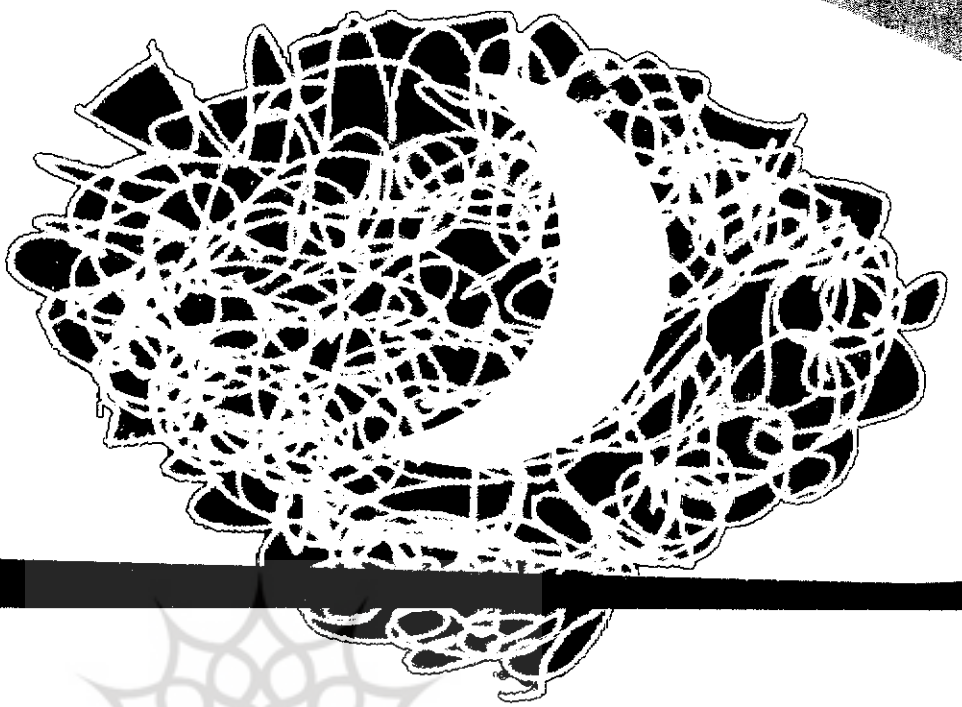

دکتر حمید صاحب‌جمعی

اشکالی که خود بازنمودی از صورت آرمانی هستند.

هم‌زمان با اوج جنبش روشنگری (enlightenment) در اروپا، دو نظریهٔ مهم دیگر دربارهٔ ماهیّت و معنای هنر نیز اهمیت و اعتبار پیدا کرد که تأثیرات آن‌ها در زمینهٔ نقد هنر /ادبیات تا زمان حاضر هنوز به چشم می‌خورد. این دو نظریه که از جنبش‌های بزرگ فلسفی رمانتیک (romantic) و تعقلی (rational) قرن‌های هفدهم و هیجدهم میلادی مایه گرفته بودند در حوزهٔ جنبش‌های هنری /ادبی به عنوان مکتب‌های فرمالیسم (formalism) و اکسپرسیونیسم شناخته شدند.

نظریه‌پردازان رمانتیک معتقد بودند که هنر، در وهلهٔ اول، نمایندهٔ بیان و تصویر احساسات، عواطف، و نیّات هنرمند است، بدین معنا که هنر فقط تقلیدی از یک واقعیت بیرونی نیست، بلکه بیانی از یک حقیقت درونی است؛ اصالت در بیان این حقیقت بر جنبه‌های شکلی و [illegible] دارد. هنر راستین در واقع همان بینش درونی و

هنری /ادبی شناخت نیّات اصلی آفرینندهٔ آن است.

هم‌زمان با پیدایش نظریهٔ هنر به عنوان یک وسیلهٔ بیان (expression) جنبش‌های هنری اکسپرسیونیسم نیز پا گرفت. جنبش اکسپرسیونیسم نمایندهٔ جنبه‌های رمانتیک عصر روشنگری بود. این سبک هنری درواقع گریز کاملی بود از سنت‌های هنری تقلیدی و بازنمودی که پیش از این به آن‌ها اشاره شد.

مقارن با پیدایش مکتب اکسپرسیونیسم، شاخهٔ دیگری از جنبش رمانتیسم، یعنی مفهوم روانکاوی (psychoanalysis) زیگموند فروید (Zigmund Freud) نیز اعتبار و نفوذ بسیار پیدا کرد. کتاب معروف فروید **تفسیر رؤیاها** در ایجاد یک مکتب نوظهور زیبایی‌شناسی تأثیری بزرگ داشت. بنابر مفاهیم روانکاوی، بسیاری از نیّات ناخودآگاهی هنرمند، ناخودآگاه (unconscious) هستند، یعنی بیرون از حوزهٔ شعور آگاه آدمی شکل می‌گیرند. این نیّات [illegible] شکل‌بندی‌های سازشگری که نمایندهٔ [illegible] هستند.

نیز، مانند انسان‌های دیگر، در بند نیّت‌های ناخودآگاهی اسیر است که به شکل‌های پنهانی و پوشیده جای پای خود را در آثار او باقی می‌گذارند. پس اگر بگوییم که معنا و ماهیّت یک اثر هنری /ادبی در نیّت اصلی آفرینندهٔ آن نهفته است، و اگر بپذیریم که برخی از نیّت‌ها ناخودآگاه هستند و فقط نشانه‌های نمادین در اثر باقی می‌گذارند، و اگر نقد و تفسیر راستین هنر و ادبیات نیازمند بازسازی نیّت آفرینندهٔ آن باشد، بنابراین این گونه نقد و تفسیر تنها با کشف و تجزیه و تحلیل انگیزه‌ها، نیّات، خواست‌ها، و آرزوهای آگاه و ناخودآگاه آفریننده، در لحظه‌های آغازین آفرینش اثر، میسر خواهد بود. نتیجه‌گیری منطقی چنین استدلالی این است که منتقد هنر /ادبیات باید درواقع روانکاو (Psychoanalyst) باشد.

جنبش روانکاوی فروید و مفاهیم ناخودآگاهِ ناشی از آن رهگشای پیدایش درونمایه‌های بسیار دیگری شد که به کلّی بیرون از مسیر اصلی این جنبش بود. آنچه به انحراف از روند بنیادی جنبش روانکاوی انجامید طرح این مسئله بود که بحث نیت‌های ناخودآگاه را چرا تنها باید به مفاهیم فرویدی محدود کرد. مگر واقعیّت این نیست که آدمی در محدودهٔ ساختارهای ناخودآگاه دیگری علاوه بر درونمایه‌های فرویدی عمل می‌کند؟ تنها هوس‌ها، آرزوها، اندیشه‌ها، و کشش‌های ناخودآگاه نیستند که به شکل پنهانی و رازآمیز در کردار و منش آگاه انسان رخنه می‌کنند؛ نیروهای پنهانی و رازآمیز دیگری که از زمینه‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، جنسی، نژادی، دینی و تاریخی سرچشمه می‌گیرند نیز در رفتار آدمی تأثیر می‌گذارند. بدین ترتیب، مکتب روانکاوی فرویدی سرمشقی شد برای گسترش مفهوم ناخودآگاه در زمینه‌های بسیار دیگر. ازجمله، مارکسیست‌ها مفهوم ساختارهای تکنولوژی ـ اقتصادی را به میان کشیدند، بدین معنا که چون هنرمند /نویسنده در زمینهٔ این ساختارها زیست می‌کند، اثر او ناگزیر بازتاب واقعیت‌های اقتصادی‌ست. بر بنیاد این گونه استدلال، لازمهٔ نقد و تفسیر راستین یک اثر هنری یا ادبی در نظر گرفتن ساختارهای طبقاتی‌ست که در چارچوب آن‌ها آن اثر شکل گرفته و آفریده شده است. از سوی دیگر، براساس مفاهیم مارکسیستی، از آن جایی که خودِ منتقد در زمینهٔ اجتماعیِ سرمایه‌داری ـ صنعتی زندگی و تفکر می‌کند، نقد او نیز بدین صورتِ در این زمینه‌ها شکل می‌گیرد.

