

نقد خلاق

محمود اسعدی



THE STORY GROUP OF THE LITERATURE DEPARTMENT

CREATIVE CRITIQUE

A Collection of Essays

Written by: Mahmoud Asa'di



حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی - ایران - تهران - تقاطع خیابان حافظ و سمیه

صندوق پستی ۱۶۷۷/۱۵۸۱۵ تلفن: ۸۸۹۲۰۰۱

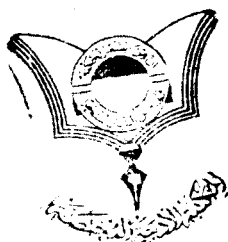
مرکز بخش: بازرگانی مؤسسه انتشارات سوره

تلفن: ۸۸۱۱۷۶۶ - تلفکس: ۸۸۰۶۹۸۸

۲۰۰ تومان

شابک: ۹۶۴-۴۷۱-۰۱۹-۳
ISBN 964-471-019-3

31/20
23/1



بسم الله الرحمن الرحيم

نقد خلاق

نوشته محمود اسعدی



خزانه مخطوطات
تهران، ۱۳۷۶



گروه نشری

■ کارشناسی گروه قصه

■ نقد خلّاق

■ نوشتهٔ محمود اسعدی

□ طرح جلد: سیدعلی میرفتاح

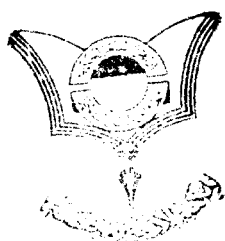
□ چاپ اول: ۱۳۷۶ - تیراژ: ۳۳۰۰ نسخه

□ حروفچینی، صفحه‌آرایی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مؤسسه انتشارات سوره

□ نقل و چاپ نوشته‌ها منوط به اجازه رسمی از ناشر است.

ISBN: 964-471-019-3

شابک: ۹۶۴-۴۷۱-۰۱۹-۳



فهرست

۵.....	دانش نقد ادبی
۱۷.....	رمان، خلق جهانی نو.....
۲۵.....	زبان متداعی
۳۳.....	رمان نویس؛ مولد یا خالق؟
۳۹.....	نقد ادبی، نوع ادبی
۴۵.....	راز نامکشفوف افسانه ها.....
۵۵.....	بیان داستانی
۶۳.....	تخیل عریان
۷۱.....	آغازی برای یک پایان

دانش نقد ادبی

در چند دهه اخیر، میدان نقد ادبی (و انواع نقدهای دیگر از جمله نقد فلسفی) گسترش عجیبی یافته است به طوری که در برخی حوزه‌ها حیرت افزاست. گوئی نقد ادبی و هنری به مفهوم مخالف خود تبدیل یافته است یعنی به جای اینکه به روشن کردن غوامض متن کمک کند به تیرگی و ابهام آن یاری می‌رساند. در واقع به نظر می‌رسد که خود متن (شعر، رومان، نمایشنامه) تا حدودی روشن و اثربخش است اما با موشکافی‌ها و توضیح‌های ناقدان تاریک و مبهم می‌شود.

در حوزه نقد ادبی، رویکردهای عمده عبارتند از: رویکردهای روان‌شناختی، جامعه‌شناختی، اسطوره‌ای، اخلاقی، تأویلی، زبان‌شناختی و صورت‌گرایانه (فرمالیستی) و هریک از این دبستانها نمایندگان شاخص و ممتازی دارند. در مثل نظریه‌های لوکاچ در حوزه نقد جامعه‌شناختی یا نظریه نورتروپ فرای در رویکرد نقد بر بنیاد نوع ادبی، نظریه فردینان دوسوسور در رویکرد نقد زبان‌شناختی ... دورنما و راههای تازه‌ای در نقد گشوده است. رواج نظریه‌های نقد تأویلی و ساختارشکنی در پایانه این قرن هم مفتاح‌های جدیدی برای گشودن راز متن‌های ادبی و فلسفی بدست می‌دهد و هم بر آشفتگی افکار خواننده می‌افزاید به طوری که می‌توان گفت نقد خود به تدریج به صورت معضلی درآمده است که باید به نقد گذاشت! یکی از معانی نقد در

زبان فارسی، «سنجش» است. در زبان یونانی ما واژه KRITIKOS را داریم که به معنای سنجش متن ادبی یا فلسفی یا کردار اشخاص یا هنجار اجتماعی بر بنیاد اصلی معین است. زمانی که افلاطون در کتاب جمهور به بحث درباره شعر و شاعران می پردازد و آثار کسانی مانند هومر را برای جامعه و پرورش جوانان زیان بخش تشخیص می دهد و حکم به تبعید شاعران از جامعه آرمانی خود می دهد، به کار نقد پرداخته است. در دوره جدید، کانت در «نقد خرد ناب» به سنجش توانایی دانستگی بشری می پردازد و سه نیروی آن؛ حساسیت، فهم و خرد را به آزمون می گذارد. او نظریه های خردگرایانی مانند لایب نیتز و وولف و نظریه های لاک و هیوم را بهم برمی نهد و بخش های درست آنها را تصدیق می کند و کمی و کاستی های آنها را می آزماید و نشان می دهد که فیلسوفان یاد شده در چه حوزه هایی دچار افراط و تفریط شده اند. پس از او هگل و نیچه هریک با گرایش های ویژه خود هم به نقد آثار فلسفی پیش از خود پرداخته اند و هم نظریه های تازه ای بنیاد کرده اند. خطی که از هگل آغاز می شود به مارکس، انگلس، آلتوسر، لوکاک و ایگلتون می رسد و خطی که از نیچه می آید به فروید، نقد تأویلی، نقد ساختارشکنی می رسد. گروه نخست به تاریخ، تحولات اجتماعی و ساختارهای بیرون از دانستگی بشری توجه دارند و گروه دوم به عواطف درونی انسان و زبان و روابط درون متنی.

اکنون باید دید که کدام یک از این رویکردها می تواند مفتاح مناسبی برای گشودن رموز و ابهام های متون ادبی و فلسفی عرضه کند و ما را در ادراک ظرائف اثری هنری یاری دهد. در همین جاست که برداشت های گونه گونه و حتی متضاد پیدا می شود. آن کسی که هنر را محصول شرایط و هنجارهای اجتماعی می داند و کسی که هنر و ادب را جوشش عواطف درونی بشری می شمارد، در تحلیل متن ها به نتیجه ای واحد نمی رسند و در بسیاری موارد

رودرروی هم قرار می گیرند. اما خود متن بی اعتنا به مباحث نقدی همچنان به حیات خود ادامه می دهد و به طور دربست در چهارچوب هیچ نظریه ای جا نمی افتد. در این زمینه «هربرت موسیریلو» گفته ای دارد که بسیار روشنگر است و در همین کتابی که در دست دارید درباره آن سخن گفته شده. او می گوید:

اگر معجزه ای روی دهد و شخصیت های باستانی زنده شوند، جهان نوراً چگونه خواهند یافت؟ البته ارسطو، بقراط و بطلمیوس از رشد فراوان علوم به حیرت فرومی روند. اما گروهی دیگر از آنها در حضور در دنیای جدید کمتر احساس بیگانگی می کنند و این گروه، گروه شاعران و هنرمندان اعصار باستانی اند. اینان می توانند عصر ما را با ذوق و احساس خود دریابند زیرا هومر، سوفوکلس، هوراس و ویرژیل ... به زودی درمی یابند که هنرمندان به رغم وجود تفاوت زمان، مکان و زبان به طور عمده به یک زبان سخن می گویند.

هریک از رویکردهای نقد ادبی می تواند چیزهایی درباره متن بگوید اما حرف آخر را خود متن می زند. البته همه آثار ادبی و فلسفی به یکسان به نظریه های ما پاسخ نمی گویند و آثاری نیز موجود است که فقط از یک یا دو زاویه دید درخور سنجش است ولی آثاری نیز موجود است که غوامض بسیار دارد و با مفتاحی واحد، غوامض آنها را نمی توان گشود و در این رده است آثار سوفوکلس، اورپیدس، دانت، فردوسی، مولوی، حافظ، شکسپیر، گوته و داستایفسکی. این آثار همه گونه تعبیری می توانند داشته باشند. در این زمینه هملت شکسپیر را در نظر آورید. نقد جامعه شناختی در این اثر تضاد طبقه های فرودست و فرادست جامعه را می بیند. هملت شاهزاده دانمارک «روشنفکری» است که پایگاه طبقاتی خود را ترك می کند و در مبارزه مردم با

دستگاه خودکامه کلادیوس غاصب، جانب مردم را می گیرد. زمانی که او از توطئه کلادیوس آگاه می شود و از دست جاسوسان او می گریزد و قدم به خاک دانمارک می گذارد، مردم عادی پیرامون او گرد می آیند و وی را از شرّ عمله واکره دستگاه سلطنت، پاسداری می کنند. کلادیوس غاصب خود این واقعیت را به روشنی دریافته است:

علت اینکه نمی توانم به آشکار از او بازپرسی کنم این است که وی نزد خلق بسی عزیز است و بس که او را دوست دارند خطاهای وی را نمی بینند بلکه مانند چشمه ای که چوب را به سنگ بدل می کند، عیب های او را حسن می شمارند. پس اگر من او را تنبیه می کردم ممکن بود ایشان برآشوبند و تنبیه او نه وسیله اجرای عدالت بلکه وبال من و مایه زحمت مردم می گردید.

(هملت، پرده چهارم، صحنه هفتم)

گفته می شود که این صفات هملت منعکس کننده صفات دوک اسکس درباری صاحب مقام دوره الیزابت اول است که نزد مردم محبوبیت فراوان داشت و به اتهام خیانت، محاکمه و اعدام شد و نیز می گویند «برگلی» خزانه دار و جاسوس دوره الیزابت را نیز می توان در شخصیت پولونیوس مشاهده کرد. پس برای درک کامل نمایشنامه هملت باید به زندگانی درباریان قرن یازدهم دانمارک یا انگلستان دوره الیزابت آشنا شویم. مسأله مربوط به سلطنت، غصب سلطنت و انقلاب ها و آشوب های اجتماعی عهد شکسپیر هم بسیار اهمیت داشته است و هم مورد علاقه مردم بوده. بنابر این قیام هملت برضد کلادیوس منحصر آقامی فردی و مشعر بر تمایل شخص هملت بر جلوس بر اورنگ شاهی نیست بلکه حکایتگر انقلابی اجتماعی است که شاهزاده ای روشنفکر و دانا و محبوب، پرچم آن را بر دوش می گیرد و سیل جمعیت مردم و ضرورت زمانه او را به پیش می راند.

جامعه‌شناسان افراطی می‌گویند که صور گونه‌گون اجتماع بشری در هر کشور و در هر دورانی محصول رشد شیوه تولیدی است که در آن مکان و زمان رواج دارد و بر بنیاد روابط نهفته در صور اجتماعی، روستا ساخت کردارهای برتر از قبیل سیاست، فلسفه، ادب و هنر پدیدار می‌گردد. جامعه‌شناسان امروز به جای مفهوم‌های زیرساخت و روستا ساخت معیشت بشری، روابط دیالکتیک بین حیات اقتصادی و زندگی روحی و معنوی بشری قائلند و حتی به تدریج به این نظریه رسیده‌اند که هنر تابع صرف متغیرهای اجتماعی نیست و دارای استقلالی یا استقلال نسبی است.

از سوی دیگر روان‌شناسی و روانکاوی به دو حوزه خودآگاه و ناخودآگاه باور دارد و می‌گوید بسیاری از اعمال بشری از جمله هنرآفرینی محصول حوزه ناخودآگاه است. پیش از فروید فیلسوفانی مانند شوپنهاور و نیچه از این مسائل سخن گفته بودند اما آن کسی که آنها را به آزمون گذاشت و صورت بندی کرد، فروید بود. البته لیونل تریلینگ ناقد آمریکایی باور دارد که خود روانکاوی یکی از اوج‌های جنبش رومانتیک قرن نوزدهم است، زیرا هر دو بر عنصر نهفته در طبیعت بشری و تضاد بین عناصر نهفته و آشکار آن تأکید دارند. جونز ERNEST JONSE از همین دیدگاه نمایشنامه‌هملت را به سنجش می‌گذارد. او در «هملت و اودیپوس» می‌گوید که امروز و فردا کردن بحث انگیز هملت در کشتن عمویش «کلائیوس»، بیشتر باید نه بر بنیاد شرایط برونی بلکه بر اساس وضعیت درون دانستگی و ناخودآگاه تفسیر شود. هملت، شخصی است کاملاً روان نژند دچار افسردگی همراه با جنون. تردید او را می‌توان ناشی از احساسات عقده اودیپوسی او دانست که به شدت سرکوب شده است. در سراسر نمایشنامه عاطفه زن ستیزی هملت را نخست نسبت به اوفلیا و سپس نسبت به گرتروود (مادر او) مشاهده می‌کنیم. هملت به شدت

مفتون پدر مقتول خویش است و خود را با او یکسان می سازد، در همان زمان نسبت به کلادیوس، عمویش که تبلور دیگر شخصیت پدری است، دشمنی می ورزد و این هر دو فراافکنی زنده دو سویه خودآگاه و ناخودآگاه اوست نسبت به شخصیت پدر. شبح پدر نماد آرمان خودآگاهانه پدری است. هملت در گفت و گو با گرتروود این دو نماد را با هم مقایسه می کند:

بین چه وقار و ابهتی از این پیشانی [پیشانی هملت بزرگ] نمایان است. حلقه های مویش مانند حلقه های هی پریون [خورشید، ایزدخورشید]، پیشانیش مانند پیشانی ژوپتر، دیدگانش مانند دیدگان مارس [ایزد جنگ] است که تهدید می کند و فرمان می دهد. قایتش گویی مانند قامت مرکوری، قاصد خدایان است که بر فراز کوهی قرار گرفته است ... این مرد شوهر شما بود.

(برده سوم، صحنه چهارم. ترجمه فرزاد)

هملت نمی تواند کلادیوس را بکشد زیرا این کار به معنای آنست که خود را از بین ببرد. نیمی از شخصیت هملت بر آنست تا کلادیوس را به قتل برساند و نیمه دیگر او این فکر را واپس می زند.

به نقد تأویلی که می رسیم سخن از این است که بیان چه گفتار باشد یا نوشتار جزئی است از نظامی زبانی و فهم آن میسر نخواهد شد مگر با شناخت ساختار چنان نظامی که در حوزه زبان قرار دارد. «شلایر ماخر» می گفت: متن را باید بر پایه زبان مشترک نویسنده و خواننده درک کرد و هم چنین هر واژه ای در عبارتی باید با توجه به زمینه آن، معنا کرد. ديلتای باور داشت که:

فهم روش شناختی تجلی های ماندگار و بادوام زندگانی را تفسیر می نامیم. از آن جا که زندگانی دانستگی به طور کامل و بسنده در زبان جلوه گر می شود، می توان آن را به طور مشخص و واقعی ادراک کرد. تفسیر

در تأویل پیشینه نوشتاری زندگانی انسانی به اوج می‌رسد. این فن پایهٔ اتیمولوژی است و دانش آن، هرمنوتیک نام دارد.

به گفتهٔ هرش E. D. Hirsch، هرچیزی که در متن نیازمند تأویل بیشتر است باید منحصرأب‌توجه به عرصه‌ای زبانی توضیح داد و نشان داد که مصنف و مخاطبان اصلی او در آن شرکت دارند. از کسانی که نظریه‌های او جدال‌های بسیاری در حوزهٔ تفسیر هنری و ادبی برانگیخته است، هیدگر است. روش او نخست فنومنولوژیک بود و سپس به دیلتهای نزدیک شد و سرانجام به مفهوم «وجود» [هستی] رسید. او اشعار شاعرانی مانند هولدرلین، ریلکه، تراکلی، اشتفان گئورگه و آثار نقاشانی مانند وان گوگ را تفسیر و تأویل کرد. دیدگاه او این است که آنچه در جهان می‌بینیم همه آثار تجلی وجود (هستی) است. وجود از افق زمان طالع می‌شود و این پدیدار شدن و درنگیدن همان ناپنهان است که خود را بر اهل تفکر می‌گشاید. کشف حقیقت در شعر و هنر نیازمند گشودگی است، زیرا هرچیزی را منحصرأب‌در گشودگی می‌توان شناخت. هنر و شعر گشودگی و نمایان‌شدگی حقیقت هستی است. یونانی‌های پیش از سقراط، این را بهتر از انسان‌های امروز دریافته بودند. آنها با هستی سخن گفتند و هستی با آنها سخن گفت. در این گفت و گو، معنا روشن می‌شود. همه چیز با انسان سخن می‌گوید. خورشید، درخت، نظم اجتماعی و قطعه‌ای موسیقی «ستارگان یا این قطعه موسیقی با من سخن می‌گویند»

هایدگر در تفسیر شعرهای هولدرلین در مثل گلچینی از آن‌ها فراهم می‌آورد و سپس به‌طوری آنها را به بحث می‌گذارد که تأویل او به صورت مکمل شعر عمل می‌کند. شعر در درجهٔ نخست برای او وجه گشودگی است و همچون اثری هنری باید قرائت شود و عطیهٔ وجود و مستقل از فعالیت و فرهنگ بشری است و در افق تفسیر تقدیر بشری قرار می‌گیرد، در

گفت و گوی بین شاعر و متفکر خود را پیکره بندی می کند. متن شاعرانه خود را در حوزه ای رمزی، در اسطوره آب و خاک «زادبوم» انسان نشان می دهد و سپس به صورت مستقل در می آید به طوری که نه در اختیار شاعر خواهد بود نه در اختیار متفکر، کوتاه سخن اینکه به «تنگنای» گفت و گو رانده می شود و این نوعی «گفته نشده ذاتی» است که در مقام سرچشمه یکتای پیکره بندی مربوط به متن «ناخوانایی» را طرد می کند. گفت و شنود بین شاعر و متفکر مقام، جایگاه اصلی شعر است در نسبت با وضع، رابطه با تاریخ، خصلت متمایز، و امکان احیاء یادآوری کننده اش.

