شیرازه

## میانجی‌های هنر

• **شرق:** «سه پژوهش در جامعه‌شناسی هنر» ماکس رافائل را اکبر معصوم‌بیگی سال‌ها پیش به فارسی ترجمه کرده بود و مدتی پیش این اثر در نشر بان دوباره منتشر شد و این البته چاپ اول کتاب در نشر بان به‌شمار می‌رود. رافائل یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان و تاریخ‌نگاران هنر در آلمان قرن بیستم به‌شمار می‌رود که در سال ۱۸۸۹ متولد شد و از این‌رو متعلق به نسلی از روشنفکران آلمانی است که با قدرت گرفتن هیتلر مجبور به ترک آلمان شدند. او در آثارش همواره به عنوان نویسنده‌ای مستقل هم به انتقاد از نهادهای هنر بورژوازی پرداخته و هم رویکرد حزب حاکم بر شوروی را در قبال هنر نقد کرده است. از این‌رو او در هیچ‌یک از این دو طیف جایی نداشت و در طول زندگی‌اش همواره موقعیتی لغزان و حاشیه‌ای داشت.

«سه پژوهش در جامعه‌شناسی هنر» که شامل سه جستار درباره پرودون، مارکس و پیکاسو است، در سال ۱۹۳۲ منتشر شد و به‌رغم فشردگی‌ها و پیچیدگی‌هایش یکی از مهم‌ترین آثار رافائل درباره هنر و پیوندش با تاریخ و جامعه به شمار می‌رود. این سه مقاله اگرچه می‌توانند به عنوان جستارهایی مستقل در نظر گرفته شوند اما نقاط اتصالی که میان آنها وجود دارد، باعث می‌شود تا این سه جستار در کنار هم طرحی از یک کلیت به دست دهند.

در تفکر رافائل، تاریخ نقشی محوری دارد و او در تحلیل‌هایش به دنبال نشان‌دادن پیوندهای هنر با تاریخ و اوضاع‌واحوال عام هر زمانه است. او در مقاله «پرودون و جامعه‌شناسی هنر»، به وارثان امروزی پرودون و تفکر آرمان‌شهرخواهی حمله می‌کند و در این میان به توضیح ایده هنری و تفاوت‌های میان قلمروهای هنر، علم و فلسفه می‌پردازد.

مقاله دوم کتاب با عنوان «نظریه مارکسیستی هنر»، اولین‌بار در نشریه‌ای فلسفی در آلمان در سال ۱۹۳۲ منتشر شد و می‌توان آن را مقاله محوری این کتاب دانست. رافائل در این مقاله، از نقد نظریه ایدئالیستی و آرمان‌شهرخواهی آغاز می‌کند و سپس بر اساس معرفت‌شناسی مارکسیستی به ارتباط میان ماده‌باوری تاریخی و آفرینش هنر می‌پردازد. رافائل در این مقاله به سراغ دیباچه ۱۸۷۵ مارکس در «مقدمه‌ای بر نقد اقتصاد سیاسی» می‌رود و به اعتقاد معصوم‌بیگی «اهمیت تاریخی» این مقاله نیز تا حدودی به «رویکرد نو»یی که رافائل در مواجهه با این نوشته مارکس به کار بسته برمی‌گردد. در این جستار رافائل با پیوند علم تاریخ و نقد هنری ایده «علم تجربی هنر» را مطرح می‌کند، علمی که در برابر جامعه‌شناسی هنر که از روش تاریخی و دیالکتیکی بی‌بهره است قرار می‌گیرد. او همچنین به تفسیر رویکرد رادیکالش در قبال هنر می‌پردازد و سپس بحث‌های نظری‌اش را در زمینه‌های هنر و سیاست معاصر بسط می‌دهد. رافائل بر اساس «مقدمه‌ای بر نقد بر اقتصاد سیاسی» مارکس می‌نویسد: «تحلیل مفصل این گفتار مارکس نشان خواهد داد که اگر ماتریالیسم دیالکتیک به کار بسته شود، ابزاری به ما خواهد داد تا با موفقیت بر همه این موانع ابتدایی، که از عوامل فردی و اجتماعی ناشی می‌شود، چیره گردیم و برای تدوین نظریه و جامعه‌شناسی هنر پیش برویم». اهمیت خاص این مقاله رافائل نیز به تلاش او برای یافتن ابزاری علمی

