نقد زبان و ادبیات خارجی
Critical Language & Literary Studies

« ۳۷ - ۵۳ »

نقد تفسیری یا نقد توصیفی؟
(تأثیر نقد بر خلاقیت‌های ادبی)

الله‌شکر اسداللهی[۱]
محسن آسیب‌پور[۲]

چکیده

نظریهٔ جدید نقد با زیر سؤال بردن نقد سنتی که در طول قرون متمادی بر تحلیل‌های ادبی سایه افکنده بود، سعی در به چالش کشیدن حقیقتی دارد که این نقد مدعی کشف آن است. تشویق به تفکر دوباره در معنای حقیقت و معرفی آن به عنوان موضوعی خارج از حیطهٔ کارکرد نقد سنتی و یا هر نوع نقد دیگر، فلسفه‌ای است که نقد جدید را رودرروی رقیب قدیمی و سرسخت خود قرار میدهد. پذیرش اصل «عدم امکان دریافت حقیقت» منتقد جدید را به سوی تعبیر یک اثر از نقطه‌نظر خاص خود هدایت میکند. بدین ترتیب او به جستجوی انسجامی در متن میپردازد که بتواند تعبیر ذهنی او را از یکی از نقطه نظرهای زبانشناسانه، روانکاوانه، قوم شناختانه یا... توجیه کند. در این مقاله قصد داریم ضمن مطالعه اصول نقدهای سنتی و جدید، به مقایسه کاربرد آنها در ادبیات بپردازیم. سعی خواهد شد با تکیه بر نظریات منتقدان بزرگ، آرای نقد جدید و افقی را که این نقد از طریق خوانش آزادانه اثر برادبیات می گشاید، مورد کنکاش قرار دهیم.

کلید واژه‌ها: ادبیات، حقیقت، خوانش، نقد توصیفی، نقد جدید.

۱. دانشیار دانشگاه تبریز، ایران
nassadollahi@yahoo.fr
۲. دانشجوی دکترای ادبیات فرانسه دانشگاه تبریز، ایران
mohsen_assibpour@yahoo.com

مقدمه

بی‌شک تنش بین نقد جدید وسنتی از جریان‌های معمول و خلاق ادبی محسوب می‌شود. جدالی که صحنه آن به مجله‌های تخصصی نقد اروپا محدود نشد و با گسترش دامنه خود به دانشگاهها عواقب سیاسی قابل ملاحظه‌ای به دنبال داشت. ترسیم چنین چشم‌اندازی گذرا، اما عمیق، بی‌درنگ ما را به قراردادن موضوع در مرتبه اهمیتی که شایسته آن است، وا می‌دارد. نقد جدید که بازتاب ادبی نظریه ساختارگرایی در حوزه زبانشناسی است، به تبعیت از آن مسئله شکل را در کانون توجه قرار می‌دهد. به پیروی از نظریه سوسور مبنی‌بر «تضادهای دوگانه» («مرد» معنای از پیش تعیین‌شده ندارد و معنای خود را، برای مثال، از تضاد حرف «م» خود با حرف «س» در کلمه «سرد» می‌یابد)، نقد نو نیز تعاملات و مراسلات بینابین نشانه‌های متنی را پایه خود قرار داده، بطوری که این نشانه‌ها یا به گونه‌ای تعبیر می‌شوند که در راستای تفسیر خاص منتقد از متن قرار می‌گیرند و یا در صورت عدم توانایی در برآوردن این خواست توسط منتقد کنار گذاشته می‌شوند. در این نوشته سعی خواهد شد ضمن مطالعه اصول نقدهای سنتی و جدید و تأثیر آن برخلاقیت‌های ادبی، به مقایسه کارکرد آنها در ادبیات بپردازیم و لذا هرگونه گریز از نظریه به عینیت را، با علم به اینکه بررسی عملکرد نقد جدید در یک اثر ادبی خاص مستلزم مطالعه آن اثر و شناخت کلی در مورد آن است، از حیطه بحث خود خارج خواهیم کرد. امید است ارایه چشم‌اندازی کلی از نقد جدید، راه را برای مطالعات مفصل‌تر در این باب هموار سازد.

خاستگاه نقد جدید

هر چند ریشه نقد جدید را می‌بایست در فرمالیسم[1] روسی جستجو کرد، اما این مکتب در حقیقت تدوینگر نظریات غربی پیش از خود است، به طوریکه خود آن به نوعی مدیون نوگرایی علم اروپایی، به خصوص نوگرایی آلمانی ـ فرانسوی می‌باشد. از مهمترین عواملی که به عرضه نظریات شکل‌گرا در روسیه منجر شد، می‌توان به تأثیر متن‌شناسی[2] غربی و توجهی که در فاصله سال‌های ۱۹۲۰-۱۹۱۰ در روسیه به آن نشان داده شد،

---

1. Formalism
2. Philologie

اشاره کرد. بدین‌ترتیب، اگر چه در سال‌های ۱۹۳۰-۱۹۲۰ است که روسیه شاهد ظهور نوآوری ادبی بود، اما در حقیقت پس از ۱۹۶۰ است که اروپا به واسطه انتشار ترجمه‌ها و مجموعه‌ها و سایر فعالیت‌های ادبی با آنها آشنا شد.

