۷۷) توضیح می‌دهد که تفاوت‌های آثار فرمالیستی یا شکل‌گرای اولیه‌اش و مقاله‌ی حاضر را باید با محک تأثیر مقاله‌ی آلتوسر ــ در باب ایدئولوژی و دستگاه‌های ایدئولوژیک (۱۹۶۹) ــ نگریست. ماشری می‌گوید که مقاله‌ی آلتوسر ابداعی نظری بود که از تأمل در باب رخدادهای مه ۱۹۶۸ در فرانسه ناشی می‌شد. اهمیت مقاله‌ی آلتوسر در این نکته نهفته است که مفهوم «ذات‌گرایانه» را از ایدئولوژی برید، مفهومی که ایدئولوژی را به‌عنوان «توهم» در برابر «واقعیت» لحاظ می‌کند ــ به‌عنوان نظامی از ایده‌ها[ی کاذب] که ساختار مادی «واقعی» را استتار می‌کند. مقاله‌ی آلتوسر در مقابل مفهوم «آگاهی کاذب»، که به‌طور خاص از طریق آثار گئورگ

لوکاچ نفوذ و اهمیت یافته است، این مفهوم را پیش کشید که ایدئولوژی نظامی مادی از رویه‌های اجتماعی است. مطالعه‌ی ایدئولوژی مطالعه‌ی ایده‌ها نیست بلکه مطالعه‌ی رویه‌های اجتماعی خاص (مطالعه‌ی رویه‌های آموزشی، خانوادگی، حقوقی و غیره) است، رویه‌های خاص دستگاه‌های ایدئولوژیک و فرایندهایی که با آنها سوژه‌ها در ایدئولوژی برساخته می‌شوند.

تأثیر این مقاله بر کار ماشری جلب توجه او به سویی دیگر بود. این مقاله سبب شد تا او از مسئله‌ی رابطه‌ی اثر [ادبی] با شرایط تاریخیِ تولید دور شود و به [مطالعه‌ی] اثرات ایدئولوژیکیِ خاص تاریخی (یا معاصر) اثر در جامعه‌ای بپردازد که اثر در آن قرائت می‌شود. کتاب *Les francais factifs* اثر رنه بالیبار، که مقاله‌ی حاضر پیش‌گفتار آن است، فرضیه‌ی آلتوسر را در تحلیلی از کاربردهای ویژه‌ی ادبیات به‌عنوان جزئی از نظام آموزش و پرورش محک می‌زند و نتیجه می‌گیرد که تفاوت‌های فرانسوی ادبی و محاوره‌ای برای اثری از تسلط ایدئولوژیکی از طریق زبان به کار گرفته می‌شوند که از نظر مادی نیز قابل تشخیص است.

آلتوسر در واقع هنر را موردی ویژه لحاظ کرده بود که در «نیمه‌ی راه» ایدئولوژی و علم است. او اثر غریب هنر را در «فاصله‌گذاری درونی» از ایدئولوژی می‌دید که ما را وادار می‌سازد که «ببینیم». بالیبار و ماشری این دیدگاه را نمی‌پذیرند و استدلال می‌کنند که هرگونه مطالعه‌ی هنر از دیدگاه زیباشناسی لزوماً در فرایند تسلط ایدئولوژیک درگیر است (و آنها قسمت اعظم نقد ادبی را زیباشناسانه توصیف می‌کنند). آنها در فراخوان برای بریدن کامل از زیباشناسی، مقوله‌ی «ادبیات» را نیز طرد می‌کنند. همان‌طور که فوکو در مقاله‌ی «نظم چیزها» نشان می‌دهد، مفهوم «ادبیات» به‌طور خاص در قرن نوزدهم و برای دوران بورژوایی جعل شده است. بالیبار و ماشری استدلال می‌کنند که پدیده‌های ادبی خارج از شرایط اجتماعی و تاریخی‌شان وجود ندارند. آثار ادبی به‌عنوان ابژه‌های استعلایی، جاودان و تحول‌ناپذیر وجود ندارند، و همان‌طور که تحت شرایط تاریخیِ معینی تولید می‌شوند، دقیقاً به‌همان صورت نیز در هر دورانی تحت شرایط متفاوتی بازتولید می‌شوند. ایده‌ی ادبیات به‌عنوان ابژه‌ای در خود بی‌معنا است، چرا که ادبیات را به‌هیچ وجه نمی‌توان جدا از اثرات خاص آن به شمار آورد ــ اثراتی که به‌لحاظ مادی در چارچوب رویه‌های اجتماعی تعین می‌یابند.

دکترین‌های چپ‌گرایانه درمورد ادبیات و مقوله‌ی «بازتاب»

هدف ما ارائه‌ی گزارش از کوشش‌های صورت گرفته برای مستندسازی این ایده یا گزارشِ مناقشاتی که این ایده را فرا گرفته‌اند نیست. ما صرفاً می‌خواهیم به این نکته اشاره کنیم که برساختن نوعی زیباشناسی (و به‌ویژه زیباشناسی ادبی) چپ‌گرایی را با دو نوع مشکل یا مسئله مواجه ساخته است که می‌توان به ترکیبی از آنها، یا به هریک از آنها به‌صورت جداگانه پرداخت:

الف) چگونه می‌توان وجه ایدئولوژیکیِ خاصی را برای «هنر» و تأثیر «زیباشناختی» تبیین کرد؟

ب) چگونه می‌توان موضع یا مواضع طبقاتی‌ای را که ممکن است فی‌نفسه متناقض باشند، در چارچوب منازعات ایدئولوژیک طبقاتی ــ موضع طبقاتی مؤلف و به‌شکلی مادی‌تر «متن ادبی» ــ

تحلیل و تبیین کرد؟

اولین مسئله را آشکارا ایدئولوژی مسلط مطرح و به چپ‌گرایی تحمیل کرده است، بدین‌منظور که منتقدان را وادار سازد تا زیباشناسی مختص خود را ایجاد کنند و نیز با هنر، اثر هنری و تأثیر زیباشناختی «تسویه حساب» کنند، تصفیه حسابی که لسینگ، هگل، تین، والری و دیگران نیز بدان دست زده‌اند. از آن‌جا که این مسئله از بیرون تحمیل شده است، دو بدیل ارائه می‌دهد: [بدیل اول] پرهیز از این مسئله است و این که «معلوم شود» چپ‌گرایی ناتوان از تبیین امری است که نه‌تنها «واقعیت»، بلکه «ارزش» مطلق [هنر در] زمانه‌ی ما است ــ ارزشی که از زمان نشستن به جای ارزش معنوی تاکنون به والاترین ارزش بدل شده است. [بدیل دوم] به رسمیت شناختن این مسئله است و از این رو مجبور شدن به تصدیق «ارزش‌های» زیباشناختی، یعنی گردن نهادن به آنها. بدیل دوم نتیجه‌ای ارجح برای ایدئولوژی مسلط است، چرا که سبب می‌شود چپ‌گرایی به «ارزش‌های» طبقه‌ی مسلط در چارچوب مشکل‌دار آن تن دهد ــ نتیجه‌ای که در زمانه‌ی تبدیل چپ‌گرایی به ایدئولوژی طبقه‌ی کارگر، واجد اهمیت سیاسی به‌سزایی است.

در این میان مسئله‌ی دوم از درونِ خود نظریه و عمل (پراکسیسِ) چپ‌گرایی برمی‌آید که گرچه در قلمرو خاص آن قرار دارد، شیوه‌اش چنان است که ارائه‌ای صوری و مکانیکی را تداوم می‌بخشد. در این صورت محک ضروری از آنِ عمل است و در اولین قدم، از آنِ عملکرد علمی: این پرسش برای چپ‌گرایی باید بدین صورت باشد که «آیا کنش مواجه‌سازی متون ادبی با مواضع طبقاتی‌شان به گشایش حوزه‌ای جدید از دانش، و در اولین قدم صرفاً به مستقر ساختن پرسش‌هایی جدید منجر می‌شود؟» اثبات صورت‌بندی درست آن خواهد بود که آیا این صورت‌بندی، خود در چارچوب مادی‌گرایی تاریخی مجموعه‌ای کلی از پرسش‌های حل‌نشده و گاه تاکنون شناخته‌نشده را به‌گونه‌ای عینی روشن خواهد ساخت یا خیر.[1]

در قدم بعدی، [این محک] از آنِ عملکرد سیاسی است؛ البته تا آن جا که در چارچوب ادبیات کارکرد داشته باشد. بنابراین از یک نظریه‌ی چپ‌گرایانه باید انتظار داشت که مسبب یک دگرگونی حقیقی، یعنی روندی جدید در تولید متون و «آثار هنری» یا در «مصرف» اجتماعی آنها باشد. اما آیا این روند جدید، حتی اگر گاهی واجد تأثیر سیاسی بی‌واسطه‌ای باشد، دگرگونیِ حقیقی به شمار می‌رود ــ این نکته‌ی ساده که در دست‌اندرکاران هنر (نویسندگان و هنرمندان، و همچنین استادان و دانشجویان) نوعی ایدئولوژی چپ‌گرایانه‌ی شکل و عملکرد اجتماعی هنر را ایجاد کند (حتی اگر این کارکرد گه‌گاه واجد منفعت سیاسی بلاواسطه‌ی خاصی باشد)؟ آیا همین کافی است که به چپ‌گرایی و مدافعانش نوبت داده شود که آثار هنری را به شیوه‌ی خاص خود بچشند و مصرف کنند؟ در واقع تجربه ثابت می‌کند که این مضامین را می‌توان کاملاً جانشین مفاهیمِ ایدئولوژیکیِ مستولی بر «زندگی فرهنگی» کرد، مفاهیمی که اساساً بورژوایی یا خرده‌بورژوایی‌اند؛ و با این که [این جایگزینی صورت می‌گیرد] جایگاه هنر و ادبیات در چارچوب رویه‌ی اجتماعی و از این رهگذر رابطه‌ی عملی افراد و طبقات با تولید آثار هنری، به‌هیچ وجه جرح و تعدیل نمی‌شود. مفهوم هنر کلاً بر تولید و

مصرف حاکم است، و تولید و مصرف به این شیوه درک و انجام می‌شوند ــ خواه این شیوه «متعهد» باشد، خواه «سوسیالیستی»، «پرولتاریایی» یا هر چیز دیگر.

با این حال، در آثار کلاسیک چپ‌گرایانه عناصری وجود دارند که می‌توانند گشاینده‌ی مسیری باشند ــ البته نه مسیری «زیباشناختی» یا «نظریه‌ی ادبیاتی» که مجزا از «نظریه‌ی دانش» باشد. مع‌الوصف، این آثار از طریق وجهی که ادبیات و دلالت‌های ضمنی موضعی نظری را عملی می‌کنند که درنهایت مبتنی بر رویه‌ی انقلابی طبقاتی است، دکترین‌های خاصی درمورد اثرات ادبی پیش می‌کشند ــ دکترین‌هایی که در درون معضله‌ی مادی‌گرایی تاریخی عمل می‌کنند. این دکترین‌ها برای تحلیل علمی، و از همین رو تحلیل تاریخیِ اثرات ادبی ایجاد شده‌اند.[۲]

همین پیش‌فرض‌های بسیار کلی کافی‌اند تا نشان دهیم که این دو نوع مسئله‌ی مطرح در تلاش‌های چپ‌گرایان با هم شباهت کامل دارند ــ درواقع مثل سیبی هستند که به دو نیمه تقسیم شده باشد. توانایی تحلیل ماهیت و بیان مواضع طبقاتی در ادبیات و خروجی آن (متون» و «آثار» را در زمره‌ی ادبیات به‌شمار می‌آوریم) همانا توانایيِ تعریف و شناخت وجه ایدئولوژیکی ادبیات است. لیکن این بدان معناست که مسئله‌ی مورد بحث را باید درون نوعی نظریه‌ی تاریخ اثرات ادبی مستقر ساخت، و از این طریق عناصر ابتدایی رابطه‌ی این اثرات با مبنای مادی‌شان، سلسله‌ها (برای آن که آنها جاودان نیستند) و دگرگونی‌های گرایشی آنها (برای این که آنها لایتغیر نیستند) را نشان داد.