### سه‌پژوهش در جامعه‌شناسی هنر

**ماکس رافائل**

**ترجمه اکبر معصوم‌بیگی**

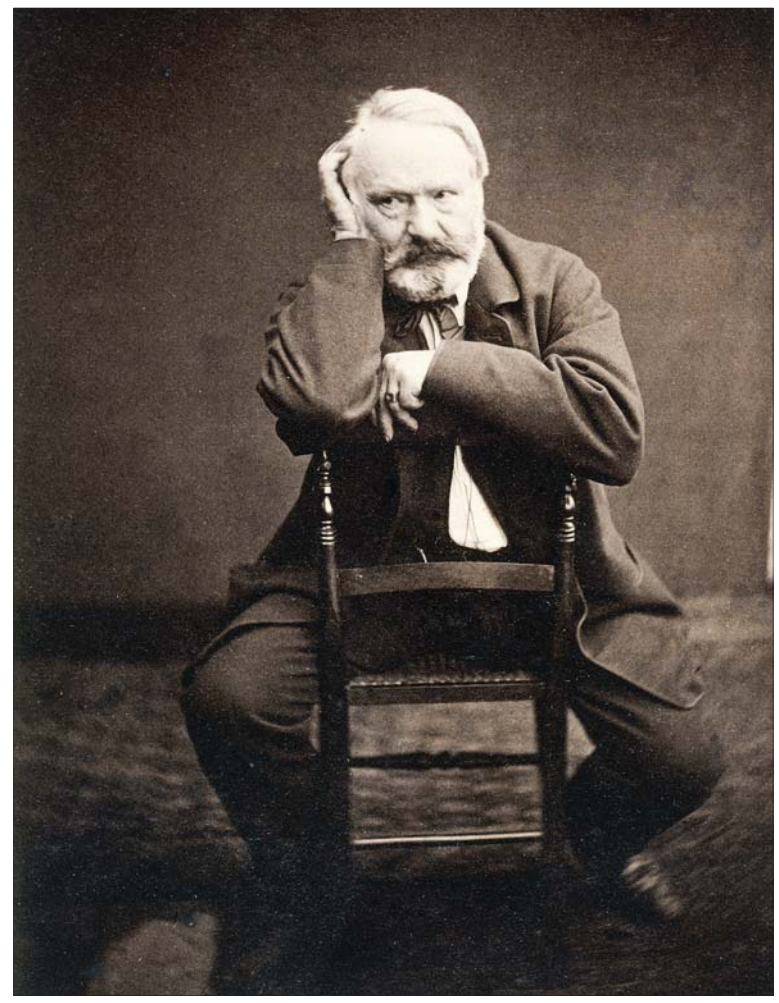
**نشر بان**

است که البته متفاوت از جامعه‌شناسی هنر است. رافائل به‌درستی نشان می‌دهد که زندگی اقتصادی هیچ‌چیز را مستقیما از خود پدید نمی‌آورد، بلکه فقط شیوه‌ای را تعیین می‌کند که بر اساس آن اندیشه‌های پیشینی تغییر کرده و تبدیل و تکامل می‌یابند. او همچنین به نکته‌ای دیگر اشاره می‌کند که آن نیز در برداشت عامیانه و مکانیکی از مارکسیسم غایب است. رافائل به وجود «عاملی میانجی» میان بنیاد اقتصادی و ادبیات و هنر تأکید می‌کند. درواقع ارتباط ذهنی ما با واقعیت و به‌عبارتی ارتباط ادبیات و هنر با واقعیت نه بی‌واسطه بلکه به‌واسطه حلقه‌های میانجی روی می‌دهد و به‌این‌ترتیب نمی‌توان هر واقعیت ایدئولوژیکی را از منظر اقتصادی توضیح داد. برداشت عامیانه و مکانیکی از مارکسیسم به این نتیجه می‌رسد که در جامعه‌ای که به لحاظ تاریخی دورانی مترقی را سپری می‌کند، ادبیات و هنر و فلسفه نیز مترقی خواهند بود. درحالی‌که نمونه‌های بسیاری را می‌توان به یاد آورد که بیرون از این رابطه مستقیم علت‌ومعلولی قرار دارند و مارکس به‌صراحت به این موضوع پرداخته است.

مقاله پایانی کتاب به پیکاسو اختصاص دارد. رافائل در همه عمرش به هنر پیکاسو توجه داشت و این موضوع بسیاری از پژوهش‌های اوست. رافائل اگرچه همواره هنر پیکاسو را می‌ستود، اما او را به عنوان نماد طبقه حاکم بورژوازی مورد بررسی قرار می‌دهد و به بیان خودش «آنچه در این‌جا مورد نظر ماست نه مسئله توانایی‌ها و استعداد شخصی پیکاسو که خوش‌قریحه‌ترین و برجسته‌ترین هنرمند زمانه ماست، بلکه سرنوشت تاریخی کلی بورژوازی اروپا است». چنین است که رافائل در این مقاله نه به نقد شخص پیکاسو بلکه به نقد طبقه حاکم می‌پردازد و البته پیکاسو را نماینده تمام‌عیار این طبقه می‌داند.