چندی بعد، زن آزادخواهان (feminists) پا به میدان گذاشتند و به جِدّ فتوا دادند که ساختارهای اساسی و نهانی خودآگاهی که در ذهنیت هنرمند /نویسنده اثر می‌گذارند در اصل از جنسیت (gender) سرچشمه می‌گیرند. گروه‌های دیگری نیز به تدریج وارد میدان شدند و هر یک برحسب پیشداوری‌های ویژهٔ خود در توجیه و تفسیر ماهیّت هنر و ادبیات به نظریه‌پردازی پرداختند، از جمله نژادپرست‌ها (racists)، نخبه‌گرایان (elitists)، بشرمدارها (anthropocentrists)، زیستبوم‌گرایان (ecologists)، و دیگران.

علاوه بر فروید، رمان‌های داستایووسکی، فرضیهٔ نسبیت آینشتاین، و فلسفهٔ هنری برگسون (Henry Bergson) در پیدایش این دید زیبایی‌شناختی جدید تأثیر بسیاری داشتند. در زمینهٔ ادبیات، جنبش اکسپرسیونیسم درواقع حرکتی بود در حُکم سرکوبی شکل‌های بیرونی و ظاهری که اساس ادبیات قرن نوزدهم را تشکیل می‌داد، و در جهت بیان آزاد واقعیت‌های درونی آگاه و ناخودآگاه. نویسندهٔ سوئدی اگوست استریندبرگ (August Strindberg) به عنوان اولین نمایشنامه‌نویس اکسپرسیونیست شناخته می‌شود. از پیروان این مکتب در آمریکا، یوجین اونیل (Eugene O'Neill) و تورنتون وایلدر (Thornton Wilder) را باید نام برد.

در پی جنبش اکسپرسیونیسم، که نمایندهٔ جنبه‌های رمانتیک عصر روشنگری بود، جنبش فرمالیسم، که نمایندگی جنبه‌های تعقلی این عصر را داشت، پاگرفت و به عنوان گریز و واکنشی در برابر مفاهیم رمانتیسم پذیرفته شد. فلاسفهٔ عصر خردگرایی (rationalism) الهام‌بخش مکتب فرمالیسم و فرمالیست‌ها بودند، به‌خصوص ایمانوئل کانت (Immanuel Kant) که اثر معروف او (Critique of Judgment) تأثیری ژرف و بزرگ در پیدایش مفاهیم مکتب فرمالیسم داشت.

بنابر اصول مفاهیم مکتب فرمالیسم ماهیّت و معنای یک متن هنری /ادبی را نه در نیّات آگاه یا ناخودآگاه آفرینندهٔ آن، بلکه در شکل (form) و وابستگی‌های شکلی موجود مابین عناصر متشکل آن متن باید جستجو کرد. بنابراین، تفسیر و نقدِ معتبرِ یک اثر هنری یا ادبی مستلزم بازنمودن ساختارهای شکلی آن است و بس؛ اهمیت یا اعتبار نیات اصلی آفرینندهٔ آن اثر، آگاه یا ناخودآگاه، هیچ گونه نقشی در این روند ندارند. پیروان این مکتب تا آن جا پیش رفتند که آفرینندهٔ اثر را «مرده» اعلام کردند و حضور او را در تفسیر و نقد آثارش به کلی منتفی دانستند. در این مکتب، اثر جایگزین آفرینندهٔ اثر شد و تجزیه و تحلیل ساختاریِ به عنوان تنها روش راستین و با اعتبار برای تفسیر و نقد شناخته شد. بدین ترتیب، با مرگ آفرینندهٔ اثر نیات آغازین او نیز به عنوان خاستگاه معتبر تفسیر آثارش جان سپرد. پیشروان فرمالیسم بر این باور بودند که دسترسی به نیّات اصلی آفرینندهٔ یک اثر، به منظور شاخصی برای داوری اعتبار آن، نه تنها امکان‌پذیر نیست بلکه کشف احتمالی این نیّات نیز مطلوب نخواهد بود. مفسّر یا منتقد اساساً تنها به خود اثر باید توجه داشته باشد. بنا به قول فرمالیست‌ها، اصولاً چگونه به نیّات یک هنرمند یا نویسنده می‌توان پی برد اگر نیّات آن‌ها در خود اثر بازتاب نداشته باشند؟ از این گذشته، نیّاتی که در اثر بازتاب نداشته باشند، هر اندازه جالب و اصیل بوده باشند، نقشی در آفرینش آن اثر نداشته‌اند. پس شناخت یا عدم شناخت این نیّات ارتباطی با تفسیر و نقد اثر نمی‌تواند داشته باشد.

خلاصه این که همهٔ وجوه فرمالیسم بر این اساس است که ماهیّت و معنای یک اثر هنری یا ادبی را در وابستگی‌های ساختاری و شکلی عناصر نمودار در آن اثر باید یافت نه در نیات آفرینندهٔ اثر. بدین ترتیب، نقد و تفسیر استوار و با اعتبار نیز در اساس وابسته به بازنمودن این شکل‌ها و ساختارهاست.

پیش از پایان این بخش، به طور خلاصه به جنبش هنری /ادبی دیگری باید اشاره کرد که در قرن نوزدهم در اروپا رواج یافت و به جنبش امپرسیونیسم (impressionism) معروف است. امپرسیونیسم اشاره به بیان زیبایی‌شناسانه‌ای‌ست که بر مبنای آن درونمایهٔ غالب یک اثر متأثر از برداشت‌ها، احساسات، و دریافت‌هایی‌ست ناشی از تجربه‌ای گذرا در لحظه‌ای خاص، نه از برداشتی واقع‌بینانه از طبیعت. هنرمندان مشهور این مکتب مانند سزان (Cezanne)، مونه (Monet)، رنوار (Renoir)، پیسارو (Pissarro) و دگا (Degas) طبیعت را نه به صورت نسخه‌ای از واقعیّت که متأثر از برداشت‌های خود از لحظهٔ خاصِ گذرایی به تصویر کشیدند.

در ادبیات، امپرسیونیسم اشاره به سبکی‌ست که در آن شخصیت‌ها و رویدادها نه از دیدگاه واقعیّت‌های بیرونی و عینی، بلکه آن‌گونه که در لحظهٔ خاص نوشتن در ذهن نویسنده ثبت می‌شود به قلم آورده شده باشد.

در موسیقی، امپرسیونیسم کوششی‌ست برای آفریدن تصویرها یا حالت‌های ذهنی گذرا نه بیان داستان یا برانگیختن احساسات نیرومندی در شنونده، آن‌گونه که میان آهنگسازان رمانتیک (بتهوون، برامس، شوبرت، واگنر و غیره) رسم بود. آهنگساز مشهور فرانسوی

کلود دبوسی (Claude Debussy) را به عنوان نخستین آهنگساز امپرسیونیسم باید ذکر کرد. ازجمله پیروان دیگر این مکتب باید از موریس راول (Maurice Ravel) و مانوئل دوفایا (Manuel de Falla) نام برد.

(۲)

در اواخر قرن نوزدهم، جهان‌بینی تجدد (modernity) که در درازنای دو قرن بینش غالب روشنفکرانه در اروپا بود و تمدن جدید غرب را از بُن پایه‌گذاری کرده بود از شور و التهاب فروافتاد و جنبش‌های رمانتیسم و ایده‌آلیسم نیز که در خدمت نجات دادن و رونق بخشیدن این جهان‌بینی بود رونق و اعتبار خود را از دست داد. بدین ترتیب، جهان‌بینی تجدد به بحران روشنفکرانهٔ وخیمی دچار شد. پیش از ادامهٔ این بحث باید یادآور شد که بحران تجدد به هیچ‌وجه از اهمیت فوق‌العاده و نقش عظیم این جهان‌بینی در شکل‌گیری تمدن در جهان غرب نمی‌کاهد. دربارهٔ تجدد و دستاوردهای آن در نوشتهٔ دیگری به تفصیل سخن گفته‌ام؛[۱] تکرار آن در این جا بیرون از حوصلهٔ این نوشته است. همین قدر باید گفت که شاید هیچ جنبش فلسفی و فکری در تاریخ تمدن انسانی به اهمیت و نفوذ جنبش تجددخواهی نبوده است و آن‌چه ما امروز به عنوان مفاهیم دموکراسی لیبرال و حقوق انسانی می‌شناسیم و محترم می‌شماریم همه ناشی از برکات این جهان‌بینی‌ست. اما آن‌چه باعث رکود و اُفت جنبش تجددخواهی در ذهن روشنفکران اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم شد، و به بحران تجددخواهی انجامید، اعتقاد وتأکید زیاده از حد و افراطی پیشروان این جنبش بود به تجربه‌باوری (empiricism)[۲] و اعتبار آزمون‌های علمی به عنوان تنها شاخص معتبر برای کشف و شناخت «حقیقت» در حالی که تجربه‌های علمی، با همهٔ اهمیت و اعتبارشان، تنها رویهٔ سطحی و قشر عینی پدیده‌ها را کشف و آشکار می‌کنند و نقش چندانی در شناخت و درک حوزهٔ عظیم درونی پدیده‌ها ندارند. همان‌گونه که خواهیم دید به‌خصوص در زمینهٔ تفسیر و نقد هنر / ادبیات تجربه باوری سخت پایش می‌لنگد و تجربه‌های علمی توانایی کشف و شناخت ماهیت و معنای حوزهٔ درونی انسان را ندارند.