هایدگر عصر زرینی را در نظر دارد که در آن زندگانی ساده بود و انسان ها با طبیعت پیرامون خود انس و الفت داشتند. اما همین که مفهوم های فلسفی و فن بنیادی به پیش نما آمد، انسان اسیر مصنوع خود شد و وجود (هستی) از او روی نهان کرد. «هستی دلیل و پایه است، بنیاد هستندگان است ولی هستندگان [انسان هایی] که ما امروز می بینیم، بی بنیادند و قرار آنها در استان تکنیک است. هستی را کجا بیابیم؟ یا به سخن دیگر کجا بیابیم آن هستنده ای را که بنیاد آن هستی [وجود] باشد؟ ... هستنده اصیل، موجودی است که در آن خدا/انسان، زمین/آسمان حضور دارند. این هستنده ای را که این چهار در آن هستی دارند و در یکتایی آن چهارگانی می شوند، اقتران چهارلایی، چهارگانی (Gevirt) نامیده می شود. کوزه ای سفالی در معبد، یک چهارگانی است. خاک آن از زمین است، از آسمان باران باریده و خاک آن را گل ساخته و از آن گل این کوزه ساخته شده انسان در جشن مقدس از این کوزه مقدس می نوشد و با خدا/زمین/آسمان در پیوند قرار می گیرد ولی ظرف پلاستیکی برای توده مردم مصرف کننده ساخته شده، در آن نمی توان آب یا نوشابه متبرک ریخت، قداستی ندارد و در پیوند با آسمان/و زمین نیست. (نگاه نو.

شماره ۳۱، بهمن ماه ۱۳۷۵)

پس از هیدگر، فیلسوفانی مانند پل دمان، ژاک دریدا، گادامر ... کوشیدند نقائص تفسیرهای او را به اصلاح آورند و نکته های تازه تر و منطقی بر آن بیفزایند و اینان هم اکنون از ناقدان و مفسران نام آور مدرن هستند.

در نقد جامعه شناختی و اسطوره شناختی نیز دگرگونی هایی پدید آمده است و دو گروه نقد برون گرای و درون گرای به تدریج در برخی حوزه ها بهم نزدیک می شوند و درمی یابند که تکیه صرف به عوامل روان شناختی یا جامعه شناختی کافی نیست و می بایست به نظرگاه جامع تری دست یافت.

تروتسکی، ناقد جامعه شناس باور داشت که واژگانی مانند ادب کارگری یا فرهنگ کارگری را در نقد آثار هنری باید کنار گذاشت زیرا این واژگان خطر آفرین است و فرهنگ و ادب آینده را در محدوده تنگ زمان کنونی می گنجانند. او در همان زمان که تأثیر طبقاتی و اجتماعی را بر ادب بومی می پذیرد، کلیت متن را وابسته عوامل برونی نمی سازد. تحول جامعه ما را به قسمی ادب و هنر بشری و عام می رساند که فوق طبقه های اجتماعی قرار می گیرد. شخص همیشه نمی تواند درباره اثری هنری بر بنیاد نظریه جامعه شناختی تصمیم بگیرد و آنها باید در مرتبه نخست بر بنیاد قوانین خود آن یعنی قوانین هنر تفسیر و نقد شود. در این مجموعه چیزی یافت نمی شود که با ما نا آشنا باشد. هنر پیامی سیاسی و اجتماعی دارد ولی این به آن معنا نیست که کلاً وابسته قواعد اجتماعی یا سیاسی باشد. دیگر جامعه شناس ها و کسانی که در تحول اجتماعی اروپایی دست داشتند نیز بر آزاد و مستقل بودن هنر تأکید داشتند.

از سوی دیگر روانکاوان نیز دریافتند همه کردار و اندیشه های انسانی سرشتی و ناخود آگاهانه نیست. اگر بتوان هملت شکسپیر را والایش عقده

اودیپوس دانست، تراژدی - کمدی «طوفان» او را نمی توان در این چهارچوب تحلیل کرد. ما نمی توانیم با معیاری واحد به سراغ آثار پوشکین، ادگار آلن پو و گوته و زولا و رامبران برویم.

بسیاری از مطالبی که در کتاب های نقد آمده است، نظریه سازی و تفسیر است نه نقد. ممکن است که هر نقدی نظریه ای هم بسازد و تفسیری نیز بدست دهد اما تفسیر و نظریه سازی - گرچه در زمینه هایی نیز راهگشا و سودمند است - نقد بشمار نمی آید. به گمان من نقد پس از شناخت جامع متن به دو کار مهم اقدام می کند. نخست زیبایی، ظرافت، روابط درونی و برونی متن را به هنر دوست می شناساند [نورتروپ فرای می گوید: متن ادبی خاموش است و ناقد آن را به صدا درمی آورد و گویا می کند] دیگر آنکه مقام و موقعیت هنرمند را معین می سازد. این طور فرض کنید که ما درباره دو شاعر همزمان: حافظ و سلمان ساوجی به بحث انتقادی می پردازیم. کار ما منحصر به این نمی شود که پیام یا ظرافت های کلامی این دو شاعر را به روشنی آوریم یا تفسیر کنیم بلکه باید اهمیت تاریخی این دو و جایگاه آنها را نشان دهیم، در جز این صورت ممکن است به این نتیجه برسیم که حافظ و سلمان هر دو غزل سرا هستند و در مرتبه ای یکسان در عالم شعر و شاعری قرار گرفته اند.

این نیز گفتنی است که کاربرد معیارهای دانش (هنر) نقد در زمینه آثار ادبی هنری به طور افزاره وار (مکانیستی) کافی و معتبر نیست، ناقد باید نیروی تشخیص و داوری درست داشته باشد و بتواند در آثار هنری نکته هایی را کشف کند که بر دیگران و حتی بر خود هنرآفرین نیز پوشیده بوده است. در این زمینه بلینسکی نمونه شاخصی است. نیروی بصیرت او را هیچ یک از ناقدان روسی هم عصر او نداشتند و نویسندگانی چون پوشکین، داستایفسکی،

تالستوی او را نقاد بزرگی می دانستند. نقدهای او در پیشرفت ادب روسیه بسیار مؤثر بود زیرا وی نه بر حسب امیال و اغراض خود بلکه بر حسب معرفت تاریخی و وظیفه ملی و اجتماعی خود نقد می نوشت. او ظهور گوگول و داستایفسکی را به عنوان رومان نویسان بزرگ روس پیش بینی کرد و بشارت داد و در همان زمان گرایش های رمزآمیز ایشان را که سبب افت کارشان خواهد شد گوشزد کرد در نامه ای که او به گوگول نوشت از مجموعه داستان های جدید او، ناخشنودی شدیدی ابراز داشت: «اگر این کتاب نام شما را بر خود نداشت آیا کسی می پنداشت که این عبارت پردازی های پرآب و تاب و زشت نوشته نویسنده بازرس کل و نفوس مرده است؟» در عصر ما نیز ناقدانی مانند لوکاج، بنجامین، ادموند ویلسن، لوسین گولدمن... راه های تازه در حوزه نقد ادبی گشوده و نقدهای روشنگری نوشته اند و در این میان می توان از کتاب های «خدای پنهان» گولدمن در نقد اندیشه های پاسکال و «تخریب خرد» لوکاج در نقد آثار فیلسوفان اگزیستانسیالیست نام برد.

تردید نیست که ناقد باید خلاق باشد و بدون این خلاقیت نمی توان کشف تازه ای از آثار هنری بدست داد. شرح و توضیح آثار هنری از عهده خیلی کسان برمی آید اما نقد آنها کار اشخاص نخبه ای است که هم بر دانش های زمان احاطه دارند و هم از هوشمندی سرشاری برخوردارند.

در کشور ما هنر یا دانش نقد ادبی تازه پاست. ما در گذشته در دانش های معانی بیان و صرف و نحو، بدیع و عروض، نام آورانی مانند شمس قیس رازی داشته ایم اما کار ایشان توضیح فنی متون بوده است و نه نقد. در سده اخیر به پیروی از دانش های جدید بعضی از دانشوران ما نقد ادبی نوشته اند و آثار کهن و نور را به محک نقد زدند و از این گروهند: آخوندزاده، میرزا آقاخان

کرمانی، ملک الشعراء بهار، خانلری، هدایت، نیمایوشیج، جلال آل احمد... که آثار طرفه ای عرضه داشته اند. در دو سه دهه اخیر کار نقد ادبی رونقی گرفته است و بعضی از نویسندگان ما به طور مستقل به این کار پرداخته اند و به این ترتیب امید می رود نقد ادبی ما به صورتی مستقل تثبیت و تحکیم شود، به طوری که بتواند در همان زمان که نظریه های نقدی دیگران را منعکس می سازد، نکته های اکتشافی خود را نیز به دیگران ارائه دهد.

کتابی که در دست دارید مجموعه چند مقاله نقدی کوتاه است که زبان و بیانی ساده و آموزنده دارد. فصول کتاب عبارتند از رمان، خلق جهانی نو (جان پک)، تخیل فرهیخته (نورتروپ فرای)، ادبیات داستانی (میشل زرافا)، نقد ادبی (ژ. س. کارلونی و ژان. س. فیلو)، زبان رمزی و قصه های پریوار (م. لوفلر دلاشو)، شیوه های نقد ادبی (دیوید دیچز)، دروازه مغرب (قصه های حسن خادم)، آغازی برای پایان (درباره کیفیت داستان)... دو فصل اخیر را نویسنده این کتاب نوشته و فصول دیگر شرح و نقد کتاب هایی است در زمینه پژوهش و نقد ادبی که دیگران به زبان فارسی ترجمه کرده اند.

عنوان کتاب (نقد خلاق) برگرفته از عبارتی از نورتروپ فرای ناقد کانادایی است که نظریه های بدیعی در تحقیق ادبی دارد و مقاله ها و کتاب هایی از او به فارسی ترجمه شده است. فرای می گوید: ما در ادبیات به دو نیرو نیازمندیم، یکی برای آفریدن اثر و دیگری برای درک آن. اگر برای خلق اثر استعداد و نبوغ لازم است برای آفرینش نقد جامع آن نیز نوعی الهام و نبوغ ضروری است.

عبدالعلی دست غیب

تهران: خرداد ماه ۱۳۷۶

رمان، خلق جهانی نو

بررسی «شیوه تحلیل رمان» اثر جان پک

رمان نویس با نگارش رمان به خلق جهانی نو می پردازد. جهانی که زبان و کلمات ساختار آن را تشکیل می دهد. قوانین، آداب و رسوم، اصول اخلاقی، رفتار و قراردادهای اجتماعی ساخته و پرداخته نگارنده رمان است. این امور می تواند با دنیای واقعی ما منطبق، یا دور از ذهن و غیرواقعی باشد. نویسنده مجاز است با ذوق و سلیقه خود به اشخاص خاصی اجازه حیات دهد، برخی را تنبیه و عده ای را تشویق کند، گروهی را مرعوب و دسته ای را مسرور سازد. او مختار است خط سیر حرکت جهان خویش را تعیین نماید و حوزه اقتدار افراد، سازمانها و نهادها را مشخص کند و در نهایت، نظر خود را در مورد عملکرد دنیای ایجادى اعلام نماید.

برای شناخت این جهان ابداعى که خالق آن نویسنده است چه باید کرد؟ چگونه می توان به هدف و غایت اصلی نگارنده در شرح و پرداخت مطالب پی برد؟ شخصیت ها، زبان گفتار، طرح و عناصر داستان را چگونه می توان تجزیه و تحلیل کرد تا به غرض اصلی نگارنده دست یافت؟ و در نهایت چگونه می توان کاستیها و نقاط قوت و ضعف آن را تشخیص داد؟

جان پک مؤلف کتاب «شیوه تحلیل رمان» می خواهد پاسخ مناسبی به

این سئوالات بدهد. اما قبل از آنکه روش پک را از نظر بگذرانیم به جاست سخن «ایریس مرداک» نویسنده ایرلندی را در مورد وظائفی که رمان بایستی انجام دهد مرور کنیم:

«رمان الزاماً باید دو کار را انجام دهد، یکی اینکه به کشف و شناخت جهان خارج از خود نائل آید و دیگر به اکتشافی در خود دست زند، یعنی به کشف نردبان، ساختمان و شکلش پردازد.»

رعایت این نکات است که خواننده را در استنباط پیچیدگیها و نکات ظریف رمانهای گوناگون سردرگم می سازد. حال بینیم شیوه تحلیل رمان جان پک به چه ترتیب است.

پک می کوشد با ارائه اسلوب خاصی، تصویر روشنی از چگونگی تحلیل کلاسیک رمان بدست دهد و خواننده را در دریافت غرض غایی نگارنده اثر کمک کند. وی تأکید می دارد که «نقد ادبی فعالیتی است همچون سایر فعالیت ها که قواعد و راه و رسم جا افتاده ای دارد اما این اصول برای تازه کارها تشریح نشده است.» او اگر چه اذعان دارد، اسلوب و روش پیشنهادی اش از کسی منتقد خبره نمی سازد اما معتقد است که «شیوه تحلیل رمان برای مطالعه داستان، پاره ای قواعد و یا به هر طریق شرح ویژه ای از قواعد را مطرح می کند.»

پک هفت مرحله اساسی را برای تحلیل رمان پیشنهاد می کند که شرط اول برای ورود به این مراحل مطالعه قبلی داستان و انتخاب چند قطعه برگزیده کوتاه از رمان است. او اولین مرحله پیشنهادش را اینگونه بیان می کند:

«مرحله اول: پس از مطالعه کلی داستان، نگاه دقیقی به نخستین صفحه آن بیفکنید و یا اگر این کار نکته ای را روشن نکرد، قطعه ای را که نسبتاً نزدیک به ابتدای کتاب است و یک یا چند تن از شخصیت های

اصلی را توصیف می کند، مورد بررسی قرار دهید».

قطعه برگزیده بایستی آنقدر بلند باشد تا نکته ای اساسی را باز گوید و در عین حال آنقدر کوتاه باشد تا بتوان با اندک تفصیلی به کند و کاو آن پرداخت. پس از مطالعه نقادانه متن باید نظر مستدل و منطقی خود را در مورد قطعه مذکور بیان داشت. برای نیل بدین مقصود پیمودن پنج مرحله فرعی ضروری است.

- شرح مختصری درباره مضمون قطعه برگزیده.

- جستجو برای یافتن تضاد یا تنش در قطعه.

- تجزیه و تحلیل جزئیات قطعه و در صورت امکان مرتبط ساختن آنها با تضاد یاد شده.

- نحوه ارتباط قطعه مذکور با کل رمان.

- جستجو برای یافتن وجه مشخصه قطعه، خاصه در زمینه سبک که در مراحل پیشین نادیده گرفته شده است.

با شناختی که تا این مرحله از نحوه پیشرفت داستان، دستگیر خواننده می شود می توان این نکته را اعلام کرد که داستان مورد بحث تا حدودی، درباره چه کسی صحبت می کند. باید این دریافت اولیه را بسط و گسترش داد تا به یک جمع بندی همه جانبه دست یافت.

بامشخص شدن موضوع رمان، اکنون تلاش برای پروراندن موضوع است. پس بهتر است که دومین قطعه را با فاصله ای حدود صد یا دویست صفحه از قطعه اول انتخاب کنیم. در بررسی این بریده نیز همان مراحل فرعی پنجگانه بایستی طی شود؛ یعنی شرح مختصری که درباره مضمون قطعه، تشخیص تضاد در موضوع قطعه و تجزیه و تحلیل آن، ارتباط قطعه مذکور با کل رمان و در نهایت یافتن وجه مشخصه قطعه. این روند تا مرحله چهارم به همین نحو ادامه می یابد یعنی قطعه سوم و

چهارم نیز انتخاب شده و همانند قطعات اول و دوم ارزیابی می شود. اما قطعه چهارم باید به گونه ای باشد که تمام یافته های بدست آمده را تأیید یا احتمالاً گسترده نماید.

پک با این احتمال که ممکن است خواننده دیگری به تعبیر بسیار بعیدی دست یابد، وقتی نمی گذارد و توضیح می دهد:

«درباره هر داستانی تعبیر زیادی می تواند وجود داشته باشد. نخست باید به برداشتی شخصی از مضمون و موضوع برسیم و در مرحله بعد می توان این برداشت را با تفسیر هم شاگردان، معلمان و نقدهای منتشر شده، محک زد.»

در مرحله پنجم این سؤال کلی برای خواننده مطرح است که: «آیا من به دریافت نسبتاً پیچیده ای از داستان رسیده ام؟»

در صورتیکه پاسخ این سؤال منفی باشد پیشنهاد پک این است که خواننده مطالعه قطعه های برگزیده را آنقدر ادامه دهد تا به درک مستدلی از محتوای داستان نائل شود.

تا اینجا بالطبع بایستی تفاسیر مربوط به طرز برخورد، شخصیت ها، جوامع مورد نظر رمان و ساخت و زبان آن انجام شده باشد.

مرحله ششم ادامه بررسی ابعاد متن است. پس از دست یافتن به دیدگاه نسبتاً روشن و صریح نسبت به محتوای کتاب، بزعم «پک» بهترین شیوه این است که روی جنبه خاصی از متن متمرکز شویم. این کار با قدری تأمل درباره عناصر دخیل در نگارش آسانتر می شود.

پک می گوید: «چهار عنصر را می توان از یکدیگر تفکیک کرد، ابتدا خود متن که توسط کسی موسوم به مؤلف نوشته می شود، بعد کسی به نام خواننده آن را می خواند. متن درباره زندگی چیزهایی به ما می گوید که خود یکی از عوامل مؤثر در شکل گیری ساختمان است و من آن را

جهان می‌نامم. بی‌فایده نیست که درباره این عناصر بیندیشیم.» او اضافه می‌کند که: «دیدگاه‌هایی عملی‌تر هستند که خود متن و جهانی را که عرضه می‌کند، مورد بررسی قرار دهند.»

در مرحله هفتم وقت آن رسیده است تا به آثار منتقدین بنام نظری بیفکنیم و این هنگامی است که همه کارهای ضروری در مورد تحلیل انجام شده باشد.

پک می‌گوید: «این اشتباه است که بسیاری از دانشجویان بلافاصله پس از خواندن یک داستان - و بعضی قبل و یا حتی بجای خواندن کتاب - به سراغ نظرات منتقدین می‌روند، زمانی باید به نظرات آنان توجه کرد که کار روی متن انجام شده باشد. در این حالت برای اثبات صحت و سقم برداشت خود می‌توان به دیدگاه منتقدین مراجعه کرد. و تنها در این صورت است که سودمند خواهد بود. اگر نظر منتقدین با نتیجه تحلیل مغایر باشد این امر الزاماً به این معنی نیست که حق با آنهاست. قبل از هر چیز شما به طور مرتب و منظم روی متن کار کرده‌اید. بنابراین اثبات این که نتیجه کار اشتباه است کار دشواری است. با این همه در مورد برخی از جنبه‌های متن که ممکن است نادیده گرفته شده باشد، می‌توان بطرز مفیدی آنها را در چهارچوب مشخصی به متن گنجاند.» دیدگاه پک این است که بجای تکیه بر منتقدین بایستی از آنها استفاده کرد. ولی او خود با نگرش نقادانه رمان «ویورلی» اثر «سروالتر اسکات» را با همین شیوه تحلیل می‌کند و در پایان متذکر می‌گردد که «من تقریباً در یک دیدگاه کاملاً ساده و بی‌پیرایه به این تحلیل رسیده‌ام و به هیچ وجه در مورد معنی و مفهوم آن نظر و عقیده قبلی نداشته‌ام.»

