فصلنامه علمی مطالعات فرهنگ ـ ارتباطات
شماره ۵۵/ سال ۲۲/ شماره مسلسل ۸۷ / پاییز ۱۴۰۰/ ۲۹۲ ـ ۲۷۹
Scientific Quarterly of Culture Studies – Communication
Vol. 22, Series. 87, No. 55, Autumn 2021/ 279 - 292
http://www.jccs.ir DOI: 10.22083/JCCS.2020.203237.2916
Scientific-Research Article علمی ـ پژوهشی

جستاری بر طرح مسئلهٔ پایداری نظریه‌های نقادی معاصر (فرمالیسم، ساختارگرایی، پساساختارگرایی)

■ علی رجب‌زاده طهماسبی[1]، سید محمدصادق مرکبی[2]

چکیده

در قرن بیستم، علاوه بر پیشرفت چشمگیر فنّاوری و تعدد اختراعات و اکتشافات در حوزه‌های علمی، دگرگونی عظیمی نیز در زمینهٔ ادبیات و نقادی صورت گرفته است. نظریه‌های ادبی پس از قرن بیستم مدام دچار تغییر و تحول شده و هر بار معیارهای تازه‌تری مطرح می‌شوند. معیار و شاخص‌هایی که به وجود می‌آیند مسیرهای تازه‌ای را پیش روی اهالی ادبیات و نظریه‌پردازان فرهنگی و هنری می‌گشایند. در هر دوره‌ای برای هنر و نظریه‌های ادبی و نقادی، تعریف‌ها و نظریه‌ها و چارچوب‌هایی مطرح و پذیرفته بوده است. اما آنچه امروز به‌عنوان یک نکتهٔ مهم به پذیرش عام رسیده آن است که تعدادی از نظریه‌ها موقتی هستند و دیر یا زود دیگرگون خواهند شد. این معیارها مدام در حال تغییرند و این تغییرات به‌سرعت پیش می‌رود. پژوهش حاضر تلاش دارد که به موضوع موقتی یا پایدار بودن نظریه‌های نقادی بپردازد. این مسئله همواره به‌صورت پرسشی اساسی مطرح بوده است که آیا روش‌های نقادی به منشی علمی و قانونمند تبدیل شده‌اند و توانسته‌اند به معیارهای خود نظم ببخشند. آنچه تحت عنوان کلی نقد مدرن در اوایل قرن بیستم آغاز می‌شود، بر مبنای منطق استدلال علمی و همسو با جنبش زبان‌شناسی، تلاشی است برای یافتن دیپلماسی و مبانی علمی نقد ادبیات و هنر که با نظریهٔ فرمالیسم آغاز شد و نظریه‌های پس از آن ادامه یافت. برای تحلیل این مسئله، سه نظریهٔ ادبیِ فرمالیسم، ساختارگرایی و پساساختارگرایی در این تحقیق به روش تحلیلی مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

واژگان کلیدی

نظریه‌های نقادی، فرمالیسم، ساختارگرایی، پساساختارگرایی.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۷/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۳/۱۲

۱. دانشیار دانشکده تولید رادیو و تلویزیون دانشگاه صداوسیما (نویسندهٔ مسئول) ali_tahmasebi@hotmail.com
۲. استادیار دانشکده تولید رادیو و تلویزیون دانشگاه صداوسیما morakabi@iribu.ac.ir

مقدمه

منظری که با جست‌وجوی بنیان‌های هنر و نقد به دست می‌آید مبیّن این نکتهٔ کلیدی است که در هر دوره‌ای برای هنر و نقادی، تعریف‌ها، نظریه‌ها و چارچوب‌هایی مطرح و پذیرفته بوده است. اما آنچه امروز به‌عنوان یک نکتهٔ مهم به پذیرش عام رسیده آن است که تعدادی از نظریه‌ها می‌توانند موقتی باشند و دیر یا زود دیگرگون شوند و این خود مؤید این نظر است که بخشی از دنیای هنر و نقادی در مقام «آفرینش اندیشه» معنا می‌یابد؛ آفرینشی که آزاداندیش است اما بی‌قیدوبند نیست، و استدلال این مفهوم مستلزم پیمودن راه درازی است که از پیچ‌وخم و فرازوفرود نظریه‌ها و طلوع و غروب آن‌ها می‌گذرد و هرگز به دام تعریف‌های تمام‌عیار و یک بار برای همیشه نمی‌افتد. زیرا «دنیای هنر به کار تعریف نهایی نمی‌آید اما امکان اندیشیدن درمورد منطق هنر و اثر هنری را ایجاد می‌کند. چرا که هنر شکلی از زندگی است که در دوره‌های تاریخی گوناگون تفاوت می‌کند» (احمدی، ۱۳۹۱ الف: ۲۱۸). ازاین‌رو سؤالاتی مطرح می‌شوند: چگونه می‌توانیم گوشه‌ای از این زندگی و تحول ذاتی آن را بازشناسی کنیم؟ چگونه می‌توانیم به گوشه‌ای از معمای هستی که در بعضی از آثار هنری خود را پیدا و پنهان نشان داده‌اند و نهفته‌اند پاسخ بگوییم؟ آیا شیوه‌های دستیابی به این سرشتِ معماگونه، یا به عبارتی شیوه‌های نقادی، قانونمند هستند؟ این قوانین کدام‌اند؟ در بستر کدام تاریخ روییده‌اند؟ آیا روش‌های نقادی دارای قوانین ثابتی هستند؟ یا آن‌ها همچون هنر، که به‌عنوان گوشه‌ای از زندگی، در حال تغییر است، دستخوش تغییر می‌شوند؟ آیا می‌توان خرد هرمنوتیک را در پدیده‌های هنری به‌عنوان قوانینی برای نقد برگزید؟ در نهایت آیا این همان چیزی است که تاریخ نقد در جست‌وجوی پاسخی قانع‌کننده برای آن به وجود آمده است؛ تاریخی که از آغاز تا امروز همچنان بر آن است تا شیوه‌های نقادی را قانونمند کند و بستری مناسب برای تبیین آثار ادبی و هنری فراهم آورد؟ برای پاسخ‌گویی به این قبیل سؤالات و نیز برای نزدیک شدن به جلوه‌های عمومی نقادی در دوران معاصر و همچنین برای هم‌آوایی با خرد هرمنوتیک از بررسی برخی از قله‌های نقادی و نظریه‌های ادبی ناگزیریم. بدین ترتیب شایسته است تا بررسی خود را از جایی آغاز کنیم که به نظر می‌رسد آنجا آغاز راهی باشد که نقادی سعی دارد شیوه‌های خود را نظم بخشیده و به روشی علمی و قانونمند تبدیل کند.