شکل‌های زندگی: بازخوانی «بینوایان» با میانجی ایده

# زندگی توجیه می‌کند



نادر شهریوری (صدقی)

اگر این ایده روسویی درست باشد که «فرد» به‌تنهایی نمی‌تواند مسئول باشد؛ زیرا همواره چیزی فراتر از فرد وجود دارد، آن‌گاه ژاور به‌عنوان فرد نمی‌تواند به تمامی نفرین شود، چنان که ژان والژان- نقطه مقابل ژاور- نمی‌تواند به تمامی ستایش شود. این دو مانند دیگر «فرد»ها تنها در رابطه میان یکدیگر ساخته می‌شوند. ویکتور هوگو اثر خود را خاطرات یک روح نامیده بود. این تعبیر درستی در رمانتیسم روح است که دگرگون می‌شود. در «بینوایان» پس از آنکه روح ژان والژان به وسیله اسقف بیئن ونو میریل تسخیر می‌شود، او یکباره دگرگون و درستکار می‌شود. «در دگرگونی ژان والژان با یک فرایند مواجه نیستیم، راهی پیچ‌درپیچ و پرفرازونشیب، تردیدها، تصحیح‌ها، افت‌وخیزها- که او را از خطا دور و به حقیقت نزدیک کند- یک چرخش رخ می‌دهد، یک جابه‌جایی ناگهانی و قطعی».[1] بعد از ژان والژان نوبت ژاور است که تغییر مسیر دهد، تغییر روح در ژاور کمتر رمانتیک و بیشتر واقعی است؛ زیرا روح یکباره و تماما تسخیر نمی‌شود؛ بلکه تغییر در فرایندی طولانی رخ می‌دهد؛ زیرا تأمل صورت می‌گیرد. تأملات ژاور به نتایجی ملموس و واقعی منتهی می‌شود که در آن ژاور به تقابل اجتناب‌ناپذیر میان قانون و زندگی پی می‌برد.

ویکتور هوگو در توصیف ژاور اگرچه می‌گوید که دیدنش در بیننده حسی ناخوشایند به وجود می‌آورد؛ اما از عظمت روح ژاور نیز می‌گوید؛ روحی که در فرایند طولانی- به اندازه یک زندگی پرماجرا- به نهایت خود می‌رسد. نهایتی که واقعی است؛ اما غیرواقعی تلقی می‌شود؛ چون مشابه ندارد. ژاور برایندی از دو حس بسیار ساده و نسبتا خوب است: حسی احترام به مافوق و نفرت از سرکشی. جهان ژاور، جهانی ساده‌شده است: در یک طرف جهانی قانونمند و متکی بر سلسله مراتب و در طرف دیگر مجرمانی که قانون را زیر پا می‌گذارند. دراین‌میان او به‌عنوان بازرس تنها اجراکننده قانون است. قانون عبارت است از موادی تدوین‌شده؛ اما فرمال که باید زندگی در تمامیت خود را با اعمال اراده مشمول خود ساخته و آن را انسجام بخشد.

تقابل قانون به‌مثابه امری غیرطبیعی (فرمال) و زندگی به‌مثابه امری طبیعی تم اصلی رمان «بینوایان» است. در «بینوایان» از همان ابتدا با «انسان حرام» مواجه می‌شویم. پدیده انسان حرام به نظر آگامبن به امپراتوری رم بازمی‌گردد. در امپراتوری رم وقتی فرد جرمی را مرتکب می‌شد، از جامعه طرد و در پی آن حقوق شهروندی از او بازپس گرفته می‌شد. ازآن‌پس او به انسانی حرام بدل می‌شود که در آن ژاور به تقابل اجتناب‌ناپذیر میان قانون و زندگی پی می‌برد.

