

تونی بنت

(Tony Bennett)

فرمالیسی و مارکسیسم

(Formalism and Marxism)

ترجمه

سعید ساری اصلانی

فهرست مطالب

مقدمه مترجم	۱
-------------------	---

بخش نخست : بازیابی فرمالیسم

۱ نقدگرایی و ادبیات	۱۵
۲ فرمالیسم و مارکسیسم	۳۹
۳ فرمالیسم روس : فراهم آوردن زمینه	۸۵
۴ فرمالیسم و فراسوی آن	۱۲۰

بخش دوم : نقدگرایی مارکسیستی : از زیبایی‌شناسی تا علوم سیاسی

۵ مارکسیسم در تقابل با زیبایی‌شناسی	۱۶۷
۶ علم، ادبیات و ایدئولوژی	۱۹۳
۷ میراث زیبایی‌شناسی	۲۲۱
۸ تلاشی در حال تکوین	۲۴۷
۹ فرجام	۲۹۰
موخره	۳۰۱
ضمیمه مترجم	۳۲۸
واژه‌نامه مترجم	۳۹۳

مقدمه مترجم

کتاب «فرمالیسم و مارکسیسم» یکی از معدود منابعی است که هدف خود را برخورد با فرمالیسم، خارج از محدوده‌ای صرفاً ادبی معرفی می‌کند و قصد آن دارد که در چارچوبی فراتر از روش‌های معمول این مکتب را بررسی کند. با نگاهی به تاریخچه فرمالیسم روس به صراحت می‌توان مشاهده کرد که این مکتب نقدگرایی ادبی هم‌زمان هم از جانب جهان کمونیسم مورد بی‌توجهی قرار گرفت و هم به غلط تحت عنوان پدیده‌ای کمونیستی از سوی حاکمیت‌های جهان غرب با مخالفت رسمی روبرو شد. ولی واقعیت امر این بود که فرمالیسم اصولاً پدیده‌ای سیاسی نبوده، و حتی امروز نیز، بر خلاف اغلب مکاتب نقدگرایی مشکل می‌توان فرمالیسم را به یک حرکت سیاسی ویژه وابسته دانست.

تلاش فرمالیسم در واقع رهانیدن نقدگرایی از سلطه برخی شیوه‌های رایج بود. ولی در شرایطی که در روسیه پس از انقلاب همه پدیده‌های اجتماعی سیاسی تلقی می‌شدند، حاکمیت بلشویکی برای فرمالیسم نیز "جایگاه" سیاسی "مطلوب" را تعیین کرده، و در آغاز، همچون دیگر حاکمیت‌های تمامیت‌خواه و فراگیر، "دست‌دوستی" به جانب فرمالیسم دراز می‌کند. تلاش‌های عوامل "حزب" در جذب این متفکران به درون

ساختار سیاسی، نمایانگر این تمایل است. ولی سرشت حاکمیت سیاسی بنا بر تعریف "استخوانی" و پوسیده است و عملاً در هیچ نوع حاکمیتی جایی برای روشنفکران و اندیشمندان طراز اول و آزاده نمی‌توان یافت. مارکسیسم در سالهای نخستین موجودیت فلسفی خود، و تحت نظر فلاسفه بنیانگذار، در مقام یک برخورد "علمی" با مسائل و مشکلات نوین زندگی بشر در جامعه صنعتی، به دور از هیاهوی جهان سیاست و صرفاً در مرحله‌ای فلسفی توسعه یافته بود. و با برخورداری از چنین گذشته‌ای درخشان و آرمان‌هایی انسانی که خود را مبلغ آن معرفی می‌کرد، در اوایل حاکمیت بلشویکی این سوءتفاهم ایجاد شده بود که گوئی، این حاکمیت در برخورد با روشنفکر و پدیده روشنفکری، تافته جدا بافته‌ای است؛ و جدا از سنت "مرضیه" سرکوب روشنفکری که تاریخ سیاسی لبریز از آن است، خواستار روابطی نوین میان روشنفکر و حاکمیت سیاسی است.

متأسفانه واقعیت جز این بود. و پس از انقلاب اکتبر فشارهای سیاسی بر گروه‌های فرمالیست روس که هر آن سرعت و شدت بیشتری می‌یافت متفکران فرمالیست را یا ناچار به مهاجرت از کشور و یا محکوم به سکوت در خلوت تبعیدگاه کرد. پس از پایان جنگ دوم و هم‌گام با گسترش سیاسی- نظامی استالینیسم در اروپای شرقی، معضلات فرمالیسم نیز به همان نسبت شدت یافت. و در این راستا نهضت بزرگ نقدگرایی ادبی روس که در سنت ادبیات پرآوازه این کشور می‌توانست هم‌تراز و هم‌گام با ادبیات تولستوی‌ها و چخوف‌ها گام برداشته، زینت‌بخش فضای فرهنگ انقلاب اکتبر شود، سال‌های دراز در سکوت مرگ فرو افتاد.

در غرب، در پایان دهه ۷۰ اولین ترجمه‌های آثار فرمالیست‌ها به زبان انگلیسی بود و بعدها نمونه‌هائی، محدودتر به زبان فرانسه و آلمانی در دسترس متفکران قرار گرفت. منصفانه باید گفت که، محافل روشنفکری غرب تا آنزمان، از فرمالیسم و ابزار قدرتمند قرائت فرمالیستی در نقدگرائی ادبی، عملاً هیچ نمی‌دانستند. این امر نشان دهنده اهمیت کتاب «فرمالیسم و مارکسیسم» است که، هر چند صرفاً در راستای کاربردی مارکسیستی از فرمالیسم باقی مانده، یکی از اولین تلاش‌های روشنفکران غرب برای معرفی این مکتب به دانشجویان و پژوهش‌گران به شمار می‌رود.

مشکل می‌توان گفت فرمالیسم نتیجه چه نوع تحولی در نظریه‌پردازی ادبی در روسیه بوده است. مسلماً - با در نظر گرفتن تاریخ فعالیت‌های بنیانگذاران این نهضت ادبی - شکی نمی‌توان داشت که فرمالیسم از حرکت‌های انقلابی در روسیه (تشکیل مجلس قانون‌گذاری، نهضت سوسیال‌دمکرات‌ها و نهایتاً بلشویسم) به شدت متأثر شده. ولی ابراز این مطلب نمی‌تواند وابستگی کامل فرمالیسم به حرکت سیاسی مارکسیستی را مستقیماً به اثبات رساند. شاید - این امر نیز از نظر تاریخی قابل بحث است - فرمالیسم را بیشتر باید نتیجه طبیعی تحولات ادبی در روسیه به شمار آورد، تا فرزند خلف انقلاب اکتبر. چرا که طی سال‌های قبل از شکل‌گیری انقلاب، روسیه در زمینه خلاقیت ادبی و ارائه آثار نویسندگان شهیر و صاحب‌نام با بزرگترین سنت‌های ادبی و فلسفی غرب هم‌سنگ و

همتراز بوده. در هر حال هر چند تولد این سنت ادبی، که بر پایه تلاش‌های ولادیمیر پروپ^۱ پیش‌تر از تحولات انقلابی صورت گرفت، هم‌زمانی توسعه و گسترش این دو پدیده با اهمیت - توسعه نظری فرمالیسم و تحولات انقلاب اکتبر - مشکلی ایجاد می‌کند: تفکیک مسیر حرکت آنان از یکدیگر عملاً غیر ممکن می‌شود. این امر می‌تواند هم دلیلی بر توجیه "سوءظن‌های" اولیه حاکمیت‌های غربی به فرمالیسم باشد که آن را قرائتی مارکسیستی از متون می‌پنداشتند، و هم توضیحی بر تمایل نویسندگان این کتاب در جستجوی ارتباطی، هر چند صرفاً نظری، میان فرمالیسم و مارکسیسم.

«فرمالیسم و مارکسیسم» اولین بار در سال ۱۹۷۹ در انگلستان به چاپ رسید. اولین اثری بود که به قلم مدرس جوانی در جامعه‌شناسی به نام تونی بنت به بازار کتاب ارائه می‌شد. به دلایلی که پیش‌تر مطرح شد - نبود شناخت از فرمالیست‌ها در رأس آنان - و به دلایلی که در سطور آینده در همین مقدمه به آنان اشاره خواهد شد، این کتاب میان روشنفکران انگلیسی زبان نمی‌توانست خواننده بسیاری داشته باشد. به همین دلیل چاپ دوم آن قریب به ۲۵ سال بعد صورت گرفت. حتی در شرح حال نویسندگان این کتاب، در سامانه اینترنتی دانشگاه آزاد لندن - دانشگاهی که در آن تونی بنت در حال حاضر به تدریس جامعه‌شناسی مشغول است - از «فرمالیسم و مارکسیسم» نامی برده نشده. و شرح حال نویسندگان بیشتر بر پایه آثار بعدی وی، خصوصاً کتاب "خارج از مرز

^۱ (Vladimir Propp)

ادبیات^۱ که در واقع دنباله‌رو سنت تحلیل وی در «فرمالیسم و مارکسیسم» است، توسعه یافته.

اگر بگوئیم که «فرمالیسم و مارکسیسم» کتاب بسیار پیچیده‌ای است، گزافه نگفته‌ایم. پیچیدگی این کتاب را باید ماورای سنت نگارشِ پر راز و رمز نقدگرایان معاصر اروپائی جستجو کرد. نقدگرایی اروپای غربی، از آثار تحلیلی سارتر و بارت، تا کتب و مقالات هیت و لیویس، در سنت خود ارائه مفاهیم پیچیده فلسفی را به شیوه‌ای به جوهر ادبیات می‌آلاید که برخی اوقات خواننده خود را ناگزیر می‌بیند پیچیدگی متن را نوعی "لفظی" صرف تبیین کند. ولی کاملاً برعکس، مشکل «فرمالیسم و مارکسیسم» اصلاً لغوی نیست، مشکل این کتاب نتیجه وسعت مفاهیمی است که متن گاه "عجولانه"، و نویسنده گاه بی‌پروا، خواننده را به بررسی آنان دعوت می‌کنند.

این کتاب در دو قسمت نگاشته شده. در اولین دیباچه، نویسنده به یکباره حیطه‌ای وسیع در برابر چشم خواننده می‌گشاید. محدوده‌ای که از "تعاریف" انتزاعی زبان‌شناسی سوسوری و نقش متفکرانی چون جاکبسن آغاز شده، بی‌محابا به کاربردهای نظری ساختارگرایی در ادبیات و زبان‌شناسی می‌رسد. و بر خلاف اکثریت مقالاتی از این دست، توسعه مطالب مطروحه در گام‌های بعدی به هیچ عنوان محدود نمی‌شود، نویسنده عملاً در ارائه توضیح بیشتر بر آنچه می‌گذرد دیگر هیچ

^۱ (Outside Literature, ۱۹۹۰)

نمی‌گوید، خواننده از نظر او اینک در دامان نظریه‌هایی رها شده که "دانسته" و "تعریف‌شده" تلقی می‌شوند. و این برخورد شتابزده در هر گام سرعت بیشتری می‌گیرد: فرمالیسم روس، ارتباطات آن با تفکر مارکسیستی، آثار متفکران این مکتب و ارتباط آنان با ادبیات قرون وسطی در اروپای غربی، عملاً گام‌ها بعدی هستند. و در پی آن نویسنده پای به جهان شاهکار نقدگرائی فرمالیستی، یعنی تحلیل رُبله می‌گذارد.

در قسمت دوم، مشکلات نخستین وجود ندارند. چرا که مسائل همگی نوین‌اند. در تلاشی عمیق هر چند موجز، ولی به همان اندازه قابل‌تقدیر، بنت دستگاه تفکر لوئی آلتوسر، یکی از دیرهم‌ترین دستگاه‌های "فلسفی-سیاسی" مارکسیسم غربی را، طی یک فصل تماماً در برابر چشم خواننده "می‌گشاید". خواننده او اینبار در برابر جهانی از "نادانسته‌ها" قرار می‌گیرد که با تکیه صرف به متن کتاب نمی‌تواند گره آن را بگشاید. باید اذعان داشت که توضیح "آلتوسر" در یک بخش امکان‌پذیر نیست، هر چند که تلاش نویسنده قابل‌تقدیر است. ولی بنت به این هم بسنده نمی‌کند و در فصول بعد به نقد آلتوسر و بررسی پایه‌های عقیدتی "پساآلتوسری‌ها" می‌نشیند. با این وجود آهنگ ارائه عناصر نوین در آخرین صفحات دیباچه دوم کمی آرام می‌گیرد و مسائلی اجتماعی، ملموس‌تر و کم‌تر انتزاعی جایگزین مفاهیم پی‌درپی فلسفی می‌شود.

«فرمالیسم و مارکسیسم» در انتشارات "نیواکسنت"^۱ تحت عنوان مجلدی جهت تحقیقات عالی ارائه شده، ولی با آنچه در بالا ذکر شد، پر واضح است که ۲۵ سال پیش، با در نظر گرفتن نبود شناخت کافی چه از فرمالیسم و چه از آلتوسر، و به همچنین مسائل و نقطه‌نظرهای ساختارگرائی، مشکل دانشگاهی و یا دانشجویی در چنین وسعتی نظری، هر چند در مراحل بسیار عالی، می‌توانست به تحقیق بپردازد. برای دستیابی به شناختی ملموس از مفاهیم مطرح شده سوای آنچه در بالا آمد آشنائی با فلسفه مارکسیسم، علم زبان‌شناسی، تاریخچه سیر ادبیات در روسیه و اروپای غربی، پدیده "مارکسیسم غربی"، و پس‌آلتوسری‌ها الزامی می‌بود، چرا که، همانطور که عنوان شد این کتاب توضیح این پدیده‌ها را مأموریت اساسی خود نمی‌داند، بر فراز آنان پرواز کرده، از هر چمنی گلی می‌چیند تا به "ترکیبی انفجاری" دست یابد و به قول نویسنده جرقه‌ای را رویت کند که از برخورد و تصادم میان این "همه" می‌توان ایجاد کرد.

در حقیقت، ۲۵ سال پیش نبود شناخت از فرمالیسم در غرب در کنار دیگر پیچیدگی‌های این کتاب دلیل این امر شد که برای رویت چاپ دوم آن ۲۵ سال انتظار کشیم. ولی همانطور که بنت در مؤخره‌ای که اخیراً بر «فرمالیسم و مارکسیسم» نگاشته عنوان می‌کند، فرمالیسم اینک در غرب پدیده شناخته شده‌ای است. و نقش متفکران این سنت نقدگرائی ادبی در سیر تحولات ادبیات غرب به صورت بی‌سابقه‌ای رو به افزایش

^۱ (New Accent)

است. از اینرو می‌توان پیش‌بینی کرد که چاپ مجدد این کتاب با موفقیت چشم‌گیرتری در محافل دانشگاهی روبرو شود.

انتقادات مطرح شده بر «فرمالیسم و مارکسیسم»

از میان انتقاداتی که بر این کتاب وارد آمده سه گروه را می‌توان مشخص نمود. اول انتقاداتی است که از زاویه نظری بر «فرمالیسم و مارکسیسم» و چارچوبه‌هایی که بنت مطرح کرده، وارد آمده‌اند. انتقادات بعدی مربوط به شیوه آرائه موضوعات در این کتاب است. و سرانجام انتقاد کلی بر نظریه بنت و همفکران او در مقام متفکران "مارکسیسم غربی" است.

الف - انتقادات نظری

از یک سو، یکی از مواردی که بنت در این کتاب بر آن تکیه فراوان دارد تشابه نظری، یا بهتر بگوئیم توازی ویژه‌ای است که او بین «زبان» - تعریف شده از جانب زبان‌شناسی سوسوری - و «ادبیات» در تعریف فرمالیستی آن می‌بیند. این توازی مشکلی پایه‌ای از نظر کلی ایجاد می‌کند، چرا که منتقدان بنت با تکیه بر موجودیت ایستای «زبان» در نظریه سوسور و پویائی «ادبیات» در نگرش فرمالیست‌ها، روند استدلال او را حرکت در مسیری ناممکن عنوان می‌کنند. پر واضح است که ایجاد توازی میان دو عامل، یکی «پویا» و دیگری «ایستا»، به صورت نظری چه مشکلات کلیدی می‌تواند ایجاد کند. به نظر منتقدان بنت راه حلی که او

در این میان می‌جوید به زیر سؤال بردن «ایستائی» زبان در نظریهٔ سوسوری و پیشنهاد "شعرگونهٔ نثر" باکتین به عنوان وسیله‌ای برای تصحیح نقدگرایی ادبی در ساختارگرایی است. مسئله‌ای که از نظر منتقدان به خودی خود مشکل آفرین می‌شود چرا که "نقدگرایی ساختارگرا" خود وام‌دار نظریهٔ سوسور است. در همین راستا منتقدان بنت عنوان می‌کنند که استنتاجات او از فرمالیسم نابجاست، و برداشت‌های وی از سوسور نیز نتیجهٔ نبود شناخت کافی از نظریات اوست.

از سوی دیگر، گروهی معتقدند که شناخت درست از پدیدهٔ «زبان» به شیوه‌ای که سوسور تعریف کرده، نهایتاً ما را در "علم‌معانی" به شناختی می‌رساند که برای بررسی رسمی (فرمال) متن‌های ادبی ساخته نشده. چرا که سوسور رابطهٔ "رویهٔ گویشی-نوشتاری" با "رویهٔ ادراکی" را، با وجود ارتباط ویژه‌ای که با یکدیگر دارند، دلخواه تعریف کرده. در واقع از نظر سوسور "طبیعت دلخواه «نشانه» همان عاملی است که از زبان در برابر تغییرات ناخواسته حمایت می‌کند" چرا که وی «تغییر» در زبان را اساساً، نه در مقام یک «فروپاشی» که به عنوان نوعی «جابجائی» تعریف می‌کند. منتقدان می‌گویند که این نقطه نظر سوسور از طرف بنت به طور کلی زیر سؤال رفته چرا که وی معتقد است که چنین برخوردی - برخورد سوسوری - صرفاً به ادراک یک سخن‌گوی ایده‌آل جان خواهد داد و جایی برای ادراک کارآوری‌های زبانشناسانهٔ طبقاتی نخواهد داشت. این گفته مسلماً تا حدی صحت دارد ولی مطلب اساسی این است که

منتقدان در دنبال می‌گویند که برخورد سوسوری با «زبان» به دنبال ادراک کارآوری‌ها زبانشناسانه طبقاتی نیست، و برخورد بنت با این ادراک را برخوردی کاملاً خارج از موضوع می‌بینند. در واقع بنت، در نظر آنان، از ابزاری در استدلال‌های خود بهره می‌گیرد که اصولاً برای چنین عملی ساخته نشده است.

ب - انتقاداتی بر شیوه‌ارائه مطالب در «فرمالیسم و مارکسیسم»

خارج از آنچه در بالا آمد نقد دیگری نیز می‌تواند بر شیوه‌ارائه و نگارش «فرمالیسم و مارکسیسم» وارد باشد و آن کاربرد بنت از واژه‌ها و مفاهیمی است که در این مقاله هیچگاه توضیح و تفصیلی نمی‌یابند. در واقع از اولین سطور این مقاله بنت از «گنجینه» کلمات فرمالیستی: "ویژگی‌های متمایز کننده"، "نامأنوس‌گرایی"، "ابزارهای ادبی"، "یگانگی ادبیات" و ... استفاده می‌کند. این در حالی است که خواننده‌او اگر با این مفاهیم در بطن نظریه فرمالیستی از پیش آشنائی نداشته باشد، طی مطالعه کتاب دچار این توهم خواهد شد که واژه‌های مطرح شده ابداعات نویسنده‌اند. این برخورد در مورد آلتوسر مشکل کمتری ایجاد می‌کند - بنت، همانطور که گفتیم در فصل ۶ آلتوسر را "می‌شکافد" - با این وجود ادراک آلتوسری از "کارآوری" و دیگر ادراک‌های پیچیده‌او که در حد خود بسیار پیشرفته‌اند قبل از فصل ۶ به دفعات، در کنار مفاهیم پیچیده ساختارگرایی و گنجینه کلمات مکاتب دیگر بی‌محابا به کار گرفته شده‌اند.

ج - «فرمالیسم و مارکسیسم» به عنوان پدیده مارکسیسم غربی

بنت نه تنها خود را شخصاً وامدار مارکسیسم غربی معرفی می‌کند، بلکه همه متفکرانی که در این کتاب بیش از دیگران مورد مذاقه نظر قرار می‌دهد: آلتوسر، ایگلتن و ماکری، نمایندگان این "مکتب" عقیدتی می‌داند. قابل ذکر است که ریشه شکل‌گیری مارکسیسم غربی را، آنطور که بنت معرفی می‌کند، دشوار می‌توان مشخص نمود. برخی مورخان، این جریان را به اظهارات جاکبسن و حتی سردمداران اولیه نظریه ساختارگرائی چک ارتباط می‌دهند و آنان را به عنوان ریشه‌های این نگرش ماده‌گرا معرفی می‌نمایند. ولی "مارکسیسم غربی" به اعتقاد بسیاری مورخان مستقل بیشتر پدیده‌ای «سیاسی» بوده تا هنری و فلسفی.

نظریه مارکسیستی که خود پدیده‌ای متعلق به مغرب زمین بوده، پس از شکل‌گیری انقلاب اکتبر در شوروی و علنی شدن تضادهای پایه‌ای آن با تفکر سرمایه‌داری غرب - خصوصاً در حیطه شکل‌گیری "مراکز تصمیم‌گیری مستقل اقتصادی"^۱ - در کمال تعجب هم‌زمان در کشورهای غربی نیز مورد حمایت محافل سرمایه‌داری قرار گرفت، تا از این رهگذر

^۱ (Les Centrales économiques décisionnelles indépendantes)، این "تعریف"

متعلق به علم اقتصاد سیاسی است. به طور خلاصه می‌توان گفت که بر اساس این تعریف، درجه استقلال سیاسی یک کشور با درجه وابستگی منفعلانه او به اقتصاد جهانی رابطه‌ای معکوس دارد.

رشد مارکسیسمی «خانگی» فراهم آمده و از این راه غرب خود را از نیاز به چارچوب‌های نظری "شورائی" در رشد و نمو فلسفه مارکسیستی آزاد کند. در واقع نقش "مارکسیسم غربی"، و بر خلاف آنچه به غلط انگاشته می‌شود، ایجاد نوعی هماهنگی نظری لازم برای توجیه نظام سرمایه‌داری در اروپای غربی در چارچوب تفکری مارکسیستی بوده، نه رشد تفکر مارکسیستی به عنوان یک نگرش تاریخ‌گرا و ماده‌گرا در برخورد با مسائل اجتماعی، اقتصادی و یا سیاسی در تضاد با بنیادهای جامعه سرمایه‌داری.

در این راستا و پس از علنی شدن این واقعیت که مارکسیسم در شوروی پدیده‌ای گذرا نیست، در کشورهای غربی چند سیاست موازی، هم‌زمان مورد توجه قرار گرفت. نخست، شناسائی کامل بلشویسم، نه در مقام حاکمیتی لنینیستی و یا بعدها استالینیستی، بلکه به عنوان تنها نمونه واقعی و نهائی در مقام مارکسیسمی "تمام و کمال" بود. زمانی که این شناسائی، از نظر آکادمیک و روشنفکرانه متحقق شد، نیازی به تذکر نیست که "نمونه فوق" در زیر رگبار انتقادات بجا نه تاب مقاومت می‌آورد و نه از نظر سیاسی قادر به مقاومت بود. گام دوم، متمرکز بر کشاندن روشنفکران و دانشگاهیان به توسعه نظری مارکسیسمی در چارچوب شیوه تولید سرمایه‌داری بود. این سیاست از نظریه مارکسیسم بیشتر نقلی برای محافل روشنفکری درست کرد تا تیغه بُرایی در برخوردهای اساسی با شیوه تولیدی باستانی "سرمایه‌داری". سال‌ها بعد شاهدیم که چگونه سرمایه‌داری، پس از سقوط امپراتوری شوروی، به میوه چینی از این سیاست کلان خود از درخت "مارکسیسم غربی" می‌نشیند، نخست

در قالب فرو افتادن "متفکران!" مارکسیسم غربی به دامان پدیده‌های نوین سرمایه‌سالاری چون "پسامدرنیسم" (در دهه ۱۹۸۰) و چندی بعد "متن‌فروپاشی" (در دهه ۱۹۹۰).

شاید اغراق نگفته باشیم اگر اضافه کنیم که قربانی واقعی رشد بلشویسم در شوروی و "مارکسیسم غربی" در اروپای غربی همان فلسفه "مارکس" بود. که از یک سو در اسارت پنجه سیاست‌های سرمایه‌داری، امکان رشد واقعی نظری و روشنفکرانه خود را از دست داد و از سوی دیگر زیر فشار خردکننده سیاست "گولاک‌سازی" بلشویکی به ناحق متهم به تعرض به حیثیت و فضیلت بشری شد.

بنت در این کتاب بارها به این موضوع - البته نه در بعدی که شایسته آن است - اشاره دارد، ولی جای تأسف بسیار است که خود وی در ارائه نظریات‌اش از شروع تا فرجام اسیر پنجه قدرتمند "مارکسیسم غربی" باقی می‌ماند.

سخن آخر

اگر درک مفاهیم این کتاب، همانطور که در آغاز گفته شد، نیازمند تسلط به مسائل پیچیده‌ای در باب فلسفه‌های نوین، و علوم جدید است، لازم به تذکر است که ارائه نقدی منسجم و ملموس از آنچه در «فرمالیسم و مارکسیسم» آمده نیازمند ارائه نقدی بر "مارکسیسم غربی" می‌شود. تحقیقی که مسلماً در حوصله این مقدمه نیست.

با این همه، این افتخار ما را بس که نسخه فارسی «فرمالیسم و مارکسیسم» را، با وجود تمام کاستی‌ها و نارسائی‌ها، که امید است اهل فن بر ما ببخشایند، به فارسی خوانان ارائه کنیم. کلیه کلمات کلیدی به ترتیب حروف الفبای لاتین در واژه‌نامه‌ای ضمیمه شده، و جهت توضیح مفاهیم فلسفی و زندگی‌نامه شخصیت‌های کلیدی که در این کتاب مطرح شده‌اند، ضمیمه مختصری نیز به همان ترتیب به کتاب افزوده شده است که مطالعه همزمان آن، برای به دست دادن تصویری کامل‌تر از متن کتاب و مواضع نویسنده، توصیه می‌شود.

سعید ساری‌اصلانی

۱

نقدگرایی^۱ و ادبیات

مسائل زبان

این تحقیق روی به بررسی سه امر متفاوت ولی مرتبط با یکدیگر دارد. نخست، به معرفی آثار فرمالیست‌های^۲ روس، گروهی از نظریه‌پردازان ادبی که طی بیش از یک دهه پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷، سهمی حیاتی و نفوذی شگفت‌آور بر نقدگرایی بر جای گذاشتند، می‌پردازد. سپس، با ارائه تعبیر نوینی از آثار آنان، پیشنهاد می‌کند که فرمالیست‌ها شایستگی آن را دارند که از جانب نقدگرایان مارکسیست، از نگرشی عمیق‌تر و شفیقانه‌تر از آنچه تاکنون معمول بوده، برخوردار شوند. و سرانجام، به عنوان بازتاب این‌دو برخورد، چنین استدلال خواهد کرد که ریشه بسیاری از معضلات جریان نقدگرایی مارکسیستی در حال حاضر، می‌تواند در این واقعیت نهفته باشد که مارکسیسم هیچگاه به صراحت ارتباط خود را با

^۱ (Criticism)

^۲ (Formalist)

زیبائی‌شناسی^۱ سنتی نگسته. امید است که، با بررسی منتقدانه دوباره آثار فرمالیست‌ها، بتوان تا حدی این کمبود را جبران کرده، مجموعه نوینی از دل‌نگرانی‌ها برای منتقدان مارکسیست و مفهوم نوینی از "ادبیات" ارائه دهیم، آن را از زمینه زیبائی‌شناسی جدا نموده و به جهان علوم‌سیاسی، زمینه‌ای که به آن تعلق دارد، بازگردانیم.

مسائل فوق با وجود گستردگی بسیار، همگی بر محور فهرست واحدی از سؤالات در گردش‌اند: ادبیات چیست؟ به چه طریقی می‌باید مورد مطالعه قرار گیرد؟ یا، به صورتی بنیادی‌تر: آیا مقوله "ادبیات" ارزش بررسی دارد؟ اگر چنین است، به چه منظوری؟ قسمت اعظم این تحقیق، به بازنگری راه‌های مختلفی که از طریق آنان به این سؤالات پاسخ داده شده، و بررسی تبعات‌شان در تعیین مسیرهایی که می‌باید نقدگرایی ادبی را امکان‌پذیر و هدایت کند، خواهد گذشت.

در نتیجه در مورد پیامد سؤالاتی از این دست باید روشن سخن گفت. چرا که در متونی که معمولاً به عنوان آثار ادبی معرفی می‌شوند، این سؤالات را نمی‌توان به صورت "تجربی"^۲، با تعمیم وجه تشابه‌های ظاهری‌شان، پاسخ داد. چرا که این سؤالات بیشتر در

^۱ (Aesthetics)
^۲ (Empirical)

مورد زبان، یا به صورتی هدفمندتر، در مورد زبانها و یا گفتارهای "نظری"^۱ تخصصی در نقدگرایی ادبی و کاربرد کلیدی واژه‌ها، خصوصاً واژه "ادبیات"، در بطن چنین گفتارهایی است. از اینرو، اگر بخواهیم هم سئوالات و هم پاسخ‌ها را به شیوه‌ای شایسته مشخص کنیم، برخورداری از شناختی حداقل از زبان و پیامدهای آن در طبیعت گفتارهای نقدگرایی ادبی ضروری خواهد شد.

این امر می‌تواند فقط در ظاهر گریزی از موضوع تلقی شود. چرا که زبان‌شناسی^۲، که روزگاری محدوده‌ای اسرارآمیز به شمار می‌رفت، اینک از موقعیتی محوری در بطن علوم انسانی و فرهنگی برخوردار شده. در مرحله روش، فناوری‌های تحلیلی در مورد زبان، منتج از آثار پیشرو فردیناند دو سوسور^۳، در همه زمینه‌های تحقیق که نقش زبان و فرهنگ در آن‌ها محوری انگاشته شده، تأثیری بی‌قید و شرط به جای گذاشته^۴. همچنین، در زمینه فلسفی، تأثیر روزافزون زبان‌شناسی نوعی آگاهی فزاینده از نقشی که زبان خود در روند تحقیق می‌تواند ایفا کند، به وجود آورده. نکته اساسی در اینجا معطوف به شفافیتی است که زبان‌شناسی به رابطه موجود میان زبانها و گفتارهای نظری

^۱ (Theoretical)

^۲ (Linguistics)

^۳ (Ferdinand de Saussure)

^۴ این جنبه از تأثیر سوسور در T. Hawkes, *Structuralism and Semiotics*

(London : Meuthen, ۱۹۷۷) در همین "دوره آثار" مورد بحث قرار گرفته است.

تخصصی در علوم متفاوت و "موضوعاتی" که از آنان سخن می‌گویند، بخشیده است.

در حال حاضر همین تأثیر بر "موضوعات" را مورد توجه قرار می‌دهیم. "دریافت"^۱ اصلی سوسور که به صورتی نه چندان شایسته جمع‌بندی شده، این بود که زبان، با اعطای یک صورت ویژه ساختاریافته زبانشناسانه از سازمان‌بندی "ادراکی"^۲ که بر واقعیت تحمیل می‌کند، بر آن «دلاله»^۳ دارد. به عقیده سوسور آنچه «رویه‌های گویشی-نوشتاری»^۴ زبان - ساختارهای صوتی در گویش و علائم معرف آنان را در نوشتار - بازتاب می‌دهد، اشیاء و یا روابط واقعی نیستند، بلکه ادراک از آنها، ادراک‌هایی از روابطاند، هر «رویه گویشی-نوشتاری» معنای خود را از رابطه‌اش با دیگر «رویه‌های گویشی-نوشتاری» در بطن نظامی شکل‌گرفته از روابطی به وسیله خود زبان، به دست می‌آورد. "موضوعاتی" که زبان از آنان سخن می‌گوید "موضوعات واقعی" و خارج از زبان نیستند، بلکه "موضوعاتی ادراکی‌اند" که تماماً در بطن زبان قرار دارند. نمونه معروف، ارائه‌شده توسط شخص سوسور، کلمه "گاونر" را در نظر

^۱ (Perception)

^۲ (Conceptual)

^۳ (Signify)

^۴ (Signifier). این تعریف در ارتباط با تعریف دیگری در زبانشناسی که به زبان

انگلیسی (Signified) یا «رویه ادراکی» نام‌گذاری شده معنا می‌دهد. در متن‌های قدیمی‌تر به زبان فارسی - فروغی و رحیمی - مترادف‌های "دال" و "مدلول" برای ایندو واژه پیشنهاد شده.

(م)

می‌گیریم، که "ادراک" از یک گاونر را بازتاب می‌دهد نه یک گاونر واقعی را، و اگر قادر به چنین کاری است صرفاً از برکت تشابه‌ها و تفاوت‌هایی است که موضع این کلمه را در رابطه با دیگر «رویه‌های گویشی-نوشتاری» در زبان امروزی، تبیین می‌کنند. هیچ ارتباط "ذاتی"^۱ میان گاونر واقعی و کلمه "گاونر" که از قبل او خلق شده، وجود ندارد. ارتباط میان «رویه گویشی-نوشتاری» و «رویه ادراکی» بر اساس توافق است: به عبارت دیگر این ارتباط صرفاً قراردادی است.

این امر به معنای رد موجودیت یک جهان واقعی خارج از پوشش دلالت‌کننده‌ای که زبان بر او فرومی‌افکند، نیست. بلکه تأیید این نکته است که شناخت یا برداشت ما از این جهان همیشه تحت تأثیر بوده، و از طریق واسطه ساختار سازمان‌دهنده‌ای صورت می‌گیرد که زبان به صورتی غیر قابل احتراز میان ما و جهان قرار داده. گاونر وجود دارد. هیچکس منکر آن نیست. ولی ادراک از یک "گاونر" به عنوان حیوانی اهلی از خانواده چهارپایان - صورتی عقلی که از طریق آن، در فرهنگ خویش، قادر به شناخت "گاونرواقعی" می‌شویم - صرفاً در مقام قسمتی از یک نظام از معانی موجودیت می‌یابد که به وسیله کلمه "گاونر" در بطن زبان خلق و تعریف شده.

مشکل اینجا است که زبان به عنوان یک سازمان‌بندی ادراکی ویژه از واقعیت، با وجود آنکه "دلالت" اعطا می‌کند، پیوسته این توهم را

^۱ (intrinsic)

دامن می‌زند که منعکس کننده واقعیات است، نه اینکه صرفاً بر واقعیات "دالت" دارد. سازمان‌بندی روابط میان اشیاء در جهان خارج از زبان، همانند سازمان‌بندی روابط میان ادراکات از اشیاء در بطن زبان است، در حقیقت، این یک آینه تمام نمای آن دیگری نیز هست.

مسائل ادبیات

آنچه به صورت عمومی در باره زبان بیان کردیم به همان اندازه در مورد گفتارها و زبان‌های تخصصی در نقدگرایی ادبی نیز صدق می‌کند. آنان نیز به همین ترتیب دلالت‌هایی از واقعیت‌اند و نه انعکاس‌هایی از آن: نظم و ویژه از ادراکات در بطن زبان که با ابزار زبان مسیرهایی را که در آن متن‌های نگاشته شده در اختیار ذهن قرار می‌گیرند، تماماً مشخص می‌کند.

از اینرو، طرح سؤال: "ادبیات چیست؟" فقط می‌تواند به این معنا باشد که: چه ادراکی می‌تواند بر واژه "ادبیات" دلالت کند؟ چه کاربردی داشته و چه وجه تمایزهایی در درون زبان ایجاد می‌کند؟ همه چیز بستگی به زمینه‌ای دارد که این واژه در بطن آن به کار رفته. در رایج‌ترین رده، ادبیات صرفاً "آنچه نوشته شده" را مشخص می‌کند، و روی به تمامی صور نگارش، از «ادبیات نغز»^۱ تا شعارهای دیواری دارد. در کاربردی ثانویه و محدودتر، [ادبیات] روی به ادراکی

^۱ (Belles Lettres)

از نگارش افسانه‌ای، تخیلی یا ابداعی می‌کند، که شامل "شاخه‌های"^۱ ادبی "عامیانه" و یا "جدی"، به طور مثال فلسفی و یا علمی است.

با این وجود، در همگامی با متمایزترین کاربرد آن در بطن نقدگرایی ادبی، "ادبیات" مشخص‌کننده ادراکی از مجموعه ویژه و ممتازی از نوشتار افسانه‌ای، تخیلی یا ابداعی است که، فرضاً نمایانگر صفاتی است که روش‌های ویژه‌ای از تحلیل برای درک مناسب آن الزامی می‌شود. این همان ادراک از "ادبیات" است که ما انعکاس آن را در دل‌نگرانی‌های زیبایی‌شناسی مشاهده می‌کنیم. از این پس تا پایان فصل، این نوع ادراک از "ادبیات" است که ارائه خواهد شد. اگر نقدگرایی ادبی می‌باید به روشنگری و توصیف آندسته از ارزش‌ها که به طور ویژه "ادبی" شناخته شده بپردازد - که این ویژگی خود وجه تمایز فهرستی است که عموماً در زمینه نگارش تخیلی قرار دارد - از اینرو چنین امری یک "فهرست از قوانین" مشروع، یعنی یک زیبایی‌شناسی را الزامی می‌کند، که معیار متمایز کننده میان "ادبی" و "غیرادبی" را بتواند در این مورد بخصوص ارایه دهد.

هنگامی که از "ادبیات" به این گونه سخن می‌گوئیم، منظور موجودیت غیرقابل‌تغییر و عینی متن‌هائی نگاشته شده که بر آن نام

^۱ (Genres) برای نشان دادن تمایز میان انواع مختلف "ادبیات" این کلمه را "شاخه‌ها" ترجمه می‌کنیم. ولی زمانی که این واژه دلالت بر تمایز میان هنرهای مختلف داشته باشد، "انواع" ترجمه خواهد شد. (م)

"ادبیات" را صرفاً به صورت برچسبی توصیفی الصاق کرده‌اند نیست. بلکه یک ادراک مورد نظر ما است - ادراک از فهرست محدودی از متون که فرضاً از ارزش ویژه‌ای برخوردارند و صرفاً در بطن گفتارهای نقدگرایی ادبی می‌توانند موجودیت داشته و معنا گیرند. این به معنای آن نیست که بگوئیم متن‌هایی که این ادراک بر آنان کاربرد دارد - آنچه عموماً "سنت اعظم"^۱ لقب یافته - فقط در بطن چنین گفتارهایی موجودیت دارند. موضوع بحث موجودیت مادی چنین متن‌هایی نیست، مسئله این است که در جای‌جای موجودیت عینی و مادی‌شان، این متن‌ها خود را "ادبیات" به شمار می‌آورند. متن‌های نگاشته شده فی‌نفسه، خود را در رده‌های "ادبی" و "غیرادبی" سازماندهی نمی‌کنند. بلکه صرفاً از طریق فعالیت‌های نقدگرایی ادبی است که این سازماندهی بر آنان اعمال می‌شود. نقدگرایی ادبی، بدون بازتاباندن هرگونه نظامی از ارتباطات طبیعی میان متن‌های نگاشته شده، آنها را در نظامی از ارتباطاتی قرار می‌دهد، که از طریق گفتار خود او خلق شده و از وجه‌تمایزی که او میان "ادبی" و "غیرادبی" اعمال می‌کند، برخوردار است.

خواهیم دید که، این ارتباط تماماً از تاریخچه‌ی واژه "ادبیات" تغذیه می‌کند، واژه‌ای که نهایتاً در طول قرن نوزدهم از طریق بحث، هم‌گام و هم‌قدم با تحکیم نقدگرایی ادبی و زیبایی‌شناسی به عنوان محدوده‌هایی از تحقیق مجزا و مستقل از نظر آکادمیک، معنا پیدا

^۱ (Great Tradition)

کرد. ذکر این نکته مهم است که معنای ویژه‌ای که به کلمه "ادبیات" اعطا شده می‌تواند به صورتی وسیع متغیر باشد، چرا که مکاتب نقدگرائی ادبی غالباً در ادراکات‌شان که دقیقاً تعیین‌کننده ویژگی‌های متمایز کننده "ادبیات" هستند، و همچنین، در روش‌هایی که برای شفاف کردن این ادراکات الزامی می‌دانند، با یکدیگر متفاوت‌اند. از اینرو به طور مثال می‌توان همانطور که زیبایی‌شناسی ایدئالیستی معتقد است، وجه تمایز متن ناب "ادبی" را نوع ویژه‌ای از احساس‌پذیری منحصر به فرد دانست که احاطه بر آن صرفاً از طریق "درون‌تابی"^۱ و یا همدلی امکان‌پذیر است. ولی می‌توان همانند فرمالیست‌های روس اظهار داشت که یگانگی "ادبیات" ریشه در تمایل او به "نامأنوس‌نمائی"^۲ تجربه دارد و اینکه موضوع واقعی تفحص ادبی می‌باید همانا تحلیل ابزارهایی قراردادی‌ای باشد که به وسیله آن‌ها چنین تأثیری ایجاد می‌شود. نهایتاً، و اینبار در اردوگاه مارکسیسم، با پیروی از لوئی آلتوسر^۳، پیر ماکری^۴ و تری ایگلتن^۵، می‌توان گفت که "ادبیات" صرفاً بر پایه قابلیت‌اش در آشکار نمودن و از درون فروپاشاندن مناسباتی که دریافت‌شان به وسیله مقوله‌های عقیدتی حاکم ارائه شده، قابل تعریف است. از اینرو،

^۱ (Intuition)

^۲ (Defamiliarization) برای این واژه مترادف "نامأنوس‌نمائی" انتخاب شده. مفهوم این

واژه از نظر فلسفه ادبیات بسیار عمیق و غنی است و در این کتاب نویسنده صرفاً ابعاد محدودی

از آن را بررسی خواهد کرد. (م)

^۳ (Louis Althusser)

^۴ (Pierre Macherey)

^۵ (Terry Eagleton)

با در نظر گرفتن این تعریف از "ادبیات"، دلنگرانی نقدگرایی مارکسیسم به درک روندهائی تبدیل می‌شود که از طریق آنان متون ادبی بر انواع ایدئولوژی‌های حاکم تأثیر گذاشته و یا آنان را تغییر می‌دهند.

نقدگرایی‌های متفاوت ادبی، با وجود آنکه همگی در ضرورت تعریف "ادبیات" متفق‌القول‌اند، و آن را به هر روی نوع بخصوصی از نوشتار به شمار می‌آورند که می‌باید در سطح ویژه‌ای از نظریه‌پردازی با آن برخورد شود، ادراک‌های متفاوتی از "ادبیات" ارائه می‌دهند. در این راستا، نقدگرایی‌های متفاوت دلنگرانی خود را نیز در ارتباط با چنین آثار "ادبی" خلق می‌کنند: تفسیرهایی از وظایف اساسی‌اشان در نقدگرایی و به هم چنین ابزارهایی که از طریق آنان می‌باید این مهم پیگیری شود. نهایتاً، "ادبیاتی" که سنت‌های نقدگرایی متفاوتی با آن روبرو هستند، یک "ادبیات" واحد نیست. حتی زمانی که در "ادبی" تلقی کردن متن‌هایی مشخص توافقی وسیع وجود دارد، این متون می‌توانند در مسیرهای کاملاً متفاوتی "ادبی" تلقی شده، همگام با آن، از دیدگاه‌هایی کاملاً متفاوت و با اهدافی بسیار گونه‌گون، مورد تحقیق و بررسی قرار گیرند.

در رویارویی با چنین تعاریف رقابت‌جویانه‌ای از "ادبیات" و از عمل نقدگرایی، وسوسه می‌شویم بپرسیم: "کدام یک از آنان صحیح است؟" ولی اگر آنچه را که تاکنون گفته شده قبول کنیم، هیچ راهی

برای پاسخگوئی به این سؤال نمی‌توان یافت. چرا که هیچ "پدیده‌ای" به نام «ادبیات» وجود خارجی ندارد، هیچ قسمتی از متون نگاشته شده آشکارا، صراحتاً قابل رویت، و به صورتی غیرقابل بحث حامل جوهری ادبی نیست که با تکیه بر آن بتوان در مورد شایستگی‌های نسبی‌اش در ارتباط با سنت‌های رقابت‌جویانه نقدگرایی ادبی، داوری نمود.

از اینرو، به جای کاوش در باره تعریف صحیح، نیازمندیم چگونگی کاربرد ادراکات متفاوت از "ادبیات" در بطن گفتارهای نقدگرایی را که، قسمتی از موجودیت او شده، شناخته و این ادراکات را در چارچوب مسیر تحقیقی که می‌آفرینند، شناسائی کنیم. با این وجود، از دیدگاه مارکسیستی، مجموعه سئوالاتی ابتدائی‌تر وجود دارند که محتاج جواب‌اند: آیا اصولاً مارکسیسم نیازمند ادراکی از "ادبیات" است؟ آیا به "زیبائی‌شناسی" نیازمند است؟ آیا مارکسیسم می‌تواند این یک را بدون آن دیگری در اختیار داشته باشد؟

اینک روی به تأملی ابتدائی در این باب خواهیم داشت. در این هنگام می‌باید این امر ملکه ذهن باشد که چنین سئوالاتی را با تکیه بر آنچه می‌تواند ادبیات باشد، نمی‌توان پاسخ داد، بلکه باید در ارتباط با اینکه در نظریه مارکسیسم واژه "ادبیات" بر چه «دلالت» می‌کند، یا احتمالاً «ساخته شده تا دلالت» بر چه داشته باشد، پاسخ داد.

مسائل زیبایی‌شناسی

در مسیر "براهینی"^۱ که تاکنون پیش‌برده‌ایم، مشکلاتی پدیدار می‌شوند، این امر تا حدودی ناشی از حرکت متخالف این مسیر با پیش‌فرض‌های "تجربه‌گرا"^۲ از انواع حاکم نقدگرایی ادبی امریکائی و انگلیسی است که بر اساس آن چنین برداشت می‌شود که متن‌های نگاشته شده خودبه‌خود به عنوان "ادبی" یا "غیرادبی" برای خود جایی باز می‌کنند. بهتر است در باره آنچه می‌گوییم و آنچه نمی‌گوییم روشن و صریح باشیم. مدعی نیستیم که آن گونه متن‌ها که، در توافقی فراگیر "ادبیات" تلقی می‌شوند، وجود خارجی ندارند. کاملاً بر عکس، چنین متن‌هایی موجودیتی قابل تحقیق، عینی و مادی در قالب «متن» ارائه می‌دهند، که نمی‌توان آن را از نظر دور داشت. در عین حال مدعی نیستیم که شیوه‌های خاص نگارش، مرتبط با این متن‌ها، هیچ خصوصیت ویژه‌ای را به نمایش نمی‌گذارند، و یا اینکه این ویژگی توجیه‌کننده نیست، و تخصیص دادن آن به یک مجموعه از متون در فضای نویسندگی، به صورت رایج تخیلی، مفید به هیچ فایده‌ای نخواهد بود. در حقیقت، این همان مطلب اساسی است که می‌خواهم مطرح کنم. آنچه مدعی آن هستم، این است که به شمار آوردن چنین متن‌هایی به عنوان "ادبیات" بازتاب خصوصیت درونی و یا طبیعی این متن‌ها نیست، بلکه نتیجه دلالتی است که با به کارگیری نقدگرایی ادبی از خلاء بر آنان تابیده.

^۱ (Argument)^۲ (Empiricist)

چرا این مطلب از چنین اهمیتی برخوردار است؟ تا حدودی برای آنکه، در بطن عملی "راهبری"^۱ مکاتب مختلف نقدگرایی ادبی، "رویه‌های"^۲ ادراکی که از طریق آنها این مکاتب موضوع خود - ادراک از "ادبیات" را که در ارتباط با او عمل می‌کنند - می‌سازند، معمولاً از دید پنهان می‌مانند. نقدگرایی ادبی نزد اف. آر. لیویس^۳ شاهد این مدعاست. در مقاله، "نقدگرایی ادبی و فلسفه"^۴، وی سئوالات مناسب برای نقدگرایی هر متنی را چنین بر می‌شمارد:

"از کجا می‌آید؟ چگونه می‌تواند در رابطه با ... قرار گیرد؟ اهمیت نسبی آن تا چه اندازه است؟ و این سازمان‌بندی که او در بطن آن به عنوان جزئی اصلی خود را قرار داده و در آن "جایگیر شده"، نظامی از قبل نظریه‌پردازی شده و از پیش تعیین شده به وسیله ملاحظات انتزاعی نیست، بلکه سازمان‌بندی‌ای است متشکل از "جایگیر شده‌های" مشابه دیگری، که در ارتباط با "دیگرها" نقطه اتکاء خود را با یکدیگر یافته‌اند.^۵

^۱ (Conduct)^۲ (Procedures)^۳ (F. R. Leavis)^۴ (Literary Criticism and Philosophy)^۵ لیویس، 'The Common Pursuit' (Penguin, ۱۹۶۹) : Harmondsworth،

در اینجا، به دلیل آنکه سازمان‌بندی‌ای که نقدگرا متن‌ها را در درون آن قرار می‌دهد خود بازتاب مستقیم مسیری به شمار می‌آید که در آن این متون، در ارتباط با یکدیگر «به صورتی مستقل از گفتار او»، "جایگیر" شده‌اند، کار شاق نقدگرایی وجود خارجی ندارد. چنین نقدگرایی ادبی نتجتاً هم خود، و هم موضوع خود را "بومی" می‌کند. موضوع او، آندسته متن‌های برگزیده که "ادبیات" دریافت شده‌اند، به عنوان پیش‌داده‌های جهانشمول از «شیء‌های» "جایگیر شده" مشابه معرفی می‌شود، و همزمان در این مقام نقدگرایی ادبی، بیش از آنچه گفتاری فعال و سازنده باشد، صرفاً به بازتاباننده‌ای از واقعیت در بطن زبان تبدیل می‌شود.

با این وصف اگر مثبت‌تر سخن گوئیم، چنین ملاحظات، طبیعتاً در ارتباط با اعتبار و ثمره مقوله "ادبیات"، سؤالاتی را برمی‌انگیزد. در این مرحله رعایت احتیاط لازم است. اینکه ادراک "ادبیات" صرفاً به عنوان واژه‌ای در درون گفتارهای نقدگرایی ادبی موجودیت داشته باشد، دلیلی بر چشم‌پوشی کردن از آن نمی‌شود - تمام ادراکات صرفاً در بطن گفتارهای ویژه‌ای موجودیت می‌یابند. ولی این امر دلیلی نیز برای حفظ آن به شمار نمی‌آید. به جای آنکه مسئله را از پیش تفسیر کنیم، بهتر است بررسی کرده و ببینیم که چگونه ادراک در بطن تاریخچه نقدگرایی ادبی عمل کرده و مفید بودن آنرا در ارتباط با شیوه‌های برخورد با متن‌های نگاشته شده‌ای که او مجاز و یا ممنوع می‌داند، تشخیص دهیم. این گونه سؤالات به صورت

فزاینده‌ای از سوی محققین مارکسیست و غیرمارکسیست مطرح شده‌اند، برخی معتقدند که از نظر تاریخی مسیر نسبی شناخت فرهنگی که در ادراک "ادبیات" نهفته است، هم مفید به فایده‌ای نیست و هم از دور زمان خارج شده. مفید نیست، چرا که از نقطه نظر تحقیقات تاریخی، تحقیق در باره متن‌های "ادبی" را، به طور مصنوعی از فضاهای مجاور فعالیت‌های فرهنگی جدا می‌سازد. از دور زمان خارج است، چرا که قادر به برخوردی منصفانه با فعالیت‌های همیشه در حال تغییر فرهنگی، که از طریق تولیدات فرهنگی مرتبط با توسعه وسائل ارتباط جمعی دوباره سازمان‌بندی شده‌اند، نمی‌باشد.

در همین راستا بود که این سؤال را مطرح کردیم: آیا مارکسیسم نیاز به ادراکی از "ادبیات" دارد؟ برای اجتناب از هر سوءتفاهمی لازم است یادآورد شویم که، آنچه در اینجا مطرح است این نیست که آیا مارکسیست‌ها می‌باید در بررسی متن‌هایی که به صورت قراردادی "ادبیات" معرفی می‌شوند وارد شوند یا خیر، مسئله این است که آیا اینان باید اینکار را در چارچوب نظریه موجود "ادبیات" انجام دهند یا نه؟ این مسئله همیشه مارکسیست‌ها را به خود مشغول داشته، و جای آن دارد که برای محاسبه تأثیرات سیاسی و تفکر در باره شیوه‌های تحلیل چنین متن‌هایی و در نتیجه خلق آنان - همراه با دیگر صور فرهنگی - قسمتی از نظریه ماده‌گرایی یک ایدئولوژی تلقی شود. ولی، آنقدرها روشن نیست که بررسی چنین متن‌هایی تحت عنوان "ادبی"، به عنوان یک نظام جداگانه فعالیت فرهنگی، و یا

پیشرفت زیبایی شناسی منتج از آن، ضرورتی داشته باشد و یا حتی در راه توسعه چنین دلنگرانی‌هایی مثمر ثمر باشد. در حقیقت، همانطور که اکثر نظریه‌های زیبایی‌شناسی در جستجوی تحکیم طبیعت ویژه‌ای برای روش زیبایی‌شناسی به عنوان نوعی از معرفت «جهان‌شمول» و «ابدی» هستند، دلایل محکمی وجود دارد که بپذیریم چنین دلنگرانی‌هایی نمی‌تواند با جهت‌گیری‌های پایه‌ای در نظریه «تاریخی» و «ماده‌گرای» مارکسیستی همزیستی مسالمت آمیزی داشته باشد.

ولی این امر حقیقت دارد که کلیه تلاش‌های اساسی نظری در زمینه تاریخچه نقدگرایی مارکسیستی همیشه شامل نظریه‌ای از "ادبیات" و ادراکی مشروع از طبیعت ویژه روش زیبایی‌شناسی در دریافت از واقعیت بوده. به طور مثال "لوکاس"^۱ میان شناخت علمی و زیبایی‌شناسی تفاوت قائل شده، چنین استدلال می‌کند که، در تخالف با انتزاع‌های ادراکی علوم، هنر نوعی معرفت "انسان‌گونه"^۲ خلق می‌کند که "حقیقتاً" واقعیت را به صورت جسمیت شاعرانه‌ای "انسان-مدار"^۳ و پویا به نمایش می‌گذارد.^۴ به صورتی مشابه،

^۱ جورج لوکاس (George Lukàcs)

^۲ (Anthropomorphic)

^۳ (Human-centred)

^۴ گسترده‌ترین جدل‌های لوکاس در زیبایی‌شناسی در کتاب دو جلدی او به نام :

(*Ästhetik*, Berlin Luchterhand, ۱۹۶۳) موجود است. برای قسمت‌هایی که به زبان

انگلیسی ترجمه شده، مراجعه کنید به

(Introduction to Monograph on Aesthetics).

آلتوسری‌ها - شخص آلتوسر، ماکری و ایگلتن - مسئله ویژگی روش زیبایی‌شناسی را از طریق تفسیر آن به عنوان جزئی از معرفت که در نیمه‌راه "شناخت" علم و "سوءشناخت"^۱ واقعیت قرار گرفته و به قولی به ایدئولوژی تعلق دارد، سفته‌اند. با وجود تفاوت‌های واقعی میان این دو بینش، آنان در دل‌نگرانی پایه‌ای و واحدی شریک‌اند: قائل شدن تمایز میان زیبایی‌شناسی و غیرزیبایی‌شناسی، "ادبی بودن" و "غیرادبی بودن". هر دو بینش، "ادبیات" را به عنوان صورت ویژه‌ای از معرفت تعریف می‌کنند که، اگر طبیعت ویژه آن باید شناخته شود، نیازمند گسترش مرحله‌ای مستقل در بطن نظریه‌پردازی مارکسیسم است - یعنی یک نظریه "ادبیات" به عنوان "زیرمجموعه"^۲ ویژه‌ای در بطن یک نظریه ایدئولوژی کلی.

دیری زمانی نیست که این انگاشت به چالش کشیده شده. اتین بالیبار^۳ و پیر ماکری در آثار اخیرشان عنوان می‌کنند که، مارکسیسم در تلاش‌هایش برای خلق یک زیبایی‌شناسی، نه برای ارضاء نیازهای نظری و سیاسی خود که جهت برآوردن انتظارات عقیدتی که رقابت با نقدگرایی ادبی "بورژوازی"^۴ بر او تحمیل کرده، به

New Hungarian Quarterly، تابستان ۱۹۶۴.

^۱ (Misrecognition)

^۲ (Sub- region)

^۳ (Etienne Balibar)

^۴ کلمه بورژوا از نظر تاریخی در برابر واژه آریستوکرات قرار می‌گیرد و نمی‌توان در ترجمه آن از کلمه "سرمایه‌دار" استفاده کرد. بورژوازی - راه و روش زیست بورژواها - که نتیجه فروپاشی حاکمیت "دربار-کلیسا" بر جوامع غربی پس از انقلاب کبیر فرانسه و آغاز پدیده‌ای به نام

پاسخگوئی پرداخته است.^۱ نتیجه آن شد که، نقدگرایی مارکسیستی، به جای فرا رفتن از این مجادلات، به جای استفاده از این طبقه‌بندی‌ها برای خلق فهرست جدیدی از مسائل و برخورد نوینی با متن‌های نگاشته شده که در بطن آنان مشکل ویژه طبیعت "ادبیات" دیگر حضور ندارد یا حداقل به صورتی متفاوت صورت‌بندی شده، مقوله‌های مارکسیستی را در برابر فهرستی از مسائل قرار دهد که سنت بورژوائی بر او تحمیل کرده بود.

ریموند ویلیامز^۲ نیز ملاحظات مشابهی مطرح کرده. پروفیسور ویلیامز در دو اثر اخیر خود - «واژه‌های کلیدی»^۳ ۱۹۷۶ و «مارکسیسم و ادبیات»^۴ ۱۹۷۷ - نشان داده که چگونه از طریق یک روند توسعه ممتد، واژه "ادبیات" به تدریج به معنای امروزی خود دست یافته است. اگر چه سابق بر این، "ادبیات" برای اشاره به تمامی صور نوشتاری عالمانه و یا فاضلانه - که شامل فلسفه و تاریخ و هم‌چنین صور تخیلی می‌شده - مورد استفاده قرار می‌گرفته، ولی فقط در قرن نوزدهم، به عنوان واژه‌ای که اشاره بر مجموعه‌ای از نوشتار محدود و

"انقلاب صنعتی" است، از نظر مارکسیست‌ها حامل فهرست کاملی از خصوصیات اخلاقی، اجتماعی، اقتصادی و در نتیجه هنری است که در اینجا نویسنده قصد اشاره به آنان را دارد. (م)
^۱ به پیر ماکری و بالیبار مراجعه شود، (Some Marxist Propositions):

(On Literature As An Ideological Form)، مجله ادبی آکسفورد، جلد سوم، شماره ۱، ۱۹۷۸. مقاله‌ای مشابه، از ماکری، در (Problems Of Reflection) در ادبیات، جامعه و

جامعه‌شناسی/ادبیات، دانشگاه اسکس، ۱۹۷۷.

^۲ (Raymond Williams)

^۳ (Keywords)

^۴ (Marxism and Literature)

ممتاز داشته، قبول عام یافته است. بی‌پرده باید گفت که پیش از این تاریخ، "ادبیات" در معنایی که امروزه آنرا به کار می‌بریم، وجود نداشته. این یک حقیقت است که آثار شکسپیر، مارلاو^۱، ریچاردسون^۲ و فیلدینگ^۳ وجود داشته‌اند. ولی آنان نه در بطن یک نظام از تمایزات استقرار یافته، وارد شده بودند، و نه از طریق این نظام به وسیله ادراک از "ادبیات" به صورتی که بعدها به تعریف در آمد، دریافت شده بودند.

پروفسور ویلیامز به مرتبط شدن این روند با دگرگونی‌هایی در رابطه با چنین ادراکاتی از "فرهنگ" و "تمدن" اشاره کرده، و چگونگی ارتباط گنجینه کلمات فرهنگی میراث قرن نوزدهم، و تمایزاتشان میان "فرهنگ ادبی"، "فرهنگ توده‌ها" و "فرهنگ مردمی"، با دگرگونی‌های ویژه تاریخی در اقتصاد، سیاست و روابط عقیدتی را نمایان می‌کند. به طور خلاصه، وی معتقد است که سازمان‌بندی‌ای که در بطن آن برخی صور نوشتار تخیلی به وسیله ادراک "ادبیات" متراکم شده‌اند، بازتاب پیمایش مسیر تاریخی و عقیدتی در نگرش به متن‌های مورد نظر و رابطه آنان با محدوده‌های "کارآوری"^۴ فرهنگی مجاورند.

^۱ (Marlowe)

^۲ (Richardson)

^۳ (Fielding)

^۴ (Practice)

پروفسور ویلیامز چه نتیجه‌ای از این برخورد می‌خواهد بگیرد؟ نخست مشکل را همانطور که او می‌بیند نشان دهیم:

از جنبه نظری مسئله اینجا است که دو شیوه و روش متمایز بسیار قدرتمند عمیقاً در فرهنگ مدرن ریشه دوانده‌اند. اینان فرضاً مقوله‌های متمایز "ادبیات" و "زیبائی‌شناسی" هستند. البته هرکدام، از نظر تاریخی ویژه‌اند: یک صورت‌بندی فرهنگ بورژوا در مرحله‌ای از توسعه‌اش ... ولی نمی‌توانیم صرفاً به صورتی حذفی با آنان برخورد کنیم. در هر روش متمایزکننده، و در بسیاری تعاریف ویژه برخاسته از آن، عناصری وجود دارند که پایدار می‌مانند، نه در مقابل عکس‌العمل تاریخی تسلیم می‌شوند، نه در برابر یک تعمیم آشفته فرافکنانه. می‌باید سعی در تحلیل فشارها و محدودیت‌های بسیار پیچیده‌ای داشت که، در ناتوان‌ترین صور خود، مقوله‌های فوق به صورتی نادرست تثبیت شده‌اند، با وجود آنکه، در قوی‌ترین صور خود آنان در پی تشدید خود به عنوان "کارآوری" فرهنگی جدیدند^۱.

ویلیامز سپس پیشنهاد می‌کند، که تمایزهای تثبیت‌شده به وسیله ادراک "ادبیات" و "زیبائی‌شناسی" بهتر است به صورتی منتقدانه بازنگری شوند تا اگر به صورتی مفید، صورت‌بندی نوینی، امکان‌پذیر باشد، بتواند به ارزش گذاشته شود. او معتقد است که با درپیش گرفتن این مسیر بهتر است ادراک "زیبائی‌شناسی" بکلی منسوخ

^۱ آر. ویلیامز، *Marxism and Literature*، (OUP: Oxford, ۱۹۷۷)، صفحه ۱۴۵.

گردد، ولی ادراک "ادبیات"، اگر روی به جانب صورت «ویژه» نوشتاری «از نظر تاریخی مشخص»، و تعریف شده به وسیله صورت اساسی ادبی در جامعه بورژوا داشته باشد، به جای آنکه به صورت رایج به یک مجموعه جهانشمول اتلاق شود که «تمامی» صور اساسی نگارش از هومر تا کافکا را در بر می گیرد، می تواند به صورتی مفید حفظ گردد.

از اینرو، در بحث نظریه های سنتی زیبایی شناسی، ویلیامز معتقد است که تأثیر وابستگی آنان به طبیعت ویژه زیبایی شناسی، با حفظ محدوده های ادراکی میان "ادبی" و "غیرادبی"، به معنای انتزاع متن های ادبی از جامعه و روندهای فرهنگی است که، بی قید و شرط در بطن آن جای داشته، به عنوان رابط آنان با دیگر صور فرهنگی عمل می کنند. با در نظر گرفتن این ادراک "ادبیات"، ویلیامز می نویسد:

با این وجود، حاصل گسستِ قطعی از جنبه نظری همان شناخت دوباره از "ادبیات" به عنوان یک مقوله تاریخی و اجتماعیِ تخصصی شده است. ولی باید روشن باشد که این مطلب از اهمیت او نخواهد کاست. ادراکی کلیدی از یک مرحله اساسی در فرهنگ، دقیقاً به دلیل تاریخی بودن اش، شاهدهی تعیین کننده از یک صورت ویژه رشد اجتماعی و زبانی است. در بطن واژه های آن، در ارتباطات ویژه

فرهنگی و اجتماعی، فعالیتی ممتد، با ارزش خیره‌کننده‌ای صورت پذیرفته است.^۱

در اینجا به هیچ عنوان بحث لغوی در میان نیست. آنچه اینک پیشنهاد شده ادراکی از ادبیات است که هیچ ارتباطی با ادراک "ادبیات" در کاربردی سنتی، در بطن گفتارهای نقدگرایی، ندارد. ویلیامز اشاره به ادراک فهرستی از متن‌های ممتاز که نمونه‌گونه‌ای از معرفت زیبایی‌شناسی ابدی و جهان‌شمول هستند نمی‌کند، بلکه به «کارآوری نوشتاری ویژه‌ای»، محصور، محدود و شرطی‌شده در شرایط تاریخی، مادی و عقیدتی خلقت آنان نظر دارد. با وجود آنکه این متن‌ها می‌توانند ویژگی‌هایی متفاوت از آنچه دیگر صور نگارش به نمایش می‌گذارند، داشته باشند، از آنان متمایزند، نه از نقطه‌نظر زیبایی‌شناسی «بلکه به عنوان یک کارآوری نوشتاری در میان دیگر نوشتارها».

واژه ادبیات اگر اینگونه مورد استفاده قرار گیرد دیگر به عنوان واژه‌ای در بطن گفتارهای زیبایی‌شناسان وجود خارجی نخواهد داشت. و تمایزهایی که مستقر می‌کند، دیگر اجتماعی و تاریخی‌اند، نه وابسته به طبیعت زیبایی‌شناسی. رویکرد پیشنهادی ویلیامز به به اصطلاح متن‌های ادبی که آنان را خواهد سفت، نه به عنوان یک تجلی از

^۱ همان مأخذ صفحه ۵۳.

برخی جوهرهای ادبی انتزاعی و جهانشمول، که به عنوان نتیجهٔ روش تاریخی ویژه‌ای از "کارآوری" نوشتاری است.

این گامی مهم و در حقیقت حیاتی است، اگر نقدگرایی مارکسیستی بخواهد با متن‌های نگارش‌شده از موضع مقتضی تاریخی و ماده‌گرا برخورد داشته باشد. سؤال این است: آیا چنین مقوله‌ای از "ادبیات" می‌تواند موجودیت داشته باشد؟ آیا این امر مهم است که، نه از نقطه‌نظر زیبایی‌شناسی بلکه از نقطه نظر «شعرگونهٔ نثر^۱ تاریخی» واژهٔ "ادبیات" را در انحصار صور حاکم در نوشتار بورژوائی، به عنوان یک مقولهٔ محدود تاریخی که صرفاً اشاره به فعالیت فرهنگی ویژه‌ای دارد، محفوظ داریم؟

در این مقام و برای یافتن پاسخ به همین سؤالات است که به بررسی آثار فرمالیست‌های روس و سپس آلتوسری‌ها می‌پردازیم. با در کنار هم قرار دادن این دو سنت امید داریم که اگر نتوانیم به تمامی این سؤالات پاسخ گوئیم، حداقل مسیرهایی را که در آنان امکان جستجوی جواب‌هایی را می‌توان دید، مشخص کرده باشیم.

راهی که به این منظور برگزیده‌ایم در نظر اول تعجب‌آور می‌نماید. چرا که آلتوسری‌ها، همچنان که فرمالیست‌ها، گفتار در بارهٔ "ادبیات" را، همانقدر انتزاعی و جداافتاده پیشنهاد می‌کنند، که ریموند ویلیامز

^۱ (Poetics)

تمایل به نشان دادن آن داشته. فعالیت فرمالیست‌ها به صورتی سنتی در محافل مارکسیستی به عنوان نقطه اوج "زیبائی‌شناسی گرائی"^۱، کم بها تلقی شده، در حالیکه، فعالیت عمده آلتوسری‌ها به صورتی تغییر ناپذیر، بر شناخت تمایز میان ادبیات، علوم و ایدئولوژی به عنوان مقوله‌هایی کاملاً مجزا متمرکز بوده است. ولی این امر نیز حقیقت دارد که، با وجود آنکه هر دو سنت سعی در توسعه یک نظریه مستقل "ادبیات" داشتند، تلاششان در هر دو مورد با شکست روبرو شده. نتیجه آنکه، در تحقیقات "مکتب باکتین"^۲ در اواخر سالهای ۱۹۲۰ در روسیه و، در فعالیت آلتوسری‌ها، که هنوز جریان دارد، سنت جدیدی از تحقیق به وجود آمده که نقدگرایی مارکسیستی را از مسیر خود خارج کرده و نهایتاً آنرا به زمینه‌ای "زیبائی‌شناسی گریز" رهنمون می‌شود.

^۱ (Aestheticism)
^۲ (Bakhtin School)

۲

فرمالیسم و مارکسیسم

فرمالیسم روس: چشم‌اندازهای نظری

با وجود آنکه ریشه‌های فرمالیسم روس به دهه ۱۸۸۰ بازمی‌گردد، فقط در طول چند سال پیش از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ و دهه‌ای پس از آن بود که، فرمالیسم به عنوان یک جریان معتبر در نقدگرایی مورد توجه قرار گرفت.^۱ با این وجود استفاده از واژه "جریان" ما را به بیراهه می‌برد. چرا که فرمالیست‌ها نمی‌توانند به عنوان اعضای یک مکتب نقدگرایی متشکل، که جهت تحقق برنامه‌ها یا اساسنامه مورد

^۱ برای جزئیات تاریخی، ریشه‌های روشنفکرانه و پایه سازمان‌بندی‌شده فرمالیسم روس، مراجعه کنید به و. ارلیچ (V. Erlich)،

(The Hague : Mouton, , *Russian Formalism : History, Doctrine* (۱۹۹۵؛ ای. ام تامپسون (E.M. Thompson)،

(The Hague , *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism* (۱۹۷۱) Mouton : و ک. پومورسکا

(K. Pomorska) , *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambience* , (The Hague : Mouton, ۱۹۶۸).

توافقی، که بر بنیاد سازمان‌بندی‌شده‌ای پی‌ریزی شده باشد، معرفی شوند. در حقیقت، حتی عنوان "فرمالیست" انتخاب خود آنان نبوده، برچسبی خفیف‌کننده بود که مخالفان‌شان در عرصه پرتلاطم انتقادی روسیه پس از انقلاب بر آنان زده بودند.^۱

این به اصطلاح فرمالیست‌ها، صرفاً گروهی محقق هم‌فکر بودند که گرایش‌هایی مشترک داشتند - برجسته‌ترین آنان ویکتور شکلوفسکی^۲، بوریس آیشن‌بوم^۳، یوریچ تینیانوف^۴ و رومن جاکبسن^۵ به شمار می‌رفتند. پایه‌های سازمان‌بندی شده این "جریان" یکی "حلقه زبان‌شناسی مسکو"^۶ به ریاست جاکبسن، و دیگری "انجمن تحقیق در زبان شعرگونه نثر" یا "اوپویاز"، به سرپرستی شکلوفسکی بود که، اولی در ۱۹۱۵ و دومی در ۱۹۱۶ تشکیل شد. و در طول تاریخچه خود، مراکز عمده بحث و جدل به شمار رفته، در اوج فعالیت، تبدیل به بنیادهای تعاونی‌گونه‌ای شدند که عمل جسوارنه چاپ [آثار] را بر نیز بر عهده گرفتند.

^۱ فرمالیست‌ها ترجیح می‌دادند بر خود نام "نمایانگران ویژگی" (Specifiers) بگذارند که به صورت دقیق‌تری نشان‌دهنده توجه اساسی آنان به "ویژگی" (Specificity) ادبیات را برساند. مراجعه شود به اریلیچ، "فرمالیسم روس"، Journal of the History of ideas، XXXIV(۴)، ۱۹۷۳، صفحه ۶۷.

^۲ (Victor Shklovsky)

^۳ (Boris Eichenbaum)

^۴ (Jurij Tynyanov)

^۵ (Roman Jakobson)

^۶ (Moscow Linguistic Circle)

از این گذشته، تفاوت‌های مهم نظری در جهت‌گیری و تأکید مواضع میان ایندو بنیاد وجود داشت. با وجود آنکه هر دو اساساً تحت تأثیر روش‌های رو به توسعهٔ زبان‌شناسی قرار داشتند، این امر در مورد حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو بیشتر صدق می‌کرد تا (اوپویاز). همچنین، در حالیکه دلنگرانی (اوپویاز) به طور خاص منحصر به بررسی خصوصیات ویژهٔ متمایزکنندهٔ "ادبیات نغز" اروپائی بود، اعضای "حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو" گوشه‌چشمی به تحقیق در فولکلور روس نیز داشتند.

با این وجود، به دو دلیل اساسی، از نظر ما ایندو گروه تا آن حد از زمینهٔ مشترک برخوردار بودند که بتوان در حال حاضر تفاوت‌های‌شان را نادیده گرفت. اول آنکه، هر دو گروه در تمایل‌شان به استقرار تحقیق علمی در ادبیات، و تبدیل آن به یک علم مستقل با استفاده از روش‌های ویژه‌ای از آن خود، متفق‌القول بودند. این امر، به عنوان دلنگرانی عمدهٔ آنان، مسئلهٔ "ادبیات"^۱ را تعریف کرده: که، تشخیص ویژگی‌های رسمی و زبان‌شناسانه‌ای است که می‌تواند ادبیات و شعر را از دیگر صور گفتار - عامیانه و عادی - متمایز می‌کند.

در حقیقت، به دلیل همین روشی که از طریق آن دلنگرانی خود را دنبال می‌کردند، و به هم‌چنین طبیعت نتیجه‌گیری‌هایی که ارائه

^۱ (Literariness)

می‌دادند بوده که، بر چسب "فرمالیسم" بر آنها الصاق شد. چرا که، در مرحلهٔ روش آنان معتقد بودند که مسئلهٔ ویژگی ادبیات را صرفاً می‌توان با ارجاع به خواص رسمی (فرمال) در متن‌های ادبی حل کرد. و چنین استدلال می‌کردند که، ضرورتی ندارد نیروهای تاریخی فعال در ساختمان چنین متن‌هایی مورد مطالعه قرار گیرند - برخوردی که آنان را با مکاتب رو به رشد نقدگرایی مارکسیستی روسیه در تضاد قرار می‌داد. به صورتی مُستدل‌تر، فرمالیست‌های روس همگام با دیگر مکاتب نقدگرایی فرمالیستی - که "نونقدگرایی انگلیسی-آمریکائی"^۱ شاید نزدیک‌ترین نمونهٔ موازی با آن باشد^۲ - در تعهد به "آموزه"^۳ کانت‌گرای "هنر برای هنر" تمایل داشتند.

^۱ (Anglo-American New Criticism)

^۲ برای بحث در مورد ارتباط فرمالیسم روس با "نونقدگرایی"، به تامسون که پیشتر عنوان شده، و فصل نهائی "فرمالیسم روس: تاریخچه، آموزه"، اثر الریچ مراجعه شود. به طور خلاصه تفاوت میان ایندو از این قرار است:

الف - در شرایطی که "نونقدگرایی" به نقدگرایی "نوکانتی" از اثبات‌گرایی (positivism) در استدلال اینکه علوم انسانی نیازمند روش‌های مختلف کمی‌ای است که در علوم طبیعی به کار گرفته می‌شود، می‌پیوندد، فرمالیست‌ها به نوعی ایدئولوژی نواثبات‌گرایی (Neo-Positivism) معتقدند بودند، به این معنا که تعیین یگانگی ادبیات مسئله‌ای است که صرفاً از طریق علوم و روش‌های تجربی می‌باید اثبات شود.

ب - "نونقدگرایی"، در استدلال به این که بررسی یگانگی ادبیات می‌تواند نمایانگر پدیده‌ای ابدی و پایه‌ای در بارهٔ طبیعت انسان باشد، به آرمانگرایی اومانیستی (Humaniste) نزدیک می‌شود که بکلی با فرمالیسم بیگانه است.

ج - "نونقدگرایی" این گرایش را دارد که بر کاربردهای تهییج‌کننده و احساسی - در تخالف با ادراکی - در شعر و نگارش ادبی تأکید کند.

^۳ (Doctrine)

این موضع‌گیری در گسترده‌ترین صورت خود در آثار جاکبسن در مورد شعر به چشم می‌خورد. به عقیده جاکبسن، شیوه عملکرد واژه شاعرانه به نحوی است که متضمن اولویت زیبایی‌شناسی واژه در برابر کاربرد ارتباطی اوست. مسئله "معنای ارجاعی"^۱ کلمه - رابطه‌اش با هر آنچه بر آن دلالت می‌کند - که در زبان عادی حاکم است، در شعر، که به عقیده جاکبسن واژه در بطن یک بازی بی‌پایان از معنا بر معنا مستقر می‌شود، در تعلیق قرار می‌گیرد. این روند به معنای افزایش دلالت‌ها است، دلالت‌هایی که به ماورای کاربرد دنیوی واژه رفته، و چنین گفته می‌شود که ارزشی فی‌نفسه می‌یابند.^۲

از سوی دیگر، با استدلال اینکه ادبیات نمی‌تواند و نمی‌توانسته صرفاً یک «بازتاب» از واقعیت باشد، بلکه نوعی «دلالت» سازمان‌یافته "گوهر واژه‌گونه"^۳ ویژه‌ای از آن است، فرمالیست‌ها ضرورت توجه به "شبیه‌سازی"^۴ در نظریه ادبی را مورد سؤال قرار داده بودند. بسیار

^۱ (Referential meaning)

^۲ به تی. هاکس (T. Hawkes) مراجعه شود، *Structuralism and Semiotics*،

(London : Routledge ۲۰۰۳)، صفحات ۷۶ تا ۸۷، برای بحث کامل‌تری در مورد آثار

جاکوبسن.

^۳ (Semiotically). برای توضیح در مورد این واژه، زمینه تاریخی و معنای علمی آن به

(Semantics) یا "علم‌معانی" در "ضمیمه مترجم" مراجعه شود. (م)

^۴ (Mimesis) یا "شبیه‌سازی" در تضاد با (Poesis) به معنای "خلاقیت" قرار می‌گیرد.

نظریه "مدرنیته" در اروپا پیرو این تفکر بوده که هنرمند نه از طریق "شبیه‌سازی" از آنچه طبیعت در اختیار او قرار داده، بلکه از طریق خلاقیت خود، ادراک شخصی از پدیده هنری باید آنرا خلق کند. نیچه، پیام‌آور مدرنیته، در تعریف خود از "ابرمرد"، روی به چنین "انسانی" دارد. انسانی که با شناخت عمیق از غرایز خود، این غرایز را در قالب اثر هنری به نمایش می‌گذارد.

فراتر از بازتاب واقعیات، فرمالیست‌ها معتقد بودند که، متن ادبی برای آنکه دریافت‌های مأنوس ما را از جهان واقعی دگرگون کرده و از آن موضوعی برای توجهی نوین بسازد، تمایل به "نامأنوس کردن" آن دارد. در حقیقت، آنان استدلال می‌کردند که همین قابلیت نامأنوس‌سازی صوری که معمولاً جهان را از طریق آنان درمی‌یابیم، ویژگی منحصر به فرد ادبیات است و آن را از دیگر صور گفتار متمایز می‌کند. اکثریت عمده پژوهش‌های فرمالیست‌ها در همین راستا به تشریح و عیان‌نمودن سازوکارهای رسمی (فرمال) اختصاص یافته که این "نامأنوس‌نمائی" را می‌آفریند.

از اینرو، در یک مرحله، آنان برای نشان دادن طبیعت دقیق دگرگونی‌هایی که بر مقوله‌های گویش‌های رایج تحمیل شده، جملات ویژه یا ساختار ابیاتی را موضوع تحلیل‌هایی دقیق قرار می‌دادند. به عنوان نمونه، جمله کوتاه زیر را از "مغز یک میلیارد دلاری"، اثر لن دایتن^۱، در نظر می‌گیریم:

**روزی آفتابی بود و آسمان همچون صفحه‌بومی تازه می‌نمود
که رنگ آبی آسمانی بر مرکز آن فروپاشیده باشند.**

لازم به تذکر است که سوءاستفاده از این تعریف فلسفی از "ابرمرد" که در راستای تبلیغات نظام‌های استبدادی و فاشیستی، نخست در اروپای مرکزی و سپس در دیگر مناطق دنیا، خصوصاً جهان سوم باب شد، ارتباط زیادی با مفهوم عمیق فلسفی آن ندارد. (هم)

^۱ (Len Deighton)

هدف این جمله، بر اساس تحلیل فرمالیست‌ها، دگرگون کردن جمله "آسمان آبی بود" به شیوه‌ای است که دریافت‌های پژمرده از آبی بودن آسمان را دگربار به دریافتی نوین تبدیل کند. این جمله در خدمت یک کاربرد ناب خبری نیست بلکه توجه ما را بر تصویر آسمان متمرکز می‌کند که به صورت فوق با افزونی گرفتن دریافت از آن، در مقام یک هدف فی‌نفسه در زیبایی‌شناسی ارائه می‌شود.

در مرحله محتوا نیز، فرمالیست‌ها سعی داشتند ابزارهایی را ارائه دهند که از طریق آنان بتوان چنین ابراز کرد که ساختار کامل آثار ارائه شده ادبی امکان دارد "نامأنوس" شده، "عجیب" شوند و برخی ادراک‌های حاکم در محدوده اجتماعی را به چالش کشانند - حتی ایدئولوژی‌ها را، هر چند که به این واژه اشاره نمی‌کردند. به عنوان مثال، در این راستا است که می‌توان گفت زوج "دون‌کیشوت/ سانچوپانزا"^۱ ابزاری از "نامأنوس‌نمائی" در رابطه با "قاعده‌های"^۲ تصویر رومانتیک شوالیه‌گری هستند. برای ارائه نمونه‌ای دیگر، به روشنی در "ماجراهای هاکلبری‌فین"^۳ اثر مارک تواین^۴، شخص هاک آشکارا به عنوان ابزاری رسمی (فرمال) به کار گرفته می‌شود که به وسیله او صور عقیدتی توجیه‌کننده بنیادبردگی آشکار شده، عجیب

^۱ (Don Quixote / Sancho Panza)

^۲ (Canons)

^۳ (The Adventures of Huckleberry Finn)

^۴ (Mark Twain)

به نظر آیند و در این روند به زیر سؤال برده شوند. به عنوان مثال قسمتی از این رمان که در آن هاک و جیم، برده‌ای فراری که بر روی کِلک هم‌صحبت او بود، را در نظر می‌گیریم، آن‌ها طی سفرشان بر امواج می‌سی‌سی‌پی به کایرو نزدیک می‌شوند که برای جیم ندای آزادی است:

جیم تمام مدت با صدای بلند با خود سخن می‌گفت، در حالیکه من با خود حرف می‌زدم. او می‌گفت چگونه زمانی که به ایالتی آزاد قدم بگذارم پول پس‌انداز خواهد کرد و حتی یک سنت هم خرج نخواهد کرد، و وقتی به اندازه‌کافی اندوخت همسرش را، که متعلق به مزرعه‌ای نزدیک به محل اقامت دوشیزه واتسون است، باز خواهد خرید؛ بعد هر دوی آنان کار خواهند کرد تا دو فرزندشان را بخرند، و اگر اربابشان آنان را نفروشد، یک مخالف برده‌داری خواهند یافت که آنان را بدزدد.

چنین سخنانی لرزه بر اندام من انداخت. او قبلاً در زندگی هیچگاه جرأت نمی‌کرد چنین سخنانی به زبان آورد. ببینید در لحظه‌ای که به فکرش خطور کرد که ممکن است به آزادی دست یابد چه تغییراتی در او ایجاد شده. به قول قدیمی‌ها که می‌گویند، "اگر به یک سیاه‌برزنگی یک وجب بدهی می‌خواهد یک زرع ببرد." با خود فکر می‌کنم، این نتیجه بی‌فکری من است. این سیاه‌برزنگی که من تا این

اندازه به فرار او کمک کردم، حال چنین ثابت قدم پای پیش گذاشته و می‌خواهد بچه‌هایش را بدزد - بچه‌هایی که متعلق به مردی هستند که من حتی او را نمی‌شناسم؛ مردی که هیچ ضرر و زیانی به من وارد نیاورده.^۱

جالب‌ترین ویژگی این قسمت در آن است که پیچ‌وخم "دستور زبان" در نزد هاک تضاد میان واقعیت بردگی و صور عقیدتی "فردگرایی"^۲ را به نمایش می‌گذارد. هاک آنقدرها از نقشه‌های جیم برای خرید همسرش، و در صورت نیاز برای دزدیدن فرزندانش از صاحب آنان متعجب نمی‌شود، که از این حقیقت که جیم جرأت می‌کند خود را در موضعی تصور کند که حق دارد دست به حرکتی بزند. اگر به صورتی زبان‌شناسانه بگوئیم، از این امر که جیم خود را به عنوان فاعل این پیش‌بینی‌ها ببیند: او جرأت کند خود را به عنوان "من" که می‌تواند تمایلی مستقل داشته باشد، به حساب آورد. اینکه او با پیش‌بینی شرایطی که در آن به صورتی قانونی آزاد خواهد بود تا، از جانب خود در جهان، دست به عمل بزند، از جانب خود، در بطن زبانی فکر کند و سخن می‌گوید. در رد بی‌چون و چرای این امر است که هاک به جیم و همسرش به عنوان اشیاء می‌نگرد - "زن او"، «این چیزی که» متعلق به مزرعه‌ای [...] است؛ " این سیاه‌برزنگی «این

^۱ مارک تواین، "ماجراهای هاکلبری فین"، (Penguin, ۱۹۷۲) (Harmondsworth)، صفحات ۱۴۵ و ۱۴۶.