در ادامه، به اختصار به تأثیرات آلمانی ـ فرانسوی بر پیدایش فرمالیسم که خود مقدمه شکل‌گیری نقد جدید در اروپا است، می‌پردازیم. علاوه‌بر متن‌شناسی غربی که در بالا به آن اشاره شد، می‌توان از مورخ ادبی آلمانی ویلهم اشرر[۳] و همتای فرانسوی او فردینان برونتیر[۴] یاد کرد که معتقد به استقلال مطالعات ادبی از دیگر شاخه‌های علوم انسانی بودند. در همین راستا نظریه کانت[۵] در مورد استقلال روش‌ـ شناختانه مطالعات علوم انسانی که توسط ودنس‌کیج[۶] در روسیه معرفی شد، به نوبه خود حائز اهمیت است. از نظریات ساختارگرای پیش ـ فرمالیستی نیز می‌توان از نظریه ادوارد سی‌ورس[۷] و فرانز ساران[۸] نام برد که تأکید را بر متد تجربی بر محور معیارهایی از قبیل ویژگیهای آوایی ابیات و خوانش های متفاوت برای ایجاد معنا قرار می‌داد. به موازات این تأثیرپذیری از تئوری‌های آلمانی، عینیت‌گرایی[۹] فرانسوی نیز، با سوسور[۱۰]، به شکل‌گیری مکتب فرمالیسم روسی کمک کرد، به طوریکه امروزه تأثیر مستقیم یا غیرمستقیم نظریات این زبانشناس سوئیسی بر مکتب زبانشناسی مسکو و به خصوص سن‌پترزبورگ انکارناپذیر است.

سایه روشنی از نقد جدید نزد قدمای فارسی‌گو و منتقدین حوزه ادبی هند

از آنجایی که حتی اگر بتوان از جریان‌نوی نقد در ایران سخن گفت، می‌بایست آن را پیروی نظریات اروپایی دانست، در اینجا شایسته‌تر می‌دانیم تا به سایه روشنی از این نظریات در آثار پیشین مسلمانان و در نقدهای حوزه ادبی هند اشاره کنیم که قرن‌ها پیش از اروپا و آمریکا در نظریات خود به اصول نقد جدید کنونی پرداخته بوده‌اند.

---

3. Wilhelm Scherer
4. Ferdinand Brunetière
5. Kant
6. A. I. Vvedenskij شاعر آوان‌گارد روسی
7. Eduard Sievers متن‌شناس اطریشی‌الاصل
8. Franz Saran متخصص آلمانی زبان و ادبیات آلمانی
9. objectivisme
10. Ferdinand de Saussure

در میان مسلمین، این بحث که آیا معنای قرآن مجید معجزه است، یا لفظ آن و یا هر دو، به کشاکش میان منتقدین در مورد ارجحیت معنی یا لفظ منجر شد و همین مبحث لفظ و معنی است که شاخه‌ای از بلاغت آن زمان محسوب می‌شده است. به عنوان مثال، جاحظ بصری[11] در *الحیوان* (ج۳، ص۱۲۱) می‌نویسد: «معانی پیش پا افتاده است و عجم و عرب و صحرانشین و روستایی و شهرنشین آن را می‌دانند و می‌شناسند. عمده کار در نگه‌داشت وزن و گزینش برترین لفظ و آسان بیرون شدن از سخن و آداب‌داری آن و روانی و درستی طبع و استواری و زیبایی سبک شعر است. زیرا شعر هنر و صنعت و نوعی بافندگی و نگارگری است» (شمیسا، ۷۱). همان‌گونه که دکتر سیروس شمیسا در کتاب *نقد ادبی* خود گفته است: «اگر بخواهیم سخنان جاحظ را با نظریه‌های امروزی مطابقت دهیم، باید بگوییم که مانند شکل‌گرایان، جاحظ چگونه گفتن را از چه گفتن مهمتر می‌شمارد» (همان). اما نظریه‌ای که به اصول نقد نو نزدیکتر است، چرا که به رابطه لفظ و معنا اشاره دارد و نه صرف لفظ، نظریه عبدالقاهر جرجانی[12] است که برای لفظ به صورت مجرد اهمیتی قائل نیست و معتقد است که لفظ در جمله و در ارتباط با کلمات پس و پیش از خود است که واجد اهمیت می‌شود. او در صص۴۱-۳۵ *دلائل‌الاعجاز* توجه را به این نکته جلب می‌کند که «در هنر سخنوری نیز مانند هر هنر دیگر چون بافندگی و زرگری و نگارگری و زردوزی و گل‌آرایی و امثال آن، باید تناسب اجزا در ترکیب با هم به خوبی رعایت شود و هر لفظ در همان‌جایی که بایسته و شایسته آن است قرار گیرد» (همان، ۷۲). اگر نتوان این گفته را به اصل «کشف یکی از ساختارهای ممکن متن توسط خواننده» که پایه نقد نو قرار می‌گیرد تعبیر نمود، حداقل می توان آن را ردپایی از نظریه «تولید متن به منزله تولید یک ساختار (سیستم)» در نظر گرفت. دقیقاً در اینجاست که می‌توان بر شباهت نظریات قدمای مسلمان با اصول نقد نوی اروپا اطمینان حاصل کرد.

در حوزه ادبی هند نیز، که مهمترین حوزه نقد ادبی در طول تاریخ ادبیات فارسی در هند به شمار می‌آید، چندین قرن پیش توجه خاصی به علوم بلاغی و ادبی (عروض و بدیع و معانی و بیان و...) به لحاظ استفاده کاربردی از آنها در آثار ادبی مبذول شده‌است،