ژان والژان نمونه‌ای از «انسان حرام» است که به خاطر جرمی که انجام داده، حقوقی به او تعلق نمی‌گیرد؛ ولی مشمول اعمال قانون می‌شود. والژان که در ابتدا به جرم دزدیدن قرص نانی زندانی می‌شود، بار دیگر به جرم اقدام به فرار زندانی می‌شود و سرانجام بر اثر تکرار جرم، پس از نوزده سال از زندان بیرون می‌آید و با دنیایی خصمانه روبه‌رو می‌شود که او را به خاطر جرمی که مرتکب شده و جزای آن را نیز تحمل کرده، از هر حقوقی حتی ابتدایی‌ترین آن مانند اقامت در مسافرخانه‌ای که در آن شب را به صبح برساند، منع می‌کند. به‌همین‌دلیل مجبور می‌شود شب را در خانه اسقف سپری کند. ازآن‌پس والژان به خاطر ادامه حیات چاره‌ای جز تغییر نام و هویت ندارد. او فرمالیته‌بودن قانون را درمی‌یابد، «سروکله‌اش با نام مسیو مادلن دلسوز و غمخوار پیدا می‌شود و شهردار شهر مونتروی سورمر می‌گردد و برای شهر رونق و آبادانی به ارمغان می‌آورد و تا حدود امکان بی‌چیزان را یاری می‌دهد و در حقشان مهربانی می‌نماید».[2] تغییر هویت با عنوان مسیو مادلن ادامه نمی‌یابد؛ زیرا والژان برای نجات جان آدم بی‌گناهی که گمان می‌برند خود او باشد، ناگزیر هویت واقعی خود را در دادگاه افشا می‌کند و قبل از آنکه دستگیر شود، ناپدید می‌شود. در اینجا والژان باز از حقوق خود محروم می‌شود و مشمول قانون «انسان حرام» می‌شود که فاقد هرگونه حقوق شهروندی به حساب می‌آید. «انسان حرام» در بینوایان صرفا شامل ژان والژان به‌عنوان زندانی و مجرم سابقه‌دار نمی‌شود؛ بلکه دیگر بینوایان ازجمله «فانتین» مادر کوزت را نیز در بر می‌گیرد.

به نظر هوگو زن نیز در بسیاری موارد بیرون از قانون قرار می‌گیرد. «سرگذشت فانتین این وضعیت را به تصویر می‌کشد، ابتدا مثل صغیر با او رفتار می‌کنند و سپس مانند جذامی. بعد از آنکه فیلیکس تولومیه به امان خدا رهایش کرد و به سراشیبی فرو می‌غلتد».[3] در آن هنگام فانتین کاملا از دایره قانون کنار گذاشته می‌شود و وقتی بورژوای متشخصی او را دست می‌اندازد، قانون نه جانب فانتین؛ بلکه جانب باماتابوا- فرد توهین‌کننده- را می‌گیرد؛ زیرا با شرایطی که فانتین پیدا کرد، جایی برای دفاع از او باقی نمی‌ماند.

بینوایان صرفا بیان کاستی‌های قانون و نمایان‌کردن حیات بی‌مقدار «انسان حرام» که از شمول قانون کنار گذاشته می‌شود، نیست؛ بلکه از منظری دیگر تقابل اجتناب‌ناپذیر میان قانون و زندگی است. تقابل قانون و زندگی به یک تعبیر تقابل سمبلیک ژاور با بینوایان است، مقصود از بینوایان در اینجا فانتین و والژان است. اولین رودررویی میان ژاور با فانتین در واقع میان قانون (ژاور) و زندگی (فانتین به‌مثابه زندگی) رخ می‌دهد. ژاور با دستگیری مسیو مادلن و افشای هویت او آخرین امید فانتین برای ادامه زندگی دخترش کوزت را نقش بر آب می‌کند و با این کار «زندگی» او را نابود می‌کند. ژاور «درحالی‌که کراوات و پیراهن و یقه ژان والژان را محکم می‌گرفت، به فانتین زل زد و گفت: بهت می‌گویم که دیگر آقای مادلن و آقای شهردار اصلا وجود ندارند. این دزد است یک راهزن، یک زندانی سابقه‌دار به اسم ژان والژان برای همین دستگیرش می‌کنم! حالا فهمیدی؟»[4] در پی این رودررویی فانتین می‌میرد.

رودررویی دیگر میان زندگی و قانون میان والژان و ژاور رخ می‌دهد. این رودررویی مرکز ثقل رمان است. یک رودررویی که به یک تعبیر می‌توان آن را رودررویی زندگی با وظیفه‌گرایی کانتی ژاور در نظر گرفت. پس از آنکه ژاور به‌عنوان جاسوس پلیس در سنگرهای شانوروری می‌رود و دستگیر می‌شود، او با شجاعتی وصف‌ناپذیر خود را آماده کشته‌شدن می‌کند و از شورشیان می‌خواهد فورا اعدامش کنند. ژاور این کار را کاملا عادلانه می‌داند، آنچه ناعادلانه می‌داند، تعللی است که صورت می‌گیرد. وقتی می‌شنود والژان امتیاز کشتن او را مطالبه می‌کند؛ زیر لب می‌گوید: منصفانه است و وقتی والژان او را نمی‌کشد و آزادش می‌کند، به زعم تسلطی که بر خود دارد، جا می‌خورد، بااین‌حال به‌سرعت خود را به مرکز پلیس می‌رساند تا گزارش دهد: وظیفه‌گرایی‌اش بی‌حدوحصر است.

