بسم الله الرحمن الرحیم

عیار نقد

مجموعه مقالاتی در حوزه مبانی نظری نقد به قلم گروهی از نویسندگان

به کوشش

علی اوجبی

دفتر دوم

خانه کتاب
آبان ۱۳۸۹

سرشناسه: اوجبی، علی، ۱۳۴۳ـ گردآورنده
عنوان و نام پدیدآور: عیار نقد: (مجموعه مقالاتی در حوزه مبانی نظری نقد به قلم گروهی از نویسندگان)/ به کوشش علی اوجبی؛ [به سفارش دبیرخانه] جشنواره نقد کتاب.
مشخصات نشر: تهران: خانه کتاب، ۱۳۸۸
مشخصات ظاهری: ج: جدول ــ فروست: خانه کتاب؛ ۱۷۲؛ ۲۲۶.
شابک: ۵۴۰۰۰ ریال: ج. ۱: 978-600-5505-19-1؛ ۳۴۰۰۰ ریال: ج ۲: 978-600-5505-77-1
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: پشت جلد به انگلیسی: Ali Owjabi. Ayare-e naqd: principles of book reviewing: a collection of essays
یادداشت: ج. ۲ (چاپ اول: ۱۳۸۹) (فیپا) ـ یادداشت: کتابنامه.
موضوع: نقد ـ فلسفه ـ موضوع: نقد ادبی ـ فلسفه
شناسه افزوده: خانه کتاب ـ شناسه افزوده: جشنواره نقد کتاب. دبیرخانه
رده‌بندی کنگره: ۱۳۸۸ ۹ ع۸ الف/ PN۸۱ ـ رده‌بندی دیویی: ۸۰۱/۹۵
شماره کتابشناسی ملی: ۱۸۸۳۲۹۳

عنوان کتاب: عیار نقد (دفتر دوم)
مجموعه مقالاتی در حوزه مبانی نظری نقد به قلم گروهی از نویسندگان
به کوشش: علی اوجبی
طراح جلد: حمیدرضا مازیار
ناشر: مؤسسه خانه کتاب
نوبت چاپ: اول ـ آبان ۸۹
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه
قیمت: ۳۴۰۰۰ ریال
شابک: ۱ـ ۷۷ـ ۵۵۰۵ـ ۶۰۰ـ ۹۷۸
نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، بین خیابان فلسطین و صبای جنوبی، شماره ۱۰۸۰،
خانه کتاب، کدپستی: ۱۳۱۷۵، تلفن بخش توزیع: ۸۸۳۴۲۹۸۵،
دورنگار: ۶۶۴۱۵۳۶۰

فهرست مطالب

مقدّمه ۷
نقد و قدسیت متن / احمد ابومحبوب ۹
تعصب و آزادگی / محمد اسفندیاری ۱۵
دربارهٔ نقد / آلن. اچ. گولدمن / مصطفی امیری ۲۵
ده اصل برای نقد مدرن / اسماعیل امینی ۳۳
نقد فلسفی، فلسفهٔ نقد / علی اوجبی ۴۱
نقد کردن، اثبات یک فعل فلسفی است / حسن پارسایی ۴۹
ناقدان در زمانهٔ عسرت / جویا جهانبخش ۶۷
نکاتی در باب نقد کتاب / نصرالله حکمت ۷۷
مبانی دینی نقدپذیری / غلامرضا ذکیانی ۸۱
بی‌مهری به نگاشته‌های حقوقی / محمدحسین ساکت ۹۹
نقد ادبی و ظهور حقیقت / محمود سنجری ـ سینا ۱۰۷
دریچه‌ای به نقد ... / فرحناز علیزاده ۱۱۷
نقد در موقعیت پست مدرن / علیرضا فولادی ۱۳۱
مقام و مختصات نقد در تاریخ فرهنگ اسلامی / مهدی کمپانی‌زارع ۱۴۱
ملاحظات و پیشنهاداتی پیرامون نقد و داوری / رضا محمدزاده ۱۷۱
نقد ساختاری / مریم مشرّف ۱۷۷
کودک و نوجوان، مشارکت در نقد آثار ادبی / انسیه موسویان ۱۹۷
درنگی در ابزارهای نقد شعر فارسی / حامد هاتف ۲۰۷

مقدّمه

نقدها را بود آیا که عیاری گیرند

یکی از اصول بدیهی معرفت‌شناسی این است که معرفت بشری آمیخته بـه خطـا و لغزش‌هاست و برای کشف حقایق و حرکت رو به جلوی نظریات می‌بایست به بازنگری آنها پرداخت، از کاستی‌ها و کژی‌ها پرده برداشت و خلأها را پُر کرد. از اینجاست که نقد ضرورت می‌یابد. نقد در صورتی که بـر اصـول علمـی منطبـق باشـد و از انگیـزه‌هـای غیرمعرفتی عاری، از لوازم رشد و بالندگی به شمار مـی‌آیـد. بـه همـین دلیـل صـاحبان اندیشه باید خود به استقبال نقد بروند و هم‌پای با منتقدِ تیزهوشِ دانایِ متعهد مسیر پـر پیچ و خم اندیشه‌ورزی را پشت سر گذارند و موانع را مرتفع سازند.

البته منتقدان خود دو دسته‌اند:

ـ بیشینهٔ آنها توان شناسایی رخنه‌ها را دارند.

ـ و اندکی هم رخنه‌شناس‌اند و هم طبیبِ دوّار.

روشن است که در حالت نخست، کار نویسنده و نظریـه‌پـرداز دشـوارتر اسـت و در حالت دوم سهل‌تر. چه در حالت اول منتقد به منزلهٔ چشمان اوست که موانع را می‌بینـد، اما برداشتن آنها و یافتن مسیر درست برعهـدهٔ خـود اوسـت. امـا در حالـت دوم، منتقـد افزون بر شناسایی خلأها، مسیر درست را نیز معرفی می‌کند و او تنها بایـد اراده کنـد و گام بردارد.

در جامعه کنونی ما نقد کتاب شاید عمری پنجاه ساله داشته باشد. در طیّ ایـن نـیم قرن، جریان نقد فراز و نشیب‌های فراوانی داشته، آسیب‌شناسی این پدیـده حـاکی از آن است که جدای از عوامل جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و حتی سیاسی، بیشتر کسـانی کـه

گام در این وادی نهاده‌اند، با اصول و مبانی آن آشنایی نداشته‌اند و با تکیه بر این قاعده نانوشته «خود راه بگویدت که چون باید رفت» نقدنویسی را آغاز کرده‌اند.

دبیرخانه جشنوارهٔ نقد در این راستا بر آن شد تا با برگزاری کارگاه‌های آموزش شیوه و اخلاق نقد، و نیز انتشار آثاری در این زمینه، در حدّ توان اندک خود به این مهم بپردازد.

عیار نقد دفتر دوم مجموعه مقالاتی است که به قلم گروهی از صاحبنظران پدید آمده است. رویکرد این مجموعه تبیین مبانی، مقدمات، اصول و اخلاق نقد است.

امیدواریم با یاری اندیشمندان این حوزه، این مجموعه ادامه یابد و همگان از دست‌آوردها و ثمرات پُربار آن بهره‌مند شوند.

در پایان از تمامی نویسندگانی که با این مجموعه همکاری داشتند، جناب آقای شجاعی (مدیرعامل محترم مؤسسه خانه کتاب) که با چاپ آن موافقت کردند، همکاران واحد انتشارات و سرکار خانم حقانی که پی‌گیر به سامان رسیدن آن بودند، تشکر و تقدیر می‌نمایم.

علی اوجبی
۱۳۸۸/۷/۱

نقد و قدسیت متن

● احمد ابومحبوب *

فیلسوف و دانشمند، تلاش در شناخت هستی و آفرینش دارند و می‌خواهند همهٔ جوانب آن را درک کنند، آن‌گونه که بدانند چه باید کرد و چه باید بود و نیز این که چه هست. این تلاش نیاز به نزدیک شدن به پدیده‌ها دارد؛ نزدیک شدنی بدون واهمه از اشتباه. انسان همواره در تاریخ خود، آزموده و اصلاح کرده و این‌چنین به پیش رفته است. اگر نه چنین بود، پیشرفت و تمدنی وجود نداشت و باید بگویم اساساً بشری وجود نداشت؛ چرا که مفهوم انسان و بشریت با پیشرفت و اصلاح، با اصطلاح «کمال‌یابی» تعریف می‌شود.

فیلسوفان و دانشمندان، با عقل و با تجربه می‌اندیشند تا به آگاهی و شناخت برسند. پیداست که زاویهٔ دیدها نیز در چگونگی این آگاهی و شناخت نقش دارد؛ از اینجاست که نسبیت شناخت و آگاهی معنا می‌یابد. لازمهٔ دست‌یابی به این شناخت و آگاهی، گونه‌ای از بی‌پروایی درونی است که آن را شجاعت می‌نامیم. تفکر و عقل‌ورزی و تجربه‌ورزی، نیاز به شجاعت دارد و بدون آن هیچ شناختی پدید نمی‌آید. شناخت، انسان را با مسائل جدیدی رویاروی می‌سازد که ممکن است با همهٔ داشته‌های پیشین او مغایر باشد. پذیرش و ادراک این مغایرت و تفاوت به عنوان شناخت و حقیقت، عملی دلاورانه است. هویدا است که هرکسی این دلاوری را ندارد. خردورزی، محصول دلاوری در تفکر است.

---

* عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی.

در روزگاران باستان، دلاوری، محصول قدرت بدنی و جسمی شمرده می‌شد، امروزه نیز در بسیاری سرزمین‌ها، دلاوری، محصول قدرت تسلیحاتی و نظامی دانسته می‌شود. البته این امر نشانهٔ این است که ذهنیت چنان افرادی هنوز در دنیای باستان سیر می‌کند و گامی به سوی دنیای امروز به پیش نیامده، بلکه همان ذهنیت کهن را با تغییر ظاهر ادامه داده است. این ذهنیت، خاص قدرتمداران است و نه اندیشمندان.

در دنیای امروز، دلاوری، محصل خرد و تفکر است. آن کس که می‌اندیشد آزاد، یک دلاور معاصر است؛ اگرچه در دنیای کهن نیز چنین دلاورانی وجود داشته‌اند.

بنابراین، دو جبههٔ قدرت و خرد را می‌توان همواره در تاریخ مشاهده کرد که تا امروز به گونه‌ای تداوم یافته‌اند. البته اینجا منظورم از قدرت، مفهوم فوکویی آن نیست، چرا که قدرت در دانش نیز نهفته است؛ و بلکه منظورم همان مفهوم سنتی قدرتمداری است.

به هر حال، دلاوری بویژه در دنیای امروز مبتنی بر خردورزی است و به همین دلیل، نااندیشمندان و بی‌خردان، انسان‌های بزدل و حقیر شمرده می‌شوند، چرا که جرأت ندارند با خود و غیر خود و با مغایر خود و اندیشه‌ها و دریافت‌هایشان رویاروی شوند و حقیقت را در آشکارگی آن دریافت کنند. آنان در چیزی محو شده‌اند که ایدئولوژی‌اش می‌نامیم؛ یعنی در چهارچوب‌بندی اندیشه.

اما این همه چه ارتباطی با نقد، بویژه نقد ادبی دارد؟ این را باید بدانیم که نقد، محصول فلسفه و دانش است. و البته هر چه دامنهٔ دانش و اندیشه فراخ‌تر باشد، دریافت و شناخت، گسترده‌تر و ژرف‌تر است.

اگر نقد ادبی، شناخت کائنات ادبی است از تمامی جوانب، با مفهومی که استاد زرین‌کوب بیان می‌دارند، و اگر اثر ادبی، خود، یک جهان و آفریده است، پس منتقد نیز همان فیلسوف و دانشمند این جهان متن است؛ و به عبارتی، نقد را نیز باید فلسفه و دانش این جهان دانست.

بدین ترتیب، نقد نیز عقل و تجربه را برای تفکر پیرامون متن لازم دارد. هر متن، و نیز عناصر آن، یک پدیده و آفریده است که برای شناخت آن باید بدان نزدیک شد و این نزدیکی، شجاعت را می‌طلبد. از هرچه واهمه داشته باشیم، بدان نزدیک نخواهیم شد و اگر نزدیک نشویم، آن را نخواهیم شناخت، چرا که اساساً درباره‌اش نخواهیم اندیشید. پذیرش با اندیشه، شناخت است و اما پذیرش بدون اندیشه، ایمان نام دارد و این نیز محصول قدسیت است که در چهارچوب‌های ایدئولوژی جای می‌گیرد.

قدسیت یک اثر و مؤثر، عاملی است که واهمه ایجاد می‌کند و واهمه نیز از نزدیک شدن و دست‌یابی به شناخت جلوگیری می‌کند. قدسیت، مهم‌ترین عامل در مرگ نقد است؛ و نیز مرگِ شناخت.

پس برای اندیشیدن دربارهٔ متون و نقد آنها به هیچ وجه نباید برای آنها قدسیت قائل شد. مثلاً چنانکه از پیش گمان بداریم که مولانا و مثنوی‌اش، چنان والا و مقدسند که نمی‌توان در آن چون و چرا کرد، پرسش کرد، پاسخ داد، نفی کرد، اثبات کرد و... به هیچ‌گونه‌ای به شناخت دقیق *مثنوی* و مولانا نایل نخواهیم شد. اگر از پیش، معتقد باشیم که فلان متن یا فلان ادیب، هیچ نقصی ندارد و مبرا از هر کاستی است، چگونه می‌توانیم با دریافتی مغایر این رویاروی شویم؟ و اگر با مغایرت‌ها رویاروی نشویم، چگونه می‌توانیم مطمئن باشیم که در شناخت ما اشتباهی وجود ندارد و در دریافت خود صائب هستیم؟ پیش از اندیشه و تفکر و چون و چرا، شناخت و آگاهی پدید نمی‌آید.

از این روی، نقد ادبی براستی فرآوردهٔ عقل و خردورزی است و خود نیز نشانهٔ عقل و خرد. بنابراین در برابر متن ادبی باید به چون و چرا پرداخت؛ باید با آن گفتگو کرد و آن را به پرسش کشید. این تفکر و پرسش باید در همهٔ جوانب متن باشد. البته به یکباره شاید نتوان دربارهٔ همهٔ جوانب متن پرسش و تفکر کرد؛ اینجاست که نقد ادبی، به عنوان علم، نیاز به تئوری و نظریه و یا زاویهٔ نگرش پیدا می‌کند.

نقدهای سنتی، عمدتاً بر مبنای پرسمان‌های پراکنده ساخته می‌شده‌اند و به همین جهت پاسخ‌های پراکنده و نامنسجم را پدید می‌آورده‌اند. شاید بتوان تئوریک‌ترین نقدهای کهن را در ایران، نقدهای عارفان، یا نقدهای عرفانی دانست. این نقدها اساساً بر پایهٔ تئوری‌های عرفانی قرار داشتند که از پیش، نمادپردازی‌های آنها تعیین شده بود. ولی البته تمامی این نقدها تأویلی و تفسیری بوده‌اند؛ آنچه که امروزه گونه‌ای هرمنوتیک می‌نامیم.

گادامر معتقد است که «متن، محتوی صدق است». اما باید دقت داشت که همین امر نیز ممکن است به قائل شدن به «قدسیت متن» منجر شود، مگر این که آن را بدین مفهوم دریابیم که متن، مستقل از مؤلف است و مستقلاً باید نقد شود. در این صورت، باید صادق بودن متن را به معنای مستقل بودن آن دانست و هر آنچه را که متن، و تنها خودش، می‌گوید تحلیل کرد. از پیش نمی‌توان مطمئن بود که متن، بدون کاستی است. متن، «لوح محفوظ» نیست.

گذشتگان ما چنین می‌پنداشتند که همه چیز از پیش تعیین شده و در «لوح محفوظ» موجود است؛ لذا جهان‌شناسی، پایهٔ مکتوب داشت، بدین معنا که انسان فقط باید آنچه را که هست بخواند و تنها بپذیرد. اما به هرحال، آنچه در لوح محفوظ، مکتوب است، نخست با خواندن و سپس با تأویل درک می‌شود. از این روی، آنچه هست، همین است که هست و انسان دوگونه برخورد با آن می‌توانسته داشته باشد: یا باید طوطی‌وار تکرارش کند، یا باید با خرد خود تأویلش کند و با آن کلنجار رود. آنچه تاکنون اتفاق افتاده، غالباً تکرار طوطی‌وار بوده است؛ تسلیم و پذیرش بدون اندیشه و تأمل.

اما آیا نمی‌توان این لوح را تأویل کرد و به معرفت نایل آمد؟ اگر چنین شود، ادراک خردمندانه پدید می‌آید و با ادراک خردمندانه می‌توان همهٔ زیر و بم‌های آن را شناخت. شناخت، متفاوت با پذیرش است.

در رویارویی نوع اول، ذهن، بین «لوح محفوظ» یا ارادهٔ الهی، با جهان هستی و واقعیت، مشابهت و همسانی می‌یابد و تسلیم آن می‌شود، بدین‌گونه مفهومی پدید می‌آید که بدان تقدیرگرایی می‌گوییم. این تقدیرگرایی در برخورد خواننده با متن، همان تقلیدگرایی یا گریز از تفکر است و عبارت است از پذیرش متن، هرچه که باشد. اینجا دیگر اندیشه مطرح نیست، بلکه فقط واقعیت خارجی مطرح است و مثلاً کوه، همین است که هست و از گونه‌ای دیگر نباید بدان نگریست، پس باید تسلیمِ دیدگان شدن؛ چرا که در «لوح محفوظ» چنین است و تغییر نمی‌کند. باید مثلاً ستمگران وجود داشته باشند؛ همین است که هست و نمی‌توانی و نباید تغییرش بدهی؛ زیرا علیه خداوند عصیان خواهی داشت؛ باید منتظر بمانی تا لوح محفوظ کار خودش را بکند. ادبیات گذشتهٔ ما انباشته است از این گفتمان.

اما برخورد از نوع دوم، ارتباطی به پذیرش ندارد، بلکه شاید به عدم پذیرش هم بی‌ربط نباشد. اینجا «اندیشه» پا به میان می‌گذارد و بین «ذهن» و «لوح محفوظ» واسطه می‌شود. این اندیشه، به جای پذیرش، به تأویل می‌پردازد، حتی ممکن است آن را بپذیرد و محکوم کند و متن را به چالش بکشد؛ اما به هرحال انسان یا ذهن انسان به فاعل شناخت تبدیل می‌شود؛ دیگر او مفعول نیست. او به عنوان فاعل شناخت، صاحب‌نظر می‌شود و می‌تواند تغییراتی به سوی بهبود ایجاد کند؛ می‌تواند کشف کند و بیافریند یا موجب آفرینش گردد: می‌تواند «لوح محفوظ» را دیگرگون سازد: فلک را سقف بشکافد و طرحی نو دراندازد.

قدسیت متن، به عنوان لـوح محفـوظ، انسـان را مفعـول و کـنش‌پـذیر مـی‌سـازد، همچنان‌که تقدیرگرایی، به معنای مفعولیت انسان است. اما اگر انسان، قادر آفریده شده است، پس می‌تواند در «لوح محفوظ» دست ببرد و خود نیز لوحی دیگر بیافرینـد؛ مـی-تواند متن را جزءجزء بررسی کند، و پای چون و چرا بنشاند، بدون این کـه بـیم اهانـت برود، و از این طریق به دانایی نایل آید.

بدین‌سان، نقد محصول ارادهٔ انسان به اندیشهٔ آزاد است و نتیجهٔ آن نیز رسیدن بـه دانایی و فرزانگی است.

تعصّب و آزادگی

● **محمّد اسفندیاری***

چون به آزادی نبوّت هادی است
مؤمنان را زانبیا آزادی است
مولوی

آن‌در که لعن و نفرین نثار تعصّب شده، تحقیقی در بارهٔ آن صورت نبسته و چیستی و چرایی آن، چنانکه باید، شناخته نشده است. گویا بـدگویی و مـذمّت از تعصّـب، جـای خود را به تحقیق داده و عدّه‌ای بدین پندار رفته‌اند که چه نیازی است به مطالعهٔ علمـی در بارهٔ این پدیدهٔ مذموم. حاصل اینکه استنباط و دانش ما در موضوع تعصّب، نادرست و اندک است. برخی معتقدند که تعصّبْ بد است، امّا از دیگران؛ و مدارا خوب است، ولی با ما. بعضی دیگر معتقدند هر که با ماست، منصف است و هر که بر ما، متعصّـب. عـدّه‌ای هم معتقدند که اساساً همگان متعصّبند و در پی انسان خالی از تعصّب نباشید که نیابید.

در میان مصلحان معاصر، سیّد جمال‌الدّین اسدآبادی و محمّد اقبال و علی شریعتی، تعریفی از تعصّب به دست داده و آن را ستوده‌اند.[1] بر پایهٔ این تعریف، تعصّب در مقابـل خمود است و هر مسلمانی باید تعصّب داشـته باشـد و در مقابـل متجـاوزان بـه دیـن و دینداران، بجوشد و بخروشد و از آیین و سرزمینش دفاع کند.

پیداست این نویسنده، که خمود را مخـدّر دانسـته و از عوامـل انحطـاط مسـلمانان برشمرده، با این تعریف از تعصّب موافق است و آن را پادزهر خمود می‌داند. آنچه در این نوشته نقد می‌شود، جنبه‌ای دیگر از تعصّب است و بنا به تعریف مشهور.

---

* پژوهشگر حوزهٔ دین.

تعصّب

تعصّب از مادّهٔ عصب است و عصب به رشته‌هایی در بدن می‌گویند که مفصل‌ها را به یکدیگر پیوند می‌دهد. تعصّب به معنای حمایت و جانبداری از کسی یا چیزی، به علّت وابستگی به آن است؛ مانند وابستگی مفصل‌ها از طریق رشتهٔ اعصاب. بنابراین هیچ‌س خالی از تعصّب نیست و هر انسانی وابسته به خانواده‌ای و کشوری و یا عقیده و دینی است و از آن حمایت می‌کند، و یا باید حمایت کند. امّا این همه مذمّتی که از تعصّب شده به این معنای آن نیست، بلکه مقصود این است که آدمی به علّت وابستگی‌اش به کسی یا چیزی، در حمایت از آن، از مسیر حقیقت و عدالت خارج شود.

این جهان، جهان پیوندها و وابستگیهاست. هر کس به آیین و دینی، یا نژاد و کشوری، یا حزب و گروهی وابسته است و از آن دفاع و جانبداری می‌کند. بدین معنا هیچ کس خالی از تعصّب نیست، امّا تعصّب مذموم این است که انسانْ اسیر وابستگی-اش شود و در مسیر حمایت از آن، حق را پایمال کند. یعنی حاضر شود برای آنچه حق می‌داند و به آن وابسته است (عقیده‌اش، گروهش و ...)، به ناحق رود و به حقّ دیگران تجاوز کند. بنابراین تعصّب یعنی حمایت به ناحق از کسی یا چیزی، به علّت وابستگی به آن. در حدیثی از امام سجّاد ـ علیه‌السلام ـ به این تعریف از تعصّب اشاره شده است:

اَلْعَصَبِیَّةُ الَّتِی یَأثَمُ عَلَیها صاحِبُها اَنْ یَرَی الرَّجلُ شِرارَ قَومِهِ خَیراً مِنْ خِیارِ قَومٍ آخرِینَ. وَلَیْسَ مِنَ الْعَصَبِیَّةِ اَنْ یُحِبَّ الرَّجلُ قَومَهُ وَلکِنْ مِنَ الْعَصَبِیَّةِ اَنْ یُعِینَ قَومَهُ عَلَی الظُّلمِ.[۲]

یعنی تعصّبی که دارندهٔ آن گناهکار می‌شود این است که کسی بدان قوم خود را از نیکان قوم دیگر بهتر بداند. تعصّب این نیست که کسی قوم خود را دوست بدارد، بلکه آن است که آنها را در ظلمشان یاری دهد.

تعصّب نوعی خودخواهی است. زیرا متعصّب بدین علّت از چیزی دفاع می‌کند که به آن وابستگی دارد. چون وابسته به گروهی است، و یا گروهی وابسته به اوست، نادرست آنها را درست به شمار می‌آورَد و یا توجیه می‌کند.

گذشت که تعصّب به معنای حمایت ناعادلانه از چیزی است. اکنون اضافه کنیم که ممکن است آنچه مورد حمایت قرار می‌گیرد حق باشد، امّا دفاع از آن به شیوه‌ای مذموم باشد. متعلَّق تعصّب لزوماً باطل نیست. چه بسا از عقیده‌ای درست، متعصّبانه دفاع شود

و از عقیده‌ای نادرست، غیر متعصّبانه. نه هر حمایتی از عقیده‌ای نادرست تعصّب است، و نه هر حمایتی از عقیده‌ای درست، خالی از تعصّب.

تعصّب حجاب شناخت است و ضدّ اصولگرایی و ضدّ عدالت و ضدّ آزادگی. از آن رو حجاب شناخت است که آدمی را از دیدن معایب دوستان و محاسن مخالفان محروم می‌کند. و از آن رو ضدّ اصولگرایی است که متعصّب، اشخاص را به جای اصول می‌نشاند: باطل را از دوست می‌پذیرد و حق را از دشمن نه. و از آن رو ضدّ عدالت است که متعصّب، حمایت به ناحق از دوست می‌کند و در مقابل، حقّ مخالف را نادیده می‌گیرد. و از آن رو ضدّ آزادگی است که مرغ خیال را در قفس می‌کند و آن را از پرواز باز می‌دارد.

تعصّبْ سوء تبلیغ است و هر عقیده‌ای که با تعصّب از آن دفاع شده، تخریب گردیده است. بدترین نوع دفاع از عقیده‌ای، دفاع متعصّبانه است. یک متعصّب چنان عقیده‌اش را خراب می‌کند که صد مهاجم نمی‌تواند. متعصّب بیش از آنکه مردم را به عقیده‌ای جذب کند، فراری می‌دهد.

تعصّب گونه‌هایی فراوان دارد: دینی، عقیدتی، سیاسی، نژادی و ملّی. در هر دوره، بسته به اینکه چه چیزی رواج دارد و موجب پیوند مردم با یکدیگر است، همان گونه تعصّب رایج می‌شود. در گذشته که دینْ محور جامعه بود، تعصّب دینی رواج داشت و فرقه‌های مختلف با یکدیگر نزاع داشتند. امروزه که احزابْ محور کشورهای آزادند، تعصّب حزبی شایع است و نزاعهای سیاسی شعله‌ور. از آنجا که قرنها تعصّب دینی بیشتر رواج داشت، امروزه همین که تعصّب گفته می‌شود، تعصّب دینی به یاد می‌آید. حال اینکه تعصّب فقط به دین تعلّق نمی‌گیرد و تعصّبات دیگری، چه بسا خطرناکتر از آن، وجود دارد. نازیسم تعصّب نژادی است و در قرن بیستم، که تعصّب دینی رخت بربسته بود، میلیونها انسان را قربانی تعصّب خود کرد.

گاهی آنها که به یکدیگر نزدیکترند، بیشتر علیه هم تعصّب می‌ورزند تا در برابر کسانی که از ایشان دورترند. به عبارت دیگر، آن‌قدر که رقیبان به یکدیگر حسّاسند، در برابر مخالفانْ حسّاس و سختگیر نیستند. شواهد بسیاری از تاریخ اسلام می‌توان آورد که فرقه‌های اسلامی با یکدیگر چنان متعصّبانه رفتار می‌کردند که با غیرمسلمانان چنان نمی‌کردند.

معاصران نیز در برابر هم بیشتر تعصّب می‌ورزند تا در برابر گذشتگان. مخالفان شیخ اشراق و ملاصدرا در آن عصر، تعصّب بیشتری داشتند تا مخالفان آنها در عصر حاضر. پس باید به هوش بود که رقابت و معاصرت موجب عصبیّت نشود.

تعصّب همزاد آدمیزاد است و صفحه به صفحهٔ کتاب تاریخ، آلوده به آن. چه بسیار حقایقی که در فراموشخانهٔ تعصّب به بند کشیده شدند، و چه بسیار کتابهایی که در آتش تعصّب سوختند، و چه بسیار آزادگانی که در مسلخ تعصّب قربانی شدند. تعصّب همواره با نامها و نقابهایی گوناگون ظاهر می‌گردد و به محض اینکه نقاب از یک چهرهٔ آن گرفته می‌شود، نقابی دیگر می‌زند و نامی دیگر بر می‌گزیند. گاهی تعصّب در ردای دین بود و گاهی در لباس مبارزه با دین. گاهی در لباس علم بود و گاهی در جامهٔ ملّت. زمانی تعصّب، به نام تشیّع، سنّی‌کشی می‌کرد و زمانی دیگر به اسم تسنّن، شیعه‌کشی. در دوره‌ای تعصّب، به نام مبارزه با تعصّب، روحانیّت را طرد می‌کرد و در دوره‌ای دیگر، با عنوان تدیّن، روشنفکران را.

یخ تعصّب هنوز آب نشده است و متعصّبان همچنان ترکتازی می‌کنند. فقط باید توجّه کنیم که تعصّب در هر عصری به گونه‌ای است و متفاوت از گذشته. ما اکنون از تعصّب گذشتگان شگفت‌زده می‌شویم، ولی دچار تعصّباتی دیگر هستیم و چه بسیار عجیبتر. کمتر از صد سال پیش، عدّه‌ای بودند که از سر تعصّب، کتاب *مثنوی و اسفار* را کفر می‌دانستند و آن را با دستمال و انبر برمی‌داشتند. گویا جلد این کتابها نجس بود و دستشان را آلوده می‌کرد! آن تعصّب از بین رفته است، ولی تعصّباتی دیگر وجود دارد و چه بسیار خطرناکتر. آتش زدن کتابفروشیها، که بارها شاهد آن بوده‌ایم، تعصّبی است خطرناکتر از برداشتن *اسفار* با دستمال.

آزادگی (۱)

مفهوم مقابل تعصّب، آزادگی است. آزادگی این است که انسان فقط در بند حق باشد و آن را بر هر چیزی و کسی مقدّم بدارد. البتّه لازمهٔ آزادگی، آزاد بودن از هر عقیده و گروهی نیست. زیرا هیچ‌کس خالی از وابستگی نیست و هر کسی به جایی تعلّق دارد. آن‌که می‌پندارد به چیزی وابسته نیست، در واقع به چیزی بدون نام وابسته است. اگر هم در جهان خارج به چیزی وابسته نباشد، حدّاقل اینکه عقیده‌ای شخصی و پیش‌فرض‌هایی دارد و بدان وابسته است. البتّه هر چه انسان وابستگی‌هایش کمتر باشد،

استعداد بیشتری برای آزادگی دارد.[۳] امّا ممکن است که فردی با وابستگی‌های بیشتر، آزاده‌تر از کسی باشد که به هیچ چیز وابسته نیست.

آزادگی این است که انسان حتّی ضمن وابسته بودن به عقیده‌ای و گروهی، وارسته باشد و حق را بر آن مقدّم بدارد. آزاده، اصولگرا و ارزشگراست و تا هنگامی از چیزی دفاع می‌کند که مطابق اصول و ارزش‌هایش باشد. امّا متعصّب، رابطه‌گراست و از هر که و هر چه با او رابطه داشته باشد، حمایت می‌کند.

متعصّب نمی‌تواند آزادانه بیندیشد و امتیازات ناهمفکران و ضعف‌های همفکرانش را ببیند. تعصّبْ آدمی را کور و کر می‌کند؛ کور و کر در برابر خوبی‌های دیگران، و بدی‌های خود و خودی‌ها. آزاداندیشی این است که انسان در امور مشابه، داوری مشابه و ارزشگذاری یکسان کند؛ فارغ از اینکه مرجع آن امور کیست. آن که آزاداندیش است، معیارش در داوری مضمون یک سخن و یا نفس یک کار است؛ قطع نظر از اینکه منسوب به کیست. امّا افراد متعصّب با منطق یک بام و دو هوا داوری می‌کنند. فلان سخن را از خودی‌ها می‌پذیرند و از غیرخودی‌ها نه. کاری را که همفکرانش کرده باشد، درست می‌شمارند و همان کار را از دیگری نادرست.

آزادگی (۲)

آزادگی وصف فرد است و آزادی صفت جامعه. آزادی بهترین بستر و پرورشگاه آزادگی است و برای پروردن انسان‌هایی آزاده باید محیط آزاد فراهم ساخت. در جامعه‌ای که استبداد حاکم است، آزادگان بسختی رشد می‌کنند.

در گذشته بیشتر بر آزادگی تأکید می‌شد و امروزه بر آزادی. تأکید گذشتگان بر آزادگی از آن رو بود که آنها با نظام‌های دموکراتیک و آزاد آشنا نبودند. کمبود آزادی را با تکیه بر آزادگی جبران می‌کردند و می‌خواستند تا مردم، اگر چه زیر سلطهٔ حکومت‌های استبدادی، آزاده باشند.[۴]

چه بسا در جامعه‌ای استبدادی، انسان‌هایی آزاده وجود داشته باشند، امّا در جامعه‌ای آزاد، آزادگان فراوان نباشند. آزادگی فقط مشروط به آزادی نیست، بلکه به شرطهایی متعدّد نیازمند است؛ از جمله: آگاهی، بینش انتقادی، استقلال شخصیّت، انصاف و انعطاف، انگیزهٔ قوی حق‌طلبی، شجاعت، قناعت، انتقادپذیری و نشاط فکری.

آزادی نه گرفتنی است و نه دادنی، بلکه آموختنی است. بـرای آزاداندیشـی نخسـت باید دانست که آزادگی چیست. در غیر این صـورت، چـه بسـا در محیطـی آزاد و بـدون اجبار، آزادگی را پایمال کنیم و خود را سر سپردهٔ این و آن.

اکنون دنیا به آزادی رسیده است، ولی بسیاری به آزادگی دست نیافته‌انـد. بـا وجـود این همه آزادی و به اندازهٔ گسترش آن، آزادگی رشد نکرده اسـت. بسـیاری آزادنـد، امّـا آزاده نیستند. اینان خود را اسیر این و آن حزب، و یـا آن و ایـن شخصـیّت، و یـا فـلان مکتب و عقیده کرده‌اند. آزادانه و در محیطی آزاد، آزادگی را از کف داده‌اند.

راست اینکه در دنیای آزاد تناقضی نمایان است: از سویی بـرای رسـیدن بـه آزادی تلاش می‌شود، و از سویی دیگر همان عاشقان آزادی، خود را مطیع چشم و گوش بستهٔ احزاب و نهادها مـی‌سـازند. در پـی آزادی مـی‌رونـد، ولـی پـس از رسـیدن بـه آن، بـا سرسپردگی به این حزب و آن شخصیّت، آزادگی را از دست مـی‌دهنـد. هـدف از آزادی این است که انسان آزادانه بیندیشد و از کسی دسـتور نگیـرد، ولـی عجیـب اسـت کـه آزادیخواهان به تابعیّت محض عدّه‌ای درمی‌آینـد. آن عشـق بـه آزادی بـا ایـن فـرار از آزادگی در تناقض است و باید ریشه‌یابی شود.

آزادگی دشوار است و برای آزاداندیشی همواره باید قـائم بـه خـود بـود. در مقابـل، وابستگی بی‌دردسر است و انسان با وابسته شدن به کسی یا عقیـده‌ای، تکیـه‌گـاه پیـدا می‌کند و آن دیگری به جایش مطالعه و بررسی و انتخاب مـی‌نمایـد. گریـز از آزادگـی، گریز از دشواری است و علّت وابستگی در آسودگی آن.

وابسته یک بار دست به انتخاب می‌زند و یک عمر خیال خود را آسوده می‌کند؛ ولی آزاده همواره باید انتخاب کند و تصمیم بگیرد. روشنتر بگویم کـه وابسـته یـک بـار بـه کسی یا چیزی ایمان می‌آورد و سپس، هر چه آن کند و هر چـه بگویـد، تأییـد و تکـرار می‌کند؛ امّا آزاده همیشه باید بررسی و مطالعه و گزینش کند. اگر هم بـه کسـی معتقـد شد و یا به عضویّت حزبی در آمد، استقلالش را از دست نمی‌دهد و از دم، همهٔ گفته‌ها و کارهایش را قابل پیروی نمی‌داند.

وابسته هیچ‌گاه سر در گم نمی‌شود، احساس تنهایی نمی‌کند، نیازی به اندیشـیدن و بررسی ندارد، موضعش همواره روشن است و تکلیفش با عالَم و ابنای آدم مشخّص. آنها که دچار تنبلی فکری هستند، وابسته مـی‌شـوند و بـدین ترتیـب خـود را آسـوده‌خـاطر می‌سازند. مهمترین علّت وابستگی و گریز از آزادگی، همین تنبلی فکری است.

ویژگی‌های متعصّبین

۱. رابطه‌گرایی: نخستین کاری که متعصّب می‌کند، تقسیم همگان به خودی و غیرخودی است: آنها که همفکرند و آنها که ناهمفکر. آنها که در گروه من هستند و آنها که در گروه دیگر. آنها که هموطن من هستند و آنها که خارجی. آن گاه با معیار رابطه، خودی‌ها را، اگر چه مرجوح باشند، بر غیرخودی‌ها ترجیح می‌دهد. بدان خودی را از خوبان غیرخودی بهتر می‌شمارد. در جانبداری از همفکران به هر وسیله‌ای چنگ می‌زند و در تحقیر ناهمفکران به هر بهانه‌ای می‌آویزد. برای خودی‌ها امتیازاتی برمی‌شمارد و امتیازات غیر خودیها را نمی‌بیند.

به عبارت دیگر، متعصّب، مرجعگراست. در هر امری می‌نگرد که مرجع آن کیست. اگر خودی است، خوب است و یا باید توجیه شود؛ امّا اگر غیر خودی است، بی‌ارزش است و باید حمل بر سوء شود. متعصّب حق را از دیگران نمی‌پذیرد و باطل را از خودیها می‌پذیرد. به سخنگو می‌نگرد، نه سخن. کننده را می‌بیند، نه کار را. ضابطهٔ متعصّب رابطه است. هر که با او رابطهٔ عقیدتی یا گروهی داشته می‌شود، برکشیده می‌شود و الّافلا.

۲. عقیده‌پرستی: متعصّب همه چیز را فدای عقیده‌اش می‌کند و آن را عزیزتر از حقیقت می‌داند. ممکن است گفته شود هر کسی عقیده‌اش را حق می‌داند. آری، امّا انسان آزاده اگر دریابد که عقیده‌اش نادرست است، از آن دست برمی‌دارد و تن به حقیقت می‌دهد. حال اینکه متعصّب در تعارض میان عقیده و حقیقت، جانب عقیده را می‌گیرد و حقیقت را پایمال می‌کند.

آشکارا بگویم که متعصّب، عقیده‌پرست است و بیش از اینکه دغدغهٔ حقیقت را داشته باشد، دغدغهٔ عقیده‌اش را دارد. برای متعصّب اثبات حقّانیّت خود مهمتر است از وصول به حقیقت. وی بیش از آنکه بکوشد تا به حقیقت برسد، می‌کوشد تا حقّانیّت خود را اثبات کند. امّا انسان آزاداندیش برایش فرقی نمی‌کند که حق با چه کسی است. گمشدهٔ او حقیقت است و اگر به دست دیگری باشد، تعصّب نمی‌ورزد و بدان تمکین می‌کند.

۳. نقدناپذیری: متعصّب، نقدناپذیر است و در برابر انتقاد، حسّاس. با کوچکترین خرده‌گیری، واکنش نشان می‌دهد و در لاک دفاع فرو می‌رود. اهل دیالوگ نیست، اهل مونالوگ است. گفتگو نمی‌کند، تک‌گویی می‌کند. گوش نیست، زبان است. هر انتقادی را دشمنی می‌داند و منتقد را دشمن. اشخاص متعصّب، گروهی را به نام منتقد به

رسمیّت نمی‌شناسند، بلکه آنها را توطئه‌گر و آشوب‌طلب و دارای غرض و مرض می‌دانند. نقد در نظر آنها توهین و توطئه و تخریب است و در ورای آن، نیّتی سوء نهفته که باید افشا شود.

متعصّب یک بار می‌آموزد و یک عمر تکرار می‌کند و به همان دانسته‌های نخستش قناعت می‌ورزد. یک بار دریچهٔ ذهنش را می‌گشاید و چیزهایی را طوطی‌وار یاد می‌گیرد و سپس هیچ جرح و تعدیلی در دانسته‌هایش روا نمی‌دارد. ظرفیّت ذهنی متعصّب همواره کامل است. جایی خالی در ذهنش باقی نمی‌گذارد تا مطلبی دیگر در آن جای گیرد. تغییرناپذیر و غیر قابل انعطاف و خشک‌مغز است و هیچ گاه اندیشه‌تکانی نمی‌کند.

۴. مطلق‌گرایی: نسبیّت در قاموس متعصّب وجود ندارد. هر اندیشه‌ای را یا درست می‌داند یا نادرست، و هر کسی را یا سیاه می‌بیند یا سفید. حسن و عیب را با هم نمی‌بیند، بلکه یک طرف را سراپا حُسن و طرف دیگر را سراسر عیب می‌داند. می‌پندارد آنچه درست است، هیچ اشکالی ندارد، و آنچه نادرست است، هیچ قوّتی ندارد. در کنار امتیازات کسی، ضعف‌هایش را نمی‌بیند، و در جنب ضعف‌های کسی، امتیازاتش را. در مدح و ذم افراط می‌کند و با تأکید و تشدید سخن می‌گوید. مطلق‌گرا و یکسونگر و یکجانبه‌گراست و شعارش همه یا هیچ.

۵. جزم‌گرایی: شک در نزد متعصّب عین کفر است و ناشی از شبهه. او زود به یقین می‌رسد و دیر شک می‌کند. به هر چه معتقد شود، آن را عین حقیقت می‌داند و چون خورشید در وسط آسمان. هیچ گاه در عقایدش تجدید نظر و چون و چرا نمی‌کند. با قاطعیّت و جزمیّت داوری می‌کند و برای هر چیزی یک پاسخ دارد: آری یا نه. در نظر متعصّب، هیچ موضوعی نیست که جدلیّ الطّرفین باشد و دلایلی برابر برای آن اقامه شود. قائل به تکافؤ ادلّه نیست و هیچ گاه توقّف نمی‌کند، بلکه همواره به یک طرف می‌گرود و یقین می‌کند. عقاید دیگران را بدبینانه و توطئه‌نگرانه بررسی می‌کند، امّا در درستی عقاید خودش ذرّه‌ای تردید روا نمی‌دارد. اجازه نمی‌دهد پرسشی که عقایدش را براندازد، مهمان ذهنش شود. آن را به دست فراموشی می‌سپارد، شبهه می‌داند، و یا پاسخی برای آن جفت و جور می‌کند. یخ تعصّب با پتک استدلال در هم نمی‌شکند، فقط گذشت زمان آن را آب می‌کند.

۶. انحصارگرایی: متعصّب می‌پندارد که حقیقت در انحصار اوست، دیگران باید در محضرش زانو بزنند و شاگردی کنند. خود را میزان حق و باطل می‌شمارد و ماورای فکر خود را ماورای حقیقت می‌پندارد. معتقد نیست که همه چیز را همگان دانند و همگان

هنوز از مادر نزاده‌اند، بلکه همه چیز را در پیش خویش و در کیش خویش می‌دانند. معلوم نیست که آیا متعصّبان حقیقت را آن قدر کوچک و پیش پا افتاده می‌دانند، و یا خود را آن قدر بزرگ می‌دانند که خیال می‌کنند حقیقت در انحصار ایشان است. به هر رو، در نظر اشخاص متعصّب، حقیقت هویّت جمعی ندارد و مشاع نیست، بلکه فقط یک مالک دارد و آن هم خودشان.

ممکن است گفته شود هر کسی عقیده‌اش را حق می‌داند. همین طور است، ولی مقصود از انحصارگرایی این است که کسی عقیده‌اش را متضمّن همهٔ حقایق بداند و پاسخ همهٔ مسائل؛ از جنین تا جنان و از ملک تا ملکوت. از این گذشته، استنباط خود را از دینش عین حقیقت بشمارد و استنباط‌های دیگر را ناصواب.

۷. دشمن‌تراشی: متعصّب، دشمن‌تراش است و چنین می‌پندارد که همواره عدّه‌ای در حال توطئه و دسیسه هستند. با سوءظن به دگرباشان می‌نگرد و همیشه در پی دستی پنهان می‌گردد که مشغول خرابکاری است. تاریخ را با تئوری توطئه تفسیر می‌کند و چنین می‌اندیشد که سیر رویدادها چیزی جز توطئه و دسیسه نیست.

متعصّب، رقیب را مخالف می‌پندارد و مخالف را دشمن. معتقد است هر که با ما نیست، بر ماست. موافقت نکردن را عین مخالفت کردن می‌داند و آنکه را موافق نباشد، مخالف می‌شمارد. به اختلافات بیش از اشتراکات چشم می‌دوزد و همواره خواهان مرزبندی و موضع‌گیری است. هویّت خودش را با مخالفش تعریف می‌کند و صواب را در خلاف قول مخالف می‌داند. یعنی می‌نگرد که مخالف چه می‌گوید تا خلاف آن را بگوید.

۸. خشونت‌گرایی: از آنچه گفتیم، نتیجه گرفته می‌شود که متعصّب، خشونت‌گراست. بدیهی است آن که نقدناپذیر و مطلق‌گراست و می‌پندارد حقیقت در انحصار اوست و دیگران مشتی سفیه و مغرض و گمراهند، به خشونت کشیده می‌شود؛[5] مگر اینکه قدرت نداشته باشد. خشونت، مولود تعصّب است.

راست اینکه متعصّب فقط با موافق، موافق است و با دگراندیشان برخورد حذفی می‌کند. آنها را غدّه‌های زاید در پیکر جامعه می‌داند که باید جرّاحی شوند. متعصّب، برهان قاطع نمی‌آورد، قاطع برهان می‌آورد. چون حجّت بُرنده ندارد، به آلت بُرنده دست می‌برد. برای حلّ اختلافات به مشت توسّل می‌شود، نه مغز. اندیشه را با اندیشه پاسخ نمی‌گوید، بلکه با اُشتلُم به مقابله با اندیشه می‌رود.

پی‌نوشت‌ها

۱. ر.ک: سیّد جمال‌الدّین حسینی افغانی و محمّد عبده، *العروة الوثقی*، به کوشش سیّد هادی خسروشاهی (چاپ دوم: تهران و قم، المجمع العالمی للتّقریب و مرکز البحوث الاسلامیّة، ۱۴۲۱)، ص ۱۰۱ ـ ۱۱۱؛ محمّد اقبال، *یادداشت‌های پراکنده*، ترجمهٔ محمّد ریاض (اسلام‌آباد، مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان، ۱۳۶۸)، صص ۳۷ ـ ۳۸؛ علی شریعتی، *علی(ع)* (چاپ اوّل: انتشارات نیلوفر، ۱۳۶۱)، *مجموعهٔ آثار* ۲۶، صص ۵۰۸ ـ ۵۱۹؛ همو، *ویژگی‌های قرون جدید* (چاپ اوّل: چاپخش، ۱۳۶۱)، *مجموعهٔ آثار* ۳۱، صص ۱۷۲ ـ ۱۷۳.

۲. *الاصول من الکافی*، ج ۲، ص ۲۳۳.

۳. بنابراین جوانانی که در همان آغاز راه، خود را محدود به اندیشه و گروهی می‌سازند و بدان دل می‌سپارند، به دست خود، آزادگی خود را معرض آسیب جدّی قرار می‌دهند. غزّالی می‌گوید برای رهایی از تقلید باید تعصّب بر مذاهب را ترک کرد و فقط به «لا اله الا الله و محمّد رسول الله» قناعت ورزید. البتّه فیض کاشانی این سخن را نمی‌پذیرد، امّا استاد مطهّری سخن فیض را نمی‌پذیرد و نظر غزّالی را درست می‌شمارد. ر.ک: محسن فیض کاشانی، *المحجّة البیضاء فی تهذیب الاحیاء*، تصحیح علی‌اکبر غفّاری (قم، دفتر انتشارات اسلامی)، ج ۵، ص ۱۲۹؛ *یادداشتهای استاد مطهّری* (چاپ اوّل: تهران و قم، انتشارات صدرا، ۱۳۷۹)، ج ۲، ص ۱۵۸.

۴. شاعران قدیم از آزادگی فراوان سخن گفته‌اند. از جمله حافظ گفته است: سرم به دنیا و عقبی فرود نمی‌آید / تبارک الله از این فتنه‌ها که در سر ماست. همچنین: من همان دم که وضو ساختم از چشمهٔ عشق / چار تکبیر زدم یکسره بر هر چه که هست. همچنین: گدای کوی تو از هشت خلد مستغنی است / اسیر عشق تو از هر دو عالم آزاد است. همچنین: غلام همّت آنم که زیر چرخ کبود / ز هر چه رنگ تعلّق پذیرد آزاد است. همچنین: خوشا آن دم کز استغنای مستی / فراغت باشد از شاه و وزیرم. همچنین: گر چه گردآلود فقرم شرم باد از همّتم / کز به آب چشمهٔ خورشید دامن‌تر کنم. همچنین: سر به آزادگی از خلق برآرم چون سرو / گر دهد دست که دامن ز جهان درچینم. *دیوان حافظ*، تصحیح محمّد قزوینی و قاسم غنی (چاپ سوم: تهران، انتشارات اساطیر، ۱۳۷۰)، ص ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۳، ۱۱۴، ۲۷۳، ۲۸۱ و ۲۸۶.

۵. البتّه به لحاظ منطقی هیچ ملازمه‌ای میان انحصارگرایی و خشونت‌گرایی وجود ندارد. ممکن است کسی حقیقت را در انحصار خود بداند، امّا در عمل از خشونت بپرهیزد. خشونت و استبداد از آنجا ناشی نمی‌شود که آدمی خود را محق و دیگران را گمراه می‌داند، بلکه از آنجا ناشی می‌شود که انسان اختلاف افکار را به رسمیّت نشناسند و حقّ انتخاب برای دیگران قائل نباشد. اضافه کنیم که نفس این باور که حقیقت در انحصار من است و هیچ گاه حقیقت مغلوب نمی‌شود، چنان اطمینانی به انسان می‌دهد که نیازی به خشونت و استبداد نمی‌بیند. البتّه انکار نمی‌توان کرد که کسانی که خود را مالک انحصاری همهٔ حقایق می‌دانند، استعداد بیشتری برای استبداد دارند و بیشتر در معرض این آفت هستند.

دربارهٔ نقد

● ترجمهٔ مصطفی امیری *

نوشتار حاضر نقدی است از آلن اچ. گولدمن (Alan H. Goldman) بر کتاب *دربارهٔ نقد* (On Criticism) نوشته نوئل کارول (Noël Carroll) که در سال ۲۰۰۹ از سوی انتشارات راتلج منتشر شده است.

* * *

تازه‌ترین کتاب نوئل کارول همان چیزی است که انتظارش را داشتیم، و بیشتر از همه باید به قابل فهم بودنِ توضیحات و استدلال‌های او دربارهٔ مسائل اصلیِ مطرح در کتاب اشاره کرد. موضوعِ کتابْ نقد هنری (از جنبهٔ عام آن) است، و کارول در این کتاب نظراتش را دربارهٔ تفسیر و ارزشیابی انواع آثار هنری به تفصیل برای خواننده تشریح می‌کند. کارول از متفکران برجستهٔ حوزه زیباشناسی است، که همهٔ آنهایی که به این حوزه علاقمند هستند ناگزیر باید با نظراتش آشنا باشند.

تزِ اصلی کارول در اینجا این است که هدفِ نقدْ نهایتاً و ضرورتاً ارزشیابی اثر و مکشوف ساختن ارزش هنری آن با دلیل و استدلال است. نقادان با نشان دادن منشأ ارزش در یک اثر هنری، به درک و لذت مخاطبانِ اثر کمک می‌کنند. نقد به واسطهٔ هدفش، که ارزشیابی اثر هنری است، از سایر حوزه‌های مرتبط متمایز است، و استدلال‌هایی که پشتوانهٔ این ارزشیابی قرار می‌گیرند از طریق طبقه‌بندی، توصیف، تحلیل، و تفسیر آثار صورت می‌گیرند، که کارول همهٔ آنها را در کتاب خود تحلیل کرده است. او معتقد است که ارزشیابی آثار هنری با پشتوانهٔ استدلال می‌تواند عینی و

* عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد ورامین.

بی‌طرفانه باشد، از این جهت که مقوله‌بندی یا طبقه‌بندی آثار بـه انـواع مختلـف امـری عینی است، و این انواعْ غایات هنری خاصی دارند که می‌تـوان از همـین حیـث آنهـا را ارزشیابی کرد. نقادانْ اثر هنری را بـر حسـب اینکـه چـه‌قـدر مقصـود خـود را بـرآورده می‌سازند، ارزشیابی می‌کنند. بنابراین، آثار هنری را باید بر حسـب خودشـان سـنجید، و مسئله اصلی همواره این است که آیا هنرمند در دستیابی به هدفش توفیق یافته است یا خیر.

البته شاید سایر فلاسفه با برخی و یا همهٔ این ادعاها مخالف باشند. من به شخصـه قبول دارم که هدفِ اصلی نقاد مکشوف ساختن ارزش‌ها (و یا بی‌ارزشی‌های) اثر اسـت، ولی نوعی تنش بین این تز اساسی و دفاع کارول از قصدباوری[1] در تفسـیر و ارزشـیابی اثر وجود دارد. اگر هدفِ نقاد تسهیل درک و لذت مخاطب از اثر هنری باشد، آیا به ایـن معنا نیست که نقاد باید به مخاطب اجازه بدهد که بیشترین ارزش را از تجربه‌اش از اثـر هنری بیرون بکشد؟ محدود کردن تفسیر به مکشوف ساختن ارزشی که مقصودِ هنرمند بوده است، همیشه زمینه را برای چنین تجربهٔ مطلوبی فراهم نمی‌آورد.

کارول سه برهان در دفاع از نظریهٔ قصدباوریِ تفسیر می‌آورد. بر اساس این نظریه، هدفِ تفسیرْ آشکار ساختن قصد و نیّات نویسنده اسـت و اینکـه ارزشِ هـر کـارِ هنـری انحصاراً در موفقیت هنرمند در تحقق این نیّات نهفته است.

اول اینکه کارول معتقد است که مخاطبانِ یک اثر باید آن را همان‌گونه که هسـت تجربه و درک کنند، و نه اینکه به دنبال تجربهٔ لـذت‌بخـش از تـداعی آزاد معـانی و یـا نظرات باطلی باشند که دربارهٔ محتوایِ اثر دارند. اگر هدفِ نقـد آن چیـزی نیسـت کـه مخاطب با اثر انجام می‌دهد، لابد آن چیزی است که هنرمند انجـام داده اسـت، چـه در تحققِ نیّاتش موفق شده باشد و چه نشده باشد.

دوم اینکه به اعتقاد او نقادانْ ارزش را در کیفیت اثر هنری مـی‌یابنـد و نـه تجربـهٔ مخاطبان، مثلاً کیفیاتی نظیر اصالت و تأثیر تاریخی. کارول می‌گوید که یک اثر جعلـی می‌تواند دقیقاً همان تجربه‌ای را ایجاد کند که یک اثر اصیل، ولی ارزش یکسانی بـا آن ندارد. زیرا اصیل نیست و اهمیت تاریخی ندارد. اگر ارزش اثر هنری صرفاً در تجربـه‌ای باشد که ایجاد می‌کند، باید اثر جعلی را نیز دارای همان ارزش اثـر اصـیل بـدانیم. اگـر ارزش اثر هنری در تجربه‌ای نباشد که ایجاد مـی‌کنـد، پـس بایـد در کـاری باشـد کـه هنرمند انجام داده است.

سوم اینکه او می‌گوید هنرمند به واسطهٔ اثر هنری‌اش با مخاطبان خود رابطه برقرار می‌کند. اگر اثر هنری بیانگر عمل ارتباط است، بنابراین باید آن را همانند سایر اعمال ارتباطی تفسیر کرد. به طور کلی، در تفسیرِ آنچه دیگران از طریق برقراری ارتباط به ما منتقل می‌کنند، از سطح کلام یا اَعمال به قصد و نیّتی که مقصود آنهاست دلالت می‌کنیم. اگر هدفِ تفسیر به طور کلی مکشوف ساختن نیّات ارتباطی است، بنابراین نباید با تفسیر یک اثر هنری تفاوتی داشته باشد. وقتی معنایی را که هرگز مقصود طرفِ مقابل، یا هنرمند نیست، به او نسبت می‌دهیم در حقش جفا کرده‌ایم.

آنهایی که به قصدباوری قائل نیستند، البته برای همهٔ اینها پاسخی دارند. آنها در پاسخ برهان اول می‌گویند کسی نیست که قبول نداشته باشد مخاطبان باید اثر هنری را آنگونه که هست تجربه کنند، و نه آنگونه که می‌پندارند هست. به اعتقاد کارول این مسئله مستلزم محدود ساختن تفسیر به قصد و نیّت واقعی هنرمند است. ولی مخالفانِ نظریهٔ قصدباوری معتقدند که آثار هنری ـ یعنی همان رنگی که بر پارچه نشسته است، یا متنی که بر کاغذ نوشته شده، و یا نُت‌های موسیقی ـ فی‌نفسه محدودیت‌های لازم را فراهم می‌آورد. می‌توانیم اضافه کنیم که باید آثار هنری را در همان زمینه تاریخی که ایجاد شده‌اند، بررسی کرد، بدون اینکه تفسیر خود را به قصد و نیّت خالقانش محدود کنیم.

در پاسخ به این برهان که خلق آثار هنری نوعی عمل برقراری ارتباط است و باید آنها را از همین حیث تفسیر کرد، باید گفت که خلق آثار هنری چیزی بیش از عمل برقراری ارتباط است. هنرمندان آثارشان را در حکم اشیائی که ارزش زیبایی‌شناختی دارند، خلق می‌کنند و همین آنها را از سایر شیوه‌های عادی برقراری ارتباط متمایز می‌سازد. همچنین می‌توان افزود که هنرمندان آثار خود را خلق می‌کنند تا دیگران با درک ارزششان از آن لذت ببرند، و احتمالاً قصدشان این است که درک و لذت مخاطب حداکثر باشد. اگر چنین باشد، هنرمندان احتمالاً معانی خاصی را که مقصودشان نبوده و مخاطبان به اثر هنری نسبت می‌دهند کاملاً مردود نخواهند شمرد. شاید به همین دلیل است که هنرمندان معمولاً تمایلی به بیان قصد و نیّات خاص‌تر خود از خلق یک اثر هنری ندارند. بنابراین، حتی اگر تفسیرمان را به قصد و نیّت هنرمند محدود کنیم، می‌توانیم بگوییم که قصد و نیّت هنرمند از لحاظ عام و خاص بودنش در چند سطح قابل بررسی است، و اینکه گاه دلیلی نداریم که قصد خاص‌تر هنرمند را بر قصد عام‌تر او ارجح بدانیم، هر چند ظاهراً کارول به چنین چیزی قائل است.

نهایتاً به این برهان می‌رسیم که نقادان در ارزشیابی اثر هنری توجه‌شان را بیشتر به خصوصیاتی معطوف می‌کنند که از سوی مخاطبان تجربه نمی‌شود. به نظر می‌رسد که مبنای ادعای فوق باورِ به این مسئله است که تجربهٔ یک اثر هنری صرفاً یک تجربهٔ حسی از لکه‌ای رنگ است که بر پارچه نشسته یا نُت‌هایی است که نواخته می‌شوند. ولی همان گونه که توجه عاطفی به خصوصیاتِ بیانی یک اثر از عناصر لاینفک تجربهٔ آثار هنری است، توجه شناختی به رابطهٔ اثر با سایر آثار و سنت هنری‌اش چنین است. بر خلاف ادعای کارول، تجربهٔ هنریِ ما از یک اثر جعلی پس از آن که از جعلی بودنش آگاهی یافتیم دیگر همان تجربه‌ای نخواهد بود که از اصلِ اثر به ما دست می‌دهد. آموزش و تجربهٔ آثار متفاوت نحوهٔ درک ما را تغییر می‌دهد. مثلاً وقتی درمی‌یابیم که سمفونی سوم بتهوون برخلاف تصنیف‌های کلاسیک آغاز می‌شود، آنگاه مسلماً تجربهٔ متفاوتی از آن خواهیم داشت. اصالت و تأثیر تاریخی اثر، اگرچه ممکن است مستقیماً تجربه نشود، بر نحوهٔ تجربهٔ اثر تأثیر می‌گذارد؛ بنابراین توجه بیشتر نقادان بر این خصوصیات نمی‌تواند دلیلی برای ردّ این نظریه باشد که هدفِ نقدْ تسهیل ارزشمندترین تجربهٔ هنری در مخاطبان است، و به همین دلیل نباید به قصد و نیّات خاصِ هنرمند در ارتباط با اهمیت و ارزش اثرش محدود شود.

مثلاً فرض بگیرید که بتهوون قصد نداشت سبک تصنیف کلاسیک را در سمفونی سومش متحول کند؛ فرض بگیرید، البته خلاف واقع، که او در تصنیف قطعهٔ آغازین سمفونی سومش صرفاً مجذوب ملودی‌ها، و مدولاسیون‌ها متفاوت بود، و قصد نداشت که فُرم جدیدی معرفی کند. شکی نیست که باز هم این اثر به سبب تأثیر تاریخی ناخواسته‌اش قابل تحسین است و از این حیث تجربه را غنی‌تر و لذت‌بخش‌تر می‌کند. در واقع، ما در مقام نقاد نه فقط به تحسین آثار هنری به دلیل خصوصیاتی می‌پردازیم که به طور خاص مقصودِ خالقشان نبوده است، بلکه می‌توانیم آثار هنری را به دلیل خصوصیاتی که فاقد آن هستند، هر چند از اجزای لاینفکِ سبک هنرمند به حساب نمی‌آیند، نیز مورد انتقاد قرار بدهیم. مثلاً کارول می‌گوید که نباید از آگا کریستی به دلیل اینکه شخصیت‌هایش عمق روانی زیادی ندارند، انتقاد کنیم. زیرا هدف او طرحِ ماهرانه وقایع با سبکِ نگارشی فاخر بود، و عمق روانی شخصیت‌ها هنوز مشخصهٔ رُمان‌های پلیسی که او می‌نوشت به حساب نمی‌آمد. ولی وقتی رُمان‌های پلیسی پی. دی. جیمز[۲] را می‌خوانیم، بحق این مسئله از نقاط ضعف آثار کریستی به نظرمان می‌رسد.

اگر، چناچه قبلاً اشاره کردیم، هنرمندان معمولاً تمایلی به صحبت دربارهٔ قصد و نیّات خاص‌شان ندارند، به این دلیل است که می‌خواهند امکان تفسیرهای متفاوت از آثارشان را، که حتی خودشان در نظر نداشتند، محدود نسازند. این مسئله به ویژه دربارهٔ آهنگ‌سازان و نمایشنامه‌نویسان صدق می‌کند. اگرچه آهنگ‌سازان معمولاً خودشان ارکستر را رهبری می‌کنند، گاه نسخه‌ای از سمفونیِ آنها که توسط آهنگ‌ساز دیگری رهبری شده است بر نسخهٔ اصلی ترجیح دارد. اگر این‌طور است، پس چرا همین مسئله نباید در ارتباط با تفسیرهای انتقادی صدق کند؟ اگر تفسیرهای متفاوت از یک اثر با یکدیگر مغایرت دارند، ولی به یک اندازه قابل قبول هستند، آن گاه قرائت‌های قابل قبول را نمی‌توان به قصد و نیّت هنرمند محدود ساخت. نقادان همیشه تفسیری ارائه می‌دهند که با تفسیرهای قبلی تفاوت دارد، و صد البته می‌دانند که فقط تفسیر آنها نیست که به دلیل مطابقت کامل با قصد و نیّت هنرمند، کاملاً درست و همهٔ تفسیرهای دیگر، به دلیل عدم مطابقت کامل با قصد و نیّت هنرمند، کاملاً نادرست است.

علاوه بر این، منتقدان غالباً دربارهٔ تحققِ قصد و نیّت هنرمند صحبت نمی‌کنند، و توجه‌شان بیشتر معطوف این مسئله است که اثر هنریْ خود چه می‌گوید یا چه می‌کند، چه تأثیراتی بر مخاطب می‌گذارد، و یا اینکه خصوصیات زیباشناختی آن چیست. حتی زمانی که هنرمندان درباره قصد و نیّت‌شان از خلق یک اثر هنری سخن گفته‌اند، این مسئله موجب نشده است که نقادان از ارائه تفاسیر متفاوت باز بمانند. هنری جیمز[۳] خودش صراحتاً می‌گفت که داستان *تنگ‌اِهریمنی*[۴] صرفاً داستان ارواح است، که به هر حال موجب نشد تا نقادان تفاسیر دیگری از این رُمان کوچک ارائه ندهند. همینگوی[۵] خودش می‌گفت که هیچ انسان قهرمانی در داستان *خورشید همچنان طلوع می‌کند*،[۶] وجود ندارد، ولی بسیاری از نقادان با نظر او مخالفند. مگر فرقی هم می‌کند که [ناخدا] احاب[۷] برای ملویل[۸] قهرمانی باشد که بیهوده از انسانیت در مقابل طبیعتِ تندخو دفاع می‌کند و یا اینکه آدم خودبزرگ‌بین خبیثی است که کورکورانه خدمه کشتی‌اش را به کام مرگ می‌کشاند؟ آیا اگر قصد و نیّت واقعی ملویل از خلق شخصیت اَهب یکی از موارد فوق بود، تفسیرهای دیگر بی‌اعتبار می‌شد؟ حتی وقتی که خودِ نقادان هم پیرو مکتب قصدمندی هستند، نقدشان ممکن است با نظریه‌شان مطابقت نداشته باشد. مثلاً ریچارد وُلهایم مدعی تلمّذ در مکتب کارول است، ولی تفسیرهای فرویدی بسیار جالبیِ از تابلوهای نقاشی ارایه داده است که حتی نقاشانِ آن شاید در فرویدی‌ترین خیالات‌شان هم فکرش را نمی‌کردند.

این نکته نیز قابل ذکر است که نقادان گاه به مقایسهٔ انواع هنری متفاوت می‌پردازند. کارول اشاره می‌کند که این منتقدان گاه آثار هنری را از لحاظ غایات مشترکی که سبک‌های مختلف در انواع متفاوتِ هنری متضمن آن هستند با یکدیگر مقایسه می‌کنند، ولی در انتهای کتابش اذعان می‌کند که مقایسه‌هایی از این دست را می‌توان بدون وجود غایات هنری مشترک نیز انجام داد. بنابراین، حتی از نظر کارول نیز، نقد سنجشی کاملاً محدود به قضاوت دربارهٔ اثر هنری از حیث مقاصد و نیّات هنرمند نیست. او مدعی است که اگر غایات هنری مشترکی بین انواع هنری وجود نداشته باشد، مقایسه‌هایی از این دست بر اساس اهمیت آن برای اجتماع در حکم یک کلّ صورت می‌گیرد. البته این گفتهٔ کارول چندان قانع‌کننده نیست. مثلاً حتی بزرگترین سمفونی‌ها نیز ممکن است اهمیت چندانی برای جامعه در حکم یک کلّ نداشته باشد. قانع‌کننده‌تر این است که بگوییم ارزش آثار هنری به طور کلی در هنر بودن آنهاست و به همین دلیل همهٔ آنها را هنرهای زیبا می‌خوانیم، و بر همین اساس هم هست که می‌توانیم انواع مختلف هنری را با یکدیگر مقایسه کنیم. البته کارول از جمله اکثریت زیباشناسان معاصری است که به این ادعا بدبین است، هر چند فیلسوفان اولیه هنر همگی به این اصل قائل بودند.

اگر، بر خلاف ادعای کارول، تفسیر هنری به مکشوف ساختن قصد و نیّت خاصِ هنرمند محدود نشود، آیا باز هم می‌تواند کاملاً عینی باشد؟ کارول اشاره می‌کند که در این صورت فقدان اصولی که خصوصیات اثر هنری را به ارزشیابی پیوند دهد، دلیل اصلی غیرعینی بودن تفسیر هنری خواهد بود. او معتقد است که هر چند اصول کاملاً عامی وجود ندارد تا مبنای مشترکی برای ارزشیابی انواع مختلف هنری تشکیل بدهد، می‌توان اصول جزئی‌تری یافت که مبتنی بر مقصود یک سبک و نوع هنری خاص و همچنین هنرمندی است که با آنها کار می‌کند. دلایل عینی باید کلی و مبتنی بر اصول باشند، ولی با تعمیم این اصول جزئی نیز می‌توان به عینیت کافی رسید. مثالی که کارول برای روشن شدن این مسئله می‌آورد این است که استفاده از شخصیت‌های کودنْ کمدی‌های لودگی را بهتر می‌کند.

ولی شخصیت‌های کودن فقط تا میزان خاصی می‌توانند کمدی‌های لودگی را بهتر کنند، و این میزان با توجه به سایر خصوصیات نمایشنامه یا فیلمِ مورد نظر متغیر است؛ مثلاً حضور تعداد زیادی شخصیت کودن در نمایشنامه آن را کسالت‌آور می‌کند و جنبهٔ روایی آن را نابود می‌سازد. مهمتر اینکه، یافتن ارزش زیباشناسی در حماقتِ شخصیت‌ها

به ذوق خاصی برای چنین کاری نیاز دارد. البته اختلاف ذوق و سلیقه در همهٔ سطوح زیباشناسی وجود خواهد داشت. همان طور که کارول می‌گوید، طبقه‌بندی آثار هنری می‌تواند عینی باشد، ولی نقادان مسلماً دربارهٔ اهدافِ سبک‌های مختلف، اینکه اهداف فوق چه موقع تحقق یافته‌اند، و ارزش تحقق یافتن چنین اهدافی اختلاف نظر خواهند داشت. کارول در پاسخْ این ادعای رایج را مطرح می‌سازد که در حوزهٔ علم نیز اختلاف نظر گسترده‌ای بین دانشمندان وجود دارد بدون اینکه تهدیدی برای عینیت علم به حساب بیاید. ولی اختلاف نظر علمی را می‌توان با عدم دسترسی به شواهد و پیچیدگی استنتاج‌های نظری توضیح داد، در صورتی که به نظر نمی‌رسد که چنین توضیحاتی در حوزه زیباشناسی وجود داشته باشد. (شاید بتوان برخی نتایج را تعمیم داد، ولی چنین چیزی فقط در ارتباط با پاسخ زیباشناختی نقادان فاضل با ذوق خاص خودشان صورت خواهد گرفت.) ارتباط ارزشیابی زیباشناختی با ذوق شخصی و مشکلی که برای عینیت تفسیرها ایجاد می‌کند، خیلی پیچیده‌تر از آن است که کارول در کتابش درباره آن بحث می‌کند.

وجود تفاسیر متفاوت از یک اثر هنری، و امکان انتقاد از مباحثی که کارول در کتابش مطرح ساخته است به معنای آن نیست که کارول قابل‌فهم‌ترین و بهترین مدافع حال حاضرِ این نوع نظریهٔ زیباشناختی نباشد (قصدباوری یک فرا ـ نظریهٔ کاملاً قابل‌قبول برای نقد کتاب‌های فلسفی است). کارول با آوردن مثال‌های گوناگون برای اثبات دیدگاهش نشان می‌دهد که اطلاعات وسیعی از تجربه‌اش در مقام یک نقاد و فیلسوف کسب کرده است.

پی‌نوشت‌ها

1. intentionalism

۲. Phyllis Dorothy James (۱۹۲۰–) بانوی نویسنده بریتانیایی که به خاطر رمان‌های پلیسی‌اش معروف است. [م.]

۳. Henry James (۱۸۴۳–۱۹۱۶) رمان‌نویس و منتقد آمریکایی. [م.]

4. *The Turn of the Screw*

۵. Ernest Hemingway (۱۸۹۹–۱۹۶۱) رمان‌نویس برجسته آمریکایی. [م.]

6. *The Sun Also Rises*.

۷. شخصیت اصلی رمانِ *موبی دیک*. [م.]

۸. Herman Melville (۱۸۱۹–۱۸۹۱) شاعر و رمان‌نویس برجستهٔ آمریکایی. [م.]

ده اصل برای نقد مدرن

● اسماعیل امینی*

در سال‌های اخیر شیوه‌ای در نقد رایج شده است که به نظر می‌رسد حاصل نوعی کج‌فهمی در مطالعات نظری است، اما همین سوءتفاهم و کج‌فهمی‌آن‌قدر تکرار شده است که دیگر کمتر کسی در آن تردید می‌کند. متأسفانه همین برداشت‌های نادرست، شتاب‌زده و سطحی به تدریج به عنوان اصول تردید ناپذیر نقد ادبی پذیرفته شده است. در این نوشته، نگاهی خواهیم داشت به این اصول به ظاهر تردید ناپذیر.

اصل اول: نظریه‌های ادبی مثل دوره‌های زمین‌شناسی یکی پس از دیگری می‌آیند و با آمدن هر دوره، دورهٔ قبلی از بین می‌رود. مثلاً کلاسیک، مدرن، پست‌مدرن!

و به همین ترتیب زمانی در تمام کشورها و فرهنگ‌ها و در تمام زمان‌ها و زبان‌ها اتفاق می‌افتد و چون سرنوشت گریزناپذیر شعر همین است، چه بهتر که خودمان به استقبال تحولات برویم و راه میان‌بر را انتخاب کنیم و یک‌سره از دوران کلاسیک به آغوش پست‌مدرنیسم پناه ببریم.

اصل دوم: مدرنیسم، یک تحول عظیم در اندیشهٔ بشر بوده است و اصلاً جهان به دوران مدرن و ما قبل مدرن تقسیم می‌شود. همین که انسان دریافته است که هستی چیزی غیر از همین محسوسات و مشهودات نیست و هیچ راز و رمزی در جهان وجود ندارد و انسان چیزی نیست غیر از پوست و گوشت و استخوان و چربی و تمایلات غریزی، کشف بزرگی کرده است. همین که دریافته است باران را فرشتگان نمی‌فرستند، بلکه ابرهای باران‌زا در برخورد با هوای سرد تبدیل به باران می‌شوند. همین که فهمیده

---

* شاعر.

است عشق چیـزی نیسـت غیـر از عملکـرد غـده‌هـای درون‌ریـز و حتـی ژن مـؤثر در گرایش‌های عاشقانه را کشف کرده است؛ در واقع می‌تواند نیمه عریان از خزینـهٔ حمـام بیرون بپرد و فریاد بزند که یافتم! یافتم! همـهٔ بزرگـان و شـاعران و متفکـران گذشـته، عقلشان قد نمی‌داده است که بدانند ابروی یار چیزی نیست مگـر چنـد تـار مـو کـه بـر بالای چشم روییده است و بیهوده وقت‌شان را صرف توصیف عاشقانهٔ خـط و خـال یـار کرده‌اند.

مدرنیسم کشف کرده است که انسان پس از مرگ می‌پوسـد و تجزیـه مـی‌شـود و خاک می‌شود. بنابراین جهان دیگری وجود ندارد و هر چه هست همین است که هست.

او آن‌قدر سرگرم اکتشافات علمی بوده که فرصت نکـرده اسـت نگـاهی بـه تـاریخ بیندازد و ببیند همین حرف‌های علمی و مدرن او به اندازهٔ تاریخ انسان سابقه دارد.

اصل سوم: رهاوردهای مدرنیسـم در حـوزهٔ نقـد ادبـی، قـاطع و مـتقن و خدشـه ناپذیرند. مباحثی مانند، بطلان کلان روایت‌ها، جزءنگری، عدم قطعیت، معناگریزی و...! در واقع در حکم اصول دیـن روشـن‌فکـری ادبـی اسـت و همگـان بـر درسـتی آن‌هـا هم‌نظرند. بنابراین در نقد شعر اگر ثابت کردیم که شـاعر از کـلان روایـت دوری کـرده است و جزءنگری داشته و معناگریز بوده است، در واقـع مراتـب ایمـان او را بـه آسـتان مقدس مدرنیسم به اثبات رسانده‌ایم و دیگر نیازی نیست که دربارهٔ خود شـعر و فـراز و فرودهای آن بحث کنیم. همچنین اگر خدای ناکرده درشعری با نشانه‌های بی‌توجهی به اصول دین مدرنیسم مواجه شـویم، بـدو ن هـیچ‌گونـه بحثـی، بایـد بـی‌اعتبـاری آن را بپذیریم.

اصل چهـارم: مانـدگاری و پیشـرفت در شـعر در گـرو ایمـان بـه اصـول دیـن روشن‌فکری است. اساساً یک جهت بـرای پـیش‌روی در شـعر وجـود دارد و آن همانـا پیروی از همین اصول است. بنابراین حتی شعر دینی نیز اگر در فکر پیشرفت است بایـد ناگزیر مدرن شود یعنی از روایت‌های کلان دربارهٔ هستی دست بردارد. باید مـتن شـعر، تقدس زدایی شود زیرا در اندیشهٔ مدرن هیچ چیز مقدس نیست. پیامبر شعر مدرن بـرای روشنی چشمانش در انتظار بوی پیراهن یوسف نیست، بلکه بـه چشـم پزشـک مراجعـه می‌کند و حتی خدای شعر مدرن در رقابت‌های عاشقانه یـک طـرف ماجراسـت و مـثلاً خودش هم کمابیش به همسر حضرت آدم نظر دارد.