^۲ (Individualism)

چیزی که» تا این حد به فرار او کمک کردم^۱." هاک از اینرو تأیید می‌کند، بردگان نمی‌توانند و نباید از طرف خود فکر کرده و دست به عمل زنند. از نظر زبانشناسی، آنان فقط در بطن گفتار دیگران، و از نظر اقتصادی صرفاً به عنوان مایملک دیگران، وجود دارند. در این کشاکش زبانشناسانه - تنش میان جیم به عنوان "من" در گفتار خود او، و جیم در مقام "شیء" در گفتار هاک - تنشی تثبیت شده میان ضرورت‌های قومی، سیاسی و زبانشناسانه فردگرایی و محدودیت این ضرورت‌ها است که به وسیله بنیادبرده‌داری مشخص شده‌اند، کشاکشی که از طریق عملکرد متن قابل رویت است.

نهایتاً، شاید به صورتی عمیق‌تر، فرمالیست‌ها در پی سازوکارهایی رسمی بودند که از طریق آنها آثار ادبی تمایل به آشکار کردن یا غریب‌نمایاندن نظام‌های منسجمی را داشتند که خود را بر واقعیت، از طریق قراردادهای و "نظامنامه‌های"^۲ دیگر صور، معمولاً صورت‌های پیشین ادبی، تحمیل کرده بودند. تفسیرات شک洛夫سکی بر تریسترام شاندی^۳ اثر لورنس اشترن^۴ را می‌توان به عنوان نمونه‌ای در این

^۱ در این مرحله از ترجمه مشکلی که ایجاد می‌شود آن است که برای کلمه (Which) که اشاره به شیئی در آن مستتر است در زبان فارسی مترادفی "تکواژه‌ای" نداریم. بنابراین بهتر است کلمه "که" در این متن را زمانی که اشاره به جیم و یا همسرش دارد، "این چیزی که" ترجمه کرد تا مقصود مارک تواین تماماً ادا شده باشد. (هم)

^۲ (Codes)

^۳ (Tristram Shandy)

^۴ (Laurence Sterne)

زمینه مطرح کرد.^۱ با تمایز قائل شدن میان ادراک «حکایت»^۲ به عنوان زنجیره «زمانی- علی» حوادث نقل شده که دربردارنده مواد خام اثر است، و «طرح»^۳ و نقشه به عنوان مسیری که در آن این مواد خام صریحاً پرداخته می‌شوند، شک洛夫سکی استدلال می‌کند که در حکایت ترایسترام شاندی - آشکارا زندگی و عقاید ترایسترام - به صورتی بازگو شده که قراردادهای «روایتی»^۴ را محدود کرده و به نمایش گذارد. بر پایه این استدلال، توسعه صور رئالیسم «داستانسرایانه»^۵ مدعی بازتاباندن حوادث پنهان از طریق یک زنجیره عینی زمانی است که در بطن آن معلول علت را دنبال می‌کند، علت سبب تأثیر می‌شود و حرکت به همین صورت ادامه می‌یابد. با جدی وانمود کردن این قراردادها و «تقلید مضحک»^۶ از آنان - با آغاز کردن از مبدأ، بر اساس ادراک ترایسترام - اشترن طبیعت اساساً رسمی (فرمال) و طرح‌ریزی‌شده این قراردادها را گریزهایی بیشمار ترسیم می‌کند، چرا که ترایسترام بالاجبار باید عملاً نقطه‌ای را مبدأ زمان تلقی کند، تا بتواند به ماورای آن برسد. از این

^۱ مراجعه شود به شک洛夫سکی، "هنر در مقام یک فناوری" در (L.T. Lemon and M.J. Russian), Reis (eds))

(Lincoln University of Nebraska, (formalism Criticism: Four essays Press, ۱۹۶۵)

(Fabula)^۲

(Sjuzet)^۳

(Narrative)^۴

(Novelistic)^۵

(Parody)^۶

طریق اشترن قراردادهای رئالیسم داستانسرایانه را به حاشیه می‌راند، جائی که ادعاهای آنان حاکی از اینکه رونوشت‌هایی ادبی و متعهدانه از واقعیت هستند نفی شده، و صرفاً به عنوان مجموعه‌ای از قراردادها در بین دیگر قراردادها جای می‌گیرند.

در باره تأثیر این مورد بخصوص بر مکاتب نقدگرایی ادبی که بعدها به دنبال آمدند، نباید بیش از حد مبالغه کرد. این امر، منشأ الهامات و بسیاری ادراکات در نظریه‌های "رولان بارت"^۱ گردید و، در کشور انگلستان، "استفن هیت"^۲، با در نظر گرفتن گستره‌ای که در آن "کارآوری" ادبی «پیشروی»^۳ معاصر اعمال می‌شود - جیمز جویس^۴، فرانتس کافکا و، اخیراً، پرچمداران "زمان نوین"^۵ همچون آلن راب‌گریلت^۶ - می‌توانند به عنوان ارائه‌دهندگان عمل دگرگونی بر "قاعده‌های" کلاسیک رئالیسم داستانسرایی به شمار آیند.^۷ آنان استدلال می‌کنند که، این قاعده‌ها حامل توهمی هستند مبنی بر اینکه نسخه‌برداری‌هایی از واقعیت‌اند گوئی که، در بطن‌شان واقعیت خود را به قلم می‌آورد. گفته می‌شود که، "کارآوری" ادبی «پیشرو»

^۱ (Roland Barthes)

^۲ (Stephen Heath)

^۳ (Avant-garde)

^۴ (James Joyce)

^۵ (Nouveau Roman)

^۶ (Alain Robbe-Grillet)

^۷ مراجعه شود به هیت، *The nouveau roman : A Study in the Practice of*

Writing ، (London : Elek, ۱۹۷۲).

معاصر، با گسست قاطعانه این رابطه، بدون مجامله یا "تقلید" از چنین قراردادهائی آنان را "نامأنوس" کرده: در «مقام» قرارداد به نمایش گذارده و با این عمل، نشان می‌دهد که چگونه این قراردادها، دقیقاً برای رد واقعیات، سعی در شرطی کردن دریافت‌های ما از واقعیات دارند.

"رُمان‌نوین"، همانطور که استفن هیت مطرح می‌کند، "[...] یک عمل اصولاً انتقادی جهت به زیر سؤال بردن پیش‌فرض‌های رُمان «بالزاکی» است، که از طریق آن، صورت‌های رایجی که در بطن آنان زندگی خود را تعریف کرده و به «قلم» می‌آوریم، همزمان به زیر سؤال می‌بریم.^۱" با خودداری از به پایان بردن داستان‌ها؛ با شروع آنان در مقاطع زمانی دلخواه؛ با دوباره به جریان‌انداختن پی‌درپی زنجیره حوادثی یکسان در مراحل مختلف گستره روایتی؛ با رد هرگونه تشریح "انسان‌گونه‌کردن"^۲ اشخاص یا اشیاء - در تمامی این شیوه‌ها، کارآوری «رُمان‌نوین» طبیعتاً اساساً اجتماعی و قراردادی این صور ادبی را که جهان‌روایتی در ارتباط با این قراردادها «می‌سازد»، به نمایش می‌گذارد.

به عنوان نتیجه کلی از این شرح مختصر از فرمالیسم، باید گفت که، فرمالیست‌ها استدلال می‌کردند که بهتر است ادبیات در مقام یک

^۱ پیش‌تر عنوان شده. صفحه ۳۳.

^۲ (Anthropomorphizing)

"کارآوری" در نظر گرفته شود که، از طریق ابزارهای متفاوت رسمی، بر مقوله‌های مقبول تفکر و بیان یک دگرگونی را به نمایش می‌گذارد. در نتیجه می‌توان گفت که ادبیات با واژگون کردن الگوهای ویژه دریافتی و فکری که در واقع از طریق مقوله‌های رایج زبان بر واقعیت حاکم شده‌اند، به وسیله صور مختلف عقیدتی و حاکم یا به وسیله "نظامنامه‌های" دیگر آثار ادبی، باید این صور را "عجیب" کرده، با اینکار پنجه نیرومند آنان را بر مسیرهایی که جهان را از طریق آن درمی‌یابیم تضعیف کند. شک洛夫سکی در این راستا، استدلال می‌کند که، ادبیات " بجای آنکه وسیله‌ای در خدمت شناخت موضوع باشد، «دریافتی» از آن می‌آفریند.^۱ " ادبیات همچون علوم دقیقه، دنیا را به صورتی ادراکی سازمان‌بندی نمی‌کند، بلکه صوری را که از طریق آنان جهان عادتاً دریافت می‌شود "آشفته" کرده، روزنه‌ای می‌گشاید که از درون آن جهان صور جدید و غیرمنتظره خود را می‌نمایاند.

نهایتاً، در همه این مسائل، فرمالیست‌ها به سوی آندسته از صور ادبی گرایش بیشتری نشان می‌دادند که، به جای نابود کردن یا پاک کردن اعمال رسمی خود، به صراحت روند کار خویش را در سطح عملکرد خود به نمایش می‌گذاشتند. این گرایش برای "عریانی‌ابزار" تا حدودی در شکاکیت آنان نسبت به آموزه کانت‌گرایی "هنر برای هنر" منعکس شده است. چرا که، آنجا که شیوه‌های رئالیست نوشتاری برای دریافت حکایتی که در عمق خود نهفته دارند، خواننده را

^۱ شک洛夫سکی، پیش‌تر عنوان شده. صفحه ۱۸.

ناخواسته از «طریق» ابزارهای رسمی هنرمندانه در آثاری که کارکردهای رسمی‌اشان به صورت برجسته بر آنان دیده می‌شود، به مطالعه تشویق می‌کنند، خواننده در هنری بودن اثر به عنوان یک هدف فی‌نفسه، به ناچار شرکت داده می‌شود. شکلوفسکی به همین دلیل سخنگوی حامی شعر "زوم"^۱ به شمار می‌آید، که تعمداً در عمل بازی با کلمات و با معانی پذیرفته‌شده آنان، قصد آفرینش گویشی "فرا - منطقی"^۲ داشت که در آن کلمات در مسیری صرفاً هنری و رسمی (فرمال) به کار گرفته شده بودند.

ارزیابی مجدد فرمالیسم

با در نظر گرفتن مطالب فوق متوجه مفاهیمی می‌شویم که بر اساس آنان، نزد فرمالیست‌ها، قبول هرگونه مجموعه‌ای از صور ادبی در معنایی رئالیستی، یعنی به صورتی که با نفس واقعیت مطابقت داشته باشد، غیر قابل قبول بوده است. فرمالیسم هر صورت ادبی را ضرورتاً و در حدی یکسان «دلالت‌هائی» از واقعیت می‌داند.^۳ این صور ادبی،

^۱ (Zaum)

^۲ (Trans-rational)

^۳ این موضع با دلائل محکم و به صورتی خلاصه از جانب جاگسن در مقاله‌ای به نام "در باب رئالیسم هنر"، در

، *Readings in Russian Poetics* ، L. Matejka and K. Pomorska (eds)

(Cambridge, Mass. MIT Press, ۱۹۷۱) بیان شده است.

فقط در رابطه با ابزارهای موجزی که از طریق آن عمل «دالت» خود را به انجام می‌رسانند با یکدیگر متفاوتند.

این همان دریافتی بود که فرمالیست‌ها را با مکاتب روبه‌رشدِ پساانقلابی نقدگرائی مارکسیستی که، به ویژه در سالهای ۱۹۲۰، به صورتی فزاینده تحت نفوذ برداشت‌های "نظریهٔ بازتاب"^۱ قرار داشتند، در تضاد قرار داد. این دریافت ایجاب می‌کرد که شایستگی‌های نسبی صور ادبی می‌بایست با در نظر گرفتن گستره‌ای که آنان در ارائه یا بازتاب دقیق منطق بطنی و مسیر توسعهٔ تاریخی از خود نشان می‌دهند، مورد قضاوت قرار گیرند. از ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۴، تا حدودی به دلیل آنکه "حزب" مشکلات عاجل‌تری برای حل و فصل در برابر خود داشت و تا حدی به خاطر آنکه هیچ نوع "راست‌اندیشی"^۲ تعریف‌شدهٔ مشخصی در بطن نقدگرائی مارکسیستی وجود نداشت، فعالیت فرمالیست‌ها تحمل شده، و حتی در برخی مراکز مورد حمایت قرار می‌گرفت. با این وجود، از نیمهٔ دههٔ ۱۹۲۰، فرمالیست‌ها تحت فشاری فزاینده قرار گرفتند تا از طریق درگیری هر چه بیشتر با ملاحظات فراترِ تاریخی و جامعه‌شناسانه، در تقابل با ملاحظات «ادبی» صرف، در برآوردهای خود از "نظریهٔ بازتاب" تجدید نظر کنند.

^۱ (Reflecting Theory)

^۲ (Orthodoxy)

در ۱۹۲۹ این فشارها، از صورت صرفاً نظری خود خارج شده، آشکارا رنگ دیوانسالارانه‌تر و سیاسی‌برهنه‌تری به خود گرفت. اعتقادات فردی متفاوت بودند. شکوفسکی و آیشن‌بوم سعی در حفظ موجودیت خود طی سالهای سرکوب استالینیستی کرده، در روسیه، کشوری که فعالیت آنان را به نقدگرایی‌های جاری در متن‌ها محدود می‌کرد، باقی ماندند. جاگبسن به غرب مهاجرت کرد، نهایتاً به پراگ رسید، شهری که در آن بنیانگذار ساختارگرایی نوپای چک شد. ولی در سال ۱۹۳۰، فرمالیسم عملاً مرده بود و، در سال ۱۹۳۴، صرفاً تبدیل به مترادفی برای ادراکات بورژوازی منحنی و فرار از واقعیاتی بود که در بطن ایدئولوژی رئالیسم سوسیالیستی از جانب زادانوف^۱ ترویج می‌شد.

اگر مسئله سرکوب سیاسی فرمالیست‌ها را، که تحت لوای راست‌اندیشی زادانویست انجام می‌شد کنار بگذاریم، بازهم دریافت دل‌نگرانی آنان و اینکه چگونه می‌توانستند با نقدگرایی مارکسیستی هم‌قدم شوند، آسان نخواهد بود. چرا که اگر برای نقدگرایی مارکسیستی مرکز ثقلی قائل شویم، همانا این اعتقاد قلبی است که آثار ادبی صرفاً زمانی می‌توانند تماماً درک شوند که در زمینه اقتصادی، اجتماعی و روابط سیاسی که در بطن آن به وجود آمده‌اند، قرارداد شده‌اند. فرمالیست‌ها، بر عکس «تمایل» داشتند که بر استقلال ادبیات، با در نظر گرفتن اینکه نقش اصلی نقدگرایی صرفاً

^۱ (Zadanov)

تحلیل خواص رسمی در متن‌های ادبی است، پافشاری کنند. به صورتی مشابه، در حالی که مارکسیسم یک موضع سیاسی در رابطه با ادبیات اتخاذ کرد، برخی تأثیرات سیاسی را به آثار ادبی نسبت داد و سعی در برآورد این تأثیرات از موضع سیاسی خود کرد، فرمالیست‌ها در شیوه برخورد خود «تمایل» داشتند که "سیاست‌گریز"^۱ باقی مانده، تأثیرات زیبایی‌شناسی نامأنوس‌نمائی را که آثار ادبی فرضاً ایجاد می‌کردند به عنوان یک هدف فی‌نفسه، به صورتی مجزا از ملاحظات یا بازتاب‌های سیاسی، بررسی کنند.

مشکل "راهبری" یک "گفتگو"^۲ میان نقدگرایی فرمالیست و مارکسیست در شرایطی که عملکرد فرمالیست‌ها ابتداً در بحث‌های انتقادی در غرب مورد توجه قرار گرفت، پیچیدگی بیشتری یافت. با وجود آنکه برشت^۳ در توسعه نظریه "تئاتر حماسی"^۴ تحت تأثیر ایده‌های فرمالیستی قرار داشت^۵، به نظر نمی‌آید که قبل از به چاپ رسیدن «فرمالیسم روسی-تاریخچه، آموزه»^۶ از ویکتور الریچ در سال ۱۹۵۵، و «متن‌های فرمالیست‌های روس»^۷ به قلم زوتان تودوروف^۱

^۱ (Apolitical)^۲ (Dialogue)^۳ (Brecht)^۴ (Epic Theatre)^۵ به ب. بروستر (B. Brewster)، "از شک洛夫سکی تا برشت"^۶ (From Shklovsky to Brecht)، پرده پانزده (۲) مراجعه شود، ۱۹۷۴.^۷ (Russian Formalism-History, Doctrine) از (Victor Elrich)^۸ (Textes des formalistes russes)

در ۱۹۶۵، فرمالیست‌ها تأثیری شایان توجه بر تحقیقات ادبی در جهان غرب داشته باشند. چرا که این آثار، هر دو تقریباً با ظهور ساختارگرایی و "گوهرواژه‌یابی" به عنوان چشم‌اندازهای قدرتمند در بطن تحقیق ادبیات همزمان شده از آنان نیرو گرفتند، و تمایل داشتند که امتدادی میان فرمالیسم و نقدگرایی ساختارگرایانه معاصر را به نمایش گذارند. نگاه ما به صورتی مقطعی به دقت نظر به این بازیابی معطوف خواهد شد. در عین حال، تا آنجا که هرگونه «آشتی» با مارکسیسم مورد نظر قرار گیرد، این صورت ویژه «بازیافت» فرمالیست‌ها تأسفبرانگیز بوده. چرا که، به جز دوره کوتاهی از همگامی در اوایل دهه ۱۹۶۰، مارکسیست‌ها به این نتیجه رسیدند که ساختارگرایی نوع نوینی از ایده‌آلیسم است، یعنی در حقیقت نوعی "فرمالیسم" جدید، نتیجه آنکه فرمالیست‌ها در این مقام صرفاً به دلیل تداعی غالباً مجرم شناخته می‌شدند.

دقیقاً در همین اواخر است که گفتگوی ممتدی میان فرمالیسم و مارکسیسم امکان پذیر شده. این به آن معنا نیست که تمایل به ایجاد این گفتگو پیش‌تر نشان داده نشده بود. پاول مدودف^۲، با نظر به فرمالیسم چنین نوشته است، " هر علم نوپا - و تحقیق ادبی مارکسیستی بسیار نوپا است - می‌باید برای دشمنی خوب ارزش

^۱ (Tzevetan Todorov)

^۲ (Pavel Medvedev)

بیشتری قائل شود تا برای متحدی ضعیف.^۱ "این صحبت هنگامی مطرح شد که در اواخر دهه ۱۹۲۰ مددوف همراه با منتقدی همگام به نام میکائیل باکتین^۲ و زبان‌شناسی به نام والنتین ولوسینوف^۳ (که هر دو به احتمال زیاد شخصی واحد هستند)، خود را درگیر چنین گفتگوئی کرده بود که، با این وجود، به دلیل فشارهای سیاسی معمول نتیجه غائی آن پراکنده شدن فرمالیست‌ها شد. طبق اظهارات اخیر رولان بارت، "اگر نقدگرایی تاریخی، به وسیله شبح "فرمالیسم" کمتر مورد تهدید قرار می‌گرفت، می‌توانست [امروز] پُر بارت‌تر از آنچه هست باشد."^۴

ولی این‌موارد استثنائی‌اند، و برای قسمت اعظم "چپ" بانفوذترین تفسیر در مورد فرمالیست‌ها از جانب تروتسکی^۵ ارایه شده است. ارزیابی تروتسکی از فعالیت فرمالیست‌ها، با اینکه در برخورد با آنان زیاد غیردوستانه نبود، نتوانست موضوع را به درستی در مرکز توجه خود قرار دهد. به دلیل اینکه، صرفاً فرمالیست‌ها را بر پایه نقدهای

^۱ در ماتچکا (Matejka) نقل شده است،

(On the First Russian Prologomena to Semiotics) در ولوسینوف (Volosinov)،

(*Marxsim and the Philosophy of Language*)

(New York : Seminar Press, ۱۹۷۳)، صفحه ۱۷۹.

^۲ (Mikhail Bakhtin)

^۳ (Valentine Volosinov)

^۴ رولان بارت، (*Mythologies*)، (London : Cape, ۱۹۷۳)، صفحه ۱۱۲.

^۵ (Trotsky)

اولیه شکلوفسکی که به هیچ‌عنوان ارایه‌دهنده دست‌آوردهای کنونی فرمالیسم نمی‌تواند به شمار آید، تحلیل کرده، و از اینرو از نقطه‌نظر "روش‌شناختی"^۱ به اندازه کافی رسا نیست. از این گذشته، این تحقیق ضدونقیض می‌نماید. تروتسکی در تلاش برای زدودن اتهام "اقتصادمحوری"^۲ از خود، به طور مشروط، نظریه فرمالیستی مبنی بر اینکه خلاقیت هنری یک "انحراف"، نوعی تغییر و دگرگونی واقعیت، در هماهنگی با قوانین منحصربه‌فرد هنری، به وجود می‌آورد را، قبول کرده بود.^۳ با این وجود وی، فرمالیست‌ها را، برخلاف اظهارات خودشان، به دلیل دل‌نگرانی بیش از اندازه در مورد دقایق ابزارهای شاعرانه که صرفاً با تحقیق در مورد هم‌آنها، طبیعت دقیق دگرگونی که به وسیله آن آثار هنری واقعیت را تحت تسلط قرار می‌دهند، می‌تواند کاملاً درک شود، مورد انتقاد قرار می‌داد. با آنکه تروتسکی به تقبل "عبارت‌پردازی"^۴ فرمالیست‌ها در مورد استقلال نسبی هنر از خود تمایل نشان می‌داد، در عین حال به این امر که فعالیت تجربی عینی بتواند فی‌نفسه "عبارت‌پردازی" را از "شعارگرایی" به یک موضع نظری قابل دوام بکشانند، با دیده تحقیر می‌نگریست.

^۱ (Methodological)

^۲ (Economic Reductionism)

^۳ تروتسکی، *Literature and Revolution*

(Ann Arbor; Michigan : University of Michigan Press, ۱۹۶۰)، صفحه

۱۷۵.

^۴ (Phraseology)

با وجود این تضاد درونی، آثار تروتسکی مسئول گسترش برداشتی قالبی از فرمالیست‌های روس به عنوان "مادون‌فعله‌های فروافتاده در دامن ابزار" بود که، صرفاً دلنگران دقایق صور ادبی بوده، و توجهات تاریخی و اجتماعی را به کناری گذاشته‌اند. در راهبری عملی نقدگرایی امروزی آنان، توجه ما دوباره به سوی فرمالیست‌ها معطوف خواهد شد، چرا که آنان آنقدرها هم- در چارچوبی قابل قبول - "فرمالیست"، به معنای سیاست‌گریز، تاریخ‌پرهیز و جامعه‌شناسی‌گریز نبوده‌اند.

چشم‌اندازهای تاریخی در فرمالیسم روس

باوجود آنکه پس از انقلاب حزب بلشویک با مشکلات عاجل‌تری از نوع اقتصادی، سیاسی و نظامی رو در رو بود، نیاز به توسعه یک خط‌مشی در فضای هنری را نیز احساس می‌کرد. متأسفانه، هیچ نوع نظریه منسجم و توسعه‌یافته‌ای که این خط‌مشی در ارتباط با آن امکان رشد بتواند داشته باشد، وجود نداشت. در نتیجه، در غیاب یک ندای نظری حاکم در بطن مرکزیت سیاسی کشور، زنجیره‌ای پیچ‌درپیچ از ندهای متنافر و رقابت‌جوی پای به میدان گذاشتند، که هر کدام در جستجوی به دست آوردن تأیید "حزب" بودند.

در این مقاله جایی برای بررسی جزء به جزء این مسائل وجود ندارد.^۱ همین کفایت می‌کند که بگوئیم مهم‌ترین تمایلات ادبی-سیاسی رقابت‌جو، نخست پرولت‌کولت^۲ و سپس انشعابات بعدی او خصوصاً "اتحادیه کارگران نویسنده روس"^۳ بودند. پرولت‌کولت، وارث سنت عوام‌پسند نقدگرایی روس بود، و به صورتی پایه‌ای وزنه تهییج‌کننده هواداران ادبیات انقلابی کارگری - یعنی، ادبیاتی که راهبندهایی را که در مسیر سوسیالیسم به همت مرکزیت انقلابی آن، به صورتی فراگیر، از طرف طبقه متخاصم کارگر فروپاشیده شده بودند، به ارزش می‌گذاشت. به عنوان مهم‌ترین نمونه قابل ذکر پس از پرولت‌کولت می‌توان از برخی دیگر، خصوصاً ماکسیم گورکی^۴، نام برد که از میراث رئالیسم سنتی و نقش "همقطاران مسافر" دفاع می‌کردند. استدلال آنان این بود که ادبیات کاربردی "معرفتی"^۵ داشته، و از طریق توسعه تاریخی، شناخت تجلی مجسمی از گونه‌های اجتماعی "انسان‌گونه" را در قالبی شاعرانه ارائه می‌دهد، آنان معتقد بودند که ادبیات انقلابی می‌بایست بازتاب تضادهای تاریخی باشد، نه اینکه با زیاده‌روی‌های خوش‌باورانه انقلابی آنان را از نظر دور نگاه دارد. این

^۱ برای یک مقدمه مورد استفاده به سی.وی. جیمز (C.V. James)،

(*Soviet Socialist Realism : Origins and Theory*)

(London : McMillan, ۱۹۷۳) مراجعه کنید.

^۲ (Proletkult)

^۳ (Russian Association of Proletarian Writers)

^۴ (Maxim Gorky)

^۵ (Cognitive)

نزدیک‌ترین موضع به "راست‌اندیشی" حزب بود، که در سالهای ۱۹۳۰، به وسیله جورج لوکاس جذب شده، توسعه و گسترش یافت.

و بالاخره، "آینده‌گرایان"^۱ قرار داشتند که هدفشان انقلابی کردن ادبیات نه از طریق انقلابی کردن محتوای آن که از طریق انقلابی کردن فناوری‌های تولید ادبی بود. "آینده‌گرایان" در صدد استفاده از ادبیات به عنوان جایگزینی برای دانش عملی، و یا احساسات انقلابی نبودند، بلکه هدفشان ایجاد ضربه ناگهانی شناخت بود، یعنی ایجاد یک "دریافت"^۲ جدید از واقعیت از طریق تغییر و تحول در صوری که واقعیت عادتاً از طریق آنان دریافت می‌شود.

در میانه امواج این ندهای رقابت‌جویانه، موضع فرمالیست‌ها، هر یک با دیگری تفاوت داشت و همگام با تغییرات فضای نقدگرایی در تغییر بود. ولی آن‌ها، سعی در ایجاد جدلی «سیاسی» با انقلاب نداشتند. بدون کوچکترین ارتباطی با نیروهای ارتجاعی اجتماعی، فرمالیست‌ها در زمره اولین گروه از روشنفکرانی بودند که حمایت خود را از نظام جدید اعلام داشتند. با این وجود، با در نظر گرفتن بحث و جدل‌های لجام‌گسیخته نظری و سیاسی در مورد ادبیات که از انقلاب منتج شده بود، فرمالیست‌ها موضعی دوگانه‌تر اتخاذ کردند. در شرایط قبل از ۱۹۲۰، آن‌ها در صدد اتخاذ موضعی به دور از این جدل‌ها بودند،

^۱ (Futurists)

^۲ (Perception)

ولی این عزلت‌نشینی در دهه ۱۹۲۰ عملاً غیرممکن شد. موضع فرمالیست‌ها، زمانی که بی‌رحمانه به طوفان بحث و جدل کشانده شدند، در مفهومی وسیع کاملاً تغییر کرد.

در این روندِ رشد و توسعه، عامل تعیین‌کننده ارتباط فرمالیست‌ها با آینده‌گرایان بود. اشتباه است اگر فرمالیسم را به چشم نظریه‌ای بنگریم که آینده‌گرایی حاصل آن به شمار آید. ولی بی‌شک رابطه‌ای نزدیک میان ایندو جریان وجود داشته. در مرحله نظری، دل‌نگرانی آینده‌گرایان در گسست با شیوه‌های معمول مشاهده، در بطن خود از انگیزه‌ای سیاسی برخوردار بود، ولی با نظریه عمومی‌تر فرمالیست‌ها در مورد ابزارهایی که از طریق آنان آثار ادبی به تأثیر نامأنوس‌نمایی دست می‌یابند، رابطه نزدیکی داشت. عمل آینده‌گرایان از اینرو یک صورت مناسب و واقعی از "برنهاده"^۱ مرکزی فرمالیستی به شمار می‌رفت که اغلب با تأیید خود آنان، مورد تأکید قرار می‌گرفت.^۲ این

^۱ (Thesis)

^۲ در واقع تا حدودی برای پیش‌گیری از چنین قرائتی از آثار آنان بود که شکلوفسکی در توسعه نظریه خود در باره نثر ملاحظاتی در باره تمایل باطنی نامأنوس‌نمایی فی‌نفسه موجود در برخی ابزارهای تشکیل‌دهنده رئالیسم کلاسیک، را منظور کرد. به طور مثال به (The Mystery : Dickens «Little Dorrit» Novel)

، در ماتچکا و پرومورسکا (انتشارات) ، قبلاً عنوان شده، مراجعه کنید؛ (The connections between Devices of Sjuzet Construction and General Stylistic Devices (Edinbourg : , Russian Formalism , (S. Bann and S. Bowlet (eds)) در ، (La Construction de la Nouvelle et , و به Scottish Academic Press, ۱۹۷۳) Théorie de la Littérature : Textes des (eds) ، در تودوروف (du Roman Formalistes Russes, پاریس، ۱۹۶۵, Edition du Seuil) (مراجعه کنید.

ارتباطات نظری در مرحله ارتباط شخصی نیز پایه گرفت، خصوصاً از طریق مایاکوفسکی^۱. مایاکوفسکی، نماینده پیشرو و "نظریه پرداز"^۲ آینده‌گرایی، سردبیر نشریات آینده‌گرایی «لف» و «نوی لِف»^۳، بود و در فعالیت‌های «حلقه زبان‌شناسی مسکو» و «اوپایاز» نیز شرکت داشت و از این طریق مبادله ایده‌ها میان دو جریان را تضمین می‌کرد.

به صورتی وسیع به دلیل این ارتباط با آینده‌گرایان بود که فرمالیست‌ها متقاعد شدند در عقاید خود مبنی بر اینکه ادبیات ابزاری "فاقدانگیزه" است، تجدید نظر کرده و ملاحظات اجتماعی و تاریخی در تحقیقات ادبی را با جدیت بیشتری مورد بررسی قرار دهند. همانطور که دیدیم فرمالیست‌ها، ابتداءً متعهد به نوعی "هنر برای هنر" بودند. آنگونه که شک洛夫سکی بیان می‌کند:

فناوری هنری همانا "نامأنوس کردن" موضوعات، پیچیده کردن صور، دشوار کردن و مطول کردن روند دریافت است، چرا که این روند فی‌نفسه هدفی زیبایی‌شناسانه است و می‌باید مطول شود.^۴

^۱ (Mayakovsky)

^۲ (Theorist)

^۳ (Lef) و (Novy Lef)

^۴ شک洛夫سکی، پیشتر عنوان شده، صفحه ۱۲.

از اینرو شکوفسکی ابزار ادبی را "فاقدانگیزه" می‌داند. به این معنا که برای نامأنوس‌نمائی ایجاد شده توسط این ابزار، نمی‌بایست هیچ‌گونه انگیزه‌ای ورای به ارزش گذاشتن و توجهی نوین و حساس شده به واقعیت، قائل شد. در نتیجه، مقوله نامأنوس‌نمائی، نه در مفهومی عقیدتی، بلکه با استفاده از یک زیبایی‌شناسی صرف مورد تحقیق قرار می‌گیرد.

این امر با موضع آینده‌گرایان که ابزار نامأنوس‌نمائی را وسیله‌ای برای به ارزش گذاشتن آگاهی سیاسی بر پایه تضعیف شیوه‌های رایج عقیدتی از "دریافت" می‌دانستند، کاملاً در تضاد قرار می‌گیرد. همانطور که اوزیپ بریک^۱ موضع آینده‌گرایان را اینچنین جمع‌بندی می‌کند:

در نتیجه، هنر هنوز یک "ابزار" بود؛ آنچه در تحلیل آغازین فرمالیستی تغییر کرده، کاربرد ابزار بود. تأکید بر کاربرد زیبایی‌شناسانه ابزار تبدیل به استفاده از آن در خدمت "تقاضاهای اجتماعی" شده بود. تمامی تجلیات ابزار، که شامل نمونه ویژه "ابزار برهنه" در شعر عارفانه نیز می‌شد، اینک در چارچوب فایده بالقوه اجتماعی مورد بررسی قرار گرفته بود؛ و این نه یک نهایت زیبایی‌شناسی فی‌نفسه،

^۱ (Osip Brik)

که آزمایشگاهی برای بهترین شیوه‌های ممکن بیان از حقایق روز بود.^۱

با این همه، با آنکه فرمالیست‌ها "برنهادۀ" کانت‌گرای "هنر برای هنر" را قبول کرده بودند، آن را به صورتی که اکثر نظریه‌پردازان ایده‌آلیستِ زیبایی‌شناسی می‌دیدند، یعنی در جایگاه محصول غیرقابل تغییر قدرت زیبایی‌شناسی که ریشه در روان انسانی دارد، نمی‌پذیرفتند. آنان بیشتر طبیعت اساساً خود-الهامِ آثار ادبی را محصول خواصی عینی در این آثار به شمار می‌آوردند. این امر به ویژه شامل نوشتارهای فرمالیست‌ها در بارۀ شعر می‌شود که، بر پایهٔ سازوکاری که موکاروفسکی^۲ بعدها به آن لقب "در اولویت قراردادن"^۳ داد، چنین استدلال می‌کردند که، کاربرد کلام شاعرانه صرفاً برای دلالت و عملکرد بر خود اوست و نه محتوایی فراسوی او، "پس قرار دادن بیان در اولویت، همان سخنگویی فی‌نفسه است."^۴

^۱ در م. انزنبرگر (M. Enzenberger)، (Osip Brik : Selected Writings)، Screen XV(۳) ۱۹۷۴، صفحه ۵۱، عنوان شده است.

^۲ (Mukarovsky)

^۳ (Foregrounding)

^۴ موکاروفسکی، (D.C. در *Standard Language and Poetic Language*)، (Freeman (eds)) *Linguistics and Literary Style* (New York : Rinehart and Winston, ۱۹۷۰)، صفحه ۴۴.

از اینرو، "هنر برای هنر" درچارچوب ماده‌گرایانه ویژه‌ای، به عنوان محصول ابزارهای عینی رسمی‌ای درک شده بود که می‌توانستند کاملاً تابع تحلیل‌های علمی باشند. با این وجود، حتی این ادراک نیز به دلیل نیازهای نظری که از جانب آینده‌گرایان بر شانه فرمالیست‌ها سنگینی می‌کرد، تغییر یافت.

نقش «لف» و بعدها «نوی لِف» در این زمینه سرنوشت‌ساز بود. از یک سو، این نشریات برای مجاب کردن هنرمندان انقلابی در جهت ارزشمند نشان دادن سهم فرمالیست‌ها در تلاش بودند، و از سوی دیگر همزمان از فرمالیست‌ها می‌خواستند که ارزش نقش خود را افزایش داده و، به عنوان تقابلی در برابر فناوری صرف، یک بررسی اجتماعی-تاریخی از ابزارهای ادبی، همراه با تحلیلی از انگیزه‌های عقیدتی که برای به ارزش‌گذاری آنان از چنین ابزارهایی استفاده شده است، ارایه دهند.^۱

شکی نیست که فرمالیست‌ها به این ندا لبیک گفتند. چرا که، نتیجه آن به نوعی "بازنگری‌نویین" اقوال کانت‌گرایانه که آثار اولیه‌شان بر آن

^۱ برای جزئیات مراجعه کنید به : (Documents from lef, Screen XII)

؛ (۴)، ۱۹۷۱ (Documents from lef, Screen XV) ؛ (۳)، ۱۹۷۴

(M. Pleyne, The Left front Of Arts: Eisenstein and the Old
(T.Todorov, , ۱۹۶۵) و «Young Hegelians», Screen XIII(۱), ۱۹۷۲

«Formalistes et Futuristes», *Tel quel* ، صفحه ۴۴.

استوار بود، و به صورتی پایدارتر، به تقدیر عمیق‌تری از رابطهٔ دل‌گرانی‌های تاریخی و اجتماعی با توجهات تحقیقاتی ادبی انجامید.

این مطلبی بود که فرمالیست‌ها در بارهٔ آن شاید بیش از هر چیز دیگر قربانی سوءتفاهم شدند. جاکبسون در تلاش برای آنکه با بازگشتی به گذشته مسائل را کمی سامان دهد، می‌نویسد:

نه تینیانف، نه موکاروفسکی، نه شک洛夫سکی، و نه حتی شخص من پند و موعظه‌ای نداده‌ایم که هنر فی‌نفسه خود را کفایت می‌کند؛ کاملاً بر عکس، ما نشان دادیم که هنر پاره‌ای از ساختمان اجتماعی است، جزئی در هماهنگی با دیگر اجزاء، جزئی در حال تغییر، چرا که از نظر دیالکتیکی فضای هنری و رابطه‌اش با دیگر شاخه‌ها در ساختار اجتماعی دائماً در حال تغییر است. آنچه ما بر آن تأکید می‌کنیم انتزاع هنر نیست، بلکه خودمختاری کاربرد زیبایی‌شناسی است.^۱

جاکبسون در اینجا کمی بیش از اندازه بر منطق ادراک ماقوع تکیه می‌کند. چرا که فرمالیست‌ها - خصوصاً شک洛夫سکی - هیچ‌گاه تا به این حد، در مورد طبیعت دل‌گرانی‌هایشان روشن و صریح نبوده‌اند.^۲

^۱ در (Brewster) آمده، پیشتر عنوان شده، صفحهٔ ۸۶.

^۲ شک洛夫سکی، در دوره‌ای از "فرمالیسم" هواداری می‌کرد، خصوصاً در دوره‌ای که در اتحاد با "مکتب اخوت سراپیون (Serapion)" قرار داشت. در بارهٔ جزئیات آن مراجعه شود به (G.)

با این وجود، این امر حقیقت دارد که، فرمالیست‌ها در قسمت اعظم آثارشان، معتقد به شکل‌گیری آثار ادبی در خلای تاریخی‌گریزانه نبوده‌اند. آنان استدلال می‌کردند که عوامل سازمان‌بندی‌شده‌ای که این آثار را به صراحت به عنوان آثاری از "ادبیات" متمایز می‌کردند نمی‌توانستند صرفاً به دلنگرانی‌های اقتصادی، اجتماعی و تاریخی محدود باشند. در نتیجه، فرمالیست‌ها نیازی را برای یک مرحله نظریه‌پردازی مستقل مطرح می‌کردند، که صرفاً شامل خواص رسمی متن‌های ادبی، جهت درک صحیح از ویژگی‌های یگانه و متمایزکننده آثار ادبی می‌شد. صرفاً در ارتباط با این جنبه متن‌های ادبی - "ادبیات" آنان - بود که، فرمالیست‌ها معتقد به بیهودگی دلنگرانی‌های اجتماعی و تاریخی بودند، و نه در ارتباط این متن‌ها در مقام مجموعه‌ها.

آنجا که شاید فرمالیست‌ها بر زمینه‌های سست‌تری تکیه داشتند، در مرحله تلاش‌شان برای توضیح پویایی تحول ادبی، تماماً در مقام بازتاب تمایلات روبه‌رشد مؤثر، در درون خود ادبیات بود. در ارتباط با این مطلب، و نه با مسئله "ادبیات" بود که فرمالیست‌ها در زمینه تاریخ و جامعه‌شناسی عقب‌نشستند. شکی نیست که، تا حدودی، این عقب‌نشینی‌ها صرفاً پاسخ عیب‌جویانه‌ای به ضرورت‌های سیاسی بوده باشد. ویکتور الریچ با بررسی تلفیق‌های مختلفی میان فرمالیسم،

The Serapion Brotherhood : A critical Anthology (Kern and Collier eds)
 ، (Ann Arbor ; Michigan : University of Michigan Press, ۱۹۷۵).

تاریخ، و جامعه‌شناسی که در نیمه دهه ۱۹۲۰ از طرف فرمالیست‌ها پیشنهاد شده بود، چنین نتیجه می‌گیرد که، اکثر آنان صرفاً ماشینی بودند، تلفیقی از شعارها و نه از چشم‌اندازهای نظری.^۱

با این وصف، نیاز به بررسی توجهات اجتماعی و تاریخی همانقدر از انگیزه نظریه‌پردازی برخوردار بود که، از ضرورت‌های سیاسی. در ریشه، فرمالیست‌ها ادعا می‌کردند که صور ادبی خودبه‌خود صرفاً با گذشت زمان تمایل خود را به رشد و تغییر نشان خواهند داد. چنین استدلال می‌کردند که صور جدید ادبی، برای به چالش کشاندن و فروریختن صور و قراردادهائی، که روزگاری نوین و نامأنوس‌نما بوده‌اند ولی تیغه برای آنان به دلیل استفاده بیش از اندازه گند شده، به وجود خواهند آمد. با این همه، خصوصاً به دلیل سرعت حرکت و طبیعت بی‌نهایت افراطی تجربیات ادبی در روسیه پسانقلابی، کاملاً روشن بود که نه آهنگ حرکت، و نه مسیر تحول ادبی نمی‌توانستند با این عبارات، توصیف شوند.

در سال ۱۹۲۷، مقاله "مسائل تحقیق در زبان و ادبیات"^۲ به قلم یوریچ تینیانف و رومان جاکبسن در این زمینه به عنوان نقطه عطفی مورد توجه قرار گرفت. با وجود آنکه تأکید هنوز بر استقلال ادبیات

^۱ به ویکتور الریچ مراجعه کنید، (*Russian Formalism :History, Doctrine*)،

(The Hague : Mouton, ۱۹۵۵)، صفحات ۱۱۰ تا ۱۱۷.

^۲ (*Problems in the Study of Literature and Language*)

بود، طبیعت این استقلال اینک نسبی تلقی می‌شد. تینیانف و جاکبسن آشکارا به رسمیت می‌شناسند که تاریخچه ادبیات صرفاً در ارتباط با تاریخ‌هایی که بر توسعه اقتصادی، اجتماعی و روابط سیاسی حاکم‌اند، می‌تواند نگاشته شود. در حالی‌که، هر یک از این مراحل فعالیت‌های اجتماعی در ارتباط با دیگری از استقلال برخوردار است، به این معنا که بر هر کدام قوانینی بسیار ویژه و غیرقابل تغییر حاکم‌اند، تینیانف و جاکبسن چنین ادعا می‌کنند که این قوانین به همچنین به صورتی غیرقابل اجتناب در هم آمیخته‌اند و صرفاً با ارجاع به ارتباط درونی خود و در بطن "نظامی از نظام‌های" ساخته و پرداخته از دل‌نگرانی‌های ملموس تاریخی-اجتماعی، قابل توضیح‌اند:

تاریخچه ادبیات (هنر)، همزمان با دیگر موضوعات تاریخی، همچون هر کدام از این موضوعات که، به وسیله یک مجموعه درهم‌بافته قوانین ساختاری مشخص شده‌اند، تعیین شده است. بدون روشن‌سازی این قوانین، غیرممکن است بتوان ارتباط متقابل میان زنجیره‌های ادبی با دیگر زنجیره‌های تاریخی را بر شیوه‌ای علمی استوار کرد ... با این وصف، این قوانین به ما اجازه نمی‌دهند که آهنگ تحولات، یا مسیری را که از میان گزینه‌های متعدد نظریه‌پردازی در مسیرهای مختلف، برگزیده شده، توضیح دهیم. این امر بستگی به این واقعیت دارد که قوانین درونی تحول ادبی (وابسته به زبان) با وجود آنکه یک معادله نامعلوم می‌سازند؛

فقط گنجایش تعداد محدودی جواب ممکن را دارند، آن‌ها ضرورتاً یک جواب ویژه ارایه نمی‌دهند. مسئله گزینش مسیر ویژه، یا حداقل مسیر حاکم، فقط می‌تواند با استفاده از وسایلی که همبستگی زنجیره‌های ادبی و دیگر زنجیره‌های تاریخی را تعیین می‌کند مورد حل و فصل قرار گیرد. این همبستگی (نظامی از نظام‌ها) از قوانین ساختاری ویژه خود برخوردار است، که می‌باید مورد تحلیل قرار گیرد.^۱

متن فوق پیوسته چنین تعبیر شده که از ریشه ساختارگرایی را تحت تأثیر قرار داده است. صریحاً بگوئیم، چنین قرائتی "پس‌نگر"^۲ است، و انگیزه آن بیشتر به ارتباط متعاقب جاکبسن با ساختارگرایی چک باز می‌گردد، تا مواضع جمع‌بندی‌شده نظری در خود متن. چرا که ساختارگرا معمولاً متعهد به این امر نیست که مراحل مختلف فعالیت انسان می‌باید مستقلاً بررسی شوند. بلکه معتقد است که، به دلیل حضور نظامی فرهنگی در بطن هر فعالیت، هر یک را باید «هم‌چون» یک زبان مورد ملاحظه قرار داد. شاید یکی از معروف‌ترین و اغراق‌آمیزترین نمونه‌ها در این مقام استدلال کلود لوی‌استراوس^۳ باشد - در مباحثه او به صورتی شایسته جمع‌بندی شده: نظام‌های

^۱ ج. تینیانف و ر. جاکبسن، "مسائل در بررسی زبان و ادبیات"، در ماتچکا و پرومورسکا، قبلاً عنوان شده، صفحات ۷۹ و ۸۰.

^۲ (Retrospective)

^۳ (Claude Lévis - Strauss)

خونی در ساختار خود می‌توانند بر اساس نمونه یک زبان، در مقام نظام‌های تنظیم‌کننده مبادله زنان و اجناس به شمار آیند، بر اساس همین استدلال است که زنای با محارم "دستورزبانی ناشایست" به حساب می‌آید.^۱

تینیانف و جاکبسن تا این حد گام به جلو «برنمی‌دارند» تا اظهار کنند که شیوه‌های به کار گرفته‌شده در تحقیقات زبان می‌تواند مستقیماً در مرحله تحقیق در دیگر زمینه‌های فعالیت اجتماعی و فرهنگی نیز اعمال شود. بلکه، با پیشنهاد این امر که همبستگی میان نظام‌ها، "از قوانین ساختاری ویژه خود برخوردارند، و می‌باید مورد تحقیق قرار گیرند"، صریحاً به «ورای» ساختارگرائی راه می‌گشایند، که به جرأت باید گفت، تاکنون در ارایه یک چارچوب نظری که در

^۱ به لوی استراوس مراجعه شود، *The Elementary Structures of Kinship*، (London: Eyre & Spottiswoode, ۱۹۷۰). [در توضیح این جمله باید اضافه کرد که بر اساس نظریه ساختارگرائی این مفاهیم در چارچوب (Semiotics) مربوط به روابط اجتماعی قرار می‌گیرد، که بر اساس آن هر فرد خود یک "نشانه" تلقی می‌شود و در نتیجه روابط اجتماعی روابط نشانه‌ها با یکدیگر است. اشاره لوی استراوس به دستور زبان از اینرو است که در فرهنگ‌های متعددی زنان جزئی لایتجزا از اموال مردان به شمار می‌روند. در این راستا مادر و دختران خانواده مایملک پدر هستند. در این فرهنگ‌ها عمل "نکاح" همان "ابتیاع" یا مبادله اجناس ارزش‌گذاری شده، و از طرف دیگر در همین فرهنگ‌ها مبادله اجناس میان پدر و پسر به صورت تجاری عمل ناشایستی است. این مجموعه پایه‌گذار فرهنگی شده است که نکاح با محارم را ممنوع کرده، چرا که "ابتیاع" مادر و خواهران از پدر به دلیل ناشایست بودن دادوستد میان پدر و پسر ناپسند تلقی شده. برای توضیح در مورد نشانه‌ها به ضمیمه در مورد "علم نشانه‌ها" مراجعه شود. (م)]

بطن آن چنین سئوالاتی بتوانند مطرح شوند، به صورتی چشم‌گیر
ناکارآمد بوده است.^۱

از این گذشته، در برخی موارد موضع آنان حتی از دل‌نگرانی‌های
مارکسیسم به شیوه‌ای که لوئی آلتوسر بیان داشته نیز فراتر می‌رود.^۲
چرا که آلتوسر نیز جامعه، یا به صورتی دقیق‌تر یک "شکل‌گیری
اجتماعی" را، ترکیبی از تعداد «موارد» یا مراحل کارآوری اجتماعی‌ای
نسبتاً مستقل - اقتصادی، سیاسی و نظری - می‌داند. و در قدم‌های
بعدی استدلال می‌کند که دل‌نگرانی اساسی مارکسیسم درک
مسیرهایی است که در بطن آنان این مراحل کارآوری در درون
جوامع تاریخی موجود با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. با این
استدلال، آلتوسر مجموعه‌ی نوینی از مسائل در مقابل مارکسیسم
گشود، شیوه‌ی نوینی در نگرش به مسائل که، در مفاهیم خود برای
نقدگرایی مارکسیستی، یک مسیر نزدیک و در عین حال موازی با
دل‌نگرانی‌های فرمالیست‌ها پیشنهاد می‌کند.

^۱ برای یک مطالعه‌ی مُجمل و سودمند در مورد "گوهرآژه‌یابی" و مشکلات آن در این زمینه به ج.
کریستوا (J. Kristeva)،

The System and the speaking Subjet

(۱۹۷۳ October ۱۲ Time Literary Supplement)، مراجعه کنید.

^۲ این استدلال نیز به همچنین در ر. سِلدن (R. Seldon)،

Russian Formalism : An unconcluded Dialogue

، Literature, Society and the Sociology of Literature

(University of Essex, ۱۹۷۷)، آمده است.

مسیرهای نوین در نقدگرایی مارکسیستی

با در نظر گرفتن این تاریخچه کوتاه و موجز، تعجب آور است که، فرمالیست‌های روس تا این حد از طرف مارکسیست‌های غربی با بی‌توجهی روبرو شده باشند. توضیح این مطلب تا حدی ریشه در مسائل سیاسی دارد. بحث در مورد ادبیات در بطن احزاب مارکسیست غربی، تا همین اواخر، بازتاب محدودیت‌های بحث در درون شوروی بود که، به عنوان اولین دولت سوسیالیستی جهان در غرب از موقعیتی ممتاز برخوردار بود، اگر نخواهیم قدرت‌های ملموس‌تر راهبردی را که به وسیله کمینترن اعمال می‌شد به حساب آوریم. در آلمان، در سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۳۰ وزنه راست‌اندیشانه شوروی از طریق مباحثی که در درون "اتحادیه کارگران نویسندگان انقلابی"^۱ (BPRS) راهبری می‌شد، از طریق مرکز فرهنگی "مارکسیسم اروپائی"، انتقال می‌یافت. از اینرو همزمانی پراکندگی فرمالیست‌ها و آینده‌گرایان در آلمان با شکست اکسپرسیونیسم^۲ در درون مسائل (BPRS) و تحکیم "خطفکری لوکاس" تصادفی نبوده، خطی که یک قرائت بی‌اندازه اغراق‌آمیز نقدگرایی راست‌اندیشانه شورائی که، اگر نوعی جزم به شمار نمی‌رفت، به صراحت اصولی را که در بطن آن می‌باید از آن پس راهبری شود، مشخص می‌کرد.^۳

^۱ (BPRS) یا (Bund des Proletarischen Revolutionärer Schriftstellers)

^۲ (Expressionism)

^۳ برای جزئیات مربوط به مناقشه‌ها در درون (BPRS) مراجعه کنید به (H.Gallas,

Marsistische Literaturtheorie : Kontroversen im Bund des Proletarischen Revolutionärer Schriftstellers (Berlin : Luchterhand,

با این همه، نه صرفاً از سوی سیاستمداران. توجهات نظری نیز تأثیرات و مقاصد خود را دنبال می‌کردند، و این فرضیه‌های نظری و فلسفی در برخورد لوکاس با ادبیات بود که به صورتی مؤثر مانع شکل‌گیری هرگونه گفتگوی پُربار میان نقدگرایی فرمالیستی و مارکسیستی شد. در این میان طرح دو مطلب برای مطالعه و بررسی شاید مفید باشد.

نخستین مطلب مربوط به برخورد مقوله‌های عقاید هِگلی با زیبایی‌شناسی مارکسیستی در این دوره می‌شود. مارکسیسم غربی از ۱۹۳۰ تا ۱۹۶۰ تحت حاکمیت نفوذ هگل قرار داشت، تا حدودی به دلیل آثار شخص لوکاس، در مقام متحد این روند و تأثیر «دست‌نویس‌های اقتصادی و فلسفی مارکس» که برای اولین بار در ۱۹۳۱ به چاپ رسید. نتیجه آن، در زمینه زیبایی‌شناسی، بی‌ارزش نمودن توجهات به صورت در برابر معنا شد. هگل استدلال کرده بود که آنچه به حواس مربوط می‌شود، صور مادی آثار هنری، صرفاً ظاهری‌اند، کمابیش نمایانگر تجلیاتی برخاسته از محتوای فلسفی که ادعا می‌شود در بردارنده یا مبین آنند. در گرایشی مشابه، دل‌نگرانی

(۱۹۷۱)، یک ترجمه ناتمام از این فصل در باره لوکاس به عنوان Georg Luckacs and the writers (league of the Revolutionary Proletarian) در (Working Papers in cultural Studies, no. ۴, ۱۹۷۳) آمده است. برای مقدمه‌ای بر برخی موضوعات مورد مناقشه در باره اکسپرسیونیسم به مراسلات میان ارنست بلوک و جورج لوکاس در *Aesthetics* (۱۹۷۰), London: New left Books, صفحه ۹۴ مراجعه کنید.

حاکم بر نقدگرایی مارکسیستی در این دوره بر احکام اجتماعی از محتوای فلسفی آثار ادبی متمرکز بود. و خصوصاً سئوالات رسمی - در مسیری که فرمالیست‌ها دریافت کرده بودند - عملاً از بحث خارج شده، در شرایطی که تعبیر دوباره ادراک از صورت، نه برای اشاره به ساختار "روایتی" متمایزکننده در متن ادبی که برای اشاره به ساختار «جهان‌بینی‌ای» که عنوان می‌شد بینش اجتماعی خود را ارائه می‌دهد، انجام شده بود.

به طور مثال در برخورد لوکاس با آثار تولستوی، مهم‌ترین سئوالات مطرح‌شده ارتباط محدودی با مرتبه فناوری روایتی در بطن تاریخچه نگارش داشتند. لوکاس بیشتر متوجه زوایائی بود که بینش اجتماعی نهفته در آنان می‌توانست جهان‌بینی زندگی دهقانی روسیه را بیان کند. در همین رابطه تمایزهای رسمی میان نوشتارهای ادبی و یا دینی و فلسفی تولستوی از هیچ اهمیتی برخوردار نشده بودند.^۱ اینان صرفاً تمایزاتی روبنائی به شمار می‌آمدند؛ آنچه از اهمیت برخوردار بود وحدت پایه‌ای محتوا در جهان بینی اجتماعی و فلسفی بود که، ادعا می‌شد در لایه تحتانی این آثار قرار گرفته. به طور خلاصه شیوه عمل نقدگرایی مارکسیستی در طی این دوره آنچنان بود که با تمایزهای رسمی میان نمونه‌های متفاوت نگارش - ادبی،

^۱ به (The essays on Tolstoy) در جورج لوکاس،

، (Studies in European Realism)

(۱۹۵۰)، (London : Hillway Publishing)، مراجعه کنید.

شاعرانه، مذهبی، فلسفی - به دلیل جستجوی محتواهای مشابه فلسفی که می‌توانستند در بطن متون یافت شده و از آن استخراج کردند، بر خورد تحقیق‌آمیزی داشت.

مطلب دوم جایگزینی دل‌نگرانی در ادبیات در مقام یک "بازتاب" با مفهوم ادبیات به عنوان صورتی از کارآوری دلالت‌کننده است. بر اساس "نظریه بازتاب"^۱، سؤال اصلی با شیوه مشخصی که در آن، آثار ادبی بر اساس خواص خود، «دلالت» بر واقعیت می‌کنند، ارتباطی نداشت، بلکه بیشتر به درجه ارتباطشان با واقعیات باز می‌گشت. بار دیگر این لوکاس بود که پرده "تقلید از طبیعت"^۲ ادراک ارسطویی را، که بر اساس آن آثار ادبی عاملی برای نفوذ به ماورای جهان ظاهر جهت به دست آوردن، متبلور کردن و بازتاباندن "جوهر مسائل" به شمار می‌آمدند، از هم درید. نتیجه منطقی و ضروری چنین برخوردی تلاش در جمع‌بندی صور ادبی در ارتباط با مرتبه وابستگی آنان با "جوهر مسائل" بود که در این مورد بخصوص همانطور که در بطن نظریه مارکسیستی "شناخته‌شده"، مبارزه طبقاتی به شمار می‌آمد. در حقیقت ادبیات هنوز به عنوان صورت کاملاً ویژه‌ای از دانش مورد نظر قرار می‌گرفت، که از طریق ابزارهای "سنخ‌بندی"^۳ چنان عمل می‌کند که یک تجسم واقعی شاعرانه و

^۱ (Reflecting Theory)

^۲ (Mimesis)

^۳ (Typification)

"انسان‌گونه"، از تمایلات پویای توسعه تاریخی ارزانی دارد. با این وجود، ادبیات نه در چارچوب‌های تأثیرات خواص سازمان‌بندی شده متمایزکننده‌اش، که در چارچوب درجه ارتباط‌اش با نمونه واقعی که مارکس پیشنهاد کرده بود، ارزشیابی می‌شد.

از اینرو، ترکیبی از احکام سیاسی و نظری از گفتگوی پُر بار میان فرمالیسم و مارکسیسم جلوگیری به عمل آورد. اگر چنین گفت‌ووشنودی اینک امکان‌پذیر است، نتیجه جهت‌گیری‌های دوباره نظری است که پس از سال‌های ۱۹۶۰ در بطن نقدگرایی مارکسیستی صورت پذیرفته. در این روند عوامل بسیاری در کار بودند. از نقطه‌نظر ما، مهم‌ترین آنها، موضع محوری لوئی آلتوسر در ارتباط با "تجدیدنظر"^۱ در نقدگرایی مارکسیستی است که هنوز در حال تکوین است. برای درک درست اهمیت این تأثیرات، بررسی شتابزده‌ای از قرائت آلتوسر از مارکس مطرح خواهد شد. تمایزی که او میان دو شیوه دریافت از طبیعت "تمامیت اجتماعی"^۲ پیشنهاد می‌کند، در این مرحله به صورتی ویژه از اهمیت برخوردار است. چرا که ایندو شیوه به صورتی شایان توجه در مسیری که در آن دل‌نگرانی‌های نقدگرایی مارکسیستی می‌باید مطرح شود، کاربردهای متفاوتی دارند.

^۱ (Revision)

^۲ (Social Totality)

در تخالف با تحلیل‌های هگلی از مارکسیسم، که خصوصاً به وسیله لوکاس ارائه داده شده بود، آلتوسر به ادراک هگلی از "تمامیت اجتماعی" به عنوان یک "تمامیت بیانی" اشاره می‌کند. که نمایانگر کل جامعه به عنوان تمامیتی است که اجزاء آن در مقام "بی‌شمار «اجزاء از یک کل» شناخته شده، هر یک دیگری را بیان می‌کند، و مبین تمامیت اجتماعی متجلی در همگی آنان است، چرا که، به صورت بی‌واسطه بیان خود، جوهر تمامیت اجتماعی را، به خودی خود داراست.^۱ می‌توان گفت که این تضاد پایه‌ای حی و حاضر است، و در نتیجه می‌تواند از هر جزء متشکلی که تمامی آنان، تمامیت اجتماعی را می‌سازند، استخراج شده یا قرائت شود. معمولاً این [تضاد] تحت عنوان تصادم میان گشتاورهای پویای نیروهای مولد جدید و اهرم‌های بازدارنده روابط تولیدی کهن جامعه، تفسیر شده. سپس عنوان می‌شود که این تضاد پایه‌ای در هر جزء سازنده‌ای که همگی آنان تمامیت اجتماعی را شامل می‌شوند وجود دارد، پس باید از آن استخراج شده و یا در آن قرائت شود. به عقیده ما چنین ادراکی از تمامیت اجتماعی عمیقاً در نقدگرایی ادبی لوکاس ریشه دارد، که در اصل، با متن‌های ادبی در مقام صور برجسته خودآگاه که، می‌توانند در هنگام قرائت، در عین حال تضاد پایه‌ای دوره تاریخی را که به آن اشاره می‌کنند، برملا سازند، برخورد می‌کند.

^۱ لوئی آلتوسر و بالیبار، (*Reading Capital*).

(NewLeft Books, ۱۹۷۰ : London)، صفحه ۹۴.

در تخالف با این نظر، آلتوسر استدلال می‌کند که تمامیت اجتماعی را نباید صرفاً تحت تسلط یک تضاد پایه‌ای و ساده‌شده، بررسی کرد. برعکس، تمامیت اجتماعی را باید به عنوان ترکیبی از شماری مشخص ولی "به هم مرتبط" از "بنیادها" یا مراحل از کارآوری فعال - اقتصادی، سیاسی، عقیدتی - دید، که هر کدام به صورتی نسبی در ارتباطشان با دیگران مستقل و هر کدام حاوی تأثیرگذاری نسبی خود در ارتباط با دیگران‌اند، به این معنا که تحت قوانین خود قرار می‌گیرند و نمی‌توان با تکیه بر موضعی دیگر آنان را قرائت کرد. تغییر، براساس چنین صورت‌بندی، نتیجه حل کردن یک تضاد پایه‌ای و ساده - همانند آنچه میان نیروها و روابط تولیدی وجود دارد - نیست، بلکه از "تداخل"^۱ شماری از تضادهای متفاوت و نسبتاً مستقل، در یک "شرایط منتج"^۲ ویژه تاریخی، به دست می‌آید. زمانی که تضادهای منحصر به مرحله «عقیدتی» کارآوری اجتماعی، با آندسته (تضادها) که در مراحل کارآوری اجتماعی در «اقتصاد» و «سیاست» یکتایند، تداخل کرده و در هم می‌آمیزند، تغییری ایجاد می‌شود که نتیجه آن تشدید تضاد است.

در نتیجه مشکل اصلی که جهت تداوم و تقویت این صورت‌بندی می‌بایست تحت کنترل قرار می‌گرفته این بوده که، آنچه وجه تمایز هر کدام از این مراحل از کارآوری اجتماعی به حساب می‌آمده با دقت

^۱ (Overlapping)

^۲ (Conjuncture)

مشخص، و تحلیل طبیعت تداخل آنان در جوامع تاریخی معین ارائه می‌شده است. در مورد ادبیات، این امر به آن معنا بوده که هر تحلیلی که هدف خود را قرائت متن‌های ادبی قرار می‌دهد و در نتیجه جوهر کُل جامعه را که به آن اشاره دارد، آشکار می‌کند، در عمل می‌باید نامناسب به حساب آید. در نتیجه نیاز به نوع دیگری از تحلیل که تلاش آن نمایاندن طبیعت مشخص متفاوت ویژه ادبیات، با اشاره به دیگر صور عقیدتی و فرهنگی بوده و بیانگر جایگاه مشخصی باشد که او در ارتباط با دیگر مراحل کارآوری اجتماعی که، هم‌گام با او، تمامیت اجتماعی را می‌سازند، وجود داشته. علاوه بر این، بیش از آنچه دل‌نگرانی در مورد "بازتاب" تمامیت اجتماعی به وسیله ادبیات مورد نظر باشد، توجه بر تأثیراتی متمرکز شده است که امکان دارد بر ادبیات به عنوان یک مرتبه مستقل کارآوری اجتماعی اعمال شود. در نتیجه، ادبیات نه تحت عنوان یک بازتاب ثانویه از پدیده‌ای دیگر، بلکه به عنوان یک نیروی واقعی اجتماعی مورد توجه قرار می‌گیرد، که در چارچوبه ویژه‌ای از اختیارات خود، با تأثیرات و احکامی از آن خود قرار دارد.

نتیجه این جهت‌گیری نوین چنین شد که مسئله طبیعت ویژه ادبیات به عنوان نوع مشخصی از کارآوری دلالت‌کننده، به شدت هر چه تمام‌تر به مرکز بحث کشیده شود. اگر ادبیات می‌باید به عنوان یک مرتبه مستقل از کارآوری اجتماعی شناخته شود، در این مقام، باید موضوع مرحله‌ای مستقل از نظریه‌پردازی در بطن مارکسیسم

باشد، در این صورت مسئله خواص متمایزکننده‌ای که به صورتی یگانه آثار ادبی را از دیگر صور عقیدتی و فرهنگی جدا می‌سازند، مطلبی است که از اهمیتی حیاتی برخوردار خواهد شد.

و مشخصاً این همان مشکلی بود که فرمالیست‌ها با آن روبرو بودند. آنان استدلال می‌کردند، اگر زمانی یک تحقیق واقعی علمی از ادبیات بتواند صورت پذیرد، چنین علمی می‌بایست ابتدا موضوع خود را روشن کرده - ضرورتاً تعریفی از ادراک "ادبیات" ارائه دهد. از اینرو دل‌نگرانی مستمر آنان با معضل "ادبیات" بود. حتی تشابهات میان آلتوسر و فرمالیست‌ها نیز به این نقطه ختم نمی‌شود. این دو موضع در ارتباط با روندهائی که به وسیله آنان ادراک‌هائی از ادبیات می‌سازند و سپس خود آنان را به زیر سؤال می‌برند، به یکدیگر شباهت بسیار دارند. به علاوه، تعاریفی که آنان از ادراک ادبیات ارائه می‌دهند در بسیاری موارد مشترک‌اند. به طور مثال آلتوسر، می‌گوید که طبیعت ویژه ادبیات در دگرگونی‌هائی است که بر مقوله‌های حاکم عقیدتی تحمیل کرده، از درون آنان را از یکدیگر می‌گسلد، و در عمل بینشی از آنان ارائه می‌دهد که در بطن خلاقیت ادبی، خواننده تا حدودی از تداعی معانی دماغی رایج که صور عقیدتی حاکم آن را تغذیه می‌کنند، جدا می‌شود. به صورتی مشابه، فرمالیست‌ها معتقدند که یگانگی گویش ادبی همانا در دگرگونی‌ای است که از طریق تخریب ارتباط قراردادی میان "رویه گویشی-نوشتاری" و "رویه

ادراکی " - نخستین مأوای همهٔ ایدئولوژی‌ها - بر زبان اعمال می‌کند و به این وسیله بازساخت یک دریافت نوین از جهان را ارائه می‌دهد.

با این وجود، بر این تشابهات تأمل زیادی نخواهد شد. چرا که میان مواضع فوق به همین اندازه اختلافات مهم نیز دیده می‌شود. قصد ما اثبات این امر نیست که نظریه‌هائی که در بطن این دو سنت توسعه یافته‌اند، مشابه یکدیگرند، بلکه صرفاً اینکه، آنان تا به آن حد از زمینهٔ مشترک برخوردارند که در کنار هم قرار دادنشان بتواند مثمر ثمری گردد. در حالی که هر دو جریان زمینهٔ آشنای زیبایی‌شناسی سنتی را با پیشنهاد یک نظریهٔ "ادبیات" در مقام خود اشغال نموده‌اند، با این وصف هر دو در تخریب همین زمینه نیز تلاش می‌کنند و، با اینکار، ادراک "ادبیات" را به عنوان یک صورت برگشت‌ناپذیر، مجزا از نگارش، که از دیگر صور کارآوری فرهنگی متمایز بوده و با تکیه بر مجموعه‌ای غیرقابل‌تغییر و جهانی‌شده از خواص رسمی ممهور شده، به زیر سؤال می‌برند.

۳

فرمالیسم روسی: فراهم آوردن زمینه

زبان‌شناسی و ادبیات

در این فصل هدف کاوش عمیق‌تر در مسائلی است که تا حال مطرح شده‌اند؛ نزدیک‌تر شدن به برخی ادراک‌های پایه‌ای نزد فرمالیست‌ها برای دست یافتن به خاستگاه نظری، فلسفی و روش‌شناسانه‌ای که انسجامی مضمونی به دل‌نگرانی‌های متفاوت نقدگرائی داده. بی‌مناسبت نخواهد بود که تحقیق فردیناد دوسوسور را، به عنوان محور بحث، در نظر داشته باشیم. چرا که، از میان تأثیراتی که در ساختار فرمالیسم روس در هم‌آمیختند، نفوذ سوسور و به طور اعم زبان‌شناسان، به صورتی مستدل از اهمیتی پایه‌ای برخوردار است.

بنا بر این به روشنی سخن گفتن در مورد مراحل مختلفی که این نفوذ اعمال شده از اهمیت برخوردار است. استدلالی که مدعی است، مسیر رشدی بلانقطاع، زبان‌شناسی سوسورگرا را به فرمالیسم و ساختارگرائی امروزی رهنمون شده، به ارتباط میان روش‌شناسی‌های این سه سنت وابسته می‌شود. دریافت اساسی روش‌شناسی سوسور این بود که ارزش و کاربرد یک "واحد" در زبان، به معنای رایج آن، به ارتباطات با واحدهای همسان دیگری در بطن نظام زبان وابسته است. توصیه سوسور این بود که تحقیق در مورد این نظام از روابط - «زبان» - می‌بایست دلنگرانی اصلی زبان‌شناسان باشد. فرافکنی ساختارگرایان، اساساً، مرکب از مجادله‌ای است که صور فرهنگی - چون اسطوره، داستان‌های عامیانه، ادبیات - می‌توانند هم‌چون یک زبان در هم آمیزند و روش‌های تحقیق، مشتق از زبان‌شناسی می‌باید به طور همگام در تحلیل آنان به کار گرفته شود.

چنان که فرمالیست‌ها استدلال کرده‌اند به طور کلی، ارزش و کاربرد یک ابزار ادبی وابسته به ارتباطاتش با دیگر ابزارها در بطن یک نظام از ارتباطات مستقر به وسیله متن ادبی است، پس بی‌مناسبت نخواهد بود که نفوذ فرمالیست‌ها را در پای‌گیری ساختارگرائی متذکر شویم. هر چند که استدلال آنان محدودیت خود را دارد، چرا که اساساً متکی به تحقیق جاکبسن بوده که نمی‌تواند نمونه کاملی از یک فرمالیست به حساب آید.

به این دلیل که جاکبسن به ادبیات تنها به عنوان زمینه‌ای در میان دیگر زمینه‌ها توجه داشت - خصوصاً "ادبیات عامیانه" - که امکان کاربرد روش‌های رشدیابنده زبان‌شناسی در آن وجود داشت. با وجود آنکه جاکبسن از روی احتیاط متذکر شده بود که فناوری‌های زبان‌شناسی در زمینه تحقیق در باره ادبیات - در این مقام، "ادبیات نغز" در سنت اروپائی - نمی‌بایست بی‌واسطه و بدون تغییرات منتقل گردد، با در نظر گرفتن اینکه ادبیات، برخلاف داستان‌های عامیانه و زبان‌ها، نمونه‌ای فردی و خلاقیتی بی‌نام و نشان، در تضاد با نمونه جمعی ارائه می‌دهد، ارتباط عمیق جاکبسن با زبان‌شناسی به صورتی مؤثر طرز برخورد او را با ادبیات تغییر داد.^۱ این مسئله به صورتی ویژه در آثار او در باره شعر، خصوصاً در دروه همگامی او با ساختارگرایی چک قابل رؤیت است. برای جاکبسن، شعر تجلی یک مجموعه ویژه عملکردهای زبانشناسی است که با آزادسازی کلام شاعرانه از تداعی معانی رایج که معنای‌اش را در نثر مشخص و محدود می‌کند، در پی جلب توجه به نفس عمل ارتباط است. در این تعریف، شعر خودآگاهی زبان است. و عبارت است از آندسته صوری که از

^۱ به جاکبسن، (On Russian Fairy Tales)، *Selected Writings IV*

(The Hague : Mouton, ۱۹۶۶)، خصوصاً صفحات ۸۹ تا ۹۱ مراجعه شود؛ و به "

جاکبسن و بُگاتیوَف (Bogatyvev)،

(Literature and) *On the Boundary between Studies of Folklore and*، در ماتجکا

و پرومورسکا، *Readings in Russian Poetics*

(Cambridge Massachusetts : MIT Press، ۱۹۷۱)، صفحه ۹۱.

طریق‌شان زبان سازوکارهای خود را ارائه داده و عملکرد خود را آشکارا به نمایش می‌گذارد.

نتیجه اجتناب‌ناپذیر این بینش آن شد که، به منظور ایجاد محدوده‌ای تخصصی از آن در بطن علم‌زبان‌شناسی، "شعرگونه نثر"، و به صورتی عمومی‌تر تحقیق در مورد ادبیات را، به تحقیق در باره زبان ارجاع داد. این امر کاملاً بر خلاف ذوق و انگیزه اعضا (اوپویاز) بود که دل‌نگرانی عمده‌شان، همانطور که دیدیم، آن بود که تحقیق در ادبیات می‌بایست، با به کارگیری شیوه‌های مشخص و "رویه" خاص خود، نه به عنوان پاره‌ای از بدنه علمی دیگر، حتی زبان‌شناسی، که به عنوان یک علم مستقل ناب شکل گیرد. با وجود آنکه اعضا اوپویاز بی‌شک از زبان‌شناسی تأثیر پذیرفته بودند، این گام‌ساختارگرایانه را که ادبیات را نظامی «همسان» زبان به شمار می‌آورد، برنداشتند. برعکس، چنین استدلال کردند که ادبیات استفاده «از» زبان نیست، بلکه تأثیر «بر» زبان است، یک کارآوری مستقل که یگانگی آن در میان دیگر ویژگی‌هایش، همانا شامل دگرگونی‌هایی می‌شود که بر مقوله‌های گویش رایج تحمیل کرده است.

در تضاد کامل با اعضا اوپویاز، فرمالیست‌ها با فاصله گرفتن از زبان‌شناسی، صرفاً بازتاب‌های ادراک فلسفی آنان را در مورد ارتباطی که میان علم و موضوع آن وجود دارد، دنبال می‌کردند - از نظر فرمالیست‌ها، موضوع «ادبیات» - در اصل بی‌شباهت با آنچه سوسور پیشنهاد می‌کرد، نبود.

مسئله "ادبیات" : نقدگرایی و موضوع آن

قبلاً اشاره شد که دلنگرانی نهائی فرمالیست‌ها ادراک از "ادبیات" بود. آنان متن‌های ادبی ویژه‌ای را، نه به عنوان هدفی فی‌نفسه، و نه برای درک چارچوب‌های آنان، که به عنوان حامل‌هایی برای توسعه و نمونه‌سازی این ادراک، مورد بررسی قرار دادند. بازبینی مشکلاتی که سوسور با آنان رو در رو بود و ابزارهایی که به وسیله‌شان این مشکلات را حل کرد، برای ارزیابی دقیق‌تر آنچه در این ادراک نهان بود، می‌تواند مفید واقع شود.

هنگام بررسی تاریخچه زبان‌شناسی در اواخر قرن نوزدهم، سوسور متقاعد شده بود که پی‌ریزی تحقیق در زبان بر اصولی علمی، اساساً به این دلیل شکست خورده که، "هیچگاه برای مشخص کردن طبیعت موضوع خود تلاشی نداشته". چرا که به عقیده سوسور، "بدون این تلاش ابتدائی یک علم نمی‌تواند یک روش مناسب را توسعه دهد."^۱ در شرایطی که نظریه‌های تجربه‌گرا در باب شناخت علم وظیفه‌شان ارائه دانشی از یک موضوع یا واقعیت است که می‌باید مستقل از شیوه‌های "رویه" ادراکی خود او موجودیت داشته باشد،

^۱ فردیناند دو سوسور، *Course in General Linguistics*.

(Peter Owen, ۱۹۷۴ : London)، صفحه ۳.

سوسور معتقد بود که، در علوم، "فراتر از آنچه موضوع بر بینش تقدم داشته باشد، این بینش است که ظاهراً موضوع را خلق می‌کند."^۱

استدلال سوسور این بود که اگر نکات مورد بررسی زبانشناسی می‌باید تمامی جنبه‌های زبان بوده، و اگر زبانشناسی می‌باید به عنوان موجودیتی حقیقی، خارج و مستقل از تفکر علمی در مورد خود قرار گیرد، پی‌ریزی آن بر پایه‌ای علمی امکان پذیر نخواهد بود. او می‌گوید اگر قرار بر این است که پیشرفتی صورت گیرد، علم زبانشناسی می‌باید آندسته جنبه‌های زبان را که قصد دارد موضوع تحقیق خود سازد مشخص کند: او باید موضوعی نظری، یا ادراکی مصنوعی، خارج از ناهمگونی زبانی ساخته، تحقیقات خود را به زمینه ادراکی، در نتیجه تخصصی، محدود نماید. از اینرو، سوسور میان ادراک «کلام» - بیانات فردی - و «زبان» - نظامی از قواعد که، بر صورت‌های مجاز ترکیب "واحد‌های" آن حاکم بوده، و تولید و مبادله معانی در بیانات فردی را امکان‌پذیر می‌سازند، تمایز قائل شد - و استدلال کرد که زبان‌شناسان می‌باید صرفاً به بررسی «زبان» بسنده کنند.

تمایز مورد نظر سوسور صرفاً از نوع روش‌شناسانه است. چرا که «کلام» و «زبان»، در واقعیت نه جدائی‌پذیر و نه جدا از یکدیگرند. از اینرو دانشی که زبان‌شناسان باید می‌آفریدند، دانش طبیعت «واقعی»

^۱ همان مأخذ، صفحه ۸.

زبان نبود، بلکه دانش موضوع ادراکی «زبان» بود که محصولی از خود این علم به شمار می‌رفت. بنابراین رابطه «دانش» میان یک علم و موضوع‌اش، تا آنجائی که به سوسور مربوط می‌شد، تماماً در بطن خود استدلال نهفته بود.

فرمالیست‌ها نیز هنگام تحقیق در باب ادبیات با مشکلاتی مشابه روبرو شدند. آنان این عقیده را داشتند که در حین بررسی مکاتب نقدگرایی که در دسترس‌شان قرار داشت، نقصان کلیدی این مکاتب تمایل به تحلیل بردن تحقیقات ادبی در بطن تحقیق و اهمیت دادن به دیگر پدیده‌ها - زندگی‌نامه، تاریخچه عقاید، جامعه‌شناسی یا روانکاوی - بوده، چرا که تحقیق در باره یک متن ویژه منتهی به تحقیق در باره تاریخچه فردی نویسنده، محیط روشنفکرانه و اجتماعی و یا ناخودآگاه وی می‌شود. در نتیجه، دل‌نگرانی در مورد خودِ متن ادبی و اصولی که بر ساختمان آن به عنوان یک گویش ویژه حاکم است، نادیده گرفته می‌شود. این بدان معنا بود که تحقیق در ادبیات، بیش از آنچه بر اساس تکیه بر نوعی بدنه مستقل نظری صورت پذیرد، به جانب وابستگی به نظریه‌ها و روش‌های روانکاوی، جامعه‌شناسی و یا زبان‌شناسی که متن به آنان رجوع کرده، رانده می‌شود.

تنها عاملی که از پراکندگی فرمالیست‌ها جلوگیری به عمل آورد، این اعتقاد بود که پژوهش در ادبیات می‌بایست علمی مستقل گردد، و

شیوه‌ها و رَویه‌های متعلق به خود را به کار گیرد. امکان پذیر نمودن چنین امری مستلزم آن بود که این علم نخست طبیعت ویژه موضوعی را که به آن می‌پرداخت مشخص کرده، صریحاً طرح فضای ادراکی‌ای را که به آن می‌پردازد ارائه داده و اعلام کند که می‌خواهد چگونه علمی باشد. این امر همان طور که دیدیم به مسئله "ادبیات": به معنای تعیین طبیعت یگانه ویژه ادبیات و توسعه ادراک‌های نظری مناسب و رَویه‌های روش‌شناسانه برای تحلیل خواصی رسمی که به متن‌های ادبی یگانگی‌شان را اعطا می‌کند، منجر شد.

در پس دل‌نگرانی فوق این دریافت مشاهده می‌شد که اگر نقدگرایی خواستار خروج از مرحله نجوای اتاق‌های طراحی است و می‌خواهد مصرانه و جدی در تحقیق ادعائی داشته باشد، ادراک "ادبیات" می‌باید قاطعانه‌تر و توأم با دقت نظر بیشتری تشریح شود. همان طور که قبلاً عنوان شد، با شناخت این که ساختمان موضوع (یا مجموعه مواردی) که نقدگرایی می‌بایست بر آن اعمال شود یک روند «نظری» اساسی و غیرقابل اجتناب بود، فرمالیست‌ها با پیش‌فرضی تجربه‌گرا دست به اقدام مستقیم زده، [عنوان کردند] که ادبیات به عنوان یک مأخذ بیرونی موجودیت دارد و صرفاً به میدان نقدگرایی "کشانده" می‌شود. "ادبیاتی" که فرمالیست‌ها به آن اشاره می‌کردند فی‌نفسه "موجود" نبود؛ محصولی از تلاش ادراکی خود آنان، و مسیر ویژه‌ای در نگرستن به به اصطلاح متن‌های «ادبی» بود که مجموعه مشخصی از گزینه‌های نظری را بازتاب می‌داد. به این

طریق، نقدگرایی فرمالیست خود «قضیه» خود را خلق کرد؛ یعنی مجموعه سئوالات و مسیر خود در بررسی این سئوالات را.

اهمیت دارد که در این مورد به روشنی سخن گوئیم. چرا که، در مرحله‌ای، می‌توان ادعا نمود که فرمالیست‌ها صرفاً ارائه تعریف کاربرانه‌ای در ادراک "ادبیات" را هدف قرار داده بودند، و در این راستا، کاربرد آن در زمینه تحقیق، یعنی تمیز متن‌های «ادبی» از «غیرادبی» می‌توانست محدود گردد. در شرایطی که فقط قسمتی از این مطلب صحت داشت، ادراک "ادبیات" کاربرد فراتری در مشخص نمودن «خودِ موضوع اصلی تحقیق» بر عهده گرفت. جاکبسن در این مورد بسیار صریح بود. وی در سال ۱۹۱۹ نوشت، "زمینه واقعی علم ادبی، ادبیات نیست بلکه «ادبیات» است؛ به عبارت دیگر، آنچه یک اثر ویژه را ادبی می‌کند."^۱ موضوع نقدگرایی ادبی از اینرو نه تمامی گستره متن ادبی به عنوان آنچه که از پیش به نقدگرایی ارایه شده، بلکه جنبه ویژه‌ای از متن ادبی است که آن را از مجموعه صور فرهنگی غیرادبی که او را احاطه کرده‌اند، متمایز می‌کند.

همانطور که ملاحظه شد، فرمالیست‌ها استدلال می‌کردند که این تمایز همانا تمایل آثار ادبی در جهت تجربه نامأنوس کردن از طریق

^۱ در تودوروف، «Some Approaches to Russian Formalism»، در

Russian Formalism, (S.Bann & S. Bowlt (eds))

(Edinburgh : Scottish Academic Press, ۱۹۷۳)، صفحات ۷ و ۸.

عمل و دگرگون نمودن صور مجانب عقیدتی و فرهنگی است که در بطن آنان حقیقت به صورتی "حاکمانه" تجربه شده است. از اینرو وظیفه اصلی نقدگرایی ادبی، در شرایطی که تأثیر نامأنوس‌نمائی حاصل شده بود، متمرکز بر تحلیل ابزارهای "ساختمانی" شد. و در این راستا موضوع تحقیق فرمالیست‌ها موضوع ملموس خودِ متن‌های ادبی نبود، بلکه «موضوع انتزاعی رابطه متمایزکننده متن‌های ادبی از غیر ادبی»، یعنی قضیه‌ای (در معنایی که پیشتر عنوان شد) که تماماً محصول رَویه‌های نظری خود آنان بود.

تناقض در قلب تلاش فرمالیست‌ها آنجا بود که هر چه بیشتر "موضوع" نقدگرایی را دنبال می‌کردند، بیش از پیش "موضوع" از نظر دور می‌شد. چرا که بر اساس منطق تحقیقاتی خود، مجبور می‌شدند پیش‌فرضی که موجودیت یک بدنه تغییرناپذیر متن را که می‌توانست به عنوان "ادبیات" مورد توجه قرار گیرد، به زیر سؤال برند. در مناظره فرمالیستی، این مسئله که چگونه یک متن مشخص می‌باید "ادبی" تلقی گردد، صرفاً با رجوع به کاربردی که او ارائه می‌داد قابل حل بود. و این امر باعث شد که فرمالیست‌ها مجبور به رعایت ملاحظات بی‌قیدوشرط اساساً تاریخی گردند.

نظام و عناصر آن: صورت و کاربرد

اغلب ادعا می‌شود که فرمالیست‌ها با درنظر گرفتن "ادبیات" متن‌ها، یعنی قابلیت‌شان در نامأنوس‌نمائی در مقام خصلتی از خواص ذاتی صرفاً رسمی، آنان را در خلاء بررسی می‌کنند. برای رد این ادعا،

می‌باید طبیعت ذاتاً «نسبی» ادراک نامأنوس‌نمائی را مورد نظر قرار داد. تحقیق در بارهٔ پدیدهٔ "ادبیات" به معنای تحقیق در بارهٔ رابطه میان مجموعه متونی است که به عنوان صور فرهنگی "ادبی" و یا "غیرادبی" (زبانی) که متن‌های ادبی با "عجیب‌سازی" چارچوب‌های بینشی آنان را دگرگون کرده‌اند، معین شده. از اینرو، اینکه یک متن ارائه شده بتواند مشمول خصلت نامأنوس‌نمائی شود، بستگی به خواص «ذاتی» او در خلاء ندارد، بلکه به «رابطه‌ای» بازمی‌گردد که این خواص با دیگر صور عقیدتی و فرهنگی ایجاد می‌کنند.

