خوانش فرانقادانه‌ی متون فرهنگی،
جستاری در روش‌شناسی هرمنوتیک سیاسی

حسین صافی پیرلوجه[1]

*آنچه در این‌جا اهمیت دارد، فرایند ذهنی است، فرایندی که همه‌چیز را با تغییر مسیر ناگهانی خود در مرتبه‌ای بالاتر به بن‌بست می‌کشاند و با اتخاذ چشم‌اندازی بسیار فراخ‌تر از موضوع مورد نظر، راه حل مسئله را (افزون بر ابهام‌زدایی از جمله‌ای خاص) در مسئله‌شناسی (چیستی **ابهام**) می‌بیند. صورت مسئله در وهله‌ی ساده‌انگارانه‌ی اول، نفسِ موضوع مطالعه است؛ مسئله‌ی ما در این مرتبه‌ی بالاتر اما پیش از پاسخ‌جویی برای معضله‌ی مورد نظر، صورت‌بندیِ خودآگاهانه‌ی چنین معضله‌ای است.*[2]

چکیده

آیا علت فراغت علوم انسانی از مسئله‌شناسی درباره‌ی چرایی تفسیر اجتماعی و سیاسی از متون فرهنگی را صراحت بی‌شائبه‌ی آثار امروزی باید دانست، یا بی‌معنایی این آثار؟ این پرسش، عصاره‌ی کلان‌پرسمانی است که جیمسن برای نخستین‌بار به سال ۱۹۷۱ در جستار تأثیرگذار خودتحت عنوان «فرانقد» مطرح کرده بود. پاسخ‌جویی برای این پرسشِ پرسمان‌شناسانه را فردریک جیمسن از تفسیرپرهیزیفرمالیست‌های روسی و آمریکایی آغاز می‌کند، و با اشاره به رویگردانیِ اغلب مکاتب ادبی و دیدگاه‌های فلسفی قرن بیستم از مسائل معرفت‌شناختی به سوی مسائل روش‌شناختی، و کناره‌گیری‌شان از محتوا به سود فرم، بر سرشت تاریخیِ رویکردهای به‌ظاهر غیرتاریخی و ضدتفسیری انگشت می‌گذارد؛ اما به‌جای کنار گذاشتن این رویکردها، بر آن می‌شود تا از ظرفیت‌های پدیدارشناختی‌شان به سود رویکرد معرفت‌شناختی خود و به قصد طرح‌افکنی نوعی هرمنوتیک سیاسی‌اجتماعی بهره گیرد، هرمنوتیکی که ابررمزگان خود را در فهمروایت‌بنیاد انسان از چیستی زمان، و در شناخت بن‌مایه‌های این‌گونه معرفت تاریخی به‌جا می‌آورد: «نوعی از بن‌مایه‌شناسی که در دنیای پسامدرن ما به طرز غریبی کهنه و نخ‌نما به نظر می‌رسد». *فرانقد*، به این تعبیر، صورت‌بندی اولیه‌ی جیمسن از مسئله‌ای است به بزرگی سیاست‌گذاری کلان در کار نقد، و خاصه به نیت سامان‌دهی به آشفته‌بازار نقد متون فرهنگی. آشفتگی این بازار در روزگار ما البته تا حد زیادی سامان یافته است، اما از قضا به ضرب کالایی‌سازی‌های فن‌سالارانه‌ی روزافزون از علوم انسانی. از این رو، با طرح دوباره‌ی مسئله‌ی فرانقد و شرح اصلی‌ترین اصول این‌گونه نقد دیالکتیکی در جستار حاضر کوشیده‌ایم تا به‌جای نعل وارونه زدن از علوم فنی، مهندسی و تجربی بر رشته‌های مختلف علوم انسانی، بر ضرورت بهره‌برداری روش‌شناختی از ظرفیت‌های فرومانده‌ی خود علوم انسانی به‌ویژه در مطالعات ادبی، اجتماعی، سیاسی و تاریخی تأکید کنیم.

کلیدواژه‌ها: فرانقد، هرمنوتیک سیاسی، فردریک جیمسن، فرمالیسم، علوم انسانی

---

[1] عضو هیئت علمی پژوهشگاه علوم انسانی، پژوهشکده زبان‌شناسی

[2] جیمسن، فردریک (۱۴۰۱). «فرانقد»، در فرانقدهایی بر ناخودآگاه سیاسی. ترجمه حسین صافی. تهران: نیماژ. صص. ۹-۸.

مقدمه

کلان‌پرسمانی که جیمسن به سال ۱۹۷۱ در جستار تأثیرگذاری با عنوان «فرانقد» مطرح می‌کند، در واقع صورت‌بندی اولیه‌ی او از مسئله‌ای است به بزرگی سیاست‌گذاری کلان در کار نقد، و خاصه به نیت سامان‌بخشی به آشفته‌بازار تفسیر متون فرهنگی. در این جستار کوتاه، جیمسن اصلی‌ترین اصول نقد دیالکتیکی را از منظر خود در میان می‌گذارد، و تمام همت خود را در پژوهش‌های آتی به شرح و بسط این اصول می‌گمارد. جیمسن بحث خود را در «فرانقد» با وصف هرج‌ومرجی آغاز می‌کند که دامن نقد را تازه در آن روزگار گرفته بود و آن را به آشفته‌بازار تفسیر کشانده و بازارش را از رونق انداخته بود، چندان که جای بحث بر سر چرایی تفسیر را به پرسش از چگونگی نقد داده، و این وسوسه‌های بازاری را به‌جای آن دغدغه‌ی ناگزیر نشانده بود. جیمسن این دو مسئله را به بیان زیر از یکدیگر بازمی‌شناسد:

هرگونه بحثِ واقعاً سودمندی درباره‌ی تفسیر را پیش از چیستی تفسیر باید از چرایی آن آغاز کرد. به بیان دیگر، آنچه پیش از هر چیز نیاز به توضیح دارد، نه چگونگیِ تفسیرِ درستِ متن، که اساساً ناگزیری‌مان از تفسیر است. هرگونه تأملی درباره‌ی تفسیر مستلزم غور در غرابت و وضعیتِ غیرعادیِ هرمنوتیک است؛ هر تفسیری به نوبه‌ی خود باید حاوی تفسیری باشد درباره‌ی موجودیت خود؛ تفسیری باید باشد که وثاقت و وجاهت خود را نیز ثابت کند: هر نقدی در عین حال باید همچون فرانقد عمل کند.[۳]

این مسئله‌شناسی دوگانه همانی است که جیمسن در ***ناخودآگاه سیاسی*** نیز بازگفته است، البته تحت اصطلاحات «نقد معنی‌شناختی یا پدیدارشناختی»، در برابر «نقد نحوی یا ساختاری» (ص. ۱۳۶)،[۴] ولی همچنان ناظر به این معنا که پدیدارشناسیِ ژانر، پیش از آن‌که بگوید *متن ادبی چه‌طور کار می‌کند*، باید بگوید اساساً *چه کار می‌کند*.