اما کار ژان والژان تأثیر ویران‌کننده خود را بر ژاور می‌گذارد و ازآن‌پس جهان ساده و قابل فهم ژاور را پیچیده و غیرقابل فهم می‌کند. ژاور جهان تازه کشف‌شده را اگرچه درمی‌یابد؛ اما نمی‌پذیرد؛ زیرا بر رازورمز پیچیدگی‌های آن تسلطی ندارد؛ به‌همین‌دلیل به ژان والژان می‌گوید: «بهتر بود مرا می‌کشتید. شما مرا زجر می‌دهید».[5] پاسخ والژان به وظیفه‌شناسی ژاور چیزی از جنس زندگی است: اگر آدمی بخواهد خوشبخت باشد، نباید مفهوم وظیفه را بفهمد. ژاور تنها در مواجهه با والژان است که درمی‌یابد قانون و اخلاق و همین‌طور قانون و زندگی ممکن است نه‌تنها مخالف هم؛ بلکه گاه مقابل هم باشند و به تعبیر دقیق‌تر «همه زندگی نمی‌تواند ذیل قانون جمع شود».[6]

**پی‌نوشت‌ها:**

۱، ۳. وسوسه ناممکن، یوسا، ترجمه کاوه میرعباسی.
۲. هوگو، ریچارد بی. گرانت، ترجمه عبدالله توکلی.
۴. بینوایان، ویکتور هوگو، ترجمه محمدرضا پارسایار.
۵. بینوایان، ویکتور هوگو، ترجمه محسن سلیمانی.
۶. آگامبن.

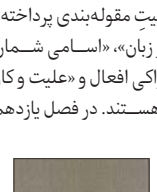
## در قلمروِ زبان‌شناسی

**شرق:** «زبان‌شناسی شناختی: یک مقدمه» کتابی است از دیوید لی که با ترجمه جهانشاه میرزابیگی در نشر آگاه منتشر شده است. در این کتاب، چنان‌که از عنوان آن پیداست، درباره زبان‌شناسی شناختی و وجوه مختلف آن بحث شده است. کتاب شامل سیزده فصل است. دیوید لی در آغاز پیشگفتار این کتاب از برخورد صورت‌گرایانه خشک و مرموز بیشتر نظریه‌های زبان‌شناسی با «غیرخودی‌ها» به عنوان مشکل عمده این نظریه‌ها سخن گفته و آن‌گاه اشاره کرده است که «زبان‌شناسی شناختی یک استثنا بر این قاعده است». لی آن‌گاه منظور خود را از استثنا بودن زبان‌شناسی شناختی این‌گونه توضیح می‌دهد: «این گفته به این معنا نیست که مدلِ شناختی فاقدِ ابزارِ نظری است. درست برعکس، برخی مطالعاتِ پیش‌رفته در نظریه چالشِ فکری بزرگی را مطرح می‌کنند و مبتنی بر استدلال‌های ظریفی هستند که گستره‌ی وسیعی از مفاهیم را فرامی‌خوانند، مفاهیمی که به راه‌های پیچیده‌ای باهم برهم‌کنش می‌کنند. اما، دست‌کم، ماهیتِ نظریه به گونه‌ای است که هیچ مانعِ صوری بزرگی بر سر راه کسانی که خارج از این چارچوب کار می‌کنند و می‌خواهند با این رویکرد آشنا شوند، به این امید که بر دامنه‌ی بینشِ خود در موردِ دانشِ زبان بیفزایند، قرار نمی‌دهد.» لی در این پیشگفتار اشاره می‌کند که تلاشش در این کتاب این بوده است که نظریه‌ای را که موضوع کتاب است بدون کاستن از ظرافت‌های آن برای گستره وسیعی از خوانندگان دسترس‌پذیر کند.