اتهام اینکه فرمالیست‌ها تمایل به "شیئی‌پرستی"^۱ ابزار ادبی داشتند نیز، به همین صورت غیر قابل قبول است. چرا که تأثیر نامأنوس‌نمائی وابسته به خود ابزار نیست بلکه در استفاده‌ای است که از ابزار به عمل می‌آید. آیشن‌بوم پیشنهاد می‌کند، "ملاک هنر به خودی خود این است که «ویژگی متمایزکننده‌اش»^۲ در عناصری که یک اثر واحد را می‌سازند بیان نشده، بلکه صرفاً در کاربرد ویژه‌ای است که از آنان به عمل آمده است.^۳ به عنوان مثال، تفاوت زبان ادبی با زبان نثری خارج از ظرافت، وجود استعاره‌ها^۴ در زبان ادبی و نبود آنان در دیگری نیست، بلکه به دلیل کاربرد متفاوت ابزار استعاره در هر یک از ایندو است. الریچ می‌گوید:

^۱ (Fetishize)^۲ (Differentia Specifica)^۳ همان مأخذ، صفحه ۱۱.^۴ (Metaphors)

اگر در یک نسخهٔ منثور خبری، استعاره‌ای تلاش کند که موضوع را به مخاطب نزدیک کرده و مقصودی را بیان کند، در "شعر" در مقام ابزارهایی برای تشدید تأثیر زیبایی‌شناسی مورد نظر به کار گرفته می‌شود. تصویر شاعرانه بیشتر از آنچه ناشناخته را به آشنا بدل کند، روال عادی را در متن "عجیب‌ساخته"، آنرا در زمینه‌ای دور از انتظار قرار می‌دهد.^۱

در این امر هم فرمالیست‌ها از تمایزی که سوسور میان مراحل مختلف تحلیل قائل شده بود، تحلیل "برهه‌ای"^۲ - تحلیل زبان به عنوان نظامی ایستا از قوانین به صورتی که در هر مقطعی از زمان وجود دارد - و تحلیل "تاریخی"^۳ - یعنی تحلیلی از تغییرات و رشد آن - پیروی کردند. با قلمداد کردن «زبان» به عنوان موضوع خاص زبان‌شناسی، دل‌نگرانی سوسور متوجه نظامی از قراردادهای دلخواه شد که ارتباط میان "رویهٔ گویشی-نوشتاری" (کلمهٔ گاو نر) و "رویهٔ ادراکی" آن (یعنی ادراک از گاو نر) را که خلاق معانی ممکن در بطن یک زبان واحد مشترک هستند، تنظیم می‌کند. استدلال سوسور این بود که، ملاحظات تاریخی در این مورد بی‌مناسبت‌اند. چرا که معنای

^۱ و. الریچ، *Russian Formalism : History, Doctrine*.

(The Hague : Mouton, ۱۹۵۵)، صفحهٔ ۱۷۶.

^۲ (Synchronic)

^۳ (Diachronic)

یک "واحد" ارائه شده در زبان، صرفاً می‌تواند از طریق تحلیل موضع و کاربرد او در ارتباط با دیگر عناصر «زبان» کسب گردد، و ملاحظاتى که این "واحد" را به سرچشمهٔ تکوین تاریخی و یا فلسفی مربوط می‌کند، در این امر بی‌تأثیراند. به طور مثال کلمهٔ گاونر، معنای خود را از ارتباطی "برهه‌ای" از شباهت و یا تفاوتی که میان ساختار صوتی او و دیگر کلماتی که زبان انگلیسی امروز را می‌سازد می‌گیرد، و نه از ریشه‌های احتمالی‌ای که می‌توانسته در زبان وایکنیگ‌ها، آنگلوساکسون‌ها یا فرانسهٔ قرون وسطی داشته باشد.

فرمالیست‌ها با تأکید بر محوریتِ برهه‌ای/ تاریخی، بیش از آنچه خود را با ریشهٔ ابزارهای ادبی مشغول کنند، به شیوهٔ کاربرد آنان در متن‌های ویژه می‌پرداختند. همان‌طور که آیشن‌بوم مطرح می‌کند، "تحقیق در سیر تکاملی ادبی صرفاً می‌تواند پرده از ریشهٔ یک ابزار بردارد، نه بیش از آن؛ "شعرگونهٔ نثر" باید کاربرد ادبی خود را تعریف کند.^۱" از طرف دیگر، ابزاری واحد ممکن است کاربردهائی متفاوت در متن‌های ادبی داشته باشد. ابزار محوری در یک داستان اسرارآمیز که به وسیلهٔ آن هویت قاتل از خواننده پوشیده نگاه داشته

^۱ ب. آیشن‌بوم، «The Theory of the (Formal Method)»، در

(L.T.Lemon & M.J. Reis (eds))

، *Russian Formalism Criticism : Four Essays*

(Lincoln : University of Nebraska Press, ۱۹۶۵)، صفحهٔ ۱۱۷.

شده، شاید در آثار آگاتا کریستی^۱ صرفاً نقشی پیش پا افتاده و فناورانه بازی کند. ولی در صورت به کارگیری به شیوه‌ای متفاوت بتواند به عنوان ابزاری که با آن قراردادهای داستان‌های پلیسی "عجیب می‌شوند"، تبدیل شود.

راب گریت در کتاب "بیننده پنهان"^۲ یک نمونه از این روش را در قالب فروشنده دوره‌گردی به نام ماتیاس^۳، ارائه می‌دهد، که دائماً ولی ناآگاهانه همچون یک کارآگاه، در تعقیب شواهد جنایاتی است که خود مرتکب شده. (آیا کار او بوده؟ یا به طور کلی تماماً تخیلی است؟ - راب گریت این سئوالات را تا آخر بی‌جواب می‌گذارد.) در نتیجه ماتیاس به صورتی دوگانه هم در پی ردِ پاها است (کارآگاه) و هم عامل ایجاد آن (قاتلی که رد جنایات خود را باقی گذاشته)، ماتیاس در خدمت به زیر سؤال بردن تقسیم نقشی ثابت قرار می‌گیرد که، داستان سرائی سنتی، میان نویسنده و خواننده پیشنهاد می‌کند. در نقشی که او به نمایش می‌گذارد، یعنی خواننده داستان خود - ماتیاس تجلی نگرشی از قراردادهایی است که رابطه میان نقش نویسنده (منبع الهام معانی) و خواننده (مظروفی وانهاده که معانی به او ارائه می‌شود) را در قالبی رئالیستی ساخته‌اند.

^۱ (Agatha Christie) آگاتا کریستی نویسنده آثار عامه‌پسند پلیسی است که شهرت و در

عین حال ثروت بسیاری کسب کرد. (م)

^۲ (The Voyeur)

^۳ (Mathias)

ادراکی که از طریق آن فرمالیست‌ها راه بر ایده تغییرپذیری کاربرد ابزار گشودند، همانا تمیز دادن ابزار "حاکم"^۱ بود. این ادراک همانطور که سِلْدن^۲ توضیح می‌دهد، عبارت است از "عناصر تمرکز یافته یک اثر که بر دیگر عناصر آن چیره شده، نظم را بر آنان حاکم نموده و ضامن تمامیت ساختار است."^۳ این ادراک، با وجود آنکه قسمت مهمی از نظریه تحول ادبی فرمالیست‌ها را تشکیل می‌دهد، همچنین در شناخت ادراک محوری آنان از «Ostranenie» یا نامأنوس‌نمائی به عنوان ابزار "حاکم" که کاربرد ابزارها را صرفاً در بطن اثر ادبی مشخص می‌کند نیز حائز اهمیت است.

برای شناخت اهمیت این مطلب، باید نخست در مورد رابطه فرضی موجود میان متن‌هایی که دارای چنین صفت ذاتی و واقعی هستند، به روشنی سخن گفت. در این مورد قائل‌شدن تمایز میان موضع فرمالیست‌ها و آینده‌گرایان بسیار مهم است. آینده‌گرایان ادعا می‌کردند که فناوری‌های آنان، همانند اکثریت تمایلات نوین ادبی، به دور از تحریف اثر که در صورت قدیمی‌تر ادبی رایج بوده، در جهت نشان دادن آن در شکل خام خود، یعنی در اصالت اولیه‌اش، با

^۱ (Dominant)^۲ (Seldon)^۳ آر. سِلْدن، «Russian Formalism : An Unconcluded Dialogue»، در

، (Literature, Society and the Sociology Of Literature)

(University of Essex Press, ۱۹۷۷)، صفحه ۱۰۱.

واقعیت برخورد می کنند. «نوی لِف» ادعا می کرد، "اگر نیاز به واقعیت وجود دارد، هنر قدیم به کار نمی آید، هنرهای قدیم حقایق را تحریف می کنند - برای دست یافتن به واقعیت باید شیوه های نوین به کار برد." ^۱ با این وجود همان طور که جاکبسن استادانه در مقاله "در باب رئالیسم هنر" ^۲ نظر خود را ارائه می دهد، تمام صور ادبی به طور یکسان شیوه های قراردادی دلالت واقعیت اند، بدون آنکه ادعاهای عقیدتی محتمل و ارتباط با "رئالیسم" موجود در بطن آنان از اهمیتی برخوردار باشد. در تضاد با آینده گرایان، فرمالیست ها معتقد بودند که نامأنوس نمائی که به وسیله متن های ادبی اعمال می شود، جهان را «آنچنان که هست» نشان نمی دهد، بلکه صرفاً تشکیل دهنده یک صورت متمایز از معرفت در میان دیگر صور است.

این امر را شکلو فسلی در تعریف تمایزی که میان تعاریف او از "معرفت" و "مشاهده" ^۳، وجود دارد، کاملاً روشن کرده:

این برخورد نوین با موضوعات که آنها را، بر اساس آخرین تحلیل ها قابل دریافت می کند، به عقیده ما همان "مصنوعیتی" ^۴ است که هنر را خلق می کند. پدیده ای که بارها دریافت شده و دیگر دریافت شدنی نیست، یا بهتر

^۱ «Documents from Novey Lef», (۳) Screen XV, ۱۹۷۴, صفحه ۶۷.

^۲ (On Realism in Art)

^۳ (Seeing)

^۴ (Artificiality)

بگوئیم شیوهٔ چنین دریافت تیره شده‌ای را "معرفت"، در تضاد با "مشاهده" می‌نامم. هدف هنرهای بدیعه، هدف خلق یک هنرنوین، بازگرداندن موضوع از "معرفت" به "مشاهده" است.^۱

از اینرو ادبیات به عنوان یکی از متعدد صور معرفت قابلیت تمیز می‌یابد. خصوصاً، به این دلیل که همزمان از واقعیتی که در زبان رایج و از طریق انتزاع‌های علم تجربه شده، متمایز است. [ادبیات]، نه ارتباطی مستقیم و متکی به تجربه را با واقعیت ارائه می‌دهد، نه شناختی علمی از آنرا، ادبیات صرفاً "بینشی" از واقعیت ارائه می‌کند.

گذشته از این، "واقعیتی" که آثار ادبی به اصطلاح "نامأنوس" می‌کنند، واقعیتی "بیرونی" از نوع فرضاً خام و از نظر ادراکی ناپرداخته نیست، بلکه "واقعیت"، در مقامی است که، از طریق مقوله‌های دیگر صور "معرفت" مورد تعمق قرار گرفته. ادبیات مشخصاً با تأثیر بر آن نوع صور زبانشناسی، دریافتی و معرفتی و خاصیت "خدادادی" آنان که به صورت قراردادی دسترسی ما را به "واقعیت" شرطی کرده‌اند، "واقعیتی" را که «واقعیت» محض معرفی نموده‌اند، تخریب می‌کند. در نتیجه تغییری که ادبیات بر

^۱ شک洛夫سکی، (Mayakovsky and his Circle)، (۱۹۷۰، London : Pluto)، صفحهٔ

دریافت اعمال می‌کند دو مرحله متفاوت دارد. و از اینرو، آنچه را که عجیب می‌نمایاند صرفاً "واقعیتی" نیست که از شیوه‌های رایجِ رایج‌شده گسسته باشد، بلکه شامل خودِ این شیوه‌ها نیز می‌شود. ادبیات صرفاً یک بصیرت نوین از "واقعیت" رایج نمی‌دهد، بلکه عملکردهای رسمی‌ای را که عموماً "واقعیت" از طریق آن‌ها ساخته شده‌اند، مکشوف می‌کند.

اورتگا ای‌گاست^۱ در باره "نانسانی کردن هنر"^۲ مقایسه‌ای پُر بارِ رایج می‌دهد. او می‌گوید از آنرو که دسترسی ما به واقعیت همیشه از نظر ادراکی در مسیری "ساختاری‌شده" قرار دارد، تجربه مستقیم ما با انسان‌ها، اشیاء، شرایط، به صورتی که در زندگی‌امان وجود دارند، موضعی به خود گرفته که فی‌نفسه به عنوان "واقعیت" پذیرفته می‌شود. اورتگا به این ادراک نام واقعیت‌انسانی می‌دهد، و استدلال می‌کند که ویژگی هنر مدرن همانا تمایل‌اش به "نانسانی کردن" واقعیت، از طریق به لرزه درآوردن ادراکِ واقعیتی «زندگی‌شده» و تجربه شده است. او می‌نویسد، "با زدودن ادراکات از جنبه‌های واقعیتِ «زندگی‌شده»، هنرمند پل‌ها و کشتی‌هایی را که می‌توانند ما را به دنیای روزمره بازگردانند، منفجر کرده و به آتش می‌کشد."^۳ با این وجود، هنر صرفاً واقعیت را با محروم کردن آن از خودبه‌خودی و

^۱ (Ortega Y Gasset)

^۲ (Dehumanization Of Art)

^۳ ج. اورتگا ای‌گاست، *The Dehumanization of Art*

(New Jersey, Princeton University Press, ۱۹۶۹)، صفحه ۲۱.

بی‌واسطگیِ «زندگی‌شده‌اش» "ناانسانی" نمی‌کند. هنر به همچنین از درون مجموعه‌های این واقعیتِ «زندگی‌شده» شناختیِ ارایه داده، آن‌ها را "نزار و شکننده"، "ناب و شفاف" می‌نمایاند.^۱

فرمالیست‌ها با در نظر گرفتن شیوه‌های رایج دریافت که ادبیات فرضاً بر آنان تأثیر کرده و تغییرشان می‌دهند، دو عنصر اساسی پیشنهاد می‌کنند. نخست، خصوصاً در ارتباط با شعر، معتقدند که ادبیات، در ارتباط با زبان رایج، از طریق کارپردازی و تخریب رابطه قراردادی میان "رویه گویشی-نوشتاری" و "رویه ادراکی" یک جابجائی "معنائی"^۲ ایجاد کرده، شبکه زبان را به روی کارپردازی معانی پی‌درپی که از گویش‌های معمول مستثنی هستند، می‌گشاید.

سپس، می‌گویند که آثار ادبی نظامنامه‌ها و قراردادهای سنت‌های پیشین را، با وجود آنکه خود روزگاری وسایلی برای جابجائی دریافتی بوده‌اند، ولی از آن پس استخوانی شده و سرچشمه ممتد بی‌حسی دریافتی گشته‌اند، نامأنوس می‌کند. در باور شک洛夫سکی، "اعتقاد به آثار هنرمندانِ "پیشین" جهان، همان اعتقاد به خودِ جهان است: هر دو بر "کوره‌راه" از شعر نوری بر نثر می‌افکنند؛ هر دو جوشنِ شیشه‌ایِ "مأنوس" بر تن دارند."^۳ در این مقام، ادبیات بازی صورت

^۱ همان مأخذ، صفحه ۳۸.

^۲ (Semantic)

^۳ شک洛夫سکی، قبلاً عنوان شده، صفحه ۶۸.

بر صورت است. ادبیات مجموعه‌ای از ابزار به کار می‌گیرد؛ از زیر تیشه بر ریشه دیگری، خصوصاً ابزارهای "قاعده‌ای" یا مورد احترام می‌زند و، با اینکار، به دور از چارچوب پیشنهادی آنان، مشاهده "واقعیت" را به مبارزه می‌طلبد، و به این وسیله از واقعیت موضوعی شایسته توجه و اشتیاقی نوین می‌سازد. اگر ساده‌انگارانه به شمار نیاید باید بگوئیم، ادبیات را می‌توان شیوه‌ای از گفتار به شمار آورد که، در ارتباط با صور حاکمِ گفتارها که جهان را تبیین می‌کنند، پیوسته ادعا می‌کند، "نه، جهان این گونه نیست."

پس ادبیات همانا کارآوریِ دگرگونی است. مواد خامی را که به وسیله آثار ادبی، گویش‌های رایج و دیگر صور زبان تأمین شده، به کار گرفته، آنان را دگرگون می‌کند. با این وجود تأکید بر این مطلب مهم است که، این مواد خام صرفاً خارج از متن وجود خارجی ندارند. جدید و قدیم، نام‌نوس شده و نام‌نوس‌کننده، همگی در بطن متن، در لایه‌های مختلف همزیستی دارند. جاکبسن می‌گوید:

این تحقیق فرمالیستی بود که به صراحت اثبات کرد که تغییر و جابجائی صرفاً اظهاراتی تاریخی نیستند (نخست یک "الف" وجود داشت، سپس "الف‌نویں" جای او را گرفت) بلکه این جابجائی یک پدیده مستقیماً "تجربه شده" "برهه‌ای"، یک ارزش هنرمندانه مربوط به موضوع نیز بوده. خواننده یک شعر و یا تماشاگر یک نقاشی از دو امر

آگاهی صریح دارد: سنت "قاعده" و نوآوری هنری که نوعی انحراف از همان "قاعده" است.^۱

این برخورد خصوصیت نسبی و حقیقتاً انتزاعی مقوله "ادبیات" را نمایان می‌کند. چرا که، با در نظر گرفتن اینکه روند نامأنوس‌نمائی اساساً یک بازی صورت بر صورت است، روشن است که متنی که در یک مقطع تاریخی "ادبی" تلقی شده می‌تواند، در دیگر مقطع در آنسوی خط قرار گیرد. به عبارت دیگر، ابزار "حاکم" ادبیات - نامأنوس‌نمائی - ابزاری جابجا شونده است، در نتیجه، "ادبی" تلقی شدن یک متن و چارچوبی که در آن اینکار صورت پذیرفته، صرفاً بستگی به جایگاهی دارد که با تکیه بر آن متن مورد مطالعه قرار گرفته.

از اینرو در این مقام، برای سخن گفتن از آنچه "ادبیات" تلقی می‌شود یا نه، با عنصر نامعلومی روبرو می‌شویم. مسلماً، "ادبیات" به عنوان مجموعه‌ای غیرقابل‌تغییر از متن‌ها مورد ملاحظه قرار نمی‌گیرد، بلکه معادله‌ای است که هر آینه به صور متفاوت، با متن‌های متفاوت، و در شرایط متفاوت تکمیل می‌شود. در عمل، فرمالیست‌ها متن‌ها را اصولاً مورد تحقیق قرار نمی‌دادند، بلکه نظام

^۱ ر. جاکبسن، «The Dominant»، در ماتچکا و پرومورسکا (انتشارات)، پیش‌تر عنوان شده، صفحه ۸۷.

ارتباط میان متن‌ها را بررسی می‌کردند، "موضوعی" که ظاهراً انتزاعی‌تر، ولی در واقع متعین‌تر بود.

در تخالف با "مابعدطبیعیات متن"

در اینجا به ناچار دوباره روی به جانب سوسور می‌آوریم. همانطور که دیدیم، سوسور معتقد بود که ریشه "واحد" مشخص زبان هیچ اشاره‌ای به استفاده امروزی آن و معنایی که می‌تواند در نظام «زبان» داشته باشد، ندارد. فرمالیست‌ها با اتخاذ موضعی همسان در ارتباط با ریشه یک ابزار ادبی و کاربردش در متنی ارائه شده، همین اصل را بر مسئله ارزش و کاربرد خود متن‌های ادبی اعمال کرده‌اند. متنی که "ادبی" تعیین شده - قابلیت‌اش در بر آوردن کاربرد "نامأنوس‌نمائی" - برای تمام دوره‌ها اعتبار ندارد، بلکه این قابلیت بستگی به طبیعت روابطی دارد که با دیگر متن‌ها در بطن یک "نظام ادبی" برقرار می‌کند.

در نتیجه یوریج تینیانوف چنین استدلال کرده که طبقه‌بندی یک متن در مقام "ادبی" بستگی به "کیفیت متمایزکننده آن، یعنی رابطه او با نظم ادبی و "فراادبی"^۱ دارد.^۲ این همان ادراک ویژه از

^۱ (Extra-literary)

^۲ تینیانوف، «On Literary Evolution»، در ماتچکا و پومورسکا (انتشارات)، پیش‌تر عنوان

شده، صفحه ۶۹.

مجموعه روابط میان نظام "ادبی" و "فراادبی" بوده که تینیانوف در ادراک "نظام ادبی" خود در سر می‌پرورانده است. موضوع مباحثه او این بود که یک متن واحد - او مثال برخی سفرنامه‌ها را متذکر می‌شود - در هماهنگی با طبیعت نظام ادبی که در بطن آن قرار می‌گیرد، می‌تواند "ادبی" و یا "غیرادبی" به شمار آید. به علاوه، به عقیده تینیانف، صرفاً با چشم‌پوشی از ارزش‌ها و کاربردهای مختلف یک متن واحد در مقاطع مختلف تاریخچه‌اش به عنوان یک متن‌ارایه شده است که، مکتب‌های نقدگرایی قراردادی متعدّدتری سنت‌های ادبی‌ای می‌سازند که بر آنان تکیه می‌کنند.

سنت، به معنای ادراک پایه‌ای تاریخچه مستقر ادبیات، نشان داده که نوعی انتزاع غیرقابل توجیه از یک یا چند عنصر ادبی است، متعلق به یک نظام ارائه شده که در بطن آن مرتبه‌ای واحد داشته و نقشی واحد اجرا می‌کنند. آنان با عناصر همسان خود در نظام دیگری که در آن در مرتبه‌های متفاوتی قرار دارند یکسانند، از اینرو این عناصر به نظامی در آمده‌اند که ظاهراً متحد و به صورتی دروغین منسجم است.^۱

^۱ همان مأخذ، صفحه ۶۷.

شکلوفسکی در " قانون «تقدیس»^۱ شاخه نوپا"^۲ نظریه‌ای همسان از موقعیت نسبی ادبیات ارایه داده است. وی عنوان می‌کند که موضوعات و نقش‌های چنین شاخه‌ای "نوپا" یا "ادبیات‌دون"، به طور مثال پلیسی یا عاشقانه، ابزاری ارایه می‌دهند که به وسیله آنان ادبیات جان تازه‌ای یافته، به ورای صوری می‌رود که، با وجود آنکه روزگاری در ارتباط با دیگر هنجارهای پیشین از روال معمول، نامأنوس‌نما بوده، سپس خود استخوانی و ایستا شده‌اند. در این راستا به دو مورد متمایز می‌توان اشاره کرد.

نخستین مورد مربوط به بنیادهائی می‌شود که در آن‌ها صور ویژه ادبی، به وسیله نقش‌پذیری از موضوعات و ابزارهای شاخه "نوپا" یا "ادبیات‌دون"، دوباره جان می‌گیرند. در چنین مواردی اینکه شاخه‌ای که "نوپا" تلقی شده بتواند از مرتبه "ادبیات‌دون" به مرتبه "ادبی" دست یابد، محلی از اعراب نخواهد داشت. مسئله صرفاً این است که ابزارهای یکسان، زمانی که در استفاده‌های متفاوت در زمینه‌های مختلف قرار می‌گیرند، کاربردهائی متفاوت بیابند. به طور مثال فرمالیست‌ها، به نقشی که استفاده از "ابزار" مال‌التجاره در داستان پلیسی برای دمیدن جان تازه به رُمان روس بازی کرده، همچون استفاده داستایوسکی از ابزار "چه کسی اینکار را کرده"، در «برادران کارامازوف»^۳، بسیار علاقه نشان می‌دادند. با این وجود، فرمالیست‌ها

^۱ (Canonization)

^۲ (Law of the canonization of the Junior branch)

^۳ (Brothers Karamazov)

معتقد نبودند که داستان‌های پلیسی الهام بخش داستایوسکی به "ادبیات" تبدیل شده‌اند، بلکه به نظر آنان در آثار داستایوسکی "ادبیات"، با استفاده از ابزارهایی از داستان‌های پلیسی برای "عجیب‌سازی"، فروپاشی و گریز از احکام مسلط رئالیسم داستان‌سرایانه، جان تازه‌ای یافته بود.

دومین مورد، مربوط به جابجائی در جایگاهی است که متنی ویژه در طول مقاطع مختلف از تاریخچه موجودیت‌اش به عنوان یک متن ارایه شده، ممکن است اشغال کند. همانطور که تاریخچه نقدگرایی متواضعانه صراحت دارد، متنی که پیشتر به عنوان "غیرممتاز" تلقی شده، می‌تواند با "پس‌نگری" کاربرد و ارزشی ادبی یافته، در برخی موارد، با اجرای نقشی بازسازنده به صورتی کلی در بطن زمینه ادبی، "تقدیس"^۱ شود. در مسیری مشابه، متنی که زمانی از موضعی بااهمیت و محوری برخوردار بوده، امکان دارد نهایتاً به وادی فراموشی سپرده شود. نقطه نظر شک洛夫سکی را در این میان نباید مترادف با نظریه‌های عامیانه‌ای دید که متن‌های ادبی را در ارتباط با تغییرات "سلايق ادبی" در افول و عروج می‌بینند. بلکه تأکید بیشتر بر این امر است که موضع هر نوع متنی در ارتباط با دیگر متون، و در نتیجه کاربردهای آن، در معرض جابجائی و دگرگونی مداوم است، چرا که صور نوین نگارش تمامی نظام ارتباطات میان متن‌ها را همواره دگرگون کرده و از نو سازماندهی می‌کنند.

^۱ (Canonized)

با به رسمیت شناختن جابجائیِ صور حاشیه‌ای ادبی به مرکز ادبیات و بازگشت دوباره‌اشان به حاشیه، فرمالیست‌ها تمایل داشتند که دل‌نگرانی‌های زیبایی‌شناسی را حل کرده، آنان را در جهت تاریخ سوق دهند. نهایتاً، ادراک "ادبیات" که آنان پیشنهاد می‌کردند روی به یک مجموعهٔ غیرقابل تغییر از متون که "ادبیات" آنان از طریق توافق‌شان با مجموعه خواص رسمی، غیرقابل تغییر و جهانی، تضمین شده باشد نداشت، بلکه روی به مجموعهٔ ویژه و تغییرپذیری از «روابط میان متن‌ها» داشت. نتیجهٔ آن ارائهٔ یک "بینش دوگانه" از متن ادبی بود که ارزش و کاربردش در ارتباط با مرتبه‌های مختلفی که در بطن فرهنگ‌های مشخص، در جوامع مختلف و دوره‌های متفاوت تاریخی اشغال می‌کند، به صورتی متفاوت مورد ملاحظه قرار می‌گیرد. البته این امر به معنای آن نیست که ابزار عینی و خواص سازمان‌بندی شدهٔ متون ادبی از یک مرحله تا مرحلهٔ بعد تغییر می‌یابند. بلکه بیشتر به معنای شناسائی این است که خواص فوق فی‌نفسه برای ضمانت "ادبیات" یک متن کفایت نمی‌کنند. در حقیقت، "ادبیات" به صورتی قطعی وابسته به جایگاهی است که خواص رسمی استقرار یافته برای متن را در بطن محمل‌های زمینهٔ عقیدتی متداول ایجاد می‌کند، نه به خواص رسمی فی‌نفسه در خود متن. "ادبیات" یک شیئی نیست، جوهر خود متن است، در عین حال کاربردی است که متن به انجام می‌رساند. "ادبیات" نه در

متن، بلکه در روابطِ "آمیختگی درون متنی"^۱ تثبیت شده‌ای است که در بطن، و میان متون جای گرفته و حک شده. اینکه آیا متنی می‌تواند چنین کاربردی ارائه دهد یا خیر، تا حدودی بستگی به «احکامی دارد که خارج و مستقل از آن متن وجود دارند».

از اینرو شاید بتوان گفت که مسئله "ادبیات" متن تا حدی مستبدانه اعمال می‌شود، همانطور که در نزد سوسور، ارتباط میان "رویه گویشی-نوشتاری" و "رویه ادراکی" دلخواه است، چرا که هیچ نوع ارتباط ذاتی میان آوا و معنا که ایندو را به یکدیگر مربوط کند، وجود ندارد. این امر بیشتر از آنچه به معنای فرار از ملاحظات تاریخی باشد شیوه‌ای برای وارد شدن به درون آنهاست. جاناتان کالر^۲ می‌گوید، "نشانه"^۳ به دلیل دلخواه بودن، کاملاً در انقیاد تاریخ است، و ترکیب یک "رویه گویشی-نوشتاری" و "رویه ادراکی" در یک مقطع زمانی ویژه صرفاً نتیجه‌ای تصادفی در روند تاریخ به شمار می‌آید.^۴ به همین روال، ریشه‌های یک متن یا خواص ناب رسمی او نیست که "ادبیات" آنرا تعیین می‌کند، بلکه شیوه عملکرد او در بطن فرهنگ

^۱ (Inter-textuality)

^۲ (Jonathan Culler) وی تحصیلات خود را در هاروارد و آکسفورد به اتمام رساند و در حال حاضر در دانشگاه کورنل آمریکا استاد ادبیات است. در مورد فلور نویسندۀ فرانسوی، ساختارگرایی و "متن‌فروپاشی" کتاب‌های متعددی از وی به چاپ رسیده. مهم‌ترین اثر وی "در باب متن‌فروپاشی: نظریه و نقدگرایی پس از ساختارگرایی" است. (م)

^۳ (Sign)

^۴ J. Culler, *Saussure*, (۱۹۷۶, Fontana, London), صفحه ۳۶.

یک جامعه، به صورت اتفاقی، و در نتیجه متغیر و تاریخی، در ارتباط با دیگر صور فرهنگی مشخص است.

چرا این مسئله حائز اهمیت است؟ اساساً به این دلیل که به ما امکان می‌دهد "ادبیات" را به شیوه‌ای تاریخی و یکپارچه و نه انتزاعی دریافت کنیم. باید "بینش دوگانه" در ارتباط بامتن اتخاذ گردد، سپس متن را به عنوان یک موجودیت متغیر تاریخی، تحت قوانینی که به صور مختلف بر او حاکم شده‌اند، و مجموعه ارتباط متفاوت "آمیختگی درون‌متنی" که در بطن آن به عنوان متن "ارائه شده" و در طول مقاطع تاریخچه خود مستقر شده، مورد تحقیق قرار داد. خارج از چنین محمل‌هائی، ادراک یک متن و یا سخن گفتن از تأثیر زیبایی‌شناسی یا سیاسی آن به معنای تبدیل آن به طعمه مابعدطبیعیات متن، یعنی ادراکی از متن در یک انتزاع ماورای تاریخی است.

با این وجود، انتقاد فرمالیست‌ها از "مابعدطبیعیات متن" انتقادی صرفاً انتزاعی بود. چرا که روندی که از طریق آن ارزش و یا کاربرد یک متن می‌توانست تأثیرپذیری داشته باشد هیچگاه واقعاً به وسیله آنان تعریف و توصیف نشد، بلکه بیشتر تحت عنوان آنچه صرفاً "رخ داده" ارائه شده است. این امر بازتاب مشکل عمیق‌تری بود. چرا که، هر چند فرمالیست‌ها می‌توانستند برای ملاحظات تاریخی (ولو به صورتی انتزاعی) نقشی مرکزی در تعیین «ارزش» و «کاربرد»

متن‌های ادبی قائل شوند، در روند خود که از طریق آن صور ویژه و شاخه‌ها، خود موضوع رشد و تغییر به شمار می‌آمدند، قادر نبودند چنین ملاحظات را منظور کنند.

مسئله تحول ادبی

همانطور که بعداً ملاحظه خواهد شد، نقطه ضعف مهم در نظریه سوسور، عدم قابلیت آن در محاسبه روندها و سازوکارهایی است که نظام قواعد توصیف‌کننده «زبان» را در طول زمان تغییر می‌دهند. مهم‌ترین ارمغان سوسور نظریه‌ای در "تغییرات جهشی"^۱ بود که بر اساس آن عنوان می‌شد، نوآوری‌های روزمره نوعی عدم تعادل در بطن نظام «زبان» به وجود می‌آورند. با این حساب، تغییر، از تمایل زبان به عنوان یک نظام خود-تنظیم برای بازیافتن تعادل از طریق عملکرد مجموعه‌هایی از "تغییرات جهشی" متعادل‌کننده، حاصل می‌شود.

نظریه تحول ادبی فرمالیست‌ها نیز از نقطه ضعف‌های مشابهی در رنج بود. نقطه قدرت موضع فرمالیست‌ها همانا تأکید بر روابط "تبادل" در بطن ادبیات بود که به وسیله آن، در رده‌ای کاملاً رسمی، تغییر ادبی می‌توانست دیده و ایجاد شود. همانطور که ملاحظه شد، از نظر

^۱ (Mutations)

شکلوفسکی ادبیات تا حدودی برای جان دوباره گرفتن، ابزارهایی از آثار ادبی حاشیه‌ای به امانت می‌گیرد. به علاوه، شکلوفسکی و آیشن‌بوم هر دو اذعان داشته‌اند که بازسازی ادبیات اغلب به وسیله نویسندگانی صورت گرفته که به ابزارهای ادبی و اغلب نادیده‌انگاشته شده پیشین در سنت ادبی، بازگشته‌اند. آن‌ها زمانی که در "گزین‌گوئی"^۱ معروف‌شان مدعی شدند که خط نفوذ ادبی میراثی است که نه از پدر به پسر که از پدربزرگ به نوه یا از دایی به خواهر زاده می‌رسد، همین مسئله را در ذهن می‌پرورانده‌اند. با این وجود، هر چند فرمالیست‌ها قادر بودند به منابعی که نویسندگان نوآور الگوهای خود را از آنان اقتباس کرده بودند، اشاره کنند، به وضوح هم در تعریف جهت ویژه سیرتوسعه ادبی و هم در پیچ‌وخم‌های تاریخی آن شکست خوردند. در عوض، با تحول ادبی به عنوان نتیجه یک انتزاع ناب دیالکتیک که از "نفی نفی" با نظامنامه‌هایی نوین و ابزارهایی که به آنان موجودیت داده شده، همانند آندسته ابزارهای پیشین که گفته می‌شد به اوج فرسایش رسیده یا به صورت قالب‌هایی رسمی به انحطاط فروافتاده‌اند، با موفقیت روبرو شدند.

بوریس آیشن‌بوم در «تولستوی‌جوان»^۲ با فصاحت این مسائل را ارائه می‌دهد. آیشن‌بوم با استدلال اینکه تولستوی در دوره‌ای به نویسندگی پرداخت که صور "قاعده‌ای" سنت رومانیک روس "قابل

^۱ (Aphorism)
^۲ (Young Tolstoy)

دسترس و آسان" شده بود، آثار تولستوی را تجسم "روندی در پیچیده‌سازی دوباره این صور «قاعده‌ای» از طریق خرد کردن و التقاط آنان" دانسته و، "آنها را آینه تمام‌نمای جان دوباره گرفتن سنت‌های فراموش‌شده گذشته‌های دور"^۱ می‌دید. آیشن‌بوم با مطالعه آثار اولیه تولستوی، و با گواه گرفتن دفترچه خاطرات او، نشان می‌دهد که تولستوی عملاً سنت رومانتیک را به نفع نویسندگان فیلسوف اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم (خصوصاً گوته^۲، سکات^۳ و "مقلدین"^۴ رمان همچون اشترن^۵ و روسو^۶) از نظر دور داشته. آیشن‌بوم می‌گوید که تولستوی گنجینه‌ای از ابزارهای گل‌چین‌شده این منابع را برای ایجاد "بهترین طبقه‌بندی"^۷ از قواعد رومانتیسم روس به کار گرفته است.

به کار بستن معانی به شیوه‌ای که تولستوی به بهترین صورت طبقه‌بندی‌شده ممکن آرمانی کردن رومانتیک جنگ را نمایان می‌کند، تشریحی مفید ارائه می‌دهد. آیشن‌بوم نشان می‌دهد که چگونه هم در "طرح‌های سواستوپول"^۸ و هم در "جنگ و صلح"^۱

^۱ آیشن‌بوم، *The Young Tolstoy*، (۱۹۷۲، Ardis، Ann Arbor، Michigan).

صفحه ۱۸.

^۲ (Goethe)

^۳ (Scott)

^۴ (Parodists)

^۵ (Stern)

^۶ (Rousseau)

^۷ (Bestrangement)

^۸ (The Sevastopol Sketches)

تولستوی از جنگ واترلو^۲ در "صومعه پارما"^۳، اثر استاندال^۴ با "بهترین طبقه‌بندی" از ادراک رومانتیک نبرد با استفاده از ابزار شخص تازه‌واردی که، به صورتی ابتدائی جنگ را در رابطه با قالب‌های رومانتیک معمول دریافت می‌کند و با خشونت و وحشیانه در اولین رویارویی از رویاهای اش بیرون می‌آید، استفاده کرده است. با این وجود شاید مهم‌ترین فراست روشن‌گر آیشن‌بوم تحلیل او از سبک داستان‌سرایی تولستوی، خصوصاً در توجه دقیق او به جزئیات، تقریباً به شیوه توصیف یک طبیعت‌شناس است، که خود نوعی از ابزار "بهترین طبقه‌بندی" در ارتباط با قالب‌های رومانتیک به شمار می‌آید. همانطور که در مورد "طرح‌های سواستوپول" می‌نویسد:

صحنه‌های نبرد به بهترین وجه از طریق جزئیات روزمره که نامتناقض نیز نیستند در "بهترین طبقه‌بندی" ممکن در اولویت^۵ قرار داده شده: پیرمرد ادامه می‌دهد، «او» ست که امروز با توپخانه جدید شلیک می‌کند. با بی‌تفاوتی آب دهان بر کف دست خود می‌اندازد ... یک افسر جوان شکایت می‌کند که در پناهگاه چهارم اوضاع خوب نیست، نه آن طور که فکر می‌کنید، نه به دلیل گلوله‌ها و بمب‌ها، بلکه «چون گل

^۱ (War and Peace)

^۲ (Waterloo)

^۳ (The Charterhouse of Parma)

^۴ (Stendhal)

^۵ (Foreground)

همه جا را فرا گرفته». در خود پناهگاه ... ملوانان در پناه سنگرهای موقت ورق بازی می کنند و یک افسر «به آرامی سیگاری در کاغذ زردرنگ می پیچد.» جزئیات اخیر پس از توصیف شرایط یک ملوان زخمی مرتباً تکرار و تشدید می شود: افسر نیروی دریائی در پاسخ به وحشتی که بر صورتان نقش بسته می گوید: «روزی هفت یا هشت نفر تیر می خورند، خمیازه ای می کشد و سیگاری در کاغذ زردرنگ می پیچد.» افسر فرمان آتش می دهد، و ملوانان با چالاکی، ذوق و شوق، یکی «در حال فروکردن چپقی در جیب اش، دیگری در حال بلعیدن آخرین تکه نانی خشک، با چکمه های نعل خورده شان تلق و تلق بر عرشه گام برداشته، به جانب توپ رفته آن را پر می کنند.»^۱

از اینرو برای آیشن بوم، مسیر اصلی ادبی تولستوی این است که در ارتباط با قراردادهای رومانتیسم بگوید: "نه، مسائل چنین نیستند، مردم آنطور که به قلم آمده اند زندگی نمی کنند، عشق نمی ورزند و نمی میرند. طبیعت آن چنان نیست که به تصویر کشیده شده." در این راستا، برخورد با تولستوی صرفاً شاعرانه است: این برخورد رابطه میان "قواعد" رومانتیسم و "بهترین طبقه بندی" آنان را به عنوان یک رابطه درونی در متن های تولستوی بیان می کند. تنها توجهات تاریخی به تصویر کشیده شده مربوط به سرچشمه های ادبی ای

^۱ همان منبع، صفحه ۱۰۰.

می‌شود که تولستوی ابزار "بهترین طبقه‌بندی" خود را از آنان اقتباس کرده. ورای یک تمایل در گسستن از "قواعد" ادبی که استخوانی بودن ملموس آنان صرفاً مدیون گذشت زمان به شمار می‌آید تا هرگونه تغییری در ساختار اجتماعی، سیاسی و عقیدتی روابط، دلیل دیگری برای انگیزه‌ای که در پس پرده "بهترین طبقه‌بندی" تولستوی از صور رومانیک قراردادی وجود داشته باشد، ارائه نشده. همچنین در هیچ گستره‌ای تلاشی برای مرتبط کردن بلندپروازی‌های ادبی تولستوی، به الهامات اجتماعی، سیاسی یا عقیدتی نیروهای اجتماعی، به عمل نیامده.

البته، این امر ممکن است تا حدی صرفاً بازتاب تصمیم آیشن‌بوم در تمرکز بر موضوعات ویژه‌ای به زیان دیگر مسائل باشد. با این وجود شواهد حاکی از آن است که، فرمالیست‌ها حتی آنزمان که به صراحت نیاز به در نظر گرفتن عوامل اجتماعی و سیاسی جهت به ارزش‌گذاری تغییر ادبی را به رسمیت شناختند، قادر نبودند روشی ارائه دهند که بتواند این مهم را به انجام رساند. این امر به هیچ وجه تعجب‌آور نیست. چرا که هر پیشرفتی در این مسیر یک ارزیابی دوباره از میراث سوسور را الزامی می‌کرد. فردریک جیمسون^۱ این چنین استدلال می‌کند:

^۱ (Frederic Jameson) یکی از نقدگرایان ادبی در کشور انگلستان و وابسته به جریان "مارکسیسم غربی" است. (هم)

زمانی که شروع به جداسازی [عوامل] "برهه‌ای" از "تاریخی" می‌کنید ... دیگر واقعاً نمی‌توان آنان را در ارتباط با یکدیگر به وضع سابق بازگرداند. اگر طی زمان به اثبات رسد که چنین مقایسه‌ای غلط بوده و یا راه به بیراهه می‌برد، تنها راهی که برای حفظ آن باقی می‌ماند این است که تمامی بحث را در ردهٔ دیالکتیک بالاتری مستقر کنید، نقطهٔ شروع جدیدی بیابید، و به صورت کلی مشکلاتی را که در چارچوب جدید مطرح می‌شوند، از نو بررسی کنید. ...^۱

^۱ فردریک جیمسون، *The Prison House Of Language*، (New Jersey : Princeton University Press, ۱۹۷۲)، صفحهٔ ۱۸.

۴

فرمالیسم و فراسوی آن

دست‌آوردهای فرمالیسم

در مقاله "درباب رئالیسم در هنر"، جاکبسن دریافت روشنفکرانه‌ی سست و بی‌پایه در مکاتب سنتی نقدگرایی ادبی را که فرمالیست‌ها سعی در جابجائی‌شان داشتند چنین جمع‌بندی می‌کند:

تا همین اواخر، تاریخچه‌ی هنر، خصوصاً در باب ادبیات، بیشتر با لفاظی مرتبط بود تا با تحقیقی علمی. از تمامی قوانین لفاظی پیروی می‌کرد، سبک‌سرانه از موضوعی به موضوع دیگر پریدن، رسیدن از سیلان‌های شعری ظرافت‌صور، به لطیفه‌هایی در باره‌ی زندگی هنرمند، رسیدن از بدیهیات روانی

به مسائلی در باره مفاهیم فلسفی و محیط زیست اجتماعی ...
تاریخچه هنر به همین منوال در زمینه واژه‌شناسی تحقیقی
نیز لاابالی بوده. واژه‌نامه رایج را بدون هیچ گونه بررسی
انتقادی واژه‌ها، بدون تعریف مشخص آنان، و بدون در نظر
گرفتن تعدد معانی‌شان به کار برده است.^۱

شاید مهم‌ترین دست‌آورد شایان توجه فرمالیست‌ها را باید در
شناسائی این امر دانست که، اگر می‌خواهیم به نتیجه‌ای برسیم، واژه
"ادبیات" را می‌باید منتقدانه ارائه دهیم. فرمالیست‌ها با پیشنهاد یک
مفهوم بسیار ویژه برای این واژه، و با تعریف دقیق از موضوع -
ادبیات گفتار ادبی - که باید با آن رودررو شود، نقدگرایی ادبی خود
را خودآگاهانه بر پایه نظری مستحکمی مستقر کردند.

با وجود آنکه، نهایتاً شیوه تحقیقی که فرمالیست‌ها پیشنهاد کردند
نوعی زیبایی‌شناسی به شمار می‌رفت - یعنی، یک نظریه "ادبیات" در
مقام خود - به صورتی پایه‌ای یک زیبایی‌شناسی علمی بود.
فرمالیست‌ها در گسست کامل با گرایشاتی که ویژگی کیفی متن
ادبی را تا حدودی با ارجاع به ریشه‌های آن، یعنی معمولاً "نبوغ"
نویسنده‌ای که آن را به قلم آورده، تعریف می‌کردند، تلاش نمودند

^۱ جاکبسن، «On Realism in Art»، در ماتچکا و پرومورسکا (انتشارات)، *Readings in Russian Poetics*
(Cambridge, Massachusetts : MIT Press, ۱۹۷۱).

مسئله ویژگی ادبیات را به صورت تجربی با در نظر گرفتن خواص رسمی حاکم بر ساختار متن‌های ادبی، حل کنند.

با این عمل، فرمالیست‌ها دل‌نگرانی‌های "نظریه بازتاب" را نیز به زیر سؤال بردند. با نشان دادن اینکه تمام صور ادبی، ضرورتاً به صورتی یکسان واسطه "گوهرواژه‌ای"^۱ از واقعیت، یک «دالت» واقعیت و نه یک «بازتاب» از آن هستند، در مورد اعتبار یا کارآئی هرگونه بحثی در مورد درجه "حقیقت‌نمائی"^۲ در متن‌های ادبی شبهه ایجاد کردند. بر اساس استدلال فرمالیست‌ها واژه "رئالیسم" فقط در صورتی می‌توانست ارزشمند باشد که مجزا از "ادبی‌اتش"، صرفاً برای اشاره به آندسته از نظام‌های قراردادی‌شده نمایشگرانه ادبی - خصوصاً داستان‌نویسی قرن نوزدهم - اختصاص یابد، آثاری که در صورتی این توهم را ایجاد می‌کنند که فرضاً نسخه‌هایی از واقعیت‌اند، گویا "واقعی" «خود را به قلم می‌کشد».

نهایتاً، با وجود آنکه تحقیقات فرمالیست‌ها خود بازتاب دل‌نگرانی‌های سنتی زیبایی‌شناسی‌شان بود، همزمان با پیشنهاد اینکه "ادبی‌ات" یک متن نه صرفاً به خواص ذاتی آن بلکه به ارزش و کاربرد آن در ارتباطش با دیگر "نظام‌های ادبی" وابسته است، این دل‌نگرانی‌ها را زیر پای گذاشتند. تینیانف چنین می‌نویسد، "از آنجاکه یک نظام

^۱ (Semiotic)
^۲ (Verisimilitude)

نتیجه تداخل متساوی تمامی عناصرش نمی‌تواند باشد، بلکه گروهی از این عناصر - ابزار حاکم - را در اولویت^۱ قرار داده و در نتیجه نوعی دگرگونی در عناصر به جای مانده ایجاد می‌کند، اثری که به دنیای ادبیات گام می‌گذارد کاربرد ادبی خود را نیز باید از طریق همین ابزار «حاکم» به دست آورد.^۲ ولی ابزار "حاکمی" که از طریق آن متن به درون ادبیات راه می‌یابد - قابلیت او در "نامأنوس‌نمائی" - اساساً خاصیتی نسبی است. یک متن صرفاً در ارتباط با برخی هنجارهای مستقر شده "مأنوس"، می‌تواند کاربرد ادبی نامأنوس‌نمائی را به صورت کامل به انجام رساند. ولی تغییر در این مقطع شامل همین هنجارها نیز می‌شود، در نتیجه کاربرد هر نوع متن مشخص، طی مقاطع متفاوت موجودیت تاریخی‌اش به ناچار تغییر می‌کند.

در نتیجه فقط از نقطه‌نظر تحقیق تاریخی است که قراردادهای رئالیستی رُمان در قرن نوزدهم، در معنای فرمالیستی کلمه، برای در بر داشتن یک "کاربرد" ادبی، می‌توانند مورد توجه قرار گیرند. از دیدگاه کارآوری معاصر فرهنگی، این قراردادها فرسوده‌اند، چون "مأنوس" را که قسمت اعظم ادبیات معاصر از آن روی برگردانده، به نمایش می‌گذارند.

^۱ (Foreground)

^۲ تینیانف، (On Literary Evolution)، قبلاً عنوان شده، صفحه ۷۲.

این دریافت از ارزش و کاربرد متغیر متن‌های ادبی مستلزم به چالش کشاندن این مفهوم است که سازمان‌بندی‌ای که در بطن آن متن‌های سازنده یک سنت مشخص ادبی متمرکز شده‌اند، در هر حال "نوعی" سازمان‌بندی از آنان‌اند، و به قول لیویس، "مسائلی همسان جایگیر شده‌اند". بر عکس، همان طور که تینیانف متذکر می‌شود، این کارآوری نقدگرایی است که، اغلب از طریق تثبیت متن‌هایی که مواضعی مختلف و کاربردهائی متفاوت در نظام‌های ادبی مختلف دارند، خود عمل جایگیری را در مقام جزئی لایتجزا از یک سنت واحد، به انجام می‌رساند.

به طور مثال، در سنت معمول خود ما، عادتاً خطی پیوسته از توسعه را از یونانیان به نویسندگان بی‌ریشهٔ اواخر قرون وسطی و سپس اومانیست‌های دورهٔ رنسانس ترسیم کرده، به شاهراه شعر، دراما^۱ و داستان‌سرایی بورژوا، که هر چند به صورتی صرفاً آزمایشی، به آن مجموعه‌ای از "کلاسیک‌های نوین"^۲ اضافه کرده‌ایم، امتداد می‌دهیم. با این وجود، روشن است که این عمل آشکارا گزینشی است، و در برخی مقاطع تلفیقی است دلخواه از کارآوری فرهنگی گذشته و حال، و بیش از آنچه تفکری در بارهٔ هرگونه ارتباط ذاتی یا ضروری میان آنان باشد، نتیجهٔ مجموعه اعمالی بر متن‌های مورد بحث است.

^۱ (Drama)

^۲ (Modern Classics)

این مطلب در پاسخِ اِتین بالیبار و پیرماکری به سؤال مارکس :
 "افسون جاودان هنر یونان از کجا می‌آید؟"^۱ به خوبی به نمایش
 گذاشته شده.

هیچ پاسخ مناسبی در برابر این پرسش وجود ندارد، چرا که
 صراحتاً افسون هنر جاودان یونان وجود خارجی ندارد: چرا
 که نگاشته‌ای در ادبیات عمومی به نام «ایلیاد»^۲، که در این
 برهه به عنوان مظلوفِ خاطرات به کار گرفته شده، آن
 «ایلیادی» نیست که در برداشت امروزی ما، در چارچوب
 زندگی مادی یونانیان، که نه یک "کتاب" بود و نه حتی یک
 "اسطوره"، وجود داشته، تا ما با پس‌نگری بتوانیم به آن
 رجوع کنیم. «ایلیاد» هومر، "اثر" یک "نویسنده"، صرفاً
 برای ما، در ارتباط با شرایط مادی نوینی که در درون آن
 دوباره به ثبت‌رسیده و با دلالتی نوین "استقرار یافته"، وجود
 خارجی دارد: هر قدر این مسئله مضحک به نظر آید، برای
 یونانیان این متن وجود نداشته و مسئله نگاهداری آن
 نمایانگر چیزی نیست. فراتر از این : درست مثل این است
 که خودما آن را نوشته (یا حداقل از نو آن را زنده کرده)
 باشیم. آثار ادبی شیئی نیستند، روندهای‌اند، چرا که هیچگاه

^۱ کارل مارکس، *Grundrisse*، (۱۹۷۳، Harmondsworth : Penguin)، صفحات ۱۱۰ و

۱۱۱.

^۲ (Iliad)

یک بار و برای همیشه خلق نمی‌شوند، بلکه پیوسته مستعد "خلق دوباره‌اند" : در حقیقت، صرفاً از طریق این روند ممتد تغییر و دگرگونی است که آثار ادبی هویت و محتوا می‌یابند. هیچ هنر ابدی‌ای وجود ندارد، هیچ اثر ادبی استقرار یافته و غیر قابل تغییری نیز وجود نخواهد داشت.^۱

یک سنت مشخص ادبی، از اینرو، صرفاً یک مرده‌ریگ، یک بازتاب از دیگر پدیده‌ها که "به صورتی همسان جایگیر" بوده و یا هستند، به شمار نمی‌آید، بلکه ترکیبی است فعال، صورتی است ویژه از تجلی‌های تطابق فرهنگی "به‌جای مانده" از گذشته‌ها. این امر طبیعتاً دل‌نگرانی‌های زیبایی‌شناسی سنتی را به زیر سؤال می‌برد. چرا که فقط قسمتی بازسازی‌شده و خلق‌شده از نظر تاریخی در متن‌های مورد نظر وجود دارد که مدعی است گونه‌ای همسانی پایه‌ای میان هومر و بالزاک، آشیلوس^۲ و شکسپیر، وجود دارد که می‌باید به عنوان قسمتی از نظریهٔ ویژگی "ادبیات"، به عنوان قسمتی از یک زیبایی‌شناسی، مورد تحقیق قرار گیرد.

فرمالیست‌ها، از راه‌های پیچیده و ضد و نقیض، به مفهومی مراسم تدفین زیبایی‌شناسی را بر پا کردند. همان طور که دیدیم، آنان از

^۱ پیر ماکری، "Problems of Reflection" در *Literature, Society and the*

Sociology of Literature

(University of Essex, ۱۹۷۷)، صفحهٔ ۴۵.

^۲ (Aeschylus)

"آثار" - نه یک مجموعه متن‌های غیرقابل تغییر و جایگیر شده - بلکه کاربردها و روابط تغییرپذیر میان متن‌ها را نظریه‌پردازی کرده‌اند. و با اینکار، این تصور را که متن از یک موجودیت "یک‌بار برای همیشه" برخوردار باشد، رابطه‌ای "یک‌بار برای همیشه" با دیگر متن‌ها ایجاد کند و در این راستا بر اساس شرایط اولیه‌اش، "برچسب‌خورده" و "مشخص شده" باشد، یعنی "مابعدطبیعیات متن" را که هم در لایه تحتانی نقدگرایی مارکسیستی و هم در نقدگرایی قراردادی وجود دارد، به زیر سؤال بردند. فرمالیست‌ها، متن را به عنوان موجودیتی که از نظر تاریخی متغیر است و، در چارچوب "تأثیرات" متفاوت در راستای احکام مختلفی که در طی تاریخ‌اش بر او حاکم شده‌اند، مورد مطالعه قرار می‌دادند.

قبلاً تذکر داده شد که، درک فرمالیست‌ها از این روندها، صرفاً انتزاعی بود. با آنکه استدلال می‌کردند نظامی از روابط میان متن‌ها که ارزش و کاربرد هر متن مشخصی را معین می‌کند در یک نوسان متلون و مداوم قرار دارد، هیچ اشاره‌ای به بررسی سازوکارهایی که از طریق آنان این نوسان خلق شده، ننموده‌اند.

چرا که هر دو مورد فوق بر نقیصه واحدی استوار بود: عدم توانایی در مرتبط کردن سازوکارهای درونی تغییر در بطن ادبیات به نیروهای بیرونی پیش‌برنده. با آنکه فرمالیست‌ها سعی در ایجاد ارتباط میان

این دو بُعد داشتند، همانطور که در بالا اشاره شد اقتباس از میراث نظری سوسور، مانع از این امر شد.

قالیچه سحرآمیز سوسور

از تأثیر سوسور بر تفکر قرن بیستم هر چه بگوئیم کم گفته‌ایم. قبلاً متذکر شدیم که جدا از تأثیرات‌اش در زبان‌شناسی، تحقیق او تا چه اندازه در ساخت پایه‌های ساختارگرایی مبتنی بر این، "که تمام کارآوری‌های اجتماعی می‌توانند در مقام معنا، دلالت و ارتباطی از مبادلات میان موضوعات درک شوند، و از اینرو بر زبان‌شناسی برای ایجاد واقعیتی "نظام‌مند"^۱، به عنوان الگو تکیه داشته باشند"^۲، پرتوافکن بوده. در شرایطی که هیچ شکی نمی‌توان داشت که از برکت این پرتوافکنی بسیاری تحقیقات، خصوصاً به شهادت آنچه در خواص "نظام‌مندانه"^۳ صورفرهنگی در زمینه‌های گوناگون، از حکایات عامیانه گرفته تا مُد، که ناممکن می‌نمود امکان‌پذیر شد، برخی مشکلات اساسی اخیراً مطرح شده‌اند:

^۱ (Systemic)

^۲ آر. کووارد (R. Coward) و جی. ایلیس (J. Ellis)، (J. Ellis), *Language and Materialism : Developments in Semiology and the Theory of the Subject*، (London : Rotleedg & Kegan Paul, ۱۹۷۷)، صفحه ۱.

^۳ (Systematic)

الف) «محدودگری مفهوم»^۱. نهایتاً به همان صورت که آخرین اثر جاکبسن در زمینه شعر پیشنهاد می‌کند، "هماندی"^۲ با زبان متضمن رد ویژگی آندسته از صور فرهنگی همچون شعر و ادبیات است، چرا که به صورتی ضمنی دلالت بر این امر دارد که تحقیق در مورد آنان باید منوط و وابسته به تحقیق در باره زبان شود.

ب) «فرمالیسم». ترنس هاوکس^۳ می‌نویسد، با حفظ نظریه «زبان» نزد سوسور در چارچوب تفکر، "ساختار"، ایستائی خود را از دست می‌دهد. قوانینی که بر او حاکم‌اند چنان می‌کنند که نه تنها "ساختاریافته"، بلکه در حال «ساختارپذیری» نیز باقی بماند. از اینرو، برای اجتناب از محدود نمودن مفهوم مراحل به صور صرفاً وانهاده، ساختار باید قادر به در پیش گرفتن "رؤیه‌های" «تغییرماهیتی» باشد که از طریق آنان عناصر نوین پیوسته، به وسیله او و از طریق او، پرداخته شده‌اند.^۴ این امر کاملاً صحت دارد: ولی مستلزم جسمیت بخشیدن به ساختار می‌شود، تا او را به موضوعی از روند خود تبدیل کند. ساختار به جای آنکه یک ادراک ویژه باشد، یک شیئی خواهد بود - یک موجودیت واقعی - با زندگی و تمایلی

^۱ (Reductionism)

^۲ (Analogy)

^۳ (Trence Hawkes). ترنس هاوکس در کشور انگلستان، در زمینه علوم انسانی شخصیت

صاحب‌نظر و شناخته‌شده‌ای است. مجموعه‌های وسیعی از تحقیقات دانشگاهی، منجمله

مجموعه‌ای که کتاب فوق به آن تعلق دارد، زیر نظر و به سرپرستی او به چاپ سپرده شده. (هم)

^۴ ت. هاوکس، *Structuralism and Semiotics*، (۱۹۷۷، London : Meuthen).

صفحه ۱۶.

مختص خود. به طور مثال ادراک سوسور از «زبان»، که ابتدأً به عنوان "نظام‌مندی"^۱ صرف از قوانینی تصور می‌شد، که "سخن-عمل" فردی را میسر می‌کرد، نهایتاً به «زبان» تمامی صفات شخصی و یا موضوعی فلسفه را، با قابلیت به کارگیری حرکتهائی در ارتباط با خود او، اعطا کرد. در ادراک سوسور روندی که از طریق آن «زبان» عهده‌دار ایجاد مجموعه‌ای از تنظیمات درونی برای همسازی و حذف تأثیرات آشفته‌کننده "تغییرات جهشی" می‌شود، که در هنگام کاربرد قابلیت سرسپردگی به قوانین او را ندارند، به صورتی نمونه‌وار روشن شده است.

(ج) «ایده‌آلیسم». به عقیده زوتان تودوروف دلنگرانی اصلی ساختارگرائی، به صورتی که بر ادبیات اعمال شده، همانا مربوط به "نظام گویش ادبی می‌شود تا آنجا که آنرا اصلی مولد در پناه تک‌تک و تمامی متن‌ها می‌بیند."^۲ در مخالفت با این نقطه‌نظر، در کتاب "نظریه‌ای در خلاقیت ادبی"^۳ پیر ماکری می‌گوید که، تعریف متن ادبی در این راستا به معنای رد پیچیدگی واقعی او از طریق تقلیل دادن‌اش به مرتبه همانندی با ساختاری است که گفته می‌شود در بطن آن جای دارد. نتیجه آن صورتی از ایده‌آلیسم افلاطونی می‌شود

^۱ (Systematization)

^۲ ت. تودوروف، «Some Approaches to Russian Formalism»، در اشارات

(Edinburgh : Scottish *Russian Formalism*, (S.Bann and S. Bowl)

Academic Press, ۱۹۷۳)، صفحه ۹.

^۳ (A Theory of Literary Production)

که در آن متن واقعی هاله‌ای است در قالب جوهر ایده‌آل، ظهوری است از نسخه بدل برخی ساختارهای پایه‌ای که از طریق آن قابل رویت است. در این بنا، نقدگرایی تبدیل به روندی "در قرائت" متن برای آشکار کردن ایده‌آل ناب و ساختار تکه‌تکه شده‌ای می‌شود که گوئی در لایه زیرین آن قرار داشته، و باید متن آن را خلق کند.

د) «مردم‌شناسی گرائی»^۱. ساختارگرایی بر ادراک مردم‌شناسانه "انسان متکلم" متکی است، با این نتیجه‌گیری که تحقیق در باب فرهنگ صرفاً می‌تواند از طریق بررسی مسئله تبادل پیام‌ها آغاز شود. از اینرو، ساختارگرایی هرگونه ملاحظه‌ای را در مورد روندهائی که از طریق آنان صور نوین فرهنگی جان می‌گیرند، حذف می‌کند. بیشترین داده آن یک "سنخ‌شناسی"^۲ از صور فرهنگی‌ای است که فاقد هر گونه ریشه‌ای در شرایط اجتماعی و تاریخی خلق خود هستند.

البته، این نقدگرایی‌ها نه تنها به ساختارگرایی، بلکه به فرضیه‌های سوسوری که در لایه زیرین آن قرار دارند، وابسته‌اند. تفاوت‌گذاری میان بررسی "برهه‌ای" «زبان» به عنوان یک نظام از قوانین ایستا در مرحله معینی از زمان، و تحقیق "تاریخی" در مورد نیروهای تنظیم کننده توسعه تاریخی زبان، در این زمینه از اهمیت بسیار برخوردار

^۱ (Anthropologism)
^۲ (Typology)

است. این به معنای آن نیست که خطائی در این تفاوت‌گذاری وجود دارد. در یک بررسی انتزاعی، این امر از ارزش روش‌شناسانه قابل توجهی برخوردار است، و حداقل تمایل سوسور این بود که، تفاوت‌گذاری ناب را به دلیل نتیجه روش‌شناسانه‌ای که از آن به دست می‌آمد، ارائه کند. سوسور در ابتدا دلنگران نظام قراردادهائی بود که آفرینش و تبادل پیام‌ها میان اعضاء وابسته به یک زبان واحد را امکان‌پذیر می‌سازند. اینکه ممکن است تغییر و یا تمديد روندهای اجتماعی و تاریخی که از طریق آنان چنین قراردادهائی خلق شده‌اند، خود موضوع قابل توجهی برای تحقیق باشد، کاری است که سوسور آنرا به انجام نرسانده، و صد البته مردود دانسته. او صرفاً پذیرفت که چنین ملاحظاتی از "تاریخیات"^۱، درک ما را از سازوکاری که از طریق آن معنا در بطن یک نظام از قوانین گویشی خلق شده به صورت چشم‌گیری افزایش نخواهد داد.

مشکل اینجا است که سوسور تمایز میان مراحل "برهه‌ای" و "تاریخی" تحلیل را آنچنان تفسیر و ارایه نمود که نه تنها تضادی میان «چشم‌اندازهای روش‌شناسانه» زبان ایجاد کرد، بلکه به همین ترتیب مجموعه‌ای از تمایزات وابسته، مربوط به «طبیعت قائم به ذات» خود زبان را نیز مطرح نمود. از اینرو تمایز "برهه‌ای/تاریخی" در توازی با رابطه تفاوت میان «زبان» و «کلام» قرار می‌گیرد، تفاوت میان آنچه حقیقتاً مسئله اجتماعی زبان، قوانین «زبان» است، و

^۱ (Diachrony)

جنبه عارضی و فردی آن که شامل کاربردهای ویژه‌ای می‌شود که چنین قوانینی به وسیله متکلمان در بطن رویدادهای «کلام» اعمال می‌گردد. در حقیقت، با پیش‌راندن یک تجرید روش‌شناسانه میان برهه‌ای و تاریخی، سوسور مجزاکننده‌ای "قائم‌به‌ذات" میان این دو نمود زبان که صرفاً مبادله دیالکتیک‌شان می‌تواند، آهنگ و مسیر تغییر زبان را تعریف کند، قرار داده.

این مشکلات با درنظر گرفتن این حقیقت که، از نظر سوسور زبان، در یک معنای انتزاعی ناب، اجتماعی است، تشدید شد. چرا که، همانطور که مجموعه‌ای از قوانین پیش از افراد موجودیت داشته‌اند، «زبان» به عنوان یک نظام "تماماً منسجم" از پیش "دریافت" شده است. زبان به عنوان مخزن و محمل یک خودآگاه تفکیک‌نشده^۱ "اجتماعی‌ات"، صرفاً به ادراک گوینده "ایده‌آل-شاخص" موجودیت می‌دهد و جایی برای ادراک کارآوری‌های مختلف زبان‌شناسانه طبقاتی: «مجموعه‌های متفاوت گویندگان که مجموعه قواعد متفاوتی در به کارگیری زبان خود به میان می‌آورند»، نمی‌گذارد. تعجبی ندارد که این تغییر نتواند به حساب آید. چرا که محرکه اصلی تغییر - درگیری و تفاوت - از بطن زبان بیرون رانده شده.

از اینرو، مصنوع روش‌شناسانه تمایز میان مراحل "برهه‌ای" و "تاریخی" تحلیل، هزینه خود را داشته است. در حالی که این تمایز

^۱ (Societal)

سوسور را در ارائه مشکل "نظام‌مند" طبیعت زبان یاری داد، هیچ ابزاری که به وسیله آن بتواند مسئله تغییر را ارائه دهد، به دست نداد. در نتیجه سوسور ناچار شد که یا این مشکل را نادیده گیرد یا، به قیمت بسیار سنگین "ایستاکردن"^۱ سعی در حل آن داشته باشد. او ناامیدانه می‌نویسد، "زمان همه چیز را تغییر می‌دهد، هیچ دلیلی وجود ندارد که زبان از این قانون کلی مستثنی شود."^۲ از اینرو زمان، نمایه تغییر، به ابزار «توضیح» خود تبدیل می‌شود؛ تغییر، صرفاً تأثیری از زمان شده که آنرا به قیاس می‌کشد.

از سوی دیگر تغییر، محصول "منحصر به فرد"^۳ دگرگونی‌هایی است که «زبان» برای گذاشتن نقطه پایان بر عدم تعادل ایجاد شده، که به وسیله آندسته تغییرات عملی، که عدم انعطاف‌های آن را می‌شکنند، تعریف می‌شود. این امر، همانطور که اشاره شد، آنچنان تأثیری دارد که زبان را از یک ادراک به یک موجودیت "واقعی" و مجسم تبدیل می‌کند، موضوعی که روند او را تنظیم و بر آن نظارت دارد. شاید در درجه اول به صورتی پایه‌ای‌تر، در مورد اینکه چگونه امکان دارد چنین الگوهای آشفته‌کننده عملی بتوانند در برابر احکام «زبان» قد برافرازند، هیچ توضیحی ارائه نشده. اینان گوئی "صرفاً اتفاق می‌افتند." در این صورت "اقبال" و "ضرورت" در نظریه زبان سوسور

^۱ (Reification)

^۲ فردنیاد دو سوسور، *Course in General Linguistics*.

(London : Peter Owen, ۱۹۷۴)، صفحه ۷۷.

^۳ (Sui Generis)

سرخوشانه به بازی برچسب‌زنی مشغول‌اند، به صورتی که اول این یک، سپس آن دیگری نقش اصلی را به عهده می‌گیرد. در آغاز، قوانین ضرورت می‌آیند - چرا که بیانات در توافق با قوانین «زبان» خلق می‌شوند - سپس تغییر قد بر می‌افرازد چرا که این قوانین به صورتی غیرقابل‌پیش‌بینی و تصادفی زیر پای گذاشته می‌شوند، نهایتاً ضرورت موجودیت خود را در قالب قوانین پولادین «زبان» اعلام کرده، قدرت را به دست گرفته و تأثیراتی را که انحرافات تصادفی ایجاد کرده‌اند به توازن می‌رساند.

البته این عدم قابلیت در برخورد با مسئله "تغییر"، نتایج عمیق‌تری نیز در پی داشت: به این ترتیب که نظام قوانینی که «زبان» در هر مقطع زمانی در توافق با آن قرار دارد هیچگاه خود «تعریف» نشده، بلکه صرفاً تشریح و "نظام‌مندی" شده است. "گویش" در حال جهش از یک نظام برهه‌ای «زبان» به دیگری است، بدون هیچ گونه توضیحی در مورد چگونگی این عمل، و یا اینکه، چرا در یک مقطع زمانی ویژه، نظام بخصوصی از قوانین که در توافق با «زبان» قرار دارد، چنین صورتی به خود می‌گیرد؟

از اینرو، میراث فرمالیست‌ها از سوسور شمشیری دولبه بود. از یک سو، فرمالیست‌ها با استفاده از تمایز سوسوری میان کاربرد و ریشه، توانستند به وسیله متن‌های ویژه که از طریق "نظام‌های ادبی" متفاوت و متغیر که در بطن آن مستقر شده‌اند، ادراک کاربردهای

متفاوت را در قلب تحقیقات خود قرار دهند. از سوی دیگر به همان ترتیبی به جانب یک متن ویژه جذب شدند که سوسور به جانب یک "واحد" زبان کشیده شد. به این ترتیب که در مورد "واحد" زبان، معنا و کاربرد نه از طریق ریشه‌های آن بلکه به وسیله روابط این "واحد" با دیگر "واحدها" در بطن نظام ارتباطاتِ توافق شده در «زبان» تغییر می‌کرد، و نتیجتاً کاربرد و معنای متن از ارتباطش با دیگر متون در بطن یک "نظام ادبی" حاصل می‌شد.

در این راستا، ادراک‌های "نظام ادبی" و «زبان» ممکن است به صورت ادراک‌هایی موازی بررسی شوند. هر دو به نظام‌های ارتباطی که به کاربرد معانی عناصر (متن‌های ادبی و واحدهای زبان)، که آنان را سازمان بندی و تعیین کرده و با آن در توافق‌اند، اشاره دارند. با این وصف در این مقام هر دو از کمبودهایی یکسان در رنج‌اند. همانطور که هیچ شرحی در توصیف طُرُقِی که «زبان» از یک موضع "برهه‌ای" به دیگر مواضع حرکت می‌کند، ارائه نشده، و با علم به اینکه "نظام‌های ادبی" - و کاربرد ویژه در متن آنان - در تغییراند، فرمالیست‌ها قادر به توضیح این امر نیستند که چرا یا چگونه این تغییرات صورت می‌گیرد؟ ادراک سوسور از «زبان» و ادراک فرمالیستی از "نظام ادبی" کم‌یابیش شبیه قالیچه سحرآمیز مشرق زمین است: هر دو در فضا معلق‌اند، به این سوی و آن سوی می‌روند، در حالی که هیچ توضیحی از دلایلی که سبب حرکت آن‌ها از سوئی

به سوی دیگر می‌شود ارائه نشده، و فقط می‌توان گفت که سحرآمیزند.

"شعرگونه‌نثر" تاریخی باکتین

از اینرو می‌توان همزمان، هم قابلیت بنیادی تحقیق فرمالیست‌ها را مشاهده کرد و هم محدودیت‌هایی که این قابلیت را تضعیف می‌کنند. فرمالیست‌ها در شرایطی که دل‌نگرانی زیبایی‌شناسی را به نوع تاریخی آن محدود می‌کنند، این عمل را صرفاً به صورتی انتزاعی انجام داده و، با وجود مطرح کردن سئوالاتی که به صورتی غیرقابل‌انکار تاریخی بودند، امکان جواب به آنان را به هیچ عنوان در اختیار نداشتند.

طرح "شعرگونه‌نثر" تاریخی که میکائیل باکتین و پاول مددوف در اواخر سال‌های ۱۹۲۰ ارائه دادند تلاشی بود برای تحقق‌یافتن این قابلیت که بتوانند از «طریق» تحقیق فرمالیست‌ها به "فرافرمالیسم" رسیده، زمینه‌ای برای نقدگرایی مارکسیستی که به صورتی غیرقابل بازگشت تاریخی باشد، فراهم آورند. در این راستا در آثار آنان، گفتگو میان دل‌نگرانی‌های فرمالیسم و مارکسیسم که، با وجود آنکه، به عقیده سِلْدُن "بی‌نتیجه" ماند، به صورتی شایان توجه سازنده بود.

با این وصف، در آغاز باید برخی جنبه‌های «مارکسیسم و فلسفه زبان»^۱، اثر والنتین ولوسینف^۲، را مورد توجه قرار دهیم. این اثر که برای نخستین بار در ۱۹۲۹ به چاپ رسید اولین تلاش منظم برای توسعه یک نظریه مارکسیستی در زبان بود که بتواند پایه‌ای تمام و کمال در زبان‌شناسی را بازتاب دهد. با تحمیل تحلیل‌های انتقادی به مقوله‌های زبان‌شناسی سوسوری، ولوسینف یک برداشت تاریخی نوین به تحقیق در زبان را، با تکیه بر زمینه ضروری نظری تحت تأثیر تحقیق باکتین و مددوف، ارائه داد.

شدیدترین موضع‌گیری‌های ولوسینف بر علیه سوسور مربوط به ارائه «زبان» به عنوان موضوع منحصر به فرد زبان‌شناسی بود. اساساً به این دلیل که، [این نظریه] موضع "گوینده"^۳ را تضعیف می‌کرد، که به زعم ولوسینف، اگر به زبان روی می‌آورد، نه به عنوان یک نظام از قوانین غیرقابل‌تغییری است که باید بر آن سر سپرد، بلکه به عنوان زمینه‌ای از امکانات که در بیانات واقعی، خصوصاً ارتباطات اجتماعی مورد استفاده قرار می‌دهد. از اینرو موضوع مناسب زبان‌شناسی از نظر ولوسینف، نظام استقرار یافته «زبان» نیست، بلکه همانا شیوه‌هایی است که در آن‌ها قوانینی که بر آن سر می‌سپارند، مورد استفاده قرار گرفته، تغییر یافته و در ارتباط با بیانات واقعی هماهنگ شده‌اند، [قوانینی] که احکام‌شان صرفاً اجتماعی هستند. در نتیجه

^۱ (Marxism and Philosophy of Language)

^۲ (Valentin Volosinov)

^۳ (Speaker)

دلنگرانی "نشانه" زبان‌شناسی به عنوان محصولی ویژه و متغیر در روابط "زبان‌شناسی اجتماعی"^۱ جایگزین دلنگرانی سوسور در مورد رابطه "نشانه" با "نشانه" در بطن یک نظام بسته، شد.^۲

برای تحقق یک چنین جابجائی نظری، ولوسینف معتقد بود که رها کردن جدل سوسور، که بر اساس آن معنا صرفاً به وسیله خاصیت روابط تشابه و تفاوت که میان "نشانه‌ها" در بطن یک نظام بسته «زبان» ایجاد می‌شود، ضرورت داشت. و مدعی شد که این واقعیت را می‌توان مورد نظر قرار داد که، در بیانات مجسم، ساختار، معنا و مورد استفاده "نشانه" زبان‌شناسی - واژه - فی‌نفسه "گفت‌وشنودی"^۳ است. به معنای اینکه واژه، یا روی به جانب واژه‌ها و کاربرد آنان در بیاناتی که در جواب او هستند دارد، یا روی به بیاناتی که در جستجوی جواب‌اند. ولوسینف چنین استدلال کرد که اگر سازوکاری که از طریق آن معنا در بطن زبان خلق شده بخواهد به صورتی مناسب درک شود، این روابط "گفت‌وشنودی"^۴ می‌باید در مرکز تحقیق قرار گیرد.

^۱ (Sociolinguistics)

^۲ ولوسینف، *Marxism and the Philosophy of Language*

(New York : Seminar Press, ۱۹۷۳)، صفحه ۵۳.

^۳ (Dialogical)

^۴ (Dialogic)

این موضع، تا حدودی از تفکرات ولوسینف در مورد دلنگرانی فرمالیست‌ها با مسئله «اس کاس»^۱ - موضعی که گوینده در ارتباط با زبان‌هائی که مورد استفاده قرار می‌دهد اتخاذ می‌کند - منتج شد. با این وجود، این نظریه مناسب‌ترین و کامل‌ترین سیمای خود را در تحقیق باکتین در آثار داستایوسکی به دست آورد.

باکتین در تحلیل قراردادهائی که گفتار در آثار داستایوسکی بر اساس آن‌ها خلق شده، استدلال می‌کند که واژه داستایوسکی فی‌نفسه "واژه‌ای یک‌رویه‌نگر" است. به این معنا که شخصیت‌های داستایوسکی، هیچ‌گاه بدون تغییر و تنظیم گفتار خود با استفاده از عکس‌العمل‌های ممکن نوعی "مخاطب"^۲ واقعی (یک شخصیت دیگر) و یا تصویری (خواننده)، سخن نمی‌گویند. واژه از اینرو، در چنین گفتاری پیوسته به واپس می‌نگرد و، حساسیتی بیش از اندازه به واژه‌های دیگران نشان می‌دهد، و به موضوعی برای تغییراتی پیوسته بدل می‌شود. واژه اگر به این صورت به کار گرفته شده، مجموعه‌ای ویژه از روابط میان گوینده و شنونده در بطن خود زبان ایجاد کرده و بازتاب می‌دهد، و صرفاً می‌تواند زمانی که در بطن زمینه چنین روابطی کاربرد می‌یابد، به صورتی شایسته درک گردد.

^۱ (Skas)
^۲ (Interlocutor)

در آغاز ولوسینف تغییر در زبان‌شناسی سوسوری را خواستار شد، سپس پیشنهاد کرد که واژه نه صرفاً در چارچوب مختصات روابطش با دیگر واژه‌ها، بلکه در مناسبت با کاربردهایش در بطن روابط "گفت‌وشنودی" میان گوینده و شنونده، می‌باید درک شود. برای پیشگیری از هر نوع آشفتگی، متذکر می‌شویم که این برخورد، اشاره‌ای به روابط عینی اجتماعی میان یک گوینده "جاندار/ زنده" و شنونده‌ای از این دست نداشت، بلکه به روابط میان «نقش» گوینده و «نقش» شنونده، آن گونه که در بطن و از طریق صور ویژه‌زبان یا گویش ساخته شده است، اشاره می‌کرد. دومین گام و شاید بنیادی‌تر از اولین، این بود که چنین صور زبانی یا "شاخه‌های گفتاری"، نامی که ولوسینف بر آن‌ها نهاده بود، باید خود با ارجاع به "شرایط تأثیرات متقابل اجتماعی-گوشی" عینی که در آن قرار داشته‌اند، تعریف شوند.

این قابل بحث است که ریشه مشکلات سوسور همانا جداسازی نظام قوانین درونی «زبان» از کارآوری‌هایی بود که خارج از نظام قرار داشتند. در این میان نهایتاً، ادراک سوسور از رابطه دلخواه میان "رویه گویشی-نوشتاری" و "رویه ادراکی" است که شدیداً تضعیف می‌شود. البته این ادراک نیز در مقام خود قابل اعتراض است. حقیقتاً، با توجه به اینکه با رد هرگونه رابطه ذاتی میان "رویه گویشی-نوشتاری" و "رویه ادراکی"، یعنی صورت و معنا، این رابطه

^۱ (Speech Genres)

تحت‌استیلای تغییرات تاریخی و احکام قرار گرفته، مطلبی است که جهت درک "تاریخیات"^۱ زبان اساسی است. ولی، در بطن تحقیق سوسور، فقط تغییرات هستند که به تعریف کشیده شده‌اند، و نه هرگز احکام.

ریموند ویلیامز معتقد است که توضیح این مطلب بازتاب تصویری (نادرست) است چرا که، رابطه میان "رویه گویشی-نوشتاری" و "رویه ادراکی" دلخواه، یا به عبارت دیگر قراردادی است، به دلیل آنکه نمایانگر هیچ ارتباطی ضروری و یا قابل‌بحث با روندهای تاریخی‌ای نیست که به وسیله آنان به عنوان یک واحد ویژه از معنا خلق شده باشد، از اینرو رابطه‌اش با آنان نیز مسلماً باید دلخواه باشد. ویلیامز می‌گوید، "کاملاً بر عکس، امتزاج عنصر رسمی و معنا ... نتیجه روندی واقعی از توسعه اجتماعی در فعالیت‌های گویشی رایج و توسعه مداوم زبان است."^۲

نیاز اصلی در اینجا یک نظریه زبان است که اتحاد ویژه صورت و معنا را، که به وسیله نظام "نشانه‌ها" ساخته شده و به پایه‌های متغیر اجتماعی و تاریخی‌ای باز می‌گردد که کارآوری‌های زبان‌شناسانه نظام بر آن‌ها استوار شده است، توضیح دهد. ولوسینف دقیقاً روی به جانب چنین نظریه‌ای داشت. او دلنگران زبان در انزوای‌اش نبود، بلکه به

^۱ (Historicity)

^۲ آر. ویلیامز، *Marxism and Literature* (Oxford : OUP, ۱۹۷۷)، صفحه ۳۷.

عنوان قسمتی از تلاش برای توسعه یک نظریه قابل درک عقیدتی در بطن مارکسیسم با آن برخورد می‌کرد.

همانطور که ادراک عقیدتی در بطن تاریخ مارکسیسم مسیری متنوع و مختلف داشته، می‌باید در مورد کاربردی که ولوسینف از آن به عمل آورده نیز به صراحت سخن گفت. به طور خلاصه، با مطرح کردن "ایدئولوژی"، ولوسینف همان تمامیت صور قراردادی شده‌ای را در سر می‌پروراند که از طریق آن‌ها به "واقعیت" معنا و محتوا اعطا شده. از اینرو ایدئولوژی و گوهرواژه‌یابی - جهان "نشانه‌ها" - در یک سطح قرار می‌گیرند و، در این جایگاه، طبیعتی عینی و مادی می‌یابند. ولوسینف می‌گوید، ایدئولوژی مخلوق انتزاعی "خودآگاهی" به همان اندازه انتزاعی نیست، بلکه دارای یک موجودیت مستقل و عینی است، چه به عنوان یک سازمان‌بندی "قانون‌مند شده"^۱ فرهنگی، متمایز و متشکل از امواج صوتی (سخنرانی، موسیقی) و چه به معنای یک رمزبندی از هماهنگی امواج نوری (چاپ، تصاویر) که از دگرگونی اجسام مادی حاصل شده باشد. با این وجود، برخلاف دیگر جنبه‌های واقعیت، در هماهنگی با اصول سازمان‌بندی شده خود، واقعیتی خارج از خود او، رویه ایدئولوژی "منعکس‌کننده" و "منحرف‌کننده" است. به عبارت دیگر، "نشانه" نه تنها موجودیت دارد، بلکه «دالت» نیز می‌کند.

(Encoded) ^۱

طبیعت دو لبۀ این ادراک از "نشانه" اهمیتی حیاتی دارد. برای سوسور آنچه مهم بود ارتباط یک "نشانه" با دیگری در بطن نظام بسته «زبان» بود؛ مسئله ارجاع نشانه‌ها به خارج از زبان تماماً "در پرانتز قرار گرفته". همانطور که ملاحظه شد، این به معنای آن است که، هیچ راهی که از طریق آن ساختار «زبان» بتواند با ارجاع به احکامی که خارج از او قرار گرفته‌اند تعریف شود، وجود ندارد. نزد ولوسینف، به عکس، با وجود آنکه زبان و، در مفهومی کلی‌تر، تمام صور عقیدتی دارای واقعیتی مستقل از آن خود بوده، و دلالتی بر "واقعیت" تحمیل می‌کنند که بازتاب سازمان‌بندی "نظام‌مند" خود آنان است، این صور، که قابل تقلیل به روابط اجتماعی و اقتصادی نیز نیستند، تا حدودی به وسیله همین روابط قابل توصیف‌اند. چرا که "دستورزبان" انتزاعی مورد توجه ولوسینف نیست، بلکه بیشتر کاربردهائی است که این دستورزبان با سرسپردگی به قواعداش در شرایط ملموس اجتماعی اعمال می‌کند. دلنگرانی اصلی ولوسینف استقرار یک "سنخ‌شناسی"^۱ از صور و انواع گفتار و توضیح آنان با مراجعه به شرایط تأثیرمتقابل "اجتماعی-گوشی‌ای" است که بر آن استوار بوده و به وسیله آن نیز خلق می‌شوند.

از اینرو "نشانه"، در کاربرد رایج و کنونی، همیشه به صورتی اجتماعی شکل گرفته. معنای رایج و کاربرد آن، در مورد زبان، به وسیله عبارت از آن «کیست» و به «چه کسی» اتلاق شده، تعیین

^۱ (Typology)

می‌شود. همیشه تا حدودی در بطن مستقر، و به وسیلهٔ مجموعهٔ ویژه‌ای از روابط اجتماعی میان گوینده و شنونده سرشته شده: یعنی، به وسیلهٔ شرایط ویژه‌ای از "تأثیر متقابل" "اجتماعی-گوشی"^۱ که خود به وسیلهٔ روابط گسترده‌تر اجتماعی، اقتصادی و سیاسی که در آن استقرار یافته‌اند، ساخته شده. با ارائهٔ این نظریه تمام صور زبان تبدیل به روابطی قابل پیش‌بینی و متمایز می‌شوند که به صورتی تاریخی میان شنونده و گوینده خلق شده‌اند - ولوسینف به این موارد تحت عنوان مکالمات اطاق‌طراحی و برچسب‌زبان اشاره می‌کند - وظیفهٔ تحلیلی اساسی، مشخص کردن این امر است که چگونه این صور زبان به وسیلهٔ روابطی که، بر پایه‌اش حرکت یافته و تعیین شده‌اند، در سازمان‌بندی درونی‌شان، بر این روابط دلالت کرده و یا آنان را "منحرف" می‌کنند:

این نظمی است که روند زایندهٔ رایج زبان دنبال می‌کند:
ارتباط اجتماعی ایجاد شده است (از پایه شاخ و برگ گرفته)؛ در درون آن ارتباط گوششی و تأثیر متقابل زاده شده؛ و پس از آن، صور اجرای بیان چشم به جهان گشوده‌اند؛ نهایتاً، این روند زاینده در تغییرات صور زبان بازتاب پیدا کرده است.^۲

^۱ (Socioverbal)

^۲ ولوسینف، قبلاً عنوان شده، صفحهٔ ۹۶.

