بسم الله الرحمن الرحیم

عیار نقد

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

به کوشش

علی اوجبی

مؤسسه خانه کتاب

۱۳۸۸

سرشناسه: اوجبی، علی، ۱۳۴۳
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: ۳۶۰ ص.
شابک: ۱ـ۱۹ـ۵۵۰۵ـ۶۰ـ ۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
عنوان دیگر: مجموعه مقالاتی در حوزه مبانی نظری نقد به قلم گروهی از نویسندگان
موضوع: نقد ـ فلسفه
موضوع: نقد ادبی ـ فلسفه
شناسه افزوده: خانه کتاب
شناسه افزوده: جشنواره نقد کتاب. دبیرخانه
رده‌بندی کنگره: ۱۳۸۸ ۹ ع ۸ الف/ PN۸۱
رده‌بندی دیویی: ۸۰۱/۹۵
شماره کتابشناسی ملی: ۱۸۸۳۲۹۳

عیار نقد (مجموعه مقالاتی در حوزه مبانی نظری نقد به قلم گروهی از نویسندگان)
به کوشش علی اوجبی
ناشر: مؤسسهٔ خانه کتاب
طراح جلد: حمیدرضا مازیار
نوبت چاپ: اول ـ آبان ۸۸
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه
قیمت: ۵۴۰۰ تومان
شابک: ۱ـ۱۹ـ ۵۵۰۵ـ۶۰ـ۹۷۸

تهران: خیابان انقلاب، بین صبا و فلسطین جنوبی، شمارهٔ ۱۱۷۸، مؤسسهٔ خانه‌کتاب، تلفن: ۶۶۹۶۶۲۱۹

فهرست مطالب

مقدّمه ۷
دعوت به اخلاق نقد / سیدحسن اسلامی ۹
نقد فلسفی / علی اوجبی ۳۵
قواعد نقد ادبی از فلسفه تا علم / ترجمه محمد باهر ۴۵
فروید، لاکان، یونگ و نقد روان‌شناختی / کامران پارسی‌نژاد ۵۷
ماهیت و اهمیت نقد/ سیاوش جمادی ۶۷
سنجشِ گفتار به شیوهٔ ایرانی / فریدون جنیدی ۷۳
نقد کتاب، بایدها و نبایدها / غلامعلی حدادعادل ۸۳
نقد ادبی فمنیستی/ مریم حسینی ۸۷
نقد، خاستگاه یا حقیقت متن/ فرخنده حق‌شنو ۱۱۹
چیستی نقد و بایسته‌های آن / رضا داوری اردکانی ۱۲۹
وحدت اثر و ادبیات/ عبدالعلی دست‌غیب ۱۳۵
اصول، نتایج و گونه‌های نقد / مصطفی ذاکری ۱۵۳
اصول نقد تصحیح دیوان حافظ / سیدعلی محمد رفیعی ۱۶۹
پروکراستس دیو و عرصه نقد معاصر / فیروز زنوزی جلالی ۲۰۵
نقد در جهان غرب/ احمد سمیعی (گیلانی) ۲۱۳
نقد بینارشته‌ای/ احمد شاکری ۲۱۷
نقد به مثابهٔ عمل نظری / حمید عباداللهی ۲۶۵
آسیب‌شناسی نقد ادبی در ایران / احسان عباسلو ۲۷۹
کنکاش در هزارتوی روان آدمی / فرحناز علیزاده ۲۹۱
نقد در ترازوی اخلاق / احد فرامرز قراملکی ۳۱۳
منش و کنش نقد / میرجلال‌الدین کزازی ۳۲۷
کشف بینامتنیت... / بهمن نامور مطلق ۳۳۱
ضرورت و فواید نقد / هرمز همایون‌پور ۳۴۹

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 رخنه شناس‌اند 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 نخست 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 و همکاران واحد انتشارات تشکر و تقدیر می‌نمایم.

علی اوجبی
۱۳۸۸/۷/۲۰

دعوت به اخلاق نقد

● دکتر سیدحسن اسلامی *

۱. نویسنده بر ضد نوشتن

کسی که می‌نویسد و نوشته خود را منتشر می‌کند، منطقاً خوانندگان را به نقد نوشته خویش دعوت کرده است، زیرا نوشتن گفتگویی مکتوب است و هر گفتگویی دو طرف دارد. در نتیجه آن که در عین نوشتن از نقد می‌گریزد، از منطق نوشتن بی‌خبر است و همچون میزبانی است که همزمان میهمانی را به خانه خود دعوت می‌کند و در همان حال با ترفندهایی او را به خانه راه نمی‌دهد. این ادعا نیازمند اندکی توضیح است. نوشتن هنگامی شکل می‌گیرد که نویسنده می‌کوشد تا دیدگاه خود را با کسی در میان بگذارد و او را به قبول آن ترغیب کند. در غیر این صورت کسی نوشته خود را منتشر نمی‌کرد و آن را در دفتر خاطرات خویش پنهان می‌ساخت. به همین سبب شاید بزرگ‌ترین توهین به نویسنده آن باشد که کسی هیچ توجهی به نوشته‌اش نکند و از کنار آن بی‌اعتنا بگذرد. خوانده نشدن اثر، یعنی مرگ آن.[۲] بی‌دلیل نیست که لذت‌بخش ترین گفتگو با نویسنده، گفتگو درباره اثری است که به تازگی منتشر کرده. در کنار این لذت وصف‌ناپذیر، ناخواسته موانعی شکل می‌گیرد که نویسنده و خواننده را ناخرسند می‌کند. غالباً ریشه این موانع، حضور نداشتن نویسنده هنگام خواندن اثر او است. در گفتگوی شفاهی هر گاه پرسشی پیش آید و یا سوء فهمی رخ دهد، می‌توان با سؤال و توضیح خواستن مستقیم از گوینده، آن را بر طرف کرد. لیکن در نوشته این فرصت فراهم نیست و چه بسا نویسنده امروز اثری را منتشر سازد و سالیان بعد دیگری آن را

---

*استادیار دانشگاه ادیان و مذاهب.

بخواند و با مضمونش موافقت یـا مخالفـت کنـد. البتـه ایـن امتیـاز نوشـتن اسـت کـه فاصله‌های زمانی و مکانی را در می‌نوردد و نسل‌های گذشـته و حـال را بـا هـم پیونـد می‌زند، با این همه همین نقطه قوت، خود به نقطه ضعفی در فهم مطلب بدل می‌گردد. از این رو برخی از گذشتگان با نوشـتن و گفتگـوی کتبـی سـر ناسـازگاری داشـته‌انـد. افلاطون از این کسان و معتقد بود که آموختن فلسفه نیازمند داشتن استعداد و پـرورش خاصی است که باید به گونه‌ای حضوری احراز و به دسـت اسـتاد پـرورده شـود. لـیکن هنگامی که متنی فلسفی نوشته شد، ناخواسته در اختیار هر کسی قرار می‌گیرد و امکان بدفهمی آن فراهم می‌شود. وی دو دلیل اصلی برای پرهیز از نوشتن نام می‌بـرد: یکـی آن که اساساً حقایق فلسفی در قالب الفاظ بیان‌شدنی نیسـت. دیگـر آن کـه ایـن قبیـل نوشته‌ها در دست افراد بی‌صلاحیت قرار می‌گیرد.

دلیل نخست را در این سخنان آشکارا می‌توان خواند: «کسی که از تربیـت معنـوی درستی بهره‌مند است، هرگز آماده نخواهد شد که حقایقی را که به وسـیله عقـل مجـرد دریافته است در قالب ناقص و نارسای الفاظ بریزد، زیرا زبان از کشیدن بار حقایق ناتوان است.»[۳] اما دلیل دوم وی آن است که: «مرد جدی هرگز آماده نمی‌شـود امـور جـدی و مقدس را در قالب الفاظ بگنجاند و به صورت نوشته میان مردم انتشار دهد و بدین سان، آن‌ها را دستخوش یاوه‌سرایی و تحقیر مردمان بی‌سر و پا سازد.»[۴] این دو دلیـل پـس از بیش از دو هزار سال، از نظر عده‌ای معتبر می‌نماید و رد پای آن را در سخنان نـام‌آوران بسیاری مانند شبستری[۵] و ناصر خسرو[۶] می‌توان یافت.

این دو دلیل قانع کننده به نظر می‌رسند. با این همـه یـک اشـکال اساسـی دارنـد؛ آن‌ها خودشکن هستند، یعنی صحتشان نادرستی آن‌ها را در پـی دارد. مسـئله آن اسـت که این دو دلیل را تنها از طریق نوشتن درک کرده‌ایم و شبستری برای بیان ناکارآمدی الفاظ از بیان حقایق باز به خود همین الفاظ ناکارآمد روی آورده است. اگر کسی واقعـاً و با همه وجود الفاظ را ناکارآمد بداند و مخاطره به دست عوام افتادن نوشـته‌هـا را جـدی بگیرد، از نوشتن دست می‌کشد. لیکن همین که کسی کوشید ناتوانی الفاظ را بـه یـاری الفاظ نشان دهد، لازمه کارش آن است که این الفاظ برای بیـان معنـای مـورد نظـرش کارآیی دارند. شاهد این سخن آن است که تقریباً همه مـدعیان ناکارآمـدی نوشـتن، در عمل نوشتن را بر ننوشتن ترجیح می‌دهند و تن به مخاطرات احتمالی آن نیز می‌دهند.

با این همه، نویسندگان صمیمانه امیدوارند که نخست نوشته آنـان درسـت فهمیـده شود و دیگر آن که در دست نااهلان قرار نگیرد و بی‌ارزش نگردد. کافی اسـت نگـاهی

به مقدمه این کتاب و آن نوشته بیفکنیم، تا صحت آن را دریابیم. نویسنده‌ای که در مقدمه اثرش از روش، منابع و محدودیت‌های خود سخن می‌گوید، تنها در پی گزارش دادن نیست، بلکه این را نیز در نظر دارد که مانع برخی بدفهمی‌ها شود و خواستار آن است که خواننده با توجه به اهداف و محدوده‌ای که نویسنده برای خود تعیین کرده است، متن را بخواند و بفهمد. سعدی در مقدمه *بوستان*، پیشاپیش می‌کوشد تا زبان طاعنان را ببندد و آنان را به کریمانه نگریستن در شعرش فراخواند و استدلال می‌کند اگر در شعرم، ضعف و سستی دیده شود، طبیعی است، زیرا قبای حریر و پرنیان نیز آستر و لایی معمولی و کم‌ارزش دارند:

الا ای هنرمند پاکیزه‌خوی هنرمند نشنیده‌ام، عیب‌جوی
قبا گر حریر است و گر پرنیان بناچار حشوش بود در میان
تو گر پرنیانی نیابی مجوش کَرَم کار فرمای و حَشوَم بپوش[۷]

نویسنده‌ای که نگران است مبادا نوشته‌اش بد فهمیده شود یا در اختیار اهلش قرار نگیرد، از شیوه‌های گوناگونی سود می‌جوید تا نخست از طریق رعایت اصول نگارش و پژوهش، و دوم از طریق بازخورد گرفتن از اثر خود، مانع بدفهمی شود. مقصود از بازخورد[۸] آن است که نویسنده ببیند با وجود تمهیداتی که اندیشیده، آیا نوشته‌اش تأثیر مطلوب را در میان مخاطبان داشته است، یا خیر و آیا سوء فهمی پدید آمده است یا نه. نمونه سنتی آن را در اقدام ملامهدی نراقی می‌توان دید که پس از نوشتن *جامع‌السعادات* آن را به ملا محمد حسن قزوینی می‌دهد و از او می‌خواهد تا خرده‌گیرانه در آن نظر کند و سره و ناسره آن را بازنماید.[۹]

این کار، با همه سودی که ممکن است داشته باشد، از جهاتی ناقص است. من در مقام نویسنده نوشته‌ام را معمولاً به کسی می‌دهم که افزون بر روابط دوستانه‌ای که با من دارد، غالباً با من همسو و هم‌نظر است. از آن گذشته ملاحظات دوستانه مانع از گفتن برخی باورهای درونی وی می‌شود. در نتیجه چه بسا بازخوردی از این دست، بخشی از حقیقت را بیان و در همان حال بخش بزرگ‌تر آن را نهان کند.

راه درست‌تر آن است که این کار از طریق پیگیری اثر در بازار مصرف فرهنگی انجام شود، یعنی بدون آن که پیشتر با شخص خاصی رایزنی شود، ببینیم که نوشته ما در میان خوانندگان چه اثری داشته و آیا همان انتظاری را که داشته‌ایم برآورده است یا خیر. نویسنده‌ای بختْیار است که دیگران نوشته‌اش را بخوانند و از آن سرسری نگذرند و

بدان پاسخی دهند. نوشته بی‌پاسخ، مانند گفتگوی یک‌نفره است که اگر هم در مواردی لذت‌بخش باشد، غالباً کسل‌کننده و سترون است و در درازمدت از عمق اندیشه می‌کاهد. این جاست که نویسنده جدی سرسختانه خواستار «نظر» خوانندگان خویش است. این نظر همان است که در عرف نگارش و پژوهش غالباً «نقد» خوانده می‌شود، که با ریشه و معنای واژگانی آن نیز نزدیک است. نقد، انتقاد و نقادی، کاری است که صرافان هنگام مبادله پول انجام می‌دهند؛ یعنی پولی را که نزدشان آورده‌اند، بی‌توجه به آورنده‌اش، به دقت بررسی می‌کنند، مبادا که تقلبی باشد. نقد کاری است که زرگر انجام می‌دهد و هنگامی که ساخته‌ای زرین نزدش می‌برند، آن را به دقت «محک» می‌زند، تا عیار آن را بسنجد؛ یعنی درصد خلوص طلای آن را به دست آورد. در مناسباتی از این دست، صراف و زرگر، اگر هم با دارنده پول و زر آشنا باشند، این آشنایی را به کار خود راه نمی‌دهند و فارغ از این ملاحظات روال معمول خود را انجام می‌دهند. دارنده پول و زر نیز انتظاری جز این ندارد و نمی‌خواهد از این دوستی استفاده کند تا زر ناسره خود را به عنوان سره بپذیراند. نوشته نیز چنین است و خواننده صرافی است که آن را محک می‌زند و نظر خود را درباره آن بیان می‌کند. این نظر نقد نامیده می‌شود و ماهیت آن با کار آن صراف و زرگر تفاوتی ندارد. حاصل آن که نقد یعنی داوری و اظهار نظر درباره نوشته، از منظر خواننده آن. آلن پیچینک نیز با تحلیل عناصر سه‌گانه نقد، نتیجه می‌گیرد که همه آن‌ها بر یک عنصر استوار است: « قضاوت، قضاوت و قضاوت.»[۱۰] این مطلب را نگارنده در جای دیگری کاویده است و در این جا بیش از آن به آن نمی‌پردازد.[۱۱]

۲. بازار کاسد نقد

با این همه، در عرصه نگارش، این مسئله با دیگر عواطف انسانی گره می‌خورد و غالباً از خواننده در مقام ناقد انتظار نمی‌رود که مانند آن صراف یا زرگر عمل کند، بلکه توقع آن است که ناقد، هنگام نقد حتماً به ملاحظات مختلفی از جمله شخصیت نویسنده توجه کند و با در نظر گرفتن مسائل پیرامونی به داوری بپردازد. نتیجه این انتظار و پیامدهای حاشیه‌ای آن، رواج فرهنگی است که در آن نقد کارکرد اصلی خود را از دست می‌دهد و به بهانه‌ای برای تمجید یا چماقی برای تحقیر بدل می‌شود. در چنین فضایی است که گاه نقد وسیله‌ای است برای آن که در پوشش نقد، از فلان دوست تجلیل کنیم و گاه وسیله‌ای تا به کمک آن از حریفی انتقام بگیریم. در نتیجه نقد به

نوعی بنگاه اقتصادی تبدیل می‌شود و انواع نقدها مانند: «نقد رفاقتی، نقد مشارکتی و نقد شرکت سهامی»[۱۲] شکل می‌گیرد. چنین نقدهایی هر کاری می‌کنند، جز کار اصلی خود؛ یعنی تشخیص سره از ناسره.

برخی نویسندگان که اساساً کارکرد نقد را فراموش کرده‌اند، هرچند بارها درباره اهمیت و ضرورت آن داد سخن داده‌اند، همین که نوشته‌شان نقد می‌شود، یعنی مشمول داوری خواننده‌ای جدی قرار می‌گیرد، اختیار از کف می‌دهند و خصمانه او را با تهمت‌های مبتذل و غالباً نخ‌نما شده و بی‌اثر به بدخواهی و غرض‌ورزی متهم می‌کنند. برای مثال استادی کتاب معروف و کهنی را در *اخلاق تعلیم و تعلم* ترجمه و تألیف کرده بود. منتقدی جدی که خود در عرصه نگارش صاحب‌نظر و اثر بود، محترمانه بر این اثر خرده‌هایی گرفت و در نقد خود نیز یادآور شد که این اثر «محسنات» فراوانی دارد و نقد آن: «از اهمیت کار پر ارزش ایشان نمی‌کاهد و تلاش و زحمات و خدمات ایشان بر کسی پوشیده نیست.»[۱۳] آن گاه تأکید کرد که این نقد در واقع پاسخی است به خواسته استاد که خوانندگان کتاب را به یادآوری خطاها دعوت کرده بود. در پایان نقد نیز مجدداً یادآور شده بود که این نقص‌ها «در جنب کار گرانقدر و سترگی» که مترجم کتاب انجام داده است «قابل اغماض است و به هیچ وجه به معنی کوچک و کم شمردن اثر ارزنده ایشان نیست.»[۱۴]

در این نقد توهینی، تحقیری و یا تمسخری که نویسنده را برنجاند، یا کتمان و تحریف حقیقتی و مانند آن دیده نمی‌شود. ممکن است کسی با مواردی که به عنوان نقد آمده است، مخالفت کند، لیکن ادب و زبان آن از هر نوع اهانتی پیراسته است. با این حال آن استاد محترم، پاسخی به این نقد دادند که انسان متحیر می‌ماند که چه چیزی در این نقد بوده است که چنان پاسخ تند و خلاف ادبی در پی داشته است. در این پاسخ، مترجم به جای رد نقدها و ابهام‌زدایی، عمدتاً شخص *ناقد* را آماج حمله خود قرار داد و با انگیزه‌خوانی ناقد، او را به غرض‌ورزی، شهرت‌طلبی، سیاه‌کاری و مانند آن متهم ساخت. برخی از تعبیراتی که در این نقد به کار رفته است و توجیهی اخلاقی و منطقی برای آن‌ها نمی‌توان یافت، با حذف پس و پیش آن‌ها از این قرارند: «... چرا کتابم را آماج اهداف غرض آلود خود قرار می‌دهید؟... مگر کاغذ (پاپیروس) تنها نوشت افزار زمان بیان حدیث بوده است که ذکر نوشت افزار-پس از ذکر کاغذ-ملاک سیاه‌کاری خود در قلم فرسایی قرار می‌دهید... یکی از ایرادهای غرض آلود شما این است که... ثالثاً لری به مسجدی آمد... پسرجان، باری دیگر به سراغ تاریخ... در این

مقاله که با عنوانی نادرست در *کیهان اندیشه* چاپ کرده‌اید، در عین اختصار ـ کـه فقـط سیزده صفحه کاغذ کمیاب را سیاه کرده است– آن قدر اشتباهات چاپی زیاد است کـه... در پایان، از خدا هدایت این برادر و سایر برادرانی به سان ایشان را درخواسـت نمـوده و امیدواریم به همه ما قلبی سلیم و دلی پالوده از هرگونه آلودگی‌هـای دنیـاوی و فکـری پاکیزه از ریا و جاه‌طلبی، و نامجویی مرحمت فرماید.»[۱۵]

این پاسخ به صورت نمونه‌وار نشان دهنده شیوه رایج ما در مواجهـه بـا نقـد اسـت، یعنی در سخنْ خواستار نقد و تذکر هستیم، لیکن در عمل وای به حال کسی که پای از گلیم خود درازتر کند و «مغرضانه» به نقد ما بپردازد و سـیاه‌کـاری‌هـای خـود را بـرملا سازد.

با تحلیل این پاسخ و پاسخ‌های گوناگون دیگری کـه معمـولاً در نشـریات منتشـر می‌شود، می‌توان شاهد کوشش‌ها و کلیشه‌هایی بود که عملاً راه بر نقد می‌بندد و اجـازه داوری درباره اثری را نمی‌دهد و فضا را چنان مسموم می‌کند کـه افـراد صـاحب‌نظـر و جدی ترجیح می‌دهند تا دست از نقد بشویند و گـرد ایـن کـار نگردنـد و بـدین ترتیـب عِرْض و آبروی خود را حذف و توصیه صائب را آویزه گوش خود سازند که می‌گفت:

هر که اوقات کند صرف به نقادی خلق　　می‌رود زود تهیدست ز بازار برون

حاصل آن که این کوشش‌ها را کـه عمـلاً بـه خنثـی کـردن و رکـود عرصـه نقـد می‌انجامد، در سه دسته کلی می‌توان گنجاند:

۱. برخی می‌کوشند تا تعریفی خاص از نقد ارائه دهند و بگویند تنها آن چیزی که با تعریف پیشنهادی آنان سازگار است، نقد است و لاغیر. برای مثال برخی میان «نقـد» و «انتقاد» تفاوت قائل می‌شوند و این یک را بد و آن یک را خوب می‌دانند یـا بـرعکس. برخی نقد را غیر از خرده‌گیری یا بدشماری می‌دانند و برخی به تـازگی میـان «نقـد» و «تنقید» تفاوت نهاده، یکی را درست و دیگری را ناروا شمرده‌اند. عده‌ای نیز خواسته‌اند حتماً «بیان محاسن» را در تعریف نقـد بگنجاننـد و اگـر کسـی نقـدی نوشـت و در آن محاسن اثری را بیان نکرد، مدعی شوند اساساً نقد نیست. این تلاش‌ها در نهایت نقد را به موجود علیلی همچون شیر بی یال و دم و اشکمی تنزل می‌دهد که مولانا داسـتانش را گفته است. نقد هر گونه که تعریف شود، در نهایت شامل داوری خـرده‌گیرانـه دربـاره اثر است[۱۶] و همین داوری است که معمولاً نویسندهٔ کم ظرفیت را می‌رنجاند. حتی اگـر در تعریف خود بیان خوبی‌های اثر را در کنار بیان معایب آن بیاوریم، باز غالب کسـان از

نقد ما گله می‌کنند که خوبی‌ها را کمرنگ و معایب را پررنگ کرده‌ایم.[۱۷] همچنین گاه گفته می‌شود که دیدن معایب، ریشه در نقص ذاتی ما دارد، زیرا «هر که بی‌هنر افتد، نظر به عیب کند» و یا به ما هشدار داده می‌شود که:

گرت عیب‌جویی بود در سرشت نبینی ز طاووس جز پای زشت

واقع آن است که تلاش در جهت به دست دادن تعریفی از نقد که هیچ بار منفی نداشته باشد و شامل عیب‌جویی نشود، تا کنون راه به جایی نبرده است و ظاهراً در آینده نیز به یافتن تعریفی از نقد که هیچ کس را نرنجاند، نمی‌توان امید داشت.[۱۸]

۲. برخی می‌کوشند بی‌صلاحیتی ناقدان را نشان دهند و به گونه‌ای کلی از مشروط بودن نقد سخن بگویند. در غالب پاسخ‌هایی که بر نقدها نوشته می‌شود، به ناقد گفته می‌شود که: «عرصه سیمرغ نه جولانگه توست... آخر مگر نقد... حساب و عیاری ندارد؟ و اهلیت و ممارست طولانی و کافی نمی‌خواهد؟» البته کمتر این حساب و عیار و الفبا و شرایط نقد به دقت وصف می‌شود، فقط بر بودن آن بارها و بارها تأکید می‌گردد.

۳. برخی نیز در پی تعیین حدود و ثغور برای نقد هستند و بر آنند که برخی نویسندگان و پیش‌کسوتان را فراتر از نقد بنشانند و نقد را محدود به مسائل یا نویسندگان خاصی کنند.

پیامد این تلاش‌ها آن است که گاه گفته می‌شود که این نقد نیست، بلکه عیب‌جویی است. گاه گفته می‌شود که فلان شخص صلاحیت نقد را ندارد و گاه گفته می‌شود که نباید کتاب فلان شخصیت بزرگوار نقد شود. در نتیجه این تلاشها، عکس العمل در قبال نقد معمولاً تند و خشن است. ناقد به بی‌سوادی، مبتدی بودن، کم‌سالی، حسادت، ندانستن الفبای نقد، کینه‌توزی، بی‌دردی، بی‌احترامی نسبت به بزرگان، بی‌تعهدی، و از همه مهمتر ناتوانی در نگارش متهم می‌شود و ادعا می‌شود که چون ناقد خود قدرت نویسندگی و تولید اثر ندارد، به نقد آثار این و آن دست می‌زند. برخی نویسندگان هنگامی که آثارشان نقد می‌شود، بر می‌آشوبند و خود را مجاز می‌شمارند تا ناقد را به انواع دشنام‌ها بیارایند و او را سزاوار هر گونه تحقیری بدانند. جملات زیر، برگرفته از برخی پاسخ‌هایی است که به ناقدان داده شده است و آگاهانه با حذف منابع آن‌ها نقل می‌شود تا تصویری نه چندان دقیق از این فضا به دست داده شود: «کارت را بکن... و بعد بده دست منتقد محترم و احمق بی‌سواد که چرت بگه یا حتی درست بگه.» و «اگر یک وقتی منتقدی گیر اومد که شعور داشته باشه، که بالاخره مُردیم و

ندیدیم.»، «به ناقد محترم پیشنهاد می‌کنم پس از این با رعایت ادب نقد و فراگیری اصول نقد، دیگران را نقد کنند.»، «نقد مطالب ایشان... کار هر کس نیست.»، «البته انتقاد از فکر و روش بزرگان با شرایط خود، جایز و حتی لازم است، ولی قبل از هر چیز باید توأم با رعایت ادب و از سر دلسوزی و به قصد تحری حقیقت و عریان ساختن آن باشد.»، «فلان مبتدی نقد ننویسد که بگوید منهم فلسفه می‌دانم.»، «ارزیابی انتقادی یک اثر اگر با رعایت آداب نقد همراه شود، میمون و مبارک و مایه طراوت و بالندگی علم و معرفت است.»، «برخی... که ...به نقد می‌پردازند... هنوز اطفالند در این وادی.»، «در نقد و بررسی آثار و تألیفاتی که در باب این موضوعات منتشر می‌شوند جانب احتیاط را رعایت کنیم، ازشتابزدگی و برخورد حماسی و عاطفی با دیدگاه‌های متفاوت یا مخالف... بپرهیزیم.»، «از سخنان مبتدیان به نام نقد- یا کسانی که سخنانشان در این باره در حد مبتدیان است...»، «ای کاش اندکی در اظهار آن‌ها جانب احتیاط را رعایت می‌فرمودند.»، «این سخنان را بروید بخوانید و بفهمید و در آن‌ها تأمل کنید، نقد نویسیتان پیشکش.»، «این مبتدی ناقدان، یا مبتدیانه نقد کنانِ حقایق»، «ردهای ناوارد و ناشیانه-و آمیخته با مغلطه و مغالطه- بر چند سخنِ بزرگی چون...»، «اگر این اغلبْ مبتدیان - براستی- شایستگی نقد این مسائل را دارند...»، «نقد نویسی پا در هوا کار نیست، غور رسی مطالب و شکافت ماهوی حقائق و ارزیابی علمی مؤدای اصطلاحات کار علمی است.»[۱۹]

مقاله خوب، *پاسخ دندان‌شکن* با طنزی تلخ، به آسیب‌شناسی پاسخ‌های نقدها دست می‌زند و نویسنده در پایان نتیجه‌ای می‌گیرد که ممکن است با کلیت آن موافق نباشیم، اما غالباً چنین است. به نوشته آقای معصومی همدانی: «من تا کنون نقدهای زیادی خوانده‌ام که یکباره، به حق یا ناحق، کتابی را به خاک سیاه نشانده‌اند... اما هیچ پاسخ نقدی نخوانده‌ام که مرا به کلی مجاب کرده باشد یا در نظری که از ابتدا نسبت به اثری داشته‌ام، یا بعدها در اثر خواندن نقدی نسبت به آن پیدا کرده‌ام، تغییر اساسی ایجاد کند. انگار این پاسخ‌ها را به این دلیل می‌نویسیم که باید پاسخی بنویسیم، آن هم پاسخی که تا حد امکان به قول معروف صورت مسئله را پاک کند.»[۲۰]

در پاسخ‌هایی از این دست، عمدتاً چند نکته بیان می‌شود. یکی آن که نقد حق است، «اما». و این اما است که تعیین کننده است. دیگر آن که ناقد سواد، دانش، تجربه، سن، تخصص، بی‌غرضی، دلسوزی، ادب، اصول و خلاصه آن که صلاحیت لازم

را نداشته است. سوم آن که نقد اصولی دارد، که البته غالباً گفته نمی‌شود این اصول چیستند و ناقد کدام یک را رعایت نکرده است. چهارم و مهمتر آن که ناقد دعوت می‌شود تا اخلاقیات را زیر پانگذارد و اندکی اخلاق اسلامی را رعایت کند. گویی وی عملاً پای بر آن اصول ادعایی نهاده است.

۳. پاسخ‌های ناسالم به نقد

در این جا در پی نشان دادن و دسته‌بندی انواع برخوردهای ناسالم در برابر نقد نیستم، اما رایج‌ترین آن‌ها عبارتند از: ۱. انکار نقد، ۲. انگیزه خوانی ناقد، ۳ . انتقاد متقابل، ۴. تحقیر منتقد، ۵ . کوچک‌نمایی انتقاد، ۶. دیگران را مقصر دانستن، و ۷. بازخواست اخلاقی.

۱-۳. انکار نقد: آسان‌ترین راه مواجهه با نقد انکار اصل نقد است. خواننده‌ای جدی کتابی را می‌خواند و بر اشکالات موجود در اثر انگشت می‌گذارد. لیکن مؤلف به جای پاسخ، از بیخ منکر اصل اشکالات شده و همه چیز را زاده بدفهمی خواننده می‌داند و او را به دقت بیشتر در فهم سخنان بزرگان یا کنار نهادن این قبیل کتاب‌های جدی و به جای آن خواندن داستان‌هایی چون حسین کرد شبستری دعوت می‌کند. گویی وی مسئولیتی در انتقال پیام و مانع بدفهمی شدن ندارد. طرفه آن که برخی از این نویسندگان، پس از مبلغی دشنام به این منتقد کج‌فهم و مغرض، بعدها بی‌سر و صدا همه آن اشکالات را پذیرفته، اثر خود را در چاپ بعدی اصلاح می‌کنند.

۲-۳. انگیزه‌خوانی ناقد: این شیوه سکه رایج بازار نگارش است و امروزه کمتر پاسخ به نقدی می‌توان یافت که در آن اشاره‌ای به انگیزه‌های پلید ناقد نشده باشد. این انگیزه‌ها دامنه گسترده‌ای دارد، از شهرت‌طلبی، کینه‌توزی، دین‌ستیزی، عقده حقارت، تخریب شخصیت نویسنده تا ناتوانی ناقد در نگارش. فرض نادرست این مبنا آن است که گویی تنها منتقد کتاب ما انگیزه دارد، اما کسی که از کتاب ما تعریف می‌کند، هیچ انگیزه‌ای ندارد. مهم آن است که اولاً دلیلی برای این انگیزه‌ها به دست داده نمی‌شود. ثانیاً به فرض که چنین انگیزه‌های ناسالمی در کار باشد، تأثیری در درستی یا نادرستی اصل نقد ندارد. در واقع این برخورد با ناقدان به گفته امام علی ـ علیه السلام ـ ریشه در ادبار و شوربختی شخص مورد نقد دارد.[۲۱]

۳ –۳. انتقاد متقابل: گاه نیز شخصی که از او انتقاد شده است، به جای پاسخ به نقد و حل اشکال، پرونده دیگری می‌گشاید و در پی ضعف‌های منتقد می‌گردد و آن‌ها را به رخ او می‌کشد. حداقل آن که در پاسخ نقد به اشکالات بی‌شمار املایی و انشایی شخص منتقد تصریح می‌کند. برای مثال در پاسخ نقدی که بخشی از آن پیشتر گذشت تأکید شده است که در نوشته ناقد: «آن قدر اشتباهات چاپی زیاد است...».

این شیوه که جزو مغالطات شمرده و منطق «خودت هم»[۲۲] نامیده می‌شود، راه به جایی نمی‌برد و به رکود فکری و علمی شخص نویسنده می‌انجامد.[۲۳]

۴–۳. تحقیر منتقد: در این شیوه بر «مبتدی» بودن، بی‌سوادی، کم‌سالی، عوام بودن و یا حتی «دانشجو» بودن ناقد انگشت گذاشته و این ویژگی‌ها جرم و دلیل بی‌صلاحیتی وی قلمداد می‌شود. تعابیری چون «کار هر کس نیست خرمن کوفتن» یا «ای جناب عرصه سیمرغ نه جولانگه توست» گویای این نوع نگرش به منقدان است. غافل از آن که فیلسوف بزرگی مانند ادموند هوسرل که بنیانگذار پدیدارشناسی است، دوست داشت خود را همیشه مبتدی بداند[۲۴] و مورخان فلسفه با احترام برای وصف زندگی او از این تیتر استفاده می‌کنند: «زندگی یک همیشه مبتدی» (The Life of a Perpetual Beginner)[۲۵]

کاترین رایان هاید بر آن است که ما غالباً به دلیل غروری که داریم حاضر نیستیم توصیه‌ها و نظرات دیگران را جدی بگیریم و به بیماری «تو نمی‌فهمی» مبتلا هستیم[۲۶] و همین بیماری است که راه را بر شیوه‌هایی چون تحقیر منتقد می‌گشاید.

۵–۳. کوچک‌شمردن انتقاد: در این شیوه نویسنده اثری که مورد انتقاد قرار گرفته است، بی آن که انتقادها را رد کند، با کوچک‌شمردنشان می‌کوشد تا جبهه خود را تقویت و خصم، یعنی منتقد، را در هم بکوبد. او بدون بررسی نقدها، گاه با ادب و گاه با بی‌ادبی می‌کوشد تا چشمان ناقد را بر محاسن نوشته خویش بگشاید و وی را از صرفاً نواقص را دیدن دور سازد. برای مثال منتقدی خطاهای گوناگون یک ترجمه را برشمرده و در نقد خود گنجانده بود. مترجم محترم، با اشاره به ضرورت رعایت اصول و آداب نقد، در پاسخ نوشته بود: «از میان غلط‌هایی که ناقد محترم بر شمرده‌اند، برخی بسیار سطحی بوده و به سبب شتاب در ترجمه پیش آمده، مثل ترجمه مأئه به جای الف.»

حال آن که نه «صد» را به جای «هزار» ترجمه کردن یا بـر عکـس، خطـایی «بسـیار سطحی است» و نه شتاب در ترجمه مجوز چنین خطایی است.

۶-۳. دیگران را مقصر دانستن: گاه نیز نویسنده اصل انتقاد را می‌پذیرد، اما از قبول مسئولیت آن خودداری می‌کند. برای مثال اگر در کتابش خطاهای استنادی، تـاریخی و تحلیلی وجود داشته باشد، مسئول آن نه نویسنده بلکه مشـاور، نـاظر فنـی، ویراسـتار و سرانجام نمونه‌خوان است. برای مثال کسی کتابی از ملاصدرا را تصـحیح کـرده بـود و ناقدی بر خطاهای جدی این تصحیح به درستی انگشت گذاشته بود. لیکن در پاسخ بـه این نقدها، اولاً به جای مصحح شخص دیگری پاسخ داده بود و مهم‌تـر آن کـه عامـل این خطاها شخص سوم بی‌نامی از قبیل ویراستار و نمونه‌خـوان معرفـی شـده بـود کـه منطقاً نمی‌توانست مسئول آن‌ها باشد.

البته اگر کسی از همین کتاب تجلیل و تمجید کند، در آن صورت ایـن افـراد هـیچ نقشی نخواهند داشت و تنها نویسنده است که با کدّ یمین و عرق جبین خود، کار را به فرجام رسانده است و شایسته این قدرانی و بزرگداشت خواهد بود.

۷-۳. بازخواست اخلاقی: این روش، شاید زشت‌ترین شیوه عکس العمل ناسـالم بـه نقد باشد. در این جا هنگامی ناقد نظر خود را ابراز می‌دارد، نویسنده به جای قبول اصـل نقد یا در کنار قبول آن، به منتقد حمله می‌برد که چـرا اصـول اخلاقـی نقـد را رعایـت نکرده است و ادب نقد را به کار نبسته. البته وی اصل ارتکاب خطا را مسلم مـی‌گیـرد و کمتر در پی نشان دادن موارد بی‌اخلاقی است، بلکه به طرح ادعا بسنده می‌کند و چنان حمله می‌کند که گویی در واقع نیز رفتاری غیر اخلاقی از منتقد سر زده است. استفاده از تیترهایی مانند «ادب نقد و نقد ادب» و جملات بی‌رمق و تحقیرآمیـزی ماننـد: «نقـد را آداب و اصولی است...»، «به ناقد محترم پیشنهاد می‌کنم پس از این با رعایت ادب نقـد و فراگیری اصول نقدْ دیگران را نقد کند»، و «ارزیابی انتقادی یک اثر، اگـر بـا رعایـت آداب نقد همراه شود، میمون و مبارک... است»، از فرط تکرار در نوشته‌هـای ایـن و آن چشم‌آزار شده‌اند.[۲۷] این شیوه افـزون بـر آن کـه بـا تـوهین و تهمـت بـه ناقـد، راهـی غیراخلاقی را دنبال می‌کند، خوانندهٔ این قبیل پاسخ‌ها را نیز معمولاً گمراه می‌کنـد و او اگر اصل نقد را نخوانده باشد، تصور می‌کند که واقعاً در آن ناقد اصول و آداب مسلم نقد را زیر پا نهـاده اسـت و همـین نکتـه موجـب خشـم نویسـنده شـده و او را بـه چنـین

پریشان‌گویی کشانده است. این مسئله چه بسا مایه همدلی نا بجای خواننده با نویسنده و محکوم شمردن منتقد شود. بدین ترتیب وزر و وبال این توهم و گرایش منفی نیز بر دوش نویسنده است. نمونه‌ای از این داوری را در این پاسخ نقد می‌توان خواند که در آن بعد از قدردانی از نویسنده با «اما»یی حکم اصلی این گونه صادر شده است: «اما متأسفانه در نوشتار خود ظاهراً تحت تأثیر یک نوع پیش‌داوری، تابع احساسات شده، سره و ناسره را با هم باطل اعلام کرده و خشک و تر را بی‌رحمانه با هم به آتش کشیده و شتاب‌زده و غیر منصفانه به قضاوت نشسته‌اند، به خصوص در بعضی از موارد، از نقد اثر پافراتر گذاشته و با بزرگ‌نمایی اشتباهات و سهو القلم‌ها، صاحب اثر را به محاکمه کشیده‌اند.» در این جمله در واقع چندین عکس العمل ناسالم دیده می‌شود، از انگیزه‌خوانی تا کوچک شمردن خطاها و سرانجام بازخواست اخلاقی ناقد.

این عکس‌العمل‌های ناسالم یک کارکرد عمده دارند و آن هم میراندن فرهنگ نقد است.[۲۸] کسی که در این زمینه‌ها تجربه داشته باشد، چه بسا به این نتیجه برسد که از خیر «منافع بی‌شمار» بگذرد و سلامت را در کناره‌جویی از این هنگامه بداند.

۴. بی‌اخلاقی‌های نقد

در این جا مقصود دفاع از ناقدان به هر قیمتی و توجیه کار آنان نیست. واقع آن است که اگر غالباً با نقد برخورد نادرستی صورت می‌گیرد، در موارد متعددی نیز شاهد آن هستیم که ناقدان از شیوه یا زبان مناسبی برای کار خود بهره نگرفته‌اند و گاه این عرصه را با تعبیرات تند، اهانت، تمسخر و دست انداختن نویسنده آلوده کرده و زمینه بازتاب‌های ناسالم را فراهم ساخته‌اند. برای نمونه سالها پیش کتابی منتشر شده بود که در آن خطاهای جدی تاریخی، تحلیلی و نگارشی به چشم می‌خورد. منتقدی پس از بررسی این اشکالات با تعبیری تند درباره کتاب داوری کرده و آن را از حیز انتفاع ساقط کرده بود. حال اگر نویسنده آن کتاب پاسخی مشابه به ناقد می‌داد و در آن به انگیزه‌خوانی او دست می‌زد و یا او را بازخواست اخلاقی می‌کرد، اگر نگوییم حق داشت، لااقل واکنش او طبیعی می‌نمود. آن ناقد در بخشی از نقد خود چنین نوشته بود: «نثر کتاب حاضر، بسیار نابهنجار... عبارت‌های بی‌شیرازه، ترکیب‌های بدترکیب، مترادفهای بی‌نقش، جمله‌های زائد، نامرتب بودن جمله‌ها، غلط‌های صریح دستوری، ناهمگونی در رسم الخط، استعمال نادرست و خنده آور سجاوندی و لغزش‌های نابخشودنی دیگر در سراسر کتاب به چشم می‌خورد... این‌ها همه ...نشانگر یلّلی‌نویسی و سر به هوانویسی و

در نتیجه، دری ـ وری نویسی اوست...در نثر این کتاب، راه و رسم باباشمل نویسی و ملا نصرالدینی بسیار دیده می‌شود. از این رو، نثر آن به فارسی دری ـ وری شبیه‌تر است تا فارسی دری... این مُرده به این همه شیون نمی‌ارزد... به طوری که من مانده‌ام "خسن" آن را درست کنم یا "خسین" آن را...در واقع آنچه در این کتاب ارزنده است، از دیگران است که نویسنده آن‌ها را اقتباس کرده؛ و آنچه بی‌ارزش است، از نویسنده است که خود به هم بافته... کتاب حاضر، بی‌ارزش است و بی‌بنیاد.»

این نمونه‌ای است از نقد ناسالم که توجیهی منطقی و اخلاقی برایش نمی‌توان یافت. با بررسی نقدهای ناسالم موجود در کشورمان، متوجه می‌شویم که دارای یکی از این چهار اشکال یا همه آن هستند: ۱. زبان ناپیراسته در نقد، ۲. عمومی سازی بحث نقد و خارج ساختن آن از حوزه تخصصی آن، ۳. شخصی سازی مسئله نقد و برخورد شخصی با صاحب اثر، و ۴.عدم تعیین سطح نقد و کمک به آشفتگی سطوح نقد. نگارنده در جای دیگری به این مسئله پرداخته است، و در این جا از آن می‌گذرد.[۲۹]

آری مقصود دفاع از چنین شیوه‌هایی نیست، بلکه در این جا گوهر سخن نگارنده آن است که در مجموع چنین فضایی به کم‌رونقی و در نهایت بی‌رونقی نقد می‌انجامد. پژمردگی نقد دو پیامد نامطلوب اساسی دارد: رکود علم و ضربه‌خوردن نویسندگان.

۵. نقد و تولید علم

نگاهی به تاریخ کتابت و فرهنگ و تفکر نشان می‌دهد که شکوفایی دانش و تولید علم و نظریه‌پردازی با نقد و نقادی نسبت مستقیم و مثبتی داشته است؛ یعنی شکوفایی هر دانشی مسبوق یا همراه با وجود نقدهای جدی و گاه بی‌رحمانه بوده است. شهید مطهری بر نقش متکلمان در رشد فلسفه به درستی تأکید دارد. با آن که آنان با فلسفه میانه خوشی نداشتند، تاخت و تازشان به شکوفایی فلسفه انجامید و رشد آن را در پی داشت. به گفته ایشان: «ناخن‌هایی که متکلمین به فلاسفه و سخنان ایشان زده‌اند، بسیار مفید واقع شده، یعنی مباحث را پیش برده؛ اگر چه حرف خودشان هم حرف صحیحی نبوده، ولی سبب حرفهای خوب فلاسفه شده‌اند.»[۳۰] آنان از طریق به چالش گرفتن ادعاهای فلاسفه، آنان را به تأمل در بسیاری از مفاهیم فلسفی واداشتند.[۳۱] متکلمان هم در اصول موضوعه فلاسفه تشکیک می‌کردند و هم مسائل تازه‌ای به میان می‌کشیدند. برای مثال مسئله علیت را که زیر بنای تفکر فلسفی است، به چالش گرفتند،[۳۲] و پیشتاز بحث علت نیاز ممکن به علت،[۳۳] مسئله مساوقت وجود با شیئیت،[۳۴]

مسئله زیادت وجود بر ماهیت[۳۵] و مسئله اعاده معدوم،[۳۶] بودند. حتی مسئله اصالت وجود که محور فلسفه صدرایی به شمار می رود، به گفته شهید مطهری دو منبع دارد، یکی سخنان عرفا و دیگری مناقشات متکلمین ضد فلسفه.[۳۷] فخر رازی نیز با نقدها و تردیدهای متنوع خود به رشد دانش در جهان اسلام یاری رساند.[۳۸]

این حکم مخصوص فلسفه نیست، همه علوم اسلامی به نوعی منت‌دار نقد ناقدان چه منصف و چه مغرض بوده است. همچنین کتابهای ماندگاری که متکلمان درباره نبوت نوشته‌اند، پاسخی است به نقدهای کسانی که اساس نبوت را قبول نداشتند.[۳۹]

کتاب *عظیم الذریعة الی تصانیف الشیعة* شیخ آقابزرگ تهرانی، در واقع بازتاب نقدی است که جرجی زیدان متوجه شیعه کرده و این جریان دینی را فاقد دستاورد علمی شمرده بود. نگاهی به فرهنگ کتابت و نگارش در پنجاه ساله اخیر این مسئله را روشن‌تر می‌سازد. کتاب *اصول فلسفه و روش رئالیسم* علامه طباطبایی، محصول نقدهای ماتریالیست‌هایی چون دکتر تقی ارانی بر فلسفه الهی بود. کتاب‌هایی که درباره اسلام و مالکیت، اسلام و حقوق زن، اسلام و حقوق بشر نوشته و منتشر شده، عمدتاً پاسخی است به نقدهایی که در این زمینه متوجه اسلام و مسلمانان گشته است. برای مثال کتاب *نظام حقوق زن در اسلام* استاد مطهری پاسخ مفصلی است به نقدهایی که یک قاضی دادگستری درباره برخی مواد قانون مدنی نوشته بود.

این مسئله اختصاص به فرهنگ اسلامی ندارد، بلکه در اساس نقد با تولید علم و پایایی دانش همراه است. منظومه *سرزمین بی حاصل*، (*The wasteland*)، توماس. اس. الیوت که از شاهکارهای قرن بیستم است، وامدار نقدهای نیرومند عزرا پاوند منتقد ادبی انگلیسی است.[۴۰] کتاب *پژوهش‌های فلسفی* لودویگ ویتگنشتاین، که از آثار تأثیرگذار قرن بیستم بوده و تأثیر آن از حوزه فلسفه فراتر رفته است، نتیجه نقدهای بی‌امان دوستان ویتگنشتاین به شمار می‌رود.[۴۱] امروزه نیز در مجامع علمی این نقادی آثار است که به رواج و گسترش علم کمک می‌کند، به گونه‌ای که اعلام عدم بررسی یک اثر گویی نوعی محکومیت به شمار می‌رود و عکس العمل‌های جدی در پی دارد. ارنست گلنر کتابی به نام *الفاظ و اشیا* (*Words and Things*) نوشت و در آن به نقد جریانی در فلسفه تحلیلی انگلیس پرداخت. گیلبرت رایل، سردبیر مجله فلسفی *مایند* (*Mind*) اعلام کرد که از بررسی این کتاب، به دلیل توهین‌آمیز بودنش، در این مجله خودداری خواهد کرد. برتراند راسل طی نامه‌ای که در تایمز چاپ شد، به این موضع

رایل تاخت.[۴۲] در این ماجرا عده‌ای جانب راسل و عده‌ای جانب رایل را گرفتند و جنگ قلمی چنان مغلوبه شد که شرح آن در این مختصر ممکن نیست و باید آن را در کتاب خواندنی *ودِ مهتا* خواند که دوازده صفحه را به آن اختصاص داده است.

به همان نسبتی که انتقاد برای رشد و پیشرفت فرد ضروری است، ستایش این و آن مایه رکود می‌شود. نیکلای آستروفسکی در نامه‌ای که به شولوخف نوشته است این مسئله را خوب نشان می‌دهد. او می‌خواهد دستنوشته داستان خود را برای شولوخف بفرستد، مشروط بر آن که وی منتقدانه و بی رحمانه اثرش را نقد کند و اگر چرند است، صادقانه نظر خود را اظهار دارد، سپس گله می‌کند که: « دوستان ما از آزردن احساسات یک آدم هراسانند و این سخت زشت است. ستایش تنها مخرب آدمی است. حتی شخصیت‌های قوی اگر بی‌حساب از جانب مردم ستوده شوند، آماده گمراه شدن‌اند. دوستان واقعی باید حقیقت را بگویند، حتی اگر دردناک باشد.»[۴۳]

۶. نقد و رشد نویسنده

دومین پیامد ناخوشایندِ بی‌رمقیِ فرهنگ نقد، ضربه خوردن نویسندگان است و این درست خلاف خواسته همان کسانی است که از ضربه خوردن پرهیز داشته‌اند. هنگامی که نویسنده‌ای متنی را منتشر می‌کند، به همه ابعاد آن آگاهی ندارد و درست نمی‌داند که آیا آن چه که خواسته است، منتقل شده است، یا خیر. آیا دعاوی وی درست است، یا نه. و آیا دلایلی که به سود آن دعاوی به دست داده است، مقبول است یا نه. پاسخ این پرسش‌ها در گرو آن است که خواننده یا مخاطب به او بازخورد دهد و نظر خود را منعکس سازد، یعنی نقد کند. لیکن اگر قرار شد که مخاطب و خواننده به دلایل واقعی یا خیالی عطای نقد را به لقایش ببخشد و از ترس ناخشنودی نویسنده و یا حریم‌شکنی او لب فرو ببندد، در واقع نویسنده را از بسیاری مسائل محروم ساخته است و به جای کمک به او، وی را در تاریکی رها ساخته است. هدف نهایی نویسنده قانع کردن خوانندگان خود، از جمله منتقدان است، اما اگر آنان در کار وی اشکالی دیدند، معنایش آن است که وی در هدف خود موفق نبوده است.[۴۴]

ضربه‌خوردن نویسنده هنگامی جدی‌تر می‌شود که وی از پیش‌کسوتان و بزرگان باشد و ملاحظاتی مانند سن یا موقعیت اجتماعی و علمی مانع نقد آثار وی شود. فرض کنیم، یکی از بزرگان حوزه دین و دانش کتابی منتشر می‌کند که به دست خواننده‌ای می‌رسد که در آن متوجه برخی لغزش‌ها می‌شود. در این جا معمولاً دو گزینه بر سر راه

وی وجود دارد: نخست نقد، و دیگری سکوت. اگر نظر خود را طی نقدی منعکس کند، ممکن است متهم شود که حریم بزرگان را رعایت نکرده است. راه ایمن‌تر آن است که سکوت ورزد و مسئله را به حال خود بگذارد؛ و این شیوه‌ای است که ناخواسته گریبان‌گیر ما شده است. در نتیجه در فرهنگ ما گاه دیده می‌شود که چشم‌پوشی از خطای علمی بزرگان، عین احترام به آنان به شمار می‌رود. حال آن که مصداق این فرموده امام صادق که «احبّ اخوانی من اهدی الیّ عیوبی»، در باب نگارش آن است که با نقدهای خود نویسندگان را از خطاهایی که به ذهنمان می‌رسد باخبر سازیم و بدین ترتیب آنان را از ارتکاب آن‌ها در آینده بازداریم. اما چنین آموزه‌ای را نادیده می‌گیریم و در برابر خطای دوستان سکوت می‌کنیم، تا آن جا که آنان مدعا و دلائل خود را درست می‌پندارند و این باور در نهادشان ریشه‌دار می‌شود و سالیانی می‌گذرد، آن‌گاه کسی یا کسانی پیدا می‌شوند و آن چه را که خود می‌دانسته‌ایم، با شدت تمام بر سر آن دوستان می‌کوبند و ما عملاً با سکوت خود راه چنین یورشی را هموار ساخته‌ایم.

۷. اخلاق نقد

با این همه نقد عملی است ارادی و هر عمل ارادی می‌تواند مشمول داوری اخلاقی شود و برچسب خوب یا بد بخورد. در عرصه نقد دو مقام را باید از یک‌دیگر جدا نمود: مقام نویسنده و دیگری مقام ناقد.

در مقام نویسنده، هیچ نویسنده‌ای حق ندارد که ناقدی را به دلیل رعایت نکردن اصول و اخلاق نقد و آداب سخن، تحقیر کند و سخنان او را اگر هم جدی باشند، نادیده گیرد. در واقع نقد، از هر نوعی که باشد، حداقل به نویسنده اطلاع می‌دهد که کتاب او چه بازتابی در میان افراد خاصی داشته است. آگاهی از این بازتاب از هر طریقی به سود نویسنده است و او حق ندارد که خود را از این مجاری اطلاع محروم کند و هر چه نویسنده به این نکته بیشتر پایبند باشد، تسلط او بر حوزه کاری‌اش و فهمش از محیط علمی که در آن زندگی می‌کند، بهتر خواهد بود. حاصل آن که نویسنده از هر نقد و ناقدی می‌تواند بهره ببرد.

اما در مقام ناقد، مسئله آن است که وی نیز حق ندارد به بهانه اطلاع‌رسانی یا اظهار نظر، هر سخنی را به هر شکلی بیان کند و هر چه می‌خواهد دل تنگش بگوید. ناقد نیز در مقام انسانی که دست به عملی ارادی زده است، باید بکوشد این عمل او با

قواعد اخلاقی و هنجارهای شناخته شده جامعه علمی سازگار باشد. در غیر این صورت بازنده نهایی او خواهد بود.

نکته اصلی در این میان آن است که نویسنده و ناقد هر دو، دو طرف قضیه یا دعوا هستند و هیچ یک نمی‌تواند بر دیگری شرایط خود را تحمیل کند و او را به رعایت آن‌ها ملزم سازد.

این‌جاست که معمولاً در عرصه نقد طرفین مرتکب خطاهایی می‌شوند، بی آن که از آن‌ها باخبر باشند. برای کسی که از بیرون به نقدها و پاسخ‌های آن‌ها می‌نگرد و خود در این قضیه چندان ذی‌نفع نیست، دیدن خطاهای طرفین آسان‌تر است و می‌تواند نشان دهد که این یا آن نقد تابع اصول و قواعد اخلاقی نبوده است. کسانی کوشیده‌اند که این قواعد را به تفصیل بپرایند و در جایی ثبت کنند.[۴۵] به دست دادن قواعد اخلاقی نقد در این مختصر ممکن نیست. با این حال می‌توان اندکی در این باره سخن گفت و آن‌ها را در هشت اصل زیر گنجاند:

۱. تصویر درستی از مدعیات نویسنده به دست دهیم.
۲. کلی‌گویی نکنیم.
۳. از تعمیم شتابزده دوری کنیم.
۴. از لحن مناسبی بهره بگیریم.
۵. معیار داوری خود را مشخص کنیم.
۶. به دیدگاه‌های بدیل اشاره کنیم.
۷. از نوشته به نویسنده نقب نزنیم.
۸. از واژه‌های دقیق و گویا استفاده کنیم.

۱-۷. تصویر درستی از مدعیات نویسنده به دست دهیم.

اولین گام در نقد هر اثری آن است که مشخص شود سخنان و مدعیات نویسنده را به خوبی درک کرده‌ایم، ولی با آن‌ها سر سازگاری نداریم. برای آن که جامعه علمی متوجه این نکته شود، باید تصویری روشن و دقیق از نویسنده به دست دهیم. این کار افزون بر توانایی علمی نیازمند شهامت و صداقت اخلاقی است. برخی ناقدان نخست تصویری مخدوش و باژگونه از نوشته‌ای به دست می‌دهند و سپس به جنگ آن می‌روند و با این کار «خردمندی» خود را عیان می‌کنند. این روش همان است که در منطق به نام مغالطه پهلوان پنبه یا مردِ پوشالی[۴۶] (the straw man fallacy) خوانده می‌شود

و متأسفانه در برخی از نوشته‌های انتقادی کشورمان فراوان دیده می‌شود. این روش ممکن است در کوتاه مدت اندک کسانی را بفریبد، لیکن در درازمدت تنها ناکامی و بی‌کفایتی ناقد را بر ملا می‌سازد.

۲-۷. کلی‌گویی نکنیم.

طرح ادعاهای کلی در نقد، اطلاعات خاصی را به خواننده منتقل نمی‌کند. با این حال امروزه شاهد برخی نقدها هستیم که اگر بخواهیم کلی‌گویی‌های آن‌ها را استخراج کنیم، دیگر از نقد چیزی بر جای نمی‌ماند. این قبیل نقدها بی‌خاصیت است و اگر قصد ناقد آن باشد که نویسنده نوشته خود را اصلاح کند، نمی‌توان به آن‌ها امید بست.

۳-۷. از تعمیم شتابزده دوری کنیم.

گاه ناقد متوجه خطاهایی در متن می‌شود و این حق او است که آن‌ها را به دقت بیان و تحلیل کند، لیکن خطری که در این جا دامنگیر برخی ناقدان می‌شود آن است که با دیدن چند مورد خطا و با استقرایی ناقص، شتابزده خطاها را تعمیم می‌دهند. برای مثال ناقدی با دیدن کتابی و شمردن بیست خطای املایی در یک صفحه، چنان نتیجه‌گیری کرده بود که گویی به طور میانگین در هر صفحه این کتاب بیست خطا به چشم می‌خورد، حال آن که چنین نبود. همچنین با دیدن ده خطای تاریخی در یک کتابی نباید، ناقد نتیجه بگیرد که «در سراسر این کتاب خطاهای متعدد تاریخی به چشم می‌خورد.» ناقد باید در این جا تواضع معرفتی داشته باشد و درست در حد دانسته‌های خود قضاوت کند و اگر هم در کتابی متوجه پنجاه خطا شد، با اشاره به آن‌ها حداکثر به صورت احتمال، اظهار کند که ممکن است خطاهای دیگری از این دست نیز در این نوشته وجود داشته باشد.

۴-۷. از لحن مناسبی بهره بگیریم.

هر نویسنده‌ای لحن و سبک خود را دارد و نمی‌توان همه را ملزم کرد که از دستور العمل واحد نگارشی تبعیت می‌کنند و همان گونه که از شیوه‌نامه مصوب فرهنگستان زبان فارسی برای نوشتن کلمات بهره می‌برند، از شیوه‌نامه فلان یا بهمان سازمان در نقد پیروی کنند. اما این هست که ناقد در جامعه‌ای و برای مخاطبان خاصی می‌نویسد و در این جامعه هنجارهایی در نگارش شکل گرفته که ریشه اخلاقی دارد. وی اگر در

پی اعتلای نگارش و ارتقای فرهنگ نقد است، باید به این هنجارها احترام بگذارد و آن‌ها را به کار گیرد. حاصل این التزام، به کارگیری لحن مناسب است. توضیح و تعیین همه مؤلفه‌های لحن مناسب چه بسا ناشدنی باشد، لیکن هر کسی که اهل نوشتن باشد به تدریج متوجه می‌شود که حداقل کدام زبان و لحن مناسب نیست. از این رو با تعریف‌های منفی می‌توان تصویری از لحن مناسب به دست داد. از میان ویژگی‌های متعددی که لازمه زبان و لحن مناسب است، مانند دوری از هتاکی و تعابیر چارواداری، در این جا تنها به دو ویژگی اصلی اشاره می‌شود: نخست دوری از کلیشه‌های تحقیری و دیگری دوری از «طنازی!».

اولین ویژگی لحن مناسب، پرهیز از جملات و تعابیری است که بوی تحقیر نویسنده را می‌دهد، مانند «این مطلب را هر کودک دبستانی می‌داند» یا «این جزو الفبای این عرصه است.» دومین ویژگی لحن مناسب دوری از تعابیر طنزآمیز و مزه‌پرانی است. بسیاری ناقدان وسوسه می‌شوند که در نقد خود اندکی سر به سر نویسنده بگذارند و یا شوخ‌طبعی خود را نشان دهند. حتی آقای خرمشاهی، که سالیان درازی به نقد اشتغال داشته و در این عرصه انواع طبع‌آزمایی‌ها را داشته‌اند، به کارگیری طنز را در حد معتدل مجاز می‌دانند. ایشان با تفاوت نهادن بین تمسخر و طنز و تأکید بر لزوم شناخت تفاوت ظریف میان آن دو، با قید احتیاط استفاده مقداری از طنز را به عنوان چاشنی روا می‌دارند.[۴۷] با این حال نه می‌توان انتظار داشت که ناقد تفاوت این دو را به نیکی بداند و نه نویسنده متوجه آن‌ها شود. وانگهی عرصه نقد، عرصه تنش و سوء فهم است و ممکن است که طنز ناقد به تمسخر تفسیر شود. از این رو «کار بد مصلحت آن است که مطلق نکنیم.» لذا بهتر است ذوق‌ورزی و شوخ‌طبعی را به جای دیگری واگذاریم و در مقام نقد از زبانی روشن و دقیق و لحنی مناسب بهره بگیریم. برخی ممکن است تصور کنند که دوری از طنز به خشکی نثر ناقد می‌انجامد، لیکن چنین نیست و می‌توان زنده و شوخ نوشت، بی آن که اسیر لودگی و مزه‌پرانی و تمسخر نویسندگان شد.[۴۸]

۵-۷. معیار داوری خود را مشخص کنیم.

ناقد باید مشخص کند که بر اساس کدام معیار به نقادی نویسنده و مدعیات او دست زده است. در مواردی که معیاری برای ناقد معتبر ولی برای نویسنده نامعتبر باشد، اساساً امکان نقد وجود ندارد و در واقع به جای دیالوگی سازنده، گفتگوی نابینا و کر

شکل می‌گیرد و بحث به جایی نمی‌رسد. برای مثال ممکن است یکی از عالمان اهل سنت با به کارگیری اصل قیاس، حکم یکی از مسائل جدید فقهی را معین کرده باشد. در این جا اگر ناقدی با نتیجه و حکمی که آن عالم بدان رسیده است، مخالف باشد، باید روشن کند که آیا اساساً قیاس را نادرست می‌داند یا معتقد است که نویسنده آن را درست به کار نبرده است و یا این جا، محل قیاس نیست. برای مثال نگارنده در کتاب شبیه‌سازی انسانی از دیدگاه آیین کاتولیک و اسلام، به تحلیل دیدگاه عالمان اهل سنت درباره کلونینگ پرداخت و به ویژه نحوه استناد آنان را به قیاس بررسی کرد. در این نوشته، با توجه به آن که اصل قیاس مقبول این عالمان بود، نگارنده به هیچ روی در اعتبار قیاس تردید نکرد، بلکه درباره شرایط اعتبار آن و نحوه درست استناد به آن پرداخت و نقد خود را بر اساس آن پیش برد.[۴۹]

۶-۷. به دیدگاه‌های بدیل اشاره کنیم.

ناقد حق دارد که مواضع نویسنده را نقد کند و همه کاستی‌های آن را بیان کند و چیزی را فروگذار نکند. لیکن اگر در این زمینه نظر دیگری وجود داشته باشد که با نظر ناقد متفاوت باشد، برای آن که امکان داوری بهتر فراهم شود، وی اخلاقاً ملزم است که به آن اشاره‌ای کند و خواننده را برای بحث بیشتر به آن ارجاع دهد. متأسفانه در میان برخی نویسندگان و ناقدان ما چنین جا افتاده است که آنان گویی تنها ملزم هستند که نظر خود را بیان کنند، گویی فصل الخطاب همه سخنان است. حال آن که تواضع علمی ایجاب می‌کند که در عین دفاع از نظر خودمان، اگر هم در این میان نظر دیگری باشد به آن اندک اشاره‌ای بشود. نمونه خوبی از این روش را نزد جان هیک، فیلسوف دین معاصر، می‌یابیم. وی پس از نقل نظر خود، خوانندگان را برای دیدن نظری مخالف به منبعی دیگر ارجاع می‌دهد.[۵۰]

۷-۷. از نوشته به نویسنده نقب نزنیم.

هر کس ممکن است به دلایل متعدد اخلاقی و یا ضد اخلاقی بنویسد. شاید این وظیفه روان‌شناسان و روان‌کاوان باشد که انگیزه انسان‌ها را برای نوشتن شناسایی کنند. اما هر نوشته‌ای به هر دلیل و انگیزه‌ای که نوشته شد، خود به اثری قائم به ذات تبدیل می‌شود و ناقد باید آن را موجودی مستقل فرض کرده به نقد مدعیات آن بپردازد. این همان آموزه دینی توجه به گفتار، نه گوینده در مقام فهم و نقد است که در احادیث ما

بر آن تأکید بسیار شده است.[۵۱] امروزه این مسئله تحت عنوان خلط بین انگیزه و انگیخته (ad hominem) و یا مغالطه منشأ (genetic fallacy) و به صورت کلی‌تر پرداختن به شخصیت نویسنده و گوینده، به جای اثر، یا طرح مسائل بی‌ربط به نوشته، در کتاب‌های تفکر انتقادی و منطق از آن بحث می‌شود.[۵۲] واربرتون در این باره مثال مناسبی می‌زند. دانشمندی یافته‌های علمی خود را در کتابی می‌آورد و در آن مدعی می‌شود که آهسته دویدن یا نرم‌دوی تأثیرات خوبی بر سیستم قلبی-عروقی می‌گذارد. حال ناقدی حق ندارد ادعای او را با اشاره به این که محقق به دلیل پر وزنی خود قادر به صد متر دویدن نیست، بی‌اعتبار شمارد.[۵۳] چنین رفتاری نمونه‌ای از خروج از بحث و طرح مسائل بی‌ربط و استفاده از مغالطه منشأ است. خلاصه آن که ناقد نباید به بهانه نقد اثری وارد حیاط خلوت نویسنده شود و به شرح زندگی خصوصی وی بپردازد و آن را مستند داوری خود قرار دهد، بلکه باید فکر را از فرد جدا سازد و دامنه کار خود را متوجه متنی کند که اینک در برابر او است.

۸-۷. از واژه‌های دقیق و گویا استفاده کنیم.

ناقد در واقع خود نویسنده است و ابزار کارش نیز کلمات هستند که باید آن‌ها را نیک بشناسد و کارآیی هر یک را به خوبی بداند. همان گونه که شلختگی و بی‌دقتی در انتخاب کلمات زیبنده نویسنده نیست، شایسته ناقد نیست. وی باید در مقام نقد بکوشد کلماتی را برگزیند که هم مقصود وی را به نیکی برساند و هم از سوء فهم‌های احتمالی پیشگیری کند و هم اسیر واژه‌های کم‌خاصیت و بی‌اثر نگردد. مارسل پروست به نویسندگان توصیه می‌کرد که «برای بیان چیزها، کلمات دقیق انتخاب کنیم.»[۵۴] مقصود وی آن است که به جای تعبیرهایی که امروزه تقریباً به دلیل کاربرد فراوان خود، قدرت اطلاع خویش را از دست داده‌اند از کلماتی دقیق و گویا بهره بگیریم. برای مثال اگر من در نقد کتابی بنویسم «وحشتناک است» یا «فوق العاده است» خواننده از سخن و داوری من چیز دندان‌گیری به دست نخواهند آورد. این قبیل کلمات که در انگلیسی به آن‌ها «بزن بکوب» (whoopee words) گفته می‌شود، کارشان عمدتاً انتقال عواطف است، نه اطلاعات.[۵۵] دقت در انتخاب کلمات، بیانگر دقت در اندیشه است و عکس آن نیز صادق است.

همچنان می‌توان این اصول را بسط داد و به قواعد تازه‌ای اشاره کرد، با این حال همین مقدار برای آغاز کافی است و حتی می‌توان آن‌ها را به دو قاعده کلی‌تر بازگرداند:

یکی در مقام فهم و دیگری در مقام داوری. در مقام فهم سخن و نوشته کسی باید اصل تفسیر به احسن (The Principle of Charity) را به کارگیریم. طبق این اصل هنگام خواندن هر متنی باید آن را همدلانه بخوانیم و فرض را بر این بگذاریم که نویسنده معنایی منطقی در ذهن داشته و آن را نیز منتقل کرده است. حال اگر در فهم آن مشکلی داریم، چه بسا زاده بی‌دقتی ما یا خطاهای ناخواسته است. در این صورت امکان درک و فهم دقیق‌تر متن فراهم می‌گردد. اما اصل دوم در عرصه داوری است. هنگامی که نقد خود را می‌نویسیم و در آن از عبارت‌های خاصی استفاده می‌کنیم یا نمی‌کنیم، همواره از خود بپرسیم که آیا اگر نویسنده کتاب خود ما بودیم و دیگری قرار بود این نقد را بر ما بنویسد، می‌پسندیدیم که از این ادبیات استفاده کند یا خیر؟ حاضر بودیم که این نوع تحلیل را بپذیریم یا نه؟ در صورتی که پاسخ مثبت بود، می‌توانیم به کار خود ادامه دهیم. در غیر این صورت معلوم می‌شود که نقد ما ناسالم و غیر اخلاقی است. این همان قاعده زرین (The Golden Rule) است که مقبول ادیان و مکاتب اخلاقی بزرگ و بنیاد هر رفتار اخلاقی است و به زبان ساده می‌توان آن را این گونه تقریر کرد: «آن چه بر خود نمی‌پسندی بر دیگران مپسند.»[۵۶]

پی‌نوشت‌ها

۱. نگارنده کتاب مبسوطی با عنوان *اخلاق نقد* در این موضوع تألیف کرده است.

۲. مارکس در سال ۱۸۵۹ کتابی به نام *نقد اقتصاد سیاسی* منتشر کرد که با سکوت مواجه شد. در سال ۱۸۶۷ جلد اول *سرمایه* را منتشر ساخت، باز این کتاب بازتابی نداشت. دوستان وی برای شکستن سکوت و جلب نظر دیگران به نقد آن پرداختند و انگلس دوست و همکارش هفت نقد مختلف در روزنامه‌های آلمانی نوشت. (*مارکس*، پیتر سینگر، صص ۳۱-۳۲.)

۳. *مجموعه آثار افلاطون*، ج۳، نامه هفتم افلاطون، ص ۱۹۹۱.

۴. همان، ص ۱۹۹۳.

۵. همچون: معانی هرگز اندر حرف ناید که بحر قلزم اندر ظرف ناید.

۶. مانند: من آنم که در پای خوکان نریزم مر این قیمتی درّ لفظ دری را.

۷. *بوستان سعدی*، ص ۳۶.

8. feedback

۹. *کشف الغطاء عن وجوه مراسم الاهتداء(فی علم الاخلاق)*، ملا محمد حسن قزوینی، مقدمه، ص۱۹.

۱۰. *دعوت به قضاوت*، روبرت آلن پیینچک، ترجمه‌ی نیاز ساغری، در اولین کتاب نوشتن...، ص ۱۵۴.

۱۱. *برای دیدن معانی گوناگون نقد و مفهوم آن*، ر.ک: *اخلاق نقد*، سید حسن اسلامی، قم، نشر معارف، ۱۳۸۳.
۱۲. *منتقد دشمن نیست*، عمران صلاحی، *آفتاب*، چهار شنبه ۱/۱۱/۱۳۸۲، ص۱۲.
۱۳. *نظری به ترجمه منیةالمرید*، رضا مختاری، *کیهان اندیشه*، شماره ۷، ص ۶۶. این نقد بعدها با تغییراتی مختصر در این اثر چاپ شد: *جمع پریشان*، رضا مختاری، قم، *دانش حوزه*، ۱۳۸۳، دفتر دوم، صص۳۶۴-۳۹۲.
۱۴. همان، ص ۷۶.
۱۵. *سخنی با مدعی*، *کیهان اندیشه*، شماره ۱۰، صص۸۹-۹۶.
۱۶. برای دیدن نگاهی دیگر به نقد و تعریف آن، نک: *نقد در ترازوی اخلاق*؛ درباره کتاب اخلاق نقد نوشته سید حسن اسلامی، احد فرامرز قراملکی، *کتاب ماه دین*، شماره ۱۴۱، تیر ۱۳۸۸.
۱۷. این اتفاقی است که برای نگارنده رخ داد و پس از آن که کتاب دوستی را با دقت توصیف و از محاسن آن تعریف و سرانجام برخی مدعیات آن را مؤدبانه نقد کرد، در پاسخ آن دوست با انگیزه‌خوانی ناقد نوشته بود که تعریف و توصیف نگارنده «شکسته بسته» بوده و حق کتاب را به جای نیاورده است.
۱۸. برای توضیح بیشتر در این باب، نک: دو فصل آغازین کتاب *اخلاق نقد* با عناوین: مفهوم نقد، نقد و خرده‌گیری.
۱۹. برای دیدن نمونه‌های دیگری از این نوع دشنام‌گویی به منتقدان و کارکرد نقد، ر.ک: *پیشه سقراطی*، سید حسن اسلامی، *آینه پژوهش*، شماره ۱۰۰، مهر و آبان ۱۳۸۵.
۲۰. *پاسخ دندان‌شکن*، حسین معصومی همدانی، *نشر دانش*، سال ۱۹، شماره ۳، ص ۹.
۲۱. *غرر الحکم و درر الکلم*، تمیمی آمدی، ص ۲۲۶.
22. *Thinking From A to Z*, p. 135.
۲۳. *اخلاق نقد*، ص ۵۰.
24. *Phenomenology*, Richard Schmitt in The Encyclopedia of Philosophy, v. 6, p. 139.
25. *The Voyage of Discovery: A History of Western Philosophy*, p. 547.
۲۶. *آموختن از دیگران*، کاترین رایان هاید ، ترجمه سارا طهرانیان، در دومین کتاب نوشتن...، ص ۱۹۲.
۲۷. برای دیدن نمونه‌ای از این رفتار، ر.ک: *رؤیای خلوص؛ بازخوانی مکتب تفکیک*، سید حسن اسلامی، قم، بوستان کتاب، ۱۳۸۷.
۲۸. برای توضیح و تحلیل این موارد ر.ک: *اخلاق نقد*.
۲۹. *اخلاق نقد و فرهنگ نقادی*، سید حسن اسلامی، در فصلنامه *پژوهش و حوزه*: ویژه ادبیات و نویسندگی در حوزه، شماره ۲۳-۲۴، پاییز و زمستان ۱۳۸۴، ص۱۲۶-۱۳۰.
۳۰. *الهیات شفا*، آیت‌الله مرتضی مطهری، ج۱، ص۱۸۲.
۳۱. *مقالات فلسفی*، آیت‌الله مرتضی مطهری، ج۳، ص۴۹.

۳۲. *اصول فلسفه و روش رئالیسم*، علامه سید محمد حسین طباطبایی، ج۳، ص۱۸۹.
۳۳. *علل گرایش به مادیگری*، آیت الله مطهری، ص۸۸.
۳۴. *شرح مبسوط منظومه*، آیت الله مرتضی مطهری، ج۱، ص۲۴.
۳۵. همان، ج۱، پانوشت ص ۶۰.
۳۶. همان، ج۲، ص۲۴۱.
۳۷. همان، ج۱، صص ۵۹-۶۰.
۳۸. *حرکت و زمان در فلسفه اسلامی*، آیت الله مرتضی مطهری، ج۱، ص ۲۵.
۳۹. *ادبیات نقد در فرهنگ اسلامی*، حسن انوشه، *نامه فرهنگ*، سال ۱۲، شماره ۴۴، ص ۱۳۶.
۴۰. *سیری در بزرگترین کتابهای جهان*، حسن شهباز، ج۴، صص ۴۰۲-۴۰۱.
۴۱. *پژوهش‌های فلسفی*، لودویگ ویتگنشتاین، ص ۲۶.
۴۲. *فیلسوفان و مورخان: دیدار با متفکران انگلیس*، وِد مِهتا، ص ۱۶.
۴۳. *مصیبت نویسنده بودن*، گزینش و ترجمه سیروس طاهباز، ص ۱۵.
۴۴. *آموختن از دیگران*، صص ۱۹۲-۱۹۳.
۴۵. برای دیدن نمونه‌ای از این تلاش‌ها بنگرید: *اخلاق نقد*، سیدحسن اسلامی.
46. *Thinking from A to Z*, p. 115.
۴۷. *آیین نقد کتاب*، بهاء الدین خرمشاهی، *نشر دانش*، سال ۴، شماره ۳، ص۱۲.
۴۸. برای تفصیل این مطلب نک: *اخلاق نقد*، ص ۱۴۰.
۴۹. در این باره، ر.ک: شبیه‌سازی انسانی از دیدگاه آیین کاتولیک و اسلام، سید حسن اسلامی، قم، دانشگاه ادیان و مذاهب، ۱۳۸۸.
۵۰. *فلسفه دین*، جان هیک، ص ۹۰.
۵۱. جایگاه گوینده در اعتبار گفتار از دیدگاه احادیث، سیدحسن اسلامی، *حدیث‌پژوهی*، شماره ۱.
52. *A practical study of argument*, Trudy Govier, p. 183.
53. *Thinking from A to Z*, p. 4.
۵۴. *چگونه پروست می‌تواند زندگی شما را دگرگون کند*، آلن باتن، ص ۱۰۱.
55. *The Scott Foresman Handbook for Writers*, Maxine Hairston, p 210.
۵۶. برای تفصیل این مطلب ر.ک: قاعده زرین در حدیث و اخلاق، سیدحسن اسلامی، *علوم حدیث*، شماره ۴۵-۴۶، پاییز و زمستان ۸۶.

منابع و مآخذ

الف. کتاب‌های فارسی

۱. *اخلاق نقد*؛ سید حسن اسلامی؛ قم: نشر معارف، ۱۳۸۳.
۲. *بوستان سعدی*؛ تصحیح غلامحسین یوسفی؛ تهران: خوارزمی، ۱۳۷۲.
۳. *پژوهش‌های فلسفی*؛ لودویگ ویتگنشتاین؛ ترجمه فریدون فاطمی؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.
۴. *چگونه پروست می‌تواند زندگی شما را دگرگون کند*؛ آلن باتن؛ ترجمه گلی امامی؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۳.
۵. *حرکت و زمان در فلسفه اسلامی*؛ آیت الله مرتضی مطهری؛ تهران: انتشارات حکمت، ۱۳۶۹.
۶. *سیری در بزرگترین کتابهای جهان*؛ حسن شهباز؛ تهران: امیر کبیر، ۱۳۸۱.
۷. *شرح مبسوط منظومه*؛ آیت الله مرتضی مطهری؛ تهران: انتشارات حکمت، ۱۳۶۹.
۸. *علل گرایش به مادیگری*؛ آیت الله مطهری؛ تهران: انتشارات صدرا، ۱۳۷۲.
۹. *غرر الحکم و درر الکلم*؛ عبدالواحد بن محمد تمیمی آمدی؛ قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم، ۱۳۶۶.
۱۰. *فلسفه دین*؛ جان هیک؛ ترجمه بهزاد سالکی؛ تهران: الهدی، ۱۳۷۶.
۱۱. *فیلسوفان و مورخان: دیدار با متفکران انگلیس؛ وِد مهتا*؛ ترجمه عزت الله فولادوند؛ تهران: خوارزمی، ۱۳۶۹.
۱۲. *کشف الغطاء عن وجوه مراسم الاهتداء(فی علم الاخلاق)*؛ ملامحمدحسن قزوینی؛ قم: کنگره ملامهدی نراقی، بی‌تاریخ.
۱۳. *مارکس*؛ پیتر سینگر؛ ترجمه محمد اسکندری؛ تهران: طرح نو، ۱۳۷۹.
۱۴. مجموعه *آثار افلاطون*؛ ترجمه محمدحسن لطفی؛ تهران: خوارزمی، ۱۳۶۷.
۱۵. *مصیبت نویسنده بودن*؛ گزینش و ترجمه سیروس طاهباز؛ تهران: انتشارات به نگار، ۱۳۶۸.
۱۶. *مقالات فلسفی*؛ آیت‌الله مرتضی مطهری؛ تهران: انتشارات حکمت، ۱۳۶۹.
۱۷. *الهیات شفاء* آیت‌الله مرتضی مطهری؛ تهران: انتشارات حکمت، ۱۳۷۰.
۱۸. *دعوت به قضاوت*؛ روبرت آلن پیینچک؛ ترجمهٔ نیاز ساغری؛ در اولین کتاب نوشتن: مقالاتی *درباره "نوشتن" در حوزه‌های فلسفه، تاریخ*، ... گردآورنده کاظم رهبر، تهران: کتاب خورشید، ۱۳۸۰.
۱۹. *اصول فلسفه و روش رئالیسم*؛ علامه سیدمحمدحسین طباطبایی؛ شرح و توضیحات آیت‌الله مرتضی مطهری، تهران، صدرا، ۱۳۶۸.

ب. کتاب‌های انگلیسی

1. *A practical study of argument*, Trudy Govier, Sixth edition, Belmont, USA, Wadsworth, 2005.

2. *Phenomenology*, Richard Schmitt, in The Encyclopedia of *Philosophy*, Paul Edwards (ed.), New York, McMillan Publishing Co, V. 6, 1996.
3. *The Voyage of Discovery: A History of Western Philosophy*, William F., Lawhead, Belmont, Wadsworth Publishing Company, 1996.
4. *The Scott Foresman Handbook for Writers*, Maxine Hairston, New York, Longman,1999.
5. *Thinking From A to Z*, Nigel Warburton, London, Routledge, 1996.

ج. مقالات

۱. *آموختن از دیگران*؛ کاترین رایان هاید؛ ترجمه سارا طهرانیان؛ در دومین کتاب نوشتن: مقالاتی درباره نوشتن، گردآورنده کاظم رهبر، تهران، کتاب خورشید، ۱۳۸۱.
۲. *آیین نقد کتاب*؛ بهاء الدین خرمشاهی؛ *نشر دانش*، سال ۴، شماره ۳، فروردین ۱۳۶۳.
۳. *اخلاق نقد و فرهنگ نقادی*؛ سید حسن اسلامی؛ *پژوهش و حوزه*، شماره ۲۳-۲۴، پاییز و زمستان ۱۳۸۴.
۴. *پاسخ دندان شکن*؛ حسین معصومی همدانی؛ *نشر دانش*، سال ۱۹، شماره ۳، پاییز ۱۳۸۱.
۵. *پیشه سقراطی*؛ سید حسن اسلامی؛ *آینه پژوهش*؛ شماره ۱۰۰، مهر و آبان ۱۳۸۵.
۶. *جایگاه گوینده در اعتبار گفتار از دیدگاه احادیث*؛ سید حسن اسلامی؛ *حدیث‌پژوهی*، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۸۸.
۷. *سخنی با مدعی*؛ *کیهان اندیشه*؛ شماره ۱۰، بهمن و اسفند ۱۳۶۵.
۸. *قاعده زرین در حدیث و اخلاق*؛ سید حسن اسلامی؛ *علوم حدیث*، شماره ۴۵-۴۶، پاییز و زمستان ۸۶.
۹. *منتقد دشمن نیست*؛ عمران صلاحی؛ *آفتاب*، چهار شنبه، ۱۳۸۲\۱۱\۱.
۱۰. *نظری به ترجمه منیة‌المرید*؛ رضا مختاری؛ *کیهان اندیشه*، شماره ۷، مرداد و شهریور۱۳۶۵.
۱۱. *ادبیات نقد در فرهنگ اسلامی*؛ حسن انوشه؛ *نامه فرهنگ*، سال ۱۲، شماره ۴۴، تابستان ۱۳۸۱.

نقد فلسفی

(دغدغه‌های یک سردبیر)[1]

● علی اوجبی*

۱. جهدی باید...

روحِ پرسشگری و نقدپذیری، شرط لازم بالندگی در همه عرصه‌های معرفت است. به قول شیخ بهایی: «پرسش به منزله مؤنث است و پاسخ به مثابه مذکّر و از تزویجِ این دو است که علم و دانش زاییده می‌شود.»

تاریخ علم، حاکی از آن است که هرگاه در جامعه‌ای نگاهِ تعصب‌آمیز و جزم‌گرا حاکم بوده، قافله فرهنگ و تمدن از حرکت و شتاب باز ایستاده است و برعکس، آن گاه که بازارِ گفت‌وگو، نقد و تضارب آرا رونقِ روزافزون یافته است، زایش و پیدایشِ اندیشه-ها و بلکه نظام‌های معرفتی جدید را در پی داشته است. گواه روشن این سخن را می-توان در مقایسه دوران هولناک و سیاه قرون وسطا و حاکمیت ارباب کلیسا با عصر روشنگری و رنسانس بازجست.

فلسفه اسلامی نیز از این قاعده بیرون نیست. تاریخِ فلسفه شاهد فراز و نشیب‌های فراوان در این حوزه است. فلسفه اسلامی هرگاه با نقدهای جدی روبه‌رو بوده است، ورزِ بیشتری یافته و گامی جلوتر نهاده است تا آن جا که در برخی برهه‌ها نظام‌های فلسفی جدید پا به عرصه اندیشه نهاده است. بر سبیل مثال می‌توان از حکمت اشراق سهروردی یاد کرد که رهاورد تردیدهای بنیادین بزرگانی چون فخر رازی، غزالی و ابوالبرکات است. نیز می‌توان به مناظره‌ها و تعامل دو مدرسه دوانی و دشتکی اشاره کرد که رشد و تعالی فلسفه اسلامی را به ارمغان آورده است.

---

* پژوهشگر حوزه فلسفه، سردبیر *کتاب ماه فلسفه*.

اما افسوس که فلسفه اسلامی، از پسِ رویش و پویشِ حکمت متعالیه، دیگر هیچ نوآوری و ابداعی را به خود ندیده است. گویی صدرالمتألهین شیرازی خاتم فلاسفه است و آموزه‌های حکمت متعالیه، نصوصی نقدناپذیر. هرچند، علامه طباطبایی تلاش‌هایی ارزشمند در این راه داشته‌اند: اما، این کوشش‌ها از حدّ افزودن چند مسأله، ارائه تقریری نو از چند برهان و چینشی جدید در پاره‌ای از مباحث، فراتر نرفت. فلسفه اسلامی در روزگارِ پس از علامه نیز رکود و رخوتی بس دل‌آزار یافته است. این در حالی است که در حوزه‌های فلسفه غرب، تولید اندیشه و آثار در قلمروهای متافیزیک، معرفت‌شناسی و فلسفه‌های مضاف هم چون: فلسفه زبان، فلسفه اخلاق، فلسفه دین و فلسفه علم و... همواره قرینِ نوآوری و ابداع بوده است و انبوهی از مباحث و پرسش‌های جدید را فراوری فلسفه اسلامی نهاده است. کافی است نیم‌نگاهی به فهرست آثار منتشره بیندازیم یا در ویترین کتابفروشی‌ها دیده بگردانیم تا این فترت و فقر را در این سو و رونق و طراوت را در آن سو حس کنیم. در میان آثار منتشره در دهه‌های اخیر، به ندرت می‌توان اثر جدی در حوزه فلسفه اسلامی یافت. بگذریم از کوشش برخی از پژوهشگران فلسفه و عرفان اسلامی که بیهوده در جست‌وجوی تشابه و تطبیق میان آموزه‌های فلسفه اسلامی و آموزه‌های فلسفه امروز غرب برآمده‌اند.

روح پرسشگری و نقدپذیری از حلقه پژوهشگران حوزه فلسفه اسلامی رخت بر بسته است. جهدی باید که این روح، دوباره در این کالبد بدَود. شاید از این رهگذر، رگ-های فسرده فلسفه اسلامی جانی گیرد و بهاری را از پس خزان و زمستان نوید دهد و غنچه‌های اندیشه بر شاخسار درخت تنومند فلسفه اسلامی برویَد.

باید هم‌چون بزرگانِ پیشین به استقبال نقدها رفت.

۲. از نقد نهراسیم

یک

اندیشه‌ها و آموزه‌های عقلانی، قدرتی شگرف دارند. زمان‌ها و مکان‌ها را درمی-نوردند و در عمق جان و خرد نفوذ می‌کنند. گاه بذر یک مبحث فلسفی در گوشه‌ای از کره خاکی سربرمی‌آورد و در هزاران فرسنگ آن‌سوتر به بالندگی می‌رسد و درختی تنومند می‌شود و گاه، دو کس یا کسانی یک ایده و نکته یکسان یا مشابهی درمی‌یابند

و می‌پرورند، بی‌آن‌که از هم خبر داشته باشند و این، حاکی از آن است که جان‌مایهٔ آموزه‌های فلسفی و آبشخور آن‌ها، در میان تمامی انسان‌ها واحد و مشترک است.

شبهه دشوار و ذهن‌سوز و در عین حال، شیرین و شورانگیز «جذر اصم» از نمونه‌های فرافرهنگی است که در هر یک از سرزمین‌های فلسفی به گونه‌ای و عنوانی سربرآورده است. شبهه جذر اصم یا کلامی کاذب [= سخن من دروغ است] همان پارادوکس دروغگو است. گفته‌اند که یکی از اهالی جزیره کِرت ادعا می‌کند: «تمامی اهالی جزیره کرت دروغگویند.» این سخن هم درست است هم نادرست و گوینده آن هم راستگوست، هم درغگو. به دیگر سخن، قضیه یاد شده خود، خود را نقض می‌کند. این قضیه متناقض‌نما برای نخستین بار توجه فلاسفه معاصر افلاطون، چون ایوبیولیدس (Eubulides) شاگرد اقلیدس مگاری (Euclides of Megara) را به خود جلب کرد. منازعات و گفت‌وگوهای بسیاری درباره آن درگرفت. شماری آن را متناقض‌نما دانسته و در حل تناقض بدوی کوشیدند و شماری آن را غیرقابل حل انگاشتند. این بحث و مجادله به میان فیلسوفان مسلمان نیز کشیده شد. حتی برخی مدعی‌اند حضرت امام رضا(ع) نیز راه‌حل‌هایی برای آن ارائه کرده‌اند. بسیاری برای تبیین، تقریر و حل این پارادوکس رساله‌ها نوشتند که متأسفانه اندکی از آن‌ها در اختیار است. در دوران معاصر نیز این بحث ادامه دارد و اندیشمندانی چون تارسکی و کریپکی راه‌حل‌هایی ارائه کرده‌اند.

پارادوکس دروغگو یکی از صدها مسئله‌ای است که مرزهای جغرافیایی فلسفی را درنوردیده و ذهن فیلسوفان مختلف را به خود معطوف کرده است و آن چه فراهم آمده حاصل تلاش خرد جمعی بشری است.

دو

نکته دوم که بی‌ارتباط با نکته نخست نیست، این که فلسفهٔ اسلامی به رغم تمامی قوت‌ها و توانایی‌ها غیرقابل انکار به ویژه در حوزه الاهیات به معنای اخص و برخی از مسائل امور عامه، شایسته است در حوزه‌های مشترک از تجربیات و پیشینه الاهیات مسیحی بهره‌مند شود. به عنوان مثال، مقارنه براهین اثبات وجود خدا، چون: برهان صدیقین فلاسفه مسلمان و برهان وجودی آنسلم و دیگر فیلسوفان مسیحی رهاوردهای میمونی را به همراه خواهد داشت. اساساً برخی از شبهاتی که در دوران معاصر فراروی

فیلسوفان مسلمان قرار گرفته و آن‌ها را به چالش کشیده، مسائلی هستند که در گذشته فیلسوفان مسیحی با آن دست و پنجه نرم کرده‌اند. در حوزه‌هایی هم‌چون مباحث معرفت‌شناسی که فلسفه اسلامی حضور جدی نداشته، این ضرورت دو چندان احساس می‌شود.

سه

هرچند کارل پوپر اصل ابطال‌پذیری را به عنوان شاخصه و عیار علمیّت طرح کرد و این رأی در حوزه معرفت‌شناسی پسینی [= فلسفه علم] هم‌چنان موضوعِ ردّ و قبول فیلسوفان است، اما این اصل، الهام‌بخش و تأکیدکنندهٔ مسئله‌ای بسیار مهم و چه بسا اجماعی در همه حوزه‌های دانش و معرفت است و آن این که، حیات و بالندگی معرفت در گرو حضور و رونق بازار نقد است و در غیاب نقد از غروب اندیشه باید در هراس بود. خشونت، جزم، جمود و تعصب، آفت اندیشه است.

شبهه‌ای را که ابن‌کمونه جسورانه و عامدانه در حوزه توحید باری طرح کرد. فیلسوفان مسلمان را قرن‌ها به چالش واداشت، اما رهاورد آن چیزی جز استحکام اندیشه‌های توحیدی نبود. تألیف رساله *تهافت‌الفلاسفه* توسط غزالی و تشکیک او در حجیت و کارایی برهان و مسائل یقینی و بنیادین فلسفی که نخستین واکنش در برابر آن، پاسخ ابن‌رشد و زایش اثر شگرف و سترگ *تهافت‌التهافت* بود، فضا را برای تردید و تأمل در مسلّمات فلسفی باز کرد و ناخواسته باعث رشد فلسفه اسلامی گردید و عنصر کشف و شهود توانست به عنوان اسلوبی در کنار برهان ـ بل فوق آن ـ عرض اندام کند.

۳. نگریستن از بیرون

یک

با نگاهی گذار به تاریخ پرفراز و نشیب فلسفه و جریان‌های فلسفی، با سه گروه عمده مواجه می‌شویم:

گروه نخست که بیشینهٔ فیلسوفان در این گروه جای می‌گیرند، شیفته و دلباختهٔ دیگر متفکران هستند و استقلال در رأی ندارند و آثار این گروه، بیشتر حاشیه و شرح نوشته‌های دیگران است و تنها نقش آن‌ها در جریان فلسفه، تبیین و تشریح نکات تاریک و مبهم آموزه‌های فلسفی دیگران است. گروه دیگر از فیلسوفان که شمار آن‌ها

اندک است، گرچه توان ارزیابی و نقادی دیدگاه‌ها و نظریه‌های فلسفی را دارند، اما اندیشه‌های فلسفی آنان در حدّ و قوارهٔ یک نظام منسجم فلسفی نیست. دسته سوم که از گروه دوم نیز بسی کم‌شمارترند، فیلسوفان صاحب‌فکر و دارای نظام فلسفی خاص و متمایزاند. چهره‌هایی چون: فارابی، ابن‌سینا، سهروردی، خواجه‌نصیرالدین طوسی و ملاصدرای شیرازی از این دسته‌اند. هر یک از این فرهیختگان نام‌آور، شاخصه‌های خود را دارند و نقشی ویژه در زایش فلسفه و رشد و بالندگی آن داشته‌اند.

در این میان، جایگاه خواجه‌نصیرالدین طوسی از چند وجه ممتاز و حائز اهمیت است:

۱. وجه تبیینی: از آنجا که مهم‌ترین دستگاه فلسفی دوران خواجه، حکمت سینوی بوده است، بخشی از نوشته‌های وی، شرح آموزه‌های فلسفی ابن‌سینا، بویژه کتاب *اشارات و تنبیهات* است.

۲. وجه دفاعی: او در دورانی می‌زیست که فلسفهٔ اسلامی در کسوت حکمت سینوی، آماج حملات سهمگین تشکیک‌های متکلمان و دین‌پژوهانی چون غزالی، فخر رازی و ابوالبرکات بغدادی بود و می‌رفت تا در این چالش، بنای رفیع فلسفه فروریزد. خواجه‌نصیر کتابی را در نقد *المحصل* امام فخر رازی و در دفاع از ساحت فلسفه با نام *تلخیص‌المحصل* به رشتهٔ تحریر درآورد.

۳. کلامِ فلسفی: دفاع از فلسفه و کوشش‌های فلسفی او در برابر متکلمان، دانش کلام را وارد مرحله نوینی کرد. رهاورد رویکرد فلسفی وی به کلام، زایش و رویش «کلامِ فلسفی» بود. خواجه‌نصیرکلام را صبغه‌ای فلسفی بخشید. دو شاهکار بزرگ خواجه؛ کتاب *تجریدالاعتقاد* به عربی و رسالهٔ *فصول* به فارسی حاصل این کوشش است که گونه‌ای جدید از کلام و دین‌پژوهی استدلالی را عرضه می‌کند.

دو

فلسفهٔ اسلامی در روزگار کنونی سخت نیازمند بازخوانی است. بدون شک، نگاهی بیرونی و تاریخمند به ساحت فلسفه و خردورزی و خردمداری اندیشمندان مسلمان و تبدیل جزءنگری به کل‌نگری و جایگزینی وحدت به جای کثرت، رهاوردهای میمونی را به همراه خواهد داشت، خلأها و کاستی‌ها را در کنار توانمندی‌ها نمایان خواهد کرد و راه را برای رشد و تعالی فلسفهٔ اسلامی هموار خواهد نمود.

۴. فهم فلسفه، نقد فلسفه

کسانی را که به نوعی با فلسفه سروکار دارند، می‌توان در چند گروه جای داد:

۱. متعلمان: کسانی که قدم در وادی پر پیچ و خم و دشوار فراگیری فلسفه نهاده‌اند تا به معرفتی درست از چیستی، آغاز و انجام هستی دست یازند. اینان می‌بایست، پیش از ورود به فلسفه، آشنایی و احاطهٔ کامل به مبانی آن به‌ویژه علم منطق داشته باشند و با ذهنی آبدیده و ورزیده و مهذّب وارد این عرصه شوند.

۲. معلّمان: کسانی که عهده‌دار تدریس آموزه‌های فلسفی و انتقال آن به مخاطبان و دانشجویانند. بدیهی است شرط اساسی آموزش فلسفه، فهم فلسفه است. چه تا کسی خود فلسفه را فهم نکند، نمی‌تواند آن را به دیگری بیاموزد.

۳. شارحان: کسانی که به دلیل برخورداری از فهم درست یک آموزه یا نظام فلسفی، به شرح و تبیین آن می‌پردازند. معمولاً برترین شارحان کسانی‌اند که بی‌واسطه از محضر یک فیلسوف بهره برده‌اند. چه بهترین مفسّر یک اندیشه، صاحب آن اندیشه است. میرسیّد احمد علوی از شارحان اندیشه‌های میرداماد را می‌توان از این دست به شمار آورد. در رتبهٔ بعد کسانی قرار دارند که از طریق آثار یک فیلسوف یا شاگردانش، به شرح اندیشه‌های وی می‌پردازند. شاید بتوان ابن‌رشد از شارحان به نام فلسفه ارسطویی را از این گروه دانست، امّا آنچه مهم است این که معمولاً شارحان نگاه انتقادی ندارند، بلکه از منظری تأییدی و تفسیری به آموزه‌های یک فیلسوف می‌نگرند.

۴. منتقدان: بسیار کم‌اند آنان که توان یافتن کاستی‌ها و قوّت‌های یک نظریه یا مسئله فلسفی را دارند و با طرح خلأها و نادرستی‌ها، درصدد جای‌گزینی درستی‌هایند، و بدین ترتیب، بر بالندگی و زایندگی‌اش می‌افزایند. انگیزهٔ این گروه نه تخطئهٔ گوینده بلکه تحلیلِ گفته است. از این رو، باز مهمترین مقدّمهٔ نقد فلسفه، فهم فلسفه است و کارایی آن به انگیزهٔ منتقد.

از میان بهترین منتقدان تاریخ فلسفه، می‌توان به امام محمد غزالی و شیخ شهاب الدین سهروردی اشاره کرد. غزالی نخست به آموختن فلسفهٔ متداول عصر خود ـ یعنی فلسفهٔ مشّائی ـ پرداخت و با تألیف کتاب *مقاصد الفلاسفه* اثبات کرد از فهم بالایی برخوردار است و به عمق آموزه‌های مشّائی دست یازیده است. سپس با تألیف *تهافت الفلاسفه* به نقد فلسفه پرداخت. سهروردی نیز از همین الگو پیروی کرد. نخست آثاری چون *المشارع و المطارحات* را به رشتهٔ تحریر در آورد و سپس با ارائه حکمت اشراق به

نقد حکمت سینوی پرداخت. از این روست که نقدهای این دو، پس از گذشت قرن‌ها همچنان تازه و با طراوت است و در جای خود اثرگذار.

۵. مبدعان: منظور آن دستهٔ اندک از فلسفه ورزان‌اند که خود صاحب سبک و اندیشه‌اند و در تاریخ فلسفه، به عنوان قلّه‌ها و سرچشمه‌های جریان‌های فلسفی به شمار می‌آیند. فیلسوفانی چون ابن‌سینا، سهروردی و ملاصدرا از این دسته‌اند؛ کسانی که نظام فلسفی جدیدی را ارائه کردند و فلسفه را در مسیر رو به رشد، گامی به جلو راندند.

۶. مؤلفان: گروه‌های چهارگانهٔ پیشین یا توان نگارش فلسفی دارند و یا به دلایل گوناگون این گونه نیستند. بنابراین، فرآیندهای فلسفی – یا به دیگر سخن فلسفه‌ورزی ـ را می‌توان در آموزش فلسفه، شرح فلسفه، نقد فلسفه، نوآوری در فلسفه و نگارش فلسفه خلاصه کرد. از این میان، آنچه اهمیت بیشتر دارد، نقد فلسفه است که در جای خود مستلزم زایش و نوآوری در فلسفه نیز هست، و مقدمّه اساسی چنین فعّالیتی، فهم فلسفه است.

امّا مقصود از فهم فلسفه معنایی وسیع‌تر از فهم عرفی و مصطلح آن است. منظور آن است که با مطالعهٔ یک اثر فلسفی در یابیم، نویسنده ۱. چه نوشته؟ (مطلب ما)؛ چیستی فلسفه ۲. چرا نوشته؟ (مطلب لِمَ)؛ چرایی فلسفه ۳. برای که نوشته؟ (مطلب لِمَن)؛ مخاطب فلسفه ۴. به چه شیوه‌ای نوشته؟ (مطلب کیف)؛اسلوب و روش فلسفه.

متأسفانه با وجود اهمیت فهم و نقد فلسفه، سال‌هاست که فلسفه‌ورزانِ ما با موانع جدّی مواجهند. در بسیاری از موارد ما نمی‌دانیم یک فیلسوف چه نوشته؟ به چه انگیزه-ای نوشته؟ برای چه کسانی نوشته؟ و به چه شیوه‌ای نوشته؟ با این حال مدّعیِ فهم اندیشه‌های اوییم. در بسیاری از اوقات از نقد هراسانیم و در بسیاری از موارد به جای مؤلَّف به نقد مؤلِّف می‌نشینیم. براستی اگر از یک منظر آسیب‌شناسانه به این مقولهٔ معرفتی نگاه کنیم، چه موانعی فراروی جامعهٔ فلسفه‌ورزان ماست؟

شاید به طور فهرست‌وار این موانع عبارت باشند از:

۱. ناآشنایی با زبان فیلسوف به معنای عام: مانند مواجههٔ یک دانشجوی فلسفهٔ ناآشنا به زبان عربی با متون فلسفی به یادگار مانده از میرداماد و مواجهه یک دانشجوی فلسفه ناآشنا به زبان آلمانی با آثار فلسفی مارتین هایدگر فیلسوف دشوار نویس و دشوارگوی آلمانی. این‌جاست که جایگاه و منزلت مترجمان متون فلسفی آشکار می‌شود. یکی از انتقادهایی که بر داشته‌های فلسفی استاد شهید مطهری از اندیشه‌های

فیلسوفان غربی وارد کرده‌اند، همین است که ایشان به‌رغم هوش و استعداد و فهم فلسفی بسیار بالا، به دلیل ناآشنایی به زبان فلاسفه غرب، درک کامل و مطابقی از آموزه‌های آنان نداشتند.

۲. ناآشنایی با زبان فیلسوف به معنای خاص: یعنی ناآشنایی با اصطلاحات و شیوهٔ خاصّ نوشتار و گفتار یک فیلسوف. بدون شک در صورتی که با اصطلاحات خاصّ فیلسوفی چون هایدگر آشنا نباشیم، هیچ گاه نمی‌توانیم به فهم آموزه‌های فلسفی وی دست یابیم و به جهان اندیشه‌گی‌اش گام نهیم تا چه رسد به نقد آن .

۳. اسطوره‌سازی: یکی از موانع فهم اندیشه‌های یک فیلسوف و نقّادی او، آن است که وی را فراتر از نقد و فهم خویش بدانیم. وی را در قلّه‌ای دست‌نیافتنی قرار داده و به اصطلاح از او یک اسطوره بسازیم. دوران فترت فلسفه از زمان ابن‌سینا تا سهروردی از این سنخ است. چه در این فاصلهٔ زمانی چند صد ساله، فلسفه‌ورزان مقهور اندیشه‌های حکیم سترگی چون ابن‌سینا بوده و آن را غیر قابل تردید می‌انگاشتند، و همین نیز باعث شده بود تا قرن‌ها فلسفه رشد و بالندگی به خود نبیند. هنگامی که این اسطوره توسّط ابر مردانی چون غزالی و سهروردی شکسته شد، زمینهٔ زایش نظام فلسفی جدیدی موسوم به حکمت اشراق مهیّا گردید.

۴. ناآشنایی با مبانی فلسفی: آموزه‌ها و دستگاه‌های فلسفی مبتنی بر یک سری از مبانی خاص و مقدّمات عام است. بی‌شک راه ورود بدان‌ها و فتح آن قلّه‌ها، بدون برخورداری از درک صحیح مبانی و مقدمات یاد شده میسور نیست. به عنوان، مثال منطق– دانشی که درست اندیشیدن را می‌آموزد– از مبانی عام هر تلاش عقلانی به‌ویژه فلسفه است. از این رو، بدون آشنایی با قواعد منطقی، ورود به جهان فلسفی امکان‌پذیر نیست.

۵. نگاه تاریخی نداشتن: امروزه یکی از نکات بسیار بدیهی در حوزهٔ معرفت‌شناسی، آن است که معرفت، حاصل تلاش جمعی بشر است و معارف از یک مسیر طولی زاده می‌شوند. تولّد هر نظریهٔ جدید، از یک پشتوانهٔ تاریخی برخوردار است. اندیشه‌ها و آموزه‌ها درهم اثر می‌گذارند و از یکدیگر متأثّر می‌شوند. و از تعارض و تقابل آن‌هاست که رهیافت‌ها و رویکردهای جدید متولّد می‌شوند. از این رو، چگونه می‌توان یک آموزه یا مدرسهٔ فلسفی را به طور مجرّد و بدون لحاظ بستر و پیشینهٔ تاریخی لحاظ و فهم کرد.

۶. تقدّس‌گرایی: برخی از فلسفه‌ورزان مسلمان به بیراهه رفته و چنین انگاشته‌اند که فلسفهٔ اسلامی جزئی از آموزه‌های دینی است. بنابراین، همانند آموزه‌های دینی مقدس است. در نتیجه هیچ‌گونه تردید، بحث و نقد در آن راه ندارد. غافل از این‌که بسیاری از مباحث و مسائل فلسفی ارتباط و پیوندی با آموزه‌های دینی ندارد. مباحثی چون: اصالت وجود، اشتراک معنوی وجود، جواهر و اعراض، ماده و صورت و... چه ارتباطی با کتاب و سنّت دارند؟ نیز در مباحثی چون الاهیات به معنای اخصّ به فرمان مولویِ شارع مقدس، باید با گفت‌وگو، تشکیک و استدلال وارد شد. این‌جا جای تعبّد و تقدّس نیست.

۵. اندیشهٔ جزمی، جزم‌اندیشی

فیلسوف مسلمان در تمامی مسائل به دنبال باور یقینی و مطابق با واقع است. وهم، تردید، گمان، برای او راه‌گشا نیست. یقینِ ناب و خالص، تنها خواستهٔ اوست. «شاید»، «اگر»، «گویا» دردی را درمان نمی‌کند. این گونه رویکردها، نمی‌تواند تصوّرات بنیادین را به تصویر بکشد و تصدیقات مبنایی را به اثبات رساند و زیربنایی مستحکم و قابل اعتنا برای هرم معرفتیِ فیلسوف باشد.

او می‌داند برای رسیدن به یقین به واقع و روایت و خوانشِ نفس‌الامر، هم باید مادهٔ تفکّراتش درست باشد و هم صورت. به دیگر سخن: او می‌داند اگر قواعد منطقی را درست به کار بندد و از موادّ درست بهره‌مند شود، دیگر جایی برای شک و تردید و شاید نیست و قطعاً به هدف نایل می‌آید.

این خواسته و شیوهٔ تمامی فیلسوفان مسلمان اعم از فارابی، کندی، ابن‌سینا، شیخ اشراق، صدرای شیرازی و... با تمامی تفاوت‌هایی است که در نظام‌های فلسفی آنها وجود دارد. اما آیا همهٔ آنها به این مهم دست یازیده‌اند؟ مسلماً خیر. آشکارترین شاهد آن، اختلاف‌های بسیاری است که از دیرباز میان نحله‌ها و مدرسه‌های فلسفی به چشم می‌خورد.

اما آیا اختلاف آنها در درستی شیوهٔ انتخابی‌شان خللی وارد می‌سازد؟! آیا یقین خواهی و برهان‌جویی به معنای دگماتیسم و جزم‌اندیشی است؟! آیا تفاوتی میان اندیشهٔ جازمانه و جزم‌اندیشی وجود ندارد!؟ آیا به دنبال اندیشهٔ جزمی و یقینی بودن به معنای فرورفتن در گرداب هولناک دگماتیسم است!؟ آیا این یک آسیب روش‌شناسی است که فیلسوف مسلمان در تمامی مسائل در پی یقین باشد و استدلال‌های خود را بر پایهٔ مفاهیم و گزاره‌های بدیهی استوار سازد!؟

اگر چنین باشد ریاضیات و هندسه، و ریاضی‌دانان و هندسه‌پژوهان نیز در این عارضه با فلسفه و فیلسوفان مسلمان مشترکند. با این وجود تاکنون مشاهده کرده‌اید کسی ریاضی‌دانی را به دلیل استناد به برهان و یقین و جزم‌گرایی به دگماتیسم متهم کند؟

متأسفانه برخی از دگراندیشانِ معاصر بر این گمانه‌اند که فلسفهٔ اسلامی دچار دگماتیسمِ روش‌شناختی شده است! «بدین معنا که مثلاً وقتی در فلسفه اسلامی به انتهای یک بحث می‌رسید، گویا پروندهٔ این بحث کاملاً بسته می‌شود. شما وقتی با سنّت فلسفهٔ انگلیسی برخورد می‌کنید، مثل بارکلی، هیوم، لاک، راسل و... اگر نوشتارِ ایشان را تحلیل بکنید، درمی‌یابید قیدهایی مانند «شاید»، «احتمالاً»، «چنین به نظر می‌رسد»، «ظاهراً»، «می‌توان گفته که»، «شاید بشود ادعا کرد» و... قیدهایی دال بر احتمال و عدم تیقن و قطعیت، به فراوانی قابل مشاهده هستند.

همچنین درمی‌یابید یک بحث با سؤال‌هایی تمام می‌شود که مخاطب را به احتمالی بودنِ بحثِ صورت گرفته آگاه می‌کند. در حالی که در فلسفهٔ اسلامی و متون آن با چنین مسائلی برخورد نخواهید کرد و این ناشی از دگماتیسمی است که در این فلسفه وجود دارد. مبنای این نظریه در فلسفهٔ اسلامی عبارت است از اینکه به لحاظ معرفت‌شناسی، فیلسوفان مسلمان، مبناگرا (Foundationalismy) هستند.»

اگر از نگاه این عده به دنبال یقین و اندیشهٔ جزمی بودن، دگماتیسم و مبناگرایی است، فیلسوف مسلمان هیچ ابایی از این ندارد که به این معنا دگم و مبناگرا باشد.

اگر از نگاه این عده در باورهای اساسی و تصدیقات بنیادین به دنبال فرضیه‌سازی و «شاید» و «گویا» بودن، ایده‌آل و ارزشمند و روش منطقی است، فیلسوف مسلمان هیچ ابایی ندارد که چشم بر چنین ایده‌آل توهمی ببندد.

پی‌نوشت

۱. نوشتار حاضر، درواقع برخی از یادداشت‌های نگارنده است که تحت عنوان سخن سردبیر مجله *کتاب ماه فلسفه* پیش از این منتشر شده است.

قواعد نقد ادبی از فلسفه تا علم

● **سید قطب**
● **ترجمهٔ محمد باهر***

اشاره:

سید قطب (۱۹۰۶ – ۱۹۶۶) نویسنده و نظریه‌پرداز پرآوازهٔ مصری است که آثار بسیاری را از خود بر جای نهاده است. آثار و نوشته‌های سید قطب بیشتر در زمینهٔ نقد و تحلیل و تعلیم و تربیت و اندیشه‌های دینی و اجتماعی است، و در نوشته‌هایش کوشیده است با استناد به آیات قرآنی پاسخی مناسب برای مشکلات جوامع اسلامی بیاید. او در سال ۱۹۵۱ به جنبش اخوان المسلمین مصر پیوست و در سال ۱۹۶۶ همراه با دیگر رهبران و اعضای فعال این جنبش دستگیر و به اعدام محکوم شد.

از آثار او که برخی از آنها نیز به زبان فارسی ترجمه شده است می‌توان به تفسیر *فی ظلال القرآن الکریم*، *معالم فی الطریق*، *العدالهٔ الاجتماعیهٔ*، *التصویر الفنی فی القرآن*، *النقد الادبی أصوله و مناهجه*، و... اشاره کرد.

آنچه در پی می آید ترجمهٔ بخشی از کتاب اخیر یعنی *النقد الادبی أصوله و مناهجه* است. عنوان این بخش در کتاب *قواعد النقد الادبی بین الفلسفهٔ و العلم* (ص ۱۱۹ – ۱۲۸) است و ترجمهٔ حاضراز روی چاپ هشتم این اثر (۱۴۲۴ ه. ق / ۲۰۰۳ م، قاهره، دارالشروق) صورت پذیرفته است.

***

* مترجم و پژوهشگر متون ادبی.

ادبیات یکی از هنرهای زیبا است، و این هنرها عبارتند از: موسیقی، نقاشی، پیکرتراشی و ادبیات، و بر همه این هنرها این تعریف منطبق است: بیان تجربه‌ای احساسی در قالبی الهام‌آمیز. پس هدف نخستین این هنرها به تصویر کشیدن و تأثیرگذاری است؛ به تصویر کشیدن احساسات، گرایش‌های درونی و عواطفی که روح هنرمند را آشفته کرده، و تأثیرگذاری بر آنان که دستاورد هنری هنرمند را به مطالعه می گیرند و در آن تأمل می کنند تا از این رهگذر با او در احساساتش شریک شوند و در خود همان تجربهٔ احساسی را بازیابند که او را آشفته ساخته است.

البته ابزار بیان و تعبیر هنری در هر یک از این هنرها با دیگری متفاوت است. این ابزار در موسیقی اصوات و فاصله‌هاست، در نقاشی رنگ‌ها و خط‌ها، در پیکرتراشی حجم‌ها و شکل‌ها ، و در ادبیات واژگان و عبارت‌هاست.

با توجه به اینکه تمامی این هنرها به اصلی واحد بازمی گردند که همان احساس است، و با توجه به اینکه همهٔ آنها هدفی واحد دارند که همان تأثیرگذاری است، برخی از مباحث این هنرها بر پایهٔ قواعدی استوار است که برای همهٔ آنها وضع شده، و از آن به عنوان یکی از مباحث زیبایی‌شناسی یاد می شود.

در گذشته از آنجا که فلسفه بر اندیشهٔ بشری چیره بود، برخی از فیلسوفان همچون افلاطون و ارسطو گرایش داشتند تا این قواعد را در چارچوب فلسفه استوار سازند، و هرچند که آن دو در نگرش و ارزیابی با هم اختلاف نظر داشتند، اما رویکرد هر دو آنها رویکردی فلسفی بود، و همین رویکرد تا دورهٔ رنسانس رویکرد غالب به شمار می‌رفت. در دورهٔ رنسانس علم رفته رفته همگامی و مشارکت خود را با فلسفهٔ نظری در دستیابی به جایگاه و مرکزیت خود آغاز کرد، و پس از مدتی شاخه‌های گوناگون رویکردهای علمی سر برآورد و علوم طبیعی، زیست‌شناسی، و روان‌شناسی پدیدار گشت.

در تمامی این مراحل، یعنی مرحلهٔ چیرگی فلسفه بر اندیشهٔ بشری، مرحلهٔ چیرگی دانش‌های طبیعی، زیست‌شناسی و روان‌شناسی قواعد نقد هنری تحت تأثیر این جریان‌ها قرار داشت، و در این میان برخی مکتب‌ها با تکیه بر این تأثیرپذیری عام فکری پدید آمد.

در نقد عربی قدامهٔ بن جعفر در تلاشی نافرجام کوشید تا قواعد نقد را بر پایه‌های فلسفی و منطقی استوار سازد. پس از او عبدالقاهر جرجانی درصدد برآمد تا پژوهش روانشناسانه را به گونه‌ای سامان‌یافته وارد نقد کند، اما هیچ کس پس از او این تلاش

را پی نگرفت و کوشش او در گام‌های نخست که در سنجش با روزگار او گام‌های بلندی به شمار می‌رفت، ناکام ماند.

پس از آن با آغاز رنسانس جدید در میان تازیان، قواعد نقد از جریان‌های غالب در اروپا تأثیر پذیرفت، و کتاب *الادب الجاهلی* به قلم طه حسین با تأثیرپذیری از رویکرد پژوهش و نه تحت تأثیر گرایش او در فلسفهٔ دکارت به نگارش درآمد، همچنان که عباس محمود العقاد نیز کتاب *ابن‌الرومی، حیاته من شعره* را با تأثیرپذیری از مباحث تاریخی و زیست‌شناسی و روان‌شناسی، و احمد امین کتاب *فجر الاسلام* را با تأثیرپذیری از روش تاریخی به نگارش درآوردند، و این تأثیرپذیری‌ها رفته رفته در بسیاری از نگارش‌های تازی در زمینهٔ نقد شکل گرفت.

در اینجا باید به آغاز سخن بازگردیم و یادآور شویم که برخی از ناقدان به وضع قواعد عمومی برای نقد هنری و استوار کردن این قواعد بر بر پایه‌های فلسفی، و به ویژه نظریه‌های زیبایی باوررمندند، و با گسترش علم نیز برخی به این باور رسیده‌اند که باید این قواعد بر پایه‌های علم، به ویژه روان‌شناسی در دوران اخیر، استوار گردد.

هر یک از این رویکردها، چنانچه در عملی ساختن آنها پای مبالغه به میان کشیده نشود، ارزش خود را داراست، و ما در این نوشتار پیش از آنکه از روش‌های نقد ادبی سخن گوییم، به اختصار این رویکردها را بررسی خواهیم کرد.

رویکرد فلسفی

پی‌ریزی قواعد نقد هنری بر پایه‌ای از فلسفه گرچه ممکن است در گسترش دورنماهای هنر به عنوان ابزاری برای بیان جلوه‌هایی از زندگی و مرتبط با اهداف عمومی و والای آن سودمند افتد، و آن از جایگاهی ویژه در تفسیر آغاز و انجام زندگی انسانی و وجودی ـ که مادهٔ اصلی فلسفه به شمار می‌رود ـ برخوردار باشد، اما در خارج از این چارچوب نه اطمینان‌بخش است و نه ضمانتی برای آن وجود دارد. در این باره کافی است آنچه را که موجب شکل‌گیری نظریهٔ فلسفی افلاطون و نظریهٔ ارسطو شد، مثال آوریم. بنابر نظریهٔ افلاطون دربارهٔ "مُثل"، اشیای خارجی را حقیقتی نیست و این اشیا حقیقت خود را از "افکاری" به دست می‌آورند که بیانگر آن حقیقت‌اند، و این همان مُثل است. افلاطون بر این باور است که "شیء" تقلیدی از مثل است و تصویری که صورتگر و شاعر از آن ارائه می کنند تقلیدی از تقلید است، و از این روی نیازی بدان نیست و هر چیزی که بیانگر اندیشه‌ای نباشد سزاوار وجود نیست. پس شعر

که بیانگر چیزی است که آن چیز اندیشه‌ای را بیان می‌کند، کار کم‌ارزشی است و در "مدینهٔ فاضله" بدان نیازی نیست.

البته گفتنی است که ارسطو، شاگرد افلاطون، کوشیده است تا درچارچوب فلسفه به دفاع از شعر بپردازد، ولی او به همین دلیل دچار اشتباه شده، و از شعر غنایی غفلت ورزیده است. ارسطو این نوع شعر را که در شاعری اصل گونه‌های شعری به شمار می‌آید، شعر نمی داند، و از این رو گفته است که شعر حکایت از کردار آدمی است و روا نیست که شاعر از خود برای ما سخن گوید. این لغزشی بزرگ است و از آنجا سرچشمه می‌گیرد که فلسفهٔ ارسطو از گرایش علمی زیست‌شناسانه تأثیر پذیرفته بود. او همچون یک زیست‌شناس که به تقسیم انواع گیاهان و حیوانات می پردازد، به شیوه‌ای تردیدناپذیر هنرها را تقسیم می کند، و چون می‌بیند شعر غنایی تکیه‌ای آشکار به موسیقی دارد، آن را از انواع موسیقی و نه شعر برمی‌شمرد؛ زیرا نقش فصل‌ها در جدا نمودن انواع چنان بر ذهن او حاکم بود که نمی‌توانست شعر غنائی را از موسیقی جدا کند.

در اینجا همچنین می‌توان به تلاش قدامهٔ در تقسیم منطقی شعر به هشت نوع اشاره کرد. او قواعد زیبایی را در شعر بر پایه‌های عقلی استوار ساخت که موجب تباهی تردیدناپذیر شعر می‌شود.

این نمونه‌ها برای نشان دادن لغزش در پی‌ریزی قواعد نقد هنری بر پایهٔ فلسفه و منطق کافی است، و ارتباط میان این قواعد به ویژه با فلسفهٔ زیبایی سخنی است که در واقع به جز گسترش دورنمای هنر و زیبایی فایده‌ای ندارد، اما اگر این قواعد با دقت و وضوح مورد ارزیابی قرار گیرد نتیجه چیز دیگری خواهد بود؛ چرا که نظریه‌های زیبایی همچنان نظریه‌هایی پیچیده و دشوارند که به سختی می‌توان چارچوبی برای آنها در نظر گرفت و یا آنها را روشن و آشکار ساخت، و ارتباط نقد هنری به این قواعد ما را به هیچ روی به ضابطه‌مندی و توضیح حد و مرزهای آن نزدیک نمی‌کند.