اصل پنجم: ایدئولوژی مخرب زندگی است. بنابراین هر شعری که از فضایل انسانی سخن بگوید و نگران انسان باشد یعنی برای زندگی انسانی آغاز و انجامی ترسیم کند، ایدئولوژی زده و باطل است. مفاهیمی چون وفا، راستی، جوان‌مردی، حیا، پاک‌دامنی، همدردی، عاطفه، وجدان و نظایر این‌ها متعلق به دوران ماقبل مدرن است و تاریخ انقضایشان سرآمده. در دوران مدرن چیزی غیر از سود و لذت و خوش‌باشی مطرح نیست. همهٔ بایدها و نبایدها باطل است، مگر آن‌که در خدمت لذت و سود باشد.

اصل ششم: شعر کلاسیک در آسمان سیر می‌کرده است و شعر مدرن در زمین جست‌وجو می‌کند. شعر کلاسیک کاری به انسان و نیازهای واقعی انسان نداشته. حتی عشق در شعر کلاسیک رنگ و بوی آسمانی داشته اما شعر امروز وقتی از عشق حرف می‌زند، منظورش عشق مرد و زن واقعی و زمینی است و از این مضحک‌تر، آن‌که یکی از منتقدان مدرن نوشته بود چون زن‌های قدیم پوشیده بودند و شاعران عاشق‌پیشه نمی‌توانستند زیبایی‌های جسمی زن‌ها را ببینند، ناگزیر در تخیلات خود تصویری از معشوق می‌ساختند که چندان با واقعیت منطبق نبود اما امروز که از برکات مدرنیسم! معشوق در کمال عریانی در دسترس است دیگر آن تخیلات ارزشی ندارد و شاعر مدرن می‌تواند با آسودگی تمام شعر زمینی بگوید و به نیازهای واقعی انسان بپردازد. یعنی گویا شاعران بزرگ گذشته نمی‌دانسته‌اند که معشوق نیز مثل آن‌ها انسان است و از پوست و گوشت و استخوان است و خیال می‌کردند که پشت آن حجاب‌ها و پرده‌ها، فرشتگان و حوریان پنهان شده‌اند! بنابراین در شعرشان معشوق را در صورت کمالی‌اش وصف می‌کردند! اما شاعر امروز دریافته است که این خبرها نیست، چون پرده در افتاده و دست معشوق رو شده است.

اصل هفتم: مدرن یعنی تازه و جدید و کلاسیک یعنی کهنه و قدیمی! ببینید وقتی شاعر امروز پشت میز کامپیوتر می‌نشیند و چت می‌کند و با تلفن همراه حرف می‌زند و با مترو و هواپیما و قطار سریع‌السیر سفر می‌کند و وبلاگ می‌نویسد و ایمیل می‌زند، دیگر نمی‌تواند نگاه کلاسیک داشته باشد. زندگی مدرن شده است و شعر هم باید مدرن شود. اصلاً شعر کلاسیک دیگر جواب‌گوی زندگی مدرن نیست. زندگی مدرن، زبان مدرن و قالب مدرن می‌خواهد.

حالا اگر از این مومنان به اصول دین روشن‌فکری بخواهیم که دربارهٔ زبان مدرن و قالب مدرن توضیح بدهند، آن وقت با زبانی حرف می‌زنند و می‌نویسند که هیچ‌کس،

حتی خودشان از آن چیزی در نمی‌یابد. همین زبان را در نقد و تحلیل شعر نیز به کار می‌گیرند و نقد شعر که برای توضیح و بازخوانی شعر برای مخاطبان است از اصل شعر دشوارتر و پیچیده‌تر می‌شود. نوعی زبان پیچیده، نه برای برقراری ارتباط بلکه برای پنهان شدن تهی دستی و بی‌سوادی نویسنده در پشت آن!

اصل هشتم: هر نشانه‌ای از معنویت، دین، متافیزیک، معجزه و عالم غیب در شعر نشان‌گر جاماندن شاعر از قافلهٔ مدرنیسم است، بنابراین اگر قصد دارید مجموعهٔ شعر منتشر کنید برای اقبال مومنان دین روشن‌فکری به شعرهایتان، این نشانه را از آثارتان حذف کنید و اگر اصرار دارید که از نمادهای دینی در شعرتان استفاده کنید، لااقل نمادهای ادیان دیگری غیر از اسلام را به کار بگیرید تا شعرتان ظرفیت جهانی شدن را از دست ندهد.

اصل نهم: اگرچه دوران مدرن، دوران فراموشی فضیلت‌هاست، اما هرچه در منابع ترجمه شده از نظریه‌های ادبی آمده باشد، فضیلت محسوب می‌شود.

البته نیازی نیست که آثار و منابع نظریه‌های ادبی را با دقت مطالعه کنید، کافی است عنوان بحث‌ها را یاد بگیرید و در نقد شعر و نوشته‌هایتان به کار ببرید. فضیلت‌هایی مثل ساختارشکنی، هرمنوتیک، پلی‌فونیک، گریز از مرکز، تأخیر معنا، مرگ مؤلف، پسا ساخت‌گرایی و از این قبیل.

همین‌که در تحلیل شعر به یکی از این فضایل ازلی ـ ابدی اشاره کنید، کافی است که ارجمندی آن شعر را همگان بپذیرند بی آن‌که به کارکردهای هنری و ادبی آن کاری داشته باشند.

اصل دهم: قابلیت ترجمه از امتیازات شعر است. حالا که شما از مؤمنان به اصول دین روشن‌فکری هستید و تمام توصیه‌های مدرنیسم را پذیرفته‌اید و در شعرتان به کار بسته‌اید، این نکتهٔ آخر را هم در نظر بگیرید که شعر خوب آن است که قابل ترجمه باشد. اصلاً وقتی شعر می‌گویید به معادل انگلیسی هر کلمهٔ شعر بیاندیشید. تا محصول ذوق و اندیشهٔ شما ترجمه نشود، جهانی نخواهد شد و همان‌طور که می‌دانید چند سال دیگر همهٔ زبان‌های دنیا به نفع زبان‌های مدرن از بین خواهند رفت. بنابراین از هم اکنون به فکر آینده باشید و به استقبال جهانی شدن بروید و شعر قابل ترجمه بگویید. راستی مسایل دنیای مدرن را فراموش نکنید! اگر می‌خواهید شاعر جهانی شوید، از مسایل دنیای مردن شعر بسرایید. مفاهیمی چون استعمار و اشغال‌گری و ستم و تبعیض

و اخلاق، متعلق به گذشته‌اند. شاعر امروز باید نگران گرم شدن زمین، گازهای گل‌خانه‌ای، لایهٔ اوزن، حقوق زنان، بازار آزاد و مظلومیت هم‌جنس‌گرایان باشد، تا جهانی شود!!!

* * *

لطفاً شعر مرا نقد کنید

در یک جلسهٔ ادبی شرکت کرده‌اید و شعری خوانده‌اید و حالا انتظار دارید که اعضای جلسه دربارهٔ شعرتان بحث کنند. واکنش اولیهٔ شنوندگان شعر چگونه است و چه ویژگی‌هایی دارد؟ آیا این واکنش‌ها موجب رشد خلاقیت و تبادل تجربه‌هاست یا به شعر و شاعر آسیب می‌زند؟ در این نوشته تأملی خواهیم داشت بر گونه‌های رایج اظهارنظر دربارهٔ شعر که در جلسات ادبی اصطلاحاً به آن نقد شعر می‌گویند.

۱. برخی مخاطبان دربارهٔ کاستی‌های ابتدایی شعر نظیر اشکال در وزن و قافیه و مشکلات نگارشی و معنایی حرف می‌زنند که معمولاً به شعر مبتدیان مرتبط است.

۲. برخی مخاطبان به جای حرف زدن دربارهٔ شعر، دربارهٔ خودشان حرف می‌زنند، کتاب‌ها و مقالاتی را که خوانده‌اند نام می‌برند و نمونه‌ای از شعرهایی را که دوست دارند می‌خوانند و می‌گویند شاعر باید این گونه شعر بگوید.

۳. عده‌ای از حاضران که با هم دوست هستند، هوای هم را دارند و به اصطلاح به هم نان قرض می‌دهند و به جای داوری دربارهٔ شعر، از دوست‌شان تعریف و تمجید می‌کنند.

۴. بعضی‌ها، از جدیدترین نظریه‌های ادبی و جریان‌های شعری که در محافل معتبر شعر مطرح است صحبت می‌کنند و از شاعر می‌خواهند که شعر خود را به روز کند.

۵. برخی به جلسهٔ ادبی می‌آیند که شعرشان را بخوانند و حرف‌های‌شان را به گوش دیگران برسانند تا دلشان خنک شود؛ بنابراین اصلاً گوش شنوا ندارند و شعرها و بحث‌های دیگران را نمی‌شنوند. حرف زدن دربارهٔ شعر دیگران برای آن‌ها فقط بهانه‌ای است برای حرف زدن.

۶. عده‌ای هستند که برای مقاصدی غیر از شعر و ادبیات به جلسهٔ ادبی می‌آیند، برای پیدا کردن کار یا دوست. برای گریز از تنهایی، برای اعلام مواضع سیاسی و اجتماعی، برای نصیحت و ارشاد دیگران و از این قبیل. این عده نیز اگر درباره شعر

حرف بزنند، در واقع نه برای خدمت به شاعر که برای دست‌یابی به آن مقصود غیرادبی است.

۷. برخی از مخاطبان با یکی دو سطر از قانون‌های الزامی، تلاش می‌کنند همه کاستی‌های شعر را برطرف کنند. مثلاً (زبان شعر باید زبان امروز باشد) و یا (شعر نباید تعهد اجتماعی و دینی و فلسفی را بپذیرد) و یا (غزل باید روایی و دارای محور عمودی منسجم باشد)

این‌گونه اظهارنظرها همواره همراه «باید و نباید» است و هیچ راهی برای شاعر باز نمی‌کند.

۸. عده‌ای دیگر معروف هستند به «مثلاً من خودم»! این گروه برای نشان دادن الگوی مناسب شعری همواره از آثار خود مثال می‌آوردند. بنابراین ناگزیرند که پس از مقدمه چینی با همان جملهٔ طلایی «مثلاً من خودم» به وادی پر گل و بلبل شعر خودشان گریزی بزنند.

۹. برخی دیگر از مخاطبان مادران و پدران مهربان و دوست داشتی‌اند. آن‌ها در برابر همه شعرها لبخند می‌زنند و فرزندان مستعد خود را تشویق می‌کنند. گاهی از بد حادثه این مهربانان دوست داشتنی، مسئول جلسه یا استاد مهمان می‌شوند. آن وقت این مهربانی و تشویق همگانی موجب خرسندی شاعران می‌شود اما راهی فرا روی آنان نمی‌گشاید.

۱۰. بعضی از منتقدان حرفه‌ای تلاش می‌کنند، نکته‌سنجی خود را به رخ دیگران بکشند، بنابراین از میان کلمات و تعابیر شعر، نکاتی را پیدا می‌کنند و به جای بحث دربارهٔ شعر، به شرح آن کلمات می‌پردازند و گاهی تأویل‌های عجیبی از شعر ارائه می‌کنند که البته موجب شگفتی است اما کمکی به شاعر نمی‌کند.

۱۱. همین آفرینش شگفتی یک شیوهٔ دیگر نقد ادبی است. منتقد تلاش می‌کند پیچیده حرف بزند، اصطلاحات انگلیسی و فرانسوی به کار ببرد، نام بحرها و زحافات عروضی را بلغور کند و همه حاضران را مرعوب دانش خود سازد. تا هیچ‌کس برای مخالفت با آن کوه علم و دریای ادب جرئت نکند.

۱۲. برخی تلاش می‌کنند که تعادل ایجاد کنند. آن‌ها معمولاً از این جمله‌ها استفاده می‌کنند.

«شعر خوبی بود دست شما درد نکند اما به نظر من...» آن وقت این «به نظر من» نشان می‌دهد که آن جمله «شعر خوبی بود» فقط یک تعارف توخالی بوده است.

۱۳. یک شیوهٔ دیگر، صحبت کردن از خاطرات مشترک با شاعر و نیز دلایل سرودن شعر است: «من سال‌هاست که با ایشان دوست هستم و می‌دانم که این شعر در برنامهٔ کوه‌نوردی تابستانی سروده شده است».

باز هم، به شعر اشاره‌ای نمی‌شود و خاطره گویی جای نقد شعر را اشغال می‌کند.

۱۴. «الان دیگر زمان این گونه شعرها گذشته است این شعرها برای دههٔ چهل مناسب بود.»

این نوع نقد ادبی بیش از آن که برای شاعر راه‌گشا باشد به مخاطبان می‌گوید که منتقد محترم چنان مطالعه گسترده‌ای در منابع شعر داشته‌اند که می‌توانند برای هر نوع سخن، تاریخی تعیین فرمایند و به چنان درجه‌ای دست یافته‌اند که می‌توانند بفرمایند امروز شاعران باید چگونه سخن بگویند.

۱۵. «متن، فرا متن، پیرامتن، بینامتن، برونهٔ زبان، درونهٔ زبان، مرکز گریزی، چند مرکزی، خوانش دوگانه و...»

بعضی از منتقدان با این تعابیر تلاش می‌کنند به شاعر بگویند که شعر او هنوز با بخش‌نامه‌های صادره از ادارهٔ کل نظریه‌های ادبی منطبق نیست. شاعر باید نخست این بخش‌نامه‌ها را بخواند و سپس با وفاداری کامل، دستورات آن‌ها را در شعرش پیاده کند.

۱۶. «دریدا، باختین، شکلوفسکی، شاملو، باباچاهی، مایاکوفسکی و...»

همه ادیبان نامی دیروز و امروز باید به یاری منتقد بیایند تا او بتواند با شعری که شنیده ارتباط برقرار کند و به شاعر بگوید که «ره چنان رو که رهروان رفتند».

۱۷. «خوب بود لذت بردیم»، «من این شعر را نپسندیدم»

به نظر می‌رسد که شاعر از جملهٔ «خوب بود»، خوش‌حال شود و جملهٔ دوم او را ناراحت کند. اما واقعیت این است که برای شاعر این دو نوع اظهارنظر ناراحت کننده و بی ثمر است زیرا این جمله‌ها نشان می‌دهد که شنونده، به شعر توجه نکرده است یا نتوانسته آن‌قدر در شعر تأمل کند که دربارهٔ آن حرف بزند.

۱۸. اما چه باید کرد؟

برای اظهار نظر منصفانه و مفید دربارهٔ شعر چه راهی پیشنهاد می‌کنید؟

در این موضوع هر کس ممکن است راهی به نظرش برسد یا حتی ممکن است همین روش‌هایی که در بندهای قبلی آمد به نظرش خوب و مفید باشد. اما من پیشنهاد می‌کنم که پس از شنیدن هر شعر تلاش کنیم خودمان را به جای شاعر فرض کنیم و برای کشف منطق درونی شعر او تأمل داشته باشیم. در واقع اگر بتوانیم همان

توضیحاتی را که او دلش می‌خواهد دربارهٔ شعرش بدهد کشف و بیان کنیم آن‌گاه خواهیم توانست میزان توفیق و یا شکست شاعر را در بیان مقصودش به او و به دیگران نشان بدهیم.

نقد فلسفی، فلسفهٔ نقد

● علی اوجبی*

در طی چند سالی که دبیری جشنوارهٔ نقد و سردبیری مجلهٔ کتاب ماه فلسفه را برعهده داشته‌ام، با نقد های بسیاری مواجه شدم که به طور قطع همه در یک سطح و مستوا نبودند. برخی در اوج قرار داشت و نگارنده خود از آنها نکته ها آموخت. شماری جز عنوان پُر طمطراق و دهن پُر کن «نقد»، چیزی دیگری را به یدک نمی کشید و درون مایهٔ آن جز مدیحه سرایی نبود! و در پایان برای خالی نبودن عریضه اشاره ای به یکی و دو غلط تایپی! بعضی نیز علی رغم تمامی تلاش های منتقد، از ویژگی های یک نقد زلال و هدفمند کم بهره بود و در نهایت با کمال تأسف و تحسّر، خیل عظیمی از نقدها مملو از کینه توزی، طعن و تمسخر، عیب‌جویی، بزرگ نمایی کاستی‌ها، ندیدن قوت‌ها، تسویه حساب‌های فردی یا جناحی، و... بود.

خاطرات تلخ و شیرین این دوران، خود حدیث مفصّلی است که شاید اگر توفیق رفیق شود، به رشتهٔ تحریر در آید. تا یار که را خواهد و میلش به چه باشد.

در این کوتاه نوشت، نکته‌هایی را که بارها و بارها در سویدای دل با خود تکرار کردم، برای شما باز می گویم. گرچه تمامی آنها از بدیهیات و اصول مورد اتفاق اهالی فرهنگ است، و دیگران نیز به نوعی به آنها پرداخته اند، اما شاید تکرار آنها بویژه برای نویسندگان و پژوهشگران جوان ملال آور نباشد.

فلسفهٔ نقد: مقصود از فلسفهٔ نقد، روشن است. فلسفهٔ نقد یعنی چرایی و علّت غایی که منتقد می بایست در پی تحقق آن باشد.

---

* سردبیر کتاب ماه فلسفه و دبیر جشنوارهٔ نقد کتاب.

امّا نقد فلسفی: در ساحت فلسفه، وقتی واژهٔ «نقد» به گوش می رسد، نـاخود آگـاه، ـ در حوزهٔ فلسفهٔ غرب ـ نام کانت و نقد های او بر عقل و اثر شگرفش، یعنی *کریتیک* به ذهن متبادر می شود، و در حوزهٔ فلسفهٔ اسـلامی، نقـدهای کوبنـدهٔ غزالـی در قالـب کتاب *تهافت الفلاسفة*. ترکیب «نقد فلسفی» نیز اصطلاحی است که شاید چنـدان رایـج نبوده و مفهوم آن آشکار نباشد. در کل دو معنا را می‌توان از آن اراده کرد:

۱. نقد آثار فلسفی، چه از سوی مخالفان فلسفه و چه از سوی موافقان.

۲. نقدی که شیوه و اسلوبی فلسفی داشته باشد و با مبانی مسلّم فلسفی در تعـارض نباشد.

آنچه در پی می آید، دور نمایی از برخی از بایست ها و ناشایست های نقد است که قطعاً شامل نقد فلسفی هم می شود:

الف) بایست‌ها

۱. جامع‌نگری: ماهیت و چیستی نقد بر خلاف آنچه امروزه در جامعهٔ فرهنگی ما متداول است و به اذهان متبادر، تنها حیثیت سلبی ندارد، بلکه منتقد در نقد در کنار بیان کاستی ها و خلأها وخلل‌ها، بایست به ترسیم برجستگی ها و نقـاط قـوت نیـز بپـردازد. زیرا در این صورت:

ـ هم، سطح پذیرش صاحب اثر و مخاطبان بالا می رود و نوعی صداقت در نقـد را به همراه خواهد داشت.

ـ دیگر آن که در ضمن نقد، معیارهای یک کتاب خوب نیز هویدا خواهد شد.

۲. هدف منتقد: منتقد در پی تعالی اندیشه و رشد دانش و خرد است. او در نقد به دنبال ردّ نیست. به دنبال آن است که با یافتن کاستی ها نویسنده و صـاحب اندیشـه را در رفع آنها یاری بخشد. منتقد در واقع به مثابهٔ چشمان تیز بین صاحب اثر اسـت تـا او خود در مسیر رو به جلو بدرستی گام بردارد. زیرا:

هر که نقص خویش را دید و شناخت اندر استکمال خود دو اسبه تاخت

۳. ارائهٔ راهکار: نقدی متعالی و ارزشمند است که منتقد پـس از تبیـین مسـتدل رخنه‌ها، راهکارهایی برای حلّ مشکلات و رفع کاستی‌ها ارائه دهـد و بـه زشـت‌نمـایی بسنده نکند.

۴. زبان نقد: نثر نوشتاری و شیوهٔ سخن گفتن منتقد می بایست قرین ادب و احترام باشد و از به کاربردن واژگان طعنه آمیز و طنزآلود که به تحقیر نویسنده می‌انجامد، احتراز کند. زیرا او اگر هم در واقع در پی نقد اثر و اندیشه باشد، با این شیوه از هدف خود دور می‌شود و مخاطب را همراه و همدل با صاحب متن می سازد، نه او. اما اگر ادب را رعایت کند، نویسنده فرض را بر این می گذارد که او هدفی متعالی را در نظر دارد و چه بسا بدون جبهه‌گیری پذیرای نقد شود.

۵. نقد روشمند: منتقد می بایست به نقدی روشمند پای بند باشد. برخی از شاخصه‌های این گونه نقد ـ جدای از دیگر بایستها و ناشایست‌ها ـ عبارت است از:

الف) انتخاب روش مطابق با موضوع: از یک منظر کلّی می توان آثار را در سه گروه طبقه بندی کرد: آثار فلسفی، آثار نقلی، آثار تجربی.

بدیهی است که در گونهٔ اول، شیوهٔ مولف می بایست مبتنی بر برهان و استدلال منطقی باشد. از این رو، منتقد نیز با همان شیوه باید به سراغ تحلیل براهین مؤلف برود و بررسی کند که کدام یک از مقدمات استدلال وی نادرست است (= ضعف در مادّهٔ فکر) و یا از کدام یک از شرایط و لوازم صوری برخوردار نیست (= ضعف در صورت).

در آثار نقلی نویسنده با استناد به منقولات معتبر در دانش مورد بحث، دلیل می‌آورد و به اثبات مدّعا می پردازد. مثلاً در نوشته های تاریخی، نویسنده به اسناد و شواهد و مدارک و مستندات تاریخی، اقوال و گفته های شاهدان عینی و... استشهاد می‌کند. بنابراین، منتقد نیز باید از همین شیوه استفاده کند و به نقادی مستندات تاریخی نویسنده بپردازد.

در آثار تجربی و علوم کاربردی، نویسنده از استقرا و مشاهدهٔ جزئیات و تجربه بهره می‌برد. بنابراین، در نقد این گونه آثار، باید دید استقرا تام است یا ناقص؟ و آیا تجربه‌ای بر خلاف تجربهٔ مؤلف وجود دارد یا نه؟ آیا او شرایط علمی لازم برای تکرار مشاهده که منجر به تجربه می شود را رعایت کرده یا نه؟

ب) جزئی‌نگری: شاید شما هم در برخی از نقدها با این عبارت های کلّی مواجه شده باشید:

ـ نویسنده به اصول فلسفی پایبند نیست.
ـ ساختار کتاب مغشوش و غیر علمی است.
ـ ترجمه تحت اللفظی و واژه به واژه است.

ـ مؤلف به منابع معتبر و دست اول استناد نکرده است.

ـ صاحب اثر تمامی مصادیق را ندیده و استقرای تام نکرده است.

منتقد با استفاده از این قضایای کلی طرفی نمی بندد، جـز آلـودن فضـای علمـی و محروم شدن از دستیابی به ثمرات میمون نقد. او اگردر صدد معرفی خلأهـای معرفتـی است و می خواهد صاحب اثر را به حقیقت رهنمون شود، می بایست بـه ذکـر مصـادیق بپردازد و بگوید:

ـ نویسنده در کدام مورد به مسلمات فلسفی پایبند نبوده و کدام اصل را در کجا زیر پا گذاشته است؟ (ذکر صفحه، بند، سطر، ... ضروری است.)

ـ چرا ساختار کتاب مغشوش است؟ آیا فصل ها و بخش ها ترتیب منطقـی ندارنـد؟ کدام قسمت کتاب، ساختار را برهم زده است؟ ...

ـ شماری از واژه های متن اصلی را به همراه معادلی که مترجم انتخاب کرده، برای اثبات شیوهٔ مترجم بیاورد و اگر معتقد است ترجمه درست انجام نشده، ترجمهٔ پیشنهادی خود را ذکر کند.

ـ شماری از منابع دست چندمی را که مورد استناد پژوهشگر بوده یادآور شود.

ـ برخی از مصادیقی را که مورد توجه نویسنده قرار نگرفته گزارش کند.

ج) ردّ مثال: استفاده از مثال و شاهد دو حالت دارد:

ـ گاه نویسنده ای برای اثبات ادعای خـود فقـط بـه ذکـر مثـال و مصـداق بسـنده می‌کند. در این حال، بدیهی است که منتقد با ردّ مثال، براحتی می تواند نادرستی ادعا را به اثبات برساند.

ـ اما گاه نویسنده برای اثبات ادعای خود استدلال می کند و در پی آن برای تقریب به ذهن مخاطبان رو به ذکر مثال می آورد. در اینجا منتقد نمی تواند با ردّ مثال ادعـای نویسنده را ابطال سازد. ردّ مثال تنها اثبات می کند کهاو در بیـان مصـادیق بـه بیراهـه رفت، ولی به اصل ادعای او خللی وارد نمی سازد. زیرا او به استدلال اسـتناد کـرده، نـه مثال.

د) ردّ دلیل: منتقد باید به این نکتهٔ معرفتی توجه داشته باشد که همـاره نادرسـتی دلیلِ صاحب اثر به معنای نادرستی ادّعای او نیست. چه بسیار نویسـندگانی کـه سـخن درستی دارند، اما از اثبات آن ناتوان اند و متأسفانه برای دستیابی به مقصود خود به هـر دلیل واهی تمسک می کنند. مانند کسی که برای اثبات یک مسـئلهٔ فلسـفی خـاص از

قیاسی بهره می برد که یک یا تمام مقدماتش نادرست است یا شرایط صو.ری را نـدارد؛ و یا مانند کسی که برای اثبات اصل نبوّت (که آموزه ای عقلانی است و باید بـا برهـان اثبات شود) به یک روایت نبوی استناد می کند.

ذ) مطالعهٔ دقیق و همه جانبه: در حوزهٔ پژوهش و نگارش، شاید مقولهٔ نقد بـه گونه ای از تألیف، ترجمه و تحقیق به مراتب دشوارتر و در صورت انطباق بـر اصـول و مبانی، پُربار تر باشد. او باید کاستی ها و قوت های یک اثر را نمایـان سـازد. از ایـن رو می بایست از هرگونه شتاب در بررسی، تحلیل و مطالعـهٔ اثـر پرهیـز دارد؛ و از گـزینش فرازهایی ازمتن برای عیبجویی و نه دیدن کلّ آن بشدّت احتراز کند. چرا که یک اثر در واقع مجموعه اجزائی است که یک پیکرهٔ زنده را می سازد. تمامی اجزا دست به دسـت هم می دهند تا هدف نویسنده را محقق سازند. بنابر این توجه به یک قسـمت وغفلـت از بخش های دیگر به طور قطع نمی تواند منتقد را به مقصود او رهنمون سازد.

۶. واقع نمایی و صداقت در نقد: ماهیت و هدف نقد اقتضا می کند که منتقد عین واقعیت را بازگو کند. نه کاستی ها را بزرگ تـر از آنچـه هسـت جلـوه دهـد و نـه توانمندیها و قوتها راحقیر و ناچیز شمارد.

۷. تخصّص مداری: بی تردید، ماهیت نقد، اقتضا می کند که منتقد در موضـوع کتاب تخصّص داشته باشد. با اصول، مبانی، نظریه ها، اسلوب، شیوهٔ اثبـات مباحـث در آن علم آشنایی کامل داشته باشد تا بتواند کاستی ها و قوّت های یـک اثـر را بخـوبی نمایان سازد. به دلیل رشد معارف بشری امـروزه در غـرب تخصّـص گرایـی مقولـه ای بدیهی به شمار می آید. این رویکرد گاه به گونه ای است که در نگاه بدوی نوعی افراط گرایی از آن استشمام می شود. سال هاست که پژوهشگران غربی از تخصـص در علـم به سوی تخصص در اندیشه های یک متفکر و از آنجا به سوی تخصص در یک مسئله گرایش پیدا کرده اند؛ و این ضرورتی انکار ناپذیر است که رشد حیرت انگیز دانش هـا و معارف اقتضا می کند. اما در جامعهٔ ایرانـی متأسـفانه بجـز انـدکی از اسـاتید و صـاحب نظران، بسیاری از قلم به دستان را مشاهده می کنیم کـه در تمـامی حـوزه هـای مـثلاً فلسفی اعم از هستی شناسی، معرفت شناسی، فلسفهٔ تحلیلی، فلسـفهٔ قـاره ای، فلسـفهٔ اسلامی، ... از آکوئیناس گرفته تا هگل، کانت، هوسرل، هایـدگر، سـهروردی، ملاصـدرا و... اعلام نظر می کنند و کتاب می نویسند و ترجمه می کنند و تحلیل!

ب) ناشایست‌ها

۱. پرهیز از نقدهای سفارشی: به یاد می‌آورم، سال‌ها پیش یکی از کتاب‌های اصولی شهید صدر را ترجمه کرده و مقدمه‌ای مبسوط برای تبیین جایگاه این اندیشمند گمنام و نوآوری ها و ابداعات او در ساحت زبان‌شناسی افزودم. روزی دوستی آمد و گفت: چه نشسته‌ای که در یکی از نشریات متهم به انکار ضروری دین! شده‌ای. برایم سخت گران آمد. آخر چگونه امکان داشت که با ترجمهٔ کتاب شهید صدر در گرداب هولناک انکار ضروری دین افتاد؟! بعد که مقاله را خواندم، دریافتم که معاون سردبیر محترم، کتاب یادشده را برای نقد به دوستی سفارش داده و او برای این که حق‌التألیف دریافتی برایش روا باشد، از آغاز به دنبال یافتن کاستی بوده! خوشبختانه از ترجمه هیچ ایرادی نگرفته، اما از یکی از عبارت‌های نگارنده در مقدمه با حذف صدر و ذیل آن، مخالفت با یکی از ضروریات دین را استشمام کرده بود!!!

۲. پرهیز از نقد های احساسی: گاه سردی روابط اجتماعی میان دو نفر و یا جوّ سیاسی / اجتماعی غالب بر علیه شخص و... احساسات درونی منتقد را به غلیان می‌آورد و باعث می شود ناخواسته برای ارضای غریزهٔ درونی در دام نقد دیگران گرفتار شود.

۳. دوری از هرگونه پیش‌زمینه: همیشه پیش‌زمینه‌ها رهزن‌اند. پیش‌زمینه ها در بحث ما سه دسته‌اند:

الف. پیش زمینه‌های احساسی: در صورتی که منتقد پیش از مطالعهٔ اثر نسبت به نویسنده، حُبّ و بغض داشته باشد. منتقد باید از این پیش‌زمینه تهی باشد. زیرا دوستی‌ها مانع از دیدن کاستی‌هاست و کینه‌ها و دشمنی‌ها حجاب مشاهدهٔ قوّت‌ها می‌گردد.

ب. پیش زمینه های علمی جزئی: مقصود آن است که اگر کتاب در موضوع، مسئله یا آموزه‌ای خاص نگاشته شده، منتقد از قبل موضعی در برابر آن نداشته باشد. به عنوان مثال: اگر اثر مورد نقد در باب حرکت جوهری است، بهترین گونهٔ نقد آن است که منتقد از قبل جزء موافقان و مدافعان این آموزه نباشد، و با ذهنی خالی به سراغ تحلیل محتوا برود.

البته ورود به نقد با باور به اصول مسلّم و قواعد قطعی یقینی از قاعدهٔ یاد شده استثناست. مثل اصل بدیهی استحالهٔ اجتماع و ارتفاع نقیضین که از مبادی مسلّم هرگونه تلاش علمی به شمار می آید.

ج. پیش زمینه های علمی کلّی: در صورتی که منتقد و صاحب اثر از دو جریان فکری باشند، نباید منتقد با پیش فرض درستی جریانی که بدان وابسته است، به سراغ نقد اثر برود. این شاید یکی از دشوارترین قوانین نقد به شمار آید. زیرا کمتر کسی را می‌توان یافت که پیش از ورود به ساحت ارزیابی یک اثر بتواند نخست ذهن خویش را از تمامی پیش فرض های کلّی رها سازد. مثلاً کسی که معتقد به مکتب تفکیک است، برای نقد یک اثرفلسفی یاعرفانی، ابتدا باید دو سوی تفکیک و عدم آن را مساوی انگارد. سپس به تحلیل و بررسی و ارزیابی اثر یاد شده دست یازد.

۴. احتراز از نقد نویسنده به جای متن: در لابلای آنچه گذشت به این نکته اشاره شد. متأسفانه یکی از آفاتی که بشدّت گریبان گیر جامعهٔ علمی ماست، نقد مؤلّف به‌جای نقد اثر است. عاملی که باعث تیرگی فضای علمی شده و هیچ ثمرهٔ مثبتی بر آن مترتب نگردیده است. اساساً چنین رویکرد و رهیافتی از دایرهٔ نقد خارج است و از مصادیق عیب‌جویی به شمار می‌آید که از بیماری‌های نفسانی سرچشمه می گیرد.

۵. احتراز از رویکردهای برون متنی: گاه در برخی از نقدها مشاهده می‌شود که منتقد به ظاهر به انگیزهٔ نقد متن و در واقع به هدف نقد صاحب اثر به بیرون متن دست می‌یازد و از آثار دیگر او برای نقد اثر مورد نظر مدد می‌گیرد. این نه نقدی منصفانه است و نقدی روشمند و عالمانه؛ و به طور قطع به جبهه گیری مؤلّف می‌انجامد.

۶. عدم استناد به اقوال مشاهیر: منتقدی که از توانایی برخوردار نیست، کاستی‌ها خود را به ظاهر از طریق اشتهار دیگران پُر می‌کند. او سرخوشانه و مغرورانه گروهی از مشاهیر را همدل با خود و مخالف با صاحب اثر معرفی می کند و این سپاهیان ناخوانده را برای قلع و قمع نویسنده و مترجمِ بی سلاح به مدد می‌خواند. منتقد تنها در جایی می‌تواند به سخن مشاهیر و بزرگان استناد کند که آن سخن اجماعی و اتفاقی باشد و مدعای نویسنده مخالف اجماع؛ و ساحت بحث نیز علوم نقلی باشد، نه عقلی.

نقد کردن، اثبات یک فعل فلسفی است

● حسن پارسایی *

نقد همانند فلسفه بر شناخت استوار است و مقولات و حوزه‌ای که به آن می‌پردازد، اساساً ماهیت تحلیلی دارند. متناسب با موضوع به همه ساحت‌های رشته‌های مختلف علوم، حوزه‌های متنوع فلسفه، گستره هنر و ادبیات و همه علوم نظری و زیرمجموعه-های آنان و نیز موضوعات فرعی گوناگون وارد می‌شود. به عبارتی همانند فلسفه شمولی گسترده دارد، و حوزه‌های هستی‌شناسی، پدیدارشناسی و حتی بخش‌های مجازی غیرعینی را هم دربرمی‌گیرد.

گرچه همهٔ آن چیزهایی که در درون و بیرون ذهن انسان وجود دارند و بی‌انتها هستند، می‌توانند موضوع نقد تلقی شوند، اما الزاماً باید در قالب «دال»های معینی از هستی معنادار و یا از صوری خاصی برخوردار باشند تا مورد و مضمون نقد واقع شوند. تأکید بر پرسش‌ها در حقیقت آغاز یک حرکت ذهنی فلسفی است به سوی جهان و آنچه در آن است. هنگام وارد شدن به حوزه موضوع اصلی نقد و کندوکاو پیرامون پاسخ‌ها، از آن جایی که «فعلی» در حال انجام است، الزاماً نیاز به تعریف و تبیین استقرایی هم هست. با این رویکرد، تعریف خود نقد هم به عنوان برآیند عملکرد تحلیلی مبتنی بر شناخت چنین می‌شود: نقد، رویکردی هستی‌شناسانه به «چیستی» و «چرا»یی اثر هنری، ادبی یا موضوع علمی است که الزاماً براساس قیاس و سنجش شکل می‌گیرد. چنین تعریفی همیشه مقداری فلسفه هم با خود دارد و به طور کلی از تعاریف قدما، مبنی بر جدا کردن سره از ناسره و یا نوعی عیب و ایرادیابی و ارزشیابی متفاوت

* منتقد برگزیدهٔ ششمین دورهٔ جشنوارهٔ نقد کتاب.

است. چنین نظریاتی در حقیقت برداشتی عملکردی و نوعی نتیجه‌گرایی بیشتر نیست که گرچه وجه الزامی و انضمامی عمل نقد کردن هم هست و هرکدام نیز به سبب دوران و روزگار خود دارای اعتبار بوده‌اند، اما تعاریف جامع و مبسوطی نیستند و صرفاً نظری هم هستند. معمولاً در چنین تعاریفی از نقد هم، شناخت ارزش‌ها و ضدارزش‌ها بر پایهٔ یک سری داده‌های مدلل و به معیار درآمدهٔ قبلی است که یک حوزهٔ معنادار و قانونمند نظری و قراردادی را برای رخداد نقد مهیا کرده است و البته طی دوران‌های مختلف چنین تعریفی حتی کامل‌تر هم شده است؛ بنابراین اگر تعریف نقد را همان جدا کردن سره از ناسره بدانیم و بنا به آنچه گفته شد این حقیقت اولیه را هم بپذیریم که برای تعریف «سره» و شناخت تمایزات و تناقضات آن با «ناسره» هم معیارها و داده-های «پیشینی» در نظر بوده است، در آن صورت باز نهایتاً تأکید بر «جداسازی» درست از نادرست، خوب از بد، زیبا از زشت و یا کامل از ناقص، بمراتب بیش از شناخت هر کدام از این مقوله‌ها برجسته می‌شود و چون تشخّص دادن به همه چیز در راستای دست‌یابی به وجوه متفارق داده‌هاست، نتایج نظری و نهایی روند نقد و بررسی هم از این محدوده فراتر نمی‌رود و گرچه هنوز جنبه‌های معرفت شناسی نقد هم به طور نسبی رعایت می‌شود، اما رهیافت به چیستی و چرایی داده‌ها و وارد شدن به ساحت‌های ژرف‌تر و دامنه‌دارتر حوزهٔ «معنا» در حدی که بتوان جنبه‌های فلسفی نقد را هم عملاً نشان داد و به تبیین درآورد، کم، نامشهود و یا غیرمتحمل می‌شود. ایراد دیگر چنین تعریفی از نقد، آن است که نظریات حاصل از این رویکرد تا حدی جزمی و یک طرفه شکل می‌گیرند و به صدور احکام قطعیت یافته‌ای درمی‌آیند که هرگونه زمینه‌ای را برای تخیل و کشف و شهود مخاطب از بین می‌برند و صرفاً به او آگاهی نظری می‌دهند. در نتیجه، همه چیز به قرینه‌سازی ذهنی می‌انجامد؛ یعنی صرفاً افکار و نظریات و تشخیص‌های منتقد به مخاطب منتقل می‌شود، در حالی که در یک نقد تحلیلی و جامع مخاطب هم ضمن وارد شدن به حیطهٔ معرفت‌شناسی باید قوه تفکر و تخیل‌اش فعال گردد و پروسهٔ دریافت‌های ذهنی او توأم با شناخت و کشف معانی و بهره‌مندی از لذت عقلانی باشد.

وظیفه‌ای که قبلاً تحت عنوان «جداکننده» سره از ناسره برای منتقد تعیین شده است، منتقد را عمدتاً به معیارهای از پیش تعیین شده مقید می‌کند، در حالی که او به هنگام بررسی یک اثر یا پدیده، همیشه باید امکان تازه شدن و تغییر تدریجی ـ ولو بطیئی ـ را هم برای هرگونه احتمالی در نظر بگیرد و به داده‌ها به عنوان قواعدی

جزمی، مطلق و «همه زمانی» ننگرد. اگر این شرط الزامی رعایت شود، ذهن منتقد همه چیز را پویا، در حال تغییر و نهایتاً در چرخه‌ای دیالکتیکی می‌بیند.

فراموش نکنیم که مقوله نقد همانند همه اصول موضوعی دیگر، نسبی است، چون به هر موضوعی بپردازد نهایتاً ماحصل داده‌های بیرونی به شمار می‌رود، ضمناً نقد در دنیای امروز با فرارفتن از حوزه نظری همواره برای به فعل در آمدن و به فعل درآوردن زمینه‌سازی می‌کند و عملاً بخشی از روند تحول‌پذیری و تحول‌زایی پدیده‌ها و داده‌ها را حداقل در حوزهٔ معنا، شکل و ترکیب‌های ارائه شده به نسبتی که در قالب داده‌ای علمی، ادبی، اجتماعی و هنری با تأثیرات درون‌ساختاری و برون‌ساختاری صورت‌بندی می‌شوند، با فعلیتی عملی و نظری نشان می‌دهد و در نتیجه به اندیشیدن و تغییر دامن می‌زند.

نقد برخلاف آن که به عنوان یک کنش ذهنی تلقی شده، به علت گستردگی حوزه تحقیق و تفحص و تحولات پی‌درپی و شکل‌گیری جستارهای ذهنی و تئوریک گوناگون که الزاماً باید در حیطه عمل و فعل به آزمون هم درآیند تا تجربی شوند و مصداق‌های علمی و عملی پیدا کنند، در زندگی بشر به صورت یک فعل فراگیر درآمده است. در دنیای امروز حتی انسان معمولی هم بدون اندیشیدن نسبی و به قیاس درآوردن رخدادها و پدیده‌ها و موضوعات جاری و ساری زندگی مدرن قادر به حل مشکلات خود نیست و چنین ضرورتی اساساً برای بشر یک وجه الزامی و انضمامی شده است و حال اگر یک هنرمند، محقق و پژوهشگر و یا متفکری در حوزه معینی رویکردی تجربی، تحول‌ساز و نوگرایانه به حوزه هنری یا پژوهشی خود داشته باشد، اولین کاری که باید بکند، اقدام به شناخت داده‌های الگویی موضوع درگذشته و حال و درک غایت‌طلبی احتمالی آن‌هاست. او طی مراحل چنین شناختی هر دو وجه «چیستی» و «چرایی» اثر را به شکلی دیالکتیکی پی می‌گیرد.

اما او با پرسش‌هایی هم روبه‌روست: معیارهای شناخت چنین روندی درونی است یا بیرونی؟... آیا باید هرچیزی را با چیزی از جنس و ساختار خودش سنجید یا با برداشتی نسبتاً تطبیقی می‌توان آن را؛ هرچیز دیگری هم به قیاس درآورد؟ وقتی رویکرد استقرایی باشد، ضرورتاً هرچیزی را با توجه به مکانیزم الزامی خودش با الگوهای دیگری که منطق وجودی و ساختاری همگونگی‌شان به طور نسبی غالب است، باید مقایسه نمود، اما در نگرش قیاسی این امکان وجود دارد که ساختار و محتوای یک

اندیشه، تئوری یا داده هنری یا علمی را با گونه‌های متفاوتی از خودش که تمایزات نسبی غالب دارند، ارزیابی کرد.

می‌توان روند نقد و بررسی را چنین ارزیابی نمود: ابتدا انگیزه و علاقه‌ای آغازین برای شناخت و بررسی یک موضوع یا پدیده معین وجود دارد که به عنوان «انگیزه اول» مبنای علیت شناخت است؛ سپس خود شناخت که ساحتی برای پی‌جویی چیستی و چرایی داده‌ها از طریق تحلیل و مقایسه است، رخ می‌دهد؛ این پروسه به نتایجی منجر می‌گردد که یک فرصت نهایی را هم برای اندیشیدن مجدد و یا شکل‌گیری احتمالی «موضوع و انگیزه دوم» فراهم می‌کند؛ یعنی برای به فعل درآمدن هر شناختی، انگیزه یا انگیزه‌هایی لازم است که عمدتاً محصول عاشقانگی و لذت‌های روحی و عقلانی هم هست؛ این انگیزه‌ها که بازتاب همه خوردها و بازخوردهای فرهنگی، هنری یا علمی و اجتماعی و فرهنگی است، نیاز روحی و روانی و خردورزانهٔ فرد به دخالت در موضوعات و رخدادهای پیرامونی است و در حقیقت دربرگیرندهٔ همهٔ آن علت‌هایی است که بر مبنای فلسفی او را به زندگی و هستی و بسترهای گوناگون فرهنگی، هنری، علمی، ادبی، سیاسی و... جامعه ارتباط می‌دهد.

مرحلهٔ شناخت هم بستگی به میزان دانایی‌های منتقد دارد. او ممکن است براساس معرفت‌های «پیشینی» به موضوع بپردازد؛ یعنی دانایی‌های او در همان خلاصه شود که دیگران داشته‌اند و به صورت پژوهش‌های میدانی و کتابخانه‌ای در اختیار اوست. منتقد به آگاهی‌های «پسینی» هم اهمیت می‌دهد و در اصل یکی از انگیزه‌های اصلی او برای تحقیق و بررسی هم همین است، از این رو برای آن وقت کافی در نظر می‌گیرد. او با طی پروسه تکوینی موضوع یا تئوری مورد نظر می‌تواند به جامعیت نسبی تحلیل آن دست یابد. نتیجه نهایی نقد شامل احراز جایگاه برای موضوع هم هست که می‌توان آن را ماحصل تلاش ذهنی و روحی و روانی همه‌جانبهٔ منتقد دانست.

انگیزه‌های عاشقانه نقد و بررسی و اساساً گشتن دنبال ارزش‌ها و زیبایی‌ها و نیکویی خالی از لذت کشف و شهود هم نیست؛ همان طور که قبلاً اشاره شد، قرار است در نقد و نقادی، غایت‌مندی بعد از شناخت به غایت‌مندی متعالی‌تری بینجامد (منظور نتیجه و داده‌های نهایی نقد است و به مثبت یا منفی بودن آن‌ها ارتباطی ندارد)، چون ضرورتاً ایجاب فعل می‌کند وگرنه انجام نمی‌شد: منتقد، مخاطب و فردی که اثر یا اقدامش مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد، به یک انگیزهٔ کنش‌مند نهایی می‌رسند و هرکدام که زودتر به اجرای نتایج عملی نقد بیندیشند، زمینه پژوهش ثانویه‌ای را عملاً

برای یک نقد و ارزیابی دیگر در همان زمینه فراهم می‌کنند. به همین دلیل، نقد و نقادی در جامعه، عاملیت و علیتی برای تحولات سریع است؛ ذهن منتقد و صاحب اثر و ذهن مخاطبان از مرحلهٔ «الف» به مرحلهٔ «ب» می‌رسد تا در روند متناوبی، این تحلیل، شناخت و ارزیابی از مرحلهٔ «ب» هم به مرحله بعدی و به همین ترتیب ادامه یابد؛ اثبات نوعی حقیقت‌جویی و غایت طلبی رخ می‌دهد و اگر حقیقت‌های خرد و کلان را که در حوزهٔ مورد نظر برای طالبان آنها آشکار می‌شود در نظر بگیریم، این عمل نهایتاً ماهیت یک کُنش فلسفی را داراست، حتی اگر موضوع نقد و بررسی، زیست محیطی و مثلاً مقایسه جنگل‌های شمال آفریقا با جنگل‌های جنوب آن قاره یا مکانی دیگر باشد.

هر فعلی شرایطی برای حدوث خویش طلب می‌کند تا به بهترین و مناسب‌ترین شکل ممکن رخ دهد و از آن جایی که یکی از ویژگی‌های عملی نقد کردن به جامعیت رسیدن آن است، باید همهٔ شرایط و امکانات برای دستیابی به منابع و اطلاعات و شناسه‌ها فراهم باشد. آنچه تضمین‌کننده چنین شرایطی است در وهله نخست فضایی آزاد و به دور از حایل‌سازی و محدودیت است. نقد کردن همانند روند شناخت علوم به آزادی نیاز دارد و البته ماهیت عمل هم گاهی بر آزمون و خطا استوار است؛ در هر حال، برای به حداقل رساندن خطاها و در نتیجه، ارتقای صحت و سقم داده‌ها و ایجاد فرصت‌های بیشتر برای تأمل و تعمق و پژوهش، منتقد به آزادی نیاز دارد و محیط و حریم زندگی و کار او الزاماً باید عاری از هر نوع دغدغه و مزاحم و عارضه‌زا باشد.

چارچوب ذهنی و نوع نگرش منتقد به امور همواره اختیاری و انتخابی است. هرگونه تجویز و حُقنهٔ ذهنی مستقیم یا تلویحی بیرونی و خارج از الزامات موضوع نباید در آن دخیل باشد، زیرا نقد کردن با معرفت شناسی و غایت‌طلبی همراه است و باید با شیدایی و شیفتگی انجام شود و اساساً از درون و نهاد و ذهن خود منتقد آغاز گردد. «ماریو بارگاس یوسا» یکی از نویسندگان بزرگ آمریکای لاتین دراین باره می‌گوید: «وقتی برخی از حقایق مشمول آزمون و خطا نباشند، وقتی آزاد نباشیم که صحت و اعتبار هر نظریه‌ای را مورد تردید و مقایسه قرار دهیم، سازوکار شناخت از کار می‌افتد و راه برای تحریف آن باز می‌شود، آن گاه به جای حقایق عقلی آنچه خواهیم داشت اسطوره و تفتیش عقاید و کتاب سوزان و اعدام مرتدان و سحر و جادو خواهد بود.»[۱]

نقد، نوعی معرفت‌شناسی است که از رویکرد استقرایی هم بهره می‌گیرد و به طور همزمان کثرت‌گرا هم هست، ضمن آنکه داشته‌هایی «پیشینی» و «معیار» هم که

همواره نسبی هستند، در آن دخالت دارد. همان طور که قبلاً اشاره شد نتیجه نهایی هر نقدی هم به «پیش انگاشت» اولیه‌ای برای نقد و بررسی‌های بعدی تبدیل می‌شود.

متن، رخداد یا اثر مورد نقد در درجهٔ نخست از یک هستی قائم به خود برخوردار است و سپس از لحاظ تطبیقی و علیت به ما به ازاءهای بیرونی ارتباط پیدا می‌کند که با درک «دال»های درونی‌اش و مکانیزم ساختاری و نیز داشته‌ها یا کاستی‌هایش و متعاقباً با شناخت «مدلول»های آن که همگی به حوزه‌های معینی ارتباط دارند، بازشناسی می‌شوند. هنگام این بازشناسی بتدریج داده‌های قابل تأمل دیگری هم آشکار می‌شوند که ممکن است صاحب اثر خودآگاهانه به آنها نیندیشیده باشد و از طریق ضمیر ناخودآگاهش وارد اثر شده باشند، در چنین شرایطی تعریف متن یا اثر از چارچوب «هستی اولیه» درمی‌آید و با یک «هستی ثانویه مکمل» تبیین می‌شود که در مواردی حتی برای صاحب اثر هم غرابت‌زا و بسیار مهم است؛ به همین دلیل هر نوع نقد جامعی مکمل اثر، متن و یا موضوع موردنظر به حساب می‌آید. هرکدام از مراحل روند نقد و بررسی ـ از انتخاب موضوع، اثر یا متن گرفته تا تحلیل و قیاس آن و نهایتاً رسیدن به داده‌های غیرقابل انتظار ـ که به اثبات در آید و ترجیحاً مدلل و قائم به هستی خود اثر باشد و نیز محقق شدن یافته‌های احتمالی نو و انضمامی مکمل آن هم محرز شود، به نوبهٔ خود یک «فعل هستی‌شناسانه» و در نتیجه، کوششی عملی و فلسفی برای دست‌یابی به یک چند حقیقت خرد یا کلان است، ضمن آنکه نقد و نقادی جزء رویکرد الزامی انسان به زندگی و شرایط اجتماعی و اقتصادی آن هم به حساب می‌آید. زیرا مبنای هرگونه فهم و شناخت جامعی اساساً ارزیابی و مقایسه است.

این ثابت می‌کند که نقد و بررسی در اصل یکی از افعال الزامی و حتی یکی از علائم حیات عقلانی بشر محسوب می‌شود.

داشته‌ها و داده‌های موجود که دستاورد قرن‌ها تفکر و تفحص منتقدان و اندیشمندان است، دارای «نظام نشانه‌ای معیار» نسبی هم هست که با آن می‌توان به عیار نسبی اثر دست یافت و ارزش‌ها و ضدارزش‌های دوران‌های مختلف را هم در زمینه‌های علوم، ادبیات و هنر ارزیابی نمود. ضمناً پروسهٔ معرفت‌شناسی به هزاران فاعل و فعل منتسب می‌شود. فراموش نکنیم که در حوزهٔ علم همهٔ آنچه که تجربی یا نظری بوده‌اند، در آزمون‌های مجدد و با نگره‌های نوین طی روند شناخت جامع‌تری، هر بار با مترتب شدن فعل‌هایی بر فعلیت‌های قبلی منشأ شناسه‌ها و معیارهای تازه‌تری شده‌اند.

نظریه‌ها و تئوری‌هایی که ارائه می‌شوند، برای به فعل درآمدن، کاربردی شدن و نهایتاً اثرگذاری بر محیط و احوالات زندگی انسان است و خود نظریه‌پردازان و تئوریسین‌ها هم در زمان و دورانشان شاگردان استادان قبلی به حساب می‌آیند. هیچ کس داشته‌هایش را با خود از دنیای قبل از تولد نمی‌آورد. تاریخ زندگی بشر تداوم دیالکتیکی «فعل به فعل شدن» اندیشه‌هاست که در صدر آن به مثابه یک اصل بدیهی خود «اندیشیدن» هم به شرط آن که مظاهر بیرونی و شهودی پیدا کند و یا وارد ساحت زبان شود، فعل است؛ بنابراین، فعل با سازوکار شناخت و اقدام و عمل و جلوه بیرونی تعریف می‌شود و شناخت هم در ساحت فلسفه به کمک قیاس، تحلیل، تخیل و حتی استعاره و تشبیه و نهایتاً نیز به منظور تغییر و ایجاد زمینه‌ای برای افعال احتمالی غایت-مندتری محقق می‌شود.

نقد کردن بر حذر از شناخت حسی نیست، اما عمدتاً متکی بر دو شناخت ترکیبی عقلانی و عملی است؛ شناخت عقلانی معمولاً براساس نوع موضوع و حوزه علمی یا غیرعلمی مرتبط با موضوع شکل می‌گیرد و در آن منطق دانایی و هوشمندی منتقد و قدرت تخیل او به شیوه‌ای کاربردی تأثیرگذار است. ضمناً هرگونه تأویل و تحلیلی برآیند نوع رویکرد و نگرش منتقد، یا به عبارتی، داشته‌های عقلانی غایت‌مند شدهٔ او در همان حوزهٔ مربوطه است. برای آن که شناخت عقلانی کاملاً شخصی و یک سویه نباشد و اجزا و ضمائم خود اثر کاملاً دخالت داده شوند، چنین شناختی الزاماً تحت‌الشعاع شناخت علمی قرار می‌گیرد. معمولاً در شناخت علمی برای هر حوزه و رشته‌ای روش‌ها، معیارها، قانون‌مندی‌ها و نشانه‌های قراردادی شناخته شده و طبقه‌بندی شده‌ای وجود دارند که ماهیت ترکیبی، ساختاری و محتوایی اثر را آشکار می‌سازند، طوری که به عنوان معیارها و محک‌ها و نشانه‌هایی مطمئن برای صحت و درستی تشخیص و تحلیل داده‌های اثر و دلالت‌گری‌ها و درک تأویل‌پذیری‌های آنها در نقد و بررسی، کاربری بنیادین پیدا می‌کنند. در این بخش رویکرد زیبایی‌شناختی و نیز قدرت تخیل و توانمندی‌های ذهنی عاری از توهم منتقد هم تأثیرات زیادی دارد.

ذکر این توضیح هم ضروری است که شناخت عقلانی صرفاً برای دخالت دادن حُجت‌دار ذهنیات منتقد در چرخه نقد و بررسی نیست، بلکه کمک می‌کند منتقد هنگام شناخت روش‌مند اثر با برخورداری از پس‌زمینه شناخت عقلانی، توانمندی آن را هم داشته باشد که برخی داده‌های بدیع و غیرقابل انتظار را که در دایره قانون‌مندی‌ها و

نشانه‌های معیار نمی‌گنجند، بشناسد و برای آنها هم جایگاه و ارزشی قائل شود و در نتیجه، بلافاصله و به شکلی عامیانه زبان ذهنش را به رد و انکار آنها نگشاید.

ضمناً در شناخت عقلانی پس‌زمینه‌های فلسفی نوع نگرش منتقد دخالت تنگاتنگ دارد و در حقیقت همین پس‌زمینه فلسفی حاوی و حامل وجود علت‌دار و انگیزه‌مند ذهن او برای شناخت مقولهٔ مورد نظر است.

منتقد می‌کوشد چیستی و چرایی تک‌تک داده‌های موضوعی، پدیداری، واقعی و یا تخیلی و پنداشتی و نیز میزان و چگونگی ارتباط ساختاری و موضوعی و نهایتاً غایت‌مندی و علت نهایی طرح شدن یا محقق شدن آنها را به عنوان یک هستی اجماعی نسبی که ترکیبی از عناصر موضوعی و غیرموضوعی خُرد و کلان است، تحلیل نماید و بشناساند. لذا دخالت عقل در حوزهٔ چنین شناختی امری بدیهی و الزامی است، اما روند آن به هنگام اجرا اختیاری، اخلاقی، مصلحتی و یا گزینه‌ای نیست، بلکه مقیّد و متعین به قوانین و شناخت داده‌های تخصصی در حوزه مورد نظر است و حتی در یک لحظه از روند شناخت هم نمی‌تواند از دایره داده‌های مرتبط با اثر فراتر برود و احاطه و شمول همه جانبه‌ای را هم طلب می‌کند. نقدی که یک پدیده یا موضوع خُرد و محدودی را بررسی نماید و داده‌های تحلیلی و تطبیقی آن را نادیده بگیرد، الکن و نارواست، اما چنانچه چنین موردی در رابطه با داده‌های انضمامی و مرتبطی هم که در شکل‌گیری‌اش دخالت داشته‌اند و نیز با توجه به علل و عوارض جنبی آن بررسی شود، در آن صورت به یک نقد جامع در حوزهٔ نسبیت‌دار همان موضوع یا رخداد یا پدیده تبدیل می‌گردد.

یکی از مبانی نقد، دخالت کردن در امور است و در آن انتخاب موضوع، مورد و شیوه بررسی اختیاری است. ضمناً به طور همزمان گونه‌ای تعامل ایجابی (حتی وقتی که از آغاز به منظور تضاد و مقابله شکل بگیرد) به شمار می‌رود، چون غایت‌مندی‌اش مبتنی بر ایجاد تغییر و بهتر کردن امور است. برای اثبات بیشتر جنبه‌های فلسفی نقد و نقادی ابتدا باید نقاط اشتراکش با شناخت علمی و روش‌های چنین شناختی را پی گرفت، زیرا همین‌ها فعلیت و وجوه بازتابی نقد را در رابطه با بررسی مقوله‌های حوزه‌های حقیقی و مجازی آشکار می‌کنند و در نتیجه، عملکرد فلسفی آن که به معرفت‌شناسی ارتباط پیدا می‌کند، عملاً به اثبات می‌رسد: روند نقد و بررسی به روش‌های اثبات یا عدم اثبات یک تئوری علمی شباهت دارد؛ در نقد هم کوشش می‌شود استنباط‌های ذهنی و تجربی منتقد و صاحب اثر که در حقیقت مبانی تئوریک کارشان را تشکیل می‌دهد، با داده‌های اثر و نهایتاً با «داده‌های معیار و الگو شده» به قیاس و

ارزیابی درآیند و درستی یا نادرستی آنها به اثبات برسد. منتقد توانمند و واقع‌بین حیطه‌ای را هم که فراتر از مبانی تئوریک ذهنی خود اوست برای امکان ارائه داده‌های تجربی توسط صاحب اثر در نظر می‌گیرد؛ این‌ها همانند مراحل اثبات یک تئوری علمی بعداً به ماحصلی می‌انجامد و آن هم نتایج نقد و بررسی و رسیدن به داشته‌ها و چشم‌اندازهای تازه است. در شناخت علمی همیشه در رابطه با تئوری‌ها و نظریه‌های جدید داده‌هایی «پیشینی» وجود دارد که زمینه را برای شکل‌گیری آن نظریه‌ها فراهم می‌کند و سبب می‌شود که محقق، پژوهشگر یا نظریه‌پرداز مراحل تحقیق و اثبات نظریه‌اش را براساس ارجاع و بازاندیشی آنها پیش ببرد.

در رابطه با امور واقعی مثل بررسی وارزیابی مسائل گوناگون اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و غیره که هرکدام به داده‌های آماری و تحقیقات علمی و تجارب عینی و عملی نیاز دارد، نقد اساساً با روش‌های علمی انجام می‌شود و البته در پس‌زمینهٔ آن یک تخیل علمی هم که مبنای پنداشت‌های مبتنی بر خردورزی است، وجود دارد. در رابطه با نقد موضوعات هنری و ادبی که به حوزه‌های مجازی مرتبط می‌شوند، نیز همین رویکردها کاربری دارند، با این تفاوت که در این حیطه‌ها معیارها و الگوها و نشانه‌ها مجازی هستند و متعلقات ذهن منتقد به جای تخیل علمی برگرفته از تخیل هنری و ادبی است و از مفاهیم قراردادی و روش‌های قاعده‌مند، اما ذهنی کمک می‌گیرد. «کارل پوپر» فیلسوف اتریشی‌الاصل با اشاره به روش‌های علمی در فلسفه صراحتاً نکته‌ای را یادآوری می‌کند که تا حدی به جنبه‌هایی از نقد و نقادی هم ارتباط پیدا می‌کند و دو خصوصیت فعلی و فلسفی نقد را تلویحاً خاطرنشان می‌سازد: «طی تاریخ اولین مکاتبی که انتقاد را نه فقط مجاز می‌دانستند، بلکه ترغیب و تشویق کردند، مکاتب فلسفه قبل از سقراط در یونان قدیم بودند که اولین آن‌ها «طالس» بوده است و سپس شاگردش «آنکسیماندروس» و شاگرد او «آنکسیمانوس». این خاتمه سنت جزمی انتقال حقیقت بدون دست‌خوردگی و آغاز سنت عقلانی جدیدی بود که تفکر نظری را تابع بحث انتقادی می‌کرد و در حقیقت مبدأ روش علمی بود.»[۲]

غایت‌مندی نقد و نقادی الزاماً به سبب همان ماهیت عقلانی آن است. این فعل فلسفی و عقلانی صرفاً با رویکرد نظری پیش نمی‌رود، بلکه خود شامل کنش‌های متفاوتی مثل تحقیق عملی و در شرایطی حتی با ارجاع به یک یا چند مکان و پژوهش میدانی گسترده‌ای همراه است. در مواردی که با موضوع علمی، آزمایشگاهی و یا الزاماً بالینی است، اقداماتی مثل تست و آزمایش یا مصاحبه و دید در حضوری هم ضرورت

دارد. در برخی نقدها که ارائه نمودارها و چارت‌های آماری و آموزشی هم نیاز هست، یافته‌های آماری و ارائه نوارها و سی‌دی‌های ضبط شده از مصاحبه‌ها کاربری پیدا می‌کند. در نقدهای خاصی مثل موسیقی هم ضبط و تقطیع آهنگ به بخش‌هایی که درباره آنها نظری یا نکته‌ای ارائه می‌شود، جنبه‌های استنادی و کارکرد اثبات‌گرایانه‌ای دارد.

نقد، همان طور که در بخش‌های پیشین نیز اشاره شد با حادث شدن یک سری فعل‌های روش‌مند به سرانجام می‌رسد و هدفاش نهایتاً با غایت‌های فلسفی درهم می‌آمیزد و به کوششی هوشمندانه تبدیل می‌گردد که هدفاش شناخت داده‌های حقیقی و مجازی است و در این چرخه هیچ چیزی از دایرهٔ تبدیل، استحاله، تغییر و تکوین بیرون نمی‌ماند؛ به همین دلیل نقد کردن همواره اثبات فعلیت امور و در همان حال نیز نسبی است و برای هر دوره و زمانه‌ای متناسب با حوزه و موضوع خویش نگاه، شیوه استدلال و معیارهای سنجشی معینی ارائه می‌دهد که ممکن است ناقضِ تئوری‌ها و نظریه‌های پیشین باشد. در حقیقت، واسطه و بهانه نقد برای ورود به ساحتی از هستی حقیقی، عینی و نظری، خود تئوری‌ها و نظریه‌ها هستند که با استدلال، آزمون و روش‌های علمی دیگر وقتی به اثبات می‌رسند، متعاقباً به بهانهٔ ثانویه و متناقضی برای شکل‌گیری یک نظریه یا تئوری جدید به کار می‌روند و این سیر تسلسلی همواره ادامه دارد. این نشان می‌دهد که تا وقتی زندگی، انسان و دنیای حقیقی و هم‌ارز با آن دنیای مجازی وجود دارد، نقد کردن که یک فعل ذهنی و عملی است، اساساً مبنای شیوه‌ای از تفکر محسوب می‌شود.

نقد، در هر دو حوزه نظری و عملی همانند رویکردهایی که انسان در فلسفه دارد، با شک و تردید و کنجکاوی‌های آغازین درباره موضوع، پدیده یا امر مورد نظر هم همراه است و همین جنبه‌های استدلالی آن را الزامی‌تر می‌کند. باید اذعان داشت که در نقد برای هر مورد جزئی چندین پرسش مطرح می‌شود و این خصوصیت، جنبه‌های کاربردی و کارکردی آن را توجیه می‌نماید. منتقد آنچه را که عرضه شده است، قطعی تلقی نمی‌کند، زیرا در غیراین صورت دیگر دلیلی برای تفحص، تحلیل و نتیجه‌گیری وجود نخواهد داشت. حتی در حوزه علوم، بعد از اثبات یک تئوری چنین موردی صدق می‌کند. وقتی منتقد به نقد و بررسی نظریه‌ای می‌پردازد، در صورتی که حتی کارش به سرانجام برسد، باید این امکان ثانویه را هم متناسب با رشد و توسعه مداوم علوم و تغییرپذیر بودن نسبی آنها و نیز ماهیت فلسفی کار، در نظر بگیرد که چنین تئوری‌های

اثبات‌شده‌ای هم در آینده دوباره نقدپذیر و بـه احتمـالی تغییریـافتنی‌انـد؛ هسـتی ایسـتا نیست و دائم در تبدیل، ترکیب و تغییر و تحول است و همین هم همواره مضمون زمان و زندگی را برای انسان معنادار و غایت‌مند کرده است؛ از این رو، متناسب با هر رخداد و موقعیت و فضای فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی جدید، زمینه‌ای هم برای نقد و بررسی و شناخت و آسیب‌شناسی امور الزاماً فراهم می‌گردد؛ یعنی همیشه قلمرو نظریات حتی علمی هم در رابطه با امور موجود، قابل تردید و انتقاد و در نتیجه، منشأ برآوردهای علمی و نظری جدید هستند و از آن جایی که زمینه اصلی این بازخوردهای ذهنی، نقـد و نقادی است، خود نقد هم از شمول چنین قاعده‌ای نمی‌تواند مستثنا باشد. کـارل پـوپر در مورد ابطال‌پذیر بودن نظریات علمی که وجه مقایسـه ایـن نوشـتار بـرای قیـاس بـا هرگونه ذهن نوشته نقادانه‌ای است، می‌گوید: «ویژگی اصلی نظریات علمی ابطال‌پـذیر بودن آنهاست، ابطال‌پذیری نظریه به معنی باطل یا غلط بودن آن نیست، بلکه بـه ایـن معناست که براساس چنین نظریه‌ای می‌توان پیش‌بینی‌های مشخص کـرد و سـپس آن پیش‌بینی‌ها را به محک تجربه زد.»[۳]

به ازای تکوین و تحولات دیالکتیکی حوزه‌های نظـری و علمـی، حیطـه نقـد نیـز همواره چالش و پویشی متغیر و متکثر دارد که آن را همان طور که اشاره شد به هـر دو دنیای حقیقی و مجازی مرتبط می‌سازد. در بخش نظریه‌های مربوط به محدوده مجازی هنر و ادبیات نیز که در آن داده‌ها و داشته‌های عینی و ذهنی روند متغیرتر، نسـبی‌تـر و قراردادی‌تری را می‌گذرانند و از لحاظ اجزای و عناصر موضوعی و ساختاری‌شـان و نیـز به علت انتزاعی و تخیلی بودنشان بسیار متکثرتر از داده‌های یک پدیده یا مقوله علمـی هستند، نقد و نقادی به مراتب گستره‌ها و داده‌های وسیع‌تر و نامتعارف‌تری را در برمی-گیرد و البته همه اینها در گرو یک غایت‌مندی و کمال‌طلبی نهایی اسـت: یـافتن معنـا، شکل و ماهیتی به مراتب بهتر، نیکوتر و زیباتر و حضوری غایت‌مندتر برای همه داشته-هاو داده‌های دو جهان حقیقی و مجازی و الزاماً متعالی‌تر و زیباتر کردن زنـدگی و هـم ارز با آن معطوف شدن همه چیز به انسان و جایگاه والای عواطف، اندیشه‌ها و مهـم‌تـر از همه معنای او در این جهان.

هرکدام از اجزای یافته‌ها و داده‌های استنادی و انتقادی که در هر دورانی به اثبـات می‌رسند، نشانگر کثرت وقوع افعال معتنابه و شاخصی هستند که خود چنین پروسه‌هایی را از آغاز تا پایانه‌های نسبی‌شان به حیطه فعلیت و کنش‌زایی متداوم و بی‌پایانی مـرتبط می‌سازد که گواه وجوه فلسفی شاخصی مثل اندیشه‌ورزی مبتنی بر هدف‌مندی و دخالت

و تغییر، استدلال، تحقیق، منطق محوری، نشانه‌یابی و کوشش برای اثبات معنادار بودن هستی در نقد و نقادی است. آنچه نقد کردن را تا حدی شبیه تحقیق عملی کرده است، تأکید بر روش‌شناسی و استفادهٔ نسبی از روش استقرایی در کنار روش قیاسی است. استفاده از رویکرد استقرایی وجوه استنادی و اثبات‌گرایانه نسبی نقد را که برای رسیدن به نتایج نهایی از عاملیت و ضرورتی الزامی برخوردار است، پررنگ‌تر و جامع‌تر می‌کند. نقد در کل ناشناخته‌ها را کشف و به شناسه‌ها و معرفه‌های جدید می‌افزاید. ضمناً آنچه را هم که ظاهراً شناخته شده است به کمک پرسش‌های نخستین و تردیدها و حتی کنجکاوی‌های اولیه و یا با انگیزه بازشناسی دوباره تحلیل و بررسی می‌کند و چنانچه این روند با جامعیت و نگرش استقرایی جزء به جزء داده‌های موردنظر هم همراه باشد، به نتایج نوینی می‌انجامد که باز عاملیت و شهودیتی برای معرفت‌شناسی و ایجاد تغییر که کارکرد فلسفه هم هست، به شمار می‌رود.

در نقد هنر و ادبیات داستانی داده‌ها به مراتب قراردادی‌تر و نسبی‌ترند. در قیاس با داشته‌های علوم باید اذعان داشت که در علم اساساً همه چیز در حوزه استنادی آن، یعنی طبیعت، تقریباً به اثبات رسیده، اما کاملاً به کشف درنیامده است؛ در حالی که در حوزه ارزیابی داده‌های مجازی و تخیلی بخش قابل توجهی از قوانین و قراردادها قبلاً شناخته شده‌اند و دوباره در قالب یک شرایط، رابطه و یا موقعیت جدید بازشناسی می‌شوند و اتفاقاً از درون آنها قوانین و قراردادهای جدیدی هم بدست می‌آیند. گاهی چنین اتفاقی نیز در گسترهٔ نقد موضوعات علمی هم رخ می‌دهد و بر پایهٔ یافته‌ها و آزمایشات جدید نتایج متفاوتی از یک مورد به اثبات رسیده، گرفته می‌شود.

نقد بر حسب حوزه‌های متعلقه‌اش می‌تواند براساس داده‌های علوم، ادبیات و هنر متنوع و گوناگون باشد و البته در مواردی هم که رویکرد استقرایی بیشتر کاربرد دارد، می‌تواند فقط جنبه و یا شاخصه‌ای از یک موضوع را مورد نقد وبررسی قرار دهد. نقد شامل گونه‌های تطبیقی، ساختاری، موضوعی، تحلیلی، فنی، اخلاقی، نظری، عملی، فلسفی، سیاسی، تاریخی، زیبایی‌شناختی، جامعه‌شناختی و روانشناختی و نقدهای تلفیقی ساختاری تحلیلی، تحلیلی تطبیقی و... است و همین نشان می‌دهد که ماهیتی کثرت-گرا، هستی‌شمول و کلاً فراگیر دارد و چنین خصوصیاتی آن را به فلسفه مرتبط ساخته است. نقد یک ویژگی مضاعف هم دارد؛ خود فلسفه و یا هریک از موضوعات فرعی آن و نیز پدیده‌ها، رخدادها و موضوعات متفاوتی را تحت عنوان نقد فلسفی و با رویکردهایی برآمده از بطن خود فلسفه ارزیابی می‌نماید.

معمولاً تطبیقی بودن رویکرد تحقیق دامنهٔ شناخت و جنبه‌های اثباتی موضوع را گسترش می‌دهد و خود این تطبیقی شدن هم الزاماً کاربری مقایسه و سنجش بیشتری را اقتضا می‌کند؛ یعنی هر نقدی در حوزهٔ موضوعی خودش به مدد کثرت‌گرایی که از الزامات رویکرد فلسفی هم هست، جامعیت پیدا می‌کند. برخلاف آنچه تصور می‌شود، شناخت در نقد یک سویه و صرفاً معطوف به بهره‌رسانی به صاحب اثر و مخاطبان نقد نیست، بلکه خود منتقد هم حین شکافت و درون‌کاوی موضوع و به کارگیری شیوهٔ استدلالی و استنادی خاص‌اش به برخی یافته‌های غیرمنتظره و نو دست می‌یابد و عملاً ثابت می‌شود که نقد روندی دوسویه دارد. منتقد می‌تواند مستقیماً و به شکل بی‌واسطه‌ای به خود پدیده‌های دنیای واقعی بپردازد و البته به شکل طبقه‌بندی شده‌ای قبلاً حوزهٔ معین آن را هم مشخص نماید تا هرچه بی‌واسطه‌تر و سریع‌تر به مورد دست پیدا کند و آن را تحلیل و ارزیابی نماید، اما نقد در حیطه هنر و ادبیات دیگر مستقیماً با خود پدیده‌ها و دنیای پیرامون در ارتباط نیست، بلکه با مدیوم‌ها یا واسطه‌های مجازی آنها در ارتباط است؛ یعنی با دنیایی مجازی سروکار دارد و قرار است از طریق شناخت همین دنیای مجازی نیز به ما به ازاءها و قرینه‌ها و داده‌های حقیقی‌شان که در قالب هستی پیرامونی به صورت متراکم و گاه ناشناخته به او عرضه شده‌اند، دست یابد؛ داده‌های مجازی حتی در تخیلی‌ترین شکل ممکن این ویژگی و خاصیت را دارند که ما را به دنیای حقیقی رهنمون می‌سازند و همزمان شور و شوق کشف و شهود، نشانه‌یابی، درون‌کاوی ساختارها، ردیابی موضوعات و معرفت‌یابی و نیز امکان قرار گرفتن در چرخه لابیرنتی یک شناخت پررمز و راز را فراهم می‌کنند؛ از این‌رو، در هنر و ادبیات هم فعل «نقد کردن» نهایتاً و با توجه به حوزه‌های خاص خود به معرفت شناسی ختم می‌شود و به سبب آنکه روند آن مکانیکی، بی‌واسطه و رودررو نیست، محقق شدنش هم با دل سپردن و عشق‌ورزی و لذت بیشتری همراه است.

از این مقوله می‌توان چنین نتیجه گرفت که خود هنر و ادبیات و ژانرهای متبوع آنها هم در کل نشانه‌های واسطه‌مند، معنادار و غایت‌مند شناخت دنیای حقیقی به شمار می‌روند و همین آنها را دارای کارکردی فلسفی کرده است. هنر و ادبیات اساساً جزء حوزه‌های ذهنی و مجازی به شمار می‌روند و برای هر آنچه که وجود دارد و یا می‌تواند وجود داشته باشد، قرینه‌های خلاقانه مجازی می‌آفرینند و در آنها هستی‌نمایی و هستی‌گونگی وجود دارد؛ این هستی‌گونگی‌ها که در قالب واقعیت‌های هنری و داستانی تخیلی و مجازی ارائه می‌شوند، گرچه «پدیده‌وار» نیستند، اما برآیند مجموعه‌ای از

پدیده‌های واقعی‌اند که یکی از مهم‌ترین آنها خود انسان و شماری از آن هم پدیده‌های پیرامونی محیط زندگی هستند. برای همین است کـه فعـل «نقـدکردن» از انسـان سـر می‌زند تا چیستی و چرایی و کنش‌مندی و کنش‌زایی این پدیده‌ها و فعلیت خلاقیت‌هـا و آفرینش‌های ذهنی و حسی انسان را با معیارها و محک‌هـایی کـه بـه مـدد فعلیـت و واکنش‌زایی خود هستی عاید او شده است، بشناسد و بشناساند.