اما آیا فراغت از مسئله‌شناسی درباره‌ی کارکرد تفسیر ــ پیش (یا حتا فارغ) از بررسی چگونگی این کار ــ را از صراحت بی‌شائبه‌ی آثار امروزی باید دانست؟ یا از بی‌معنایی این آثار؟ پاسخ‌جویی برای این پرسشِ پرسمان‌شناسانه را جیمسن از موضع‌گیری سوزان سانتاگ بر علیه تفسیرو در ***علیه تفسیر*** آغاز می‌کند، و در همان آغاز، با اشاره به رویگردانیِ اغلب مکاتب ادبی و دیدگاه‌های فلسفی قرن بیستم، از مسائل معرفت‌شناختی به سوی مسائل روش‌شناختی، و کناره‌گیری‌شان از محتوا به سود فرم، بر سرشت تاریخیِ رویکردهای به‌ظاهر غیرتاریخی و ضدتفسیریِ کسانی چون سانتاگ انگشت می‌گذارد. در این رویکردهای فرمالیستی اما آنچه به مطلوب زیبایی‌شناسیِ صوری اثر مصادره می‌شود، دلالت‌های نمادین فرم به محتوای تاریخاً نهفته در بطن هر متنی است. از این جهت، به باور جیمسن، لغزندگی نامحسوس فرم در محتوا لاجرم دامن دیدگاه فرمالیستی سانتگ را هم می‌گیرد: «خود سانتاگ هم، اگرچه ***علیه تفسیر*** را با نفی هرگونه حق تفسیری آغاز می‌کند و از درِ انکار هرگونه محتوایی درمی‌آید، اما در نهایت با گونه‌شناسیِ (مدرنیسم به‌عنوان) نوع

---

[۳] همان‌جا، ص. ۱۰

[۴] جیمسن، فردریک (۱۴۰۰). ناخودآگاه سیاسی، ترجمه حسین صافی. تهران: نشر نیماژ.

خاصی از هنرِ ظاهراً تفسیرناپذیر و تهی از هرگونه محتوای متعارفی، به‌نوبه‌ی خود کم از خجالت منکران محتوا درنیامده است».[۵]

سیاست دوگانه‌ی انکار محتوا در عین تأیید آن را **نقد نوین** آمریکایی از فرمالیسم روسی به ارث برده است؛ چه، در فرمالیسم روسی هم، مانند تالی آمریکایی‌اش، نقد منحصر به فرم، و محصول نعل وارونه زدن به محتواست. در زیبایی-شناسی سنتی (مانند دستگاه فلسفی ارسطو) میزان ادبیت اثر را با مقیاسی بیرون از خود اثر، و مثلاً بنابر تأثیرات روان-شناختی، مردم‌شناختی، یا اخلاقی می‌سنجیدند؛ حال این‌که «فرمالیست‌ها با وارون‌نمایی این الگو، هدف از کاربست فنون هنری را صرفاً معطوف به خلق اثر هنری می‌دیدند. از این نظر، معانی نهفته در اثر، تأثیرات ناشی از آن، و جهان-بینی حاکم بر آن ... فی‌نفسه جزء فنون هنری [و از مواد اولیه‌ی لازم برای هنرورزی] به شمار می‌روند».[۶] اما با همه‌ی تلاش‌های فرمالیستی‌ای که در راه بازشناسی ادبیات از زبان روزمره، صرف زدایش محتوا از فرم می‌شود، باز هم واپسین سنجه‌ی «ادبیتِ» هر متن ــ معیار تشخیص کارکرد ادبیِ کلام از کارکرد متعارف آن ــ تأثیر استحسانی یا قابلیت‌اش در القای حس عمیق زیبایی‌شناسی نسبت به جریان یکنواخت زندگی، و در یک کلام «زیبانماییِ رادیکالِ زندگی» است، تا جایی که حتا شخصیت آفریننده‌ی اثر را هم از نظر فرمالیست‌ها می‌توان دستمایه‌ی هنرآفرینی او دانست:

دلالت‌های ضمنیِ آموزه‌های فرمالیسم، در نهایت امر، از متنِ اثر به خودِ زندگی سرریز می‌شود: وقتی وجود محتوا را زمینه‌ساز فرم می‌دانیم، در نتیجه، پذیرفته‌ایم که مایه‌های حیات‌بخش محتوا ــ از تجربه‌های اجتماعیِ نویسنده گرفته، تا دغدغه‌های روحی و مشغله‌های روانی او ــ به‌خودی خود نه هدف‌اند و نه معنای غایی اثر، بلکه دستمایگانی هستند که خود از فرم اثر مایه می‌گیرند. ... آیخن‌باوم در جستاری با عنوان «تولستوی جوان» نشان می‌دهد که چگونه حتا ارتداد تولستوی را هم می‌توان «دستمایه»‌ای دانست در راه پیشبرد حداکثریِ فعالیت هنری‌اش. پس نویسنده حتا از وجود خودش هم می‌تواند در آفرینش اثری از خویش مایه بگذارد.[۷]

موضوع مطالعات فرمالیستی هم تابعی از همین‌گونه گرایشات زیبایی‌شناختی به تفسیر در راه گریز از تفسیر است. در راستای همین نگاه استحسانی به تفسیر است که فرمالیست‌ها بر ظرافت‌های تزئینیِ کلام متمرکز می‌شوند. در نظر اینان، زبان ادبی همانا زبانی خودنماست که از هر امکانی، خواه کلامی یا غیر از آن، برای به‌رخ‌کشیدن خود، و برجسته-سازی نقش‌های معمولاً ناپیدای زبان در روند همیشگی امور بهره می‌گیرد. ادبیات به این منظور، از درِ «آشنایی‌زدایی» یا «غریبه‌گردانی» درمی‌آید و قوای فاهمه‌ی خواننده را «در پرانتز می‌گذارد» و به بازی‌های زبانیِ خویش می‌گیرد، تا کی این بازی‌ها نیز در نظر خواننده کهنه و نخ‌نما شوند. در این صورت، کارکرد ادبیات را از نظر فرمالیست‌ها می‌توان به بازیابیِ پسماندهای زبان، و فرآوریِ دوباره‌ی بخش‌های بیات‌شده و «از دهان افتاده»‌ی آن نسبت داد. ادبیات از این نظر همچنین به نوعی چشم‌بندی می‌ماند که از قضا به قصد گشودن چشم خواننده بر کارکردهای مغفول‌مانده‌ی زبان صورت می‌گیرد، آن‌هم با غریبه‌گردانی مبرهن‌ترین کردوکارهای آن؛ پس به قول ایگلتون، «قسمی بیگانگی است به

---

[۵] «فرانقد» در فرانقدهایی بر ناخودآگاه سیاسی. ص. ۹

[۶] همان‌جا: صص. ۱۲-۱۱.

[۷] همان‌جا: صص. ۱۴-۱۳.

توان دو، که طی آن، از ابزاری که پیش از آن»زیر فشارهای دیوان‌سالاری، تکنولوژی، کاسب‌کاری و شهرنشینی مدرن «مخدوش شده است، آشنایی‌زدایی می‌کند».[۸]به چنین تعابیری است که آشنایی‌زدایی، این کلیدواژه‌ی فرمالیسم را به باور جیمسن «باید وجه اصلیِ تفسیر در کار منهیان تفسیر دانست»:[۹]اگر محتوای اثر ادبی بنابر کارکرد خودارجاع آن چیزی جز فرم خود اثر نباشد، اگر پیام چنین اثری تنها معطوف به صورت خود اثر باشد، در این صورت، دیگر منطقاً نیازی به مرجع‌گزینی بیرون از وجود حی‌وحاضر اثر نخواهد بود. باری به همین تمهید، دستگاه ظاهراً ضداستعلاییِ فرمالیسم، درست در همان حال که هرگونه ارجاع برون‌خیزی را با دست پس می‌زند، محتوا را با پا پیش می‌کشد. آخر ناگفته پیداست که آشنایی‌زدایی همواره وابسته به آشنایی است؛ بدون آشناییِ پیشینی با چرایی تفسیر، آشنایی‌زدایی از آن ممکن نخواهد بود.