به این ترتیب در تحقیق ولوسینف، یک تبادل پیوسته میان صور زبان و روابط اجتماعی که زبان در بطن آن مستقر شده - به طور خلاصه تر میان "نشانه" و واقعیت - در جریان است. ولی این به معنای آن نیست که، بگوئیم زبان صرفاً به عنوان پاسخگوئی به تغییراتی که در شرایط "اجتماعی-گوشی" تداخل اجتماعی به وجود آمده، متحمل تغییرات و توسعه می‌شود. تغییر، در این مقام نتیجه عملکرد عناصری از تضاد و بی‌ثباتی است که در درون خود زبان جای دارند.

ولوسینف با "نظام‌مند کردن" قوانینی که «زبان» را می‌سازند استدلال می‌کند که، تلاش سوسور جستجوی تقلیلِ موارد اختلاف در معنا بوده که، به دلیل استفاده‌های متفاوتی که در کارآوری‌های زبان‌شناسانه متفاوت اجتماعی خلق شده‌اند، امکان داشته به واژه‌های واحدی وابسته شوند. در نتیجه به دلیل شکست در شناسائی و کاربرد بازتاب‌های نظری "چندمعنائیات"^۱ واژه بوده - واژه به عنوان چهارراهی از معانی متعدد - که سوسور سازوکارهای تغییر را از قلب زبان بیرون راند. ولوسینف برعکس، استفاده از واژه را به عنوان یک قسمت پایه‌ای از نبرد طبقاتی در چارچوبی می‌بیند که در آن واقعیت می‌باید "دلالت" کند. زبان، بیش از آنچه یک افق خنثی از معانی استقرار یافته و ارائه شده باشد، تبدیل به "صحنه مبارزه طبقاتی" می‌شود به همان صورت که واژه‌ها بسیج شده و در مسیر فلسفه‌های طبقاتی به مصاف با یکدیگر می‌شتابند. به دلیل خاصیت

^۱ (Polysementicity)

تأثیر متقابل "منافع متفاوت اجتماعی، جهت یافته در بطن یک "نشانه- اجتماعی واحد"، (به وسیله جنگ طبقاتی) است"^۱، که ولوسینف می گوید تغییر زبان می تواند به حساب سازوکارهای تضاد به ثبت رسیده در بطن ساختار خود گذاشته شود.

در مجموع ولوسینف استدلال می کند که دلنگرانی زبان شناسی می باید برقراری یک "سنخ شناسی" از شاخه های کلام باشد که شیوه خاص بازتاب واقعیت یا دلالت بر آن را که با رجوع به شرایط اجتماعی "تأثیرات متقابل" "اجتماعی گویشی"، که خود آنان در بطن چارچوب وسیع تر روابط اقتصادی، اجتماعی و سیاسی، که در لایه تحتانی آنان قرار دارد، به وجود آورده و "در زمینه قراردادده اند"^۲، را توضیح دهد. برای ولوسینف، این امر به همان اندازه شامل زبان در صور نگاشته می شود که شامل صورت های گویشی، به همان اندازه به شاخه های ادبی - که از آن تحت عنوان "کارآئی های گویشی به ثبت رسیده"^۳ نام می برد - مربوط می شود که به شاخه های سخنگویی.

در این مسیر بود که بررسی نظریه ولوسینف زمینه ساز تلاش مددوف و باکتین برای پی ریزی یک "سنخ شناسی" متشکل جامعه شناسانه و تاریخی از شاخه های "ادبی" شد. ولوسینف ادراکات ضروری ای ارائه

^۱ همان مأخذ، صفحه ۲۳.

^۲ (Contextualized)

^۳ همان مأخذ، صفحه ۹۵.

داد که از طریق آنان روند تغییر ادبی می‌توانست به عنوان بازتاب جابجائی روابط طبقاتی تحلیل شود. وی به همچنین وسایلی فراهم آورد که با استفاده از آنان ویژگی برخی صور نوشتاری، با ارجاع‌شان به روابط اجتماعی‌ای که بر پایهٔ آنان قابل پیش‌بینی بودند، می‌توانست تعریف شود.

این واپسین دل‌نگرانی او بود که، خصوصاً با توجه به شیوه‌ای که باکتین و مددوف مسئلهٔ "ادبیات" را به بازبینی دوباره کشاندند، برای ما از اهمیت برخوردار می‌شود. با شکافتن مسئلهٔ طبیعت ویژهٔ ادبیات، نه به عنوان یک مطلب مجرد بلکه در مقامی که در بطن نظریهٔ عمومی صور نوشتاری می‌تواند مورد نظر قرار گیرد، باکتین و مددوف یک دل‌نگرانی در محدودهٔ نظری وسیع‌تری ایجاد کرده، و با این عمل طبیعت ویژهٔ ادبیات را دگرگون نمودند. دل‌نگرانی دیگر منحصرراً مربوط به "ادبیات" صرف نمی‌شد، بلکه بیشتر به آن گروه از به اصطلاح آثار "ادبی" مربوط می‌شد، که "دارای نقش نظری مستقل و نوعی بازتاب موجودیت «اجتماعی-اقتصادی» کاملاً مختص خود بودند»^۱، و اینکه اگر چنین باشد، چگونه می‌توان این آثار را در چارچوب ماده‌گرایی تعریف کرد؟

^۱ نقل شده از آی. آر. تیتونیک (I.R. Titunik)، «The Formal Method and the Sociological Method»، همان مأخذ.

به عبارت دیگر، [باکتین و مددوف] تلاش کردند مقوله‌ای از "ادبیات" بیابند که از نظر تاریخی متشکل باشد. دلالت ویژه "واقعیت" که به وسیله آثار ادبی صورت می‌گرفت نه در چارچوب ایدئالیستی، و به عنوان تجلی رسمی برخی مجموعه خواص غیرقابل‌تغییر، بلکه به عنوان محصول ویژه کارآوری‌های محدودیت یافته اجتماعی از نگارش و تجلی یک "ترتیب منتظم"^۱ و ویژه از روابط طبقاتی که در بطن زبان صورت می‌پذیرفت.

ادبیات به عنوان یک مقوله تاریخی

پیشتر به بررسی باکتین در مورد داستایوسکی پرداخته‌ایم. اینک تحقیق وسیع‌تر او از "کاروانشادی‌سازی"^۲ را برای ارائه نمونه‌ای در مورد مسائل مطرح شده، به کار خواهیم گرفت. "ادبیات کاروانشادی" چیست؟ باکتین آنرا "شاخه‌هائی" تعریف می‌کند که "از طریق مجموعه‌ای از روابط میانجی- مستقیم یا غیرمستقیم - تحت تأثیر یک یا چند گونه فولکلور «کاروانشادیانه»^۳ (باستانی یا قرون وسطائی) قرار گرفته‌اند"^۴.

^۱ (Constellation)

^۲ (Carnivalization)

^۳ (Carnivalistic)

^۴ میکائیل باکتین، *Problems of Dostoevsky's Poetics*

(Ann Arbor, Michigan : Ardis, ۱۹۷۳)، صفحه ۸۸. (چاپ اول در سال ۱۹۲۹).

باکتین با وجود آنکه به عنوان یک مسئله کلی در تاریخچه "شعرگونه‌نثر" با این پدیده روبرو بود^۱، به صورت ویژه‌تری به "کاروانشادی‌سازی" در شاخه‌های اصلی ادبی دوره رنسانس به عنوان عامل تعیین کننده در تولد "ادبیات نغز" معاصر اروپائی متمرکز شد. چراکه در ادبیات رنسانس، جهان "کاروانشادی"^۲ گنجینه‌ای از مضامین و ابزارها فراهم آورد که فروپاشی "رده‌بندی‌های"^۳ استقرار یافته‌ای که ایدئولوژی قرون وسطی ارائه می‌داد، یعنی نامأنوس‌نمائی آن را، پدیده‌ای که باکتین "نوین‌سازی" ایدئولوژی قرون وسطی نامید، میسر گردانید.

مسائل مطرح شده در این مقام به وسیله باکتین به نحوی تحسین‌آمیز در کتاب «رَبَلَه و جهان او»^۴ (که در سال ۱۹۴۰ نوشته شد ولی تا سال ۱۹۶۵ به چاپ نرسید) ارائه شده. که به ظاهر تحقیقی در باره نقش طنزعامیانه در آثار رَبَلَه، و به همچنین تلاشی برای بررسی شکل‌گیری تاریخی "ادبیات نغز" معاصر اروپائی به عنوان یک صورت نوین و متمایز نگارش است، با استناد بر مجموعه‌ای از روابط اجتماعی، سیاسی و عقیدتی.

^۱ همان مأخذ، صفحات ۸۸ تا ۱۱۳.

^۲ (Carnival)

^۳ (Hierarchies)

^۴ (Rabelais and His World)

باکتین عنوان می‌کند که در قرون وسطای کلاسیک، جهان ایدئولوژی رسمی قرون وسطی و جهان طنزِ عامیانه دو حیطهٔ جداگانهٔ عقیدتی را، در رویارویی مستقیم و بدون رابط و میانجی، می‌ساختند. جهان رسمی ایدئولوژی قرون وسطی، در متن‌های مقدس، مراسم مذهبی و "کارناوال‌ها" تجسم پیدا می‌کرد، "معادشناسی"^۱ آزاردهندهٔ تیره و تار حاکم، با بینشی از "هستی"^۲ که در آن خدا (و در نتیجه مذهب و مقامات دنیوی که قدرت خود را از خدا به عاریت گرفته بودند) مرکز و محور جهان بودند. کاملاً در جهت مخالف این جهان، و تا حدی به عنوان بازتاب آن، جهان طنزِ عامیانه قرار داشت، که تجسمی از مراسم محلی و فستیوال‌ها، خصوصاً "کاروانشادی‌ها"، نمایشات خنده‌آور بازارچه و آنچه باکتین «شاخهٔ دروازهٔ بیلینگز»^۳ می‌نامد - قسم‌آیه خوردن عوام و فحش و ناسزاهای بازاری- بود. این صورِ "کاروانشادی" به عنوان یک تمامیت، "جهانی" ارائه می‌داد که رده‌بندی جهان رسمی به صورت وارونه در آن تجلی می‌کرد، و در برخی موارد - همانند ضیافت عامیانه‌ای که الاغ را به جای مسیح و مریم، درست در مرکز طویله قرار می‌داد و ایدئولوژی مسیحیت را به زیر سؤال می‌برد - جهان رسمی را از "مرکزیت" انداخته بود.

^۱ (Eschatology)^۲ (Existence)^۳ (Billingsgate Genre)

از اینرو جهانِ طنزعامیانه یک «جهان مجزا» از ایدئولوژی رسمی به تجسم می‌آورد و نوعی «آئینی کردن»^۱ «واژگونی» این ایدئولوژی بود. باکتین در وصف این صور عامیانه می‌نویسد، «یک جنبه کاملاً متفاوت و غیررسمی، ورای روحانیت و سیاست، از جهان و «زیستی‌ثانوی» خارج از «فضای رسمی»^۱، جهانی که تمام ملت‌های قرون وسطی کم‌یابیش در آن شرکت داشتند، و در قلب آن مدت معینی از سال می‌زیستند»^۲. حاصل این امر، آنقدرها «دوباره جان گرفتن» یا «عجیب‌نمائی» ایدئولوژی به عنوان یک جایگزین نبود، بینش «کاروانشادی» از جهان : وارونه‌ای از ایدئولوژی رسمی ارایه شده - بیشتر به این دلیل که مردم از رها کردن این ایدئولوژی سر باز می‌زدند - تبدیل به یک موجودیت «مراسمی‌شده» نیمه‌رسمی در بطن ایام ایستائی در گاه‌شمار مسیحی شده بود.

باکتین می‌گوید ویژگی تاریخی متن‌هایی چون «گارگانتوا و پانتاگروئل»^۳ به قلم رَبله، این بود که کاربرد طنز عامیانه را دگرگون کردند. در ادبیات اوائل دورهٔ رنسانس، طنزعامیانه دیگر گسترهٔ نیازمند مجوز و واژگونه‌ای خارج و مجزا از ایدئولوژی رسمی نبود، بلکه با ایدئولوژی حاکم به عنوان قسمتی از مجموعه ابزارهای رسمی همراه شده بود، ابزارهایی که به وسیلهٔ آنان نه تنها ایدئولوژی حاکم

^۱ (Officialdom)

^۲ میکائیل باکتین، *Rabelais and His World*.

(Cambridge, Massachusettes : MIT Press, ۱۹۶۸)، صفحهٔ ۶.

^۳ (Gargantua and Pantagruel)

به شیوه‌ای مضحک تقلید و وارونه می‌شد، که در عین حال به عنوان ایدئولوژی نظامی دنیائی و فاسد، از «درون» فرو ریخته، ریشه‌کن و عریان می‌شد:

فرهنگ عامیانه که طی سده‌ها شکل گرفت و در صورتی غیررسمی از خلاقیت مردم، در قالب گویش‌های زبانی یا نمایشات، حمایت کرد، اینک خود به مرتبه‌ی والای ادبیات و ایدئولوژی رسیده و آنان را غنا می‌بخشید ... این عروس هزارساله نه تنها به ادبیات غنا داد، بلکه خود نیز از دانش اومانیستی و پیشرفته‌ی فناوری ادبی بهره‌مند شد.^۱

این امر را شاید به روشن‌ترین وجه از طریق اصل "رئالیسم گزافه"^۲ که بر جهان طنزعامیانه حاکم بود و در کاربردهائی که رَبله از این اصل به عمل آورد، بتوان باز شناخت. بر این اساس، "نگاروتندیس بدنی"^۳ به عنوان وسیله‌ای جهت وارونه کردن نظام اجتماعی، اخلاقی و سیاسی به کار گرفته می‌شود. این نظامی است که "سر" آن مقعد و "قلب" آن شکم است. این تصویری است از بدن در تمامیتی "بلعیده شده" و "بلعنده" که، از طریق منافذش با جهان ارتباط برقرار کرده، تا ابد در شرایطی تکامل نایافته باقی می‌ماند.

^۱ همان مأخذ، صفحه ۷۲.

^۲ (Realism Grotesque)

^۳ (Bodily Imagery)

باکتین می‌گوید که، اصل "رنالیسم‌گزافه" در بطن، ریشه‌گیری بنیادینِ مردمی‌اش، هم برای وارونه کردن رده‌بندی‌های استقرار یافته به کار گرفته می‌شد و هم برای ارائه "پایه‌ای" برای جانشینی معادشناسی مشروع مسیحی‌ات رسمی. در برابر بهشت موعود، این اصل یک تجلی تشریحی از مدینه فاضله توده‌ها را قرار داده بود: جهانی از شکم‌پرستی و - واژه دیگری برای آن نمی‌توان یافت - ترضیه گارگانتوائی از لذات نفسانی.

در ارتباط با رَبله، کاربرد "رنالیسم‌گزافه" از دو طریق دگرگون می‌شود. نخست، به وسیله قالب‌ریزی نوین و پیوسته مقوله‌هایی که در جهان فرهنگ رسمی از ویژگی عقیدتی مشخصی برخوردارند - مثلاً ناقوس کلیسا در یک صومعه به آلت تناسلی و موعظه به ضربه‌ای طویل‌المده تشبیه شده - "احیای ممتد" و "خفیف‌کردن" اجسام را به دنبال آورده، با قرار دادن‌شان در زمینه‌ای نامعمول، در پرتوی زوایای نوینی آنان را می‌نمایاند. در این راه، تمامی ایدئولوژی جهان قرون وسطی "از حاکمیت فرو می‌افتد": یعنی "نوین" و "عجیب" می‌شود. در مرحله دوم، به همچنین از "نگاروتندیس‌بدنی" به عنوان وسیله‌ای برای ارائه ایدئولوژی دیگری به عنوان جانشین ایدئولوژی رسمی استفاده می‌شود. باکتین چنین نتیجه می‌گیرد، که ادراک از بدن انسان به عنوان موجودیتی بی‌مرز، "پیوسته - متحرک"، که تولد هر نسلی از آن با تورم و انبساط آغاز می‌شود، به

عنوان ابزاری برای بیان اومانیسم جدید تاریخی و نوپای رنسانس به خدمت گرفته شده.

از اینرو، در حرکتی دو سویه، اصل "رنالیسم گرافه" هم در خدمت تشریح ایدئولوژی قرون وسطی به کار گرفته شد و هم در جهت تحدید آن و، با جایگزین کردن ادراک صعود روح به بهشت با ادراک توسعه انسان، در مسیر مختصات تاریخی زمان، برای جایگزینی ایدئولوژی قرون وسطی با ایدئولوژی تاریخ‌گرایی در حال رشد اوائل رنسانس، "نگاروتندیس بدنی" را نمادینه کرد.

شاید ارائه چند نمونه، مسئله را روشن‌تر کند. تحلیل باکتین از طبیعت و کاربرد برخورد ربله با ناقوس‌ها، شیوه‌هایی را که به وسیله آنان مضامین و ابزارهای مشتق از جهان "کاروانشادی" برای تحقیر و واژگونی عقاید رسمی ایدئولوژی مسیحیت قرون وسطی به کار گرفته شده، به نمایش می‌گذارد. ناقوس‌ها در بطن فرهنگ قرون وسطی، و در هماهنگی با زمینه‌ای که در آن مورد استفاده قرار می‌گرفتند، دو کاربرد و ارزش نمادین کاملاً متفاوت داشتند. در زمینه ایدئولوژی رسمی مذهبی، ناقوس‌ها برای نمادین کردن ارزش‌های روحانی به کار گرفته می‌شدند. و با قرارگرفتن بر فراز برج کلیساها و صومعه‌ها، ناقوس‌ها متعلق به جهان "بالا" بودند. تثبیت شده در نیمه‌راه جهان‌خاکی و بهشت، طنین متناوب‌شان ندائی موزون، همچون موعظه جهان بالا در گوش انسان‌ها بود. در حالی‌که، در

جهان "کاروانشادی" که زنگ‌های بزرگ معمولاً بر افسار اسبان بسته می‌شد و زنگ‌های کوچک‌تر برای همراهی با جشن‌ها و رقص‌ها به کار می‌رفت، "ناقوس‌ها" از جایگاه رفیع‌شان برای شرکت در جهان "سُفلی" - جهان میهمانی شادمانه و افراط - به "پائین‌کشیده شده بودند". باکتین می‌گوید، با بیرون آوردن ناقوس‌ها از زمینه برتر و نخست و قراردادن‌شان در زمینه "کاروانشادی" رَبله تأثیر تضعیف‌کننده‌ای بر ایدئولوژی رسمی گزارده، مذهب‌گرایی تاریک اندیش را در زیر گامهای رقص کاروانشادی لگدمال می‌کند.

این چنین است که گارگانتوا، که در شهر پاریس از فراز برج‌های کلیسای جامع نُوتردام بر سر شهروندان ادرار می‌کند - که اینکار خود، مسلماً با پیوند دادن روحانی‌ترین ناقوس‌های این سرزمین به پست‌ترین عملکرد بدن انسان، تحقیر عمیق ایدئولوژی رسمی به شمار می‌آید - تصمیم گرفت که ناقوس‌ها را برای پدر خود به منزل ارسال کند.

پس از این شاهکار، گارگانتوا ناقوس‌های بزرگ را که در برج‌ها آویزان بودند امتحان کرد، و نوای هماهنگی از آنان به در آورد. در هنگام این عمل به این صرافت افتاد که از ناقوس‌ها به عنوان زنگ بر گردن چارپایان به خوبی می‌توان استفاده کرد، خصوصاً برای انداختن به گردن ماچه‌الاغ‌اش،

که تصمیم گرفته بود با باری انباشته از پنیر بری^۱ و شاه‌ماهی تازه برای پدرش بفرستد. در نتیجه، ناقوس‌ها را مستقیماً به اتاقش برد.^۲

می‌توان در اینجا مشاهده کرد که ناقوس‌های عظیم نتردام، در حرکتی از لدنیات، از موضع رسمی تجلیل شده‌اشان به زمینه‌ای که در "کاروانشادی" کاربرد داشته باشد - به عنوان زنگ‌هایی بر گردن چارپایان - در ارتباط با زنده‌ترین طعامی که در میهمانی بتوان خورد: پنیر بری و شاه‌ماهی تازه، به جهان "سفلی" کشیده شده‌اند، از این لدنی‌تر نمی‌توان یافت.

نمونه دوم مربوط به استفاده از "نگارو تندیس بدنی" برای نمادین کردن ادراک توده مردم به عنوان یک نیروی تاریخی پیوسته در حال رشد، "خودترمیم" و "ترمیم‌کننده" است. این امر را می‌توان هنگامی که گارگامل^۳ مادر گارگانتوا را به دلیل افراط در خوردن سیرابی به جانب بستر می‌برند، به صراحت مشاهده نمود:

^۱ (Brie) نوعی پنیر فرانسوی که در صورت قرار گرفتن در حرارت عادی کمی سیال شده و بوی تندی می‌گیرد. (سم)

^۲ رَبله، گارگانتوا و پانتاگروئل، (Hrmondsworth : Penguin, ۱۹۷۰)، کتاب اول، فصل ۱۷، صفحه ۷۵.

^۳ (Gargamelle)

گارگامل را به این طریق به بستر رساندند، و اگر باور نمی‌کنید نشیمن‌گاه‌تان بیفتد! چرا که نشیمن‌گاه او در بعدازظهر سوم ماه فوریه، پس از آنکه در حد افراط «گودیلیوس»^۱ خورد، فرو افتاد. «گودیلیوس» سیرابی‌های چرب «کواریوس»^۲ هستند. «کواریوس» گاوه‌ای چاق و چله‌آخور و چمنزارهای «گوئیمو»^۳، و چمنزارهای «گوئیمو» همان‌هائی‌اند که هر سال دوبار می‌رویند. آن‌ها سیصد و شصت و هفت هزار و چهارده سر از این گاوان فربه را برای نمک‌سود کردن در "سه‌شنبه سورچرانی"^۴ کشتند، تا در فصل بهار گوشت قرمه‌گاو فراوان داشته باشند، و با آن در ابتدای شروع به خوراک، بتوانند برای لذت بیشتر از شراب‌شان، شکرگذاری کوچکی به انجام رسانند. همانطور که متوجه هستید، سیرابی فراوان بود، و آنچنان اشتهاآور که همگی انگشتان‌شان می‌لیسیدند. اما مطلب شیطانی آنجا بود که به هیچ عنوان نمی‌توانستند سیرابی‌ها را نگاه دارند. چرا که فاسد بودند، و خارج از نزاکت به نظر می‌آمد. از اینرو

^۱ (Godebillios)^۲ (Coiros)^۳ (Guimo)

^۴ به زبان انگلیسی (Shrove Tuesday) و به فرانسه، یعنی در زبان رَبله (Mardi Gras)، آخرین روز کارناوال قبل از شروع دوره ۴۶ روزه پرهیزی است که برخی مسیحیان به استثنای روزهای یکشنبه، و تا شروع روز عید پاک (رستاخیز مسیح) بر خود تحمیل می‌کنند. (م)

چنین نتیجه گرفتند که باید آن‌ها بی هیچ درنگی مصرف شوند ...

حال، مرد نیک‌نام، «گران‌گوزیه»^۱ از این طعام بیشترین لذت سورچرانی را می‌برد، فرمان داد که می‌بایست از همگی با ملاقه‌های لبریز پذیرائی شود. با این وجود، به همسرش، با توجه به اینکه پا به ماه بود و این سیرابی‌ها آنقدرها توصیه‌پذیر نمی‌نمودند، گوشزد کرد که امساک پیشه کند. و گفت، "هر آنکه گله‌ای خورد، بهین باشد که تاپاله نیز بجود." با وجود این اخطار، همسرش شانزده ربع لاشه گاو بخورد، دو پیمانه باشل^۲ و شش پک^۳ نوشید. آه، که چه بادی در درون‌اش پیچیده بود.^۴

پس از آن، زمانی که دردهای زایمانِ گارگامل از نفخ روده‌های‌اش غیرقابل تفکیک شد:

لحظاتی بعد او شروع به فریاد و ناله و شیون کرد. سپس به ناگاه گروهی از مامایان از هر گوشه فرا رسیدند، دست بر برجستگی زیرینش که بدبوی بود، و آنرا نوزاد می‌پنداشتند، کشیدند؛ ولی این چلانه‌اش بود که بیرون زده بود، چرا که

^۱ (Grandgousier)

^۲ (Bushel)، پیمانه‌ای است که تقریباً برابر ۳۶ لیتر امروزی است. (م)

^۳ (Peck)، هر پک برابر یک چهارم باشل است. (م)

^۴ همان مأخذ، کتاب اول، فصل چهارم، صفحات ۴۷ و ۴۸.

رودهٔ راست او نرم شده - که به آن، همانطور که در بالا آمد،
 بدهکاری رودهٔ مفت‌خوار از خوردن بیش از اندازهٔ سیرابی
 لقب می‌دهیم.

در این هنگام عجزهٔ پیری، که به طبابت زنانه شهرت
 داشت، و ۶۰ سال پیش از «بریزپای»^۱، حوالی «سنت ژونو»^۲،
 آمده بود، از میانهٔ گروه بیرون آمده برایش قابضی آنچنان
 قوی ساخت که تمامی عضلات چلانه‌اش ایستاد و همانطور
 منقبض بماند ...

از این بدیاری، چنان شد که قسمت فوقانی کرک‌دار رحم
 شل شده، نوزاد از درون آن به بالا جهید و در گودی ورید
 افتاد. سپس از دیافراگم بالا رفته از حد شانه‌ها گذشت، آنجا
 که این ورید به دو قسمت می‌شود، شاخهٔ جناح چپ اختیار
 کرده و از گوش چپ بیرون آمد.

در لحظه‌ای که پای به جهان گذاشت، برخلاف دیگر نوزادان
 اووه، اووه، نکرد، فریاد برآورد: مشروب، مشروب، مشروب،
 گوئی از تمام دنیا دعوت می‌کرد که بیاشامند، و با صدائی
 آنچنان رسا که ندای او در تمامی سرزمین‌های «بووز»^۳ و
 «بیبولوس»^۴ شنیده می‌شد.^۵

^۱ (Brizepaille)

^۲ (Saint Genou)

^۳ (Booze)

^۴ (Bibulous)

^۵ همان مأخذ، کتاب اول، فصل ششم، صفحهٔ ۵۲.

در این سطور، آشکارا عملکرد تعداد زیادی عناصر رَبله‌ای^۱ را می‌توان مشاهده کرد: به طور مثال، افراط بیش‌از حد در طعام در فستیوال، و به صورتی مشخص‌تر نمونه "تحقیرآمیز" تولد سحرآمیزی که با زیاده‌روی در جزئیات در باره نجاسات و خرافات، در بطن مسئله‌ای بسیار روحانی، ادراکی مربوط به عالم معنا را به سُخره می‌گیرد. با این وجود، توجه باکتن، بیشتر بر سیرابی، جنین، امعاء و احشاء و از میان برداشتن تمایز میان آنان متمرکز بوده. زیاده‌روی در خوردن سیرابی و شکمبه، اجزاء درونی یک حیوان، که در گارگامل حرکتی بُرازی با چنان قدرت خارق‌العاده و در چنین مدت طولیلی ایجاد کرد، به نحوی که با درد زایمان غیرقابل تمیز بود. روده‌های حیوان، روده‌های انسان، مدفوع، جنین: تمام این عوامل به هم می‌پیوندند، قسمتی از یک "شکم بزرگ" می‌شوند که در آن همه حوادث - خوراک، مقاربت، تولد نوزاد - انجام می‌پذیرد و به صورتی غیرقابل تفکیک با یکدیگر عجین می‌شوند. تصویر حاصل، تصویری از یک زندگی فرافردي جسمانی است، اولادان مادردهر که، در روند ممتد بلعیدن و بلعیده شدن، بدنه "خودترمیم" توده‌های مردم، یک نیروی شادی‌آور، لایزال و ایستائی‌ناپذیر را نمادین می‌کنند، که "در برابر ترس و سرکوب جهان مذهبی قرون وسطی با تمامی ایدئولوژی‌های سرکوبگر و سرکوب شده‌اش قرار می‌گیرد."^۲

^۱ (Rablesian)

^۲ باکتن، رابه و جهان‌او، صفحه ۲۲۶.

از اینرو در خاتمه، باکتین می‌گوید که مجموعه ابزارهای گل‌چین شده از جهان طنز عامیانه، برای آنکه بر مقوله ایدئولوژی حاکم در جامعه قرون وسطی "تأثیر گذاشته" و آن را به صورتی عجیب به نمایش گذارند، مورد استفاده قرار گرفته، این مقوله را آنچنان در بطن جهان "کاروانشادی" قالب نوین بخشیده، تا به جای "مذهب‌گرایی" تیره و تار، با خنده و شادی با آن روبرو شوند.

با این وصف نکته مهم اینجاست که، به تأثیر این "احیای متوالی" ایدئولوژی در مقام سنخ‌بخشی فی‌نفسه به "ادبیات" نگریسته نمی‌شود. باکتین با پیشنهاد این تحقیق به عنوان نکته‌ای اساسی در تحقیق عمومی ادبیات در اوائل دوره رنسانس، آثار رَبله را در مقام ارائه دهندگان یک «صورت نوین از نوشتار» - که فاقد هر گونه نمونه مشابهی در اروپای قرون وسطی است، می‌نمایاند. این شیوه نوین نگارش، با جایگیری در نقطه‌ای میانه مابین نظریات عامیانه فرهنگ توده‌ها و ایدئولوژی فرهنگی قرون وسطی، محصول یک مجموعه تولید تاریخی از روابط اجتماعی و فرهنگی است که تا حدودی با هر دو این فضاها، فرهنگی، که پیش از آن به صورتی نفوذ ناپذیر از یکدیگر تفکیک شده بودند، ارتباط برقرار می‌کند.

رنسانس تنها دوره‌ای از تاریخ ادبیات اروپا است که نقطه پایان بر دوگانگی زبان و دگرگونی زبان‌شناسانه گذاشت.

بسیاری از آنچه در این دوره شگفت‌آور امکان پذیر بود، بعدها غیرممکن شد. می‌توان این امر را در مورد "ادبیات نغز" مطرح کرد، و خصوصاً در مورد رُمان‌نویین، که در حدفاصل میان ایندو زبان ایجاد شد.

... یک جهت‌گیری عمیقاً درونی، تأثیر و روشنگری متقابل میان زبان‌ها در این دوره انجام پذیرفت. دو زبان با صراحت، سخت‌کوشانه در چهره یکدیگر خیره باقی ماندند، و هر کدام از موجودیت، قابلیت‌ها و محدودیت‌های خود در تلالو انوار دیگری آگاه‌تر شد.

در این موضع، سخن از ادبیاتی می‌گوئیم - به معنای تمامی صور نوشتار تخیلی - که نه از نظر زیبایی‌شناسی بلکه از نظر تاریخی شکل گرفته. در این راستا "ادبیات نغز" اروپائی بیشتر از دیگر صور کارآوری عمل نگارش قابلیت تمیز دارد، نه به عنوان یک مرحله فی‌نفسه در "ادبیات"، دریافت‌شده در یک مقوله تاریخ‌گریز، بلکه در چارچوب نیروهای تاریخی که در تولیدش دخیل بوده‌اند. "احیای‌متوالی" در آثار رَبله، آنچه که در آثار فرمالیستی نامأنوس‌نمائی خوانده می‌شود، صرفاً ارایه شدنی نیست، بلکه از موضعی که این آثار در نقطه تلاقی میان دو نظام فرهنگی متفاوت برخوردارند، حاصل شده. این نمونه‌ای از شیوه نگارش نوین ارائه می‌دهد که مرزهای رسمی آن به صورتی دقیق با نقطه تلاقی‌ای که در بطن آن واقع شده مشخص می‌شود - تلاقی‌ای که، با وجود آنکه

در چارچوبی فرهنگی تعریف شده، عامل اصلی تعیین‌کننده آن اجتماعی، سیاسی و عقیدتی است.

این مسائل با وجود آنکه در بطن تحقیق باکتنین جایی به خود اختصاص ندادند، حضوری صریح داشته‌اند. شیوه نوین نگارش که موضوع تحقیق او بود از این رهگذر پایه مادی منسجمی به دست آورد. و با وجود آنکه دوره کلاسیک قرون وسطی هیچ فضای عقیدتی که در درون‌اش "احیای متوالی" ادبیات بتواند حضور یابد، به صورتی که در دوره رنسانس پیش آمد، ارائه نداد، موارد مشخصی از توسعه را بازتاب داد. به لرزه در آمدن دستگاه حاکمیت پاپ که از قبل رشد تولید کاغذ، گسترش فناوری چاپ و عمومیت یافتن مراکز تحصیلی غیرمذهبی حاصل شد؛ برخورد میان فرهنگ عمومی و ایدئولوژی کلیسا به دلیل مرکزیت ایجاد شده‌ای که نتیجه تأثیر زبان‌های محلی بود؛ و بحران سیاسی و عقیدتی در بطن فئودالیسم که راه به خروج ملیت‌گرایی و رشد یک نیروی ضد-حاکمیت در طبقات "آزاد" شهری گشود، از جمله مسائلی بودند که می‌توانند مطرح شوند.^۱ به طور خلاصه، شیوه نوین نگارش که با رنسانس ارائه شد به نظر می‌آید که احکام و مختصات تاریخی روشنی داشته باشد،

^۱ برای بحث کاملی در مورد این مسائل و برخی توضیحات در مورد بازتاب‌های ادبی آنان، مراجعه شود به فِبر (H. Febvre) و مارتین (H.J. Martin)،
The Coming of the book : The Impact of Printing, ۱۴۵۰ - ۱۸۰۰،
 (London : New left Books, ۱۹۷۶).

فروپاشی ایدئولوژی رسمی قرون وسطی به عنوان بخشی از سقوط اقتصادی و سیاسی حاکمیت فئودال.^۱

نهایتاً، برای ارزش‌یابی واقعی روش تاریخی باکتین، باید گفت که وی به هیچ نوع، تلاشی برای "ایستا کردن" آثار رَبله از طریق اعطای کاربردی "یک‌بار و برای همیشه" و یا تأثیر صورت انتزاعی تاریخچه واقعی از موجودیت‌اش به عنوان یک "متن‌ارائه‌شده" ندارد. خارج از یک بررسی رَبله‌ای، تحقیق باکتین به همچنین حکایت از دقت نظری موشکافانه از نقدگرایی رَبله‌ای دارد. این نشان می‌دهد که چرا، با تغییر در فضای سیاسی که نتیجه تثبیت بورژوازی یا سلطنت در قرون ۱۷ یا ۱۸ بود، ارزشیابی نقش و دلالت عناصر طنز عامیانه در «گارگانتوا و پانتاگروئل» از دست رفته و (در توازی با متن‌هائی چون

^۱ نقطه نظرهای تونی بنت در این مقام شایسته بررسی است. در درجه اول تاریخ تمدن و شکل‌گیری «ملت‌ها» در منطقه اروپای غربی و مرکزی صورت و شکل ویژه‌ای داشته. به این معنا که این «ملت‌ها» نخست از پنجه حاکمیت "دنیوی و معنوی" متمرکز کلیسا آزاد شدند و سپس از طریق هماهنگ کردن تعالیم کلیسای رُم و یا دیگر مذاهبی که از مسیحیت قرون وسطی مشتق شدند، با نیازهای سیاسی و نظامی خود قادر به دستیابی به مرکزیتی سیاسی در قالب «سلطنت» گشتند. در نتیجه باید توضیح داد که اشاره بنت در این راستا دو نوع فئودالیسم متفاوت را شامل می‌شود؛ فئودالیسم کلیسا و فئودالیسم سلطنت. ولی باید در نظر گرفت که اگر ایندو با شکل‌گیری فرهنگ بورژوا از میان برداشته شدند، این فروپاشی در دو مرحله متفاوت تاریخی، با چندین دهه فاصله، صورت گرفته. در درجه دوم، اشاره بنت به «ملیت‌گرایی» و رشد فرهنگ «آزاد» شهری را باید مربوط به دوره فروپاشی حاکمیت سلطنت دانست، یعنی شکل‌گیری فرهنگ "بورژوائی"، با وجود آنکه در ابتدای امر و در تخالف با کلیسا، بورژوازی همراهی‌هائی با «سلاطین» نیز از خود نشان داده بود. (هم)

«دون کیشوت»^۱ اثر سروانتس^۲، تحت عنوان «متن‌هائی صرفاً مضحک» حاشیه‌نشین شده و در ورطه فراموشی افتادند. از اینرو باک‌تین همانند فرمالیست‌ها، اذعان دارد که کاربرد و تأثیر یک متن ویژه ممکن است با در نظر گرفتن جایگاه‌هائی که در بطن "نظام‌های ادبی" متفاوت به اشغال در می‌آورد، تغییر کند. تفاوت اینجاست که ادراک او از این مطلب نه به صورتی صرفاً انتزاعی که کاملاً ملموس است. تأثیر آثار رَبله نه به عنوان تأثیری غیرقابل تغییر، ایجاد و تضمین شده، به وسیله خود متن، بلکه به عنوان موضوعی مشهود از ویژگی تاریخی بررسی می‌شود. این امر صرفاً با در نظر گرفتن "شرایط‌منتج" متفاوتی که متن طی تاریخچه موجودیت‌اش در آن قرار گرفته و مسیرهای مختلفی که اثری واحد از طریق نقدگرایی ادبی - تنها طریقی که دریافت اثر را میسر می‌سازد - مورد بررسی قرار گرفته، قابل محاسبه است.

^۱ (Don Quixote)
^۲ (Cervantes)

۵

مارکسیسم در تقابل با زیبایی‌شناسی

فرمالیسم : میراثِ گمشده

تحقیق باکتین در مورد رَبله به صورتی تمام و کمال نمونه‌ای از آنچه یک برخورد مارکسیستی - به معنای تاریخی‌گرا و ماده‌گرا - با تحقیق ادبی می‌تواند باشد، ارائه می‌دهد. باکتین به شیوه‌ای تحسین‌برانگیز، آزاد از هر دل‌نگرانی در باب زیبایی‌شناسی سنتی، نه تحت نام تجلی یک مجموعه غیرقابل‌تغییر از خواص زیبایی‌شناسیِ یگانه متمایزکننده، که به عنوان محصولی از یک کارآوری تاریخی و ماده‌گرایی محدود شده نوشتاری، ویژگی‌های متمایز رسمیِ کار رَبله را تشریح می‌کند. این "ماده‌گرایی تولیدی" به وسیله یک "ماده‌گرایی مصرفی" به توازن می‌رسد، که باکتین آن را در تحلیل ویژه‌ای به

همان اندازه تاریخی و ملموس، از راه‌های مختلفی که اثر رَبله در آن به "مصرف" رسیده و در بطن "شرایط منتج" سیاسی و عقیدتی مورد استفاده قرار گرفته، ارائه می‌دهد. این شیوه برخورد پیشنهاد می‌کند که مسئله تأثیر ویژه سیاسی یک متن، نمی‌تواند با رجوع به خواص رسمی آن، به صورت نوعی انتزاع "تاریخ‌گریز" بررسی و حل شود، چرا که نیازمند بررسی کاربردهای متغیر و ملموسی است که این متن در روند واقعی اجتماعی متضمن آن‌ها است.

با وجود آنکه این نتایج بازتاباننده انتقاد مستمری است که بر آثار فرمالیست‌ها و فرضیه‌های نخستین آنان تکیه دارد، روشن است که، بدون یک موضع‌گیری انتقادی از جانب همان فرمالیست‌ها، عملاً این پیشرفت‌ها نمی‌توانست حاصل شود. اگر آثار باکتین فضائی نظری را به تصرف و به تعریف در آورده که "ورای فرمالیسم" قرار گرفته، این فضا صرفاً از مسیر "تحقیق در باب فرمالیسم" گشوده شده. باکتین با جدی انگاشتن دعاوی و همچنین مشکلات فرمالیست‌ها، نه تنها عمیقاً از میراث آنان تأثیر پذیرفت؛ بلکه این میراث را به صورتی فعال با تحول و دگرگونی ادراکات فرمالیستی در روند ادغام‌شان در بطن دل‌نگرانی‌های نظری خویش، "دوباره سازماندهی" نمود.

به طور مثال ادراک "احیای ممتد" نزد باکتین، صرفاً ادراکی نزدیک به نامأنوس‌نمائی - به صورتی وانهاده و به عاریت‌گرفته شده از فرمالیست‌ها، نیست. ادراکی متفاوت است، بازتابی است از روند نظری

عملکرد و دگرگون نمودن ادراک نامأنوس‌نمائی. او اشاره‌ای به خصیصه تغییرناپذیری که گفته می‌شود تمامی متن‌های ادبی را سنج‌بندی می‌کند ندارد، بلکه به تأثیر ویژه رسمی ایجادشده به وسیله "ادبیات نغز" اروپائی در طول یک مرحله خاص در توسعه تاریخی‌شان اشاره می‌کند. به صورتی مشابه، با وجود استفاده از دریافت فرمالیست‌ها که بر اساس آن مسئله کاربرد متن در بطن "نظام ادبی" نمی‌تواند با ارجاع به شرایط خاستگاه‌اش حل شود، باکتین به این "دریافت" نوعی صورت‌بندی دقیق‌تر، یعنی ماده‌گراتر و تاریخ‌گراتر اعطا می‌کند. چنین تغییراتی در تأثیرات و کاربردهائی که می‌توان به متنی نسبت داد، "اتفاقی نیستند"، محصول احکام ملموس سیاسی و عقیدتی‌ای هستند که، از طریق واسطه نقدگرایی، به نحوی بر متن تأثیر گذاشته، مصرف آنرا "شرطی" می‌کنند.

در نتیجه هیچ نیازی نیست که "خواستار" یک گفتگو میان فرمالیسم و مارکسیسم باشیم و یا بخواهیم آنرا "اختراع" کنیم. گفتگو به انجام رسیده و اگر تحلیل ما صحیح باشد، این گفتگوی تحسین‌برانگیز و سازنده، با این وجود، بر جریان اصلی نقدگرایی مارکسیستی تأثیر ناچیزی داشته. این امر حقیقت دارد که آثار فرمالیست‌ها، در سال‌های اخیر تأثیری صرفاً حاشیه‌ای بر نقدگرایی مارکسیستی، در چارچوب تلاش‌هایی که ناقدان مارکسیست برای همگامی با پیشرفت‌های حاصله در بطن ساختارگرایی و گوهرواژه‌یابی و "جذب" آنان، از خود نشان می‌دادند، داشته است. آثار رولان بارت

و دیگر محققین در همکاری با نشریه «تل‌کل»^۱ در این زمینه از مهم‌ترین بوده‌اند. توهم‌زدائی کلی از ارزش‌های سیاسی متن‌های رئالیست و، همزمان با آن، نوعی تمایل احیاء‌شده به جانب آثار برشت نیز توجهی نوین به آثار فرمالیست‌ها ایجاد کرد. خصوصاً ادراک نامأنوس‌نمائی به عنوان یاوری غیرقابل اجتناب در نظریه‌پردازی ساختار رسمی و تأثیر کارآوری معاصر ادبی «پیشرو»^۲، خود را مطرح کرده است. این تکامل، با وجود اهمیت بسیار، فقط یک بازیافت پیش‌پاافتاده از فرمالیست‌ها را منعکس می‌کند، که صرفاً روی به جانب سهم آنان در پایه‌ریزی ادراک ما از ابزارهای رسمی دارد که بر ترکیب ساختارها یا گویش‌های ویژه داستانی حاکم‌اند. دل‌نگرانی‌های وسیع‌تر فلسفی و روش‌شناسانه که زمینه‌ساز توجه فرمالیست‌ها به چنین ابزارهایی رسمی، که به منزله پاره‌ای ادغام شده در نظریه "ادبیات" بودند، به طور کلی، یا در سطح باقی ماندند، و یا حتی فروتر از آن، تحت عنوان کانت‌گرایی کنار گذاشته شدند.

در مورد باک‌تین شرایط حتی بیش از این تأسف‌آور بود. به استثنای یک یا دو کتاب، آثار وی صرفاً به عنوان تمریناتی در "نقد‌گرایی عملی" مد نظر قرار گرفت، هیچ تلاشی در خور توجه برای دستیابی به بازده نظری این آثار صورت نگرفت.^۳

^۱ (Tel Quel)، به فارسی: «به همین صورت». نشریه‌ای است که از جانب گروهی

صاحب‌نظران فلسفه ادبیات در فرانسه به چاپ می‌رسیده. (م)

^۲ (Avant Garde)

^۳ به ج. کریستوا (J. Kristeva) مراجعه شود در «The Ruin of a Poetics».

درانتشارات (S.Bann & S.Bowl).

با این وجود، بیش از این برای بررسی این بی‌توجهی درنگ نخواهیم کرد. هدف ما در قسمت دوم این کتاب بازبینی برخی توسعه‌های اخیر در بطن مارکسیسم است که معتقد به آغاز گفتگوئی ثمربخش میان نقدگرایی فرمالیستی و مارکسیستی است. دل‌نگرانی ما در اینجا به تلاش لوئی آلتوسر و دیگر نقدگرایان چون پیرماکری و تری ایگلتن متوجه خواهد بود که، با وجود آنکه هر یک با دیگری متفاوتند، می‌توان گفت که به صورتی عمومی هر سه در برخوردی مشابه مشترک هستند.

به طور خلاصه، می‌باید برای استقرار چهار نوع ارتباط مختلف میان این سنت^۱ و آثار فرمالیست‌ها تلاش کنیم. نخست، باید عنوان کرد که این برخوردها هر دو در رابطه با مسیرهایی که در آن‌ها هر یک به شیوه خود "موضوع" خود را خلق و توصیف می‌کنند و دل‌نگرانی‌اشان در ارتباط با ادراک ادبیات که با آن رویارو هستند، به صورتی «رسمی» (فرمال) مشابه‌اند. در درجه دوم باید استدلال کنیم که درجه‌ای از تشابهی «قائم‌به‌ذات» میان موضع فرمالیست‌ها در مورد طبیعت نامأنوس‌نمائی گویش ادبی، و برهان آلتوسری‌ها در مورد

Russian Formalism (Edinburgh : Scottish Academic Press, ۱۹۷۳) به

عنوان یک استثناء قابل ذکر.

^۱ مقصود بنت از این «سنت»، پدیده‌ای است که به "مارکسیسم غربی" شهرت یافته. پدیده‌ای که نویسنده به آن در سایه تلاش‌های آلتوسر، ایگلتن و ماکری می‌نگرد. (م)

تأثیری که "ادبیات" می‌تواند به عنوان صوری از معرفت که یگانگی آن همانا قابلیت‌اش در "ایجاد فاصله در بطن" مقوله‌های ایدئولوژی حاکم است، قابل رویت باشد. این امر مستلزم طرح سومین ارتباط می‌شود، یعنی با توجه به اینکه "دستگاه تجزیه شده ادراکی" که آلتوسری‌ها برای تشریح عملکردهای رسمی متن‌های ادبی مورد استفاده قرار می‌دهند، از فناوری‌ها و تحلیل‌های رسمی توسعه یافته فرمالیست‌ها الگوبرداری شده، به صورتی روشن تحت تأثیر آن قرار داشته، و با آن از تشابهی «فناورانه» برخوردار است. نهایتاً، باید گفت که، با توجه به «خط‌سیرهای نظری‌شان»، هر دو سنت مشابه‌اند. هر دوی آنان حرکت را با نظریه‌ای از "ادبیات"، در چارچوب موجود آغاز کرده؛ هر دو، برای ارزش‌گذاشتن به احکام تاریخی، که هم بر تولید و هم بر مصرف متن حاکم‌اند، ملاحظات زیبایی‌شناسی پایه‌ای را تضعیف کرده‌اند.

با این همه، برای ما این توازی‌ها فی‌نفسه از اهمیت برخوردار نیستند. این نوع برخورد نهایتاً، تعهدی سست و صرفاً رسمی می‌تواند تلقی گردد. اگر ما طرحی برای گفتگوی رشدیابنده میان فرمالیسم و مارکسیسم، در جهت بازیافت میراث گمشده فرمالیسم، ارائه می‌دهیم به این دلیل است که معتقدیم با این عمل به نقدگرایی مارکسیستی در رویارویی با معضلاتی که امروز در برابر آن‌ها قرار گرفته، کمک مؤثری ارائه می‌کنیم. عاجل‌ترین نیاز شاید قطع ارتباطی باشد که مارکسیسم را به دل‌نگرانی‌های زیبایی‌شناسی

فرمالیسم و مارکسیسم ۱۷۳ مارکسیسم در تقابل با زیبایی‌شناسی

بورژوازی متصل کرده، و از طریق آن ساخت بلندپروازی‌های تاریخی و ماده‌گرایانه‌اش با مانع روبرو شده.

نقدگرایی مارکسیستی: زیبایی‌شناسی، سیاست و تاریخ

مارکسیسم همیشه ادعا کرده که علمی است انقلابی. این به معنای آن نیست که صرفاً علمی در خدمت انقلاب اجتماعی و سیاسی است، بلکه به این معناست که، مارکسیسم علاوه بر این در برخورد‌های‌اش برای تعریف مسائل «به عنوان علم» به صورتی انقلابی عمل می‌کند. اینک این امر که تفکر مارکس سازنده یک نظریه ناب انقلابی در تاریخ تفکر اقتصادی، اجتماعی و سیاسی است، به طور کلی به رسمیت شناخته شده. مارکس به جای ارائه جواب‌هایی نوین در برابر سؤال‌هایی که دینگرانی‌های سنتی و از پیش تعیین‌شده‌ای در فلسفه و یا اقتصاد سیاسی تفکر بورژوازی به شمار می‌رفته‌اند، این دینگرانی‌ها را تماماً با مجموعه نوینی از سؤالات: یعنی یک "مجموعه مسائل"^۱ جایگزین نمود.

به طور مثال، سنت فلسفه سیاسی که از هابس^۲ تا هگل^۳ امتداد می‌یابد دولت را بنیادی سیاسی معرفی می‌کند که نتیجه مجموعه

^۱ (Problematic)

^۲ (Hobbes)

^۳ (Hegel)

قراردادهائی است که در ارتباط میان فرد فرد شهروندان و حاکمیت شکل گرفته‌اند. با توجه به این تعریف، امعان نظر اساسی در این سنت معطوف به سرسپردگی فرد فرد شهروندان به دولت و به شرایطی می‌شود که در آن، اگر دولت مفاد این قرارداد را که بر اساس آن قدرت به او تفویض شده زیر پای گذارد، سرسپردگی شهروندی از میان برود. در آثار مارکس در مورد دولت این سئوالات اصولاً وجود خارجی ندارند، و با مجموعه مسائلی بنیادین و نوین جایگزین شده‌اند: مسائلی که بنیاد دولت را صحنه تقابل منافع متضاد طبقات مختلف موجود در جامعه و میدان نبردی میان آنان به شمار می‌آورد.

وسیعاً به دلیل آثار آلتوسر این تفاوت در "گسست نظری" میان آثار مارکس و صورت‌های نظریه اقتصادی، اجتماعی و سیاسی "پیش-مارکسیسم" در سال‌های اخیر، در توجیه این ادعا که مارکسیسم علمی ویژه است، نقش مهمی ایفا کرده.^۱ با این وصف چنین "گسست نظری" حادثه‌ای "یکبار و برای همیشه" نبوده، که همزمان در تمام زمینه‌های نظریه مارکسیستی به وقوع پیوسته باشد. به طور مثال، در شرایطی که مارکس بندگان موجود را میان نظریه‌های اقتصادی خود و اقتصاد سیاسی بورژوازی که از آن الهام

^۱ این جنبه نظر از "گسست" - یا "گسست پدیده‌شناسانه" - برای اولین بار در اثر آلتوسر به نام *For Marx*.

(Harmondsworth : Allen Lane, ۱۹۶۹)، مطرح شده.

فرمالیسم و مارکسیسم ۱۷۵ مارکسیسم در تقابل با زیبایی‌شناسی

گرفته بود، شخصاً قطع کرد، غالباً عنوان می‌شود که نظریه سیاسی مارکسیستی صرفاً به وسیله کتاب "دولت و انقلاب"^۱ به قلم لنین، توانسته به استقلالی موازی دست یابد.^۲

مارکسیست‌هایی که در حیطه ایدئولوژی فعال بودند درگیری‌شان به مراتب وسیع‌تر بود. با وجود آنکه کاملاً مسجل شده بود که یک برخورد منسجم مارکسیستی با صور عقیدتی و فرهنگی می‌بایست بر پایه‌های تاریخی و ماده‌گرا مستقر گردد، روشن شد که ساخت دقیق نظری و "دستگاه ادراکی‌ای" که از طریق آن چنین حرکت بلندپروازانه‌ای می‌توانسته تحقق یابد، آنقدرها هم کار ساده‌ای نبوده. در حقیقت، تمام برخوردهای مارکسیستی با این مسائل «ادعای» تاریخ‌گرایی و ماده‌گرایی دارند. ولی اغلب آشکار می‌شود که، در بطن خود عمیقاً، با مقوله‌های ایدئالیستی، که در عمل مکاتب پیشرفته‌تر و توسعه‌یافته‌تر نظریه فرهنگی بورژوازی به شمار می‌رفته‌اند، تقریباً به صورتی ناخودآگاه، التقاط داشته‌اند.

این التقاط در مورد نقدگرایی مارکسیستی، که به جای آنکه با جایگزینی دل‌نگرانی‌های زیبایی‌شناسی بورژوازی پیشرفتی در خلق مجموعه نوینی از مسائل متمایز به وجود آورد، با به عاریت گرفتن مجموعه‌هایی از نظام‌های پیشرفته‌تر و دردسترس‌تر در نقدگرایی

^۱ (The State and Revolution)

^۲ به اثر پ. آندرسن (P. Anderson)، *Considerations on Western Marxism*.

(London : Peter Owen, ۱۹۷۴)، صفحه ۷۷ مراجعه شود.

فرمالیسم و مارکسیسم ۱۷۶ مارکسیسم در تقابل با زیبایی‌شناسی

بوژوازی و زیبایی‌شناسی، شکل‌گیری خود را آغاز کرد، به صورتی چشمگیر صادق است. اگر هدف غائی نقدگرایی مارکسیستی تبدیل شدن به یک علم بوده باشد، به جرأت می‌توان گفت که هنوز در مراحل "پیش‌تاریخی عقیدتی" در جا می‌زند، و پیوسته گرد دل‌نگرانی‌های نقدگرایی بورژوازی، که برای دستیابی به استقلالی ناب باید حتماً روزی از آن‌ها جدا شود، در چرخش است.

دلایل این امر فراوان و پیچیده‌اند. تا حدودی، بازتاب نبود صراحت در نوشته‌های شخصی مارکس در مورد موضوعات هنری و ادبی می‌تواند باشد. با وجود آنکه مارکس سعی در توسعه یک نظریه قاعده‌مند هنر و ادبیات نداشت پیوسته در باره این موضوعات، در گستره‌ای وسیع اظهار نظر کرده است.^۱ متأسفانه سازگار کردن آنچه او در این صفحات آورده با دل‌نگرانی‌ها و رویه‌هایی متقن در برخورد او با مسائل اقتصادی و تحلیلی سیاسی، که در اصل به آنان پرداخته، اغلب اوقات کار ساده‌ای نیست. در نتیجه ارزشی که می‌باید برای این نوشتارها قائل شد سئوالی آشفته‌کننده است که این مقاله نمی‌تواند کاملاً به آن بپردازد.^۲

^۱ برای گل‌چینی کامل از این عقاید رجوع شود به: کارل مارکس و فردریک انگلس، *On literature and Art*

(Moscow: Progress Publishers, ۱۹۷۶).

^۲ در اینجا بنیاد عقیدتی پنت به عنوان یک متفکر مارکسیسم غربی و مسئله ترادف بلشویسم و مارکسیسم در این نظریه کاملاً آشکار می‌شود، چرا که گسترش نقدگرایی ادبی مستلزم موجودیت ملموس آثار مختلف ادبی و محصولات متفاوت هنری (نقاشی، شعر، موسیقی و ...)

با این وصف، کاملاً روشن است که مهم‌ترین قسمت آثار مارکس در مورد هنر و ادبیات، با وجود آنکه به قلم خود اوست، به هیچ عنوان دلالتی بر موضع "مارکسیسم" در این موضوعات به شمار نمی‌رود. "گسست نظری‌ای" که می‌توانست به عنوان یک علم ناب‌گرای مستقل، فصلی در توسعه نقدگرایی مارکسیستی بگشاید، به هیچ روی در آثار مارکس وجود ندارد. کوتاهی در شناخت این واقعیت آزاردهنده و سنگینی چنین وزنه نظری نامناسبی که در اغلب مواقع در این زمینه خود را بر آثار مارکس تحمیل می‌کند، محذور بیشتری در راه توسعه چنین "گسست نظری" ایجاد کرد.

با این همه، شاید مهم‌تر از این کوتاهی، شرایطی باشد که مکاتب اصلی نقدگرایی مارکسیستی در بطن آن شکل گرفته و توسعه یافتند.

است که، در این مورد بخصوص در بطن حاکمیت مارکسیستی به منصف ظهور رسیده باشند. از نظر تاریخی، فقر فرهنگی حاکمیت‌های مارکسیستی و ناتوانی در ارائه یک «محصول» ویژه فرهنگی، و تکیه بیش از اندازه آنان به مرده‌ریگ فرهنگ بورژوازی اروپائی، تحت عنوان کلاسیسیسم مارکسیستی، بیشتر به نقطه ضعف‌های تاریخ ویژه "اتحادشوروی" و دیگر کشورهای عمده کمونیستی در روند شکل‌گیری سیاست‌های اجتماعی و فرهنگی‌شان باز می‌گردد، تا به تاریخچه آثار و عقاید شخصی مارکس. لئون تروتسکی در کتاب "ادبیات و انقلاب" به صراحت می‌گوید: ما خواستار هنر توده‌ها نیستیم، جویای هنری برای توده‌هائیم. ولی متأسفانه این جستجو به جایی نرسید، چرا که افق دید «پدران بنیان‌گذار»، از محدوده بورژوازی اروپای غربی فراتر نرفت. در اینجا شاید نظریه مورخ صاحب‌نام و معاصر گابریل کولکو (Gabriel Kolko) را بتوان عنوان کرد که می‌گوید، "فاشیسم، بلشویسم و استبدادهای عصر نوین عارضه‌های سرمایه‌داری غربی‌اند، نه راه‌های مبارزه با آن". (م)

در این زمینه پری آندرسون^۱ دو مرحله اساسی را که از اهمیتی کلیدی برخوردارند، در تاریخچه مارکسیسم، از یکدیگر متمایز کرده. نخستین مرحله مربوط به دومین نسل مارکسیست‌ها می‌شود - خصوصاً، آنتونیو لابیولا^۲، فرانز مَرینگ^۳، کارل کاتسکی^۴ و گرگوری پلخانف^۵ - که در دوره پس از مرگ مارکس و انگلس و درست قبل از صعود لنین و تروتسکی، رهبری روشنفکری نهضت مارکسیستی را بر عهده گرفتند. آندرسن معتقد است که، به دلیل سکون منتج از انتظارات انقلابی که ویژگی این دوره بود، این نظریه‌پردازان از به کار گرفتن ملموس و سیاسی مارکسیسم جهت تحلیل روابط متغیر اقتصادی و سیاسی دست کشیدند. در عوض، با تبدیل «خودِ مارکسیسم» به موضوع حیاتی توجهات‌شان، به جای تلاش "در «نظام‌مند کردن»^۶ ماده‌گرائی تاریخی به عنوان یک نظریه قابل درک از انسان و طبیعت، بر قابلیت جایگزینی قواعد بورژوازی رقیب، و قابلیت ایجاد حرکت کارگری با یک بینش منسجم و وسیع از جهان که بتواند به سادگی به وسیله هوادارانش جذب شود، متمرکز شدند.^۷

^۱ (Perry Anderson)^۲ (Antonio Labriola)^۳ (Franz Mehring)^۴ (Karl Kautsky)^۵ (Gregory Plekhanov)^۶ Systematize^۷ آندرسن، قبلاً عنوان شده، صفحه ۶.

با وجود آنکه ارزش عقیدتی این حرکت را در تاریخ مارکسیسم نباید بی‌ارزش شمرد، بازتاب‌های نظری‌اش تأسفبار بودند. چرا که، قدرت بخشیدن به مارکسیسم جهت مقابله با آئین‌های بورژوازی را مترادف با این امر نمود که مارکسیسم را با آنان در یک رده قرار داده، دل‌نگرانی‌های آنان را از آن مارکسیسم جلوه دهد. با این ادعا که مقوله‌هایش می‌تواند به مشکلات از پیش تعیین‌شده، به طور مثال بر فلسفه زیبایی‌شناسی، اتلاق گشته و، فراتر از آن، می‌تواند با موفقیت بیشتری نسبت به مخالفان بورژوازی‌اش با این مسائل روبرو شود، مارکسیسم خود را صرفاً تبدیل به مکتبی در میان دیگر مکاتب کرد. ادعاهای‌اش تحت عنوان یک علم انقلابی در گلو خاموش ماند، چرا که عملکرد او به جای خلق مسائل جدید، در چارچوب فضای نظری‌ای که، به عنوان "مجموعه مشکلاتی" تماماً نوین و غیر قابل مقایسه می‌بایست خلق کند، محدود به ارائه جواب‌های جدید به مسائلی کهن شد.

این گرایش در دوره‌ای که اندرسن از آن به نام "مارکسیسم غربی" یاد می‌کند و، از زمان چاپ کتاب لوکاس به نام «تاریخ و آگاهی طبقاتی»^۱ (۱۹۲۵) تا حال ادامه یافته، پیوسته تکرار و تشدید شده. اندرسن در مورد سهم مارکسیسم غربی در زیبایی‌شناسی چنین می‌نویسد، "بسیار غنی‌تر و گونه‌گون‌تر از هر آنچه در بطن میراث کلاسیک ماده‌گرایی تاریخی بتوان تصور کرد، که شاید طی

^۱ (History and Class Consciousness)

گذشت زمان به اثبات رسد که پایدارترین دستیافت جمعی در این سنت بوده.^۱ این مطلب کاملاً حقیقت دارد. عملاً تمامی نظریه‌پردازان صاحب‌نام که آثارشان این دوره را تبیین می‌کند - جورج لوکاس، والتر بنجامن^۲، گالوانو دِلاولپه^۳، تئودور آدورنو، هربرت ماکوزه^۴، لوسین گلدمن^۵، ژان پل سارتر - در مورد سهمی که مارکسیسم در تحقیق ادبی می‌باید به عهده گیرد رساله‌هائی اساسی و پایه‌ای ارائه داده‌اند. با این وجود، باید متذکر شد که، حداقل تا حدودی، این نقش‌پذیری‌ها بازتاب یک تقابل غیرقابل انکار از مسائل زیبایی‌شناسی سنتی، به جای آنچه مشروعاً می‌بایست دلنگرانی مارکسیسم به شمار آید، بوده.

به این ترتیب، در واقع مارکسیسم غربی شرایط تکوین خود را در این روند بازتاب می‌دهد. اندرسن می‌گوید، مهم‌ترین وجه تمایز پس از ۱۹۲۵ تاکنون، جدائی کامل و غیرقابل انکار میان تئوری و کارآوری بوده، که با زوال انتظارات انقلابی در اروپای غربی و نتایج اقتصادی و سیاسی منتج از استحکام نظام سرمایه‌داری به وجود آمد. تمامی نظریه‌پردازان که نام‌شان در بالا عنوان شد، یا پس از یک دوره آغازین در تعهد سیاسی، از تعقیب ایده‌های ملموس سیاسی دست

^۱ همان مأخذ، صفحه ۷۸.

^۲ (Walter Benjamin)

^۳ (Galvano Della Volpe)

^۴ (Herbert Marcuse)

^۵ (Lucian Goldmann)

برداشته و خود را (همانطور که لوکاس عمل کرد) به مسائل نظری مشغول کردند، آنچه نشانهٔ وجود یک خلأ سیاسی بود، یا از همان ابتدای کار، توجه خود را صرفاً به مرحلهٔ نظری صرف در مارکسیسم معطوف نمودند (همانطور که مورد آدورنو و مارکوزه نشان داد). از این گذشته، به استثناء مورد چشمگیر آنتونیو گرامشی^۱، این نظریه‌پردازان همگی استادان دانشگاه‌ها بودند که در بارهٔ مارکسیسم در بطن آکادمی‌های بورژوا، و یا در مورد لوکاس، در قلب آکادمی استالینیستی به نویسندگی می‌پرداختند.

بازتابی از تأثیر همین راه‌بندها بود که اقیانوس بی‌کران آثار مارکسیسم غربی جز مجموعه گفتارهایی پیش‌پاافتاده و دست دوم حاصلی به بار نیاورد، "بیشتر در باب مارکسیسم، تا برای مارکسیسم"^۲، و بیشتر در جستجوی تعبیر دوبارهٔ آثار مارکس از طریق بازخوانی آن‌ها در چارچوب مقوله‌هایی تحلیلی که پیشتر به وسیلهٔ دیگر نظام‌های نظری و یا فلسفی ارائه شده بودند. تلاش‌های متفاوتی که برای ایجاد رابطه میان آثار مارکس و نظریه‌های هگل (مورد لوکاس)، یا شیلر^۳ (مورد مارکوزه) صورت گرفت، تا از این طریق یک زیبایی‌شناسی مارکسیستی استنتاج کنند، شاهد این مدعاست. نتیجهٔ این روند امروز یک سنت بسیار توسعه یافته

^۱ (Antonio Gramsci)

^۲ همان مأخذ، صفحهٔ ۵۳.

^۳ (Schiller)

فرمالیسم و مارکسیسم ۱۸۲ مارکسیسم در تقابل با زیبایی‌شناسی

نقدگرایی مارکسیستی است که، با وجود ارائه یک موضع پیشرفته ادراکی و تسلط کامل، هم بر ادبیات و هم زیبایی‌شناسی بورژوائی و، با وجود قدرت کافی برای رقابت با بهترین نقدگرایی بورژوائی، در مورد آن فقط می‌توان گفت که صرفاً توصیفی بر زیبایی‌شناسی سنتی باقی‌مانده، و حتی تمایل به هضم این زیبایی‌شناسی نیز از خود نشان می‌دهد. مارکسیسم غربی در خلق مجموعه نوینی از سئوالات، که می‌بایست کلیه دل‌نگرانی‌های "پیش‌مارکسیستی" در زیبایی‌شناسی را سرنگون کند، شکست خورده.

البته با عنوان کردن این مطالب قصد نداریم این سنت‌ها را بی‌ارزش جلوه دهیم، بلکه هدف صرفاً اشاره به هزینه‌ای است که آنان برای توسعه خود، در چنین ارتباط نزدیکی با زیبایی‌شناسی سنتی، پرداخته‌اند. تاریخچه نقدگرایی مارکسیستی، تاریخچه دو مجموعه متفاوت از مسائل است، که به سختی با یکدیگر همزیستی کرده‌اند. از یک طرف، برای تعریف صورت و محتوای آثار ادبی با ارجاع آنان به روابط اقتصادی، سیاسی و عقیدتی که در بطن آنان قرار دارند، در قلب طرح‌ریزی "پایه‌ای" و "ابرساختاری"^۱ که به دست مارکس بنیاد شد، تلاشی ممتد صورت گرفت. و در مجموع، نقدگرایان مارکسیست همیشه تلاش کرده‌اند تا دریابند چه نوع تأثیرات سیاسی امکان دارد، در هماهنگی و یا تضاد با انواع مختلف کارآوری ادبی از نقطه‌نظر مواضع سیاسی دولتی، به آثار ادبی نسبت داده شود. از طرف دیگر،

^۱ (Superstructure)

فرمالیسم و مارکسیسم ۱۸۳ مارکسیسم در تقابل با زیبایی‌شناسی

به استثناء آثار برشت، هر مرحله اساسی در توسعه نقدگرایی مارکسیستی یک کارپردازی در زیبایی‌شناسی به شمار می‌آید. تمایلی برای ساخت یک نظریه ویژه موضوعات زیبایی‌شناسی، و در بطن آن، نظریه‌ای در باب "ادبیات".

حقیقتاً، اگر زنجیره‌ای پیوسته و مشخص در تمامی طول عمر نقدگرایی مارکسیستی بتوان مشاهده کرد، همانا تلاشی است در جهت آشتی‌دادن این دو مجموعه از دل‌نگرانی: یکی در هماهنگی با فرضیه‌های تاریخی و ماده‌گرایی مارکسیسم و انگیزه‌های سیاسی آن، و دیگری میراثی از زیبایی‌شناسی بورژوائی. گسست قطعی نظری زمانی پیش می‌آید که، به جای "مارکسیسم و زیبایی‌شناسی" توجه واقعی معطوف به "مارکسیسم در تقابل با زیبایی‌شناسی" شود. چرا که مسئله صرفاً این نیست که این دو دل‌نگرانی مشکل با یکدیگر کنار می‌آیند. میراث ابزار ادراکی که همگام با زیبایی‌شناسی است، خود مهم‌ترین راه‌بند در برابر توسعه برخورد منسجم ماده‌گرا و تاریخی در تحقیق در باب متن‌های ادبی به شمار می‌رود.

برخورد اول چنین الزام می‌کند که بر «تفاوت‌ها» میان صور نوشتاری متمرکز شده، آن‌ها را با ارجاع به تمایزات، در اصول ویژه تاریخی و تضادهای عقیدتی که مسیر خلق آنان را هموار کرده‌اند، تعریف کنیم. مسیر دوم، به عکس، مربوط به «تشابه‌ها» میان صور نگارش می‌شود. چنین استدلال می‌شود که با منتزع کردن برخی متن‌ها از شرایط

ویژه تاریخی خلق‌شان، می‌توان آن‌ها را با یکدیگر در مجموعه‌ای که تشکیل مقوله "ادبیات" را می‌دهد مجتمع کرد، دقیقاً به این دلیل که در نوعی "گوهر" رسمی یعنی مجموعه‌ای از ویژگی‌های رسمی، یگانه و متمایزکننده، که از دیگر صور نگارش "غیرادبی" متمایزشان می‌کند، مشترک‌اند.

با این وصف می‌توان به صراحت دید که این "گوهر" رسمی صرفاً نشان‌دهنده اصل طبقه‌بندی‌شده‌ای نیست که تفاوت تعیین‌شده "ادبی" / "غیرادبی" را توجیه می‌کند. و در عین حال به عنوان قسمتی از یک نظریه ایدئالیستی علیت از قدرتی تشریحی برخوردار است. به جای آنکه به وسیله شرایط خلق‌اش قالب‌ریزی شده باشد، چنین عنوان می‌شود که این به اصطلاح اثر "ادبی" از قید این شرایط آزاد بوده و از "گوهری" پایدار، غیرقابل تغییر و جهانی برخوردار می‌توان برای تاریخ در ارتباط با شرایط پیرامونی‌اش نوعی قدرت توصیف‌کننده قائل شد، ولی در این چارچوب به اثر ادبی با در نظر گرفتن صفات تعریف‌شده پایه‌ای‌اش، به عنوان یک تجلی از صورت ایده‌آل جهانی، غیر قابل تغییر، و همیشه "حاضر" که، ادعا می‌شود، صرفاً آنرا در مسیر ویژه و مشروطی متجلی می‌کند، نظر انداخته می‌شود.

از اینرو، برای سهمیم‌کردن دل‌نگرانی‌های زیبایی‌شناسی در بطن نقدگرایی مارکسیستی ضروری بود مجموعه‌ای از مسائل را که صرفاً

می‌توانند در چارچوبی ایدآلیستی دریافت شوند، به درون آن وارد نمود. نتیجه این عمل پیوند نامناسبی بوده، که اگر نه همیشه، بلکه اغلب اوقات، در برابر - "ادبیات چیست؟" - به دلیل تقبل این مطالب ضرورتاً یک راه حل ایده‌آلیستی الزامی شده، و ادعاها و بلندپروازی‌های ماده‌گرایانه نقدگرایی مارکسیستی اساساً ابتر باقی مانده.

این امر به همان اندازه در باره آثار آلتوسری‌ها صادق است که در مورد سنت‌های پیشگام در نقدگرایی مارکسیستی، با این خصوصیت قابل توجه که، هر دوی آنان در توسعه‌های جدیدترشان تلاشی ناب در جهت تأثیرگذاری بر انقلاب نظری‌ای که نقدگرایی مارکسیستی را از دل‌نگرانی‌های زیبایی‌شناسی جدا سازد، به انجام رسانده‌اند. از اینرو می‌باید، در ادامه این تحقیق، سعی در دنبال کردن مسیر این توسعه‌ها داشته باشیم. در مورد آلتوسر، می‌باید نشان دهیم که چگونه بلندپروازی ماده‌گرایانه که در لایه‌های زیرین برخورد وی با ادبیات نهفته عملاً با میراث ایده‌آلیستی، که وی از زیبایی‌شناسی بورژوائی به عاریت گرفته، تضعیف شده است. سپس بهتر است آثار اخیر تری ایگلتن و پیرماکری را که، با هشیاری آگاهانه‌ای این مسائل را، البته نه همواره با موفقیت تمام، منعکس کرده و به طرّقی که برخورد منسجم‌تر تاریخی و ماده‌گرا با مسائل خلق متن‌های ادبی و تأثیرات سیاسی آن‌ها بازتاب می‌دهد، سعی در رودرروئی با آنان نموده‌اند، جمع‌بندی کنیم. ولی نخست، می‌باید روندهائی که از

طریق‌شان، این سنت "موضوع" خود را ساخته، موضوعی که از طریق آن عمل کرده و خود را درمی‌یابد - ادراک "ادبیات" - را نشان دهیم.

"ناگفته" ادبیات

در این مقام اکثر استدلال‌های پایه‌ای در «نظریه‌ای در باب خلاقیت ادبی»^۱ اثر پیر ماکری گنجانده شده (با وجود آنکه توسط ایگلتن در «نقدگرایی و ایدئولوژی» نیز گسترش یافته و تشریح شده)، و در آن دل‌نگرانی‌های مشروع نقدگرایی مارکسیستی با کنار هم قرار دادن دو نوع نقدگرایی بورژوائی معاصر و حاکم: ساختارگرایی و آنچه ماکری به آن لقب "نقد در مقام دریافت"^۲ داده، تعریف شده است. به دلیل آنکه قبلاً موضع ماکری را در مورد ساختارگرایی تشریح کرده‌ایم، بهتر است که صرفاً بر انتقادات وی در مورد نوع دوم نقدگرایی متمرکز شویم.

ماکری و ایگلتن استدلال می‌کنند که، "نقد در مقام دریافت" یا نقدگرایی تفسیری، دچار تضادی بطنی است. نقدگرایی ادبی، با اغواء متن در ارائه معانی پنهان و خفته‌اش، هدف خود را بر رهانیدن آن از قید سکوت‌هایش، متمرکز می‌کند، ولی این عمل را صرفاً با حائل

^۱ (A Theory of Literary Production)
^۲ (La Critique comme Appréciation)

کردن گفتار خود میان متن و خواننده می‌تواند به انجام رساند. این نوع نقدگرایی هر قدر بیشتر تلاش کند تا متن به زبان خود قادر به سخن گفتن باشد - در این زمینه اثر لیویس یک نمونه کلاسیک است - ندای ناقد بیشتر و بیشتر ایجاد راه‌بند می‌کند، چرا که متن را به متنی جایگزین و یا ایده‌آل، پرداخته ناقد، که در ارتباط با آن متن «اصلی» می‌باید تصحیح شود، دوباره نگریسته شود و، در چارچوبی کلی قالب‌گیری و برای مصرف آماده گردد، تبدیل می‌کند.

از اینرو چنین نقدگرایی، نوعی تأثیر سازنده دارد. و از این طریق معمولاً، برای آنکه متن را مطیع قرائت ویژه عقیدتی قاعده‌مندی گرداند، با کاهش تناقضات درونی "متن" بر آن تأثیر می‌گذارد. ولی، همزمان، با ارائه این قرائت که شامل همه چیز جز «حقیقت» خود متن می‌شود، این نقدگرایی فعالیت سازنده خود را نیز به نابودی می‌کشاند.

نهایتاً، با پیش‌فرض‌های تجربه‌گرایان در مورد این نوع نقدگرایی است که ماکری و ایگلتن دست به کار می‌شوند. کالین مک‌کیب^۱ می‌گوید، مسئله متمایزکننده تجربه‌گرایی "همانا در خصلت بخشیدن به دانشی "تحصیل‌شده"، به گونه‌ای است که به وسیله موضوعی که خود یک دانش است، تعریف شده.^۲ در تجربه‌گرایی به این معنا چنین فرض

^۱ (Colin McCabe)

^۲ س. مک‌کیب،

می‌شود که "موضوع" دانش به طریقی "ارائه‌شده"، همچون صورت وضعیت مالی یک شرکت، این "موضوع" به فرض گرفته می‌شود، مستقل است و موجودیت‌اش خارج از تفکر قرار دارد، و باید "آنچه را شناختنی است"، تبیین کند. در نتیجه روند دانش روندی است که، با در هم آمیختن "رویه‌های" تجربی و ادراکی، آنچه را که "باید شناخته شدنی باشد" به دریافت رسانده و تبدیل به "شناخته‌شده" خواهد کرد. از اینرو "نقد در مقام دریافت"، متن را آنچنان می‌سازد که گوئی معنایی پنهان و از پیش تعیین‌شده داشته که وظیفه نقدگرایی است تا آنرا به "مرحله شناخت رسانده"، در آینه ذهن بازتاباند.

در تخالف با این امر، ماکری ادراک "نقد در مقام دانش"^۱ را ارائه می‌دهد، نوعی نقدگرایی که خود "متن‌های نقدشدنی" را، از مسیر رویه‌های ادراکی خود خلق کرده، با انجام اینکار، فعالیت سازنده‌اش را در عمل به نمایش می‌گذارد. روند علم، روندی نیست که از طریق آن، به وسیله عمل استادانه روش‌شناسانه و ادراکی، دانش، همچنان که در مثال فاوست^۲ می‌بینیم، پیوسته در ارتباط با واقعیتی از پیش ارائه‌شده، که آنرا منعکس می‌کند، کامل‌تر شود. دانش روندی است که در آن، از طریق عملکردهای خود علم، واقعیت به موضوعی از

Screen XVII ، «Theory and Film : Principles of Realism and Pleasure»

۱۹۷۶، (۳)، صفحه ۱۰.

^۱ (Critique Comme Savoir)

^۲ (Faust)

دانشی که خلق شده تغییر شکل می‌یابد، تعریف می‌شود و صرفاً از طریق روش‌هایی نظری می‌تواند دنبال شود.

پس، با در نظر گرفتن نقدگرایی‌های مارکسیستی، می‌توان گفت که موضوع آنان، "موضوعی واقعی" که به وسیله متن به عنوان موجودیتی از پیش‌ساخته‌شده باشد، نیست. اهداف آنان نیز نمی‌باید آن باشد که به شناخت در باره آنچه در حال حاضر در متن قرار دارد برسد، به نوعی "صورت‌بندی دوباره" از "گفته‌های" آن. هدف این نوع نقدگرایی می‌باید بیشتر خلق، "متن خود - برای - نقدگرایی" باشد، ادراکی از "ناگفته‌های متن": روند تولید متن. همان طور که ایگلتن می‌گوید، نقدگرایی مارکسیستی باید "نشان دادن متن را، برای تجلی شرایط تولیدش (که در الفبای آن حک شده) و درمورد آن ضرورتاً سکوت اختیار کرده، به صورتی که خود او نیز قادر به شناخت آن نیست^۱"، هدف خود قرار دهد - موضوعی که به هیچ عنوان نه به وسیله متن ارائه و نه پیشنهاد شده، بلکه صرفاً به وسیله دل‌نگرانی‌های مارکسیسم خلق شده است.

ولی آنچه متن در باره‌اش خاموش می‌ماند و از آن می‌بایست دانشی خلق کرد، چیست؟ از نظر ماکری و ایگلتن، گوهر "ناگفته" یک متن رابطه او با ایدئولوژی است، و این همان است - آنچه که ممکن است

^۱ ت. ایگلتن، *Criticism and Ideology*، (۱۹۷۶، New Left books، London)، صفحه ۴۳.

تحت عنوان "تأثیر ادبی" متن معرفی شود - که می‌باید موضوع نقدگرایی مارکسیستی قرار گیرد. چنین استدلال می‌شود که ادبیات در نیمه‌راه میان ایدئولوژی و علم قرار گرفته، و از طریق عملکرد سازوکارهای رسمی خود بر چارچوب‌هایی که ایدئولوژی برای "دیدن" ارائه می‌دهد، آن را با "تقلید"، وارونه و یا برملا می‌کند. ادبیات، با ارائه شیوه‌ای از دستیابی به شرایط زیست اجتماعی، با وجود آنکه "دانشی" از این شرایط به دست نمی‌دهد - دانشی که از طرف مارکسیسم پیشنهاد شده - از درون خود ایدئولوژی را می‌زُدايد، در ایدئولوژی به سُخره گرفته شده "نبود معرفت" در روابط اجتماعی را متبلور نموده و، به عنوان "ادبیات"، در روند خلاقیت‌اش خود را از آن جدا می‌سازد.

مشکل اساسی این است که این دل‌نگرانی، همزمان و به صورتی یکسان، هم به عنوان توجهات تاریخی و ماده‌گرا و هم به عنوان نگرش زیبایی‌شناسی، ارائه شده. در هماهنگی با اولین مورد، بنا بر این است که یک علم ادبیات سازوکارهای حک شده در بطن متن ادبی را برملا کرده، و فاصله‌گیری از ایدئولوژی را که نشانگر "تأثیر ادبی" است و همچنین عملکرد چنین سازوکارهایی را با ارجاع به محمل‌های تاریخی و مادی خلق متن، توضیح دهد. این انتظار صرفاً می‌تواند از طریق تجزیه و تحلیل چنین "تأثیر ادبی" به صورتی که از نظر تاریخی تعریف شده باشد حاصل گردد: یعنی، به عنوان محصول

خواص رسمی یک صورت نگارش که، در چارچوب‌های نیروها و راه‌بندهایی که بر او عمل می‌کنند، از دیگر شیوه‌ها قابل تمیز باشد.

این گامی است که همیشه ایگلتن در صدد برداشتن آن بود، بدون آنکه هیچگاه موفق به انجام آن شود، گامی که ماکری، هر چند به صورتی "سنخ‌شناسانه"، در آخرین اثر خود آنرا توصیه می‌کند. نهایتاً، این تذبذب در چارچوب میراث زیبایی‌شناسی قابل توضیح است. چرا که گام به گام همراه با تمایل تاریخی مطرح شده در آثار آلتوسری‌ها، تمایلی نیز برای تعریف "تأثیر ادبی" از نظر زیبایی‌شناسی به عنوان نتیجه مجموعه‌ای از خواص رسمی و غیرقابل تغییر که یک تمایز ابدی و تاریخ‌گریز میان آثار "ادبی" و دیگر صور نگارش مستقر می‌کنند، دیده می‌شود. با در نظر گرفتن این سیر در بطن "براهین"^۱، قابلیت برخی متن‌ها برای تأثیرگذاری و واژگونی مقوله‌های حاکم عقیدتی، نه به عنوان یک نتیجه تاریخی از عملکرد ویژه‌ای در نگارش، که به عنوان یک تجلی از گوهر غیرقابل تغییر و از پیش ارائه شده و جاودان ادبی خود را می‌نمایاند. این تمایل بیشترین تجلی را در آثار آلتوسر می‌یابد که، از طریق بازتاب ارتباط نزدیک و سنتی زیبایی‌شناسی و پدیده‌شناسی، نظریه‌ای از "ادبیات" را به عنوان قسمتی از نظریه کلی در باره طبیعت تمایزات میان علم، ادبیات و ایدئولوژی مطرح می‌کند، که در تفکر آلتوسر، برای ابد

^۱ (Argument)

فرمالیسم و مارکسیسم ۱۹۲ مارکسیسم در تقابل با زیبایی‌شناسی

جدای از یکدیگر بوده و صوری تغییرناپذیر از دریافت واقعیت به
وسیله معرفت ما هستند.

۶

علم، ادبیات و ایدئولوژی

در باب "کارآوری‌ها"

همانطور که ملاحظه کردیم، آلتوسر یک "تشکل اجتماعی" - یک ادراک مشابه و نزدیک به جامعه‌شناسی از "جامعه" - را به عنوان مجموعه‌ای از مراحل "کارآوری‌های" مرتبط ولی مجزا - «اقتصادی»، «سیاسی» و «عقیدتی» - می‌بیند که، هر کدام کم یا بیش در ارتباط با دیگری خودمختارند. در این چارچوب است که ادراک "کارآوری" به مسئله‌ای اساسی و مهم تبدیل می‌شود:

^۱ (Practices) ، از اولین صفحات این کتاب تونی بنت به کرات از مفهوم "کارآوری" در معنای فلسفی آلتوسری استفاده کرده. ولی به دلایلی که روشن نیست، فقط در این فصل است که، مفهوم "کارآوری" در معنای آلتوسری کلمه به وسیله نویسنده عملاً ارائه می‌شود. (م)

تحت عنوان "کارآوری" به صورت کلی اشاره به هر روندی دارم که یک مادهٔ مشخص خام را به «محصول» مشخص دیگری تبدیل می‌کند، یک دگرگونی که از طریق فعالیت مشخص انسانی، با استفاده از شیوه‌های معینی (از "تولید")، صورت می‌پذیرد.^۱

پایهٔ این براهین ادراک آلتوسر از فعالیت اقتصادی است که به عنوان "کارآوری دگرگونی یک طبیعت مشخص (مادهٔ خام) از طریق فعالیت انسان‌ها، به «محصولات» قابل استفاده‌ای که به وسیلهٔ تلاش «سازمان یافتهٔ روش‌مندان»^۲ از «شیوه‌های مشخص تولید» در چارچوبی از روابطی معین، تولید می‌شوند^۳، تعریف شده. آلتوسر، با تکیه بر ایدئولوژی در مقام "کارآوری" در این معنا، معتقد است که می‌توان یک "ماده‌گرائی ابرساختاری" را تعریف کرد. ایدئولوژی در اینجا انعکاس اثری و رنگ‌باخته‌ای در بنیاد مادی جامعه نیست، بلکه «فعالیتی» کارآورانه است که به همان اندازه از شیوه‌ها و ابزارهای تولیدی مختص خود - تولیداتی به همان اندازه مادی - ساخته شده. از اینرو ایدئولوژی، برخوردار از موضعی تقریباً خودمختار در "تشکل اجتماعی"، محصولی است با مشخصه‌هایی کاملاً ویژه که تقلیل‌پذیر به روابط صرف اقتصادی نیست. علاوه بر این، به عنوان

^۱ لوئی آلتوسر، برای مارکس، قبلاً عنوان شده، صفحهٔ ۱۶۶.