در نقد و ارزیابی آثار هنری و داسـتانی بخشـی از داده‌هـا مـی‌تواننـد در چـارچوب کاربری‌ها و ماهیت عناصر و اجزای تشکیل‌دهندهٔ اثر موردنظر، علمی باشند، اما در کـل نظام نشانه‌ای و کدهای ردگیری برای دستیابی به معنا، علمی نیستند، بلکه داشته‌هـای معنادار، نسبی و قراردادی و ترکیبی برآمده از واقعیت‌های حقیقی و مجـازی‌انـد و قـرار است به شیوه‌ای استدراکی و استدلالی دلالت‌گری و چیستی و چرایی خود را متناسب با ترکیب ارائه شده به ما بنمایانند و انتقال دهند و در نتیجه، از لحاظ کارکرد کلـی دلیلـی برای فلسفی بودن جنبه رخدادی خود نقد محسوب می‌شوند.

معمولاً در یک اثر هنری یا داستانی ناب دنیایی افزون بر نمایـه‌هـای بیرونـی هـم لابلای اثر پنهان است که شناخت عقلانی و حسی مضاعفی را از طریـق بـه کـارگیری عقل و احساس ممکن می‌سازد. ضمناً زمینه‌های معرفت‌شناسی دیگری از طریـق داده-های اخلاقی، فرهنگی، جامعه‌شناختی، روان‌شناختی و زیبـایی‌شـناختی و... بـه صـورت هم‌آمیخته و مستتر در اثر وجود دارد که می‌توانند حامل و حاوی برخی داده‌هـای معـین برای تبیین‌ها وتعیین‌های فلسفی نقد باشند.

یکی از تفاوت‌های شناخت فلسفی با شناخت علمی آن است که رویکردهای علمی معمولاً با هدف هرچه کاربردی‌تر کردن علوم و توسعه آن بـا کشـف و تحقیـق دربـاره درستی و نادرستی و حتی در رابطه با یقین نسبی درباره موجودیت خود عنصر یا مسـئله انجام می‌شوند، در حالی که رویکرد فلسفی بر چیستی معنایی پدیده‌ها و امور و رسـیدن به نگره‌ها و تبیین‌های حقیقی از عـالم و هسـتی تأکیـد دارد. اگـر بخـواهیم بـه رابطـه شناخت علمی و شناخت فلسفی با نقد و نقادی بیشتر پـی ببـریم، بایـد در نظـر داشـته باشیم که جنبه کارکردی و علمی نقد بسیار مهم است، چون بر شناخت اجـزا و عناصـر ساختاری و جنبه‌های شهودی پدیده‌ها استوار است. جنبهٔ دیگر نقد بـا الزامـات فلسـفی انجام می‌شود. زیرا در حقیقت کوششی برای شناخت وجوه معنادار یا بی‌معنای داده‌های حقیقی یا مجازی است و ضمناً به جنبه‌های زیبایی شناختی هم نظـر دارد. بایـد یـادآور شد که پدیده یا اثر هنری یا ادبی که مورد نقد قرار می‌گیـرد، گرچـه مـرتبط بـا دنیـای

مجازی است، اما گاهی یک هستی ثانویه حقیقی پیدا می‌کند؛ مثلاً در هنرهای تجسمی و تئاتر وقتی ذهنیات و پنداشت‌ها و یا متن به اجرا درمی‌آیند، به داده‌های شهودی عینی و بیرونی تبدیل می‌شوند و حداقل یک حوزه تجربی حقیقی و عینی را برای تحقیق و پژوهش در اختیار منتقد می‌گذارند. ضمناً درست است که نقد به شناخت اجزا و عناصر هم می‌پردازد، اما غایت نهایی آن «ترکیب یا کمپوزیسیون شناسی» است و از این لحاظ با نگره قیاسی هم به امور می‌پردازد و همین هم غایت‌مندی فلسفی آن را علاوه بر کاربری‌اش در حوزه «نقد فلسفی» به عنوان یک اقدام و عملکرد آگاهانه بیرونی که کارکردش تحقیق در باب درستی و نادرستی و نیز چیستی معنایی و میزان اثرگذاری و ارتباط داده‌ها و پدیده‌ها، موضوعات و آثار هنری و ادبی است، نشان می‌دهد.

«آیریس مرداک» که فیلسوف و رمان‌نویسی صاحب نام به شمار می‌رود و به هر دو حیطهٔ فلسفه و ادبیات آشناست، علاوه بر ژانرهای گوناگون ادبی در حوزه ادبیات داستانی و شعر، روزنامه‌نگاری و نقد را هم جزء ادبیات به حساب می‌آورد و اظهارنظر مستقیمی در مورد حقیقت‌جویی ادبیات و نقاط اشتراکش با فلسفه دارد؛ او معتقد است که فلسفه همانند ادبیاتِ ناب بر تخیل استوار است و ضمناً یک اثر ادبی سطحی را معمولاً اثری عاری از حقیقیت باید تلقی نمود. چنین نظری معنادار بودن ادبیات و حقیقت‌جویی آن را به مدد تخیل تأیید می‌کند و در اصل یک بیانیهٔ تلویحی در مورد تشابهات «نقد کردن» با یک فعل فلسفی و حتی جنبه‌هایی از خود فلسفه است: «ادبیات را ممکن است صرفاً از جهت صورت یا فرم نقد کرد. ولی غالباً می‌بینیم به این جهت که به فلان معنا خالی از حقیقت است، مورد انتقاد قرار می‌گیرد. عبارات و الفاظی مانند «احساسات آبکی»، «ظاهر سازی»، «لاابالیگری»، «پیش پا افتادگی» درباره آن به کار می‌رود و غرض این است که بگویند در فلان اثر ادبی حقیقت دیده نمی‌شود یا عدالت پایمال شده است یا تحریف و کژنمایی و عدم کفایتی از حیث فهم یا بیان وجود دارد. بسیاری از عیب‌های نوعاً ادبی را واژهٔ «وهم» به معنای ناپسند آن در برمی‌گیرد و به این جهت سودمند است که «وهم» و «خیال» را به عنوان بد و خوب در برابر یکدیگر بگذاریم و تفاوت‌شان را بسنجیم. فلسفه هم فعالیتی محصول قوهٔ تخیل است.[۴]

بخشی از کارکرد نقد به زیبایی‌شناسی مربوط می‌شود و به نسبت شناخت داده‌های زیبایی‌شناسانه «روساخت» و «ژرف ساخت» هر اثر داستانی و هنری، ضرورتاً به معرفت‌شناسی حوزه مربوطه و از لحاظ کارکردی به فلسفه ارتباط پیدا می‌کند.

منتقد پی‌جو و کاوشگر شناخت حقیقت‌های موجود و معنادار اثر است و فراموش نکنیم که معنا هم برآیند موجودیت و شهودیت پدیده‌های هستی است و این هستی، خود انسان را هم دربرمی‌گیرد. یقیناً هر متنی جهان معناداری خاص خود دارد و به تأویل و توسعه معنا و در نتیجه، به معرفت‌شناسی کمک زیادی می‌کند. در این رابطه تأثیرگذاری آن هم به مراتب بیشتر از بیان شفاهی است؛ اگر پیوستگی و ارتباط داده را در یک نقد مکتوب در نظر بگیریم، معمولاً به این نتیجه می‌رسیم که در چنین متنی انسجام و همپوشی محتوایی جزء الزامات نقد است و سبب می‌شود که معنا بهتر و کامل‌تر و با طرح ذهنی غایت‌مندانه‌تری ارائه گردد.

فعلِ «نقد کردن» در رابطه با خود نقد می‌تواند متناقض‌نما یا پارادوکس‌دار هم باشد و به صورت «نقد بر نقد» درآید؛ یعنی منتقد خود نقد را هم یک یا چند بار در نوبت نقد شدن قرار دهد. از این لحاظ به نسبت تفاسیر، تأویل‌ها و شناسه‌های جدیدی که عرضه خواهد شد، معنا توسعه پیدا می‌کند و در کل، چارت نموداری حقیقت‌هاو گستره زیبایی-شناسی داده‌های حقیقی و مجازی اثر از قلمرو تصورات و طرح‌های اولیه فراتر می‌رود. خود همین چرخه‌های ذهنی متناوب هم که امکان تحقیق و پژوهش دامنه‌دارتری را فراهم می‌کند، بخشی از مکانیزم‌های فلسفی نقد و نقادی است.

نقد کردن برآیند رویکردهای اجتماعی و تاریخی هم هست که به طور غیرمستقیم وجه فلسفی آن را تا حدی تعمیق و تشدید می‌کند؛ منشأ هرگونه تحول و نوآوری در ژانرهای ادبی و هنری، شرایط اجتماعی و مقطع تاریخی و همزمان نیازهای روانشناختی مردم و دوران است که مستقیماً بر رویکردها و مضامین نقدها تأثیر می‌گذارند و حتی به صورت نوعی معرفت‌شناسی در آثار همان دوران زمینهٔ شناخت و تغییر و تحول در دیدگاه‌ها را نیز فراهم می‌کنند.

باید یادآور شد که چون نقد هم مانند سایر مقوله‌های هنر و ادبیات نسبی است، همواره نو و نوتر و متنوع‌تر می‌شود. ضمناً خصوصیت بازشناختی و بازخوردی هم دارد و از این لحاظ به گونه ژرف‌اندیشانه‌ای تعمیق دهنده و تسری‌دهنده داشته‌ها و دانسته-های به قیاس درآمده صاحب اثر است و البته به طور همزمان این الزام را هم به همراه دارد که آنها را آسیب‌شناسی هم بکند؛ از این‌رو، هر نقدی حامل یک نگره هم هست و به سبب دخالتی ـ ولو ذهنی ـ که در امور می‌کند و غایت‌هایی که ارائه می‌دهد، در کل عمل و فعلی است که همواره با وجوهی تبیینی و تعیینی و ماهیتی فلسفی در حوزه‌های

خاص به شناخت حقیقت می‌پردازد و خودش هم اساساً با همین جنبهٔ کارکردی جزء یکی از روش‌های معرفت‌شناسی فلسفی به حساب می‌آید.

پی‌نوشت‌ها

۱. *فلسفه و جامعه و سیاست*؛ ماریو بارگاس یوسا، ترجمه عزت‌الله فولادوند، انتشارات ماهی، صص ۱۷۴ ـ ۱۷۵.

۲. *پوپر*؛ برایان مگی، ترجمه منوچهر بزرگمهر، انتشارات خوارزمی، صص ۸۲ ـ ۸۳,

۳. *فلسفه علم*؛ سمیرا کاشا، ترجمه هومن پناهنده، فرهنگ معاصر، ص ۱,

۴. *مردان اندیشه (پدیدآورندگان فلسفه معاصر)*، برایان مگی، ترجمه عزت‌الله فولادوند، انتشارات طرح نو، ص ۴۲۱.

«ناقدان» در زمانهٔ عُسرت

● جویا جهانبخش*

اگر برایِ پاسخ گفتن بدین پرسشِ زبانزد که: «شاعران در زمانهٔ عُسرت به چه کار می‌آیند؟»[1] باید راهی دور و دراز پیمود،[2] در بابِ «ناقدان» به چُنین پرسشی پاسخ گفتن، مستلزم چنان طَیِّ طریقی نیست.

اینک، و در زمانه‌ای نامحمود و زمینه‌ای عسرت‌آلود که ما در آن می‌زئیم، این پرسش فراروی ماست که: ناقدان در این زمانهٔ عُسرت به چه کار می‌آیند؟

نظر به سویه‌ها و رویه‌هایِ گوناگونِ حیات شوریدهٔ ما، از منظرهایِ مختلف می‌توان بدین پرسش پاسخ گفت؛ لیک از آن روی که جامعهٔ ما دستِ کم از چشم‌اندازِ عمومی جامعهٔ دینداران خوانده می‌شود و در عزیمت‌هایِ فرهنگی و اجتماعی پیوسته از اندیشه-ها و انگیزه‌هایِ دینی سخن می‌رود، بیجا نخواهد بود اگر از همین منظر نیز در پرسشِ یاد شده تأمل روَد و بیندیشیم که در این جامعهٔ گرانبار از شعارهای دینی و فرمایش‌های خطیبانِ حرفه‌ای بر سرِ اندیشهٔ دینی و دینداران اندیشه‌گر چه می‌رود که با این همه نامِ دین، بیش و کم همگان متّفق‌اند که نه کامِ دین برمی‌آید و نه کامِ دینداران راستین.

اگر از عوارض فراوان و پراهمیت ولی در عینِ حالْ جانبی و فرعی چون أغراض و أهواء و أطماع که همیشه و همه جا در سطحِ اجتماع وجود دارد و تنها مجال و محلّی برای رشد و ظهور می‌جوید بگذریم و ژرف‌تر در ریشه‌ها و اندیشه‌ها بنگریم، درمی‌یابیم که اندیشه در جامعهٔ دینداران، در قلمروی که ما در آن می‌زییم، از دو عارضهٔ زیانْبار و

---

* منتقد برگزیدهٔ دوره‌های اول و ششم جشنوارهٔ نقد کتاب.

جانْکاه سـخت بـرَنْج اسـت: یکـی، غُلـوگرایی ـ و توسُّـعاً: گزافـه‌گـویی ـ ؛ و دیگـری، حَشویگری.

حدس می‌زنم که مقصودم از «غلوگرایی» تا انـدازه‌ای روشـن باشـد، ولـی دربـارهٔ «حَشویگری»، برای رفعِ ابهام مُحتَمَل، چند کلمه توضیح سودمندست.

حَشْو در لغت به چیزهایی چون پشم و پنبه و پَر که با آن لحاف و تشک و بـالش را پُر می‌کنند یا لایه‌هایِ کم بها که در میانِ رویه و آسترِ جامه‌های فاخر و ابریشـمین بـه کار می‌بَرند تا پُر گردد، گفته می‌شود؛ و در فارسی آن را «آگین» و «آگنـه» هـم مـی-گفته‌اند. باری، از همینجاست که سعدی ـ علیه‌الرحمهٔ ـ می‌گوید:

قبا گر حریرست و گر پرنیان بناچار حَشْوش بُوَد در میان[۳]

هر چیزِ زائد و بی‌فایده را نیز احیاناً حشو می‌گویند.

حشویگری استناد به مستندات زاید و بی‌فایده است؛ و گاه، در جهانِ اسـلام، بعـضِ گروه‌ها و دسته‌های فکری و عقیدتی، به خاطرِ شیوه‌ای که در استناد و استدلال برمـی-گزیده‌اند، از سویِ ناقدان و خرده‌گیرانشان «حشوی» خوانده شده‌اند.

جانِ معنایِ حشویگری، همانا «حجّت» شماردنِ «لاحجّـت»هاسـت، و تمسـک و استناد کردن به چیزهایی که واجدِ قابلیتِ آن تمسک و استناد نیستند.

الغَرَض، این دو عارضهٔ «غالیگری» و «حشـویگری»، بـه منزلـهٔ دو کـارْدَکِ یـک مِقراض، اندیشهٔ دینی ما را زخم می‌زنند و مجروح می‌کنند.

مع‌الأسَف شواهدِ حضور و ظهورِ حشویگری و غالیگری در جامعهٔ ما چنـدان هسـت که جوینده در یافتنشان هیچ به رنج نیفتد: سخنانِ بیرون از قاعده‌ای که از دهانِ اربـابِ کسوت و اصحابِ خطابت مسموع می‌گردد، آیات قرآنی و عباراتِ وَحیـانیی کـه نـه بـر وفقِ شواهد و قراین استخدام و تفسیر می‌شود، اخباری که بیش از ارزش و اعتباری کـه دارند بدانها تمسک می‌شود، أقاویلی که بناروا چونان حـدیثِ مـأثور تلقّـی مـی‌گـردد و مُستندِ گویندگان و نویسندگان قرار می‌گیرد، مأثوراتِ ضعیفْ بَل مردود و مطعونی که به منزلهٔ حدیثِ معتبر با آن تعامُل می‌رود، و...

و طُرفه این که این همه پریشانی و نابسامانی، نه دیده‌ای را بیخواب می‌کُنـد و نـه دلی را در اضطراب می‌افکند؛ و گاه اگر نیکخواهی برآید و انتقادی عِیارسنجانه را از سَرِ بصیرت مجال طرح دهد، دورست که از طعن و اتهام و تزویر و انتقامِ غوغائیان جان بـه سلامت بَرَد.

البته این «حُسنِ استقبال» از نقدِ ناقدان و نُصح ناصحان به حیطهٔ فرهنگِ دینی و تودهٔ دینداران اختصاص ندارد؛ بلکه در بیرون از این حیطه و در پهنهٔ ادب و تاریخ و هنر و جز اینها نیز حُقّهٔ مِهر به همین مُهر و نشان است.

به یاد دارم که چندی پیش در گفتگوهایِ منتشر شده با دو تن از دانشوران می‌خواندم که هریک می‌گفت چگونه و چرا هنگامی که دیده است ناقدی و نقدنویسی مایهٔ دشمن‌تْراشی می‌شود و با نابردباری‌های تلخ و ناخوش رویارو می‌گردد، تَرکِ این «فنِّ شریف» گفته! و اوقاتِ عزیز را به «هنرهایِ دگر» مصروف داشته است.[۴]

در جامعه‌ای که نقدینهٔ دقت و نکته‌سنجی در آن چندان روان نیست و ـ به قولِ یکی از فضلا ـ حتی در گفت‌وشنودهای روزمره‌اش مَدارِ سخن پیوسته بر مَجاز و اغراق می‌چرخد (مردمانی که چندان علاقه و دلبستگی به هم ندارند و درهم و دیناری را از هم دریغ می‌دارند، به وقتِ دیدار «فِدا»ی هم می‌شوند!؛ روزی چند بار از خستگی «می‌میرند»!؛ هر کاری که چند دقیقه به طول بینجامد در نظرِ ایشان «سه ساعت» طول کشیده!؛ و هرگاه سخنی را چند بار تَکرار کنند، می‌گویند: «هزار بار» تَکرار کرده‌اند!)، بازسنجیدنِ رفتارها و گفتارها به ترازویِ خِرَد و بینش البته باعثِ تلخکامی‌هایِ بیشمار می‌گردد.

این چشم‌اندازِ کنونیِ فرهنگ و اجتماع ماست؛ و انصاف باید داد که چشم‌اندازی ناخوشایند و بیم‌انگیز است. ... امّا «دیروز» و «دیروز»ترِ ما چگونه بوده است؟ ... آیا نابردباریِ بیماروَشانه و باژگونگیِ خواست و سویگیری، در ذاتِ فرهنگ و آیین و اجتماع ماست و پیوسته از آن جدایی‌ناپذیر بوده است؟ ... بی‌گمان چنین نیست.

توجه شما گرامیان را به روزگاری جلب می‌کنم که دانش‌هایِ اسلامی و جامعهٔ مسلمانان پُرشکوه‌ترین و جوشش‌ْخیزترین روزگارانِ خود را سپری می‌کرد: سده‌های چهارم و پنجم هجری؛ اندکی این‌سوتر؛ اندکی آن‌سوتر. روزگاری که در آن چشمِ جهانِ بشریت به پیداییِ دانشوران و فرهنگ آفرینانِ نام‌آوری چون ابوریحانِ بیرونی و ابوعلی سینا و شیخ مفید و شریفِ مرتضی و حتی مخالف‌ْخوانانِ اهل فضلی چون محمّدبن زکریایِ رازی و ابوالعَلایِ مَعَرّی روشن بود و آثارِ فکری و علمی و فرهنگیِ بسیار درخشانی پدید آمد. در درخشانی و شایستگیِ این روزگار همین بس که بسیاری از آثار مکتوبِ آن قرون را، حتی امروز، پس از هزار سال و در عصرِ چه‌ها و چه‌ها، می‌توان بی‌دغدغه تنها با تصحیح و ویرایش یا ترجمه‌ای امروزین به دستِ همگان داد و نگران نبود که مثلاً اگر فلان رسالهٔ سَیّدِ مرتضی را به فارسی امروزی درآوریم و به دست

معاصران بسپاریم، سخنی مُتحجّرانه و دیدگاهی کهنه آفتابی شود و دِماغِ امروزیان را رنجه دارد؛ این در حالی است که چنین دغدغه‌ای دربارهٔ رَشَحاتِ اقلام کثیری از معاصران‌مان وجود دارد!!

راستی چرا از بسیاری از مکتوباتِ مفید و مرتضی و طوسی که هزار سال و بیشتر از عمرشان می‌گذرد، چنین آسوده خاطریم و بالعِیان می‌نگریم کثیری از بی‌قاعدگی‌ها و نابهنجاری‌ها را که در مکتوبات امروزینِ عرصهٔ دین و دین‌شناسی هست و در آن‌گونه آثار یا نیست یا نادر است؟

به نظر می‌رسد رمزِ این معنا را در نهادینه بودنِ برخی از معیارها و «استانداردها»یِ فکری و فرهنگی در آن زمینه و زمانه، و برهم خوردنِ قواعد و شالوده‌ها در این روزگار، باز باید جُست.

نمونه را، التزام به خِردپذیری و باورپذیریِ مُدَّعیات، و اجتناب از آوار کردنِ شنوده‌ها و انگاشته‌ها بر سرِ مخاطبان بی‌آنکه تمحیص و پالایشی در کار باشد، در آن قرون، دستِ کم در میانِ بسیاری از اهلِ دانش و بینش به مثابتِ هنجار و قاعدهٔ مُتَّبَع مطرح بوده است.

در اینجا از ابن سینا و ابوریحان و شیخِ مفید و شریفِ مرتضی که به هر روی خردورزی پیشهٔ شناختهٔ ایشان است، مثال نمی‌آورم؛ بلکه از یکی از آموزگاران بزرگ این فرهنگ نمونه می‌آورم که زبانِ گویایِ دیده‌وری و فرزانگیِ روزگار خویش است و هم در مخاطَبَت با همگان و آن هم در قلمروی چون «حماسه» و «اسطوره» که به خودیِ خود با عوالمِ اغراق و خیال‌انگیزی و فرارفتن از زمان و متعارفاتِ آن در پیوند است، گام برداشته. این سخنگوی زمانه و زمینهٔ خویش، فردوسی بزرگ است.

فردوسی در همان «دیباجه»یِ *شاهنامه* پس از آنکه می‌سَراید:

ازین نامور نامهٔ شهریار بمانم به گیتی یکی یادگار[۵]

، می‌گوید:

تو این را دروغ و فَسانه مدان به یکسان رَوِشنِ زمانه مدان
ازو هرچه اندرخورَد با خِرَد دگر بر رهِ رمز معنی بَرَد[۶]

یعنی اگر چیزی در شاهنامه‌یِ من دیدی و خواندی که نامعقول می‌نمود، آن را تمثیلی و رمزی و تأویلی بدان... این، یعنی دغدغهٔ معقولیت. یعنی اگرچه منِ فردوسی گام بر جایِ گام‌هایِ مردمان روزهای دور می‌نهم و از «بزرگانِ دیرینهٔ بی‌نشان»[۷] نشانی می‌دهم و اگرچه در میانِ اخباری که پژوهندگانِ روزگارِ نخست برای ما حکایت

کرده‌اند، غرائب و عجائبی هست که خرد، باورشان را برنمی‌تابد، من در حدِّ یک راوی بی‌بصیرت تنزّل نخواهم کرد و اگر این قصّه‌ها را برای تو حکایت می‌کنم، بدان که به جانمایهٔ آن که از راهِ «تأویل» آشکار می‌گردد، نظر دارم، نه صورت و کالبدِ افسانه‌ای‌اش.

در روزگارِ ما جمعی از «عقلایِ قوم» توقع دارند هر داستانی از سنخِ افسانه‌هایِ دیوان و قصّهٔ پریان به خوردِ مخاطبان می‌دهند، مسموع و مقبول واقع شود و اگر بُلْفُضولی در این میان آهنگِ چون و چرا کند، او را به فقدانِ اهلیّت و ناتوانی در حَملِ اسرار و حقایق منتسب دارند و به عدمِ «تزکیه» و «تطهیرِ باطن»، از آنسان که شرطِ حضور در حلقهٔ اهلِ *فصوص* و *فتوحات* است، متهم سازند!! ... اما فردوسی حتی از خوانندگان قصّهٔ اَکوانِ دیو چنین توقّع خردفرسایی ندارد.

در کتاب *فتوحات مکّیه* در باب یکصد و هفتاد و هشتم که «در معرفتِ مقام مَحبّت» است و در همان اوایل بر مکالمهٔ غریبی هم میانِ ابن عربی و خداوند البته در عالمِ رؤیا اشتمال دارد، آمده است: «وَمِن أَلطَفِ ما رُوِّینا فی حالِ الْمُحِبِّ عن شخصٍ من المُحِبّین دَخَلَ علی بعضِ الشُّیوخِ فَتَکَلَّمَ الشَّیخُ لَه عَلی الْمَحَبَّهِ فَمازَالَ ذلکَ الشَّخصُ یَنحَلّ و یَذوب و یسیل عرقاً حتّی تحلّل جِسمُه کلُّه و صارَ علَی الحَصیرِ بَیْنَ یَدَی الشیخ برُکْهَ ماءٍ ذابَ کلّه؛ فَدَخَلَ علیْهِ صَاحِبُهُ، فَلَم یَرَ عِندَ الشَّیخِ أَحَداً. فقالَ لَه: أینَ فُلانٌ؟ فَقالَ الشیخ: هُوَ ذَا؛ و أشارَ الیَ الْماءِ وَ وصَفَ حَالَه. فهذا تحلیلٌ غریبٌ و استحالهٌ عجیبهٌ حیثُ لَمْ یَزَل یُنْحف عن کثافَتِه حتّی عادَ ماءً فکانَ اولاً حیّاً بِماءٍ فعاد الآنَ یحیی کُلّ شَیءٍ لأنّ اللهَ قالَ: «وَ جَعَلْنَا مِنَ المآءِ کُلَّ شیءٍ حَیٍّ» فَالْمُحِبُّ عَلَی هذا مَن یحیا بِهِ کلّ شَیءٍ!»[۸]

من عجالةً نه با نتیجه‌گیری و تحلیلِ پایانی ابن عربی کار دارم و نه با نحوهٔ استفادهٔ نارَوشمندِ او از *قرآن*؛ چه میراثِ صوفیانهٔ ما، عموماً، و مُرده‌ریگِ ابن عربی، خصوصاً، از اینگونه مضامین گِرانبار است. سخنِ من، بر سَر اصل داستانِ آب شدنِ تدریجی جناب مُحِبّ است که مثلِ آب خوردن حکایت می‌شَود! و آنگاه، نگاهِ حاکم بر فضایِ ابن عربی مآبِ ما در تعاملِ نظری با چنین داستان‌هایی!

ابن عربی یکبار دیگر هم این داستان را در باب سیصد و یازدهمِ *فتوحات* یاد کرده است و باز تحلیلی را بر آن مبتنی ساخته.[۹]

اگر شما هم انتظار دارید که مُخلِص این داستان را، نه از رهگذرِ تأویل و تلقّیِ تمثیلی، بل به عنوان واقعیتی عینی، بپذیرد، این حکایتِ دیگری است؛ امّا فردوسی و امثال فردوسی چنین توقّعی نداشتند و حتّی نگرانِ این بودند که با حکایت داستانی چون داستان اَکوانِ دیو و مانند آن، ولو در فضایِ داستانیِ *شاهنامه*، به گزافه‌گویی متهم شوند!

در داستان اکوان دیو می‌خوانیم:

تو مر دیو را مردمِ بَد شناس　　کسی کو ندارد زیزدان سپاس
هر آن کو گذشت از رهِ مردمی　　ز دیوان شمر، مشمرش زآدمی[۱۰]

این از معنایِ «دیو» و جانِ معنایِ آن که باید متوجه آن بود؛

خرد گر بدین گفته‌ها نگرود　　مگر نیک معنیش می‌نشنود[۱۱]

وانگهی برای نام اکوان نیز ـ تا آنجا که در توانِ سراینده است ـ باید توجیهی اسطوره‌زدایی شده یافت:

گَوْ آن پهلَوانی بود زورمند　　به بازو ستبر و به بالا بلند
گَوان خوان تو اکوانِ دیوش مخوان!　　نه بر پهلوانی بگردد زبان؟[۱۲]

در همین *شاهنامه*، در «گفتار اندر رفتنِ اسکندر به خانهٔ کعبه»، در وصفِ «بیت-الحرام» می‌خوانیم:

خداوند خوانْدشْ بیت‌الحرام　　بدو شُد همه راهِ یزدان تمام
ز پاکی وُرا خانهٔ خویش خوانْد　　به جایش مدان کو تو را پیش خواند!
خدایِ جهان را نباشد نیاز　　به جایِ خور و کام و آرام و ناز
پرستشگهی بود تا بود جای　　بدو اندرون یادْکردِ خدای[۱۳]

این هم، تبیینی عقلانی از تعبیرِ «خانهٔ خدا».

آنچه آوردیم سخنانِ فردوسی بود؛ یعنی یکی از چکادْنشیانِ فرهنگِ ما در سده‌های چهارم و پنجم.

این دغدغه‌مندی‌ها، البته در سده‌هایِ سپسین هم هست. سعدیِ شیرینْ سخن در بابِ ششمِ *بوستان* که در قَناعَت است، گوید:

شنیدی که در روزگار قدیم　　شدی سنگ در دستِ اَبدال سیم
نپنداری این قول معقول نیست　　چو راضی شدی سیم و سنگت یکیست[۱۴]

در این سخن، أوّلاً، وی دغدغهٔ مَعقولیّتِ آن مسموع را فرامی‌نمایَد؛ ثانیاً، مَعقولیَّتِ آن مسموع را در گروِ تأویل و گرداندنش از ظاهر می‌نَهد.

به دیگر سخن، سعدی، تَبَدُّلِ سنگ را به نقره در دستِ أبدال، «معقول» نمی‌داند، و می‌کوشد آن را به نحوِ مَجاز تلقّی کند و حکایتگرِ بی‌اعتنائیِ ایشان به دنیا قَلَم دِهَد.

البته حدسِ من آن است که مقصودِ أمثالِ سعدی از نامعقول بودن در چُنین جایها، نه مُحال بودن، بلکه مُستَبْعَد بودن است؛ چرا که تَبَدُّلِ سنگ به نقره و مانندِ آن علی‌الظّاهر مُحالِ عقلی نیست.

باری، چه مقصود، استبعاد بوده باشد و چه مُحال شمردن، و خواه استنباطِ أمثالِ سعدی در این موارد صحیح بوده باشد و خواه نه، آنچه مهمّ است، چیزِ دیگری است؛ و آن، دغدغهٔ معقولیّت داشتن است و هر سخنی را به هر گونه پذیرفتنی ندانستن.

* * *

ما بِحمدِالله مسلمانیم و در کتابِ آسمانیِ ما بصَراحت آمده است: «لَاتَقْفُ مَا لَیْسَ لَکَ بِهِ عِلْمٌ» (س ۱۷، ی ۳۶ / از پیِ آنچه به آن عِلم نداری مَرو).

اگر هیچ دلیلِ عقلی و نقلیِ دیگری نداشتیم، همین دستورِ صریح بسنده بود تا از پیرویِ ظُنون و پندارها و از تقلیدهایِ بی‌حُجّت وبی‌دلیل بپرهیزیم و دانش و خِرَد را مِلاک و مِحَک قرار دهیم.

أمین الدّینِ طَبْرِسی ـ رضوانُ اللهِ عَلَیْه ـ در تفسیرِ شریفِ *مجمع‌البیان*، در توضیح و تفسیرِ همین سخنِ بلند و دستورِ ارجمندِ خدایِ متعال می‌فرماید: «... انَّهُ عامٌّ فی کُلِّ قَولٍ، و فِعْلٍ أو عَزمٍ یَکُونُ عَلی غَیْرِ عِلْمٍ؛ فَکَأَنَّهُ ـ سُبْحَانَهُ ـ قَالَ: لَا تَقُلْ اِلَّا مَا تَعْلَمُ أَنَّهُ مِمَّا یَجُوزُ أَن یُقَالَ، وَ لَاتَفْعَلْ اِلَّا مَا تَعْلَمُ أَنَّهُ مِمَّا یَجُوزُ أَن یُفْعَلَ، وَ لَاتَعْتَقِدْ اِلَّا مَا تَعْلَمُ أَنَّهُ مِمَّا یَجُوزُ أَن یُعْتَقَدَ...»[۱۵]

حاصلِ معنا:

این دستورفراگیرندهٔ هر گُفتار و کردار یا قصدی است که از رویِ علم نباشد. پنداری خدایِ سبحان فرموده است: جُز آنچه علم داری که گُفتَنَش رواست، مگو؛ و جُز آنچه علم‌داری که کَردَنش رواست، مکُن؛ و جُز آنچه علم داری که اعتقاد داشتن به آن جائز است، مُعْتَقَدِ خود قرار مَدِه).

همین أصل کافی است تا طومارِ غالیگری و حَشویگری را درنوردَد؛ ولی افسوس که التزام به هزار و یک موهوم و مظنونِ عوامانه، جایگزینِ التزام به چُنین أصلِ عقلانی و وَحْیانیِ شریف و مُنیفی شده است.

بگذریم؛ این ذائقهٔ فرهنگی و نظریِ ماست که در درازنایِ فرآیندی تاریخی (و تحتِ تأثیرِ همان ابنِ عربی مآبی‌هایِ بی‌حدّ و حصری که گاه نامِ «طورِ ورایِ عقل» بر

آن نهاده‌ایم و گاهِ طورِ دیگر!!)، بیمار شده است و حسّاسیّتِ خود را در مَزیدنِ کثیری از مفاهیمِ زهرآگینِ خرافی و انگاره‌هایِ شَرَنگ‌آسایِ پندارین از دست داده است. «شرحِ این هجران و این خونِ جگر» درازتر از آنست که در این مقام بازتوان گفت.

الغَرَض، گویا کارآمدترین طریق برایِ بازگشت به آن خردگرائیِ درخشان که در أدواری از تاریخِ خودمان به هنجارِ حاکم بر فضایِ گفتگوهایِ علمی و فرهنگی بَدَل شده بود و نزدِ أهلِ فضل قاعدهٔ مُتَّبع به شمار می‌رفت، و بهترین چارهٔ برون‌رفت از عُسرتِ کنونی و رهائی از بیابانهایِ بی‌فریادِ حیرانی و سرگشتگی و توهّم، همانا رویکرد به نقّادیِ سختگیرانه و اهتمامِ ناقدانه به پالایشِ میراثِ همگانی و اندوخته‌ها و آموخته-هائی است که بر ذهن و زبانِ زمانه سنگینی می‌کند. بیوسیده‌ترین آفت و آسیبِ چُنین نقّادی‌ها و پالایشگری‌ها نیز در همان گامِ نخست، ابتلا به شتابزدگی و گزافکاری در تمحیص و پیرایشگری است؛ که چارهٔ آن را نیز باز باید در نقّادیِ دِلیرانه جُست. یعنی باید نقّادی کرد و نقّادی‌ها را نیز همواره و پیوسته نقادی کرد تا راهی به فراخنایِ اعتدال گشوده شود.

ناقدان، در زمانهٔ عُسرت، بدین کار می‌آیند. پس باید قَدْردان و ارجگُذارِ این أُفقْ-گُشایان بود تا غوغائیان و کَراماتیان و مَناماتیان در عرصهٔ فرهنگ و اندیشه میدانْداری نتوانند کرد.

آرمیده باد روانِ حکیمِ بلخ، أبوشَکور؛ که می‌گفت:

اَبی دانِشان بارِ تو کیْ کَشَند؟! اَبی دانشان دشمنِ دانِشَند! [۱۶]

پی‌نوشت‌ها

* این گفتار، صورتِ تحریر و تهذیبْ یافتهٔ کلماتی چند است که در «ششمین جشنوارهٔ نقدِ کتاب (۲۶ آبان ماهِ ۱۳۸۸ هـ . ش.)» ایراد گردید و اینک به خواستاریِ بانیانِ آن مجلسِ محترم به قلم آمده است.

۱. پرسشِ هولدرلین، شاعرِ آلمانی؛ که بویژه از قلمِ استاد دکتر رضا داوری در فضایِ فرهنگِ فارسی زبانزد شده است.

۲. سنج: *فیلسوفِ فرهنگ* (جشن‌نامهٔ استاد دکتر رضا داوریِ اردکانی)، به کوششِ حُسَینِ کلباسیِ أشتَری، چ: ا، تهران: مؤسسهٔ پژوهشیِ حکمت و فلسفهٔ ایران، ۱۳۸۷ هـ . ش. ، ص ۶۷۵ و ۶۴۲ و ۳۱۷-۳۳۴,

۳. *بوستانِ سعدی* (سعدی‌نامه)، به تصحیح و توضیحِ دکتر غلامْحُسَینِ یوسُفی، چ: ۹ ، تهران: شرکتِ سهامیِ انتشاراتِ خوارزمی، ۱۳۸۷ هـ . ش. ، ص ۳۷، ب ۱۱۸,

۴. و این هر دو بیشتر در عرصهٔ ترجَمه قلم فرسودند. یکی از ایشان درگذشته است ـ روانش در فضای فراخنایِ بخشایشِ ایزدی آرمیده باد! ـ و دیگری در قیدِ حیات و مشغولِ فعّالیّت است ـ عمرش دراز باد و توفیقش هَنباز!

۵. *شاهنامه*، به کوششِ جلالِ خالقیِ مطلق، تهران: ۱۳۶۸ هـ . ش. ، ۱۱/۱.

۶. همان، همان ج، ص ۱۲،

۷. نیمْ بیتی است از سُرودهٔ زنده‌نام حُسَینِ مسرور (سخنیار) در سَتایشِ حکیمِ طوس.

۸. *الفتوحات المکّیّة*، محیی‌الدّین أبوعبدالله محمّدبن علیّ المعروف بـ : ابن‌عربـیّ الحـاتِمیّ الطّـائی، بیروت: دارصادر (ط. چهار جلدی)، ۳۴۶/۲.

آقایِ محمّدِ خواجوی در ترجَمهٔ *فتوحاتِ مکّیه* (معاملات، بابِ ۱۶۲ تا ۱۸۸؛ چ: ۱، تهران: انتشـاراتِ مولی، ۱۳۸۴ هـ . ش. / ۱۴۲۶ هــ . ق. ، ص ۳۱۱ و ۳۱۲)، در ترجَمـهٔ فِقـرهٔ مـذکور چُنـین نوشـته‌انـد: «لطیف‌ترین چیزی که از حالاتِ مُحِبّان شنیده‌ایم حکایتِ یکی از محبّان می‌باشد که بر بعضی از مشایخ وارد گشت، شیخ با او صحبت از محبّت می‌کرد و آن شخص پیوسته گداخته شد و عرَق از او روان مـی-گردید، تا آنکه بکُلّی ذوب [شد] و تحلیل رفت و در مقابلِ شیخ ـ بر بوریا ـ حوضچهٔ آبی شد، دوستش بر او وارد شد و کسی را نزدِ شیخ ندید، گفت: فلانی کجاست؟ شیخ گفت: این اسـت! اشـاره بـه آب کـرد و حالش را وصف نمود؛ این تحلیل و آب شدنی شگفت است و دگرگونی‌ای عجیب که پیوسته از تـراکُمش کم می‌شود تا آب می‌گردد، در حالی که نخست هم به آب زنده شد، و اکنون هم بازگشته و هرچیـزی را زنده می‌کند، چون خداوند فرموده: «و جعلنا من الماءِ کلّ شیءٍ حی = هرچیز زنده‌ای را از آب آفریده‌ایم ـ ۳۰ / انبیا» پس مُحبّی که این گونه است کسی است که بدو هر چیزی زنده می‌گردد.» (پایانِ ترجَمه).

می‌نویسم:

هرچند ترجَمهٔ آقایِ خواجوی چندان که باید دقیق و استوار نیست، بنَقْدْ آن را بسنده می‌دانـیم؛ چـه فی الجُمله خواننده را در جریان این حکایتِ «لطیف» (؟ ، آبکی؟!) و استنباطِ سپسینِ ابنِ عربی قرار می-دهد.

به هر روی، ترجیح دادم ترجمهٔ یکی از شیفتگانِ ابنِ عربی را بیاورم و خود دست به ترجَمه نزنم.

۹. نگر: *الفتوحات المکّیّة*، ط. دارصادر (چهار جلدی)، ۴۳/۳؛ و: ترجَمهٔ *فُتوحاتِ مَکّیـه* (منـازل، بـابِ ۲۷۰ تا ۳۲۵)، ترجَمه و مقدّمه و تعلیق: محمّدِ خواجوی، چ: ا، تهران: انتشاراتِ مـولی، ۱۳۸۵ هــ . ش. / ۱۴۲۷ هـ . ق.، ص ۵۹۰.

قابـلِ توجـه اسـت کـه آقـایِ خواجـوی کـه ـ عِـلاوه بـر ترجَمـه ـ تعلیـقِ مـتن را نیـز عهده‌داراند، در هیچیک از دو جایگاهِ موردِ بحث «تعلیقه»ای نیفزوده‌اند.

۱۰. *شاهنامه*، به کوششِ جلالِ خالقیِ مطلق، کالیفرونیا (و) نیویورک: ۱۳۷۱ هــ . ش. / ۱۹۹۲ م. ، ۲۹۶/۳ و ۲۹۷.

۱۱. همان.

۱۲. همان، همان ج، ص ۲۹۷.

شادروان استاد مجتبی مینُوی معتقد بود مضمونِ آن فِقرهٔ دیباجهٔ شاهنامه و این فِقرهٔ داستانِ اَکوانِ دیو از مقدّمهٔ *شاهنامهٔ ابومنصوری* مأخوذ است. (نگر: *فردوسی و شعرِ او*، چ: ۲، تهران: کتابفروشی دهخدا، ۱۳۵۴ هـ . ش. ، صص ۷۰ ـ ۷۱).

آن بخشِ مقدمهٔ *شاهنامهٔ أبومنصوری* که به عقیدهٔ مرحومِ مینوی، فردوسی مضمونِ آن را در این دو فِقْره نظم کرده است، این است:

«... چیزها اندرین نامه بیایند که سهمگن نماید، و این نیکوست چون مغزِ او بدانی و ترا درست گردد چون دست بُردِ آرش و چون همان سنگ کجا افریدون به پای بازداشت و چون ماران که از دوشِ ضحّاک برآمدند؛ این همه درست آید به نزدیکِ دانایان و بخردان به معنی و آن که دشمنِ دانش بود این را زشت گرداند؛ و اندر جهان شگفتی فراوان است چنان چون پیغامبرِ ما ـ صلّی الله علیه و سلّم ـ فرمود: حَدِّثُوا عَنْ بَنِی اسْرَائِیلَ وَ لَا حَرَجَ. گفت: هرچه از بنی اسرائیل گویند همه بشنوید که بوده است و دروغ نیست.» (*هزارهٔ فردوسی*، تهران: دنیایِ کتاب، ۱۳۶۲ هـ . ش. ، ص ۱۶۵؛ با تَرکِ قاعدهٔ قدیمِ دال و ذالِ در نقل).

اکنون مجالی نیست تا از این پارهٔ *شاهنامهٔ أبومنصوری* و خاصّه از نحوهٔ استشهاد و ترجَمهٔ مسامحت‌آمیزِ نَبَوی در آن گفتگو بداریم. باری، دور نیست فردوسی را بویژه در آنچه در دیباجهٔ *شاهنامه* گفته، از این سخنِ محرِّرِ *شاهنامهٔ أبومنصوری* تأثّر بوده باشد. این دامنهٔ مدّعایِ ما را توسعه داده نشان می‌دهد که هم پردازندگانِ *شاهنامهٔ منثور* که در همان عهد و فضا بوده‌اند و هم فردوسی که سخنِ ایشان را تلقّی به قبول کرده، دغدغه‌مندیِ ژرفی در بابِ باورپذیری و خِرَدپذیریِ داستان‌هایی که نقل می‌کنند، داشته‌اند.

۱۳. *شاهنامه*، به کوششِ جلالِ خالقیِ مطلق (و) محمودِ اُمیدسالار، نیویورک: بنیادِ میراثِ ایران، ۱۳۸۴ هـ . ش. / ۲۰۰۵ م.، ۴۹/۶

مصحِّحانِ این ویراست سه بیتِ نخست را در پیِ دو بیتِ دیگر که اینک موردِ استشهادِ ما نیست به «ظنِّ الحاقی بودن» درونِ قُلّاب نهاده‌اند؛ لیک حتّی اگر این «گمان»، «راست» آید، باز هم زیانی به استشهادِ ما نمی‌زند، زیرا مضمونِ آن در *الشّاهنامه‌یِ* بُنداریِ اصفهانی هم هست (نگر: همان، هامِش) و از هر که باشد، نمودارِ دغدغهٔ مشهود در روزگاری در همان نزدیکی‌هایِ روزگارِ فردوسی است.

۱۴. *بوستانِ سعدی* (سعدی‌نامه)، به تصحیح و توضیحِ دکتر غلامْحُسَین یوسُفی، همان چ، ص ۱۴۹ (ب: ۲۸۱۱ و ۲۸۱۲).

۱۵. *مجمع‌البیان فی تفسیر القرآن*، أمین الاسلام أبوعلیّ الفضل بن الحسن الطَّبرْسیّ، ط: ا ، بیروت: مؤسّسهٔ الأعلمیّ للمطبوعات، ۱۴۱۵ هـ . ق. ، ۲۵۱/۶؛ تأکید از ماست.

۱۶. *أشعارِ پراکندهٔ قدیمْترین شعرایِ فارسی زبان*، به کوششِ ژیلبر لازار، چ: ۲، تهران: انجمنِ ایرانشناسیِ فرانسه در تهران (و) کتابِ آزاد، ۱۳۶۱ هـ . ش. ، ص ۹۷.

نکاتی در باب نقد کتاب

● نصرالله حکمت*

مدت‌هاست که دلم می‌خواهد که درباب نقد کتاب، مطالبی را که در ذهن دارم، سر و سامان دهم و بنویسم. تاکنون آرزویم محقق نشده است. اکنون که توفیقی جبری نصیبم شده، آن چه در ذهن دارم، به اختصار تمام، با قید شماره و بدون رعایت ترتیب، در زیر می‌آورم:

۱. سنت نقد اقوال و آرا، در میان برزگانِ ما جریان داشته، و در موارد بسیار، آنان در آثار خود، آرایِ دیگران را مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند و خیلی از اوقات، آنها را ردّ و ابطال کرده‌اند. متون فلسفی، کلامی، فقهی، و غیره در سنّت علمی ما شاهد این مدعا است.

۲. امروز، نمی‌دانم اما گذشته‌ها، در نظام آموزشی سنتی ما، چیزی به نام «مباحثه» وجود داشت که بسیار مبارک و میمون و پرثمر بود و اکنون، در نظام آموزشی جدید وجود ندارد. این بندهٔ حقیر نگارنده، از «مباحثه» خاطرات خوشی در ذهن دارد. یکی از الزاماتِ اختیاری ـ و نه اجباری ـ در درس خواندنْ‌های قدیمی این بود که هر روز پیش از حضور در جلسهٔ درس جدید، معمولاً دو تن از طلاب ـ و گاه بیش‌تر ـ که «هم-مباحثه» نامیده می‌شدند، با هم می‌نشستند و درس روز گذشته را با هم مورد بحث و بررسی قرار می‌دادند. این «مباحثه»ها علی‌الاغلب لبریز از جار و جنجال، قیل و قال، و بگومگو بود؛ و گاه کار به مشاجره و داد و بیداد می‌کشید.

این بنده، در عهد نوجوانی و جوانی، سال‌هایی از عمر خود را در این سنت، سپری کرده و در طول این سال‌ها، همواره جلسات مباحثه داشته، اما هرگز به یاد ندارد که

---

* عضو هیأت علمی دانشگاه شهید بهشتی.

یکی از این جلسات بحث و گفتگو ـ که گاه منتهی به مشاجره می‌شد ـ بـه خصـومت و کدورت و کینه‌ورزی ختم شده باشد. همیشه پایان این جلسات، دوستی و مهر و محبـت بود. انگار که هیچ بحث و منازعه‌ای اتفاق نیفتاده است.

سرّش این بود که هر دو طرف، از پیش می‌دانسـتند کـه ایـن «مباحثـه» بـا همـهٔ محتوایش، صرفاً یک «روش» است برای آموختن؛ و فقـط «طریقیّـت» دارد. همـهٔ آن بگومگوها درون این پیش‌فرض، شیرین و جذّاب و دوست‌داشتنی بود.

۳. نقد کتاب، شکلی از «مباحثه» است که یا حضوری و رو در رو انجام می‌شود و یا غیرحضوری و به صورت مکاتبهٔ عمومی. چیزی که سبب می‌شـود نقـد کتـاب، بـارور و پرثمر و جذّاب شود، و یا در مقابل، ایجاب می‌کند که بی‌حاصل، ملامت‌زا و نفرت‌انگیـز گردد، پیش‌فرض ما، در مورد این «مباحثه» است. چنین به نظر می‌رسد کـه اگـر بنـایِ طرفین «نقد» بر آموختن باشد، و قصد و غرض دیگری در میانه نیاید، نشست‌های نقـد کتاب، بسیار پُربارتر و کم‌حاشیه‌تر خواهد شد.

۴. امروز، بیش از همیشه ما به «نقد کتاب» نیازمندیم. زیرا در بازار کتاب، مـاجرای عجیب و غریبی اتفاق افتاده است: اولاً کثرت عناوین کتاب‌ها، سرسام‌آور است و دیگـر نمی‌توان گفت که هر کتابی ارزش یک بار خواندن را دارد. ثانیاً اکثر این کتاب‌ها خـالی از محتوا است و اطلاق عنوان کتاب، بر آنها از سرِ مسامحهٔ در تعبیر و به قول طلاب، با مبانی «اَعَمّی بودن» است. به عبارت دیگر کتاب‌ها نیز مثل خیلـی از آدم‌هـا بـی‌محتـوا شده‌اند. ثالثاً کتاب تبدیل به کالا شده و از منظر داد و ستد، و تجارت، و کسب و کار بـه آن نگاه می‌کنند.

از طرف دیگر در این وضعیت به هم ریخته و آشفته و غیرقابل اعتمـاد، بسـیاری از مردم فرهیخته و علاقمند به علم و دانش و ادب، در جست‌وجویِ کتـاب‌هـای خـوب و مفید هستند. در این حال، نقد کتاب، یکی از راه‌های معرفی کتاب‌های خـوب، بـه اهـل کتاب است.

۵. یکی از نشانه‌های کتاب خوب این است که تن به نقد می‌دهد. اگر بتوان کتـابی را به نحو اصولی، مورد نقادی و بررسی قرار داد، معنایش این است که آن کتاب، کتابی خوب است. به عبارت دیگر اگر در اطلاق نام «کتـاب» بـر چیزهـایی کـه موسـوم بـه «کتاب» است، به اصطلاح، مبنـای «صـحیحی» داشـته باشـیم نـه مبنـای «اَعَمّـی»، می‌توان گفت که یکی از مقوّمات کتاب خوب این است که تن به نقد می‌دهـد و قبـولِ نقد می‌کند. به عبارت دیگر، قابلیّت نقد، کمالِ اولِ هر کتاب انسانی است.

۶. اگر اهمیت «نقد کتاب» برای نقد کنندگان، نقد شوندگان، مخاطبان و برگزارکنندگانِ جلسات نقد، آشکار گردد، اندکی از آن همه جفایی که به جریان نقد کتاب، رفته است، کاسته می‌شود.

۷. بدون تردید در دنیای روابط انسانی، هر کاری، آدابی دارد و کسی که ادبِ هر کار را نمی‌داند، یا می‌داند و رعایت نمی‌کند، به خود جفا کرده است؛ چرا که به قول مولوی «بی‌ادب محروم ماند از لطف حق». بنابراین به نظر می‌رسد که همه چیز در جریان نقد یک کتاب، آداب خاص خود را دارد. از انتخاب کتاب گرفته، تا کسانی که آن را نقد می‌کنند و آنها که مورد نقد قرار می‌گیرند؛ و کسانی که در جلسهٔ نقد به عنوان مخاطب می‌نشینند، تا کسانی که به عنوان برگزارکننده، مقدمات و مقارنات و مؤخّراتِ نشست‌های نقد را سروسامان می‌دهند، همهٔ اینها آدابی دارد. ما امروز بدون مطالعه و تحقیق دربارهٔ این آداب، و تنظیم و رعایت آن‌ها، حساب نشده و ـ به تعبیر عامیانه ـ «گُستره‌ای»، جلسات نقد تشکیل می‌دهیم و بی‌گدار به آب می‌زنیم و در نتیجه اکثر این نشست‌ها، ثمراتش اندک، اما زیان‌ها و عواقبش بسیار است.

۸. علیهذا پیشنهاد نگارنده این است که پیش از برگزاری هرگونه نشست نقد کتاب، و به جهت ضرورت نقد کتاب، دست‌اندرکاران و فرزانگان و اندیشمندان، جلساتی برگزار کنند و حتی همایش‌هایی ترتیب دهند به منظور مطالعه و تحقیق در قواعد و آداب نقد کتاب، و در نهایت بتوانند روی حداقلی از آنها توافق کنند و از این راه، ثمرات نقد کتاب را افزایش، و تبعات و زیان‌هایش را کاهش دهند.

۹. چنانچه جلسات نقد کتاب، به صورت فعلی استمرار یابد، و آداب نقد کتاب، نخست معین و سپس رعایت نشود، به نظر می‌رسد که عواقب خوشی را نخواهد داشت. ذیلاً چهرهٔ برخی از این نشست‌های نقد را به اختصار توصیف می‌کنیم تا دغدغهٔ نگارنده معلوم شود:

الف. جلسه، بدون توجه به محتوای کتاب، و نقد و بررسی آن، و فقط با تجلیل و ادای احترام به نویسندهٔ کتاب، به پایان می‌رسد.

ب. نقدکنندگان، کتاب را به دقت نخوانده‌اند، و با یک تورّق سطحی، در نشست حاضر می‌شوند و مباحثی غیرمرتبط مطرح می‌کنند.

ج. نقدکنندگان، کتاب را ـ خوانده یا نخوانده ـ کنار می‌گذارند و با نویسنده، تصفیه حساب می‌کنند.

د. نقدکنندگان، کتاب را بـه دقـت خوانـده‌انـد و آن را نقـد اصـولی مـی‌کننـد، امـا نقدشونده، برآشفته و برافروخته می‌گردد.

هـ . نقدکنندگان، کتابِ مورد نظر و نویسندهٔ آن را رها کرده، و بـا یکـدیگر درگیـر می‌شوند.

۱۰. نگارنده هیچ خاطرهٔ خوشی از این جلسات نقد کتاب، چه به عنوان نقد کننده، و چه به عنوان نقدشونده، و چه به عنوان مستمع، ندارد؛ و دلش نمی‌خواهد و رغبتی ندارد به این که در این جلسات، به خصوص به عنوان نقدکننده، حاضر شود. حتـی یـک بـار، تعبیر «توبه» را به کار برده است. اما اگر این جلسات، بـه نحـوی اصـولی و بـا رعایـت آداب، انجام گیرد، نگارندهٔ حقیر، با آغوش باز و در اوج شادی و سرور، بـه خصـوص بـه عنوان نقدشونده، در آنها شرکت می‌کند.

به امید آن روز که همه بدانیم در راهیم و به هم کمک کنیم تا بتوانیم این راه را به درستی طیّ کنیم.

مبانی دینی نقد (پذیری)

● غلامرضا ذکیانی*

۱. رویکرد این مقاله به مقولهٔ نقد آسیب‌شناسانه است. آسیب‌شناسی دوگونه است: پسین و پیشین؛ آسیب‌شناسی پسین به تحلیل و بررسی نقدهای موجود و بالفعل در زمینه‌های مختلف می‌پردازد و آنها را در محک نقد قرار می‌دهد (نقدِنقد) ولی *آسیب-شناسی پیشین* به مبانی نقد روی می‌آورد و اصل‌های مهم و مغفول را مورد توجه قرار می‌دهد. ناگفته پیداست که دو وصف پسین و پیشین مطلق و منحاز نیستند، بلکه هرگونه آسیب‌شناسی باید ناظر به دو وجه مذکور باشد. زیرا خود مفهوم آسیب‌شناسی یک امر پسین است، یعنی پس از پیدایش و شکل‌گیری یک علم پیدا شده و در صدد رفع کاستی‌های آن برمی‌آید و از سوی دیگر روشن است که تحلیل و ارزیابی فرایند شکل‌گیری یک علم بدون توجه به مبانی، اهداف و اصول آن علم میسر نمی‌شود؛ پس هرنوع آسیب‌شناسی باید یک چشم در مبانی نظری و چشم دیگر در برآیندهای عملی داشته باشد. با این توضیح که گاه کفهٔ نگرش تئوریک (مقام تعریف) سنگین می‌شود و گاه کفهٔ نگرش بالفعل (مقام تحقق)، رویکرد این مقاله نظری و تحلیلی است.

۲. مبانی نقد را می‌توان به دو لایهٔ روئین و زیرین دسته‌بندی کرد: لایه روئین به مسائلی چون روش‌ها، اصول و آداب نقد، و لایه زیرین به مسائلی چون مبانی روان-شناسانه، معرفت‌شناسانه و ... می‌پردازد. این مقاله به یکی از مبانی روان‌شناسانه نقد(پذیری) یعنی حق‌محوری در مقابل فردمحوری نظر می‌کند. منظور از حق‌محوری این است که هدف انسان باید کشف حقیقت باشد و بدین منظور باید از ابزار عقل به

* عضو هیئت علمی دانشگاه علامه طباطبائی.

درستی استفاده نماید و تحت تأثیر تمایلات، عادت‌ها، سنت‌ها، مکتب‌ها و افراد مختلف قرار نگیرد. در مقابل، منظور از *فردمحوری* این است که هدف انسان در راستای اهداف و خواسته‌های یک فرد، گروه یا جناح خاصی باشد و لذا لازم نیست عقل خود را به صورت مستقل بکار گیرد، بلکه کافی است خوب تبعیت کند.

همچنان که ملاحظه خواهیم نمود، فرایند نقادی و نقدپذیری در دو نگرش حق-محور و فردمحور متفاوت است؛ به عنوان نمونه، در نگرش فردمحور، یک اندیشه یا کاملاً قابل نقد است[۱] و یا اصلاً قابل نقد نیست (مطلق‌نگری)، ولی در نگرش حق-محور، واحد اندیشه و نقد، یک استدلال است نه یک مکتب، جناح یا فرد؛ یک سخن یا استدلال از یک فرد را می‌توان پذیرفت و در عین حال سخن یا استدلال دیگر از همان فرد را نقد کرد. بنابراین در این نگرش، با افکار و اندیشه‌ها به صورت مطلق برخورد نمی‌شود.

۳. به دلایل زیر، بحث حق‌محوری را با ملاحظه متون دینی ارائه خواهیم کرد: **یکم**، جامعه علمی و بومی ما یک جامعه دینی است؛ **دوم**، بحث‌ها و نقدهای جدی در جامعه ما به نحوی به مسائل دینی و جامعه دینداران مربوط می‌شود؛ **سوم**، یکی از مهم‌ترین دلایلی که غالباً در برابر نگرش حق‌محور ارائه می‌گردد، تفسیر فردمحور از دین اسلام و به ویژه مذهب تشیع است، بنابراین لازم است نگرش اسلام و تشیع در این زمینه بازکاوی شود.

۴. *قرآن* کریم به دو صورت ایجابی و سلبی به تقویت دیدگاه حق‌محور در مقابل دیدگاه فردمحور پرداخته است. در رویکرد ایجابی، افزون بر اشاره‌های مستقیم به اهمیت تفکر، تأمل و تفقه در *قرآن* کریم، به نحو غیر مستقیم نیز به این موضوعات پرداخته شده است. به عنوان نمونه، در آیات ۱۷ و ۱۸ سوره زمر آمده است: «*فبشّر عباد* الذین یستمعون القول فیتبعون احسنه»؛ به آن دسته از بندگان من مژده بده که به سخن گوش فرامی‌دهند و بهترین آن را تبعیت می‌کنند. منظور از سخن(القول) چیست؟ «بعضی از مفسرین گفته‌اند: مراد گوش دادن به *قرآن* و غیر*قرآن* و پیروی کردن *قرآن* است ... بعضی دیگر گفته‌اند: مراد استماع اوامر خدای تعالی و پیروی کردن بهترین آنهاست، مثلاً در مسئلهٔ قصاص خدا هم اجازهٔ قصاص به ایشان داده و هم عفو، و ایشان عفو را پیروی می‌کنند ... ولی این دو قولی که از مفسرین نقل کردیم بدون دلیل عموم آیه را تخصیص می‌زند.» (۵، ص۳۹۸)[۲] پس مراد از قول شنیدن هر سخن است؛

در این صورت مفهوم آیه این است: به آن دسته از بندگان من مژده بده که به هر سخن گوش فرامی‌دهند و بهترین آنها را پیروی می‌کنند. طبق این برداشت که از جانب روایات نیز تأیید می‌شود (و در ادامه ذکر خواهد شد) می‌توان گفت:

اولاً: بندگان باید به هر سخنی گوش فرا دهند و تنها به شنیدن نظر دوستان، هم-فکران و هم‌مسلکان بسنده نکنند. زیرا به تعبیر حضرت امیر(ع): «*من استقبل وجوه الآراء عرف مواقع الخطا*»؛ هرکه از آرای دیگران استقبال کند مواضع خطا را تواند شناخت (نهج، ح۱۶۴) (۲، ص۸۷۸) ناگفته پیداست که تحمل سخن دیگران و به ویژه مخالفان مستلزم بردباری و سعه صدر است.

ثانیاً: صرف شنیدن سخن دیگران کافی نیست، بلکه باید آن سخنان با محک عقل سنجیده شوند و بهترین آنها (احسنه) پیروی گردد. پیداست که ارزیابی همهٔ سخنان و انتخاب بهترین آنها فقط از عهدهٔ عقل برمی‌آید و یک فرد نمی‌تواند این وظیفهٔ ذاتی خود را به دیگران منتقل کند. زیرا نفسِ اعتماد و انتقال به دیگران با روح این اصل طلایی قرآن (شنیدن هر سخن و یافتن احسن القول) منافات داشته و آن را بلاموضوع می‌کند.

ثالثاً: مصداق بهترین سخن مانند مصداق بهترین خط، بهترین صدا، بهترین آشپزی و... یک امر موقت است، یعنی همیشه ممکن است سخن بهتر، خط بهتر، صدای بهتر و آشپز بهتر پیدا شود و عنوان بهترین را از آنِ خود کند. بنابراین فرد عاقل همیشه باید هوشیار باشد و سخنان مختلف را بشنود و بسنجد و بهترین را انتخاب نماید و همیشه نیزچشم به راه سخنان بهتر باشد و به گزینش‌های پیشین خود بسنده نکند. این امر سبب می‌شود که عقل انسان روزآمد باشد و هیچ‌گاه به خمودی نگراید.

بنابراین رویکرد ایجابی قرآن کریم برای تقویت دیدگاه حق‌محور، از این طریق است که بندگان را به شنیدن سخن دیگران ـ مخالفان، معاندان، منتقدان و... ـ و تجزیه و تحلیل و بالاخره گزینش بهترین آنها تشویق می‌کند. این سازوکار سبب می‌شود بندگان خدا هیچ‌گاه در وضع موجود متوقف نشوند و همیشه به دنبال وضع بهتر (احسن) باشند.

۵. *قرآن* کریم به نحو سلبی نیز در راستای تحکیم حق‌محوری در برابر فردمحوری قدم برداشته است، یعنی موانع و لغزش‌گاه‌های اندیشه را صریحاً بیان کرده و به بندگان نسبت به آن موانع هشدار داده است. استاد مطهری این قبیل لغزش‌گاه‌ها را به چهار دسته تقسیم می‌کند: (۸، ص۲۵۶-۲۴۹، با تلخیص و تصرف)

۵-۱. پیروی از ظن و گمان: «و چیزی را که بدان علم نداری دنبال مکن» (اسراء/۳۶) «و اگر از بیشتر کسانی که در زمین می‌باشند پیروی کنی تو را از راه خدا گمراه می‌کنند؛ آنان جز از گمان پیروی نمی‌کنند و جز به حدس و تخمین نمی‌پردازند» (انعام/۱۱۶) اکثر افراد و مکتب‌های مخالف که در مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند و با جزم همدیگر را انکار می‌کنند، اگر تحلیل بکنی، جز یک سلسله گمانها چیز دیگری نیست. ۹۹٪ مردم در عقایدی که شدید از آن عقاید دفاع می‌کنند، از علمشان دفاع نمی‌کنند، از گمانشان دفاع می‌کنند. *قرآن* منشأ خطای اکثریت مردم را پیروی نکردن از علم می‌داند، علم در مقابل گمان ... بشر طوری ساخته شده که اگر با گام‌های آهسته قدم بردارد، فقط آنچه را یقین دارد بپذیرد، چیزی را که یقین ندارد نپذیرد و به حالت تردید بماند، بعد می‌بینید اختلافات بشر رفع شد. منشأ اشتباه‌ها این است که ندانسته یک چیزی را می‌پذیرد و آن را به صورت امر یقینی دانسته تلقین و اظهار می‌کند و روی آن قسم می‌خورد.

۵-۲. تقلید از گذشتگان: «و چون به آنان گفته شود از آنچه خدا نازل کرده است پیروی کنید می‌گویند: نه بلکه از چیزی که پدران خود را بر آن یافته‌ایم پیروی می‌کنیم؛ آیا هرچند پدرانشان چیزی را درک نمی‌کرده و به راه صواب نمی‌رفته‌اند باز هم درخور پیروی هستند؟» (بقره/۱۷۰) امری که همه پیامبران بالاتفاق در باره آن صحبت کرده‌اند، غیر از مبدأ و معاد، مسئلهٔ تقلید است، چون بلای عمومی بوده، چون واقعاً یکی از چیزهایی که بشر را به خطا می‌اندازد این است: انسان تمایل دارد فکر کند آنچه گذشتگان ما گفته‌اند صحیح است، چون چنین تمایلی دارد آن را می‌پذیرد، بعد برایش دلیل می‌تراشد، دلیل‌هایی ساختگی که برای انسان علم هم ایجاد نمی‌کند.

۵-۳. پیروی از بزرگان: «و می‌گویند: پروردگارا ما رؤسا و بزرگتران خویش را اطاعت کردیم و ما را از راه بدر کردند» (احزاب/۶۷) مسئلهٔ بزرگان غیر از مسئلهٔ گذشتگان است. مقصود این است که شخصیت بزرگ علما و دانشمندان فکر انسان را گمراه می‌کند. انسان در یک مسئله‌ای می‌خواهد بیاندیشد در مقابل خودش ارسطو را می‌بیند، بوعلی‌سینا را می‌بیند، اینها با یک عظمتی آمده‌اند روح و فکرش را پر کرده‌اند؛ ته دلش این است که بزرگان که نمی‌توانند اشتباه کرده باشند، پس لابد درست گفته‌اند و یا اگر این مطلب جدید حق است، چرا بزرگان نگفته‌اند؟ ... این بزرگان ما چون عظیم بوده‌اند، وقتی یک راهی را رفتند، قهراً کوچک‌ها هم از بزرگ‌ها پیروی می‌کنند.

۵-۴. پیروی از هوای نفس: از هوس پیروی مکن که تو را از راه خدا دور کند (ص/۲۶) از پی هوس مروید که در نتیجه از حق عدول کنید (نساء/ ۱۳۵)؛ یکی از اموری که به عقل انسان حسادت می‌ورزد و دشمنی می‌کند، خودپسندی اوست. (نهج/ ح۲۰۳) (۲، ص۸۹۶)

میل‌ها و هوس‌هایی که بر انسان غالب هستند، چشم وی را بر روی حقیقت می‌بندند. هر که عاشق چیزی شود، دیده‌اش را کور سازد (نهج/ خ۱۰۸) (۲: ص۲۴۶) عشق انسان را کور می‌کند به حدی که عاشق نمی‌تواند عیب معشوق را ببیند، همچنان که رقیب نمی‌تواند حُسن دشمن خود را ببیند. در این صورت، بحث طرفین نه تنها فایده ندارد، بلکه گاه سبب اصرار نابجای افراد در مواضع خودشان می‌شود. هر درونی که خیال اندیش شد / گر دلیل آری خیالش بیش شد (۱۰، ص۲۸۲؛ دفتر دوم/ ۲۷۱۵) در این حالت الهام‌های عقلانی خنثی شده و عقل به عنوان ابزاری در اختیار نفس قرار می‌گیرد و صرفاً در صدد اقامه دلایلی برای تأیید خود و انکار رقیب برمی‌آید.

قرآن کریم تنها راه نجات از این آفت را تقوای الهی معرفی می‌کند: اگر از خدا پروا دارید، برای شما نیروی تشخیص حق از باطل قرار می‌دهد (انفال/ ۲۹)؛ هر کس از خدا پروا کند، خدا برای او راه بیرون‌شدی قرار می‌دهد (طلاق/ ۲)؛ با هوا و هوس‌های نفسانی مبارزه کنید تا حکمت در دل شما وارد شود (۶، ج۲، ص۱۴۳)

پیداست کمترین خاصیت تقوا این است که هوای نفس را تحت کنترل درمی‌آورد تا عقل بتواند آزادانه بیاندیشد و حقیقت را ببیند.(۹، ص ۲۸-۲۵)

قرآن کریم افزون بر هشدارهای خاص، در مورد عدم استفاده از نعمت عقل نیز ساکت ننشسته و به تعابیر گوناگون به روشنگری پرداخته است؛ به عنوان مثال، در آیه ۱۶ سوره محمد آمده است: «از میان ایشان افرادی هستند که به تو گوش فرا می‌دهند ولی چون از نزد تو بیرون می‌روند به دانش‌یافتگان می‌گویند: هم‌اکنون چه گفت؟ اینان همانانند که خدا بر دلهایشان مهر نهاده است و از هوس‌های خود پیروی کرده‌اند.» *قرآن* کریم یکی از مصادیق طبع قلب و پیروی از هوای نفس را این می‌داند که افراد سخنی را بشنوند ولی به خودشان زحمت ارزیابی آن سخن را ندهند، بلکه به سراغ دانشمندی رفته و از وی در باره آن سخن استفسار نمایند.

این‌گونه نکوهشِ افرادی که از عقل خود استفاده نمی‌کنند، در جای دیگری از کلام الله نیز به چشم می‌خورد: در آیه ۷۴ سورهٔ یونس آمده است: «آنگاه پس از وی ـ نوح ـ رسولانی را به سوی قومشان برانگیختیم و آنان دلایل آشکار برایشان آوردند،

ولی ایشان بر آن نبودند که به چیزی که قبلاً آن را دروغ شمرده بودند، ایمان بیاورند؛ این‌گونه ما بر دلهای تجاوزکاران مهر می‌نهیم.» عده‌ای در یک زمان امری را دروغ می‌پندارند و نسل‌های بعد نیز به استناد رأی گذشتگان به آن امر ایمان نمی‌آورند؛ یعنی خودشان در باره امور بطور مستقل نمی‌اندیشند، بلکه از پیشینیان تبعیت می‌کنند؛ خداوند چنین افرادی را که زحمت اندیشه به خود نمی‌دهند، تجاوزکارانی می‌داند که بر دلهایشان مهر نهاده شده است.

۶. این هشدارهای *قرآن* کریم را می‌توان با دو موضوع دیگر یعنی مغالطات منطق و بت‌های بیکن مقایسه کرد. بدین منظور توضیح فشرده‌ای در باره هر کدام ارائه می‌گردد.

۶-۱. مبحث مغالطات به طور جدی با *ارغنون* ارسطو (۳۲۲ق‌م) آغاز شد. معلم اول در کنار مغالطات عرضی به سیزده مغالطه اصلی مانند اشتراک لفظی، ممارات، اخذ غیرعلت به جای علت و ... پرداخت. (۳، ص ۹۰۵به بعد) مغالطه‌های بکار رفته در علوم مختلف به مرور زمان افزایش یافت به حدی که امروزه بیش از یکصد مغالطه اصلی و فرعی شناخته شده است.(۴) مهم‌ترین ویژگی این مغالطه‌ها این است که همگی معلول بوده و در مقام عمل بکار می‌روند و کمتر به سرچشمه مغالطه‌ها اشاره شده است و تا زمانی که این سرچشمه‌ها شناسایی و مهار نشوند، نمی‌توان از مغالطه‌ها اجتناب کرد، همچنان‌که در طول تاریخ مشاهده می‌شود. از این‌رو *قرآن* کریم به سمت سرچشمه اصلی مغالطات یعنی نفس انسانی رفته و عواملی چون پیروی از هوای نفس، پیروی از گمان به جای علم و پیروی از گذشتگان و بزرگان را به عنوان موانع اصلی اندیشه آزاد بیان نموده است. روشن است اگر فرد بتواند خود را از چنین قیدهایی برهاند، در مقام تحقق نیز یا دچار لغزش و مغالطه نخواهد شد و یا به سادگی تشخیص داده و از آن اجتناب خواهد نمود. وانگهی اگر هر نقد صحیح را کاشف یک مغالطه بدانیم، دیگر نمی‌توان تعداد مغالطه‌ها را محدود کرد؛ در این‌صورت صرفاً باید به سرچشمه مغالطه‌ها رجوع کنیم همان‌گونه که *قرآن* کریم بدان‌ها پرداخته است.

۶-۲. فرانسیس بیکن (۱۶۲۵م) را جزء بنیانگذاران علم جدید می‌دانند. بت‌های چهارگانه‌ای که بیکن معرفی نموده عبارتند از: بت نژادی یا مجموعه تصورات خطایی که مشترک میان همه انسان‌هاست مانند قیاس به نفس، تعمیم‌های ناروا و ظاهربینی؛ بت شخصی یا مجموعه تصورات خطایی که در افراد مختلف فرق دارد و افق فکری آنها را محدود می‌سازد مانند اینکه برخی فردگرا، برخی سنت‌گرا و برخی نقل‌گرا هستند؛ بت بازاری یا مجموعه عادت‌های خطایی که از محیط و جامعه اکتساب می‌شود مانند

عادت‌های زبانی و فرهنگی؛ بت نمایشی یا مجموعه تعالیم نادرستی که توسط حکما و شخصیت‌های بزرگ در بین مردم رواج یافته است. (۱۱، ۲-۱۲۰، با تلخیص و تصرف)

همچنان‌که ملاحظه می‌شود بیکن تلاش نموده تا به علت و سرچشمه خطاها بپردازد و از این جهت بحث بت‌های وی بر بحث مغالطات منطق ترجیح دارد، ولی در مقایسه با روش *قرآن* کریم کاستی‌هایی دارد. زیرا اولاً گرایش‌های افراد ـ مانند فردگرایی، سنت‌گرایی و نقل‌گرایی ـ از یکسو قابل اجتناب نیستند و از سوی دیگر، در مجموع سبب می‌شوند وجوه و لایه‌های مختلف یک موضوع بیشتر شکافته و شناخته شوند. بنابراین مفید هم هستند. پس بت‌های شخصی جزء سرچشمه‌های خطایی که باید پرهیز شوند بشمار نمی‌روند؛ ثانیاً به مهم‌ترین عامل لغزش‌های انسانی یعنی پیروی از هوای نفس در بحث بیکن اشاره‌ای نشده است. صرف‌نظر از این کاستی‌ها، می‌توان بت‌های شخصی، بازاری و نمایشی را متناظر دانست با : پیروی از گمان، پیروی از آبا و پیروی از بزرگان که توسط *قرآن* کریم ـ البته هزار سال پیش از بیکن ـ مطرح شده است.

۷. مهم‌ترین ویژگی دیدگاه حق‌محور این است که مطلق‌گرا نیست. فرد مطلق‌گرا کسی است که همه چیز در نزد او یا کاملاً خوب است و پذیرفتنی، و یا کاملاً بد است و مردود. چنین فردی بنا به علت‌هایی چون سنت‌گرایی، تجددگرایی، گروه‌گرایی یا ... به یک موضع خاص گرایش دارد و هیچ‌گونه نقد و مخالفتی را با آن موضع برنمی‌تابد. زیرا هر نقدی را مخالف تمامیت آن موضع خاص و لذا در برابر خود می‌بیند و مقاومت می‌کند. پس بحث کردن با افراد مطلق‌گرا بی‌فایده است. فرد مطلق‌گرا زحمت اندیشه اصولی را بر خود هموار نمی‌کند. زیرا اولاً هرگونه مخالفت مبنایی را ناشنیده و نادیده می‌گیرد و خودش نیز برای آشنایی با دیدگاه‌های غیرخودی تلاش نمی‌کند؛ ثانیاً، این‌گونه نقدها و مخالفت‌ها را با برچسب‌هایی چون بی‌دین/ بنیادگرا، ضدانقلاب/ افراطی، لائیک/ سنت‌گرا، وطن‌فروش/ ارتجاعی، لاابالی/ متعصب، غرب‌زده/ متحجر و... مردود اعلام کرده و قابل تحلیل و ارزیابی نمی‌یابد. به دیگر سخن تنور برچسب زدن و متهم نمودن نزد مطلق‌گراها داغ است. روشن است هرگاه بتوان هرگونه مخالفتی را با یک اتهام یا برچسب محکوم نمود، دیگر نیازی به اندیشه و تحلیل نظری وجود ندارد؛ ثالثاً، اصل اندیشه و تحلیل افکار دیگران و بازکاوی و احیاناً تجدید نظر در افکار خود، اصولاً امر دشواری است و غالباً افراد تن به اینگونه دشواری‌ها نمی‌دهند و لذا ترجیح می‌دهند

در اینگونه مسائل به همان دسته‌بندی‌های رایج ـ تندرو/ محافظه‌کار، ... ـ بسنده کرده و حداکثر به افراد معتبر و معروف در جناح خود ارجاع دهند.

