# «ساختگرایی» آخرین جلوهٔ استبداد «حقیقت»

**عطاءالله کوپال**

عضو هیئت علمی‌دانشکده ادبیات دانشگاه آزاد اسلامی واحدکرج

*Atakoopal2000@Yahoo.com*

**چکیده**

ساختگرایی (structuralism)، به عنوان شیوه ای در نقد ادبی و هنری در دهه‌های نخستین قرن بیستم پدید آمد و در نیمهٔ دوم آن سده به نقطه اوج خود رسید. این شیوه نقد، همواره می‌کوشید به خود شکل و رنگ علمی ببخشد و تمرکز بر ساختار آثار ادبی و هنری، این امکان را به ساختگرایان می‌داد که از دیدگاه خود قواعدی ابطال ناپذیر و فرمول‌هایی ثابت و لایتغیّر برای بررسی آثار هنری وضع کنند. ساختگرایی اگرچه در آغاز به زبان شناسی متکی بود ولی عرصه‌های گوناگونی همچون مردم شناسی، فلسفه، روان شناسی، تاریخ و زمینه‌های مختلفی از علوم انسانی را در برگرفت. این مقاله تأمل و نقدی است بر مجموعه رویکردهایی که تحت عنوان ساختگرایی در نقد ادبی و هنری و علوم انسانی پدید آمد.

آنچه ساختگرایی نامیده می‌شد، امروز به عنوان یک روش زنده، منسوخ شده است و اگرچه به جنبه‌هایی از آن در پژوهش‌های مربوط به علوم انسانی می‌توان استناد کرد، اما ساختگرایی را باید به منزلهٔ آخرین تلاش منتقدان برای تولید «حقیقتی» مطلق و غیر قابل نقض به شمار آورد.

**واژه های کلیدی**

نقد ادبی و هنری، زبان شناسی، مردم شناسی، ساختار، فرمالیسم، مکتب پراگ، منتقدان قرن

**مقدمه**

هرگاه در برابر یک اثر هنری قرار می‌گیریم، بی آنکه از ما خواسته شده باشد، شخصاً دربارهٔ آن داوری می‌کنیم. آن را می‌پسندیم و یا بالعکس، به کناری می‌نهیم. اما بدون تردید، معیارهای نقد ادبی و هنری، فراتر از پسند و سلیقهٔ عامیانه هر فرد است. چه چیزی موجب جاودانگی یک اثر می‌شود؟ چه معیارهای شکلی یا محتوایی به یک اثر هنری یا ادبی ارزش می‌بخشد؟ در ذات هنر، «شکل» برتر است یا «محتوا»؟ و بالاخره ملاک تشخیص این برتری و نقد و داوری دربارهٔ اثر، بر چه معیارهایی می‌تواند استوار باشد؟ اگر بپذیریم که توجه به شکل و ساختار هر اثر هنری می تواند راهگشای کشف رمزهای نهان آن باشد، بنابر این آیا هدف منتقد، کشف چگونگی و تحلیل ساختار اثر است یا کشف معنای آن؟ هدف این گفتار آن است که کنار نهادن معنا در نقد هنری را به چالش بکشد و تأکید سرسخت ساختگرایان بر ساختار اثر هنری را نشانی از سطحی اندیشی منتقدان بزرگ این مکتب در اوج دورهٔ مدرنیته و استبداد عقل قلمداد کند.

نقد ادبی و هنری در طول تاریخ تفکر بشر، همواره ملاک و معیاری برای سنجش سطح اندیشه و کیفیت سلیقه انسان‌های هر دوره به شمار آمده است. نقد، پیوسته در جستجوی حقیقت نهفته در دل متن بود. نقد سنّتی، این حقیقت را از پیرامون متن و از حاشیه‌های مؤثر بر متن استخراج می‌کرد. نقد سنتی، زندگی مؤلف، شرایط تاریخی و اجتماعی و ویژگی‌های روان‌شناسی فردی خالق اثر را به امید آشکار کردن راز و رمزهای نهفته در بطن اثر، مورد موشکافی قرار می‌داد و می‌کوشید از میان بُرِ حاشیه، به درون متن راه یابد. با ظهور فرمالیسم در روسیه و تأسیس حلقهٔ زبان‌شناسی مسکو و همچنین تأسیس انجمن مطالعهٔ زبان ادبی (اپویاز) در پتروگراد، باروهای دژ نقد سنتی فرو ریخت. این دو گروه می‌کوشیدند تا از یک سو مطالعه ادبیات را بر مبنایی «علمی» استوار کنند و دوم این که می‌خواستند پایه‌های این نظریه را که «هنر بازتاب واقعیت است»، سست کنند (مکاریک، ۱۳۸۴ : ۱۹۹).

با سرکوبی فرمالیست‌های روسیه توسط استالین و تأسیس انجمن زبان‌شناسی پراگ در اواخر دههٔ ۱۹۲۰، تئوری‌های انتقادی فرمالیست‌ها در آنجا با ویژگی‌های نو یافته‌ای تداوم پیدا کرد. در این روند، تکنیک‌ها و تمهیدات ادبی و در نهایت "ساختار متن"، به کانون تمرکز منتقدان مبدل شد و بدین طریق، ساختگرایی تمام شیوه‌های کهن نقد را به چالش کشید. پیش فرض دنیای پیش از ساختگرایی این بود که : زبان می‌تواند واقعیت را در خود جای دهد. زبان، انعکاسی بود از ذهن مؤلف و یا جهانی که مؤلف آن را بدان گونه می‌دید. تمرکز زبان‌شناسی بر روی تجزیه ساختار متن و تبعیت از چشم انداز «سوسوری» سبب شد که روش کشف هستی مؤلف از درون زبانِ اثر به کناری نهاده شود. بدین‌سان، منشأ معنا، دیگر تجربهٔ مؤلف یا خواننده نیست (سلدن،۱۳۷۲ : ۱۲۵).