پک شیوه کلاسیک خود را در مورد چند اثر دیگر مثل «دی‌اچ لارنس» موسوم به «پسران و عشاق» نیز بکار می‌برد تا نشان دهد که این شیوه در

مورد تمامی رمانها کارساز است و ارزش واقعی خود را دارد.

چنین بنظر می‌رسد که دیدگاه هفت مرحله‌ای جان‌پک در رابطه با رمان «ویورلی و پسران و عشاق» تا حدود زیادی موفق است و او توانسته است چارچوب مشخصی جهت تحلیل این رمان ارائه دهد. اما از آنجا که رمان «توده‌ای است سهمگین و بسیار بی‌شکل» نمی‌توان به کمک شیوه‌مدون و ثابتی به تحلیل رمان رسید. مورگان فورستر در این زمینه می‌گوید:

«سیستم‌ها و اصول ممکن است به درد سایر اشکال هنر بخورند لکن نمی‌توان آن را در این مقام - رمان - بکار برد. اگر هم بکار ببریم ناگزیر نتایج کار را باید از نو تحت بررسی و دقت قرار دهیم و تازه بررسی‌کننده کیست؟ به هر حال این قلب انسانی خواهد بود. آری محک نهایی و غایی رمان، میزان علاقه ما نسبت به آن خواهد بود»

نکته‌ای که خود جان‌پک هم بدان اذعان دارد و از اینکه در کتابش مطالعه مکانیکی را جایگزین تجربه لذت بخش کتاب خوانی کرده است ناخشنود است. و دقیقاً به همین دلیل است که پک می‌کوشد تا با شیوه تحلیل بنیادی، رمان «منسفلیدپارک» اثر «جین استن» و «جین ایر» اثر «شارلوت برونته» را طبق همان مراحل هفت‌گانه تجزیه و تحلیل کند. در اینجا تلاش او این است که با مرتبط ساختن جزئیات بی‌اهمیت به برداشتی جامع و بالنده از اثر مورد مطالعه، تصویری از کل داستان بدست دهد. تنها تفاوت این روش تحلیل با شیوه قبلی، تأکید بیشتر روی ارائه شرح و تفسیر است. پک با انتخاب رمانهای متفاوت بنیه و توان شیوه تحلیل پیشنهادی خویش را می‌سنجد. او سعی می‌کند که از انواع مهم رمان، نمونه‌هایی بیابد و بعد شیوه تحلیل خود را بر آنها منطبق کند.

شاید این مسئله قدری بر ارزش کاربردی تحلیل های وی بیفزاید. لاجرم برای بررسی جنبه های یک متن از قبیل شخصیت پردازی و زبان، رمان «تصویر یک زن» اثر «هنری جیمز» را تحلیل می کند و با انتخاب چند صفحه به کند و کاو یک یا چند تن از شخصیت های اصلی می پردازد. حتی او شیوه خود را در مورد داستان های تخیلی و غیرواقعی نیز آزمایش می کند. پک معتقد است:

«اینکه نویسنده چه روشی را برای نگارش خود برگزیده است برای تحلیل و تفسیر حائز اهمیت است و این امر با انتخاب چند قطعه بطور تصادفی یا انتخابی انجام پذیر است. طبیعی است که همه داستانها واقع گرا نیستند و نمی توان به راحتی آنها را بررسی و تحلیل کرد و اینها رمانهایی هستند که غرابت و ابهام و حالت اغراق آمیز آنها بیش از هر چیز خواننده را مجذوب خود می کند.» او با تحلیل دو نوع از این رمانها «تصویر هنرمند به عنوان مردی جوان» اثر «جیمز جویس» و «مارتین چازل ویت» اثر «چارلز دیکنز» نشان می دهد که هرگاه تکنیک داستان مزاحم و مانع کار شود می توان برخلاف شیوه مطالعه داستان واقع گرا، توجه بیشتر را به روش و سبک داستان معطوف نمود. تحلیل داستانهای پلیسی، مهیج، عاشقانه، وسترن و ماجراجویانه که نویسندگان آنها بجای ارائه دنیای واقعی و مستند، بیشتر می کوشند در چارچوب نوع ادبی خاص خود به خلق داستانهای ابداعی هیجان انگیز بپردازند با همین شیوه میسر است. او در پایان کتاب با بررسی رمانهای بلند و دشواری چون «میدل مارچ» اثر «جورج الیوت» و «خانه قانون زده» اثر «چارلز دیکنز» روش تحلیلی خود را به بوته آزمایش می گذارد تا ثابت کند که این شیوه پیشنهادی هفت مرحله ای، در تمامی رمانها قابل اجراست.

گرچه شیوه تحلیل رمان جان پک پرتکلف و وقت گیر است ولی به

عنوان چارچوب مشخصی در تحلیل رمانها، کاری ستودنی است. این شیوه به خواننده کمک می‌کند تا از پراکنده‌گویی بر حذر بماند و تا اندازه زیادی استنباطش از مطالب کتاب محکم و مستند باشد؛ چرا که هر تفسیر مفصلی باید براساس دریافت استواری از موضوع رمان و صفات مشخصه آن صورت گیرد. جدای از این موارد خواندن کتاب «شیوه تحلیل رمان» ذهن خواننده را وقاد می‌کند تا با دید جدید و ذهنی فعال به ارزیابی رمانها بنشیند و همین نکته کافی است تا کتاب را از انحصار یک کتاب دانشگاهی صرف بیرون آورد و برای دوستداران و علاقمندان به هنر داستان‌نویسی خواندنی کند.

زبان و اندیشه

بررسی کتاب «تخیل فرهیخته» اثر نورتروپ فرای منتقد کانادایی
نورتروپ فرای در سال ۱۹۱۲ در شهر شروبروک کانادا متولد شد. در
سال ۱۹۰۴ در رشته زبان انگلیسی درجه فوق لیسانس گرفت و در سال
۱۹۵۹ به ریاست کالج ویکتوریای دانشگاه تورونتو برگزیده شد. کار
نقد ادبی را با بررسی آثار «ویلیام بلیک» آغاز کرد و به گفته خودش «از
آنجا که اشعار بلیک جنبه اسطوره ای نیرومند دارد ناگزیر من نیز منتقدی
از نحله اسطوره ای شناخته شدم» از آن پس به مطالعه آثار مترتب بر این
گونه نقد پرداخت و رفته رفته خود صاحب نظری نام آور شد. از «فرای»
تاکنون کتابهای «حلاجی نقد ادبی»، «عصر نوین»، «احمقهای زمان» و
«آفرینش بازآفرینی» منتشر شده است. «کتاب تخیل فرهیخته» توسط
سعید ارباب شیرانی ترجمه و به همت مرکز نشر دانشگاهی انتشار یافته
است.

تخیل فرهیخته شامل شش گفتار در مقولات مختلف نقد ادبی است:
انگیزه استعاره، مدرسه آواز خوانی، غولان در زمان، کلیدهای سرزمین
رؤیا، قائمه های آدم و پیشه فصاحت و بلاغت عناوین این مجموعه را
تشکیل می دهند.

نظر به اهمیت نخستین بخش کتاب - انگیزه استعاره - ضمن در نظر داشتن همه مقولات مطرح شده به بررسی مطالب این گفتار می پردازیم. «نورتروپ فرای» با یک سؤال اساسی بحث خود را آغاز می کند: «مطالعه ادبیات چه فایده ای دارد؟» اما بلافاصله عجز خود را از پاسخ گویی کامل به این سؤال بظاهر بدیهی ابراز می کند. چرا که بزعم او برای چنین سؤالاتی پاسخ صحیح و کاملاً رسا یافت نمی شود. «فرای» با طرح این سؤال کلی و جواب نه چندان درخور به آن در حقیقت به گستره لایتناهی ادبیات اشاره می کند. از آنجا که عرصه ادبیات و هنر همواره از هرگونه تعلق خاطری بدور مانده و بوسیله هیچ ابزار خاصی «میزان» نشده است، پاسخ متزلزل فرای پذیرفتنی است. اما این موضوع نباید منجر به این نتیجه گیری گردد که «هیچ ملاکی برای سنجش قوت و ضعف آثار ادبی وجود ندارد!»

عناصر خیال و عاطفه قابل اندازه گیری نیستند. بالطبع آثار مولد این عناصر نیز دقیقاً سنجیده نمی شوند؛ چرا که واحد اندازه گیری در اینجا ابزار نیست؛ خیل عظیم آدمیانی است که می خوانند، می بینند و می شنوند. آنگاه لذت می برند یا چندششان می شود، منقلب می شوند یا بی تأمل از کنار آن می گذرند. در اینجا قضاوت به عهده تک تک «اشخاص» است. حال سؤال متبادر به ذهن اینست: افراد با آثار ادبی چگونه برخورد می کنند؟ در وهله اول شاید پاسخ بدین سؤال نیز چون سؤال نخستین مبهم و نارسا بنظر آید اما با تعمق بیشتر می توان در این باره روشن تر سخن گفت. کیفیات نفسانی و خصائص ذاتی آدمی دارای مشترکات بسیاری است. در این زمینه آگاهی بر معرفت نفس به ما کمک شایانی خواهد کرد. عموماً یک قضاوت کلی در محیله افراد با مشاهده یک اثر بروز می کند: آیا از این اثر خوشم می آید؟

جواب می تواند منفی یا مثبت باشد. اما حقیقتاً چرا ما با مطالعه یا دیدن و شنیدن اثری هنری خرسند یا ناراضی می شویم؟ این همان مطلبی است که در صدد کشفش هستیم. فرای اصطلاح «این همانی» را بکار می برد، او معتقد است هنگامی که کسی احساس کند که یک اثر جزئی از وجود اوست خرسند می شود. از طرفی اگر «احساس» با «آگاهی» شخص همراه شود «حالت این جزئی از وجود من نیست» به «این آن چیزی که من می خواهم نیست» تغییر می یابد. بنظر می رسد حالا می توان «آگاهی» را عنصری اساسی در نحوه قضاوت افراد قلمداد کرد. با این وصف این بدان معنی نیست که از نفوذ قوای ناشناخته ای که باعث دلنشینی و ماندگاری اثرها در اذهان می شود غفلت کنیم. نکته ای که تاکنون به آن دست یافته ایم اینکه همه افراد مجازند نظر خودشان را درباره آثار هنری بیان کنند، اما کسی که آگاهی فزون تری دارد البته در ارائه نظر دقیق محق تر است و این شاید تا حدی نقش منتقد را آشکار سازد. اما آیا ملاک اصلی قضاوت نظر منتقد است؟ به عبارت دیگر می توان از «منتقد» به عنوان ابزار اندازه گیری قوت و ضعف آثار ادبی بهره برد؟ بنظر می رسد منشاء طرح این سؤال از تفاوت ماهوی علم و هنر مایه می گیرد.

فرای در توضیح این نکته سه سطح ذهنی قائل است و برای هر یک زبانی مخصوص: سطح خودآگاهی، زبان محاوره یا حدیث نفس، سطح مشارکت اجتماعی- زبان حس عملی و سطح تخیل، زبان ادبی. بدین ترتیب حوزه زبانی هر سطح مشخص می شود. افراد عادی از سطح زبانی محاوره، افراد حرفه ای چون تجار و قضات از سطح زبانی مشارکت اجتماعی و ادبا و هنرمندان از سطح زبانی ادبی که عنصر اساسی آن تخیل است بهره می گیرند و همین وجوه افتراق کاربردی زبان

است که زمینه تمیز بین علم و هنر را فراهم می‌کند. فرای اضافه می‌کند که مبنای علم «عقل» و مبنای هنر «عاطفه» است چرا که: «هنر با دنیایی که برای خود می‌سازیم آغاز می‌شود نه با دنیایی که مشاهده می‌کنیم. نقطه آغازش تخیل است و از آنجا به سوی تجربه معمولی حرکت می‌کند.» با این وصف بنظر می‌رسد مقایسه ابزارهای ارزیابی ادبیات هنر و علم نادرست و غیرمنطقی است. در اینجا نورتروپ فرای به نکته قابل تأملی اشاره می‌کند: «علم، در مسیر خود تکامل می‌یابد و پیشرفت می‌کند ولی ادبیات با الگویی ممکن از تجربه آغاز می‌شود و آنچه بوجود می‌آورد الگویی ادبی است که آن را کلاسیک می‌نامیم. ادبیات تکامل نمی‌یابد و پیشرفت نمی‌کند.»

«هربرت موسیریلو» نیز از زاویه‌ای دیگر به این نکته اشاره دارد. وی با این فرض که اگر روزگاری معجزه‌ای رخ دهد و شخصیت‌های یونان و روم باستان زنده شوند، دنیای جدید را چگونه خواهند یافت می‌گوید: «البته ارسطو، بقراط و بطلمیوس از رشد فراوان علوم و نجوم به حیرت فرو می‌روند، اما یک دست از مردمان کمتر احساس بیگانگی می‌کنند و آن شاعران و هنرمندان عهد باستانند. آنها دنیای جدید را نیز می‌توانند با ذوق و احساس خود دریابند زیرا شاعرانی چون هومر، ویرژیل، سوفوکل و هوراس، بزودی در می‌یابند که هنرمندان - علی‌رغم وجود اختلاف در زمان، زبان و مکان، عمدتاً به یک زبان سخن می‌گویند.»

[صفحه ۲۵/ از کتاب «نمادگرایی در ادبیات نمایشی»/ دکتر ناظرزاده کرمانی]

این که فی‌المثل شعر دستگاهی مانند ماشین بخار نیست که رودکی، سعدی، حافظ یا مولوی، اختراعش کرده باشند و حالا فلان شاعر معاصر از آن «برق» تولید کند! البته سخن منطقی و قابل قبولی است. اما اگر برداشت ما از مفهوم «پیشرفت» و «تکامل» از نوع غیرعلمی‌اش

باشد، می‌توان در صحت گفتار فرای تردید کرد. چرا که نمی‌توان با قاطعیت بر این گفته فرای صحنه گذارد که «هنر درام هرگز از «کمال لیرشاه» پافراتر نخواهد گذاشت. و «اودیپ شهریار» که دو هزار سال قبل از آن نوشته شده است تا زمانی که نژاد بشر دوام آورد الگوهایی برای نمایشنامه نویسی بر جا خواهند ماند.»

مضامین انسانی زوال ناپذیرند و عجز آدمیان در شناخت زوایای پنهان حقایق و عدم توان در ارائه مناسب آنها دلیل بر پایان‌پذیری حیطه تکامل ادبیات نیست، چرا که «آگاهی» در ادبیات نقش اساسی دارد و انسان تا هنگامی که به جمیع رموز واقف نشده است با قاطعیت نمی‌تواند احتمال پدید آمدن آثار برتر و بهتر دیگری را نادیده انگارد. علاوه بر این، موقعیت اجتماعی و تنوع تجربیات که مورد نظر خود فرای نیز است، بر تزلزل این نظریه تأکید می‌کند. با این حال باتوجه به مصادیق فراوان که در جهان ادبیات مشاهده می‌شود، در عصر کنونی می‌توان بطور نسبی این نظر فرای را پذیرفت، بی‌آنکه بتوان در مورد «آینده» نظر صائبی ارائه داد.

نورتروپ فرای با اشاره به اینکه دنیای ادبیات دنیایی انسانی است که از تجربه بلاواسطه منشأ می‌گیرد معتقد است «رمان‌نویس کارش داستان‌گویی است نه استدلال و احتجاج» فرای با اساسی دانستن عنصر تخیل در ادبیات و هنر، تلویحاً منکر وجود تفکر در رمانها می‌شود. و این به معنی نادیده انگاشتن رمانهایی که مضامین فلسفی دارند می‌باشد. همچنین با این تعریف انتظار خواننده از رمان به سطح نازل خیال‌پردازی صرف که هیچ رشته معقولی آن را به هم متصل نمی‌کند نزول می‌کند. به گونه‌ای که جایگاه «پیام» در داستان و رمان نادیده گرفته می‌شود. در این صورت بایستی مجدداً واژه‌های رمان و داستان، تعریف و نظر

مکاتب مختلف ادبی را پیرامون سبک های متفاوت هنری جویا شویم تا بتوانیم نسبت به قول «فرای» اظهار نظر کنیم.

«ماکس وبر» جامعه شناس نامی معتقد است فرآیند «تفهّم» اساساً ذهنی است. وبر به دو نوع «تفهّم» در رفتار اشاره می کند: «ما در صورتی معنای نوع خاصی از رفتار را به طور ذهنی فهم می کنیم که رفتار مذکور عقلانی باشد چنین عقلانیتی بستگی به الگوی رفتاری دارد که در نظر ما منطقی جلوه می کند، دیگر آنکه اگر نوع معینی از رفتار نامعقول بنظر رسد می توان از طریق همدلی به فهم آن نایل آمد.» وبر اضافه می کند: «همدلی هنگامی حاصل می شود که خود را در وضعیت نامعقول مشابهی قرار دهیم تا تأثیر عاطفی آن را تجربه کنیم.» می بینیم که نحوه استدلال رفتارها در موقعیت های مختلف، متفاوت است، این مسئله در ادبیات و بخصوص رمان و داستان می تواند مصداق داشته باشد.

شباهت دو اصطلاح «همدلی» «empathy» «ماکس وبر» و این همانی «identification» نورترپ فرای روشن است. در «این همانی» خود را قسمتی از اثر تصور می کنیم و در «همدلی» خود را در وضعیت نامعقول مشابه قرار می دهیم تا از تأثیر عاطفی آن بهره ببریم.

وبر تأکید می کند زمانی که زنجیره استدلال بطور منطقی و هماهنگ با شیوه های پذیرفته شده اندیشه بکار افتد ما به سهولت معنای آن را می فهمیم.