رویکرد علمی

بهره‌گیری از شیوهٔ بحث علمی و نظریه‌های علمی بی تردید خالی از فایده نخواهد بود، اما در این میان ناگزیر باید به این نکته توجه داشت که طبیعت علم چیزی غیر از طبیعت هنر است، و میان این دو طبیعت تفاوتی بنیادین به چشم می خورد که به هنگام به کار بستن آنها خود را آشکار خواهند کرد.

شاید روان‌شناسی را بتوان با توجه به طبیعتش نزدیک‌ترین علوم به کارهای هنری به شمار آورد؛ زیرا ماده‌ای که این دانش با آن سر و کار دارد با ماده‌ای که در هنر مطرح است ارتباط دارد و آن عبارت است از احساس و بیان این احساس. البته نباید اشتباه شماری از روان‌شناسان را در اینجا نادیده گرفت؛ اشتباهی که از فریفته شدن آنان به گشایش‌های بزرگ در دنیای روان برخاسته است.

ماده‌ای که دانشمند علوم طبیعی با آن سر و کار دارد، اجسام جامد است. پس او می تواند در علوم طبیعی به قواعد تردیدناپذیر دست یابد؛ زیرا وی می تواند برای رسیدن به تجربیات آزمایشگاهی ماده را آن گونه که می خواهد به تصرف خویش درآورد، و در آزمایشگاه آشکار می شود که حتی این مادهٔ جامد نیز در همهٔ حالات تغییر یکسانی نمی‌پذیرد.

ماده‌ای که زیست‌شناس با آن سر و کار دارد، موجودات زنده است، و از همین رو او می‌تواند به قواعد نسبتاً تردیدناپذیر دست یابد؛ زیرا دخل و تصرف او به هنگام کار آزمایشگاهی محدود است و حکمی که در مورد آن شک و تردیدی نباشد، معقول است.

اما ماده‌ای که روان‌شناس با آن سر و کار دارد شعور، احساسات و آگاهی‌هاست؛ کنش‌ها و پاسخ‌هاست، و تقریباً ناممکن است که آزمایشگر بتواند به تمامی شرایط و ویژگی‌ها احاطه داشته باشد، و همچون دانشمند علوم طبیعی و یا همچون زیست‌شناس بر مادهٔ مورد آزمایش چیرگی و تسلط پیدا کند. پس حکم قطعی و عمومیت بخشیدن به آن در معرض لغزش‌های بسیاری قرار دارد. از این رو بایسته است که روان‌شناسان از وارد شدن در این گونه اظهار نظرها خودداری ورزند.

بنا بر این اعتماد کلی در قواعد نقد هنری به دانشی که نمی‌توان در آن به چیزی قطع و یقین پیدا کرد، لغزشی آشکار است؛ زیرا چه بسا در پس این قطع و یقین حالاتی وجود داشته باشد که قطع و یقین آن حالات را در برنگیرد و از اساس آن قطع و یقین را دگرگون سازد.

رویکرد تاریخی

روش تاریخی نیز در نقد هنری ارزش خود را دارد، اما در محدوده‌ای خاص؛ زیرا این روش نه به تنهایی و نه با افزودن پژوهش روان‌شناسی توانایی تفسیر کامل اثر هنری را ندارد، گرچه برخی از پیچیدگی‌هایی که اثر هنری را فرا گرفته یا موجب

شکل‌گیری آن شده و یا آن را دگرگون ساخته می تواند آشکار سازد. شاید مثالی در این باره سخن ما را بیشتر آشکار کند:

پژوهش تاریخی هنر بر آن است تا هنرمند و اثر او را رویدادی تاریخی و ساخته و پرداختهٔ شرایط عمومی تاریخی برشمارد و آن را به عنوان پدیده‌ای از پدیده‌های محیط بداند که شکل‌گیری آن ناگزیر در لحظه‌ای بوده که ظهور آن ضرورت یافته است.

پژوهش روان‌شناسانه نیز بر آن است تا اثر هنری را پدیده‌ای از پدیده‌های حالت روانی هنرمند و واکنشی مشخص به کنش‌های معین به شمار آورد، و در این میان پژوهشی تحلیلی با نام عقده‌های روانی درصدد برآمده است تا چگونگی شکل‌گیری اثر هنری و انگیزه‌هایی که آن را به وجود آورده و آن را دگرگون ساخته آشکار کند.

عباس محمود عقاد در کتاب خود *شاعر الغزل عمر بن ابی ربیعهٔ* هر دو روش را با هم به کار گرفته است. او از یک سو ثابت کرده است که پرداختن به غزل در محیط زندگی حجاز در آن روزگاران نیازی طبیعی بوده و عمر بن ابی ربیعهٔ به طور طبیعی به این نیاز پاسخ گفته و از این رو شاعر، پدیده‌ای تاریخی است و از سویی دیگر از "روان" عمر بن ابی ربیعهٔ و ویژگی‌های آن سخن به میان آورده و برای او طبیعتی زن‌گرایانه ثابت کرده و او را شاعری اهل عشق‌بازی با زنان و نه شاعری عاشق‌پیشه معرفی کرده، و چنین افزوده: محیط پرتجمل زندگی شاعر در گرایش‌ها و رویکردهایش تأثیر گذارده است، و این گونه عقاد به تحلیل روانی و چگونگی رفتار او پرداخته است.

داوری‌ها تا اینجا درست و برکنار از لغزش است؛ زیرا از محدودهٔ خود یعنی بررسی محیطی که در آن اثر هنری پدید آمده – فراتر نرفته است، اما اگر منظور از پژوهش تاریخی و بررسی روانی ریشه‌یابی طبیعت هنری شاعر و عوامل سازندهٔ آن باشد، از مرزهای خطاناپذیر آن فراتر رفته‌ایم.

هیچ یک از این شرایط و ویژگی‌ها نمی‌تواند پاسخ این پرسش باشد که: به چه دلیل طبیعت هنری شاعر باید با آن شرایط منطبق باشد؟ شاعر در این میان تنها کسی نیست که چنین شرایط و ویژگی‌هایی بر او منطبق است و طبیعت زن‌گرایانه در او دیده می‌شود.

این راز موهبت هنری است که نه پژوهش تاریخی و نه بررسی روانی می‌تواند به آن دست یابد.

در این باره مثالی بیاوریم: متنبّی از خودبزرگ‌بینی رنج می‌برد، و شاید همین ویژگی عامل خودستایی او در شعرش باشد، و شاید هم بتوان همین ویژگی را مثلاً برای فراوانی تصغیر در هجویات او آن گونه که عقاد می‌گوید به عنوان دلیل ذکر کرد، اما این ویژگی نمی‌تواند برای ما نبوغ متنبّی را توجیه و تفسیر کند، و آشکار سازد که از چه سان طبیعت هنری او در این پایه و سطح قرار دارد. نیز نمی تواند برای ما دلیل فراوانی تصغیر را در شعر او بنمایاند و بر ما معلوم کند که او از چه روی این شیوه را برای برتر نشان دادن خود و خوار و کوچک شمردن دیگران برگزیده است. بسیارند شاعرانی که طبیعتی همچون طبیعت متنبّی دارند ولی شیوهٔ او را به کار نمی بندند. افزون بر اینکه بررسی روانی ممکن است بتواند رویکرد عام طبیعت هنری را تفسیر و توجیه کند، اما نوع این طبیعت، درجه، شیوهٔ خاص آن و ... مسائلی است که همواره در خارج از این دایره قرار خواهد داشت.

برای نمونه، امین‌الخولی کوشیده است منشأ رویکرد ابوالعلاء معرّی به عوامل بیولوژیک در جسم و عوامل روانی در احساس او را به عوامل بیولوژیک بازگرداند، اما این کوشش در بررسی طبیعت هنری معرّی چه سودی برای ما دارد؟ هیچ، تنها برخی از رفتارهای او را در زندگی و برخی از رویکردهای هنری او را برای ما توجیه می کند، ولی طبیعت هنری، سطح آن و اسلوب هنری او همچنان در خارج از این دایره قرار خواهد داشت.

ما شاید از این مثال‌ها بتوانیم به بخشی از قصد خود مبنی بر اعتماد به پژوهش-های علمی به منظور نقد هنری دست یابیم؛ پژوهش‌هایی که اگر در محیط دور و گستردهٔ اثر هنری مورد بحث قرار گیرد سودمند و اطمینان‌بخش است، اما اگر به طبیعت هنری و اسلوب هنری و یا به خود اثر هنری برسد ارزش خود را از دست خواهد داد، و در این هنگام ناگزیر باید ابزارهای ناب هنری‌ای را به کار گرفت که بر احساس و ذوق تکیه دارد و یا بر قواعد هنری‌ای استوار است که مستقیماً با ابزارهای هنر و شیوه‌های آن در تعبیر و ارائه پیوند خورده است.

چیستی قواعد نقد هنری

پس از آنچه گفته شد به اصطلاحِ "قواعد نقد هنری" باز می‌گردیم. این قواعد چیست؟ واقعیت آن است که در این میان قدری عمومیت‌بخشی به چشم می‌خورد. هر یک از این هنرها دارای قواعد خاص خود است، و دیرزمانی است که ابزارهای تعبیر در

هر هنری با دیگری تفاوت پیدا کرده است. این در حالی است که تفاوت میان ابزارها بی چون و چرا تفاوت میان شیوهٔ دستیابی به موضوع و بلکه تفاوت در گزینش خود موضوع را اقتضا می کند، و همهٔ اینها در متفاوت بودن قواعد نقد هنری تأثیرگذار است.

ادبیات با واژگان و عبارت‌ها ، نقاشی با رنگ‌ها و خط‌ها، موسیقی با صداها و فاصله‌ها ، و پیکرتراشی و مجسمه‌سازی با حجم‌ها و شکل‌ها به تعبیر و بیان می‌پردازد.

در این میان ابزارها در گزینش موضوع تعیین‌کننده‌اند. ادبیات به طور کلی از حرکت پی در پی تعبیر می‌کند، خواه این حرکت مادی باشد و در خارج انجام پذیرد و خواه احساسی و در خیال نقش بندد، و این با طبیعت تعبیر لفظی به وسیلهٔ واژگان پی در پی در زبان که عهده‌دار توصیف هر یک از جزئیات حرکت پی در پی زمان است، سازگار است، و از همین روست که موضوعات ادبی، همچون شعر، قصه، داستان کوتاه، نمایش‌نامه، ترجمه، خاطره‌نویسی، مقاله‌نویسی و پژوهش و... همگی حرکت در طبیعت و یا حرکت در احساس است.

این ویژگی هنگامی آشکارتر می شود که میان ادبیات و نقاشی و پیکرتراشی به مقایسه برخیزیم. نقاش از آنجا که رنگ‌ها و خط‌هایی ثابت و فضایی محدود در اختیار دارد، موضوعاتی را برمی گزیند که از نظر مکانی ثابت باشند. او منظره‌ها و چشم‌اندازها را برمی‌گزیند، و چنانچه بخواهد یافته‌های احساسی خود و یا مفاهیم مجرد را بیان و تعبیر کند و این یافته‌ها و مفاهیم را به منظره‌ها و چشم‌اندازهای ثابت نسبت می‌دهد؛ زیرا ابزارهایی که بهره‌گیری از آنها برای او امکان‌پذیر است، تنها همین راه را پیش پایش نهاده است. پیکرتراش نیز این‌چنین، و بلکه دست‌بسته‌تر از نقاش است؛ زیرا ابزارها و مواد او نسبت به ابزارها و مواد نقاش از انعطاف و نرمش کمتری برخوردار است. در این باره چنین بپندار که مثلاً نقاش و یا پیکرتراشی بر آن شود تا داستان، زندگی‌نامه و یا نمایش‌نامه‌ای را بیافریند. چنین پنداری ناممکن است؛ چرا که این موضوعات حرکت‌های پی در پی‌اند، و نه منظره‌هایی ثابت.

اما در موسیقی آزادی انتخاب موضوع نسبت به نقاشی و پیکرتراشی بیشتر است، ولی این آزادی به وسیلهٔ قواعد صوت و طبیعت ابزارهای موسیقی محدودیت یافته است. بیشتر موضوعات موسیقی موضوعات تأثیرگذار عمومی و پیچیده‌ای هستند که نه مفاهیم و معانی در آنها مشخص است و نه همچون موضوعات ادبی متوقف بر جزئیات پی در پی اند. موسیقی اگرچه در برخی موضوعات با شعر مشترک است، اما برخی دیگر از موضوعات ادبی را دربرنمی گیرد.

در همین باره گفتنی است که هارمونی و هماهنگی عنصر مشترک همهٔ هنرهای زیبا به شمار می‌رود. هماهنگی صوتی و هماهنگی معنوی در ادبیات ارزشی برابر دارند، و بخش اساسی تعبیرند؛ چرا که دلالت لغوی به تنهایی در کار ادبی کافی نیست. هماهنگی در نقاشی نیز چنین است و وجود دارد، ولی در این هنر چشم به جای گوش تشخیص آن را بر عهده دارد، و باید آن را در هماهنگی رنگ‌ها و خط‌ها جست و جو کند. در پیکرتراشی هم این‌چنین است، و هماهنگی در این هنر در خمیدگی‌ها و ابعاد و شکل‌ها مورد توجه است. البته باید دانست که هارمونی در این گونه موضوعات کاربردی مجازی دارد، و و این واژه به جای لفظ هماهنگی به کار رفته است، و همواره هر هنری ویژگی‌های خود را داراست. هارمونی به معنای واقعی جز در موسیقی، به طور کامل، و جز در اوزان شعر و آهنگین کردن نثر، به طور جزئی، تحقق نمی‌یابد.

با اینکه تفاوت ابزارها در هنرها برخاسته از تفاوت در موضوعات مطرح در هر هنری است، این احتمال وجود دارد که ممکن است بتوان موضوعاتی یافت که در همهٔ هنرها یکی باشد، و همهٔ آنها بتوانند از آن تعبیر کنند، اما این مسئله تفاوت‌های میان آنها را از میان نمی‌برد و باعث نمی‌شود که قواعد نقد در همهٔ آنها یکی باشد. پس ابزارها همچنان که موضوع را مشخص می‌سازند شیوهٔ رسیدن به موضوع و مسیر آن را نیز نشان می‌دهند.

در همین باره فرض کنیم طوفان موضوع مشترکی است که هنرهای چهارگانه بر آنند تا از آن تعبیری ارائه کنند. در ادبیات به ادیب این اجازه داده شده است که او موضوع خود را از نخستین چشم‌اندازش بی‌آغازد. او آرامش پیش از طوفان را توصیف می‌کند و به جلوه‌ها و نمودهایی از آن در وزش نسیم و جا به جایی شاخه‌های درختان و تنفس موجودات و... می رسد و پس از آن به توصیف بر پا شدن گرد و غبار و وزش تندباد و حرکت دیوانه‌وار درختان و گریز موجودات وحشت‌زده و سپس به بیان واپسین نمودها و جلوه‌های طوفان... می‌پردازد و و در ادامه از چگونگی بازگشت آرامش و وزش دوبارهٔ نسیم سخن به میان می‌آورد و او در این میان گاه میان نمودها و جلوه-های طبیعی و احساسات آدمی پیوند برقرار می‌سازد، و به پایان جزئیات و گزارش‌هایی دربارهٔ موضوع سخن می رسد.

ادیب متناسب با ابزاری که در اختیار دارد ناگزیر باید به دلالت واژگان لغوی و دلالت جمله‌های بیانی خویش توجه کند، و در این میان از گوش‌نوازی و هماهنگی موسیقایی آنها و نیز از خیال‌پردازی‌هایی که از پس این واژگان و عبارت‌ها آشکار می

شود، غفلت نورزد تا از این رهگذر بتواند صحنه‌ای را از طبیعت و از هیجانات احساسی همراه آن در نفوس به طور کامل بیان کند، و در ادامه همهٔ آنها را به دیگران منتقل نماید، و این گونه در نفوس آنان تأثیر مشخصی را برانگیزد که از الهام‌بخشی تعبیر و بیان تأثیرگذار برمی‌خیزد.

اما اگر نقاش بر آن شود تا تعبیری از طوفان ارائه کند، برای او دیگر فرصت این چنین مهیا نیست که بتواند به ترتیبی که گفته شد، به موضوع بپردازد، و اگر برای بیان آن همین شیوه را برگزیند ناچار باید ده‌ها تابلوی نقاشی پی در پی بیافریند، که تازه پس از آن هم در رسیدن به مقصود ناکام خواهد ماند. زیرا او خواسته است که از حرکت پی در پی تعبیر کند، ولی مجال و گسترهٔ او چشم‌اندازهای ثابت است، و طبیعت ابزاری که در اختیار اوست جز انتخاب تصویری ثابت و واحد که در یک نگاه طوفان را به یاد آورد، چاره‌ای برای او نمی‌گذارد. او برای مثال می‌تواند وزش تندباد را برگزیند و انسانی را به تصویر کشد که لباس‌های او در اثر حرکت شدید باد به هم پیچیده شده و چهره و حالتش گویای وزش طوفان است. او نیز می‌تواند در یک سوی تابلو درختانی را به تصویر کشد که شاخه‌های آنها در اثر وزش طوفان دیوانه‌وار در حرکت به نظر برسد، و یا پرندهٔ شکسته‌بالی را نقاشی کند که در برابر طوفان سر در گریبان فرو برده است. او همچنین می‌تواند از رنگ‌هایی بهره بگیرد که هم بیانگرچشم‌انداز احساسی و هم تأثیر روانی باشد، و در این میان او می‌تواند برای کامل‌تر شدن تعبیر و اثرگذاری از خطوطی خمیده نیز بهره بگیرد.

آنچه گفته شد طبیعتاً مثالی بیش نیست، و نقاشی در این راستا دارای رویکردهای متفاوتی است، ولی همهٔ آنها محدودیت‌های یادشده را دارند: محدودیت گزینش تصویری ثابت و واحد از چشم‌اندازهای وزش پی در پی تندباد، و نه همهٔ چشم‌اندازهای آن، و محدودیت تعبیر کلی آنی از تأثیرپذیری‌های همراه تندباد، و محدودیت جانشینی رنگ‌ها و خط‌ها به جای مفاهیم و هارمونی.

این فرصت و مجال چه بسا برای پیکرتراش کوتاه‌تر و تنگ‌تر باشد. ابزارهای تعبیری که پیکرتراش در اختیار دارد کمتر است، و او جز ماده‌ای جامد با ابعادی محدود چیز دیگری در اختیار ندارد. او همچنین از تنوع چشم‌اندازهای جزئی و گویایی که در یک تابلو وجود دارد، محروم است. او هم محدودیت‌های نقاش را دارد و هم از به کارگیری رنگ و تنوع چشم‌اندازها محروم است.

اما موسیقی شاید از نقاشی و پیکرتراشی محدودیت کمتری داشته باشد، ولی ابزاری که در موسیقی به کار گرفته می شود صداها و فاصله‌هایی است که شیوهٔ بـه کـارگیری آنها مشخص است، و آن جز ترکیب هماهنگ آهنگ‌ها از صداهای مختلف چیز دیگری نیست تا از تأثیر روانی پیچیده و اجمالی سخن بگوید؛ زیرا دلالت‌های معنوی جزئـی در آهنگ‌ها به طـور کامـل حتـی در موسـیقی غربـی کـه نقـش‌آلات موسـیقی در آن در هماهنگی فکری محدود و مشخص همچـون نقـش بـازیگران صـحنهٔ نمـایش اسـت، وجود ندارد.

آهنگ همچون یک تابلوی نقاشی و یا یک مجسمه می تواند در روح و روان آدمی تأثیری همپایه و یا برتر از تأثیر یک اثر ادبی ایجاد کند، امـا شـیوهٔ هـر هنـری در ایـن اثرگذاری با هنر دیگر تفاوت دارد؛ زیرا شیوهٔ بیان و یا به عبارتی دیگر شیوهٔ پرداختن به موضوع و سر و کار داشتن با آن متفاوت است.

و از آنجا که نقد باید شیوهٔ به کارگیری ابزار ویژهٔ هر هنری را و نیز شیوهٔ پـرداختن به موضوع و سر و کار داشتن با آن را دراختیار داشته باشد ـ و این دو در ارزیـابی دارای ارزش اساسی هستند ـ ناگزیر باید قواعد نقد در هر یـک از هنرهـا بـا دیگـری تفـاوت داشته باشد؛ چرا که قواعد عمومی برای انطباق دقیق با یک اثـر هنـری از شایسـتگی لازم برخوردار نیست، گرچه پاره‌ای از این گونه مسائل در پژوهش تاریخی و یا بررسـی روانی و یا زیبایی‌شناسانهٔ هنرها، یعنی تنها برای بررسی چارچوب‌ها و نه خـود موضـوع، می‌تواند کاربرد داشته باشد.

ادبیات و قواعد نقد

اینک باید به قواعد نقد به طور خاص در ادبیات بپردازیم، قواعـدی کـه بـا ابزارهـا، طبیعت، موضوعات، و شیوهٔ به کارگیری این ابزارها و شیوهٔ پرداختن به موضـوع و سـرو کار داشتن با آن همخوانی و سازگاری داشته باشد.

گذشته از این، اگر به مطالب گفته شده بازگردیم درمی یـابیم کـه مـا بـه تفصـیلی خاص در قواعد نقد ادبی نیازمندیم، چرا که ادبیات هنری واحد نیست. ادبیات مجموعه-ای از هنرهاست: شعر آن هم با گونه‌های متنوع آن، داستان کوتاه، داستان بلند و رمان، نمایش‌نامه، ترجمه، خاطره‌نویسی و مقاله‌نویسی و پژوهش ادبی و... که هر یک از ایـن هنرها شیوه و موضوعات خاص خود را دارد، و چنانچه بخواهیم به طـور دقیـق بـه نقـد هنری بپردازیم باید بدانیم که نقد هنری بر پایهٔ این دو اصل بنیادین استوار شده است.

با توجه به آنچه گفته شد ارزش شیوه‌ای را که در فصل‌های پیشین این کتاب از آن پیروی کردیم آشکار می‌شود. این شیوه با نگاهی خاص و متناسب با طبیعت و ابزار هر یک از هنرهای ادبیات به آنها می‌نگرد و بر حاشیه‌ها و نکات پیرامونی تکیه نمی‌ورزد، و این شیوه‌ای است که ما آن را در نقد ادبی برای خود موضوع ادبی برگزیده‌ایم و از آن پیروی می‌کنیم.

اما از پژوهش‌های تاریخی، روانی، و زیبایی‌شناسانه تنها به آن مقدار بسنده می‌کنیم که چارچوبی برای اثر ادبی به شمار آید و بتواند در فهم آن متناسب با شرایط یاری رساند. اما این مسئله ما را از برخورد با متن و ارزیابی آن با توجه به ارزش احساسی و ارزش تعبیری آن به طور مستقیم، بی نیاز نمی‌کند.

البته این سخن به معنای نادیده گرفتن ارزش و اهمیت این‌گونه پژوهش‌ها، در صورتی که در محدودهٔ اطمینان‌بخش و جایگاه مناسب خود قرار داشته باشد، نیست، و از مجموع آنها می تواند نقد پیشرو و کاملی شکل گیرد که اثر هنری را از تمامی جنبه‌های آن ارزیابی کرده باشد.

آنچه گفته شد سخنی کوتاه بود که ضرورت داشت پیش از پرداختن به شیوه‌های نقد ادبی ـ به‌گونه‌ای مفصل و گسترده در بخش دوم این کتاب ـ بیان شود.

فروید، لاکان، یونگ
و نقد روانشناختی

● کامران پارسی نژاد*

نقد روانشناختی در وادی ادبیات به‌زعم بسیاری از صاحب‌نظران نقش راهنمایی را بازی می‌کند که همزمان می‌تواند هم در دالان‌های هزارتوی نهانخانه نهاد انسان پیش برود و هم در گستره عظیم و ناشناخته عالم ادبیات سیر کند. در این شیوه تحلیل آثار ادبی، مسائل مطروحه با جدل و بحث‌های طولانی همراه هستند و غالباً مسائلی که از ژرفاها و نهانی‌های آدمی خبر می‌دهند به بوته نقد و بررسی سپرده می شوند و در این میان گاه با گره افکنی‌ها، ابهامات و پیچیدگی‌های خاص خود همراه هستند. امروزه منظور از نقد روانشناختی همان نقدی است که پس از طرح آرا و آموزه‌های فروید باب شد و بر مبنای اصول و مبانی روانشناسی نو پی‌ریزی شده است. این درحالی است که در گذشته بیشتر تحلیل‌گرانی که به نقد روانشناختی متمایل بودند، به مسائلی چون قدرت درک، وجدان آدمی، قدرت الهام‌پذیری،... توجه نشان می‌دادند. در صورتی که در تحلیل روانشناختی نو بیشتر از همه ضمیر ناخوداگاه فردی و جمعی درشت‌نمایی شده و به دقت بررسی می‌شوند. هرچند ورود به ساحت درون انسان و شناسایی ساختار روانی و ژرفای جان آدمی کاری بس سخت و صعب می‌نامید و منتقد ادبی در این راستا گاه راه خطا را پیش می گیرد و به بیراهه کشیده می شود و گاه در تبیین چرایی‌های کار خود ناتوان و درمانده می شود. و بدین سان است که تحلیل روانشناختی ادبی بحث-برانگیزترین شیوه به حساب می‌آید، در عین حال که در این وادی گاه سوء استفاده‌هایی

---

* نویسنده و منتقد ادبی.

هم به چشم می‌خورد، این روش نقد علی‌رغم تمامی موانع و پیچیدگی‌هایش مورد توجه بسیاری است. میل شدید به شناخت درون آدمی و کنکاش‌های درونی همواره با انسان بوده و شاید همین مسئله عاملی برای توجه بیش از حد مخاطبان به این وادی باشد.

باید به این مسئله هم توجه داشت که هر شیوه نقد ادبی علی رغم اهمیت و اعتباری که دارد می‌تواند کاستی‌هایی داشته باشد و این‌طور نیست که یک تحلیل‌گر ادبی بتواند بدرستی تنها از یک شیوه و شگرد در ارزیابی یک اثر خاص استفاده کند. از این‌رو بر منتقدان این حوزه واجب است که پس از شناسایی اولیه یک اثر باتوجه به ساختار و بن‌مایه نهفته در آن از شیوه‌های مختلف و مناسب نقد ادبی سود جویند. در عین حال که هر شیوه برای خود محدودیت‌هایی را ایجاد می‌کند. آن‌چنان که در نقد فرمالیستی به مضامین و ایده‌ای مطرح شده در اثر توجهی نمی‌شود و یا در نقد سنتی به پیچیدگی‌های ساختاری و نثر بی‌اعتنایی می‌شود، و اما محدودیتی که شیوه روانشناختی برای منتقد ایجاد می‌کند عدم توجه به عناصر زیباشناختی است و گاه مخاطبان را با مسائل غیرقابل فهم و پیچیده‌ای مواجه می‌سازد.

همان‌طور که پیش از این ذکر شد در قرن بیستم تحلیل روانشناختی با مطرح شدن آرا و باورهای زیگموند فروید و هوادارانش به یک نحله فکری مبدل گشت؛ و از آنجا که بانیان شکل‌گیری این مکتب اصرار شدیدی در کشاندن ادبیات به حوزه روانشناسی داشتند و به نوعی سعی می کردند متون ادبی را تنها از طریق علم روانشناسی آن هم منطبق با آرای فروید تحلیل کنند، سوءتفاهم‌های بسیاری در این حوزه پدید آمد و افراط‌گری‌های این افراد عملاً باعث شد تا سایر سازه‌های به کار رفته درآثار ادبی چون درونمایه، زیبایی‌شناختی، فضا سازی، حالت تعلیق، حادثه... مورد ارزیابی قرار نگیرند.

این در حالی بود که برخی نظریه های فروید مورد قبول عموم قرار نگرفت و حتی عده کثیری به مخالفت علنی با برخی نقطه نظرات فروید همچون نظریه وی پیرامون مسائل جنسی پرداختند. اما فروید نقطه نظرات قابل تعمقی هم داشت که اساس روانشناسی نو بر اساس آن بنا شد.

فروید متخصص بیماری‌های روانی بود و توانست با پشتکار بسیار مکتب روانکاوی را بنیان گذارد. او براین باور بود که نویسندگان، شاعران و هنرمندان از بیماری عصبی رنج می‌برند و آثارشان می تواند بازگوکننده بیماری آنها باشد. فروید معتقد بود این وظیفه روانشناسان است که آثار ادبی را به بوته نقد بسپارند و روان و درون خالقان آثار را ارزیابی کنند. وی گمان می‌کرد بیمارن روانی قادر به استفاده از واژگان مناسب

نیستند. به‌همین دلیل فروید برای کمک به بیماران خود با آنها گفتگو می‌کرد. بر همین اساس او و هوادارانش بر این باور بودند که با مطالعه آثار ادبی و بررسی واژگان بـه کـار رفته، می‌توان به شناسایی نویسنده و مکنونات ذهنی‌اش پرداخت ،چرا که نویسـندگان و شاعران بیمار روانی هستند و از واژگان نادرست استفاده می‌کنند.

در همین بین روان انسان به سه بخش عمده تقسیم گشت: خودآگاه، نیمـه آگـاه و ناخودآگاه. فروید می‌گفت انسان از طریق ضمیر خودآگاه است کـه مـی‌توانـد در کمـال هوشیاری و آگاهانه کارهای خود را انجام دهد. وی همچنین بر این باور بود که بخـش نیمه‌آگاه، محفوظات ذهنی انسان را در برمی گیرد که ظاهراً اطلاعات آن فراموش شده، اما هر دم می تواند به سطح آگاهی راه یابد؛ و اما ضـمیر ناخوداگـاه در نظـر او و سـایر روانشناسان در هاله ای از ابهام به سر می برد وتاکنون از این بخش اطلاع چندانی بـه-دست نیامده است. با این‌حال فروید برای این بخش ناشناخته تعریفی ارائه کرده اسـت. از نظر او ضمیر ناخودآگاه مرکز نگهداری همه اندوخته‌ها، خـاطرات، باورهـا، تـرس‌هـا، خواسته‌ها و هوس‌ها است که به انواع گوناگون یا سرکوب شده‌اند یا فرد مجـال دسـت یازیدن به آنها را نداشته است. طبق نظر او انسان همواره به درگیری‌هـای درونـی خـود بی اعتنا بوده و نخواسته یا نتوانسته تعارضات درونی خود را حتی برای یک بار برطـرف سازد. بر این اساس انسان دچار مشکلات عدیده روانی می شود. او قادر نیست خاطرات و خواسته‌های فردیی که باعث ناراحتی او شده‌اند را برای خود حلاجی کند. لذا همـواره برآن است از این‌گونه مسائل بگذرد. این در حالی است که برخی رویدادهای آزاردهنـده در ضمیر خودآگاه فرد موجود نیست، اما از آنجا که این خاطرات تلخ در ناخوداگـاه فـرد وجود دارد، شخص بدون این‌که از منبع آن اطلاع داشته باشد، در رنج است.

به‌هرصورت انسان از دوران کودکی به بعد به سرکوب امیال یا خواسته هـای خـود می پردازد و سعی دارد حوادث ناگوار گذشـته را رهـا بسـازد. معمـولاً جامعـه، خـانواده، فرهنگ، هنجارها، دین... باعث می‌شوند تا فرد گاهی به امیال درونی خود دسـت نیابـد. شاید الگوهای از پیش تعیین‌شده‌ای که به فرد دیکته می‌شـود بـرای پیشـرفت جامعـه، تمدن و فرهنگ مفید واقع گردد، اما طبق نظر فروید سرکوب خواسته‌های فردی باعث می‌شود تا در درون انسان موجود غریبـه ای ظهـور کنـد و اصـطلاحاً شـخص را دچـار دوگانگی و بیماری چند شخصیتی کند. براین اساس همواره میان ضمیر خوداگاه ـ کـه برای فرد آشناست ـ و میهمان غریبه درون ـ که مدام از او می خواهد به هنجارها پشت

کند و به دنبال امیال درونی‌اش باشد ـ درگیری و کشمکش بزرگی در جریان است و تمام این فعل وانفعلات درونی به نفع انسان نیست .

طرح مسائلی از این دست منتقدان ادبی را در مسیر نه چندان مشخصی قرار داد. این افراد بر اساس تئوری های مطرح شده توانستند بی‌محابا به سراغ شخصیت‌ها، حوادث و مضامین مطرح در آثار ادبی بروند و از این منظر آثارداستانی و شعر را به بوته نقد بسپارد. در این میان به دلیل ناشناخته بودن ضمیر ناخودآگاه برخی از منتقدان ادبی بر آن شدند تا از شیوه‌های فراحسی سود جویند تا رمز و راز این بخش از ذهن را کشف کنند و براین اساس توجیهی برای اعمال و رفتار بشر پیدا کنند.

فروید همچنین زیرساخت شخصیت انسان را به سه بخش‌گونه بندی کرد:

۱. نهاد: (id) منشا نیروی روانی و غرایز است و فعالیتش در راستای کسب لذت و دوری جستن از درد و رنج است.

۲. خود: (Ego) وظیفه اصلی آن کنترل بخش نهاد است . چون آن بخش انسان را به لذت جویی هدایت می کند...

۳. فراخود: (super ego) این بخش نیز وظیفه کنترل نهاد را بر عهده دارد. من طبق نظر فروید با قوانین و هنجارهای اجتماعی مرتبط می شود و در نقش عقل ظاهر می گردد. وظیفه او حفظ تعادل میان نهاد و فرامن است.

اشاره به این نکته ضروری است که درعالم بیداری «خود» پیوسته بر اساس قوانین و هنجارهای اجتماعی انسان را محدود می‌کند و اجازه دست یازیدن به تمامی امیال درونی را نمی‌دهد. اما در عالم خواب و رؤیا این محدودیت‌ها بر داشته می شود و فرد می‌تواند به همه خواسته‌های «نهاد» دست یابد.

طبق نظر فروید تمام تصاویری که در عالم خواب دیده می‌شود و در رؤیا شخص به دنبالش است، همان امیال درونی فرد به حساب می‌آیند. از این‌رو با بررسی خواب‌ها و رؤیاها می‌توان به مکنونات درونی افراد تاحدودی دست یافت. طرح مسائلی از این دست در حوزه ادبیات خاصه ادبیات داستانی بسیار کاربرد دارد، هم برای نویسنده ای که قصد شخصیت سازی دارد و هم برای منتقدی که می خواهد بر اساس این‌گونه برداشت‌ها به مصاف شخصیت‌ها و رویدادهای پیرامون آنها برود. فروید در این خصوص از دو اصطلاح مهم «محتوای آشکار (manifest content)» و دیگری «محتوای نهفته(latent content) »، استفاده کرد که در گستره ادبیات و نقد ادبی بسیار مورد استفاده قرار گرفته است. فروید بر این باور بود که آنچه در خواب و رؤیا رؤیت می‌شود،

یک حادثه و داستان است که معنا و مفهوم آن چیز دیگری است. یعنی هر حادثهٔ مشاهده شده در این عالم یک شکل ظاهری دارد و یک مفهوم درونی که همان محتوای نهفته خوانده می‌شود. بر این اساس روانشناسان هنگام رویارویی با بیماران به حوادث رؤیت شده در خواب و رؤیا چندان کاری ندارند، بلکه می‌خواهند از این طریق به مکنونات درونی، آمال و بن‌مایه‌های فکری فرد دست یابند. در وادی ادبیات هم همین مسئله وجود دارد. در ادبیات مخاطب ابتدا با یک حادثه و رویداد ظاهری مواجه است. در پشت این رویدادها نکات و برداشت‌های متفاوتی وجود دارد که نویسنده پنهان کرده است. از این‌رو یکی از وظایف منتقد ادبی شناسایی و طرح مسائل پشت پرده و نهان در لایه‌های زیرین آثار ادبی است.

در دنیای داستان‌نویسی مستقیم‌گویی همواره مذمت شده است. مخاطبان این ژانر ادبی بیشتر دوست دارند نویسنده به‌طور غیرمستقیم مسائل گوناگون را نشان دهد و از بیان مستقیم آن از زبان راوی بپرهیزد. تصویرگری رویدادها و مضامین ناب باعث می‌گردد تا حضور نویسنده در داستان کمرنگ‌تر شود؛ و پدید آمدن چنین شرایطی در داستان‌نویسی مطلوب و ایده‌آل است . از این‌رو در نقد ادبی به شیوه روانشناختی به لایه اولیه آن‌چنان توجه نمی‌شود، بلکه منتقد بیشتر می‌خواهد به درون رویدادهای مطرح شده نقب بزند و مضامین پنهان شده را ردیابی و توانمندی خالقان آثار ادبی در به کارگیری تکنیک‌های داستان‌نویسی و سرودن شعر را ارزیابی کند.

بر این اساس می‌توان مدعی بود که در نقد روانشناختی جدای از مضمون، قالب و ساختار نیز بررسی و تحلیل می‌شود. از سویی دیگر، رؤیا در عالم ادبیات می‌تواند به گونه‌های مختلف نقش‌آفرینی کند. ورود رؤیا به این عالم می‌تواند شرایط مناسبی را برای موجزنویسی و پدید آمدن ایجاز فراهم کند. در دوره معاصر همواره بر استفاده از فن موجزنویسی تأکید شده است. نویسنده در این راستا می‌تواند با استفاده از کمترین وژاگان بیشترین مفاهیم را به مخاطبان القا کند. منتقد ادبی نیز که همواره در پی کشف رازها و مفاهیم پنهان است، بیشتر دوست دارد با آثاری موجز رودرو شود. رؤیا همچنین می تواند جهت تصویرسازی از اندیشه و مضامین خاص و نمادگرایی به کار گرفته شود. در چنین شرایطی است که در نقد روانشناختی، منتقد می‌تواند به اتکای ایده‌های مطرح شده توسط فروید به مصاف متون ادبی برود.

طرح مسائلی از این دست باعث جذب روانشناسانی چون آلفرد آدلر و یونگ شد. اما این افراد پس از مطرح شدن نظریه «تکوین هویت جنسی» و طرح «عقده ادیپ»

فروید از او فاصله گرفتند و هریک راه خود را رفتند. براساس باور فروید انسان همواره دچار سرخوردگی است و همین مسئله باعث پدید آمدن عقده درونی می‌شود. «عقده ادیپ» و «عقده الکترا» از مهمترین مباحثی هستند که در وادی ادبیات به کرات مطرح و منتقدان ادبی به آن اشاره داشتند. فروید نام این دو عقده را از اساطیر یونان به عاریت گرفت. عقده ادیپ مختص پسران است و باعث می‌شود تا پسرها به پدر خود حسادت کنند و ناخواسته به مادر خود گرایش پیدا کنند. عقده الکترا نیز مختص دختران است که به مادر خود حسادت می‌کنند و به پدر خود متمایل هستند.

قابل ذکر است که فروید منشأ پیدایش دو عقده را بروز مسائل جنسی می‌داند. طرح این دیدگاه باعث شد تا بسیاری از فروید فاصله بگیرند. آنها بر این باوربوده و هستند که فروید بیش از حد به مسائل جنسی توجه نشان می داده و سعی داشته هر فعل و انفعال ذهنی را بدین ترتیب طرح کند. اصولاً نظریه‌های روانشناسانه فروید برپایه تفاوت های عمده مردان و زنان بنا شده است و به نوعی رودررویی اعضای خانواده سرلوحه این‌گونه آرا قرار گرفته است.

توجه به این مسئله ضروری است که فروید جدای از طرح مباحث روانشناختی و تحقیق و تفحص مستمر پیرامون انسان و درون او به ادبیات و نقش آفرینی آن توجه زیادی نشان می‌داد. او به کرات خود در جایگاه منتقد ادبی قرار گرفت و نقدهای منطقی و محکمی در ارتباط با برخی آثار ادبی خلق کرد. وی بیش از همه به سه نویسنده نامدار یعنی داستایوفسکی، سوفوکلس و شکسپیر علاقه زیادی داشت و بر این باور بود که این افراد بزرگترین نویسندگان متفکر جهان هستند. وی نقد حساب شده‌ای تحت عنوان «داستایوفسکی و پدرکشی» نگاشت. به‌زعم بسیاری از منتقدان این اثر نمونه شاخص نقد روانشناختی سنتی به حساب می‌آید. برای فروید یقیناً طرح مباحث عمیق روانشناختی، فلسفی و علوم اجتماعی در لابلای آثار داستایوفسکی از اهمیت بسزایی برخوردار بود. داستایوفسکی توانسته بود به بسیاری از مسائل زمانه خود پاسخ بدهد و تحلیلی عمیق ارائه دهد. او در آثار خود شخصیت‌های مختلفی را آفرید که بسیاری از آنها از بیماری روانی شدیدی رنج می‌بردند. داستایوفسکی که خود با مصائب و مشکلات زیادی مواجه بود، توانست نگاه عمیقی به درون شخصیت‌های روان پریش و زجرکشیده خود بکند. فروید در نقد آثار داستایوفسکی بیشتر برآن بود به تحلیل شخصیت خود نویسنده بپردازد و توجهی به ادبیت آثار نداشت، چرا که فروید براین باور بود که آثار ادبی بیانگر بیماری روانی خالقان آنها به حساب می‌آیند. در نظر فروید و

برخی شاگردانش متن ادبی همانند رؤیا است و باید به همان شیوه که منتقد با رؤیا برخورد می کند، با اثر ادبی رودرو شود و آن را کشف کند، بر این اساس فروید در باره بیماری داستایوفسکی سخن می‌گوید و سعی می‌کند نوع بیماری او را تشخیص دهد. فروید برای شناخت بهتر داستایوفسکی جدای از بررسی آثار او به زندگی و مصائبی که متحمل شده نیز توجه داشت و سعی کرد برای بسیاری از رفتارهای غریب نویسنده دلیل ارائه دهد.

نویسنده بیش از حد گوشه‌گیر و منزوی بود، از بیماری صرع رنج می برد، با افراد مختلف به درستی برخورد نمی‌کرد، تندخو بود، دچار افسردگی شدیدی بود. فروید در این مقاله در نقش روانکاوی تمام عیار ظاهر گشت و تمام حالات روحی روانی نویسنده را تحلیل کرد. وی به همین شیوه به مصاف شکسپیر و آثارش رفت.

اشاره به این نکته ضروری است که میان آثار و آموزه‌های مطرح شده فروید وحدت و یکپارچگی وجود ندارد. لذا نمی‌توان از اندوخته‌های او به درستی سود جست و در امر روانکاوی و حتی نقد ادبی به کار گرفت. فروید در طی فعالیت علمی خود مدام در نظریات و باورهایش تغییراتی اساسی ایجاد می‌کرد و حتی از تخریب یافته‌های جدید خود ابایی نداشت. بی‌شک سهم فروید در طراحی روانشناختی نو بر پایه جنبه‌های ناخودآگاه روح و روان بشر استوار گشته است. او با ارائه دلایل منطقی ثابت کرد سرمنشأ غالب رفتار و منش انسان نیروی روان و ذهن او است. او ذهن بشر را به کوه بزرگ یخ تشبیه کرد که بخش عمده آن زیر آب است. همین تشبیه را بعدها همینگوی برای توصیف داستان کوتاه اعمال کرد.

در هر حال دیدگاه‌ها و آرای فروید در شکل گیری نقد روانشناختی بسیار تأثیرگذار بوده و همچنان عامل رشد و توسعه آن به حساب می‌آید. در این میان برخی شیوه های درمانی وی مورد استفاده متخصصان قرار گرفته است.

از جمله افرادی که برداشت ها و باورهای فروید را به دقت مورد ارزیابی قرار دارد، ژاک لاکان بود. لاکان پس از مطالعه عمیق اندوخته‌های فروید بود که نقطعه نظراتش را منطبق با اصول فمنیستی مطرح ساخت و کاری کرد تا نقد فمنیستی بیشتر باب شود و شرایط لازم برای گسترش این شیوه و به طور کلی اندیشه فمنیستی فراهم یابد. نظریات لاکان همچنین با حوزه زبانشناسی ارتباط تنگاتنگی دارد. او آثار سوسور را بررسی کرد و بیش از همه به مبحث «دال و مدلول» سوسور و تأثیرگذاری آن برمعنا توجه نشان داد و در نهایت توانست آرای خود را پیرامون نقد زبانشناسی طرح کند.

اشاره به این نکته ضروری است که لاکان به عمد از واژگان و تعابیر مشکل استفاده کرد تا برداشت‌هایش دست نیافتنی باشند و شاید مخاطبانش به معنای مشخص و ثابتی دست نیابند.

از سویی دیگر «کارل گوستاو یونگ»، روانپزشک سوئیسی، در بدو امر دنباله‌رو فروید بود، اما بعد از مدتی برخی تئوری های فروید را رد کرد و به همکاری خود با فروید پایان داد. یونگ بیشتر دوست داشت به روانشناسی اعماق بپردازد و دیدگاه‌های افراطی فروید را پیرامون مسائل جنسیتی نپذیرفت. قابل ذکر است بسیاری از تعاریف و اصطلاحات مطرح شده توسط وی چون درونگرایی، آرکی تایپ، ناخودآگاه جمعی... به حوزه نقد ادبی وارد و تثبیت شده است. تأثیرپذیری نقد روانشناختی و اسطوره‌گرایانه از اندیشه و باور یونگ برای بسیاری از تحلیل گران ادبی چشم گیر است. ناخوداگاهِ فردی و جمعی برای اولین بار توسط یونگ مطرح شد . او معتقد بود ناخوداگاه جمعی متعلق به همه انسان هاست و برگرفته از زندگی انسان‌ها در ادوار گذشته است. وی آرکی تایپ را شالوده ناخوداگاه جمعی می‌داند، چرا که آرکی‌تایپ نمایه کلی از رفتار و منش آدمی است. یونگ آرکی تایپ‌هایی را شخصاً معرفی کرد. این صور اساطیری (آرکی-تایپ) می تواند در عالم خیال ،ادبیات و هنر ...ظهور کند. آن‌چنان که آرکی‌تایپ «آنیما» که توسط یونگ طرح شد، مظهر طبیعت زنانه در وجود و نهاد مردان است. یونگ بر این باور بود که در روح هر مردی نشانه‌ای از خصلت زنانه وجود دارد که می-تواند الهام بخش آثار ادبی ـ هنری او باشد. وی مظهر طبیعت مردانه در نهاد زنان را «آنیموس» نام نهاد.

قابل ذکر است نقد ادبی بر اساس دیدگاه یونگ عملاً برپایه طرح و بررسی آرکی-تایپ‌ها استوار است که همواره مباحث مردم‌شناسی و دنیای اسطوره‌ها را با خود همراه دارد. در این شیوه ارتباط بشر با آرکی‌تایپ‌ها مورد نظر تحلیل‌گر ادبیات، خاصه ادبیات داستانی است. او در تحلیل داستانی در صدد است به قیاس میان حوادث داستانی، رویدادها و مضامین مطرح شده با اساطیر ملل مختلف و آرکی‌تایپ‌ها بپردازد. این آرکی‌تایپ‌ها همواره در گستره ادبیات خود را در قالب نماد نشان می دهند. از این رو در بررسی این‌گونه آثار نمادها در مرحله اول شناسایی، رمزگشایی و تحلیل می‌شوند. یونگ به ارتباط تنگانگ و غیرقابل گسست میان ادبیات، هنر، اسطوره و خیال معتقد بود، چرا که آرکی‌تایپ‌ها طبق نظر او هم در عالم خیال ظاهر می گردند و هم در دنیای ادبیات و اساطیر. آن‌چنان که در رؤیا و خیال همه انسان‌ها، انواع نماد ها وجود دارد.

جدای از مسائل مطروحه، اشاره به این نکته ضروری است که میان ادبیات و روانشناسی رابطه دو سویه پایداری برقرار است. ادبیات و علم روانشناسی هر دو نه تنها با فن بیان و گفتار سرو کار دارند ، بلکه از عالم خیال و رؤیا نیز بی بهره نیستند. ادبیات قادر است با فرورفتن در عالم درون و تشریح نهانخانه وجود انسان یاری‌رسان روانشناسان و توسعه این علم مطرح باشد. همچنین مبانی مطرح شده در روانشناسی می‌تواند به ساحت ادبیات وارد شود و به آثار قوام بخشد. علم روانشناسی نوین همچنین توانسته نظریه‌های مهمی پیرامون آفرینش ادبی و هنری ارائه دهد. از طریق همین علم می‌توان به ارزیابی نقد ادبی به عنوان یک رفتار و منش انسانی پرداخت. اصولاً هر اثر ادبی همچون تمامی معلول‌های اجتماعی، روانشناختی و فرهنگی است و می‌تواند عمل فرافکنی روان نویسنده و باور هایش محسوب شود. نویسنده و شاعر هنگام تولید اثر خود آن‌چنان به نهاد و مکنونات درونی خویش اشراف ندارد و غالباً پس از بررسی اثرش به شیوه روانشناختی آن هم به منظور شناسایی خود او دچار شگفتی می‌شود، چرا که روانشناس تحلیل‌گر توانسته از طریق اثر به ژرفاهای جان نویسنده رسوخ کند و از او و هزارتوی پنهانش بگوید.

توجه به این نکته ضروری است که در نقد روانشناختی همواره سه محور اصلی مورد توجه تحلیل گر ادبی بوده و لاجرم درساحت نقد او منعکس شده: ساختار و چارچوب اثر، مضامین اجتماعی و فرهنگی و مباحث روانشناختی. در نقد ادبی باید بیش از همه به ساختار ادبی اثر توجه داشت. برخی از منتقدان ادبی هنگام تحلیل متون ادبی ناخواسته اسیر مباحث روانشناختی و بررسی موشکافانه آن می شوند و بالطبع فراموش می‌کنند که با یک متن ادبی مواجه هستند. شاید دلیل گرایش افراطی برخی تحلیلگران روانشناس به مضامین صرف روانشناختی بدون در نظر گرفتن وجوه ادبی آثار به عملکرد نابخردانه یاران فروید در بدو پیدایش نقد روانشناختی باز می‌گردد. متأسفانه برخی از شاگردان و هواداران فروید پایگذار نقدی شدند که به ادبیات تنها به عنوان ابزاری برای بیان مفاهیم پیچیده روانشناختی نگاه می‌کردند. آنها در طرح و نقد مباحث روانشناختی راه افراط را پیش گرفتند و توجهی به ادبیت اثر و نقش ادبیات در بازگو کردن برخی مباحث روانشناختی نکردند. این افراط‌گری باعث شد تا بسیاری از ادب دوستان به مخالفت با آنها و شیوه نقد روانشناختی بپردازند. در صورتی که در نقد روانشناختی ادبیت اثر می‌بایست بیشتر مورد توجه قرارگیرد و پس از آن نیم نگاهی هم به مباحث روانشناختی و علوم اجتماعی شود.

در پایان اشاره به این نکته ضروری است که تحلیل آثار ادبی و روانشناسی دو رشته کاملاً مجزا هستند که در مکتب فکری نقد روانشناختی در هم تنیده شده‌اند و پیوندی انداموار با یکدیگر ایجاد کرده‌اند. با این‌حال این دو را نمی‌توان اجزای تشکیل‌دهنده یک رشته دانست. این مکتب فکری خوشبختانه مدت مدیدی است به نقد دانشگاهی پیوسته و با رعایت روابط علّی حاکم بر نقد قانونمند شده است و توانسته در ژانر نقد ادبی جا خوش کند و به یکی از شیوه های مطرح تحلیل در حوزه ادبیات درآید. لذا بر تحلیلگران نقد روانشناختی در حوزه ادبیات واجب است از هرگونه افراط و تفریط بپرهیزند و اشتباهی که هواداران فروید پس از او مرتکب شدند را دوباره تکرار نکنند. باید پذیرفت که نقد روانشناختی با طرح مباحث ارزشمندی چون گونه بندی ساختار شخصیتی به نهاد ، خود و فراخود و بعد از آن ناخوداگاه فردی و جمعی توانست در گستره عظیم ادبیات حوزه‌های بزرگ و ناشناخته‌ای را تحلیل و ارزیابی کند. آن‌چنان که بسیاری از تحلیل‌های ادبی ماندگار و مطرح بر پایه اصول ومبانی روانشناختی خلق گشته‌اند. در نقد روانشناختی می بایست به تمام گرایش های نقد توجه نشان داد. منتقد ادبی می بایست هم شخصیت، آرا، و زندگی خالق اثر ادبی را تحلیل کند، هم باید به خود اثر توجه کند و ادبیت اثر را محور نقد خود قرار دهد و هم می بایست به ارزیابی مضامین روانشناختی نهفته در اثر بپردازد. او حتی نباید به تأثیرپذیری خواننده از اثر بی اعتنا باشد. در عین‌حال که روند خلق اثرادبی و تکوین آن باید مدنظر منتقد ادبی باشد. نقد روانشناختی را نباید تنها و تنها تحلیل روانکاوان از وادی ادبیات دانست. نقد روانشناختی نقدی است منطبق با قوانین حاکم بر ادبیات و بالطبع نقد ادبی که می تواند حوزه‌های گسترده‌ای را پوشش دهد.

ماهیّت و اهمیّت نقد[1]

● سیاوش جمادی*

من اساساً قبل از هر چیز خدمت‌تان عرض کنم که به پـای خـودم اینجـا نیامـدم و سخنران نیستم و سخنرانی بلد نیستم. اهل قلم هستم به غلط یا درست. ناحق یـا حـق. قلم به دست دارم و قلم با سخنرانی و حضور در برابر جمع تفاوت بسیاری دارد. شـاید از همین نکته من بتوانم محملی بیابم برای اینکه مسألهٔ نقد را مطرح کنم. سخنی کـه بـا قلم بیان می‌شود و سخنی که از پشت تریبون سخنرانی در معرض استماع حضّـار قـرار می‌گیرد، گر چه ممکن است هر دو به لحاظ مضمون و پیام یکی باشد، ولـی گفتـه بـه تنهایی همه چیز نیست در جهان. گفته، محل گفتن، جهان گفتن، مخاطب گفتـه همـهٔ اینها با هم یک مجموعه و یک به اصطلاح کُنستلیشـن Constelation و پیکربنـدی می‌سازد که خود آن مجموعه در یک جهانی قرار دارد.

ما کلام *قرآن* را می‌شنویم، کلام *قرآن* موسیقی‌ای را به گوش ما می‌رساند که ایـن موسیقی از دوردست‌ها می‌آید. موسـیقی دسـتگاهی ایـران را مـی‌شـنویم و نـوای ایـن موسیقی از دوردست‌ها می‌آید. موسـیقی کلاسـیک غـرب را مـی‌شـنویم، فـرض کنیـد موسیقی باخ متعلّق به یک جهان دیگری است. این جهان، این وضـعیت، ایـن ابـزار در مضمون بی‌تأثیر نیست. وقت نیست، ولی در مورد این مطلب صحبت بسیار زیاد اسـت. این مطلب را با عرض پوزش از حضور کسانی که اهل نقد هسـتند و واقعـاً مـن جـرأت زیادی ندارم که در جایی که همه منتقد هستند زیاد صحبت کـنم، مطلـب را بـاز کـنم. فقط به یک نکته اشاره می‌کنم. بنا به تجربهٔ شخص خودم، وقتی ما می‌نویسـیم، مـی-

---

* مترجم متون فلسفی.

توانیم نوشته را خط بزنیم. ولی این گفته‌ای را که الآن من می‌گویم چند لحظهٔ بعد به آسانی نمی‌توانم پس بگیرم. پس گرفتنش همان چیزی را می‌خواهد که آقای حداد عادل عنوانش را گذاشتند اخلاق نقد. البته در حاشیه عرض کنم که اخلاق نقد صرفاً به ویژه در دنیای بسیار پیچیده و عصر اطّلاعاتی که ما در آن زندگی می‌کنیم، امری فردی نیست. یعنی منتقد و منتقدالیه در یک زیست جهانی قرار دارند. در یک فرهنگی قرار دارند. تا آن فرهنگ دگرگون نشود، تا آن فرهنگ، فرهنگ گفت‌وگو نباشد، آن فرهنگ، فرهنگ سعه صدر و شرح صدر و انصاف و توان شنیدن نباشد، نتیجه نقد و نقّادی هم، همین بازار آشفته‌ای است که ما می‌بینیم. برای اینکه منتقد یک انسان است و کلامش از زبان انسانی بیرون می‌آید که خودش در جهانی، در وضعیتی و در موقعیتی قرار دارد. انسان هم خدا نیست. اگر من سخنی بگویم و شما نسبت به سخن من موضع ناروا بگیرید و پشت موضع ناروای خودتان هم، پشتوانه‌هایی قرار دهید، من باید خیلی قدرت، ایمان و انصاف و سعه صدر داشته باشم. این دیگر یک امر فردی است. به این که من چه‌قدر در کشمکش‌هایی که با نفس می‌کنم، خودم را ساخته‌ام برای اینکه توان شنیدن داشته باشم.

من یک جمله‌ای از فیلسوف بزرگ آلمانی هانس گادامر نقل می‌کنم که ایشان در تعریف هرمنوتیک می‌گویند: «هرمنوتیک، هنر شنودآموزی است. هنر شنیدن آموختن است.» حالا می‌آییم به سراغ بحث میکروفون و قلم. وقتی که من مطلبی را شب می‌نویسم، صبح ممکن است خودم آن مطلب را دوباره بخوانم و بگویم چه نبوغی در این مطلب بوده. یا برعکس بگویم این مطلبی که نوشتم یک مطلبی بوده حاصل ستیزه‌جویی. همهٔ ما انسانیم. همهٔ ما در موضع حُبّ و بغض قرار می‌گیریم و همهٔ ما دارای یک نفس هستیم به ویژه در این زمانه که از هر طرف آماج هجوم انواع و اقسام محرکّات و انگیزش‌ها و انگیزه‌های مختلفی قرار می‌گیریم. در کشاکش وضعیت بحرانی و کرایسیس قرار می‌گیریم و نقد و کریتیک در کرایسیس، به این معنای امروزی‌اش به وجود می‌آید. به این معنایی که ما الآن از کریتسیزن و کریتیک مراد می‌کنیم. اجازه بدهید به جای اینکه از ذهن خودمان نقد را معنا کنیم، بیاییم به تاریخ اروپا مراجعه کنیم و ببینیم نقد عملاً برای آنها چه معنایی داشته.

در اوایل دوران مدرن یعنی حدوداً قرن ۱۷ و اواخر قرن ۱۶ رفتار نویسندگان با منتقدین خیلی با رفتار امروزی نویسندگان با منتقدین فرق داشت و این تفاوت به این جهت است که خود نقد هم در طول زمان یعنی از قرن ۱۷ تا الآن فراز و نشیب‌هایی

طی کرده که یک نمونه‌اش را استاد ارجمندم که بـا شـرمندگی در حضـورش صـحبت می‌کنم فرمودند، از لوکاچ نـام بردنـد کـه واقعـاً یکـی از چهـره‌هـای بسـیار درخشـان زیباشناسی است.

لوکاچ فقط یک نمونه هست. روانکاوری در نقد تأثیر گذاشته، فلسـفه در نقـد تـأثیر گذاشته، نقد فرمالیست داریم ، نقد روانکاوی یا پسیکولوژیست داریم، نقـد بیوگرافیکـال داریم، نقد ساختار گرا داریم. انواع و اقسام شیوه‌های مختلف نقد که همه این شـیوه‌هـا پخته و سخته شده. در جهانی که در آن تفکر بوده و تفکر مجال تنفس داشته ، اینها بـا هم گفتگو می‌کنند.

من به دلیل کمبود وقت، زیاد توانایی اینکه مطالب را جمع‌بندی کنم، نـدارم. فقـط اینجا نظرات دوستان را نوشتم که البته یک نوع جمع‌بندی هم می تواند باشد. بعضی از دوستان فرمودند نقد تشخیص سره از ناسره است. خوب این یک تعریف کـانتی از نقـد است. در این تعریف، ما کلمه نقد را در مقابل کریتیک قرار داده‌ایم. اگر این کلمـه را در مقابل کریتیک قرار نداده بودیم، الآن نمی‌توانستیم بگوییم واژه نقد این معنا را می‌دهد. نمی‌دانم حرفم را می‌توانم بیان کنم. اگر در یک فضایِ شتابِ زبانی کـه مـا الآن در آن بسر می‌بریم و من عرض می‌کنم این فضا یک فضای کرایسس و از نظر زبانی فضـای بحران است. در فضای بحران، کریتیک به معنای امروزی‌اش به‌وجود آمـد، یعنـی نقـد ادبی که از قرن ۱۶ و ۱۷ شروع به بالیدن کرد. حالا در تـواریخ، نقـد ادبـی را از ارسـطو شروع می‌کنند که جای بحث دارد که واقعاً ارسطو منتقد است و نقد ادبی کرده یا نظریه ادبی بوده یا شرح ادبی که همه اینها را باید تفکیک کرد.

به هر حال نقد اگر یک معنایش تشخیص سره از ناسره هست ، تشـخیص سـره از ناسره یک حرفی است که البته به خود کلمه نقد برمی‌گـردد. مـن بـه تـازگی کتـابی از مارتین هایدگر را از زبان آلمانی به فارسی برگردانم به نـام *چـه باشـد آنچـه خواننـدش تفکر*. در آن کتاب، کلمه کریتیک را به کرایسس و کریتیکال و بحران ارتباط داده است. معنای تشخیص سره از ناسره یکی از معانی نقد اسـت کـه بـا فیلسـوف آلمـانی یعنـی ایمانوئل کانت که در واقع اسوه روشنگری است ـ در سه نقد بزرگ و تعیین کننده کانت که نقد عقل محض، عملی و نقد حکم باشد ـ به نحوی تفصیل پیدا کرد. در اینجا کانت اساساً دردش چیست به قول خودمان مرض کانت چیست؟ او می‌خواهـد حـدود تعیـین کند، تشخیص سره از ناسره یعنی تحدید حدود. حدودِ چه چیزی؟ حدود فاهمـه، حـدود حس، حدود امید. حدود اینکه من چه می‌تـوانم بـدانم، چـه مـی‌تـوانم بکـنم و بـه چـه

می‌توانم امید داشته باشم، چه ارتباطی با روشنگری دارد؟ یک نوع پیام دارد به روشنگری که جهان جدید خودش را از به اصطلاح اقتدار ذهنی و ایده‌آلیستی بیرون بیاورد و حدود فهم و حدود حس را خودش درک کند. می‌دانیم که عملاً در واقع کانت به نوکانتیسم ختم می‌شود و نهایتاً هم همان‌طور که استاد ارجمندم دکتر داوری فرمودند از توی آن فیزیک و ریاضی به عنوان علم‌العلوم عصر جدید بیرون می‌آید. معنای جدید هم که برای نقد فرمودند، لُب و چکیده و زبده و لب‌اللباب و جان‌مایهٔ اثر بود که این یک معنای نقد است که آقای سمیعی فرمودند و اگر من الآن اضافه کنم به درستی فرمودند باید حرفم را اثبات کنم. موضع منتقد یعنی این و حال آنکه ما می‌بینیم در نقدهای بسیاری صفات و قیدهایی پشت کلمات می‌آید و به اعتبار کثیرالانتشار بودند نشریه و به اعتبار نام منتقد ما ناچاریم بپذیریم که این اثر شاهکار است یا این اثر بی‌مایه است.

من خیلی پراکنده‌گویی کردم، مطلب زیاد داشتم فقط خلاصه کلامم را این‌طور بیان می‌کنم که فرد عادی وقتی فیلمی را می‌بیند، می‌گوید، از این فیلم خوشم آمد یا بدم آمد، این فیلم مطلقاً مزخرف بود، این فیلم شاهکار مطلق بود، اما منتقد کسی است که برای هر کلامش مسئول است و می بایست کلامش را اثبات کند، توجیه کند، تبیین کند. البته به اقتضای دوران جدید منتقد اگر هم کلامش را تبیین نکرد، این کلام توسط ابزاری که غیر از ابزار قرون وسطی است در معرض داوری قرار می‌گیرد و این ابزار همان روزنامه‌ها و نشریاتی است که در ۲۰۰ هزار نسخه، ۵ هزار نسخه سنجش می‌شود و در معرض داوری نهاده می‌شود، اما همان‌طور که آقای حداد عادل هم فرمودند بعضی اوقات این تعارض منتقدین، حب و بغض، رفیق بازی و... است.

فقط یک کلام دیگر عرض می‌کنم و سخنم را با عرض پوزش از دوستانم تمام می‌کنم. مشکلی اگر هست بیشتر در فرد نیست، در فرهنگ است. مقصودم از فرهنگ الزاماً فرهنگ کنونی نیست بلکه یک فرهنگی است که ۲۵۰۰ سال سابقه دارد... ما امیدواریم به زمانی که واقعاً فرهنگ جامعه ما چنان بالیدن بگیرد که کتاب‌ها خوانده شود ، شرح شود، واشکافی شود ، نقد به مفهوم تیشه به ریشه زدن کسی نباشد، نقد سیاست‌زده نباشد، نقد جنبه گله‌گزاری شخصی نباشد، نقد به اعتبار نام نویسنده نباشد، نویسنده‌ای فرض کنید به اسم مارکز که *صد سال تنهایی* را نوشته و شاهکار بود، خوب شاهکار بوده که بوده ممکن است اثر دومش بسیار بی‌مایه باشد. بسیاری از نویسندگان بزرگ هستند که یک شاهکار خلق می‌کنند، ۵۰ اثر بی‌مایه پشت سر آن دارند و از

سوخت آن شاهکار جوایز ادبی می‌برند و تحسین می‌شوند و منتقد باید این جرأت را داشته باشد که از نام گابریل گارسیا مارکز نترسد و خودش جرأت تفکر داشته باشد. جرأت تحلیل و از نو اندیشیدن. تشکر می‌کنم.

پی‌نوشت

۱. نوشتار حاضر، متن سخنرانی جناب آقای سیاوش جمادی است که در پنجمین دورهٔ جشنوارهٔ نقد کتاب ایراد شده است.

سنجشِ گفتار به شیوهٔ ایرانی

● فریدون جنیدی*

نخستین یادکرد، از گفتارِ برخاسته از خرد و دانایی: برای رو در رویی با یک جنبش جهانیِ ویرانگر اندیشه، در فروردین یشت اوستا آمده است، آنجا که از یکایک، یاری‌ها و پشتیبانی‌های فروهر[۱] پاک نیاکان به مردمان یاد می‌شود، بندی نیز این‌چنین آمده است:

«از فروغ و فرّ آنانست که یک مرد انجمنی (دانا و زبان‌آور) زاده شود، کسی که در انجمن؛ سخن خود را به گوش‌ها فروتواند برد. کسی که از دانش برخوردار، در مناظره گَئوتَمَ را مغلوب نموده پیروزمند بدرآید.»[۲]

پیداست که «گئوتَمَ» که از او در فروردین یشت یاد می‌شود، همان گئوتمَ است که با پاژنام «بودا» در هندوستان پدیدار شد و آیین او، بر خوارداشتِ تن، و دوری از جهان، و داده‌های پدیده‌های جهان بنیان داشت، از آنجا که در فرهنگ ایران، جهان و پدیده-های آن را بس گرامی می‌دانستند، و برای جهان جانی یگانه می‌شناختند، که جان هریک از پدیده‌های وابسته بدان، بخشی از آن جانِ یگانه به شمار می‌رفت، و آزار رساندن به کوچکترین بخش آن، همانا آزار رساندن به جان جهان و به همهٔ جهان بود.

به گوشه‌ای چند از این دیدگاه گسترده بنگریم:

«همهٔ گیاهان مزدا داده را می‌ستاییم»[۳]

«همهٔ آبها را می‌ستاییم، همهٔ گیاهان را می‌ستاییم»[۴]

« بالا و ریشهٔ گیاهان را می‌ستاییم»[۵]

---

* بنیانگذار سازمان پژوهش فرهنگ ایران (بنیاد نیشابور).

«به فراز آمدن، و واپس کشیدن آبهای نیک روی آوریم، و سرود آنان را»[۶]

«اندروای (کرهٔ اثیر) در بالا کارگر، که دیدبان سایر آفریدگان است... ستایش و نیایش، و خوشنودی و آفرین»[۷]

«آتش بهرام، گرمای تن جانوران، آتش موجود در چوب گیاهان، آتش آذرخش (که از آب پدید می‌آید) ... می‌ستاییم»[۸]

«ماهِ کَوی شکل پاک را می‌ستاییم»[۹]

«می‌ستایم آب را... مقدسی که افزایندهٔ جهان است. مقدسی که افزاینده گله و رمه است... که نطفه مردان را پاک می‌کند، که زهدان همهٔ زنان را برای بارور بودن پاک می‌کند، که همهٔ زنان را، شیر خوب و بهنگام می‌بخشد.»[۱۰]

به کوه‌هایی که از (بالای آنها) آب جاری موجود است، درود می‌فرستیم، و به دریاچه‌ها و استخرها درود می‌فرستیم، و به مزارع گندم سودبخش درود می‌فرستیم»[۱۱]

«آبان نافِ اروناسپ (سفره‌های آب زیرزمین) تیزرو را می‌ستاییم»[۱۲]

«اشتاد (نیروی بالندگی گیاهان و گیتی) کیهان‌افزای را می‌ستاییم»[۱۳]

«بُرز ایزد مادگان (نیروی افزاینده و بزرگ‌کنندهٔ کودک در زهدان مادران) را می‌ستاییم»[۱۴]

با چنین گسترهٔ شگفت‌انگیز از بزرگداشت جان جهان که یک ذره کوچک از آن را، به دور از میدان دید ندارد، باید سنجیدن که به هنگام تراوش اندیشهٔ بودایی، از سوی هندوستان، می‌بایستی که دستگاه فرهنگ ایران در اندیشهٔ رویارویی با آن افتد، زیرا چنانکه پیداست، در بخش نزدیک به شهر بلخ، که بامیان خوانده می‌شود، بزرگترین پیکره‌های بودا برافراشته شده بود که بر دست دشمنان فرهنگی از میان رفت، و با نگرش به بلندای آن دو پیکره پیداست که در جهان، کاری بدان بزرگی در زمینه پیکره‌سازی انجام نگرفته است! و انجام چنین کار بزرگ، نیازمند به گسترهٔ بزرگی از پیروان کیش بودا داشته است، که کارگران و استادان باورمند به کارشان، در میان آسایشی که در آن گستره بزرگ از مردمان گراییده به بودا، چنان کار را بسامان رسانند، پس تراوش این اندیشه به ایران را نشایستی اندک شمردن!

نگارنده خود، در گنجینه ملی تاجیکستان در شهر دوشنبه پیکره دیگری از بودای خوابیده دیده‌ام که اندازهٔ آن هفت گز (۷/۵ متر) است، و پیداست که آن پیکره نیز می‌بایستی در جایی بخوابد که آرامش آن، بر دست کسانی که بودایی نیستند برهم نخورد!

در میان نوشته‌های سغدی (سمرقند و بخارا) نیز آگاهی‌هایی این‌چنین به دست رسیده است. پس بایستی اندیشیدن که تراوش اندیشهٔ بودایی تنها در بامیان و بلخ نبوده و به بخش‌هایی دیگر از خراسان باستان نیز رسیده بوده است.

بدین‌روی، بندِ یاد شده را به «فروردین یشت» افزودند، زیرا که در بندهای پیشین و پسین آن سخن از یاوریِ نیرو و فروغ و فرّ فروهران به نیروهای جهانی می‌رود، همچون:

«روان شدن آبها، از سرچشمه‌های خشک نشدنی... و رویش گیاهان... بادهای برندهٔ ابرها»[۱۵]

«نیروی آبستن شدن زنان»[۱۶]

«رهنوردی خورشید و ماه و ستارگان در آسمان»[۱۷]

اما، در این افزایش، نه سخن از نبرد با بوداییان و کشت و کشتار آنان می‌رود، و نه بهره‌وری از زور، برای جلوگیری از پیشروی آنان... و تنها به خوانندگان فروردین یشت نوید می‌دهد که جهان مینوی و نیروی فروهران، برای جلوگیری از روایی این اندیشه، مردی انجمنی دانا را پدید خواهد آورد، تا او با برخورداری از دانش، در گفتار با بودا، بر وی پیروز شود!

بی‌گمان، زمان افزایش این بند به گفتار فروردین یشت در هنگام زندگی بودا، بوده است، زیرا در گفت‌وگوی با او است که پیروزی به دست می‌آید، نه در گفت‌وگوی با پیروانِ پسین او![۱۸]

سالِ مرگ بودا را ۴۸۰ تا ۴۸۳ پیش از میلاد یادآور شده‌اند.[۱۹] و چون زمان زندگی وی ۷۹ سال بوده است، در سال ۵۵۹ پیش از میلاد زاده شده است، و از آنجا که وی از ۲۹ سالگی آغاز به آموزش دین خویش نموده است، میان سال‌های ۵۳۰ پیش از مسیح تا ۴۸۰ را بایستی زمان روان شدن اندیشهٔ بودایی به شمار آوردن که اگر ده سال به سال آغاز کار او بیفزاییم که در ایران چنان بازتاب داشته است که در فروردین یشت از آن یاد شود، ۵۲۰ پیش از میلاد را دربرمی‌گیرد. که امسال ۲۰۰۹ میلادی، ۲۵۲۹ یا ۲۵۳۰ سال پیش را نشان می‌دهد!

پس زمان پیوستن آن بند، به فروردین یشت بدان سال بازمی‌گردد، و این کهن‌ترین یادکردِ جهانی از سنجش گفتار است که در گفت‌وگوی برخاسته از دانش، بایستی انجام گیرد.

چون چنین فرهنگ، دیگر شد، بـه گونـهٔ دیگـری از داوری دربـارهٔ کـیش بـودایی بنگریم:

شیخ علاءالدوله سمنان[۲۰] در مجلس ششم از *چهل مجلس* خوش چنین آورده است:

«روی با ارغون کردم و گفتم: دل پادشاه آینهٔ جهانست، اگـر بانصـاف بشنود من ثابت می‌کنم که این هندو را که چنین عزیز می‌دارید هـیچ نیست، و دین شامکونی[۲۱] که با آن می‌نازد نمیداند، پس روا نیست که پادشاه تربیت او می‌کند، بامید آنکه برای او آنگه دعایی بکند و پیروی او بکند (؟) تا بخدا نزدیک شـود. چـون او از خـدا دور اسـت و سـخن شامکونی نمی‌شنود، پادشاه را دعـا و متابعـت او چـه فایـده؟ هنـدوی مرداری که در گلخن‌های مسلمانان صد هزار، بهتر از او هستند...»[۲۲]

پیرو چنین اندیشه است، که علاءالدوله به یـاری شمشـیر آختـه یـک غـلام تـرک مسلمان شده، دفترهای پیشین یک مرد مرتد شده را با آب می‌شوید: «... اعتقاد خـود را بر پشت اجازت‌نامه بخط خود بنوشت. آنرا نگاه داشـتم، و بـاقی کتـاب‌هـای او را در آن جوی بشستم.»[۲۳]

چنین داوری‌ها میان کسانی که سنجش (نقد) را با بدگویی و گاه دشنام یگانه مـی-دانستند، بسیار دیده شده است، چنانکه بدان هنگام که میدانی نیشابوری که او را امـام-المؤلفان خوانده‌اند، کتاب بزرگ *عتبهٔ‌الکتبهٔ* را نوشـت، زَمَخشـری یکـی از نویسـندگان همزمان او... نامهٔ گستردهٔ او را با افزودن یک واژه (حرف) به نام میـدانی سـنجید (نقـد کرد) و چنین گفت که او میدانی نیست، و «نمیدانی» است!

چون از این داوری، آگاهی به میدانی رسید، او گام را بلندتر نهاد، و گفت که وی نیز زمخشری نیست و «زنم حشری» است!!

آنان که *عتبهٔ‌الکتبهٔ* میدانی را دیده‌اند، بی‌گمانند که چنـان دفتـر بـزرگ را بـا یـک داوری این‌چنین نشاید کنار نهادن، زیرا که شاید بودن، که بخشی از گفتارهـای وی، در دیدگاه یک خواننده نادرست آید، اما همهٔ گفتارها را نمی‌توان نادرست خواندن.

اما این نیز درست نمی‌نماید که نویسندهٔ دانشمندی چون «میـدانی» چنـان دشـنام زشت به زن زمخشری دهد که در این میانه بیگناه بوده است!

سعدی سرایندهٔ بزرگ ایرانی در بوستان خویش، سنجش (نقـد) دشـمنان را گرامـی می‌شمارد.

ستایش سرایان، نه یار تواَند نکوهش‌کنان، دوستدار تواَند
ز دشمن شنو سیرت خود، که دوست هر آنچ از تو آید، به چشمش نکوست
وبالست دادن، به رنجور، قند که داروی تلخش بود سودمند
ترشروی، بهتر کند سرزنش که یاران خوش طبع شیرین منش
ازین به، نصیحت نگوید کست اگر عاقلی، یک اشارت بَسَت

اما این اندیشمند بزرگوار بدان هنگام که سخنی دربارهٔ خویش این‌چنین می‌شنود:

شبی، زیتِ فکری همی سوختم چراغ بلاغت می‌افروختم
پراکنده‌گویی، حدیثم شنید جز احسنت گفتن، طریقی ندید
هم از خبث، نوعی در آن درج کرد که ناچار، فریاد خیزد ز درد
که: فکرش بلیغ است و رایش بلند در این شیوهٔ زهد و طامات و پند
نه در خشت و کوپال و گرز گران که این شیوه ختم است بر دیگران
نداند که ما را سر جنگ نیست وگرنه مجال سخن، تنگ نیست
توانم که تیغ زبان برکشم جهانی سخن را، قلم بر کشم
بیا، تا در این شیوه، چالش کنیم سرِ خصم را، سنگ، بالش کنیم

***

مرا در سپاهان یکی یار بود کِه جنگاور و گُرد و سالار بود!

به گفتار آن کس که سخن سعدی را شنیده بود، بازنگریم:

۱. آن کس، بر سخن سعدی آفرین گسترید (احسنت)
۲. سعدی را دارای اندیشه‌ای رسا و رایی بلند نامید.
۳. سخن سعدی را در زمینهٔ کار او «پند و زهد و طامات» ستود.
۴. اما گفتار فردوسی را تنها در رزم و میدان جنگ و نبردآزمایی ـ که گونه‌ای دیگر از گفتار است ـ برتر از سخن سعدی در شمار آورد!

اما سعدی او را پراکنده‌گوی، خبیث، خصم (دشمن) نامید که شایستهٔ آن است که سرش را با سنگ بکوبیم! و به گمان خویش می‌توانست، با گفتار خود جهانی سخن (از آن میان سخن فردوسی را کنار زنم!)

گونه‌ای دیگر:

سال‌ها پیش مهدی اخوان ثالث، در برخورد با این گفتار سعدی بسیار تند سخن گفت، درست به یاد ندارم که گفت سعدی فردوسی را در خواب دید؟ که سخت سعدی را سرزنش کرد و گفت که دستارت محکم بگیر که آب آن را نبرد.[۲۴]

اگر من به جای سعدی بودم چنین می‌سرودم:

مرا در سپاهان یکی یار بود که جنگاور و گُرد و سالار بود!

این درست است که گفتار سعدی در قلم کشیدن بر *شاهنامه*، سخت نادرخور است، اما گفتار سرایندهٔ نامبرده از آن نادرخورتر است که گمان می‌کرد که سرودهٔ وی از سرودهٔ سعدی برتر می‌نماید. باز آنکه در همین سخن:

۱- «سالار» را نشاید، پس از جنگاور و گُرد آوردن! چنین سخن چنان است که ستایش کسی گویند او مردی بخشنده و مهربان و پادشاه بود! از آفتاب روشن‌تر است که نخست می‌بایستی نام پادشاه را آوردن: او پادشاهی بخشنده و مهربان بود.

۲- کسی که بر گفتار سعدی، انگشت می‌نهد و به جای شوخ و عیار، گرد و سالار پیش می‌کشد، از ریشه و گزارش شوخ و عیار ناآگاه است، زیرا که شوخ در زبان فارسی برابر با دلیر و گستاخ است، و هنوز در گسترهٔ خراسان بزرگ، تاجیکستان و افغانستان به همین روی روان است.

بدین گفتار بیهقی بنگریم:

«گروهی از ایشان به حصار التجا کردند، مقدّمی از ایشان بر برجی از قلعت بود و بسیار شوخی می‌کرد، و مسلمانان را به درد می‌داشت.»[۲۵]

اما عیار واژه‌ای ایرانی است که در زبان پهلوی به گونهٔ اَدیار ـ یار بوده است، و در گذر زمان واکه «د» به «ی» دگرگونی می‌شود، چنانکه در واژهٔ پدر و پیَر (= پی یَر) در برخی از زبان‌ها... پس، این واژه در فارسی به گونه «اَیّار» درآمد که نویسندگان ناآگاه آن را به گونه «عیار» درآوردند، باز آنکه این واژه را در زبان‌تازی هیچ ریشه نیست... (عَیَر، عار معیر، عایر...؟)

اما خود، آیاران ایران در برابر بنی‌امیه و پسان بنی‌عباس پهلوانی‌ها کردند ـ که یکی از آنان یعقوب لیث شیرمرد سیستانی بود ـ و جانفشانی‌های آنان و سده‌ها بر جان تازیان لرزه افکنده بود، پس چگونه است که اخوان ثالث به جای آن واژهٔ «سالار» را

پیشنهاد می‌کند؟ نمونه‌ای روشن از آن کسان که با ناآگاهی به نوشته و اندیشهٔ دیگران می‌تازند!

اخوان ثالث که انگشت بر رج نخست سرودهٔ سعدی نهاد، و پیش خود گمان برد که پیروز شده است، اگر کمتر از بادهٔ پیروزی خویش بر سعدی سرمست می‌شد، می‌توانست انگشت بر ده‌ها رج دیگر از سخنان پسین نهد، که براستی از جهاتی دیگر جز از شاهنامه است:

بدعوی، چنان ناوک انداختی　　عدو را بهر یک‌یک انداختی

که سعدی خواسته است بگوید، در تیراندازی چنان بود که با هر تیر، یک دشمن را بر زمین می‌افکند!

من آنم که در شیوهٔ طعن و ضرب　　برستم در آموزم آداب حرب

که اگر آین نبرد را به رستم می‌آموزد　　شیوهٔ طعن و ضرب در این میان چیست؟

❋

کراتین قهر اجل در قفا است　　برهنه است اگر جوشش چند لا است

تیغ قهر؟ یا تیغ اجل؟ جوشن چندلا در جهان دیده نشده است.

❋

زمین آسمان شد ز گر کبود　　چو انجمن درو؛ برق شمشیر و خود

گود، خود؛ کبود نیست. شاید گفتن گرد تیره، یا تیره گرد که در *شاهنامه* بسیار از آن یاد شده است، اما برق کلاهخود، همانند ستارگان نیست!

و ده‌ها رج از این دست:

و یکی از نکته‌ها که در سنجش گفتار دیگران بایسته است همین است که همهٔ گفتار را بایستی سنجیدن، نه آنکه با بررسی یک نکته بسن کردن!

بدبختانه این‌گونه سنجش گفتار، در بسیار از نمونه‌های امروز دیده می‌شود، اما در درازنای زمان، کم نبوده‌اند آنان که با گفتار درست، سخنان دیگران را سنجیده و نیک و بد آنها را دیده و از هر دو، یاد کرده‌اند، بی‌آنکه با دشمنی و یکسونگری به نویسنده، تاخته باشند.

بنگریم به نوشته‌ای از خیام اَبَرمرد جان دانش آمار و شمار و اخترماری جهان به نام «*شرح فی ما اشکل من مصادرات اقلیدس*» (← گشودن نادرستی‌هایی که در مصادرات اقلیدس است)، که در آن بر برخی از کاستی‌ها و دگرسانی‌ها را در هندسه اقلیدس انگشت می‌نهد که گفته است: «خط، از حرکت مستقیم نقطه پدید می‌آید» و

می‌گوید که هندسه دانش اندازه است[۲۶] و جنبش و روش را در آن راه نیست، اندازه‌گر را می‌باید که آنچه را که می‌بیند، اندازه گیرد، یا اندازهٔ آن را چنانکه هست، بازنماید، و چگونه خط از جنبش (حرکت) نقطهٔ ناپدید، پدیدار می‌شود؟ باز آنکه نقطه در خط، و خط در سطح، و سطح در جسم است، و جسم؛ پیش از همهٔ اینها در جهان بوده و هست! پسانگاه می‌پردازد به گفتاری که از اقلیدس دربارهٔ شناخت کره به دست می‌دهد: «الکرهٔ حادثهٔ من ادارهٔ نصف دایرهٔ الی ان یعود الی مبتدا»[۲۷]: کره از چرخش نیم‌دایره پدید می‌آید، چنانکه برسد بدانجا که آغاز شده بود!

پیدا است که با آنکه اقلیدس دوباره از جنبش در چرخش سخن می‌گوید، یک نادرستی دیگر در گفتار او آشکار می‌شود و آن، چنان است که کره از چرخش کجای دایره پدیدار می‌شود؟ و پاسخ آن است که کرهٔ پیشنهادی اقلیدس از چرخش نیم‌دایره بر گرد قطر آن پدیدار می‌شود.

اما خیام پس از انگشت نهادن بر نادرستی این گفتار، کره را چنین می‌شناساند:

«انه شکل مجسم محیط بسطح واحد فی داخله نقطهٔ کل خطوط المستقیمهٔ المخارجهٔ منها الی سطح المحیط، متساویهٔ، و اقلیدس عَدَل عن هذا الرسم الی ما قال مجازفهٔ و مساهلهٔ».[۲۸]

پیشتر بدانیم که جسم مجسم در هندسه زمان خیام، امروز مکان فضایی خوانده می‌شود، و امروز در همهٔ جهان برای کره چنین می‌گویند، اما همه به‌نام اقلیدس نه به نام خیام:

«کره مکان هندسی کلیه نقاطی است از فضا که از یک نقطه درونی به نام مرکز، به یک فاصله‌اند.»

خیام اندکی پس از این گفتار می‌افزاید که اگر اقلیدس اندکی بر روی این گفتار درنگ می‌کرد، می‌توانست که گونهٔ درست آن را بگوید، زیرا که برای باز نمودن «دایره» چنین، نادرستی را روا نداشته است.

گفتار را با سروده‌ای از خداوند سخن، فردوسی به پایان بریم، که چون در آفرینش جهان و مردمان، آنچه را که از فرهنگ ایرانی برآمده بود، در شاهنامه آورد، در پایان بی‌آنکه پرخاش و تندی به گفتار خویش دهد، می‌گوید:

ز دانا شنیدم، دگرگونهٔ زین ندانیم راز جان آفرین

و از گفتارهای مخالف اندیشه خویش را، با سخنان دگرگونه یا دکرده است!

سخن چون برابر شود با خرد روان نیوشنده، رامش برد.

پی‌نوشت‌ها

۱. در اندیشهٔ پیشینیان، مردمان از پنج نیرو پدیدار شده‌اند: (تن، بوی، دین، روان، فروهر) و فروهر که نیرویی برتر از روان است، از سوی خداوند به مردمان داده می‌شود، و پس از درگذشت آنان، پاک، بی‌آنکه از بدکاری‌های در گذشته آلایش پذیرفته باشد، به جهان مینوی بازمی‌گردد.

۲. *یشت‌ها*، پور داود، دفتر دویم، فروردین یشت، بند ۱۶، رویهٔ ۶۳.

۳. یسنا ۱۷، بند پارهٔ ۱۱ (*یسنا*، پور داود، دفتر یکم، رویهٔ ۱۱۸).

۴. فروردین یشت، کردهٔ ۲۲، بند ۷۴ (*یشت‌ها*، دفتر دویم، رویه ۷۵).

۵. یسنا ۱۷ پارهٔ ۹ (*یسنا*، همان، دفتر دوم، رویهٔ ۱۱۳)

۶. *یسنا* ۶۲، پارهٔ ۱۱ (*یسنا*، همان، دفتر دویم، رویهٔ ۶۸). نگارندهٔ واژه‌های آبحاست و آبکاست را برای جزر و مد پیشنهاد داده است.

۷. *بند هش فرنبغ دادگی*، مهرداد بهار، ۱۳۶۹، رویه ۷۴.

۸. *یسنا*، همان، دفتر نخست، رویه‌های ۸–۱۹۷.

۹. *خرده اوستا*، اردشیر آذرگشسب، تهران، ۱۳۵۸، رویهٔ ۲۱.

۱۰. همان، رویهٔ ۱۰۹.

۱۱. *یشت‌ها*، دفتر نخست، رویهٔ ۱۲۹.

۱۲. *سی روزهٔ کوچک*، *سی روزهٔ بزرگ*، رویهٔ ۲۴۳.

۱۳. همان، رویهٔ ۱۰۴.

۱۴. همان، همان رویه.

۱۵. همان، بند چهاردهم.

۱۶. همان، بند پانزدهم.

۱۷. همان ، دنبالهٔ هفدهم.

۱۸. در نوشته‌های باستانی چنین آمده است که پس از روایی کیش مانی در بخش‌هایی از ایران، رسانندگان (مبلغان) فراوان ایرانی به روایی آن کیش پرداختند، و از آن میان در نوشته‌های چینیان از پنج دانشمند ایرانی یاد شده است که به چینیان آموزش کیش مانی داده‌اند. *یشت‌ها*، پورداود، همان، رویهٔ ۳۱.

۱۹. *یشت‌ها*، پورداود، همان، رویهٔ ۲۹.

Das Leben des Buddher von Windischmann. S.316.

نیز *اوپادنیشادها*، جلالی نائینی، رویهٔ ۲۱ پیشگفتار.

۲۰. علاءالدوله سمنانی از وزیران ارغون خان مغول بود که پاژنام «علاءالدوله» را نیز از وی دریافت کرد و سالیان دراز در دربار او می‌زیست، و پس از آنکه به راهِ درویشی و تصوف رفت،

همان نام علاءالدوله را تا پایان زمان خویش، بر خود نهاده می‌داشت، و همهٔ مال و دارایی را که ارغون مغول به وی بخشیده بود، برای خویش نگاه داشت، مگر آنکه با نام وقف از آن خودش و فرزندانش شد. مالی که با کشتار ایرانیان و سوختار و ویرانگری خادمان و باغ و کشتزار هم‌میهنانش فراهم آمده بود.

علاءالدوله گونه‌ای از درویشی دروغین گدامنشانه داشت که چون کسی از مریدانش نخواست که برای او «مقامه‌نویسی» کند. خود بدین کار پرداخت که در *چهل مجلس* وی نمایان است، و سراپای از دروغ و یاوه برخوردار.

۲۱. واژه شامکونی دگرگونی شده نام دیگر گئوتم بودا است که شَک یَ مونی است که به نام ایل (یا قبیله) وی که سَک‌یَ sakya بوده باشد، بازمی‌گردد و sakyamuni ، یا «دانای قبیلهٔ سکیا» است. *یشت‌ها*، همان رویهٔ ۳۰.

۲۲. *چهل مجلس*، شیخ علاءالدوله سمنانی، به اهتمام عبدالرفیع حقیقت (رفیع) ۱۳۵۸، رویه‌های ۲۲-۲۱.

۲۳. همان دفتر، رویهٔ ۶۵ .

۲۴. گفتار وی، نزدیک بدین سخن بود، چون آن گفتار را اکنون در دست ندارم.

۲۵. *تاریخ بیهقی*، به کوشش دکتر علی اکبر فیاض، دانشگاه مشهد، رویهٔ ۱۳۶.

۲۶. هندسه تازی شدهٔ هنداچَک پهلوی، و «اندازهٔ» فارسی که استاد ابوریحان نخستین بار آن را گفت.

۲۷. *عمرالخیام، مصادرات اقلیدس*، تحقیق الدکتور ـ عبدالحمید صبره، الناشر المعارف بالاسکندریه ۱۹۶۱، رویه ۷.

۲۸. همان، همان رویه.

نقد کتاب، بایدها و نبایدها[1]

● غلامعلی حدادعادل*

سلام عرض می‌کنم به حضور استادان محترم، دوستان گرامی و تشکر می‌کنم که فرصت سخنی کوتاه هم به بنده داده شد. استفاده کردم از صحبت‌های دکتر داوری استاد عزیز خودم. و تا حدّی جبران شد غیبت من در روز پنج‌شنبه که موقع صحبت ایشان ناچار بودم جلسه را ترک کنم. امروز بهره بردم و یاد کلاس‌های درس افتادم که در خدمت‌شان بودیم و استفاده می‌کردیم.

دربارهٔ نقد باید اول عرض کنم که من خودم به کسانی که نقد می‌نویسند خیلی مدیونم. و از بیش از ۴۰ سال پیش مشتری پروپاقرص مجلات نقد کتاب بودم و از خواندن نقد خیلی چیزها یاد گرفتم. خیلی از کتاب‌هایی را که خواندم بعد از آن انتخاب کردم که یک نقدی دربارهٔ آنها خواندم.

هنوز هم این علاقه را به خواندن نقد کتاب دارم. خیلی سال پیش یک مطلبی دربارهٔ نقد به ذهنم گذشت و هیچ وقت هم در مورد آن نه چیز مفصّلی نوشتم، نه در مورد آن صحبت کردم. حالا که امر فرمودند من صحبتی بکنم گفتم بهتر است در این جمع که اهل فکر و اهل علم حضور دارند، طرح مطلب بکنم. به نظرم رسیده بود که می‌شود کتابی تحت عنوان اخلاق نقد نوشت. یعنی همین طوری که ما در فنون مختلف اخلاق داریم، بیاییم فکر کنیم در حیطهٔ نقد هم ما چه اخلاقی باید داشته باشیم. برای این کتاب من در ذهن خودم فصولی در نظر گرفته بودم و ابوابی و یادداشت‌هایی هم برداشته‌ام و در دفتری هم فقط سرفصل‌هایش را نوشته بودم. یکی

* رئیس فرهنگستان زبان و ادب فارسی و دانشنامهٔ جهان اسلام.

این است که آن کسی که می‌خواهد نقد بکند چه اخلاقی را باید رعایت بکند. آن ناقد یا منتقد یا نقّاد چه چیزهایی را باید رعایت بکند؟ دوم اینکه آن کسی که اثرش مورد نقد واقع می‌شود، چه اخلاقی را باید رعایت بکند؟ و خود نقد باید چه خصوصیاتی داشته باشد؟ عکس‌العمل‌ها چگونه باید باشد؟

این موضوعی است که ارزش فکر کردن دارد و اهمّیتش در این است که اگر اخلاق نقد نداشته باشیم، نقد شایسته نخواهیم داشت. یعنی نقد به تسویه حساب، عقده‌گشایی، به دشمنی یا نان قرض دادن و در واقع تملّق، مداهنه و امثال این جور چیزها مبدّل می‌شود.

ما نه برای نقد کردن صحیح و نه برای نقد شدن صحیح آماده نیستیم. مثلاً اگر بنده یک چیزی بنویسم یا بگویم و یک کسی بیاید بگوید اینجایش غلط بوده یا عیبی داشته، نقص داشته، خطا بوده، چه واکنشی نشان می‌دهم؟ چه عکس‌العملی نشان می‌دهم؟ آیا می‌پذیرم؟ آن را در جهت اصلاح تلقّی می‌کنم؟ یک گامی به پیش می‌روم؟ یا این که برآشفته می‌شوم و خط و نشان می‌کشم؟ و در جوابی که می‌دهم سعی می‌کنم او را خُرد کنم؟ ما چه کار می‌کنیم؟

اینجا خیلی مسأله است. مثلاً یک کسی کتابی نوشته، زحمت کشیده، می‌خواهد ادّعای دانشمندی بکند و بالاخره در جامعه گل کند. بعد یکی می‌آید و می‌گوید مثلاً اینجایش اشتباه بوده، اینجا ضعیف بوده، اینجا غلط گفته و... واکنش اینجا خیلی مهم است. به همین اندازه هم آن کس که نقد می‌کند. بارها دیده‌ام که یک عدّه‌ای به کمین نشسته‌اند که یک کسی چیزی بنویسد، نظر به عیب می‌کنند به قول حافظ: که «هر که بی‌هنر افتد نظر به عیب کند.» اگر صد امتیاز داشته باشد نمی‌بینند، ولی اگر یک عیب داشته باشد آن را بزرگ می‌کنند. وای به وقتی که نویسنده یک جایگاه سیاسی هم داشته باشد که این دیگر مزید بر علّت هم می‌شود. یعنی مسائل خلط می‌شود. اختلاف مشرب‌ها و اختلاف مرام‌ها و خط‌های فکری و... همه را می‌آورند اینجا. یعنی اگر آدمی در عالم سیاست یک چیزی بگوید و یا بنویسد که بشود از آن طریق او را هُو کرد، فوراً در جامهٔ نقد یک معرکهٔ خونین بر پا می‌شود.

اینها مفاسد اخلاقی است که اگر در فضای نقد جلویش گرفته نشود، نقد اثر خودش را نمی‌تواند ببخشد. یعنی در جهت تکامل نقد مؤثر واقع نمی‌شود. فضای جنگ و دعوا راه می‌افتد. این بحث دامنه درازی دارد.

مادامی که این اخلاق نقد تدوین نشود و ما متخلّق به اخلاق نقد نشویم، نقد در جهت تکامل مؤثر واقع نمی‌شود. عرض من فقط همین است.

یکی دو جمله دیگر هم عرض بکنم و آن اینکه خیلی ساده است که بیاییم راجع به نقد صحبت کنیم، بگوییم نقد کردن چه‌قدر خوب است. آدم اثرش نقد شود، چه‌قدر خوب است. در جامعه نقد باشد، چه‌قدر مفید است. بله، حرف زدن آسان است، ولی اگر در میدان عمل هم همین را نشان دادیم، مهم است. یعنی اگر یک کسی کتابی نوشت، من خواستم نقدش بکنم، حُبّ و بغض را کنار گذاشتم و به قصد خراب کردن طرف دست به قلم نبردم، آن موقع معلوم می‌شود که به این حرف‌هایی که می‌زنیم چه‌قدر باور داریم. یا اگر من مثلاً یک چیزی نوشتم دیدم، یک کسی حرفی زده، درست گفته، ولی خوب من یا وقت نداشتم یا نمی‌دانستم و عکس‌العمل نشان ندادم، فحش ندادم، عصبانی نشدم، تحمل کردم، طبیعی دانسته‌ام، آن موقع معلوم می‌شود که آمادگی داریم برای نقد کردن و نقد شدن. در این جهت باید یک مقداری کار بکنیم. یعنی مجلات نقد ما نباید عرصهٔ قلم‌دریدگی‌ها و عربده‌جویی‌های قلمی باشد. بالاخره امثال ما وقتی بخواهیم یک کار خلافی بکنیم که نمی‌رویم سر چهار راه چاقو بکشیم، نفس‌کش بطلبیم. ممکن است همان روحیه در ما باشد تا به جای سر چهار راه و چاقو کشیدن، قلم از جیب در بیاوریم و در یک مجلهٔ نقد، فحش و بد و بیراه به طرف بدهیم. حالا حرف‌های زشت این جوری نمی‌زنیم، حرف‌های زشت جور دیگری ممکن است بزنیم. اما بنیاد یکی است. یعنی همان کژی که یک عده را به آن طرف می‌کشاند، ممکن است من را هم در عالم نقد به همان کارها بکشد.

ما باید در این جهت کار کنیم. فضای نقد را، فضای معتدل منطقیِ اخلاقی بکنیم. باید نقد عادی شود. جامعه هم اگر کسی یک کتابی نوشت و پنج جایش را گفتند اشتباه است، دیگر از آن به بعد طرف را طرد نکند که این آدم به هیچ دردی نمی‌خورد و مطرود است و... به مسیر می‌افتد. آن وقت اگر نقد جان بگیرد، اثرش این است که هر کسی دست به قلم نمی‌برد. کسی به خودش جرأت نمی‌دهد در مورد هر موضوعی کار بکند. آن وقت علم پا می‌گیرد. یعنی جادهٔ اصلی علم پهن می‌شود و کار ارزش پیدا می‌کند؛ یعنی باید یک جوری باشد که هر کس دست به قلم می‌برد بداند که «نکته‌سنجان‌اند در عالم بسی / خرده می‌گیرند بر کار کسی.» این هست، آن وقت احتیاط زیاد می‌شود. این فایدهٔ نقد است به شرطی که مرز اخلاق و بی‌اخلاقی در آن شناخته شود و مدوّن بشود و ملکه شود و جا بیفتد و جامعه و اشخاص بپذیرند. این چند

جمله را بر حَسَب تکلیف که فرمودند من تقدیم حضور کردم. عذر می‌خواهم که زیره به کرمان بردم. تشکر می‌کنم.

پی نوشت

۱. نوشتار حاضر، متن سخنرانی جناب آقای دکتر غلامعلی حدادعادل است که در پنجمین دورهٔ جشنوارهٔ نقد کتاب ایراد شده است.

نقد ادبی فمنیستی

تعریف نقد فمنیستی و تکوین تاریخی آن

● مریم حسینی*

نقد فمنیستی (Criticism feminist) که به فارسی «نقد اصالت زن» ترجمه شده است، شاخه‌ای از دانش علوم اجتماعی است که به مسائل زنان می‌پردازد. نقد فمنیستی تلاش می‌کند تا از ستم رفته بر زنان در طول تاریخ انتقاد، و در جامعه حاضر با آن مبارزه کند. «هدف نهایی نقد فمنیستی دگرگون کردن مناسبات اجتماعی است. فمنیست‌ها معتقدند جامعهٔ مردسالار به نفع مردان عمل می‌کند و منافع مردان را بالاتر از زنان قرار می‌دهد.» (مکاریک، ۱۳۸۳: ۳۸۷) هدف فمنیسم، تغییر این نگرش تحقیرآمیز نسبت به زنان است، به گونه‌ای که همهٔ زنان دریابند که زن نه یک «دیگری فاقد اهمیت» بلکه انسانی است ارزشمند و برخوردار از همان امتیازات و حقوق متعلق به هر مرد. فمنیست‌ها امیدوارند با التزام شخصی به ایجاد چنین تحولی، بتوانند جامعه ای بنا کنند که در آن صدای زن و صدای مرد واجد ارزشی یکسان تلقی شود. (برسلر، ۱۳۸۶: ۲۰۰) فمنیسم مبارزهٔ آگاهانه زنان در مقابل پدرسالاری و مردسالاری ست. برابری جنسی و ریشه‌کن کردن تبعیض جنسی از اهداف فمنیست‌هاست. اگر بخواهیم هسته مرکزی ایده‌های فمنیست‌ها را بیان کنیم باید بگوییم فمنیسم تئوری و ایده‌ای که بر اساس آن زنان و مردان می‌بایست در زمینه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی از حقوق مساوی برخوردار باشند.[۱]

---

* دانشیار دانشگاه الزهراء.

اما یکی از جریان‌های نقد فمنیستی در جهان نقد ادبی فمنیستی (Feminismliterary Criticism) است. این پدیده در حقیقت نتیجه کارکرد فمنیسم بر ادبیات است. نقد فمنیستی به نقد مسائل زنان در معنای گسترده آن در متون ادبی نظر دارد. این شیوه به نقد عقاید و اندیشه‌هایی که در اثر، در مورد زنان یا فرهنگ مردسالاری وجود دارد می‌پردازد. با توجه به اینکه مردسالاری مبتنی بر تبعیض جنسی است (یعنی از این عقیده دفاع می‌کند که زنان ذاتاً در مرتبه‌ای پایین تر از مردان قرار دارند.) نقد فمنیستی به نقش زنان در فرهنگ و جامعه و چرایی تضییع حقوق زنان توجه می‌کند. «در هر حوزه ای که مردسالاری حاکم باشد، زن دیگریOther است و به حاشیه رانده می‌شود.» (تایسن، ۱۳۸۷: ۱۶۴)

نقد فمنیستی به جایگاه نویسندگان زن در آفرینش ادبی می‌پردازد و اینکه زنان چگونه افکار و احساسات خود را بیان می‌کنند. زنان چگونه از هویت جنسی خود به عنوان زن، دختر، مادر سخن می‌گویند. فمنیست‌ها به تفاوت بین جنس طبیعی Sex و جنس فرهنگی Gender معتقدند. فمنیست‌ها بر این باور بودند که نظام پدرسالاری در طول تاریخ در تمامی‌سطوح زنان را استثمار کرده است. فمنیست‌ها نه مردسالاری و نه زن‌سالاری را نمی‌پسندند، بلکه آنها در نقد و هنر و ادبیات به دیدگاهی دوجنسی[۲] Androgyny می‌اندیشند. فمنیست‌ها معتقدند فرهنگ ما تا اینجا سمت و سویی مردانه داشته است و از این به بعد نقد فمنیستی در تلاش است تا فرهنگی دو جنبه‌ای که زنانه ـ مردانه باشد بوجود آورد.

پیشروان نقد ادبی فمنیستی

وقتی صحبت از پیشروان فمنیسم می‌شود، نام زنانی چون کریستین دوپیزان[۳] (۱۳۶۴ – ۱۴۳۱) و کتاب *شهر زنان*[۴] وی در قرن پانزدهم، افرابن[۵] (۱۶۸۹ – ۱۶۴۰) و نمایشنامه‌های متعددش در قرن هفدهم، ماری ولستون کرافت[۶] که در سال ۱۷۹۲ کتابی در حمایت از حقوق زنان نوشت، و مرد آزادیخواهی چون جان استوارت میل[۷] (۱۸۷۳ – ۱۸۰۶) به یاد می‌آید که با نگاشتن آثاری درباره زنان و حقوق آنها در آثار نقد و ادبیات خود نخستین پیشروان این نهضت بودند.

اما نخستین نویسنده ای که به حق در صف نخست رهبران فکری جریان نقد ادبی فمنیستی قرار می‌گیرد خانم ویرجینیا وولف، اندیشمند و نویسنده انگلیسی است. او علاوه بر نوشتن رمان و داستان، مقاله‌های منتقدانه بسیاری از خود به جای گذاشت که

یکی از مهم‌ترین آنها کتاب *اتاقی از آن خود* بود. به گفته مری ایگلتون، وولف مادر بنیانگذار مباحث معاصر و کسی است که بسیاری از قضایایی را که منتقدان فمنیست بعدها در کانون توجه خود قرار دادند برای اولین بار مطرح کرد، و خودش نیز به عرصه بحث‌ها و مجادلات فراوان تبدیل شد. اشتهار وولف اساساً بخاطر رمان‌ها و نوشته‌های خلاق او به‌عنوان یک زن است. اما دو کتاب وی *اتاقی از آن خود* (۱۹۲۹)[۸] و *سه گینی* (۱۹۳۸) به نظریه فمنیستی کمک شایانی کرد. (سلدن و همکاران،۱۳۸۴ :۲۵۶)

وولف ضمن موافقت با این گفته ساموئل تیلر کولریج[۹] (از مهم‌ترین منتقدان ادبی قرن نوزده) که اذهان بزرگ واجد ویژگی‌های توأمان مردانه و زنانه‌اند، معتقد بود اگر فقط ادبا و معلمان و منتقدان زن زمینه را مهیا می‌ساختند، آن گاه شکسپیری مؤنث می‌توانست در قرن بیستم به شهرت ادبی برسد. (برسلر،۱۳۸۶: ۲۰۰)

در سال ۱۹۴۹ انتشار کتاب *جنس دوم* سیمون دوبوار نویسندهٔ زن فرانسوی تحولی دوباره در مباحث نقد فمنیستی ایجاد کرد. « دوبوار در این اثر (که بنیادی ترین اثر فمنیستی قرن بیستم نامیده می‌شود) تصریح می‌کند که جامعهٔ فرانسه و دیگر جوامع غربی مردسالارند. دوبوار نیز مانند ویرجینیا وولف معتقد بود که در چنین جوامعی انسان بودن و در نتیجه زن بودن را مردان تعریف می‌کنند. وی اظهار داشت زن به آن سبب که مرد نیست تبدیل به دیگری می‌شود. یعنی ابژه‌ای که وجودش را مرد تعریف و تفسیر می‌کند. (برسلر، ۱۳۸۶: ۲۰۱) او می‌گفت: «هیچ‌کس زن متولد نمی‌شود، بلکه تبدیل به زن می‌شود.»[۱۰] (سلدن، ۱۳۸۴: ۲۶۳) دوبوار پایه‌گذار فمنیسمی-اگزیستانسیالیستی است که تحت تأثیر اگزیستانسیالیست ژان پل سارتر پایه‌گذاری شد. سیمون دوبوار هم همچون وولف نویسنده رمان‌های متعددی است. از آثار داستانی او می‌توان به وانهاده، میهمان، تصاویر زیبا، ماندارن‌ها اشاره کرد که بعضی از آنها بارها به فارسی ترجمه شده‌اند.

نقد فمنیستی فرانسوی ریشه در آرای سیمون دوبوار دارد. دل مشغولی فمنیست-های بزرگی چون کریستوا و لوس ایریگاری و هلن سیزو «زبان زنانه» بود. فمنیسم فرانسوی به طور کلی معطوف حوزه زبان و زبانشناسی شد. از دیگر نویسندگان و منتقدان زن فمنیست که آبرامز در فرهنگ ادبی خود از آنها یاد می‌کند، کیت میلت، مری المان، و الن شووالترهستند. (ابرامز، ۱۹۹۳، ۲۳۴)

الن شووالتر[۱۱] «۱۹۴۱ منتقد فمنیست برجسته آمریکایی است که نقد زن‌محور[۱۲] را بنیانگذاری کرد. مهم‌ترین کتاب وی *ادبیاتی از آن خودشان* *A literature of their*

own[۱۳] (۱۹۷۷) نام دارد. «شووالتر در این اثر چکیده‌ای از تاریخ ادبی زنان نویسنده به دست می‌دهد که بسیاری از آنها از چشم تاریخ پوشیده مانده بوده‌اند؛ و نوعی نقد فمنیستی را ترویج می‌کند که به خوانندگان زن می‌پردازد و نوعی نقد نوشتار زنان را که نویسندگان زن را مورد توجه قرار می‌دهد.» (سلدن، همان، ۲۷۲)

شووالتر "اصطلاح نقد زنانه یا زن محور Gynocritics" را برای مطالعه، شرح و توصیف بررسی نوشته‌های زنان از دید فمینیستی پیشنهاد کرد. نقد زن محور همان نقد فمنیستی است که دامنه کار آن تاریخ، سبک، درونمایه، انواع ادبی و ساختارهای نوشتاری زنان و سیر تحول و تکامل آن است. (مقدادی، ۱۳۷۸، ۵۵۴)

در نقد زن محور با زنان به عنوان نویسنده مواجه هستیم. این نوع نقد، زنان را به عنوان تولید کنندگان متون می‌شناسد. از این نظر گاه نقد فمینیستی باید مدل‌های تازه‌ای را که بر اساس تجربیات زنان آفریده شده توضیح دهد. این تجربه‌ها شامل رابطه زنان با یکدیگر نیز هست. نقد زن محور به مطالعه درباره تاریخ، انسان شناسی، جامعه شناسی و روانشناسی می‌پردازد تا فرهنگ زنانه را کشف کند. از ضروری‌ترین بخش‌های این پژوهش مطالعه کانونی رنج و درد زنان در محیط و جامعه نامهربان پیرامون‌شان است.

شووالتر مراحل نویسنده شدن زنان در ادبیات انگلیسی ـ آمریکایی را در سه مرحله طبقه بندی می‌کند. دوره feminine دوره فمینیست Feminist و دوره Female (Showalter,1999

در مرحله Feminine (۱۸۸۰ ـ ۱۸۴۰) زنان نویسنده سعی کردند تا به موفقیت-های مساوی با مردان در فرهنگ مردانه دست پیدا کنند. زنان در این دوره از نام مستعار استفاده کردند. زنان نویسنده انگلیسی چون جورج الیوت نام اصلی خود را زیر این نام مستعار مردانه پنهان کردند. لحن، ساختار و دیگر عناصر ادبی تحت تاثیر روش دوگانه استاندارد ادبی بودند.

در طی مرحله دوم (۱۹۲۰ـ ۱۸۸۰). در این دوره زنان وصف همسازی زنانه را رد کردند و از ادبیاتی سود بردند تا مظلومیت زن را به نمایش بگذارند. ادبیات این دوره بی عدالتی را که زنان از آن رنج می‌بردند به نمایش می‌گذارد. بعضی متون تخیلی هم درباره شهر آرمانی زنانه شکل می‌گیرد.

رئالیسم جامعه شناسی فمینیست راهی به سوی دوره Female از ۱۹۲۰ به بعد است. نویسندگان این دوره دستاوردهای اشاعه یافته دو دوره قبل را رد کردند، زیرا آن

دو مرحله، هر دو بستگی به جهان مرد محور و مذکر داشت. ادبیات این دوره به تجربه زنان به عنوان منبع هنر مستقل زنان می‌نگرد که تحلیل فرهنگی را به سوی تکنیک‌ها و شکل‌های ادبیات زنانه گسترش می‌دهد.

در این کتاب شووالتر تلاش می‌کند تا زنان نویسنده گمشده (پنهان) تاریخ ادبیات آمریکا را پیدا کند و درباره آثارشان بنویسد. در حقیقت کتاب وی که *ادبیاتی از آن خودشان از برونته تا لسینگ* نام دارد، نوعی مطالعه فهرست‌گزینی ادبی (Canon) نیز هست.

اما ایده مهمی‌که شووالتر در این کتاب درباره مطالعه متون ادبی می‌دهد (که البته پیش از او وولف در کتاب *اتاقی از آن خود* در مقاله زنان و داستان به نوعی آن را مطرح کرده بود) طبقه بندی نقد فمنیستی است. او این نوع نقد را به دوگونه تقسیم‌بندی می‌کند: ۱ـ ارزیابی و نقد مجدد آثار زنان ۲ـ ارزیابی و نقد مجدد ادبیات از دیدگاه زنان. (شمیسا، ۱۳۷۸، ۳۳۰)

وی نوع اول را نقد زن محورGynocriticism می‌نامد. در این نوع نقد تکیه بر زن نویسنده است و به این سؤال اساسی پاسخ می‌دهد که آیا بین نوشتار زنان و مردان تفاوت وجود دارد؟ آیا نوعی مکالمه و یا زبان زنانه داریم؟

اما در نوع دوم نقد ارزیابی مجدد ادبیات از دیدگاه زنان مورد نظر است که به آن نقد زن خواننده و یا قرائت زنانه Feminist Critique می‌گویند. در این شیوه منتقد از انواع شیوه‌های نقد استفاده می‌کند تا به تبیین جایگاه زنان در ادبیات بپردازد.

آنچه گفتیم خلاصه‌ای فشرده از مباحث دقیقی است که در این زمینه مطرح می‌شود و در کتاب‌های نقد ادبی از آن سخن رفته است. آنچه در اینجا به آن خواهیم پرداخت حوزه وسیعی است که تحت تأثیر نقد ادبی فمنیستی قرار می‌گیرد و به صورت‌های مختلف کارکرد نقد بر ادبیات را نشان می‌دهد. در این نوع مطالعه نشان خواهیم داد که چگونه انواع رویکردهای نقد چون نقد روانکاوانه و نقد اسطوره‌ای و نقد زبانشناسی، نقد سوسیالیستی به مدد منتقد می‌آیند و او را در این نوع پژوهش‌ها یاری می‌کنند:

کارکردهای نقد فمنیستی در ادبیات

۱. نقد فمنیستی و ژانرهای ادبی

۱-۱. زنان و داستان (رمان و خاطره‌نویسی): آفریدن داستان‌های فمنیستی

منتقدان فمنیست با بررسی سنت‌های زنانه در نوشته‌های زنان کشف کردند که زنان به برخی ژانرها بیش از بقیه توجه نشان می‌دهند. داستان و خاطره نویسی همیشه برای زنان جالب بوده و دفترهای فراوانی از ایشان در این حوزه‌ها باقی مانده است. منتقدان فمنیست اعتقاد دارند که مادر اصلی داستان نویسی زنان شهرزاد قصه‌گوست که با بنا نهادن شیوه ای برای اظهار وجود و مبارزه از طریق داستان به زنان یاد داد که چگونه می‌توانند به تحصیل خواهش‌های زنان و آرزوهای‌شان از طریق داستان‌سرایی بپردازند. رزالیند مایلز در کتاب زنان و رمان معتقد است که زنان در قلمرو رمان آوایی پرتوان تر و رساتر از همه گونه‌های ادبی داشته اند و «رمان را در مرکز توجه خود قرار داده‌اند.» (مایلز، ۱۳۸۰، ۴۰) در میان انواع رمان، ژانر گوتیک و رمان خانوادگی تا سال-ها مورد توجه زنان داستان نویس قرار داشت.

مری شلی[۱۴] (۱۸۵۱ – ۱۷۹۷) با نوشتن فرانکشتاین[۱۵] نمونه ای از داستان گوتیک را پدید آورد و جین اوستن[۱۶] (۱۸۱۷ – ۱۷۷۵) نویسنده سرشناس انگلیسی با نوشتن رمان‌هایی چون *اما*[۱۷]، *حس و حساسیت*[۱۸]، *غرور و تعصب*[۱۹]، *ترغیب*[۲۰]، نشان داد که زنان بواسطه نوع زندگی شان و محدودیت‌هایی که دارند، به ژانر رمان خانوادگی[۲۱] علاقه بیشتری دارند.

خاطره‌نویسی هم یکی از ژانرهای ادبی مورد علاقه زن‌هاست که می‌توانند از خواسته‌ها و علایق خود در فرصت پدید آمده برای نوشتن سخن گویند. شرح احوال‌ها و دفترچه‌های خاطرات بازمانده از زنان نشان می‌دهد که اتوبیوگرافی و از خود نوشتن مورد علاقه زنان بوده است. *دفترچه ممنوع* نوشته آلبادسس پدس رمانی است که به شیوه خاطره‌نویسی شکل گرفته است، در ضمن اینکه زن نویسنده تلاش می‌کند تا محرومیت‌های زنان را در آن نمایش دهد. در ایران هم خاطرات زنانی چون تاج‌السلطنه (سال وفات؟ سال تولد ۱۳۰۱ هـ ق ۱۸۸۴ م) دختر ناصرالدین شاه که در سال‌های اخیر منتشر شد نشان از این نوع توجه دارد.

۱-۲. زنان و شعر

اما در ایران با توجه به اینکه شاعری بر تمامی‌هنرها برتری داشت و بیشترین آثار ادبی ایرانیان در دوره‌های گذشته به صورت دیوان‌های شعری بوده است، زنان نیز به این ژانر ادبی روی آوردند و دفترهای شعر بسیاری از ایشان در ادوار مختلف به جای مانده است. در گذشته ادبی ایران از رابعه قزداری تا مهستی گنجوی و جهان ملک خاتون می‌توان نام برد که دفترهای شعر از خود به‌جای گذاشته اند. تذکره خلخالی با عنوان *از رابعه تا پروین* نمونه یکی از تذکره‌های زنان شاعر ایران در طول تاریخ ادبیات است.

۲. نقد فمنیستی و تاریخ ادبیات:

۱-۲. پیدا کردن زنان محذوف و پنهان شاعر و نویسنده در تاریخ ادبی

امروزه ضروری است با کشف زنان ادیب پنهان (گمشدگان تاریخ ادبیات ایران) از نو توجه تازه ای به این دسته از سخنوران سرزمین مان معطوف شود. کتاب‌های تذکره ای چون از *رابعه تا پروین* خلخالی و *زنان سخنور* علی اکبر مشیر سلیمی تا حدی تلاش‌هایی برای رفع این نقصان تاریخی ـ فرهنگی ادبی بوده است. برای نمونه لازم است یادآوری شود در تاریخ ادبیات دوره مشروطه نام هیچ زنی دیده نمی‌شود، درحالی که کنکاش در این دوره نشان می‌دهد که زنان شاعر بسیاری در این دوران می‌زیسته‌اند و دیوان‌های شعر عده ای از ایشان از اهمیت بسیار برخوردار بوده است. در تاریخ دوره مشروطه ادیب‌الممالک فراهانی یکی از چهره‌های برجسته است، اما نام ادیبه الزمان فراهانی خواهر این شاعر عالیقدر فراموش شده است. او به خنسای زمان شهرت داشت. (کراچی،۱۳۷۴: ۱۰۹ – ۱۰۸) علی اکبر مشیر سلیمی اشعاری از وی را در دفتر اول *تذکره سخنوران* نقل کرده است؛ (مشیرسلیمی، ۱۳۳۳، ۲۸۷) و حاج آقا بزرگ تهرانی مولف کتاب *الذریعهٔ الی تصانیف الشیعهٔ* از چاپ دیوان او خبر می‌دهد. مستوره کردستانی و طاهره قرةالعین از دیگر شاعران این دوران هستند که نامی از ایشان در کتاب‌های تاریخ ادبیات در میان نیست. بازبینی تاریخ ادبی ایران برای یافتن نام‌های شاعران و نویسندگان زن و ذکر تألیفات ایشان در کتاب‌های تاریخ ادبیات بر عهده منتقدان فمنیست ادبی است.

۲-۲. نوشتن تاریخ ادبیات از منظر زنان

افزودن نام ادیبان زمان به تاریخ ادبی و نقد و تحلیل تازه‌ای از آثار ایشان در مقایسه با مردان روزگار ایشان بر عهده منتقدان فمنیست ادبی است. آنها معتقدند با توجه به اینکه همواره قلم در دست مردان بوده[۲۲] و زنان از اهمیت برخوردار نبوده‌اند و جامعه و فرهنگ و تاریخ ما مذکر بوده است، زنان و آثارشان از ارزشگذاری لازم برخوردار نشده، و مورد نقد و تحلیل قرار نگرفته اند.