مقوله‌ی مادی‌گرایانه‌ی «بازتاب»

این موضوع را آشکارتر می‌سازیم. دکترین‌های چپ‌گرایانه‌ی کلاسیک درباره‌ی ادبیات و هنر از مقوله‌ی اساساً فلسفی «بازتاب» نشأت می‌گیرد. درک کامل این مقوله کلیدی به برداشت چپ‌گرایانه از ادبیات است.

در متون چپ‌گرایانه درباره‌ی این مفهوم مادی‌گرایانه (مثلاً مارکس و انگلس درمورد بالزاک، و لنین درمورد تولستوی) این مفهوم به‌عنوان بازتابی مادی است، بازتاب واقعیت عینی؛ و از این منظر ادبیات یک واقعیت تاریخی لحاظ می‌شود ــ دقیقاً به‌دلیل شکل خود واقعیت که تحلیل علمی را توانِ درک آن هست.

در «سخنرانی‌هایی در باب ادبیات و هنر در همایش پِنان» مائو تسه‌تونگ چنین می‌نویسد:

> «آثار ادبی و هنری، به‌عنوان اشکال ایدئولوژیک، محصول بازتاب در مغز انسانی و زندگی در جامعه‌ای مفروض است.[۳]» از همین رو اولین دلالت ضمنی مقوله‌ی بازتاب برای نظریه‌پردازان چپ‌گرا فراهم‌آوردن شاخص واقعیت ادبیات است. ادبیات «از آن بالا نزول اجلال نفرموده» و محصول «خلقتی» رازآمیز نیست، بلکه محصول رویه‌ای اجتماعی (و به‌عبارت درست‌تر، یک رویه‌ی اجتماعی خاص) است؛ ادبیات علی‌رغم داشتن اثراتی خیال‌انگیز فعالیتی «خیالی» نیست، بلکه جزئی ناگزیر از فرایندی مادی است، «محصول بازتاب ... زندگی در جامعه‌ای مفروض است.»

از همین رو، برداشت چپ‌گرایانه از ادبیات آن را در جایگاهش در نظامی از رویه‌های واقعی جامعه ثبت می‌کند که به‌طرزی نابرابرانه تعین یافته است: یکی از چندین اشکال ایدئولوژیکی که درون اَبَرساختارهای ایدئولوژیک است و همانند پایه‌ای از روابط اجتماعیِ تولیدی است که به‌لحاظ تاریخی تعریف و دگرگون می‌شود و از نظر تاریخی با دیگر اشکال ایدئولوژیک پیوند دارد. البته باید به خاطر داشت که در کاربرد این اصطلاح ــ اشکال ایدئولوژیک ــ هیچ‌گونه اشاره‌ای به شکل‌گرایی نمی‌شود (این مفهوم هیچ‌گاه «شکل» را در مقابل «محتوا» قرار نمی‌دهد، بلکه آن را انسجامی عینی از یک صورت‌بندی ایدئولوژیک به‌شمار می‌آورد). همچنین باید به خاطر داشت که این پیش‌فرضِ به‌شدت کلی اما کاملاً اساسی، به پرسش‌های مربوط به شکل ایدئولوژیکی که ادبیات در یک نمونه‌ی ایدئولوژیک به خود می‌گیرد، هیچ‌گونه ربطی ندارد. در این جا هیچ‌گونه «تقلیل» ادبیات به اخلاق، سیاست و غیره وجود ندارد.

مفهوم چپ‌گرایانه‌ی بازتاب از بسیاری سوءتفاهمات و تحریفات به‌شدت آسیب دیده است و به‌همین منظور باید اندکی در این مورد تأمل کنیم. نتایجی که دومینیک لوکور از طریق قرائت دقیقِ «مادی‌گرایی و نقد تجربی»، اثرِ لنین، کسب کرده به کار ما می‌آید.[۴] دومینیک لوکور نشان می‌دهد که مقوله‌ی چپ‌گرایانه و مادی‌گرایانه‌ی بازتاب شامل دو گزاره است که درون یک نظامِ برسازنده ترکیب شده‌اند؛ به‌بیان بهتر، شامل دو مسئله است که به شکلی متوالی به هم پیوند خورده‌اند (بنا به نظر لوکور این مقوله یک دکترین بسیط نیست بلکه دکترینی مضاعف از بازتاب چیزها در فکر است).

اولین مسئله‌ای که همواره مادی‌گرایی را در اولویت قرار می‌دهد، مسئله‌ی عینیت بازتاب است. پرسش این است: «آیا هیچ واقعیت مادی وجود دارد که در مغزی که تعیین‌کننده‌ی اندیشه است بازتاب یابد؟» و در ادامه حاشیه‌ی این پرسش است: «آیا خودِ فکر نیز واقعیتی است که به‌لحاظ مادی تعیّن یافته است؟» مادی‌گرایی دیالکتیکی بر عینیت بازتاب و عینیت فکر به‌عنوان بازتاب صحه می‌گذارد؛ یعنی بر تعیین‌کنندگی یک واقعیت مادی که مقدم بر فکر است و قابل تقلیل به آن نیست، و بر واقعیت مادیِ خود فکر.

مسئله‌ی دوم که می‌توان آن را صرفاً برمبنای مسئله‌ی اول مطرح کرد، با دانش علمی از صحت آن بازتاب سر و کار دارد. پرسشی که مطرح می‌شود این است: «اگر فکر یک واقعیت موجود را بازتاب می‌دهد، این بازتاب تا چه حد می‌تواند صحت داشته باشد؟» به بیان بهتر، «تحت چه شرایطی می‌توان بازتابی دقیق فراهم آورد؟» (و البته منظور از شرایط، شرایط تاریخی است که از آن طریق دیالکتیک میان «حقیقت مطلق» و «حقیقت نسبی» وارد می‌شود.) پاسخ در تحلیلِ فرایندِ نسبتاً خودبنیادِ تاریخ علم قرار دارد. در این بافت و زمینه، آشکار است که مسئله‌ی مورد بحث این پرسش را مطرح می‌کند: «این بازتاب چه شکلی به خود می‌گیرد؟» اما وقتی پرسش اول مطرح، و عینیت بازتاب تأیید شده باشد، این پرسش صرفاً دلالتی مادی‌گرایانه دارد.

نتیجه‌ی این تحلیل، که صرفاً به طرح کلی آن پرداختیم، آن است که نشان می‌دهد مقوله‌ی چپ‌گرایانه‌ی «بازتاب» کاملاً متمایز از مفهوم تجربی و احساسات‌گرای تصویر و بازتاب در مقام

«آینه‌وارگی» است. در مادی‌گرایی دیالکتیکی، بازتاب «بازتابی بدون آینه است»، این حکم در تاریخ فلسفه تنها تخریب مؤثر ایدئولوژی تجربه‌گراست که متضمن آن است که رابطه‌ی فکر با واقعیت بازتابی فکری (و از همین رو بازگشت‌پذیر) شمرده شود. این موضوع به برکت پیچیدگی نظریه‌ی چپ‌گرایانه در باب «بازتاب» است؛ این نظریه ماهیت متمایز دو گزاره و تفصیل آنها در نظمی بازگشت‌پذیر را برقرار می‌سازد که برحسب آن تفسیر مادی‌گرایانه تأیید می‌شود.

این ملاحظات برای مسئله‌ی «نظریه‌ی ادبیات» ضروری است. کاربرد دقیق و باریک‌بینانه‌ی این ساختار پیچیده، تقابل ظاهری دو توصیف ناسازگار را از میان برمی‌دارد: تقابل میان شکل‌گرایی و کاربرد «انتقادی» یا «هنجاربنیادِ» مفهوم «واقع‌گرایی». به‌عبارت دیگر، در یک سمت هدف مطالعه‌ی بازتاب «برای خود» یا «فی‌نفسه» است ــ مطالعه‌ی بازتابی که مستقل از رابطه‌اش با جهان مادی است ــ و در سمت دیگر، هم‌آمیزی هر دو جنبه و تأکید بر برتری فکر است که خود معکوس نظام مادی‌گرایی است.[۵] نتیجه‌ی مثبت توصیف دقیق و باریک‌بینانه، نظیر توصیف لنین (در نظریه و همچنین در عمل)، آن است که تفصیل و ارتباط دو جنبه‌ای که باید جدا نگه داشته شوند اما در نظامی برسازنده گرد آیند ممکن می‌شود: ادبیات به‌مثابه شکل ایدئولوژیک (در میان دیگر اشکال)؛ و فرایند ویژه‌ی تولید ادبی.

ادبیات به‌مثابه شکلی ایدئولوژیک

باید تولید اثرات ادبی را به‌لحاظ تاریخی به‌عنوان جزئی از دستگاه رویه‌های اجتماعی «مستقر ساخت». از آنجا که باید این حکم را به صورتی دیالکتیکی لحاظ کرد و نه مکانیکی، مهم آن است که رابطه‌ی «تاریخ» با «ادبیات» را به‌مثابه رابطه یا «تناظر» دو «شاخه» در نظر نگیریم، بلکه آن را به‌عنوان اشکال توسعه‌یابنده از تناقضی درونی درک کنیم. ادبیات و تاریخ هریک نسبت به دیگری بیرونی نیست (حتی تاریخ ادبیات در مقابل تاریخ سیاسی و اجتماعی قرار نمی‌گیرد) بلکه این دو با یکدیگر رابطه‌ای پیوسته و بغرنج دارند، یعنی به‌صورت شرایط تاریخی وجود چیزی به اسم ادبیات. به‌طور کلی، این رابطه‌ی درونی همان چیزی است که موجد تعریف ادبیات به‌مثابه شکلی ایدئولوژیک است.

اما این تعریف فقط هنگامی مهم و بامعنا می‌شود که دلالت‌های ضمنی آن بسط یابند. بی‌شک اشکال ایدئولوژیک نظام‌هایی سر راست از ایده‌ها و گفتارها نیست، بلکه از طریق اعمال و تاریخ رویه‌های معین در روابط اجتماعی معینی تجسم می‌یابند که آلتوسر آنها را «دستگاه‌های ایدئولوژیک عمومی» می‌نامد. از همین رو عینیت تولید ادبی از رویه‌های مفروض جدایی‌ناپذیر است. دقیق‌تر آن که باید توجه کرد تولید ادبی از رویه‌ی زبان‌شناختی هم جدایی‌ناپذیر است (به‌عنوان مثال، ادبیات «فرانسوی» موجود است به این دلیل که رویه‌ی زبان‌شناختی فرانسوی ــ یعنی دستگاه متناقضی که زبان ملتی را می‌سازد ــ وجود دارد)، که این رویه نیز از رویه‌ی مدرسه‌ای و دانشگاهی که معرف شرایط مصرف ادبیات و نیز شرایط تولید آن است جدایی‌ناپذیر است. با وصل‌کردن وجود عینی

ادبیات به این دستگاه رویه‌ها، می‌توان نقاط تکیه‌گاهی مادی‌ای را تعریف کرد که از ادبیات واقعیتی تاریخی و اجتماعی می‌سازند.