در بخشی دیگر از این پیشگفتار آمده است: «یکی از جذاب‌ترین ویژگی‌های زبان‌شناسی شناختی تمرکزِ آن بر معنی است. تحلیلِ نسبتا نارسای معنی در برخی نظریه‌ها مایه‌ی سردرگمی بسیاری از کسانی شده است که زبان‌شناس نیستند. اما پرداختن به این موضوع به یکی از جذابیت‌های زبان‌شناسی شناختی در دورانِ پسامدرن تبدیل شده است. به‌خصوص، در مرکز قرار دادن مفهوم تعبیر مدل را از رویکردهای پیشین به معنا متمایز ساخته است. زبان‌شناسان شناختی، در تأکید بر نقشِ تعبیر از بررسی‌های قبلی معنی در زبان‌شناسی فاصله گرفته‌اند، بررسی‌های قبلی معنی در زبان‌شناسی فاصله گرفته‌اند، بررسی‌های مبتنی بر این فرض که معنی از شناخت و ادراکِ انسان مستقل است و بنابراین می‌توان آن را عینی‌سازی و به صورتِ بالقوه صوری‌سازی کرد. آنچه زبان‌شناسانِ شناختی را وحدت می‌بخشد (با وجود اختلاف در زمینه‌های دیگر) تعهدِ آنها در مقابلِ این اصل است که عبارت‌های زبان شیوه‌ی خاصی از ادراکِ صحنه‌ی جاری زندگی روزمره را رمزگذاری می‌کنند. این بدان معنی است که رمزگذاری زبان شاملِ عواملی چون گزینش، دیدگاه، کانونِ توجه، چارچوب‌بندی، شیوه‌های مقوله‌بندی و جز اینهاست. آشکار است که این ویژگی مدل زبان‌شناختی را با گرایش‌های جدید در رشته‌های مجاور - مخصوصا نظریه‌ی ادبی و نظریه‌ی مطالعاتِ فرهنگی - بیشتر از دیگر نظریه‌های زبان هماهنگ می‌سازد. به همین دلیل، مدلِ شناختی باید در دسترسِ محققان در سایر رشته‌ها قرار بگیرد.» لی در بخشی دیگر از پیشگفتار از علاقه‌اش به «تحلیلِ متن‌ها (اعم از گفتار و نوشتار) با توجه به رابطه‌ی میانِ زبان و دیدگاه یا چشم‌انداز» سخن می‌گوید. او زبان‌شناسی شناختی را رویکردی می‌داند که به این نوع تحلیل به خوبی راه می‌دهد. لی دراین‌باره می‌نویسد: «من از همان ابتدای زندگی حرفه‌ای خود تلاش کرده‌ام نظریه‌ی زبان‌شناسی را در موردِ تحلیل گفتمان به کار ببرم، حتا زمانی که ماهیتِ نظریه کاملا با این وظیفه سازگار نبوده است. بنابراین، به نظرِ من، پیدایشِ زبان‌شناسی شناختی یک تحولِ مناسب است. اهمیتِ مفهوم تعبیر در مدل آن را به ابزاری پرتوان برای تحلیلِ راه‌هایی تبدیل کرد که در آنها انسان زبان را در برهم‌کنش‌های روزمره به کار می‌برد، با توجه به اینکه برهم‌کنش‌ها با تغییراتِ جاری شرکت‌کنندگان نسبت به هم‌دیگر تعریف می‌شوند، و با توجه به اینکه مشکلات و بدفهمی‌های (گاهی بسیار ظریفِ) گاه و بی‌گاه ارتباط در این محیط‌ها برمی‌خیزند».

کتاب شامل سیزده فصل است. در فصل اول با عنوان «مفاهیمِ پایه» به تعبیر، دیدگاه، پیش‌زمینه‌سازی، استعاره و چارچوب که مفاهیم پایه در زبان‌شناسی شناختی هستند پرداخته شده است. در فصل دوم با عنوان «فضا» رمزگذاری روابطِ فضایی بررسی شده است. کاربردهای استعاری و بسط‌یافته عبارت‌های فضایی موضوع فصل سوم کتاب با عنوان «بسط‌هایی از معناهای فضایی» است. در فصل چهارم با عنوان «مقوله‌های شعاعی» به ماهیتِ مقوله‌بندی پرداخته شده است. «ساخت‌ها»، «فضاهای ذهنی»، «تغییر زبان»، «اسامی شمارا و ناشمارا(جنس)»، کاربردهای ادراکی و غیرادراکی افعال و «علیت و کارگزاری» عنوان‌های فصل‌های پنجم تا دهم کتاب هستند. در فصل یازدهم با عنوان «زبان‌شناسی شناختی و تحلیلِ گفتمان»، چنان‌که لی در پیشگفتار کتاب توضیح داده، تمامی مفاهیم بحث شده در فصل‌های قبل برای تحلیلِ بحثِ خانواده فراخوانده شده‌اند و در فصل دوازده با عنوان «فرایندهای سازنده‌گرا در گفتمان» سازنده‌گرایی در زبان، «مخصوصا با تمرکز بر راهی که در آن گویندگان به صورتی خلاق مقوله‌بندی را برای حمایت از موقعیتِ بلاغی و ساختِ جهانِ خود به کار می‌برند» بررسی شده است. در فصل سیزدهم و پایانی کتاب هم با عنوان «خلاقیت و ماهیتِ معنا» به «برخی مسائل عامِ ناشی از رویکردِ شناختی، از جمله خلاقیت در زبان و ماهیت معنا» پرداخته شده است.