مفهوم «آشنایی‌زدایی» را جیمسن مورد دو ایراد عمده می‌داند: آشنایی‌زدایی از نظر او مفهومی است اولاً غیرتاریخی، و در ثانی، لامکان. «تحلیل‌های فرمالیستی را» در مورد اول باید «ماهیتاً تابع الگویی هم‌زمانی دانست و ممتنع از نگرشی درزمانی، خواه نگرشی باشد به گستردگی تاریخ ادبیات، یا صرفاً محدود به فرم یک اثر مشخص»؛[۱۰]مورد دیگر این‌که درونداد تحلیل‌های فرمالیستی، به دلیل ذات زمان‌مند و ناایستای رویداد، از جزئی‌ترین صورِ داستان‌پردازی تا پی‌رفت-هایی به‌بزرگی رمان در نوسان است، بی‌آن‌که شیوه‌ی تحلیل دستخوش چنین نوساناتی شود: «فرمالیسم، ابژه‌ی مطلوب خود را در فرم‌هایی به خردیِ داستان‌های کوتاه و قصه‌های عامیانه، اشعار، امثال‌وحکم، و در ظرافت‌های تزئینیِ آثار بزرگ‌تر می‌جوید».[۱۱]اما از آن‌جا که تعریف رمان را ــ برخلاف فرم‌های جمع‌وجورتر، و به همان اندازه نظام‌مندتری چون داستان کوتاه و قصه‌ی عامیانه و مَثل و حکایت ــ نمی‌توان تنها به شناسایی فنون گره‌افکنی و شمارش صناعات تعلیق در جریان بی‌وقفه‌ی زندگی برگزار کرد، جیمسن نیز، به پیروی از لوکاچ، کارکرد اصلی روایت را از مطالعه‌ی سازوکار زمان‌بندی تجربه‌های زیسته، تحویل می‌دهد به «پرسش از پیش‌شرط‌های اجتماعی و تاریخیِ تجربه‌ی زمان-مندی» (ص. ۳۳۶):

رمان را ــ که دیگر به‌معنای مرسوم کلمه نوعی «ژانر» محسوب نمی‌شود ــ می‌توان اقدامی در جهت شناخت **زمان** به شمار آورد، و از آن‌جایی هم که ذات زمان‌مند چنین فرایندی مانع از حضور بی‌کم‌وکاست رمان در یک دقیقه‌ی مشخص می‌شود، در نتیجه، هرگونه تلاشی برای تعریف نظرورزانه‌ی مفهوم رمان، یا هرگونه تأمل برون‌نگرانه درباره‌ی آن به-عنوان یک ابژه، لامحاله نوعی تفسیرِ دور از حقیقت خواهد بود.[۱۲]

جداپنداری فرم از محتوا در نظر فرمالیست‌ها، و نظرورزی‌های ایشان درباره‌ی فرم به‌مثابه‌ی ابژه‌ای اندام‌وار را به عنوان یک نمونه‌ی گویا در تمایزی می‌توان دید که ویکتور اشکلوفسکی، به‌نمایندگی از دیگر فرمالیست‌های روسی، میان

---

[۸] تری ایگلتون، رویداد ادبیات. صص. ۵۹–۵۸.
[۹] «فرانقد»: ص. ۱۴.
[۱۰] همان‌جا.
[۱۱] همان‌جا.
[۱۲] همان‌جا.

داستان (*فابولا*)[۱۳] و *گفتمان* (*سوژه*)[۱۴] قائل بود؛ تمایزی ساختاری که چون کارآیی چندانی در تحلیل رمان نداشت، اشکلوفسکی لاجرم به کاربست آن بر داستان کوتاه بسنده کرده بود. در تقابل با این نگرش ساختارگرایانه اما رویکرد پدیدارشناسانه‌ی جیمسن، «ابررمزگان خود را در تجربه‌ی زمان‌مندی و شناخت بن‌مایه‌های آن به‌جا می‌آورد: نوعی از بن‌مایه‌شناسی که [امروزه] به طرز غریبی کهنه و نخ‌نما به نظر می‌رسد، تجربه‌ای که در دنیای پسامدرن ما دیگر جذابیت خاصی ندارد» (ص. ۷۸). به همین دلیل است که تمایزات فرمالیستیِ رایج در روزگار ما ـــ از *فابولا* و *سوژه‌ی* روایت گرفته، تاسوژه‌ی شناسا و ابژه‌ی شناخت در روایت‌پژوهی ـــ به باور جیمسن،

نوعی دستاویزِ ساختاری‌اند برای پرسشگری درباره‌ی واقعیتِ کنش و اندازه‌ی کوچک‌ترین لحظه‌ی وقوع آن: کنش، کِی به وقوع می‌پیوندد، چقدر طول می‌کشد، از کجا به بعد است که «محقَق» و فسخ‌ناپذیر می‌شود، آیا زمانِ وقوع‌اش را می‌توان همچون دویِ سرعت یا پرتابه‌ی زِنون به لحظاتی هرچه کوچک‌تر تجزیه کرد، وگرنه (بنابر روی دیگرِ ناسازه‌ی زنون) چگونه می‌توان برای هسته‌ای چنین سخت و تجزیه‌ناپذیر اساساً موجودیتی به نام لحظه‌ی وقوعِ کنش قائل شد؟ (ص. ۳۳۸)

منظور جیمسن از پدیدارشناسی درباره‌ی چیستی **زمان** و امکان بازنمود آن در روایت‌گونه‌ای به بزرگی رمان، «فرایندی از انتزاع است که طی آن، و تحت بسیاری از شرایط دیگر، کم‌کم صورت انتزاعیِ اعلایی از، به‌قول معروف، خودِ **زمان** پدیدار شود و تصوری واهی از یک تجربه‌ی ناب و بی‌واسطه را از خود به نمایش می‌گذارد» (ص. ۳۳۸).