دیدگاه حق‌محور مطلق‌گرا نیست، یعنی امور نزد فرد مطلق‌گرا کاملاً خوب یا کاملاً بد نیستند، بلکه خوبی و بدی ـ مانند زشت و زیبا، منطقی و غیرمنطقی، باید و نباید ـ از مقوله‌های طیف‌دار و مشکک محسوب می‌شوند؛ بدین معنا که یک عقیده یا نظر می‌تواند تا حدی خوب و تا حدی بد باشد، یا برخی عناصر در یک دیدگاه خوب و برخی بد باشند، و یا برخی باورها و استدلال‌ها خوب (بد) و برخی خوبتر (بدتر) باشند. در این صورت نقد یک باور یا استدلال به معنای مخالفت با کل آن مجموعه، مکتب یا فرد نیست، همچنانکه تأیید یک باور یا استدلال به معنای موافقت با کل یک مجموعه، مکتب یا فرد بشمار نمی‌رود. به دیگر سخن، می‌توان با کسی موافق بود، ولی فلان استدلالش را نپذیرفت و نیز می‌توان با کسی مخالف بود، ولی فلان استدلالش را پذیرفت. به بیان سوم، اغلب دیدگاه‌ها، اعتقادات، آرا و به ویژه استدلال‌هایی که توسط یک فرد، گروه یا مکتب خاصی ارائه می‌شوند، چنین نیست که یک کل به هم پیوسته را تشکیل بدهند به نحوی که نقد و نفی هر جزء سبب نقد و انکار کل مجموعه گردد. در این صورت، افراد می‌توانند بدون ملاحظات کلی و مطلق، بر سر یک مسئله با همدیگر بحث و گفتگو کنند و احیاناً از دیدگاه خود برگردند، زیرا غالباً اجزا در یک ارتباط ضروری و هندسی در کنار هم قرار نگرفته‌اند، بلکه معمولاً گمان می‌شود که چنین ارتباط مستقیمی میان اجزا وجود دارد، ولی با اندکی تحلیل معلوم می‌شود چنین ارتباطی وجود ندارد؛ دست کم اینکه وجود ارتباط بین اجزای یک اندیشه، مستلزم قوت استدلال‌های حامی آن اجزا نیست و لذا همیشه می‌توان بر سر این‌گونه استدلال‌ها به گفتگو نشست. بنابراین در دیدگاه طیف‌گرا بحث و گفتگو بی‌فایده نیست.

همچنین می‌توان آرای مخالف را شنید، بلکه به استقبال آنها رفت. زیرا ممکن است فلان استدلالِ آن طرف خوب باشد، همچنانکه ممکن است فلان استدلالِ این طرف بد باشد. به عنوان مثال، برای نقد یک فیلم یا کارگردان لازم نیست کاملاً با او مخالف باشیم و همه فیلم‌ها و حتی شخصیت او را نقد کنیم، بلکه می‌توان با یک کارگردان موافق بود و فلان صحنه یا بهمان جهت از فیلم او را نقد کرد و بالعکس یعنی می‌توان با یک کارگردان مخالف بود و فلان صحنه یا بهمان جهت از فیلم وی را ستایش نمود. (این ویژگیِ نگرش حق‌محور را می‌توان تفکرِ موردی خواند و آن را در مقابل تفکرِ فلّه‌ای که ویژگی نگرش فردمحور است قرار داد.) بنابراین در نگرش حق‌محور (طیف‌گرا)

نیازی به مارک زدن نیست، بلکه حتی امکان برچسب‌زدن هم وجود ندارد. زیرا یک فرد، عقیده یا مکتب، از بخش‌ها و عناصر مختلفی تشکیل می‌شود که ممکن است در طول زمان تغییر یابند بنابراین نمی‌توان یک حکم واحد را بر یک مجموعه متحول اطلاق کرد. به بیان دیگر، انعطاف‌پذیری و سیّالیت را می‌توان از دیگر ویژگی‌های نگرش حق‌محور بشمار آورد و ناگفته پیداست که سیّالیت غیر از نسبیت است. زیرا در نسبیت، حق دست‌یافتنی نیست و هر کس از دیدگاه خود آن را تفسیر می‌کند، اما در سیّالیت، حق دست‌یافتنی و مشترک است، ولی درطول زمان مصادیق بهتر (احسن) برای حق یافت می‌شود.

همچنان‌که ملاحظه می‌شود در نگرش حق‌محور، نقادی و نقدپذیری دو روی یک سکه‌اند، یعنی مبنای حق‌محوری سبب می‌شود فرد، مطلق‌گرا و تمامیت‌خواه نباشد؛ در این‌صورت می‌تواند در کنار عیب‌های رقیب، حُسن‌های وی را نیز ببیند و همچنین می‌تواند در کنار حُسن‌های رفیق عیب‌های او را نیز ببیند. پرواضح است که اگر مقوله نقادی بر دیدن عیب‌های دیگران و حُسن‌های خود استوار است، مقوله نقدپذیری نیز حاصل دیدن عیب‌های خود و حُسن‌های دیگران است. نتیجه اینکه هر ناقدی که نقدپذیر نباشد، مطلق‌گرا بوده و حق‌محور نیست و در مقابل، هر ناقدی که نقدپذیر است، طیف‌گرا بوده و قرابت بیشتری با حق‌محوری دارد.

۸. در مورد نگرش فردمحور یک پرسش بویژه در باور شیعی جلوه می‌کند و آن اینکه پیامبر(ص) و اهل‌بیت(ع) چهارده نفر معصوم هستند که به علت دارا بودن علم لدنی از اعتبار خاصی برخوردار هستند، یعنی رفتار و گفتارشان به صورت مطلق، حق تلقی می‌شود. به دیگر سخن، در نگرش ما شیعیان افراد خاصی (معصومین علیهم السلام) عین حق بشمار می‌آیند، ولی طبق نگرش این مقاله، افراد نمی‌توانند ملاک حق باشند. در مقام تحلیل این پرسش می‌توان گفت که هر دو وجه آن درست است، یعنی هم معصومین به عنوان افراد کاملاً معتبر بشمار می‌روند و هم محوریت با حق است. با این توضیح که معصومین با اینکه حق مطلق هستند، از حق عدول نمی‌کنند و سایرین را نیز به حق دعوت می‌کنند؛ و نکته جالب اینکه همین دعوت به حق است که بهترین ملاک حقانیت ایشان بشمار می‌رود. در این مورد شایسته است به چند نمونه زیر توجه کنیم:

۸-۱. خذالحکمهٔ و لایضرّک من ایّ وعاءٍ خرجت (۷، ص۳۵۰) پیامبر(ص) فرمود: حکمت را اخذ کنید و مهم نیست که از چه منبعی صادر شده است. پس آنچه مهم است

خود حکمت است، نه صاحب حکمت؛ بنابراین باید چشم عقل را بگشائیم و در جست و جوی حکمت تلاش کنیم و در این مسیر در قید افراد نباشیم.

۸-۲. پیامبر اکرم سپاهی را روانه کرد و فردی را امیر آنها قرار داد و به آنها سفارش نمود، دستورات او را گوش دهند و در فرمان او باشند؛ امیر آتشی برافروخت و به سپاهیان فرمان داد به آن آتش درآیند، برخی از این کار خودداری کرده و گفتند: ما از آتش[جهنم] فرار کرده‌ایم[چگونه وارد آتش شویم؟]؛ و عده‌ای خواستند وارد آتش شوند ... موضوع به گوش پیامبر رسید؛ ایشان فرمود: اگر وارد آتش می‌شدند از آن خارج نمی-شدند [یعنی وارد آتش جهنم بودند] و افزودند: هیچ اطاعتی در معصیت الهی نیست، هر گونه اطاعتی در نیکی‌ها(معروف) است. (۶، ج۱، ص۱۸۴)

۸-۳. غریبتان: کلمهٔ حکمهٔ من سفیه فاقبلوها، و کلمهٔ سفه من حکیم فاغفروها (۲، ص۳۸۷) طبق فرمایش پیامبر(ص) باید میان سخن و سخن‌گو تمایز قائل شویم و از حکیم هر سخنی را نپذیریم، بلکه اگر سخن ناسنجیده‌ای بر زبان آورد دقت کنیم و متوجه شویم و آن را نادیده بگیریم؛ همچنانکه هر سخن فرد نادان را نباید به دلیل نادانی او انکار کرد، بلکه همیشه باید دقت کنیم و اگر سخن سنجیده‌ای از فرد نادان شنیدیم آن سخن را بپذیریم.

۸-۴. خذوا الحق من اهل الباطل و لاتأخذوا الباطل من اهل الحق(۷، ص۳۵۲) حضرت عیسی(ع) تمایز قاطعی بین حق و اهل حق می‌نهد و همه توجهات را از اهل-حق به سمت خود حق معطوف می‌کند. وقتی ملاک انسان خودِ حق باشد، آن را از همه جا کسب می‌کند حتی از اهل باطل؛ و همچنین باطل را از هیچ کس نمی‌پذیرد حتی از اهل حق.

۸-۵. علی مع الحق و الحق مع علی(۶، ج۱، ص ۲۰۸) علی همراه حق است و حق همراه علی؛ این همراهی دوطرفه است نه یک‌طرفه، یعنی این‌گونه نیست که علی منشأ حق است وحق وابسته به علی است، بلکه حق مستقل است و اوج زیبایی علی به این است که همیشه پیرو حق است. از این‌رو به مجسمه حق تبدیل شده است.

۸-۶. هنگامی که علی(ع) پیروزمندانه از جنگ جمل به سمت جنگ صفین می-رفت، یکی از یاران وی حارث‌بن‌حوط، نزد او آمد و گفت: آیا پنداری که من اصحاب جمل را گمراه می‌دانم؟ علی(ع) در ضمن پاسخ او فرمود: تو حق را نشناخته‌ای که اهل حق را بشناسی و باطل را نشناخته‌ای تا اهل باطل را بشناسی. (نهج، ح: ۲۵۴) (۲،

ص۹۲۸) حارث در رکاب علی است. پس ایشان را حق می‌داند و به ادعای خودش اصحاب جمل را نیز حق می‌داند. لذا نمی‌تواند بفهمد که چگونه اهل حق در مقابل یکدیگر صف‌آرایی کرده‌اند! علی مشکل اساسی حارث را که همه‌گیر است تشخیص می‌دهد و به جای طرد یا توبیخ وی یک پاسخ ماندگار و انسان‌ساز می‌دهد. مشکل حارث این است که حق را با افراد می‌شناسد. زیرا به یاد دارد که کمتر از ۳۰ سال پیش، علی همراه طلحه و زبیر و دیگر اصحاب مانند پروانه به دور شمع وجود پیامبر می‌چرخیدند پس همگی حق هستند، حال چگونه اهل حق در مقابل یکدیگر ایستاده‌اند؟ علی با نکته‌سنجی تشخیص می‌دهد که حارث بین حق و اهل‌حق خلط کرده و گمان می‌کند اهل‌حق ـ هم مانند خود حق ـ ثابت هستند در حالی‌که چنین نیست؛ یک فرد می‌تواند در یک زمان پیرو حق و در زمان دیگر در مقابل حق باشد. بنابراین هیچ‌گاه نباید اهل حق را به جای حق گرفت والا همانند حارث دچار اشتباه خواهیم شد؛ از این‌رو علی می‌گوید: تو حق را نشناخته‌ای که اهل حق را بشناسی و باطل را نشناخته‌ای تا اهل باطل را بشناسی.

۸–۷. هنگامی که علی(ع) مالک اشتر را به عنوان والی مصر تعیین کرد، در ضمن نامه‌ای به اهالی مصر نوشت: در هر چه موافق حق بُوَد به سخنش گوش بسپارید و فرمانش را اطاعت کنید(نهج، ن۳۸)(۲، ص۶۸۸) معنای این فراز از نامه این است که ملاک شما در پیروی از مالک اشتر شخصیت او یا حکم من نیست، بلکه ملاکِ همگان در پیروی باید حق باشد؛ اگر مالک طبق حق فرمان راند، پیروی کنید، ولی اگر از جاده حقیقت منحرف شد، پیروی نکنید. پیداست که مالک از یاران خاص حضرت امیر است و احتمال بسیار ضعیفی وجود داشت که از مسیر حق عدول کند، ولی هنگامی که آن حضرت، پیروی از مالک را نیز مقید به حق‌گویی و حق‌ورزی وی می‌کند، تکلیف سایرین روشن است.

۸–۸. انظر الی ما قال و لا تنظر الی من قال (۶، ج۶، ص:۴۵۸) حضرت امیر در این فراز، تکلیف سخن را از سخن‌گو جدا می‌سازد و سفارش می‌کند به سخن گوش فرادهید و شنیدن یا فهمیدن یک سخن را به شخصیت سخن‌گو موکول نکنید و به تعبیر امروزی انگیزه را با انگیخته خلط نکنید.

۸–۹. الحکمة ضالّة المؤمن فخذ الحکمة و لو من اهل النفاق (نهج، ح۷۷) (۲، ص۸۳۰) حکمت گمشده مؤمن است. پس ای مؤمنان حکمت را کسب کنید حتی اگر

گوینده آن منافق باشد؛ یعنی در مسیر کسب حکمت هیچ مانعی نیست، بنـابراین عقـل انسان به عنوان ملاک تشخیص حق و حکمت به رسمیت شناخته شده است.

۸–۱۰. المؤمن لایرد الحقّ من عدوّه (۷، ص۳۳۲) مؤمن حق را حتی از دشمن خود پس نمی‌زند؛ زیرا دشمن نیز ممکن است گوینده حق باشد، همچنانکـه دوسـت ممکـن است گوینده باطل باشد. مهم این است که افراد را ملاک حق و باطـل نـدانیم؛ در ایـن صورت حق از همه جا قابل اکتساب است حتی اگر در اختیار دشمن باشد.

۸–۱۱. امام صادق (ع) فرموده است: هرکس با افراد وارد این دین شـود، افـراد نیـز وی را از دین خارج می‌سازند هم‌چنان‌که در دین داخل کرده‌اند؛ ولی هـر کـس بوسـیله کتاب و سنت در دین وارد گـردد، کـوه‌هـا مـی‌لرزنـد، پـیش از آنکـه او بلـرزد. (۶، ج۳، ص۳۹۱)

۸–۱۲. در ذیل آیه ۷۹ سوره بقره ـ *فَویلٌ لِّلَّذین یکْتُبونَ الکتابَ بِأَیدیهِم ثمَّ یقولـون هذا مِن عندِاللّه لِیَشتَروا به ثمَنًا قلیلاً فوَیـلٌ لَهُـم ممَّـا کتَبَـتْ أَیـدیهِم* ـ از امـام حسـن عسگری(ع) نقل شده: فردی از امام صادق(ع) پرسید: عوام یهود کتـاب خـدا را فقـط از طریق علمائشان می‌شناسند و جز این چاره‌ای ندارند بنابراین چرا *قرآن* کریم آنها را بـه سبب تقلید از علماء نکوهش کرده است؟ آنها هم مثل عوام ما از علمای تقلید می‌کنند.

امام صادق(ع) فرمود: خداوند عوام ما را هم ماننـد عـوام یهـود بـه خـاطر تقلیـد از علمائشان نکوهش کرده است..[توضیح اینکه] عوام یهود می‌دیدند که علمائشـان دروغ آشکار می‌گویند، رشوه گرفته و حرام می‌خورند، واجبات احکام را بـه خـاطر جلـب نظـر دیگران عوض می‌کنند، با تعصب کور به اختلافات دامن می‌زنند، هنگام تعصب حقـوق مخالفین‌شان را ضایع می‌کنند، به طرفداران‌شان مال ناحق بخشیده و به خاطر آنان بـه دیگران ظلم می‌کنند، [عوام یهود] می‌دیدند که آنها مرتکب محرمات می‌شوند [و با این وجود از آنها تقلید می‌کردند، در حالی‌که] ندای وجدانشان را می‌شـنیدند کـه هـر کـس چنین کارهایی انجام دهد فاسق است و شایسته نیست که واسطهٔ بین خدا و خلق قـرار گیرد ... عوام ما نیز اگر دیدند که فقهائشان دچار فسق آشکار، تعصب کور، حرص دنیا و حرامخواری شده‌اند و با این حال از چنین فقهایی تقلید بکنند، همانند [عوام] یهود مورد نکوهش خداوند قرار می‌گیرند. ولی هر کدام از فقهای که نفس خود را کنترل کند، دین خود را محافظت نماید، با هوس‌های خود مخالفت کند، از امر مولایش پیروی نماید، بر عهده عوام است که از او تبعیت کنند؛ و این موضوع بر برخـی از فقهـای شـیعه صـدق می‌کند نه همه آنها. (۶، ج۸، ص۲۵۷)

نتیجه اینکه حق بودن معصومین(ع) نه تنها هیچ منافاتی با حق‌محوری آنها نـدارد، بلکه اوجِ حقانیت ایشان در همین حق‌مداری است. معصومین(ع) با قاطعیت، میان حـق (باطل) و اهل‌حق (اهل‌باطل) تمایز قائل شده‌اند و ضمن دعوت به شناختن خود حـق و باطل ـ و ضمناً به رسمیت شناختن عقل انسان به عنوان ملاک تشخیص‌دهنـده آنهـا ـ مؤمنان را از اینکه اهل حق و باطل را میزان شناخت خود حق و باطل قرار دهند، پرهیز داده‌اند.

۹. آیا روحیه علمی مستلزم نداشتن موضع قبلی است؟ آیا نقـدِ صـحیح در صـورتی واقع می‌شود که نقاد خودش را از هرگونه موضعی تهی کرده باشد؟ و در غیر این‌صورت نقد او جانبدارانه تلقی می‌شود؟ پیش از تحلیل این موضوع بایـد دو معنـای موضـع را از هم تفکیک نمائیم: یکی معنای علمی و دیگری معنای اخلاقی. *موضع علمی* عبارتست از گرایشی که یک فرد پس از مدتها تحصیل و تحقیق نسبت به یـک موضـوع علمـی پیدا می‌کند و از آن پس با لحاظ آن موضع در باره سایر موضوعات نظر می‌دهد. *موضـع اخلاقی* عبارتست از گرایشی که یک فرد نسبت بـه افـراد، مکاتـب، جنـاح‌هـا و احیانـاً مسائل علمی دارد و غالباً چنین موضعی بـدون تحصـیل و تحقیـق، بلکـه تحـت تـأثیر سنت‌ها، تعلیم‌ها، تربیت‌ها و محیط‌های مختلف در افراد پیدا می‌شود. موضع اخلاقـی ـ در این معنا ـ مسلماً امری نکوهیده است و خوب اسـت انسـان همیشـه و بـه ویـژه در فرایند علم و تحقیق خود را از هرگونه موضع اخلاقی بپیراید. روایات پیش‌گفته نیز ایـن موضوع را تأیید می‌کنند. اما آیا بی‌طرف بودن شامل هر نوع موضعی حتی مواضع علمی می‌شود؟ نگارنده بر این باور است که کسب موضع علمی و جانبـداری از آن موضـع نـه تنها امر ناپسندی نیست، بلکه آثار مثبت فراوانی دارد. این مسئله را در چنـد بنـد فرعـی توضیح می‌دهیم:

۹–۱. افراد در مقام آموزش غالباً در حد تمییز نبـوده و نمـی‌تواننـد صـحت و سـقم مواضع مختلف را به خوبی تشخیص دهند بنابراین در ایـن مقـام اتخـاذ یـک موضـع و جانبداری از آن دور از تحقیق بوده و پسندیده نیست. اگر دوران آموزش به خوبی سپری شود و فرد پس از آشنایی با روش‌های دقیق پژوهش وارد این عرصه گردد و دشـواری-های امر پژوهش را بر خود هموار سازد به مرور زمان و به صورت کاملاً طبیعـی برخـی مواضع در نظر وی ضعیف‌تر و پاره‌ای مواضع دیگر قوی‌تر جلوه خواهد کـرد. اگـر ایـن فرایند با جدیت ادامه یابد پس از مدتی فرد پژوهش‌گـر موافـق یـک موضـع و مخـالف موضع دیگر خواهد بود.

۹-۲. این‌گونه موضع‌گیری‌ها که، پس از مدت‌ها آموزش و پژوهش برای فرد حاصل می‌شود، نه تنها مانع تحقیق یا فهم نیست، بلکه از جهاتی موجبات تحقیق و فهم عمیق‌تر را نیز فراهم می‌سازد. توضیح اینکه افراد در مقام آموزش به علت نداشتن اطلاعات کافی و ورزیدگی لازم، بارها با این صحنه مواجه می‌شوند که هر دو موضع متضاد برایشان جذابیت دارد و استدلال‌های هر دو طرف را قانع‌کننده می‌یابند؛ ولی همین افراد هنگامی که اطلاعات کافی و ورزیدگی لازم را کسب نمودند، ناخودآگاه به یک موضع خاص تمایل پیدا کرده و در برابر سایر مواضع مقاومت می‌کنند. این موضع‌گیری لزوماً مولود کم‌اطلاعی یا بدفهمی نیست. زیرا وقتی یک پژوهش‌گر به این موقعیت می‌رسد که یک موضع را حق تشخیص می‌دهد، تلاش می‌کند مبانی و قواعد آن موضع را نیز به خوبی بشناسد و همین شناخت دقیق سبب می‌شود مبانی و قواعد موضع مخالف نیز با دقت بیشتری آشکار گردد؛ اینجاست که فرد محقق بیش از گذشته به عمق نظریه رقیب پی می‌برد.

۹-۳. همین گرایش عالمانه و عامدانهٔ پژوهش‌گر به یک موضع سبب می‌شود که عُلقه روزافزونی بین محقق و آن موضع پیدا شود و پیدایش همین علقه از سویی موجب می‌گردد پژوهش‌گر با روحیه بالاتر و توان بیشتری در اعماق و ابعاد آن دیدگاه کنجکاوی کند و همین سبب می‌شود که به آرای جدیدتر و نظریات کم‌سابقه‌تری دست یابد؛ و از سوی دیگر همین نوآوری‌ها موجبات پیدایش مخالفت‌ها و نقدهای دیگران را فراهم می‌سازد؛ و اینجاست که آن علقه مذکور سبب می‌شود پژوهش‌گر نه تنها در مقابل سیل انتقادها و حتی تخریب‌ها مأیوس نگردد، بلکه روز به روز با قوت بیشتری از نظریه و موضع خود دفاع کرده و ابعاد تازه‌ای از آن را کشف و معرفی کند؛ و پرواضح است که این فرایند به پیشرفت علم می‌انجامد.

۹-۴. عُلقهٔ پیداشده بین محقق و موضع جدید، گاهی چنان شدت می‌گیرد که چشم محقق را به روی انتقادات دیگران می‌بندد چرا که *من عشق شیئاً اعشی بصره (نهج*، خ۱۰۸) (۲، ص۲۴۶) و این امر البته پسندیده نیست و بر صاحب‌نظریه است که خود را از قید علقه‌های افراطی برهاند تا بتواند حقیقت را ببیند؛ اما این معضل اگر هم حل نشود شاید در مورد خود محقق و صاحب‌نظریه ناپسند باشد، ولی در فرایند جمعیِ علم ناپسند نخواهد بود. زیرا همین علقهٔ افراطیِ صاحب‌نظریه سبب می‌شود که نکات بسیار ظریف و پنهانی را برای تأیید موضع خود و انکار موضع مخالف بیابد و آنها را برای دیگران ـ معاصرین و آیندگان ـ که حب و بغض صاحب‌نظریه را ندارند به یادگار

بگذارد. وقتی این مجادلات و نکته‌سنجی‌ها به دست آیندگان برسد، آنها که در قید آن علقه مذکور نیستند، آسان‌تر خواهند توانست زیبایی‌ها و زشتی‌ها را ببینند و در باره آن دستاوردهای علمی قضاوت کنند؛ و ناگفته پیداست که چنین قضاوت‌هایی لزوماً به معنی اثبات یک موضع و انکار موضع دیگر نخواهد بود، بلکه ممکن است بدین معنا باشد که واقعیت از لایه‌های توبرتو و ابعاد مختلف تشکیل شده است و هر کس به وسع خود یکی از ابعاد و لایه‌ها را دیده و معرفی کرده است.

۹-۵. حضور این‌گونه مواضع علمی در علوم تجربی قابل انکار نیست. یکی از مهم-ترین و رایج‌ترین نگرش‌ها در فلسفه علم نظریه پوپر است که معتقد است مشاهده مصبوغ و مسبوق به نظریه است؛ یعنی دانشمند ابتدا یک تئوری را فرض کرده و سپس در سایه آن تئوری فرضیه‌سازی می‌کند و آن گاه در صدد یافتن مثال نقض برای فرضیه خود برمی‌آید. از دید این فلاسفهٔ علم، حتی مشاهداتِ گذشتگان نیز مسبوق به نظریه بوده است، زیرا بدنبال گردآوری اطلاعات، دست به هرگونه استقرائی نمی‌زدند، بلکه به دنبال نمونه‌های خاصی می‌رفتند.

حضور مواضع علمی و حتی غیرعلمی در فلسفه نیز قابل انکار نیست. زیرا هیچ فیلسوف اصیلی با ذهن خالی به تفلسف نمی‌پردازد، بلکه برای تأسیس نظام فلسفی خود مبانی خاص معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی را برمی‌گزیند و اصل‌های خود را آنچنان ماهرانه در کنار همدیگر قرار می‌دهد که به نتیجه مورد نظر برسد. هیچ فیلسوف صاحب‌نظامی سراغ نداریم که مبانی و اصل‌های خود را به صورت تصادفی انتخاب کند و به نتایج غیرقابل پیش‌بینی برسد.

بنابراین روحیه علمی و از جمله نقد علمی، لزوماً با داشتن موضع علمی منافات ندارد و بلکه کشف و جانبداری از همین مواضع علمی است که کاروان علم را به پیش می‌راند.

۱۰. گاهی بین دو مقام نقد و داوری خلط ایجاد می‌شود. چنین خلطی به ویژه در ارزیابی پایان‌نامه‌ها و مقالات علمی رواج دارد. از این‌رو باید دقت‌های لازم برای کاهش این‌گونه اشتباهات صورت گیرد. به طور خلاصه داوری پایان‌نامه یا مقاله علمی یعنی ارزیابی میزان رعایت شاخص‌های علمی در تحقیق و تدوین پایان‌نامه و مقاله. این شاخص‌ها دو دسته‌اند: صوری و محتوایی؛ شاخص‌های صوری مانند داشتن چکیده، مقدمه، نتیجه‌گیری، ارجاعات دقیق و ... و شاخص‌های محتوایی مانند فراهم ساختن پیشینه، انسجام و استحکام لازم، استفاده از منابع درجه اول، نوآوری و...

یک نوشتار علمی باید از حداقل شاخص‌های علمی مذکور برخوردار باشد و داور آن نوشتار نیز باید میزان رعایت این شاخص‌ها را ارزیابی کند و در این مقام از نقد موضع نویسنده یا محقق بپرهیزد. به دیگر سخن، نوشتار علمی از نظر رعایت شاخص‌های علمی (مقام داوری) می‌تواند مطلوب باشد، هر چند دستاوردها و موضع محقق برخلاف ایستار داور باشد (مقام نقد). در مقابل، یک نوشتار ممکن است از حد نصاب شاخص-های علمی برخوردار نباشد، ولی دستاوردها یا موضع نویسنده با ایستار داور همسو باشد، پیداست که چنین نوشتاری ارزش علمی ندارد.

گفتنی است تفکیک دو مقام داوری و نقد در ارزیابی نوشتارهای علمی همیشه آسان نیست، به ویژه آنجا که داور باید در مورد شاخص‌هایی چون انسجام مسائل و استحکام دلایل قضاوت کند. مقصود از *انسجام* این است که کل نوشتار باید در خدمت اثبات یا ایضاح یک ایده باشد. مؤلف می‌تواند از مقدمات مختلف و حتی بعید برای چنین منظوری استفاده نماید، ولی باید مراقب باشد تا انسجام همه مسائل مطروحه با ایده اصلی روشن باشد. مقصود از *استحکام* این است که همه ادعاهای مؤلف باید مستدل باشند؛ توضیح اینکه نویسندگان از مقدمات مختلف و فرعی برای اثبات مقصودشان بهره می‌گیرند و غالباً بیشتر اهتمام خود را صرف تنقیح و اثبات مقدمات استدلال اصلی و نهایی می‌کنند، ولی احیاناً ادعاهای فرعی و استدلال‌های آنها از چنین دقت‌هایی محروم می‌مانند؛ در حالی‌که همه ادعاها و مقدمات مطرح شده در نوشتار باید کاملاً مبرهن باشند. زیرا یا در خدمت اثبات و ایضاح ایده اصلی هستند یا نیستند. اگر در راستای ایده اصلی نباشند، فاقد شرط انسجام بوده و باید حذف شوند و اگر در خدمت آن ایده باشند، باید به همان اندازه استدلال اصلی از استحکام برهانی برخوردار باشند و الا جایگاه حمایتی خود را از ایده اصلی از دست داده و باید حذف شوند. بنابراین ضمن تأکید بر تفکیک دو مقام داوری و نقد، در مواردی که تشخیص آن دو مقام آسان نیست، شایسته است جانب احتیاط را رعایت کنیم.

پی‌نوشت‌ها

۱. از این پس واژه نقد (نقادی، نقدپذیری) در معنای خاص آن یعنی آشکار کردن خطاها و تناقض‌ها بکار خواهد رفت.

۲. نحوه ارجاعات: همه منابع در انتهای مقاله به ترتیب اهمیت و حروف الفبا چیده شده و برای هر کدام یک شماره اختصاص داده شده است. بنابراین شماره ۵ نشانگر پنجمین منبع یعنی جلد ۱۷ *المیزان*

است و شماره ۳۹۸ نشانگر صفحهٔ مربوط در آن جلد می‌باشد. ضمناً در مورد *نهج‌البلاغه* به علت اهمیت منبع از یکسو، اختلاف نسخه‌ها از سوی دیگر و در دسترس نبودن احتمالی ترجمهٔ مورد استناد این مقاله از سوی سوم، افزون بر روش پیش‌گفته، به دسته‌بندی مرسوم خطبه‌ها(خ)، نامه‌ها(ن) و حکمت‌ها(ح) نیز اشاره شده است.

منابع و مآخذ

قرآن کریم؛ ترجمهٔ محمدمهدی فولادوند؛ تهران: انتشارات مدرسه، ۱۳۷۹.

۱. *نهج‌الفصاحه*؛ ترجمه علی کرمی فریدنی؛ انتشارات حلم، ۱۳۸۵.

۲. *نهج‌البلاغه*؛ ترجمه عبدالمحمد آیتی؛ تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۸۲.

۳. ارسطو؛ *ارگانون*؛ ترجمهٔ میرشمس‌الدین ادیب‌سلطانی؛ تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۷۸.

۴. خندان، علی‌اصغر؛ *مغالطات*؛ قم: بوستان کتاب، ۱۳۸۷.

۵. طباطبایی، محمدحسین؛ *المیزان*؛ ترجمهٔ سیدمحمدباقر موسوی همدانی؛ ج۱۷، بنیاد علمی و فرهنگی علامه طباطبایی، ۱۳۶۳.

۶. محمدی ری‌شهری، محمد؛ *میزان‌الحکمة*؛ قم: مکتب الاعلام الاسلامی، ۱۳۶۷.

۷. محمدی ری‌شهری؛ *علم وحکمت در قرآن و حدیث*؛ ج۱، قم: دارالحدیث، ۱۳۷۹.

۸. مطهری، مرتضی؛ *نبوت*؛ تهران: انتشارات صدرا، ۱۳۷۳.

۹. همان؛ *ده‌گفتار*؛ تهران: انتشارات صدرا، ۱۳۶۰.

۱۰. مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی؛ *مثنوی معنوی*؛ تهران: انتشارات سپهر ادب، ۱۳۸۵.

۱۱. ویل دورانت؛ *تاریخ فلسفه*؛ تهران: انتشارات انقلاب اسلامی، ۱۳۷۲.

بی‌مهری به نگاشته‌های حقوقی

● محمدحسین ساکت*

ادبیات حقوقی کشور ما اگر از نگاه شمار و چندی و آمار پیشرفتی پـذیرفتنی داشـته است، از دیدگاه چونی و ژرفایی در سنجش با دیگر رشته‌های علوم انسـانی در ایـران و نگاشته‌های حقوقی دیگر کشورهای دارای نام و نشان چندان پیشاپیشی و شتابی از خود نشان نداده است.

تا همین یک و نیم دهۀ گذشته، دو تن از حقوقدانان برجسته و سرشـناس و پرکـار ایران در نگارش و شمارِ بیرون دادن نگاشته‌های حقوقی پیشتاز به شمار می‌آمدند. ایـن دو یکی دکتر محمد جعفر جعفری لنگرودی است و دیگری دکتر امیر ناصـر کاتوزیـان. هر دوان سال‌ها به تدریس حقوق نشسته‌اند و هنوز قلم به نگارش و پژوهش می‌پردازند و دانشجویان و دوستاران این رشته را از جستارها و گفتارهایشان برخوردار می‌سازند.

نخستین از سرچشمۀ فقه و مدرسه و رهگذر شیوۀ کهن آموزش سیراب شده اسـت و سپس به دانشگاه پا نهاده است ودر کنار کار دادگستری و البته نه در سـمت قضـایی، به تدریس و تحقیق پرداخته است. او با آشنایی نسبی با زبان فرانسه و مطالعـۀ محـدود ادبیات حقوقی به این زبان دست به نگارش زده اسـت؛ امـا پرمـایگی و چیرگـی‌اش در زبان تـازی و بهـره‌وری از منـابع فقهـی مـذاهب گونـاگون اسـلامی و روش سـودمند تاریخنگری حقوقی، کامیابی در حوزۀ نگرش را برایش به ارمغان آورده است. دومین بـا آنکه تحصیلات حوزوی نداشته است و با زبان تازی و نازک‌کاری‌هایش آشـنایی ژرف و بایسته‌ای نیافته است، ولی در یک کوشش شایان نگرش و پیروزمندانه توانسته است بـا

---

* نویسنده و پژوهشگر.

تکیه بر پژوهش‌ها و نگاشته‌های حقوقدانان فرانسوی و ادبیات حقوقی فرانسه و بهره‌گیری ناچیز از نوشته‌های انگلیسی نگاهی به اندوخته‌ها و آموخته‌های فقهی نیز بیندازد و تا آنجا که در تاب و توان او و گنجایش گفتارهایش بوده است، از آن گنجینه بهره گیرد. پیداست که کاتوزیان در رویارویی میان اندیشه کهن و نو (فقه و حقوق) به اندازهٔ دکتر جعفری کارآمد نبوه است و دیگران را در این کارزار به تماشا و شگفتی ننشانده است، اما در شیوهٔ استدلال و نتیجه‌گیری‌ها و نشان دادن راه‌حل‌های نو کامیاب بوده است. برای نمونه، تبیین نظام ارث خانواده و پیشنهاد تساوی ارث میان زن و مرد و راهکاری که پیشنهاد کرده است گواه این سخن است.[۱] اندیشه‌ای که همین تازگی‌ها در قالب قانون درآمد و زن را وارث تمامی اموال منقول و غیرمنقول مرد دانست.

دکتر جعفری با کوشایی کم مانند و شکیبایی‌سوز خود از راه برگه‌نویسی (فیش‌برداری) تاکنون چند گردآیهٔ دانشنامه‌ای (encyclopedic) از خود به یادگار گذاشته است.

ترمینولوژی حقوق، که بعدها زیر نام *مبسوط در ترمینولوژی حقوق* در پنج جلد گسترش و نشر یافت، نخستین دستامد کار او بود. البته ترکیب «مبسوط» تازی به روش نویسندگان گذشته و امروزین تازی نویسی، به همراه واژهٔ «ترمینولوژی» فرنگی و نهادنش بر روی یک کتاب فارسی چندان خوشایند و دلپسند نیست و خود مانند پاره‌ای از نگاشته‌هایش جدل و جدال کهنه و نو را از زبان کسی نشان می‌دهد که می‌کوشد مدرسه و دانشگاه را به هم درآمیزد و برتری را به مدرسه واگذارد.

دانشنامهٔ حقوقی لنگرودی، که مانند *مبسوط* در پنج جلد آشکار گردید، از همان آغاز با خوش‌آمد حقوق‌خوانان رو به رو شد و چند بار به چاپ رسید.

کتاب *الفارق؛ دایرةالمعارف عمومی حقوق*، که به راستی بیشتر دایرةالمعارف فقه است تا حقوق، باز هم در پنج جلد، کاری است دانشنامه‌ای سان و برابر حروف الفبایی و آکنده از مبحث‌های فقهی / اصولی. این اثر اوج شیوهٔ دانشنامه نگاری حقوقی دکتر جعفری را با سبک و سیاق قدیمی نشان می‌دهد.

شاید در میان کارهای دانشنامه‌ای جعفری لنگرودی، *دایرةالمعارف علوم اسلامی* وی بیش از هر کار دیگر ذوق دانشنامه‌نویسی حقوقی و مهارت او را در این زمینه نشان داده است. اینها همه نشان می‌دهد که این استاد حقوق پرکار و پیشتاز، که اکنون آسوده از دغدغه‌های ملی و میهنی در گوشه‌ای از خاک انگلستان هنوز هم می‌پژوهد و می‌نگارد، از همان آغاز با گزیدن روش برگه‌نویسی و برگه‌داری و انباشتن آگاهی‌های

فقهی و حقوقی و با بهره‌گیری از منابع سرشار و بیشمار تازی / فارسی دست بـه کـاری زده است ستودنی.

اگر از پاره‌ای از بازنگاری و بازپردازی‌های تکرارگونـهٔ جعفـری لنگـرودی بگـذریم، برای خوانندهٔ فارسی‌زبان این فرصت فرخنده پیش می‌آید که از رهگذر نوشته‌هایش بـه بهره‌گیری‌هایی آمیخته با چند دانش دست یابد.

تأکید این نویسنده به پیشینه‌های تاریخی ـ یا آنچه در اینجا به تاریخنگری فقهی / حقوقی تعبیر می‌کنم ـ برجستگی و ویژگی چشمگیری به آثار او بخشیده اسـت. و ایـن بینش در آثار دیگر نویسندگان حقوقی ایرانی داخل کشور دیده نمی‌شـود، اگرچـه روش نگارنده نیز بر بایستگی چنین روشی استوار بوده است.

زبان نوشتاری لنگرودی آمیزه‌ای از زبان مدرسی / دانشگاهی است که البته رنگ و بوی مدرسی آن بیشتر دیده می‌شود. کسی که برای نمونه واژهٔ «راستاد» فارسی سره و ناب را به جای «حق» پیشنهاد می‌دهد. چنـان راه تنـدی مـی‌پیمایـد کـه نـام یکـی از نگاشته‌هایش را *سیستم* .... می‌گذارد؛ و نـام دیگـر کتـابش را *الفـارق*؛ یکـی فرنگـی و دیگری تازی آب نکشیده آن هم با همان هیأت و هیبت «ال» در آغاز نام.

جعفری در *دایرةالمعارف حقوق مدنی و تجارت*، که تنها جلد نخسـت آن بـر پایـهٔ حروف الفبایی به بازار آمـد، راه و روش بهتـری پیمـود کـه بـه شـیوهٔ امـروزین حقـوق نزدیک‌تر است.

دکتر جعفری دانسته و آگاهانه نمی‌خواهد میان فقـه و حقـوق جـدایی چشـمگیری ترسـیم کنـد. از نگـاه نگارنـده و بسـیاری از کارشناسـان، دسـتگاه روش‌شناسـی (methodology) این دو، با همهٔ نزدیکی‌ها و در پاره‌ای از موردها همانندی‌هـایش در نظام حقوقی ما، یکی نیست.

بررسی تطبیقی اندیشه‌هـای فقهـی / حقـوقی در مـذاهب گونـاگون اسـلامی کـار جعفری را از یک سو سخت و پیچیده و از دیگر سو خواندنی نموده است. ایـن کـار بـه ویژه آنجا که به دیرینه‌شناسی اندیشه‌های حقوقی پیوند می‌یابد و به تاریخ حقـوق پلـی می‌زند، برجسته و سود بخش بوده اسـت و شـکیبایی و گـاه موشـکافی‌اش را نمایانـده است؛ دستامد هنگفتـی کـه نبایـد سرسـری و بـی‌اعتنـا از کنـار آنهـا گذشـت و دیگـر نویسندگان حقوق مدنی از آن گذشته‌اند.

بر پایه و با پشتوانهٔ اندوخته‌های عقلی (فلسفی) و بن‌مایه‌های نقلی، دکتر جعفری نگاشته‌های درخور نگرشی فراهم آورده است، ولی از نگاه فن و هنر حقوقی (legal technic) در پاره‌ای از جاها کامیاب از آب بیرون نیامده است.

گذشته از سبک و سیاق نگارشی مدرسی دکتر جعفری، با همهٔ کوشش‌ها و کشش‌هایی که در آوردن اندک واژگان و تعبیرهای فارسی‌وَشی که از خود نشان می‌دهد، دشواری‌هایی در درک و دانستن نثر وی پدیدار است. خواننده گاهی احساس می‌کند که در رودخانه‌ای از معارف گسسته شناور است، ولی سنگلاخ‌های بستر رود او را رنجه می‌سازد. جعفری در گذشته‌های حقوقی‌اش گه گاه نیشخندها و لغزهای تندی نثار رقیب ایرانی خویش می‌کند. در چنین حال و هوایی است که روح فروتنی‌ناپذیر و پرخاشگر و کم بردباری نویسنده، ادب نفس دانشمندی پرکار و دلسوز و رنج کشیده‌ای مانند دکتر جعفری را زیر علامت پرسش می‌برد، در حالی که پیرایش ادب درس به ادب نفس از دیرباز در آموزشنامه‌هایی که مسلمانان نگاشته‌اند، سفارش شده است.

دکتر جعفری گاهی ـ و نه چندان کم ـ با تعصب بیش از حد بر نگاشته‌های گذشتگان سنت فقه یا فقه سنتی خرده‌گیری‌هایی بر حقوق‌دانان سرشناس غربی و معاصر می‌گیرد. اینجاست که عیار نقد و نظر این پیر فرهیختهٔ حقوقی کم‌رنگ و کم بها می‌نماید. این در حالی است که دامنهٔ پژوهش او در حقوق و ادبیات غربی بدان اندازه بسنده و گسترده نیست تا اجازهٔ چنین داوری‌هایی به او بدهد. امید که دو دههٔ گذشتهٔ گوشه‌نشینی‌اش در غرب مجال چنین پژوهش و درنگی نو به او در این زمینه بخشیده باشد. با همهٔ اینها، دکتر جعفری لنگرودی هنوز هم از نگاه کوشایی، درنگ، گستردگی کارهای حقوقی / فقهی و پیشنهادهای تغییر بنیادین ماده‌های حقوق مدنی و آسیب‌شناسی آنها تکتاز میدان است.

برگردیم به رویت چهرهٔ ستیهندهٔ حقوق ایران، یعنی دکتر امرناصر کاتوزیان که این روزها باید او را امیر نگارشگران حقوقی ایران نامید.

به وارونهٔ دکتر جعفری لنگرودی، دکتر کاتوزیان از درس و بحث مدرسی بهره‌ای ندارد. او چندین سال در دستگاه قضایی پیش از انقلاب اسلامی در خراسان به سر برد.[۲] چند نمونه از آرای قضایی‌اش نشان از دقت و دانش حقوقی او دارد. در یک بی‌التفاتی و در نتیجه بیکاری یازده ساله از دانشگاه تهران، فرجام فرخنده‌ای بهرهٔ دکتر کاتوزیان شد؛ در گوشه‌ای نشستن و به نگارش و پژوهش پرداختن.

أصالةُ الرّأی صانَتْنی عَن الْخَطَل
و حلیةُ الفَضلْ زانَتی لَدی العَطَل

رای ستوارم نگه دارد ز حرف سرسری زیور فضلم بیاراید گهِ بی‌زیوری[۳]

کاتوزیان با کوششی چشمگیر، همگی توش و توانش را به کار گرفت تا یک رشته نگارش‌های ارزشمند و روشمندی را در حقوق مدنی ایران بر جای گذارد. کاتوزیان به راستی درایت کار کامیاب بوده است. او با بهره‌گیری از نوشته‌های دکتر عبدالرزاق سنهوری مصری و پژوهش‌های پربار استادان حقوق مدنی فرانسه[۴] توانست مبحث‌های گوناگون قانون مدنی را در قالبی فرهنگستانی (academic) به دست نشر بسپارد. آثار کاتوزیان با خوش‌آمد دانش‌پژوهان و دانشجویان حقوق و با چاپ‌های فراوان روبه‌رو شد.

یکی از کارهای شایان نگرش دکتر کاتوزیان کتاب سه جلدی *فلسفهٔ حقوق* اوست. پیش از آن، نگاشته‌های پراکنده و ترجمه‌هایی نه چندان در خود شمارش در این رشته نشر یافته بود. *فلسفهٔ حقوق* کاتوزیان با همهٔ بایستگی بازبینی و افزونی، کار مغتنمی است. اگرچه نویسنده بن‌مایهٔ تحصیلات و درنگ‌های فلسفی ندارد، ولی به‌اندازه‌ای فراوان توانسته است با برخورداری از ذوق فلسفی به فلسفهٔ حقوق در محیط فرهنگستانی ایران ارج و بهایی ببخشد.[۵]

بر روی هم، نگاشته‌های دکتر کاتوزیان، که بیشتر بر تارک خود مُهری از دست‌مایه‌های پژوهشی و نگارشی فرانسویان زده است، از دستگاه روشمندتری نسبت به کارهای دکتر جعفری لنگرودی برخوردار است، هرچند در جاهایی زبان پیچیده و نابلیغ نویسندهٔ خواننده را در درک و برداشت مطلب دچار سرگشتگی و نارسایی می‌کند. سوکمندانه باید گفت که هر دو استاد حقوق ما از گونه‌ای غرور علمی و هیچ انگاشت دیگران به ویژه در زمینه‌ای که کار می‌کنند برخوردارند که نه تنها خود رنج می‌برند که دیگران را هم به اندوه و شگفتی وامی‌دارند. ریشهٔ ناسپاسی و درشت‌گویی از همین‌جاست.

اکنون این پرسش جای خود را بازمی‌کند که چرا دربارهٔ نگاشته‌های حقوقی در ایران بی‌مهری نشان می‌دهند و آنها را در نشست‌های علمی / فرهنگی به نقد و نظر نمی‌گیرند؟ سال‌ها پیش نگارنده پاسخی به این پرسش نگاشت که بار دیگر با هم می‌خوانیم:

«این واقعیت که بسیاری از نگاشته‌های حقوقی در ایران از نثر زیبا و فاخر که شایسته و بایستهٔ این رشته تهی مانده است، دردآور و رنج‌آفرین است. حتی کتاب‌های نویسندگان پرکار و پرتجربهٔ ما در گونه‌گون رشته‌های حقوقی به ویرایشی دوباره و

ویراستاری چیره‌دست نیاز دارد. اگر نگاهی بیندازیم به سبک و روش نویسندگان حقوقی دیگر کشورها به خوبی درمی‌یابیم که ادبیات حقوقی کشور ما آن گونه که باید و شاید پیشرفت نکرده است. سوکمندانه، کم کم دانشجویان حقوق نیز پذیرفته‌اند که نگاشته-های حقوقی به نثر زیبا و درست و پرداخته شده نیازی ندارد. در گذشتهٔ نه چندان دور، یکی از ویژگی‌های حقوقدانان ما دلبستگی و آگاهی آنان به ادبیات پارسی و تازی بود؛ اما امروز گویی نه تنها میان ذوق ادبی و ذوق حقوقی شکاف افتاده است، بلکه به گواهی روش و چگونگی نگارش گفتارها و کتاب‌های حقوقی در زبان فارسی [چه درسی و چه غیردرسی]، نادرستی و لغزش‌های فراوان ادبی در آنها موج می‌زند. چنین پیداست که نویسندهٔ نگاشته‌های حقوقی محکوم است به کاربرد واژگان و اصطلاحات تازیِ سنگین و پرطمطراق و گاه گیج‌کننده که خواننده را برای درک و دریافت، پرسان و سرگردان می‌کند. بخشی از این نارسایی به واژه‌گزینی حقوقی وابسته است...»[۶]

پس نگاشته‌های حقوقی با فاصله گرفتن از زبان روز در واقع از نقد و نظر و رویکرد خرده‌گیرانه و عیارسنجی دور و بی‌بهره مانده است. پیشنهاد نگارنده برای بیرون آمدن از چنین انزوایی جانکاه و زیانبار این بود: «اکنون هنگام آن فرا رسیده است که با یک بازنگری راستین در سبک و روش نگاشته‌های حقوق بر پیکر و قالب کتاب‌های این رشته مهم و جاندار و رو به گسترش، جامه‌ای برازنده، زیبا و فاخر بپوشانیم و ژندگی و فرسودگی پیشین را بزداییم.

چرا نباید برای واژگان و اصطلاحات کاربردی حقوقی، برابرهای زیبا، پارسی، خوش آهنگ، کوتاه و درخور درک و برداشتِ همگان بسازیم و آنها را جایگزین قالب‌های فرسوده بگردانیم؟[۷]»

دستامد چنین تغافل و تسامحی این است که نشست‌های علمی و بازار گرم نقد کتاب ایران، از نگاشته‌های حقوقی تهی مانده است.

به سخن بهتر، نگاشته‌های حقوقی حتی از استادان سرشناس و سرآمد نیز به کانون‌های علمی نقد و نظر راه نیافته‌اند. با دریغ و درنگ باید گفت، اگر چاره‌ای نیندیشیم، نگاشته‌های حقوقی تنها در تنگنای چهارشنبه بازارهای پرهیاهوی روز که برای آزمون و تست، این روزها بسی داغ‌اند، خواهند ماند و در پی آن دانش حقوقی در پیچ‌وخم هولناکی فروخواهد افتاد.

موج تازه‌ای در نگارش و نشر کتاب‌های حقوقی راه افتاده است. گذشته از بازار آشفتهٔ هوس و تشنگی دانشجویان، خواستاران شرکت در آزمون‌های کارآموزی قضایی،

وکالت، سردفتری و... تب روآوردن به کتاب‌های دم دستی، کم‌ژرف و رونویسی شده بالا گرفته است. برخی از ناشران سودجو از این نمد بازار آشفته برای خود کلاهی ساخته‌اند. اگرچه جنب و جوش در زمینهٔ خریدن و خواندن کتاب‌های حقوقی را می‌توان به فال نیک هم گرفت، ولی نباید از گزندهای گزنده و دیرپای آن غافل ماند. گذشته از سرسری و سبک گرفتن مفاهیم حقوقی در این دست از نگاشته‌های بازاری، نثر در هم و بر هم و نارسا و نادرست چنین نوشته‌هایی به زبان فاخر حقوقی آسیب‌های هنگفتی می‌زند.

پی‌نوشت‌ها

۱. ناصر کاتوزیان، «ارزش سنت و جذبهٔ عدالت در توارث همسران»، *گامی به سوی عدالت*، مجموعهٔ مقالات، تهران، دانشکدهٔ حقوق و علوم سیاسی، زمستان ۱۳۷۹، ج ۲، ص ۶۵۹.

۲. *گامی به سوی عدالت*، گفتگوی نگارنده با دکتر ناصر کاتوزیان در اردیبهشت ۱۳۸۴، *زندگی‌نامه و خدمات علمی و فرهنگی استاد فرهیخته و حقوقدان برجسته دکتر ناصر کاتوزیان*، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، اردیبهشت ۱۳۸۴، ص ۳۸.

۳. گواه شعری آقای دکتر مهدی محقق در پیشگفت و پیشگفتار *زندگی‌نامه و خدمات علمی و فرهنگی استاد فرهیخته و حقوقدان برجسته دکتر ناصر کاتوزیان*، اردیبهشت ۱۳۴۹، ص ۱۶.

گفتنی است که به خواست و پیشنهاد و کوشش نگارنده، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی به همت استاد دکتر مهدی محقق برای نخستین بار از یک حقوقدان در شصت و یکمین سلسله از نشست‌های بزرگداشت خود برای دکتر کاتوزیان مراسم بزرگداشتی برپا کرد. دریغ که آن همه کوشش و مهرورزی‌ها و ابراز احساسات استادان و دوستان در دیدهٔ استاد حقوق ما نه جایی خوش کرد و نه زبان سپاسی گشود و در پایان رنجشی گزنده بر جا گذاشت. عنوان «حقوقدان ستیهنده» را به خاطر پاره‌ای از برخوردهای استاد با دوستان برگزیده‌ام.

۴. بنگرید به گفتار و نوشتار نگارنده زیر عنوان «کاروند کاتوزیان» در *زندگی‌نامه* و *خدمات*... صص ۷۱–۸۵. این مقاله و دیگر مقالات و شعرهای آن مجموعه *بر منهج عدل، مقالات اهداء شده به استاد ناصر کاتوزیان*، به سعی دکتر حسن جعفری‌تبار، تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول، ۱۳۸۸، صص ۶۲۵–۶۳۵ آمده است.

۵. دکتر کاتوزیان در گفت و گویش با نگارنده ابتکاری‌ترین و ارزشمندترین کار خود را کتاب *فلسفهٔ حقوق* می‌داند، *گامی به سوی عدالت*، ص ۵۰.

۶. محمدحسین ساکت، *دادکاوی؛ روزنه‌ای به اندیشه‌نگاری حقوقی*، تهران: شرکت سهامی انتشار، چاپ اول، ۱۳۸۵، ص ۱۱.

۷. همان، ص ۱۲.

نقد ادبی و ظهور حقیقت

● محمود سنجری ـ سینا*

انگارهٔ نخست

در نخستین منزل این نوشتار انگاره‌ای طرح می‌شود که در برداشت نهایی نقش شایانی دارد و آن انگاره این است که اثر ادبی در اینجا با اثر هنری یکی دانسته شده است. مطابق این انگاره، بررسی تأثیر نقد ادبی در نمایش گوهر متن تنها تلاش در راه نشان دادن توانایی یا ناتوانی نقد در برجسته‌سازی ادبیت اثر ادبی نیست، بلکه به شکلی مستقیم توان آشکارگی گوهر هنری متن را به چالش می‌کشد. از این منظر نقد ادبی کوششی برای درک و سنجش میزان ظهور گوهر هنری از طریق متن خواهد بود . بنابر این از زبان این نوشتار هرگاه با اثر ادبی روبرو شویم، در واقع مخاطب حقیقت مورد ادعای اثر خواهیم بود که در لایه‌های اولیه ممکن است از آن به ادبیت یاد شود و در لایه‌های زیرین ظهور گوهر هنری و آشکارگی راز باشد. چه بسا گوهر هنری بنا بر مقتضیات ظهور، ادبیت را تحت تأثیر خود قرار دهد که این امر ما را در بیان نکته ای ژرف یاری خواهد رساند و آن نکته این است که گوهر اثر هنری، به اثر شکلی ویژه و متناسب با خود خواهد بخشید. از این منظر نمی‌توان در باب اثر هنری داوری کرد بی‌آنکه شاکلهٔ آن محک بخورد.

---

* منتقد برگزیدهٔ حوزهٔ شعر در ششمین دورهٔ جشنوارهٔ نقد کتاب.

انگارهٔ دوم

انگارهٔ دیگر این است که در این نوشته هرجا از اثر ادبی (یا هنری) یاد می‌شود به این اعتبار که هر اثر ادبی اثری هنری نیز هست، مقصود آن اثری است که شایستهٔ این عنوان باشد و بتواند در جایگاهی والا به طرح پرسش‌های بنیادین بپردازد. پرسش‌هایی که به دلیل ماهیت اصیل و فراروندگی از سنت‌های زیبایی‌شناسی هر عصر همواره خود را به عنوان دروازه ورود به راز اثر هنری مطرح ساخته اند.

نقد ادبی چیست؟

نقد ادبی را دانشی با رویکرد کاربردی در سنجش و محک آثار ادبی دانسته‌اند که در طی آن تحلیلی مبتنی بر یک یا ترکیبی از رویکردهای مورد وثوق منتقد در جهت تبیین و تجزیهٔ نقاط قوت و ضعف اثر و نیز ارزیابی و شناسایی فراز و فرود آن و نیز شناسایی منشأ اثر، همچون کلیتی واحد و به هم پیوسته به نمایش گذاشته می‌شود. در طی فرایند نقد ادبی منتقد با اشراف به زوایای متن مورد نقد و نیز ابزار نقد و نیز توجه خاص به رویکرد نقد از افقی که متن پیش چشم گشوده سخن می‌گوید، چندان‌که گویی زیبایی‌های گلی تاریک را برای ما شرح می‌کند. کار نقد از این منظر افشاگری است. در این افشاگری است که چه بسیار شواهد و آیات پنهان مانده از دید مخاطب عادی و نیز جنبه‌های پنهان ارجاعات میان متنی که پرتو بر تاریکی‌های زوایای اثر می‌اندازند، با ابزار نقد ادبی ناگهان از دل اثر برجسته می‌شوند و عیار نسبی آن را تعیین می‌کنند. رویکردها و ابزار نقد ادبی به همان نسبت تعدد رویکردهای اثر ادبی و نیز روش‌های بیانگری هنری آن متفاوت و گاه دارای همپوشانی است. بی‌آنکه مقصود آن باشد که طبقه‌بندی انواع نقد ادبی در این مجال کوتاه تشریح شود، ذکر این نکته برای ادامه بحث لازم است که این طبقه‌بندی‌ها همان قدر متفاوت‌اند که آثار ادبی به منزله اثر هنری می‌توانند باشند. زیرا نقد ادبی با این که دانشی کاربردی یا به اصطلاح فن است، اما از آنجا که خود از ادبیت اثر یا بهتر بگوییم ظهور هنری آن تغذیه می‌کند، نمی‌تواند بی‌بهره از هنر باشد. شاید در نگاه اول این‌گونه پنداشته شود که زاویه نگاه منتقد به اثر و نیز موازین تحلیل و ارزیابی تعیین‌کننده یکی از انواع نقد ادبی است و از این منظر نقد می‌تواند زبان‌شناسانه یا معناشناسانه باشد. از سوی دیگر می‌تواند به اعتبار بهره‌گیری از سایر دانش‌های حوزه علوم اجتماعی نقدی جامعه‌شناسانه، روان‌شناسانه یا

اخلاقی باشد. اما سخن این است که اثر هنری منشور است و هر یک از این انواع نقد قادر به بازتاب رنگی از رنگ‌های منعکس شده از اثر است و برای رسیدن به آن پرتو نخستین لازم است لایه‌ای دیگر شکافته شود. در طی این فرایند منتقد می‌بایست از آسیب نقد تألیفی که آمیزه‌ای از گونه‌های برشمردهٔ نقد است بگریزد و گمان نکند آشکارسازی گوهر اثر ادبی با درآمیختگی موازین علمی گونه‌های نقد امکان‌پذیر است. زیرا این نوع نقد به سختی می‌کوشد میان منظرهای مختلف نقد با تلفیق و التقاط، تعادل ایجاد کند و از آنجا که گوهر اثر هنری در ذات شفاف و ناب خویش رنگ التقاط نمی‌پذیرد، به همان نسبت آشکاره‌گی آن در ساحت نقد فراروی از تألیف و مکاشفه با اصل دیرپای هنری را نیاز دارد.

پیش از ادامه بحث لازم است اندکی در تفاوت‌های بارز میان منظرهای موجود در نقد ادبی تأمل کرد. در واقع تفاوت میان منظرهای نقد ادبی آن چنان است که بسیاری از منتقدان در غایت کار خویش به چشم اندازی وهمناک رسیده‌اند و گاه می گویند: «منتقدی که می‌کوشد روش علمی خود را تا حد پیروی از یک روش علمی خشک فرود آورد، دچار این خطر می شود که ممکن است سرزندگی واقعی اثر ادبی از چشم او و خوانندگانش پوشیده بماند.»[۱] یا می‌گوید:« هیچ روش صحیح و منحصر به فردی در این زمینه نقد ادبی وجود ندارد.»[۲] و نیز منتقدی دیگر می نویسد: ادراک و شناخت آثار ادبی آنچنان دشوار و پیچیده است که بیانش آکنده از ابهام و اشکال است... بدین ترتیب نباید تعجب کرد که در ارزش و اعتبار اصول و موازین نقادی تا این حد بین ناقدان اختلاف پدید آمده باشد. این اختلاف گاهی ریشه در تصورات و انتظارات منتقد دارد. انتظاری که به واسطه تربیت منتقد به کشف لحظه یا لحظاتی دیگر در اثر ادبی می انجامد. چنین انتظار و تصوری در میان همه منتقدان مشترک نیست. بنابراین موازین و اصول متفاوت و رنگارنگ چهره می‌کند. اختلاف در عقاید و آرای منتقدان تا بدانجاست که منتقدی می‌گوید: «بسیاری از استدلال‌های نقد، فرمی به خود می‌گیرد که در آن یکی مثلاً می‌گوید فلان چیز آبی است و دیگری می‌گوید خیر آبی نیست، بلکه شبیه انسان است. طبیعتاً هیچ نوع نتیجه‌گیری حاصل نمی‌شود.»[۳] همین تفاوت‌ها می‌تواند مهر تأییدی باشد بر این انگاره که چه بسا بسیاری از مکاتب و نظریه‌های نقد ادبی و هنری از آنجا که در به چالش کشیدن گوهر اثر هنری ناکام مانده اند، بنابراین رهاوردشان مطلوب همگان نبوده و خود در برابر رهاورد دیگران که از منظری دیگر به اثر نگریسته‌اند، به تناقض‌ها دامن می‌زنند و نمی‌توانند خود را برتر و بالاتر از آنها

بنمایانند. «کانت معتقد بود که اثر نقادانه (حتی به عنوان ژانری ادبی) از ابژه‌ها و موضوع‌هایی که درباره‌شان صحبت می‌کند دور است، و فلسفهٔ زیبایی‌شناسی نمی‌تواند خود به قلمرو تجربهٔ زیبایی‌شناسانه تعلق داشته باشد. نقادی کاری است استوار به مفهوم سازی، به بیان فلسفی نزدیک‌تر است و با آفرینش زیبایی که یکسر دور از مفاهیم است هیچ نسبتی ندارد. »[۴]

این برداشت کانت از نقد ادبی خود بر این نکته تأکید دارد که مصادیق نقد و در واقع آنچه در اختیار زیبایی‌شناسان کلاسیک بوده، به دلایلی آیینه‌دار تجربهٔ زیبایی-شناسانه اثر مورد نقد نبوده و در رمز گشایی از جوهرهٔ هنری اثر ناکام مانده اند. هرچند بسیاری از نظریه‌پردازان معاصر معتقدند نقد ادبی می‌تواند حاوی گوهر ادبی باشد.

ظهور حقیقت

با تکرار انگارهٔ نخستین، از مهمترین انتظارات خواننده هنگامی که با نقد ادبی رویارو می‌شود بی شک تأویل اثر به منظور برجسته ساختن گوهر باطنی آن و به دیگر سخن رونمایی از حقیقتی است که اثر ادبی به منزله آفریده‌ای هنری مدعی آیینه‌داری آن است. زیرا مقدم بر بسیاری نظریات ادبی و نیز مکاتب زیبایی شناسی که در نهایت خویش قصد تبیین چیستی اثر هنری را دارند، خود جوهرهٔ هنر و زیبایی است که وجود داشته و دارد. این ذات ذوبطون را تشریح کردن و پرده از رخ این شاهد افسونگر برداشتن از نظر گاهی شاید غایت کار نقد باشد. روشن است که پیش از شناساندن حقیقت هنری اثر در محضر مخاطبان می‌بایست روش‌هایی خاص شناسایی آن در دسترس منتقد باشد. بی‌شناسایی حقیقت هنری در افق جان منتقد، شناساندن چیزی ناشناخته تنها بر پیچیدگی‌های متن می‌افزاید و مخاطب را به بیراهه می‌کشاند. در اینجاست که باید توقف کرد و پیش از دست یازیدن به محک اثر بر بایسته‌ها اندیشید و دانست آیا بایسته ای هست که خود مجهول مانده است. در این نقطه است که توانایی منتقد ارزیابی نخستین را پیش رو دارد و چه بسا بی آگاهی شرایط ظهور حقیقت هنری، آنچه به عنوان نقد فرا آورد جز حجابی دیگر نباشد که بر چهرهٔ شاهد افسونگر کشیده باشد.

عیار هنر را سنجیدن خود معطوف به این است که منتقد بداند آشکارگی هنری چیست و چگونه در اثر متبلور می‌شود. پرسشی در این ایستگاه شکل می‌گیرد که پاسخ به آن می‌تواند به تبیین چگونگی عمل نقد مدد رساند. نقد ادبی در فاصلهٔ میان مخاطب

و اثر قرار دارد و چون حلقه واسطی می‌کوشد جهان اثر را در پیش چشم مخاطب تشریح کند این حلقه واسط باید بتواند ارتباطی در خور با روح اثر برقرار کند. زیرا در غیر این‌صورت اثر به راه خود رفته و نقد به راهی دیگر و بواسطه آن مخاطب از درک جهان اثر محروم مانده است. پرسش این است که چرا باید با ابزاری برآمده از نگره‌های محدود به دیدار و کشف اثری هنری رفت که چه بسا در چارچوب تنگ آن نگره نگنجد. فراروی از نگره‌های معمول و در خواهشی حداقلی قصد رویارویی بی واسطه با اثر هنری است که می‌تواند منتقد را از پیش داوری‌های مبتنی بر نظریه‌های زیبایی‌شناسانه تاریخ مصرف‌دار رهایی بخشد. می‌توان باری دیگر از اثری هنری (و در این مرتبه شعر) سخن به میان آورد که خود را در جایگاهی فراتر از زیبایی‌شناسی عصر قرار می‌دهد. این نوع اثر ضمن آنکه با سخن زمانهٔ خویش می‌ماند، همواره رنگی از آینده آرمانی و موعود را نیز در خود دارد و آشکاره‌گی حقیقت است. اینجاست که حقیقت نه در لباس گزاره‌های منطقی و استدلالات اهل منطق که در ظهور و آشکاره‌گی اشیا رخ می‌نماید.

در اینکه چیزی هست ورای عاطفه و تخیل و تفکر و وزن و قافیه و موسیقی و سایر لوازم و فضایل شعر که جوهرهٔ حقیقی شعر را پدید می‌آورد، سخنی نیست و تمامی ابزار و لوازم و فضایل شعری در جنب این «حقیقت» و این «جوهره» قرار می گیرد. به دیگر سخن وقتی آفرینندهٔ اثر ادبی خود به محدودیت‌های زبان در بیان مافی‌الضمیر و همان گوهر و حقیقت اثر واقف باشد، به طریق اولی منتقد نمی‌تواند مدعی باشد که توانایی برخورد با ذات اثر را دارد و می‌تواند آن را برای مخاطبان خویش تشریح کند. برای نمونه حال که پس از قرن‌ها در احوال بسیاری از بزرگان شعر فارسی تتبع و تفحص می‌کنند، گاهی پذیرش هنری ایشان را به ظرافت طبع، سلاست و فصاحت و موسیقی کلام و سایر آرایه‌های لفظی و معنوی که نه بر جان شعر چیزی می‌افزاید، بلکه از چشمه فیض رحمانی آن برمی‌خیزد، نسبت می‌دهند و مدعی نقد علمی‌اند. برای بزرگی چون مولانا جلال الدین که می‌گوید:

حرف و صوت و گفت را بر هم زنم تا که بی این هر سه با تو دم زنم

صحبت از این‌گونه نقد علمی چه مبنایی می‌تواند داشته باشد؟ کسانی چون او از محدودهٔ قراردادی الفاظ و معانی فراترند. زیرا دریافت مولانا جلال الدین از اعتیاد خاک به پویایی نامحدود افلاک پرواز کرده است. چون همه دریافت‌های جلال الدین به دنیایی ماورایی متعلق است. همیشه احساس می کند با زبان و به میانجی الفاظ که ابزار

بیان جهان معتاد خاکی است، نمی‌تواند به بیان مافی‌الضمیر خود بپردازد. چنین است که پیاپی یادآوری می‌کند که سخنان او را همگان اندر نخواهند یافت و تنها کسانی که محرم جهان اویند، بیان او را توانند یافت. به باور او برای نوشتن سفرنامه دنیای دیگرگون، ابزار بیانی دیگرگون جز این زبان که با آن سخن می‌گوییم و حاجت‌های زمینی خود را با آن بر می‌آوریم، باید بیافرینیم. زبانی که معانی در آن بی‌واسطهٔ الفاظ به دیدار در تواند آمد:

خمش کن آب معنی را به دلوی معنوی بر کش
که معنی در نمی‌گنجد در این الفاظ مستعمل

حال باید پاسخ داد که با کدام توانایی ذاتی می‌توان مدعی برخورد با گوهر اثر هنری بود . آیا موازین مشخصی وجود دارد که بتوان به یاری آن حقیقت اثر هنری را برجسته ساخت؟ پاسخ به این پرسش امکان پذیر نیست جز آنکه پیرامون حقیقت و گوهر هنری تفحص شود. در واقع می‌توان گفت انواع گونه گون نقد ادبی خود بر آمده از نظریات مختلف هنری و مکاتب متفاوت زیبایی‌شناسی است که این نظریات و مکاتب گاهی خود در حجاب از گوهر هنری پرورده شده‌اند. در حقیقت این نظریات و مکاتب‌اند که به انسان مستور مانده از تماشای حقیقت توهم رویارویی با اصل و اساس اثر هنری را القا کرده‌اند در حالی که خود گاه از ایجاد رابطهٔ اصیل و بنیادین با اثر محروم اند. چاره کار رجعت به گذشتهٔ تاریخی نیست. آنجا که ردی از این مکاتب نتوان یافت که هر چه هست در حال به مفهوم گستردهٔ آن پنهان است. نقد ادبی اگر به مفهوم آشکارسازی راز باشد باید که در مقام حقیقی گفتگو با اثر هنری قرار گیرد. البته برخورد در سایر سطوح می‌تواند فوایدی داشته باشد، مثلاً مخاطب را با ظرافت‌ها، زیبایی‌ها، هنرنمایی‌ها، ریزه‌کاری‌ها و صنعت‌گری‌های اثر آشنا سازد، جنبه‌های تاریخی و ملاحظات محیطی اثر هنری را بکاود و آشکار سازد، اما همچنان نکتهٔ مغفول همان برخورد با اثر هنری به مثابهٔ راز است. برخوردی که در فرایند آن همه لایه‌های اثر همچون رنگین کمانی در عبور از منشور نقد به نمایش در می‌آید. منشور نقد به ما می‌آموزد که همه لایه‌های اثر کیفیتی دارند که در هماهنگی کامل با یکدیگر طیفی واحد می‌آفریند و آن سایر سطوحی که در چند جمله قبلی به آن اشاره شد، ضمن فرا رفتن از روابط طولی و عرضی، نمایانگر عمق اثر خواهند شد.

با تمام این اوصاف اگر در مکتبی از مکاتب نقد ادبی، منتقد در اصل معتقد به امکان تحقق حقیقت در گزاره‌ای ادبی نباشد و به دیگر سخن این‌گونه بپندارد که

حقیقت جز از راه گزاره‌های کاملاً منقی و مبتنی بر استدلال بیان‌ناشدنی است، روشن است که هرگز در هیچ اثری که آیینه‌دار هنر باشد به دنبال حقیقت نمی‌گردد و برای مثال شعر حافظ برای او جز به کار درگیری با عواطف شنوندگان و برانگیزاندن آن نخواهد آمد؛ یعنی از منظر او اثر ادبی به کار شناخت نمی آید و از خلال آن نمی توان به حقیقتی رهنمون شد. البته مسألهٔ شناخت در اینجا تبیین «مفهومی» اثر هنری نیست، بلکه منظور مواجهه با گوهر اثر است. این نوع شناخت بی‌واسطه تنها زمانی قابل دسترس است که نقد خود بتواند در مقام اثر هنری قرار گیرد و چون آینه‌ای به نمایش آشکار سازی راز هستی از طریق غور در اثر هنری بپردازد. آن هم تنها به این دلیل ساده که آن گوهر پنهان در هنر تنها و تنها در برداشتی هنری می‌تواند وجوه دیگر خود را به نمایش گذارد.

برای پیگیری سخن پیرامون ظهور حقیقت در اثر هنری می‌توان یکی ار توافقات عمومی در نقد ادبی را به چالش کشید و این توافق عمومی پذیرش دخالت علوم دیگر در نقد ادبی است. به راستی اگر در شعر حقیقتی نهفته باشد، این علوم که اکتسابی‌اند و خود در درک بی‌واسطهٔ حقیقت ناتوان، چگونه می‌خواهند به نقد در پرده برداشتن از چهرهٔ ظاهری شعر به عزم و قصد کشف درون آن مدد رسانند؟ دراین گونه علوم، شناختی که به دریافت گوهر اثر هنری بیانجامد به سختی یافت می‌شود. زیرا شناخت حقیقی در فاصله میان کلمات و اندیشه نهفته است. علوم به واسطهٔ مبتنی بودن بر گذشته و تجربهٔ علمی کمتر می‌توانند منتقد را در آشکارسازی گوهر اثر هنری یاری رسانند. هر چند ناگفته نماند برای درک و تبیین لایه‌های دیگر اثر به یاری منتقد خواهند آمد که دستاورد ارزشمندی است.

مفهوم و مصداق

آنچه پیش از هرچیز به متنقد در راه آشکارسازی گوهر اثر ادبی یاری خواهد رساند، فاصله گرفتن از جهان پیرامون و نزدیک شدن به جهان اثر است . مهم تر از این نیست که منتقد بداند جغرافیای خلق اثر چه مختصاتی دارد . به دیگر سخن منتقد آنجا به اشتباه می‌افتد که نداند مصادیق یا اشیای بکار رفته در اثر به چه دنیایی تعلق دارند. در برجسته‌سازی این الزام می‌توان به تفاوت ماهوی مفهوم و مصداق اشاره داشت. در واقع تعهد نهایی اثر هنری به بیان و آشکارسازی حقیقت بهترین دلیل برای بی زمان و مکان بودن اثر هنری است. زیرا اثر در این مقام جهان خود را می‌آفریند. جهانی

خودبسنده با ابعاد مخصوص به خود که زمان و مکان خود را دارد و هر زایری برای جستجوی در آن چنانکه بایسته است، باید از مقتضیات جهان مادی رها شود.

حال اگر داستان‌های رمزی عرفانی همچون سلامان و ابسال ابن‌سینا یا آواز پر جبرئیل به عنوان نمونه برگزیده شوند، به روشنی دیده می‌شود که نویسنده خواسته در لباس رمز بعضی حقایق را بیان دارد . در رمز گشایی این‌گونه از متون تأویل یا همان نقد نقشی ویژه دارد. زیرا تنها از این دریچه است که می‌توان به تطبیق مصادیق داستان‌ها با مفاهیم مندرج در باطن آنها دست زد. آنچه میان مصادیق و مفاهیم عقلی است همان است که بسیاری از عرفای بزرگ از جمله ابن‌عربی از آن به «حضرت خیال» تعبیر کرده‌اند. خیال در مشرب ایشان عالم مثال است و هنرمند تصاویر چنین عالمی را ترسیم می‌کند. در حقیقت شاید بتوان عالم مثال را سرچشمهٔ خلق بسیاری از آثار ادبی و هنری اسلامی دانست و حتی با قید توضیحاتی آثار هنری شرقی را هم وامدار مشاهدهٔ عالم مثال تلقی کرد. طیف وسیعی از آثار هنری شامل گچ‌بری، کاشیکاری و آیینه‌کاری در معماری ایرانی ـ اسلامی، شعر سنتی پارسی، نوشته‌های رمزی و سمبولیک عارفان و حتی مینیاتور را می‌توان آیینهٔ عالم مثال دانست. در برخورد با این آثار، نقد در واقع روشن ساختن ارتباط مصادیق ملکی مندرج در اثر و مفهوم عقلی صورت بسته در ملکوت است که عالم مثال واسطه این دوست.

شاید بتوان در تعاریف رایج نقد ادبی تطبیقی برای نقش ویژه عالم مثال مشخص کرد. برای نمونه اعتقاد بر آن است که نقد ادبی باید بتواند منشأ اثر ادبی را دریابد. در این‌جاست که نقش عالم مثال به عنوان حضرت خیال هنرمند مورد شناسایی قرار می‌گیرد.