آنچه می‌خوانید بخشی است از مقدمه فصل اول کتاب که در آن از رشد زبان‌شناسی شناختی و تبدیل آن از نقد نارسایی‌های نظریه‌ی دستور زایشی نوآم چامسکی به یک نظریه مستقل سخن گفته شده است: «طی دو دهه‌ی گذشته، زبان‌شناسی شناختی تا جایی رشد کرده است که اکنون هر برنامه‌ی دانش‌گاهی در زمینه‌ی زبان، بدون توجه به آن، به معنای واقعی یک چیزی کم دارد. در سال‌های اول، دستوریانِ شناختی گرایش داشتند مدلِ خود را نقطه‌ی مقابلِ آن چیزی تعریف کنند که در آن زمان برنامه‌ی رایج در این رشته بود -یعنی نظریه‌ی دستورِ زایشی نوآم چامسکی. این بدونِ تردید بدان دلیل است که محققانِ عمده در این جنبش، خود در دامانِ نظریه‌ی زایشی پرورش‌یافته و مدلِ شناختی را برای جبرانِ نارسایی‌های این نظریه مطرح ساخته بودند. با این حال، زبان‌شناسی شناختی اکنون به گونه‌ای رشد یافته است که می‌تواند در حدِ خود یک نظریه‌ی بالغ و مستقلِ زبان در نظر گرفته شود. ویژگی عمده‌ای که زبان‌شناسی شناختی را از دستورِ زایشی متمایز می‌سازد جایگاه معنی در نظریه است. در مدلِ زایشی، ساختار عبارت‌های زبان برحسبِ یک نظامِ قواعدِ صوری تعیین می‌شود که عمدتا مستقل از معنا هستند. برعکس، شناختی‌ها استدلال می‌کنند که ساختارِ زبان بازتابِ مستقیم شناخت به این مفهوم است که هر عبارتِ زبانی خاص وابسته به شیوه‌ی خاصِ مفهوم‌سازی یک موقعیتِ معین است. این گفته به یک دیدگاه کاملا متفاوت از رابطه‌ی بینِ زبان و شناخت به‌طور کلی منجر می‌شود. درحالی‌که دستوریانِ زایشی مدعی هستند که یک مجموعه‌ی غنی از اصولِ طراحی زبان (دستور جهانی) وجود دارد که ویژه‌ی زبان است، شناختی‌ها باور دارند که، هرچند ممکن است اصولِ جهانی حاکم بر طراحی همه‌ی زبان‌ها وجود داشته باشد، در نهایت این اصول ریشه در شناخت دارند. این نتیجه باعث می‌شود که شناختی‌ها نسبت به دیدگاه رایج در دستورِ زایشی تردید داشته باشند، دیدگاهی که بنا بر آن یک منشاء اختصاصی در مغز انسان وجود دارد که منحصرا مختص زبان است».