---

[11]. نویسنده و عالم عرب قرن سوم هجری

[12]. ادیب عرب‌زبان ایرانی قرن پنجم هجری

به طوری که در حقیقت نقد جدید صورت تکامل و توسعه یافته و امروزی شده همین مباحث نقد الفاظ و معانی است. پیشروان نقد هندی به مسائلی توجه کرده بوده‌اند که (همان‌طور که در ادامه خواهیم گفت) خوانش متن را تحت تأثیر قرار می‌دهند و در نتیجه می‌توانند معنای آن را متحول سازند، از قبیل «عدول از مقتضای ظاهر» که بنابر آن برخلاف نظر قدمای قدیم که اعتقاد داشته‌اند در صورتی که مخاطب منکر نیست، احتیاجی به تأکید کلام نیست، عکس آن نیز ممکن است رخ دهد، یا «وضع مظهر در موضع مضمر»، یعنی جایی که باید ضمیر آورد، برخلاف اقتضای ظاهر اسم بیاوریم. اما اصل «شعر خوب معنی ندارد» این مکتب صراحتاً موضعی را بیان می‌کند که نقد نو، به طور کلی و نه تنها در شعر، مدافع آن است. شیرعلی خان لودی[۱۳] از تذکره *مرآت الخیال* نقل می‌کند: «اما شعرای زمان حال [سال تألیف ۱۱۰۲ ه.ق] این صنعت (خیال‌بندی و کاربرد دو پهلوی زبان) را به درجه اعلا برده‌اند» (همان، ۱۳۱). از دیگر نظریات حیرت‌آور حوزه ادبی هند می‌توان به نظریه «لزوم و مظنه الزام» خان آرزو[۱۴] اشاره کرد که مطابق آن «ممکن است خواننده از شعر معنایی استنباط کند که مقصود شاعر نبوده است. در این صورت یا از استنباط آن معنا چاره‌یی نیست و آن معنا هم لازمه کلام است (نظریه لزوم) و یا کلام به نحوی است که می‌توان آن معنا را هم احتمال داد (مظنه الزام)». (همان، ۱۴۰) این نظریه نیز، کم و بیش، منطبق‌بر نظریه کنونی مرگ نویسنده است.

طلیعه نقد جدید در فرانسه

با چاپ *در مورد راسین*[15] در ۱۹۶۳ توسط رولان بارت[16] آتش نبرد نقد جدید و سنتی در فرانسه نیز زبانه کشید. تا پیش از این تاریخ، نقد دانشگاهی فرانسه به هیچ وجه از اعتبار[۱۷] یک «نقد جدید»[18] انگلیسی-آمریکایی یا یک «فرمالیسم» روسی برخوردار نبود.

---

۱۳. از نویسندگان مکتب ادبی هند در قرن دوازدهم هجری

۱۴. شاعر هندی قرن دوازدهم هجری

15. *Sur Racine*

16. Roland Barthes

۱۷. پرستیژ

18. New Criticism

تنها نظریه‌پرداز فرانسوی که خود را تا اندازه‌ای علاقه‌مند نشان داده بود، پل والری[۱۹] نـام داشت. اما وی نیز یک مکتب جدید را پایه‌ریزی نکرد. ادبیات پیشنهادی بـارت، یـک ادبیـات بی‌رنگ است. ادبیاتی که خطوط کلـی آن از همـان زمـان چـاپ *درجـه صـفر نوشـتار*[۲۰] در ۱۹۵۳، توسط وی ترسیم شده بود. شاید بتوان با کمی اغراق تمام نظریـه نقـد جدیـد را در یکی از همین الفاظ «بی‌رنگی» ادبیات یا «درجه صفر» نوشتار جستجو کرد. به‌یقـین، چنـین درجه صفری از علم فیزیک وام گرفته نشده است. به عبارت دیگر، در اینجا صحبت از یـک صفر مطلق که در آن ادبیات از «وجود داشتن» باز می‌ایستد نیست. چنین لفظی ریشه خود را در زبانشناسی می جوید، جایی که یک «واج صـفر»[۲۱] کـارکرد خـود را در «حـضور بـه هدف صرف پر کردن» تعریف می‌کند. پس توجه به این نکته که «صفر» بـا «پـوچ» متفـاوت است، برای آغاز بحث ضروری است.

پرسش «برای چه چیزی می‌نویسید؟» نزد بارت جای خود را به نوعی تفتـیش مـی-دهد: «به چه حقی می‌نویسید؟» چنین است که یک درجه صفر نوشتار، نویسنده و تولیـد او را به چالش فرامی‌خواند. چالشی که تحت شکل یک سیستم نشانه‌شناختی، بـارت را نـه بـه سوی مطالعه سبک در ادبیات و نه هیچکدام از عناصر ادبی دیگر نمی‌کشاند. موضوع مورد مطالعه بارت و در کل نقد جدید، بررسی «اثر ادبی» از دیدی کلی است. در چنین شـرایطی، نگاه نقد به یک اثر نیز تغییر خواهد کرد. لازمه این تغییر، جـایگزینی برخـی از اصـطلاحات نقد با الفاظی است که بتوانند تفاوت را ملمـوس سـازند: «تفـسیر بـسته» جـای خـود را بـه «خوانش متعدد» یا «تعدد متن» می‌دهد، «اثر» وجود نخواهدداشت و «متن» جایگزین آن می-شود، «نویسنده» از تحلیل حذف شده و اعتبار خود را از دست خواهد داد، زیـرا «نوشـته» اهمیت یافته است و بالاخره «زمان گذشته» که آفرینش در آن صورت گرفته بود، با «زمان حال» که خوانش در آن انجام می‌گیرد، مبادله می‌شود.

---

[19]. Paul Valéry شاعر، نویسنده و منتقد فرانسوی

[20]. *Le Degré zéro de l'écriture*

[۲۱]. واجی که تلفظ نمی‌شود و در عین حال باعث ایجاد تفاوت معنایی با کلمات مشابهی می‌شود که این جای خالی را با یک واج ملفوظ پرمی‌کنند.