برخورد با حقیقت شعر

پیشینیان، خاصه از میان ایشان ادیبانی که گاه به معرفی آثار ادبی و شعری پرداخته‌اند، گه‌گاه نشانه‌هایی از برخورد با حقیقت شعر را ـ هرچند بسیار زودگذر و در لفافه ـ بیان داشته‌اند. نمونه این برخورد سخن دولتشاه سمرقندی است در کتاب *تذکرة‌الشعرا* آنجا که توصیف حافظ می‌گوید: «سخن او را حالاتی است که در حوزهٔ طاقت بشری درنیاید. همانا واردات غیبی است.»[۵] در باب این سخن دولتشاه که البته از دیدگاه بسیاری از مکاتب نقد ادبی گزاره‌ای منتقدانه محسوب نمی‌شود، چه می‌توان گفت؟ آیا دریافت عمومی جامعهٔ ادبی و حتی عامهٔ مردم مخالفتی با این سخن دارد؟

می‌دانیم که چنین نیست و دریافت حسی و باطنی این گزاره در طول سده‌ها خود تأییدکننده قبول خاطر و لطف سخن خداداد حافظ بوده است. پس دولتشاه با بیان این گزاره با شعر حافظ به مثابه یک راز برخورد داشته است. شاید او توانایی ذاتی برخورد با گوهر اثر هنری را دارا بوده و البته از آنجا که «آن را که خبر شد، خبری باز نیامد» ما جز اندکی که گفته آمد، شاهد بر این توانایی نداریم.

صرف‌نظر از اظهار نظر کوتاه دولتشاه پیرامون غزل حافظ که البته از منظر بسیاری از مکاتب ربطی به نقد ادبی ندارد و تنها می‌تواند اعترافی باشد به نادانسته‌ها و ناشناخته‌ها، بی‌گمان یکی از اصیل‌ترین برخوردهای بنیادین با ذات اثر ادبی ـ و در اینجا شعر ـ برخورد و رویکرد هایدگر و شعر هولدرلین است. در این خوانش شعر هولدرلین در مقام آشکارکنندهٔ راز هستی توسط هایدگر که خود معتقد به مواجهه با هستی ـ نه از طریق مفاهیم ـ که از طریق برانداختن نقاب از شاهد حقیقت است، به نمایش در می‌آید.

هایدگر زبان را خانه و سرای هستی می‌داند. در این سراست که حقیقت اشیا آشکار می‌شود. زبان شاعرانه از آنجا که معنای هستی را بر تفاسیر انسانی از عالم برتری می‌دهد، سرای هستی است، هرچند هرگز هیچ حدوثی ـ به معنای وقوع چیزی در زبان و زمان ـ نمی‌تواند در لباس کلمات آنچنان ظاهر شود که آشکارگی کامل حقیقت آن چیز باشد، اما در این میان آنچه ما را به سوی گشودگی این راز سر به مهر می‌برد، همانا شعر است. در شعر است که تفکر شهودی در همسایگی زبان شاعرانه بنیادی‌ترین شاکلهٔ هستی در عالم را می‌سازد. در واقع شعر پاسخ جستجوی هایدگر است که کجا حقیقت هستی بیشتر امکان آشکاره‌گی دارد.

حقیقتی که اثر هنری از آن دم می‌زند، از آنجا که بی آغاز و فرجام است، هرگز به لباس «نتیجه» و «مضمون» در نخواهد آمد و همواره همچون تعلیقی میان هیچ و همه چیز خواهد بود. بنابراین آن‌گونه نقد که می‌خواهد به طور مستقیم گوهر اثر هنری را نشانه رود و برجسته کند، در پایان سیر خویش از به دست دادن معجونی به نام «نتیجه» یا همچنین مشخص کردن و مرزبندی مفهوم کلی اثر ناتوان است.

حسن یوسف را مقید تا کجا خواهی شناخت

آه از آن یوسف که در چاهش تماشا کرده‌ای

(بیدل دهلوی)

پی‌نوشت‌ها

۱. *شیوه‌های نقد ادبی*، دیوید دیچز، غلامحسین یوسفی، ص ۵۹.
۲. همان، ص ۵۹۰.
۳. تاریخ نقد جدید، رنه و لک، ترجمه ارباب شیرانی، ص ۲۱.
۴. *حقیقت و زیبایی*، بابک احمدی، ص ۴۸۸.
۵. *تذکرهٔ الشعرا*، دولتشاه، ص ۲۲۷.

منابع و مآخذ

۱. ولک، رنه؛ *تاریخ نقد جدید*؛ ترجمهٔ ارباب شیرانی؛ تهران: نشر نیلوفر، ۱۳۷۷.
۲. سمرقندی، *دولتشاه*؛ *تذکرةالشعراء*؛ به اهتمام اصغر جانفدا؛ مقدمهٔ علی رفیعی مرودشتی؛ تهران: نشر میراث مکتوب، مرکز مطالعات ایرانی، ۱۳۷۸.
۳. احمدی، بابک؛ *حقیقت و زیبایی*؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۵.
۴. دیچز، دیوید؛ *شیوه‌های نقد ادبی*؛ ترجمهٔ غلامحسین یوسفی؛ تهران: نشر علمی، ۱۳۷۰.

دریچه‌ای به نقد کلیت یا پیکره‌گرا (ساختارگرایی)
از «زبان‌شناسی» سوسور تا «کانونی‌سازی» ژنت

● فرحناز علیزاده*

«ساختارگرایی مطالعهٔ ساختمان آفریده‌های طبیعت و آفریده‌های بشر است»
دورتی. ب. سلز

مقدمه

ساختارگرایان اعتقاد دارند واقعیت، انبوهی از داده‌ها است و فقط از طریق سازوکار و نظم است که می‌توان به این واقعیت انبوه معنا و مفهوم داد. آنان هر جزء یا پدیده را در ارتباط با یک ساختار کلی بررسی می‌کنند. در این نوع نقد به جای چیستی معنا به چگونگی ایجاد معنا توجه می‌شود. در نقد ساختارگرایی کوشش بر آن است که سازه-های یک متن مشخص شود. منتقد ساختارگرا در پی کشف قواعدی است که معنا سازی در روایت را به وجود می‌آورد. «ساختارگرایی بیشتر مبتنی بر دید همزمانی است یعنی به علل و عوامل قبلی توجه ندارد، بلکه توجه اصلی آن معطوف به ربط اجزا و پدیده‌ها در یک زمان و دوره مشخص (در زمانی) است.»[1] کار ساختارگرا بیان یک سری دستور زبان ،ترکیب بندی، وزن، آهنگ توجه به تناسبات هندسی و کار کرد آن در متن و معنی کردن متن بر اساس این ساز و کار است. ساختارگرایی به منطق بین واژه‌ها و کار کرد عوامل درون سازمان و روابط بین آن عوامل می‌پردازد.

برای فهم ساختارگرایی بهتر است ابتدا ریشه‌های تاریخی آن را در نظرات سو سور استاد و زبان شناس سوئیسی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم جستجو کرد. از

---

* نویسنده و منتقد ادبی.

دیدگاه سو سور زبان مجموعه‌ای از واژه‌ها نیست. واژه‌ها به صورت منفرد به خودی خود نمی‌توانند واجد معنا باشند. از دید او زبان یک نظام است؛ نظامی از قواعد آواها و واژگان. سوسور در دیدگاه ساختارگرایانه به کشف قواعد، کشف قانون‌مندی‌ها می‌پردازد. از نظر او مطالعه زبان نه درباره نشانه‌های منفرد، بلکه بررسی رابطهٔ بین نشانه‌ها است. «نشانه‌شناسی به معنای مطالعه منظم نشانه‌ها است، و بیشتر بر حوزهٔ مشخصی از مطالعه، یعنی نظام‌هایی که در مفهوم متعارف می‌توان آن را نشانه نامید، دلالت می‌کند.»[۲]

پیشروان جریان ساختارگرایی

سوسور، بنیانگذار زبان‌شناسی ساختاری نوین در عرصهٔ ادبیات و منتقد ساختارگرایی است که در پی تبیین خواستگاه زبان نیست، بلکه قوانین بنیادی زبان را کشف می‌کند تا بگوید زبان چگونه عمل می‌کند. سو سور بر عکس زبان شناس‌های قدیم که به تحولات زبان در طول تاریخ نگاه می‌کردند تنها به یک زبان در یک مقطع زمانی توجه دارد. او «پارول» (گفتار، گفته‌های بالفعل هر فرد) را کنار می‌گذارد و به «لانگ» (ساختارها و نظام زبان) توجه می‌کند. او زبان را نظامی از نشانه‌ها می‌داند و هر نشانه را متشکل از یک «دال» (تصویر آوایی، علامتی نوشتاری یا گفتاری) و یک «مدلول» (معنی یا مفهوم ذهنی آن) می‌داند. او معتقد بود «هر نشانه در درون نظام فقط به دلیل تفاوتی که با نشانهٔ دیگر دارد، معنی‌دار است.»[۳]

بدین معنی که چون «توپ» از «سوت» و «توت» جدا است و نقش نشانه‌ای را می‌پذیرد که حاصل تفاوت آن با دو کلمه دیگر است، می‌تواند معنا پیدا کند. ما معنای هر نشانه را به دلیل تفاوت آن با سایر نشانه‌ها و از طریق مقایسه با نشانهٔ دیگر در می‌یابیم. او معتقد است معنی در زبان در رابطهٔ اصالتی و ذاتی شکل نمی‌گیرد، بلکه براساس تفاوت و قراردادهای اجتماعی حاصل می‌شود؛ پس برای مطالعه زبان نباید به بررسی عناصر منفرد یا نشانه‌های منفرد پرداخت بلکه باید به رابطهٔ بین این نشانه‌ها توجه داشت. از دیدگاه سوسور زبان اساسی‌ترین نظام نشانه‌ای است که ما از طریق آن به دنیا ساختار و معنا می‌بخشیم. او تأکید می‌کند که مطالعه صحیح معنا بررسی و کشف چگونگی هماهنگی و کارکرد اجزا متن است و وظیفه منتقد ساختارگرا مطالعه دستور زبان ادبیات یا نظام حاکم بر تفسیر ادبی است و ادبیات همچون زبان از هر گونه مصداق بیرونی بی‌نیاز است.

دیدگاه‌های سوسور، یاکوبسن روسی را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ او کـه رهبـر حلقـهٔ زبان‌شناسی مسکو بود و حضوری فعال در مکتب پراگ داشـت بعـدهـا یکـی از نظریـه پردازان اصلی ساختارگرایی چک محسوب شد. او از سو سور پیروی می‌کند و یک نـوع رابطه ساختاری بین یکاهای (UNIT) زبان‌شناسی مطرح می‌کند که بایـد در رابطـه بـا هم بررسی شوند.

یاکوبسن نظریه سوسور مبنی بر تفاوت نشانه‌ها را به سـطح دیگـری مـی‌کشـاند و گسترش می‌دهد. او به نقش ویژه آواها اشاره می‌کند. «یاکوبسن صدای تـک صـامت و یا مصوت را خرد می‌کند و به صورت چندگانگی همزمان «ویژگـی‌هـای متمایزکننـده» درمی‌آورد.»[۴] از دیدگاه او تفاوت بین واژه‌ها مثلاً بـین کلمـه «تـوپ» و «تـوت» از آن جهت است کـه آوای در انتهـای کلمـه «پ» سـنگین اسـت ولـی آوای «ت» سـبک. یاکوبسن هم چنین تمایز هم‌نشینی و جانشینی را با تمایزی که سوسور به طـور ضـمنی میان استعاره و مجاز برقرار می‌کند، بازسازی می‌نماید. او معتقد است هر متنـی بایـد یـا استعاره یا مجاز باشد تا متن گردد، تمام شکل‌های کلامی به یکی از دو قطب استعاره و مجاز متمایل است. در هر شکلی از کلام موضعی به موضع دیگر ربط داده می‌شود چـه این دو موضوع از جهتی شبیه یکدیگر باشند (استعاره) و چـه در کنـار هـم قـرار گیرنـد (مجاز)؛ در استدلال او روابط جانشینی به استعاره و روابط هم نشینی به مجاز پیوند داده می‌شود. او معتقد است «بعضی قالب‌های ادبی ـ مثلاً نثر واقع‌گـرا ـ گـرایش بـه مجـاز دارند... و قالب‌های دیگر از قبیل شعر رمانتیک و نمادگرا، فوق‌العاده استعاری هسـتند.»[۵] بنابراین تعریف می‌توان گفت داستان کوتاه به دلیل توالی زمان و تداعی‌ها بیشتر مجاز است، مثلاً وقتی چشم زنی را توصیف می‌کنیم، این توصـیف نشـانگر یـک زن و یـک مجاز جزء به کل است. هم چنین می‌توان نتیجه گرفت داستان‌هـای پسـت مـدرن بـه دلیل جا به جایی، تناقض و عدم توالی زمان و... بیشتر استعاره‌ای هستند.

از دیدگاه یاکوبسن هر نوع ارتباطی شش جزء دارد: «فرستنده، گیرنده، پیـامی کـه میان آنها رد و بدل می‌شود، رمز مشترکی که آن پیـام را قابـل فهـم مـی‌سـازد، نـوعی «تماس» یا فضای مادی ارتباط و بافتی که پیام در آن منتقل می‌شـود. هریـک از ایـن اجزا می‌توانند در یک عمل ارتباطی مشخص، جزء مسلط باشند.»[۶]

از نمونه‌های درخشان دیگر کارهای ساختارگرایان بایـد از کـار ولادیمیـر پـروپ و ریخت‌شناسی قصه‌های پریان یاد کرد. البته ناگفته نماند که پروپ دقیقاً یـک سـاختگرا

نیست و در حد فاصل فرمالیسم و ساختگرایی قرار دارد. پروپ با تمرکز بر داستان‌های عامیانه و یافتن سازه‌های تکرار شونده قصه‌ها به طرح معینی دست می‌یابد. پروپ بعد از مقایسه و بررسی‌ها به تعداد سی و یک نقش ویژه یا کارکرد می‌رسد که اگر بخواهیم آن را خلاصه بیان کنیم می‌توانیم بدین گونه شمارش کنیم: ۱. همیشه فقدان چیزی احساس می‌شود. ۲. قهرمان مجبور می‌شود برای جبران این فقدان به جستجو بپردازد. ۳. در طی این جستجو قهرمان با یک همراه جادویی (یاری رسان) مواجه می‌شود. ۴. در مقابل این قهرمان، ضدقهرمانی است که مزاحم حل مشکل او است. ۵. بعد از گذراندن آزمایش‌ها ، قهرمان به پاداش می‌رسد.

پروپ معتقد است هفت شخصیت اساسی یا گستره کنشی در کل قصه‌ها وجود دارد: ۱. قهرمان ۲. قهرمان دروغین ۳. گسیل‌کننده یا فرستنده ۴. یاری‌دهنده ۵. شاهزاده خانم (شخصیت مورد جستجو) ۶. اهداءکننده ۷. شخصیت شرور. او هم چنین یادآور می‌شود یک شخصیت می‌تواند بیش از یک نقش داشته باشد، در بعضی قصه‌ها شخصیت دارای دو نقش یا بیشتر هستند. پروپ نشان می‌دهد همه رخدادها دارای ساخت تکرارشونده و قابل کشف است و ظواهر گوناگون قصه‌ها نباید ما را فریب دهد؛ در واقع پروپ یک گرامر از قصه‌های پریان ارائه می‌دهد. گرامر و قراردادی که در تمام قصه قابل بررسی است.

رویکرد قرارداد گرای پروپ و بیان همسانی کلی آجرهای ساختمانی قصه‌های پریان؛ هم چنین نظریهٔ «ویژگی‌های متمایزکننده» یاکوبسن، اصل دوتایی را برای اندیشهٔ بعدی ساختارگرایان و روایت‌شناسان محور قرار داد، آنان معتقد بودند که می‌توان امور را در سطحی عمیق تر از سطح ولادیمیر پروپ بررسی کرد. روایت‌شناس-ها گرچه در ابتدا بر روی روابط هم نشینی تمر کز می‌کنند ولی سرانجام به تقابل‌های دوتایی و کارکرد شخصیت در داستان اهمیت می‌دهند.

روایت‌شناسی و مربع معناشناسی گرماس

یکی از ارمغان‌های ساختگرایی برای ادبیات بحث روایت‌شناسی است. روایت را محتوای اصلی و بنیادین کلیه متون دانسته‌اند. از دید گاه روایت شناسان شخصیت به لحاظ عمل و کنشی که در داستان دارد و بانی پیش برد داستان می‌شود، قابل توجه است. آنان به بررسی نقش شخصیت در پیرنگ و پیشبرد داستان می‌پردازند. گرماس به شخصیت به عنوان «کنش‌گر» نگاه می‌کند و معتقد است برای پیشرفت روایت و

داستان باید شخصیت از کنشی به کنش دیگر برسد. او می‌گوید تنها از راه تقابل است که روایت ایجاد می‌شود. از همین رو شخصیت‌ها و کنش‌های آنان را در تقابل‌های دوتایی بررسی می‌کند. او از تقابل بین مرگ ـ زندگی مربعی می‌سازد که هر گوشه آن از تقابل‌هایی چون مرگ ـ نه مرگ ـ زندگی ـ نه زندگی درست شده است و معتقد است از طریق این مربع و تقابل دوتایی می‌توان به معنا رسید. برای فهم این مربع بهتر است به داستان شازده کوچولو توجه کنیم. شازده‌ای که از زندگی شروع می‌کند و وقتی به کره جدید سفر می‌کند موقعیت نه زندگی را تجربه می‌کند، زمانی که مار او را نیش می‌زند شازده در موقعیت مرگ است و سپس خواننده با موقعیتی روبه‌روست که نه مرگ است و نه مرگ نیست. و در نهایت بازگشت شازده به زندگی در پایان داستان اهمیت پیدا می‌کند.

گرماس بر اساس تقابل‌های دوگانه به سه نوع کنش‌گر در داستان اشاره می‌کند:

۱. فاعل ـ مفعول (کننده‌کار ـ واقع شدن کار بر کسی) این تقابل در داستان‌های جستجو، داستان‌هایی که قهرمان به دنبال مقصودی است بیشتر نمایان می‌شود.

۲. فرستنده ـ گیرنده که معمولاً در داستان‌های ارتباط مشاهده می‌شود. فرستنده (فاعل) را به جستجوی چیزی می‌فرستد و در نهایت چیزی به دست می‌آورد. مثلاً پدر، قهرمان را به جستجوی دختر می‌فرستد.

۳. یاری دهنده ـ باز دارنده: کسی که به قهرمان کمک می‌کند در مقابل کسی که باز دارنده قهرمان برای رسیدن به هدف است.

« هدف گرماس گذشتن از نظام و رسیدن به فرایند و تبدیل کردن مفاهیم دوتایی روابط ایستا به آدم‌ها و رویدادهای ملموس و مشخص در روابط پویا است.. . مربع نشانه‌شناسیک گرماس با بهره گیری از عدم توازون میان دو شکل مختلف مخالفت دوتایی، مفاهیم ایستایی دوتایی را به حرکت در می‌آورد.. .. مطابق کشف او زندگی در برابر مرگ/ راست در برابر دروغ/ صلح در برابر جنگ تقابل‌های دوتایی است که بانی معنا می‌شوند. »[۷]

گرماس هم چنین علاقه خاصی به ادبیات عامیانه(افسانه‌ها) دارد. او در بررسی این ادبیات یک ساختار سه گانه ایجاد می‌کند. او نحوه به دست آوردن روایت را یکی از این سه جزء می‌داند : ۱. ساختارهای پیمانی (عقد یا نغز یک پیمان) ۲. ساختارهای کنشی (محقق کردن اهداف و وظایف) ۳. ساختارهای گسسته (سفر یا سیر و سلوک)

او برای تحلیل آثار برنانو از تقابل بین مرگ ـ زندگی استفاده کرده و نتیجه می‌گیرد این رمان‌نویس، در دنیای داستانی و در قالب کنش‌گرها و پیرنگ‌های مختلف، به تقابل زندگی و مرگ اهمیت می‌دهد؛ او با کمک این ساختار و تقابل دوگانه به آثار برنانو ساختار و معنا می‌بخشد.

ساختارگرایان متأخر و روایت‌شناسی

یکی از زمینه‌های موفقیت ساختارگرایی، روایت‌شناسی یا مطالعه روایت است. برای آن که دیدگاه خود را از روایت‌شناسی روشن سازیم بهتر است از روایت شناس نامی تزوتان تودوروف نام ببریم.

« تودوروف بیش از آن که توجه داشته باشد که ادبیات چیست به این نکته توجه دارد که ادبیات چه چیزی می‌تواند باشد.»[۸] آنچه که برای تودوروف اهمیت دارد، نحو روایت یا چگونگی عناصر دستوری داستان است. او علم ادبیات را با توجه به یک اصطلاح قدیمی «بوطیقا» می‌نامد. «بوطیقا» به عناصر حاضر و آشکار در متن توجه دارد. «بوطیقا» در واقع قوانین عامی است که ناظر بر خلق یک اثر است. «بوطیقا به این یا آن قطعه یک اثر نمی‌پردازد، بلکه به ساختارهای مجردی توجه دارد که آن‌ها را «توصیف» یا «کنش» یا «روایت» می‌نامد.» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۲۵) او شخصیت‌ها و عوامل اساسی را به اسم و فعالیت‌ها را به فعل ربط می‌دهد. «اگر بدانیم که شخصیت، یک اسم، و فعالیت، یک فعل است، روایت را بهتر می‌فهمیم.[۹]»

از مهم ترین آثار تو دو رو ف می‌توان به کتاب «داستان‌های شگفت‌انگیز» اشاره کرد. او معتقد است بعضی از داستان‌ها به دلیل رخ دادهای عجیب و باورنکردنی، حوادثی که در تجربه زیستی ما جوابی برای آن نمی‌توان یافت، در ژانر رئال و واقع‌گرا نمی‌گنجد. او برای این نوع داستان‌ها ، نام «شگفت انگیز» را برمی‌گزیند. در نوع شگفت‌انگیز، امر فوق طبیعی به صورت مسأله دار پا بر جا باقی می‌ماند و خواننده همراه میان باور و ناباوری سرگردان است. خواننده در متن برای رخدادهای عجیب، نشانه ی متنی و جوابی قابل پذیرش پیدا نمی‌کند، خواننده تا انتهای داستان نمی‌داند این امر عجیب را چگونه تحلیل کند. در کنار این داستان‌های شگفت انگیز، تودو رو ف به داستان‌های «غریب» اشاره می‌کند. در داستان‌های «غریب» امر فوق طبیعی علت مند بیان می‌شود. در این داستان‌ها خواننده با رخدادهای عجیبی روبه‌رو است که علت ایجاد

و به وجود آمدن آن در متن به کمک نشانه‌های متنی قابل پذیرش است. بدین معنی که گرچه خواننده با رخ دادی رو به رو است که با تجربه زیستی او همخوانی ندارد، ولی چون علت این رخ داد در متن گنجانده شده است، آن را باور می‌کند. داستان‌های علمی ـ تخیلی می‌تواند از این نوع داستان‌ها محسوب شوند. در داستان‌های علمی ـ تخیلی خواننده با حوادث باور نکردنی روبه رو است که علت علمی دارند و می‌توانند خواننده را در برابر امر عجیب قانع نمایند.

تودوروف هم چنین روایت‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کند:

۱. روایت تک محور، روایتی که یک رخ داد توسط یک راوی بدون شرح و تفسیر تنها یک بار توضیح داده می‌شود.

۲. روایت چند محور، یک رخ داد توسط چند شخصیت و یا راوی بیان می‌شود، هر راوی نظرگاه خود را نسبت به رخ داد بیان می‌کند(مانند کتاب خشم و هیاهو – فاکنر)

۳. روایت تکرار شونده، یک راوی چند رخ داد را بیان می‌کند. در ادبیات کلاسیک معمولا نوع سوم روایت بیشتر به کار برده می‌شود. تودوروف ضمن بنیاد نهادن دستور زبان روایت بیان می‌کند که همه ی روایت‌ها ساختار مند هستند.

این ساختارمندی و پذیرش نظام را می‌توان در افکار ژرار ژنت روایت پرداز ساختارگرا نیز مشاهده کرد او یک متن را بر اساس یک نظریه ادبی بررسی می‌کند. «ژنت اصلاً تصورش را هم نمی‌تواند بکند که یک متن منفرد را بدون یک نظریه ادبی بررسی کند.[۱۰]» ژنت سه عنصر را در روایت مبنا قرار می‌دهد و سه سطح روایی را برمی‌شمارد:

۱. قصه یا نقل: نتیجه‌ای که از کلام می‌گیریم تا رویدادی را شکل دهد، ترتیب واقعی رویدادها در متن

۲. نوشته، متن یا داستان: کلامی که عرضه شده، تسلسلی که رویدادها در آن اتفاق می‌افتد.

۳. راوی یا روایتگر : کسی که سخن می‌گوید یا عمل روایت کردن. که البته می‌توان این سه عامل را به این نام‌ها نیز خواند. ۱. عنصر واقعه ۲. عنصر کلامی ۳. عمل یا کنش گفتن

ژنت هم چنین سه سطح گنجاندگی کلام (لحن) را از یکدیگر جدا می‌کند:

۱. سبک مستقیم: در این نوع روایت سخن هیچ گونه تغییری پیدا نمی‌کند. راوی گفته ی اشخاص را با همان کلمات و لحنی که ذکر شده، بیان می‌کند. در این شیوه زمان رخداد با زمان خواندن یکی است.

۲. سبک غیرمستقیم: راوی آن چه را که شنیده به کلام خود در می‌آورد و بازگو می‌کند. در نتیجه در این نوع روایت محتوای آن چه که گفته شده، بیان می‌شود. پس در این نوع گفتار ارزیابی‌های عاطفی حذف شده و گفتار خلاصه می‌شود.

۳. سخن روایت شده: در این نوع گفتار، راوی فقط به ثبت مضمون کلام اکتفا می‌کند. مانند این جمله «مادرم را از تصمیم برای ازدواج با فریبا آگاه کردم.»

ژنت هم چنین «گفتار غیر مستقیم آزاد» را نوعی گفتار می‌داند که حد واسط بین «گفتار مستقیم» و «گفتار غیرمستقیم» است. در «گفتار غیر مستقیم آزاد» شکل بیانی شیوه غیرمستقیم انتخاب می‌شود ولی اشاره‌های گوینده کلام، به همان شکل و لحن خودش در سخن باقی می‌ماند.

ژنت در خصوص روایتگر معتقد است، بین آن چه که می‌شنویم یا آن کسی که می‌گوید (صدا) و آن چه که می‌بینیم یا آن کس که می‌بیند (کانونی‌سازی) باید تفاوت قائل شد. آن کس که می‌گوید، همان کسی نیست که می‌بیند. « مسئله وجه (چه کسی می‌بیند؟) با مسئله حالت (چه کسی سخن می‌گوید؟) تفاوت بسیار است، این تفاوت مدام به دلیل شیوه ی سنتی ما، در تعیین نظرگاه داستان پنهان می‌شود که یا بر اساس گفتار است (اول شخص و غیره) و یا بر اساس دید (محدود و دانای کل) در بررسی روایت باید هم به مسئله منظر توجه کرد و هم به مسئله حالت...»[۱۱] دکتر پاینده معتقد است وقتی راوی بیانگر حالات و رخ دادها است ما تنها صدا را داریم ولی وقتی راوی از حالات شخصیت بدون دخالت می‌گوید و صدای شخصیت پیرامون خود را توضیح می‌دهد و تفسیر می‌کند با عمل کانونی شدن روبه‌رو هستیم. کانونی شدن زمانی است که ما همراه با صدای شخصیت به عمق احساس شخصیت پی می‌بریم. برای درک بهتر و تمایز بین صدا و کانونی‌سازی می‌توان این را در نظر گرفت که هر زمان شخصیت ادراک کند، بر روی مسئله‌ای تمرکز و از خود سؤال کند کانونی شدن اتفاق می‌افتد. در کانونی شدن یک حالت ایستایی برای تامل دیده می‌شود. برای مثال می‌توان به کتاب *جزیره سرگردانی* سیمین دانشور اشاره کرد و متنی کوتاه از آن ذکر نمود: «هستی جلو ماهیخانه پرویز که به دیوار سرسرا نصب بود، ایستاد و تکمهٔ برق ماهیخانه را زد. خود را

سرگرم ماهی‌های غریب کرد... نه مدلی نبود که به درد نقاشی بخورد. یک دلخوشکنک زیبا برای پسر دردانه کسانی بود که پول نزول می‌دادند...»

همانطور که می‌بینید در قسمت اول ما با لحن رسمی ،کنش و روایت مواجه هستیم ولی در قسمت دوم که کنشی صورت نمی‌گیرد، خواننده به عمق وجود هستی و بینش او نسبت به جهان دست رسی می‌یابد. در نتیجه قسمت دوم که در آن کنشی صورت نمی‌پذیرد و تنها تامل شخصیت از زبان خودش گفته می‌شود، کانونی شدن صورت گرفته است.

کانونی سازی را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

۱. کانونی شدن درونی: زمانی که راوی و کانونی گرا یک نفر باشند. مانند «تام جونز»، «بابا گوریو»

۲. کانونی شدن بیرونی : شخصیتی در دل داستان عمل گفتن و بیان دغدغه درون را انجام می‌دهد، اما صدای راوی متمایز است، راوی جدا از شخصیت است.

اما سؤالی که باقی می‌ماند این است که به راستی چگونه می‌توان بین کانونی شدن بیرونی و درونی تفاوت قائل شد؟ برای حل این مشکل دکتر حسین پاینده این راه حل را پیشنهاد می‌کند: « باید بخشی از داستان را در نظر بگیریم و سپس آن را با نظرگاه اول شخص بنویسیم. اگر این تغییر زاویه دید درست بود، در نتیجه کانونی شدن درونی است ولی اگر تکه‌ای از متن با راوی اول شخص جواب نداد، کانونی شدن بیرونی است.»[۱۲]

در تحلیل نهایی باید گفت همهٔ روش‌های ساختارگرایی با این هدف به کار گرفته می‌شوند تا نظام‌های دلالتی فعال در متن را کشف کنند، همهٔ آنان در جستجوی نظام قاعده مندی هستند تا بتوانند به جهان هستی برای ادراک خود نظم دهند. ساختارگرایی به دنبال گرامر کلمات ادبی است.

معایب نقد ساختارگرایی

نقد ساختارگرایی البته دارای مخالفینی در حیطه نقد هنری است. بعضی از منتقدین اعتراض می‌کنند که این سبک به ارزش فرهنگی و هنری اثر اهمیت نمی‌دهد. ساختارگرایی به مفهوم اثر کار ندارد و فقط متن را به لحاظ ساختاری بررسی می‌کند. در نتیجه به نسبت زیبایی آثار بی توجه است. افرادی چون تری ایگلتون و رابرت اسکولز

به معایب و ضعف‌های این نقد اشاره می‌کنند که در این مجال تیتر وار و خلاصه آنها را بیان می‌کنیم:

۱. به اعتقاد تری ایگلتون ، ساختار گراها چون همه داستان‌ها را بر اساس یک نظام بررسی می‌کنند تمایزی بین ادبیات طراز اول با ادبیات درجه سوم قائل نیست. این روش در مقابل ارزش فرهنگی اثر مورد بررسی خود کاملا بی تفاوت است و همه ی متن‌ها را از یک جهت نگاه می‌کند. از سوی دیگر آنان محتوای متن را در نظر نمی-گیرند و تنها به محتوای روایت بسنده می‌کنند. « با پیشروی ساختارگرایی چنین به نظر می‌رسد که دیگر دنیای پژوهشگران ادبی بزرگ زیبایی شناس و انسان گرای. .. به پایان رسیده است.»[۱۳]

۲. از سوی دیگر می‌توان پرسید، دریافت معنا تنها با ساختار و نشانه‌ها چگونه امکان پذیر است؟مگر نه این که هر شخص آن چیزی را از متن در یافت می‌کند که با پیش داده‌های ذهنی او هماهنگ و همراه باشد؟ به راستی چگونه نشانه‌ها خارج از سنت، باورها، مسائل اجتماعی ـ تاریخی و حتی ایدئولوژی فرد شکل می‌گیرد؟ پس هر نشانه پیش زمینه‌ای از جهان مادی است، در حالی که ساختار گراها این جهان مادی و خارج از متن را در نظر نمی‌گیرند، آنان بر این باور هستند که مفاهیم در درون یک متن بسته ـ از درون ساختار آن ـ شکل می‌گیرد.

«ساختگرایی با در نظر نگرفتن فرد و اتخاذ رهیافتی بالینی نسبت به رازهای ادبیات و ناسازگاری آشکار با شعور متعارف، بنگاه ادبی را رسوا کرد.»[۱۴]

۳. «ساختگرایی به حد شگفت آوری غیر تاریخی بود:آن دسته از قوانین ذهنی که مدعی جدا کردن آنها بود در چنان سطحی از کلیت قرار داشت که از تفاوت‌های ملموس تاریخ بشر کاملاً دور بود.»[۱۵]

۴. به نظر ایگلتون ساخت گراها نگران آن نبودند که محصول ادبی چگونه مصرف می‌شود و این که وقتی مردم آثار ادبی را می‌خوانند چه اتفاقی می‌افتد، و این قبیل آثار به طور کلی چه نقشی در مناسبات اجتماعی بازی می‌کنند.[۱۶]

۵. راما سلدون نیز معتقد است، ساختارگراها نه تنها مؤلف که متن را نیز کنار می‌گذارند. مؤلف که تا قبل از ساخت‌گرایی، آفریننده اثر محسوب می‌شد و اثر بیان-کننده منحصر به فرد وی بود؛ تبدیل می‌شود به ماشینی که بنا بر برنامه‌ریزی‌های ساختاری ذهنی‌اش که گریزی از آن ندارد، آثار را خلق کند.

۶. «مولر» نیز جنون انتظام را در ساختارگراها زیر سؤال مـی‌بـرد. چگونـه نویسـنده توصیفی بی‌طرفانه می‌دهد در حالی که از دو اصل تاویـل و ایـدئولوژی جـدایی ناپـذیر است. همه انسان‌ها موجوداتی ایدئولوژیکی هستند و فرایند خواندن به ناچـار بـا تاویـل همراه است.

۷. از نظر ساختار گرایان، بهترین نوشته ادبی شعر کلاسیک محسوب می‌شـود کـه جدا از معنی دارای ساختی موزون و آهنگین است. بر اساس همین مطلب می‌توان گفت که نقد ساختارگرایی به کلیه متـون جـواب نمـی‌دهـد و بعضـی از مـتن‌هـا را براسـاس ساختارگرایی نمی‌توان نقد کرد.[۱۷]

ساختارگرایی نه تنها ذهن و روحیات فردی انسان را کنار می‌گذارد، بلکه دربارهٔ کار، جنسیت، قدرت سیاسی، ادبیات به عنوان یک عمل اجتماعی، روح و خلاقیت نویسنده و معناهای متعدد یک متن بی‌توجه است. به گفتهٔ «رولان بارت» از ساختارها یک الگوی بزرگ روایت می‌سازیم و آن را در مورد هر قصه‌ای که وجود دارد به کار خواهیم بسـت، چه کار طاقت‌فرسا... و در نهایت نامطلوبی، زیرا به این ترتیب متن تمایزش را از دسـت خواهد داد.»[۱۸]

سؤالات مربوط ساختارگرایی و روایت‌شناسی در متون

یک منتقد ساختارگرا برای نظم دادن بـه مـتن و کشـف معنـا، احتیـاج بـه جـواب پرسش‌ها یی دارد که تنها در متن می‌تواند آن را جستجو کند و بیابد. ابتدا بـه سـؤالات اساسی ساختارگرایی می‌پردازیم و سپس سؤالات مربـوط بـه روایـت‌شناسـی را مطـرح می‌کنیم. یک منتقد ساختارگرا بعد از یافتن ژانر متن، باید به پاسخ این سؤال‌ها در مـتن توجه داشته باشد:

۱. چگونه معنی در متن شکل می‌گیرد؟ چه ساختاری در متن، دلالت را رهبری می‌کند؟
۲. تقابل اصلی و دوگانه متن کدام است؟ تقابل‌های فرعی کدام است؟
۳. نشانه‌های متنی کدام است و این نشانه‌ها چه کارکرد ارتباطی با یکدیگر دارند؟
۴. نقش شخصیت‌ها بر اساس روایت‌شناسی پروپ، چگونه در متن پاسخ داده می‌شود؟
۵. آیا میان نقش‌ها و حوزه‌های کنشی که پروپ معین کرده، ارتباطی می‌توان یافت؟
۶. هر شخصیت چند نقش را به عهده دارد؟
۷. نشانه‌های هم نشینی و جانشینی متن کدام است؟
۸. سه سطح معنایی متن را چگونه می‌توان پیدا کرد؟[۱۹]

در مبحث روایت‌شناسی ساختارگرا اولین سؤالی کـه مطـرح مـی‌شـود دربـارهٔ راوی است:

۱. چه کسی حرف می‌زند؟ (یافتن خصوصیات راوی)
۲. با چه کسی حرف می‌زند؟ (مخاطب کیست؟)
۳. چه کسی، چه وقت سخن می‌گوید؟ (زمان داستان)
۴. با چه زبانی سخن می‌گوید؟ (لحن راوی)
۵. چرا حرف می‌زند؟ (انگیزه و بهانه روایت)
۶. راوی تا چه حد قابل اطمینان است؟ (راوی قابل اعتماد یا راوی غیرقابل اعتماد)
۷. هر روایت چند راوی دارد؟ متن آیا تک صدایی است یا چند صدایی؟
۸. راوی راجع به چه چیزی حرف می‌زند؟ (درون مایه یا مضمون اثر)[۲۰]

ژنت نیز خواستار پاسخ به سؤالاتی برای طبقه بندی داستان‌ها است:

«۱. آیا حادثه‌ای یکبار در روایت اتفاق افتاده و یکبار روایت شـده؟ یـا نـه چنـد بـار اتفاق افتاده و چند بار ذکر شده، یا چند بار اتفاق افتاده و تنها یکبار ذکر شده؟

۲. داستان با کدام گفتار بیان شده؟ «گفتار مستقیم»، «گفتار غیرمستقیم» یا «گفتار غیرمستقیم» آزاد؟

۳. آیا راوی بیش از شخصیت‌ها می‌داند یا کمتر از آنان؟ لحن راوی چگونه است؟

۴. راوی هم زمان با وقوع حوادث، بازگوکننده روایـت اسـت؟ راوی در کـدام زمـان روایت می‌کند، قبل یا بعد از رخداد؟

آن چه که گفته شد البته فقط بخشی از طبقه‌بندی‌های ژنت است.»[۲۱]

نتیجه‌گیری

هرچند توجه به چگونگی سـاختار زبـان و حـوزه‌هـایی معنـایی سـاختارگراها دارای معایبی است ولی باید متذکر شد امروزه با تکیه بر نظریه‌های ادبی، زبان‌شناسی و معنا-شناسی می‌توان سازوکار برجسته‌سازی هنری را در زبان ادبی کشف کرد. سـاختارگرایی با تمام معایب‌اش راه گشای مطالعات گسترده تر و تازه‌ای برای بررسی دقیق‌تـر متـون شد. وجود نظریه‌های اندیشمندانی چون پروپ و گرماس روایت‌شناسان اولیه بانی تفکـر و اندیشه در ذهنیت نظریه‌پردازان امروزی مانند رولان بارت با نظریهٔ«مـرگ مؤلـف» و «خودمختاری نسبی» باختین گردید. از همین‌رو است که گفته می‌شـود هـر مکتـب یـا دیدگاه نقادانه پایه و اساس مکتب و دیدگاه نقد بعدی است.

در انتها جا دارد از اندیشمندان دیگر این نوع نقد ـ تنها برای آشنایی خوانندگان با نام نظریه‌پردازان ساختارگرا ـ به اختصار یاد کنیم؛ نظریه‌پردازانی چون «لوی استرواس» ساختارگرا و مردم‌شناس که به بررسی ساختاری اسطوره پرداخته است. او ساختار کلی اسطوره‌ها را یکسان می‌داند و معتقد است ساختارهای مشترکی میان تمام جوامع بشری وجود دارد. « اسطوره را می‌توان تغییر داد، بسط داد، تقلیل داد ولی هر جور که تغییر یابد شکل یا ساختار اصلی خود را از دست نمی‌دهد.»[۲۲]

و از «جاناتان کالر» با بحث توجه به ذهنیت خواننده در کشف معنا اسم ببریم «به اعتقاد کالر خوانندگان حتی از عجیب و غریب ترین متن هم به طریقی معنا حاصل می‌کنند و واجد توانش ادبی هستند.[۲۳] از «رولان بارت» که بت عیار ساختارگرایان است. او دو کارکرد جداگانه از روایت بیان می‌کند. بارت به «کاتالیزورها» که نقش پیش‌زمینه‌ای را در متن ایفاء می‌کنند و «هسته» که نقش اصلی متن را به عهده دارد، اشاره می‌کند؛ و به باختین که معتقد است نشانه‌ها کانون مبارزه و عرصهٔ مجادله‌های ایدئولوژیکی است. این اندیشمندان در کنار پیشروان ساختارگرا به متن‌ها نظم می‌دهند تا نه تنها معناها را بدست آورند بلکه با کمک امر روایت برای مفهوم‌پذیرتر کردن و معقول‌تر کردن جهان، به هویت واقعی انسان نزدیک شوند.

پی‌نوشت‌ها

* در نوشتار حاضر از سخنان دکتر حسین پاینده و دکتر امیرعلی نجومیان در دوره‌های نقد ادبی شهر کتاب بهره گرفته‌ام، که جا دارد از آنان بسیار تشکر کنم.

۱. *نقد ادبی*، ص ۱۷۹.
۲. *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ص ۱۳۸،
۳. همان، ص ۱۳۳.
۴. *درآمدی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت*، ص ۳۵۶.
۵. همان، ص۱۳۷.
۶. *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ص ۱۳۶.
۷. *درآمدی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت*، ص ۳۶۸،
۸. همان، ص ۳۶۹.
۹. همان، ص ۳۶۲.
۱۰. *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ص ۲۲۸.
۱۱. همان، ص ۲۳۳.
۱۲. سخنرانی دکتر حسین پاینده در دوره‌های نقد ادبی شهر کتاب، ۱۳۸۷.

۱۳. *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ص ۱۴۸.
۱۴. همان، ۱۴۹ص.
۱۵. همان، ص,۱۵۰
۱۶. *معرفی مکاتب نقد*، حمیدرضا شایگان‌فر.
۱۷. سخنرانی دکتر حسین پاینده در دوره‌های نقد ادبی شهر کتاب، ۱۳۸۷.
۱۸. *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ص ۲۰۹.
۱۹. برگرفته از تدریس دکتر امیرعلی نجومیان در دوره‌های نقد ادبی شهر کتاب، ۱۳۸۸.
۲۰. برگرفته از سخنان محمدرضا گودرزی در کانون ادبیات ایران، ۱۳۸۷.
۲۱. *پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ص ۱۴۶.
۲۲. *درسنامهٔ نظریهٔ ادبی*، ص ۶۸ .
۲۳. *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ص ۱۳۵.

منابع و مآخذ

۱. ایگلتون، تری؛ *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*؛ ترجمهٔ عباس مخبر؛ چ ۴؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۶.
۲. هارلند، ریچارد؛ *درآمدی بر نظریه ادبی از افلاتون تا بارت*؛ علی معصومی و شاپور جورکش؛ چ۲؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۵.
۳. تودوروف، تزوتان؛ *بوطیقای ساختارگر*؛محمد نبوی؛ چ ۲؛ تهران: نشر آگه، ۱۳۸۲.
۴. اسکولز، رابرت؛ *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*؛ فرزانه طاهری، چ۲، تهران: نشر آگه، ۱۳۸۳.
۵. برسلر، چارلز؛ *در آمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمه مصطفی عابدینی‌فرد، ویراستار حسین پاینده؛ چ۱؛ تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۶.
۶. شمیسا، سیروس؛ *نقد ادبی*؛ چ۴؛ تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۸۳.
۷. کلیگز، مری؛ *درسنامهٔ نظریه ادبی*؛ ترجمه جلال سخنور، الاهه دهنوی، سعید سبزیان؛ م، چ۱؛ تهران: اختران، ۱۳۸۸.
۸. سلدون، راما و پیتر ویدوسون؛ *راهنمای نظریه ادبی معاصر*؛ عباس مخبر.
۹. گرین، کیت و جیل لیبهان؛ *درسنامه نظریهٔ و نقد ادبی*؛ گروه مترجمان؛ ویراستار حسین پاینده؛ تهران: انتشارات روز نگار،۱۳۸۳.
۱۰. شایگان‌فر، حمیدرضا؛ نقد ادبی، *معرفی مکاتب نقد همراه با تحلیل و شواهد متونی از ادب فارسی*.

نقد در موقعیت پست‌مدرن

● علیرضا فولادی*

مقدمه

وقتی تفسیر هر واژه، واژهٔ دیگری است که خود، برای تفسیر، به واژه‌ای دیگر نیاز دارد، چگونه می‌توان از واژگان، تعریف دقیق پدیده‌ها را متوقع بود؟ پذیرش این سیر «افزایشی» دلالت[1]، در موقعیت پست مدرن، یک نوع «بحران تعریف» پدید آورده است، اما این موقعیت، موقعیتی است پارادوکسیکال؛ یعنی درست همانند شکاکیت سوفسطائیان، ناخواسته، بر خویش نیز می‌تازد: اگر حقیقت درنیافتنی باشد، شما چگونه این حقیقت را دریافته‌اید؟ همچنین پست‌مدرنیسم، چیزی جز بخش پرت مدرنیسم نیست و به قولی، دشمن خود را در بطن خویش دارد.[2] پس، هنوز این امکان هست که از آن، دست‌کم، تعریف پدیده‌ها را خواستار باشیم.

مقالهٔ حاضر، نوعی اعتراف‌گیری از پست‌مدرنیسم، در بارهٔ نقد و پاره‌ای مسائل آن است. البته منظور از نقد در اینجا، تنها نقد ادبی نیست، ولی این‌گونه نقد، به دلیل تشخص، محور ارجاعات ما را تشکیل خواهد داد. این مقاله، طی سه بخش، ابتدا، تعاریف پیشین نقد، بعد، برداشت پست‌مدرن از آن و سپس، الزامات این برداشت را بازمی‌کاود.

مروری بر تعاریف پیشین نقد

تعریف‌های زیر، چند نمونه از تعاریفی است که برای نقد ادبی سراغ داریم:

---

* استادیار دانشگاه کاشان.

ـ نقد، در لغت، برگزیدن باشد و بیرون آوردن دِرهَم [سره] از میان دراهـم ناسـره، و در اصطلاح، عبارت است از علمی که بدان، جید شعر، از رَدی آن متمیز گردد و نیک، از بد فرق کرده شود، و این علم را به جهت آن، نقد گفتند که چنان که نقاد، دِرهَـم پـاک، از میان دراهم مغشوش انتخاب کند، اینجا نیز صاحب این علم، بـه طبـع وقـاد، سـخن پاکیزه و بی‌عیب، از میان سخنان ناشایسته و معیوب، التقاط نماید.[۳]

ـ نقد ادبی که از آن، می‌توان به سخن‌سنجی و سخن‌شناسی نیز تعبیر کرد، عبـارت است از شناخت ارزش و بهای آثار ادبی و شرح و تفسیر آن، به نحوی کـه معلـوم شـود نیک و بد آن آثار چیست و منشأ آنها کدام است.[۴]

ـ نقد، تجزیه و تحلیل آثار ادبی و ارزیابی آنها را از نظر فنی گویند.[۵]

ـ نقد ادب عبارت است از فن مطالعهٔ سبکهای ادبی و تمییز آنها.[۶]

ـ هنر یا علم نقد ادبی، موقوف به مقایسه و تحلیـل، تفسـیر و ارزیـابی آثـار ادبـی است.[۷]

ـ نقد ادبی، بر خلاف آنچه در برخی آثار و نوشته‌هـای ژورنالیسـتی (= روزنامـه‌ای) مشاهده می‌شود، نه مدح است و نه ذم، بلکه فعالیتی است مبتنی بر مطالعهٔ هوشـمندانه در آثار ادبی و هنری و توصیف و تحلیل و بیان فضایل و کاستیهای آنها.[۸]

ـ آنچه امروزه نقد نامیده می‌شود، عامل ارزشیابی آثار هنری است.[۹]

تعریف‌های بالا به طور کلی، در دو دسته می‌گنجند[۱۰]:

۱. تعاریف کلاسیک: بر پایهٔ این تعاریف، نقد عبارت اسـت از ذکـر معایـب و احیانـا محاسن اثر. در چنین تعاریفی، نقد، مؤلف‌محور است و معایب و محاسن اثر را به ضـعف و قوت کار مؤلف بازمی‌گردانـد. بـراین‌پایـه، «مؤلـف و مـتن تـا بـدان حـد از یکـدیگر جدایی‌ناپذیرند که نارسایی‌های ادبی جیمز، بیان مستقیم نارسایی‌های شخصی او قلمداد می‌شود.[۱۱]» همچنین روشی که در این دیدگاه، مورد استفادهٔ منتقد قرار می‌گیـرد، روش تجویزی است؛ هرچند، طبعا خرده‌تحلیل‌ها، مقدمهٔ تجویز را تشکیل می‌دهند.

۲. تعاریف مدرن: بر پایهٔ این تعاریف، نقد عبارت است از رمزگشایی اثر برای رسـیدن بـه ژرفای آن. روشی که در این دیدگاه مورد استفادهٔ منتقد قرار می‌گیرد، روش تحلیلی است؛ یعنـی منتقد مدرن، دیگر با تجویز میانه‌ای ندارد و اساساً نقد را شایستهٔ آثار برجسته می‌داند. در چنـین تعاریفی، بر خلاف تعاریف کلاسیک، نقـد، مـتن‌محـور اسـت و عوامـل بـرون‌متنـی، بـرای آن بی‌اهمیت یا کم‌اهمیتند.

ارزیابی این دو دسته تعریف، فرصتی مفصل می‌طلبد، اما اجمالاً مهمترین اشکال آنها این است که حد و مرز نقد را دقیقا متذکر نشده‌اند، تا جایی که یکی از آنها نقد ادبی را همان سبک‌شناسی تلقی می‌کند: «نقد ادب عبارت است از فن مطالعهٔ سبک‌های ادبی و تمییز آنها».[۱۲]

تعریف پست‌مدرن نقد

در قبال تعاریف کلاسیک و مدرن نقد، بی‌تردید مسئلهٔ تعریف پست‌مدرن آن نیز به میان می‌آید، ولی تا کنون نشانهٔ روشنی از این تعریف سراغ نداریم. بااین‌حال، ساخت‌شکنی، وجههٔ عملی نقد پست‌مدرنیستی را پیش روی ما می‌گذارد. الگوی اولیهٔ این روش نقد، اس/ زد رولان بارت است که در آن، بدون متذکر شدن اصطلاح ساخت‌شکنی «یکی از داستان‌های کوتاه بالزاک را ساخت‌شکنی کرد».[۱۳] پس، پست‌مدرنیسم نیز رویکرد منتقدانه دارد، منتهی بر پایهٔ روشی مجزا از روش ساختگرایی و حتی متضاد با آن باشد و اینجاست که دورهٔ پست‌مدرنیسم را بر دورهٔ پساساختگرایی منطبق دانسته‌اند. این روش نقد، به طور غیرمستقیم، ساخت‌شکنی روش‌های پیشین نقد را هم در بر دارد و از این‌رو، نوشته‌اند: «همواره یادآور پیوند ریشه‌شناختی بحران (crisis) و نقادی (criticism) است».[۱۴] آنچه مسلم است این که مبانی نظری این جریان فکری، خواه‌ناخواه باید پدید آورندهٔ تعریفی از نقد باشد، اگرنه امکان نداشت، عملا این کار را صورت دهد. در اینجا می‌کوشیم، این تعریف را بشناسیم، ولی پیشتر لازم است آن مبانی را بشناسیم و اجمال آنها چنین است:

۱. نفی مرکزیت: در بینش‌های پیشین، هر ساخت، مبتنی بر یک مرکز به شمار می‌آید که خود آن نمایندهٔ عناصر غایب بیرونی است: «تفکر کلاسیک در باب ساختار، می‌تواند مدعی شود که مرکز، به صورتی ناسازواره، درون و بیرون از آن است».[۱۵] پست‌مدرنیسم، این وضعیت را برنمی‌تابد و اساسا وجود مرکزیت را برای ساخت منتفی می‌شمارد. از این چشم‌انداز، تسلسل دال‌ها تا بی‌نهایت، امکان جایگزینی همواره آنها را فراهم می‌آورد: «غیاب مدلول استعلایی، قلمرو بازی دلالت را تا بی‌نهایت گسترش می‌دهد».[۱۶]

۲. خواننده‌محوری: در بینش پست‌مدرن، بر خلاف بینش‌های کلاسیک و مدرن، دیگر مؤلف یا متن، در قرائت و فهم اثر دخالت ندارد، بلکه خواننده، محور این امر قرار می‌گیرد. البته شرایط خواننده، نسبی است و گاه یک خوانندهٔ عادی است و گاه

خواننده‌ای منتقد. از این چشم‌انداز، منتقد نیز جز خواننده‌ای نیست که این بار با جدیت بیشتری به غور در اثر می‌پردازد. این دیدگاه با نظریهٔ «مرگ مؤلف» بارت رواج یافت و از آن پس، متن، چونان شیئی بی‌جان تلقی می‌شود که خواننده بدان جان می‌بخشد و حتی آن را بازمی‌آفریند: «تفکر نو کوشیده است چند صباحی، اندیشهٔ آفریننده و اندیشهٔ آفریده را کنار بگذارد. از نظر رولان بارت و برخی دوستانش، دیگر مؤلفی وجود ندارد، بلکه هرچه هست، متن است که بیشتر، به منتقدانش تعلق دارد تا نویسنده».[۱۷]

۳. تکثر معنی: در بینش کلاسیک و مدرن، معنی یگانه است یا دست‌کم، معنای نهایی وجود دارد، حال آن که در بینش پست‌مدرن، معنی، به تبع کثرت خوانندگان و اطلاعات و خصوصیات و ذهنیات و مشخصات آنان، کثیر است و در هر خوانش، ممکن است یکی از آن معانی ظهور کند و کلاً «مسئلهٔ اثر، با آگاهی آن از یک مسئله فرق دارد».[۱۸] البته این نکته گویای بی‌معنایی متن نیست، بلکه تکثر معنای آن را نشان می‌دهد.

بی‌گمان این مبانی جای انتقاد دارند، چون فرایند خواندن، در زیر چتر یک نوع ارتباط میان نفس خواننده و نفس مؤلف از پنجرهٔ متن پیش می‌رود. بااین‌حال، همین مبانی، تعریف تازه‌ای از نقد پیش روی ما می‌نهند که سابقه نداشته است. بر این پایه، هر نقد، چیزی جز یک «تأویل» نیست و این تعریف، حتی نقدهای ساخت‌شکنانه را شامل می‌شود، چه، آنها نیز مبتنی بر قرائت و فهم خوانندهٔ ساخت‌شکن، بروز می‌کنند. در اینجا، همین قرائت و فهم، جای تحلیل یا تجویز را می‌گیرد. این کار به خودآگاه‌ترین صورت، عبارت است از «تطبیق» میان دو گفتمان: یکی گفتمان متن و دیگری گفتمان مورد علاقهٔ خوانندهٔ منتقد.

الزامات نقد بر پایهٔ تعریف پست‌مدرن آن

تعریفی که گذشت، خواه‌ناخواه به بارآورندهٔ چند الزام برای نقد است که در این بخش می‌آیند. پاره‌ای از این الزامات، ممکن است ظاهراً خلاف منویات خودآگاه پست‌مدرنیسم باشند، ولی خلاف تبعات ناخودآگاه آن نیستند:

۱. آفرینندگی نقد: با این که منطق پست‌مدرنیسم، بیشتر، منطق نفی است تا اثبات و به همین دلیل، راه ساخت‌شکنی را پیش می‌گیرد، وقتی قرار باشد به این جریان فکری، از منظر یک دستگاه تولید نقد بنگریم، آن را آفریننده خواهیم یافت. در چنین جریانی «خواننده، به منزلهٔ اصل فعال تفسیر، قسمتی از فرایند زایشی متن است».[۱۹]

البته منتقدان مدرن نیز بر آفرینندگی نقد صحه گذاشته‌اند، چنان که دکتر شوقی ضیف می‌نویسد: «نقد را فن یا هنر نامیدیم؛ این بدان سبب است که ناقدان، اندیشه‌های خود را به وسیلهٔ آن بازگو کرده، در آن به عبارت‌پردازیها و معانی توجه بسیار کرده‌اند. آنان نیز همچون ادبا به وسیلهٔ دو عامل، بر خواننده تأثیر می‌گذارند: نخست، معنی که به کمک آن، آثار ادبی را ارزیابی می‌کنند، دیگر سبک و شیوه که بیانگر معنای مذکور است و سعی در این دارند تا خواننده در برابر بیان گیرای ایشان، سر تسلیم فرود آورد»[۲۰]، اما این آفرینندگی، آفرینندگی اختیاری و حاشیه‌ای است، حال آن که آفرینندگی نقد پست‌مدرن، آفرینندگی اضطراری و متنی است؛ یعنی در اینجا منتقد چاره‌ای جز این ندارد تا با دست‌یازی به تأویل، دال‌هایی را جایگزین دال‌های پیشین قرار دهد و از این طریق، اثر خلاقانهٔ دیگری پدید آورد.

۲. اصالت نقد: پذیرش آفرینندگی نقد، پذیرش این نکته را به همراه دارد که بر خلاف نظر منتقدان کلاسیک و مدرن[۲۱]، نقد، واسطه‌ای میان مؤلف و خواننده نیست، بلکه دنیای منتقد را در مواجهه با دنیای اثر قرار می‌دهد و از این رهگذر، ارزش‌هایی را فرو می‌گذارد و ارزش‌هایی را فرا می‌برد و خلاصه، فی‌نفسه اصالت دارد. اینجاست که اثر، آیینه‌ای می‌شود تا منتقد، سیمای خود را در آن ببیند و شخصیت خویش را با آن بسنجد. پس، نقد، سنجش‌گاه منتقد است، نه سنجش‌گاه مؤلف و کسانی که نقدی می‌خوانند، بیشتر باید مترصد نوع عملکرد اولی باشند تا دومی. بی‌گمان، این واقعیت، هوشیاری منتقد را می‌طلبد.

۳.تنوع نقد: هیچ منتقدی با منتقد دیگر، به لحاظ شخصیتی یکی نیست و وقتی نقد، محل عرضهٔ تأویل باشد، شمار تأویل‌ها، در حد شمار منتقدان قابل افزایش خواهد بود. منتقدی به زندگینامه علاقه دارد و منتقدی به روان‌شناسی و منتقدی به جامعه‌شناسی و... اینجاست که در نقد، تنوع، یا بهتر است بگوییم، امکان تنوع پدید می‌آید و هر نقد، همواره چیزی از نقد دیگر کم یا بر آن افزون خواهد داشت. با این وصف، گونه‌شناسی نقد، ضروری است و این کار، به اعتبارهای مختلف، انواع متفاوتی برای آن به دست می‌دهد. وجود تنوع در نقد، ما را به این واقعیت آگاه می‌سازد که همه‌چیز را همگان دانند.

۴. نسبیت نقد: با آنچه گذشت، نقد جامع و مانع وجود ندارد و بر این پایه، شایسته نیست منتقد، به مطلق‌اندیشی تن دهد. نسبیت نقد، واقعیتی است که بیشتر صاحب‌نظران امروزی، بر آن تأکید ورزیده‌اند، چنان که صاحب‌نظری در این باره

می‌نویسد: «منتقدان ادبی ممکن است با توجه به شرایط دریافت، زمان و آثاری که بعدها به وجود خواهد آمد، نگرش و تحلیلی دوباره نسبت به آثار ادبی داشته باشد و به عبارت ساده‌تر، نقد هیچ اثری، یک بار و برای همیشه صورت نمی‌گیرد و آثار ادبی، همراه با تحولات اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و هنری، نیازمند شرح و نقدهایی دوباره و یا چند باره می‌شوند».[۲۲]

۵. تخصصی بودن نقد: این که هر نگاه به اثر مورد نقد، نتیجه‌ای تازه پدید می‌آورد، ما را بر آن می‌دارد تا بپذیریم که این کار، یک کار سراسر تخصصی است و با مسئلهٔ خواندن عادی یکی نیست. البته پژوهشگران، این نکته را متذکر شده‌اند که ارزیابی نهایی در بارهٔ یک اثر، به واکنشهای مقدم بر نقد بستگی دارد[۲۳]، ولی این مسئله، آنجا که پای قرائت و تأویل منتقدانه میان باشد، اهمیتی ندارد. نتیجه این که هر کس نمی‌تواند به نقد آثار بپردازد، مگر این که در یک زمینه متخصص باشد و آن را از دیدگاهی پیش ببرد. این نکته بدان معناست که تأویل‌گر باید افق تأویل خود را بشناسد و حتی برای دیگران مشخص کند. از این چشم‌انداز، تنوع نقد، بیشتر رخ می‌نماید. معنای دیگر چنین نکته‌ای این است که منتقد، حق ندارد اغراض شخصی یا گروهی را در نقد دخالت دهد: «انتقاد درست علمی، قبل از هر چیز باید از شائبهٔ طرفداری و هواخواهی خالی باشد».[۲۴]

۶. ضرورت وجود مبنا برای نقد: نفی مرکزیت، خود، مبنایی است که ساخت‌شکنان، با آن به نقد آثار می‌پردازند. آیا این «نفی»، برای خویش یک نوع اثبات مرکزیت نیست. پاسخ این پرسش مثبت است و نشان می‌دهد که هیچ نقدی، بدون مبنا پیش نمی‌رود. ضمنا مبنا بر دو گونه است: یکی نظری و معطوف به کلیات و دیگری عملی و معطوف به جزئیات. گونهٔ نخست، هم‌ارز فلسفهٔ نقد خواهد بود و گونهٔ دوم، هم‌ارز منطق آن. آنچه مسلم است این که، هر نقد، به این دو نیاز دارد تا از مسیر منحرف نشود. روی دیگر این سکه آن است که نمی‌توان بدون مقدمات، به نتیجه دلخواه رسید، بلکه ابتدا باید مقدمه‌چینی کرد تا آن نتیجه حاصل آید و این مقدمات، در نقد، حکم همان مبانی را دارند.

۷. آسیب‌پذیری نقد: عدم رعایت هریک از الزامات پیش‌گفته، مانند دخالت دادن اغراض شخصی یا گرئهی، به نقد آسیب وارد می‌آورد و نقدهای ژورنالیستی، معمولا با این دست آسیب‌ها مأنوس‌ترند. این واقعیت، ضرورت آسیب‌شناسی مفصل نقد را نشان می‌دهد. پریدن دفعی وسط میدان نقد یک اثر، بی آن که مبنایی برای این کار در نظر

گرفته شود، آسیب دیگری است که در پاره‌ای نقدهای امروزی به چشم می‌خورد. خلط مبحث‌های منتقدان، متخصص نبودن آنان و تعصب بی‌دلیل ایشان، این ضرورت را دوچندان ساخته است.

۸. ضرورت وجود نقد نقد: آنچه از آسیب‌پذیری نقد می‌کاهد، وجود یک دستگاه خودمکمل در بدنهٔ سیستم نقد است و این دستگاه هم نیست، مگر «نقد نقد». باور به تسلسل دال‌ها تا بی‌نهایت، راهی برای گسترش نقد نقد باز می‌گذارد، بدین معنی که هر «نقد نقد» را در ردهٔ جایگزینی مجدد دال‌ها قرار می‌دهد و از آن، همچون آفرینشی دیگر، تجلیل به عمل می‌آورد. وجود نقد نقد به اندازهٔ وجود نقد ضرورت دارد و بلکه بیشتر، چون، از یک سو، برد اثر مورد نقد را نشان می‌دهد و از سوی دیگر، نظارت‌ها و تعامل‌های منتقدانه را سامان می‌بخشد.

نتیجه‌گیری

مهم‌ترین مبانی پست‌مدرنیسم ادبیات‌شناختی، عبارت است از نفی مرکزیت، خواننده‌محوری و تکثر معنی. با توجه به این مبانی، تعریف این جریان فکری، از نقد، چیزی جز تأویل نیست. این تعریف، خواه‌ناخواه برای نقد الزامات زیر را به بار می‌آورد که علی‌رغم منفی‌بافی‌های چنین جریانی، جنبهٔ مثبت و سازنده دارند:

- آفرینندگی نقد
- اصالت نقد
- تنوع نقد
- نسبیت نقد
- تخصصی بودن نقد
- ضرورت وجود مبنا برای نقد
- آسیب‌پذیری نقد
- ضرورت وجود نقد نقد

پی‌نوشت‌ها

۱. *ساختار نشانه و بازی*، ص ۲۸.
۲. *به سوی مفهوم پسامدرنیسم*، ص ۹۸،
۳. *بدایع الافکار*، ص ۱۶۶،
۴. *نقد ادبی*، (زرین‌کوب)، ج ۱، ص ۵،
۵. *نقد ادبی*، (شوقی ضیف)، ص ۱۳،

۶. *در نقد و ادب*، ص ۲۴؛ گرایش‌های فلسفی در نقد ادبی، ص ۱،
۷. *فرهنگ ادبیات و نقد*، ص ۱۰۴،
۸. *مبانی و روش‌های نقد ادبی*، ص ۱۳،
۹. *دربارهٔ نقد ادبی*، ص ۳۷،
۱۰. ر.ک: *نقد ادبی*، (شمسیا)، صص ۳۰-۲۵،
۱۱. *عمل نقد*، ص ۲۶.
۱۲. *در نقد و ادب*، ص ۲۴؛ گرایش‌های فلسفی در نقد ادبی، ص ۱.
۱۳. *عمل نقد*، ص ۱۳۸،
۱۴. *شالوده‌شکنی*، ص ۱۲،
۱۵. *ساختار نشانه و بازی*، ص ۸،
۱۶. همان، ص ۱۰،
۱۷. *نقد ادبی در قرن بیستم*، ص ۹،
۱۸. *عمل نقد*، ص ۱۴۵،
۱۹. *درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی*، ص ۲۹۲،
۲۰. *نقد ادبی*، (شوقی ضیف)، ص ۱۳،
۲۱. *نقد ادبی*، (زرین‌کوب)، صص ۱۲-۱۱،
۲۲. *مبانی و روش‌های نقد ادبی*، صص ۲۰-۱۹،
۲۳. *مبانی نقد ادبی*، صص ۲۰-۱۷،
۲۴. *نقد ادبی*، (زرین‌کوب)، ص ۲۱.

منابع و مآخذ

۱. امامی، نصرالله؛ *مبانی و روشهای نقد ادبی*؛ چاپ اول؛ تهران: جامی، ۱۳۷۷.
۲. ایوتادیه، ژان؛ *نقد ادبی در قرن بیستم*؛ ترجمهٔ مهشید نونهالی؛ چاپ اول؛ تهران، نیلوفر، ۱۳۷۸.
۳. بلزی، کاترین؛ *عمل نقد*؛ ترجمهٔ عباس مخبر؛ [بی‌چا] تهران؛ قصه، ۱۳۷۹.
۴. حسن، ایهاب؛ *«به سوی مفهوم پسامدرنیسم»، ادبیات پسامدرن*؛ [بی‌چا؛] ویرایش دوم؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۱.
۵. دریدا، ژاک؛ *«ساختار نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی»، به سوی پساساختارگرایی و در مطالعات ادبی*؛ تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو؛ چاپ اول؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۱.
۷. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ *نقد ادبی*؛ چاپ سوم؛ تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۱.
۸. شمیسا، سیروس؛ *نقد ادبی*؛ چاپ اول؛ ویرایش دوم؛ تهران: میترا، ۱۳۸۵.
۹. ضیف، شوقی؛ *نقد ادبی*؛ ترجمهٔ لمیعه ضمیری؛ چاپ اول؛ تهران: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۲.
۱۰. عدنان، سعید؛ *گرایش‌های فلسفی در نقد ادبی*؛ ترجمهٔ نصرالله امامی؛ چاپ اول؛ اهواز: دانشگاه شهید چمران، ۱۳۷۶.
۱۱. فرزاد، عبدالحسین؛ *در بارهٔ نقد ادبی*؛چاپ دوم؛ تهران: نشره قطره، ۱۳۷۸.

۱۲. کادن، جی.ای؛ *فرهنگ ادبیات و نقد*؛ ترجمهٔ کاظم فیروزمند؛ چاپ اول؛ تهران: شادگان، ۱۳۸۰.
۱۳. گرین، کیت و لبیهان، جیل؛ *درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی*؛ ترجمهٔ لیلا بهرانی محمدی و دیگـران؛ چاپ اول؛ تهران: روزنگار، ۱۳۸۳.
۱۴. گرین، ویلفرد و دیگران؛ *مبانی نقد ادبی*؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری؛ چاپ اول؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۷۶.
۱۵. [مندور، محمد] ؛ *در نقد و ادب*؛ ترجمهٔ علی شریعتی؛ [بی‌چا]؛ تهران: الثوره، [بی‌تا].
۱۶. نوریس، کریستوفر؛ *شالوده‌شکنی*؛ ترجمهٔ پیام یزدانجو؛ چاپ اول؛ تهران: مرکز، ۱۳۸۵.
۱۷. واعظ کاشفی سبزواری، میرزا حسین؛ *بدایع الافکار فی صنایع الاشعار*؛ ویراستهٔ میرجلال‌الـدین کزازی؛ چاپ اول؛ تهران: مرکز، ۱۳۶۹.

مقام و مختصات نقد در تاریخ فرهنگ اسلامی

● **مهدی کمپانی زارع***

مقدمه

برخی از محققان معاصر برآنند که «اگر با تسامح بسیار بتوان هر تمدنی را به یکی از ابعادش فروکاست، می‌توان تمدن مصر باستان را تمدن پس از مرگ و تمدن یونان را تمدن عقل نامید، اما تمدن عربی ـ اسلامی همان تمدن متن است.»[۱] معجزه اصلی و ابدی پیامبر اسلام کتابی است که همه کسانی که با آن مواجهه داشته‌اند، به نحوی از انحای از آن متأثر شده‌اند. این تأثیرپذیری به گونه‌ای گسترده و عمیق است که می‌توان ادعا کرد هسته محوری این فرهنگ و تمدن بی‌هیچ شائبه‌ای، متن قرآنی است. ما در هیچ یک از فرهنگ‌ها و تمدن‌های بزرگ جهان با چنین امری روبرو نیستیم و هیچ کتابی را سراغ نداریم که اعصار و امصار را این‌گونه درنوردیده باشد و در جزئی‌ترین شئون زندگی امتی ورود نموده باشد. به تعبیر سعدی:

یتیمی که ناکرده *قرآن* درست　　کتبخانه هفت ملت بشست[۲]

یکی از ابعاد مهمی که در این کتاب مورد توجه و تأکید است، تشویق و تحریض به دانش اندوزی و تعقل و تفکر است. در *قرآن* کریم مکرر خلق به تفکر و تدبر در احوال کائنات دعوت می‌شوند[۳] و نیز از برتری اهل دانش و درجات عالی آنان سخن می‌رود[۴] و حتی در جایی شهادت صاحبان علم، تالی شهادت خدا و ملائکه دانسته می‌شود[۵]. از منظر قرآنی خشیت که یکی از مهمترین خصایص اهل ایمان است، منحصر در علما است[۶] و تنها آنانند که در سخنان و امثال کتاب الهی تعقل می‌کنند.[۷]

---

* پژوهشگر حوزه عرفان و ادبیات.

پیامبر(ص) و ائمه معصومین نیز به اقتفای کلام الهی در باب اهمیت دانش و تعلیم و تعلم آن سخن را به عرش رساندند. در سیره ایشان نیز این بزرگداشت دانش مشهود بود. پس از غزوه بدر اسیرانی که توانایی پرداختن فدیه نداشتند، در صورت آموزاندن خط و سواد به ده تن از فرزندان مسلمین، آزادی می‌یافتند. به تشویق پیامبر(ص) زید بن ثابت، زبان عبری و سریانی آموخت و ابن عباس با *تورات* و *انجیل* آشنایی قابل توجهی یافت.[۸] اینکه می‌توان دانش را از اهل نفاق[۹] و چینیان[۱۰] دریافت کرد، اوج عظمتی بود که اسلام برای دانش آموزی قائل شد. این توصیه‌ها موجب شد که مسلمین به جز برخی علوم ضارّ چون سحر و طلسمات، در آموختن تمام علوم عصر خود کوششی گسترده را آغاز نمایند. حتی برخی از علوم که از ناحیه پیامبر(ص) با معنای خاصی که عرف از آن دریافت می‌کرد، در عداد علوم بی فایده قرار داده شده بود، با تغییر تلقی عرف و تغییر کاربری آن در زمره علوم نافع درآمد. از زمره این علوم می‌توان به علم انساب، شعر و تاریخ اشاره کرد.[۱۱] تکریمی که از عالم در متون اسلامی وارد شده، به هیچ روی قابل قیاس با هیچ مکتب و مذهبی نیست. مداد علماء از خون شهیدان برتر دانسته شد[۱۲] و آنان وارثان پیامبران[۱۳] و حتی در شمار پیامبران بنی اسرائیل[۱۴] درآمدند و توانایی بر شفاعت یافتند[۱۵] و باقی در روزگاران خوانده شدند.[۱۶] همهٔ اینها شوری عظیم در مسلمین افکند و موجب شد که طی چند قرن، طلایه‌داران دانش و فرهنگ در سراسر جهان باشند. کمتر دانشی بود که در میان آنان مطرح نباشد و معرکهٔ آرا قرار نگیرد. توصیه اولیای دین در باب دریافت علم از اقطار عالم به درستی اجرا شد و مسلمانان هر تمدن و فرهنگی را که واجد میراث علمی می‌یافتند، مورد استفاده قرار می‌دادند و داشته‌های آنان را بی هیچ تردید و ترسی ترجمه می‌کردند و مورد بحث و فحص قرار می‌دادند. این نهضت عظیم علمی به هیچ روی نه از حیث زمانی و نه از حیث گستره بازیگران و تماشاگران این عرصه، تبی گذرا و حالی پرّان نبود، بلکه جریانی عمیق و ریشه‌دار در سطح جامعه بود که بر ابعاد مختلفی از فرهنگ جامعه اسلامی ابتنا داشت. یکی از مهمترین این عوامل به گمان نگارندهٔ این سطور مهمترین عامل شکوفایی در این برهه در جهان اسلام فرهنگ عمیقی بود که در میان قاطبه دانشمندان مسلمان در رویارویی با اندیشه‌های دیگر و دیگراندیشان وجود داشت. این فرهنگ که ملهم از تعالیم اسلامی و نیز شناخت عرصه عمل علمی بود، بحدی در رشد و شکوفایی اندیشه‌ها و اندیشوران سهیم بود که حتی غیر مسلمانان نیز در تحت لوای آن به فعالیت‌های علمی می‌پرداختند. این نوشتار در مقام بیان اجمالی این فرهنگ

و ابعاد و عوامل و آثار آن در جامعه اسلامی است. این مواجهه و رویارویی عالمانه اهل دانش معنای بسیار وسیعتری به نقد و انتقاد می‌دهد و آن را از ذکر عیوب به قصد خودبزرگ نمایی و تخریب دیگران و احیاناً هتاکی‌هایی اهل هیاهو فراتر می‌برد و بوضوح معلوم می‌سازد که بدون وجود داشتن چنین جریان پویایی اساساً نمی توان از دانش و رشد و شکوفایی آن سخن گفت.

۱. مبانی تئوریک نقد

همان‌گونه که گفته شد متون اسلامی مشحون‌اند از ترغیب و تشویق به تعلم و تعقل. علم‌آموزی و اندیشیدن لوازمی دارند و آن یافتن جرأت دانستن و پرسیدن است. علم از پرسش و اشکال تغذیه می‌کند و از این‌رو هر آن که بدان توصیه می‌کند، بایستی هم به لوازم و عوارض آن آشنایی داشته باشد و هم سینهٔ گشاده‌ای را دارا باشد و هم یارای شنیدن اقوال دیگر را داشته باشد. همهٔ اینها فرع بر علم‌شناسی است و تا کسی بدین مسأله واقف نباشد، نمی تواند چنین تحمل و توصیه‌ای داشته باشد. در جامعه‌ای که به دانش‌اندوزی توصیه می‌شود، لاجرم اختلاف اندیشه رخ می‌نماید و اندیشمندان در مقابل اندیشه یکدیگر می‌ایستند و اینجاست که نقد شکل می‌گیرد. معنای اعم نقد عبارت است از مطلق رفتارهای ارزیابانه‌ای که افراد یا گروه‌های مختلف در تقابل با یکدیگر انجام می‌دهند. یکی از شروط اساسی تداوم و غنای چنین مواجهه‌ای در جوامع بدون تردید، تساوی برخورداری‌های اجتماعی برای اندیشمندان است. در جامعه‌ای که اندیشه‌ای خاص مورد حمایت قرار می‌گیرد، اندیشمندان منتقد و دیگراندیشان در اغلب موارد در معرکه نقادی وارد نمی شوند تا مبادا به اصناف محدودیت‌های اجتماعی مبتلا نشوند. از این رو در کنار توصیه به دانش دو نکته اساسی را بایستی مدنظر داشت:

اولاً: مسیر دانش طریقی است که از خوشایندها و بدآیندهای هیچ‌کس پیروی نمی‌کند و نمی‌توان آن را در قوالب مطلوب اهل قدرت قرار داد. حتی اگر کلیسا مشاهدات گالیله را خوش نداشته باشد، براستی گالیله چیزهایی را با تلسکوپ خود می‌بیند که معارضت تمام با عقاید آنان دارد.