هم‌زمان با افول جنبش‌های رمانتیسم و ایده‌آلیسم، جهان‌بینی پردامنهٔ جدیدی به عنوان جنبش پس ـ مدرن (Post-modern) رونق یافت که درونمایه‌های فکری آن از فردیش نیچه (Friedrich Nietzsche) و مارتین هایدگر (Martin Heidegger) گرفته تا میشل فوکو (Michel Foucault) و ژاک دریدا (Jacques Derrida) مایه گرفته بودند. پس ـ مدرنیسم، در معنای کلی، عبارت از گسستی بنیادی‌ست از مفاهیم تجدد، هم از جهت فرهنگی و زیبایی‌شناختی، و هم از جنبهٔ اجتماعی ـ اقتصادی. نوآوری‌های ساختاری پس‌مدرنیسم درواقع واکنش‌های فلسفی و روشنفکرانه‌ای هستند پاسخ‌گوی تحولات اجتماعی و اقتصادی قرن بیستم که به عناوین مختلف ـ جامعهٔ رسانه‌ها، جامعهٔ مصرف‌کننده، جامعهٔ پس ـ صنعتی (Post-industrial) ـ خوانده شده‌اند.

فهم پس ـ مدرنیسم تنها از راه شناخت نقش نهادی «تفسیر» در همهٔ ادراکات انسانی میسر است. در بینش پس ـ مدرنیسم اساس مفاهیم شناخت‌شناسی (epistemology)[۳] و هستی‌شناسی (ontology)[۴] ـ به عبارتی، دانش و بودن ـ بر مبنای تفسیر است. پیروان مکتب پس ـ مدرنیسم معتقدند که تفسیر نه‌تنها در شناخت جهانِ هستی نقش غایی دارد، که خود جنبه‌ای از ساختار و شکل نهادی بافت جهان هستی‌ست. بینش پس ـ مدرن نمایندهٔ گریز بنیادی و عمده‌ای بود از بینشِ غالبِ تجدّد، یعنی تجربه‌باوری، که بر مبنای آن تنها تجربه‌ها و آزمون‌های عینی اساس شناخت پدیده‌ها به حساب می‌آمدند.

نمونه‌ای از برهان پس ـ مدرن را این‌گونه می‌توان شرح داد که فرضاً اگر کسی بخواهد غزل‌های حافظ یا مثنوی مولوی را از جنبهٔ تجربه‌باوری (به عبارتی، از جنبهٔ تجربهٔ علمی و عینی) بررسی کند، باید نسخه‌ای از کتاب را به دست بیاورد و آن را در معرض آزمون‌های مختلف علمی قرار بدهد: وزن کتاب، تعداد ملکول‌های مُرکّبی که در نوشتن آن به کار رفته، شمارهٔ صفحه‌ها و ترکیب شیمیایی کاغذی که به کار برده شده، وزن و نوع جلد، و غیره. شناختی که بر مبنای تجربه‌باوری از این آثار ادبی بزرگ می‌توان به دست آورد تنها منحصر به این‌گونه دانستنی‌هاست. اما اگر کسی بخواهد به «معنای» غزل‌های حافظ یا مثنوی مولوی پی ببرد باید آن‌ها را بخواند و به دنیای درونی آن‌ها راه پیدا کند تا معنا، نیت، و عمق آن‌ها بر او آشکار شوند. راه رسیدن به چنین مقصودی تنها از طریق تفسیر میسر است. در این فرآیند، علم تجربی به کلی بی‌ارزش است زیرا دست‌یابی به چنین هدفی مستلزم ورود به حوزهٔ درونی و ژرفنای نمادین یک متن است که فقط از طریق تفسیر و درون‌نگری ممکن است نه از راه تجربهٔ ویژگی‌های بیرونی آن. بدین ترتیب، جنبه‌های سطحی و ظاهری را با نگاه تک‌گفتارانه (monological) می‌توان «رؤیت» کرد و شرح داد؛ عمق درونی را اما با نگاه گفت و شنودی (dialogical) باید «تفسیر» کرد و دریافت. به عبارت دیگر، علم تجربیِ مبتنی بر آزمون‌های حسی و عینی فقط پوشش سطحی و ویژگی‌های بیرونی را بررسی می‌کند؛ برای شناخت حوزهٔ درونی باید درگیر شد و به تفسیر پرداخت. فرضاً، ویژگی‌های جسمانی یک انسان را می‌شود با دقت علمی بررسی کرد و شرح داد. اما اگر غرض شناخت شخصیت آن انسان باشد باید با او به گفتگو نشست و نیت‌ها و خواست‌های او را دریافت و تفسیر کرد. همین گونه، شناخت و نقد یک متن[۵] هنری یا ادبی نیازمند دخول به حوزهٔ درونی و عمق نمادین آن است که تنها از راهِ تفسیر میسّر است.

در زیر به مکتب‌های مهم جنبش پس ـ مدرن و سیر تحول فکریِ این جنبش به طور خلاصه اشاره می‌کنم. از آن جا که درونمایهٔ این نوشته به جنبه‌های شناخت و تفسیر هنر و ادبیات محدود خواهد بود، از جنبه‌های جامعه‌شناختی، تاریخی و سیاسی جنبش پس ـ مدرن سخنی به میان نخواهد رفت.

از جنبهٔ سیر تاریخیِ جهان‌بینی پس ـ مدرن شاید لازم باشد ابتدا از ادموند هوسرل (Edmund Husserl)، فیسوف آلمانی و پایه‌گذار مکتب پدیده‌شناسی (Phenomenology)، یاد کرد. به طور خلاصه، پدیده‌شناسی درواقع بازگشتی‌ست به این دید فلسفی که خاستگاه همهٔ معانی و شواهد (پدیده‌ها) را در تجربهٔ آغازین انسانی باید جستجو کرد. این مکتب شاید نمایندهٔ مهمترین واکنش فلسفی غرب باشد در برابر نگرش صرفِ علمی به جهان و پدیده‌های انسانی که زائیدهٔ زیاده‌روی‌های عصر تجدد بود. هوسرل معتقد بود که به عنوان پادزهری در برابر طبیعت‌گرایی (naturalism)[۶] علمی و ضد انسان‌باورانه (antihumanistic) که به تباهی و کژراهی تجدّد انجامیده بود، باید دوباره به تجربهٔ حسی، ذاتی و واقعی انسان به عنوان وسیله‌ای برای دست‌یابی به غایت کمال جهان‌بینی تجدد روی آورد. او با علوم جدید، خردگرایی (rationalism)[۷]، یا بنیادگرایی (foundationalism)[۸] ستیز نداشت، اما معتقد بود که پدیده‌شناسی به تنهایی می‌تواند اساس علم و تعقّل را پایه‌گذاری کند. همان‌طور که خواهیم دید، مارتین هایدگر مفهوم پدیده‌شناسی هوسرل را صرفاً در جهت ضد علمیّت، ضد بنیادگرایی، و در جهت اگزیستانسیالیسم (existentialism)[۹] به کار گرفت و گسترش داد.