بنابراین، پیش از هر چیز ادبیات به‌لحاظ تاریخی در دوران بورژوایی برساخته می‌شود، آن هم به‌عنوان دستگاهی متشکل از زبان، یا متشکل از رویه‌های زبان‌شناختی خاص؛ دستگاهی که مندرج در فرایند کلی آموزش است و به‌همین دلیل ادبیات اثرات داستانی درخوری فراهم می‌آورد و از این طریق ایدئولوژی بورژوایی را به‌عنوان ایدئولوژی مسلط بازتولید می‌کند. ادبیات نوعی تعیّن سه لایه می‌پذیرد: «زبان‌شناختی»، «تعلیمی» و «داستانی» یا خیالی (باید بعداً به این نکته بازگردیم، چرا که تبیین اثرات ادبی مستلزم توسل به روان‌کاوی است). عامل تعیین‌کننده‌ی زبان‌شناختی از آن رو موجود است که نتیجه و اثر تولید ادبی متکی به وجود زبان مشترکی است که مبادله‌ی زبان‌شناختی را ــ هم به‌دلیل مصالح تولید و هم به‌دلیل اهداف آن ــ رمزگذاری می‌کند، به‌طوری که ادبیات در تداوم «زبان مشترک» نقشی مهم و مستقیم دارد. این نقطه‌ی شروع را با این واقعیت می‌توان اثبات کرد که واگرایی‌ها و انحرافات از زبان مشترک دلبخواهی نیست بلکه تعریف شده است. ما در مقدمه‌ای بر اثر ر. بالیبار و د. لاپورت، خطوط کلی فرایند تاریخی‌ای را تبیین کرده‌ایم که از طریق آن فرایند این «زبان مشترک» بنا می‌شود.[۶] با الگو قراردادن فکر این دو نویسنده، بر این نکته تأکید کرده‌ایم که زبان مشترک، یعنی زبان ملی، تابع شکل سیاسی «دموکراسی بورژوایی» است و پیامد تاریخی منازعات طبقاتی خاص است. زبان ملی مشترک ــ مانند معادلش، حقوق بورژوایی ــ از آن رو لازم است که در سراسر دوران بورژوایی استیلای طبقاتی جدیدی را وحدت بخشد و از این طریق آن را عام سازد و اَشکالی مترقی برایش فراهم آورد. بنابراین زبان ملی مشترک به تناقضی اجتماعی اشاره دارد که به‌طور پیوسته از طریق فرایندِ مسلط بر آن زبان بازتولید می‌شود. اما مبنای این تناقض چیست؟

این مبنا نتیجه و اثر شرایط تاریخی‌ای است که طبقه‌ی بورژوا تحت آن شرایط، از جنبه‌ی سیاسی، اقتصادی و ایدئولوژیک خود را مسلط می‌سازد. برای رسیدن به این سروری یا هژمونی نه‌تنها این مبنا و روابط تولید، بلکه زیربناها و صورت‌بندی‌های ایدئولوژیک باید از ریشه دگرگون می‌شد. این دگرگونی‌ها را می‌توان «انقلاب فرهنگی» بورژوایی نام نهاد چرا که فقط با شکل‌یابی نوعی ایدئولوژی جدید سروکار نداشت بلکه تحقق آن در مقام ایدئولوژی مسلط را هم شامل می‌شد، تحققی که از طریق دستگاه‌های ایدئولوژیک عمومی جدید و قالب‌ریزی دوباره‌ی روابط میان این دستگاه‌های متفاوت صورت گرفت. وجه مشخصه‌ی این دگرگونی انقلابی که بیش از یک قرن به طول انجامید اما خود را برای مدتی بسیار طولانی‌تر آماده کرده است، ساختن ابزاری از دستگاه مدرسه برای تسلیم اجباری به ایدئولوژی مسلط است ــ تسلیم فردی و مهم‌تر از آن، قبول سلطه‌ی خودِ ایدئولوژیِ طبقات تحت سلطه. بنابراین در تحلیل نهایی، تمامی تناقضات ایدئولوژیک مبتنی بر تناقضات دستگاه مدرسه در چارچوب شکل خودِ آموزش مدرسه‌ای هستند و به تناقضاتِ تابعِ شکل آموزش مدرسه‌ای بدل می‌شوند.

ما هم‌اکنون به شناخت شکلی می‌پردازیم که تناقضات اجتماعی در دستگاه آموزش مدرسه‌ای به خود می‌گیرند. این دستگاه خود را صرفاً از طریق نوعی وحدت صوری نظام آموزشی منفرد و وحدت‌بخش، از طریق محصول همین وحدت برقرار می‌سازد، محصولی که خود از هم‌زیستی دو نظام یا دو شبکه‌ی متناقض شکل گرفته است: با پیروی از تفکیک نهادینه‌ی «سطوح تدریس» که مدت‌هاست در فرانسه در امر مادیت‌بخشیدن به این تناقضات کاربرد داشته، می‌توانیم این شبکه‌ها یا نظام‌ها را دستگاه «آموزش پایه‌ای» و دستگاه «آموزش پیشرفته» بنامیم.

این تفکیک در آموزش مدرسه‌ای تفکیک یا تقسیم اجتماعی جامعه را بازتولید می‌کند، جامعه‌ای که مبتنی بر خرید و فروش قدرتِ کار فردی است، و در عین حال تسلط ایدئولوژی بورژوایی را با تکیه بر وحدتی مشخصاً ملی تضمین می‌بخشد. چنین تفکیکی در آموزش مدرسه‌ای، اساساً و تماماً مبتنی بر تقسیمی زبان‌شناختی است. به کلام روشن‌تر: در این جا نیز این شکلِ وحدت‌بخش، ابزاری اساسی برای تقسیم و نیز برای تناقض است. این تفکیک زبانی ذاتی در آموزش مدرسه‌ای شبیه آن تفکیکی نیست که در صورت‌بندی‌های اجتماعی خاص ماقبل سرمایه‌داری، میان «زبان‌های» متفاوت قابل تشخیص است: آن زبان‌ها به «زبان مردم عادی» (شامل گویش، لهجه و زبان کوچه و بازار) و «زبان بورژوازی» تبدیل شده‌اند؛ به‌عکس، این تفکیک وجود زبانی مشترک را پیش‌فرض می‌گیرد و اختلاف میان رویه‌های متفاوت از همان زبان واحد است. به‌طور خاص، در نظام آموزشی و از این طریق است که این اختلاف و تناقض نهادینه می‌شود ــ از طریق اختلاف میان زبان پایه (فرانسه‌ی مقدماتی) آن‌طور که در مدارس ابتدایی تدریس می‌شود، و زبان ادبی (فرانسه‌ی ادبی) که برای سطح پیشرفته‌ی آموزش استفاده می‌شود. این همان پایه‌ی اختلاف و تناقض در تمهیدات آموزش مدرسه‌ای است، به‌ویژه میان عمل یا مشق بنیادین «... ـ روایت»، تعلیم صرف استفاده‌ی «صحیح» [از زبان] و گزارش «واقعیت»، و مشق پیشرفته‌ی ادراک، «رساله‌ی توضیح متون»، به‌اصطلاح عمل «خلاق» که ادغام شدن در مصالح ادبی و تقلید از آن را پیش‌فرض می‌گیرد. از همین رو، تناقض در رویه‌ی آموزش مدرسه‌ای و رویه‌ی ایدئولوژیکی و رویه‌ی اجتماعی شکل می‌گیرد و بنابراین آنچه مبنای تولید ادبی است، رابطه‌ای نابرابر و متناقض با ایدئولوژی واحد، یعنی ایدئولوژی مسلط است. لیکن اگر ایدئولوژی مسلط مجبور نبود برای حفظ برتری‌اش دائم مبارزه کند، این تناقض هم وجود نداشت.

از این تحلیل که فقط خطوط اصلی‌اش ترسیم شد چنین برمی‌آید که عینیت ادبیات و به‌عبارت دیگر، رابطه‌ی ادبیات با واقعیت عینی، که از نظر تاریخی با آن تعریف می‌شود، رابطه با «ابژه»ای نیست که بازمی‌نماید (رابطه‌ای بازنمایانه نیست)، در ضمن صرفاً و منحصراً ابزاری برای به کارگیری و دگرگون‌کردن مصالح بی‌میانجی آن نیست، بلکه رویه‌هایی زبان‌شناختی است که درون رویه‌ی آموزش تعریف می‌شوند. این رویه‌ها، دقیقاً به‌خاطر تناقضات‌شان، نمی‌توانند به‌مثابه صرف مصالح اولیه به کار گرفته شوند: بنابراین هر کاربردی [از زبان] نوعی مداخله است که از نظرگاهی صورت گرفته است، اعلامیه‌ای (در معنای کلی) از درون همین تناقض و از همین رو بسط بیشتر آن است.

بنابراین، عینیت ادبیات همان جایگاه ضروری درون فرایندهای متعین و بازتولید رویه‌های متناقض زبان‌شناختی زبان مشترک است، جایگاهی که در آن کارآیی ایدئولوژیکی آموزش و پرورش بورژوایی تحقق می‌یابد.

طرح مسئله بدین صورت پرسش ایده‌آلیستی و کهنه‌ی «ادبیات چیست؟» را منسوخ می‌کند، چرا که این سؤال قدیمی پرسشی از عوامل واقعی تعیین‌کننده‌ی ادبیات نیست، بلکه پرسشی درمورد جوهر جهان‌شمول، انسانی و هنری آن است.[۷] این پرسش را منسوخ می‌کند، چرا که طرح این‌چنینی مسئله مستقیماً عملکرد مادی ادبیات را نشان ما می‌دهد، عملکردی که در چارچوب فرایندی قرار دارد که ادبیات را توان تعیین آن نیست، حتی اگر این فرایند ضروری ادبیات باشد. اگر تولید ادبی به‌خاطر مصالح و پایه‌ی ویژه‌ی آن، واجد تناقضات رویه‌های زبان‌شناختی‌ای باشد که در آموزش مدرسه‌ای پر و بال داده و درونی شده است (از طریق کار بی‌نهایت مکرر داستان)، به این دلیل است که ادبیات، خود، یکی از جملات این تناقض است، تناقضی که دیگر جمله‌ی آن قطعاً مقید به ادبیات است. به‌طرزی دیالکتیکی ادبیات هم محصول و هم شرط مادی تقسیم زبان‌شناختی در آموزش و پرورش است، جمله و اثر تناقضات مختص خویش. از همین رو جای شگفتی نیست که ایدئولوژی ادبیات، خود، جزئی از ادبیات است و باید پیوسته کار کند تا این مبنای عینی را انکار کند: بازنمایاندن ادبیات به‌صورتی اعلا به‌عنوان «سبک»، به‌عنوان نبوغ فردی، آگاه یا طبیعی، به‌عنوان خلاقیت و غیره، به‌عنوان چیزی خارج (و برتر) از فرایند آموزش و پرورش، فرایندی که تنها قادر است ادبیات را اشاعه دهد و صرفاً بدون خستگی درمورد آن اظهار نظر کند، اگرچه بدون هیچ‌گونه مسئولیتی نسبت به این امر که سر آخر آن را به چنگ آورد و درک کند. ریشه‌ی این سرکوب برسازنده وضعیت عینی ادبیات به‌عنوان شکلی ایدئولوژیک و رابطه‌ی آن با منازعه‌ی طبقاتی است. و اولین و آخرین فرمان ناشی از ایدئولوژی ادبیات این است: «تو باید تمامی اشکال منازعه‌ی طبقاتی را توصیف کنی، جز آن شکلی که نفس خود تو را تعیین می‌کند».