ثانیاً: برای رشد دانش جدا از توصیه به دانش بایستی به فرهنگ دانش مجهز شد. تاریخ نشان داده که اهل دانش با کمترین امکانات دنیوی قادر به بزرگترین اکتشافات و اختراعات علمی هستند، مادامی که بتوانند آزادانه و بی هیچ قوهٔ قهریه‌ای به تضارب آرا و بیان اندیشه‌های خود بپردازند. به عبارت دیگر تنها کسانی حق ورود به عرصهٔ دانش

را دارند که هم در تولید و خلق آن مشارکت علمی دارند و هم برای خود حق محفوظ و مخصوصی قائل نیستند. بزرگترین خطای ممکن در این باب ورود غیرعالمانهٔ ناعالمان است. در جامعه‌ای که توصیه به دانش‌اندوزی می‌شود، در حوزهٔ عمومی نمی‌توان خود را در بازی دانش فراتر از دیگران نشاند و از حق مخصوص سخن گفت. هر کس که در جامعه از دیگر انسان‌ها مطالبهٔ قبول می‌کند، می‌توان و بایست از وی مطالبهٔ دلیل کرد. از این روست که نقد برای دانش جزء ساختاری (structural constituent) و هویت-بخش است و نمی‌توان این پدیده‌ای را که ماهیت گفتگویی دارد، به تک گویی مبدل ساخت. از سوی دیگر چون مراکز قدرت همواره در صدد آن هستند که هرآنچه به احتشام و توانایی‌هایشان می‌افزاید، به خود جلب کنند و از آنِ خود سازند، بنابراین افراد و مجامعی که توانایی بر تولید دانش دارند، ناگزیر بایستی استقلال حقیقی از آنان داشته باشند؛ وگرنه دانش در آن جامعه به پاره‌ای از کاربردهای آن برای اهل قدرت فروکاست می‌شود و ابزاری می‌شود در خدمت جلوه‌گری و شکوه‌نمایی و فریب. هر که در عرصهٔ دانش وارد می‌شود، هم می‌تواند بپرسد و هم دیگران چنین رخصتی در برابر وی دارند. به عبارت دیگر هر منتقدی پاسخگوست. اگر افراد و جماعاتی شأن انتقاد را برای خود قائل باشند و به پاسخگویی اعتنایی ننمایند، قواعد این عرصه را به هم ریخته‌اند و این دقیقاً تناقض سلطانی و درویشی است که در آثار قدما مکرر دیده می‌شود. سعدی از قول دانای روشن نفسی به اتابک تکله می‌گوید:

تو بر تخت سلطانی خویش باش به اخلاق پاکیزه درویش باش[۱۷]

اما این چنین چیزی جز برای کسانی که خود را از امارگی‌های نفس تهی ساخته‌اند، میسور نیست. به تعبیر *قرآن کریم*«و ما یُلقّاها الّا الذین صَبروا و ما یُلقّاها الّا ذوحظٍ عظیمٍ»[۱۸] و نمی توان در حوزهٔ عمومی و با انسان‌های غالباً متوسط الحال، چنین بناهایی را برآورد. از این رو به میزانی که مراکز قدرت در سطح جوامع اهل دانش را آزادی عمل می‌دهند، فرصت تضارب آرای و نقادی پیش می‌آید و خطاهای اهل دانش نیز به وسیلهٔ خود آنان تصحیح می‌شود. در جامعه‌ای که ماهیت جمعی دانش و اختلاف آرا به رسمیت شناخته می‌شود و تنها اهل دانش به مصاف یکدیگر می‌روند، وضعیت پایداری حادث می‌شود که می‌توان بدان *فرهنگ نقد* گفت. فرهنگ نقد به ارزش‌ها، باورها و معانی سازنده و حاکم بر رفتارهای ارزیابانه فرد یا گروهی خاص در هنگام بررسی درست/ نادرست، زیبا/ زشت، خوب/ و اموری از این دست گفته می‌شود که منجر به تعیین و تعریف موقعیت‌ها، ابزارها و روش‌های خاصی در این حیطه می‌شود.

فرهنگ نقد تابعی است از متغیرهای گوناگونی از جمله مسائل اجتماعی، اعتقادی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی. این تغییر نه تنها از جامعه‌ای به جامعه دیگر با تغییر متغیرات مذکور واقع می‌شود، بلکه از جوامع و گروه‌های کوچکتر نیز با تغییر اموری چون سن، جنس، موقعیت اجتماعی و پایگاه عقیدتی و... تفاوت می‌یابد. همهٔ اینها نشان می‌دهد که علم و به تبع آن نقادی عالمانه واجد زمینه‌های اجتماعی عمیق و فربه هستند و در بررسی آن نباید از آن غفلت نمود و دانشی چون جامعه‌شناسی معرفت متکفل بحث از آن می‌باشد. «جامعه‌شناسی معرفت بدواً به ارتباط دانش با دیگرعوامل وجودی در جامعه یا فرهنگ می‌پردازد... یکی از مشغله‌های اساسی جامعه‌شناسان معرفت این بوده است که نشان دهند چگونه مجموعه‌های تخصصی اندیشه و معرفت، نظیر نظام‌های زیبایی شناختی، اخلاقی و فلسفی، عقاید مذهبی و اصول سیاسی از زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی‌ای که در آن پرورده می‌شوند، متأثر می‌گردند.»[۱۹] فرهنگ نقد به تعبیر هابرماس فرهنگ رهایی‌بخش است. در فرآیند نقد است که منتقد به بررسی خرد و محصولات آن (دانش و معرفت)، خود و اجتماع می‌پردازد و هرگونه بند رقیتی را از پای خرد خویش وا می‌نماید.[۲۰] توسعهٔ فرهنگ نقد، دانش را از افتادن به ورطهٔ تبلیغ می‌رهاند و بر کرسی تحقیق می‌نشاند و هرگونه سلطه‌ای را بر آن ناممکن می‌سازد. این وظیفه بر عهدهٔ نقد علمی است. «وظیفهٔ نقد علمی این است که این تمایز را حفظ کند و اجازه ندهد ارزشگذاری‌های فراعلمی با سؤالات مربوط به صدق احکام خلط شوند.»[۲۱]

نقد علمی نیز برای اینکه بتواند چنین رسالت عظیمی را به انجام برساند، نیازمند تحقق سه امر است: چارچوب و گفتمانی که در آن معیارها و استانداردهای نقد تبیین و تعریف شود؛ وجود و ایجاد فضای اجتماعی ـ فرهنگی که زمینهٔ تربیت انسان منتقد را فراهم آورد؛ وجود و ایجاد انگیزش و تمایل به نقادی در فرد با فراهم آوردن زمینه‌های پرورش مانند عدم ایجاد محرومیت‌های اجتماعی، یافتن رفاه نسبی، مجال و عرصه برای بیان اندیشه‌ها و انتقادات. عدم حضور هریک از این امور، منجر به افول جریان نقد و به تبع آن رشد دانش می‌شود.

برای ارزیابی و تشخیص شدت و ضعف فرآیند نقد در جامعه، علاوه بر انتشار آثار نقدمحور، دو شاخص مهم وجود دارد و آن عبارت است از وجود جریان نقد در میان گفتمان‌های رقیب و اساساً وجود داشتن چنین تقابل‌هایی در قالب پدیده‌های علمی ـ اجتماعی و دیگری وجود سنت‌های انتقادی برای قالب بخشیدن به انتقادات (مانند سنت

شرح‌نویسی در جهان اسلام) که این نیز بنوبه خود ریشه در زمینه‌های فرهنگی و آموزشی جوامع دارد.

گفته شد که جریان نقد در سطح جوامع علمی امری ضروری و اجتناب ناپذیر است. این ضرورت دلایل گوناگونی دارد.

اولاً: چنان‌که گفته شد، نقد راهی است برای اینکه غیردانش و دانشی به ساحت علم راه نیابند. اهل علم بایستی با نقد و قواعد و اخلاقیاتی که در این باب اِعمال می‌کنند، هم سره و ناسره را بنمایند و هم نشان دهند که غیرعالمان را به عرصه علم راه نیست.

ثانیاً: انسان‌ها در اغلب موارد میل وافری به سکون و تقلید دارند و عقیده پرستی را که خطرناکترین نوع بت‌پرستی است، به جای تحقیق و تفحص ترجیح می‌دهند. چه بسیار امور نادرست و غیر اخلاقی که به نام رسوم و اعتقادات دیرینه در سطح جوامع ساری و جاری است. روان‌شناسی عموم مردم و نیز قاطبهٔ اهل دانش به سوی تقلید و پذیرش گرایش دارد. جالب اینکه حتی نقدهایی که ابراز می‌کنند نیز نقد اصیل خودشان نیست و به نوعی آن را تقلید کرده اند. یعنی در تحقیقی ترین بخش دانش که نقد است، برخی مقلدند و برخی نیز بیشینهٔ همّشان جرح و هتاکی است که هیچ از آن جزمیت و جمود را ترمیم نمی کند. از این رو مهمترین عنصری که می‌تواند جامعه را از این خطر رها نماید، نقد است و اشاعه فرهنگ آن.

ثالثاً: نقد خود رویهٔ دیگری از تولید دانش است. نقدها دخالت‌های نابجا و گذرای جماعتی از غیر اهل دانش نیست که از آن بتوان در قالبی غیر از علم سخن گفت. برای نمونه تا *اشارات و تنبیهات* بوعلی سینا در جهان علم مورد مطالعه قرار می‌گیرد، نقدهای فخررازی نیز زنده و پویاست.

رابعاً: اندیشه‌ای که مورد نقد و بررسی قرار نگیرد، دچار توهم می‌شود و هم گوینده و هم مخاطبان را در شناخت اندازه و وزن آن دچار سرگردانی می‌نماید. بسیارند کسانی که گمان می‌برند به اندیشهٔ مهم و شگفتی راه یافته‌اند و یا در باب اندیشهٔ خود دچار کم‌بینی علمی (و نه اخلاقی) می‌شوند. منتقد با نشان دادن وزن اندیشه به خوبی جایگاه عالم را در جهان علم آشکار می‌سازد. نقد برای دانش حکم قیامت دارد و اسرار آن را برملا می‌سازد.

خامساً: نقد است که بسیاری از مبانی و پیامدهای بعضاً مجهول را هویدا می‌سازد. علم شناسان نشان داده‌اند که برخی از بزرگترین دانشمندان و مکتشفان به درستی به

ماهیت علم و عمل خود واقف نبوده انـد[۲۲] و ایـن تنهـا بـه جهـت پوشـیدگی مبـانی و عوارض دانش است. هیچ نظریه و دیدگاهی به خودی خود بیانگر این دو نیست و بیـان این دو تلاشی دیگر را مقتضی است که عمدتاً خود واضعان کمتر بـه آن مـی‌پردازنـد و منتقدان آن را پدیدار می‌سازند. همین تلاش اخیر منتقدان است که دورنماهای تـازه‌ای را از یک بحث علمی به معرض دید می‌گذارد و به دیگران مجال آن را می‌دهـد کـه در آن افق اندیشه را به نظاره بنشینند و در مواردی دست به نوآوری زنند.

سادساً: نقد نه تنها از آنچه مانع ورود خطا به دانش است، جلوگیری می‌کند، بلکه از وقوع امری غیراخلاقی نیز ممانعت می‌کند. توضـیح اینکـه «وقتـی کسـی یـک قاعـدهٔ منطقی را نقض می‌کند یا یکی از ضوابط تفکر نقدی را زیر پا می‌گذارد، نـه تنهـا مـانع پیشرفت دانش بشری شده است ـ که این مطلبی است کاملاً واقعی و ناظر به امور واقع ـ بلکه راه پیشرفت معنوی خود را هم ـ که امری غیرواقع و ارزشی اسـت ـ سـد کـرده است. »[۲۳] ذکر چنین خطاهایی از ناحیهٔ منتقد راه هر دو را مسدود می‌کند.

سابعاً: جاری شدن نقد در سطح جامعه علمی می‌تواند سطح دانش نویسنده، منتقد و حتی ناظران بیرونی را بالا برد و از این جریان سیال دانش در اجتماع نهضت‌های علمی برآید و در سطحی کلان تر تبدیل به فرهنگ علمی و حتی تمدن شـود. اینکـه جهـان مدرن را (critical world) گفته اند، ناظر به اهمیت عنصر نقد در شکل‌گیـری اندیشـه مدرن است و براستی می‌توان از این عنصر برای شـکل‌گیـری مهمتـرین جریـان‌هـای انسانی استفاده کرد.

۲. زمینه‌های فرهنگ نقادی در تاریخ فرهنگ اسلامی

مطالعهٔ تاریخ فرهنگ اسلامی تا قرون میانه نشان از وجود چنین فرهنگ و روحیه‌ای در میان اندیشمندان و دانشمندان مسلمان دارد. تعـالیم اسـلامی پیشـگفته در بـاب اهمیت دانش و پذیرش لوازم آن و نیز تسامح گسترده‌ای کـه بـر فضـای عمـومی ایـن اعصار حاکم است، فرهنگ و تمدنی را طی چند قرن رقم مـی‌زنـد کـه بـا هـیچ‌یـک از تمدن‌های گذشته جهان از حیث وسعت دانش‌ها و مشرب‌ها و سعهٔ صدر صـاحبان آن قابل قیاس نمی باشد. آنچه در مباحث نظری پیشین در مقام تعریف بیان شد، در جهان اسلام طی قرونی چند در مقام تحقق ملاحظه شد. این فرهنگ علمی پویـا کـه جریـان نقد بر صدر آن نشسته بود، بیش از همه چیز ریشه در آموزه‌های اولیای دیـن و پیـروان راستین آنان داشت. نقادی در سطوح مختلف از توصیه‌های اکید متون دینی اسـت. آیـه

شریفهٔ «فبشّر عباد الذین یستمعون القول فیتّبعون احسنه اولئک الذین هداهم الله و اولئک اولوالالباب»[۲۴] مطلق ارزیابی را مورد توجه قرار می‌دهد. این آیه که خلق را به شنیدن سخنان و پیروی از نیکوترین آن دعوت می‌کند، تنها در فضایی ممکن و میسور است که اندیشه‌های متخالف و متعارض مجال طرح و بررسی و نقد داشته باشند. در جوامع تک صدایی که سخنان مخالفان به فرض شنیده شدن بسیار ضعیف و محرّف شنیده می‌شود، نمی توان تبعیت از احسن کرد. همچنین در *قرآن* کریم آمده که به موسی(ع) الواحی دادیم که در آن در زمینه‌های گوناگون سخنانی آمده بود و به وی گفتیم: «فخذها بقوة وامر قومک یأخذوا بأحسنها»[۲۵] مفسران کلام الهی در ذیل برخی دیگر از آیات نیز به اهمیت مسأله نقادی و تحقیق (بویژه در دین) اشاره نموده‌اند که برای اجتناب از تطویل کلام از آوردن آن سخنان اجتناب می‌شود.[۲۶] در احادیث نیز نقادی ساحات و سطوح مختلفی را شامل می‌شود. نقادی اخلاقی و بیان عیوب در حیطهٔ فردی به قصد اصلاح از اهم آن می‌باشد. احادیثی چون «آثر الناس الیک من اهدی الیک رشدک و کشف لک عن معایبک»[۲۷]، «أحبّ اخوانی الیّ من اهدی الی عیوبی»، «من بصّرک عیبک فقد نصحک»[۲۸]، «المؤمن مرآة لأخیه المؤمن»[۲۹]، «انما یسمی الصدیق صدیقاً لانّه یصدقک فی نفسک و معایبک»[۳۰]، «انما یحبک من لایتملقک و یثنی علیک من لایسمعک»[۳۱]، «المسلم مرآة أخیه فاذا رأیتم من اخیکم هفوة فلاتکونوا علیه إلبا و کونوا له کنفسه و أرشدوه و انصحوا و ترفّقوا به»[۳۲] ناظر به اهمیت نقد در این ساحت است. در سخن معصومین وارد شده که «از نشانه‌های دانا نقادی از خویش و آگاهی از حقایق فنون رأی و نظر است.»[۳۳] امام باقر(ع) سخن بسیار عمیقی را از حضرت عیسی(ع) نقل می‌کنند که براستی در این بحث از اهمیت وافری برخوردار است: «حق را بگیرید گرچه از اهل باطل باشد و باطل را برنگزینید گرچه گویندگانش اهل حق باشند. شما منتقدان کلام باشید. چه بسا گمراهی است که به کتاب خدا زیور شده و در لفافه و توجیه آیه‌ای و دلیل دینی آمده است؛ همانطور که مس با نقره ناخالص آمیخته می‌شود. در نظر بدان‌ها یکسان به نظر می‌رسند و کسانی که با بصیرت بدان می‌نگرند، خبرگان‌اند.»[۳۴] احادیث بسیاری در این باب وارد شده که معیار صحت و سقم و حقانیت و بطلان کلام گوینده آن نیست بلکه خود سخن و انطباق آن بر حقایق است. «غریبتان: کلمهٔ من سفیه فأقبلوها و کلمهٔ سفه من حکیم فاغفروها»[۳۵]، «انظروا

الی ماقال و لاتنظروا الی من قال»[۳۶]؛ «خذ الحکمهٔ و لو من المشرکین»[۳۷]؛ «خذ العلم ممن عنده و لاتنظروا الی عمله»[۳۸] هنگامی که توجه از گوینده به متن سخن وی منتقل می‌شود، فهم و نقد کلام محوریت می‌یابد. اهمیت دادن به نقد و مجال‌آفرینی برای آن تنها در کلام این بزرگان تجلی نیافته است و در سیره و سلوک آنان با دیگر انسان‌ها ملاحظه می‌شود. مرحوم مطهری در این باب بیانی جالب دارند. «شما کی در تاریخ عالم دیده اید که در مملکتی که همه مردمش احساسات مذهبی دارند، به غیرمذهبی‌ها آن اندازه آزادی بدهند که بیایند در مسجد پیامبر یا در مکه بنشینند و حرف خودشان را آن طور که دلشان می‌خواهد بزنند، خدا را انکار کنند، منکر پیامبری پیامبر شوند، نماز و حج را رد کنند و بگویند ما اینها را قبول نداریم. در تاریخ اسلام از این نمونه‌های درخشان فراوان می‌بینیم. به دلیل همین آزادی‌ها بود که اسلام توانست باقی بماند. اگر در صدر اسلام در جواب کسی که می‌آمد و می‌گفت من خدا را قبول ندارم، می گفتند او را بزنید و بکشید، امروز دیگر اسلامی وجود نداشت. اسلام به این دلیل باقی مانده که با شجاعت و با صراحت با افکار مخالف مواجه شده است.»[۳۹] سیری در سیره پیامبر(ص) و ائمه معصومین نشان می‌دهد که ایشان در عرصه اعتقادی اولاً به گفت و گو و ثانیاً به مدارا رفتار می‌کردند. امیرالمؤمنین همواره به کسانی که خواهان برخورد سخت و قاطعانه بودند، این سخن پیامبر(ص) را یادآور می‌شدند که«اگر خداوند یک نفر را به دست تو هدایت کند، بهتر از هرچیزی است که خورشید بر آن می‌تابد.»[۴۰] امام علی(ع) به خوارج که بدترین توهین‌ها را در حق ایشان روا می‌داشتند، چنین پاسخ می‌داد: «شما را از نمازگزاردن در مساجد بازنمی‌داریم و سهمیهٔ بیت‌المال‌تان را قطع نمی کنیم و تا زمانی که دست به شمشیر نبرده اید با شما نمی جنگیم.»[۴۱] نقل است که مردی یهودی نسبت به مسائل عقیدتی اسلام و شخص امیرالمؤمنین جسارت نمود. اصحاب حضرت خواستند وی را تنبیه نمایند، ایشان فرمودند: «او را رها کنید و در مورد وی شتاب نکنید. با فشار و زور و بدون منطق نمی‌توان براهین الهی را برای وی ثابت کرد.»[۴۲]

در عصر ائمه دیگر نیز چنین مشی‌ای قابل مشاهده است. در زمان امام صادق(ع) برخی ملحدان علیه اسلام تبلیغ می‌نمودند. مفضل بن عمر می‌گوید: «روزی در روضه میان قبر و منبر پیامبر نشسته بودم که ابن ابی العوجاء با یارانش ـ از ملحدان مدینه ـ به آنجا آمدند و درباره پیامبر و حتی خداوند مطالبی کفرآمیز می‌گفتند. من از خشم و

عصبانیت نتوانستم خویشتن را نگاه دارم و گفتم: ای دشمن خدا! در دین خدا بـه الحـاد کشانده شدی و خداوند سبحان را انکار کردی. ابن ابی العوجاء گفت: ای فلان! اگر اهل کلام هستی با تو سخن گوییم و اگر دلیلت ثابت گشت، از تو پیروی می‌کنیم و اگر اهل کلام نیستی، سخنی با تو نیست و اگر از اصحاب امام صـادق هسـتی، او هرگـز بـا مـا چنین سخن نمی گوید و با شیوهٔ تو با ما مجادله نمی کند. او سخنان ما را پیش از آنچه شنیده‌ای شنیده است، ولی در گفتگو با ما هرگز به ما دشنام نداده و به ما تعدی نکـرده است. او در مباحثه بردبار و باوقار و عاقل و استوار است. وی نادان و بـی پـروا و سـبک مغز نیست. به سخن ما گوش فرا می‌دهد و کلام ما را می‌شنود و به سـخنان مـا خـوب توجه می‌کند. تا آنکه هرگاه تصور می‌کند که سخنان خود را خوب و کامـل گفتـه ایـم، حجت ما را با دلایلی ساده و خطابی کوتاه نقض و ما را به برهان خود ملزم می‌کند و تو اگر از شاگردان او هستی، مانند او با ما سخن بگو.»[۴۳] با این همه ابن ابی العوجاء از کفر بازنگشت و چون طرفداران بسیاری یافت، توسط حاکم کوفه کُشته شد. منصور عباسـی چون از این واقعه مطلع شد، بر ولایتدار خود خشم گرفت و وی را از کار برکنار کرد.

همچنین نقل است که ابن مقفع در مسجدالحرام با جمعی از سران مخالفان نشسته و با مسخره کردن مراسم حج و عبادت حاجیان تفریح می‌کردند. در نزدیکی آنـان امـام صادق(ع) نشسته بود. حضرت با گشاده رویی و سعهٔ صدر گفته‌های آنان را بـدون آنکـه طرد و لعن کند، پاسخ داد و مسائل حج را برهانی بیان نمود.[۴۴] امـام رضـا(ع) نیـز طـی مناظرات مکرری با بیان برهانی و جـدال احسـن توانسـتند بسـیاری از غیرمسـلمانان و غیرشیعیان را به اشکالات اندیشه‌شان واقف سازند. ایشان بـا یهودیـان بـا تـورات و بـا مسیحیان با انجیل و با مسلمانان با قرآن و با ملحدان با دلایل و شواهد بـرون دینـی و عقلی سخن می‌گفتند.[۴۵]

روح تسامح و تساهل در چند قرن ابتدایی تاریخ اسلام در زمینـه اخـتلاف عقایـد و مذاهب موجب شده بود که گروه‌های مختلف به سمت جهان اسلام سرازیر شوند و این همجواری البته موجب برکات بسیاری از جمله طرح مباحث تازه در جوامع علمی بود که بی‌هیچ تردیدی به رشد جامعه کمک شایانی می‌کرد. «این تسامح با اهل کتـاب سـبب می‌شد که آنها در قلمرو اسلام غالباً خود را در امنیت و آسایش احساس کنند، چنان کـه نصارایی که در بیزانس به وسیلهٔ کلیسای رسمی مورد تعقیب واقع می‌شـدند، در قلمـرو مسلمین پناه می‌جستند... این سعهٔ صدر و تسامح مسلمین نـه فقـط منـاظرات دینـی و کلامی را در قلمرو اسلام ممکن ساخت، بلکه سبب عمده‌ای شد در تعاون اهل کتاب با

مسلمین در قلمرو اسلام.»[۴۶] تسامح مسلمین یکی از آثار مفیدی که داشت استفاده از دانش غیرمسلمانان بود. خاندان نوبختی که برخی از آنان شخصیت‌های مهم علمی بودند (مانند ابوسهل فضل نوبختی کتابدار هارون الرشید و مترجم وی از زبان عربی) اصالتاً زرتشتی بودند. ماسرجیس که در روزگار فرمانروایی مروان زندگی می‌کرد و کناش اهرون بن اعین را از سریانی به عربی ترجمه کرد، از یهودیان ایرانی بود. جرجیس بن بختیشوع که آثار پزشکی فراوانی را ترجمه می‌کرد، از مسیحیان ایران بود. حنین بن اسحاق و اسحاق بن حنین مسیحی نسطوری بودند و یوحنای بطریق و ابن ناعمه حمصی نیز به آیین مسیحیت بودند.

همان گونه که در مباحث پیشین گفته شد رویش و پرورش فرهنگ نقد و دانش ورزی نیازمند زمینه‌های اجتماعی مساعدی است. باز نمودن باب گفتگو و نیز تسامح و فراغت از تعصبات کور، جامعه اسلامی را مأمنی جهت هرگونه فکر و متفکری ساخته بود. این به گونه‌ای بود که بسیاری از دانشمندان و دیگراندیشان که در جوامع و مذاهب خود راهی نداشتند، به بلاد اسلامی پناهنده می‌شدند.

کنت دو گوبینو بر آن است که اگر اعتقاد مذهبی را از ضرورت سیاسی جدا کنند، هیچ دیانتی تسامح‌جوی‌تر و شاید بی‌تعصب‌تر از اسلام وجود ندارد. در این عصر طلایی فرهنگ اسلامی براستی اختلاف امت رحمت به شمار می‌آمد[۴۷] و به آن از منظر توطئه و فتنه نظر نمی‌شد. در این جامعه هیچ امر انتزاعی‌ای نمی توانست جامعه را تجزیه و تقسیم کند. مسلمانان از هر نژاد و هر سرزمینی که بودند در تمام سرزمین اسلامی خود را در وطن خویش می‌دیدند. «یک شیخ ترمذی یا بلخی در قونیه و دمشق مورد تکریم و احترام عامه می‌شد و یک سیاح اندلسی در دیار هند عنوان قاضی می‌یافت. همه جا در مسجد، در مدرسه، در خانقاه، در بیمارستان از هر قوم مسلمان نشانی بود و یادگاری. اما در بین مسلمانان نه اختلاف جنسیت مطرح بود و نه اختلاف تابعیت. همه جا یک دین بود و یک فرهنگ: فرهنگ اسلامی که فی‌المثل زبانش عربی بود، فکرش ایرانی، خیالش هندی بود و بازویش ترکی، اما دل و جانش اسلامی بود و انسانی.»[۴۸] این فضای عمومی و غالب جامعه اسلامی بود. وقایعی چون قتل عبدالحمید کاتب، عبدالله بن مقفع، غیلان دمشقی، جعد بن درهم، حلاج و نیز مسألهٔ «محنه» هم استثنایی بود و هم بیشتر صبغهٔ سیاسی داشت. بنابراین زمینه‌های فرهنگی فربهی در جهان اسلام جهت رویارویی مسالمت‌آمیز اهل دانش با یکدیگر وجود داشت و این موجب شد که فرهنگ نقد به صورت گسترده و در قالب سنت‌های مختلفی در میان مسلمانان تجلی

یابد. تقریباً همهٔ عواملی که در شکل‌گیری چنین فرهنگی لازم بود، در این دوره در جهان اسلام جمع شد و «چون جمع شد معانی گوی بیان توان زد.»

۳. تجلی فرهنگ نقد در دوران شکوفایی فرهنگ اسلامی

پس از بیان زمینه‌های مساعد تحقق فرهنگ نقد در جامعه اسلامی چند قرن نخست وقت آن است که به چگونگی جریان این فرهنگ و اَشکال تحقق آن اشاره شود. مواجههٔ مسلمین با دانش‌های مختلف و ورود مباحث کلامی، فلسفی، عرفانی و... در سطح عمومی موجب شد علاوه بر مباحثی که درون هر دانش به نحو مجزا ایجاد می‌شود، سنت‌هایی نیز برآمده از هر رشتهٔ علمی به صورت جریان‌های رقیب در جهان اسلام شکل گیرند. از یک سو برخی دینداران که با علوم وارد شده از فرهنگ‌های غیراسلامی سر آشتی نداشتند هرگونه بحث کلامی و فلسفی را موجب ایجاد شبهه برای مردم می‌دانستند و از آن پرهیز می‌دادند. از سوی دیگر جریان‌های فلسفی و کلامی که به عقل مسلح به منطق و حکمت تمسک می‌جستند، تفاسیر جدیدی را از جهان، خدا، انسان و رابطهٔ آنها با یکدیگر بیان می‌کردند و قلوب بسیاری را به سمت خود متمایل می‌ساختند. فقیهان نیز بسته به اینکه به کدام یک تعلق خاطر عقیدتی و فکری داشتند، له یا علیه آنان فتوا می‌دادند. جریان کلامی نیز اندک اندک با تفاوت در مبانی شان به صورت جریان‌های کلامی درآمدند و در مقابل یکدیگر صف کشیدند. این جریان‌های کلامی که ریشه در تعدد فرقه‌ای داشتند، گاه به اصول عقلی التزام فراوان نشان می‌دادند و گاه نیز بدان می‌تاختند. نهضت ترجمه پای فلسفه را که بعضاً نظر مساعدی در باب آن اظهار نمی‌شد، به عرصهٔ اندیشهٔ مسلمین بازکرد و جریان فلسفی به عنوان رقیبی جدی و منزوی وارد معرکه شد. برخی از محققان از تقابل سه نظام معرفتی در این قرون سخن گفته اند. از نظر ایشان نظام بیانی عربی، نظام عرفانی-فارسی هرمسی و نظام برهانی یونانی در تقابل با یکدیگر بوده اند.[۴۹] این نهضت علمی بسان دریایی بود که هر ماهی‌ای را در خود می‌پذیرفت و دست رد به سینهٔ هیچ یک نمی زد. در این میان علوم طبیعی نیز رونق فراوان یافت و پیشرفت‌های مسلمین در زمینهٔ طب، داروسازی، نجوم، فیزیک، شیمی، جغرافیا، تاریخ‌نویسی و... براستی حیرت-انگیز بود. عرفان هم در این میان بی‌آنکه وارد مجادلات علمی شود، نقدهایی بر این مجموعه فعالیت‌ها داشت. این جماعات جریان‌های رقیبی چه در درون هر دانش و چه

به نحو میان‌رشته‌ای ایجاد کردند و در بیت‌الحکمه‌ها و خزانهٔ الحکمه‌ها و مدارس و دارالعلم‌ها مشغول به بحث و بررسی اقوال مختلف بودند. این مراکز علمی عموماً ربطی به اهل قدرت نداشت و به صورت خصوصی اداره می‌شد و بودجهٔ آن نیز از محل اوقاف و خیرین تهیه می‌گردید، از این رو استقلال نسبی‌ای برای فعالیت‌های علمی و اجتماعی داشتند. در این میان دارالعلم‌ها فضای مساعدتری برای نقد و بررسی اقوال دیگران داشت. دارالعلم‌ها در این دوره کتابخانه عمومی داشتند و جلسات منظم بحث و مناظره در آن تشکیل می‌شد.

در آغاز سدهٔ چهارم هجری و با به قدرت رسیدن آل‌بویه این روند رو به رشد، فزونی گرفت. سیل مشتاقان به جهان اسلام سرازیر شدند و آن چنان با آنان رفتار می‌شد که دیگر میل وطن نمی‌نمودند.[۵۰] در این قرن تقریباً نیاز جامعهٔ اسلامی از ترجمهٔ آثار دیگران رفع شده بود و در مرحلهٔ نقد و تألیف وارد شده بود. آنان سه قرن به ترجمه آثار علمی، ادبی و فلسفی ملت‌های دیگر سرگرم بودند و آثار بسیاری را از زبان‌های پهلوی، سریانی، یونانی و سانسکریت به زبان عربی برگرداندند تا در بادی امر از دستاوردهای انسان‌های گذشته مطلع شوند و «به اختراع مجدد چرخ نایل نشوند.»دانشمندان مسلمان هرچه از قرون ابتدایی فراتر می‌رفتند، از قالب مترجم و شارح به قامت منتقد و مؤلف در می‌آمدند.[۵۱] در این عصر اختلاف مذهبی به هیچ روی نمی تواند مانعی جدی بر سر راه زندگی علمی مسالمت آمیز در کنار یکدیگر باشد. با آنکه بسیاری از دارالعلم‌های این عصر در بغداد و دیگر بلاد را شیعیان اداره می‌کردند، دانشمندان دیگر مذاهب نیز در این مؤسسات مطالعه و مناظره و بعضاً زندگی می‌کردند و از حقوق برابر برخوردار بودند. ابوالعلا معرّی که از حیث اعتقادی کمترین قرابتی با شیعیان نداشت، مدت‌ها در دارالعلم شاپور بغداد زندگی می‌کرد و در آنجا ضمن برخورداری از حقوق مادی و معنوی با بسیاری از دانشمندان مباحثه و مناظره می‌نمود. باری شرح این ماجرا مجال واسعی می‌طلبد، اما در جامعه اسلامی، نقد در اَشکال گوناگونی بروز و ظهور می‌یافت به گونه‌ای که می‌توان از آنها با عنوان سنت‌های نقدنویسی یاد کرد.

اندیشمندان مسلمان در پنج قالب به نقد اندیشه‌های دیگران می‌پرداختند. به حدی در این قوالب انتقاد، متفکران مسلمان اندیشه‌های دیگران را مورد بررسی قرار دادند که می‌توان از آن به سنت نقد نویسی اسلامی تعبیر نمود. این اشکال عبارتند از ردیه

نویسی، شرح انتقادی، حاشیه‌نویسی، مناظره، مراسله. البته اشکال دیگری از نقد نیز قابل اشاره است که می‌توان به موارد پیشین اضافه نمود. از مهمترین آنها می‌توان به مجالس نقد و بررسی‌ای اشاره کرد که در قالب مناظره نمی توان آن را درآورد. در این مجالس گروه‌های مختلف (و نه لزوماً دو گروه متخاصم) با ادیان و مذاهب گوناگون به تشریک مساعی و نقد و بررسی اقوال دیگران و یکدیگر می‌پرداختند. آنچه در این مجالس مطرح می‌شد، بیش از آنی بود که در مناظرات متداول مطرح می‌شد. جوئل کرمر تصویر رسایی از برخی مجالس فلسفی این عصر ارائه داده است: «مجالس فلسفی این عصر ناهمگون بود و مسلمانان و مسیحیان و یهودیان و زرتشتیان و مانویان در آنها شرکت داشتند. این مردانِ گوناگون عقیده را «قدرت جهانی عهد باستان» و «بین‌المللی بودن علوم» در کنار یکدیگر نشانده بود. این همزیستیِ فراگیر ممکن نیست که مبتنی بر مبانی دینی باشد، بلکه فقط مبتنی بر انسانگرایی جهان وطن بوده است.»[۵۲] نگاهی به اسامی کسانی که در این مجالس به بحث و نقد می‌پرداختند، نشان می‌دهد که این گونه مجالس در این دوره از اندیشه اسلامی بسیار جدی برگزار می‌شده است و دانشمندان بدان واقعاً معتقد بودند. در این مجالس کمتر مبحثی بود که مورد توجه قرار نگیرد. از مباحث مربوط به زبان و ادبیات تا مسائل مربوط به طبیعیات و فلسفه و منطق و دین و... در این مجالس بحث می‌شد و مورد نقض و اثبات قرار می‌گرفت.[۵۳] مناظره یکی از اشکال مستقیم نقد در جامعه علمی بود. اندیشه‌های مختلف نماینده یا نمایندگان خود را به صورت فردی یا گروهی به رویارویی با یکدیگر می‌فرستادند. در اوایل قرن سوم آتور فرنبغ فرخزادان که رئیس زرتشتیان فارس بود، در حضور مأمون عباسی با داذو ـ اوهرمزد که به آئین اسلام درآمده و نامش را به وهب‌الله تغییر داده بود، مناظره کرد. زردشتی تازه مسلمان در انتقاداتی چند به نتایجی که از ثنویت حاصل می‌شود، خرده می‌گیرد. در این جلسه مسیحیان نیز شرکت دارند و به سخنان طرفین گوش می‌دهند. گزارش این مناظره تحت عنوان گجستک ابالیش باقی مانده است. کتاب‌هایی که تحت عنوان «المناظرات» در تاریخ فرهنگ اسلامی نگاشته شده، عمدتاً ناظر به مکتوبات چنین مواجهه‌هایی است. البته بسیارند آثاری که چنین نامی ندارند، اما نتیجه مناظرات دانشمندان بزرگی هستند. برای نمونه یکی از رسائل ابن سینا که به شیخ وزیر امین ابوسعد همدانی نوشته شده، برآمده از مناظرهٔ وی با ابوالقاسم کرمانی است. بیهقی در این باب چنین می‌نویسد: «میان او (ابوالقاسم کرمانی) و شیخ ابوعلی سینا مناظرتی رفته است که مفضی شده به مشاجرتی مستلزم سوء ادب؛ و ابوعلی او را

به اضاعت صناعت منطق نسبت کرده است و ابوالقاسم، ابـوعلی را بـه غلـط و مغالطـه منسوب گردانیده و ابوعلی این مناظره را برای شیخ وزیر امین ابوسعد همـدانی ـ همـان که ابوعلی رسالهٔ اضحویه را به نامش تألیف کرد و حکیم ابوالخیر رسالهٔ معروف خـود را به وی نوشت ـ نگاشت.»[۵۴] پیش از این نیز مناظرات زکریـای رازی و ابوحـاتم رازی در کتابی تحت عنوان اعلام النبوة انعکـاس یافـت و میراثـی گرانبهـا از شـبهات علمـی و پاسخ‌های آن را در اختیار علاقه مندان گذاشت. این مناظرات در شـهر ری و در حضـور برخی از دانشمندان عصر صورت می‌پذیرفته است. لازم به ذکر است که زکریـای رازی مناظرات جالبی نیز با شهید بلخی دارد. اساساً یکی از مظـاهر تسـامح در جهـان اسـلام رفتاری است که با زکریای رازی و اندیشـه‌هـای وی شـد. وی بـرخلاف رأی مختـار و معتقد مسلمین قدما را به پنج رساند و در کتبی چون فی *حیل المتنبئین* که به *مخـاریق الأنبیاء و فی النبوات* که *نقض الأدیان* نیز گفته می‌شود، به مخالفت صریح با عقیده بـه دین مرسل و پیامبران پرداخت. وی بی آنکه متعرضش شوند به زندگی خود ادامـه داد و حتی شغل‌های مهم وی، ریاست بیمارستان ری و عضـدی بغـداد، هـیچ گـاه در خطـر نیافتاد و به دلیل عقایدش از برخورداریهای اجتماعی بی نصیب نشد.

نقد در قالب شرح نویسی نیز در فرهنگ اسلامی رواج داشـت. از مهمتـرین شـروح انتقادی می‌توان به شرح فخررازی بر *اشارات* بوعلی اشاره کرد. او در شرح خود عبـارات موجز *اشارات* را با توانایی خوبی تبیین نموده، اما در شرح خود چنان بـه انتقـاد پرداختـه که حتی دلیل اثبات واجب تعالی یا برهان توحید که هم از مسلمات دینی بوده و هم بـا اصول وی منافاتی نداشته مورد انتقاد قرار داده است. خیل انتقادات وی موجب شـد کـه هم مشربان شیخ اجمال کلام وی را تفصیل دهند و مبانی اش را استوار سازند و احیانـاً اگر خطایی نیز در کلام وی بود، تدارک و تصحیح نمایند. یکی دیگر از کتبی که معرکه آرای واقع شده *تجریدالاعتقاد* است. کثرت شروح و حواشی نوشته شده بر این اثر بـیش از آنکه ناشی از غموض عبارات آن باشد، برآمده از اختلاف نظـر اعتقـادی شـارحان آن است. در این میان دو حاشیه صدرالدین محمد دشتکی در پاسـخ بـه دو حاشـیهٔ دوّانـی شایان ذکر است.[۵۵]

یکی از اشکال انتقاد در میـان مسـلمین کـه فراگیرتـر و متـداول‌تـر از گونـه‌هـای پیشگفته است، ردیه‌نویسی می‌باشد. فتوحات مسلمین و همزیستی با ادیان و ملل دیگـر ناخواسته آنان را با خیل عظیمی از باورها و اعتقادات روبرو می‌ساخت که برای مواجهـه

نیکو با آنها گزیری از آشنایی عمیق با اندیشه‌های آنان و نقادی عالمانه نبود. این تعارض در اندیشه‌ها به هیچ روی در سطح بین‌الأدیانی و بین‌المللی باقی نماند و به عرصه داخلی و میان اندیشمندان و دانشمندان مسلمان نیز کشیده شد. همواره این فرصت در اختیار مسلمین نبود که از طرقی چون مناظره و نگاشتن شرح انتقادی و دیگر اشکال پیشگفتهٔ نقد، به مصاف دیگر اندیشمندان بروند. از این رو بهترین قالبی که برای مواجههٔ نقادانه خود برگزیدند، ردیه‌نویسی بود. ردیه‌نویسی به هیچ روی ملازم با تفسیق و تکفیر نبود و نویسنده می‌کوشید ضمن تشریح و تبیین دیدگاه‌های مورد انتقاد، آن را در بافت و زمینه‌ای خاص مورد بررسی قرار دهد و نقاط قوت و ضعف آن را بنماید. هرچند اَشکال پیشین بهره فراوانی از انتقاد اندیشه‌ها را به خود اختصاص می‌داد، به هیچ روی نه فراگیری و نه ضوابط و عمق این مواجهه نقادانه را داشت. بسیاری از آفات تفکر جدلی و خطابی که عمدهٔ همّ آن اِسکات و اِقناع طرف مقابل بود و در مناظرات و مجالس رخ می‌نمود، در این شکل نقدنویسی کمتر ملاحظه می‌شد. شرایط مناظره اقتضا می‌کرد که آشنایان با فن جدل با گیراندختن «خصم» بعضاً براهین و دلایل وی را نیز بی هیچ وجه معرفتی نادیده بگیرند. میل به پیروزی در مناظرات و مجالس مشابه، حقیقت‌طلبی و حقیقت گویی را نزد بسیاری تحت تأثیر سوء خود قرار می‌داد. ردیه‌نویسی کمتر از چنین اموری تأثیر می‌پذیرفت. هرچند بسیاری از اهل جدل آن گاه که وارد در عرصهٔ ردیه‌نویسی می‌شدند، روحیهٔ جدلی خود را در میان می‌آوردند. از نمونه‌های بارز این چنین ذهن‌های جدلی می‌توان به ابوحامد غزالی اشاره کرد. وی هرچند پس از تحول روحی، در کنار تربت خلیل(ع) نیت کرده بود که مناظره نکند، اما در ردیه‌های خود طریق معهود اهل جدل را رها ننمود و همچنان به طریق پیشین مشی نمود. عین‌القضات همدانی که با وی مواجهه مستقیم داشته و نسبت به وی نیز اعتقادی می‌ورزیده تلویحاً و تصریحاً انتقاداتی را متوجه وی ساخته است. اما عمده ترین نقد وی به غزالی این است که اقوالی را که مورد نقادی قرار می‌دهد، به درستی نقل نمی‌کند، بلکه به گونه‌ای مطرح می‌سازد که توانایی بر رد آن را داشته باشد. وی پس از نقل سخنی از غزالی چنین می‌نویسد:«اول تحقیق بباید دانست که او چه می‌خواهد بدین. آن گاه در ابطال آن سخن راندن که پیش از فهم مقصودِ خصم، سخن گفتن در اثبات و نفی مذهب او نه انصاف بود.»[۵۶] وی در جایی دیگر این سنت نامبارک را در نقد دیگراندیشان مذمت می‌کند. طریقی که شاید غزالی یکی از بزرگترین نمایندگان آن باشد. وی می‌گوید: «مردی نه آن است که سخن راست سالکان بر وجهی رکیک حمل

بکنند، آن گه در ابطال آن خوض کنند. مردی آن بود که همه مذاهب را وجه راست باز دست آورند و وجه تحریف هریکی پیدا واکنند، چنانکه هرکسی فهم کند.»[۵۷]

باری شهرت برخی ردیه‌ها موجب شده که برخی گمان برند کـه نقـادی در جهـان اسلام همواره به تفسیق و تکفیر ختم می‌شـده و منتقـدان هرگونـه کـه مـی‌خواسـتند، سخنان دیگران را فهم می‌کردند، اما براستی علی رغـم وجـود چنـین مـواردی فضـای حاکم بر ردیه‌نویسی‌ها عموماً منصفانه و مبتنی بر آرای حقیقی(نه انتسابی) نویسنده بود. برخی از منتقدان در فهم و بیان اندیشه‌های مورد انتقادشان چنان دقت می‌ورزیدنـد کـه بعضاً از ناحیهٔ هم‌مسلکان خود مورد انتقاد قرا می‌گرفتند. برای مثال همفکران فخررازی بر وی خرده می‌گرفتند که وی آرای مخالفان را نقد مطرح می‌سازد و نسبه پاسخ مـی-دهد. این مؤلفه در نقد چنان مهم بوده که غزالی که به‌عنوان یکی از منتقدان بی‌انصاف در تاریخ تفکر اسلامی شهره است،[۵۸] خود را به رعایت آن ملزم می‌دیـده اسـت. وی در این زمینه چنین می‌نویسد: «بر آن شدم که در آرا و عقاید آنان جستجو نمایم و از آنچـه در کتاب‌های‌شان است، آگاهی یابم. پس از آن بـه گـردآوری کتـاب‌هـا و مقالاتشـان پرداختم و در این راه علاوه بر کلام پیشـینیان سـخنان تـازهٔ آنـان را کـه مولـود فکـر معاصران و به شیوه‌ای نوین رواج یافته بود، جمع آوری کردم و آنچنان به تقریـر دقیـق مدعیات آنان همت گماشتم که مورد اعتراض برخی از اهـل حقیقـت قـرار گـرفتم کـه گفتند: تو آنچنان دلایل آنان را تقریر و شبهاتشان را تشیید نموده‌ای که هرگز خودشـان نمی‌توانستند، بدان گونه مذهب خود را ترویج و تحکیم نمایند و عمل تو بـه نفـع آنـان تمام خواهد شد.»[۵۹]

به هر روی جریان نقد در قالب ردیه‌نویسی رونق شگرفی به دانش در جهان اسـلام داد. کمتر عرصهٔ علمی بود که از آن تغذیه ننماید و بهره نیابد. در فقـه، اصـول، کـلام، منطق، فلسفه، عرفان و علوم دیگر ردیه‌های فراوانی ملاحظه می‌شود. گاه دو دانشـمند چندین ردیه در پاسخ یکدیگر می‌نوشتند. نجاشی از ابوالحسین سوسنگردی روایت کرده است که می‌گفت: پس از زیارت بارگاه امام رضا(ع) در طوس به بلخ نزد ابوالقاسم بلخی رفتم. کتاب *الانصاف فی الامامهٔ* ابن قبه رازی را بـه او نشـان دادم. او کتـابی بـه نـام *المسترشد فی الامامهٔ* در ردّ آن نوشت. ردیه ابوالقاسـم بلخـی را بـه ری نـزد ابـن قبـه آوردم. او کتابی به نام *المستثبت فی الامامهٔ* نوشت و آن را نقض کرد. پس آن نقـض را

نزد ابوالقاسم آوردم. وی ردّی بر آن بـه نـام *نقـض المسـتثبت* نوشـت و چـون بـه ری بازگشتم ابن قبه از دنیا رفته بود.

برخی از دانشمندان بر جماعات مختلفی ردیه می‌نوشتند. برای نمونه ابوالحسن علی بن محمد بن عباس بن فسانجس در قرن پنجم بر منطقیان، فلاسفه، منجمان و برخـی جماعات دیگر ردیه نوشت. ابومحمد حسن بن موسی نوبختی کتبی به نام *الرّد علی ابی علی جبائی فی رده علی المنجمین، الرّد علی ابی هذیل العلاف فی انّ نعیم اهل الجنـهٔ منقطع، الرّد علی اصحاب التناسخ، الرّد علی اصحاب المنزلهٔ بین المنزلتین فـی الوعیـد، الرّد علی اهل التعجیز، الرّد علی اهل المنطق، الرّد علی ثابت بن قـرّهٔ، الـرّد علـی فـرق الشیعهٔ ماخلا الا مامیهٔ، الرّد علی الغلاهٔ، الرّد علی المجسّمهٔ، الرّد علی من قـال بالرؤیـهٔ الباری، الرّد علی المنجمین، الرّد علی الواقفه، الرّد علی یحیی بن الافصح فـی الا مامـهٔ، النقض علی ابن الهذیل فی المعرفهٔ و النقض فی جعفر بن حرب فی الا مامهٔ* نوشته بود.

ردیه‌های طوایف مختلف با دواعی و سوائق گوناگون صورت می‌گرفت. برای مثـال ردیه‌های عرفا بر فلاسفه به هیچ روی با اشکالات فقها بر آنان از حیث مبانی و اهـداف یکسان نبود. «حملهٔ عرفا به فلاسفه به علت این است که آنان کـار فلاسـفه را نـاقص دانسته و معتقدند که این گروه باید پای خود را از مرحلهٔ اسـتدلال فراتـر گذاشـته و بـا عبور از این مرحله به ساحت بی پایان شهود و مکاشفه راه یابند... اعتراض اهل ظاهر به فلاسفه این است که این طایفه از مرحله جمود به ظواهر دینی تجاوز کرده و راه طغیان و انحراف در پیش گرفته اند. معنی سخن اهل ظـاهر ایـن اسـت کـه فلاسـفه بایـد در مرحله جمود بر ظواهر توقف کرده و از هرگونه تعمق و تدبر در متـون دینـی کـه خـود نوعی تعالی و فرارفتن است، اجتناب ورزند.»[۶۰] در این میـان متکلمـان نیـز کـه برخـی مبانی و مسائل فلسفی را مخل دیانت خلق و مشرب خود می‌دیدند، با مبانی خاص خود به انتقاد علیه فلاسفه می‌پرداختند. البته شدت و ضعف این تعلقات و میزان آشنایی‌شـان با آنچه مورد انتقاد قرار می‌دادند، در نحوه نقد آنان نیـز تـأثیر مـی‌گذاشـت. چنـان کـه فخررازی و حتی عبدالکریم شهرستانی هرچنـد در کسـوت متکلمـانی اشـعری بـه نقـد فلسفهٔ مشّاء پرداختند، اما به مراتب از ابوحامد غزالی فلسفه‌شناس‌تر بودند و در امر انتقاد مؤفق‌تر. اساساً برخی مشارب فکری به نحو مستدامی نمایندگانی داشتند که همـواره بـا اندیشه دیگری به مقابله برمی‌خاستند. برای مثال اشاعره نه تنهـا بـه معتزلـه، بلکـه بـه

فلاسفه نیز دائماً می‌تاختند و کمتر دوره‌ای را می‌توان در تاریخ فرهنگ اسلامی تا قرون میانه یافت که همواره برخی از اشاعره ایراداتی را متوجه اهل عقل ننمایند. *تهافت الفلاسفهٔ* غزالی که مشهورترین تلاش اولیه آنان در تاریخ تقابل این دو بود، موجب شد که کتب فراوانی به همین نام و به همین داعی در جهان اسلام علیه فلاسفه نگاشته شود. علاء الدین طوسی، مصلح الدین خواجه زاده و قطب الدین راوندی از زمره نویسندگان کتابی تحت عنوان *تهافت الفلاسفهٔ* بودند. *تهافت الفلاسفهٔ* غزالی و نظایر آن با همه ضعف‌هایی که در فهم و نقد فلسفه داشتند، تا جایی که به انتقاد علمی می‌پرداختند، واجد فواید فراوانی بودند، اما از آن جایی که پای تفسیق و تکفیر را به میان می‌کشیدند، موجب توقف و ترس برای اهل دانش می‌شدند. البته وجه علمی این آثار و مشابهات آن (چون *المبین فی شرح الفاظ الحکماء و المتکلمین* نوشتهٔ سیف‌الدین آمِدی) پاسخ‌های درخوری از ناحیه بزرگانی چون ابن رشد و خواجه نصیر دریافت می‌نمود، اما از آنجا که گاه عاطفهٔ عوام با برخی از این تفسیق‌ها و تکفیرها برانگیخته می‌شد، فضای دانش و نقد اندکی ابرآگین می‌شد.

باری جریان سیال نقادی در جهان اسلام در دوره‌ای موجب ایجاد و شکوفایی علوم مختلف، فرهنگ و تمدن شد و اگر راهی به بازگشت به آن شکوه پیشین است، همان سیال نمودن جریان نقد در همه علوم و سطوح است و پرهیز از عقیده‌پرستی و عالِم‌پرستی و اعتلای فرهنگ نقد و این ممکن نیست مگر با عملی کردن این شعار فرهنگ اسلامی: «با دوستان مروت؛ با دشمنان مدارا»

۴. بایسته‌ها و نبایسته‌های مقام نقد در فرهنگ اسلامی

در هر عرصه علمی بایدها و نبایدهایی موجود است که حدود و ثغور آن دانش را معلوم می‌سازد. در هر دانش در چهار مرحله تبیین، استدلال، نقد و دفاع، اصولی حاکم است که عدم رعایت آن، فعالیت مزبور را از درجه اعتبار ساقط می‌کند. در مقام نقد نیز چنین اصولی حاکم است و برای پرهیز از درآمیختن غیردانش به دانش بایستی بدان التفات نمود. اندیشمندان مسلمان در اصولی که برای نقد قائل بودند، به عبارت یا اشارت، به این موارد اشاره می‌نمودند. در اینجا به برخی از مهمترین مؤلفه‌هایی که اندیشمندان مسلمان برای نیل به نقد شایسته اشاره می‌کنیم:

الف) یکی از اموری که مانع درک صحیح گفتار و کردار دیگران است، داشتن ذهنیت‌هایِ سوءِ پیشین است که در مقام نقد بیش از هر جای دیگر خود را نشان می‌دهد. باید برای فهم اندیشهٔ دیگران هرگونه پیشداوری ناشی از مسائل غیرعلمی را بیرون کرد و به لسان دینی سعهٔ صدر برای شنیدن اقوال همگان داشت. در فرهنگ اسلامی به این امر توجه بسیار شده و از هرگونه مواجهه پیشداوارانه‌ای که عمدتاً نیز مایه‌های روانی فربهی دارد، منع شده است. مولانا در این باب سخنان خواندنی‌ای دارد.

پیش چشمت داشتی شیشهٔ کبود — بهر این عالم کبودت می‌نمود
طالب هرچیز ای یار رشید — جز همان چیزی که می‌خواهد ندید
هر درونی که خیال اندیش شد — گر دلیل آری خیالش بیش شد
چون غرض آمد هنر پوشیده شد — صد حجاب از دل به سوی دیده شد
چون دهد قاضی به دل رشوت قرار — کی شناسد ظالم از مظلوم زار

در این صورت چنین کسی به هیچ روی صلاحیت نقادی نخواهد داشت؛ چون نقد نیز از شعب قضاوت است و در آن به غیر از توانایی علمی، احاطه بر نفس و وساوس آن نیز شرط است. کسی که خود را در مقام داوری می‌بیند، برای خود نحوه‌ای برتری نیز ملاحظه می‌کند و این بسیار به امیال شیطانی نزدیک است. در روایتی از امام باقر(ع) وارد شده که شیطان به نوح(ع) گفت: «به واسطه نفرین قومت بر من حقی داری که آن نصیحتی است که آن را ادا خواهم کرد. در سه حال به یاد من باش: یکی در هنگامه خشم و غضب؛ دوم در هنگام تنهاشدن با نامحرم و دیگر به وقت قضاوت نمودن.»[۶۱] آن کس که در مقام داوری و نقد، علایق و سلایق خود را مبنای صدق وکذب قرار می‌دهد، به دامن نقد ذوقی و استحسانی می‌افتد که به هیچ روی نظر در دانش ندارد و یکسره امّارگی نفس است.

ب) یکی از شروط نقدِ قدرتمند و قدرت بر نقد، همچون مقام اجتهاد، خبرگی در زمینهٔ مورد نقد است. لازم است که منتقد جغرافیای بحث را بشناسد و بر راه‌ها و گمراهه‌ها مسلط باشد و بداند که حلقات مفقودهٔ بحث کدام است. پس از این منظر کلی باید دانشمند به جزئیات آن دانش نیز تسلط داشته باشد. در *قرآن* کریم آیات متعددی آمده که اکیداً از انجام کلیه امور به غیرعلم منع شده است و کسانی که چنین می‌کنند، با اوصافی چون گمراه، زیانکار، ستمکار، بی‌بهره از هدایت، تابع شیطان و واردشده در

عذاب خوارکننده توصیف نموده است.[۶۲] در روایات متعددی نیز عمل بـه غیـر علـم بـه صورت کلی تقبیح شده است: «العامل علی غیربصیرة کالسائر علی غیرالطریق (السراب) و لایزیده سرعة السیر من الریق الا بُعداً»[۶۳]؛«من عمل علی غیرعلمٍ کان مایفسده اکثـر ممّا یصلح»[۶۴] روایاتی نیز وارد شده که چنین کسی هلاک می‌گردد.[۶۵] حال این در بـاب نقد که از شعب قضاوت است به طریق اولی اهمیت بیشتری می‌یابد و نقد بـه غیـرعلم مسلماً هلاک‌اند هلاک خواهد بود.

ج) یکی از مقدمات مهم هر نقدی تقریر دیدگاه‌های مورد انتقاد است. منتقد بایستی بیشترین وسواس را در این زمینه به کارگیرد وگرنه مبتلای اصناف مغالطات خواهد شد. گاه فرد فارغ از داشتن یا نداشتن علم به قوت دیدگاهی از بیان اصل آن طفره می‌رود و در روند تبیین آن کلام خللی ایجاد می‌کند و یا اینکه بدون بیان دلیل، سخنی را نارسا و مبهم می‌خواند و اظهار می‌دارد که بـدین خـاطر آن را نمـی‌فهمـد و یـا آن را بلادلیـل سخنی پیش پا افتاده می‌داند و به جای تقریر اصل مدعا به بیان دیدگاهی ضعیف مـی-پردازد و یا با ارزیابی یکطرفه تنها به نقاط ضعف آن دیدگاه اشارت می‌کند. اینهـا همـه در مقام نقد، منتقد را از مسیر صحیح بیرون می‌افکند. جالب اینجاسـت کـه عمـوم ایـن مغالطاتِ مقام نقد را مخاطبان پیامبران انجام می‌دادند. در قـرآن آمـده کـه کـافران بـه همگنانشان می‌گفتند که به این *قرآن* گوش ندهید و در حین خواندن آن سخنان بیهوده بگویید، باشد که پیروز شوید.[۶۶] یا اینکه قوم شعیب به وی می‌گفتند بسیاری از آنچـه را می‌گویی، نمی فهمیم.[۶۷] و یا مشرکان برای بی اهمیت جلوه دادن سـخنان پیـامبر(ص) به وی می‌گفتند: شنیدیم و اگر بخواهیم مانند این خواهیم گفـت.[۶۸] در گذشـته در بـاب اهمیت تقریر دقیق و صحیح در فرهنـگ اسـلامی سـخن رفـت و تکـرار آن در اینجـا موجب ملال خواهد شد. بنابراین سخن دیگران را بایستی حمل به احسن کنیم و وجـوه نیکوی محتمل آن را استخراج کنیم و به کمتر محملی طریق خرده‌گیـری را نگشـاییم. نکته‌ای دیگری نیز که در این باب از اهمیت فراوانی برخوردار است، این است کـه اگـر برای تقریر اندیشه‌های متفکری به آثار وی دسترسی نـداریم، طریـق احتیـاط را پیشـه نماییم.

د) در نقد هم باید کلیت نوشته را مدنظر داشت و هم جزئیات آن را. اگـر صـحت و سقم کلیت دیدگاهی را با درپیچیدن در جزئیات آن مخدوش کنیم، راهی خطا رفته‌ایـم. اگر منتقد برای تضعیف و رد آنچه مورد انتقاد قرار می‌دهد، به مثال‌هـا بپـردازد و احیانـاً

مثال‌ها را تضعیف نماید. مثال در هیچ بحثی نمی تواند متکفل اثبات باشد که کسی با ردّ آن بتواند، در سخن مدعا ایجاد کند. حتی اگر مثال به عنوان دلیل هم ذکر شود، به هیچ روی ردّ دلیل مساوی با رد مدّعا نیست. فرعون در مواجهه با حضرت موسی(ع) چنین کرد. موسی با آنکه دلایل و معجزات بسیاری برای فرعون آورد، اما وی با سحر خواندن اژدها شدن عصا خواست تمام استدلالات وی را ویران کند.[۶۹] شق دیگری از حالات نادرست جزئی نگری در مقام انتقاد بیان نوادر و شذوذ برای از بین بردن احکام کلی و دائمی است. مولانا در این باب سخنان جالبی دارد:

سنگ بر آهن زدی آتش نجست این نباشد ور بباشد نادرست
آن که روزی نیستش بخت و نجات ننگرد عقلش مگر در نادرات
کان فلان کس کشت کرد و برنداشت وان صدف برد و صدف گوهر نداشت
بلعم باعور و ابلیس لعین سود نامدشان عبادت‌ها و دین
صد هزاران انبیا و رهروان ناید اندر خاطر آن بدگمان
این دو را گیرد که تاریکی دهد در دلش ادبار جز این کی نهد
بس کسا که نان خورد دلشاد او مرگ او گردد بگیرد در گلو
پس تو هم ای ادبار رونان مخور تا نیفتی همچو او در شور و شر
صدهزاران خلق نان‌ها می‌خورند زور می‌یابند و جان می‌پرورند
تو بدان نادر کجا افتاده‌ای گر نه محرومی و ابله زاده‌ای[۷۰]

از سوی دیگر عدم توجه به جزئیات، ما را به ورطه ابهام می‌افکند.

ر) یکی دیگر از اصولی که باید در نقد مورد توجه قرار گیرد، توجه به روش علم مورد پژوهش است و بافت و زمینه‌ای که آن مبحث در آن مطرح شده است. نبایستی علوم مختلف با روش‌شناسی گوناگون را به نزاع یکدیگر فرستاد. برخی که مابعدالطبیعه را به مصاف علم تجربی می‌فرستند این شرط مهم نقادی را فروگذاشته اند. برای نمونه برخی از سنت‌گرایان در نقد علم مدرن چنین طریقی را پیموده اند.[۷۱] بسیاری از انکارهای منتقدان عرفان نیز به تعبیر ویلیام آلستون ناشی از امپریالیسم معرفت شناختی حاکم بر اندیشه مخالفان است. آنان راه‌های حصول به شناخت را در موارد خاصی محدود می‌نمایند؛ از این رو به جای همدلی هم افق شدن با آنان طریق انکار پیشه می‌گیرند. این یکی از مصادیق انکار بغیرعلم است که از آن سخن رفت. مولانا در این باب به منکران چنین می‌گوید:

شما مست نگشتید از این باده نخوردید چه دانید چه دانید که ما در چه هواییم

ابن سینا در پایان *اشارات* نصیحت جالبی در این باب دارد: «از اینکه زیرکی و تفاوت‌ات از عامهٔ مردم تنها این باشد که هرچیز را انکار کنی، بپرهیز. این سبکی عقل و ناتوانی آن است. تندروی تو در تکذیب آنچه هنوز برای تو روشن نشده، کمتر از تصدیق امر بی دلیل نیست، بلکه بایستی به رشتهٔ تأمل چنگ زنی. هرچند استنکار آنچه شنیده‌ای تو را تحریک می‌کند؛ مگر دلیل بر محال بودنش داشته باشی. پس صواب آن است که امثال این امور را در بقعهٔ امکان قرار دهی تا آنکه دلیل آن را مردود سازد. و آگاه باش که در طبیعت، شگفتی‌هایی است و از ارتباط میان قوای عالی فعال و قوای سافل منفعل عجایبی پدیدار می‌شود.»[۷۲]

ز) یکی از مهمترین مسائلی که باید در نقد مراعات شود، پرهیز از به کارگرفتن ادبیات توهین آمیز و تحقیرآگین است. برخی در مقام نقد گاه براهین علمی را فرومی‌گذارند و به دشنام‌های علمی و حتی در برخی موارد به دشنام‌های عوامانه روی می‌آورند. البته این امر تنها در این مورد منحصر نیست و برخی در مقام نقد از هر ابزار کوبنده‌ای از جمله متهم نمودن و دروغگوخواندن گوینده استفاده می‌کنند که اکیداً هم از ناحیهٔ اخلاق و هم دین مذموم شمرده شده است. در این موارد منتقد رخنهٔ علمی خود را با تمسک به اموری غیرعلمی و حتی غیراخلاقی رفو می‌کند و این عین خروج از دایرهٔ وسیع و دقیق دانش و اخلاق است. در *قرآن* کریم مکرر از تکذیب پیامبران و رسالت‌شان از ناحیهٔ جهلهٔ قوم سخن رفته است. «کلما جاء امهٔ رسولها کذّبوه»[۷۳] خداوند دلیل چنین امری را عدم شناخت آنان بیان می‌فرماید. «بل کذّبوا بما لم یحیطوا بعلمه و لما یأتهم تأویله کذلک کذب الذین من قبلهم»[۷۴] وقتی کسی در مقام انتقاد تنها به دانسته‌های خود نظر می‌کند و به جای وزن کلام در وزان حقیقت آن را با داشته‌ها و خواسته‌های خود می‌سنجد، ناگزیر به چنین تبختری مبتلا می‌شود و دیگران را دروغزن می‌داند. با توهین نمودن در مقام نقد نیز بیش از آنکه نقص اندیشه مورد انتقاد دانسته شود، ضعف علمی و استدلالی منتقد فهمیده می‌شود. در *قرآن* کریم نیز به این جهت از دشنام خدایان دروغین کفار منع شده[۷۵] و نیز در روایات از مطلق توهین منع شده و حتی موارد و مصادیقی نیز از آنچه نباید مورد دشنام قرارگیرد، نام برده شده است. جالب این است که در این موارد حتی پرهیز از لعن شیطان نیز ملاحظه می‌شود.[۷۶] به طور کلی ادبیات حاکم بر نقد نبایستی ویران کننده و موهن باشد و مخاطب بایستی این احساس

را داشته باشد که منتقد براستی دغدغه علمی داشته است. چنان که بـه موسـی(ع) امـر می‌شود در مقام مقابله و مواجهه با فرعون از سخن نرم و مستدل استفاده کند.[۷۷]

س) یکی دیگر از نکاتی که می‌باید در مقام نقد بدان توجه کرد پرهیـز از پـرداختن به منشأ، خاستگاه و پیامدهای یک دیدگاه به جای بحـث در بـاب آن اسـت. منتقـد در اینجا به جای پرداختن به اصل مدعا به مبدأ جغرافیایی مذمومی برای خود و مخاطبـان (مثلاً غرب یا شرق) یا فرد مذمومی می‌پردازد و به جای برگـرفتن قـوت از اسـتدلال از عنوان چسباندن بهره می‌جوید. در *قرآن* کریم آمده که هرگاه آیـات کتـاب الهـی بـرای کفار خوانده می‌شود، بی‌آنکه در آن تأمل کنند و آن را مورد ارزیابی دقیق قرار دهند، آن را اساطیر الأولین[۷۸] و روش و اخلاق پیشینیان[۷۹] می‌خوانند. اما همان گونه که گفته شد، اسلام جواز اخذ و اقتباس دانش را از اهل نفاق و غیرمسـلمانان در اقطـار جهـان صـادر کرد. به تعبیر مولانا:

شاخ گل هرجا که روید هم گل است خمّ مُل هرجا که جوشد هم مُل است
گـــر ز مغـــرب برزند خورشـــید سر عیـن خورشیـــد است، نه چیـــز دگر[۸۰]

گاه نیز در بیان خاستگاه اندیشه، منتقد به سراغ انگیزه‌های نویسنده می‌رود که ایـن یکی از مغالطات بسیار متداول منتقدان در مقام نقد است. در این وضعیت منتقد به جای اینکه به محتوای سخن گوینده توجه کنند، به این می‌پردازد که تعلقـات و انگیـزه‌هـای گویندهٔ آن چیست. به چه طبقه، حزب، گروه، مکتب و دینی تعلـق خـاطر دارد. بـه ایـن مغالطه «مغالطه انگیزه و انگیخته» گفته می‌شود. اینکه امام علی(ع) فرمـود «بـه آنچـه گفته می‌شود نظر کن نه گوینده»، ناظر به همین مشکل است. در *قرآن* کریم آمده کـه آن گاه که موسی و هارون به سمت فرعونیـان فرسـتاده شـدند و دعـوت خـود را بیـان نمودند، آنها گفتند: آیا به دو بشر مثل خودمان ایمـان بیـاوریم در حـالی کـه قـوم آنهـا بردگان ما هستند.[۸۱] بنابراین منتقد بایستی نقد خود را در دایرهٔ نوشته محدود کنـد و بـه اموری که ملازمهٔ آشکاری با ظاهر کلام ندارد، نپردازد. این امر آن گاه اهمیت بیشـتری می‌یابد که منتقد با تبیین مسائل ذهنی و روانی نویسـنده کـه امـوری کـاملاً شخصـی است، به کلام نویسنده نقب زند و فهم کلام را از آن بخواهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. معنای متن، ص۴۶.
۲. *بوستان سعدی (کلیات سعدی)*، ص۳۰۸.

۳. برای بررسی این آیات و نظایر آن ر. ک *احیاء علوم الدین* (کتاب العلم)، صص۱۷-۸؛ *محجة-البیضاء*، ج ۱، ص۴۷-۸.
۴. مجادله / ۱۱.
۵. آل عمران / ۱۸.
۶. فاطر / ۲۸.
۷. عنکبوت / ۴۳.
۸. *اسدالغابة*، ج۲، ص۲۲۲.
۹. *نهج‌البلاغه*، ص۴۸۱.
۱۰. *بحارالأنوار*، ج۱، ص۱۷۷.
۱۱. *احیاء علوم الدین*، صص ۳۳-۳۱.
۱۲. *ارشادالقلوب*، ج ۱، ص۱۶۵؛ *امالی* صدوق، ص۱۶۸؛ *بحارالأنوار*، ج۲، ص۱۴.
۱۳. *امالی صدوق*، ص۶۰؛ *بحارالأنوار*، ج۱، ص۱۶۴؛ *الکافی*، ج۱، ص۳۲.
۱۴. *بحارالأنوار*، ج۲، ص۲۲؛ *الألفین*، ص۳۳۲.
۱۵. *احیاءعلوم‌الدین*، ص۹.
۱۶. نهج *البلاغه*، ص۴۹۶؛ *بحارالأنوار*، ج۱، ص۱۸۸.
۱۷. *بوستان* (کلیات)، ص۳۳۰.
۱۸. و این [خصلت نیک] جز به کسانی که شکیبایند عطا نشود و آن را جز کسی که دارای بهره‌ای عظیم [از ایمان و تقوا]ست به دست نیاورد. (فصلت / ۳۵)
۱۹. *علم و جامعه‌شناسی معرفت*، ص ۱۱و ۱۲.
۲۰. ر. ک Higher education: *a critical business*, R. Barnnett , London , 1997.
۲۱. یورگن‌هابرماس؛ نقد در حوزه عمومی، ص۵۰.
۲۲. *تفرج صنع*، صص ۲۲۵- ۲۲۶.
۲۳. *اخلاق باور*، صص۱۰- ۱۱.
۲۴. پس بندگان مرا بشارت ده. همان‌هایی که به سخن گوش فرامی‌دهند و بهترین آن را پیروی می‌کنند. اینان اند که خدایشان هدایت کرده و اینانند خردمندان (زمر، ۱۷و۱۸) آلوسی در شرح این آیه می‌نویسد: «فَبَشِّرْ عِبادِ الَّذِینَ یَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَیَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ» مدح لهم بأنهم نقاد فی الدین یمیّزون بین الحسن و الأحسن و الفاضل و الأفضل» (*روح‌المعانی*، ج۱۲، ص۲۴۲) طبرسی نیز چنین می‌نویسد:« «الَّذِینَ یَسْتَمِعُونَ الْقَوْلَ فَیَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ» لا غیرهم، فوضع الظّاهر موضع المضمر، أراد أنّهم نقّاد فی الدّین یمیّزون بین الحسن و الأحسن. و یدخل تحته المذاهب و اختیار أثبتها و أقواها.» (*جوامع‌الجامع*، ج۳، ص۴۵۲) در *تفسیرالمنیر* نیز پس از تفسیر این آیه چنین آمده است: «و هذا مدح لهم بأنهم نقّاد فی الدین یمیّزون بین الحسن و الأحسن، و الفاضل و الأفضل» (*تفسیرالمنیر*، ج۲۳، ص۲۶۹) و نیز ر. ک: *تفسیرالمراغی*، ج۲۳،

ص ۱۵۷؛ *انوارالتنزیل*، ج۵، ص۴۰ در همه این تفاسیر به اهمیت عنصر نقادی در این آیه شریفه تأکید شده است.

۲۵. آن را محکم بگیر و قوم خود را فرمان ده که بهترینش را به کارگیرند. (اعراف، ۱۴۵).

۲۶. ر. ک: تفاسیر پیشگفته در ذیل آیات زمر/۱۹؛نحل/۲۵؛یوسف/۱۰۸؛نساء/۹۴.

۲۷. *غررالحکم*، ص۲۵۴.

۲۸. همان، ص ۲۶۵.

۲۹. *نوادر راوندی*، ص۸.

۳۰. *غررالحکم*، ص۱۳۴.

۳۱. همان.

۳۲. *بحارالأنوار*، ج ۱، ص۹۷.

۳۳. «و من دلائل العالم انتقاده لحدیثه و علمه بحقائق النظر» (*تحف‌العقول*، ص۲۴۸).

۳۴. «خذوا الحق من اهل الباطل و لاتأخذوا الباطل من اهل الحق، کونوا نُقّاد الکلام فکم من ضلالهٔ زخرفت بآیهٔ من کتاب‌الله کما زخرف الدرهم من نحاس بالفضهٔ الموهه، النظر الی ذلک سواء و البصراء به خبراء» (*بحارالأنوار*، ج۲، ص۹۶؛ اثبات *الهداهٔ*، ج۱، ص۱۳۶).

۳۵. *بحارالأنوار*، ج۲، ص۹۶.

۳۶. *اثبات الهداهٔ*، ج۱، ص۵۰.

۳۷. *بحارالأنوار*، ج۲، ص۹۷.

۳۸. همان.

۳۹. *پیرامون انقلاب اسلامی*، ص۱۴.

۴۰. «لأن یهدی‌الله بک رجلاً واحداً خیرلک مما طلعت علیه الشمس» (*شرح نهج البلاغه* ابن ابی‌الحدید، ج۴، ص۱۴؛ *بحارالأنوار*، ج۳۲، ص۴۴).

۴۱. *الکامل فی التاریخ*، ج۲، ص۳۹۸؛ *أنساب الأشراف*، ج۳، ص۱۲۶؛ *تاریخ ابن خلدون*، ج۲، ص۶۰۹.

۴۲. *بحارالأنوار*، ج ۱۰، ص۱۲۶.

۴۳. همان، ج۳، ص۵۷.

۴۴. *الاحتجاج*، ج۲، ص۳۳۵.

۴۵. همان، ص۴۳۲-۴۱۵.

۴۶. *کارنامه اسلام*، صص۲۳ – ۲۴.

۴۷. مضمون حدیثی است از پیامبر(ص) ر. ک: *بحارالأنوار*، ج۱، ص۲۲۷؛ *علل الشرایع*، ج۱، ص۸۵؛ الاحتجاج، ج۲، ص۳۵۵.

۴۸. *کارنامه اسلام*، ص ۳۱.

۴۹. *ماجرای فکر فلسفی در جهان اسلام*، ج ۲، ص۱۶۳.

۵۰. *دورالکتب العامهٔ*، ص۱۷۴.