به همان شدتی که کانون توجه فرمالیست‌ها به خود اثر هنری /ادبی بود نه به آفریننده آن، به همان شدت نیز در بینش پس ـ مدرن تأکید و توجه به «بیننده/خواننده» معطوف است نه به خود اثر. نظریه‌های متفاوت و متعدد مکتب‌های پس ـ مدرن همه بر این بنیاد هستند که ماهیت و معنای یک اثر هنری /ادبی را نه در نیت آغازین آفریننده و نه در جنبه‌های ویژهٔ خود اثر که تنها در واکنش و دریافت بیننده /خواننده آن می‌توان جستجو کرد زیرا تنها راه شناخت یک اثر در واقع مشاهده / مطالعه آن است. به همین ترتیب، تفسیر و نقد یا اعتبار یک اثر هنری / ادبی بستگی تجزیه و تحلیل همین واکنش‌ها و دریافت‌هاست.

ریشه و بنیاد این نظریه‌ها را در فلسفهٔ علم تأویل (hermeneutics) هایدگر می‌توان یافت. علم تأویل که زمانی شاخه‌ای بود فرعی و وابسته به علوم الهی، در قرن نوزدهم در قالب نظام فلسفی مستقلی که پایهٔ همهٔ علوم انسانی را تشکیل می‌دهد شکفته شد. مرکزیت و اعتبار این علم درمیان علوم انسانی مدیون ظهور آگاهی تاریخی در قرن نوزدهم است. علم تأویل سر و کارش با بررسی اصول روشمندانه تفسیر، ترجمه، و شناخت متن‌هاست. هایدگر در اثر معروفش «Being and Time» آن را به عنوان «هنر تفسیر» تعریف می‌کند. جابر اصول این جنبش فلسفی مفهوم سنتی «حقیقت» به عنوان یک سلسلهٔ واقعیت‌های عینی و تغییرناپذیر، به کلی درهم فروریخت و مفاهیم تاریخ‌گرایی (historicism) و تاریخمندی (historicity) حقیقت جای‌گزین آن شد، بدین معنا که تغییرناپذیری «ماهیت» موجودات انسانی آن چنان اهمیت ندارد که تغییرپذیری «تاریخ». چگونگی و ماهیت هر پدیده‌ای تنها با توجه به جایگاه آن درسیر تحولات تاریخی قابل درک و فهم است. بنابراین، شناخت راستین و بسندهٔ هر پدیدهٔ انسانی در زمینهٔ تاریخی آن، و بدون تحمیل هیچ‌گونه نظام ارزشی یا شخصی مطلق، باید صورت بگیرد. درک هر جنبهٔ زندگانی

نظریه‌پردازان ساختارگرا تفسیر محض در نقد ادبی را، به عنوان کوشش بی‌ثمری که در معرض واکنش‌های درونی و ناخودآگاه منتقد است، بی‌اعتبار می‌دانند. به نظر آن‌ها تنها از راه تجزیه و تحلیل ساختار یک متن ـ شیوه‌های شاعرانه، جنبه‌های روایت‌گرانه، کاربرد روش‌های زبانی، و غیره ـ است که تفسیر و نقد روشمند یک متن میسر و معتبر خواهد بود.

اصول این جنبش، که از اندیشه‌های زبان‌شناس سویسی فردیناند دوسوسور (Ferdinand de Saussure) سرچشمه می‌گیرند، بر این است که شایسته‌ترین وجه برای شناخت همهٔ اشکال فرهنگی، نظام‌های عقیدتی، و گفتمان‌ها،[10] از طریق قیاس با زبان و ویژگی‌هایی که در ساختارهای صوتی و حسی زبان نمایان هستند میسر است. سوسور معتقد بود که معنای هر واژه‌ای نه تنها با پیوند طبیعی و سنتی آن واژه با اشیاء بلکه با رابطهٔ آن با واژه‌های دیگر تعیین می‌شود.

پس ـ ساختارگرایی مکتبی‌ست که در سال‌های پایانی دههٔ هفتاد میلادی پدید آمد. اساس نظریهٔ پس ـ ساختارگرایی بر این اندیشه استوار است که همهٔ دریافت‌ها، مفاهیم و حقیقت‌جویی‌ها در ساختار زبان ریشه دارند که آن هم به نوبهٔ خود چیزی بیش از یک پدیدهٔ جانبی ناشی از گفتمان‌های فرهنگی ویژه نیست.

ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی الجزایری‌تبار، یکی از دو پایه‌گذار مکتب فلسفی پس ـ مدرنیسم است (دیگری، میشل فوکو)ست. دریدا را درحقیقت از بنیانگذاران جنبش پس ـ ساختارگرایی باید دانست. تجزیه و تحلیل‌های بسیار دقیق و عمیق و دید سنجش‌گرانه و نوآور او در بررسی متن‌های فلسفی پیچیده، در را به روی روش‌های تازه‌ای از نقد و تفسیر باز کرد. توجه اصلی دریدا به رابطهٔ مابین فلسفه و زبان است که به عنوان جنبش ساخت‌شکنی شناخته می‌شود. با توجه دقیق به متن‌نوشته‌های فلسفی بزرگ غربی، او نشان

داد که چگونه زبان درواقع از فلسفه پیشی می‌گیرد. او هم‌چنین در آثارش بر جنبه‌های مختلف زبان مانند ابهام، جناس وامثال‌هم، که در زبان فلسفی نادیده گرفته شده‌اند تأکید کرد. ساخت‌شکنی یکی از مکتب‌های پرنفوذ نقد ادبی زمانهٔ ماست که شاخص آن به کارگرفتن یک متن ادبی بر ضد خود آن متن است از طریق نگرش تجزیه و تحلیلی به ساختار زبانی آن. بنابر نظریه‌های دریدا در ارتباط با جنبش‌های ساختارگرا و پس ـ ساختارگرا، معنای یک متن (ادبی، هنری، موسیقایی، شعری) را در زنجیره‌های دلالت‌گرهای شکلی[11] (formal signifiers) باید یافت.

به نظر گادامر، فیلسوف آلمانی و از شاگردان هایدگر، تلاش نخستین پیروان علم تأویل در پیرایش و پالایش روش‌شناسی تفسیر هنر و ادبیات بی‌حاصل بود زیرا آن‌ها به این واقعیت بی نبرده بودند که ادراکات و اصول روش‌شناسانه‌ای که طرح کرده بودند همه مشروط به عوامل تاریخی بود. در بستر تاریخ است که فرهنگ‌ها شکل می‌گیرند و تحول پیدا می‌کنند. گادامر در اثر معروفش **حقیقت و روش (Truth and Method)** به تفصیل در این زمینه‌ها سخن

می‌گوید. به گفتهٔ او، شناخت و تفسیر یک متن به شناخت تاریخی آن ـ یعنی، بازسازی چگونگی شرایط تاریخی آغازینی که به آفرینش آن انجامیده ـ وابسته نیست، بلکه مشروط به شرایط تاریخی زمانی‌ست که خواننده و منتقد در آن زندگی می‌کنند. آن چه اهمیت دارد شناخت خود متن است به عنوان هستی و موجودیتی مستقل از شرایط تاریخی. شناخت ادبیات به معنی بازگشت به گذشته و به قصد کشف انگیزه‌های نویسنده، حاستگاه تاریخی اثر، و یا برقراری رابطه بین نویسنده و خواننده نیست، با یک متن ادبی نباید به عنوان تصویری از زندگی نویسنده برخورد کرد. درک و فهم یک متن در این است که چه چیزی را بیان می‌کند و چه معنای مفهومی را القا می‌کند. شاخص یا خواننده سهیم می‌شود. چنین برداشتی از مفهوم خلق‌کنندگی بدین معناست که اندیشه‌های خواننده یا منتقد یک متن نیز در جای دوباره بخشیدن به معنای آن متن باید تأثیر کلی داشته باشند. به عبارت دیگر، افق‌های ذهنی و فکری خواننده و منتقد نیز با افق‌های نویسنده در شناخت یک متن تأثیر قاطع دارند و به قول گادامر فهم‌آمیزی افق هاست که هاکیت به شناخت راستین یک متن منجر می‌شود.