متقابلاً پرسش رابطه‌ی ادبیات با ایدئولوژی مسلط از نو مطرح می‌شود ــ گریز از مواجهه با جوهرهای عام، جوهرهایی که بسیاری از مباحثات چپ‌گرایانه در دام آنها می‌افتند. [البته باید به‌خاطر داشت] لحاظ‌کردن ادبیات به‌عنوان شکلی که از نظر ایدئولوژیکی تعین می‌یابد، «تقلیل» ادبیات به ایدئولوژی‌های اخلاقی، سیاسی، و حتی زیباشناسی نیست ــ و چنین هم نمی‌تواند باشد، یعنی تقلیل ادبیات به ایدئولوژی‌هایی که خارج از ادبیات قابل تعریف‌اند. همچنین این حَکَم قراردادن ایدئولوژی در مقام محتوایی نیست که به ادبیات شکل می‌بخشد ــ حتی وقتی مضامین و احکام ایدئولوژیکی وجود دارند که کم‌وبیش قابل تجزیه‌اند. چنان تزویجی [میان مضامین ایدئولوژیک و شکل ادبیات] تماماً مکانیکی است و علاوه‌بر آن، باب تقویت شیوه‌ای است که ایدئولوژی ادبیات از آن طریق با کمک جابه‌جایی، عامل تعیین‌کننده‌ی تاریخی خویش را سوء تفسیر می‌کند. چنین تزویجی صرفاً دیالکتیک کاذب و بی‌انتهای «شکل» و «محتوا» را تمدید می‌کند. دیالکتیک کاذبی که از آن طریق اصطلاحاتی تحمیلی و تصنعی به‌طور متناوب به جای هم می‌نشینند به‌طوری که ادبیات گاهی

به‌عنوان محتوا (ایدئولوژی) درک می‌شود و گاهی به‌عنوان شکل (ادبیات «حقیقی»). تعریف ادبیات به‌عنوان یک شکل ایدئولوژیک خاص مسئله‌ای کاملاً متفاوت را پیش می‌کشد: خاص‌بودن اثرات ایدئولوژیکی که ادبیات تولید می‌کند و خاص‌بودن ابزار (تکنیک‌های) این تولید. این موضوع ما را به پرسش دومی بازمی‌گرداند که در مفهوم مادی‌گرایانه‌ی بازتاب مضمر است.

فرایند تولید اثرات زیباشناختی در ادبیات

اینک به‌برکت کاربرد درستِ مفهوم چپ‌گرایانه‌ی بازتاب، می‌توانیم از دوراهی کاذب نقد ادبی پرهیز کنیم: آیا منتقد ادبی باید ادبیات را برمبنای خود آن تحلیل کند (یافتن جوهر ادبیات) یا این که از دیدگاهی بیرونی به تحلیلش بپردازد (پیداکردن عملکرد ادبیات)؟ حالا می‌دانیم بهتر است که به‌جای تقلیل ادبیات خواه به چیزی غیر از خودش و خواه به خود آن، خاص‌بودن ایدئولوژیکی آن را تحلیل کنیم[۸]، و به‌کمک نتایج ر. بالیبار مفاهیم مادی‌ای را ردگیری کنیم که در این تحلیل ظاهر می‌شوند. بی‌شک چنین طرح کلی‌ای صرفاً واجد ارزشی موقتی است؛ اما به ما یاری می‌رساند انسجام و استحکام مفهوم مادی ادبیات و جایگاه مفهومی‌اش در چارچوب مادی‌گرایی تاریخی را ملاحظه کنیم. چنان که خواهیم دید، این مفاهیم واجد سه نقطه‌ی عطف‌اند که هم‌زمان به این موارد اشاره دارند:

الف) تناقضاتی که صورت‌بندی‌های ایدئولوژیک ادبی (متون) محقق می‌سازند و توسعه می‌دهند؛

ب) وجه همسان‌یابی ایدئولوژیکی که کنش داستان تولید می‌کند؛

ج) جایگاه اثرات زیباشناختی ادبی در بازتولید ایدئولوژی غالب.

در ادامه، هریک از این موارد را به‌شکلی کلی شرح می‌دهیم.

درهم‌تافتگی صورت‌بندی‌های ادبی، تناقضات ایدئولوژیک و منازعات زبان‌شناختی

اولین اصل تحلیل مادی‌گرایی از این قرار است: نباید تولیدات ادبی را از نظرگاه وحدت آنها که موهومی و کاذب است بررسی و مطالعه کرد، بلکه باید از نظرگاه اختلاف مادی‌شان بدان‌ها پرداخت. نباید به دنبال اثرات وحدت‌بخش بود بلکه باید در تعقیب نشانه‌های تناقضات [به‌لحاظ تاریخی تعیین‌یافته]ای بود که آن اثرات را تولید می‌کنند و به شکل منازعاتی در متن ظاهر می‌شوند که به‌طور نابرابر حل‌وفصل شده‌اند.

بنابراین تحلیل مادی‌گرایانه‌ی ادبیات به‌طور اصولی مفهوم کار یا اثر ادبی را رد می‌کند ــ همان ارائه‌ی موهومی وحدت متن، تمامیت یا کلیت، خودبسندگی و کمال آن (در هر دو معنای موفقیت و کامل‌بودن). به‌بیان دقیق‌تر، این تحلیل مفهوم «اثر» (و هم‌بسته‌ی آن، «مؤلف») را به‌رسمیت می‌شناسد، البته به‌منظور این که هر دو را توهمی ضروری تشخیص دهد که در ایدئولوژی ادبیات

گنجانده شده است، به‌عنوان ملازم کل تولید ادبی. متن تحت شرایطی تولید می‌شود که آن را اثری تمام‌شده نشان می‌دهند و با این کار اثر نظامی بایسته فراهم می‌آورد و مضمونی سوبژکتیو یا روح دوران را بیان می‌کند، مبتنی بر آن که قرائت اثر ساده و ابتدایی یا پیچیده و فرهیخته باشد. با این حال، متن فی‌نفسه هیچ‌کدام از اینها نیست: برعکس، به‌لحاظ ملادی ناکامل است، و متفاوت و متمایز از آن است که نتیجه‌ی اثر متناقض متنازعی از فرایندهای واقعی روی هم افتاده‌ای باشد که در متن القاپذیر نیستند، مگر با شیوه‌ای خیالی.[۹]

به‌عبارت صریح‌تر: سر آخر ادبیات از طریق اثر یک یا چند تناقض ایدئولوژیک تولید می‌شود، دقیقاً به آن دلیل که آن تناقضات نمی‌توانند در درون ایدئولوژی حل‌وفصل شوند؛ یعنی در تحلیل نهایی ادبیات از طریق مواضع طبقاتی متناقض موجود در ایدئولوژی، که به‌معنای دقیق کلمه سازش‌ناپذیرند، تولید می‌شود. مشخصاً این مواضع طبقاتیِ متناقض فی‌نفسه «ادبی» نیستند چرا که در آن صورت ما را به حلقه‌ی بسته‌ی ادبیات بازمی‌گردانند. اینها چه در چارچوب نظریه، چه در چارچوب عمل مواضع طبقاتی متناقضی هستند که کل حوزه‌ی منازعه‌ی ایدئولوژیک طبقاتی، یعنی حوزه‌ی قضایی و سیاسی، را پوشش می‌دهند و متناظر با همایش‌ها یا تلاقی‌های تاریخی خود منازعه‌ای طبقاتی‌اند. لیکن معنا خواهد بود اگر بخواهیم در خود متون به دنبال گفتار عریان و «اصلی» این مواضع طبقاتی بگردیم چرا که این مواضع «پیش» از روابط «ادبی» آنها واقع‌اند، زیرا این مواضع ایدئولوژیک صرفاً از طریق مادیت متن ادبی شکل می‌گیرند. به‌عبارت دیگر، این مواضع در شکلی ظاهر می‌شوند که راه حل خیالی آنها را فراهم می‌آورد، یا بهتر از آن، به‌جای آنها تناقضات خیالی‌ای را می‌نشاند که در چارچوب رویه‌ی ایدئولوژیک سیاست، اخلاق، زیباشناسی و روان‌شناسی قابل حل‌وفصل باشند.

بیایید به این پدیده نزدیک‌تر شویم. بهتر است بگوییم ادبیات با راه‌حل خیالی‌ای «آغاز می‌شود» که برای تناقضات ایدئولوژیک سازش‌ناپذیر تدارک یافته‌اند، ادبیات با بازنمایی چنان راه‌حلی آغاز می‌شود: البته بازنمایی (به‌کمک تصاویر، تمثیل‌ها، نمادها یا مباحث) به‌معنای «نشان‌دادن» راه حلی نیست که در حقیقت وجود دارد (تکرار می‌کنیم که ادبیات از آن رو تولید می‌شود که چنان راه حلی محال است)؛ بلکه به‌معنای تدارک «صحنه‌آرایی» است، ارائه‌ای در مقام راه حل برای جملات تناقض برطرف‌ناشدنی، به‌کمک جابه‌جایی‌ها و جانشین‌سازی‌های متنوع. ادبیات از آن رو وجود دارد که دقیقاً جملات تناقض باشد (و از همین رو جملات عناصر ایدئولوژیکی متناقض)، جملاتی که به زبانی خاص بیان می‌شوند، به زبان «مصالحه‌ای» که پیشاپیش داستان سازشی در راه را تحقق می‌بخشد. یا به‌بیان بهتر، ادبیات زبان «مصالحه‌ای» را می‌یابد که سازش را «طبیعی» نشان می‌دهد، و آن را به‌عنوان امری ضروری و نیز گریزناپذیر ارائه می‌دهد.

در «نظریه‌ی تولید ادبی» کوشش بر آن بود که با ارجاع به اثر لنین در مورد تولستوی، [ژول] ورن و بالزاک، و کاربرد اصول مادی‌گرایی، تناقضات بغرنجی نشان داده شود که متن ادبی را تولید می‌کنند: به‌طور خاص، در هر مورد آنچه می‌توان به‌عنوان پروژه‌ی ایدئولوژیکی مؤلف و بیان یک

موضع طبقاتی قاطع شناسایی کرد، تنها یکی از جملات تناقض است ــ تناقضی که متن آمیزه‌ای خیالی از تقابلات آن ارائه می‌دهد، آن هم علی‌رغم تقابلات واقعی‌ای که متن نمی‌تواند آنها را القا کند. از همین رو، متن ادبی بیان ایدئولوژی (به کلام درآوردن ایدئولوژی) نیست؛ بلکه به صحنه‌آوردن ایدئولوژی، نمایش آن و عملکردی است که واجد نوعی ضعف لاینفک است، چرا که این کار بدون نمایش محدودیت‌های متن ناممکن است، محدودیت‌هایی که از آن طریق ناتوانی متن از واردکردن ایدئولوژی‌ای متخاصم به درون خویش را آشکار می‌سازد.

آنچه در این «نظریه» همچنان ناروشن مانده بود، فرایند تولید ادبی (یعنی تمهیداتی متنی) بود که تناقضات گفتاری ایدئولوژیکی را حاضر می‌کنند، گفتاری که به‌طور مشروط حاکم بر این داستان واحد است. به‌عبارت دیگر، آنچه هنوز از دست ما می‌گریزد، سازوکار ویژه‌ی «مطالعه»ی ادبی است، به‌طوری که تفسیر مادی‌گرایانه هنوز بیش از اندازه کلی می‌نماید. اثر ر. بالیبار واجد این توانایی است که برگذشتن از این مشکل را ممکن می‌کند و نه‌تنها این تفسیر را کامل کرده، بلکه آن را تصحیح و دگرگون نیز می‌کند.

ر. بالیبار چه چیزی را به ما نشان می‌دهد؟ این که گفتار مورد بحث، یعنی «زبان» ویژه‌ی مختص ادبیات، که در آن تناقضات مذکور شرح و تفصیل می‌یابند، خارج از منازعات ایدئولوژیک نیستند که این منازعات را به‌شیوه‌ای طبیعی و خنثی‌کننده پنهان کنند. رابطه‌ی این زبان با منازعات ثانوی نیست بلکه برسازنده است، و همواره در تولید این منازعات درگیر [«زبان»] است. زبان ادبی خود به‌واسطه‌ی اثرات تناقض طبقاتی شکل گرفته است. این امری بنیادین است و ما را به اساس مادی کل ادبیات بازمی‌گرداند. زبان ادبی از طریق خاص بودن آن (و در تمامی گونه‌های مجاز آن) و در سطح منازعات زبانی تولید می‌شود، منازعاتی که به‌لحاظ تاریخی در دوران بورژوایی تعین یافته‌اند، آن هم از طریق ایجاد و بسط یک «زبان مشترک» و از طریق ابجاد یک نظام آموزش و پرورش که این نظام را به همگان، چه دانش‌آموخته و چه عامی، تحمیل می‌کنند.