تأملی در معنای حقیقت

از دیدگاه نقد جدید، جهان وجود دارد و نویسنده از آن سخن می‌گوید. ابزاری که نویسنده در اختیار دارد، «زبان ـ شیئ»[۲۲] است، یعنی زبانی که برای توصیف اشیاء و صحبت ازجهان خارج از ما به خدمت گرفته می‌شود. اما زبان منتقد، متفاوت از زبان نویسنده است، چرا که تلاش او مستقل از جهان و توصیف آن است. او «فرا زبان»[۲۳] برای خود می‌آفریند، زبانی که خود از زبانی دیگر، یعنی از زبان ـ شیئ نویسنده سخن می‌گوید. بدین ترتیب است که می‌توان عمل نقد را برخورد بین این دو زبان تعریف کرد. تفاوت در انتخاب از تفاوت در کارکردها نشأت گرفته است: نقد جدید در حالی که تلاش نویسنده را در ارایه توضیحی واقع نمایانه و محتمل (و نه واقعی و صد در صد) از اثر تعریف می‌کند، منتقد را از هرگونه جستجوی حقیقت برحذر می‌دارد و او را به کنکاش در زبان نویسنده به منظور معنابخشی دوباره به آن فرامی‌خواند. برخلاف نقد سنتی که خود را ملزم به اظهار نظر و صدور رأی در مورد اثر می‌کرد، نقد جدید خود را از چنین ادعایی بزرگ، که در اغلب موارد در محدوده «حدس و گمان» باقی می‌ماند، معاف می‌کند و به تحلیل خود اثر بسنده می‌نماید. هدف منتقد، عرضه حقیقت به جهان نیست، بلکه او می‌کوشد خود را به آن عرضه کند. نقد سنتی نمی‌تواند یک موضع فرا زبانی را بپذیرد، چرا که در نظر او زبان نمی‌تواند از زبان صحبت کند. این نقد زندانی واقع‌بینی است که با این همه، به علت آنکه رأی خود را طبیعی و منطبق‌بر استدلال‌های عقلی می‌نمایاند، خدشه‌ناپذیر است: «در متد سنتی، این امر که همه چیز به خودی خود پیش برود (حقیقی بنمایاند)، اساس تمام روشهاست» (بارت، ۱۹۶۶: ۲۰).

منتقد تنها خود را ملزم به پرهیز از قضاوت نمی‌کند، او نویسنده را نیز به آن مقید می‌سازد. در اینجاست که اصطلاحات ادبیات «بی‌رنگ» و «درجه صفر» نوشتار مفهوم خود را می‌یابند. بارت «بیگانه» کامو را نمونه بارز این ادبیات می‌داند: «شاید با «بیگانه» است ــ بدون آنکه بخواهیم در اهمیت این اثر بیش از حد اغراق کنیم ــ که یک سبک جدید متبلور می شود، سبک سکوت و سکوت سبک، جایی که صدای هنرمند به دور از آه و ناله‌ها، توهین ها و ستایش‌ها، یک صدای بی‌رنگ است، تنها صدایی که با اندوه علاج‌نشدنی ما

---

[22]. langue-objet
[23]. Métalangue

همخوانی دارد» (مورگان، ۴). با توضیح بی‌رنگی ادبیات، بارت ما را متوجه دو لفظ دیگر می‌کند که در متد او از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند و در تضاد با یکدیگر قرارمی‌گیرند: ادبیات «خوانشی» و «ادبیات نوشتاری». منظور از ادبیات خوانشی، ادبیاتی برخاسته از نویسنده و از صدای راوی در متن است. در این نوع ادبیات، این ذهن نویسنده و جهت‌دهی راوی است که خواننده را به دنبال خود می‌کشد، یعنی تنها «عمل خواندن» متن باعث فهم آن و در نتیجه شکل‌گیری نخستین و سطحی‌ترین تفسیر موجود می‌شود. اما در مقابل این نوع متون، متونی وجود دارند که برجنبه نوشتاری، یعنی فرم خود، اتکا دارند. در این حالت، دیگر صحبت از اثر به میان نخواهد آمد و نوشته در درجه اول اهمیت قرار می‌گیرد. خواننده خود را درمقابل یک نوشته می‌یابد که بنابه خوانش‌های متفاوت، آن را تعبیر و تفسیر می‌کند. از آنجا که هر خواننده ادبیات نوشتاری را از منظر خود خوانده و به تحلیل آن می‌پردازد، تفسیرهای متعددی از اثر به دست خواهد آمد. به عنوان نمونه آثار خوانشی می‌توان از رمان‌های رئالیستی بالزاک[۲۴] نام برد، در حالی که ویژگیهای یک ادبیات نوشتاری بیشتر در «رمان‌های جدید»[۲۵] متبلور می‌شود.

با این وجود از یک زاویه دید خاص می‌توان نقد جدید و سنتی را به سازش درآورد و آن این است که بدانیم هر دو نقد به وظیفه ازلی خود که همان قضاوت کردن است واقف‌اند، با این تفاوت که قضاوت در نقد سنتی در مورد محتوای اثر و از طریق شم و سلیقه منتقد انجام می‌گیرد، حال آنکه منتقد جدید به این ابزارها بدبین است و مسئولیت خود را به اظهار نظر در مورد «اعتبار» یک اثر محدود می‌کند، چرا که او دستیابی به حقیقت اثر را نه تنها از توان خود، بلکه از توان هر منتقد دیگری نیز خارج می‌داند. پرسشی که نقد جدید را به تفکر وامی‌دارد، آن است که «اثرمورد نظر تا چه اندازه قابلیت تنوع خوانش و تکثر تعبیر را فراهم می‌آورد». از چنین دیدگاهی، هر اندازه یک اثر از لحاظ زایش معنا بالقوه‌تر باشد، یا به عبارت دیگر، حداکثر تعبیر را برای خوانندگان خود فراهم سازد، از درجه اعتبار بالاتری برخوردار خواهد بود. این تعابیر می‌توانند از نقطه نظرهای روانکاوانه، جامعه شناختانه و... صورت پذیرند. مهم آن است که منتقد بتواند انسجام و سیستمی در متن بیابد که تفسیر خاص او را توجیه کند. پس نقطه تمایز نقد در ابزار آن

---

[24]. Honoré de Balzac
[25]. Nouveaux Romans

است. برای نقد جدید، توسل به منابع تاریخی و تأثیرات محیطی که اثر در آن تولید شده است، زندگی نویسنده و احساس زیبایی‌شناختی و شم منتقد که اغلب در ارتباط با قواعد و کارکردهای تعریف شده برای یک اثر خاص مطرح‌اند و پایه نقد سنتی را تشکیل می‌دادند، از درجه اعتبار ساقطند.