۳. نقد زن خواننده (خواندن آثار مردان):

۳-۱. بازنمایی تصویر زنان در متون ادبی از منظر نگاه زنانه (تشخیص انواع زن‌ستیزی، زن‌گریزی یا زن‌ستایی در متون ادبی)

در این شیوه از نقد که امروزه بسیار متداول است، منتقد فمنیست با رویکرد اصالت زن، متون ادبی را مورد مطالعه قرار می‌دهد و تلاش می‌کند تا از سیمای زنان که مردان در آثار ادبی‌شان ترسیم کرده‌اند پرده بردارد و حقایقی را درباره نحوه تصویرپردازی و صورت‌نگاری زنان بیان کند. در این نوع تحلیل معمولاً از واژه‌ها و اصطلاحاتی چون نگاه خیره مردانه، هرزه‌نگاری، زن‌ستیزی، زن‌گریزی و گاه زن ستایی استفاده می‌شود. در این آثار توجه می‌شود که زنان داستان‌های مردان معمولاً از چه طبقه ای انتخاب می‌شوند و هدف نویسنده از این انتخاب چه بوده است. در این نوع نقد معمولاً بر تقابل دوگانه‌ای که به صورت فلسفی مورد پذیرش مردسالاران جوامع قرار گرفته توجه می‌شود. فهرست زیر سلسله مراتبی است همواره امر زنانه فرودست‌تر از امر مردانه است. در این جدول واژه‌های سمت راست تصویر و نماد و صفت‌هایی مردانه‌اند، در حالی که واژه و اصطلاحات سمت چپ زنانه‌اند:

مردان/ زنان کنش‌گری/ کنش‌پذیری خورشید/ ماه فرهنگ/ طبیعت روز/ شب پدر / مادر عقل/ دل معقول/ محسوس منطق/ احساس محدود/ نامحدود فرد/ زوج واحد/ کثیر راست/ چپ سکون/ حرکت مستقیم/ منحنی خوب/ بد ذهن/ ماده روح/ جسم[۲۳]

(درباره این فهرست دوتایی می‌توانید رجوع کنید به گرین کیت و لبیهان جیل، ۱۳۸۳ : ۳۴۹ و لوید، ۱۳۸۱ :۲۸)

شیءانگاری[۲۴] زنان و توجه به نقش‌های کلیشه‌ای[۲۵] ایشان در آثار مردان بخشی از این نوع نقد را تشکیل می‌دهد. در این نوع نقد به خشونت، تحقیر، تبعیض علیه زنان در متن توجه می‌شود... تعریف زن به معنی دیگری و صحبت و بحث درباره وجود زن و مرد و تفاوت آنها بر مبنای ایده‌های سارتر و سیمون دوبوار است که می‌تواند شاخه ای از نقد فمنیستی با عنوان فمنیسم اگزیستانسیالیستی نام بگیرد.

مسلماً هر نوع مطالعه فمنیستی همراه با بحث درباره طبقه شخصیت‌های زن و مرد داستان است. اینکه آنها چرا و چگونه در تعامل و گاه در تضاد و تقابل با رفتارها، قوانین، سنت‌ها و مسائل اجتماعی قرار می‌گیرند. بدیهی است هر رویکرد نقدی می‌تواند شامل مجموعه ای فراگیر از این مباحث باشد. سیاست و اجتماع دو جزء ثابت مطالعات متنی است. در هر نوع مطالعه‌ای بر روی آثار می‌توان رویکرد اجتماعی، سوسیالیستی نقد را هم لحاظ کرد.

۳ – ۲. تحلیل قصه‌ها و افسانه‌ها و داستان‌های اسطوره‌ای و کهن الگویی

از رویکردهای جدید نقد فمنیستی دوباره‌خوانی متون گذشتگان و خوانشی تازه از روایت‌های کهن است. امروزه می‌توان با اتکای بر نقد فمنیستی متوجه بسیاری از نقاط پنهان داستان‌های اسطوره ای و کهن الگویی شد که پیش از آن چنین امکانی فراهم نبود. از نمونه‌های خوب این نوع تحلیل‌ها می‌توان به نوشتار زیبای جلال ستاری در کتاب *شیخ صنعان و دختر ترسا* اشاره کرد که با به‌کارگیری نقد فمنیستی و کهن الگویی قادر به ارائه تحلیل تازه از این داستان کهن می‌شود.

مطالعه و بررسی ایزد بانوان و زنان اسطوره‌ای یکی از راه‌های جست‌وجوی هویت در تاریخ فرهنگی زنان بوده است. اعتقاد به ایزد ـ مادر و ایزد ـ زن در اسطوره و تاریخ موجب می‌شود تا زنان با الگو سازی از این زنان قدرتمند، اقتدار از دست رفته خود را بازیابند. به همین جهت شینودا بولن در کتاب «نمادهای اسطوره ای و روانشناسی زنان» با معرفی ایزدانی چون آرتمیس و هستیا و آتنا، هرا و دیمیتر و پرسفون یادآور کهن الگوهای درونی زنان است. او می‌نویسد: «شناخت خدابانوان موجب درک زنان از خود و نیز روابطشان با مردان و زنان دیگر، والدین و فرزندان می‌شود. این الگوهای رفتاری خدابانوان همچنین وسیله فهم انگیزه‌ها، اضطراب‌ها، و رضایتمندی زنان را فراهم می‌سازد. (بولن، ۱۳۸۴، ۱۰)

بزرگ بانوی هستی نام اثری از گلی ترقی است که نمونه ای از این نوع پژوهش-ها بر شعر زنان است. وی در این بررسی، دیدگاه‌های روانکاوانهٔ کارل گوستاو یونگ را مبنا قرار داده، و مفاهیم و صورت‌های مطرح در اشعار فروغ را به سه مرحلهٔ تکاملی وی، مربوط دانسته است. مرحلهٔ تسلط اصل لذت و غریزه، که در سه کتاب اول فروغ، *اسیر*، *دیوار و عصیان*، دیده می‌شود، مرحلهٔ پیوستگی با عناصر طبیعت و روح زنانهٔ هستی که در کتاب *تولدی دیگر* تجلی می‌یابد و سرانجام صعود به آخرین مرحلهٔ خود یابی، دست یافتن به آسمان و خورشید، که نمادهای نرینگی هستند و در کتاب *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* مشهود است.

۴. نقد زن خواننده (خواندن آثار زنان با توجه به نقد روانکاوانه، زبانشناسانه، نقد پسامدرن و منطق گفتگویی باختین)

۴–۱. توجه به زبان زنانه و شیوه‌های خاص نوشتاری زنان

۴–۲. توجه به روایت زنانه و پیدا کردن شیوه‌های روایت خاص ایشان، موضوعات مورد علاقه زنان و بسامد تکرار آنها

یکی از انواع نقد که در مطالعه منتقدان فمنیست ادبی نقش بسزایی دارد، نقد روانکاوانه است. در این نوع نقد، منتقد ادبی متن را از منظر و نگاهی زنانه با رویکردی روانشناسانه بررسی می‌کند. او در این نوع مطالعه به بررسی آنیما و انیموس موجود در متن می‌پردازد و در تحلیل متن از روانکاوی یونگ و فروید بهره می‌برد. بسیاری از ادعاهای فروید درباره عقده‌های اودیپی و عقده الکترا و یا عقده حقارت آدلر، همچنین حضور ضمیر ناخودآگاه یا کشف ضمیر پنهان زنانه در آثار مردان داستان نویس و یا برعکس آن حضور ضمیر مردانه در آثار زنان از رفتارهای خاص این نوع نقد است. مقاله یا کتاب‌هایی که اخیراً درباره آنیما در شعر سپهری و شاملو و آنیموس در شعر فروغ فرخزاد نوشته شده است، نمونه‌هایی از این نوع بررسی است.[۲۶] این نوع مطالعه مخصوص به ادبیات زنان نیست و آثار مردان نویسنده و شاعر را هم در بر می‌گیرد. حتی می‌تواند متون کلاسیک ادبی را هم شامل شود.

از زمانی که نخستین شعر و داستان‌های زنان پدید آمد، تا امروز که ما شاهد خلاقیت زنان در عرصه‌های گوناگون ادبی هستیم، بحث درباره تفاوت نوشتار زنان و مردان از مسائل مورد توجه فمنیست‌ها بخصوص شاخه زبانشناسی آن[۲۷] بوده است.

نوشتار زنانه[۲۸] سبکی است که منتقدان فمنیست معتقدند زنان هنگام نگارش آثارشان از آن استفاده می‌کنند. این اصطلاح توضیح می‌دهد که نوشته‌های زنان گفتمانی خاص دارد که نزدیک به عواطف و ناشناخته‌هاست. (یعنی همه آن چیزهایی که قراردادهای اجتماعی سرکوب می‌کند.) «از نظر بسیاری، متون مارگریت دوراس، نویسنده و فیلم-ساز، مظهر نوشتار زنانه است.» (هام مگی، ۱۳۸۲: ۱۳۶)

اما گروهی دیگر چون الن شووالتر معتقدند نوشتار زنانه خود گفتمانی دو آوایه است که میراث اجتماعی، ادبی، فرهنگی زنان و مردان را تجسم می‌بخشد. (آلن، ۱۳۸۰: ۲۲۷)

عده‌ای دیگر از زبانشناسان فمنیست (زبانشناسی اجتماعی) به زبان زنان و تفاوت آن با زبان مردان توجه کردند و توانستند نشانه‌های مکتوم مردسالاری در زبان را بیرون کشیده و به‌عنوان شواهدی برای تحقیر زنان در طول تاریخ از آن استفاده کنند. بحث جنسیت و تفاوت زبانی یا جنسیت زدگی زبان، از مباحث مطروحه ایشان بود. یکی از نظریه‌های کلاسیک روانشناسی زبان، فرضیه وورفی است. بر اساس این فرضیه، زبان خاصی که فرا می‌گیریم بر فرایندهای ذهنی ما تأثیر می‌گذارد. پس اگرچنین باشد مسائلی چون کاربرد عام واژه مرد باعث می‌شود که ما فکر کنیم مرد هنجار است. این فرایند ممکن است در همه بچه‌ها که شروع به یادگیری زبان می‌کنند آغاز شود. اگر چنین فرایندهایی رخ دهد، پس در اصلاحات اجتماعی باید توجه دقیقی به حذف تبعیض جنسی در زبان به عمل آورد، چرا که زبان بر فرایندهای فکری ما تأثیر می-گذارد. (هاید،۱۳۸۳) «تحلیل زبانی به فرد کمک می‌کند از اندیشه‌هایی که در ورای زبان وجود دارند و ساختار روابط انسانی را تشکیل می‌دهند آگاهی یابد.» (پاک نهاد جبروتی، ۱۳۸۱ : ۱۰) جبروتی در کتاب *فرادستی و فرودستی* در زبان نشان می‌دهد که زبان فارسی به شهادت نشانه‌های مختلفی که در کتاب ارائه شده زبانی شدیداً جنسیت زده است.

اما روی آوردن زنان به نظریه‌های جدید نقد پساساختارگرا و پسامدرن، چون نظریه بینامتنیت و تحلیل گفتمان و چندصدایی باختین خود نتیجه اعتنای جامعه زنان نویسنده به در نظر گرفتن حقوق تمامی‌افراد جامعه از زن و مرد است. نویسندگان زن تلاش فراوانی کرده‌اند تا از طریق گفت و گو و دیالوگ آثار خود را پیش ببرند و سعی کرده‌اند تا نه تنها صدای زنان داستان، بلکه صدای مردان از تیپ‌های مختلف نیز در داستان-های زنان بلند شود. رنج زنان در طول تاریخ ادبیات، ناشی از عدم حضور او بوده است. تک صدایی مردسالارانه‌ای که بر ادبیات جهان و ایران حاکم بوده، فرصت شنیدن

صدای زنان را نداشته است. با توجه به همین محرومیت، زن داستان‌نویس در رمان-هایش تلاش می‌کند تا این نقیصه را برطرف کند و با وجودی که قهرمان داستان او زن است، فرصت و مجال سخن گفتن به دیگر شخصیت‌های زن و مرد داستان را فراهم می‌کند.

استفاده از نظریه چندصدایی باختین در رمان تأثیر بسیاری بر آثار زنان نویسنده داشت. نظریه چندصدایی مهلت و مجالی برای زنان بود تا صدای خود را در عرصه اجتماع، فرهنگ و ادبیات بلند کنند و توجه خوانندگان را به صداهای خاموش و ناشنیده جلب کنند. در کتاب مکالمه صداها «هلن وشو» و «کارن هون» مطالعه‌ای تطبیقی در حوزه نظریه‌های فمنیستی و آرای باختین درباره منطق مکالمه فراهم آورده اند. فصل-های مختلف کتاب به بررسی دیدگاه فمنیست‌ها نسبت به منطق گفتگویی باختین می-پردازد. (هون و وشو، ۱۹۹۷: ۱۱۴)

به هرحال جز در قلمرو زبان و نوشتار، روایت زنان نیز از ویژگی‌های مخصوص به خود برخوردار است. اگر مضامین رایج رمان‌ها و شعرهای زنان را مورد توجه قرار دهیم می‌بینیم که « نوستالژی و غم غربت از مضامین و موضوعات رایج آثار ایشان است. بازگشت به گذشته به صورت‌های متفاوت از مضامین‌های مورد علاقه ایشان است. یادآوری دوران خوب کودکی و بازگشت به روزهای سرشار از شادی خردسالی از موضوع‌های این داستان‌هاست. به طور کلی بازگشت به گذشته همواره به امید پیدا کردن آن هویت گمشده صورت گرفته است. در برهه‌های تاریخی هم هرگاه ملت‌ها هویت زمانه خود را گم کردند به دنبال آن در زوایای تاریخ گذشته گشتند. غیر از آن دلیل دیگری که می‌توان اقامه کرد این است که چون زنان در بزرگسالی دچار محدودیت‌هایی در دنیای پیرامون خود هستند، غم غربت در آن دنیا، آن‌ها را به یاد روزهای آشنای کودکی می‌اندازد و دوستان و یاران همدم آن دوران را برای جبران خلأ روحی این دوران جستجو می‌کنند.

یادآوری خاطرات و لذت بردن از آن از ساحت‌های مورد علاقه زنان داستان‌نویس است. رؤیا واژه‌ای است که در اغلب آثار زنانه به چشم می‌خورد. زن‌ها بیشتر از مردان رؤیایی اند به همین جهت سخن از عالم رؤیا و خیال در آثار ایشان بیشتر است.

با توجه به زندگی محدود و خاص زنان می‌توان ویژگی در « انتظار بودن» را هم زنانه دانست. زنِ منتظر چهره آشنای درونی هر زنی است. زنان به سبب داشتن قدرت باروری مدت نُه ماه منتظر به دنیا آوردن فرزند خود هستند و این انتظار با نگرانی و

انتظار دوران رشد و بلوغ و کمال وی دنبال می‌شود و هیچ‌گاه پایان نمی یابد. زن در خانه همواره منتظر همسر و فرزندان خود است که بیرون از خانه در مدرسه یا محل کار بسر می برند. اشعار نوستالژیک، اشعار انتظار و شعر رؤیاها انواع شعری هستند که بسامد آن در شعر زنان بالاست. این ویژگی مختصه اشعار فروغ فرخزاد تنها شاعر شعر فارسی که زبانی زنانه دارد هم هست.» (حسینی، ۱۳۸۲، ۸۲)

«بیان جزییات زندگی خانوادگی domestic details از علاقه‌های زنان است. زبان نویسندگان زن هم اغلب بر توصیف جزییات استوار است. این جزیی نگری مربوط به کنجکاوی‌های خاص زنانه است. مردان کمتر به توصیف ریزه کاری‌ها و دقایق به ظاهر پیش پا افتاده خصوصاً درباره زندگی خانوادگی توجه می‌کنند. اما زنان با نگاه ظریف و دقیق خود می‌توانند بسیار سریع نکاتی را دریابند که مردان قادر به درک آن نیستند. زنان به جهت داشتن فراغت، فرصت و مجال بیشتر برای دقیق شدن در جزییات می‌توانند به نهفته‌ها و رازهای مگوی ضمیر دیگران دست پیدا کنند. اطناب و پرگویی هم مزید علّی همان بیان جزیی نگر و فراغت و فرصت بیشتر است. ادبیات زنانه اغلب ادبیاتی است که با سخن گفتن‌های فراوان زنان آرایش می‌یابد. سخن گفتن با خود و یا با زنان دیگر در داستان از ویژگی‌های رمان زنانه است. جستجوی هویت در رمان‌های زنان اغلب با جستجوی عشق حقیقی همراه است. زنان همواره به نوعی عشق و عاشق اثیری می‌اندیشند. عشق متعالی و روحانی که جانشان را لبریز کند. نیاز به عشق نیاز فطری همه زنان است. زن و عشق جدایی ناپذیرند. به همین جهت داستان زنان هم که بازتاب خواسته‌ها و عواطف و احساسات ایشان است، مملو از داستان عشق و عاشقی است.» (حسینی، ۱۳۸۴ :۹۷ – ۹۶)

بررسی روایت شناسی زنانه هم می‌تواند نوع دیگری از بررسی ساختاری آثار زنان باشد. نحوه شخصیت پردازی، استفاده از زاویه دیدهای مختلف و نوع استفاده از فضا و لحن در آثار زنان متفاوت از مردان قابل مطالعه است.

چگونه نقد فمنیستی بنویسیم؟

نوشتن نقد فمنیستی بر داستان همانند سایر انواع نقد مراحلی دارد. اما آنچه بر فضای این نوع نقد حاکم است نگاهی زنانه با توجهی خاص به مسائل زنان است که در داستان طرح می‌شود. توجه به اصطلاحات و واژه‌هایی که دال بر توجه خود نویسنده به نظام فمنیستی است. مثلاً سیمین دانشور در رمان *ساربان سرگردان* از اصطلاحی چون

فرشته خانگی استفاده می‌کند که پیش از این مورد استفاده سیمون دوبوار در کتاب *جنس دوم* بوده است. او جایی درباره نیکو یکی از شخصیت‌های زن داستان می‌گوید: «یک فرشته خانگی *چه‌قدر* خسته‌کننده خواهد بود. (حسینی، ۱۳۸۵،۳۱، نقل از *ساربان سرگردان* ص ۴۰)» توجه به عنوان رمان و آغاز آن، توجه به سمبول‌ها و نشانه‌های زنانه متن، بررسی شخصیت‌های زن و نقد رفتارهای آنها در داستان در تقابل با مردان، نقد نگرش سنتی نسبت به زنان و جایگاه آنها، بررسی هویت زنان از مباحثی است که در نقد ادبی فمنیستی داستان مطرح می‌شود. برای نشان دادن چگونگی این نوع نقد ابتدا به صورتی ساده مراحلی پیشنهاد می‌شود. در طرح این پرسش‌ها تلاش شده تا زمینه‌های لازم برای تحلیل متن با رویکرد فمنیستی فراهم آید و منتقد با استفاده از مجموعه پرسش‌هایی که ارائه شده و جستجوی پاسخ آنها از توانایی نقد فمنیستی را بیابد. یافتن پاسخ این پرسش‌ها در حقیقت همان نقد فمنیستی متن است. نقد فمنیستی رمان *بازی آخر بانو* اثر بلقیس سلیمانی در بخش دیگری از این مقاله می‌آید تا الگویی روشنگر در عملکرد این نوع نقد باشد. در این نقد تلاش می‌شود تا شواهدی از متن که بتوان مطابق آن نقد فمنیستی را مطابق مراحل پیشنهادی انجام داد بیاید که البته به معنی نقد تمامی‌مطالب کتاب نیست، بلکه مثال‌هایی است که در جهت توجیه عمل نقدی آمده است. در پایان هم جدول اصطلاحات فمنیستی تنظیم شده تا منتقدان به یاری آن بتوانند به نقدی دقیق‌تر و فنی‌تر بپردازند.

نکته دیگری که در پایان ذکر آن ضروری به نظر می‌رسد این است که نوشتن نقد فمنیستی بر داستانی نشانه بی‌عیب و نقص بودن رمان از نظر نقد ساختارگرایی و روایت‌شناسی داستان نیست. آنچه در نقد فمنیستی به عنوان نوعی نقد با رویکرد خاص مطرح می‌شود طرح و تحلیل داستانی بر اساس ایده‌های فمنیستی است. بدیهی است ممکن است رمان ارزش‌های عالی یک رمان برتر را نداشته باشد؛ اما معمولاً رمان‌هایی برای نقد انتخاب می‌شوند که از نظر ارزش‌های داستانی نیز در زمره آثار برتر به شمار آیند.

مرحله نخست

عنوان داستان را بررسی کنید. آنچه از عنوان در برخورد نخست درمی‌یابید یادداشت کنید. همانند سایر نقدهایی که بر رمان‌ها نوشته می‌شود بررسی عنوان داستان، مرحله نخست نقد داستان است. در این مرحله، منتقد عنوان داستان را بررسی می‌کند و

زمینه‌های شکل‌گیری داستان و آغاز آن را پیش بینی می‌کند. در این بخش منتقد جز عنوان، سطور اولیه رمان را مطالعه می‌کند و با توجه به نشانه‌ها، حوادث و شخصیت-های درون متنی به بحث می‌پردازد. مثلاً عنوان *بازی آخر بانو* که بلقیس سلیمانی برای رمان خود برگزیده، دربردارنده گرایشی زنانه است و منتقد از همان ابتدا حدس می‌زند که درگیر ماجراهایی درباره زنی که شخصیت اصلی داستان است خواهد شد. یا عنوان *طوبی و معنای شب* که شهرنوش پارسی پور برای رمان خود انتخاب کرده است از فضایی تاریک حکایت می‌کند که طوبی به‌عنوان یک زن در آن سپری خواهد کرد.

مرحله دوم

بررسی نقش و موقعیت قهرمان زن داستان و شیوه شخصیت‌پردازی نویسنده نسبت به او یکی از مراحل این نوع نقد است. مثلاً در رمان *جزیره سرگردانی* سیمین دانشور «*هستی*» قهرمان و شخصیت اصلی داستان است. یا در رمان *سووشون* از همین نویسنده «*زری*» شخصیت اول است. بحث درباره شخصیت و هویت شکل یافته هستی و زری، قهرمانان رمان‌های سیمین دانشور یکی از مراحل مهم نقد است. معمولاً داستان‌هایی که زنان روایت می‌کنند، دارای شخصیت اصلی زن هستند. از ویرجینیاوولف، جورج الیوت، خواهران برونته، جین اوستن تا نویسندگان وطنی چون دانشور و پارسی پور و پیرزاد و سلیمانی همه شخصیت‌های نخست داستان‌شان زنان هستند. بررسی شغل و کار و طبقه زن قهرمان داستان، شیوه رفتار و سخن گفتن و یا دقت بر مکالمات وی، از راه‌های شناخت بهتر وی است. مثلاً در رمان *عادت می‌کنیم* شغل قهرمان زن داستان (آرزو) گرداندن بنگاه معاملات ملکی است که قابل توجه و مطالعه است. یا در رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* از همین نویسنده قهرمان داستان زنی خانه دار است.

به نقش‌ها و موقعیت‌های دیگر شخصیت‌های زن توجه کنید. لیستی فراگیر و کامل از جنبه‌های مختلف جایگاه شخصیت‌های زن تهیه کنید که شامل پیرنگ داستانی باشد که تز کلی متن را حمایت کند. نقش‌های حرفه ای (شغلی) زنان در متن را مرور کنید. از جایگاه شغلی زنان می‌توانید برای نقد استفاده کنید. مطالعه نوع کار هر شخصیت زمینه لازم برای شروع تحلیل را فراهم می‌کند.

مرحله سوم

به روابط زنان داستان با یکدیگر توجه کنید. هر ناسازگاری را که ممکن است بر نقش کلی زن‌ها در کتاب سایه بیفکند، بررسی کنید. مطالعه تقابل‌های داستان مهم‌ترین وظیفه منتقد داستان است. اصلاً بنای رمان بر تقابل فرد با فرد، یا فرد با جامعه و طبیعت استوار است. با توجه به اینکه در داستان‌های زنان نویسنده، به طور غالب تعداد شخصیت‌های زن از مرد افزون تر است، بررسی روابط ایشان یکی از بخش‌های نقد است. البته ممکن است گاهی هم نشانه‌هایی از همکاری بین زنان مشاهده شود که می‌تواند مطابق نظریه خواهرخواندگی بررسی شود.

مرحله چهارم

نقش زنان را با مردانی که در داستان در برابر آنها قرار دارند، بررسی کنید. در این مطالعه به تقابل‌های دوگانه ای که نقش زن و مرد داستان ممکن است پدید آورد توجه کنید. بدیهی است این تقابل دوگانه شامل موارد متعددی است که فمنیست‌ها آنها را نقد کرده‌اند. در این بخش به فضای پدرسالاری یا مردسالاری در داستان توجه کنید و نشانه‌های آن را با آوردن مثال‌هایی روشن کنید. بحث درباره سوژه و ابژه بودن زنان، منفعل و فعال بودن زنان و مردان در برابر یکدیگر در این بخش می‌آید. رفتار شخصیت‌ها را بررسی کنید و بگویید چگونه نوع نگرش آنها منجر به نتایج بعدی را حاصل می‌کند. روشن کنید که چگونه هر شخصیت زن یا مرد در داستان تأثیرگذار و قدرتمند می‌شود و اهداف او در متن تحولاتی را ایجاد می‌کند.

مرحله پنجم

اهداف فمنیستی نویسنده با توجه به انتخاب‌های صورت گرفته در داستان روشن می‌شود. استفاده از اصطلاحات یا واژه‌های فمنیستی، کاربرد مکالمات و مباحثی پیرامون حقوق زنان در داستان، یا نمایشی از آن که در حقیقت بحث‌های فمنیستی متن هستند، نشان داده می‌شوند. در این بخش تکیه معمولاً بر کاربرد سمبول‌ها و نشانه‌ها و دیالوگ و گفتگوهای شخصیت‌های داستان است. جز آن شگردهای نویسنده در سیر حوادث داستان و ترتیب قرار گرفتن آن برای رسیدن به اهداف زنانه بررسی می‌شوند.

توجه: هنگام نوشتن مقاله نقد همواره توجه کنید که آوردن خلاصه‌ای از داستان به همراه معرفی شخصیت‌های اصلی آن به خواننده متن در درک صحیح تحلیل‌های شما کمک خواهد کرد.

*** پرسش‌هایی که هنگام نقد ادبی فمنیستی از خود می‌کنیم و تلاش می‌کنیم تا پاسخ آن را از درون داستان بیابیم:**

۱. نویسنده مرد است یا زن؟
۲. راوی متن مرد است یا زن؟
۳. زنان در متن عهده دار دار چه نقش‌هایی هستند؟
۴. در این اثر مسائل کدام یک از طبقات زنان بیشتر مطرح می‌شود؟ و نسبت حضور و تعداد آنها در داستان نسبت به مردان چگونه است؟
۵. آیا شخصیت‌های زن در متن شخصیت‌هایی اصلی اند یا فرعی و کم اهمیت؟
۶. آیا مواردی هست که در آن زنان به گونه ای کلیشه ای شخصیت پردازی شده باشند؟ زن اثیری، لکاته، فرشته در خانه، الهه زیبایی، فاحشه، زن خانه دار احمق.
۷. مسائل محوری زنان در این داستان چیست؟
۸. آیا در این داستان تقابل Binary زن و مرد و یا زن و جامعه مردسالار وجود دارد؟ عملکردهای مردسالارانه Patriarchy درداستان را نشان دهید. آیا اثر به تقویت ایدئولوژی مردسالار می‌پردازد یا آن را تضعیف می‌کند؟ آیا در داستان نشانه‌هایی از زن سالاری وجود دارد؟
۹. نمونه‌هایی از نظام دوگانه در داستان چیست؟ مثلاً خردورزی/ احساساتی بودن
۱۰. اگر در داستان نمونه‌ها و یا نشانه‌هایی از تبعیض، تفاوت، سلطه، استثمار و سرکوب زنان وجود دارد، آن را پیدا کنید.
۱۱. آیا نمونه‌هایی از شیء انگاری زنان یا نگاه خیره مردانه نسبت به آنان در داستان وجود دارد؟
۱۲. آیا نمونه‌هایی از خشونت علیه زنان در داستان وجود دارد؟ کتک زدن، تجاوز جنسی، تحقیر کلامی، ایجاد محدودیت.
۱۳. آیا در داستان زن به مثابه دیگری و جنس دوم است؟
۱۴. آیا داستان نمونه یکی از داستان‌های آرمانشهری زنان است؟

۱۵. زنان داستان آیا در ردیف زنان فعال Active قرار می‌گیرند و یا منفعل Passive؟ زن سوژه است یا ابژه؟ اثرگذار است یا اثرپذیر؟ آیا از خلاقیت زنان در اثر نشانی هست؟
۱۶. آیا نویسنده برای نشان دادن هویت اصلی زن از شیوه عکس العمل در آفریدن فضای داستان استفاده کرده است؟
۱۷. آیا به مسأله هویت زن در این داستان توجهی شده است؟
۱۸. واکنش زنان در برابر محدودیت‌های واساخته مردان در این کتاب چگونه است؟ آیا این واکنش‌ها مثبت است یا منفی؟
۱۹. آیا نشانی از خواهر خواندگی sisterhood در داستان وجود دارد.
۲۰. آیا تصویرپردازی‌ها صبغه ای زنانه دارد یا مردانه؟
۲۱. اظهارنظرهای شخصیت‌های اصلی داستان نشان دهنده چه نظامی از باورهای جنسیتی است؟ آیا طرز صحبت شخصیت‌های مؤنث و مذکر با هم فرق دارد؟
۲۲. آیا در این کتاب نویسنده از اصطلاحات فمنیستی استفاده کرده است؟
۲۳. زاویه دید داستان از منظر نگاهی زن محور یا مرد محور است؟
۲۴. آیا سبک نگارش اثر زنانه است؟ زبان زنانه یا روایت زنانه؟
۲۵. جایگاه اثر در تاریخ ادبیات و سنت ادبی زنانه چیست؟
۲۶. آیا این اثر را می‌توان داستان فمنیستی نامید؟

نقد فمنیستی *بازی آخر بانو*

خلاصه داستان و معرفی شخصیت‌ها:

رمان دارای هشت فصل است. در هر فصل نویسنده از زاویه دید یکی از شخصیت‌های رمان داستان را روایت می‌کند. در فصل‌های هفت و هشت هم از زاویه دید سه تن از شخصیت‌ها روایت می‌شود. به این ترتیب که پاراگراف‌های مشخصی را به هر یک از ایشان نسبت می‌دهد و درپاراگراف بعدی شخصیت دیگر سخن می‌گوید. شخصیت اصلی داستان گل بانوست که داستان زندگی او از نوجوانی (شانزده سالگی) تا میانسالی نقل می‌شود. بخش اصلی زندگی گل بانو در برهه ای پر از کشاکش و همراه با حوادث بسیار روی می‌دهد. ایران در سال‌های ۱۳۵۷ تا سال‌های پس از جنگ.

گل بانو دختر شانزده ساله گورانی است، (گوران یکی از روستاهای کرمان است) که تحت تأثیر رفتارهای اختر (که یکی از چریک‌های چپ است) و مهربانی‌های او و

سرانجام شهادت و مرگ او قرار دارد. در این داستان سه مرد و یا شاید بهتر است بگوییم چهار مرد در زندگی گل بانو نقش ایفا می‌کنند. حیدر، سعید، ابراهیم رهامی‌و حاج صادق رهامی.

«حیدر» پسر جوانی از خویشان «گل» است که آرزوی ازدواج با گل بانو را دارد. بارها در صحنه‌های مختلف داستان ظاهر می‌شود تا بر نامزدی خود با گل تأکید کند. ولی گل او را دوست ندارد و تصمیم گرفته معلم شود. حیدر مکانیکی یاد گرفته و حالا دوران سربازی اش را سپری می‌کند.

در فصل اول با منیر خانم و آقای محمدجانی پسر عموی گل بانو آشنا می‌شویم که برای گل بانو کتاب می‌آورند. *نفرین زمین* جلال آل‌احمد، *اسلام‌شناسی* دکتر شریعتی، و *دختر رعیت* م. ا. به آذین از جمله آن کتاب‌هاست. بانو داستان «دختر رعیت» را در فصل اول کتاب شروع می‌کند. گویی نویسنده می‌خواهد این معنا را به «خواننده» القا کند که داستان گل بانوی یتیم روستاهای کرمان ، داستان دختر رعیت به آذین نیست. در این فصل شخصیت‌های اصلی این فصل جز گل، حیدر، آقای محمدجانی و همسرش منیر و مادر گل هستند.

بی‌بی خاور مادر گل بانوست که به وقتش حاضره او را بفروشد. (سلیمانی، ۷۸) و سعید مستأجر وی است. سعید مدیر و معلم ده است که با نساء زنی بیوه که چند فرزند دارد ازدواج کرده است. پس از اینکه نساء با ترفندهای مادر سعید او را رها می‌کند و به ده خود بازمی‌گردد، سعید دلباخته گل بانو می‌شود. اما سرانجام با ابراهیم رهامی ازدواج می‌کند. ابراهیم مهندسی است که برای نوسازی ده آمده و در فکر پیدا کردن زنی است که برای او بچه بیاورد. او همسری به نام مرضیه دارد که باردار نمی‌شود و بانو برای ازدواج انتخاب می‌شود.

فرزند پسر بانو یعنی حنیف را پس از زایمان از وی می‌گیرند و ابراهیم رهامی-علیرغم میل قلبی به بهانه‌های گوناگون، بانو را رها می‌کند. مدتی به اتهام همکاری با گروه‌های چپ به زندان می‌افتد. بانو در دانشگاه تهران در رشته فلسفه پذیرفته می‌شود، و بالاخره رهامی‌که پیش از این مانع ادامه تحصیل گل شده بود، شرایط تحصیل وی را در دانشگاه فراهم می‌کند.گل بانو گورانی استاد فلسفه دانشگاه می‌شود.

داستان زندگی گل بانو داستان زندگی دختر جوان، باهوش و با جسارتی است که ناخواسته وارد بازی‌های سیاسی می‌شود و همچون بسیاری از هم سن و سالان خود در آن روزگار، طعم تلخ رنج ناشی از اتهام‌های واهی و بیهوده را می‌چشد. در این میان،

مردانی در زندگی او ظاهر می‌شوند که مسیر آن را به دلخواه خود تغییر می‌دهند. بانو درگیر بازی این مردان می‌شود و سرانجام راه و طریق دلخواسته خود را که از دوران نوجوانی آرزوی آن را در سر داشت، پی می‌گیرد.گل بانو دختر جوان مقیم یکی از روستاهای دورافتاده کرمان تبدیل به خانم دکتر محمد جانی استاد فلسفه دانشگاه تهران می‌شود که کلاس‌های داستان نویسی را هم در همان دانشکده اداره می‌کند.

اما دست روزگار او را در این روزهای روشن زندگی در مواجهه دوباره با مردانی که در زندگی اش نقش ایفا کرده بودند، قرار می‌دهد. سعید نخستین عشق او، حالا بیمار روانی و موج گرفته جنگی در یکی از بیمارستان‌های تهران بستری است و زندگی ای نباتی دارد و ابراهیم رهامی همسر گل بانو، زندگی یکنواخت بدون هر شور و عشقی را می‌گذراند و سرانجام مرگی خودخواسته را تجربه می‌کند.

عنوان داستان: *بازی آخر بانو*

از عنوان داستان و سطور اولیه رمان آشکار می‌شود که قهرمان داستان زن است. زنی که گل بانو نام دارد و از همان آغاز داستان با مردانی که در زندگی اش نقش بازی می‌کنند، آشنا می‌شویم. معمولاً در نقد هر داستانی می‌توان از عنوان آن شروع کرد. سطور آغازین هر رمان و عنوان آن مسیر اصلی اثر را از ابتدا روشن می‌کنند. رمان عنوان قهرمان داستان را بر پیشانی دارد : بانو! اما این نام با در کنار قرار گرفتن ترکیب بازی آخر خواننده را به پرسش وامی‌دارد. کدام بازی؟ مگر زندگی همه خود بازی نیست؟ آیا بانو همه قواعد را می‌داند و درست باز می‌کند و یا قواعد را می‌شکند و قاعده ای تازه درمی‌اندازد؟ آیا بانو مردان زندگی اش را بازی می‌دهد و یا خود گرفتار بازی آنهاست؟ پاسخی که به هر یک از این پرسش‌ها داده شود به نقد فمنیستی داستان کمک خواهد کرد.

در صورتی که بانو به بازی گرفته شود، زنی کنش پذیر و منفعل است که تحت تأثیر فضای خانواده و جامعه و سیاست قرار می‌گیرد و مطیع آن است. و اگر نه خود بازیگری است که نظام امور را به دست می‌گیرد و آن را مطابق خواسته خود تغییر می-دهد و از زنی منفعل به فعال تبدیل می‌شود و ما در سیر تکاملی او قرار می‌گیریم. او می‌تواند الگو قرار گیرد.

پاراگراف‌های نخست داستان از گل بانو و تأثیر مرگ اختر بـر او سـخن مـی‌گویـد. رمان با ابیاتی در تعریف زندگی آغاز می‌شـود. بـه نظـر مـی‌رسـد ایـن ابیـات از جملـه شعارهای چریک‌های فدایی خلق در سال‌های انقلاب است.

هم صدای شب من / زنـدگی بـودن نیسـت/ در رگ سـبز حیـات/ جـای گندیـدن نیست/ زندگی چون نهری است/ که تمامش شکن است/ زندگانی شدن است. (ص ۷)

آوردن این ابیات در آغاز رمان نشانه ای بر شدن و تکامل قهرمـان داسـتان اسـت. این ابیات از راه دراز زندگی شخصیت اصلی داستان، گل بانو، که دشوار، اما روبه کمـال است، حکایت می‌کند.

شگرد نویسنده در نامگذاری شخصیت‌های داستان

قهرمان داستان «گل بانو» نام دارد که در بسیاری موارد گل نامیده می‌شود. نام گل یادآور زیبایی‌های این دختر است که در داستان بارها مردان را بی تاب کرده اسـت. امـا لفظ بانو را یدک می‌کشد. این گل گلی است که نامی‌برای بانویی شده است که نمونـه زن بودن و بانو بودن است. نام گل بانو در طول داستان تغییر می‌کند. در فصـل اول در مقابل حیدر گل بانوست. در فصل بعدی در مقابل سعید و رهامی‌گل است. و در تهـران و دانشکده ادبیات و گروه فلسفه استاد محمدجانی است.

«سعید» (جوان روشنفکری که برای مدتی مستأجر مادر گل بانوست و بـه گـل دل می‌بندد) برخلاف نامش هیچ‌گاه خوشبختی را تجربه نمی‌کند. ازدواج نامناسبش با نساء، قول و قرارهایش با گل و سرانجام پیمان ازدواج با ظریفه ای که هیچگاه زن او نشـد و سرانجام دفتر زندگی او با رفتن به جبهه و فلج شدن به پایان می‌رسد.

«ابراهیم رهامی» همسر گل بانوست، که پیش از ایـن ازدواج کـرده و گـل همسـر دوم وی است. هدف او از این ازدواج صاحب فرزند شـدن اسـت کـه همسـر نخسـتش نتوانسته این آرزوی او را برآورده کند. او قصد دارد پس از به دنیا آمدن فرزندش گـل را رها کند و با کودکش به سر خانه و زندگی نخستین خود بازگردد. نام وی ابراهیم است، زیرا وی همچون ابراهیم نبی قصد ازدواج با زنی چـون هـاجر را دارد، زنـی از طبقـه‌ای پایین‌تر؛ و مولود این ازدواج حنیف نامیده می‌شود که بعدها بـا نـام اسـماعیل هویـت او تکمیل می‌شود. رهامی نام فامیل ابراهیم است. رهام از شجاعان شـاهنامه پسـر گـودرز که برای آبادانی جهان هم بسیار کوشید. شاید ابراهیم رهامی هم که مهندس بوده و در دهات برای سازندگی آمده چنین نقشی داشته است.

نام کتاب‌های بسیاری در طول رمان به گوش می‌خورد. *غرب‌زدگی*، *نفرین زمین*، آل‌احمد، *اسلام شناسی* شریعتی، *دن آرام*، *خرمگس*، *دختر رعیت*، *بار هستی میلان* کوندرا، *ماهی سیاه کوچولو*، *مادر* گورکی، *شوخی* اثر میلان کوندرا، *مکتب‌های ادبی*، *داستان یک شهر*، *همسایه‌ها*، *سووشون*، *نون والقلم*، *مدیر مدرسه*.

گل بانو شخصیت اصلی و جامع و پویای داستان

گل بانو شخصیت اول داستان در نقش دختر، مادر، همسر، معشوق، دانش‌آموز کتابخوان، استاد، داستانویس، جسور و با شجاعت ظاهر می‌شود. بانو عاشق داستان است و تقریبا تمامی کتاب‌ها و رمان‌های مشهور را خوانده است. در ضمن وی منتقد زبده‌ای هم هست.

گل بانو در مقابل مردهای مقابلش در داستان همواره برتر است. بانو دراین داستان شخصیتی اثرگذار است، نه اثرپذیر. بانو شخصیتی فعال و اکتیو است. مشاجرات او با ابراهیم رهامی، حیدر و سعید نمونه‌ای از آن است. بانو نبوغ سرشاری دارد و در همه دوره‌ها شاگرد اول است. روش مبارزه سیاسی را می‌داند. دارای درک عمیقی نسبت به جامعه و وقایع آن است. بانو از زیبایی فوق‌العاده‌ای هم برخوردار است که موجب می‌شود مردان زیادی را جلب خود کند.

سعید مدیر مدرسه تحصیل کرده است و چند سالی از بانو بزرگ‌تر است، اما در هنگام مواجهه با مشکلات به بانو پناه می‌برد. « فکر می‌کنم با آمدن بانو و مشورت با او همه مشکلاتم حل می‌شود. » (۹۸)

هنگام پنهان کردن کتاب‌ها این بانوست که همه آن‌ها را جمع می‌کند و در کاهدانی در کنار دیگر کتاب‌ها جا می‌دهد. و به آقای مدیر می‌گوید: « برو کنار کار تو نیست.» (۱۰۱) او همچون منتقدی جامعه شناس و آگاه عمل می‌کند. هنگامی‌که سعید می‌خواهد همه کتاب‌ها را نابود کند ، حتی داستان کوتاه خودش را، این گل بانوست که عکس شریعتی را را می‌بوسد و می‌گوید « ما هر چی داریم از این مرد داریم» (ص ۱۰۰)

بانو در داستان بارها در مقابل شخصیت مقابلش سکوت می‌کند، ولی ما صدای ذهن او را می‌شنویم. درست است که بانو در مقابل رهامی تسلیم می‌شود، اما این امر به راحتی اتفاق نمی‌افتد. او تا مدت‌ها تلاش می‌کند تا رهامی را بازی دهد و او را به‌عنوان همسر نمی‌پذیرد. وی زمانی این ازدواج را می‌پذیرد و عقب‌نشینی می‌کند که ماجرای زندگی اختر برای او تعریف می‌شود، زمانی که مادرش او را به خانه راه نمی‌دهد و

هنگام روبرو شدن با مردم می‌فهمد که حاج ابراهیم رهامی‌تلاش زیادی برای بهبود وضع مردم منطقه انجام داده است. او تلاش می‌کند تا به زندگی عادی تن دردهد. آرایش کردن، آبگوشت پختن، درآغوش گرفتن رهامی، نشانه‌های زندگی عادی است. او حالا دلباخته فرزندی است که در درون دارد و ابراهیم را به‌عنوان پدر وی دوست می‌دارد. اشتیاق بانو برای دریافت گردنبند برلیان یا انگشتر نوعی تظاهر به عادی بودن و چون زنان دیگر بودن است.

بانو در داستان می‌تواند الگوی زن موفق باشد. او توانسته تا خود را از گیرودار مشکلات و مسائل دشوار زندگی رهایی دهد و به مرتبه و مرحله ای بالا برساند. در حالی که مردان زندگی او سعید و ابراهیم هیچ کدام مزه واقعی زندگی را نمی‌چشند و در تنگناها و دشواری‌های آن جاخالی می‌کنند.

صالح رهامی درباره او می‌گوید: «این زن موجود شگفت‌انگیزی است، با همه زن-هایی که تاکنون دیده‌ام فرق می‌کند، درست است در زندگی من زن‌های زیادی وجود نداشته و ندارند، ولی هیچ شباهتی بین او و مادرم یا عمه مرضیه‌ام نمی‌بینم.» (۲۲۷)

و ابراهیم رهامی از او چنین می‌گوید: «می‌دانستم شوخ طبعی، می‌دانستم باهوشی، ولی نمی‌دانستم جسارت هم داری. بازی کردن جسارت می‌خواست و تو این را داشتی.» (۲۱۰)

شخصیت‌های زن داستان

مادر گل بانو بی بی خاور، اختر اسفندیاری، خانم عزیزی معاون مدرسه، خانم راستی مدیر مدرسه، ملیحه دوست گل، نساء، مادر سعید، سیما نامزد سعید، تاجی خانم، زنان همسایه، زن‌های امنیتی. زن‌های زندان، حبیبه و معصومه، مرضیه، رعنا خواهر سعید، دخترهای کلاس داستان نویسی، بلقیس سلیمانی، ظریفه، مادر بزرگ ظریفه.

«اختر» دختر یکی از فئودال‌های ده است که مادر گل بانو در خانه آن‌ها کار می‌کند. خود گل بانو هم همراه مادرش گاهی به کارگری می‌رود و از آنجاست که با اختر آشنا می‌شود. اختر برخلاف مادرش با گل بانو مهربان است و به او هدایایی می‌دهد. به او حالی می‌کند که وظیفه تو شستن ظرف‌های ما نیست و او را به کتاب خواندن تشویق می‌کند. *ماهی سیاه کوچولو* صمد بهرنگی یکی از هدایای اختر به گل بانوست که آن را همواره با خود دارد. در حقیقت داستان گل بانو هم به نوعی داستان ماهی سیاه کوچولوست. ماهی سیاه کوچولویی که زیستن در یک جامعه کوچک سنتی را با

روزمرگی‌هایش رها می‌کند و خود را بـه دریـا و اقیـانوس اندیشـه‌هـا و علـم و دانـش می‌رساند. دانشگاه دریایی است که گل بانوی داستان در آن پرورش می‌یابد.

«بی‌بی خاور» مادر گل بانوست، برای بی بی خاور مهم نبود که بانو چگونه عروسی می‌کند ، فقط این که یک نان خور از سر سفره اش کـم بشـود مهـم بـود. (۱۰۸) گـل درباره او می‌گوید:«فقر آدم را حقیر و ذلیل می‌کنه (۷۸) «شـما مـادرم‌رو نمـی‌شناسـین. اون به وقتش حاضره منو بفروشه. » (۱۰۸) او بر سر گل بانو با سعید چانه می‌زند، انگار می‌خواهد یکی از بره‌هـایش را بـه او قالـب کنـد و در نهایـت نیـز گـل را بـه رهـامی می‌فروشد.

زنان داستان هنگام دشواری‌ها و رنـج‌هـا بـا یکـدیگر همکـاری و تعامـل دارنـد و همدیگر را بخوبی درک می‌کنند. مادر شهرنشین سعید وقتی به گوران می‌آید و در خانه بی‌بی خاور ساکن می‌شود، همان‌طور می‌اندیشد که او فکر می‌کنـد و نتیجـه همکـاری سه جانبه‌ای که بین او و بی‌بی و نساء به ثمر می‌رسد، سقط جنین نساء و طـلاق وی از سعید است. (فصل سـعید) نمونـه ای از خواهرخوانـدگی sisterhood میـان حبیبـه و معصومه در زندان نسبت به گل دیده می‌شود. (۱۸۱ –۱۸۳)

قصه گویی زنان

بارها در داستان علاقه به بازگویی روایت از جانب شخصیت‌های زن داسـتان دیـده می‌شود. کلاس داستان نویسی را خانم محمدجانی اداره مـی‌کنـد و بیشـتر دانشـجویان دختران هستند. بلقیس سلیمانی داستان سعید را می‌نویسد. مـادر بـزرگ قصـه گوسـت (۲۵۳) آیا من نمی‌توانم شهرزادی باشم که سعید را از سیطره مرگ می‌رهاند؟ (۲۵۵)

گفته‌های فمنیستی

آدم سگ بشه مادر نشه. (۱۹۲) احساس می‌کـنم مادیـان مشـهدی نـوروز هسـتم. (۱۹۳) من برای زاییدن انتخاب شده بودم. (۱۵۷) من عهـد کـردم گریـه نکـنم (۱۱۷)، مادر بزرگ ظریفه فارغ التحصیل مدرسه ژاندارک تهران می‌گوید: «ما زن‌هـا کـه عـده مان کم بود، بیش تر برای تزیین مجالس انتخاب شده بودیم. این را از نگـاه‌هـایی کـه گاه ساق پاهای‌مان را هدف قرار می‌داد می‌فهمیدیم.» (۲۴۸)

رفتارهای مردسالاری و زن ستیزی در داستان

اصرار حیدر بر ازدواج با بانو علی‌رغم میل قلبی بانو، احساس مالکیت مرد بـر زن در ماجرای حیدر و بانو مشهود است. ولی بانو این حس را تغییر می‌دهد و زمـام امـور را در دست می‌گیرد تا مملوک وی نباشد.

هدیه حیدر به گل بانو ماتیکی است تا گل با آن خـود را بیارایـد. امـا گـل اندیشـه برتری دارد و قصد رفتن به دانشگاه و ادامه تحصیل را دارد. «من می‌خواهم معلم بشوم و اصلا هم خیال ندارم به یک مکانیـک شـوور بکـنم.» (سـلیمانی، ۱۳۸۴، ۱۸) بخـش نخست داستان روایت حیدر و گل بانو و امتناع گل از ابراز محبت به حیدر اسـت. حیـدر گفته گل را به تمسخر می‌گیرد و می‌گوید: «معلم بشه ،اهک، بپا بـا سـرنخوری زمـین، معلم بشه، یادش رفته کیه، معلم بشه... اهک» (همان، ۱۹)

در این مکالمه آرمان‌خواهی زن داستان گـل بـانو مشـاهده مـی‌شـود، و در مقابـل سطحی نگری و تحقیر ایده بانو از جانب حیدر خواستگار وی مشهود است. او کـه گـل بانو را همچون دیگر دختران ده می‌بیند به او روژلب هدیه می‌دهد و تنها به زیبایی‌های ظاهری توجه دارد، در حالی که بانو هدیه او را پس می‌دهد و از آرمان‌هـای خـود مـی-گوید. در این بخش کاملاً برتری طلبی بانو بر حیدر مشـهود اسـت. زن در اینجـا فعـال است و نه منفعل.

ازدواج نساء با سعید و نگاه جامعه به این قضیه که در نهایت منجر به سـقط جنـین نساء و بازگشت به قبیله اش می‌شود. تلاش سیما برای تصاحب قلب سعید با استفاده از دلربایی‌های زنانه، تسلیم بانو به ابراهیم رهامی و این گمـان کـه او را دوسـت مـی‌دارد. گفته‌های تاجی در حقیقت درونیات و ذهنیات خود بانوست.

رفتارهای مردسالارانه ابراهیم رهامی‌که قوانین جامعه هـم از او حمایـت مـی‌کنـد: ممانعت از پذیرش گل در دانشگاه، فریب دادن گـل و ازدواج بـا او بـه خـاطر بچـه دار شدن، طلاق غیابی گل، عهده گرفتن حضانت حنیف ، عدم تعلق مهریه به بانو.

در این داستان مسائل زنان مطرح می‌شود. صیغه، طلاق غیابی، زن ناشـزه، قـانون سرپرستی بچه، چندهمسری، رحم اجاره ای نمونه‌هـایی از مسـائل زنـان اسـت کـه در داستان به آنها توجه می‌شود و جزو پیرنگ داستان قرار می‌گیرند.

اگر بخواهیم در مورد نگاه خیره مردانه Gazeدر داستان جست و جو کنیم، با توجه به زیبایی فوق‌العاده بانو می‌توانیم چنین جملاتی را بیابیم. سعید درباره گـل بـانو چنـین می‌گوید: «دوچشم رمیده عسلی در حلقه پیلک‌های کبود» (۳۳) یا: «گل بانو بلند مـی-

شود، بلوز و دامن سبز رنگی پوشیده و دسته موهایش از زیر روسری تا کمرگاهش می‌رسد. من و حیدر تا از اتاق بیرون برود نگاهش می‌کنیم.» (۶۹)

چندصدایی در رمان بازی *آخر بانو*

در بسیاری از قسمت‌های کتاب، گل بانو راوی اصلی است. در فصل‌هایی با عناوین «گل بانو»، «گل» و «استاد محمدجانی» راوی اصلی داستان گل بانوست. از نام فصل‌ها می‌توان حدس زد که راوی اول شخص داستان کیست. فصل دوم با نام *سعید* روایتگر داستان زندگی سعید به قلم خود اوست. بلقیس سلیمانی با آفریدن سعید و دادن قلم به دست او در رمان خود فرصت‌هایی را برای مردان داستان می‌آفریند تا از خودشان، مسائل شان و آرزوهایشان بگویند. فصل چهارم را هم ابراهیم رهامی روایت می‌کند. مردی که با گل ازدواج می‌کند و از او تنها بچه‌ای می‌خواهد و بعد از آن دلباخته‌اش می‌شود. سلیمانی به‌خوبی از عهده بیان داستان از زاویه دید رهامی هم برآمده است. جز این دو فصل که به طور خاص دو مرد راوی روایت هستند، در فصل‌های هفتم و هشتم هم داستان از زاویه دید سه تن از شخصیت‌ها روایت می‌شود. به این ترتیب که نویسنده پاراگراف‌های مشخصی را به هر یک از ایشان نسبت می‌دهد و در پاراگراف بعدی شخصیت دیگر سخن می‌گوید. راویان فصل هفتم صالح رهامی، سعید و محمدجانی هستند. به همین ترتیب نویسنده با دادن عنوانی به این فصل که نام این سه نفر را پی‌درپی می‌آورد به تمایز سخنگویان در این فصل تصریح می‌کند. فصل هشتم هم همین حکم را دارد. عنوان این فصل « محمدجانی، رهامی‌جوان، ابراهیم رهامی» است. روشن است که نویسنده در این فصل هم سه راوی دارد. نویسنده با نامگذاری فصل‌های کتاب خود با اسامی قهرمانان مرد و زن داستان که شخصیت‌های اصلی و فرعی هستند زاویه‌های دید داستان را هم تقسیم می‌کند. به نظر می‌رسد سلیمانی اصرار دارد تا خواننده را متوجه سهم کنش‌مند روایتگری قهرمانان رمان خود بکند.[۲۸] در رمان پست‌مدرن نویسنده یک ناظر بی‌طرف است و روایت را بین همه شخصیت‌ها تقسیم می‌کند و چندصدایی در رمان حاکم است. به نظر می‌آید این ویژگی در «بازی آخر بانو» نیز وجود دارد و از این نظر می‌توان آن را یک رمان پسامدرن دانست.[۲۹]

در پایان باید گفت توجه بـه سـهم نویسـنده در داسـتان از همـه جالـب تـر اسـت. سلیمانی با درنظر گرفتن فصل نهم با عنوان ضمائم فرصتی برای راوی اصـلی داسـتان که خود نویسنده است فراهم می‌کند تا از زاویه دید خود مسائل داستان را نقد کند. او در گفتگو با خوانندگان اثر که هر کدام از زاویه دید متفاوتی ارزش آن را بـرآورد مـی‌کننـد پاسخگوی ایرادات آنهاست.[۳۰]

پی‌نوشت‌ها

۱. فمنیسم انواعی دارد. فمنیسم فرهنگی، فمنیسم رادیکال (افراطی)، فمنیسـم معتـدل (لیبـرال) فمنیسم سوسیالیست از انواع مهم آن است

۲. این اصطلاح را نخستین بار ویرجینیاوولف در نقد داستان بکار برد. این مفهوم در نظر وولف مفهومی‌ذهنی است، نه طبیعی و جنسی. ریشه آن هم برمی‌گردد به مطالعاتی که یونگ بر روی روان آدمی‌انجام داده بود و اعتقاد داشت در درون هر زنی مردی و دردرون هر مردی زنی وجود دارد که فرد باید به آن دست یابد.

3. Christine De Pisan

۴. این کتاب در سال ۱۳۸۵ توسط نوشین شاهنده به فارسی ترجمه شده است.

5. Aphra Behn
6. Mary Wollstonecraft

۷. جان استوارت میل John Stuart Mill فیلسوف انگلیسی با نوشتن کتابی به نام *انقیاد زنان* (*Subjection of women*) کمک بزرگی به جریان پیشرفت آزادی زنان در جهان کرد. کتاب وی در سال ۱۳۸۵ توسط علاءالدین طباطبایی به فارسی ترجمه شده است.

۸. این جمله یکی از مشهورترین سخنان وولف درباره رابطه زنان و مردان در طول تاریخ است:

Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of a man at twice its natural size. *A Room of One's Own* (1929)

۹. وولف در کتاب *اتاقی از آن* خود درباره این جملـه کـولریج صـحبت مـی‌کنـد: «ذهـن بـزرگ دوجنسی است». (ویرجینیا وولف،۱۳۸۳: ۱۴۱)

۱۰. یعنی این فرهنگ و تمدن است که او را تبدیل به زن به عنوان دیگری می‌کند.

11. Elaine Showalter
12. Gynocriticism
13. A literature of their own
14. Mary Shelley
15. Frankenstein
16. Jane Austen
17. Emma

18. sense and Sensibility
19. Pride and prejudice
20. Persuasion
21. Family novel

۲۲. جین اوستن در این باره چنین می‌گوید:

Men have had every advantage of us (women) in telling their story. The pen has been in their hand.

۲۳. برای شرح این تقابل و تدثیر آن بر زن ستیزی جوامع رجوع کنید به کتاب *عقل مذکر* خانم ژنویو لوید و کتاب *زن ستیزی در ادبیات کلاسیک فارسی* از نگارنده

24. Objectification
25. Stereotype

۲۶. در این باره می‌توانید رجوع کنید به کتاب *مسیح مادر، نشان زن در زندگانی* و آثار احمد شاملو، پوراندخت فرخزاد، انتشارات ایران جام ۱۳۸۳.نگارنده هم مقاله ای با عنوان *پری در شعر مولانا* نوشته است که در آن درباره ضمیر ناخودآگاه مولانا و آنیمای درونی او بحث می‌کند. (حسینی، ۱۳۸۶- ۱۳۸۷،۱)

27. Linguistic Feminism
28. Ecriture Feminine

۲۹. از نظر باختین «متفکران از طریق بازی با اندیشه‌های ممتاز و تصور اندیشه‌های متضاد آن و نیز حمایت از آنها، می توانند بازی «چه می‌شود اگر» را به ابزار مستقیمی برای تغییر اجتماعی بدل کنند.»

۳۰. بهناز علی پور عسگری هم در نقد این رمان، اثر را چندصدایی می‌داند. وی می‌گوید: «رمان‌هایی که نویسنده در آن به تاریخ معاصر نظر دارد، معمولاً از قضاوت و تعصب دور نمی‌ماند در این رمان حرف و نقل انسان‌های مختلف با اندیشه‌های مختلف را می‌شنویم بی‌آنکه نویسنده به ورطهٔ جانبداری افتاده باشد. در حقیقت یک رمان چند صدایی است. استفاده از فضای واقعی در کنار هذیان‌ها، کابوس‌ها، و یادداشت، داستان کوتاه و واگویه‌ها و قرار دادن ضمیمه، به متن ساختاری کلاژگونه بخشیده است.» (نقل از سایت شورای گسترش) میرعابدینی هم در نقد این اثر به چندصدایی آن اشاره می‌کند: میرعابدینی در ادامهٔ سخنان خود در خصوص زاویهٔ دید این رمان گفت: «نویسنده با انتخاب زاویهٔ دید، تقسیم شده بین تک گویی‌ها، خواسته است تصویری فراگیر از راه‌های رفته و رفتارهای جناح‌های مختلف را ترسیم کند البته تصویری که جانبدارانه نباشد» (نقل از سایت شورای گسترش)

منابع و مآخذ

الف. کتاب‌های فارسی

۱. *بینامتنیت*؛ آلن گراهام؛ ترجمه پیام یزدانجو؛ تهران: نشرمرکز، ۱۳۸۰.

۲. *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*؛ برسلر چارلز؛ ترجمه مصطفی عابدینی فرد؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۶.

۳. *نمادهای اسطوره‌ای و روانشناسی زنان*؛ بولن شینودا؛ ترجمه آذر یوسفی؛ تهران: روشنگران و مطالعات زنان، چاپ سوم، ۱۳۸۴.

۴. *فرادستی و فرودستی در زبان*؛ پاک نهاد جبروتی مریم؛ تهران: گام نو، ۱۳۸۱.

۵. *کتاب شهر زنان*؛ پیزان کریستین؛ ترجمه نوشین شاهنده؛ تهران: قصیده‌سرا و انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۵.

۶. *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*؛ تایسن لویس؛ سرپرست مترجمان حسین پاینده؛ تهران: نگاه امروز/ قلم نوین، ۱۳۸۷.

۷. *بزرگ بانوی هستی*؛ ترقی گلی؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۶.

۸. *زن‌ستیزی درادبیات کلاسیک فارسی*؛ حسینی مریم؛ تهران: چشمه، ۱۳۸۸.

۹. ۱۳. *پژوهشی در قصه شیخ صنعان و دختر ترسا*، ستاری جلال، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۸.

۱۰. *راهنمای نظریه ادبی معاصر*؛ سلدن رامان و همکاران؛ تهران: طرح نو، چاپ سوم، ۱۳۸۴.

۱۱. *بازی آخر بانو*؛ سلیمانی بلقیس؛ تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۸۴.

۱۲. *نقد ادبی*؛ شمیسا سیروس؛ تهران: فردوس، ۱۳۷۸.

۱۳. *اندیشه نگاران زن در شعر مشروطه*؛ کراچی روح انگیز؛ تهران: دانشگاه الزهراء، ۱۳۷۴.

۱۴. *زنان و رمان*؛ مایلز رزالیند؛ ترجمه علی آذرنگ؛ تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۰.

۱۵. *زنان سخنور*؛ مشیر سلیمی؛ علی‌اکبر؛ تهران: مؤسسه مطبوعاتی علی‌اکبر علمی، ۱۳۳۳.

۱۶. *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، مکاریک ایرنا، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشرآگه، ۱۳۸۴.

۱۷. *انتقاد زنان*؛ میل جان استوارت؛ ترجمه علاءالدین طباطبایی؛ تهران: هرمس، ۱۳۸۵.

۱۸. *اتاقی از آن خود*؛ وولف ویرجینیا؛ ترجمه مژده دقیقی؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۳.

۱۹. *فرهنگ نظریه‌های فمنیستی*؛ هام مگی و گمبل سارا؛ ترجمه فیروزه مهاجر و همکاران؛ تهران: نشر توسعه، ۱۳۸۲.

۲۰. *روانشناسی زنان*؛ هاید؛ ترجمه اکرم خمسه؛ تهران: نشر آگه، ۱۳۸۳.

ب. کتاب‌های انگلیسی

1. Showalter Elaine, 1977, *A literature Of Their Own*, Abrams. M. H. 1993, *A Glossary of Literary Terms*, USA, Rinehart & Winston Inc

2. Karen Hohne and Helen wussow, 1994, *A Dialogue of voices*, university of Minnesota

Abjection	تحقیر	Naming	نامگذاری
Amazones	زنان اسطوره ای جنگجوی	Women Novel writer	نویسندگان رمان زنان
Andro centrism	مردمحوری	Objectification	شیئ انگاری
Androgyny	دوجنسیتی بودن	Oppression	سرکوب
Angel in the House	فرشته در خانه	Other The	دیگری
Anima	آنیما روح زنانه	Patriarchy	مردسالاری
Authority	اقتدار	Poetry & women	شعر و زنان
Black lash	واکنش منفی	Popular Culture & women	زنان و فرهنگ عامه
Battered Women	زنان کتک خورده	Pornography	پورنوگرافی/تحقیرجنسی
Beauty Myth	اسطوره زیبایی	Power	قدرت
Binary	تقابل دوتایی	Prostitution	فحشا
Canon	فهرست گزینی ادبی	Psychoanalysis feminism	روانکاوی فمنیستی
Christian Feminism	فمینیسم مسیحی	Radical Feminism	فمینیسم رادیکال
Cultural Feminism	فمینیسم فرهنگی	Rape	تجاوز جنسی
Class	طبقه	Reasoning & women	خردورزی و زنان
Difference	تفاوت	Representation	بازنمایی
Discrimination	تبعیض	Re-Vision	بازژرف نگری
Domestic feminism	فمینیسم خانگی	Second Sex The	جنس دوم
Domination	سلطه	Sex Difference	تفاوت جنسی

Dual Systems	نظام‌های دوگانه	Silence	سکوت زنانه
Ecriture Feminine	نوشتار زنانه	Sisterhood	خواهربودگی
Existential Feminism	فمینیسم اگزیستانسیالیستی	Socialist Feminism	فمنیسم سوسیالیستی
Female	مونث	Stereotype	تصورات کلیشه ای
Feminine	زنانه	Subaltern	فرودست
Feminism	مکتب اصلت زن	Subordination	وابستگی
Feminist Critique	نقد فمنیستی	Subject	سوژه
Femininity	زنانگی	Utopianism	تفکر یوتوپیایی
Gaze	نگاه خیره	Violence	خشونت
Gender	جنسیت	Voice	صدا
Genres	ژانرهای ادبی	Witch	ساحره
Goddess	خدای مؤنث	Woman-Centredness	زن محوری
Gynarchism	زن سالاری	Women`S Studies	مطالعات زنان
Gynocentric	زن محوری		
Hidden Women	زنان پنهان		
Housework	خانه داری		
Identity	هویت		
Images of women Criticism	نقد تصاویر زنان		
Intersexuality &women writing	بینامتنیت و نوشته‌های زنان		
Intuition	کشف و شهود		
Literature &women	زنان و ادبیات		

Logos & women	زنان و لوگوس		
Male dominance	سلطه مذکر		
Masculinity	مردانگی		
Matriarchy	مادرسالاری		
Mirror & women	زنان و آینه		
Misogyny	زن ستیزی		

ج. مقالات

۱. *پری در شعر مولانا (دیدار با آنیما)*، حسینی مریم، *مجله علمی ـ پژوهشی دانشگاه الزهـراء*، سـال هفدهم، شماره‌های ۶۸ و ۶۹ ، ۱۳۸۷.

۲. *جنس دوم سیمین دانشور*، حسینی مریم، مجله *نافه*، سال هفتم، شماره ۳۲ ، ۱۳۸۵

۳. *روایت زنانه در داستان نویسی زنانه*، حسینی مریم، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، سال هشتم، شماره ۹، ۱۳۸۴.

۴. *کسی که مثل هیچکس نیست*، حسینی مریم، *مجله زنان*، سال دوازدهم، شماره۱۰۷،۱۳۸۲.

نقد، خاستگاه یا حقیقت متن

● فرخنده حق‌شنو *

مقدمه

نقد ادبی به معنای تحلیل و تفسیر و بررسی اثر ادبی، و نوعی از نقد است. نقـد در معنای کلی خود، تشخیص خوب از بد یا جدا کردن سره از ناسره را افاده مـی‌کنـد و در وجه دقیق‌تر خود به معنای تشخیص معایب و محاسن است .

نقد ادبی جدا از تقسیم‌بندی‌های خود، برای شناخت ماهیت اثر و نزدیک شـدن بـه حقیقت آن کوشش دارد. هم‌چنین با بهره‌گیری از نظریه‌های تئوریسـین‌هـای نقـد، در چارچوب متن، ضمن استفاده از اندوخته‌های ذهنی منتقد بحث می‌کند؛ و در نهایـت بـا تشخیص معایب و محاسن آن به قضاوت می‌نشیند.

نقد مانند ادبیات می‌تواند هم در خدمت جامعه ـ سودمند ـ باشد و هم غیرسودمند، چنانکه بعضی از فلاسفه چون کانت و هگل نیز بر غیرسودمندی ادبیات باور داشته‌اند و معتقد بودند که متن سودمند و زیبا از هم جدا هستند؛ و چیـزی کـه زیبـا اسـت، دیگـر سودمند نیست. به همین دلیل نزد آنها فقط ادبیت ادبیات اهمیـت داشـت. شـاید ریشـهٔ اختلاف منتقدان برسر فرم و محتوا و سایر موارد، نیز از همین‌جـا شـروع شـده اسـت و تتمهٔ آن تا امروز هنوز هم ادامه دارد. نگاه هنر برای هنـر ـ گرچـه منسـوب بـه مکتـب پارناس است ـ ، اما از آن زمان گرفته شده باشد.

---

* نویسنده و منتقد ادبی.

استفاده از بعضی چارچوب‌های نقد

یکی از مواردی که گاهی در نقد مورد توجه قرار نمی‌گیرد، توجه به چارچوب‌های نقد است. گرچه منتقد ادبی برای نقد یک اثر ادبی نمی‌تواند فرمولی خاصی داشته باشد که همهٔ آثار را با آن نقد کند، ولی بهتر است چارچوب یا اصولی را به‌عنوان میزان و معیار در نظر بگیرد که علاوه بر توجه به صناعت و فنون نقد، رهیافت‌هایی برای درک بهتر متن نیز داشته باشد. می‌توان گفت انتخاب این اصول به مثابه اصالت بخشیدن به عناصری است که نقد با آن مرتبط می‌شود. این اصول هم می‌تواند چارچوب ادبی رویکردهای آن باشد، و هم می‌تواند چارچوب اصولی برای شناخت اصالت اثر باشد که در دنیا نیز به آن توجه بسیاری می‌شود. چارچوب رویکردها همان انواع نقد های ادبی است که در ذیل متن به آنها پرداخته خواهد شد. اما چارچوبی اصولی که منتقد یک اثر را در قالب آن نقد می‌کند عبارت از چهار عنصر جهان، مخاطب، خود اثر و نویسنده است، که منتقد با انتخاب هریک از این عناصر نقد را در چارچوب مخصوص همان عنصر بررسی می‌کنند. گاهی منتقد خود را ملزم به استفاده از دو عنصر می‌بیند که البته این به معنای آن است که اصلی را نگرفته و از دیگری غافل مانده است. به عنوان مثال منظور از اصل قرار دادن عنصر جهان این است که منتقد برای نقد اثر، متن را با جهان، مورد بررسی قرار می‌دهد. به این ترتیب که ببیند تأثیر متن از جهان تا چه حد است. موضوع مهم در جهان چیست و این موضوع در جهان داخل و خارج اثر چه تطابقی با هم دارد. نقدی که در این راستا صورت می‌گیرد، نقد محاکاتی است. محاکات محک و تشخیص اثر در مقایسه با حقیقت است. که از دیر باز نیز مورد توجه بوده است، چنانچه در آرای ارسطو و قبل از او افلاطون نیز مورد نظر بوده است .

نقد دیگر، نقدی است که منتقد، اثر را با مخاطب خود بررسی می‌کند، درواقع بیشتر به تأثیر اثر و خوش‌آیند و بدآیندهای مخاطب از اثر توجه دارد و مخاطب را اصل قرار می‌دهد و سعی بر ارضای خواستگاه او دارد.

در نوع دیگر نقد، منتقد توجه به نویسنده دارد. این توجه سعی بر شناخت نویسنده و آرای و نظرات او دارد. درواقع با به‌کارگیری نظرات نویسنده به نقد اثر می‌پردازد که بی‌شک در این نقد دیدگاه نویسنده را در نقد دخالت می‌دهد. از این شیوه در نقدهای سنتی و گاهی روانشناختی و جامعه‌شناختی و شاخه‌های آن استفاده می‌شود، و چهارمین عنصری که منتقد اثر را با آن نقد می‌کند، خود اثر است، که در آن اثر به‌طور مستقل و بدون اتصال به هیچ یک از عناصر مخاطب و نویسنده و جهانی که در آن خلق شده و

تاریخ و زمان و مکان آن، مورد بررسی قرار می‌دهد. در این راستا منتقد حتی محیط و تأثیر آن بر اثر را مورد توجه قرار نمی‌دهد. این نوع نقد در نقد نو و نقد پساساختارگرا و فرمالیستی بیشتر استفاده می‌شود. توجه نویسنده در این نقدها بیشتر بر تکنیک و فن و شکل (فرم) اثر است؛ و نقدی است مخالف با نقد سنتی و روانشناختی و بعضی نقدهای دیگر.

باید توجه داشت نویسنده می‌تواند هیچ‌یک از این اصول را مورد نظر قرار ندهد و همچون نقدهای قرن نوزده که براساس سلیقه نویسنده ارائه می‌شد، عمل کند، و یا نقدی اکسپرسیونیستی ویا امپرسیونیستی با گزاره‌های تأثرگرایی ارائه دهد که روی مخاطب عامی‌تر نیز تأثیر بیشتری بگذارد. اما باید دید می‌توان با چنین نقدی به حقیقت نقد امروز نزدیک شد؟

از آن‌جا که ادبیات هم مانند دیگر عناصر هنر همواره با تغییر و تحول روبرو بوده است و این تغییر و تحول با فراز و فرودهایی هم در شکل و هم محتوا تبیین شده است، نقد نیز به تبع آن با تغییر و تحول و همچنین فراز و فرودهایی در همان راستا روبرو بوده است. این تغییر و تحول در ادبیات را هم چون سایر موارد، می‌توان دستخوش نظریه ترقی یا پیشرفت دانست. ـ نظری که قبل از قرن هجده در آرای بیکن و سپس در آرای کندروسه مطرح شد و رواج پیدا کرد و به صورتی توسعه‌یافته‌تر در آرای دکارت و کانت و هگل ادامه یافت تا به شکلی همه‌گیر (اپیدمی)، بدل شد ـ ، لذا نقد هم می‌تواند بنا به خاستگاه ادبیات در این راستا از همان نظریه و نظریات دیگر تأثیر گرفته باشد. کاربرد نظریه ترقی در صنعت و تکنولوژی و سایر موارد امتیازات و مزایای بسیاری داشت؛ و انسان را از رفاهی نسبی برخوردار کرد، اما در هنر و عنصر مهم آن ادبیات و امروز در نقد، تأثیر دیگری گذاشت، همچنان‌که در شخصیت انسان. به این معنا که مفاهیم ادبیات کلاسیک، در پی این تغییر، رفته‌رفته نادیده گرفته شدند، و شخصیت‌های قابل شناخت و درک ادبیات، به شخصیت‌هایی مبدل شدند که در هر موقعیتی کنش خاصی انجام می‌دهند. شخصیت‌هایی که نه با مختصات ژنتیکی قابل شناسایی هستند ـ چنانکه ناتورالیست‌ها به آن باوردارند ـ و نه به‌عنوان شخصیت‌های تیپیک (نوعی) و نمادین و یا شخصیت ساده و جامع (کامل) به زعم فورستر، و نه شخصیت‌های مورد نظر فروید با ویژگی‌های روانشناختی‌اش. چرا که قهرمان‌های داستان‌ها نیز چون انسان‌ها با رویکردهایی تازه مواجه شدند که مقارن با همان نظریه ترقی بود. بنابراین، جریان منتقدان نیز گاهی متن را با توجه به شناخت نظرات نویسنده،

و یا کهن الگوها (آرکی تایپ‌ها)ی اسطوره‌ای و یا با نظرات فروید توجیه می‌کردند، و گاهی قطعیت از دست‌رفتهٔ متن و شخصیت، و گاهی بی‌هویتی آنها را در نقد تبیین می‌کردند، که بعد هم بعضی به بی‌اهمیتی نویسنده و مرگ مؤلف و قهرمان‌های شخصیت‌زدایی شده از سوی نویسنده به توضیح نشستند. به اینکه نویسنده با تمام کنکاش‌اش برای به ثمر رساندن یک اثر، نادیده گرفته شده و کنار گذاشته شده است و اشخاص داستان در پی نظرات نویسندگان خود به بی‌نظمی و بی‌قانونی و نوعی خود بنیادی گرائیده‌اند که فقط می‌توان به آنها به‌عنوان انسان بدون نظرگاه یا انسانی در پی کشف نظر کرد؛ و یا اینکه اشاره داشت به اینکه این گروه به چهارراهی رسیدند که راه اصلی نقد را از طریق مخاطبان بیشمار اثر طلب می‌کنند.

نظریه‌های مختلف یکی پس از دیگری در پی هم در باب نقد سر در آوردند که بعضی در حد همان نظریه ماندند و هرگز به مکتب تبدیل نشدند که از آن جمله نقد نو را می‌توان مثال زد و برخی دیگر با اختلاف نظر برای مکتب بودن یا نبودن روبرو شدند مانند نقد امپرسیونیستی و برخی با مفهوم پدیدار شناسی و زبانشناسی و... روبرو شدند. نقدها به توالی بنا بر رویکردهای ادبی همچنان با تغییر و تحول روبرو شدند و یا بهره‌مند از نظریه‌های این فیلسوف، آن دانشمند، این منتقد وآن تئوریسین و... به کار خود ادامه دادند. انواع مختلف نقدها (انواع رویکردها) حکایت از این دگرگونی و تغییر دارد. در این راستا آنچه در انتخاب نوع نقد و دیدگاه منتقد اهمیت داشت، توجه بر اصولی بودکه چارچوب یک نقد پیش روی او می‌گذاشت. چنانکه به‌عنوان مثال از انواع این نقدها، نقد سنتی، نقد اسطوره‌ای، نقد روانشناختی، نقد ساختارگرایانه، نقد پساساختارگرایانه، نقد فرمالیستی، نقد هرمنوتیک، نقد امپرسیونیستی، نقد اکسپرسیونیستی، نقد نو و... به وجود آمدند. این نقدها هر کدام کارکردی خاص داشتند، به‌عنوان مثال نقد سنتی توجه خاص به شخصیت نویسنده، زندگی، عقیده و آرای او داشت و به دنبال تأثیر آن‌ها در اثر می‌گشت. در واقع اثر و نویسنده ارتباطی مستقیم با هم داشتند.

در نقد اسطوره‌ای منتقد برای اثر ارزش بسیار قائل بود و آن را تجلی نیروهای درونی و روان بشر می‌دانست، و با توجه به نشانه‌ها ـ آرکی تایپ ـ و سمبل‌ها و نمادها و تطبیق آن با متن، به نقد می‌پرداخت. در این نوع نقد مخاطب با مناسک و آیین‌ها و باورها و صور مثالی آشنا می‌شد، در عین حال توجه خود را به روانشناسی یونگ نیز مبذول می‌داشت.

نقد روانشناسانه که در نوع قدیمی‌تر خود به انگیزه‌های روانی، توجه داشت، در بخش جدید خود بیشتر تحت تأثیر آرای فروید به تبیین نقد پرداخت؛ و توجه مخاطب را به ضمیر ناخودآگاه و کارکرد سه بخش آن جلب کرد.

با آمدن نقد نو مرحله دیگری از نقد پیش روی منتقدان باز شد که منتقد بنا با عقیدهٔ نویسندگان این نوع ادبی، منکر هر چیز دیگری جز متن شدند. همچنان که با طرح نظریه هنر برای هنر، نیز همه چیز به جز متن را نادیده گرفتند. طرفداران این ژانر ادبی با اکثر مکاتب مخالف بودند و در مقابل نقدهای سنتی می‌ایستادند. ولی طی روندی کوتاه ضمن اینکه تأثیر خود را روی بعضی نویسندگان دیگر گذاشتند، خود نظر گاه خود را رها کرده و گروهی از آن ها به ساختار و زبان پای‌بند شدند.

نقد ساخت‌گرایی نمونه دیگری از این رویکردها بود که در آن هر جزیی با یک کل بررسی می‌شد. درواقع هر جزء بخشی از یک کل انگاشته می‌شد؛ و سپس توجه به نقد پساساختارگراها که بعد از ساختارگراها آمدند، که با ارائه نقدی مبتنی بر نظریه مرگ مؤلف و نادیده گرفتن نویسنده، شکل دیگری از نقد را تبیین کردند که با شالوده‌شکنی-های دریدا، بیشتر بر حضور و غیاب نویسنده و یا دال‌های متوالی بدون مدلول تأکید ورزیدند؛ که منتقد نتوانست در آن دنبال معنای قطعی اثر برای نقد بگردد.

نقد فمنیستی اشاره به عقاید زنان داشت، ضمن آنکه توجه به مردسالاری مردان و تساوی بین حقوق زن و مرد را نیز مدنظر قرار می‌داد. این نقد با توجه به اختلاف بین نوشتار زن و مرد، در پاره‌ای موارد به رقابت آنها با هم، و در برخی موارد به برتری زن بر مرد اشاره داشت. این نقد همچنین داستان زن‌محورانه را مشخص می‌کرد.

نقد قابل توجه دیگر نقد هرمنوتیک بود. این نقد در نوع سنتی خود اعتقاد بر این داشت که متن از ذهن نویسنده تراوش می‌کند، پس نویسنده معنای آن را می‌آفریند و لذا برای مؤلف قدر و ارزش قائل بود. ولی در معنای جدید هرمنوتیک بار معنا و مفهوم داستان بر عهدهٔ مخاطب گذاشته شد، و مخاطب را کسی معرفی کرد که به متن پایان دهد و یا در پایان‌بندی آن قضاوت کند و یا حتی تصمیم بگیرد؛ و به این ترتیب بار دیگر اعتبار نویسنده در متن از او گرفته شد.

در همین راستا نقدهای دیگری وجود داشته‌اند و دارند ـ که سخن گفتن از یکایک آن ها به درازا می‌کشد ـ که فقط به اموری خاص، با دیدگاه موضوعی خاص توجه داشته‌اند، چنانچه نقدهایی پدیدارشناختی، جامعه‌شناسی ـ در انواع خود ـ ، صورتگرایانه، ارسطویی، نمودگرایی، زبان‌شناختی و... هر کدام به ترتیب زمان خود

به‌وجود آمدند و هر کدام مبتنی بر چارچوبی خاص برای نقد بودند و فقط به آن موضوعی که در قالب آن چارچوب می‌گنجید، توجه داشتند و از سایر موارد نقد بازمی‌ماندند. با این روند هر نقدی که در چارچوب یک رویکرد عمل می‌کرد، از چارچوب‌های دیگر غافل می‌ماند. در واقع یک نقد کامل صورت نمی‌گرفت. این مسئله هنوز کمابیش در بسیاری موارد همچنان ادامه دارد و منتقد خود را موظف می‌کند بنا به مختصات یک رویکرد، آن را در چار چوب همان رویکرد نقد کند؛ و به‌همین دلیل از بسیاری وجوه دیگر متن غافل شود و کاری ناتمام انجام دهد. ادامه این روند در مواردی دیگر چون بحث ساختارشکنی و شالوده‌شکنی‌های دریدا و... بیشتر خود را نشان می‌داد، چون متن با عدم رسیدن هر دالی به مدلول روبرو می‌شد ـ بنا به بحث های دال و مدلول ـ و در واقع هر دال به دال دیگر تبدیل می‌شد که موجب می‌شد مدلول خود به دالی دیگر تبدیل شود و دریافت محتوا و معنی مقدور نباشد و در این صورت منتقد نمی‌توانست به معنای قطعی اثر برسد، چرا که متن به او این اجازه را نمی‌داد و ناچار منتقد خود را ملزم به کشف‌هایی که امکان وجود آن را حدس می‌زد، می‌دید، که در نهایت باز به جایی نمی‌رسید. از این نوع به نقد نو می‌شود اشاره کرد که چنانکه ذکر شد، اثر را با خود اثر بررسی می‌کردند و حتی زبان این آثار را جدا از زبان‌های دیگر به خصوص زبان فلسفه و علوم دیگر می‌دانستند.

نقدهایی دیگر بوده‌اند که گاهی با انتقاد صرف بنا به فرمول از پیش تعیین شده در ذهن منتقد، غرض‌ورزی، خوب نخواندن اثر، عدم درک متن، عدم تمرکز، عدم تخصیص وقت کافی برای نقد، عدم تعهد در وظیفه و اعمال نظر و... به بررسی اثر پرداخته‌اند، که نه تنها چیزی از دوش متن و نویسنده برنداشته‌اند، بلکه باری بر آن افزودند، که عدم اطمینان از سوی نویسنده، یکی از وجوه آن شد.

در کنار این نقدها، نقدهای دیگری نیز بوده‌اند که با پرهیز از پیش‌داوری‌های قبل از مطالعه و حتی بعد از مطالعه اولیه، یعنی پرهیز از برداشت اولیه (استریوتایپینگ) و تلاش برای درک صحیح‌تر و مفهوم واقعی‌تر ـ محاکات ـ ، و پرهیز ازیک نظریه یا یک رویکرد، و توجه به تمام ابعاد یک متن، و تمام وجوه مورد نظر نویسنده و در برخی موارد با استفاده از شیوه‌های تطبیقی و قیاسی، استقرایی همچنین به‌کارگیری از نقد هرمنوتیک سنتی و چندسویه که فهم متون را در کنار هم بررسی می‌کند، یک نقد کامل و جامعی را ارائه داده‌اند که تعداد این نقدها هم کم نیست. نقدهایی که همه جانبه‌تر بودند، بر نقدهای تک‌بعدی و سلیقه‌ای، ارجعیت داشتند. اما هنوز جای خالی

یک امر مهم در این نقدها مشخص بود، آنچه که در تمام این مراحل جایگاهی ویژه داشت و دارد، و آن چیزی نیست جز مفهوم حقیقت و حقیقت متن. این مفهوم جدا از محتوای موضوعی اثر نیست که در مقابل فرم آن را مورد بررسی قرار می‌دادند، اما مفهومی والاتر دارد. گرچه بررسی فرم و محتوا نیز به موازات هم در کنار درونمایه و عناصر دیگر، بدون غرق شدن در یکی به قیمت فراموش کردن یا فدا شدن دیگری، نیز از اهمیت بسیاری برخوردار است. چرا که ساختار و مفهوم و فرم و شکل در کنار معنا و محتوا بهتر تعریف می‌شوند. اما حقیقت متن تعریفی عمیق‌تر دارد.

باید فراموش نشود منتقد نقد نمی‌کندکه فقط قضاوت کرده باشد، او می‌تواند کلیدی برای راه گشایی، هم برای نویسنده، و هم برای مخاطب باشد و سعی بر ارتقای اثر داشته و راه پیش پای نویسنده بگذارد. همچنین راهی برای کشف نقاط مبهم متن برای خواننده و ایجاد لذت بیشتر برای او ارائه دهد. لذا مطلبی که در این راستا مورد نظر منتقد قرار می‌گیرد، توجه به امتیازات و نقاط قوت و زیبایی شناسی‌های اثر است. موردی که شایسته است در هرنقدی به آن توجه شود. چرا که معنای نقد ایجاب می‌کند که به معایب و محاسن در کنار هم پرداخته شود. در این راستا به نظر نگارنده بهتر است بخشی از نقد به امتیازات اثر اختصاص داده شود و یا امتیازات در نقد مستتر شود. چرا که هیچ متنی بدون امتیاز نیست و همین اندازه که نویسنده‌ای قلم به دست می‌گیرد و از دنیا جدا می‌شود، امتیاز بزرگی است.

بنابر نظرات ذکر شده، بهترین راهکاری که در این ارتباط می‌توان برای نقد جامع‌تر ارائه داد، نقدی همه‌جانبه و ترکیبی است، چرا که به تمام وجوه یک اثر توجه دارد، به‌عنوان مثال اگر به روانشناسی اثر توجه می‌کند از زیبایی‌شناسی آن غافل نمی‌ماند؛ و اگر به نقد اسطوره‌ای توجه دارد، نقد جامعه‌شناسی را نیز مدنظر دارد و... برای نقد کامل ابتدا منتقد با متن همراهی می‌کند؛ به خواستگاه نویسنده و دیدگاه او دست می‌یابد؛ به موازات نقطه نظرات و یا حتی بی نظری او ـ بنا به برخی متون ـ پیش می‌رود؛ و با موقعیت‌های کشف شده و یا در حال کشف او حرکت می‌کند؛ همچنین با قهرمان‌های متشخص و یا بی‌هویت وشخصیت‌زدایی شده و یا بی‌نظم و قانون او آشنا می‌شود؛ وسپس با محترم شماردن نظر و بی‌نظری او، مقهور او نمی شود، و علاوه بر این که اثر را در همان چارچوب بررسی می‌کند، به چارچوب‌های مختلف نیز توجه دارد؛ لایه‌های سطحی و درونی آن را دریافت می‌کند؛ در پی تبیین جهان متن او با جهان واقعی و جهان حقیقی اثر ـ حقیقت به مثابه آن چه که باید باشد ـ ، می‌شود.

شاید لازم باشد در این راه به برخی مکاتب سری بزنـد و بـا بعضـی رویکردهـا قرابتـی بیشتر پیدا کند و حتی به دو یا سه رویکرد راضی نشود. همچنین در مواقعی لازم بدانـد شخصیت نویسنده را بشناسد و یا حتی با او همنشینی کند. چه بسا بعضی ازنویسـنده‌هـا به تمامی و یا حداقلی از خود را در متن جای بدهند.

توجه به نزدیک شدن به حقیقت متن: حقیقـت هنـری، یـا راسـت‌نمـایی و حقیقت‌جویی همراه با روش‌شناسی از اهم مواردی است که بهتر است نقد بر تشـخیص آن کوشش داشته باشد، که در این ارتباط به نقد محاکاتی ـ تشخیص و محـک اثـر بـا حقیقت ـ تا حدی به آن جواب می‌دهد. حقیقت یک متن توجه به اصلی است کـه مـتن کوشش داشته که آن باشد، اگرچه چیز دیگری را بگوید؛ یعنی آن چیزی را کـه هسـت، به مثابه واقعیت متن. همچنین در اندازه ضعیف‌تر آن به مثابه حقیقـت ماننـدی. همـان اصلی که پیروان مکتب کلاسی‌سیسم به آن پای‌بند بوده‌اند. همچنانکه که ارسـطو نیـز در اثر معروفش *هنر شاعری* به آن تأکید داشته است. این مطلب هم در کـل داسـتان و هم در تک‌تک عناصر داستان بنا به ظرفیت‌های اثر مورد توجه قرار می‌گیـرد. حتـی در متون غیرواقعی یا غیررئال که نویسنده با تمهیدات و شـگردهای خـاص خـود، و یـا بـا بهره‌گیری از تخیل خود به اثر حقیقت مانندی بیشتری می‌بخشد، و موارد غیرقابل بـاور را که واقعیت خارجی ندارد، به‌گونه‌ای مطرح می‌کنند که کمتر کسـی آن را بـاور نکنـد نیز، با این عیار سنجیده می‌شود. در این راستا منتقد در هر فرصتی از داستان به قیاسـی از حوادث، شخصیت ها و دورنمایه و فضا و مکان و... با حقیقت مانندی مـی‌پـردازد. بـا توجه به این اصل که ادبیات نقد زندگی است و چون زندگی خود حقیقت‌جـویی و جـز رسیدن به حقیقت نیست، لذا می‌توان گفت نقد، نقد زندگی است. پیوند حقیقت ماننـدی داستان با حقیقت هنری و اصل حقیقت از اموری هستند که نمی‌توان از آن گذشت. این حقیقت در راستای همان حقیقت به مثابه رسـیدن بـه نهـایتی اسـت کـه تـلاش تمـام فلاسفه از دیروز تا امروز مبتنی بر آن بوده است. همان حقیقتی که سقراط قرن ها پیش به‌خاطر آن جان خود را فدا کرد. و هایدگر اذعان داشت حقیقت پرده برداشتن از معنـای بودن است و این بودن ذات است. او با توجه به این جمله "ذات حقیقـت، حقیقـت ذات است"، معتقد بود «اگر حقیقت، انکشاف خود وجود است، دیگر نمی‌تـوان آن را متعلـق به هیاهوهای هرجایی و مبتذلی دانست که در پریشانی‌ها و هـرزه درایـی‌هـای روزمـره بیابیم.»

گفتگو از حقیقت در نقد نیز گفتگو از ذات است و حقیت ذات، و در لحظه لحظـه-های خود، حتی در متون جدید که پای‌بند هیچ نظمی نیست، باز در چـارچوب همـان بی‌نظمی موجود به حقیقت ذات خود اذعـان دارد و بایـد دیـده شـود و مـورد بررسـی قرار گیرد.

لذا توجه نقد به حقیقت و حقیقت یک متن مـی‌توانـد از صـحیح نوشـتن یـک واژه شروع شود و به کل متن و بلکه به مفاهیم درونی و لایه‌های زیرین، و بلکه بـن‌مایـه و جان‌مایهٔ آن تعمیم داده شود؛ و راهی که منتقد آگاه به‌عنوان پیشنهاد پیش پای نویسنده می‌گذارد، نزدیک‌ترین راه به حقیقت باشد.

منابع و مآخذ

۱. *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*؛ ویلفرد ال گوریل، ارل، جی لیبر؛ ترجمه زهرا میهن‌خواه؛ تهران: اطلاعات، ۱۳۷۰.

۲. *نقد ادبی*؛ سیروس شمیسا؛ تهران: انتشارات فردوس، ۱۳۷۸.

۳. *حقیقت نزد هایدگر، سخن از معنا*؛ مایکل گلون؛ همشهری، ۱۴ مهر ۱۳۸۸.

۴. مجموعه بحث‌های نقد استادان شهریار زرشناس، محمد رضا سرشار، احمد شاکری، عبدالعلی دست‌غیب، رضا نجفی، جباری، جمال میرصادقی، شهریار مندنی‌پور.

۵. *روش مطالعه ادبیات و نقدنویسی*؛ جان پک و مارتین کویل؛ ترجمه دکتر سرورالسادات جواهریان؛ تهران: انتشارات مروارید، ۱۳۸۲.

۶. *تحلیل انواع استان (رمان، درام، فیلمنامه)*؛ میشل آدام ،ژان. رواز فرانسوا؛ ترجمه آذین حسین-زاده و کتایون شهپرراد؛ تهران: نشر قطره، ۱۳۸۳.

۷. *صدای تنها* (مطالعه و تحلیل ساختاری داستان)؛ فرانک اوکانر؛ ترجمه شهلا فیلسوفی؛ تهران: نشر اشاره، ۱۳۸۱ .

۸. *بینامتنیت*، متن از بند رسته؛ گراهام آلن؛ ترجمه پیام یزدانجو؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.

۹. *انسان و سمبول‌هایش*؛ کارل گوستاو یونگ؛ ترجمه حسن اکبریان طبری؛ تهران: انتشارات یاسمن، ۱۳۷۶.

چیستی نقد[1]

● رضا داوری اردکانی*

بیتی از حافظ خواندند «ز آغاز که پرده‌پوشی خُلق کریم توست / بر نقد ما ببخش که قلمی است کم عیار» که لفظ نقد در آن شعر بود، من هم فکر می‌کنم که به معنی اسمی نقد نباید بی‌اعتنا باشیم. گرچند نقدی که اینجا مطرح است فعل است. امّا این فعل و اسم با هم بی‌ارتباط نیستند. حافظ در جاهای دیگری هم به نقد اشاره کرده، یعنی از نقد یاد کرده؛ و برای فهم معنی نقد خوب است که مراجعه کنیم و ببینیم آن بزرگ چه گفته است. یکی از عجیب‌ترین ابیات حافظ که به معجزه شبیه است این است که: «نقد دلی که بود مرا صرف باده شد / قلب سیاه بود از آن در حرام رفت» از نقد دل یاد می‌کند. این نقد دل، نقد خلاصه است، حاصل است، جوهره است. «نقد بازار جهان بنگر و آزار جهان / گر شما را نه بس این سود و زیان ما را بس».

«نقد بازار جهان»، این نقد یک کمی ملموس‌تر است. نقد دل خیلی ملموس نیست. محسوس است، اما نقد بازار جهان ملموس‌تر است. امّا باز هم گفته است: «من آن نیم که دهم نقد دل به هر شوخی / در خزانه به مُهر تو و نشانهٔ توست.» نقد جوهره است، خلاصه است. امّا این نقدهایی که گفتم اسم است. ما نقد می‌کنیم، کتاب را نقد می‌کنیم. کانت آثاری دارد با عناوین: *نقد خرد نظری*، *نقد خرد محض*، *نقد خرد عملی*، *نقد قوهٔ فهم*. آن نقد یعنی نقد کردن. نقد می‌کنیم، چه می‌کنیم؟ اول که ما نقد نداریم. درست است من که اینجا خدمت‌تان هستم و به من اظهار لطف دارید، یکی از دوستانم فهرست کرده نوشته‌های من راه ۶۰۰ تا از نوشته‌های من راجع به کتاب و نقد کتاب

---

* عضو پیوسته فرهنگستان علوم.

است. امّا اینها بیشتر گزارش کتاب است، معرّفی کتاب است یا اظهارنظر شخصی من در مورد کتاب و نوشته است. نقد، مخالفت نیست. نقد حتّی بحث نیست. شما کتاب *ما بعدالطبیعه* ارسطو را باز کنید. ارسطو آرای مختلف را نقد کرده و بحث کرده، ردّ و اثبات کرده. ما به ارسطو نمی‌گوییم نقّاد نظریات. مسامحتاً می‌توانیم بگوییم، ولی ارسطو قصد نقّادی نداشته. ارسطو نقّاد نیست. ارسطو بحث می‌کند. سره را از ناسره جدا می‌کند. اگر جدا کردن سره از ناسره نقد باشد که نوعی نقد است، مسامحتاً ارسطو را نقّاد می‌گوییم. ولی کانت وقتی عقل را نقد می‌کند، عیب و حسن عقل را نمی‌گوید. درستی و نادرستی عقل را نمی‌گوید. برای اینکه عقل، درستی و نادرستی ندارد. عقل، عیب و حُسن ندارد. عقل، عقل است. چه می‌کند؟ کانت معین می‌کند که این عقل چه کاره است؟ چند مَرده حلاج است؟ چه شأنی دارد و چه کاری از آن برمی‌آید؟ چه می‌تواند بکند و چه نمی‌تواند بکند؟

نقد عقل یعنی تعیین امکاناتی که فرا روی عقل قرار دارد. یعنی عقل چه می‌تواند بکند. عقل چه کاره است؟ نقد کتاب هم با این ملاحظه باید در نظر گرفته شود. ما وقتی کتابی را نقد می‌کنیم، اینکه من مخالفم، اینکه من موافقم، نمی‌پسندم و می‌پسندم، این نمی‌تواند نباشد. یعنی من حق دارم با نظری مخالف باشم یا با نظری موافق باشم. من حق دارم رأی‌ای را اثبات بکنم و رأی‌ای را رد بکنم. البته مخاطب من، خوانندهٔ من از من دلیل می‌خواهد و باید گفته‌های من موجّه باشد. نوشتهٔ من، اظهارنظر من باید موجّه باشد. اما اینکه من کتابی بخوانم و بگویم با این کتاب مخالفم. مثلاً من مشّائی هستم، کتاب ملاّصدرا را بخوانم، کتاب سهروردی را بخوانم و بگویم من مخالفم. من آثار کانت را بخوانم و بگویم من مخالف کانت هستم. این نقد نیست. زیرا هر اهل فلسفه‌ای بالاخره یک فلسفهٔ مختار دارد که آن را بر فلسفه‌های دیگر ترجیح می‌دهد. و به هر حال فلسفهٔ مختار او با فلسفه‌های دیگر تفاوت دارد و احیاناً مخالف بعضی از فلسفه‌هاست. مگر دانشجوی فلسفه‌ای مثل من می‌تواند با ارسطو موافق باشد، با افلاطون موافق باشد، با دکارت موافق باشد، با ابن‌سینا موافق باشد، با کانت موافق باشد. اینها که اختلاف نظر دارند! من مگر می‌توانم با همهٔ نظرهای مختلف این بزرگان موافق باشم! با یکی اگر موافق باشم، با چند تای دیگر قهراً سر ناسازگاری پیدا می‌کنم. ناسازگاری که اینجا می‌گویم، باید تفسیر شود. در فلسفه در عین اینکه بین فلاسفه اختلاف است، یک وفاق هم هست. وفاق در تفکّر، وفاق در حرمت تفکّر وجود دارد. کتاب ملّاصدرا یک سره بحث است. آرای فیلسوفان سلف ذکر می‌شود و نقد می‌شود و

در مورد آنها بحث می‌شود. آیا کتاب *اسفار* ملّاصدرا و کتاب‌های دیگر ملّاصدرا را، کتاب نقد فلسفه‌ها بنامیم؟ نه. کتابِ بحث است. کتاب تعلیم است. این نظرها، این دلایل نظرها این دلایل مخالف نظرها، عرض کردم هر کس بخواهد نقد بکند ناگزیر باید بحث بکند. بحث مقدمهٔ نقد است. اما نقد یعنی ببینم این چیزی که موردنظر من بود کجا قرار می‌گیرد؟ چه مقامی دارد؟ چه موقعی دارد؟ و چه وزنی دارد؟ اشاره کردم که کانت وقتی نقد عقل می‌کند، به ما می‌گوید که عقل چه کاره است؟ عقل چند مَرده حلاج است؟

کاری که فلاسفهٔ سلف از عقل توقّع داشتند، از آن برنمی‌آید. عقل به صورت فاهمه که ظاهر می‌شود، به علمی می‌رسد که ما به آن علم نام فیزیک و ریاضی را می‌دهیم. عقل در مسائل متافیزیک به خِلاف‌گویی می‌رسد. عقل وقتی از حدود خود خارج می‌شود، به خلاف‌گویی دچار می‌شود. بنابراین جایگاه معیّن دارد. جای عقل معیّن است. کانت جای عقل را معیّن می‌کند. مقام عقل را معیّن می‌کند. به ما می‌گوید عقل چه می‌تواند بکند و چه نمی‌تواند بکند. در دورهٔ متأخّر نقد دامنهٔ وسیع‌تری پیدا کرده است. نمی‌خواهم بگویم پیش از این نقد نبوده. اصلاً ما در قرون پنجم و ششم، کتاب‌های نقد شعر داریم. نقد ادبیّات داریم. این نقد بوده و من نمی‌خواهم بگویم که اختصاص به دورهٔ جدید دارد. اما در دورهٔ جدید، نقد یک تعیّنی پیدا می‌کند و دایرهٔ وسیع‌تر پیدا می‌کند و در دوران متأخّر که ما در آن به سر می‌بریم، جزء مهمی از فلسفه می‌شود. به قسمی که شما امروز فلسفه‌ای را نمی‌شناسید، حوزهٔ فلسفه‌ای را نمی‌شناسید که به نقد ادبی نپردازد. به نقد ادبیات نپردازد، به نقد هنر نپردازد. هنر از اول یکی از مسائل فلسفه بوده است. فلسفه یک خُرده امپریالیسم است. فلسفه از زمان سقراط و افلاطون تا زمان ما علم العلوم است. این علم العلوم یعنی تکلیف همهٔ علوم را معیّن می‌کند.

یعنی معیّن می‌کند که موضوع هر علمی چیست و روش هر علمی چیست؟ هنر هم در حیطهٔ فلسفه بوده و کتابی که ارسطو دربارهٔ شعر نوشته گرچه کتاب ناتمام است، ولی اگر هم تمام بود، کتاب کوچکی بود و مفصّل نبود، اما یکی از درخشان‌ترین کتاب‌هایی است که در تاریخ فلسفهٔ هنر نوشته شده. این پرداختن به هنر و پرداختن به نقد ادب و ادبیات و شعر و هنر ادامه پیدا کرده تا زمان ما. حالا یک قدری استقلال بیشتر پیدا کرده، اهمیت بیشتر پیدا کرده. لازم نیست فیلسوف چنان که مثلاً کانت و هگل این کار را کردند، کتابی خاص در نقد ادبیات بنویسد. در ضمن فلسفه نقد ادبیات می‌کند، نقد شعر

می‌کند. اصلاً خطابه را در فلسفه می‌آورد. اینکه خطابه در فلسفهٔ جدید جایگاهی پیدا کرده امری است که قابل تأمّل است.

ما در نقد چنان که باید کار نکرده‌ایم. البته نقد کار مشکلی است. بحث مشکل نیست، مخالفت مشکل نیست، موافقت مشکل نیست. تصدیق و تکذیب کار دشواری نیست. اما نقد کردن، این که بگویید این کتاب، این نوشته، این فلسفه، این شعر، این داستان، این رمان، این چیست و چه می‌گوید؟ این کار آسانی نیست. من می‌توانم بگویم کتاب بودلر را خواندم و خوشم آمد. شعر سعدی را می‌خوانم خوشم می‌آید. اگر کسی خوشش نمی‌آید، حداقل اینکه بی‌ذوق است. اگر کسی شعر سعدی را نمی‌خواند یا شعر سعدی می‌خواند و خوشش نمی‌آید، حداقل این است که بی‌ذوق است یا کم‌ذوق است، آدم که بی‌ذوق نمی‌شود. ولی نقد سعدی یک چیز دیگری است. ببینید اگر بخواهید جایگاه سعدی را در تاریخ ادب فارسی معیّن بکنید، یک کار دیگری باید بکنید. نباید بگویید من خوشم می‌آید، این مثل آب روان دارد حرف می‌زند. نقد سعدی، چیز دیگری است.

من از خودم شکایت می‌کنم که ۵۰ سال از عمرم را قصد داشتم و فکر می‌کردم که باید به نقد و نقّادی بپردازم و کاری کرده‌ام، اما کاری که نمی‌گویم رفع تکلیف بوده، ادای تکلیف بوده، اما وقتی حالا خودم به گذشتهٔ خودم نگاه می‌کنم، نقد نبوده است. نقد همان‌طور که عرض کردم، یک نوع درک و دریافت است. درک و دریافت جوهرهٔ چیزهاست. خلاصهٔ چیزهاست. سعدی کیست؟ سعدی چیست؟ حافظ کیست و چیست؟ و چه کار کرده؟ اگر سعدی نبود، چه می‌شد؟ اگر حافظ نبود، این زبان فارسی چه بود؟ این فرهنگ چه بود؟ من شغلم فلسفه است، ملّاصدرا آمده و چه کرده؟ کافی نیست که من بگویم ملّاصدرا بزرگ است. کافی نیست که بگویم ملّاصدرا افلوطینی است؛ یعنی به آن حوزه تعلق دارد، نه اینکه مقلّد افلاطون است. تعارفات به جای خودش. این بزرگوار در تاریخ فلسفه ایران چه گفته است؟ چه کرده است؟ منشأ چه آثاری شده است؟

ابن‌سینا هم می‌گوییم بزرگ است. اصلاً نمی‌توانیم نگوییم بزرگ است. این ابن‌سینا که بزرگ است، چه کار کرده؟ در تاریخ فلسفه چه مقامی دارد؟ جایگاه ابن‌سینا در تاریخ فلسفه کجاست؟ اگر به این درک و به درک جوهرهٔ فلسفهٔ ابن سینا و تفکّر ابن سینا رسیدیم، ابن سینا را نقد کرده‌ایم؛ وگرنه من بگویم ابن سینا قائل به اصالت وجود بوده، مخالف اصالت ماهیت بوده، من با اصالت وجود مخالفم، با اصالت ماهیت

موافقم یا برعکس اینها که بحث‌های بدی نیست. اصلاً شغل ماست. کار ماست که این بحث‌ها را بکنیم، اما نام این را نقد نگذاریم. نقد یک کار دشوار بزرگی است. نقد یک اشراف می‌خواهد. یعنی اثر را باید هضم بکنید. درک بکنید. باید یک نوع همدلی و همزبانی با اثر ایجاد شود. اگر هم‌زبانی با اثر پیدا کردم، آن وقت می‌توانم بگویم که من با او چه ارتباطی دارم. جامعه‌ای که من در آن زندگی می‌کنم چه ارتباطی می‌تواند با آن داشته باشد.

به هر حال نقد در حقیقت عبارت از تعیین مقام، موقع و اصالت یک اثر است. این اثر هر چه می‌خواهد باشد. اثر فلسفی باشد، اثر ادبی و هنری باشد. در علم ما نقد نداریم. در علم ما بحث داریم. در علم رد داریم، آزمایش داریم. حتی استدلال داریم. اما نقد نداریم. ممکن است بگویید علم نقد داریم. یک اصول و قواعدی را مقرر بکنید، یک مسائلی را برای علم نقد مقرر بکنید که در این هم یک مسامحه‌ای هست. طبق عادت مألوف خودم مطلب را ناتمام رها می‌کنم و تشکر می‌کنم از اینکه حوصله فرمودید. تشکر می‌کنم از اینکه بنده را فراخواندید به اینجا و از استادان محترم عذر خواهم.

پی‌نوشت

۱. نوشتار حاضر، متن سخنرانی جناب آقای دکتر رضا داوری اردکانی است که در پنجمین دورهٔ جشنوارهٔ نقد کتاب ایراد شده است.

وحدت اثر و ادبیات

● عبدالعلی دست‌غیب*

زمانی مفهوم «وحدت» را در مطالعات ادبی «اصل بدیهی» می‌انگاشتند، اما در ایام اخیر این مفهوم به وسیلهٔ پسا ـ ساختارگرایان و اشخاصی دیگر به صورت مشکل درخور بحث درآمده است، یعنی به وسیلهٔ کسانی که به سویه‌های «متنیّت» و «ذهنیتی» که گسستگی و عدم تجانس پیش می‌نهد، اشارت داشته‌اند. اما با این همه این مطلب هنوز درست است که ما غالباً در خوانش خود، به تقریب مقدمهٔ منطقی ناآگاهانه‌ای راه می‌دهیم که حکایت دارد از این که در زیباترین متن‌های ادبی مقاصد سست، شکاف‌ها، نقص‌ها، لغزش‌ها یا تناقض‌های رفع نشدنی نخواهیم یافت. این مقدمه ممکن است ناشی از حالت خُماری ارثیهٔ رومانتیک و نقد جدید ما باشد. تأکید بر «وحدت» به اندیشهٔ باورمند به سازمان موجود زنده و متخصصی که به مطالعهٔ ادبی می‌گراید، تعلّق دارد. این گرایش‌ها هر دو در «فن شعر» ارسطو حضور دارند که به موجب آن‌ها تراژدی با دارا شدن آغاز، میانه و پایان، ضروری است همچون «کل» دیده شود و باشد. اجزای نمایشنامه نیز می‌بایست دارای ضرورت و الزام باشد، هیچ چیز غیراساسی نباید در آن راه یابد. بنابراین تراژدی بایستی وحدتی داشته باشد از شکلی زنده.

باور رومانتیک به اصل «نیروی حیاتی» این مفهوم ارگانیستی اثر ادبی را ارتقا داد. کالریج مدعی شد که شعر توالی تکه‌های ارغوانی فامی نیست که به وسیلهٔ عمل خنثای عبارت‌های کلامی در مقام احساساتی بهم بسته مرتبط شود. هر عنصر شعر خود «بخشی هماهنگ‌کننده» است. ناقدان جدید از بسیاری از جهات ضدرومانتیک بودند،

---

* نویسنده، مترجم و منتقد ادبی.

اما آنها هم چنین به وحدت ذاتی متون ادبی باور داشتند. آن‌ها تصوّر رقیقی از «هستی شناسی» شعر داشتند و اساساً در دلبستگی خود به خاص بودگیِ زبانیِ وحدت یک اثر، نوآور بودند.

با خبر شدن از اینکه زبان ساخته می‌شود و گردونهٔ شفاف اندیشه نیست، از شاخصه‌های نقد جدید است. فورمالیسم روسی و نقد جدید هر دو این پرسش را پیش می‌نهند: در زمینهٔ اسلوبی که ادبیات زبان را به کار می‌بَرد چه چیز مشخص و ممتاز است؟ و هر دو، ادبیات را در مقام کاربرد ویژه زبانی می‌نگرند که می‌تواند تجربه را به شیوه‌ای تازه و بدیع انتقال دهد. شکلوسکی می‌گوید که ابداعات ادبی به عمد سطح زبان را ناهموار و متلاطم می‌کنند تا توجّه خواننده را برانگیزند و ادراک‌هایی را که در جز این صورت خودکار یا عادی باقی می‌ماند، آشنازدایی کنند. طُرفه است که هولم که بر نقد جدید نفوذ مهمی دارد، همین نظریه را با واژگانی متفاوت گسترش داد زمانی که نوشت شعر در هدیه کردن «انحنای دقیق» چیزی خاص به ما دارای قدرت خاصی است. شور و حرارت شاعر در بیان ادراکی ویژه، این توجه به دقیق بودن در زبان شاعرانه را برمی‌انگیزد. تأکیدی از این دست بر مشخص و ملموس بودن دریافت شعر از واقعیت، کانون نقد جدید است.

کتاب *جهان جسم* (۱۹۳۸) اثر «رانسوم» (J.E.Ransom) ـ همچنانکه عنوان‌اش نشان می‌دهد، زبان شاعرانه را در قدرت انتقال دادن غنای تجربهٔ انضمامی‌تر و جامع‌تر می‌یابد: «گزارهٔ منثور فقط دریافت رقیقی از آنچه به فعل واقع است به ما می‌دهد.» در این جا ادبیات در مقام حساسیت و توجه و تفکر کامل در برابر فشار فرهنگ توده و جامعهٔ صنعتی قرار می‌گیرد. ناقدان جنوبی آمریکا (مانند رانسوم و آلن تیت و دیگران) ... نظریه‌های خود را بر پایهٔ سیاست «زمینی» محافظه‌کارانه‌ای بنیاد نهادند که جویای نگاه داشتن (یا بهتر بگوییم زنده کردن دوباره) آن چیزی بود که احساس می‌شد شیوهٔ حقیقی‌تر زندگانی انسانی است. ادبیات هم گریزی بود از زندگانی مدرن و هم ساحتی آرمانی از انسانیت حقیقی. فورمالیست‌های روسی به ویژه شکلوسکی به راستی علاقه‌مند به خود تجربه نبودند. توجه ایشان نه بر بُعد فوق ادبی ادراکی «خلاف آمد عادت» (آشنایی زدایی شده) بلکه بر خود فرارونده ادبی متمرکز بود. در این زمینه آشنایی‌زدایی هم چنین با مفهوم «تأثیر بیگانگی» برتولت برشت تفاوت دارد که در کار دگرگون کردن دریافت تماشاگران بود به منظور این که گرایش و عمل سیاسی آن‌ها را تغییر

دهد. تروتسکی و دیگران به انتقاد از فورمالیست‌ها برخاستند، چرا که اینان به تمامی غرق در مسأله فن ادبی بودند و «سفارش اجتماعی» را به چیزی نمی‌گرفتند.

رامان یاکوبسن این پرسش‌ها را طرح کرد: «ادبیات چیست؟»، «آنچه ادبیات را ادبی می‌سازد چیست؟» فورمالیست‌ها باور داشتند مطالعهٔ حقیقی ادبیات بر ابداعات صُوری متمرکز می‌شود که برای به وجود آوردن تأثیرات آشنایی‌زدایی به کار می‌رود. مطالعهٔ کلاسیک شکلوسکی درباره رمان «تریسترام شندی» لارنس استرن توجه ما را به وسعت ادبیّت کار استرن معطوف می‌دارد. محتوای این رمان (حکایت زاده شدن تریسترام و بقیهٔ قضایا) تابعی است از ابداعات ماهرانه ساخته شده‌ای که قصه را مختل می‌کند، توصیف را به تعویق می‌اندازد، ادراک‌ها را طول و تفصیل می‌دهد و کلی‌تر بگوییم سطح گفتمان را برمی‌آشوبد. ادبی‌ترین کاری که نویسنده می‌تواند بکند این است که به خودِ ابداعات توجه کند و «آن‌ها را بی‌پیرایه و عریان پیش نهد.»

نقد جدید شعر را در مقام هنجار زبان ادبی می‌انگارد. با پذیرش دو راههٔ واقعیت / ارزش رومانتیک، آن طور که در اثر «ریچاردز» قاعده‌بندی شد، ناقدان جدید زبان شعری را در تباین با علم و کار و بارهای جاری قرار دادند و گفتند: شعر آن چیزی است که پس از بیرون کشیدن شرح و تفسیر نثری محض، بر جای می‌ماند یا به روایت ساخته و پرداخته‌تر، فشردگی کل مدارج آهنگ معناهایی است از واقعیت به فعل موجود تا مرتبهٔ ذهنی‌ترین دلالت ضمنی. آن‌ها مفهوم‌های عقلانی رومانتیک دربارهٔ ادبیات را به وسیلهٔ عرضهٔ تعریفی جامع‌تر از پوئتیک (شعر و شاعری) گسترش دادند: شعر به مفهوم‌های «والا، ناکرانمند: اصیل محدود نمی‌شود، بلکه دنیوی، عقلانی و استهزایی (رندانگی) را نیز در برمی‌گیرد.

این پشتیبانی از «حساسیت یگانه شده»، به تعبیر الیوت بر آن بود که غموض، ابهام و چندمعنایی را تشویق کند. با این همه تأکید بر تجربه و وحدت، مانع شد مفهوم چندمعنایی از دست برود (البته در این زمینه استثنایی درخور توجه وجود داشت و آن اشعار پیامبرانهٔ ویلیام امپسون است)

فورمالیست‌ها و ناقدان جدید هر دو متن ادبی را در مقام اوبژه‌ای مستقل و خودفرجام (autotelic) دانستند. از نظرگاه ایشان فقط به وسیلهٔ مجزا کردن متن از مؤلف و درونمایه آن، منتقد می‌تواند واکاوی به راستی و درستی توانمند و واقعی و مشخص را گسترش دهد. تأسیس و تکامل نقد ادبی در مقام دانش، وابستهٔ این احساس رسالت‌گونهٔ دارا شدن موضوع مستقل برای مطالعه است. ناقدان جدید به شدت در برابر

تفاسیر کهنه شدهٔ زندگینامه‌ای و تاریخی ادبیات واکنش نشان دادند. زیرا نتوانستند فراگشت ادبی را توضیح دهند و به ویژه به شیوه‌هایی که در آن‌ها آثار ادبی، شرح حال، تاریخ، زبان و چیزهایی از این قسم را در ساختار خود جذب می‌کند. ناقدان جدید توانستند مدعی شوند که مطالعهٔ ادبی سرانجام تمرین به راستی و درستی مقوّم دانشگاهی است همراه با رویّه‌های توانمند تحلیلی و موضوع به روشنی تعریف شدهٔ پژوهشی. این دست‌آورد توفیق‌آمیز البته تا دههٔ ۱۹۷۰ میلادی به طور جدی به چالش فراخوانده نشد.

۱. ارسطو: ارسطو در «فن شعر» نخست ما را دعوت می‌کند که ساختار متناسب افسانه یا طرح داستانی را که بی‌درنگ نخستین و مهمترین عنصر تراژدی لحاظ می‌شود در نظر آوریم. او می‌گوید که ما این موضوع را ارائه کرده‌ایم که تراژدی باز نمایش کرداری است، یعنی در خود کامل است، مانند کل چیزی بسیار مهم و باشکوه. زیرا کل محض ممکن است اهمیتی نداشته باشد که از آن سخن گفته شود. اکنون می‌گوییم کل چیزی است که آغاز، میانه و پایانی داشته باشد. آغاز چیزی است که لازم نیست پس از چیز دیگری بیاید و پایان چیزی است که به طور طبیعی خود بعد از چیز دیگری باشد اعم از این که نتیجهٔ ضروری آن باشد یا نتیجهٔ عادی آن و چیزی پس از آن نخواهد بود. میانه چیزی است که به سرشت پس از چیزی بیاید و چیزی هم در پی خود دارا باشد. طرح داستان خوش‌ساخت از این‌رو نمی‌تواند در نقطه‌ای که شخص دوست دارد آغاز شود یا پایان گیرد. آغاز و پایان آن باید به صوری تعلّق داشته باشد که توصیف کردیم. هم‌چنین زیبا بودن، باشنده‌ای زنده و هر کل مرکب از اجزا، نه فقط باید در نظمی خاص در آرایش خود از اجزا حضور داشته باشد، بلکه باید به چیز مهم و باشکوه معینی تعلّق داشته باشد. زیبایی موضوع اندازه و نظم است و از این رو در این هر دو صورت ناممکن است.

الف) در هر باشندهٔ خرد و بسیار کوچک چرا که ادراک ما زمانی که به طور ناگهانی به ما نزدیک می‌شود، مبهم و نامشخص می‌گردد.

ب) یا در باشنده‌ای بس عظیم در مثل چیزی به طول هزارپا، چنانکه در این وضع، به جای این که موضوع مشاهده شده به یک نظر دیده شود، وحدت و کلیّت آن از نظر مشاهده‌گر از دست می‌رود. پس درست به همین طریق همچنان که کلی زیبا مرکب از اجزا است یا باشندهٔ زندهٔ زیبایی می‌بایست اندازه‌ای داشته باشد که به دیده آید، همین طور داستان یا طرح داستانی باید طولی داشته باشد، آن چنان درازا (طولی) که در

حافظه بماند، اما دربارهٔ حدود درازای آن، به همین سان آن چنانکه به اجراها و تماشاگران عمومی مرتبط می‌شود، در نظریه دربارهٔ شعر جای نمی‌گیرد. اگر ناچار بودند صد تراژدی به نمایش بگذارند، می‌بایست به وسیلهٔ ساعت آبی زمان را نگاه دارند، همچنان که دربارهٔ آن ها گفته می‌شود دوره‌ای زمانی طول می‌کشد. به هرحال حدّی که به وسیلهٔ ماهیت واقعی شیئی گذاشته می‌شود چنین است: هر قدر داستان طولانی‌تر باشد، پیوسته با درک پذیری آن همچون کل، بر حسب منطق بزرگی و شکوه آن، زیباتر است. برحسب قاعده‌ای عام و صریح «درازای داستانی که مُجاز می‌دارد قهرمان از ردیفی از صحنه‌های محتمل یا ضروری از شوربختی به نیک‌بختی و از نیک‌بختی به شوربختی بگذرد، می‌تواند در مقام حدّی برای اندازهٔ داستان بسنده باشد.

وحدت طرح، برخلاف فرض بعضی‌ها، به معنای دارا بودن انسانی واحد به عنوان سوژه آن نیست. حوادث بی‌شماری برای همان شخص واحد اتفاق می‌افتد که برخی از آن‌ها را نمی‌توان به وحدت فروکاست.

و به همین شیوه کردارهای بسیاری از همان شخص بروز می‌کند که نمی‌توان از آن‌ها عملی واحد ساخت. به این ترتیب می‌توان دید خطای همهٔ شاعرانی را که آثاری مانند هراکلید یا تزه ئوس یا اشعاری مشابه آن‌ها نوشته‌اند. آنها گمان می‌برند به این علت که هراکلس مرد یکتایی بود، داستان هراکلس نیز باید داستانی واحد باشد.