ساختگرایی به عنوان شیوهٔ مسلط اندیشه، چندین دهه بر حوزه‌های تفکر روسیه، چکسلواکی، لهستان، فرانسه و آمریکا رایج بود و با چیرگیِ بی چون و چرای خود، مدعی ظهور و کشف حقیقت نوینی شد، که خود بیش از هر چیز، مَجاز می‌نمود و در گیرودار سفسطه‌های زبانی گرفتار آمده بود. اینک می‌توان یقین داشت که نه مؤلف مرده است، نه شرایط تاریخی_اجتماعی بر اثر هنری یا ادبی بی تأثیر است، نه «معنا» بی‌معنی است و نه صرفاً با تکیه به ساختار می‌توان به حقیقتی تازه دست یافت. علم نشانه شناسی که ساختگرایان آن را به عنوان غایی ترین علم در حلقهٔ دانش‌های بشری قلمداد می‌کردند، امروز دیگر آن اعتبار پیشین را ندارد و

اگرچه هنوز به گونه فعّال، گروهی از ساختگرایان همچون «کریستین متز» و «پیتر والن» در عرصهٔ نشانه‌شناسی و تحلیل ساختاری سینما در ایران مطرحند و حتی از کتاب‌هایشان، هر سال پرسش‌های امتحانی برای آزمون‌های کارشناسی ارشد رشته سینما و ادبیات نمایشی استخراج می‌شود، اما امروز تقریباً ناممکن می‌نماید که فرض کنیم علمی را در اختیار داریم که می‌تواند همه «رمزگان»های هنر، ادبیات و علوم انسانی را رمزگشایی کند. رمزی اگر هست (که هست)، بسیار پیچیده‌تر از آن است که با فرمول‌های قاطع و برنده نشانه شناسان و ساختگرایان، به یک اشارت چشم، گشوده شود.

## ظهور ساختگرایی

با آغاز قرن بیستم، عرصهٔ نقد ادبی دستخوش تغییراتی بنیادین شد. تا پیش از این دوران و به ویژه پس از عصر رنسانس، معمولاً برجسته ترین منتقدان، فقط ادیبان و نویسندگانِ هر مکتب ادبی در یک دوره خاص بودند. آنچنان که مثلاً نقد نئوکلاسیک از دل نویسندگان و شاعران همان مکتب مثل "بوالو"، "پوپ" و یا "ساموئل جانسون" ظهور می‌کرد. اما قرن بیستم، عصری بود که درکنار مکتب‌های ادبی و هنری، منتقدان مستقل نیز پدید آمدند. منتقدانی که شیوهٔ نقد سنتی را برنمی‌تافتند و به دنبال راه‌های نوینی برای نقد و یافتن سرشت هنر و ادبیات بودند. این منتقدان نوخاسته، سنگ بنای کار خود را بر روی بررسی «متن» (ادبیات) قرار دادند و تا آنجا پیش رفتند که برای نقد هر چیز به جز ادبیات، باز هم از اصطلاح «متن» استفاده کردند.

در واقع ناگهان رویکردی ظهور کرد که همه چیز را «متن» می‌نامید و برای نقد و تحلیل آن، می‌کوشید قواعد مربوط به متن را بر آن مستولی کند. علّت ظهور این رویکرد، توجه خاصی بود که منتقدان جدید به مسئلهٔ «زبان» نشان می‌دادند. در هیچ دوره‌ای از تاریخ به اندازه قرن بیستم، زبان در مرکز توجه اندیشمندان قرار نداشت. از این رو می‌بینیم که نام‌آورترین منتقدان آغاز سده گذشته از جمله «رومن یاکوبسن»، «میخائیل باختین»، «لئو اسپیتزر»، «نیکلای تروبتسکوی» و بسیاری دیگر از این آغازگران، زبان‌شناس بوده‌اند.

با پدید آمدن مکتب «فرمالیسم» روسی و چهره شاخص آن «ویکتور شکلوفسکی»، تمایز شدیدی بین «ادبیات» و «ادبیّت» ظهور کرد. «فرمالیست‌ها اصرار می‌ورزیدند که شعر از کلمه ساخته شده و نه از موضوع شاعرانه» (مقدادی، ۱۳۷۸ : ۳۷) و به این طریق بر تمام سنن پیشین نقد ادبی خط بطلان می‌کشیدند. یاکوبسن می‌گفت که موضوع نقد ادبی، ادبیات نیست، ادبیّت است و هدفش این بود که راه‌هایی را بیابد که یک اثر را به اثر «ادبی» تبدیل می‌کند (تودورف، ۱۳۷۹ : ۱۱۷) این راه‌ها، همگی از نظر «روش شناسی»، به علم زبان شناسی ختم می‌شدند. آنچنان که، "تینیانوف" منتقد دیگر روس، اعلام کرد : «آنچه در یک دوره، عنصری ادبی دانسته می‌شود، در دوره‌ای دیگر تنها پدیده ساده زبان‌شناسی است و بس» (احمدی، ۱۳۷۰ : ۴۵) اوج این دیدگاه، مقالهٔ مشهور ویکتور شکلوفسکی با عنوانِ «هنر به مثابه تمهید» بود که در آن، شکلوفسکی هرگونه ارجاع تاریخی و اجتماعی را در بررسی اثر رد می‌کرد و معتقد بود کار منتقد در بررسی اثرِ هنری باید این باشد که تمهیداتی را که هنرمند به توسط آنها، اشیای آشنا را به گونه‌ای نا آشنا مجسم کرده، کشف کند. علاقهٔ فرمالیست‌ها به ساختار ادبی، موجب می‌شد که به چگونگی بیان، بیش از محتوای بیان اعتبار ببخشند. در عین حال، آن ها با کنار گذاشتن همه رویکردهای مربوط به چگونگی پیدایش اثر و تکیه بر شگردهای هر