این موضوع، که به‌طور کلی ترسیم شد، اساس طبیعت بغرنج صورت‌بندی‌های ادبی و تولید چیزی است که در شرایطی مادی که برای صورت‌بندی اجتماعی بورژوایی ضروری است و مطابق با آن خود را دگرگون می‌کند، سهیم است. این حل خیالی تناقضات ایدئولوژیکی است به‌طوری که این تناقضات در زبانی خاص تدوین می‌شوند، زبانی که هم متفاوت از زبان مشترک و هم در درون آن است (زبان مشترکی که خود محصول منازعه‌ای درونی است)؛ زبانی خاص که در مجموعه‌ای از مصالحات، منازعه‌ای را تحقق می‌بخشد و نقاب می‌زند که خود برسازنده‌ی این زبان است. همین جابه جایی تناقضات است که ر. بالیبار آن را «سبک ادبی» می‌نامد و قصد تحلیل دیالکتیک آن را دارد. [سبک ادبی] به‌طرز خیره‌کننده‌ای دیالکتیکی است چرا که در تولید اثر و توهم سازشی خیالی پیش می‌رود، در سازش جملات سازش‌ناپذیر، آن هم به‌وسیله‌ی برداشتن مجموعه‌ای از تناقضات ایدئولوژیک و نشاندن یک جنبه از آنها یا تناقضِ واحد، یعنی همان منازعه‌ی زبانی.

از همین رو این حل و فصل خیالی واجد هیچ‌گونه «راز و رمز» دیگری جز همان ایجاد و بسط،

یعنی تشدید آن تناقض نیست: بی‌شک اگر بتوان به چگونگی تحلیل و حل‌وفصل این [تناقض] رسید، این خود برهانی بر ماهیت سازش‌ناپذیر آن است.

اینک آماده‌ایم تا جنبه‌های اساسی اثر زیباشناختی ادبیات به‌عنوان تمهیدی ایدئولوژیک را برجسته سازیم.

داستان و واقع‌گرایی: سازوکار همسان‌شدن یا هم‌ذات‌پنداری در ادبیات

اینک باید اندکی تأمل کنیم که، حتی اگر شده به‌شیوه‌ای کلی، اثر یا تأثیر ادبی سرشت‌نمایی را ملاحظه کنیم که پیشاپیش اشاره‌ای کوتاه بدان کرده‌ایم: اثر همسان‌شدن یا هم‌ذات‌پنداری. برشت اولین نظریه‌پردازی بود که توجهش را بر این [اثر ادبی] متمرکز کرده و نشان داده بود که اثرات ایدئولوژیکی ادبیات (و اثرات ایدئولوژیکی تئاتر، همراه با دگرگونی‌های ویژه‌ای که متضمن آن است) از طریق نوعی فرایند همسان‌شدن میان خواننده یا مخاطب با قهرمان یا ضد قهرمان مادیت می‌یابد، یعنی از طریق ایجاد برسازی هم‌زمان و متقابل «آگاهی» داستانی شخصیت با «آگاهی» ایدئولوژیک خواننده.

لیکن واضح است که هرگونه فرایند همسان‌شدن مبتنی بر ایجاد و به رسمیت‌شناختن فرد به‌عنوان «سوژه» است ــ [عملی که خود] سودجستن از مفهوم ایدئولوژیکی کاملاً پیش پا افتاده‌ای است که فلسفه آن را از حوزه‌ی حقوق یا قضا برمی‌گیرد و به‌صورت اشکالی متنوع در تمامی سطوح ایدئولوژی بورژوایی ظاهر می‌شود. همان‌طور که آلتوسر در مقاله‌ی «ایدئولوژی و دستگاه‌های ایدئولوژیک عمومی» نشان می‌دهد، در چنین حالتی کل ایدئولوژی باید به‌شیوه‌ای عملی «افراد را به‌عنوان سوژه خوشامد بگوید یا فرا بخواند»: بنابراین افراد خویشتن را به‌معنای دقیق کلمه ادراک می‌کنند، همراه با حقوق و وظایفی که لازم و ملزوم یکدیگرند. هر ایدئولوژی وجه ویژه‌ی خود را دارد: هرکدام به «سوژه» یک یا چند نام شایسته می‌دهند و از این طریق به سوژه‌های حقیقی یا خیالی دیگری که رویاروی این فردند و به او هویتی ایدئولوژیک (به‌شکلی شخصی) می‌بخشند. در ایدئولوژی ادبیات سیستم نام‌گذاری از این قرار است: مؤلفان (یعنی امضاها)؛ آثار (یعنی عناوین)؛ خوانندگان؛ و شخصیت‌ها (همراه با پیش‌زمینه‌ی اجتماعی‌شان، خواه حقیقی خواه خیالی). اما در ادبیات، فرایند برساختن سوژه‌ها و برقرارکردن روابط تشخیص یا به‌رسمیت شناختن دوطرفه‌ی آنها از راه انحرافی جهان داستانی و ارزش‌های آن می‌گذرد، چرا که این فرایند (یعنی فرایند برسازی و برقراری) در حلقه‌ی خویش، اشخاص «عینی» یا «انتزاعی»‌ای را شامل می‌شود که متن به نمایش می‌گذارد. اینک به یک مسئله‌ی کلی و سنتی می‌رسیم: در ادبیات، چه امری به‌طور خاص «داستانی» است؟ بهتر است راه حل خود را درون پرانتز بگذاریم.

اغلب هنگامی که از داستان در ادبیات صحبت می‌شود، منظور انتخاب «ژانرهایی» خاص ــ رمان، حکایت، داستان کوتاه ــ است که به‌عنوان داستان متمایز و ممتاز شده‌اند. به‌طور کلی‌تر، داستان معرف چیزی است که جدا از ژانر سنتی‌اش به‌عنوان امری رمان‌گونه شناخته شود، «قصه‌ای

بگوید» در مورد فرد یا ایده‌ای، خواه در مورد خود قصه‌گو باشد و خواه در مورد شخصیت‌های دیگر.

از این منظر، ایده‌ی داستان به‌شکلی تمثیلی به تعریف ادبیات عام بدل می‌شود چرا که تمامی متون ادبی با قصه یا پیرنگی (نمادین یا واقع‌گرا) سروکار دارند و در «زمانی» (واقعی یا غیرواقعی، گاه‌شمارانه یا شبه گاه‌شمارانه) وقوع رخ‌دادهایی را ترتیب می‌دهند که با معنا یا بی‌معنایند. ممکن است در متون شکل‌گرا نظم به صرف ساختاری کلامی تقلیل یابد. گویا تمامی توصیفات از ادبیات عام، درست مثل توصیفات ارائه‌شده از داستان، شامل عنصری اولیه‌اند: وابستگی به قصه‌ای که هم‌ارز «زندگی» است. اما این وجه مشخصه ویژگی حیاتی‌تری را پیش می‌کشد: ایده‌ی مواجهه با یک الگو. گویی هر «داستانی» نقطه‌ی ارجاعی دارد خواه به «واقعیت»، خواه به «حقیقت»؛ و معنایش را از آن می‌گیرد. تعریف ادبیات به‌عنوان داستان به‌معنای در پیش گرفتن موضع فلسفی کهنی است که از زمان افلاطون با تثبیت نظریه‌ای در باب دانش و مواجهه‌کردن گفتار داستانی با واقعیت، چه در طبیعت و چه در تاریخ، پیوند خورده است؛ به‌طوری که متن به نوعی جابه‌جایی، به نوعی بازتولید، رضایت‌بخش یا ناکافی، بدل می‌شود و طبق آن و بنا به معیارهای واقع‌نمایی و اختیار هنرمندانه ارزش می‌یابد.

نیازی نیست که به جزئیات بیشتری پرداخته شود. کافی است انسجامی تشخیص داده شود که تعریف ادبیات به‌مثابه داستان را به مصادره‌ای خاص از مقوله‌ی واقع‌گرایی پیوند می‌دهد. همان‌گونه که همگان می‌دانند، واقع‌گرایی کلیدواژه‌ی یک مکتب است: مکتبی که به نفع «ادبیات» واقع‌گرا در برابر «داستان ناب»، یعنی داستان بد است. در ضمن این مکتب حاکی از تعریفی از ادبیات عام است: ادبیات باید واقع‌گرا باشد و به این یا آن شیوه واقعیت را بازنمایی کند، به‌ویژه آن هنگام که به واقعیت تصویری خارج از ادراک بلاواسطه و زندگی روزمره و تجربه‌ی عام می‌دهد. «سواحل» ادبیات ممکن است تا بی‌نهایت امتداد یابد.[۱۰]

با این همه، ایده‌ی واقع‌گرایی در تقابل با داستان نیست: به‌ندرت پیش می‌آید که با داستان متفاوت باشد. در ضمن واقع‌گرایی ایده‌ی الگو و بازتولید آن است، اگرچه این بازتولید ممکن است پیچیده باشد ــ الگویی خارج از [حاصل] بازنمایی [یعنی همان داستان]، حداقل برای لحظه‌ی گذرای ارزیابی ــ [و همچنین واقع‌گرایی ایده‌ی] یک هنجار است، حتی اگر نامی بر آن نباشد.

بعد از این معترضه، می‌توانیم به مسئله‌ای برگردیم که پیش کشیده بودیم. پیش‌فرض‌های چپ‌گرایانه، اگرچه ممکن است خام و مشروط باشند، مکلف به تحقق دگرگونی انتقادی عمیقی از معضله یا پروبلماتیک ایده‌آلیستی کلاسیک‌اند. نباید برایمان هیچ جای شک و شبهه‌ای باشد که متفکران کلاسیک این حوزه، سوای برشت و گرامشی که در اینجا می‌توانند راهنمای ما باشند، هیچ‌گاه با ادبیات با ملاک «واقع‌گرایی» سروکار نداشتند. مقوله‌ی بازتاب، که نشان دادیم برای این معضل امری مرکزی است، با واقع‌گرایی رابطه‌ای ندارد بلکه سروکار آن با مادی‌گرایی است که عمیقاً متفاوت با واقع‌گرایی است. چپ‌گرایی نمی‌تواند ادبیات به‌معنای عام را داستان ــ در معنای کلاسیک‌اش ــ بداند.

ادبیات نمی‌تواند داستان، یعنی تصویری خیالی یا داستانی از واقعیت، باشد چرا که نمی‌تواند خویش را صاف و ساده پیکربندی، یعنی نمود واقعیت، بداند. ادبیات، با فرایندی پیچیده، بازتولید واقعیتی خاص است، نه حقیقتاً بازتولید واقعیتی خودبنیاد (نمی‌توان بر این نکته بیش از حد و تماماً پافشاری کرد)، بلکه بازتولید واقعیتی مادی و از آن اثر اجتماعی خاصی. از همین رو ادبیات داستان نیست بلکه بازتولید داستان، و به‌بیان درست‌تر، بازتولید اثر داستان‌ها (و در وهله‌ی اول، تأمین‌کننده‌ی ابزاری مادی برای بازتولید اثر داستان‌ها) است.

