نقد ادبی قرن بیستم
دورهٔ مدرنیسم

■ رابرت کاندیوس ـ لاریافینک
• ترجمهٔ مینا نوایی

با اینکه هنوز قرن بیستم به پایان نرسیده، واضح است که می توان نقد ادبی این قرن را به لحاظ تاریخی، بخشی از مدرنیسم یا از جهاتی پاسخ به آن دانست. غرض از بیان این نکته، این نیست که نقدهای جدید کلیتی به هم پیوسته و نهضتی واحدند یا برنامهٔ نقدهای جدید را می توان یکسان دانست؛ بلکه مسئله این است که پدیدهٔ فرهنگی مدرنیسم به حدی وسیع و منسجم است که می تواند پیشرفتهای عظیمی را شامل شود.

نهضت ادبی مدرنیسم در دنیای انگلیسی ـ امریکایی از اوایل سدهٔ بیستم و با نفوذ اشعار سمبولیستهای فرانسوی چون بودلر، مالارمه، والری و... آغاز شد. این نهضت پایه ای برای ادبیات و نقد و دیدگاههای نقادانه، یا به عبارت بهتر، چندین دیدگاه به هم پیوسته است و تعدادی از نویسندگان و منتقدان بزرگ عصر ما پیرو این نهضت اند. گاهی گفته می شود که این نهضت در آغاز قرن و با کنراد و ییتس(*yeats*) آغاز شده است؛ ولی عده ای دیگر آن را پدیده ای می دانند که پس از جنگ جهانی اول ظهور کرد، و با انتشار *اولیس* جیمز جویس و *سرزمین بیحاصل* تی.اس.الیوت در ۱۹۲۲ بهتر معرفی و شناسانده شد. به اعتقاد برخی، این نهضت در میانهٔ دههٔ ۱۹۳۰ پایان یافت و عده ای دیگر پایان آن را جنگ جهانی دوم می دانند؛ گروهی دیگر ازجمله فردریک جیمسون و ما معتقدیم که پست مدرنیسم معاصر، فقط جنبهٔ دیگری از مدرنیسم است.

در هرحال، بی تردید نقطهٔ اوج نهضت مدرنیسم، اظهارات ویرجینا وولف در ۱۹۲۴ است که گفت: «در دسامبر ۱۹۱۰ یا حدود آن، شخصیت انسانی تغییر یافت». و چنین توضیح داد که: «کلیهٔ روابط انسانی متحوّل شده است؛ روابط ارباب و زیردست، زن و شوهر، والدین و فرزندان. همزمان با تغییر روابط انسانی دین، رفتار، سیاست و ادبیات نیز تغییر می کند». یک دهه پیش از آن، «دی.اچ.لارنس» در نامه ای به ناشرش ضمن تشریح شخصیت قهرمان زن داستانِ *رنگین کمان* مفهوم تازه و مشابهی از شخصیت انسانی ارائه داد. «زیاد به احساسات زنان ـ به معنای رایج کلمه ـ توجه نمی کنم، چون چنین فرض شده که «خود» (*ego*) آنها، این احساسات را درک می کنند. فقط به آنچه زنان هستند، اهمیت می دهم؛ به عنوان یک پدیده، یا چیزی معرف اراده ای بزرگتر و غیرانسانی، نه آنچه طبق مفاهیم بشری احساس می کنند». لارنس نیز همانند وولف و الیوت ـ که گفته هایشان در مقالهٔ فعلی آمده ـ از شخصیت انسان در ادبیات مفهومی ضد رمانتیک و ضد اکسپرسیونیستی عرضه می کند. مفهومی از موضوع که به گفتهٔ الیوت، «غیرشخصی» است و مفهومی دیگر از ادبیات که «اکسپرسیو» نیست. تعبیری که در ادبیات و تجارب بیشتر به «شکل» توجه دارد تا به محدودترین معنای مفاهیمی چون «انسان» و «شخص».

علی رغم بلاغت موجود در مقدمه های جدید و الهامات ـ بلاغت مشخصهٔ مدرنیسم و تفسیرهای مربوط به آن ـ و با توجه به سیاستهای مشکوکی چون فاشیسم و نهضت ضد یهود، مدرنیستها به طور جدی به ارزیابی مجدد محدودیتهای شکل ادبی و امکاناتی پرداختند که برای خلق زیبایی شناسی جدیدی در هنر مطرح بود. شاید نتوان این ارزیابی را راههای تازه ای برای انسان بودن دانست، ولی حداقل

نمونه ای جدید برای آثار فرهنگی قرن بیستم ارائه کرد. پس از آن، همان گونه که ایرونیک بابیت (I.Babbitt) مؤکداً اظهار داشت، در ادبیات نباید هیچ یک از تمایلات رمانتیک یا احساسی را نوعی «ناتورالیسم عاطفی» صرف یا نوعی مخدوش کردن تمایزات دنیای خیالی و واقعی و شرح و تاویلی بر تجدیدات فرهنگی دانست. بابیت اظهار داشت که به جای «آشفتگیهای» رمانتیک سدهٔ نوزدهم، «روحیهٔ جدیدی» پدید آمده است. روحیه ای نقّاد و مثبت، که در پی درخواست چیزی از مواضع قدرتمند نیست. وی همه را فراخواند تا از نهضت ظاهراً «ملایم» و غیرنقادانهٔ رمانتیسم به مدرنیسمی «سخت» و «نقّاد» روی آورند؛ تغییری که به رغم تی.ای.هالم (T.E.Hulme)، برداشت جدید و معاصری از حساسیت نئوکلاسیستی و شیوه های بیانی دقیق و احساسات کاملاً متعادل شدهٔ آن است. خلاصه اینکه بابیت و هالم، هر دو خواستار رها کردن رمانتیسم و رشد و بسط حساسیتهای جدید، ضدّرمانتیک و قراردادی شدند.

همان گونه که در رساله های الیوت و وولف آمده این حساسیتها و ادراکها، خیلی سریع منجر به جدایی از مقوله ای غیرعقلانی شد که شعرای رمانتیک انگلیسی، آن را «تخیّل» می خواندند. تی.اس.الیوت را صراحتاً می توان با توصیفی که از «غیرشخصی» بودن هنر در «سنّت و استعداد فردی» ارائه داده، فردی ضدرمانتیک دانست. مدرنیستها ترجیحاً کلمهٔ «خیال» (fancy) کالریج را برای بیان توانایی انسان جهت استدلال و اثبات تجارب و ارتباطهای موجود بین تجربه ها (نقد) به کار بردند؛ تلاشی پایان ناپذیر با پرداختی محدود که طی آن، برای رسیدن به چنین مفهومی شکلهایی مشخص (تمایز تصویر و شبه تصویر) به کار می برند. مدرنیستها، این مفهوم را بنا به ملاحظات معرفت شناختی انتخاب کرده اند، بویژه به سبب این اعتقاد که هنر متعالی را نتیجهٔ دانشی می دانند که زادهٔ تمایز منطقی و دیدگاهی عقلانی است و هالم، آن را اثر شاعرانهٔ مفاهیم «سخت» و «خشک» می خواند. از نظر آنان خشک به معنای ابتذال در شعر نیست، بلکه می کوشند تعریفی «سفت و سخت» از تصاویر مشخص و کاربردی متعادل و متوازن از زبان ارائه دهند. تشبیهاتی نظیر این جملهٔ الیوت: «یک جفت پنجهٔ مندرس که بستر دریاهای سکوت را می کاود»، کمک می کند تا ادراکهای حسی برداشتی سخت یا بی واسطه و تفصیلی داشته باشیم. خشک به معنای رهایی از هر گونه تقیّد به عواطف از پیش تعیین شده ای است که ممکن است در متن آورده یا بدان تحمیل شود.