۵۱. *علم و تمدن در اسلام*، ص۶۲ .
۵۲. *فلسفه در عصر رنسانس اسلامی*، ص یازده.
۵۳. علاوه بر منبع پیشین ر. ک: *احیای فرهنگی در عهد آل بویه*، فصل دوم.
۵۴. *برگردان فارسی تتمه صوان الحکمه*، ص۲۹.
۵۵. برای اطلاع از این شروح ر. ک: *علاقة التجرید*، ج ۱، ص سی و هفت تا چهل و هفت.
۵۶. *نامه‌های عین القضات*، ج ۲، ص۳۱۹.
۵۷. همان، ص ۳۳۰.
۵۸. در این باب ر.ک: نقدی بر *تهافت الفلاسفه* غزالی؛ و نیز مقاله نگارنده تحت عنوان«نقدی بر مواجهه غزالی با باطنیه و نظریه امامت معصوم» که بزودی در مجموعه مقالات غزالی از انتشارات خانه کتاب منتشر می‌شود.
۵۹. *المنقذ من الضلال*، ص۴۸ و ۴۹.
۶۰. *ماجرای فکر فلسفی در جهان اسلام*، ج۱، ص۱۱.
۶۱. *الخصال*، ج ۱، ص۱۳۲.
۶۲. انعام / ۱۴۰ و ۱۴۴؛ نحل / ۲۵؛حج / ۳ و ۸؛ روم / ۲۹؛ لقمان / ۶ .
۶۳. *بحارالأنوار*، ج ۱، ص۲۰۶ و ۲۰۸.
۶۴. همان، ص ۲۰۸.
۶۵. *الکافی*، ج۱، ص۴۳؛ *کمال الدین*، ج ۱، ص۲۵۷.
۶۶. فصلت / ۲۶.
۶۷. هود / ۹۱.
۶۸. انفال / ۳۱.
۶۹. شعراء / ۳۴-۳۲.
۷۰. *مثنوی معنوی*، دفتر سوم، ابیات ۴۷۹۴-۴۷۸۵.
۷۱. در این باب ر. ک: مقاله نگارنده تحت عنوان«تعظیم سنت در آینه تخفیف تجدد»، کتاب ماه فلسفه، ش ۳۲، صص ۲۷-۲۱.
۷۲. *اشارات و تنبیهات*، ص ۱۶۱.
۷۳. مؤمنون / ۴۴.
۷۴. یونس / ۳۹.
۷۵. انعام / ۱۰۸.
۷۶. در روایات وارد شده که به شتر (*بحارالأنوار*، ج۵۱، ص۲۵۷) کوه‌ها، ساعات، ایام، روزها و شب‌ها (همان، ج۵۶، ص۲) روزگار (همان، ج۵۷، ص۹) باد (همان، ج۵۷، ص۱۲) خروس (همان، ج۶۲، ص۹) مردم (همان، ج۷۲، ص۱۶۳)دنیا(همان، ج۷۴، ص۱۸۰) اموات (*سنن نسائی*، ج۴، ص۵۳) و حتی به شیطان (*کنزالعمال*، ج۱، ص۴۸۴) دشنام ندهید.
۷۷. طه / ۴۴.
۷۸. مطففین / ۱۳.

۷۹. شعراء / ۱۳۶ – ۱۳۷.
۸۰. *مثنوی معنوی*، دفتر ششم، ابیات ۱۷۸–۱۷۹.
۸۱. مؤمنون / ۴۷.

منابع و مآخذ

۱. قرآن کریم.
۲. طبرسی، فضل‌بن حسن؛ *الاحتجاج*؛ مشهد: انتشارات مرتضی، ۱۴۰۸ق.
۳. غزالی، ابوحامد؛ *احیاء علوم الدین*؛ بیروت: عالم الکتب، ۲۰۰۳ م.
۴. کرمر، جوئل؛ *احیای فرهنگی در عهد آل بویه*؛ ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی؛ تهران: نشر دانشگاهی، ۱۳۷۵.
۵. ملکیان، مصطفی؛ *اخلاق باور*؛ تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۱۳۷۹.
۶. دیلمی، حسن؛ *ارشادالقلوب*؛ قم: ۱۴۱۲ق.
۷. ابن اثیر؛ *اسدالغابة*؛ بیروت: دارالفکر، ۱۹۸۹م.
۸. ابن‌سینا، حسین؛ *اشارات و تنبیهات*؛ قم: نشرالبلاغه، ۱۳۷۵.
۹. علامه حلی؛ *الألفین*؛ قم: هجرت، ۱۴۰۹ق.
۱۰. شیخ صدوق؛ *امالی*؛ بیروت: انتشارات اعلمی، ۱۴۰۰ق.
۱۱. بلاذری؛ *انساب الأشراف*؛ تحقیق سهیل زکار و ریاض زرکلی؛ بیروت: دارالفکر، ۱۴۱۷ق.
۱۲. بیضاوی، عبدالله؛ *انوارالتنزیل و اسرار التأویل*؛ بیروت: داراحیاء التراث، ۱۴۱۸ق.
۱۳. علامه مجلسی؛ *بحارالأنوار*؛ تهران: انتشارات اسلامیه، بی‌تا.
۱۴. منشی یزدی، منتجب الدین؛ *برگردان فارسی تتمه صوان الحکمة*؛ تصحیح علی اوجبی؛ تهران: انتشارات حکمت، ۱۳۸۸.
۱۵. سعدی، مصلح الدین؛ *بوستان (کلیات سعدی)*؛ تصحیح محمدعلی فروغی؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۵.
۱۶. مطهری، مرتضی؛ *پیرامون انقلاب اسلامی*؛ تهران: دفتر انتشارات اسلامی، ۱۳۶۱.
۱۷. ابن خلدون؛ *تاریخ ابن خلدون*؛ تحقیق خلیل شحادة؛ بیروت: دارالفکر ۱۴۰۸ق.
۱۸. حرانی، ابن شعبه؛ *تحف العقول*؛ قم: جامعه مدرسین، ۱۴۰۴ق.
۱۹. سروش، عبدالکریم؛ *تفرج صنع*؛ تهران: انتشارات صراط، ۱۳۷۵.
۲۰. مراغی، احمد بن مصطفی؛ *تفسیرالمراغی*؛ بیروت: داراحیاء التراث ، بی‌تا.
۲۱. زحیلی، وهبة؛ *تفسیرالمنیر*؛ بیروت: دارالفکر المعاصر، ۱۴۱۸ق.
۲۲. طبرسی، فضل‌بن حسن؛ *جوامع الجامع*؛ تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۷.
۲۳. شیخ صدوق؛ *الخصال*؛ قم: جامعه مدرسین، ۱۳۶۲.
۲۴. العش، یوسف؛ *دورالکتب العامة*؛ بیروت: ۱۴۱۱ق.

۲۵. آلوسی، محمود؛ *روح المعانی؛* بیروت: دارالکتب العلمیهٔ، ۱۴۱۵ق.
۲۶. ابن ابی الحدید؛ *شرح نهج البلاغه؛* بیروت: داراحیاء التراث بی‌تا.
۲۷. علوی عاملی، محمداشرف؛ *علاقهٔ التجرید*، تصحیح حامد ناجی اصفهانی؛ تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۱.
۲۸. شیخ صدوق؛ *علل الشرایع؛* قم: نشر داوری، بی تا.
۲۹. نصر، سید حسین؛ *علم و تمدن در اسلام؛* ترجمهٔ احمد آرام؛ تهران: ۱۳۵۹.
۳۰. مولکی، مایکل؛ *علم و جامعه شناسی معرفت؛* ترجمهٔ حسن کچویان؛ تهران: نشر نی، ۱۳۷۶.
۳۱. آمدی، عبدالواحد؛ *غررالحکم و دررالکلم؛* قم: دفتر تبلیغات اسلامی، ۱۳۶۶.
۳۲. کرمر،جوئل؛ *فلسفه در عصر رنسانس اسلامی؛* ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی؛ تهران: نشر دانشگاهی، ۱۳۷۹.
۳۳. زرین‌کوب، عبدالحسین؛ *کارنامه اسلام؛* تهران: امیرکبیر، ۱۳۷۶.
۳۴. شیخ کلینی؛ *الکافی؛* تهران: انتشارات اسلامیه، ۱۳۶۲.
۳۵. ابن اثیر؛ *الکامل فی التاریخ؛* بیروت: دارصادر، ۱۹۶۵م.
۳۶. شیخ صدوق؛ *کمال الدین؛* تهران: انتشارات اسلامیه، ۱۳۹۵ق.
۳۷. ابراهیمی دینانی، غلامحسین؛ *ماجرای فکر فلسفی در جهان اسلام؛* ج۱، تهران: طرح نو، ۱۳۷۶.
۳۸. همان؛ ج ۲؛ تهران: طرح نو، ۱۳۷۹.
۳۹. مولانا، جلال‌الدین؛ *مثنوی معنوی*؛ تصحیح عبدالکریم سروش؛ تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶.
۴۰. فیض کاشانی، محمدبن شاه مرتضی؛ *محجةالبیضاء؛* تصحیح علی‌اکبر غفاری؛ قم: جامعه مدرسین، بی‌تا.
۴۱. حامد ابوزید، نصر؛ *معنای متن؛* ترجمه مرتضی کریمی‌نیا؛ تهران: طرح نو، ۱۳۸۰.
۴۲. همدانی، عین‌القضات؛ *نامه‌های عین القضات همدانی؛* تصحیح علینقی منزوی و عفیف عسیران؛ تهران: اساطیر، ۱۳۷۷.
۴۳. هولاب، رابرت؛ *نقد در حوزه عمومی؛* ترجمهٔ حسین بشیریه؛ تهران: نشر نی، ۱۳۷۸.
۴۴. آشتیانی، جلال الدین؛ *نقدی بر تهافت‌الفلاسفه غزالی*؛ قم: دفتر تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۸.
۴۵. راوندی، فضل الله؛ *نوادر راوندی*؛ قم: دارالکتاب، بی‌تا.
۴۶. *نهج البلاغه؛* سید رضی؛ قم: هجرت، ۱۴۱۴ق.

ملاحظات و پیشنهاداتی پیرامون نقد و داوری

● رضا محمدزاده*

موضوع نقد، از مباحث بسیار مهم و در عین حال پیچیده فرهنگی محسوب می‌شود. میزان توجه به نقد و انتقاد در یک جامعه، به سطح درک و آگاهی و دغدغه‌های فرهنگی جامعه مربوط می‌شود. نقد از ابعاد مختلفی برخوردار است که گاه در کوچکترین بُعد نتیجه‌ای در حد یک مقاله علمی یا موضوع سخنرانی دارد و گاه در حدی بزرگ منجر به تحولی عظیم در ساختار جوامع بزرگ یا کوچک می‌شود. غرض از این مقال، پرداختن به ماهیت، حقیقت و طبیعت پدیدهٔ نقد نیست که این خود فرصتی قابل توجه را می‌طلبد و اصحاب قلم نیز در این خصوص مطالب متعددی را نگاشته‌اند. آنچه راقم این سطور در پی آن است، وضعیت نابسامان نقد در محیط علمی کشور می‌باشد. دلیل این نابسامانی موارد متعددی است که به برخی از آن‌ها ذیلاً اشاره می‌شود.

۱. سال‌ها است که سخنان، مقالات، رساله‌های دانشگاهی، کتب، پروژه‌ها و... مورد نقد یا داوری قرار می‌گیرد، ولی هیچ ضابطه و قانون مشخص و قلمرو تعریف شده‌ای برای این نقدها وجود ندارد. تنوع کاربرگ‌های داوری در نهادهای نیازمند نقد آن چنان زیاد است که از یک طرف مشکلات جدی را برای داوران و ناقدان ایجاد می‌کند و از طرف دیگر به خاطر عدم تأمین نتیجهٔ دلخواه هر نهاد یا سازمان، هزینه‌های مالی و زمانی فراوانی در تعدد داوری‌ها صرف می‌شود. این کاربرگ‌ها ظاهراً بیشتر بر اساس سلیقه‌های سفارش‌دهنده طراحی می‌شود تا اصولی که باید بر نقد حاکم باشد.

---

* عضو هیات علمی گروه فلسفه دانشگاه امام صادق(ع) / برگزیدهٔ ششمین دورهٔ جشنوارهٔ نقد کتاب.

شتابزدگی در تنظیم این کاربرگ‌ها موجب می‌شود که در موارد متعددی ملاحظات ضروری در خصوص تعدد و تنوع آثاری که باید مورد نقد قرار گیرد، صورت نمی‌گیرد. علاوه بر این رویکرد نقاد در آن‌ها نیز به هیچ عنوان مورد ملاحظه قرار نمی‌گیرد. هر مؤسسه یک کاربرگ واحد برای کلیه آثاری که علیرغم اختلاف در محتوا، رویکرد، روش،... در محدوده کاری آن مؤسسه قرار گرفته اختصاص داده و داور ناچار است کلیه نکات مورد نظر خویش را در چارچوبی اعمال نماید که پارامترهای آن در تصویرسازی نقد گویا نیست. حداکثر چیزی که در این نوع کاربرگ‌ها برای رفع این معضل طراحی شده، سؤال پایانی است که به نحو کلی از سایر نقطه نظرات داور یا ناقد می‌پرسد.

۲. یکی از تجربیات جالب نگارنده که مکرر با آن مواجه بوده آن است که جمع-بندی ناقد از اثر مورد نقد، به دلیل نقصان یا ضعف‌های جدی در حدی است که اثر را غیرقابل قبول می‌سازد، اما تکمیل کاربرگ‌های مذکور که غالبا با ستونی از ارزش‌های عددی نیز همراه است و اختصاص اعداد توسط داور نتیجه را به برخورداری از حداقل نمره قبولی اثر ختم می‌کند. و این جا است که اگر داور یا ناقد نتواند وجدان خویش را به این نتیجه راضی سازد، باید در تدوین گزارش نقد خویش نهایت تکلف را به انجام رساند. و اگر بتواند وجدان خویش را راضی سازد، باید بر آنچه نامطلوب و نامقبول تلقی کرده مهر تأیید زند.

۳. گاه در نقد یک اثر باید به عناصر ویژه‌ای توجه خاص صورت گیرد که این عناصر به همهٔ انواع نقدها مربوط نمی‌شود. تعیین این عناصر همیشه کار داور یا ناقد نیست، بلکه تعیین آن‌ها مستلزم نوعی مطالعه اولیه و سفارش دهی نقد بر اساس جوانب مورد ملاحظه می‌باشد.

۴. داوران و ناقدان در جامعه علمی کشور، نقادی‌های خویش را بر اساس اصول و ضوابط تعریف شده انجام نمی‌دهند. به عبارت دیگر آیین نامه یا دستور العمل مشخصی برای نقد و انتقاد در کشور وجود ندارد. به نظر می‌رسد بسیاری از مشکلات و برخوردها و ناخوشایندی‌ها در این مقوله ناشی از خلأ دستور العمل و ضوابط نقد است. این خلأ در حدی است که داوری و نقادی را به حرفه‌ای تبدیل کرده که رضایت چندانی برای پرداختن به آن وجود ندارد. داوران و ناقدان عموماً راضی به افشای نام خویش نیستند. این شبیه آن است که قاضی یا هیأت منصفه در دادگاه همواره با نقاب و بی‌چهره و هویت واضح به کار طاقت فرسای قضاوت بپردازند.

۵. ظرفیت نقدپذیری، در بسیاری از افراد جامعه فراهم نیست. این خود مشکلات اخلاقی و اجتماعی فراوانی را ایجاد نموده است. واقعیت آن است که خالق هر اثر علمی باید بیش از دیگران به نقد اثر خویش توسط افراد ذی صلاح علاقمند باشد. این مانند آن است که باغبانی برای بهبود وضعیت محصول خویش، تمام همت خویش را مصروف اصلاح رفتارهای خویش در پرورش گیاهان خود نماید. خلأ موجود در عرصه نقد که قبلاً بدان اشاره شد، به گسترده شدن ابعاد این مشکل نیز دامن می‌زند. به نظر نگارنده مهم‌ترین عامل عدم تحقق ظرفیت نقد در خالقان آثار علمی در مملکت، حاکم نبودن ارزش‌های اخلاقی بر نقد و نیز نبود تصویر صحیح و منطقی در خوانندگان نقد است. روشن است که خوانندگان نقد، همیشه افراد معمولی نیستند و گاه تغییر نقطه نظر ایشان به وجه ناصحیح مشکلات جدی را برای نویسندگان آثار فراهم می‌آورد. به عبارت دیگر ظرفیت نقدپذیری همیشه باید توأم با ظرفیت نقدخوانی باشد.

۶. یکی از مواردی که به نظر می‌رسد توجه به آن در شکل‌گیری فرهنگ صحیح نقد و داوری در جامعه بسیار مهم است، ملاحظه نقدهای فنی در ارزش‌گذاری آثار است. توضیح آن که نقد و داوری برخی از آثار، کار ساده‌ای نیست و دقت نظر و ریزنگری‌های فراوانی در نقد آن‌ها لازم است. منشأ این امر، وزین بودن اثر و برخورداری از سطحی بسیار فراتر از آثار معمولی در حیطهٔ مورد بررسی است. اگرچه تشخیص دادن این امر کار دشواری است، اما در مواردی که با چنین نقدهایی مواجه می‌شویم، اثر مورد داوری را بعد از مطالعه نقد فنی آن بسیار ارزشمندتر از آن اثر قبل مطالعه نقد می‌یابیم. در این موارد لازم است هم امتیازاتی ویژه برای اثر مورد نقد در نظر گرفت، هم امتیازاتی برای ناقد آن. به این ترتیب چنین نقدی بیش از آن که به عنوان سند نقص و کاستی اثر تلقی گردد، باید مهر تأییدی بر سطح علمی آن به حساب آید.

۷. دسترسی به نقد: متأسفانه در بسیاری موارد آثار علمی مورد داوری و نقد داوران قرار می‌گیرد، ولی به دلیل عدم تمرکز در انتشار نقدها و پراکندگی عجیب در منابع انتشار نقد، این نقدها در سریع‌ترین زمان مورد انتظار به دست افراد، نهادها و ناشرانی که به آن‌ها نیازمندند نمی‌رسد و همین امر موجب هدر رفتن زمان و حق افراد و مشکلاتی از دوباره‌کاری و صرف هزینه‌های زیاد برای اصلاح و بازسازی آثار می‌گردد.

عدم رفع معضلات و آسیب‌های نقد و داوری مشکلاتی را به بار می‌آورد که از جمله آن‌ها تحقق وقایعی است که مواجهه اولیه با آن‌ها موجب تعجب است. از جمله

آن که یک اثر واحد توسط دو داور مورد بررسی و نقد قرار می‌گیرد، اما نتیجه داوری و نقد آن‌ها چنان متفاوت است که گویی دو اثر مختلف را داوری و نقد کرده‌اند. پیشنهاداتی که برای حل این معضل به نظر می‌رسد را می‌توان به دو گروه تقسیم نمود. گروه اول پیشنهادات بنیادی است که تحقق آن‌ها در دراز مدت امکان‌پذیر است و گروه دوم پیشنهادهای غیربنیادی است که نقش آن مرهم‌گذاری بر زخمی است که نقد امروز در جامعه ما بدان مبتلا است نه درمان قطعی:

۱) گروه اول: ۱. تأسیس نهاد نقد و داوری در کشور که با تأمین تمهیدات لازم، مقبولیت اجتماعی داشته باشد. ۲. تدوین قوانین و اصول اساسی نقد و مصوب نمودن آن ۳. تدوین آیین نامه نقد و داوری بر اساس قانون اساسی نقد ۴. تنظیم و تدوین کاربرگ‌های متنوع و متعدد نقد (بر اساس نوع اثر و ویژگی‌های آن: کتاب درسی، کتاب غیر درسی، مقاله علمی پژوهشی یا....، مقالات دانشجویی ارشد و دکتری....) که در همه موارد از این کاربرگ‌ها استفاده گردد. ۵. طراحی رشتهٔ دانشگاهی نقد و داوری (که البته تنها مشتمل بر مباحثی از قبیل تفکر انتقادی نیست و بیشتر به جنبه‌های کاربردی در کشور در زمینه‌های گوناگون مربوط می‌شود) ۶. ایجاد فرهنگ نقادی و نقدپذیری با توجه به اصول و ضوابط آن (حرکت به سوی امر به معروف و نهی از منکر یا در صحنه بودن به معنای علمی و اجتماعی کلمه) با استفاده از ظرفیت‌های رسانه‌ای در کشور از قبیل فیلم، داستان، تصویر، و... ۷. احیای سنت نقد در میراث فرهنگی، ملی و ایمانی کشور ۸. تشکیل تشکل یا انجمن علمی نقد کشور ۹. بهره‌برداری از تجربه نقد در سایر کشورها و بومی‌سازی آن ۱۰. ملاحظه امتیازات مناسب برای نقدهای علمی ناقدان و نیز رعایت نکات اصلاحی ناشی از این نقدها به نفع نویسندگان مورد نقد و ناشران آثار نقد شده ۱۱. در نظر گرفتن عنوان «نقد» در میان عناوین درسی توسط آموزش و پرورش کشور ۱۲. تدوین روانشناسی و جامعه شناسی نقد و مباحث نظری چون فلسفه نقد

۲) گروه دوم: ۱. سفارشی سازی نقد: با توجه به نوع اثر و ویژگی‌های آن باید نقد مطلوب نظر را به نقاد سفارش داد. برای انجام این امر لازم است مکانیزم نقد در دو مرحلهٔ اولی و ثانوی روی دهد. در مرحلهٔ اول مطالعه اثر برای تعیین نوع و ویژگی‌های متناسب نقد صورت می‌گیرد. مرحلهٔ دوم بر اساس ویژگی‌های تعیین شده در مرحلهٔ اول، نقد به صورت جزئی و تفصیلی صورت می‌گیرد. ۲. تنظیم و تدوین کاربرگ‌ها مناسب با نوع سفارش و ایجاد مقبولیت لازم برای استفاده از آن در همه موارد

۳. اولویت دادن به انتشار کتب و مراجع و منابع نقد توسط نویسندگان و مترجمان و تأمین کفایت لازم در این عرصه ۴. تدوین راهنمای مشترک برای نویسندگان و خالقان آثار و داوران و ناقدان در ایجاد آثار علمی. این راهنما مبنای مورد توافق نویسنده و ناقد در خلق اثر و نقد آن خواهد بود ۵. اطلاع رسانی نقد به نویسندگان، ناقدان و ناشران و پی‌گیری شایستهٔ نقدها با ملاحظه محتوای مطالب و موضوعات ۶. تشکیل سایت نقد در فضای اینترنت و ارائه آموزش، راهنمایی، اخبار و گزارش‌ها و.... مربوط به نقد در آن ۷. طراحی مجله یا نشریهٔ تخصصی نقد با ضوابط تعریف شده در حیطه هر تخصص ۸. ایجاد ارتباط سازمان یافته میان نهادهای مختلفی که در کشور عهده‌دار مقوله نقد هستند (دانشگاه‌ها، پژوهشگاه‌ها، شورای بررسی متون، کرسی‌های نظریه‌پردازی...).

نقد ساختاری

● مریم مشرّف*

مقدمه

نقد ساختاری یا ساختارگرایی از مکتب‌های مهم نقد ادبی قرن بیستم است. این مکتب از دل نقد فرمالیستی و نقد زبان‌شناختی پدید آمده و فرزند مکتب‌های نقدی نیمهٔ اول قرن بیستم است. از سوی دیگر ساختارگرایی، زمینه را برای ظهور مکتب‌های پساساختگرایی و شالوده‌شکنی آماده کرد. از این رو این مکتب را می‌توان حلقهٔ رابط میان مهم‌ترین مکتب‌های نقدی صد سال اخیر به شمار آورد و شاید حتی کلیدی‌ترین آنها. از این‌رو شناخت این مکتب در درک مفاهیم و دیدگاه‌های نقدی معاصر اهمیت دارد. طرح تمام مبحث‌های مرتبط با این نظریه در یک مقاله ممکن نیست؛ زیرا اندیشمندان بسیاری در زیر این عنوان نحله‌های گوناگون نقد ساختاری را به وجود آورده‌اند که با یکدیگر تفاوت‌هایی دارد. با این‌همه چارچوب نظری نقد ساختاری و مهم‌ترین مفاهیم آن در بسیاری از موارد مشترک است. چون طرح همهٔ جزئیات و تمام شاخه‌های نقد ساختاری در چند صفحه ممکن نیست، نگارنده در این مقاله می‌کوشد مهم‌ترین شاخصه‌های این مکتب را معرفی و با طرح مثال‌های فارسی روشن، آن را تبیین کند و مسلّماً در هر یک از زمینه‌های مطرح‌شده می‌توان مطلب را بسط داد، ولی محدودکردن دامنهٔ بحث و طرح مهم‌ترین ارکان، در یک مقاله دشوارتر و مهم‌تر است. از این‌رو بحث را با مفهوم ساختار در ادبیات آغاز می‌کنیم.

---

* عضو هیأت علمی دانشگاه شهید بهشتی.

مفهوم ساختار

ساخت یا ساختار به معنای شکل است. مثلاً میز، از مادهٔ چوب درست شده که در ابتدا به شکل میز نبوده است، اما حالا این ماده شکل گرفته و به شکل یک صفحهٔ مستطیل و چهار عدد پایه درآمده که در چهار طرف آن نصب شده است. به این ترتیب نجار چوب را از شکل اولش خارج کرده و صورت جدیدی به آن داده که شکل میز است. این شکل، همان ساختار میز است. هر چیز دنیا شکلی دارد. ادراک شکل امور مادی و محسوس راحت‌تر است؛ زیرا شکل آنها با چشم دیده و ادراک می‌شود. ادراک امور معقول بدون شکل و صورت برای انسان دشوار است؛ از این رو برای این امور شکلی را در نظر می‌گیرد، مثلاً خوبی را در صورت معینی چون مادر مجسم می‌کند یا زیبایی را به گل سرخ مثل می‌زند تا بتواند صورتی برای آن بسازد و آن را بهتر درک کند.

جهان مجموعه‌ای از امور درهم و برهم است که ما اگر شکلی به آن ندهیم نمی‌توانیم زندگی کنیم. مثلاً روز خودمان را در چند قسمت صبح، ظهر و شب شکل می‌دهیم. همان‌گونه که پدران ما قرن‌ها پیش به مفهوم زمان شکل بخشیدند و آن را به شکل هفته و روز و ماه و سال درآوردند. همین گردش ماه و خورشید، شکلی به عالم می‌دهد و آن را در دو بهره روز و شب تقسیم می‌کند که یک شکل مقدماتی در این عالم است: صورت روز و صورت شب؛ اما این گردش آغاز و انجامی ندارد. ما چگونه وجود خودمان را در این چرخهٔ شب و روز تعریف می‌کنیم، با بخشیدن شکل دیگری به آن، سال و تاریخ و زمان را صورت می‌دهیم و درک خود را از جهان منظم می‌کنیم.

ادبیات هم شکل خودش را دارد. نویسنده یا شاعر از مجموع امور عالم شکل معین یک فکر را بیرون می‌آورد و می‌خواهد این شکل را به صورتی به دیگران نشان دهد. برای نشان دادن موضوع، از مادهٔ زبان شکلی می‌سازد، مثلاً شکل شعر یا شکل داستان. آن شکل، ساختار شعر یا داستان است. برای توضیح این موضوع از مثال قبلی استفاده می‌کنم، مثال نجار یا سازندهٔ مبل و صندلی.

سازنده در ساختن مبل و میز و صندلی، غرض معینی دارد و براساس غرضی که دارد شکل این وسایل را معین می‌کند. مثلاً شکل نیمکت مدرسه باید طوری باشد که عدهٔ بیشتری روی آن بنشینند، بتوانند تکیه دهند، ولی زیاده راحت نباشد تا دانش‌آموزان احساس موظف بودن و جدیت داشته باشند. مبلمان پذیرایی با توجه به غرضی که از ساختن آن هست (پذیرایی و راحتی مهمانان) شکل دیگری دارد. اگر غرض خودنمایی هم در کار باشد، باز مبل‌ها صورت دیگری به خود می‌گیرند. در ساختارهای زبانی هم

اغراض مختلف دخالت دارند. غرض از نوشته شکل آن را معلوم می‌کند. شکل یک ابلاغ دولتی، غیر از شکل یک سخنرانی است و شکل این دو، متفاوت است با فرضاً شکل مناجات و دعا. نویسندهٔ یک ابلاغ یا حکم حکومتی، جملاتی کوتاه و امری و خبری را انتخاب می‌کند و از میان انبوه کلمات زبان کلماتی که مناسب آن حکم باشد و جنبهٔ رسمی‌تری داشته باشد و لحن مافوق به زیردست را القا کند، برمی‌گزیند و از ترکیب آن نوع کلمات و جملات به ابلاغ خود شکل می‌دهد. و دیگر اغراض هم به همین ترتیب در شکل‌گیری مادهٔ آغازین زبان دخالت دارند و مؤثرند. در اینجا مسألهٔ شکل تا حدی به موضوع سبک نزدیک می شود. مثلاً شکل ابلاغ رسمی، کوتاه با لحنی رسمی است و در آن استدلال و توضیح نیست (زیرا مافوق به زیردست توضیح نمی‌دهد و استدلال نمی‌آورد). ولی شکل سخنرانی فرق دارد. سخنران لازم است در ابتدا مقدمه‌ای بیاورد تا ذهن شنونده با موضوع صحبت آشنا شود و به دنبال آن موضوعاتی را که مرتبط با آن است بیاورد و عقاید گوناگون را ذکر کند و سپس بهترین نظر را به شنونده معرفی کند و در ادامه با اثبات یک نظر معین که غرض اصلی از سخنرانی بوده مطلب را جمع‌بندی و نتیجه‌گیری کند.

نخستین بار ارسطو کوشید ساختار یا شکل آثار ادبی را توضیح دهد. از نظر ارسطو هر اثر باید از سه قسمت اصلی تشکیل شده باشد به گونه‌ای که مجموع آنها طوری با یکدیگر در پیوند باشد که یک کل واحد حساب شود. مثل میز که چهار پایه و سطح آن در مجموع یک شیء واحد است. و اگر میزی را در نظر بگیریم که یک پایه‌اش کنده شده، شکل درستی ندارد. آثار ادبی خوب باید از وحدت و انسجامی میان اجزای خود بهره‌مند باشند. بنابراین یکی از مهم‌ترین ارکان اثر که در نقد و ارزیابی مورد توجه است و امتیاز اثر را براساس آن می‌سنجند، ساختار اثر است. ساختار به معنای شکل و پیوند میان اجزا مورد توجه قدما نیز بوده است. غالباً برای قصیده ساختار معینی قائل بودند که اختراع آن را به امرء القیس شاعر عرب نسبت می‌دهند. ساختار قصیدهٔ عربی از سه قسمت اصلی تشکیل یافته است: قسمت آغازین که نسیب یا تشبیب نام دارد، یاد معشوق و تحسّر از فقدان اوست که غالباً با توقف در ویرانه‌های خانهٔ او همراه است. در قسمت دوم شاعر راه صحرا در پیش می‌گیرد و به توصیف شب، اسب و بیابان می‌پردازد و در پایان شاعر مطلبی را پیش می‌کشد که بیان تقاضا یا طلب یا مفاخره و یا مانند آن است. شاعران پارسی‌گو این ساختار را با درونمایه‌هایی متفاوت درآمیختند و آن را برای فضای دربار مناسب‌تر گردانیدند. آنان نسیب و تشبیب را با توصیف طبیعت و معشوق

رنگ شادمانه‌تری دادند، قسمت میانی را به مدح و قسمت پایانی را بـه دعـا اختصـاص دادند و آن را «شریطه» نامیدند. بعدها شاعرانی چون رودکی قسمت آغـازین قصـیده را جداگانه به کار بردند و از آن غزل را ساختند. پیوند میان اجزای قصـیده بایـد بسـیار بـا دقت صورت می‌گرفت و وارد شدن به قسمت بعد به قدری مورد توجه شعرا بود کـه آن را از دقایق و ظرایف هنر شاعری می شمردند.

ساختارهای ادبی، جزئی از ساختارهای بزرگ‌تر و پیچیده‌تر هستند. اگر به مثالی که پیش‌تر آمد توجه کنیم و ساختار یک مبل راحتی را در نظـر بگیـریم، شـکل ایـن مبـل علاوه بر آن که باید از تناسبی میان اجزا برخوردار باشد، به تناسب میان آن مبل و باقی لوازم و اندازهٔ آنها و همچنین تناسب میان مجمـوع یـک دسـت مبـل بـا فضـای اتـاق پذیرایی باید توجه شود. در ساختارهای زبانی نیز چنین پیوندهایی حاکم است. نـه فقـط در ساختار جمله، پیوند اجزا باید حساب‌شده باشد، بلکـه قرارگیـری جملـه در مـتن هـم بی‌حساب و کتاب نیست. علاوه بر این ساختار جمله و ساختارهای متن نمی‌تواند جدا از غرض نویسنده بررسی شود.

هرچند قدما به پیوندهای درون جمله و استحکام ساختار نحوی توجه ویژه داشته‌اند و دقت نظرهای بسیار مبذول کرده‌اند، ولی غالباً از پیوند جزء و کل کـه اهمیـت بسـیار زیادی در انسجام متن و استحکام ساختار دارد، غافل مانده‌اند.

در بین قدما کسی که به مفهوم رابطهٔ اجزای متن با یکدیگر و بافت کلی اثر توجـه نشان داده، عبدالقاهر جرجانی (در گذشتهٔ ۴۷۱ ق) است. مبنای نظریهٔ جرجـانی کـه در کتاب *دلائل الاعجاز* به تفصیل آن را شرح و بسط داده است چگونگی به وجـود آمـدن کیفیت خاصی در متون ادبی است که او آن را «نظم» می‌نامد. به نظر او امتیاز هـر اثـر ادبی برجسته به سبب وجود نظم در آن اثر است و مراد از نظم پیوند درونی اجزای جمله با یکدیگر از یک سو و پیوند نحوی و معنایی جملات با کل متن از سوی دیگـر اسـت، چیزی که مجموعاً ریخت یا بافت کلام را پدید می‌آورد.

جرجانی در فصلی به نام «نظم کلام بر حسب معانی»[1] توضیح می‌دهد کـه نظمـی که حروف در یک کلمه به خود می‌گیرند، امری قراردادی است، نـه زیباشـناختی؛ مـثلاً اگر به جای کلمهٔ «ضرب» از آغاز کلمهٔ «ربض» را قـرار مـی‌دادنـد، تفـاوتی در معنـی ایجاد نمی‌کرد و نظم این حروف براساس قرارداد است، نه معنی و منطق کلام. ولـی در مورد نظم کلام وضع به گونه‌ای دیگر است؛ زیرا کلمات براساس نظم معـانی و ترتیـب معانی در نفس و ذهن گوینده مرتب می‌شوند. مراد از نظم پشت سـرهم ردیـف کـردن

کلمات نیست، بلکه منظور طرحی است نظیر بافت وطرح پارچه و نقاشی. به طوری که اگر جزئی از کار جابه‌جا شود، نتیجه چیزی است غیر از خواست هنرمند. بنابراین لازم است هر جزء کار در پیوند با دیگر اجزا، در جای خود قرار گرفته باشد.

جرجانی با دقت و تأمل در بافت معنایی و آوایی و نحوی *قرآن* به نتایج شگفت‌انگیزی در حوزهٔ زبان دست یافت و توانست چشم‌اندازهای نقد زبان‌شناختی اسلامی را تا افق‌هایی گسترش دهد که پیش‌تر سابقه نداشت. اما این نگاه تحلیلگر در قرن‌های بعد چندان دوامی نیافت و با آغاز سیر قهقرایی نهضت فکری مسلمانان پس از حملهٔ مغول، جای خود را به الگوهای ثابت و جزءنگر و نگاه غیرتحلیلی حاکم بر بلاغت و معانی و بیان داد. نگاهی که به جای کشف راز زیبایی و ماندگاری آثار جاودانهٔ ادبی، بیشتر متوجه باید و نبایدهای حاکم بر اجزای اثر است و رابطهٔ جزء و کل و بافت و ساخت اثر را که در مرکز توجه جرجانی بود نادیده می‌گیرد.[۲]

ساختار و نقد ساختاری

می‌بینیم که ساخت و ساختار اثر مفهوم تازه‌ای در ادبیات نیست و از دیرباز علمای علوم بلاغی و نقدی به مفهوم شکل اثر و نظام آن توجه داشته‌اند. ولی ساختارگرایی به عنوان یک مکتب نقد ادبی، محصول نظریهٔ ادبی قرن بیستم است. در این مکتب، بیش از هر چیز ساختار اثر ادبی در مرکز توجه منتقد قرار دارد و از این لحاظ تالی طبیعی مکتب شکل‌گرایی به شمار می‌رود و همچون دیگر مکتب‌های متأثر از فرمالیسم و نقد عینی بیشتر به خود متن توجه دارد، نه زندگی‌نامهٔ مؤلف و یا نیت او و نه حتی زمینه‌های اجتماعی و تأثیرات اخلاقی متن. مهم‌ترین چالش‌های منتقد ساختگرا این است که بنیادی‌ترین صورت حاکم بر اثر را پیدا کند. علاوه بر این، منتقد ساختارگرا هر ساختار ادبی را همچون واحدی از نوع خود در نظر می گیرد و در پی آن است که قوانین حاکم بر آن نوع و شکل غالب آن را روشن سازد. بنابراین منتقد ساختارگرا می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ دهد که اثر از چه اجزایی تشکیل شده و این اجزا چگونه در پیوند با یکدیگر یک کل واحد را پدید می‌آورند.

زمینه‌های پیدایش نقد ساختاری

اما چگونه و چرا دیدگاه‌های نقد ادبی پس از قرن‌ها تکیه بر محتوای اخلاقی و اثرات تربیتی آثار ادبی به راهی متفاوت افتادند و اصالت بیشتر به شکل و صورت داده

شد تا به محتوا و معنی؟ برای روشن شدن این معنی بهتر است به تحولات فکری قرن نوزدهم و بیستم اشاره‌ای شود.

علمای مغرب‌زمین، قرن‌ها برای زبان رسالتی جز انتقال واقعیات عالم خارج یا انتقال نیت ذهنی مؤلف قایل نبودند. زبان وظیفه داشت حقایق جاودانه و ازلی و مفاهیم عالمگیر و ابدی زیبایی را ضبط و ثبت نماید. زمین از نظر اندیشمندان قدیم در مرکز عالم قرار داشت و قرن‌ها ساختارهای بنیادین آن بلاتغییر باقی مانده بود. «زیبایی» و «حقیقت» اموری اصیل و جاودانی به شمار می‌رفتند و از دید منتقدان، وظیفهٔ شاعران و نویسندگان این بود که با در نظر گرفتن اغراض تعلیمی، حقایق اخلاقی جاودانه چون نیکی و راستی و احترام به قدرت را به مردم منتقل کنند.

اما عصر جدید با تحولی عظیم در مبانی فکری، برداشت جزمی از واقعیت را بر هم زد. پیشرفت علوم دانشگاهی در قرن نوزدهم نگاه انسان معاصر را متحول ساخت. اندیشمندان بزرگ هر یک به نوعی در این تحول اثر داشتند؛ تحولی که همیشه هم مثبت و متعالی نبود. چارلز داروین با طرح نظریهٔ منشأ انواع مفاهیم ثابت و جاودانه دربارهٔ مفهوم انسانیت و آفرینش انسان را به شکلی متفاوت با همهٔ اعصار تاریخ مطرح ساخت و به این طریق بسیاری از فرض‌های قطعی و ثابت را دگرگون جلوه داد. کارل مارکس نشان داد که اصول اخلاقی و فرهنگی برخلاف آنچه قبلاً پنداشته می‌شد تنها تابعی است از منافع طبقاتی و بنابراین صورت ثابت و همیشگی ندارد. زیگموند فروید هم با بسط نظریهٔ روان‌کاوی باورهای موجود دربارهٔ اصول شخصیت را بر هم زد و نشان داد که بسیاری از امور خلاف آن چیزی است که به نظر می‌رسد. بنابراین قرن بیستم از ابتدا بسیار آمادهٔ متزلزل دانستن بسیاری از مفاهیم ثابت پیشین بود و هنگامی که انیشتین فرضیهٔ نسبیت را مطرح ساخت این شرایط بیش از پیش نیرو گرفت.[۳] به هم خوردن نظام‌های فکری و شناورشدن مفاهیم قطعی و ثابت بدین اندیشه انجامید که امور عالم شکل قطعی و همیشگی ندارند وحقیقت امری ازلی نیست بلکه نسبی است. این اندیشه در زبان و ادبیات هم تأثیر کرد و نتیجهٔ آن این شد که علایم و نشانه‌های زبان دلالت بر واقعیت‌های ثابتی در جهان خارج ندارند. مثلاً کلمهٔ درخت، دلالت بر یک شیء ثابت و شکل واحدی ندارد بلکه اسمی است که بر روی یک شیء کلی معقول گذاشته شده و هر کس بر حسب فکر و جایگاه و محیط زندگی و شرایط جغرافیایی خود تصوری و برداشتی از آن دارد. بنابراین زبان و مفاهیم آن هم نسبی

است و برای آن که بدانیم هر کلمه بـه چـه چیـزی دلالـت دارد، و خلاصـه معنـی آن چیست، باید ببینیم چطور و کجا به کار رفته است.

در این هنگام و بر اثر چنین شرایطی بود که نگاه دانشمندان به اصـل مقولـهٔ زبـان تغییر یافت. فردیناند دوسوسور با طرح نظریهٔ جدیدی در زبان‌شناسی این نگـاه جدیـد را تحقق بخشید. وی این عقیده را مطرح کرد که کلمات زبان تنها نشانه‌هایی قراردادی‌اند و یک معنای ثابت همیشگی ندارند.[۴] معنای این نشانه‌ها از طریق کاربرد آنها در متـون معلوم می‌شود. ویژگی هر نشانه در تفاوت آن با سایر نشانه‌ها برجسته می‌شـود، نـه بـه تنهایی و به صورت انتزاعی. بنابراین، اصل در زبان این است که نشانه‌هـای زبـان را در متن بررسی کنیم و روابط آنها با یکدیگر را کشف کنـیم. او زبـان را همچـون نظـام یـا دستگاهی از نشانه‌ها در نظر می‌گرفت که قوانینی کلی بر آن حـاکم اسـت و اهـل هـر زبان با این قوانین کلی آشنایی دارند.[۵] در عین حال هر کس به نوعی در نظام زبان وارد می‌شود و از آن استفاده می‌کند و در اینجا کاربردهای شخصی زبان پـیش مـی‌آیـد کـه شکل‌های آن با یکدیگر بسیار متفاوت است. سوسور نظام کلی زبان را به اصـول بـازی شطرنج و صفحه و مهره‌های آن مانند می‌کنـد و کاربردهـای شخصـی آن را بـه انـواع بازی‌هایی که می‌شود در این صفحه انجام داد: لوازم و قواعد بازی محدود و انواع بازی بی‌نهایت است!

منتقدان ادبی ایـن دیـدگاه را بـه عرصـهٔ نقـد ادبـی کشـاندند. آنهـا بـا اسـتفاده از اصطلاحات خاص زبان‌شناختی، اثر ادبی را چون نظامی از نشانه‌ها در نظر گرفتند که از قواعدی کلی پیروی می‌کند؛[۶] که همانا قواعد حاکم بر نوع خودش است. مثلاً هـر گـاه شاهنامه را به عنوان حماسهٔ ملی در نظر آوریم اگر بتوانیم قوانین حاکم بر نـوع حماسـهٔ ملی را دریابیم و اجزای تشکیل‌دهندهٔ ثابت در این نوع ادبی را معلوم کنیم، بـه سـاختار عام زبان حماسهٔ ملی از منظر کلی رسیده‌ایم؛ و هر گاه بتوانیم آرایش‌های خاصی را که مشخصاً فردوسی به این زبان می‌دهد تا شکل‌های زبانی خـودش را پدیـد آورد کشـف کنیم، به ساختارهای زبان شخصی یا گفتارهای خاص فردوسی رسیده‌ایم.

این شیوهٔ نگاه به مبحث معنی‌شناسی هم کشانده می‌شود و آن‌چه که قبلاً در مورد دلالت‌های الفاظ گفتیم در ادبیات هم صادق است. از دید منتقد ساختارگرا، الفاظ معنایی قطعی و ثابت ندارند بلکه جایگاه آنها در «سیستم» یا اثر ادبی با توجه بـه تفـاوت‌هـا و همگونی‌هایی که با سایر نشانه‌ها دارند، و نوع رابطه‌ای که با سایر اجزای نظام عام زبان

و ساختارهای شخصی آن دارند، در مجموع مارا به مدلول لفظ راهنمایی می‌کند. مثلاً هر گاه مدلول لفظ «دریا» را در این بیت از عطار بخواهیم بشناسیم:

غرق دریا تشنه می‌میرم مدام　　این چه دریایی است این دریا خوش است

چاره‌ای جز این نداریم که کاربرد لفظ دریا را در دستگاه یا نظام کلی زبان عرفان و ریشه‌های قرآنی آن با دقت بررسی کنیم که کاری عظیم است و لازمه‌اش آن است که دست‌کم شاخص‌ترین متن‌های عرفانی و متن‌های دینی که زمینه‌ساز آن بوده با دقت بررسی شود و محدودهٔ مدلول‌های لفظ از راه تفاوتی که مثلاً دریا با کوه یا نهنگ یا ابر دارد معلوم شود و بعد از آن مدلول لفظ دریا در ساختارهای زبان شخصی عطار بررسی شود و رابطهٔ این زبان شخصی با نظام عام زبان عرفان روشن شود؛ زیرا در نهایت مدلول لفظ در سیستم یا نظامی که در آن به کار رفته است روشن می‌شود. به همین سبب هر چند تحول تاریخی لفظ در این راستا برای منتقد ساختگرا اهمیتی ندارد، ولی برای کشف مدلول لفظ باید قواعد حاکم بر کل «نوع» یا ژانر را دانست. خوانندگان حرفه‌ای متون، غالباً خود به نوعی توانایی در حوزهٔ قراردادهای حاکم بر هر نوع ادبی می‌رسند و از راه بینشی که به تدریج و در اثر ممارست در آنها پدید آمده است قواعد کلی حاکم بر نوع ادبی را می‌شناسند و فرضاً درمی‌یابند که مدلول لفظ دریا در بیتی که از عطار مثال زدیم تابع قوانین و ساختارهای زبانی دیگری است تا مثلاً این شعر فروغ:

نگاه کن که در اینجا
زمان چه وزنی دارد
و ماهیان چگونه گوشت‌های مرا می‌جوند
چرا همیشه مرا در ته دریا نگاه می‌داری؟[۷]

مدلول لفظ دریا در شعر فروغ تابع «سیستم» یا نظام نشانه‌های زبانی خاص اوست که خود بخشی از ساختارهای عام‌تر زبان شعر معاصر شمرده می‌شود.

روش‌های نقد ساختاری:ساختار عناصر متقابل

یکی از روش‌های بررسی ساختاری اثر کشف عناصر متقابل در آن است. بررسی جفت‌های متضاد binary opposition یکی از اهرم‌های مورد استفاده در نقد ساختاری است. نخستین بار منتقد برجستهٔ شکل‌گرا رومن یاکبسن در بررسی اندیشه‌های پی‌یرس (زبان‌شناسی انگلیسی) به اهمیت مسئلهٔ ثنویت (Duality) در تحلیل ساختاری اثر پی برد و آن را برجسته کرد. پی‌یرس زبان را در ساخت صوری و

دستوری‌اش به صورت سیستمی از دوگانه‌های مرتبط می‌دید که اصلی‌ترین رابطهٔ آنها تضاد است.[۸] اساس وجود، بر تضاد است، هیچ شیئی خالی از تضاد نیست! همچنان‌که مفهوم زندگی، غلبه بر مرگ است و شب یعنی «نه روز». یاکبسن این نگرش را تا حد ابزاری کارساز در نقد ادبی تقویت کرد. این از مواردی است که درک ساختار اثر ما را به کشف مدلول نشانه‌ها یا معنای متن هدایت می‌کند و این حکمتی قدیمی است که هر چیز را به ضدش می‌شود شناخت. شناخت عناصر متضاد در عین حال عناصر متجانس اثر را هم معرفی می‌کند. بعدها معنی‌شناس ساختگرا گرمیاس هم اساس معنی‌شناسی را بر کشف نشانه‌های متضاد و متجانس گذاشت.گرمیاس می‌کوشید واحدهای معنایی متجانس اثر را از این راه پیدا و آنها را به طریق سلسله مراتبی مرتب کند و با تبدیل آنها به واحدهای دستوری چون فعل و فاعل و مفعول، کل متن را به یک جمله تقلیل دهد. هدف ساختگرایان این است که کل متن را به یک جمله تقلیل دهند. روشی که منتقد برجستهٔ ساختگرا رولان بارت هم به نوعی آن را به کار بست.برای روشن شدن مطلب مثالی می‌زنیم. به قطعهٔ زیر از شعر «آیه‌های زمینی» توجه کنید:

آن گاه خورشید سرد شد
و برکت از زمین‌ها رفت
و سبزه‌ها به صحراها خشکیدند
و ماهیان به دریاها خشکیدند
و خاک مردگانش را
زان پس به خود نپذیرفت (تولدی دیگر: آیه‌های زمینی)

می توان نشانه‌های این قطعه را در دو گروه جفت‌های متقابل مرتب کرد:

ستون الف		**ستون ب**
خورشید	در مقابل	سرد شدن خورشید
برکت	درمقابل	رفتن برکت
سبزها	در مقابل	خشکیدن
ماهی‌ها	در مقابل	خشکیدن
آیین خاکسپاری	درمقابل	نپذیرفتن خاک مردگان را
(در کلام نیامده)	درمقابل	(اشاره به مرگ آیین‌ها)

با توجه به ستون‌ها بالا می توان گفت که ستون «الف» مجموعاً ایدهٔ زندگی را القا می‌کند و ستون «ب» ایدهٔ نابودی و مرگ را که در این قطعه ستون الف از نظر شاعر مغلوب شده؛ زیرا جنبه‌های کنشی به ستون «ب» داده شده؛ بنابراین هرگاه خواسته باشیم مجموعهٔ نشانه‌های بالا را در یک جمله بیان کنیم می‌توانیم بگوییم: مرگ بر زندگی چیره شد، یا به عبارت بهتر «زندگی تسلیم مرگ شد.»

نمونه نقد ساختاری متن از نثر *کشف‌الاسرار*

نمونهٔ دیگری از متن کشف الاسرار که از متون زیبای عرفانی است مثال می‌زنیم. در این متن به کارگیری عناصر متقابل برای بیان مطالب عرفانی به خوبی قابل ملاحظه است.

پیر طریقت گفت: مهر و دیدار هر دو به هم رسیدند. مهر دیدار را گفت: تو چون نوری که عالم‌افروزی. دیدار مهر را گفت: تو چون آتشی که عالم سوزی. دیدار گفت: من چون جلوه کردم غمان از دل برکنم. مهر گفت: من باری غارت کنم دلی که بر او رخت افکنم. دیدار گفت: من تحفهٔ ممتحنانم. مهر گفت: من شورندهٔ جهانم. دیدار بهره اوست که او را به صنایع شناسد. از صنایع به او رسد. مهر بهره اوست که او را هم به او شناسد. ازو به صنایع آید نه از صنایع بدو.[۹]

مهر	دیدار
آتش: سوزاندن جهان	نور، روشنایی جهان
غارت دلی که مهر در او رخت افکند (غم)	جلوه، (شادی)
شناخت حق به وسیلهٔ حق	شناخت حق به واسطه صنایع
شناخت بی‌واسطه	شناخت با واسطه
خواص یا مؤمنان یعنی عارفان راستین، بر اثر استیلای شوق و حرارت عشق هر مهری در دلشان به غارت رفته جز عشق الهی؛ زیرا عشق آشوب است و با مصلحت ـ اندیشی و امید پاداش سازگاری ندارد. شناخت این گروه بی‌واسطه است میان آنان و حق‌تعالی حجابی نیست.	عموم مؤمنان به امید دیدار حق تعالی در بهشت و برخورداری از نعم او و شادی دیدار او رنج‌های امتحان را تحمل می‌کنند. آنها براساس قراین مادی به وجود حق‌تعالی گواهی می‌دهند و برای شناخت او به وسایطی نیازمندند. میان آنها و حق تعالی صنایع و پاداش اخروی حجاب است.

می‌توان تقابل‌های زوجی را در قطعه فوق به دو ایدهٔ اصلی تقلیل داد و این دو ایده را در یک جمله بیان کرد: عشق آدمی را فراتر از حجاب، بـه شـناخت بـی‌واسـطه خـدا می‌رساند. بی‌واسطه، یعنی بدون حجاب؛ بنابراین لفظ واسطه ایدهٔ حجـاب را هـم در بـر دارد.

محورهای زبان

از دیگر ساختارهایی که در نقد سـاختگرایانه بـه آن توجـه مـی‌شـود و ریشـه در زبانشناسی سوسوری دارد، جنبهٔ ترکیبی و جنبهٔ جانشینی در زبان اسـت.منظور از جنبـه ترکیبی زبان، همان«نحو» جمله است که ساختار افقی کلام را تشکیل می‌دهـد؛ یعنـی مجموعه کلماتی که در کنار هم قرار می‌گیرند تا یک واحـد معنـایی را بسـازند.امکانات بالقوهٔ زبان در حوزهٔ نحوی جمله، محور هم‌نشینی کلام را می سازد.

از سوی دیگر ممکن است هر یک از این نشانه‌هـا بـا نشـانهٔ هـم ارزش دیگـری جایگزین شود. مثلاً به جای یک فاعل فاعلی دیگر و به جای یک اسم اسمی دیگر بـه کار رود.امکانات و گزینه های ممکن برای جایگزینی یک کلمه با کلمات دیگـر، محـور جانشینی کلام را به وجود می‌آورد.

رومن یاکبسن این نگاه زبانشناختی را به ادبیات تعمیم داد و ثابت کرد که جانشین شدن کلمات براساس مشابهت (و یا تضاد) آنها با یکدیگر صورت می‌گیرد و این امکـان زبانی به تولید استعاره و سمبل می‌انجامد. از سـوی دیگـر ترکیـب کلمـات بـا یکـدیگر براساس مجاورت آنها با هم انجام می‌شود و هر نوع هم‌نشینی که با توالی منطقی کلام همخوان نباشد مجاز مرسل را به وجـود مـی‌آورد. در مجـاز پـاره‌ای از عناصـر زنجیـرهٔ متوالی کلام حذف می‌شود و ما از روی آنچه گفته شده به وجود آنچه در کـلام نیامـده پی می‌بریم. مثلاً سفره را جمع کردند، یعنی همهٔ لوازم و اسباب آن را جمع کردند و نـه فقط خود سفره را. به کارگیری هنرمندانهٔ امکانات ترکیبی زبان، به پیدایش رمـان‌هـای رئالیستی جذاب می‌انجامد. اما اگر به جای یک کلمه کلماتی مشابه یا متضاد آن را قـرار دهیم به استعاره و سمبل می‌رسیم که مبنای شعر و داستان‌های تمثیلی است.[۱۰] مثلاً در این بیت حافظ:

گل در بر و می‌در کف و معشوق به کام است
سلطان جهانم به چنین روز غلام است

مراد از می، جام مـی، و منظـور از سـلطان جهـان، سـلطان مـردم جهـان اسـت و همچنین در مصرع اول کلاً یک جمله حذف شده و آن اینکه حافظ می‌گوید: من اکنون در وضعیتی هستم که در آن حال، گل در بر و می‌در کف... و در ادامه جملهٔ دیگـری در کلام مستتر است که می‌گوید: در نتیجهٔ این وضع، چنان احوال متعالی دارم و به قـدری سعادتمندم که سلطان جهان چنین روزی غلام من است. بنابراین مجاز در مفهومی کـه ساختگرایان به کار می‌برند شامل بسیاری از حذف و ایجازها در کلام هم می‌شود.

از طرف دیگر، در همین بیت کلمهٔ گل جایگزین نام معشوق یا شخصی عزیز شده و در ساخت گزینشی کلام قرار گرفته است. همچنین کلمهٔ «روز» به معنای زمان شـب و روز نیست بلکه مراد حال و روز است. این نوع دقت‌های زبانی در علوم بلاغی و فقه-اللغهٔ اسلامی و ایرانی سابقهٔ دیرین دارد، اما تازگی کلام یاکبسن در ایـن بـود کـه او از این اصل بلاغی یک نظریهٔ ادبی اسـتخراج و ثابـت کـرد کـه داسـتان‌هـای رئالیسـتی انعکاس آیینه‌وار جهان خارج نیستند بلکه نظامی گزینش‌شده از انواع امکانـات ترکیبـی زبان‌اند که صورتی خاص از جهان را ترسـیم مـی‌کننـد. صـورتی کـه ممکـن بـود بـه بی‌نهایت شکل‌های دیگر ترسیم شود. همچنین شعر و داستان‌های تمثیلی بـا تکیـه بـر عنصر جایگزینی زبان به وجود می‌آیند. او بدین‌وسیله ابزار مناسـبی بـرای بررسـی آثـار ادبی فراهم ساخت. مثلاً در این قطعه از *تاریخ بیهقی* خلیفه معتصم از اینکه زمینهٔ قتـل یکی از بزرگان را به دست افشین فراهم کرده است سخن می‌گوید:

«دوش سهوی افتاد که از بس افشین بگفت و چند بار رد کردم و بـاز نشـد اجابـت کردم. و پس از این اندیشه‌مندم که هیچ شک نیست که او را چون روز شـود بگیرنـد و مسکین خبر ندارد و نزدیک این مستحِل برند و چندان است که [همین‌کـه] بـه قـبض وی آمد، در ساعت هلاک کندش. گفتم الله الله یا امیرالمؤمنین کـه ایـن خـونی اسـت ناحق.»[۱۱]

در متن بالا،کلمـات «سـهو» و «اندیشـه‌منـد» و مجموعـهٔ محـور ترکیبـی کـلام نشان‌دهندهٔ پشیمانی و اضطراب گوینده است. هرچند به پشیمانی اشارهٔ مستقیم نشـده. «این مستحل» نشان نفرت گوینده از شخص مـورد نظـر اسـت. «مسـکین» احسـاس همدردی او را با کسی که قرار است کشته شـود نشـان مـی‌دهـد. «در سـاعت هـلاک کندش» دلالت دارد بر نفرت افشین از مردی که می‌خواهد بکشد و عجلهٔ او برای ایـن

کار. «الله الله» نگرانی و اضطراب گوینده را نشان می‌دهد و «این خون» دلالت می‌کند بر «قتلی» که قرار است در آینده انجام شود و گوینده آن را ناحق می‌داند.

ولی در نثرهای تمثیلی مانند شعر از جایگزینی به صورت استعاره و تشبیه استفاده می‌شود. برای مثال غزالی در توضیح سبب اختلافات مردم با یکدیگر می‌گوید:

«بیشتر خلاف در میان خلق چنین است که همه از وجهی راست گفته باشند ولکن بعضی بینند پندارند که همه بدیدند و مثال ایشان چون گروهی نابیناانند که شنیده باشند که به شهر ایشان پیل آمده است، شوند تا وی را بشناسند، و پندارند که وی را به دست بتوان شناخت، دست‌ها در وی مالند یکی را دست بر گوش وی آید و یکی را بر پای، و یکی را بر ران و یکی را بر دندان، چون با دیگر نابینایان رسیدند و صفت پیل از ایشان پرسیدند، آن‌که دست بر پای نهاده بود گفت «پیل مانند ستونی است» و آن‌که دست بر گوش نهاده بود گفت «مانندهٔ گلیمی است» و آن‌که دست بر دندان نهاده بود گفت «مانندهٔ سنگی است». همه راست گفتند و همه خطا کردند، که پنداشتند که جملهٔ پیل را اندریافته‌اند و نیافته بودند.»[۱۲]

قطعهٔ بالا را می‌توان به صورت گزاره‌های زیر توضیح داد:

کوران می‌خواستند فیل را بشناسند:

انسان‌ها می‌خواستند حقیقت را درک کنند.

هر کور تنها بخشی از فیل را لمس می‌کرد و آن دروغین نبود:

هر انسان تنها گوشه‌ای از حقیقت را در می‌یافت و آن دروغ نبود.

هر کور تنها از اندامی که لمس کرده بود خبر می‌داد و آن را فیل می‌پنداشت:

هر انسان فقط از آنچه تجربه کرده بود خبر می‌داد و آن را حقیقت می‌پنداشت.

کوران خیال می‌کردند فیل را به تمامی لمس کرده‌اند اما چنین نبود:

انسان‌ها می‌پنداشتند که حقیقت را به‌طور کامل دریافته‌اند ولی چنین نبود.

با توجه به گزاره‌های فوق معلوم می‌شود که در قطعهٔ بالا کوران جانشین فاعل یا مسندالیه حقیقی (انسان‌ها) شده و مفعول جمله‌ها یا فیل، جایگزین حقیقت شده است. ادراک حسی به جای ادراک عقلی آمده است و غفلت انسان از محدودیت ادراک حسی با غفلت کوران از شناخت محدود خودشان جایگزین شده است. بدین ترتیب با استفاده از امکانات گزینشی زبان، به زبان استعاری و نمادین و تمثیلی می‌رسیم.

روایت شناسی ساختاری

به کار بردن استعاره‌های زبانی در مورد ادبیات تا آنجا پیش رفت که منتقدان ساختگرا از دستور زبان شعر یا دستور زبان داستانی سخن گفتند. منظور آنان کشف اصلی‌ترین و زیربنایی‌ترین چارچوب‌های شعر یا داستان است. برجسته‌ترین چهره در دستور زبان شعر رومن یاکبسن است که به پاره‌ای از اندیشه‌های اثرگذار وی اشاره کردیم. مهم‌ترین دغدغهٔ ذهنی او همواره بیرون کشیدن و کشف عناصر غیرمتغیر و تبیین نظام آنها بوده است.[۱۳]

کشف دستور زبان داستانی نیز خط سیر مشابهی را می‌پیماید. ولادیمیر پراپ روایت‌شناس روس در سال ۱۹۲۸ ریخت‌شناسی قصه‌های عامیانه را نوشت[۱۴]. او سعی داشت کل جزئیات داستان را در تعدادی کنش اصلی خلاصه کند و آنها را در قالب جملات خبری یا نهاد و گزاره بیان کند. او این جملات خبری را کارکرد نامید و ثابت کرد که هر اندازه هم که شخصیت‌های قصه‌ها با هم متفاوت باشند کارها و عملیاتی که انجام می‌دهند غالباً یکسان است. مثلاً قهرمانی مأمور اجرای کاری می‌شود. ممکن است قهرمانان و زمان و مکان قصه تغییر یابند یا صورت ظاهری مأموریت قهرمان داستان متفاوت باشد ولی الگوی گفته شده ثابت است. پراپ ثابت کرد که عمل خاص (خویشکاری) قهرمانان قصه‌ها صرف‌نظر از اینکه چه کسی آن‌ها را انجام می‌دهند، یکسان است و این عمل‌ها تعداد محدودی دارند: جمعاً ۳۱ خویشکاری.[۱۵] شخصیت‌ها نیز نقش‌های محدودی دارند: فرد بخشنده، امر مورد جست‌وجو، فرد یاریگر،فرد شرور و قهرمان دروغین.[۱۶]

پراپ بدین ترتیب سعی کرد اصلی‌ترین شکل‌های ثابت و عناصر غیرمتغیر قصه‌های عامیانهٔ روسی را معلوم کند. بعد از او،کلود لوی اشتراوس فرانسوی روش مشابهی را در بررسی اسطوره‌ها به کار گرفت. او روایت‌های اسطوره‌ای را به واحدهایی تجزیه می‌کرد که هر کدام را می‌توان در یک جمله کوتاه خلاصه کرد اما میراث پراپ در نقد ساختاری روایت بیش از همه به گرمیاس، کلود برمن و تزوتان تودوروف[۱۷] رسید که هر سه به کشف ساختارهای بنیادین و نامتغیر روایت توجه داشتند. این افراد به رغم اختلاف‌هایی در روش نقد ساختاری، همه ادامه‌دهندگان و بسط‌دهندگان روش نقد ساختاری پراپ محسوب می‌شوند که کوشیدند تا ساختارهای جهانی و عام انواع شعر و روایت را کشف کنند. امتیاز این دیدگاه طرح روش علمی به منظور بررسی نظام‌های ادبی و از این طریق جریان‌شناسی و نوع‌شناسی ادبی است.

دیدگاه ساختاری نگاه منتقدان را به سوی عناصر ثابت و متغیر و نظام‌های موجود در «سیستم» یا محدودهٔ معین متن‌های ادبی و کشف نظام‌های همگون و ناهمگون به منظور یافتن دستور زبان شعر و داستان متوجه ساخت. با این‌همه نمی‌توان محدودیت‌های این دیدگاه را نادیده گرفت. توجه بیش از حد ساختگرایان آغازین به صورت و شکل و تعیین نظام‌های درون آثار و انواع ادبی اساساً حساسیت آنها را نسبت به مسئلهٔ معنی کاهش می‌داد و از این رو می‌توان فقدان راه‌کارهای معین در بررسی معنایی اثر را نقیصهٔ روش آنان دانست؛ زیرا در نهایت روش‌های پراپ، گرمیاس و حتی تودورف که این آخری به هر حال به زمینه‌های اجتماعی آثار بی‌توجه نبود، در نهایت کمکی به تفسیر متن‌های پیچیده‌تر نمی‌کند و رهیافتی به لایه‌های معنایی اثر ندارد.

در دههٔ هفتاد میلادی منتقد فرانسوی رولان بارت کوشید تا با ترکیب روش‌های ساختاری و دانش نشانه‌شناسی به نقد تفسیری تازه‌ای دست یابد که تا حدودی این کاستی را برطرف می‌ساخت. اگرچه او در کتاب S / Z (۱۹۷۰) از روش‌های نقد ساختاری الهام می‌گیرد، با این‌همه به سبب انکار وحدت دال و مدلول وارد بعد تفسیری تازه‌ای از مفهوم نشانهٔ زبانی شده است.

بارت می‌گوید متن‌های برجستهٔ ادبی، آثاری هستند که خواننده می‌تواند برداشت‌ها و تفسیرهای آزادانهٔ خود را از آنها داشته باشد و ساختارهای معنایی دلخواه را در آنها بیافریند و بدین طریق خواننده در «نوشتن متن» دخالت دارد. بنابراین بارت وجود یک دستور زبان یا ساختار بنیادین برای انواع ادبی را نفی می‌کند.

آثار عالی ادبی دارای ساختار منحصربه‌فردی نیستند که به نوعی جهان مؤلف را بازتاب دهد؛ متن جهانی مستقل است که جهانی تعریف شده به عنوان ذهنیت مؤلف در پس آن نیست. بدین‌ترتیب بارت به ایدهٔ «مرگ مؤلف» که از اغاز نیز اهمیتی اساسی در نقد نو داشت بعد تازه‌ای می‌دهد و آن دخالت خواننده در بازآفرینی متن و تفسیر رابطهٔ دال و مدلول به روشی دلخواه است. رولان بارت در زمینهٔ نقد روایت‌شناختی بر شگردهای نویسندهٔ داستان برای جذب خواننده تأمل می‌کند.

روایتگران برای ایجاد هول و ولا و تعلیق در داستان از شگردهای مختلفی بهره می‌جویند و می‌کوشند تا با طرح دو پرسش اصلی در ذهن خواننده او را علاقه‌مند نگه دارند: یکی اینکه چه اتفاقی می‌افتد و دوم اینکه چرا؟ در داستانی پرکشش خواننده همواره با این دو پرسش دست و پنجه نرم می‌کند: چه و چرا. رولان بارت در نظریهٔ روایی خود دربارهٔ روایت از این شگرد یعنی طرح این دو سؤال به دام تعبیر می‌کند.[۱۸]

دام‌گذاری شگردی است که نویسنده برای ایجاد تعلیق در داستان به کار می‌بندد. محتوای دام چیزی جز این پرسش نیست که چه رخ می‌دهد؟ پاسخ به این پرسش تعیین‌کنندهٔ محور عملیاتی داستان است. اهمیت کار در این است که شیوهٔ چینش حوادث به گونه‌ای باشد که خواننده در صدد کشف راز و درک علت ماجرا برآید و در پی تفسیر آن باشد. بنابراین ما با دو جریان اصلی در ساختار اثر روبه‌روییم: عمل‌آفرینی و طرح سؤال، که پابه‌پای هم روایت را رمزگشایی می‌کنند و آن را به پیش می‌برند و نویسنده با دام‌گذاری، بیان پایان کار را به تأخیر می‌اندازد.

داستان‌های قراردادی عامه‌پسند بیشتر مبتنی بر همین دو شگردند. علاوه بر دو کلید رمزگشای فوق، از سه شگرد دیگر نیز نام برده می‌شود که چون اسم رمز در گشودن درهای بستهٔ روایت عمل می‌کنند، ولی برخلاف این دو وابستگی به امر زمانی و مکانی نداشته، خارج از محدودهٔ زمان عمل می‌کنند و بنابراین برای درک این دسته، لازم نیست آنها را در چارچوب نظام زمانی روایت مطالعه کنیم. این پنج محور اصلی را به‌طور مختصر می‌توان این‌گونه معرفی کرد:

۱. رمز عملیاتی یا پیشرفت، پاسخ به این پرسش است که چه رخ می‌دهد.

۲. رمز هرمنوتیکی یا تفسیری داستان، پاسخ به این سؤال است که چرا چنین امری رخ داده است؟

۳. رمز معنی‌شناختی روایت، در برگیرندهٔ دلالت‌های ضمنی نشانه‌ها و کلمات و تداعی‌های آن در چارچوب متن است.

۴. رمز نمادین داستان که نشان‌دهندهٔ ساختار عناصر متضاد روایت است.

۵. رمز فرهنگی روایت، مراد عناصری است که به دانش مشترک ما در حوزه‌های علمی و فرهنگی دلالت دارد و از جمله، شامل مثل‌ها و تعابیر عامه و اسطوره‌های ملی و جهانی است.[۱۹]

روایت‌شناس ساختارگرای فرانسوی ژرار ژنت، بر ساختار دیگری در روایت تأکید کرد و آن راوی و خوانندهٔ پنهان در متن است.ایدهٔ نویسنده و خوانندهٔ پنهان اصلاً از آراء و اندیشه های فرمالیست‌های روس منشأ گرفته است.[۲۰] در هر متن روایی باید به تفاوت نویسنده اثر و راوی داستان توجه داشت و زاویهٔ دید را با توجه با این موضوع تعیین کرد. علاوه بر این، آنچه در شناخت ساختار روایت مهم‌تر است تفاوت راوی با روایتگر پنهان و تفاوت خواننده با خوانندهٔ پنهان در متن است.ژنت توجه می‌دهد که در بعضی آثار علاوه بر نویسنده و خوانندهٔ واقعی، پای نویسنده و خوانندهٔ پنهان هم در

میان است. مثال ساده‌ای از یک شعر فارسی موضوع را اندکی ساده‌تر می‌کند. می‌دانیم که سعدی بسیاری از حکایت‌ها را از زبان کس دیگری بازگو می‌کند. برای مثال در این حکایت:

شبی یاد دارم که چشمم نخفت　　شنیدم که پروانه با شمع گفت
که من عاشقم گر بسوزم رواست　　تو را گریه و سوز باری چراست...

گویندهٔ حکایت بالا سعدی است و خود آن را روایت کرده است. در عین حال در کنار آن سعدی که نظم را ساخته و ماجرا را روایت می‌کند، سعدی دیگری هم هست که یک کانون فکری به این حکایت داده و قصد دارد نکتهٔ معینی را به ما القا کند و آن ایثار عاشق راستین است. در اینجا ما با «مؤلف پنهان» یا «کانون‌ساز» اثر روبه‌روییم. در برابر «مؤلف پنهان» یک خوانندهٔ پنهان هم هست که القائات و اشارات ضمنی مؤلف پنهان را درک می‌کند. او می‌داند که شیرین و فرهاد از عاشقان معروف ادبیات فارسی‌اند و فرهاد از شنیدن خبر دروغین مرگ شیرین شوریده گشت و از کوه فروافتاد، او می‌داند که رخ زرد و سیلاب اشک دردآلود، ایستادگی و پایداری از صفات عاشق فارسی است. هر اندازه که خوانندهٔ پنهان دلالت‌های بیشتری از کلام دریابد، لذت متن افزون‌تر است. در روایت‌های پیچیده ممکن است زاویهٔ دید مؤلف واقعی و مؤلف پنهان کلاً متفاوت باشد و توجه به این نکته ساختارهای فکری و درونمایه‌ای گوناگونی را پیش چشم ما آشکار می‌کند.[۲۱]

پی‌نوشت‌ها

۱. *دلائل الاعجاز*، ص ۱۰۲ به بعد.
۲. مریم مشرّف: ۱۳۸۷,
3. Hicks & Hutchigs,Introduction,p6-7-Dutton:75.
۴. سوسور: ۱۱۱,
5. Belsey:2001pp35.
6. Culler:1975,pp75.
۷. ایمان بیاوریم، ص ۲۹.
8. Jackobson,1985,248-253.
۹. *کشف الاسرار*.
10. Fowler,1996,p98-100.
۱۱. ذکر حکایت افشین و خلاص یافتن بودسف از وی، *تاریخ بیهقی*، ص ۲۱۵,
۱۲. *کیمیای سعادت* ج ۱، ص ۵۹,

13. Culler,1975,p99.

۱۴. این اثر در فارسی به نام ریخت‌شناسی قصه‌های پریان ترجمه شده است.

۱۵. پراپ، ۱۳۶۸، ص ۱۳۳.

۱۶. همان: صص ۱۶۳-۱۶۱.

۱۷. گرمیاس در سال ۱۹۶۶ معنی‌شناسی ساختاری و در سال ۱۹۷۰ دربارهٔ معنی را منتشر کرد. منطق داستان(۱۹۷۳) اثر کلود برمون و دستور زبان دکامرون از تزوتان تودوروف از آثار معروف این حوزه به شمار می رود. (اسکولز: ۱۳۷۹، ۱۳۲)

۱۸. نگاه کنید: مشرّف،۱۳۸۶

۱۹. سلدن ـ ویدوسون: ۱۷۱-۱۷۰، اسکولز: ۲۱۷، سلدن ـ سخنور: ۲۲۲-۲۲۵، اسکولز: ۱۳.

۲۰. Belsey,ibid,۲۸.

۲۱. (Cobley:2001,p206-207)برای بحث بیشتر نگاه کنید به .Culler,2001,pp189، Genette:

منابع و مآخذ

۱. اسکولز؛ *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری؛ تهران: آگاه، ۱۳۷۹.

۲. بیهقی، ابوالفضل محمّدبن حسین؛ *تاریخ بیهقی*؛ تصحیح علی‌اکبر فیاض؛ تهران: انتشارات دنیای کتاب، چاپ سوم، ۱۳۷۱.

۳. پراپ، ولادیمیر؛ *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*؛ ترجمهٔ فریدون بدره‌ای؛ تهران: ۱۳۶۸.

۴. جرجانی، عبدالقاهر؛ *دلائل الاعجاز فی علم المعانی*؛ تحقیق یاسین ایوبی؛ بیروت: ۲۰۰۰م.

۵. دوسوسور، فردینان؛ *درس‌های زبان‌شناسی همگانی*؛ ترجمهٔ نازیلا خلخالی؛ تهران: ۱۳۷۸.

۶. سعدی؛ *بوستان*، تصحیح غلامحسین یوسفی؛ تهران: چاپ هفتم، ۱۳۸۱.

۷. سلدن، رامان؛ *نظریهٔ ادبی و نقد عملی*؛ ترجمهٔ جلال سخنور، سیما زمانی؛ تهران: ۱۳۷۵.

۸. سلدن، رامان، پیتر ویدوسون؛ *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*؛ ترجمهٔ عباس مخبر؛ تهران: چاپ دوم، ۱۳۷۷.

۹. غزالی طوسی، ابوحامد امام محمّد؛ *کیمیای سعادت*؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سیزدهم، ۱۳۸۶.

۱۰. مشرّف، مریم؛ *شگردهای مولوی در قصه‌پردازی*؛ مقاله در مجموعه مقالات مولوی‌پژوهی؛ تهران: ۱۳۸۶.

۱۱. همان؛ *نظم و ساختار در نظریهٔ بلاغت عبدالقاهر جرجانی* (مقاله)؛ در مقدمهٔ عبدالقاهر جرجانی و دیدگاه‌های نوین نقد ادبی؛ نوشتهٔ محمّد عباس؛ تهران: چشمه، ۱۳۸۷.

12. Belsey,Catherine,*Critical Practice*, 2nd edition, Routledge, 2001.

13. Culler, Jonathan: *The Persuit of Signs*, Routledge, 1981, 2001.

14. ---------- : *Structuralist Poetics*, Newyork, 1975.

15. Cobley, :*Narrative*, Routledge, 2001.

16. Dutton, Richard: *An Introduction to Literary Criticism*, LongMann, 1984.
17. Fowler, Roger: *Linguistic Criticism*, Oxford University press, 1966.
18. Gerard Genette: *Narrative discourse: An essay on Method*, translated Jane E. lewin, Cornell Univ Press,1979
19. Hicks, Malcom & Hutchings, Hicks: A practical Guide for Students,Great Britain, 1989.
20. Jakobson, Roman: *Selected Writings*, VII, Mouton.1985.
21. Leech, G. N: *A Linguistic Guide to English Poetry*, Longman, 1969.
22. Lodge, David: *Language of Fiction*, Routledge and kegan paul Ltd, 1966.
23. Paul Cobley: *Narrative*, Routledge, 2001.