از دیدگاه گادامر نگاه کردن به یک تابلو نقاشی یا خواندن یک قطعه شعر تنها یک امر حسی ساده نیست، به معنی آن که بیننده یا خواننده از خود می‌پرسد که معنای نقاشی یا شعر چیست و با این که چگونه دیگران آن را می‌گذرانند. بیننده یا خواننده حسیات به میدان زمان و تاریخ قدم گذاشته است. شناخت خود تنها از طریق «تفسیر» قابل فهم است و معنای شخصیت می‌گیرد. بدین ترتیب همهٔ معانی با تاریخ معنای یک نقش یا نوشته برای ما در زمان حاضر پیوند

مردم هزار سال بعد بسیار متفاوت خواهد بود. زیرا هزار سال دیگر انسان در چهارچوب ساختارهای تاریخی دیگری به تفسیر ماهیت و معنای آن اثر خواهد پرداخت. به عبارت دیگر، معنا را از روند مداوم تاریخ نمی‌توان جدا دانست. بنابراین، اثر هنری / ادبی در سیلان تاریخ شکل و جان می‌گیرد و در جریان این سیلان است که دریافت‌های باز و آشکارهای تازه و تفسیرهای تازه، معانی تازه‌تری را آشکار می‌کنند. یک اثر هنری یا ادبی ـ و بدین ترتیب، یک هنرمند یا نویسنده ـ در خود و به خودی خود، بیرون از روند تاریخ و به صورت منزوی و قائم به ذات، وجود ندارد. نمی‌توان حکم داد که کدام تفسیر، در زمان گذشته یا در زمان حال، درست است، زیرا هرگونه حکمی در این باب مشروط به شرایط تاریخی زمان و در معرض بازنگری در زمان‌های آینده است. حتی نمی‌توان یقین داشت که تفسیرهای امروز از تفسیرهای دیروز کهنه‌تر نباشند. نهایت امر این است که تفسیرهای ما احتمالی و زمانمند باشند، یعنی این که از پیشداوری‌ها و پیش‌دریافت‌هایی که اندیشه‌های ما ناگزیر از آن‌ها رنگ می‌گیرند زدوده شده باشند.

در زمینهٔ بازجستی حقیقت می‌توان فرضاً این پرسش را مطرح کرد که اگر تصور کنیم که سعدی با تمام ویژگی‌های ارثی، فاقد ذهنیت‌های و با تمام نبوغ خلیقی، در قرن بیستم به دنیا آمده است، سعدی و مفاهیم را به همان زبان در آثارشان [illegible] نقد و تفسیر شاهنامه در زمانهٔ فردوسی [illegible]

[illegible] که به این نتیجه رسید همهٔ نظریه‌های پیشین [illegible] را فرموده دانسته، بنابر اصول مفاهیم این [illegible] به طور کلی وابسته به «متن» است و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

متن‌ها بی حد و بی کران هستند؛ هیچ راهی برای تثبیت و یا حتی دلالت بر معنا وجود ندارد. بدین ترتیب، شناخت معنا و ماهیّت هنر/ادبیات و نقد آن‌ها فرآیندی‌ست بی‌مهار، مبهم و بی‌حاصل که هیچ‌گونه معنا و مفهومی به دست نخواهد داد. روشن است که چنین نظریه‌ای ناچار به هیچ‌انگاری (nihilism)[۱۲] خواهد انجامید زیرا برمبنای مفهوم ساخت شکنی، معنای راستین و اصیلی در هیچ‌چیز و هیچ‌کجا نمی‌توان یافت و هنر / ادبیات و نقد آن‌ها در واقع نوعی فریب و نیرنگ است. چنین بینشی هنر و ادبیات را از تراز یک بیان صادقانه و راستین به نوعی هرج و مرج درونی که نشانهٔ خودمداری (egoism) و خودشیفتگی (narcicism)ست تنزّل می‌دهد. از آن‌جایی که معنا وابسته به متن است و متن‌ها بی حد و بی کران هستند، بنابراین هنر، هنرمند و منتقد همه در فضای بی‌بُعد و بی چشم‌اندازی سرگردانند. چون دستیابی به متن‌های بی‌شماری که در چارچوب آن‌ها معنا شکل می‌گیرد غیرممکن است، بنابراین هرگونه تلاشی در شناخت ماهیت و معنای هنر / ادبیات و در نقد و تفسیر آن‌ها نیز ناگزیر بی‌حاصل خواهد بود. این گونه گزاف‌گویی و افراط در مفاهیم نقد هنری و ادبی درواقع به بی‌اعتباری این مفاهیم منجر می‌شود و هنر/ادبیات به عنوان بازتاب اصیل و راستین خلاقیت آدمی معنای خود را از دست می‌دهد.

(۳)

بررسی مفاهیمی که به طور خلاصه به آن‌ها اشاره شد این نتیجه را به دست می‌دهد که نظریه‌های مهم دربارهٔ ماهیت، جایگاه، و معنای هنر و ادبیات و تفسیر و نقد آن‌ها سخت با هم ناهمساز و ناهمخوان بوده‌اند. در درازنای تاریخ تمدن انسانی و هم‌زمان با تحولات فکری و فلسفی، این نظریه‌ها، از جنبهٔ تقلیدی هنر در دوران باستان تا جنبهٔ پوچ‌گرایانهٔ آن در عصر پس‌مدرن، در طیف گسترده‌ای در حرکت و نوسان بوده‌اند. برخی برآنند که ماهیت هنر را در نیت آفارین و یا در دیدگاه آفرینندهٔ آن باید جستجو کرد. فرمالیست‌ها ماهیت و معنا را در وابستگی‌های موجود مابین عناصر متشکلهٔ خود اثر جستجو می‌کنند، برخی دیگر جوهر و معنای هنر و ادبیات را در دریافت‌ها و واکنش‌های بیننده و خواننده می‌دانند. گروه دیگری بر این باورند که هنر و ادبیات از جریان‌ها و سیلان‌های گسترده‌تری سرچشمه می‌گیرند که هنرمند / نویسنده و هم‌چنین بیننده / خواننده را ناخودآگاه تحت تأثیر خود قرار می‌دهند. و برخی دیگر بر جنبه‌های تاریخمندی هنر و ادبیات از طریق کاربرد علم تأویل اعتقاد دارند. به راستی کدامیک از این نظریه‌ها استوارتر و بااعتبارتر است؟ ماهیت و معنای هنر / ادبیات را در چه و در کجا باید جستجو کرد؟ و هنر و ادبیات را بر مبنای کدامین نظریه می‌توان به درستی نقد و تفسیر کرد؟

پس از بررسی سیر تحول مفاهیم در نقد و تفسیر هنر و ادبیات و تفکر در مشروعیت و اعتبار هر یک از آن‌ها، به نظر این نویسنده، بینش یکپارچه (integral vision) فیلسوف معاصر آمریکایی کن ویلبر (Ken Wilber) از هرجهت منطقی‌ترین و پذیرفتنی‌ترین نظریه در این زمینه است. برمبنای این بینش، هنر و ادبیات از همهٔ جهات ـ ماهیت، جایگاه، ساختار، معنا ـ کلی هستند درعین حال جزیی از کل‌های بیشمار دیگر. به عبارت دیگر، یک اثر هنری یا ادبی در لایه‌ها و ترازهای متن‌های بیشماری، هر یک درون دیگر به طور بی‌نهایت، موجودیّت دارد. به علاوه، نکتهٔ بسیار مهم و اساسی این است که هر متنی معنای متفاوتی از اثر را القاء می‌کند، زیرا معانی همه وابسته به متن مشخصی هستند؛ وقتی من تغییر یابد، معانی نیز تغییر پیدا خواهند کرد. برای مثال، و به عنوان یک نمونهٔ ساده، واژهٔ «مردم» در دومصرع این بیت حافظ، «ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است / نگر که در طلبت حال مردمان چون است» به کلی معانی متفاوتی دارد زیرا در متن‌های متفاوتی جای گرفته است.

اهمیت و اعتبار نظریهٔ ویلبر در این است که براساس آن تمام نظریه‌های دیگری که در پیش به آن‌ها اشاره شد به جای خود درست و معتبر هستند، زیرا هر یک از آن‌ها به متن خاصی اشاره می‌کند که جزیی از کل‌های بیشماری‌ست که موجودیت یک اثر هنری یا ادبی را شکل می‌دهند. نظریه‌های پیشین از این جهت به خودی خود ناکامل هستند که هر یک مدعی‌ست که تنها آن نظریهٔ به خصوص با اهمیت و معتبر است و ارزش در نگریستن جدی را دارد. در حالی که این نظریه‌ها تنها در زمینهٔ متن خاص خود درست و با اعتبار هستند، اما زمانی که به نفی و انکار نظریه‌های دیگر می‌انجامند کاذب و نادرست به نظر می‌آیند.