هنرمند در خلق اثر، می‌کوشیدند به نقد ادبی، جنبه‌ای علمی ببخشند. «علم ادبیات» از دیدگاه آنان وظیفه داشت که عناصر سازندهٔ اثر ادبی را از دل متن بیرون بکشد و به عنوان حقیقتی بی چون و چرا به مخاطب ارائه کند.

در اواخر دهه ۱۹۲۰، گروه زبان‌شناسی پراگ مرکب از «نیکلای تروبتسکوی»، «موکاروفسکی»، «فلیکس وودیکا» و «رومن یاکوبسن» شکل گرفت. این گروه از زبان‌شناسان ساختگرا، از یک سو تحت تأثیر دیدگاه‌های «فردینان دو سوسور» زبان‌شناس سویسی قرار داشتند که می‌توان او را به معنای دقیق کلمه آغازگر ساختگرایی نامید (مکاریک،۱۳۸۴ : ۱۷۴) و از سوی دیگر ادامه دهندگان دیدگاه‌های فرمالیست‌های روسیه بودند. گروه زبان‌شناسان پراگ را باید ساختگرایان نخستین نامید. اندیشه آنان در دهه ۱۹۶۰ بر گروهی از متفکران فرانسوی از جمله «کلود لوی استروس»، «رولان بارت»، «میشل فوکو»، «ژرار ژنه»، «لویی آلتوسر»، «ژاک لاکان»، «آلژیرداس ژ. گرماس» و «ژان پیاژه» تأثیر گذاشت و ساختگرایی فرانسوی را پدید آورد. با این حساب ساختگرایان مکتب پراگ را می‌توان پلی بین فرمالیسم روسی و ساختگرایی جدید به شمار آورد.

## اصول مهم ساختگرایی

نقطه نظرات مشترک این ساختگرایان بر چند اصل عمومی استوار بود :

۱. معنی، حاصل فرایند «تفاوت» است. از این گذشته معنی، تعریف شیئی در جهان بیرونی نیست، بلکه به سادگی، از دل تفاوتِ نشانه‌ها در یک نظام دلالت‌گر پدید می‌آید. به عنوان مثال دو کلمه‌ی زن و بانو هر دو به انسانی مؤنث اطلاق می‌شوند اما آنچه به آن ها تعیُّن می‌بخشد، تفاوت آن ها است نه شباهتشان. این دو کلمه، دو «دال» محسوب می‌شوند که ممکن است بر "مدلول" واحدی دلالت کنند اما در حوزه معنایی، تفاوت آن ها است که این واژگان را معنی می‌کند، نه شباهتشان.

۲. رابطه میان دال‌ها، دو گونه است. یا در کنار هم قرار می‌گیرند (روی محور همنشینی) و یا به جای هم می‌نشینند (روی محور جانشینی). به عبارت دیگر، دال‌ها، مثلاً واژگان زبان، روی محور همنشینی، گزاره‌های معنادار می‌سازند، اما جایگزینی و انتخاب دال جدیدی به جای دال قبلی، می‌تواند، گزارهٔ پیشین را به سوی ادبیَّت سوق دهد و شاعرانگی کلام را سبب شود. بر همین راستا، از دیدگاه ساختگرایان آرایهٔ تشبیه، روی محور همنشینی و آرایهٔ استعاره روی محور جانشینی خلق می‌شود.

۳. ساختگرایان به این موضوع توجه کردند که بیشتر پدیده‌ها در جهان ذهنی انسان از تقابل‌های دوگانه (عناصر متضاد) ساخته شده (هستی/ نیستی، گرم/ سرد، طبیعت/ فرهنگ). پدیدهٔ طباق یا تضاد، یکی از آرایه‌های فن «بدیع» در ادبیات فارسی و همه ملل بوده است. اما آنچه ساختگرایان تقابل‌های دوگانه می‌خواندند، ماهیتی گسترده‌تر از امر بدیعی داشت و شامل همهٔ عرصه‌های تفکر، زبان و فلسفه می‌شد. «مکاریک» در کتاب خود برخی از تأثیرگذارترین نمونه‌های تقابل‌های دوگانه را چنین برمی‌شمرد : «معنا/ مصداق (گوتلوپ فرگه)، همزمانی/ در زمانی، جانشینی/ همنشینی (فردینان دوسوسور)، دال/ مدلول (ساختگرایی فرانسوی)، عین/ ذهن (رنه دکارت)، نومن/ فنومن (امانوئل کانت)، توصیف/ فهم (ویلهلم دیلتای، هانس گئورگ گادامر، پل ریکور) (مکاریک، ۱۳۸۴ : ۹۸).

۴. ساختگرایی شکل‌دهندهٔ شالوده‌های «نشانه‌شناسی» بود که هدفش بر بنیاد بررسی «نشانه‌ها» قرار داشت. از نگاه ساختگرایان هر

نشانه، مبین اتحاد دال و مدلول بود. نشانه‌شناسی به دست فردینان دوسوسور و به مثابه «علمی‌که به بررسی زندگی نشانه‌ها در دل زندگی اجتماعی» می‌پرداخت طراحی شد (گیرو، ۱۳۸۰ : ۱۳). سوسور، زبان را نظامی‌نشانه‌ای می‌دانست و آن را جزئی از علم گسترده‌تری به نام نشانه‌شناسی می‌نامید. به موازات سوسور، «چارلز سندرس پیرس»، با دیدگاهی متفاوت از سوسور، نظام نشانه‌شناسی خود را وضع کرد. البته سوسور بر کارکرد اجتماعی نشانه تأکید می‌گذاشت و پِیرس بر کارکرد منطقی آن.

این چهار ویژگی عمده، از میان ده ویژگی ساختگرایی در مقاله پرفسور «جان‌لی» از سایت دانشگاه «بروک» (Brock) برگزیده شده است. اینک به بررسی و نقد فرایند تحمیل بی‌چون و چرای حقیقت، به بهانهٔ تحلیل ساختار، از دیدگاه ساختگرایان می‌پردازیم :

## نقدی بر نقد ساختگرایی

ساختگرایان و به ویژه ساختگرایان مکتب پراگ، به پیروی از «دموکریت»، فیلسوف یونان باستان، که معتقد بود هر ذره را تا آنجا می‌توان نصف کرد که به جایی برسیم که آن نیمهٔ آخر، دیگر تجزیه پذیر نباشد، دست به تجزیهٔ جمله‌ها و واژگان زدند. آن ها هر واژه را ابتدا به «تکواژ» (morpheme) و هر تکواژ را به «واج»(Phoneme) تجزیه کردند. «آندره مارتینه» زبان‌شناس فرانسوی چنین اظهار داشت که زبان را به دو شکل می‌توان تجزیه کرد : در تجزیه نخست واحدهای آوایی زبان به بخش‌هایی تقسیم می‌شوند که هم صورت معنایی دارند و هم معنا. او هر یک از اجزای تجزیه نخست را تکواژ نامید. یک واژه ممکن است از چند تکواژ درست شده باشد که هر یک از آن ها کوچک ترین واحد معنی‌دار زبان را تشکیل می‌دهد. مثلاً واژهٔ "می‌خندیم، از سه تکواژ ساخته شده است : می+ خند + یم. در تجزیهٔ دوم، هر یک از این واحدهای تجزیهٔ نخست به واحدهایی کوچک تر تقسیم می‌شوند که صورت آوایی دارند، اما معنی‌ندارند :

مـ + ی + خـ + ـَ + نـ + د + یـ + م. هر یک از اجزای تجزیهٔ دوم، واج نامیده می‌شود. البته «واج» را نباید با «حروف» در الفبا اشتباه گرفت. زیرا «واج» به اعتبار تلفظ است و «حرف» به اعتبار کتابت (نجفی، ۱۳۷۱ : ۲۹). بر این راستا، تکواژها یا معنای مستقل دارند و یا به تکواژهای مستقل دیگر اضافه می‌شوند و «تفاوت معنایی» را ایجاد می‌کنند.

نخستین تحولات عمده در مطالعات ساختگرایانه بر مبنای پیشرفت‌های حاصل از مطالعهٔ واج‌ها صورت گرفت. ساختگرایان بر این اساس کوشیدند انگارهٔ گرامری، نحوی یا واجی نظام‌های معنایی خاص انسان را کشف کنند، خواه در نظام‌های خویشاوندی و یا پوشاک، طبخ غذا، سخن روایی، اسطوره‌ها و یا توتم‌ها (سلدن، ۱۳۷۲ : ۱۰۲). اگرچه فعالیت‌های واج‌شناسی مکتب پراگ، با همتایان آمریکایی آن ها تفاوت داشت، اما اساس اندیشهٔ هر دو گروه بر تجزیه‌پذیری زبان استوار بود. با این تمایز که در نظر سوسور و پیروان مکتب پراگ، ملاک طبقه‌بندی واحدهای صوتی زبان این بود که آن ها باید بتوانند تمایز دهندهٔ معنی باشند، در حالی که زبان شناسی آمریکایی برای مدتی طولانی در قید این اصل بود که زبان باید بدون توسل به "معنی" تجزیه و تحلیل شود (بی یرویش، ۱۳۶۳ : ۶۶).

توجه به تجزیه‌پذیری زبان در نیمه نخست قرن بیستم، سبب شد، که ساختگرایان همه چیز را با زبان مقایسه کنند و برای درک هر پدیده ذهنی به رایج‌ترین روش یعنی تجزیه دست بزنند. بر این گمان، آن ها تلاش می‌کردند فرمولی بیافرینند که در آن «کل» با حاصل جمع «اجزا» برابر شود. این

فرمولِ «زبانی» به ادبیات، اساطیر، مُد لباس و همه شئون اجتماعی، تاریخی و فرهنگی تسرّی یافت.

«کلود لوی استروس» مردم شناس فرانسوی با بهره‌گیری از همین روش به مطالعهٔ اسطوره‌ها پرداخت. او در میان تمامی پیشروان ساختگرایی مدرن، یگانه کسی بود که خود را به صراحت ساختگرا می‌خواند (احمدی، ۱۳۷۰ : ۱۸۳). او همچون سوسور که بین «زبان» و «گفتار» تمایز قائل بود، اعتقاد داشت که بین «نظام کلی اساطیر» و «روایت‌های منفرد سازندهٔ اسطوره» تمایز وجود دارد. لوی استروس بر اساس روش تجزیهٔ زبان‌شناسان اظهار داشت، همان‌گونه که واج (phoneme) کوچک ترین واحد زبان به شمار می‌آید، در نظام اساطیر نیز به وسیلهٔ تجزیه می‌توان به کوچک ترین واحد سازندهٔ اسطوره دست یافت. او در کتاب «خام و پخته» ادّعا کرد که ساختار اسطوره همچون ساختار زبان است (مقدادی، ۱۳۷۸ : ۶۳) و از همین راه، مدعی کشف کوچک ترین واحد ساختار اسطوره به نام «اسطوراج» Mytheme شد. او در این نام گذاری سعی کرد تا بین Mytheme وPhoneme، جناس ایجاد کند تا وفاداری کامل خود را به روش‌های زبان‌شناسیِ ساختاری به اثبات برساند. او همین روش را در کشف اسطوراج‌های تجزیه ناپذیر اسطوره «اُدیپوس» و بیش از هشتصد اسطورهٔ آمریکای لاتین به کار بست.

لوی استروس مانند همهٔ ساختگرایان مایل بود به کار خود جنبهٔ علمی بدهد و با منطق ریاضی وار خود می‌کوشید تحلیل‌های خود را همانند فرضیه‌هایی ابطال ناپذیر جلوه دهد. در حالی که «هر فرضیه‌ای که ادعای علمی بودن کند، باید ابطال پذیر باشد. منظور از امکان ابطال این است که باید شرایط یا اوضاعی وجود داشته باشد که چون برقرار شود، خلاف فرضیه به حساب آید (ردنر، ۱۳۷۳ : ۵۵). تحلیل‌های لوی استروس ابطال ناپذیرند و به همین دلیل، صحّت و سقم نتیجه گیری‌های او قابل اثبات نیست (مقدادی، ۱۳۷۸ : ۶۳).

نمونه‌هایی از این افراط را در کار منتقدان دیگری چون «تزوتان تودورف» و «ولادیمیر پراپ» نیز می‌توان یافت. این دو نیز به دنبال یافتن فرمول‌هایی ازلی و ابدی برای تولید و نقد داستان بودند.

مهم ترین پیوند توردوف با ساختگرایی، کتابی است به نام «بوطیقای ساختگرایی». توردوف نخست در سال ۱۹۶۸ کتابی با عنوان «ساختگرایی چیست؟» منتشر کرد و سپس هر یک از فصل‌های آن را به صورت کتابی مستقل به چاپ رساند و در ۱۹۷۳، فصل اول کتاب پیشین خود را با نام «ساختگرایی‌چیست؟ ۲، بوطیقا» منتشر کرد. (نبوی، مقدمه بوطیقای ساختگرا) در این کتاب تودورف همچون یک «بوالوی» قرن هفدهمی‌که می‌خواهد اصول مکتب نئوکلاسیک را وضع کند، بدون اینکه در نظر بگیرد که سیصد سال پس از بوالو و نظریه‌های شداد و غلاظ او زندگی می‌کند، همانند همهٔ ساختگرایان به دنبال وضع قوانین تخطّی ناپذیر علمی و تولید فرمول‌های لایتغیّر است. مثلاً می‌گوید : این نیز اشتباه است که راوی را کاملاً از نویسنده ضمنی جدا کنیم و به او همچون شخصیتی در میان شخصیت‌های دیگر بنگریم. در اینجا مقایسهٔ روایت و درام می‌تواند روشنگر باشد. در درام هر شخصیت یک منبع کلامی‌است (و چیزی جز این هم نیست). اما تفاوت میان این دو شکل ادبی، عمیق‌تر از این‌ها است : در روایت، که در آن راوی می‌گوید «من»، یک شخصیت، نقشی سوای شخصیت‌های دیگر ایفا می‌کند. حال آنکه در درام همهٔ شخصیت‌ها در یک سطح قرار می‌گیرند." (توردوف، ۱۳۷۹ : ۷۳) او در

همین چند سطر، پنج حکم قاطع صادرکرده و جدا از آن که اصلاً آن ها را مخدوش بدانیم یا خیر، نقطهٔ ضعف وی، همین قاطعیت او در صدور حکم و تولید قاعده‌های فکری ازلی و ابدی است.

توردوف همچنین در مقاله‌ای به نام «دستور داستان» (شبیه دستور زبان)، سعی در تبیین قواعد تجویزی داستان نویسی دارد. او چنین حکم می‌کند : «داستان آرمانی، با وضعیتی پایدار آغاز می‌شود. سپس نیرویی، تعادل آن را بر هم می‌زند. موقعیت ناپایداری ایجاد می‌شود. با کنش معکوسِ آن نیرو، حالت پایدار باز پدید می‌آید. این حالت پایدار دوم همانند حالت نخست می‌نماید. اما این دو هرگز یکسان نیستند. پس داستان در دو فصل وجود دارد. فصل وضعیت‌ها (پایدار و ناپایدار) و فصل گذار. گونهٔ نخست به گونه‌ای نسبی ایستا و می‌توان گفت مکرر است : گونه‌ای از کنش که می‌تواند به شکلی پایان ناپذیر تکرار شود. فصل دوم، اما اساساً پویا است و یک بار وجود دارد و نه بیشتر» (احمدی، ۱۳۷۸ : ۲۸۱).

نگاه توردوف به تعریف داستان، عمدتاً ناظر به نوعی ملودرام‌های نازل فرانسوی در قرن نوزدهم است (اگرچه او در ۱۹۳۹ به دنیا آمده بود). با شیوه‌ای شبیه به او، «ولادیمیر پراپ» نیز کوشید به روش ساختگرایان به تجزیه و طبقه‌بندی داستان‌های پریان بپردازد. او نام پژوهش خود را در این زمینه «ریخت‌شناسی قصه» گذاشت. پراپ در مقدمه کتابش نوشت : «کلمه ریخت‌شناسی به معنای مطالعهٔ صُوَر و شکل‌ها است. منظور از آن در گیاه‌شناسی، مطالعه اجزای تشکیل دهندهٔ گیاه و مطالعه ساختار گیاه است. اما فکر نمی‌کنم کسی تاکنون به فکر وجود چیزی به نام «ریخت شناسی قصهٔ عامیانه» افتاده باشد. با این وجود، صور و اَشکال قصه را نیز می‌توان با همان دقتی مطالعه کرد که درخور هر یک از صورت بندی‌های آلی است» (پراپ، ۱۳۶۸ : ۱۱).

هدف پراپ قرار دادن عناصر قصه ساز در درون یک «نظام» بود. او سپس با تجزیه و تحلیل این عناصر، می‌خواست همچون لوی استروس به کوچک ترین واحدهای سازندهٔ داستان دست یابد. رهیافت او برای کشف «نظام» داستان و اجزای تشکیل دهندهٔ اولیه قصه‌ها اگرچه بی‌نتیجه نبود، اما تولید نظام ثابتی برای قصه‌های پریان، غیرقابل شمول بر فرایند تولید داستان بود. آنچه که در اروپا بعدها «ضد رمان» لقب گرفت و «طرح داستانی» (Plot) را در تولید داستان کنار گذاشت، از جمله آثاری از «آلن رُب گریه»، «ویرجینیا وولف» یا «مارسل پروست» و یا «جیمز جویس»، دیگر در «نظام» ساخته و پرداخته پراپ نمی‌گنجید. اما به قول «رابرت اسکولز» در کتاب «درآمدی بر ساختگرایی در ادبیات»، «در کنه اندیشهٔ ساختگرایی، اندیشهٔ [اعتقاد به] نظام جای دارد» (گرین و دیگران، ۱۳۸۰ :۲۸۰).

کتاب پراپ اگرچه بر لوی استروس، یاکوبسن و رولان بارت در پژوهش‌های بعدی‌شان تأثیرگذار بود، اما نباید فراموش کرد که طرح سادهٔ قصه‌های فولکوریک را به سختی می‌توان با طرح پیچیده و تودرتوی شاهکارهای ادبی مقایسه نمود. پراپ از این راه در همان مسیری گام برمی‌داشت که تودورف نیز آن را می‌پیمود : تولید حقیقتی علمی‌که اصول و مبانی غیر قابل انکار داشته باشد. اینکه فرم‌های داستانی نو همواره، تکرار روایت‌های بدوی هستند، تحمیل یک واقعیت از پیش تعیین شده به امر تولید داستان است. اسکولز در کتاب درآمدی بر ساختگرایی در ادبیات گفته است : «در بررسی تاریخ روایت، می‌بینیم که در عصر مدرن فرم‌هایی تکامل یافته‌اند که سازه‌های پایهٔ داستان بدوی را

پرورانده‌اند و متحول کرده‌اند. طوری که تقریباً دیگر قابل شناسایی نیستند. اما ضمناً درمی‌یابیم که فرم‌های داستانی مدرن هرگز ارتباط خود را با روایت بدوی به طور کامل قطع نکرده و به کرات به سرچشمه‌های خود بازگشته اند تا از قدرت کمابیش جادویی آن ها توشه‌ای برگیرند» (اسکولز، ۱۳۷۹ : ۹۳). نفی تاریخ و تکامل اجتماعی در نقد ساختاری سبب می‌شود که چنین احکامی صادر شود. مقایسهٔ ساختار داستان مدرن و روایت بدوی با هم و ادعای انطباق آن دو با یکدیگر، در واقع توسط نگاهی توأم با نفی تکامل اجتماعی به دست می‌آید. اسکولز در این بخش از کتاب خود (که بهترین کتاب در معرض دسترس درباره ساختگرایی، در میان منابع ترجمه شدهٔ فارسی به شمار می‌آید)، ضمن تحسین از نبوغ پراپ و لوی استروس، مدعی می‌گردد که اساطیر، حکایت‌های عامیانه و حکایت های پریان همگی پیش نمونهٔ کلیهٔ روایت‌ها و نیاکان و الگوهای صورت‌های تکامل یافتهٔ بعدی داستانند. چنین نگاهی برای تقلیل عناصر داستان در سازهٔ اسطوره و روایت‌های فولکوریک، تحمیل قالبی از پیش تعیین شده بر هر نوع تولید داستانی جدید است. یا به عبارت دیگر تحمیل یک حقیقت ساختگی است، توسط نوعی «جبرگراییِ» (Determinism) به ظاهر موجه، در زیر بیرق یک تقسیم بندی بی چون و چرای علمی.

ساختگرایان برای آفریدن منشور چند وجهی نظام فکری خود، پاره ای از تقسیم بندی‌های زبان شناسی ساختگرا را بر نقد ادبی و هنری و جنبه‌های دیگر اندیشه و رفتار بشری منطبق کردند. از جمله، محورهای "همنشینی و جانشینی" که ابتدا توسط فردینان دوسوسور مطرح شد و سپس به گستردگی مورد توجه و استفاده رومن یاکوبسن واقع گردید. موضوع محورهای همنشینی و جانشینی توسط زبان شناسان ساختگرا به عنوان کشفی از درون ذات زبان مطرح شد. در حالی که این تقسیم بندی اعتباری و ساختگی است. جین اچسون در کتاب زبان شناسی همگانی می‌نویسد : «زبان پدیدهٔ دامنه دار وسیعی است. بنابراین زبان شناسان به اجبار، تعدادی تقسیمات ساختگی بر آن وارد می‌سازند تا بتوانند آن را به بخش‌های قابل بررسی تری تقسیم کنند» (اچسون، ۱۳۶۷ : ۵۸). ساختگرایان این تقسیم بندی‌های ساختگی را به مثابه قانون، بر همه امور زندگی، حتی بر خوراک و پوشاک و نظام‌های دیگر حیات بشری منطبق کردند و آن ها را به قوانین ذاتی اندیشهٔ بشری مبدل کردند. به عبارت دیگر، ساختگرایان با الهام از زبان شناسی، فرایند قانون سازی را پدید آوردند و با انگاره‌های از پیش ساخته و سازه‌های پیشنهادی برای هر یک از نظام‌های زندگی، با نوعی پیش داوری به سراغ هر پدیده رفتند. در واقع آن ها «حقیقت» را از قبل تولید کرده بودند و در بررسی و نقد هر پدیده، وجوه انطباق آن را با حقیقت پیش ساختهٔ خود کشف می‌کردند. از جمله این حقیقت‌های پیش ساخته، «تقابل‌های دوگانه» (Binary Oppositions) بود. پیش از ساختگرایان، پدیدهٔ تضاد یا طباق در ادبیات همه ملل شناخته شده و رایج بود. اما ساختگرایان به مفهوم تقابل‌های دوگانه، وسعت بخشیدند و آن را فراتر از تضاد معنی کردند. «یاکوبسن و دیگر صورت گرایان روس در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ گفته بودند که می‌توان سبک های ادبی را در قالب تقابل‌های دوگانهٔ استعاره و مجاز مرسل فهمید» (مکاریک، ۱۳۸۴ : ۳۲). درک پدیدهٔ تقابل‌های دوگانه، وابسته به یک نظریهٔ سوسور است که می‌گوید : «هر نظام زبانی، عبارت است از یک سلسله تفاوت‌های صدایی، که با یک سلسله تفاوت‌های معنایی ترکیب شده اند. در زبان فقط تفاوت وجود دارد» (مقدادی، ۱۳۷۸ : ۱۶۹).

بر این مبنا، هر مفهومی بر اساس تفاوت، در نظامی از تضاد و تقابل، معنا می‌یابد. این پدیده را در چراغ راهنمایی و مفهوم تقابل سبز و قرمز در این نظام می‌توان تعریف کرد؛ اگرچه سبز و قرمز متضاد یکدیگر نیستند (در رنگ‌شناسی حتی مکمل یکدیگرند)، اما در نظام ترافیک، با هم تقابل دوگانه دارند. هرم مطالعات ساختگرایان در هر زمینه‌ای بر اساس تقابل‌های دوگانه شکل می‌گرفت. «لوی استروس در مطالعهٔ واحدهای اسطوره‌ای به سازمان یافتن این واحدها در جفت‌های متقابل اعتقاد، داشت. رولان بارت این اصل را در مورد همهٔ فعالیت‌های اجتماعی، از جمله پوشاک به کار گرفت» (همان : ۱۶۹).

وجود پیش فرض‌هایی همچون محور همنشینی، محور جانشینی و یا تقابل‌های دوگانه سبب شد که ساختگرایان، در اصطلاح منطق دانان، در برخورد با هر چیز، «مصادره به مطلوب» کنند. آن ها با این روش، سنگ بنای استدلال را بر فرضی از پیش ثابت شده استوار می‌کردند و سپس حکم خود را صادر می‌نمودند. با چنین روشی، حکم نهایی، ابطال ناپذیر جلوه می‌کرد. اما چنانچه در فرض نخستین شک می‌کردیم، شالوده‌های استدلال در هم می‌ریخت. همان طور که ذکر شد، رویکرد ساختگرایان در مواجهه با هر پدیده، بر یک تقسیم بندی ساختگی استوار بود که فقط خود ساختگرایان آن را قطعی می‌پنداشتند.

به هر حال آنچه امروز ساختگرایی می‌خوانیم، طرحی منسوخ از یک نظام فرسودهٔ تولید اندیشه است. ساختگرایی با همه تأثیرات شگرفش در نقد ادبی و هنری و در جریان تولید اندیشه در قرن بیستم، در تداوم «جبرگرایی» قرن نوزدهمی قرار داشت. نقطهٔ ضعف ساختگرایی آن بود که همچون یک حقیقت مسلم، مستبدانه بر فرآیندهای اندیشه حکومت می‌کرد و وابستگی آن به گونه‌ای منطقِ ریاضی وار، جرئت نقد آن را از همه می‌گرفت. در واقع «در قلب ساختگرایی این جاه طلبی علمی وجود داشت که رمزها، قوانین و نظام‌های شالوده‌ای کلیه اعمال اجتماعی و فرهنگی بشر را کشف کند» (سلدن، ۱۳۷۲ : ۱۲۵).

## نتیجه گیری

در نقطهٔ مقابل ساختگرایی، دیدگاه‌های دیگری در نقد ادبی و هنری در قرن بیستم وجود داشت که هریک، ساختگرایی را از جهاتی به چالش می‌کشید. از سویی اگزیستانسیالیست‌ها به ساختگرایی متعرض بودند که مسئلهٔ آزادی‌های بشری را مورد بحث نقادانهٔ خود قرار نمی‌دادند و از سوی دیگر جریانی که پس از ساختگرایی پدید آمد و به نام «پساساختگرا» (Post Structuralism) شناخته شد، جبرگرایی و قطعیت نمایی ساختگرایان را به زیر سؤال برد. اما مهم ترین رویارویی با ساختگرایان در جریان آشوب‌های سیاسی و اجتماعی بین دههٔ ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ در اروپا پدید آمد. به ویژه در جریانات دانشجویی بهار ۱۹۶۸، توجه منقدان به جنبه‌هایی مثل قدرت، سیاست و حرکت‌های اجتماعی جلب شد. بنابراین، عقیدهٔ ساختگرایان مبنی بر کنار نهادن همه چیز به جز ساختار اثر هنری برای نقد ادبیات و هنر، آن ها را متهم به «سیاست زدایی» می‌نمود.

بی گمان، در هیچ نقد و بحثی دربارهٔ متون ادبی و آثار هنری، نمی‌توان نگرش به ساختار اثر را نادیده گرفت. اما منحصر کردن نقد به مباحث ساختاری، امروزه دیگر برای تحلیل آثار هنری و کشف زیبایی‌های نهفته در آن کفایت نمی‌کند. از این رو، رویکردهای دیگری که به ویژه در نقد پساساختگرا مثل «واسازی»، «ماتریالیسم فرهنگی» «نقد فمینیستی نو»، «نقد روانکاوانهٔ نو» و مانند اینها

مطـرح شـده، در کنـار توجـه دوبـاره بـه تـاریخ و جنـبش‌هـای فکـری و اجتمـاعی، در مرکـز توجـه منتقدان قرار گرفته اسـت. اکنـون مـی‌تـوان چنـین پنداشت که ساختگرایی به عنوان مکتبـی از تفکـر و نقد هنری، به تاریخ پیوسته اسـت و اگرچـه اهمیـت تاریخی آن به هیچ وجه قابل انکار نیست، اما دیگـر به عنوان روشی امروزین در تفکر و نقد، قابل اتکـا و بهره‌برداری نیست.

یکـی از نتـایج نظریـه‌پـردازی‌هـای سوسـور در زبـان‌شناسـی، قـرار دادن زبـان‌شناسـی در درون علمی‌گسترده‌تر به نام نشانه‌شناسی بـود کـه نهایتـاً منجر به پیدایی علم مبهم و مجهولی به نـام نشـانه شناسی گردید که گویی قادر به حـل همـه رازهـا و ابهـام‌هـای موجـود در هنـر، ادبیـات و پدیـده‌هـای فرهنگی و اجتماعی اسـت. بـرای اجتنـاب از اطالـه کلام، نقد نشانه‌شناسی را به پارهٔ دیگر این مقـال در فرصتی دیگر موکول می‌کنیم.

## منابع


• اچسون، جین (۱۳۶۷) *"زبان شناسی همگانی"* ترجمهٔ حسین وثوقی، چ۲، انتشارات علوی، تهران.

• احمدی، بابک (۱۳۷۰) *"ساختار و تأویل متن"* چ۱، ، نشر مرکز، تهران.

• اسکولز، رابرت (۱۳۷۹) *"درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات"* فرزانه طاهری، چ۱، انتشارات آگاه، تهران.

• بی یرویش، مانفرد (۱۳۶۳) *"زبان شناسی جدید"* محمدرضا باطنی، چ۲، انتشارات آگاه، تهران.

• پـراپ، ولادیمیـر (۱۳۶۸) *"ریخـت شناسـی قصـه"* مدیاکاشیگر، چ۱، نشر روز، تهران.

• تـودوروف، تزوتـان (۱۳۷۹) *"بوطیقـای سـاختارگرا"* محمد نبوی، چ۱، انتشارات آگاه، تهران.

• ردنر، دیزی (۱۳۷۳) *"علم و نابخردی"* آزیتا قدسـی راثی، چ۱، انجمن فیزیک ایران، تهران.

• سلدن، رامان (۱۳۷۲) *"راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر"* عباس مخبر، چ۱، انتشارات طرح نو، تهران.

• گرین و دیگران (۱۳۸۰) *"مبانی نقـد ادبـی"* فرزانـه طاهری، چ۲، انتشارات نیلوفر، تهران.

• گیرو، پی یر (۱۳۸۰) *"نشانه شناسی"* محمد نبـوی، چ۱، انتشارات آگاه. تهران.

• مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) *"فرهنـگ اصـطلاحات نقـد ادبی"* چ۱، انتشارات فکر روز، تهران.

• مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۴) *"دانشـنامهٔ نظریـه‌هـای ادبی معاصر"* مترجمان : مهران مهاجر، محمد نبـوی، چ۱، انتشارات آگاه، تهران.

• نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۱) مبانی زبان‌شناسی، چـاپ دوم، تهران، انتشارات نیلوفر.

• نیکولز، بیل (۱۳۷۸) *"سـاختگرایی، نشـانه‌شناسـی، سینما"* علاءالدین طباطبـایی، چ۱، انتشـارات هـرمس. تهران.

• والـن، پیتـر (۱۳۶۳) *"نشـانه‌هـا و معنـا در سـینما"* مترجمان : عبدالله تربیت، بهمن طاهری، چ۱، انتشارات سروش، تهران.

• Bressler Charles. E (1994) Literary Criticism, USA, Prentice Hall

• http ://en. Wikipedia. Org/wiki/structuralism

• www. Brocku. Ca (1996) John Lye

• www. Unibuc. ro/e Books