^۲ (Methodically)

^۳ همان مأخذ، صفحهٔ ۱۶۷.

یک نیروی مادی، ایدئولوژی با قدرتی تماماً از آن خود، در رابطه با دیگر مراحل "کارآوری" اجتماعی، از حاکمیت برخوردار است.

تا این مرحله مطلب روشن است. مشکل اینجا است که، در این چارچوب کلی، آلتوسر همچنین به دنبال استقرار مجموعه‌هائی از تمایزات میان "علم"، "ادبیات" و "ایدئولوژی"، هر یک در مقام خود است. با قایل شدن تمایز میان این سه "تعریف" به عنوان صور مختلف "کارآوری"، چنین گفته می‌شود که هر کدام بر ماده خام مشخصی جهت تبدیل آن به محصولی مشخص که به وسیله "تأثیری" مشخص - در نظم فوق، "تأثیر دانش"، "تأثیر زیبایی‌شناسی" و "تأثیر عقیدتی" - متمایز شده، و آلتوسر آنان را صوری معرفتی، جاودان و غیرقابل تغییر، تفسیر می‌کند. نتیجه برخورد با ماده در این راستا، همانا تردید در فرضیه‌های ماده‌گرایی است که، آلتوسر صریحاً از آنان دوری گزیده. در اینجا علوم ویژه، متن‌های ادبی ویژه و صور عقیدتی ویژه بیشتر تجلیاتی صرف از ساختارهای غیرقابل تغییرند، تا نتیجه "کارآوری‌های" ماده‌گرایانه‌ای شرطی شده.

در باب ایدئولوژی

به صورت کلی نظریه‌های آلتوسر در باب ایدئولوژی در دو مقاله خلاصه شده‌اند - "مارکسیسم و اومانیزم"^۱ (۱۹۶۵) و "ایدئولوژی و دستگاه عقیدتی-حکومت"^۲ (۱۹۶۹) - اثر اخیر به دلیل مفهوم بی‌نهایت ویژه‌ای که در ادراک ایدئولوژی ارائه می‌دهد، همواره در مرکز بحث قرار می‌گیرد.^۳ چرا که اثر فوق دل‌نگرانی آلتوسر در باب "ایدئولوژی"، به عنوان مترادفی برای ادراک "ابرساختار" روشنفکرانه اجتماعی، که شامل تمامی صور معرفتی یا "کارآوری‌های" دلالت‌کننده باشد، نیست. آلتوسر در این اثر بیشتر ادراکی از "ایدئولوژی" در سر می‌پروراند که به «یک صورت ویژه معرفت» به عنوان محصولی از «یک نوع کارآوری دلالت‌کننده خاص» معطوف می‌شود.

براهین آلتوسر پیچیده است، و با استفاده از ادراکاتی لغزنده و فرار بیان شده. با این وجود، می‌توان آنرا در شش عنوان اصلی جمع‌بندی کرد:

الف) «ایدئولوژی موجودیتی مادی دارد». در جدل با براهینی که مارکس و انگلس در «ایدئولوژی آلمانی»^۴ ارائه داده بودند و بر اساس

^۱ (Marxism and Humanism)

^۲ (Ideology and Ideological State Apparatus)

^۳ به ترتیب در دو کتاب آلتوسر، *For Marx* و *Lenin and Philosophy*، (London :

New Left Books, ۱۹۷۱)

^۴ (German Ideology)

آن در مرحله تفکر، ایدئولوژی بازتابی وارونه، از روابط واقعی اجتماعی توصیف شده بود، آلتوسر استدلال می‌کند که ایدئولوژی موجودیتی مادی از آن خود دارد. او تأکید می‌کند که، عقاید یک انسان فاعل صرفاً در عملکردهای او موجودیت می‌یابد، و این عملکردها در درون "کارآوری‌هایی" جایگیر شده‌اند که خود، با «آدابی» این "کارآوری‌ها" را، در بطن «موجودیت یک دستگاه عقیدتی»، همچون کلیسا، مدرسه یا گروهی سیاسی، ارائه می‌دهند.^۱ در نتیجه گرامی‌داشت یک عشاء‌رانی ذاتاً می‌تواند عملی عقیدتی دیده شود.^۲ این "کارآوری" دلالتی است که، در قالب آداب به ثبت رسیده، در دستگاه عقیدتی کلیسا جای گرفته و خودآگاه فردی را که در این مراسم شرکت کرده خلق می‌کند: به این معنا که دقیقاً او را به موضوع یک خودآگاه مذهبی تبدیل می‌نماید.

مهم‌تر از تأکید بر طبیعت مادی و عینی ایدئولوژی، به این ترتیب است که قلب و تحریف در برخورد سنتی مارکسیستی با مسئله شکل‌گیری خودآگاه اجتماعی به وجود می‌آید. مارکس می‌گوید،

^۱ آلتوسر، *Lenin and Philosophy*، صفحه ۱۵۸.

^۲ ابراز این مطلب امروز، حداقل در کشور ایران، که از نظر تاریخی تفکر دینی به صورت یک برخورد "عقیدتی" حاکم شده شاید بی‌اهمیت به نظر آید. چرا که سال‌های مدیدی است مراسم مذهبی برای ایرانیان "عقیدتی" تلقی می‌شود. ولی باید در نظر گرفت که در اروپای یک ربع قرن پیش، در اوج جنگ سرد و تبلیغات وسیعی که در جهت توجیه "کمونیسم پیشروی غربی!" در کشورهای عضو ناتو ارائه می‌شد، "ادراک" آلتوسری از عشاء رانی به عنوان یک حرکت "عقیدتی" با در نظر گرفتن بار سیاسی آن، خصوصاً در جامعه‌ای چون فرانسه، مطلب پیش‌پا افتاده‌ای نبوده. (م)

"این خودآگاه انسان‌ها نیست که شیوه زندگی‌شان را تعیین می‌کند، بلکه کاملاً بر عکس، زندگی اجتماعی‌شان است که خودآگاه‌شان را شکل می‌دهد."^۱ این برخورد ایجاب می‌کند که خودآگاه انسان‌ها باید به عنوان محصولی از روابط اجتماعی که در آن زندگی می‌کنند، تعریف شود، محصولی از مواضع ویژه‌ای که افراد یا گروه‌هایی از افراد در این روابط اشغال می‌کنند. آلتوسر ادعا می‌کند که خودآگاه اجتماعی انسان‌ها، به دلیل جایگاهی که در بطن ساختار اجتماعی اشغال می‌کنند، سازمان‌بندی و تولید نمی‌شود، بلکه از طریق عملکردهایی به دست می‌آید که، از طرف آندسته صور مادی عقیدتی که خود بازتاب کارآوری‌های عقیدتی خودمختار بوده و از درون در بطن دستگاه عقیدتی خودمختار عمل می‌کنند، بر انسان‌ها اعمال می‌شود. ایدئولوژی به مراتب فراتر از آنچه صرفاً یک انعکاس خودآگاه تلقی شود که از طریق موضع طبقاتی تعیین می‌شود، مرحله‌ای در تولید خودمختار تعریف شده، با محصولاتی از آن خود: به عنوان مثال، خودآگاه افراد بشر. عملی که ایدئولوژی به انجام می‌رساند همانا تبدیل افراد به موجودات ملموس انسانی است که موضوعاتی از صور مشخصه خودآگاه‌اند.

^۱ بر گرفته از مقدمه‌ای بر ،

A Contribution to the Critique of Political Economy، عنوان شده در

انتشارات، ت. ب. بوتومور (T.B. Botomor) و م. رابل (M. Rubel)،

Carl Marx : Selected Writings in Sociology and Social Philosophy

(Harmondsworth : Penguin, ۱۹۶۵)، صفحه ۶۷.

ب) «ایدئولوژی چنان کاربردی دارد که تولید دوباره روابط تولیدی را تضمین کند». نیکوس پولانتزاس^۱ این مطلب اساسی را جمع‌بندی کرده. می‌گوید، عمل درونی تولید سرمایه‌داری و مبادله، چنان صورت می‌گیرد که دوباره مولد شرایط تولید شود. سرانجام هر دور مبادله میان سرمایه و نیروی کار - یعنی، انتقال ارزش اضافی از کارگر به سرمایه، که کارگر خود از آن بی‌نصیب می‌ماند - همزمان، هم وابستگی کارگر به سرمایه را افزایش می‌دهد و هم قدرت اجتماعی اعمال شده از سرمایه بر کارگر را افزایش می‌دهد. در این راستا رابطه اجتماعی دستمزد کارگر که پایه‌ای از شیوه تولید سرمایه‌داری است به وسیله سازوکارهایی در عمل "کار" در بطن خود روابط، از نو تولید می‌شود.

این روند اقتصادی در بطن روند تولید صرفاً دوباره «مسندهائی» - کارگر اجیر، سرمایه‌دار - خلق می‌کند که می‌باید به وسیله عوامل واقعی تولید اشغال شوند. طبق استدلال پولانتزاس، آنچه اینک باقی می‌ماند، "امر مهم تولید دوباره و توزیع خود عوامل در ارتباط با این

^۱ (Nicos Poulantzas) متفکری مارکسیست است که در مورد نقش دولت در جامعه مدرن اروپای غربی و آنچه وی "حاکمیت" تعریف می‌کند نظرات جالب توجهی ارائه داده. وی می‌گوید "دولت" و "مبارزه طبقاتی" یک مجموعه واحد را تشکیل می‌دهند. یک انحصار برخوردار از شاخه‌هایی که هر شاخه قادر به اعمال قدرت و حاکمیت است. ولی یکی از این شاخه‌ها نقشی تعیین کننده در میان دیگران بازی می‌کند، شاخه‌ای که می‌تواند به عنوان حفظ منافع ملی، هم نقش حاکم خود را بر دیگر شاخه‌ها اعمال کند و هم رابطه خود را با سرمایه‌داری تنظیم نماید. (م)

مسندها"^۱ است: یعنی، تخصیص افراد مختلف به مواضع مختلف در بطن روند تولید و تولید قابلیت‌ها و صور خودآگاه و خودآگاهی متناسب با مواضعی که آنان اشغال می‌کنند میان خود این افراد. ساده‌تر بگوئیم، اگر نظام سرمایه‌داری می‌باید به عنوان یک نظام مولد به حیات خود ادامه دهد، پس موجودات انسانی ملموس در جامعه، هم باید به ساختار طبقاتی تن در دهند و هم به مواضعی طبقاتی که در بطن آن، به عنوان فرد، اشغال کرده‌اند. آن‌ها می‌باید به صورتی اغوا شوند تا بهره‌کشی از خود و سرکوب خود را در شرایطی "زندگی" کنند که موضع‌شان را، در جهتی که در واقع مورد بهره‌برداری و سرکوب واقع می‌شوند، به عنوان بهره‌کشی "تجربه" نکنند.

از نظر آلتوسر، این کار به وسیله "دستگاه عقیدتی دولت" صورت می‌گیرد: نظام تحصیلی، ارتباطات جمعی، خانواده و کلیسا. آنچه اینان را از دستگاه عادی قدرت دولت - پلیس، ارتش - جدا می‌کند، این است که، آنجا که دستگاه عادی قدرت از طریق عامل زور یا تهدید به کارگیری این عامل کاربرد دارد، "دستگاه عقیدتی دولت" از طریق "ایدئولوژی" اینکار را به انجام می‌رساند.^۲ با عنوان این مطلب مقصود آلتوسر صرفاً این نیست که چنین دستگاه‌هایی موضعی تأمین

^۱ پولاتزاس، *Class in Contemporary Capitalism*،

(London : New Left Books, ۱۹۷۵)، صفحه ۲۸.

^۲ آلتوسر، *Lenin and Philosophy*، صفحه ۱۳۸.

می‌کنند که در بطن آن موضوع تولید خودآگاه در عمل سازمان گرفته و به انجام می‌رسد. و مقصود وی این مطلب نیز نیست که دلنگرانی دستگاه عقیدتی دولت صرفاً برای ایجاد یک تمایل یا حس همکاری به صورتی وانهاده است، تا نیاز به اعمال جبر را تخفیف دهد. او به صورتی ویژه‌تر می‌گوید که، از طریق و جایگاه "ایدئولوژی" این دستگاه‌ها چنان عمل می‌کنند که "کارآوری‌هایی" را که در هماهنگی با یک ساختار غیرقابل تغییر ارتباطی "تخیلی" (و، نتیجتاً "خلاف واقع") بر کسانی که در درون این ساختار مفعول اعمالش هستند القاء می‌کنند خلق کرده و انتقال دهند.

(ج) «ایدئولوژی فاقد تاریخ است». ابراز این مطلب گام بسیار تعیین‌کننده‌ای است. با استدلال اینکه درک ایدئولوژی‌های ویژه صرفاً می‌تواند بر پایه یک نظریه "ایدئولوژی کلی" شکل گیرد، آلتوسر می‌گوید، در حالیکه ایدئولوژی‌های بخصوص تاریخچه‌ای دارند، که تا حدودی به وسیله نیروهای تاریخی "برونی" تعیین شده‌اند، "ایدئولوژی" به خودی خود فاقد تاریخ است. به عبارت دیگر، در تمامی ایدئولوژی‌هایی که از نظر تاریخی تبیین شده‌اند یک ساختار غیرقابل تغییر و ویژه وجود دارد که فرضاً "ایدئولوژی" را در این مقام سنخ‌بندی^۱ می‌کند. در نتیجه وظیفه اساسی نظریه ایدئولوژی همانا تشریح ساختاری است که نه برای تنظیم ایدئولوژی‌های ویژه بلکه برای تنظیم تمامیت "زمان‌گریز" خود ایدئولوژی است، یک ابدیت،

^۱ (Typify)

ساختاری برای همیشه از پیش ارائه شده، که بر تمامی اقسام صور مجسم "کارآوری" عقیدتی که از نظر تاریخی مشخص و متجلی شده، سایه می‌افکند. چرا که همیشه با استفاده از امکانات عملی این ساختار غیرقابل‌تغییر است که "کارآوری‌های" ویژه عقیدتی، کاربردهای منحصر به فرد خود را، که بر اساس آن‌ها افراد را به صورت "موضوعات" سازماندهی می‌کنند، به انجام می‌رسانند.

د) « همه ایدئولوژی‌ها، از طریق کاربرد مقوله موضوع، افراد حقیقی را به عنوان موضوعاتی حقیقی مورد خطاب قرار داده و استیضاح می‌کنند.» ساختار ایدئولوژی در این مقام «موضوع-مرکز» است. در مرکز او ادراک **موضوع یکتا** یا **مطلق** با قابلیت ارائه تضمینی از فحوای کلام خود قرار دارد - به طور مثال، ادراک **خدا** در الهیات مسیحی، یا **انسان** در اومانیسم فلسفی بورژوائی. این **موضوع یکتا** یا **مطلق** افراد حقیقی را "به خدمت می‌گیرد"، به آنان "نیروی تازه می‌دهد"، یا آن‌ها را "مخاطب قرار می‌دهد"، تا آنان را به موضوعاتی متعین تبدیل کند. با وجود پیچیدگی این براهین، جان کلام اینجاست که ادراک چنین **موضوع یکتا** یا **مطلق**ی نقطه‌ای مرکزی در شناسائی است، که از طریق آن افراد در "موضوعاتی" مکمل سازماندهی می‌شوند: به این معنا که، در درون موضوعاتی که خودآگاهانه از نظر اجتماعی شکل گرفته‌اند، خود را حامل نوعی هویت می‌بینند، در حال ایفای نقش و دارای سهمی در بطن این روند - الهی یا تاریخی - برخوردار از معنا، جهت و مفهومی که، به وسیله

موضوع مطلق به آن محول می‌شود. از اینرو می‌توان چنین گفت که ایدئولوژی از آندسته اسطوره‌هائی تشکیل شده که در آینه آن افراد خود را با مواضع مشخص اجتماعی خود تطبیق می‌دهند، و [ایدئولوژی] به صورتی دروغین این مواضع و روابط میان آنان را آنچنان ارائه می‌دهد که گوئی قسمتی متجلی از نوعی روند دلالت ذاتی، یا الگوئی باطنی و منسجم را تشکیل می‌دهند.

هـ) «ایدئولوژی "تصویری" است از رابطه تخیلی افراد با شرایط واقعی موجودیت‌شان». سپس از قبل عملکرد این ساختار "موضوع-مرکز" است که، ایدئولوژی در میان افراد یک رابطه صرفاً "تخیلی" با شرایط موجودیت اجتماعی‌شان ایجاد می‌کند. "تأثیر" ایدئولوژی از اینرو نوعی "عدم تشخیص" است. و به انسان‌ها طبیعت واقعی شرایط موجودیت‌شان و رابطه‌شان با این شرایط را ارائه نمی‌دهد. کاملاً برعکس، ایدئولوژی با یاری جستن از تصویر دروغین روابط افراد با شرایط موجودیت‌شان، که به همان نوع که هست باید قبول گردد، صورتی تماماً تخیلی پیشنهاد می‌کند که، در آن انسان‌ها روابط‌شان را با این شرایط، (در مفهومی که اورتگای گراست می‌گوید) "زندگی" می‌کنند.

به طور مثال، تأثیر صور کلاسیک اومانیزم بورژوائی، چنان است که فرد بورژوا ارتباط خود با شرایط موجودیت اجتماعی‌اش را، بر اساس یک "دانش" از موضع عینی طبقاتی خود در ارتباط با شیوه تولید،

"زندگی" نکند. دریافت او از مسندی که در جهان روابط اجتماعی اشغال کرده، بیشتر از طریق رابطه با یک ترکیب تماماً "تخیلی" از نقش او، و طبقه‌اش، در روندی تاریخی و فرضاً منطقی دیده می‌شود که، در جهت و مسیری متشکل از مجموعه‌هائی از تکامل تسلسلهائی است که از طریق‌شان "گوهر طبیعت انسان" به صورتی پیگیر به ثمر می‌رسد. بورژوا از اینرو ارتباط خود با شرایط زندگی‌اش را نه به عنوان یک سرمایه‌دار بهره‌کش، بلکه به عنوان یک ابزار **تاریخ** "زندگی" کرده و تعریف می‌کند.

و «ایدئولوژی در مقام خود قسمتی زنده از هر تمامیت اجتماعی است.» "اگر انسان‌ها باید برای واکنش در برابر تقاضاهای شرایط زیست‌شان شکل گیرند، تغییر یابند و تجهیز شوند^۱"، نهایتاً ایدئولوژی در این معنا، در هر جامعه‌ای "ضروری" است، و این امر شامل حال کمونیسم کاملاً تکامل یافته نیز خواهد شد. این به معنای آن است که، در جامعه کمونیستی نیز، ایدئولوژی از طریق مقوله "موضوع" به عملکرد خود ادامه خواهد داد و اینکه کاربردهای‌اش همانا سازگار کردن و تطبیق دادن افراد با مواضعی است که در روند شیوه تولید اشغال می‌کنند.

^۱ آلتوسر، *Fore Marx*، صفحه ۲۳۵.

از اینرو، ایدئولوژی نوعی "کارآوری" به شمار می‌رود که بر ماده خام روابط اجتماعی، از طریق ابزارهای عقیدتی تولید که خود به وسیله ساختار "موضوع - مرکز" خود ارائه شده‌اند، تأثیر می‌گذارد. با انجام اینکار، این روابط را به تجلی‌هائی از روابط "تخیلی" تبدیل کرده و می‌نمایند تا، چارچوبی را که در آن روابط خود را با شرایط زیست اجتماعی خود "زندگی" می‌کنیم تعریف کرده، و به ما نوعی "عدم‌شناخت" از این شرایط را القاء کند. در ایدئولوژی، افراد از قبل ادراک تخیلی "خودیات"^۱ خود و از قبل مکانی که در بطن "نظم امور" اشغال می‌کنند، به شرایط زیست‌شان مرتبط می‌شوند، نظمی که بر آنان از طریق **موضوع مطلق خدا، انسان، ملت**، و غیره حکومت کرده و انسان‌ها معنا و انسجام خود را از آن دریافت می‌کند.

در همین مرحله می‌توان، در آثار آلتوسر کشاکش میان ادراکات تاریخی، ماده‌گرا و ایدئالیستی را مشاهده کرد. از یک طرف، ایدئولوژی به عنوان یک "کارآوری"، محصولی از یک روند واقعی و محدود شده تولید مادی دیده می‌شود. از طرف دیگر، محصولات ایدئولوژی همواره به عنوان یک ساختار غیرقابل تغییر "حضور دارند" و به نظر می‌آید که، تمام ایدئولوژی‌ها باید به صورتی غیرقابل اجتناب در برابر او هماهنگ شوند. این کشاکش نهایتاً به دلیل آنکه آلتوسر واژه "ایدئولوژی" را بیش از اندازه مورد مذاقه قرار داده، تقلیل‌پذیر است. ایدئولوژی در یک کاربرد به نوع ویژه‌ای از "کارآوری" اشاره دارد که

^۱ (Selfhood)

در انسان‌ها رابطه معنوی ویژه‌ای در ارتباط با شرایط زیست‌شان ایجاد می‌کند. و در عین حال بر اساس کاربرد دیگرش، در مقام ادراکی "معرفت‌شناسانه"^۱ عمل می‌کند. در تخالف با علم، [ایدئولوژی] صرفاً در جایگاه مخالف حقیقت به عنوان مقوله‌ای انتزاعی و ابدی قرار می‌گیرد.

در باب علم

در نظریه علم نیز کشاکشی یکسان علناً دیده می‌شود. از یک طرف، علم همچون یک "کارآوری" به شمار آمده که بر ماده خامی که به وسیله ایدئولوژی‌های غالب ارائه می‌شود، برای تأمین تأثیر ابزارهای عقیدتی تولید - به معنای، ادراک‌های متمایزکننده - که همان علم را مشخص می‌کنند، عمل کرده و آنرا دگرگون می‌کند. و به علاوه، تمامی این روند دگرگونی در بطن زمینه روابط مشخص شده اجتماعی از تولید عقیدتی قرار گرفته‌اند. از طرف دیگر، ساختار نظام تفکر علمی که از این روند دگرگونی منتج می‌شود، آنچیزی است که "حی‌وحاضر" است، جوهری از پیش شکل‌گرفته که علم به هیچ عنوان به وسیله روند ساخت آن تعیین نشده.

از اینرو، آلتوسر استدلال می‌کند که ساختار "علم" با "بی‌موضوعی‌ات"^۲ خود، به عنوان نوعی "گویش" تعریف می‌شود. به

^۱ (Epistemological)

^۲ (Subjectlessness)

نظر می‌آید که وی این ادراک را در مسیرهای مختلفی به کار می‌برد. در درجهٔ اول، علم "بی‌موضوع" است، به این معنا که صرفاً "یک" نامعین می‌تواند موضوع "دانش" قرار گیرد. در علم، آنچه "شناخته‌شده" نامعین می‌شود؛ "دانش" نمی‌تواند به موضوع "شخص من" استناد کند. در درجهٔ دوم، دانش علمی "بی‌موضوع" است، به این معنا که، "نتیجهٔ تاریخی روندی است که هیچ موضوع و هدف واقعی ندارد."^۱ علم فاقد هر گونه نهایت و هدف غائی است. و هیچ موضوعی را نمی‌توان به آن نسبت داد. و به صورتی قطعی، نمی‌تواند به عنوان روند واحدی که به سوی وضعیتی نهائی برای تکامل دانش *انسان - انسان*، در این مقام در خدمت موضوع برای پیش‌بینی مسیر "دانش" به کار گرفته شده - گام بردارد.

سومین و متمایزکننده‌ترین ویژگی که علم را از دیگر صور معرفت جدا می‌کند، تحمیل یک نظام "بی‌موضوع" از تجلی جهان به ما است. آلتوسر استدلال می‌کند که، در همین معنا است که مارکس ادراک تاریخ نزد هِگِل را دگرگون کرد. آنجا که هِگِل تاریخ را روندی تحول‌گرا دریافت کرد که با ادراک "روح" حاکم بر آن معنا و انسجام می‌گیرد، می‌توان گفت که مارکس ادراک تاریخ را به عنوان یک

^۱ آلتوسر، *Essays in Self-Criticism* (۱۹۷۶، New Left Books، London).

"روند بی‌موضوع"^۱ توسعه داده است. تغییر تاریخی، در این معنا، برای مارکس وابسته به شیوه‌هایی است که از طریق آنان احکام واقعی تضاد طبقاتی خود را به منصفه ظهور می‌رسانند. در این مقام، تاریخ هیچ هدف و چشم‌اندازی ندارد، هیچ معنای ذاتی یا مسیر بخصوصی که به صورت سنتی به وسیله فلسفه‌ها و یا ادیان "موضوع-مرکز" تضمین شده بودند، دیگر وجود ندارد. همانطور که گالیه مدار کرات سماوی را از ادراک‌های "زمین - مرکز" آزاد کرد، مارکس نیز احکام واقعی توسعه تاریخی - تضاد طبقاتی - را از ادراک‌های انسان‌گون و معنوی آزاد نمود.

نهایتاً، علم به عنوان محصول یک "کارآوری" نظری، به وسیله "تأثیر دانش" خود مشخص می‌شود. این به معنای آن نیست که علم در معنای تطابق با "واقعیت" حقیقت می‌یابد، بلکه به معنای آن است که علم فضای ادراکی جدیدی می‌گشاید، قاره نوینی از دانش (به گفته مارکس، قاره تاریخ) که دانش از آن باید "خلق شود". در تناقضی مطلق، علم از ایدئولوژی نه به وسیله آنچه "می‌داند"، بلکه برای آنچه به عنوان «موضوع» ممکن از دانش در برابر ما می‌گشاید، از طریق «خلق» مشکلات در مغایرت کامل با تأثیر کاهش‌گرای ایدئولوژی - تحدید تحقیق به وسیله ارائه ادعاهایی از دانش دروغین - بر مسائل، قابل تمیز است. از اینرو اگر مارکس تحقیق در باب تاریخ

^۱ خصوصاً به مقاله آلتوسر: «Marx's Relation to Hegel» در *Politics and History* (London: New Left Books, ۱۹۷۲)، مراجعه شود.

را علمی کرد، نه به دلیل ادعای دانستن "حقیقت" تاریخ بود، آنطور که فلاسفه پیشین تاریخ مدعی آن بودند، بلکه دقیقاً بر خلاف آن، چرا که تاریخ را مسئله‌ساز کرد.^۱

در باب ادبیات و هنر

با وجود آنکه توجه آلتوسر در ابتدا به رابطه میان علم و ایدئولوژی معطوف شده بود، دلالت‌هایی که موضع او در دریافت ادبیات و هنر می‌توانست به همراه آورد، در سه مقاله ارائه شده: "تئاتر کوچولو": برتولاتزی و برشت^۲ (۱۹۶۲)، "نامه‌ای در باب هنر"^۳ (۱۹۶۶)، "گرمونینی، نقاش انتزاع"^۴ (۱۹۶۶).^۵ این مقالات مشخص می‌کنند که آنچه آلتوسر در سرمی‌پرورانده بسط نظریه در مور "ادبیات"، همپایه با نظریه "ایدئولوژی" و "علم" در بینش خود او بوده. تفسیر "ادبیات" به عنوان یک ساختار نامتغیر که، "پیش‌موجودی" است بر فراز و در ورای صور متفاوت و ملموسی که در آنان خود را متجلی کرده، به یک تأثیر ثابت "زیبائی‌شناسی" جان می‌دهد، ولی

^۱ این استدلال به صورت کامل در اثر آلتوسر،

«The Conditions of Marx's Scientific Discovery» در

Theoretical Practice

۷/۸، ۱۹۶۳ آورده شده.

^۲ (The «Piccolo Teatro», Bertolazzi and Brecht)

^۳ (A Letter on Art)

^۴ (Gremonini, Painter of Abstract)

^۵ اولین مقاله در *For Marx*، و دو دیگر را در *Lenin and Philosophy* می‌توان یافت.

نقدگرایی مارکسیستی در واقع عهده‌دار بررسی خلق دانشی از روندهائی است که به وسیله آن، این "تأثیر" خلق شده است:

همانطور که مشاهده می‌شود، برای پاسخگوئی به اکثر سؤالاتی که در زمینه موجودیت و طبیعت ویژه هنر در برابرمان مطرح شده، ناچار به ابداع یک «دانش» (علمی)، مناسب با روندهائی که "تأثیر زیبایی‌شناسانه" اثر هنری خلق می‌کند، شده‌ایم.^۱

از اینرو، یک دانش از هنر و ادبیات، می‌باید "ابرساختارثلاثه"^۲ را در "کارآوری‌هائی" که به دریافت انواع مختلف معرفت از واقعیت راه می‌برند، کامل کند. در اینجا می‌توان به صراحت دریافت که تا چه اندازه میراث زیبایی‌شناسی، به صورتی کاملاً محقق، می‌تواند در توشه آلتوسر دیده شود. چرا که این مطلب قبول شده، که هنر وجود دارد و از طبیعتی ویژه برخوردار است. علاوه بر این، با قراردادن "ادبیات" در مقوله عمومی "هنر"، به صراحت دیده می‌شود که هدف اصلی آن بوده که تمامی صور هنری ممکن را در "تأثیر" واحدی سهیم گرداند، با وجود تفاوت هنرها هم در صور مادی و هم در رابطه با ارتباطات تولیدی که در بطن آن به عنوان "کارآوری‌های" هنری

^۱ آلتوسر، *Lenin and Philosophy*، صفحه ۲۰۶.

^۲ لازم به تذکر است که مقصود بنت از "ابرساختار ثلاثه" همان "ابرساختاری" است که با تکیه به سه رکن معروف آلتوسر: علم، ایدئولوژی و ادبیات ساخته شده. (م)

جای گرفته‌اند. به طور ساده‌تر: چرا می‌باید میان شعر، نویسندگی، نقاشی، مجسمه‌سازی، موسیقی و هنرهای دراماتیک، که همگی می‌توانند هنر تعریف شوند، یک ویژگی مشترک وجود داشته باشد؟ به دلیل عدم توانائی در پاسخگوئی به این سؤال - و مطرح کردن این سؤال تنها راه ممکن برای قطع ارتباط با دلنگرانی‌های زیبایی‌شناسی است - آلتوسر می‌پندارد که چنین مجموعه‌ای از ویژگی‌های مشترک صرفاً وجود دارند و می‌باید تحلیل و یا تشریح شوند.

همگام با این پیش‌فرض چنین ابراز می‌شود که، ویژگی هنر اساساً برخاسته از نیمه‌راهی است، جایگاهی دو پهلوی، که میان علم و ایدئولوژی اشغال می‌کند. "هنر" «در این مقام»، میان "علم" و "ایدئولوژی" هر یک در «مقام خود» شناور است. هنر - "هنر ناب"، نه به معنای "اثری در مقامی متوسط و یا خفیف"^۱ - با وجود آنکه در مفهوم مشخصی به "دانش" شکل نمی‌دهد، موضع ویژه‌ای در مقابل علم اتخاذ می‌کند که در آن ما را قادر به "دیدن"، "دریافت" و "احساس" پدیده‌ای می‌کند که واقعیت را به سُخره می‌گیرد. این "پدیده" که هنر از آن زائیده شده ایدئولوژی است، هنر در آن مغروق است، با این وجود در مقام هنر خود را از قید او آزاد کرده، و آن را به سُخره می‌گیرد.^۲

^۱ همان مأخذ، صفحه ۲۰۴.

^۲ همان مأخذ، صفحه ۲۰۴.

آلتوسر، پس از این مرحله "هنر را در مرتبه‌ای در میان ایدئولوژی‌ها قرار نمی‌دهد"^۱. کاملاً برعکس، "هنر واقعی" نوعی "کارآوری" است که، با استفاده از ابزارهای تولیدی از آن خود، بر مواد خام که، به وسیله ایدئولوژی ارائه شده‌اند، تأثیر گذاشته، آنان را تغییر می‌دهد تا، نه یک "تأثیر دانش علم"، بلکه "تأثیری زیبایی‌شناسانه" از "قابل رویت کردن"^۲، با استقرار فاصله میان خود و واقعیت ایدئولوژی موجود که، برای مشاهده عملکردهای اش در عمل، در جای خود میخکوب شده است، ارائه دهد.^۳ هنر و ادبیات با فضای ویژه‌ای از آن خود رویارو نیستند. موضوعی که بر آن عمل کرده و آن را دگرگون می‌کنند "تجربه‌ای دفعتاً زندگی شده" از ایدئولوژی در ارتباط ویژه‌اش با واقعیت است.^۴ ولی آلتوسر معتقد است که، این نیز به همان صورت علم - علم به معنای علم مارکسیستی ایدئولوژی - است (اگر چه این را هیچگاه صریحاً به زبان نمی‌آورد):

تفاوت واقعی میان هنر و علم در «شیوه ویژه‌ای» نهفته که از طریق آن یک موضوع واحد را در صور کاملاً متفاوتی به ما ارائه می‌دهد: هنر در مقام "دیدن"، "دریافتن" و یا

^۱ همان مأخذ، صفحه ۳۰۴.

^۲ (Donner à voir)

^۳ همان مأخذ، صفحه ۲۱۹.

^۴ همان مأخذ، صفحه ۲۰۵.

"احساس کردن"، علم در مقام «دانش» (درمفهومی
محدودشده به وسیله ادراکات).^۱

از اینرو، ادبیات ایدئولوژی را به صورتی متفاوت با آنچه مارکس به عنوان کاربرد عینی طبقاتی پیشنهاد می‌کند، "به ما ارائه می‌دهد". در واژگانی که یادآورد نظریات شکلوفسکی است، هنر ما را قادر می‌کند، که ایدئولوژی را "ببینیم"، "دریابیم" یا "احساس کنیم". و در کلام شکلوفسکی، هنر به وسیله "الویت" دادن به عملکردهای خود، با بازگشت از "معرفت" به "دیدن"، دریافتی به ایدئولوژی ارزانی می‌دارد.

این عمل چگونه صورت می‌گیرد؟ تا حدودی، با وارونه کردن صور مأنوس عقیدتی و تأثیر گذاشتن بر آن‌ها که، در این مورد، شامل صور پیشین ادبی یا دراماتیک می‌شود. در این معنا، موضع آلتوسر عملاً از موضع فرمالیست‌ها غیر قابل تمیز است. با این وجود، در معنایی ویژه‌تر، چنین عنوان می‌شود که هنر و ادبیات از قبل قابلیت‌شان در "ایجادانحراف" در ادراک موضوع مطلق که، همانطور که دیدیم سازنده نقطه مرکزی هویت در بطن ایدئولوژی است، به "تأثیر زیبایی‌شناسی" خود دست می‌یابند. با انجام اینکار، در صور "تخیلی" که روابط انسان‌ها را در ارتباط با شرایط موجودیت اجتماعی‌شان به آنان عرضه می‌کنند، گسست ایجاد می‌شود.

^۱ همان مأخذ، صفحه ۲۰۵.

در همین راستا است که آلتوسر به "ننه دل‌آور"^۱ اثر برشت به عنوان یک "تمامیت منحرف از مرکز" می‌نگرد. او می‌گوید، تا آنجا که به تأثیر این اثر مربوط می‌شود، از طریق استفساری در مورد شرایط واقعی هستی، با جابجا کردن مرکزیت **موضوع انسان**، ایدئولوژی اومانیستی بورژوائی را از مرکزیت می‌اندازد. آلتوسر می‌گوید، مرکزیت «حقیقی» کتاب "ننه‌دل‌آور"، آن نیست که «به نظر» می‌آید - شخص ننه‌دل‌آور "جایگزینی" برای **موضوع مطلق انسان و آلام او** نیست - مرکز «واقعی» شرایط جنگ است که مسبب از دست رفتن فرزندان‌ش شده. و با به کارگیری ابزارهای "از خود بیگانگی" برشت‌ای، حضار از توجه به دردهای "ننه‌دل‌آور" منع شده، و در عوض، به جانب بررسی شرایط جنگ، مسئول اصلی این دردها سوق داده می‌شوند. یا به صورتی صریح‌تر حضار به موشکافی در رفتار ننه‌دل‌آور دعوت می‌شوند. با پس زدن تقبلی اجتماعی از دردهای ننه‌دل‌آور، برشت ما را قادر به "دیدن"، "دریافتن" یا "احساس کردن" صور عقیدتی اومانیسم بورژوائی می‌کند، که در پس "رواق‌گرائی‌ای"^۲ پنهان شده که پاسخ‌های ننه‌دل‌آور به محاکماتش را با واسطه و شرطی می‌کند. از اینرو، از طریق یک دگرگونی ادبی و عملکردی بر صور عقیدتی اومانیسم بورژوائی آنان را از درون از هم می‌گسلد. صوری که

^۱ (Mother Courage)
^۲ (Stoicism)

به اصطلاح فرمالیست‌ها، در شخصیت شخص ننه‌دلایور، در "اولویت" قرار می‌گیرند.

نمونه‌ای موازی از تحلیل پیر ماکری از آثار ژول ورن^۱ در دست است. او استدلال می‌کند که، ویژگی این آثار در تضادی است که میان آنچه وی مرتبه^۲ «مصور» و مرتبه^۳ «متجلی» نام نهاده، میان "آنچه گفته شده" یا، مسیر تحول داستانی، و شیوه‌ای که رسماً به وسیله عملکرد متن دستکاری شده - تمیزی که یادآورد پیشنهاد شکوفسکی میان ادراکات «داستان»^۴ و «موضوع»^۵ است، واقع شده. با در نظر گرفتن مرتبه^۶ «متجلی»، ماکری می‌گوید که خط داستانی در آثار ژول ورن "بازتاب" ایدئولوژی بورژوازی استعمارگر فرانسوی در دوره جمهوری سوم^۶ است. به این معنا که، آثار ورن به صورتی غیرقابل تغییر سلطه انسان بر طبیعت را به عنوان یک طرح خطی که به نقطه تکامل نزدیک می‌شود، مطرح می‌کنند. این طرح در قالب "خطی مستقیم" از ماجراجوئی‌های قهرمانان او به قلم آورده شده که از موانعی، چه انسانی و چه طبیعی، که در برابر اراده آنان قرار داده شده، گذشته بر آنان پیروز می‌شوند، تا بتوانند بر منتهی‌الیه طبیعت (مرکز کره زمین، کره ماه، قعر دریاها) نفوذ کرده و بر آن تسلط یابند.

^۱ (Jules Verne)

^۲ (Figuration)

^۳ (Representation)

^۴ (Fabula)

^۵ (Sjuzet)

^۶ (La Troisième République)

به این صورت است که یک مضمون عقیدتی، طرح یک بورژوازی استعمارگر، "خود را بیان می‌کند". و می‌توان دید که چگونه، از طریق عملکردهای چنین ایدئولوژی‌ای، بورژوازی رابطه‌اش را با استعمارگری "زندگی می‌کند". فرد بورژوا با این عمل نه بر پایه یک دانش از علل و معلول اقتصادی و یا سیاسی، بلکه از طریق صورتی کاملاً تخیلی که به وسیله **موضوع مطلق انسان**، "مخاطب قرارداده شده"، "استیضاح شده"، یا "به چالش فراخوانده شده"، در روند استعمار به عنوان جزئی از یک روند معنادار و رو به تراکم تاریخی، موضع خویش را به خود می‌نمایاند.

مسئله مورد اشاره ماکری این است که، این مضمون عقیدتی، به آن صورت که در بافت آثار ورن تحقق یافته، به این طریق "بیان" نشده، بلکه بیشتر به صورتی "بیان" شده که به عنوان یک ایدئولوژی آن را محدود کرده و آشکار می‌کند. وی اشاره می‌کند که طرح اکتشافات در آثار ورن از طرف قهرمانان او، که معتقدند در خط اول جبهه فتح طبیعت قرار گرفته‌اند، به نوعی به سفری برای "بازیافت" تغییر شکل می‌یابد، آنان در می‌یابند که همیشه در حال دنباله‌روی مسیری هستند که، معتقدند بوده‌اند اولین کسانی هستند که در آن گام برمی‌دارند، در حالی که همیشه قبل از آنان کسی در این مسیر قدم گذارده و به هدف رسیده است: به طور مثال نقش آرن ساکنوسن^۱ در

^۱ (Arne Saknussen)

"سفر به مرکز زمین"^۱. به عبارت دیگر، همیشه این امر آشکار می‌شود که نقاط انتهائی طبیعت پیشتر به اشغال در آمده‌اند، دقیقاً همانند کشورهائی که نقش استعماری فرانسه در مورد آنان به اجرا در می‌آمد. در چنین عملکردی ایدئولوژی بورژوائی استعمارگر در حین ارتکاب جرم، در عمل، همان‌گونه که در واقع وجود دارد، بدون هیچ گونه پرده‌پوشی عیان می‌شود: با "ایجاد انحراف" در ادراک *انسان* که مرکز شناسائی این نظریه را تشکیل می‌دهد، می‌توان گفت که آثار ورن توهماتی که بر اساس آن بورژوازی ماجراجوئی‌های استعمارگرانه‌اش را که به عنوان قسمتی از مأموریت‌های تاریخی خود و به نام انسانیت به عهده گرفته، و به غلط به خود نمایانده، به زیر سؤال می‌برد. چرا که این آثار مرتباً، حتی به صورت غیرمستقیم، توجه را به آن قسمت از انسانیت که در این مورد مطرح نمی‌شود، یعنی "بومیان" معطوف می‌کنند.

البته ماکری پیشنهاد نمی‌کند که، دلالت آثار ورن به رابطه‌اشان با ایدئولوژی استعمار فرانسه در قرن نوزدهم محدود می‌شود. در حقیقت، او این مطلب را فقط به عنوان یک تجلی ویژه از موضوعی کلی‌تر، شکل‌گیری عقیدتی *اروپای غربی*، به بررسی می‌کشد - که بهترین نمونه آن در افسانه رابینسون کروزو^۲ نشان داده شده - که، به عقیده ماکری چهره طبیعت واقعی تاریخ استعمارگری را پنهان

^۱ (Journey to The Centre of Earth)

^۲ (Robinson Crusoe)

کرده. آن را به صورت واژگونه تحت عنوان اسطوره‌ای از "پای‌گیری افکار و عقاید"، به عنوان یک "تاریخ جدید" در سرزمینی بکر از طریق کاربرد پیروزمندانه علم و صنعت معرفی کرده است. ماکری می‌گوید، ورن با ثبت تاریخ واقعی استعمارگری، با این اسطوره پایه‌ای به تخالف نمی‌نشیند. و آثار وی نیز صرفاً تضادهائی را که به صورتی بطنی و پنهان در درون ایدئولوژی حک شده‌اند "بازتاب" نمی‌دهند. چرا که در تعریفی که ماکری ارائه می‌کند، سرشت ایدئولوژی‌ها در ذات بی‌تناقض است، تمامیت‌هائی نامتضاد. آنان فاقد تضادهائی هستند که به سادگی بتوان در دیگر "کارآوری‌ها" منعکس کرد. ایدئولوژی‌ها را صرفاً می‌توان با استفاده از "کارآوری‌هائی" که از خارج بر آنان تأثیر می‌گذارند، در تضاد «قرار داد». ماکری چنین استدلال می‌کند که، آنچه آثار ورن نشان می‌دهند، این امر است که سرچشمه اسطوره کروزو سرچشمه‌ای دروغین بوده، آغازی است که همیشه با پیش‌فرضی تعیین می‌شود که سیر واقعی داستان نهایتاً این پیش‌فرض را در زیرپای لگدمال خواهد کرد.^۱

^۱ این استنباط از آثار ورن، چه از جانب بنت و چه از طرف ماکری بیشتر ظاهرالصلاح می‌نماید تا علمی، چرا که مسئله‌ای اساسی پنهان نگاه داشته شده: کشف آمریکا! رابینسون کروزو و دیگر "اسطوره‌های" بورژوازی اروپای غربی بیشتر از آنچه بر انتزاعات عقیدتی، تخیلات شاعرانه و ادیبانه و یا الهامات استعماری جمهوری سوم فرانسه استوار باشند بر واقعیتی ملموس، یعنی کشف قاره آمریکا، سرکوب و قتل‌عام بومیان این قاره به دست اروپائیان سفیدپوست مسیحی و "پیروزی ظفرمند علم و فناوری" بر "وحشی‌گری" متکی هستند. سرزمینی که در آن سفیدپوستان طی مهاجرت سیصدساله‌اشان در حقیقت پای جای پای یکدیگر می‌گذارند و تخیلات استعماری ورن را به واقعیات استعماری جهان معاصر تبدیل می‌کنند. در این موضع عدم ارائه این زاویه از "اسطوره‌های بورژوازی" در این کتاب، به قلم نویسنده‌ای که خود را رسماً

در نتیجه عمل کردن به عنوان «عامل محرکه»^۱ در بطن ایدئولوژی، که در سکوت و با ایماء و اشاره ایدئولوژی را به جانب افشای راز خود می‌لغزاند، "تأثیر" ادبیات می‌تواند به صورتی ذاتی انتقادی تفسیر شود. با تقلیل موقتی فشار زنجیرهای ایدئولوژی، نوعی فضای معنوی، آزاد و از قید رها شده ایجاد می‌کند، که در بطن آن یک طرز برخورد نوین با واقعیت امکان بروز می‌یابد. ادبیات نه یک خودآگاه انقلابی خلق می‌کند، و نه می‌تواند ایدئولوژی را با دانش علمی جایگزین کند. ولی می‌تواند نوعی تعلیق گذرای ایدئولوژی، یک رهائی گذرا از عملکردهای اش را القاء کند که، به نوعی به صورت نوینی از توجه و تفکر در باب واقعیت بیانجامد.

البته، چنین ادعا نمی‌شود که تمامی آثار ادبی قادر باشند، به صراحت آثار برشت، ایدئولوژی را دور کنند. به هم چنین نمی‌گوئیم که در مصاف میان "ایدئولوژی" و "ادبیات"، همیشه "ادبیات" برنده خواهد بود. کاملاً برعکس، در آثار ماکری به صراحت این مطلب مطرح شده که، پیش می‌آید که ایدئولوژی زمانی که به وسیله عملکردهای

مارکسیست می‌داند، مطلبی است که سؤال برانگیز می‌شود. همانطور که شخص بنت اذعان دارد ایدئولوژی [در این مورد مارکسیسم غربی] را نمی‌توان هیچگاه از درون مورد بررسی قرار داد و همواره برای قرار دادن آن در تضاد به عامل "برونی" نیازمندیم. و در اینجا موضع‌گیری‌های بنت اجازه می‌دهد که با بهره‌گیری از تعالیم فرودید که بنت مسلماً او را «ایدالیست» و در نتیجه "مُنْحَط" خواهد دانست، و خارج از محدوده مارکسیسم غربی، به سهولت بتوانیم در روندی از بررسی "ناگفته‌ها" در محتوایی فرویدی، بطن کلام بنت و ماکری را شکافته و گرایش عمیق عقیدتی‌اشان را نیز هم‌زمان قرائت کنیم. (م)

^۱ (Agent Provocateur)

ادبی "گشوده می‌شود"، در بطن خود، با تأثیر گذاشتن بر بازیافت خود از دگرگونی‌های ادبی که او را دور نموده بودند، متن خود را به اثبات رساند و تمامی خلل و فرجی که در درون‌اش ایجاد شده دوباره مسدود کند. با این وجود، با آنکه ادبیات اصولاً متلون‌المزاج است، زمانی که در مسیر دورشدن از ایدئولوژی و بازگشت دوباره درگیر می‌شود، کم یا بیش، استحکام ایدئولوژی را به "لرزه" درآورده، ادعاهای دروغین و ترک‌هایش را نمایان می‌کند.

حقیقتاً، این تأثیر منتقدانه «می‌تواند» به عنوان «کاربردی‌ضروری» که در بطن طرح "ثلاثه ابرساختاری" آلتوسر پیشنهاد شده، مطرح شود. چرا که نه صرفاً به عنوان یک صورت از معرفت که در میانه راه علم و ایدئولوژی قرار گرفته معرفی می‌شود، بلکه در عین حال پناهگاهی است در کوره‌راهی که فرد را از "عدم شناخت" اعطائی از جانب ایدئولوژی که، او را پیوسته در بند خود به خودی خود فرومی‌افکند، به "دانش" از علم رهنمون می‌شود.^۱

^۱ در این رابطه ارتباطی نزدیک میان مواضع آلتوسر و دیگر نظریه‌پردازان هم چون جولیا کریستوا که در قلمرو قرائت‌های نوین لاکان (Lacan) از فروید حرکت می‌کرد، وجود دارد، که تلاش کرده است سازوکارهایی که به وسیله آن، در مرحله روان انسانی، آثار ادبی پنجه روانی مقوله‌های عقیدتی را منقطع و مضمحل می‌کنند، ارائه دهد. متأسفانه، بررسی این روابط ما را به ورای محدوده این تحقیق خواهد راند. با این وجود، به عنوان یک مقدمه می‌توان به ر. کوارد (R. Coward) و ج. الیس (J. Ellis)،

Language and Materialism (Routledge & Kegan Paul, London),

۱۹۷۷، مراجعه کرد.

۷

میراث زیبائی شناسی

درس‌های فرمالیسم

در این مقطع می‌باید متذکر شد که آلتوسر اصولاً یک منتقد ادبی نیست. وی با مسائل نظریه ادبی کم یا بیش «به صورتی روبنایی»، صرفاً در مسیری برای به دست دادن تضمن‌هائی از جایگاه کلی‌تر نظری خود در این زمینه، یعنی بحث در بطن مارکسیسم، سروکار داشته. با این وجود، تفسیرات وی در مورد ادبیات بیش از یک مذاقه نظر عادی مورد توجه قرار گرفته‌اند. و با این که تفسیرات مذکور در حد خود به موضع نظری توسعه یافته و ممتدی منتهی نشدند،

زمینه عمومی نظری‌ای ایجاد کردند که مشروح‌ترین آثار پیرماکری و تری ایگلتن عملاً در تضاد با آن شکل گرفت.

در همان حال که به جانب نقد آلتوسر پیش می‌تازیم، باید اذعان کنیم که منظور تخطئه فردی نیست که در سالهای اخیر منبع ارائه چنین الهاماتی نظری بوده. در جهت مثبت، سهم قابل توجه آثار آلتوسر، خصوصاً زمانی که در تخالف با دل‌نگرانی‌های نظریه انعکاس مورد توجه قرار گیرد، این است که به ما امکان می‌دهد در باره متن ادبی، به عنوان یک "کارآوری" دگرگون‌کننده، به عنوان تأثیرگذارنده و دگرگون‌کننده دیگر صور متجلی، با "تأثیراتی" متمایز کننده که بار اجتماعی آن می‌تواند مبدأ یک محاسبه سیاسی به شمار آید، به "تفکر" بنشینیم. مشکل اینجاست که، به دلیل "نظریه‌پردازی"^۱ در باره "علم" و "ایدئولوژی" به صورتی معرفت‌شناسانه و به عنوان صور غیرقابل‌تغییر و جهان‌شمول از معرفت، آلتوسر به ناچار "ادبیات" را نیز در همان حد از نظر زیبایی‌شناسی در صور جهان‌شمول و غیرقابل‌تغییر در دریافت معنوی ما از واقعیت، مورد "نظریه‌پردازی" قرار می‌دهد. در نتیجه، با وجود آنکه به ادبیات به عنوان یک روند دگرگونی خلاق از دیگر صور معرفت نظر می‌اندازیم، روند تولید آن هیچگاه نمی‌تواند "ادراک‌شده"^۲ باشد. همچنان که، تأثیرات سیاسی

^۱ (Theorizing)
^۲ (Conceptualized)

آن نیز فقط می‌تواند در یک شیوه انتزاعی و فراتاریخی قابل محاسبه شود.

دلایل این امر را می‌توان با توجه بیشتر بر تشابه‌هایی که میان موضع آلتوسر و فرمالیست‌ها وجود دارد، دریافت. چرا که هر دوی آنان طبیعت ویژه ادبیات را در مقام "کارآوری" در دگرگونی اعمال‌شده بر صور معرفت مورد "نظریه‌پردازی" قرار می‌دهند که، به هر تدبیر، دریافت‌های مأنوس ما از جهان اجتماع بشری را شرطی می‌کنند. آثار ادبی، در هر دو مورد، مسئول اعمال "عملکردی" بر این صور معرفتی مأنوس هستند که، به عبارت دیگر این صور را پشت‌ورو می‌کنند، تا تاروپودی که آنان را به یکدیگر پیوند داده، آشکار شود.

بنا بر این، در هر دو مورد، نوعی «ارتباط با دگرگونی» در مرکز تحقیق قرار گرفته. به علاوه، چنین برداشت شده که این ارتباط در بطن ساختار خود متن ادبی حک شده و در رابطه میان مراحل مختلف گویش درون متن، قابل تحلیل است. از اینرو دیدیم که، نزد فرمالیست‌ها، دو حکم به صورتی مداوم در اثر ادبی قابل رویت‌اند: "قاعده"^۱ استقرار یافته ادبی، و بدعت هنرمندانه، به عنوان نوعی انحراف از این "قاعده". به شیوه‌ای یکسان، بر اساس صورت‌بندی آلتوسری و همانطور که به وسیله ایگلتن در گستره وسیعی بیان شده، ایدئولوژی‌ای که متن بر آن تأثیر می‌گذارد در مرحله‌ای در خود

^۱ (Canon)

متن حضوری ملموس داشته، و در تخالف با ابزارهای ادبی که او را محدود می‌کنند پیوسته عمل کرده و در مقابل آنان مقاومت به خرج می‌دهد.

پس بر پایهٔ نظریهٔ هر دو دسته - آلتوسری‌ها و فرمالیست‌ها - متن ادبی یک بینش ساختاری سه‌گانه ارائه می‌دهد. نخست، بینشی از صور مأنوس که بر آنان تأثیر گزارده، و از طریق یک دگرگونی تحمیلی آنان را در هاله‌ای از پرتو انواری نوین ارائه می‌دهد. در درجهٔ دوم، با انجام اینکار، متن ادبی "واقعیت" را از چارچوب منابعی که معمولاً دستیابی ما را به جهان بشری شرطی کرده‌اند بیرون می‌راند و از اینرو دریافتی از جنبه‌های جدید و دور از انتظار از این جهان، خلق می‌کند. نهایتاً، متن ادبی بینشی از عملکردهای رسمی خود نیز ارائه داده، خود را به عنوان محصولی از یک دگرگونی حاصل تصادم یا کشاکش بین دو مرحله - "ادبی" و "عقیدتی" - می‌نمایاند، که نشانگر پیچیدگی واقعی خود اوست.

آنجا که دو بینش مذکور به صورتی مشخص متفاوت‌اند، در رابطه با طبیعت "مواد خامی" است که گفته می‌شود ادبیات بر آن تأثیر گذاشته و آن را دگرگون می‌کند. برای فرمالیست‌ها، "قاعده‌های" ادبی حاکم، و در مورد شعر، رابطهٔ قراردادی شده میان "رویهٔ گویشی-نوشتاری" و "رویهٔ ادراکی" در بطن ساختار «زبان» نامزدهای برجسته‌ای در روند این دگرگونی به شمار می‌روند. در

چارچوب بازتاب‌های سیاسی در بطن کالبد یک نظریه کلی ایدئولوژی نه به اینان توجه شده، و نه به تأثیر خلق‌شده به وسیله دگرگونی‌های ادبی که بر آنان تحمیل شده است. کاملاً بر عکس، نزد آلتوسر، صوری که آثار ادبی بر آنان تأثیر گذاشته و تخریب‌شان می‌کند، به وسیله ساختار "شبه‌ساختمانی"^۱ "ایدئولوژی" شرطی شده‌اند، و در نتیجه در بردارنده هدف سیاسی عینی در بطن روند اجتماع هستند. این تمایز به صورتی کاملاً روشن، در «نقدگرایی و ایدئولوژی» به قلم ایگلتن دیده می‌شود، که - در چارچوبی که اختلاط میان مقوله‌های آلتوسری و فرمالیستی بازتاب می‌دهند - استدلال می‌کند که ادبیات بر "رویه گویشی-نوشتاری" ایدئولوژی و "رویه ادراکی" تاریخ تأثیر گذاشته، آنان را دگرگون می‌کند. ادبیات صرفاً پیوستگی میان صورت و معنا، ارتباط یک "رویه گویشی-نوشتاری" مشخص با یک "رویه ادراکی" در معنایی انتزاعی و "بی‌طرف"، را تضعیف نمی‌کند. او رابطه پیوستگی ویژه صورت و معنا را که به وسیله ایدئولوژی بر تاریخ حاکم شده منقطع می‌کند. و این کار را با استفاده از ابزارهایی رسمی به انجام می‌رساند که از طریق آنان عملکردهای ایدئولوژی در "اولویت" قرار داده می‌شوند.

در لایه زیرین این تشابهات، یک تفاوت صریح را نیز می‌توان بازشناخت. فرمالیست‌ها صرفاً روابط دگرگونی‌ای را که در بطن متن ادبی حک شده "نظریه‌پردازی" نمی‌کنند. آنان به همین صورت

^۱ (Architectonic)

ادراک "کاربرد ادبی" را نیز مورد "نظریه‌پردازی" قرار داده‌اند. و میان ایندو تمایز قایل‌اند. این سؤال که آیا متن ارائه شده‌ای کاربرد الزامی ادراک ادبی‌ات، یعنی "نامأنوس‌نمائی" را ارائه می‌دهد، صرفاً بستگی به خواص رسمی آن نداشته، بلکه به روابط این خواص استقرار یافته برای همان متن در بطن یک زمینه فرهنگی مشخص وابسته است. با سخن گفتن از "ادبیات" در این راستا، فرمالیست‌ها یک «شیئی» با «جوهری» مشخص - مجموعه‌ای ایستا و منجمد از متن‌هایی که کاربرد ادبی آنان برای همیشه به وسیله خواص رسمی‌شان سازمان یافته باشد - در نظر نداشته‌اند، بلکه «ارتباط» و «کاربردی» را در نظر داشته‌اند که بتواند به صور مختلف، به وسیله متن‌های متفاوت در هماهنگی با روابط متغیر تاریخی میان متن‌ها که منتج از سازماندهی متفاوت "نظام‌های ادبی" است، به انجام رسیده و یا محقق شود.

یادآور شویم که این امر، هنوز یک صورت‌بندی انتزاعی است. چرا که کاربرد ادبی‌ات را در مقامی از پیش تعیین‌شده و جاودان ارائه می‌دهد، و چنین می‌نمایند که ضرورتاً همیشه برخی نوشتار وجود دارند و در هر جامعه‌ای باید قادر باشند این کاربرد را به انجام رسانند. در نتیجه ارائه ادبی‌ات به عنوان یک کاربرد جاودان، انتزاعی و غیرقابل‌تغییر، که به صورتی محتمل‌الوقوع به طرق مختلف قادر است به منصه ظهور برسد، فرمالیست‌ها زندانی زیبایی‌شناسی باقی می‌مانند. با این وجود، موضع آنان از آلتوسر تاریخ‌گراتر است، چرا که به آنان این

امکان را می‌دهد که از ترسیم خطی دائمی و غیرقابل‌تغییر میان مجموعه‌ای از متون که ممکن است "ادبی" تلقی گردند و دیگر نوشتارها، بپرهیزند. خطی که فرمالیست‌ها ترسیم کردند خط میان دو «کاربرد» بود - کاربرد ادبی "نامأنوس‌نمائی" و کاربرد غیرادبی شناخت‌دوباره. یک متن واحد از اینرو، می‌تواند در صورت امکان، هم در هماهنگی با مقطعی که از آن نقطه در تاریخ نویسندگی مورد مذاقه قرار می‌گیرد، و هم در هماهنگی با نظام‌های متفاوت روابط "آمیختگی درون‌متنی" که در بطن تاریخچه آن به عنوان یک متن ارائه شده گام می‌گذارد، از این سوی خط به آن سوی جابجا شود.

این قابلیت سرنوشت‌ساز که کار "تفکر" در باره تلون متن و تأثیر آن را به انجام می‌رساند، در ساختمان "ادبیات" و "ایدئولوژی" آلتوسر، به عنوان ساختارهای غیرقابل‌تغییری که در مقابل یکدیگر و در دو سوی پرتگاهی معرفت‌شناسانه و به همان اندازه ابدی قرار گرفته، اساساً غایب است. با "نظریه‌پردازی" در ویژگی "ادبیات"، ماده‌گرایی آلتوسر در این مقام، هم در مرحله تحلیل از خلاقیت ادبی، و هم در محاسبه بازتاب‌های سیاسی، ابتر شده است.

یک ایدآلیسم نوین

چنین عنوان شده که "موضع‌نگاری"^۱ تحلیلی مارکسیسم، در برخی معانی، ایجاب می‌کند که صور "ابرساختاری" می‌باید با ارجاع به

^۱ (Topography)

فشارهای اجتماعی و مادی حاکم بر روند تولید آنان، تعریف شود. ادراک "کارآوری" نزد آلتوسر در مقام نظری مجوز انجام اینکار را به طریقی میسر می‌کند که "کاهش‌گرایی"^۱ نیز اعمال نشود. با آنکه نقش تعیین‌کننده اقتصادی پذیرفته شده، اینکار را بدون رد نقش خودمختار مشخصه‌های منحصربه‌فرد مرحله عقیدتی در "کارآوری" اجتماعی، به انجام می‌رساند. علاوه بر این، "کارآوری" را به عنوان یک روند دگرگونی فعال تفسیر می‌کند، که نتیجه‌اش خلاقیت صورت فرهنگی اصولاً نوین و غیرقابل نمونه‌برداری است. با این وصف، این وعده، از طرف میراث رئالیستی زیبایی‌شناسی و مقوله‌های معرفت‌شناسی مورد تردید قرار می‌گیرد. علوم ویژه، ایدئولوژی‌های ویژه، و آثار ادبی ویژه، بیش از آنچه محصولی از "کارآوری‌های" ماده‌گرا، ویژه و شرطی شده باشند، به صورتی غیرقابل‌اجتناب با ساختارهای غیرقابل‌تغییری که جاودانه ارائه شده‌اند، خود را تطبیق می‌دهند.

در نتیجه، "کارآوری" تبدیل به مقوله‌ای زائد می‌شود. یا، به صورتی صریح‌تر، روند "فرجام‌گرایانه‌ای"^۲ در انطباق واقعیت با ایده‌آل است. در این راستا، روندی شبیح‌گونه که تولیدات آن، در کمال بی‌توجهی به روندهای واقعی تاریخی خلاقیت‌شان، به عنوان جوهر رسمی‌ای که سازنده اجزاء هر علم، هر ایدئولوژی یا هر اثر ادبی است، همواره

^۱ (Reductionism)
^۲ (Teleological)

"حضور" دارند. در تحلیل نهائی، این ساختارهایی انتزاعی هستند که "موضوعات" کارآوری‌اند، نه افراد واقعی و ملموس. عملکرد دگرگونی که در مبادله میان یک متن ادبی و یک ایدئولوژی ویژه به انجام می‌رسد، عملکرد یک ساختار انتزاعی بر دیگری است. در پس‌پرده هر روند ویژه دگرگونی ادبی، گلا دیاتوره‌های منتزع "ادبیات" و "ایدئولوژی" در یک نبرد جاودان گرفتار آمده‌اند، و تا آنجا که به آلتوسر مربوط می‌شود، در این مقطع است که رویاروئی‌های واقعی صورت می‌پذیرد.

سپس می‌باید "گرانبار زائد" معرفت‌شناسانه نظریه آلتوسر را نیز به دست باد سپرد. چرا که چنین باید استدلال شود که یک ساختار موجود و غیرقابل‌تغییر به عنوان یک صورت از معرفت، "ادبیات" را تعریف می‌کند، که به صورت معرفت‌شناسانه از علم و ایدئولوژی به عنوان صور غیرقابل‌تغییر از دریافت معنوی ما از جهان قابل تمیز است، از اینرو، مارکسیسم با آنچه می‌باید از نقطه نظر ماده‌گرایی یک تضاد تلقی شود روبرو می‌گردد: اسماً، اینکه این ساختار غیرقابل‌تغییر محصول "کارآوری" نویسندگانی است که هر یک با دیگری، با ارجاع به مشخصه‌های مادی و تاریخی مجسم حاکم بر خلاقیت آنان، کاملاً متفاوت‌اند. چگونه چنین اتفاق آرائی از "علل" می‌تواند بازتاب چنین تعددی از "معلول‌ها" باشد؟ به روشنی می‌توان دید که، صرفاً با جان تازه دمیدن به مقوله‌های ایدئالیستی می‌توان به این سؤال پاسخ داد: با پذیرش این امر که ساختارهای نمایان در چنین متن‌هایی به

صورتی ابدی یک نیروی ایده‌آل قالب‌دهنده "کارآوری‌اند" که از طریق آن‌ها متن نهایتاً خود را در صور مجسم و تغییریابنده، می‌آفریند.

تنها جایگزین برای مطلب فوق این است که بگوئیم، اگر برخی صور نوشتاری عملاً تمایلی را به گسستِ مقوله‌های صوری عقیدتی از درون به نمایش می‌گذارند، این نتیجهٔ راهبری "کارآوری" یک نوشتار است که از نوشتاری دیگر نه به صورت زیبایی‌شناسانه، بلکه به صورتی تاریخی متمایز شده. این مطلب تلویحاً می‌رساند که دیگر صور نوشتاری، به همان نسبت شامل صور با اهمیت که پیش‌پا افتاده - ممکن است صورتهای مختلفی از روابط متفاوت با ایدئولوژی حاکم و هم‌دوره‌اشان، ارائه دهند. نیاز ما یک نظریهٔ ادبیات در «مقام خود» نیست، بلکه یک تحلیل ملموس تاریخی از روابط متفاوتی است، که می‌تواند میان صور مختلف نوشتار تخیلی و ایدئولوژی‌هایی که به سُخره گرفته می‌شوند، وجود داشته باشد.

ممکن است این امر به عنوان یک زیبایی‌شناسی "سراسر- فراگیر"^۱ آنقدرها از ظرافت برخوردار نباشد. ولی شایستگی قابلیت بخشیدن برای گذاشتن نقطهٔ پایان بر تمامی اقسام "کارآوری" فرهنگی را دارا است، بدون محدود کردن تحقیقات در بطن مجلدی کوچک از مقوله‌های غیرقابل دسترس معرفت‌شناسانه و زیبایی‌شناسانه. اگر

^۱ (All - encompassing)

ادراک "ادبیات" در ارجاع وسیع به تمامی صور نوشتاری تعبیر شود، و اگر به ورای "عناصرمتغیر"^۱ در سنت‌های پیشین گام برداریم - به صورتی وسیع متضمن "ادبیات نغز" در دورهٔ بورژوازی- برای در برگرفتن نه تنها ادبیات قرون وسطی، بلکه ادبیات چین باستان و ژاپن فتودال نیز خواهد بود، و این در صورتی است که نخواهیم اشاره‌ای به دامنهٔ وسیع نوشتارهای معاصر که معمولاً تحت عنوان فرهنگ "عمومی" یا "عامیانه" جمع‌بندی می‌شوند، داشته باشیم، و در این حال ما با دامنهٔ متغیری از نوشتارها روبرو می‌شویم که هر چند تلاش کنیم که آزادانه و با سعه صدر آنان را مورد تحلیل قرار دهیم، نمی‌توان در یک صورت‌بندی واحد متمرکزشان کرد. اشتباه آلتوسر این جاست که، با آنکه در عمل با "ادبیات نغز" بورژوائی رویارو بوده، سهواً با "ادبیات" در این مقام آنان را مترادف دانسته. در نتیجه به خطا "ادبیات نغز" بورژوائی را از محمل‌های تاریخی تولیدشان منتزع کرده، و نتوانسته "شناخت" طبیعت ویژهٔ آنان را با تفسیر و توضیح بر مبنای زیبایی‌شناسی در چارچوبی تاریخی امکان پذیر کند.

مسئلهٔ دیگر که به همین اندازه با اهمیت است، هر چند که پیشتر عنوان شده، خلق فضای فرهنگی و عقیدتی‌ای است که در بطن آن برخی متن‌ها می‌توانند کاربرد یا تأثیر "ادبی" بیابند، مطلبی که در حد خود نیازمند توضیح است. چرا که مستلزم در نظر گرفتن

^۱ (Parameters)

احکامی است که، زمانی که متن خلق شده "بر" او تأثیر می‌گذارند، برای آنکه، از طریق "کارآوری‌هایی" که بر او اعمال می‌شود، روابط این متن را با دیگر متون، دقیقاً به عنوان "ادبیاتی" که برای مصرف تولید شده، مستقر کنند.

این معضلی برای آلتوسر نیست. او می‌نویسد، برای "پاسخگوئی به مسئله رابطه میان هنر و دانش، می‌باید یک «دانش‌هنری» خلق کنیم.^۱ ولی این مستلزم تصور این امر است که پدیده‌ای به نام "هنر" وجود دارد که دانشی از آن باید خلق شود. به صورتی که ماکری در پی می‌آورد، مسئله مطرح شده - "ادبیات چیست؟" - سئوالی کاذب است:

چرا؟ چون سئوالی است که در خود جوابی نهفته، مستتر دارد. و این الزام را ایجاد می‌کند که ادبیات «شیئی» است، که «ادبیات» به عنوان یک «شیئی» وجود دارد، به عنوان یک «شیئی» ابدی و غیرقابل تغییر با جوهری از آن خود.^۲

با ارائه تعریف خود از روند خلاقیت ادبی در چارچوبی ایدئالیستی، آلتوسر اشتباه خود را با مجزا کردن متن ادبی، زمانی که موجودیت

^۱ آلتوسر، *Lenin and Philosophy* (London : New Left Books, ۱۹۷۱)، صفحه ۲۰۶.

^۲ مصاحبه‌ای با پیر ماکری در Red Lettres، شماره ۵، تابستان ۱۹۷۷، صفحه ۳.

می‌یابد، از فوران‌های بعدی در تاریخ، همراه می‌کند. چنین استنباط می‌شود که تأثیر ادبیات - زیبایی‌شناسانه یا سیاسی - محصولی ارائه‌شده و غیرقابل‌تغییر از صور خاص ناب و رسمی خود اوست. اگر بنا بر تعریف، تأثیر ایدئولوژی همانا "عدم‌شناسائی" روابط اجتماعی است و اگر، بنا بر تعریف، تأثیر "دانش علم"^۱ - علم مارکسیستی - به معنای سست کردن تجلیات عقیدتی حاکم است، از اینرو به نظر می‌آید که ادبیات، ضرورتاً به دلیل قابلیت‌اش برای از درون گسستن صور عقیدتی، تأثیراتی "انتقادی"، "ریشه‌ای" یا "پیشرو" داشته باشد. اگر علم همواره همنشین فرشتگان است، در حالی که ایدئولوژی سخنگوی ابلیس، ادبیات در گستره‌ای میان ایندو، مقوله انسان را نمادینه می‌کند: با قابلیت تقبیح شیطان و آثار او، و در عین حال، با ایجاد تردید در نور حقیقت.

ولی همانطور که مارکس به دفعات یادآور شده، روند تولید را فقط مصرف کامل می‌کند. در شرایطی که ممکن است متنی ادبی، به دلیل خاصیت ویژگی‌های ذاتی‌اش، مسیری را که در آن به

^۱ از آغاز این فصل بنت به کرات از دو مقوله "دانش" (Knowledge) و "علم" (Science) سخن می‌گوید. باید متذکر شد که اگر عبارت "علم و دانش" از نظر ادبی گویشی کاملاً "منطقی" تلقی می‌شود، علم و دانش از نظر فلسفی، خصوصاً در مکاتب نوین و معاصر فلسفی، دو مقوله کاملاً مجزایند. و در مورد فلسفه آلتوسر متضاد نیز هستند. از اینرو "دانش علم" مفهوم فلسفی روشنی می‌یابد. دانش در این زمینه می‌تواند مترادف با "شناخت"، در معنایی گسترده و جهانشمول باشد، در حالی که "علم" روی به جانب روندی "قاعده‌مندشده" دارد، که در زمینه‌ای بسیار محدود، و از طریق آنچه آلتوسر "کارآوری" تعریف کرده کار برد می‌یابد. (هم)

"مصرف" رسیده و یا قرائت می‌شود تا حدودی خود تعیین کند، این کار را تماماً نمی‌تواند خود به عهده گیرد. چرا که روند مصرف متن‌های ادبی ضرورتاً همان «دوباره‌تولید» پیوسته آن‌هاست؛ یعنی تولیدشان به عنوان کالائی برای مصرف. این امر به معنای قبول این مطلب نیست که تاریخچه نقدگرایی "خلاقیت خائانه‌ای" بیش نیست، که از طریق آن متن‌هایی واحد به صورتی پی‌درپی در مفاهیمی متفاوت به چپاول رفته‌اند. تعیین مسیری که در آن یک متن ادبی دریافت می‌شود، صرفاً از طریق عملکردهای نقدگرایی بر آن صورت نمی‌گیرد، بلکه به صورتی اساسی‌تر به وسیله زمینه تمامیت مادی، سیاسی، عقیدتی و بنیادینی انجام می‌پذیرد که در بطن آنان، این عملکردها ایجاد شده‌اند.

همانطور که ملاحظه شد، به عقیده فرمالیست‌ها، ارزش و کاربرد یک متن نمی‌تواند با قرائت شرایط خاستگاه او صورت پذیرد، بلکه وابسته به موضع او در نظام‌های مختلف روابط میان متن‌هایی است که در بطن آن، در طی مقاطع مختلفی از موجودیت تاریخی‌اش، به ثبت رسیده است. به صورتی مشابه، تأثیرات سیاسی یک متن نیز نمی‌تواند خارج از رابطه او با ایدئولوژی‌ای که، طی روند تولیدش، متن بر آن تأثیر گذاشته و آنرا دگرگون می‌کند، قرائت شود. همانطور که فرانسیس مال‌هرن^۱ می‌گوید:

^۱ (Francis Malhern)

آنچه یک متن به عنوان وسیلهٔ ابزار خلق خود به "نمایش" می‌گذارد یا آنچه می‌توان متن را مجبور به نمایش آن کرد، بی‌تردید از اهمیت برخوردار است. ولی این امر نمی‌تواند، از موضع نظری عقیدتی و یا از نظر نقدگرایی "سیاسی"، قطعی به شمار آید. نخست، از اینرو که اگر یک متن «رویداد» نیست بلکه «کاربردی» است قابل انتقال در زمان و مکان، شرایط "خلق" آن نیز نمی‌تواند از هیچ برتری در زمینهٔ تحلیل نسبت به شرایط متغیر «وجودیت و فعالیت» متعاقب آن، برخوردار شود. در درجهٔ دوم، آنچه تاریخچهٔ روایات در بارهٔ ادبیات به صراحت نشان می‌دهد این است که، تا چه اندازه‌ای، و در چه تعداد شرایط متفاوت و متعددی، یک متن می‌تواند به مرحلهٔ دلالت رسانده شود؛ آنچه در تقابل با نقدگرایی بورژوائی باید انجام شود صرفاً مبارزه بر علیه واردات "کارآوری‌های" عقیدتی نیست، بلکه بازتاب "نتایج" آن است: یک مجموعهٔ لایتناهی از تعابیر و داوری‌ها، تماماً یا به صورتی کم یا بیش غیر قابل استیضاح، آسیاب‌شده در قالب "واژگانی بر صفحهٔ کاغذ".^۱

دو مطلب، از این امر در پی می‌آید. نخست اینکه، تأثیر سیاسی متن ادبی می‌باید نه به صورتی انتزاعی بلکه در رابطه با شیوه‌های متغیر و

^۱ ف. مال‌هرن، *Marxism in Literary Criticism*، ۱۰۸، New Left Review،

۱۹۷۸، صفحهٔ ۸۲.

از نظر تاریخی ملموس که در بطن آنان دریافت می‌شود، مورد محاسبه قرار گیرد. هیچگونه ارزیابی کامل، نهائی و "یکبار برای همیشه" از ارزش سیاسی یک متن نمی‌توان ارائه داد. تلاش برای ساخت یک ارزش سیاسی جاودان از رئالیسم، همانطور که لوکاس به آن اقدام کرده، و یا مطرح کردن اینکه "کارآوری‌های" آشفته‌ی صور معاصر ادبی «پیشرو» ذاتاً در تأثیر خود ریشه‌ای عمل می‌کنند: ایندسته، و یا دیگر اقسام نظام‌های تاریخ‌گریز، در ارزیابی سیاسی از پایه معمولاً به بیراهه می‌روند. در تاریخ، هیچ چیزی ذاتاً "ادبی"، ذاتاً "پیشرو" یا در حقیقت هیچ "چیز" بخصوصی نیست. اگر روند تولید فقط با مصرف به تکامل می‌رسد، از اینرو، تا آنجا که مسئله به متن‌های ادبی مربوط می‌شود، تولید آنان هیچگاه کامل نشده. پیوسته به "چاپ دوباره" سپرده می‌شوند، به کرات با تأثیرات و نتایج متفاوت سیاسی دوباره تولید می‌شوند، و این امر، موضع یک متن در بطن یک روند تماماً ماده‌گرای اجتماعی، همان است که باید موضوع تحقیق باشد.

به طور مثال، ممکن است گفته شود که «مک‌بث» اثر شکسپیر به صورتی انتقادی در باب پیچش‌ها و محدودیت‌های فردگرایی "درحال تولد" بورژوائی مُداقه نظر کرده. ولی این مطلب، در باره نقش و کاربرد آثار شکسپیر در جامعه، هیچ نمی‌گوید. چنین مسائلی صرفاً می‌تواند از طریق به محک آزمایش گذاشتن نیروهای مجسم و رابط، که صریحاً بر آثار شکسپیر تأثیر می‌گذارند، مطرح شود. این امر

الزامی می‌شود که مسیری را که در طی آن متن‌های شکسپیر در مدارس مورد استفاده قرار می‌گیرند، مسیری را که "صنایع فرهنگی" در معنایی وسیع‌تر به این متن‌ها اختصاص می‌دهند، موضع آن‌ها در بطن تئاتر و نقش و کاربرد اجتماعی تئاتر در مقام خود، مورد بررسی قرار گیرد. به علاوه، چنین تحلیلی نمی‌تواند، همچون عملی صرفاً علمی، بیطرف باقی بماند. صرفاً با تکیه بر یک موضع مشخص سیاسی، می‌توان قادر به محاسبه تأثیر سیاسی یک متن ادبی بود. به طور مثال در صحنه سیاست امروز، دیکتاتورهای راهبردی کمونیسم اروپائی به مجموعه‌ای از محاسبات "ادبی-سیاسی" جان می‌دهند که از طریق آن یک حکومت کارگری سازش‌ناپذیر از دیگر انواع خود حمایت کند.^۱ و هیچ نوع زمینه معتبر علمی و بی‌طرفانه‌ای که بتواند از صحت تام و تمام یکی از این مواضع در برابر دیگری دفاع کند، وجود ندارد.^۲

در درجه دوم، چنین نتیجه گرفته می‌شود که فعالیت نقدگرایی به خودی خود یک کارورزی مداوم «سیاسی» است. چرا که در حال حاضر متن‌هائی که نقدگرایی مارکسیستی بر آنان عمل می‌کند، به نوعی، کاملاً "اشغال" شده‌اند. مملو از تعابیرند. آنان را به شیوه‌ای از

^۱ نباید فراموش کرد که این کتاب قبل از فروپاشی حاکمیت‌های استالینیستی در اروپای شرقی نوشته شده. (م)

^۲ برای توسعه وسیع‌تر این نقطه نظرها به اثر ب. هیندس (B. Hindess) و به پ. ک. هیرست (P.Q. Hirst) *Mode of Production and Social Formation*، (London: Macmillan, ۱۹۷۷)، مراجعه شود.

پیش تعیین‌شده، در چارچوب کاربردی وفق داده‌اند که در روند اجتماعی مورد استفاده قرار می‌گیرند. با در نظر گرفتن این امر، جستجوی یک "علم" عینی از متن ادبی یک توهم بیش نیست. متن ادبی، هیچگونه معنایی واحد و به صورتی یگانه "برگزیده" ندارد، و از هیچ تأثیری واحد و به صورتی یگانه "برگزیده" نیز برخوردار نیست، که بتوان از طریقی که نقدگرایی بر آن تأثیر می‌گذارد و میانجی می‌شود، آن را منتزع کرد. در این معنا، ادبیات آن نیست که باید مورد تحقیق قرار گیرد؛ محدوده‌ای است که باید اشغال شود. سؤال این نیست که تأثیرات سیاسی ادبیات چه‌ها "هستند"، سؤال این است که به وسیله عملکردهای نقدگرایی مارکسیسم، چه‌ها ممکن است "بتوانند بشوند" - نه در معنایی ابدی و "یکبار برای همیشه"، بلکه در مسیری پویا و متغیر. شاید مهم‌ترین ایرادی که می‌توان بر آثار آلتوسر وارد دانست این است که وی سیاست را از نقدگرایی خود، و نهایتاً از خود ادبیات بیرون رانده.

نقدگرایی و سیاست

ادراک "ادبیات" نزد آلتوسر شاید دقیقاً ضربه‌پذیرترین ادراکات باشد، چرا که استواری آن به رابطه‌اش با ادراک‌های "علم" و "ایدئولوژی" وابسته است. اگر در مورد هر کدام از این تعاریف شک و شبهه‌ای ایجاد شود، ادراک "ادبیات" نیز به دنبال آن در بحرانی جدی فرو خواهد افتاد. این دقیقاً همان است که پیش آمد. تأکیدات آلتوسر در

مورد رابطه میان ایدئولوژی و علم به صورتی چنان ویرانگرانه مورد انتقاد قرار گرفت که اینک به صراحت غیرقابل دفاع شده‌اند.

خوشبختانه، نیازی به شرح و تفصیل کلی در باره این موضوع نیست، چرا که انتقادهای ژاک رانسی^۱ ما را مستقیماً به قلب مسئله هدایت می‌کند.^۲ او می‌گوید، اشتباه آلتوسر عمومیت بخشیدن به تمایز میان علم مارکسیستی و آندسته از "نظام‌های ایده‌ها" بود که این علم آنان را عقیدتی به شمار می‌آورد و این برخورد نهایتاً منجر به تعمیم دادن تضاد میان علم و ایدئولوژی در صورت کلی خود شد. با بررسی ایدئولوژی در مقام غیر علم، با پافشاری در رویارویی با وارونه آن، در تعریفی انعکاس یافته در آینه، از حقیقت و کذب، آلتوسر بعدها این تخالف را تحت عنوان تضاد ذاتی "طبقاتی" تفسیر کرد. بیش از آنچه درک ایدئولوژی‌های ویژه، آثار ادبی ویژه و یا علوم ویژه، که در هماهنگی با طبیعت خود و کاربردهائی که از آنان به عمل می‌آید، بتوانند در تأثیرات سیاسی خود پیشرو و یا واپس‌گرا تلقی گردند، آلتوسر هر کدام از آنان را به عنوان محدوده‌ای از تقابل طبقاتی ترسیم کرده است، چنین موضعی این ادراک را ارائه می‌دهد که، نبرد

^۱ (Jaques Rancière)

^۲ مراجعه شود به ژ. رانسی، «On the Theory of Ideology».

Radical Philosophy، جلد چهارم، بهار سال ۱۹۷۴. همچنین به پ.ک. هیرست،

«Althusser and Theory of Ideology» در *Economy and Society*، جلد چهارم

۱۹۷۶، صفحه ۳۹۷.

طبقاتی میان واقعیت‌های ابدی علم، کذب‌های ابدی ایدئولوژی و مغالطه‌های ابدی ادبیات است که به وقوع می‌پیوندد.

در این معنا نبرد طبقاتی از فضای مختص به هر کدام از این "کارآوری‌ها" جدا شده و فضای معرفت‌شناسانه "میان" آنان را اشغال می‌کند. خطوط مجزا کننده این فضاها، نه از طریق سئوالاتی که انسان خود در عمل، در بطن هر یک از آنان، مطرح کرده و توسعه می‌دهد، بلکه به وسیله آنچه پیشتر گلا دیاتورِ انتزاعی و غیرملموس "علم"، "ادبیات" و "ایدئولوژی" نامیده‌ایم، مشخص می‌شوند. نهایتاً، آثار آلتوسر نه در آهنگِ نبرد طبقاتی که در قیل‌وقالِ تصادم مقوله‌هایی تهی از معرفت‌شناسی با یکدیگر، طنین‌افکن می‌شوند.

آلتوسر به این فروپاشی در قلب نقدگرایی خود تن داده.^۱ موضع جدیدتری اتخاذ کرده و عنوان می‌کند که، به جای آنکه علم و ایدئولوژی همپایانِ قطب‌های غیرقابل‌تغییر حقیقت و کذب به شمار آیند، ادراکی می‌تواند وجود داشته باشد که، صرفاً با در نظر گرفتن این امر که نقطه شروع‌اش "دانشی" است که به وسیله یک علم ویژه پیشنهاد شده، بتواند به عنوان ایدئولوژی معرفی شود. با تکیه بر

^۱ به (London : New Left Books, *Althusser's Essays in Self Criticism* ۱۹۷۶)، مراجعه شود.

سخن حکیمانه اسپینوزا^۱ Verum index sui et falsi - به معنای آنکه، یک علم همزمان میزان ارزش حقیقتی است که حامل آن است و هم آنچه در رابطه با این علم کذب به شمار می‌آید - آلتوسر ایدئولوژی را به عنوان مجموعه عقایدی ارائه می‌دهد که "هر" علمی، در رابطه با ادعاهای اش در باب دانش، آن را کذب بداند.