با در نظر گرفتن بینش های مختلف در این زمینه بنظر می رسد این گفته فرای تا حدودی تنها در رمانس ها و یکی دو نوع از انواع رمانها مصداق داشته باشد نه در کل رمانها. البته این نکته پذیرفتنی است که هیچ کس از رمان انتظار آموزش فلسفه و علم را ندارد و وجود استدلال نباید به عنوان «قاعده» پذیرفته شود ولی این بدین معنی نیست که از لحاظ هر نوع

تفکری در رمان غافل بمانیم.

در رمان نوع خاصی استدلال کاربرد دارد که خاص خود رمان است. صرف نظر از این موارد، با امعان نظر به عقیده خود فرای که بر نارسایی پاسخ های منتقدان صحه می گذارد، ابراز هرگونه حکم کلی - که بالطبع فلسفی است - در حیطه ادبیات نادرست است. حتی اگر بپذیریم که «تخیل حد و مرزی ندارد» نمی توان از اتصال رشته هایی که منجر به یک نتیجه گیری خاص می شود بر حذر ماند.

«نورتروپ فرای» به یک نکته اساسی در سطح زبانی ادبیات اشاره می کند که خمیر مایه اصلی این بخش از مقاله اش را تشکیل می دهد:

«ادبیات زبان را به شیوه ای بکار می گیرد که اذهان ما را با آن متداعی سازد»

در بسیاری از قصه ها و رمانها و حتی شعرها کاربرد زبان در همان سطح «محاوره» باقی می ماند. این زبان آنقدر بی روح و کم مایه است که رساننده هیچ مفهوم خاصی جز افاده معنی هر «کلمه» نیست. بالطبع خارج از عرصه ادبیات قرار می گیرد. گرچه در «مونولوگ» می توان با شگردهایی به تداعی معانی پرداخت اما این مهم کمتر قرین موفقیت است. آنچه مورد نظر «فرای» است دقت در انتخاب کلمات و ترتیب معماری واژه ها به گونه ای است که تداعی گر چیزی ورای ظاهر معنای لغوی کلمات باشد. دقیقاً چیرگی نویسنده در بکارگیری این شگرد است که رخ می نماید. مشخصه ای که در داستان کوتاه نیز مورد نظر است اینکه گفته اند داستان کوتاه مطلوب داستانی است که بعد از خوانده شدن «بلند» جلوه کند ناظر به همین معنی است. سیلان ذهن و جوشش فکر و گریز به خاطرات و تصورات که با خواندن یا دیدن یک اثر پدید می آید، مولد چنان شور و هیجانی است که «اثر» را

از سطح به عمق و از یک نوشته سطحی به اثری ماندگار بدل می‌سازد. «فرای» راه کاربرد این شیوه را نیز متذکر می‌گردد. «استعمال زبان متداعی مستلزم به کار بردن صنایع بدیعی است، اگر بگویید این گفتار خشک و کند است صفاتی به کار گرفته‌اید که نان و کاردنان بری را تداعی می‌کنند» کاربرد صنایع بدیعی آنگاه مفید فایده خواهد بود که مطابق ذوق، سطح فکر، و سوابق ذهنی مخاطبین و نیز نماد و سمبل‌های رایج در جامعه باشد البته این کار چندان سهلی نیست اما اگر نویسنده‌ای بخواهد اثری ماندگار بیافریند ناچار است که در نوشتن تأمل کند، چرا که هیچ نویسنده‌ای به جهت فزونی آثارش مورد ستایش واقع نشده است و این تأکید بر این حقیقت است که در ادبیات به هیچ وجه «کمیت» ملاک نیست. نورتروپ فرای دو نوع اصلی از تداعی را متذکر می‌گردد. «قیاس» و «این‌همانی» یاد و چیز که مشابه یکدیگرند و دو چیز که در واقع حکم واحد را دارند. فرای تأکید می‌کند که در نوشته‌های توصیفی باید نسبت به زبان متداعی حساسیت بیشتری بخرج داد و این نکته در عالم داستان و رمان مصداق دارد، منتقد کانادایی در پایان این بخش از نوشتارش با وام‌گیری از والاس استیونس «انگیزه استعاره» را بطور کلی جلوه‌گری زبان در تداعی می‌داند «انگیزه استعاره» تمایلی است در جهت تداعی و مآلاً «این‌همانی» ذهن بشر با آنچه در بیرون آن می‌گذرد اما بهتر است ما در پایان سخن گفته خود فرای را تکرار کنیم که «ادبیات هنر تفهیم و تفهم است.»

روایت نویسی: مولد یا خالق؟

بررسی ادبیات داستانی نوشته میشل زرافا

«میشل زرافا»، مدیر پژوهشهای جمال شناسی مرکز تحقیقات علمی فرانسه و استاد ادبیات و نقد ادبی در دانشگاه پاریس است. «شخص و شخصیت» (۱۹۶۹م) «رمان و جامعه» (۱۹۷۱م) و «انقلاب در رمان» (۱۹۷۲م) از جمله آثار اوست. کتاب «رمان و جامعه» - ادبیات داستانی - توسط نسرين پروینی برگردان شده است.

میشل زرافا در «ادبیات داستانی» نگاهی جامعه شناختی به رمان دارد. همانگونه که م - لوفلر دلاشو، در بررسی راز و رمزهای قصه و افسانه ها، از روزن روانکاوی پیکره داستان را می کاود. زرافا از «بیرون» به ادبیات می نگرد، چرا که حوزه بررسی او «جامعه شناسی ادبیات» است. پس از همان آغاز مشخص است که به ماهیت عناصر اشاره ای نخواهد رفت و حیطه بررسی تنها حرکات و فعل و انفعالات واقعی در رمان را موشکافی خواهد کرد در همان صفحات آغازین کتاب حکم کلی صادر می شود:

«نویسندگی باید حاصل مشاهده و تجربه منطقی واقعیتی مشخص باشد» و بنابر همین اعتقاد است که در صدد کشف مایه واقعی آثار

رمان نویسان بزرگ برمی آید. وی براساس همین بینش معتقد است «کسانی که رمان را محصول هنر نویسندگی به حساب می آورند و جامعه شناسی را عجولانه و به دور از واقعیت متهم می کنند که آن را به محتوای ذاتی و تکوینی تنزل می دهد، جامعه شناسی نیز به بوبه خود آنها را به شکل گرایی محض متهم می کند» با این وصف روشن است که عینک زرافا چه رنگی دارد و از چه زاویه ای به رمانهای مورد بحث می نگرد. بنظر می رسد جبهه گیری زرافا پیش از آنکه پاسخی به ایراد وارده بر چگونگی نگرش وی باشد، بیشتر یک نوع مقابله به مثل با فرمالیستها است که مخاطبین اصلی وی قلمداد شده اند. در واقع، زرافا بی آنکه استدلال مشخصی برای رد انتقاد گروهی از نظریه پردازان ارائه نماید، در صدد است با اتهام شکل گرایی محض به بعضی از مخاطبین کار را یکسره کند. این واقعیت پذیرفتنی است که تحلیل محتوی، همیشه در قلمرو جامعه شناسی، روانشناسی، مردم شناسی و دیگر علوم انسانی است. و اگر یک منتقد هنری بخواهد اساس کار خود را تنها به این عرصه محدود کند، بعید است موفقیتی بدست آورد. هنر نه در عالم فرمالیسم و نه در دنیای جامعه شناسی نمی گنجد. اضافه بر این «فرمالیستها» اساساً مخالف ترابط هنر با واقعیتهای اجتماعی نبودند. همانگونه که نظریه پردازان جامعه شناسی هنر نیز از حوزه نفوذ عناصر خیال و عاطفه غافل نیستند. تری ایگلتون - منتقد معاصر اروپا - در تشریح نگرش فرمالیستها می گوید: «از دیدگاه فرمالیستها ادبیات نظام ویژه ای از زبان بود و نه چیزی شبیه مذهب یا روانشناسی و یا جامعه شناسی، همچنین آنها ابتدا اثر ادبی را مجموعه کم و بیش دلخواسته ای از تمهیدات می دانستند و فقط بعدها بود که این تمهیدات را به مثابه اجزایی مرتبط با یکدیگر و دارای «نقشهایی» در درون کل نظام

متن تلقی کردند. این تمهیدات عبارت بودند از: صدا، صور خیال، آهنگ، نحو، وزن، قافیه و فنون داستان نویسی و در واقع کل عناصر ادبی صوری.»

زرافا با تقسیم بندی رمان به دو گونه واقع گرا و غیرواقع گرا در صدد است خط روشنی بین انواع رمان ترسیم کند: «بنا به اصطلاح جامعه شناسی، تقسیم بندی رمان میان واقع گرایی و عدم واقع گرایی نشانه این است که رمان الگوهای برای زندگی، اخلاقیات و احساسات بخش های مختلف جامعه پیشنهاد می کند.» این نوع تقسیم بندی زرافا دقیقاً برخاسته از شیوه نگارش وی به هنر می باشد در واقع به سادگی نمی توان هیچ مرز مشخصی بین انواع ادبی قائل شد. به عنوان مثال «واقع نمایی» یا «حقیقت نمایی» عنصری ادبی است که بین واقعیت و حقیقت در نوسان است. زرافا چندی بعد تصریح می کند: «رمان نویس را باید مطلقاً هنرمند به حساب آورد. اثر او بیان واقعیتی است که قبلاً در ذهن او دارای معنی و شکل بوده است و او آن را با تکنیکهایی بیان می کند که بعضی را از اسلاف خود و برخی را از پدیده هایی که واقعاً مشاهده کرده بدست آورده است.»

واضح نیست که واقعیت ذهنی موردنظر زرافا چه ارتباطی با واقعیت ملموس جامعه شناسی وی دارد. این نکته روشن است که برای بیان مقصود، ذهن آدمی باید چارچوب مشخصی بیابد اما اساساً تفهیم و تفهم یک مقوله ذهنی محض است که در برخی موارد، ارتباطی با عالم واقع ندارد. زرافا می کوشد تمامی حوادث رمان را واقعی جلوه دهد تا بزعم خود تاریخ جامعه را از طریق ادبیات دریابد.

اگرچه مصادیق تحلیل زرافا فراوان است اما تعمیم نظرات وی بر کلیه رمانها و صدور حکم کلی ناساز و غیرقابل قبول بنظر می رسد. اگر

«رمان درباره واقعیتی کاملاً فاقد شکل صحبت می کند.» پس چگونه می توان با تحلیل آن به یافته های تاریخی دست یافت؟ زرافا برای دستیابی به این مهم راه چاره ای اندیشیده است: ما نمی توانیم مانند جامعه شناسان برای سنجش بالزاک و پروست از روشی یکسان استفاده کنیم. در آثار بالزاک زندگی اجتماعی یافت می شود در حالیکه در آثار پروست باید آن را جستجو کرد. زرافا با بررسی سبک نگارش رمان نویسان در جستجوی مفاهیم اجتماعی تاریخی است. غافل از اینکه وجه اساسی رمان و داستان عناصر عاطفه و خیال است که به گونه ای متفاوت پرداخت می شود. اصرار زرافا تا آنجا وسعت می یابد که خلق رمان را به تولید چیزی شبیه یک شیء تنزل می دهد: «رمان یک اثر است و برای آنکه چنین به حساب آورده شود باید به تصویری اساسی تر از طبقات متوسل شد. یعنی تصور تولید، در نظر جامعه شناس، رمان نویس تولیدکننده به حساب می آید تا خالق.» بینش طبقاتی زرافا اقتضاء می کند تا همه چیز را از دریچه تصورات قالبی خود بنگرد. در حقیقت رمان وقتی شروع می شود که واقعیت محض تمام شده باشد و رمان نویس هنگامی به خلق اثری دست می یازد که از نبود دنیای فاصله خویش مأیوس شود. البته او می تواند دنیایی منطبق با دنیای واقع بسازد اما رمان نویس بیشتر مایل است آنچه نمی یابد پدید آورد. زرافا «فکر» می کند تصور تولید اساس محکمی برای تفسیر رمان و حتی ارزیابی ارزش هنری آنست. در این صورت می توان گفت او کالای خوبی «تولید» نکرده است! میشل زرافا برای اینکه آفرینش هنری را نیز به گونه ای لحاظ کند متذکر می شود: «رمان از یک طرف حاصل تلاش آگاهانه ذهنی است و از طرف دیگر آفرینشی هنری است. هر فردی که نظریه تولید رمان یا ادبیات را بپذیرد متوجه می شود که این دو شکل

فعالیت آفرینشی در سطح واقعیت عینی اجتماعی و تاریخی حضور دارد یا حتی اینکه واقعیت اجتماعی موادی اساسی به نویسنده می دهد تا او توسط دو نوع فعالیت گفته شده بر روی آنها کار کند .

گویی آفرینش هنری و تلاش آگاهانه ذهنی دو ابزار تولیدی هستند که بسادگی می توان بر روی آنها «کار» کرد . در حقیقت زرافا آفرینش هنری را نیز امری عینی می پندارد، که نویسنده تنها با سامان دادن آن و قدری تلاش ذهنی به پیدایی اثری کمک می کند . بزعم زرافا نویسنده حتی «شکل» را وضع نمی کند بلکه آن را فقط «آشکار» می نماید . تأکید بیش از حد وی بر وابستگی طبقاتی رمان نویس نشانگر این واقعیت است که شیوه تحلیل و تفسیر وی از یک پایگاه طبقاتی خاص منشاء گرفته است . زرافا در جای جای کتاب از موقعیت طبقاتی منتقد و رمان نویس سخن به میان می آورد، نکته ای که بینش مارکسیستی وی را عیان می کند . او مدام در تلاش است که همه چیز را واقعی جلوه دهد : «رمان پیش از آنکه حاصل «تخیل» باشد انعکاس واقعیت است .» او پیش از این در همین کتاب گفته است : «مشکل بر سر واقعیت نیست بلکه روش کار مطرح است» بنابر نظر وی در جامعه شناسی «دروغ رمانتیک» و حقیقت داستان نیز واقعیت هستند . در این صورت مرز واقعیت و حقیقت، خیال و خاطره درهم می ریزد . او ضمن بررسی سطوح مختلف جامعه شناسی رمان با قاطعیت می گوید : «جامعه شناسی رمان باید تاریخی و تطبیقی باشد .» مشخص نیست این «بایدها» از کجا سرچشمه گرفته است . آیا لزوماً بررسی رمان باید تاریخی و تطبیقی باشد؟ زرافا تأکید فوریتر بر جایگاه حاکم زندگی ارزشی در رمان را فقط موضوعی می داند که عیناً در ذهن او مطرح بوده است ؛ گویی نظریات خود زرافا بی واسطه ذهن تراوش شده است . عینی گرایی مفرط زرافا، حوزه ارزیابی او را بسیار

تنگ و تاریک جلوه می دهد و خواننده احساس می کند در حصار جملات کلیشه ای گرفتار شده است . او مجالی می طلبد تا در فضای بازتری قضاوتها را بشنود و در نهایت خود به تحلیل مناسبی دست یازد .

۱۳۶۹/۹/۸

نقد ادبی، نوع ادبی

بررسی «نقد ادبی» نوشته ژ. س. کارلونی و ژان. س. فیلو
نویسندگان کتاب «نقد ادبی» با تکیه بر ادبیات فرانسه، چشم انداز نه
چندان وسیعی از اصول نقد ادبی پیش روی خواننده گشاده اند. اما این
نظرگاه آنقدر گسترده به نظر نمی رسد تا عنوان پر دامنه «نقد ادبی» را
زیبنده روی جلد سازد.

تلاش نگارندگان - ژ. س. کارلونی و ژان. س. فیلو - پاسخ به چند
سؤال اساسی است: نقد ادبی چیست؟ تاریخچه نقد چگونه است؟ آیا
نقد دارای قواعد و قوانین ویژه ای است؟ انواع نقد کدامست؟ آیا وظیفه
منتقد قضاوت است؟ فایده و ضرورت نقد چیست؟ ارتباط نقد و فلسفه
تا چه حد و بر چه اساسی است؟

«پیش از قرن نوزدهم منتقد هست اما نقد وجود ندارد» نگارندگان با
قبول این نظر «تیبوده» ضمن قبول پیدایی این «نوع ادبی» در اوایل قرن
نوزدهم، تلویحاً به دو نقد عام و خاص اشاره دارند. چرا که طبق یک
اصل عامیانه، هر خواننده ای یک منتقد نیز است، که در این صورت
قدمت «نقد» همزاد ادبیات و هنر است. اما منظور از نقد به عنوان «نوع
ادبی» با تعریف برگزیده نگارندگان مشخص می شود:
«نقد ادبی عبارت است از بررسی نویسندگان و آثار گذشته و معاصر به

منظور رفع ابهام، توضیح و ارزیابی آنها. «از این تعریف نتایج ذیل حاصل می شود:

* بررسی شخصیت و زندگی نویسندگان * ارزیابی آثار گذشته و حال * توضیح لایه های پنهان اثر * قضاوت.

بنظر می رسد ویژگیهای فوق، محدوده مشخصی برای منتقد ادبی تصویر می کند و وجه تمایز او را با خواننده عادی نشان می دهد. اما آیا تمام نکات ارائه شده در این تعریف مورد قبول و خدشه ناپذیر است؟ نگارندگان با برگزیدن یک تعریف از میان صدها تعریف تبیین شده - که اغلب مبتنی بر نگرش و جهان بینی خاص واضعان آن است - تنها نوع تلقی خود را از «نقد ادبی» بیان کرده اند. اینکه می توان با تمسک به «قواعد نقد» به «قضاوت» یک اثر ادبی پرداخت؛ هنوز محل بحث است و این نکته ای است که کارلونی/فیلونیز بدان واقفند و آن را نتیجه القاءات فکری حیات ادبی قرن هفدهم می دانند. در آن زمان عده ای معتقد بودند با توسل به برخی قوانین موجود در آثار ارسطو، می توان شاهکارهایی خلق و بر همین اساس درباره «ارزش» کتابها قضاوت کرد. اما در حال حاضر کمتر کسی چنین عقیده ای دارد. حتی در صورت پذیرفتن این نظر، کار منتقد به سطح نازل تطبیق قواعد نقد - که مشخص و واضح است - با اثر نزول می کند. کارلونی/فیلو با رد نظر «پیروان قواعد»، متوجه آن نوع نقدی هستند که از «مطلق گرایی» گریزان است و در آن هنر «خوشایند بودن» ذوق سلیم و «آن» در مرحله اول قرار دارد. اما چگونه می توان میزان «خوشایندی» را سنجید؟ کارلونی/فیلو در جستجوی معیاری عینی برای قضاوت با اشاره به نظر «فونتئل» و «بوالو»، عقل و رضایت همگانی را ملاک سنجش می گیرند. نظر به اینکه این دو عامل خود پیوسته در حال تغییر و تبدلند، تنها برای یک

عصر خاص، آن هم در محدوده معینی قابل قبول به نظر می‌رسند. این همه در صورتی به ثواب نزدیک است که معتقد شویم تنها وظیفه منتقد «قضاوت» است. اگر چه از دیرباز «منتقد قاضی ادبیات خوانده شده است»، اما اکنون این سخن چندان متقن و بی‌خدشه نیست. ادراک مافی‌الضمیر یک اثر ادبی و برجسته کردن نکات پنهان آن، ذهن خواننده را وقاد می‌کند و او را به مرحله «کشف» نزدیک می‌سازد و این نکته می‌تواند انگیزه اصلی منتقد واقع شود.

در حقیقت تمام وجوه مورد نظر کارلونی فیلو در تعریف «نقد ادبی» ناظر بر نظرگاههای متفاوت اندیشه‌های قدیم و جدید است، و نویسندگان این کتاب با ملحوظ کردن اغلب نظرات در تعریف «نقد ادبی» خواسته‌اند به گونه‌ای، تعریفی جامع ارائه دهند. اما مکانیزم طبقه‌بندی مختصات «تعریف» مذکور تنها «قضاوت» را اصل قلمداد می‌کند. به عبارت دیگر موارد بررسی شخصیت نویسندگان، ارزیابی آثار گذشته و حال خالق اثر، ابهام‌زدایی و توضیح لایه‌های پنهان اثر تنها برای «قضاوت» انجام می‌شود. از طرفی هر یک از موارد مذکور خود می‌تواند هدف «نقد» تلقی شود. نگاهی به مکاتب ادبی این نظر را تأیید می‌کند.

بزعم «نورتروپ فرای» منتقد کانادایی «هدف از نقد ادبی یافتن نظامی گویا و روشن در حوزه بی‌پایان ادبیات است.» وی معتقد است «وظیفه منتقد تعبیر و تفسیر هر اثر ادبی است در رابطه با تمام آثار ادبی که می‌شناسد.» روشن است در نظر فرای «توضیح و تفسیر» ملاک عمل است. «گراهام هوف» از نظریه پردازان نقد ادبی با در نظر داشتن دیگر وظایف نقد معتقد است «تفسیر و قضاوت درباره «ارزش» اثر نقطه اعلای کار نقد است» که در اینجا بیشتر «قضاوت اخلاقی» مورد نظر

است. در این میان گروهی با بررسی زندگی نویسنده و قصد و نیت او از نگارش اثر به ارزیابی آثار می پردازند تا بتوانند با اطمینان بیشتری قضاوت کنند، اما «لارنس» فریاد می زند:

«هرگز به نویسنده اعتماد نکنید، به نوشته اعتماد کنید.» که ناظر بر این فرموده مولای علی (ع) است که «به سخن بنگر نه به گوینده سخن» با این وصف بنظر می رسد این موارد جنبه های «فرعی» نقد است که در قرون گذشته مورد توجه نظریه پردازان بوده است، و در هر برهه تاریخی یکی از وجوه فوق ملاک ارزیابی قرار می گرفته است. به عنوان مثال با این نظریه «پل والری» که «نویسنده، دلیل اثر نیست بلکه بیشتر اثر است که نویسنده را خلق می کند» بررسی زندگی نویسنده و تحقیق پیرامون قصد و نیت او کاری بیهوده تلقی شد. در حال حاضر شاید حق با «سنت بوو» نویسنده و مورخ فرانسوی باشد که بزعم کارلونی فیلو کمی به راز و رمز ادبیات نزدیک شده است: «وی بیشتر در فکر توصیف است تا داوری و میل دارد از سر علاقه به شخصیت یک نویسنده نزدیک شود تا استناد به یک حکم جزمی» نظرات «سنت بوو» که «توصیف» و «توضیح» را جایگزین «قضاوت» می نماید منجر به پیدایش آن نوع نقدی شد که بعدها به «نقد خلاق» شهره گشت. در این نوع نقد، منتقد خود صاحب نظر است و با مقایسه یافته های ذهنی خویش و اثر و نیز توسل به مفاهیم فلسفی و منطقی بطور هوشمندانه به ارزیابی متن می پردازد. او قبل از آنکه به پیشینه کاری و شغلی نویسنده نظر بیافکند در پی بازنمایی مفاهیم گم شده در اثر است، تا با روشن بینی، مختصات آن را نشان دهد. در واقع نقد ادبی در این مقطع به عنوان «نوع ادبی» رخ می نماید.

به قول فرای «در ادبیات به دو نیرو نیازمندیم، یکی برای آفریدن اثر و دیگری برای درك آن» اگر برای خلق یک اثر استعداد و نبوغ لازم است،

برای آفرینش نقد جامع آن اثر نیز نوعی الهام و نبوغ ضروری است. واضح است در این نوع نقد، به رخ کشیدن کژی های نگارنده مورد نظر نیست. بلکه «کشف» نبوغ نویسنده هدف است. در توضیح این نکته کارلونی / فیلو با تمجید از انتشار «نبوغ مسیحیت» اثر شاتوبریان می نویسد: «شاتوبریان نابغه ای است که نبوغ را احساس می کند زیرا همسطح اوست. نقد او ابدا نقد اشتباهات و بررسی بیهوده و گاهی بی ارزش آثار ذهنی نیست بلکه به گفته خودش نقد زیباییهاست.» در اینجا عرصه نقد میدان تاخت و تاز له یا علیه فرد و جناح خاصی نیست بل فراهم آوری زمینه ای است برای ایجاد فضایی باز، ابهام زا و هدایت بخش. با این وصف نقد «جهت دار» که با تفکیک آثار مطلوب و باارزش و تشریح آنها نوعی کمک به خواننده است جای ویژه ای دارد. هر اثری که «نقد» می شود خودبخود دارای قداستی درونی می گردد، چرا که در حد متعارف هست که توسط منتقد «بررسی» می شود. با این حال برخورد های تند و رکیک که برخاسته از «عقده منتقد» است بی جا و غیرمنطقی است. «گاستون باشلار» از زاویه ای دیگر «نقد» را تبیین می کند:

* افشای مطالب اضافی، تصنع ها و عقل گرایی های ناروا

* تشخیص تصاویر مناسب که با یک واقعیت خیالی تطبیق می کند.

* کمک به خواننده در تجربه کردن تصویرهای ادبی از طریق ارائه یک

«تفسیر تجربی» کاملاً متفاوت با تفسیر عقل گرای یک استاد علم بیان.

باشلار در واقع به نوعی هرس کردن اثر ادبی معتقد است. علاوه بر

این او با نگاهی روانشناختی در تلاش برای شکار مضامین و تصاویر بکر

است، تا ضمن درك کامل اثر خواننده را نیز در لذت استفاده کمک کند.

در این میان «نقد فلسفی» بیش از سایر نظرگاهها بر اغلب نقدها سایه

افکنده است. همواره کتب نقد ادبی با چند سؤال کلی بحث خود را آغاز می‌کنند و با استفاده از «تعاریف» سعی در ارزیابی آثار ادبی دارند. کشف ماهیت آثار و توجه عمیق به مفاهیم القایی و کند و کاو در توجیه و تفسیر گونه‌های مختلف ادبی از جمله اهداف منتقدین این نوع نگرش است. در نقد فلسفی نگاه نافذ از بالا به پایین است، به تعبیر «کارلونی/فیلو» در قلب یک «اثر» قبل از هر چیز، یافتن بینشی از جهان، کانون دیدی درباره یک دوران و خلاصه مسیر تجربه شده آگاهی درون موجود است که نقد فلسفی دقیقاً به سوی آن توجه دارد. «

این طرز تلقی البته با نگاه نویسنده که معتقد است «اثر هنری نه با عقل» بلکه با قلب باید قضاوت شود» ناهمخوان است.

این نکته پذیرفتنی است که نگاه فلسفی، حوزه دید منتقد را گسترده می‌کند و او را قادر می‌سازد با اشراف کامل تری به ارزیابی آثار بنشیند، اما نباید فراموش کرد که تخیل، عاطفه و احساس عناصر اصلی ادبیات و هنرند و بالطبع «ترازوی» ظریف تری می‌طلبند. در پایان اگر نگاهی به سؤالات مطرح شده بیافکنیم در می‌یابیم که کارلونی/فیلو در کتاب «نقد ادبی» توانسته اند شمای کلی مسیر «نقد ادبی» را تصویر کنند و این موهبت کمی نیست. با این حال مقطعی بودن اغلب نظرها، فشردگی مباحث و محدودیت بررسی - تنها در حوزه ادبیات فرانسه - و ناآشنایی خواننده ایرانی با برخی منتقدین مورد بحث، قدری ملال آور است. اما این نکات ارزش مطالعه کتاب را کم نمی‌کند، چرا که بزعم «گراهام هوف» «هیچ نقدی قطعی و همیشگی نیست.»

راز فلامکشوف افسانه‌ها

بررسی کتاب «زبان رمزی قصه‌های پریوار» نوشته م. لوفلر دلاشو
تفسیر افسانه‌ها و قصه‌های جادووش، اگر عملی ناشدنی و محال
نباشد، بلاشک قضاوتی مشکل و ریب‌انگیز است. شکافتن راز و رمزها
و شرح نمادها و سمبل‌ها و تأویل وقایع و رخدادها و استنباط معانی
خاص از درونمایه داستانها، تفحص عمیقی در ادبیات جهانی می‌طلبد.
آگاهی از ادبیات تطبیقی و آشنایی با آثار متنوع و متفاوت ادبی ملل دنیا
و استعداد هماهنگ سازی روابط جاندار فرهنگی آنها، از لوازم اولیه
چنین تحقیقی است؛ خاصه اگر استنتاج کلی و صدور حکمی فلسفی
مطمع نظر باشد. با این حال نویسندگان و محققین با ژرف‌نگری به بیان
برداشت‌های فردی و مکتبی خود از مضامین داستانها پرداخته‌اند تا سر
راز مستور قصه‌ها را بر ما آشکار سازند. از جمله این محققین م. لوفلر
- دلاشو نگارنده کتاب «زبان رمزی قصه‌های پریوار» است که به همت
جلال ستاری به فارسی ترجمه شده است.

مترجم با علم به گستردگی بحث و نگرش‌های گوناگون مکاتب
مختلف، در ابتدای کتاب برخی از مهمترین مکاتب عمده تفسیر قصه‌ها را
شرح می‌دهد. وی ابتدا منظور از قصه پریان را روشن می‌سازد و از آنها
به عنوان قصه‌های «شگفت جادو» که موجوداتی غیرطبیعی در

رویدادهای آن مداخله دارند یاد می‌کند. اما بلافاصله اضافه می‌کند، نامگذاری این نوع قصه‌ها با عنوان قصه پریان نادرست و از لحاظ معنی سخت محدود است. زیرا در این قبیل قصه‌ها به ندرت سخن از پریان می‌رود. در واقع ساختار قصه‌های «شگرف جادو» پیچیده و مشتمل بر عناصری فوق طبیعی یعنی سحر و طلسم و جادو و مسخ صورت است که از گذشته‌های دور به میراث مانده‌اند.

با این وصف م، لوفلر - دلاشو تلاش می‌کند از لابلای حوادث افسانه‌ها، نمادهایی بیابد و براساس نگرش روانشناختی خویش تفسیر کند. این نگرش در سراسر کتاب بوضوح دیده می‌شود. به گونه‌ای که می‌توان دیدگاه لوفلر را در فرضیه روانکاوی فروید جستجو کرد. فروید قصه را صورت ساده و کاهیده اساطیر می‌انگارد و اساطیر را بازمانده‌های توهومات و آرزوهای ملل و اقوام و در حکم رؤیاهای متمادی نوع بشر در دوران جوانی می‌پندارد. نگرشی که مکاتب دیگر تفسیر قصه چون فرضیه مردم‌نگاری که بزرگترین نماینده آن آندرولانگ است چندان با آن سر موافقت ندارند. براساس این فرضیه قصه‌ها مشتمل بر رموز نیست بلکه حاوی معتقدات و آداب و رسوم کهن شامل آدم‌خواری، سحر و مناسبات خانوادگی با جانوران می‌باشد. به تعبیر فرضیه آئین‌گرایی، اشخاص قصه‌ها تنها خاطره و یادگاری از برگزارکنندگان مراسم و آئین‌های مردمی‌اند که امروزه دچار فراموشی شده‌اند.

م. لوفلر - دلاشو معتقد است معنای افسانه‌ها و قصه‌های پریان را باید به کمک بعضی کلیدهای رازگشا کشف کرد. او سه کلید سیمین، زرین و الماس‌گون را پیشنهاد می‌کند، کلید سیمین راهگشای تالارهای رازآموزی است و بوسیله آن به مقامات تزکیه و تطهیر و تهذیب نفس نائل

می‌توان شد. کلید زرین به دانایی و معرفت راه می‌جوید و با کلید الماس گون توانایی و اراده نصیب می‌گردد. این شیوه در سراسر کتاب دستمایه تحلیل و تفسیر دلاشو است. چرا که به سخن ویکتور هوگو سخت پای بند است که: «در هر چه می‌بینی پری‌ای پنهان است».

دلاشو مراتب مختلفی برای کلیدها در نظر می‌گیرد. برای مرحله اول - کلید سیمین - که در مقام تزکیه نفس است، مرتبه دنیوی قائل است. در مرحله دوم که مقام دانایی و معرفت است مرتبه مینوی را به کلید زرین می‌بخشد و در مرحله آخر مرتبه رازآموزی است که مقام توانایی را القاء می‌کند. مراتب دنیوی، مینوی و رازآموزی همواره همراه سه کلید سیمین، زرین، الماس گون در جستجوی رمز و راز قصه‌ها و افسانه‌ها در سراسر کتاب دیده می‌شوند. لوفلر در فصل اول کتاب می‌گوید:

«در قصه‌های پریان و در السنه شرقی، هر واژه، هر تصویر ذهنی و هر وضعیت حامل دو یا حتی سه معنی است: «یک معنای دنیوی، یک معنای قدسی و یک معنای رازآموزانه».

لوفلر ما را از ظاهر کلام دور می‌سازد و به عمق و باطن قصه‌ها رهنمون می‌کند تا سر و راز نهفته در آنها را آشکار سازد. او با کالبدشکافی چند قصه معروف پریان، به تفسیر آنها می‌پردازد تا ثابت کند که ورای ظاهر قصه‌های پریان معانی فلسفی عمیقی وجود دارد.

از آنجا که «دختر زیبای خفته در جنگل» قصه مشهور «شارل پرو» بارها در کتاب مورد نقد و ارزیابی قرار گرفته است، پرداختن به آن چگونگی تفسیر «دلاشو» را نمایان می‌سازد.

«پری شریر جیننی حکم می‌کند که دختر پس از سوراخ کردن دستش با دوک» ریشه خواهد مُرد و پری مهربانی جادوی شوم را به خوابی طولانی تغییر می‌دهد...»

پانزده سال بعد، هنگامی که شاه و ملکه به تفرجگاه خود رفته بودند، روزی شاهزاده خانم جوان در کاخ می‌دوید و از اتاق به اتاقی دیگر بالا می‌رفت تا آنکه در زیر سقف اتاق محقری، پیرزنی خوشایند را دید که مشغول ریسیدن کلافی است.

خانم جوان از پیرزن می‌خواهد «دوک» را بدو سپارد تا او نیز دوک بریسد، شاهزاده خانم تازه «دوک» را به دست گرفته بود که به علت جنب و جوش بسیار دستش را شکافت.

لوفلر - دلاشو در تفسیر «دوک» قصه زیبای خفته در جنگل می‌نویسد: «دوک را که نشانه اندام نرینگی است، پیرزنی به دست دوشیزه جوان می‌دهد. این نکته اهمیت دارد، زیرا در قبایل ابتدائی، اشخاص کهنسال مبادی و اصول تربیت را به کودکان می‌آموزند و نه والدین اطفال. بنابر این پیرزن ریسنده، پرورش کاریست که وظیفه آموزش ماهرو را که به سبب دگرگونیهای ناشی از بلوغ، آشفته شده بر عهده دارد. نیت آشنا ساختن دختر با رموز حیات جنسی در قصه با این جمله تأیید می‌شود که وی از اتاقی به اتاق دیگر بالا می‌رفت ...

همچنانکه خود دلاشو اشاره کرده است این دریافت تنها از روی حدس و گمان و مطابق نظریه فروید است که شیئی تیز را نشانه اندام نرینگی می‌بیند. وی معتقد است دانش «باستان‌شناسی» تفسیر ابتدائی فرویدی را عمیق و تکمیل می‌کند و بر این اساس است که قصه «زیبای خفته در جنگل» را شرح می‌کند. اما با اندکی تأمل در می‌یابیم این شیوه تحلیل آنقدر بی‌مایه است که خود لوفلر نیز ناچاراً تک بعدی بودن آن را اعلام می‌کند و شرح و توضیح قصه «زیبای خفته در جنگل» را از دیدگاه سه دانشمند کلاسیک، روانکاو و مارکسیست که هر یک با ظن خود رموز قصه را تفسیر کرده اند مضحکه می‌کند.

دلاشو در جای دیگر از نظرگاه باستانشناسی علامت دوک و نشان صلیب به شکل x را منشاء واحدی می‌پندارد که هر دو به آئین پرستش ونوس - آفرودیت - که در دوران تمدن مسمی رواج داشت برمی‌گردند. دلاشو از سوی دیگر متذکر می‌گردد که روسپیان «مقدس» وقتی خود را به بیگانگان عرضه می‌داشتند، نخ یا بند نازکی به دور سر می‌پیچیدند که نخستینشان «آریان» بود که نامش به معنای «دوک» است.

نگارنده به کمک کلیدهای پیشنهادی خویش مراتب مختلف دنیوی، مینوی و رازآموزی، معنای رمزی دوک ریشه و نخ را برمی‌شمرد:

«در مرتبه دنیوی نخ، بند و ریسمان، نماد آمیزش جنسی هستند که توسط مرغان کوچک نمایش داده شده‌اند، در مرتبه مینوی نخ و بند نازک نشانه روسپیان «مقدس» است که توسط علامت x نمایانده شده‌اند و در مرحله رازآموزی، پرده و دوک ریشه نمودار پیوستگی و تداوم حیات است.»

دلاشو با تفسیر قصه «ماز اندام سبز فام» «پرو» که در آن «دوک» نماد چشم‌گیری است بر قرابت نمادی «چرخه» با آمیزش جنسی تأکید می‌کند.

نگاه دلاشو به قصه «زیبای خفته در جنگل» قبل از اینکه بر پایه یک تحلیل علمی و منطقی باشد، براساس یک وهم و گمان ساده است. دلاشو سعی کرده است با توسل به مصادیق مختلف روانشناختی که عمدتاً از نگاه فروید است دیدگاه خویش را رنگی اساطیری بخشد، چیزی که لااقل محتاج ژرف‌نگری در ادبیات تطبیقی و مطالعه تمام فرهنگ‌های ملل است. سراسر کتاب مشحون از نظریات روانکاوی و تئوری‌های ملهم از فروید است. بدون شک دلاشو اگر دور از زورورق دیدگاهش، به تحقیق پیرامون قصه‌های پریوار می‌نشست در کشف بیان

رازآلود این نوع قصه‌ها توفیق بیشتری می‌یافت. تعبیر «دوک» به معنای اندام نرینگگی که تنها قرینه آن شکل ظاهری آن است از دید کسی که فرویدی می‌اندیشد البته بی‌مناسبت نیست؛ چرا که طبق قاعده‌ای روانشناختی ذهنیت هر کسی می‌تواند ملاک اصلی قضاوت او واقع شود. مطلبی که دامنه تفسیر را آنقدر وسیع می‌کند که اصل معنی فراموش می‌شود و محققان همواره از خطر مهلک آن بر حذر بوده‌اند. در صورتی که این تفسیر دلاشو را با همین مشخصات بپذیریم با مشکل دیگری روبرو می‌شویم. آیا نماد «دوک» در همه افسانه‌ها و قصه‌ها به معنای اندام نرینگگی است؟ بعید به نظر می‌رسد جواب منفی باشد. اما اگر تفسیر قصه «هرکول» را از کتاب زبان رمزی افسانه‌ها نوشته همین نویسنده که چندی بعد منتشر شده است مرور کنیم به قطعیت جواب مشکوک می‌شویم لوفلر دلاشو افسانه هرکول را به عنوان نمونه از میان افسانه‌های بیشماری که به زمان برمی‌گردند، شرح می‌کند تا بزعم خود خواننده را به شناخت و دریافت فرایند خلق آنها یاری کند، طرح افسانه چنین است:

«هرکول نخستین همسرش را که مگار megare نام دارد رها می‌کند، زیرا آهنگ زناشویی با بول را دارد. اما در این میان به اومفال برمی‌خورد که هرکول را بر خود شیفته می‌کند «اومفال»، دوک ریسۀ خویش را به دست هرکول می‌دهد و دوک رشتن را به وی می‌آموزد. اما هرکول پس از آموختن ریسیدن با دوک از «اومفال» او را رها کرده با دژانییر dejanire وصلت می‌کند.

لوفلر «دوک» افسانه هرکول را اینگونه تحلیل می‌کند: «در اینجا دوک تمثیل زمان زودگذر گریزپاست همین آلت را در دست پارکها - سه خواهر ایزد سرنوشت آدمیزاد در اساطیر روسی - نیز می‌یابیم و نخ یا تارگی که از

آن‌آویخته، اندازه طول عمر انسانی است زبان رمزی افسانه‌ها/م. لوفر - دلاشو ترجمه جلال ستاری - ۱۳۶۴ - ص ۹۹ و ۹۸) چنین می‌نماید که نمادها بخاطر ویژگی خاص خویش می‌توانند تعبیرات مختلف و حتی متضاد را بپذیرند، بدین جهت نمی‌توان بر تفاسیر متفاوت خرده گرفت. اما اگر غرض استنباط حکم کلی از مصادیق افسانه‌ها باشد، سرخوردگی ناشی از چندگانگی تفاسیر، بخصوص در صورتی که نماد واحدی مدنظر باشد افزون می‌گردد. خواننده باریک بین می‌داند که در عرصه تفسیر افسانه و قصه پریان پیش از همه باید «شک» را مدنظر داشته باشد. وجود تناقض‌های آشکار به استیلای این قوه خواهد انجامید. اما این مسئله هیچگاه نباید باعث نادیده انگاشتن بیان رازگونه و مستور قصه‌ها گردد. در تفسیر «دوک» در دو قصه «دختر زیبای خفته در جنگل» و «هرکول» اگر فاصله زمانی را مدنظر بگیریم به انعطاف شگفت زاویه دید مفسر بیشتر واقف می‌شویم. دلاشو کتاب زبان رمزی افسانه‌ها را در سال ۱۹۵۰ میلادی نگاشته و منتشر ساخته است. در حالی که کتاب زبان رمزی قصه‌های پریوار در سال ۱۹۴۳ - ۱۹۴۹ منتشر شده است. گرچه مترجم، کتاب نخست را دو سال پیش از کتاب بعدی - ۱۳۶۴ - منتشر ساخته است - و این البته جای تعجب است - اما بنظر می‌رسد نظر دلاشو در مورد «دوک» طی همین چند سال تغییر کرده است. اگر این دوگانگی آشکار را خوشبینانه تعبیر کنیم، باید عنصر زمان را عامل آن بدانیم.

پیرامه توشار مؤلف کتاب «تأثر و اضطراب بشر» عدم قطعیت مفاهیم افسانه‌ها را باعث تأثیر زمان بر چگونگی تأویل آنها می‌داند: «امروزه «کرگدن» یونسکو را تجسمی از خطر فاشیسم و کمونیسم می‌دانند ولی هیچ معلوم نیست که جوامع آینده این چهره افسانه‌ای را چگونه برای خود و به اقتضای زمان خود تعبیر و تأویل خواهند کرد؟ علت این امر

آنست که افسانه هیچگاه شکل قطعی و نهایی بخود نمی گیرد و در روح هر انسانی بذر تمایل ناپذیر به زندگی می کارد. و نیز به سبب همین گنگی و ابهام و طبقه بندی های متعارفی که شعور آگاه ما به آن عادت کرده، نمی گنجد.

البته این سخن در مورد دلاشو در صورتی به ثواب نزدیک است که احتمالات دیگر را نادیده انگاریم و از نفوذ القاء یک اندیشه خاص سخنی به میان نیاوریم. مطلبی که وی خود، بدان تصریح کرده است: «مشاهدات ما ضمن بررسی اساطیر و قصه ها، سراسر با ملاحظات فروید تطبیق می کند.»

دلاشو مرغان پرنده خواننده را نمادهای تمایلات عاشقانه و کبوتر و خروس را جلوه گرایی می انگارد و از مرغ و ماهی در آغاز با عنوان رمز اندام نرینگی یاد می کند!

وی همچنین حوادثی از قبیل رعد و برق و کولاک و بوران را مولد جریانهای روانی ناخودآگاهی انسانهای ابتدائی می پندارد که «ترس» نمود بارز است.

این همه نشان از تلاشی است که دلاشو صرف القاء یک فکر و عقیده واحد کرده است. او با توسل به شاخه ای از علم روانشناسی و صرفاً با تحلیل روانشناختی عملاً از نفوذ فلسفه، مردم شناسی، تاریخ ادیان، زبان شناسی و ادبیات تطبیقی و بسیاری وجوه دیگر بر افسانه ها غافل مانده است. از طرفی تکیه افراط گونه دلاشو بر نظرات فروید نیز با نظر خود وی متناقض است. چرا که فروید تأکید کرده است تئوری او از تحلیل پدیده های هنری عاجز است. این تک بعدی نگری در تعبیر افسانه ها خاص دلاشو نیست. میل به استغنا و کمال یابی، فرارفتگی از خویش و جستجوی زیبایی؛ در تفاسیر برخی دیگر از مکاتب تفسیر قصه

نگاه اصلی مفسران آنست. نکته باریک و مبهم تفسیر دلاشو در «زبان رمزی قصه‌های پریوار» در این نظریه میرچا الیاده متبلور است:

«بدتر از نقد مخرب اسطوره» نقد سراسر عالم و خیال و مثال به استناد روان‌شناسی ساده شده‌ای به حد افراط و خردگرایی ابتدایی است.»

جلال ستاری با وقوف این نکته که تمام این فرضیه‌ها فقط مدت زمانی رواج و رونق داشته‌اند که بتدریج منسوخ شده‌اند، دست به ترجمه این کتاب زده است. باتوجه به گذشت قریب پنجاه سال از هنگام انتشار این کتاب، نامأنوس بودن مثال‌ها و عدم ترجمه اغلب قصه‌های مورد بحث، ترجمه اینگونه آثار به صرف آشنایی گروهی از خوانندگان، چندان مفید فایده بنظر نمی‌رسد، تسلط کافی و فضل آشکار مترجم به مقوله بحث، ایجاب می‌کند در انتخاب کتب جدید دقت فزون‌تری به عمل آورد.

بیان مسئله

بررسی شیوه های نقد ادبی، نوشته دیوید دیچز

● شیوه های نقد ادبی نوشته دیوید دیچز - ترجمه: محمدتقی صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی - چاپ اول - انتشارات محمدعلی علمی - ۴۰۰۰ نسخه - ۶۳۷ ص.

مباحث اغلب کتب نقد ادبی، با این سؤال بظاهر بدیهی آغاز می شود: ادبیات چیست و چه فایده ای دارد؟ اما کمتر می توان پاسخ های مشابه و یکسانی برای این پرسش جستجو کرد. فرمالیست ها مطابق نگرش صوری خود و بنابر انتظاری که حوزه های ادبی دارند، به شرح و تبیین ارزشهای ادبیات می پردازند. در مقابل، طرفداران نظریه های اخلاقی، بگونه ای کاملاً متفاوت از فواید ادبیات سخن می گویند و آنها که از روزن روانکاوی، جامعه شناسی و زبان شناسی به پدیده ها می نگرند، تعاریفی ویژه خود دارند. اگر افلاطون ادبیات را برای تعلیم حکام و سلاطین مفید می داند، گوته معتقد است ادبیات کاملاً بی ثمر است. آشکار است هر یک از این مکاتب، نقش خویش را در آینه می یابند و این بیش از آنکه به اغتشاش و سردرگمی تعبیر شود، مؤید بیکرانگی و فراخی حوزه بی پایان ادبیات است.

دیوید دیچز مؤلف کتاب شیوه های نقد ادبی نیز با همین پرسش،

رساله خود را شروع کرده است: ماهیت ادبیات تخیلی چیست و فایده و ارزش آن کدام است؟

کتاب به سه فصل کلی تقسیم شده است. در فصل اول، تلاش شده به سؤال مذکور پاسخی درخور داده شود. در فصل دوم به «نقد عملی» و حوزه‌های مرتبط با آن اشاره شده و راههای متفاوت ارزیابی آثار ادبی بررسی شده است و فصل سوم به تشریح ارتباط نقد ادبی با دیگر علوم اختصاص یافته است. بررسی هر یک از این فصول، مجال وسیعی می‌طلبد. قصد ما در این مقاله نگاه کلی به این اثر سترگ، در حجمی محدود است.

در یک نگاه کلی به کتاب قطور و پر حجم شیوه‌های نقد ادبی - که با نثری سلیس و روان توسط شادروان استاد غلامحسین یوسفی و مرحوم استاد محمد تقی صدقیانی به فارسی برگردان شده است - انسجام و نظم خاص مباحث جلب نظر می‌کند و نکته‌ای که به ارزش این کتاب می‌افزاید، ترجمه برخی از منابع و مآخذ مورد استفاده به زبان فارسی است.

بطور مثال، دیچرز از کتاب «نظریه ادبی» نوشته تری ایگلستون شاهد مثال می‌آورد و خواننده ایرانی، پیشاپیش، کتاب و نویسنده آن را می‌شناسد و می‌تواند با مراجعه به متن اصلی کتاب، به کنکاش بیشتری بپردازد.

در وهله اول، عنوان «شیوه‌های نقد ادبی»، نظر خواننده را معطوف رویکردهای عمده نقد ادبی از دیدگاههای زبان‌شناختی، روانشناختی و جامعه‌شناختی می‌نماید.

کتاب انتظار خواننده را از این بخش، چندان برآورده نمی‌سازد، چرا که فی‌المثل مواضع زبان‌شناسان، به عنوان یکی از عوامل تأثیرگذار در

تئوری نقد ادبی حلاجی نشده است. اما دیوید دیچرز در مقدمه کتاب تصریح کرده است که به تاریخ نقد ادبی بی التفات است و بیش از همه به روش‌شناسی توجه دارد و هدف اصلیش کمک به مطالعه هوشیارانه ادبیات است. در واقع منظور دیچرز از روشهای نقد ادبی، روش خاص هر منتقد در برخورد با اثر ادبی است و در این میان، البته منتقدان انگلیس محور و مدار اصلی بحث هستند.

دیچرز در ابتدای کتاب منظور خود را از ادبیات روشن می‌کند: «ادبیات به معنایی که ما این اصطلاح را در اینجا بکار می‌بریم، شامل هر نوعی از انواع انشاء به نشر یا نظم است که هدفش فقط ابلاغ حقایق نیست، بلکه بیان داستانی است. خواه بکلی ابداعی باشد و خواه از طریق ابداع، جانی تازه به آن داده شده باشد.» همانگونه که دیچرز، خود در دنباله بحث اضافه می‌کند، این تعریف قابل قبولی از ادبیات نیست، بلکه تنها نوعی روشنگری راجع به کیفیت بحث موردنظر است. اینکه ادبیات چیست و برای چیست و فایده و ارزش آن کدام است، گرچه یک سؤال اساسی و عمیق است که راهیابی به دیگر مقولات را میسر می‌کند. و به همین دلیل، نویسندگان و صاحب‌نظران بسیاری برای پاسخگویی بدین سؤال کتابهای متفاوتی نگاشته‌اند. اما از جانی دیگر می‌توان گریزگاهی برای عدم بررسی تأثیر و تأثر عملی ادبیات باشد. شاید بتوان این سخن گراهام هوف را پذیرفت که «کسانی که عمدتاً علاقه مندند بدانند ادبیات برای چیست، تنها تصویری خام و ضعیف در مورد مسئله ادبیات چیست، دارند و کسانی که عمدتاً به مسئله ادبیات چیست می‌اندیشند، تصویری خام و ضعیف از ادبیات برای چیست دارند. گروه اول، ادبیات را بطور کلی به عنوان بخشی از فعالیت بشری قلمداد می‌کنند، اما توجه کمی به عملکرد ذاتی آن دارند و گروه دوم ادبیات را

به عنوان یک فعالیت قائم به ذات در نظر می گیرند که دارای روشها و هدفهایی خاص است.»

دیچز سنت منتقدان را در بررسی ماهیت ادبیات رعایت کرده است، اما او معتقد است نمی توان به طرز تلقی مشترکی در مورد آثار ادبی دست یافت. باب اول کتاب به بخشهایی کوچک تقسیم شده که هر کدام می تواند محملی برای بحثی طولانی واقع شود. گویا دیچز ترجیح داده است به اشاره از مباحثی که نظریه پردازان فلسفی در آن تعمق بسیار داشته اند، گذر کند و این برای کسی که مایل است فقط شیوه های منتقدان را بشناسد، چندان دور از انتظار نیست.

در باب دوم که عنوان نقد عملی دارد، بطور ملموستری مباحث نقد ادبی طرح شده است. علی رغم تصور برخی که گمان می کنند نقد عملی نسبت به نقد فلسفی آسانتر است، دیچز عوامل چندی را به عنوان شرایط این نوع نقد ذکر می کند که رعایت آنها چندان ساده نیست. فهم دقیق اثر، اطمینان از عدم دگرگونی زبانی در روزگار صاحب اثر تا زمان حال - که ملاحظات زبانشناسی و تاریخی می طلبد - و اعتماد کامل به نسخه ها و آگاهی از چگونگی چاپ و ویرایش متن - که گاه دچار اغلاط فاحشی است - از عوامل اولیه چنین نقدی است. دیچز از بن جانسن به عنوان یک منتقد عملی یاد می کند و گفته وی را در مورد شکسپیر متذکر می شود که گفته بود: «گفته اند شکسپیر هرگز هیچ سطری را خط نمی زد. پاسخ من این است که شاید هزاران سطر را خط زده باشد.»

جانسن ضمن تجلیل از شکسپیر، اضافه می کند که «وی تسلطی بر قریحه خود نداشت. مثلاً آنگاه که در پاسخ کسی که به قیصر گفت، ای قیصر! تو به من ظلم می کنی و او از زبان قیصر جواب می دهد: «قیصر هیچگاه ظلم نکرده، مگر بر اثر موجهی عادلانه» و از این قبیل سخنان که

خنده آور است. اما شکسپیر عیوب خود را با فضایلش جبران کرده است.»

بزعم دیچز اینگونه قضاوت به همان اندازه که انتقادی است، صورت بدگویی نیز دارد و داوری درباره اش بصورت انتقاد از طرز انشاء در می آید. با اینحال، دیچز، بن جانسن را منتقدی پایدار و خلاق می داند که به نظم و انضباط در نگارش توجهی وافر نشان می دهد.

جانسن راجع به سبک نویسندگی نظر جالبی دارد: «بزرگترین فضیلت در سبک، وضوح و روشنی است و اینکه هیچ چیز در آن، چنان پیچیده نباشد که به مفسر نیازمند گردد و بهترین کلمات، کهنه ترین الفاظ امروزی و نوترین الفاظ کهن است.»

دیچز پیرامون نقد تحلیلی، معیاری و نقد توصیفی، بیش از همه به ارائه نظرات ویلیام امپسن، از پیشروان نقد تحلیلی می پردازد. او در پاسخ به این سؤال که آیا نقد تحلیلی، هم معیاری و هم توصیفی است، جواب صریح و روشنی نمی دهد، ولی اشاره می کند که: «هر اثر ادبی که مستعد پذیرش این نوع بررسی است، باید یک اثر ادبی حقیقی باشد.» در واقع، اثر مورد نظر بایستی پیش از همه، شایستگی ارزیابی تحلیلی را داشته باشد تا بتوان به تجزیه و تحلیل آن پرداخت. اما در صورتی که اثری فاقد معانی ژرف و عمیق و از اشارات و مضامین عالی خالی باشد، نمی توان به نقد تحلیلی آن همت کرد. دیچز تداوم این بحث را به باب سوم کتاب مرتبط می کند. آنجا که این پرسش را مطرح می سازد:

«آیا پیش از شناخت کامل یک اثر ادبی، تا چه حد و در چه اوضاعی، آگاهیهای غیر ادبی برای ما ضرورت دارد؟» روشن است آگاهی از قراین تاریخی، آشنایی با زبانی که اثر به آن زبان نگاشته شده و اطمینان از متن

مورد استفاده، از لوازم اولیه نقد یک اثر است و این مستلزم بهره‌وری از دیگر رشته‌های دانش بشری است. اینکه حیطه نفوذ تاریخ، روانشناسی، جامعه‌شناسی و زبان‌شناسی در نقد تا چه حد است، هنوز محل بحث است. اما بدون شک نقد جدید بدون استفاده از این علوم کارساز نیست. دیچز بی‌آنکه مقوله بررسی ادبیات را منحصر به تقسیم‌بندیهای تاریخی معمول - که برحسب نهضتها و دوره‌ها ایجاد می‌شود - و استفاده از اطلاعات مربوط به شرح احوال مصنفان بداند، معتقد است که: «برای ارزیابی اثر ادبی مکتوب بصورت موجود، یعنی یک اثر قائم به ذات، به معلومات مربوط به شرح احوال و اطلاعات تاریخی احتیاج نداریم، اما ممکن است برای درک صحیح اثر مورد نظر پیش از ارزیابی آن، به چنین معلوماتی نیاز داشته باشیم.»

از طرفی نادیده انگاشتن این علوم و فنون و عدم ملاحظه چاپهای صحیح اثر، گاه مولد اشتباهات فاحش و بزرگی می‌شود: «در نخستین چاپ یک جلدی اشعار و. ب. یتیس - که در امریکا چاپ شده - حداقل شش اشتباه چاپی وجود دارد که معنی قطعات مربوط را کاملاً دگرگون می‌کند و در برخی موارد، منتقدان، بی‌اطلاع از این اغلاط، عملاً به تجزیه و تحلیل اشعاری که حاوی این اشتباهات است، پرداخته و کلمات نادرست را توجیه کرده و مورد ستایش قرار داده‌اند.»

به نظر دیوید دیچز استفاده از روانشناسی در نقد، مانند استفاده از جامعه‌شناسی، مربوط به نحوهٔ تکوین ادبیات است و به ما مدد می‌کند تا تبیین کنیم که ادبیات، چگونه بوجود می‌آید و این ممکن است به شناخت ماهیت اثر کمک کند، ولی در چگونگی ارزیابی اثر، چندان مؤثر نخواهد بود.

دیچز این نظریه خود را به جامعه‌شناسی نیز تعمیم می‌دهد:

«جامعه‌شناسی می‌تواند به ما کمک کند تا بفهمیم چرا جویس آثار خود را به صورت موجود بقلم آورده است، اما درباره ارزش سبک نویسندگی جویس و یا ابهام شعر جدید چه می‌تواند به ما بگوید؟»

او اذعان می‌کند که جامعه‌شناسی خاصیت توصیفی مهمی دارد و چون توصیف صحیح اثر باید مقدم بر ارزیابی آن باشد، می‌توان جامعه‌شناسی را خدمتگزار نقد نامید و غالباً نیز خدمتگزاری مهم است. دیچرز در کتاب شیوه‌های نقد ادبی، مباحث مختلف مرتبط با نقد ادبی را مورد مذاقه قرار داده و تا حدود زیادی به هدف خود رسیده است. مطالعه این کتاب، برای هنرمندان، نویسندگان و دانشجویان ادبیات و علاقمندان به مطالعه آثار ادبی، مفید فایده است.

ترجمه روان، گریز از مغلق‌گویی و فصل‌بندی دقیق کتاب، به خواننده امکان می‌دهد بخوبی با شیوه‌های منتقدان انگلیسی آشنا شود و از این رهگذر، در مواجهه با آثار سترگ ادبی قدیم و معاصر، موشکافی و دقت نظر داشته باشد، چرا که «مطالعه نقد ادبی، بحق مطالعه شیوه‌های روشنگری است.»

تخیل در ادب

بررسی دروازه مغرب

ذوق سالم، در روح سالم است، همانگونه که عقل سالم در بدن سالم است. طبع و روان آدمی، تشنه محبت، صمیمیت و صداقت است و تنها ارتباط عمیق عاطفی با روح انسانهاست که جلوس تفکر و تخیل را بر بلندای اندیشه میسر می سازد. هنرمند هنگامی به خلق اثری دلنشین دست می یابد که خود از روحی پاک و زلال بهره مند باشد، با مخاطب صادق و صمیمی باشد و در قالب مطلوبی هنرش را بنمایاند. بی جهت نیست که در ورای رئالیسم، در حوزه داستانهای تخیلی و فانتزی نیز، «حقیقت ماندی» محک ارزیابی و ملاک عمل است نکته ای که کارل بکسون مؤلف فرهنگ اصطلاحات ادبی در تعریف آن می گوید: «کیفیتی که در اعمال و شخصیتهای اثری وجود دارد و احتمال ساختی قابل قبول از واقعیت را در نظر خواننده فراهم می آورد.»

با این وصف، نگارنده داستانهای تخیلی، اگر توفیق یابد حوادث و شخصیتهای داستانش را به گونه ای واقعی، پیش روی خواننده قرار دهد، می تواند به ماندگاری اثرش امیدوار باشد. و این تخیل قوی او نیست که این مهم را عملی می سازد، بل، تکنیک و هنر اوست که داستانی وهمی و خیالی را چنان تصویر می کند که خواننده با اثر احساس

قربان و همدلی می نماید و روحش به هیجان و غلیان در می آید. با این همه این سخن بدان معنی نیست که در دنیای رئالیسم و واقع گرایی، سخنان بزرگانی چون چخوف را که معتقد بود «نویسنده نباید احساساتی را که خود حس نکرده، توصیف کند.» بپذیریم.

مجموعه قصه «دروازه مغرب» از آن دست داستان هایی است که در آن تخیل نقش اساسی را ایفا می کند. پس جا دارد تا از قصه هایش حقیقت ماندی را طلب کنیم و در یک نگاه کلی به سیزده قصه حسن خادم و پرداختن به دو قصه نمونه دیگر نقاط قوت و ضعف آثارش را نیز بررسی کنیم.

«صدایی از اعماق»، «آنسوی جاده ها»، «روز حادثه»، «دروازه مغرب»، «گذرگاه»، «تصویر هولناک سحرگاه»، «سلیمان مفقود»، «داستان مقبره»، «غار»، «اقیانوس آسمان»، «مرگ عتیق روسی»، «کتیبه» و «آنسوی جنگل مخوف» عناوین قصه های این مجموعه را تشکیل می دهد.

قصه صدایی از اعماق اینگونه آغاز می شود:

در خانه یونس به صدا درآمد. یونس در خانه نبود.

- ببین کیه. درو باز کن...

«شخصی بطور ناگهانی وارد خانه یونس می شود، همسر، پسر و دخترهای یونس از ورود میهمان ناخوانده بیمناکند. تازه وارد پس از اینکه به تک تک اهل خانه نظر می افکند، منزل را ترك می کند. تازه وارد کسی جز «مرگ» نیست.»

درو هله اول، طرح قصه بکر و تازه به نظر می رسد. گرچه شمار داستان هایی که در آنها مفاهیم انتزاعی به صورت شخصیت انسانی در آمده اند، کم نیست. بطور مثال در قصه مارکهایم اثر

رابرت لویی استیونس «وجدان» نقش بازی می کند - با این حال تازگی دید و نحوه نگرش به مرگ در صدایی از اعماق به وضوح نمایان است. این هشدار و تذکری است به انسان که هر لحظه امکان مواجهه با مرگ وجود دارد. اما ساختار و شخصیت پردازی قصه ناهمگون است. خواننده با آدم های قصه بیگانه است. حتی نام پرسناژها را نمی داند: زن یونس، پسر یونس، دختر یونس. یونس کیست؟ زن یونس کیست؟ چه مشخصاتی دارد؟

عقاید و افکارش چگونه است؟ پسر و دخترهای یونس چگونه اند؟ و این باعث نادیده انگاشتن روحیه و شخصیت قهرمانان داستان - با رفتار و عکس العمل آنها شده است چرا که همه انسانها به یک گونه با پدیده «مرگ» روبرو نمی شوند. نارسایی زبان نیز بدین امر کمک می کند: زن به دخترانش خیره شد: «خدایا خودت کمک کن. چه اتفاقی می خواد بیفته؟ این چه قضایی است؟» و زن احساس کرد، «شخص تازه وارد حرکت های درونی اش را شنید، اما از برابر زن گذشت.»

تکرار کلمه زن و کاربرد نابجای آن و عدم استفاده از ضمیر، نشر قصه را ناموزون ساخته است. خادم در آثار قبلی خود - خنجر برهنه، شمشیر پنهان، اقیانوس سوم، جشن کرکسها، گورستان، فرشتگان - نشان داده است که از تخیل قوی برخوردار است و این وجه مشخصه آثار اوست. بخصوص در مجموعه داستان خنجر برهنه، در داستان هایی چون قبر میکاشول که یکی از بهترین قصه های حسن خادم است. اما این ویژگی هنگامی مفید فایده است که در قالب مطلوبی ارائه شود، از ابهام تصنعی دور باشد و با نشر و زبان زیبا تصویر شود. در این قصه با بهره گیری مطلوب از عنصر انتظار خواننده ترغیب می شود داستان را دنبال کند اما در نهایت با مشخص شدن چهره تازه وارد - مرگ - خواننده احساس

می‌کند رودست خورده است. سرخوردگی که با شعف و غضب همراه است.

قصه روز حادثه نیز مضمون مرگ را در خود دارد. در این قصه هم، شخصیت‌های هویت و فاقد چهره‌اند. گفتگوها مبهم و گنگ است و گاه به خوبی معلوم نیست کدام شخصیت مشغول صحبت کردن است:

- «عجله کن ... یه کم گاز بده ... دیر میشه»

- «پدرجون از هشتاد گذشته‌ها»

- «عیبی نداره.»

- «از صد کیلومتر هم گذشته»

- «چه عیبی داره ... کار دارم تا می‌تونی گاز بده»

اضطرابی عجیب با شدتی از حرارت در خونسش دوید و ذکریا پنجه‌اش را روی صندلی مقابل فرود آورد. به نظرش آمد امواج از هم می‌شکافند و آهسته و بی صدا راه او را باز می‌کنند.

- «ذکریا چه کار داشت. کسی نفهمید؟»

پسرش گفت:

- «به من که حرفی نزد.»

تا این قسمت داستان مشخص می‌شود که شخص اول ذکریا و دومین نفر گفتگو کننده پسر ذکریاست اما بلافاصله قصه اینطور ادامه پیدا می‌کند:

برادر ذکریا گفت:

- «من که برادرشم به من حرفی نزد. اصلاً یه کلمه هم نگفت.»

یوسف پسرش ادامه داد:

- «هی می‌گفت زود باش. تندترش کن، من کار دارم ...»

که در اینجا با توجه به مکالمات قبلی معلوم می‌شود منظور از «یوسف

پسرش» پسر ذکریاست اما کلمات یوسف پسرش درست بعد از جمله «من که برادرشم به من حرفی نزد» آمده است که اینگونه القاء مفهوم می‌کند که منظور از یوسف، پسر برادر ذکریاست. در صورتی که منظور نویسنده این نیست. این حالتها باعث نوعی اغتشاش و ناهمگونی در قصه شده است. به خصوص که در بعضی موارد نکات دستوری زبان نادیده گرفته می‌شود. «من که برادرشم به من حرفی نزد.» که می‌توانست اینگونه باشد «به من که برادرشم حرفی نزد.»

در این بین مادر ذکریا، برادر ذکریا، پسر ذکریا، خواهر ذکریا، و... لاینقطع سخن می‌گویند بدون اینکه خواننده چهره روشنی از آنها در ذهن داشته باشد. همه از ذکریا حرف می‌زنند. کسی که با عجله به سوی سرنوشت می‌رود و در نهایت بنابه پیش‌بینی قبلی خودش سر موعد مقرر توسط هواپیماهای دشمن کشته می‌شود. تصویرپردازی صحنه‌ها کمرنگ است. قصه از فضای داستانهای تخیلی دور می‌شود، و به حوزه رئالیسم نزدیک می‌گردد و «حقیقت‌نمایی» گاه دچار مخاطره می‌شود. خادم با توضیحاتی که در آغاز بعضی داستانهایش آورده است تا حدودی خواسته است این نقیصه را مرتفع سازد «داستان مقبره، داستان عجیبی نیست. اما برخوردهای آن ناباورانه جلوه می‌کند و گاه از جریاناتی خبر می‌دهد که مشکل می‌توان باور کرد.»

اما خواننده ضمن مطالعه قصه‌های مقبره و کتیبه شباهت آن را به افسانه درمی‌یابد. در قصه مرگ عتیق روسی که برگرفته از سفرنامه ابن فضلان جهانگرد قرن چهارم هجری است اثری از خادم دیده نمی‌شود و تنها هدف نگارنده از آن آشنایی با نوع آداب و رسوم و سنن مذهبی آن دوران بوده است. خادم از دلائلی که می‌تواند به فهم خواننده کمک کند کمتر استفاده می‌کند. در برخی موارد علامت □ جهت تفکیک

قسمتها ضروری است.

در ورنمایه اغلب قصه‌های این دفتر «مرگ» است. تصرف ذهن نویسنده در اشیاء و عناصر بی جان طبیعت و تحرک بخشیدن بدانها ستودنی است. و این از زیباترین و بدیع‌ترین صور خیال است که در شعر نیز کاربردی وسیع دارد. نکته‌ای که با عنوان «تشخیص» از آن یاد می‌کنند و ناقدان در تعریف آن می‌گویند: «بخشیدن خصایص انسانی به چیزی که انسان نیست» یا بخشیدن احساس انسانی به چیزهای انتزاعی. و این در صورتی است که شاعر یا نویسنده از قدرت و هنر القاء اندیشه و احساس خویش در قالب عنصر «تشخیص» بهره‌مند باشد و بتواند از این عنصر، جهت القاء مفهوم، اندیشه و احساس خویش بخوبی سود جوید. اما در قصه «صدایی از اعماق» به دلیل استفاده نابجا از عنصر «تشخیص»، «حقیقت ماندی» طرح داستان نیز دچار مخاطره شده است. اگر در این قصه بجای «مرگ» یک شخصیت انسانی مثلاً «جابر» را جایگزین کنیم، هیچ چیز تغییر محسوسی نمی‌کند. می‌توان جابر را شخصی تصور کرد که پدر یونس را کشته و اینک دوباره به قصد تجاوز وارد خانه شده است. در اینجا نیز جا دارد اهالی خانه هنگام ورود او مضطرب و نگران شوند و پس از رفتنش خوشحال و خرسند گردند. اما اینکه «مرگ» به عنوان یک امر انتزاعی و ذهنی جانشین شخصیت انسان شده است، باید مفهوم خاصی را القاء کند که نمی‌کند. همچنین باید دانست که در نشر ارتباط عنصر «تشخیص» با اصطلاح «حقیقت ماندی» ناگسستنی است. و اگر این ارتباط، محکم و ظریف بنا نشده باشد، مخاطب، نه به وجد می‌آید و نه در خود فرو می‌رود. او فکر می‌کند مشغول مطالعه افسانه‌ای است و یا مجموعه

دروغ‌هایی که هرگز وقوع آن محتمل نیست. بدین ترتیب آمیزش تفکر و تخیل ناکام می‌ماند و وحدت تأثیر از بین می‌رود.

نویسنده نکته سنج بایستی نوشته‌های خود را بارها حک و اصلاح کند و از نوشتن مجدد و چندباره مطالبش خسته نشود، همانگونه که نویسندگان بزرگی چون بالزاک و تولستوی دهها بار آثارشان را بازنویسی می‌کردند. خادم نباید تصور کند رعایت نکات دستور زبان فارسی، در حوزه تخیل او محدودیت ایجاد می‌کند. او باید از تخیل، عاطفه و احساس تلفیقی مناسب پدید آورد، به گونه‌ای که وحدت تأثیر ایجاد نماید. بزعم پو «داستان یک قطعه تخیلی است که حادثه واحدی را خواه مادی یا معنوی مورد بحث قرار می‌دهد. این قطعه تخیلی باید بدیع باشد و از نقطه ظهور تا پایان داستان، در خط صاف و همواری حرکت کند.» رعایت این نکته به ابداع داستانی صمیمی کمک می‌کند. خادم قبل از هرچیز بایستی برای شخصیت‌های داستانش شناسنامه تهیه کند. حوادث قصه‌هایش را بشکافد و علل آن را تشریح کند. و از تخیل قوی و حافظه نیرومند خود بهره برد و عقایدش را در قالب و لباس صحیح تری ارائه کند. سامرست موآم در پاسخ بدین سؤال که چه چیز داستانهای معروف را مقبول عامه ساخته است می‌گوید: «آنها همه یک وجه مشترك دارند. آدم می‌خواهد ببیند جریان به کجا خواهد انجامید و این به دلیل علاقمندی به شخصیت‌های داستان است.

این نویسندگان یک وجه مشترك دیگر نیز دارند، آنها همه داستانهای خویش را ساده و سراسر است باز گفته‌اند. حوادث را نقل کرده‌اند، انگیزه‌ها را کاویده و عواطف و احساسات را بدون توسل به ترفندهای ادبی توصیف و تشریح کرده‌اند.»

حسن خادم نویسندۀ ای پرکار و جدی است. ذهن کاوشگر و تخیل
فوق العاده او کافی است تا آثارش را خواندنی کند.

۱۳۶۷/۶/۳۱

آغازی برای يك پایان

بررسی نقش تداعی معانی در داستان

«ارزش یک اثر ادبی را می توان با امعان نظر در حالات خواننده یا شنونده ارزیابی کرد»^۱ اگر این سخن لوئگینوس را بپذیریم، بسیاری از نکات مورد اختلاف در تعاریف مقولات ادبی حل شدنی است. مشکلاتی که فی المثل در کیفیت عناصر «داستان» وجود دارد.

آیا داستان بایستی فقط احساسی برانگیزد، یا زمینه ای ایجاد کند تا ذهن در یک بستر وسیع به تفکر پردازد؟ انتظار ما از داستان چیست؟ آیا با مطالعه یک داستان کوتاه در پی کسب لذتیم؟ آیا مایلیم اندیشه و طرح و نظر جدیدی فرا گیریم؟ آیا دوست داریم دمی از وقایع روزمره بگریزیم؟ هدف ما از خواندن داستان چیست؟ اگر بتوانیم به این پرسش جواب صریح و روشنی بدهیم، حجم قابل توجهی از ابهامات، خودبخود رفع خواهد شد. روشن است که به تعداد خوانندگان داستان، پاسخ های متفاوتی برای این سؤال وجود دارد. می توان به عنوان یک ملاک کلی پذیرفت: داستانی که علاوه بر جنبه سرگرمی، حاصل تفکر و سخنی تازه باشد دلشین تر و خوشایندتر است. به عبارتی، داستان می خوانیم تا علاوه بر کسب لذت و پرورش قوه خیال، به معلومات و تجربیات خویش بیفزاییم.

اما آیا داستان، محمل مناسبی برای پاسخگویی به چنین انتظار بزرگی است؟ جواب به این سؤال چندان ساده نیست. چرا که در این باب، اقوال نظریه پردازان ادبیات داستانی؛ گسترده، متنوع و گاه متضاد است. اغلب آنها متناسب با رنگ عینکی که به دیده داشته اند سخن گفته اند. اما می توان با جستجو در نظریه های نقد ادبی، به خصایص اساسی داستان دست یافت. اگر چه در این مقوله نیز اختلاف نظر فراوان است، اما اغلب، در یک نکته اتفاق نظر دارند: داستان کوتاه، باید کوتاه باشد! بنظر می رسد مهمترین ویژگی داستان، همان کوتاهی آنست.

واضح است ذکر این خصیصه به معنی اصالت دادن به «کوتاهی» اثر نیست، بلکه منظور داستانی است که در عین اختصار، انتظار خواننده را نیز برآورده سازد. با این وصف می توان گفت: داستان کوتاه، داستانی است که هنگامیکه پایان می یابد، آغاز شود! آیا در این اصل تناقضی نهفته است؟ شاید بتوان با تذکر هدف ادبیات تا حدودی به رفع ابهام پرداخت. دیوید دیچز معتقد است «از جمله مهمترین اهداف ادبیات نوین این است که مهیج، انگیزنده، دگرگون کننده و اعتلابخش باشد»^۲ آیا داستان می تواند به چنین هدفی دست یازد؟ تنها در یک صورت: اینکه داستان کوتاه باشد! در واقع داستان اصلی، در ذهن خواننده شکل می گیرد. اگر نویسنده بتواند عناصر انگیزاننده خواننده را به خوبی تشخیص دهد و با کمترین لغات، نقاط حساس ذهن را تحریک کند تا حدود زیادی به مقصود خود رسیده است، و این دقیقاً خاصیتی است که در حکایات و روایات و قصص قدیم به وضوح دیده می شود. نکته ای که در داستان امروز به ندرت یافت می شود: «حسن بصری از خانه به بیرون نگرست، جنازه ای دید، تا از خانه بیرون آمد، برده بودند، به

طلب جنازه می‌رفت و می‌گریست. مردی پیش آمد. حسن پرسید:
جنازه بی‌ندیدی از پس او جنازه‌های بسیار؟^۳

تاکنون بررسی‌های مختلفی پیرامون چگونگی شروع داستان بعمل آمده است؛ اینکه آغاز داستان چگونه خواننده را غافلگیر کند، او را به وجد آورد، مولد یک نوع کشش و انتظار شود و در نهایت خواننده را راغب کند تا بقیه داستان را مطالعه نماید، ولی درباره‌ی پایان داستان کمتر گفتگو شده است. بررسی قصص و حکایات ادب پارسی از این بعد حائز اهمیت است. در یک نگاه کلی می‌توان گفت، گزیده‌گویی و گزیده‌نویسی از شاخص‌ترین خصایص قصه‌های قدیم است و همواره گفتار حکیمانه در قالب عباراتی محدود بیان شده است.

این امر بخصوص در پایان قصه‌ها مشهود است. در حکایت «جنازه‌ها» آیا جمله «جنازه بی‌ندیدی از پس او جنازه‌های بسیار؟» پایان حکایت است یا آغاز آن؟! در واقع تدبر در معنی و مفهوم این جمله نقطه آغازی برای شروع مجدد حکایت در ذهن خواننده است، حکایاتی متنوع که به وسعت تعداد خوانندگان گسترش می‌یابد. در حقیقت، پایان حکایت به حوزه اندیشه و خیال خواننده مجال می‌دهد تا خود به تفسیر و تعبیر قضایا بپردازد، داستان پردازی کند و در نهایت خود نتیجه‌گیری نماید و این دقیقاً خلاف آن چیزی است که در برخی داستانهای امروزی شاهد آنیم. به این سخن آنتوان چخوف بنگرید:

«غریزه‌ام به من می‌گوید در پایان هر رمان یا داستانی باید خیلی زیرکانه برداشتی از تمام اثر برای خواننده خلاصه کنم.»^۴ روشن است در چنین حالتی همه چیز پایان می‌یابد، بی‌آنکه به وقادی ذهن خواننده بیانجامد. گویی بی‌توجهی به این نکته به عنوان یک اصل در داستان امروز پذیرفته شده است: «رمان‌نویس بنا به قاعده به نیروی خیال

خواننده چندان اعتنایی نمی‌کند.^۵

در واقع نویسنده امروز مایل است همه چیز را به خواننده منتقل کند و این مستلزم زیاده‌نویسی است، پس «توصیف» نقش محوری می‌یابد. عنصری که «پَرگویی» نتیجه و پی‌آمد آن است. تشریح زوایای بدیهی، صحنه پردازی‌هایی بیهوده - که خواننده امروز بخوبی با آن آشناست - و شخصیت‌های قالبی، عواقب چنین تصمیمی است. بزعم آندره ژید در داستان، بایستی از هرچه که به دیگر هنرها مربوط است بر حذر بود. فی‌المثل ابزار و عناصری که هنرمندان فیلمسازی، عکاسی و نقاشی در اختیار دارند نباید در داستان چندان جایی داشته باشد. وی به نکته ظریفی اشاره می‌کند:

«نمایشنامه نویس از آن رو شخصیتها را توصیف نمی‌کند که قرار است تماشاگر آنان را یکی پس از دیگری خود زنده بر روی صحنه ببیند. اما فراوان اتفاق می‌افتد که بازیگری بر روی صحنه ما را از جا بدر می‌برد و رنجه می‌دارد و شوریده و حسرت زده رها می‌کند. تنها بدان دلیل که به کسی مانده نیست که نیروی تخیل ما توانسته است او را بدون کمک بازیگر بسیار بهتر و مناسب‌تر برایمان ترسیم کند.»^۶

توصیف دقیق صحنه‌ها، شخصیتها و دیگر عوامل داستانی خواننده را در یک چارچوب خاص محدود می‌سازد، در حالی که خواننده امروز مایل است سهمی در وقایع داستانی داشته باشد و دقیقاً نفوذ و تأثیر همین نکته باریک است که اثر ادبی را - نمایشنامه - از دیگر هنرها متمایز می‌کند. در واقع خواننده با مطالعه متن نمایشنامه، خود شخصیتی مطابق تفکر و تصور خویش می‌سازد و این انگیزه‌ای است تا او خود را در روند داستان شریک ببیند. اما همینکه هنرمند به شخصیتها جان می‌دهد و آنان را به روی صحنه می‌آورد همان می‌شود که «ژید» از آن به

حسرت زدگی بیننده تعبیر می کند. در داستان نیز نویسنده هنگامی که در صدد تشریح زوایای پنهان روح شخصیتها برمی آید و به تفصیل به صحنه آرایی محیط می پردازد انتظار خواننده برآورده نمی شود. او خود را غریبه احساس می کند و ارتباط ذهنی اش رفته رفته قطع می شود، تا جایی که به وازدگی او می انجامد و این هنگامی است که نویسنده «حرفی» برای گفتن ندارد. به قول یکی از قدما «گفتار سست و تباه است وقتی که آن را مغز و معنی روشن نباشد.»^۷ اما برای اینکه بتوان از زیاده گویی پرهیز کرد و داستانی نگاشت که تداوم آن در ذهن خواننده بوقوع پیوندد چه باید کرد؟

به نظر می رسد استفاده از ظرفیتهای زبانی، موقعیت شناسی، بهره بری مطلوب از لغات و صرفه جویی در مصرف آنها، و توانایی ذوقی، علمی و فلسفی، از جمله ابزارهای اولیه است: میشل زرافا نظریه پرداز ادبیات داستانی معتقد است: «برای گفتن داستان (در وسیع ترین معنای آن) می توان معنای پنهان و نیز هدفهای واقعی مورد اشاره آن را خواه وقایع باشد، خواه تصورات یا احساسات، از زبان روزمره استخراج کرد. ادبیات محتوای زنده کلمات را بیان می کند و حیات می بخشد.»^۸

تفکیک زبان داستان با زبان محاوره اگر چه شرطی اساسی برای بیان ادبی است اما زنده بودن کلمات بیشتر به نحوه استخدام آنها در جمله مرتبط است. آشنایی با علم زبان شناسی - که به شناخت دقیق کلمات می انجامد - می تواند به این امر کمک کند. از طرفی نویسنده بایستی بداند که خواننده امروز بسیار آگاه است. او باید سرنخی بیابد و خود به تداوم آن همت کند: «هنرمند یک تدبیر اصلی و ضروری در اختیار دارد که باید آن را در هر موردی به کار بندد. او بایستی بسیاری از چیزها را

ناگفته گذارد و بسیار بیشتر از آنها را حذف کند.^۹ اما برای توسع ذهن خیال انگیز خواننده، کدامیک از عناصر داستان مناسبترند؟ به نظر می‌رسد عمده‌ترین محمل پرداخت، شخصیت‌های داستانی هستند. در واقع این آدم‌های داستانند که به نوشته روح می‌بخشند.

«ویرجینیا ولف» معتقد است فقط برای طرح و ترسیم شخصیت است که قالب داستان طراحی شده است. او اضافه می‌کند:

«تو در شخصیت یک چیز را می‌بینی و من چیز دیگر را. تو می‌گویی شخصیت بدین معنی است و من می‌گویم بدان معنی است.»^{۱۰}

نوع نگاه به پرسناژهای داستان، میدان وسیعی ایجاد می‌کند تا معانی متفاوت و حتی متضاد از کردار و رفتار آنها برداشت شود و این بیش از همه به «شخصیت» آدمی برمی‌گردد. شخصیت پردازی و چگونگی پرداخت زوایای پنهان و آشکار آدم‌های داستان تا حدود زیادی می‌تواند ما را به مقصود نزدیک سازد. از طرفی همین چندگانگی و تنوع برداشت از شخصیت‌های داستانی - که گاه بین واقعیت و فرا واقعیت در نوسان است - برخی رمان نویسان را با مشکل مواجه ساخته است. «گوستاو فلور» که در استفاده از واژه‌ها حساس و در نگارش داستانهای بسیار سخت گیر بود، گاه از سوی خوانندگانش مورد مؤاخذه قرار می‌گرفت. او هنگامی که از چگونگی شخصیت پردازی رمانهایش شکوه می‌شد متعجب می‌گشت.

چرا که مردم از شخصیت‌های واقعی اطرافشان سخن می‌گفتند و پرسناژهای فلور همگی ساخته و پرداخته ذهن خود وی بودند. او برای اینکه این توهم را از ذهن هوادارانش بزدايد در نامه‌ای نوشت: «مردم عادی در اشتباهند که به ما مقاصدی را نسبت می‌دهند که ما از آنها بی‌خبریم». ^{۱۱} فلور شاید از دریافت این نکته ظریف عاجز بود که آثار او

فقط آن چیزی نیست که وی مایل بوده است توسط خوانندگان دریافت شود، بلکه اثر او مولد یک جریان تداعی معانی به وسعت آدمهای جامعه است. در واقع هر خواننده از شخصیت‌های داستانی او مختصات فردی را جستجو می‌کرده که در ذهن داشته است. این نکته به لحاظ روانشناسی نیز حائز اهمیت است. کارل گوستاو یونگ معتقد است: «هر مفهومی در ذهن خودآگاه ما دارای تداعی‌های روانی مخصوص به خود است. در حالی که این تداعیها ممکن است از حیث شدت فرق کنند.»^{۱۲}

بررسی دقیق کردار شخصیت‌های داستانی و اطلاع از مافی الضمیر آنها دو عامل مهم در بازساخت آدمهای داستانی است. اما آیا ما باید به رفتار شخصیتها توجه کنیم یا به تفکر و اندیشه شان؟ سارا فیلدینگ راه دوم را پیشنهاد می‌کند: «انگیزه‌های کردار آدمی و گرایشهای درونی ذهن او به نظر ما به مراتب مهم‌ترند و شناخت آنها از هر نظر ضروری‌تر از شناخت کردار اوست، و ما به مراتب بیشتر می‌پسندیم که خوانندگان به روشنی دریابند بازیگران عمده ما به چه می‌اندیشند تا این که دریابند هم آنان چه می‌کنند»^{۱۳} البته شناخت اندیشه‌های شخصیت داستانی به سادگی میسر نیست. به نظر می‌رسد منطقی‌ترین راه برای این مقصود از طریق گفتار است، اینجاست که نقش اساسی «گفتگو» در پیشبرد روند داستان آشکار می‌شود. در حکایت ذیل به نقش گفتگو در تداوم داستان - در ذهن خواننده - دقت کنید:

«حزقیل پیامبر، دعا کرد و گفت: «بار خدایا! هفت طبقه ی زمین مرا بنمای» خداوند بدو نمود. حزقیل عجب آمدش، و گفت: الهی چه آفریده‌یی از این بزرگتر و فراخ‌تر به جز بهشت؟
گفت: دل عارف»^{۱۴}

همچنین اطلاع از وجنات روحی و افکار و احساسات شخصیتها جز

از راه تعمق در گفته‌های آنان میسر نیست. نمونه ذیل شاهد مثال خوبی است:

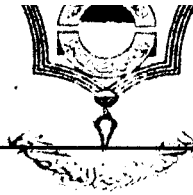
«حاجبی غلام خود را برای خریدن متاعی به بازار فرستاد، گفت که بگو جهت فلان است، بهتر و نیکوتر و مناسبتر بده. غلام چنان کرد و متاع نیک آورد. و بار دیگر که برفت، متاع خوبی نیاورد. خواجه برآشفته و گفت: من ده بار به تو نگفتم ام که بگو برای حاجی است. غلام گفت: ای خواجه، تو یک حج داشتی که مرتبه اول فروختی»^{۱۵}

گویی بعضی قصص قدیم فقط به تعریف سوژه‌های داستانی می‌پرداخته‌اند. در اغلب این حکایات، کلمات و جملات زائد، دیده نمی‌شود. هر کلمه به نحو دقیقی طراحی شده است تا در محل مناسبی بنشینند و موجب القاء معنی و مفهوم ویژه‌ای گردد. لطف بیان، باریک‌اندیشی و دقت نظر در این حکایات به توسع قوه خیال خواننده می‌انجامد و او را به تفکر و تعمق فزون‌تر وادار می‌دارد.

البته باید توجه داشت که کوتاهی اثر نباید به پیچیدگی آن منجر شود، چرا که این دو هیچ ملازمتی با هم ندارند. همچنین استفاده از سمبل‌ها و نشانه‌ها به مقصود ما چندان کمک نمی‌کند. بررسی و تحلیل اینگونه داستانها مجالی دیگر می‌طلبد. در اینجا منظور داستانهایی است که در عین رعایت ایجاز، حامل تفکر و نوعی فرحناکی نیز باشند که در نهایت به شراکت خواننده در داستان بیانجامد.

بیان این نکات بدین معنی نیست که در همه جا «ایجاز» شرط بلاغ است، چرا که هر مقال مقامی دارد: «و چون بخواهی مطلب زیاد در عبارات کم بیان کنی به ایجاز دست زده‌ای که در همه جا پسندیده نیست... بلکه برای هر مقامی مقالی است.»^{۱۶} شاید یکی از رموز ماندگاری رمانها و داستانهای کوتاه، رعایت دقیق همین نکته ظریف

بوده است. اگرچه در رمان نیز می‌توان به تداوم ذهنی داستان - به معنی مورد بحث امید داشت، اما در داستان کوتاه به دلیل قالب خاص خود وجود چنین خاصیتی بسیار مؤثر است، اما باید پذیرفت: «پایان کتاب نقطه ضعف بیشتر نویسندگان است» اگرچه «بخشی از این نقص و عیب در طبیعت خود پایان نهفته است»^{۱۷} به هر روی استفاده از متون کهن فارسی و آشنایی با آثار جدید معاصر همراه با نقد و بررسی این آثار، به داستان نویس کمک می‌کند تا بتواند آغازی برای پایان داستانش بیابد.



پی نوشت:

۱- شیوه‌های نقد ادبی، دیوید دیچز، ترجمه دکتر غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، تهران ۱۳۶۶، انتشارات علمی.

۲- همان منبع

۳- صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها. نادر ابراهیمی، تهران ۱۳۷۰، نشر گستره،

۴- رمان به روایت رمان‌نویسان، میریام آلوت، ترجمه علیمحمد حق‌شناس ۱۳۶۸. نشر مرکز- ص ۳۷۷

۵- همان منبع

۶- همان منبع

۷- ادب و ادبیات، دکتر حسینقلی کاتبی، انتشارات هیرمند، احیاء بن جلاح،

۸- ادبیات داستانی، میشل زرافا، ترجمه نسرین پروینی، تهران ۱۳۶۸، انتشارات فروغی

۹- رمان به روایت رمان‌نویسان، میریام آلوت، ترجمه علیمحمد حق‌شناس، ۱۳۶۸، نشر مرکز،

۱۰- همان منبع

۱۱- همان منبع

۱۲- انسان و سبیل‌هایش، گارل گوستاو یونگ، ترجمه ابوطالب صارمی

۱۳- رمان به روایت رمان‌نویسان، میریام آلوت، ترجمه علیمحمد حق‌شناس، ۱۳۶۸، نشر مرکز،

۱۴- صوفیانه‌ها و عارفانه‌ها. نادر ابراهیمی، تهران، ۱۳۷۰، نشر گستره،

۱۵- کدوم‌طبخ قلندری، ادهم خلخالی، به اهتمام احمد مجاهد، تهران، ۱۳۷۰، انتشارات

سروش

۱۶- الادب الکاتب- ابن قتیبه

۱۷- رمان به روایت رمان‌نویسان، میریام آلوت، ترجمه علیمحمد حق‌شناس، ۱۳۶۸، نشر

مرکز،