سرژ دوبروسکی[۲۶] یکی دیگر از منتقدینی است که در هجونامه خود با عنوان *نقد جدید چرا؟*[۲۷] که برای نخستین بار در ۱۹۶۶ به چاپ رسید، به دفاع از آرای این نقد پرداخت. نویسنده در اثر خود، به شدت به منتقد سنتی که او را به تمسخر «عالم» می‌نامد، حمله می‌کند: «عالم [منتقد] قاطعانه خارج از اثر باقی می‌ماند و خود را از ورود به آن برحذر می‌دارد. او [تنها] اثر را لمس و سبک و سنگین می‌کند و در یادداشت‌های خود به جستجوی منابع و تأثیرات [مختلف بر آن] می‌پردازد» (دوبروفسکی، ۸۷). علائمی که همگی خبر از وجود نوعی «شم و سلیقه» و «فضل‌فروشی» در این روش تحلیل می‌دهد. به نظر این منتقد، اکنون زمان آن فرارسیده است که توجه خود را به اثر معطوف سازیم و خاطر نشان شویم که در ورای نویسنده و محیط او، خود اثر نیز وجود دارد و ما را به خود می‌خواند، چرا که تنها از این طریق است که می‌توان اهمیت و حیاتی را که در خور اثر است، به آن بخشید. منتقد در ادامه، انگشت اتهام خود را متوجه ریمون پیکار[۲۸] که از سردمداران نظریه نقد سنتی و مهمترین مدافع آن به شمار می‌رود، می‌چرخاند: «ریمون پیکار کاملاً صادقانه و متواضعانه در نظر دارد (خواهیم دید که او و دوستانش متواضعانی تمام عیارند!) که چه چیز؟ که حقیقت را بگوید، و اگر به مذاقتان خوش‌تر می‌آید، یک حقیقت بی‌طرفانه و عینی را. [...] و به ما یک فلسفه کامل را پیشنهاد می‌کند: فلسفه‌ای که حقیقت را «تفاهم بین سرشتها» تعریف می‌کند و عینیت را حاصل جمع‌آوری داده‌هایی می‌داند که به اظهار یک نظریه ختم می‌شود» (همان). از چنین منظری، به محض آنکه چند تن به کمک تلی از داده‌های محتمل و غیرقطعی به صدور رأیی مبادرت کنند، می‌توان آن رأی را حقیقی دانست و حال آنکه دستیابی به حقیقت در دیدی کلی، و حقیقت یک اثر از نگاه خاص، به این

---

[26]. Serge Doubrovsky
[27]. *Pourquoi la nouvelle critique*?
[28]. Raymond Picard

شرط اکتفا نکرده و چه بسا در اکثر مواقع غیرممکن می‌نماید. پس از آنجایی که نقد جدید هرگز ادعای کشف حقیقت را ندارد، ذهنیت و نگاه مغرضانه آن به اثر نمی‌تواند مورد بازخواست قرار گیرد.

کارکرد نقد جدید

در اینجا این سؤال مطرح می‌گردد: «اکنون که حقیقت اثر از دور دستها به ما لبخند می‌زند و هرچه بیشتر از ما دور می‌شود، علم نقد در آرزوی پیوستن به چه افقی گام برمی دارد». افق مورد نظر نقد مدرن، همان‌گونه که قبلاً اشاره کردیم، در فهم حقیقت تعریف نمی‌شود، بلکه در استخراج حقایقی که ممکن بود به لطف اثر بازگو شود، متجلی می‌گردد. نقد مدرن به دنبال آن است که انسجامی در خود تعریف کند. انسجامی که آن را به حرکت در می‌آورد و حیات آن را تضمین می‌کند. اما این انسجام خود وابسته به انسجام دیگری است: انسجامی که کشف آن به عهده منتقد می‌باشد. بنابراین منتقد در تلاش خواهد بود که ساختارهای متن را مشخص کند و با زاویه دیدی که به آنها می‌نگرد، طوری آنها را به هم پیوند زند که قسمتهای مختلف فقط در مجموعه تعریف شود و جزئیات فقط با توجه به سیستمی که وارد آن خواهد شد، تعبیر گردد. منتقد اثر را به مثابه مجموعه‌ای از ساختارها می‌داند، که همانند جدول کلمات متقاطع چند جوابی که در پاسخ به هر سری از سؤالات چیدمان حرفی خاص خود را به منظور شکل گیری یک کل خاص می‌طلبد، او را به کشف یکی از کدهای ممکن فرامی‌خواند. برخلاف نقد سنتی که منقطع و بریده بود، نقد مدرن می‌بایستی در هیبت یک خوانش نظام‌مند ظاهر شود، جایی که «خواندن» به معنای «پیوندزدن» است.

پایه چنین برداشتی باور به این اصل است که «معنا»، «شکل» یا «ریختی» است که پیشاپیش وجود ندارد و به ازای بنیادی که برآن بنا شده است، تغییر می‌کند. به عبارت دیگر، همانند جمله معروف «عفو لازم نیست اعدامش کنید» که دو مفهوم متضاد، با توجه به خوانش خاص خواننده از آن برداشت می‌شود، «معنای ادبی» نیز ساختاری است که عمل نمی‌کند، مگر از یک زاویه دید خاص. عناصر محض و عینی متن، در جهت احقاق یک هدف ذهنی از پیش تعیین شده، رفته رفته جان می‌گیرند. بدین ترتیب در حوزه ادبیات، یک اثر می‌تواند به چندین ساختار متفاوت بسته به رابطه بیننده با مشاهده‌ای که از شیئ (در اینجا

اثر) به دست می‌دهد، تقسیم شود. چنین مشاهده‌ای برای ترسیم یک تصویر خاص از اثر، همان «شرطی» است که بارت از آن سخن می‌گوید. منتقد شرط می‌بندد که اثر را به گونه خاص خود و در تمایز با تمام گونه‌های ممکن دیگر، وادار به صحبت کند. برای تحقق این هدف، او با تصمیم اولیه و نیت قبلی خود، طوری در اثر پیش می‌رود که تمام آن را تا پایان براساس آن تعبیر کند. اما این غرض‌ورزی، نقد جدید را در تضاد با بی‌غرضی و منطقی که نقد سنتی مدعی آن است، قرار نمی‌دهد. در حقیقت، این تنها ظاهر فریبانگیز نقد سنتی است که سعی دارد آن را به دور از پیش‌داوری‌ها معرفی کند. توسل به مجموعه‌ای از منابع از قبیل داده‌های زندگی خالق اثر یا جامعه‌ای که او در آن می‌زیسته به همراه معیارهای خاص عصری که منتقد در آن عصر به نقد پرداخته است، همواره در خدمت موضعی قرار می‌گیرند که او نیز آن را براساس نیت قبلی خود اتخاذ کرده بوده است. انفصال از جایی شروع می‌شود که یک شاخه نقد را به سوی فهم محتوا پیش می‌برد، در حالی که شاخه دیگر او را به کشف کارکرد متن نزدیک می‌کند.