به علاوه، زبان سخت و خشک مدرنیستها در مطلوبترین حالت، نیازی به تحمیل عواطف بر متن ندارد، چون متن در روند پیشرفت و با ادای استدلالهای مورد نظر، شکل خود را حفظ می کند. الیوت، این حالت را «عواطف ساختاری» می خواند و آنها را زاییدهٔ عوامل خارج از متن می شمارد. منظور وی این است که ضمن خواندن شعر، در خواننده با دیدن تشبیهات شاعر احساسات ویژه ای ایجاد می شود. این تشبیهات نیز متقابلاً، در متن به هدفی پیوسته و در شعر به رشته تشبیهات ویژه ای مبدل می شوند که نظیر عواطف انسانی است. در نتیجه در اثر خواندن این نوشته ها، تمام احساساتی که برای خلق عاطفه ای خاص با هم ترکیب شده اند، بروز می کند. در واقع می توان گفت این احساسات در «بطن» نوشته وجود دارد و از طریق شکل متن مورد نظر، این عاطفهٔ خاص القا می شود. خلاصه اینکه، تمام این اعمال یعنی بسط تشبیهات، به مثابهٔ مقاصدی پیوسته و متوالی برای حصول تاثیر القایی «عاطفهٔ ساختاری» همچون نوعی عملیات «لفظی» بروز می کند؛ تجربهٔ شاعرانه ای که در اثر تجربهٔ شخصی به متن راه پیدا نکرده بلکه مشخصاً خارج از ساختار یا الگوی ویژهٔ متن خلق شده است. به این ترتیب از نظر مدرنیستها مرجح دانستن خیال یا فانتزی بیشتر به معنای ارج نهادن به ساختار زیبایی شناختی متن است که از ورای شبیه سازیها و تخیّل موجود در آن متجلّی می شود، تا توجه به پاسخهای شخصیتری که در اثر خواندن کمابیش سرسرانه حاصل می آید.

پس می توان شعرپردازی مدرنیستی را همچون توجیه قراردادی عملکرد شعر، و طرح و برنامه ای برای هنر دانست که با چشم انداز وسیع، پهناور، نا پیوسته و غیر عقلانی فرهنگ سدهٔ بیستم، سازگار و منطبق است. یعنی جریانی منطقی و عقلانی حاصل می شود که شبیه سازیهای شاعرانهٔ آن، القا کنندهٔ عواطف ساختاری در خواننده است، و در تقابل با زمینهٔ نوین ارتباطات از دست رفتهٔ دنیایی است که با خلق هر اثر هنری جدید، پدید می آید. از نظر مدرنیستها، هیچ محدودهٔ طبیعی، ترتیب یافته و منطقی در جهان وجود ندارد، هیچ پس زمینهٔ فرهنگی که خودبخود معنایی به متن دهد یا برنامهٔ آینده نگری که طبق آن تاریخ و پیامدهای آن به گونه ای معنادار تنظیم شود، یافت نمی شود. از طرف دیگر، بی هوّیتی فرهنگ جدید نیز دقیقاً به دلیل بی اعتقادی به چنین طرحهای سنّتی به مثابهٔ زنجیرهٔ بزرگ حیات است. پاوند (Pound) و الیوت از نظم و ترتیب بزرگ فرهنگی سخن می گویند («قوهٔ ذهنی اروپا»، «سنّت»، «گذشته» و نظایر آن) ولی این امور، مشخصاً مصنوعاتی بشری اند، که باید برای هر فرهنگ و هر شعری، طرحی نوین به خود بگیرند. الیوت، نوعی تسلیم و واگذاری خلاق را وصف می کند که شاعر از طریق آن به کنش متقابل با امکانات قراردادی شکل و فرم می پردازد این کنش احتمالاً پدیدآورندهٔ امکانات تازهٔ شعری یا به عبارت دیگر، فرهنگی «جدید» خواهد بود.

جان کلام اینکه مدرنیستها معتقدند از طریق شکلهای نوین شعری، دنیاهای تازه ای خلق کرده اند، درحالی که اسلاف آنها فقط دنیایی را داشتند که خداوند به بشر اهدا کرده بود.

با پیدایی فنّ شعری «تازه»، مدرنیستها، لزوم وجود حساسیت هنری و فرهنگی جدیدی را مطرح کردند که منطبق بر کیفیت حیات احساس شده در فرهنگ پس از دورهٔ روشنگری است مطمئناً بررسی این ادراک مدرنیستی از بحران ارزشها و اشکال هنری معاصر، از نظر تاریخ عقاید و افکار جالب خواهد بود. نقد انگلیسی-امریکایی و اقلیمی مستقیماً تحت تاثیر برنامهٔ مدرنیستها برای حصول درک تازه ای از شعر و سبکهای ادبی است.