برای درک بهتر نظریه‌های ویلبر در این جا لازم است که به مفهوم هولون (holon) [۱۳] به طور خلاصه اشاره‌ای بکنم. این اصطلاح را اولین بار آرتور کستلر (Arthur Koestler)، نویسندهٔ مجاری تبار که از متفکران و نویسندگان بزرگ قرن بیستم است، در کتاب معروف خود The Ghost in the Machine به کار برد و رایج ساخت. این کتاب تاختی‌ست به اصول رفتارباوری (behaviorism)[۱۴] که در آن نظریهٔ هولون برای اولین بار مطرح شد. هولون عبارت از «کلی»ست که خود در عین حال «جزیی» از کل‌های دیگر است. از جنبهٔ کاربرد عمومی و رایج زبان، «جزء» به معنای چیزی‌ست تکه پاره و ناکامل که به خودی خود ذات و هستی مشروعی ندارد. از جانب دیگر، «کل» به عنوان چیزی در خود و به خودی خود کامل به حساب می‌آید که نیازمند توجیه بیشتری نیست. اما هیچ‌گونه «کل» یا «جزیی» به این معنا و مفهوم کهنه و از رواج افتاده هیچ کجا، چه در قلمرو موجودات زنده و چه در سازمان‌های اجتماعی، وجود ندارد؛ آن چه در واقع وجود دارد ساختارهای بینابینی یا سلسله ترازهایی‌ست به ترتیب بالارونده از جهت پیچیدگی: ذره‌های زیراتمی، اتم، ملکول، ماده،... یا خانواده، طایفه، قبیله، ملت،... و یا واج، هجا، کلمه، عبارت، جمله، پاراگراف،... هر ترازی پیچیده‌تر از تراز پایینی، هر «کلی» متشکل از «جزء»هایی در تراز پایین‌تر و در عین حال خود جزیی از کل‌های ترازهای بالاتر. به عبارت دیگر، جهان باقی نه از کل‌ها تشکیل شده است و نه از جزءها، بلکه از کل / جزءها، یعنی از هولون‌ها. نه کل و نه جزء، در اصل واقعیت دارد، بلکه فقط کل/جزء یا هولون است که واقعی‌ست. کلی نیست که به طور بی‌نهایت و ابدی در عین حال جزیی از یک کل دیگر نباشد. «کل امروز جزء فرد است» حتی کلّ جهان هستی جزیی از کل لحظهٔ بعدی‌ست، تا بی‌نهایت. یک ذرهٔ اتمی هولون است، همان‌گونه که یک یاخته، یک نماد، یک انگاره، و یک مفهوم. بنابراین، جهان متشکل از اتم‌ها، یاخته‌ها، نمادها، انگاره‌ها و مفاهیم نیست، بلکه متشکل از هولون‌هاست.

مفهوم هولون تنها محدود به دنیای فیزیکی نیست، زیرا حوزه‌های عاطفی، ذهنی و معنوی را نیز شامل می‌شود. هستی ما، به‌طور بی‌نهایت، در حوزه‌هایی درون حوزه‌ها، اشکالی درون شکل‌ها، و متن‌هایی درون متن‌ها شکل گرفته است. حتی اندیشه‌های خصوصی و فردی نیز حکم هولون‌هایی را دارند که در زمینه‌های بسیار دیگری ـ آگاهانه، عمدی، رفتاری، فرهنگی، اجتماعی ـ شکل می‌گیرند و در دایرهٔ هولون‌های دیگری می‌چرخند.

از آن جایی که هر هولون یک کل / جزء است پس صاحب دوگونه گرایش و انگیزه است: از یک سو حفظ و تحکیم ماهیت، کلیت، و فردیت خود به عنوان یک کل خودمختارگونه؛ از سوی دیگر، همسازی و همخوانی به عنوان جزء یکپارچه‌ای از کل بزرگتر موجود یا در حال به وجود آمدن. بدین‌ترتیب، هر هولون نه‌تنها به عنوان یک کل صاحب هویت خاص خود است، که به عنوان یک جزء باید جای مناسب خود را در حلقه کل‌های دیگر پیدا کند، وگرنه حذف خواهد شد. به عنوان مثال، یک «کلمه» کلی‌ست با هویت و ویژگی خاص خود که چون در عین حال جزیی از یک «جمله» است باید در حلقهٔ اجزاء دیگر جمله جا بیفتد و همخوانی و همسازی پیدا کند وگرنه حذف خواهد شد. و همین گونه است جمله در پاراگراف، پاراگراف در بخش،... و یا هر «یاخته» کلی‌ست صاحب ویژگی، هویت و خودمختاری که در عین حال به عنوان جزیی از یک «بافت» باید جای مناسب خود را در حلقهٔ یاخته‌های دیگر بیابد و با آن‌ها توازن و تناسب داشته باشد، وگرنه موجودیتش به خطر خواهد افتاد. همین‌طور بافت در اندام، اندام در بدن،...

دوپارگیِ مفهوم «کل بودن» و در عین حال «جزء بودن»، یا به عبارت دیگر خودمختاری و وابستگی، از ویژگی‌های ذاتی و نهادی در نظام‌های سلسله مراتبی (hierarchy) و از این رو، از ویژگی‌های جهانشمول حیات است. بنابر نظر آرتور کستلر، چنین سلسله مراتبی را به جای hierarchy باید holarchy خواند.

نظام سلسله مراتبی هم بر عالم صغیر (microcosmos) و هم بر عالم کبیر (macrocosmos) حکم می‌راند. به همان ترتیبی که اتم از ذره‌های زیراتمی، ملکول از اتم‌ها، مادّه از ملکول‌ها،... تشکیل شده‌اند، به همان ترتیب نیز ماه‌ها به دور کره‌ها، کره‌ها به دور ستاره‌ها، ستاره‌ها به دور مرکز کهکشان‌ها،... می‌چرخند. وجود نظم و ثبات در هر گوشهٔ جهان هستی مستلزم وجود ساختارهای سلسله‌مراتبی و یا، به عبارتِ دیگر، برقراری گرایش‌های دوگانهٔ هولون‌هاست، وگرنه نبودِ توازن و تناسب مابین هولون‌ها و

ناهمسازی و ناهمخوانی آن‌ها با هم نتایج بدخیم و نابهنجاری به بار خواهد آورد.

به گفتهٔ کستلر، سبب اساسی کژروی‌های ذهنی انسان پیروی وسواس‌آمیز از یک پاره ـ حقیقت (part-truth) است که گویی تجسم یک حقیقت کامل است ـ به عبارت دیگر، پیروی از یک هولون که زیر نقاب یک «کل» پنهان شده است. تعصبات دینی، سیاسی، عقیدتی و فلسفی، پیشداوری‌ها، ناشکیبایی قشریت‌های علمی یا دسته‌بندی‌های هنری، همه و همه گواه بر تمایل انسان‌اند به برپا کردن نظام‌های بسته‌ای بر مبنای پاره ـ حقیقت و به قصد تحکیم مشروعیت و قانونیت مطلق این‌گونه نظام‌ها علیرغم شواهد آشکاری بر ضد آن‌ها. در حد نهایی، یک هولون نهادی بی‌مهار، مانند یک نسج سرطانی، ساختارهای ذهنی و روانی بهنجار آدمی را می‌تواند مورد تازش قرار بدهد و کژروی و نابهنجاری به بار بیاورد. آن‌گاه است که از جوامع به ظاهر متعادل و بهنجار هیولاهایی مانند استالین و هیتلر سر برمی‌آورند، و یا در آستانهٔ قرن بیست و یکم، گروهی مانند طالبان ملتی را آن‌گونه در چنگال بربریّت و بیدادگریِ قرون وسطایی اسیر می‌کنند.

بررسی و شناخت هولون‌ها درواقع همان بررسی و شناخت «حقیقت» است. پس، نظریهٔ جامع و فراگیری که می‌تواند ماهیت و معنای هنر /ادبیات را توجیه کند و تفسیر و نقد آن‌ها را ممکن سازد الزاماً شامل حلقه‌های تودرتویی از نظریه‌های گوناگونی خواهد بود که هر حلقه نمایندهٔ کلّ /جزءها (هولون‌ها)یی‌ست هر یک جزیی از کل /جزءهای دیگر، تا بی‌نهایت. به عبارت دیگر، هیچ نظریهٔ خاصّی به تنهایی نمی‌تواند جوهر و حقیقت هنر / ادبیات، یا نقد و تفسیر راستین آن‌ها، را منحصراً توجیه کند، بلکه مجموعهٔ نظریه‌های گوناگون، هر یک کلی از یک جزء، چنین امکانی را می‌تواند پدید آورد.