ساختارگرایی را هم به سبب چشم‌انداز همه‌زمانی و هرجایی‌اش می‌توان مشمول ایرادات جیمسن بر فرمالیسم دانست. وجه اشتراک ساختارگرایی فرانسوی با فرمالیسم روسی، پایبندی این هر دو به تمایز بنیادین سوسور میان *لانگ* (نظام انتزاعی زبان) و *پارول* (نمود عینی زبان) است؛ با این تفاوت که ساختارگرایی به‌جای تمرکز بر اثری خاص و تأکید بر استقلال آن، در پی تشخیص دستگاه نشانه‌ای حاکم بر این اثر و تبیین سازوکار چنین دستگاه عریض‌وطویلی است. ساختارگرایی را به این اعتبار می‌توان به قسمی فرمالیسمِ فلسفی تعبیر کرد که نخست با تعلیق جوهر اثر به قصد تحلیل فرم آن، و سپس با مصادره‌ی محتوای فرم به سود بیان آن صورت می‌گیرد، زیرا نه به هیچ جوهر ثابتی برای فرم قائل است و نه به تناظری یک‌به‌یک میان بیان و محتوای فرم. تکیه‌ی ساختارگرایی بر عدم تناظر میان دال و مدلول، یا میان اجزای درونیِ دال، نشانه‌شناسی را وامی‌دارد به مطالعه‌ی *پارول*‌های پراکنده در جست‌وجوی ساختار حاکم بر آن‌ها. انتزاع نظام زبان از نمودهای انضمامی آن تحت عنوان ساختارشناسی، در واقع، تقلای بیهوده‌ای است برای رهایی از مقتضیات معنی‌شناسی، و حال این‌که با کشف مناسبات ساختاری، و با صورت‌بندی آن‌ها در مجموعه‌ای از تقابل‌های دوگانه، تازه نوبت می‌رسد به تفسیر محتوای این تقابل‌ها. به نظر جیمسن، کاربست تقابل‌های ساختاری در عمل تفسیر را روشن‌تر از هر تفسیر تقابل‌بنیاد دیگری، در تحلیل لوی‌استروس از اسطوره‌ی ادیپ می‌توان دید. لوی‌استروس به‌محض احصای تقابل‌های برسازنده‌ی اسطوره‌ی ادیپ و صورت‌بندی این تقابل‌ها در الگویی منسجم، دست به کار

---

[۱۳] fabula
[۱۴] šjuzet

تفسیرشانمی‌برد، بی‌آن‌که معلوم‌مان کند تحلیل تقابل‌های ساختاری چگونه به‌ناگهان سر از تفسیر محتوا درآورده است. چنین گسل تشریحیِ عمیقی را در کار دیگر ساختارگرایان نیز می‌توان دید:

به این ترتیب، روشی که بنای آن بر همسان‌پنداریِ ساختار اساطیر و آثار هنری با نظام‌ها یا رمزگان‌های محض زبان نهاده شده است، عاقبت به این نگره ختم می‌شود که نه‌تنها ساختار اساطیر و آثار مورد تحلیل، بلکه حتا محتوای مورد تفسیرشان نیز از سرچشمه‌ی **زبان** و **تعامل کلامی** آب می‌خورد. در نتیجه‌ی چنین تعبیری است که مضمون اثر با اظهار نظر *درباره‌ی* زبان برابر انگاشته می‌شود.[۱۵]

نقدی که پیش از بازتفسیر قواعد تفسیر، این‌چنین در قید توصیف خرده‌تقابل‌های ساختاری می‌ماند، البته به نظر جیمسن شایسته‌ی نام «فرانقد» نیست: «ساختارگرایی با خودداری از ایراد هرگونه نقدی بر خود و بر مفاهیم مورد استفاده‌ی ابزاریِ خود، که مفاهیمی ابدی و لایزال فرض می‌شوند، ضرورتاً از نیل به فرانقدی اصیل بازمی‌ماند».[۱۶] با این حال، جیمسن می‌کوشد تا به‌جای بسنده‌کردن به ساختارشناسی اثری خاص در سطح روساخت، و تقلیل محتوای هر اثر به روساخت آن، از بصیرت‌های لوی‌استروس در تبیین فرانقادانه‌ی ***ناخودآگاه سیاسی*** و تشریح شرایط تاریخی‌سازی فرآورده‌های فرهنگی بهره برگیرد: «الگوی تفسیری لوی‌استروس به ما این امکان را می‌دهد تا به یک صورت‌بندی اولیه از پیوند میان ایدئولوژی و متون یا فرآورده‌های فرهنگی برسیم. ... به‌پشتوانه‌ی آرای لوی‌استروس خواهیم توانست بسیار مؤثرتر از آنچه تا کنون مقدورمان بوده، به دفاع از طرح پیشنهادی خود درباره‌ی ناخودآگاه سیاسی برآییم» (ص. ۱۰۱). منظور جیمسن از بررسی «مؤثرتر» ناخودآگاه سیاسی، واکاوی روساخت اثر به قصد بازسازی زیرساخت ناپیدای آن است؛ لیکن دستیابی به این هدف از نظر جیمسن، الگویی را می‌طلبد که به‌جای چشم‌پوشی بر محتوای پنهان و طفره‌رفتن از تعریف مختصات ناخودآگاه،

انگشت بگذارد بر تمایز میان مفاهیم فروخورده و علائم دردنمون این فروخوردگی، بر تفاوت میان محتوای آشکار و پنهان، بر نهان‌جای متن و پیام نهفته در آن.همین تکیه‌ی آغازین بر شواهدِ به‌جامانده از **ممیزیِ** پیام در پس روساخت متن، به‌خودی خود پاسخی است به آن پرسش بنیادین که *اساساً چرا اثر نیازمند تفسیر است؟*.[۱۷]

جیمسن خود در تأکید «بر تمایز میان مفاهیم فروخورده و علائم دردنمون این فروخوردگی»، نقداً انگشت می‌گذاردبر جراحات برجامانده از جرح و ممیزیِ محتوای پنهان در جستاری از سانتاگ با عنوان «تخیل فاجعه‌محور».[۱۸] این جستار را سانتاگ به‌منظور بازیابی «ژرف‌ترین نگرانی» سوژه‌ی فردی «در مورد فجایع عینی و چشم‌انداز قلع‌وقمع و حتا نابودی سرتاسریِ»[۱۹] زندگی معاصر، و واکاوی جلوه‌های این نگرانی سترگ در سینمای علمی‌تخیلی دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ نوشته است. جیمسن بر تحلیل‌های سانتاگ صحه می‌گذارد، اما برداشت‌های او را بیشتر وام‌دار محتوای آشکار فیلم‌های مورد تحلیل می‌داند، تا چارچوب فرمالیستیِ مفروض برای این تحلیل‌ها. سینمای علمی‌تخیلی در دو دهه‌ی اول از نیمه-

---

[۱۵] «فرانقد»، ص. ۲۲.
[۱۶] همان‌جا، ص. ۲۳.
[۱۷] همان‌جا، صص. ۲۴-۲۳.
[۱۸] سانتاگ، سوزان ([۱۹۶۵] ۱۳۹۳). «تخیل فاجعه‌محور»، در علیه تفسیر و مقالات دیگر، ترجمه‌ی مجید اخگر، تهران: نشر بیدگل.
[۱۹] همان‌جا، ص. ۳۲۱؛ همچنین نک. فرانقدهایی بر ناخودآگاه سیاسی، ص. ۲۵.