به‌همین منوال، ادبیات اگرچه «بازتاب زندگی در جامعه‌ای مفروض است» که به‌لحاظ تاریخی داده شده است (مائو)، بازتولیدی «واقع‌گرایانه» از آن ارائه نمی‌کند، حتی اگر خود را چنان بنامد، [و البته در این حالت] کم‌تر از همیشه؛ چرا که حتی در آن حالت نیز نمی‌تواند به آیینه‌ای صاف و ساده تقلیل یابد. لیکن در حقیقت متن نوعی اثر واقعیت تولید می‌کند. دقیق‌تر آن که، در آنِ واحد اثر واقعیت و اثر داستان را تولید می‌کند و با این کار اول یکی و بعد دیگری را برجسته می‌سازد و به‌نوبت هریک را با دیگری تفسیر می‌کند، اما همواره براساس دوگرایی یا دوآلیسم آنها.

از همین رو بار دیگر به این حکم بازمی‌گردیم: داستان و واقعیت مفاهیمی برای تولید ادبیات نیستند بلکه برعکس مفاهیم یا مقولاتِ مولودِ ادبیات‌اند. اما این حکم به نتایج چشم‌گیری منجر می‌شود چرا که به‌معنای آن است که الگو، یعنی همان نقطه‌ی ارجاع واقعی که «خارج» از گفتاری است که هم داستان و هم واقع‌گرایی پیش‌فرض می‌گیرد، واجد هیچ‌گونه عملکردی به‌عنوان یک نقطه‌ی اتکاء غیرادبی و غیرگفتاری نیست که پیش از متن وجود داشته است. (حالا می‌دانیم که این اتکا، و این تفوق واقعیت، امری جدا از «بازنمایی» و پیچیده‌تر از آن است.) عملکرد [الگو] اثری از گفتار است. از همین رو، گفتار ادبی خود را بنا می‌نهد و حضور «امر واقعی» را به‌شیوه‌ی نوعی توهّم فرا می‌افکند.

این موضوع به‌لحاظ مادی چگونه ممکن است؟ متن چگونه می‌تواند آنچه را می‌گوید، آنچه را توصیف می‌کند، آنچه (یا «آن چیزهایی») را که پدید می‌آورد به‌وسیله‌ی نشانه‌ی واقعیت توهمی مختص خویش، یا در تباین با آن، به‌وسیله‌ی نشانه‌ی داستانی خویش، چنان کنترل کند که از «امر واقعی» دور شود، حتی خیلی خیلی اندک. همچنین در این نقطه، آثاری که تا به‌حال از آنها سود جسته‌ایم، با تحلیل عمیق خویش برای پاسخ به این پرسش‌ها مصالحی در اختیارمان می‌نهند. این متون بار دیگر ما را به اثرات و اَشکال منازعه‌ی زبان‌شناختی برمی‌گردانند.

ر. بالیبار در مطالعه‌ی متون ادبی «مدرن» فرانسوی‌زبان، که با دقت جایگاه هریک از آنها در تاریخ زبان مشترک و نظام آموزشی مشخص شده است، به تولید نوعی «فرانسوی خیالی» اشاره می‌کند. از این اصطلاح چه معنایی مستفاد می‌شود؟ به‌طور مشخص، منظور نوعی شبه‌فرانسوی یا شبه‌زبان نیست، یعنی منظور این نیست که نمونه‌های ادبی مذکور در بافت‌ها و زمینه‌های خاصی ظاهر نمی‌شوند که توسط افرادی خاص، مثلاً توسط تدوین‌کنندگان لغت‌نامه‌ها که توضیحات خود را فقط با نقل قول‌های ادبی تهیه می‌کنند، انتخاب شده‌اند. منظور صرفاً زبانی نیست که در داستان

تولید می‌شود (همراه با کاربردها، نحو و مجموعه‌ی لغات آن) یعنی زبان شخصیت‌ها در روایت که گفتاری خیالی را در زبانی خیالی خلق می‌کنند، بلکه منظور مسئله‌ی انواع بیان است که از طریق جزئیاتی برجسته از آن بیان‌هایی جدا می‌شوند که در عمل خارج از گفتار ادبی به کار می‌روند حتی آن هنگام که هر دو ادبی و غیر ادبی به‌لحاظ دستور زبان «صحیح»اند.

اینها «صورت‌بندی‌های مصالحه‌ی» زبانی‌اند که میان کاربردهایی مصالحه ایجاد می‌کنند که از نظر اجتماعی در عمل متناقض‌اند و از این رو به شیوه‌ای دوطرفه یکدیگر را طرد می‌کنند. در این صورت‌بندی‌های مصالحه جایگاهی اساسی وجود دارد که اگرچه کم‌وبیش هیأتی مبدل دارد قابل تشخیص است، این جایگاه از آنِ زبان «عادی»، زبانِ «معمولی»، فرانسوی‌ای «دقیقاً به این شکل» است، زبانی که در مدارس ابتدایی به‌عنوان بیان ناب و یکه‌ی «واقعیت» تدریس می‌شود. در کتاب بالیبار مثال‌های متعددی وجود دارند که با همگان «سخن می‌گویند» و از این طریق خاطراتی را زنده و بیدار می‌کنند که اغلب سرکوب می‌شوند. (حضور آن خاطرات و بازتولید آنها اثر «طبیعی‌بودن» و «واقعیت» را تولید می‌کند، حتی اگر فقط توسط عبارتی باشد که اتفاقی بیان شده ــ این خاطرات دلیلی برای [وجود] یک شخصیت یا کلامش و برای آن چیزی است که «مؤلف» بدون نام بردن از خویش، خود را نسبت بدان مسئول می‌کند). در مقایسه، باقی بیان‌ها گویی «جای چون و چرا دارند» و به‌وسیله‌ی سوبژکتیویته‌ای «بازتاب یافته‌اند». ضروری است که پیش از هر چیز بیان‌هایی باشند که عینی به نظر می‌رسند: اینها بیان‌هایی هستند که در خود متن نقطه‌ی ارجاع خیالی «واقعیتی» مستعجل‌اند.

در آخر، به نقطه‌ی شروع بازگردیم: اثر ایدئولوژیکیِ همسان‌شدن که ادبیات یا درست‌تر، متون ادبی، تولید می‌کنند همان چیزی است که برشت، به‌لطف جایگاهش در مقام نمایش‌نامه‌نویسی انقلابی، اولین کسی بود که نظریه‌پردازی کرد. لیکن این موضوع همواره همسان‌شدن یا هم‌ذات‌پنداری یک سوژه با دیگری است (در عمل با «خویش»: «من مادام بوواری هستم» مثالی معرف حضور همگان است که گوستاو فلوبر بیانش کرده است). بنا به نظر آلتوسر، سوژه‌ها همواره از طریق فراخواندن فرد به [جایگاه] سوژه وجود دارند، فراخواندنی [که فاعل سوژه‌ای است که آن فرد را می‌نامد: «تو خواننده‌ی ریاکار، همزادم، برادرم» مثالی که امضای شارل بودلر را پای خود دارد. ادبیات از طریق عملکرد بی‌پایان متون، به‌طور بی‌وقفه سوژه‌ها را «تولید می‌کند» و در معرض نمایش همگان قرار می‌دهد. از همین رو با کاربرد ناسازه‌گون شاکله‌ای مشابه، می‌توان گفت: ادبیات به‌شکلی بی‌پایان افراد (انضمامی) را به سوژه‌ها دگرگون می‌کند و به آنها فردیت وهمی و شبه‌حقیقی می‌بخشد. بنا به سازوکار بنیادین کلیت ایدئولوژی بورژوایی، برای تولید سوژه‌ها («شخصیت‌ها» و «اشخاص») باید آنها را در تقابل با ابژه‌ها، یعنی چیزهایی قرار داد که خارج از جهان چیزهای «واقعی»اند اما همواره با آن رابطه دارند، و این کار را باید با مستقرساختن سوژه‌ها در برابرِ این جهان انجام داد. اثر واقع‌گرایانه پایه‌ی این فراخوانی است که شخصیت‌ها یا صرفاً گفتار را «زنده» می‌کنند و خوانندگان را به اختیارکردن گرایشی نسبت به منازعات خیالی وامی‌دارد گویی با منازعاتی حقیقی

طرف باشند ــ اگر چه به‌شکلی بی‌خطر. سوژه‌هایی که پیش‌تر از آنها نام بردیم در این جا پر و بال می‌گیرند: مؤلف و خوانندگانش، و همچنین مؤلف و شخصیت‌های [داستانش]، خواننده و شخصیت‌هایش از طریق میانجی یعنی همان مؤلف ـ مؤلف با شخصیت‌هایش همسان می‌شود، یا «برعکس» با یکی از قضاوت‌هایشان، و برای خواننده نیز [همسان‌شدن از همین قرار است]. و از آنجا، مؤلف، خواننده و شخصیت‌ها در برابر سوژه‌های انتزاعی عام [قرار می‌گیرند]: تاریخ، مردم، هنر. این فهرست نه نهایی است و نه پایان‌پذیر: عمل و نتیجه‌ی ادبیات، بنا به تعریفش، تمدید و گسترش نامحدود این فهرست است.

اثر زیباشناسی ادبیات به‌مثابه اثر تسلط ایدئولوژیک

تحلیل ادبیات (نظریه، نقد، علم و غیره) یا همواره ابژه‌ی مفروض خود، یعنی اثر (هنری) و اثر نوشتار را ــ از دیدگاهی معنویت‌گرا ــ والاتر از تاریخ قرار داده است، به‌ویژه وقتی که بیان ممتاز آن جلوه می‌کند یا ــ از دیدگاهی تجربه‌گرا (اما همچنان ایده‌آلیستی) ــ با مجموعه‌ای یک‌دست از «واقعیت‌ها» یا [فاکت‌های] ادبی، یعنی مفروضات به‌ظاهر عینی و مستند، سروکار دارد که برای «واقعیت‌های کلی» یعنی همان «قوانین» ژانرها، سبک‌ها و دوره‌های اساسی زندگی‌نامه‌ای و سبکی مهیا می‌کند. از دیدگاه مادی‌گرایی، تحلیل اثرات ادبی (دقیق‌تر بگوییم، اثرات ادبی زیباشناختی) نمی‌تواند به ایدئولوژی «عام» تقلیل یابد چرا که این اثرات، اثرات ایدئولوژیک خاصی هستند که در میان دیگر اثرات (قضایی، سیاسی، ...) قرار دارند و اگرچه با آنها پیوند دارند، از آنها سوایند. عاقبت این اثر را باید در سطحی سه‌لایه توصیف کرد که با سه جنبه از یک فرایند اجتماعی و اشکال تاریخی پی در پی آن مرتبط است:

۱) تولید تأثیر ادبی تحت شرایط اجتماعی معین؛

۲) گره‌گاه یا دقیقه‌ی آن در بازتولید ایدئولوژی غالب؛

۳) و متعاقباً، تأثیر فی‌نفسه‌ی تسلط ایدئولوژیک.