### زبان‌شناسی شناختی: یک مقدمه

**دیوید لی**

**ترجمه جهانشاه میرزابیگی**

**نشر آگاه**

عطف

## امکان‌های نقد

• «آینده‌ای برای نقد» عنوان کتابی است از کاترین بلزی که به‌تازگی با ترجمه حبیب رستمی در نشر نیماژ منتشر شده است. آن‌طور که از عنوان کتاب هم برمی‌آید، نویسنده در این اثر به موضوع نقد، اولویت‌های تعیین‌کننده فعلی و چندین جایگزین ممکن برای آن‌ها می‌پردازد. بلزی آن‌طور که در مقدمه‌اش هم نوشته، نقد را به معنای تحلیل نظام‌مندی که شامل تحلیل، شرح و بیان و تفسیر ادبی یا داستانی می‌شود، در نظر گرفته است. بلزی در جایی از مقدمه‌اش نوشته است: «مشکل ادبیات این است که هنوز به صورت ضمنی تمایل به قضاوت ارزشی دارد: آثار کلاسیک، ادبیات محسوب می‌شوند و نه آثار پرفروش؛ رمان‌های ادبی هم جایی در این میانه قرار دارند. اما اجماع مشخصی در مورد اساس این قضاوت‌ها و همچنین درک مشترکی از مزایای انجام چنین قضاوت‌هایی وجود ندارد. من قصد دارم در اینجا رویکرد جدلی داشته باشم، اما نه در مورد آثاری که باید بسنجیم و ارزش‌یابی کنیم، به همین علت این موضوع را برجسته می‌کنیم. اما با وجود قرن‌ها سنجش و بررسی نوشتارها، ما هیچ واژه غیرقضاوت‌کننده‌ای برای یک اثر هنری متشکل از واژه‌ها و یا یک ساختار کلامی که در وهله اول برای انتقال اطلاعات طراحی نشده باشد، نداریم. نوشتن خلاقانه یا نوشتن خیالی و ابتکاری خنثی‌تر از ادبیات نیستند. من که از این مشکل سرگشته بودم به سختی داستان را پذیرفتم.» بلزی می‌گوید که نقادی رایج لذت داستان و ادبیات تخیلی را نادیده گرفته است. او می‌گوید ما یا آثار را تحلیل نمی‌کنیم یا اگر تحلیل می‌کنیم روی به رویکرد کانتی می‌آوریم و لذت را با قضاوت و تقوا پیوند می‌زنیم. او می‌گوید که در این کتاب می‌خواهد از نو آغاز کند و البته نه با انتقاد از کانت بلکه با روشی جایگزین در «نگاه به جاذبه و فریبندگی ادبیات داستانی. در این فرایند من برخی از موانع غالب برای فهم بهتر بافت متن را به چالش می‌کشم، که از آن جمله می‌توان به جایگزینی اخلاقیات با خواندن، سرگشتگی زندگی‌نامه و کم‌شدن توجه و دقت که از برتری‌دادن به واقع‌گرایی (رئالیسم) ناشی می‌شود، اشاره کرد. در ادامه نشان می‌دهد که نقد می‌تواند بلندهمت‌تر باشد. نقد دانشی ارزشمند از فرهنگ را در گذشته و حال، در اختیار ما می‌گذارد و فرهنگ به عنوان عنصری که برای بشر عمیقا سازنده است، شناخته می‌شود. تاریخ فرهنگی که توسط داستان نشان داده شده است، متنوع و چندلایه است، و این نگرش را که همیشه گزینه‌ها و انتخاب‌های دیگری وجود دارند، توجیه کرده و از آن حمایت می‌کند. اگر داستان خیلی لذت‌بخش نبود، تصویر آن از مسائل اجتماعی با اهمیت از جمله نژاد، جنسیت، یا بوم‌شناسی، از اهمیت کمتری نسبت به حال برخوردار بودند. داستان هم بینش و بصیرت می‌دهد و هم تأثرات را به کار می‌گیرد، تا حدی که میل و رغبت خوانندگان و مخاطبان را درگیر کند.» بلزی تا جایی که ممکن بوده سعی کرده نمونه‌های مناسبی برای شیوه‌ای که از آن حرف می‌زند، ارائه دهد. او معتقد است داستان گاه به محدودیت‌های تحمیل‌شده ازسوی مفهوم دلالت‌کننده می‌پردازد که جوهر متن خود است و زبان خودْ تبدیل به جایگاهی برای مقاومت

### آینده‌ای برای نقد

**کاترین بلزی**

**ترجمه حبیب رستمی**

**نشر نیماژ**

و فرصت می‌شود و محدودیت‌هایی را که در آن امکان گفتن، نوشتن، تصورکردن و فکرکردن وجود دارد، به چالش می‌کشد. با این مقدمات، بلزی از وظیفه منتقد می‌گوید که دشوار است زیرا نقد، هیچ نشانه اساطیری برای نشان‌دادن یک استاندارد یا یک ابژه آرمانی در دست ندارد، بلکه ساختن و بازسازی مفاهیم بر عهده خودِ منتقد است. «این مسئله نیازمند چیزی بیشتر از استخراج متون به‌منظور دستیابی به درون‌مایه آن‌ها خواهد بود. و یا بیشتر شامل شناخت آگاهانه‌ای خواهد بود که آن درون‌مایه‌ها به‌واسطه قرابت معوق یک متن که مشتاق حضور است و درعوض چیز دیگری را می‌یابد، از آن محروم گشته‌اند.» بلزی این ویژگی را با خوانش ما از لحظات تاریخی هم‌بسته می‌داند و سرانجام چنین رأی می‌دهد که نقد، امکان درک تاریخی فرهنگ را ارائه می‌دهد و داستان پیچیده‌ترین و ظریف‌ترین نمونه فرهنگ است. آنچه در کتاب بلزی جالب‌توجه است همان چیزی است که خودش در مقدمه به آن اشاره دارد: این‌که «آینده‌ای برای نقد» تنها یک اثر نظری نیست و بیشتر بر عمل تمرکز دارد. او تأکید دارد که این کتاب در مورد ادبیات نیست. کتاب‌های ادبیات بسیار خوبی درحال‌حاضر وجود دارند اما موضوع نقد در نظرِ بلزی، نامرئی و دور از دید است. پس او سعی دارد در کتابش به موضوع نقد، اولویت‌های نقد در روزگار معاصر و جایگزین‌های ممکن بپردازد. او نشان می‌دهد که ارزش‌های غالب نقد و فرضیاتی که در هر دوره بر نقد حاکم است تا چه‌حد در خواندن و بازخوانی آثار ادبی مؤثرند. «آینده‌ای برای نقد» در هفت بخش با این عناوین نوشته شده است: «لذت»، «تقوا»، «زندگی‌نامه»، «رئالیسم»، «فرهنگ»، «تاریخ» و «میل».