ی دوم قرن بیستم، به باور جیمسن، نه‌چندان که سانتاگ می‌گوید با «شرایط حاکم بر روان فردی»، بلکه بیشتر با شرایط غیرانسانیِ کار و شیوه‌ی بیگانه‌شده‌ی تولید در جوامع سرمایه‌داری سروکار دارد. از این نظر، وقایع دهشتناکی «که در داستان‌های علمی‌تخیلی به روایت درمی‌آید، تماماً بهانه‌ای است برای انصراف خاطر ما از عمیق‌ترین نقش‌های خیال به سطحی‌ترین صور خیال. (فرانقد، درست در جهت عکس این شگرد، و در هوای سروته‌کردن اولویت‌بندیِ اول و آخرِ اثر است که، اگر نه از ایدئولوژی فرمالیسم روسی، دست‌کم از موثرترین فنون آن بهره می‌گیرد.)»[۲۰]

بنابراین، در جایی که فرمالیسم به برآورد مختصات صوریِ اثر ختم می‌شود، هرمنوتیک سیاسیِ مطلوب جیمسن تازه از چنین برآورد صورت‌گرایانه‌ای آغاز می‌شود. بهره‌گیری از فنون رایج در فرمالیسم به قصد «سروته‌کردن اولویت‌بندی اول و آخر اثر» را جیمسن «وارون‌نمایی فرمالیستی»[۲۱]می‌نامد و آن را الگوی برآورد اضافه‌کار لازم برای افزودن ارزش هنری به کلام می‌داند: «همین ارزش افزوده را نیز می‌توان به همان تمهیدی که پیش‌تر گفتم (طی فرایند وارون‌نماییِ فرمالیستیِ اثر، پیرو تحلیل سبک‌شناختی آن) ناگهان با احتساب ارزش کار، دوچندان کرد».[۲۲]در «فرانقد» به ذکر همین مختصر از سازوکار رمزگذاریِ مناسبات تولید در متن فرآورده‌های فرهنگی بسنده می‌شود. تشریح راهبردهای پاسخ‌جوییِ خیالی برای مسائل دامن‌گیر زندگی واقعی را، به تفاصیلی که در ادامه‌ی فصل حاضر خواهیم دید، در حدود ***ناخودآگاه سیاسی*** می‌توان پی گرفت. باری، «فرانقد» به این نتیجه ختم می‌شود که آنچه نیاز به تفسیر دارد، نه محتوای اثر هنری، که فرم آن است، زیرا اصولاً محتوای اثر عین معناست، معنایی عیناً برآمده از زیستار اجتماعی ما:

در این‌جا می‌رسیم به توجیه اصلی‌مان برای «تفسیر»ستیزی، و تثبیت جایگاه فرمالیسم در هرگونه فرانقد یا فراتفسیری: *نیازی به نقد و تفسیر محتوا نیست، چون محتوا به‌خودی‌خود، پیشاپیش و جادرجا معنادار است*، به همان‌سان که ایما و اشارات سر صحنه معنادارند، همچنانی که جمله‌های به‌کاررفته در یک گفت‌وگو. محتوا همواره از پیش منضم است به زیست اجتماعی و تاریخی؛ همچون مجسمه‌ای (به‌قول میکلانژ) همواره پنهان در دل سنگ، پیش از آن‌که زوائدش را بتراشیم. بنابراین، فرایند نقد، بیش از آن‌که به تفسیرِ محتوا[ی آشکار] مربوط شود، با آشکارسازی، برون‌فکنی، یا بازیابیِ پیامی سرکوب‌شده ولی اصیل، با پیامی به اصالت تجربه‌های زیسته، سروکار دارد: نقد، به این اعتبار، مکاشفتی است درباره‌ی محتوای تحریف‌شده، مکاشفتی که خود در قالب شرحی از چرایی چنین تحریفی روی می‌دهد.[۲۳]

جیمسن نظیر همین معامله‌ی دیالکتیکی ــ یعنی وارون‌نمایی فنون فرمالیستی در جهت مصادره‌ی ایدئولوژی فرمالیسم به مطلوب نقد مارکسیستی ــ را در ***ناخودآگاه سیاسی***، و در قبال دیگر رویکردهای غیرمارکسیستی نیز پی می‌گیرد؛ چراکه نقد مارکسیستیِ مطلوب خود را به لحاظ چارچوب نظری، نه در عرض و هم‌ارزِ دیدگاه‌های دیگر، که مشرف بر همه‌ی آن‌ها می‌بیند. چشم‌انداز نقد مارکسیستی در نظر جیمسن حتا از افق اندیشه‌های هگلی هم برمی‌گذرد؛ چه، هگل اگرچه خود واضع نقد دیالکتیکی در راه عبور از مرز میان سوژه و ابژه، ذهن و عین، یا جزء و کل بود، اما ایدئالیسم

---

[۲۰] «فرانقد»، ص. ۲۷.

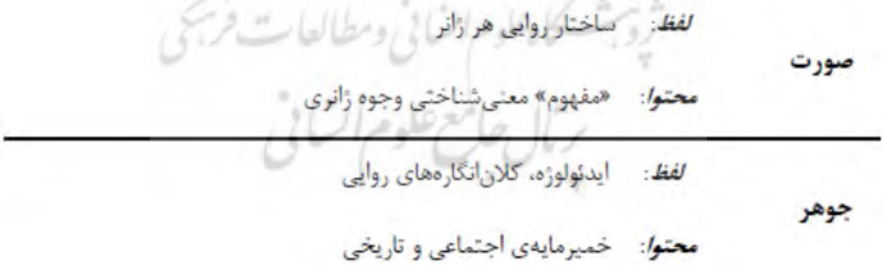
[۲] Formalist inversion

[۲۲] همان‌جا، ص. ۲۸.

[۲۳] همان‌جا.

پادرهوای او تنها پس از نزول اجلال در زمینه‌ی دیدگاه‌های مارکس و تنها پس از درآمیختن با واقعیت بر بستر ماتریالیستی این دیدگاه‌هاست که به حیثیت تاریخی خود دست می‌یابد.

هدف از نقد دیالکتیکی در مفهوم هگلی‌اش، تبیین اینهمانی اجزاء صوری اثر با کلیت ساختاریِ آن است. تمامیت تبیینیِ منسوب به هگل،متضمن دلالت به چیزی در مایه‌ی «اندام‌وارگیِ» مورد نظر فرمالیست‌هاست. مضمون اثر هنری به واسطه‌ی چنین تمامیتی به صورت یک کل منتظم تصویر می‌شود: «از این جهت، وظیفه‌ی منتقد ... کشف معنای یکپارچه‌ای خواهد بود که در سلسله‌ای از مراتب و اجزای مختلف اثر به هم رسیده است» (ص. ۷۱). در نقد دیالکتیکی از گونه‌ی مارکسیستی‌اش اما هر بحثی با دامن‌زدن به مباحث نااینهمان، در سلسله‌ای از مراتب پیاپی دنبال می‌شود، چندان که در منتهای تفکر دیالکتیکی، و در پس مواد و مصالح اولیه‌ی متن، به کنه تاریخی آن نائل شود: «با این حساب، مطلوب نقد ادبی از نوع مارکسیستی‌اش تنها وقتی حاصل می‌شود که قصور یا فریب ایدئولوژیکیِ مکتوم در ظاهر یکپارچه‌ی اثر برملا شود؛ وقتی که زمینه‌ی مناسب برای کارکرد درست متن فرهنگی، با ایجاد *تعامل* میان سطوح مختلف، با براندازی یک سطح توسط سطحی دیگر، فراهم شود» (ص. ۷۱). پس هدف از نقد در این‌جا، بازشناسی دیالکتیک مارکسیستی از دیالکتیک هگلی است، در راه بررسی رابطه‌ی دیالکتیکی میان فرم و محتوا، به قصد بازیابی منازعات بیناطبقاتیِ جامعه در متن، پیش از درونه‌گذاری متن در زمینه‌ی تاریخی آن. این فرایندِ سراسر دیالکتیکی را بنابر ***تمهیداتی*** که لویی یلمزلف، زبان‌شناس دانمارکیِ مورد استناد جیمسن (ص. ۱۹۱؛ نک.: نمودار زیر)، برای نظریه-ی زبان دیده است،[۲۴]می‌توان چنین بازگفت: نقد دیالکتیکی طی حرکتی در راستای هرمنوتیک سیاسیِ مطلوب جیمسن، و در جهت *وارون‌نمایی فرمالیستی*، از فرم یا صورتِ لفظ («ساختار روایی ژانر») آغاز می‌شود، و با گذر از محتوای صورت («معنی‌شناسی وجوه ژانری») و لفظِ جوهر («ایدئولوژه» یا محتوای آشکار)، سرانجام می‌رسد به محتوای جوهر (ایدئولوژی یا «خمیرمایه‌ی اجتماعی و تاریخی»).