مشکل اینجا است که، با آنکه آلتوسر به صراحت تمایل دارد این "براهین"^۲ را با قدرت تمام بر مارکسیسم اعمال کند، منطق ایجاب می‌کند که آنرا به همین ترتیب بر "هر" علمی، یا در حقیقت، بر هر نظامی از عقاید که ادعای "علمی‌ات" دارد، اعمال نماید. در این صورت، هر نظام عقاید که، شامل به اصطلاح "علوم" نیز می‌شود، ممکن است در رابطه با نقطه‌ای که جهت بررسی آن برگزیده شده، عقیدتی و یا غیرعقیدتی گردد. اگر واژه "ایدئولوژی" برای اشاره به "آنچیزی است که حقیقت نیست"، پس از اینرو می‌تواند به دور از هر گونه تناقض در رابطه با برخی معیارهای مطرح شده در باب "حقیقت" مورد استفاده قرار گیرد. با این وصف، به دلیل آنکه این معیارها در زمینه‌های عقیدتی با یکدیگر متفاوتند - به طور مثال، استانداردهائی که جامعه‌شناسی مارکسیستی به دست می‌دهد، همان‌هائی نیستند که در نوع غیرمارکسیستی آن حاصل می‌شوند - می‌توان نتیجه گرفت که "چیزی" به نام ایدئولوژی اصولاً نمی‌تواند

(Spinoza)^۱

(Argument)^۲

وجود داشته باشد. هیچ مجموعه ایده‌ها یا کارآوردی‌های دلالت‌کننده‌ای نمی‌توان یافت که فطرتاً در جایگاه سوءتعبیرهایی از حقیقت یا عدم شناختِ واقعیت، عقیدتی به شمار آیند. صرفاً یک مجموعه از پیشنهادات می‌تواند وجود داشته باشد، به این صورت که قضیه "الف" عقیدتی به نظر می‌آید - به این معنا که زمانی که از موضع عقیدتی "ب" به آن نظر می‌اندازیم، واقعی نیست.

با این همه معنای دقیق ادراک "ادبیات" که آلتوسر پیشتر ارائه داده تماماً وابسته به موضع آن به عنوان یک معرفت‌شناسی در میانه‌راه علم و ایدئولوژی بوده. تأثیر متمایزکننده زیبایی‌شناسانه آن صریحاً در میانه "تأثیر دانش علم" و تأثیر "عدم‌شناخت ایدئولوژی" مستقر بوده. از اینرو، به زیر سؤال بردن این مقوله‌ها ضرورتاً اعتبار ادراک "ادبیات" را، اگر به معنای ارجاع به "صورتی" متمایز از معرفت باشد، به زیر سؤال می‌برد.

مسئله مهم‌تر این است که، این مشکلات اصولاً، انسجام تأکید بر این امر را که "ادبیات" در میانه‌راه "علم" و "ایدئولوژی" استقرار یافته، به زیر سؤال می‌برد. زیرا، با اینکه شاید بیان این مطلب شایسته نباشد ولی مشکل می‌توان معنایی برای آن یافت. سه امکان در مقابل ما قرار می‌گیرد. نخست اینکه، ادبیات در میانه‌راه علم به صورت کلی و ایدئولوژی به صورت کلی قرار گرفته. ولی این امر عملی نیست، چرا که همانطور که ملاحظه شد، چنین "چیزهایی" وجود خارجی

ندارند. تمایز میان علم و ایدئولوژی صرفاً می‌تواند در بطن یک علم ویژه به عنوان خط جداکنندهٔ ایندو وجود داشته باشد، اولی در هماهنگی با "قواعد" علمی‌ات پیشنهادی این علم، و دیگری در تخالف با این قواعد.

امکان دوم این است که، ادبیات می‌باید به عنوان "استقرار یافته‌ای" در نیمه‌راه علمی ویژه و ایدئولوژی‌هائی ویژه دریافت شود. با وجود اینکه این موضع‌گیری امکان برخی عملکردهای انتقادی در رابطه با برخی صور نوشتاری را میسر می‌کند - به طور مثال، با ادبیات اولیهٔ دورهٔ رنسانس که به صراحت تحت تأثیر علوم طبیعی روبه‌رشد و مرده‌ریگ ایدئولوژی قرون وسطائی بود - ولی در همین مقیاس قطعات ادبی متعددی می‌توان یافت که در رابطه با آنها این صورت‌بندی اساساً نامربوط می‌شود. به طور مثال چگونه این برخورد می‌تواند رابطه‌ای با "کارآوری‌های" فرهنگی در "عوالم پیش‌علمی"، مثلاً عصر هومری داشته باشد؟

و بالاخره، ادبیات می‌تواند به عنوان "استقرار یافته‌ای" در میانه‌راه "دانش" ایدئولوژی، آفریدهٔ مارکسیسم، و همان ایدئولوژی قرار گیرد. این همان صورت‌بندی پیشنهادی آلتوسر است زمانی که می‌گوید، آنجا که علم به ما ایدئولوژی را در قالب یک دانش از کاربرد عینی اجتماعی خود "ارائه" می‌دهد، ادبیات همان ایدئولوژی را در قالب "مشاهده"، "دریافت" یا "احساس" به ما "ارائه" می‌کند. حال تمام

موارد به طور کامل بررسی شده. شخصاً اعتراضی به ارائه چنین صورت‌بندی که طبیعت واقعی آن تماماً درک شده ندارم. چرا که، با سخن گفتن از "ادبیات" در این معنا، ما به هیچ عنوان در باره متن‌هایی ایستا که فطرتاً یا خودبه‌خود در فضائی عینی و از نظر اجتماعی قابل دسترس، میان علم و ایدئولوژی در مقام صوری از معرفت که طبیعتاً به صورتی یکسان از پیش‌ارائه شده باشند، سخن نمی‌گوئیم. و در واقع تعیین "جایگاه" متن بر عهده نقشی است که «نقدگرایی مارکسیستی» ایفا می‌کند.

به طور مثال، آثار برشت، در هیچ معنایی در میانه‌راه مارکسیسم و ایدئولوژی قرار نگرفته‌اند. و با در نظر گرفتن برخی صورت‌بندی‌های ویژه‌تر نزد ایگلتن نیز، نمی‌توان آثار دیکنز^۱ یا جرج الیوت^۲ را "جایگاه‌یافته" در میانه‌راه صور عقیدتی حاکم در اواسط قرن نوزدهم انگلستان و یک نظریه مارکسیستی از کاربرد اجتماعی این صور به حساب آورد. این آثار "امکان" دارد بتوانند از طریق نقدگرایی مارکسیستی، به عنوان ابزاری جهت توسعه درک خود این متون و نقد چنین قالب‌های عقیدتی و خطوط کذب آنان "جایگاهی" بیابند. ولی، در این معنا، آنچه با آن رو در رو هستیم یک «دخاله سیاسی» (در ردای علم) است که به این وسیله از متن‌های ادبی موضوعات تحقیق می‌سازد و همزمان آنان را به «دستاویز» تبدیل می‌کند،

^۱ (Dickens)

^۲ (George Eliot)

ابزاری جهت آموزش و پرورش، که از طریق آن یک مارکسیست بتواند روزنه‌ها را در جوشن ایدئولوژی‌های حاکم باز شناسد.

در نتیجه، صورت‌بندی‌هایی که متن‌های ادبی به وجود می‌آورند تا صور حاکم عقیدتی را به ترتیبی دگرگون کرده و آنان را "نمایان" و یا "دور" سازند، غیرقابل دفاع می‌شوند. این بیشتر نتیجه عملکرد "نقدگرایی مارکسیستی" است که، از طریق مداخله‌ای فعالانه و منتقدانه، بر متن‌های مورد نظر در جهت "نمایان کردن" و یا "دور کردن" صور حاکم عقیدتی که «مصنوع‌اند» تأثیر می‌گذارد تا آنان را به "سُخره" گیرد. دلالت عقیدتی‌ای که گفته می‌شود این متن‌ها از آن برخوردارند صورتی "طبیعی" ندارد؛ دلالتی از پیش ارائه شده نیست که نقدگرایی به صورتی وانهاده آنرا بازتاب دهد، بلکه دلالتی است که از طریق عملکردهای نقدگرایی مارکسیستی در اختیار آنان «قرار داده می‌شود».

و این همان است که باید باشد. تمام صور نقدگرایی به صورتی غیرقابل اجتناب و ضروری صوری از گویش سیاسی هستند. فعالیت‌های آنان متعلق به آندسته از مشخصه‌های واقعی است که بر زندگی ادبی یک متن، در بطن روند واقعی اجتماعی، تأثیر گذاشته و آن را شرطی می‌کنند. این امر به ویژه در باره نقدگرایی مارکسیستی صادق است. ممکن است استدلال شود که، «فلسفه وجودی» آن می‌باید چنان تأثیرگذاری‌ای بر متن‌ها باشد، که از صوری که عادتاً در

آنان دریافت شده یا تعبیر می‌شود، منحرف‌شان کرده، و در نتیجه از نظر سیاسی آنان را در مسیرهایی تعیین شده، به تحرک آورد. اگر چنین باشد، زمانی که نقدگرایی مارکسیستی این وظیفه را آگاهانه به انجام می‌رساند، می‌باید نقاب "علم" و "زیبائی‌شناسی" را که، فقط دل‌نگرانی‌های حقیقی سیاسی او را می‌پوشانند و عملاً از توسعه نقدگرایی‌اش جلوگیری به عمل می‌آورند از چهره بر گیرد، تا بتواند به بهترین صورت ممکن این وظیفه را به انجام رساند.

۸

تلاشی در حال تکوینپساآلتوسری‌ها^۱

تمامی این مسائل ما را به کجا کشانده؟ نقدگرایی مارکسیستی به کجا می‌رود؟ و به کجا باید برود؟ هیچ جواب قانع‌کننده‌ای برای این سئوالات نمی‌توان یافت. در این مرحله بهترین پیشنهادی که می‌توان ارائه داد، همانا عرضه‌ی طرحی در حال تکوین است. ولی، قبل از ورود به این مبحث، شاید تأمل برای بازبینی قلبِ براهینی که تا این مرحله شکافته شده، کارساز باشد.

^۱ (The Post Althusserians)

دلنگرانی اساسی در نقدگرایی مارکسیستی خلق فضائی عقیدتی بوده، که با فرضیه‌های تاریخی، ماده‌گرا و بلندپروازانه سیاسی او هماهنگ باشد. پیشتر گفتیم که، برای به ارزش گذاشتن چنین فضائی، ضرورتاً علف هرزهای نظریه زیبایی‌شناسی بورژوائی را که، نقدگرایی مارکسیستی به دلایل بیشمار تاریخی، به آنان آلوده شده باید از میان برداریم. همچنین سعی کردیم چند و چون این معضل را، با بررسی آثار آلتوسر، به نمایش گذاریم. به علاوه، با بازبینی آثار فرمالیست‌های روس، کوشیدیم برخی جنبه‌ها و ابزارهای تحلیلی که ظاهراً به وسیله آنان می‌توان باب تحقیق ناب تاریخی و ماده‌گرا در مورد متن‌های ادبی را گشود، شناسائی کنیم.

در اینجا تذکر دو یا سه مطلب از اهمیت برخوردار است. نخست، تلاش نمودیم نشان دهیم چگونه در مورد خلق متن‌های ادبی، اقتباسی مقوله‌های ایدئالیستی از زیبایی‌شناسی و معرفت‌شناسی بورژوائی، تحقق بلندپروازی‌های ماده‌گرای آلتوسر را متوقف کرده‌اند. برخورد وی با متن‌های ادبی، در مفهوم کلی و خفیف‌کننده کلمه، حقیقتاً "فرمالیستی" است. از سوی دیگر مشکل می‌توان موضع او را در مسیر گونه‌ای از "فرمالیسم" پیشنهادی فرمالیست‌های روس پیشرفتی به شمار آورد. صورت‌بندی‌ای که ادبیات بر اساس آن ایدئولوژی را در قالب "دیدن" و در تضاد با دانش ادراکی ایدئولوژی و در تضاد با علم مارکسیستی، "به ما ارائه می‌دهد"، از بسیاری جهات همسان با پیشنهاد شک洛夫سکی مبنی بر "خلق یک «بینش» از

موضوع به جای ارائه وسیله‌ای جهت شناخت آن^۱ باقی می‌ماند. آنچه تغییر کرده صرفاً طبیعت موضوع - ماده خام - است، که فرضاً آثار ادبی آن را به کار گرفته و بر آن تأثیر می‌گذارند. از نقطه نظر فرمالیست‌ها، این ماده خام از طریق ساختار زبان عامیانه و صور پیشین در سنت‌های ایستای ادبی، تأمین می‌گردد. و بر عکس نزد آلتوسر، متن‌های ادبی بر آن صور متداول فرهنگی که، در معنائی بسیار ویژه، نقشی "عقیدتی" در بطن دگرگونی اجتماعی بر عهده دارند، روندی از تغییر اعمال می‌کنند.

خارج از این تمایز، برنامه پیشنهادی جهت نقدگرایی ادبی یکسان است: اسماً، وظیفه اصلی آن باید متمرکز بر تحلیل وسائلی رسمی شود که از طریق آنان متن‌های ادبی این دگرگونی را، که تنها وجه تمایز آنان به عنوان "ادبی" است، از طریق تأثیر بر مواد خام، خلق می‌کنند. در مرحله فناوری، تحقیقات فرمالیست‌ها در باره این مسائل، نه تنها در مقایسه با آلتوسر، که در برابر آثار پیرماکری و ایگلتن که مدلل‌تر و دقیق‌تر از آثار او هستند نیز هنوز، به صورتی قابل ملاحظه پیشرفته‌ترند. در این مرحله، آثار آلتوسری‌ها به قارچی می‌ماند بر پیکر آثار فرمالیست‌ها.

^۱ شک洛夫سکی، «Art as Technique»، در انتشارات ل.ت. لمون و م.ج. ریس،

، *(Russian Formalism Criticism : Four essays)*

(London : Lincoln University of Nebraska, Press, ۱۹۶۵)، صفحه ۱۸.

تفاوت‌هایی که در این دو موضع وجود دارد، بیشتر نتیجهٔ عملکرد آلتوسر در بارهٔ ادراک "ایدئولوژی" است تا صورت‌بندی ویژهٔ او در مورد "ادبیات". از اینرو اگر، از نظر شکلوفسکی، تأثیری که ادبیات بر جای می‌گذارد یک توجه نوین به واقعیت را، فی‌نفسه، به عنوان یک هدف زیبایی‌شناسی با ارزش جلوه می‌دهد، از نظر آلتوسر تأثیر سیاسی متن ادبی منقطع کردن مقوله‌های عقیدتی است که از این طریق به ارزش گذاشته می‌شوند.

نقطه ضعف اساسی در نظریهٔ آلتوسر در همین امر نهفته است. چرا که نظریهٔ ادبیات او بیشتر از آنکه قائم‌به‌ذات باشد، بازتاب ضرورتی در نظریهٔ ایدئولوژی اوست. همانطور که ملاحظه شد، او ایدئولوژی را ساختاری ثابت و "جهانشمول" تفسیر می‌کند که در عوامل اجتماعی، برای آنکه این عوامل را با ارتباطات موجود اجتماعی وفق دهد، قالب‌هایی خودآگاه خلق می‌کند. ولی هرگونه تغییری در مسائل اجتماعی صریحاً وجود عاملی را الزامی می‌کند - در این مورد ویژه، ادبیات - که، با عمل در بطن ایدئولوژی، بر آن تأثیری اعمال کند تا گریبان خودآگاه ما را از پنجه‌های‌اش برهاند. از اینرو ادبیات صرفاً واسطه‌ای میان علم و ایدئولوژی نیست: ادبیات، اگر بخواهیم به روندی که از طریق آن موضع یک خودآگاه خلق شدهٔ عقیدتی، تبدیل به موضع یک خود آگاه علمی و انقلابی می‌شود توجهی نشان دهیم، در مقام عاملی «ضروری» و میانجی میان ایندو موضع است.

(Universal) ^۱

اساساً، این مشکلات به این دلیل ایجاد شده‌اند که همانطور که ملاحظه شد، آلتوسر واژه ایدئولوژی را برای ارجاع همزمان، از یک طرف، در مقام یک دل‌نگرانی در مرتبه ویژه‌ای از "کارآوری" اجتماعی، با خلق خودآگاه مورد استفاده قرار می‌دهد، و از طرف دیگر، در مقام معرفت ویژه‌ای که در تخالف با علم به خدمت گرفته می‌شود. با فرض اخیر، آلتوسر ادراک ایدئولوژی را به عنوان یک قالب غیرقابل‌تغییر از معرفت در بطن یک نظریه عمومی دانش "نظریه‌پردازی" کرده، در نتیجه به جز دریافت ادبیات در چارچوبی مشابه، یعنی همانطور که دیدیم، با پیامدهای غیرقابل‌اجتناب ایدئالیستی، جایگزین دیگری وجود نداشته.

اگر قرار باشد نخستین پیشنهاد سازنده، ادبیات را به عنوان یک مجموعه متشکل از عملکردهای رسمی ببیند که از طریق آنان ایدئولوژی فاصله گرفته و آشکار می‌شود، می‌باید "ادبیات" را مقوله‌ای تاریخ‌گرا به شمار آوریم و نه زیبایی‌شناسانه. به علاوه در هر قالب از چنین صورت‌بندی‌ای، باید ادراک ایدئولوژی را به صورتی سیاسی و نه معرفت‌شناسانه مورد تحلیل قرار داد. به این معنا که ضرورتاً آن را، در قالب معرفتی برخوردار از یک تأثیر سیاسی واحد و نه به صورتی کلی ایستا، برای اتلاق بر صور ویژه‌ای از دلالت که نقش سیاسی ویژه‌ای در جوامع ویژه تاریخی ایفا می‌کنند به کار ببریم. با سخن گفتن از "ادبیات" در این راستا - با مدنظر قرار دادن آثار

باکتین - از یک "کارآوری" نوشتاری ویژه‌ای سخن می‌گوئیم که با مجموعه ویژه‌ای از مواد خام، روابط اقتصادی، سیاسی و عقیدتی قالب‌گیری شده. تنها با گام نهادن در این مسیر است که توسعه یک نظریه "ادبیات"، به عنوان "زیر- مجموعه‌ای"^۱ در بطن نظریه صور نوشتاری تخیلی عمومی، به صورتی منسجم و در جهتی تاریخی و ماده‌گرا، امکان پذیر خواهد شد.

در درجه دوم، باید به رسمیت شناخت که چنین نظریه‌ای از ادبیات نظریه‌ای «سیاسی» است. عنوان کردن اینکه برخی صور نوشتاری - به طور مثال، سنت «ادبیات نغز» بورژوائی - نوعی دگرگونی در صور عقیدتی حاکم ایجاد می‌کنند، به معنای آن است که «مرتبه سیاسی» ویژه‌ای برای این متون پیشنهاد کنیم. این به معنای پیشنهاد نگرش ویژه‌ای است در باب روابط میان صور مختلف "کارآوری" فرهنگی - که به صورتی دقیق‌تر، تحت عنوان "ادبیات" و "ایدئولوژی" معرفی شده‌اند - و هم‌نوائی سیاسی ویژه‌ای از این روابط ایجاد می‌کنند. اگر، همانطور که ایگلتن استدلال می‌کند، کاربرد صور قراردادی نقدگرایی ملایم‌تر کردن "معضل گذار متن به خواننده" از طریق "لذت‌بخش کردن تضادهای بطنی متن"^۲ باشد، پس قرائتی که هدف‌اش مشکل‌کردن این مسیر از طریق «کشف» تضادها در بطن متن است، نوعی «دخالت سیاسی» به شمار می‌رود. این قرائت

^۱ (Sub - region)

^۲ تری ایگلتن، *Criticism and Ideology*، (۱۹۷۶، New Left Book، London).

تضادهائی را که «پیوسته حضور داشته‌اند» و از چشم پنهان بوده‌اند به متن باز نمی‌گرداند؛ «این عمل تضادهای نوین در درون متن را می‌خواند». اگر چه خصوصیتی را که همواره اظهار می‌شود متن‌های ادبی از آن برخوردارند، یعنی دگرگونی صور عقیدتی را که گوئی جوهری اسرارآمیز است و نقدگرایی اخیراً به کشف آن نایل آمده، این امر «بازتاب» نمی‌دهد، ولی متن‌ها را «قادر» به دگرگونی آندسته دلالت‌هائی می‌کند که عقیدتی «عنوان شده‌اند». به عبارت دیگر، "هیچ چیز" خودبه‌خود در مقام "ایدئولوژی" که بتوان با "چیزی" به همان اندازه خودبه‌خود به نام "ادبیات" بر آن تأثیری اعمال کرده و دگرگون‌اش کرد، وجود ندارد. مستقل از مسیری که در آن نقدگرایی بر متنی اثر کرده و این تأثیرات را برای آن تأمین می‌کند، هیچ متنی دارای چنین تأثیری نیست.

و نکته آخر اینکه، تأثیرات سیاسی متن‌های ادبی می‌باید در مسیر سیاسی ملموسی محاسبه شوند. این امر صرفاً ابراز این مطلب نیست که، یک متن واحد می‌باید متحمل محاسبات سیاسی مختلفی باشد که بازتاب مسیرهای گوناگونی است که در بطن‌شان، این متن طی مقاطع مختلفی از تاریخچه خود در این مقام، ارائه و دریافت شده. بس فراتر از این مسائل، این طبیعت موضوع نقدگرایی ادبی است که مورد نظر قرار دارد.

در تاریخچه نقدگرایی پیش فرض حاکم این بوده که موضوع نقدگرایی به وسیله خود متن ارائه شده، با این وجود واژه "ادبی" نیازمند تعریف شدن است. در بطن مکاتب تاریخ‌گرایی نقدگرایی، متن به معنای یک پیشینه به ثبت رسیده از دوره‌ای که به آن ارجاع می‌دهد، تفسیر شده. این ادراک از متن ادبی به عنوان یک پیشینه به ثبت رسیده تاریخی، با وجود ظاهر بی‌پرده‌اش، در حقیقت شمشیری دولبه است. چرا که، علاوه بر آنکه متن را به عنوان یک پیشینه به ثبت رسیده از رسوم اجتماعی، یا بهتر بگوئیم، "جهان-بینی‌های" مستقرشده طبقاتی می‌نگرد، آنرا عادتاً در مقام یک «پیشینه به ثبت رسیده ذاتی» می‌بیند - پیشینه‌ای از معنای حقیقی و ریشه‌ای، یا از عملکردها و تأثیرات واقعی و پایه‌ای سیاسی خود متن. به این معنا که گوئی، در لایه‌های زیرین مسیرهای ملموس تاریخی که طی آن این متن تأثیر گرفته، از نو تحلیل شده، در مجموعه‌های مختلفی قرار داده شده، یک متن ایده‌آل، حقیقی یا موجود که صرفاً می‌باید کشف شود، تا نهایتاً بحث و منازعه به نتیجه برسد، وجود خارجی داشته است.

همانطور که گفته شد، این مبحثی در علوم مابعدطبیعی متن است - ادراکی از متنی ایده‌آل که با موجودیتی سایه‌وار در قفای صور متغیر واقعی که، متن در آن از نظر تاریخی موجودیت می‌یابد، حضور دارد - اگر اصل بر این باشد که نقدگرایی مارکسیستی به صورتی قاطعانه ماده‌گرا و یا تاریخ‌گرا شود، باید با نظریه مابعدطبیعیات متن قطع

رابطه کرد. نهایتاً، هیچ چیز تحت عنوان "متن" وجود ندارد. هیچ متن نابی، هیچ صورت ثابت و نهائی از متنی که حقیقتی نهان را آشکار کند و هیچ حقیقتی که، صرفاً برای آنکه به وسیله نقدگرایی استخراج شود و در متن نفوذ کرده باشد، وجود ندارد. هیچ حقیقت نهائی و "یک بار و برای همیشه" در متنی وجود ندارد که نقدگرایی تا ابد در جهت تحصیل آن بکوشد. متن همیشه و صرفاً در صورت متغیر تاریخی ملموس موجودیت می‌یابد. متن همواره و صرفاً در بطن مشخصه‌های واقعی، مجسم و متغیر، موجودیت می‌یابد - از جمله مشخصه‌های عقیدتی و چاپی، شیوه کاربرد اجتماعی، موضع نهادین آن و غیره - که مسیرهای واقعی و متغیری را که متن طی تاریخچه موجودیت‌اش، خود را با آن‌ها وفق داده، شرطی می‌کنند. ورای این متن‌های متفاوت و ویژه، یا همانطور که فرمالیست‌ها خواهند گفت، «کاربردهای» متفاوت و ویژه متن، هیچ چیزی به نام متن ناب و محدودشده‌ای، مگر در مرحله یک معنای خیالی، نمی‌تواند وجود خارجی داشته باشد. در همین مسیر عمیق و بنیادین است که هر دوره‌ای، با خلق متن‌های مخصوص به خود، ادبیاتی از آن خود می‌آفریند.

از اینرو، سه نکته مطرح می‌شوند که، دلنگرانی ما رساندن آنان به سرمنزل مقصود است. نخست اینکه، در یک نظریه تاریخ‌گرا و ماده‌گرا در باب خلق صور متفاوت نوشتاری، قطع رابطه با دلنگرانی‌های زیبایی‌شناسی بورژوائی، الزامی است. دوم اینکه، ادراک «متن»

می‌باید با ادراک مجسم و متغیر «کاربردها» و «تأثیرات» ویژه تاریخی که به "متن" افزوده شده‌اند، به عنوان نتیجه احکام متفاوتی که متن طی تاریخچه دریافت خود متحمل آنان شده، جایگزین گردد. و بالاخره، هر عملی در نقدگرایی اساساً اتخاذ موضعی سیاسی است. نقدگرایی یک "علم" نیست که در بینش خود، زمان مشخصی را، که دانش او از عالمی از پیش تعیین شده از متن‌های ادبی کامل خواهد شد، به عنوان "اهداف" پیش روی داشته باشد. این امر قسمتی از روند فعال و مداوم سیاسی تعریف شده‌ای، به وسیله مجموعه‌ای از مداخلات سیاسی در بطن متن، و در تلاش‌هایی برای کاربردهائی است که برای‌شان این به اصطلاح متن‌های ادبی قرار است در بطن یک روند اجتماعی واقعی قرار گیرند.

در صوری کم‌یابیش توسعه‌یافته، اکثر این مواضع در آثار "پساآلتوسری‌ها" - آندسته از نقدگرایان که، الهامات وسیع نظری خود را از آلتوسر استنتاج نموده، بسیاری از نقدگرایی‌های پیشین را تأیید کرده، و دقیقاً همانند رابطه میان باکتین و فرمالیست‌های روس، خود را درگیر روندی «نافذ» در احوال آلتوسر جهت خلق مجموعه نوینی از دلنگرانی‌هایی «ورای» دلنگرانی‌های موجود در آثار خود او نموده‌اند، قابل تشخیص‌اند.

شیوه‌های تولید ادبی

«نقدگرایی و ایدئولوژی»، اثر ایگلتن به عنوان "اولین تحقیق قابل ملاحظه در مورد نظریه ادبی مارکسیستی" شناخته شد که، "در طی چهل سال اخیر در انگلستان به چاپ رسیده بود."^۱ و به همین دلیل، این کتاب مشکل‌آفرین شد، چرا که در کشاکش‌هایی چشم‌گیر از طرف صاحب‌نظران تحلیل ایدئالیستی و ماده‌گرا، به چالش‌کشانده شد. این اثر از یک سو با تعریف "ادبیات" در مقام یک صورت از معرفت که در میانه راه "حائلی است مستقر میان دانش‌علمی و رخدادهای پویا ولی بی‌قاعده روال «زندگی»"^۲، چنین ایده‌ای القاء می‌کرد که ایگلتن تمامی ضmann و متعلقات معرفت‌شناسی نظریه ادبیات آلتوسر را همراه دارد. مشکل اینجاست که با وجود آنکه این مطلب «به نظر» چنین می‌آید، بررسی‌های موشکافانه‌تر ایگلتن از سنتی که از دیکنز تا جویس را در بر می‌گیرد در حقیقت یک برخورد متفاوت با ادبیات را به عنوان صورتی از "کارآوری" دلالت کننده که بر «نقاط تخالف میان ایدئولوژی‌های رقابت‌جو» عمل می‌کند، ارائه می‌دهد. با این وصف، صرفاً به دلیل بار معرفت‌شناسانه‌ای که ایگلتن، به صورتی وسیع، از آلتوسر به امانت گرفته، قادر به بیان کامل این صورت‌بندی دقیقاً متفاوت نیست. از سوی دیگر، در حالی که یک نظام موشکافانه از ادراکات، به خلاقیت ادبی امکان خواهد داد که در

^۱ ف. مال‌هرن، «Marxism in Literary Criticism»، ۱۰۸، *New left review*.

۱۹۷۸، صفحه ۷۸.

^۲ ایگلتن، قبلاً عنوان شده، صفحه ۱۰۱.

چارچوبی ماده‌گرا توضیح داده شود، ایگلتن قادر نیست که این ادراکات را به صورتی مناسب به کار برد چرا که، پیشتر ادبیات را در چارچوبی ایدئالیستی تعریف کرده. نتیجه این امر، قایم باشکی سرگرم کننده است که، در آن یک ادراک نوین ادبیات به عنوان یک صورت ویژه نوشتاری، و از نظر تاریخی تعیین شده، و یک مجموعه نوین از ادراکات که به ویژگی‌اش امکان تشریح می‌دهد، به صورتی پیوسته از یکدیگر می‌گریزند.

تا این مرحله، تا آنجا که آفرینش ادبی مورد نظر است، ایگلتن نظامی از ادراکات پیشنهاد می‌کند تا بتواند، مباحثه آلتوسر را که بر اساس آن هر "کارآوری" اجتماعی باید حتماً یک روند دگرگونی از ماده خامی مشخص به محصولی مشخص، از طریق استفاده از وسائل تولیدی مشخص، در بطن زمینه‌ای مشخص از روابط تولیدی باشد را، در چارچوب مناسب، در زمینه ادبیات بیان کند. از اینرو ایگلتن استدلال می‌کند که "کارآوری" ادبی باید به عنوان یک روند تولیدی نگریسته شود که در ماده خام که به وسیله (الف) سنت‌های ادبی، "شاخه‌ها" و قراردادهایی که به وسیله «ایدئولوژی زیبایی‌شناسی» ساخته و پرداخته شده، و (ب) گویش‌ها، ارزش‌ها و اعتقادات که صور حاکم "ایدئولوژی عمومی" را می‌سازند، یک دگرگونی ایجاد کند. این روند دگرگونی از طریق ابزارهای خلاقیت ادبی‌ای تأمین می‌شود که به وسیله فناوری‌ها و سازوکارهایی، در بطن بخشی از "ایدئولوژی زیبایی‌شناسی" در دسترس نویسندگان قرار

گرفته. نهایتاً تمامی روند این دگرگونی در بطن زمینه ویژه "شیوه‌های تولید ادبی" به کار می‌افتد. تحت عنوان "شیوه‌های تولید ادبی"، ایگلتن صور متفاوت اجتماعی‌ای را مد نظر داشته که در بطن آنان تولید، مبادله و قرائت ادبیات، از نظام‌های مختلف سرپرستی، تا سازماندهی تولید ادبی معاصر بر اساس نیازهای بازار، سازمان‌یافته و به انجام می‌رسد.

روشن است که ادراک کلیدی در تمامی این مسائل "شیوه تولید ادبی" است که ایگلتن متذکر می‌شود که از طریق آن، متن ادبی می‌باید با ارجاع دوباره به بطن آندسته روابط مادی و اجتماعی که صریحاً بر تولید او تأثیر گذاشته‌اند درک شود. به صورتی متناقض، این زمینه‌ای است که نقدگرایی مارکسیستی به طور محدودی به آن پرداخته، و برای اکتشاف کامل و رشدیافته این موارد باید به جامعه‌شناسی روی کرد. متأسفانه جامعه‌شناسان، به طور مثال، تحقیق در نظام‌های سرپرستی یا سازمان‌بندی «بازار» ادبی را عموماً با نگرشی مثبت بررسی کرده‌اند. در شرایطی که مقادیر معتناهی اطلاعات در این موارد وجود دارد، این اطلاعات اغلب اوقات صرفاً به عنوان مجموعه‌ای از "حقایق" بیرونی که ارتباطی با متن ادبی نداشته و در نتیجه نمی‌توانند اصول سازماندهی را مشخص کنند، فرض شده‌اند. ایگلتن به صراحت عنوان می‌کند که این برخوردی نیست که وی مد نظر قرار می‌دهد:

صرفاً با نتایج جامعه‌شناسانه متن درگیر نیستیم؛ ما بیشتر درگیر این مطلب‌ایم که چگونه متن، به دلیل احکام ویژه تولیداش، تبدیل به آن چیزی می‌شود که در واقع هست. اگر از نظر تاریخی (شیوه‌های تولید ادبی) خارج از متن‌های ویژه‌ای قرار دارند، به همان اندازه درونی نیز هستند: متن ادبی نقش شیوه تولید تاریخی خود را با همان دقت و وسواسی در خود دارد که هر محصول تولید شده دیگری راز صورت، الگو و مواد متشکل خود را محفوظ نگاه می‌دارد.^۱

متن ادبی باید قرائت شود، تا در بطن سازمان‌بندی رسمی خود، مهر و نشان شرایط تولید خود را ارائه دهد. تنها مشکل اینجاست که، با وجود مرکزیتی که ایگلتن برای ادراک "شیوه‌های تولید ادبی" قائل است و دعوی‌ای که در مورد آنان دارد، هیچگاه در عمل آنرا مورد «استفاده» قرار نمی‌دهد.

دلیل این امر را می‌توان به موضع‌گیری مداوم و دوپهلوی ایگلتن در مورد دو موضوع مختلف تحقیق که، هیچگاه صراحتاً آنان را از یکدیگر تفکیک نمی‌کند، نسبت داد. ایگلتن در مرحله‌ای، با سخن گفتن از "شیوه‌های تولید ادبی" و دیگر نیروها که در ساختار "کارآوری" ادبی نقش ایفا می‌کنند، مقوله عام "ادبیات" را به عنوان ارجاع‌کننده به تمامی صور نوشتاری تخیلی در سر می‌پرورانده. در

^۱ همان مأخذ، صفحه ۴۸.

حقیقت، وی با ارجاعی مکرر به شیوه‌های "شفاهی" یا "پیش‌ادبی" تولید ادبی، این ادراک را حتی وسعتی بیشتر بخشیده. با این وجود، در مرحله دیگر، توجه ایگلتن به توصیف "ادبیات"، در معنایی ویژه‌تر، به صور نوشتار بخصوصی معطوف می‌شود که با استفاده از عملکردهای تحمیلی "فاصله ایجاد کننده" خود را بر مقوله‌های موجود صور عقیدتی حاکم تحمیل می‌کند.

اگر، ایگلتن به جای پیش کشیدن موضوع "شیوه‌های تولید ادبی"، از "شیوه‌های تولید فرهنگی" سخن می‌گفت، و ادراک "شیوه‌های تولید ادبی" را مختص آندسته از روابط تولیدی فرهنگی به شمار می‌آورد که "ادبیات" را به عنوان یک صورت محدود شده نوشتاری و از نظر تاریخی ویژه مورد تأیید قرار می‌دهند، بسیاری از این آشفتگی‌ها اجتناب پذیر می‌بود.

به نظر می‌آید که ایگلتن در برداشتن این گام همیشه مردد باقی ماند، و آخر الامر از اینکار سر باز زد. چرا که وی به وضوح این امر را به رسمیت می‌شناسد که ممکن است برخی "شیوه‌های تولید ادبی" وجود داشته باشند که، تولیدکنندگان ادبی را تابع دستگاه حاکم عقیدتی کرده، به صورتی از نوشتار جان دهند که در آن‌ها رابطه میان متن ادبی و ایدئولوژی حاکم رابطه‌ای متضاد نباشد. در همین راستا است که او به شاعرِ قبیله لقب "ایدئولوگ حرفه‌ای ساختمان اجتماعی" می‌دهد و نویسندۀ قرون وسطی را "نمونه روحانیت،

قسمتی از دستگاه عقیدتی^۱ می‌بیند. این مسئله با نقش عظیمی که «بی‌همتائی» شیوه تولید ادبی در سرمایه‌داری - جایگاه تولیدکننده ادبی در بازار - با تضمین درجه‌ای از استقلال برای نویسندگان در برابر دستگاه عقیدتی حاکم ایجاد می‌کند، تقویت شده است.^۲

از اینرو، منطقی است که ایندسته صور نوشتاری که «عملاً» مقوله‌های حاکم عقیدتی را دور می‌کنند به عنوان محصول ویژه‌ای از روابط تولیدی فرهنگی به شمار آیند. چرا که، ایگلتن در بررسی

^۱ همان مأخذ، صفحه ۵۳.

^۲ بررسی آراء ایگلتن در این راستا بسیار پیچیده است. ولی پیچیدگی اساسی زمانی پیش می‌آید که به تشریح عمیق آنچه وی "تولید ادبی سرمایه‌داری" لقب می‌دهد بپردازیم. مطلبی که بررسی‌اش به طور کلی در این کتاب مسکوت مانده. به طور خلاصه می‌توان گفت که بررسی اقتصادی روند تولید و چاپ آثار ادبی و غیرادبی (فلسفی، مذهبی، علمی) در چارچوب نظام سرمایه‌داری مجموعه وسیعی است از الزامات: "الزامات اقتصادی"، "الزامات فرهنگی"، "الزامات سیاسی" و ... در این راستا به فروش رساندن آنچه تولید نوشتاری توصیف می‌شود و قادر است این مجموعه الزامات را تماماً یا تا قسمتی ارضاء کند، از طرف ایگلتن "تولید ادبی سرمایه‌داری" خوانده شده. در نظام سرمایه‌داری که از نظر تاریخی در مقام مقایسه با دیگر شیوه‌های تولید، گستره عظیم و غیر قابل مقایسه‌ای ایجاد کرده، پیروی تلویحی از این مجموعه الزامات به "پدیده‌ای" شکل داده که به آن نام "آزادی" چاپ و نشر کتب و عقاید داده‌اند. هر چند که محدوده این به اصطلاح آزادی در چارچوب این شیوه تولید دیگر به وسیله احکام صرف سیاسی-پلیسی، و بر اساس منافع آمرانه یک هیئت حاکمه محدود قابل رویت نیست، چارچوب الزاماتی که این مجموعه وسیع به نویسندگان و ناشران، تحت عنوان "قوانین بازار" و دیگر توجیه‌های ظاهرالصلاح تحمیل می‌کند، به هیچ روی قابل چشم پوشی نیست. در کمال تأسف به دلایلی بررسی سازوکار "تولید ادبی سرمایه‌داری" در جهان‌بینی "مارکسیسم غربی" هیچگاه ارائه نمی‌شود. (م)

جاری خود از ادراک "ادبیات" در تخالف با اظهارات رسمی‌اش از آلتوسر فاصله می‌گیرد، و استدلال می‌کند که ادبیات نه به وسیلهٔ موضع میانجی‌خود میان علم و ایدئولوژی به عنوان مقوله‌هائی معرفت‌شناسانه، که از طریق موضع خود در نقطهٔ تلاقی ایدئولوژی‌های رقابت‌جو، تعریف می‌شود.^۱

در توضیحات ایگلتن در مورد مسئلهٔ ارزش ادبی این مطلب به صورتی فراگیر آشکارا به نمایش گذاشته شده. اظهاراتی که در مقام خود غریب‌اند. از یک سوی ایگلتن استدلال می‌کند که هیچ چیزی به عنوان ارزش ذاتی وجود ندارد:

چرا که هیچ ارزش ذاتی - ارزشی که «فانی» نباشد، وجود ندارد. ارزش ادبی پدیده‌ای است که در دریافت عقیدتی متن «تولید» شده است، «تولید مصرف‌شدنی» اثر، که همان عمل قرائت است. همیشه ارزشی «نسبی» است، "ارزشی مبادله‌ای".^۲

^۱ بر خلاف آلتوسر، تعریف ایگلتن از ایدئولوژی "هنوز" روشن نیست. قرار دادن ادبیات در کنار مقوله‌هائی نامشخص، مسلماً تعریف مناسبی از ادبیات ارایهٔ نخواهد داد. در ثانی "ایدئولوژی‌های رقابت‌جو در بطن نظام سرمایه‌داری" در تعریف نمی‌تواند یک برخورد "ماده‌گرا" تلقی شود. چرا که بررسی اصل "رقابت‌جوئی" در این مقوله تا این لحظه بر پایه "ماده‌گرائی" ارائه نشده. این سؤال مطرح است که رقابت‌جوئی بر چه اساسی صورت می‌گیرد؟ بر اساس آنچه ایگلتن "ارزش مبادله‌ای" تعریف می‌کند؟ آیا این مبادله می‌تواند در چارچوب نظامی غیر اقتصادی صورت گیرد؟ (م)

^۲ همان مأخذ، صفحهٔ ۱۶۶ و ۱۶۷.

و از سوی دیگر - بدون ارائه هیچگونه براهینی - ایگلتن اظهار می‌دارد که آثار "سنت والا" از ارزش زیبایی‌شناسانه غیر قابل بحثی «برخوردارند». دلیل وی آن نیست که ورای شرایط تولیدشان قرار گرفته‌اند، بلکه کاملاً بر عکس، به این دلیل که شرایط تولید آنان در بطن ساختارشان حک شده. ایگلتن، در اوج خیال‌پردازی از "ستایش"^۱ ارزش [شیئی] ادبی به عنوان یک کیفیت باطنی متن، صرفاً با ارائه آن به عنوان تأثیری از ریشه‌های اثر، اجتناب می‌کند.

ایگلتن با استدلال اینکه "اثر ادبی عمده"^۲ به وسیله بازی دلالت بر دلالت، و صورت بر صورت، متمایز شده، ابراز می‌دارد که این "پای پس و پیش گذاشتن" میان مراحل مختلف گویش از طریق "پیچشی در فضای عقیدتی که در بطن آن عمل می‌کند"^۳، ایجاد شده. این روند "بازی کردن"، در ایدئولوژی حاکم عملکردهائی را از یک "موضع ستیزه‌گر و مخالف‌خوان ویژه‌ای در بطن خود آن"، بازتاب می‌دهد.^۴ با امعان نظر در آثار مجموعه‌ای از نمایندگان "سنت والا" - جورج الیوت، دیکنز، کانراد، جیمز، ت. اس. الیوت - ایگلتن استدلال

^۱ (Fetishizing) این واژه به معنای پرستش اشیاء است، نه در قالب بت‌پرستی که پدیده‌ای اجتماعی تلقی می‌شود، بلکه در قوالبی که، چه در هدف (روانی، عاطفی، و غیره) و چه در عمل (آداب، شیوه‌ها) "فردی" شده‌اند. (م)

^۲ (Major Work)

^۳ همان مأخذ، صفحه ۱۸۰.

^۴ همان مأخذ، صفحه ۱۸۱.

می‌کند علاوه بر آنکه تمامی اینان نویسندگان بزرگی تلقی می‌شوند در دو خصلت مشترک‌اند: (الف) در اینکه آثارشان "خطوط کاستی" ایدئولوژی بورژوائی را به نمایش می‌گذارد، و (ب) در اینکه - برای توضیح این پدیده - "به دلیل برخی" شرایط منتج از مجموعه عوامل (طبقه، جنسیت، منطقه، ملیت و غیره)، این نویسندگان به صورتی کاملاً متناقض، در بطن همان ایدئولوژی برتری طلب بورژوائی که از نقطهٔ اوج خود نیز گذشته بوده ... مأوا گرفته بوده‌اند.^۱

با تأکید ویژه بر موضع طبقاتی خرده‌بورژوائی اکثریت این نویسندگان، ایگلتن می‌گوید که، به دلیل موضع طبقاتی نامشخص‌شان آنان قادر بودند "یک دامنهٔ دلالت‌کننده‌تر و غنی‌تر از دیگر نویسندگان، که در امنیت کامل در بطن یک طبقهٔ مشخص مستقر شده بودند، را تجربه کنند،"^۲ وی می‌افزاید، صرفاً نویسندگانی که در چنین موضعی قرار گرفتند پذیرای بررسی "تضادهائی بودند که قسمت اعظم هنر ادبی را خلق کرده بود"^۳. نتیجه‌ای که وی از این مسئله استنتاج می‌کند این است که "این امر محصول یک شکل‌گیری برتری‌طلبانه از موضعی واپس‌گرا است که پایه‌های ارزش ادبی در بطن آن لمیده."^۴ این موضع است که با استقرار میان

^۱ همان مأخذ، صفحهٔ ۱۸۰.

^۲ همان مأخذ، صفحهٔ ۱۲۵.

^۳ همان مأخذ، صفحهٔ ۱۲۶.

^۴ همان مأخذ، صفحهٔ ۱۸۱.

ایدئولوژی‌ها از بازی دلالت، از تصادم میان مراحل ناسازگاری، به معنای نشان رسمی اثر ادبی عمده، حمایت به عمل می‌آورد.

در اینجا به سهولت می‌توان دید چگونه چندین مجموعه مختلف مسائل در هم آمیخته شده‌اند. نظریه ایگلتن را، در مقام تلاشی برای بررسی ارزش ادبی، باید یک شکست به حساب آورد. چرا که عملاً هیچ راهی وجود ندارد که در این نظریه متن ارائه شده را بتوان «به دلیل» شرایط تولیدش ارزشمند تلقی کرد. ایگلتن عمیقاً از این مطلب آگاه بوده، و در پی تلاشی برای آشتی دادن این "آگاهی" با این "اعتقاد" است که، در مورد آثاری که شامل "سنت‌والا" هستند، چیز ویژه‌ای وجود دارد که وی نمی‌خواهد در چارچوبی عامه‌پسند که ادعای یکسانی و همگنی تمامی صور نوشتاری را دارد، از آن دست بشوید؛ اظهارات وی در مورد ارزش ادبی به این صورت پیوسته کج و معوج‌تر می‌شود.

با نظر او موافق‌ایم. ولی نظریه پردازی این ویژگی باید تاریخ‌گرا باشد نه زیبایی‌شناسانه. در اظهارات ایگلتن در مورد مسائل ارزش ادبی، یک نیروی بالقوه برای ساختمان ماده‌گرای ادراک "ادبیات" وجود دارد. آنچه ضروری است دریافت بازی صورت بر صورت است، نه در مقام ترکیبی متمایزکننده از "آثار ادبی عمده"، که به عنوان خصوصیت «ادبیات نغز» بورژوائی در مقام یک صورت ویژه نگارش تاریخی، و در همان حال با رهاکردن مسئله تولید آندسته از متن‌های

«بارزش» تلقی شده، تحت عنوان مسئله‌ای کاملاً متفاوت. آن زمان که این امر عملی شد، راه برای تحقیق ویژه "ترتیب منتظمی"^۱ از مشخصه‌های زبان‌شناسی، عقیدتی و اقتصادی موجود در بطن این صور گشوده خواهد شد تا فضای مناسب، مستقر میان ایدئولوژی‌ها، که او را تعریف می‌کنند برایش بیافرینند. آخر الامر باید گفت که، همه ایدئولوژی‌ها خودبه‌خود در شرایط بحرانی قرار ندارند. کاملاً برعکس، آنان صرفاً با قدرت "نفی" دیگر ایدئولوژی‌ها که در مقابل‌شان قرار می‌گیرند به درون بحران فرومی‌افتند، و از نظر تاریخی، قابل ذکر است که این خلاف واقع است که تمامی ایدئولوژی‌های حاکم در مقابل "ضد - ایدئولوژی‌هایی" رشدیافته قرار گرفته‌اند: حداقل نه تا به آن اندازه که صور اصلی نوشتاری را تحت تأثیر قرار دهند. همانطور که ایگلتن می‌پذیرد، "ایدئولوژی‌هایی فاقد ادبیات مسلماً وجود داشته‌اند."^۲ اگر چنین باشد، طبیعتاً این سؤال را، در مورد پیش‌شرط‌های سرشت مواد لازم برای تحقق ظهور آندسته از صور نوشتاری که عملاً صور عقیدتی را دور می‌سازند، به میان می‌آورد.

اگر ایگلتن اشاره به این مسئله نمی‌کند، به این دلیل است که جوابی آماده در آستین دارد. او "توضیح" می‌دهد که "ادبیات" به عنوان یک مقوله انتزاعی و زیبایی‌شناسانه ابدی که با رستاخیز چارچوبه‌های

^۱ (Constellation)

^۲ همان مأخذ، صفحه ۷۷.

آشنای ایدآلیسم به عنوان قسمتی از یک "خود پویائی"^۱ ایدئولوژی که، در یک ایستائی نهائی، به عنوان موضوع روند خود دیده شده، از پیش تعریف شده است. از اینرو در مثال‌های متعددی ایگلتن پیشنهاد می‌کند که ایدئولوژی را می‌باید به عنوان موضوعی حاکم بر روند ادبی که از طریق آن خود از خود دور شده و خود را نمایان می‌کند، دریافت کرد. او می‌افزاید، "ما دلنگران عملکردهای ویژه‌ای هستیم که از طریق آنان ایدئولوژی در بطن خود "فاصله‌گیری"^۲ درونی را، که همان زیبایی‌شناسی است خلق می‌کند."^۳ این اقعیت دارد که ایگلتن از خطرانی که او را در این مقام تهدید می‌کرده آگاهی کامل داشته، چرا که پیشتر عنوان کرده:

ممکن است حتی این خطر را پذیرا شده و گفت که متن روندی است که از طریق آن ایدئولوژی، با برخورداری از صورت ویژه‌ای از قابلیت "خودزائی"^۴، گام به درون شیوه‌ای ارتباطی با خود می‌گذارد. چنین صورت‌بندی به راحتی می‌تواند، در چارچوبی هگلی، مورد سوءتعبیر قرار گیرد - متن به عنوان مجرائی که از آن روح ایدئولوژی از طریق یک تجسم مادی صرفاً جهت تحقق دوباره خود وارد می‌شود، یعنی ادبیات به عنوان یک گذار صرف از مبادله در

^۱ (Self activity)

^۲ (Distanciation)

^۳ همان مأخذ، صفحه ۱۷۷.

^۴ (Self - reproduction)

بطن ایدئولوژی. برای اجتناب از چنین "عدم ادراکی"^۱ است
 که به توضیح رابطه تولید میان متن و ایدئولوژی نیاز
 داریم.^۲

با این همه، تا زمانی که تحلیل روندهائی که از طریق شان آثار ادبی
 بر ایدئولوژی تأثیر می گذارند، در تحلیل آندسته روابطی از تولید ادبی
 که به موجودیت ادبی، به عنوان یک فضای متمایز از عملکردها بر
 عقیدتی، امکان وجود می دهد، بی پایه تلقی شوند، چنین
 "عدم ادراک هائی" توجیه پذیر است.^۳

^۱ (Misconception)

^۲ همان مأخذ، صفحه ۹۸.

^۳ این جمله از پیچیدگی ویژه ای برخوردار است. ولی جان کلام اینجا است که اگر بر اساس
 نظریه ایگلتن ادبیات "پویا" است، و در عین حال ایدئولوژی - حتی صرفاً در برخی مقاطع - بر
 او محیط، در نتیجه ایدئولوژی خود به خود به مرحله "پویائی" می رسد. ایگلتن برای فرار از
 بن بست آلتوسر در مورد "ادبیات" که نتیجه تخالف فی نفسه ای بوده که او میان ادبیات و
 ایدئولوژی می دیده است، در واقع مجبور شده به ایدئولوژی پویائی دهد. "پویائی"، حداقل در
 مورد بنیاد عقیدتی سرمایه داری، در راستای تفکری که خود را ماده گرا می داند، کمی دور از ذهن
 می نماید. تلاش بنت با نگارش جمله فوق توجیه و یا یافتن راه گریزی از بن بستی است که نقل
 قول ایگلتن برای او ایجاد کرده، چرا که مشکل این نقل قول صرفاً "هگلی" نیست، از نظر
 ماده گرایانه نیز نویسنده را به بن بست هائی می کشاند. در هر حال پیش کشیدن مبحث "تولید
 ادبی در هماهنگی کامل با شیوه های تولید سرمایه داری" تبعات بسیار گسترده ای دارد. (برای
 بحثی وسیع تر در مورد شیوه تولید ادبی به پانویس صفحات پیشین در همین فصل مراجعه
 شود). این در واقع یکی از ویژگی های "مارکسیسم غربی" است که به جای تولید بحثی مستقل
 همیشه سعی در یافتن جواب برای سئوالات خود با تکیه بر مشخصه های نظام حاکم سرمایه داری
 می کند. در یک مورد "زیبائی شناسی بورژوائی"، و در مورد دیگر "شیوه تولید ادبی سرمایه داری".
 (م)

ادبیات و روند اجتماعی

در این مرحله، بار دیگر به نقطه بررسی کتاب پیر ماکری: «یک تئوری خلق ادبی»^۱، می‌رسیم که از بسیاری جهات، همانقدر متن کلاسیکی در این سنت ادبی است، که الهامی در پس صورت‌بندی‌های ویژه آلتوسر از ادراک ادبیات، و سرچشمه‌ای تصدیق‌شده در آثار تری ایگلتن.^۲ این نخستین اثر ماکری، و رای ارائه یک مجموعه روابط انعطاف‌پذیرتر و ظریف‌تر میان ادبیات و ایدئولوژی، از آنچه فتواهای برنامه‌ریزی شده آلتوسر در این زمینه ارائه می‌دهد، توجهات کلی‌تر آلتوسر را در تلاشی برای جایگیر کردن ادبیات در میانه‌راه علم و ایدئولوژی به عنوان یک نمونه از تمایزات معرفت‌شناسانه "ثلاثه‌ای"، منعکس می‌کند.

از اینرو، قابل توجه است که ماکری فردی باشد که پرچمدار تقاضای گسست با زیبایی‌شناسی به شمار آید. با مجادله در مورد "توهم وجود ادبیات در صورتی کلی"، ماکری همانطور که ملاحظه شد اخیراً ابراز داشته که هیچ معنایی در سؤال "ادبیات چیست؟" نمی‌بیند، یا ترجیحاً، اگر چنین معنایی وجود داشته باشد، مشتق از این پیش‌فرض می‌شود که "ادبیات چیزی است، به این معنا که بگوئیم مجموعه‌ای است متشکل بر محور نظام منسجمی از اصولی که

^۱ (A Theory of Literary Production)

^۲ همان مأخذ، صفحات ۸۳ تا ۹۴ برای بحث ایگلتن در مورد ماکری.

هماهنگی او را با جوهری غیرقابل تغییر و ثابت تضمین می‌کند.^۱ در صورتی که:

ادبیات «یک روند دگرگونی مادی کارآورانه و عملی» است،
به این معنا که در دوره‌های ویژه تاریخی، به صور متفاوت
موجودیت داشته. آنچه نیازمند تحقیق است تمایز میان این
صور است. ادبیات به عنوان یک اسم خاص وجود ندارد:
"ادبی" وجود دارد، و در بطن واقعیت اجتماعی است که
ادبیات یا پدیده ادبی باید مورد تحقیق قرار گرفته و درک
شود.^۲

ماکری سپس، در کتابی که با همکاری اتین بالیبار نگاشته شده ابراز
می‌دارد که، مسئله ارتباط ایدئولوژی با ادبیات می‌باید در چارچوبی
مطرح شود که ورای "کشاکش جوهرهای عالمگیری که بسیاری
بحث‌های مارکسیستی خود را در بطن آنان محبوس کرده‌اند"، قرار
گیرد.^۳ ماکری و بالیبار با سخن گفتن از "ادبیات" صریحاً روشن
می‌کنند که صرفاً شرایط متن ادبی در بطن جامعه بورژوائی را مد
نظر قرار می‌دهند. آنان استدلال می‌کنند که هم تولید ایندسته

^۱ پیر ماکری، «Problems of Reflection»، در

Literature, Society, and Sociology of Literature
(University of Essex, ۱۹۷۷)، صفحه ۵۲.

^۲ "مصاحبه‌ای با پیر ماکری"، در *Red Letters*، تابستان ۱۹۷۷، صفحه ۳.

^۳ پیر ماکری و اتین بالیبار،

«Sur Littérature Comme Forme Idéologique : Quelques Hypothèses Marxistes»
Littérature ۱۴، ۱۹۷۴.

متن‌ها به عنوان صور ویژه یک "کارآوری" نوشتاری و هم طُرق مشخصی که از مسیر آن این متن‌ها برای مصرف و یا برای استفاده در بطن روند اجتماعی تولید می‌شوند، "چنان شرایطی مادی‌ای الزامی می‌کند که منحصر به شکل‌گیری جامعهٔ بورژوائی بوده، و همگام با آن دگرگون می‌شود."^۱

به صورتی پایه‌ای‌تر، ماکری بدون هیچ ابهامی با آنچه ما "مابعد طبیعه" متن خوانده‌ایم، قطع رابطه کرده، تاکید می‌کند که ادراک "متن" یا "اثر" که طی مدت مدیدی نقطهٔ اتکاء نقدگرایی بوده می‌باید رها شود، و با تکیه بر براهین پیشتر مطرح شده می‌گوید: که "هیچ چیزی" به عنوان متن‌ها و آثار ادبی، مستقل از کاربردها و استفاده‌هایی که از آنان به عمل می‌آید وجود ندارد و اینکه، این مطلب است که باید در مرحلهٔ تحلیل بر آن متمرکز شد. به گفتهٔ ماکری، متن نه به عنوان یک انتزاع بلکه در پرتو احکامی که، در طول تاریخچه‌اش به صورتی ممتد آن را چندین باره می‌کاوند، و برای‌اش تأثیراتی متفاوت و از نظر تاریخی مجسم در جهت تغییر دریافت از آن خلق می‌کنند، باید مورد تحقیق قرار گیرد.

این جابجائی‌های "نظری"^۲، به صورتی پایه‌ای، تأثیر آثار رنّه بالیبار و دومینیک لاپورت^۱ را در کاربرد متن‌های ادبی در نظام تحصیلی

^۱ همان مأخذ.

^۲ (Theoretical)

فرانسه در قرن نوزدهم منعکس می‌کند. آنطور که اظهار شده، در "نظام‌کهن"^۲ شکاف میان "ادبیات" و "غیرادبیات" شکاف میان نوشتار و غیرنوشتار، و یا میان "قرائت" و "عدم‌قرائت" به شمار می‌رفته است. با درصد محدودی افراد باسواد، در جامعه‌ای که میان زبان رسمیِ دربار و گویش عامیانهٔ مردم دوپاره شده بود، متن "ادبی" - به معنای متن فلسفی، مذهبی، یا تاریخی و به همان صورت صور تخیلی نوشتاری - در مرحلهٔ زبان، صرفاً به دلیل خاصیت نوشتاری و زبانِ نوشتاری‌اش، اختلاف طبقاتی را نمایان و جاودانه می‌کرده است. معضلِ پایه‌ای که بالیبار و همکاران او، که در دو اثر خود «زبان‌های فرضی فرانسه»^۳ و «زبان ملی فرانسه»^۴ - به آن پرداخته‌اند، مربوط به روندهائی می‌شود که از طریق آنان در جامعهٔ نوینی "برخی نوشتارها (یا قرائت‌ها؟) به عنوان ادبیات برگزیده شده، به ارزش گذاشته شده، و به رسمیت شناخته شده‌اند، که در آن ادبیات دیگر مقوله‌ای اجتماعی نیست که، آشکارا نشانگر حق ممتاز برخوردار از نعمت خواندن و نوشتن به حساب آید."^۵

^۱ (Dominique Laporte)

^۲ (Ancien Régime)، لقبی است که به دورهٔ حکومت ناپلئون سوم بر کشور فرانسه داده‌اند.

(م)

^۳ Les Français Fictifs

^۴ Le Français National

^۵ ر. بالیبار،

« An Example of Literary Work in France: George Sands, La Mare Au Pool Diable/ The Devils

در انتشارات Baker، ۱۸۴۸: *The sociology of Literature*،

(University of Essex Press, ۱۹۷۸)، صفحهٔ ۲۸.

بالیبار و لاپورت تلاش کرده‌اند که به این سؤال با مذاقه نظر در مورد کاربردی که برای تولید برخی صور تخیلی نوشتاری در مقام "ادبیات" - به عنوان یک صورت نوشتاری ویژه و ممتاز - در قرن نوزدهم فرانسه، اختصاص داده شده بود پاسخ دهند. به صورتی پایه‌ای، "برنهاده"^۱ آنان این است که در زمینه توسعه یک زبان ملی و مشترک، تولید برخی متن‌ها به عنوان "ادبی" در این معنا با استفاده محدودشده آن در نظام تحصیلی تجلی نبرد طبقاتی در فضای زبان بوده است: نوعی رزم‌آوری که به وسیله آن بورژوازی برای خود در زبان تفوق خلق و تولید می‌کند.

این براهین پیچیده‌اند و در اینجا صرفاً می‌توان نظری اجمالی به جمع‌بندی‌های‌اشان انداخت. خلاصه مطلب این است که جایگزین کردن گویش‌های منطقه‌ای، طبقاتی و اصطلاحات با یک زبان واحد فرانسه، اگر از نقطه نظر سیاسی و عقیدتی بررسی شود، روندی با دو هدف متفاوت بوده. هدف اول، همانا پیش‌شرطی ضروری برای شکل‌گیری یک سرمایه‌داری بوده، که در چارچوب مشخصی بر حرکت آزادانه کالاها در سطح کشور تأثیر گذاشته است. و از طرف دیگر صرفاً از این طریق بوده که بنیان‌های ضروری گویشی برای پیش‌شرط توسعه رابطه "دستمزد - کارگر" بر پایه قراردادهای قانونی میان فروشنده نیروی کار (کارگر) و خریدار آن (سرمایه‌دار)

^۱ (Thesis)

می‌توانسته شکل گیرد. فقط شکل‌گیری یک زبان مشترک می‌توانست توسعه یک نظام قانونی بر پایه قراردادهای میان افرادی ظاهراً برخوردار از حقوقی برابر را که در بطن زبان در رابطه‌ای آزادانه و برابر در مقابل یکدیگر قرار می‌گرفتند، امکان پذیر کند. نهایتاً، این پیش‌شرط تبدیل به ضرورتی فوق‌العاده مهم برای بنیادهای سیاسی جمهوری طلب شد که زمینه شرکت مستقیم تمامی شهروندان در مسائل عمومی را بدون احتیاج به مترجم امکان‌پذیر ساخت.

به صورتی هماهنگ، هم طی انقلاب فرانسه و هم پس از آن، ایدئولوژی و سیاستی متمایزکننده در زبان باب شد که در آن لهجه‌های محلی تشویق نمی‌شدند و دستورزبانی "نظام‌نامه‌ای شده"^۱ و نوین به عنوان حامل رسمی ارتباطات خود را مستقر کرد. ولی، این روند با به قدرت رسیدن بورژوازی و ایجاد دگرگونی در کاربرد نظام نخبه‌گرای تعلیم و تربیت که میراث "نظام کهن" بود خنثی شد، و از این رهگذر حفظ زبانی ادبی که با ابزار این صور تخیلی نوشتاری، یعنی "متن" ادبی "تولید شده": در مقام صور برتر نوشتاری که، به "ورای" کاربرد ساده ارتباطی زبان عامیانه می‌رفت، جایگاه ممتازی از طریق نظام تحصیلی برای طبقه بورژوا ایجاد شد. این تمایل، در نیمه قرن نوزدهم، با ایجاد شکافی در نظام ملی تحصیلی در مقاطع ابتدائی و متوسطه، و در مسیر تأیید طبقات، توسعه و شدت یافت.

^۱ (Codified)

چنین عنوان می‌شد که در مدارس ابتدائی، پسران و دختران "توده‌های مردم" تعلیم و تربیت خود در زبان ملی را به صورت دستورزبانی "دولتی" - مجموعه‌ای رسمی از قوانینی که به وسیله آن‌ها کاربردهای فاعل، مفعول، مُسند و غیره به صورتی "خشک و بی‌روح"^۱ فراگرفته می‌شد - دریافت می‌کردند، دستورزبانی که از "نظام کهن" اقتباس شده بود. با این وصف باید متذکر شد که دستگاه مولد این دستورزبان - اقتباس شده از قوانین قابل درک زبان‌های کلاسیک ارائه شده توسط متخصصین دستورزبان "نظام کهن" - به دور از دسترس ملت بود. قوانین صرفاً، بدون دریافت هیچ شناختی در باره ذات و منطق درونی و نهفته‌اشان، به محصلین ارائه می‌شد. تدریس "ذات و منطق باطنی"، مختص مدارس متوسطه بود که، معمولاً از فرزندان طبقه بورژوا انباشته بوده، و تدریس در آنان به صورت کلی از طریق دستور زبان مقابله‌ای بر پایه متن‌های برگزیده "ادبی" توسعه می‌یافت.^۲

^۱ (Mechanically)

^۲ در اینجا ارائه تاریخی کوتاه از زبان فرانسه الزامی می‌شود. این زبان نتیجه تغییر شکل یافتن زبان لاتین - زبان رومی‌های حاکم بر سرزمین گُل (Gaule) - در آمیزش با گویش‌های محلی است. اولین اثر شناخته شده ادبی به زبان فرانسه قدیم "موعظه‌های استراسبورگ" در سال ۸۴۲ میلادی نوشته شده که برای فرانسه‌زبانان امروز بکلی نامفهوم است. زبان فرانسه امروز شاخه‌ای از این زبان قدیم بود که در میان محافل درباری، اشراف و فرهیختگان این کشور، خصوصاً در محلات ویژه‌ای در شهر پاریس، رایج شده بود. در مناطق دیگر فرانسه مردم به زبان‌های دیگری تکلم می‌کرده‌اند. به عنوان مثال در دوره انقلاب فرانسه از جمعیت ۲۵ میلیونی کشور فقط ۳ میلیون قادر به فهم شفاهی زبان فرانسه بودند. در حالی که نگارش و قرائت آن به چند هزار تن محدود می‌شده است. اولین لغت‌نامه زبان فرانسه امروزی در اواخر قرن هفدهم به چاپ رسیده. زبان فرانسه در واقع زبان "انقلاب کبیر" است که پس از انقلاب و در طول حکومت

همانطور که، تساوی حقوقی عوامل اقتصادی، تحت نظام سرمایه‌داری، با در نظر گرفتن مواضع متفاوت کارگر و بورژوا در روابط تولیدی، یک توهم از کار در آمد، به گفته بالیبار و لاپورت، تساوی ظاهری موضع فرانسه‌زبانان در رابطه با زبان فرانسه نیز به همان صورت یک عدم تساوی طبقاتی و واقعی را پنهان می‌نمود. بورژوازی، به دلیل سهولتی که در درک سازوکار زبان به دست می‌آورد، این زبان را به عنوان زبان "خود" تجربه می‌کرد. با آن و با کاربردهای آن مانوس و همدم بود. بر عکس، طبقه تحت انقیاد، این زبان را به صورتی "دولتی" دریافت می‌کرد، که از رأس هرم اجتماعی و از طریق نظام آموزش و پرورش به او ارائه می‌شد. و به دلیل آشنائی صرف با رؤیه آن، این زبان در برابر زبان "والای" ادبی که، به دلیل طبقه اجتماعی، رسماً از آن محروم بود، وسیله‌ای جهت پردشدگی و تحدید به شمار می‌رفت. متن ادبی در این معنا و، با در نظر گرفتن موارد استفاده‌ای که از آن در روند اجتماعی به عمل می‌آید، به عنوان ستون حامی حفظ تسلط بورژوازی بر زبان به خدمت گرفته شده است.

ناپلئون اول و سپس ناپلئون سوم با سرکوب شدید توده‌ها از طرف حاکمیتی که خود را برخاسته از انقلاب به شمار می‌آورد، به مردم "تحمیل" شد. تحقیقات بالیبار و لاپورت در واقع دنبال کردن روند تحمیل این زبان از طرف قدرت مرکزی بر ملت فرانسه و امتداد این سیاست فرهنگی به دوره معاصر است. (م)

نمی‌باید این تحقیق در مورد ویژگی‌های کشور فرانسه را به صورتی وسیع تعمیم دهیم. با این وجود، انصافاً این امر صحت دارد که کاربردهائی که از متن‌های ادبی در بطن نظام تحصیلی در بریتانیا نیز به عمل می‌آید - استفاده‌هایی از ماتیو آرنولد^۱ گرفته تا لیویس^۲، مسلماً ارتباطی با مستحکم کردن اختلاف طبقاتی در مرحلهٔ زبان داشته - بسیاری تشابهات را نمایان می‌کند که در حال حاضر مورد بررسی قرار دارند.^۳

از نظر ما، برخورد با تحقیق بالیبار و لاپورت از نقطه‌نظر روش‌شناسانه مسئلهٔ مهم‌تری است. در مورد مسئلهٔ تولید متن‌های ادبی - به معنای، صور حاکم نوشتار تخیلی معاصر - اینک چنین عنوان می‌شود که اینان "اساساً «والایش‌هایی»^۴ هستند از تضادهائی که در "کارآوری" زبان امتداد یافته‌اند.^۵ "خارج از برخورد با "کارآوری" ادبی در مقام یک خلاقیت که عملکردهای عقیدتی حاکم را به ترتیبی شفاف آشکار می‌کند، اینک عنوان می‌شود که "کارآوری" ادبی، در تلاش‌هایش برای تسکین و التیام تضادهای طبقاتی موجود در درون زبان، خود سازندهٔ یک عملکرد عقیدتی اساسی است.

^۱ (Mathew Arnold)

^۲ (R.F. Leavis)

^۳ برای مثال به ت. داویس (T. Davis).

«Education, Ideology and Literature»، در *Red Letters*، ۷، ۱۹۷۸. مراجعه شود.

^۴ (Sublimation)

^۵ ر. بالیبار، قبلاً عنوان شده، صفحهٔ ۴۲.

متن ادبی، مستقر بر تضادی در بطن زبان، ساختار خود را از طریق یک بازی دوجانبه میان مرحله دستورزبان عامیانه و قواعد متمایزکننده زبان ادبی از آن خود، به دست آورده. آنچه انجام می‌دهد - با وجود آنکه هیچگاه سامانی نمی‌گیرد - پنهان کردن و تلطیف این تضادها، برای حفاظت از افسانه "زبان واحد" است. متن ادبی فاقد "تأثیر زیبایی‌شناسانه‌ای" است که در تضاد با ایدئولوژی حاکم قرار گیرد. او بیشتر در مقام محدوده ممتازی در بطن ایدئولوژی عمل می‌کند، که با پنهان نگاهداشتن تضادهایش به صورتی که در مرحله زبان خود را نمایان می‌کنند، تمامی نظام ایدئولوژی حاکم، به عنوان نظامی روبه رشد، با وجود تنش‌هایی که آنرا در چنگال خود فراگرفته‌اند، دوباره خلق شده و از گزند محفوظ می‌ماند. نقدگرایی، به جای ارایه دانشی از سازوکارهای "دورکننده ایدئولوژی" ادبیات، باید "تضادهای عقیدتی را در بطن ابزارهایی که برای پنهان کردن آنان خلق شده است قرائت کند"، تا برای دوباره‌سازی تضادها از نظام اختفای آنان یاری جوید.^۱

با این وجود، با در نظر گرفتن استفاده‌های متفاوتی که از ادبیات به عمل می‌آید، در برخورد رنه بالیبار با مسئله "تولید مصرف‌شدنی" در متن ادبی است که نهایت امر گسست نظری‌ای سرنوشت‌ساز جای گرفته. در قطع کامل رابطه با "مابعد طبیعه" متن، بالیبار مسیری پیشنهاد می‌کند که در آن مسئله کاربردهای متفاوت متن، در پرتو

^۱ "مصاحبه‌ای با پیر ماکری"، قبلاً عنوان شده، صفحه ۷.

احکامی مجسم، دقیقاً استفاده‌هایی را که از متن در بطن روند اجتماعی به عمل می‌آید به صورت کامل تحلیل و از نظر تاریخی، نظریه‌پردازی شود. برای روشن شدن مطلب، تحلیل او را در دو استفاده کاملاً متضاد از دو متن که، هر دو تحت نام جورج ساند^۱ عرضه شده‌اند، ارایه می‌کنیم.

اولین مورد به کارگیری قسمتی ویراستاری شده از کتاب «برکهٔ شیطان»^۲ است که در سال ۱۹۱۴ پایه‌ای برای مجموعه تمریناتی در دستور زبان در یک مدرسهٔ ابتدائی بوده:

(تمرین شمارهٔ ۳۱۸). مطلب زیر را رونویسی کرده «فاعل‌ها» را در گروه قرار دهید.

روزی آفتابی و ملایم بود، و خاکی که تیغهٔ خیش به تازگی آنرا شکافته بود، حرارتی مطبوع در هوا می‌پراکند. در انتهای دیگر مزرعه، پیرمردی با زحمت بسیار خیش کهنسال را که دو گاو نر آرام، ریش‌سپیدان واقعی مرغزار، بلند قامت و لاغر اندام، با پوستی زردنگ رنگ و شاخ‌هایی بلند و فروافتاده، به دنبال خود می‌کشیدند، پیش می‌برد. گاوها، این کارگران کهن در عادت‌های درازمدت، برادران یکدیگر به شمار می‌رفتند. پیرمرد در کار تعجیلی از خود نشان نمی‌داد، در

^۱ (George Sand)
^۲ (The Devils Pool)

سکوت، و بدون اتلاف نیرو و توان. گاوهای دست آموز نیز از خود شتابی بیشتر از او نشان نمی‌دادند؛ ولی از قبل پیگیری بلاانقطاعِ کارپرزحمت قطعه زمین او به زودی شخم زده شد.

(تمرین شماره ۳۱۹) لغت‌نامه. ۱- نام شش ابزار کشاورزی همچون "خیش" را بنویسید. ۲- شش بار اسم : "مزرعه" را نوشته و در هر مورد یک مضاف‌الیه مفرد یا جمع، با در نظر گرفتن معنای‌اش به آن اضافه کنید، به طور مثال، مزرعه گندم، مزرعه گل‌های آفتاب‌گردان. ۳- شش اسم را که همچون اسم "ثالثه" به هه تأنیث ختم می‌شود بنویسید.^۱

در نتیجه در اینجا، متنی به قلم جورج ساند در اختیار داریم که می‌توان گفت صرفاً به دلیل "تأثیرات" فرضی خود مورد استفاده قرار گرفته. در این مورد بخصوص، در مدرسه‌ای ابتدائی، این اثر برای تدریس صور انتزاعی دستورزبان به کار گرفته شده است. محصل باید از صورت ویژه امثال که در متن وجود دارند کاربردهای دستوری اسم، ادراک مفرد، جمع و دیگر مسائل را استخراج کند. کاربردهای متن برای تدریس قواعدی که باید با آن توافق داشته باشد، درک نشده.

^۱ بالیبار، قبلاً عنوان شده، صفحه ۲۹ و ۳۰.

این صورتی از "زبان ملی" است. اینک به "همان قطعه ادبی" به صورتی که در سال ۱۹۶۲ در "مجموعه انتقادی" از آثار جورج ساند، خصوصاً برای در دوره‌های عالی و متوسطه در نظر گرفته شده، نظر می‌اندازیم:

در انتهای دیگر مزرعه، یک پیرمرد، که شانه‌های فراخ و
چهره عبوس او خیش‌زن‌هال‌بین^۱ را به خاطر می‌آورد، ولی
در لباس‌هایش اثری از فقر نیست، به سختی خیش باستانی
خود را که بر لولائی می‌چرخد و دو گاو نر آرام و متین،
ریش سپیدان واقعی مرغزار، بلند قامت و لاغر اندام، با
پوست‌هائی زرد و کم‌رنگ و شاخ‌هائی بلند و فروافتاده، آنرا
می‌کشند، پیش می‌رانند. همین گاوان باربر قدیم بودند، که
به دلیل عادت‌ی درازمدت، به قول آنان که در منطقه ما
حکایت می‌کنند، به برادران یکدیگر بدل شده بودند، گاوی
که اگر دیگری را از دست دهد، با همراه دیگر کار نخواهد
کرد، و در غم و اندوه جان خواهد باخت. مردمی که با این
منطقه آشنا نیستند دلباختگی گاوانر به هم‌زنجیر خود را
افسانه می‌پندارند. بگذارید بیایند و در گوشه این اصطبل
احوال یکی از این حیوانات بینوا، نحیف و نابود شده را، در
حالیکه چشمانش به در دوخته شده، و با ناآرامی تهیگاه نزار
خود را به شلاق دم می‌گیرد، با سم‌هایش جای خالی در کنار

^۱ (Holbein)

خود را بر زمین می‌خراشد، زنجیرها و یوغ‌هایی که همراه او
حمل می‌کرده می‌بوید و بلاانقطاع با حُزن و اندوه او را
می‌خواند، ببینند ...

کارگری به آرامی کار می‌کند، در سکوت، و بدون اتلاف
نیرو. گروه رام‌شده او تعجیل بیشتری از خود او نشان
نمی‌دهد؛ ولی صرفاً از قبل رنج پیگیری پیوسته و نیروی
کارساز او، قطعه زمین‌اش به همان سرعتی خیش خورد که
زمین پسرش، که کمی دورتر، چهار گاونر کوچکتر را در
قطعه زمینی سنگلاخ‌تر و سخت‌تر پیش می‌راند.^۱

در بالا، "همان متن" را با کاربردهائی متفاوت و تأثیرات متمایزی که
ایجاد می‌کند، در اختیار داریم. تمامی ساختار دستوری این قطعه با
استفاده از نقطه‌گذاری متفاوت، جابجائی ساختار جملات ساده "فاعل
- فعل - مسند" با ساختاری پیچیده‌تر که در آن جملات ناقص و
وابسته، و وصفی بسیار فراوان‌اند، تغییر کرده. در اکثر اوقات
«کلمات» یکسانند، ولی «زبان» متفاوت است. پیچیدگی‌ای که
ویژگی قطعه دوم را می‌سازد، به صورتی در اولین قطعه جایگزین
شده که کاربردهای ساده دستوری بتوانند به سادگی شناسائی شوند.
به علاوه، اشارات دو قطعه متفاوت‌اند. اشارات قطعه اول فناورانه‌اند؛
شخم‌زدن به عنوان یک روند ساده کشاورزی ارائه شده. اشارات قطعه
دوم فرهنگی و روستائی‌اند: زندگی روستائی زیبائی‌شناسی شده، و در

^۱ همان مأخذ، صفحه ۳۵.

همان حال اشارات ثابتی برای انباشت مضامین فرهنگی سنت اومانیستی بورژوائی صورت می‌گیرد. بالیبار می‌گوید که، در مراحل مختلف، پیشتر در فصلی از همین "مجموعه انتقادی" با تفاسیر ویراستاران در باره آلبرشت دورر^۱، میکِل آنژ، گویا^۲ و دیگران، استناد بر حکاکي "هال‌بین" بسیار مورد تشدید قرار گرفته است.

می‌توان در همین راستا ادامه داد. ولی مسئله اصلی این است که دو قطعه ادبی، با امضائی تصدیق شده در مقام محصولی از یک نویسنده واحد، در اختیار داریم. با این وجود، در زمینه‌های مختلف (ابتدائی در تخالف با متوسطه و دانشگاهی) و "تولید شده" به وسیله احکام متفاوت (تمرینات دستوری در تقابل با منابع فرهنگی که متن را در "مجموعه انتقادی" در محاصره خود قرار می‌دهند)، این دو قطعه ادبی، با آنکه به صورتی چشم‌گیر همسان‌اند، کاربردهائی متفاوت و تأثیراتی مختلف دارند. «هیچکدام آنان متن "اصلی" یا "واقعی" نیست. هیچکدام نیز نمونه پست انگاشته شده‌ای از دیگری نیست. آنان صرفاً متن‌هائی متفاوت‌اند.» و هیچگونه متن ناب و محدودشده‌ای وجود خارجی ندارد - هیچ جورج ساند "واقعی" و "ناب" - که از او فتوائی در مورد ایندو طلبیده شود، وجود ندارد، مگر بر اساس صحت دانش‌ورانه آن. باید گفته شود که، نخستین چاپ «برکه شیطان» در ۱۸۴۶ و، در این معنا، صورت "اصلی" متن (به

^۱ (Albrecht Dürer)

^۲ (Goya)

عنوان پاورقی در یک روزنامه لیبرال به چاپ رسید)، وجود داشته. در شرایطی که این متن می‌باید پایه‌ای انتقادی جهت بررسی تعیین صحت ویراست‌های بعدی باشد، «صورت ویژه» آن، زمان چاپ و مداخلات قانونی که در این راه صورت گرفته، به هیچ عنوان نسبت به صور بعدی این متن، به طور مثال، آنچنان که در "مجموعه انتقادی" عنوان شده، «برتری مشخصی از نظر "ذات شناسی"»^۱ ندارد. هر دو به صورتی یکسان واقعی‌اند؛ هر دو به تأثیراتی واقعی میدان می‌دهند؛ هر دو نیازمند تحلیلی در باب ویژگی‌های‌شان هستند.

همیشه "عملی" بر متن تحمیل شده. به این و یا به آن صورت، در صور مجسم موجودیت آن، همیشه هنگام رسیدن به دست ما متن به لایه‌های بیشماری از احکام آغشته است - استفاده‌هایی که از آن به عمل آمده، تفسیراتی که بر پیکرش آویخته شده، مقدمه ویراستار، طرح روی جلد - که آنرا برای مصرف در یک صورت واقعی «تولید» می‌کند. در همین برهه است، و نه در برهه‌ای دیگر که، تأثیر متن می‌باید مورد تحلیل قرار گیرد.

با این حال، صرفاً پیش‌بردن دلالتی روش‌شناسانه مطرح نیست. این مفهوم «سیاسی» نیز هست. مارکس می‌گوید، "فلاسفه صرفاً جهان را در صورتی متفاوت «تبیین» کرده‌اند؛ مسئله اصلی تغییر دادن آن

^۱ (Ontological)

است.^۱ می‌توان به همین صورت استدلال کرد که، نقدگرایان مارکسیست صرفاً ادبیات را در صور متفاوت تحلیل کرده‌اند. مسئله تغییر آن است، یعنی نهایتاً بر آندسته احکامی که کاربرد واقعی اجتماعی متن ادبی را شرطی می‌کنند و به همان صورت بر استفاده‌هایی که از آن به عمل می‌آیند، می‌باید تأثیر گذاشت. تحقیق رنه بالیبار صرفاً پیشنهاد یک زمینه نوین در نقدگرایی نیست؛ طرح زمینه نوینی از "کارآوری" را ارایه می‌دهد.

اینکه چنین زمینه نوین "کارآوری" دقیقاً چگونه باید مورد مذاقه قرار گیرد و مارکسیست‌ها چگونه باید در آن گام نهند، سئوالاتی است که در این مقام صرفاً به اختصار می‌توان به آن پرداخت. با این وجود، هر دو سؤال در ریشه می‌باید، با موضوعی در صور و "کارآوری‌های" متفاوت فرهنگی که در ارتباط با یکدیگر در بطن ترتیبات درونی یک "زمینه فرهنگی" مشخص اشغال می‌کنند، رو در رو شوند. با ذکر "زمینه فرهنگی" و یا "زمینه روابط فرهنگی"، صرفاً قصد اشاره به مجموعه‌ای از روابط ساختاری دارم که موضع صور مختلف "کارآوری" فرهنگی را در ارتباط با یکدیگر تعریف و مشخص می‌کند و، با انجام اینکار، نقش، کاربرد و تأثیرگذاری‌شان را در بطن روند اجتماعی می‌آفرینند.

^۱ یازدهمین فرض بر فورباخ (Feuerbach), *The German Ideology* (London: Lawrence & Wishart, ۱۹۶۵), صفحه ۶۶۷.

با توجه به آنچه تا کنون مطرح شده، می‌توان نتیجه گرفت که موضع هر "کارآوری" فرهنگی در بطن خود هیچگاه برای همیشه ثابت باقی نمی‌ماند. همانگونه که هیچ نوع مرزی دائمی میان "ادبی" و "غیرادبی" وجود ندارد، در نتیجه نمی‌توان هیچ نوع مرز "یک‌بار و برای همیشه‌ای" میان کارآوری‌های حاکم و مخالف ترسیم کرد. جایگاه یک صورت مشخص "کارآوری" فرهنگی در بطن ترتیبات یک زمینه فرهنگی و، در هماهنگی با نقشی که او در روند وسیع‌تر اجتماعی بازی می‌کند، به دلیل آنکه روابطی که این زمینه را تعریف می‌کنند خود پیوسته از نو تعریف شده و از نو انعطاف می‌یابند، همیشه در حال جابجائی و تغییر است. هیچ صورتی از "کارآوری" فرهنگی نمی‌توان یافت که ذاتاً، همواره یا حاکم باشد و یا در تخالف با حاکمیت. عملکرد و یا تأثیر کارآوری فرهنگی و حاکمیت، در چارچوب‌های سیاسی، بستگی به مواضعی دارد که آنان، در بطن ارتباطات درونی و پیوسته متغیری که موضع‌اشان را در ارتباط با یکدیگر تعیین می‌کند، اشغال کرده‌اند.

گفته می‌شود که، در بطن زمینه فرهنگی، "کارآوری" نقدگرایی ادبی، با تولید یک موضع ویژه، برای به اصطلاح متن‌های ادبی که به عنوان حامیان حفظ برتری بورژوازی در مرحله زبان عمل می‌کنند، نقش مهمی در این زمینه ایفا کرده. تأکید بر این مطلب از اهمیت برخوردار است که، این موضع، در هیچ معنائی برای این متن‌ها طبیعی به شمار نمی‌آید. چرا که نتیجه یک سازمان‌بندی ویژه

تاریخی در زمینه روابط فرهنگی و شیوه ویژه‌ای است که در آن متن‌های مورد نظر برای مصرف در بطن این زمینه تولید شده‌اند. در نتیجه این موضع متحمل تغییراتی می‌شود. با تأثیر حاصل از تعریف دوباره زمینه فرهنگی، با جابجائی مسیرهای در برگیرنده روابط مفروض میان صور متفاوت "کارآوری" فرهنگی، نقدگرایی مارکسیستی می‌تواند در این تغییرات نقشی بر عهده گیرد.

در چنین ترکیبی، وزنه سیاسی ادبیات از سیاست نقدگرایی غیرقابل تجزیه است. نقدگرایی مارکسیستی تاکنون بر پایه این تصور پیش برده شده که هر متن ادبی وزنه سیاسی اثر را در بطن خود حک کرده است، و اینکه نقش نقدگرایی مارکسیستی اعلام این وزنه سیاسی و رسا کردن ندای آن از طریق تشریح آن است. با این "ماهیت‌گرایی"^۱ سیاسی می‌باید قطع رابطه کرد. متن فاقد وزنه‌ای سیاسی است که از احکامی که بر آن تأثیر گذاشته‌اند، و یا از موضعی که در بطن ترتیبات روابط زمینه فرهنگی اشغال می‌کند، مجزا باشد. مسئله مهمی که نقدگرایی مارکسیستی با آن روبرو است، بازتاباندن وزنه سیاسی‌ای نیست که، به عنوان یک موجودیت پنهان در بطن متن وجود دارد و وظیفه‌اش صرفاً نمایان شدن است. این مهم، «سیاسی کردن فعالانه» متن یعنی «ساختن وزنه‌ای سیاسی برای آن»، از طریق ایجاد یک جایگاه نوین برای متن در بطن زمینه روابط فرهنگی، و از این طریق خلق صور نوین، "کاربردها" و

^۱ (Essentialism)

تأثیرپذیری‌هایی در بطن مرزبندی‌های گسترده‌تر در روند اجتماعی است.

۹

فرجام

همانطور که می‌دانیم نقدگرایی ادبی بیش از یک قرن سابقه شناخته شده دارد. گویشی از آن خود توسعه داده که تماماً این زمینه را اشباع کرده و مواضع قدرتمند و مستحکمی در سنگرهای دانشگاهی به دست آورده. از طریق نفوذ قابل توجه میان اعضاء هیئت‌های مُمتحن و کنترل آنان در تعلیم مدرسان، دانشکده‌های ادبیات در دانشگاه‌های ما عملاً مشخص می‌کنند که «چه نوع» ادبیاتی، و «چگونه»، در سراسر زمینه متوسطه و دوره‌های آغازین دانشگاهی، باید تدریس شده و چه سئوالاتی را باید شامل شود. در این مسیر،

گویش‌های نقدگرایی که در مرز فعالیت دانشگاهی توسعه می‌یابند نیز، با نفوذ از طریق مسیرهای شناخته‌شده بنیادهای مختلف، برای شرطی کردن طُرُقی که در آن متن‌های ادبی در بطن روندهای عقیدتی که از طریق آن‌ها، میلیون‌ها نفر از ما، به زندگی خویش معنا می‌دهیم و یا این معنا برایمان ساخته می‌شود، عمل می‌کنند.

با این نوع مُدَاقه، بررسی نقدگرایی ادبی تجملی و پرهزینه به شمار نخواهد آمد. کاملاً بر عکس، به صورتی مستدل، در مقام قدرتمندترین حامل هرگونه کالای عقیدتی و اسطوره‌شناسی، هزینه آن کاملاً موجه است. استفاده‌هایی که از متن‌های ادبی در بطن روند اجتماعی به عمل می‌آید، تشکیل دهنده متمایزترین شیوه تولید دوباره و تقویت‌کننده اجتماعی اسطوره‌های بورژوازی‌اند که انسان‌ها را، در طی تاریخ‌شان، در جهان مقوله‌های ایدئالیستی و "ماهیت‌گرایی"^۱ ایستا پراکنده کرده. اسطوره‌های خلقت، دیو و پری، طبیعت بنیادین بشر، "ابدیات" و جهانشمولی صور که از طریق آن‌ها خود را بیان می‌کنیم، در این راستا همگی با تمام قدرت مورد حمایت قرار می‌گیرند.

به غیر از شاخه منزوی و نزدیک‌بین جنبش ادبی چپ که از درون خود را می‌کاود، قدرت بنیادی "راست‌اندیشی"^۲ نقدگرایی ادبی اساساً

^۱ (Essentialist)
^۲ (Orthodoxy)

بی‌رقیب باقی مانده. با این وجود، در مرحله عقیدتی، پنجه‌های‌اش به صورتی قابل توجه سُست‌تر شده‌اند. یک انقلاب فکری در مرحله نخست در لباس استفسار و صورت‌بندی دوباره مشکلات قدیم و خلق انواع نوین آن خود را می‌نمایاند. تا همین اواخر نقدگرایان مارکسیست قادر نبوده‌اند با این چالش روبرو شوند. آنان با همتایان بورژوازی خود به رقابت نشستند، ولی باعث جابجائی این نقدگرایی نشده‌اند. در این کتاب بررسی دلالتِ جهت‌گیری‌های نوین در نقدگرایی مارکسیستی این بوده که تیغ انتقادی مارکسیسم گامی به پیش برداشته. نقدگرایان مارکسیست نه تنها جواب‌ها که پرسش‌ها را، و به هم‌چنین تصورات بنیادین نقدگرایی بورژوازی را نیز به زیر سؤال می‌برند، و به جای آنان، مجموعه‌ای اساساً متفاوت و نوین از دل‌نگرانی‌ها پیشنهاد می‌کنند.

اینک بر سر این اصل که، سؤال محوری نقدگرایی بورژوائی - "ادبیات چیست؟" - سؤالی بی‌پایه است، توافقی کُلی حاصل شده، ولی این امر به اثبات رسیده که تردید در باره این سؤال بسیار ساده‌تر از رهائی کامل از چنگ آن است. چرا که اعلام یک "گُست نظری" ساده‌تر از تکمیل آن است. انقلابات فکری یک‌شبه حادث نمی‌شوند. روندهائی پرزحمت و طولانی‌اند که در هر گام وزنه ادراکات از پیش دریافت‌شده بر شانه‌اشان سنگینی کرده، آنان را به سُستی می‌کشاند، و حتی تفکر سردمدارانی را که خواستار قطع رابطه با این ادراکات‌اند، تحت تأثیر قرار می‌دهد. در این راستا نشان دادیم

که چگونه در آثار آلتوسر و ایگلتن، مسئله "ادبیات چیست؟"، با وجود آنکه غایب است، چرا که هیچگاه به صراحت مطرح نشده، در عمل به دلیل جواب‌هائی که استخراج می‌شود، حضور دارد. آلتوسر و ایگلتن نمی‌پرسند "ادبیات چیست؟"، به این سؤال پاسخ می‌دهند.

تأکید بر "ادبیات"^۱ در این موضع از اهمیت برخوردار است. چرا که نباید اصل را فدای فرع کرد. در لایه زیرین دل‌نگرانی در مورد ویژگی ادبیات به عنوان یک مقوله ممتاز و متمایز، مشکل بزرگتری باقی مانده. چرا که اگر پذیرفته شود ادراک ادبیات یک انتزاع دروغین از فضای نوشتاری تخیلی عمومی است، تمایز میان نوشتار تخیلی به عنوان یک مقوله کلی و گویش‌های غیر تخیلی - از جمله فلسفه و علوم - به عنوان یک معضل هم‌چنان باقی می‌ماند.

باید تأکید داشت که این امر، همان مسئله "ادبیات چیست؟"، در لباس دیگری نیست. هر نوع نظریه‌ای در مورد نوشتار باید هم به تشابهات و هم به تفاوت‌ها میان صور نوشتاری توجه داشته باشد. از اینرو، تفاوت‌های قاطع میان چنین نظریه‌هائی بستگی به آن دارد که آنان چگونه این رابطه میان ارتباطاتی از تشابه و تفاوت را تنظیم

^۱ در این قسمت از کتاب، بنت گاهی از ادبیات (Literature) در مقام اسم خاص سخن می‌گوید که در ترجمه با قلمی بزرگ‌تر و پررنگ‌تر نوشته شده است. همانطور که نویسنده در سطور بعدی مطرح خواهد کرد، وی میان "ادبیات" (literature) به عنوان کلیه صور نوشتاری و "ادبیات" تفاوت قائل می‌شود. (م)

می‌کنند. در بطن زیبایی‌شناسی سنتی، این مسائل با حصاربندی و شناخت حق تقدم **ادبیات** در مقام یک محدوده جداگانه و غیرقابل نفوذ از "کارآوری" فرهنگی، مطرح شده‌اند. تفاوت‌هایی که باید در اینجا توضیح داده شوند، در درجه نخست میان ادبیات و گویش‌های غیرتخیلی و در درجه دوم میان **ادبیات** و دیگر صور نوشتاری تخیلی "پست‌انگاشته شده" است. تشابهاتی که می‌باید مورد بررسی قرار گیرند آن‌هایی هستند که در بطن فضای خود **ادبیات** قرار می‌گیرند. سومین سؤال ممکن نیز - "تمامی صور نوشتاری تخیلی در چه چیزی مشترک‌اند؟" - یا ممنوع شده و یا به سادگی از نظر دور نگاه داشته شده است. آنچه ارایه شده معمولاً مجموعه‌ای متشکل از دو لایه تمایزات است. نخست **ادبیات** را، صرفاً برپایه "آثار بزرگ" گویش‌های غیرتخیلی متمایز کرده‌اند؛ سپس، تمایز میان این مقوله از آثار و تمامی دیگر صور نوشتار تخیلی در چارچوب معیارهای ارزش‌گذاری‌کننده - عمق احساس، جهانشمولی احساسات، و غیره - که، با در نظر گرفتن مورد، می‌تواند یا ارتباطی با اولین مختصات تفاوت‌گذاری داشته و یا نداشته باشد، توجیه شده است. نتیجه آنکه، آندسته از صور نوشتاری تخیلی که در بطن مقوله **ادبیات** قرار نمی‌گیرند، صرفاً در مقام تقلیدهای بی‌ارزش و پیش‌پاافتاده از مقوله آثار ممتازی که از آنان مشتق شده‌اند مورد توجه قرار می‌گیرند. این صور صرفاً برای محکوم شدن موجودیت می‌یابند.

استنباط‌های "رَوّیه‌مند"^۱ در دل‌نگرانی‌های نوینِ ماکری، در رابطه با مشکل "تأثیر داستان تخیلی"، تماماً عکس مورد فوق است. به این ترتیب نخست باید تشابهات میان صور متفاوت نوشتار تخیلی را مستقر کرده و سپس به بررسی تفاوت‌های آنان پرداخت. این امر صرفاً پیشگیری از تشریفاتی نیست که، کم‌یابیش محکومیت جبری صور تخیلی خارج از سنت‌های تعیین شده را، تضمین می‌کنند. بلکه هم‌زمان، عاملی است که بررسی تفاوت‌ها میان انواع مختلف صور تخیلی در چارچوبه‌ای ماده‌گرا را ممکن کرده و در عین حال بازدارنده‌ای است در مقابل وسوسه معرفتی دوباره ادراک ادبیات.

با این وصف، این وسوسه شدید است. ادراک ادبیات که ممتاز تلقی شده دوام خواهد یافت، و آلتوسر نیز آشکارا، در صورت‌بندی خود ادبیات - صرفاً "ادبیات ناب" - را، نوعی دگرگونی سازنده در ایدئولوژی می‌داند که قادر به ارائه عملکرد آن است. اگر این امر صرفاً در مورد صور نوشتاری اساسی صحت دارد، سئوالی که به صورت طبیعی مطرح می‌شود این است: در مورد دیگر آثار چطور؟ با آنان چه باید کرد؟ در حالی که ایگلتن صرفاً برای فرار از مشکل آن را به رسمیت می‌شناسد، تا تبدیل به مسئله‌ای ارزشی شود، آلتوسر هیچ جوابی برای آن ندارد. ایگلتن تصدیق می‌کند که، صوری از نوشتار

^۱ (Procedural)

وجود دارد که بر ایدئولوژی در مسیری که ترسیم شده عمل نمی‌کنند، بلکه در عوض، در بطن محمل‌های پوسیده عقیدتی از اسطوره‌های مقبول، بدون آنکه در هیچ معنایی در آنان گسست ایجاد کند، در حرکت‌اند. و می‌افزاید که، به این دلیل اینان فرودست‌اند. محکومیت این صور در اینجا تبدیل به نوعی عکس‌العمل می‌شود. چنین آثاری فرودست‌اند چرا که اساسی نیستند، و اساسی نیستند چرا که شرایط خلق‌شان با شرایطی که آثار اساسی را خلق و مشخص می‌کند، متفاوت است.

این به معنای آن نیست که نباید برخی صور نوشتاری را محکوم کرده و برخی دیگر را بر آنان ترجیح داد. بلکه به این معناست که این «ما» هستیم که محکوم می‌کنیم؛ «ما» هستیم که رجحان می‌دهیم، و این امر باید بر پایه‌هایی مستدل انجام گرفته و در راه آن تلاش به خرج داده شود. علم ارزش نه وجود دارد و نه می‌تواند به وجود آید. ارزش چیزی است که باید تولید شود. یک اثر صرفاً زمانی که به ارزش گذاشته شود ارزشمند می‌شود، و می‌تواند صرفاً در رابطه با مجموعه ویژه‌ای از معیارهای ارزشی - اخلاقی، سیاسی و یا زیبایی‌شناسانه - به ارزش گذاشته شود. مسئله ارزش، مسئله تولید اجتماعی ارزش است؛ این امر ارجاع به روندی دارد که پیوسته در حال تحرک است و از طریق آن، ارزشمند بودن متن‌ها و پایه‌های ارزشی آنان، همواره موضوع بحث و کشاکش می‌شود. ارزش چیزی نیست که یک متن از آن برخوردار باشد و یا آن را در اختیار داشته

باشد. ارزش صفت ویژه یک متن نیست؛ بلکه آنچیزی است که برای متن ساخته می‌شود. بی‌توجهی به این امر، موجودیت دادن به متن به عنوان منبع ارزش خود، عملاً به معنای پیش‌بردن دو مسئله کاملاً متفاوت به صورتی هم‌زمان است؛ توضیح متن به عنوان محصولی از "کارآوری" ویژه نوشتاری و تولید متن به عنوان یک متن با ارزش. نتیجتاً، طبق پیشنهاد ایگلتن، ارزش یک متن به نحوی مشتق از شرایط تولید آن است، و تمسک وی به شرایط متعاقب موجودیت متن این زمینه را ایجاد می‌کند که توضیح متن بتواند از زاویه‌ای بسته و مُرَجَّح ارایه شود، به این معنا که هر نوع توضیحی در مورد متن به صورتی هم‌زمان باید بتواند به عنوان توضیحی در باره ارزش آن نیز به شمار آید.

توجه ماکری به "تأثیر اثر تخیلی" از این حصاربندی متقدم که مارکسیست‌ها باید ترجیحاً دلنگران تاریخچه نوشتار باشند، پیشگیری می‌کند. با وجود آنکه به یک جدائی ضروری میان ادبی (به عنوان یک مقوله کلی) و عقیدتی تأکید دارد، و تفسیر اینکه ادبی فضائی متمایز از عملکردها بر عقیدتی است که به "تأثیر اثر تخیلی" میدان می‌دهد، طرز برخورد وی این امکان را فراهم می‌آورد که تاریخچه نوشتار بتواند به صورتی آزادانه‌تر راهبری شود. این **ادبیات** نیست که بر برخی دگرگونی‌های سازنده ایدئولوژی تأثیر می‌گذارد، بلکه « ادبیات » - به معنای تمامی صور تخیلی نوشتاری - است. دلنگرانی، در بطن چنین برخوردی، در ارتباط با مجموعه‌هائی «متفاوت» از

ابزارهائی رسمی است که از طریقشان صور «متفاوت» نوشتار به گونه‌ای بر ایدئولوژی تأثیر می‌گذارند که آن را، با مَهر و موم کردن محدوده‌اش، در مسیرهائی «متفاوت» - گاه دورکننده، گاه متضمن تأثیرات‌اش، هدایت کنند. با اقتباس از ادراک کلیدی ادبی ایگلتن، توجه نقدگرایی مارکسیستی می‌باید بیشتر به جانب تفاوت میان «شیوه‌های مختلف تولید ادبی یا تغییرشکل‌یابی ایدئولوژی» روی کند. نه به جانب یک نظریه ادبیات، بلکه به سوی یک نظریه «انواع ادبیات»: مجسم و از نظر تاریخی ویژه و ماده‌گرا.

مشکلات دیگری نیز هستند، که علیرغم ارتباطشان با مسائل فوق با آنان تفاوت کلی دارند: تولید ادبیات، یعنی تولید اجتماعی متن‌ها به عنوان ادبی و تأثیری که از این روی به آنان نسبت داده می‌شود به دلیل جایگاهی است که، در رابطه با دیگر متن‌ها و موارد استفاده‌ای که برای آنان در روند اجتماعی لحاظ می‌شود، اشغال می‌کنند. با وجود ظاهر سراسر متحقق و مصنوع آن، متن جائی نیست که در آن مسئله فرهنگ راهبری شده باشد. بلکه فرهنگ روند و نظامی از روابط است که در بطن آن "تولید معنا" صورت می‌پذیرد، فرهنگ یک شیئی نیست. در بطن این روند، مراسم و مصنوعات که سطح قابل‌رویت فرهنگ را بازتاب می‌دهند، همواره در ارتباط با یکدیگر بازسازی می‌شوند: کُتب، تابلوهای نقاشی، آداب مصرف. هم اینان و "کارآوری‌ها"، در حالی که پیوسته روابطشان با یکدیگر در

حال تغییر است، مدام در زمینه‌های مختلف قرار گرفته و موارد استفاده‌هایی متفاوت می‌یابند. این امر در مورد هنرهای تجسمی که تولیدات‌شان اغلب به صورت فیزیکی از یک مکان (کلیساها) به دیگر اماکن (نمایشگاه‌ها) انتقال می‌یابند قابل رویت است و، در چنین روندی، از آنان به عنوان پایه‌ای برای خلق معنایی متفاوت استفاده می‌شود. همین امر در مورد متن‌های نگاشته شده نیز صحت دارد. متن یک منبع ارائه معنا نیست. محدوده‌ای است که در آن خلق معنا - معانی متفاوت - صورت می‌پذیرد. روند اجتماعی فرهنگ نه در بطن متن‌ها که در بین آنان جای می‌گیرد، میان متن‌ها و خوانندگان‌شان: نه یک خواننده ایده‌آل و تجریدی، خوانندگانی از نظر تاریخی ملموس که عمل قرائت‌شان - هر چند تا حدودی به وسیله خود متن - که همچنین به وسیله تمامی مجموعه روابط عقیدتی که تولید و دوباره‌تولید متن‌ها متحمل می‌شوند، شرطی می‌شود.^۱

^۱ نباید فراموش کرد که حرفه اصلی تونی بنت تدریس جامعه‌شناسی است. از اینرو به دفعات در این کتاب می‌توان به صراحت جای پای یک جامعه‌شناس را بازیافت که پدیده ادبیات، صور مختلف ادبی، تولید ادبی و غیره را مورد بحث قرار می‌دهد. در این کتاب این برخورد بارها تکرار شده ولی در پاراگراف بالا این تمایل دیده می‌شود که بنت در مقام جامعه‌شناس قصد دارد وزنه اصلی بحث را از آن خود کند. این اشتباه بزرگی است که خواننده، برخورد جامعه‌شناسانه او در مورد فرهنگ و ساختار اجتماعی فرهنگ را، حداقل در این کتاب و در این بحث، وسیله‌ای جهت توضیح مواضع فلاسفه و یا هم‌سنگ با برخوردهای فلسفی آلتوسر و ایگلتن قرار دهد. چرا که علل و معلولی که جامعه‌شناسی به عنوان یک علم ارائه می‌دهد، از توضیحات و محضورات خاص خود برخوردار است که، در این بحث گنجانده نشده. به طور خلاصه علم جامعه‌شناسی با تکیه بر ابزارهایی از آن خود قادر نیست بحث انتزاعی ادبیات را به سرمنزل مقصود برساند، هر چند که ادبیات فی‌نفسه پدیده‌ای اجتماعی باشد. برخورد جامعه‌شناسانه یک مطلب است، دل‌نگرانی‌هایی

در میانه میدان نقدگرایی ادبی، ظواهر امر دو چندان ناامید کننده‌اند. در ظاهر بررسی فراتر، متنِ ملموس را تبدیل به یک انتزاع می‌کند، و در همان حال انتزاعِ ظاهری، یعنی نظام ارتباطات میان متن‌ها را ملموس می‌نماید، به صورتی صریح‌تر، نظام فوق تبدیل به انتزاعی ضروری می‌شود که برخورد با متن صرفاً از طریق آن در صورتی ویژه و مشخص، که از نظر تاریخی متغیر و متحقق‌اند، امکان پذیر است. مارکس در "گرون‌دریس"^۱ متذکر می‌شود که ملموس نقطه آغاز تفکر نیست، نتیجه آن است. او می‌گوید متحقق متحقق است، صرفاً به این دلیل که چکیده بسیاری از احکام است که تداخل میان آنان، بیش از آنچه دفعه‌تاً به چشم آید، صرفاً می‌تواند از طریق انتزاع جابرانه تفکر به دست آید. و فقط از مسیری انحرافی می‌توان به متحقق رسید. تا زمانی که نقدگرایی این مسیر انحرافی را مورد تردید قرار دهد، و در چنگ متحقی دروغین از داده‌های اولیه اسیر باقی بماند - متن - متحقق واقعی، از او دوری خواهد جست.

که در صور انتزاعی و فلسفی کلمه مختص ادبیات‌اند، مطلبی دیگر. اختلاط میان ایندو اگر خواننده هشیار نباشد او را به بیراهه می‌کشاند. (م)
(Grundrisse)^۱

مؤخره

۲۵ سال پس از اولین انتشار «فرمالیسم و مارکسیسم»، چهار دگرگونی سرنوشت‌ساز در زمینه‌های روشنفکرانه‌ای که بر قلب دل‌نگرانی آن تأثیر گزاردند، به شدت متحیر کننده است. اولین تغییر، پس از ۱۹۸۹، همانا فروپاشی غیرقابل اجتناب اعتبار تفکر مارکسیستی بود که ادعاهای‌اش را جهت ارائه یک نظام تاریخی، پیوسته نامتقاعدکننده‌تر می‌نمود. به عنوان جزئی از این تصویر وسیع و کلی، سقوط اعتبار تفکر مارکسیستی آلتوسری‌ها، تا حدی به دلیل خودتکذیبی‌های نظری آلتوسر، آسیب‌شناسی شخص او به عنوان فردی نامتعادل و محبوس شدن‌اش به جرم قتل همسر، به صورتی ویژه تأسفبار می‌نمود. دومین تغییر سرنوشت‌ساز اینکه، نظریه ادبی زیبایی‌شناسانه آلتوسری در بن‌بست قرار گرفته بود؛ پس از دهه ۱۹۹۰، با وجود آنکه هنوز تردیدی در بارآوری نظری "گشتاور آلتوسری" وجود نداشت، نظریات نوین ادبی قابل ملاحظه‌ای که

صراحتاً تحت تأثیر الهامات و سبقه‌های آلتوسری باشند، پای به میدان نگذاشته بودند. و این امر جریانی گسترده‌تر و عمومی‌تر یعنی سومین تغییر سرنوشت‌ساز را ایجاد کرد: مسائل مطرح شده در مورد زیبایی‌شناسی به صورتی چشم‌گیر طی ۲۵ سال گذشته چارچوبی نوین یافتند و به درون قالب‌های وسیع‌تری از تحقیقات فرهنگی - و اخیراً، به زمینه شکوفای فرهنگ‌های ویژوال^۱ - کشیده شده‌اند، جایگاهی که در زمینه اجتماعی و جامعه‌شناسانه از اهمیت بیشتری برخوردار شده است.

در این میان، عامل تعیین‌کننده چهارمین دگرگونی عمده، نفوذ روزافزون آثار میکائیل باکتین بود، و به صورت کلی‌تر، نفوذ مکتب باکتین که از طریق ارائه ترجمه شمار وسیع‌تری از آثارش، نهایتاً انتقال مفاهیم و مضامین‌شان را قابل دسترس‌تر نمود، نه صرفاً در مسیر نظریه‌پردازی ادبی که در دامنه وسیع‌تری از دل‌نگرانی‌ها، آنچه امروز ادبیاتی وسیع و روبه‌رشد را در بر می‌گیرد. دگرگونی اخیر، از توجه گسترده‌ای برخوردار شده. چرا که باکتین صراحتاً، به دلیل اقتباسی که از آثارش در طرح "شعرگونه نثر" تاریخی به عمل آمد، و در هماهنگی با چشم‌انداز روشنفکرانه وی که بر تعهدات این کتاب، چه در مورد فرمالیسم روس و چه در نظریه زیبایی‌شناسی آلتوسری حاکم بود، قهرمان نظریه‌پرداز کتاب «فرمالیسم و مارکسیسم» است. در عین حال، "باکتینی" که در این دوره ظهور کرده از ژرفای

^۱ (Visual)

بیشتری برخوردار است. در زمینه نظری بسیار غنی‌تر، و در ارتباط چند گونه‌تر و پرابهام‌تر با مارکسیسم، از آن نوع که من درک کرده بودم، قرار گرفته.

اینها پیشرفت‌های اساسی روشنفکرانه‌ای است که می‌باید در بررسی نوین دل‌نگرانی‌های «فرمالیسم و مارکسیسم» در بطن زمینه بحث‌و‌جدل‌های معاصر مورد بررسی قرار گیرند. با این وصف، لازم می‌بینم قبل از این بررسی، اجمالاً براهین اصلی این کتاب، تحرکات کلیدی‌ای که ایجاد نموده و نتایج‌شان را بازگو کنم. چرا که، فراتر از هر چیز، «فرمالیسم و مارکسیسم» یک تحقیق "جدلی"^۱ است. منظور از نگارش این کتاب ارائه شرحی غیرجانبدارانه از فرمالیسم روس و یا نظریه زیبایی‌شناسی و ادبی مارکسیستی نبوده. هدف اساسی برانگیختن جدل از طریق تلاقی دو سنت تفکر - فرمالیسم و نقدگرایی روبه رشد مکتب آلتوسری - برای مشاهده جرقه حاصل بوده.

برخوردهای انتقادی

شاید در این مقام با نقل شرایط مشوق تحریر این کتاب بتوانم به بهترین وجه دل‌نگرانی‌هایم را مطرح کنم.^۲ این امر نتیجه عدم توافق

^۱ (Argumentative)

^۲ در این مقام برخی صورت‌بندی‌هایی را که به صورتی پس‌نگرانه چندی پس از چاپ اول کتاب به قلم آمده است مطرح می‌کنم: مراجعه شود به تونی بنت، "فرمالیسم و مارکسیسم به صورتی بازبینی شده"، (1) 15, *Southern Review*, ۱۹۸۲.

من با تری هاکس^۱ و جان هارتلی^۲ بود که طی تدریس در "دانشگاه آزاد"^۳ در ترم تحصیل ۱۹۷۶-۱۹۷۷، برای توجیه براهین‌شان از قانون "تقدیس شاخه نوپای"^۴ ویکتور شک洛夫سکی یاری می‌جستند، مبنی بر اینکه هیچ تفاوت ذاتی میان صور نوشتار تخیلی با برچسب "اثر تخیلی عامه‌پسند"، و آنچه "ادبیات" شناخته شده، وجود ندارد.^۵ برداشت من این بود که به دو دلیل این عمل کاربرد سؤال برانگیزی از شک洛夫سکی است. نخست اینکه این برخورد میان دو روندی که قانون شک洛夫سکی به آن ارجاع می‌کرد تمایز قائل نشده بود. چرا که، آنجا که این قانون با ارجاع به روندهائی که از طریق‌شان ادبیات، با استفاده از مضامین، نقوش، و ابزارهای انواع "خرده - ادبی"^۶، جان دوباره می‌گیرد، این روند تمایزی میان "ادبیات" و دیگر صورت‌تخیلی قائل نیست. آثار تخیلی عامه‌پسند در این راستا صرفاً به عنوان منابعی در میان دیگر منابع به خدمت گرفته شده‌اند تا بتوانند به عنوان ابزارهائی به کاربرد نامأنوس‌نمائی ادبی، در زمینه‌هائی که

^۱ (Terry Hawks)

^۲ (John Hartley)

^۳ (Open University)

^۴ (Canonization of the Junior Branch)

^۵ هارتلی و هاکس، «Popular Culture and High Culture»

Mass Communications and Society

(Milton Keynes :The Open University Press, ۱۹۷۷). این در واقع نتیجه

روشن‌بینی و سخاوت‌مندی تری هاکس بود و دعوت وی از من برای شرکت در یک موضوع

مجموعه *New Accent* (کتاب «فرمالیسم و مارکسیسم» در این مجموعه به چاپ رسیده) از

همین ارتباط حاصل شد.

^۶ (Sub-Literary)

قراردادهای حاکم ادبی ناتوان و پوسیده شده‌اند، جانی دوباره بخشند. این شیوه کاربرد، قانون شک洛夫سکی را به گونه‌ای مصداق تکیه کلام آیشن‌بوم می‌نمود، که جریان تأثیر ادبی را که بر اساس آن نویسندگان صور حاشیه‌ای و یا کهن را با جابجائی، غریب‌نمائی، یا فروپاشی قواعد حاکم ادبی ارائه می‌دهد، نه از پدر به پسر، که از پدر بزرگ به نوه، یا از عمو به برادرزاده می‌رسد.

با این وجود شک洛夫سکی نیز، برای ارجاع به روندهائی که از طریق‌شان متن‌هائی مشخص که، پیشتر صرفاً عامیانه تلقی شده و یا حامل دلالت‌هائی حاشیه‌ای به شمار می‌رفته‌اند، و توانسته‌اند بعدها خود کاربرد ادبی "نامأنوس‌نمائی" را اشباع یا اشغال کنند، به همین "قانون" متوسل شده. باید بگوییم که چنین مطلبی نمی‌توانست از چنان وزنه‌ای برخوردار باشد که با توسل به آن هارتلی و هاکس بتوانند نقطه‌نظری که توزیع متن‌های ادبی با برچسب "ادبیات" را صرفاً مسئله‌ای از مدروز و سلیقه به شمار می‌آورد، تحمیل کنند. در تفکر شک洛夫سکی، روند تقدیس، به تغییر شیوه‌های ادبی که از طریق‌اشان "ارزش در نظر گرفته نشده متن‌ها" در گذشته بتواند در بطن قواعد رسمی ادبی مورد توجه قرار گیرد، ارجاعی نمی‌کند. کاملاً بر عکس، این امر ارجاع به روندی دارد که از طریق آن متنی که در گذشته در حاشیه نظام ادبی قرار داشته می‌توانسته، به دلیل ایجاد تغییراتی در بطن سازمان‌بندی روابط "آمیختگی درون متن"^۱ که

^۱ (Inter Textual)

نشاندنده ویژگی نظام است، کاربرد نامأنوس‌نمائی ادبی را به دست آورد. از اینرو، آنزمان که ویژگی روابط نظام ادبی، مستقر در متن، به وسیله "کارآوری‌های" نوین و متفاوت نوشتاری تغییر کرده یا، به صورتی پایه‌ای‌تر، زمانی که متن از یک نظام ادبی به نظامی دیگر جابجا شده، به کاربرد و دلالت متغیری که ممکن است منتج از "کارآوری‌های" نوشتاری ویژه‌ای باشد ارجاع می‌کند، نه به احکام جامعه‌شناسانه سلايق ادبی.

این دومین استفاده از "قانون" شک洛夫سکی تکلیف ادراک ادبی را روشن نمی‌کند. ولی آنرا دوباره به شیوه‌ای که صریحاً از نقطه‌نظرهای قراردادی ادبیات را به عنوان مجموعه‌ای از نوشتارهای تثبیت شده که از طریق مشخصه‌های رسمی و مشترک، یا یک جوهر ادبی مشترک که آنان را برای همیشه از دیگر صور نوشتار متمایز کرده، تعریف می‌کند. در عوض، نزد شک洛夫سکی و دیگر فرمالیست‌های روس، "ادراک" به کاربردی ارجاع می‌کند که می‌تواند به وسیله "کارآوری‌های" مختلف نوشتاری در نظام‌های مختلف ادبی، یا در مقاطع متفاوت زمانی، در بطن یک نظام واحد، انجام شود: نامأنوس‌نمائی. این تمایز از اهمیت برخوردار است چرا که، با در نظر گرفتن عامل بالقوه‌ای که برای نقد از ادراک ادبیات ارائه می‌دهد، می‌تواند بازتاب‌هایی بسیار فراتر از آندسته ادراک‌هائی داشته باشد که برخاسته از دورنماهایی بر اساس تغییر ذائقه ادبی و آداب و رسوم هستند. این عامل بالقوه نتیجه چالشی است که فرمالیست‌ها در برابر

خواص مابعدطبیعی‌ای که متن‌ها در بطن محاسبات قراردادی ادبیات برای خود قائل می‌شوند، ایجاد می‌کنند. به جای متن، فرمالیست‌های روس نظام روابط "آمیختگی درون متنی" را موضوع مرکزی تحقیق، مشاهده معنا، کاربرد و دلالت یک متن مشخص - خصوصاً به هر صورت، در هر مکان، و در هر زمان که ممکن است کاربرد ادبی "نامانوس‌نمائی" را به انجام رساند - مد نظر قرار می‌دهند، بیشتر به عنوان موجودیتی "تعیین شده" به وسیله روابط متغیر "آمیختگی درون متنی"، تا صرفاً خواصی تغییرناپذیر و ذاتی، تضمین و "ایجاد شده" به وسیله خود متن.

این امر "گره‌ای" عقیدتی در بطن فرمالیسم روس بود که قصد گشودن‌اش را داشتیم، تا از آن برای اصلاح آندسته از تمایلات در بطن نظریه ادبی و زیبایی‌شناسی مارکسیستی که به زیر سؤال می‌بردم، استفاده کنم. نقدگرایی آلتوسری، با در نظر گرفتن تشابه اعجاب‌آوری که آشکارا میان صورت‌بندی‌های او و فرمالیست‌های روس دیده می‌شد، شاهره مناسبی برای این کار ارائه می‌داد. نزد لوئی آلتوسر، تری ایگلتن و پیر ماکری، ادبیات یک "کارآوری" است که به نحوی بر مقوله‌های عقیدتی تأثیر می‌گذارد که دگرگون‌شان کرده، آنان را قابل رویت کند، و عملکردهای‌شان را به وسیله ابزارهای ویژه ادبی در "اولویت" قرار دهد. این "تأثیر زیبایی‌شناسانه"، آثار ادبی را از بازآفرینی عقیدتی صرف که به "کارآوری‌های" نوشتاری "غیر-ادبی" (با وجود آنکه آثاری تخیلی هستند) نسبت داده می‌شود، به همان

نسبت جدا می‌کند که از صور ارائه شده معرفتی به وسیله علوم. از این طریق تعریف "ادبیات" فرمالیست‌های روس به عنوان "نامانوس‌نمائی" شیوه‌های رایج معرفت کاملاً بازتاب می‌یابد، با این وجود اساسی‌ترین تفاوت میان ایندو موضع [آلتوسری‌ها و فرمالیست‌ها] این است که نه مقوله ایدئولوژی و نه زوج "علوم/ایدئولوژی" هیچ نقشی در نوشته‌های فرمالیست‌های روس ندارند. ولی منطق‌های عقیدتی که در هر دو موضع عمل می‌کنند به صورتی اعجاب‌آور یکسانند. هر دو ادبیات را یک "کارآوری" دگرگون کننده می‌بینند که تجلی و دریافت صور رایج را پشت‌ورو کرده، از این طریق به اصطلاح صور نوینی را از آگاهی و هشیاری به ارزش می‌گزارند.

آنجا که نقدگرایی آلتوسری - وسیعاً به ضرر خود - با فرمالیسم روس بیشترین فاصله را می‌گیرد، در گرایش‌اش به آئین‌های رسمی و قراردادی است. با استقرار مسئله "ادبیات" در مقام تمایزی قراردادی میان هنرهای با ارزش، "ادبیات" و انواع عامه‌پسند هنر، "غیرادبیات"، فرمالیست‌های روس سعی بر آن داشتند که "قواعد" ادبی دوره خود را از طریق ارائه یک پایه روشن نظری، عقلانی و یا مقدس جلوه دهند. در صورتی که در بطن آثار ایگلتن و آلتوسر (آثار ماکری پیچیده‌تر از آثار ایندو است) "ادبیات" و "غیرادبیات" به صورتی ضمنی به هم پیوسته‌اند: تأثیر قابل رویت کردن ایدئولوژی، به عنوان محصولی که از طریق برخی صور "کارآوری" نوشتاری، "طبق تعریف"، با مقوله ادبیات در صور قراردادی خود یکسان دانسته

شده - به عنوان یک مجموعه نوشتاری غیرقابل تغییر از متن‌هایی که، بر پایه‌ای ارزشی از دیگر صور نوشتاری متمایز شده‌اند. با این وجود، ایندو به طور کلی با موج اصلی تفکر ادبی و زیبایی‌شناسانه مارکسیستی که در عمل و به تحقیق، بسیار تاریخ‌گریزتر و غیرماده‌گراتر از آنی بود که در نظریه ادعا می‌شد، هماهنگ بودند. براهین اساسی «فرمالیسم و مارکسیسم» که، در اثر بعدی به تفصیل تشریح شده^۱، این بود که عدم توازن میان نظریه و "کارآوری" بازتاب این امر بوده که نظریه ادبی مارکسیستی، با همسو کردن توجهات‌اش با دغدغه‌های زیبایی‌شناسانه فلسفی، تا چه حد خود را به مجموعه‌ای از فرضیات ایدئالیستی، که بلندپروازی‌های تاریخ‌گرا و ماده‌گرای‌اش را، در هرگام عقیم می‌گذارند، متعهد کرده. در نتیجه، "گفتگویی" که این کتاب میان فرمالیسم و مارکسیسم راهبری می‌کند از نوعی است که قصد بازگرداندن فهرست‌ها به برآوردهای روابط اولیه میان ایندو نظریه را دارد. در این کتاب از یک سو استدلال می‌شود که فرمالیسم روس شایسته آن است که، برخلاف آنچه در محافل مارکسیستی پیشتر باب شده بود، با دیدی کمتر تحقیرآمیز مورد بررسی قرار گیرد، و اینکه ورای تمرکز صرفاً کوتاه‌بینانه بر مسائل فناورانه فرمالیسم، تأثیر آن بر مسائل پایه‌ای قراردادی ادبیات باید به صورتی جدی بررسی شود. از سوی دیگر، استدلال می‌شود که نقدگرایی مارکسیستی در تقبل مقوله‌های

^۱ به جورج بنت، *Outside Literature*.

(London and New York : Routledge, ۱۹۹۰)، مراجعه کنید.

قراردادی ادبیات بسیار غیرانتقادی عمل کرده، و این امر نه تنها فی‌نفسه، بلکه به دلیل بازتاب‌های وخیم و فلج‌کننده‌ای که، برای مارکسیست‌ها در برخورد با مجموعه‌هائی مرتبط از دل‌نگرانی‌های انتقادی، به ارمغان آورده تأسف بار است.

برای رسیدن به این نتیجه که، "ادبیات" و دل‌نگرانی‌های مربوط به زیبایی‌شناسی، با تمایلات تاریخ‌گرا و ماده‌گرای مارکسیستی مشکل می‌توانند هم‌نشین باشند، دو دلیل اساسی می‌توان عنوان کرد. نخست اینکه، قبول ویژگی شیوه نگارشی ملموس در یک مجموعه "قواعد" در مقام مسئله‌ای مشروع، همانا به معنای نادیده‌گرفتن رویه‌های "نهادین" و یا انتقادی‌ای است که در گزینش و بازآفرینی همان "قواعد"، نقش دارند.^۱ این مشکلی است که صرفاً می‌تواند از طریق یک اِهمال "نظام‌مند" به مسیرهائی که در آن برخی متن‌ها در دامنه وسیع‌تر نوشتاری به صورتی بنیادین‌تر و (برهانی، استدلالی)، به عنوان "ادبیات" خلق شده‌اند، مطرح گردد. در درجه دوم، این ویژگی ایجاب می‌کند که آندسته از متن‌هائی که "ادبیات" تلقی می‌شوند بتوانند از شرایط ویژه تاریخی تولیدشان منتزع شده و، به نسبت برخورداری‌اشان از برخی مجموعه خواص رسمی یگانه متمایزکننده که آنان را از دیگر صور، صور نوشتاری غیرادبی مجزا

^۱ برای مطالعه روشن‌گرانه‌تری از این روندها به ج. گیلوری (J. Guillory)،

، *Cultural Capital : The Problem of Literary Canon Formation*

(University of Chicago Press, ۱۹۹۳)، مراجعه کنید.

می‌کند، در یک دسته‌بندی واحد قرار گیرند. این برخورد به دو نوع ماده‌گرائی منتهی می‌شود: یک ماده‌گرائی ناقص که، به صورتی ناتمام تشریح آندسته تعاریف انتقادی متمایزکننده ویژه، سازنده خواص تشریحی یگانه "ادبیات"، (چرا که طبق تعریف، اینان از تعیین تاریخی‌شان فراتر می‌روند) را متوقف می‌کند؛ یا یک ماده‌گرائی یک‌سویه، که به ضرر آندسته از شرایط مصرف که متن‌های مشخص را به عنوان آثار ارزشمند تولید و دوباره‌تولید می‌کنند، خود را بر شیوه‌های تولید متمرکز می‌سازد.

نقد "مابعدطبیعه" متن - به معنای، جسمیت بخشیدن به آن به عنوان یک موجودیت اساساً ایستا - که می‌تواند از آثار فرمالیست‌ها استخراج شود تخلفی قابل بهره‌برداری در برابر ماده‌گرائی یک‌سویه، ارائه می‌دهد. موضوع اساسی در تحلیل ادبی در نظریه مارکسیستی تشریح ویژگی ادبیات با بازگرداندن متن به شرایط تاریخی تولید آن، و در نتیجه تفسیر متن به عنوان منبع نوعی تأثیر - دائمی و ممتد - منتج از روابطش با همان شرایط تولید بوده. از اینرو، تاریخی که طی روند تولید متن در آن جریان می‌یابد، در هماهنگی با تأثیرگذاری متمایز می‌شود که فرضاً قادر به دستیابی به ورای تاریخ‌های جاری در متن در سیر صور متفاوتی از "مصرف‌شدن‌های" بعدی و شیوه‌های کاربرد اجتماعی آن است. این امر منتهی به مسامحه درباره "دوره دوام و بقاء متن" می‌شود؛ به معنای فراموش کردن مسیرهایی که در بطن آنان ارتباطات متن با روندهای اجتماعی و تاریخی، به

همان ترتیب که روابطی که در بطن آنان عمل نوشتار و قرائت انجام می‌شود پیوسته در حال تغییر است.

این براهین به گوشه‌ای از دلایل بازنگری‌شده^۱ "متنی‌ات" که از "پساساختارگرایی" و "متن‌فروپاشی"^۲ حاصل شده، شکل می‌دهد. با این وجود، به آنان پیچشی متمایزکننده در بحث و جدل اعطا می‌کند مبنی بر اینکه، اگر نظام‌های روابط "درون آمیختگی متن"، که در بطن آنان در مقاطع مختلف تاریخی خواص متن به صورتی "مفهوم محصور"^۳ حک شده‌اند، در نتیجه این نظام‌ها از روابط "آمیختگی درون متن" می‌باید، به عنوان محصولی از روابط متمایز عقیدتی و اجتماعی، خود مورد تحقیق قرار گیرند. گذشت زمان ثابت کرد که، چشم‌اندازی قابل بهره‌برداری^۴، هر چند محدود وجود دارد که نیازمند بررسی نوین در پرتو "ترتیب منتظم"^۵

^۱ (Textuality)

^۲ (Deconstruction)

^۳ (Over Determined)

^۴ در باره آنچه در تحقیقی اخیر همکاری داشته‌ام، به جورج بنت، «

Texts in History : The Determination of Readings and Their texts در

انتشاران ر. یانگ و د. اتریچ ۱۹۸۷ در *Post-Structuralism and History*،

(Cambridge :Cambridge University Press, ۱۹۸۷)، به هم‌چنین به جورج بنت و

ج. ولاکات،

Bond and Beyond : The Political Career of a Popular Hero

(London : Macmillan, ۱۹۸۷)، مراجعه کنید

^۵ (Constellation)

وسیع‌تری از توسعه‌های روشنفکرانه است؛ و اینکه تحقیق اجتماعی در باب صور و روندهای زیبایی‌شناسی عملاً بر پایه نوینی قرار گرفته.

چارچوب نوین زیبایی‌شناسی

در اوائل دهه ۱۹۹۰ شاهد چاپ دو کتاب بودیم که، هر کدام با وجود تضاد چشم‌گیرشان با یکدیگر در برداشت‌هایی از آنچه مقوله‌های مارکسیستی می‌باید در تعهد با دل‌نگرانی‌های نظریه زیبایی‌شناسی به کار گرفته شوند، به شدت به سنت مارکسیستی وابسته بودند: «ایدئولوژی زیبایی‌شناسی»^۱ اثر تری ایگلتن و «احکام هنر»^۲ از پیر بوردیو.^۳ در اولین کتاب، هیچ نشانی از صورت‌بندی‌های علمی پیشین ایگلتن در «نقدگرایی و ایدئولوژی»^۴ که در آن وظایف نظریه ادبی تقریباً در چارچوبی ریاضی ارائه شده بود: چگونگی استخراج متن‌ها به عنوان نتایج روابط میان (ایدئولوژی زیبایی‌شناسی)، (ایدئولوژی مربوط به نویسنده)، و (ایدئولوژی عمومی) در زمینه موضع یک (شیوه تولید ادبی) ویژه در بطن (شیوه عمومی تولید) که در هر مقطع ویژه تاریخی حکمفرماست، به چشم نمی‌خورد.^۵ در عوض، تحلیلی از نظریه زیبایی‌شناسانه غربی به عنوان پایه تضادی عمومی

^۱ (The Ideology of The Aesthetics)

^۲ (The Rules of Arts)

^۳ (Pierre Bourdieu)

^۴ (Criticism and Ideology)

^۵ تری ایگلتن، "نقدگرایی و ایدئولوژی: یک تحقیق در نظریه ادبی مارکسیست"،

(London : New Left Books, ۱۹۶۷)، صفحه ۴۴.

ارائه شده بود که، در آن "پیچیدگی واقعی تاریخی اثر" بیان شده. این تضاد را ایگلتن به صورت زیر جمع‌بندی کرده:

زیبائی‌شناسی به ناگاه ... همانا "نمونه نخستین"^۱ "پر رمز و راز ذهنیت بشر در جامعه نوپای سرمایه‌داری، و بینشی از توانمندی‌های نوع بشر به عنوان اهداف بنیادینی در بطن خود، در مقام دشمن کینه‌توز تمامی تفکر ابزاری و غالب است. زیبائی‌شناسی دلالت بر چرخشی سازنده به جانب قالب نفسانی می‌کند، به همان صورت که روی به تثبیت این قالب با قانون ظریف و سرکوبگری دارد؛ زیبائی‌شناسی از یک سو نشان دهنده دلنگرانی‌ای آزادبخش با ویژگی‌ای متحقق است، و از سوی دیگر آئینه جهانشمولی‌ای به ظاهر واقعی. و اگر سخاوتمندانه تصویر آرمانشهرانه‌ای از مصالحه میان انسان‌هایی که در حال حاضر از یکدیگر جدایند ارائه می‌دهد، در واقع حرکت سیاسی به جانب چنین جامعه‌ای تاریخی را مسدود کرده، در هاله‌ای از ابهام فرو می‌برد.^۲

قسمتی از دلنگرانی ایگلتن در اینجا متمایز کردن موضع خود در زیبائی‌شناسی به عنوان یک شیوه تاریخی در تخالف با معرفتی از نوع

^۱ (Prototype)

^۲ ایگلتن، *The Ideology of the Aesthetic*، (Oxford : Blackwell, ۱۹۹۰)، صفحه ۹.

مارکسیسم و "پسامارکسیسم" عامیانه است که، در یک هماهنگی نامتعارف، هر دوی آنان را در موضعی می‌بیند که خود به خود یک ادراک، یک "کارآوری" یا بنیاد را، صرفاً به دلیل اینکه ریشه‌های‌شان می‌تواند در جامعه بورژوائی مشخص گردد، محکوم می‌کنند. آنچه ایگلتن پیشنهاد می‌کند، دل‌نگرانی برای یک ارزیابی تاریخ‌گراتر و دیالکتیکی‌تر از زیبایی‌شناسی و میراث متناقض آن است، و در همان حال با تبحر در دیالکتیک - دنبال کردن این امر که چگونه تناقض متراکم فوق خود را در مسیرهای مختلفی در نوشتار نظریه‌پردازان زیبایی‌شناسی از الکساندر بوم‌گارتن^۱ تا فردریک جیمسون^۲ متجلی کرده - و کوره‌راه تاریخی کم‌بهای بیش نیست، مگر صرفاً برای تاریخ در معنای اولی آن. **تاریخ** در جایگاه اسم خاص، که روزگاری موجزانه در آن آمده بود که، تضادهای پایه‌ای سرمایه‌داری برای هر دوره در زیست‌هائی سایه‌وار که به آنان منتسب شده، در پیچش‌های دیالکتیکی "تبیین شده" در متن‌های زیبایی‌شناسی، مجدداً بررسی خواهند شد. این تضادها باید مورد بررسی قرار گیرند، ولی هیچگاه، تا زمانی که تضادهای اجتماعی مؤد آنان راه را به روی یک سازمان‌بندی اجتماعی "اشتراکی‌تر" نگشایند، نه حل خواهند شد و نه قابلیت حل شدن دارند. به طور خلاصه، این به معنای یک تاریخچه زیبایی‌شناسی، در پیروی از شیوه‌ای نزدیک به شیوه جرج لوکاس است که در آن وقایع بزرگ تاریخی به صورتی پایدار خارج از

^۱ (Alexandre Baumgarten)

^۲ (Frederic Jameson)

صحنه قرار می‌گیرند و نظریه‌پردازان را آزاد می‌گذارند تا دیالکتیکی زیرکانه، بدون نیاز به تحقیق عمیق‌تر در مورد شرایط ویژه محلی، و تعهداتی که ویژگی شرایط تاریخی معاصر که، در آن نظریه‌های مشخص زیبایی‌شناسی، "کارآوری‌ها" و صور متمایز کننده گسترش اجتماعی آنان خلق شده‌اند، به وجود آید. و برای مشاهده بررسی متفاوت تضادهائی یکسان، زمانی که از یک نظریه‌پرداز به دیگری رسیده‌اند، در قالب یک صورت تحلیل "تاریخی"، ضروری است که پیوسته از بررسی شرایط محلی چشم‌پوشی شود. اشکال عمده این طرز برخورد، زمانی که به طور مثال با کاوش‌های ماری پووی^۱ مقایسه شود که به شیوه‌ای باستان‌شناسانه که، توسعه ابتدائی خود را در آثار شافتزبری^۲ در مقام یک ابزار کلیدی در بطن ظهور صور نوین دولت لیبرال دنبال می‌کند - به دور از مشاهده این امر که زیبایی‌شناسی به صورتی آشتی‌ناپذیر با استدلال ابزاری در تخالف قرار می‌گیرد - بیش از حد آشکار است.^۳

^۱ (Mary Poovey) اشاره بنت به ماری پووی به عنوان "باستان‌شناس" از طرف خواننده باید نوعی طنز تلقی شود. چرا که ماری پووی باستان‌شناس نیست، محقق در زمینه ادبیات است ولی بررسی‌های خود را بر ادبیات دوره ویکتوریائی انگلستان متمرکز کرده، و سعی بر آن دارد که با این‌گونه بررسی‌ها برای سئوالات جامعه نوین انگلیس پاسخ‌های "مناسبی" بیابد. این مسئله خصوصاً در کتاب "تاریخچه حقایق مدرن" پووی قابل مشاهده است. (هم)

^۲ (Shaftesbury)

^۳ ماری پووی،

*A History of the Modern Fact : Problems of Knowledge in the Sciences
of Wealth and Society*

(Chicago and London :University of Chicago Press, ۱۹۹۶).

همین امر در مورد کتاب بوردیو، «احکام هنر»، در رابطه با توجه ویژه‌ای که، وی به ملاحظات باریک‌بینانه‌ای در مورد سازمان‌بندی "بازارهای" آثار هنری و ادبی، مواضع آنان در بطن زمینه فرهنگی، و تبعات چنین ملاحظاتی در محاسبات و راهبردهای عوامل مختلف دست‌اندرکار - نویسندگان، هنرمندان، ناشران، ویراستاران، کتابداران، صاحبان نمایشگاه‌های هنری، دلالت آثار هنری - به عمل آورده است صدق می‌کند. برای بوردیو در این جایگاه، یعنی در بطن زمینه فرهنگی است که، در محاسباتی دنیوی‌تر و در عملکرد عوامل دست‌اندرکار فضای فرهنگی، یک بررسی اجتماعی از ظهور خودمختاری زیبایی‌شناسی - در خلق یک موضع از خودمختاری برای نویسنده رو در رو با قدرت اقتصادی و سیاسی که بوردیو عملکرد آنها را در حرفه هنری فلور^۱، و در خلاقیت تأملات زیبایی‌شناسانه ناب که توسعه‌شان با پای‌گرفتن موزه‌های هنرهای معاصر هم‌زمان شده است، دنبال کرده - باید انجام شود. بوردیو در یک مقطع کلیدی از بحث در باره اصول روش‌شناسانه در لایه‌های زیرین برخورد با این مسائل، طرز برخورد خود را با فرمالیست‌های روس مقایسه می‌کند که آنان را زندانی تله‌ای خودساخته می‌بیند:

با رد هر گونه توجهی مجزا از نظام آثار، یعنی همان "شبکه روابط مستقر میان متن‌ها" (و در درجه دوم، روابطی میان

^۱ (Flaubert)

این شبکه و دیگر "نظام‌های" فعال در بطن "نظامی از نظام‌ها" که، شکل دهندهٔ اجتماع‌اند و لزوماً به صورتی بسیار انتزاعی تعریف شده‌اند - نه بسیار متفاوت با تالکوت پارسونز^۱ این نظریه‌پردازان به هم‌چنین ناچار شده‌اند اصل پویائی "نظام ادبی" را در خودِ آن بجویند.^۲

بورديو می‌افزاید که، این به آن معنا نیست که فرمالیست‌ها از کشاکش‌ها میان مکاتب مختلف ادبی یا میان شاخه‌های "تقدیس شده" و "تقدیس نشده" ادبیات، ناآگاه بوده‌اند. اشتباه آنان، بیشتر در اختلاط دو لایه در مرحلهٔ تحلیل بوده : لایه‌ای که آثار در آن روابط میان متن‌ها و آثار، از طریق موضع‌اشان در بطن نظام ادبی، مورد مُدافه قرار می‌گیرند، و "لایهٔ مواضع عینی در زمینهٔ تولید و منافع متضاد بر پایهٔ این مواضع".^۳ با در نظر گرفتن مورد اخیر، فرمالیست‌ها ناچار به ارائهٔ یک تحلیل سطحی شدند که در آن تغییر ادبی کم‌یابیش صورت یک قانون طبیعی به خود می‌گیرد که از طریق تمایل به "ناخودگردانی"^۴ غیرقابل‌تغییر، یا نامأنوس‌نمائی، چنان ظهور می‌کند که به صورتی غیرقابل اجتناب به نوع نوینی از

^۱ (Talcott Parsons)

^۲ بورديو، *The Rules of Art : Genesis and Structure of the Literary Field*

(Cambridge : Polity Press, ۱۹۹۶)، صفحهٔ ۲۰۰.

^۳ همان مأخذ، صفحهٔ ۲۰۱.

^۴ (Deautomatization)

"خودگردانی"^۱ که زائیده "پوشیدن و نخنما کردن، برخاسته از استفاده ممتد از شیوه‌های بیان ادبی"^۲ است، منجر شود و در نتیجه نیازی برای یک دوره "ناخودگردانی" ایجاد کند. با این همه بورديو صریحاً می‌گوید که درس مثبتی که وی از فرمالیست‌های روس فراگرفته همانا تأکید آنان بر نیاز به تحلیل‌هایی بوده که مربوط به خواص نظام ادبی می‌شوند. آنجا که این مورد وجود ندارد - وی به جهان بینی حاکم در تحلیل‌های لوکاس و گلدمن برای ارائه نظر خود متوسل می‌شود - به صورتی بیش از اندازه مستقیم و تقلیل‌دهنده، صور منتج از تحلیل‌ها ارتباطات میان آثار ادبی و ارزش‌های اجتماعی گروه‌ها و طبقات ویژه‌ای را دنبال می‌کند. فرمالیست‌ها از اینرو در ایجاد مسیرهایی که در آن‌ها روابط آثار بخصوصی به روندهای اجتماعی وسیع‌تری، عمیقاً از طرف سازمان‌بندی نظام ادبی و موضع‌اش در بطن تولید فرهنگی و عوامل و بنیادهای فعال در آن، با شکست روبرو می‌شوند.

بورديو هم‌چنین به روشنی می‌گوید که، از اینرو در هنگام پیگیری سیر پیدایش تاریخی خودمختاری زیبایی‌شناسی نباید شرایط ناسالمی که به وسیله منافع متضاد عوامل مختلف دست‌اندر کار در بطن روابط تولید فرهنگی سرمایه‌داری ایجاد شده، مورد اغماض قرار گیرد چرا که ریشه‌های این روابط در جامعه بورژوازی وجود دارد. با

^۱ (Automatization)

^۲ همان مأخذ، صفحه ۲۰۱.

توجه به این امر او استدلال می‌کند که، زمانی که خودمختاری زمینه‌های هنر ادبی در رابطه با واقعیات سیاسی و اقتصادی مستقر شدند، توسعه بعدی آنان تحت حاکمیت یک "منطق چندگانه"^۱ قرار می‌گیرد. این روند، توسعه ارزش‌هایی را تغذیه می‌کند، که بورديو آنان را «متعالی»^۲ تاریخی نامیده و معتقد است که در زمینه قدرت سیاسی و اقتصادی دارای نیروی برخورد انتقادی هستند. از اینرو، قابلیت نقد به معنای میراث تاریخی خودمختاری زیبایی‌شناسی تفسیر شده است. در این مقام، این قابلیت است که صرفاً از طریق تلاش هنرمندان، نویسندگان و روشنفکران در فضای فرهنگی می‌تواند حفظ شده و گسترش یابد. این برخورد به معنای این نیست که موضع بورديو در این موارد مسئله‌ساز نبوده. با این وجود، آنچه تحقیق او عملاً ارائه می‌دهد، در تضادی پایه‌ای با مسیر پساآلتوسری ایگلتن، تقبل تعهدی مشابه تعهد مکتب باکتین به فرمالیست‌ها است، که در برابر کیفیت‌های مثبت ادعاهای آنان به دقت علمی در تحلیل عملکردهای نظام‌های ادبی، با هوشیاری عمل کرده، و در عین حال با ارائه ابزارهای تحلیلی که این عملکردها را به روندهای وسیع‌تر اجتماعی متصل می‌کنند، بر کاستی‌هایشان غلبه می‌کند. با ابراز این مطلب، تحقیق باکتین به همچنین مسیرهای دیگری را جهت بررسی گشوده که طرح یک "شعرگونه نثر" تاریخی را که در

^۱ (Commulative Logic)
^۲ (Transcendental)

«فرمالیسم و مارکسیسم» مطرح کرده‌ام، عمیق‌تر و گسترده‌تر کرده است.

باکتین و ماورای او

برای اولین بار از طریق ریموند ویلیامز با آثار باکتین و ولوسینوف آشنا شدم - در آغاز با مطالعه، "کلمات کلیدی"^۱ مرجع محدود ویلیامز از "آثار اولیه" ولوسینوف، در کنار اولمان^۲، اسپیتزر^۳ و دیگر شخصیت‌ها در زمینه "علم معانی تاریخی"^۴، سپس یک سال بعد، بامطالعه «مارکسیسم و ادبیات»^۵ اثر ولوسینوف این آشنائی گسترش یافت. توجهات ویلیامز متمرکز به نقش "ولوسینوف/باکتین" در تحقیق زبان بود، او بیشتر بر مجموعه روابط "ولوسینوف - ویگوتسکی"^۶ - سوسور^۷ متمرکز بود تا روابط مکتب "فرمالیست - باکتین" که به مسائل ادبیات می‌پرداخت. همانطور که آن زمان متذکر شدم، به جز مقاله مهمی از جولیا کریستوا که ترجمه آن به سهولت در دسترس قرار گرفت، اطلاعات خیلی در این زمینه در

^۱ (Keywords)

^۲ (Ullmann)

^۳ (Spitzer)

^۴ (Historical Semantics)، ریموند ویلیامز،

Kdyword : A Vocabulary of Culture and Society

(London : Fontana/Croom Helm, ۱۹۷۶)، صحنه ۲۲.

^۵ (Marxism and Literature)، ر. ویلیامز،

(Oxford : Oxford University Press, ۱۹۷۷)، صفحات ۴۲ - ۳۵.

^۶ (Vygotsky)

دست بود.^۱ اخیراً، با ترجمه متن‌های بسیار مهم‌تری از ایندسته آثار^۲، شرایط به صورت چشم‌گیری تغییر یافته، با کاربرد دورنماهای "باکتنی" در زمینه بسیار وسیع‌تری از آنچه بر محور سئوالاتی بر زبان و یا ادبیات متمرکز بود، مرحله‌ای از بازشناخت اعتبار متن‌هایی که نام باکتین، ولوسینوف و مدودف^۳ را بر خود دارند گشوده شده.

این امر، منجر به شکل‌گیری تصویر بسیار پیچیده‌تری از باکتین شد، کسی که دل‌نگرانی‌هایش در رابطه با "ارتباطات درونی"^۴ فرهنگ رسمی با "کاروانشادی" در ادبیات اوایل رنسانس، اینک می‌توانست به عنوان قسمتی از یک مجموعه توجهات بسیار وسیع‌تر، بر شرایطی متمرکز شود که در آن قابلیت و یا عدم‌قابلیت قبول صورنوینی از پویائی در زمینه ادبیات در روابط میان فرهنگ‌های مختلف، تعیین می‌شد. این امر به وضوح در «تخیل‌گفت‌وشنودی»^۵ و بررسی‌اش در مورد نقش "دگرزبانی‌ات"^۶ یا "چندزبانی‌ات"^۷ - پویائی بین

^۱ به اولین پانویس فصل ۵ مراجعه کنید.

^۲ در دسترس‌ترین آنان شامل سومین قسمت کتاب‌شناسی‌ای است که برای کتاب حاضر فراهم کرده‌ام.

^۳ برای یک بحث موجز به هالکویست (M. Holquist)، *Dialogism : Bakhtine and His World*

(London and New York :Routledge, ۱۹۹۰)، صفحات ۱۹۲ تا ۱۹۵، مراجعه کنید.

از نظر هالکویست ۹۰٪ از کتبی که در مورد تعلق‌شان به نویسندگانی مشخص مورد بحث قرار گرفته و تحت نام‌های مددوف و ولوسینوف به چاپ رسیده‌اند، به قلم باکتین‌اند.

^۴ (Interrelations)

^۵ (Dialogic Imagination)

^۶ (Heteroglossia)

^۷ (Polyglossia)

فرهنگ‌های متفاوت، زبان‌ها و جهان "زمانی- مکانی"^۱ (یا "کرونوتوپ‌ها"^۲) - در توسعه گویش داستان‌سرایانه مشاهده می‌شود. این مسئله‌ای است که صریحاً به دل‌مشغولی اساسی باکتین در بطن زمینه "شعرگونه نثر" تاریخی بدل شد. او، رُمان را، چون دیگر "شاخه‌های ادبی"، موجودیتی تعریف شده بر پایه خواص متعددی رسمی و غیرقابل‌تغییر، نمی‌بیند. باکتین می‌نویسد، "در اینجا در صدد ترکیب‌بندی تعریف کاربرد تقدیس‌شده داستان‌سرایانه‌ای در تاریخ ادبیات نیستم، این تعریفی است که فقط در مورد یک نظام کلی از ویژگی‌های غیرقابل‌تغییر می‌تواند ارائه شود."^۳ ویژگی رُمان، بیشتر همانا سیالی او، در بازتاب قابلیت "درون- ساخت" برای تغییر است که، به او امکان می‌دهد به عنوان نیروئی پویا در بطن زمینه ادبی فعالیت کرده، تغییرات سازنده‌ای را در دیگر شاخه‌ها به ارزش گذارد. با استناد به نقش، "پایان‌ناپذیری‌ات"^۴ و قابلیت غیرقابل کنترل آن در "شدن"، به طرز گفتار "چندزبانه‌شده"^۵ خودآگاه رُمان، باکتین به نوبه خود، رمان را نتیجه شرایط اجتماعی و تاریخی ویژه‌ای می‌بیند. او نوشتن رُمان در "چندزبانی‌ات"، قابلیت‌اش در هماهنگ کردن مختصات متعدد زمان و "پایان‌ناپذیری‌ات" آن را، چنین تعریف می‌کند:

(Spatio - temporel)^۱

(Chronotopes)^۲

باکتین، *The Dialogical Imagination : Four Essays* (Austin : University of Texas Press, ۱۹۸۱)، صفحه ۱۰.

(Open-endedness)^۴

(Multi-linguaged)^۵

این سه ویژگیِ رُمان به صورتی "اندام‌واره"^۱ با هم در ارتباط بوده و همگی به صورتی تعیین‌کننده از گسستی بسیار ویژه در تاریخ تمدن اروپا تأثیر پذیرفته‌اند: برخاستن رمان از قلب جامعه‌ای از نظر اجتماعی محبوس و از نظر فرهنگی شبه‌پدرسالارانه کوردل، و ورودش به بطن تماس‌ها و روابط بین‌المللی و "بین‌زبانی"^۲. روندی که مجموعه‌ای از زبان‌های متفاوت، فرهنگ‌ها و دوره‌ها را در دسترس قرار داد، و عاملی تعیین‌کننده در زندگی و تفکر اروپا شد.^۳

هیچ شکی بر تأثیر بحث نقش "کاروانشادی" باکتین در اوائل دوره ادبیات مدرن در زمینه تحقیق در فرهنگ‌های عامیانه نمی‌توان داشت. با آزاد کردن "عامیانه" از پنجه شاخه‌های "تقدیس‌شده" رسمی، رُمان نقش خود را در زندگی روزمره با جدیتی فلسفی که شایسته آن است ایفا کرده.^۴ با این وجود، همین ادراکات که وی برای

^۱ (Organic)

^۲ (Interlingual)

^۳ همان مأخذ، صفحه ۱۱.

^۴ پ. ستالی‌براس (P. Stalleybrass) و الف. وایت (A. White)،

The Politics and Poetics of Transgression

(London: Meuthen, ۱۹۸۶)، شاید قابل توجه‌ترین متن در این زمینه باشد. بحث او در

مورد تحلیل "کاروانشادی" باکتین در مقام نقطه مقابل بررسی جورگن هابرماس

تحلیل گویش داستانسرایانه توسعه داد، به گویاترین صورت خود با دلنگرانی‌های تحلیل فرهنگی معاصر، هم‌نوا شده‌اند. این امر خصوصاً در مورد ادراک "گفت‌وشنودگرایی"^۱ باکتین حقیقت می‌یابد، "درون‌سوی‌گیری"^۲ کلمات و جهان‌های متفاوت، در معنای ویژه‌ای که باکتین به آن داده است، و "«ساختمان مرکب» دو سبکی، و دو آوایی ادبیات" که، وی به نحو زیر تعریف می‌کند:

آنچه را ما ساختمانی مرکب می‌نامیم بیانی است که، از نقطه نظر نشانگرهای ترکیبی و دستوری (صرف و نحو)، متعلق به سخنگوی واحدی است، ولی هر کدام در بطن خود شامل دو گفتار، دو شیوه بیان، دو سبک، دو "زبان"، دو نظام اعتقادی، معنایی و ارزشی‌اند. تکرار می‌کنیم، هیچ نوع مرز رسمی - ترکیبی و دستوری - میان این انواع بیان، سبک زبان و نظام‌های اعتقادی وجود ندارد؛ شاخه اصوات و زبان‌ها در بطن محدوده‌های یک علم صرف و نحو واحد، اغلب اوقات در بطن محدوده‌های یک جمله واحد جای می‌گیرند.^۳

(Jürgen Habermas)، از فضای عمومی سکوی پرشی قابل ملاحظه در تحلیل تعداد بیشماری از انواع معاصر برنامه‌های تلویزیونی، خصوصاً "نمایش‌های گفتاری" (Talk Shows) است.

^۱ (Dialogism)

^۲ (Inter-orientation)

^۳ باکتین، *The Dialogic Imagination*، صفحات ۳۰۴ تا ۳۰۵.

در پرتو چنین قطعات برگزیده‌ای جای هیچ تعجبی نیست که، آنانی که تلاش کرده‌اند "شعرگونه نثری" نوین بر پایه مبادله "گفت‌و شنودی"^۱ در چشم‌اندازهای مختلف و نقطه نظرهای متفاوت توسعه دهند، از باکتین در مقام بنیانگذاری مقدس یاد کنند. این کوشش‌ها تا حدودی، شکل‌دهنده جدلهائی در باره جهانی شدن و سیلان تحرکات - ملت‌ها و فرهنگ‌ها - ورای مرزهای کشوری پس از دهه ۱۹۸۰ بوده. بازهم جای هیچ تعجبی نیست که نام باکتین ضرورتاً در بررسی سازمان‌بندی چندگونه "فرهنگ‌های تبعیدی"، یا در ساختار "تمایزکننده" بین "خودی" و "غیرخودی" به معنای نقش‌پذیری در هر روندی از شکل‌گیری هویت مطرح شود. یا اینکه، در بحث‌هایی که در روندهای ضرورتاً دوجانبه‌ای که در روابط استعماری مطرح بوده‌اند، یا در بحث‌هایی که گوشه چشمی اجمالی به اکثر صور فرهنگ‌های ویژه‌ال معاصر در زمینه رسانه‌های الکترونیکی - که بینش جایگیر شده در فضای سنتی تصویری را زیر و رو کرده - داشته‌اند، به آثار باکتین ارجاع شود. شاید هیچ تعجبی نداشته باشد، ولی با این وجود این امر چشم‌گیر است که چنین سوی‌گیری سازنده و پویا در مسیر منطق پیوسته "درون تاب" "فرهنگ‌های در حال مبادله"، و سوی‌گیری‌های پیوسته غیرقابل پیش‌بینی که نتیجه چنین تقاطع‌هایی می‌شوند، از روشنفکری به ما رسد که تجربه تاریخی خود او حاکمیتی با انگاشتی عمیقاً

^۱ (Dialogic)

"تک‌منطقی" بوده. و این خود تأکیدی بیشتر بر تأیید منزلت او در مقام قهرمان نظریه‌پردازی روزگار ما است.

ضمیمه مترجم

Adorno, Theodor

(آدورنو، تئودور)

آدورنو یکی از بانفوذترین و مهم‌ترین فلاسفه آلمان پس از پایان جنگ دوم به شمار می‌رود. در سالهای ۱۹۶۰ از او به عنوان صاحب‌نام‌ترین مخالف فلسفه علوم کارل پاپر (فیلسوف اثبات‌گرای انگلیسی) و فلسفه "وجود" هایدگر یاد می‌کنند. آدورنو وابسته به حلقه فرانکفورت بوده و در واقع متعلق به اولین نسل منتقدان "نظریه‌ها" است. از وی آثار بسیاری به چاپ رسیده ولی نبود ترجمه‌های رسا، انتقال افکار وی را به خارج از جهان آلمانی زبان تا همین اواخر بسیار مشکل کرده بود.

Aeschylus

(اشیلوس) (۴۵۶-۵۲۵) پیش از میلاد

تراژدی نویس معروف یونانی که پیش از سوفکل و اورپید می‌زیسته است. وی شخصاً

در جنگ سالامیس و ماراتون شرکت داشت و پس از جنگ به دربار هیئروی اول (Hiero) پادشاه سیسیل رفت و بیش از ۹۰ تراژدی به رشته تحریر در آورد. ولی امروز بیش از ۷ تراژدی از وی به جای نمانده. آثار اشیلوس به تراژدی یونان روح و قدرت تازه‌ای اعطا کرد تا پیروانش بتوانند با استفاده از مسیری که او گشود، این هنر را در یونان به اوج خود برسانند.

Aesthetics

(زیبائی‌شناسی)

ریشه زیبائی‌شناسی را باید در نگرشی متعلق به هنرمندان فرانسه در آغاز قرن نوزدهم جستجو کرد که خود را به نظریه کانتی "هنر برای هنر" نزدیک کردند. زیبائی‌شناسی "اخلاقیات" (در مفاهیم مذهبی، فئودال و سنتی) را از حیطه هنر کنار گذاشت و زیبائی‌شناسان صاحب نامی چون اُسکار وایلد پای را فراتر گذاشته "زیبائی" صرف را تنها هدف سیر هنر معرفی کردند. زیبائی‌شناسی در حیطه هنرهای نوین و خصوصاً رُمان نوین، به دلیل ویژگی تعریف واژه "زیبائی"، از پیچیدگی بیشتری برخوردار می‌شود. برخی مورخان معتقدند که این واژه برای اولین بار در تز دکترای فلسفه الکساندر بوم‌گارتن (۱۷۰۴-۱۷۶۲) مطرح شده است. بوم‌گارتن از این

واژه برای نشان دادن تخالف میان "دریافت" و "شناخت" استفاده کرده بود.

Althusser, Louis

(لوئی آلتوسر) (۱۹۹۰-۱۹۱۸)

لوئی آلتوسر فیلسوف مارکسیست فرانسوی در الجزایر متولد شد، و سالها در فرانسه به تدریس فلسفه در دانشگاهها پرداخت. وی یکی از روشنفکران صاحبنامی بود که بر علیه حزب کمونیست فرانسه موضع گیری کرد. با این وجود سعی بسیار داشت که در برابر تهدیدهای بنیادین بیشمار - نگرشهای تجربه گرا، اومانستی و سوسیال دمکرات - که "مارکسیسم غربی" را در اروپا تهدید می کردند پاسخی فلسفی بیابد. تأثیر وی بر تفکر مارکسیستی در سالهای ۱۹۷۰ غیرقابل انکار است، و با وجود تخالفهای بسیار میان نظریات او و ساختارگرائی، به دلیل تأثیرات عمیقی که وی بر "پساساختارگرائی" داشته، این تمایل وجود دارد که از وی به نام "مارکسیستی ساختارگرا" نام برند. با این وجود آلتوسر عموماً به عنوان نظریه پرداز ایدئولوژی معرفی شده و از وی مقالات فراوانی (خصوصاً با همکاری اتین بالیبار) به جای مانده است. از میان آثار مهم آلتوسر می توان به کتابهای "برای مارکس"، "لنین و ایدئولوژی"، "بازخوانی سرمایه"، "ماکیاول و ما" اشاره کرد که از

جمله مهم‌ترین‌شان هستند.

Arnold, Matthew

(آرنولد، ماتیو) (۱۸۲۲-۱۸۸۸)

شاعر و مدرس انگلیسی و تحصیل کرده دانشگاه آکسفورد بود. و سالها پس از شروع فعالیت فرهنگی توانست به کرسی استادی ادبیات در آکسفورد دست یابد. از وی مقالات بسیاری در نقدگرایی در دست است. به گفته خود وی، سبک شعری‌اش نشان دهنده تحرک تفکر در اواخر قرن نوزدهم است.

Bahktine, Mikhail

(باکتین، میکائیل) (۱۸۹۵ - ۱۹۷۵)

نام واقعی او "میکائیل میکائیلویچ باکتین" است. در خانواده‌ای اصیل ولی فقیر در شهر اورل (Orel) چشم به جهان گشود. تحصیلات خود را در رشته تاریخ و فیلولوژی در دانشگاه سن پترزبورگ به سال ۱۹۱۸ به پایان برد. در ۱۹۲۰ در شهر ویتبسک (Vitebsk) به تدریس مشغول شد. در سال ۱۹۲۱ همراه با هنرمندانی چون مارک شاگال و شوستاکویچ در محفل روشنفکران و هنرمندان که به نام "محفل باکتین" معروف شد به فعالیت پرداخته و در این محفل با ولوسینف و مدودف آشنا می‌شود؛ هر دوی آنان در آغاز شاگردان و سپس دوستان و ستایشگران او می‌شوند. این محفل زمانی سرچشمه ایده‌های نوآورانه

بیشماری می‌شود، که اینگونه ایده‌ها، خصوصاً در زمینه هنر و علوم انسانی در روسیه بسیار فراوان بودند. با وجود هم‌عصر بودن با فرمالیست‌ها و آینده‌گرایان این محفل به صورتی ویژه از آنان متمایز است. ولوسینف و مدودف، باکتین را در سفرش به پتروگراد همراهی می‌کنند و جهت کمک به انتشار آثار او نام خود را بر آنان می‌گذارند. کتاب «فرویدیسم»، «مارکسیسم و فلسفه گویش» و «روش کاربردی فرمالیستی بر نقد ادبی» در همین راستا به نام مدودف به چاپ می‌رسد. این عمل یا به دلیل خودداری باکتین از قبول تغییرات پیشنهادی در متن کتاب‌ها به وسیله ناشران بوده، یا به دلیل فروتنی دانشمندانش، چرا که معتقد بود یک تفکر واقعاً نوآورانه احتیاجی به امضاء نویسنده‌اش ندارد. همچنان که کی‌یرگارد فیلسوف نامی نیز بسیاری از آثارش را با نام مستعار به چاپ رسانده. بلشویک‌ها باکتین را از ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۶، به دلیل نگارش و چاپ کتابی در مورد "شعرگونه‌نثر" داستایوسکی به منطقه‌ای در مرز قزاقستان و سیبری تبعید می‌کنند. ولی در سال ۱۹۳۶ دولت از وی برای تدریس در دانشسرای سَرانسک (Saransk) دعوت به عمل می‌آورد. باکتین در سال ۱۹۴۱، تحریر اثر معروف خود در مورد رَابله (Rableais) را

به پایان می‌رساند. و در سال ۱۹۴۶، در "انستیتوی ادبیات جهان" در هنگام دفاع از تز دکترای وی در مورد رابله آنچنان جنجالی به پا می‌شود که هیئت داوران پس از یک شور هفت ساعته از اعطای عنوان دکترای این انجمن به باکتین خودداری می‌کند. و این اثر بی‌همتا تا سال ۱۹۶۵ اجازه چاپ نمی‌یابد. باکتین در سال ۱۹۷۰ به دلیل بیماری به مسکو نقل مکان می‌کند و ۵ سال بعد در ۱۹۷۵ چشم از جهان فرومی‌بندد. در مقام یکی از شامخ‌ترین شخصیت‌ها در تاریخ نقدگرایی ادبی جهان، امروز نظریات باکتین، هر روز ارزش و اهمیت بیشتری می‌یابد. وی بر اساس یک روش‌شناسی فلسفی بسیار دقیق، تئوری جسورانه و نوآورانه‌ای در تحلیل رمان پایه‌ریزی کرد که شاید بتوان آنرا یک جهان‌بینی براندازانه نامید.

Bakhtine School

(مکتب باکتین)

از نظر تاریخی آنچه مکتب باکتین معرفی شده، از نظر برخی مورخان، همان تلفیق فرمالیسم و مارکسیسم است. که از طرف مددوف و سپس شخص باکتین و ولوسینف تأیید و پایه‌گذاری شده. ویژگی این مکتب مفصلاً در کتاب «فرمالیسم و مارکسیسم» بررسی شده ولی به عنوان توضیح می‌توان عنوان کرد که این

مکتب اگر بررسی ساختار آثار ادبی را مد نظر قرار می‌داده، همزمان معتقد بوده که زبان از ایدئولوژی جدا نیست. و این تعریف به عبارت ساده‌تر راه‌ساز ورود نظریه مارکسیسم به نقدگرایی ادبی نیز شده است. ولوسینف به "زبان"، تحت عنوان "زبان و گویش‌ها در مقام یک کاربرد"، یک موجودیت مادی اعطا کرده. باید متذکر شد که میان مکتب باکتین، که به زبان کاربردی اجتماعی می‌دهد و زبانشناسی سوسوری، که به عقیده پیروان مکتب باکتین زبان را موجودیتی محدود شده، مرده، غیرجانب‌دارانه (از نظر عقیدتی) و موضوعی صرفاً برای تحقیق می‌بیند، به صورت طبیعی رابطه مستقیمی نمی‌توان یافت. ایجاد رابطه میان این دو نظریه همان مهمی است که بنت در این کتاب به آن پرداخته.

Barthes, Roland

(بارت، رولان) (۱۹۸۰ - ۱۹۱۵)

رولان بارت متفکر و نویسنده‌ای فرانسوی است. نظریات وی را به بهترین صورت ممکن می‌توان در تخالف با نظریه‌های ژان پل سارتر فیلسوف دیگر فرانسوی باز شناخت. بارت هیچگونه برجسب روش‌شناسانه‌ای را در طول عمر با خود و بر آثار خود حمل نکرد. او را در مقاطع مختلف "ساختارگرا" خواندند ولی او این برخورد را رد کرد. مهم‌ترین داده وی به جهان

ادبیات این نگرش است که ادبیات زمینه‌ای از فعالیت انسانی نیست که صرفاً وسیله‌ای برای ایجاد ارتباط اجتماعی باشد. به عقیده بارت نویسنده متعهد نقل‌کننده کلام است، خلاق نیست. چرا که به نقل مواضع عقیدتی بسنده می‌کند. مخالفت او با سارتر نیز در همین مقطع ایجاد شد و به اوج رسید. بارت به ادبیات و ادیب متعهد (Engagé) اعتقادی نداشت. به عبارت ساده‌تر ادبیاتی با وزنۀ سیاسی و عقیدتی را مردود می‌دانست. به همین دلیل، و نه دور از بهره‌برداری‌های سیاسی و محفلی، عقاید وی در کشورهای آنگلو ساکسن و در رأس آنان آمریکا موارد استفاده‌ای پیدا کرد که شاید از منظور واقعی و اساسی بارت بسیار دور بوده.

Belles Lettres

(ادبیات نغز)

این عبارت که از زبان فرانسه به بحث‌های عمومی در بارۀ ادبیات کشیده شده تبلور مرحله ویژه‌ای از تاریخ ادبیات غرب است. در این دوره "ادبیات" به محصولی اتلاق می‌شد که آن را حامل صفات زیبایی، هنر، صنعت ادبی و اصالت می‌دیدند. این مفاهیم که تماماً ریشه در فرهنگ فئودال و دیدگاه‌های اولیه بورژوازی اروپا داشت در شعر، نمایشنامه، نقدگرایی و مقالات، خود را جایگزین محتوای عقیدتی، علمی و یا نوآوری‌های هنری و

نگرش‌های اجتماعی و تاریخی ادبیات کرده بود. پس از سپری شدن دوران "درخشان" ادبیات نغز، امروز این عنوان بیشتر به قطعات ادبی‌ای اطلاق می‌شود که سبک‌سرانه و بی‌هدف در جستجوی به اصطلاح "زیبائی" هستند.

Benjamin, Walter

(بنجامین، والتر) (۱۸۹۲-۱۹۴۰)

در برلن متولد شد و بیشتر به دلیل مقالات‌اش در مقام یک صاحب نظر در ادبیات مورد توجه قرار داشت. وی که یهودی معتقدی بود، سعی بر آن داشت که از عرفان یهودی و تاریخ‌گرایی مارکسیستی تلفیقی ارائه دهد. بنجامین جامعه‌شناس بود و در سال‌های بحرانی آلمان، از وی آثار بسیاری در زمینه‌های مختلف اجتماعی به زبان آلمانی، به جای مانده. ولی بنجامین به فلسفه تاریخ نیز می‌پرداخت و کتاب "در باب فلسفه تاریخ" او در واقع آخرین اثرش به شمار می‌رود که در سال ۱۹۳۹ به چاپ رسید. وی یکی از هم‌نشینان تئودور آدورنو و برتولت برشت بود و مکاتبات قابل توجهی میان اینان موجود است. بنجامین برای فرار از پنجه رژیم نازی از آلمان گریخت و در حالی که با هواپیما از مرز فرانسه به اسپانیا می‌رفت با سقوط عمدی هواپیما دست به خودکشی زد.

Billingsgate Genres

(شاخه بیلینگز گیت)

"بیلینگز گیت" از نظر تاریخی یکی از دروازه‌های معروف شهر لندن بوده که بازار بزرگ خرید و فروش ماهی به شمار می‌آمده. ولی در متن باکتین، از نام بیلینگزگیت برای اشاره به گویش ویژه‌ای استفاده شده است. در واقع باکتین کاروانشادی‌ها را به سه نوع تقسیم کرده: نمایش‌های عادی و سنتی، نمایش‌های طنز گویشی، و شاخه‌های متفاوتی از آنچه او "بیلینگز گیت" نام گذاشته. در یک کاروان قرون وسطی، با وجود اینکه این نمایشات صور متفاوتی از فعالیت‌های فرهنگی به شمار می‌رفته‌اند، از ارتباط ویژه و غیرقابل تفکیکی میان خود نیز برخوردار بوده‌اند.

Bourdieu, Pierre

(بوردیو، پیر)

پیر بوردیو شاید مهم‌ترین متفکر پسا آلتوسری در سالهای ۱۹۹۰ به شمار آید. وی در مورد مسائل اقتصادی بیشتر برخوردی "پساریکاردوئی" اتخاذ کرد تا مارکسیستی، به این معنا که شیوه تولید را پدیده‌ای طبیعی دانست! بوردیو با پیروی از جامعه‌شناسی "مارکسیسم غربی"، به زعم خود، سعی در بهره‌گیری از زبانی "مارکسیست کننده" دارد تا بتواند تخالف با ایدئولوژی بورژوازی را به

سالهای اولیه رشد مارکسیسم بازگرداند. بورديو معتقد به وجود دو نوع "سرمایه" است، یکی سرمایه‌ای که به دست طبقه حاکم انباشته می‌شود (بنابر تعریفی ریکاردوئی)، و نوع دوم سرمایه‌ای که او آن را نمادین می‌نامد، و تولیدی است برای مصرف نیروی کار و حفظ چرخش و قوام نظام سرمایه‌داری. این تعریف در واقع توجیهی است در مورد بالا رفتن سطح زندگی طبقه کارگر در نظام سرمایه‌داری نوین.

Brecht, Bertolt

(برشت، برتولت) (۱۹۵۶ - ۱۸۹۸)

شاعر و نمایشنامه نویس آلمانی که «تئاتر حماسی» او از طریق تغییر در قراردادهای هنری، نمایشنامه را به محل گفتگوئی عقیدتی و اجتماعی برای خدمت به ارزش‌های «چپ» تبدیل کرد. او زمانی که در دانشگاه باواریا به تحصیل در رشته پزشکی مشغول بود، اولین نمایشنامه خود را در سال ۱۹۲۳ به نام "بال" به رشته تحریر درآورد. وی در این دوره بر علیه ارزش‌های بورژوازی و در هماهنگی با همدوره‌های خود عکس‌العمل‌های تنیدی در مقابل ارزش‌های اجتماعی آن دوران نشان می‌داد و در میان دوستان نزدیک او رهبران دادائیسیم اروپا را می‌توان بازشناخت. برشت به دلیل مخالفت با نازی‌ها، در سال ۱۹۳۳ مجبور به ترک آلمان و فرار به کشورهای اسکاندیناوی

شد. ولی سرانجام به دلیل تصرف این کشورها توسط نازی‌ها، در ۱۹۴۱ به آمریکا گریخت. و زمانی که آثار او در آلمان به آتش کشیده می‌شد و تابعیت آلمانی او از طرف دولت هیتلری لغو می‌شد بااهمیت‌ترین آثار خود را در آمریکا به زبان آلمانی به رشته تحریر در می‌آورد. پس از پایان جنگ، با وجود حمایت همه‌جانبه دولت‌های غربی از حضور وی در غرب، به دلیل تخالف عقیدتی شدید با سرمایه‌داری، به برلین شرقی بازگشت و در این شهر نمایشنامه‌های خود را تا هنگام مرگ بر صحنه برد. قطعات ادبی، نمایشنامه‌ها و داستان‌های وی از شمار بیرون است. برشت بی‌شک یکی از بلندآوازه‌ترین نویسندگان در تاریخ ادبیات قرن بیستم است.