به هرحال هومر به آشکار این نکته را به خوبی دریافت، به وسیلهٔ هنر یا به مدد غریزه، درست به همان شیوه‌ای که در مواردی دیگر نیز بر همگنان تفوق می‌یابد. او در نوشتن اثری مانند اودیسه، شعر را طوری نمی‌سازد که همهٔ آنچه را که تاکنون بر سر قهرمان‌اش آمده دربرگیرد ـ در مثل این واقعه برای او رخ می‌دهد که در پارناسوس زخمی می‌شود و هم‌چنین در زمان فراخوانی به عرصهٔ نبرد خود را به دیوانگی می‌زند، اما این دو واقعه با یکدیگر ارتباط احتمالی یا ضروری نداشت، هومر به جای این که چنان کند، عملی در نظر گرفت با وحدتی از آن نوع که ما به عنوان سوژه اودیسه و همین طور موضوع ایلیاد وصف می‌کنیم. راستش این است دقیقاً همچنانکه در دیگر هنرهای بازنمایشی (تقلیدی)، بازنمایشی واحد همیشه از چیزی واحد است، همین طور داستان در شعر در مقام بازنمایش عمل می‌بایست عملی واحد را به نمایش بگذارد، کلی واحد و تمام همراه با وقایع فرعی چنان به دقت مرتبط به یکدیگر که تقدّم یا تأخّر هر یک از آن ها کل را گسسته و مختل سازد. بنابراین چیزی که به واسطهٔ حضور یا غیاب خود تفاوت درک‌پذیری در کل به وجود نمی‌آورد، جزء واقعی آن نیست.

اما دربارهٔ شعری که صرفاً روایت می‌کند یا به مدد زبان منظوم (بدون عمل) به بازنمایش می‌پردازد، آشکار است که نقاط مشترک با تراژدی دارد. ساخت داستان‌های آن باید آشکارا مشابه با آن چیزهایی باشد که در درام می‌بینیم: بر عملی واحد بنیاد شود، عملی که در خود کلی کامل و تمام باشد، با آغاز، میانه و پایانی، آن چنانکه اثر بتواند لذت مناسب خود را با همهٔ وحدت زندهٔ باشنده‌ای زنده به وجود آورد و نبایستی گمان برد که در تاریخ‌های معمولی ما مُشابه آن داستان‌ها موجود است. تاریخ نه با عملی واحد، بلکه با دوره‌ای واحد سروکار دارد. باری آنچه در تاریخ برای یک یا چند شخص روی می‌دهد، ممکن است وقایعی نامرتبط باشد.[۱]

۲. ساموئل تایلور کالریج: تعریف نهایی شعر را می‌توان این طور به عبارت آورد: شعر گونه‌ای تصنیف (کمپوزسیون) است که با آثار علمی مخالفت می‌کند، آن نیز به مدد ارائهٔ موضوع بی‌واسطهٔ لذت‌بخش خود و نه به وسیلهٔ پیش نهادن حقیقت، و از همهٔ گونه‌های دیگری که همین هدف مشترک را با آن دارند، متمایز می‌شود آن نیز به وسیلهٔ دادن چنان لذتی به خود از کلی که با خشنودی مشخص از هریک از اجزای ترکیبی‌اش همخوانی دارد.

در زمینهٔ نتایج مباحثه‌هایی که هریک معنی متفاوتی به کلمه‌ای مُشابه می‌دهد، مجادله‌های زیادی برانگیخته شده است واین ماجرا در مواردی از مباحثه‌هایی که به موضوع حاضر ربط می‌یابد، عجیب‌تر بوده است. اگر کسی ترجیح بدهد که هر تصنیفی را که قافیه یا وزن یا هر دو را داراست، شعر بنامد، من ناچار خواهم بود در مجادله با باور او را ببندم. دست کم وجه تمایز یاد شده برای مشخص ساختن نیت نویسنده کافی است. اگر قرار می‌بود در پایان کلام افزوده شود کل در مقام قصه یا ردیفی از تأمّلات درخور توجه به همین سان سرگرم‌کننده یا مؤثر است، البته من این موضوع را به عنوان جزء مرکبهٔ مناسب دیگر شعر و مزیتی افزوده تصدیق دارم، اما اگر تعریف یاد شده می‌خواهد تعریف شعر موجّه (قانونی) باشد، پاسخ خواهم داد این تعریف می‌بایست یکی از اجزایی باشد که متقابلاً یکدیگر را حمایت می‌کنند و توضیح می‌دهند، اجزایی که همه در نسبت‌های خود هماهنگ می‌شوند و آن مقصد و هدف را تقویت می‌کنند و نفوذها و تأثیرات آرایش وزنی را خوب می‌شناسند. ناقدان فلسفی همهٔ اعصار که همزمان‌اند با قضاوت غایی همهٔ کشورها، متساویاً پسندیدگی شعری موجّه را انکار می‌کنند از سویی نسبت به مصاریع و ابیاتی هیجان‌آور که هریک از آن‌ها کل توجه خواننده را به خود جلب و از زمینهٔ شعر منصرف می‌کند و به جای این که اجزایی هماهنگ بسازد آن را به

صورت کلی مجزا درمی‌آورد و از سویی دیگر نسبت به تصنیفی نااستوار که خواننده به سرعت نتیجه کلی می‌گیرد و در برابر اجزای ترکیبی آن خونسرد باقی می‌ماند. البته خوانندهٔ شعر باید ارتقا یابد، اما نه صرفاً یا به طور عمده به وسیلهٔ محرّک افزاروارهٔ کنجکاوی یا تمنای بی‌قرار ورود به راه حل نهایی، بلکه به وسیلهٔ فعالیّت فرح‌بخش اندیشه‌ای که از جذابیت خود این سفر به هیجان آمده است.[۲]

۳. ویکتور شکلوسکی: اکنون ما می‌باید درباره قوانین هزینه و صرفه‌جویی زبان شاعرانه سخن بگوییم، البته نه بر پایهٔ مشابهت با نثر، بلکه بر پایهٔ قوانین زبان شعر.

اگر ما برای آزمون قوانین کلی ادراک آغاز به کار کنیم، خواهیم دید همچنان که ادراک عادی می‌شود، خودکار و غیرارادی می‌گردد. از این رو در مثل همه عادات ما درون عرصهٔ خودکاری ناآگاهانه واپس می‌نشیند، اگر شخصی احساس‌های به دست گرفتن قلم یا سخن گفتن به زبان بیگانه را برای نخستین بار، به یاد آورد و آن‌ها را با احساس خود در انجام دادن عملی برای هزارمین بار مقایسه کند، با ما موافق خواهد بود.

و به همین ترتیب زندگانی هیچ به حساب آمد. خو گرفتن به چیزی، آثار، جامه‌ها، ابزارخانه، زندگانی شخص و بیم از جنگ را می‌درد و می‌بلعد. «اگر کل زندگانیِ غامض بسیاری از مردمان ناآگاهانه ادامه می‌یابد، آن گاه چنین زیست‌هایی گویی هرگز موجود نبوده است.» و هنر موجود است به طوری که شخصی ممکن است احساس زندگانی را بهبود بخشد، هنر موجود است تا شخص را وادارد اشیا را احساس کند، تا سنگ را سنگی (سخت و جامد و توپُر و سنگین) بسازد. هدف هنر رساندن احساس اشیا به مرحله‌ای است که بدان‌گونه ادراک می‌شوند، نه آن طور که شناخته می‌شوند. صناعت هنر «ناآشنا» ساختن موضوع‌ها و چیزهاست، و دشوار کردن فورم (شکل) و افزودن بر دشواری‌ها و وسعت دادن ادراک چرا که فرایند ادراک، غایت استتیکِ در خود آن است و باید امتداد یابد. هنر از لحاظی تجربه کردن «فریبندگی» یک شیئی است. خود شیئی چیزی به حساب نمی‌آید.

پس از آن که ما چیزی را چندین بار می‌بینیم، به دریافت و تشخیص دادن آن آغاز می‌کنیم. اوبژه (اشیا و چیزها) در برابر ماست و دربارهٔ آن شناسایی پیدا می‌کنیم، اما آن را نمی‌بینیم از آن جهت که نمی‌توانیم مطلب مهمی دربارهٔ آن بگوییم. هنر به شیوه-هایی چند اشیا را از خودکاری (اتوماتیسم) ادراک جدا می‌کند. در این جا من می‌خواهم شیوه‌ای را لئوتالستوی به طور مکرر به کار برد تصویر کنم، نویسنده‌ای که دست کم

برای مرژوکوفسکی، گویی اشیا را طوری حاضر می‌کند بدان سان که دیده است، در تمامیت آن‌ها، بدون تغییر دادن آن‌ها.

تالستوی اشیا آشنا را ناآشنا می‌نمایاند آن نیز از طریق نه نامیدن آن‌ها. او هر اوبژه‌ای را طوری وصف می‌کند آن طور که گویی آن را نخستین بار است که می‌بیند، و رویدادی را آن‌سان که گویی نخستین بار روی داده. او در توصیف چیزی، از نام‌های پذیرفته شده اجزای آن امتناع می‌کند و به جای آن اجزای متشابه چیزهای دیگر نام‌گذاری می‌کند. او در مثل در داستان «شرم» مفهوم شلاق زدن را به این صورت «آشنازدایی» می‌کند «باید قانون‌شکنان را لخت کرد، به زمین انداخت و با ترکه بر ماتحت‌شان ضربه نواخت» و پس از چند سطر می‌افزاید: «باید بر کفل برهنه‌شان شلاق زد» و سپس اشاره می‌کند: «اما دقیقاً چرا این ابزار احمقانه، وحشیانهٔ ایجاد درد را به کار می‌برند، نه ابزاری دیگر را ـ چرا شانه‌ها یا هریک از اعضای دیگر بدن را سوزن نمی‌زنند، دست‌ها و پاها را در منگنه فشار نمی‌دهند یا کارهایی از این قبیل...»

به سبب ارائه این نمونهٔ خشن عذر می‌خواهم، اما این اسلوب نوعی تالستوی در جریحه‌دار کردن وجدان بشری است. عمل شلاق زدن آشنا و عادی، آشنایی‌زدایی می‌شود هم به وسیلهٔ توصیف آن و هم به وسیلهٔ پیشنهادی برای تغییرِ شکل آن بدون تغییر دادن ماهیت‌اش. تالستوی همیشه این صناعت «آشنایی‌زدایی» را به کار می‌برد. روایتگر داستان (kholstomer) در مثل یک اسب است و این زاویهٔ دید اسب است (نه زاویهٔ دید شخص) که محتوای داستان را ناآشنا می‌سازد.

در مطالعهٔ گفتار پوئتیک در ساختار آواشناسی و علم‌اللغهٔ آن و همین طور در توزیع مشخص کلمه‌ها و در ساختار مشخص اندیشه‌گانی آن که وسیلهٔ کلمه‌ها دریافت می‌شود، ما همه جا علامت تجاری هنری می‌یابیم، یعنی موادی را کشف می‌کنیم که آشکارا به وجود آمده به منظور این که خودکاری ادراک کنار گذارده شود، مقصود مؤلف آفریدن بصیرتی است که نتیجه آن خودمداری و خودکاری ادراک باشد. هر اثری به طور هنری آفریده می‌شود به طوری که ادراک آن به تأخیر می‌افتد و عظیم‌ترین تأثیر ممکن از طریق کُند شدن ادراک، ایجاد می‌شود. این اوبژه در مقام نتیجه درنگیدن ادراک در گسترش یافتگی‌اش در فضا دریافت نمی‌شود، بلکه آن چنان که گویی در تداوم خود به ادراک می‌آید. بنابراین «زبان شعر»، لذت‌بخش است و به گفتهٔ ارسطو باید عجیب و شگفت‌آور بنماید و به راستی غالباً درواقع ناآشنا و غریبه است: زبان سومری که آشوری‌ها به کار می‌بردند، لاتین اروپایی‌ها در دورهٔ قرون وسطی، عرب‌

مآبی ایرانیان، زبان کهن بلغاری ادبیات روسی یا زبان ادبی به تقریب تعالی یافتهٔ سرودهای عامیانه، همه این طورند. باستان‌گرایی مشترک زبان پوئتیک، پیچیدگی اسلوب نو شیرین و ملیح (dolce stil nuovo) ، سبک غامض و تیرهٔ آ. دانیل Arnaut Daninel همراه با اشکال خشن و ناهمواری که تلفظ را دشوار می‌سازد. این‌ها همه در بیشتر موارد به طریقی مشابه به کار برده می‌شود. لئو ژاکوبینسکی اصل «ناهموار و خشن ساختن آوایی» زبان شعر را در مورد خاص تکرار اصوات یکی و یکسان اعلام می‌کند. بنابراین زبان شعر زبانی است دشوار، ناهموار شده و دچار لکنت و مانع.

دربارهٔ تریسترام شندی استرن (۱۹۲۱)

در این رساله نیز بر آن نیستم رمان «تریسترام شندی» استرن را واکاوی کنم، بلکه می‌خواهم قوانین عمدهٔ طرح داستانی را به تصویر بکشم. استرن از لحاظ صُوری، انقلابی افراطی بود و مشخصهٔ کارش این بود که صناعت داستانی‌اش را «بی‌پیرایه» پیش نهد. استرن حتی صناعت ترکیب خطوط مجزای داستانی را به صورت برهنه پیش می‌نهد تا رمانی بسازد. او به طور عمده بر خود ساختمان رمان تأکید دارد و با خدشه‌دار کردن شکل قصه ما را مجبور می‌کند به آن توجه کنیم و نزد او این آگاهی از شکل کار از طریق تخطی به آن، درونمایه رمان را می‌سازد.

بیان چند کلمه‌ای دربارهٔ احساساتی بودن به طور عمده در این جا مناسب است. احساساتی بودن نمی‌تواند در مقام پشتیبان عمدهٔ هنر به کار رود زیرا هنر محافظ عمده ندارد. نمایش اشیا از زاویهٔ دید احساساتی‌گری روش باز نمایشی خاصی است مانند بازنمایش اشیا از زاویهٔ دید اسب در داستان تالستوی یا بازنمایش آن‌ها از نظرگاه غول (آن طور که در *سفرهای گالیور* سویفت می‌بینیم).

هنر اساساً از مرز احساس و عاطفه فراتر می‌رود. مانند حوادث داستان‌هایی که از اشخاصی سخن می‌گوید که مانند عروسکی فلزی میخکوب شده درون بشکه‌ای در دریا می‌غلطند و پیش می‌روند. در روایت روسی «تام بند انگشتی»، کودکان اجازه نخواهند داد حتی جزئیات ماجرای غول آدمخواری که سر دخترانش را می‌بُرد حذف شود، نه به این سبب که کودکان سنگدل‌اند، بلکه به این علت که این جزئیات بخشی از افسانه است. «سرودهای آئینی بهار» پروفسور آنی چکوف Anichkov حاوی «سرودهای رقص بهاری» است که از شوهران زشت و فتنه‌جو، حشرات و مرگ سخن

می‌گوید. هرچند این چیزها دلخراش است، اما به هرحال بخشی از این سرودهاست. کلمه Gore (لخته شدن) در هنر شعر الزاماً gory (لختهٔ خون) نیست. زیرا با کلمهٔ amor قافیه می‌شود، یا جوهرهٔ ساختار لحنی است یا موادی برای ساختن صنایع بدیعی. بنابراین هنر خونسرد است یا فوق همدردی به جز در جایی که احساس شفقت در مقام موادی برای ایجاد ساختار هنری فراخوانده می‌شود. در مباحثه دربارهٔ چنین عاطفه‌ای ما ناچاریم آن را از زاویهٔ دید خود «تصنیف» آزمون کنیم دقیقاً به همان شیوه‌ای که یک مکانیک باید تسمه پروانه را بیازماید تا جزئیات ساختار یک ماشین را بفهمد. بی‌گمان او تسمه پروانه را طوری مطالعه نمی‌کند که گویا گیاه‌شناس بوده است.[۳]

۴. تی. ای. هولم: هدف عمده توصیف موشکافانه، دقیق و قطعی و معیّن است. هر انسانی تا اندازهٔ کمی متفاوت می‌بیند و برای این که از آنچه به روشنی و به دقت می‌بیند ابراز شود، می‌باید ستیزهٔ هولناکی با زبان داشته باشد. اعم از اینکه این بیان با کلمه‌ها باشد یا به وسیله صناعت دیگر هنرها. زبان ماهیت خاص خود و قواعد و ایده‌های محلی ویژهٔ خود را دارد و فقط از طریق تلاش دقیق اندیشه می‌توان برحسب مقاصد خاص خود آن را ثابت نگاه داشت. من همیشه می‌اندیشم که فرارونـد بنیادی موجود در پس پشت همهٔ هنرها را می‌توان با این استعاره نمایش داد. همه می‌دانید چه چیزی را من معمار خطوط منحنی می‌نامم ـ قطعه‌های صاف چوب با همهٔ انواع متفاوت انحنای آن‌ها. با گزینهٔ مناسبی از این قطعه‌های چوب شما می‌توانید هر انحنایی را که می‌خواهید به تقریب رسم کنید. من هنرمند را انسانی می‌دانم که به سادگی تاب تحمل ایدهٔ «به تقریب» را ندارد. او خط منحنی دقیقی از آنچه می‌بیند به دست می‌آورد اعم از این که اوبژه‌ای واقعی باشد یا تصوّری در دانستگی. در این جا ناچارم استعارهٔ خود را اندکی تغییر دهم به منظور این که فرارونـد دانستگی (ذهنی) هنرمند را دریابم. فرض کنیم به جای آن قطعه‌های چوب انحنادار قطعه‌ای پولاد فنری (قابل ارتجاع) از گونه‌های خم‌شونده نظیر همان چوب در اختیار داریم. اکنون حالت تنش یا تمرکز دانستگی ـ اگر در ستیزه در برابر عادت مزمن به کارورزی و فن، کاری به راستی درست انجام دهد ـ به وسیلهٔ مردی به نمایش گذاشته خواهد شد که همهٔ انگشتان خود را به کار می‌گیرد تا قطعهٔ پولاد را از نقطهٔ انحنای آن خم کند و به انحنای دقیقی که ما می‌خواهیم درآورد. چیزی متفاوت با آنچه به طور طبیعی فرض می‌کنند.

پس در این‌جا دو موضوع وجود دارد که باید تشخیص داد. نخست نیروی خاص ذهنی برای دیدن چیزها آن چنان که به راستی وجود دارند و صرف‌نظر از طرق قراردادی که به ما آموخته‌اند آن‌ها را ببینیم. این خود در همهٔ آگاهی‌ها به طور بسنده‌ای نادر است. دوم حالت متمرکز دانستگی یعنی خود را در چنگ گرفتن و زیر فشار قرار دادن که در اکسپرسیون (بیان) به فعل واقعی آنچه شخص مشاهده می‌کند، لازم است. ممانعت از سقوط شخص در ورطه خطوط منحنی قراردادی کارورزی و فن معتاد، استوار نگاه داشتن خود در عرصهٔ جزئیات بی‌شمار و خود را به زحمت انداختن برای [به دست آوردن] انحنای دقیقی که می‌خواهیم.

اکنون من می‌توانم به سراغ کیفیت بنیادی اثباتی شعر بروم که به وجود آورندهٔ شکوه و والایی است که هیچ کاری با محدود، رمز و راز یا عواطف ندارد. بنابراین این همان نقطه‌ای است که در استدلال خود می‌خواهم به آن برسم. پیش‌بینی می‌کنم دوره شعر خشک، سخت و کلاسیک فرا می‌رسد. من با مخالفت مقدماتی بنیاد شده بر استتیک به رومانتیک رویاروی شده‌ام که در چنان شعری، که نامحدود از عرصهٔ آن بیرون گذاشته شده، ما به هیچ وجه نمی‌توانیم گوهرهٔ شعر را داشته باشیم.

پس از تلاش بسیار برای طرح و ترسیم چه بود کیفیت مثبت یاد شده، من خواهم توانست در این طریق به آماج رسالهٔ خود برسم، یعنی جایی که ما این کیفیت به نمایش درآمده در حوزهٔ عواطف را به دست می‌آوریم، تخیل را به دست می‌آوریم و جایی که این کیفیت به نمایش درآمده را در تأمّل درباره چیزهای محدود به دست می‌آوریم، وهم (پنداره) در اختیار داریم.

خواهم گفت هرجایی که ما علاقهٔ مفرطی به چیزی پیدا کردیم، شور و حرارت عظیمی دربارهٔ تأمّل دربارهٔ آن وجود دارد که تأمّل کننده را به سوی توصیف دقیق ـ در معنای دقیق کلمه آن طور که واکاوی کرده‌ام، خواهد برد و در آن جا ما توجیه و حقانیت بسنده شعر را خواهیم داشت. بنابراین باید شور و حرارت شدیدی که مطلبی را از سطح نثر بالاتر می‌بَرد وجود داشته باشد. من در این جا تأمّل را به همان شیوه‌ای به کار می‌برم که افلاطون به کار می‌برد، جز این که من فقط آن را به موضوعی دیگر اطلاق می‌کنم و این یک دلبستگی ناجانبدارانه است «اوبژه تأمّل استتیک چیزی است که به وسیلهٔ خودش جداگانه قالب می‌گیرد و بدون خاطره یا انتظار در نظر گرفته می‌شود، به سادگی مانند خودبودگی در مقام هدف نه وسیله، همچون جزئی نه کلی.

برای عرضهٔ نمونه‌ای مشخص، موردی افراطی را در نظر می‌آورم. اگر شما پشت سرزنی در خیابان در حال راه رفتن باشید، وضع عجیبی را که در آن دامن زن از پاشنه پایش به حال اول برمی‌گردد، می‌بینید. اگر چنین نوع ویژهٔ حرکت چنان نظر شما را بگیرد که به جستجوی بسیار بپردازید تا بتوانید صفت درست و دقیقی را که کاملاً مناسب آن است بیابید، آن گاه عاطفهٔ درست و حسابی هنری دارید. اما این شور و حرارت است که شما به واسطهٔ آن به چیزی می‌نگرید و شما را به تلاش برمی‌انگیزد. در این معنا آن احساس در دانستگی هریک (Herrick) وجود داشت زمانی که قطعه شعر «دامن توفانی» را نوشت و این دقیقاً همان بود که در موضوعات عظیم‌تر و مبهم-تر، بهترین شعر رومانتیک را می‌سازد.

سرسوزنی اهمیت ندارد که فرآوردهٔ عاطفه به ابهام شکوهمند، متعلق نیست، بلکه برخلاف آن سرگرم‌کننده است. جان مطلب این است که دقیقاً همان تلاش و فعالیتی که در والاترین شعر به کار رفته در این جا در کار است، یعنی احتراز از زبان قراردادی به منظور رسیدن به انحنای دقیق اشیا. زمانی که کل مشابهت و قیاسی برای افشای انحنای دقیق شیئی یا احساسی که قصد بیان آن را داریم لازم باشد، اگر کار ما در معنای دقیق کلمه صمیمانه باشد به نظر من چنین می‌رسد که والاترین شعر را در اختیار داریم هرچند موضوع شعر پیش پا افتاده باشد و از عواطف ناکرانمند بسیار دور.

به کار بردن هر قسم فرهنگ واژگانی برای این قسم چیزها به طور کلی بسیار دشوار است. به این علت که هر کلمه‌ای را به کار بریم، بی‌درنگ صبغه احساساتی به خود می‌گیرد. کلمه «نیروی حیاتی» را که کالریج به کار می‌برد در نظر آورید. انواع و اقسام مردمی که دربارهٔ هنر سخن می‌گویند این کلمه را با ولنگاری بکار می‌برند تا مطلبی به طور مبهم و رمزآمیز با اهمیت و با معنا بر زبان آورده باشند. درواقع دو کلمهٔ vital (حیاتی) و mechanical (افزارواره) نزد ایشان دقیقاً مشابه تضادی است که بین دو کلمه نیک و شرّ وجود دارد. آن کلمه از این قسم نیست: کالریج کلمهٔ حیاتی (vital) را در تعریفی کاملاً قطعی و به تعبیر من در معنایی خشک و بدون شور به کار می‌برد. قضیه از این قرار است: غموضی مکانیکی، مجموع اجزا خود است، آن‌ها را کنار هم بگذارید آن گاه «کل» را در اختیار دارید، اما ویتال (ارگانیک) صرفاً استعارهٔ ساده و آسانی است برای غموضی از نوع دیگر که نمی‌توان گفت در آن اجزا، عناصری باشند بدان سان که هریک را دیگری را با حضور خود تعدیل می‌کند و هریک در حدّ معینی

همانا «کل» است. پایهٔ یک صندلی در عالم خود هنوز پایهٔ صندلی است، اما پای من جدا از من دیگر «پا» نیست.[۴]

۵. جان کراوز رانسوم: نقد چیست؟ البته آسان‌تر است بپرسیم چه گفتمانی «نقد» نیست؟ در حال حاضر «نقد» عملی است آشکارا دلبخواه و تعریف ناشده. یقین داریم که عملِ انتقادی از اعمالی نیست که استادان ادب از سرِ عادت سر و صورت می‌دهند و دانشجویان خود را وادار می‌کنند انجام دهند. این حساسیت وسواس‌آمیز ما است که می‌گوید در تصنیفات نویسندگان فاقد عزم و ارادهٔ استوار که به عنوان «سنجش کتاب-ها» به چاپ می‌رسد، کار انتقاد به پاکیزگی ارائه نشده است.

پروفسور کرین (R.S. Crane)، آثار دانش‌پژوهان تاریخی و نو انسان‌گرایی را از عرصهٔ «نقد»، بیرون می‌گذارد، اما کار او را در این زمینه می‌توان بیشتر گسترش داد. از این‌رو من می‌خواهم اقسام گفتمان‌هایی را که پس از این برمی‌شمارم از «حوزهٔ نقد» خارج سازم:

۱. گزارش‌های شخصی که اعلام تأثیر «آثار هنری» بر منتقد است در مقام خواننده. نخستین قانونی که می‌باید برای «نقد ادبی» مقرر داشت ـ اگر چنین حجت و اعتباری را برای خود قائل باشیم ـ آن است که نقد می‌بایستی واقعی و غیرشخصی بوده باشد، به این معنا که ماهیّت اثر هنری را اعلام دارد، نه تأثیرات آن را بر شخص شناسنده، از این رو اظهاراتی از این دست را به دشواری «نقد» می‌توان شمرد که: اثر ادبی کامل اثری است که می‌توان آن را دوباره خواند یا اثری است که در ما تأثیر فیزیولوژیک فوق‌العاده‌ای مانند غفلت از جهان بیرونی، به وجود می‌آورد یا سیل سرشک از دیدگان ما جاری می‌سازد یا به دلمان چنگ می‌اندازد و گلوی‌مان را خشک می‌کند... یا اثری است که ما را کاملاً به عالم اوهام می‌بَرد یا به درون جذبهٔ روحی می‌آورد یا حتی بیش از این‌ها عواطف ما را پاک و پالوده (catharsis) می‌سازد. ارسطو خود را با این آخرین یعنی پاک‌شدگی عواطف به منظور تعریف کردن تراژدی دل‌مشغول داشت، هرچند از واکاوی‌های دقیقی دربارهٔ ویژگی‌های واقعی و مشخص اثر تراژیکی [مانند *ادیپوس*] نیز غفلت نکرد. من در جایی خواندم که تنی چند از تهیه‌کنندگان جدید کمدی (که در برادوی این کار را به عهده دارند) خواهان شخصی درخور اطمینان‌اند که در جایگاه تماشاگری داوری‌کننده بنشیند و خنده‌های تماشاگران را بشمارد. البته روش ایشان به ظرافت روش کار ارسطو نیست، اما به هر حال هر دو به تأثیرات اثر هنری سروکار دارند. چنین توجهی گویا این نظر را بازتاب می‌دهد که هنر به وجود می‌آید به

این علت که هنرپیشه یا کارفرمایی که پشت سر او ایستاده است، بـرای مـردم طـرح و نقشه‌ای دارند اعم از اینکه آن، طرح و نقشه والای اخلاقی بوده باشد یا طرح و نقشه‌ای برای فروش بلیط نمایش و در هر دو مورد، نظر و طرح و نقشه عجیبی اسـت، چـرا کـه استقلال هنرپیشه را در مقام کسی که به حق خود را دلمشغول کاری هنری کرده است، انکار می‌کند و به همین سان استقلال خود اثر هنری را که بـه جهـت خـودش، وجـود دارد، منکر می‌شود... از این بیش‌تر ما باید کاربُرد گسترده واژگـان‌هـای فنـی را درایـن زمینه غیرانتقادی بشمار آوریم، واژگان‌هایی که اوصافی را بـه «شـیئی شـناخته شـده» نسبت می‌دهند که به راستی در دانستگی «شخص شناسنده» یافته شده است، اوصـافی مانند: هیجان‌آور، تکان‌دهنده، سرگرم‌کننده، رقت‌آور، عظیم؛ و اگر به خطا نرفتـه باشـم، صفت تحسین‌برانگیز در زمینه‌ای اندک متفاوت و در زمینه‌ای سخت صریح، خودِ صفت «زیبا».

۲. نظر اجمالی و تفسیر: کلاس‌های دبیرستانی و محافل زنانه در این کوشش‌ها که از همهٔ مساعی نظام‌مند در گفتمان موضوعات ادبی آسان‌ترین است، لذت می‌برند. مُراد من این نیست که ناقد در واکاوی خود در داستان یا شعر، آن را هرگز به کـار نبَـرد، امـا مرادم این است که او طرح داستانی یا قصه را چیزی همانند با محتوای واقعـی اثـر بـه حساب نیاورد. طرح داستانی انتزاعی است از محتوای اثر.

۳. مطالعات تـاریخی: ایـن روش سلسـله مراتـب گسـترده‌ای دارد از جملـه شـامل مطالعات زیر نیز می‌شود: مطالعاتی دربارهٔ زمینه‌های عام ادبی، حسب حال مؤلف، البتـه با ارجاع ویژه به شواهد زندگینامه‌ای در خود اثر، اقلام کتاب نامه، یادکرد منـابع ادبـی و مقایسه‌ها و در نتیجه آن چه در کل این زمینه‌ها ادبیات تطبیقی نامیده مـی‌شـود. بـرای واکاوی انتقادی هیچ چیز هیجان‌انگیزتر از ادب تطبیقی نیست، اما ممکن است فقط بـه طور سطحی اجرا شود در صورتی که تطبیق‌ها سرسری و افزار واره باشد یا پژوهنـدگان با ساختن گزاره‌های موازی صِرفْ دل خوش دارند.

۴. مطالعات زبانی: در زیر این عنوان مطالعاتی قرار می‌گیرنـد کـه در مقـام معنـای کلمات و اصطلاح‌های خاص، «تعریف» شده است از جمله کلمات بیگانـه و باسـتانی و تعیین هویت تلمیح‌ها. مزیت کلی مطالعات زبانی برای نقد ضمان آن است که نقد ادبی بر ادراک کامل منطقی محتوا یا تفسیر و تعبیر، بنیاد شده. آشـنایی بـا همـهٔ زبـان‌هـا و ادبیات‌های جهانی الزاماً به وجودآورندهٔ «منتقد» معتبر نمی‌توانـد باشـد، هرچنـد چنـین ناقدی بتواند از خطاهای ویرانگر مصون ماند.

۵. مطالعات اخلاقی: معیارهای اخلاقی به کار برده شده از معیارهای مناسب برای بازنگرندگان به شمار آمده است که می‌تواند اخلاق مسیحی باشد یا اخلاق ارسطویی یا *انجیل* جدید طبقهٔ کارگر صنعتی. اما محتوای اخلاقی تنها محتوای اثر ادبی نیست که بتوان آن را به طور عمده کنار گذاشت.

۶. و هرگونه مطالعات خاص دیگر که با برخی انتزاع‌ها یا مضامین عاری از لطافت بیرون کشیده شده از اثر سروکار دارد. نزدیک به همهٔ شعبه‌های شناسایی می‌توانند به طور قابل درکی مواد و مصالح خود را در ادبیات بیابند و آن‌ها را استخراج کنند. مطالعاتی انجام گرفته است دربارهٔ اشراف چاوسر بر علوم قرون وسطی و نظر اسپنسر دربارهٔ مسائل آیرلند و ادراک شکسپیر از قانون و حقوق، فهم جغرافیایی میلتن، آگاهی هاردی از نام مکان‌ها. منتقد نیز به خوبی می‌تواند آگاهی خود را از این مصالحی که هنرمند از آنِ خود کرده است بینبارد، اما کار و بار او در مقام منتقد ادبی گفتمان دربارهٔ هضم و جذب ادبی این مواد است.

***

مطالعه دربارهٔ شگردِ هنری بی‌گمان از آن نقد ادبی است. مطالعهٔ فنون و شگردهای ادبی به جایی دیگر تعلق ندارد، چرا که فن و صناعت، خاصِ هرگونه مواد و مصالح خام کشف‌شدنی در اثر هنری نیست و هم چنین خاص هرچیز دیگر بلکه فورم یکتا و منحصر به فرد آن هنر است. با این طبقه‌بندی حجم عظیمی از این مطالعات نشان داده می‌شود. در مثل این مطالعات می‌تواند مطالعات فنی شعر باشد، یعنی دربارهٔ هنری که من به شخصه درباره‌اش بحث می‌کنم مشروط بر این که مطالعاتی باشد دربارهٔ اوزان شعر، برگردانی‌ها، اغلاط، لغزش‌هایی از هنجارهای زبان و از منطق بستهٔ نثر، مجازهای شاعرانه و تخیلات یا ابداع‌های آن که وسیلهٔ آن شعر ضمان «فاصله زیباشناسی» می‌شود و خود را از تاریخ یا ابداعاتی دیگر جدا می‌سازد آن نیز بر بنیاد ادراک عامی که می‌گوید «کاربرد»نظام‌مندی که به کار نثر نمی‌آید، ابداعی شاعرانه است.

ابداع از روی قصد: ناقدی برتر با گردآوردن ابداع‌های جداگانه خشنود نمی‌شود. چنین ابداع‌هایی او را با مسائلی عام‌تر رویاروی می‌سازد. منتقد ادبی در این باره تأمل می‌کند که چرا شعر به وساطت ابداعات ویژه خود، در جدا کردن خود به طور کلی از نثر متحمل چنین دشواری‌ها می‌شود و کوشش رنجبار آن در بازنمایش آنچه نثر نمی‌تواند ارائه کند از چه چیز حکایت دارد؟

در این‌جا من با ایده‌ای از آن خودم ـ که می‌تواند در مقام نقطه آغاز گفتمان سودمند افتد، وارد گفت‌وگو می‌شوم. شعر خود را بر بنیاد سویهٔ فنی از نثر مشخص می‌سازد آن نیز به وسیلهٔ ابداع‌هایی که به طور دقیق، ابزار آنند برای گریز از نثر. در این زمینه چیزی هست که نثر به طور مداوم آن را نابود می‌کند در حالی که شعر می‌خواهد آن را نگاهدارد. اما این نکته را باید به طور فلسفی گزارش داد (فلسفه البته به گوش سنگین می‌آید اما به راستی دانشی است که با صور طبیعی و بنیادی تجربه سروکار دارد.)

منتقد ادبی اساساً نباید شعر را چکیدهٔ تمهیدات ماهرانهٔ هستی‌شناختی یا متافیزیکی نومیدکننده بشمار آورد. شاعر خود در تصنیف شعر که عذابی است ـ چیزی از این معنا در مساعی رنجبار خود داراست. او در شعر خود نظمی از هستی را جاودانه می‌سازد که در زندگانی به فعل واقعی مدام به واسطه تماس او پایمال می‌شود. اشعار او چیزی را که واقعی، فردی و به طور کیفی نامحدود است، نامبرداری کند. او می‌داند که دلبستگی‌های عملی او این چیز زنده را به سودمندی محض فروخواهد کاست و علوم وی برای آسودگی‌های خودشان، آن را در انتزاعیات ویژهٔ خود ریزریز و تجزیه خواهند کرد. شاعر می‌خواهد هستی «اوبژه» را در برابر دشمنان محافظت کند و منتقد طالب است بداند شاعر نحوهٔ کارش چیست و چه گونه است؟ امکان دارد منتقد در شعر، هنرآفرینی جامع یا چیزی مشخصی را که می‌رود جهانی و عام شود بیابد در حالی که مجاز نیست به این سرنوشت تن در دهد. تشخیص منتقد دربارهٔ اوبژهٔ شاعرانه موافق است با چیزی عام یا عادی که به سوی آن می‌گراید یا از نتیجه یا جامعیت اشارهٔ ضمنی که ایمنی آن را محفوظ می‌دارد. منتقد چگونه اوبژهٔ عام را می‌شناسد؟ این مطلب منثور است که هر خواننده رُک‌گوی نثر می‌تواند به وسیلهٔ عبارت تفسیری بی‌واسطه، بهر او اکتشاف کند، قسمی داستان، شخصیت داستانی، شیئی، صحنهٔ نمایش یا اصل اخلاقی است، اما کجاست بافت و نسجی که آن را از ظهور از اوبژهٔ شاعرانه بازمی‌دارد؟ یعنی به منظور قوانین منطق نثر و سطحی بودن آن و می‌اندیشم حتی می‌بایستی بگویم به منظور نامرتبط بودن‌اش.

می‌گویند شاعر برحسب سبک شعری او مشخص می‌شود. این سخنی است درک‌پذیر و احتمالاً چنین معنا می‌دهد: این خصلت عالم ناپیوستگی‌ها یا بافت و نسج‌های سبک اوست. همهٔ ابداعات فنی او در آن سهیم‌اند و عام یعنی اوبژه کانونی همانند همهٔ مواد جزئی او را می‌سازند و می‌پردازند و فردی می‌کنند.

حتی برای هر شعری به طور آرمانی اوبژه‌ای منطقی یا عام تشخیص دادنی است، اما در همان زمان بافتی نامرتبط که درواقع از آن برنخاسته، موجود است. منتقد ناچار است شعر را دور نگاه دارد یا آن را به منظور انکشاف این مشخصه‌ها واکاوی کند. به رغم همهٔ زیرکی‌ها و مهارت‌های ممکن در قیاس با کمال زندهٔ شعر چنین کاروباری ناقص و گسسته بسته است، اما بدون آن نیز ادراک بیشتری از ارزش شعر یا از ارزش تاریخ طبیعی که در پس پشت هر شعر زرین و پخته‌ای موجود است، موجود نخواهد بود.

زبانی که من در این جا به کار می‌برم ممکن است به گوش سنگین آید، اما گویا من باید آن را به واسطهٔ چنان ملاحظاتی، آثار انتقادی عام و ژرفی بیابم. باری منتقد ممکن است دو واژگانی را که در دانستگی دارد هجی[۱] کند: هستهٔ نثری را که می‌تواند به شدت به موضوعی جامع فروکاهد، و تمایز، دُرد (تتمه) یا نسجی که موضوع را شاعرانه یا کامل نگاه می‌دارد. برای منتقد خوب، ویژگی ممتاز شعر در شیوهٔ به نمایش گذاشتن کیفیت باقی ماندگی آن بر جای می‌ماند و خصلت شاعرانه به وسیله قسمی اوبژهٔ نثری «تعریف می‌شود» که نسبت به آن دلبستگی وی آشکارا پیوند می‌یابد، افزوده بر شیوهٔ وی در وارد کردن استوار آن در نسجی که باقی می‌ماند و بی‌گمان و الزاماً منتقد خردمند غالباً خواهد توانست در پس پشت خصلت عام شاعر، زندگینامهٔ شخصی او را در مقام انسانی با همهٔ ضعف‌هایش در انحراف و لغزیدن درون شکل ویژهٔ نثر یا محدودهٔ علمی، بخواند.[۵]

پی‌نوشت‌ها

۱. *Poetics (فن شعر)*ارسطو، ترجمهٔ I.Bywater ، چاپ آکسفورد ۱۹۲۰.
۲. *Biographia Literarial* ، S.T.Coleridge ، لندن ,۱۹۰۷
۳. *تأملات*، T.S.Hulme ، لندن، ۱۹۲۴.
۴. Vicktor shklovsky، *تریسترام شندی*، اثر استرن، ۱۹۲۱.
۵. ، *The World's Body* (جسم *جهان)*، جان. ک. رانسوم، نیویورک ۱۹۳۸.

اصول، نتایج و گونه‌های نقد

● مصطفی ذاکری*

۱. معنای لغوی نقد

نقد و انتقاد هر دو در اصل تقریباً معادل صرّافی بوده است. صرّافی یکی از مهم‌ترین و ضروری‌ترین مشاغل پیش از اختراع اسکناس و چک و بروات بانکی بود که تقریباً تا اواخر قرن نوزدهم رایج بود. برای درک اهمیت کار صرّافان باید گفت که پیش از پیدایش و رواج اسکناس، پول فلزی متداول بود که مهم‌ترین آن طلا و سپس نقره بود که بین آنها معمولاً نسبتی برقرار بود، یعنی مثلاً یک دینار طلا (= یک سکهٔ یک مثقالی از طلا) ممکن بود برابر ده یا هشت درهم نقره باشد (هر درهم نقره نیز حدود یک مثقال وزن داشت). اما مسئله به این سادگی نبود. اولاً در بسیاری از شهرهای مهم سکه ضرب می‌شد و عیار این سکه‌ها با هم متفاوت بود و لذا ارزش آنها هم فرق داشت ثانیاً تمام سکه‌های در دست مردم وزن یکسانی نداشت برخی ممکن بود بیش از یک مثقال باشد ولی اغلب کمتر از یک مثقال بود. ثالثاً مردم هر شهر و دیار فقط سکه‌های رایج محل خود را می‌شناختند و اگر کسی از جایی دیگر می‌آمد و سکه‌های ضرب شده محلی دیگر را در دست داشت، نمی‌توانست به آسانی با آنها در بازار خرید کند و بایست آنها را با سکه‌های رایج عوض کند. صرّافان این مشکلات را با گرفتن اجرتی حلّ می‌کردند. یعنی اولاً عیار هر سکه و وزن آن را تعیین می‌کردند و ثانیاً ارزش آن را مشخص می‌نمودند و ثالثاً سکه‌های غیررایج را به سکه‌های رایج تبدیل می‌کردند بخصوص اگر زمان ضرب سکه‌ها هم فرق داشت و برخی قدیم‌تر بود.

نقد یکی از مهم‌ترین کارهای صرّافان بود که جدا کردن پول سره (یعنی درست و خالص) از ناسره (یعنی پول مغشوش و تقلبی) بود و براساس آن قیمت هر سکه معلوم

---

* نویسنده و منتقد ادبی.

می‌شد. وقتی غریبه‌ای مثلاً سکه طلای ضرب شده در سمرقند یا قسطنطنیه یا شیروان یا تبریز و شیراز را می‌خواست مثلاً در اصفهان استفاده کند، کاسب‌ها او را به سراغ صرّاف می‌فرستادند و صرّافان متعددی در گوشه و کنار بازار بودند. صرّاف سکه یا سکه-های شخص غریب را ارزیابی می‌کرد و اگر می‌خواست با سکه رایج معاوضه می‌نمود و اجرتی می‌گرفت، این ارزیابی و تعیین سره از ناسره را نقد می‌نامیدند و انتقاد هم به معنی جدا کردن پول‌های تقلبی از میان پول‌های خوب و مورد قبول بود و لذا نقد و انتقاد در حقیقت مهم‌ترین کار صرّاف بود. البته صرّافان کارهای دیگری هم می‌کردند که یکی از مهم‌ترین آنها حواله و برات کشیدن بود. یعنی اگر کسی می‌خواست به مسافرت برود و می‌ترسید که پول زیادی همراه بردارد نزد صرّاف محل خود می‌رفت و برحسب نیاز خود در شهر یا شهرهای دیگر پول به صرّاف می‌داد و از او می‌خواست که حواله‌ای برای صرّافان سمرقند یا هرات یا بلخ مثلاً بنویسد و این از خدماتی بود که برای تجار بسیار با ارزش بود. زیرا که از دزدی و راهزنی معاف می‌شد و در این کار هم البته ارزش سکه‌های محل مورد نظر مهم بود.

اما نقد و انتقاد در مسائل زبان و سخن کاربرد مجازی دارد، یعنی همان طور که صرّاف زر سره را از ناسره جدا می‌کند و پول‌ها را ارزیابی می‌نماید، سخن سنج هم سخنان و نوشته‌ها را ارزیابی و خوب و بد آنها را تعیین می‌نماید و البته همانطور که صرّاف معیارها و میزان‌هایی برای کار خود داشت، مانند محک و ترازو و دفتری که محل ضرب سکه و زمان آنها را در آن ثبت کرده بود و تیزاب و غیره، سخن‌سنج هم برای نقادی باید معیارها و موازینی داشته باشد که ذیلاً به آنها اشاره خواهد شد.

در فارسی اصطلاحات سخن‌سنجی و نقّادی نیز در معنای نقد یا انتقاد به کار می-رود. کلمهٔ تنقید نیز که از ریشه «نقد» است و از باب تفعیل ساخته شده است، ظاهراً در عربی اصیل به کار نرفته است، ولی ترکان عثمانی آن را ساخته‌اند و اکنون هم در ترکی استانبولی به صورت tenkit متداول است. کاربرد این لغت را فضلا و ادبا در فارسی جایز ندانسته‌اند و امروز کمتر به کار می‌رود.

به جز سخن‌سنجی تعبیرات دیگری هم در فارسی برای نقد و انتقاد وجود دارد که از آن جمله است، نقد سخن، نقّادی، صرّافی سخن، سخن‌شناسی، ارزیابی سخن، نکته-گیری، نکته‌شناسی، نکته‌دانی، نکته‌بینی، نکته‌سنجی، نکته فروشی، خرده‌گیری، خرده-بینی، ارزشیابی کلام، نقد ادبی، نقّادی ادبی، نقّادی سخن، نازک‌بینی، غلط‌گیری، رفع خطا، استدراک، تعلیق و غیره.

اما کسی را که به کار نقد می‌پردازد ناقد، نقّاد، منتقد، سخن‌سنج، سخن‌شناس، صیرفی کلام، صرّاف‌سخن، نکته‌دان، نکته‌شناس، نکته‌گیر، نکته‌بین، نکته‌سنج، نکته-فروش و خرده‌گیر می‌نامند و منقِّد اسم فاعل از باب تفعیل هم به کار رفته است که ظاهراً ایرانیان به قیاس از فعل تنقید آن را ساخته‌اند و فضلا آن را نمی‌پذیرند.

اصطلاحات انتقاد از خود، خودانتقادی، خودنکوهی و عیبجویی از خویش هم برای نقد آثار و افکار خود به کار می‌رود.

حاشیه‌نویسی و حاشیه زدن بر کلام دیگران را هم می‌توان نوعی انتقاد به حساب آورد و امروزه هم ویراستاری یا ویرایش را می‌توان نوعی نقد شمرد البته اگر ویراستار اهلیّت و سواد کافی داشته باشد.

در اینجا یکی دو نکته قابل ذکر است. اول آنکه سره (فتح به سین) مشتق از است از سر (به معنای رأس) به اضافهٔ پسوندهای تصغیر و منظور از آن بر سر و فائق بودن است که به تدریج به معنای خوب و عالی و اعلی به کار رفته است و شواهد مندرج در لغت‌نامهٔ دهخدا نیز حاکی از همین معناست و البته در مورد زر و سیم سره بودن به معنای بی‌عیب بودن و خوب بودن از نظر عیار و وزن است که در برابر زر و سیم قلب و مغشوش است که بدان ناسره می‌گویند یعنی زر و سیمی که سر نیست بلکه زیر معیار قرار دارد و می‌توان ناسره را بد و نادرست و معیوب دانست و ناسرگی یعنی معیوب بودن و ناسره بودن و عدم خلوص و تلقبی بودن و فعل ناسره نیز یعنی کار بد و نادرست و سره مرد یعنی مرد خوب و صالح و سره‌گر به معنای صرّاف و ناقد (یعنی ارزیاب زر و سیم) آمده و سره‌گری نیز به معنای صرّافی و انتقاد (یعنی جدا کردن زر سیم خوب از بد) است و شاید بتوان دو لغت اخیر را به معنای انتقاد و منتقد به کار برد.

دوم آنکه باید یادآوری کرد که زبان فارسی زبانی است مستقل از عربی و نه تابع یا شعبه‌ای از آن و به همین جهت اغلب لغات عربی که در فارسی آمده است از جهت لفظ یا معنا یا هر دو تغییر کرده است چنانکه با اصل عربی آنها متفاوت است و لذا اگر تنقید و منتقد (یعنی ناقد و انتقاد کننده) در عربی به کار نرفته است و از نظر ادبای عرب غلط است، الزاماً نباید آنها را در فارسی هم غلط دانست، زیرا که فارسی راه خود را می‌رود و لغت‌های عربی را به طریقی که بخواهد می‌سازد و به کار می‌برد حتی لغات فارسی را هم گاهی به صورت اوزان عربی درمی‌آورد مثلاً مستفرنگ (یعنی فرنگی شده و فرنگی‌مآب)، ملکوک (یعنی لکّه‌دار)، مفلوک (یعنی فلک‌زده که گرچه فلک عربی است ولی نه به معنای فلک‌زدگی و بدبختی) و غیره. البته حقیر هرگز تنقید و منتقدِ را به کار

نبرده است و نخواهد برد و توصیه هم نمی‌کند که به کار برده شود اما غلط دانستن آنها را هم در فارسی چندان موجّه نمی‌داند.

۲. تاریخ نقد

تاریخ نقد به اندازه عمر بشر به عنوان جانور سخنگوی (حیوان ناطق) است یعنی از هنگامی که بشر توانست حرف زدن بیاموزد نقد کردن را هم به کار برد، زیرا که اگر سخنی به نظر کسی نادرست یا نارسا بود و یا مطابق میل او نبود اعتراض می‌کرد و اصلاح آن را از گوینده می‌خواست. اما علم نقد که به طور نظام‌مند و طبق اصول معین و از پیش معلوم شده کار نقد را هدایت می‌کند بدان حدّ قدیم نیست و نتیجهٔ کار و کوشش عمدتاً سه گروه از مردم بوده است.

نخست پیشوایان و رهبران دینی و وعّاظ و سخنرانان مذهبی که هدف آنها اصلاح اخلاق و درست گفتن و خوب عمل کردن بوده است که این کار منجر به پیدایش علم اخلاق گردیده است که در آن از آفات زبان (مانند بدگویی، دشنام‌گویی، غیبت و تهمت و امثال آنها) سخن گفته می‌شود.

دوم فلاسفه و حکما و عقلای قوم که هدف آنها صیانت فکر از خطا و درست اندیشیدن بوده است و سوفسطاییان یونان قدیم باعث و بانی پیدایش منطق شدند که مؤسس اصلی و عمدهٔ آن ارسطو بود که با مداقّه در غلط‌ها و سفسطه‌ها و مغالطات آنها عیوب بداندیشی و خطای فکر را دریافت و پایه‌گذار این علم شد.

سوم ادبا و به اصطلاح فرنگی‌ها فیلولوگ‌ها (فرانسه philologues) که هدف آنها سخن گفتن درست و طبق موازین صرّفی و نحوی و لغوی بود که کوشش آنها منجر به علوم زبانی مانند دستور زبان و صرّف و نحو و معانی و بیان و علوم بلاغی به طور کلی و سرانجام نقد الشّعر و نقد النّثر گردید.

در تمدن اسلامی نخستین کسی که در بارهٔ نقد شعر کتاب پرداخت قُدامهٔبن جعفر (متوفی ۳۳۷ هـ .ق) بود. البته پیش از او ادبای عرب مطالب و کتاب‌هایی دربارهٔ بلاغت و علوم بلاغی نوشته بودند مانند اصمعی (متوفی ۲۱۷ هـ . ق) در *معانی الشعر* و ابن سلام جُمحی (متوفی ۲۳۱ هـ . ق) در *طبقات‌الشعراء* و جاحظ (متوفی ۲۵۵ هـ .ق) در البیان و التّبیین و نیز در کتاب *الحیوان* و ابن قتیبه (متوفی ۲۷۶ هـ .ق) در *الشّعر و الشّعراء* و مبرّد (متوفی ۲۸۵ هـ .ق) در *قواعد الشّعر* و ثعلب (متوفی ۲۹۱ هـ . ق) نیز در

قواعدالشّعر و ابن‌معتزّ در *طبقات الشعراء* و کتاب *البدیع*، لکن معلوم نیست که آیا قدامهٔ بن جعفر از همهٔ این کتاب‌ها استفاده کرده است یا نه.

اما در مغرب زمین پیشوا و پیشتاز نقد ارسطو (متوفی ۳۲۲ قبل از میلاد) بود که دو کتاب *خطابه* و *شعر* را در نقد النّثر و نقد الشّعر نوشت که مایه و پایهٔ تمام نقدهای مغرب زمین و مشرق زمین گردید و البته کتاب *سفسطه* را هم در نقد الفکر نوشت که آن هم از مهم‌ترین مبانی منطق گردید و قدامهٔ بن جعفر ظاهراً از این کتاب‌ها استفاده نکرده است گرچه حُنَین بن اسحق (متوفی ۲۹۸ هـ . ق) هر دو کتاب *خطابه* و *شعر* ارسطو را قبلاً به عربی ترجمه کرده بود، اما اثری از آنها در کتاب قدامه دیده نمی‌شود گرچه اشاراتی بدان‌ها در کتاب او دیده می‌شود.

قدامه در ابتدای کتاب خود شعر را چنین تعریف کرده است: «شعر قولی است موزون و مقفّی که بر معنایی دلالت دارد.» (برای توضیح این تعریف می‌توان به فصل اول از مقدمهٔ *معیارالاشعار* خواجه نصیر مراجعه کرد.)

سپس قدامه می‌گوید شعر یا خوب است و یا بد و یا میان این دو، مانند هر هنر دیگری هدف، رسیدن به حدّ اعلای آن است که او درصدد بیان آنهاست که اگر شعر واجد صفات مورد نظر او باشد خوب است وگرنه بد است یا متوسط؛ و آن‌گاه می‌گوید که برحسب تعریف، شعر مرکب از چهار جزء است: لفظ و معنی و وزن و قافیه، و برای هریک از این چهار جزء در رابطه با سایر اجزا صفات و شرایطی را تعیین می‌کند.

کتاب قدامه مبنای کتب متعدد دیگری در نقد شعر در عربی و سپس در فارسی شد. در فارسی کتاب مستقلی در نقد الشعر نوشته نشد لکن در خلال کتب مربوط به شعر چون کتاب‌های عروض و قافیه و کتاب‌های بدیع نکته‌های بسیار در نقد شعر می‌توان یافت. مثلاً شمس قیس رازی در *المعجم* در باب‌های ششم و پایان کتاب نکات بلاغی حاکی از نقد الشّعر را آورده است اعم از عیوب وزن و قافیه یا خلل در نظم یا لفظ و معنی و غیره.

در حقیقت شعر سنتی عربی و فارسی دارای قواعد و اصول دقیق و محکمی بود که براساس آنها ممکن بود دربارهٔ هر شعر قضاوت کرد و خوب و بد آن را تمییز داد. اکنون که شعر نو پدید آمده است و انواع گوناگونی (چون شعر نیمایی و پسانیمایی و شعر سفید و شعر آزاد و نثم تندرکیا و غیره) از آنها پیدا شده است، هیچ کس تعریف دقیقی از شعر نکرده و ضوابط و اصول آنها را تعیین ننموده است که براساس آنها بتوان دربارهٔ اشعار

نو که امروزه به فراوانی سروده می‌شود قضاوت کرد و کتاب‌ها و مقالات نقدی هم که در این زمینه نوشته شده است چندان گویا نیست و پر است از اصطلاحات و عبارات برگرفته از کتب فرنگی که هیچ‌کدام معنای روشن و محصّلی ندارد و نمی‌دانم چگونه باید دربارهٔ شعر نو نقد نوشت به خصوص که بجز شعر نیمایی سایر اشعار نو ضوابط صوری مشخصی ندارند.

کتاب دیگری به قدامهٔ بن جعفر منسوب است به نام *نقدالنّثر* که به نام او چاپ شده است که از روی نسخهٔ منحصر به فرد و ناقص موجود در کتابخانه اسکوریال به وسیلهٔ طه حسین و عبدالحمید عبادی تصحیح و چاپ شد لکن بعداً دکتر علی حسن عبدالقادر به نسخهٔ دیگری از این کتاب در کتابخانه دوبلین ایرلند دست یافت که کامل است و تحت عنوان *البرهان فی وجوه البیان* است و مؤلف آن اسحاق بن ابراهیم بن سلیمان بن وهب کاتب است که تحت همین نام در بغداد منتشر شد و آن بیشتر در مسائل بلاغی است.

۳. انواع نقد

برای نقد از جهات مختلف انواعی ذکر شده است، ولی می‌توان ابتدا نقد را به دو نوع صوری و غیرصوری تقسیم کرد. نقد صوری یعنی بررسی خوب و بد امور ظاهری یک اثر مانند کاربرد الفاظ، درستی اشتقاقات لغوی، صحّت جملات از نظر دستوری و صرف و نحو، چگونگی وزن و قافیه، کیفیت فصل‌بندی و تقسیمات کتاب یا مقاله، میزان بی‌غلط بودن (انواع غلط‌ها مانند غلط‌های نویسنده، غلط‌های چاپی، غلط‌های ساختاری و غیره که باید بررسی شود)، چگونگی اشکال و تصاویر و جدول‌ها و نمودارها از نظر صحت و دقت و انطباق با موازین آنها و مسائلی از این قبیل که ویراستاران فقط به همین امور توجه دارند. جنبه‌های لغوی فصاحت که در علوم بلاغی مطرح می‌شود نیز در همین مقوله قرار می‌گیرد، مانند فصاحت در مفرد که سلامت از تنافر حروف و غرابت استعمال (یعنی کاربرد لغات منسوخ و مغلوط و ساختگی و عجیب و غریب) و مخالف قیاس (یعنی کلمات غیر دستوری و اشتقاقات نادرست) و کراهت در سمع و ضعف تألیف (یعنی جمله‌های مبهم و مشکل) و امثال آنها. مسائل نقطه‌گذاری و پاراگراف‌بندی هم از همین زمره است.

اما نقد غیرصوری شامل نقد محتوایی، نقد اعتقادی، نقد اخلاقی، نقد سبکی، نقد تطبیقی، نقد ترجمه از نظر صحّت و دقت، نقد تاریخی و نقد علمی می‌شود.

نقد محتوایی یعنی بررسی کارشناسانه مطالب کتاب یا مقاله از نظر نو بودن مطلب و درستی گزاره‌ها و طبقه‌بندی درست مطالب و نتیجه‌گیری صحیح و امثال آنهاست.

نقد اعتقادی نوعی نقد محتوایی است که براساس اعتقادات نویسندهٔ اصلی اثر یا اعتقادات ناقد صورت می‌گیرد. مثلاً اینکه نوشته‌های کتاب یا مقاله با موازین دینی و اعتقادی همخوانی دارد یا نه.

نقد اخلاقی نیز نوعی نقد محتوایی است که ناظر به نتایج اخلاقی یا اجتماعی اثر است و ممکن است به اخلاق دینی توجه داشته باشد یا به اخلاق جمعی و مورد قبول یک جامعهٔ خاص. بحث هنر برای هنر یا هنر برای هدایت مردم در همین مبحث جای می‌گیرد.

باید دانست که یک اثر اعم از کتاب یا مقاله یا شعر می‌تواند از جنبه‌های مختلف مورد بررسی قرار گیرد به طوری که مثلاً از یک جهت در حدّ اعلای فصاحت و بلاغت باشد و از جهت دیگر در نازل‌ترین سطح اعتقادی یا اخلاقی و بالعکس. مثلاً *عارفنامه* ایرج میرزا از نظر بلاغی بسیار خوب است و به خوبی از عهدهٔ بیان مطالب برآمده است و زبان آن با زبان مردم یکی است و ساده و در عین حال بلیغ است، اما از نظر اخلاقی و اعتقادی کتاب بی‌ارزشی است که در شأن یک شاعر ادیب نیست.

نقد سبکی بررسی سبک اثر است و اینکه اثر در چه سبکی نوشته شده است و آیا در آن سبک مراعات اصول و قواعد سبک شده است یا نه و آیا نویسنده از خود سبک جدیدی ایجاد کرده است یا تابع دیگران است.

نقد تطبیقی یعنی مقایسهٔ یک اثر با آثار مشابه و نشان دادن فضایل و نواقص هرکدام و قدرت نویسندگان در بیان مقاصدشان.

نقد ترجمه به معنی بررسی ترجمهٔ یک اثر است از نظر صحّت و دقت ترجمه و رسایی و فصاحت بیان و عدم انحراف از مقاصد مؤلف اصلی که البته بر حسب موضوع اثر روش‌های مختلفی باید انتخاب شود. مثلاً در ترجمه کتب آسمانی و دینی (مانند *قرآن* و *تورات* و *انجیل*) دقت ترجمه و انطباق کلمه به کلمه آن با اصل حایز اهمیت است، اما در ترجمهٔ کتب علمی فقط بیان مطلب به ساده‌ترین و درست‌ترین وجه باید در نظر گرفته شود.

نقد تاریخی یعنی بررسی سوابق یک اثر و آثار مشابه آن و سیر تحول یک اثر از ابتدای پیدایش آن تا مرحله نهایی مثلاً اینکه *شاهنامه* چرا آغاز شد و چگونه سرودن آن پیش رفت و چند ویرایش از آن در دست است و مطالبی از این قبیل.

نقد علمی را دو گونه می‌توان دانست:

اول نقد مثبت‌گرایانه و مبتنی بر واقعیت‌ها و تجربه و آزمایش که در علوم طبیعی و ریاضی عمدتاً جاری است و مبنای آن بر این است که هیچ اصلی و هیچ قاعده و قانونی را نباید محقّق و قطعی دانست و در همه چیز باید شک کرد و پس از بررسی و تجربه و آزمایش درستی آن را پذیرفت. البته در علوم انسانی هم این فلسفه قابل اعمال است یعنی مثلاً در شرح حال شعرا و ادبا در کتاب‌ها مطالبی آمده است که محقّق باید به همهٔ آنها با دیده شک و تردید بنگرد و با محک زدن آنها و مقایسه آنها با هم به نتایج نسبتاً مقبول‌تری برسد. این از مهم‌ترین مبانی تحقیق در همهٔ رشته‌هاست و تا شک نباشد یقین حاصل نمی‌شود.

اما نقد علمی را به معنای دیگری هم به کاربرده‌اند، یعنی بررسی سیر تحولی افکار و عقاید در طول زمان و اینکه مسائل معنوی هم مانند مسائل تحول انواع که داروین بنیان‌گذار آن بود قابل بررسی است چنانکه یک فکر نتیجهٔ افکار مشابه پیشین و باعث افکار بعدی است و نقد به بررسی این سیر تحول می‌پردازد، یعنی بررسی می‌کند که یک اثر از چه آثاری تأثیر پذیرفته و در چه آثاری اثر گذاشته است که می‌توان این معنا را همان نقد تاریخی دانست.

۴. جنبه‌های اخلاقی نقد

نقد را از نظر چگونگی بینش ناقد به دو گروه سازنده و مخرّب می‌توان تقسیم کرد: نقد سازنده هدفش برطرف کردن اشکالات و راهنمایی نویسندگان و درست‌اندیشی و درست‌نویسی است و به نویسنده اثر و جنبه‌های خوب و بد زندگی او کاری ندارد مگر آنکه آن جنبه‌ها در نوشتهٔ او نمود پیدا کرده باشد. زیرا که به فرمودهٔ قرآن کریم «کلٌ یعمل علی شاکلته» (سورهٔ اسراء، آیهٔ ۸۴) یعنی هر کس بر طینت خود می‌کند. برخی نقدها که بر آثار صادق هدایت نوشته شده است چنین است، یعنی علاوه بر اثر، نقش نویسنده نیز بررسی شده است. باید دانست که نوشتن نقد سازنده کار هر کسی نیست و ناقد باید از نظر علمی و تسلط به موضوع مورد بحث بالاتر از نویسندهٔ اثر یا لااقل

همتراز او باشد و اگر کسی فاقد این شرط باشد، بهتر است به جای نقد اثر به معرفی آن اکتفا کند.

البته چنین شخصی می‌تواند برخی نقدهای صوری را هم ارائه کند مانند نشان دادن غلط‌های چاپی و اشکالات نقطه‌گذاری و جدانویسی کلمات و امثال آنها ولی این در حقیقت نقد نیست، زیرا که نقد باید هم جنبه‌های مثبت اثر را نشان بدهد و هم جنبه‌های منفی را، اگر البته جنبهٔ منفی داشته باشد و به ویژه باید نوآوری‌ها و محاسن اثر ذکر شود وگرنه نقد مشمول این مثل شایع می‌شود که «هرکه می‌داند می‌نویسد و هرکه نمی‌داند نقد می‌کند».

در اینجا باید بگوییم که تصحیح متون نیز خود نوعی نقادی است که اگر مصححی فاقد قدرت نقد باشد، کار تصحیح او مفید نخواهد بود. مصحح فقط به تصحیح جنبه‌های صوری کتاب نمی‌پردازد بلکه لغات و جملات و تعبیرات کتاب را به دقت بررسی می‌کند تا براساس زمان تألیف و سبک آن درست‌ترین صورت را در متن قرار دهد و اگر اشتباهات تاریخی و جغرافیایی و علمی (برحسب علم زمان خودش) وجود داشته باشد، ارائه کند. پس مصحح را هم باید ناقد و منتقد نامید.

نقد سازنده نقد عینی (objective) است نه ذهنی (subjective) یعنی مبتنی بر واقعیات موجود در اثر است، نه آرزوها و احساسات ناقد و این بخصوص در مورد نقد داستان و فیلم و نمایشنامه صادق است. به ویژه آنکه نقد این رشته‌های اخیر کار دشواری است و باید نقاد از اصول داستان‌نویسی و فیلم‌سازی و مکاتب آنها نیز با خبر باشد و کار هر کسی نیست.

در نقد اشعار توجه به اختلاف مطلب و مضمون نیز بسیار مفید است و من این موضوع را در مقاله‌ای مفصل در شماره ۲۶ مجله شریفهٔ *نامه انجمن* مفاخر علمی و فرهنگی بسط داده‌ام که علاقه‌مندان می‌توانند بدان مراجعه فرمایند.

اما نقد مخرّب درست برعکس نقد سازنده است و هدف آن خراب کردن نویسنده و بی‌اعتبار کردن اوست نه نشان دادن ضعف‌ها و کمبودهای اثر او، که حتی اگر چنین هم باشد کافی نیست، زیرا که نقد درست باید هم محاسن را نشان بدهد و هم عیب‌ها را، نه آنکه منحصر باشد به نشان دادن عیب‌های واقعی یا خیالی. هدف ناقد مخرّب به اصطلاح زدن پنبهٔ نویسنده است، یعنی از سکه انداختن او و این مبتنی بر غرض‌ورزی است و این نقد را مغرضانه می‌نامند در مقابل نقد منصفانه. اصطلاح پنبهٔ کسی را زدن از حرفهٔ حلاجی و ندّافی پیدا شده است که پنبه‌های کهنه و آلوده را به حلاج می‌دهند

و او با کمان حلاجی پنبه را می‌زند تا زواید و آشغال‌های آن خارج شود و پنبهٔ خالص و تمیز باقی بماند. نقد واقعی باید چنین باشد، اما هدف ناقد مخرّب این نیست، بلکه نشان دادن ناخالصی‌ها و عیب‌هاست که در آن پنبهٔ خوب و تمیز را پنهان می‌کنند و آشغال‌ها را به صاحب کار نشان می‌دهند که ببین پنبهٔ تو این قدر کثیف بود و در اینجا باید فرمایش بسیار حکیمانهٔ ابوسعید ابوالخیر را به یاد آورد که در حمام به دلاک خواهد گفت جوانمردی:

شوخ خلق پنهان کردن است رو به روی خلق ناآوردن است

۵. فوائد و نتایج نقد

نقد سازنده و منصفانه نتایج ارزنده‌ای دارد، زیرا که نویسنده و نیز خوانندگان نقد را به نکات مهمّی راهنمایی می‌کند تا در نوشته‌های خود مراعات کنند و کار خود را هرچه بی‌نقص‌تر و کامل‌تر سازند. نقد درست باعث پیشرفت علم و توسعهٔ فرهنگ در جامعه می‌شود و اگر نقد نباشد، علم درجا می‌زند و اگر نقد نبود، هنوز علممان در حدود علم افلاطون و ارسطو بود. برخی از مفسّران در تفسیر آیهٔ ۱۹ سورهٔ یونس و ۱۱۸ سورهٔ هود گفته‌اند که علت وجود اختلاف در میان مردم کمک به پیشرفت بشر و ترقی علم و تمدن او بوده است که اگر همه یکسان بودند، امکان ترقی وجود نداشت و همین اختلاف دیدگاه باعث می‌شود که نقایص پیدا شود و در رفع آنها کوشش به عمل آید و به تدریج علم پیشرفت کند. فوائد و نتایج نقد خود بخشی است مفصل و من در اینجا به یک جنبهٔ آن می‌پردازم.

بسیاری از اشخاص از نقد اثرشان می‌هراسند و به ناقد بدبین می‌شوند و چه بسا که دشمنی می‌ورزند در حالی که اگر ارزش نقد را در معرفی اثرشان می‌دانستند، نقاد را هم می‌بوسیدند. توضیح آنکه بسیاری از کارهای با ارزش علمی اعم از کتاب و مقاله در ظلمات گمنامی و اهمال باقی می‌ماند و کسی از آنها خبردار نمی‌شود و یکی از مهم‌ترین ابزارها برای معرفی آنها و بیرون آوردن آنها از گمنامی نقد آنهاست. وقتی اثری نقد می‌شود، خوانندگان نقد پی به آن اثر می‌برند و به سراغ آن می‌روند تا آن را بخوانند. در حقیقت راه دشمنی با نویسنده نقد اثر او نیست بلکه عدم نقد اوست. کسانی که اثر با ارزشی را می‌بینند و آن را برتر از علم خود می‌یابند، گاهی دچار حسد و تنگ‌نظری و انحصار طلبی می‌شوند و آن را بایکوت می‌کنند تا کسی از آن خبردار نشود و گاهی هم نقد مخرّبی می‌نویسند تا نویسنده را ضایع کنند. اما من می‌گویم که نقد مخرّب بسیار

بهتر از بایکوت کردن و سکوت دربارهٔ اثر است. جالب است که حقیر هر مقاله یا کتابی که نوشته است، بعد از مدتی از فضلایی که تصور می‌کردم بدان علاقه دارند می‌پرسیدم که آیا آن را خوانده‌اند و نظرشان چیست؟ بعضی از آنان اظهار بی‌اطلاعی می‌کردند در حالی که به دلایلی می‌دانستم آنها آن را خوانده‌اند، زیرا که نمی‌خواستند ارزش آن را تأیید کنند و این امر برای اغلب آثار باارزش یا خواندنی صدق می‌کند.

اما در اروپا ارزش نقد را می‌دانند و از این ابزار برای پیشرفت علم و سرزبان انداختن نویسندگان استفاده می‌کنند. من بخصوص در دو رشته متوجه این مطلب شدم: یکی در رشته فلسفه و دوم در رشته زبان‌شناسی. در این هر دو رشته سیاست کلی مغرب زمین اولاً تولید و تکثیر است، یعنی همان‌طور که براساس اصل مصرف‌گرایی هرگاه و بیگاه مثلاً مدل اتومبیل یا شکل و رنگ و قد و قواره لوازم منزل و امثال آنها را عوض می‌کنند تا اجناس خود را به فروش رسانند و بازار تولید و توزیع و فروش را گرم نگه دارند، در مورد تولید کتاب هم همین اصول را در نظر دارند و سعی می‌کنند که هرچه بیشتر کتاب تولید و به بازار عرضه شود و لذا می‌بینیم که در یک موضوع خاص هر ساله کتاب‌های متعددی منتشر می‌شود و شما مثلاً درباره تاریخ فلسفه یا مبانی فلسفه یا در مورد مباحث زبان‌شناسی می‌بینید که صدها کتاب و مقاله هر ساله در مغرب زمین چاپ می‌شود به طوری که هیچ کس نمی‌تواند همهٔ آنها را فراهم کند. ثانیاً برای گرم نگاه داشتن بازار نشر به نقد و ضدنقد دامن می‌زنند. هر کتاب که منتشر می‌شود عده‌ای نقدنگار حرفه‌ای و غیرحرفه‌ای آن را در رسانه‌های همگانی به ویژه مجلات و روزنامه‌های تخصصی نقد می‌کنند تا کتاب بر سر زبان‌ها بیفتد. جایزه دادن و نمایشگاه درست کردن و جنجال راه انداختن بر سر موضوعات مطرح شده در کتاب‌ها هم به این امر کمک می‌کند. برای مثال فقط می‌گویم که در رشتهٔ زبان‌شناسی هرگاه و بی‌گاه یک استاد پیدا می‌شود که نظریه تازه‌ای مطرح می‌کند وعده‌ای در پیرامون او هستند که به طور برنامه‌ریزی شده دربارهٔ آن نظریه هو و جنجال راه می‌اندازند. یکی آن را عالی‌ترین یا جدیدترین نظریه می‌شمارد. دیگری آن را رد می‌کند و سومی بر رد او نقد می‌نویسد و چهارمی نظریه او را با اندکی تغییر به نام خود می‌کند واین بازی ادامه می‌یابد و نتیجهٔ آن فروش کتاب و معرفی آن به علاقه‌مندان زبانشناسی است. نظریه‌ای که نوآم چامسکی در زبانشناسی به عنوان نظریه گشتاری و زایشی ارائه کرد، در حقیقت حاوی محتوای چندان مهمی نبود، اما با هو و جنجال اطرافیان و نقد و ضدّنقد و بسط و تحلیل و تغییر آن به وسیلهٔ گروهی از زبانشناسان امریکایی و اروپایی به تدریج چنان

وسعت و شیوع یافت که مانند گلولهٔ کوچک برفی که تبدیل به بهمن شود، فضای زبانشناسی جهان را پر کرد. در اینجا فرصت نقد و تحلیل این نظریه نیست، ولی مهم این است که چامسکی در اثر همین نقد و ضدنقدها بدین شهرت رسید و نظریه او که چندان محتوایی ندارد، بر تمام تفکرات زبانشناسی جهان سایه افکند.

از این بحث می‌خواهم نتیجه بگیرم که نویسندگان نه تنها نباید از نقد بترسند یا خشمگین شوند، بلکه برعکس باید در جستجوی کسانی باشند که اثر آنها را نقد کند حتی اگر نقد مخرب باشد تا بدین ترتیب هم خودشان شهرت یابند و هم کتابشان و این در مورد فیلم و تئاتر هم صادق است.

۶. نقیضه‌گویی و هجا

در خاتمه می‌خواهم به یکی از متعالی‌ترین انواع نقد یعنی نقیضه‌گویی اشاره کنم که هنری است والا که در زبان‌هایی که دارای ادبیات غنی هستند و از جمله در فارسی کاربرد دارد.

نقیضه‌گویی را به فرانسه parodie و به انگلیسی parody می‌نامند و در سایر زبان‌های اروپایی هم این کلمه به کار می‌رود که آن را از لاتینی parodia گرفته‌اند و این کلمهٔ لاتینی نیز خود از یونانی parōidia مأخوذ است به معنای مخالف خوانی و آن غالباً در حقیقت نوعی طنز رفیع و شاخص است که هم در ادبیات به کار می‌رود و هم در موسیقی، چنانکه مثلاً آهنگ معروفی را برمی‌دارند و اشعار و سروده‌های آن را به نحو مطایبه‌آمیز یا سخره‌آمیز تغییر می‌دهند تا مطالب جدید و انتقادی را در مورد معایب و مفاسد اجتماعی یا سیاسی یا هنری با طیبت و مزاح بیامیزند و ضمن خوشدل کردن شنوندگان آنان را به این معایب و مثالب متوجه سازند.

نقیضه‌گویی در ادبیات متضمن حفظ صورت متن اصلی است و تغییر محتوا و معنا به طوری که خواننده متوجه رابطه میان نقیضه و متن اصلی و تغییر درونی مطالب آن بشود و بین انتقاد و مطایبه در آن جمع می‌شود. در نقیضه‌گویی کل مطلب معکوس می‌شود، ولی صورت و محفوظ می‌ماند؛ و این از مهم‌ترین انواع نقد است در هر زمینه‌ای خواه نقد اجتماعی و سیاسی باشد، خواه اخلاقی و دینی و خواه هنری و ذوقی.

نقیضه‌گویی گرچه نوعی تقلید است، اما تقلیدی است از صورت نه محتوا، در حالی که اغلب تقلیدها بیش از آنکه مربوط به صورت باشد راجع به محتواست. مثلاً در شعر تتبع یا استقبال از شعر دیگران نوعی تقلید است، چنانکه مطلع شعری از شاعری معروف

را می‌گیرند و به همان وزن و قافیه ـ یا با اندکی تغییر در قافیه و ردیف ـ به همان سبک و در همان معانی شعری می‌سرایند. چنانکه عبدالرزاق اصفهانی از اشعار سنایی در حکمت و اعتبار تقلید کرده است و الحق خوب از عهده برآمده است. اگر استقبال-کننده شعری بسراید که بسیار فروتر از شعر مورد تقلید باشد، کسی بدان توجه نمی‌کند و شعرش ارزشی به دست نمی‌آورد.

نقیضه‌گویی با هجا هم فرق دارد، زیرا که نقیضه نوعی طنز است که هدف والایی دارد در صورتی که هجا معمولاً دشنام‌گویی است و شاعر هاجی ــ یعنی هجوکننده ـ خود را در مرتبهٔ اسافل ناس فرود می‌آورد. البته هجا بر دو نوع است یکی صرفاً دشنام‌گویی است، مانند اغلب هجویّه‌های انوری و یغما و قاآنی که در شعر کلمات رکیک مثل قرطبان را برای توصیف اشخاص به کار می‌برند. نوع دوم هجو اشخاص یا گروه‌های فرومایه است، مانند هجو طبیبان آدمی‌کش، قاضیان رشوه‌خوار، مدعیان بی‌مایه، گدایان سمج و پررو، طمّاعان و بخیلان و مفتخوران و امثال آنها و این نوع دوم را شاید بهتر باشد تحت عنوان مذمت یا نکوهش طبقه‌بندی کنیم. مثلاً در مذمت طبیب یا طبیبان، در نکوهش قاضیان بی‌ایمان و غیره. فرق هجو با نقیضه این است که نقیضه در برابر یک متن اصلی و نوعی تقلید صوری از آن است، اما هجو یا هجا کاری است مستقل که معمولاً به اشعار دیگران یا نوشته‌های قبل از خود ناظر نیست و عکس‌العملی است در برابر رفتار ناشایستی که دیده می‌شود.

از همه بدتر هزل است که در آن اصلاً انتقادی نیست و فقط شرح اعمال جنسی به ویژه روابط نادرست و غیرمشروع و وصف اسافل اعضا و امثال آنهاست که غالباً حاکی از عقده‌های سرکوفته گویندگان آنهاست مانند هزلیّات سوزنی و سنایی و عبید زاکانی و یغمای جندقی و قاآنی و امثال آنها که با بی‌شرمی و وقاحت آمیخته است. هجو متضمن نقد است، ولی هزل در بردارندهٔ هیچ نقدی نیست و لذا هجا ـ گرچه ناپسند باشد ـ بر هزل رجحان دارد.

گفتیم که نقیضه نوعی تقلید صوری است، ولی با تقلیدهای دیگر متفاوت است، زیرا که در نقیضه طنز و مطایبه و بازگویی زشتی‌ها با حفظ صورت اصلی دیده می‌شود، اما در تقلیدهای صرف مطالبی مشابه مطالب متن اصلی ذکر می‌شود، چنانکه در تتبع و استقبال ذکر شد و نمونه‌های فراوانی از تقلید صرف در ادبیات ما دیده می‌شود مانند تقلید از *گلستان* سعدی که در *بهارستان* نوشته جامی، *روضهٔ خلد* از مجدخوافی و *مُلستان* (مهمل گلستان) از ابراهیم خان تفرشی لشکرنویس باشی و *خارستان* از حکیم

قاسمی کرمانی که با استفاده از اصطلاحات شال‌بافی کرمان آن را ساخته است و *پریشان* قاآنی و امثال آنها که البته هیچ‌کدام به پایهٔ *گلستان* سعدی نمی‌رسند و تقلید سست و نارسایی از آن کتاب عظیم است که هیچ کس تاکنون نتوانسته است از نظر فصاحت بیان و لطف سخن و ظرافت و نکته‌پردازی و حکایات شیرین و دلنشین اثری همپای آن بیافریند و نمونه‌های فوق جز آبروریزی برای صاحب آن نتیجه‌ای نداشته است. زیرا که این کارها مانند به مصاف رفتن جوانی نوبالغ با رستم دستان است.

اما در فارسی دو سه نمونه را می‌توان از برجسته‌ترین مثال‌های این روش بلاغی یعنی نقیضه نام برد. یکی رسالهٔ *اخلاق‌الاشراف* از عبید زاکانی است که به مناقضهٔ رسالهٔ شریفهٔ *اوصاف‌الاشراف* تصنیف خواجه نصیرالدین طوسی پرداخته است و تمام صفات حسنهٔ اخلاقی آن کتاب را معکوس کرده و بدین طریق مفاسد و معایب اجتماعی و اخلاقی رایج در زمان خود را برجسته کرده است واین کتاب طنزی است بسیار گویا و مهم در زبان فارسی.

دوم *تذکرهٔ یخچالیّه* تألیف محمدعلی مذهّب اصفهانی متخلص به بهار که در آن به تقلید از *آتشکده* آذر تألیف لطفعلی بیک آذر شرح حال ۲۷ نفر شاعر جعلی را ـ که از کارخانهٔ خیال خود ساخته است ـ به طریق طنز و سخره آورده است با طنزی بسیار گزنده و جالب و در آن به شاعران بی‌مایه و یاوه‌گو که اشعار بی‌مزه و عاری از لطف و خارج از قواعد شعر می‌سرودند و در انجمن‌های شعرا می‌خواندند و خود را سخرهٔ عام و خاص می‌کردند، می‌تازد و هنوز متأسفانه این گونه شاعران فراوان‌اند، بلکه فراوان‌تر.

از میان کتب معاصران شاید *التّفاصیل* از فریدون توللّی در این رشته بی‌نظیر باشد که به تقلید کتاب‌هایی مثل *مرزبان نامه* با نثر و شعری آمیخته به کلمات غریب عربی به سخره کردن سیاستمداران نابکار زمان خود پرداخته است.

اینها نمونه‌هایی از نقیضه‌گویی مهم در زبان فارسی است. در روزنامه‌های پیشین هم نمونه‌هایی از نقیضه‌گویی دیده می‌شود که یکی دو نمونه را برای تفریح خاطر خوانندگان نقل می‌کنم.

در مجلهٔ *خواندنی‌ها* کسی که از درس جبر متنفر بوده است چنین نوشته است:

«نفرت جبر را خفّ و ذلّ که خواندنش موجب نکبت است و حاضر کردنش مزید زحمت، هر مسئله که گفته می‌شود ممدّ عذاب است و چون حل می‌شود معطّل جواب، پس در هر مسئله دو مجهول موجود است و بر هر مجهول فکری واجب.»

بیت:

از فکر و شعور که برآید　　کز عهدهٔ حلّش بدر آید

اعملوا اهل جبر فکراً و قلیل من محصّلی الفکور

بچه همان به که سر امتحان　　دســت بـه درگاه تقلب نهد

ورنه از این پیچ و خم گیردار　　کس نتواند به سلامت رهد...

دیگری در همان مجله (چاپ آذر ۱۳۲۲) به تقلید از *شرح‌المثله* چنین نوشته است:

هذا شرح المنضج فی غوامض التّصریف من آثـار مولانـا مـدمغ‌الـدین قـز لقـورتی کسّرالله عنقه الشّریف

الفصل الاول فی التّصریف الخواربار

خواربار یعنی بخوردند و ببردند ایشان گروه مردان حاضـر در زمـان گذشـته. صـیغهٔ جمع مذکر حاضر است از فعل ماضی، صـحیح و ثلاثـی و معلـوم از بـاب أکـل یأکـل. خواربار در اصل الخوردن و البردن بود مصدر بود خواستیم فعل بنا کنیم یعنی بخوریم و ببریم. الف و لام مصدری را از اولش اندرفتیم خوردن و بردن شد. الـف ممـدوده را کـه علامت بلند کردن بود ماقبل سه تای به آخر مانده قـرار دادیـم خـواردن و بـاردن شـد. دزدی را که عین‌الفعل بود مشدّد کردیم و به صورت وزارتخانه درآوردیـم [یعنـی وزارت خواربار] و نون را از آخرش انداختیم یعنی ادارهٔ نون جداگانه بنا کردیم خوارد و بارد شـد وزیر خواربار را با ضمیر هو در آن مستتر کردیم به استتار جایزی محلاً مرفوع باشـد تـا فاعلش بوده باشد...

و از این قبیل نقیضه‌گویی‌ها در آن مجله باز هم هست که علاقه‌منـدان مـی‌تواننـد مراجعه کنند.

اصول نقد تصحیح دیوان حافظ

● سیّد علی‌محمّد رفیعی*

مقدمه: پیش‌نیازهای نقد مطلوب

۱. وظیفه و دانش ناقد

اگر نقد، تنها معطوف به نقد اثر باشد، ناقد دارای حداقل دو وظیفه در نقد یک اثر خواهد بود:

۱) توصیف و تحلیل اثر؛

۲) تعیین مقدار فاصلهٔ اثر با یک اثر مطلوب (تعیین نقاط قوت و نقاط ضعف اثر).

بنابراین، ناقد برای ایفای چنین وظیفه‌ای، نخست نیازمند آن است که جایگاه اثر موجود و ویژگیهای یک اثر مطلوب را بشناسد. این بدان معنی است که او باید در زمینهٔ مورد نقد خویش، از دانش و آگاهی نه تنها لازم بلکه کافی برخوردار باشد به اندازه‌ای که تسلطی بر شناخت وضع موجود و نقطهٔ مطلوب موضوع مورد نقد خویش یافته باشد تا بتواند فواصل اثر موجود را با اثر مطلوب، تعیین و ارزیابی کند. از اینجا می‌توان دریافت که ناقد باید در موضوع مورد نقد، دارای دانش و اطلاعاتی بیش از پدیدآورندهٔ اثر باشد. نیز از آن‌رو که او دربارهٔ اثر به تحلیل و داوری دست می‌زند، باید در آن زمینه متخصص و صاحب‌نظر باشد و از بینشی عمیق بهره بگیرد.

از اینجا نتیجه می‌توان گرفت که نقد غیرتخصصی وجود ندارد و هر ناقد باید متخصص در زمینه‌ای باشد که در آن دست به نقد می‌زند.

---

* نویسنده، پژوهشگر و منتقد.

۲. گستره و عمق دانش‌ها

حال که از بند بالا چنین دریافت می‌شود که ناقد یک اثر باید مسلط به گستره و عمق دانش موضوع اثر باشد، این نیاز رخ خواهد نمود که دانش مورد بحث، گستره و عمقی یافته باشد.

حال اگر گستره و عمق دانش مورد بحث، بیش از گستره و عمقی باشد که اثر به آن پرداخته است، ناقد متخصص و صاحب‌نظر در آن زمینه، مسلط بر اثر خواهد بود. اما اگر گستره و عمق اثر، فراتر و بیشتر از گستره و عمق موجود دانش مورد بحث باشد، اینجا کُمیت ناقد لنگ خواهد بود. به عبارت دیگر، اگر اثر به گونه‌ای باشد که بر گستره و عمق دانش مورد بحث بیفزاید یا خود، ناقد وضع موجود باشد و کاستی‌های وضع فعلی آن دانش را نشان دهد و آموزه‌هایی نوین، راه‌هایی تازه و افقهایی فراتر پیش روی دانش موجود بگذارد، اینجاست که ناقد باید از اثر بیاموزد، خود را به سطح اثر بالا بکشد، توصیفگر و احیاناً ستایشگر اثر باشد و بر پایهٔ بینشی نو که به یُمن مطالعهٔ اثر یافته است، اگر می‌تواند، افق‌های تازه‌تری را پیشنهاد کند یا براساس همین بینش تازه، کاستی‌هایی را که در اثر می‌یابد، نشان دهد.

از اینجا معلوم می‌شود که اگر اثری پیش‌برنده و ارتقادهندهٔ دانشی باشد، نه تنها آن زمینهٔ دانش که سطح نقد در آن زمینه را نیز ارتقا خواهد بخشید.

۳. نیاز به روش عملی

نقد، چه دانش باشد، چه فن، چه هنر، و موضوع مورد نقد، چه دانش باشد، چه فن، چه هنر، نیازمند روشی عملی است. این روش عملی بر دو پایه استوار خواهد بود:

۱. روش عملی تحقیق در آن دانش، فن یا هنر؛

۲. روش عملی نقد آن دانش، فن یا هنر.

ضعف و قوت هر یک از این دو پایه، ضعف و قوت نقد آن موضوع را در پی خواهد داشت. همچنین ناگفته پیداست که مورد ۲ تا چه اندازه وابسته به مورد ۱ می‌تواند باشد. بنابراین اگر دانش، فن یا هنری بی‌بهره یا کم‌بهره از روش عملی باشد، در واقع، چنان دانش، فن یا هنری بی‌بهره یا کم‌بهره از دستاوردهای علمی، فنی یا هنری خواهد بود و در نتیجه، از ضعف علمی، فنی یا هنری رنج خواهد برد. آن گاه یا فاقد افرادی مطلع و عالم ــ چه رسد به متخصص و صاحب‌نظر ــ خواهد بود یا اگر افرادی به عنوان عالم،

متخصص و صاحبنظر در آن زمینه شهرت یابند، این عناوین، به واقع اسامی بی‌مسمایی بیش نیستند. از همین جا معلوم است که ناقدی صاحب صلاحیت در آن زمینهٔ علمی، فنی یا هنری نیز وجود نخواهد داشت.

۴. روش علمی نقد

نقد یک اثر ـ چه اثری علمی، چه فنی و چه هنری ـ کاری علمی است. کار علمی، مبتنی بر روشی علمی بر پایهٔ مبانی استوار و تزلزل‌ناپذیری است که از حقایق و واقعیت‌های تردیدناپذیر به دست آمده و تدوین شده‌اند.

اگر قرار باشد که اصول کلی حاکم بر اظهارنظر ناقد را برشمریم، چند دستورالعمل زیر می‌تواند راهنما و راهگشا باشد:

۱. از هر چه سخن می‌گویید، آن را تعریف کنید. (مگر آن که مخاطبان شما به تعریفی مشترک رسیده باشند.)
۲. هر چه ادعا می‌کنید، آن را اثبات کنید. (مگر در چیزهایی که برای مخاطبان شما اثبات‌شده است.)
۳. اگر به منبعی استناد می‌کنید، باید معتبر و خدشه‌ناپذیر باشد.
۴. نشانی منبع را ذکر کنید.
۵. شخص و شخصیت افراد را معیار صحت سخن و مدعای آنها قرار ندهید. ضعیفترین شیوهٔ استدلال، استدلال براساس «حجیت اقوال رجال» است.
۶. برای تضعیف اثر، از به‌کارگیری الفاظ، عبارات و جملاتی که ذهن مخاطب عامی را به جای اثر متوجه مسائل جنبی مربوط به پیدایش اثر یا شخص و شخصیت پدیدآورنده می‌سازد و از آنجا به کم‌اعتباری یا بی‌اعتباری اثر می‌کشاند، بپرهیزید.
۷. چه در تأیید و چه در رد آثار، همواره شیوه‌ای دانشنامه‌ای را برگزینید و از ضمایر مفرد و برکنار از تعارف برای افراد بهره بگیرد. برای احترام از ضمایر و فعل‌های جمع و القاب و عناوین تملق‌آمیز یا ستایشگرانه و تعارف‌آمیز استفاده نکنید. به مخالف خود نیز احترام بگذارید و از الفاظ و تعبیرات حاکی از تحقیر و توهین بپرهیزید.

۵. سیطرهٔ ناقد و زمان ازدست‌رفته

تلقی خوانندگان یا شنوندگان نقد یک اثر به‌ویژه آن گاه که نقد به معایب و کاستی‌ها می‌پردازد، آن است که ناقد، صاحب‌نظرتر از پدیدآورندهٔ اثر است. در هر دو جنبه نیز چنین باید باشد: هم این تلقی و توقع، بجاست و هم چنین ویژگی در ناقد ـ به‌ویژه آن که به کاستی‌ها و معایب اثر می‌پردازد ـ مورد انتظار است.

این تلقی و توقع، و مجالی که برای نقد مکتوب یا شفاهی در اختیار ناقد قرار می‌گیرد، و جایگاهی که برای داوری و ارزیابی به او داده می‌شود، فرصت و موقعیتی ویژه است. این فرصت و موقعیت می‌تواند به‌حق یا به‌ناحق، سودمندی‌های بسیار برای اثر و پدیدآورندهٔ آن داشته باشد یا به‌حق یا به‌ناحق زیانهای جبران‌ناپذیر به اثر و پدیدآورنده وارد سازد.

فرض کنید کتابی در یک ماهنامه نقد می‌شود. ناقدی اشکال یا اشکال‌هایی بر اثر وارد می‌کند که وارد نیست. این نقد را عده‌ای می‌خوانند. خوانندگان، بر این اساس دربارهٔ آن داوری می‌کنند. اگر می‌خواستند کتاب را بخرند، نمی‌خرند. اگر می‌خواستند به کتابفروشی خود بیاورند، نمی‌آورند. داوری خود را به دیگران نیز منتقل می‌سازند و راه خرید آنها را هم می‌بندند. پدیدآورندهٔ اثر ممکن است کاملاً بی‌خبر باشد از این که چنین نقدی دربارهٔ اثر او در فلان ماهنامه چاپ شده است. اگر از این موضوع اطلاع یابد، ممکن است در نزدیکترین فاصله از چاپ نقد باشد یا در فاصله‌ای دورتر ـ حتی چند ماه. پدیدآورنده پس از آگاهی از نقد و مطالعهٔ آن، در بهترین حالت، این امکان را دارد که در شمارهٔ بعد به آن نقد پاسخ بدهد و از خود دفاع کند. پس از چاپ پاسخ، چند تن از کسانی که نقد را خوانده‌اند، پاسخ را نیز خواهند دید؟ چند تن از آنها که پاسخ را می‌بینند، آن را خواهند خواند؟ چند تن از آنها که نمی‌خوانند، به این دلیل است که می‌پندارند پدیدآورنده نسبت به اثر خود تعصب دارد؟ چند تن از آنها که پاسخ را می‌خوانند، حاضرند یا می‌توانند تبلیغات سوء خود را پس بگیرند و جبران مافات کنند؟ چه اندازه فرصت مناسب برای این کتاب در این فاصلهٔ حداقل یک ماه از دست رفته است؟

به‌عکس، ناقدی قلم به ستایش از اثری می‌راند که اشکال‌هایی بسیار بر آن وارد است. انتشار این نقد می‌تواند اثری نامناسب را به عنوان اثری برتر در جامعه مطرح سازد و کاری غیرعلمی را به عنوان الگوی آثار مشابه مطرح سازد. معلوم است که این کار تا چه اندازه موقعیتی نابه‌حق به اثری غیر علمی می‌بخشد و تا چه اندازه راه را بر

گسترش جریان‌های علمی مخالف آن می‌بندد یا زدودن تلقین‌های نادرست از موضوع را برای نسل‌های بعد و پژوهشگران آینده دشوار می‌سازد.

در همهٔ این حالات، ناقد دست پیش را دارد و حتی اگر نادرستی نوشته‌های او روشن شود، باز زمان و فرصتی بسیار از پدیدآورنده یا جامعه گرفته است.

این واقعیت‌ها ما را بیش از پیش متوجه این ضرورت می‌کند که بر صلاحیت‌های ناقد پای بفشاریم. آن چه دربارهٔ ویژگیهای علمی گفته شد، تنها بخشی ــ گر چه بس مهم ــ از این صلاحیت‌هاست. صلاحیت اخلاقی نیز در کنار صلاحیت علمی ضروری است.

۶. اخلاق نقد و صلاحیت اخلاقی ناقد

منظور از اخلاق نقد و صلاحیت اخلاقی ناقد، آن ویژگی‌ها و خصلت‌های اخلاقی و رفتاری ناقد است که بر کیفیت نقد او و دیگران و یا بر آزادی و سلامت فضای نقد اثر می‌گذارد. مهمترین این ویژگی‌ها و خصلت‌های اخلاقی و رفتاری عبارت‌اند از:

۶- ۱. روزآمدی، حق‌جویی و علم‌گرایی: ناقد باید در زمینه مورد نقد، دارای تخصص، بینش و اطلاعات به‌روز باشد و خود را روزآمد نگاه دارد. هر مدعای او یا باید پشتوانه‌ای از منابع مستدل داشته باشد یا با استدلال‌های منطقی و علمی او همراه شود. علم‌گریزی؛ توهم دانایی؛ توهم دست‌یافتن به حقیقتی ابطال‌ناپذیر؛ توهم بی‌نیازی از مطالعات جدید؛ خودمحوری، تعصب کور و توهم نقدناپذیری خود؛ توهم این که همواره مدعای ناقد یا مدعای گذشتگان درست‌تر از مدعای پدیدآورنده است؛ و توهم این که ناقد به پشتوانهٔ ارزش و اعتبار و شهرت خود، معیار درستی سخن خویش است، می‌تواند نقد و ناقد را به سراشیب ابتذال، کهنگی، سقوط، ضدیت با حقایق و واقعیت‌ها و ضدیت با علم‌گرایی و روش‌های علمی بکشد و او را از جایگاه قطعه‌ای در موتور ماشین علم، فن یا هنر فرود آورد و نقش چاله‌ای در مسیر پیشرفت علم، فن یا هنر به او بدهد.

۶- ۲. آزادگی: ناقد باید اصل بی‌طرفی و آزاد بودن از گرایش‌های فردی، گروهی و وابستگیهای محفلی یا جناحی را در کار خود مراعات کند. چنین نباشد که همّ و غم او لزوماً اصرار بی‌دلیل بر تأیید آثار خود و همگنان و رد بی‌دلیل آثار مخالفان باشد.

۶- ۳. درک دقیق اثر: ناقد باید اثری را که قرار است به نقد آن بپردازد، با دقت تمام بخواند. پیشداوری‌های پیشین دربارهٔ مؤلف و دیگر آثارش، نداشتن فرصت برای مطالعه بیشتر، کمی میزان حق‌التحریر، اغراض شخصی یا دوستی‌ها و وابستگی‌ها هیچ یک دلیلی موجه برای فرار از مطالعهٔ دقیق و عمیق اثر ــ از آغاز تا انتها به‌ویژه مقدمه یا مؤخرهٔ توجیهی یا توضیحی ــ نیستند. اگر ناقد به نقد تنها بخشی از اثر یا گزینش اتفاقی آن می‌خواهد بپردازد، این را باید در نقد خود قید کند، اما در هر حال ناگزیر از مطالعهٔ دقیق و عمیق مقدمه یا مؤخرهٔ توجیهی اثر نیست.

گناهی نابخشودنی و خیانتی بزرگ به عالم علم، فن و هنر و نیز انتشاردهندگان نقد است که ناقد به پشتوانهٔ شهرت خویش و اعتمادی که به اوست، یا به بهانه‌هایی که گفته شد، بدون مطالعه و درک درست مدعیات و مبانی فکری و پژوهشی پدیدآورنده و نقد علمی آنها، دست به نقد اثر با مبانی خویش بزند و چنین وانمود کند که اثر را از مقدمات و مبانی و مبادی، تا به انتها خوانده است.

۶- ۴. پایبندی به روش علمی: گفتیم که نقد اثر ـ چه اثری علمی، چه فنی و چه هنری ـ کاری علمی است. کار علمی، مبتنی بر مبانی محکم با روشی علمی است که به کلیات آن اشاره‌ای داشتیم. ناقد باید خود را مقید به روش علمی در ارائه نقد کند. نقد شخص و شخصیت پدیدآورنده و به کارگیری الفاظ، عبارات و جملاتی که ذهن خواننده یا شنونده عامی را به جای دقت در اثر، متوجه پدیدآورنده می‌سازد و از آنجا به سوی مشروعیت یا عدم مشروعیت اثر می‌کشاند، روشی هم غیرعلمی و هم عوامگرایانه و ناجوانمردانه است.

۶- ۵. پرهیز از اعمال نفوذ: برخی از ناقدان که ممکن است خود نیز پدیدآورندهٔ آثاری باشند، گاه چنین امکانی دارند که به وسیلهٔ مسئولان چاپ یک نشریه یا کتاب با مجموعهٔ مقالات، در جریان این قرار می‌گیرند که کسی اثر آنها را بر محور مخالفت، نقد کرده است. در این حالت، چنین فرصتی را می‌یابند که بر نقد اثر خود نقد بنویسند که در نتیجه، نقد و نقدِ نقد اثر یکجا چاپ شود و از تأثیر آن نقد بکاهد یا آن را خنثی کند. شاید بر این کار اشکالی اخلاقی وارد نباشد، اما عمل غیراخلاقی آن گاه صورت می‌پذیرد که کسی با اعمال نفوذ خود دست‌کم به یکی از این اقدام‌ها دست زند:

۱. جلوگیری از چاپ همزمان نقد خود و پاسخ یا نقد آن نقد (به قلم دیگری) در یک شماره.

۲. جلوگیری از چاپ پاسخ نقد خود در شمارهٔ بعد.
۳. جلوگیری از چاپ یک نقد (نقد اثر خود یا دیگری).
۴. اقدام برای تحقیر، تضعیف، اخراج، تنبیه یا ضربه زدن به یک ناقد.

۸. وضعیت نقد تصحیح دیوان حافظ

نقد آن چه به عنوان تصحیح دیوان یا بخشی از *دیوان حافظ* منتشر می‌شود نیز وضعیتی همانند کلیاتی که دربارهٔ نقد گفته شد، دارد. کار تصحیح متون کهن به‌گونهٔ امروزین، دانشی جوان و فاقد نظریه و روشی علمی در گزینش نسخه‌ها و در گزینش یک قرائت از میان اختلاف نسخه‌هاست. بنابراین آن چه دربارهٔ نیاز به روش علمی در بند ۳ این مقدمه آمد، دربارهٔ این رشته از دانش نیز صادق است و چنان که گفته شد، این ضعف بر ضعف نقد نسخه‌های تصحیح‌شده نیز اثر می‌گذارد. چنین است که *دیوان حافظ* به روشی غیرعلمی تصحیح می‌شود و این نسخه‌های تصحیح‌شده نیز بر اساس روش غیرعلمی تصحیح، نقد می‌شوند.

روش علمی تصحیح *دیوان حافظ* به دلایلی چند به عنوان نمونه‌ای برای بحث دربارهٔ روش علمی تصحیح و به عنوان مبنا و دستمایه‌ای برای نقد علمی آثار تصحیحی برگزیده شد و اصول و دستاوردهای آن کمابیش برای تصحیح علمی و نقد علمی تصحیح آثار نظم و نثر دیگر در رشته‌های گوناگون علوم، فنون و هنرها قابل استفاده است. همچنین از آن به عنوان الگویی برای تهیه چک‌لیست‌ها یا برگه‌های ممیزی، بررسی و داوری نیز می‌توان بهره گرفت.

روش علمی تصحیح دیوان حافظ

۱. هدف تصحیح

هدف از تصحیح *دیوان حافظ* دستیابی به سروده‌های اوست. مصحح، امانتداری است که با چشم‌پوشی از سلیقه‌ها، ذهنیات و گرایش‌های خویش نشان می‌دهد «چه چیز از حافظ است» یا «حافظ چه گفته است»؛ نه آن که «چه چیز بهتر است»، «حافظ بهتر بود چگونه بگوید»، «اگر حافظ مجال اصلاح بیشتر در سروده‌های خویش می‌یافت، چگونه می‌سرود»، «اگر حافظ امروز زنده بود، چگونه شعر می‌گفت»، «اگر من جای حافظ بودم، چه می‌گفتم» و... .

[نقد روش‌های مرسوم]
۲. اشکال عمدهٔ شیوه‌های رایج تصحیح

پیشداوری و اعمال گرایش‌های فردی یا جمعی در هر پژوهش، بزرگترین آفت سلامت آن است. اشکال عمدهٔ شیوهٔ تصحیح معاصران و پیشینیان و در نتیجه مهمترین مشکل انواع و اقسام نسخه‌های تصحیح‌شدهٔ موجود، نوعی پیشداوری دربارهٔ شعر حافظ و مبنا قرار گرفتن این پیشداوری در تصحیح است.

چنانچه مصحح مبنای تصحیح خود را بر گزاره‌ای مشابه این گزارهٔ الگو در بارهٔ شعر حافظ قرار دهد که «اگر سروده‌ای دارای این مشخصات واژگانی یا زبانشناختی یا زیبایی‌شناختی باشد، از حافظ است»، کار تصحیح وی با این تناقض‌ها و اشکال‌ها روبه‌رو خواهد بود:

۱) من سرودهٔ حافظ را در دست دارم؛ بر این اساس سرودهٔ حافظ را می‌شناسم؛ پس سرودهٔ حافظ این گونه است.

۲) من به تصحیح *دیوان حافظ* می‌پردازم؛ یعنی در جست‌وجوی سرودهٔ حافظ هستم؛ پس سرودهٔ حافظ را در دست ندارم.

به عبارت خلاصه‌تر، هیچ گونه داوری درست دربارهٔ شعر حافظ پیش از دسترسی به همهٔ سروده‌های او امکان ندارد و داوری درست، مستلزم تصحیح دیوان اوست. بنابراین تصحیح دیوان باید بر پایه‌ای جز داوری دربارهٔ سرودهٔ حافظ قرار گیرد تا تناقض، دور و مصادره به مطلوب لازم نیاید.

ممکن است گفته شود: گرچه در میان نسخه‌های مختلف *دیوان حافظ* اختلاف است، اما مشترکاتی نیز در آنها وجود دارد. بنابراین چه اشکالی دارد که پیشداوری‌ها براساس مشترکات باشد و این، مبنای تصحیح موارد اختلاف قرار گیرد؟

پاسخ چنین است: مقصود از «نسخه‌ها» کدام نسخه‌هاست؟ نسخه‌های کدام دهه؟ کدام نیم‌قرن؟ کدام قرن؟ کدام قرنها؟ روشن است که هر چه زمان بیشتری به این نسخه‌ها اختصاص یابد، شمار آنها بیشتر، اختلاف‌ها بیشتر و مشترکات کمتر می‌شود.

فرض کنیم بنابر مشخص شدن شماره و محدوده‌ای زمانی برای نسخه‌ها باشد. مبنای این تعیین چیست؟ بی‌گمان این امر باید پشتوانه‌ای قوی از استدلال داشته باشد.

به فرض که محدوده‌ای منطق‌پسند برای این نسخه‌ها داشته باشیم و مشترکات آنها را استخراج کنیم. چه دلیلی است که دیگر سروده‌های حافظ که مورد اختلاف‌اند از

این مشترکات پیروی کنند؟ به عبارت دیگر چه الزامی برای یک شاعر وجود دارد که همواره به یک سبک و سیاق شعر بگوید و از مجموعه‌ای واژگانی پیروی کند که همهٔ آیندگان در انتساب آن به شاعر متفق‌القول‌اند؟!

۳. اشکال عمدهٔ شیوه‌های رایج تصحیح

بی‌گمان آنها که در پی تصحیح سروده‌های حافظ براساس روش به‌گزینی و انتخاب و ارائهٔ قرائت بهترند، بر این نیستند که گزینش آنها سرودهٔ حافظ نیست؛ بلکه میان انتخاب دلپسندتر و مطلوبتر از یک سو و سرودهٔ حافظ از سوی دیگر، ملازمه و ارتباطی منطقی به این صورت قائل‌اند.

آ) این قرائت بهترین است.

پس:

ب) این قرائت از حافظ است.

برای بررسی اشکال‌های منطقی این روش، باید گزاره‌هایی که به «آ» منتج می‌شوند و گزاره‌هایی دیگر که «آ» را به «ب» می‌رسانند بررسی شوند. این گزاره‌ها عبارت‌اند از:

۱. این قرائت به نظر من (/ ما) بهترین است.
۲. هر قرائت که به نظر من (/ ما) بهترین باشد، به نظر دیگر معاصران نیز بهترین است.
۳. هر قرائت که به نظر معاصران ما بهترین باشد، در عصر حافظ (نیز) بهترین است.
۴. هر چه در عصر حافظ (نیز) بهترین باشد، در واقع بهترین است.

پس:

آ) هر یک از قرائت‌های موجود که بهترین است، حافظ آن را سروده است؛ زیرا حافظ همواره سرایندهٔ بهترینهاست (گزارهٔ ب).

۵. [به جای گزاره‌های ۴ و ۵ می‌تواند گزارهٔ ۶ باشد:
۶. هر چه در عصر حافظ (نیز) بهترین باشد، حافظ آن را سروده است، زیرا حافظ همواره سرایندهٔ بهترین‌های زمان خویش است.]

و اما اشکال‌های این گزاره‌ها:

۱) گزارهٔ ۱، با فرض راستگو بودن گوینده (/ گویندگان)، راست است، اما ممکن

است در آینده نظر گوینده (/ گویندگان) تغییر یابد.

۲) در گزارهٔ ۲ از کجا معلوم که دیگر معاصران اهل نظر نیز با گوینده (/ گویندگان) هم‌سخن و هم‌عقیده باشند و آن قرائت را بهتر بدانند؟ که در واقع نیز چنین هم‌نوایی وجود ندارد.

۳) اثبات گزارهٔ ۳ مستلزم این ادعاست که (اول): «زمان ما و زمان حافظ از نظر بهترین‌ها یکسان است.»

یا (دوم) این ادعا که: «بهترین‌ها (و تشخیص آنها) وابسته به زمان و مکان نیستند.»

یا (سوم) این که: «ما بهترین‌های عصر حافظ را همواره می‌توانیم تشخیص دهیم.»

ادعاهای اول و دوم مورد تأیید هیچ یک از اهل فضل و دانش نیستند. ادعای سوم را نیز هر پژوهشگری با اندک تأمل می‌تواند رد کند، زیرا بررسی در متون کهن و مقایسهٔ آن با اطلاعات موجود که در دسترس ماست نشان می‌دهد که هنوز نقاط و نکات کشف‌ناشده و ناشناخته‌ای در ادبیات گذشتهٔ ما هست که برای درک یا تعبیر و تفسیر آن به آگاهی‌هایی بیشتر نیاز داریم.

۴) گزارهٔ ۴ نیز با توجه به اصل تطور و تحول زبان و عناصر زیبایی‌شناختی آن در هر عصر مردود است. اصولاً تعیین معیارهایی همه‌زمانی برای زیبایی‌شناسی زبان، اگر غیرممکن نباشد، بسیار دشوار است.

۵) بررسی گزاره‌های ۵ و ۶ نیاز به پاسخ این پرسش مهم دارد: «آیا هر سرودهٔ حافظ بهترین است؟»

برای مزید آگاهی باید گفت نه حافظ و نه هیچ شاعر فهیم دیگر، مدعی این نیستند که آن چه از زبان و قلم آنها تراویده است، نیاز به اصلاح و بهبود ندارد. رسم شاعران بزرگ ــ به‌ویژه حافظ ــ بر این بوده است که در صورت مجال، سروده‌های خود را گاه بارها وارسی و اصلاح می‌کرده‌اند. حتی همان نسخه‌های اصلاح‌شدهٔ شاعر را نیز به‌یقین نمی‌توان گفت که حرف آخر و قول فصل است. به هر حال بسیار طبیعی است که شاعر یا مجال اصلاح برخی سروده‌های خود را نیافته است و یا اگر یافته باشد، ذهن وی، بیش از آن چه از او در دست ماست، بر این امر یاری نکرده است. از سوی دیگر همهٔ سروده‌های حافظ آنها نیستند که شهرت و علو مقام شاعر مرهون آنهاست. تنها حدود نیمی از *دیوان حافظ* را غزلیات برجستهٔ وی تشکیل می‌دهند که در میان همان‌ها نیز کلمات و ترکیبات و ابیاتی یافت می‌شود که به گونه‌ای بهتر می‌توانست سروده شود.

ملاحظه می‌شود که هیچ راهی منطقی از به‌گزینی در میان روایت نسخه‌ها به سوی سرودهٔ حافظ وجود ندارد و هیچ ملازمه‌ای بین این دو برقرار نیست و هر گام برای برقرار کردن ارتباطی این چنین با اشکال‌های اساسی و کمرشکن روبه‌روست.

به اشکالی دیگر در بند بعد اشاره شده است.

۴. اشکال عمدهٔ شیوه‌های رایج تصحیح

تصحیح‌هایی که براساس شرح و توضیح متن و تناسبات آنها انجام می‌پذیرند تا «بهتر» را برگزینند، دارای اشکال منطقی دیگری نیز هستند.

توضیح این که شرح در مرحله‌ای پس از تصحیح قرار دارد، بدین معنی که نخست باید متن تصحیح‌شده وجود داشته باشد تا سپس شرح بر اساس آن صورت پذیرد. در حقیقت، تصحیح، مقدمهٔ شرح و توضیح است. اما در این روش، شرح و توضیح به عنوان مقدمه و وسیلهٔ تصحیح مورد استفاده قرار می‌گیرد و این مستلزم دور است.

۵. ذهنیات و پیشداوری‌های بازدارنده

آن چه امروزه به طور عمده مانع دستیابی مصححان به روش علمی تصحیح *دیوان حافظ* گردیده، پیشداوری‌هایی بازدارنده و ذهنیت‌هایی نامستدل است.

فهرستی از این ذهنیات و پیشداوری‌های بازدارنده را در زیر می‌آوریم:

- هر سرودهٔ حافظ بهترین است.
- حافظ از سهو و خطا به دور است.
- آگاهی ما برای درک نکات ادبی سروده‌های حافظ کافی است.
- تکرار تخلص به شعر حافظ راه ندارد.
- تنها یک قرائت، از حافظ است.
- سروده‌های حافظ یکنواخت‌اند و همه از یک سبک و سیاق و اسلوب پیروی می‌کنند.

به دلیل همین ذهنیات و پیشداوری‌هاست که امروزه تصحیح *دیوان حافظ* اغلب بر اساس سبک‌شناسی شعرهای او، تناسب ابیات و سروده‌ها، هماهنگی و همخوانی و صحت انتخاب واژه‌ها و گزینش موارد مطلوبتر، زیباتر و خوشایندتر از میان نسخه‌ها و منابع صورت می‌پذیرد و از اصول و روش‌های تصحیح ذوقی (آزاد)، قیاسی، التقاطی،

بسامدی (آماری) و از این دست پیروی می‌کند و دارای همان اشکال‌هایی است که در بندهای پیش به آنها اشاره شد.

این که کدام یک از این پیشداوری‌ها واقعیت دارد، پس از تصحیح علمی مشخص خواهد شد و در آینده نشان خواهیم داد که هیچ یک از آنها درست نیست.

۶. مشکل در گزینش منابع

در واقع برای اغلب تصحیح‌کنندگان *دیوان حافظ* «نسخه» چیزی تعریف‌ناشده است. آنها گاه نسخه‌های نیمهٔ اول قرن نهم، گاه از سراسر قرن نهم، گاه علاوه بر این‌ها نسخه‌ها یا برخی نسخه‌های قرون بعد، و حتی تصحیح‌های مشهور قرن اخیر و قرن پیش را به عنوان «منبع» مورد استفاده قرار می‌دهند. گاه نیز نسخه‌های جدیدتر را بر نسخه‌های کهنه ترجیح می‌دهند و قرائت را از آنها بر می‌گزینند. حتی برخی یک نسخه را بدون قدمت یا اعتبار ویژه نسبت به دیگر نسخه‌ها، مبنا قرار می‌دهند و یکی ـ دو نسخهٔ دیگر را هم برای تصحیح به کمک می‌گیرند.

این‌گونه مصححان *دیوان حافظ* برای توجیه این امر سخنی دارند و می‌گویند: ممکن است نسخهٔ «الف» از نسخهٔ «ب» جدیدتر باشد، اما از روی نسخه‌ای کهنتر از «ب» نوشته شده باشد. در نتیجه، تاریخ کتابت لزوماً نمایندهٔ قدمت نیست.

این سخن در حیطهٔ نظر و در کلیت خویش درست است، اما در عمل و در تدوین روش تصحیح *دیوان حافظ* با چند اشکال عمده روبه‌روست.

اول: از کجا معلوم که نسخهٔ مشخص «الف» از نسخه‌ای قدیمی‌تر از «ب» کتابت شده باشد. این ادعا برای هر نسخه نیاز به اثبات دارد. تصحیحگران مورد بحث برای هیچ دو نسخهٔ کهن از مأخذ خود چنین چیزی را ثابت نکرده‌اند و اگر برای یک نسخه آن را به اثبات برسانند، تنها برای همان نسخه معتبر است و دیگر نسخه‌ها را شامل نخواهد شد.

پس صرف ترجیح نسخهٔ جدید بر نسخهٔ قدیم، ترجیحی بلامرجح و ادعایی بدون دلیل است.

دوم: از کجا معلوم که نسخهٔ «الف» در نقل خود امین باشد و عین نسخهٔ قدیمی‌تر از «ب» را نقل کرده باشد؟

سوم: احتمال کتابت از نسخهٔ کهنتر را برای «ب» نیز می‌توان مطرح کرد. «ب» نیز بیگمان از روی نسخه‌ای کهنتر از خود نوشته شده است؛ حال از کجا معلوم که

نسخهٔ مأخذ «ب»، از نسخهٔ مأخذ «الف» کهنتر نباشد؟

چهارم: بنا بر این ادعا، تاریخ کتابت نسخه نباید به هیچ کار بیاید. پس چه معیاری برای قدمت نسخه‌ها وجود خواهد داشت؟ بر این اساس چه لزومی به استفاده از نسخه‌های کهن است؟ تعریف نسخهٔ کهن یا کهنتر چیست؟

هر گونه پاسخ، اگر استدلالی برای این باشد که ضبط فلان نسخه یا نسخه‌ها بهتر، زیباتر، مأنوس‌تر و با سبک بیان و سخن و اندیشهٔ حافظ نزدیکتر است و به تعبیری اصح است، حاکی از آن خواهد بود که این تصحیحگران، قرائتی را براساس ذهنیات، پیشداوری‌ها و روش‌هایی که پیش از این بدان‌ها اشاره شد، در ذهن خویش برگزیده‌اند و اکنون به دنبال نسخه‌ای برای تأیید آن می‌گردند تا تصحیح آنان به اصطلاح «مستند» باشد. بگذریم از این که علی‌القاعده، نسخه، مبنای گزینش قرائت است، اما در این روش، قرائتِ ازپیش‌گزیده، مبنای انتخاب نسخه قرار گرفته است.

۷. نیم‌سایه‌ای لرزان از روش علمی

در بسیاری از روش‌های مستند تصحیح، تعدد و قدمت نسخه‌های حاکی یک ضبط نیز در نظر گرفته می‌شود، اما کثرت و قدمت ضبط، اصل نیست، به این معنی که اگر قرائتی براساس تأییدهای ادبی، شواهدی از متون کهنتر، سروده‌های دیگران، دیگر سروده‌های حافظ، تناسب با سبک و سیاق و طرز و اسلوب شعری و اندیشهٔ حافظ، درستی و زیبایی لفظ و معنی و شواهد تاریخی و علمی و فنی و غیره بهتر، درست‌تر و مناسب‌تر تشخیص داده شد، به کثرت و قدمت نسخه‌ها می‌نگرند. اگر اکثر و اقدم نسخه‌ها حاوی آن بودند، کثرت و قدمت نیز به عنوان پشتوانه‌ای برای گزینش ذکر می‌شود و اگر نه، به بیشترین و کهنترین نسخه‌ها نسبت خطا داده می‌شود.

علاوه بر این آنها که مدعی رعایت ضبط اکثر و اقدم نسخه‌ها هستند، هم در انتخاب فاصلهٔ زمانی نسخه‌ها با سال درگذشت شاعر با مشکل گزینش منابع – که در بند ۶ به آن اشاره داشتیم ـ روبه‌رو هستند و هم این که برای آنها رابطهٔ کثرت با قدمت معین نگردیده است. اگر اکثر نسخه‌ها با نسخه‌های اقدم توافق نداشتند، چه باید کرد؟ پاسخ مشخص نیست. حتی گاه قاعدهٔ معینی برای ترجیح اکثرها، اقدم‌ها یا مورد موافق با مبانی «بهتری»، «زیباتری»، «مناسب‌تری» و از این دست ندارند. تنها زمانی که اکثر نسخه‌ها که اقدم آنها نیز باشند با مبانی گفته‌شده هم‌نتیجه شوند، تصمیم آنها برای گزینش ارائهٔ ضبط اکثر و اقدم نسخه‌ها قطعی و پاسخ مشخص است.

۸. نتیجه

ملاحظه می‌شود که روش‌های تصحیح *دیوان حافظ* که جز با استناد به اکثر و اقدم نسخه‌ها ـ و لاغیر ـ صورت و انجام می‌پذیرند، با همهٔ ظاهر فریبنده و استدلال‌گونهٔ خود دربارهٔ تناسب گزینش‌ها با سبک بیان و اندیشهٔ حافظ و اصول زیبایی‌شناختی و با تمام تلاش‌های ذهنی مصحح و با همهٔ توجه ادیبان و زیباپسندان به آنها، لزوماً انتساب به شاعر را ـ که هدف تصحیح است ـ نتیجه نمی‌دهند؛ نوعی اجتهاد در برابر نص‌اند که تطابق موردی آنها با واقع، اتفاقی است؛ نتایج آنها تابع درک افراد بر اساس شرایط زمانی، مکانی و معلومات آنهاست؛ اتخاذ این روش‌ها ذهن را از درک معانی کشف‌ناشده و ورود به دنیای ناشناخته‌ها باز می‌دارد و شخص به جای یافتن معانی تازه یا اقرار بر عدم درک معانی نامعلوم، خود را با یافته‌های قبلی خویش راضی می‌سازد و حکم شاهد را بر غایب بار می‌کند.

۹. روش علمی تصحیح

منظور از روش علمی تصحیح یا روش تصحیح علمی *دیوان حافظ*، شیوه‌ای است که در هر گام، برای خویش استدلالی داشته باشد، بدین نحو که برای هر گفتهٔ خود اقامهٔ دلیل و برهان کند و این دلایل و براهین نهایتاً به اصولی بدیهی یا موضوعهایی پذیرفته‌شده در علوم برسند.