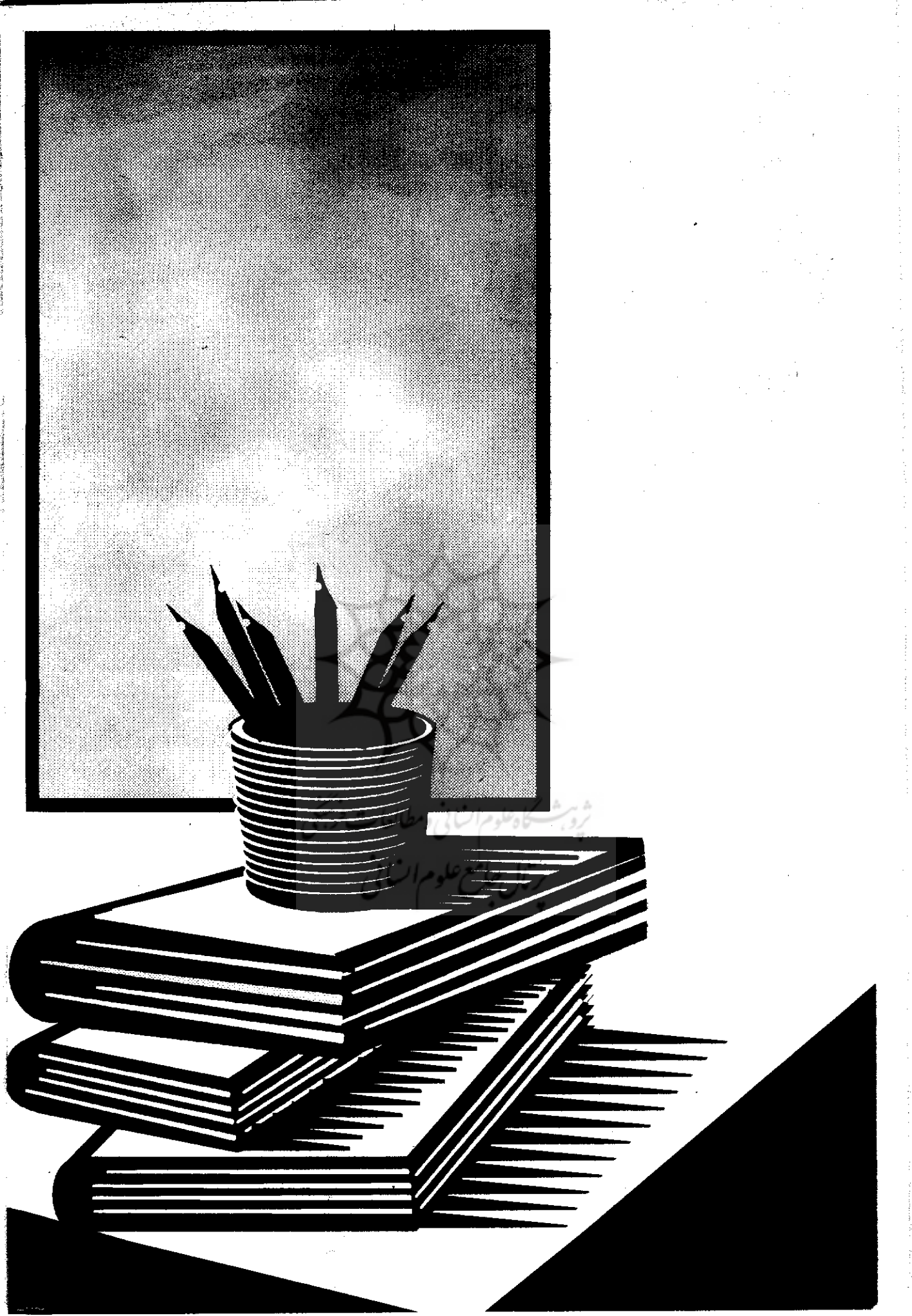
فرمالیسم

یکی از جنبه های مشهود و مستحکم مدرنیسم، دیدگاه نقد ادبی آن است که به فرمالیسم شهرت دارد. این نهضت گسترده، از مفاهیم زیبایی شناسانه و معناشناختی مدرنیسم تاثیری عمیق گرفت و درصدد تحلیل ادبیات نه از طریق نشانه های آشکار یا «طبیعی» (یا قابل عرضه') مضمون آن بلکه از طریق بررسی منسجم شکل آن برآمد. اینکه چگونه نوشته شده و آیا ساخت آن می تواند معنا را در اولین برخورد منتقل کند؟ تاکید بر شکل و فرم در نقد ادبی دو کاربرد کلی دارد: ۱. منجر به فهم الگوی زیربنایی متن یا نحوهٔ تاثیر آن می شود و ۲. کمک می کند تا دریابیم که شکل مورد نظر، صبغهٔ کدام گونهٔ ادبی (داستان بلند، غزل، نمایشنامه و نظایر آن) را دارد. به این ترتیب، طبق نظریهٔ فرمالیسم به معنای وسیع آن، ادبیات همچون مجموعه ای پیچیده از اشکال تلقّی می شود که می توان این اشکال را در رابطه آنها با یکدیگر و با کلیتهایی متفاوت تحلیل کرد. مختصر اینکه، فرمالیسم ادبیات را به مانند تقلیدی از واقعیت یا ساختاری حاوی معنای ذاتی (طبیعی) نمی داند، بلکه به الگوهای منطقی معنادار موجود در آثار و انواع خاص نظر دارد.

به غیر از فرمالیسم روسی (نهضت پربار مسکو که از ۱۹۱۵ تا ۱۹۳۰ دوام یافت) مؤثرترین گونهٔ فرمالیسم در امریکا و انگلستان، «نقد جدید» است.

اساسنامهٔ واحدی برای این نهضت وجود ندارد، ولی می توانیم از عقاید منفردی نام ببریم که منتقدان امریکایی و انگلیسی از اواخر دههٔ ۱۹۲۰ تا ۱۹۵۰ یعنی دورهٔ پیشرفت فعال نقد جدید ابراز کرده اند. نقد جدید خواستار تغییر جایگاه «مضمون» در تحلیل ادبی و در نتیجه بررسی فرم اثر به شیوهٔ تحقیقات تجربی است. این نقد بر آن بود تا اشکال وسیعتر و کلی تر از ادبیات را طبق نظم درونی آثار سازمان دهد. مثل آنچه در تحلیلهای ویژه یا «بررسی تفصیلی» وجود دارد.

از نظر منتقدان جدید، ادبیات، ساخته ای تحمیل شده به نفس یا به گفتهٔ ژوزف-فرانک، «شکلی فضایی» یا «بعید» است و شکل، موجودیتی «مستقل» و جامع و بی نیازی از عوامل بیرونی است. این معنا را در عبارت استعاری «گلدان خوش تراش» کلنیث-بروکس می توان مشاهده کرد. شاید



مهمترین مسئله، تکیهٔ فراوان نقد جدید بر شبیه سازی به مثابهٔ مفهومی برای تبیین فرم (شکل) باشد. منتقدین جدید نظیر بروکس با تاکید شدید بر آثار منتقدان مدرنیست، شبیه سازی ادبی را مادهٔ اولیه یا زیربنای شکل دانسته اند. مثلاً نقد جدیدی از یک «بررسی تفصیلی» شعری، متضمن تشخیص اولیهٔ تصاویر کلیدی از سوی خواننده در الگوی تکرار شدنی تضاد (Opposition) یا به قول بروکس، «تنش» (Tension) است. منتقدان جدید فقط وقتی قادر به بیان نظریات تاویلی و تفسیری خود راجع به فرم و معنای شعر خواهند بود، که این الگوی شبیه پردازی تشکیل شود. از آن پس، منتقدان جدید پارادوکس و کنایه را جلوه های مهار کننده این تنش دانستند. با تجویز این اصطلاحات برای کلیهٔ سبکهای شعری، منتقدان جدید، پارادوکس و کنایه را در قالب شکل، جایگزین چیزی کردند که به اصطلاح «مضمون» خوانده می شد. به گفتهٔ بروکس، پارادوکس و کنایه بسیار مهم است، چون عملاً ساختار شبیه سازی و تخیل را منعکس می کند. طبق استدلال وی که مبتنی بر اصول زیبایی شناختی کانتی است، از آنجا که شعر، ساخته و پرداختهٔ قوهٔ خیال است باید منعکس کنندهٔ ساختار این خیالپردازی نیز باشد. این ساختار یا «فرم» (شکل) به لحاظ بلاغت گفتاری در ضدّیت با نقشهای پارادوکسیکال و کنایه ای است. این نقشها که اساساً برای این ساخته شده اند که شکلی شعری داشته باشند، مجازاً تبدیل به مضمون آن می شوند و چون ارجاعات نهایی تمام نشانه های معنایی (یا نشانه های تشبیهی معنا) محسوب می گردند. با چنین دیدگاهی، می توان گفت که تمام اشعار تقریباً یا تحقیقاً «حاوی» این نمونه ها هستند.

به علاوه، منتقدین جدید اعتقاد داشتند که هر اثری را می توان عیناً با توجه به ساختار واقعی یا فرم آن خواند. در نتیجه، هر اثری می تواند تنها یک تفسیر واحد یا «صحیح» داشته باشد. مثلاً در سفسطهٔ تعمدی، دبلیو.کی.ویمسات و مونرو.سی.بردسلی به بررسی شیوه های خواندن اثر از طریق «صحیح» پرداختند. اینان توضیح داده اند که تداخل معانی و عدم دقّت، زمانی رخ می دهد که مقاصد نویسنده در بررسی تفصیلی متن مورد توجه قرار گیرد، در این صورت، خواندن به طریقی «ناصواب» انجام خواهد گرفت. سپس در «سفسطهٔ احساسی»، نقطهٔ مقابل آن را مطرح کرده و نشان می دهند که چگونه واکنشهای حساب نشدهٔ «احساسی» یا عاطفی خواننده نسبت به متن ممکن است موجب خدشه دار شدن درک و تفسیر صحیح تشبیهات و درنتیجه عمده کردن تفوق تشبیهات و نقشها شود. به این ترتیب، منتقدین جدید، که همانند مدرنیستها، ضد رمانتیک هستند، مفهوم کلیّت زیبایی شناختی و وحدت و همچنین تفسیر واحد یا منسجم از اثر را از بطن مبانی رمانتیسم استخراج کردند. استدلالشان چنین بود که یکدست بودن آثار، در کل به دلیل وجود مجموعه ای از تنشهای از پیش موجود است. (همانند آنچه دربارهٔ پارادوکس و کنایه گفته شد) و اگر اثری به نحو صحیح خوانده شود، کاملاً منسجم خواهد بود.

نقد در سالهای میانی سده

در سالهای میانی این قرن، دو نهضت عمدهٔ فرمالیستی در نقد امریکایی و اروپایی وجود داشت. نقد جدید که شرح آن گفته شد و برداشت فرانسوی آن که در توضیح و تفسیر متن به کار می رفت. در هر یک از این دو مکتب، شیوهٔ خاصی برای بررسی دقیق اثر و تلاش برای یافتن انواع اطلاعات متنی از جمله تشبیهات و شبیه سازی ادبی، و الگوهای شبیه سازی، وزن، صدا، آهنگ و ساختار کلی مطرح می شد. چنین ادعا می شد که هر کدام از این شیوه ها، بالقوّه کاملند به طوری که قادرند همهٔ جزئیات و ظرایف متن را با مشاهدات تجربی کلی نگری و بیطرفی کشف و طبقه بندی کنند. با این احوال در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ با ظهور نقد مبتنی بر کهن الگوهای کارل گوستاو یونگ رشد فعال نقد جدید در آکادمی انگلیسی - امریکایی به پایان رسید. نفوذ و اعتبار این نقد، خیلی سریع مبانی نقد جدید را در هم ریخت و آن را ریشه کن کرد.

نقد کهن الگویی با بهره گیری از برخی جنبه های نقد جدید (عمدتاً بسط پارادوکس و کنایه) به بررسی زمینه هایی پرداخت که نقد جدید در آن ناموفق بود، یا نمی خواست آن را گسترش دهد، بویژه رابطهٔ ادبیات و موضوع مورد مطالعه که خارج از مفهوم محدود فرمالیستی ادبیات قرار می گیرد. این زمینه ها شامل «ذهن» یا روان فردی، تاریخ، فرهنگ و حتّی روابطی می شود که همزمان در درون برخی از متون وجود دارد ولی از آنها فراتر می رود، یعنی آنچه نورتروپ فرای «چارچوب مفهومی» ادبیات می خواند و به شکل مجموعهٔ ذهنی کاملاً منظمی ادراک می شود. براساس این مفهوم، مجموعهٔ ادبیات، چیزی بیش از یک تودهٔ عظیم یا انبوه تلاشهای گوناگون و خلاق است.

به این ترتیب، فرای و سایرین، منتقدان جدید از جمله کلنیت بروکس، ویمسات و بردسلی، جان کرو رنسام، مارک اسکورر و ژوزف فرانک را در زمینهٔ نقد ادبی، خارج از تاریخ و در محدوده ای خطرناک یعنی خارج از زمان می دانند. به اعتقاد این گروه اینان از شیوه ای دفاع می کنند که قادر به در نظر گرفتن تغییرات فرهنگی مؤثر بر شکلها و سبکهای ادبی نیست در نقد کهن الگو به پیش نمونه ها توجه می شود، یعنی تصاویری فرهنگی که فقط به شکل قطعات یا تمثالهای ناقص که چون جرقه های نور تابیده شده بر دیوارهای غار افلاطون، قابل درک هستند. تصویرهای پیش نمونه ای که همواره تکه تکه اند و هیچ گاه قطعه ای کامل از کهن الگو نبوده اند، بلکه برداشتها و تاثرات پراکنده ای هستند که

بر صفحه' ذهن خودآگاه نقش می بندند. این تصاویر، تشکیل دهنده' الگوهای اطلاعاتی هستند که علی رغم ابهام یا عدم انسجامشان، نشانه های بسیار مهم سازماندهی فرهنگی محسوب می شوند. کاربرد مشخص این مفهوم در نقد ادبی، در آناتومی نقد فرای (در ۱۹۵۷) دیده می شود که عملکرد نقد در عصر حاضر وی، مقدمه ای بر آن است. فرای در این کتاب اظهار می کند که در حقیقت موفقیت نقد کهن الگویی دقیقاً در جایی نهفته است که نهضت سابق شکست خورده بود. سپس ساختار تک اسطوره ای را در کل فرهنگ در نوشته های پسا ساختارگرایانه از اسطوره' مقدس و باستانی تا کنایه های امروزی بنا نهاد. فرای در تشریح استادانه' پیش نمونه های ادبی، به عنوان بخشی از نمونه' پیچیده' تضمینهای کهن الگویی (archetypal) فهرست مشخص و قابل درکی از اشکال ادبی (مثل نوع، صدا، وزن، آهنگ و نظایر آن) ارائه کرده است. در بحث فرای، نوعی حس پیشرفت جریان ادبی غرب و ابعاد تاریخی آن مشهود است و در عین حال وی برای نقد و بررسی تاریخ ادبیات، نوعی چارچوب مفهومی کهن الگو را مطرح می کند.

طی دهه' ۱۹۶۰، برداشت کهن الگویی فرای بر بسیاری از نظریه ها و نقدهای عملی، بویژه مطالعات سده های میانی و رنسانس تاثیر گذاشت. ولی با گذشت زمان، نگرش وی با برخورد منتقدین تاریخ گرا، ساختارگرایان و فمینیستها مواجه شد، چون نه واقعاً رویکردی تاریخی بود (دلیل موجهی برای تغییرات «واقعی» تاریخی عرضه نمی کرد) و نه در اجرای اصول آن انسجامی وجود داشت. انتقاد فمینیستها از فرای که به مضمون یونگی و مفهوم تک اسطوره ای آن نظر داشت، از همه کوبنده تر بود. به اعتقاد فمینیستها، قهرمان کهن الگویی در واقع شخصیتی مذکّر است که قصد آشتی دادن و پیوند مؤنث «اولیه» (مادر کبیر) و «انیما»ی (anima) بالقوّه را دارد که هم، جفت ایده آل قهرمان و هم پاداش موفقیت تلاشهای او محسوب می شود. این نمونه' منحصراً مذکّر، نقش موضوع مذکّر را ایفا می کند و در فلسفه' یونگ یا فرای، هیچ تلاش جدی ای برای خلق درک تازه ای از تجربه' زن در نقشی غیر از حمایت کننده' مرد، دیده نمی شود.

شاید لازم به تذکر نباشد که سیر حرکت نهضتهای انتقادی به گونه' نوعی چرخه' حیاتی است، که هر یک کم کم ناپدید شده، پیدایی نهضت جدید دیگری را پس از خود موجب می گردند. مثلاً روانکاوی، از نظر فکری و ذهنی، والد و به وجود آورنده' کهن الگویی محسوب می شود، ولی عملاً نقد روانکاوانه پیش از کهن الگویی و در دهه' بیست و سی توسط اولین نسل فرویدیست ها آغاز شد و ادامه' آن در نهضت جدیدتر نشانه شناسی، «بازگشت به فروید» متجلّی شد که در همین جا در مبحث پسا ساختارگرایان (Post structuralist) بدان اشاره خواهیم کرد. به این ترتیب، اولین نسل منتقدان فرویدیست ـ که علاقمند به یافتن موضوعهای فرویدی و عقده های ادیپی در ادبیات بودند (برای ملاحظه' نمونه' هوشمندانه ای از این نقد سنّتی به نوشته' فروید به نام موضوع سه صندوقچه مراجعه کنید) تا دهه' ۱۹۶۰ دوام یافت و عده ای از بهترین نقّادان قرن بیستم از این دسته اند مثل: ارنست جونز، ماری بوناپارت، ادموند ویلسون، لیونل تریلینگ، فردریک کروز و.... این نگرش ادبی فرویدیسم اولیه در نیمه های قرن تحلیل رفت، نقد یونگی و جدید نیز در همین اوان کاهش یافت که علت عمده' آن ناتوانی این نگرش در فراتر رفتن از تفسیرهای موضوعی (درمانگرانه) ساختار ادبی بود. مختصر اینکه، به اعتقاد بسیاری از افراد، عقده' ادیپ موجود در متن، معرف نوعی بینش و بصیرت نبود، بلکه بیشتر نوعی ابتذال بدیهی بود.

ساختارگرایی

با افول تاثیر بسیاری از نگرشهای نقادانه' نیمه' قرن، حوزه' فعالیت جدیدی در دهه' ۱۹۶۰ پدیدار شد که آن را ساختارگرایی خواندند. تحلیلهای ساختاری (نشانه شناسی) به عوض بررسی تاثیرات یا نتایج زبان (یعنی کارکرد ارتباطاتی زبان) به بررسی شرایطی پرداخت که اولویت و تقدّم زبان و معنا را امکان پذیر می ساخت.

همانگونه که رونالد بارتس می گوید «فعالیت ساختارشناس صرف یافتن این هدف است که چگونه معنا می تواند مستقاد شود». ساختارشناسی، حاصل پیشرفتهای بزرگ زبانشناسی در قرن بیستم و به پیشگامی فردنیاند دو سوسور بوده است، که سوسور آن را «نشانه شناسی» (Semiology) یا «علم مطالعه' تحوّل علائم در جامعه» می خواند. علم نشانه شناسی به عوض جست و جوی منشا اشکال زبانی خاص یا تاریخچه' آن، در جست و جوی این است که بداند چگونه عناصر زبانی با یکدیگر ترکیب می شوند و معنا و تاثیراتی را می آفرینند که از آنها درک می کنیم. سوسور، خصوصیت بسیار مهّم دیگری را نیز اضافه می کند و می گوید که در نشانه شناسی هر علامت مثل «چراغ راهنمایی» است، یعنی نشانه ای قراردادی برای بیان یک پیام خاص. به عبارت دیگر تمام عناصر زبانی می توانند متفاوت از آن چیزی باشند که در ظاهر هستند. مثلاً «سبز» هم می تواند نشانه' «توقف» و هم علامت «رفتن» باشد.

نوعی از ساختارگرایی که در اوایل دهه' ۱۹۵۰ کلود لوی اشتراوس با استفاده از نشانه شناسی در مردم شناسی بنیان نهاد، تاثیری عظیم بر نقد قرن بیستم گذاشت و در دهه' ۱۹۶۰ و اوایل دهه' ۱۹۷۰ پایه' اصلی نقدهای جدید شد. ساختارگرایی در ابتدای کار با برخوردهای بسیار خصمانه' منتقدین امریکا و اروپا روبرو شد. کلاً چنین برداشت شده بود که این نهضت در جست و جوی مطالعه' جاه طلبانه' «علمی» ادبیات در تمامی

ابعاد آن است. در هر حال، تفکیک چنین مطالعه ای، از نظر برخی افراد، حالت تهاجمی ضد انسانگرایانه ای داشت و بی ارتباط با ارزشهای تربیتی لیبرال غرب بود. از نظر انگلیسیها و امریکاییها، ساختارگرایی نه تنها بشر دوستانه نبود بلکه تحفه ای وارداتی از فرانسه محسوب می شد و صرفاً نوعی تفریح غریب برای اندک روشنفکرانی بود که خودبینانه و کورکورانه مظاهر خارجی را می پرستند. در هر حال در ۱۹۷۵، انجمن نوین زبان، جایزه' سالانه' جیمز راسل لوول را برای مطالعات ادبی به مجموعه' نظم *ساختارگرایانه* جاناتان کالر اهدا کرد و آکادمی انگلیسی-اروپایی نیز، بد یا خوب، ساختارگرایی را یکی از نظامهای نقد کارکردی شناخت (البته تمام منتقدین و خوانندگان آن چنین نظری نداشتند).

با نگاهی به گذشته، درمی یابیم که ظهور ساختارگرایی و نشانه شناسی در دهه' ۱۹۶۰ به نحوی بسیار بارز توانست علاوه بر دیگر عملکردهایش محدوده ای را که طی آن نظریات مدرن تبدیل به پدیده ای بین موضوعی می شود، مشخص کند. ساختارگرایی و نشانه شناسی، عملاً زمینه ای را تشکیل دادند که تنها می توان آن را «نظریه» خواند. چون با در نظر گرفتن معانی و شرایط متغیر معنا به عنوان موضوع تحقیق خود، فراتر از علوم انسانی و اجتماعی عصر، نظیر مطالعات ادبی، فلسفه، تاریخ، زبان شناسی، روانشناسی و انسان شناسی رفتند که تمام این رشته ها از اواخر دهه' ۱۹۶۰ مستقیماً بر نظریه' ادبی تاثیر گذاشت.

ساختارگرایی در نقد ادبی، ارتباطی تنگاتنگ با فرمالیسم ادبی دارد، این امر در نقد جدید امریکایی و فرمالیسم روسی نشان داده شده است. هدف اصلی این نهضتها، جایگزین کردن فُرم (شکل) در تحلیل ادبی به جای مضمون و اتخاذ روشی تفصیلی مشابه روشهای تجربی تحقیق بود. این نهضتها، هر دو خواستار ادغام و انسجام ساختارهای کلی ادبی در مجموعه ای منسجم و منطبق با نظم درونی آثار بودند که در تحلیل دقیق آشکار می شود.

در کلیه' این موارد، ادبیات به منزله' مجموعه' پیچیده ای از اشکال در نظر گرفته می شود که با بیطرفی هرچه تمامتر و با کلیتی متفاوت، می توان این اشکال را تجزیه کرد؛ یعنی از یک جزء خاص تشبیهات شاعرانه گرفته تا ارتباط موجود بین نوع شعر و جایگاه آن نوع در کل ادبیات. مختصر اینکه، نقد جدید و فرمالیسم روسی باعث تعالی نظرگاه ادبیات به مثابه' نظام و نگرش کلی علمی و تبدیل آن به مطالعات ادبی شد. این خصلت سازماندهی و علمی کردن امور، بویژه آنگونه که در نظریه های زبانشناختی فرمالیسم روسی آمده، عمده ترین حلقه' پیوند فرمالیسم جدید اولیه و ساختارگرایی دهه' ۱۹۶۰ است.

محدودیتهای خودساخته' نهضت ساختارگرایی، بخصوص بی توجّهی آن به تغییرات زودگذر و توجه آن به نظامهای کلی به جای موقعیتهای فردی، بیش از پیش در اواخر دهه' ۱۹۶۰ نمایان شد. ژاک دریدا، فیلسوف فرانسوی، نقدی مهم و قاطع دراین باره ارائه کرد، مثالی مشخص از ماهیت *ساختار*، علامت و *نمایشنامه* در مباحثات علوم انسانی که مبتنی بر انسانشناسی ساختاری کلود لوی اشتراوس است. به نظر دریدا ساختارگرایی نشانه' بی بصیرتی سنّتی غرب درباره' «اساس» ساختار و عدم تمایل به شناخت خصوصیات نظری و ایدئولوژیکی ساختار به مثابه' یک مفهوم است. به گفته' وی، تلاش برای بررسی ساختار، مستلزم امکان ایستادن در جایی بیرون و دور از ساختار است. یعنی اینکه کسی بتواند خارج از حیطه' ادراک فرهنگی قرار گیرد و دیدی به دور از هر گونه تعلق خاطر به فرهنگ داشته باشد. انتقاد دریدا از لوی اشتراوس را به زبان تخصصی تر می توان انتقاد از مرجع دانستن تقابل طبیعت و فرهنگ دانست که لوی اشتراوس آن را محسوس و قابل فهم می خواند. (این انتقاد نه فقط در *ساختار، علامت و نمایشنامه* که در *بانی عقل کل* راجع به *دستور زبان شناسی* و بسیاری از آثار دیگر وی نیز آمده است). دریدا چنین استدلال می کند که چون هیچ وقت کسی نمی تواند بر فرهنگ برتری و سبقت جوید و از آنجا که هیچ کس نمی تواند آن را از بیرون بررسی کند، درنتیجه هیچ پایگاهی مستقل از ساختار وجود ندارد و هیچ وضعیت به اصطلاح طبیعی و مستقل از کنش متقابل ساختاری که به زعم تحلیل گران ساختاری، معنا را می سازد، وجود ندارد. امکان بررسی عینی ساختار وجود ندارد. در نتیجه، دریدا نشان می دهد که تلاش برای خواندن و تفسیر و تاویل فرهنگی ساختارها را نمی توان کاملاً تبدیل به مدلهای دقیق علمی نمود. به این ترتیب اگر ساختار را نتوان مجزا کرد و مورد مطالعه قرار داد، پس ساختارگرایی نیز به عنوان یک شیوه' کار، قابلیت خود را جداً از دست خواهد داد. در واقع، دریدا چنین استدلال می کند که به جای ساختارگرایی، باید ارتباط متقابل تفاوتهای متون را بشناسیم. یعنی آنچه وی و سایرین، ترکیب ساختاری (*Structwration*) می خوانند-یعنی تلفیقی از معنا و مفهوم و عمل معنا کردن و مفهوم بخشیدن.

پسا ساختارگرایی (*Post structwralism*)

پسا ساختارگرایی تا حدّ زیادی نتیجه و حاصل روش فلسفی است که ساختارشکنی(*decanstruction*) خوانده می شود و دریدا در نقد خویش از ساختارگرایی مطرح کرد. یعنی نگرشی کلی به ساختار که از آن صحبت کردیم. همانگونه که جی. هیلیس میلر می گوید: «در جست و جو برای یافتن زمینه های تازه در مطالعات ادبی، اصیلترین کار نقد [مبتنی بر شالوده شکنی]، تفاوت قائل شدن و سپس محک زدن است». یعنی در نقد ساختارشکنانه به بررسی و آزمایش

فرضیاتی می پردازند که پایه های بینش فکری محسوب می شوند تا بتوان: حقایق بدیهی که این اصول بر آن مبتنی هستند، بررسی و مطالعه کرد. در آن، صحّت «محدودیتهای» مفهومی سنجیده می شود که هم به درک شرایط فعلی و هم به فهم نیازهای آن کمک می کند. بجای اینکه در جست و جوی شیوه ای برای ادراک باشد، شیوه ای برای بهم پیوستن پدیده ای جدید با مدلهای منسجم موجود یا تغییر یافته است ـ نقد ساختارشکن در جست و جوی کشف قواعد کلی است که پایه و اساس این مدلها و محدودیتهایشان محسوب می شود.

در زمینه' نقد ادبی، ساختارشکنی، مشخصاً سیاست و تمهیدی خاص برای خواندن محسوب می شود. به گفته' دریدا، خواندن تحلیلی و تجزیه ای، نقطه' حرکت از سلسله مراتب فلسفی که در آن دو واژه' متضّاد مطرح می شوند که یکی حالت کلی «برتر» و دیگری حالت خاص «فروتر» است. این تضّادها، پایه' اغلب مهمّترین طبقه بندیهای اندیشه در فرهنگ غرب را تشکیل می دهد، مثل حقیقت و خطا، بیماری و سلامت، مذّکر و مؤنث، طبیعت و فرهنگ، فلسفه و ادبیات، گفتار و نوشتار و جدّی و شوخی ـ جاناتان کالر نمونه ای از تقابل زبانی ارائه کرده که در آن جنبه' «بنیادی» زبان (Constative) (یعنی مجموعه' اصلی مفاهیم درست یا نادرست) در مقابل برداشت «علمی» (Performative) زبان یعنی فعالیت عینی به کارگیری زبان قرار می گیرد. نمونه' دیگری که در رساله های فمینیستی در این مجموعه آورده شده (مثل *سایه ای بر فراز صفحه* اثر وولف، نقد مبتنی بر مظهر جنسی مردانگی اثر المن (Ellman)(Phallic Criticism) و توبره" تهی زندگی اثر ژیلبرت (Gilbert) این است که کلمه' «مرد» (male) را به طور کلی به جای «انسان» (Human) و کلمه' «زن» را فقط برای مشخص کردن فرد خاصی از انسان مؤنث به کار گیرند. ولی سیاست علمی ساختارشکنی به گونه ای است که چنین سلسله مراتب مهمی را وارونه می سازد؛ یعنی فروتر، بالادست فراتر قرار می گیرد و به گفته' کالر (Culler) «جنبه' بنیادی زبان را تبدیل به مورد عملی خاص می کند». نمونه' دیگری از این واژگونی غیرساختاری را همانگونه که دریدا نیز گفته است، می توان در واژگونی طبیعت و فرهنگ توسط لوی ـ اشتراوس مشاهده کرد که مقوله' سابقاً فراتر طبیعت را به شکل مورد خاصی از فرهنگ (مقوله' فروتر) مطرح ساخت.

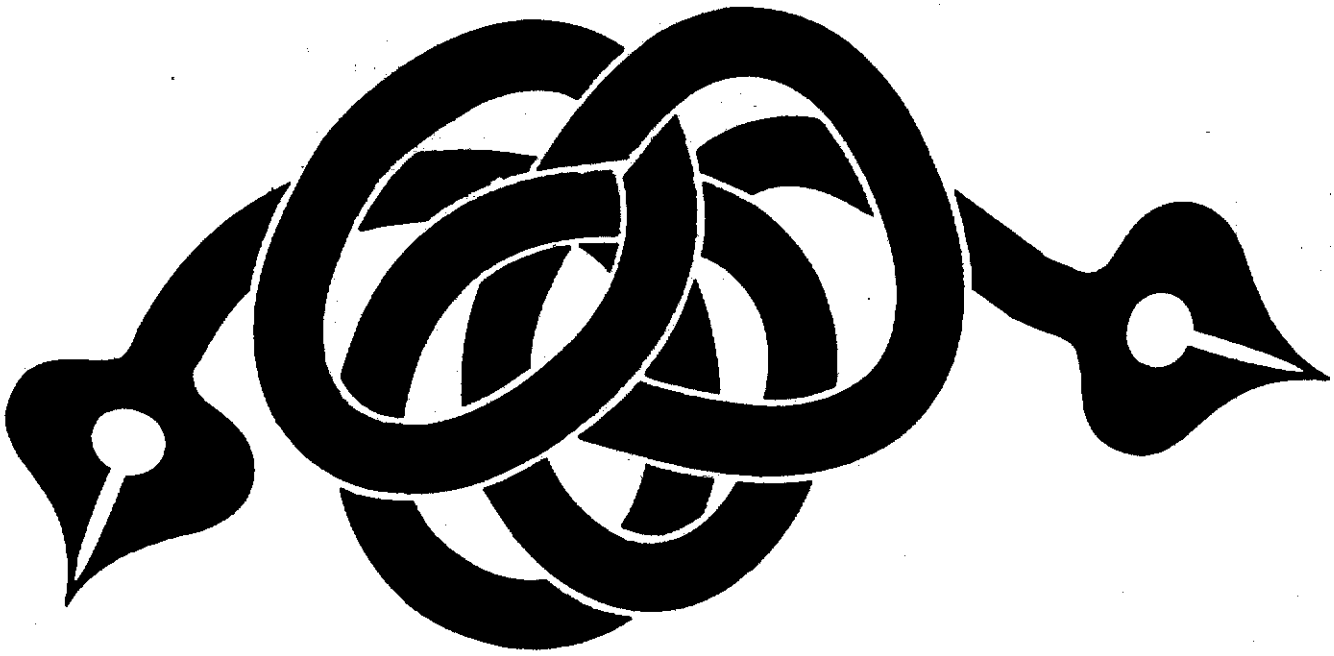
امّا هدف این واژگون سازیها، صرفاً ایجاد تغییر و تبدیل در نظامهای ارزشی نیست چون با این کار به گفته' دریدا، فقط «مهر تاییدی» بر نظام قدیم تقابلها می زنیم که موضوع تحلیل ادبی است. ولی در شیوه' ساختارشکنی تلاش بر این است که روابط اصلی فراتر و فروتر به گونه ای سریع و پرشتاب (به تعبیر دریدا) گسترش یابد و افقی معناشناختی در مباحث یعنی امکان وجود هر معنای خاص پدید آید. سپس به گفته' دریدا، ساختارشکنی تلاش دارد تا برداشتی از تاویل، ساختار، علامت و نمایش بدون نمایشنامه' از پیش تهیه شده (Free play) ـ یعنی چیزی که در جست و جوی حقیقت یا منشایی مستقل از نمایش بدون نمایشنامه و نظم علائم باشد ـ در مقابل برداشتی دیگر از تفسیر قرار دهد که دیگر متوجه اصل نیست[ولی] نمایش بدون نمایشنامه را تایید می کند و در تلاش است تا از انسان و انسان گرایی فراتر رود.