همان‌گونه که در پیش اشاره شد، کاربرد مفهوم هولون‌ها تنها به زمینه‌های هنری و ادبی محدود نیست بلکه همهٔ زمینه‌های هستی را دربرمی‌گیرد. به طور کلی، «حقیقت» هویتی منزوی و تجریدی نیست که در خود و به خودیِ خود، بیرون از حوزهٔ میانکُنش هویت‌های دیگر، هستی داشته باشد. حقیقت و ماهیت هیچ‌چیز را در محدودهٔ جزمی یک نظریهٔ خاص نمی‌توان به دست آورد؛ تنها امید دست‌یابی به کشف و شناخت حقیقت از طریق درهم‌آمیزی و یکپارچگی نظریه‌های گوناگون و بسیاری‌ست که همه حلقه‌وار، هر یک کلی از یک جزء دیگر، مجموعاً جنبه‌های گوناگون آن حقیقت و ماهیّت را توجیه می‌کنند.

کاربرد مفهوم هولون‌ها در شناخت ماهیت و معنا فراگیرترین نظریه‌ای‌ست که تا به حال در زمینهٔ نقد و تفسیر هنر و ادبیات مطرح شده است. این نظریه معقول‌ترین و منطقی‌ترین معیار را برای دست‌یابی به چنین هدفی به دست می‌دهد. براساس این مفهوم، تمام نظریه‌هایی که در پیش به آن‌ها اشاره شد ـ از جنبهٔ تقلیدی هنر گرفته تا ساخت‌شکنی پس ـ مدرن و همهٔ نظریه‌های بینابینی این دو ـ همه در جای خود معتبرند، منتها هر یک تنها جزیی از ماهیت و معنای هنر و ادبیات را توجیه می‌کند نه کل آن را. به عبارت دیگر، هر نظریه در واقع کلی‌ست در عین حال جزیی از یک کل دیگر. جنبه‌های تقلیدی، بازنمودی، تفسیری، تاریخمندی، ساختارگرایی، ساخت‌شکنی، و غیره همه ممکن است در مورد یک اثر هنری یا ادبی صادق باشند. به علاوه، ساختارهای اجتماعی، فرهنگی، ملی، دینی، قومی، نژادی، و غیره نیز در چگونگی ماهیت و معنای هنر /ادبیات، دریافت بیننده /خواننده، و روش نقد و تفسیر آن‌ها تأثیرات عمیق خود را دارند.

پرسشی که دربارهٔ حافظ و مولوی (یا سعدی، شکسپیر، دانته، فردوسی، هومر، میکلانژ، موتسارت، بتهوون،...) پیش از این مطرح شد، اینک براساس مفهوم هولون‌ها، پاسخ‌دادنی‌ست. اگر آن بزرگواران، با تمام ویژگی‌های ذاتی، امروز به دنیا می‌آمدند آثار دیگری را به زبان دیگری می‌نوشتند و می‌سرودند زیرا آن هولون‌هایی که هستی آن‌ها را تشکیل می‌دهند، امروز در حلقه‌های تو در توی متن‌های کل /جزءهای دیگری در چرخش و واکنش می‌بودند تا در متن‌های چند صد سال پیش. بنابراین، شعر آن‌ها نیز که نتیجهٔ میانکُنش این حلقه‌هاست در شکل دیگری ظاهر می‌شد. به همین ترتیب، شناخت، معنا، تفسیر، و نقد آثار آن‌ها نیز در زمان حیاتشان در مقایسه با زمان حاضر بسیار متفاوت می‌بود زیرا در هر دوره در چارچوب متن‌های کل / جزءهای متفاوتی صورت می‌گرفت.

پس، شناخت ماهیت و معنا وابسته به شناخت مفهوم کل /جزءها (هولون‌ها)ست کَه هیچ‌یک به تنهایی و به خودیِ خود ماهیت و معنا را در انحصار ندارد، بلکه هر یک تنها جزیی از حَقیقت آن ماهیت و معنا را توجیه می‌کند. از این رو، جایگاه هنر در متن‌های گوناگونی‌ست که هر یک نمایندهٔ کلی‌ست که خود جزیی‌ست از کل‌های دیگر. هر متنی معنای تازه‌تر و گسترده‌تری ارائه می‌دهد و شناخت ماهیت و معنای هنر را در پرتو روشنایی تازه‌ای میسر می‌کند: هولون آغازین، که همان نیت آغازینِ آفرینندهٔ اثر است، شامل لایه‌های بیشماری‌ست در ذهن و روان هنرمند، برخاسته از ضمیر آگاه و ناخودآگاه، که در طیف آگاهیِ او بروز می‌کنند. هولون خود اثر آن چیزی‌ست که در شکل و محتوای خاص خود در آن اثر واقعیّت و هستی پیدا کرده است؛ هولون‌های دیگر تاریخمندیِ دریافت‌ها و واکنش‌های بیننده / خواننده را توجیه می‌کنند؛ و متنَ‌های جهانیِ گسترده‌تری ازجمله اقتصادی، فنی، زبانی، فرهنگی، نژادی، دینی و اجتماعی هولون‌های دیگری هستند که بدون آن‌ها اثر آفریده شده تهی از ماهیّت و معناست.

از این مباحث این‌گونه می‌توان نتیجه گرفت که «معنا»ی یک اثر هنری یا ادبی از یک جنبهٔ خاص ـ تقلیدی، بازنمودی، تفسیری، بیانی، تاریخمندی، ساختاری، شکلی،... ـ مستلزم شناخت آن متن خاصی‌ست که معنای اثر در آن شکل گرفته است. بدین ترتیب، «تفسیر» و «نقد» یک اثر هنری یا ادبی نیز مستلزم فراخواندن و آشکار کردن آن متنِ خاص شناخته شده است، و اثبات این امر که آن متن خاص حقیقی، راستین، و گویاست. چنین اثباتی نیازمند نگرشِ دقیق به مجموعهٔ شواهدی‌ست که متنِ موردنظر را دربرمی‌گیرند. بدین‌منظور، منتقد باید به کمک موازین علم تأویل در متن‌های متشکل یک اثر رخنه کند و هم‌زمان با شناخت اثر به خودشناسی دست یابد. دریافت و شناخت هنر و ادبیات فرآیندی‌ست نیازمند به رخنه کردن در افق آن اثر و در عین حال گسترش افق‌های شخصی و به قول گادامر، هم‌آمیزی این افق‌ها.

به کلام آخر، تفسیر و نقد راستین یک اثر هنری یا ادبی مستلزم کشف و شناخت ماهیّت و معنای آن اثر است بر بنیاد تجزیه و تحلیل چندبُعدیِ متن‌های متفاوتی که در زمینهٔ آن‌ها هنر و ادبیات ـ در

هنرمند و نویسنده، در خودِ اثر، در بیننده و خواننده، و به طور کلّی در جهان ـ هستی می‌پذیرند.

منابع:

From Modernism to Postmodernism: An Anthology, ed. Lawrance Cahoone. Blackwell Publishers, Oxford, 1996.

Lyotard, Jean-Francois. **The Postmodern Condition**: A Report on Knowledge, trans. Geoff Benninigton and Brian Massumi, University of Minnessota Press, Minneapolis, 1984.

The Oxford Companion to Philosophy, ed, Ted Honderich, Oxford University Press, Oxford, 1995.

Kant, Immanuel. **Critique of Judgement**, trans. J. H. Bernard. Hafner Press, New York, 1951.

Husserl, Edmund: **The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology**, trans David Carr, Northwestern University Press, Evanston, 1970.

de Saussure, Ferdinanad. **Course in General Linguistics**, trans, Wade Baskin. McGraw-Hill, New York. 1966.

Heidegger, Martin. **Being and Time**, trans. John Macquarrie and Edward Robinson. Harper and Row. New York, 1962.

Derrida, Jacques. **of Grammatology**, trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974.