اگر روش تصحیح، علمی باشد، مانند روش‌های علمی دیگر مستقل از پژوهشگر است و محققان مختلف را به نقطه‌ای واحد می‌رساند، زیرا وابسته به ذوق، میل، گرایش و پیشداوری نیست.

چهره‌ای از این روش را در نقد روش‌های غیرعلمی مرسوم دیدیم و در اثبات روش تصحیح علمی *دیوان حافظ*، چهره هایی دیگر را از آن خواهیم دید.

۱۰. اهمیت منابع کهن

تصحیح دیوان یک شاعر درگذشته، یعنی دستیابی به آن چه شاعر سروده است. این کار از مقولهٔ پژوهش‌های تاریخی است. در این گونه پژوهش‌ها یکی از مهمترین و اساسی‌ترین مراحل، دستیابی به «سند» و «منبع» تاریخی است که در تصحیح دیوان عبارت است از منابع مکتوب. هر چه فاصلهٔ زمانی این منابع با شاعر نزدیکتر و تحریف

در سند کمتر و تشابه نسخه‌ها بیشتر باشد، اعتبار نتایج بیشتر است.

ملاحظه می‌شود که شیوهٔ تصحیح دیوان یک شاعر، بیش از آن که کاری ادبی باشد، فعالیتی علمی است، از روش تحقیق تاریخی پیروی می‌کند و فرقی اساسی با دستیابی به فلان گفتار پیامبر یا فلان سخن شخصیتی تاریخی ندارد.

تاکنون از سروده‌های حافظ نسخه‌ای به خط شاعر در دست نیست. بنابراین منابع اصلی تحقیق در کیفیت و کمیت سروده‌های حافظ نسخه‌های مکتوب دیوان اوست. اما هر چه فاصلهٔ کتابت نسخه‌ها از دوران حیات حافظ بیشتر شود، تحریف در آنها بیشتر راه می‌یابد و شمار سروده‌های اضافی و الحاقی بیشتر می‌شود، اینجاست که باید مرزی را برای اعلام کفایت نسخه‌ها در نظر گرفت که هم نسخه‌های اطمینان‌بخش‌تری در آن باشد و هم تعدد نسخه‌ها به اندازه‌ای باشد که بتوان برای انتساب سروده‌ای به حافظ، چند یا چندین پشتوانه و تأیید داشت.

۱۱. نقطهٔ عطف در گزینش منابع

به دلایل زیر سال ۸۵۰ هـ ق را می‌توان مرزی برای اعلام کفایت نسخه‌ها اعلام داشت، گرچه با توجه به کثرت نسخه‌های متعلق به ربع اول قرن نهم (تا پایان سال ۸۲۵) یا سال‌هایی در همین حدود، بسیار کم‌دردسرتر، آسانتر و شاید بهتر و دقیقتر است که پایان سال ۸۳۰ هـ ق به عنوان مرز کفایت نسخه‌ها تعیین گردد. این دلایل عبارت‌اند از:

۱) تاکنون بیش از ۵۰ منبع، حاوی سروده‌های حافظ شناسایی شده است که بیش از نیمی از آنها نسخهٔ دیوان (کامل، ناقص، گزیده) و بقیه حاوی تک غزل، تک بیت، یا تک مصراع از شاعرند و دورانی را از زمان حیات حافظ تا سال ۸۵۰ در بر می‌گیرند. این شمار قابل توجه می‌تواند بستری مناسب و کافی برای تحقیق باشد.

۲) با توجه به سال در گذشت حافظ (۷۹۱ یا ۷۹۲ هـ ق)، فاصلهٔ زمانی ۴۰ ـ ۶۰ سال پذیرای بیش از سه‌ـچهار نسل کتابت از دیوان او نیست و در نتیجه احتمال تحریف در آن، نسبت به دهه‌ها و سده‌های بعد، بسیار کمتر است.

۳) از نیمهٔ دوم قرن نهم به تدریج غلطها فراوانتر و شمار اشعار الحاقی بیشتر می‌شود و تعداد نسخه‌های نیمهٔ دوم قرن نهم تقریباً دو برابر نسخه‌های نیمهٔ اول است. در حقیقت نیمهٔ دوم قرن نهم آغازی است برای دشواری‌های دست‌وپاگیر، بی‌حاصل و

گاه فریب‌دهنده که دستاوردی به پژوهشگر نمی‌بخشد، وی را بـه ورطـهٔ تحریـف‌هـای بیشتر و کثرت نسخه‌های غیراصیل می‌اندازد و تحقیق در صـحت انتسـاب و در نتیجـه اصالت سروده‌ها را دشوار یا ناممکن می‌سازد.

از همین جا پیداست مصححانی که مبنای تصحیح خود را بـر نسـخه‌هـای سراسـر قرن نهم یا فراتر از آن نهاده‌اند، تا چه حد خود را به رنجی زیانبخش درافکنده‌اند.

۱۲. وظایف اصلی مصحح

با توجه به یکی از مهمترین ویژگی‌هـای روش تصـحیح علمـی کـه قانونمنـدی و غیرشخصی بودن آن است، نیمی از کار تصحیح *دیوان حـافظ* نیازمنـد اندیشـه، ابتکـار، یافتن مبانی و روش‌های علمی، تدوین دستورالعمل‌ها و نظارت بـر حسـن اجـرای کـار است و نیم دیگر، اجرای کار براساس دستورهای ازپیش‌تعیین‌شده. وظیفهٔ اصلی مصحح همان بخش اول است شامل:

ـ تعیین مبنای گزینش نسخه‌های منبع.

ـ تعیین علمی اصول، مبانی و روش‌های تصحیح.

ـ نظارت بر اجرای صحیح کار و رفع مشکلات اجرایی مرتبط با تـدوین اصـول یـا دستورالعمل‌ها.

اما بخش اجرایی کار بر عهدهٔ ماشین یا نیروهـای اجرایـی انسـانی اسـت و لزومـی ندارد توسط مصحح به اجرا در آید. این موارد عبارت‌اند از:

ـ یافتن نسخه‌ها و منابع از کتابخانه‌ها و آرشیوهای عمومی یا شخصی.

ـ ثبت موارد اختلاف نسخه‌ها و ضبطهای گوناگون آنها.

ـ گزینش ضبط برگزیده براساس دستورالعمل علمی مصحح.

۱۳. پرهیز از بازپژوهی

حال که مشخص گردید چه نسخه‌هایی از سروده‌های حافظ در تصحیح علمی مورد استفاده قرار می‌گیرند و وظایف اصلی مصحح چیست و مراحل اجرا چگونه اسـت، بایـد این نکته را نیز دانست که اگر گزارش یـا گـزارش‌هـایی امـین و مـورد اعتمـاد از ایـن نسخه‌ها تهیه شده باشد، نیازی به مراجعهٔ مستقیم به نسخه‌ها، فـیش‌بـرداری از آنهـا و بازنویسی متون نیست، چه، کاری است دوبـاره و بیهـوده. کـار مهـم، آگـاهی از ضـبط

نسخه‌هاست و این آگاهی می‌تواند از راه مراجعهٔ مستقیم به نسخه یا تصویر آن، گماردن فردی برای تهیهٔ گزارش از نسخه، استفاده از گزارش دیگران، یا حتی استفاده از مجموعهٔ رایانه‌ای اختلاف نسخه‌ها به دست آید. تنها در صورتی که به نقل دیگران اعتماد نباشد، لازم است که مصحح یا شخص مورد اعتماد او، خود با مراجعه به نسخه یا تصویر آن، از ضبط نسخه آگاهی یابند. در غیر این صورت پرهیز از بازپژوهی و استفاده از منابع نزدیکتر و سریعتر اطلاعاتی، یکی از عوامل پیشرفت سریع پژوهش است.

پس از تعیین نسخه‌های منبع برای تصحیح علمی دیوان حافظ، اینک به اصول، مبانی و مراحل گزینش علمی یک قرائت از میان ضبط نسخه‌ها می‌پردازیم.

۱۴. اصل استقلال نسخه‌ها

تا زمانی که دانش قطعی در دست نیست و دست از واقعیت کوتاه است، برای عمل، به‌ناچار باید اصولی را پذیرفت. این اصول نسبت به غیر خود و موارد مخالف خود، باید:

۱) از شمول بیشتری بر خوردار باشند.

۲) پذیرش آنها آسان‌تر باشد.

۳) پذیرش موارد مخالف آنها نیازمند دلیل و برهان باشد.

دربارهٔ نسخه‌هایی کهن از دیوان حافظ که به عنوان منبع برای تصحیح برگزیده‌ایم اصل را می‌توان، و باید، بر این نهاد که هیچ دو نسخه از روی یکدیگر یا از روی نسخه‌ای سوم نوشته نشده‌اند مگر آن که خلافش به اثبات برسد.

اگر ثابت شد که نسخه‌ای از روی دیگری کتابت شده است هر دو نسخه حکم یک نسخه را خواهند داشت که همان نسخهٔ مأخذ است.

تاکنون دربارهٔ هیچ دو نسخهٔ مأخذ ما از نیمهٔ اول قرن نهم هجری چنین امری ثابت نشده است. پس تا این زمان برای همهٔ نسخه‌ها و منابع مورد نظر قائل به استقلال باید بود.

بر فرض که برای نسخه‌هایی نیز عدم استقلال به اثبات رسد، این امر تنها در مورد همان نسخه‌ها صادق است و اصل برای دیگر نسخه‌ها بر جای خویش باقی خواهد بود.

۱۵. حساب احتمالات، مبنای تصحیح علمی

با توجه به این که هدف تصحیح دیوان یک شاعر دستیابی به سرودهٔ شاعر است، روش گزینش باید بر مبنایی پایه‌ریزی شود که از آن، انتساب به شاعر لازم آید.

شک نیست که در نسخه‌های متعدد کهن از *دیوان حافظ* اختلاف وجود دارد و این همه اختلاف نمی‌تواند از حافظ باشد. زیرا تحریف، خطا و سهو در نسخه‌های کهن امری بسیار رایج است.

از تغییرات و اصلاحات ایجاد شده توسط حافظ در سروده‌های خویش که بگذریم، بیگمان اختلاف‌های نسخ دیوان او ناشی از خطا یا تحریف کاتبان است. هر نسخه از دیوان او و هر ضبط هر نسخهٔ دیوان نیز دارای احتمال خطا و تحریف است. به عبارت دیگر، هر نسخه از *دیوان حافظ* و هر پاره از این دیوان با شکاکترین دیدگاه‌ها ممکن است حاکی سرودهٔ حافظ باشد، ممکن است نباشد. هیچ یک از این دو احتمال برای هر نسخهٔ واحد بر دیگری ترجیح ندارد، زیرا مانند خبر مخبر مجهول‌الحالی است که احتمال صدق و کذب را یکسان داراست. در بند پیش (اصل استقلال نسخه‌ها) نیز گفتیم که براساس این اصل، هیچ یک از نسخه‌های مأخذ ما از روی دیگری نوشته نشده است و از این حیث هیچ نسخه‌ای بدون دلیل بر نسخه‌ای دیگر ترجیح ندارد. پس احتمال صدق و کذب ضبط همهٔ نسخه‌ها در حدّ یکدیگر است.

با توجه به آن چه گفته شد، احتمال خطای هر نسخه ۵۰٪ یا $\frac{۱}{۲}$ خواهد بود.

هر گاه برای ۱ نسخه احتمال خطایی در حدّ $\frac{۱}{۲}$ وجود دارد، احتمال خطای مشابه اما اتفاقی و مستقل از یکدیگر برای ۲ نسخه (با توجه به حساب احتمالات) برابر $(\frac{۱}{۲})^۲$ یا $\frac{۱}{۴}$ و به عبارت دیگر ۲۵٪ خواهد شد. به همین نحو احتمال خطای مشابه ۳ نسخه $(\frac{۱}{۲})^۳$ یا $\frac{۱}{۸}$ می‌شود که برابر ۱۲/۵٪ است.

ملاحظه می‌شود که هر چه شباهت نسخه‌ها در زمینه‌ای بیشتر شود، احتمال خطا بودن روایت آنها کاهش می‌یابد تا جایی که به سرعت به صفر نزدیک می‌شود.

از سوی دیگر هر چه احتمال خطا کمتر باشد، احتمال انتساب بیشتر است. مثلاً اگر احتمال خطا ۱۲/۵٪ باشد، احتمال انتساب ۸۷/۵٪ خواهد شد.

در جدول آتی رابطهٔ تعداد نسخه‌ها، احتمال خطای مشابه و احتمال انتساب هر مورد به شاعر برای ۱ تا ۸ نسخه (تا حداکثر دو رقم اعشاری) نشان داده شده است.

تعداد نسخهٔ پشتوانه	احتمال خطای مشابه نسخه‌ها (تا دو رقم اعشاری)	احتمال انتساب به شاعر (تا دو رقم اعشاری)
۱	٪۵۰	٪۵۰
۲	٪۲۵	٪۷۵
۳	٪۱۲/۵	٪۸۷/۵
۴	٪۶/۲۵	٪۹۳/۷۵
۵	٪۳/۱۲	٪۹۶/۸۸
۶	٪۱/۵۶	٪۹۸/۴۴
۷	٪۰/۷۸	٪۹۹/۲۲
۸	٪۰/۳۹	٪۹۹/۶۱

ملاحظه می‌شود که اگر هدف تصحیح، دستیابی به سخن شاعر باشد، پشتوانه‌های مکتوب تا چه اندازه می‌توانند رساننده به مطلوب باشند بدون این که ذوق، علاقه و گرایش‌های شخصی در آن دخالت کند و بی‌آن که نیازی به استفاده از روش‌های ذوقی، قیاسی، التقاطی، تک‌نسخه‌ای و از این قبیل در تصحیح باشد.

بر این اساس نمی‌توان تشابهات نسخه‌ها را نیز ناشی از خطا و تحریف کاتبان آنها دانست، بلکه نمایانگر مأخذی در زمانها و نسخه‌های کهنتر است تا جایی که به نخستین نسخهٔ مکتوب *دیوان حافظ* باز می‌گردد و از آن سرچشمه می‌گیرد و هر چه یک تشابه، در نسخه‌های بیشتری باشد، احتمال انتساب آن به شاعر بیش از احتمال انتساب قرائتی دیگر در نسخه‌هایی کمتر است.

۱۶. حداقل پشتوانهٔ یک سروده

حداقل پشتوانه برای انتساب یک غزل، قصیده، قطعه، مثنوی، ترکیب‌بند و رباعی به شاعر، ۳ نسخه تعیین می‌گردد. انتخاب این عدد به دلایل آتی است:

۱) با توجه به کثرت نسخه‌های نیمهٔ اول قرن نهم و اختلاف تعداد اشعار آنها، پذیرش غزل، قصیده، ... و سرودهٔ دیگری که تنها در یک نسخه موجود باشد، به دور از احتیاط است. اگر واقعاً شعری از حافظ است چرا در چند نسخهٔ کامل دیوان وجود ندارد

و تنها در یک نسخه به چشم می‌خورد؟ با توجه به آن چه در بند قبل آمد، احتمال انتساب مثلاً یک غزل تک‌نسخه‌ای به حافظ ۵۰٪ است که با احتمال عدم انتساب آن برابری می‌کند. بنابراین صحبت از ذره‌ای انتساب آن به حافظ، بدون دلیل خواهد بود.

۲) برای دو نسخه نیز گرچه احتمال انتساب ۷۵٪ است اما از یک سو احتمالی فوق‌العاده نیست و از سوی دیگر، با این ضابطه، تعداد غزل‌های حافظ دست کم به ۴۹۸ می‌رسد که در هیچ یک از نسخه‌های کامل مأخذ سابقه ندارد. بنابراین می‌توان مطمئن بود که با ضابطهٔ ۲ نسخه، سروده‌هایی را خواهیم پذیرفت که از حافظ نیست.

۳) دربارهٔ پشتوانهٔ ۳ نسخه، نه تنها احتمالی قابل توجه (برابر ۸۷/۵٪) برای انتساب به شاعر موجود است بلکه شمار مجموع غزل‌های منسوب کامل، ناقص یا الحاقی را به حدود ۴۹۰، قصاید را به ۲ و دیگر سروده‌ها را به اندازه‌ای می‌رساند که به شمار سروده‌های نسخ کامل، هم نزدیک است و هم فراتر از آنها نیست. می‌توان گفت که با این ضابطه، سروده‌های فراهم آمده، جامع سخنان حافظ و مانع اشعار غیر اویند.

البته سروده هایی با پشتوانهٔ ۳ نسخه یا بیشتر در نسخه‌های کهن دیوان حافظ یافت می‌شود که در دیوان شاعرانی دیگر چون ناصر بخارایی و فخرالدین عراقی آمده‌اند و نمی‌توان در انتساب آنها به حافظ تردید نکرد.

از آنجا که اصل در تصحیح دیوان هر شاعر نفی شعر از اوست، این سروده‌ها در متن وارد نمی‌شوند تا پس از بررسی لازم در نسخه‌های کهن دیوان آن شاعران جایگاه آنها مشخص گردد.

۱۷. کمترین پشتوانهٔ بیت یا مصراع

در تعداد ابیات برخی سروده‌ها بین نسخه‌های مختلف اشعار حافظ اختلاف است. برخی از آنها یک یا چند بیت را بیشتر و برخی کمتر دارند.

چند پشتوانه برای یک بیت لازم است تا بتوان آن را جزء غزل، قصیده، قطعه و یا سروده‌ای دیگر دانست؟

در بند پیش گفتیم برای انتساب هر سروده به حافظ حداقل ۳ پشتوانه لازم است. از این ضابطه بر می‌آید که هر مصراع یا هر بیت هر سروده نیز دست کم از ۳ پشتوانه برخوردار خواهد شد. اما با توجه به ملاحظات زیر در مورد ابیات غیرمشترک در همهٔ نسخه‌های واجد یک سروده، می‌توان پشتوانهٔ ۲ نسخه را برای پذیرش بیتی اضافی پذیرفت:

۱) احتمال انتساب بیتی با پشتوانهٔ ۲ نسخه برابر ۷۵٪ است.

۲) احتمال وارد کردن یک بیت در میان مثلاً یک غزل بسیار کمتر از احتمال وارد کردن مثلاً یک غزل در میان دیوان و نسبت دادن آن به حافظ است.

۳) احتمال از قلم افتادن بیتی در کتابت، بسیار بیش از احتمال از قلم افتادن مثلاً غزلی است.

۴) برخی ابیات، نسخه بدل، اصلاح‌شده و یا جایگزین‌شدهٔ بیت دیگر توسط شاعرند یا بعد از تخلص آمده‌اند. این ابیات بسیار پیش می‌آید که خارج از متن و زاید شناخته می‌شوند و توسط کاتبان و مصححان حذف می‌گردند. در هر حال گر چه سروده‌های شاعر هستند، اما حذف آنها بسی رایج است.

۵) در مورد ابیات شاعران قبل یا معاصر حافظ، مسئله‌ای نیست که حافظ بر سبیل تضمین از آنها استفاده کرده باشد. نمونه‌هایی بسیار از این دست در *دیوان حافظ* وجود دارد.

۶) وزن و قافیهٔ بیت، شاهدی – گرچه ضعیف – برای انتساب بیتی به غزلی است.

۷) مجموع ملاحظات فوق این نگرانی را شدیداً قوت می‌بخشد که با تعیین ضابطهٔ ۳ پشتوانه برای بیت‌های اضافی، ابیاتی از حافظ ــ به‌ویژه آنها که مشمول مورد ۴ می‌شوند ــ کنار گذاشته شوند.

۱۸. پشتوانه و امتیاز آن

اساس کار در تصحیح علمی، تعیین اهمیت هر نسخه به عنوان یک پشتوانه و تأیید و مقدار امتیاز عددی است که هر نسخه به قرائت یا ترتیب ابیات خویش می‌دهد تا بر اساس این اعداد، وجود گوناگون ترتیب‌ها و قرائت‌ها امتیازدهی شود و آن که واجد امتیاز بیشتر است، ترجیح یابد، و این که در حالت تساوی امتیازها چه باید کرد.

بر این مبناست که این تصحیح کاملاً مستقل از ذهن، گرایش و پیشداوریِ محقق و مصحح، آغاز و انجام خواهد یافت.

با توجه به آن چه در بند ۱۵ (حساب احتمالات، ...) آمد، هر نسخه برای هر قرائت یا ترتیب، ۱ امتیار محسوب می‌شود و احتمال انتساب آن را به شاعر افزایش می‌دهد.

۱۹. امتیاز کهن‌ترین نسخه

نسخه‌ها باید براساس تاریخ کتابت مرتب شوند. در محاسبهٔ امتیاز دو ضبط رقیب از دو مجموعه از نسخه‌ها، کهن‌ترین نسخه در میان این دو دسته از نسخه‌های پشتوانه، امتیازی دیگر را علاوه بر امتیاز خود داراست؛ زیرا نسخهٔ کهن‌تر از احتمال انتساب بیشتر و احتمال تحریف کمتری برخوردار است وحتی در تساوی امتیازهای دو قرائت یا ترتیب می‌تواند وجهی برای ترجیح یکی بر دیگری باشد. به عبارت دیگر، به کهن‌ترین نسخه در میان پشتوانه‌های یک قرائت و قرائت رقیب، ۲ امتیاز تعلق می‌گیرد.

اما با توجه به آن چه گفته شد، اگر قرائتی تنها دارای یک پشتوانه و آن هم اقدم باشد، دارای ۲ امتیاز نخواهد بود، زیرا گرچه نسخهٔ کهن‌تر از احتمال انتساب بیشتر و احتمال تحریف کمتری برخوردار است، ولی احتمال تحریف آن تنها با پشتوانهٔ نسخه‌های دیگر است که از میان می‌رود.

بنابراین اگر قرائتی دارای ۲ پشتوانهٔ عادی باشد، بر قرائت رقیب خود که دارای یک پشتوانه اقدم است، ترجیح دارد.

۲۰. امتیاز توالی نسخه‌های اقدم

در حالت فوق اگر یک قرائت علاوه بر کهن‌ترین نسخه در برابر نسخه‌های رقیب، دارای پشتوانه‌ای از آن نسخه باشد که پس از نسخهٔ اقدم، کهن‌ترین است، به نسخهٔ اخیر نیز امتیازی دیگر علاوه بر امتیاز دیگر نسخه‌ها تعلق می‌گیرد، زیرا علاوه بر آن ویژگی که در بند پیش در بارهٔ نسخه‌های اقدم گفته شد، این نسخه قابلیت آن را دارد که در تساوی امتیازهای دو قرائت که با وجود نسخهٔ اقدم ایجاد شده است، وجهی برای ترجیح قرائت خود باشد.

علاوه بر همهٔ اینها توالی نسخه‌های اقدم، حاکی از قرائتی اصیل است که مرور زمان آن را در نسخه‌های بعد به قرائتی دیگر تغییر داده است.

بنابراین به هر یک از نسخه‌های اقدم متوالی که پشتوانهٔ یک قرائت باشند، ۲ امتیاز تعلق می‌گیرد، حتی اگر این تعدد توالی، بیش از دو مورد باشد.

آنچه در بارهٔ قرائت‌ها گفته شد در مورد ترتیب و جایگاه ابیات نیز صادق است.

۲۱. نحوهٔ امتیازدهی

با توجه به آن چه در سه بند پیش آمد، به کهن‌ترین نسخه در میان پشتوانه‌های یک قرائت و قرائت رقیب، و نسخه‌های کهن بعد از آن ۲ امتیاز و به دیگر نسخه‌ها ۱ امتیاز تعلق می‌گیرد و امتیاز هر قرائت، و در نتیجه احتمال انتساب آن به شاعر، به این نحو تعیین می‌شود. برای نمونه اگر قرائتی دارای ۳ پشتوانهٔ اقدم متوالی و ۲ پشتوانهٔ عادی، و قرائتی دیگر دارای ۶ پشتوانهٔ عادی باشد، قرائت نخست از ۸ امتیاز (۱ + ۱ + ۲ + ۲ + ۲) و قرائت دیگر از ۶ امتیاز برخوردار است. بنابراین قرائت نخستین گزینش می‌شود.

اهمیت به کهن‌ترین نسخه و توالی نسخه‌های اقدم می‌تواند تغییرهای صورت-پذیرفته در طی زمان را مشخص سازد و پشتوانهٔ بیشتر را به قرائت‌های اصیل ببخشد.

آن چه دربارهٔ نحوهٔ امتیازدهی قرائت و گزینش آن آمد، در مورد گزینش ترتیب ابیات در جزء و کل نیز صادق است.

۲۲. اجزای مشترک

با توجه به این که دشواری و اشتباه در خواندن برخی کلمات یا عدم فهم درست آنها مایهٔ آن است که کاتب، صورت مشابهی از کلمه را بنویسد، اشتراک نسخه‌ها در اجزای کلمات نیز می‌تواند پشتوانه‌ای برای آن اجزا باشد و همچون کلمات، امتیازهایی را به خویش اختصاص دهد.

پس در اختلاف نسخه‌ها در کلمه و اتحاد آنها در اجزای کلمه نیز می‌توان اجزا را به روش‌های بالا امتیازدهی کرد و سپس مرجحات را با یکدیگر تلفیق نمود و از آن کلمهٔ مرجح ساخت.

۲۳. حالت تساوی امتیازها

اگر با وجود نسخه یا نسخه‌های اقدم در یک قرائت و تعدد نسخه‌های دیگر در قرائت رقیب، تساوی امتیاز حاصل آمد، ترجیح با اکثر است، زیرا در این حالت ـــ با توجه به بند ۱۵ (حساب احتمالات، ...) ـــ احتمال انتساب در اکثر بیشتر و احتمال خطا و تحریف در آن کمتر از اقل است. لیکن در این مورد باید اقل را که در امتیاز، مساوی با اکثر شده است، در نسخه بدل قرار داد تا نسخه‌ها و تحقیقات آینده، تساوی را بر هم

زنند. به همین نحو اگر دو قرائت رقیب، هر یک دارای تنها یک پشتوانه باشند، صحیح آن است که اقدم در متن قرار گیرد و قرائت دیگر به عنوان نسخه بدل ارائه شود، زیرا احتمال انتساب اقدم بیش از دیگری است. این قاعده در مورد ترتیب ابیات و جایگاه مصراع‌های افتاده و یا جابه‌جاشده نیز به کار می‌رود.

در این حالت‌ها نسخه بدل در حقیقت ناشی از تردید مصحح در انتخاب و آگاهی وی از احتمال نقض مورد مقدم است و نوعی احتیاط و آینده‌نگری به شمار می‌آید، نه این که لزوماً نسخه بدل شاعر باشد.

۲۴. نسخه بدل‌ها، اصلاحات و تغییرات حافظ

گاه پراکندگی دو قرائت با مجموع امتیازهایی مساوی یا نزدیک به یکدیگر در نسخه‌ها به گونه‌ای است که تقریباً هر قرائت، یکی‌ـدو‌ـسه در میان، نسخه‌های قدیم تا جدیدتر را پشتوانه دارد. این امر جای تردید باقی نمی‌گذارد که هر دو قرائت از حافظ است و شاعر یکی را نسخه بدل، اصلاح‌شده و یا تغییریافتهٔ دیگری قرار داده است.

برخی ابیات نیز در نسخه‌های گوناگون دارای چنین وضعیتی هستند و نشان می‌دهند که شاعر یکی را نسخه بدل، اصلاح‌شده و یا تغییریافتهٔ دیگری قرار داده است. در این صورت هر دو قرائت از حافظ است و باید یکی در متن و دیگری، با ذکر این که نسخه بدل حافظ است، در حاشیه قرار گیرد.

متأسفانه رسم اکثر مصححان بر این است که در این موارد، بالاخره یکی از دو بیت یا دو قرائت را گزینش و دیگری را حذف می‌کنند.

همچنین در مطالعهٔ نسخه‌های متعدد از یک سروده گاه مشاهده می‌شود که برخی نسخه‌ها بیتی را به جای بیت دیگر دارند. یعنی مثلاً هر کدام بیت الف را دارد، فاقد بیت ب است و هر کدام بیت ب را دارد، فاقد بیت الف است. از اینجا مشخص می‌گردد که یکی از این دو بیت نسخه بدل شاعر برای دیگری است. بیت صاحب امتیاز بیشتر در متن و دیگری در حاشیه قرار می‌گیرد.

در زمینهٔ تشخیص نسخه بدل بودن بیتی، باید این نکته نیز مورد توجه قرار گیرد که در برخی نسخه‌ها هر دو بیت درج گردیده، از آن رو که نسخه‌بدل‌نویسی مرسوم نبوده است، اما نسخه‌های دیگر گواه عدم درج هر دو در متن‌اند.

یکی از ویژگی‌های تصحیح علمی، ارائهٔ صورت‌های گوناگون اشعار حافظ ناشی از تجدید نظر و بررسی مجدد او در سروده‌های خویش است.

۲۵. جایگاه بیت اضافی

پس از تعیین ترتیب ابیات یک سروده مشاهده می‌شود که برخی نسخه‌ها ۱، ۲ و گاه ۳ بیت اضافه بر دیگر نسخه‌ها دارند. در بند ۱۶ گفتیم که پشتوانهٔ لازم برای انتساب بیتی به حافظ دو نسخه تعیین می‌گردد. حال، هر یک از این ابیات که دارای حداقل ۲ پشتوانه باشند می‌توانند در میان ابیات جای بیابند. برای تعیین جایگاه بیت در میان دیگر ابیات، با توجه به آن چه دربارهٔ اهمیت پشتوانه‌ها در احراز انتساب آمد، رعایت ضوابطی لازم است:

۱) اگر دو یا چند نسخه جایگاه مشابهی برای بیت مزبور دارند، همان جایگاه گزینش می‌گردد. در موارد اختلاف نیز حکم اکثر و اقدم نسخه‌ها معتبر است. مثلاً اگر اکثر نسخه‌ها بیتی را بعد از بیت ۳ یا قبل از بیت ۴ داشته باشند، جایگاه آن بین بیت ۳ و ۴ تعیین می‌گردد.

۲) اگر حتی دو نسخه جایگاه ثابتی برای بیت اضافی نداشته باشند، ترجیح با جایگاه نسخهٔ اقدم است، زیرا احتمال تحریف و اشتباه در نسخهٔ اقدم کمتر است، اما چون منتفی نیست، باید ترتیب دیگر را نیز به عنوان بدل قرار داد تا پژوهش‌های آینده و پیوند نسخه‌های دیگر، قوت بیشتر یکی از طرفین را تأیید کنند.

۳) در حالت فوق ممکن است تناسب معنی و پیوند عمیق دو بیت مایهٔ آن شوند که جایگاه بیت اضافی، به جای نسخهٔ اقدم براساس نسخهٔ دیگر تعیین شود. این امر وقتی امکان‌پذیر است که کلیهٔ نسخه‌های واجد آن بیت، اکثریتی را در تعیین جایگاه حاصل نکنند و از سوی دیگر گزینش کهن‌ترین نسخه نیز دارای اشکال‌هایی باشد.

۲۶. اضافات نسخه‌ها

گاه در بررسی پشتوانه‌های یک قرائت مشاهده می‌شود که تقریباً هیچ یک از نسخه‌ها در ارائهٔ صورتی ثابت از آن، با دیگری اتفاق ندارد. در این صورت اگر حذف آن بخش لطمه‌ای به وزن شعر نزند، شک نیست که در اصل سرودهٔ حافظ یا نخستین دستنوشت دیوان او وجود نداشته است و کاتبان بعد برای رفع اشکالی که می‌پنداشته‌اند، آن را افزوده‌اند. بنابراین وظیفهٔ مصحح حذف آن است.

مثلاً وقتی قرائت نسخه‌ها چنین است: "هر که را خوابگه □ آخر ○ مشتی خاک است" (از غزلی با مطلع "رونق عهد شباب است دگر بستان را ...") و هر نسخه به

جای □ یا ○ روایتی دارد، مشخص می‌شود که اصل سرودهٔ حافظ یـا ضـبط نخسـتین نسخهٔ دیوان چنین بوده است: "هر که را خوابگهِ آخر، مشتی خاک است". لیکن کاتبان به دلیل کشش کسرهٔ "خوابگه"و سکتهٔ بعـد از "آخـر" خواسـته‌انـد آن را بـه صـورتی مناسب تغییر دهند. شاید هم "خوابگه"را بدون کسـره خوانـده و پنداشـته‌انـد کـه وزن مصراع چیزی کم دارد. بنابراین هر یک شیوه‌ای برای رفع این نقیصه برگزیده‌اند.

واقعیت این است که: (۱) امکان دارد حافظ، این مصراع را به همین صورت سـروده باشد. (۲) نیز ممکن است که این مصراع واژه‌هایی دیگر هم داشته که از قلم حـافظ یـا قلم کاتب نخستین نسخهٔ دیوان افتاده است. اما به هـر حـال، امـروزه مـا دلیلـی بـرای گرایش به گزینهٔ دوم نداریم.

۲۷. کاستی نسخه‌ها

گاه تصحیح براساس ضوابط گفته شده، قرائتی را به دست مـی‌دهـد کـه از سـویی دارای اشکال وزنی است و از سـوی دیگـر انتسـاب آن را بـه قلـم شـاعر یـا نخسـتین دستنوشت دیوان نمی‌توان انکار کرد. علاوه بر این مشاهده می‌شود که برخی نسخه‌هـا برای رفع این اشکال اساسی واژه‌هایی را از خود افزوده‌اند. بنابراین چاره‌ای برای محقق باقی نمی‌ماند جز این که جای خالی را با کلمه یا کلماتی پر کند. لیکن باید ایـن اضـافهٔ مصحح در میان علامت [ ] قرار گیرد.

اما بهتر است که همان اضافهٔ داخل قلاب نیز تا حد امکـان از میـان اکثـر و اقـدم نسخه‌های کهن انتخاب شود، نه این که ذوق و اجتهاد مصحح در آن دخالت کند.

مثلاً اکثر نسخه‌ها و کهن‌ترین آنها چنین روایت می‌کنند: "به سعی خود نتوان بـرد [ ] گوهر مقصود" (از غزلی با مطلع: "چو آفتاب می از مشرق پیاله برآید ...")، پـس از سویی نمی‌توان در انتساب آن به حافظ یا نخستین نسخهٔ دیوان تردید داشت و از سوی دیگر دارای کاستی در وزن است. از بقیهٔ نسخه‌ها برخـی "... نتوانسـت بـرد [ ] گـوهر مقصود " و برخی "... نتوان برد ره [ ] گوهر مقصود" را روایـت مـی‌کننـد. مـورد اول ناقض "نتوان برد" است و آن را تغییر می‌دهد. تنها می‌ماند قرائـت "نتـوان بـرد ره [ ] گوهر مقصود" که آن را باید برگزید. نقص وزن بـا کلمـهٔ «بـه» از سـوی مصـحح پـر می‌شود و تصحیح نهایی به این صورت ارائه می‌گردد: "به سعی خود نتوان برد [ره بـه] گوهر مقصود"

۲۸. غزل‌های گسسته

در برخی نسخه‌های *دیوان حافظ* دو غزل با وزن و قافیه یا ردیف مشابه موجود است. بررسی نسخه‌ها با روش تحقیق ارائه‌شده ممکن است منجر به این گردد که این دو، یک غزل‌اند لیکن یکی اصلاح‌شده یا به عبارت دیگر، نسخهٔ بدل دیگری است. حتی ممکن است غزلی طولانی و دارای تکرار تخلص بوده به گونه‌ای که شبههٔ ادغام دو غزل در آن رفته است.

در این موارد باید دو غزل را در یکدیگر ادغام کرد و بیت‌ها یا قرائت‌های متفاوت را که به نظر می‌رسد نسخه بدل‌اند درحاشیه قرار داد.

۲۹. غزل‌های پیوسته

به عکس مورد فوق، گاه یک غزل با نسخه بدل‌ها و دیگرسانی‌های بسیار و تکرار تخلص و به‌ویژه تکرار مطلع وجود دارد که نشان می‌دهد این یک، ادغام‌شدهٔ دو غزل از سوی کاتبان است. در این صورت با روش‌های انتخاب و ترتیب بیت، تشخیص نسخه بدل و غیره می‌توان غزل دیگر را به دست آورد.

۳۰. سهو و خطای ادبی حافظ

براساس اصولی که تا بدینجا برای تصحیح در نظر گرفته شد، گاه تصحیح بر این پایه، قرائتی را به دست می‌دهد که اولاً در صحت انتساب آن به حافظ تردید نمی‌توان داشت و ثانیاً خالی از خطا نیست. در این حالت باکی نیست که خطا را از حافظ بدانیم یا چنین توجیه کنیم که وی طرحی را ریخته و فرصتی برای اصلاح یا تکمیل آن نیافته است.

از سوی دیگر هدف تصحیح ایجاب می‌کند که عین آن چه را از حافظ باقی مانده است، نقل کنیم و به هیچ وجه دست به تغییر و اصلاح آن با نظر خویش نزنیم. تنها می‌توانیم در حاشیه، اشاره‌ای به عدم صحت یا اشکال‌های دیگر آن داشته باشیم.

در این زمینه به دو مثال بسنده می‌شود:

۱) در رباعی "من حاصل عمر خود ندارم جز غم ..." مصراع دوم بیت دوم چنین است: "یک مونس همنفس ندارم جز غم". با توجه به این که اواخر مصراعهای اول و دوم به ترتیب: "... عمر خود ندارم جز غم" و "... یار خود ندارم جز غم" است، پایان

"همنفس ندارم جز غم" صحیح نیست. اما بیشتر امتیاز نسخه‌های پشتوانه، برای "همنفس" است. نسخه‌ای دیگر نیز با قرائت "همنشین" دارای همین غلط، اما هیئت آن "همنفس" را تأیید می‌کند. نسخهٔ باقیمانده نیز دارای "دمساز" است که باز همان مشکل را دارد.

از سوی دیگر نمی‌توان پذیرفت که قلم شاعر چنین خطایی کرده یا نخستین کاتب به اشتباه چنین نوشته است (زیرا قافیهٔ «د» و لغاتی با این قافیه شباهتی به "همنفس" ندارند) بلکه باید آن را از شخص حافظ و علت آن را نیافتن مجال و فرصت لازم برای اصلاح دانست. نسخه‌های بعدی آن را به "نامزد" تغییر داده‌اند.

۲) بیت نخست غزلی براساس همهٔ نسخه‌های اقدم که اکثر منابع نیمهٔ اول قرن نهم نیز هست، چنین است:

"اگر نه باده غم دل ز یاد ما ببرد نهیب حادثه بنیاد جان ما ببرد"

قافیه‌های قبل از ردیف در بیت‌های دیگر عبارت‌اند از: "بلا"، "دغا"، "ما"، "صبا"،"خطا"، "را". تکرار "ما" در بیت اول چنین القا می‌کند که ردیف شعر "ما ببرد" است. بنابراین کلمات قبل از آن "یاد" و "جان" هم‌قافیه نیستند. در صورتی که هدف حافظ تنها حرف «ا» قبل از ردیف بوده است. القای چنین شبهه‌ای، به ویژه در بیت نخست، کاری به‌جا نیست و گرنه در بیت ۴ نیز "آب ما ببرد" همین اشکال بیت نخست را دارد بدون آن که توجه را برانگیزد. نسخهٔ پس از آنها آن را به "بنیاد ما ز جا ببرد" تبدیل ساخته است. منبع بعدی نیز "بیخ نهاد ما ببرد" آورده است که علاوه بر تحریفی مانند نسخهٔ دیگر، همان القای شبهه را دارد و پاسخگوی ردیف بیت‌های دیگر نیست.

حال، این امر را نمی‌توان ناشی از دستنوشت حافظ یا نخستین نسخهٔ دیوان دانست، چون به گونه‌ای نیست که آن را بتوان از خطای قلم یا دشواری خواندن دانست بلکه آن را باید خطای شخصی حافظ تلقی کرد.

۳۱. خطای حافظ در ترجمهٔ یک آیه

بخشی از آیهٔ ۳۰ سورهٔ انبیاء (۲۱) مشتمل بر جمله‌ای معروف است: « وَ جَعَلنا مِنَ الماءِ کُلَّ شیءٍ حیٍّ« در اینجا "حیٍّ" صفت "شیءٍ" است و " کلَّ" مفعول "جعلنا" و " شیءٍ" مضاف‌الیه "کلَّ". معنی تحت‌اللفظی جمله چنین می‌شود: «و قرار دادیم از

آب، هر چیز زنده‌ای را» که با جمله‌بندی فارسی بدین صورت در می‌آید: «و هر چیز زنده‌ای را از آب قرار دادیم.» در نهایت منظور خداوند این است که هر چیز زنده‌ای از آب منشأ گرفته و آغاز وجود وی وابسته به آب است.

لیکن ترجمه‌ای غلط از این عبارت شریف رایج است به این گونه: «و هر چیز را از آب، زنده قرار دادیم.» یعنی آب که باشد، هر چیزی زنده می‌شود، و آب، زنده‌کنندهٔ هر چیز است (که چنین نیست). در صورتی که اگر مقصود خداوند چنین بود باید می‌فرمود: «وَ جَعَلنا مِنَ الماءِ کُلَّ شیءٍ حَیّاً.»

حافظ درغزلی با مطلع «به صوت بلبل و قمری اگر ننوشی می ...» می‌گوید:

چو هست آب حیاتت به دست، تشنه ممیر فَلا تَمُت وَ مِنَ الماء کُلَّ شیءٍ حی

از سویی مقصود حافظ این است: «حال که آب حیات در دست داری، از آن بنوش و تشنه نمیر زیرا از آب، هر چیز زنده می‌شود» و از سوی دیگر شاعر در اینجا به آیهٔ قرآن نظر داشته و به آن استشهاد کرده است. اگر وی معنی درست آیه را می‌دانست، این شاهد آوردن از آیه درست نبود. بنابراین اعراب عبارت حافظ چنین تعیین می‌شود: «... وَ مِنَ الماءِ کُلُّ شَیءٍ حیٌّ». اگر عبارت به صورت متن قرآنی آن اعرابگذاری شود، همان معنی قرآنی (بدون معنی «جَعَلنا») حاصل می‌شود، اما تناسبی با بیت ندارد: اکنون که آب حیات در دست داری، از آن بنوش و تشنه نمیر، زیرا هر چیز زنده‌ای از آب است(!)

۳۲. خطای قلم شاعر

گاه تصحیح براساس اصولی که در بندهای قبل گفته شد، محقق را به قرائتی می‌رساند که خطا یا بی‌معنی است، لیکن از سویی احتمال قوی انتساب آن را نمی‌توان انکار کرد و از سوی دیگر نمی‌تواند خطای شخص حافظ باشد یا این که می‌تواند خطای او نباشد. در این مورد باید آن را اشتباه قلمی ـ نه شخصی ـ شاعر تلقی نمود، صحیح را در متن وارد کرد و در حاشیه، مورد غلط را نوشت تا امانت در نقل رعایت شود. حتی اگر غلط نیز در متن و صحیح در حاشیه نوشته شود، از آن رو که به هر حال منسوب به دستنوشت حافظ است، کاری بی‌جا نیست، اما باید به خطا بودن آن و منشأ خطا اشاره داشت.

۳۳. خطای نخستین دستنوشت دیوان

از آنجا که حافظ خود به تدوین دیوان خویش نپرداخته و این وظیفه را برخی یاران او به انجام رسانده‌اند، بنابراین نخستین نسخهٔ دیوان حافظ از روی اوراق پراکنده و احتمالاً «دفتر اشعار» وی فراهم آمده و بازنویسی شده است. این نسخه مأخذ رونوشت-های اولیهٔ *دیوان حافظ* است و هر گونه خطای کاتب یا کاتبان آن، در دیوان‌های اولیهٔ حافظ وارد شده است. حتی ممکن است این خطاها برخی نیز ناشی از دشواری خواندن دستنوشت شاعر باشد.

براساس روشی که برای تصحیح پیش گرفته و در بندهای قبل، از آن سخن گفتیم، به خطاهایی می‌رسیم که همان ویژگی‌های دو بند پیشین را دارند، ولی انتساب آنها به حافظ یا قلم وی دشوار است. این گونه خطاها بی‌گمان ناشی از نخستین دستنوشت دیوان اوست.

به لحاظ رعایت امانت در نقل از نخستین دستنوشت دیوان، باید صحیح را در صورت امکان در متن وارد کرد و خطا را در حاشیه نوشت. علت نوشتن صحیح ــ و نه غلط ـ در متن این است که به هر حال مورد غلط منسوب به حافظ نیست، بلکه منسوب به کاتب نخستین نسخهٔ دیوان اوست.

۳۴. جایگاه تصحیح املایی

تصحیح املایی پس از طی مراحل علمی تصحیح صورت می‌پذیرد و از اهمیت خاصی برخوردار است.

مطالعهٔ نسخه‌های خطی قرون گذشته نشان می‌دهد که کاتبان، رسم الخطی اغلب، متفاوت با رسم الخط امروز ما داشته‌اند. مثلاً آنان مقید به گذاشتن همهٔ نقطه‌های یک کلمه نبوده‌اند؛ «پ» را «ب»، «چ» را «ج»، «ژ» را «ز» و برخی از موارد «د» امروزین را به صورت «ذ» می‌نوشتند؛ زیر «ی» (بزرگ) دو نقطه و زیر «س» سه نقطه قرار می‌دادند؛ دو نقطه و یک نقطه را به صورت سه نقطه می‌گذاشتند؛ چو را چه و ای را (مثلاً در نامه‌ای) به صورت ء (مثلاً نامهٔ) یا حتی بدون علامت ء می‌نوشتند؛ مدّ آ و سرکج دوم گ را نمی‌گذاشتند و گاه املای کلمه را غلط می‌نوشتند.

ما امروزه باید همه را براساس رسم‌الخط زمان خویش بنویسیم. در این زمینه مواردی وجود دارد که تغییر آن برای ما یقینی است و در مواردی دیگر با تردید و ظن و شک روبه‌رو هستیم.

از موارد یقینی، اغلاط املایی و دیگر صورت‌هایی را می‌توان نام برد که وجه دیگر ابداً درست نیست و مثلاً وزن شعر را مختل می‌سازد. برای مثال: "شمه / شمهٔ از نفحات نفس یار بیار" باید به صورت: "شمه‌ای از..." نوشته شود چون با "شمهٔ از..." وزن و معنی مختل است.

بند بعد به ارائه موردی از تصحیح املایی می‌پردازد که شایان تأمل است.

۳۵. جایگاه بحث‌های ادبی در تصحیح علمی

پس از گذراندن کلیهٔ مراحل تصحیح و پس از تصحیح املایی، مواردی است که به دلیل رسم‌الخط، حتی تصحیح املایی چاره‌ساز نیست و نمی‌شود تصمیم‌گیری کرد. به عبارت دیگر، طرفین انتخاب، از نظر تصحیح املایی علی‌السویه و هر دو بامعنی‌اند. در اینجاست که تصمیم با بحثهای علمی و ادبی از طریق ارائهٔ استدلال‌ها، شواهد، اشعار، قراین موجود در بیت و غیر آنهاست.

نکته‌ای در اینجا حایز کمال اهمیت است و آن این که روش بحث در تصحیح قیاسی و التقاطی را که آن همه در عدم طریقیت آنها برای وصول به سخن شاعر و به عبارت دیگر در تصحیح نبودن آنها سخن گفتیم، چرا در اینجا به کار می‌بریم.

پاسخ دشوار نیست: فرق است میان این که مبنای تصحیح، روش ذوقی، قیاسی، التقاطی و از این قبیل باشد و از آغاز و در مبنا به کار رود تا این که مبنای تصحیح، علمی و براساس پشتوانه‌ها باشد و انتخاب براساس آن صورت پذیرد لیکن رسم‌الخط قرائت برگزیده با روشی دیگر و از سر ناچاری انتخاب شود. در حقیقت تصحیح، مراحل انتخاب خود را بر اساس پشتوانه‌ها گذرانده است و اینک تردید در این است که متن را چگونه باید خواند. و این خواندن در هر دو صورت با رسم‌الخط کهن یکسان است، ولی رسم‌الخط امروزین و لزوم نقطه‌گذاری‌های متن، ما را وادار به انتخاب بر اساس معنی مناسب می‌کند و یافتن این معنی مناسب جز از طریق مقایسه با دیگر عوامل بیت و استفاده از اطلاعات ادبی و علمی امکانپذیر نیست. در اینجا کار روش قیاسی و التقاطی جز این نیست که تعداد نقطه‌ها یا سرکجها یا اعراب کلمه یا جایگاه ویرگول را در عبارت تعیین کند، آن هم تنها در صورتی که هیئت کلمه یا بیت مشخص شده باشد.

به ذکر یک مثال دربارهٔ دو بیت مشابه در *دیوان حافظ* بسنده می‌شود و توضیحی دیگر در آخر می‌آید:

گنج زر گر نبود گنج قناعت باقی‌ست آن که آن داد به شاهان به گدایان این داد
که هر که گنج قناعت به گنج دنیا داد فروخت یوسف مصـــری به کمترین ثمنی

نوشتهٔ نسخه‌ها "کنج" است. از سویی می‌دانیم که رسم‌الخط نسخه‌های کهـن بـر شبیه نوشتن ک و گ است. در ایـن حالـت "کـنج قناعـت" و "گـنج قناعـت" هـر دو صحیح و دارای معنی‌اند و تصحیح املایی در ترجیح یکی بـر دیگـری کارسـاز نیسـت. بنابراین چاره‌ای جز بحث‌های ادبی و علمی نمی‌ماند.

با توجه به حدیث نبوی «القناعةُ مالٌ لایَنفَد و کَنزٌ لایَفنی» (قناعت مالی است که پایان و گنجی است که نابودی ندارد)، تشبیه "قناعت" به "گنج" دارای محملی است و حافظ با توجه به این که حدیث مذکور در مدارک اهل سنت موجود است، از آن آگـاهی و بدان نظر داشته است، گذشته از این که "قناعت" با «کنج» چنـدان مناسـبتی نـدارد؛ بنابراین "گنج قناعت" سخن حافظ است و "کنج قناعت" نیست.

اما با تمام قوت استدلال‌هایی مشابه، دربـارهٔ ضـعف ایـن گونـه مباحـث در اثبـات انتساب به حافظ همین بس که واقعاً نمی‌توان به‌یقین گفت که "گـنج قناعـت" سـخن حافظ است و "کنج قناعت" نیست.

بنابراین بهتر است در این زمینه جانب احتیاط را فرو نگذاشت و به‌ویژه در مواردی که هر دو یا چند صورت، متحمل معنایی مناسـب‌انـد، از درج علایمـی بـرای مکـث و غیـره خودداری کرد و در موارد مربوط به سرکج، نقطه و غیره، مورد دیگر را نیز در حاشیه آورد.

۳۶. قرائت‌های بی‌معنی

اگر تحقیق منجر به پذیرش انتساب قرائتی شد که بـه بـی‌معنـی بـودن آن یقینـی است، بی‌گمان خطای قلمی شاعر یا نخسـتین دستنوشـت دیـوان اوسـت، یـا دشـواری خواندن و دیگر مشکلات نوشتاری، آن را بدین صورت تغییر داده است.

در این مورد نیز با استناد به دلایلی قابل قبول ـ همـان گونـه کـه در انـواع دیگـر تصحیح (التقاطی، قیاسی، املایی) مرسوم است ـ مورد صحیح و بامعنی که نزدیکتـرین شباهت صوری را با متن داشته باشد در متن، و وجه بی‌معنی در حاشیه نوشته می‌شود.

۳۷. ضعف اطلاعات ما

تحقیق براساس اصولی که مذکور آمد، گاه بدینجا می‌انجامد که در انتساب قرائتـی به حافظ تردید نداریم لیکن معنی آن را درنمی‌یابیم بدون آن که به بی‌معنـی بـودن آن

یقین داشته باشیم. از آنجا که نیافتن دلیلِ نبودن نیست و اذعان به قصور فهم و دانش و اطلاعات خویش لازم است، به هیچ وجه نباید آن قرائت را از متن خارج کنیم یا آن را تغییر دهیم. صحیح آن است که به عدم دسترسی خود به اطلاعات کافی اقرار کنیم و زدایش غبار جهل را به آینده و آیندگان بسپاریم. مثالی از این مورد را در بند «دستاوردهای تصحیح علمی» خواهید دید.

۳۸. اصول تحریف

نباید پشتوانه‌های قوی از ضبط اکثر و اقدم نسخه‌ها برای قرائت‌هایی نادرست، غریب، بی‌معنی، نامأنوس، نامفهوم، نازیبا و یا زیبا اما قابل زیباتر شدن، پژوهشگر تصحیح علمی را در درستی راه خود به گمان اندازد یا مایهٔ آن شود که وجوه درست، سرراست، آشنا، بامعنی، مأنوس، مفهوم، زیبا یا زیباتر را به حافظ منسوب داند و از پشتوانه‌های قوی رویگردان شود. این نکته و اصل همواره باید در نظر باشد که کاتبان تحریفگر، غالباً غلط را به صحیح، غریب را به آشنا، بی‌معنی را به بامعنی، نامأنوس را به مأنوس، نامفهوم را به مفهوم، نازیبا را به زیبا، زیبا را به زیباتر و خاص، جزئی و موردی را به عام، کلی و فراگیر تبدیل و تحریف می‌کنند.

۳۹. دستاوردهای تصحیح علمی

مهمترین و نخستین دستاورد تصحیح علمی *دیوان حافظ*، دستیابی به سروده‌های اصیل و متن درست سروده‌های حافظ است. تنها از این راه است که می‌توان به واقعیت شعر او دست یافت و به هدف تصحیح رسید. به عبارت دیگر نام تصحیح را به معنی حقیقی آن تنها بر این روش می‌توان نهاد.

از دیگر ویژگی‌های تصحیح علمی یکی این است که در دنیای مجهولات تازه را به روی پژوهشگر باز می‌کند و او را به تکاپوی بیشتر وا می‌دارد و زمینهٔ کشف معلومات تازه را برای او فراهم می‌آورد، به خلاف روش‌های دیگر که اغلب مانع ظهور و بروز حقیقت‌اند.

مثلاً برخی حافظ پژوهان، با این ذهنیت که برای هر عنصر زبانی در سروده‌های حافظ باید شاهدی در لغتنامه‌ها مکتوب باشد، راه یافته‌های نو را بر خود می‌بندند، زحمت جست‌وجوی معنی به خود نمی‌دهند و در متن *دیوان حافظ* تغییر پدید می‌آورند.

برای نمونه، تقریباً همهٔ نسخه‌های *دیوان حافظ* در نیمهٔ اول قرن نهم چنین آورده‌اند:

"می‌دهد هر کسش افسونی و معلوم نشد که دل نازک او مایل افسانهٔ کیست"

برخی نسخ دهه‌ها و سده‌های بعد و تنی چند از معاصران، قرائت "می‌دهد" را به "می‌دمد" تغییر داده‌اند. توجیه معاصران این است که "افسون دمیدن" در کتاب‌های لغت آمده، اما "افسون دادن" نیامده است.

این در حالی است که با اندک پژوهش، آن هم نه در منابع دور، بلکه در سروده‌های حافظ می‌توان برای این مورد معنی مناسبی یافت:

"کلک تو خوش نویسد در شأن یار و اغیار تعویذ جانفزایی، افسون عمرکاهی"

در این بیت «نوشتن» تعویذ و افسون به "کلک" نسبت داده شده است. یعنی افسون «نوشتنی» هم هست. پس باید آن را بر کاغذ یا چیزی دیگر بنویسند و به شخص«بدهند». (علاقهٔ ظرف و مظروف، نام "افسون" را به نوشته و صفحهٔ حاوی "افسون" می‌دهد همان گونه که نام دعا را به صفحه یا نوشتهٔ حاوی دعا می‌بخشد. بنابراین "افسون دادن"، حکم "دعا دادن" می‌یابد.)

نیز پس از طی مراحل تصحیح علمی متوجه می‌شویم که تا چه اندازه ذهنیات تصحیحگران قیاسی، التقاطی، ذوقی و از این دست که داوری در بارهٔ زیبایی، شیوایی، تناسب و بهتر بودن یک سروده یا قرائت را مبنای تصحیح *دیوان حافظ* قرار می‌دهند، نادرست است و خلاف آن به اثبات می‌رسد.

به طور خلاصه پس از دستیابی به شعر حافظ نتیجه می‌شود:

- چنین نیست که همهٔ سروده‌های حافظ و همهٔ بخش‌های سروده‌های او بهترین باشند.
- سهو و خطا به دانش و اندیشه و قلم حافظ راه دارد.
- هنوز معانی و مفاهیمی در *دیوان‌حافظ* هست که دانش ما به آنها دسترسی ندارد.
- تکرار تخلص بارها و به صورت‌های گوناگون در سروده‌های حافظ آمده است.
- برخی سروده‌های حافظ دارای نسخه بدل شاعر، و همه متعلق به اویند.
- نه هر چه حافظانه و متناسب با اندیشه و بیان حافظ است از حافظ است، نه هر چه حافظانه نیست از حافظ نیست.

۴۰. پاسخ به چند شبهه

۱) گاه گفته یا نوشته می‌شود که شعر، اثری ادبی و ذوقی است و بنابراین تصحیح دیوان یک شاعر نیز بیش از آن که کاری علمی باشد، کاری ذوقی و ادبی خواهد بود و تابع قوانین علمی نخواهد شد.

با اندک تأمل، اشکال منطقی و مغالطهٔ نهفته در پس این استدلال آشکار می‌شود. آری؛ سرودن شعر، کاری ادبی و ذوقی است، اما از این نتیجه نمی‌شود که راه دستیابی به یک شعر سروده‌شده هم کاری ادبی و ذوقی باشد. آیا این مغالطه نیست که کسی مثلاً بگوید: "سرودن شعر، کاری ادبی و ذوقی است و بنابراین خرید دیوان یک شاعر از کتابفروشی نیز نه کاری اقتصادی، بلکه کاری ذوقی و ادبی است."؟!

واقعیت آن است که سرودن شعر به وسیلهٔ یک شاعر، کاری ادبی و ذوقی است. اما آگاهی از آن چه یک شاعر سروده است، کاری خبری، گزارشی، تحقیقی، پژوهشی و سندشناسانه و در نتیجه علمی و مرتبط با علوم ارتباطات و علم تاریخ است و هر علم، متناسب با روش تحقیق خود، از قواعد و قوانین خاص خویش پیروی می‌کند. بنابراین تصحیح دیوان یک شاعر نباید به اهل ادب و ذوقی سپرده شود که آگاهی لازم از روش‌های تحقیق علمی ندارند.

۲) گفته‌اند: روش علمی ـ که مبتنی بر رأی و تأیید نسخه‌هاست ـ کاری "ماشینی" و "شبه دموکراسی" است.

باید توجه داشت که ماهیت اشیا و امور با تغییر نام آنها تغییر نمی‌پذیرد و بهره‌گیری از این تعبیرات و اصطلاحات، در جهتی خلاف نقد عالمانه است. ماشینی شدن یک فعالیت اگر برخاسته از قانونمندی‌ها و روشمندی‌ها و واقعیات علمی باشد، نه تنها عیب که حسن آن است و از زحمت بیهودهٔ انسان‌ها می‌کاهد.

نیز نباید روش علمی تصحیح و ابتنای آن بر کثرت و قدمت نسخه‌ها را شیوه‌ای بی‌سابقه و نوظهور به شمار آورد. در روش‌های تحقیق تاریخی و بررسی متون، همواره از کثرت، قدمت و اعتبار منابع سخن به میان می‌آید. در علوم نقلی نیز از سندیت، علوّ و قرب سند و قلت وسایط آن، وثاقت، صحت، تواتر، استفاضه و میزان افادهٔ شک، ظن یا یقین آنها سخن می‌رود و با این وسیله حتی انتساب گفتارهایی به افراد پذیرفته می‌شود که شناختی از مراد آن سخنان نیست. متأسفانه بسیاری از حافظ‌پژوهان به دلیل ناآگاهی از روش‌های تحقیق یا عدم تطبیق میان آنها و فرایند تصحیح متون و کم-

توجهی به هدف تصحیح، شیوه‌های دیگر را که ارتباطی با حوزه تصحیح ندارد برمی‌گزینند.

با توجه به آن چه گفته شد به نظر رسید که نسبت به دیگر روش‌های تصحیح *دیوان حافظ*، روش پشتوانه‌ها می‌تواند مبنای تدوین روشی علمی قرار گیرد. کوشش ما تنها این بوده است که اصولی محکم برای این روش بیابیم، نقایص آن را برطرف سازیم، ویژگی‌هایی برآن بیفزاییم، ضوابط و شرایطی برای آن تدوین کنیم، مراحلی برای آن در نظر گیریم و جایگاه خاص برخی از روش‌های دیگر را در این روند به آن بدهیم تا خطا در تشخیص صحت انتساب به حداقل ممکن برسد. بنابراین با توجه به آن چه آمد، دربارهٔ آن بیش از این به توضیح نمی‌پردازیم.

۳) ممکن است با آن چه درباره عدم پیشداوری در بهترین بودن سروده‌های حافظ گفتیم و با ایرادهایی که بر تصحیح ذوقی، قیاسی، التقاطی و بسامدی وارد آوردیم، این شبهه در ذهن پدید آید که محصول تصحیح علمی بر اساس پشتوانه‌ها چیزی خشک، بی‌روح و نازیباست. این نکته لازم است تذکر داده شود که تجربهٔ ما در تصحیح *دیوان حافظ* با تکیه بر پشتوانه‌ها و ضبط اکثر و اقدم نسخه‌هایی از نیمهٔ اول سدهٔ نهم هجری قمری خلاف این را نشان داده است. بسیاری قرائت‌های ارائه‌شده ــ که به‌واقع، سرودهٔ حافظاند ــ اگر با تأملی بیشتر، از نتایج تصحیح‌های ذوقی، قیاسی و از این گونه‌ها به طور آشکار یا پنهان زیباتر، دلنشین‌تر و عمیقتر نباشند، دست کم مورد تأیید ذوق سلیم و طبع لطیف هستند و تحلیل‌های عمیق دیگر نیز آنها را بر صورت‌های تغییریافته ترجیح خواهند داد.

در هر حال اگر هم تصحیح علمی در مواردی حاکی بهترین‌ها و زیباترین‌ها نباشد چه باک؛ نمایانگر سروده‌های حافظ که هست.

پروکراستس دیو و عرصه نقد معاصر

● فیروز زنوزی جلالی*

پروکراستس، این دیو اساطیری یونان باستان، که موجودی سخت قلتشن و زمخت و خودرأی و مستبد بود، نظرش جورهایی با وضع بعض منتقدان معاصر تناسب و خویشاوندی تاریخی خاص دارد، بدان حد که راقم این سطور حیف‌اش می‌آید از این همه تطابق تاریخی منحصر به فرد به راحتی درگذرد! ـ گرچه در عین حال حیرت می‌کند از این همه خویشاوندی ناگزیر بشری که گاه بدجور از زیر پوسته زمان بیرون می‌زند، خویشاوندی‌ای کاملاً اساطیری و منطبق بر اوضاع و احوال منتقدان معاصر که با راه و روش دیومآبانه پروکراستس کبیر گویا پیمان ابدی بسته‌اند و بی‌برو برگرد با معیارهای او هر اثر ادبی را مورد سنجش قرار می‌دهند!

راه و رسم این دیو اساطیری غریب به قدری طرفه و بدیع، و به اصطلاح نویسندگان امروز ما مدرن و پست‌مدرن و پسامدرن بود که نگویید و نپرسید. چرا که این دیو کذا یک جورهایی رسم و رسومات و باورهای دیومآبانه‌اش را به منصه ظهور می‌رساند که بسیار بی‌بدیل و خاص بود ـ و بیهوده نیست که ما، در این مطلب شایق به یادآوری ترفندهای خاص آوییم ـ و بهترین دلیلش هم متن حاضر، همین که ما اکنون آمده‌ایم بعد از گذشت چندین و چند قرن از آن دوران باستانی و از بین آن همه دیوهای عتیق قدیم و جدید تا زمان معاصر فقط جناب پروکراستس دیو را انتخاب کرده‌ایم.

اندکی بیاندیشید که اگر این دیو اساطیری کار طرفه‌ای نمی‌کرد و فقط در رده و ردیف همان دیوهای بی‌بو و بی‌خاصیت زمانه‌های دور و معاصر بود و فقط به صورتی

---

* رمان‌نویس و منتقد ادبی.

کلیشه‌ای کارهای بدیهی دیوگونه‌اش را تکرار می‌کرد، آیا اصلح بود برویم تو تاریخ و او را از گور کذا بیرون بکشیم؟ و این طور حی و حاضر و قبراق از خاکستر ایام کهن بتکانیم و بیاوریمش اینجا تا بر خویشی افکار دیومآبانه‌اش با بعض منتقدان معاصر گواهی دهد و شاهد خوبی باشد در این مبحث؟ مسلماً که نه! اگر او موجودی چنین بی‌بو و خاصیت بود، حتم او را در گور اجدادی‌اش همچنان وامی‌نهادیم.

عجالتاً تا همین جا می‌توانیم نتیجه بگیریم که: آدم اگر قرار است دیو هم باشد، باید یک طورهایی دیو منحصر به فردی باشد. دیوی دیگرگونه و خاص که یک طورهایی رو دست تمام دیوهای دیگر بلند شود. بگوییم دیوی قبراق و کارآموزده که باقی دیوها هم از نحوه کارهاش پا در گل بمانند! و نیز در کارهای دیومآبانه‌اش یک نوع برازندگی بی‌همتا و منحصر به فرد، عین یک تکه آینه برقابرق بزند طوری که دیوهای کذای دیگر تو حکمت کارش حیران بمانند و هرچه بخواهند تلاش کنند به گرد پاش هم نرسند؛ و در یک کلام بشوند چون همین پروکراستس دیوی که دارد ذکر خیرش می‌رود!

سوءتفاهم نشود، اما نه که گمان کنید ما همین‌طور یلخی و باری به هرجهت رفتیم تو دالان اعصار گذشته و همین طور بی‌خود و از رو شکم سیری و یا مثلاً محض تنوع-طلبی پروکراستس را نبش قبر کردیم تا در این زمانه حاضرش کنیم خیر، بلکه دلیل اصلی این قضیه همان قضیه شرطی شدن است. حالا بگیریم نوعی تداعی معانی اصلاً، یعنی ما در همین احوالات غریب پاره‌ای از منتقدان معاصر، از اشتهار یافتگان به نقد و نقادی، به نام کارشناس و ممیز گاه کارهای بی‌بدیل و دیوسرانه‌ای می‌بینیم که بی‌اختیار ما را یاد پروکراستس دیو انداخت و نام او در ذهن‌مان جرقید و همین جرقیدن دفعی باعث شد تا این راه تاریخی را به طرفةالعینی تا خود خود یونان باستان طی کنیم و برویم سراغش. به معنای دیگر، خود جناب پروکراستس دیو هم باید از این نمونه‌های بی‌بدیلش در ادبیات معاصر ما ممنون باشد که باعث شدند رگ خواب ما این چنین بجنبد و این تقارن تاریخی که از جهاتی به معیارهای رئالیسم جادویی شبیه است، از قوه به فعل درآید.

حال تصور کنید که اگر خود این جناب پروکراستس دیو ناگاه بفهمد که بعد قرن‌ها در ملک ما یک کسانی پیدا شده‌اند که اصل و اصول کارهای اساطیری‌اش را همچنان مو به مو اجرا می‌کنند چه نیشی که از بناگوش بازنمی‌کند و چه شلنگ تخته‌های

دیومآبانه‌ای که از روی شعف و شادی نمی‌اندازد. همین جا بگوییم که به هرحال تبعات بعدی و مسئولیت مواجهه اینان با هم و سایر رخدادهای غیرقابل پیش‌بینی ملاقات اینان البته با ما نیست و با خود منتقدانی از این دست است!

و اما، این جناب پروکراستس دیو یونان باستان راه و رسمی چنین طرفه و بدیع داشت که چون رهگذرانی ـ لابد آنانی که کله پربادی داشتند و هیچ خوف عبور از مناطق صعب‌العبور را نداشتند و مدعی گذر بی‌رنج از تمام گذرگاه‌های تاریخ بودند ـ را در بیراهه‌ها به حیلی گیر می‌آورد، دست بسته با کمال ادب و احترام می‌آوردشان تو غار کذایش و می‌خواباندشان رو تخت معروف سنگی‌اش؛ و این تختی بسیار ویژه بود که جناب دیو با معیارهای خاص خودش طول و عرضش را خوب سنجیده بود. بگوییم همه باورهای دیومابانه‌اش از جهان و هستی با تعصبی خاص خلاصه می‌شد در آن. پروکراستس دیو تمام میزان‌های جهان را به طور متعصبانه‌ای فقط و فقط محدود به اندازه‌های تخت سنگی‌اش می‌دانست و بس. او معتقد بود هرچیز که با اندازه‌های تخت سنگی‌اش تناسب دارد تنها معیار و میزان جهان است و هر آنچه که با آن تناسب ندارد حتم جوری زائد و ناجور است و از این رو خودش را موظف می‌دانست که جوری کم و کاستی‌ها و عدم تطابق‌ها را راست و ریست کند. پروکراستس به معنایی خودش را مسئول نظم بخشیدن به بی‌تناسبی‌های اطرافش می‌دید و فکر می‌کرد خارج از قاعدهٔ تخت سنگی بودن یعنی توهینی به شعور او.

و این را حق بدیهی خود می‌دانست که لااقل در غارش معیارهای خودش را داشته باشد و این حق بدیهی‌اش بود که همه چیز را در آن محدوده با معیارهای تخت سنگی-اش اندازه بگیرد؛ و این حق تاکنون برای همه آدمیان نیز محفوظ است که آنها نیز در چهار دیواری خانه‌هاشان همه چیز را آن طور بچینند و تناسب دهند که با خلقیات‌شان همسویی و تناسب داشته باشد.

القصه، جناب پروکراستس دیو رهگذر مدعی شیردلی را با کمال ناز و نوازش و احترام می‌خواباند روی تخت سنگی‌اش و خوب و میزان جفت و جورش می‌کرد از سر و ته با تخت سنگی‌اش. با دقت وراندازش می‌کرد. اگر از بخت رهگذر قد و اندازه‌اش با تخت همخوانی داشت که هیچ، ولی اگر از بخت بد قد کوتاه‌تر از ابعاد تخت سنگی بود، از دست و پا آن قدر می‌کشیدش تا سرانجام اندازه تخت سنگی‌اش شود و اگر احیاناً قدبلند بود و از حد و میزان تخت بیرون می‌زد و به اصطلاح اضافه می‌آورد، فی‌الفور دست به کار می‌شد و سر و ته‌اش را از سر دقت می‌برید تا که کاملاً اندازه تخت شود و

بدین وسیله با حظ وافری آدم‌ها را از بی‌تناسبی به تناسب مورد نظرش درمی‌آورد و در حق‌شان الطفات دیومآبانه‌اش را به کار می‌برد؛ و این طورها بود که پروکراستس دیو در تاریخ اساطیر جهان ماندگار شد.

شاید در نظر اول کار جناب دیو باستان، این پروکراستس عتیقی بسیار مخوف و نابراه به نظر آید، و بگوییم عجب موجود بد پوز و سفاکی، اما اگر اندکی منصف باشیم خواهیم دید ما همه‌مان یک جورهایی همان پروکراستس دیو یونان باستانیم و شاید فقط خودمان نمی‌دانیم. ما همه‌مان در دالان‌های ذهن‌مان و تو غار وجودمان مابه‌ازای همان تخت سنگی پروکراستس دیو را گسترده‌ایم و همه چیز را با اندازه‌های تخت‌های سنگی‌مان اندازه می‌گیریم. شاید فرق ما با پروکراستس در این است که ما فقط آن قدر در روزمرگی‌ها و تلاطم رخدادهای زندگی شهری گرفتاریم که نمی‌خواهیم و یا نمی‌توانیم تخت‌های سنگی‌مان را ببینیم؛ و این تنها منحصر به ما نیست که به گمان این قلم هر ذی‌وجودی در این عالم هستی تخت سنگی پروکراستسی‌اش را دارد و خواه ناخواه همه چیز را با همان معیارها اندازه می‌گیرد. ما همه به انحای مختلف می‌کوشیم از دوست و آشنا و غریبه، همه را یک طورهایی شبیه خودمان و باورهامان کنیم و در مقابل کسانی که نمی‌خواهند به گونه‌ای معیارهای فکری و عقیدتی‌شان را شبیه باورهامان کنند، سخت جبهه می‌گیریم و با آنها سر غوز می‌افتیم. تمام درگیری‌های جهان هم از این تناسب صعب و سنگی برخوردارند. تمام رخدادهای جهان بشری در اقل و اکثریت برمی‌گردد به همین باور. اینکه آن دیگری باید قاعده‌های سنگی تخت‌مان را بپذیرد. به میزانی که اندازه و تناسب‌های آدم‌ها به ما نزدیکند با آنها احساس خویشی می‌کنیم و به اندازه‌ای که بی‌تناسب، و مثلاً خارج از قواره ذهنی‌مان، احساس دوری و دشمنی. تمام تلاش‌مان در طول عمرمان هم در این است که دیگران را یک جورهایی با تخت سنگی‌مان متناسب کنیم و عجیب اینکه از درد و الحاح دیگرانی که دارند از بریدن و کشیدن اندام‌شان زیر دست‌مان در تمام سال‌ها ناله می‌کنند تا حد غیرمنصفانه‌ای اظهار تعجب می‌کنیم!

در روح هر موجود و هر بشر یک پروکراستس و یک تخت سنگی وجود دارد و این یک حقیقت ناگزیر است اگر که در این معنا خوب بیاندیشیم.

و اما، گرچه این حقیقتی عریان است و کاملاً بدیهی، باید دید میزان چنین تعصبات ظاهراً اجتناب‌ناپذیری تا چه حد در سایر تناسب‌ها وارد شده و با جزم‌اندیشی‌ای چنین آیا می‌شود مثلاً وارد عرصه ادبیات داستانی شد و بدان آسیبی نزد؟

حقیقت این است که ادبیات داستانی معاصر ما، بخصوص آنجایی که حرف نقد و نقادی است از این منظر پروکراستسی آسیب فراوان دیده است و می‌بینند. بسیار دیده می‌شود که خیلی از منتقدان تنها معیارشان همان معیارهای سنگ شده باورهای دیوی‌شان است، در حالی که لااقل در این مقوله حساس نمی‌توان ادبیات داستانی را با معیارهایی چنین سنگی سنجید. چرا که جنس ادبیات بر پایه‌ای کاملاً شخصی و باورهای احساسی بنا شده است و پس از این است که تازه کار در غالب فرم و ساختار خاصی سر و سامان می‌گیرد. به معنایی هر اثر بر مبنای یک پیش فرض اولیه بنا شده و ساختار آن نیز بنا بر همان پیش فرض شکل گرفته است و از فصل‌بندی تا شخصیت-پردازی و فضاسازی و گفت‌وگو نویسی، توصیف، وجوه نمادین و... براساس آن است که نگارنده ملزم است تا پایان کار به آن فرض اولیه وفادار باشد و منتقد راست کار باید که با آن پیش‌فرض تمام تناسب‌ها را بسنجد و سرانجام دریابد که آیا نویسنده به اصل وعده شده وفادار بوده و یا از چند و چون معیارها تخطی نموده است. در این حال منتقد باید که عناصر پیش فرض شده نویسنده و خویشی‌های وعده شده را بینامتنی داوری کند و نه اینکه خارج از متن نظرات شخصی‌اش را در این کار لحاظ کند.

اولین معیار نقد سالم صرفاً از این دیدگاه جلوه می‌کند و فقط در این صورت است که می‌توان سنجید کار نویسنده تا چه حد بر این اساس مهندسی شده وگرنه باقی کار توجه بیش از پیش به همان تخت سنگی پروکراستسی است و بس.

و از این روست که با یک نگاه به بسیاری از نقدهای ادبیات داستانی معاصر باید گفت بیشتر منتقدان ما بسیار بیشتر از اینکه به این معیارها توجه کنند، مدام ذهن‌شان متوجه عتاب و خطاب معیارهای عتیق شده، همان تخت سنگی پروکراستسی است و از این روست که ما امروزه روز کمتر با نقدی سالم و فنی و غیرمتعصبانه طرف هستیم که از باورهای جزم‌اندیشانه منتقدان ادبیات داستانی صدمه ندیده باشد.

این است که منتقد مدام در حال نصیحت و نسخه‌پیچی عقیدتی برای نویسنده است و تلاش دارد در یک متن احساسی خبط و خطاهای ایدئولوژیکی او را یادآور شود. به معنای دیگر در چنین نگرشی معیار نقد، نه بر مبنای معیارهای اصولی و پذیرفته شده خارج از باورهای منتقد که مبتنی بر جهان بینی و باورهای منحصر به اوست و از آنجا که هر فردی تخت سنگی و باورهای عتقیق شده جزمی پروکراستسی خودش را دارد، بنابراین ما هیچ‌گاه با یک نقد به قاعده و اصولی طرف نیستیم، بلکه با معیارهای فردی منتقد طرفیم که در این صورت به تعداد مخلوقات عالم می‌توان در مورد یک متن واحد

نظریه‌های متفاوت و ناهمگون داشت تا مخاطب در این میان پاک گیج و ویج بماند که بالاخره کدام نقد نقدی درست و سامان یافته است؟

مسلماً وقتی نقد به جای پایبندی به اصول متعارف نقد وصل باشد به سلایق بی‌در و پیکر شخصی، چنین آشفته‌بازاری می‌شود که ما امروزه روز در اینجا و آنجا شاهدش هستیم و نتیجه چنین آشفته‌بازاری هم این می‌شود که بسیاری از آدم‌های کوتولهٔ ادبی و معلوم‌الحال بتوانند راه را برای اغراض شخصی و یا دلنوازی‌ها هموار ببینند و این چنین که می‌بینیم سنگ هم رو سنگ بند نشود.

ایده‌های جزمی، غالباً بیش از هرچیز، از عرصه‌هایی ارتزاق می‌کنند که با اُسّ و اساس فکری جامعه در ارتباطند؛ و کیست که از تأثیرگذاری مقوله فرهنگی به طور اعم، و ادبیات داستانی، به طور اخص غافل باشد؟ ادبیات داستانی از آنجا که پیوند زیرساختی و غیرقابل تردیدی با جامعه بشری دارد، از این رو بیشتر مورد مهاجمه تنگ‌نظرانی همچون پروکراستس دیو بوده است؛ و این نیز به واقع یکی از آسیب‌های بسیار جدی ادبیات داستانی معاصر ماست، که مسئولین ذی‌ربط باید برایش فکر عاجلی کنند. چون، در غیر این صورت کافی است تعلل کنیم تا فرهنگ و باورهای سنتی ریشه‌دار قومی-مان، در مقابل آفتاب تجرد و یگانه‌نگری از بیخ و بن بخشکد. مقوله ادبیات داستانی، هرچند در نظر اول، مقوله‌ای متخیلانه به نظر می‌آید که از تار و پود اندیشه‌های حق یا ناحق نویسندگان‌شان پا گرفته‌اند، ولی از آنجا که بار هستی این نوع نگرش متخیلانه، صرفاً روی دوش باورهای احساسی‌اش پایه‌ریزی شده است، بنابراین بسیار ظریف و حساس و شکننده‌اند. حال بگیریم، به مثابه تلنگری به جام بلورین! از این رو، آنان که داعیه فرهنگی دارند، باید بدانند که جامی بلورین در دست دارند، و کسانی که نمی‌دانند با این عرصهٔ شکننده چگونه رفتار کنند، همان بهتر که هرچه زودتر، این وادی لغزنده و همواره مورد آسیب را، به اهلش واگذارند!

و از همین نظر، مدعیان نقد و نقادی به خصوص، باید به این امر وقوف کامل داشته باشند که با کوچک‌ترین بی‌احتیاطی غیرکارشناسانه، این جام بلورین ترک برمی‌دارد، و به هر روی، هرگز نمی‌توان با کفش‌های آهنینِ جزمی‌نگر، در میان این کثیر جام‌های بلورین راه رفت! و اگر آدمی، فقط کمی منصف و محتاط باشد، و ظرایف طبع اهل قلم را درک کند، حتم از این مهم غافل نمی‌ماند، حال چه برسد به این که کسانی بخواهند، باورهای جزمی تخت سنگی‌شان را به این عرصه حقنه کنند! و این حداقل ظرافت‌هایی

است که کارشناسان و منتقدان فرهنگی باید در نظر بگیرند، وگرنه آسیب جدی این دیده-پوشی ـ حالا سهوی و یا عمدی ـ بی‌گمان دامنگیر جامعه ادبی ما خواهد شد!

و دیگر این که باید بدانیم اگر معیارهای کارشناسان ما ـ حال با هر دیدگاه ـ این باشد که آن مسأله حتم باید هم سنگ معیارهای ما باشد وگرنه رد است، خب این که دیگر معنایش کارشناسی نمی‌شود! این نوعی بنایی است! و این توقع که ما شاغول به دست بایستیم و طول و عرض اثر را با الگوی تخت سنگی و غیرقابل انعطاف‌مان اندازه بگیریم، دیگر اسم‌اش کارشناسی نیست. ما باید بدانیم که اگر اثری جزمی آن طور که ما می‌خواهیم و از قبل تعیین شده و خوش‌قواره تدوین شود، دیگر این اسمش داستان نیست، یعنی آن اثری که لزوماً قرار است به عنوان یک اثر برتر کذای گزینش شده و توسط ما به جامعه ادبی معرفی شود، بلکه نوعی مانیفست ادبی شدهٔ ایدئولوژی زده است، که در یک متن مثلاً داستانی قرار یافته است! و به هر روی دیگر داستان نیست، چون داستان باید یک افت و خیزهای معقولی داشته باشد که از دل خودش جوشیده باشد؛ و در یک جایی، بالاخره یک نوآوری‌هایی داشته باشد. یک چیز شاخص و نیرومند، که لااقل، گامی به جلو قلمداد شود؛ و در حقیقت کارشناسان ما باید، به نحوی از انحا یک کارنو آیین و نوآور را گزینش کنند، وگرنه اگر اثری به صورتی قالبی و کلیشه‌ای به یک باوری چفت شده باشد، بگوییم فقط در حد همان باورهای جزمی ـ که همه از آن اطلاعی ضمنی دارند ـ که دیگر کار قابل توجهی نخواهد بود. چون اگر ما، به چنین اثر متوقعانه‌ای بربخوریم، که فقط معیارهای شناخته ما در آن لحاظ شده است، فقط می‌توانیم به نویسنده‌اش ـ آن هم در خفا ـ در گوشی بگوییم دست شما درد نکند! انصافاً که در این کار معیارهای عقیدتی ما را خوب پیاده کرده بودید! و نه این که بتوانیم آن اثر را، به عنوان اثر شاخص، به جامعه ادبی معرفی کنیم، چون لابد در آن پس و پشت‌ها یک کسانی، هِرهِر به گزینش ناصوابمان می‌خندند!

و سرانجام این که، اگر معیار، جزمی‌نگرانه باشد، توفیر نمی‌کند کار داستایوفسکی باشد یا تولستوی، نویسنده کذای قزوینی باشد یا نگارنده بندر دیلمی! چشم جزم کور است! دیوار سفتی باور که روبرومان باشد، طهارت آبی دریا را هم نمی‌بینیم! هرچه هست سیمان است! گناه نگرش منتقد، همواره آتش سوز دامان نویسنده است! چه در کشور ما، و چه در ینگه دنیا، و مثلاً در کشور موبلوندها! جزم جزم است. رد خور هم ندارد و عین تیر سمی می‌نشیند بر قلب اثر! یعنی قبول ندارید؟!

همین والسلام

نقد در جهان غرب[1]

● احمد سمیعی (گیلانی) *

بنا داشتیم که اینجا فقط نامهٔ فرهنگستان را معرفی کنم که اگر مورد تشویق قرار گرفته به چه اعتباری است. مقدمتاً اجازه می‌خواهم یک عرضی دربارهٔ نقد بکنم. مفهومی که ما از نقد داریم با مفهومی که الآن در غرب و به طور کلّی در جاهایی که ادبیات پیش رفته است و نقد تکامل پیدا کرده است، وجود دارد، تفاوت زیادی دارد. یعنی اصلاً چیز دیگری است. یعنی نقد در نظر منتقدین معاصر غیر از آن چیزی است که ما از آن الآن مراد می‌گیریم. آن چیزی که ما مراد می‌گیریم، در واقع یک نوع ویرایش است، نه نقد. ما سابقهٔ نقد داشتیم، سابقه‌ای بسیار درخشان. نقد درواقع همان چیزی است که ما قبلاً شرح می‌گفتیم. مثلاً شرح *مثنوی*. شرح که می‌گفتیم یا مثلاً *فصوص‌الحکم* را شرح می‌کردند؛ یعنی یک متنی، یک اثری که رموزی دارد، نکته‌هایی دارد، معانی‌ای دارد که در دسترس نیست، منتقد این را درواقع تفسیر می‌کند و در دسترس خوانندگان قرار می‌دهد.

یک مقاله‌ای اخیراً در مجلهٔ جهان کتاب خوانده‌ام، این نمونهٔ نقد است. تورگنیف این مقاله را نوشته است. مقایسه می‌کند *هملت* شکسپیر را با *دُن کیشوت* سروانتس. انسان این را می‌خواند می‌فهمد که نقد در جهان غرب به چه معنی‌ای گرفته شده است. به همان معنی که ما از شرح مراد می‌گیریم. یعنی فرض کنید یک شعری را شاعری می‌گوید، این دارای یک رموزی هست، کُدهایی هست که این کُدها شناخته نیست. کلید این رمزها، کلید این کُدها را منتقد به دست می‌دهد. با چه؟ با احاطه‌ای که دارد.

---

* سردبیر مجلهٔ نامهٔ فرهنگستان.

مثلاً فرض کنید اگر یک قطعه شعر از اخوان می‌خوانیم، این دارای یک کُدهایی است که ما کلید این کُدها را در دست نداریم؛ و اگر با این شعر آشنا نباشیم، با شعر نو، با شعر اخوان، با فضای شعری او، با دنیای او، با بینش او آشنایی نداشته باشیم، نمی‌توانیم کلید این رمزها را، به دست بدهیم. در جهان غرب منتقد کسی است که احاطه دارد. واقعاً انسان تعجب می‌کند که این اصلاً چگونه فرصت کرده است که این همه آثار را با نظر انتقادی بخواند، مثلاً شما آثار لوکاچ را که می‌خوانید، خوب حجمش خیلی کم است، اما در همین حجم اندک از فیلسوفان نام برده است، از آثار فلسفی نام برده است، از آثار ادبی نام برده است، از شعر و... یا مثلاً فرض کنید آقای دکتر معصومی وقتی دربارهٔ سهراب سپهری می‌نویسد، این نقد است. یعنی ما را با دنیای این شاعر آشنا می‌کند. آنهایی که با دنیایش غریبه هستند، با دنیای این شاعر آشنا می‌شوند. یا بعضی از آثار دشتی به نظر من تا حد زیادی به نقد نزدیک شده است.

بنابراین ما یک تصور دیگری از نقد داریم. نقد به معنی عیب‌جویی، به معنی دیدن عیب یک اثری. نه، این نقد نیست. نقد به این مفهوم در جهان غرب اصلاً نیست. این یک کار فیلولوژیک است. فیلولوژیست‌ها این کار را می‌کنند. مثلاً فرض کنید یک جا در متن تصحیح کرده‌اند، بدخوانی کرده است، می‌گوید اینجا این را این طوری بایستی می‌خواندی، این طوری خواندی. این چیزی که ما از آن مراد می‌گیریم، این است.

ولی نقد واقعاً یک مقام بسیار عالی‌تر و شامخ‌تری دارد. اصلاً بدون نقد می‌شود گفت که ادبیات مفهومی پیدا نمی‌کند. من نرفتم ولی برخی از کتاب‌های آموزشی را که نوشته‌اند دیده‌ام. مثلاً معلم وقتی دربارهٔ یک اثر داستانی یا شعر یا یک شاعر در یک محیط دانشگاهی صحبت می‌کند، هیچ از این چیزها نیست که مثلاً بگوید فلان تشبیه را گفته است، فلان صنعت را به خرج داده است، نه، چنین چیزهایی اصلاً نیست. یک چیز دیگری است. یعنی یک چیزهایی که دیگران در یک اثر نمی‌بینند. همان‌طوری که خوب شاعر یا نویسنده یک دنیای دیگری دارد. دنیایی که ما با آن غریبه هستیم. دنیایی که بی‌همتاست. یعنی نظیرش وجود ندارد. خوب با این دنیا آشنا شدن خیلی مشکل است. به حریم این دنیا نزدیک شدن خیلی مشکل است. فقط کسانی می‌توانند وارد این دنیا شوند ـ در شعر که اصلاً وارد نمی‌توان شد، می‌شود به حریم‌اش نزدیک شد ـ کسانی می‌توانند به حریم شعر نزدیک شوند که خیلی کوشش کرده باشند که سنخیّت با آن دنیا و با آن جهان پیدا کنند. اصلاً دنیایی که شاعر خلق کرده است،

دنیای دیگری است. دنیایی نیست که وجود دارد. یا ما آن را تجربه کردیم. دنیایی است که فقط شاعر آن را تجربه کرده است.

بنابراین من فکر می‌کنم ما بایستی نقد را به این معنی بگیریم و به این معنی توجه کنیم و به پیش ببریم. ما در نقد خیلی خیلی عقب هستیم. قرن‌های پیش خیلی از اینها جلوتر بودیم. وقتی که فرض کنید *شرح مثنوی* می‌کنند، این نیست که بگویند فلان کلمه معنی‌اش این است، فلان صنعت را به کار برده. نه، این نیست. مولانا یک تجربهٔ عرفانی دارد. این تجربهٔ عرفانی را ما چه طوری می‌خواهیم منتقل کنیم؟ او چگونه به ما منتقل کرده است؟ ما چگونه می‌توانیم نزدیک بشویم به آن دنیا که بتوانیم هضم بکنیم؟ بتوانیم وارد آن دنیا بشویم؟ بدون آنکه ما نظیر آن تجربه‌ها را داشته باشیم، نمی‌شود. می‌گوید که *قرآن* را آن‌قدر می‌خوانم که صدای پیغمبر را بشنوم و باز آن‌قدر می‌خوانم که صدای خدا را بشنوم. *قرآن* را نمی‌شود همین طوری خواند. بایستی در دنیای *قرآن* وارد شد. این که *قرآن* شرح دارد، تفسیر دارد، برای همین هست. برای اینکه آن دنیا برای ما ناشناخته است. ما بایستی آن دنیا را بشناسیم. نه تنها بشناسیم بلکه آن دنیا را تجربه کنیم. در آن دنیا باشیم، زندگی کنیم. بنابراین می‌بینید که نقد اصلاً چیز دیگری است. این کارهایی که ما می‌کنیم و معمولاً به عنوان نقد معرفی می‌کنیم، این کارهای فیلولوژیک است. درواقع ادبیات‌شناسی است. خوب این هم ارزش دارد، بی‌ارزش نیست.

پی‌نوشت

۱. نوشتار حاضر، متن سخنرانی جناب آقای احمد سمیعی (گیلانی) است که در پنجمین دورهٔ جشنوارهٔ نقد کتاب ایراد شده است.

نقد بینارشته‌ای

واکاوی تعامل ادبیات و فیلم در حوزه نقد ادبی

● احمد شاکری*

موضوع علم، غایت علم

علم نقد در گستره ادبیات داستانی ظرفیت‌های بسیاری را فراهم می‌آورد. نقد آغازگر مطالعات ادبی ناظر بر نظریه‌های ادبی است که هر یک بر پایه بنیان‌های ادراکی و فهم متن و شیوه و حوزه تحلیل، به آن می‌پردازند. با این وجود، هنر نقد، فراتر رفتن از دایره بسته علمی با موضوع خاص و بروز کارکردهای مطالعاتی متنوع بر اساس غایت نقد است.

تفکیک میان موضوع نقد ادبی با غایت آن، یکی از موضوعات مبنایی است که در عرصه نقد ادبی باید درباره آن تأمل کرد.

طرح هر مسئله و پاسخ گویی به آن، مستلزم شناسایی حوزه علمی مربوط به آن است. محقق به همراه هر مسئله با تعریفی که از علوم مختلف دارد، به روشی علمی برای پاسخ گویی به مسئله مورد نظر بر اساس رشته علمی خاص می‌پردازد. از سوی دیگر، تعریف صلب یا موسع از هر رشته علمی گویای محدوده‌های خلل‌ناپذیر آن رشته در طرح مسئله است. از این رو، حوزه مسائل بینارشته‌ای در این‌گونه موارد به صورت مستقل در هیچ یک از دو رشته، محلی برای طرح پیدا نمی‌کند.

---

* رمان‌نویس و منتقد ادبی.

عدم تمرکز منتقدان در حوزه‌های بینارشته‌ای عملاً به رکود طرح برخی مسائل دامن زده و از سوی هر یک از متولیان دو رشته مورد کم توجهی واقع شده است.

حوزه مطالعاتی سینما و ادبیات داستانی مصداقی از این مقوله کلی‌اند. که در این مقاله در صدد تبیین برخی از پیامدهای عدم طرح مسائل بینارشته‌ای سینما و ادبیات بوده، به برخی مسائل آن اشاره می‌کنیم.

تعریف نقد ادبی بر اساس موضوع یا غایت

نقد ادبی چگونه تعریف می‌شود؟ چه مسائلی در راستای این علم قرار می‌گیرد؟ به نظر می‌رسد با دقت در تعریف نقد ادبی و محور قرار دادن موضوع یا غایت در این تعریف، بتوان از نظر علمی جایگاهی برای نقدهای میان‌رشته‌ای در نقد ادبی قائل شد و محدوده این رشته را فراتر از آنچه عموماً تصور می‌شود تعریف کرد.

نقد ادبی در صدد فهم معنی، توضیح و تفسیر ادبیات و سنجش ارزش‌های ذاتی آن است.

به نظر می‌رسد در همین جمله کوتاه تلاش شده است تا تعریفی از نقد ادبی ارائه شود. تعریفی که در صدد تعیین موضوعی برای علم نقد ادبی است. چنانکه درعلم فیزیک، ماده و قوانین حاکم بر آن، موضوع کار فیزیکدان خواهد بود و روشن است که فیزیکدان با دیدگاه فلسفی درباره ماده یا تردیدهای راجع به وجود آن یا امور ماوراء نمی‌اندیشد و نیازمند به بررسی مفاهیم اخلاقی یا حقوقی در ارتباط انسان با ماده نیست.

اما امر در ادبیات داستانی و نقد ادبی به این وضوح نیست. زیرا نیاز محقق به فهم ادبیات، تفسیر آن و توجیه و ارزش گذاری آن، رویکردهای مختلفی را وارد حوزه نقد ادبی کرده است. بدیهی است گستردگی حوزه‌های مطالعاتی و تنوع موضوعات این رویکردها، آنها را در موضوع واحدی گرد نمی‌آورد. همان‌قدر که در رویکرد جامعه-شناختی به ادبیات، منتقد نیازمند به بررسی جامعه‌شناختی اثر ادبی است، در نقد روانکاوانه، حوزه تحقیق، امری درونی و روش‌های اثباتی آن متفاوت خواهد بود.

از این‌رو، منتقد به فراخور نیاز انتقادی خود، مسائل مورد نظر را در حوزه‌های مختلف علمی مورد تحقیق قرار داده، در نقد ادبی از آنها بهره می‌برد. منتقد رفتار شخصیت داستانی اش را در حوزه شخصی، روانی، اجتماعی، اعتقادی و یا عاطفی مورد تحلیل قرار می‌دهد. بنابر این نیازمند ورود به حوزه‌های مختلف علمی است. زمانی که منتقد بر نثر داستان متمرکز می‌شود یا نگارش و ویرایش آن را مورد توجه قرار می‌دهد، کاملاً

رویکردی متفاوت از زمانی که به نقد درونمایه داستان نشسته است دارد. هر دو این رویکردها در نقد ضروری بوده، حوزه‌های مطالعاتی مستقلی از یکدیگر ایجاد می‌کنند.

بنابر این، نقد از جمله علومی است که با غایت شان تعریف می‌شوند، نه با موضوعاتشان؛ و این غایت چیزی جز فهم، تفسیر و ارزش گذاری متن ادبی نیست. از این رو، نقد ادبی را باید مجموعه‌ای از علوم دانست که به کار منتقد آمده، او را در غرض ادراکی و تفسیری اش یاری می‌کند.

سینما و ادبیات

آیا منتقد ادبی به مطالعات سینمایی نیازمند است؟

زمانی که از غایت علم نقد سخن به میان رفت، به نمونه‌هایی اشاره شد که گویای پیوستگی میان ادبیات و علوم دیگر است. هنگامی که ادبیات با موضوعی گره می‌خورد و جهان داستانش را بر مبنای رویکردی خاص روایت می‌کند، منتقد نیازمند بازشناسی فرایندی است که نویسنده در حرکت خلاقه اش ایجاد کرده است. این پیوستگی‌ها در اغلب موارد جنبه مفهومی داشته به لایه‌های زیرین روایت توجه دارد.

پیوستگی سینما و ادبیات امری غیر قابل انکار است. این امر در شکل کامل خود، به اقتباس سینمایی می‌انجامد. اما ادبیات حتی اگر مورد اقتباس نیز قرار نگیرد، با اشتراکاتی که در ارائه تصویر از جهان داستان، شیوه‌های روایت، پرداخت، طرح، ژانر بندی و مراحل روایت طی می‌کند، با سینما مرتبط و همسنخ است. در حالی که سینما و ادبیات در طول همنشینی شان از یکدیگر وام گرفته‌اند و هم در حوزه نظر و هم در حوزه تجربه خلاقه بر قابلیت‌های یکدیگر افزوده‌اند، عملاً حوزه‌های انتقادی مشترکی ایجاد کرده‌اند. با این وجود، سطح تعامل این دو مقوله با یکدیگر بیش از حوزه نظر در حوزه عمل متوقف شده است.

در کشور ما سابقه کم رونق اقتباس سینمایی از آثار ادبی و حاشیه‌های پر رنگ تر از متن در این زمینه، عملاً فرایند اقتباس را تحت تأثیر سوء خود قرار داده است. از این رو، نه تنها در حیطه عمل، تجربیات متنوعی در این زمینه وجود ندارد و سینماگران درباره اقتباس سینمایی با احتیاط و بی‌میلی عمل می‌کنند، بلکه حوزه سینما و به خصوص ادبیات از دانش نظری تولید متن و تجربه عملی مهارت‌های نگارشی محروم مانده است. ادبیات از انتظاراتی که سینما از آن دارد، بی‌خبر است. روش‌های سینما را در

روایت به درستی نمی شناسد و به واسطه کم سن و سال بودن هنر هفتم نسبت به ادبیات داستانی تجربیات سینما را جدی نمی انگارد.

سینما و ادبیات هر دو تحت مقوله قالب‌های روایی قرار می‌گیرند. گرچه در شیوه-های روایت، ابزارها و حتی قصه ظرفیت‌ها و قابلیت‌های خاصی برای هر یک مفروض است. با این وجود، نزدیکی این دو قالب در روایت داستان آنها را به نحوی به یکدیگر نزدیک ساخته است که از هم تأثیرگرفته، الگوبرداری می‌کنند. فرایند اقتباس رویکردی است به ادبیات و سینما که این همنشینی به تعاملی میان‌رشته‌ای منجر می‌شود. انبوه آثاری که طی این فرایند تولید شده و گیشه‌های سینما را تسخیر کرده‌اند، گویای این مهم است. چنین مقوله‌ای رویکردهای جدیدی را در نقد ادبی فراهم آورده است. در این رویکرد، رمان و داستان مکتوب از چشم سینما و تصویر دیده می‌شود و قابلیت‌های تصویری آن سنجیده شده، رمان بر این اساس ارزش‌گذاری می‌شود. شاید پیش از آنکه هنر سینما متولد شود، وجود چنین رویکردی چندان جدی نبود. زیرا امکانات قالب‌های نمایشی دیگری چون نمایش، انتخاب‌های بسیار محدودی از میان رمان‌ها و داستان‌ها می‌توانست داشته باشد. اما با تولد سینما و پس از آن تلویزیون و حجم بالای رویکرد این دو قالب روایی برای تولید فیلم‌های داستانی عملاً توجه‌ها را به سمت ادبیات داستانی معطوف کرد.

البته چنین رویکرد انتقادی ابتدا برای نویسندگان سینما و تلویزیون که نیازمند قصه‌های مناسب برای روایت تصویری هستند اهمیت می‌یابد. از این رو ممکن است تصور شود چنین رویکردی جز از سوی فیلمنامه‌نویسان و منتقدانی که در صدد نسبت سنجی میان آثار سینمایی اقتباسی و اثر اقتباس شده از آن را دارند، برای دیگران چندان اهمیتی نداشته باشد، بلکه گمان می‌شود چنین رویکردی در نقد ادبیات داستانی اساساً اصالتی نداشته تنها هدفش انتخاب ماده خام مناسب برای سینما است. از جمله این دلایل که عملاً اهمیت رویکرد انتقادی به ادبیات از منظر اقتباس را تضعیف می‌کند، آن است که بسیاری از نویسندگان ادبیات داستانی سینمایی شدن آثارشان را غایت عمل نویسندگی نمی‌دانند، بلکه چنین تلقی می‌شود که رمان در بهترین حالتش ضعیف‌ترین ماده خام را برای سینما فراهم می‌کند. بنابراین مناسب بودن اثر داستانی برای اقتباس ارزشی برای رمان محسوب نمی شود. بنابر این نمی‌تواند به عنوان ملاک نقد و رویکرد منتقدانه مطرح شود.

چنین استدلالی در نگاه اولیه درست می‌نماید. زیرا قابلیت‌های داستان و رمان و شیوه و ابزارهای خاص او، نویسنده را در موقعیتی قرار می‌دهد که با نگاه داستان‌نویس به روایت شخصیت‌هایش بپردازد. ابزارهای خاص او گرچه برخی مزایای سینما را برای روایت ندارند. اما روان‌کاوی و درون نگری و دیگر شاخصه‌های خاص داستان را در اختیار نویسنده می‌گذارند. همچنین نویسنده به تناسب موضوع و ایده اولیه‌اش از ابزار مناسب استفاده می‌کند. بنابراین بها دادن به این انتظار که رمان هر چه بیشتر باید برای تصویری شدن آماده باشد، انتظار درستی از ادبیات نیست، و پافشاری بر آن، بخش عظیمی از ظرفیت‌های روایی داستان‌نویسی را از میان خواهد برد.

اگر چنین آثاری در معرفی رویکرد انتقادی اقتباسی به ادبیات ایجاد شود، طبیعی است که باید مقابل آن ایستاد. آن را محدود به برخی رمان‌ها نمود که در آنها موضوع و دیگر عناصر شکل‌دهنده رمان و انگیزه نویسنده همین هدف را دنبال می‌کرده است. یا در نهایت با جدی نگرفتن این رویکرد آن را تنها به اهالی تصویر و سینما سپرد و به نویسندگان داستان اطمینان داد که چنین رویکردی اساساً در صدد ارتقای ارزش‌های داستان‌نویسانه نیست.

سینمایی شدن چیزی بر ارزش یک رمان تمام عیار نمی‌افزاید و عدم قابلیت تصویری شدن چیزی از ارزش‌های رمانی که ابزار مناسبی برای روایت موضوع و شخصیت‌اش انتخاب کرده باشد، نمی‌کاهد. با این وجود به نظر می‌رسد حتی برای نویسندگانی که علاقه‌ای به سینمایی شدن آثارشان ندارند، رویکرد انتقادی مبتنی بر فرایند اقتباس جذابیت‌ها و برجستگی‌های غیرقابل توصیفی داشته باشد.

شاید بهتر باشد نویسنده داستانی که با روشهای فیلمنامه نویسی و نیازهای آن آشنایی ندارد، ابتدا این سؤال را از خود بپرسد که فیلمنامه نویس چگونه متن خود را شکل می‌دهد و به جهان چگونه نگاه می‌کند؟

هر داستان نویس علاقمندی که به اشتراک سینما و ادبیات در قصه معترف باشد نمی تواند از کنار این سؤالات به راحتی عبور کند و به پاسخ آن نیندیشد.

در حقیقت آنچه ادبیات به آن محتاج است حکم نهایی منتج از رویکرد انتقادی اقتباسی نیست. این کمترین بهره نویسنده خواهد بود که بداند کارش برای سینمایی شدن از قابلیت‌های لازم برخوردار است یا خیر. آنچه نویسنده با چنین رویکردی به آن دست پیدا می‌کند، مجموعه‌ای از روش‌هاست. روش‌هایی در تحلیل داستان، مراحل نگارش آن، بنای قصه و شکل دادن به آن.

نقد عملی‌ترین روش برای بازخوانی علوم نظری در حوزه سینما و ادبیات است. به نظر می‌رسد چنین تعاملی در حوزه سینما و ادبیات، انتظارات مشترکی را برای این دو قالب فراهم می‌آورد. با ارتباط طولی‌ای که این دو با یکدیگر برقرار می‌کنند در یک غرض مشترک خواهند بود. این همان مرحله‌ای است که نقد میان‌رشته‌ای کارکرد خود را نشان خواهد داد.

به نظر می‌رسد در کشور ما این مقوله تا کنون تنها از طرف عده قلیلی از اصحاب سینما آن هم تنها در مواردی که سینما از ادبیات اقتباس کرده است، به صورت ناقص طرح شده است. یعنی این نقد فرع بر ساخت و اقتباس حتمی سینما از ادبیات بوده است. در حالی که تجربه نشان داده است از هر هزار داستان و رمان تولید شده شاید تنها یکی و کمتر از آن فرصت سینمایی یا تلویزیونی شدن را داشته باشند. این بدان معنی است که انبوهی از تولیدات ادبیات داستانی از این رویکرد انتقادی بی بهره‌اند. بلکه با نگاهی کلی تر، ادبیات داستانی کشورمان در طول عمر خود نسبت به حوزه تصویری فاصله گرفته است.

بررسی واکنش نویسندگان نسبت به اقتباس، خود گویای این فاصله قابل توجه و ضرورت پرداخت به این مقوله است. در تمامی مواردی که می‌آید اقتباس او را به واکنش واداشته است. یعنی تنها غرضی که می‌توان از فرایند طول و دراز اقتباس از اثر داستانی مکتوب انتظار داشت.

رویکرد نقد مبتنی بر اقتباس که مرحله‌ای پیش از اقتباس سینمایی خواهد داشت، حتی اگر به اقتباس سینمایی منجر نشود خود، غایت مطلوبی برای داستان نویس خواهد بود. اما فقدان چنین رویکرد روشنی و عدم وجود پایگاه مناسب و تعریف شده عملاً موجب ناآشنایی با فرایند اقتباس می‌شود. نویسنده‌ای که در بختی در اقتباس نداشته به موجودی خسارت دیده تبدیل می‌شود و آنکه بخت یارش بوده و اثرش تصویری شده، در درک کامل تجربه‌اش نا توان می‌ماند و قادر به تکرار موفق آن نیست. او از آنکه اثرش انتخاب شده خشنود است، نه از دلایل این انتخاب.

واکنش نویسندگان

شاید نویسندگان را نتوان به واسطه تصور ناقص از فرایندی که در آن کارشان نقد شده، فهم و ارزش‌گذاری می‌شود، مورد سرزنش قرار داد. نویسندگی فرایندی است که در معمول‌ترین و بهترین راهبردهایش از ملکات نویسنده سرچشمه می‌گیرد. از این‌رو،

نویسنده نسبت به آنچه در خود می‌یابد، ناآگاه و نسبت به عوارض آن بی اطلاع است. همواره نقد ادبی‌ای که عمل نویسنده را هدف خود قرار داده است، عامل مؤثری در منطقی و متعادل کردن ذهنیت هنرمندان نسب به آثارشان دارد.

روشنگری منتقد، نویسنده را درباره مخلوق محبوبش به تحلیلی منطقی می‌رساند و انتظارات او را درباره آنچه سخت به آن وابسته است، افق واقع‌بینانه‌ای می‌بخشد.

تعامل ادبیات و سینما و آنچه موجبات بدفهمی‌ها و نگرانی‌ها را در این عرصه فراهم کرده است و عامل مؤثری در عدم شکل‌گیری تعامل کامل میان نویسندگان داستان و فیلمنامه شده است، به میزان قابل توجهی به واسطه فقدان نقد در این حوزه میان‌رشته‌ای است. به صورتی که اغلب چنین نقدهایی که بسیار اندک‌اند، تنها پس از تکمیل روند اقتباس شکل می‌گیرند و متولیان آنها نه از ادیبان و فیلمنامه‌نویسان، بلکه از کسانی‌اند که اطلاعات کافی از این دو عرصه ندارند. از سوی دیگر شکل نگرفتن جریان زنده و مستمری در این عرصه عملاً به پیش‌فرض‌های غلط و باورهای مشهور دامن زده است.

داستان‌نویسان درباره این تعامل که به شکل اقتباس ظهور می‌کند، چه می‌اندیشند؟ واکنش آنان به این مقوله چیست؟

در پاسخ، می‌توان به تقسیم بندی از نویسندگان با احتساب رفتارشان در مورد اقتباس اندیشید.

حقیقت آن است که امروزه مرزهای زیادی برای قضاوت درباره نویسندگان ادبیات وجود دارد: جایی که می‌روند، جایی که جایزه می‌گیرند، جاهایی که جایزه نمی‌گیرند، نوع مخاطبانشان، جایی که با آن مصاحبه می کنند، شمارگان کتابشان، چیزهایی که می نویسند یا نمی نویسند، ناشری که کارهایشان را چاپ می کند، جاهایی که داوری می کنند، جاهایی که از آنان حمایت می‌کند، لباس و سر و وضع و تفریحات و مصاحبه‌ها و... . نویسنده معمولاً چنین زندگی ای دارد.

اما نباید نگران مرزها بود. این مرزها نیستند که آدم‌ها و موضوعات‌شان را از هم جدا می‌کنند. تنها زمانی مرزها می‌توانند میان دو نفر فاصله ایجاد کنند که آنها به نقاط اشتراکشان ایمان نداشته باشند.

و بین نویسندگان، بلکه بین داستان‌نویسان و فیلمنامه‌نویسان، هنوز آن‌قدر نقاط اشتراک هست که حتی با کمال بی‌اعتمادی داستان‌شان را چون فرزندی به دیگری به

دایه‌گی بسپارند، و این بزرگترین ایثاری است که نویسنده‌ای درباره داستانش قادر به انجام آن است.

واقعیت آن است که در فضای ادبی کنونی، آنچه اغلب داستان‌نویسان به آن دل می بندند، خود داستان است. اغلب این گروه، به داستان‌شان دلخوشند، نه به نقدهای ستاینده یا خراشنده. درست مثل فرزندی که برای پدر و مادرش عزیز است. گمان می‌کند چیزی دارد که برای اوست و دنیا هر قدر هم که بی‌رحم باشد، قادر به ستاندن آن از او نیست، همان‌طور که قادر به بی اعتبار کردن آن در ذهن والدینش نخواهد بود. احتمالاً همین اندیشه است که داستان‌نویس را در مقابل آنچه برای نویسنده ناکامی تلقی می‌شود مقاوم ساخته، چیزی از جنس آینده و بقا برای او می‌سازد. از عامه‌پسند نویس‌ترین نویسندگان که با وجود شمارگان چند ده هزاری کتاب‌هایشان در هیچ جشنواره‌ای برگزیده نمی شوند تا برندگان جشنواره‌هایی که کتاب‌هایشان به چاپ دوم نمی‌رسد و بالاخره نویسندگانی که نه مخاطب را دریافته‌اند و نه به افتخاری نایل شده-اند، همه به کودکان خود که زاییده تخیل‌شان‌اند دل بسته‌اند. چیزی مانع از آن نیست که نویسنده‌ای با شمارگان پانصد جلد، دست به تجربه ده باره خود برای خلق چندمین کارش بزند و همچنان آن را دوست داشته باشد.

پس بیراه نیست که نویسنده داستان، نگران تقسیم بندی همانندان خود در رابطه با اقتباس باشد. چرا که اقتباس یعنی کودکی را از آغوش مادرش بیرون آوری و او را برای همیشه به نام خود کنی. این یعنی خواستن تمامی هستی نویسنده‌ای که شهرت، ثروت و زندگی اش را به پای اثرش ریخته است.

شاید گمان شود چنین تصویری از داستان‌نویسان چندان واقعی هم نیست. یا در نمونه‌ای، داستان‌نویسی تنها برای پول از خیر داستانش گذشته، آن را همانند کودک سر راهی‌ای به دست دیگری سپرد. پاسخ‌هایی از این دست، دقیقاً همان چیزی است که به آن نیازمندیم. تا دریابیم گرچه نویسندگان با مقوله اقتباس برخوردی به ظاهر متفاوت دارند. اما ریشه این واکنش‌ها در یک اصل نهفته است. اصلی که رسیدن به آن نیازمند کنکاش در روانشناسی نویسنده و شناسایی آن است.

نیازی به تأکید نیست که در این نوشته، هر گاه نامی از نویسنده برده می‌شود، داستان‌نویس اراده شده است. گرچه بررسی روند اقتباس سینمایی از آثار روایی دیگر مانند نمایشنامه، خاطره و تاریخ قابل بررسی است. چه رسد به آنکه برخی از نظریه-پردازان اقتباس، اساساً سینما را در تمامی حالاتش نوعی فرایند اقتباسی ارزیابی می‌کنند.

نویسنده نخست: او محتاط است. فکر همه چیز را کرده است. احتمالاً پیش از داستان‌نویسی مدتی فیلمنامه نویس بوده است. شاید هم اساساً به این دلیل که گمان می‌کرده سینما نمی تواند قالب مناسبی برای تمامی حرف‌هایش باشد به داستان رو آورده است. او از جمله کسانی است که در طول فیلمنامه‌نویسی – همانند تمامی فیلمنامه‌نویسان ـ بسیاری از فیلمنامه‌هایش هیچ‌گاه تبدیل به فیلم نشده‌اند. از این رو بهتر می‌داند با نگارش داستان روی شانس چاپ آثارش حساب کند. با این وجود، او همواره داستان را پلی به سوی هنر شگفت‌انگیز سینما می‌دانسته است. او در هنگام نگارش داستان، آن را برای تبدیل شدن به فیلمنامه می‌نویسد. به همین دلیل رویکردهای خاص و موضوعات ویژه ادبیات داستانی را از دست می‌دهد.

با این وجود، او نویسنده‌ای است که احتمالاً از شیوه‌های روایت و مراحل آن در نگارش فیلمنامه درس‌هایی آموخته است و داستان نویسی برایش ترکیبی از مهارت‌های فیلمنامه‌نویسی و داستان‌نویسی است.

نویسنده دوم: او از اطمینان به نفس بالایی برخوردار است. همین امر هم موجب شده است دست رد به سینه هر پیشنهادی درباره اقتباس از اثرش بزند. او خود تصمیم گرفته داستانش را به فیلمنامه تبدیل کند. او در مقابل اطمینانی که به خود دارد، نسبت به فیلمنامه‌نویسان مشکوک است. آنها را موجوداتی می‌داند که احتمالاً جز نابود کردن ارزش‌های یک داستان کار دیگری ندارند. با این وجود، چنین اطمینان به نفسی او را از آنچه فیلمنامه بدان محتاج است، بی‌نیاز نمی‌سازد، بلکه تنها آن را به تأخیر می‌اندازد.

نویسنده سوم: او خشمگین است. چون قصه یکی دو تا از داستان‌هایش را در فیلمی دیده است و تمام تلاشش برای اثبات سرقت فیلم از داستانش به جایی نرسیده است. به همین دلیل حاضر نیست به هیچ قیمتی داستانش را به فیلمنامه‌نویسی واگذار کند. ضمن آنکه خودش هم مهارت و اطمینان به نفس کافی را در چنین تبدیلی ندارد.

بیش از دانسته‌هایش، از چیزی که نمی‌داند خشمگین است. تصور این نویسنده بر آن است که فیلمنامه‌نویسان کاری جز ربودن قصه‌های داستان‌های چاپ شده ندارند. مراحل نگارش فیلمنامه و ارزش‌های ذاتی هر مرحله برای این نویسنده یکسان است. بنابر این تشابه داستان خود و فیلمنامه در چند شخصیت و یک موقعیت را یک سرقت تمام عیار سینمایی می‌داند.

آشنایی با حوزه سینما و صدها فیلمی که هر ساله در آن تولید می‌شود، به این نویسنده خواهد آموخت که بیش از آنکه نویسنده فیلمنامه یا داستان صاحب ایده جذابی باشد، در طرح و پرداخت جزئیات به تفاوت خود با دیگر نویسندگان می‌اندیشد.

نویسنده چهارم: او سرخورده است. پس از آنکه داستانش در یکی دو جشنواره برگزیده شده است و در دهان مردم افتاده است، تهیه‌کننده‌ای به سراغش آمده و حق اقتباس داستان را از او خریده است. اما پول حق رایت هیچ‌گاه او را خوشحال نکرده است. فیلمنامه نیم‌بند اقتباسی اش هیچ گاه ساخته نشده و برای همیشه آرشیو شده است. نویسنده احساس می‌کند با غرورش بازی شده است و زمان مصرف داستانش به سرآمده است. اکنون گویا تهیه‌کننده علاقه اولیه را به داستان او ندارد و به فکر تولیدات دیگری افتاده است.

گمان برخی نویسنده‌ها بر آن است که همانند حوزه داستان نویسی، فیلمنامه نیز در حرکت خود ناگزیر به مقصد ـ تولید فیلم ـ منجر می‌شود. بخشی از این انتظار به عدم اگاهی از حوزه ترکیبی تولید باز می‌گردد؛ و بخشی دیگر، معلول نا آشنایی نویسندگان با بُعد تصویری و عینی داستان است. زیرا گمان می‌شود، هر صحنه‌ای که پس از خواندن به تصویری ذهنی تبدیل می‌شود، ماده خامی برای تصویر عینی است.

نویسنده پنجم: او مقروض است. مهلت پرداخت وام مسکن و اتومبیل و شهریه مدرسه فرزندش عقب افتاده است. اقتباس برای او یک فرع است. اعتقاد راسخی به اقتباس ندارد. اما شنیده است که حق اقتباس با حق‌التحریر چند چاپ برابری می کند. به همین دلیل به دنبال جایی است که داستانش را بخرند. هرجایی می خواهد باشد. هرکسی می خواهد باشد.

نویسنده ششم: او منتظر جهانی شدن است. دچار توهم نویسندگی است. خودش را جای آکوتاگاوا و رولینگ و تالکین تصور می کند. برای جهانی شدن داستانش به سینما دل بسته است. ایمان دارد اگر در کشوری دیگر نوشته بود تا به حال کارهایش بارها مورد اقتباس قرار می گرفت. با این که با تلاش‌های زیاد موفق به قانع کردن تهیه-کننده‌ای برای خرید رمانش نشده است، اما هنوز فکر می کند شاهکارش بهترین اثر اقتباسی سال‌های اخیر خواهد شد. او همچنان امیدوار خواهد ماند.

نویسنده هفتم: او بدبین است. معتقد است داستان نویس بالاتر از فیلمنامه‌نویس است. از تلویزیون به خاطر فیلم‌های ساده لوحانه اش گله مند است و نرفتن به سینما را نشانه روشن فکری می داند. در ذهن او هیچ هنر روایی‌ای با رمان برابری نمی کند. در

نگاه او رمان‌نویسان بزرگ همانند کوهنوردانی هستند که بر بالای قله ای نشسته‌اند و به فیلمنامه‌نویسان که در دامنه کوه تقلا می‌کنند لبخند می‌زنند. او آن‌قدر به این مهم معتقد است که مخالفت هیچ گروهی نظرش را عوض نخواهد کرد. او به خود آموخته که داستان‌نویس باید مورد درخواست واقع شود. البته او هیچ‌گاه مورد درخواست نخواهد بود.

نویسنده هشتم: او خوشبخت است. خودش این گمان را دارد. چندی قبل داستانش به فیلم تبدیل شده است؛ و آمدن نامش در تیتراژ او را ارضا کرده است. گرچه فیلمنامه-نویس، خط داستانی را تغییر داده و به داستان شکل جدیدی بخشیده. اما نویسنده راضی است. چون هم به حق اقتباسش رسیده است و هم داستانش به فیلم تبدیل شده است. او گمان می کند از دری گذشته است که صدها داستان‌نویس چشم به گشوده شدن آن داشته‌اند. او نقدهای تند منتقدان فیلم را متوجه فیلمنامه‌نویس و اقتباس کننده می‌داند. امر اقتباس فرصتی برای او و تهدیدی برای فیلمنامه‌نویس است که ارزش‌های داستانی او را نادیده انگاشته است.

نویسنده نهم: او غافلگیر شده است. سال‌ها پیش دوست تهیه‌کننده‌ای به داستانش ابراز علاقه کرده است و حق اقتباس مختصری به او داده است. اکنون پس از چند سال، برنامه چند قسمتی ساخته شده از داستانش را در تلویزیون دیده است. فروش کتابش چند برابر شده است. ناشر، شمارگان زیادی از کتابش را پیش خرید کرده است. همه مخاطبان به دنبال داستان او هستند. اما از داستانش چیزی را می‌خواهند که فیلم به آنها نشان داده است. آنها به دنبال داستان او نیستند. می‌خواهند کتابی داشته باشند که با خواندنش به یاد فیلم بیفتند. برای او هنوز تفاوت جمعی‌نویسی و هنر فردی روشن نشده است. او از فیلم انتظار دارد تنها داستان او را روایت کند؛ و انتظار دارد مخاطبان داستان و رمان هر دو یک چیز را در این دو قالب جستجو کنند.

نویسنده دهم: این یکی، من یا شما هستیم. اگر دوست ندارید در هیچ یک از نُه قسمت قبل قرار داده شوید، می‌توانید دست به کار شوید و طرحی دیگر بریزید که زندگی را مطابق خواسته شما پیش برد. می‌توانید به شهرت، ثروت یا نفوذ برسید. می-توانید قید همه اینها را بزنید یا از این بازی معمای مارپیچ خارج شوید.