این فرایند، نوعی فرایند برسازی است؛ یعنی ساختن و تألیف متون «اثر» ادبی. در اینجا، نویسنده خالق اعلا و مؤسس شرایطی نیست که به آنها اجازه‌ی ورود می‌دهد (به‌ویژه، همان‌گونه که خواهیم دید، تناقضات عینی خاص درون ایدئولوژی)؛ همچنین متضاد آن هم نیست ــ یعنی یک میانجی قابل تعویض نیست، میانجی‌ای که از طریق او قدرت بی‌نام الهام، یا تاریخ، یا دوران، یا حتی طبقه آشکار می‌شود (که به چیزی واحد ختم می‌شود). نویسنده عاملی مادی است که به‌گونه‌ای، و تحت شرایطی که او خلق‌شان نکرده است، با میانجی درون جایگاهی خاص گنجانده می‌شود. نویسنده تسلیم تناقضاتی شده است که، بنا به تعریف، نمی‌تواند کنترل‌شان کند، تسلیمی که از طریق نوعی تقسیم اجتماعی کار حاصل می‌شود و وجه مشخصه‌ی ابرساختار جامعه‌ی بورژوایی است، ابرساختاری که به او تفرد می‌بخشد.[۱۱]

تأثیر ادبی به‌عنوان تأثیری بغرنج تولید می‌شود، نه‌فقط به این دلیل که عامل تعیین‌کننده‌ی آن

حل‌وفصل خیالی یک تناقض در چارچوب تناقضی دیگر است، بلکه همچنین به این دلیل که تأثیر ادبی، در آنِ واحد و به طرزی جدایی‌ناپذیر همان مادیت متن (آرایش جملات) و منزلت آن به‌عنوان متنی «ادبی» و منزلت «زیباشناختی» آن است. یعنی تأثیر ادبی هم پیامد و هم نوعی تأثیر ایدئولوژیک است؛ به‌بیان درست‌تر تولید پیامدی مادی با مهر تأثیر ایدئولوژیک خاصی است که از آن محو نخواهد شد. این منزلت متن در مختصات آن است ــ گوهر نامی که داشته باشد، صرفاً واریاسیونی از یک چیز است: «سحر»، «زیبایی»، «حقیقت»، «دلالت»، «ارزش»، «ژرفا»، «سبک»، «نوشتار»، «هنر» و غیره. عاقبت آن که این منزلت متن به‌خودی خود است، فقط همین، چرا که در جامعه‌ی ما فقط متن فی‌نفسه معتبر است و آشکارکننده‌ی شکل حقیقی خویش است. به‌همین منوال، تمامی متونی که به «نوشته» درمی‌آیند، به‌عنوان «ادبی» معتبرند. این منزلت به تمامی وجوه ناشبیه قرائت متون نیز گسترش می‌یابد: قرائت «آزاد»، قرائت برای «لذت» ناب حروف، قرائت انتقادی که تفسیری کم‌وبیش نظریه‌پردازی شده و کم‌وبیش علمی از شکل و محتوا، معنا، «سبک»، «متنیت» (واژه‌سازی افشاگرانه!) ارائه می‌دهد ــ و در پس تمامی قرائت‌ها، شرح متن توسط دانشگاهیان که مابقی قرائت‌ها را مقید می‌کند.

بنابراین، تأثیر ادبی تنها توسط فرایندی تعیین‌کننده تولید نمی‌شود، بلکه به‌شکلی فعالانه خود را در درون بازتولید دیگر تأثیرات ایدئولوژیک وارد می‌سازد: تأثیر ادبی نه‌تنها خود معلول علت‌هایی مادی است، بلکه خود تأثیری بر افرادی است که از نظر اجتماعی تعین یافته‌اند، و از طریق این تأثیر آنها را مقید می‌کند تا با ادبیات به‌شیوه‌ای خاص رفتار کنند. از همین رو تأثیر ادبی، از نظر ایدئولوژیک، صرفاً در گستره‌ی «احساس»، «سلیقه»، «قضاوت» نیست و از همین رو به گستره‌ی ایده‌های زیباشناختی و ادبی محدود نمی‌شود؛ تأثیر ادبی خود فرایند مناسک مصرف ادبی و رویه‌ی «فرهنگی» را به کار می‌اندازد.

به‌همین دلیل است که هنگام تحلیل تأثیر ادبی به‌صورت امری تولیدشده به شکل متن و از طریق ابزاری متن، می‌توان (و ضروری است) که با «خواننده» و «مؤلف» به‌عنوان جملاتی مترادف برخورد کرد. ایضاً مترادف‌اند، از یک طرف «نیات» مؤلف ــ یعنی آنچه بیان می‌کند چه در خود متن (که در«سطح ظاهر» روایت انسجام می‌یابد) چه در کنار متن (در مدعیاتش یا حتی در انگیزه‌های «ناخودآگاهش» که دست‌مایه‌ی روان کاوی ادبی است) ــ و از طرف دیگر تفاسیر، نقدها و حواشی ارائه شده از طرف خوانندگان، چه فرهیخته و چه غیر فرهیخته.

مهم نیست بفهمیم که آیا تفاسیر «حقیقتاً» نیت مؤلف را شناسایی می‌کنند یا خیر (که مورد آخری علت تأثیر ادبی نیست بلکه یکی از تأثیرات یا معلول‌های آن است). تفاسیر و حواشی آشکارکننده‌ی تأثیر دقیق زیباشناختی (ادبی) در گستره‌ی کامل آن است. ادبیات همان چیزی است که به‌معنای دقیق کلمه به‌رسمیت شناخته می‌شود و تا حدی که تفاسیر، نقدها و «قرائت‌ها» را فعال کند. بدین شیوه یک متن تحت شرایطی نو ممکن است به‌راحتی از ادبی بودن باز ماند یا ادبی شود.

فروید اولین کسی بود که از این روند در گزارش و تفسیر خود از عمل رویا، و به‌طور کلی‌تر در

روش خود در تحلیل یا روان‌کاوی صورت‌بندی‌های مصالحه‌گر ضمیر ناخودآگاه پیروی کرد؛ او آنچه را باید درک می‌شد، توسط «متن» رویا تعریف می‌کرد. او هیچ‌گونه اهمیتی برای اعاده‌ی محتوای بارز رویا قائل نبود ــ برای بازسازی دقیق و ایزوله‌شده از رویای «حقیقی»، یا دست کم، به این بازسازی به میانجی «روایت رویا» رضایت می‌داد، روایتی که پیشاپیش انتقالی است که از طریق آن و به‌واسطه‌ی فشردگی، جابه‌جایی و نمادگرایی رویا، مایه‌ی سرکوب‌شده نقش خود را ایفا می‌کند. فروید این مسئله را پیش کشید که متن رویا هم ابژه‌ی روان‌کاوی و تبیین خویش نیز هست: متن رویا منحصراً این متن بارز یا روایت رویا نیست، بلکه تمامی تداعی‌های «آزاد» (همان‌طور که همه می‌دانند، تداعی‌های اجباری‌ای که در منازعات روانی ضمیر ناخودآگاه تحمیل می‌کند) و نیز «افکار پوشیده‌ای» هستند که برای آنها رویا (نشانگان یا همان علامت بیماری) پیش‌متن یا بهانه‌ای فراهم می‌آورد و آنها را برمی‌انگیزد.

به‌همین شیوه، نقد یا گفتار ایدئولوژی ادبی ــ که تحشیه‌ای بی‌پایان بر «زیبایی» و «حقیقت» متون ادبی است ــ سلسله‌ای از تداعی‌های «آزاد» (درواقع اجباری و از پیش تعیین‌شده) است که تأثیرات ایدئولوژیک متنی ادبی را ایجاد کرده، تحقق می‌بخشد. در گزارش یا تفسیر مادی‌گرایانه از متن، باید این تأثیرات را نه بالاتر از متن به‌عنوان نقاط شروع تفسیر متن، بلکه باید متعلق به‌همان سطح از متن، یا به‌طور دقیق‌تر، به همان سطح واحدی دانست که روایت «سطح ظاهر» تعلق دارد، چه این روایت مجازی باشد و از این رو به صورتی تمثیلی با ایده‌های کلی خاصی سروکار دارد (مثلاً در رمان یا خودزندگی‌نامه) چه به‌صورتی سرراست «انتزاعی» و غیر مجازی باشد (مثلاً در مقاله‌ی اخلاقی یا سیاسی). این تأثیرات تمدید جانب‌دارانه‌ی این نما هستند، و فارغ از پرسش فردیت «نویسنده»، «خواننده» یا «منتقد»، منازعات ایدئولوژیک واحدی هستند که منجر به نمونه‌ی نهایی تناقضات تاریخی واحد یا دگرگونی‌های آنها می‌شوند که شکل متن و تفاسیر آن را تولید می‌کنند.

در اینجا شاخص متعلق به ساختار فرایند بازتولیدی وجود دارد که در آن تأثیر ادبی گنجانده می‌شود. در حقیقت «مصالح اولیه‌ی» متن ادبی چیست؟ (البته مصالح خامی وجود دارند که گویا همواره پیشاپیش به‌وسیله‌ی این مصالح اولیه دگرگون شده‌اند). این مصالح اولیه تناقضاتی ایدئولوژیکی‌اند که به‌طور ویژه ادبی نیستند بلکه سیاسی، معنوی و غیره‌اند؛ در تحلیل نهایی، این مصالح اولیه تحقیقات ایدئولوژیک متناقض مربوط به مواضع طبقاتی تعین‌یافته در منازعه‌ی طبقاتی‌اند. و «تأثیر» متن ادبی چیست؟ (حداقل بر خوانندگانی که این تأثیر را به‌معنای دقیق آن به رسمیت می‌شناسند، خوانندگان فرهیخته‌ای که به طبقه‌ی مسلط تعلق دارند). تأثیر ادبیات برانگیختن دیگر گفتارهای ایدئولوژیک است که ممکن است گه‌گاه به‌عنوان گفتارهای ادبی تشخیص داده شوند اما اغلب فقط گفتارهایی زیباشناختی، اخلاقی، سیاسی، یا معنوی‌اند که در آنها ایدئولوژی مسلط تحقق می‌یابد.

اینک می‌توانیم بگوییم متن ادبی عاملی است برای بازتولید ایدئولوژی در کلیت آن. به‌عبارت دیگر، از طریق تأثیر ادبی تولید گفتارهای «جدیدی» را سبب می‌شود که همواره (تحت شکل‌های

پیوسته‌ی متنوع) بازتولید ایدئولوژی واحدی (همراه با تناقضات آن) است. تأثیر ادبی افراد را قادر می‌سازد ایدئولوژی را مصادره کنند و خود را حاملان «آزاد» آن و حتی خالقان «آزاد» آن سازند. متن ادبی عملکرد ممتازی در روابط انضمامی میان فرد و ایدئولوژی در جامعه‌ی بورژوایی دارد و ضامن بازتولید ایدئولوژیک را وامی‌دارد موضوع اصلی خود را رها کند، موضوعی که همواره در شکل اثر هنری، از پیش جامه‌ی تأثیر ایدئولوژیک را پوشیده است و از همین رو برای افرادی که باید با وفاداری تکرارش کنند، تحمیلی مکانیکی و اجباری به نظر نمی‌رسد؛ اما برای کاربرد خصوصی و سوبژکتیو افراد، طوری ظاهر می‌شود که گویی گزینشی آزاد و برای تفاسیر متعدد است. متن ادبی عامل ممتاز انقیاد ایدئولوژیک است، آن هم به‌شکل دموکراتیک و انتقادی «آزادی اندیشه».

تحت چنین شرایطی، تأثیر زیباشناختی ناگزیر نوعی تأثیر و نتیجه‌ی تسلط است: انقیاد افراد به ایدئولوژی غالب، به‌عبارت دیگر [تثبیت] تسلط ایدئولوژی طبقه‌ی حاکم.