A Derrida Reader: **Between the Blinds**, ed. Peggy Kamuf. Columbia University Press, NewYork, 1991.

Wilber, Ken. **The Eye of Spirit**: An Integral Vision from a World Gone Slightly Mad. Shambhala Publications, Boston, 1998.

Wilber, Ken. **A Brief History of Everything**. Shambhala Publications, Boston, 1996.

Koestler, Arthur. **The Ghost in the Machine**. Macmillan Co., New York, 1968.

پانوشتها:

۱ ـ صاحب جمعی، حمید. **علل ناکامی نهضت تجدّدخواهی در ایران**. ایران‌شناسی، بهار ۱۳۸۰، صص ۶۸-۸۰.

۲ ـ تجربه‌باوری نظریه‌ای‌ست مبتنی بر این اصل که همهٔ اشکال معرفت، یا ساختمایه‌هایی که وسیلهٔ کسب معرفت هستند، از طریق تجربه و آزمودن، به کمک حواس پنج‌گانه، حاصل می‌آیند.

۳ ـ شناخت‌شناسی شاخه‌ای از فلسفه است که با شناختِ خاستگاه، ماهیّت، روش‌ها، امکانات، دامنه، و محدودیّت‌های معرفت سر و کار دارد.

۴ ـ هستی‌شناسی، به عنوان شاخه‌ای از متافیزیک (علوم مابعدالطبیعه)، علم بررسیِ ماهیّتِ هستی و وجود است آن‌گونه که از وجود مادّی، وجود معنوی و غیره متمایز است. بررسی ساختار بی‌چون و چرای واقعیّت ازجمله موضوعاتی است که در حوزهٔ هستی‌شناسی قرار دارد.

۵ ـ در این نوشته، «متن» در معنای گسترده‌اش به عنوان هرگونه نمادی ـ هنری، زبانی، شعری، موسیقایی، و غیره ـ که نیازمند تفسیر است به کار برده شده است.

۶ ـ طبیعت‌گرایی یک جنبش هنری و ادبی‌ست وابسته به جنبش واقع‌گرایی (realism) که در قرن نوزدهم به پاخاست. بنابر مفاهیم طبیعت‌گرایی، هدف هنر و ادبیات بازنمود جهان واقعی‌ست به همان شکل موجود، و جلب‌توجه انسان به جنبه‌هایی از این جهان واقعی که احیاناً از چشم انسان پوشیده مانده‌اند، اما بدون هیچ‌گونه تحریف یا دستکاری به قصد ایجاد تأثیر بیشتر. به عبارت دیگر، طبیعت‌گرایان بر این باورند که هنر و ادبیات باید با طبیعت دقیقاً همساز و همخوان باشد و دریافت‌های عینی هنرمند و نویسنده را به دقت ثبت کند. در ادبیات، نظریهٔ طبیعت‌گرایی نقش وراثت و محیط را در رشد شخصیت و حیات آدمی تأکید می‌کند.

۷ ـ خردگرایی نگرشی فلسفی‌ست که خرد به خودی خود، والاتر و مستقل از دریافت‌های حسی، خاستگاه معرفت است، هم از جنبهٔ یقین و هم کلیت آن. برمبنای این نظریه، برخی، اما نه همهٔ وجوه معرفت از طریق دریافت‌های مستقیم خرد آدمی، حاصل از بینش‌های پیش‌اندر (a priori) یا منطقی، به دست می‌آیند نه از طریق تجربه‌های حسی. بدین ترتیب، خردگرایی رویکردی‌ست ضدتجربه‌باوری.

۸ ـ بنیادگرایی نظریه‌ای‌ست بر این مبنا که معرفت انسان بر بنیاد اعتقادات بی‌شک و شبهه‌ای ناشی از تجربیات حسی قرار دارد که حقایق جهان بیرونی از آن اعتقادات بنیادی استنتاج می‌شوند.

۹ ـ اگزیستانیسالیسم نظریه‌ای‌ست که برمبنای آن هستیِ فرد بر ذات و ماهیت او تقدم دارد و مسئولیت با اوست که خویشتن خویش و ذات فردی را شکل دهد. بر انسان آزاد و مسئول است که به یاری نیروی اراده و اختیار از طریق پرورش ماهیت و ذات خود شخصیت خویش را بپروراند.

۱۰ ـ Discourse که در فارسی به «گفتمان» یا «مقال» برگردانده شده است به معنای فرآیند القاء اندیشه است با کلام، از طریق تفکر و داوری منطقی. گفتمان هم‌چنین به معنای بیان رسمی و منظم مفاهیم و اندیشه‌هاست در گفتار یا نوشتار.

۱۱ ـ دلالت‌گرها (Signifiers) عبارت از نشانه‌های مادی یا جسمی در نوشتار یا گفتار هستند «(درخت»، «سنگ»، «کوه»، «رودخانه»،...) که در حوزهٔ تجربی جایگاه ساده، روشن و مشخصی دارند و در گسترهٔ جهان حسی ـ حرکتی (sensorimotor) به آسانی قابل اشاره و شناخت هستند. فرضاً اگر بگوییم، «کوه پر از برف است»، هر کسی می‌تواند نگاه کند و دلالت‌گرهای «کوه» و «برف» را به راحتی بشناسد. چنین معرفتی درحوزهٔ تجربه‌باوری‌ست. اما اگر بگوییم، «فلان کس از فرط حسادت روزگارش سیاه است»، «حسادت» و «روزگار سیاه» جایگاه مشخصی در حوزهٔ جسمی یا مادی ندارند و از این رو به کمک تجربه‌باوری (یعنی تجربه و آزمودن از طریق حواس پنج‌گانه) نمی‌توان به آن‌ها اشاره کرد. این‌جاست که پای تجربه‌باوری می‌لنگد. اشارت‌های شاعرانه، منطقی، ارزش‌های معنوی و انسانی، و حتی مفاهیم انتزاعی ریاضی نه در گسترهٔ جهان حسّی ـ حرکتی (به عبارتی در حوزهٔ تجربه‌باوری) که گسترهٔ جهان عقلانی موجودیت دارند.

۱۲ ـ هیچ‌انگاری نگرشی‌ست افراطی بر این مبنا که هیچ‌گونه عذر و توجیهی برای ارزش‌های انسانی، به خصوص ارزش‌های اخلاقی، وجود ندارد. این اصطلاح را اولین بار نویسندهٔ روسی تورگینیف در توصیف یاغی‌های جوان دورهٔ روسیهٔ تزاری مصطلح ساخت. از جنبهٔ فلسفی، هیچ‌انگاری به معنای انکار وجود هرگونه شاخص‌های اخلاقی مطلق است. برمبنای این نظریه، همهٔ ارزش‌ها و اعتقادات سنتی بی‌بنیاد هستند و، در نتیجه، هستی درواقع بی‌معنا و بی‌ارزش است.

۱۳ ـ اصطلاح "holon" را آرتور کستلر از ترکیب دو جزء به دست آورده است: یکی، ریشهٔ یونانی "holos" به معنای «کل» و دیگری، پسوند "On" از کلمه‌هایی مانند "proton" یا "neutron" که مفهوم «جز» یا «ذره» را به خاطر می‌آورد. تلفظ انگلیسی درست این اصطلاح «هولان» است نه «هولون»، که در این نوشته به کار برده شده است. منتها، به نظر این نویسنده، از نظر ترکیب و شکل نوشتاری «هولون» روان‌تر و آسان‌تر به چشم می‌آید؛ از این رو، تلفظ فرانسوی این اصطلاح در این نوشته انتخاب شده است.

۱۴ ـ رفتارباوری اشاره به نظریه‌های مختلفی‌ست در زمینه‌های متافیزیک، شناخت‌شناسی و روانشناسی. از جنبهٔ روانشناسی این نظریه مبتنی بر این اعتقاد است که رفتار آدمی، در اجتماع یا در خلوت، براساس تأثیرات محیط که خود از طریق قوانین انعکاس‌های شرطی یا کُنشی اعمال می‌شوند قابل توجیه است. گرچه هیچ‌یک از وجوه رفتارباوری در زمینه فلسفه اعتبار چندانی ندارند، اما اغلب فلاسفه بر این باورند که حداقل جزیی از شرایط ذهنی آدمی معنای خود را به علت و معلول‌های مشاهده‌پذیر، یا به عبارتی به تأثیرات محیط، مدیون است.