نقد میان رشته‌ای، ظرفیت‌های نهفته دو قالبی را که عمیقاً به هم وابسته‌اند، آشکار می‌کند؛ و این اجازه را به نویسنده هر یک از دو قالب می‌دهد تا با مقیاسی همگون، به مقایسه خود با دیگر قالب‌های روایی بپردازد و ارزش‌های بالقوه و بالفعل خود را بشناسد. اگر ندانیم نویسنده در امر اقتباس با چه فرایندی روبروست و واکنش عاطفی او

نسبت به اثری که قطعاً بـا احساسـاتش نوشـته مـی شـود چیسـت، نمـی‌تـوانیم رفتـار نویسندگان و فیلمنامه‌نویسان را تحلیل و ارزش‌گذاری کنیم. نخواهیم توانست حوزه نقد را به شکلی عملی برای اصلاح چنین تعامل فعال سازیم. زیرا نویسندگان اغلب از آنچـه واقعاً بدان وابسته‌اند کمتر می‌گویند. علاقه نویسنده به متن خلاقه خود، از پنهـان‌تـرین امور و تأثیرگذارترین آنها در رابطه اش با دیگران اسـت. همچنـین اهـرم‌هـای کنتـرل اجتماعی این فرایند ـ که می‌تواند برای هر دو قالب مفید باشد ـ از دست خواهد رفت و نوعی ناهنجاری در نتیجه در حوزه ادبیات رخ خواهد داد.

آنچه در پی می‌آید تلاشی است برای شناختن بنیان‌های نقد بینارشـته‌ای و تعـاملی که می‌توان در حوزه بینارشته‌ای ادبیات داستانی و سینما تصور کرد.

چسب یا قیچی؟

اگر سؤال کنند، نویسنده همواره بـا چـه ابـزاری شـناخته مـی شـود، احتمـالاً قلـم نخستین گزینه خواهد بود. اما من هر کدام از نویسـندگان داسـتان و فیلمنامـه را بـا دو ابزار متفاوت تصور می کنم. نویسنده داستان در نظر من همیشه با یـک قـوطی چسـب کنار اثرش ایستاده است و نویسنده فیلمنامه همواره قیچی تیزی در دست گرفته است.

فرض کنید داستان نویس و فیلمنامه‌نویسی هر یک تصـمیم دارنـد از اثـر دیگـری اقتباس کنند.

داستان نویس برای اقتباس ادبی از فیلمنامه با متنی روبرو است که چارچوب زمانی سینما آن را سخت منضبط ساخته است. نویسنده داستان آستین‌ها را بالا می زنـد و بـر آن می افزاید. آنچه دلایل او برای این تغییراست، از این قبیل خواهد بود:

- فیلمنامه برای تولید نوشته شده، ولی داستان قـالبی بـرای خوانـدن اسـت. پـس داستان هنری بسیط و فردی، و فیلمنامه، هنری مرکب و جمعی است. به همـین دلیل باید بسیاری از آنچه پس از تولید به فیلمنامـه اضـافه مـی‌شـود، در تبـدیل فیلمنامه به داستان نیز به آن افزوده شود.
- داستان محدود به تصاویر عینی نیست؛ و همین کافی است تا نویسنده در روایـت داستانش از درون‌نگری شخصیت‌ها نیز استفاده کند.
- نویسنده داستان این امکـان را دارد تـا بـه عنـوان راوی، حضـور پررنـگ‌تـری از فیلمنامه‌نویس در اثرش داشته باشد. جهان داستانش را تفسیر کند یا نتیجه‌گیری نماید. پس از کنار این ابزار نیز با بی تفاوتی نخواهد گذشت.

- لحظه‌ها در داستان بازگشت‌پذیرند و این امر، امکانی را در اختیار داستان‌نویس قرار می‌دهد تا لزوماً خط سیر زمانی و روایی واحدی را در داستانش دنبال نکند. بازگشت به گذشته‌ها و تغییر راوی نتیجه این امکانند. این در حالی است که اصلی‌ترین نگرانی فیلمنامه‌نویس این است: زمانی که بر بیننده گذشت، بازگشت پذیر نیست!

قطعاً اینها توجیهات فنی داستان‌نویسانه برای توضیح روند داستانی شدن یک فیلمنامه است. اما به گمانم هنوز مهم‌ترین نکته را در این‌باره نگفته‌ایم. نویسندگی در کشور ما بیش از آنکه تابع قواعد نظری قالب روایی باشد، متأثر از شرایط حاکم بر آن قالب است. "می نویسیم تا زمانی که بتوانیم بنویسیم." چه آن‌کس که داستانش را در پنج صفحه به پایان می برد و چه آنکس که بعد از نوشتن ششصد صفحه کارش را تمام می‌کند، هر دو بر باور نوشتن داستان‌اند. این امر در رمان ممکن است بعد از نوشتن صدها صفحه همچنان در نویسنده زنده باشد. نتیجه این تلقی ورود نوعی تصور نامحدود درباره داستان است. چنانکه اگر نویسنده‌ای داستانش را در پنج صفحه به پایان نبرد، همچنان بر آن می‌افزاید و اگر در قالب داستان بلند نیز کارش را تمام شده نیابد، باز به آن خواهد افزود و در قالب رمان نیز خود را رها از هر تعریف محدودکننده‌ای خواهد یافت.

حقیقت آن است که قالب رمان، نویسنده را گشاده دست می‌سازد. آن دغدغه رسیدن به دقیقه نود را در یک بازی نفس‌گیر از یاد نویسنده می‌برد؛ و این خصلتی برای نویسنده جماعت به بار آورده است که می‌توان آن را در زیاده گویی خلاصه کرد.

شاید این دلایل کافی باشد تا داستان‌نویس به خود حق بدهد فیلمنامه را فربه و فربه‌تر کند. نویسنده داستان در تمامی این حالات قوطی چسبش را کنارش خواهد داشت. نویسنده داستان کاری جز افزودن بر فیلمنامه نخواهد داشت. زیرا نمایشی بودن فیلمنامه ضرری برای داستان شدن آن تلقی نمی شود.

ممکن است گفته شود چنین تصوری درباره داستان‌ها صادق نیست. یا ممکن است گفته شود فیلمنامه نویس جماعت نیز دچار زیاده گویی یا حتی بیهوده‌گویی‌اند.

به یاد دارم زمانی نه چندان دور جلسه‌ای با حضور نویسندگان داستان و صاحبنظران فیلمنامه برگزار شد، اما مباحثه علمی به دفاع غیر قابل پیش بینی هر یک از طرفین از خود و حمله متقابل به طرف دیگر شد. اجازه دهید پیش از آنکه علم‌های نبرد میان این میدان افراشته شود، روی دیگر سکه را نیز ببینیم.

فیلمنامه نویس برای اقتباس از داستان چه خواهد کرد؟

با یک حساب سر انگشتی معلوم خواهد شد که جریان اقتباس از داستان برای فیلمنامه همواره بسیار پیشتازتر از جریان اقتباس از فیلم برای داستان بوده است. البته مقایسه این دو رویکرد اقتباسی در اینجا به معنی تلاش ما برای یافتن دلایل رونق یا ناکامی این دو نیست، بلکه در پی واکاوی علت‌هایی هستیم که خواه ناخواه ورودمان را به حوزه میان رشته‌ای تحت تأثیر قرار خواهد داد. بنیان نهادن نقد میان‌رشته‌ای نیازمند شناسایی هر یک از طرفین و تعاملی است که این دو با هم داشته‌اند. بدیهی است یکی از اساسی ترین مشکلات پیش رو، برقراری ارتباط با اهالی داستان یا سینمایی است که چندان به طرف مقابل اعتماد نداشته یا اشتراکات چندانی بین خود و طرف مقابل قائل نیستند.

اما برای روشن شدن این امر که رویکرد کم رونق اقتباس از آثار سینمایی لزوماً دلایل ادبی ندارد، به دلایل این امر می پردازیم:

چرا اقتباس معکوس ـ اقتباس ادبی از آثار سینمایی ـ رونق چندانی ندارد؟

- بیش از هشتاد درصد برگزیدگان اسکار نتیجه اقتباس سینمایی از آثار ادبی‌اند؛ و قریب به همین میزان از فیلمهای ساخته شده در دنیا وامدار ادبیات‌اند. البته این وامداری در مراتب مختلفی است. از ایده اولیه تا طرح و جزئیات پرداخت شخصیت؛ و طبیعی است که اقتباس ادبی از اثری سینمایی که خود اقتباسی است، امر معقولی نیست.
- لذت دیدن آنچه خوانده می‌شود، بیش از لذت خواندن چیزی است که دیده شده است. سهولت در درک خود عامل انکارناپذیری در این لذت محسوب می شود.
- سینما با نوع روایت خود همواره مخاطبان بیشتر و متنوع‌تری داشته است. به‌همین دلیل افزایش مخاطب در رویکرد اقتباس سینمایی از آثار ادبی توجیه‌پذیر است در حالی که عکس این امر عملاً با کاهش مخاطب همراه خواهد بود.
- نمونه سینمایی اثری ادبی از زبانی عام‌تر در ارتباط با خواننده استفاده می‌کند. در حالی که اقتباس ادبی از آثار سینمایی با محدودیت ابزار زبانی بیان، مخاطب خود را محدود خواهد کرد.

- تطبیق تصویر ذهنی و شخصی خواننده داستان با جهان عینی سینما به سادگی صورت می‌پذیرد. در حالی که جهان عینی سینما عملاً تصویرسازی ذهنی داستان برساخته از آن را دشوار می سازد. تسلط سینما بر اثر ادبی ای که با همان داستان نوشته شده باشد غیر قابل انکار است.
- انگیزه‌های تجاری در سینما بسیار پررنگ‌تر از داستان است. سینما برای نویسنده داستان انگیزه مالی مهیجی ایجاد می‌کند که چندین برابر حق‌التحریر نویسندگی است. این درحالی است که ادبیات برای سینما چندان وسوسه‌انگیز نیست؛ و عملاً به واسطه فقیر بودن و غیرتجاری بودن ادبیات در مقایسه با سینما عملاً خرید حق اقتباس یک اثر سینمایی برای تبدیل به داستان غیرعملی است.

بسیاری از پژوهش‌های سینمایی که موضوع خود را اقتباس سینمایی از آثار ادبی قرار داده‌اند، رویکرد معکوس اقتباس از سینما برای ادبیات را عملاً طرح نساخته‌اند. دلیل این امر چیست؟

شاید کم رونقی این جریان، عملاً آن را از رده سؤال‌های پژوهشی ادبی خارج ساخته است. این درحالی است که مهم‌ترین دلیل برای اقتباس سینما از ادبیات، خواهرخواندگی این دو و تناسب داستان‌گویانه‌شان گفته می‌شود. پس چگونه است که در طول تاریخ ادبیات و سینما، ادبیات به مرجع و منبع الهام تبدیل شده است. در حالی که سینما نتوانسته است به همین میزان زاینده ادبیات باشد؟ پاسخ هر چه که باشد دقیقاً به دو سوی این جریان مربوط است. یعنی به همان دلیل سینما وامدار ادبیات است که ادبیات نیازمند سینما نبوده است.

البته مقایسه این دو رویکرد اقتباسی در اینجا به معنی تلاش ما برای یافتن دلایل رونق یا ناکامی این دو نیست، بلکه درک موقعیتی است که فیلمنامه‌نویس و داستان‌نویس در رفتار هنری شان به آن محتاجند؛ و موانعی که آنان را محدود می‌کند. احتیاج و منع جوهره زندگی در دنیای مادی است و هنر نیز از آن مبرا نیست. این دو عنصر محرک و جهت‌دهنده نویسنده داستان و فیلم‌نامه‌اند. از این‌رو، تحلیل کیفیت نسبت میان این دو طیف از نویسندگان، بدون توجه به این دو عنصر ممکن نیست.

در بررسی علت‌های ضعف جریان اقتباس معکوس، سه رویکرد قابل بررسی است: سابقه تاریخی، ابزارها و لوازم ادبی و دلایل تجاری.

فیلمنامه نویس برای اقتباس از داستان چه خواهد کرد؟

مهم‌ترین صفت برای فیلمنامه‌نویسی که می‌خواهد از اثر ادبی اقتباس کند، شجاعت در دور ریختن است. در حقیقت شجاعتی که فیلمنامه‌نویس در دور ریختن بخش‌های داستان صرف می‌کند، بیش از شجاعتی است که او را به سوی اقتباس از داستان می‌کشاند.

اصلی عریان، تکان‌دهنده و البته انکارناپذیر و مستدل درباره اقتباس سینمایی از آثار ادبی وجود دارد." بهترین و فنی‌ترین داستان‌ها، بدترین آنها برای اقتباس‌اند."

به عبارت دیگر، به هر میزان که به سمت یک داستان پیش می‌رویم، عناصر داستانی که می‌توان از آن به درون‌نگری، شخصی شدن و پرداخت‌های ذهنی شخصیت یاد کرد، بیشتر خواهد شد. چیزی که عملاً مخالف با نمایشی شدن است.

به همین دلیل، فیلمنامه نویس در اقتباس خود از داستان، اولین اصل خود را حذف کردن، و اصل دوم خود را اقتباس قرار می‌دهد.

این البته امری است که به مذاق داستان‌نویسان خوش نمی‌آید. زیرا داستان‌نویس آموخته است که با داستان خود یگانه شود و داستان نیز با او یگانه گردد. این همانی داستان با شخصیت نویسنده، نقد شخصی او را بر داستانش از ارکان نویسندگی قرار می‌دهد. چیزی که در داستان‌نویسی به آن "تجربه شخصی" گفته می‌شود. در حالی که سینما نوعی تجربه جمعی است.

چرا رشته‌های ورزشی انفرادی در کشور ما جایگاه جهانی متعددی کسب می‌کنند و رشته‌های جمعی در تناسب، ناکام‌اند؟

مثال داستان با سینما هم مثال ورزش انفرادی با ورزش جمعی است. در تجربه شخصی، نویسنده داستان مالک تمام عیار جهان داستانش است. چیزی قدرت متوقف کردن او را ندارد. و هیچ سلیقه‌ای، خود را بر نویسنده تحمیل نمی‌کند. اما در سینما، و حتی فیلمنامه، از ایده تا فیلمنامه، مسیری طی می‌شود که سلایق متعددی در آن دخیل است. بنابراین کسی در سینما ـ به جز موارد خاص ـ سهمی بیش از خود نمی‌خواهد.

یکی از موانع اقتباس همین سهم‌خواهی‌های داستان‌نویسانه از سینما است. امری که از ذهنیت داستان‌نویسانه برمی‌خیزد؛ و اگر این ذهنیت یا قواعد سینما آشنا شود، سهم داستان را هر چند اندک در سینما می‌پذیرد.

فیلمنامه نویس چگونه داستان مورد نظر خود را انتخاب می‌کند؟

همواره فیلمنامه از جایی آغاز می‌شود. همان‌طور که داستان نیز نقطه آغاز و انجامی دارد. با این وجود، آغاز داستان با آغاز روند نگارش داستان همواره برابر نیست. آنچه در فیلمنامه و داستان مکتوب دیده می‌شود، نتیجه فرایندی است که در ذهن نویسنده شکل گرفته است. اما این نتیجه گویای ترتیبی مقارن با آنچه در ذهن نویسنده شکل می‌گیرد نیست. چه بسا نویسنده‌ای آغاز داستانش را در پایان نگارش خلق می‌کند؛ و چه بسا حرکت ذهنی نویسنده در حین نگارش متن روایی بارها دچار چرخش‌های عمیق می‌شود. اما آنچه خواننده داستان و بیننده فیلمنامه به آن متوجه است محصولی است که از چگونگی تشکیل آن بی اطلاع است. از این‌رو، صحبت از روند نگارش و انتخاب-هایی که در آن صورت می‌گیرد، در مقوله اقتباس، از تمرکز بر نتیجه بسیار مهمتر خواهد بود.

قطعاً نویسنده به عنوان عقل فعال در جهان داستانش عمل می‌کند و به همین دلیل انتخاب‌های او در نخستین مرحله نگارش فیلمنامه تا تکمیل جهان روایی آن منوط و وابسته به اوست. با این حال روی دیگر سکه انتخاب هم دیدنی است. چرا که نویسنده بیش از آنکه ایده یا داستان یا موضوع یا دیگر عناصر فیلمنامه‌اش را از جهان خارج یا جهان وهم انتخاب کند، خود به وسیله آنها انتخاب شده است!

در مقدمه باید اصل مشترک دیگری را در داستان‌نویسی و فیلمنامه‌نویسی مورد توجه قرار داد و آن شخصی بودن جهان روایی است. این جمله از مسلمات داستان و فیلمنامه نویسی است که نویسنده از هر که و هر چه بگوید از خود گفته است. زیرا جهان روایی یا مخلوق تام و تمام ذهنی نویسنده است و یا آنکه ذهن راوی به عنوان واسطه با جهان واقع، گویای مرتبه و نوع ادراک واسط (نویسنده) از جهان است. اما بدیهی است که پیوند نویسنده با جهان داستان شبیه به آینه نیست، بلکه پیوستگی و یگانگی نویسنده با جهان داستان او را در رابطه‌ای منطقی و عاطفی با جهان داستانی-اش قرار می‌دهد. براساس همین قاعده و اقرار به آن است که به نویسندگان توصیه می‌شود از تجربیات خود بنویسند و اگر چیزی به تجربه آنها نیامده است، درصدد ایجاد آن تجربه باشند. در حقیقت آنچه به انتخاب نویسنده داستان و فیلمنامه درمی‌آید، پاسخ‌های نیازهای فطری و شخصی اوست. رابطه نویسنده با سوژه‌اش همانند رابطه آهن‌ربا و آهن است. با این تفاوت که به سختی می‌توان گفت آیا نویسنده نقش آهن‌ربا را دارد یا چنین نقشی از آن سوژه است. آنچه در ارتباط میان آن دو (نویسنده و سوژه

به معنای عام) اتفاق می‌افتد، نوعی جذبه است که می‌توان آن را به هر یک از دو طرف نسبت داد.

چرا هیچ دو داستانی با یکدیگر برابر نیستند؟

پاسخ این سؤال را در دو امر باید جستجو کرد.

از سوی نویسنده باید گفت چون هیچ دو نویسنده‌ای شخصیت برابری با هم ندارند. همه آنچه شخصیت یک نویسنده را می‌سازد، تفاوت آشکاری با نویسنده دیگر دارد.

از سوی دیگر آنچه به درک دو نویسنده درآمده نیز با یکدیگر برابر نیست. حتی در یک زمان و در یک مکان، سوژه‌ای که به نظر واحد می‌آید، دو جلوه مختلف برای نویسنده دارد. زیرا سوژه نیز همانند نویسنده دارای مراتب، اعماق و معانی ضمنی متعدد است.

در مقوله اقتباس نیز داستان در درجه نخست همانند آن سوژه است. اعتقاد به شخصی بودن داستان، به عنوان اصل اولی روایت، موجب می‌شود انتظار اقتباس کامل از یک اثر داستانی بی‌معنی و غیرفنی باشد. اقتباس کامل از یک اثر ادبی برای سینما انکار روشنی از اصل شخصی بودن تجربه هنری است، بلکه به این معنی است که سینماگر امر غیرتجربی خود را به روایت نشسته است.

حال، به هر میزان، روایت شخصی شود، تفاوت میان دو راوی از یک سوژه به ظاهر واحد آشکارتر می‌شود، و به همان میزان اقتباس بیشتر رنگ می‌بازد. دیگر اصل اولی در اقتباس سرسپردگی فیلمنامه‌نویس در مقابل داستان نیست، بلکه میزان ارتباط شخصی نویسنده ـ که ممکن است دلایل بسیار شخصی و حتی سلیقه‌گی داشته باشد ـ با متن و عناصر آن است.

البته ضوابط داستان نویسانه و فیلمنامه نویسی قطعاً نویسنده فیلمنامه را محدود خواهد کرد. اما به همین دلیل که دو نویسنده داستان از یک موضوع واحد داستانهای متعددی می‌نویسند، فیلمنامه نویس نیز حق خواهد داشت تا خود را در اختیار متن گذارده و اجازه دهد متن او را به خود جذب کند.

این بدین معنی است که در هنر روایی، هیچ سفارشی وجود ندارد، بلکه هر سفارشی منوط و مشروط به انتخاب نویسنده از سوی سوژه است. در حالی‌که مقوله اقتباس بیشتر در کشور ما امری سفارشی تلقی می‌شود.

اوج همیاری سینما و ادبیات در جایی خواهد بود کـه داسـتانی بـه تمامـه نویسـنده فیلمنامه را انتخاب کند. اما در این صورت نیز، شـرایط ذهنـی فیلمنامـه‌نـویس در درک جهان داستان او را خاص خواهد کرد.

بنابراین تعهد فیلمنامه‌نویس به متن داستان به میزان روند شخصی شدن داستان در وجود اوست. البته هستند فیلمنامه‌نویسانی که اساساً خود را در شـرایط شخصـی شـدن داستان در وجود شان قرار نمی دهند؛ و البته نتیجه این امر اقتبـاس بـه معنـای واقعـی نیست بلکه نوعی کپی‌برداری از متن اولیه است.

اولین، ساده‌ترین و بنیادی‌ترین عنصری که فیلمنامه‌نـویس را بـه ادبیـات داسـتانی وابسته می‌کند، فکر اولیه است. البته برای این مفهوم اصطلاحات دیگری چـون ایـده و سوژه نیز به کار می‌رود. در حالی که تفاوت آشکاری میان فکر اولیه و ایـده وجـود دارد. فکر اولیه جرقه‌ای است که در ذهن نویسنده صورت گرفته و بنیان داسـتان بـر آن بنـا نهاده شده است. البته فیلمنامه‌نویسی تصویر روشن تری از ایده ارائه کرده است. چرا که در تفکیـک مراحـل شـکل‌گیـری فیلمنامـه، الگوهـای مشـهور چهارگانـه و پـنج‌گانـه فیلمنامه‌نویسی تأکیدی خاص بر فکر اولیه، طرح، سیناپس و فیلمنامه دارد. فکر اولیه را می‌توان مختصرترین بیان یک داستان شمرد که در دو جمله قابل ارائه است.

اما ایده مفهومی وسیع تر از فکر اولیه دارد. چرا که نویسنده داسـتان و فیلمنامـه در طول نگارش، به صدها ایده در ساحت‌های شخصیت، پرداخت، نثر ولحـن، پیرنـگ و... نیازمندند. در حقیقت، هر فکر اولیه‌ای ایده است، اما همه ایده‌ها فکر اولیه نیستند.

در مقوله اقتباس، تجربه تلخیص صدها عنوان داستان کوتاه و رمـان ایرانـی نشـان داده است که ادبیات داستانی داخلی به رغم باورهای مشهور دربـاره آن، در فکـر اولیـه سهل‌گیرانه رفتار می‌کند و به سختی می‌توان از میان داسـتان‌هـای کوتـاه و رمـان بـه ایده‌ای جذاب، نو و عمیق رسید.

کافی است نویسندگان داستان را با فرم مشهور بیـان ایـده "چـه مـی‌شـد اگـر..." بیازماییم. بیان ایده داستان در دو جمله خود گویای ارزش‌های آن خواهد بود.

البته باید توجه داشت که این فقر ایده به معنای نبود ایده در دیگر قالب‌هـای ادبـی نیست. چراکه در خاطرات و منابع و متون غیرداستانی می‌توان چنین ایده‌هایی را یافت.

جالب توجه است که در یکی از مراکزی که به بررسی ایده می‌پردازد، میزان ایـده-های قابل توجه تنها پنج در هزار است!

این میزان در داستان کوتاه، کمتر از ده درصد است!

فیلمنامه نویس چگونه ایده خود را بسط می‌دهد؟

آفرینش داستان و فیلمنامه از قواعد مشترکی استفاده می‌کنند. همان‌گونه که در داستان، پیرنگ، گویای استحکام منطقی داستان است، در فیلمنامه، طرح نیز همین غرض را دنبال می‌کند. با این وجود، حرکت فیلمنامه‌نویس در دست‌یابی به طرح با چگونگی تلقی داستان‌نویس از پیرنگ متفاوت است.

در داستان، پیرنگ مفهومی انتزاعی است که در حین نگارش داستان ذهن نویسنده را به خود مشغول می‌کند. در حقیقت، داستان همان زمان که در حال نگارش داستان است، پیرنگ خود را نیز تکمیل می‌کند. این به نگارش داستان جنبه‌ای شهودی و کشفی می‌بخشد. زیرا داستان‌نویس در هر گام از نوشتن داستان در حال کشفی جدید است. کشفی که می‌تواند پایان‌بندی داستان را حتی برای نویسنده آن غیرقابل پیش بینی و غیرمحتمل گرداند. داستان‌های زیادی آغاز می‌شوند، در حالی که پایان‌بندی آن تا پیش از مرحله نگارش پایان معلوم نیست. یا چرخش‌های اساسی‌ای در پیرنگ آنها در حین نگارش به وجود می‌آید. در حقیقت در داستان‌نویسی ـ به جز موارد معدود ـ روال رایج آن است که مرحله‌ای تحت عنوان پیرنگ‌نویسی به رسمیت شناخته نشده است. البته نویسندگان طرحی کلی از داستان را معمولاً به خاطر دارند. اما نوشتن پیرنگ کامل پیش از ورود به داستان در میان آنان مرسوم نیست.

این در حالی است که در فیلمنامه نویسی، تعداد فیلمنامه‌هایی که به شیوه کشفی و بدون طراحی کامل طرح نوشته می‌شوند، اندک‌اند. به نحوی که می‌توان گفت یکی از اصول نگارش فیلمنامه رعایت مراحل و مراتب چندگانه آن است. به صورتی که هر مرحله هویتی مجزا و مستقل از دیگر مراحل پس از خود دارد. به سؤال‌های خاصی پاسخ می‌دهد و در صدد برآورده کردن غرض خاصی است.

در فیلمنامه‌نویسی این امر به حدی رایج است که مراحل چهارگانه یا پنج گانه‌ای برای آن تصور شده است. تا جایی که می‌توان گفت روش‌شناسی فیلمنامه‌نویس در تعیین مراحل آن بر پایه اصولی ریاضی وار صورت می‌گیرد.

۱.در مرحله نخست، فیلمنامه از یک کلمه آغاز می‌شود. کلمه‌ای که بار محتوایی کل فیلمنامه را نشان می‌دهد. سپس ژانر کار تعیین می‌شود.

۲.در مرحله دوم، ایده یا فکر اولیه فیلمنامه تعیین می‌شود. ایده به مهمترین موقعیت داستانی‌ای که شخصیت با آن مواجه است اشاره می‌کند.

۳.در مرحله سوم، ایده به طرح تبدیل می‌شود.

۴.در مرحله چهارم، طرح به سیناپس در می‌آید.
۵.در مرحله پنجم، سیناپس به فیلمنامه نهایی منجر می‌شود.

مرحله‌بندی کردن فیلمنامه نشان‌دهنده استقلال هر یک از مراحل از دیگری است. چنانکه طی این مراحل در یک فیلمنامه ممکن است به وسیله چند فیلمنامه‌نویس انجام شود. نگارش طرح فیلمنامه بخش عمده‌ای از وقت فیلمنامه‌نویس را به خود اختصاص خواهد داد. صرف ماه‌ها وقت برای قرار گرفتن درست وقایع در کنار هم و علت‌مند شدن ساختار طرح از این رو است. نتیجه نگارش چنین طرح موجب می‌گردد نگارش مرحله سیناپس با دشواری کمتری همراه باشد. با طی شدن مراحل چهارگانه، ورود به مرحله پنجم به معنی تمرکز فیلمنامه‌نویس بر جزئیات صحنه و به خصوص گفتگونویسی است. او دیگر می‌داند دقیقاً از یک سکانس و صحنه چه انتظاری دارد و شخصیت در سکانس بعدی با چه چیزی روبرو خواهد بود.

از سوی دیگر ارزش‌های ذاتی این مراحل موجب می‌گردد که اتمام هر مرحله و دست‌یابی به محصول مورد نظر در آن، ارزش اقتصادی و معنوی را در پی خواهد داشت. به همین دلیل است که ایده و طرح قابل خرید و فروش خواهند بود.

این در حالی است که نگارش پیرنگ رمان عموماً مرحله مستقلی در بین نویسندگان تلقی نمی شود.

تفاوت در روش فیلمنامه‌نویسان و داستان‌نویسان، تفاوت در نتیجه را نیز در پی خواهد داشت. امکان بازنویسی و اصلاح طرح در فیلمنامه پیش از نگارش جزئیات، راه هموارتری را برای رسیدن به ساختار مطلوب فراهم می‌کند.

در اقتباس سینمایی از آثار ادبی، اختلاف روش پیش گفته موجب می‌شود، آثار داستانی‌ای که در یک مرحله نوشته شده‌اند، در یکی از سه پله نخست از مراحل نگارش فیلمنامه متوقف شوند. در حقیقت بسیاری از فیلم‌ها تنها ایده‌های قابل قبولی دارند، بلکه بیشتر داستان‌ها یا اساساً ایده‌ای ندارند، یا ایده‌شان نیاز به بازنویسی‌های جدی است.

آنچه داستان‌نویسی تلقی می‌کند، آن است که داستانش در پله پنجم این سلسله قرار دارد. او با تلقی آنها جزئی‌پردازی داستانی، گفتگوها و صحنه‌ها را مشخص ساخته است، گمان می‌کند کار فیلمنامه‌نویس تنها حذف زواید خواهد بود. در حالی که اغلب داستان‌هایی که جنبه‌های اولیه نگاه تصویری و روایت مناسب برای سینما را رعایت کرده‌اند، باید در مرحله نگارش طرح قرار گیرند.

اما چه دلایلی بر تفاوت روش‌های موجود در داستان نویسی و فیلمنامه نویسی وجود دارد؟

مهمترین این دلایل وجه اقتصادی سینما و تلویزیون است. فیلمنامه تا تولید نشود، چیزی تلقی نمی‌شود. در حقیقت فیلمنامه زمانی متولد شده است که تبدیل به فیلم شود. این موجب می‌شود، تأمین نظر تهیه‌کننده و مخاطب توأمان مورد توجه فیلمنامه-نویس قرار گیرد. فیلمنامه‌نویس برای آنکه تضمینی در ساخت و دیده شدن فیلمنامه‌اش داشته باشد، نیازمند برآورده کردن انتظارات و رساندن خطاها در تکنیک و روانشناسی مخاطب است.

این در حالی است که داستان‌نویس عملاً تا پایان نگارش داستان وامدار هیچ فردی جز سلیقه خود نیست، بلکه چرخش مالی اندک داستان، عملاً حساسیت‌های فیلمنامه را در بازگشت سرمایه ندارد. بنابراین چه بسیار داستان‌نویسانی که تا پیش از چاپ اولین و آخرین خواننده اثرشان هستند و نیاز نیست از فیلتر خاصی عبور کنند. تنها زمانی داستان‌نویس به جلب نظر فرد دیگری می‌اندیشد که یا بخواهد حمایت مالی ارگان یا سازمانی را در چاپ کتابش جلب کند، یا کار را به ناشری سپرده باشد و یا به انتظار توفیق در جشنواره‌ای کار خود را به گروه داوری داده باشد.

هرم روایت

برای رسیدن به الگویی مناسب برای نقد میان‌رشته‌ای نیازمند ترسیم دقیق رابطه میان قالب‌های ادبی هستیم. چرا که تعامل میان این قالب‌ها چه در صورت اقتباس و چه در اشکال عام از ضوابطی ناگزیر تبعیت می‌کند.

زیست‌شناسان برای توجیه و ترسیم فرآیند تولید و مصرف در میان موجودات از الگویی استفاده می‌کنند که به آن هرم تغذیه می‌گویند. این هرم گویای این اصل اولی در میان موجودات است که هیچ مصرف‌کننده‌ای نیست مگر آنکه خود نیز مصرف می‌شود. با این وجود، سلسله مراتبی وجود دارد که گویای فرآیند تولید و مصرف است؛ و این بسیار مهم است که تولیدکننده کیست و مصرف‌کننده چه کسی خواهد بود. مفهوم اقتباس روش‌ترین شکل مصرف در آفرینش هنری است. پس نیاز است به فکر ترسیم الگویی در چرخه هنر باشیم.

آفرینش هنر نیز امری رتبی و تکاملی است. آنچه موضوع آفرینش هنری قرار می‌گیرد در سیری تکاملی به محصولی بدل می شود که مرتبه‌ای از زیبایی را یافته

است. از این‌رو، در آثار هنری ای که موضوعات واحدی را دستمایه خود قرار می دهند، با حفظ وحدت موضوع، از هر هنر، به هنر هم عرض یا بالاتر از خود، موضوع در جامه هنری دیگر در می آید. در این چرخه، هنر تنها یک محصول نیست، بلکه ماده اولیه‌ای برای آفرینش هنری دیگر است. اما تنوع طولی قالب‌هایی که هر یک موضوع واحدی را روایت می‌کنند، لزوماً به معنای تفاوت آنها در زیبایی نیست، بلکه مخاطب، عمقِ موضوع و ظرفیت‌های هر قالب، در تنوع هنرهای روایی سهیم‌اند.

هرم تغذیه در موجودات، نمونه روشنی در تبیین فرایند ارتباطی حیاتی میان جانداران است. در قاعده هرم ساده‌ترین شکل حیاتی دیده می شود؛ و با گذر از هر طبقه به طبقه بالاتر، ضمن پیچیده‌تر شدن حیات، و افزایش تسلط، کمیت موجودات نیز محدودتر خواهد بود.

چنین تمثیلی برای قالب‌های روایی دور از ذهن نیست.

- همان‌گونه که در هرم تغذیه، با اثبات وابستگی موجودات، اشتراک جوهره جسمانی و حیاتمندشان قابل اثبات است؛ در هرم روایت، انتخاب قالب‌های روایی، گویای شاخه‌ای از هنر است که از جوهره واحدی تشکیل شده است. این جوهره مشترک چیزی جز وجه روایت گر یا قصه گو نیست. اصطلاح قصه‌گویی در اینجا به معنای همان تعبیر مشهور نقل وقایع به ترتیب توالی زمانی است.
- همان گونه که در هرم تغذیه، موجودات هر مقدار از قاعده به رأس نزدیکتر می‌شوند بر پیچیدگی و شعور درونی‌شان افزوده می‌شود، در هرم روایت نیز، قالب‌های طبقات مختلف از نظر پیچیدگی و ارزش هنری در یک رتبه قرار ندارند. تا جایی که برخی از این قالب‌ها اساساً جزو رشته‌های هنری شمرده نمی شوند و وجه غیرخلاقه آنها بر وجه خلاقه کاملا تسلط دارد.
- در هرم تغذیه، هر طبقه از موجودات نه تنها در بقای خود وابسته به طبقه پایین‌تر است، بلکه تا موجود طبقه پایین‌تر وجود نیابد، طبقه بالاتری به وجود نخواهد آمد. در هرم روایت نیز، قالب‌ها در تقدّم و تأخر با یکدیگر در یک رتبه نیستند. برخی تکمیل کننده برخی دیگر هستند و موادشان را از قالب قبل از خود دریافت می کنند. با این تفاوت که اقتباس یک قالب از قالب دیگر به معنای تنها راه حیات آن قالب نیست، بلکه در فرایندی غیر از اقتباس، نویسنده می‌تواند قالب عالی را از متن قاعده هرم بیافریند.

- هرم روایت بر خلاف هرم تغذیه، بر اساس قالب (موضوع) طراحی شده است، نه بر شخص (نویسنده). چرا که نویسنده به عنوان تولیدکننده متن، گاهی تمامی این مراحل را یک تنه طی می کند. گاهی بدون گذر از یک طبقه، به مرحله بالاتر صعود می کند. گرچه، بین نویسندگان قالب‌های روایی به سختی می توان مرز مشخصی تعیین نمود و عده‌ای از آنان را بر اساس یک قالب خاص محدود کرد. با این وجود، از طرف موضوع، این وابستگی و مراتب طولی آشکارتر می نماید. درحقیقت، هرم موضوعی این امکان را پدید می‌آورد تا با ترسیم حرکت یک موضوع به سوی اشکال و مراتب هنری، نوع نیازمندی هر یک را نسبت به دیگری بسنجیم.

این نیاز که در تمامی طبقات وجود دارد، گاهی خود را به شکل تکامل یافته اقتباس ادبی نمایان می‌سازد.

در ترسیم هرم روایت، طبقات هفت‌گانه‌ای از قاعده تا رأس هرم قابل شمارش است. فراوانی گونه‌های روایی در هر یک از این طبقات نیز بر تعداد انواع خواهد افزود.

قاعده این هرم بر بستر واقعیات و تجربیات بنا شده است. با این توجه که تجربیات جنبه شخصی و ذهنی واقعیات تلقی می شوند. آنچه قاعده هرم بر آن بنا شده واقعیت است، اما واقعیت هیچ‌گاه موضوع روایت نیست. زیرا روایت اثر راوی است، نه اثر واقعیت. پس روایت همواره نیازمند واسط (راوی) است. از این‌رو، روایت در نمونه‌های اولیه‌اش بر واقعیت بازنمایی شده در ذهن راوی بنا می‌شود. این واقعیت بازنمایی شده همان تجربه است. در این صورت، روایت نیازمند ابزاری است که راوی را با موضوع روایت پیوند زند. از آنجا که انواع شهود (آگاهی) تابع ابزار مخصوص خود است. در شهود تجربی ظاهری ـ که ساده‌ترین نوع تجربه‌های بشری است ـ راوی با حواس پنجگانه خود واقعیت را در تجربه، شخصی کرده آن را از آن خود می‌کند.

طبقاتی که در هرم روایت بر این قاعده بنا شده‌اند، از این قرارند:

۱.گزارش: خبر (یادداشت روزانه/ اسکچ): این بخش ساده‌ترین شکل بیان واقع است. با این توصیف که واقعیت ذهنی نیز با گزارش قابل روایت است. مثلا یادداشت‌ای روزانه از خواب‌ای راوی در این طبقه جای می‌گیرد.

۲.تاریخ: تاریخ جنبه‌ی فرانگر به گزارش دارد. چیزی که جهان روایی به آن نیازمند است منطق روایی است که این منطق در سایه فرانگری حاصل می‌شود.

۳.خاطره: پیچیده‌رین و کامل‌رین شکل روایت از واقع، بدون دخالت تخیل در افزودن یا کاستن از واقع است. با پررنگ شدن تأثیر شخصی راوی بر روایت و برجسته شدن دیدگاه راوی در بازنمایی واقع، خاطره مراتبی از هنر را در خود ایجاد می‌کند.

۴.زندگینامه: در شکل خودنوشت یا دیگر نوشت آن، برایند تلقی راوی از واقع است. زندگینامه به وسعت قابل توجه و گستره وسیعش، بالاتر از خاطره قرار می‌گیرد.

۵.زندگینامه داستانی: زندگینامه‌های داستانی اغلب زندگینامه‌های دیگر نوشت‌اند. قید داستانی، گویای گشوده شدن درهایی از تخیل بر روی زندگینامه است. عنصری که امکان دراماتیک کردن متن متعهد به واقع را فراهم می‌کند.

۶.داستان: (رمان/ داستان کوتاه/ ...): کامل‌ترین شکل روایت مکتوب، که در آن، همه‌چیز در اختیار آفرینش درام است. در این طبقه هیچ انتخابی خارج از دایره ضرورت‌های هنر نیست و همه چیز در خدمت نظم دراماتیک است.

۷.فیلمنامه/ نمایشنامه... : این دو قالب بام روایت‌های مکتوب و ماده خام روایت-های نمایشی و تصویری‌اند. درباره این دو بهتر است گفته شود آنچه این قالب‌ها می‌گویند توسط داستان نیز قابل بیان است. در حقیقت داستان در اشراف و کلیت، دست‌های گشاده‌تری از این دو دارد. با این وجود، قالب‌های نمایشی و تصویری تنها بخشی از ظرفیت داستان را مورد استفاده قرار می‌دهند.

اکنون با توصیف مختصری که از این هفت مرحله رفت، باید به تبیین ارتباط ساختاری و موضوعی هر یک از این مراحل پرداخت؛ و به این سؤال پاسخ داد که آیا فقر هر یک از طبقات هرم روایت می‌تواند موجودیت طبقه دیگر را تهدیدکند؟ این چیزی است که اقتباس نیازمند آن است.

ترسیم هرم روایت بر پیش‌فرض‌هایی درباره اقتباس شکل گرفته است. این پیش-فرض‌ها ثابت می‌کنند نسبتی میان انواع مختلف ادبیات روایی وجود دارد و برخی انواع با برخی دیگر در تعاملند. البته کسانی که با روند اقتباس سینمایی از ادبیات مخالفند، با وجود تنوع گفته‌ها، دلایل دوگانه‌ای بر اثبات عقیده‌شان بیان کرده‌اند. گروهی معتقدند ادبیات و سینما از دو جنس متفاوتند. هاضمه سینما قادر به استفاده از ادبیات نیست؛ و عده‌ای با قبول امکان اقتباس سینمایی از ادبیات، معتقدند ادبیات فقیر قادر به یاری سینما نیست.

گرچه استدلال نوع اول درباره اقتباس سینمایی از ادبیات صورت گرفته است، با این وجود، این استدلال در روند تعاملی میان انواع دیگر ادبیات روایی نیز قابل تأمل است. چرا که برخی از دلایل غیرممکن بودن اقتباس اختصاصی به مقوله سینما نداشته و هر اقتباسی را شامل می‌شود. تجربه تاریخ سینما در استفاده و اقتباس از ادبیات مکتوب، تردیدی باقی نگذاشته است که تبدیل قالب ادبیات به مدیوم سینما امری ممکن است. از این‌رو، مخالفان اقتباس با درک چنین واقعیتی در تعریف خود از سینما، آن را امری شخصی معرفی می‌کنند. در نتیجه تبدیل ادبیات به سینما از منظر کارگردان یا نویسنده خاص فیلمنامه غیرممکن است. این گروه سینمای خود را که مؤلفه‌های شخصی و بلکه روحی در آن نهفته است، جایگزین سینما با مصادیق عام خارجی‌اش می‌کنند. طبیعی است که با تغییر تعریف یک اصطلاح یا جعل قیود خاص بر آن نمی‌توان اقتباس را در تعاریف دیگر ـ که شیوع بیشتری هم دارند ـ انکار کرد. بنابراین عقیده، ترسیم هر الگوی وابستگی به مفهوم اقتباس غیر کارامد و انتزاعی است.

اما دیدگاه دوم مبنی بر امکان اقتباس و فقر ادبیات با هرم روایت سازگاری کاملی دارد. چرا که بدون امکان تعامل بین دو نوع روایی نمی تواند تنک بودن یکی را معلول فقر دیگری دانست. در سینمای ایران، بیشترین استدلال‌هایی که در مخالفت با امر اقتباس گفته شده، از چنین بنیانی نشأت گرفته است.

در رویارویی سینماگران و داستان‌نویسان، جبهه کاملاً مشخصی وجود دارد، که مرز میان آن، اعتقاد به فقر سینما و عدم اعتقاد به آن است. در این جبهه، داستان‌نویسان عموماً به غنای ادبیات معتقدند. در مقابل اغلب سینماگران، با مقایسه ادبیات ایران و ادبیات جهان، ضعف اقتباس در کشورمان را عموماً بر شانه ادبیات داخلی می‌اندازند. اینان با مقایسه اقتباس در سینمای ایران و جهان، علت رکود اقتباس در کشومان را نه عدم توانایی سینماگران و یا عدم علاقه آنان، که ضعف بنیان‌های ادبی‌ای می‌دانند که می‌تواند کاری را برای اقتباس آماده سازد. در گفته سینماگران دلایل فلسفی و نشانه-های تاریخی نیز بر این امر آورده می‌شود.

آنچه آمد فضای غالب سینمای اقتباس در کشور است. البته تلاش‌هایی هم برای اقتباس سینمایی صورت گرفته است و این نشان می‌دهد جریان ضعیفی در سینما و تلویزیون به اقتباس معتقد است. چه آن را علناً فریاد زند یا ترجیح بدهد بدون هیچ نشانی‌ای از متن اقتباس شده فیلمش را بسازد.

آنچه در استدلال سینماگران، اعم از نظریه‌پردازان و کارگردانان، نسبت به ادبیات روشن است، آن است که عموم آنها از موضوعی که به سختی درباره آن سخن می‌گویند، اطلاع کافی ندارند. به نحوی که دانسته‌های سینما گران داخلی از ادبیات جهان ناقص، و از ادبیات داخلی در حد هیچ است. مراجعه به گفته این عده کافی است تا بدانیم تصور این گروه از ادبیات داستانی تنها به چند شخصیت همانند: جلال‌آل‌احمد، بزرگ علوی، صادق هدایت، صادق چوبک، احمد محمود و... ختم می‌شود. از میان نویسندگانی که در قید حیات هستند نیز نام‌هایی چون: محمود دولت آبادی، محمدرضا سرشار، سیمین دانشور، مصطفی مستور و... در یادشان مانده است.

روشن است که، عدم اطلاع و عدم مطالعه در برخی سینماگران به نتیجه‌گیری قطعی‌ای درباره ادبیات انجامیده است و آنان را به انکار ارزش‌های ادبیات داستانی داخل واداشته است. در حالی که هر ساله صدها کتاب داستان و رمان منتشر شده و ده‌ها جشنواره منتخبان خود را معرفی می‌کنند.

هرم روایت می‌گوید آنچه تعامل میان هر طبقه با طبقه پیشین خود را تضمین می‌کند، اطلاع از طبقه پایین‌تر، میل استفاده از آن و جستجو برای یافتن آن است. علم، نیاز و جستجو سه رکنی هستند که تضمین کننده چرخه حیات در چنین هرمی هستند. در هرم روایت نیز چنین قاعده‌ای برقرار است. سینماگر باید نسبت به آنچه ادبیات دارای آن است، علم داشته باشد. انگیزه کافی برای استفاده از آن را احساس کند؛ و مهمتر از همه اینکه برای دست‌یابی به آن تلاش کند. همان‌قدر که داستان‌نویس نمی‌تواند انتظار داشته باشد موضوعات روز برایش مهیا شوند تا درباره آن بنویسد. انتظار سینماگر مبنی بر اینکه بدون جستجو، داستانی به او عرضه شود، خودخواهانه است. گاهی ادعای عدم وجود چیزی معلول عدم تلاش ما برای یافتن آن است؛ که می‌گویند نیافتن چیزی دلیل بر نبودن آن نیست.

ادعای یک سینماگر مبنی بر ضعف ادبیات داستانی همان‌قدر مضحک است که داستان‌نویس در توجیه داستان‌های بی‌مایه‌اش بگوید، کشورهای دیگر جهان موضوعات مهمی برای روایت دارند و ما در کشورمان با فقر موضوع روبروییم!

هرم روایت می‌تواند الگوهای ذهنی ما را نسبت به فرایند تولید و مصرف در حوزه روایت انسجام بخشد؛ و با سطح‌بندی کردن مطالعات در حوزه ادبیات روایی، پژوهشگر را از سردرگمی در یافتن مجهولات متعدد آن رهایی بخشد. چرا که همان‌گونه که

تجربیات انسانی گام به گام از معبر قالب‌های روایی می‌گذرد، ضریب به کارگیری تخیل در آن افزایش یافته معادلات پیچیده‌تری را رقم می‌زند.

همان‌طور که گذشت، زنجیره ناپیدا و مستحکم قصه، عنصر مشترک تمامی انواع روایی است. قصه فراتر از یک قالب ادبی است. قصه ساده ترین جنبه روایت است که دو عنصر واقعه و خط طولی زمان را در کنار هم دنبال می‌کند.

هرم روایت گویای زنجیره‌ای روایی است. در این زنجیره ارتباط هر یک از حلقه-های روایی با یکدیگر شبکه‌ای روایی را تشکیل می‌دهد. شبکه‌ای از تولیدکنندگان و مصرف‌کنندگان، که در چرخه‌ای مدام به یکدیگر پیوند می‌خورند. تجربه بشری مجرایی برای موضوعات روایی می‌شود. موضوعات با نظمی مصنوع و به‌کارگیری تخیل جهان‌هایی نو می‌سازند و جهان روایی قالب‌های بالاتر آن‌گونه بر مخاطبان تأثیر می‌گذارند که مناسبات انسانی را تغییر داده روابط جدیدی را در جهان خارج موجب می‌شوند و تجربه‌های جدیدی می‌زایند.

همه این گستره معنایی و تجربی در زیر سایه کلیدی‌ترین، کوچکترین و در عین حال پیچیده ترین عنصر روایت است؛ یعنی قصه.

قصه، عنصر انسجام بخش هرم روایت

قصه، نقل وقایع به ترتیب توالی زمانی، تعریف شده است. نقل بدون واسطه راوی ممکن نیست. در حقیقت قصه تنها در کلام راوی تحقق می‌یابد. با این وجود با دقتی که متأملان به مدد لغت‌شناسان عرب در اصطلاح قصه انجام داده‌اند، روشن می‌شود قید نقل نه ویژگی قصه که ویژگی روایت است. این به آن معنی است که تجربه بشری، حتی اگر مورد روایت نیز قرار نگیرد، مصداقی برای مفهوم قصه است. توضیح آنکه در عرب، قصه به معنای پی‌جویی است؛ و پی‌جویی در درجه نخست وصف فعل انسانی است و در ثانی وصف حکایت قرار می‌گیرد.

شاید این‌گونه گمان شود که با دانستن عنصر مشترک و محوری تمامی گونه‌های روایت به کلید واژه‌ای دست یافته ایم که ارتباط میان گونه‌های روایی را روشن می‌سازد.

اذعان به چنین دریافتی تصوری ساده انگارانه است. زیرا گرچه تمامی طبقات هرم روایت از قصه بهره می‌برند. اما پاسخ پرسش‌های بنیادین درباره قصه را به نحو اختصاصی خود بیان می‌کنند.

این پرسش‌های چهارگانه بدین قرار است:

- چرا قصه می‌گوید؟
- از چه قصه می‌گوید؟
- چگونه قصه می‌گوید؟
- با چه قصه می‌گوید؟

منظور از سؤال نخست پرسش از غایت قصه‌گو نیست، بلکه اشاره به غایت قصه است. زیرا غایت قصه‌گو، امری است که به فعل راوی مربوط می‌شود. در حالی که غایت قصه به برایند عناصر جهان روایی آن اشاره دارد. البته تردیدی در آن نیست که راوی غایت جهان روایی خود را قصد کرده و برای آن برنامه‌ریزی نموده است. هیچ امری در جهان روایی خارج از حوزه انتخاب نویسنده صورت نمی گیرد. از این‌رو جهان داستان، جهانی مختار برای راوی خود است. گرچه، ممکن است راوی، از روی عدم اراده یا غفلت یا جهل خود نسبت به جهان داستانی‌اش، عملاً خود را در مسیر غایتی از جهان داستانش قرار دهد که منافی انتخابش تلقی شود.

سؤال دوم، بیانگر موضوع قصه است. چه این موضوع، موضوع روایت باشد و چه فعلی که از آن تعبیر به قصه شده است. راوی در نخستین گامش برای روایت، ناگزیر به انتخاب موضوع است. موضوع، ترتیب‌دهنده منطق روایت، تحدیدکننده ابزار روایت، گستره بیانی آن و نسبتش با امر واقع است.

سؤال سوم، بیانگر شیوه‌ها ـ و نه ابزار ـ روایت است. شیوه‌های روایی تمامی جنبه-های داستان گویی را شامل می‌شود.

و بالاخره سؤال چهارم بیانگر ابزار روایت است.

مخاطب عام قالب‌های روایی مقهور یا مجذوب قصه شده از چیستی و چرایی یا ابزار و مبادی آن سؤالی نمی کند. این نگرشِ حاکی از جهلِ نسبت به روایت، در شخص راوی می‌تواند نتایجی را به بار آورد.

نخست آنکه خام دستانه و بدون طی مقدمات، دست به تبدیل قالبی به قالب دیگر بزند و نتیجه همان‌گونه که قابل پیش‌بینی است غیرقابل دفاع شود؛ و تجربه ناکامی را در این عرصه رقم زند.

دوم آنکه عدم درک این روابط، به نقد و طرد غیرعالمانه قالب مورد اقتباس منجر شود. زیرا عدم حصول به نتیجه ـ اقتباس ـ منجر به انکار قابلیت در موضوع مورد اقتباس شده، ارزش‌های ذاتی آن امر مورد انکار قرار می‌گیرد.

سوم آنکه با عدم درک سؤال‌های پیش گفته، مقوله اقتباس و ارتباط سازنده طولی دو قالب انکار شود. در حقیقت در این مرحله عدم توانایی راوی او را به اذعان عدم وجود چنین ارتباطی هدایت می‌کند.

و بالاخره آنکه راوی با اذعان به عدم درک خود، با اینکه ارزش‌های ذاتی موضوع مورد اقتباس را نمی‌تواند انکار کند و ادعایی نیز در مورد امکان یا عدم امکان اقتباس ندارد، اما ناکامی خود را از این فرایند اعلام نموده، هیچ‌گاه فکر استفاده از یک قالب برای شکل‌دهی قالب دیگر را نمی کند.

اما سؤال اینجاست، این سؤالات در مقوله اقتباس باید درباره یک طرف فرایند مطرح شود یا هر دو طرف؟ آیا به عنوان مثال فیلمنامه‌نویسی که تصمیم دارد از یک رمان فیلمنامه‌ای داستانی اقتباس کند، باید به این سؤالات در حوزه سینما پاسخ دهد یا در هر دو حوزه سینما و رمان؟ و اگر او ناگزیر به پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها در حوزه رمان است، آیا این امر اثبات‌نننده ضرورت تخصص فیلمنامه‌نویس و حتی سینماگر در حوزه رمان است؟

بدیهی است که کشف یک ارتباط بدون اشراف به طرفین آن ممکن نیست. سینماگری که قواعد رمان را نمی‌داند، یا در اقتباس رمان ناکام خواهد ماند یا فیلمی خواهد ساخت که ارتباط معنایی و روایی روشنی با رمان مورد اقتباسش ندارد یا منکر اقتباس شده و این دو قالب را متباین از هم می‌داند و یا آنکه رمان را متهم به سست-اندیشی و ضعف ساختاری می‌نماید.

در مقابل، کشف چنین معنایی در دو سوی عمل اقتباس و پاسخ به سؤالات مطرح شده در باره هر یک از دو طرف، شاه کلیدی را در اختیار اقتباس‌کننده قرار خواهد داد با در دست داشتن این شاه کلید چرخه تبدیل به دست اقتباس‌کننده است. این یعنی همان شناخت ظرفیت‌های تصویری یک رمان و چگونگی بهره‌گیری مناسب از آن. در این حالت اقتباس‌کننده هنرمندی است که بخشی از توانایی خود را وامدار هنر پایین دست خود است، بلکه همان‌گونه که پیکر تراشی هنرمند می‌تواند صخره‌ای را به پیکره‌ای موزون تبدیل کند، اقتباس‌کننده نیز می‌تواند از به ظاهر غریب‌ترین داستان‌ها اقتباسی شگفت انجام دهد.

غایت قصه، غرض نویسنده

غرض نویسنده، مقصود او و انگیزه‌های درونی‌ای است که او را برانگیخته تا داستانی را روایت کند. این انگیزه، با تصور غایت عمل روایت، درک و اذعان به مطلوب بودن آن و اراده جدی به انجام آن همراه شده است. صحبت از غرض نویسنده کنکاش درباره امری درونی است؛ و راه‌های شناخت این امر درونی از مسیر روانکاوی و تحلیل شخصیت ممکن می‌شود. گرچه این روش‌ها جز نتایجی محتمل و ظن‌آور به دست نمی‌دهند.

غایت قصه، امری است که قصه عاملی برای به وجود امدن آن است. غایت یا منتهی الیه حرکت قصه یا نقطه‌ای است که حرکت قصه در آن پایان می‌یابد.

سؤال نخست آن است که اقتباس‌کننده با کدام یک از این دو امر (غایت قصه یا غرض نویسنده) در توجه به قصه اثر مورد اقتباس روبرو است؟ در این باره به چند نکته باید توجه کرد:

۱. کشف مقصود نویسنده به آسانی مقدور نمی باشد. چرا که همواره میان فعل(قصه) و فاعل(نویسنده) نسبت تساوی برقرار نیست. چه بسا نویسندگانی که با انگیزه‌های فردی و کاملاً غیرموافق با مضمون قصه دست به نگارش آن زده‌اند. این همانند داستان‌های حکمت‌آموزی است که نویسنده آن صرفاً با انگیزه خودنمایی و شهرت دست به نگارش آن زده است.

۲. اقتباس به معنای برداشت اقتباس کننده از امر اقتباس‌شونده است؛ و حتی در صورت کشف انگیزه نویسنده قصه، انگیزه، امری قابل اقتباس نبوده و جزو اوصاف فاعل و از امور بیرون متنی است.

۳. فارغ از دو نکته پیش گفته، عمل اقتباس نیازی به انگیزه نویسنده قصه نخواهد داشت، زیرا آنچه اقتباس کننده به آن نیازمند است، قالب هنری است، نه انگیزه-های درونی.

با روشن شدن تفاوت میان نقش نویسنده و قصه و تعریف غرض و غایت برای هر یک، آنچه می‌تواند متعلق امر اقتباس قرار گیرد، غایت قصه است.

سؤال دیگر این خواهد بود که غایت قصه چیست؟ قصه برای یافتن غایت، ناگزیر از حرکتی خواهد بود که از نقطه‌ای آغاز شده و در نقطه‌ای پایان می‌پذیرد. با این تفاوت که حرکت در قصه تنها جابجایی در خط زمانی نیست، بلکه ترسیم الگویی از فعل انسانی است. همان‌طور که ارسطو قصه را به عملی واحد تشبیه کرده است. قصه نیازمند

آغاز میانه و پایان است. این سه مرحله بیانگر نوع حرکت و در نهایت مفهوم منتهی‌الیه در قصه است. قصه تقلید از یک عمل کامل است. روایت قصه‌ای که تنها در آن پایان وجود دارد، تقلید از عمل کامل نیست، بلکه داستان در طرح‌ریزی منطق خود بنیادش زمانی به پایان می‌رسد که از نقطه آغاز گذشته و مرحله میانی را طی کرده باشد. در این الگو از هر جهتی که به این سه عنصر نگاه کنیم، آغاز و انجام قرینه هم هستند. همان‌طور که داستان انجامی نخواهد داشت مگر با آغاز و میانه، می‌توانیم بگوییم، قصه در صورت نداشتن پایان، آغازی نیز نخواهد داشت.

توضیح آنکه در تعریف ارسطو آمده است «آغاز نقطه‌ای برای قصه است که پیش از خود چیزی ندارد، اما لاجرم پس از خود چیزی دارد.» به همین‌ترتیب پایان این‌گونه تعریف شده است: «نقطه‌ای که پس از خود چیزی ندارد، اما لاجرم پیش از خود چیزی دارد.»

حال با این تعریف، در صورت فقدان پایان برای قصه، آغاز نقطه‌ای خواهد بود که نه پیش از خود و نه پس از خود چیزی ندارد؛ و آشکار است که این دیگر آغاز نیست.

همان‌طور که با برداشتن آغاز، پایان نقطه‌ای خواهد شد که نه پیش از خود و نه پس از خود چیزی ندارد و این نیز دیگر پایان نخواهد بود.

از این رو حرکت در قصه را می‌توان به ترسیم شکل دایره تشبیه کرد. دایره زمانی تمام می‌شود که خط، وابستگی خود را به نقطه‌ای که از آن آغاز کرده اثبات نماید. از این‌رو، غایت (منتهی‌الیه حرکت) در قصه، خلق صورت کلی قصه است. اقتباس‌کننده در مواجهه با قصه داستان و در پاسخ به چرایی قصه به دنبال این حقیقت نطفه‌ای خود بنیاد به عنوان جوهری‌ترین عنصر قالب‌های روایی است.

اما پاسخ این چرایی تنها به ترسیم حرکت پیش گفته منجر نخواهد شد. زیرا هر حرکتی در فضایی اتفاق می‌افتد. این فضا، گویای نسبتی است که حرکت روایت با جهان واقع برقرار می‌کند. از این رو قالب‌های روایی یکی از نسبت‌های سه‌گانه را در طی حرکت خود به منتهی‌الیه قصه با واقعیت برقرار می‌کنند:

۱. ثبت واقع

۲. بازنمایی واقع

۳. توهم واقع

یکی از باریک‌ترین نکاتی که در اقتباس مورد توجه قرار می‌گیرد، فهم این نسبت و چگونگی تبدیل آن از قالبی به قالب دیگر است. روشن است که عین واقعیت در هیچ

قالبی قابل تجربه و شهود نیست. با این وجود به میزانی که نقش راوی در قالب‌های روایی به نقشی خلاقه سیر می‌کند، از سهم واقعیت خارجی کاسته شده و سهم واقعیت درونی افزایش می‌یابد. با مقایسه گزارش، تاریخ، سفرنامه، متل، خاطره، زندگینامه، داستان کوتاه، داستان بلند و رمان، مشخص خواهد شد، تفاوت میان گزارش و رمان، تفاوت میان واقعیت و توهم واقعیت است. چنانچه در آن سوی عمل اقتباس، قالب‌های مستند، مستند بازسازی و فیلم داستانی بلند سینمایی هر یک نسبتی با واقعیت برقرار می‌کنند. آنچه پیش از ورود به امر اقتباس و تبدیل قصه قالبی به قالب دیگر مهم است فهم این نکته است که قواعد حاکم بر قصه از یک قالب به قالب دیگر تغییر می‌کنند. این تغییر مفهومی عام است که مجموعه‌ای از قبض و بسط‌های منطقی را برای ساختن جهان روایی شامل می‌شود. در حقیقت بخشی از آنچه تحت عنوان بایدها و نبایدهای منطق روایت فهم شده و بعدها در نقد قالب روایی مورد استفاده قرار می‌گیرد، در همین مرحله پایه‌ریزی می‌شود.

این درست همانند آن است که شخصیت‌های یک فیلم مستند را وارد دنیای مجازی انیمیشن کنید. یا بالعکس شخصیت‌های یک انیمیشن دو بُعدی کامپیوتری را به جهان واقع وارد کنید. بر خلاف آنچه در ذهن برخی اقتباس‌کنندگان گمان می‌شود، شخصیت‌ها در مقابل این جابجایی تسلیم نشده، مقاومت می‌کنند، بلکه قصه با تمامی هستی‌اش به مقابله با فرایند اقتباس بر می‌خیزد و آن را پس می‌زند. این بیان دیگری از این حقیقت روشن است که به میزانی که قالب روایی‌ای به درستی روایت شده باشد، اقتباس از آن سخت‌تر خواهد شد. بله، اقتباس کنندگانی هستند که به اجبار شخصیت-های قالبی روایی را قبل از شناختن فضای زیستی آنان و شرایط انتقال‌شان به قالب جدید، مجبور به اسباب‌کشی می‌کنند؛ و شخصیت‌ها نیز همانند مهاجرانی غربت زده جهان روایی جدید را به بدترین شکلی اشغال می‌کنند.

سینماگر در اقتباس برای فیلم داستانی از گزارش، تاریخ و خاطره به مراتب با مشکلات بیشتری روبرو خواهد بود تا رمان یا داستان کوتاه. زیرا دو قالب اخیر در طبقه‌ای از روایت قرار گرفته‌اند که با استفاده از موضوع تاریخی یا روایت خاطره گو، جهان روایی آنها را به نفع داستان تغییر داده، با گسستن بند واقعیت خارجی به ساحت امکان که به مراتب فلسفی تر از وقوع خارجی حوادث است راه پیدا کرده‌اند.

در گزارش، تاریخ، سفرنامه، زندگینامه و خاطره نیز تعیین نسبت هر یک از این قالب‌ها با واقع به عوامل متعددی منوط است. از جمله، موقعیت راوی نسبت به جهان

روایی، کلی یا جزیی بودن روایت، درونی یا بیرونی بودن روایت. چنانکه در قالب‌هایی چون زندگینامه خود نوشت و خاطره، راوی خود جزیی از جهان روایی تلقی می‌شود. از این‌رو حذف راوی در نسخه اقتباس سینمایی از آن به معنای اخلال در بخشی لازم در روایت مکتوب است؛ و این امر تنها با بازسازی واقعیت به نحو مناسب برای روایت تصویری ممکن می‌گردد.

نسبت قصه با موضوع و ایده

"از چه قصه می‌گوید؟" دومین سؤالی است که اقتباس‌کننده ناگزیر به پاسخ‌گویی به آن است.

اقتباس‌کننده در توجه به قصه با دو امر قابل تمیز روبرو است. زیرا قصه، نخست چیزی را روایت می‌کند. سپس شیوه‌ای برای روایت آن ارائه می‌دهد. آنچه قصه از آن روایت می‌کند، موضوع سؤال مورد بحث است. به این معنی که فارغ از حرکت قصه در شکل دهی آغاز میانه و پایان، بن‌مایه‌ای برای روایت انتخاب کرده است که اصطلاحاً به آن موضوع روایت می‌گویند. فهم این ماهیت بنیادین در قالب اقتباس‌شونده و قالب اقتباس‌کننده امری ناگزیر در فرایند اقتباس است.

فهم این سؤال ناگزیر به فهم موضوع و جایگاه آن در قصه است. (گفتنی است مقصود از قصه، یکی از ارکان ادبیات روایی و نه قالب ادبی خاصی، است.)

تفاوت آشکاری بین تعریف موضوع در علوم و تعریف آن در هنر روایی است. موضوع در علوم به چیزی گفته می‌شود که آن علم در پیرامون ان(عوارض ذاتیه اش) تحقیق و تأمل می‌کند. اما روشن است که در هنر روایت، هرچه متعلق روایت قرار گیرد، می‌تواند موضوع آن باشد. بنابر این، تعریف موضوع به "زندگی" در ادبیات روایی چندان کمکی به فهم چیستی ادبیات نخواهد کرد.

از این‌رو باید براساس زبان روایت و مراحل شکل‌گیری روایت در ذهن راوی به این پرسش پاسخ داد.

متأسفانه در هنر داستان‌نویسی (داستان کوتاه، بلند و رمان) کمتر به مراحل شکل-گیری داستان در ذهن نویسنده توجه شده است. گویا نویسنده با فرض ایده می‌تواند داستان خود را آغاز کند و آن را به پایان ببرد. بدون آنکه نیازمند گذر از مراحلی سخت-گیرانه درباره ساختار و چیستی داستان‌اش باشد. حتی سخن از پیرنگ، در کتاب‌های نظری داستان بیشتر به معنای علت‌مند بودن داستان است و به عنوان مرحله‌ای مستقل

در نگارش داستان و پیش از آن تصور نمی‌شود. البته غفلت داستان‌نویسان - چه در داستان کوتاه و چه بلند و رمان ـ در به‌کارگیری مراحل پیش از آغاز داستان (موضوع ـ ایده ـ طرح ـ سیناپس ـ داستان) با توجیهاتی نیز همراه است. داستان‌نویسان در برابر روش‌هایی که در فیلمنامه طی می‌شود، پاسخ یگانه‌ای دارند؛ و آن هم مخدوش شدن حرکت روایت مخیل و کشفی در ملتزم شدن به چنین مراحلی است.

اما در فیلمنامه‌نویسی روش منظم‌تر و سخت‌گیرانه‌تری مبتنی بر مراحل شکل‌گیری روایت از نطفه آغازین تا مراحل جنینی و رشد کامل وجود دارد. این روش‌ها امکان تبیین موضوع و چیستی آن را در امر روایت در اختیار نظریه‌پردازان قرار خواهد داد.

موضوع دستمایه روایت است. حال باید دید روایت دستمایه‌های خود را چگونه انتخاب می‌کند.

نخست باید به فرضی رایج و غیرعلمی درباره موضوع ادبیات پرداخت. در اصطلاحات رایج حوزه ادبیات، موضوع وصفی است که گویای کلیتی از داستان است. از این‌رو، ادبیات به دفاع مقدس، انقلاب، زنان، مهاجرت و... تقسیم می‌شود؛ و این‌طور گمان می‌رود که این تقسیم بندی بیانگر موضوعات مختلف در ادبیات است. در حالی که چنین تقسیم‌بندی‌هایی به فرض صحت و وجود ملاک‌های قابل تفکیک، جزو تقسیم بندی‌های ژانرهای ادبیات خواهند بود.

رجوع به تقسیم‌بندی‌های رایج در فیلمنامه‌نویسی می‌تواند مفهوم موضوع در روایت را تصحیح کند. در این تقسیم‌بندی‌ها، سه مرحله پیش از نگارش قصه ـ که از آن به طرح اولیه تعبیر می‌شود ـ تصور شده است. آنچه نظریه پردازان فیلمنامه‌نویسی را به این تقسیم‌بندی کشانده است، پاسخ این سؤال است: فیلمنامه چه قدر قابل کوچک شدن است؟

همان‌گونه که در علوم طبیعی این سؤال ـ ماده چقدر قابل تقسیم است؟ ـ منشأ ورود علم به ساحت‌های جدید شده است، در روایت نیز چنین پرسشی آغازگر پژوهش-هایی است که خاستگاه روایت را جستجو می‌کند.

از این‌رو، قصه تا سرحد یک کلمه مختصر شده است. عشق، انتقام، نفرت، انتظار، مرگ ...

گام دوم در شکل‌گیری قصه، تعیین ژانر روایت است. ژانر گویای قراردادهای گفته نشده میان مخاطب و روایت و راوی است. ژانر انتظارات اولیه را به مخاطب روایت می-دهد و او را نسبت به فرض‌های اولیه قصه و فضای وقوع آن اگاه می‌کند.

عشق گرچه عنوان ساده و تکراری‌ای به نظر می‌رسد. اما انتخاب ژانر می‌تواند نویسنده را بر مسیر انتخابی بزرگ میان ده‌ها احتمال موجود قرار دهد. ژانر پلیسی، ملودرام، کمدی، علمی تخیلی، وحشت و ...

گام سوم تعیین ایده است. گرچه ذهن ورزیده راوی اغلب پیش از آنکه به کلمه و ژانر مورد نظرش فکر کند ایده را در خود می‌یابد. با این وجود، ایده گویای مراحل پیش از خود خواهد بود.

حال به سؤال گذشته بازگردیم. کدام یک از مراحل سه‌گانه فوق را که پیش از مرحله قصه‌گویی قرار دارند باید موضوع قصه نامید؟ کلمه، ژانر یا ایده؟ همان‌طور که گفته شد بخشی از ادبیات رایج کشورمان مرحله دوم یعنی همان تقسیم‌بندی‌های ژانر را به‌عنوان موضوع قصه می‌شناسد. اما به دلایلی دو مرحله سابق (کلمه و ژانر) نمی‌توانند موضوع روایت باشند.

علت این امر را باید در نسبت میان موضوع و قالب روای جستجو کرد. موضوع بخش قابل اعتنایی است که متعلق روایت قرار می‌گیرد. در حقیقت اگر ارزش‌های قصه را برای اقتباس ارزیابی کنیم، نخستین و نطفه‌ای‌ترین چیزی که می‌تواند مورد اقتباس قرار گیرد چیزی جز ایده نیست. زیرا کلمه‌ای واحد یا حتی اضافه کردن ژانر به آن هنوز آن‌قدرها کلی است که هنوز تشخصی پیدا نکرده است.

این تعریف از ایده که آن را مرادف موضوع می‌داند، مناسب با روند معکوس تلخیص داستان نیز هست. زیرا با خلاصه کردن داستان به پیرنگ و قصه مرحله بعد بیان قصه در یک یا دو جمله است. چیزی که از آن به موضوع یاد می‌شود.

اقتباس‌کننده نیازمند به فهم ایده اولیه روایتی است که قصد اقتباس از آن را دارد. زیرا فهم ارزش‌های قالب روایی با تجزیه آن به عناصر ارزشمند روایی‌اش ممکن می‌گردد؛ و سنگ بنای روایت را قصه و سنگ بنای قصه را ایده تشکیل می‌دهد. اقتباس‌کننده برخلاف دیدگاه مخاطب عام روایت که هیچ تفکیکی میان عناصر روایی قائل نمی‌شود، با فهم این عناصر به دنبال یافتن ریشه و سرچشمه‌های روایتی ارزشمند است.

اهمیت کشف و فهم ایده از آنجا مشخص می‌شود که گاهی متوسط بودن یک روایت نه به خاطر ایده غیرمناسب که به واسطه پرداخت ناشیانه آن یا انتخاب غلط قالب مناسب ایده است. بدیهی است که هر ایده‌ای مناسب هر قصه‌ای نیست. همان‌قدر که ایده یک خاطره می‌تواند تنها با روایت خاطره خوب یا مستند تلویزیونی خوش

ساخت نتیجه بدهد، همین ایده در یک اثر داستانی مکتوب یا فیلم سینمایی واکنش را برنخواهد انگیخت.

امکان ارزش‌گذاری و چگونگی ارزش‌گذاری ایده منوط به امکان کشف ایده اولیه از خلال اثر روایی است. آیا می‌توان ایده اولیه یک داستان، رمان یا حتی سفرنامه و خاطره را کشف کرد؟ مانعی که در این میان وجود دارد، آن است که در داستان مکتوب، ایده اولیه امری درونی است که بسان جرقه‌ای نویسنده را به خود مشغول داشته، وادار به نگارش داستان کرده است. آیا می‌توان با تأمل در یک داستان به ایده اولیه نویسنده دست یافت؛ و آیا آنچه محقق پس از کنکاش دست یافته است، لزوماً تطابقی با ایده اولیه نویسنده داستان دارد؟

کشف ایده، رمزگان مشترک داستان و فیلم

اقتباس‌کننده نیازمند کشف ایده اولیه اثر داستانی، شناخت ارکان آن و ارزش‌گذاری آن است. اما آیا می‌توان ایده اولیه اثر داستانی را کشف کرد؟ آیا ایده اولیه جرقه ذهنی و شخصی نویسنده است که پیش از آغاز به نگارش داستان به آن اندیشیده است؟ و اگر این‌گونه است، چگونه می‌توان امر ذهنی نویسنده را در خلال اثرش یافت؟ بدون تردید، ایده اولیه ذهنی نویسنده در اثر جاری گشته است؛ و آنچه برای اقتباس کننده اهمیت دارد، ایده موجود در متن است. یعنی موقعیت مهم و ممتاز دراماتیکی که اثر بر آن بنا شده است. از این‌رو، اقتباس کننده به کنکاش در انگیخته‌های درونی نویسنده داستان نیازمند نیست.

یافتن ایده اولیه اثر، از سوی اقتباس‌کننده حرکت بر مدار فرایندی معکوس است. در این فرایند مهمترین موقعیت دراماتیک داستان کشف و استخراج می‌شود. این کنکاش ابتدایی می‌تواند دو نتیجه متفاوت را در پی داشته باشد.

نخست آنکه آنچه به عنوان ایده اولیه به کشف و درک اقتباس‌کننده رسیده است، مهمترین موقعیت دراماتیک موجود در داستان است که نویسنده نیز از میان تمامی موقعیت‌های مطرح شده در اثرش به آن پرداخته و آن را محور روایت خود قرار داده است.

صورت دیگر آنکه، آنچه به کشف اقتباس کننده رسیده است، مهمترین موقعیت دراماتیکی است که انتخاب اصلی نویسنده داستان نبوده است، بلکه نویسنده با غفلت از

این موقعیت، ایده‌های به مراتب کم ارزش‌تری را در خلال روایت خود محوریت بخشیده است.

بدیهی است که در صورت دوم، اقتباس شکل نخواهد گرفت، بلکه تنها ایده مناسبی که مورد بی‌مهری داستان‌نویس قرار گرفته است می‌تواند دستمایه قصه‌ای مستقل از متن شود. اما صورت نخست، پایه‌ای محکم برای شناسایی دیگر عناصر مورد نیاز برای اقتباس قرار خواهد گرفت.

البته کشف ایده متفرع بر شناخت ارکان آن است. ایده هیچ‌گاه صریح و مستقیم در اختیار اقتباس‌کننده قرار نمی‌گیرد، بلکه کشف ایده و بیان آن در ترکیبی که شامل ارکان اساسی آن باشد، خود به مهارتی خاص نیاز دارد. با خواندن یک داستان، یکی از سخت‌ترین کارهایی که بدون ممارست قبلی محقق را رنجیده خواهد کرد، استخراج ایده آن در یکی دو جمله کوتاه است. اختلاف افرادی که با خواندن یک داستان جملات متفاوتی را از ایده آن داستان حکایت می‌کنند، خود گویای دشواری بیان ایده است. در کشف و بیان ایده، شایع‌ترین اشتباهات بدین قرارند:

برای روشن شدن این اشتباهات، با در نظر گرفتن داستان "بچه مردم" از جلال آل‌احمد، نمونه‌هایی از ایده‌یابی‌های ناکام بیان می‌شود.

۱. بیان مضمون داستان به جای ایده آن. " فقر فرهنگی و اقتصادی مهمترین پیوندهای عاطفی را در جامعه از هم خواهد گسست."

۲. بیان موضوع داستان به جای ایده آن. " زنانی که به خاطر فقر اقتصادی از کودک خود می‌گذرند."

۳. تکیه بر شخصیت فرعی به جای شخصیت اصلی: " شوهری که همسرش را مجبور می‌کند بین خود و کودکش یکی را انتخاب کند."

۴. تکیه بر مساله فرعی به جای مسئله اصلی: "زنی که از شوهر قبلی اش بچه دارد و حالا نمی داند با رفتار او که خواهان ترک بچه اش است چه کند."

۵. برجسته کردن عناصر غیرمؤثر در ایده: " فقر فرهنگی در زمان پهلوی دوم و مشکلات زنان سنتی در ازدواج مجدد."

۶. برجسته کردن یکی از موانع فرعی به جای مسئله اصلی. "زنی که در صدد ترک کردن بچه اش است و بچه حاضر به ترک او نیست."

۷. برجسته کردن تأثیر حسی داستان بر مخاطب به جای توجه بـه ایـده: "بچـه‌ای شیرین و خوش زبان که تصمیم مادر در ترک کردنش را بـه ظلمـی غیـر قابـل بخشش بدل ساخته است."
۸. تأکید بر پایان بندی: " زنی که بچه کوچکش را در بازار رها می‌کند در حالی که می‌داند دیگر قادر به پیدا کردنش نیست."
۹. ورود اطلاعات غیر ضروری درباره شخصـیت در سـطح ایـده: " زنـی از شـوهر سابقش طلاق گرفته است. او زنی سنتی اسـت کـه در محـل زنـدگی اش هـیچ آشنایی ندارد؛ و به خاطر فقر و بی دست و پایی مجبور به ازدواج با مردی دیگـر برای گذران زندگی اش شده واکنون به اصرار مرد باید بچه اش را ترک کند."
۱۰. بیان خلاصه داستان به جای ایده.

تمامی موارد ده گانه فوق قادر به بیان ایده به شکل درست و منطقـی اش نیسـتند. چنین بیان نارسایی، ضمن آنکه توجه محقق را از ارکـان اصـلی ایـده بـه عناصـر کـم اهمیت یا فرعی متوجه می‌کند، امکان ارزش گـذاری درسـت دربـاره ایـده را از محقـق خواهد گرفت.

ایده چگونه ارزش‌گذاری می‌شود؟

تفاوت ایده خوب از ایده ضعیف چیست؟ آیا ملاک دقیقی برای ارزش گـذاری ایـده وجود دارد؟

داستان به میزانی که به سمت اختصار می‌رود، ارزش‌های ذاتی خود را در امر روایت بیشتر پنهان می‌سازد. بنابر این شناخت و کشف این ارزش‌ها نیاز بیشتری به ممارست و حس تربیت‌شده‌ای دارد که همانند حس ششم در حوزه ادراکات عمومی عمل مـی‌کنـد. این پنهان‌کاری ذاتی که با جوهره ایده عجین شده است، به معنای نبودن مـلاک‌هـای ناظر بر ارکان داستان نیست، بلکه به این معنی است که ارکان و عناصر داستان پـس از بسط یافتگی‌اش، آشکارا در معرض قضاوت قرار می‌گیرنـد. امـا همـین ارکـان در بیـان مختصر ایده، شکل بالقوه‌ای از امکانات روایی را ارائه مـی‌کننـد. ایـن هماننـد قضـاوت درباره کیفیت درختی سیب و دانه‌ای سیب است. طبیعی اسـت قضـاوت دربـاره موجـود کاملی چون درخت سیب که شاخه و برگ و میوه‌اش را آشکار ساخته است، از سوی هر ناظری ممکن است. در حالی که این قضاوت درباره دانه‌ای که هنوز مراحل رشد را طی نکرده است، دشوار می‌نماید.

قضاوت درباره ایده، فارغ از چگونگی بسط یافتگی آن نیازمند به قوه‌ای از تشخیص در اقتباس کننده دارد تا بتواند پیشاپیش بهترین صورت بسط یافتگی ایده را تشخیص داده، حوزه امکانات بالفعل آن را ارزیابی کند. البته اقتباس کننده با متنی کامل روبرو است که به شرط هوشمندی نویسنده اش، این روند توسط نویسنده طی شده است. اما باید اذعان کرد، داستان‌نویسی ما در این زمینه عرصه ناکامی‌ها و سهل‌انگاری‌هاست.

روند نگارش داستان در اغلب نویسندگان، گویای این حقیقت است که مفهوم ایده به‌عنوان مرحله‌ای مستقل و قابل تأمل برای آنها شناخته شده نیست. تحلیل و تحقیق در ارکان ایده و ارزش‌گذاری آن، جایی در روند نگارش اغلب داستان‌ها ندارد، بلکه نویسنده بلافاصله پس از احساس تعلق حسی به ایده‌ای ـ هرچند واقعاً ایده نباشد و نویسنده قدرت بیان آن را در جمله‌ای نداشته باشد ـ آن را به نگارش در می‌آورد. این واقعیت ملموس کار اقتباس کننده را از داستان‌های ایرانی دشوار خواهد کرد. زیرا اقتباس‌کننده خود باید مرحله ناپیموده توسط داستان‌نویس را بپیماید و ایده او را از سرچشمه‌های شکل‌گیری آن محک زند.

تجربه و تحقیق نشان داده است که این بی‌توجهی به عنصر اساسی ایده در روایت داستان، موجب شده است که داستان‌های ایرانی ـ باتوجه به تحقیقی که به صورت خاص در باره داستان‌های ایرانی صورت گرفته است ـ اغلب فاقد ایده برجسته‌اند، بلکه عناصر دیگر روایی جذابیت‌هایی را در آنها به وجود آورده است.

آیا فیلم فروش خواهد کرد؟

این سؤال مهم ترین سؤالی است که تهیه کننده سینما با آن مواجه است؛ و البته نازلترین سؤالی است که نویسنده داستان پس از سؤال‌های مهم دیگر به آن می‌اندیشد. در ادبیات داستانی می‌توانی به شهرت برسی بدون آن که کتابت به چاپ دوم برسد. در حالی که در سینما این امر برای کارگردان به راحتی صورت نمی گیرد.

تصمیم‌گیری درباره متن فیلمنامه که همانند خونی در رگ‌های فیلم جریان دارد، با اتمام فرایند نگارش صورت نمی‌گیرد، بلکه تهیه‌کنندگان و فیلمنامه‌نویسان، مایلند سرنوشت متن را در فشرده‌ترین حالت آن پیش‌بینی کنند و ارزش‌های نهفته در آن را کشف کنند. در تلویزیون نیز، شوراهای تصویب متن، عموماً، وقت زیادی را صرف مطالعه تمام فیلمنامه یک تله فیلم یا سریال چندین قسمتی نمی‌کنند، بلکه ترجیح

می‌دهند درباره ارزش‌های بنیادین آن فیلمنامه صحبت کنند. چیزی کـه آنهـا را دربـاره یک فیلم به تصمیم می‌رساند یا آنهـا را از سـاخت یـک تلـه فـیلم منصـرف مـی‌کنـد، خلاصه‌ای یک تا سه خطی است. چیزی که تحت عنوان ایده اولیـه اثـر قابـل بررسـی است.

این نوعی پیش‌گویی است که سینما ـ و البته ادبیات ـ حیـات خـود را مرهـون آن است. همان‌قدر که پیش‌بینی وضعیت آب و هوا برای کشـاورز حیـاتی اسـت، موفقیـت فیلم یا داستان نیز برای تولیدکننده آن جنبه حیاتی دارد. با این وجود، ایـن پـیش‌گـویی به‌رغم علاقه برخی هنرمندان و تهیه‌کنندگان در توصیف آن به عنوان حس ششم، هیچ شباهتی به این امور ندارد. برای فهم ایده مناسب و اطمینان در حصول موفقیـت نیـازی به فال بینی نیست. معیارهای روشن و تجربه نافذ در این باره دقیق عمل می‌کنند.

ارزیابی محصول نهایی با ایده اولیه، نه تنها رویه روشنی در میـان اهـالی سـینما و تلویزیون است، بلکه مخاطبان سینما نیز عموماً با همین شیوه با فیلم مواجه می‌شـوند و تصمیم می‌گیرند به دیدن فیلم رفته، یا از خیـر آن بگذرنـد. کـاری کـه دقیقـاً تبلیغـات سینمایی می‌کند، تکیه بر ایده فیلم و بیان آن در دو خط اسـت، اطلاعـاتی کـه عصـاره فیلم را در اختیار مخاطب می‌گذارد و آن را ترغیب به دیدن آن می‌کند.

از این‌رو، چه سازندگان و نویسندگان و چه مخاطبان، با ایـده اولیـه در مـورد فـیلم قضاوت می‌کنند. با این وجود، تعریف ایده اولیه در ساحت نظر چندان آسان نیست. ایـن درست همانند تلاش برای تعریف ادبیات است. برخی با اذعان به اینکـه مخاطبـان بـه درستی ادبیات را از غیر آن تشخیص می‌دهند، در حوزه نظریـه‌پـردازی ادبـی، قـادر بـه تعریف جامعی از مفهوم آن نیستند.

بهتر است بدون انکه به ورطه تعاریف نظری درباره ایـده وارد شـویم، در ملاکهـای ارزش گذاری ایده دقت کنیم.

ایده اولیه همه چیز هست و هیچ چیز نیست.

ایده اولیه درست همانند آینه است. تصویر کامل یا ناقصی که آینه از شـیء مقابـل خود نشان می‌دهد، بیش از کیفیت آینه به شیئی باز می‌گردد کـه برابـر آن قـرار گرفتـه است. ایده اولیه نسبتی با فیلمنامه‌نویس برقرار می‌کند. مجموعه تجربیات و توانایی‌ها و مهارت‌های او را در امر نویسندگی به تحرک وامی‌دارد. این ارتباط و نسبت شرط اصـلی ارزشمندی ایده است. بر خلاف آنچه گمان می‌شود نویسنده فیلمنامه است کـه از میـان

ایده‌های داستانی ـ اعم از اقتباسی و غیر آن ـ یکی را انتخاب می‌کند، به نظر می‌رسد این نویسنده است که از سوی ایده انتخاب می‌شود. ایده اولیه بهترین نویسنده‌ای را که توانایی‌هایی در راستای به ظهور رساندن موقعیت دراماتیک ایده باشد را برمی‌گزیند. در ذهن نویسنده خانه می‌کند و او را ناگزیر به نوشتن می‌نماید.

با موضوعیت پیدا کردن نسبت میان ایده و نویسنده، ملاکی نسبی و منعطف در ارزش‌گذاری ایده اولیه تعریف می‌شود. از این رو، هیچ ایده‌ای به‌طور قطعی و با نظر یک نویسنده قابل ارزش‌گذاری نیست، بلکه، نظر جمعی عده‌ای از کارشناسان درباره ضعف ایده‌ای به معنای قضاوت قطعی درباره آن ایده و امتناع تبدیل آن به روایت داستانی جذاب نیست.

از این‌رو است که تهیه‌کنندگان حرفه‌ای هیچ‌گاه ایده‌ای را به صورت قطعی کنار نمی‌گذارند، بلکه با در میان گذاشتن آن با نویسندگان مختلف به دنبال مقصد واقعی ایده یعنی نویسنده‌ای هستند که توسط ایده انتخاب شود.

با این وجود، می‌توان سه ملاک کلی را در ارزش گذاری ایده بیان کرد:

۱. محرک بودن: ایده باید نویسنده را به نوشتن و بیننده را به دیدن دعوت کند. ایده خوب روح نویسنده را به تلاطم می‌اندازد و آرامش و قرار را از او برای نوشتن سلب می‌کند. محرک بودن معیاری نسبی است که به تناسب مخاطب از درجات متفاوتی از شدت و ضعف برخوردار است.

البته محرک بودن شرط لازم برای ایده اولیه است. اما شرط کافی شناخته نمی شود. در نگاه کسانی که به مقوله نگارش فیلمنامه یا داستان به عنوان امری مکانیکی و غیر مرتبط با احساسات نویسنده نگاه می‌کنند، ایجاد حس تحرک در نویسنده چندان اهمیت ندارد. چنین رویکردی بیشتر زمانی اتفاق می‌افتد که ایده‌ای به نویسنده پیشنهاد می‌شود؛ و نویسنده تنها به عنوان یک پروژه کاری به ایده نگاه می‌کند. ایده هیچ شوقی برای نوشتن در او ایجاد نکرده است و نویسنده تنها می‌خواهد آن را به هر ترتیبی سروشکل داستانی بدهد و از شرش خلاص شود. بدیهی است در این صورت نمی توان را روایت کاملی مواجه بود.

از سوی دیگر بسیارند نویسندگانی که ایده‌های محرکی را در انبان ذهنی خود حفظ کرده‌اند، ولی هیچ‌گاه موفق به نگارش آن نشده‌اند. یکی از علل این امر، ایجاد شوقی کاذب در نویسنده است که صرفاً بیانگر علاقه نویسنده به ایده است. نویسنده در این صورت با تمام وجود برای نگارش ایده تحریک نشده است. او به لوازم نگارش ایده که

آشنایی با موضوع و تجربه لازم متناسب با آن است، واقف نیست. ایده برای چنین نویسنده‌ای به مانند آرزوهای بلندی است که تنها خیال او را می‌نوازد و او را به تحرک عملی برای رسیدن به آن وا نمی‌دارد.

۲. جذاب بودن: ایده جذاب، جذاب است. فطری‌ترین ملاک برای ایده جذابیت آن است. در تشخیص این ملاک در ایده باید مجموعه‌ای از مخاطبان فیلم و داستان را نیز مشارکت داد.

۳. نو بودن: ایده‌های تکراری لزوماً داستان‌های تکراری نمی‌سازند. چرا که یک ایده می‌تواند سرمنشأ صدها داستان متفاوت باشد. با این وجود، ایده‌های نو، قلمروهای کشف نشده‌اند که هر کسی را وسوسه می‌کنند تا به آن وارد شود.

البته این ملاک‌ها درونی و فطری‌اند. به‌سختی می‌توان برای آن استدلال آورد و قضاوت درباره آنها به ذوق سلیم و تجربه نویسندگی سپرده می‌شود. به نظر می‌رسد در فرایند کوچک سازی داستان و پاسخ گویی به این سؤال که داستان تا چه میزان قابل کوچک شدن است، رفته‌رفته معیارهای منطقی و استدلالات عقلی جای خود را به امور فطری می‌دهند. در حالی که در نقد رمان یا فیلمنامه نقدهای ساختارگرانه دقت علمی وافری در تشریح نقاط ضعف و قوت اثر دارند و با بیان و توضیح علمی از آن دفاع می‌کنند، هنگامی که متن روایی به ابتدایی‌ترین مراحل شکل‌گیری خود باز می‌گردد، کمتر می‌توان در باره آن سخن گفت و برای ارزش‌گذاری آن استدلال نمود.

تشخیص ایده بدیع، جذاب و محرک تا حدود زیادی از همین الگو پیروی می‌کند. برای نو بودن حافظه ذهنی نویسنده رأی نهایی را صادر خواهد کرد. ضمن آنکه نو بودن ایده به معنای منحصر به فرد بودن آن در ارکان اساسی‌اش (شخصیت ـ مسأله و موقعیت) نیست.

داستان‌های بسیاری بر اساس موقعیت‌های عشقی روایت شده‌اند؛ و بسیاری از آنها از الگوی ثابت مثلث عشقی بهره برده‌اند. حتی در این‌باره می‌توان به فیلم‌ها و داستان-های بسیاری اشاره کرد که در آنها دو سوی طرفین این مثلث از طبقه مرفّه و فقیر انتخاب شده‌اند. اگر با چنین اسلوبی در صدد کشف موقعیت‌های نو برای رمان یا فیلمنامه باشیم، قطعاً به جایی نمی‌رسیم. زیرا موقعیت‌های دراماتیک در طول عمر ادبیات و سینما بارها استفاده شده‌اند. حتی تیپ‌های شناخته‌شده‌ای برای چنین موقعیت-هایی در دسترس‌اند. با این وجود چگونه می‌توان به یافتن ایده‌ای نو امیدوار بود. در

شرایطی که هر ساله هزاران رمان و فیلم تولید می‌شود، تلاش برای یافتن ایده‌ای نو چه قدر واقع بینانه است؟

نویسنده در شکل دهی به ایده، از عناصری به عنوان ماده خام روایت استفاده می‌کند. سپس زاویه دید تصویری و تحلیلی خاص خود را براساس این مواد طرح‌ریزی می‌کند. از میان ارکانی که برای ایده فرض شد، شخصیت، مسأله، موقعیت و پایان‌بندی از جمله عناصری هستند که بنای روایت را بنیان می‌نهند. این چهار عنصر محصول تلاش ذهنی نویسنده در یافتن ما به ازای خارجی برای جهان داستانی‌اش می‌باشند. اما آنچه به جهان نویسنده زندگی داده، آن را منحصر به شخص نویسنده می‌کند، رویکرد است. رویکرد نو می‌تواند سوژه‌های تکراری را به آثار قابل خواندن و دیدن تبدیل کند. برخی از نویسندگان صاحب سبک با رویکردهای نوشان به جهان‌های عادت‌زده و تکراری شناخته می‌شوند. اینها عناصر داستانی‌شان را از میان همان موادی تأمین می‌کنند که دیگر نویسندگان و فیلمسازان نیز از آنها بهره برده‌اند. با این تفاوت که گویا روایت آنان چشم نوی برای مخاطب در رویت جهان داستان گشوده است.

ایده‌های نو عموماً از تمامی متغیرهای موجود در ایده استفاده می‌کنند. هر یک از این متغیرها(شخصیت، مسأله، موقعیت، رویکرد، پایان‌بندی) به تنهایی می‌توانند به عنوان ایده اولیه رمان یا فیلمنامه مطرح شوند. تمرکز ایده بر هر یک از این موارد عملاً ایده را از جامعیت خود خارج می‌کند. نویسنده در این حالت، ایده شخصیت، ایده مسأله، ایده موقعیت، ایده رویکرد یا ایده پایان‌بندی را در اختیار دارد. اما بهترین حالت برای ایده استفاده از تجربه‌های بدیع در مجموعه این عناصر است.

البته معیار نو بودن در طول زمان ارزش خود را از دست می‌دهد و تنها به عنوان مشخصه‌ای در کار نویسنده در مقطع حیات ادبی‌اش باقی می‌ماند. ایده‌های نو به شدت در معرض تکرارند. افشا شدن یک ایده و نوشته شدن متنی بر اساس آن تا زمانی که توجه نویسندگان دیگر را برای تکرار این ایده به خود متوجه نکرده باشد، امتیازی به حساب می‌آید. بنابراین در ارزش‌گذاری آثار داستانی که در سده‌های گذشته نوشته شده‌اند، توجه به این معیار که داستان مزبور از ایده‌ای نو به نسبت به زمان خود بهره برده است، ضروری است.

کار در جذابیت ایده نیز به همین ترتیب است. جذابیت ویژگی‌ای است که در عناصر پیش‌گفته موجود در ایده قابل شناسایی است. مفهوم جذابیت به وجود خصوصیتی در شخصیت، مسأله و موقعیت اشاره می‌کند که مخاطب را با خود درگیر می‌کند.

شخصیت‌های فیلم‌های دنباله‌دار، یا مجموعه‌های چند قسمتی از پلنگ صورتی گرفته تا دراکولا مخاطب را با خود همراه می‌کند. افشای شخصیت در قسمت اول و تکرار حضور او در قسمت‌های بعد به معنای از دست رفتن قابلیت‌های شخصیت و تکراری و خسته‌کننده بودن آن نیست.

درونی‌ترین معیار برای ارزش‌گذاری ایده قدرت تحریک آن است. در دو معیار گذشته (نو بودن و جذابیت) مخاطب یا نویسنده عملاً بدون آنکه نیازمند مقدماتی برای قضاوت درباره ایده باشد، تنها با توانایی‌های فطری خود ـ که در عموم انسان‌ها مشترک است ـ به ایده واکنش نشان می‌دهد. برای دیدن فیلمی درباره شخصیتی که تلاش می‌کند پدیده‌های ماورایی را با الگوهای ریاضی بیان کرده آنها را تحلیل کند، آشنایی با مفاهیم پیچیده ریاضی ضروری نیست. چنین موضوعی می‌تواند هر بیننده‌ای را به خود جذب کند.

اما برای سنجش محرک بودن این ایده، برقراری نسبت میان نویسنده و ایده ضروری است. هنگامی که نویسنده با ایده‌ای مواجه می‌شود، با مجموعه دانسته‌ها، تجربیات و احساسات خود با آن یگانه شده، تلاش می‌کند افق ایده را بر اساس تواناییهای خود ترسیم کند. بدیهی است که عمل تحریک نویسنده از سوی ایده یک طرفه نبوده، نیازمند وجود شرایطی در دو سوی این ارتباط است. از سویی ایده باید قدرت تحریک داشته باشد و نویسنده را به فکر نوشتن درباره ایده بیاندازد. از سوی دیگر، نویسنده باید تحریک پذیری مناسبی در برابر ایده از خود نشان دهد.

برای نویسنده‌ای که تصور روشنی از مفاهیم ریاضی ندارد و از ریاضیات متنفر است، این ایده نمی‌تواند هیچ تحرکی را ایجاد کند. در مقابل نویسنده‌ای دیگر که اعتقاد راسخی به تسری مفاهیم ریاضی در امور ماورایی داشته و تجربیات و مطالعاتی در این زمینه دارد، ایده همانند جرقه‌ای خواهد بود که لحظه‌ای او را آرام نمی‌گذارد و انرژی مضاعفی برای نوشتن این ایده در اختیار او می‌گذارد.

وجود این معیار ارزش گذاری ایده‌ها را دشوار خواهد ساخت. زیرا بی رغبتی یک نویسنده در برابر ایده‌ای به معنای حکم قطعی مشابه دیگر نویسندگان درباره آن ایده نخواهد بود. به نظر می‌رسد همواره نویسنده نیست که به دنبال انتخاب ایده است، بلکه گویا این ایده است که ذهن مناسب را برای روایت خود انتخاب می‌کند؛ و نویسنده توسط ایده انتخاب می‌شود.

در مقوله اقتباس نیز، همین رویه جاری است. تولید آثار اقتباسی مختلف از یک اثر ادبی که در مرتبه یکسانی از کیفیت هنری برخوردار نیستند، گویای همین مهم است. تجربه یک یا چند اقتباس ناموفق از اثری ادبی به معنای حکم کلی درباره ایده آن اثر نیست. شاید نویسنده مناسب برای اقتباس آن اثر هنوز به انتخاب ایده نرسیده است.

کشف ایده مناسب در یک رمان و وجود ارکان لازم و قابلیت‌های ارزشمند برای تبدیل آن به اثری تصویری، قدم اول برای اقتباس سینمایی از ادبیات داستانی است. اقتباس‌کننده پس از یافتن ایده رمان مورد نظر، تنها به یک قابلیت دست یافته است. این قابلیت همان کشف نوی نویسنده رمان است که داستان خود را بر پایه آن بنا نهاده است و تمامی لوازم داستان‌نویسی و ابزارهای روایی را برای بسط آن تدارک دیده است. از این‌رو استخراج ایده و عدم التزام به نحوه بسط‌یافتگی آن در رمان عمل اقتباس را مورد تردید قرار خواهد داد. زیرا اقتباس با حداقل‌هایی تعریف می‌شود. این حداقل قصه داستانی است که بر اساس ایده شکل گرفته است. بنابر این اگر انتخاب نویسنده فیلمنامه تنها ایده جذاب رمان مورد نظرش باشد، و بر اساس آن قصه‌ای متفاوت از آنچه رمان به آن پرداخته روایت کند، نمی‌توان بر آن نام اقتباس ادبی نهاد.

معمولاً تفاوتی میان شیوه و ابزار داستان‌گویی در رمان دیده نمی شود، بلکه آنچه در بدو امر مورد توجه مخاطب رمان قرار می‌گیرد، ابزارها هستند. نویسنده داستان شیوه‌های خود را در روایت در پساپشت ابزارها پنهان می‌کند. چرا که نمود ظاهری داستان چیزی جز ابزارهای روایی نیست. ابزارهای روایی عناصری هستند که تحت عنوان پرداخت داستانی، بخشی از مهارت‌های داستان‌نویسی را به خود اختصاص می‌دهند.

پیرنگ، شخصیت پردازی و قصه سه رکن اساسی رمان هستند. اما چیزی که رمان در روایت خود ظاهر می‌کند، هیچ یک از این سه عنصر نیست. این سه عنصر تنها به مدد مهارتی که تحت عنوان پرداخت از آن یاد می‌شود، قابلیت ظهور دارند.

اما پرداخت داستانی اصطلاحی است که به مجموعی از مهارتهای چهارگانه در امر نوشتن اطلاق می‌شود. داستان گریزی از استفاده از یکی از این چهار مهارت یا ترکیبی از آنها برای روایت داستان ندارد. این چهار مهارت، توصیف، تلخیص، صحنه و نیم صحنه‌اند. زیرا در تقسیم بندی‌ای منطقی یا زمان حال روای مطابق زمان واقعی است که در این‌صورت به آن صحنه گفته می‌شود. یا زمان روایت کندتر از زمان واقعی است

که به آن توصیف گفته می‌شود و یا زمان تندتر از زمان واقعی طی می‌شود که در این صورت رمان‌نویس از تلخیص استفاده کرده است.

شیوه‌های داستان گویی لایه‌های پنهانی ابزارهای روایت‌اند. از این‌رو است که می‌توان راجع به پیرنگ یا قصه یا شخصیت‌پردازی یک رمان، فارغ از چگونگی استفاده از پرداخت آن سخن گفت و کیفیت آن را مورد مطالعه و نقد قرار داد.

خاتمه

به نظر می‌رسد ادبیات و سینمای ما در بنیان نهادن اقتباس سینمایی و تعامل دو جانبه نه تنها در عرصه عمل گام‌های آغازین و تجربه‌های اولیه را طی می‌کنند، بلکه در حوزه نظر نیز این تعامل به بنیانهای نظری روشن و استواری نیازمند است.

در آنچه آمد، تلاش شد تا با ترسیم الگویی از این تعامل به عناصر مشترک این دو قالب روایی توجه شود. بیان عناصر مشترک با توضیح تفاوت‌های رویکرد سینما و ادبیات به موضوعات یکسان همراه شد. همچنین تلاش شد تا با ترسیم فرایند اقتباس که مهم‌ترین مسأله در تعامل میان ادبیات داستانی و سینما است، بنیان‌هایی برای نقد هر یک از قالب‌ها در اقتباس‌پذیری و اقتباس‌گریزی ارائه شود.

نقد به مثابه عمل نظری[1]

● حمید عباداللهی*

مقدمه

جایگاه نقد در تولید معرفت، موضوعی کلیدی است که مـی تـوان آن را از زوایـای مختلف مورد بررسی قرار داد. معنای نقد، بسته به آنکه از کدام زاویه و رویکـرد تعریـف شود، متفـاوت خواهـد بـود. نوشـتار حاضـر بـر آن اسـت تـا مقولـه نقـد را در رویکـرد ساختارگرایانه مفهوم‌سازی کرده و ویژگی‌های نقد ساختارگرایانه را مشخص سازد.

فلسفهٔ ساختارگرا، با رد فرض "خودگویـایی داده‌هـا" و "تبعیـت صـرفِ نظریـه از داده‌ها" در معرفت‌شناسی امپریستی، بر این باور است که دانش نه به شـکل مسـتقیم و از طریق تجربهٔ بی‌واسطه، بلکه در چارچوب ساختارِ نظریِ معیّن یا پروبلماتیـک حاصـل می‌شود، اگـر شـناخت محصـور در سـاختارهای معرفتـی و در چـارچوب امکانیـت‌هـا/ محدودیت‌هایِ این ساختارها تولید می‌شود، پس لازمهٔ رشد و توسعهٔ شناخت، نقـدِ ایـن ساختارها (امکانیت‌هـا/ محـدودیت‌هـای شـناخت) و بـه عبـارت دقیـق‌تـر «شناسـایی پروبلماتیک‌ها» و در وهله بعد گسست از این «پروبلماتیک‌ها» است. در حقیقـت، تولیـد شناخت، به دلیل "خودگویا نبودنِ" داده‌ها، نه با کار مستقیم بر روی داده‌ها، بلکه با نقدِ نظریات و مفاهیم پیشین، تلاش برای شناسایی ساختارهای مولّد آنها و گسست از آنهـا امکانپذیر می شود. در این تعبیر، شناخت برابر با «نقد به مثابه عمل نظـری» یـا همـان «گسست» خواهد بود.

تعریف نقد در رویکرد ساختارگرا، به نقد خصلتی کاملاً نظری مـی‌بخشـد. چـرا کـه وظیفهٔ آن شناسایی چارچوب‌هـای معرفتـی/ نظـریِ مولّـد شـناخت و گسسـت از ایـن

* عضو هیئت علمی گروه علوم اجتماعی دانشگاه گیلان.

چارچوب‌ها به مثابه ایدئولوژی‌ها است. همچنین، در تعریف ساختارگرایانه از نقد، رشد و توسعه شناخت بدون «نقد به مثابه عمل نظری» ناممکن خواهد بود. بدین ترتیب، نقد به جای آنکه متمرکز بر گردآوری فکت‌های مستقیم برای اثبات (در فلسفه اثباتگرا) یا رد (در فلسفه ابطالگرا) یک ادعا باشد، به دنبال شناسایی ساختارهای حاکم بر تولید معرفت و آگاه‌سازی نسبت به این ساختارهاست؛ که لازمه آن نقد و بررسیِ نظریِ زمینهٔ شکل‌گیری معرفت و مطالعهٔ تأثیر زمینهٔ شکل‌گیری معرفت بر محتوای معرفت است. از این زاویه، نقد در تعریف ساختارگرایانه، با «جامعه‌شناسی معرفت و علم» ارتباطی ناگسستنی می یابد.

بررسی مقوله نقد از رویکرد ساختارگرایانه نیازمند آشنایی بیشتر با اندیشه‌های لویی آلتوسر[۴] و نگاه وی به مقوله نقد است. رد تعریف دکارتی از ذهن و تعبیر ساختارگرایانهٔ از ذهن از جانب آلتوسر، و متعاقب آن دو مفهوم «پروبلماتیک» و «گسست معرفت شناختی» که توسط وی طرح می‌شوند، مباحثی هستند که می‌توانند تعریف ساختارگرایانه از نقد را روشنتر سازند.

جایگاه نقد در فلسفه ساختارگرا

در تبارشناسی نقد ساختارگرایانه، اندیشه‌های گاستون باشلار[۵] (باشلار، ۱۹۶۸ و ۱۹۸۵) الکساندر کویره[۶]، ژرژ کانگلیم[۷] و بویژه فیلسوف فرانسوی آلتوسر (آلتوسر،۱۹۶۹، ۱۹۷۰، ۱۹۷۱ و ۱۹۷۴) جایگاهی کلیدی دارند. این فیلسوفان علم فرانسوی، بر خلاف فیلسوفان علم تجربه‌گرا که بر محوریت تجربه در تولید شناخت تأکید داشتند[۸]، بر فرایندهای تکوین شناخت از طریق مبارزه بر ضدشبکه‌های خطا و توهّم متمرکز شدند. از نظر این فیلسوفان، همواره شناخت در درون این شبکه‌ها تولید می‌شود و شناختِ خودِ این شبکه‌ها و بافت درونی آنها مهمترین وظیفهٔ فیلسوفان علم است. باشلار که استاد آلتوسر بود اولین نقدهای ساختارگرایانه به معرفت‌شناسی تجربه‌گرا را طرح کرد که بعدها آلتوسر آنها را توسعه داد. باشلار معتقد بود علم به‌گونه‌ای ناپیوسته و از طریق چیرگی بر «موانعِ معرفت‌شناختی» رشد می‌یابد. این موانعِ معرفت‌شناختی، همانند خیال‌پردازی‌ها، از تفکرِ غیرعلمیِ پیشین بجا مانده‌اند و لازمه تبدیل یک گفتمان در هر حوزه به علم، «نقد» این موانع و گسست از آنهاست. این خیال‌پردازی‌ها (یا همان موانعِ معرفت‌شناختی) پاسخ‌هایی مشخص و از قبل موجود برای همهٔ مسائل دارند و این در

حالیست که علم همیشه واجد خصلتِ "باز بودن" است، لذا پاسخ‌های علم هیچ‌گاه از پیش معیّن و مشخص نیست. حتی محدوده‌های علم را نمی توان محدود به حوزه‌های مشخص با محدوده‌های معین و ثابت کرد، بلکه به باور باشلار این دیالکتیکِ عقل و کاربرد است که به طور پویا مفاهیم جدید و حوزه‌های جدیدی ایجاد کرده و حتی می‌تواند خصلتِ علمیتِ علم را دوباره تعریف کند. از نظر باشلار، معیارِ "علمیتِ" علم، به وسیلهٔ شروط و قیودِ فلسفی تعیین نمی شود، بلکه ویژگی درونیِ اعمالِ علمی است که معیار علمی بودنِ آنهاست و آن عبارت است از خصلتِ "باز بودن".

طرح بحث وجود همیشگیِ موانع شناخت و اهمیت این موانع و میزان دخالت آنها در محتوای شناخت به تدریج بیشتر شد و به بحث تولیدشدگی معرفت در درون شبکه‌ها و تابعیت ذهن از ساختار منتهی شد. بر همین مبنا، باور به امکان جدایی علم (شناخت صائب) از ایدئولوژی (شناخت کاذب) در این رویکرد متفاوت بود. آنها که اهمیت کمتری به موانع شناخت می‌دادند، بیشتر بر امکان جدایی علم از ایدئولوژی تأکید داشتند و آنها که این موانع را پیچیده‌تر و دارای بافت ویژه می‌دانستند کمتر بر امکان جدایی علم از ایدئولوژی تاکید داشتند. در این بین، آلتوسر نقطه‌ای میانی به خود اختصاص داد.

آلتوسر نقدهای ساختارگرایانه فیلسوفان فرانسوی را بسط و توسعه داد. در حالی که باشلار معتقد بود موانعِ معرفت شناختی نه در بیرون بلکه در درون ذهن محققان وجود دارد و به همین دلیل گسست معرفت شناختی تغییر در "آگاهی" است. آلتوسر این روانشناسی‌گراییِ باشلار را رد کرد و مدعی شد موانعِ معرفت‌شناختی می‌باید از زاویه اجتماعی و نه روانشناسانه مورد بررسی قرار گیرد. در همین راستا، آلتوسر موانع معرفت شناختی را با مناسبات اجتماعی و ایدئولوژی‌ها مرتبط ساخت و برداشت ساختارگرایانه از ذهن را بسط داد. وی با نقدِ ذهنِ دکارتی، به عنوان منبعِ مفروض و خودمختارِ شناخت، ایدهٔ «درونی شدن ذهن در ساختار مناسبات اجتماعی» و «انگارهٔ ساختارگرایانه از ذهن» را ارائه کرد. طرح «انگارهٔ ساختارگرایانه از ذهن» از سویی آلتوسر، «دلالت‌های معرفت‌شناختی صریح داشت و نشان می‌داد که ذهن در ساختار مناسبات اجتماعی درونی شده و جدا از آن غیرقابل تصور است. به این معنا که ذهن و عینِ شناخت، هر دو، با مناسبات ایدئولوژیک واحدی که زیربنای فرایندِ تولیدِ شناخت است ساخته می‌شوند» (ولی، ۱۳۸۰: هجده)؛ لذا ایدئولوژی‌ها، به مثابه موانع شناخت، هر لحظه در فرایند تولید شناخت دخیل می باشند و شناخت همواره در چارچوبِ ساختارها تولید شده و اساساً امکان‌پذیر است.

چنین تعبیری از ذهن، کـه آن را تحـت تـأثیر سـاختارها بـه مثابـه امکانیـت‌هـا و محدودیت‌های شناخت قرار می دهد، تصوّر دکارتی از ذهن را به شدت مورد حمله قـرار داد و نقّادی تأثیر ساختارها بر محتوای شناخت را تا حدی محـوری سـاخت کـه بعـدها منجر به «مرگ سوژه» و معادل قلمداد شدن سوژه با ساختار شد که به پساساختارگرایی و اندیشه‌های پسامدرن راه یافت. فارغ از جایگاه کلیدی آلتوسر در فلسـفه سـاختارگرا و نقش وی در گذار از ساختارگرایی به پساسـاختارگرایی، تأکیـد وی بـر شناسـایی نحـوه سلطه ساختار بر ذهن و تأثیر آن بر محتوای شناخت، باعث شد تا وی تعبیری خـاص از رابطهٔ سوژه و اوبژه ارائه دهد. او «تعبیر جوهری» از سوژه و اوبژه را که تداوم دوآلیسـم دکارتی بود را مورد انتقاد قرار داد که محصول آن معرفت شناسی‌هایی بـود کـه تحـت تأثیر این جوهرگرایی، «شناخت» و «اوبژهٔ واقعی» را وحدت می‌بخشیدند. بـه بـاور وی آن شکل‌هایی از شناخت که برای اعتبار دادن به خود بر"بداهتِ" تجربهٔ بی‌واسطه تکیه می‌کنند و ادعا می‌کند جزئی از ابژهٔ واقعـی هسـتند، نمـی تواننـد مفهـومی از آن اوبـژه بیآفرینند. در واقع، معرفت‌شناسی‌هایی که شناخت و اوبژهٔ واقعی را وحدت مـی‌بخشـند، توان مفهوم‌پردازی درخصوص آن اوبژه را ندارند. از نظر او ایده آلیسم هلگی و تجربـه-گرایی کلاسیک، به ترتیب، با همسان‌انگاریِ واقعیت با اندیشه و واقعیت با تجربه حسی از دستیابی به شناختِ واقعیت ناتوانند (لچت، ۱۳۷۷: ۶۷).

از نظر آلتوسر، معرفت‌شناسی‌های متکی بر جوهرگرایی/ دوآلیسم دکارتی، با باور به وجود دو جوهرِ عین و ذهن و جدایی آنها از هم، به ذهن جایگاهی استعلایی می‌بخشند که نتیجهٔ آن شکل‌گیری معرفت‌شناسـی‌هـایی اسـت کـه در آنهـا بـا بـاور بـه جایگـاه استعلایی ذهن تلاش می شود، ذهن برای دسـتیابی بـه شـناخت بـه «اوبـژهٔ واقعـی» بچسبد. این امر هم در ایده‌آلسیم هگلی و هم در تجربه‌گرایی کلاسیک مشـهود اسـت. انگاره ای که در پسِ معرفت شناسی‌هایی از این دست نهفته اسـت، بـاور بـه اسـتقلال ذهن از زمینه اجتماعی شکل‌گیری‌اش و دامنه خطاهای ناشی از آن اسـت. نتیجـه ایـن امر، ناتوانی در فهم رابطه بین ذهن و ساختار (برای مثال رابطه بین ظهور بورژوازی بـا ظهور پوزیتیویسم و تأثیر لیبرالیسم بر شکل‌گیری معرفت‌شناسی تجربه‌گرا)[۹] است. چنین معرفت‌شناسی‌هایی تابعیت‌شان از ساختار و موجودیت‌شان را تحلیل نکرده و با بـاور بـه جایگاه استعلایی ذهن عملاً راه را برای تأثیرپذیری سـوژه از سـاختار فـراهم سـاخته و شناخت را با ایدئولوژی مترادف می‌سازند. در مقابل آلتوسر تحت تأثیر باشلار مدعی شد معرفت در رابطهٔ سوژه با اوبژه قرار دارد، نه در جوهرِ هر یک از آنها. آلتوسـر در مقابـل

دوآلیسم دکارتی که مبنا را بر وجود دو جوهر می گذاشت، تحت تأثیر اسپینوزا معتقد بود یک جوهر وجود دارد و آن "جهان واقعی" است، که سوژه شناسنده و اوبژه شناسایی بخش‌هایی از آن به شمار می‌روند.

تأثیرپذیری آلتوسر از فلسفهٔ وحدتِ وجودی اسپینوزا، و متعاقب آن برداشت رابطه‌ای از نسبت عین و ذهن، بنیان فلسفی عمیق‌تری برای بسط ایدهٔ "درونی شدن ذهن در ساختار" به آلتوسر داد. بدین‌ترتیب، آلتوسر همانند اسپینوزا، جداییِ معرفت شناسی از هستی‌شناسی که محصول فلسفهٔ دکارتی بود را کنار گذاشته و همانند او مدعی شد یک جوهر وجود دارد و آن "جهان واقعی" است، که سوژه شناسنده و اوبژه شناسایی بخش-هایی از آن به‌شمار می‌روند.

تأکید آلتوسر بر وجود یک جوهر واحد (جهان واقعی) و تصور وی از سوژه شناسنده و اوبژه شناسایی به مثابه بخش‌هایی از آن جوهر واحد، باعث شد تا آلتوسر توأمان به «حقیقت عینی» و «تولیدشدگی شناخت در درون ساختارها» باور داشته باشد و به برداشتی رابطه‌ای از نسبت عین و ذهن سوق پیدا کند. به باور آلتوسر نسبتِ عقل با واقعیت رابطه‌ای است یعنی اندیشه همیشه "در فرایندِ عینیت‌یابی" است و هرگز کامل، در خود بسته و ساکن نیست. این نگاه انتقادی آلتوسر به تعریف جوهرگرایانه از سوژه و اوبژه باعث شد تا وی شناخت را نوعی عمل نظری تعریف کند که نه با چسبیدگی به اوبژه، بلکه با فاصله گرفتن و استقلال از آن و در قالب عمل نظری حاصل می‌شود.

«دانش علمی، انعکاسی از واقعیت نیست، بلکه بیشتر بازسازیی ازواقعیت است که به واسطه فرایند کار علمی صورت می‌گیرد. پیامدِ فرایند کار علمی این خواهد بود که دانش علمی با در نظر گرفتنِ واقعیت، به درجه‌ای از استقلال دست می‌یابد» (آلتوسر، ۱۹۶۵). به‌عبارتی «شناخت روی موضوع واقعی کار نمی‌کند، بلکه روی مادهٔ خامِ خاصّی کار می‌کند که موضوعِ شناخت به معنی خاصّ آن را تشکیل می‌دهد و از عین و موضوعِ واقعی جداست» (آلتوسر و بالیبار، ۱۹۷۵ : ۴۳ در بشیریه، ۱۳۷۶: ۲۹۹).

برداشت ساختارگرایانه (رابطه‌ای) آلتوسر از مقولات سوژه و اوبژه، و تأکید وی بر تأثیر ساختار بر محتوای شناخت از طریق معرفت‌شناسی‌هایی که استقلال شناخت از واقعیت را مخدوش می‌کنند، باعث شد تا وی دو مفهوم «امر انضمامی» و «واقعیت» را مفهوم‌سازی کند تا فرض استقلال شناخت از واقعیت را متحقق سازد. به باور آلتوسر، واقعیت در قالب امر انضمامی در ذهن متبادر می شود. در حقیقت، نسخه‌ای از واقعیت به صورت امر انضمامی در دسترس ذهن‌شناساگر قرار می‌گیرد، نه خود واقعیت. درست

همان‌طوری که زبانشناس ساختارگرا دوسوسور (۱۹۶۰) استدلال کرده است، زبان (= شناخت) بیش از آنکه واقعیت را در دسترس ما قرار دهد، نسخه‌ای از آن را در دسترس ما قرار می‌دهد.

همان‌طوری که ملاحظه می شود لازمه فهم انگارهٔ «ساختارگرایانه از ذهن»، درک نقد آلتوسر و سایر فیلسوفان ساختارگرا بر فلسفه جوهرگرا / دوآلیست دکارتی و رد تعبیر فلسفه دکارتی از ذهن است. حال با این نقدها می توان به هنگام کاربرد جملهٔ معروف دکارت تحت عنوان «من فکر می کنم پس من هستم»، این سؤال را طرح کرد که این منِ نخست تا چه حد فارغ از ساختارهای شکل دهنده می اندیشد؟

پذیرش انگارهٔ ساختارگرایانه از ذهن، شناخت را با پروسه‌ای مداوم از نقد همراه می‌سازد. از آنجا که در این فلسفه تنها راه دسترسی ما به واقعیت، بازسازی صورت گرفته از واقعیت به صورت امر انضمامی در قالب نظریات پیشین است، لذا شناخت با نقد نظریات پیشین، به مثابه ماده خام، و با «نشان دادن میزان تأثیرپذیری محتوای آن شناخت‌ها از زمینه‌های اجتماعی‌شان» امکان‌پذیر است. نقد نظریات پیشین، به عنوان تنها راه پیشبرد شناخت، با اتکا بر این فرض ساختارگرایانه صورت می‌گیرد که «شناخت، با گسستن از ساختارهای شکل‌دهنده به آن امکان‌پذیر می‌شود». در اینجا با دو مفهوم کلیدی، که در مفهوم‌سازی ساختارگرایانه از نقد جایگاه کلیدی دارند، مواجه می‌شویم که عبارتند از: «پروبلماتیک» و «گسست معرفت شناختی».