کودک ونوجوان، مشارکت در نقد آثار ادبی

● انسیه موسویان*

اشاره:

این مقاله در کنار توجه به تئوری‌های نقد ادبیات کودک و نوجوان و با در نظر گرفتن مباحث نظری در این حوزه بر تجربه نویسنده متکی است. به عنوان کسی که بیش از چهارده سال در سمت‌های مربی، کارشناس و کارشناس مسئول ادبیات کودک و نوجوان در کانون پرورش فکری مشغول به کار بوده‌ام، همواره با کودکان و نوجوانان مرتبط بوده‌ام در سال‌های اخیر نیز به ضرورت مسئولیت شغلی در ستاد آفرینش‌های ادبی با مربیان کانون در سراسر کشور مرتبط بوده و به قرائت و ارزیابی گزارش کار آنها در بخش کارگاهی پرداخته‌ام. با توجه به این تجربیات، تلاش کرده‌ام در این مقاله به بیان و ارائه پیشنهادات و راهکارهایی در جهت آشنایی و گسترش فعالیت نقد ادبی مخاطبان کودک و نوجوان بپردازم.

ضرورت، اهمیت و ارزش نقد ادبیات کودک

دربارهٔ تعریف نقد و ویژگی‌های آن، بارها در متون مختلف گفتگو شده است. در دنیای امروز که دنیای منطق و گفتگو است، اهمیت و ارزش نقد بر هیچ کس پوشیده نیست. ضرورت تحلیل و ارزیابی آثار ادبی برای کودکان و نوجوانان، سبب ایجاد شاخه جدید در عرصه ادبیات و نقد شده است و آن نقد ادبیات کودک و نوجوان است. نقد به شیوه علمی و آکادمیک، ـ نه به معنای سنتی که تنها در پی خرده‌گیری و اشکال‌تراشی

---

* منتقد برگزیدهٔ ششمین دورهٔ جشنوارهٔ نقد کتاب، حوزهٔ کودک و نوجوان.

است ـ می‌تواند دریچه‌های تازه‌ای را به روی مخاطب بگشاید. نقد می‌تواند خوانش‌های جدیدی از متن را به خواننده ارائه کند و تفسیر و تحلیل جدی و دقیق از آن در اختیار مخاطب قرار دهد.

نقد در حیطهٔ ادبیات کودک و نوجوان همواره با چالش‌های فراوانی همراه بوده است و پرسش‌های بی‌شماری در این زمینه مطرح شده است.

پرسش‌هایی نظیر این سؤالات :

ـ ملاک و معیار ارزیابی کتاب‌های کودکان چیست؟

ـ نقد در حیطه ادبیات کودک تا چه اندازه با شناخت ویژگی‌های کودک از جمله مراحل رشد، ذهنیات و روحیات کودک ارتباط دارد؟

ـ تفاوت خوانش بزرگسالانه با خوانش کودکانه در چیست؟

ـ آیا یک منتقد همان‌گونه که به نقد و ارزیابی آثار ادبی بزرگسال می‌پردازد و به صرف دارا بودن مهارت و توانایی در این عرصه ، مجاز است تا به نقد کتاب‌های کودک هم بپردازد؟

ـ کودک یا نوجوان به عنوان مخاطب تا چه حد در فرایند نقد، نقش آفرین و دخیل است؟

ـ آیا نقد و بررسی کتاب‌های کودک تنها برای نویسندگان و شاعران این عرصه به عنوان خالقان و آفرینندگان آثار سودمند است یا کودکان نیز از سود و منفعت آن برخوردار خواهند شد؟

بسیاری از پژوهشگران و نظریه‌پردازان این عرصه، با ارائهٔ نظریات گوناگون تلاش کرده‌اند به این پرسش‌ها پاسخ دهند، با این همه برای برخی از این پرسش‌ها هنوز پاسخی قطعی و درخور ارائه نشده است.

بدیهی است ادبیات کودک و نوجوان اگرچه در ذات و جوهره خود با ادبیات به معنای عام آن تفاوت ندارد، اما از آنجا که مخاطب ادبیات کودک با مخاطب ادبیات بزرگسال متفاوت است، در نتیجه نقد ادبی نیز در این عرصه ویژگی‌های خاص خود را دارد که آن را از نقد به طور عام متمایز می‌کند.

ملاک‌های ارزیابی ادبیات کودک

یکی از سؤالاتی که ذهن پژوهشگران را به خود مشغول داشته این است که آیا سنجش و ارزیابی ادبیات کودک هم با معیارهای ادبیات بزرگسال صورت می‌گیرد یا خیر؟

کمال پولادی در کتاب بنیادهای ادبیات کودک در این باره می‌نویسد: «برای پیدا کردن معیار و ملاک‌هایی برای نقد در ادبیات کودک ابتدا باید به این پرسش بنیادی پاسخ داد که هدف ادبیات کودک چیست؟ بسیاری به این پرسش چنین پاسخ می‌دهند که هدف ادبیات کودک در گسترده ترین وجه ، عبارت است از پرورش روح، ذهن و عواطف کودک... ادبیات کودک برای نمایاندن لذت و خرسندی به کودک است البته نه یک لذت سطحی و عامیانه، بلکه لذتی ژرف و متعالی ، چنین لذتی از طریق گسترش دامنه تخیل، ژرفا دادن به تجربه‌های زندگی و تبدیل مواد خام شناخته شده به یک اثر هنری و سرانجام رشد سطح آگاهی و هوشیاری خواننده حاصل می‌آید. به این ترتیب می‌توان این هدف را (غنی کردن زندگی روحی و عاطفی و ادراکی کودک) به عنوان ملاک و میزانی برای سنجش چگونگی کتاب‌ها در نظر گرفت.»[۱]

وی سپس به بیان انتقادی که بر این نظریه وارد است می‌پردازد و معتقد است چون ما به عنوان نویسنده، ناشر، منتقد ، معلم یا مربی با ملاک‌ها و معیارهای پذیرفته شده دنیای بزرگسالانه خود به قضاوت در این مورد می‌پردازیم و خوب و بد کتاب‌های کودک را تعریف و مشخص می‌کنیم، این ملاک و میزان را نمی‌توان به عنوان معیاری قطعی و صددرصد برای نقد ادبیات کودک پذیرفت.

در تأیید همین گفته ، پروین سلاجقه در کتاب *از این باغ شرقی* می‌نویسد: «به طور معمول خوانش آثار کودکان توسط بزرگسالان و قضاوت آنها در مورد اثر بر اساس اندیشه‌های بزرگسالانه نسبت به کودک است. اندیشه‌های یک فرد بزرگسال که از سال‌های کودکی فاصله گرفته و گذر عمر میان او و کودکان فاصله انداخته و به او اندیشه‌ای عطا کرده که مبتنی بر تجربه است و حال می‌خواهد بر اساس تجربه‌های خود به کودک درس بدهد و برای او انتخاب کند یا در بهترین وضعیت از دیدگاه «کودک درون خود» به بررسی آثار او بپردازد. این مسأله در نقد ادبیات بزرگسال مطرح نیست و درست همین مورد است که نقد ادبیات کودک را نیز مانند خودش ویژه می‌کند و امکان لغزش منتقد ادبیات کودک را در پرتگاه‌های بینش بزرگسالانه فراهم می‌آورد.»[۲]

نقد کودک‌گرا

برخی از پژوهشگران نظریه‌ای تحت عنوان «نقد کودک‌گرا» را مطرح ساخته‌اند. این نظریه بر این گمان استوار است که کودکان در فرایند نقد کمتر به چشم می‌آیند. برمبنای این نظریه کودکان متفاوت از بزرگسالان می‌خوانند و این خوانش متفاوت

چیزی است که باید در تفسیر و تأویل متن بـه حسـاب آیـد. چیـزی کـه «پیترهانـت» نظریه‌پرداز ادبیات کودک، از آن با عنوان «خوانش کودک وارانه» نام می‌برد.[۳]

در آسیب‌شناسی نقد ادبیات کودک، نکته‌ای که همواره ذهن مرا به خود مشـغول داشته این است که چرا با وجود توجـه بـه ضـرورت و ارزش نقـد و ارائـه نظریـه‌هـای گوناگون در این زمینه در سال‌های اخیر، همچنان با گسترش و تولید بی‌سـابقه و انبـوه کتاب‌های کم ارزش، تجاری و بازاری برای کودکان مواجه هستیم؟

پاسخ به این سؤال خود می‌تواند موضوع یک پژوهش و تحقیق گسترده باشـد، اما آنچه می‌توان به عنوان یکی از دلایل این آسیب و معضل ذکر کـرد، عـدم شـناخت مخاطب (کودک و نوجوان) درباره کتاب خوب و عدم آگاهی از معیارهـا و ویژگـی‌هـای انتخاب کتاب است. اگر کودکان و نوجوانان با اصول و معیارهای صحیح انتخاب کتـاب آشنا باشند، بدون شک هنگام خرید یا انتخاب کتاب به سراغ کتـاب‌هـای کـم ارزش و بازاری نخواهد رفت. هنگامی که تقاضا برای خرید این گونه کتاب‌های به حداقل برسد، ناگزیر، ناشران نیز بر چاپ و انتشار چنین آثاری تجدید نظـر و تأمـل خواهنـد کـرد، در نتیجه شاعران و نویسندگان کتاب‌های کودک هم به سراغ خلق آثار فـاخر، ارزشـمند و برجسته خواهند رفت. همان گونه که ملاحظه می‌شود، این زنجیره از ابتدا تـا انتهـا بـه یکدیگر پیوسته است.

حال سؤالی که در این زمینه مطرح می‌شود، این است که چگونه می‌تـوان شـناخت کودک را نسبت به کتاب ارتقا داد و او را با معیارهای گـزینش و انتخـاب کتـاب خـوب آشنا کرد؟

کودک یا نوجوان در جایگاه منتقد

آیا کودکان می‌توانند منتقد باشند؟ بسیاری معتقدند به این دلیـل کـه نقـد فعـالیتی تخصصی است و بزرگسالانه، نیازمند داشتن اطلاعات و آگاهی‌هـای تخصصـی اسـت. یک منتقد باید دارای توانایی تحلیل و ارزیابی باشد و به همین دلیل کودکان نمی‌تواننـد منتقد باشند. برخلاف این نظریه، بسیاری از محققان معتقدنـد کودکـان بـه طـور ذاتـی قابلیت‌های لازم برای نقد را دارا هستند.

«کودکان قابلیتی ذاتی برای نقد دارند، آنان به گونه‌ای غریزی سؤال می‌کنند، پاسخ می‌دهند، مقایسه و قضاوت می‌کنند و اگر به حال خود بگذاریم‌شان، می‌توانند نظریه‌هـا و احساس‌های خود را هنگامی که درباره کتاب‌ها، فیلم‌ها، تلویزیون، ورزش و یا هر یک

از فعالیت‌های شخصی‌شان سخن می‌گویند، با شور و شوق بیان کرده، دیگران را در آن سهیم سازند آنها از جمع‌آوری اطلاعات لذت می‌برند و هم چون یک صاحب نظر بزرگسال تیزبین و دقیق‌اند.»[۴]

«ما معمولاً توانایی‌های خواندن و نقد کودکان را دست‌کم می‌گیریم. کودکان از نظر توان مانند خود ما هستند و در نقل داستان‌های خود و سخن گفتن از خوانش خود از داستان‌های دیگران موجودیت خود را اثبات می‌کنند. آنان با سخن گفتن از خوانش-های خود توانایی‌های خویش را فعال می‌سازند.»[۵]

کودکان برای بالا بردن توان خویش در داوری درست آثاری که می‌خوانند، باید کتاب‌های خوب بخوانند و به بحث و کاوش درباره دلایل ماندگاری یا عدم ماندگاری آثار ادبی بپردازند. البته کودکان خردسال تنها از خواندن آثار لذت می‌برند و حداکثر انتظاری که می‌توان از آنها داشت این است که درباره موضوع کتاب و شخصیت ها گفتگو کنند و درباره آنچه دوست داشته و یا دوست نداشته اند سخن بگویند، اما از نوجوانان می‌توان انتظار داشت که به ارزیابی آثاری که می‌خوانند بپردازند و درباره دلایل قوت و ضعف آنها صحبت کنند.

در نهایت کودکان منتقدان نهایی آثاری هستند که می‌خوانند و بزرگترها هنگام ارزیابی و گزینش کتاب‌های آنان، باید اولویت ها و علایق آنها را در نظر بگیرند.

«هنگامی که به کودکان فرصت داده شود که به سهیم شدن، بحث کردن و ارزیابی بپردازند، آنها خواهند توانست لذت‌های خویش را از خواندن کتاب‌ها گسترش ببخشند و داستان‌ها و شخصیت‌های ارزشمند را برگزینند. این گفتگوها و مشارکت می‌تواند در کتابخانه، کلاس درس یا خانه انجام بگیرد.»[۶]

به عنوان یک مربی که در کلاس‌های ادبی و کارگاه‌های شعر کتابخانه‌های کانون پرورش فکری، تجربه کار با کودکان و نوجوانان را داشته‌ام، همواره بر توانایی و قابلیت کودکان در بحث، نقد و نظر اطمینان داشته‌ام.

یکی از فعالیت‌های سی گانه فرهنگی که در مراکز کانون پرورش فکری با مشارکت مربی و اعضا صورت می‌گیرد، فعالیت «بحث کتاب» است که جزء فعالیت-های مورد علاقه کودکان نیز هست.

«بحث کتاب» فعالیتی است که مربی طی آن با مشارکت اعضا محتوای کتاب خاصی را با دقت و تعمق مورد بررسی و تبادل نظر قرار می‌دهد. آشنایی عمیق‌تر اعضا با محتوای کتاب، آشنایی آنها با مقدمات نقد و بررسی کتاب، تقویت قدرت استدلال و

بیان، بالابردن مهارت تجزیه و تحلیل، تقویت اعتماد به نفس و نیز آشنایی با شیوه‌های صحیح مباحثه و آداب گفتگو از جمله اهداف این فعالیت است.

معمولاً مربی در این فعالیت نقش هدایت کننده دارد و نظرات خود را به جمع تحمیل نمی‌کند. انتخاب کتاب متناسب با گروه سنی مخاطبان نیز جزء شرایط اصلی این فعالیت است. البته همواره تلاش می‌شود تا از نقد به صورت کاملاً تخصصی و فنی پرهیز شود و فضای اجرا به گونه‌ای باشد که اعضا از آن لذت ببرند.[۷]

واکنش‌های متفاوت کودکان در تحلیل و ارزیابی آثار ادبی

کودکان و نوجوانان در مواجهه با آثاری که می‌خوانند واکنش‌های متفاوتی دارند، اگر از آنها بپرسیم نظر و احساس تو درباره شعر یا داستانی که خواندنی چیست؟ پاسخ-های متنوع و متفاوتی را خواهیم شنید که بستگی به شرایط سنی آنها، میزان اطلاعات و آگاهی‌هایشان، میزان مطالعاتی که داشته اند و نیز قدرت و توان تجزیه و تحلیل و ارزیابی آنها دارد. در زیر به نمونه‌ای از اظهارنظرهای کودکان و نوجوانان در گروه‌های متفاوت می‌پردازیم که در مواجهه با آثاری که خوانده اند بیان کرده اند.

آندیا ۱۱ ساله پس از خواندن چند شعر ساده از یک شاعر بزرگسال می‌گوید: «این شعرها مانند پرنده‌ای زیبا در قلب من پرواز می‌کنند.»[۸]

شاید بتوان بر اساس نظر فوق چنین نتیجه گیری کرد که کودکان در مواجهه با آثار بزرگسالان، از موضع پایین و تحسین گرانه سخن می‌گویند و گاه به عباراتی کلی و شاعرانه که حاوی تعریف و تمجید هستند بسنده می‌کنند. عبارت فوق شاید بیانگر تأثیر عاطفی و حسی باشد که کودک از خواندن شعر گرفته است.

مهتاب ۹ ساله، پس از خواندن شعری از یک شاعر بزرگسال می‌گوید: «خیلی قشنگ بود، ولی من هیچی از آن نفهمیدم!»[۹]

این اظهار نظر بر خلاف مورد بالا نشان می‌دهد که کودکان گاه در بیان نظرهای خود، صادق، صریح و رک هستند و هنگام اظهار نظر تعارف‌های شخصی را کنار می-گذارند.

مریم ۱۳ ساله، پس از شنیدن داستانی نوشتهٔ یک نوجوان هم سن و سال خودش درباره تصادف و مرگ می‌گوید: «من با شنیدن این داستان، غمگین شدم، حس همدردی من برانگیخته شد.»

عبارت فوق نیز بیانگر تأثیر عاطفی اثر ادبی بر نوجوان است و نشان می‌دهد که تأثیر و تأثرات عاطفی، شاید اولین نکته‌ای باشد که نوجوانان در مواجهه با یک اثر ادبی به بیان آن می‌پردازند.

بهار ۱۴ ساله، پس از خواندن شعری از یکی از دوستان هم سن و سال خود می‌گوید: «شعر مریم از همان اول با تصاویر شروع می‌شود. شعری با بیان تصویری است. در حیاط ما چیپس می‌خورد.» از این جمله تصاویر زیادی بر ذهن می‌نشیند. شاید منظور از چیپس همان برگ‌های زرد و قرمز و نارنجی باشد که طعم پاییز می‌دهد. شاعر بین چیپس و مرگ به صورت ذهنی ارتباط برقرار کرده است.

نظر فوق نشان می‌دهد که نوجوانان نسبت به خردسالان، هنگام تحلیل و ارزیابی آثار ادبی، به جزئیات توجه بیشتری نشان داده، هم چنین به دلیل دارا بودن آگاهی و اطلاعات ادبی بیشتر، به نکات تخصصی و فنی در نقد و بررسی توجه بیشتری دارند.»[۱۰]

پیشنهادهایی برای آشنا کردن کودکان و نوجوانان با نقد ادبی

۱. نقد در کلاس‌های ادبیات مدارس: آموزش و پرورش به‌عنوان بزرگترین و تنها نهاد رسمی که به امر آموزش و پرورش طیف وسیعی از افراد جامعه (کودکان و نوجوانان) می‌پردازد، می‌تواند نقش مهمی در آشنا کردن این قشر با فعالیت نقد داشته باشد. خوشبختانه در سال‌های اخیر با تغییرات مثبتی که در کتاب‌های درسی صورت گرفته، مباحثی پیرامون نظریه‌های ادبی و نقد در کتاب‌های درسی گنجانده شده است، اما این کار تنها یکی از راه‌های آشنا کردن مخاطب با فعالیت نقد است. هنوز هم در کلاس‌های ادبیات مدارس کشور ما، به خواندن شعرها و متون ادبی حفظ کردن تاریخ ادبیات و در نهایت معنی کردن اشعار و متون توسط دبیر مربوطه و حفظ کردن عین جملات او توسط دانش‌آموزان، بسنده می‌شود و جای بحث‌های استدلالی، تحلیل آثار و نقد و ارزیابی آن خالی است. این معضل کلاس‌های ادبیات را به محلی خالی از هرگونه خلاقیت و ابتکار و چه بسا محیطی خسته کننده برای دانش‌آموزان تبدیل کرده است.

حال آن که کلاس‌های ادبیات می‌تواند به فضایی فعال، پویا و زنده و خلاق تبدیل شده و از حالت خشک و اجباری خارج شود. شاید یکی از دلایل عدم تحقق این امر، آشنا نبودن معلمان و دبیران ادبیات با شیوه ها و اصول نقد ادبی باشد.

۲. نقد در مجلات و نشریات تخصصی کودکان و نوجوانان: مجلات تخصصی کودکان و نوجوانان در کشور اگرچه در مقایسه با کشورهای پیشرفته اندکند، اما همین

تعداد اندک، اغلب صفحات و ستون‌هایی را به شعر، داستان و متون ادبی اختصاص داده‌اند. بسیاری از این صفحات تنها به ارائه صرف شعر و قصه می‌پردازند و جای خالی اظهارنظر، نقد و نظر خوانندگان مجلات به شدت احساس می‌شود. در نظر گرفتن فضایی برای اظهارنظر خوانندگان می‌تواند علاوه بر ترویج و گسترش فضای نقد و گفتگو و تبادل‌نظر، اطلاعات و آگاهی‌های مفیدی درباره آثار ادبی چاپ شده به گردانندگان و مسئولین این نشریات بدهد و آنان را نسبت به علایق و خواسته‌های مخاطبان خود آگاه کند.

۳. آگاهی، حمایت و تشویق والدین: معمولاًخرید و انتخاب کتاب برای خردسالان توسط والدین انجام می‌شود . والدین می‌توانند هنگام خرید، انتخاب یا خواندن کتاب با کودکان به بحث و گفتگو بنشینند. می‌توانند با طرح سؤالاتی پیرامون محتوا و ظاهر کتاب، آنها را تشویق به ارائه نظر کنند، دلیل دوست داشتن یا نداشتن کتاب را بپرسند و به این ترتیب از همان سنین خردسالی به کودک بیاموزند که در برخورد با آنچه می‌خواند، منفعل نبوده و واکنشی فعالانه داشته باشد. این امر حس اعتماد به نفس کودکان را نیز تقویت کرده و توانایی بحث، استدلال و گفتگو را در آنان تقویت می‌کند.

۴. صدا و سیما و تهیه برنامه‌های ویژه: صدا و سیما نیز به عنوان یک نهاد و رسانه عمومی که مخاطب زیادی دارد، می‌تواند نقش عظیم و تأثیرگذار در همه‌گیر شدن فعالیت نقد و گفتگو ایفا کند. نشست‌های تخصصی، میزگردها و برنامه‌های ویژه که با حضور یک کارشناس به بحث و گفتگو پیرامون موضوع‌های خاص می‌پردازد، اغلب جزء برنامه‌هایی است که برای بزرگسالان تهیه می‌شود و جای خالی چنین برنامه‌هایی برای طیف کودک و نوجوان به شدت احساس می‌شود.

۵. نقش مهم ناشران کودک و نوجوان: جلسات ویژه نقد، رونمایی و تحلیل کتاب‌ها، اغلب توسط بسیاری از ناشران بزرگسال و کودک و نوجوان برگزار می‌شود، اما مخاطب این نشست‌ها و جلسات اغلب شاعران و نویسندگان و مخاطبان بزرگسال هستند. خوب است حضور کودکان و نوجوانان به عنوان مخاطبان اصلی کتاب‌ها و منتقدان نهایی آثاری که برای آن ها خلق می‌شود، در این جلسات جدی تلقی شده و از این طریق فضای مناسبی برای سهیم کردن این قشر عظیم در فرایند ارزیابی و تحلیل آثار فراهم شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. بنیادهای ادبیات کودک، کمال پولادی، کانون پرورش فکری، چاپ دوم ,۱۳۸۷

۲. *از این باغ شرقی* (نظریه‌های نقد شعر کودک و نوجوان)، پروین سلاجقه، کانون پرورش فکری، چاپ اول ,۱۳۸۵

۳. همان.

۴. *دیگر خوانی‌های ناگریز* (رویکردهای نقد و نظریه ادبیات کودک)، دکتر مرتضی خسرونژاد، با مقدمه‌ای از پرفسور پیتر هانت، کانون پرورش فکری، چاپ اول ۱۳۸۷.

۵. همان.

۶. برگرفته از نشریه الکترونیکی *خانهٔ دوست*، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، www.kanoonemehrbani.blogfa.com.

۷. *شناخت ادبیات کودکان* (گونه‌ها و کاربردها، از روزن چشم کودک دونانورتون)، ترجمهٔ منصوره راعی، ثریا قزل ایاغ، رضی هیرمندی و... چاپ اول ـ ۱۳۸۲ مؤسسه فرهنگی هنری خانه ترجمه کودکان و نوجوانان.

۸. برگرفته از صفحه نظرات وبلاگ *از بیکرانه‌ها* www.ensiye.persianblog.ir.

۹. برگرفته از صفحه نظرات وبلاگ *آدم اینجا تنهاست* www.samian.blogfa.com.

۱۰. برگرفته از *جزوات نگاهی به اثر یک عضو* (مدیریت آفرینش های ادبی کانون پرورش فکری)، تابستان ۱۳۸۷.

درنگی بر ابزارهای نقد شعر فارسی

● حامد هاتف *

امکان‌سنجی یک استخراج

شعر همیشه هست. برخی شعرها محبوبیت بیش‌تری دارند و برخی کمتر خوانده و شنیده می‌شوند. به برخی شعرها بیش‌تر در پژوهش‌های ادبی توجه می‌شود و برخی دیگر بیش‌تر بر زبان عامهٔ مردم جاری‌اند. شعرهایی نیز هستند که هم در پژوهش‌های ادبی محوریت دارند و هم از افواه عام بیش‌تر شنیده می‌شوند.

فرض کنیم شعرهایی هستند که می‌توان برای آن‌ها صفت «خوب» را به کار برد. و فرض کنیم (همان طور که عموم کارشناسان معتقدند) منظور از این شعرها، شعرهای اخیر باشد ـ یعنی آن‌ها که هم در پژوهش‌های ادبی محوریت دارند و هم بر زبان عامهٔ مردم بیش‌تر جاری‌اند. ظاهراً هر منتقدی که به نقد یک شعر می‌نشیند، الگویی از شعر خوب در ذهن دارد – حتی اگر نتواند تمام زوایای این الگو را به زبان معیار شرح دهد، و ظاهراً الگویی که در ذهن اغلب منتقدان هست، برگرفته از همان شعرهایی است که کمی پیش‌تر آن‌ها را «شعر خوب» خواندیم. پس در همین‌جا نکته‌ای مهم مشخص می‌شود: از آن‌جا که هرچه شناخت ما از «شعر خوب»، دقیق‌تر، عمیق‌تر و گسترده‌تر باشد، ابزارها، ملاک‌ها و معیارهامان در روند ارزیابی شعر، دقیق‌تر، عمیق‌تر و گسترده‌تر خواهند بود، چه بهتر که کار نقد را با بررسی ویژگی های «شعر خوب» شروع کنیم و پیش از خط و نشان کشیدن برای شعر این و آن، این جوان و آن پیش‌کسوت، نخست ویژگی های یک «شعر خوب» را مشخص کنیم تا در رودررویی با شعرهای دیگر،

---

* منتقد تقدیر شده در بخش جنبی ششمین جشنوارهٔ نقد کتاب.

دست کم تهی‌دست نباشیم. فایدهٔ دیگر اتخاذ چنین روندی در آن است که مشخص می‌کند توان و صلاحیت علمی و ذهنی‌مان در تشخیص دلایل «موفقیت» یک «شعر خوب» تا چه حد است و اصولاً آن قدر صالح هستیم که حکم به «خوب نبودن» یک شعر بدهیم یا خیر؟ چه بسیار منتقدانی که بر طبل پوک «بی‌معنایی و زبان‌بازی و تقلیدی و به دور از بدعت و صورت‌های خیال و ترکیب‌های سیال» بودن شعرهای این و آن می‌کوبند و از بازنمایاندن و تشخیص سوی مقابل این نقاط ضعف در یک «شعر خوب» ناتوانند. چه بسیار منتقدانی که حتی تعاریفی کتابی از «شعر خوب» در ذهن دارند، اما در حوزهٔ اجرا (که در این‌جا به معنای مصداق‌یابی عینی و انضمامی برای آن تعاریف در یک شعر مشخص و ذکر دلایل موفقیت آن شعر است)، پا در گل می‌مانند. در مرحلهٔ بعد، هستند منتقدانی که حتی می‌توانند به برخی دلایل خوب بودن یک شعر خوب اشاره کنند، اما در کاربست آن دانش و آن هوش تیز در ذکر دلایل موفق نبودن شعرهایی مشابه که به دلایلی نامعلوم از اقبال مخاطب فرهیخته یا عام برخوردار نشده‌اند، توانا نیستند. و چه اندک‌شمارند منتقدانی که به دلایل موفقیت یک «شعر خوب» آگاهند و دانش‌شان آن‌چنان سویه‌ای انضمامی دارد که در برخورد با هر شعر دیگری، ملاک‌های لازم را به دقت از ذهن استخراج می‌کنند و با آن ملاک‌ها به ارزیابی آن شعر خاص می‌نشینند. در روزگار ما، مع‌الاسف، این دستهٔ اخیر، حتی اندک‌شمارترند.

شعر خوب چیست؟ این، پرسش اصلی ماست. ولی پیش از پاسخ به این پرسش، باید به بررسی موردی دیگر پرداخت: تخمین میزان امکان استخراج معیارهای نقد از بررسی «شعر خوب».

امکان‌سنجی یک استخراج/ استنتاج

بیش از سه قرن از زمانی که حوزهٔ نقد ادبی در غرب، سویه‌ای تخصصی به خود گرفت، می‌گذرد. نخستین منتقدان در حوزه‌های دیگری چون فلسفه و طبیعیات نیز قلم می‌زدند ـ اما به‌تدریج غربیان حساب نقد ادبی را از دیگر رشته‌های علوم انسانی جدا کردند و در قرن بیستم نیز، این سویهٔ تخصصی، با تأکید بیشتر دست‌اندرکاران ادبیات بر جنبه‌ی انتقادی همهٔ فعالیت‌های مرتبط با این حوزه، هرچه بیش‌تر صریح و نظام‌مند شد. مکاتب مختلف ظهور کردند و از زوایای مختلف به بررسی آثار ادبی پرداختند.

در حوزهٔ جغرافیایی آثار ادبی فارسی نیز، بر اساس پژوهش‌های دکتر شفیعی کدکنی در کتاب *شاعری در هجوم منتقدان : نقد ادبی در سبک هندی* و سپس دکتر مهدی محبتی در کتاب *از معنا تا صورت*، نقد ادبیْ گذشتهٔ پرباری دارد که صد البته به تذکره‌نویسی‌های معروف منحصر نمی‌شود. پایه‌های اصلی نقد سنتی فارسی را می‌توان در این موارد دانست :

۱. بررسی درستی یا نادرستی وزن شعر بر اساس آموزه‌های دو علم عروض و قافیه

۲. بررسی بکر یا تقلیدی بودن صورت‌های خیال بر اساس آموزه‌های بیانی و بدیعی

۳. بررسی ارتباط این تصاویر با تم یا موضوع و محتوای شعر

۴. بررسی زبانی بر اساس صنایع لفظی بدیع و به‌ویژه بر اساس آموزه‌های علم معانی، نیز در مواردی بر اساس داشته‌های منتقد از دو علم صرف و نحو (برای مثال در برخورد با صورت‌های صرفی شعر طرزی افشار)

۵. بررسی میزان استفادهٔ شاعر از شعر شاعران پیش از خود (بحث تقلید و تضمین و سرقات)

۶. بررسی واژگانی شعر

۷. بررسی مضمونی شعر بر اساس علوم مجاور چون فلسفه و الهیات، و نیز بررسی مضمونی شعر با توجه به میزان موفقیت شاعر در پرداخت مضمونی خاص

به جرأت می‌توان گفت کمتر مورد شناخته شده‌ای هست که در آن نقد سنتی فارسی پا را از این محدوده فراتر گذاشته باشد. ولی باید توجه داشت که نقد سنتی ما در همین حوزهٔ به ظاهر محدود، بسیار عمیق و دقیق عمل می‌کرده است و مضاف بر آن، بازار پاسخ گویی به نقد ناقدان نیز در برهه‌هایی خاص بسیار داغ بوده است، ازجمله در زمان صفویه و به‌ویژه در حوزهٔ فارسی‌سرای هند.

حال باید به پرسش نخست بازگشت. شعر خوب چیست؟ احتمالاً مشخص شده است که بنا به روندی که ما در این مطلب پیش گرفته‌ایم، شعر خوب را تنها زمانی می‌توان شناخت که ویژگی هایی از آن را که منجر به «موفق» بودنش شده‌اند، آشکار کرده باشیم. ولی همین جا باید توجه کنیم که روند استدلال‌مان ما را با یک دور منطقی مواجه ساخته است:

الف. ویژگی‌های یک شعر خوب را باید شناخت تا در مواجهه با شعرهای دیگر و در فرایند نقد و بررسی آنها، از آن ویژگی‌ها به عنوان قطب‌نما و ابزار و ملاک ارزیابی سود جست.

ب. برای شناخت ویژگی های یک شعر خوب، باید نگاهی منتقدانه داشت. ولی همین نگاه منتقدانه بر اساس بند الف، باید از بررسی «شعر خوب» اخذ شود. می‌بینیم که گویی مسالهٔ مرغ و تخم مرغ را حل می‌کنیم.

منشأ بسیاری از سوءفهم های رایج میان منتقدان ادبی ما به ویژه در نقدهای انضمامی معطوف به یک شعر خاص، بی توجهی به همین دور منطقی است. منتقدان می‌خواهند شعر را نقد کنند و بگویند به این و آن دلیل مشکل دارد و صورت نهایی خود را نگرفته است و هنوز جای کار دارد و به کار بردن این صورت خیال یا این ترکیب مناسب نیست و تقلیدی است و از این قبیل. برای موثق کردن نقد خود نیز مثال از شعرهایی می‌آورند که قاطبهٔ مخاطبان‌شان آن‌ها را به‌عنوان شعرهای موفق (شعر خوب) می‌پذیرند، یا به دلیل محبوبیت شخص شاعر و یا رایج بودن متن شعرهای او در افواه یا معروف بودن او به‌عنوان شاعری بزرگ در محافل آکادمیک (مثلاً خاقانی یا انوری) یا همهٔ این‌ها. ولی همواره این مهم مغفول می‌ماند که آن‌ها بدون پیش‌فرض سراغ ویژگی‌های آن «شعر خوب» نرفته‌اند. سواد ادبی آن‌ها به سمتی هدایت‌شان کرده که در بررسی آن «شعر خوب» به‌منظور کشف آن‌دسته از ویژگی‌هایی که «خوب»ش کرده، در پی مواردی خاص (چون چگونگی ساخته‌شدن ترکیب‌ها، بدعت تصاویر و هماهنگی آن‌ها با مضمون و دیگر مواردی که بالاتر ذکر شد) باشند – و مهم‌تر این‌که، چون به «خوب» بودن آن «شعر خوب» از پیش ایمان داشته‌اند، به هر لطایف الحیلی که می‌دانسته‌اند، آن ویژگی‌های خاص را که لزوم و ضرورت رعایت آن‌ها را از کتاب‌ها آموخته بوده‌اند، از دل آن «شعر خوب» استخراج کرده‌اند - استخراجی که گاه ساده‌تر از بیرون کشاندن زغال سنگ از دل معدنی هزارساله که پیش از این (و البته به ثمن بخس) بخش عمدهٔ اندوختهٔ خود را به مستخرجان دیگر هبه داده است، نیست.

ولی آیا برای فرد انسانی ممکن است بدون پیش فرض یک شعر را بررسی کند؟ همهٔ ما اندوخته‌ای از اطلاعات گوناگون پراکنده یا نظام‌مند و سلایق خاص داریم و در برخورد با هر شعری، خواه‌ناخواه، به این اندوخته متوسل می‌شویم. شاید تنها در قرون نخستین شکل گیری ادب فارسی، چون قرن سه و چهار می‌شد تا حد زیادی بدون پیش‌فرض با یک شعر مواجه شد، اگرچه حتی ادیبان همان زمان هم پس از مدتی چاره‌ای ندیدند جز این که از ادب عرب ـ چون آثار جاحظ (۱۶۰ – ۲۵۵ ق) ـ برای مشخص کردن مهم‌ترین ملاک‌ها در بررسی شعر استفادهٔ حداکثری کنند. بدین منوال

بود که در قرن پنج و شش، شاعران دربار غزنوی معیارهایی در تشخیص صلاحیت یک فرد برای ورود به جرگهٔ شاعران درباری داشتند. پس چاره چیست؟ دوباره مرور کنیم:

چگونه ممکن است با «شعر خوب» مواجه شد، وجوه ممیزه‌اش را مشخص کرد، آن وجوه را در دستگاهی نقدی سازمان داد و در نهایت از آن وجوه که دیگر به شاخص‌های کمی و کیفی بدل شده‌اند، در نقد شعرهای دیگر بهره‌مند شد، بدون آن‌که از همان نخستین گامْ معیارها و شاخص هایی را که نتیجهٔ مطالعات پیشین دیگر منتقدان است، بر آن نمونهٔ اولین، یعنی آن «شعر خوب»، بار و تحمیل نکرد؟ چراکه شاید به‌راستی دلیل «موفقیت» آن «شعر خوب»، مسائلی دیگر و محتملا مهم‌تر و بنیادی‌تر باشد که تا کنون در بررسی‌های دیگر پژوهشگرانی که نتیجهٔ تحقیقات‌شان پژوهش ما را از مسیر بی‌طرفی و خلوص منحرف می‌کند، لحاظ نشده باشد؟

پاسخ به امکان‌سنجی: محال است؛ مگر ...

پاسخ این است که هیچ گزیری نیست: ما در این دور گرفتاریم و هرگز نخواهیم توانست نگاه منتقدانهٔ خود را که برگرفته از آموخته‌های پیشین‌مان و به‌ویژه سلایق ادبی ناشی از مطالعهٔ همان شعرهای خوب است، در بررسی یک «شعر خوب» کنار بگذاریم و خالصانه به استخراج ویژگی‌های اساسی‌اش بنشینیم. این خلوص، چون معصومیت از دست رفته، از دست رفته است و شاید تنها می‌شد در بدویِ‌ترین اشکال حیات آدمی دریافتش کرد که در آن ادوار هم هنوز «شعر خوب» به آن معنایی که ما امروز مراد می‌کنیم، وجود نداشت. درنتیجه به قول منطقیون، «ایستایی» دو سوی این معادله بر یکدیگر محرز است و دست‌کم از این زاویه، پاسخ امکان‌سنجی ما این است: امکان ندارد، محال. فراموش نکنیم که تا آن‌جا که ما ممکن است بدانیم، هیچ «شعر خوب»ی به خودی خود و به قول معروف، از بته درنیامده است. شاعرانی که امروز لقب قله‌های شعر فارسی را یدک می‌کشند، خود از متخصصان ادبی زمان بوده‌اند و سلایق ادبی‌شان که ناشی از مطالعهٔ شعر پیش از خود بوده است، نقش پررنگی در سرایش شعرهای‌شان داشته است. مستندات تاریخی کافی برای اثبات این حکم دست‌کم دربارهٔ شاعرانی چون شهید بلخی، رودکی، فردوسی، نظامی، حافظ، سعدی، خاقانی، انوری، جمال عبدالرزاق، کمال‌الدین اسماعیل، مولوی و بسیاری دیگر وجود دارد.

ولی آیا نمی توان نحوهٔ مواجهه با این دور را تغییر داد؟ به بیان دیگر اگرچه در «دور بودن» مسئلهٔ ما تردیدی نیست، ولی آیا نمی توان به جای برخورد منطقی، با این دور

برخوردی دیگر داشت؟ برخوردی که بن بست نپـذیرد و سـطح تحلیـل در آن، فراتـر از موانع باشد تا به‌راحتی از فراز آن‌ها بگذریم و سدمان نکنند؟ ایـن تغییـر سـطح تحلیـل کاملاً ممکن است؛ باید با ایـن دور بـه مثابـه دور هرمنـوتیکی برخـورد کـرد و نـه دور منطقی. این کلید حل مشکل است.

سرآغاز کار هنری، اثر مارتین هایدگر به برگردان پرویز ضیا ء شهابی، این پرسش را پیش از آن‌که ما طرح کنیم، مطرح کرده و به آن پاسخ داده است. ولـی بـرای دوری از غموضی که ناشی از نثر هایدگر است و ناچار در برگردان دکتر ضیاءشهابی نیـز خـود را نشان می‌دهد، شرح بابک احمدی را از کتاب *هایدگر پرسش بنیادین* می‌خـوانیم کـه در این‌جا برای ما مفیدتر است: «چگونه من می‌توانم دریابم هنر چیست بدون این که اثری هنری را مورد بررسی قرار داده باشم؟ اما اثر هنری چگونه هنر خوانـده مـی‌شـود، اگـر ندانم که هنر چیست؟ آیا راه حل در کنش انسانی نهفته است؟... هایدگر ایـن دورهـای فلسفی را مهم نمی‌دانست، و مـی‌نوشـت کـه «بحـث از دور بحثـی تصـنعی اسـت»... پیش‌فهم‌های ما موجب تاویل‌هایی می‌شوند که این تأویل‌هـا بـه نوبـهٔ خـود همچـون پیش‌فهم‌هایی در تأویل‌های دیگری به کار می‌آیند.»[۱]

کمی جلوتر به جمله‌ای بسیار راه‌گشا برخورد می‌کنیم؛ هایدگر می‌گوید: «نکتـه بـر سر خروج از این دایره و دور نیست، بل بر سر ورود درست به آن است.»[۲]

تفاوتی جزئی در نگاه هایدگر با ما وجود دارد؛ نگاه او بنیانی‌تر و معطوف بـه امکـان هنر دانستن یک اثر هنری است، حال‌آن‌که ما بحثی انضمامی در پیش داریـم و دربـارهٔ امکان استنتاج معیارهای نقد بر اساس آثـاری کـه قاطبـهٔ فرهیختگـان و عـوام آنهـا را «هنری» می‌دانند، بحث می‌کنیم. ولی مشخص اسـت کـه درواقـع ایـن دو دور، پیونـد عمیقی با یکدیگر دارند.

حال ببینیم چه نتیجه‌ای می‌توان از این بحث گرفت؟ دیدیم که پرسش بنیادین ما، پرسش تازه‌ای نیست. و دیدیم که یکی از بزرگ‌ترین اذهان صـد سـال گذشـته را نیـز همین پرسش به کار گرفته است. مشخص می‌شود که آن‌چـه در ایـن مطلـب مشـکل اصلی نقد شعر ما به شمار آمد، پیش از این بررسی شده است. ولی در این مطلب قصـد نداریم عمیقا وارد بحث این دور منطقی شویم و صـرفاً کـافی اسـت تصـوری از میـزان اهمیت، پیچیدگی، جوانب مختلف و راه‌های محتمل غلبه بر آن داشته باشـیم. ولـی مـا باید همواره در همهٔ نقدها و نظرهایمان به خاطر بسپریم کـه خـواه‌نـاخواه گرفتـار ایـن دوریم ـ و در همه‌حال، بسیاری از واکنش‌های ما را نسبت به یک شعر، سوءفهم‌مـان از

این دور منطقی و دو سوی محتومش جهت می‌دهد. تصور می‌کنیم ویژگی‌های شعر حافظ را می‌شناسیم و می‌دانیم چه استفاده‌ای از (مثلاً) استعاره کرده است و می‌توانیم میزان قدرت شاعران دیگر را در «استعاره‌ورزی» بر اساس نمونهٔ غایی (و احتمالاً مثلی) که استعاره‌ورزی‌های حافظ باشد، بسنجیم. ولی کل این ماجرا، یک دور بی‌حاصل است. برای غلبه بر این جهت‌گیری‌های نادل‌بخواه و ناسودمند و تحمیلی، باید همیشه وجدان داشت. برای نمونه، در مصداق دادن به شعر حافظ برای آشکار کردن قوت موسیقایی در کار او به‌منظور نشان دادن ضعف موسیقایی غزلی از یکی از معاصران، باید به‌کمال، محتیط بود. آیا ما از پیش، بدون پیش‌فرض («پیش‌فهم» به قول هایدگر)، و صرفاً درنتیجهٔ محاجهٔ عقلانی به این نتیجه رسیدیم که شعر حافظ از نظر موسیقایی بسیار باکمالات است و کمالات آن نیز همین‌هاست که ما می‌گوییم؛ و سپس، با این داشته، با غزل آن معاصر نگون‌بخت مواجه شدیم یا به‌عکس، از غزل آن نگون‌بخت به هر دلیل خوش‌مان نیامد و برای مستدل کردن ناخوش‌آمدمان، به مقایسهٔ آن با شعر حافظ یا مولوی دست زدیم و دریافتی خاص و نابسنده را بر چیزی به نام «موسیقی شعر حافظ» تحمیل کردیم؟ به‌راستی کدام یک از این دو جانب در نقدهای روزمره‌ای که در نشریات می‌خوانیم، غلبهٔ کمّی دارد؟ مواجه شدن با آن دور منطقی، و همواره در ذهن داشتن و به نسیان نسپردنش، و به‌خاطر داشتن شخصیت اصیل هرمنوتیکی‌اش، تنها راه تحمیل نکردن پیش‌فرض‌های‌مان بر «شعر خوب»، و شعری است که امروز قصد نقدش را داریم.

شعر خوب چیست؟

باز این سؤال - که پرسش اصلی ماست. ولی دفعتاً نمی‌توان به آن پاسخ گفت. نخست باید دید چگونه باید با شعر مواجه شد و چگونه شعر خوب را تشخیص داد. حال، پس از مشخص شدن سوءتفاهمی روزمره در نقد شعر، آمادهٔ آن‌ایم که ابزارهای نقدمان را بدون تحمیل عنصری از خارج، انتخاب کنیم. این آمادگی بدان معناست که دیگر، بیهوده، نگاه به «شعر خوب» نکنیم و کودکانه متصور نباشیم که می‌توانیم با چالش عقلانی صرف با «شعر خوب»، مهم‌ترین ویژگی‌های آن را که منجر به «خوب» شمردنش شده‌اند، استخراج و استنتاج کنیم. چون برای همین کار، همان‌طور که گفته شد، نیاز به نگاهی منتقدانه هست ـ حال‌آن‌که ما هنوز ابزارهای انتقادی‌مان را انتخاب نکرده‌ایم. پس فروتن باشیم. برخورد بی‌پیش‌فرض با شعر حافظ، فردوسی، نظامی،

مولوی، سعدی، خاقانی، و دیگران، ادعایی کودکانه بیش نیست. چراکه خود این شعرها منشأ تقریباً و حتی تحقیقاً همهٔ سلایق شعری ما فارسی‌زبانان، به‌ویژه در حوزهٔ شعر کلاسیک‌اند. پس چه کنیم؟ فروتنی کنیم.

از بررسی مدعیانهٔ «شعر خوب» بگذریم و همان ابزارهای انتقادی را که از هم‌عصران رودکی و فردوسی و نظامی و خاقانی و سعدی و انوری و مولوی و حافظ و وقوعی‌ها و هندی‌ها و بازگشتی‌ها و قاجاری‌ها و معاصران برای‌مان به یادگار مانده، پیش چشم بیاوریم و ببینیم آن‌ها چه کردند. سپس، ابزارهای انتقادی مکاتب نقد ادبی قرن بیستم غرب را بررسیم و تفاوت نگاه‌ها را بین آن‌ها و گذشتگان خود آشکار کنیم. بعد، باید دید دلیل این تفاوت نگاه‌ها چه بوده است؟ مسئله فرهنگی است؟ یعنی آیا دلیل مواجههٔ متفاوت منتقدان ادبی مارکسیست با اثر ادبی به دلیل جهان متفاوتی است که آن‌ها در آن می‌زیسته‌اند؟ جهانی که پرسش‌های دیگر مطرح می‌کند و پاسخ‌هایی متفاوت می‌طلبد یا نه؛ مسئله زبانی است. بدین معنا که برای مثال، دلیل نگاه خاص منتقدان فرمالیست روس به شعر، بیش از همه به بافت زبانی زبان روسی بازمی‌گردد که چنان شعرهایی از دل آن خلق شده که منتقد روس را به معرفی راهبرد فرمالیستی در نقد شعر رهنمون می‌شود؟ در مرحلهٔ بعد، باید آن‌چه از نقد خود و نقد غرب، مفید تشخیص می‌دهیم، انتخاب، و در نقد شعر از آن استفاده کنیم. برای مثال، باید رویکرد مارکسیستی به شعر را به‌خوبی آموخت و در بررسی نمونه‌های مختلف شعر فارسی از دوره‌های متفاوت از آن استفاده کرد تا مشخص شود چه نتیجه‌ای عاید می‌شود. تک‌تک مکاتب نقدی غرب را باید در بوتهٔ چنین آزمونی گداخت و نتیجهٔ حاصل را به خوبی پرداخت و صیقل داد تا میزان اهلیت هر یک آن‌ها برای به‌کار گرفته شدن در نقد شعر فارسی مشخص شود. ولی به یاد داشته باشیم که ما مرحله‌ای را پیش از بررسی انضمامی هر مکتب در مواجهه با موردی خاص از شعر فارسی تعریف کرده بودیم؛ یعنی مشخص کردن خاستگاه‌های آن مکتب در بطن، و نیز، متن فرهنگ غرب. با این روش، دیگر در دام تحمیل سلیقه‌ای یک مکتب بر نقد ادبی خود گرفتار نخواهیم شد. برای مثال، اگر از نقد مارکسیستی را در بوتهٔ آزمون گذاشته باشیم، پیش‌تر، خاستگاه‌های آن را در بطن فرهنگ غرب در نظر داریم و بدون این‌که قصد تحمیل همهٔ آن‌ها را بر نقد شعر فارسی داشته باشیم، صرفا از ابزارهای نقدی‌اش سود می‌جوییم. همین روش، بدون کوچک‌ترین انحراف، باید دربارهٔ دیگر مکاتب نقدی غرب چون شاخه‌های مختلف «نقد فرمالیستی»، «نقد ساختارگرا و پساساختارگرا»، «نقد روانکاوانه»، «نقد

فمینیستی»، «نقد زبان‌شناسی»، «نقد نو»، «نقد مبتنی بر واکنش خواننده»، «نقد واسازانه» و مکاتب دیگر نیز اعمال شود. با توجه به شاخه‌های مختلفی که هر یک از این سرفصل‌ها در سنت انتقادی مغرب‌زمین دارند، مشخص است که آزمودن تک‌تک آن‌ها فرایندی بسیار نفس‌گیر، زمان‌بر، و از همه نظر دشوار است. ولی انسان فروتن، مرد سنگلاخ‌هاست و با گشت‌وگذار هدفمند در کوه‌پایه‌ها و دامنه‌ها نیز احساس رضایت می‌کند. حال‌آن‌که انسان مغرور، چون متأسفانه بسیاری از منتقدان معاصر شعر، از همان آغاز رویای قله در سر دارد و حتی خود را بر چکاد می‌بینند. نتیجه آن می‌شود که چه‌آسان حکم به این‌گونه و آن‌گونه بودن شعر قلل می‌دهد و در کارنامهٔ کاری و پژوهشی‌اش، ده‌ها مقاله و کتاب در «بررسی و تجزیه و تحلیل شعر مولوی و حافظ و دیگران» می‌درخشد، درخششی تاریک. نگاهی به کارهای بنیانی و دقیق دربارهٔ شعر قله‌های شعر فارسی، چون تصحیح خالقی مطلق از *شاهنامهٔ* فردوسی یا *دفتر دگرسانی‌ها در غزل‌های حافظِ* سلیم نیساری، دشواری دست‌وپنجه نرم کردن با «شعر خوب» را کاملاً مشخص می‌کند. سلیم نیساری روز و شبِ سی سالش را پای یک کتاب می‌گذارد و درنهایت تنها به یک دفتر دگرسانی‌ها می‌رسد. قله‌ها بلندند و باید فروتن بود. از ما همین برمی‌آید که ابزارهای انتقادی برای نقد شعر فارسی را با آزمودن مداوم بیابیم و گوشه‌ای بگذاریم تا دیگران در آینده بتوانند از آنها استفادهٔ بهینه کنند. چنان که اگر شاعران و بلاغیون قرون اولیه نبودند، اگر آن بی‌نشانان، کسانی چون محمد بن عمر الرادویانی نبودند تا آثاری چون *ترجمان البلاغه* باشد، دیگرانی چون رشیدالدین وطواط را نمی‌رسید که *حدائق السحر فی دقایق الشعر* بیاورند تا پس از قرنی، خواجه نصیری بیاید و با آثاری چون *اساس‌الاقتباس* مهم‌ترین اسالیب نقد شعر فارسی را کلاسیک کند تا درنهایت شاهد نقدی به‌غایت نیرومند در دوره‌ی صفوی و در متن شعر سبک هندی و اصفهانی باشیم. گویا امروز وظیفهٔ ما، بیش‌تر شبیه آن بی‌نشانان باشد تا خان‌آرزو اکبرآبادی و حتی خواجه نصیر؛ چه، شعر جدید فارسی تازه‌سال است و اسالیب نقدی بسیار متشتت و از هم گسیخته. از این فضا نمی‌توان انتظار «نقد» داشت، ولی می‌توان به مشخص و متشخص کردن ابزارهای نقد امیدوار بود. باید چون آن بی‌نشانان که در نبود هیچ مکتب نقد شعر فارسی، هوشمندانه و با حفظ هویت فارسی‌زبانی، نگاه به نقد شعر عربی (چون آثار جاحظ) گرداندند و از آن الهام گرفتند و پرداختهٔ فارسی‌اش کردند، ما نیز با حفظ همان هویت، از توجه به یافته‌های دیگران تن نزنیم. شاید چیزهایی بود که دندان‌گیر شد.

ولی در این جریان باید به دو نکتهٔ بسیار مهم توجه داشت:

نخست این‌که چگونه می‌خواهیم با به‌کارگیری ابزارهای نقد مکتبی خاص از مکاتب نقد ادبی غرب، نتیجه بگیریم که آن مکتب به کار نقد شعر فارسی می‌آید یا خیر؟ قطعاً اگر درست و به‌هنجار عمل کنیم، نتایجی خاص عاید خواهد شد. خود این نتایج را باید با چه چیزی سنجید تا میزان به‌راه بودن یا نبودن‌شان مشخص شود؟ این پرسش بسیار مهم است. این‌جاست که فرهنگ ایرانی ما، که چشم‌انداز گذشتهٔ ما و رنگ اصلی چشم‌انداز آیندهٔ ماست، به یاری‌مان می‌آید. در این فرهنگ، شعر حافظ و فردوسی و نظامی و سعدی، «شعر خوب» است. هیچ تردیدی نیز در این حکم نیست. جالب این‌جاست که به این مقطع از کار که می‌رسیم، باید از پیش‌فرض‌هایمان کمک بگیریم، همان پیش‌فرض‌ها که در بخش نخست این مطلب آن‌قدر نگران دخالت‌های نابه‌گاه‌شان بودیم. پیش‌فرض لزوماً چیز بدی نیست. پیش‌فرضْ راهنمای ما در تحقیقات و پژوهش‌هایی است که طی آن‌ها باید با یک «بیگانه» (چون مکتب نقد مارکسیستی یا فمینیستی) روبه‌رو شویم. پیش‌فرضْ تضمین به ترکستان نرفتن است. پیش‌فرضْ دست‌گیر و دست‌گیره است.

حال پیش‌فرض ما چیست؟ پیش‌فرض ما «خوب» بودنِ شعر آن قله‌هاست. چاره این است که به‌جای به‌کار بردن بدوی ابزارهای آن مکاتب در بررسی شعری که هنوز «خوب» بودن آن محرز نشده، آن مکاتب را در مواجهه با بهترین‌های‌مان محک بزنیم. با این روش اگر نتیجهٔ کاربست اصول نقدی یک مکتب نقد ادبی غرب بر غزل سعدی، این بود که غزلی بی‌مایه و ضعیف است، مشخص است که اشکال از آن مکتب است و نه از غزل سعدی. اما حداقل فایده‌ای که از زحمت خود می‌بریم، این است که می‌فهمیم آن نگاه خاص، توانایی دست‌یابی به گوهر شعر فارسی را دست‌کم در شکل غزل سعدی ندارد. ولی منصف باشیم و اگر به برخی نتایج رسیدیم که چندان دلخواهمان نبود، امکان مغفول ماندن وجهی یا وجوهی از آن «شعر خوب» را درنتیجهٔ به‌کارگیری ابزارهای نقدی متفاوت طی سده‌های گذشته، محفوظ بداریم. به‌هرحال ما در حال سنجش ابزارهای متفاوتی با ابزارهای بیان و بدیع و معانی هستیم و برخی نتایجی که درنتیجهٔ عمل ابزارهای تازه اخذ می‌شود، بی‌سابقه و شاید حتی مبهوت‌کننده باشد. مثلاً همیشه از چاقوی بی‌دندانه استفاده کرده‌ایم؛ حالا یک چاقوی دندانه‌دار برایمان آورده‌اند. خوب، اگر این چاقوی دندانه‌دار گوشت را خراب و حرام کرد، دیگر استفاده‌اش نمی‌کنیم – ولی در عین حال به دانش‌مان چیزی اضافه شده است: دندانه به

کار گوشت ما نمی‌آید. همه را به یک چوب نزنیم. از پیش‌فرض‌هایمان بـه جـای خـود استفادهٔ بهینه کنیم که سرگردان ترکستان نشویم و بی‌طرفی محققانه را نیز حفظ کنـیم تا شجاعت مواجهه با نتایج نادلبخواه را داشته باشیم.

نکتهٔ دوم، نقد سنتی خود ماست. با آن چه کنیم؟ دو مرحله را باید در نظـر گرفـت: نخست، استفاده از آن بدون توجه به مکاتـب نقـدی غـرب، و دوم، آن‌جـا کـه مشـغول آزمودن یکی از مکاتب نقدی غربیم. در مرحلهٔ نخست، لازم به ذکر نیست کـه همـواره می‌توان بر اساس اصول نقد سنتی شعر فارسی که نمونـهٔ عـالی‌اش از دورهٔ صـفویه بـه یادگار مانده است، شعرهای امروز را نیز نقد کرد و نتایجی گرفت که در جای خود مفیـد و ارزشمندند. ولی به‌هرحال بسیاری از ابزارهای نقد سنتی ما به کار شعر نـو و بـه‌ویـژه سپید نمی‌آید. چراکه بخش مهمی از این ابزارها ویژهٔ شـعر عروضـی‌انـد و شـعر سـپید، عروضی نیست. پس نمی‌توان با آنها تبیین ساختاری دقیقی از یـک شـعر سـپید خـاص ارایه داد. ولی تردیدی نیست که آن‌جا که نظر ما معطوفِ تشخیص استعاره‌ها، مجازهـا، کنایه‌ها، و حتی اطناب و ایجاز و مسائلی از این دست باشد، نقد سنتی بسیار راه‌گشاست. ولی آن‌جا که مشغول آزمودن یکی از مکاتب نقد ادبی غرب هستیم، باید کاملاً مراقـب باشیم که سلیقه‌ای ادبی‌مان که عموماً در شعر در پی تشخیص عناصر خاصی است کـه در نقد سنتی بر ضرورت وجود آن‌ها در شعر به‌منظـور «شـعر» دانسـتنش تأکیـد شـده، جهت نقد ما را منحرف نکند. برای مثال در برخـی مکاتـب نقـد ادبـی غـرب کمتـرین توجهی به استعاره‌های شعر معطوف می‌شود. آمدیم و در کاربست اصول این مکتـب در نقد یک شعر که چند استعارهٔ بسیار خوب در آن گنجانده شده و ما را هم بسـیار قلقلـک می‌دهد، به این نتیجه رسیدیم که شعر بی‌مایه‌ای است. اگر حواس‌مان نباشد، ذهـن بـه سمت مردود دانستن قضاوت آن مکتب مـی‌رود – تنهـا بـه ایـن دلیـل کـه از آن شـعر خوشش می‌آید. این‌جا دیگر ما پژوهندهٔ بی‌طرفی نیستیم.

نقد نو؛ یک پیشنهاد

همان‌گونه که در بخش پیش گفته شد، ناچار خواهیم بود بسیاری از دست‌آوردهای نقد سنتی شعر فارسی را در آزمون مکاتب نقد ادبی غـرب کنـار بگـذاریم. بـرای مثـال، بسیاری از استعاره‌های شعر فارسی از سوی منتقد مکتب یونگ و سپس فرای، بـه‌مثابـه صورت‌های مختلف یک صـورت ازلـی (کهـن‌الگـو) بررسـی مـی‌شـوند و هـیچ‌یـک از ابزارهایی که در نقد سنتی فارسی برای تحلیل استعاره به کار مـی‌رونـد، در آن رویکـرد

مفید نیستند. کار نقد شعر فارسی را هم که نمی‌توان کلاً معطل گذاشت تا یک‌به‌یک مکاتب غربی بررسی شوند و درنهایت به چند مکتب نقد بومی برسیم. چون طی این روند ضروری به سال‌ها کار پیوسته نیاز دارد. تنها راه این است که در کنار آن پروژهٔ اصلی که در بوتهٔ آزمون گذاشتن مکاتب غربی است، راهی میانه بیابیم که هم مفیدتر از استفادهٔ صرف از نقد سنتی باشد، هم حتی‌الامکان از دست‌آوردهای نقد ادبی غرب بهره برد، و هم با خودبزرگ‌بینی، مدعی مأخوذ بودن از نگاهی مستقیم و بی‌طرف و بدون پیش‌فرض به «شعر خوب» فارسی نباشد.

تجربهٔ شخصی این قلم نشان می‌دهد آن راه میانه، استفاده از مکتب نقد نو است. ویژگی‌های این مکتب به‌صورتی است که هم ما را برای آزمودن مکاتب جدیدتر آماده می‌کند و در طی این روند نقشی مقدماتی به عهده می‌گیرد، هم کاملاً از نقد سنتی فارسی به‌دور نیست و در کاربست اصول آن می‌توان از دست‌آوردهای گران‌بهای نقد سنتی بهره برد. با کاربست اصول نقدی این مکتب، کار نقد شعر معاصر نیز معطل نمی‌ماند؛ چراکه این مکتب با روش خودش به مهم‌ترین نیاز نقدی فعلی ما پاسخ می‌دهد، به نیاز به مشخص کردن این‌که اصلاً یک متن مدعی، «شعر» هست یا خیر؟ همچنین نگاه ساختارگرای آن (در این‌جا، «ساختارگرا» به معنای معمول آن آمده و نه در اطلاق به مکتب ساختارگرایی که خود از تبعات «نقد نو» و چندین مکتب دیگر بود) با رویکرد کلی نقد سنتی فارسی تقریباً موازی است. درنتیجه ناچار نخواهیم بود هنگام استفاده از آن، نگاه کلان خود به نقد شعر را که برای‌مان عادی و مألوف است، کاملاً دگرگون کنیم؛ بلکه صرفاً تغییراتی جزئی در آن اعمال خواهیم کرد. نگاهی کوتاه به ویژگی‌های این مکتب که از مکاتب نقدی دهه‌های آغازین قرن بیستم است در اینجا مفید خواهد بود. فرض کنیم ما «منتقد نو»ایم؛ در این صورت:

الف. شعر را وجودی قایم به ذات می‌دانیم و شاعر، نیات و شخصیت او برای ما کم‌ترین اهمیتی ندارند. از هرگونه تحلیل برون‌متنی به‌دوریم و تنها روابط درون‌متنی را دنبال می‌کنیم. متن برای ما تنها و تنها یک تفسیر درست دارد (در نقطهٔ مقابل نقد واکنش خواننده مثلاً) و هرگز تن نمی‌دهیم به تفاسیر مختلف از متن در نتیجهٔ مغالطهٔ کنش متنی (affective fallacy)، و نیات شاعر را هم طبق مغالطهٔ نیت (intentional fallacy) کنار گذاشته‌ایم. هم‌صدا با نقد عملی ریچاردز و آزمون معروفش، قرائتی تنگاتنگ (close reading) را دنبال می‌کنیم و موشکافانه به تحلیل متن می‌نشینیم.

ب. ذهن شاعر برای ما کاتالیزوری است که تجارب او را (و نه ویژگی های شخصیتی یا نیاتش را) در موجودی هستی‌مند و مستقل (شعر) می‌گنجاند. پس بر این باوریم که شعر، ارتباطی با شخصیت شاعر ندارد (کاملاً در تضاد با نقد روان کاوی)؛ بلکه معجونی است از تجربیات او که چون آنها را زیسته است، مشابه تجربیات همهٔ ماست و ما به همین دلیل شعر او را می‌پسندیم. ساختار شعر برای ما اهمیتی اساسی دارد. چون معتقدیم عمدهٔ معنای شعر در ساختار آن متحقق می‌شود.

ج. از نقل به معنای شعر (بدعت بازگویی) گریزانیم و تحقق شعر را در وحدت ارگانیکش می‌دانیم؛ یعنی به وحدت شکل و محتوا (این‌جا نظرمان مشابه پاره‌ای نظرات فرمالیست‌های روس می‌شود) قائلیم. در خوانش شعر، معنای قاموسی (صریح) و تلویحی (ضمنی) واژگان را در نظر می‌گیریم و تنش‌های حاصل از این دو را در مورد تک‌تک واژه‌ها و ساخت‌های ترکیبی آن‌ها بررسی می‌کنیم؛ یعنی توجه داریم که کجا زبان مجازی به کار رفته و کجا نه؛ و پس از ریشه یابی واژگان به منظور دست یافتن به معنای اصلی آن ها در زمان نوشته شدن متن، به بحث در صور خیال، و سپس به کشف متناقض‌نماهای اصلی و محوری متن پرداخته و تنش میان این‌ها را که همان «ابهام» باشد، واکاوی کرده و در نهایت، معنای محوری شعر را که همهٔ این تناقض‌ها با ارجاع به آن حل می‌شوند، مکشوف می‌کنیم.

تلخیص و نتیجه‌گیری

الف. عمل نقد محصول یک دور است. ولی این دور را می‌توان دور منطقی ندید و به آن نگاه هرمنوتیکی داشت. اگر عمل نقد را محصول یک دور منطقی ببینیم، دچار سوءفهم‌های خطرناک می‌شویم.

ب. در نقد لازم است دور از خودبزرگ‌بینی و با فروتنی بسیار عمل کنیم. «شعر خوب» چون شعر حافظ، برای ما نقش راهنما دارد. با گداختن مکاتب نقد ادبی غرب در بوتهٔ شعر حافظ و دیگر بزرگان‌مان، می‌توانیم میزان فایدهٔ آن مکاتب را برای شعر فارسی بسنجیم. چیزی جز غرور بی‌جا نیست تصور این‌که می‌توان مستقیماً از دل شعر حافظ، ملاک و معیار نقد بیرون کشید. چون خود این شعر و شعر دیگر بزرگان ماست که نخستین معیارهای نقد را در ذهن ما ساخته است؛ معیارهایی که فراموش کردن آنها، انگار که هیچ‌گاه نبوده‌اند، محال است. باید این دور منطقی را دور زد. آن‌جا که

خودآگاهانه درون آنیم، باید نگاهی هرمنوتیکی به آن داشته باشیم. ولی آن‌جا که پروژهٔ دیگری چون آزمودن مکاتب غربی را برای خود تعریف کرده‌ایم، ضمن حفظ آگاهی به ناگزیر بودن حضور مداوم در این دور، باید تلاش کنیم برخی تأثیرات ناشی از پیش‌فرض‌ها را بر خود کاهش دهیم و نگاهی به‌راستی منطبق با نگاه آن مکتب را به شعر (نمونهٔ آزمایشی) بیفکنیم. تلاشی که گاه قدری بی‌فایده، اما حیاتی و در مواردی بسیار، مفید است.

ج. تا تعریف مکاتب نقد بومی خود، که نتیجهٔ آزمون مداوم مکاتب نقد غرب در بوتهٔ «شعر خوب فارسی» است، لازم است کار نقد شعر را معطل نگذاریم. آموزه‌های مکتب «نقد نو» به اعتبار نقش بنیادینی که در شکل‌گیری دیگر مکاتب نقد ادبی قرن بیستم داشته است، همچنین به دلیل نگاه کلان مشابه با نگاه کلان نقد سنتی فارسی به شعر، انتخاب مناسبی است. بدین‌گونه هم یکی از مکاتب نقد غربی را با آزمون مداوم مواجه کرده‌ایم، هم کار نقد شعر فارسی معطل نمانده است، و هم بسیاری از دست‌آوردهای نقد سنتی شعر فارسی را در نظامی هماهنگ و دستگاهی مدرن (دستگاه نقد نو) استفاده کرده‌ایم و بدین‌ترتیب نخستین تجربه‌های استفاده از داشته‌های خود را در دستگاهی مدرن، پشت سر گذاشته‌ایم.

د. شعر خوب چیست؟ فروتن باشیم. ما را چه می‌رسد که شعر خوب را تعریف کنیم؟ تعریف «شعر خوب» به همان دشواری است که تعریف «شعر». ما را همین بس که ابزارهای نقدمان را آمادهٔ عرصه‌های تازه کنیم. ابزارهای گذشته را صیقل بزنیم و به ضرورت ساخت ابزارهای نو آگاه باشیم. ما «شعر خوب» را تعریف نمی‌کنیم؛ شعر خوب است که ما را و ابزارهای ما را تعریف می‌کند. شعر خوب است که نقش راهنما و دست‌گیر می‌پذیرد. شعر خوب، خضر راه است و فهم ما به خضر نمی‌رسد. عاقلانه دستش بگیریم که غفلتاً راهی ترکستان نشویم.

پی‌نوشت‌ها

۱. *هایدگر و پرسش بنیادین*، بابک احمدی، صص ۴۳۸-۴۳۷، ۱۳۸۸ ش.
۲. همان. ص ۴۳۹ .

فهرست برخی از کتاب‌های منتشر شده مؤسسه خانه کتاب

- ***مولانا***، *علی اوجبی، ۱۳۸۷.*
- ***نقد برتر (مجموعه مقالات برگزیده نخستین جشنواره نقد کتاب)***، *زیرنظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، ۱۳۸۷.*
- ***نقد برتر (مجموعه مقالات برگزیده دومین جشنواره نقد کتاب)***، *زیرنظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، ۱۳۸۷.*
- ***نقد برتر (مجموعه مقالات برگزیده سومین جشنواره نقد کتاب)***، *زیرنظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، ۱۳۸۷.*
- ***نقد برتر (مجموعه مقالات برگزیده چهارمین جشنواره نقد کتاب)***، *زیرنظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، ۱۳۸۸.*
- ***رودکی سرآمد شاعران فارسی***/ به کوشش منوچهر اکبری، ۱۳۸۷.
- ***نقد ادبیات منطبق با حقیقت***/ کامران پارسی‌نژاد، ۱۳۸۷.
- ***گزارش اجمالی شانزدهمین دورهٔ تجلیل از خادمان نشر***، ۱۳۸۷
- ***گزارش اجمالی پنجمین دورهٔ جشنوارهٔ نقد کتاب***، زیرنظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، ۱۳۸۷
- ***گزارش اجمالی دومین دورهٔ جایزهٔ گام اول***، زیرنظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، ۱۳۸۷

- ***گزارش نخستین دورهٔ جایزهٔ ادبی جلال آل احمد***، زیر نظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، ۱۳۸۷.
- ***گزارش ششمین دورهٔ جایزهٔ کتاب فصل***، زیر نظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، ۱۳۸۷.
- ***جریان‌ها و سازمان‌های مذهبی، سیاسی ایران***، رسول جعفریان، ۱۳۸۷.
- ***رسانه‌ای به نام احمدی‌نژاد***، *ساسان والی‌زاده، ۱۳۸۸.*
- ***خرد و خردورزی***، به کوشش علی اوجبی، ۱۳۸۸
- ***سیره نبوی و سیره‌نگاران***، تألیف: دکتر صادق آیینه‌وند، ۱۳۸۸
- ***زمخشری و تفسیر کشاف***، تألیف علیرضا باقر، ۱۳۸۸
- ***پروین اعتصامی***، دکتر غلامعلی حداد عادل، ۱۳۸۸
- ***الگوهای برنامه‌ریزی تصمیم‌گیری و اداره کتابخانه***، رابرت ام. هایس، ۱۳۸۸
- ***مجموعه قوانین و مقررات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، معاونت حقوقی و امور مجلس وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.*** *تهیه و تدوین: معاونت حقوقی و امور مجلس وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، شهرام توکلی* ۱۳۸۸
- ***امریکا تمام می‌شود***، *تألیف مجتبی زارعی*، ۱۳۸۸
- ***شیخ آقابزرگ تهرانی***، به کوشش و ویرایش: عبدالحسین طالعی، ۱۳۸۸
- ***تبارشناسی و بررسی عملکرد سازمان برنامه و بودجه به روایت اسناد نخست-وزیری***، ۱۳۸۸تحقیق و تدوین: مجتبی زارعی، علی‌رضا روحانی
- ***پهلویسم یا شبه‌مدرنیسم در ایران***، تحقیق و تدوین: مجتبی زارعی، رضا مختاری اصفهانی ۱۳۸۸
- ***خبرنگار کتاب***، تحقیق و تدوین: حمید باباوند، ۱۳۸۸
- ***گزارش سومین دوره گام اول***، دبیرخانه گام اول، ۱۳۸۸
- ***کارنامه***، (گزارش پنج دوره جشنواره نقد کتاب) ۱۳۸۸
- ***عیار نقد***، به کوشش علی اوجبی، ۱۳۸۸
- ***یادی از گل سرخ***، (یادنامه زنده‌یاد حسین ابراهیمی الوند)، تهیه و تدوین: انجمن نویسندگان کودک و نوجوان، ۱۳۸۸

- ***مجموعه مقالات همایش ایران و سیاست جهانی در آغاز قرن بیستم***، زیرنظر: داریوش رحمانیان، به کوشش منیر قادری، ۱۳۸۸
- ***کتابشناسی انقلاب اسلامی و امام خمینی (ره)***، به کوشش: دکتر موسی مهدوی، جمشید منصور قناعی، ۱۳۸۸
- ***سویه‌های تاریخ‌نگاری انقلاب اسلامی***، *به اهتمام خانه کتاب*، ۱۳۸۸
- ***گزارش تفصیلی بیست و ششمین دوره کتاب سال***، زیر نظر: دبیرخانه کتاب سال، ۱۳۸۸
- ***قرارداد۱۹۰۷ به روایت اسناد وزارت خارجه (جلد اول)***، زیر نظر: حبیب‌اله اسماعیلی، تألیف علی ططری و محمدحسن نیا، سال ۱۳۸۸
- ***قرارداد۱۹۰۷ به روایت اسناد وزارت خارجه (جلددوم)***، زیر نظر: حبیب‌اله اسماعیلی، تألیف علی ططری و محمدحسن نیا، سال ۱۳۸۸
- **آژانس بین‌المللی انرژی اتمی و حقانیت ایران در برنامه صلح‌آمیز هسته‌ای به روایت اسناد**، تحقیق و ترجمه: کاظم غریب‌آبادی و امیرعباس قاسم‌پور، ۱۳۸۸.
- ***شهود حسن (مولوی و تجربه زیبانگری)***، تألیف: مژده احمدزاده هروی، ۱۳۸۸.
- ***برگ چهاردهم***، چهاردهمین دوره هفته کتاب جمهوری اسلامی ایران، ۲۱ تا آبان تا ۲ آذر ۱۳۸۵، تهیه و تنظیم: محمدرضا نظری
- **علی‌بن ابراهیم و تفسیر قمی** (ایرانیان و قرآن)، تألیف: زهرا آشیان، سال ۱۳۸۸.
- **رامیار و تاریخ قرآن** (ایرانیان و قرآن)، تألیف: حسن بشارتی راد، سال ۱۳۸۸.
- **ابوالفتوح رازی و تفسیر روض‌الجنان** (ایرانیان و قرآن)، تألیف: محمد باهر، سال ۱۳۸۸.
- **قاریان و حافظان ایرانی** (ایرانیان و قرآن)، تألیف: سیدحسین مرعشی، سال ۱۳۸۸.
- **نجم‌الدین نسفی و تفسیرش** (ایرانیان و قرآن)، تألیف: علی‌رضا فاضلی، سال ۱۳۸۹
- **سیدحیدر آملی و تفسیر محیط اعظم** (ایرانیان و قرآن) تألیف: عبدالله صلواتی، سال ۱۳۸۹.
- **فیض کاشانی و دو تفسیر صافی و آصفی** (ایرانیان و قرآن)، تألیف شهناز شایانفر، سال ۱۳۸۹.
- **آیت‌الله طالقانی و تفسیر پرتوی از قرآن** (ایرانیان و قرآن)، تألیف: سیدمحمدمهدی جعفری، سال ۱۳۸۹.

- **میبدی و تفسیر کشف‌الاسرار** (ایرانیان و قرآن)، تألیف: عزت‌الله مرتضایی، سال ۱۳۸۹.
- **مقدس اردبیلی و تفسیر زبده‌البیان** (ایرانیان و قرآن)، تألیف: حمید حسن‌زاده اصفهانی، سال ۱۳۸۹.
- **طبرسی و تفسیر مجمع‌البیان** (ایرانیان و قرآن)، تألیف: علی‌اکبر شایسته‌نژاد، سال ۱۳۸۹.
- **طبری و تفسیر جامع‌البیان** (ایرانیان و قرآن)، تألیف: غلامرضا جمشیدنژاد اول، سال ۱۳۸۹.
- **ثنای سنایی** (مجموعه مقالات همایش بین‌المللی حکیم سنایی)، تألیف: مریم حسینی.
- **پنجره‌ای به باغ شعر ایران** (فارسی) تألیف: فتاح احمدزاده، سال ۱۳۸۹.
- **پنجره‌ای به باغ شعر ایران** (لاتین) تألیف: پروین طلوعی، حسین کرمیار، اعظم ناصری، سال ۱۳۸۹
- **پنجره‌ای به شعر جهان**، تألیف: مهوش غلامی، سال ۱۳۸۹.
- **توتیای چشم جان**، تألیف: محمدکاظم یوسف‌پور، سال ۱۳۸۹.
- **نام‌آوران**، معصومه حسینی، سال ۱۳۸۹.
- **آثار برگزیده و نویسندگان برتر**، جشنواره‌های فرهنگی حوزه کتاب، تهیه و تنظیم: دبیرخانه‌های فرهنگی مؤسسه خانه کتاب، سال ۱۳۸۹
- **نقد برتر** (مجموعه مقالات برگزیده پنجمین جشنواره نقد کتاب)، زیر نظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، سال ۱۳۸۹
- **سیمرغ سخن** ، تألیف: پرویز بیگی حبیب‌آبادی، سال ۱۳۸۹.