هرگونه چرخش و واگشت دیالکتیکی از مفهومی به مفهوم متضاد در نظر جیمسن فرایندی است درزمانی. از این نظر، برقراری جریان دیالکتیکی، همچون هر فرایندِ ماهیتاً زمان‌مند دیگری، بیرون از بستر زمان اساساً ناممکن است. باری، اگر «نقد» را وفق معنای لفظی‌اش، جداسازی پدیده‌های هم‌مقوله(ای چون روایت‌های رئالیستی) از موارد غیر(رئالیستی-ای مانند داستان‌های، رمانتیک، ملودراماتیک، مدرنیستی و جز این‌ها) بدانیم، و بپذیریم که کل این مقوله‌بندی دیالکتیکی در امتداد فراگشتی از نا/اینهمانی پیش‌می‌رود، در این صورت، خواه‌ناخواه تمام پیش‌فرض خود را در وادی

[۲۴] لویی یلمزلف (۱۳۹۷). تمهیداتی بر نظریه‌ی زبان، ترجمه‌ی محمدامین شاکری. تهران: خوارزمی.

ژانرشناسی بر موجودیت واحد یا متنیت یکپارچه‌ی اثر ادبی نهاده‌ایم، و آن را به پیروی از فرمالیست‌های روسی و آمریکایی، سازه‌ای از ساختار یکپارچه‌ی ژانرِ متبوع خودش پنداشته‌ایم؛ و حال این‌که اینهمان‌پنداری اثر و ژانر در نظر پساساختارگرایان محل پرسش‌های اساسی است. دریافت ما از هر اثرِ به‌ظاهر مستقل، لامحاله وابسته به درک‌مان از آثار دیگری است که در طول یکدیگر و در عرض آثار ناهمگون‌تر گویی مقاطع مختلفی از یک پیوستار ژانری‌اند. اما استمرار تاریخیِ ژانر را هم مانند وحدت اندام‌وار اثر می‌توان از قول خود جیمسن و هم‌صدا با پساساختارگرایان به پرسش گرفت: «از این منظرِ [پساساختارگرایانه]، اثر یا متن نه در نوعی فرایند ژنتیکی جا می‌گیرد که متنیت اثر گویی طی آن از یک سَبک و صورت پیشینی مایه گرفته است، و نه در رابطه‌ای «برون‌ماندگار» با زمینه یا بافتی [تاریخی] که دست‌کم در بادی امر به چیزی فارغ از متن تعبیر می‌شود» (ص. ۷۲). باری، به رغم رویکرد پساساختارگرایان، تعریف مارکسیستی نقد به زعم جیمسن نیازمند وحدت‌بخشی دوباره به محتوای متن از پس تشتت‌طلبی در صورت آن است، وحدتی که این‌بار طی آنچه درباره‌ی نمودار بالا گفتیم با گذر از کارکردهای رازورزانه‌ی ایدئولوژی به قصد بازیابی مواد اولیه و مصالح برسازنده‌ی متن در تمامیت تاریخی آن صورت می‌گیرد: «در نتیجه، آن شور و شوقی که برای واسازی و واریخت‌سازی در پساساختارگرایی می‌بینیم، جز پیش‌درآمدی برای تفسیر در نظر آلتوسر [و به تبع او، جیمسن] نیست؛ تنها مقدمه‌ای است در راه پیونددهی مجدد به اجزای مجزا، سطوح ناهمگون، و رانه‌های ناموزون متن» (ص. ۷۲) به همین سبب، جیمسن در چهار فصل از شش فصل ***ناخودآگاه سیاسی*** می‌کوشد «تا با کمترین تناقض‌گویی ممکن، هم به روش‌شناسی متضمن تمامیت و تمامیت‌بخشی پایبند» بماند، و هم آن‌چنان که بایسته‌ی هرمنوتیک سیاسی است، «به شکستگی‌ها، گسست‌ها، و برهم‌کنش‌های ناپیدا در پس متون فرهنگیِ ظاهراً متصلب انگشت» بگذارد (ص. ۷۲).

بنابراین، وجه امتیاز نقد مارکسیستیِ جیمسن از ژانرشناسی تکوینیِ فرمالیست‌ها و ساختارگرایان، تاریخ‌مندیِ مبتنی بر پویش‌شناسی دیالکتیکیِ آن است؛ و وجه ممیز چنین دیالکتیکی از گونه‌ی هگلی‌اش نیز افزون بر آگاهیِ هگلیِ سوژه‌ی دیالکتیک مارکسیستی از تاریخ‌مندی ابژه، خودآگاهی او از موقف تاریخی و جایگاه اجتماعی خویش است. از چنین موقفی است که دیالکتیسین مارکسیست هر فهمی را الزاماً موقوف به شرایط مادی و چارچوب طبقاتی حاکم بر سوژه‌ی فهم می‌داند و منتهای محتوم هر اندیشه‌ی فلسفی اصیلی را، هرچند انتزاعی باشد و نظری، از مبادی تاریخی آن سراغ می‌گیرد. حال آن‌که فیلسوف در نظر هگل، هم‌شأن خردمندی بود وارسته از تاریخ؛ شأن فیلسوف در مقام سوژه‌ی تفکر مفهومی از این نظر والاتر از آن بود که دامن ژرف‌اندیشی‌های انتزاعی خود را به جزئیات تاریخ بیالاید:

در خصوص تفکر مفهومی، اگر صورت قضیه را فرضاً معطوف کنیم به گریز از مقولات اخلاقیِ کاملاً فردمحور، به استعلا از مقولاتی که موجودیت آدمی را در سوژگی فردی‌اش به گرو گرفته‌اند، و به گزینش منظری بس فراخ‌تر از یک زیستار فردیِ فروبسته‌ی تاریخ‌زدوده، در این صورت، به این نتیجه‌ی محتوم خواهیم رسید که غایت تفکر را در جایی ورای خیر و شر، یعنی در همان دیالکتیک باید جست. البته این بدان معنا نیست که واضعان یا کاشفان مفهوم

دیالکتیک، هرگز خود را با مقولات اخلاقی درگیر نکرده‌اند. در تعبیر هگل از «**روح مطلق**» به مثابه‌ی افق غاییِ تاریخ و خرد جمعی، پس‌پنداره‌ای از خودآگاهیِ فردیِ فیلسوف‌خردمند نهفته است. (صص. ۱۴۹-۱۴۸)

از این جایگاه فراتاریخی نمی‌توان به «جهان‌بودگیِ»[۲۵] جهان و جوهر درهم‌جوش آن پی برد؛ مگر با عطف توجه از مفاهیم انتزاعی به کارکرد هرمنوتیکیِ تفکر دیالکتیکی، در راه انکشاف افقی تاریخی به سوی تجربه‌های این‌جهانی، و کشف فرانقادانه‌ی معانی فروپوشیده در ظواهر امور ناسوتی. از نظر جیمسن، به تعبیری چنین دیالکتیکی است که می‌توان از مرز میان عین و ذهن، صورت و جوهر، حالیت و تاریخ، جزء و کل برگذشت و در «لمحه‌ای دزدانه» به **تاریخ**، به این «ابژه‌ی ممنوعه»[۲۶] نگاهی انداخت، نگاهی هرچند کوتاه، که لاجرم به درگیری با معضله‌ای به صعوبت ماتریالیسم یا حتا جبرباوری تاریخی می‌انجامد.