نقد ساختارگرایانه

۱. شناخت پروبلماتیک

تأکید آلتوسر بر وجود جهان واقعی در خارج از ذهن ما، در عین اصرار وی بر انگارهٔ ساختارگرایانه از ذهن، نشان‌دهنده ترکیب خاصِّ فلسفهٔ اسپینوزایی با "ماتریالیسمِ ما بعد دکارتی" در نزد آلتوسر است. او از سویی "عینیت به مثابه معیار حقیقت" یا به‌عبارتی، "انگاره حقیقت عینی" را حفظ کرده و از سوی دیگر بر انگارهٔ ساختارگرایانه از ذهن تأکید دارد. به‌منظور حفظ هر دو این انگاره‌ها آلتوسر تمایز مفهومی پرداخته‌ای بین "واقعیت" و "امر انضمامی" ایجاد می‌کند و برای توضیح امر انضمامی، مفهوم "شناخت ـ معلول" را طرح می‌کند. آلتوسر با ارائهٔ تمایز فوق، مدعی است امر انضمامی و امر واقعی (واقعیت) از هم متمایزند و شناخت امر انضمامی صرفاً معلول امر واقعی است و

هرگز با آن همسان نیست" (ولی، ۱۳۸۰: بیست). بدین ترتیب، در رویکرد آلتوسر با وجود آنکه اوبژهٔ دانش قابل حصول است، لیکن جهان واقعی در دسترس نیست. بنابراین، تمامی مفاهیمی که به‌کار برده می‌شود، همگی ابتکارات و برساخته‌های آزادی هستند که آنها را بر آنچه که نمی‌دانیم چیست، تحمیل می‌کنیم. به عبارتی ژرف‌تر، اوبژهٔ دانش تنها به "لحاظ معرفت‌شناسی" قابل حصول است و آنچه که از اوبژه دانش بر ما ظاهر می‌شود، در ذهنِ تاریخی و غیرمستقل ما ظاهر شده است (لُوَن، ۱۹۸۰: ۴-۲۵۳).

همان‌طوری که ملاحظه می‌شد آلتوسر بر امکانیت و عینیت دانش (البته به‌واسطهٔ امر انضمامی، نه امر واقعی) و در همان زمان در قالب مفهوم "پروبلماتیک" بر انگارهٔ ساختارگرایانه از ذهن تأکید دارد. هر پروبلماتیک شبکه‌ای از مفاهیم است که در مطرح ساختن مجموعه خاصی از پرسش‌ها توانا بوده و پاسخ‌هایی برای آن پرسش‌ها فراهم می‌سازد و بدین ترتیب پروبلماتیک، امکانیت شناخت است. پروبلماتیک، با وجود آن‌که امکانیتی برای شناخت فراهم می‌کند، محدودیت شناخت نیز می‌باشد: هر پروبلماتیک به دلیل توانایی در طرح پرسش‌های خاص و پاسخ به آنها، عملاً امکان طرح پرسش-هایی دیگر و پاسخ به آنها را از میان می‌برد و به‌همین دلیل هر پروبلماتیک در عین امکانیت شناخت، محدودیت شناخت نیز محسوب می‌شود. شناخت‌ها در درون پروبلماتیک‌ها تولید می‌شوند. به‌عبارت دقیق‌تر، مقصود آلتوسر از اصطلاح "پروبلماتیک" ساختِ نظریِ معیّن و روشن از چارچوب‌هایِ مفهومی است که اشکال و صورِ طرحِ مسائل را تعیین می‌کند. (آلتوسر و بالیبار، ۱۹۷۰: ۶۷ در توسلی، ۱۳۶۹: ۱۸۳). بنابراین، علم فقط می‌تواند در عرصه و در افق یک ساخت نظری معیّن به طرح پرسش‌ها بپردازد، یعنی در درون پروبلماتیکِ آن علم که تعیین‌کننده و شرط مطلق و معیّنِ امکان‌پذیر بودنِ آن علم است. (آلتوسر، ۱۹۶۹: ۲۵۴ در توسلی، ۱۳۶۹: ۱۸۳).

مفهوم پروبلماتیک، هر نوع تصوری از شناخت به مثابه شناخت «کامل» را به پرسش می‌گیرد و همواره به دنبال بررسی رابطه بین شناخت و مجموعه خاصی از پرسش‌های نظری (شبکه‌ای از مفاهیم) است. این مفهوم به ما می‌آموزد که هر شبکه-ای از مفاهیم (= پروبلماتیک) نوع خاصی از شناخت را تولید و در همان زمان مانع تولید اشکال دیگر شناخت می‌شود. این مفهوم، بستگی دانش به ساختارهای شکل‌دهنده‌اش را به نمایش می‌گذارد. جملهٔ فوق از مارکس که توسط آلتوسر مورد توجه جدی قرار می‌گیرد، دقیقاً نشانگر آن است که دانش به محدوده‌هایِ زمانیِ خود بستگیِ ناخودآگاه

داشته و موانعِ معرفت‌شناختی می‌تواند بخشی از "سطح ایدئولوژیکِ" یک شکل‌بندی اجتماعی باشد.

«ارسطو نمی‌توانست از شکل ارزشی کالاها این واقعیت را استنباط کند که در این‌جا کلّ کار به‌عنوان کارِ انسانیِ نامتمایز، و لذا به عنوان‌کارهایِ با کیفیتِ برابر نمود می‌یابد، زیرا جامعه یونانی [مناسبات‌مسلّط تولیدی‌اش] براساس کار بردگی بنا نهاده شده بود و بنابراین، نابرابری انسان‌ها و قدرت‌های کار ایشان [به‌عنوان ایدئولوژی حاکم برآن زمان] اساسِ ماهویِ این کار بود». (مارکس ۱۹۶۴: ۵۹–۶۰)

در حقیقت، شناخت ارسطو از جامعه یونان در پروبلماتیکی محصور بود که در درون آن تولید می‌شد و با همین صراحت می‌توان مدعی شد که اندیشه ارسطو بیان روابط اجتماعی زمانه‌اش در زبانی فلسفی و لاپوشی شده است. ذهن ارسطو تابع ساختار یا پروبلماتیک زمانه‌اش است؛ درست همان‌طور که اندیشمندان ایده آلیست، محصور در پروبلماتیک زمانه شان می اندیشیدند و تاریخ را به یاری مفاهیم اساساً مذهبی درک می‌کردند (برای مثال علوم روحی[۱۰]). همین رابطه ساختار و ذهن، یا به‌عبارتی «درونی شدن ذهن در ساختار»، در نقدِ «اقتصاد سیاسی کلاسیک» (مارکس،۱۳۷۷) و «نقطه نظرات هگلیان جوان» (مارکس، ۱۹۶۴) قابل اعمال است. بدین ترتیب، رابطه میان اندیشه و وجود، رابطه دو شیء منفک از هم و از نظر وجودی متفاوت از هم نیست، بلکه رابطهٔ دو عنصر از واقعیت است که در تأثیر متقابل‌شان واقعیتی می‌آفرینند که به تنهایی نه به شالوده مادی و نه به آگاهی انسان قابل تحویل نیست (همیلتون، ۱۳۸۰: ۴۷).

اگر شناخت امری درون پروبلماتیک و ذهن چنین محصور در ساختار است، پس راه برون‌رفت از این شرایط چیست؟ آلتوسر در پاسخ به این سؤال، «نقدِ» اندیشه در راستای شناخت پروبلماتیکِ مولّدِ اندیشه را مطرح می کند. به باور آلتوسر، اندیشیدن به مثابه کردار انسانی، هدف‌اش تولید شناخت درباره اشیا، روابط، فرایندها و چیزهایی است که مستقل از شناخت ما از آنها، موجودند؛ با این وجود اندیشیدن و محصول آن به لحاظ تاریخی ـ اجتماعی متغیر و محصور در پروبلماتیک است. پس اولین گام در بسط و توسعه شناخت، رهایی اندیشه از پروبلماتیکی است که در درون آن واقع شده است. این امر با نوع خاصی از نقد امکانپذیر است که مناسبات مفاهیم موجود در یک اندیشه با شرایط اجتماعی (ساختار) را هدف قرار داده و نحوهٔ تولیدشدگی محتوای اندیشه از درون مناسبات اجتماعی را نشان دهد. نتیجه چنین نقدی، افشای آن اندیشه‌ها به مثابه

ایدئولوژی است. در اینجا به مفهوم «گسست معرفت‌شناختی» نزدیک می‌شویم که نقشی کلیدی در معرفت‌شناسی آلتوسر دارد.

۲. گسست معرفت‌شناختی

مفهوم پروبلماتیک، به شدت وامدار معرفت‌شناسی ساختارگرایانه‌ای است که بر جدایی شناخت از اوبژه‌اش تأکید دارد. واقعیت در قالب امر انضمامی در درون پروبلماتیک ساخته و پرداخته شده و در معرض شناخت به مثابه کردار انسانی قرار می‌گیرند. در این معرفت‌شناسی ارتباط مستقیم با واقعیت راه دستیابی به شناخت نیست، چرا که اساساً ارتباط مستقیم با واقعیت ناممکن است و آنچه بر ما پدیدار می‌شود شبحی از واقعیت در شکل امر انضمامی است. اشتباه در یکسان انگاشتن امر انضمامی با واقعیت، نادیده انگاشتن حضور پروبلماتیک در تولید معرفت و ناتوانی در تمییز علم از ایدئولوژی است.

نقد اندیشه در راستای بررسی تأثیر پروبلماتیک بر محتوای اندیشه، لاجرم اقدامی در راستای گسست معرفت شناختی محسوب می شود؛ چرا که چنین نقدی که در پی افشای نحوه تأثیرپذیری محتوای شناخت از ساختارهای زمانی‌اش است، بر مبنای این فرض قرار دارد که نباید امر انضمامی را با واقعیت عینی یکسان انگاشت. در معرفت-شناسی ساختارگرا، شناخت نه با چسبیدن به واقعیت و یکسان شدن با آن (برای مثال در تجربه‌گرایی)، بلکه با فاصله گرفتن از آن و انتزاع فراهم می شود. در حقیقت، شناخت باید دنبال ساختن «ابژه‌ای نظری» باشد. شناخت در هر حوزه‌ای می باید دنبال اکتشاف یا خلق «موضوع نظریِ» آن حوزه باشد. برای مثال، روانکاوی با خلق موضوع نظریِ «ناخودآگاه» و مارکسیسم با اکتشاف موضوع نظریِ «شیوه تولید» می‌توانند مدعی شناخت واقعیت‌هایِ «روان انسان» و«جامعه» باشند. شناخت باید به دنبال خلقِ مفاهیمی باشد که واقعیت‌های تجربی را شناسایی کند، وگرنه به ورطه معرفت‌شناسی-هایی فرو می غلطد که دنبال ارتباط مستقیم با خود واقعیات تجربی‌اند و نتیجه این امر تولید شناخت ایدئولوژیک است.

مفهوم پروبلماتیک و گسست معرفت‌شناختی، هر دو به این امر اشارت دارند که تفکر عرفی و پیشا ـ علمی، می توانند در درون محتوای شناخت رسوخ کرده و محتوای آن را دستکاری کنند، لذا این رؤیای عصر روشنگری که شناخت علمی به تدریج

جایگزین تفکر عرفی و پیشاعلمی خواهد شد، ادعای خوش‌باورانه است و درست در نقطه مقابل باید مدعی شد که تفکر عرفی و پیشاعلمی می‌توانند منبع سرسخت و قدرتمندی برای مقابله با شناخت علمی باشند. حتی بعد از تأسیس علوم، این تفکرات عرفی به مثابه موانع شناخت به موجودیت خود ادامه داده و دستاوردهای علوم را دستکاری می‌کنند. اقتصاد سیاسی «کلاسیک»، مکتب نقد انتقادی هگلیان جوان، ماتریالیسم طبیعت‌گرای فوئرباخی، پوزیتیویسم و تجربه‌گرایی، همگی دستکاری‌های این موانع شناخت را به صورت دستاوردهای علمی فرموله کرده و شناخت‌های ایدئولوژیک تولید کرده‌اند. شناخت ایدئولوژیک به معنای حضور شرایط وجودی اندیشه در درون اندیشه در قالب مفاهیم و مقولات علمی و گسست معرفت‌شناختی، یعنی گسستن از معرفت‌شناسی‌هایی که منجر به تولید شدن شناخت ایدئولوژیک به‌جای شناخت علمی می‌شوند.

گسست معرفت شناختی با نقد نظریات ارائه شده و با کنکاش جهت شناسایی ربط محتوای اندیشه با شرایط وجودی اش صورت می گیرد که منجر به شناسایی پروبلماتیک موجود در آن حوزه و نهایتاً جدایی و گسست از آن پروبلماتیک می شود. بدین ترتیب شناخت، فعالیت انتقادی مداوم است و بدون نقد (از نوع ساختارگرایانه) نمی‌تواند بسط و توسعه یابد.

نتیجه‌گیری

فلسفه ساختارگرا با تبدیل شناخت به «فعالیت انتقادی مداوم بر روی نظریات موجود» برای شناسایی پروبلماتیک و نهایتاً گسست معرفت شناختی، به نقد جایگاهی ویژه بخشیده است. بر همین مبنا، همان‌طوری که باشلار خاطر نشان می سازد (باشلار، ۱۹۶۸ و ۹۸۵) علم حاملِ دانش و کاشف حقیقت است، ولی یک معیار عام و یا یک روش علمی واحد برای پیشرفتِ علم وجود ندارد. باور به وجود یک معیار عام یا یک روش علمی واحد برای پیشرفتِ علم، در تعارض با خصلت «باز بودنِ» علم است که از طریق «فعالیت انتقادی مداوم بر روی نظریات موجود» صورت می گیرد. هر نوع انجمادی در اتخاذ معیاری عام برای تعریف علم یا شناسایی روشی معین برای علم، در تعارض با خصلتِ «انتقادیِ» علم و ویژگی «باز بودنِ» آن است.

همان‌طوری که در این نوشتار بحث شد، نقد ساختارگرا دارای ویژگی‌هایی است که می‌توان آنها را در ارتباط با دو مفهوم «پروبلماتیک» و «گسست معرفت‌شناختی»

برشمرد. نقد ساختارگرا، در وهلهٔ نخست نسبت شرایطِ وجودیِ اندیشه را با محتـوای آن و با مقولاتی که در درون اندیشه به‌عنوان مقولات مجرد مفهوم‌سازی شده‌اند، می‌کـاود. نقد ساختارگرا، به دنبال یافتن پروبلماتیک حاکم بر یک نوشتار یا یـک نظریـه و نشـان دادن نحوهٔ بیان واقعیت تحت تأثیر آن پروبلماتیک است که با خوانشـی انتقـادی از آن نوشتار یا نظریه امکان پذیر است. در واقع، تنها با خوانشی انتقادی از نوع ساختارگرا می توان حضور پنهان پروبلماتیک در تولید شناخت را شناسایی کرد؛ خوانشی که آلتوسر آن را خوانشِ نشانه‌ای[۱۱] می نامد.

در یک خوانش معرفـت‌شناسـانه و انتقـادی... نـاگزیریم کـه در پـس واژهٔ مطـرح، سکوتی را که نهان داشته بشنویم و سپیدی زودگذر و شدیداً معلّق یک بـرقِ آنـی را در ظلماتِ متن ببینیم: به صورت متناظر، ناگزیریم که در پس ایـن گفتمـانی کـه بـه نظـر می‌رسد مداومت دارد، اما در واقع تهاجمِ تهدیدکنندهٔ یک گفتمان سرکوبگر آن را قطـع می‌کند و به آن حاکم می شود، صدای ساکتِ گفتمانِ واقعی را بشـنویم، نـاگزیریم کـه متن آن گفتمان را، به منظور باز برقراری مداومتِ عمیقِ آن، به وضع نخست بازگردانیم (آلتوسر، ۱۹۷۰: ۴ـ۱۴۳ در پین، ۱۳۷۹ : ۱۴۲).

بنابراین، ویژگی نقد ساختارگرایانه خصـلت خـوانش نشـانه‌ایِ آن اسـت کـه بررسـی تأثیرپذیری ایجابی یا سلبی هر اندیشه از پروبلماتیک محاط بر آن را هدف قرار می‌دهد.

نقد ساختارگرا، علاوه بر تلاش برای شناسایی پروبلماتیک حاکم بر یک نوشـتار یـا اندیشه، در پی رهایی آن اندیشه از پروبلماتیک محـاط بـر آن اسـت. رهـایی فرویـد از فروید و رهایی مارکس از مارکس که به ترتیب لاکان (لاکان ۱۹۶۸) و آلتوسـر در پـی آن بودند، سمبلی از این نوع نقد ساختارگرایانه است که پـس از شناسـایی پروبلماتیـک (های) حاکم بر اندیشه، در پی رهایی آن اندیشه از آن پروبلماتیک (ها) بودند.

نقد ساختارگرا خصلتی معرفت‌شناسانه نیز دارد. نقـد سـاختارگرا بـه دلیـل اتکـا بـه معرفت‌شناسی ساختارگرا، نقد نظریات پیشین را تنهـا راه دسـتیابی بـه واقعیـت تعریـف می‌کند و عملاً شناخت را با نقد یکسان و معادل می‌سازد؛ نقدی کـه معرفـت شناسـیِ موجود در پسِ نظریات را هدف قـرار داده و نحـوه تولیـد شـناخت توسـط آن معرفـت-شناسی‌ها را مورد انتقاد قرار می‌دهد. نقد ساختارگرا، تنها راه بسـط و توسـعه شـناخت و گذر کردن از ایدئولوژی است.

پی‌نوشت‌ها

1. *Theoretical practice*
2. *Problematic*
3. *Epistemological break*
4. Louis Althousser
5. Gaston Bachelard
6. Alexandre Koyré
7. George Canguilhem

۸. در معرفت‌شناسی تجربه‌گرا، هر رای یا نظری (هر گزاره‌ای) باید تحقیق‌پذیر تجربی یا علی‌الاصول تحقیق‌پذیر تجربی باشد. به‌عبارتی، معنای هر گزاره همان شیوه تحقیق‌پذیری آن است؛ لذا هر گزاره باید یا به شکل بالفعل (مستقیم) و یا به صورت بالقوه (غیرمستقیم) تحقیق‌پذیر تجربی بوده، ما به ازای تجربی داشته و مشاهده پذیر باشد. اگر این‌گونه نباشد، آن گزاره را نمی توان حاوی معرفت دانست. بنابراین، معیارِ معرفت‌شناسیِ تجربه‌گرایانه در بررسی صدقِ ادعاها و نظریات، عبارت‌های مشاهده‌پذیر است که همه ادعاهای علمی در انطباق با آن عبارت‌ها، به بوته نقد و ارزیابی می‌روند. همچنین در این معرفت‌شناسی ممکن است بر ضرورتِ تولید اَشکالِ تئوریک و انتزاعی بحث تأکید شود (یعنی اَشکالی از بحث که مستقیماً به داده‌ها مربوط نباشد) ولی آنها نیز هر قدر هم که انتزاعی باشند، باید به شکل مستقیم یا غیرمستقیم تحقیق‌پذیر باشند(دانسی و سوسا، ۱۹۹۲: ۱۱۴ـ۱۱۰).

۹. پوریتویسم محصول طبقه بورژوای علاقمند به آفرینش ابزار مهار طبیعی و اجتماعی با روش‌های فنیِ عقلانی بود (همیلتون، ۶۶:۱۳۸۰ الی ۱۲۹).

10. *Geisteswissenschaften*

۱۱. *symptomatic Reading*: منظور از خوانش نشانه‌ای بررسی، تحلیل و ساختنِ پروبلماتیک یک متن است، که در آن چارچوب مفهومی نهفته و زیربناییِ یک متن آشکار می‌شود. این امر با شناساییِ موضعگیری‌های متن و سکوت‌های آن خود را نشان می‌دهد.

منابع و مآخذ

الف. کتاب‌های فارسی

۱. *خاستگاه پسامارکسیست‌ها؛* تری ایگلتون؛ ترجمهٔ پرویز بابایی؛ ۱۳۸۰ . در: *پسامدرنیسم در بوته نقد* (مجموعه مقالات)؛ خسرو پارسا؛ تهران: انتشارات آگاه؛ ۱۳۷۵. صص ۳۱ الی ۴۵.

۲. *تاریخ اندیشه‌های سیاسی در قرن بیستم، اندیشه‌های مارکسیستی*؛ حسین بشیریه؛ تهران: نشر نی. چاپ اوّل ۱۳۷۶.

۳. *فلسفه علوم اجتماعی، بنیادهای فلسفی تفکر اجتماعی؛* تد ویان کرایب بنتون؛ ترجمه شهناز مسمی‌پرست و محمود متحد؛ تهران: نشر آگاه. ۱۳۸۴.

۴. *بارت فوکو آلتوسر؛* مایکل پین؛ ترجمه پیام یزدانخواه؛ تهران: نشر مرکز. ۱۳۷۹.

۵. *نظریه‌های جامعه‌شناسی؛* غلامعباس توسلّی؛ تهران: انتشارات سمت. زمستان ۱۳۶۹.

۶. *بازخوانی سرمایه؛* فاین، بن و لورنس هریس؛ ترجمه رضا کتیرایی؛ تهران: مؤسسه تحقیقات اقتصادی و اجتماعی پازند. ۱۳۶۰.

۷. *پنجاه متفکر بزرگ معاصر، از ساختارگرایی تا پسامدرنیته؛* جان لچت؛ ترجمهٔ محسن حکیمی؛ تهران: انتشارات خجسته، چاپ اوّل ۱۳۷۷.

۸. *دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی ۱۸۴۴؛* کارل مارکس؛ ترجمه حسن مرتضوی؛ تهران: انتشارات آگاه. ۱۳۷۷.

۹. *سرمایه. جلد اول؛* کارل مارکس؛ ترجمه ایرج اسکندری؛ چاپخانه "زالتس لاند"، ۳۲۵ شتاسفورت، آلمان شرقی. ۱۳۵۲.

۱۰. *گروندریسه. جلد اول؛* کارل مارکس؛ ترجمه باقر پرهام و احمد تدین؛ تهران: مؤسسه انتشارات آگاه، ۱۳۶۳.

۱۱. *گروندریسه. جلد دوم؛* کارل مارکس؛ ترجمه باقر پرهام و احمد تدین؛ تهران: مؤسسه انتشارات آگاه، ۱۳۷۷.

۱۲. *صورت‌بندی‌های اقتصادی پیشاسرمایه‌داری؛* کارل مارکس؛ ترجمه خسرو پارسا؛ تهران: نشر دیگر. ۱۳۷۸.

۱۳. *ایران پیشاسرمایه‌داری، تاریخ نظری؛* عباس ولی؛ ترجمه حسن شمس‌آوری؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.

۱۴. *شناخت و ساختار اجتماعی؛* پیتر همیلتون؛ ترجمه حسن شمس‌آوری؛ تهران: نشر مرکز. چاپ اول ۱۳۸۰.

ب. کتاب‌های انگلیسی

1. Altusser, Louis,1965., *Pour Marx*. Maspero. Paris.
2. Althusser, Louis , 1969, *For Marx***.** Allen lance: the Penguin Press. London.
3. Altusser, Louis, 1970, *Reading Capital*, translation by Ben Brewster. Verso. London. UK.

4. Altusser, Louis and E. Balibar, *Reading Capital,* (London 1975).
5. Altusser, Louis,1974, *Philosophie et Philosophie Spontaneé*. Maspero.Paris.
6. Altusser, Louis,1971, *Lenin and Philosophy and other Essays*. New Left Books. London.
7. Bachelard, Gaston, 1968, *the philosophy of No: A Philosophy of New Scientific Mind*, trans. G.c. Waterston. New York, Orion Press.
8. Bachelard, Gaston, 1985, *The New Scientific Spirit*, trans. Arthur Goldhammer, Boston, beacon Press.
9. Cutler A.J., Barry Hindess, Paul Q.Hirst and A.Hussain. 1977., *Marx's Capital and Capitalism Today.*
10. Dancy, Jonathan and Ernest Sosa(Ed). A Companion to Epistemology. Blackwell Publication. USA. 1992.
11. Lacan, J. 1968 , Speech and language in Psychoanalysis. Baltimore,MD: Johns Hopkins University Press.
12. Levine, Andrew, 1980., *Althusser's Marxism*, Economy and Society, Volume 10,Number 3, August 1980.
13. Lipietz, Alain, 1993, *From Althusserianism to Regulation Theory*. In: The Altusserian Lagacy, Edited by E.Ann Kaplian and Michel Sprinker, V E R S O ,London - new York.
14. Marx, k., 1976. *German Ideology,* Moscow, progressive publication.
15. Marx, k. , 1964., *Capital*, volume I. Lawrence and Wishart. London. UK.
16. Saussure, Ferdinand de, 1960, A Course in General Linguistics, trans. Wade Baskin, London: Peter Owen.

آسیب‌شناسی نقد ادبی در ایران

● احسان عباسلو*

هر جریان انتقادی سه رکن و جزء اصلی دارد: اثر، منتقد و رویکرد انتقادی. بدون هریک از این سه شکل‌گیری یک نقد ناممکن می‌شود. اگر اثری برای نقد نباشد، اگر منتقدی برای نقد اثر حاضر نباشد و اگر ابزاری برای نقد وجود نداشته باشد، شکل‌گیری جریان انتقادی محال خواهد بود. حال چنانچه بنا به نظر برخی منتقدان، به‌خصوص منتقدانی که از رویکردهایی چون رویکرد سنتی (Traditional Approach) برای نقد آثار بهره می‌برند، قرار باشد خود نویسنده را نیز در این فرآیند وارد ساخته و مورد نقد قرار داد، پس اثر و نویسنده جایگاهی برابر را پیدا می‌کنند که در این جا یا به طور منفرد و یا توأمان مورد نقد قرار می‌گیرند. فلذا در چنین حالتی می‌شود جزء چهارمی را اضافه نمود که همانا نویسنده است. با این تفاسیر، عدم پویایی جریانات انتقادی در تمام برهه-های زمانی و در هر مکانی، حکایت از عدم کارکرد مؤثر و مناسب جزء یا اجزای شکل-دهنده این جریان دارد. بررسی چگونگی کارکرد این اجزا می‌تواند ضمن به تصویر کشیدن وضعیت فعلی نقد ادبی، به آسیب‌شناسی جریان نقد کمک شایانی بنماید.

در حیطهٔ حوصلهٔ این گفتار اما، من در نظر دارم محور کلام را بر منتقد، کارکرد و نقش او استوار سازم. چرا که در رشد فرآیند نقد ادبی شاید تأثیرگذارترین عامل، پررنگ یا کم‌رنگ شدن رابطه‌هایی است که یک سوی آن همواره متوجه منتقد بوده است. رابطه منتقد با نویسنده به همان اندازه حایز اهمیت است که رابطه وی با خود اثر یا با

---

* مترجم و منتقد ادبی.

رویکرد انتقادی. تعیین و تبیین رابطه میان این‌ها می‌تواند به مثابه گام‌های اولیه در ارتقای جریان نقد تلقی شود.

گراهام هاف در «مقاله‌ای پیرامون نقد»، نقد ادبی را ارائه استدلال و برهان در بیان آرای ادبی دانسته واین که با ارائه چنین استدلال و برهانی ما بتوانیم یا دیگران را به امری ترغیب نموده و یا خود ترغیب به امری شویم. هاف تحقق چنین امری را «هنر نقد ادبی» می‌خواند. در تحلیل سخن او می‌توان گفت که:

۱. تعامل مورد نظر هاف در فرآیند نقد ادبی یک تعامل دوسویه است که طی آن هم می‌شود تأثیر گذاشت و هم تأثیر گرفت.

۲. طرفین زمانی در تأثیرگذاری موفق خواهند بود که ادله و براهین مستدل و قابل قبول ارائه نمایند.

۳. نقد ادبی یک هنر است (بنا به ایده وی).

دو سویه بودن نقد ادبی از باب تأثیرگذاری و تأثیرپذیری آن نکته‌ای است که من در ابتدای سخنانم می‌خواهم با تأکید بر آن و بر رابطه میان منتقد و نویسنده از آن جا آغاز نمایم و این که هر چه رابطه میان این دو شفاف‌تر، تعریف شده‌تر، پذیرفته‌تر و منضبط‌تر باشد، می‌توان به رشد حلقه انتقادی امیدی فراوان بست. از معضلات فعلی حلقه انتقادی همواره یکی آن بوده که رابطه میان نویسنده و منتقد معمولاً رابطه مطلوبی نبوده است.

راینر ماریا ریلکه می‌نویسد «من هرگز نوشته‌ای را در مورد آثارم مطالعه نکردم. احساس می‌کنم نقد همچون نامه‌ای است که برای عموم مردم نوشته شده است و از آنجا که خطاب به نویسنده نیست، مجبور به باز کردن و خواندن نامه نمی‌باشد.» این سخن یک نوع شیطنت نویسندگی است. پرواضح است که نظرات یک منتقد و سخنان وی خطاب به شنونده خاصی نیست و همگان از جمله نویسنده می‌توانند از آن بهره ببرند. این حرف ریلکه نوعی فاصله افکنی میان نویسنده و منتقد است. شاید یک علت در شکل‌گیری چنین برداشت و رابطه‌ای میان نویسنده و منتقد آن است که منتقد همواره نکات منفی یک نوشته را مدنظر داشته و نقاط قوت آن را نادیده گرفته است. طبیعی است که هیچ‌کس مایل نیست صرفاً شاهد بروز نقاط ضعف خود باشد.

سامرست موام نیز با تأیید این مطلب می‌نویسد «مردم خواهان نقد هستند، اما آنها فقط می‌خواهند از کارشان تعریف شود.» این سخن البته به تعبیری افتادن از دیگر سوی بام است. یک نقد ایده‌آل نقدی است که در آن علاوه بر نقاط قوت اثر به نقاط

ضعف آن هم پرداخته شود. دفاع بی‌دلیل از کاری به همان اندازه بی‌خاصیت است که حمله بی‌منطق و نابخردانه به آن. همچنین نه برشمردن صرف نقاط ضعف نتیجه مطلوبی در برخواهد داشت و نه اشاره جانبدارانه یا احساسی به نقاط قوت. در اولی نویسنده به عدالت منتقد شک می‌کند و در دومی او امکان رشد را از دست خواهد داد.

برای آن که منتقد رسالت راستین خود را در این میان به درستی به انجام رساند، لازم می‌آید تا برخی ویژگی‌ها را دارا بوده و در خویش تقویت نماید. عمده این ویژگی‌ها عبارت‌اند از: بی‌طرف بودن، صادق بودن، عالم و آگاه بودن، متخصص بودن و متعهد به کار بودن.

منتقد می‌باید در ابتدای به ساکن بی‌طرف باشد. نباید به دنبال دفاع از فرد، گروه یا حزب خاصی بوده یا برای حمله به آن‌ها از پیش گارد گرفته و شمشیر را از رو بسته باشد. او باید فراموش نکند که حمله بی‌دلیل هم می‌تواند مردم را از خواندن یک اثر خوب بی‌بهره سازد، هم یک اثر و نویسنده آن را از جایگاه واقعی‌شان محروم نماید و هم شاید اعتبار خود منتقد را زیر سؤال ببرد.

صادق بودن شرط دیگر برای یک منتقد خوب است. اگر نقطه ضعفی در اثر دیده شد، به دور از بزرگ‌نمایی کاذب بدان پرداخته شود، در عین حالی که اگر نقطه قوتی وجود داشت، حتماً دیده شده وبرای استفاده دیگران برشمرده شود. صداقت یعنی به دور بودن از ترس یا هرگونه عاملی که باعث شود وظیفه ما به عنوان منتقد به درستی اعمال نگردد. برای جلب نظر نویسنده همچنین لازم است تا منتقد علاوه بر صلاحیت علمی و تخصصی، صداقت و عدالت خود را نیز نشان دهد. اگر منتقد صرفاً در پی بهانه‌جویی باشد، اگر نکات ریز در اثری را بزرگنمایی غیرواقع‌بینانه و غیرمنصفانه گرداند، اگر نکات منفی کوچک را گوشزد نماید، اما نکات مثبت بزرگ را با دیده اغماض بنگرد، اگر با یک جبهه‌گیری قبلی به نقد اثر بپردازد و اگر و اگر و اگر، آن‌گاه جز تعمیق فاصله وی با صاحب اثر نتیجه‌ای عاید نشده و عدم شکل‌گیری یک تعامل مثبت مطلوب میان این دو به معنای درجا زدن و سکون حرکت ادبی ما تعبیر خواهد شد.

بی‌اعتمادی نویسنده به منتقد گاه از احساس ناتوانی منتقد در نقد اثر ریشه می‌گیرد. اگر منتقدی با تبحر و علم لازم به کار خود بپردازد و در این راه توانمندی خویش را آن گونه که شایسته و بایسته است به اثبات رساند، رفته‌رفته اعتماد نویسنده را جلب نموده

و سخن وی مطمع نظر او قرار خواهد گرفت. اما این چیزی نیست که به راحتی به دست آید و منتقد برای اثبات خود نیاز به زمان دارد.

از این طرف خالق اثر هم باید در صورت محرز شدن صلاحیت منتقد از هر جهت، به وی اعتماد نموده و لااقل به اظهارنظر او با دیده احترام بنگرد و درباره آن اندیشه نماید. اگر آن را مثبت دانست به کار بندد و اگر موافق آن نبود، ادله خود را ابراز داشته یا حداقل خیلی ساده از آن بگذرد. منتقدان ما این توقع را از خود دور کنند که هرچه می‌گویند باید به عنوان وحی منزل پنداشته شده، عیناً و مو به مو به اجرا درآید. گاهی مواقع نویسنده دل خود را در گرو واژگان و عبارات دارد و آن پیچش احساسی که وی در آنها می‌بیند برای منتقد قابل ادراک نیست. باید به نویسنده حق داد که در جاهایی از اثر، خودش و مسائل شخصی خودش بر کاغذ آمده باشند و ضرورتاً همه چیز در قیاس با مخاطب نباید سنجیده شود. مواردی هست که نویسنده فکر می‌کند اعمال نظرات منتقد شاید به بار معنایی بیافزاید اما از بار احساسی مورد نظر وی کاسته گردد. در چنین مواقعی باید اختیار را به نویسنده سپرد. چرا که هر چه باشد اثر به وجود آمده شناسنامه اوست.

از طرفی تحت جمیع جهات نویسنده نمی‌بایست از نقد اثر خویش بیمی به دل راه دهد. چرا که می‌شود هر سخنی را شنید و در عین حال هر سخنی را نپذیرفت. لذا شنیدن آرا زیانی را به نویسنده وارد نمی‌سازد. چه بسا نکته مفیدی نیز در آن نهفته باشد. ساموئل جانسون (۱۷۸۴–۱۷۰۹) نویسنده شهیر قرن هجدهم و خالق آثاری چون *راسلاس* و *زندگی شعرا* در مورد منتقد و رابطه وی با نویسنده چنین اظهارنظر نموده است: «من ترجیح می‌دهم مورد حمله قرار گیرم تا در امان بمانم. چرا که بدترین کاری که می‌توان با نویسنده انجام داد آن است که نسبت به کارهای او ساکت ماند.» هم عصر او الکساندر پوپ (۱۷۴۴–۱۶۸۸) نیز در تأیید سخن او خود این گونه اظهارنظر می‌کند که: «دشمنان‌تان را وادارید تا نوشته تان را بخوانند و شما بتوانید آن را اصلاح کنید. چرا که دوستان‌تان نیمه دیگر خود شما هستند و همچون خود شما قضاوت خواهند نمود.» این که نویسنده‌ای بخواهد با شنیدن نظرات مخالف و نقدهای بعضاً تند احساس یأس و دلسردی کند و چنین بپندارد که بهتر است عطای نوشتن را به لقایش ببخشد، تنها می‌تواند به ضعف درونی خود او تعبیر شود، نه به ضعف و قصور منتقد و جریان انتقادی. نویسنده فهیم آن است که بشنود و بهترین سخن‌ها و اندرزها را به کار بندد. برخی از نویسندگان همچون آرتور میلر نمایشنامه‌نویس نامی آمریکایی هستند که

معتقد است: «وقتی اثرم شکست می‌خورد، نقد موجب آزارم می‌شود. با خود فکر می‌کنم: نمایشنامه دیگری نخواهم نوشت. اما من یک سوسمار هستم. تنها سوسماران باقی می‌مانند. دیگران از آب بیرون می‌زنند.» یک راه رسیدن به قله موفقیت در نویسندگی آن است که مثل میلر با شنیدن نقد تند از میدان به در نرفت و ایستاد و بر توان و قدرت خویش افزود. باید با شنیدن و خواندن، نقاط ضعف را جبران کرد و از آنها نقاط قوت ساخت. حفظ رابطه مثبت با منتقد بیش از این که به نفع منتقد باشد، به سود نویسنده خواهد بود.

منتقد نیز نباید از انجام وظیفه خود هراسی داشته باشد. او باید که نظر خود را ابراز نماید و این بدیهی‌ترین و بدوی‌ترین حق اوست. نویسنده‌ای که از نقد شدن بهراسد و منتقدی که از نقد کردن بیمی به خود راه دهد، هر دو به یک اندازه در حق اثر، و چه بسا در حق خواننده، خیانت ورزیده‌اند. البته منظور از نقد در این جا آن نگاه متنفذ و کالبدشکافانه همراه با علم و آگاهی است، نه آن که هرچه بی‌درنگ بر زبان و در ذهن آید.

به عنوان دبیر جلسات نقد ادبی در سرای اهل قلم به این تجربه رسیده‌ام که بسیاری از منتقدان ما که متأسفانه نام و آوازه‌ای هم برای خویشتن دست و پا نموده‌اند، هنوز وظیفه منتقد را:

۱) در قبال اثر و ۲) در قبال مخاطب خویش درک نکرده‌اند و شاید به جرئت بشود گفت که ۳) وظیفه خویش را در قبال خود به عنوان یک منتقد نیز درک نکرده‌اند. زمانی که آغاز به نقد اثری می‌کنند، بیشتر از خود اثر به نویسنده می‌پردازند و به تعریف و تبیین اندیشه‌های او می‌پردازند و به گونه‌ای در کار خود پیش می‌روند که به طور کامل به خارج از اثر هدایت شده و در نهایت در طول جلسه نقد به تنها چیزی که نمی‌پردازند خود اثر است. پوپ در «مقاله‌ای در باب نقد» می‌نویسد: «برخی منتقدین نام نویسنده را نقد می‌کنند تا اثر را و بدین گونه نه ستایشی صورت می‌گیرد نه انتقادی و این نویسنده است که نقد می‌شود.» ازرا پوند در «الفبای خواندن» مهر تأییدی بر گفته‌های پوپ می‌نهد و می‌نویسد: «منتقد بد را زمانی می‌توان شناخت که وی بحث خود را با شاعر آغاز می‌کند، نه با شعر.»

جهان خارج از اثر تا آنجا حایز اهمیت است که در اثر نمود و انعکاس یافته باشد. منتقد آن سان که فرانسوا موریاک خاطرنشان می‌سازد «جادوگری است که نادیدنی‌های یک اثر را به پای شما می‌آورد.» بازگویی آنچه خود مخاطب می‌داند و پرداختن به

مواردی از تفکرات نویسنده و بینش او که ربطی به محتوای نوشته ندارد یا تعاریف و تمجیدات کلی که از نویسنده می‌شود، چیزی به دست مخاطب نخواهد داد و رفته رفته مخاطب نیز با بررسی یک هزینه ـ فایده از حضور خود در چنین جلساتی ترجیح خواهد داد تا دیگر وقت خویش را با شنیدن کلیاتی که خود نیز بدان‌ها واقف بوده به هدر ندهد.

معمولاً مخاطبان چنین جلساتی مایل‌اند بدانند چه ویژگی‌هایی در اثر باعث گردیده تا به عنوان یک اثر برجسته مطرح گردد؟ چه عناصری در یک نوشته آن را به یک نوشته متمایز از دیگران تبدیل نموده است؟ این عناصر چگونه در داستان چیده شده و مورد استفاده قرار گرفته‌اند؟ تفکرات پشت کنش‌ها چه بوده و چگونه با کنش‌های خود نویسنده یا جهان بیرون از او رابطه می‌یابند؟ شخصیت‌ها بر چه مبنایی شکل گرفته‌اند و چگونه در راستای هدف داستان و کنش‌ها، پردازش شده‌اند؟ چگونه نویسنده توانسته است از تمام امکانات و عناصر موجود در انتقال احساس و پیام مورد نظر خویش بهره ببرد؟ همان گونه که مشاهده می‌گردد نکات بی‌شماری را می‌توان فهرست نمود که مدنظر مخاطبان به ویژه مخاطب تخصصی بوده و او مایل به درک آن‌هاست.

منتقد می‌باید جراح ماهری باشد و به هنگام نقد اثر به نوعی کالبدشکافی دست بزند و رابطه قلب اثر را با رگ‌ها و مویرگ‌ها، با مغز، با اندام تنفسی و دیگر اعضا و جوارح به خوبی به دیگران نشان دهد و تبیین کند که چگونه این اعضا و جوارح زمانی که به درستی با یکدیگر در تعامل و وحدت کنشی قرار گیرند، به این کالبد، روح خواهند بخشید.

این سخنان البته بدان معنا نیستند که می‌باید همچون منتقدان نو، اثر را به طور کامل از نویسنده به دور داشت. من بشخصه در رویکردهای انتقادی خویش تابع آرای وین بوث هستم و اعتقاد دارم همیشه جای پای نویسنده را می‌توان در اثر جستجو نمود لیکن پرداخت به نویسنده تا اندازه‌ای می‌بایست صورت گیرد که به اصل اثر مربوط می‌شود و بازتاب اندیشه‌ها و احساسات نویسنده در اثر قابل ردیابی و بازنمایی باشد. اصولاً در پاره‌ای مواقع بدون استفاده از یک رویکرد سنتی و زیرشاخه آن یعنی رویکرد تذکره‌ای ـ تاریخی، امکان نقد یک اثر وجود ندارد. آثاری هستند که به صراحت می‌توان از آنها به عنوان آینه‌های عصر نویسنده یاد کرد. چرا که به قول معروف هیچ نویسنده‌ای در خلأ نمی‌نویسد. طبیعی است بدون در نظر داشتن حوادث صورت گرفته در برهه زمانی نویسنده، نمی‌توان به ریشه کنش‌ها و درگیری‌ها و تضادها پی برد. پس

ضرورت آشنایی منتقد با تاریخ کشور، فرهنگ و زبانی که اثر بدان تعلق دارد، این جا مشخص می‌گردد.

جرج برنارد شاو می‌گوید «از من انتظار ندارید که در مورد نمایشنامه‌ای اظهارنظر نمایم که نمی‌دانم نویسنده آن کیست...» این سخن به منزله آن است که یک پیش آگاهی قبلی در مورد نویسنده می‌تواند به درک بهتر محصول او کمک نماید. گرچه این نوع نگرش هم مشکل خاص خودش را دارد و یک واکنش پیش از نقد را دامن می‌زند که شاید موجب بیراهه رفتن هم بشود. چرا که احتمال دارد اثر موردنظر هیچ سنخیت و همخوانی با دیگر آثار یک نویسنده نداشته باشد، با این حال این تبحر و دانش و کارآمدی منتقد است که باعث می‌گردد او به این نتیجه برسد که آیا یک اثر همراستا با آثار دیگر نویسنده بوده و حاصل جمع اندیشه‌های قبلی است که در امتداد آنها باید نقد شود و یا این که برعکس این اثر در فضا و ظرفی کاملاً متفاوت و به دور از دیگر آثار نویسنده بایستی مورد بررسی قرار گیرد.

معضلاتی از این دست در اشکال دیگری نیز خود را نشان داده‌اند. نام‌زدگی، آفت دیگر منتقدان بوده است. گاهی نام یک نویسنده کافی است تا همگان به تعریف و تمجید وی لب بگشایند، حال چه بسا نوشته ایشان در درجات پایینی از ارزش هم بوده باشد. صادق هدایت از جمله این افراد بوده است. همگان اذعان داشته و دارند که *بوف کور* هدایت یک اثر فوق‌العاده و ممتاز در تاریخ ادبیات ایران است و شرایط به گونه‌ای پیش رفته است که هیچ‌کس را یارای بر زبان راندن کلمه‌ای بر خلاف این امر نبوده است. اما این اواخر جناب آقای محمدرضا سرشار (رهگذر) کتابی را به رشته تحریر درآورده‌اند با نام *حقیقت بوف کور* که در آن به برخی ضعف‌ها و کاستی‌های *بوف کور* اشاره نموده‌اند. من در مواردی از فرموده‌های آقای رهگذر با ایشان همراه نیستم، اما در مواردی دیگر نظیر اشتباهات فنی هدایت در ذکر نام مکان‌هایی که در شهر ری نیستند، اما هدایت آنها را در این منطقه ذکر می‌کند، یا در مواردی که آقای رهگذر ثابت می‌کنند هدایت قسمت‌هایی از اثر خویش را از آثار دیگر برداشته است، تسلیم نظر ایشان هستم. اما صرف‌نظر از این که بخش یا تمام آرای آقای رهگذر درست می‌باشد یا خیر، آنچه که برای من قابل تقدیر است جسارت ایشان در ارائه نظراتی است که کسی را یارای ارائهٔ آنها نیست. نقد چهره‌های برجسته و آثار شاخص بی‌هراس از شرایط موجود میزان پای‌بندی منتقد به وظیفه خود را می‌رساند. بی‌دلیل موافق باد حرکت کردن نشانه توانمندی نیست. منتقد بایست خود در پی کند و کاو خویش به نتیجه برسد کدام سو راه

صحیح است. هم اینک کسی را یارای آن نیست تا شاملو را نقد کند. چرا کـه همـه بـر این باورند که حتماً هرچه او سروده یک شاهکار به حساب می‌آید، در حالی که می‌تـوان آثار شاملو را لااقل در یک ظرف زمانی و در مقایسه با سروده‌های قبلـی و بعـدی خـود وی به نقد گذارد و میزان رشد کیفیت آثار او را زیر ذره‌بین برد.

کسانی هم بوده‌اند همچون جوزف ادیسن که فکر می‌کرده‌اند وظیفه منتقـد صـرفاً نشان دادن زیبایی‌های اثر است. نشان دادن زیبایی‌ها تنها نشان دادن یـک روی سـکه است، آن چه سکه را تمامیت می‌بخشد دو روی آن است و بازنمـایی یـک روی آن بـه اندازه بازنمایی روی دیگر مهم و قابل تأمل می‌باشد. انتقال آگاهی به مخاطب مسـتلزم شناساندن تمام ابعاد و جوانب کار است، نه فقط بخشی از آن. تمام زوایـای کـار را بایـد تحت روشنایی کامل در معرض دید خواننده قرار داد و این وظیفه منتقـد اسـت تـا ایـن هدف را جامه عمل بپوشاند. ابوایوب سلیمان بی‌یحیی بن جبرئیل (۱۰۵۸–۱۰۲۱) شاعر عبری آندلسی و فیلسوف یهودی می‌نویسد: «اندیشه فرد در پس نوشتار او پنهان است. نقد آن را به روشنایی می‌آورد. پس آن چه منتقد انجام می‌دهد آوردن چـراغ بـر بـالای سر اثر است تا خواننده بهتر و کامل‌تر بتواند زوایای کار را ببیند.»

هم دیگر این که نبایست عمل نقد را یک حرکت تضعیف‌کننده دانست که همـواره در پی آن نقاط ضعف آثار و نویسندگان برملا می‌گردند. عکس این امر نیز صادق مـی-باشد. فرانسیس بیکن منتقد را به کسی قیاس می‌کند که جامه نویسـنده را بـرس زده و صیقل می‌دهد. این تعریف شاید در ظاهر تحقیرکننده بنماید، اما بـرای کسـی کـه روح کلام را درک می‌نماید، بسیار پرنغز و معناست و به هیچ روی نیز در تحقیر منتقد نیست، بلکه در تمجید او آمده است. چـرا کـه در ایـن تعریـف، نمودیـافتگی نویسـنده در گـرو زحمات منتقد می‌باشد. منتقد با اشاره به نقاط برجسته کـار، چشـم خریـدار مخاطـب را بیناتر می‌کند.

من برای رشد نقد ادبی اعتقاد دارم بایستی به گونه‌ای تخصصی پیش برویم. هاف، یک علت عدم پیشرفت و موفقیت نقد ادبی را در این می‌داند که هرکس اعم از تـاریخ-نویس و نویسنده و شاعر و روان‌شناس وارد این عرصه شده‌اند و همه نیز با ویژگی‌های کاری خویش اقدام به نقد آثار نموده‌اند. همان‌طور که نقد یـک کـنش بـین رشـته‌ای و میان حوزه‌ای است و ابزار کار را از حوزه‌ها و رشته‌های علمی مختلف استخراج می‌کند، منتقد نیز بایستی از این رشته‌ها و حوزه‌ها در حد نیاز سررشـته و آگـاهی داشـته باشـد.

تخصص منتقد در همین جا نشان داده می‌شود. این که او بتواند پی ببرد اثر حاضر در کدام حوزه قرار می‌گیرد و ابزار کدام حوزه برای نقد اثر، مؤثر و کارآمد می‌نمایند.

منتقد امروز می‌باید در چند حوزه مطالعه داشته باشد. روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، فلسفه، تاریخ از حوزه‌های صاحب اهمیت در چرخه‌های انتقادی هستند. بسیاری از رویکردهای انتقادی، ریشه در این حوزه‌های علمی دارند. منتقدی که از دیدگاه‌های فروید و یونگ بی‌اطلاع باشد، نمی‌تواند یک اثر روانشناختی نظیر *دون کیشوت* یا *جنایت و مکافات* یا *آناکارنینا* را نقد کند و طبیعی است که در این صورت در کار خود شکست خواهد خورد. عدم مطالعه تاریخ و جریانات سیاسی و تحولات اجتماعی غرب به خصوص در بین‌سال‌های ۱۸۸۰ تا ۱۹۳۰، ما را از درک ویژگی‌های یک اثر مربوط به دوره مدرنیسم بازخواهد داشت (دوره مدرنیسم در ادبیات به مقطع ۱۸۹۰ تا ۱۹۲۰ اشاره دارد). با بی‌اطلاعی از دوره یأس بزرگ (Great Depression) و خلأ نسلی (Generation Gap) و نیز رؤیای آمریکایی (American Dream) آثار بزرگی چون *خوشه‌های خشم* و *دم را دریاب* معنای اصلی خود را به ویژه در رابطه با شخصیت‌های داستان به ما نشان نخواهند داد. بدون اطلاع از فلسفه اگزیستانسیالیسم نمی‌توان توقع داشت از آثار نویسندگانی چون سارتر، اونامونو و کامو چیزی دستگیر شود.

طبیعی است که یک نسخه مناسب حال همه نیست و نمی‌شود با نسخه‌های تکراری به نتیجه مطلوب رسید. یک اثر را نمی‌شود صرفاً با یک رویکرد انحصاری به نقد نشست. رویکردهای روانشناختی، جامعه‌شناختی، تاریخگرایی در نقد ادبی، از حوزه-های علمی همنام خود ریشه گرفته‌اند. یکی از کارهایی که یک منتقد بایست در ابتدای کار انجام دهد پیدا کردن سرنخ‌هایی است که رویکرد مناسب برای نقد یک اثر را در اختیار او می‌نهد. یافتن رویکرد مناسب شاید مهم‌ترین بخش از نقد باشد. چرا که اگر این رویکرد به درستی انتخاب نگردد، تمامی زحمات منتقد به هدر رفته و واقعیت اثر هرگز (لااقل به طور کامل) به دست نمی‌آید. اگر منتقد مطالعات جامع و قبلی در حوزه-های مربوطه نداشته باشد، احتمال بیراهه رفتنش زیاد است. نباید فراموش کرد که این اثر است که رویکرد مناسب خود را مشخص می‌سازد، نه منتقد.

می‌توان برای نقد یک مرحله فوق‌تخصصی نیز قائل شد و آن هر چه جزءنگرتر کردن دیدگاه منتقد است. یک معنی این حرف آن است که هر نویسنده‌ای یا حداقل هر مکتب و دوره ادبی، منتقد تخصصی خاص خود را داشته باشد. مزیت‌های این امر بی-

شمارند. اول این که افراد زیادی می‌توانند در بازخورد جریانات انتقادی نقش داشته باشند و ما صرفاً شاهد وجود و حضور افراد محدود و انگشت‌شماری نباشیم که می‌خواهند در تمام موارد اظهارنظر نمایند و بالطبع به لحاظ نداشتن وقت در انجام مطالعات عمقی دریاهایی را شکل می‌دهند با عمق کمتر از یک بند انگشت. امروزه یک منتقد هم آثار کلاسیک را نقد می‌کند، هم آثار پست‌مدرن را. وجود منتقدان تخصصی به ما نوید اعتنا و اعتماد به آرای انتقادی را می‌دهد. اگر هر نویسنده‌ای منتقد خاص خود را داشته باشد، اشراف داشتن منتقد به کلیه نکات ریز و درشت مربوط به نویسنده (چه درونیات و ذهنیات وی و چه مسائل بیرونی او که از زندگی‌اش نشأت گرفته‌اند) کمک خواهد نمود تا چیزی از دید وی پنهان نماند و بتواند به راحتی سر نخ و شواهد را به هم مرتبط ساخته، واقعیت اثر را در پیش چشم خواننده به تصویر کشاند.

پیشنهاد می‌کنم ضمن نگاه تخصصی به نقد، راه‌های افزایش تفاهم میان نویسنده و منتقد خاص وی جستجو شوند. برای نویسندگانی که در قید حیات‌اند می‌توان جلسات و نشست‌هایی را برگزار نمود تا طی آنها وی با منتقد خود به صحبت و گفتگو بنشیند و اجازه دهد تا منتقد با مسائل درونی و تا جایی که مقدور است با مسائل شخصی وی ـ نظیر مسائل خانوادگی ـ آشنا گردد.

افزایش تعامل میان خود منتقدان نیز می‌توان در رسیدن به آرای جدید در حوزهٔ نقد کمک شایان توجه‌ای کند. متأسفانه جای خالی چنین گردهمایی‌ها و نشست‌هایی در کشور ما به شدت به چشم می‌آید. شکل‌گیری کانون‌ها و انجمن‌های مختلف در حال حاضر متأسفانه حالت حزبی و جزیره‌ای به خود گرفته است که در آن‌ها عده‌ای هم اندیش و رفیق موافق دور هم جمع شده و جریانی را بر وفق خواسته خود جلو می‌برند و با کشیدن خطوط قرمز به دور خود اجازه عرض اندام به دیگران نمی‌دهند. نقدِ نقد می‌تواند عامل پویایی و رشد فرآیندهای انتقادی باشد و این مهم انجام‌پذیر نیست مگر با ارتقای کیفیت تعاملات موجود میان خود منتقدان. بررسی رویکردهای انتقادی موجود و پر نمودن خلأها و ضعف‌های این رویکردها و نیز رسیدن به رویکردی متناسب و مناسب آثار داخلی می‌تواند از اهداف موردنظر در نقدِ نقد باشد، هدفی که تأمین آن در راه‌اندازی حلقه منتقدان ممکن خواهد بود. الیوت معتقد است که «هر نسلی و هر نژادی نه تنها قوه‌های خلاقه خاص خود را داراست، بلکه رویکرد ذهنی خود را از نقد دارا می‌باشد...» منتقدان ما دارای قوای خلاقه خاص فرهنگ این مرز و بوم هستند لیکن به لحاظ فاصله‌های کانونی از یکدیگر مجال عرضه آنها را نیافته یا امکان و اهمیتی برای

تعمیم و تکمیل آن قائل نیستند و از این رو خلاقیت‌های جمعی که خاصه حلقه‌های انتقادی است، در میان آنها شکل نگرفته و ضرر این امر متوجه جایگاه نقد در کشور ما شده است.

افرادی شایع‌سازِ این باور بوده‌اند که منتقدان آن کسانی هستند که خود توان و استعداد خلق آثار ادبی و هنری را ندارند و از همین روی به نقد روی می‌آورند. امروزه با علمی‌تر شدن نقد ادبی و نیز با افزایش سطح آگاهی نویسندگان ادبی و خالقان آثار هنری چنین جبهه‌گیری‌هایی نسبت به منتقدان به عقب‌نشینی دچار شده‌اند. این که منتقد خود دستی در نوشتن داشته باشد می‌تواند برای وی نقطه قوتی به حساب آید و اعتماد بیشتر نویسندگان را جلب نماید. ارسطو اعتقاد داشت که خود داوران می‌باید بازیگران باشند. در تعبیر این سخن من به سخن دیگری ارجاع می‌کنم که کنت تینان (Kenneth Tynan) آن را در نهم ژانویه ۱۹۶۶ در نیویورک تایمز بیان داشته و گفته بود منتقد مثل کسی است که شیوه رانندگی را بلد است، اما نمی‌تواند ماشین را براند. با این همه نمی‌توان پذیرفت که شرط لازم یا کافی برای منتقد شدن توانایی خلق اثر باشد. نمی‌توان از کسی که مهارت جنگیدن را تعلیم می‌دهد، انتظار داشت تا خود نیز در صحنه نبرد حاضر شود. چرا که مهارت و فن جنگیدن متفاوت از شجاعت جنگی است. مربی تعلیم‌دهنده رانندگی نمی‌تواند خودش ضرورتاً قهرمان مسابقه ماشین‌سواری باشد یا حتی در آن شرکت نماید. به زعم این حقیر البته که این شرط لازم نبوده و نیست. من با باورهای ارسطو، فلوبرت، دیزرائیلی و دیگرانی که فکر می‌کنند یک منتقد الزاماً باید خود نویسنده باشد، مخالفم. اگر منتقدان در عمل نیز بتوانند مؤلفه‌ها و معیارهای یک اثر خوب را نشان دهند، سخن‌شان برای مخاطب مقبول‌تر خواهد افتاد.

الیوت هم در رد این باور که خود منتقد می‌بایستی نویسنده یا شاعر باشد می‌گوید: «اگر منتقدان خود شاعر باشند آن وقت این گمان پیش می‌آید که شاید ایشان ایده‌های انتقادی خود را با این نیت شکل داده‌اند که سروده‌های خویش را توجیه نمایند.»

اوژن یونسکو در مورد وظیفه منتقد خاطرنشان می‌سازد که «یک منتقد می‌باید اثر را توصیف نماید (describe) نه آن که برای نویسنده نسخه‌پیچی (prescribe) کند.» این سخن شاید در زمانی که نقد به این صورت امروزی پیشرفت نکرده بود و علمی‌تر نشده بود، سخن پذیرفته‌ای بود، اما اینک با علمی‌تر شدن نقد و پیدا شدن اصول و چارچوب‌های مشخص می‌توان برای منتقد یک وظیفه راهبردی نیز در نظر گرفت که یک شکل آن همین تجویز شیوه بیان است. می‌توان اعتراف کرد که جریان

نقد هنوز شکل ایده‌آل خود را که هر چه تخصصی‌تر شدن آن است نیافته و من نقطه تأکیدم در این بحث و نوشتار نیز همین مهم است، اما با این وجود وضعیت فعلی تا آن جا پیش رفته که بتوان به منتقد به عنوان یک راهنما اعتماد کرد و در مسیر پیشنهادی وی گام نهاد.

در مجموع اگر بخواهیم به یکی از اصلی‌ترین آسیب‌های موجود در جریان انتقادی حاضر در کشور اشاره داشته باشیم، می‌توانیم از شکاف موجود میان منتقد و نویسنده یاد کنیم که حاصل الف) بی‌اعتمادی نویسنده به منتقد، ب) عدم آگاهی منتقد از وظیفه خویش در نظر گرفته می‌شود. در راستای حل این بحران منتقد باید پاره‌ای خصیصه‌ها را در خود پررنگ نماید. عمده این خصیصه‌ها عبارت‌اند از:

۱) صادق بودن
۲) بی‌طرف بودن
۳) عالم و آگاه به کار خود بودن
۴) متعهد به وظیفه بودن

در عین حال جریان نقد ادبی نیز لازم است تا برخلاف ظاهر موجود، یک ماهیت کاملاً تخصصی و حتی فوق‌تخصصی به خود بگیرد. الزامی است تا برای عمق بخشیدن به آرای انتقادی، خود منتقدان نیز گرایشات تخصصی اختیار نمایند و از نقد هر مکتب یا رویه یا نویسنده‌ای بپرهیزند. همچنین به منظور رشد جنبه‌های تئوریک نقد ادبی، شکل‌دهی کانون‌ها و انجمن‌های تخصصی که در آنها مباحث مربوط به تئوری‌های انتقادی مورد بحث و تبادل نظر قرار گیرند، الزامی می‌نماید. نقدِ نقد از مواردی است که در میان جامعه ادبی ما کاملاً مغفول مانده است، در حالی که می‌تواند به عنوان یک رکن در اعتلا و ارتقای جریان انتقادی مفید فایده قرار گیرد. کلید حل این معضلات نیز در دستان خود منتقدان است و با کمی احساس تعهد و وظیفه‌شناسی می‌توان گره از این مشکلات باز نمود.

کنکاش در هزار توی روان آدمی

(جستجو در جهان ذهنی روان کاوان؛ از فروید تا لاکان)

● **فرحناز علیزاده***

«ناخود آگاه پژواک و فریاد خاموش خود آگاه انسان است»

ژاک لاکان

مقدمه

در همهٔ رهیافت‌های نقادانه از نقد فلسفی ـ تاریخی گرفته تا نقد سنتی و زندگینامه و حتی نقد اخلاق‌گرایانه، منتقد می‌کوشد تا نحوه بر ساخته شدن جنبه‌ای از معنا را بررسی کند،«حاصل هر نقدی عبارت است از نتیجه گیری‌هایی که منتقد فقط بر اساس چارچوب معرفت شناختی یا روش شناسی نقادانه که اختیار کرده، به آن رسیده است» (پاینده،۱۳۸۷: ۷۴) از همین‌روست که در نقد تاریخی، تنها طبقه اجتماعی، مکان و زمانی که نویسنده در آن زندگی می‌کند، بررسی می‌شود. در نقد سنتی، به تحولات تاریخی و رخدادهایی که در زندگی نویسنده مهم بوده و بر متن اثر گذاشته، توجه می‌شود و نقش تحولات تاریخی در جریان اثر و فهم زندگی نویسنده بر فهم متن، اصل اساسی به شمار می‌آید و منتقد به دنبال نشانه‌های تاریخی در اثر است؛ نشانه‌هایی از متن که می‌تواند با زندگی نویسنده همسو باشد و محک نقد قرار گیرد. یا در نقد فلسفی: اینکه نویسنده چه فلسفه‌ای در زندگی داشته و این دیدگاه تا چه حد در اثر گنجانده شده و اینکه آیا متن پیام محور است و دیدگاه فلسفی خاصی را ارائه می‌دهد، مدنظر قرار می‌گیرد. همان‌طور که در نقد نو، منتقد تنها به تمهیدات هنری اشکلوفسکی

* نویسنده و منتقد ادبی.

توجه می‌کند، به فن آیرونی، تضادها و پارادوکس‌های متنی، ایهام‌ها و متناقض نماها و... . اما تمام این رهیافت‌ها با روی کارآمدن نظریات فروید در اواخر قرن نوزدهم و آغاز سده بیستم که خود «بخشی از یک روند کلی گسترده‌تر کردن دامنهٔ شمول علم بر کل حوزه‌های جدید انسانی بود» (هالند، ۱۳۸۵:۲۲۰) کمابیش به کنار گذاشته می‌شود؛ و افرادی چون دی اچ لارنس، ارنست جونز، ماری بوناپارت، الیزابت رایت و اتو رنگ روان‌شناس و منتقد، عملکرد و کارشان را بر اساس نقد فرویدی انجام می‌دهند. همان‌گونه که دی اچ لارنس معتقد است « فروید در عصر هنر و ادبیات، در عرصه خلق و نقد ادبی حرف اول را می‌زند.»[1] از همین‌روست که آثار شکسپیر و دیگر داستان‌های خانوادگی، داستان پریان و نمایشنامه‌های کودکانه همچون آثار لارنس بسیار مورد توجه روانکاوان قرار می‌گیرد؛ «چراکه روانکاوان، ادبیات کودک را یا وسیله اجتماعی کردن او و یا شیوه‌ای برای به تصویر کشیدن و رفع ترس‌ها و خیال‌هایش می‌دانند... نمونه‌هایی از متون کلاسیک که نظریه روانکاوانهٔ فروید بر آنها اعمال شده، شامل پسران و عاشقان اثر لارنس و هملت اثر شکسپیر است» (کیت‌گرین و جیل لبیهان، ۱۳۸۵: ۲۳۳، ۲۳۵)

حال جای آن دارد که به نظریه‌های زیگموند فروید، کسی که یکی از سه متفکر قرن بیستم (همراه مارکس و داروین)به شمار می‌آید و در تفکر بشری تأثیر به‌سزایی داشته، بپردازیم.

زیگموند فروید، آغاز ماجرای روان‌شناسی

فروید در عین اینکه بنیانگذار روانشناسی است، پایه‌گذار مطالعات نقد ادبی و هنری با رویکرد روانشناختی نیز به شمار می‌آید. زیرا تا پیش از او و کشف ضمیر ناخودآگاه، مطالعات و نقد ادبی بر اساس ضمیر خودآگاه و نیت نویسنده استوار بود. از شناخته ترین تحلیل‌های فروید درباره ساختار ذهن و روان بشری، الگوی "نهاد" ، "من"، "فرامن" است.

الگوی "نهاد": بخش لذت جوی ما است که معمولاً به نیازهای جسم مربوط می‌شود. دنیایی نامعقول که قوانین را قبول ندارد و تابع غرایز است ." نهاد" هیچ نوع ارزشی را نمی‌پذیرد و گاه حیاتی مخرب و نامنظم دارد و سرچشمه تجاوزها و تمایلات ما است؛ بی‌قانون، ضداجتماعی و گاه ضداخلاقی است. کار نهاد تنها سیراب کردن

غرایز لذت‌جویانه است، بدون هیچ‌گونه توجهی به قراردادهای اجتماعی و مبادی قانونی و اخلاقی.

الگوی "من": بخش عقلانی ذهن است که لذت‌ها را کنترل می‌کند. بخش واقع‌گرای ما که موقعیت‌ها را بر اساس واقعیت‌ها ارزیابی می‌کند، باعث ایجاد افرادی متعادل می‌شود که می‌توانند در جامعه زندگی کنند. «خود "من" عامل منطقی حاکم بر روان است، نماینده عقل و منطق و مصلحت اندیشی است؛ من از اصل واقعیت فرمان می‌گیرد و به عنوان واسطه بین دنیای درون و خارج محسوب می‌شود» در واقع خود باعث ارتباط فرد با جهان واقعیت است تا با قوانین اجتماعی سر کند.

الگوی " فرا من" : عامل نظم‌دهنده و بخشی از وجود ماست که گرایش‌های لذت‌طلبانهٔ ما را از قبیل شهوات جنسی، غریزه اودیپی و اشتیاق‌های نهاد را سرکوب می‌کند؛ بخشی از بایدها و نبایدها، بخشی که به ارزش‌ها بها می‌دهد و بر اثر تربیت و قوانین اجتماعی و آموخته‌های اخلاقی و مذهبی شکل می‌گیرد. فرا من امیال نهاد را به ناخود آگاه پس می‌راند و زیر سلطه اصل اخلاقی عمل می‌کند.

از اصطلاحات معروف فروید "لیبیدوی جنسی" است که به نیرو یا انرژی حیاتی (سائقه جنسی) معروف شده است؛ تمایل انسان به برتری، پیروزی، شهوت و تصاحب آن چه که میل او است. فروید معتقد است بخش اعظم رفتارهای ما براساس لیبیدو جنسی شکل می‌گیرد. بسیاری از رفتارهای انسانی مثل کسب قدرت منشأ لذت‌طلبی دارد. او به سه ناحیه دهانی، مقعدی و تناسلی که برآورندهٔ این نیاز هستند، اشاره می‌کند. «دهان کودک نه تنها اندامی برای بقاء بلکه به منطقه شهوت‌زا تبدیل می‌شود که کودک چند سال بعد با مکیدن شصت خود و بعدها با بوسیدن آن را فعال می‌کند. مرحله مقعدی، مرحله‌ای سادیستی است، زیرا کودک لذت جنسی را از عمل دفع و از میان بردن به دست می‌آورد.» مرحله نهایی، آلت تناسلی کودک است که البته از دیدگاه فروید فقط مردان دارای آن و زنان فاقد آن هستند؛ شاید همین نگاه مرد محور فروید است که باعث می‌شود منتقدان اصالت زن بر او بشورند. چراکه از نظر فروید زنان دچار نوعی فقدان هستند. از همین‌روست که فروید «اجسامی که تصویرهای مقعر دارند از قبیل استخر، گل، کاسه، بشقاب، غار، رودخانه، گودال و دریا را نشانه مادینگی یا رحم می‌داند؛ و تصویرهایی که طول‌شان از قطرشان بیشتر است، مانند کوه، مار، شمشیر، خنجر، قله، برج و... نماد نرینگی می‌داند.» (ویلفرد ال گورین، ۱۳۸۳: ۱۴۶)

به اعتقاد فروید انسان سالم کسی است که بتواند به صورت مثبت بین تقاضاهای "نهاد" و "فرامن" تعادل برقرار کند؛ هم اخلاقیات را تعدیل کند و هم به آرزوها و اشتیاق‌ها به صورت مثبت پاسخ دهد. اگر انسان به هر دلیلی نتواند بین این دو دنیای ذهن ـ روان و دنیای خارج تعادل برقرار کند، دچار روان‌نژندی و سپس روان‌پریشی خواهد شد. فرد روان پریش کسی است که نتواند بین "نهاد" سرکش و "فرا من" به کمک "من" تعادل برقرار کند. از همین‌رو «پیوند بین خود (من) و جهان خارج گسسته می‌شود و ناخودآگاه به ساختن بدیلی از واقعیت توهمی می‌پردازد. به عبارت دیگر بیمار روان‌پریش در نقاط کلیدی، تماس خود را با واقعیت از دست می‌دهد.» (ایگلتون، ۱۳۸۶: ۲۱۸) در نتیجه اگر انسان به هر دلیلی نتواند به تمایلات خود دست یابد، امیال سرکوب شده را به سمت ناخودآگاه واپس می‌زند. این تمایلات ارضاء نشده و واپس‌زده در زندگی روزانه ما به‌وسیله لغزش‌های زبانی (تپق)، قلمی و رفتاری سرباز می‌کند. همان‌طور که ریچارد هالند در این باب توضیح می‌دهد «نظریه اشتباه لپی یا لغزش زبانی فرویدی در مواردی که ناخود آگاه با شارش گفتار عادی تداخل می‌یابد، وارد عمل می‌شود. اگر کسی به جای واژه بی‌ربط یا بی‌معنایی به کار ببرد، فروید این "تصادف" را انگیزش یافته به‌وسیلهٔ ناخود آگاه می‌داند» (هالند، ۱۳۸۵: ۲۱۸)

از دید فروید ناآگاهی آن چنان احاطه‌ای بر بخش خودآگاهی ما دارد که گویی دایره‌ای بزرگ، دایره‌ای کوچکتر را در میان گرفته است. او به غیر از لغزش‌های زبانی که بروزدهنده ناخود آگاه ما است، به لغزش‌های رفتاری اشاره می‌کند و از "کارهای ناکام" اسم می‌برد . منظور فروید از کارهای ناکام گسیختگی‌های کوچک زندگی روزمره از قبیل بی توجهی‌ها، اشتباهات غیرعمد و حتی اشتباهات عمدی و نوشتنی است. فروید معتقد است وقتی کسی اشتباه می‌کند در واقع ضمیر ناخودآگاه اوست که سرباز می‌زند، چراکه فرد می‌خواهد آن قسمت را نادیده بگیرد و ناگاه بی‌اراده عمل صورت می‌پذیرد. یکی دیگر از نمونه‌های کارهای ناکام فراموشی واژه‌هاست. انسان واژه‌هایی را فراموش می‌کند که یاد آوری احساس و گذشته دردناک او است. فروید می‌گوید «عموماً آنچه یاد آن خوش‌آیند نیست، فراموش می‌شود» (رولان بورنوف، جهان رمان) او از شوهری یاد می‌کند که همیشه کلید خانه‌اش را گم می‌کند. فروید این عمل شوهر را نشانهٔ بی‌علاقه‌گی و بی‌میلی او نسبت به خانه و زندگی‌اش می‌داند و آن را نوعی لغزش رفتاری می‌نامد.

از نتایج دیگر این واپس‌زدگی‌ها و بر آورده نشدن نیازهای کودکی عقده‌هایی چون "ادیپ" برای پسران و "الکترا" برای دختران است. عقده‌هایی که به علت رشد نیافتن درست شخصیت کودک ایجاد می‌شود.

عقده ادیپ رقابت ناآگاهانهٔ پسر با پدر است بر سر جلب توجه به مادر که از تراژدی کلاسیک "ادیپ" سوفکل وام گرفته شده. به اعتقاد فروید، فرزند پسر به شکل ناخودآگاه کشش و تمایل خاصی به مادر دارد. کودک پسر پدر را رقیب عشقی خود می‌داند و به علت ترس و احترام به پدر، میل به مادر (زنا با محارم) را واپس می‌زند و در ناخودآگاه خود مدفون می‌کند. اگر پسری نتواند با این مرحله کنار و بر عقده ادیپ فایق آید، ممکن است از نظر جنسی در زندگی زناشویی آینده خود دچار مشکل شود؛ از دیدگاه فروید چنین افرادی نمی‌توانند از روابط زناشویی خود لذت ببرند. آنان عشق هیچ زنی را نمی‌توانند جایگزین عشق مادر کنند و از این همین جهت ممکن است گاه دچار هم جنس‌بازی شوند.

عقده الکترا حسادت دختر به مادر و علاقه و محبت شدید به پدر؛ اصطلاحی گرفته شده از تراژدی "اگاممنون" است. دختر به دلیل درک "اخته بودن" خود را پست‌تر از جنس مذکر می‌داند و به همین دلیل از مادرش که مانند خود او اخته است، جدا می‌شود و میل شدیدی نسبت به پدر احساس می‌کند. گرایش کودک دختر به پدر و عشقی که ناکام می‌ماند، تبدیل به عقده‌ای می‌شود که آن را عقده الکترا می‌نامند. فروید متذکر می‌شود، دختر با ازدواج کردن و تولید فرزند می‌تواند بر این فقدان و رجولیتی که از نداشتنش حسرت می‌خورد، چیره شود. زنی که نتواند نوزادی را به دنیا بیاورد، دچار نوعی فقدان روحی است که هیچ‌چیز نمی‌تواند آن را در زندگی او پر کند. این نگاه منفی به زن باعث شد که بسیاری از زنان علیه فروید بشورند.

به اعتقاد فروید "رؤیا" پناهگاه بخش ناخود آگاهی آدمی‌ست. «هر رؤیا من غیرمستقیم تحقق خیالی یا نمادین یک میل است» شاه راهی‌ست که به سوی ناخودآگاهی می‌رود. «کارکرد رؤیا آشکار کردن افکار یا آرزوهای سرکوب شده است.» هر رؤیا چند واقعیت را در یک واقعیت می‌گنجاند یا بار عاطفی اندیشه‌ای را با اندیشه‌ای دیگر ادغام می‌کند. از همین‌روست که برخی فرایندهای رؤیا مانند ادغام یا فشردگی، جابه‌جایی یا جایگزینی، تدارک ثانوی و صحنه‌سازی یا کالبدگرایی را از مشخصه‌های رؤیا می‌داند. نگارنده در این مجال هر یک از این اصطلاحات را مختصراً توضیح می‌دهد.

فشردگی: «ادغام یا فشردگی فرایند متراکم کردن دو یا چند عنصر و تبدیل آنها به یک شکل واحد است.»

مثلاً شخصی ممکن است شبیه (الف) باشد اما در هیأت (ب) ظاهر شود و کاری را انجام دهد که در خاطر ما از (ج) سر زده باشد و در عین حال او را به اسم (د) بشناسیم.»

جایگزینی: جابه‌جایی یک احساس از ابژه‌ای که انسان تجربه کرده و برایش ملموس است به ابژه دیگر، که می‌تواند ابژه جدیدی برایش باشد. چیز دیگری جای چیز دیگر را می‌گیرد. در فرایند جابه‌جایی عناصر رؤیای آشکار در عمل جانشینی به عناصر رؤیای پنهان تبدیل می‌شوند. گاه مسائل بی‌اهمیت جای مسائل مهم را می‌گیرند و برعکس. مثلاً اسم کسی سیب است و ما از او بدمان می‌آید، آن وقت در خواب سیب خراب و گندیده می‌بینیم! تأکید روانی از یک عنصر چون سیب که آشناست به عنصر دیگر که ابژه‌ای جدید است.

صحنه‌سازی: در خواب و رؤیا همه‌چیز به شکل نمادین نمایش داده می‌شود. افکار انتزاعی از طریق اصوات یا صحنه‌ها بازسازی می‌شوند. در رؤیا همه‌چیز به صحنه کشیده می‌شود.

تدارک ثانویه: «به عقل کشیدن نا خود آگاه. وقتی در آخر رؤیا شعور آگاه متوجه وقوع رؤیا می‌شود. درصدد برمی‌آید که وحدت و انسجامی به آن ببخشد. به همین منظور به رفع نقص‌ها و موارد اختلاف عقل و آنچه دیده برمی‌آید و رؤیا را سامان‌بندی می‌کند.» (محمدتقی غیاثی، *نقد روانشناختی متن ادبی*)

فروید ثابت می‌کند که امیال سرکوب شده ما در خواب‌های‌مان عرض‌اندام می‌کنند و رؤیاهای ما تحقق نمادین آرزوهای ما هستند؛ اما رؤیا تنها راه ممکن به دستیابی ناخودآگاه نیست، بلکه هنر نیز یکی از وسایلی است که باعث بروز ناخودآگاه می‌شود. از دید فروید، نویسنده، موسیقیدان و شاعر با بیان هنری خود، دنیای ناخودآگاه خود را آشکار می‌کنند. عمل نوشتن، عمل خلق کردن یک جور ناخودآگاه است. «خیال‌پردازی و داستان را می‌توان فوران‌های کنترل شده و دستکاری شده امر سرکوب شده دانست.» (کیت گرین،۱۳۸۳: ۲۳۰) فروید معتقد است «هنرمند... در ریشه و بنیاد فرد درونگرایی است که از روان‌نژندی فاصلهٔ چندانی نگرفته است. او مقهور نیازهای غریزی فوق‌العاده قدرتمند است. هنرمند در آرزوی دستیابی به افتخار، قدرت و شهرت و عشق زنان است، ولی ابزار رسیدن به این هدف‌ها را ندارد. در نتیجه مانند هر انسان ارضانشدهٔ دیگر از

واقعیت روگردان می‌شود و همهٔ علایق خود و نیز لذت‌جویی جنسی خود را به‌صورت سازه‌های آرزومندانهٔ حیات خیال‌پردازانهٔ خود درمی‌آورد.» (هالند، ۱۳۸۵: ۲۱۹)

هنرمندان از نگاه فروید آدم‌های نابهنجاری هستند که می‌خواهند با آفریدن هنر به هنجار برسند. هنرمند کسی است که با زبان ناخودآگاه خود صحبت می‌کند. او فردی آشناتر به ناخودآگاه نسبت به دیگر افراد است. به نگاه فروید «اثر ادبی حکم مجموعه‌ای از شواهد برای تعیین بیماری نویسنده را دارد... خلق اثر یک فرایند درمانی است». به گمان وی، اثر ادبی بازتاب بیرونی ذهن ناخودآگاه نویسنده است؛ فروید به این منظور بسیار به زندگینامه نویسنده استناد می‌کند. در نگاه فروید نویسنده از طریق این همانی کردن با شخصیت قهرمان داستانی‌اش به‌گونه‌ای به آرزوهای دست نیافته و لذت‌های ممنوع شده، دسترسی می‌یابد؛ همان‌طور که خواننده با این همانی کردن (هم‌ذات-پنداری) با شخصیت موردعلاقه‌اش در داستان بدون شرمساری و ملامت کردن خود لذت‌هایی را تجربه می‌کند که امکان آن در زندگی واقعی‌اش برایش میسر نیست. «به‌زعم فروید یکی از علت‌های لذت بردن خواننده از آثار ادبی این است که با خواندن آن‌ها امکان می‌یابیم بدون شرمساری از خیال‌پروری‌های شخصی خودمان لذت ببریم و دیگر خویشتن را ملامت نکنیم.» (نقد ادبی و دموکراسی ـ حسین پاینده) به دید فروید «آثار هنری جلوگاه خواهش‌های نفسانی به صورت خیالی است... هنر با جبران کردن کهن‌ترین گذشت‌های فرهنگی، خشنودی جایگزینی فراهم می‌کند.» (محمدتقی غیاثی، ۱۳۸۲: ۱۳۶)

نظریات فروید گرچه موجب آن شد که منتقدان بتوانند بهتر و راحت‌تر در حالات روحی بشر به جستجو بپردازند و ابزاری مناسب برای شناخت شخصیت‌ها و حالات روحی خالق اثر ـ خواننده و شخصیت داستانی باشد. اما در کنار این محاسن دارای ضعف‌هایی است که حال جا دارد به آن بپردازیم.

ضعف‌ها و معایب نقد روان شناسانه فروید از دید منتقدان

«یکی از انتقاداتی که هنوز گاهی از جناح سیاسی چپ نسبت به فروید شنیده می‌شود این است که اندیشه او فردگرایانه است ـ که او علل و تبیین‌های روانشناختی "خصوصی" را جایگزین علل اجتماعی و تاریخی کرده است.» (ایگلتون، ۱۳۸۶: ۲۲۴) در واقع این رویکرد از مفاهیم و زمینه‌های تاریخی ـ اجتماعی که ممکن است رهیافت‌های مهمی در مورد ژرفای یک اثر هنری فراهم آورد، غافل است. اما این تنها

ضعف و انتقادی نیست که بـه فرویـد و نظریـاتش وارد مـی‌شـود، بلکـه ایـن رویکـرد ضعف‌های دیگری نیز دارد که تیتروار به آن اشاره می‌کنم:

۱. در این نوع نقـد جنبـه‌هـای زیبـایی‌شناسـانه و هنرمندانـه در اهمیـت دوم قـرار می‌گیرد.

۲. این رویکرد محدودیت‌های خاص خـود را دارد. در ایـن نـوع نقـد، رویکردهـای سنتی، جامعه‌شناسی و... دستاوردهای جدید علوم، زبان‌شناسی، مردم‌شناسی و... نادیـده گرفته می‌شود.

۳. در این نقد به اجزای اثر، محتوا و مفهوم توجه نمـی‌شـود و ارزش ادبـی مـتن و ادبیت آن بررسی نمی‌شود.

۴. تئوری‌ها و مباحثی که در این نوع نقد مطرح می‌شود، جایگاه علمی خاصی ندارد و تنها نظریه محسوب می‌شود.

۵. این رویکرد گاه دچار کلیشه می‌شود و همه آثار را با یک نگاه تحلیل مـی‌کنـد. در این نقد تنها یک برداشت از متن صورت می‌گیرد. معروف است که ایـن نـوع نقـد از تخت پروکراستس استفاده می‌کند و متن را به قیمت فدا کردن بسیاری مسـائل مربـوط دیگر چون زمینه کلی درونمایه و... ادبیات را در بستر روانکاوی محدود می‌کند.

۶. «بسیاری از منتقدان مکتب روان‌شناختی، یا پژوهشـگرانی بـوده‌انـد کـه اصـول روان‌شناختی را درست درنیافته‌اند و یـا روان‌شناسـان متخصصـی بودنـد کـه از ادبیـات به‌عنوان هنر، چیزی نمی‌دانسته‌اند: گروه اول با ساده کـردن بـیش از حـد بیـنش‌هـای فروید، آنها را مخدوش کرده‌اند، گروه دوم به حس تشخیص ادبی ما (خواننـده) صـدمه می‌زنند» (ویلفرد ال‌گورین، ۱۳۸۳: ۱۴۱)

۷. «در تئوری‌های روانشناسی، خصوصاً نظریات فروید، راجع بـه شخصـیت زن یـا چیزی وجود ندارد یا ناقص و نارساست؛ در نتیجه منتقد این مکتـب در ایـن‌بـاره اغلـب دستش تهی است.» (شایگان فر،۱۳۸۰ :۱۲۶)

از منتقدان دیگر این رویکرد باید به طرفداران اصالت زن اشاره کرد. آنان نگاه مـرد سالارانه فروید را نمی‌پذیرند و برای گذار دختر از میل بـه مـادر بـه سـوی پـدر دلیلـی منطقی نمی‌یابند. همان‌گونه که ایگلتون سؤال می‌کند.«دلیل روشنی وجود ندارد که چرا دختر باید این میل را رها سازد، زیرا از آن‌جا که قبلاً "اخته شده"، اسـت خطـر اختگـی تهدیدش نمی‌کند، لذا دشوار است بفهمیم که بـه چـه سـاخت و کـاری عقـده‌اش حـل می‌شود...» (ایگلتون، ۱۳۸۶: ۲۱۴) از سوی دیگر این مسائل وقتی امکان‌پذیر است کـه

کودک دختر در جامعه مردسالار رشد و نمو یابد، دختری که در جامعهٔ زن‌سالار زندگی می‌کند، چگونه این گذار را به انجام می‌رساند؟

از جمله مخالفان فروید، شاگرد او کارل گوستاو یونگ است که از جمله با دو فرضیه فروید درباره این که لیبیدوی جنسی منشأ تمام فعالیت‌های انسان است و هنرمند به نوعی بیمار روان‌پریش است، مخالفت می‌کند.

یونگ معتقد است انسان مانند حیوان نیست که علت کنش‌هایش تنها غرایز شهوانی و لیبیدوی‌اش باشد. یونگ به‌جای ناخودآگاه فردی فروید به ناخود آگاه جمعی ـ آرکی تایپ‌ها اشاره می‌کند. او معتقد است در کنار این ناخودآگاه فردی، ناخودآگاه جمعی قرار دارد که به کهن الگوها باز می‌گردد. نظریه‌ها و اصطلاحات یونگ در مباحث نقد اسطوره‌ای کاربرد فراوانی دارد.

کارل گوستاو یونگ و نظریات آرکی تایپی‌اش

کارل گوستاو یونگ در سال‌های ۱۸۷۵ تا ۱۹۶۱ در سوئیس زندگی کرد. یونگ، متفکر تئوری مکتب روان‌شناسی تحلیلی، مطالعات گسترده‌ای در اسطوره‌شناسی، دین‌شناسی و روان‌شناسی داشت. نظریه ضمیر ناخودآگاه جمعی او غیر از روان‌شناسی، تأثیر مهمی روی علوم انسان‌شناسی، فرهنگ‌شناسی و ادبیات باقی گذاشت.

از نظریات عمده یونگ، نظریه " ناخودآگاه جمعی" است. یونگ ناخودآگاه جمعی را شامل کهن الگوها، تصاویر و پدیده‌هایی شکل گرفته از دنیای کهن و تأملات اجداد ما می‌داند که در ضمیر ناخودآگاه انسان امروزی از قبل حک شده است. یونگ معتقد است زیر ناخودآگاهی فردی، ناخودآگاهی جمعی قرار دارد که به توارث و زندگی تاریخی گذشته‌مان بازمی‌گردد. او می‌گوید «ما این نقش‌ها را در خیال‌پردازی‌ها، رؤیاها، هذیان‌ها و اوهام افرادی می‌بینیم که امروز زندگی می‌کنند... این صور، ما را تحت تأثیر قرار می‌دهند و بر ما نفوذ می‌کنند و مفتون‌مان می‌سازند» (یونگ، ۱۳۷۳ :۶۳) درواقع یونگ ناخودآگاه جمعی را بازتاب رخدادهای روانی و فطری بشر می‌داند. یونگ بر خلاف "لاک" ضمیر بشر را چون لوح سفید و نانوشته نمی‌داند. او شرح می‌دهد، همان‌طور که بدن انسان خصایص از پیش ساخته شده و گونه‌های رفتاری نیاکان ما را در خود دارد، مغز ما نیز حاوی طرح کلی و موروثی از گذشته‌گان ماست «منشأیی از نیرو و بصیرتی که از دورترین ایام، شناخته شده، در آدمی و به واسطه آدمی عمل کرده است.»

یونگ به آرکی تایپ‌ها که طرح کلی رفتارهای بشری است، و منشأش همان ناخودآگاه جمعی است، اشاره می‌کند. او متذکر می‌شود، آرکی تایپ‌ها و کهن الگوها در روح انسان فعال و بانی حرکت و فعل انسان‌ها می‌شوند. او معتقد است کهن الگوها از انسان هم قدیمی‌تر هستند. چند صور مثالی ویژه‌ای که در مطالعات ادبی مورد توجه قرار گرفته و یونگ آن را سه بخش روان آدمی می‌داند "سایه، پرسونا، انیما" نام دارد.

سایه: سایه بخش نیمه تاریک، مبهم و خطرناک شخصیت ما است که جنبه‌های پست و ناخوشایند فرد را در بر می‌گیرد؛ جنبه‌هایی که مایلیم بر آن چیره شویم. سایه، آشکارکننده آن بخش از وجود ماست که آن را به خود نمی پذیریم و دائماً سعی داریم آن را پس بزنیم تا کسی از آن سر در نیاورد. البته ناگفته نماند که از دید یونگ "سایه" لزوماً منفی و شهوانی نیست، گاه باعث رشد شخصیتی و گاه بانی خلاقیت، نوآوری و واکنش‌های مناسب می‌شود.

پرسونا (نقاب): پرسونا نقاب و ماسکی است که ما در مقابل اجتماع می‌زنیم. تصویری از خود که به جهان و مردم نشان می‌دهیم. «نقاب طریقه سازگاری و کنار آمدن و رفتار فرد با جهان است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۲۸) پرسونا تصویر اجتماعی ماست، آن بخشی از وجودمان که به دیگران ارائه می‌دهیم و می‌تواند من واقعی وجودمان نباشد. نقابی که بسیار ساختگی و از ما جدا باشد، باعث بروز علائم عصبی چون افسردگی می‌شود.

انیما: به اعتقاد یونگ روح انسان از دو جنس شکل می‌گیرد(این نگاه او از اسطوره سرچشمه می‌گیرد) هر مردی در درون خود دارای یک روح زنانه است (انیما) و هر زنی در وجود خود روح مردانه‌ای دارد (انیموس). تصویر انیما غالباً با چهره زنان باز تاب داده می‌شود. هر مردی حوایی در درون خود دارد. این تصویر روح به اعتقاد یونگ نه تنها بانی آفرینش‌های هنری و راهی به سوی نوشتن است، بلکه عشق در یک نگاه را نیز توجیه می‌کند. ارتباط بین انیما و انیموس در زن و مرد باعث کشش و ارتباط بین آن دو می‌شود.

«رخداد عشق به ویژه عشق در یک نگاه را می‌توان دست‌کم تا حدی با نظریه "انیمای یونگ" توجیه کرد. ما تمایل داریم که از سوی جنس مخالف خود که صفات خویشتن‌های درونی خودمان را بازتاب می‌دهد جذب گردیم.» (ویلفرد ال.گورین، ۱۳۸۳: ۱۹۶)

از دیگر نظریه‌های مهم یونگ نظریه "فردیت یابی" یا رشد روانی فرد است. یونگ معتقد است همان‌طور که انسان از نظر فیزیکی رشد می‌کند؛ از لحاظ روانی نیز باید به شناخت خود برسد و رشد کند. دوره نوجوانی دوره‌ای است که فرد با شناخت خود و جهان پیرامونش به نوعی خلقیات، ادراک و علایق شخصی می‌رسد که این خصایص تنها در او و متعلق به او است. وقتی نوجوان به این بلوغ روانی و فکری می‌رسد، بین خود و دیگران تمایز قائل می‌شود و فردیت خود را به دیگران باز می‌شناساند. «کشف جنبه‌هایی از وجود فرد که او را از دیگر افراد متمایز می‌سازد... یعنی فرد باید همزمان با بلوغ و رشد خود، بر جنبه‌های گوناگون خوشایند و ناخوشایند خویشتن خودآگاه گردد.» (همان، ۱۹۵). اگر نوجوانی نتواند اجزای ناخودآگاهش را با خودآگاه و اجتماع مرتبط سازد، دچار "فرافکنی" می‌شود. یعنی اشتباهات خود را گردن دیگران می‌اندازد. او در این مرحله خود را درستکارترین و بی‌عیب‌ترین فرد و مبرّا از هر خطا می‌داند. در نتیجه چنین فردی دچار روان نژندی و نورسیس می‌شود. یونگ در کتاب *روان و نماد* شرح می‌دهد « اثر "فرافکنی" جدا ساختن موضوع از محیط خود است، از این‌رو به جای اینکه رابطه‌ای حقیقی میان موضوع و محیط برقرار باشد، رابطه‌ای خیالی مستولی است. فرافکنی، دنیا را به نسخه بدل چهره ناشناخته خود شخص مبدل می‌سازد» از همین‌روست که در تیپ‌شناسی افراد توسط یونگ ما به دو گروه "درون-گرا" و "برون‌گرا" رو به رو هستیم. او معتقد است کسی که بسیار عقل‌گرا و برون-گراست، باید به سوی اشراق و درون‌گرایی (و برعکس) روآورد تا انسانی متعادل گردد.

یونگ هم چنین ارتباط تنگاتنگ میان رؤیاها، اساطیر و هنر را کشف کرد؛ او به آرکی تایپ‌هایی چون، اعداد، تصویرها، رنگ‌ها، اسطوره‌ها و نمادها که در ناخودآگاه کودک نهفته است، توجه می‌کند؛ صور مثالی یکی ار ارکان نقد اسطوره‌ای است. در نقد اسطوره‌ای منتقد به دنبال نشانه‌ها و سمبل‌هایی از متن است که تجلی گاه تفکر و روان جمعی بشری باشد. از این‌رو منتقد به دنبال یافتن سمبل‌ها است؛ از صور مثالی که در ادبیات نیز کار کرد فراوانی دارد، باید از انواع ادبی " نورثروپ فرای" در "کالبدشناسی نقد ادبی" گفت. فرای انواع ادبی را با صور مثالی تغییر فصل‌ها هماهنگ می‌کند و نشان می‌دهد که انواع ادبی مطابق چهار فصل سال هستند.

۱. اسطوره بهار: کمدی، ۲. اسطوره تابستان: رمانس، ۳. اسطوره پاییز: تراژدی، ۴. اسطوره زمستان: طنز

آنچه فرای در اختیار منتقدان بعدی چون ساختارگرایان قرار می‌دهد، چارچوب ساختاری است؛ او زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا بتوانیم هر اثر را در ژانر خاص خود بررسی کنیم. براساس طبقه‌بندی فرای منتقد می‌تواند رابطهٔ داستان‌ها را با یکدیگر بر اساس جنبه‌های مشترک و غیرمشترک بررسی کند.

از صور مثالی دیگر که در کتاب ویلفردال گورین به طور کامل به آن اشاره شده، می‌توان از تصویرها، رنگ‌ها، اعداد و اسطوره‌ها نام برد.

تصویر آب: راز آفرینش، تولد، مرگ، رستاخیز، پالایش و شفا، باروری و رشد، متعادل‌ترین نماد ناخودآگاه.

تصویر دریا: مادر حیات و زندگی، راز نامتناهی بودن معنوی، مرگ و تولد دوباره.

رنگ سرخ: خون، ایثار، خشونت، هرج و مرج.

رنگ سیاه: ظلمت، ابهام، ناشناخته‌ها، مرگ، ناخودآگاه شرّ.

عدد چهار: تداعی‌کننده دایره، چرخه حیات، چهار فصل، اصل مادینه، زمین.

زن مثالی، راز و رمز حیات:

الف) مادر نیکو (جنبه‌های مثبت زن)

ب) مادر عفریته (جنبه‌های منفی زن)

عدد هفت: نقش آفرین‌ترین اعداد نمادین که دال بر اتحاد ۳ و ۴ است، کامل‌کننده یک دایره یا چرخه نظم کامل.

از دیگر کهن الگوهای مطرح باید از اسطوره منجی عالم و نجات‌بخش سخن به میان آورد. همه انسان‌ها در هر دین و با هر مذهبی و فرهنگی همیشه به دنبال یک منجی و بشارت‌دهنده هستند. قربانی کردن، نذری دادن، ختنه کردن کودک، غسل تعمید، جشن تکلیف از دیگر کهن الگوها که در هر جامعه‌ای به گونه خاص خود انجام می‌گیرد. یونگ مذهب را نیز یک کهن الگو می‌داند و معتقد است کهن الگوها قدمتی بیش از انسان دارند و قبل از تولد در روح و روان هر انسانی وجود دارد. در نگاه یونگ مذهب نیز بخشی از نظام اسطوره‌ای یک ملت است.

تحلیل‌های یونگ بسیاری از منتقدان و نویسندگان را به خود جلب کرد. «بسیاری از نویسندگان از قبیل "یوجن اونیل" و "هرمان هسه" تحت تأثیر آرای یونگ بوده‌اند و منتقدان متعددی هم با توجه به آرای یونگ به بررسی آثار کسانی چون جویس، پروست، ویرجینا وولف... پرداخته‌اند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۲۹) گفته می‌شود از آثاری که بتوان تفاسیر و تأویل‌های متعدد بیرون آورد ـ آثاری که به عنوان کارهای گشوده

شناخته شده‌اند و تفسیری واحد را ارائه نمی‌دهند ـ و کارهایی که در ژانر سوررئال قرار می‌گیرند بیش از آثار رئال سیاسی ـ انتقادی ـ اجتماعی با نقد یونگی و اسطوره‌ای سازگار هستند؛ از همین جهت در چنین آثاری (بخصوص رمان‌های سوررئال) یافتن سمبل‌ها و نمادها اساس کار منتقد قرار می‌گیرد.

تفاوت آرا و نظریات زیگموند فروید و کارل گوستاو یونگ

کارل گوستاو یونگ گرچه از شاگردان فروید شمرده می‌شود و در توسعه افکار فروید تا مدت‌ها با او هم دستان است، خیلی زود بعد از گسترده شدن اختلافاتش با فروید از او جدا می‌شود. تفاوت عمده فروید با یونگ به ضمیر ناخود آگاه باز می‌گردد ـ فروید به ناخودآگاه فردی و یونگ به ناخودآگاه جمعی اهمیت می‌دهد ـ . در این‌جا لازم است به تفاوت‌های دیگر این دو روان‌شناس نامی بپردازیم تا آرای آنان را منسجم‌تر ارائه داده باشیم.

۱. همان‌طور که گفته شد، نگاه فروید، نگاهی جبرگرا، مردسالارانه، منفی و جنسی است، در حالی که نگاه یونگ مثبت و غیرجنسی است. یونگ انگیزه و سر منشأ اعمال بشری را در لیبیدوی جنسی نمی‌داند.

۲. یونگ به روان‌شناسی جمعی اهمیت می‌دهد، درحالی که نگاه فروید به روان آدمی، فردگرایانه است.

۳. فروید نگاه منفی به اسطوره‌ها دارد و آن را «نشانه جهالت بشر» می‌داند؛ ولی یونگ مدافع اسطوره است و متذکر می‌شود که اسطوره‌ها همیشه با ما هستند؛ تنها گاه شکل عوض می‌کنند، ولی هرگز از بین نمی روند.

۴. فروید ناخودآگاهی را شامل خاطرات ناخوش‌آیند و سرکوب شده می‌داند که می‌بایست از قطر آن کم کرد. فروید به خود آگاهی اهمیت بیشتری می‌دهد و می‌خواهد با کمک ناخود آگاهی بیماران را به خود آگاهی برساند. یونگ به ناخودآگاه جمعی که به اسطوره‌ها برمی‌گردد اهمیت می‌دهد و نه تنها آن را منفی نمی‌داند، بلکه آن را بانی شکوفایی انسان می‌شمارد.

۵. یونگ معتقد است ناخودآگاهی تنها به امیال سرکوب شده اختصاص نمی‌یابد، بلکه می‌تواند منشأ ارثی داشته باشد و یک رؤیا جمعی و نهادینه در کودک است.

۶. فروید نویسنده را نوعی بیمار می‌داند که می‌خواهد عقده‌های سرکوب‌شده‌اش را در اثر باز نمایی کند، درحالی که یونگ برای نویسنده ارزش و مقامی خاص قائل است؛

و ادبیات و به طور کلی هنر را عاملی حیاتی در تمدن بشری به‌شمار می‌آورد. او در کتاب *جهان‌نگری* متذکر می‌شود «عقل سلیم آدمی امتناع دارد که روان نژندی را با اثر هنری هم‌پایه کند» (یونگ، جهان‌نگری، ۸۹) یونگ هم چنین معتقد است که نباید آثار هنری را به سمبل مذکر ـ مؤنث تقسیم‌بندی کرد، درحالی که فروید اثر ادبی را نمایش ذهن ناخودآگاه نویسنده می‌داند.

۷. یونگ بر عکس فروید که ناخود آگاهی را آشغال‌دانی روح می‌داند، معتقد است ما غیر از این ناخودآگاهی فردی، دارای یک ناخودآگاهی جمعی هستیم؛ در این ناخودآگاهی جمعی موارد مثبت دیده می‌شود، مواردی که موجب آفرینش و انگیزهٔ فعالیت‌های مناسب انسانی است. او وجود سایه را برای رشد و بلوغ کودک لازم می‌داند. چرا که سایه ضدهنجارها است و نیروی محرک به شمار می‌آید و گاه بانی خلق اثر ادبی می‌شود.

۹. فروید نگاه منفی به زنان دارد و معتقد است زن یعنی فقدان؛ در حالی که نگاه یونگ بدین گونه نیست.

۱۰. فروید منشأ بسیاری از بیماری‌های روانی را سرکوب شدن امیال، آرزوها و مسائل جنسی می‌داند، درحالی که یونگ در کتاب *خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها* می‌گوید: «دریافتم که نمی‌توانم روان پریشی‌های پنهان را بدون پی بردن به کیفیات تمثیلی آنها درمان کنم و از آن زمان بود که به مطالعه اساطیر پرداختم.» در واقع یونگ منشأ همه بیمارهای روانی را در مسائل جنسی خلاصه نمی‌کند.

گرچه دستاوردهای یونگ در زمینه نقد روانکاوانه همچون نظریات فروید مورد استقبال قرار نگرفت و بیشتر منتقدان اسطوره‌گرا از آن بهره گرفتند؛ باید گفت یونگ راه جدیدی در روانشناسی و مطالعات روانشناسانه ادبیات و هنر گشود.

ژاک لاکان و نظام‌های سه گانه‌اش

گرچه نوشته‌های ژاک لاکان (۱۹۰۱– ۱۹۸۱) نخستین بار در ۱۹۳۰ به چاپ رسید، ولی این روانکاو فرانسوی بعد از چاپ "مکتوبا ت" در ۱۹۶۶ به شهرت کنونی خود دست یافت. او تنها روانکاوی است که در ۱۹۵۹ به دلیل تجدید نظر در آرای فروید از "انجمن بین المللی روانکاوی" اخراج شد، ولی لاکان دست از مقاومت نکشید؛ در۱۹۶۴ با تأسیس پژوهشکده روانکاوی که خود مؤسس آن بود به تدریس در این رشته پرداخت. لاکان به‌جز استفاده از مفاهیم زیگموند فروید، از زبان‌شناسی ساختارگرایی

"فردینان دوسوسور" و قوم‌شناسی ساختاری "کلود لوی اشتراوس" نیز بهره گرفت. لاکان با نگاه به نقد فروید و اضافه کردن دو جنبه (زبان‌شناسی و جامعه‌شناسی) به کار او، نظریات خود را ـ البته با زبانی پر از ابهام و موجز با نثری سخت‌خوان و بغرنج ـ گسترش داد. لاکان «ناخودآگاه را پژواک و فریاد خاموش خودآگاه انسان می‌داند» و بر عکس فروید که برای جوهر انسانی دنیای ناخودآگاهش را مدنظر قرار می‌دهد؛ به من-های چند وجهی و از هم گسیخته‌ای اشاره می‌کند که هیچ گاه به کمال نمی‌رسند. این چند وجهی دیدن انسان، آرای او را به تفکرات پساساختارگراها نزدیک می‌کند. لاکان تلاش کرد از دستاوردهای زبان‌شناسی به بهترین حالت ممکن در روانکاوی بهره گیرد. او از ساختار ضمیر ناخودآگاه و شباهت آن با ساختار زبانی استفاده کرد و از تقابل‌های دال و مدلول، استعاره و مجاز در روانکاوی سخن گفت. او حیات نفسانی انسان را دارای سه نظم می‌داند " نظم خیالی"، "نظم نمادین" و " نظم واقعی".

نظم خیالی

در دوره قبل از ۶ ماهگی که به مرحله پیشازبانی ارجاع داده می‌شود؛ نوزاد در رابطه‌ای تنگاتنگ و یگانه با مادر به سر می‌برد. کودک بین ۶ تا ۱۸ ماهگی می‌تواند تصویر خود را در آینه تشخیص دهد و به تأمل در خویش و پیرامونش بپردازد. کودک در آینه تصویر رضایت‌بخشی از خود را می‌بیند که به سوی او بازمی‌گردد، تصویری که کمک می‌کند کودک خود را از اشیای پیرامونش جدا کند. این تصویر گرچه پاره‌ای از کودک است در عین حال چیزی بیگانه با او است که ـ به گفته تری ایگلتون "خود او هست و نیست" ـ باعث شناخت و هویت کودک می‌شود. او در این سن نه خیلی از کالبد خود شناختی دارد و نه خیلی از مادر؛ او با شناخت خود (از قبیل ادرار، مدفوع، صدای مادر و صدای خود) از مادر جدا می‌شود. در واقع در مرحله "آیینه" خود برای اولین بار شکل می‌گیرد. این جدایی از مادر و شناخت خود البته باعث فقدانی می‌شود که تا بزرگسالی با انسان باقی می‌ماند؛ فقدانی که بانی تمایل انسان به گذشته‌ها و دوران کودکی‌اش است.«نظام لاکانی، نظامی خیال‌پرداز نیست. مفهوم امر خیالی لاکان در نهایت، اشاره به این نکته دارد که هویت انسان هویتی یکسره گسیخته و تکه‌تکه است. سرشت میل چنین است که از بنیاد تکه‌تکه و گسیخته شود. در اینجا، خود تصویر انسان نوعی میانجی‌گری را باب می‌کند که همواره خیالی و معضل‌ساز است؛ و به همین دلیل است که هیچ گاه تمام و کمال تحقق نمی یابد.»

در مرحله آینه خود یک سوژه نیست، تنها یک تصویر است که به صورت توهم ایجاد می‌شود؛ توهمی که باعث ثنویت می‌شود. در این شکل شرطی، شناخت انسان تنها از طریق دیگری حاصل می‌شود نه براساس کندوکاوهای درونی؛ درواقع جبری است که انسان به آن مجبور است و حاصل آن فقدانی که همیشه با کودک باقی می‌ماند. این ثنویت گاه تا مرز خود شیفتگی " نارسیسم" ادامه می‌یابد. انسانی که نتواند بین تصویر آیینه‌اش ـ که برای او دیگری محسوب می‌شود ـ با جهان واقعیت اعتدال برقرار کند، دچار نوعی بیماری به نام خودشیفتگی می‌شود، بیماری که در آن شخص تمایل خاصی به خود و بدنش دارد؛ تمایلی که مانع از ارتباط و برقراری حسی و عاطفی با دیگران می‌شود.

نظم نمادین

بعد از ۱۸ ماهگی کودک به یادگیری زبان می‌پردازد؛ او کم‌کم با کلمات و قراردادهای زبانی آشنا می‌شود. بدین‌گونه کودک از طریق زبان«ساختارهای جامعه و به‌ویژه تفاوت‌های جنسی را می‌آموزد و به خاطر می‌سپارد. جایگاه و هویت سوژه (در این مرحله) از طریق زبان شکل می‌گیرد.» (گیت‌گرین، جیل لیبهان، ۱۳۸۳: ۲۵۰) لاکان معتقد است در نظام نمادین ما به کمک زبان به آگاهی بیشتری نسبت به تفاوت اشیا و مسائل اطراف‌مان می‌رسیم و یاد می‌گیریم که چه چیز درست و چه چیز غلط است، به تعبیر دیگر کودک با کمک و به توسط زبان می‌تواند در این مرحله با هویت جنسی‌اش آشنا شود. لاکان می‌گوید« هدیه زبان به من هویت فردی است.» هویتی که پدر مشخص‌کننده قانون آن است و کودک را با ممنوعیت‌های اجتماع مانند زنا با محارم آشنا می‌کند. پدری که می‌تواند تصویر قانون باشد و کودک را با هویت اجتماعی‌اش آشنا می‌کند. درواقع پدر مشخص‌کننده آن چیزی است که لاکان آن را قانون می‌نامد. در این مرحله کودک چون بیشتر از مادر دور می‌شود، فقدان بیشتری در درون احساس می‌کند و از مرحله آیینه گامی فراتر برای دور شدن از مادر بر می‌دارد، گامی که البته ناخواسته است.

«پدر نمادین که از نظر لاکان "دیگری" نخستین است، کودک را از مادر جدا می‌کند و به این ترتیب، با ورود کودک به قلمرو نمادین، شکافی دائمی میان میل و موضوع آن به وجود می‌آید. میل که افراد را هدایت می‌کند اغلب به صورت میل به

یک ابژه ظاهر می‌شود، اما این میل، درواقع میل بـه حضـوری اصـیل و دسـت‌نیـافتنی است.» (مکاریک، ۱۳۸۵ : ۱۱۴)

از نظر لاکان تمام جهان را نشانه‌ها فراگرفته‌اند؛ چیـزی جـز نشـانه و زبـان وجـود ندارد. از دید او زبان فقط وسیله ارتباط بین مردم نیست، بلکه با کمک زبـان مـی‌تـوان خود و دیگری را شناخت. لاکان برعکس " فردینان دو سوسور" ــ کـه معتقـد بـود در نظام نشانه‌ها، هر دالی به مدلولی ارجاع داده می‌شود ـ متذکر می‌شود که هر دالی خـود می‌تواند مدلولی برای دال دیگر باشـد و نتیجـه مـی‌گیـرد کـه دال و مـدلول رابطـه‌ای دوطرفه ندارند. یک دال می‌تواند به چند مدلول ارجاع داده شود و چندین مـدلول بـرای یک دال اختصاص پیدا می‌کند. همان‌طور که کیت گرین اشـاره مـی‌کنـد، او از در و دو توالت عمومی "آقایان ـ خانم‌ها" مثال می‌زند و اشاره می‌کند در این‌جا دو دال مختلـف (آقایان ـ خانم‌ها) می‌توانند به یک مدلول (توالت) ارجاع داده شوند و از سوی دیگر یک دال واحد (آقایان) می‌تواند دو مدلول مختلف داشته باشد (توالت مردانه– مردان)؛ و ایـن بدان معنی است که دال یگانه می‌تواند القاکنندهٔ مفاهیمی چندگانه باشد. لاکان مفـاهیم زبانشناسی ساختاری را بـه وام مـی‌گیـرد و سـپس آن را دگرگـون مـی‌کنـد. او از ایـن دگرگونی به این مطلب که " ناخودآگاه ساختاری چون زبـان دارد" مـی‌رسـد. او شـکل گیری ضمیر ناخودآگاه و زبان را دو فرایند همزمان مـی‌دانـد. ضـمیر ناخودآگـاه زمـانی شکل می‌گیرد که زبان و میل با یکدیگر در کشمش باشند و دال‌ها نتوانند مـدلول‌هـای مناسب را القا کنند. ناخودآگاه از برخورد من و نظام نمادین به وجود می‌آید و سـاختاری شبیه زبان دارد. البته «نه فقط به این دلیل که با استعاره و مجاز کار می‌کنـد، بلکـه بـه این دلیل نیز که مانند زبان از دیدگاه مابعد ساختگرایان، بیشتر از دال‌هـا تشـکیل شـده است تا نشانه‌ها یا معانی پایدار.» (ایگلتون، ۱۳۸۶: ۲۳۰)

لاکان معتقد است از برخورد سوژه با نظم نمادین "خلأ" به وجـود مـی‌آیـد. وقتـی کودک از مادر جدا می‌شود، اگر نتواند این جدایی را بپذیرد، تبدیل به فقدان و نوعی خلأ در وجودش می‌شود. کودک بعد از مادر این خلأ و فقدان را در میل‌های دیگر جسـتجو می‌کند. «میل به طور کلی، از فقدانی نشات می‌گیرد که دائماً می‌کوشد آن را پر کنـد.» (ایگلتون، ص ۲۳۰) لاکان یادآور می‌شود ما همیشـه بـه دنبـال یـک میـل، یـک ابـژه گمشده هستیم. «بنا به نظریه لاکانی این شیء (میل) گمشـده اصـلی ـ جسـم مـادر ـ است که قصه زندگی ما را به پیش می‌راند و ما را وامی‌دارد تا در جریان حرکت مجازی

پایان‌ناپذیری از میل، به جستجوی جانشین‌هایی برای این بهشت گمشده باشیم.» (همان، ص۲۵۴)

نظم واقعی

نظم واقعی مرز بین نظم خیالی و نمادین است و از وجود این دو شکل می‌گیرد. در این نظم نه از رابطه توهمی آینه خبری است و نه از زبان استعاری و قوانین پدری، بلکه این قسمت واقعی‌ترین و گریزناپذیرترین بخش وجود ما است. اصلی‌ترین بخش که نمی‌توان به آن دست یافت، چرا که دلالت‌ناپذیر و پیشازبانی است و نمی‌تواند در قالب دال و مدلول‌ها قرارش داد. در نظم واقعی هیچ چیز رخ نمی‌دهد، یک امر غیرفیزیکی است که انسان همیشه قصد دارد آن را به دست آورد؛ ولی هیچ‌گاه موفق به دسترسی به آن نیست (مثل مرگ).

«امر واقعی را باید در چارچوب احکام نظریه‌های پیچیده و اغلب متناقض... بدواً در گسترهای بیرون از حوزه نمادپردازی جستجو کرد... امر واقعی رویارویی طرح پساهگلی لاکان است که می‌خواهد میل و فقدان را در دل سوژه‌گی انسان قرار دهد.» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۱۶)

اسلاوی ژیژک در *ابژه والای ایدئولوژی* (۱۹۸۹) امر واقعی لاکان را چنین تعریف می‌کند «چیزی که نتوان نفی‌اش کرد... زیرا پیشاپیش در خود و در وجه اثباتی‌اش چیزی نیست مگر تجسم منفیت ناب و تهی بودگی» (همان)

از دیگر نظریه‌های مهم لاکان درباره انسان مسئله هویت و من چند وجهی پاره‌پاره او است که مورد توجه منتقدان و نظریه‌پردازان پساساختارگرا قرار گرفته است. همان‌طور که جاناتان کالر در کتاب نظریه ادبی متذکر می‌شود. «لاکان سر منشأ هویت را در آن لحظه یافته که کودک با تصویر خود در آیینه هم‌ذات‌پنداری می‌کند، چون چیزی که می‌خواهد باشد. خود از بازتابی که ـ آینه، مادر و دیگران در روابط اجتماعی به‌طور اعم ـ نشانش می‌دهند، ساخته می‌شود. هویت محصول یک سلسه هم‌ذات‌پنداری ناقص است که هرگز کامل نمی‌شود... هویت همانا ناکامی است.» (کالر، ۱۳۸۵: ص۱۵۴) از دید لاکان هویت ناموزون تنها مشکل بیماران روان‌پریش نیست، بلکه مشکل همه افراد بهنجار جامعه نیز هست. هویت انسان هویتی تکه‌تکه و از هم گسیخته است. «از دیدگاه لاکان فقط زن نیست که با توجه به کمبودهایش تعریف می‌شود، بلکه بنیان

ذهنیت بر اساس فقدان و نبودن و شکست بنا نهاده شده است.» (کیت گرین، ص۲۴۳) لاکان با اشاره به ابژه گمشده متذکر می‌شود گرچه انسان همیشه به دنبال دیگری برای رسیدن به سعادت و جبران فقدان و خلأ وجودی‌اش حرکت می‌کند؛ ولی این دیگری خود ابژه‌ای برای دیگری است و این چرخه مدام ادامه دارد و انسان نمی‌تواند هیچ‌گاه به جبران این فقدان بپردازد. او معتقد است «ما هیچ وقت خود نیستیم، هیچ وقت دیگری نیستیم. ما همیشه یک سوژه برزخی داریم. ما همیشه تعریف می‌شویم و دیگری را تعریف می‌کنیم. هم خود و هم دیگری در ما ادغام شده است. ما وحدانیت سوژه نداریم، چراکه من آگاه نداریم که بتواند خود و فراخود باشد.» بدین‌گونه لاکان سوژه را زیر سؤال می‌برد و برعکس فروید که همیشه به سوژه اصالت می‌دهد، از او مرکززدایی می‌کند.

حال قصد آن داریم به اختلاف بین نظریه‌های فروید و آرای لاکان بپردازیم تا بتوانیم با قیاس نظریه‌های این دو متفکر به شناخت بهتر این مباحث دست پیدا کنیم. همان‌طورکه گفته شد تفاوت عمده این دو روانکاو در برخورد آنان با "ضمیر ناخودآگاه" است که یکی آن را چون زبان دارای ساختار می‌داند و دیگری تنها محل امیال سرکوب شده. اما تفاوت‌های دیگری نیز وجود دارد که به آن اشاره می‌کنیم.

تفاوت نظریه‌های فروید با لاکان

۱. فروید معتقد بود که ما در متن، خواستگاه‌های سرکوب شده‌مان را پیدا می‌کنیم؛ ما در متن به دنبال امیال خود هستیم و متن ما را به خودمان می‌خواند. اما لاکان متذکر می‌شود متن خواستگاه‌ها و تمایلات‌مان را به ما گوشزد می‌کند. او می‌گوید ما در اختیار یک نظام تعیین شده و از قبل انتخاب شده، قرار گرفته‌ایم و این متن است که به ما می‌گوید به چه چیز احتیاج داریم و خواسته‌هایمان چیست. متن آرزوی ما را به بازگشت به نظم خیالی، ممکن می‌سازد تا بتوانیم با کمک آن شادی درونی نظام خیالی را بار دیگر تجربه کنیم. لاکان به تعدد معنا اشاره می‌کند و یاد آور می‌شود که من یک کارکرد منسجم و مشخص ندارد؛ هر خواننده متن را با پیش داده‌های ذهنی‌اش می‌خواند. گاه متنی می‌تواند برای خواننده‌ای فلسفی باشد در حالی که همان متن برای دیگری بار روان‌شناسی داشته باشد. هر شخص برداشت و تحلیل خود را از متن دارد. چراکه ما با من‌های زیادی روبه‌رو هستیم. من‌های چند پاره و از هم‌گسیخته.

۲. گفتیم که فروید به اختگی زنان اشاره می‌کند و نگاهی مرد سالارانه دارد؛ در حالی که لاکان اختگی را استعاری می‌داند. فروید برای زن یک فقدان همیشگی در نظر می‌گیرد که تنها بعد از ازدواج و با به دنیا آوردن فرزند می‌تواند بر آن پیروز شد؛ اما در نگاه لاکان زن و مرد تقریباً یکسان هستند، چراکه او بنیان ذهنیت را بر اساس فقدان، نبودن و شکست بنا می‌کند. از همین‌روست که او به دال برتر که نماد قضیب است اعتقاد دارد.

۳. از دید لاکان «نماد قضیب با خود قضیب فرق دارد، زن و مرد هیچ یک دارای چنین نمادی نیستند. هر دوجنس فاقد این نماد هستند» (کیت گرین، ۱۳۸۳: ۲۵۴) از دید لاکان آن چیزی که موجب فقدان در زن می‌شود تنها از طریق زبان بر او تحمیل می‌شود. «از نظر او قضیب به معنای "لحظه‌ای در زبان" یا ثبت موقتی معناست... لاکان واژه زن را جایگزین کلمه "طرد شده" قرار می‌دهد. به اعتقاد او این جایگاه فطری نیست و نه فقط از طریق زیست‌شناسی بلکه از طریق زبان تعیین می‌شود.» (همان، ص ۲۵۵) در حالی که در نگاه فروید زن مساوی با اختگی و فقدان است.

۴. فروید معتقد بود نویسنده آنچه را می‌نویسد که از ناخودآگاه او سرچشمه گرفته است و منتقد با در نظر گرفتن زندگینامه نویسنده می‌تواند به کشف معنا برسد. درحالی که لاکان به تعدد معنا معتقد است.

۵. لاکان می‌گوید، تحولات روانی انسان تحت تأثیر آموزش زبان مادری شکل می‌گیرد؛ اما نگاه فروید به همه مسائل از دید جنسی و امیال سرکوب شده است، او کارکرد خاصی برای زبان در هویت انسانی در نظر نمی‌گیرد.

۶. فروید متذکر می‌شود که ناخودآگاه فراتر از زبان است و انسان از طریق جوک یا تپق‌های زبانی به ناخودآگاه دسترسی می‌یابد. ناخودآگاه محدود به زبان کلامی نمی‌شود. لاکان برخلاف او نتیجه می‌گیرد که ناخودآگاه ساختاری زبانی دارد.

۷. فروید به انسان و سوژه اهمیت فراوانی می‌دهد؛ در نقد لاکانی سوژه زیر سؤال می‌رود، او انسان را "انسان برزخی" و ماهیتش را وابسته به دیگری می‌داند.

نتیجه‌گیری

با کمک و گسترش نقد روانشناسانه خوانندگان توانستند با گذار از سطح اولیه اثر به باطن و درون اثر دسترسی یابند. نقد روان‌شناسانه با کنکاش در حالات روحی بشر و هزار توی روان آدمی توانست به خودشناسی برسد. نقد روان‌شناسانه ابزار مناسبی برای

شناخت انسان از خویش، حالات روحی خالق اثر و حتی شخصیت داستانی در اختیار خواننده قرارداد. از سوی دیگر با گسترش اصول روانکاوی، نویسندگان بیشتر به دغدغه‌های درونی و حالات روحی شخصیت‌ها پرداختند و آثار درون‌گرای بیشتری در جهت موشکافی در حالات روحی انسان خلق کردند. افرادی چون ویرجینیا وولف، جیمز جویس، فاکنر و... ادبیاتی را پایه‌ریزی کردند که کانون روایت بیشتر درونی بود تا بیرونی؛ ادبیاتی که به ادبیات مدرن شهرت یافته است. پس می‌توان نتیجه گرفت که کاربرد نقد روان‌شناسانه در ادبیات و هنر آینه تمام‌نمایی برای گشودن پیچ وخم‌ها، راز و رمزهای درون بشر شد. رمز و رازهایی چون چند وجهی بودن انسان، در سیطره نظام نمادین و قانونی بودن پدر و این که ناخود آگاه ساختاری چون زبان دارد و...

پی‌نوشت

۱. گفته فروید، برداشتی آزاد از سخنان دکتر امیرعلی نجومیان در دوره نشست‌های ۲۴ جلسه‌ای نقد ادبی، شهر کتاب.