درواقع کاری که منتقد انجام می‌دهد، «بازنویسی»[۲۹] اثر است. معنابخشی به متن از طریق فرآیندی که از آن سخن گفتیم، خود به‌مثابه آفرینشی نو است که منتقد را در ردیف نویسنده قرارمی‌دهد. منتقد اثر را می‌خواند و آن را به گونه‌ای بازنویسی می‌کند که تمام اجزای محصول او در ارتباط تنگاتنگ با یکدیگر و با کل محصول قرار بگیرد. پس در اینجا، به هیچ وجه صحبت از برانگیختن اغتشاش و بی‌نظمی در اثر نیست. منتقد مجاز نیست به این بهانه که ماهیت اثر غیرقابل دسترسی است، همه تخیلات و اوهام خود را در آن بگنجاند. نقد تا آنجا پذیرفته است که منسجم و در یک جهت پیش برود. از این منظر، وظیفه منتقد در دو چیز خلاصه می‌شود: نخست آنکه اثر را رمزیابی کند و دوم آنکه داده‌های به دست آمده را از نو و به کمک واژگان مناسب با تفسیر خود کدگذاری نماید. در اینجا خالی از لطف نیست تعریفی را که بارت، به زیبایی هرچه تمام‌تر از نقد عرضه می‌کند، یادآور شویم: «نقد ترجمه متن نیست، اطناب و درازگویی آن است» (بارت، ۱۹۶۶: ۷۲). از دید او، عمل نویسنده به یک آشپزی ناتمام شبیه است که می‌توان با آنچه از مواد لازم باقی‌مانده است، طعم و یا حتی ماهیت غذا را تغییر داد. پس خوانش دیگر به معنای «عمل خواندن»

---

[29]. Réécriture

نیست، بلکه خواننده خوب، به طور بالقوه منتقد خوب و منتقد خوب، نویسنده خوب است، نویسنده‌ای که براساس سمبولها و نشانه‌های متن می‌نویسد.

بنابر آنچه گذشت و همان‌گونه که آقای دکتر شمیسا در کتاب *نقد ادبی* خود (ص۱۹۸) بدان اشاره می‌کند، برای یک خوانش نو از یک اثر لازم است:

«۱. با تک‌تک کلمات آشنا شویم و با استفاده از فرهنگ‌های مختلف در ریشه و معانی اصلی و مجازی آنها دقت کنیم.

۲. در روابط متقابل آنها دقت کنیم (ساختار اثر).

۳. در نحو و لحن جملات دقت کنیم.

۴. در صور خیال و تلمیحات دقت کنیم».

در میان موارد فوق گزینه چهارم توجه خاصی را می‌طلبد، چرا که معنی در نقد نو غالباً از پارادوکس‌ها، عبارات طنزآمیز، ابهام‌ها، اسامی افراد و امکنه، ژست‌ها، سمبول‌ها، ایهام‌ها و ... استخراج می‌شود. یک منتقد نو از این صنایع به نحوی استفاده می‌کند که تصویری ملموس و محسوس از معنا به دست بدهد، بطوری که این تصویر جز از آن راه خاص (که این منتقد خاص آن را به کار می‌گیرد) حاصل نشود.

موضع‌گیری نقد سنتی در مقابل تجدد ادبی

پیش از این گفتیم که نقطه تمایز بارز نقد سنتی و جدید از زبان آن دو نشأت می‌گیرد. در حالی که زبان ـ شیئ نویسنده واسطه‌ای بین جهان و متن او می‌باشد، زبان ابدائی منتقد مابین زبان نویسنده و متن تولیدی خود قرارمی‌گیرد. در این حالت، زبان منتقد دیگر برای توصیف جهان خارج و کشف حقیقت آن به کار نمی‌رود، بلکه به منظور توصیف و تحلیل زبان نویسنده مورد استفاده قرارمی‌گیرد و این چیزی است که آماج شدیدترین حملات نقد سنتی قرار گرفته است. بارت صفحاتی از کتاب خود، با عنوان *نقد و حقیقت*[۳۰]

[30]. *Critique et Vérité*

که در ۱۹۶۶ به چاپ رساند، را به افشای این موضع نقد سنتی و دلایل آن اختصاص داده است. چیزی که برای بارت تعجب‌برانگیز است، «ویژگی گروهی» این اعتراض است که «ناگهانی و خودجوش» قد علم می‌کند. منتقد چیزی «بدوی» و «عریان» در این اعتراض می‌بیند، چرا که نقد سنتی همان برخوردی را با نقد جدید و زبان آن می‌کند که یک سنت طردگرا می‌توانست در یک جامعه ابتدایی در قبال یک موضوع خطرناک روا‌داشته باشد. واژگان مورد استفاده نقد سنتی برای محکوم کردن نظریه مدرن نقد دلیلی بر این ادعاست: «[نقد سنتی] رؤیای زخمی کردن، هلاک کردن، به مبارزه طلبیدن، به قتل رساندن و کشیدن نقد جدید به مجازات تأدیب، به تیرک و چوب بست اعدام را در سر می‌پرورانده است» (بارت، ۱۹۶۶: ۹). بطور خلاصه، طرد نقد جدید به اقدامی در جهت تأمین «سلامت و بهداشت عمومی» نزدیک می‌شود.

دلیل چنین واکنشی را می‌توان در تعصب نقد سنتی نسبت به زبان خود و در حالت کلی به زبان فرانسه و وضوح آن جستجو کرد. در نظر آن، تحلیل این زبان و تشویق نویسندگان به نوآوری در سیستم نگارشی خود، توهین به وضوح و منطق زبان فرانسه است. دیر زمانی بود که جامعه فرانسوی وضوح زبان خود را نه به عنوان یک ویژگی ساده ارتباطی در بین ویژگی‌های دیگر، بلکه به عنوان «گفتار متمایز» در نظر می‌گرفت. قرنها پیش، سیاستمداران و درباریان فرانسه دستور نگارش گویشی پاک و مقدس از زبان فرانسه را دادند که به «وضوح فرانسوی»[۳۱] شهرت یافت. اما آنها به تنها به بهره‌گیری از آن اکتفا نکردند و طی یک فرآیند ایدئولوژیک و با هدف معرفی‌کردن منطق زبان فرانسه کلاسیک به عنوان منطقی مطلق، تصمیم به بسط ماهیت اختصاصی و محدود آن به زبانی جهانی گرفتند. چنین بود که زبان فرانسه به «نابغه زبانها» شهرت یافت و در «وضوح خود» تا جایی اغراق کرد که به یک «شستشوی زبانی» نزدیک شد، طبیبی که با نگاهی آسیب‌شناختانه به تجویز داروی زبانی به انواعی که باب میل او نبودند، مبادرت می‌کرد.

اما توجه به این نکته ضروری است که خاستگاه این وضوح چیزی جز طبقه‌ای روشنفکر در بین طبقات دیگر اجتماع نبوده است. زبان نقد کلاسیک با انتخابهایی که از میان واژگان و ساختارها انجام می‌داد، تنها نوعی گویش خاص را به وجود آورد که

[31]. Claret Française

(چنانکه گفتیم) به «وضوح فرانسوی» شهرت یافت، در حالی که این گویش نه از زبانهای دیگر دنیا منطقی‌تر و نه غیرمنطقی‌تر است. این نوع خاص که ورود برخی واژگان را در خود نمی‌پذیرد، نه تنها ارجحیتی‌بر مشتقات دیگر ندارد و بنابراین نمی‌تواند ویژگی جهانی بودن را به خود نسبت دهد، بلکه بالعکس به دلیل آنکه قلمروی واژگان نقد را محدود می‌کند، می‌توان آن را متهم به تقلیل دامنه مفاهیم مورد استفاده منتقد و در نتیجه سلب آزادی او کرد. تنها علت برای توجیه چنین موضعی از سوی نقد سنتی، خودشیفتگی زبانی این نقد و طرد زبانهایی است که در نظر او حکم غریبه و «زبان دیگری» را دارد. از چنین نگاهی واپس‌گرایانه، به محض آنکه زبانی متمایز از زبان جامعه شناخته شود، کنارگذاشته شده و برچسب بیهودگی یا متشخص‌نمایی بر آن می‌خورد. در تنگ‌نظری و سنت‌گرایی روش سنتی که خود را به معدود مفاهیمی انتقادی مشغول کرده است، جایی برای نوآوری‌های نقادانه نظریه جدید نیست. از نقطه نظر بارت، هنگامی که نقد، در لباس حقیقت‌نمایی، منتقد را از نوشتار دوباره (خوانش مجدد) و تحلیل برخاسته از آن منع می‌کند، درواقع او را از اندیشیدن دوباره برحذر داشته است.

مساعدت نقد جدید به حوزه ادبیات

به لطف افق تازه‌ای که نقد جدید به روی ما می‌گشاید، نه تنها خواننده از نعمت آزادی تحلیل بهره‌مند خواهد شد، بلکه خود اثر نیز بی‌نصیب نمانده و امکان تداوم حیات می‌یابد. برخلاف رویه سنتی که با ارایه تفسیری سطحی و مضمونی از اثر، کار آن را تمام شده می‌پنداشت، نوشته تا هنگامی که تحت نگاه منتقد جدید قابلیت زایش معنا را داشته باشد، به حیات خود ادامه می‌دهد. چنین است که یک رمان می‌تواند از دیدگاه‌های روانکاوانه، وجودگرایانه، تراژیک، جامعه‌شناختانه و... تعبیر شود و درنتیجه، نقد آن زبان خود را از علوم روانکاوی، فلسفه، جامعه شناسی و... وام بگیرد. درواقع، برخلاف نقد سنتی که به جستجوی معنی واحد و نیت نویسنده از نگارش متن می‌پرداخت، نقد جدید هرگونه پیش معنا را از متن می‌زداید و فرآیندهای زایش معنا را به رشته‌های مختلف علوم انسانی و به خصوص روانکاوی می‌سپارد. معنای نخست نویسنده مغرض از بین رفته و جای خود را به معنای ابدائی خواننده مغرض می‌دهد. در اینجا لازم به ذکر است که منظور از «غرض‌ورزی» نگاهی شخصی است که از ورای آن خواننده به اثر می‌نگرد، قانونی که

بارت آن را «اصل نخست» می‌نامد: «اصل نخست بی‌چون و چرا اعلام ایجاد یک نظام خوانشی است، با علم به اینکه نوع خنثی آن وجود ندارد» (بارت ۱۹۷۹: ۱۵۶).

اکنون این سؤال مطرح می‌شود که «چرا و به چه دلیل خوانش خنثی از متن وجود ندارد». پاسخ به این سؤال به ماهیت مغرضانه حقیقت در حالت کلی، و حقیقت یک اثر در حالت خاص، برمی‌گردد، به این معنا که دستیابی به حقیقتی صددرصد ناممکن است. بدین ترتیب حقیقتی که نقد سنتی مدعی آن است نیز حقیقتی ذهنی و نوعی غرض‌ورزی به شمار می‌رود. در اینجا اشاره به نقل‌قولی از پل والری، نویسنده و منتقد قرن بیستم فرانسه، خالی از لطف نیست: «معنای حقیقی از یک متن وجود ندارد. نویسنده [بر اثر] خود حکومت نمی‌کند. قصد او هر چه می‌خواهد باشد، در هر حال او چیزی را نوشته که نوشته است» (والری، ۱۵۰۷). در اثبات درستی این گفته همین بس که بپذیریم چیزی که نویسنده قصد گفتن آن را داشته است، همواره با چیزی که در متن آمده است، منطبق نمی‌شود. چه بسا برای خود ما نیز پیش آمده باشد که در یک موقعیت خاص نتوانیم آنچه را که مدنظر داشته‌ایم بیان کنیم و به مخاطب خود بفهمانیم. از این منظر، خواننده دیگر با یک اثر سر و کار ندارد، بلکه او با پرهیز از هرگونه دستاویزی به داده‌های خارج متن، خود را در مقابل یک «نوشته» می‌بیند. در ساختارگرایی نقد مدرن، اثر ادبی چیزی جز یک «ساختار» نیست، عنوانی که ریمون پیکار از موضع تهاجمی خود سعی در افشای آن دارد: «او می‌نویسد: به نظر می‌رسد که این منتقدان ادبی به ویژگی متمایز ادبیات باور ندارند (...) اثر ادبی به مخزنی از مدارک، از علایم و نشانه‌ها بدل می‌شود که منتقد آزادانه می‌تواند از آن برای ساخت و ساز خود استفاده کند» (بارت، ۱۹۷۹: ۱۱۷).

نشانه‌های یک اثر ادبی علایمی هستند که خواننده منتقد را به سوی ایجاد ساختار مورد نظر خود راهنمایی می‌کند. برای او چیزی که نوشته از خواننده خود مخفی می‌کند و آن را در پشت پرده‌ای از علایم جای می‌دهد، به همان اندازه معنای نخستین عبارات ارزشمند است. تمام تلاش منتقد جدید در کالبد شکافی نشانه‌ها و بیرون کشیدن معنا یا معانی آن خلاصه می‌شود، در حالی که نقد سنتی غافل از معانی ثانویه، سمبول‌ها، معانی ضمنی، کنایه ها و همزیستی مدلول‌ها باقی می‌ماند.

نتیجه

مسئله‌ای که میان نظریه جدید و سنتی نقد در کشاکش است، برداشت منتقد از لفظ «معنا» است. در حالی که از دیدگاه سنتی، اثر ادبی دارای یک معنای واحد است که می‌توان برسرآن به توافق رسید، در خوانشهای مدرن، معانی بعدی که به خواننده و ابزار مورد استفاده او برای تحلیل بستگی دارد، به این معنای نخستین افزوده می‌شود. بنابراین تلاش منتقد، دیگر در کشف معنا تعریف نمی‌شود، بلکه او می‌کوشد تا فرآیند شکل‌گیری معنا را مورد مطالعه قرار دهد. در نگاه او دال و مدلول توأمان وجود ندارد، تنها چیزی که است شیئ یا دال (در اینجا اثر ادبی) است که تحت زوایای مختلف دید بیننده (خواننده منتقد) به یک شکل خاص (با یک مفهوم متمایز) نمایان می‌شود. ازآنجایی که فرآیند معناسازی از طریق کشف ساختار ویژه متن به «بازنویسی» اثر منتهی می‌شود، مناسب است که خواننده مدرن را از یک جهت «منتقد» و از سوی دیگر «نویسنده» بنامیم. درقیاس با خواننده سنتی که می‌توانست به بسیاری از کشفیات منتقد سنتی در مورد یک اثر نائل شود، خواننده مدرن مسیر دشوارتری را در مقابل خود می‌بیند و درنتیجه موفقیت او در خور توجه بیشتری است. به لطف اوست که یک اثر غنا یافته و امکان حیات دوباره پیدا می‌کند، چرا که تداوم کارکرد اثر بستگی به قابلیت «دگرنمایی» آن دارد. اثر برای زنده ماندن نیاز دارد که از خالق خود و محیطی که در آن متولد شده است، کنده شود. تحمیل یک نویسنده به اثر در حقیقت متوقف ساختن متن و محدود ساختن نوشتار از طریق تزریق یک معنا به آن است. تنها در قبال حذف نویسنده است که اثر ما را به حریم خود فرا خوانده و محسور فریبندگی‌اش می‌کند.

منابع

- Barthes, Roland. (1332/1953). *Le Degré zéro de l'écriture* (Writing degree zero). Le Seuil Publications.
- Barthes, Roland. (1345/1966). *Critique et Vérité* (Criticism and Truth). Le Seuil Publications.
- Barthes, Roland. (1358/1979). *Sur Racine* (On Racine). Rééd. Le Seuil Publications, coll. Points.
- Doubrovsky, Serge. (1351/1972). *Pourquoi la nouvelle critique?*(Why the New Criticism?) Denoël/Gonthier Publications, coll. Médiation.
- Ehess*,Cahier du Monde Russe* (Notebook of the Russian World), 43/2-3, Avril-Septembre 2002 (1381), E.H.E.S.S. Publications.
- Guérin, Jeanyves. "Retour sur la querelle de la Nouvelle Critique" (Return on the quarrel of the New Criticism).http://www2.univmlv.fr/fr/intranetumlv/telechargeable/dir.recherche/pj00230.pdf
- Leter, Michel. (1377/1998). *La Querelle de la nouvelle critique n'a pas eu lie*u (The Quarrel of the new critic took not place). Presse du centre de recherches heuristiques.
- Morgan, Harry. "Pour en finir avec le 20e siècle" (For some to finish with the 20th century).http://theadamantine.free.fr/trappe.htm
- Shamisa, Sirus. (1387/2008). *Naghde Adabi* (Literary Criticism) 2th impression, Tehran:Ferdows Publications.
- Valéry, Paul. (1336/1957). "Au sujet du cimetière marin" (On the subject of the sea cemetery), in *Variété, Œuvres*, T. 1. Gallimard Publications, Bibliothèque de la Pléiade.