Brik, Osip

(بریک، اوزیپ ماکسموویچ) (۱۸۸۸ - ۱۹۴۵)
نویسنده پیشروی روس که یکی از مهم‌ترین اعضاء جنبش فرمالیست به شمار می‌آید. با این وجود، بریک همیشه خود را یک "آینده‌گرا" معرفی کرد. او یکی از بنیانگذاران مجلهٔ لف یا به زبان روس (Levy front isskustva) به معنای "جبههٔ چپ‌گرایان برای هنر" بود و بعدها با تغییراتی که در ساختار آن ایجاد شد اسم مجله را "نویلف" گذاشتند. با وجود آنکه فعالیت‌های همسر بریک، لیلیا از طرف رژیم

بلشویک، خصوصاً مایاکوفسکی مورد حمایت بسیار قرار داشت، این رژیم خود وی را به دلیل پیروی از تمایلاتی پیشرو و نوآورانه لحظه‌ای آرام نمی‌گذاشت، در دوره استالین فشار سیاسی بر بریک بسیار افزایش یافت.

Brothers Karamazov

(برادران کارامازوف)

آخرین رمان داستایوسکی و قسمتی از اثر وسیعی است که وی هیچگاه فرصت به پایان بردن آن را نیافت. در این رمان فردی به نام کارامازوف به قتل می‌رسد و هیچکس نمی‌داند کدام یک از پسران‌اش او را کشته. سه پسر او، ایوان که سمبل شورش به علیه نهادهای اجتماعی است، دیمیتری که فردی با احساس و صمیمی است و اسمردیاکف که فرزند نامشروع او به شمار می‌رود، هر سه مظنون‌اند. این امر که کسی نمی‌داند جنایت به دست کدام یک انجام شده، همان "ابزار" ادبی‌ای است که به گفته بنت، داستایوسکی برای خلق صور نوین ادبی، از رمان‌های پلیسی به ادبیات خود وارد کرده است.

Chronotope

(کرونوتوپ)

کرونوتوپ به معنای همبستگی پایه‌ای در رابطه‌های زمانی-مکانی، به شیوه‌ای است که در ادبیات مورد استفاده قرار گرفته‌اند. این واژه از

ریاضیات در تئوری نسبیت اینشتین به عاریت گرفته شده است.

Criticism

(نقدگرایی)

برخی فلاسفه نقدگرایی را مجموعه قوانین و اصولی می‌دانستند که عمل نقد ادبی با تکیه بر آنان بررسی یک متن را به انجام می‌رساند. ارسطو، در مقام بنیانگذار نقدگرایی، این عمل را همانا "ایجاد پایه‌ای برای حکمیت مناسب" معرفی کرده. در تاریخ نقدگرایی غرب چندین مرحله تاریخی را می‌توان از یکدیگر مجزا کرد. نقدگرایی‌های قرون وسطی، رنسانس، قرن نوزدهم و آنچه نقدگرایی نوین لقب گرفته. عناصر نقدگرایی در فلسفه سنتی وابسته به دو اصل پایه‌ای - زیبایی و حقیقت - بودند. زیبایی از نظر ادبی و هنری؛ حقیقت از نظر علمی و تاریخی. این تعریف در نقدگرایی‌های جدیدتر بکلی منسوخ است و نمی‌تواند نقدگرایی هنر و رمان مدرن را شامل شود. در رمان و هنرهای تجسمی نوین جایی برای معانی متعارف "حقیقت" و "زیبایی" وجود ندارد.

de Saussure,
Ferdinand

(فردیناند دو سوسور) (۱۸۵۷-۱۹۱۳)

زبان‌شناس معروف سوئیسی رسماً بنیانگذار علم زبان‌شناسی مدرن به شمار می‌آید. وی در تحقیقات خود در مورد زبان سعی بر آن داشت

که بیش از آنچه بر تاریخچه صورت‌های ویژه زبان بخصوصی تکیه کند، علم زبانشناسی را بر پایه تشریح ساختار زبان بنیاد نهد. شیوه‌های ساختارگرائی در تحلیل زبانشناسی و آثار ادبی و قسمت عمده‌ای از "علم نشانه‌ها" (Semiotics) اساساً تحت تأثیر عقاید سوسور قرار دارند.

Deconstruction

(متن فروپاشی)

در بطن فلسفه اروپائی "متن فروپاشی" شیوه‌ای در تحلیل ادبی و فلسفی متون است که برخاسته از "پساساختارگرائی" است. گفته می‌شود که این برخورد با متون برای اولین بار به وسیله فیلسوفی فرانسوی به نام جک دریدا (Jaques Derrida) به انجام رسیده، با این وجود همزمان با وی از متفکران متعددی می‌توان نام برد که در این حرکت شریک بوده‌اند: جاناتان کالر، باربارا جانسون، هیلیس میلر و بسیاری دیگر. از نظر دریدا عمل متن فروپاشی تحلیل، نقد یا یک روش، عمل و یا عملکرد نیست. وی در جواب این سؤال که، "متن فروپاشی چیست؟" صرفاً می‌گوید "جواب ساده و صریحی برای این سؤال ندارم، در تمامی مقالات و کتب من سعی بر آن بوده که به این سؤال جالب پاسخ داده شود." اکثر مطالبی که در توضیح متن فروپاشی نوشته

شده، با وجود آنکه صریحاً تحت تأثیر مابعدطبیعه افلاطون، فلسفه روسو و هاسرل قرار دارد، از چنان پیچیدگی‌ای برخوردارند که عملاً به سختی می‌توان خلاصه‌اشان کرد. این پیچیدگی را بسیاری صاحب‌نظران "مصنوعی" می‌دانند، و متن‌فروپاشی را با پسامدرنیسم هم‌سنگ دانسته از ایندو به عنوان روش‌های "تاریک‌اندیشی" در قرن ۲۱ یاد می‌کنند. به صورت خلاصه می‌توان گفت که این روش معتقد است که برخی ادراک‌های مابعدطبیعه در متن‌ها هیچگاه از بین نروانند رفت. و در این چارچوب تمایل بسیار شدیدی در "متن‌فروپاشی" دیده می‌شود که بر "معنای واژه‌ها" در یک متن متمرکز شود. چرا که در این برخورد "ادبی" واژه بیش از دیگر مکاتب با زمینه کاربرد خود در متن‌ویژه‌ای ارتباط برقرار می‌کند. تأکید بر واژه که نهایتاً به تأکید بیش از اندازه به متن بازمی‌گردد تا حدودی یادآور توجهات "نونقدگرائی" است. از نظر برخورد "فلسفی-سیاسی"، متن‌فروپاشی امروز بیشتر به حرکت "لیبرال سرمایه‌سالار" در قلب نظام دانشگاهی آمریکای شمالی نزدیک است. این مراکز، فناوری متن‌فروپاشی در بررسی متون را یکی از پایه‌های اساسی "پسامدرنیسم" به شمار می‌آورند. در همین راستا باید اذعان کرد که دریدا نه در کشور فرانسه، بلکه در

محافل محافظه‌کاران آمریکائی و دانشگاه‌های آمریکای شمالی از توجه و اقبال زیادی برخوردار شده. دریدا چندی پیش در پاریس چشم از جهان فرو بست.

Dialogism

(گفت و شنودگرایی)

باکتین معتقد است که گفتار به طور کلی "گفت‌وشنودی" است. این خاصیتِ "گفت‌وشنودی" در لایه‌های مختلفی قابل تشخیص است که نخست شامل یک گفتار در بطن دیگر گفتارهای اجتماعی است؛ لایه بعدی شامل گفتارهای مختلف اجتماعی در درون یک زبان واحد می‌شود؛ و سپس در لایه دیگر، شامل زبان‌های ملی در بطن یک فرهنگ ملی می‌گردد، و آخرالامر در درون یک فرهنگ و در یک افق اجتماعی عقیدتی موجوبیت می‌یابد. "گفت‌وشنودگرایی" امکانات ادبی نوین و قابل توجهی برای گفتار می‌آفریند، و "هنریات" نثر، به عقیده باکتین، برخاسته از "گفت‌وشنودی" بودن آن است. باکتین می‌گوید که این امر کامل‌ترین و عمیق‌ترین بیان خود را می‌تواند در رمان بیابد.

Dickens, Charles

(دیکنز، چارلز) (۱۸۱۲ - ۱۸۷۰)

رمان نویس رئالیست انگلیسی است که در آشکار کردن دوروئی‌ها و متجلی کردن دردهای

مستمندان گاه از ابزار طنز و گاه از ابزار تأثر بهره می‌گرفت. مهم‌ترین اثر وی دیوید کاپرفیلد است. باکتن، دیکنز و دیگر نویسندگان انگلیسی فیلدینگ را نمایندگان کلاسیک رمان طنز می‌شناسد و معتقد است که این نوع رمان اولین صورتی بوده که نوعی بازتاب از تمامی صور گفتاری و یا نوشتاری اقشار مختلف مردم در اجتماع انگلستان را در آن دوره ارائه می‌داده.

Don Quixote

(دون کیشوت)

کتاب بسیار معروف نویسنده اسپانیایی سروانتز (Cervantes) است که در دو قسمت در سالهای ۱۶۰۵ و ۱۶۱۶ به چاپ رسید. این رمان که فرهنگ شوالیه‌گری قرون وسطی را به سُخره می‌گیرد یکی از اولین نوشتارهای ادبی در تاریخ اروپا است که صاحب‌نظران در آن ویژگی‌های آنچه بعدها «رمان» خوانده شد را قرائت می‌کنند. در این راستا، این اثر یکی از کلیدی‌ترین آثار ادبی در بررسی رمان‌نویین به شمار می‌آید.

Dürer, Albrecht

(دورر، آلبرشت) (۱۴۷۱ - ۱۵۲۸)

نقاش و حکاک آلمانی متولد شهر نورمبرگ بود. از وی آثار بی‌نظیری در نقاشی، حکاکی روی چوب، آهن و مس به جای مانده. دورر به

جز دو سفر کوتاه به ونیز و هلند همیشه در شهر نورمبرگ، زادگاه خود زندگی کرد. کارهای او با سبک‌های گوتیک و رومن در تضادی کامل قرار داشت.

Eagleton, Terry

(تری ایگلتن)

در سال ۱۹۴۳ در سالفورد (Salford) انگلستان به دنیا آمد. تحصیلات دانشگاهی خود را در کالج ترینیتی در دانشگاه کمبریج به پایان برد. وی در حال حاضر استاد "نظریه فرهنگی" در دانشگاه منچستر است. امروز ایگلتن رسماً فیلسوفی وابسته به جریان "مارکسیسم غربی" به شمار می‌آید، ولی در آغاز فعالیت دانشگاهی، به گفته خود شدیداً تحت تأثیر ادبیات "ویکتوریائی"، "ایدالیستی" و "فرویدی" قرار داشته. در زمینه مارکسیسم غربی سه کتاب از او در دست است که از اهمیت بسیاری برخوردارند: "مارکسیسم و نقدگرایی ادبی"، "مقدمه‌ای بر نظریه ادبی" و "مقدمه‌ای بر ایدئولوژی".

Eichenbaum, Boris

(آیسن بوم، بوریس) (۱۸۸۶ - ۱۹۵۹)

در سال ۱۹۲۵ آیسن بوم - یکی از اعضاء فعال فرمالیسم روس - به عنوان جمع‌بندی کارنامه فعالیت اوپویاز در مقاله‌ای تأکید می‌کند که، "

برای فرمالیست‌ها مسئله اصلی روش کار نیست، بلکه "موضوع" تحقیق در ادبیات است". این برخورد در واقع اولین برخورد فرمالیستی با مسئله "علمی‌ات" نقدگرایی است.

Eliot, George

(الیوت، جورج) (۱۸۸۰ - ۱۸۱۹)

نام واقعی او ماری آن اوانس، زنی ادیب و متولد انگلستان بود. رمان‌های رئالیست وی زندگی روستائی و شهرستانی در انگلستان را ترسیم می‌کند.

Empirical

(تجربی)

تجربه‌گرایی (Empiricism) نظریه‌ای فلسفی است که بر این امر پافشاری می‌کند که دانش صرفاً از طریق تجربه عینی حاصل می‌شود. تجربه‌گرایی از کشور انگلستان در قرن ۱۷ میلادی آغاز شد و در تخالف با منطق‌گرایی (Rationalism) اروپائی قرار گرفت که دانش را ادراکاتی پایه‌ای می‌دانست که از طریق "درون‌تابی" (Intuition) حاصل می‌شود. فیلسوف شهیر انگلیسی فرانسیس بیکن Francis Bacon (۱۵۶۱-۱۶۲۶) را یکی از نظریه‌پردازان پیشرو در زمینه تجربه‌گرایی به شمار می‌آورند.

Epic theatre (Brecht)

(تئاتر حماسی برشت)

برشت به صورتی قاطعانه برخورد رئالسم ستانیسلاوسکی (Stanislavsky) را که سالها بر فضای تئاتر حاکم بود، تغییر داد. آثار اولیه برشت به شدت از اکسپرسیونیسم آلمان تأثیر گرفته بودند ولی توجه هر چه بیشتر به مارکسیسم او را به سوی «تئاتر حماسی» سوق داد. وی معتقد بود که در دریافت قطعه هنری صرفاً نباید به احساسات تماشاگران بلکه به منطق آنان نیز باید تکیه کرد. برشت برای تهییج هر چه بیشتر تماشاگران برای حضور "منطقی‌اشان" در بطن حرکت قطعه‌ای که بر صحنه نمایش می‌آید، پدیده‌ای به نام (تأثیر از خود بیگانگی) را در نمایشنامه‌هایش به صورتی روشمند "تعریف" کرده.

Feuerbach, Ludwig

(فوئرباخ، لودویگ) (۱۸۷۲-۱۸۰۴)

فوئرباخ یکی از منتقدان فلسفه هگل بود. وی آنچه را که تقلیل هگلی از "جوهر انسانی" به "خود آگاهی" نام گذاشته بود، مورد تردید قرار داده سعی بر آن داشت که ارتباط ایدئالیسم با مذهب را نشان دهد. با رد فلسفه هگل و به ارزش گذاشتن ماده‌گرایی از طریق انتقاد از مذهب و ایدئالیسم، فوئرباخ فردیت اساساً بیولوژیک انسان را به ارزش گذاشت. وی با آن که در تحلیل و ادراک تاریخی نتوانست از ایدئالیسم فاصله گیرد، با ایجاد تردید در فلسفه

هگلی در واقع راهگشای آثار مارکس و انگلس شد. فوئرباخ دو سال قبل از مرگ به حزب سوسیال‌دمکرات آلمان پیوست ولی از نظر سیاسی فعال به شمار نمی‌آمد. مارکس و انگلس هر دو تحت تأثیر فلسفه فوئرباخ بودند.

Fielding, Henry

فیلدینگ، هنری (۱۷۵۴ - ۱۷۰۷)

نویسنده شهیر انگلیسی که کتاب معروف "تاریخچه تام جونز" مهم‌ترین اثر اوست.

Flaubert, Gustave

(فلوبر، گوستاو) (۱۸۲۱-۱۸۸۰)

رمان‌نویس مکتب رئالیسم فرانسه است که در شهر روان (Rouen) در خانواده‌ای که اغلب اعضاء آن طبیب و جراح بودند چشم به جهان گشود. ولی تأثیر اصلی، نه از طبقه اجتماعی بلکه از مادر به فلوبر رسید. با وجود تعلق به محافل بورژوا فلوبر از روزهای اول عمر با این طبقه و طرز تفکرش در تضاد قرار گرفت. حتی از مدرسه نیز اخراج شد و تعلیم و تربیت وی در شهر پاریس و زیر نظر معلم خصوصی به انجام رسید. در پاریس به تحصیل حقوق پرداخت ولی دیری نگذشت که دانشگاه را رها کرد و زندگی خود را وقف ادبیات نمود. فلوبر پس از سفری طولانی به خاورمیانه و اروپای شرقی به پاریس بازگشت و اثر معروف خود "مادام بوآری" را در سال ۱۸۵۷ به رشته

تحریر در آرود. در تفکر فلوبر "موضوع" خوب یا بد ادبی وجود ندارد، مسئله اصلی از نظر او سبک نگارش است. فلوبر از نظر سیاسی وابسته به دربار ناپلئون سوم بود ولی در عین حال ارتباط خود را با نویسندگانی هم چون زولا و جورج ساند حفظ کرده بود.

Futurism

(آینده گرایی)

در فوریه ۱۹۰۹ آینده گرایی با چاپ مانیفست خود در صفحه اول روزنامه فیگارو در فرانسه موجودیتش را به صورت رسمی اعلام کرد. این مانیفست به امضاء شخصیت جنجالی و سؤال برانگیزی به نام فیلیپو توماسو مارینتی (Filippo Tommaso Marinetti) بود که به جرأت می توان گفت در هنگام چاپ مانیفست تنها عضو فعال این "مکتب" به شمار می رفت. ولی طی گذشت ماه ها هنرمندان دیگری که همگی ایتالیائی بودند به این جریان پیوستند. آینده گرایی مکتبی صرفاً ادبی به شمار نمی آید و تمامی صور فعالیت های هنری از نقاشی، شعر، موسیقی گرفته تا سینما و هنر عکاسی را در بر می گیرد. تأکید اساسی این مکتب بر رها کردن هنر ایستا، استخوانی شده و کهن و در آغوش کشیدن شاهد نوآوری است. ولی باید اذعان کرد که بسیاری از تمایلات واقعی و نهان در این مکتب صرفاً سیاسی

بوده‌اند. برخی مورخان نبود یک ایدئولوژی اجتماعی - سیاسی در کشور ایتالیا را که بتواند تمامیت ارضی و وحدت این کشور را حفظ کند، دلیل شکل‌گیری این به اصطلاح "مکتب" هنری عنوان می‌کنند. به طور مثال باید متذکر شد که آینده‌گرایان - برخلاف اکثر محافل روشنفکری و هنری در اروپا - جزو کسانی بودند که از ورود ایتالیا به جنگ اول جهانی به شدت حمایت می‌کردند، جنگی که تاریخ از آن فقط به عنوان یک جنون سرمایه‌داری یاد می‌کند. آینده‌گرایی صرفاً تا حدی در هنر نقاشی قادر به ارائه نمونه‌هایی قابل ذکر شد. خطوط تند و زوایای چهارگوش در نقاشی که بعدها الهام بخش کوبیسم شد، از نظر تاریخی اولین بار در آثار آینده‌گرایان دیده شده. پس از پایان جنگ اول و شروع غوغا سالاری فاشیست‌ها، هنرمندان آینده‌گرا و خصوصاً شخص مارینتی را می‌توان در صف اول تظاهرات معروف به "رژه شهر رم" در حمایت از "رهبر" بازشناخت. با وجود حمایت هسته مرکزی آینده‌گرایان از موسولینی، در این سالها آینده‌گرایان فاشیست، کمونیست و مستقل در واقع به جان یکدیگر افتاده بودند. ولی در هر حال، هنرمندان قابل‌ذکری به این حرکت جلب نشدند و بیشتر گپی‌برداران و شخصیت‌های دست دوم به این جنبش روی

آوردند. جریانی تحت عنوان آینده‌گرایی "نوین" نیز در مخالفت با موسولینی شکل گرفت که عموماً به دلیل نارضایتی از "فاشیست‌ها"، خصوصاً سیاست‌های فرهنگی آنان، خود را ضدفاشیست می‌نامید. سالها بعد با ظهور "تئاتر پانتومیم آینده‌گرا" این مکتب تأثیرات خود را به صورتی غیرمستقیم بر ادبیات اعمال کرد. در ۱۹۴۴ با مرگ مارینتی آینده‌گرایی نیز مرگ خود را اعلام کرد. ولی برخی نقاشان با پیروی از داده‌های این مکتب به کار خود ادامه دادند. ارتباطات آینده‌گرایان و فاشیست‌های ایتالیا پس از پایان جنگ برای این حرکت بسیار گران تمام شد. شکی نیست که آینده‌گرایی اولین تلاش هنری برای هماهنگی زندگی ماشینی و هنرهای سنتی در چارچوب زندگی شهری قرن بیستم است. این حرکت هنری هر چند که در شناخت فاشیسم به عنوان عارضهٔ قرن بیستم دچار اشتباه نشده بود، در محاسبهٔ برخورد انسان شهرنشین که، به عقیدهٔ این حرکت، فاشیسم را نیز باید به عنوان محصولی از زندگی نوین بشری بپذیرد، اشتباهی پایه‌ای کرده بود. در واقع آینده‌گرایان با قطعه قطعه کردن عامل زمان و بررسی فعالیت‌های هنری بشر به صورتی بی‌ریشه و بدون ارتباط با تاریخچهٔ هنر، ناخودآگاه پیام‌آوران زمینهٔ خطرناکی از گم‌گشتگی فرهنگی شدند که بیشتر از آنچه به

جان‌گیری هنرهای نوین منجر شود
توجیه‌کننده نظریه‌های "نواورانه - سنتی"
منحط فاشیستی شد.

Goethe,
Johann Wolfgang von

(گوته، یوهان ولفگانگ) (۱۷۴۹-۱۸۳۲)
شاعر، نمایشنامه‌نویس، نویسنده و سیاستمدار
آلمانی است. وی تحصیلات خود را در رشته
حقوق در شهر لایپزیک به انجام رساند و در
دربار شارل آگوستوس، دوک ساکس و وایمار
به مدت ده سال به وزارت ایالت وایمار منصوب
شد. به عنوان مورخ رسمی دوک در جنگ بر
علیه انقلاب فرانسه شرکت کرد ولی با این
وصف نهایت امر به شدت تحت تأثیر آرمان‌های
انقلاب فرانسه قرار گرفت. وی که به زبان‌های
متعددی تسلط داشت، آثار بسیاری از متفکران
بزرگ اروپائی چون ولتر، بایرون، سلینی و دیگر
شخصیت‌هایی که بر تاریخ اروپا تأثیر مستقیم
گذاشته بودند را به زبان آلمانی ترجمه کرد. از
وی آثار بسیاری به جای مانده ولی مجموعه
اشعار فاوست شاهکار اوست. پاره‌های متعددی
از مکاتبات وی با دیگر متفکران هم‌عصرش در
دست است که از ارزش زیادی برخوردارند.
گوته در کنار شیلر، ادیب معروف آلمانی به
خاک سپرده شد.

Goldmann, Lucien

(گلدمن، لوسیان)

نقدگرای فرانسوی، وابسته به جنبش نقدگرایی
چپ، که آثارش بیشتر در زمینه جامعه‌شناسی
ادبیات است. مهم‌ترین اثر وی " خداوند
پنهان" نام دارد.

Gorky, Maxim

(گورکی، ماکسیم) (۱۹۳۶ - ۱۸۶۸)

نام واقعی او "آلکسی ماکسیموویچ پشکوف"
بود و در شهر نوگورود که بعدها به افتخار او
ماکسیم گورکی نام گرفت چشم به جهان
گشود. در سن ۵ سالگی یتیم شد، در ۸
سالگی به دلیل فقر مدرسه را ترک کرد و به
حرفه‌های مختلفی چون پینه‌دوزی و
ظرف‌شوئی پرداخت. در همین ایام در هنگام
کار خواندن و نوشتن آموخت و طولی نگذشت
که شیفته ادبیات شد. در ۱۲ سالگی از خانه
پدربزرگ خود که مردی خشن و بی‌رحم بود
گریخت و سالها در فقر و گرسنگی زیست.
تلخکامی‌های این روزها بر او تأثیری عمیق
برجای گذاشت تا جایی که لقب گورکی (در
زبان روس : تلخکام) را برای خود انتخاب کرد.
در ۲۱ سالگی دست به خودکشی زد و با آنکه
جان سالم به در برد گلوله‌ای که سینه‌اش را
شکافت برای تمام عمر وی را بیمار و نزار بر
جای گذاشت. پس از این حادثه به طراران،
فواحش و جانیان روی آورد و در همگامی با
آنان به سیر و سیاحت در سراسر روسیه

پرداخت. فعالیت فرهنگی او در سن ۲۴ سالگی با حرفه روزنامه‌نگاری آغاز شد. گورکی نویسنده‌ای است که قهرمان توده‌های روس به شمار می‌آید و اولین هنرمندی است که در آثارش از دزدان، جنایتکاران و فواحش با حسن نیت یاد می‌کند. در سال ۱۹۰۲ اولین اثر وی به نام "شهروند از خود راضی" پس از ممیزی فراوان از طرف پلیس تزاری، در تئاتر مسکو به صحنه آمد. ولی پلیس از نمایش دوباره این قطعه جلوگیری کرد. با این وجود، این اثر و آثار دیگری که در پی آمدند برای "کودک تلخکام" در قلب ادبیات جهان جایگاهی هم‌پایه تولستوی، چخوف و داستایوسکی پایه‌ریزی کردند. گورکی با اولین امواج انقلاب روسیه همراه شد و مدت‌های مدیدی را در زندان و بازداشتگاه‌های تزاری گذراند، مکان‌هایی که در آن‌ها آثارش را به رشته تحریر آورد. او پس از پیروزی انقلاب با بلشویسم و حتی با شخص لنین نیز اختلاف نظر پیدا کرد، و از ۱۹۲۲ تا ۱۹۳۰ در ایتالیا ساکن شد. در ۱۹۳۶ در روسیه در شرایطی غیرعادی چشم از جهان فرو بست. سال‌ها بعد "گنریخ یاگودا" یکی از رؤسای پلیس مسکو در محاکمه‌ای اظهار داشت که شخصاً گورکی را به قتل رسانده. کتاب "مادر" و زندگی‌نامه‌ای که گورکی از خود به یادگار گذارد، آثاری به یاد ماندنی‌اند.

Goya, Francisco

(گویا، فرانسیسکو) (۱۷۴۶ - ۱۸۲۸)

نام اصلی او فرانسیسکو دِ گویائی لوسینتس بود و نقاش رسمی دربار اسپانیا به شمار می‌آمد. به دلیل بیماری، شنوائی خود را از دست داد، بیمار و گوشه‌نشین شد و در آثارش به رومانتیسمی بی‌پرده، آینده‌گرا و انتقامجو روی آورد. تابلوهای وی در مورد حوادث دوم و سوم ماه می ۱۸۰۸، روزهایی که مردم اسپانیا بر علیه ارتش‌اشغالگر فرانسه دست به شورش زدند، مهم‌ترین آثار گویا به شمار می‌رود.

Gramsci, Antonio

(گرامشی، آنتونیو) (۱۸۹۱-۱۹۳۷)

از زمان دانشجویی در نهضت‌های چپ‌گرا فعال شد و در سال ۱۹۲۲ به مسکو رفت. در ۱۹۲۶ به دلیل مخالفت با سیاست‌های موسولینی به زندان افتاد. موسولینی در مورد او گفته بود: "باید جلوی فکر کردن این چنین آدم‌هایی را گرفت." در سال ۱۹۳۷ زمانی که به تازگی از زندان آزاد شده بود چشم از جهان فرو بست. میان گرامشی و دیگر مارکسیست‌های غربی تفاوت اساسی هم در روش و هم در خاستگاه طبقاتی وجود دارد. گرامشی اکثر آثار خود را در زندان به رشته تحریر در آورده.

Grundrisse

(گروندریس)

گروندریس مجموعه‌ای از هفت دیباچه در مورد سرمایه و نقدینگی است که، مارکس در زمستان سال ۱۸۵۷، تحریر آن را به اتمام رساند. این مجموعه مضامین و سرفصل‌هایی، چون از "خودبیگانگی" و "دیالکتیک هِگل" را مورد بررسی قرار می‌دهد که بعدها در آثار دیگر مارکس به صورتی مشروح‌تر مطرح شده‌اند. صاحب‌نظران معتقدند که در این کتاب دیالکتیک مارکس به روشنی ارائه شده. با این وجود برخی مورخین این کتاب را حلقه‌ی ضعیف آثار مارکس می‌دانند و در تضاد با اثر کلیدی او "سرمایه: نقد اقتصاد سیاسی" قرار می‌دهند، در حالی که برخی دیگر با آنکه قبول می‌کنند که مسائل مطرح شده در این کتاب به تشریح و تفصیل "سرمایه" نیست، آن را یکی از آثار کلیدی برای شناخت مارکسیسم به شمار می‌آورند.

Heath, Stephen

(هیت، استفن)

نویسنده و صاحب‌نظر در رشته‌های هنر و پژوهش است. شهرت وی در انگلستان و رای آثارش، بیشتر به دلیل ترجمه‌ی آثار رولان بارت فیلسوف فرانسوی به زبان انگلیسی است.

Hegel, Georg
Wilhelm Friedrich

(هِگل، گئورگ ویلهلم فردریخ) (۱۷۷۰-)
(۱۸۳۱)

فیلسوف آلمانی که، در شهر اشتوتگارت چشم به جهان گشود. وی در آغاز در برن و فرانکفورت به تحصیل در الهیات پرداخت و سپس مُدرس دانشگاه ینا (Jena) شد. در آغاز وی را از پیروان شلینگ به شمار می‌آوردند، ولی هگل به تدریج شروع به شکل دادن به نظام فکری مستقل خود کرد، نظامی که در اولین اثر او "پدیده‌شناسی عقل" (Phenomenology of Mind) ارائه شد. مورخین تاریخ فلسفه از هگل در مقام آخرین فیلسوف کلاسیک یاد می‌کنند، بی‌شک وی یکی از فلاسفه کلیدی در تاریخچه رشد تفکر فلسفی غرب است. آنچه از هگل به یادگار مانده و به وسیله دیگر فلاسفه پیوسته مورد استفاده قرار گرفته، "دیالکتیک هگلی" است. در حقیقت ایدئالسم مطلق هگلی جهانی "تک‌روحي" توسعه می‌دهد و این "روح" را صرفاً از طریق منطقی دیالکتیکی قابل دریافت می‌داند. برخورد فلسفی هگل نتیجتاً به شکل‌گیری "برنهاده‌ای" منجر می‌شود که "ضدبرنهاده" خود را خلق کرده و از تلفیق ایندو پدیده‌ای شکل می‌گیرد که وی بر آن نام "ترکیب" گذاشته است. (به طور خلاصه تر، آنتی‌تز و سنتز). این "ترکیب" (سنتز) خود به نوبه خود تبدیل به "برنهاده‌ای" نوین می‌شود و دور به این ترتیب ادامه می‌یابد. با وجود آنکه

فلسفه هگل ایدآلسمی مطلق است، دیالکتیک هگلی به وسیله مارکس و در جهت توسعه فلسفه مادی مارکسیسم وسیعاً مورد استفاده قرار گرفته.

Hobbs, Thomas

(هابس، توماس) (۱۶۷۹-۱۵۸۸)

توماس هابس فیلسوف انگلیسی شاید کامل‌ترین فلسفه ماده‌گرای قرن ۱۷ را ارائه داده باشد. وی اصل ثنویت دکارتی را مردود می‌دانست و معتقد به فناى روح انسان بود. هابس از طرف دیگر فلسفه سکولاستیکی و ارسطوئی را نیز رد کرده و به آنچه فلسفه "نوین" لقب داده بود، گرایش داشت. وی انسان را در حالت طبیعی خود، موجودی می‌دید که با تمامی موجودات دیگر در جنگ خواهد بود. انسان در تفکر او بدون دولت نه تنها قادر به زندگی نیست، که امکان راهیابی به صلاح و فلاح نیز نخواهد نیست.

Intertextuality

(آمیختگی درون‌متنی)

این واژه را می‌توان تحت عنوان "گفت و شنودگرایی" (Dialogism) در بطن متن‌ها تعریف کرد. "آمیختگی درون‌متنی" ابعاد بسیار وسیعی دارد. چنین گفته می‌شود که هنرمند در ساخت و پرداخت پدیده هنری (ادبیات و یا دیگر انواع) نه تنها اسیر پنجه

قدرتمند سبک‌ها، شیوه‌ها و ابزارهای متفاوتی است که بیان هنری او را از نظر فیزیکی درچارچوب تاریخچه خود و سبک‌هایی که در دسترس او قرار دارد امکان پذیر می‌کند، بلکه نوعی آمیختگی، از دیگر زمینه‌های هنری، عقیدتی و فرهنگی، در آثار او حضور دارند. به طور مثال در مصرع زیر: "دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می‌کرد"، حافظ، اشاره مستقیم به مسیحیت و معجزات مسیح دارد. در حالی که هم‌زمان در غزلیات وی جای پای اسطوره‌های آریائی که ارتباط حافظ را با پیشینه اسطوره‌ای و غیر اسلامی او برقرار می‌کند مشاهده می‌شود:

همین مرحله‌ست این بیابان دور که گم شد در او لشکر سلم و تور
لازم به تذکر است که در عمل، بررسی کامل "آمیختگی درون‌متنی" در یک اثر ادبی به این سهولت نمی‌تواند صورت گیرد. در آثار نویسندگان معاصر و خصوصاً در رمان‌نویان، به دلیل تأثیرات فراوانی که از سبک‌ها، ابزارها، فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف گرفته شده، این بحث وسعت بسیار می‌یابد.

Jakobson, Roman

(جاکبسون، رمان) (۱۸۹۶-۱۹۸۲)

جاکبسون در بسیاری از رشته‌های هنری از ادبیات تا نقاشی و موسیقی فردی صاحب‌نظر و

محقق استثنائی بود. وی در شهر مسکو متولد شد و در "حلقه زبانشناسی مسکو" و "حلقه زبانشناسی پراگ" نقش موثری ایفا کرد. پس از حمله نازی‌ها به چکاسلاوکی وی از طریق کشورهای اسکاندیناوی به آمریکا گریخت و سال‌ها در مدرسه‌ای فرانسه زبان در نیویورک به نام "مدرسه آزاد تحقیقات عالی" به تدریس مشغول بود. در همین مدرسه کلود لوی استرواس به دیدار وی نائل آمد و افکار جاکبسن بر او و نظریات فلسفی‌اش تأثیرات فراوان به جای گذاشتند جاکبسن سال‌ها بعد در ام.آی.تی، هاروارد و دانشگاه کلمبیا کرسی استادی داشت. به دلیل وسعت زمینه‌های فعالیت وی ارائه یک خلاصه از تحقیقات جاکبسون بر زمینه‌های زبانشناسی و تحقیق ادبی عملاً غیر ممکن است. با این وجود می‌توان عنوان کرد که محور اصلی تحقیق ادبی او "کاربردهای زبان" بوده.

Joyce, James

(جوینس، جیمز) (۱۸۸۲-۱۹۴۱)

نویسنده ایرلندی که خارج از کشور خود از شهرت بسیار بیشتری برخوردار شد. دوران کودکی و جوانی وی در فقر کامل گذشت. در ایرلند مجموعه داستان‌های کوتاه‌اش را ناشر به دلیل اختلاف نظر با وی، شخصاً نابود کرد. جوینس برای همیشه ایرلند را ترک کرده به

انگلستان رفت و مجموعه داستان‌های کوتاه خود را در لندن به چاپ رساند. بعدها به پاریس رفت و بیش از ۲۰ سال عمر خود را در این شهر گذراند. جویس در تمام دوره فعالیت هنری‌اش استقلال سیاسی خود را حفظ کرد. انتشار معروف ترین کتاب وی اولیس (Ulysse) که در فرانسه به چاپ رسید سال‌های متمادی در انگلستان و آمریکا ممنوع بود. تحقیقات ادبی فراوانی بر آثار جویس صورت گرفته.

Kristeva, Julia

(کریستوا، جولیا)

در سال ۱۹۱۴ در اروپای شرقی چشم به جهان گشود و بعدها به فرانسه مهاجرت کرد. در این کشور با رمان‌نویس معروف فرانسوی فیلیپ سولرز ازدواج کرد. از کریستوا به عنوان نویسنده و نقدگرایی ساختارگرا نام می‌برند. مهم‌ترین اثر وی "انقلاب در زبان شعرگونه" است. کریستوا در زمینه‌های خدمات اجتماعی به بی‌نویان فعالیت زیادی دارد.

Laporte, Dominique

(لاپورت، دومینیک)

لاپورت یکی از جنجال‌برانگیزترین نویسندگان معاصر فرانسه است. اثر مهم وی شیت (Shit) به معنای تَخَلّی، یکی از ضدارزش‌ترین آثار به

چاپ رسیده در ادبیات معاصر فرانسه به شمار می‌رود. لاپورت طبیب و روانکاو بود ولی در زمینه‌های فرهنگی به شیوه خود و در تحقیقات بسیاری جدی در مورد مسائل اجتماعی فعالیت چشم‌گیری داشت. وی معتقد به پیروی از زبانی غیردانشگاهی بود. لاپورت در سال ۱۹۸۴ در سن ۳۵ سالگی چشم از جهان فرو بست.

Leavis (F.R)
Frank Raymond

(فرانک ریموند لیویس) (۱۸۹۵-۱۹۷۸)
یکی از مهم‌ترین و بحث‌انگیزترین منتقدان ادبی کشور انگلستان به شمار می‌رود. وی تمام عمر خود را در شهر دانشگاهی کمبریج گذراند، ولی به دلایلی مدیریت دانشگاه هیچگاه پست مهمی برای او در نظر نگرفت، لیویس عملاً همه عمر "دبیر" ساده دانشگاه باقی ماند! امروز، پس از مرگ وی می‌توان گفت که تأثیر او بر تحلیل شعر در تاریخ شعر انگلستان بی‌همتا است. تدریس زبان و ادبیات انگلیس حتی در مرحله متوسطه و پیش‌دانشگاهی نیز از لیویس تأثیر بسیار گرفته. "سنت والا: جورج الیوت، هنری جیمز، جوزف کانراد"، "تمدن توده‌ها و فرهنگ‌های اقلیت" و "داستانسرا" از جمله مهم‌ترین آثار وی به شمار می‌روند. برخی صاحب‌نظران قرائت‌های نقدگرایانه او را به "نونقدگرائی" که مکتبی با تمایلات دست راستی است، نزدیک می‌دانند.

Lévis–Strauss,
Claude

(لوی استراوس، کلود)

از لوی استراوس اغلب در کنار "ساختارگرایی" به عنوان آخرین فیلسوف جهان فلسفه نام می‌برند. وی در سال ۱۹۰۸ در کشور بلژیک چشم به جهان گشود. در شهر پاریس تحصیلات دانشگاهی خود را به اتمام رساند. و سالها در دانشگاه سائوپائولو در کشور برزیل به تحقیق و تدریس مشغول بود. وی بیش نیمی از عمر خود را به تحقیق در باب شیوه‌های زندگی سرخپوستان شمال و جنوب قاره آمریکا سپری کرد. استراوس در سال ۱۹۵۹ به عضویت در "کولژ دو فرانس" نائل آمد. استراوس تمدن غرب را به عنوان نمونه کامل پیشرفت برای بشریت مورد تردید قرار می‌دهد، و طی تحقیقات خود قصد اثبات این امر را دارد که انسان بدوی و مدرن هر دو از ساختار واحدی در قدرت تفکر برخوردارند. به گفته استراوس، وی در زندگی سه معشوقه داشته : مارکسیسم، روانکاوی و زمین‌شناسی، ولی این رشته قوم‌شناسی بود که به وی امکان گسترش افکار و عقاید فلسفی‌اش را داد. ساختارگرایی استراوس به عنوان یک فلسفه کلی از افکار و نظریات سوسور در زبان‌شناسی تأثیر بسیار گرفته. استراوس چندی پیش در شهر پاریس دارفانی را وداع گفت.

Linguistics

(زبان‌شناسی)

این علم یکی از نوپاترین شاخه‌های علوم انسانی است که به بررسی علمی «زبان» اختصاص دارد. ولی هدف اصلی در این علم «گوش» به عنوان یک فعالیت انسانی است. زبان‌شناسی که با تکیه به شیوه‌های علمی از آن خود «زبان» را مورد مطالعه قرار می‌دهد، هیچ نوع استفاده‌ای از «زبان» را به دلیل تخلفی که می‌تواند با احکام دستوری و صرف و نحو داشته باشد، به زیر سؤال نمی‌برد. در این مقام زبان‌شناسی در درجه اول به بررسی ویژگی‌های "آوایی" زبان می‌پردازد. بررسی نوشتار فقط شاخه کوچکی از زبان‌شناسی است و به صورتی کلی این علم از بررسی نوشتار تا حد امکان گریزان است، مگر آنجا که نوشتار تأثیر بر آوا داشته باشد. "ادعای علمی" زبان‌شناسی - آنچه در این کتاب می‌تواند بحث‌انگیز تلقی گردد - این است که این علم قادر است بررسی زبان را به صورتی "غیرعقیدتی" به انجام رساند.

Lukacs, George

(جورج لوکاس) (۱۸۸۵ - ۱۹۷۱)

در زبان بلغار، زبان مادری او، نامش "گیورگی لوکوچ" بود. منتقدی ادبی و فیلسوفی مارکسیست، که پس از جنگ اول جهانی به

عضویت حزب کمونیست بلغارستان در آمد. و از طریق چاپ مقالاتی وسیع سعی در ارائه لنینیسمی فلسفی داشت. ولی با نگارش کتاب "تاریخ و خودآگاهی طبقاتی" سهم بزرگی در پرداخت نظریه مارکسیستی به عهده گرفت. لوکاس با وجود مخالفت‌هایی که با کمونیسم داشت تا ۱۹۷۱ به حزب کمونیست وفادار ماند. نقطه‌نظرهای ضدحزبی او از طرف "کمونیسم غربی" به بهترین وجه مورد استفاده قرار گرفت و در جهان غرب برای او آوازه و شهرت به ارمغان آورد. ولی نقش اساسی لوکاس نه در تفکر مارکسیستی و ایدئولوژی سیاسی، که در نقدگرایی ادبی قرن بیستم است. نظریه نقدگرایی پسامارکسیسم، مکتب فرانکفورت و به صورتی غیر مستقیم‌تر "پساساختارگرایی" همگی به نحوی مدیون داده‌های فلسفی و روش‌شناسانه او هستند. از لوکاس رسماً به عنوان یکی از مهم‌ترین منتقدان نقدگرایی قرن بیستم یاد می‌شود. کتاب "نظریه رمان" وی در اولین سالهای فعالیت ادبی‌اش به چاپ رسید و کتاب دیگر او "کافکا و توماس مان" که در تخالف با "مدرنیسم ادبی" نوشته شده بود، به وی شهرتی جهانی بخشید.

Marcuse, Hebert

(مارکوزه، هربرت) (۱۸۹۸ - ۱۹۷۹)

فیلسوف و متفکر آلمانی که در شهر برلن متولد

شد. وی در جنگ اول جهانی شرکت کرد و سپس به نهضت سوسیالیست‌های آلمان روی آورد، نهضتی که نهایتاً به دست جمهوری خواهان وایمار به نابود کشانده شد. وی با وجود تحصیلات عالیه در بهترین دانشگاه‌های آلمان، در یک کتابفروشی در برلن به فروشنده‌گی پرداخت. چندی بعد به شهر فرایبورگ رفت تا به همراه هایدگر تز دکترای خود را به رشته تحریر در آورد. ولی نظام نازی‌ها اجازه تکمیل تز را به او نداد. در نتیجه به فرانکفورت رفته و به همراه تئودور آدورنو تبدیل به یکی از شخصیت‌های کلیدی در حلقه فرانکفورت شد. مارکوزه پس از به قدرت رسیدن نازی‌ها آلمان را برای همیشه ترک کرد، به سوئیس و سپس به آمریکا مهاجرت نمود و سالها در دفتری به نام "خدمات استراتژیک" که بعدها به سازمان سیا تغییر نام داد در خدمت دولت آمریکا بود. وی پس از پایان جنگ دوم سال‌ها در هاروارد و دانشگاه کلمبیا کرسی استادی داشت. "انسان تک‌ساحتی" وی یکی از مهم‌ترین آثار اوست. با وجود سابقه حرفه‌ای و همکاری‌های مؤثر با حاکمیت آمریکا مارکوزه تا آخر عمر خود را یک "مارکسیست" می‌خواند، و سعی بر آن داشت که در جنبش‌های دانشجویی آمریکائی رهبری به اصطلاح "چپ نوین" را از آن خود

کند. مارکوزه در سال ۱۹۷۹ چشم از جهان فرو بست.

Marlowe, Christopher

(مارلاو، کریستفر) (۱۵۹۳ - ۱۵۶۴)

شاعر و نویسنده معروف انگلیسی است. در سال ۱۵۸۸ "تراژدی تاریخچه دکتر فاوست" را به قلم آورد. بسیاری از نمایشنامه‌های شکسپیر با الهام مستقیم از آثار مارلاو تهیه و تنظیم شده.

Mayakovsky, Vladimir
Vladimirovich

(مایاکوفسکی، ولادیمیر ولادیمیروویچ) (۱۹۳۰ - ۱۸۹۳)

ولادیمیروویچ در سن ۱۵ سالگی به حزب سوسیال‌دمکرات روسیه پیوست و به دفعات به زندان افتاد. در سال ۱۹۰۹ اولین اشعار خود را در زندان سرود. پس از سپری شدن دوران اسارت در ۱۹۱۲ به "مدرسه هنرهای مسکو" وارد شد و در همین مدرسه به همراه دیگر شاعرانی که خود را "آینده‌گرا" می‌خواندند مانیفست "سیلی بر گونه ذائقه توده‌ها" را به امضاء رساند. مایاکوفسکی بر خلاف آنچه عنوان این مانیفست مطرح می‌کند و در ارتباطی پیچیده از نظر روش‌شناسانه، به گفته خود قصد داشته که با استفاده از شیوه‌های نوین، شعر را "غیرشاعرانه کرده" و مفاهیم شعری را در اختیار توده‌های مردم قرار دهد. با این برخورد اجتماعی و ادبی پر واضح است که

مایاکوفسکی با تمام وجود از انقلاب اکتبر استقبال کرد. وی در عمل از طریق اشعار، شعارها و کتاب‌هایی که برای کودکان تهیه می‌کرد، تبدیل به سخن‌گوی رسمی حزب کمونیست شد. گفته می‌شود که مایاکوفسکی بر مزار لنین سه‌هزار بیت شعر در رسای او نوشته. وی در دوره استالین روزگاری سخت برای مایاکوفسکی آغاز شد. وی که دلباخته یک پناهنده ضدکمونیست شده بود بالاجبار از عشق خود دست شست و همزمان حاکمیت استالینی نیز به او روی خوش نشان نداد. در سال ۱۹۳۰ در درماندگی و سرخوردگی بر زندگی خود نقطه پایان گذاشت. مایاکوفسکی بی‌شک در چارچوب ادبیات و هنرهای "بلشویک" فعال‌ترین و سازنده‌ترین شخصیت فرهنگی این حاکمیت به شمار می‌رود. از وی اشعار، نمایشنامه‌های متعدد، حتی تابلوهای نقاشی بسیاری به یادگار مانده.

McCabe, Colin

(مک‌کیب، کالین)

در سال ۱۹۵۶ در شهر گلاسکو چشم به جهان گشود. از ۱۶ سالگی از مدرسه می‌گریخت تا در تئاتر ادینبورو در اجرای نمایشنامه‌ها شرکت کند. امروز از نظر سینمایی در هالیود فرد شناخته شده به شمار می‌رود.

Moscow Linguistic
Circle

(حلقه زبانشناسی مسکو)

در زمستان سال ۱۹۱۴ روزنامه‌نگار جوانی به نام بریک، با مجتمع کردن دانشجویان، محققین و نویسندگان و در راه به ارزش گذاشتن زبانشناسی و "شعرگونه نثر" این حلقه را بنیانگذاری کرد. اولین جزوه تحقیقی این محفل در سال ۱۹۱۶ به چاپ رسید و سال بعد اوپویاز (OPOYAZ) چشم به جهان گشود. فرمالیست‌های مجتمع در این حلقه با رد قرائت‌های فرویدی، جامعه‌شناسانه و فلسفی که بر جهان نقدگرایی روسیه حاکم بود، اثر ادبی را در ارتباط با دیگر آثار مرکز توجه نقدگرایی می‌دانستند.

Mukarovsky, Jan

(موکاروفسکی، یان)

در دوره‌ای که فرمالیسم و ساختارگرایی چک در هم ادغام شده بودند، گسترش ادراک "در اولویت قرار دادن" (Foregrounding) در تفکر ادبی فرمالیستی را به موکاروفسکی نسبت می‌دهند. به همین صورت تعریف گسترده از کشاکش دینامیک میان ادبیات و جامعه را از موکاروفسکی می‌دانند. در واقع "کاربرد زیبایی‌شناسی" را از نظر فلسفی در فرمالیسم روس موکاروفسکی تعریف کرده.

Mulhern, Francis

(مال‌هرن، فرانسیس)

در بلغاست متولد و به دوبرلن مهاجرت کرد.

نقدگرایی آلتوسری به شمار می‌رود و برخی مقالات او در نشریه "چپ نوین" New Left (Review) به چاپ رسیده است. اثر مهم او کتابی است به نام "زمان حال به طول خواهد انجامید".

New Criticism

(نو نقدگرایی)

این نوع نقدگرایی مکتب حاکم در نقدگرایی ادبی امریکا و انگلستان طی اوایل قرن بیستم است (از ۱۹۲۰ تا سالهای ۱۹۶۰). پیروان این مکتب معتقد به قرائت بسیار نزدیک به متن بوده، و توجه به هرگونه منبع الهام خارج از خود متن، خصوصاً بیوگرافیک (بی‌توجهی به بیوگرافی به دلیل دوری جستن از قرائت‌های فرویدی بوده) را مردود می‌دانستند. ولی قرائت‌های آنان با وجود درخشش و وسعت عظیم فکری معمولاً نهایت امر به کوره‌راه اختلاط‌های مضحک "اخلاقی" فرو می‌افتاده. نونقدگرایی از نظر سیاسی پاسخ حاکمیت‌های غربی به نقدگرایی‌هایی بود که با الهام مستقیم یا غیرمستقیم از مارکسیسم در اروپای غربی در حال رشد بودند.

Ortega Y Gasset,
José

(اورتگا ای گاست، خوزه) (۱۸۸۳ - ۱۹۵۵)

گاست فیلسوف و نویسنده معروف اسپانیایی در آلمان و تحت تأثیر مکتب نئوکانتی تحصیلات

خود را به اتمام رساند. وی فلسفه خود را "مابعدطبیعه دلیل اولی" نامید و قصد آن داشت که حقیقتی نهائی که دیگر مسائل جهان ریشه از آن می‌یابند، را تعریف کند. کتاب "طغیان توده‌ها" به قلم گاست که در سالهای ۱۹۳۰ به چاپ رسید، شاهکار وی به شمار می‌رود و برای او شهرتی جهانی به ارمغان آورد. در این کتاب وی عنوان می‌کند که اگر توده‌های مردم را یک اقلیت متفکر و روشنفکر راهبری نکنند، آشفته‌گی اجتماعی غیرقابل اجتناب است. وی در جنگ داخلی اسپانیا به طرفداری از جمهوری‌خواهان برخاست ولی بعدها مجبور به ترک این کشور و اقامت در آرژانتین شد. پس از پایان جنگ دوم گاست به اسپانیای فرانکو بازگشت و یک انستیتوی تحقیقاتی در باره فلسفه اومانیستی بنیان‌گذارد. طی زندگی علمی، تحقیقی و سیاسی خود، گاست هیچگاه نتوانست موضع مشخصی اتخاذ کند. در فلسفه، با وجود تمایلات مابعدطبیعه غیرقابل تردید، تأثیرپذیری وی از اگزیستانسیالیسم کاملاً مشخص است. و از نظر سیاسی، با وجود همراهی با جمهوری‌خواهان در سالهای طلایی مبارزه اسپانیا، مهم‌ترین آثار وی وحشت فزاینده او را از "آنارشیزم" که در آن روزگار نیروی محرکه انقلاب اسپانیا بود، نشان می‌دهد. و نهایتاً این سر درگمی در

زندگی او منجر به قبول حاکمیت فرانکوی فاشیست شد.

Parsons, Talcott

(پارسونز، تالکوت) (۱۹۰۲-۱۹۷۹)

جامعه شناس آلمانی‌الاصل آمریکائی که سعی در جمع‌آوری تمامی علوم انسانی در مجموعه‌ای به نام "علمکرد عملی انسان" داشت. وی که تحصیلات خود را در دانشگاه با رشته بیولوژی شروع کرده بود، پس از سالها تحصیل در رشته‌های مختلف آخرالامر در هاوارد مدرس جامعه‌شناسی شد. از نظر مکتب وی را می‌توان به ماکس وبر، دیگر جامعه‌شناس آلمانی، نزدیک دانست. بزرگ‌ترین دست‌آورد علمی وی را می‌توان راهبرد نظامی از نظریه عمومی در برخوردهای اجتماعی دانست، که به تجدید نظر در نظریه‌های پیش از وی منجر شد.

Post Structuralism

(پساساختارگرایی)

این مکتب در واقع برای پاسخ به بن‌بست‌هایی که در ساختارگرایی مشاهده شد شکل گرفته، ولی خود با وجود رد ساختارگرایی به آن کاملاً وابسته باقی مانده است. از جاک دریدا به عنوان یکی از پساساختارگرایان اولیه نام می‌برند. تقابل میان پساساختارگرایی و ساختارگرایی را در جواب به این سؤال می‌توان

یافت : اگر "نشانه" (Sign) همیشه ارادی است، آیا پدیده‌ای قبل از فرهنگ می‌توانسته وجود داشته باشد؟ ساختارگرا خواهد گفت : آری معانی "پیش-فرهنگی" وجود داشته‌اند. پساختارگرا خواهد گفت: نه! معانی پیش‌فرهنگی در بهترین صور خود تخیلات‌اند و در بدترین صورت وسیله‌ای برای پنهان کردن کابوس‌های طبقاتی. از اینرو پساختارگرایان را می‌توان جزو گروهی به شمار آورد که داده‌های نخستین ساختارگرائی را به طور کلی قبول دارند. ولی در این برخورد در برابر روشنگری‌های علمی ساختارگرائی از خود مقاومت نشان داده و طرح "توسعه" را به طور کلی به زیر سؤال می‌برند. با این وجود پساختارگرایان تمامی نظریات وابسته به عهد روشنگری را، آنطور که پسامدرن‌ها مردود می‌دانند، طرد نمی‌کنند.

Post-Althusserians

(پسا آلتوسری‌ها)

پسا آلتوسری‌ها، تحت تأثیر تفکرات فیلسوف مارکسیست فرانسوی آلتوسر، خود را در گیر بحثی بیشتر دانشگاهی تا سیاسی کردند که بر اساس آن قدرت سیاسی می‌باید در پنجه طبقه متوسط قرار گیرد. این حرکت دو شاخه اصلی داشت، یکی شاخه "تحقیقات فرهنگ" که در سالهای ۷۰ در انگلستان متمرکز بود و بر اساس

نقد گرامشی از سرمایه‌داری، سخنگوی جامعه بی‌طبقه و رد فرهنگ سرمایه‌داری شد. این شاخه بعدها دچار بحران شدید شده و در آغاز بحث "پسامدرن‌ها" در سالهای ۸۰ به سوی نسبیت نظری گام برداشته به تقلید از پسامدرنیسم سخن از "برخورد آزاد" با مسائل سیاسی به میان آورد. شاخه دیگر پسالتوسری‌ها بنیادگذار مکتب‌های نوین "آزادی زنان" شد، که هم از مارکسیسم و هم از پسامدرنیسم تأثیرات شدیدی گرفتند. نهضت‌های آزادی زنان در اروپا عملاً از نظریه‌التوسرنگرشی "غیراقتصادی" ارائه داده‌اند.

Rabelais, François

(رَبَلَه، فرانسوا) (۱۴۹۰-۱۵۵۳)

طبيب و نویسنده فرانسوی که، تحصیلات خود را به عنوان طلبه فرقه سنت فرانسیس در دیر آغاز کرد. وی پس از فراگیری حقوق، فلسفه، ادبیات و زبان‌های یونانی و لاتین به دلیل افکار و عقایدش مورد توجه و احترام اومانیست‌های همدوره خود قرار گرفت. رَبَلَه در سال ۱۵۳۰ موفق به دریافت دانشنامه پزشکی از دانشگاه شهر مون‌پولیه در فرانسه شد. وی در کنار حرفه پزشکی به تحریر قطعات ادبی به زبان لاتین نیز ادامه داد. وی پس از نگارش اولین دیباچه‌های کتاب معروف "گارگانتوا و پانتاگروئل" از ترس خشکه فکرهای مذهبی

سالها در خفا زندگی کرد. پنجمین دیباچه این کتاب پس از مرگ رَبله به چاپ رسید. برخلاف آنچه تصور می‌رود شخصیت‌های این کتاب مخلوقات رَبله نبودند. بلکه آنان را، با حشو و زوایدی از ادبیات قرون وسطی به عاریت گرفته بود. متن رَبله در آن واحد خواننده را هم شادمان می‌کند و هم زوایای مهمی از مفاسد جامعه هم‌عصر او را آشکار. شخصیت واقعی او در هاله‌ای از ابهام فرو افتاده، برخی او را فردی می‌خواه و فاسد می‌دانستند و گروهی از او به عنوان ادیبی ارجمند یاد می‌کردند. آثار رَبله را می‌توان ابزاری به شمار آورد که ورود انسان قرون وسطی، یعنی همان بره گمشده مسیحیت را، به "فردیت" و استقلال شخصیت فردی که انقلاب صنعتی هم نیازمند آن و هم سازنده آن بود، امکان پذیر کرد.

Robbe-Grillet, Alain

(راب‌گریلت، آلن)

در سال ۱۹۲۲ در خانواده فقیر ولی شدیداً سیاسی و آنارشیزست چشم به جهان گشود. از بچگی تحت تعلیم خانوادگی با تمامی مظاهر قدرت سازمان‌یافته اجتماعی، ارتش، دولت و مذهب در تخالف کامل قرار گرفت. آلن جوان موفق شد که در سال ۱۹۴۵ از یکی از معروف‌ترین مدارس مهندسی در فرانسه دانشنامه دریافت کند. سال‌ها بدون هیچ‌گونه

ذوق و شوقی به حرفه مهندسی پرداخت ولی به یکباره دست از این حرفه شست و عمر خود را وقف نویسندگی کرد. کتاب‌های اولیه او را هیچ ناشری در شهر پاریس نپذیرفت. ولی پس از دو سال تلاش، اولین رمان وی "مسافر"، با اقبال بسیار روبرو شد. زندگی ادبی او تا به امروز با فراز و نشیب‌های زیادی روبرو بوده، بسیاری از آثار وی از نظر ادبی یک شکست کامل توصیف شده است.

Rousseau,
Jean Jacques

(روسو، ژان ژاک) (۱۷۱۲-۷۸)

فیلسوف، نظریه‌پرداز سیاسی بود، برخی او را فرانسوی و برخی دیگر سوئیسی می‌دانند. ولی در اینکه وی متولد شهر ژنو است مجادله‌ای نیست. روسو مادر خود را در بدو تولد از دست داد و از ۱۶ سالگی از خانه گریخته و آواره شد. به دلایلی مورد توجه زنی اشراف‌زاده به نام لوئیز دوبارنر قرار گرفت. مادام دوبارنر وی را برای تحصیل به شهر تورن در فرانسه رهسپار کرد. وی مدت زیادی را وقف کسب علم نکرد، و زیر نظر مادام دوبارنر در فرانسه به سیاحت پرداخت، چند سال بعد به پاریس رسید. و در این شهر به حلقه آنسیکلوپیدیست‌ها، و در رأس آنان دیدرو، نزدیک شد. روسو معتقد بود که انسان فطرتاً نیکوست و این تمدن است که او را به فساد کشانده. ابراز این عقاید در آکادمی

شهر دیژون برای وی شهرت بسیاری به ارمغان آورد. ولی مخالفان او نیز فراوان بودند. مهم‌ترین و باارزش‌ترین اثر وی را می‌توان "سخنی در باب عدم‌تساوی انسان‌ها" به شمار آورد. وی که به دلیل قبول مذهب کاتولیک ملیت سوئیسی خود را از دست داده بود، بعد از چاپ این اثر به ژنو بازگشت، دوباره پرتستان شد و در صدد به دست آوردن دوباره ملیت خود برآمد. ولی آخرالامر دوباره به فرانسه بازگشت و در سال ۱۷۹۴ در پاریس چشم از جهان فرو بست. پس از انقلاب کبیر جسد وی را به پانتئون منتقل کردند و در کنار دیگر متفکران بزرگ انقلاب فرانسه به خاک سپردند.

Sand, Geroge

(ساند، جورج) (۱۸۷۶ - ۱۸۰۴)

نام اصلی او اورور دوپن (Aurore Dupin) بارن دودوان (Baronne Dudevant) بود و در شهر پاریس در خانواده‌ای اشرافی متولد شد. برای خلق آثار ادبی خود به ناچار، آنطور که رسم زمانه بود، نام مستعاری مردانه برگزید. آثار اولیه او شاعرانه و ملهم از احساسات بودند ولی به تدریج مسائل اجتماعی، خصوصاً مسائل روستائیان در آن انعکاس یافتند.

Schiller, Johann

(شیلر، یوهان کریستفر فردریک) (۱۸۰۵ -

Christoph Friedrich

(۱۷۵۹)

شاعر و نمایشنامه نویس شهیر کشور آلمان است، که از سن ۱۳ سالگی به آکادمی نظامی ورتنبرگ وارد شد. بعدها به حقوق و سپس به رشته پزشکی پرداخت. شیلر به همراه گوته یکی از ستون‌های بلامنازع ادبیات آلمان به شمار می‌رود. روح آزادگی و ویژگی اساسی آثار اوست.

Scott, Walter

(اسکات، والتر) (۱۸۳۲ - ۱۷۷۱)

نویسنده اسکاتلندی که در ابتدا حرفه وکالت را برگزید و سپس به شعر و نویسندگی پرداخت. پس از موفقیت کتاباش به نام ویورلی (Waverley) وی خود را وقف داستان‌های تاریخی، خصوصاً رمان "آیوان‌هو" کرد. اسکات تأثیر زیادی بر نویسندگان دوره رومانتیک به جای گذاشته.

Semantics

(علم معانی)

معنای وسیع این کلمه مطالعه و بررسی "دالت" است. و به همین دلیل مورد توجه دیگر علوم: منطق، مردم‌شناسی و زبانشناسی قرار گرفت. میشل برآ (Michel Bréat)، در سال ۱۸۹۷ با تحقیق در مورد "علم معانی" باب مطالعه در این مورد را به

صورتی نوین گشود. وی در برخورد خود به جای بررسی صرف زبان، خود را بر رخدادهای فکری و تمدن ساز که در زبان نهفته می‌دید، متمرکز کرد. در همین راستا، شاگرد او فردیناد سوسور با برنهاد خود دگرگونی عمیقی در روش‌های "علم معانی" به وجود آورد. این علم در قرن معاصر شامل دستور زبان ژنراتیو (Générative) و همچنین تمایزات مشخص شده میان ساختار روبنائی و زیربنائی است که به وسیله چومسکی تعریف شده‌اند. این علم شاخه‌های متعددی یافته، به طور مثال در آنچه "علم معانی شعرگونه نثر" نامیده می‌شود، به عقیده فرمالیست‌های روس مسائل اساسی در شعر را بررسی می‌کند. در شاخه "علم معانی ساختارگرا"، بر پایه ادراک سوسور از «ارزش»، دلالت «نشانه» (Sign) محدود به رابطه "رویه‌گویی - نوشتاری" و "رویه ادراکی" نمی‌شود، بلکه ارتباط هر نشانه با نشانه‌های دیگر را نیز در بر می‌گیرد. و سوسور از این طریق به پهنه "علم معانی واژه‌ها" و میکروسیستم‌ها که معانی آنان محدوده یکدیگر را مشخص می‌کنند دست یافت. در ادبیات یکی از شاخه‌های "علم معانی ساختارگرا" "گوهرواژه‌یابی" (Semiotics) است. لازم به تذکر است که (Semiotics) فقط به زمینه ادبیات محدود نمی‌شود و واژه پیشنهادی در

ترجمه این کتاب، یعنی "گوهرواژه‌یابی" صرفاً منحصر به زمینه ادبیات است. (Semiotics) در دیگر رشته‌ها می‌تواند مترادف‌های فارسی دیگری بیابد. ولی در ادبیات از طریق "گوهرواژه‌یابی" با مقایسه میان نشانه‌ها، خردترین واحد متمایزکننده «دلاله» (Semio) یا "گوهرواژه" را می‌توان مشخص نمود. به طور مثال در واژه‌های آب، چای، و برف "گوهرواژه" «مایع» مستتر است. (Semiotics) در ادبیات شیوه‌ای بسیار کارآمد برای تحلیل‌های بسیار دقیقی در بررسی متن‌های ادبی ارائه داد که تا قبل از آن امکان‌پذیر نبود.

Shaftesbury,
Anthony Ashley
Cooper

(شافتزبری، آنتونی اشلی کوپر) (۱۶۷۱- ۱۷۱۳)

شافتزبری اشراف‌زاده ثروتمندی بود که زیر نظر فیلسوف شهیر انگلیسی لاک (Locke) تربیت شد. وی را نخست برای ورود به زمینه سیاست آماده می‌کردند ولی نه تنها به سیاست علاقه‌ای نشان نداد که مدرسه را نیز ترک کرد و زیر نظر معلم خود به سیر و سیاحت در اروپا، خصوصاً ایتالیا پرداخت. شافتزبری از فلسفه افلاطون تأثیر بسیاری گرفت و در آثاری که بعدها به تحریر درآورد کنایه و طعنه زیادی به مذهب انگلیکن‌ها دیده می‌شود. ولی با این وصف او

خود را تحت تأثیر عقاید عرفانی مسیحیت می‌دیده. در کمال تعجب شافترزبری به عقاید فیلسوف صاحب‌نظری که معلم او بود، خصوصاً نظریه "فطرت" لاک هیچ تمایل فلسفی نشان نداد، و در عوض به جانب عقاید دکارت و هابس کشیده شد.

Shklovsky, Victor

(شکلوفسکی، ویکتور) (۱۸۹۳ - ۱۹۸۴)

در سال ۱۸۹۳ در شهر سن‌پترزبورگ متولد شد. پس از پایان تحصیلاتش در دانشگاه این شهر در محافل ادبی فعال شد و تأثیر زیادی بر شماری چند از نویسندگان جوان در روسیه گذاشت ولی آثار آنان به دلیل سانسور دولتی هیچگاه به چاپ نرسید. پس از این تجربه شکلوفسکی روسیه را در ۱۹۲۳ به مقصد آلمان ترک گفت و در این کشور دو رمان خود را منتشر کرد. چندی بعد دوباره به روسیه بازگشت و عمر خود را وقف نقدگرایی ادبی نمود. وی در طول زندگی فعال ادبی همیشه از طرف حاکمیت بلشویک تحت فشار بود و چند سال قبل از سقوط بلشویسم چشم از جهان فرو بست. ایده (ostranenie) "نامأنوس‌نمائی" در فرمالیسم روس را به او نسبت می‌دهند. کتاب "نظریه شعر" و "لئون تولستوی" او از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند.

Spinoza, Baruch

(اسپینوزا، باروخ) (۱۶۳۲-۱۶۷۷)

در خانواده‌ای یهودی که از پرتغال به هلند پناهنده شده بود چشم به جهان گشود. خارج از تحصیلات اولیه مذهبی، اسپینوزا سریعاً به جانب نظریه‌های غیرمذهبی، خصوصاً نظریهٔ دکارت، جلب شد. نظریات و نوشته‌های اسپینوزا که به صورتی مخفیانه در اروپا به جریان افتاد برای اش به تدریج شهرت و آوازه‌ای فراهم آورد. ولی وی حاضر نشد استقلال فکری خود را از دست دهد، از اینرو پیشنهاد تدریس در دانشگاه هایدلبرگ را رد کرد. اسپینوزا ادراک‌های خدای "انسان‌گون" را چه در مرحلهٔ منطقی و چه در دید مذهبی مورد تردید قرارداد. و قرائت نوینی از انجیل و تورات را الزامی دانست.

Spitzer, Leo

(اسپیتزر، لئو)

از نظر بررسی ادبی اسپیتزر نقدگرای فرانسوی را می‌توان وابسته به "سبک‌شناسی" (Stylistics) دانست که بیشتر به بررسی سبک نگارش می‌پردازد. این نوع نقدگرایی با دیگر مکاتب چون "ضد پزیتیویسم" بنتو کروچه، "موضع‌شناسی" رابرت کورتیس، "تئوری ستیزی" لیویس و بسیاری دیگر در تخالف قرار می‌گیرد.

Stendhal

(ستاندال) (۱۷۸۳-۱۸۴۲)

نام مستعار ماری هنری بیل Marie Henri (Beyle) که در فرانسه، در خانواده‌ای مذهبی و طرفدار امپراتوری ناپلئون، چشم به جهان گشود. وی در سال ۱۸۰۰ به خدمت ارتش ناپلئون در آمد و در حمله و اشغال ایتالیا شرکت کرد. ستاندال از همین دوره به مطالعه مشغول بود و یادداشت‌های او در پاریس به چاپ می‌رسیدند. در جنگ فاجعه‌آمیز روسیه نیز وی در رکاب ناپلئون بود، و پس از سقوط بناپارت، به ایتالیا رفت و به حرفه نویسندگی پرداخت. آثار وی در انگلستان بیشتر از فرانسه خواننده می‌یافت. "سرخ و سیاه" رمان معروف اوست که در آن، بازهم به دلیل تعلق خاطر به ناپلئون و ایده‌های بناپارتنی، سرخ سمبل ارتش آزادی‌بخش بود و سیاه سمبل روحانیت مرتجع کاتولیک. کتاب "صومعه پارم" که پس از چندین سال سیر و سیاحت در اقصی نقاط کشور فرانسه به رشته تحریر در آمد از نظر ادبی شاهکار وی به شمار می‌رود.

Sterne, Laurence

(اشترن، لارنس) (۱۷۱۳-۱۷۶۸)

نویسنده و روحانی انگلیسی است که در کالج مذهبی کمبریج تحصیل کرد. مهم‌ترین اثر شناخته شده او "زندگی و عقاید ترستیان شندی" است. وی در لندن به دلیل ابتلا به

بیماری سل از جهان چشم فرو بست.

Stoicism

(رواق گرایی)

مکتبی فلسفی در جهان باستان است که اولین تجلیات آن به ۳۰۰ سال پیش از میلاد مسیح باز می‌گردد. بنیانگذار این مکتب را فردی به نام زنو (Zeno) از اهالی جزیره قبرس می‌دانند. زنو تعالیم خود را در کشور-شهر آتن در محلی به نام استوا پوئسیل (Atoa Poecile) به حوارین خود ارائه می‌داد و نام ستوئیسیم از این محل گرفته شده. با اقتباس از هراکلیتوس، زنو به تعالیم سقراطی مفاهیمی نوین افزود و برخی نظریه‌های منطق ارسطویی را نیز با آن هماهنگ کرد. رواق گرایی با ریشه‌هایی که در نظریه‌های اولیه فردیت انسانی دارد، بر ایده‌آلهائی چون خرد و فضیلت انسانی تکیه می‌کند. رواق‌گرایان فضیلت را همپایه خوشبختی می‌دیدند و معتقد بودند که، صرفاً با سرکوب کردن هواهای نفسانی و لذات دنیوی می‌توانند بر نیازهای مادی حاکم شده، در جهانی که مظهر اراده الهی می‌دانستند در کمال خوشبختی زندگی کنند.

Todorov, Tzevetan

(تودورف، زوتان)

در ۱۹۳۹ در بلغارستان متولد شد و تحصیلات

خود را در فرانسه به پایان رساند. وی امروز در قسمت "تحقیقات هنری و زبان" وابسته به مرکز تحقیقات دولتی فرانسه مشغول به کار است. از وی به عنوان یک "ساختارگرا" نام می‌برند. تودوروف مقالات و کتب بسیاری در مورد نظریه ادبیات به تحریر در آورده که مهم‌ترین آنان "متن‌های فرمالیست‌های روس"، در سال ۱۹۶۶ به چاپ رسیده است.

Tolstoy,
Leo Nikolayevitch

(تولستوی، لئو نیکولائیوویچ) (۱۹۱۰ - ۱۸۲۸)
نویسنده و متفکری است که به صورتی ویژه بر ادبیات و جریان سیاسی در روسیه تأثیر گذاشته. وی در خانواده‌ای اشرافی چشم به جهان گشود و تقریباً تمامی زندگی خود را در یاسنایا پولینا گذراند. زندگی خانوادگی و زناشویی تولستوی سراسر ناکامی بود، و با مطالعه یادداشت‌های روزانه دوران جوانی‌اش می‌توان به صراحت دریافت که در زندگی خصوصی، حداقل تا آنجا که مربوط به ارزش‌های شوالیه‌گری در فئودالیسم روس می‌شده است، فرد قابل‌احترامی نبوده. در این یادداشت‌ها حتی اشاراتی به تجاوز به عنف به دختر بسیار جوانی نیز دیده می‌شود. با این وجود، تولستوی در کهولت در ارتباط با جامعه، خود را به پای بندی به اصول فئودالی: شرافت، فضیلت و ارزش‌های اخلاقی مذهبی متعهد

نشان می‌داد. تا جائی که در املاک شخصی رعایای اش به تدریج از او تصویری کم‌یابیش مقدس در ذهن نگاه می‌داشتند. خارج از روابط ویژه‌ای که سایه بر زندگی خصوصی وی انداخته، تولستوی در مقام یک کنت خود را از نظر فلسفی معتقد به زندگی اشتراکی نشان می‌داد و در اواخر عمر سعی بر آن داشت که روابط خود را با رعایای اش به نحوی از صورت سنتی خارج نموده و به نوعی دیگرگون کند. تولستوی در اواخر عمر معتقد بود که تنها راه صلاح و فلاح بازگشت به ارزش‌های اولیه مسیحیت است. برخی مورخین، آنارشیزم روس را وام‌دار نظریه‌های تولستوی می‌دانند. ورای ویژگی‌های زندگی سیاسی، شخصی و فلسفی او، یک امر غیرقابل‌انکار است: تولستوی را باید بی‌شک قدرت‌مندترین و قادرترین نویسنده روس در قرن ۱۹ به شمار آورد. شاهکارهای ادبی او، و در رأس آنان "جنگ و صلح" و "آناکارنینا"، حاکمیت بلامنازع او را بر ادبیات روس تا ابد تضمین کرده‌اند. تولستوی قلمی شیوا، موشکاف و بسیار قدرتمند داشت، از قدرتی ادبی برخوردار بود که به کمتر داستان‌سرای در جهان ارزانی شده. کنت تولستوی در یک روز سرد زمستان هنگامی که برای گردش در املاک‌اش از خانه بیرون رفته بود به ذات‌الریه دچار شد، و جان

سپرد.

Trotsky

تروتسکی (۱۸۷۹ - ۱۹۴۰)

نام واقعی او «دو داویدوویچ برنشتاین» بود که در سال ۱۸۷۹ در ایانوکا در کشور اوکراین امروزی به دنیا آمد. یکی از همراهان لنین و ایدئولوگ قدرتمندی در فلسفه مارکسیسم بود. او پس از انقلاب در ۱۹۱۷ وزارت امور خارجه، و سال بعد تا ۱۹۲۵ در واقع سازماندهی مبارزات داخلی و پایه‌ریزی ارتش سرخ را به عهده داشت. در تصفیه‌های استالینیستی به آمریکای جنوبی تبعید شد و در سال ۱۹۴۰ در شرایطی مشکوک به قتل رسید. از تروتسکی آثار قابل توجهی به جای مانده ولی در زمینه هنر نیز کتاب مشروحی به نام «ادبیات و انقلاب» به رشته تحریر در آورده است.

Twain, Mark

(مارک تواین) (۱۸۳۵-۱۹۱۰)

نویسنده شهیر آمریکایی که نام واقعی او ساموئل لانگهورن کلمانس (Samuel Langhorne Clemens) است. شهرت ادبی وی بیشتر به دلیل طنز غنی و تند او است. وی در جوانی در روزنامه برادر خود به نویسندگی پرداخت ولی خیلی زود دست از این کار کشید و در راه کسب ثروت به سوی آمریکای جنوبی روان شد ولی در سر راه در شهر نیواورلئان

اقامت گزید و ناخدای کشتی‌های بخاری شد. در دوران جنگ داخلی به کالیفرنیا رفت و در سانفرانسیسکو به روزنامه نگاری پرداخت. در این شهر به عنوان طنزنویس شهرتی کسب کرد و اولین اثر پرمحتوای وی «عصر پر تجمل» (The Gilded Age) در سال ۱۸۷۳ در این شهر به چاپ رسید. منتقدان ادبی معتقدند که مرگ زودرس دو دختر و همسر وی بر شاهکارهای طنز او تأثیری بسزا گذاشته‌اند. به نحوی که طنزهای اواخر عمر مارک تواین نشان از تلخی عمیقی دارد. ماجراهای هاکل‌بری فین (Huckleberry Finn) شاهکار اوست که بر ادبیات آمریکا تأثیری ژرف و پایدار به جای گذاشت.

Ullman

اولمان

منتقد ادبی است که بیشتر در زمینه علم‌معانی در چارچوب ساختارگرایی فعال است.

Verne, Jules Gabriel

(ورن، ژول گابریل) (۱۸۲۸-۱۹۰۵)

نویسنده‌ای فرانسوی و یکی از داستان‌سرایان پیشرو در زمینه داستان‌های تخیلی است. خانواده او دریانورد بودند و تأثیر این امر را در نوشته‌های ورن می‌توان به سهولت دید. وی هنگامی که در پاریس به تحصیل در حقوق مشغول بود، همزمان به جانب تئاتر و

نمایشنامه جذب شد. اولین نمایشنامه او در سال ۱۸۵۰ به چاپ رسید و پدر ورن پس از اطلاع از این امر بسیار خشمگین شده مخارج تحصیلش را قطع کرد. ژول ورن مجبور شد که برای گذران زندگی آثار خود را به فروش برساند. ولی به دلیل موفقیتی که در میان خوانندگان یافت، ثروت عظیمی به دست آورد.

Vygotsky,
Lev Semenovich

(ویگوتسکی، لو سِمنوویچ) (۱۸۹۶-۱۹۳۴)
روانشناس شوروی (سابق) که بسیار تحت تأثیر پائولوف قرار داشت و روش خود را بر پایه برخوردی ژنتیکی برای بررسی توسعه ادراکها در طفولیت، و گسترش مراحل مختلف رشد و باروری "اجتماعی- فردی" شکل داد. با این وجود در دوران تحصیل در دانشگاه مسکو در رشته‌های مختلفی چون زبانشناسی، جامعه‌شناسی، فلسفه و هنرها نیز فعالیت چشم‌گیری داشت. بیماری سل وی را در ۳۸ سالگی از پای درآورد و آثار مهمی که از او باقی مانده بود همگی پس از مرگش به چاپ رسید. اثر کلیدی او "تفکر و زبان" است که، برای اولین بار یک نظریه زبان را با بهره‌گیری از روانشناسی مکتب پیازه و رشد ادراک "دانش" نزد کودکان محصل در هم آمیخته.

Williams, Raymond

(ویلیامز، ریموند) (۱۹۲۱-۱۹۸۸)

پروفسور ویلیامز طی خدمت دانشگاهی‌اش در کالج ترینتی در دانشگاه کمبریج یکی از بانفوذترین استادان ادبیات زبان انگلیسی به شمار می‌رفت. مهم‌ترین اثر ادبی وی "مردم کوهستان سیاه" است که تاریخچه‌ای شبه تخیلی است.

Zaum

زوم

نوعی شعر موسیقائی است، که پایه‌گذار آن را "آینده‌گرایان" روس می‌دانند. این شعر اساساً نوعی شیوه ایجاد رابطه است که همزمان تعریفی دوباره از زبان ارائه می‌دهد. تمایل اساسی در این سبک شعری اعطای خاصیت موسیقائی به کلام بوده و در این راستا کلام معنای لغوی خود را از دست می‌داده است. این نوع شعر در ساختار خود را حتی محدود به زبان روس نیز نمی‌کرده و از دیگر زبان‌ها خصوصاً زبان لاتین و یونانی نیز یاری می‌جسته.

Zhadanov, Andrey

(زادانو، آندره الکساندروویچ) (۱۹۴۸ - ۱۸۹۶)
زادانو را باید بیشتر یک سیاست‌مدار بلشویک به شمار آورد تا یک هنرمند. وی در سال ۱۹۳۹ عملاً به یکی از رهبران اصلی دفتر پولیت‌بورو تبدیل شده بود. در ارتباط نزدیک با استالین زادانو خود را بنیانگذار جنبش

"زادانویسم" معرفی می‌کرد که از سال ۱۹۴۶ از طریق اعمال کنترل بر فعالیت‌های نویسندگان، شعرا، موسیقی‌دانان و دیگر فعالان زمینه‌های هنری، وظیفه اصلی خود را مبارزه با "فرهنگ منحط" سرمایه‌داری اعلام می‌کرد. در ادامه این سیاست در سال ۱۹۴۷ وی دفتری به نام کامین‌فرم (Cominform) جهت تبلیغات دولتی بنیانگذاری کرد.

واژه‌نامه مترجم

Aestheticism	زیبائی‌شناسی گرائی
Aesthetics	زیبائی‌شناسی
Ahistorical	تاریخ‌پرهیز
Analogy	همانندی
Anthropolgism	مردم‌شناسی گرائی
Anthropomorphe	انسان‌گون
Anthropomorphic	انسان‌گونه
Anthropomorphizing	انسان‌گونه کردن
Aphorism	گزین‌گوئی
Apolitical	سیاست‌گریز
Argument	براهین
Artificiality	مصنوعی‌اتی
Asociologocal	جامعه‌شناسی‌گریز
Automatization	خودگردانی
Avant-gard	پیشرو
Balzacian	بالزاکی
Canon	قاعده
Canonical	قاعده‌ای
Canonization	تقدیس

Carnival	کاروانشادی
Carnivalistic	کاروانشادیانه
Carnivalization	کاروانشادی سازی
Codes	نظامنامه‌ها
Codified	نظامنامه‌ای شده
Cognitive	معرفتی
Concept, Conceptual	ادراک، ادراکی
Conduct	راهبری
Conjuncture	شرایط منتج
Constellation	ترتیب منتظم
Criticism	نقدگرایی
Cumulative Logic	منطق چندگانه
Deautomatization	ناخودگردانی
Defamiliarization	نامأنوس نمایی
Dehumanization	ناانسانی کردن
Diachronic	تاریخی
Diachrony	تاریخیات
Dialogic	گفت و شنودی
Dialogical	گفت و شنودی
Dialogue	گفتگو
Doctrine	آموزه
Dominant	حاکم
Economic Reductionism	اقتصادمحوری
Emipirical	تجربی
Empiricist	تجربه‌گرا

Encoded	قانون‌مندشده
Eschatology	معاد شناسی
Extra-literary	فراادبی
Foreground	اولویت
Futurist	آینده‌گرا
Great Tradition	سنت اعظم
Heteroglossia	دگرزبانی‌ات
Hierarchy	رده بندی
Historical Semantics	علم معانی تاریخی
Historicity	تاریخی‌ات
Humaniste	اومانیستی
Idealiste	ایدآلیستی
Individualism	فردگرایی
Interlocutor	مخاطب
Inter-textuality	آمیختگی درون متنی
Intrinsic	ذاتی
Intuition	درون‌تابی
Linguistics	زبان‌شناسی
Literariness	ادبی‌ات
Metaphore	استعاره
Metaphysic	مابعد طبیعی‌ات
Methodically	روش‌مندانه
Methodological	روش‌شناختی
Mimesis	شبیه‌سازی
Mimesis	تقلید از طبیعت

Mutations	تغییرات جهشی
Narrative	روایتی
Neo-Positivism	نواثبات گرایی
Nouveau roman	رُمان نوین
Novelistic	داستانسرایانه
Officialdom	فضای رسمی
Open endedness	پایان ناپذیریات
Orthodoxy	راست اندیشی
Over Determined	مفهوم محصور
Overlapping	تداخل
Parodist	مقلد
Parody	تقلید مضحک
Perception	دریافت
Phraseology	عبارت پردازی
Poesis	خلاقیت
Poetic	شاعرانه
Poetics	شعر گونه‌نثر
Polyglossia	چندزبانیات
Positivism	اثبات گرایی
Practice	کارآوری
Problematic	مجموعه مسائل
Procedural	رویه‌ای
Procedure	رویه
Realism Grotesque	رئالیسم بی تناسب
Reflecting Theory	نظریه بازتاب

Reflecting Theory	نظریه بازتاب
Refrential meaning	معنای ارجاعی
Reification	ایستا کردن
Retrospective	پس‌نگر
Revision	تجدید نظر
Sbu – region	زیر مجموعه
Semantic	معنایی
Semeio	گوهر واژه
Semiotic	گوهر واژه ای
Semiotically	گوهر واژه گونه
Semiotics	گوهر واژه یابی
Signifier, Signified	"رویه گویشی - نوشتاری"، "رویه ادراکی"
Societal	اجتماعی‌ات
Sociolinguistics	زبان شناسی اجتماعی
Socio-verbal	اجتماعی-گویی
Speaker	سخنگو
Spetio – temporal	زمانی- مکانی
Sui Generis	منحصربه فرد
Synchronic	برهه‌ای
Systematic	نظام مندانه
Systematization	نظام‌مندی
Systematize	نظام مند کردن
Systemic	نظام‌مند
Theoretical	نظری

Theorist	نظریه پرداز
Theorizing	نظریه پردازی
Theory	نظریه
Thesis	برنهاد
To Signify یا Signification	دلالت کردن یا دلالت
Trans – rational	فرا- منطقی
Typification	سنخ بندی
Typify	سنخ بندی
Typology	سنخ شناسی
Unit	واحد