پیشینهٔ پژوهش

در میان کتاب‌ها و پژوهش‌های مرتبط با طرح مسئلهٔ پایداری، نظریه‌های نقادی معاصر اکتشافات نظری در زمینهٔ ادبیات و نقادی را از منظر سه مکتب فرمالیسم، ساختارگرایی و پساساختارگرایانه مطرح می‌کنند. کتاب‌ها و پژوهش‌های متعددی در هریک از زمینه‌های مستقل ادبی و نقد و مکاتب موردنظر می‌توان یافت (که به فراخور متن مقاله هم مورد استفاده

قرار گرفته‌اند)، اما پژوهشی که به‌صورت خاص و مستقل به موضوع این مقاله پرداخته و آن را مورد کنکاش قرار داده باشد یافت نشد.

مبانی نظری پژوهش

دیپلماسی نقد هنری

یک اثر فرهنگی و هنری مثل یک موجود زنده ویژگی‌هایی دارد که بخشی از آن‌ها شاید قابلیت تجزیه‌وتحلیل و نقد چندانی هم نداشته باشد، مانند اندازه‌گیری چگونگی تأثیر یك اثر هنری یا ادبی بر مخاطب. بااین‌حال بعضی از ویژگی‌های آثار هنری و فعالیت‌های فرهنگی هم می‌تواند دیپلماسی و قلمرو تفسیری در نقد آن را تا حدی تبیین کند. اما به هر تقدیر باید دانست که نقد هنری یک اثر و یا فعالیت فرهنگی به معنای داوری و کشف معنای قطعی و نهایی آن نیست و اگرچه گاهی از کشف و شهود هنری نام برده می‌شود، اما بدیهی است منتقد نمی‌تواند، به قطع و یقین، کاشف واقعی جهان صاحب اثر باشد، بلکه حداکثر می‌تواند تأویلی جدید از تأویل صاحب اثر و یا فعالیت او عرضه کند. شاید هم از این منظر است که گاه منتقد پس از آنکه در حیطهٔ فلسفه و جهان‌بینی هنرمند و صاحب فعالیت و یا اثر فرهنگی از نقد زیباشناسانه، ساختاری و یا مضمونی، و تحلیل و تفسیر آن بازمی‌ماند، به حیطهٔ ادبیات و کلام بازمی‌گردد و به دلیل ویژگی کاملاً ذهنی و انتزاعی ادبیات، به یاری واژه‌گزینی‌ها، سعی بر تجسم و خلق تصویر جدیدی می‌کند که از اثر هنری درمی‌یابد و یا می‌خواهد به مخاطب القا کند.

واقعیت آن است که هرگز هیچ نقد و نظری نمی‌تواند همهٔ جوانب آثار و فعالیت‌های فرهنگی و هنری را آن‌گونه که باید با همهٔ ابعاد و مؤلفه‌های آن مورد تحلیل، ارزیابی و موشکافی قرار دهد و محتوا، رویکرد و هدف اثر را برای مخاطب بازگو کند، زیرا درواقع، چگونگی ارزیابی فرهنگی و دیپلماسی نقد هنری در ساحت عقل و بیان شکل می‌گیرد و این با ساحت خلق اثر و فعالیتِ انجام‌شده متفاوت است. بنابراین هر چه در دورهٔ معاصر پیش برویم چگونگی و سطح درك و دریافت آثار فرهنگی و هنری، و زیبایی‌شناسی آن‌ها می‌تواند تغییر محسوسی داشته باشد. چه اینکه ادراك انسان از یك فرم، رنگ، فضا و یا هر مقولهٔ دیگرِ زیبایی‌شناختیْ مشروط به خاطره‌ای است که پیش‌تر از آن تجربه کرده، هرچند این تجربه‌ای فطری باشد، و تجارب گوناگون در هر فرد تمایلاتی را ایجاد می‌کند که اشیا، فرم‌ها، رنگ‌ها، اصوات و پدیده‌ها، به نسبت قدرتی که در برآوردن آن تمایلات دارند، در نظر مخاطب دل‌نشین، پذیرفته و زیباتر جلوه خواهند کرد.

هر الگویی در مخاطب و ناظر یك اثر و فعالیت فرهنگی یا هنری انتظاراتی خاص را ایجاد می‌کند. براساس اینکه این انتظارات تا چه حد نگاه و باور او را تغییر داده باشد، کار منتقد در ارائهٔ نقدی صحیح از آن اثر و فعالیت مشکل‌تر خواهد بود. بر این اساس، اگر بنا باشد

مخاطب پیش از آن که با نقد آن‌ها مواجه شود آن اثر و فعالیت را نامطلوب، غیرهنری، عاری از جذابیت و ارزش‌های فرهنگی و هنری بداند، درحالی‌که آن اثر دارای امتیازهای ویژه و قابل‌اعتنایی باشد، ضروری است منتقد در ابتدا آن پیش‌زمینه را از ذهن او پاک کند و بعد نقدونظرِ جایگزین و قابل‌توجیه را ارائه کند. در این حال اگر بپذیریم که هر نقد هنری از نوعی اندیشه سرچشمه می‌گیرد، بنابراین برای تداوم سلامت وجودِ خود به نقد دیگری نیاز است. وجه مشترك نظریه‌ها، دیدگاه‌ها و مکاتب نقد هنری، به‌ویژه در دوران معاصر، اغلب در ادراك همه‌جانبهٔ ژرفای اثر هنری از راه کشف روابط و مناسبات درونی عناصر شکل‌دهندهٔ آن، و درك و دریافت روابط اثر با آثار دیگر در گذشته و حال است.

به نظر می‌رسد در دو دههٔ پایانی قرن بیستم، حرکت نقد بیشتر شبیه کوششی در جهت مشابه‌سازی هنر با فرهنگ‌های رایج است. چه اینکه اتخاذ یک دیپلماسی در تفسیر تحلیلی و نقد آگاهانه معمولاً با بدیهی دانستن تجربهٔ احساسی آثار هنری و فعالیت‌های فرهنگی کار خود را آغاز می‌کند. اما در دورهٔ معاصر این تجربهٔ احساسی، که گونه‌ای صریح و بیان‌کننده از حال‌وهوای صاحب اثر در آن پنهان است، در آثار فرهنگی و هنری قطعیت نداشته است. درنتیجه تجربهٔ حسی فرد که از روحی متفاوت و متعالی سرچشمه گرفته باشد در میان عواملی مانند درگیری‌های روزمره، مصرف و تولید، و هجوم عوامل مادی دیگر که مخاطب امروز و ازجمله هنرمندان و فرهیختگان معاصر را احاطه کرده است گم می‌شود و در این میان، منتقد باید، از میان جزئیات، روح کلی اثر و فعالیتی را که مورد تحلیل قرار داده است، استقرا کند. اگرچه معمولاً نقد برداشتن لایه‌های پنهان و درواقع ترجمهٔ بصری، صوتی و حرکتی است که با کلام صورت می‌گیرد، اما به‌هرحال منتقد باید همواره اثر هنری را با اتخاذ یک دیپلماسی و بر پایهٔ یک مکتبِ تفسیری تحلیل و آسیب‌شناسی کند و درمجموع در خدمت آن باشد نه به‌جای آن بنشیند. این در حالی است که در مواردی، منتقدان درمورد اثر هنری چنان قلم‌فرسایی می‌کنند که گویی ارزش و اعتبار نقد خود را بیش از آن می‌دانند.

تقابل دانش منتقد و ذهنیت او تقابل میان دو قطب مخالف است. هر نقدی نیز میان دو قطب مخالف قرار دارد: در یك انتها، ذهنیت کامل است و در انتهای دیگر، ارزیابی کاملاً غیرمشخص یا عینیت علمی مطرح است و منتقد باید همواره نسبت به این دو قطب آگاه باشد. چه اینکه نقد معتبر نقدی است که از تنش میان این دو حد انتهایی برمی‌خیزد (نیوتن، ۱۳۸۰).

روش پژوهش

در این پژوهش، با استفاده از روش تحقیق اسنادی (کتابخانه‌ای)، اطلاعات موردنیاز از منابع مکتوب (مانند کتاب و مقالات مرتبط) جمع‌آوری شد و براساس یادداشت‌برداری محتوایی و کیفی طبقه‌بندی علمی صورت گرفت. سپس با استناد به دو روش علّی و توصیفی به توصیف

و شناسایی عناصر مؤثر در محتوای مطالب مقاله پرداخته شد و داده‌های به‌دست‌آمده به‌صورت تحلیل کیفی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفت. ازآنجاکه در روش‌شناسی تحقیق تحلیل کیفی محتوا براساس روشمندی قضاوتی یا تحلیل کیفیت داده‌ها و مؤلفه‌ها بر پایهٔ دانش تخصصی شخصی بنیان یافته است، لذا در تطبیق و کشف قابلیت‌های عناصر، پیوستگی مطالب و تجزیه‌وتحلیل آن‌ها، از این روش استفاده شده است.

فرمالیسم

آنچه باعنوان کلی نقد مدرن در اوایل قرن بیستم آغاز می‌شود، بر مبنای منطق استدلال علمی و همسو با انقلاب زبان‌شناسی، تلاشی است برای یافتن مبانی علمی برای نقد فرهنگی در عرصهٔ ادبیات و هنر که با انتشار رسالهٔ پیشتاز ویکتور شکلوفسکی[1]، فرمالیست روس، در سال ۱۹۱۷ با نام هنر به‌مثابهٔ تمهید آغاز می‌شود و ذیل عنوان فرمالیست، مطالعات ادبی را دگرگون می‌کند. در این شیوهٔ نگرش، فهم آثار ادبی از مسائلی همچون جذبه و الهام و اشراق و نبوغ به‌عنوان سرچشمهٔ آفرینش آثار ادبی و هنری به سمت فرم و ساخت تغییر جهت می‌دهد و همهٔ جست‌وجوی خود را به عناصر زبانی و شکل اثر معطوف می‌کند. «به اعتقاد فرمالیست‌ها، ادبیات صرفاً یک مسئلهٔ زبانی است و لذا می‌توان گفت که زبان ادبی یکی از انواع زبان‌هاست و باید به آن از دید زبان‌شناسی نگریست. در بررسی اثر ادبی تکیه باید بر فرم باشد نه محتوا» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۴۷). با پیدایش نظریهٔ فرمالیست‌ها که در ذات خود به دنبال کاربردهای زبان‌شناسی در مطالعات ادبی است، نقد گردش خیره‌کننده‌ای یافت و سرمنشأ تحولی شگرف شد و در آغاز قصد آن داشت تا همچون علوم دیگر برای نقد نیز اصولی علمی و یک دیپلماسی خدشه‌ناپذیر دست‌وپا کند؛ اصولی که با پرهیز از ورود به قلمرو معنا و پرداختن به فرم و صورت، تمهیدات زبان را مورد ارزیابی قرار می‌دهد و بر تأثیر غریبه‌سازی و آشنایی‌زدایی آن تأکید می‌ورزد و فرم را نه بیان محتوا که به‌عکس، محتوا را بستری مناسب برای شکل‌گیری فرمی خاص می‌داند.

فرمالیسم اساساً کاربرد زبان‌شناسی در مطالعهٔ ادبیات بود و به دلیل آنکه زبان‌شناسی موردبحث نوعی زبان‌شناسی صوری بود که بیشتر با ساختارهای زبانی سروکار داشت تا گفتار متداول، فرمالیست‌ها ترجیح می‌دادند به‌جای تحلیل محتوا (حوزه‌ای که همواره خطر ورود به قلمرو روان‌شناسی و جامعه‌شناسی را دربردارد) به بررسی فرم (صورت) بپردازند. آن‌ها فرم را بیان محتوا به شمار نمی‌آوردند و به عکس این رابطه معتقد بودند؛ محتوا صرفاً انگیزه‌ای برای فرم یا موقعیت و بستر مناسبی برای اعمال فرمی خاص بود. دن کیشوت اثری دربارهٔ شخصیتی به این نام نیست، بلکه این شخصیت صرفاً وسیله‌ای است برای گردآوری انواع مختلف فنون داستان‌نویسی. آنچه مشخصهٔ زبان ادبی بود و آن را از سایر صور سخن متمایز می‌کرد این بود

1. Viktor Shklovsky

که زبان معمول را به روش‌های گوناگون تغییر شکل می‌داد. زبان معمول زیر فشار تمهیدات غریبه می‌شد و به‌تبع آن دنیای مألوف یکباره ناآشنا می‌نمود (ایگلتون، ۱۳۹۰: ۷).

بنابراین فرمالیست‌ها زبان ادبی را مجموعه انحرافاتی از هنجار و یا نوعی طغیان زبانی می‌دانستند و آشنایی‌زدایی را جوهر ادبی‌بودن می‌انگاشتند. در چنین فضایی، اصول نقادی در برابر مسائلی که علم، فلسفه و زبان‌شناسی مطرح می‌کند دستخوش دگرگونی‌های عظیمی می‌شود. در این دوران، نقادی برای فهم اثر از تاریخ و سوژه بیرون می‌آید و شکل اثر برجسته می‌شود. درواقع در نقد فرمالیستی، اینکه اثر چگونه شکل گرفته و به وجود آمده است اهمیت پیدا می‌کند و چون نقادیِ آن بحثی شکل‌گرایانه دارد، مقدمه‌ای برای به وجود آمدن ساخت‌گرایی، صورت‌گرایی و دیگر شیوه‌های نقادی جدید می‌شود. درواقع میراث ماندگار نقد نو برای ما تکنیک‌ها و دیپلماسی خوانشی دقیق بوده است.

پدیدارشناسی

پدیدارشناسی، با بیان کردن جدایی بین جهان بیرون و جهان درون، واقعیت را نه در جهان بیرون بلکه در برداشتی که از آن می‌شود و در ذهن پدیدار می‌شود جست‌وجو می‌کند. در چنین نگرشی اشیا را نه به‌عنوان چیزی قائم به ذات، بلکه به‌عنوان آنچه در آگاهی ما قرار گرفته است باید سنجید. هوسرل معتقد است گرچه ما نمی‌توانیم نسبت به وجود مستقل اشیا اطمینان داشته باشیم و اعم از آنکه آنچه تجربه می‌کنیم واقعی باشد یا توهم، می‌توانیم به آنچه بلافاصله در آگاهی‌مان ظاهر می‌شود یقین داشته باشیم. اشیا را می‌توان نه به‌عنوان چیزهای فی‌نفسه، بلکه چیزهایی که در آگاهی قرار گرفته یا به‌وسیلهٔ آن قصد شده است در نظر گرفت. هر گونه آگاهی آگاهی نسبت به چیزی است: در اندیشه، من بر این مطلب آگاهم که اندیشه‌ام به‌سوی چیزی اشارت دارد (ایگلتون، ۱۳۹۰: ۷۷). اما هوسرل عقیده دارد که این پدیدارشدنی جهان در آگاهی و اندیشه انفعالی نیست و جهان درون و بیرون وابستهٔ به یکدیگرند و بر هم تأثیر می‌گذارند. در پدیدارشناسی هستی و معنا همواره به یکدیگر وابسته‌اند و هیچ‌یک بدون دیگری وجود ندارد. در پدیدارشناسی هستی یک بار دیگر بر پایهٔ ذهن بشر موجودیت خود را اعلام می‌کند و این فرض را که انسان اسیر چنگال سرنوشت خویش است، نه محور و آفرینندهٔ آن، مورد تردید قرار می‌دهد و انسان را از اسارت در چنگال سرنوشت محتوم خویش و پذیرش جهانی که برای او ساخته‌اند نجات می‌دهد. زیرا در بینش پدیدارشناسانه جهان را من می‌سازم و بنابراین می‌توانم تغییرش بدهم، نه آنکه ساخته شده است تا اسیر آن باشم.

در نگرش پدیدارشناسانه از چند جهت می‌توان به نقد پرداخت. از یک‌سو پدیدارشناسی بر نقدی صحه می‌گذارد «که به توصیف جهان ضمیر هشیار یک نویسنده اختصاص دارد؛ ضمیری که در تمامی گسترهٔ آثارش پدیدار می‌شود» (ایگلتون، ۱۳۹۰: ۱۶۵). اما از سویی دیگر

نقدی را می‌پذیرد که پاسخ خواننده را در مواجهه با متن دربرداشته باشد.

اثر از منظر خواننده آن چیزی است که ضمیر هشیارش دریافت می‌دارد: می‌توان استدلال کرد که اثر چیزی انضمامی نیست که مستقل از هر تجربه‌ای وجود داشته باشد و اثر تجربهٔ خواننده است. بنابراین نقد ممکن است به‌صورت توصیف حرکت پیش‌روندهٔ خواننده در متن درآید، که در آن تحلیل می‌شود که خوانندگان چگونه با ایجاد ارتباط‌ها پر کردن جاهای خالی آنچه گفته نشده، پیش‌گویی و حدس و برآورده شدن یا نقش بر آب شدن انتظاراتشان معنا را خلق می‌کنند (ایگلتون، ۱۳۹۰: ۱۶۵).

در نقد پدیدارشناختی ازآنجاکه واقعیت آن چیزی است که به‌وسیلهٔ ذهن نویسنده تجربه شده و شکل گرفته است، به دنبال آن آگاهی و اطلاعی می‌گردیم که در آثار او منعکس شده‌اند و غیر از این هر شرایط دیگری را نادیده می‌گیریم و به‌اصطلاح در پرانتز می‌گذاریم. این شرایط، خواه بافت تاریخی باشد خواه زندگی‌نامهٔ نویسنده، تفاوتی نمی‌کند و باید نادیده گرفته شود. آرمان نقد پدیدارشناسانه دریافت متن است، آن‌چنان که بر نویسنده تجلی یافته است.

نقد پدیدارشناختی کوششی برای به کار بستن روش پدیدارشناختی در نقد آثار ادبی است، همان‌طور که هوسرل عین واقعی را در پرانتز می‌گذارد، در اینجا نیز بافت تاریخی واقعی اثر ادبی، شرایط تولید و نویسنده و خوانندهٔ آن نادیده گرفته می‌شود و به‌جای آن، مطالعهٔ کاملاً درونی متن و بر کنار از هر گونه تأثیر خارجی مورد توجه قرار می‌گیرد و خود متن به تجسم نابی از آگاهی خواننده تقلیل می‌یابد. همهٔ جنبه‌های سبکی و معنایی اثر قسمت‌های زنده‌ای از یک کل پیچیده تلقی می‌شوند که جوهر وحدت‌بخش آن ذهن نویسنده است. به‌منظور وقوف بر این ذهن، نباید به آنچه دربارهٔ نویسنده می‌دانیم رجوع کنیم نقد زندگی‌نامه‌ای ممنوع است.بلکه صرفاً باید به جنبه‌هایی از آگاهی او بپردازیم که در کارش منعکس شده است (ایگلتون، ۱۳۹۰: ۸۳).

از دیدگاه هایدگر، تفسیر ادبی بر فعالیت انسان مبتنی نیست، این تفسیر در درجهٔ اول چیزی نیست که ما انجام می‌دهیم، بلکه آن چیزی است که ما باید اجازه دهیم اتفاق بیفتد. ما باید خود را منفعلانه در اختیار متن قرار دهیم و خود را تسلیم هستی پُررمزوراز و پایان‌ناپذیر آن کنیم و خود را در معرض استنطاق آن قرار دهیم (ایگلتون، ۱۳۹۰: ۹۰).

از نظر هایدگر، زبان مقدم بر مدرک فردی است و به‌مثابهٔ قلمرویی است که وی خود را در آن آشکار می‌کند. همچنین نظریه‌پردازی همچون هیرش انکار نمی‌کند که یک اثر ادبی می‌تواند در زمان‌های مختلف و برای مردمانی متفاوت معانی مختلفی داشته باشد، اما به ادعای او این مسئله بیشتر به تعبیر اثر مربوط می‌شود تا معنای آن. هیرش درمجموع این فرض را نمی‌پذیرد که ما همواره به مقاصد نویسنده دسترسی داریم، اما درعین‌حال معتقد است که اگر به معنای مورد نظر مؤلف احترام نگذاریم، هنجاری برای تفسیر در اختیار نداریم

و آشوب در عرصهٔ نقد رخ خواهد داد. در این عزل و نصب‌های معنایی آنچه اهمیت دارد این است که بپذیریم معانی، حتی معانی مؤلف آن‌چنان که هیرش می‌اندیشد، ثابت و پایدار نیستند. دلیل این ناپایداری این است که محصول زبان‌اند و زبان همواره با نوعی خطا همراه است، و از طرفی یک مسئلهٔ اجتماعی است نه یک مسئلهٔ شخصی. به نظر گادامر

معنای یک اثر ادبی به‌هیچ‌وجه به مقاصد مؤلف آن محدود نمی‌شود، چه‌بسا امکانی برای شناخت یک متن ادبی آن‌چنان که هست فراهم نشود. وی معتقد است هر تفسیری از یک اثر که متعلق به گذشته است شامل گفت‌وگویی بین گذشته و حال است. اما آنچه اثر به ما می‌گوید به‌نوبهٔ خود به نوع پرسش‌هایی برمی‌گردد که ما می‌توانیم در جایگاه خود در تاریخ از آن داشته باشیم. همچنین به توانایی ما در بازسازی پرسشی بستگی دارد که اثر مزبور پاسخی به آن است، زیرا خود اثر نیز گفت‌وگویی با تاریخ خویش است (ایگلتون، ۱۳۹۰: ۹۹).

بابک احمدی گشایش مسئله را با این عبارت آغاز می‌کند که اگر هدفِ تأویل کشف معنای متن باشد، به چه صورت‌های ممکنی می‌تواند مورد بررسی قرار بگیرد: «هدف کشف معنای متن می‌تواند به یکی از دو شکل ذیل دنبال شود:

۱. در متن به جست‌وجوی آن چیزی برمی‌آییم که مؤلف می‌خواست بیان کند.

الف) به دنبال یگانه معنای متن هستیم. ب) به دنبال معناهای متعدد هستیم که مؤلف مطرح کرده است. ج) به دنبال معنا یا معناهای مؤلف هستیم اما در جریان این جست‌وجو به معناهای دیگری برمی‌خوریم که مؤلف مطرح نکرده است.

۲. در متن به دنبال آن چیزی هستیم که خود متن مستقل از نیت مؤلفش می‌گوید.

الف) در متن به جست‌وجوی آن معنایی هستیم که از راه ارجاع به زمینهٔ همگون عناصر درونی‌اش با توجه به نظام دلالت‌ها و مصداق‌هایش مطرح می‌شود. ب) در متن معنایی را براساس ارجاع به نظام دلالت‌های ذهن خود می‌سازیم.

با توجه به این تقسیم‌بندی می‌توانیم گزارهٔ هدف تأویل کشف معنای متن است را با هدف تأویل شناخت معناهای متن است تغییر دهیم» (احمدی، ۱۳۹۱ الف: ۲۸۲۶). با توجه به چنین فرازوفرودهایی و با توجه به این دگرگونی مدام که خصلت آثار هنری و به دنبال آن خصلت نظریه‌های نقادی است، تاریخ نظریهٔ ادبی جدید را می‌توان به‌طور تقریبی به سه مرحله تقسیم‌بندی کرد: «پرداختن به مؤلف (رمانیسم قرن نوزدهم)، توجه انحصاری به متن (نقد جدید) و چرخش بارز کانون توجه به‌سوی خواننده در سال‌های اخیر» (ایگلتون، ۱۳۹۰: ۱۰۳). توجه محوری به خواننده، که موجد برآمدن نظریهٔ دریافت یا زیبایی‌شناسی دریافت شد، قصد دارد تا خواننده را به‌عنوان مهم‌ترین عنصر در فهم یک اثر معرفی کند. در این نظریه، متن بدون خود وجود خواننده‌ای که تمایل به خواندن آن داشته باشد ورق پاره‌ای بیش نیست و تنها زمانی درک می‌شود و موجودیت می‌یابد که خوانده شود. پیشروان

مکتب زیبایی‌شناسی دریافت با تمایز قائل شدن بین متن و اثر درمورد اثر هنری می‌گویند: «اثر موجودیت شکل‌گرفتهٔ متن در آگاهی خواننده است... یعنی یک متن شکل می‌گیرد تا در آگاهی خواننده به اثر تبدیل شود. تا شعری در ذهن شاعر یا روی صفحهٔ کاغذ نوشته شده و هنوز ابراز ارتباط هنری نشده، یک متن است. وقتی در آگاهی خواننده یا شنونده جای می‌گیرد، تبدیل به اثر هنری می‌شود» (احمدی، ۱۳۹۱ ب: ۳۷).

این خواننده است که باید به مجموعه طرح‌های متن در ذهن خود تحقق ببخشد و برای انجام این کار که فرایندی پویاست «خواننده پیش‌دانسته‌های معیّن را وارد متن خواهد کرد و بافت مبهم عقاید و انتظاراتی را ارزیابی خواهد کرد. با پیشرفت فرایند خواندن، این انتظارات در نتیجهٔ آنچه ما می‌آموزیم تعدیل خواهد شد و دور تفسیری در حرکت از جزء به کل و بالعکس به گردش درخواهد آمد» (ایگلتون، ۱۳۹۰: ۱۰۷).

البته هر شکل و نوعِ خواندن تأیید نمی‌شود، بلکه آن گونه خواندنی مد نظر است که برای خود تابع ساختاری به‌سامان و سنجیده است و باید برای خود قوانینی مدون و منسجم داشته باشد؛ قوانینی که در قالب هریک از نظریه‌های نقادی موقتاً پاسخی مناسب برای دریافت متن فراهم می‌آورد و تا زمانی که ابطال نشده باشد، خرد جمعی نقادی پذیرای آن است و این یعنی آنکه نقد، در عین دگرگونی، تابع یک دیپلماسی و قاعده‌های آن است. این فنون و قراردادهای خواندن به استراتژی خواندن موسوم است. «اگر ما متن را با استفاده از استراتژی‌های خواندن تغییر می‌دهیم، متن نیز هم‌زمان ما را تغییر می‌دهد» (احمدی، ۱۳۹۱ ب: ۱۰۹). زیرا پاسخ‌هایی که ما در سایهٔ خواندن متن به دست می‌آوریم، همچون پاسخ‌هایی که در یک تجربهٔ علمی به دست می‌آوریم، می‌توانند پیش‌بینی‌ناپذیر باشند، یعنی در برابر پرسش‌های ما پاسخ‌هایی را برملا می‌کنند که انتظار آن‌ها را نداشته‌ایم. مثل یک کشف که از رهگذر بررسی عینیات علمی به‌ناگهان در برابر ما ظاهر می‌شود. البته برای اینکه بتوانیم تحت تأثیر متن قرار بگیریم و پذیرای تغییر شویم، باید ذهنی همه‌سونگر، باز و انعطاف‌پذیر داشته باشیم و همواره از جزم‌اندیشی و تعصبات خام در گریز باشیم.

خواننده‌ای که تعهدات ایدئولوژیک پابرجا داشته باشد فاقد صلاحیت کافی است، زیرا کمتر می‌تواند خود را در معرض نیروی تغییردهندهٔ آثار ادبی قرار دهد. از این گفته چنین برمی‌آید که به‌منظور گردن نهادن به تغییر در نتیجهٔ تأثیر متن، ما باید در وهلهٔ اول باورهای خود را کاملاً موقتی تلقی کنیم. پس به‌ناگزیر تنها خوانندهٔ خوب خواننده‌ای لیبرال است (ایگلتون، ۱۳۹۰: ۱۱۰).

هنجارهای زیبایی‌شناختی را همواره سنت‌های زیبایی‌شناسانه‌ای برای ما به ارمغان می‌آورند که از دل خود آثار هنری زاده می‌شوند و می‌بالند و نو می‌شوند. درواقع نیروی حیاتی که سنت‌های زیبایی‌شناختی را سرپا نگه می‌دارد آرمان انعطاف‌پذیر قبول آن چیزهایی است که هر زمان نوبه‌نو از راه می‌رسند و نیروی حیاتی خود را در رگ سنت‌ها می‌دمند و آن‌ها را تازه و سرپا نگه می‌دارند.

ساختارگرایی

ساختارگرایی در آغاز کوششی بود به‌منظور به کار بستن روش‌ها و دریافت‌های فردینان دوسوسور، بنیان‌گذار زبان‌شناسی ساختار نوین در عرصهٔ ادبیات. ساختارگرایی درصدد یافتن شیوه‌های علمی برای بررسی ادبیات بود و با توجه به یافته‌های فرمالیست‌ها، که فرم اثر را مطمح‌نظر قرار می‌دادند، و تحت تأثیر نظریه‌های زبان‌شناسی در دهه‌های میانی قرن بیستم پا گرفت. آن‌ها بیشتر می‌خواستند مشخص کنند که معناها و تأثیراتی که در یک اثر وجود دارند چگونه تحقق می‌یابند و تولید می‌شوند. ساختارگرایی درمجموع در تقابل با پدیدارشناسی پا گرفت: هدف آن، به‌عوض توصیف تجربه، شناسایی زیربنایی بود که امکان این تجربه را فراهم می‌آورد. ساختارگرایی، به‌جای توصیف پدیدارشناختی ضمیر هشیار، درصدد تحلیل ساختارهایی بود که به‌صورت ناهشیار عمل می‌کنند (همچون ساختارهای زبان، روان و جامعه).

ساختارگرایی در مطالعات ادبی بوطیقایی را ترویج می‌دهد که توجهش معطوف است به قراردادهایی که آثار ادبی را ممکن می‌کنند. این بوطیقا درصدد تولید تفسیرهای جدیدی از آثار نیست، بلکه می‌خواهد دریابد که معناها و تأثیراتی که دارند چگونه مسیر شده‌اند (کالر، ۱۳۸۹: ۱۶۶).

بنابراین هیچ‌کدام از اجزا را جدای از ساختار عمومی متن مورد توجه قرار نمی‌دهد، زیرا هرکدام از اجزا از یک ساختار کلی تبعیت می‌کند.

به نظر ساختارگرایان پراگ رابطهٔ بین اجزای یک پیام ادبی است که ساخت آن را تشکیل می‌دهد. اثر هنری ارگانیسم و نظام‌واره‌ای است که در آن همهٔ عناصر هم صورت است و هم محتوا و هیچ جزئی را نمی‌توان به زبان دیگری جز همان زبان ادبی به‌کارگرفته‌شده توضیح داد. در بوطیقای جدید، آن قسمت از پیام شعری که به طریق علمی قابل تجزیه‌وتحلیل و شناخت است ساخت آن است نه محتوا و معنای آن. پس به‌طورکلی می‌توان گفت که ساختارگرایی یک شیوه و روش است و سخن آن این است که هر جزء یا پدیده در ارتباط با یک کل بررسی می‌شود. یعنی هر پدیده جزئی از یک ساختار کلی است (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۷۷).

نقد ساختارگرایانه نیز برای توصیف چنین پدیده‌ای باید خود را از چنگ داوری‌های ارزشی و هرج‌ومرج‌های حاشیه‌ای و خارج از متن رهایی بخشد و به شیوهٔ یک نظام علمی قانونمند عمل کند. پرسش اینجاست که این قوانین چگونه فراچنگ می‌آیند. به نظر ساختارگرایان، این قوانین باید به‌دقت در پیکرهٔ آثار ادبی شناسایی و مدون شوند. این قوانین، که در متن و ساختار آثار ادبی حضور دارند، تنها باید کشف شوند.

به نظر فرای، نقد به شیوه‌ای اسف‌بار و غیرعلمی سرهم‌بندی شده و نیازمند آن بود که به‌دقت مرتب شود. نقد به عرصه‌ای از داوری‌های ارزشی ذهنی و غیبت ابلهانه بدل شده بود و به‌شدت به یک نظام عینی نیاز داشت. به نظر فرای، این امر امکان‌پذیر بود، زیرا خود ادبیات از چنین نظامی

برخوردار بود. درواقع ادبیات صرفاً مجموعه‌ای تصادفی از نوشته‌های پاشیده در سراسر تاریخ نیست و اگر به‌دقت مورد مداقه قرار گیرد، ملاحظه خواهد شد که قوانین عینی معیّنی بر آن حاکم است که نقد می‌تواند با مدوّن کردن آن‌ها خود نیز نظام‌یافته شود (ایگلتون، ۱۳۹۰: ۱۲۶).

ساختارگرایان، همچون فرمالیست‌ها، مطالعه در زمینه‌های اجتماعی، روان‌شناسی و تاریخی را چندان مهم نمی‌دانند و عمدتاً فقط متن را مهم می‌دانند، نه مؤلف را. بنابراین نگاه خود را از زمینه و مؤلف به سمت متن و ساختار آن معطوف می‌دارند و هر چیز غیر از متن را در پرانتز می‌گذارند.

تا قبل از ساختارگرایی متن مؤلفی داشت، اما ساختارگرایان سرانجام مرگ مؤلف را اعلام کردند. آنان قبول ندارند که زبان برای یک فکر از قبل اندیشیده‌شده بستری باشد، بلکه به زعم ایشان، این ساختارهای زبانی هستند که از قبل وجود دارند و موضوع و معنی را می‌آفرینند. به نظر آنان، بررسی زبان (لانگ) مهم است، نه گفتار فردی (پارول). در حقیقت این لانگ است که پارول را می‌سازد، نه قصد مؤلف (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۸۴).

اساسی‌ترین مفهوم در ساختارگرایی وجود تقابل‌های دوگانه است، زیرا به نظر ساختارگرایان اساساً تفکر بر بنیاد تقابل‌های دوگانه استوار است. تقابل بین بد/خوب، زشت/زیبا، سفید/سیاه. به نظر آنان در نظام‌های اجتماعی هم وضع به همین منوال است؛ چراغ قرمز/سبز، سیگار کشیدن آزاد/ممنوع. پس باید در آثار ادبی نیز در جست‌وجوی کشف این تقابل‌های دوگانه بود. تقابل‌هایی مثل: رند/زاهد، قهرمان/ضدقهرمان، گره‌افکنی/گره‌گشایی و سایر موارد مشابه. درواقع «ساختارگرایی بازاندیشی دربارهٔ همهٔ چیزها از دیدگاه زبان‌شناسی است» (ایگلتون، ۱۳۹۰: ۱۳۴).

مجموعه نظریه‌هایی که تحت عنوان فرمالیست، نقد نو و ساختارگرایی فراهم آمده است در یک اصل، یعنی یافتن شیوه‌های علمی نقادی است، با یکدیگر مشترک‌اند و عموماً بر مبنای دستاوردهای انقلاب زبان‌شناسی فردینان دوسوسور تدوین یافته‌اند. درواقع این نظریه‌ها نسبت به نقد تاریخی بی‌اعتنا هستند و در نقد اثر بیش از هر چیز به نظام و دیپلماسی خودبسندهٔ اثر توجه دارند و شرح‌حال مؤلف، قصد مؤلف و زمینه‌های اجتماعی خالق اثر را نادیده می‌گیرند و هریک از آن‌ها در خوانش متن با شدت و ضعف به اصول خواننده‌محور و متن‌محور معتقدند. آن‌ها محتوا را در پرانتز می‌گذارند و توجه خود را به‌طور کامل به فرم متمرکز می‌کنند. «اثر ادبی مانند هر محصول زبانی دیگری ساختمانی است که می‌توان سازوکارهای آن را مانند موضوع هر علم دیگری طبقه‌بندی و تحلیل کرد. اما به نظر می‌رسد آنچه چنین سازوکاری را از درون رنج می‌دهد و باعث می‌شود نحله‌های دیگری برای جبران آن متولد شوند یا خوش‌بینانه پروژهٔ ناتمام ساختارگرایی را کامل کنند این است که ساختارگرایی به‌گونه‌ای پیگیر ادبیات را رمززدایی می‌کند» (ایگلتون، ۱۳۹۰: ۱۴۷).

پساساختارگرایی

پساساختارگرایی برخلاف ساختارگرایی معتقد است که مطالعهٔ متون ادبی صرفاً یک مطالعهٔ زبانی نیست و به جنبهٔ علمی آن ایراد می‌گیرند. ساختارگرایان به ارتباط بی‌اعتنا هستند، درحالی‌که پساساختارگرایان اصولاً متن را در سایهٔ مکالمهٔ آن با نظام‌های دیگر و در پرتو دال‌هایی که به مدلول‌های مختلف اشاره دارند هر مدلول خود به دال دیگری.مورد بررسی قرار می‌دهند و فهم اثر را متعدد و متکثر می‌دانند. رولان بارت در کتاب S/Z می‌گوید:

دلالت معنایی هیچ وقت پایانی ندارد، یعنی همین‌طور هر دال دال‌های مختلفی به ذهن می‌آورد و معانی بی‌نهایت می‌شود. پس اولاً مدام بین دال و مدلول رابطهٔ تازه‌ای ایجاد می‌شود و ثانیاً بین برخی از دال‌ها با مدلول رابطهٔ صریحی نیست (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۸۵).

بر همین اساس، بارت متن را به متن‌های نویسنده‌گرا (نوشتنی) و خواننده‌گرا (خواندنی) تقسیم می‌کند. متن‌های نویسنده‌گرا تفسیرهای متعددی را پذیرا می‌شوند. اما متن‌های خواننده‌گرا تفسیرپذیر نیستند و باب مکاشفات معنایی را مسدود می‌کنند. «متن خواننده‌گرایانه توسط خواننده مصرف می‌شود، اما متن نویسنده‌گرایانه توسط خواننده تولید می‌گردد» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۳۲۵). با تقسیم‌بندی متن به خواندنی و نوشتنی، «خواننده یا منتقد از نقش مصرف‌کننده به هیئت تولیدکننده درمی‌آید» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۳۲۹) و متن را به عرصهٔ یک مبارزه تبدیل می‌کند، گویی منتقد وارد یک بازی شده است؛ بازی مخاطره‌آمیزی که سرنوشتِ از پیش روشنی ندارد. صِرف اشتیاق به بازی و مسلح‌بودن به روش‌های بازی و پذیرش مخاطرات آن برای ورود به عرصهٔ مبارزهٔ یک متن کافی است.

همهٔ متن‌های ادبی از متون دیگری زاده شده‌اند و بازآفرینی رشته‌ای از نوشته‌های گسترش‌یافته در سراسر تاریخ‌اند، با آثار دیگر و ادوار دیگر در مکالمه‌اند، آثار ادبی میان‌متنی‌اند و در تلاطم دائم در مجموعه‌ای از آثار پیرامون خود چشم‌اندازهای متعدد و مختلفی را برمی‌انگیزند. بنابراین همه چیز در اقتدار زبان و در منطق مکالمه و گفت‌وگو جلوه می‌کند و رخ می‌پوشاند. در چنین فضایی هرگز نمی‌توان با تکیه بر مؤلف به ساحل امن دستیابی به معنا رسید. مخاطبی که به امکانات خاص رهیابی به ساختار متن آشناست، اما از حوادثی که روی خواهد داد بی‌اطلاع است و ماجراجویانه، تنها با اتکا به دانش خود، سفر در متن را آغاز می‌کند؛ سفری که مقصد آن نه‌تنها معلوم نیست، بلکه ممکن است ره به ناکجاآبادی ببرد که هرگز تصورشدنی نبوده است. اما بااین‌همه، بااشتیاق به خود می‌گوید: شاید آن جهانِ گمشده در اینجا یافتنی باشد. نمی‌شود میل سرکش دستیابی به چنین جهانی را در خود نادیده گرفت. این اشتیاقْ اشتیاق به آزادی است.

بدین ترتیب در ساختارگرایی برخورد انتقادی با متن به بازآفرینی موضوع آن نمی‌انجامد، بلکه به بازنویسی و تجدید سازمان آن خارج از تمام شناخت‌های مرسوم پرداخته می‌شود.

بنابراین آنچه بدین شکل آشکار می‌شود وجهی از اثر است که تاکنون مورد توجه قرار نگرفته است و به ادعای بارت به روش‌های تحلیلی خود منتقد مربوط می‌شود. برای رسیدن به چنین دریافتی در پساساختارگرایی به مفهوم ساختارشکنی برمی‌خوریم که لبهٔ تیز آن متوجه اصل تقابل‌های دوگانهٔ ساختارگرایی است.

ساخت‌شکنی نقد تقابل‌های سلسله‌مراتبی است که ساختار تفکر غرب را تشکیل داده‌اند: درون/بیرون، روان/تن، گفتار/نوشتار، حضور/غیاب، صورت/معنا. ساخت‌شکنی یک تقابل یعنی این تقابل طبیعی و اجتناب‌ناپذیر نیست، بل سازه‌ای است؛ ساختهٔ گفتمان‌های متکی بر آن تقابل و نشان دادن این تقابل در یک اثر ساخت‌شکنانه که می‌خواهد آن را پیاده کند و از نو بنگارد. یعنی نمی‌خواهد آن را نابود کند، بلکه می‌خواهد ساختار متفاوت بدان ببخشد (کالر، ۱۳۸۹: ۱۷۰).

در ساخت‌شکنی باید سلسله‌مراتب بین جفت‌ها مثلاً خیر و شر، راست و دروغ. از بین برود و سلسله‌مراتب جدیدی آفریده شود. لذا همواره با عدم قطعیت[1] مواجهیم. تقابل‌های دوگانه مشخصهٔ محوریت کلام است. ژاک دریدا[2] می‌گوید اولاً نوشتار از گفتار مهم‌تر است، زیرا اساساً بیرون از متن چیزی نیست؛ ثانیاً، نوشتار را باید از ترجیح یکی از دو قطب بر دیگری رهایی داد. دریدا به خواننده اعتقادی ندارد و به نظر او هر چه هست متن است. میان واژه و معنا فاصله است؛ همین که واژه‌ای را معنا می‌کنیم به چیزی دیگری می‌رسیم که دیگر آن این نیست و همین فاصله نیز معنا را به تعویق می‌اندازد. حرکت هر دال به دال دیگر و فاصلهٔ بین آن‌ها معنا را نیز به تعویق می‌اندازد.

می‌دانیم که برای یک ساختارگرای واقعی تبدیل یک متن به جلوه‌ای از تقابل‌های بالا/پایین، خوب/بد، ادبی/غیرادبی، اسطوره‌ای/واقعی آرمانی بزرگ و رسیدن به ساختار متن است. اما ساختارشکنی، در سایهٔ نقد خود، این تقابل‌های دوگانه و این ساختار را تقلیل می‌دهد، آن‌ها را می‌شکند و ساختار دیگری را شکل می‌دهد و متن را از چنگ حضور معنا و مرکزی که این معنا به آن برمی‌گردد می‌رهاند و معنا به تأخیر و تعویق می‌افتد. «به عقیدهٔ دریدا از آن‌جا که هر دال به دال دیگری دلالت دارد، معنا به تأثیر و تعویق می‌افتد» (شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۸۸). پساساختارگرایان نشان دادند نظریه‌ها به چه طریقی در پدیده‌هایی گرفتار می‌آیند که می‌کوشند توصیف کنند. متن چگونه با تخطی از آن قراردادهایی که تحلیل ساختارگرایانه شناسایی می‌کند معنی خود را می‌آفریند. آنان تشخیص دادند که توصیف یک نظام دلالت کامل یا منسجم امکان‌پذیر است، زیرا نظام‌ها همواره در تغییرند. درواقع پساساختارگرایی نوع شناخت‌شناسی نظریه‌های نقادی و خود نقد است. «اصطلاح پساساختارگرایی نامی

1. Indeterminacy
2. Jacques Derrida

است بر انواع و اقسام گفتمان‌های نظری که در آن‌ها تصورات مربوط به دانش عینی و سوژه‌ای قادر به شناخت خود نقد می‌شود» (سلدن، ۱۳۷۸: ۱۶۸).

بحث و نتیجه‌گیری

تاریخ تحول نظریه‌های نقد را از هر الگویی که برداشت کنیم از نظریهٔ تاریخ‌گرایی، نظریهٔ دوری، نظریهٔ تکامل طبیعی ارگانیک، نظریهٔ فرسایشی، نظریهٔ مد، نقد روان‌شناسانه، نقد اسطوره‌گرا، نقد فمینیستی و نقد اخلاقی؛ یا اگر هم‌صدا با تودروف در فصل «تاریخ ادبیات» کتاب منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین دگرگونی‌های سخن ادبی را به‌وسیلهٔ سه الگو یا استعاره نشان دهیم، به‌ناچار آنچه در آخر نصیبِ ما می‌شود تکیه بر ناپایداری و عدم قطعیت نظریه‌های مزبور دارد که به بهترین وجه در خرد هرمنوتیک معاصر با مجموعه‌ای از استدلال‌ها (نه نامحدود بودن تأویل‌ها و معناها) به آفرینش اندیشه می‌انجامد و در نهایت، تکیه و خودداری آن ما را به پرهیز از پوزیتیویست علمی و تاریخی و هر آنچه راه به قطعیت دارد سوق می‌دهد. درواقع شیوه‌های علمی دیپلماسی و رهیافت‌های نقد ادبی از سوی خرد فلسفی گام در راه انکار قطعیت و به یاری ابطال‌پذیری، قدم در مسیر ناپایداری دریافت‌ها و نظریه‌ها می‌گذارد.

همچنان که در بیان برخی از نظریه‌های مطرح قرن بیستم بیان شد، هرکدام بر بنیان روش‌هایی به‌سامان و سنجیده راه خود را پیموده‌اند، اما به دلیل قانون عام ناپایداری پدیده‌های زندگی و به دلیل معمای زندگی، قوانین سنجیده‌تری نیز در ابطال خود، چه در درون شبکهٔ روابط خود چه از بیرون، به وجود آورده‌اند که این همه راه بر هرج‌ومرج نقدهای محفلی و شخصی می‌بندد و به‌جای روش‌های علمی و مکانیکی بازگشایی و کالبد شکافی متن، روش‌های عاطفی و صمیمانهٔ گفت‌وگوی با جهان اثر را می‌نشاند.

منابع و مأخذ

احمدی، بابک (۱۳۹۱ الف). **آفرینش و آزادی؛ جستارهای هرمنوتیک و زیباشناسی**. تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۹۱ ب). **حقیقت و زیبایی**. تهران: نشر مرکز.

ایگلتون، تری (۱۳۹۰). **پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی**. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.

سلدن، رامان (۱۳۷۸). **راهنمای نظریه ادبی معاصر**. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر طرح نو.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۱). **نقد ادبی**. تهران: نشر میترا.

کالر، جاناتان (۱۳۸۹). **نظریه ادبی**. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.

نیوتن، اریك (۱۳۸۰). **معنی زیبایی**. ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.