از همین رو تأثیر زیباشناختی ناگزیر تأثیری نابرابر است که کارکرد آن به‌صورت متحدالشکل بر افراد عمل نمی‌کند و به‌طور ویژه به‌شیوه‌ای واحد بر طبقات اجتماعی متفاوت و متخاصم اثر نمی‌گذارد. مسلّماً طبقه‌ی مسلط و طبقه‌ی زیردست «انقیاد» را به دو شیوه‌ی متفاوت احساس می‌کنند. ادبیات از نظر صوری به‌عنوان نوعی صورت‌بندی ایدئولوژیک که در زبان مشترک تحقق می‌یابد، به قصد همگان و برای همه تدارک دیده شده است و میان خوانندگان هیچ‌گونه تفکیکی برقرار نمی‌کند، مگر برای سلایق و شعور متفاوت آنها، چه طبیعی باشد و چه اکتسابی. اما در عمل و به‌شکلی انضمامی، انقیاد برای اعضای آموزش‌دیده‌ی طبقه‌ی مسلط یک چیز است: «آزادی» برای اندیشیدن در چارچوب ایدئولوژی، تسلیمی که به‌عنوان برتری و تفوّق تجربه می‌شود و به عمل درمی‌آید؛ در حالی که همین انقیاد برای افرادی که به طبقه‌ی استعمارشده تعلق دارند، چیزی کاملاً متفاوت است: کارگران روزمزد یا حتی کارگران ماهر، کارمندان و خلاصه کسانی که بنا به آمار رسمی هیچ‌گاه «[ادبیات] نمی‌خوانند» یا به‌ندرت می‌خوانند، در خواندن [ادبیات] چیزی نمی‌یابند مگر تأییدی بر فرودستی‌شان: انقیاد به‌معنای تسلط و سرکوب توسط گفتار ادبی ــ گفتاری که برای بیان ایده‌ها و احساسات پیچیده به نظر «گنگ» و «غلط» و ناکافی است. این موضوع نکته‌ای حیاتی برای تحلیل است و نشان می‌دهد که این تفاوت درنتیجه‌ی رخدادی نیست که نابرابری ساده‌ی قرائت قدرت و همگونی است، رخدادی که تابع دیگر نابرابری‌های اجتماعی است. این [تفاوت] در خود تولید تأثیر ادبی مضمر است و از نظر مادی در برسازی متن نقش شده است.

اما شاید این پرسش مطرح شود که از کجا معلوم که آنچه در ساختار متن مضمر است نه فقط گفتار آن کسانی است که مشق ادبیات می‌کنند بلکه در ضمن، به مهم‌ترین و با معناترین صورت، گفتار آن کسانی هم هست که متن را نمی‌شناسند، گفتار آن کسانی که متن آنها را نمی‌شناسد؛ یعنی گفتار آن کسانی که (کتاب) «می‌نویسند» و آن را می‌خوانند، و گفتار آن کسانی که نمی‌دانند چطور این کارها را انجام بدهند اگر چه به‌طور کامل «می‌دانند چطور بخوانند و بنویسند» ــ بازی با کلمات و کاربرد دوگانه‌ای که به‌طرز عمیقی افشاگر است. این موضوع را به‌راحتی می‌توان با برسازی مجدد و

تحلیل منازعه‌ی زبان‌شناختی در جایگاه تعیین‌کننده‌ی آن فهمید، جایگاهی که متن ادبی را تولید می‌کند و دو کاربرد متخاصم را رویاروی هم قرار می‌دهد، دو کاربرد از زبان مشترک که هم‌تراز و جدایی‌ناپذیرند: در یک طرف فرانسوی «ادبی» که در تحصیلات عالیه تدریس می‌شود و در طرف دیگر، فرانسوی «پایه‌ای» و «عادی» که آن هم از زبان طبیعی دور است و در سطح دیگری تدریس می‌شود. این زبان «پایه‌ای» است صرفاً از آن رو که رابطه‌ای نابرابر با آن دیگری دارد که «ادبی» است آن هم به‌همین دلیل. این را می‌توان با تحلیل آشکال واژگانی و نحوی آنها اثبات کرد.

بنابراین اگر اوضاع بر این قرار باشد، در تحصیلات عالیه‌ی ادبیات ممکن است و قطعاً برای جعل زبان «پایه‌ای» طبقات تحت سلطه و در عین حال برای تسلط بر آن، جداکردن و سرکوب این زبان مورد استفاده قرار گیرد. این امر صرفاً به‌شرطی موفق می‌شود که آن زبان پایه‌ای باید در ادبیات به‌عنوان یکی از جملات تناقض برسازنده نمایش داده شود ــ با هیأتی مبدل و با نقاب و همچنین ضرورتاً در بازسازی‌های داستانی، افشاشده و در معرض دید. و در نهایت، به این دلیل است که فرانسوی ادبی که در متون ادبی تجسم یافته است، عمداً از زبان مشترک متمایز (و با آن متقابل) شده و درون برسازی و توسعه‌ی تاریخی آن مستقر شده است، به‌شرطی که این فرایند وجه مشخصه‌ی آموزش همگانی باشد آن هم به‌دلیل اهمیت مادی‌اش برای توسعه‌ی جامعه‌ی بورژوایی. به‌همین دلیل است که می‌توان بر این موضوع صحه گذاشت که کاربرد ادبیات در مدرسه و جایگاه آن در آموزش و پرورش تنها واژگونه‌ی جایگاه آموزش و پرورش در ادبیات است، و از همین رو می‌توان اصرار کرد که مبنای تولید تأثیر ادبی همان نقش ساختاری و تاریخی دستگاه ایدئولوژی مسلط دولت است. و همچنین به‌همین دلیل است که می‌توان ادعاهای نویسنده و خوانندگان فرهیخته‌اش مبنی بر فائق‌آمدن بر اعمال و مشق‌های صرف طبقاتی و پرهیز از آنها را نکوهش کرد؛ چرا که این ادعاها طفره‌روی از عمل و رویه‌ی واقعی مختص به خودشان است.

تأثیر تسلط که با تولید ادبی تحقق می‌یابد، حضور ایدئولوژی تحت سلطه را در درون خود ایدئولوژی مسلط پیش‌فرض می‌گیرد. این پیش‌فرض حاکی از «فعال‌ساختن» پیوسته‌ی تناقض و مخاطره‌ی ایدئولوژیک ملازم آن است ــ این براساس همین مخاطره برپالیده است، مخاطره‌ای که منبع قدرت آن است. به‌همین دلیل، در جامعه‌ی دموکراتیک بورژوایی، عامل بازتولید ایدئولوژی، به‌شکلی دیالکتیکی از طریق تأثیرات «سبک» ادبی و اشکال زبانی مصالحه به‌شکلی جانب‌دارانه به حرکت می‌افتد. منازعه‌ی طبقاتی در متن ادبی و تأثیرات ادبی‌ای که ایجاد می‌کند، القا نمی‌شود. این تأثیرات به بازتولید ایدئولوژی طبقه‌ی مسلط منجر می‌شوند.

* این مقاله ترجمه‌ای است از:

Etienne, Balibar and Macherey, Pierre. "On Literature as an Ideological form", from *Untying the Text*, (London/New York, Routledge, 2nd published, 1987), pp. 79-93.

پی‌نوشت‌ها:

۱. در صورت‌بندی آلتوسری، «علم» متمایز از ایدئولوژی است نه به‌وسیله‌ی آنچه «می‌داند»، بلکه به‌وسیله‌ی این واقعیت که «معضله‌ها» یا «پروبلماتیک‌هایی» جدید، ابژه‌هایی جدید از دانش ممکن و پرسش‌هایی جدید در مورد آنها تولید می‌کند. به‌نظر آلتوسر، اثر ایدئولوژی واژگونی این واقعیت یا فاکت است؛ ایدئولوژی هرگونه پرسش و تناقضی را در خود جای می‌دهد آن هم با نقاب‌زدن بر آنها، با راه‌حل‌هایی داستانی [توهمی] یا خیالی. ـ ویراستار انگلیسی.

۲. لنین در مقاله‌اش درمورد تولستوی این مورد را به‌شکلی روشن نشان می‌دهد.

۳. منتخب نوشته‌های مائو.

4. Lecourt, D. "une Crise et son enjeu", *Collection Theorie*, (Paris, Maspero, 1973).

۵. در اینجا نویسندگان به ساختارگرایی، و تلویحاً به نشریه‌ی تل‌کل اشاره دارند و همچنین به مفهومی از واقع‌گرایی که مورد نظر لوکاچ بود. ـ ویراستار انگلیسی.

6. Balibar, R. and Laporte, D. *Le Francaise national* (*constituation de la languenationale commone a l'epoque de la revolution democratique bourgeoise*), Paris, Hachette, 1974, introdued by E. Balibar and P. Macherey.

۷. در اینجا ماشری و بالیبار به کتاب ادبیات چیست؟ (۱۹۴۸) سارتر اشاره می‌کنند. ماشری در مصاحبه‌ی حروف قرمز اضافه می‌کند:

> [سارتر] به دنبال تعریف می‌گردد، به دنبال نظریه‌ای درمورد این که «ادبیات چیست»، و از نظر من، این‌گونه عمل‌کردن واقعاً سنتی شده است و چندان انقلابی نیست. پرسش «ادبیات چیست؟» دیگر مربوط به عهد دقیانوس است و نوعی زیباشناسی ایده‌آلیستی و محافظه‌کارانه را ... از نو باب می‌کند. اگر در آغاز نوشتن کتابم فقط یک ایده‌ی روشن داشتم همین بود که از چنین پرسشی پرهیز کنم؛ چرا که «ادبیات چیست؟» مسئله‌ای کاذب است. چرا؟ چون پرسشی است که پیشاپیش حاوی جواب خود نیز هست. این سؤال حاکی از آن است که ادبیات چیزی است، ادبیات به‌مثابه یک چیز وجود دارد، به‌عنوان چیزی جاودان و تغییرناپذیر که واجد جوهری است. ـ ویراستار انگلیسی.*

* دُم این نوع سفسطه‌بازی ماشری خصوصاً جایی بیرون می‌زند که او از «مد» صحبت می‌کند، از همین رو پرسشی که لاجرم «قدیمی» به نظر می‌رسد، چرا که افلاطون نیز آن را به میان کشیده، «از مد افتاده» است. حتی به‌ظاهر هم می‌توان دید که ماشری تا چه حد از دکترین‌هایش به دور افتاده است. ساده‌لوحی او جایی بیشتر به چشم می‌آید که به این واقعیت ساده توجه ندارد که «مد» نیز چیزی جز «احیا» و «باب‌کردن دوباره»ی امری قدیمی نیست. همین پویایی و دیالکتیک امر نو و کهنه را می‌توان به پرسش «ادبیات چیست؟» نیز سرایت داد، و این‌بار به آن جوابی هستی‌شناختی ــ به جای معرفت‌شناختی که گویا ذاتی پرسش «چیست» است ــ داد: ادبیات چیزی جز تاریخ ادبیات نیست. به‌نظر می‌رسد این جواب ظاهراً همان‌گویانه و البته باز هم ظاهراً معرفت‌شناختی از تمام تقلیل‌ها و ساده‌انگاری‌های منتقدان و نظریه‌پردازانی چون ماشری فراتر می‌رود و تنشی را حفظ می‌کند که در تمام نظریات ادبی حذف شده است: تنش میان آینده و حال، میان پدر و پسر. ـ م.

۸. ن.ک.: نظریه‌ی تولید ادبی، نوشته‌ی پیر ماشری.

۹. رد کردن وحدت اسطوره‌ای و کامل‌بودن اثر هنری به‌معنای اتخاذ موضعی وارونه نیست، موضعی که اثر

هنری را ضد طبیعت و تخطی از نظام می‌داند (چنان که در تأکل شاهد آن هستیم) چرا که چنین واژگونی‌هایی وجه مشخصه‌ی ایدئولوژی محافظه‌کار است: مکرر در مکرر انحراف عالی از هنر نشأت می‌گیرد (بوآلو).

۱۰. به نظر می‌رسد در اینجا اشاره‌ی نویسندگان به کتاب روژه گارودی، در دفاع از واقع‌گرایی‌مرز، است که به‌شیوه‌ی چپ‌گرایانه به دفاع از کافکا و ادبیات آوانگارد برخاست و واقعاً در این دیدگاه تعریفِ واقع‌گرایی را تا مرزهای بی‌نهایت کشاند. ـ م.

۱۱. درمورد مفهوم، مؤلف این مقالات نیز راه‌گشایند: «نظم گفتار» و مهم‌تر از آن، «مؤلف چیست؟» هر دو نوشته‌ی میشل فوکو؛ و «مرگ مؤلف» نوشته‌ی رولان بارت. ـ ویراستار انگلیسی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی