برخورد با هنر و ادبیات در غرب و جهان سوم

دکتر بهرام مقدادی

با آغاز سدهٔ معاصر دگرگونی هایی در برخورد با ادبیات و هنر در جهان غرب به وجود آمد به طوری که تصور ادبیات و هنر امروز با تصور اندیشمندان و منتقدان ادبی گذشته اختلاف فاحشی پیدا کرده است. اگرچه در شوروی سابق و اقمارش و در کشورهای جهان سوم همان تصور سنتی برجای ماند، در نیم کره غربی، یعنی اروپای غربی و امریکا، با ظهور صورت گرایی (Formalism) در دهه های آغازین قرن بیستم، تصورات و مفاهیم ویژه ای در عرصهٔ ادبیات و هنر به وجود آمد. از جملهٔ این مفاهیم، معطوف شدن سلیقهٔ شاعران و منتقدان به گرایش به ابهام و نقشی که ابهام در تولید معنا ایفا می کند، بود. مکتب های جدید ادبی از ابهام برای توجیه نظریه های ادبی خود سود جستند و منتقدانی چون ویلیام امپسن (William Empson)، اختلافات جزیی در معنی را باعث بروز واکنش های مغایر به یک نوشته انگاشتند. به عقیدهٔ این منتقدان هرچه در یک اثر ادبی نمادها، استعاره ها، تصویرهای ذهنی و امثال آن بیش تر به کار رود و بر ابهام آن بیفزاید، آن اثر از ارزش ادبی والاتری برخوردار خواهد بود. ظهور مکاتب ادبی چون سمبولیسم، ایماژیسم، دادائیسم و فوتوریسم هم بر رواج این سلیقه و طرز تفکر افزود. شاید یکی از نخستین منتقدانی که می گفت کاربرد نماد و تصاویر پیچیده به ارزش ادبی و هنری یک نوشته می افزاید، کوله ریج (Coleridge)، منتقد انگلیسی بود که به علت احاطه به زبان آلمانی و مطالعهٔ آثار منتقدانی چون شلینگ(Schelling) و شلگل (Schlegel) به این نتیجه رسیده بود که ابهام شرط اصلی هنری بودن شعر است و برای اثبات این قضیه از تصاویر شگرف در شعرهای خود سود جست و از این طریق، راه را برای ظهور ((چند معنایی))بودن شعر، باز کرد. بنابراین، ارتباط تنگاتنگی میان نمادسازی و ایجاد ابهام در ادبیات و هنر به وجود آمد که در نتیجه در نیمهٔ دوم قرن بیستم منتقدانی چون ولفگانگ آیزر (Wolfgang Iser) آلمانی و استنلی فیش (Stanley Fish) امریکایی خواننده یا منتقد را در تفسیر متون ادبی آنقدر آزاد گذاشتند که بتواند حتی معانی متضاد و مغایر در یک نوشتهٔ ادبی پیدا کند و یا به عبارت دیگر دال (Signifier)و مدلول (Signified) در یک بازی آزادانه چنان شرکت کنند که هر خواننده ای بتواند، بنا به اطلاعات شخصی و فرهنگی خویش هر معنایی را که بخواهد، از یک اثر ادبی استخراج کند؛ بنابراین دیگر فرقی نخواهد کرد که مدلول در متن باشد یا خواننده مطابق میل خود آن را در اثر ادبی پیدا کند.

از میان منتقدان انگلیسی سدهٔ حاضر آی. ای. ریچاردز (I.A.Richards) از جمله کسانی بود که نه تنها نقش خواننده را در تفسیر متون ادبی بازشناخت، بلکه علاقه مند به کشف اختلافات معنایی در متن ادبی بود که به ناچار به ابهام منتهی

می‌شود و به دانشجویان خود در دانشگاه کمبریج گوشزد می‌کرد که همواره در صدد کشف پیچیدگی‌ها و معماگونه بودن متن باشند که در نتیجه ادبیات به جهتی سوق داده شد که شاعران و رمان‌نویسان گرایش به پیچیده نوشتن و کاهش ارتباط با خوانندگان خود پیدا کردند؛ حتی شاعرانی که استاد مسلم آفرینش ابهام بودند، مورد ستایش و تقدیر منتقدان قرار گرفتند که در نتیجه شعر شاعرانی چون ویلیام باتلر ییتس (William Butler Yeats) در سرلوحهٔ برنامهٔ درسی شعر نو در دانشگاه‌های انگلستان و امریکا قرار گرفت و تی.اس.الیوت(T.S.Eliot) جزو نوادر روزگار و نوابغ شعر نو به شمار آمد. بنابراین، ابهام یا عمداً در هنر و ادبیات به کار گرفته شد تا مثلاً شعری مؤثر و مانا سروده شود و معانی ظاهراً بی‌ارتباط با هم در شعر متمرکز گردد و یا اینکه شاعر حتی به آشوب ذهنی و نابسامانی فکری خود در آفرینش معنا، افتخار هم بکند.

این ابهام به عرصهٔ رمان هم سرایت کرد؛ نمونهٔ خوبی از این دست رمان، **به سوی فانوس دریایی**، اثر ویرجینیا وولف است که در آن، ((فانوس دریایی)) به عنوان یک نماد بسیار نیرومند و در عین حال مبهم به کار رفته است. نویسندگان دیگری چون مارسل پروست، جیمز جویس، ویلیام فاکنر و دیگران چنان تحت تاثیر روش مبهم‌نویسی قرار گرفتند که خواندن و درک معنای رمان‌های‌شان بدون صرف ساعت‌ها و روزها و حتی ماه‌ها وقت برای خواندن نقدهای گوناگونی که در بارهٔ آثارشان نوشته شده و یا ثبت نام و نشستن در کلاس درس استادانی که در دانشگاه‌های اروپا و امریکا درس رمان می‌دهند میسر نیست. البته جای شگفتی نیست که مکاتب جدید نقد ادبی غربی هم در رویارویی با این آثار آن‌چنان درگیر تنش وچالش شدند که ناگزی نظریهٔ ادبی معاصر بر اساس ((چند معنایی)) (Plurality of Meaning) بودن این متون، وضع شد؛ چند معنایی بودن، یا به عبارت دیگر(Polysemic) بودن متونی چون آثار کافکا، منتقدانی چون رولان بارت را بر آن داشت که از مقولهٔ ((مرگ نویسنده)) سخن به میان آورند، چرا که معنای متن را دیگر نویسنده نمی‌تواند به وجود آورد، بلکه متن آنقدر مبهم است که چاره‌ای نیست مگر اینکه منتقد و مفسر، یا خواننده را در تفسیر متن آزاد بگذاریم، چون این منتقدان بر این باورند که متن دارای ((جاهای خالی)) است که فقط خواننده می‌تواند آنها را پر کند.این خواننده است که وظیفه دارد تا((راهبرد تفسیری))(Interpretive Strategy) خود را پیدا کند و برای تفسیر و تاویل معمای متن تدبیری بیندیشد. بنابراین، ((جاهای خالی)) اثر چیزی نیستند مگر ابهام متن، حال خواه نویسنده خواسته باشد عمداً این ابهام را به وجود آورد و یا اتفاقی باشد.

منتقد دیگری که از ابهام برای بیان نظریه ادبی خود استفاده می‌کند ژاک دریدا است که تحت تاثیر ساختارگرایانی چون سوسور بر این باور بود که متن نظامی از نشانه‌هاست که در آن هر عنصری به عنصر دیگر ارجاع می‌شود و حتی تا جایی پیش رفت که گفت روند دلالت معنایی بی‌پایان است و بنابراین هیچ معنای ثابتی وجود ندارد که بگوییم آن تنها معنا، یا معنای واحد متن است و در نتیجه علیه سلسله مراتب معنایی (hierarchy of Meaning) قیام کرد و منتقد دیگری به نام پُل دمان (Paul De Man) به این نتیجه رسید که مسئله ابهام، مسئله‌ای نیست که تنها در هنر و ادبیات وجود داشته باشد، بلکه در زبان روزمره هم به ابهام برمی‌خوریم. نتیجه‌ای که دمان از نظریهٔ ادبی خود می‌گیرد این است که زبان و ادبیات دیگر وظیفهٔ انتقال حقیقت معنایی را ندارند و ادبیات هرگز نمی‌تواند منبع موثق اطلاعاتی باشد و هیچ حقیقتی، حتی حقیقت تاریخی را، بازتاب نمی‌کند مگر زبان خود را.

بنابراین، اصطلاح ((مدرنیسم)) مربوط به جریانی شد که از سال ۱۸۹۰ تا ۱۹۳۰ در عرصهٔ هنر و ادبیات به وجود آمد و شامل جنبش‌های ادبی معاصر گردید که در

سطور بالا به آنها اشاره شد. این جنبش های ادبی عمدتاً در اروپای غربی و در شهرهایی چون برلین، وین، مونیخ، پاریس، پراگ و لندن به وجود آمدند. البته تاثیر نوشته های زیگموند فروید، سر جیمز فریزر (Sir James Frazer)، فردریک نیچه، داروین و ویلیام جیمز را نمی توان در این حرکت نادیده انگاشت. آثار این متفکران بنیان آراء و عقاید مسلم را، که نهادهایی چون اخلاق، مذهب و دیگر نهادهای اجتماعی، بر آنها استوار بودند، سست کرد ولی نتوانست جایگزینی برای آن نهادها تاسیس کند. این حالت سردرگمی و گیجی در آغاز جنگ جهانی اول به اوج خود رسید و یاس فلسفی و نیست انگاری بازده چنین اعتقاداتی شد.

نتیجهٔ این تحولات، دگرگونی های سنت های ادبی گذشته بود به طوری که نه تنها ابهام در معنی بلکه در کاربرد زبان به وجود آمد و قوانین ساختاری و دستوری زبان نادیده انگاشته شد تا جایی که دیگر نویسنده عقاید خود را به طور صریح و آشکار بیان نمی کرد و سلسله مراتب تاریخی و منطقی را به کار نمی برد. اگر هم نویسنده ای چون جان اشتاین بک، عقاید خود را به طور صریح و آشکار در رمان هایش بیان می کرد، آثار او از برنامهٔ درسی ادبیات معاصر در دانشگاه ها حذف می شد. به تدریج، مدرنیسم نه تنها به ادبیات بلکه به هنرهای دیگر مانند هنرهای تجسمی، تئاتر، نقاشی و موسیقی سرایت کرد و راه و رسم زندگی بسیاری از هنرمندان گردید. کناره گیری هنرمند از جامعه و پناه بردن به ذهنیات و نفسانیات خود همه جاگیر شد و دیگر لزومی نداشت که نویسنده برای ((تیپ))سازی و مشاهده رفتار طبقات جامعه به کافه ها و اماکن عمومی برود و مانند دانشمند تجربه گر و یا به گفتهٔ امیل زولا، در آزمایشگاه جامعه، عناصر ویژهٔ طبقاتی را مورد مشاهده و تجربه قرار دهد. در نتیجه سبک های مبهم ناشناخته به هنر و ادبیات راه پیدا کردند. **اصول روانشناسی** ویلیام جیمز امریکایی، **تفسیر رویای** زیگموند فروید، **اصول نسبیت** آلبرت انشتین، **شاخهٔ طلایی** سر جیمز فریزر، **چنین گفت زرتشت** فردریک نیچه و **منشاء انواع** چارلز داروین، تصویر تازه و بدیعی از بشریت عرضه کرد. در جوامع مسیحی، پس از خواندن این کتاب ها، دیگر انسان آن فرشتهٔ **سقوط** کرده و رانده شدهٔ بهشتی نبود بلکه تبدیل به میمونی تکامل یافته و **برخاسته** از نوع دیگری شده بود. جنگ جهانی اول هم در سست کردن بنیان سنت ها نقش مهمی را ایفا می کرد. آزوالد اشپنگلر کتاب معروف **سقوط تمدن غرب** (Oswald Spengler, The Decline of The West) رانوشت ((حوزه اُرتگا گازت)) تا انسانی شدن هنر (Jose Ortega Gazett, The Dehumonization of Art) را.

دیگر وقت آن رسیده بود که در همهٔ سنت های ادبی و هنری تجدیدنظر کامل بشود. تجربه گرایی(Experimentalism) مُد روز شد و صورت سنتی رمان و شعر درهم شکسته شد و به جای آن سیال ذهنی(Stream of Consciousness) و بی توجهی به تسلسل منطقی حوادث مرسوم گردید و در شعر، تصویر شاعرانه (Poetic Image)رکن اصلی آن گردید تا جایی که تصویرسازی به هنرهای دیگر هم سرایت کرد به طوری که در نمایشنامه های هارولد پینتر، نمایشنامه نویس معروف انگلیسی، تنها عنصر و رکن اصلی نمایشنامه هایش گردید. صراحت زبان و گفتار جای خود را به ابهام و کنایه و استعاره داد. پیچیدگی بیش از اندازه تا حد سفسطه (Sophistication) و انفجار پل های ارتباطی میان نویسنده و خواننده، باب روز شد. داروین، مارکس، فروید و دیگران به کلی تفسیر دیگری از جهان ارایه دادند؛ آشوب گرایی (Anarchism)، هرج و مرج گرایی، دولت ستیزی و نیست انگاری به عرصهٔ ادبیات و هنر راه یافت و از این دیدگاه ادبیات مدرن ویژگی انقلابی پیدا کرد. در رمان، ((پیرنگ)) یا ((شالوده)) (Plot) که از عناصر اصلی رمان سنتی بود، از میان رفت و رمان هایی بدون آغاز و انجام نوشته شد تا جایی که نویسنده برای پایان رمان خود سه یا چهار یا حتی بیش تر پایان یا خاتمهٔ داستان

می‌نوشت و خواننده را آزاد می‌گذاشت تا هر پایانی که بهتر است گزینش کند و خود در نوشتن رمان شرکت جوید تا جایی که ژرارد ژنت (G. Genette)، منتقد فرانسوی گفت، ادبیات تا به امروز آنقدر به پیام بدون رمز (Code) توجه کرده که اکنون وقت آن فرا رسیده که در آن از رمز بی پیام استفاده شود. یا تودورف، منتقد دیگری، گفت ((تردید)) باید ویژگی اصلی و رکن بارز ادبیات قرار گیرد. به نظر این منتقدان، در هنر هرچه منطقی است باید کنار گذاشته شود. قلمرو علوم قلمرو منطق است و قلمرو هنر و ادبیات سرزمین بی منطقی است. آنها می گفتند ما دیگر نباید از هنر و ادبیات انتظار داشته باشیم که ناآشنا را برای ما آشنا کند، بلکه وظیفهٔ اصلی ادبیات و هنر این است که آشنا را برای ما ناآشنا سازد چرا که در زندگی روزمره آنقدر امور تکرار می‌شوند که شخص دیگر آنها را نمی بیند و در ادبیات باید همواره عناصری که در صحنه بوده‌اند (Foregrounding)، در حاشیه (Backgrounding) قرار گیرند تا عوامل جدیدی به صحنه راه یابند، مثلاً شخصی که ازدواج کرده، پس از مدتی وجود همسرش در خانه برای او امری عادی می‌شود و وظیفه ادبیات همین است که گفته شد؛ یعنی مثلاً کاری کند که هر روز همان همسر برای شخص تازگی داشته باشد و اگر همین فلسفه را تعمیم بدهیم دیگر همهٔ امور، روزمرگی خود را از دست می‌دهند و هنر و ادبیات می‌تواند از این راه بر روزمرگی زندگی فایق آید.

پس از ((مدرنیسم)) نوبت ((پسامدرنیسم))(Post-Modernism) فرا رسید و اگرچه تعریف این دو نهضت بسیار مشکل است و هنوز منتقدان به تعریف جامع و کاملی دست نیافته اند، به طور خلاصه می‌توان فرق این دو مکتب را چنین خلاصه کرد: اگر مدرنیست ها به صورت ادبی اعتقاد داشتند و می گفتند معنا در خدمت صورت است، پسامدرنیست ها به صورت هم توجهی نمی کردند؛ به جای هدف و نیت در اثر ادبی و هنری به بازی آزادانهٔ معنا اعتقاد داشتند و می گفتند همان طور که کوپرنیک ثابت کرد که زمین مرکز کاینات نیست و از این راه انقلابی شگرف در علم نجوم پدید آورد، در یک اثر هنری هم ((مرکزی)) که معنا بر آن استوار باشد وجود ندارد. در آثار ادبی خود، به جای توجه به طرح ازپیش ساخته به اتفاق وتصادف روی می‌آوردند؛ به جای سلسله مراتب (Hierarchy)به آشوب(Anarchy) توجه می کردند و کار هنری یا ادبی را کاری خاتمه یافته نمی انگاشتند؛ به جای حضور (Presence) به غیاب (absence) توجه داشتند که ریشه اش از ترکیب پیشوند (Ab) ((نبود)) و (Sense) ((معنا))، تشکیل شده، یعنی غیبت معنا. می گفتند، خواننده به جای مشاهدهٔ وقایع یک رمان از فاصله ای دور(Distance) باید در کامل کردن اثر شرکت کند؛ به جای جامعیت (Totalization) یا انحصار معنا، به شالوده شکنی (Deconstruction) باور داشتند و می گفتند معنا به جای اینکه در متن باشد در قلمرو بینامتنی (Intertexualiy) است و هر متن را باید در ارتباط با متون دیگر خواند و بازشناخت؛ به جای جانشینی(Paradigmatic) عناصر متن، به هم نشینی (Syntagmatic) این عناصر در متن توجه می کردند؛ مخالف تاویل و تفسیر متن بودند و می گفتند اثر ادبی باید به جای بسته بودن، برای تفسیرها و تاویل های گوناگون و حتی مغایر ((بان)) باشد؛ مطالب اثر به جای پیوستگی (Coherence) باید ازهم گسیخته، سامان نیافته و غیرمنسجم باشد؛ فقط درآثارهنری وادبی ازمدافتاده چون رمان های واقع گرایانه ازمجازمُرسل(Metonomy) استفاده می شد و اصولاً رمان های واقع گرا هنرمندانه نیستند چرا که نویسنده در آنها از تخیل و نمادسازی استفاده نمی کند و نوع بد رمان واقع گرا سرانجام در چاه ژورنالیسم و پاورقی نویسی سقوط می کند، چون هنر با گزارش یا ((رپرتاژ)) فرق دارد؛ بنابراین باید سراغ رمان های پیچیده و چندمعنایی چون نوشته های فرانتس کافکا رفت، برای اینکه در آنها، به جای مجاز مرسل از استعاره(Metaphor) استفاده می‌شود وزبانشان استعاری است و سرانجام میان متن خواندنی(Readerly)