کل غایت‌شناسی مارکسیستی در نظر جیمسن بر پاشنه‌ی لق مسئله‌ای کاذب می‌گردد: بر محور این مسئله‌شناسیِ بلاموضوع، که در راه تاریخ‌پژوهی چگونه می‌توان از درِ علوم تجربی وارد شد و تاریخ را از چه رو می‌توان دستمایه‌ی مطالعاتی چنان ابژکتیو گرفت، که ابژگان علوم و فنون دقیقه را؛ غافل از این‌که تاریخ، برخلاف علومی چون فیزیک کیهانی، به هیچ رو قانون‌بردار نیست ــ هرچند سهل است که از آن مثلاً در قامت «نظریه‌ی آشوب»[۲۷] برای کیهان‌شناسی الگوبرداری شود. در عرصه‌ی تاریخ‌پژوهی جز به طریق افراط نمی‌توان فرضیه‌ای درباره‌ی بعضی علل و عوامل خاصِ یک واقعه‌ی تاریخاً بی‌همتا را حمل بر نظریه کرد و آن را از ورای زمان به دیگر وقایع ظاهراً مشابه تعمیم داد. همین جبران‌ناپذیری زمان و تعمیم‌ناپذیری وقایع تاریخی است که تاریخ‌پژوهی را به لحاظ روش‌شناسی از علوم دقیقه جدا می‌کند، بی‌آن‌که از مطالعه‌ی دقیق ابژه‌ی تاریخ جلوگیری کند. هرمنوتیک سیاسی را در این میان الگویی برای تشخیص و تجدید ساختار وقایع تاریخی می‌توان دانست که جیمسن با تکیه بر آن می‌کوشد تا جبر تاریخی را به ضرورت تاریخی بازتعریف کند. هدف جیمسن از هرمنوتیک سیاسی، فراتر از بازیابی پی‌رفت زمانیِ سلسله‌ای از وقایع تاریخی، تعلیل پیوند منطقی هرکدام از حلقه‌های این زنجیره با رویدادهای مجاور است. پس این پرسش اساسی را پیش می‌کشد که چه *ضرورتی* مانع از وقوع رشته‌رویداد مورد تعلیل به دیگر ترتیبات ممکن شده است:

مواد خام تاریخ‌نگاری هرچه باشد (که ما در این‌جا تنها از گاه‌شماری محض واقعیت یاد خواهیم کرد، آن هم در خام‌ترین و عام‌ترین صورتی که از درسنامه‌های تاریخ سراغ داریم)، «حالت» اصلی صورت اعلای تاریخ‌نگاری را همواره می‌توان تجدید ساختار بنیادین این ماده‌ی خام دانست؛ و این یعنی بازآرایی اساسی توالی صرفاً تقویمی یا «خطی» رویدادها به صورت یک **ضرورت**: چه ضرورتی دارد که یک رویداد فقط به یک صورت روی داده باشد (نه به هیچ صورت دیگری جز همان که یک بار «در حقیقت» تجربه شده است). (ص. ۱۲۸)

درک ضرورت تاریخی به‌نوبه‌ی خود مقتضیِ نگاهی چنان انضمامی و جزءنگر، در چشم‌اندازی چنان نظرورزانه و فراخ‌منظر است که به هیچ بدیلی جز ماوقع اساساً مجال طرح ندهد، تا چه رسد به محلی برای شرح عدم تحقق این قسم

---

[۲۵] worldness

[۲۶] فرانقدهایی بر ناخودآگاه سیاسی. ص. ۲۸

[۲۷] Chaos Theory

احتمالات. و حال آنچه ممکن است راهِ چنان نگاهی را بزند و از چنین دیدگاهی دورش کند، در نظر جیمسن نیز همچون هر رویکرد مارکسیستی دیگری، همانا آینده‌نگری یا همان نگاه اتوپیایی است. نقد مارکسیستی به اقتضای ماتریالیسم تاریخی، و به پیروی از سرشت ناپایدار ابژه‌ی خود، عملاً پابه‌راه‌تر و روزآیندتر از آن است که برای رؤیاپردازی‌های نظری در آن محلی از اعراب بتوان یافت.

بنابراین، ماتریالیسم مارکسیستی از یک سو در مقایسه با ایدئالیسم کانتی، بیشتر از سنخ «فلسفه‌ی نظری» است تا «فلسفه‌ی نقدی»؛ از سوی دیگر، در قیاس با ایدئالیسم هگلی، بیشتر تابعی از «فلسفه‌ی انتقادی» است تا «فلسفه‌ی نظری». به همین تبع است که جیمسن، انسجام دیالکتیکِ مطلوب مارکس را نه در اینهمانیِ پوزیتیویستیِ سازه‌های تاریخ با ساختار کلی آن، بلکه در برهم‌کنش آزادانه‌ی اجزای چنین ساختاری می‌جوید. وجه اشتراک نقد مارکسیستی با مطالعات اجتماعی، و وجه امتیاز این دو از دیگر انواع نقد، در نظر جیمسن، بافت‌وابستگی و موقعیت‌مندی آن‌هاست، و وجه تمایزشان از یکدیگر، تأکید مارکسیسم بر روابط بیناطبقاتی، در برابر تعریف ذات‌گرایانه‌ی مطلقی که جامعه‌شناسی از هر طبقه‌ی اجتماعی به دست می‌دهد:

الگویی که مارکسیسم از طبقات اجتماعی به دست می‌دهد، قطعاً جدا از نگره‌ای جامعه‌شناختی است که در آن جامعه به اقشار، زیرگروه‌ها، نخبگان متخصص و جز این‌ها تجزیه، و هر جزء به‌تنهایی و چنان مجزا از اجزای دیگر تعریف می‌شود که انگار «ارزش» یا «فضای فرهنگی» هرکدام برمی‌گردد به یک *جهان‌بینیِ* جداگانه؛ گویی هرکدام قرار است فقط نماینده‌ی منفعلی از «قشر» خاص خود باشد. در مارکسیسم اما همین محتوای ایدئولوژیِ طبقاتی هم نسبی است، به این معنا که «هنجارها»ی آن همواره در برابر طبقه‌ی متنازع می‌پاید و نسبت به آن تعریف می‌شود. (ص. ۱۰۷)