دوره' پسا ساختارگرایی که متعاقب آثار دریدا پدید آمد، بخش بزرگی از نقد ادبی را فراگرفته است. نقد روانکاوانه' معاصر تحت تاثیر ژاک لاکان (Jacques Lacan) دیگر توجّهی به برداشت سنّتی فرویدی از «فرد» به مثابه' «خود» مجزا و مقتدر، ندارد؛ و در شیوه' عمل خود مشخصاً شالوده شکن است. فمینیستها نیز بویژه هلن سیکسوس (H.Cixous)، باربارا جانسون، گایاتری چاکراوُرتی اسپیواک و جولیا کریستوا، در آثار خود از تمهیدات ساختار شکنی برای محو بررسیهای مردانه و «مذّکر» متون ادبی استفاده می کنند. از نظر منتقدین مارکسیست بخصوص لوئیس آلتوسر، فردریک جیمسون، جان الیس، روزالید کووارد و مایکل رایان، پیوستگیهای عمیقی بین آثار فرهنگی مارکسیستی و نقدهای ساختارشکنی وجود دارد. تمام این منتقدان، نگرشی شالوده شکنانه، در برخورد با متون ادبی دارند و از زوایای مختلف تلاش کرده اند نیروهای شکل دهنده و «تخریب کننده'» این متنها را دریابند.

از جهاتی می توان گفت که پساساختارگرایی در برگیرنده' تمام پیشرفتهای نقد دوره' پس از دریداست که شامل دیدگاه فصاحتی و علم بدیع استانلی فیش و نقدهای خواننده محور نیز می شود. در هر حال تعیین محدوده' نفوذ شالوده شکنی دشوار است. شاید به تعبیری محافظه کارانه تر بتوان گفت که دیدگاه پساساختاری متون ادبی برگرفته از تعاریف ادبیات و نقد ملهم از اندیشه های دریدا راجع به عوامل سازنده' متن و شیوه های کشف معانی آن است.

نقد فرهنگی

پس از پساساختارگرایی و بروز مشکلات چشمگیر در زمینه' معنا، لفظ و تفسیر و تاویل، کم کم لزوم وجود رویکردی دیگر به مطالعات فرهنگی که دربرگیرنده' نقد ادبی نیز باشد، آشکار شد. در این نهضت که با آن دریدا میشل فوکو، ژاک لاکان، میخائیل باختین، ژولیا کریستوا، گایاتری چاکراورتی اسپیواک، ژان فرانسوا لئوتارد، فردریک جیمسون و بسیاری دیگر همراه بودند، چنین مطرح شد که مطالعه' نقد می تواند به عنوان یک بخش و بخش هدایت کننده' مطالعه' فرهنگ در نظر گرفته شود. برای توجیه هر چه کاملتر این گستردگی، شاید لازم باشد تعریفی از فرهنگ نیز ارائه شود که به قول



ریموند ویلیامز در *کلیات کلیدی (Kay words)* «یکی از دو یا سه واژه' بسیار پیچیده و دشوار زبان انگلیسی است». ویلیامز در کتاب دیگر خود به نام *فرهنگ* می نویسد که «عمل فرهنگی» و «محصول فرهنگی» صرفاً تعابیری برگرفته از ساختارهای نظم اجتماعی نیستند بلکه، عناصر عمده' ساخت آن محسوب می شوند». در این تعبیر، فرهنگ فقط «روحی آگاه کننده» در بطن جامعه نیست بلکه به گفته' ویلیامز «نظام معناداری است که لزوماً از طریق آن... هر نظام اجتماعی به ایجاد ارتباط، بازآفرینی، تجربه و مکاشفه می پردازد».

تعریفهای ویلیامز، مطمئناً تنها توصیف معتبر از فرهنگ نیست ولی از افکار وی پیداست که مطالعات ادبی که به شکل فعالیتهای نقادانه' منسجم و سازمان یافته درآمده باشد- یعنی نقدی که به بررسی و مطالعه' «نظامهای معنا» به شیوه ای کمابیش نظام یافته، دقیق و کلی بپردازد- می تواند مشاهدات و شیوه های خود را به پهناورترین حوزه های خلق معنا، به فعالیتهایی فرهنگی چون شیوه های اجرایی خاص معنایی و به حوزه ای کلی از تحقیقات گسترش دهد.

در واقع، براساس حجّتی محکم می توان گفت که متنهایی که عموماً «ادبیات» خوانده می شوند، جایگاهی ویژه برای تلفیق و مقابله' مهمترین نیروهای سیاسی، روانشناختی و فرهنی هستند. به این ترتیب، توجه به مباحث، به زبان در کلیه' اشکال آن، محصولات و دریافت و ادراک آن، نقطه' تمرکز و محور طبیعی مطالعات ادبی و محصول طبیعی نقد محسوب می شود. بر همین اساس، مطالعات فرهنگی آنچنان که در مقاله های کنت- برک، میخائیل باختین، مری المن، هلن سیکسوس، باربارا کریستیان، رابرت استپتو، استانلی فیش و مایکل فوکو آمده، رابطه' دو جانبه' موضوعات سیاسی، آموزشی، تاریخی، نوعی و ادبی است. یکی از حوزه های پربار مطالعات فرهنگی، بررسی اخیر نهاد مطالعه' ادبی در آکادمی بوده است. در کتابهایی نظیر *قدرت لفظی*، *انگلیسی در امریکا* اثر ریچارد اوهمن، *تعلیم ادبیات* اثر جرالد گراف، *تعیین محدوده' علائم: نقد و نهادهای آن* اثر جاناتان کالر، *نقد و تغییر اجتماعی* اثر فرانک لنتریشیا، ماهیت واقعی مطالعه' ادبیات در رابطه با سایر عملیات فرهنگی مورد بررسی و مداقه قرار گرفته است. در این بخش، مثالهایی از این مفهوم وسیعتر عمل نقد به مثابه نقد فرهنگی و به عنوان نیروی آگاه کننده' مهم در نقد معاصر، گنجانده شده است.

مطالعات فرهنگی اواخر قرن بیستم با شیوه هایی که شاید اگر در سالهای اولیه' سده پیش گرفته بود، کمی جلوتر می رفت، دیدگاه بسیار جدیدی درباره' پیوستگی، تغییر و تنوع فرهنگی ارائه می دهد. درحالی که مدرنیسم، از گذشته برید و از ظهور تنوع فرهنگی- یعنی از «چندگانگی» و پیش زمینه ای برای امور قراردادی و تغییر و نفس زمان در دنیای جدید استقبال کرد و آن را گرامی داشت. نقد فرهنگی به مباحث مختلف فرهنگی و شیوه' تحقیق عملیات فرهنگی توجه دارد. به علاوه، نقد فرهنگی طی پیشرفت خود در دهه های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ بیش از بسیاری از رویکردهای پیشین به مقوله' فرهنگ، به تضاد و ایدئولوژی توجه کرده است. به این ترتیب، مطالعات معاصر فرهنگی -به همراه مطالعات نوعی، ایدئولوژیکی، سیاسی و مابین موضوعی- موفق به محقق ساختن برخی اهداف برنامه های فرهنگی مدرنیستها و آوانگاردها در ابتدای قرن بیستم شده است.