منابع و مآخذ

۱. *نسبی‌گرایی در نقد ادبی جدید؛* حسین پاینده؛ فصلنامه نقد ادبی؛ سال اول،شماره ۱، مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۷.

۲.*درآمدی تاریخی بر نظریهٔ ادبی از افلاطون تا بارت؛* ریچارد هارلند؛ علی معصومی ـ شاپور جورکش، تهران: نشر چشمه، چاپ دوم، ۱۳۸۵.

۳.*راهنمای رویکردهای نقد ادبی*؛ ویلفرد ال گوریل، ارل، جی لیبر، ترجمه زهرا میهن‌خواه؛ تهران: اطلاعات، ۱۳۷۰.

۴. *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی؛* تری ایگلتون؛ عباس مخبر تهران: نشر مرکز، چاپ چهارم، ۱۳۸۶.

۵. *نقد روان شناختی متن ادبی*؛ محمدتقی غیاثی؛ تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۲.

۶. *درسنامه نظریه و نقدادبی؛* کیت گرین؛ لیبهان جیل؛ حسین پاینده، تهران: انتشارات روز نگار، چاپ اول، ۱۳۸۳.

۷. *نقد ادبی و دموکراسی؛* حسین پاینده؛ تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۵.

۸. *جهان‌نگری؛* کارل گوستاو یونگ؛ جلال ستاری، تهران: انتشارات توس، چاپ اول، ۱۳۷۲.

۹. *نقد ادبی، معرفی مکاتب نقد؛* حمیدرضا شایگان‌فر؛ تهران: انتشارات دستان، ۱۳۸۰.

۱۰. *خاطرات،رویاها، اندیشه‌ها؛* کارل گوستاو یونگ؛ پروین فرامرزی، تهران: شرکت به‌نشر، ص ۱۴۱، ۱۳۷۸.

۱۱. ریما مکاریک؛ ایرنا، ۱۳۸۴. *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر؛* مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: انتشارات آگه، چاپ اول، ۱۳۸۴.

۱۲. برداشتی آزاد از سخنرانی شیده احمدزاده در شهر کتاب (ژان لاکان و نقد روانکاوی معاصر)، ۱۳۸۷.

نقد در ترازوی اخلاق[1]

● احد فرامرز قراملکی*

نقد حرفه‌ای پیشه‌ام نیست. هرچند اندیشه‌ام از دغدغه منطق و تفکر انتقادی فارغ نیست. اگرچه عمری را با شیفتگی به منطق و تفکر انتقادی سپری کرده‌ام، اما جز مبانی منطق[2] و زبان دین[3] بر اثری نقد ننوشتم. عواملی اینک مرا به نقد سوم می‌خواند: نقد *اخلاق نقد* تألیف سید حسین اسلامی.

اهمیت موضوع و همدلی‌های فراوان با پژوهش‌های اخلاقی مؤلف دو عامل عمده‌اند. پرداختن به اخلاق کاربردی را از فوری‌ترین مطالعات می‌دانم و اخلاق نقد یکی از مهمترین زمینه‌های اخلاق کاربردی است. اسلامی با پشتکار ستودنی به زمینه-های مختلف اخلاق کاربردی می‌پردازد. تتبع فراوان و نکته‌بینی‌های او هم قابل تحسین و هم محتاج نقد و تکمیل است. از ۱۳۸۳ چاپ اول کتاب تاکنون اثری نیافتم که در این موضوع، اهمیت نقد و بررسی داشته باشد. مرادم از نقد را در این مقام توضیح نمی‌دهم چرا که بر سر مفهوم نقد با مؤلف محترم سر نقد دارم.

ساختار کتاب: از پیشگفتار ناشر که بگذریم، اثر از یک مقدمه و نُه فصل سامان یافته است. مفهوم نقد، نقد و خرده‌گیری، نقد گریزی، نقد سازنده، نقد بدخواهانه، نقد و تخصص، کارکرد نقد، نقدپذیری و اخلاق نقد عنوان‌های نُه فصلند. عناوین نشان می-دهند که حجم اصلی اثر به تحلیل نقد و تمایز گونه‌های نقد و امثال آنها می‌پردازد و تنها فصل آخر به موضوع کتاب اختصاص می‌یابد. (از ص ۱۲۵ تا ص ۱۵۱ یعنی در حدود ۲۳/۸۴٪ کتاب).

---

* عضو هیئت علمی دانشکده الهیات دانشگاه تهران.

تحلیل مفهوم نقد: مؤلف محترم فصل اول را به مفهوم اخلاق از طریق بررسی معانی نقد در عربی و فارسی اختصاص داده است. در نخستین بحث هدف «نشان دادن گستره معنایی این واژه در زبان عربی و بیان بارهای عاطفی گوناگون است». به نظر نویسنده امروزه از میان معانی یاد شده معانی‌ای که همچنان رواج دارند عبارت است از: سخن‌سنجی، حاضر در برابر نسیه و پول، (ص ۲۰)، پول، حاضر، در برابر نسیه، شناخت زر و سیم سره از تقلبی و خرده‌گیری (و داوری و ارزیابی و نکته‌سنجانه) معانی واژه در زبان فارسی است (ص ۲۱).

از میان معانی واژه، سه معنا یعنی پول رایج، ارزیابی پول رایج و خرده‌گیری هم در عربی و هم در فارسی به یکدیگر وابسته‌اند و حتی می‌توان گفت معانی پسین از معانی پیشین زاده شده است. (ص ۲۲). بر این اساس به تدریج بار عاطفی منفی یکی از معانی مستقل نقد گشت تا جایی که معنای سوم نقد نیز زاده شد! خرده‌گیری، عیب‌جویی و نکته‌سنجی. (ص ۲۳)

مؤلف پس از این بررسی واژه‌شناختی به تعریف نقد می‌پردازد: ارزیابی خرده‌گیرانه درباره کسی یا چیزی (همان) در جایی با افزودن قید ناهمدلانه به داوری (ص ۳۳). فصل دوم در واقع به دفاع از این تعریف اختصاص یافته است و پس از مقایسه نقد با Criticism که مؤلف آن را معادل انگلیسی نقد می‌داند، به ذکر پنج دلیل در اینکه نقد به معنای داوری خرده‌گیرانه است می‌پردازد. (ص ۳۰-۳۳)

بیان مؤلف بسیار اجمالی و در مواضعی سخن لرزان و پر رخنه می‌نماید:

یک، مؤلف تطور معانی سه‌گانه نقد را بدون شاهد و دلیل و حتی بدون ارجاع به تحقیقات پیشین آورده است؛ و به صورت ادعایی بلا دلیل مانده است.

دو، تحلیل نویسنده از Criticism نمونه‌ای از آسان‌گیری نابخشودنی در تحلیل مفاد واژه نقد در زبان انگلیسی است. استناد نویسنده نیز به برخی منابع لغت‌نامه‌ای موجّه نیست. می‌دانیم امروزه ده‌ها مطالعه نظام‌مند درباره تطور این واژه از اصل یونانی تا کاربرد امروزی انگلیسی منتشر شده است.

واژه Kritikos در یونانی به معنای تشخیص و تمییز دادن، انتخاب کردن و تصمیم گرفتن است. این واژه مشتق از Krinein به معنای تشخیص و تمییز، انتخاب و تصمیم است.[۴] روشن است که معنای واژه در زبان یونانی در مقابل تحلیل نویسنده قرار دارد.

سه، در عبارت مؤلف مبنی بر اینکه معنای سوم واژهٔ نقد خرده‌گیری، عیب‌جویی و

نکته‌سنجی است، (ص ۲۳) روشن نیست که نکته‌سنجی مترادف با عیب‌جویی است یا مطلق سنجش است. اگر مراد اولی باشد، نیازی به آن نیست و اگر دومی باشد، ذکر مفهوم اعم پس از مفهوم اخص است.

چهار، مؤلف محترم در بیان معانی نقد در عربی به مباحثی چون ارتباط این معانی و اینکه واژه در آن معانی مشترک لفظی است و یا می‌توان مفهوم واحد به عنوان جامع مشترک بین آنها یافت و نیز اینکه برخی از معانی منقولند یا مجازند، اشاره نمی‌کند. این مطلب در بیان معانی واژه در فارسی نیز مورد توجه قرار نگرفته است. تلاش نویسنده تصوری اجمالی از واژه به دست می‌دهد، اما این تصور از روشنی و تمایز کافی برخوردار نیست.

پنج، تعریف مؤلف از نقد «ارزیابی خرده‌گیرانه درباره چیزی یا کسی» از جهاتی قابل نقد است. تعریف را نه به ترازوی صدق و کذب، بلکه به ترازوی شایستگی و ناشایستگی و رسا و کامل بودن می‌سنجند. اصرار نویسنده آن است که مفهوم خرده-گیری را در تعریف نقد اخذ کند. بر این اساس در تعریف وی ارزیابی را می‌توان به منزله جنس و خرده‌گیرانه را به منزله فصل دانست. هرچند که وی به مؤلفه های مفهومی نقد دقیقاً اشاره نمی‌کند. مناقشه با تعریف نویسنده و نقد آن مجال دیگری می‌طلبد. با توجه به اینکه وی خرده‌گیری را در مواضعی مترادف با عیب‌جویی می‌دانند (مانند ص ۲۳) اخذ خرده‌گیری در تعریف نقد، اساساً نقد را رفتار غیر اخلاقی جلوه می‌دهد و آن را از مقسم بودن برای نقد عیب‌جویانه و نقد حُسن‌جویانه خارج می‌سازد. نویسنده بر لازمهٔ دوم وقوف دارد و هرگونه تقسیم نقد را نفی می‌کند. ادعایی که بلاوجه مانده است. به بررسی اجمالی ادله نویسنده برای اخذ عیب‌جویی در تعریف نقد بسنده می‌کنم.

۱. ریشه معنایی واژه نقد: یکی از معانی مسلّم نقد، خرده‌گیری است (ص ۳۱). روشن است که این می‌تواند نوعی گواه و قرینه باشد و نه دلیل و الا مصداق خطای دلیل‌پنداری چیزی است که دلیل نیست؛ و ناشی از عدم تمایز شرح‌اللفظ از شرح‌الاسم است.

۲. کاربرد گسترده نقد در فرهنگ ما به معنای داوری خرده‌گیرانه: استناد به شهود زبانی در این مقام هم رخنه صغروی دارد و هم رخنه کبروی. چنین استنادی صرفاً برای شناخت معنای رایج واژه مقبول است، نه برای تعریف مفهوم آن. واژه شفاعت و انتظار ممکن است در عرف از تعریف خود دور افتند و معانی مجازی و حتی مرتجل پیدا کنند. تبادر، اطراد، عدم صحت سلب همه از علائم و دلائل شرح‌اللفظند و نه شرح‌الاسم؛ و

درآمیختن این دو در دیار ما ماجرای تلخی دارد.[۵] به علاوه نویسنده در موضع دیگر تصریح می‌کند رواج یک مفهوم را مانع نقد درستی آن نمی‌داند (ص ۷۵).

۳. سومین دلیل نویسنده استناد به سخنان نویسندگان درباره منتقدان است. خلاصه حرف این است که نویسندگان فراوانی منتقدان را خرده‌گیران و عیب‌جویان تلقی می‌کنند. اما معلوم نیست که این بیان در واقع، نقدِ نقادیِ منتقدان است یا بیان تعریف نقد و یا بیان واکنش هیجانی نویسندگان در برابر خرده‌گیرانی که به نام نقد به عیب-جویی می‌پرداختند؟ توجه به این سه فرض، رخنهٔ «اخذ ما لیس بعلةٍ علةً» را در این احتجاج نشان می‌دهد.

۴. مؤلف گوید: تلاش‌هایی مبنی بر اینکه نقد، عیب‌جویی نیست، خود نشان می‌دهد برداشت گویندگان چنین سخنانی بار عاطفی منفی آن است. از این روی آنان می‌کوشند این بار منفی را خنثی نمایند (ص ۳۳). اگرچه این استدلال را معتبر بدانیم، باید این سخن را به عنوان یک قاعده بپذیریم: «هرکسی می‌گوید «الف ب نیست» همین سخن دلیل بر این است که الف در واقع ب بوده است» و اگر چنین قاعده‌ای را بپذیریم، هر چیزی دلیل بر هر چیزی است، بدون آنکه به منطق و قواعد آن حاجتی باشد.

باید توجه کرد که «نفی بار منفی از نقد» می‌تواند حداقل ناظر به دو مقام باشد: نفی بار منفی به عنوان مقوم مفهومی نقد، نفی بار منفی به عنوان لازمه خارجی نقد. ممکن است کسی بپذیرد که نقد در مقام تحقق و به دلیل شیوه‌های خاص رایج ـ همراه با بار منفی است، اما نقد بنا به تعریف بار منفی ندارد، زیرا مقید کردن مفهوم نقد به عیب‌جویی آن را بسیار مضیّق می‌نماید. همان‌گونه که مقیّد کردن آن به حُسن‌جوییِ صِرف نیز آن را مضیّق می‌کند. «در مقام داوری اگر نظر ما کاملاً مثبت باشد، به کار ما نقد نمی‌گویند، بلکه آن تعریف و تمجید است» (ص ۲۷). این استدلال مؤلف بر قیاس مضمرِ استثناییِ مرخّم استوار است، تصریح دلیل چنین است: نقد یا تعریف و تمجید است یا خرده‌گیری. مؤلفه اول درست نیست. پس تعریف نقد همان خرده‌گیری است. خطای استدلال در ایهام منع خلو است؛ و منشأ خطایِ ایهامِ منعِ خلو درآمیختن مقام تحقق و مقام تعریف است. نقد در مقام تحقق دو سویه است: بیان جنبه‌ای نیکو و بیان جنبه‌های بد، اما بنا به تعریف می‌تواند از هر دو مؤلفه خالی باشد. مقام تحقق نیز وابسته به امر مورد نقد و فرایند آن است و نه مفهوم نقد. امری ممکن است فاقد عیب باشد، نقد آن در تحقق خارجی به صورت تعریف و تمجید ظهور می‌کند و امر دیگری فاقد

حُسن است و نقد آن صرفاً عیب‌جویی می‌شود و امری دیگر داوری ابعاد زشت و زیباست و نقد تمایز سره و ناسره است. پس نقد را نمی‌توان به یک سوی این دو شق مقید کرد.

اگر خرده‌گیری در تعریف نقد اخذ نشود، می‌توان مفهوم‌سازی فراگیری از آن به دست آورد و آن‌گاه سنجش و ارزیابی را به گونه‌های مختلف عیب‌جویانه، حسن‌جویانه، منصفانه تقسیم کرد. به هر روی نویسندهٔ محترم بر اخذ داوری ناهمدلانه و عیب‌جویانه در تعریف نقد مصرّ است.

۵. مؤلف گوید: تقسیم‌بندی‌های گوناگونی نقد را به دو دسته تقسیم می‌کنند. مبنای چنین تقسیم‌هایی بار عاطفی منفی نقد است که کسانی را بر آن داشته تا با ارائهٔ چنین تقسیماتی نقد را از این بار منفی برهانند. (ص ۳۳)

واقع آن است که اگر نقد را به اخلاقی و غیراخلاقی یا خوب و بد یا سازنده و مخرب تقسیم کنیم، محتاج مقسم هستیم. همین که مؤلف محترم باور دارد می‌توان داوری را همدلانه و ناهمدلانه دانست، مقسم داوری است. اگر نقد و سنجش می‌تواند جهت‌گیری یافتن سره و یافتن ناسره داشته باشد، نقد نمی‌تواند مقیّد به یک قسمی باشد. پس مفهوم نقد لابشرط از همدلی و ناهمدلی، عیب‌جویی و حُسن‌جویی است.

اگر طبق دیدگاه مؤلف، عیب‌جویی را مقوِّم مفهوم نقد بدانیم، باید توصیه حافظ را به معنای تحذیر افراد از نقد تلقی کنیم. البته این توصیه حافظ انعکاسی از روایات اخلاقی است:

عیب درویش و توانگر به کم و بیش بدست
کار بد مصلحت آنست که مطلق نکنیم

تعریف را باید از توصیف تمایز داد و تعریف را به محک ارائهٔ تصور روشن و متمایز سنجید. تعریف نقد باید به پرسش‌های زیر پاسخ دهد.

نقد با نِقاش و مناقشه چه تمایزی دارد؟

نقد با عیب‌جویی مذموم چه تفاوتی دارد؟

هدف صناعی نویسنده از مفهوم‌سازی نقد به داوری ناهمدلانه و عیب‌جویانه چیست؟

و همنشینی اخلاق با چنین مفهومی چه تحلیلی دارد؟ نقد با ارزش داوری چه نسبت مفهومی دارد؟

وقتی متخصص فرش به دیده نقد این اثر هنری می‌پردازد، آیا صرفاً در جستن

معایب و رخنه‌هاست و یا در مقام استقصای محاسن و معایب و مقایسه کمی و کیفی آنها است؟ چرا کاربرد مولانا را که نویسنده آن را مجازی می‌داند، به مفهوم نقد نزدیکتر ندانیم؟

بر سر خرمن به وقت انتقاد　　نه که فلاحان زحق جویند باد؟
تا جدا گردد ز گندم کاه‌ها　　تا به انباری رود یا چاه‌ها

(*مثنوی*، ج ۴، ص ۱۵)

اینکه گفته می‌شود «ایجاد احساس منفی به وسیله نقد در شخص مورد نقد، دلیل این است که نقد مفهوماً داوری با بار عاطفی منفی است» از رخنه‌های منطقی متعددی رنجور است. اولاً ایجاد احساس منفی می‌تواند ناشی از بار عاطفی نقد به منزله همراه و عرض آن باشد نه مقوِّم مفهومی. ثانیاً نحوه نقد و طرز بیان نقد ممکن است موجد احساس منفی باشد و نه خود نقد. در این صورت استناد بار منفی به خود نقد آشکارا خطای «اخذ مابالعرض مکان مابالذات» است.

فصل سوم کتاب به نقدگریزی می‌پردازد. تبیین روشمند نقدگریزی را از دانش‌های تجربی مانند روان‌شناسی و جامعه‌شناسی باید جستجو کرد. البته با روی‌آورد درون‌دینی ـ یعنی جستجو از آیات و روایات ـ نیز می‌توان به بحث علل نقدگریزی در متون دینی پرداخت. نویسنده بدون آنکه به یکی از چارچوب‌های نظری یاد شده وفادار باشد، تحلیلی ارائه می‌کند که خلاصه‌اش این است: «ما بدین دلیل از انتقاد می‌ترسیم که آن را بر حق می‌دانیم و بدان جهت از آن وحشت داریم و نسبت به آن واکنش منفی نشان می‌دهیم که رفتارهای خود را با شخصیت و وجودمان یکی می‌پنداریم و در نتیجه نقد آنها را نقد خود دانسته‌ایم.» (ص ۴۶)

بدون آنکه سخن مؤلف را در تحلیل نقدگریزی کامل و حتی روشمند بدانیم، یافته‌ای مهم در بیان وی را با تأکید ارج می‌نهیم: نویسنده به یک خطایی رهنمون شده است که افراد در خودشناسی دچار آن می‌شوند و رواج این خطا و آسیب‌های فراوان آن به اندازه‌ای هست که می‌توان با نام معین آن را مشخص کرد. من در اخلاق حرفه‌ای رواج احترام مشروط را ناشی از این خطا دانسته‌ام.[۶] این خطا را می‌توان در آمیختن رفتار فرد با وجود او دانست. ارزش داوری رفتار فرد به معنای ارزش داوری درباره خود وی نیست.

این خطا هم بر ناقد آسیب می‌زند و هم بر فرد مورد نقد. ناقد با نقد رفتار و خرده‌یابی و کشف عیوب رفتاری حکم به پست بودن شخص می‌دهد و لذا وی را شایسته

احترام نمی‌داند؛ و فرد مورد نقد نیز نقد گفتار و کردار خود را به منزلهٔ تخریب شخصیت خود می‌انگارد. این خطا را می‌توان مصداقی از مغالطه تحویلی‌نگری دانست. یکی از آثار این خطا مقاومت فرد در برابر تغییر رفتار است.

نقدگریزی را عوامل فراوانی است که بسط آنها نه در مجال تألیف مورد نقد بوده است و نه در مجال نوشتار حاضر. اما توجه به مراتب نقدگریزی رهگشاست. نقدگریزی دارای مراتب مختلف است: مرتبه‌ای از آن نقدگریزی آشکار است و مرتبه دیگر نقدگریزی نقابدار است که غالباً با ماسک نقدپذیری به نمایش گذاشته می‌شود. در مجال دیگر در این باب سخن گفته‌ام.[۷] نقدگریزی واکنش هیجانی در مواجهه با نقد است که می‌تواند به نقدستیزی هم برسد. نقدپذیری واکنش هوشمندانه و مسئولیت-پذیرانه است. کسانی که از توان هوش هیجانی EQ کمتری برخوردار باشند، در برابر نقد واکنش هیجانی گریز یا ستیز دارند، ولی کسانی که دارای توان هوش هیجانی بیشتری‌اند، هوشمندانه از نقد استقبال می‌کنند و آن را محترم و مغتنم می‌انگارند، ولی برای پذیرش آن فرایند پردازش تعریف می‌کنند. این فرایند از تبدیل محتوای نقد به عنوان داده به اطلاعات آغاز و با پردازش و تحلیل منطقی پایان می‌یابد. چنین مواجهه-ای هم هوشمندانه است و هم مسئولیت‌پذیرانه در قبال حقوق خود و حقوق منتقد.

واکنش هیجانی به نقد برخلاف تصور نویسنده محترم ناشی از این نیست که نقد بنا به تعریف عیب‌جویی و دارای بار عاطفی منفی است، بلکه برخاسته از الگوی رفتار ارتباطی نقد و خرده و مورد نقد، نحوه ارائهٔ نقد، موقعیت فردی و جمعی ارائهٔ نقد و شرایط هیجانی فرد مورد نقد است.

نویسندهٔ محترم در مبحث نقد و دفاع‌های غیراخلاقی، گزارشی از مکانیسم‌های دفاعی از منابع نه‌چندان معتبر می‌دهد. مفهوم روان‌شناختی نهاد را با نفس اماره همسان می‌انگارد. تعریفی که نویسنده از مکانیسم‌های دفاعی می‌آورد و ترفند دروغین بودن را در آنها اخذ می‌کند (ص ۴۳) (با ارجاع به فرهنگ توصیفی اصطلاحات روان‌شناسی فرانک بروند) بر دیدگاه فروید استوار است. فروید که کاشف سازوکارهای روانی است، آنها را تماماً مرضی و عرضی می‌داند. اما روان‌شناسان متأخر با مرضی و ناسالم انگاشتن همه مکانیسم‌های دفاعی مخالفت کردند و آنها را به دو گروه سالم و غیرسالم تقسیم کردند. سازوکار تصاعدگرایانه نمونه‌ای از مکانیسم دفاعی سالم است. نویسنده محترم با اخذ تعریف فرویدی به توضیح ده سازوکار دفاعی در برابر انتقاد (= انکار، انگیزه‌خوانی ناقد، نقد متقابل، تحقیر ناقد، دلیل‌تراشی، کوچک جلوه دادن نقد، گریز و بازگشت

فرافکنی، مقصّر دانستنِ دیگران و بازخواست اخلاقی) می‌پردازد. (ص ۴۴)

به این ترتیب در فصل سوم بیان اجمالی شیوه‌های نقدگریزی بر اساس نظریه مکانیسمهای دفاعی بیان می‌شود و جز در دو صفحه آخر به مواجههٔ بایسته با نقد پرداخته نمی‌شود.

از *اخلاق نقد* دو انتظار داریم: بیان مواجههٔ بایسته و اخلاقی با نقد ناقدان و بیان نقد اخلاقی با بیان اخلاقی نقد (برحسب اختلاف در تعریف نقد). در این فصل از مواجهه اخلاقی و یا واکنش شایسته با نقد سخن نمی‌رود.

فصل چهارم تقسیم نقد به سازنده و مخرّب را با چالش در مفهوم نقد سازنده و طلب ملاک عینی برای تمایز سازنده و مخرّب به نقد می‌گیرد. ملاک‌هایی چون کمک به شخص مورد نقد برای برطرف کردن عیوب و بهبود رفتار، سازنده بودن نقد، برداشت سازنده شخص مورد نقد، نقد رفتار و نه نقد صاحب رفتار، نقد توأم با راه‌حل، نقد باعث سود جامعه و رشد علوم در این فصل مورد نقد قرار می‌گیرند و حاصل بحث مؤلف این است که «تقسیم سازنده و مخرّب، مبنایی عینی و استنادپذیر ندارد» (ص ۷۵).

دلیل عمده نویسنده در نقدِ تقسیم نقد به سازنده و مخرّب رواج این تقسیم‌بندی است که گاهی به صورت ساز و کار دفاعی (مخرب‌انگاری نقد) به کار می‌رود. اگر نقد را گونه‌ای رفتار ارتباطی بدانیم، آن را می‌توان بر دو ترازو نهاد و به دو تقسیم‌بندی رسید:

۱) نقد اثربخش و غیراثربخش

۲) نقد اخلاقی و غیراخلاقی

ترازوی تقسیم‌بندی نخست بر ملاک‌های عینی که روانشناسان در سبک‌های رفتاری ارائه کرده‌اند استوار است.[۸] ترازوی تقسیم‌بندی ملاک اخلاق در یک نظام اخلاقی به عنوان مثال رعایت حقوق افراد است.[۹] حال اگر کسی نقد سازنده و مخرب را به یکی از این دو تقسیم‌بندی ارجاع دهد، چگونه می‌توان آن را مورد نقد ترازو قرار داد؟ مؤلف محترم با این سؤال روبرو نمی‌شود.

فصل پنجم به بررسی تقسیم نقد به نقد بدخواهانه و مغرضانه و نقد منصفانه و خیرخواهانه می‌پردازد. مؤلف این تقسیم‌بندی را می‌پذیرد و نقد بدخواهانه را عملی غیر اخلاقی می‌داند به گونه‌ای که اگر شخص مورد انتقاد از آن بهره گیرد، به تباهی منتقد و سقوط اخلاقی او خواهد انجامید. (ص ۸۰)

بیان اخیر محل تردید و نقد است. اگر برای مواجهه با نقد مدل و روشی داشته باشیم، نیت ناقد موجب تباهی فرد نمی‌شود. اگر در اخلاق نقدپذیری، اصولی را برای

مواجهه با نقد تأسیس کنیم، با رعایت این اصول می‌توان از هر نقدی میوه شیرین چید.

بیتی که مؤلف در ص ۸۵ از سعدی نقل می‌کند: «کو دشمن شوخ چشم ناپاک/ تا عیب مرا به من نماید» با جمله وی در این مقام تعارض دارد. سعدی با مواجهه هوشمندانه با نقد حتی نقد مغرضانه را نیز محترم می‌شمارد و البته آسیبی نمی‌بیند؛ و سخنان پایانی مؤلف در آخر فصل ششم نیز با این بیان ناسازگار است.

رخنه اساسی در کتاب *اخلاق نقد* عدم توجه به نقد به عنوان رفتار ارتباطی درون‌شخصی و بین‌شخصی است. عیب خویشتن نقدی (نقد دو رفتار ارتباطی و درون‌شخصی) بسیاری از تحلیل‌ها را یک بُعدی کرده است و از طرفی مباحث به ارائهٔ مدل‌ها و الگوهای رفتاری اثربخش و اخلاقی در هر دو مقام نقد و مواجهه با نقد نیانجامیده است.

مؤلف به حق، دشمنی و دوستی ناقد را معیاری برای ارزیابی درستی یا نادرستی نقد نمی‌داند و چنین انگاره‌ای را بر مغالطهٔ انگیزه و انگیخته استوار می‌یابد.

فصل ششم به این مسأله پاسخ می‌دهد که آیا نقد باید از طرف فرد متخصص ارائهٔ شود؟ پاسخ نویسنده منفی است و اهم ادلهٔ وی به شرح زیر است: «تکیه بر مسأله تخصص حربه‌ای است برای بیرون راندن ناقد از عرصه و خاموش ساختن او». یعنی نوعی مکانیسم دفاعی در برابر نقد. دلیل دوم اینکه احراز تخصص همیشه به سهولت امکان‌پذیر نیست و دلیل سوم انحصاری شدن نقد است.

اگر نظام‌های اخذ و تحلیل نقد را در جهان صنعتی مورد توجه قرار دهیم، باید از خیر این فصل بگذریم و بر ضرورت تخصص‌گرایی در نقد تأکید کنیم.

در نقد این فصل تنها به گزارش و نقد یک بند بسنده می‌کنم: «اخلاقاً هیچ‌کس حق ندارد درباره مطلبی که نمی‌داند داوری کند. شخص مورد نقد اخلاقاً مجاز نیست که با استناد به همین نکته، نقد ناقدی را که در آن حوزه تخصص لازم را ندارد رد کند و حتی او را از اظهارنظر نیز باز دارد؟» (ص ۹۲)

اگر کسی بدون دانش و تخصص به نقد و داوری بپردازد، براساس سخن مؤلف از اخلاق سرپیچی کرده است.

اولاً این امر به معنای قبیح بودن نقد غیر متخصصانه است.

ثانیاً اگر چنین نقدی موجب خسارتی شد، آیا ناقد غیر متخصص ضامن است؟ آیا نهادی حقوقی می‌تواند از ناقد غیر متخصص مسئولیت حقوقی یا کیفری (برحسب خسارت یا جرم ناشی از نقد غیر متخصصانه) بطلبد؟

ثالثاً اگر ناقدی فاقد دانش و تخصص نقدی کرد و شخص مورد نقد آن را پـذیرفت و این پذیرش موجب خسارت شد، آیا سـاده‌لـوحی و اعتمـاد بـه غیـر متخصـص بـرای شخص مورد نقد مسئولیت اخلاقی نمی‌آورد؟

واقعیت آن است که به جای نقد متخصصانه بودن نقد، باید از مواجهـه شایسـته بـا نقد غیرمتخصصانه سخن گفت. توجه به متخصص بودن ناقد اهمیت فراوان در مواجهه با نقد دارد. طرد هرگونه نقد ناقد غیرمتخصص امر شایسته‌ای نیست، امـا در مقابـل آن پذیرش نقد صرف‌نظر از متخصص بودن یا نبودن ناقد قرار نـدارد، بلکـه شـرط حـزم و احتیاط آن است که هر نقدی را محترم شماریم و بـا اصـول خاصـی بـه سـنجش نقـد بپردازیم. ایهام منع خلو نیز در این بیان رهزنی کرده است. امروزه در پروژه‌هـای کـلان ملی یا فراملی به نقد متخصصان نیازمندیم. اگر نقـد را امـر حرفـه‌ای بـدانیم، شایسـته حرفه‌ای‌ها است.

فصل هفتم بر اساس مدل Johari window به کارکرد نقد در فـزون‌تـر کـردن منطقه گشوده وجودی فرد و کاسته شدن منطقه کور است. حاصل سخن تأکید بر نقش نقد بر خودشناسی فرد است (صص ۱۰۵–۱۱۲).

فصل هشتم بـه تعریـف و مبـانی نقدپـذیری اختصـاص دارد. «نقدپـذیری تحمـل هرگونه نقدی از جانب هرکسی است.» مؤلف تأکید می‌کنـد کـه قبـول نقـد در تعریـف نقدپذیری اخذ نشده است. وی نقدپذیری را بر دو مبنا قرار می‌دهد: کامل نبودن انسـان و حق انسان‌ها برای نظر دادن درباره دیگران. نقدپذیری در گرو زدودن خودشـیفتگی و افزایش مهارت خوب شنیدن است. آن‌گاه نویسنده ده توصیه را به عنوان اصـول خـوب شنیدن طرح می‌کند. آنچه در این مقام ناگفته مانده است اولاً الگوی رفتاری اسـت کـه وجود آن سبب نقدپذیری است و آن الگوی قاطعیت است. تحقیقات نشان داده است که از چهار الگوی رفتار ارتباطی عمـده یعنـی سـلطه‌گـری، سـلطه‌پـذیری، پرخاشـگری و قاطعیت، تنها الگوی چهارم است که نقدپذیری را تسهیل می‌کند. ثانیاً اصول و ضـوابط منطقی سنجش نقد است.

فصل پایانی نوشتار با عنوان اخلاق نقد به تکلیف اخلاقی ناقد نگـاهی مـی‌افکنـد. «طی فصول گذشته» از منظر شخص مورد نقد مسائل گوناگونی را مطرح سـاختم (ص ۱۲۸).

نویسنده قبل از پرداختن به اصول دهگانه اخلاقی ناقد در حدود شـش صـفحه بـه مباحث مقدماتی و در موارد فراوانی تکراری که در فصول قبـل آمـده اسـت، اختصـاص

می‌دهد. ده اصل اخلاقی عبارتند از: ۱- پرهیز از نقد، ۲- خود را مقدم داشتن، ۳- مهار انگیزه‌ها، ۴- استفاده از زبان مناسب، ۵- انتخاب زمان و مکان مناسب، ۶- تفکیک رفتار از فرد، ۷- پرهیز از کلی‌گویی، ۸- تعیین معیارها، ۹- هدف‌گذاری، ۱۰- همدلی. براساس توضیحات نویسنده دو اصل اول در واقع مبین یک امر است.

نقصان عمده در مباحث این اثر عدم توجه به انحای رفتار ارتباطی در مسأله نقد و عدم ارائهٔ ملاک عینی اخلاق‌ورزی در انحای رفتار ارتباطی است. نقد یک رفتار ارتباطی بین ناقد و فرد مورد نقد است. در این رفتار ارتباطی ناقد می‌تواند همان فرد مورد نقد باشد. چنین نقدی در واقع رفتار ارتباطی درون‌شخصی است که نویسنده به عنوان اصل دوم به آن ترغیب می‌کند، بدون بیان اینکه خود انتقادی نیز می‌تواند اخلاقی و غیر اخلاقی باشد. مهم این است که با ارائهٔ ملاک عینی بتوان دو گونه نقد را متمایز کرد. اگر ملاک عینی رفتار اخلاقی، به‌عنوان مثال، رعایت حقوق[۱۰] باشد، نقد خویش توأم با حفظ حقوق خود امر اخلاقی است؛ اما نقد خویش اگر با تضییع حقوق خود همراه باشد، مثلاً توأم با ذلت نفس و توهین به خویش باشد، در این صورت خود انتقادی به شیوهٔ غیر اخلاقی است.

در جامعه غالباً نقد در رفتار ارتباطی بین‌شخصی است. الف، ب را در خصوص امری نقد می‌کند. هر دو طرف وظایف اخلاقی دارند. براساس ملاک یاد شده رعایت حقوق طرفین یک الزام اخلاقی است؛ اما نقد اگرچه رفتار ارتباطی بین ناقد و شخص مورد نقد است، ولی حقوق افراد فراوانی از جمله جامعه می‌تواند در مقام نقد به مخاطره بیافتد. در این صورت حفظ حقوق همه صاحبان حق واجب است؛ و این ممکن است ناقد را به تعارضات اخلاقی[۱۱] سوق دهد. انتخاب بد از میان بد و بدتر و یا دست شستن از نقد راه‌های رایج‌اند، اما این راه‌ها را در ترازوی اثربخشی و اخلاق باید سنجید. از اثری با موضوع *اخلاق نقد* انتظار می‌رود راهنمای عملیاتی در مواجهه با تعارضات اخلاقی در نقد ارائه دهد. اگرچه نویسندهٔ آن تأکید می‌کند که «راقم این سطور به جای کلی‌گویی دربارهٔ نقد کوشیده است مسائل این حوزه را بشکافد و هریک را مورد بررسی قرار داده و ابهامات موجود را برطرف سازد». (ص ۱۲)

نگاه سازمانی به نقد نیز در این اثر غایب است. امروزه سازمانها بیش از افراد در معرض نقد و نیز محتاج نقدند. نقدپذیری سازمانی، به عنوان مثال، ابعاد پیچیده‌ای نسبت به نقدپذیری فرد دارد.

مهارت‌های نقدپذیری پیچیده‌تر از آنند که به چند توصیه عام بسنده کنیم. زیرا

نقدپذیری حاصل دانایی[۱۲] (فراتر از دانش)،[۱۳] مهارت،[۱۴] توانایی[۱۵] و نگرش[۱۶] است. عنصر مهارت در این میان ترکیبی از مهارت‌های روانشناختی مربوط به سبک‌های رفتاری و مهارت‌های منطقی سنجش نقد و نیز مهارت‌های اخلاقی مواجهه با منتقدان است. مهارت تمایز داده[۱۷] از اطلاعات[۱۸] و توان تبدیل داده به اطلاعات، مهارت تمایز تبیین و توجیه، نمونه‌هایی از مهارت‌ها و توانایی‌های نقدپذیری است. احتمالاً مؤلف محترم به دلیل اختصار و اجمال به بررسی این موارد نمی‌پردازد.

پی‌نوشت‌ها

۱. این نوشتار نقدی است بر کتاب *اخلاق نقد*، نوشته سیدحسین اسلامی که در سال ۱۳۸۳ از سوی دفتر نشر معارف در قم منتشر شده است.

۲. فرامرز قراملکی، احد، *نقد مبانی منطق*، تألیف محمدعلی اژه‌ای (چاپ اول، اصفهان، ۱۳۷۲)، دانشگاه انقلاب، شماره ۱۰۰، زمستان ۱۳۷۲.

۳. همان، *نقد زبان دین*، تألیف امیرعباس علی زمانی، (چاپ اول)، *قبسات* شماره ۲.

4. Mathieuo Rosay Jean, *Dictionnaire etymologique* Les nouvelles edition marabout,Belgique, 1985, P.147.

۵. ر.ک: حایری یزدی، مهدی، *کاوش‌های عقل نظری*، تهران، دانشگاه تهران.

۶. فرامرز قراملکی، احد، *سازمانهای اخلاقی در کسب و کار*، تهران، نشر مجنون، چاپ سوم۱۳۸۷، صص ۱۵۱-۱۵۰ .

۷. ر.ک: همان، «از نقدگریزی تا نقدپذیری»، پرده پندار، تهران، آفتاب توسعه، چاپ دوم، ۱۳۸۱.

۸. ر.ک: قربانی، نیما، *سبکهای ارتباطی*، نیلوفر، ۱۳۸۴.

۹. ر.ک: فرامرز قراملکی، احد، *درآمدی بر اخلاق حرفه ای*، تهران، نشر سرآمد، ۱۳۸۷.

۱۰. مراد از حقوق در اینجا Right است نه Law .

11. ethical dilemma
12. wisdom
13. Knowlege
14. Skill
15. ability
16. atitude
17. Data
18. information

منابع و مآخذ

الف. کتاب‌های فارسی

۱. *کاوش‌های عقل نظری*؛ مهدی حایری یزدی؛ تهران: دانشگاه تهران.
۲. *سازمان‌های اخلاقی در کسب و کار*؛ احد فرامرز قراملکی؛ تهران: نشر مجنون، ۱۳۸۷.
۳. *از نقدگریزی تا نقدپذیری*؛ احد فرامرز قراملکی؛ تهران: آفتاب توسعه، ۱۳۸۱.
۴. *درآمدی بر اخلاق حرفه‌ای*؛ احد فرامرز قراملکی؛ تهران: نشر سرآمد، ۱۳۸۷.
۵. *سبک‌های ارتباطی*؛ نیما قربانی، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۶.

ب. کتاب‌های انگلیسی

1. Mathieuo Rosay Jean, *Dictionnaire etymologique* Les nouvelles edition marabout,Belgique, 1985, P.147.

ج. مقالات

۱. *نقد مبانی منطق* (تألیف محمدعلی اژه‌ای)؛ احد فرامرز قراملکی؛ دانشگاه تهران، ش ۱۰۰، زمستان ۱۳۷۲.
۲. *نقد زبان دین* (تألیف امیرعباس زمانی)؛ احد فرامرز قراملکی؛ قبسات، شماره ۲.

منش و کنش نقد[1]

● میرجلال‌الدین کزازی*

به نام خداوند جان و خرد با درودی گرم به همهٔ شما که از فرزانگان و فرهیختگـان هستید. نشانهٔ این فرزانگی و فرهیختگی هم آن است که در بزمی گرد آمده‌اید کـه بـه پاس و به نام کتاب و نقد و سنجش و بررسی آن بر پای داشته شده است. بـه هـر روی داستان نقد کتاب از دیدی هم داستانی است کهـن. زیـرا چنـدی اسـت کـه بـدان پرداختـه می‌شود، در آن می‌اندیشیم، دربارهٔ آن می‌نویسیم، هم داسـتانی اسـت نـو، زیـرا کـه ایـن داستان هنوز به فرجامی فرخنده نرسیده است. اگر می‌رسید شـاید نیـازی بـه برگـزاری چنین بزم‌هایی نیز نمی‌بود. چون زمان نیست من گفتار خود را سخت کوتاه در دو زمینه با شما در میان می‌گذارم.

راست این است که پُرسمان نقد هنوز در جامعهٔ ما آنچنان که گفته آمـد بـه فرجـام نرسیده است. پُرسمانی است که ما هر روز به گونه‌ای با آن رو به روییم. این پُرسمان را می‌توان بر دو پایه نهاد از دو دیدگاه، کاوید و بررسید. یکی مـنش نقـد اسـت، دو دیگـر کنش نقد. هر چند که این هر دو از یکدیگر ناگسستنی‌اند. اما به هر روی برای آنکه این زمینه بهتر، ژرف‌تر، روشن‌تـر کاویـده بشـود، مـن آنهـا را جـدا از یکـدیگر برمـی‌رسـم و می‌کاوم.

ما نه تنها در نقد کتاب اگراز نگاهی فراخ و فراگیر و آن چنان که فرنگیان می‌گویند پدیدارشناختی بنگریم، بلکه در دیگر زمینه‌هایی که نقد با سنجش و بررسی پیوند دارند، با پُرسمان روبه‌رو هستیم. اگر از من بپرسند ریشـه و خاسـتگاه ایـن پرسـمان روانـی و

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه علامه طباطبایی.

اجتماعی چیست؟ پاسخی که می‌توانم بدهم این است که ما هنوز نتوانسته‌ایم خود را بر چیرگی فرهنگ آرمان‌گرایانه یا اسطوره‌ای برهانیم. ما هنوز بدان خوگیریم که پدیده‌ها را در دو سوی ناساز و آشتی‌ناپذیر ببینیم. یا یک سره سیاه یا یک سره سپید.

هم از این روست که در آن هنگام نیز که به نقد کتاب می‌رسیم یا یک سره دشمنانه و تیره‌بین با آن کتاب رویاروی می‌شویم یا یک سره دوستانه و سپیدنگر. اگر هم گاهی سنجندهٔ کتاب، در کنار عیب‌هایی که از کتاب می‌گیرد از هنر آن نیز سخنی در میان می‌آورد، آن سخن نه در چندی و نه در چونی با آن بخش دیگر که در آن بر عیب‌ها انگشت نهاده است، هم سنگ و هم تراز نیست. آن بخش پسندیده را هم از آن روی در نقد می‌آورد که وانماید نقد او نقدی سنجیده و دانش‌ورانه است، به دور از یک سونگری و خشک‌اندیشی و تنگ‌بینی.

دست‌کم من نقدی را ندیده‌ام که داد هر دو سوی در آن به شایستگی داده شده باشد. نقدی را هم ندیده‌ام که یک سره در آن بر نیکی‌های نوشته کتاب پژوهیده، آن نقدکننده، آن سنجنده، آن بَررس انگشت نهاده باشد.

هنوز نقد با خرده‌بینی با بهانه‌جویی نزد ما یکسان است. این همان‌طور که گفتم پدیده‌ای فردی نیست، پدیده‌ای جمعی است. پُرسمانی اجتماعی است. برمی‌گردد به آرمان‌گرایی ما. ما چیزی را یا یک سره آن چنان که می‌باید باشد می‌خواهیم یا یک سره دل از آن برمی‌کنیم. این منش ناساز، دیرینه در نقد خواه ناخواه بر کنش ناقدانه هم اثر می‌نهد.

اما نکته‌ای دیگر در این میان که به کنش نقد بازمی‌گردد اینکه هنگامی که ما کتابی را برمی‌رسیم که زمینه‌ای و قلمرویی در آن کتاب کاویده و بررسیده آمده است که با سامان‌های اندیشه‌ای در پیوند است، بدان‌سان که می‌سزد نمی‌توانیم آن کتاب را نقد کنیم. زیرا که کنش نقد هنوز در ما آن چنان که می‌باید پخته و سخته نیست. کسی می‌تواند کتابی از این دست را بسنجد، بررسد، داد کار را در آن بدهد، خوانندهٔ کتاب را راه بنماید تا بتواند از آن کتاب بیشترین بهره را ببرد، که پیش از نقد آن کتاب با زمینه‌ها و دیدگاه‌ها و دبستان‌هایی گوناگون که آن کتاب بر پایهٔ یکی از آنها نوشته شده است، آشنا باشد. ما هنوز نتوانسته‌ایم به چنین دبستان‌ها و سامانه‌هایی در اندیشیدن دست یابیم. پیداست نمی‌توانیم از آنها در سنجش و بررسی کتاب هم بهره ببریم. شاید شما بگویید نه، چنین نیست. کتاب‌هایی بسیار می‌شناسیم که در این زمینه نوشته شده است، اما آن کتاب‌ها من پوست باز کرده و برهنه و بی‌هیچ پرده و پروا می‌گویم از آنِ ما

نیست. پیشینهٔ آن کتاب‌ها برگردانی است از زبان‌های اروپایی. ما هنوز نتوانسته‌ایم به اندیشیدن بومی ایرانی در جهان امروز راه ببریم. در پی آن، نقد سزاوار ایرانی هم از کتاب نداریم. آن دبستان‌ها، آن دیدگاه‌ها بر پایهٔ فرهنگ و منش و تاریخ و پیشینه و ادب آن کسان پدید آمده است. به هیچ روی نمی‌تواند پُرسمان‌ها و نیازهای ما را برآورد و پاسخ بگوید. شاید که در پاره‌ای از دانش‌ها مانند دانش‌هایی که با جهان بی‌جان، با طبیعت در پیوندند، دستاوردها جهانی باشد. شاید ما بتوانیم بگوییم اگر ما در هر جای جهان، اسید سولفوریک را با آهن درآمیزید، خواه ناخواه از آن سولفات آهن با آب به دست خواهید آورد. باور ندارید بیازمایید. اما هنگامی که ما به قلمروی دانش‌هایی که با انسان در پیوندند می‌رسیم، داستان به آن سادگی نیست. هر انسانی جهانی جداگانه است. در پی آن مردمی هستند که منشی فراگیر ویژهٔ خود دارند. ما اگر بخواهیم ادب خویش، فرهنگ خویش، جامعهٔ خویش، روان خویش، زبان خویش، همهٔ آن قلمروهایی را که به درون ما، به نهاد ما، به پیشینه و تاریخ و فرهنگ و اندیشه و ادب ما بازمی‌گردد بکاویم، باید سنجه‌هایی، سامانه‌هایی، دبستان‌هایی، دیدگاه‌هایی برآمده از این همه داشته باشیم.

ما نمی‌توانیم با آن دیدگاهی که فلان فرنگی بر پایهٔ داشته‌های خود یافته است، خویشتن را بکاویم و بسنجیم. پرسمان و کاستی و کژی و تهیگی و نابسامانی ما در نقد کتاب در کُنش نقادانهٔ کتاب به این نکته برمی‌گردد. تا زمانی که ما منش نقد را به راه نیاوریم، جهان را دو سویه و دوگانه و سیاه و سفید نبینیم، از سویی نیز تا هنگامی که کنش نقد خود را به شیوه‌ای سنجیده و دانش‌ورانه سامان نداده باشیم، پرسمان نقد ما همچنان بر جای خواهد بود. کاری خُرد و خام و آسان نیست. اما به هر روی اگر روزگاری بخواهیم به نقدِ نابِ نیکِ نغزِ راستینِ کتاب برسیم، چاره‌ای جز آن نداریم که این هر دو را پیش از آن به راه بیاوریم و سامان بدهیم. سپاسگزارم.

پی نوشت

۱. نوشتار حاضر، متن سخنرانی جناب آقای دکترمیرجلال‌الدین کزازی است که در چهارمین دورهٔ جشنوارهٔ نقد کتاب ایراد شده است.

کشف بینامتنیت

چگونگی پیدایش و گسترش یک نظریه و نقد

● بهمن نامورمطلق*

مقدمه: هیچ آغازی وجود ندارد

هیچ آغازی وجود ندارد. همواره یا تداوم است یا تکرار. همواره یا دگرگونی است یا تقلید. اما تداوم، تکرار، دگرگونی یا تقلید بر چیزی از پیش موجود استوار می‌شوند. بنابراین هر نظریه و هر کنشی دارای یک گذشته است. اصول بینامتنیت[1] بر همین گزاره‌های بالا شکل گرفته است. به عبارت دقیق‌تر، بر پایهٔ اصل اساسی بینامتنیت هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و همواره متن‌ها بر پایه‌های متن‌های گذشته بنا می‌شوند. همچنین، هیچ متنی، جریانی یا اندیشه‌ای به‌طور دفعی و بدون گذشته خلق و ایجاد نمی‌شود، بلکه همیشه از پیش چیزی یا چیزهایی وجود داشته است. انسان نمی‌تواند هیچ چیز از هیچ بسازد یا از هیچ چیزی خلق کند، بلکه باید تصویری (خیالی یا واقعی) از متنی وجود داشته باشد تا مادهٔ اولیهٔ ذهن او شود و تا او بتواند آن را همانگون یا دگرگون شده بسازد. یا تصویری که دریافت کرده بازسازی کند و یا از تصاویر گوناگون ترکیبی نوین بیافریند؛ و در اینجا آفرینش و خلاقیت و ابداع همگی مفاهیم نسبی تلقی می‌گردند. زیرا انسان محکوم به تقلید و یا ترکیب است و تفاوت انسانها در جایگاهی است که میان این دو قطب اشغال می‌کنند؛ و اصل دیگر اینکه هیچ تقلید و هیچ خلاقیت مطلق و کاملی نزد انسان به وقوع نمی‌پیوندد. زیرا انسان در میان آنها یا به این قطب و یا به آن قطب نزدیک‌تر است.

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه شهید بهشتی.

موضوع بحث فلسفی نیست، بلکه تشریح اصول اساسی بینامتنیت است که در اینجا به مباحث فلسفی شبیه می‌شود و مرزهای رشته‌ای را درهم می‌ریزد. بنابر این تمام آثار و تمام دانش‌ها و اندیشه‌ها دارای سابقه و گذشته هستند. به همین دلیل است که دانش‌هایی همچون فلسفه و کیهان‌شناسی یا جامعه‌شناسی و زبانشناسی هیچ‌کدام به صورت دفعی خلق نشدند و همگی پیشینه‌ای داشتند. گرچه برای هر یک می‌توان بنیانگذاری فرض کرد، اما هیچ‌گاه نمی‌توان نقش پیشینه‌ها و زمینه‌های شناخته شده و نشده را انکار نمود. خود بینامتنیت نیز از این قاعده مستثنا نیست. زیرا بینامتنیت نیز دارای پیشینه‌ها و ریشه‌هایی است که همانا پیش‌متن‌های آن محسوب می‌گردند. به عبارت دیگر، بینامتنیت نیز همانند هر نظریه و رویکردی دارای زمینه‌هایی است و ریشه در آرا و آثاری دارد که در ادامه به آنها پرداخته خواهد شد.

در این مختصر کوشش می‌شود تا سرگذشت بینامتنیت حکایت شود. بینامتنیت به عنوان یک نظریه و یک روش مطالعاتی و نقادی امروزه در سطح جهان شناخته شده و رایج است. با این حال نگاهی جامع برای شناخت احوال آن همواره مورد نیاز مخاطب ایرانی است. در این مقاله که چکیدهٔ پژوهش‌های بسیاری است مؤلف می‌کوشد تا با دسته‌بندیهای تازه به بررسی روشن و منظم بینامتنیت بپردازد. به همین منظور نخست به چگونگی طرح بینامتنیت و زمینه‌های پرداخته می‌شود سپس به نحوهٔ گسترش آن اشاره خواهد شد. وضعیت کنونی بینامتنیت در جهان و در ایران موضوع آخر این مقاله را به خود اختصاص می‌دهد.

الف. کشف بینامتنیت و پیشینه‌های آن

برخی واقعیتها همواره پیش روی انسان قرار دارند، اما هیچ‌گاه توجه جدی کسی را به خود جلب نمی‌کنند و کشف نمی‌شوند. همهٔ سیبها همواره در طول تاریخ و در پیشگاه انسانها از درخت بر زمین افتاده‌اند، اما در این میان اسحاق نیوتن به کشف قانون جاذبه نایل آمد. کشف گردش زمین به دور خورشید توسط گالیله و نیز کشف ضمیر ناخودآگاه توسط فروید و ... از کشفیات مهمی بودند که تاریخ تمدن و دانش بشری را دگرگون کردند. این کشفیات، ظاهری ساده دارند و پس از کشف آنها برخی از کشف دیرهنگام‌شان شگفت‌زده می‌شوند. حتی برخی با اشاره به برخی مستندات بر این باورند که این پدیده‌ها، در فرهنگ آنها یا به دست آنها کشف شده است. اما این کشفها ارزش زیادی دارند و نباید حق معنوی کاشفان و فرهنگهای آنها نادیده گرفته شود.

بخش گسترده‌ای از تاریخ بشری به ویژه تاریخ فرهنگی با همین کشفها شکل و سامان گرفته است. اما چنان که گفته شد، هنگامی که کشفی صورت می‌گیرد، بسیاری از خود می‌پرسند چنین چیز ساده و روشنی نیاز به کشف نداشت. این موضوع یکی از معیارهای متمایزکنندهٔ کشف از اختراع است. گاهی پدیده‌ها به دلیل درخشش و حضورشان توجهی را برنمی‌انگیزند و کشف نمی‌شوند. قانون جاذبه چنین بود، همان‌طوری‌که بینامتنیت نیز چنین است.

۱. وضع واژه و طرح بینامتنیت

بینامتنیت از کشفهای بزرگ قرن بیستم است که نگرش نوینی را در خصوص رابطهٔ عناصر «کهکشان متن‌ها» ارائه می‌دهد و نوع تعامل و جاذبهٔ میان‌متنی را مطالعه می‌کند. درست است که در طول تاریخ همواره متن‌ها در یک ارتباط شبکه‌ای با یکدیگر خلق می‌شدند، همواره متن‌های نوین بر پایهٔ متن‌های پیشین شکل می‌گرفتند و همیشه متن‌های گذشته خود را در آیینهٔ متن‌های پسین بازمی‌تاباندند، اما این موضوع هیچ‌گاه نظر محققان را به طور جدّی به خود جلب نکرده بود و هیچ‌گاه حوزهٔ مطالعاتی مستقلی نشد و برای آن واژه‌ای ابداع نگردید.

سرانجام در قرن بیستم بانوی مهاجری از بلغارستان به نام یولیا کریستوا[۲] در سرزمین فرانسه، با کوله‌باری از دستاوردهای اروپای شرقی و بهره‌گیری از فضای فکری و فرهنگی اروپای غربی این مهم دست یافت. در نتیجه، پیوند پنهان متن‌ها به روشنی ترسیم شد، حوزه‌ای از مطالعات نوین گسترده گردید و واژه‌ها و اصطلاحاتی برای این نظریه و رویکرد جدید در مطالعات علوم انسانی ابداع شد و رویکردی نوین فراروی محققان و منتقدان همهٔ حوزه‌های دانش به ویژه ادبیات و هنر قرار گرفت. کریستوا با کشف خود دیدگاه و نگرش نوینی در افق مطالعات تبیین نمود که تا پیش از او وجود نداشت. هر چند بر اساس اصل اولیهٔ بینامتنیت، همواره پیش‌زمینه‌ها و پیش‌متن‌هایی وجود داشته‌اند. گذشته از میکائیل باختین[۳] به عنوان شاخص‌ترین چهرهٔ پیشابینامتنیت، می‌توان از فرمالیستهای روسی، مکتب پراگ و بسیاری دیگر از گرایش-ها و جریانات نظری به ویژه مطالعات ادبی و هنری به عنوان ریشه‌ها و پیش‌متن‌های بینامتنیت یاد کرد.

نظریه بینامتنیت کریستوا بر این اصل استوار شده است که متن‌ها در یک ارتباط شبکه‌ای نامحسوس در همدیگر تأثیر می‌گذارند و در شکل‌گیری هم نقش اساسی ایفا

می‌کنند. چنانکه بدون این رابطه آشکار و نهان و البته بیشتر نهان هیچ متنی نمی‌تواند شکل بگیرد. کریستوا بر این باور بود که روابط پنهان متن‌ها چنان است که نمی‌توان آن را احصا کرد، به همین دلیل بینامتنیت را در مقابل گرایش سنتی «نقد منابع»[۴] قرار داد. از نظر وی همهٔ متن برگرفته است و همهٔ متن بینامتن است. بنابراین جستجوی برخی روابط ظاهری و آشکار نمی‌تواند کمکی به سرچشمه‌های اصلی یک متن بکند. به همین دلیل بینامتنیت کریستوایی فقط جنبهٔ نظری پیدا کرد و هیچ‌گاه برای کاربرد عملی مورد استفاده قرار نگرفت.

۲. پیشابینامتنیت

اما همان‌طوری که اشاره شد هیچ نظریه‌ای نیست که یکباره و به صورت دفعی ظاهر شود، بلکه همواره زمینه‌ها و پیشینه‌هایی لازم دارد. به همین دلیل، در اینجا به جریاناتی باید اشاره کرد که پیش از بینامتنیت در گذشته‌ای نه چندان دور وجود داشته و بر شکل‌گیری یا تداوم بینامتنیت تأثیرگذار بوده‌اند. این جریانات را می‌توان بر اساس میزان و چگونگی تأثیرگذاری به دو دستهٔ کلی تقسیم کرد.

نخست شخصیت‌ها و جریاناتی که به شکل نسبتاً غیرمستقیم بر شکل‌گیری بینامتنیت مؤثر بودند. شخصیت‌هایی همچون فردینان دو سوسور[۵] و ژرژ دومیزیل[۶] و جریاناتی همچون فرمالیسم، زبانشناسی، نشانه‌شناسی و اسطوره‌شناسی تطبیقی و همچنین جریان‌ها و مراحلی مانند ساختارگرایی باز و پساساختارگرایی و رشته‌هایی همچون ادبیات و هنر تطبیقی که هم‌زمان با بینامتنیت شکل گرفته و با آن تعامل داشته‌اند. این جریان‌های مهم و نظریه‌های آنها که بر شکل‌گیری یا تداوم بینامتنیت تأثیر داشته‌اند، دارای گوناگونی و حتی در نگاه اول پراکندگی است. اما همهٔ اینها به نوعی با بینامتنیت پیوند خورده‌اند و به عبارتی بینامتنیت اینها را در خود با هم پیوند زده است. گرچه تفاوت و حتی تضادهای میان برخی از این جریان‌ها همچون فرمالیسم و مضمون‌گرایان را نمی‌توان نادیده گرفت، اما هر کدام به نوعی موجب تکوین و رشد بینامتنیت و نظریه‌های آن گردیده‌اند. البته این جریان‌ها به‌طور یکسان بر همهٔ نظریه‌پردازان بینامتنیت تأثیر نگذاشته‌اند، بلکه هر یک با توجه به گرایش و علاقهٔ خود از این یا آن جریان بیشتر بهره برده است. به‌طور مثال اگر کریستوا از زبانشناسی سوسوری و نظریات باختین بهره زیادی می‌برد، در مقابل رولان بارت[۷] یکی دیگر از بنیانگذاران بینامتنیت ستایشگر نقد مضمونی و به‌ویژه بنیانگذار آن یعنی گاستون

باشلار[۸] است. به همین ترتیب میکائیل ریفاتر[۹] تا حد زیادی از ساختارگرایی و حتی تحلیل فرمالیستی متأثر است، ولی لوران ژنی[۱۰] بیشتر به سوی مباحث فلسفی گرایش دارد.

دوم، جریانی که این بار به شکل عمیق و مستقیم بر شکل‌گیری بینامتنیت مؤثر بوده است. در این مورد باید به برجسته‌ترین پیشابنیانگذار بینامتنیت یعنی میخائیل باختین اشاره کرد. باختین نقش اساسی و محوری در چگونگی پیدایش بینامتنیت ایفا می‌کند، چنانکه بدون نظرات وی شاید هیچ‌گاه نظریهٔ بینامتنیت طرح نمی‌شد. مباحثی همچون گفتگومندی[۱۱] و چندصدایی[۱۲] زمینه‌های پیدایش بینامتنیت را نزد کریستوا فراهم می‌آورند. رابطه بینامتنیت با نظریه معروف باختین یعنی گفتگومندی چنان تنگاتنگ است که پاره‌ای از محققان بینامتنیت را ترجمهٔ گفتگومندی می‌دانند. به‌طور کلی نظریه گفتگومندی باختینی تأثیر زیادی بر اندیشه و آرای محققان در نیمهٔ دوم قرن بیستم داشته است. اغلب جریان‌های فکری و پژوهشی به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم متأثر از نظرات باختین بوده‌اند و بی دلیل نیست که تودروف[۱۳]، وی را بزرگترین نظریه‌پرداز قرن بیستم می‌داند. رابطه بینامتنیت و گفتگومندی و دیگر آرای باختینی همچون آمیختگی[۱۴] فراتر از یک رابطهٔ یک سویه یا حتی دوسویه است. یعنی این رابطه به تأثیر گفتگومندی بر بینامتنیت محدود نمی‌شود، بلکه گفتگومندی بستر تحقیقات و مقایسه‌های چندجانبه را فراهم می‌آورد. رابطه سه جانبه گفتگومندی، بینامتنیت و بیناگفتمانی[۱۵] یکی از نمونه‌های روشن آن است.

ب. گسترش بینامتنیت و پسینه‌های آن

این حوزهٔ نوینِ مطالعاتی به سرعت مورد توجه نزدیکان و هم‌فکران کریستوا که در شکل‌گیری آن بی‌تأثیر نبودند قرار گرفت و آنها با به کارگیری، توسعه و گسترش بینامتنیت آن را رسمیت بخشیدند. افرادی همچون رولان بارت و فیلپ سولر[۱۶] به‌طور مستقیم در معرفی و پیشبرد بینامتنیت مؤثر بودند. کریستوا این توفیق را داشت که در مجمعی درآید که اعضای آن، ارزش نظریه‌ها را می‌دانستند. اعضای این حلقه که به «تل کل»[۱۷] معروف بود، هم در شکل‌گیری بینامتنیت با کریستوا همکاری می‌کردند و هم در گسترش و ایجاد جریانات و گرایش‌های نو در بینامتنیت نقش و جایگاه قابل توجهی داشتند. در این میان رولان بارت دارای جایگاه برجسته‌ای است. وی زمینه‌ساز بینامتنیت خوانشی بود که پس از او بخش قابل توجهی از محققان آن را ادامه دادند.

این اقبال و توجه گسترده و بسیار، البته بی دلیل نبود، زیرا بینامتنیت به‌خوبی توانست به پاره‌ای از پرسش‌های نظری آنها در حوزهٔ متنیت پاسخ دهد. ساختارگرایی کلاسیک دیگر قادر نبود به برخی از انتقادات پاسخ مناسبی دهد. بینامتنیت و برخی دیگر از دستاوردهای نوین این امکان را فراهم کردند تا متفکران و نظریه‌پردازان بتوانند آسان‌تر از ساختارگرایی به ساختارگرایی باز و پساساختارگرایی گذر کنند. مطالعات آثار در دورهٔ ساختارگرایی کلاسیک به گونه‌ای افراطی درون متنی شده بود و نظریهٔ حاکم در این دوره متن را پدیده‌ای خودبسنده و بسته فرض می‌کرد و اعتقادی به خوانش متن به کمک عناصر و عوامل برون‌متنی نداشت. گذشته از آن، مؤلف، وضعیت مکانی، زمانی و فرهنگی در نظر آنان اهمیتی نداشت و نمی‌خواستند و نیازی نمی‌دیدند که دنیای درون متنی را با غیر آن مطالعه کنند. بنابراین، نارسایی‌هایی در نقد و بررسی آثار با این رویکرد به ویژه با توجه به تحولات اجتماعی دهه‌های هفتاد به چشم می‌آمد. اعضای حلقهٔ «تل کل» چپهای ساختارگرایی بودند که به مرور و به دلایل گوناگون فکری و اجتماعی از یک سو و انگیزه‌های هنری و انتقادی از سوی دیگر در جستجوی راه‌های تازهٔ نقد بودند. در چنین اوضاع و احوالی بود که بینامتنیت به عنوان یکی از راه‌حل‌ها ارائه شد.

بینامتنیت هم به تمام تاریخ جهان نشانه‌ای تعلق دارد و هم به تحولات هنر و ادبیات در اواخر قرن نوزدهم و تمام قرن بیستم مربوط می‌شود. به عبارت دیگر، روابط بینامتنی بدون استثنا در طول تاریخ وجود داشته است. در واقع، تاریخ به لطف همین روابط بینامتنی مفهوم پیدا می‌کرد، زیرا تاریخ انسانی و رشد بشری مرهون انباشتگی تجربیات بینا نسلی از طریق روابط بینامتنی است و بر همین اساس، می‌توان انسان را تنها حیوان بینامتنی به شمار آورد. اگر چه هر دانشی انسان را با رویکرد خود تعریف می‌کند، فلسفه و منطق انسان را حیوان ناطق می‌نامد، اما از نظر بینامتنیت انسان حیوانی بینامتنی است. همین ویژگی بینامتنی موجب تمایز انسان از دیگر موجودات و حتی از نوع خود می‌شود. موجودات دیگر به دلیل محرومیت از این ویژگی، دگرگون نمی‌شوند. هزاران سال است که پرندگان و چرندگان همانند امروز زندگی می‌کنند، چون امکان انتقال تجربیات خود را ندارند و مانند انسان نمی‌توانند روابط بینامتنی برقرار کنند، اما انسان در دو محور درزمانی و هم‌زمانی متمایز می‌شود، زیرا می‌تواند به کمک روابط بینامتنی تجربیات خود را منتقل نماید و آنها را بگستراند.

۱. بنیانگذاران بینامتنیت

بینامتنیت دارای چهره‌های برجستهٔ بزرگی است که اغلب چهره‌های اولیه متعلق به حلقهٔ تل کل بودند. در میان این شخصیتها دو تن بیش از همه در شکل‌گیری و پیدایش بینامتنیت نقش داشتند که اولی کریستوا و دومی بارت است.

بی تردید مهم‌ترین چهره و بنیانگذار اصلی مبحث بینامتنیت، یولیا کریستوا است. در واقع کریستوا پس از وضع واژهٔ بینامتنیت، زمینهٔ پیدایش چنین مطالعاتی را فراهم آورد. او دارای نظریه‌های نوین قابل توجهی دربارهٔ زبان و ادبیات است، که از جمله مراجع مهم در این عرصه تلقی می‌گردند؛ نظریاتی همچون امر نشانه‌ای و امر نمادین، متن زایشی و متن پدیداری، هویت زنانه در ادبیات و به‌ویژه بینامتنیت. کریستوا فقط واضع یک واژه نبود، بلکه به نظریه‌پردازی در خصوص بینامتنیت نیز اقدام کرد و کریستوا فقط واضع یک اصطلاح نبود، بلکه به نظریه‌پردازی در خصوص بینامتنیت نیز اقدام کرد و کوشید تا میان بینامتنیت و آنچه اغلب با آن اشتباه گرفته می‌شود یعنی «نقد منابع» تمایز قائل شود. لازم به توضیح است که بینامتنیت کریستوایی امکان مطالعهٔ کاربردی را به محققان میسر نمی‌سازد، بلکه فقط در حد یک نظریه صرف باقی می‌ماند. در ضمن بینامتنیت کریستوا بر خلاف بارتی آن بیشتر متوجه تولید متن است تا خوانش آن. همین موضوع موجب ایجاد دو جریان اصلی بینامتنیت یعنی تولیدی و خوانشی می‌گردد.

اما بنیانگذار دیگر بینامتنیت، رولان بارت است. گرچه بارت پس از کریستوا و به تأسی از او اصطلاح بینامتنیت را به کار برد، اما نقشی که در انتشار آن داشت و همچنین ارزش‌هایی که بر آن افزود، موجب گردید تا او را نیز به‌عنوان بنیانگذار معرفی نماییم. رابطه بینامتنیت و بارت رابطه‌ای دو سویه بود، زیرا نه فقط وی در گسترش بینامتنیت نقش اساسی و غیر قابل چشم‌پوشی دارد، بلکه بینامتنیت نیز در توجیه و تبیین نظرات بارت به عنوان یک عنصر کلیدی عمل می‌کند. در واقع، به واسطه بینامتنیت است که بارت برخی از مهمترین نظرات خود را در مورد تعریف متن و تفاوت آن با اثر به ویژه در مقالهٔ از «اثر تا متن» یا در خصوص «مرگ مؤلف» و همچنین برداشت نوین از نقد را ارائه می‌دهد. یادآوری می‌شود که بارت برجسته‌ترین چهره نقد نو است که در مقابل نقد دانشگاهی ایستادگی می‌کند و موجب پیدایش نقد نو به خصوص در فرانسه و قاره می‌شود. همچنین به کمک نظریهٔ بینامتنیت است که بارت به راحتی از دوران ساختارگرایی به پساساختارگرایی یا دست کم به ساختارگرایی باز گذر

می‌نماید. رولان بارت به‌ویژه در حوزهٔ بینامتنیت خوانشی، نظریات تألیفی قابل توجهی داشته و موجب تکوین و توسعهٔ چنین جریانی در حوزهٔ بینامتنیت گردیده است. همچنین بارت نخستین کسی است که به طور جدی از بینامتنیت به شکل کاربردی استفاده می‌کند. کتاب *اس/ زد* مهمترین اثر وی در این حوزه محسوب می‌گردد. نظرات بارت در بینامتنیت خوانشی و به طور کلی بینامتنیت کاربردی به شکل جدی‌تر و گسترده‌تر توسط نسل دوم بینامتنیت تداوم می‌یابد.

۲. نسل دوم: اصلاحگران

نسل دوم بینامتنیت شامل نظریه‌پردازانی است که در پاره‌ای از مطالب با نسل اول یا بنیانگذاران آن تفاوتهای اصولی دارند. این نسل دارای برخی اشتراکات مهم و برخی تفاوتها نیز میان خود هستند. مهمترین ویژگی مشترک که آنها را به هم مرتبط و از نسل اول یا بنیانگذاران متمایز می‌کند، همانا گسترش دادن بینامتنیت از حوزهٔ نظریه به کاربرد و نقد بود. در اینجا به نظریه‌ها و دستاوردهای دو تن از مهمترین شخصیتهای این نسل یعنی لوران ژنی و میکائیل ریفاتر بسنده خواهد شد.

یکی از چهره‌های تقریباً ناشناخته این نسل، لوران ژنی، محقق برجستهٔ سوئیسی است. او به همراه کریستوا از شخصیت‌های بزرگ و زندهٔ بینامتنیت محسوب می‌گردند. ژنی نخستین اصلاحگر بزرگی است که در مقابل بینانگذاران بینامتنیت به ویژه کریستوا به طرح مطالب تازه در این حوزه می‌پردازد. ژنی تعریفی که کریستوا از بینامتنیت ارائه نمود را به چالش می‌کشاند و می‌کوشد تعریف نوینی را طرح کند که امکان نقادی برای بینامتنیت میسر گردد. در واقع، مهمترین دستاورد وی سوق دادن بینامتنیت به سوی کاربردی شدن و در نتیجه ارائه طرحی برای نقد بینامتنی تلقی می‌گردد. وی برای اجرائی کردن این خواسته دست به دسته‌بندی در بینامتنیت زد و بینامتنیت ضعیف را از بینامتنیت (قوی) متمایز نمود. از نظر ژنی بینامتنیت می‌تواند در لایه‌های گوناگون لغوی، اصطلاحی، صوری و محتوایی شکل بگیرد. بینامتنیت ضعیف آن است که از محتوای متن دیگر بهره نبرده باشد و فقط از جنبه صوری برگفتهٔ متن دیگر باشد. بنابر این، تأثیر ژنی در کاربردی کردن بینامتنیت، بی‌نظیر است و همین نظریات کاربردی وی بینامتنیت را در مسیری نوین رهنمون شد. مسیری که توسط بسیاری دیگر همچون ریفاتر و ژنت تداوم یافت. همچنین فعالیت‌های ژنی امکان نقد هنری در حوزهٔ

بینامتنیت را بیش از پیش فراهم نمود. نظریات وی دربارهٔ کلاژ و بینامتنیت از اصالت ویژه‌ای برخوردار است.

از دیگر نظریه‌پردازان این نسل، میکائیل ریفاتر، محقق برجستهٔ امریکایی است که به‌خوبی با ادبیات و جریان روشنفکری فرانسه آشنایی داشته، هماهنگ و منطبق گردیده بود. توجه ریفاتر به متن ادبی و مخالفتش با خوانش فرامتنی، وی را به سوی بینامتنیت سوق داد. او با بینامتنیت بیش از گذشته می‌توانست جهان و کهکشان متن‌ها را مورد مطالعه قرار دهد. از نظر وی بر خلاف آنچه اغلب می‌پندارند و ریفاتر آن را «توهم ارجاعی» می‌نامد، متن‌ها به ویژه متن‌های ادبی به خصوص شعری بیش از اینکه به جهان واقعیات وابسته باشند و از آنها سود برده باشند، از متن‌های دیگر و روابط میان آنها بهره برده است. بینامتنیت ریفاتری پیوندهای تنگاتنگی با بلاغت و سبک‌شناسی برقرار کرده است. ریفاتر نیز همانند ژنی، برای استفادهٔ کاربردی بینامتنیت ناگزیر شد تا به تعریف مجدد از بینامتنیت پرداخته و دسته‌بندی‌های نوینی را در این حوزه ارائه نماید. تقسیم‌بندی و دسته‌بندی ریفاتر از بینامتنیت به بینامتنیت حتمی و بینامتنیت احتمالی از دسته‌بندی‌های اساسی در این رابطه محسوب می‌شود که بسیاری از محققان از آن استفاده کرده‌اند.

۳. بینامتنیت یا بینامتنیت‌ها

باید یادآور شد همواره از بینامتنیت‌های گوناگون و متعددی سخن گفته می‌شود و موضوع یک بینامتنیت واحد نیست، بلکه بینامتنیت‌های متفاوتی است که گاهی تا حد تضاد نیز در مقابل هم صف‌آرایی می‌کنند. گذشته از تفاوت قابل توجه و بنیادین میان بینامتنیت تولیدی کریستوا و دریافتی بارت می‌توان از تقابل بینامتنیت ژنی و حتی ریفاتر نسبت به بینامتنیت کریستوایی نیز یاد نمود. از بینامتنیت نظری یا کاربردی، تولیدی تا خوانشی، ضعیف تا قوی، حتمی تا ممکن و بسیاری دیگر همگی بیانگر انواع بینامتنیت‌ها هستند و محققان را ملزم می‌سازند تا گاهی میان آنها انتخاب نماید. به عبارت دقیق‌تر، بینامتنیت در فرایند تاریخی نه چندان طولانی خود به پدیده‌ای متکثر تبدیل شده است چنانکه محققان این عرصه را به گزینش مجبور می‌کند، زیرا اجتماع همهٔ آنها در یک مطالعهٔ خاص ممکن نیست.

بنابراین، محققان علاقه‌مند به رویکرد و نقد بینامتنی مناسب است ضمن شناختن انواع گرایش‌های بینامتنی، آن گرایشی را که با پیکرهٔ مطالعاتی آنها تناسب

دارد برگزینند و از آن بهره بجویند، زیرا در غیر این صورت، شاید دچار اختلال روش‌شناختی و تناقض‌گویی شوند و نتیجهٔ تحقیق آنها علی‌رغم زحمات‌شان، متزلزل و نادرست درآید.

ج. وضعیت کنونی بینامتنیت

ارائه توضیحاتی دربارهٔ وضعیت بینامتنیت در جهان امروز مفید و مؤثر خواهد بود. البته معرفی درست و منصفانهٔ این موضوع کار آسانی نیست. با این حال ارائهٔ تصویری روشن و درست از بینامتنیت برای محققان لازمهٔ چنین تحقیقی است.

۱. بینامتنیت در دههٔ اخیر

آگاهی از وضعیت بینامتنیت در دههٔ اخیر به‌ویژه از آغاز قرن بیست و یکم برای ما مهم است، زیرا این پرسش مطرح است که: آیا امروز در کشورهای خاستگاه بینامتنیت همان گونه به این موضوع نگرسته می‌شود که ما می‌نگریم و اهتمام داریم؟ یا اینکه همانند بسیاری از دستاوردهای صنعتی و فکری پس از انقضای تاریخ آن به ما رسیده است؟ پاسخ به این پرسش‌ها وظیفهٔ کسی است که در این مورد به تألیف یا حتی ترجمه دست می‌زند. در تبیین این موضوع، می‌توان گفت که هم اکنون در کشورهای گوناگون بینامتنیت به عنوان موضوع و روشی برای تحقیق مورد توجه و استفادهٔ بسیاری از پژوهشگران است. بینامتنیت موضوع برخی واحدها و دوره‌های آموزشی دانشگاهی و کارگاه‌های فرادانشگاهی در کشورهای گوناگون است. به عنوان مثال در دانشگاه سوربن پاریس در سالهای اخیر دوره‌هایی برای تدریس بینامتنیت اختصاص یافته و آنتوان کمپانیون استاد و محقق برجسته به این مهم می‌پردازد. هر دورهٔ بیست و دو جلسه‌ای با تعریف مفهوم بینامتنیت و بینامتنیت بنیادین (کریستوا و بارت) آغاز می‌شود و با بینامتنیت کاربردی (ریفاتر و ژنت) ادامه می‌یابد و سپس با بررسی موضوعاتی همچون کلاژ به پایان می‌رسد. خود این تقسیم‌بندی نیز می‌تواند قابل توجه باشد. همچنین نشست‌ها و همایش‌های متعددی در دانشگاه‌ها و مراکز مشهور در این زمینه برگزار می‌شود. از میان همایش‌های گوناگون می‌توان به همایش «بینامتنیت» در تولوز فرانسه (۲۰۰۳) ، «چند صدایی و بینامتنیت» در بارسلون اسپانیا (۲۰۰۸) و «بینامتنیت در رمان» در لیون (۲۰۰۹) فرانسه اشاره کرد. در هر یک از این همایش‌ها

نیز ده‌ها مقاله ارائه شده است. همواره کتاب‌هایی زیادی در این زمینه به چاپ می‌رسد که از آن جمله‌اند: *بینامتنیت* از سوفی رابو (۲۰۰۲)، *بینامتنیت، خاطرهٔ ادبی* از تیفون ساموئل (۲۰۰۵) و *درآمدی بر بینامتنیت* از آن ـ کلر ژیونو (۲۰۰۵). البته تعداد این مقالات، کتاب‌ها و... بی‌شمار است و در اینجا کوشش شد به‌عنوان نمونه به برخی از آنها به‌ویژه در فرانسه اشاره شود. در نتیجه، موضوع بینامتنیت همواره یکی از موضوعات مورد توجه محققان و منتقدان حوزه‌های گوناگون به خصوص ادبی و هنری است. امروزه علاوه بر مباحث کلاسیک بینامتنیت که با شدت و ضعف در اینجا و آنجا تداوم می‌یابد، گرایش‌های متعدد و نوینی نیز در بینامتنیت شکل گرفته است.

مطالعات بینامتنیت و گرایش‌های گوناگون آن امروزه مرزهای اروپا و امریکا را درنوردیده و در کشورهای دیگر به‌ویژه سرزمین‌های شرقی نیز رونق و رواج یافته است. در کشورهایی همچون ژاپن، کره جنوبی و ترکیه که از سنت مطالعاتی پیشرفته‌ای برخوردارند، بینامتنیت موضوع مطالعات و نشست‌هایی بوده است.

۲. ترامتنیت ژنتی

یکی از مهم‌ترین گرایش‌های نوینی که در بسیاری از تحقیقات کنونی از آن استفاده می‌شود، ترامتنیت است. ژنت در ادامهٔ نظریه‌ها و فعالیتهای شخصیتهایی چون لوران ژنی به طرح ترامتنیت پرداخت. ترامتنیت به بررسی و تبیین روابط متن با غیر آن می‌پردازد. به همین منظور ژنت به پنج نوع رابطهٔ ترامتنی قائل است: بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت. هر یک از این پنج نوع ترامتنی به تبیین گونه‌ای از روابط میان متنی اختصاص یافته است، رابطهٔ هم‌حضوری در بینامتنیت؛ آستانه‌ای–تبلیغی در پیرامتنیت؛ تفسیری در فرامتنیت؛ گونه‌شناسانه در سرمتنیت، و برگرفتگی در بیش‌متنیت پنج رابطهٔ کلانی هستند که در ترامتینت مورد توجه و مداقه قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر، ژنت تمامی روابط یک متن با متن‌های دیگر را در این پنج نوع دسته‌بندی می‌کند. البته هر یک از این کلان روابط نیز دارای انواع و اقسام بسیاری است که موجب دقیق‌تر شدن مطالعهٔ ترامتنی می‌گردد. به طور مثال پیرامتنیت نخست به دو دسته بزرگ پیوسته (متصل به متن اصلی همانند مقدمه برای کتاب) و گسسته (منفصل از متن اصلی همانند پوستر تبلیغی برای رونمایی آن کتاب) تقسیم می‌شود و هر یک دوباره به نوبهٔ خود به انواع کوچک‌تری دسته بندی می‌شوند. در میان این پنج رابطه، بینامتنیت و بیش‌متنیت بیش از همه مورد توجه محققان و منتقدان ادبی

و هنری قرار گرفته‌اند، زیرا این دو نوع رابطه بیشتر با روابط میان متنی در حوزهٔ ادبیات و هنر منطبق می‌شوند. برخلاف نظریه‌پردازان بینامتنیت که هیچ اثری را مستقلاً و منحصراً به این موضوع اختصاص نداده‌اند، ژرار ژنت چند اثر را به ترامتنیت اختصاص داده است. وی کتاب *آستانه‌ها* را دربارهٔ پیرامتنیت نوشته، *الواح بازنوشتنی* را به پیش‌متنیت اختصاص داده و در *درآمدی بر سرمتنیت* به بررسی سرمتنیت پرداخته است. متأسفانه ژنت دربارهٔ فرامتنیت و به ویژه بینامتنیت کتابی ننوشته است. البته تحقیقات او توسط برخی از محققان تداوم و گسترش یافت. امروزه بسیاری از پژوهش‌ها در حوزه‌های متنوعی از دانش‌ها به‌ویژه ادبیات و هنر بر اساس همین رویکرد ترامتنی ژنت صورت می‌گیرد. یکی دیگر از امتیازات ترامتنیت همانا امکان مطالعات بینانشانه‌ای است که خود ژنت به برخی از آنها به‌ویژه در بیش‌متنیت اشاره کرده است. علاوه بر رابطهٔ بیش‌متنی میان ادبیات و تئاتر، وی به برخی نمونه‌های تجسمی همانند پارودیهای دوشان توجه کرده و آنها را مورد مطالعه قرار داده است. همین نمونه‌ها کمک‌های مؤثری به محققان بینانشانیت می‌کند و بستر لازم را برای تحقیقات گسترده‌تر فراهم می‌آورد.

۳. بیناگفتمانی

یکی از گرایش‌هایی که بر اثر تلاقی دو جریان فکری و علمی بینامتنیت و گفتمان ایجاد شده، همانا مباحث بیناگفتمانی است. مطالعات گسترده دربارهٔ گفتمان که از یک سو توسط محققان و فلاسفهٔ ساختارشکنی همچون فوکو و از سوی دیگر، توسط نشانه‌شناسانی همچون زیلبربرگ و فونتانی صورت گرفت، موجب شد تا مباحث گفتمانی در عصر پساساختارگرایی از رونق قابل توجهی برخوردار گردد. بر این دانش‌ها باید مجموعه دیگر دانش‌های علوم انسانی به ویژه علوم اجتماعی و سیاسی را نیز افزود. البته باید خاطرنشان کرد که مفاهیم گوناگون و متفاوتی یافته و به یک واژهٔ چندمعنایی تبدیل شده است. همین امر موجب دشواریهای بسیاری در زمینهٔ مطالعهٔ گفتمان می‌گردد، اما به‌طور کلی گفتمان و به‌ویژه تحلیل گفتمانی که مورد نظر ماست، در مقابل نقد ساختارگرایانه قرار می‌گیرد، زیرا در این نقد تمام توجه محقق به ساختار متن است و به عناصر و عوامل برون‌متنی نمی‌پردازد. در صورتی‌که بخش مهمی از تحلیل گفتمانی به همین عناصر و عوامل مربوط می‌شود. در واقع، تحلیل گفتمانی به دورهٔ پساساختارگرایی مرتبط می‌شود و بینامتنیت در دورهٔ ساختارگرایی شکل گرفته

است و به همین دلیل برخی بر این باورند که مباحث بیناگفتمانی ادامهٔ مباحث بینامتنی در عصر پساساختارگرایی است که ما بررسی این موضوع را به نوشتاری دیگر وامی‌گذاریم. میان بینامتنیت و بیناگفتمانی ارتباطی ویژه وجود دارد، زیرا هر دو ـ البته هر یک با شیوه و گونهٔ خاص خود ـ در مقابل ساختارگرایی کلاسیک و بسته قرار می‌گیرند. با این‌حال، دارای تفاوت‌های اساسی نیز هستند که نمی‌توان آنها را نادیده انگاشت. مهم‌ترین تفاوت این دو رویکرد آن است که بر عکس بینامتنیت در بیناگفتمانی عناصر و عوامل برون متنی دارای اهمیت فراوانی هستند. تحلیل بیناگفتمانی به مطالعه متن و روابط بینامتنی بسنده نمی‌کند، بلکه بستر و اوضاع اجتماعی که متن در آن خلق شده و نیز عوامل مؤثر به‌ویژه مؤلف را نیز مورد توجه قرار می‌دهد. همچنین در تحلیل گفتمانی توجه خاصی به انواع گفتمان و تفاوت‌های آنها شده که این موضوع چندان نظر بینامتنیت را به خود جلب نکرده است.

۴. روابط بینافرهنگی و بینانشانه‌ای

بینامتنیت که خاستگاه اصلی آن ادبیات بود، خیلی زود وارد دیگر حوزه‌ها به‌ویژه هنر گردید و محققان بسیاری مطالعات خود را بر روابط بینانشانه‌ای ادبیات و یکی از شاخه‌های هنری متمرکز کردند یا به طور کلی به دور از نظام کلامی به روابط دیگر نظام‌های هنری همچون موسیقیایی، نمایش یا تصویری و حجمی پرداختند. این گونه از مطالعات امروزه بیش از گذشته رایج گردیده و بستر پژوهش‌های فراوانی را فراهم نموده‌اند.

همچنین مطالعهٔ بینامتنیت از خاستگاه نخستین خود یعنی اروپا و غرب نیز خارج شده و در دیگر فرهنگ‌ها گسترش یافته است. در این گسترش علاوه بر دگرگونی‌هایی که برای انطباق آن با فرهنگ‌های دریافت‌کننده صورت می‌گیرد، بخشی از این مطالعات به روابط بینامتنیت بینافرهنگی اختصاص می‌یابد. فلسفه و نظریه‌های بینافرهنگی که چندی است موجب تغییر نگاه در روابط بینافرهنگی نزد بسیاری از محققان گردیده، مطالعات بینامتنیت بینافرهنگی را بیش از پیش رایج کرده است. در این زمینه نمی‌توان نقد و اندیشهٔ شرق‌شناسانه و پسااستعماری را نیز نادیده گرفت. این نظریه‌ها بخش مهمی از توجه بینامتنیت را به خود جلب کرده‌اند.

مجموعه بیناهایی که با بینامتنیت در تعامل‌اند، به بینافرهنگی و بینانشانه‌ای محدود نمی‌شوند، بلکه بیناهایی همچون بینارسانه‌ای، بیناهنری، و... نیز با بینامتنیت در تعامل بوده و از دستاوردهای یکدیگر بهره‌مند می‌گردند.

۵. در دانش‌های دیگر به ویژه تطبیقی

بینامتنیت هم در بُعد نظری و هم کاربردی به عنوان یک روش مورد توجه علوم دیگر نیز قرار گرفته است. از روان‌شناسی گرفته تا جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی هم در عرصهٔ نظری و تبیین برخی از نظریات و هم در عرصهٔ عملی و کاربردی برای مطالعه و بررسی موضوعات‌شان از بینامتنیت استفاده می‌کنند. امروزه همچنین رویکرد بینامتنی مورد استقبال گرم دانش‌های تطبیقی قرار گرفته است. دانش‌های تطبیقی همچون فلسفهٔ تطبیقی، ادبیات تطبیقی، حقوق تطبیقی و... از دستاوردها و رویکردهای بینامتنی به عنوان روشی برای مطالعات خود بهره می‌برند.

د. چشم انداز بینامتنیت

به طور حتم بینامتنیت هنوز تمام قابلیتهای خود را به‌ویژه در کشورمان نشان نداده است. به همین روی در آینده پیرامون آن نوشته‌ها و گفته‌های بسیاری تولید خواهد شد. بینامتنیت همچنین در مسیرهای تازه‌ای که از آنها یاد شد تداوم می‌یابد و مطالعات علمی به‌ویژه ادبی و هنری را غنی می‌کند. امید است مسئولان علمی و فرهنگی جامعه با توجه به اهمیت این رویکرد بسترهای مناسب برای حضور آن را در نظام آموزشی و پژوهشی به عمل آورند. به‌طور یقین بهره‌گیری از این رویکرد می‌تواند بخشی از مسائل پژوهشی را در مورد پیکره‌های مطالعاتی ما برطرف نماید و همچنین ثبت آن در حافظهٔ جامعهٔ علمی ما، درک و دریافت بهتری از دیگر رویکردهای مرتبط به دست خواهد داد.

هـ . بینامتینت در ایران

مطالعات بینامتنی در ایران با تأخیر آغاز شد. بینامتنی که امروزه در جامعهٔ ما شناخته شده، به یکی از جریان‌های آن تقلیل پیدا کرده است. حتی در پاره‌ای از موارد می‌توان گفت که یک بینامتنیت ایرانی با برداشت اولیه است که بیشتر به نقد منابع شباهت دارد، در صورتی‌که بنیان‌های بینامتنیت در تقابل با «نقد منابع» بنا شده و یکی

از ویژگی‌های مشترک نظریات کریستوا و بارت همانا تقابل مشترک‌شان در برابر «منتقدان منابع» است.

دربارهٔ بینامتنیت کتابی با همین عنوان از گراهام آلن در سال ۱۳۸۰ ترجمه شد که تا مدت‌ها تنها مرجع علاقه‌مندان و پژوهندگان ایرانی این عرصه محسوب می‌شد. ترجمهٔ این کتاب موجب طرح بحث بینامتنیت در مراکز پژوهشی و علمی گردید. کتاب یاد شده سهم بزرگی در مطالعات بینامتنی در ایران داشته است. البته این ترجمه دو مشکل اساسی دارد: نخست اینکه از زبان انگلیسی ترجمه شده است. در صورتی که بیشترین فعالیت‌ها و خلاقیت‌ها در این حوزه در کشورهای فرانسه‌زبان به ویژه خود فرانسه انجام شده است. دوم اینکه مطالب کتاب و ترجمه آن به گفتهٔ مخاطبان چندان روان و روشن نیست و این مسئله به دلیل کمبود مراجع و منابع در این عرصه است که امکان خوانش‌های تطبیقی برای درک بهتر این اثر را سلب کرده است. البته این کتاب از اهمیت خاصی برخوردار است و علی‌رغم مسائلی که بدان اشاره شد، زحمات مترجم محترم آن قابل تقدیر و سپاس است.

نگارش و انتشار مقالات مرتبط با بینامتنیت نیز بر غنا و توسعهٔ این موضوع افزوده است. آقای دکتر فرهاد ساسانی در این خصوص مقالات اولیه و ارزشمندی ارائه نموده است. مقالاتی نیز از سوی مؤلف این نوشتار به چاپ رسیده که از میان آنها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد : «بارت و بینامتنیت»، «مطالعه ارجاعات درون متنی در *مثنوی* با رویکرد بینامتنی»، «بررسی ماهیت هنر اسلامی با رویکرد بینامتنی»، «باختین، گفتگومندی و چند صدایی: مطالعهٔ پیشابینامتنیت باختینی»، «دوسویگی ارجاعی در سنگ نگاره بیستون»، «بررسی بینامتنیت و مهاجرت (هم‌اندیشی تخیل هنری با عنوان تخیل و مهاجرت)» و «بینامتن و بینامتن‌ها (همایش بینامتن در ادبیات و هنر)».منیژه کنگرانی نیز از پژوهشگرانی است که به روابط بینامتنی در هنر توجه نشان داده است و در مقالات متعددی چون « بررسی فرآیند بیش متنیت در خوانش یک اثر هنری»، «بینامتنیت در هنر ایرانی با نگاهی به نقاشی دوره صفوی»، «گونه‌شناسی روابط بینامتنی و بیش متنی در ادبیات و نگارگری ایرانی» و... به این امر پرداخته است. امروزه خوشبختانه بر تعداد نوشته‌ها و گفته‌های مرتبط با بینامتنیت در جامعه ما رو به گسترش است.

گذشته از اینها، کارگاهی با عنوان بینامتنیت و ترامتنیت در ادبیات و هنر تطبیقی در تاریخ ۸۸/۲/۱۶ با حضور و سخنرانی مؤلف این مجموعه برگزار شد. در خارج از کشور

نیز چندین سخنرانی توسط محققان ایرانی انجام شده که می‌تواند از امتیازات فرهنگی محسوب گردد. آقایان دکتر اسداللهی و دکتر جواریان از اساتید دانشگاه تبریز در همایشی در این خصوص در فرانسه شرکت کرده و مقالات خود را عرضه نموده‌اند. مؤلف این نوشتار نیز به مناسب هشتصدمین سال تولد مولانا مقاله‌ای را با همین رویکرد در کشور تونس ارائه نمود.

خوشبختانه، با همکاری فرهنگستان هنر و دانشگاه تبریز و به‌ویژه با همفکری و مساعدت دوست فاضل، جناب آقای دکتر اسداللهی نخستین همایش بینامتنیت در ایران برگزار شد. در این همایش دو روزه کارشناسان حوزه‌های هنری و ادبی به بررسی نظری و کاربردی بینامتنیت پرداختند که مجموعه مقالات آن می‌تواند دستمایه و یاریگر دانشجویان و علاقه‌مندان این عرصه باشد.

نتیجه: هیچ پایانی وجود ندارد

بینامتنیت به همان اندازه که آغاز را انکار می‌کند، به همان اندازه نیز پایان را منکر می‌شود. در یک زنجیره و شبکهٔ متنی آغاز و پایانی وجود ندارد و هر متنی در میانه قرار دارد، در ساختنش متن‌های دیگر حضور داشتند و آن نیز در متن‌های پسین حضور خواهد داشت. هر پایانی یک آغاز و میانه است. در قاعدهٔ بینامتنیت نقطهٔ پایانی وجود ندارد و همواره پیوندهای درونی جهان متنی را گسترش و توسعه می‌بخشند. بنابراین، آنچه در جاهای دیگر پایان‌نامه نامیده می‌شود، در اینجا پس‌نامه یا بیش‌نامه است. گذشته از آن، نوشتن یک نتیجه یا پایان‌نامه برای این نوشتار مشکل دیگری هم دارد و آن اینکه چگونه می‌توان یک رویکرد گسترده، متنوع و تا حدی ناهمگون را جمع‌بندی کرد و از آن نتیجهٔ واحدی گرفت. به همین دلیل هر نتیجه‌گیری در این زمینه خود دچار مقداری پراکندگی خواهد شد.

پی‌نوشت‌ها

1. Intertextualité.
2. Julia Kristeva.
3. Mikhail Bakhtine.
4. Critique des sources.
5. Ferdinand de Saussure.
6. Georges Dumezil.

7. Roland Barthes.
8. Gaston Bachelard.
9. Michael Riffaterre.
10. Laurent Jenny.
11. Dialogisme.
12. Polyphonie.
13. Todorov.
14. Hybridation.
15. Interdiscursivité.
16. Philippe Sollers
17. Tel Quel.

ضرورتِ و فواید نقد

● هرمز همایون‌پور*

جای خوشوقتی است که اکنون چندسالی است که خانه کتاب، خاصه در ایام گرامی هفته کتاب، به مقوله نقد ادبی و تعریف وآداب و اهمیت آن می‌پردازد، و توجه همگان را بیش از پیش به این پدیده تأثیرگذار، که تا گذشته‌های نزدیک ـ و شاید هنور هم ـ وجوب و نقش ویژه آن، آن طور که باید و شاید، برای خیلی‌ها روشن نیست، جلب کرده و می‌کند. موفق باشید.

بحث و سخن در باب نقد ادبی و وجوه مختلف آن دامنه‌ای بس گسترده دارد و از جوانب و زوایایی گوناگون می‌توان به آن ورود کرد.

در سومین جشنواره نقد کتاب (آذرماه ۱۳۸۵)، که امسال قاعدتاً نوبت به ششمین دوره آن می‌رسد و آرزوی همه اصحاب فرهنگ این است که برای همیشه تداوم یابد و کمبودهای آن اندک اندک برطرف شده و به کمال مطلوب برسد، در اجرای دستور، مختصری در تعریف و آداب نقد ادبی تحت عنوان «سخن‌سنجی یا انتقاد» عرض کردم که در ویژه نامه *کتاب هفته* در همان ایام منتشر شد، و به نقل از همان گرامی نامه در *فصلنامه نقد و بررسی کتاب تهران* نیز همراه با گفتارهای استادان صاحب‌نظر آقایان عبدالعلی دست‌غیب و احمد سمیعی (گیلانی) چاپ کردیم (شماره ۱۹، خرداد ماه ۱۳۸۶)، و خیلی هم مورد توجه خوانندگان ما قرار گرفت.

---

* سردبیر فصلنامه «نقد و بررسی کتاب تهران».

اما در این مجال به اختصار به «ضرورت و فواید نقد» می‌پردازم و مطالبی به کوتاهی عرض می‌کنم که بی‌تردید تازه نیست و در مقالات صاحب‌نظران همکار شما هم به آنها اشاره شده است و خواهد شد.

فواید مستقیم و ضرورت غیرمستقیم

فایده‌های مستقیم و بلافاصله نقد ادبی روشن است و نیازی به تکرار و تفصیل ندارد: سنجش یک اثر از لحاظ محتوا، پیام، ساختار، ظرایف زبانی و نوشتاری، نکته‌های آموزنده و قابل بحث، وجوه دانشی؛ و نیز آگاه ساختن خوانندگان بالقوه و بالفعل آن اثر از ارزش‌ها و وجوه مثبت و منفی آن؛ به عبارت دیگر، دادن نوعی آگاهی و پیش آگاهی به خوانندگان که بدانند چه رساله یا کتابی را خواهند خواند و احیاناً چه چیزهایی از این خواندن نصیب خواهند برد.

اما ضرورت نقد ادبی مبحثی دیگر است که نقش تاریخی ـ اجتماعی دارد و از ایام دیرین، در قالب‌ها و محتواهایی متفاوت، مورد بحث و نظر قرار داشته است.

اصطلاح «نقد ادبی» (literary criticism)، در معنای امروزین آن، از قرن هفدهم میلادی به بعد در اروپا مطرح شد و از میانه‌های قرن گذشته، یعنی قرن بیستم میلادی، جای خود را در دانشگاه‌های اروپا و امریکا باز کرد و به صورت یکی از مراجع مؤثرِ حوزه‌های علوم انسانی درآمد و اندک اندک به سایر جوامع گیتی نیز نفوذ کرد.

به این ترتیب، ملاحظه می‌شود که نقد ادبی در معنای کنونی آن مقوله‌ای نسبتاً تازه است، و جای شگفتی ندارد که در کشور ما نیز بیش از شصت هفتاد سال از عمر آن نمی‌گذرد. ولی باید توجه داشت که عمر واقعی آن در دنیا، و نیز در ایران، خیلی بیش از اینهاست و به ایام باستان و پس از آن بازمی‌گردد.

به نمونه‌های برجستهٔ نقد ادبی در ایران گذشته (از جمله، *چهار مقاله عروضی*) اشاره نمی‌کنم که تکرار مکرر نشود. اما در فرنگستان، به نقل از *فرهنگ آکسفرد*، برای اولین بار یکی از نویسندگان انگلیسی به نام جان درایدن این اصطلاح را به کار برد. به نظر درایدن، منظور یا هدف از نقد ادبی، به معنایی که برای بار اول ارسطو به آن پرداخت، داوری سنجیده نسبت به یک اثر و شناساندن کیفیات متعالی آن به خوانندگان منطقی و فرهیخته است.

برخی از اصحاب نظر ایام شکوفا شدن نقد ادبی را از قرن هجدهم میلادی و حاصل مبارزاتی می‌دانند که بورژوازی برآمده اروپا علیه نظام‌های خودکامه اشرافی و سلطنتی و سلسله مراتبی صورت داد. در آن زمان، بوژوازی خواستار آزادی و رهایی از قید و بندهایِ ناشی از آن نظام‌های خودکامه بود. در طول آن مبارزات، طبقات متوسط و به-پاخاسته جامعه تلاش می‌کردند، از جمله با توسل به نقد ادبی، تبادل اندیشه و فکر و داوری‌های منطقی را جایگزین فرمان‌های خشک و یکسونگرانهٔ نظام‌های استبدادی و خودسر سازند.

تری ایگلتن، نویسنده و منتقد نامداری که آثار اصلی او خوشبختانه به دست مترجمان ذی‌صلاح به فارسی نیز ترجمه شده است، بر این عقیده است که برآمدن اندیشهٔ مدرن نقد ادبی، از دیدگاه تاریخی، با پیدایش حوزه عمومی، که حاصل آزادیخواهی بورژوایی در اوایل قرن هجدهم بود، پیوند دارد. در آن روزگار، ادبیات در خدمت نهضت آزادیخواهانه طبقات بورژوا قرار گرفت، که از آن به عنوان ابزاری برای ابراز وجود و مطرح کردن خواسته‌های خود در برابر حکومت‌های خودکامه و جامعهٔ سلسله مراتبی حاکم استفاده می‌کردند. بحث و نقد ادبی، که تا آن زمان در مسیر مشروعیت بخشیدن به جوامع اشرافی و درباری حرکت می‌کرد، به وسیله‌ای تبدیل شد که راه را برای بحث‌های سیاسی ـ اجتماعی طبقات متوسط هموار ساخت.

در این معنا، نقد ادبی پدیده‌ای مدرن است که با بر آمدن مدرنیت، که محور آن بروز فردیت و تثبیت مقام و اصالت فرد در عرصه‌های زندگی بود، ملازمه داشته است.

اصالت قائل شدن برای فرد (اندیویدوآلیسم یا فردگرایی) از عناصر اساسی و مهم تشکیل‌دهنده اندیشه مدرن است، که مفهوم مخالف جمع‌گرایی یا اصالت دادن به جمع یا جامعه (کولکتیویسم) محسوب می‌شود. فردگرایی، در معنای فلسفی خود، به این مفهوم است که حقیقت انسان در فردیت او متجلی می‌شود، و به رغم آنکه انسان موجودی اجتماعی است و فقط در جمع می‌تواند زندگی کند، هدف زندگی، سعادت فردی انسان‌هاست و این معنا در جایگاهی فراتر از جمع و جامعه قرار دارد. به عبارت دیگر، راه پیشرفت جمع و جامعه از فرد و اصالت او می‌گذرد، نه بالعکس.

بدیهی است که به این موضوع و ابعاد فلسفی و اجتماعی و حقوقی و نژادی آن نمی‌توان با یکی دو عبارت پرداخت، و بحث‌هایی گسترده له و علیه آن مطرح بوده است و هست. اما در ارتباط با سخن کنونی ما باید گفت که مدرنیته عمدتاً بر پایه اصالت فرد و انسان مختار شکل گرفت، و حرکات این «انسان مختار» در مراحل بعد

عامل پدید آمدن دگرگونی‌های بزرگ در عرصه‌های فکری و اجتماعی و اقتصادی و حکومتی شد. مقوله ادبیات و نقد ادبی را نیز باید در این قالب و معنا در نظر گرفت.

راه پرفراز و نشیب

اما چنین نبود که نقد ادبی همواره مسیری آرام و بی‌تلاطم و بلامعارض داشته باشد. برعکس، نظیر هر پدیدهٔ مدرن یا جدید دیگر، نقد ادبی نیز راهی پرفراز و نشیب داشته و گاه به گاه با ضدیت و دشمنی شدید و خونین معارضان خود رویاروی شده است. این دشمنی‌ها همیشه هم از سوی «اصحاب سنت» نبوده، بلکه بخصوص در دروان معاصر، بیشتر از جانب برخی از مدعیان «نوگرایی و مدرنیسم» صورت گرفته است، مدعیانی که در قالب رژیم‌های خودکامهٔ مدرن با تبادل آزاد فکر و اندیشه سرِ سازگاری نداشته‌اند. به تعبیری، همان تقابل حکومت‌های خودکامه قرون گذشته با بورژوازیِ آزادی‌طلب قرون هفدهم و هجدهم، به صور و اشکال «مدرن» همواره ادامه داشته است.

این موضوع را آلبر کامو در کتاب خود به نام *تعهد اهل قلم* (که یکی دو سال پیش چاپ دوم آن با ترجمه رسا و دلپذیر شادروان دکتر مصطفی رحیمی از سوی انتشارات نیلوفر منتشر شد) به خوبی حلاجی کرده و شکافته است. او به رژیم‌های فاشیست آلمان و ایتالیا و به خصوص نظام تمامت‌خواه (*توتالیتر*) شوروی و دستگاه «رئالیسم سوسیالیستی» ژدانوف، کارگزار فرهنگی استالین و سازمان پلیسی او، اشاره دارد، نظام‌هایی که ذاتاً نسبت به آزادی سوءظن داشتند و آن را پلید و زائد می‌شمردند.

ژدانوف در نطق افتتاحیه خود در نخستین کنگره نویسندگان اتحاد شوروی (اوت ۱۹۳۴)، چارچوب سیاست فرهنگی آن امپراتوری را تشریح کرد. او، با استناد به عبارت معروف استالین که «نویسندگان معماران روحِ انسان‌ها هستند»، در واقع تکلیف نویسندگان و هنرمندان شوروی را روشن کرد. «دگر اندیشان» را به باد انتقاد گرفت و مطرود شمرد، و اظهار داشت که اصحاب قلم و هنر در جامعهٔ شوروی باید از انحطاط فردگرایانه، این بلای «بورژوازی منحط»، دوری جسته و همّ و غمّ خود را صرف «آموزش و تربیت ایدئولوژیکی» کارگران مطابق روح سوسیالیسم کنند.

طبیعی است که در چنان فضایی، صرف‌نظر از ارزشیابیِ فراتر از همه چیز قرار دادن ایدئولوژی و خوب یا بد شمردن آن، نمی‌توان انتظار رشد و شکوفایی نقد ادبی را داشت که به سنجش و انتقاد، تبادل آزادنه فکر و اندیشه، و ساختن انسان‌هایی با افکار متفاوت

و «غیریکسان» معطوف است. مدرنیته با فردیت و تقابل و تعامل افکار و ارزش‌های افراد با یکدیگر پیوند دارد. فکر مقوله‌ای سیال است که خاصه در عرصه‌های فرهنگی و ادبی، یکدستی و جمود را برنمی‌تابد. تحمیل یکدستی و یکسانی به فکر و اندیشهٔ انسان‌ها، یعنی گام‌برداری در جهت مخالف مدرنیت و تعالی فرهنگی. درصورتی که دمکراسی و مردمسالاری مسیری دیگر دارد و نقد ادبی، در صورتی که امکان رشد و بقا بیابد، نقشی مؤثر و آغازین و تحرک‌بخش در این حوزه بازی می‌کند. امیدوارم آنچه به کوتاهی عرض کردم، ضرورت نقد ادبی را تا حدودی روشن کرده باشد.

فهرست برخی از کتاب‌های منتشر شده مؤسسه خانه کتاب

- ***فرهنگنامه مشاغل فرهنگی***، شرح وظایف و شرایط احراز پست‌های سازمانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهیه و تنظیم: مرکز برنامه ریزی و آموزش نیروی انسانی، زیرنظر: حمیدرضا بهروان ، در ۲ جلد، ۱۳۷۸.
- ***کارنامه نشر***، فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۷۷، زیرنظر: احمد مسجدجامعی، در ۲ جلد به همراه نمایه، ۱۳۷۸.
- ***مجموعه کتابشناسی بیست ساله جمهوری اسلامی ایران***،کارنامه نشر، زیرنظر: احمد مسجدجامعی، در۲۰ جلد، سال‌های۱۳۷۶– ۱۳۵۷، ۱۳۷۸.
- ***اطلاع‌رسانی و فرهنگ***، سیدمحمود نجاتی‌حسینی، مینا آرامیده، ۱۳۷۹.
- ***برگ هفتم،کتاب، دانایی، انتظار***، به اهتمام: زیبا درفشه و معصومه صادقی، زیرنظر: بابک دربیگی، ۱۳۷۹.
- ***چالش‌های حقوقی، اخلاقی و اجتماعی فضای رایانه‌ای***، بابک دربیگی، ۱۳۷۹.
- ***چکیده مقالات همایش بین‌المللی نقش اطلاع‌رسانی در توسعه فرهنگی***،۱۳۷۹.
- ***مأخذشناسی اطلاع‌رسانی***، به اهتمام: محمدعلی زکریایی، ۱۳۷۹.
- ***معرفی پایگاه‌های اطلاع‌رسانی اسلامی***، به‌اهتمام : ناصرالدین غراب، باهمکاری : محمدعلی حسنی و جواد زکریایی، ۱۳۷۹.
- ***معرفی مراکز اطلاع‌رسانی***، به اهتمام: محمدعلی زکریایی، ۱۳۷۹.
- ***اطلاع‌رسانی و فرهنگ***، میته کواکس، مترجم : مینا آرامیده، به‌اهتمام : سیدمحمود نجاتی‌حسینی، ویراستار: ناصرالدین غراب، ۱۳۸۰.

- ***تاریخ نگارش‌های عربی ، علوم قرآنی، حدیث، تاریخ، فقه، عقاید، تصوف،*** فؤاد سزگین، به‌اهتمام: احمدرضا رحیمی‌ریسه ، مترجم: موسسه‌نشرفهرستگان، ویراستار: حکیمه دسترنجی ،مصحح: عبدالکریم گلشنی ، مهران ارزنده ، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با همکاری مؤسسهٔ‌خانه‌کتاب، ۱۳۸۰.
- ***تاریخ نگارش‌های عربی، پزشکی، داروسازی، جانورشناسی، دام‌پزشکی،*** فؤاد سزگین، مترجم: مؤسسه‌نشرفهرستگان، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با همکاری مؤسسهٔ‌خانه‌کتاب، ۱۳۸۰.
- ***تاریخ نگارش‌های عربی، شعر،*** فؤادسزگین، مترجم: مؤسسه نشر فهرستگان، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با همکاری مؤسسهٔ خانه‌کتاب، ۱۳۸۰.
- ***تحولات نشرکتاب در دههٔ هفتاد (۱۳۷۰ – ۱۳۷۹)،*** تهیه و تنظیم: محمد رنجبری، باهمکاری: علی‌محمد نیاکان، ۱۳۸۰.
- ***چکیده مقالات دومین گردهمایی نقش اطلاع‌رسانی در توسعه فرهنگی،*** "کتاب و فناوری اطلاعات" ۲۶–۲۵ بهمن ماه ۱۳۸۰، تهیه و تنظیم: دبیرخانهٔ همایش ، ۱۳۸۰.
- ***راهنمای ناشران ایران،*** فهرست ناشران فعال در سال۱۳۷۹، ۱۳۸۰.
- ***سالنامه آماری یونسکو ۱۹۹۹ بخش فرهنگ و ارتباطات،*** مترجم: سمانه مشتاقی، زیرنظر: محمد رنجبری، ۱۳۸۰.
- ***الفبای حقوق پدیدآورنده (کپی رایت)،*** گرباود ، مترجم : غلامرضا لایقی، ۱۳۸۰.
- ***کارنامه نشر،*** فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۷۹، در ۲ جلد، ۱۳۸۰.
- ***کاغذ،*** علیرضا پورممتاز ، شهره مدرسی‌تهرانی، زیرنظر: محمد رنجبری، ۱۳۸۰.
- ***گاهشماری چند در اطلاع‌رسانی و ارتباطات،*** نگاهی به برخی از تحولات کتاب، کتابداری و ارتباطات،تدوین : پرویز راسخ‌نیا، زیرنظر : مهدی تقوی، ویراستار: کاظم حافظیان رضوی، ۱۳۸۰.
- ***(ISBN) دستنامه شمارهٔ استاندارد بین‌المللی کتاب،*** مترجم : داریوش مطلبی، زیرنظر : وهرز نوروزپوردیلمی، ۱۳۸۱.

- ***آماده‌سازی کتاب،*** عملیات پیش از چاپ، شهره مدرسی تهرانی، علیرضا پورممتاز، با همکاری: مهدی صداقت پیام، حسین درخشان، زیرنظر: محمد رنجبری، ۱۳۸۱.
- ***آماده‌سازی کتاب***، هنر نمایه‌سازی به انضمام استانداردهای ایزو، شهره مدرسی تهرانی، علیرضا پورممتاز، حسین درخشان، ویراستار: سعید بهشتی، زیرنظر: محمد رنجبری، ۱۳۸۱.
- ***اطلاع‌رسانی کتاب،*** ۱۳۸۱.
- ***حق طبع و نشر در کشورهای اسلامی،*** غلامرضا لایقی، ۱۳۸۱.
- ***حمایت از حق مولف قوانین و مقررات ملی و بین‌المللی،*** مرتضی شفیعی شکیب، ۱۳۸۱.
- ***راهنمای ناشران ایران،*** فهرست ناشران فعال در سال ۱۳۸۰، ۱۳۸۱.
- ***کپی‌رایت در کشورهای پیشرفتهٔ صنعتی،*** غلامرضا لایقی، ۱۳۸۱.
- ***راهنمای ناشران ایران،*** فهرست ناشران فعال در سال ۱۳۸۱، ۱۳۸۲.
- ***کارنامه نشر،*** فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال ۱۳۸۱، در ۳ جلد به همراه نمایه، ۱۳۸۲.
- ***برگ دوم،*** اولین دورهٔ هفته کتاب جمهوری اسلامی ایران، ۱۹ تا ۲۵ آبان ۱۳۷۳، تهیه و تنظیم: محسن رضایی، علی‌اکبر عبدالحسینی و زیبا درفشه، ۱۳۸۳.
- ***برگ ششم،*** ششمین دوره هفته کتاب جمهوری اسلامی ایران، ۹ تا ۱۶ آبان ۱۳۷۷، تهیه و تنظیم: محسن رضایی، علی‌اکبر عبدالحسینی و زیبا درفشه، ۱۳۸۳.
- ***جنگ کتاب،*** مقاله‌ها، گزارش‌ها و نکته‌هایی دربارهٔ کتاب به انضمام کتابشناسی کتاب، سید فرید قاسمی، ۱۳۸۳.
- ***جهان پیش‌رو***، ساختار دولت شبه مدرن طلسم توسعه، محمد رضایی، ۱۳۸۳.
- ***راهنمای کتابفروشان ایران،*** زیر نظر: محمد رنجبری، ۱۳۸۳.
- ***سخنرانی‌ها و مقالات همایش ملی بررسی حقوق مالکیت ادبی و هنری،*** زیرنظر : سعید حبیبا، مرتضی شفیعی‌شکیب ، ۱۳۸۳.
- ***فهرست کتاب هفته،*** سید فرید قاسمی، در۳ جلد ، ۱۳۸۳.

- ***کارنامه نشر،*** فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۸۲، در ۳ جلد به همراه نمایه، ۱۳۸۳.
- ***کلیات طرح جامع محیط رایانه‌ای فارسی،*** علیرضا پورممتاز، ۱۳۸۳.
- ***مطبوعات کتابگزار،*** تاریخ نشریه‌های ادواری حوزه کتاب در ایران، سید فرید قاسمی، ۱۳۸۳.
- ***راهنمای ناشران و کتابفروشان ایران ۱۳۸۳،*** فهرست ناشران و کتابفروشان فعال در سال‌های ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۲، به اهتمام: مجتبی تبریزنیا، ۱۳۸۴.
- ***راهنمای ناشران و کتابفروشان ایران ۱۳۸۴،*** فهرست ناشران و کتابفروشان فعال در سال‌های ۱۳۸۱ تا ۱۳۸۳ ، ۱۳۸۴.
- ***کارنامه نشر،*** فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۸۳، در ۳ جلد، ۱۳۸۴.
- ***مدیریت منابع انسانی در اروپا،*** پل کرک برایـد، مترجم: غلامعلی طبرسا، ۱۳۸۴.
- ***نقد نقد،*** گردآورنده: سایر محمدی، ۱۳۸۴.
- ***راهنمای ناشران و کتاب‌فروشان ایران ۱۳۸۵***، فهرست ناشران فعال در سال‌های ۱۳۸۳ تا شهریور ۱۳۸۵، فهرست کتاب‌فروشی‌های ایران، فهرست ناشران الکترونیک، ۱۳۸۵.
- ***کارنامه نشر،*** فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۸۴، تهیه کنندگان: ونوس رضایی خجسته، آزاده نظربلند و...، در ۴ جلد به همراه نمایه، ۱۳۸۵.
- ***کارنامه نشر،*** فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۸۴، در ۳ جلد، ۱۳۸۵.
- ***از دریچه نقد (گفتارها و جستارهای انتقادی ادبی)*** ، عبدالعی دست‌غیب ، به اهتمام: علیرضا قوجه زاده، در۲ جلد، ۱۳۸۶.
- ***خلاصه سخنرانی‌های همایش بین‌المللی بزرگداشت هشتصدمین سال ولادت مولانا جلال‌الدین محمد بلخی رومی،*** زیر نظر: غلامرضا اعوانی، با همکاری مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفه ۱۳۸۶.

- ***خلاصه مقالات همایش بین‌المللی بزرگداشت هشتصدمین سال ولادت مولانا جلال‌الدین محمد بلخی رومی ،*** زیر نظر: غلامرضا اعوانی، ۱۳۸۶.
- ***راهنمای شماره استاندارد بین‌المللی کتاب و موسیقی،*** سازمان جهانی شابک، مترجم : داریوش مطلبی، ویراستار: حسین مختاری معمار، ۱۳۸۶.
- ***رباعیات حکیم خیام،*** طربخانه یار احمد رشیدی، رساله سلسله الترتیب خطبه تمجید ابن سینا، با مقدمهٔ عبدالباقی گولپینارلی و رحیم رضا زاده ملک، با همکاری انتشارات میراث مکتوب، ۱۳۸۶.
- ***کارنامه نشر،*** فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۸۵، زیرنظر : علی شجاعی صائین، به اهتمام: داریوش مطلبی، ونوس رضایی خجسته در ۴ جلد به همراه نمایه، ۱۳۸۶.
- ***کتاب نقد و نقد کتاب ،*** ۱۳۸۶.
- ***گرافیک در گذر زمان،*** پرویز راسخ‌نیا، ۱۳۸۶.
- ***گزارش اولین دوره جایزه کتاب فصل جمهوری اسلامی ایران*** (بهار ۱۳۸۶)، ۱۳۸۶.
- ***مجموعه مقالات کنگره نکوداشت یکصدمین سال تولد پروین اعتصامی،*** به‌اهتمام : منوچهر اکبری ، ۱۳۸۶.
- ***مجموعه مقاله‌های همایش داستانپردازی مولوی،*** به‌اهتمام : محمد دانشگر، با همکاری انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی ۱۳۸۶.
- ***من، خبرنگار کتاب،*** مطالبی از روزنامه‌نگاران حوزهٔ کتاب، به اهتمام: حسین نوروزی، هومن بابک، نگار پدرام، سیدمرتضی مرتضایی، سید جواد حسین نصر، ۱۳۸۶.
- ***هدیه بهارستان،*** به‌اهتمام : عبدالحسین طالعی، با همکاری کتابخانهٔ موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، ۱۳۸۶.
- ***مرجع نشر ایران،*** فهرست ناشران، کتابفروشی‌ها، چاپخانه‌ها، صحافی‌ها، لیتوگرافی‌هاو... زیرنظر: اکبر ثقفیان، به‌اهتمام : داریوش مطلبی، ۱۳۸۷.
- ***مجموعه مقالات نخستین گردهمایی سراسری انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران،*** *زیرنظر: دکتر علی‌اصغر میرباقری فرد، مقدمه: دکتر مهدی محقق، ۱۳۸۷.*

- ***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.*
- ***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**، ۱۳۸۷*
- ***گزارش اجمالی دومین دورهٔ جایزهٔ گام اول**، ۱۳۸۷*
- ***گزارش نخستین دورهٔ جایزهٔ ادبی جلال آل احمد**، ۱۳۸۷.*
- ***گزارش ششمین دورهٔ جایزهٔ کتاب فصل.***
- ***جریان‌ها و سازمان‌های مذهبی، سیاسی ایران**، رسول جعفریان، ۱۳۸۷.*
- ***رسانه‌ای به نام احمدی‌نژاد.** ۱۳۸۸*
- ***خرد و خردورزی**، ۱۳۸۸*
- ***سیره نبوی و سیره‌نگاران**، 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.** ۱۳۸۸*
- ***امریکا تمام می‌شود**، ۱۳۸۸*
- ***شیخ آقابزرگ تهرانی**، ۱۳۸۸*
- ***تبارشناسی و بررسی عملکرد سازمان برنامه و بودجه به روایت اسناد نخست-وزیری**، ۱۳۸۸*
- ***پهلویسم یا شبه‌مدرنیسم در ایران**، ۱۳۸۸*
- ***خبرنگار کتاب**، ۱۳۸۸*
- ***گزارش سومین دوره گام اول**، دبیرخانه گام اول، ۱۳۸۸.*