مشی کل‌گراییِ جزءنگر را در هر نقد مارکسیستی اصیلی می‌توان دید و اصالت چنین نقدهایی را بر حسب معادله‌ی تجزیه‌طلبی و واسطه‌گری می‌توان سنجید. ایراد نقدهای اجتماعی، اقتصادی و سیاسی به اثر ادبی نیز تابعی از همین معادله‌ی مارکسیستی است که به قصد بازیابی مواد و مصالح برسازنده‌ی متن، و بازسازی زیرساخت اثر بر زمینه‌ی تاریخی آن صورت می‌بندد؛ یا معامله‌ای که به قصد «نقد اثر هنری» و با صرف اعتبار جامعه‌شناسی، علم‌الاقتصاد، علوم سیاسی، یا هر حوزه‌ی معرفتی دیگری در وجه «تاریخی‌گری»[۲۸] صورت می‌گیرد. به هر رو، برداشت از ظرفیت‌های علوم و فنون گوناگون، و کاربست مارکسیستیِ آن‌ها در تفسیر آثار ادبی، نه در راه پیشبرد علم و معرفت بشری (یا به باور جیمسن، تثبیت شیءوارگی علوم و معارف بورژوایی)، که در جهت بسط و توسعه‌ی ساختارهای درونیِ نقد مارکسیستی و تحویل نیروی درخودتپیده‌ی علوم دیگر به مطلوب چنین نقدی صورت می‌گیرد. اگر اوضاع تاریخی و احوال اجتماعیِ فروخفته در زیرساخت فرآورده‌های فرهنگی، و در یک کلام، روح حاکم بر زمانه‌ی برساخت این محصولات را چنان‌که جیمسن مدعی است، بتوان از روساخت‌شان دریافت، در این صورت، تصویر سلسله‌ای از مراتب اجتماعی با تمام تنش‌های بیناطبقاتی‌اش بر روی تصورمان از طبقات اجتماعیِ منفرد و برداشت‌مان از بروندادهای فرهنگیِ منحصر به هر طبقه، فرافکنده خواهد شد. فرافکنی این تصویر اجتماعاً ثابت، این دلالت هم‌زمان[۲۹] به مناسبات

---

[۲۸] historicization
[۲۹] synchronic

اجتماعی و مختصات فرهنگیِ جامعه در یک برهه‌ی تاریخیِ معین، پیش‌شرط ورود به وادی «تاریخی‌سازی» متن است، پیش‌شرطی که با پویش‌شناسی مناسبات دیالکتیک میان طبقات اجتماعی در مسیر گذار از یک شیوه‌ی تولید به شیوه‌ای دیگر برآورده می‌شود. دشواری تاریخی‌گری و گذشته‌نگری، از جوشش و جریان بی‌وقفه‌ی تاریخ در قعر افق دید، از «فرایند تولید و انحلالِ بی‌وقفه‌ی رویدادها» (ص. ۳۳۱) در دوردست‌های منظر این‌جایی و اکنونیِ ما آب می‌خورد.

حال که امکان درج مجدد اثر ادبی در خاستگاه اجتماعی آن را بررسیدیم، جا دارد در شرایط نشر و بازار اقتصادی آن هم نظری کنیم و ببینیم که این ابژه‌ی مطالعات فرهنگی را از چه رو فراتر از یک تکه شیء فی‌نفسه باید در مقوله‌ی *فرآورده‌ها* جا داد و درباره‌ی شیوه‌ی تولید، توزیع و مصرف این محصول فرهنگی هم بنابر نظام تقاضا و عرضه‌ی هر کالای دیگری به واکاوی پرداخت. جیمسن توجه ما اعضای جوامع بازار را به ارزش افزوده‌ای جلب می‌کند که مصرف-کننده‌ی امروزی عموماً برای هرگونه کالایی، اعم از محصولات فرهنگی و غیرفرهنگی، قائل است. هم از این بابت، حاضر است هزینه‌ی مازاد بر ارزش مصرفیِ هر کالایی را با میل و رغبت بپردازد تا همراه با خود کالا، حق کامیابی از بارِ نمادین آن را هم خریداری کند. تفاوت فرآورده‌های فرهنگی و هنری با دیگر انواع کالا اما در این است که سیر تطورات صوریِ مترتب بر کالای فرهنگی و هنجارگریزی‌ها و مخالف‌سرایی‌های مشهود در آفرینش هنری الزاماً تابع مقتضیات بازار و تقاضای جامعه نیست، بلکه از منطق، یا به قول جیمسن، از «صورت درونیِ»[۳۰] خاص خود پیروی می-کند، صورتی که هرچند درونیِ اثر هنری است، اما بیشتر ناظر بر هرمنوتیک ژانر یا همان «محتوای صورت» (در نمودار بالا) است، تا «محتوای جوهر» یا «خمیرمایه‌ی اجتماعی و تاریخیِ» اثر. به عبارت دیگر، منشأ تأثیر ادبی نه چندان به مضامین پیدا و پنهان اثر، که اصولاً به تابعیت از روال‌های رایج در بیان این مضامین، و در عین حال، به تخطی از شیوه‌های معهود در ادبیات و هنر بستگی دارد. جیمسن درباره‌ی این تابعیت و تخطی توأمان می‌گوید:

هر اثر هنری، تابعی است از یک تکانه‌ی دوگانه. از یک سو، وحدت تمام تماس‌های پراکنده‌ی سوژه با زندگی حقیقی را ذیل تعریف یکپارچه‌ای از مفهوم **تجربه** ضمانت می‌کند؛ و در همین‌ضمن، با ممیزی واقعیت در مقام یک سانسورچی تروفرز، مراقب است تا مبادا سوژه از فقر دریافت‌های خود، و از نسبت این فقر با آن ممیزی و با خودِ نظام اجتماعی بویی ببرد.[۳۱]

صورت درونیِ ادبیات داستانیِ مدرن اگر جالب توجه مخاطب به طرز بیان روایی خویش باشد، در عوض، رسالت نقد دیالکتیکی یا فرانقادانه همانا کشف حجاب روایت از محتوای پنهان در این‌گونه داستان‌هاست. فرایند نقد، در تعبیری که جیمسن از آن در «فرانقد» به دست می‌دهد،

بیش از آن‌که به تفسیرِ محتوا مربوط شود، با آشکارسازی، برون‌فکنی، یا بازیابیِ پیامی سرکوب‌شده ولی اصیل، با پیامی به اصالت تجربه‌های زیسته، سروکار دارد: نقد، به این اعتبار، مکاشفتی است درباره‌ی محتوای تحریف‌شده، مکاشفتی

---

[۳] inner form

[۳۱] فرانقدهایی بر ناخودآگاه سیاسی. ص. ۲۸

که خود در قالب شرحی از چرایی چنین تحریفی روی می‌دهد؛ و از این رو، لامحاله با توصیفی از سازوکار ممیزی همـراه است.[۳۲]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[۳۲] همان‌جا، ص. ۲۵

کتابنامه

ایگلتون، تری (۱۳۹۸). ***رویداد ادبیات***. ترجمه مشیت علایی. تهران: لاهیتا.

جیمسن، فردریک (۱۴۰۰). ***ناخودآگاه سیاسی***، ترجمه حسین صافی. تهران: نشر نیماژ.

جیمسن، فردریک (۱۴۰۱). «فرانقد»، در ***فرانقدهایی بر ناخودآگاه سیاسی***. ترجمه حسین صافی. تهران: نیماژ.

سانتاگ، سوزان ([۱۹۶۵] ۱۳۹۳). «تخیل فاجعه‌محور»، در ***علیه تفسیر و مقالات دیگر***، ترجمه مجید اخگر، تهـران: نشر بیدگل.

یلمزلف، لویی (۱۳۹۷). ***تمهیداتی بر نظریه‌ی زبان***، ترجمه محمدامین شاکری. تهران: خوارزمی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی