دربارهٔ پست مدرنیسم(۲)

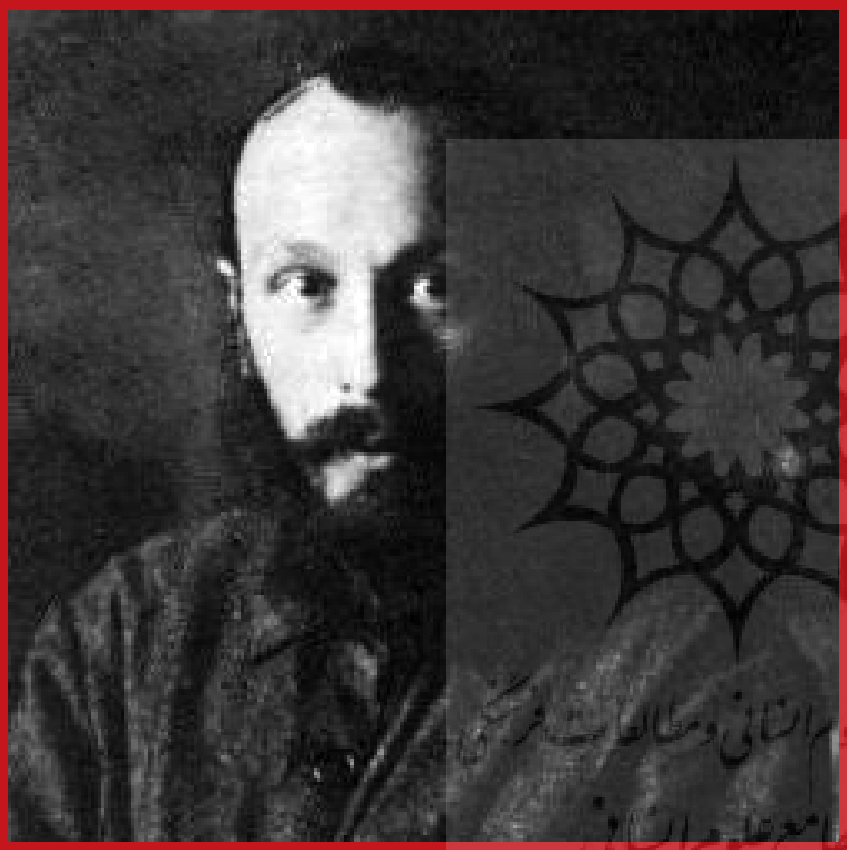
متقدمان پست مدرنیسم

مجتبی دهقان بنادکی

نویسنده و پژوهشگر

میخائیل باختین[۱]:

باختین اولین چهره‌ای است که در نقدی بر تمایز سوسوری[۲] بین زبان (Langue) و گفتار (Parol) اعلام می‌دارد سوسور ژانرهای گفتار را نادیده گرفته است و همین است که کارآیی (Lungue) را به‌عنوان کارکرد اساسی زبان با شک و تردید روبرو می‌کند (جان لچت، ۱۹۹۴:۲۲). همچنین باختین آنچه را که به نظرش گرایش ساختارگرایانه به تحلیل متن است -و در این راستا عمل می‌کند که متون، واحدهایی کاملاً خود بسنده‌اند که معنی آن‌ها را می‌توان جدا از زمینه‌شان فهمید-، را رد می‌کند. وی اعتقاد دارد هر کوششی برای فهم گفتار (Parol) باید اوضاع، فرض‌ها و زمان ادای سخن را در نظر بگیرد. در واقع وی اعتقاد دارد باید امکانیت زبان را در نظر گرفت و امکانیت است که باختین را به صورت‌بندی نظریه «زمان-مکان» می‌کشاند. چنانکه پیداست این لفظ هم بر زمان دلالت می‌کند و هم بر مکان و باختین سعی دارد تا نشان دهد که تاریخ رمان چگونه فرم‌های مختلف زمان و مکان را به‌وجود آورده است. وی با الهام از نظریهٔ نسبیت آنشتین[۳] مکان-زمان را «پیوند درونی روابط زمانی و مکانی در ادبیات» معرفی می‌کند(همان). در واقع تأثیر استفاده باختین از مقولاتی چون «مکان-زمان» عبارت است از نامرئی‌کردن امور منحصربه‌فرد، شخصی، فردی، و غیرقابل طبقه‌بندی.



Mikhail Mikhailovich Bakhtin(1895-1975)

میخائیل باختین که شهرتش در غرب در وهلهٔ اول به دلیل درک او از کارناوال در بررسی رابله است در همین سایه‌سار

1-Mikhail Mikhailovich Bakhtin

۲-Saussure de Ferdinand، بنیان‌گذار نشانه‌شناسی

3-Albert Einstein

مفهوم رمان گفتگویی و چند صدایی را مطرح می‌کند. اما باید به این نکته مهم نیز پرداخت که دلیل بازخوانی رابله توسط باختین به زمانی باز می‌گردد که رئالیسم سوسیالیستی سراسر شوروی را فراگرفته و چند صدایی که در ادامهٔ مقاله به تعریفی از آن دست می‌یابیم به همان‌قدر برای رئالیسم سویالیستی تحمل‌ناپذیر است که کارناوال برای حکومت فئودالی. باختین در پژوهش‌های خود دربارهٔ رابله بر کارناوال پیش تا میانهٔ رنسانس(زمانی که رابله در آن می‌زیست و می‌نوشت۱۴۹۵-۱۵۵۳) تمرکز دارد. به نظر باختین رابله سنت کارناوال را در نوشته‌هایش ادامه می‌دهد و در همان حال نوآوری خود را به آن می‌افزاید. اما کارناوال چیست؟ مهم‌ترین ویژگی کارناوال خنده است اما، خندهٔ کارناوال را نمی‌توان با شکل خاص آن در آگاهی مدرن یکی گرفت. این خنده تنها تسخرزن، طنزآمیز یا هجوآلود نیست. خندهٔ کارناوالی موضوعی ندارد. این خنده دو سویه است. کلید دستیابی به ساختار کارناوال دو سویگی است. همان‌گونه که کریستوا نشان داده است، منطق کارناوال نه منطق صدق و کذب، یعنی منطق کمی و علی علم و فرهنگ جدید، بلکه منطقی کیفی دو سویه‌ای است که در آن بازیگر خود تماشاگر نیز هست. ویرانگری به سازندگی می انجامد و مرگ مساوی است با تولد دوباره.

پس کارناوال نه امری است خصوصی و نه کاری است که ویژگی آن به صرف مخالفت باشد. کارناوال را نباید به هیچ وجه رویدادی دانست که به‌طور رسمی مجاز دانسته شده یا صرفاً مربوط به زمان تعطیلی و قابل تقلیل به گسستی از زندگی روزمره دانست. هر چند در دوران قرون وسطا مردم در روزهای معینی از سال اجازه داشتند که موقتاً از نظم اجتماعی سرپیچی کنند. یعنی در آن روزها آئینی اجرا می کردند که توده‌های با بدن‌های زمخت و بی‌نظم خود ، جای هیأت‌های نظم‌آفرین کلیسا و حکومت را می گرفتند. بنابراین بحث در مورد کارناوال به تمامی چیزهایی مربوط می‌شود که ماهیتی خارج از رفتار موسوم و مورد پذیرش باشد و به همین دلیل هم هست که کارناوال جشنی نیست که نظام رایج زندگی روزمره را با سلسله مراتب قدرت آن و تضاد چشمگیرش میان دارا و ندار، تقویت کند. حتی می‌توان به قول پیرو زیما[۴] از دیدگاه باختین کارناوال را در ابتدا یاری‌رساننده به حکومت فئودالی تلقی کرد چون انرژی‌های ویران‌کنندهٔ طبقات پایین جامعه آن زمان را تخلیه می کرده اما کارناوال تأثیرات طولانی مدت و ویران‌کننده‌تر از یک انقلاب داشته، زیرا با جدیت اربابان و کلیسا ناسازگار بوده و به قول باختین مردم با کارناوال فرهنگ مسلط را به تمسخر می‌گرفتند. در یک کلام کارناوال محصول نظام جدی رسمی و سلطه‌گر نیست، بلکه برعکس کارناوال یعنی مردم. حال نظام رسمی یک نظام کلیسایی باشد یا سلطنتی یا هر نظامی که نمایندهٔ نوع خاصی از قانون باشد. کارناوال به همین دلیل نه منظره‌ای برای تماشا بل برای قهقههٔ آن‌هاست. و به همین دلیل است که نمی‌توان نظریه‌ای مشخص دربارهٔ کارناوال داشت چون از یک قانون داخلی و مخالف با هر شکل نظم پیروی می‌کند. زیرا افراد کارناوال در عین حال هم بازیگرند و هم تماشاگر چون خندهٔ کارناوال در عین حالی که متوجه خود کسانی است که می‌خندند، افراد آن هم سوژه یا فاعل خنده‌اند و هم ابژه یا موضوع آن. این تناقض به درون هم رسوخ می‌کند و در عین حال هم می‌تواند مرگ را در برگیرد و هم زندگی را. چون کارناوال همه چیز را نسبی می‌سازد. و این از ذات دوسویگی کارناوال است. کارناوال در زمینه‌ای خاص شاه و گدا، والا و پست، مقدس و نامقدس، زندگی مرگ را بهم پیوند می‌دهد و از همین منظر کارناوال را از شکل‌های اساسی حقیقت از هم پاشیده جهان می‌پندارند.

خنده از دیدگاه باختین:

باختین در بررسی خندهٔ کارناوالی، نقش انتقادی جشن مردم را توضیح می‌دهد که از خود نیز در آن انتقاد می‌کنند، که سرشتی نسبی دارد. خندهٔ کارناوالی نیرویی ویران‌گر است که با چهار عامل مهم فرهنگ فئودالی به‌مخالفت برمی‌خیزد:

۱- سنت را رد می‌کند و پیوستگی و آینده را برتر می‌شمارد: به‌طور خلاصه انقلاب و دگرگونی و انقلاب مدام را مدنظر دارد.

۲- در برابر ریاضت‌پیشگی معنوی سدهٔ میانه، کارناوال زندگیِ جسم را به متن می‌آورد و حتی بر کارکردهای جنسی و دفع فضولات توسط تن آدمی نیز تأکید دارد (فرهنگ مسلط ریاضت پیشه و ایده‌آلیست است و هر چیز جسمانی را حذف می‌کند).

۳- جدیت فرهنگ رسمی را با ریشخند و لوده‌بازی نفی می‌کند.

۴- تقابل آخر رویارویی زندگی و مرگ است. کارناوال معاداندیشی الهیات رسمی را بیگانه‌سازی می‌کند.

شخصیت‌های کارناوال نیز دچار همان عدم قطعیت هستند که در خود کارناوال موج می‌زند. در حالی که کارناوال به همان اندازه که نوعی دهن کجی به فرهنگ و نظام مسلط است و به همان اندازه هم نیست چون مانند یک نظم جدید، قانونی بیرونی ارائه نمی‌دهد. شخصیت‌های کارناوال چون دلقک‌ها نیز در میان مرز بین زندگی و هنر قرار می‌گیرند. تجربه‌هایی چون دیوانگی و هیأت ماسک که چهره را به‌جای آنکه پنهان کند، آشکار می‌کند همه نشان از دو سویگی و عدم قطعیت در کارناوال است.

ماسک یکی از ملزومات کارناوال است. در آثار ژان‌ژاک روسو[۵] ماسک به نماد چیزهای دروغین و غیراصیل تعبیر و تبدیل شد. در واقع از همان زمان ماسک همیشه نقاب ریا بوده است اما باختین می‌گوید: ماسک به شادی تغییر و تناسخ، به نسبیت نشاط‌انگیز و به نفی شادمانهٔ همسانی و همانندی مربوط می‌شود. در دوسویگی کارناوال ماسک همیشه آشکارا تحریف می‌کند اما نه با ریا. اینکه ماسک موضوع خود را نمیظ پوشاند و تغییر شکل می‌دهد به روشنی قابل درک است(پوینده،۱۳۷۷). ماسک در کارناوال زیر پای مفهوم این همانی با خود را خالی می‌کند و هم تناقض را آشکار می‌کند و هم آن را به بازی می‌گیرد. در همین راستا باختین می‌گوید: ماسک به گذار، دگردیسی، تجاوز به مرزهای طبیعی

4- Pierre Zima

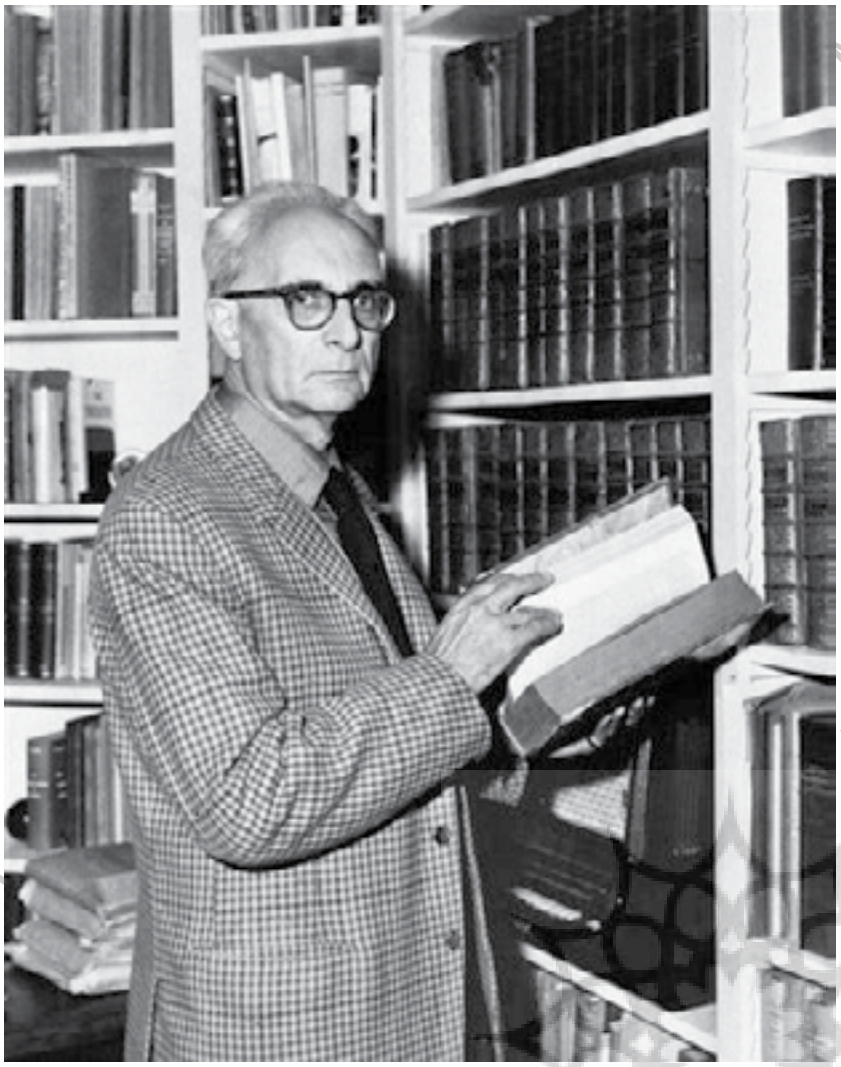
5-Jean-Jacques Rousseau

و استهزای القاب آشنا مربوط می‌شود(همان).
به نظر کریستوا[۶] ماسک نشانه‌ای از بین رفتن فردیت و پذیرش گمنامی و بدین‌سان کثرت هویت‌هاست. از این‌روست که ماسک همیشه نمادها را به بازی می‌گیرد تا آن را از شکل ثابت و منجمدش درآورد. ماسک مظهر حرکت و تغییر است. هرگز با فرهنگ جدی کاری ندارد مگر آنکه بدانیم سرباز زدن از فرهنگ سلطه‌گر مسأله‌ای جدی است. در نتیجه ترغیب اجرای کارناوال به این معنی است که باید با ماسک وارد بازی شویم، یعنی به‌گونه‌ای دو سویه حرمت‌شکن و خندان.

منطق کارناوال منطق دو سویگی به محدودکردن تقابل‌های دوگانه و محدودکننده منحصر نمی‌شود، بلکه معادل است با پیوستگی عناصر مثبت و منفی. منطق کارناوال آنگاه خود را نشان می‌دهد که درمی‌یابیم هر کنش گفتاری اساساً دو ظرفیتی است (من و دیگری) و این در حالی است که گفتمان علمی جدیت خود را با دو سویگی به دست می‌آورد.

باختین در پژوهش خود دربارهٔ داستایوفسکی می‌گوید داستان این نویسندهٔ روس ساختاری چند آوا دارد به این معنی که مانند کارناوال- صدای دیگر را نیز در درون خود شامل می‌شود. به نظر باختین گفتمان در یک رمان را باید نه وزن کلام به صرف ارتباطی مورد نظر زبان‌شناسان بلکه چون محیطی پویا نگریست که در آن گفتگو رخ می‌دهد. کلام برای باختین امری است فرازبانی: به‌جای آنکه یک نقطهٔ ثابت یا یک معنی واحد باشد، محل تقاطع چند معنی است. در آثار داستایوفسکی نیز از طریق کلام گفتگویی که کلام دیگر را نیز در درون خود دارد ما را به این نوع نگرش می‌رساند. این کلام کلامی چند آواست. به این معنا که چند آوایی نیز هیچ نقطهٔ ثابتی ندارد، بل نفوذ متقابل صداهاست. چند آوایی امری است کثیر نه واحد؛ چیزی را در برمی‌گیرد که بازنمایی آن موجب از بین رفتنش می‌گردد. باختین در مقابل متن دارای چند صدایی متن یک صدایی و یا تک گفتاری قرار می‌دهد. در ساده‌ترین برخورد با این چنین متن‌ها می‌توان گفت دارای منطقی واحد (مونو) همگن و نسبتاً یک شکل است. چنین متنی به راحتی تحت تسخیر ایدئولوژی‌ها قرار می‌گیرد زیرا ویژگی ایدئولوژی پیامی است که منتقل می‌کند و نه شیوهٔ بیان آن. به همین ترتیب باختین می‌گوید: نوشته‌های تولستوی واجد نوعی از معنا و تک گفتارند در ادامهٔ بحث چند صدایی باختین می‌گوید: زبان نویسنده نه زبان راوی است و نه زبان ادبی معمولی که داستان در مقابل آن شکل می‌گیرد-برعکس، نویسنده گاه این زبان و گاه آن دیگری را به کار می‌برد تا خود را کاملاً در اختیار این یا آن زبان نگذارد؛ او از این بده‌بستان زبانی؛ این گفتگوی زبان‌ها در تمام جاهای اثر خود، استفاده می‌کند تا خودش بتواند چنان باقی بماند که گویی برخوردش با این زبان‌ها خنثی است و در دعوای بین دو نفر نقش یک شخص ثالث رابرعهده دارد(باختین، ۱۳۸۷).

6-Julia Kristeva


Emile Benveniste(1902-1976)

امیل‌بنونیست[۷]:

بنونیست به‌عنوان یکی از مهم‌ترین چهره‌های ساختارگرایی و یکی از منتقدین آن است. بنونیست اعتقاد دارد در وهلهٔ اول باید در نظر داشت نشانه‌شناسی فراگیری که بتواند زبان‌شناسی را نیز شامل شود تا حد زیادی امکان‌پذیر نیست. وی با آنکه از دیدگاه سوسور دربارهٔ نشانه‌شناسی و زبان‌شناسی مدرن دفاع می‌کند ولی آن را اصلاح‌پذیر می‌دانند. وی ابتدا این دیدگاه سوسور را که روزی زبان‌شناسی به شاخه‌ای از نشانه‌شناسی تبدیل می‌گردد را نمی‌پذیرد. و دلیل آن‌را این مسأله می‌داند که برخی از نظام‌های زبانی مانند سیستم ارتباطی کرولال‌ها قابل ترجمه به هم هستند در حالی که نظام‌های نشانه‌شناسی این قابلیت را ندارند. مثلاً نشانه‌ای در موسیقی را نمی‌توان در گفتار ترجمه کرد و این بدان دلیل است که گفتار و موسیقی نظام‌هایی با مبنای نشانه‌شناسی متفاوت

7-Emile Benveniste

Claude Levi-Strauss(1908-2009)

هستند. وی یادآور می‌شود حتی ممکن است دو نظام نشانه‌شناسی مبنای یکسانی داشته باشند ولی قابلیت ترجمه به هم را نداشته باشند. مانند رنگ قرمز در علائم راهنمایی و رانندگی و رنگ قرمز در پرچم فرانسه. وی برای اولین بار مفهوم گفتمان[8] را مطرح می‌کند و اعتقاد دارد هر گونه زبانی که بخواهد حق مطلب را دربارهٔ پویایی زبان ادا کند باید آن را به‌عنوان گزاره‌ای گفتمانی و به‌طور خلاصه گفتمان بنگرد. به نظر وی گفتمان به اجرا درآمدن زبان است. و آن جنبه‌ای از زبان را شرح می‌دهد که یکسره ارجاعی است و با گفتمان پذیرفته می‌شود(لچت، ۱۳۸۳: ۷۳،۷۴،۷۵).

یکی از عناصر کلیدی نظریهٔ بنونیست دربارهٔ زبان به‌مثابهٔ گفتمان به‌ویژه نظریهٔ قطبیت من-تو است. از نظر دستور زبان، این قطبیت تشکیل‌دهندهٔ ضمایر اول شخص و دوم شخص است. و «او» ضمیر سوم شخص را تشکیل می‌دهد. در نگرش بنونیست، سوم شخص به‌مثابهٔ شرط امکان‌پذیری اول شخص و دوم شخص عمل می‌کند؛ سوم شخص یک «غیرشخص» است. حالتی است که صدای خنثی روایت و توصیف-صدای دلالت صحیح- آن را آشکار می‌کند. ژولیا کریستوا این قطبیت را کلید درک پویایی رابطهٔ فاعل-مفعول (من=فاعل، تو=مفعول) در زبان می‌داند. نتیجهٔ حاصل این است که اکنون قطبیت من و تو منحصراً در رابطه با مورد فعلی گفتمان معنی می‌دهد(همان). چنان‌که بنونیست در مبحث واقعیت در مورد اشاره من و تو توضیح می‌دهد: «من»بر شخصی که مورد فعلی گفتمان من را ادا می‌کند» دلالت دارد. این مورد بنابه تعریف، منحصربه‌فرد است و تنها به دلیل منحصربه‌فرد بودنش اعتبار دارد... من فقط با موردی از گفتمان که حاوی آن است شناسایی شود»(امیل بنونیست ۱۹۷۱ :۸). تو نیز به نوبهٔ خود این‌گونه تعریف می‌شود: ما با به میان کشیدن موقعیت «خطاب» قرینه‌ای از تعریف قرینه‌ای از «تو» به دست می‌آوریم که عبارتست از «فردی که در مورد فعلی گفتمان، حاویِ موردِ زبان شناختی تو، با او سخن گفته می‌شود». این تعاریف من و تو را چون مقولات زبان لحاظ می‌کند. و به موقعیت آن‌ها در زبان مربوط می‌شوند. (همان). به صورت کلی‌تر، برخلاف نظام نشانه‌ای که در آن گفتگویی در کار نیست، بنونیست زبان را در اساس گفتگوی دو یا بیش از دو نفر می‌داند. و باز برخلاف نظام نشانه‌ای که در آن پیام از گیرنده فراتر نمی‌رود، در زبان، پیام به سوم شخص نیز می‌تواند برسد. سرانجام زبان انسان صورتی است که انواع بی‌پایانی از محتواها را ممکن می‌سازد، حال آن‌که نظام ارتباط ساده مبتنی بر نشانه، همواره محدود است به آنچه برایش برنامه‌ریزی شده است(همان:۷۶).

در واقع قطبیت بین من و تو بدین معنی است که فرد و جامعه دیگر مقولاتی متناقض نیستند؛ زیرا بدون زبان، فردیتی وجود ندارد و مستقل از اجتماعِ گویندگان، زبانی وجود ندارد. او اعتقاد دارد دلالت‌های زبانی ممکن است تغییر کنند اما نظام زبان تغییرنمی‌کند.

کلود لوی-اشتروس[9]

در بررسی رویکرد اشتروس باید دو جنبهٔ مهم انسان‌شناسی او را در نظر داشت: اول این‌که به نظر اشتروس، زندگی اجتماعی و فرهنگی را نمی‌توان منحصراً با روایتی از کارکردگرایی[10] توضیح داد. و دوم اینکه زندگی فرهنگی هر جامعه را نباید به‌گونه‌ای که آن‌ها خود آن را تجربه می‌کنند تعریف و توصیف کرد. به همین دلیل هم هست که اشتروس را نمی‌توان یک تجربه‌گرا نامید و باید به‌قول خودش او را یک انسان‌شناس ساختارگرا نامید زیرا واژهٔ ساختارگرایی را از سوسور الهام گرفته است. او اعتقاد دارد به‌جای ارزش درونی عناصر یک فرهنگ باید بر شیوهٔ ترکیب آن‌ها تمرکز کرد. که مفاهیم کلیدی این جریان عبارتند از: **تفاوت و رابطه**. جنبهٔ تعیین‌کنندهٔ دیگر رویکرد اشتروس مفهوم دامنه است. بسیاری از پژوهشگران تفسیرهای خود را دربارهٔ زندگی اجتماعی

8-Discourse

9-Claude Levi-Strauss

10-functionalism

به همان جامعه محدود می‌دانند که در آن پژوهش انجام داده‌اند اما رویکرد اشتروس تعمیم‌گراست[۱۱] و این بدان معنی است که هر جامعه و یا فرهنگی ویژگی‌هایی دارد که در سایر جوامع و فرهنگ‌ها هم ممکن است ، یافت شود. اشتروس معتقد است آنچه که انسان را می‌سازد بعد فرهنگی است (که زبان در آن نقش اساسی دارد) نه بعد طبیعی و امور طبیعی. اشتروس می‌گوید کلید فهم زندگی اجتماعی عبارت است از: ساختارهای نمادین خویشاوندی ، زبان و مبادلهٔ کالا و نه زیست‌شناسی. زیرا در واقع نظام‌های خویشاوندی همیشه طبیعت را مهار کرده و تابع خویش ساخته‌اند. همین طور باید گفت به نظر اشتروس «ساختار» به معنای ساختار تجربی یک جامعه نیست ، آن‌گونه که در آثار رادکلیف براون[۱۲] می‌بینیم. بل همیشه محصول سه عنصر اساسی است و همیشه این سرشت سه پایه‌ای ، ساختار پویای آن را ایجاد می‌کند: در رویکرد اشتروسی رویکرد همزمانی[۱۳] و در زمانی[۱۴] (به معنای سوسوری‌شان) در نوعی از دوسویگی به سر می‌برند و عنصر سوم این ساختار همیشه میان تهی و آمادهٔ در برگرفتن هر معنایی است و دارای ویژگی در زمانی است. یعنی عنصر تاریخ و امکانیت ؛ یعنی عنصری که می‌تواند تداوم چیزی را در جامعه توضیح دهد. خود اشتروس دوست دارد رویکرد خود را بیشتر همزمانی بنامد ولی چون رابطهٔ این سه عنصر با هم پویاست نمی‌توان دقیقاً نامی برای آن‌ها قائل شد.

اشتروس در کتاب «مقدمه‌ای بر آثار مارسل موس»[۱۵] که کمی بعد از کتاب «ساختارهای ابتدایی خویشاوندی» چاپ شد متذکر می‌شود هر چند موس در اثر معروفش «رساله‌ای دربارهٔ هدیه»[۱۶] ، مبادله با «واقعیت تام اجتماعی» یکی گرفته می‌شود[۱۷] ؛ لیکن موس نمی‌تواند این واقعیت را باز شناسد که مبادله پدیدهٔ فهم پدیدهٔ مانا[۱۸] نیز هست. موس نیز چون دورکیم ، معنایی را به مانا نسبت می‌داد ، که در جوامع بومی داشت. معنایی که مانا را دارای محتوای درون ذاتی و مقدس می‌داند. اشتروس در همین راستا اعتقاد دارد گسترهٔ معنایی که واژهٔ مانا به خود می‌گیرد نشان می‌دهد که به ذاته خالی از معنا و میان تهی است. مانند واژهٔ Thing در انگلیسی ، که به معنای چیز است. خلاصه آن‌که مانا یک دال شناور است و قادر به پذیرفتن مدلول‌های مختلف ؛ که معنای آن به‌خودی خود صفر است و به معنای عام وجود دارد (هر فرهنگی نمونه‌ای از یک دال شناور است) (لچت،۱۳۸۳). در اینجا جنبهٔ ساختاری رویکرد استروس بیشتر ضمنی است تا صریح. این جنبه ، در این واقعیت نهته است که اولاً نه بر محتوای (فرضی) مانا بلکه به توان آن ، برای گرفتن انبوهی از معانی تأکید می‌شود. مانا دالی است میان تهی ، بسیار شبیه درک لاکان از فالوس ، چون چیزی که معنای درونی ندارد و فقط دال دلالت است. همچنین بر این اساس می‌توان گفت که مانا عنصر سومی است میان دال و مدلول. عنصری که پویایی و استمرار زبان را ، باعث می‌شود. زیرا اگر بین سطح دال و سطح مدلول هماهنگی کامل وجود داشته باشد ، زبان به آخر می‌رسد.

در کتاب «ساختارهای خویشاوندی» اشتروس ازدواج محصول ممنوعیتِ زنای با محارم است که در فرهنگ‌های غیرصنعتی به دو صورت مبادلهٔ محدود و مبادلهٔ تعمیم‌یافته صورت می‌گرفته است.

این بده‌بستان سازندهٔ یک رابطهٔ متقارن است. اما اشتروس می‌پرسد آیا این رابطهٔ متقارن می‌تواند تا همیشه پایدار بماند؟ آیا این رابطهٔ پویا که بر پایهٔ ممنوعیت زنای با محارم تا تمامی عناصر مبادله تعمیم می‌یابد و X و Y در مبادلهٔ محدود از طریق ازدواج به گروه واحدی بدل می‌شوند به بن‌بست نخواهد خورد؟ جواب به این پرسش آری است. بنابراین برای اینکه نظام مبادله باقی بماند وجود یک عنصر ناهمگون سوم همیشه ضروری است او نشان می‌دهد که ساختار سوم و پویای ساختار خویشاوندی ، فرزند است. وی در مقالهٔ مربوط به ساماندهی دوگانه: نشان می‌دهد همیشه تقسیم‌بندی به دو گروه برای ماندگاری به عنصر سومی نیازمند است. پس باید عنصر سومی وجود داشته باشد تا بی‌تقارنی و پویایی ایجاد کند. بنابراین در هر جامعه‌ای وجود نهادهایی باارزش صفر[۱۹] ضروری است. این نهادهای دارای ارزش صفر به مثابهٔ امر مانا هستند.

در اسطوره‌شناسی آنچه که اشتروس را از دیگران متمایز می‌کند این اعتقاد است که اسطوره‌ها معنی خود را از شیوهٔ ترکیب‌شان می‌گیرند نه ارزش ذاتی‌شان. همچنین اسطوره نه نمایندهٔ یک واقعیت بیرونی ، بلکه نمایندهٔ ذهنی است که آن را می‌سازد. حتی روایت‌های مختلف اسطوره را نباید روایت‌های دروغین یک واقعه ، بلکه باید به‌عنوان جنبه‌هایی از اسطوره نگریست. بنابراین ، اسطوره ساختاری پیامی‌ست که نمی‌توان آن‌را به محتوایی محدود کرد. اشتروس همچنین معتقد است اسطوره حاصل یک تناقض است بین اینکه انسان موجودی خودروست و اینکه انسان حاصل آمیزش زن و مرد است. و این از نامتقارنی عقیده و واقعیت ، واحد و کثیر ، آزادی و جبر ، یکسانی و تفاوت ناشی می‌شود. اگر ساختار زبان (Langue) به‌مثابهٔ عنصر همزمانی زبان و گفتار را معادل جنبهٔ تاریخی و در زمانی بنامیم اسطوره هم نهاد غیرممکن دو جنبهٔ درزمانی و همزمانی زبان است. و در آن کوشش می‌شود دو بعد زبان‌گفتار و ساختار با هم به آشتی برسند.

11-universalist approach

۱۲- (1881-1955) Brown -Radcliffe Reginald Alfred اهل انگلستان ،انسان‌شناس اجتماعی بود که نظریهٔ کارکردگرایی ساختاری را توسعه بخشیده است.

13-Synchrony

14-diachrony

14-Inroduction to the Work of Mercel Mauss

16-Essai sur le don

۱۷ -مارسل موس اعتقاد دارد هدیه شالودهٔ زندگی اجتماعی است و دارای تکلیفِ سه وجهی دادن- گرفتن: پس‌دادن است. همچنین اعتقاد دارد اشیاء نیز وقتی در نظام هدیه قرار می‌گیرند مانند انسان‌ها دارای روحانیت می‌شوند.

18-mana

19 -zero value

WWW.CHIDEMANMAG.COM

Georges Bataille(1897-1962)

ژرژ باتای[۲۰]

باتای شمار کثیری از فیلسوفان مهم معاصر ، از فوکو[۲۱] تا کریستوا گرفته تا دریدا[۲۲]و لاکان[۲۳] را تحت تأثیر خود قرار داده است(وقفی‌پور،۱۳۹۲). باتای هر چند که ابراز می‌دارد از هگل[۲۴] بیش از نیچه[۲۵] آموخته اما در نهایت در آن راستایی فعالیت می‌کند که در حقیقت نیچه‌ای است زیرا می‌توان آموزه‌های او را ذیل «عدم پذیرش نظام» تعریف کرد. هر چند که بسیاری اعتقاد دارند که وی با سلاح یک نظام به براندازی نظامی مورد بحثش می‌پردازد. یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های باتای ، مفهوم شهوت و مرگ بود و به همین دلیل سارتر[۲۶] اعتقاد دارد که باتای «به‌راستی هم از نسلی بود که مرگ رهایش نمی‌کرد»(احمدی، ۱۳۸۰ :۴۵۳) و او را «عارف امروزی» می‌خواند (وقفی‌پور،۱۳۹۲ :۸).

اگر معنا و حقیقت را(در رویکردی هرمنوتیکی) یکی بدانیم ژرژ باتای به شیوهٔ نیچه‌ای معتقد است ، معنا وجود ندارد و به همین دلیل هم هست که نوشته‌های باتای به اعتقاد دریدا همواره ترکیبی از عناصر است و به‌قول بارت ، باتای در هیچ دسته‌ای نمی‌گنجد. و دقیقاً به همین دلیل هم می‌توان باتای را بیشتر متمایل به نیچه دانست چون از وی حتی در نوشتارش تأثیر می‌پذیرد. به‌نظر باتای ، نیچه همان‌قدر که فیلسوف است نویسنده نیز هست. زیرا اولاً زندگی‌نامهٔ خود را از نوشته‌هایش حذف نمی‌کند و ثانیاً با خودداری از اینکه سخن خود را در اختیار هیچ هدفی قرار نمی‌دهد ، خود را به انزوا محکوم می‌کند. فلسفهٔ نیچه به فریادی در بیابان تبدیل می‌شود. همین مفهوم فریاد ، همراه با گریه اضطراب و خنده ، در چشم‌انداز فسلفی باتای جایگاه ویژه‌ای دارد. فریاد ، جزئی از واژه‌هایی است که بیانگر حضور محور افقی (محور تفاوت) در اندیشهٔ باتای است. توضیح خود باتای را می‌توان در مقالهٔ «چشم صنوبری» یافت. که در ۱۹۳۰ نوشته شده است. باتای در این مقاله می‌گوید: زندگی گیاهی صرفاً بر محور عمودی قرار دارد ، حال آن‌که زندگی جانوری بر محور افقی گرایش دارد. هر چند جانوران می‌کوشند خود را بالا بکشند و بدین‌سان نوعی حالت عمودی ظاهری به خود می‌گیرند.

برای درکِ نیرویِ کاملِ کنشِ متقابل و پیچیده بین محورهای افقی و عمودی در اندیشهٔ باتای ، باید تأثیر هگل را بر او در نظر بگیریم. به نظر باتای ، نظام دانش مطلق هگل ، که در آن حتی مرگ به تصرف آگاهی در می‌آید ، نمایندهٔ نقطهٔ پایان نوعی هذیان عقل است. حد اعلای روشنایی ، از فرط درخشندگی ، به نوعی نابینایی راه می‌برد. همان‌گونه که نگاه‌کردن به نور مستقیم خورشید. این رویکرد باتای به هگل در مقاله‌ای که او در دههٔ ۱۹۳۰ با عنوان «خورشید پوسیده» دربارهٔ پیکاسو نوشت ، قابل پیگیری است. در این مقالهٔ باتای برای نشان‌دادن خط روشنگری بی‌حد ، اسطوره ایکاروس[۲۷] را به‌کار گرفته است. او اعتقاد دارد هگل نیز با نظام ایده‌آلیستی‌اش همچون ایکاروس است. بنابراین فلسفه او می‌تواند تجسم محور عمودی و چه‌بسا حادترین شکل ظهور آن باشد. اما اعتقاد دارد در نظام هگل یک نقطهٔ کور وجود دارد. روشنایی بی‌کم و کاست این نظام ، ناروشنی واقعی بی‌دانشی ، ناروشنی مادی‌گری پست ، و ناروشنی جنونی را از چشم پنهان می‌کند که هگل خود ، در ۱۸۰۰ ، پس از مرگ پدرش از آن می‌ترسید[۲۸]. آنچه نظام هگل نمی‌تواند بیان کند معادل ناپینایی آن است. نابینایی که سقوط فیلسوف همه چیز بین را از پیش خبر می‌دهد. به بیان دیگر ، نظام هگلی به عنوان تجسم محور اندیشه‌یِ عمودی فراونده ، هیچ جایی برای محور افقی اندیشه باز نمی‌گذارد. نظام فلسفی همگن‌سازِ هگل نیز ، یک پستی مادی ناهمگن را از چشم پنهان می‌کند. بخش مهمی از نوشتار باتای به «پستی مادی» مربوط می‌شود ، که در داستان‌های او به صورت قباحت و هرزگی و در نوشته‌های نظریش ، به صورت مجموعه‌ای از اعمال ظاهر می‌شود. این اعمال راه را برای محور افقی به‌عنوان محور قربانی ، اتلاف ، تصادف و شهوت‌طلبی باز می‌کند.

سه کتاب از مهم‌ترین کتاب‌های باتای بین سال‌های ۱۹۴۱و۱۹۴۴ یعنی در زمان فرانسه تحت اشغال نوشته می‌شود و در هر سه کتاب مفهوم تصادف ، بیش از هر چیز ، به‌گونه‌ای تمثیلی ظاهر می‌شود. این نوشته‌های باتای ، منطقی مبتنی بر تمایل به رهاکردن خود در نوعی بازی که تصوری اجمالی از تصادف را شامل می‌شود. در کتاب دربارهٔ نیچه[۲۹] ، این نکته روشن‌تر می‌شود. این کتاب تا حدودی روایت روزانه «تاس ریختن» است. پس تصادف به حقیقت زندگی

20 -Georges Bataille
20 -Michel Foucault
22-Jacques Derrida
23-Jacques Lacan
24-Georg Wilhelm Friedrich Hegel
25-Friedrich Nietzsche
26-Jean-Paul Sartre

۲۷- ایکاروس پس از پرواز بلند و نزدیکی بیش از حد به خورشید موم بال‌هایش ذوب شد و سقوط کرد.

۲۸ -باتای به فروید و روانکاوی تمایل زیادی نشان می‌داد ، حتی در سال ۱۹۲۷ ، باتای تحت روان‌کاوی نیز قرار گرفت و حتی از سورئالیست‌ها به این دلیل جدا شد که نمی‌دانست آن‌ها تا چه حد به روانکاوی پایبندند. و این رویکرد را باتای تا حدودی بر نظریات وی دربارهٔ هگل نیز سایه انداخته بود.

29 -On Nietzsche

تبدیل می‌شود ، تصادف معادل بی‌تعادلی‌ای است که به محور عمودی منتقل شده باشد. و تصادف ربط آشکاری با اضطراب دارد. اضطراب نیز مانند تصادف یک ناروشنی ناممکن است. «اضطراب می‌گوید[فلان چیز] «ناممکن» است: پس ناممکن ، متکی بر تصادف می‌ماند. افزون بر این فقط اضطراب ، تصادف را به‌طور کامل تعریف می‌کند: تصادف من همان چیزی است که تصادف من آن را ممکن می‌سازد. اضطراب معارضه با تصادف است. فریاد ، خنده ، گریه (دفع محصولات زائد نظام) ، شعر ، همه به تصادف می‌انجامد. تصادف در هیچ نظامی نمی‌تواند ادغام شود ، زیرا «غیرِ» نظام است. از همین‌رو هم هست که برای هگل تصادف وجود ندارد. تصادف همان مفهومی است که تمایل باتای به نیچه را در برابر تعادل با عظمتِ بنایِ هگلی قرار می‌دهد. در نظریهٔ باتای شهوت‌طلبی راهی به سوی پیوستگیِ هستی در مرگ تبدیل می‌شود. شهوت‌طلبی نیز زمانی است که میل جنسی انسانی به اوج خود می‌رسد و همانا سرپیچی تنظیم شده از محرمات است. باتای معتقد است هر شخص در مقام فرد ، ناپیوسته است. شهوت‌طلبی به‌عنوان تخطی از این ناپیوستگی ، منشاء اساسی اضطراب است ؛ زیرا شهوت تخطی و سرپیچی از ممنوعیت‌ها هم هست. پس شهوت طلبی مؤید پاره‌کردن حد و مرزهاست و به آمیختگی موجودات می‌انجامد ، آمیختگی‌ای که به تسری اضطراب مبتنی بر از دست رفتنِ تمامیت و یکپارچگی فردی منجر می‌شود. وی معتقد است انسان‌ها از طریق زخم‌ها و تخطی از مرزها و حدود با هم متحد می‌شوند. با این توصیفات مشخص است شهوت‌طلبی در محور افقی است ؛ اما شرط امکان‌پذیری این محور افقی ، وجود نظام ممنوعیت‌ها-محور عمودی است(لچت، ۱۳۸۳).

پساساختارگرایی[۳۰]:

گروهی از فیلسوفان فرانسوی را شامل می‌شود که به توسعهٔ ساختارگرایی می‌پردازند و یکی از مفاهیم مشترک آن‌ها این است که متون برخلاف آنچه که گفته می‌شود دارای معنای مشخص و از پیش تعیین شده‌ای نیستند و در هر متن پیچیده‌گی‌های وجود دارد که فرآیند رسیدن به معنا به‌عنوان عنصر حقیقی ، متن را با چالش روبرو می‌کند.

ژاک دریدا:

معروف است که ژاک دریدا با سخنرانی‌اش درسال ۱۹۶۶ در دانشگاه جان هاپکینز برای اولین بار از «ساختارشکنی» در همایشی که با محوریت کلود-لوی اشتروس برگزار می‌شد ، استفاده کرد. ساختارشکنی یعنی شیوه‌ای از تحقیق که براساس آن همهٔ نوشته‌ها سرشار از سردرگمی و تناقض است و نیت نویسنده می‌تواند بر تناقضات نهفته در خود زبان ، غلبه کند.

دریدا همراه با دو فیلسوف پیش از خود یعنی نیچه و هایدگر خواهان ارائه نقدی بنیادین به «سنت متافیزیکی در اندیشهٔ غرب» است. هر یک از این سه فیلسوف در پایان سنتی که بیش از دو هزار سال به درازا کشیده است ، می‌کوشند تا سرچشمهٔ خطا را بیابد. این سرچشمه برای نیچه مسیحیت است ، برای هایدگر متافیزیک و برای دریدا «کلام محوری» (احمدی، ۱۳۸۰ : ۳۸۲). پیشنهاد آغازین نقد دریدا بر متافیزیک غربی این است که اندیشه فلسفی-علمی غربی همواره زندانی عناصری دو قطبی بوده است که خود آفریده و پنداشته شده است[۳۱]. اندیشهٔ متافیزیک هرگز نتوانسته خود را از این بند زندان برهاند: بد در برابر نیک ، نیستی در برابر هستی ، غیاب در برابر حضور ، دروغ در برابر حقیقت ، تمایز در برابر همانندی ، ذهن در برابر ماده ، جسم در برابر روح ، زن در برابر مرد ، طبیعت در برابر فرهنگ ، نگارش در برابر خواندن ، نوشتار در برابر گفتار و...(همان).

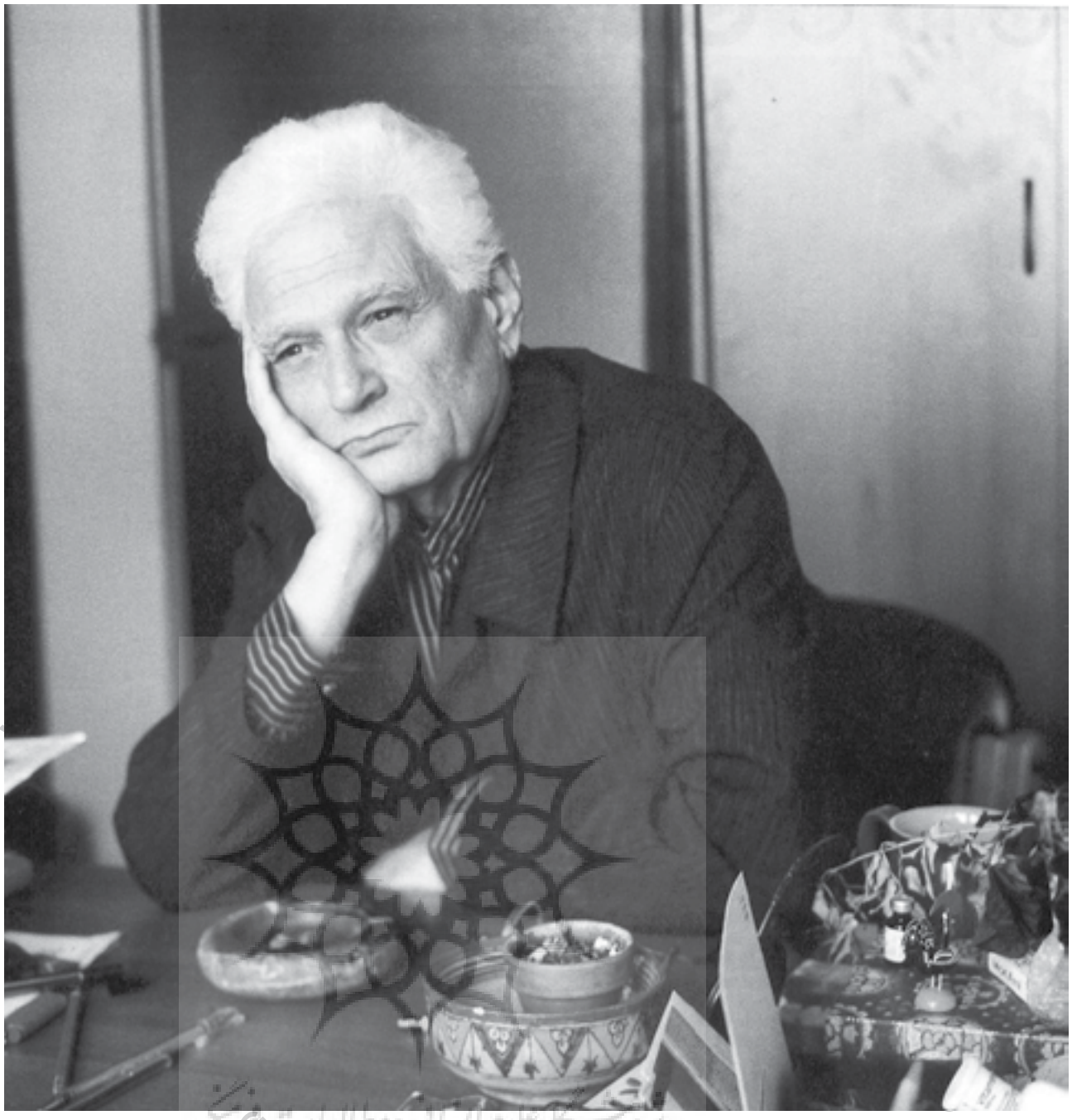
این باور دوگانه و این ارزش‌گذاری ، همواره به بنیان‌گذاری علمی و فلسفی در غرب بوده است و در آخر وحدت ، هماهنگی و حضور (در زمان و مکان) را از فاصله ، تمایز و غیاب برتر دانسته است. افلاطون در درس گفتارهای خود از اینکه شاگردانش چیزی از سخنان وی را مکتوب کنند ، آن‌ها را بر حذر می‌داشت زیرا اعتقاد داشت صدایی که در پس نوشتار وجود دارد به خدایی تبدیل می‌شود که امکان پرسش از وی وجود ندارد ولی برعکس در جریان گفتار تمام نکات نامشخص را می‌شود از گوینده و یا سخنران پرسید. دریدا این منطق را که معنا در حضور به‌گونه‌ای کامل به دست می‌آید را اصل مسلم متافیزیک غرب دانست و این باور به حضور معنا را Logoecenterism خواند که از ترکیب واژهٔ یونانی لوگوس به معنای کلام ، منطق ، خرد با واژهٔ یونانی سنتروم به معنای مرکز و محور به دست آورده بود. در رویکرد «کلام محور»[۳۲] نوشتار در حاشیهٔ گفتار و «نوشتار خوی ویران‌گر یک مضمون خوار شده ، به حاشیه رانده شده ، و مطرود» را دارد ؛ اما در عین حال ، مضمونی است که «فشاری دائمی و دغدغه‌زا» وارد می‌آورد(نوریس،۱۳۸۵: ۶۲). مضمون عمده در مقدمهٔ بخش دوم کتاب گراماتولوژی مفهومی با عنوان «عصر روسو»ست ؛ به معنای آن است که از روسو به بعد ما متافیزیک حضور را به‌طور ملموس می‌بینیم و شکل ظهور آن همان تقابل فرهنگ (حضور)/طبیعت (غیاب) است. در این بحث دریدا از روسو ، گفتار به‌عنوان شکل آغازین و سالم‌ترین و طبیعی‌ترین وضعیت زبان در نظر گرفته می‌شود. او نوشتار را با سوءظنی عجیب و صرفاً به‌عنوان یک شیوهٔ انشقاقی و به نوعی ناسالم می‌نگریست. اما به این حال روسو در بسیاری موارد سخن خود را نفی می‌کند و رساله‌اش در باب نوشتار خود نقضی مشخص بر این ادعاست. هر چند که روسو نوشتار را به‌عنوان مکمل گفتار در نظر می‌گیرد. اما این مکمل باز هم در جایگاه ثانوی نسبت به گفتار قرار دارد(همان:۶۳). دریدا لوی اشتروس را نیز وارث گرایش سوسور به «آوا محوری» کند و کاو نوستالژیک روسو ، برای یافتن خاستگاه و نیل به حضور می‌داند. این دو طرز فکر در آن چیزی که به‌زعم دریدا دیالکتیکی ظریف اما ثقیل میان فرهنگ و طبیعت بوده به هم می‌رسند(همان: ۷۰). دریدا دربارهٔ این حکم سوسور را که زبان نظامی است از تمایزهای ایجاد شده و مجموعه‌ای از واحدهای معنایی مطلق نیست ، نشان

30-post structuralism

۳۱ - این آفریده شده و پنداشته‌شدن ریشه در تفکرات نیچه دارد و به‌طور حقیقت‌ها سلسلهٔ متحرکی از استعاره‌ها هستند که با هدف بهره‌جویی ایجاد شده‌اند و در استمرار به حقیقت تبدیل می‌شوند. حقیقت‌ها توهم‌هایی هستند که توهم بودن آن‌ها به مرور زمان از یاد برده می‌شود و مدام در جهت کشف ارزش‌هایی است که در گذشته مورد توجه قرار نگرفته‌اند و مورد توجه نبوده‌اند.

۳۲ - بابک احمدی در کتاب ساختار و تأویل متن اذعان می‌کند هر چند واژهٔ لوگوسانتریسم را به کلام محوری ترجمه کرده است اما باید به یاد داشت در این جا کلام به خرد همراه است(ساختار و تأویل متن)

WWW.CHIDEMANMAG.COM



Jacques Derrida(1930-2004)

می‌دهد که زبان در گوهر خود و در کل از تمایزها و فاصله‌هایی شکل گرفته است که هر چند می‌کوشد بر آن‌ها پیروز شود ولی همواره شکست می‌خورد. دریدا اعتقاد دارد چیزی را معناکردن به‌گونه‌ای خودکار نشان می‌دهد که معنا خود آن چیز نیست. دریدا برای این شکاف و فاصله‌ای که در هر گونه دلالت وجود دارد، واژۀDifferance را پیشنهاد کرده است که خود از واژۀ فرانسوی Difference به معنای تمایزِ متمایز[۳۳] است[۳۴](احمدی،۱۳۸۰:۳۸۷). دریدا گفته است: «Differance صرفاً در رابطۀ غیبت/حضور وجود دارد. در واقع شکل کارکرد یافته نظام تمایز است»(همان). پندار حضور معنا به هر شکل که پذیرفته و توجیه شود نادرست است. وقتی می‌گوییم :«ناگفته خود آشکار است که...»باید بدانیم که گفته یا ناگفته ،هیچ چیز خود آشکار نیست. هایدگر[۳۵] پیش از دریدا نشان داده بود که تمایز پوشیدگی/آشکارگی ، خود آشکار نیست. فروید[۳۶] هم نشان داده بود که آگاهی ما حضوری کامل ، بامعنا و مستقیم ندارد بل وابسته است به فاصله و تمایز.[۳۷] دریدا به این سویه بی‌معنایی نشانه تأکید کرد و از این رو پیشنهاد داد که به‌جای نشانه از«علامت» استفاده کنیم که آشکارا علامتی است به چیزی که از آن جداست و با آن فاصله دارد. مفهوم تمایز ، مفهومی است وابسته به فلسفۀ هایدگر. بحث هایدگر از پنهان‌شدن هستی ، در اندیشۀ دریدا همچون تمایز آنچه در زمان حاضر آشکار است و آنچه اکنون حاضر نیست ،جلوه می‌کند.

Deconstraction کلیدی‌ترین واژۀ دریدا است که از سوی نویسندگان سال‌های اخیر برابرهای پیشنهادی مثل واسازی ، شالوده‌شکنی ،ساختارشکنی ،ساختارزدایی و

۳۳ - برای این واژه معادل‌های بهتری نیز به نظر می‌رسد وجود دارد. به‌طور مثال رضا براهنی «تفاوط» را پیشنهاد داده است. حتی خود بابک احمدی واژه «تمایوز» را پیشنهاد می‌دهد.

۳۴ -واژۀ پیشنهادی دریدا، وقتی گفته می‌شود، تلفظ آن با واژۀ فرانسوی Difference ندارد اما زمانی که نوشته می‌شود با آن متفاوت است.(ساختار و تأویل متن)

35-Martin Heidegger

36-Sigmund Freud

۳۷-فاصله و تمایزی که بین پارۀ آگاه و پارۀ ناآگاه وجود دارد (ساختار و تأویل متن).

Paul Michel Foucault(1926—1984)

داشته است ضیمران در کتاب متافیزیک حضور این‌گونه استدلال می‌کند که: «این واژه دارای دو جهت تقابلی است. یکی جنبهٔ سلبی واژه که همان ساختارزدایی است و بعد ایجابی که شالوده‌افکنی و طرح‌اندازی است در زبان فارسی واژهٔ بنیان‌فکنی یا بن‌فکنی شاید به‌معنای مورد نظر دریدا تا حدی نزدیک باشد. زیرا که افکندن در زبان فارسی دارای ایهامی است هم به معنای انداختن و خراب‌کردن است و هم به معنای گستردن و پهن‌کردن ، ساختن و بنیان‌گذاردن. بنابراین تا حدی همان ایهامی را که واژهٔdeconstraction وجود دارد را به فارسی منتقل می‌کند.» (ضیمران؛۱۳۷۹:ص۱۴).

در واقع دریدا با Deconstraction قصد دارد راه حلی را برای رهایی از متافیزیک پیشنهاد دهد که این پیشنهادات عبارتند از: ۱-واژگون ساختن اولویت میان تقابل‌های دوتایی است. یعنی اگر که متافیزیک گفتار را به نوشتار برتری می‌دهد ، باید نوشتار را در کانون توجه قرار داد. اصلاً دلیل نیست که چون گفتار به نوشتار مقدم بوده پس برتر است و این هم یک جنبهٔ متافیزیکی است که هر چیز قدیمی‌تر لزوماً بهتر است. ۲-یکی دیگر از ترفندهای مناسب تکیه بر اصل عدم تعیین است. «یعنی قطعیت ارزش یک طیف در مقابل با طیف دیگر را زیر پرسش قرار دهیم و مثلاً اگر تا حال حقیقت در فلسفه مورد توجه بوده است مجاز را وارسی کنیم. یا مثلاً اگر متافیزیک «اصل و مبدأ را تکیه‌گاه خویش قرار داده و استدلال فلسفی را بر پایهٔ آن بنا کرده ما «حاشیه» را مبنا قرار می‌دهیم و به‌طورکلی ارزش‌گذاری عملی خود را براساس همین عدم قطعیت و تعین پایه‌ریزی می‌کنیم. یعنی باید این دوگانگی را که بر اساس تضاد و تقابل قرار گرفته زیر و رو کنیم.»(همان:۳۲) اما به هر روی شناخت این واژه با پیچیدگی‌های خاص خود همراه است: جان الس می‌گوید همهٔ تلاش‌هایی که برای توضیح و تحلیل این واژه به‌کار رفته تا به حال ناکام مانده است. زیرا بحث از ماهیت و معنایی پی‌افکنی چیزی نیست جز نقض غرض. طرفداران این رویکرد معتقدند که این واژه را نمی‌توان مانند سایر مفاهیم فلسفی به آسانی تبیین کرد زیرا شالوده‌شکنی خود گونه‌ای منطق جدید است و نمی‌شود از مقولات منطق سنتی مثل توصیف و تحلیل برای تبیین آن استفاده کرد. باربارا جانسون[۳۸] یادآور می‌شود که شالوده‌فکنی را می‌توان با واژهٔ نقد ، نقادی و سنجش پیوند داد. اما در واقع نمی‌شود نقادی و شالوده‌شکنی را یکی به حساب آورد. زیرا نقادی کوششی فلسفی است و بر پایهٔ قطعیت و کلام محوری استوار است. و در واقع هدف نقد تشخیص سره از ناسره و درست از نادرست بوده است. و پیوسته با کلام و عقل و استدلال پیوند نزدیک دارد. بنابراین نقد و نقادی با «حال» سروکار دارد اما شالوده‌شکنی به دنبال فهم و دریافت امور غیابی است و فراگرد شالوده‌شکنی به هیچ وجه خود را محدود به دوگانگی درست و نادرست نمی‌کند. و هیچ وقت به دنبال تکیه‌زدن به باورهای یقینی فلسفه نیست ، بلکه خواهان روی‌گرداندن از کلام محوری است. «برخلاف نقد و نقادی که به نقش اساسی متافیزیک یعنی خردورزی و فهم ماهیات و جواهر معتدل تکیه‌دارد ،شالوده‌شکنی از کلیات ،معتدلات و ناکران‌مندی‌ها چشم می‌پوشد و پیش پا افتاده‌ترین و حاشیه‌ای‌ترین پدیده‌هایی که از نظر دور مانده‌اند را مورد توجه قرار می‌دهد. از این‌رو به اعتباری می‌توان آن را «نقد نقد»

38-Barbara Johnson

شمرد و یا پرداختن به آنچه که نقد مورد غفلت قرار می‌دهد»(همان:۳۸).

دریدا خود دربارهٔ مفهوم شالوده‌شکنی می‌گوید: «چیزی ساخته شده است ، مثلاً یک نظام فلسفی یا یک سنت یا یک فرهنگ و کسی می‌خواهد آن را آخر به آخر خراب کند تا بنیادهای آن را تحلیل کند و آن را مستحیل نماید. فردی به نظامی می‌نگرد و چگونگی ساخت آن را وارسی می‌کند تا معلوم دارد که زاویه‌ها و سنگ‌های پایه کدام است و چنانچه آن‌ها را جابه‌جا کند از قید اقتدار نظام رها خواهد شد(همان:۴۳). برخلاف آنچه در نگاه نخست به نظر می‌آید شالوده‌شکنی یک متن به معنای ویران‌کردن آن نیست. هدف از میان‌بردن شالوده نیست تا نشان دهیم که فاقد معناست. شالوده‌شکنی از ویرانی دور و به تحلیل متن نزدیک است... در متنی که شالوده‌اش شکسته می‌شود با سالاری یک وجه دلالت بر سویه‌های دیگر دلالت از میان می‌رود و متن به این اعتبار چند ساحتی می‌شود»(احمدی ،۳۳۰:۱۳۸۰).

دریدا در مصاحبه با کریستف نوریس[۳۹] که در مارس سال ۱۹۸۸ در پاریس انجام داد به معنای Deconstraction و ارتباط آن با هنر و معماری پرداخت و گفت که «شالوده‌شکنی صرفاً یک موضوع گفتمانی نیست یعنی نباید آن را فقط در جابه‌جایی معناشناختی گفتمان مورد توجه قرار داد. بلکه این راهبرد در مورد ساختارهای اجتماعی ، سیاسی و نهادی نیز قابل اعمال است و می‌گوید: به‌نظر من در قلمرو هنر و معماری این ترفند معمولاً به کار ساختارهای سنتی نمی‌آید بلکه هر نوع ساخت استواری را می‌توان در معرض چنین ترفندی قرار داد و در واقع و بن‌فکنی و ساخت‌زدایی را می‌توان گونه‌ای استعارهٔ معمارانه به‌شمار آورد. بدیهی است که نباید آن را در معنای ظاهری‌اش به‌کار گرفت. وقتی می‌گوییم بن‌فکنی ، مراد تخریب و ویران‌سازی یک ساختمان نیست بلکه باید آن را به‌گونه‌ای پرسش دربارهٔ الگو و طرح معمارانه به‌شمار آورد»(ضیمران،۱۳۷۹ ،ص۴۳).

میشل فوکو:

یکی از مهم‌ترین مفاهیمی که فوکو به‌کار گرفت مفهوم «سخن» بود. سوسور سخن را «کارکرد بیانی زبان» می‌دانست ، پس از او به صراحت زبان‌شناسان به صراحت سخن را جمله می‌دانستند. اما در نشانه‌شناسی مدرن سخن «تبدیل جمله‌ها به یکدیگر» یا به عبارت دیگر «روح زبان که به بیان می‌آید است»(احمدی،۱۹۴، ۱۳۸۰). نسبت میان معنای محتوایی در کل و گفتار و نوشتار است و به این اعتبار از سخن «روایی» یا «سخن‌سیاسی» استفاده می‌کند. سخن نویسنده یا گوینده را ناگزیر می‌کند از شیوه و یا روش بیان خاصی برای نوشتن و یا بیان‌کردن استفاده نماید چرا که سویه‌ای از آن وابسته به «اقتدار زبان» است. سویه‌ای که بسیار قدرتمند است. فوکو به همین اعتبار هر شکل بیان مقوله‌های فرهنگی را سخن می‌نامد.

فوکو در چکیدهٔ نخستین درسش به‌نام «خواست حقیقت» به سال ۱۹۷۰ از «عمل‌های گفتمانی»[۴۰] صحبت می‌کند. در واقع عمل گفتمانی قاعده‌مندی‌ای است که با همان واقعیت بیان آن به‌وجود می‌آید: مقدم بر بیان نیست [حال آنکه قاعده‌مندی رشته‌های علمی از پیش تدوین شده است]. نظام‌مندی عمل گفتمانی نه از نوع منطقی است و نه از نوع زبان‌شناختی. قاعده‌مندی گفتمان ناآگاهانه است و در سطح گفتار (Parol) سوسوری پیش می‌آید و نه در سطح زبانِ(Langue) از پیش موجود. وی به‌جای بررسی جنبش‌های فکری به شیوهٔ تاریخ اندیشه‌ها -که در آن اندیشه‌ها مقدم بر ماده مورد بررسی‌اند-یا بدان شیوه که ایدوئولوژی‌ها یا نظریه‌ها اوضاع مادی را بیان می‌کنند ، «نظام‌های عمل» را تجزیه و تحلیل می‌کند. نظام‌های عمل را نمی‌توان تا حد نوعی کنش یا عملی غیرتاریخی [که به این تغیرات توجه ندارد] تقلیل داد. به‌عبارت دیگر تاریخ‌های فوکو از ضد ایده‌آلیسم نیچه الهام می‌گیرد و می‌کوشد که از «فرافکنی «معنی» به درون تاریخ» اجتناب کند و از همین جهت ، حتی مفهوم علت نیز از مانندِ کنش‌گر جدا از کنش- مشکوک است. و این بدین معناست که چیزها هیچ ارزش ذاتی‌ای ندارند و هیچ‌گونه سوژهٔ ذاتی در پس عمل وجود ندارد ؛ تاریخ نیز هیچ‌گونه نظم ذاتی ندارد ، برعکس ، نظم ، خود نوشتن تاریخ است. کتاب‌هایی چون نظم چیزها و باستان‌شناسی دانش درست محصول همین رویکرد نیچه‌ای به تاریخ دانش‌اند. فوکو نقشهٔ نوینی می‌کشد: عمل را به شیوهٔ اندیشیدن بدل می‌کند ، شیوهٔ اندیشیدنی که منطق راهبرد ، گواه و دلیل خاص خود را دارد.

در اندیشه فوکو چند واژهٔ مهم و کلیدی وجود دارد که این واژه‌ها عبارتند از: حال حاضر ، تبارشناسی ، معرفت‌شناسی ، ناپیوستگی و تکنولوژی(لچت،۱۳۸۳ :۱۷۴). از آنجا که نیچه می‌گوید هیچ عرصه یا مسأله‌ای وجود ندارد که اهمیت ذاتی داشته باشد ، و فقط عرصهٔ نفع مادی وجود دارد ، آنچه نظر مورخ را جلب می‌کند همیشه چیزی است که در لحظهٔ حاضر ، در یک مجموعهٔ معین ، قابل تشخیص است. بنابراین تاریخ همیشه از منظر حال نوشته می‌شود ، تاریخ نیاز حال حاضر را برطرف می‌کند. اما اگر تاریخ از منظر حال نوشته شود آیا امکان این وجود ندارد که گذشته به دنبالهٔ کمابیش اجتناب‌ناپذیرِ حال بدل شود ؟ پاسخ فوکو این است این امکان را تنها ایده‌آلیسم می‌تواند دامن بزند. تاریخ تنها وقتی به دنبالهٔ حال حاضر بدل می‌شود که مفهوم علت را بر معلول(مادی) برتری داده و اجازه دهیم که پیوستگی ، ناپیوستگی‌هایی که در سطح عمل آشکار می‌شود را تحت شعاع قرار دهد. اما اگر حال را همیشه در دگرگونی ببینیم ، این باعث خواهد شد که گذشته را مورد بازسنجی قرار دهیم و نوشتن تاریخ گذشته به معنی از نو دیدن آن است. همین طور این مسأله باعث خواهد شد که رابطهٔ سادهٔ علی و معلولی در بین گذشته و حال از بین برود و برای اینکه خطرگرایی را کاهش دهیم باید به این مسأله توجه کرد که دوران گذشته را صرفاً با توجه به مفاهیم آن دوره نمی‌توان شناخت. و این هم باز به این دلیل خواهد بود تاریخ ، به یک معنا ، همیشه تاریخ در حال حاضر است. در رابطهٔ نزدیک با مفهوم حال حاضر و بازسنجی پیوسته گذشته ، مفهوم تبارشناسی[۴۱] قرار دارد. تبارشناسی ، تاریخی است که در پرتو علائق فعلی نوشته

39 -Christoph Norris

40 -discursive peractices

41- Genealogy

می‌شود و همین‌طور تاریخی است که بر اساس تعهد به مسائل حال حاضر نوشته شده و هم از این‌رو در حال حاضر مداخله می‌کند. فوکو با الهام از باشلار[۴۲] کانگیم[۴۳] و کاویه ،[۴۴] پی می‌برد که اگر تاریخ همیشه تبارشناسی و دخالت از موضع فعلی است ، پس چارچوب‌های دانش و شیوه‌های فهمیدن نیز خود همیشه در حال تغییرند. معرفت‌شناسی این تغییرات را به‌عنوان «دستور زبان» تولید دانش بررسی می‌کند و در عملکرد علم ، فلسفه و ادبیات آشکار می‌شود(همان:۱۷۵). دل‌مشغولی فوکو ، به‌ویژه در تجزیه و تحلیل قدرت ، این است که قاعده‌مندیِ به رسمیت شناخته نشدهٔ اعمال انسانی را نشان دهد که نشان‌دهندهٔ یک تکنیک است. به‌نظر می‌رسد فوکو مفهوم تکنولوژی یا تکنیک را که در کارهای اخیر او نقش مهمی دارند از مارسل موس الهام گرفته باشد. هرچند که درکتاب‌هایش اشاره خاصی به موس ندارد. به نظر موس ، در واقع هیچ نوع عمل انسانی وجود ندارد که در چارچوب تکرار نگنجد. به همین دلیل هم هست که موس برای شناخت عمل انسان به تکنولوژی یا تکنیک اولویت می‌دهد و تکنیک‌های بدن را تکنولوژی بدون ابزار می‌نامد. به‌طورکلی قاعده‌مندی اعمال ممکن است به صورت تکنیکی چنان بدیهی درآید که به نظر می‌رسد فرا گرفته شده است. با فروکش‌کردن شور و شوق ساختارگرایی در دههٔ هفتاد مبحث گفتمان در آثار فوکو کمرنگ شد و بحث تکنولوژی و رابطهٔ آن با قدرت و بدن جای آن را گرفت(لچت،۱۳۸۳ :۱۷۷).

مهم‌ترین کار فوکو در زمینهٔ «نظریهٔ ادبی» کتابی است دربارهٔ ریمون روسل.[۴۵] فوکو تأکید دارد که روسل در پی کشف جهان تازه است. او می‌خواست دنیای تازه زبان را کشف کند و آن ایجاد فضایی از حرف‌های بیان ناشده بود. بدین‌سان فوکو معنایی تازه از ادبیات شگرف به دست آورد: «خیال نباید ضد واقعیت برود تا از آن بگذرد. کافی

42-Gaston Bachelard

43-Canguilhem

44- Jaen Cavailles

45-Raymond Roussel

است میان نشانه‌ها برود. از کتابی به کتاب دیگر»(بابک‌احمدی، ۱۳۸۰) فوکو به تبارشناسی جایگاه مؤلف می‌پردازد: قهرمانان جوان تراژدی‌های یونان مرگ را می‌پذیرفتند زیرا به نامیرایی اعتقاد داشتند. در هزار و یک شب شهرزاد قصه‌گو مرگ را شکست می‌دهد. اما نویسندهٔ جدید نه به نامیرایی باور دارد و نه می‌تواند چون شهرزاد با قصه‌گویی از مرگ بگریزد. همین‌طور به گمان فوکو نگارش امروز از بند روشنگری رها شده است ، و چنان‌که باید ارجاعی به خود دانسته می‌شود ، پس نیت مؤلف حذف خواهد شد. فوکو در مقاله مؤلف چیست از زبان بکت می‌نویسد: کسی حرف می‌زند ، چه اهمیتی دارد چه کسی حرف می‌زند.

فوکو در کتاب واژگان و چیزها تاریخ رویارویی انسان با زبان را به سه پله متمایز تقسیم کرد:۱-پیش از خردگرایی می‌پنداشتند که واژگان همان چیزها هستند ، یعنی به جادوی واژگان اعتقاد داشتند. «در ابتدا کلمه بود و کلمه خدا بود». و مدلول را نه حضور ذهنی چیز بلکه خود چیز می‌دانستند و اشاره‌ای حتی به مورد تأویلی نداشتند.۲-در دوران روشنگری خواستند تا نظم چیزها را از طریق نظم واژه‌ها دریابند. این دو یک چیز نبودند اما در ساختار نهایی با هم مشترک می‌شدند. ۳-در دوران ما دیگر چیزها بیرون از دایره معرفی‌شدن و بیانگری و دلالت قرار دارند و انسان درگیر نوعی بازی زبانی شده که از آن سر درنمی‌آورد. و از این پس نمی‌توان هیچ تناسبی بین چیزها و واژگان (میان لفظ و معنا) یافت. و تنها کارکرد ادبی آن‌ها باقی مانده است. او در پایان کتاب واژگان و چیزها می‌نویسد: انسان یک اختراع است و دیرینه‌شناسی دانش نشان می‌دهد که اختراعی تازه است که زود هم محو خواهد شد.(احمدی، ۱۳۸۰).

رولان بارت

اندیشه‌های رولان بارت دارای تنوع معناداری است و گسترهٔ آن از نشانه‌شناسی و نقد ادبی تا عکاسی را در برمی‌گیرد. بارت در۱۹۶۴ «عناصر نشانه‌شناسی[۴۶]» را در مجلهٔ کمونیکاسیون منتشر می‌کند. نشانه‌شناسی بارت به نوعی تحت تأثیر بارز سوسور و ریشه

۴۶ -این اصطلاح معادل است که سوسور از «دانش نشانه ها» به دست می دهد.

در تفکرات چهره‌هایی چون چارلز سندرس پیرس[۴۷] دارد. آراء و پژوهش‌های پیرس ؛ منطق‌دان و فیلسوف عمل‌گرای آمریکایی ، نشانه‌شناسی را به‌عنوان رشته‌ای مستقل مطرح کرد. از نظر او نشانه‌شناسی[۴۸] چارچوب ارجاعی است که هر مطالعهٔ دیگری را در برمی‌گیرد. دو موضوع مهم در نشانه‌شناسی پیرس یکی به رابطهٔ سه وجهی در رابطهٔ دلالتی تأکید دارد که عبارتند از: باز نمون ، موضوع (ابژه) و تفسیر ، دیگر اینکه برای انواع نشانه‌ها طبقه‌بندی‌های مختلفی را ذکر نمود که مشهورترین آن طبقه‌بندی سه‌گانهٔ نشانه‌های شمایلی ،[۴۹] نمایه‌ای[۵۰] و نمادین[۵۱] می‌باشند. تقریباً همزمان با پیرس ، زبان‌شناس سوییسی فردینان دو سوسور ، به مطرح‌کردن دانش نشانه‌شناسی‌پرداخت.(فردیناددوسوسور،۱۳۸۲).

از دیگر منابع ذکر شده در نشانه‌شناسی مدرن می‌توان به پدیدارشناسی هوسرل[۵۲] و آراء ارنست کاسیرر[۵۳] اشاره نمود ، ارنست کاسیرر در فلسفه‌صورت‌های‌نمادین ،انسان را حیوان نمادپرداز تعریف می‌کند. امروزه نشانه‌شناسی‌به‌حوزهٔ‌مطالعاتی‌تثبیت‌شده‌ای تبدیل شده و حجم قابل توجهی از کتاب‌های پژوهشی و مقالات در این حوزه وجود دارد. ژان ماری شفر آثار حوزهٔ نشانه‌شناسی را در سه‌رویکردشناسایی‌می‌کند:

۱- سنت فکری لاک -پیرس- موریس (۱۹۸۳)، که از میان قلمروهای آن می‌توان از ارتباطات انسانی غیرکلامی ، یعنی از ایما و اشاره و حالات چهره (اطوار پژوهی)، و نیز شیوه‌های تعامل مکانی (فاصله پژوهی) نام برد. و این قلمرویی است که در آن نشانه‌شناسان با تفکرات مردم‌شناسان رفتارهای انسانی روبه‌رو می‌شوند.

۲- سنتی که بر سیبرنتیک و نظریهٔ اطلاع استوار شده است: این رویکرد در فرانسه در آثار آمول (۱۹۵۶) دیده می‌شود ، اما

47 -Charles sanders peirce

48 -semiotics

49 -iconic

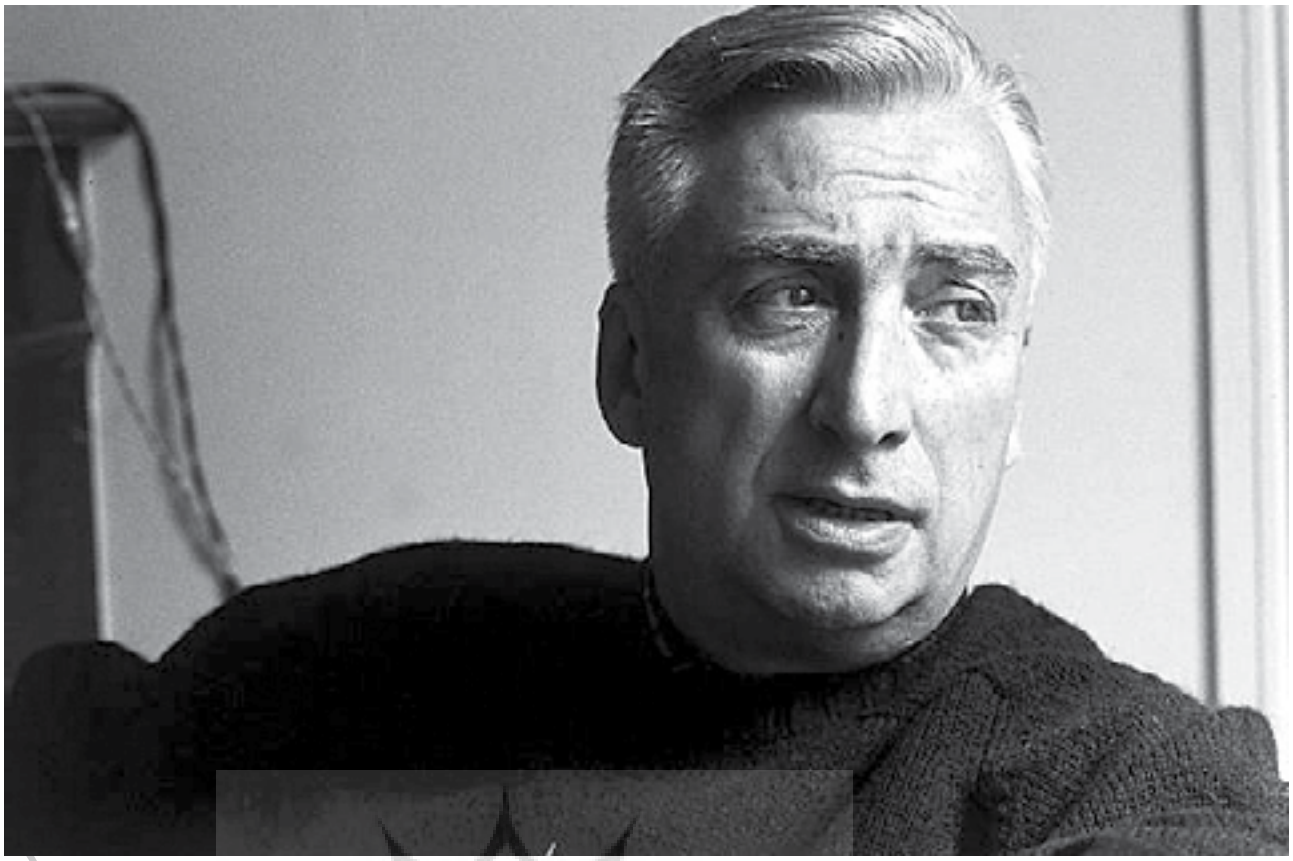
50 -indexical

51 -symbolic

52 -Edmund Husserl

53 -Ernst Cassirer

WWW.CHIDEMANMAG.COM



Roland Barthes (1915-1980)

خصوصاً در دهه‌های شصت و هفتاد در اتحاد شوروی سابق (به‌ویژه در حلقهٔ تارتو) تکوین یافته است مهم‌ترین سهم این نشانه‌شناسی در عرصهٔ مطالعهٔ نشانه‌های فرازبانی و طرح و بسط نشانه‌شناسی فرهنگ است که می‌توان به آثار یوری لوتمن دربارهٔ ادبیات و سینما یا به آثار اوسپنسکی دربارهٔ هنر اشاره کرد.

۳- سنت زبان شناختی‌ای که به‌ویژه در فرانسه چیرگی داشت و در واقع کمابیش با جنبش ساخت‌گرایی یکی است ، در ادامه و در بررسی آراء رولان بارت ، اشاره خواهد شد.

همچنین می‌توان از آثار اومبرتو اکو نیز یاد کرد. هر چند که وی در هیچ یک از این سه دسته جای نمی‌گیرد. رویکرد اکو اساساً رویکردی ترکیبی است: او که با گذشت سال‌ها ، اهمیتی بیشتر برای نظریهٔ پیرس قائل شد ، آثار ساخت‌گرایان (به‌ویژه آثار فرمالیست‌های روسی ، بارت و گره‌ماس) را باهم ترکیب کرد و توجه زیادی به اندیشهٔ فلسفی دربارهٔ مسائل مربوط به نشانه داشت. او به‌تدریج جایگاه مهم‌تری برای فرآیند تأویل قائل می‌شود. و پیشنهاد می‌کند که بیایید تأکید را از روی تحلیل قراردادهای نشانه‌ای برداریم و بر مطالعهٔ کاربردشناسی روایت ، یعنی بر روایت بودگی کلام ، آن‌گونه که خواننده مشارکت‌گر آن را تأویل می‌کند بگذاریم. اکو همچنین به وسایل ارتباط جمعی و فلسفهٔ زبان نیز توجه دارد.(ژان‌ماری‌شفر، ۱۳۸۰).

منظور دقیق بارت از عناصر نشانه‌شناسی در وهلهٔ اول ، رده‌بندی روشنی از مفاهیمی است که از سوسور و یاکوبسون[۵۴] و به‌ویژه از یلمسلف[۵۵] و همچنین مارتینه[۵۶] وام می‌گیرد. بارت چهار عنوان مهم را مشخص می‌کند:۱- زبان و کلام۲- دال و مدلول ۳-دستگاه و عناصر همنشین۴-دلالت مصداقی و دلالت مفهومی. در تقسیم‌بندی نخست بار دیگر شکل رمز / پیامِ یاکوبسونی تجلی می‌یابد. که این مقوله قابل گسترش به همهٔ مقولات دلالت معنایی و اساس «تحلیل زبان‌شناختی» است ؛ جفت دوم هم که به اعتقاد سوسور ، عنصر تشکیل‌دهندهٔ نشانه است ؛ بارت اصل «تلفظ دو گانه»[۵۷] را که مارتینه بر آن تأکید کرده است و «واحدهای دلالتگر»[۵۸] را (واژه یا «تکواژه‌ها»[۵۹] که هر یک مفید معنایی است)از «واحدهای متمایز کننده»[۶۰] (صوت‌ها[۶۱] یا واج‌ها)[۶۲] جدا می‌کند. دال‌ها را به سطح بیان و مدلول‌ها را به سطح محتوا مربوط می‌دانند و هر یک از این سطوح ، به اعتقاد یلمسلف دارای شکل و جوهر است. شکل بیان به‌طور مثال نحو است و جوهر محتوا به جنبه‌های عاطفی

54 -Roman Jakobson

55 -Louis Hjelmslev

۵۶ -Martinet Andre: زبان‌شناس برجسته فرانسوی ویکی از پیشگامان زبان‌شناسی نقش‌گرا است.اویکی از اعضای مکتب‌زبان‌شناسی پراگ به‌شمار می‌رود.

۵۷ - که اصل این ترکیب به صورت‌های مختلفی ترجمه شده است به‌طور مثال «تجزیهٔ دوگانه» و یا علی اشرف صادقی آن‌را «تقطیع دوگانه» ترجمه کرده است. مارتینه برای تحلیل کلام آن‌را به اجزاء کوچک‌تری تقسیم می‌کند. که این تقسیم را در زبان‌شناسی تقطیع(articulation) می‌گویند. تقطیع دو مرحله دارد که آن را تقطیع دوگانه می‌گویند. تقطیع اول تقسیم کلام به اجزاء معنی‌دار است. که کوچک‌ترین جزء معنی‌دار را مونم(monèmme) می‌گویند که ما آن را در فارسی تک‌واژه ترجمه کرده‌ایم. تک واژه غیر از کلمه است. کلمه ممکن است با تک‌واژه منطبق شود مثل «خانه» که یک کلمه است و ضمناً تجزیه‌ناپذیر و بنابراین یک تک‌واژه است ولی در کلمه‌های بزرگ‌تر از تک‌واژه است. مثلاً «می‌گوید» در فارسی یک کلمه است. اما دارای سه جزء معنی‌دار است: می-گو- ید. بنابراین تک‌واژه‌ها به‌صورت تنهایی به‌کار نمی‌روند و در اکثر موارد به دیگر تک‌واژه‌ها به‌صورت ترکیب و همراه با دیگر تک‌واژه‌ها می‌رود استفاده قرار می‌گیرند که آن‌ها را(Syntame Syntheme) «گروهه» می‌گوییم. هر واژه نیز به اجزاء کوچکتر بی‌معنایی تقسیم می‌شود که فونم گفته می‌شود(علی اشرف صادقی، ۱۳۴۲ :۱۴۴).

58 -unité sinificative

59 -monèmme

60 -unite distinctive

61 -son

62 -phonème

و معنای مدلول مربوط می‌شود. دال چیز نیست ، بلکه «بازنمایی روانی چیز است». دلالت عبارت است از «عملی که دال و مدلول را به هم مرتبط می‌سازد» و نشانه را به‌وجود می‌آورد. در جفت سوم«عناصر هم‌نشین و دستگاه» به دو محور زبان مربوط می‌شود. اولی محور عناصر هم‌نشین است ، یعنی «ترکیب نشانه‌ها» که در زبان «خطی و برگشت‌ناپذیر» است. دومی محور ارتباطی است که امروزه آن‌را محور هم‌نشینی می‌خوانند و بارت به آن محور «دستگاه‌مند»[۶۳] می‌گوید.[۶۴] آرایش واژه‌های ارتباطی یا جانشیتی را«تقابل» می‌نامند. سرانجام «دلالت مصداقی و دلالت مفهومی» به اعتقاد یلمسلف چنین است که مجموع دستگاه بیان /محتوا به شکل «بیان یا دال دستگاهی دیگر» کار می‌کند. در این صورت دستگاه اول دلالت مصداقی است و دلالت دوم‌سطح «دلالت‌مفهومی».ادبیات‌نمونه‌ای از دلالت مفهومی است که نشانه‌شناس پس از گزینش ، به‌صورت «گسترده» ، «همگون» یا «همزمان» ، از درون به آن حمله می‌کند. کاری که بارت خود در نظام مد پوشاک[۶۵] (۱۹۶۷) و عکاسی (اتاق روشن[۶۶] ، ۱۹۸۰) و تمدن ژاپن (امپراتوری نشانه‌ها[۶۷] ، ۱۹۷۰) به آن دست‌می‌زند.(ژان‌ایوتادیه، ۱۳۹۰)

بارت در جوانی با هدف تجزیه و تحلیل فرهنگ بوروژوازی کتاب اسطوره‌رامی‌نویسد. در این اثر تصویرها و پیام‌های روزمرهٔ تبلیغاتی و تفریحی ، فرهنگ ادبی عامیانه و حتی کالاهای مصرفی در معرض ژرف‌اندیشی بارت قرار می‌گیرند. بارت اساساً در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ تحت تأثیر سوسور یک نشانه‌شناس است. بارت نشانه‌شناس فرمولی دربارهٔ اسطوره پی‌ریزی می‌کند که اساس بحث‌های بارت در باب اسطوره است. «اسطوره یک گفتار است ، هر گفتار تحت شرایط ویژه‌ای اسطوره می‌شود. نخستین مشخصهٔ اسطوره اینست که: اسطوره یک نظام ارتباطی است ، یک پیام است. اسطوره نوعی دلالت است ، یک صورت»(رولان‌بارت،۱۳۶۸) وی اعتقاد دارد اسطوره نوعی پیام است و نه مفهوم ، ایده یا ابژه. به‌صورت مشخص‌تر اسطوره با شیوهٔ بیان پیام آن تعریف می‌شود. بنابراین محصول «گفتار» (Parol) است و نه ساختار زبان(Langue). مثلاً در ایدوئولوژی ، آنچه گفته می‌شود مهم است ، ضمن آنکه پنهان‌کننده نیز هست. اما در مقابل در اسطوره شیوهٔ گفتن اهمیت زیادی دارد و نه دروغ است و نه تصدیق ؛ بلکه پیچ و خم یافتن است. در مثال سرباز سیاه‌پوستی که به پرچم فرانسه تعظیم می‌کند (روی جلد مجلهٔ پاری‌ماچ) برای خواننده اسطوره خود سیاه‌پوست به نشان حضور عظمت فرانسه تبدیل می‌شود. چون اسطوره چیزی را پنهان نمی‌کند تأثیر آن تضمین شده است. و خود قدرت افشاگری آن مسئول کج و معوج‌کردن آن است. گویی رسوایی است که در روز روشن رخ می‌دهد. پیام اسطوره در ظاهر آن است بنابراین دال و مدلول یکی است. دال سرباز سیاه‌پوست که به پرچم ادای احترام می‌کند و عظمت فرانسه. و پیام اسطوره این است که نیاز به رمزگشایی و تفسیر ندارد. همان‌گونه که دیدن عکس نیز به‌عنوان نماد چشم پوشیدن از واقعیت عکس‌بودن آن است. بارت اعتقاد دارد اگر ایدوئولوژیِ اسطوره مشخص باشد دیگر چون اسطوره عمل نمی‌کند و اسطوره برای آنکه مثل اسطوره‌باشد بایدیکسره‌طبیعی به‌نظر برسد. اما به‌طورکلی درک مفهوم اسطوره در دیدگاه بارت کاری دشوار است و این دشواری از جایی بلند می‌شود که می‌خواهد اسطوره را هم از ایدوئولوژی و هم از نظامی از نشانه‌ها که به تفسیر نیاز دارد ، تمیز دهد(لچت،۱۳۸۳).

اما بیشتر مطالب نظام مد گفتمانی است دربارهٔ روش ، زیرا مد معادل هیچ یک از اشیاء واقعی نیست که می‌توان به‌طور مستقل آن‌ها رو توصیف کرد و درباره‌شان سخن گفت. برعکس مد در اشیاء یا شیوهٔ توصیف این اشیاء نهفته است. بارت برای آسان‌کردن تجزیه و تحلیل ، دامنهٔ بحث را محدود می‌کند: پیکرهٔ اصلی بحث او نشانهٔ مکتوب مد لباس زنان در دو مجلهٔ مد لباس بین ژوئن ۱۹۵۸ تا ژوئن سال بعد را شامل می‌شود. اشکال مسأله در اینجاست که دربارهٔ مد مستقیماً چیزی نوشته نمی‌شود و به‌طور ضمنی به آن اشاره می‌شود. زیرا مد همیشه حاوی این نکته است که چیزها (لباس‌ها) به‌طور طبیعی یا کارکردی ، داده شده هستند: بدین‌سان برخی کفش‌ها «برای قدم‌زدن ایده‌آل هستند ، حال آنکه کفش‌های دیگر «برای مواقع ویژه ساخته شده‌اند».پس نوشتن در باره مد به اقلام لباس مربوط می شود و نه مد. اکنون روشن می شود که اگر نوشتن درباره مد مدلولی داشته باشد ، این مدلول مد نیست. در واقع زبان مد وقتی آشکار می‌شود که رابطهٔ بین دال و دال ، و نه رابطهٔ دل‌خواسته بین دال و مدلول است. بارت بررسی خود را در راستای محورهای مختلف پی می‌گیرد که تمام دلالت‌ها با سرشت دلالت سروکار دارند. او پس از ملاحظات روش‌شناختی ، ساختار رمز لباس را از نظر موارد زیر مورد بررسی قرار می‌دهد: دال مد که در آن معنی از روابط بین شیء‌ای (برای مثال ژاکت) و یک جزء از شیء(مثلاً یقه) و نوع آن جزء(نوع یقه) ناشی می‌شود و مدلول مد: زمینهٔ خارجی موضوع مد(برای مثال بافتنی=زمستان است). اما نشانهٔ مد ترکیب ساده دال و مدلول نیست. زیرا مد همیشه به‌طور ضمنی دلالت می‌شود نه به‌طور صریح. چنان‌که بارت می‌گوید: "«تکرار مکرر» است ، زیرا مد همیشه فقط پوشاک مرسوم است".(رولان‌بارت،۱۹۸۴). در بخش سوم نظام مد ، بارت نظام بیانی مد را بررسی می‌کند. این نظام «تمامیت رمز لباس» را در برمی‌گیرد. در مورد نظام بیانی مد نیز مانند رمز لباس ، سرشت دال ، مدلول و نشانه بررسی می‌شود. معانی و بیان دال رمز لباس راه را برای بعدی شاعرانه باز می‌کند ، زیرا پوشاکی که بیان می‌شود هیچ ارزش تولیدی قابل نمایشی ندارد. معانی و بیان مدلول به دنیای مد مربوط می‌شود-نوعی دنیای رمانی خیالی. و در آخر ، معانی و بیان نشانه معادل عقلانی‌کردن مد است: تبدیل توصیف پوشاک مرسوم به چیزی لازم ، چون به‌طور طبیعی هدفش(برای مثال ، لباس شب) را برآورده می‌کند ، چون لازم است.(همان).

بارت با نگارش کتاب «درجهٔ صفر نوشتن»

63 -systématique

۶۴-این مسئله یادآور محور هم‌نشینی و هم‌نشینی یاکوبسن است. که با مجاز مرسل و استعاره مطابقت دارد.

65 -Système de la mode

66 -La Chambre claire

67 -L'Empire des singnes

WWW.CHIDEMANMAG.COM

که با همان شالوده‌شکنی معمول نهضت ساختارگرایی همراه بود تومار نقد سنتی را در هم می‌پیچد و با وضع مؤلفه‌هایی جدید در بررسی آثار ادبی می‌پردازد. از نظرگاه بارت نگارش فراسوی زبان است که هم تاریخ و هم تصمیمات تاریخی را در برمی‌گیرد بنابراین ؛ نوع نگاه منتقد نیز باید به تناسب این فرآیند شکل گیرد. او این‌گونه بنیان نقد نو را (که به تعبیری ادبیات درجهٔ دوم می‌نامد) که براساس استدلالات جدید فراهم آمده پایه‌ریزی می‌کند. بارت در جست‌وجوی «نقد تفسیری» به این نکته می‌رسد که منتقد باید به دنبال دلالت‌ها باشد و از واژه‌ها نخواهد که چه می‌گویند بلکه همواره باید بپرسد چه چیزهایی را نگفته‌اند با این پرسش اساسی است که نقد ادبی وارد حیطهٔ جدیدی می‌شود که همواره به دنبال ناشناخته‌ها و مفاهیمی است که از اثر انتظار می‌رود ، نه بحث از آنچه وجود دارد. در این شرایط منتقد برای یافتن مفاهیمی که در اثر وجود ندارد به کنکاش در خود اثر می‌پردازد تا کاستی‌ها را در آن جست‌وجو کند و این‌گونه برخلاف نقد سنتی با دیدی «فرامتنی» به اثر می‌نگرد و فرامتن‌ها را تبدیل به متن اصلی می‌کند. شاید با چنین تلقی‌ای بود که یك قرن قبل از بارت «کارل مارکس» از نقد دین به نقد سیاست و از نقد سیاست به نقد فلسفه رسید ؛ چرا که همواره در جست‌وجوی فراسوهای آنچه وضع شده می‌گشت و حتی فیلسوفان عمر خود را به باد انتقاد می‌گرفت: «فیلسوفان تنها جهان را به شیوه‌های گوناگون تعریف می‌کنند ؛ مهم دگرگون ساختن جهان است». نقد تفسیری بارت نیز به‌دنبال تعریف آنچه وجود داشت نبود بلکه در پی دگرگون‌کردن ساختارهای معمول (که برداشت منتقدان سنتی را شکل می‌داد) بود ؛ که این دگرگونی ؛ آنچه از اثر ادبی انتظار می‌رود را به آنچه در آن وجود دارد ترجیح می‌دهد. بارت تنها به نقد سنتی حمله نمی‌کند بلکه «نقد آکادمیك» و دانشگاهی را نیز به چالش می‌طلبد. به عقیده بارت نقد دانشگاهی به دلیل دوری جستن از بحث‌های نظری و میل وافرش به توضیحات علی و روی‌گردانی از تحلیل درونی که تمام هم و غمش را صرف یافتن «رد

Julia Kristeva(Born 24 June 1941)

زندگی نویسنده می‌کند» نمی‌تواند نقد کاملی باشد و همه جوانب اثر را واشکافی کند. به جرأت می‌توان بارت را در زمرهٔ بنیان‌گذاران «نقد نو» قرار داد. نقدی که همواره در پی تغییرات اساسی در نگرش منتقدان به آثار ادبی است.(میسن‌کولی،۱۳۷۶). به نظر بارت ، وجه مشخص دوران بوروژوایی ، از نظر فرهنگی ، انکار کدربودن زبان و استقرار ایدوئولوژی است که محورش این درک است که هنر حقیقی هنری حقیقت مانند است. برعکس ، درجهٔ صفر نوشتار شکلی هنری است ، که به علت خنثی بودن(سبک بیان). در نهایت توجه ما را به سمت خود جلب می‌کند(جان لچت،۱۳۸۳).

ژولیاکریستوا:

کریستوا در کنار اینکه یک متفکر پساساختارگرا ست ، به علت تسلطش بر زبان روسی توانست در کنار تزوتان تودوروف ، از مهم‌ترین چهره‌های معرف آثار فرمالیست‌های روسی و بالاخص آثار درخشان میخائیل باختین به جهان است(مایکل‌پین، ۱۳۸۰). کریستوا تحت تأثیر عقایدی که در مجلهٔ تل‌کل[۶۸] به سرکرده گی فیلیپ سولرز[۶۹] چاپ شده بود و همزمان به زبان‌شناسی و روان‌کاوی و تفکرات آلتوسر توجه داشت ، دوران مهم فعالیت خود را آغاز کرد. از ویژگی‌های مهم دیدگاه سولرز این بود که براساس تفکرات والتر بنیامین ، متن در نظرش بر جبر انگاری و شیوه‌ای در تولید تأکید دارد. همچنین او در آن دوران بر خصوصیت مشکوک نویسنده و متن تأکید دارد و ترجیح می‌دهد از «نگارنده» و «متن» سخن گوید. «متن به همه کس ، به

68 -Tel quel

69 -Pilippe Sollers.و از هم‌فکران بارت ، فوکو دریدا

هیچ‌کس ، تعلق دارد و نمی‌شود که تولید تمام شده‌ای باشد»(ژان‌ایوتادیه، ۱۳۹۰ :۲۵۷) و همین‌طور سولرز بود که واژه بینامتنیت که در آثار کریستوا نیز به آن برمی‌خوریم از باختین وام می‌گیرد. همین‌طور سولرز اعتقاد دارد: «نگارش و انقلاب هدف مشترکی دارند و یکی ذخیرهٔ دلالت‌کنندهٔ دیگری را به‌دست می‌دهد»(همان). به همین دلیل است که کلمهٔ انقلاب در «انقلاب در زبان شاعرانه» کلمه‌ای با ریشه‌های مارکسیستی است تا کلمه‌ای بدور از این تبارشناسی و همین‌طور ریشه‌های قوی‌ای از آن را می‌توان در روانکاوی جستجو کرد. مفاهیم کلیدی کریستوا به‌طورکلی عبارتند از: «خورای نشانه‌ای» («ضرب آهنگ‌های» روحی /بیولوژیک «زنانهٔ» پیشا زبانی که مقدم بر عاملیت و زبان است)، «امر نهاده‌ای»[۷۰]، «امر نمادین»[۷۱] (زمان«مردانهٔ زبان ، منطق و قانون)، مرحلهٔ آینه‌ای[۷۲] (فاصلهٔ بین نظم نشانه‌ای و نظم نمادین)[۷۳] ؛ لذت کامل (تلاق نظم نشانه‌شناختی و نظم نمادین در هنرها و اوج لذت). (مگی‌هام، ۱۳۸۲ :۲۳۶).کریستوا در آغاز انقلاب در زبان شاعرانه اعلام می‌دارد: «فسلفهٔ زبان ما ، تجسم‌مان از ایده ، چیزی بیش از افکار بایگان‌ها ، دیرینه‌شناسان و مرده‌پرستان نیستند». از دید کریستوا ، این فقر فکری و فلسفهٔ زبان ، حاصل جداشدگی از آن تفکر تاریخی و اجتماعی است و موجب می‌شود تا این فلسفه «پا در هوا معلق» بماند. با این حال و نادانسته ،این تفکر انتزاعی درباب زبان نشانگر راه گریزی از سرکوب جسم و جان ، سرکوب مورد حمایت جامعهٔ سرمایه‌داری است. این‌گونه است که مطالعات پراکنده دربارهٔ زبان قادر به ارائه فهمی از فرآیند دلالتی خویش نبوده‌اند. (مایکل‌پین، ۱۳۸۰ :۲۶۶). کریستوا اعتقاد دارد رویکرد رمانتیک به زبان آن را به‌شدت سوبژکتیو و ذهنی و بدور از فرآیندهای اجتماعی در نظر داشته و از طرفی رویکرد مدرنیستی به آن ، «در نظرگرفتن زبان ، به‌عنوان یک ساختار یا یک ابژه است»(همان،۲۶۹). بنابراین زبان شاعرانه (یا در این مفهوم ادبیات) -اما شاید بهتر باشد از واژه«متن» استفاده کنیم- به‌صورت ابزاری برای خشونت خلاقانه در می‌آید چرا که متضمن «حاصل جمع روابط ناخودآگاه ، سوبژکتیو و اجتماعی است»(همان:۲۶۸).

امر نشانه‌ای و امر نمادین:

برداشت صوری از زبان(که زبان‌شناسان را از سوسور تا چامسکی را تحت سلطه خود دارد)هر گونه برداشت کامل از سوژهٔ انسانی را ، غیرقابل دستیابی کرده است و از طرفی دیگر هنگامی که در نظریات زبان‌شناسانه به سوژه قائل می‌شوند -که در نوشته‌های هوسرل و امیل بنویست مشهود است- این سوژه یک من استعلایی است که خود در صدد ابژه‌کردن صوری و ایستای سوژهٔ انسانی است(مایکل‌پین، ۱۳۸۰). اما کریستوا اعتقاد دارد امر نمادین و امر نشانه‌ای اموری هستند که به دو جنبهٔ همزمان یک سوژه که این مرز در آن بارز است اشاره می‌کند. کریستوا امر نمادین را این‌گونه تعریف می‌کند: «اثر اجتماعی رابطه با دیگری ، که از طریق قیدهای ابژکتیو تفاوت‌های (از جمله جنسی)، زیست‌شناسانه و ساختارهای خانوادگی عینی و تاریخی برقرار شده است»(همان:۲۷۲). کریستوا ، به تبعیت از ملانی کلاین و برخلاف فروید و لاکان ، بر کار مادرانه و اهمیت آن در شکل گرفتن ذهنیت (سوژگی) و دسترسی‌یافتن به فرهنگ و زبان تأکید دارد. در حالی که فروید و لاکان معتقدند که کودک به یمن کار پدرانه ، به‌خصوص تهدیدات پدرانه در مورد اختگی ، وارد اجتماع می‌شود(فیروزه‌مهاجر،۱۳۸۸) وی به منظور ارائه شرحی از روابط پویا و درونی میان امر نشانه‌ای و امر نمادین ، جسورانه مفهوم کورا یا خورا[۷۴] را مطرح می‌کند. این مفهوم از جهتی ناشی از خوانش وی از تیمائوس افلاطون است و هم به‌عنوان پنداشتی ایفای نقش می‌کند که کریستوا به نحوی فرصت‌طلبانه برای برآوردن نیاز مفهومی خود از آن استفاده می‌کند و از طرفی هم به‌عنوان اصطلاح دقیق «کوریون»[۷۵]، به منزلهٔ جایگاهی برای نخستین فرآیند نشانه‌ای به آن اشاره دارد. کریستوا در نظر دارد مفهوم مادرانگی را در نظریات خود بازیابی کند چرا که هنگامی که کریستوا دربارهٔ تن می‌نویسد ، برخلاف لاکان و دریدا ، این تن در نظر او گوشت و خون و هورمون دارد. در نظر او تن هم بیرون از زبان است و هم نیست. چنان‌که مشخص است کوریون دو ویژگی فیزیولوژیکی دارد که آن را به یک استعاره مناسب کریستوایی بدل می‌کند. نخست این‌که کوریون به‌عنوان جایگاهی در نظر گرفته می‌شود که در آنجا ساختار بدن مادر پایان گرفته و ساختار بدن جنین آغاز می‌شود. از این نظر کوریون فضایی است که در آن دیگر بودگی و موجودیت مستقل جنین وجود دارد و دوم اینکه کوریون همان جایی است که اولیه‌ترین و شاید اولین فرآیند نشانه‌شناسی در آن به وقوع می‌پیوندد که از آن جمله می‌توان به وجود HCG [۷۶] در ادرار مادر را به‌عنوان اولین علائم حاملگی و از نشانه‌های وجود جنین در بطن مادر اشاره کرد. از طرفی کورا پیشاپیش مقید به قیدهای اجتماعی و تاریخی‌ای چون جنسیت و ساختار خانوادگی است و در این بستر حتی پیش از استقرار نشانه ، امر نشانه‌ای در فرآیندهای ربط‌دهنده تن سوژه به ابژه و به اجداد خانوادگی ، به ویژه اجداد مادری ایفای نقش می‌کند. و در آخر به دلیل همین دو سویگی است که «بدن نشانه‌شناسی شده را به جایگاه انشقاق دائمی بدل می‌کند»(همان:۲۷۵). و بدن مادر هم دربردارندهٔ کورای نشانه‌ای است و هم واسطهٔ میان قانون نمادین و سوژهٔ نشانه‌ای

70 -thetic

71 -Le symbolique

72 -Stade du miroir

۷۳- مفاهیم «امر نمادین» و «مرحلهٔ آینه» اساساً مفاهیمی لاکانی و تحت تأثیر این چهره در نظریات کریستوا مطرح شده‌اند.

74 -Chora

۷۵ - xopiov - اصطلاحی است که ارسطو در تاریخ جانوران به‌کار برده ، و بر غشایی دلالت می‌کند که جنین را در رحم احاطه‌می‌کند(پین، ۱۳۸۰ :۲۷۴).

۷۶- هورمون HCG در حین حاملگی تولید می‌شود. این هورمون توسط جفت که تخم را پس از لانه‌گیزی در رحم تغذیه می‌کند، ایجاد می‌شود. HCG اولین بار حدود ۱۱ روز پس از لقاح در خون و بین ۱۲ تا ۱۴ روز پس از لقاح در ادرار قابل اندازه‌گیری است. به‌طور طبیعی مقدار HCG هر ۷۲ ساعت دوبرابر می‌شود. سطح این هورمون در هفته‌های ۸ تا ۱۱ به حداکثر خود رسیده و سپس در ادامه حاملگی کاهش می‌یابد و به آن آزمایش حاملگی یا اندازه گیری BetaHCG می‌گویند (http://www.pezeshk.us/?p=28358).

جنین. پس کورا فضایی است که خود در آنجا «هم آفریده و هم انکار می‌شود ، جایی که وحدتش در برابر روند تحولات و ایستایی‌هایی که مولد وی بوده‌اند متلاشی می‌شود»(همان:۲۷۵). کریستوا این روند تحولات و ایستایی‌هایی را«منفیت»[۷۷] می‌نامد. این تصویرپردازی از کورا و جسم مادر در سرتاسر انقلاب در زبان شاعرانه جای است و با آوردن یک کلمه یا جمله برای ما بازآفرینی می‌شود مانند: شعر در یک فضای موزون زنانه آفریده می‌شود. در ادامه ژولیا کریستوا مرحلهٔ نهاده‌ای را حدفاصل دو امر نشانه‌ای و امر نمادین قرار می‌دهد در واقع امر نهاده‌ای یک پل از امر نشانه‌ای به امر نمادین ایجاد می‌کند او در این مورد می‌گوید: ما مرحلهٔ نهاده‌ای -استقرار انگاره(imago) ، اختگی ، و ایجاد جنبندگی نشانه‌ای- را به‌عنوان جایگاه دیگری و پیش شرط دلالت ، یعنی پیش شرط استقرار زبان در نظر می‌گیریم ، مرحلهٔ نهاده‌ای نشان‌گر یک استانه و مرز میان و قلمرو نامتجانس است ؛ یعنی قلمرو نشانه‌ای و قلمرو نمادین (عباس‌جان‌نثاری، ۱۳۸۶). مرحلهٔ نهاده‌ای «ژرف‌ترین ساختار» گفته ، دلالت و گزاره است. یا به صورت کنایه‌آمیز ، این وهله تنها یک دلالت یا دلالت واحد است. و هر نشانه مستلزم جهانی ورای زبان است که هوسرل در راستای اثبات آن می‌کوشید. رویکرد فکری کریستوا به برداشت هوسرل از امر نهاده‌ای نشان‌گر تعهدی به مقاومت در برابر ادغام همهٔ پدیده‌ها در زبان است. هوسرل هر چه‌قدر هم قابلیت دلالتی را به امر نهاده‌ای نسبت دهد ، این امر در نظر کریستوا هم چنان به منزلهٔ «گسستی در فرآیند دلالتی ایجاد این-همانی سوژه و ابژه‌اش به‌عنوان پیش شرط‌های موضوعیت‌مندی» (مایکل‌پین، ۱۳۸۰ :۲۸۳) است. این امر مستلزم سوژه از تصویر خود و نیز از ابژه خویش است. حتی سخنان پیشا جمله‌ای کودک ، از این نظر نهاده‌ای محسوب می‌شوند که اثبات‌ها ، اسنادها و یا وضع‌هایی مقیدند ، همان‌گونه که کودک عبارت کنایی هاپ‌هاپ را در اشاره به همهٔ حیوانات ادا می‌کند. هر گفته‌ای ، چه کلمه و چه جمله ، نهاده‌ای بوده و مستلزم این همانی سوژهٔ سخن‌گوست با ابژه.(همان).

کریستوا در «میل در زبان» می‌گوید نظم نمادین ، غرایز مادری(نظم نشانه‌ای) را سرکوب می‌کند ولی نشانه‌ها در زبان به شکل جناس و لغزش‌های زبانی ظاهر می‌شوند. کریستوا در کتاب «دربارهٔ زنان چینی» خود در همین راستا معتقد است مسیحیت شکل کلیدی سرکوب نمادین مردسالارانه است او در «زمان زنان» مدعی است بازنمایی‌های تاریخی تفاوت جنسی ، زمان را به دو بخش تقسیم می‌کند: زمان مردانهٔ تاریخی که زمانی خطی است و زنانه که زمانی دورانی و جاودانی است. به نظر او در همهٔ زبان‌ها تمایز جنسی وجود دارد. مردانگی ارتباط‌های منطقی و خطی‌بودن(نظم نمادین) را حفظ و تمجید می‌کند و این منحصربه‌فردبودن را نظم نشانه‌ای که امیال و ضرب‌آهنگ‌های زنانه را در بردارد ، به چالش می‌گیرد. بنابراین نظم نمادین پیوسته می‌کوشد از این امیال که کریستوا در قدرت هراس آن‌را «منفور» می‌نامد ، فراتر رود. جامعهٔ شایسته مدام هر چیز بی‌نظم و پاک و تهوع‌آوری که با مادری است همراه است را رد می‌کند. وی در «قصه‌های عاشقانه» مثبت چنین استدلال می‌کند که تجربهٔ مادری زنان با ایجاد مناسبات اخلاقی تازه بین شخص و دیگری به آنان امکان می‌دهد که سرکوب شده و خارجی‌ها را بپذیرند. کریستوا معتقد است ایجاد تغییر در تاریخ‌های مسلط نیازمند شکل‌های جدید زبان است که می‌تواند ارزش‌های مادری را احیا کند.(مگی‌هام، ۱۳۸۲).■

۷۷- منفیت را می‌توان به معنی ثبت «وضعیت تعارض بار»ی در نظر گرفت که «برناهمگونی کارکرد نشانه‌ای و تعیت‌اش... به‌عنوان امر غریزی تأکید می‌گذارد. (پین، ۱۳۸۰ :۳۰۲). همچنین برای کسب اطلاعات بیشتر در این مورد مراجعه شود به: هگل و فروید، نوشتهٔ ملادن دالر ترجمهٔ ارسلان ریحان‌زاده به آدرس: (http://www.thesis11.com/Article.aspx?Id=61).

منابع

۱-بابک احمدی(۱۳۸۰)، ساختار و تأویل متن، نشر مرکز، تهران.

۲- علی اشرف صادقی(۱۳۴۲)، مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، شمارهٔ دوم، تهران.

۳- جیمز لوتر آدامز-ویلسون پیتس(۱۳۸۹)، گروتسک در هنر و ادبیات، ترجمهٔ آتوسا راستی، نشر قطره، تهران.

۴- گراهام آلن (۱۳۸۰)، بینامتنیت، پیام یزدانجو، تهران، نشرمرکز، چاپ اول، تهران.

۵-تری ایگلتون(۱۳۹۰)، پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی، تری ایگلتون، ترجمهٔ عباس مخبر، نشر مرکز، تهران.

۶- تری ایگلتون(۱۳۸۳)، مارکسیسم و نقد ادبی، اکبر معصوم‌بیگی، نشر دیگر، تهران.

۷- ژان ایو تادیه(۱۳۷۸)، نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمهٔ مهشیدنونهالی، نشر نیلوفر، تهران.

۸- فرد باتینگ، ژرژ باتای و...(۱۳۹۲)، نشانه‌های شر، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، نشر زاوش، تهران.

۹- میخاییل باختین(۱۳۸۷)، تخیل مکالمه‌ای، ترجمهٔ رویا پورآذر، نظری نی، تهران.

۱۰- رولان بارت(۱۳۶۸)، نقد تفسیری، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، نشر بزرگمهر، تهران.

۱۱- رولان بارت(۱۳۷۸)، درجه صفر نوشتار، شیرین‌دخت دقیقیان، نشر هرمس، تهران.

۱۲-محمدجعفر پوینده(۱۳۷۷)، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، انتشارات نقش جهان، تهران.

۱۳- مایکل پین(۱۳۸۰)، لاکان، دریدا، کریستوا، ترجمهٔ پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.

۱۴-مادن ساراپ (۱۳۸۲)، راهنمایی مقدماتی بر پساساختارگرایی و پسامدرنیسم، ترجمهٔ محمدرضا تاجیک، نشر نی، تهران.

۱۵-رمان سلدون(۱۳۷۸)، نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، انتشارات طرح نو، تهران.

۱۶-فردیناند دسوسور (۱۳۸۲)، دورهٔ زبان‌شناسی عمومی، ترجمهٔ کورش صفوی، نشر هرمس، تهران.

۱۷- محمد ضیمران(۱۳۷۹)، ژاک دریدا و متافیزیک حضور، نشر هرمس، تهران.

۱۸- علی‌اصغر قره‌باغی(۱۳۸۰)، تبارشناسی پست مدرنیسم، انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.

۱۹- میسن،کولی(۱۳۷۶)، رولان بارت، ترجمهٔ خشایار دیهیمی، انتشارات کهکشان، تهران.

۲۰- جان لچت(۱۳۷۷)، پنجاه متفکر بزرگ معاصر، ترجمهٔ محسن حکیمی، نشر خجسته تهران.

۲۱- مایکل لی(۱۳۸۳)، دایره‌المعارف زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ مشیت اعلایی، موسسه فرهنگی گسترش هنر، تهران.

۲۲- نوئل مک‌آفی (۱۳۸۵)، ژولیاکریستوا، ترجمهٔ مهرداد پارسا، نشر مرکز، تهران.

۲۳-کرامت موللی(۱۳۸۴)، مبانی روان کاوی فروید-لاکان، نشر نی، تهران.

۲۴- فیروزه مهاجر(۱۳۸۸)، کند و کاوی در نظریات فمنیستی ژولیا کریستوا، روزنامهٔ هشت صبح، ۲۰آذر، تهران.

۲۵-کریستوفر نوریس(۱۳۸۵)، شالوده‌شکنی، ترجمهٔ پیام یزدانجو، نشر مرکز، تهران.

۲۶- مگی هام(۱۳۸۲)، فرهنگ نظریه‌های فمینیستی، فیروزه مهاجر و...، نشر توسعه، تهران.

27- Emile Benveniste.(1971)Problems in General Languistics transMary Elizabeh Meek, Coral Gables,florida, University Miami Press Miami.

28- Roland Barthes(1983)The Fashion System ,trans Matthew Ward&Richard Howard.NewYork.

29-http://www.philosociology.ir/daily-articles/372-1390-07-19-07-39-18.html

30- http://vaghfeha.persianblog.ir/post/7/.