و نوشتنی (Writerly) فرق می‌گذاشتند و برای نمونه رمان‌های چارلز دیکنز، نویسنده معروف قرن نوزده انگلیس را نوع بد رمان به شمار می‌آوردند چرا که بر این باور بودند خواننده هنگام خواندن رمان‌های او حالت انفعالی(Passive) دارد و ذهنش هنگام خواندن فعال نمی‌شود؛ برعکس، رمان‌های فرانتس کافکا دارای ارزش ادبی است چون از نوع متون (Writerly) به شمار می‌آید و تفکر و تخیل خواننده را به کار می‌گیرد، چون ما در عصری زندگی می‌کنیم که تلویزیون امکان هر نوع تفکری را از ما گرفته است و در نتیجه مردم زمانهٔ ما دچار حالت دلمردگی، بی‌تفاوتی و خونسردی(Apapthy) شده‌اند و وظیفهٔ هنر و ادبیات در این است که خواننده را از این حالت دلمردگی بیرون بیاورد، به عقیدهٔ ((پسامدرنیست))ها، نویسندگان واقع‌گرایی چون چارلز دیکنز، نویسنده به شمار نمی‌آیند، بلکه آنها نویسا (Eerivants) هستند، چرا که در رمان‌های خود عقیده یا تز خاصی را القاء می‌کنند، در حالی که ادبیات جای شعاردادن و حکومت عوض‌کردن نیست و اصولاً ادبیات نباید کاری به این کارها داشته باشد. کاری که ادبیات می‌کند این است که به مسایل انسانی بپردازد، مگر علت ماندگارشدن هملت، شاهکار ویلیام شکسپیر، این بود که فقط به مسایل سیاسی و اقتصادی روزگار خود پرداخت؟ آنچه که شکسپیر با آفرینش این شاهکار کرد این بود که شخصیتی پدید آورد که مردم همهٔ قرون و اعصار در هر جای دنیا که باشند به آن تاسی کنند و آن شخصیت، یعنی هملت، آیینهٔ تمام‌نمای مشکلات و دردهای آدمیان در دنیایی که پر از مشکلات و نابسامانی‌هاست و به هیچ‌وجه کامل نیست، باشد. به همین دلیل شکسپیر در این نمایشنامه از نمادها و تصاویر گوناگونی استفاده می‌کند؛ از جمله تصویر ((دام)) (Trap) که شاید بازگوکنندهٔ این مطلب مهم باشد که:

تو را ز کنگرهٔ عرش می‌زنند صفیر ندانمت که دراین ((دامگه)) چه افتادست

از همهٔ این مطالب این نکته استنباط می‌شود که در دنیای ادبی معاصر غرب، این اصل پذیرفته شده است که نویسنده، به عنوان آفرینندهٔ یک اثر ادبی، به جای اینکه با آفرینش یک اثر جاودانه شود، بیش‌تر و بیش‌تر به میرایی نزدیک می‌گردد. ظهور ((صورت گرایی))، به عنوان یک مکتب نقد ادبی، بی‌توجهی منتقدانی چون میشل فوکو (Michel Foucault) به سندیت و اعتبار تاریخ به منزلهٔ زمینهٔ یک اثر ادبی و نپذیرفتن وجود حقیقت یا یک تاویل حقیقی و راستین از یک اثر از سوی پسا ساختارگرایان، همه و همه دست به دست هم دادند تا نویسنده را از صحنهٔ اثر ادبی بیرون کنند تا جایی که نویسنده دیگر همانند پدری نیست که برای فرزندش، یعنی اثر ادبی، منشاء تغذیهٔ فکری و علت اصلی تولد آن در جهان ادب باشد. شاید از میان همهٔ منتقدان معاصر، فقط میخائیل باختین، منتقد روسی، باشد که هنوز به نویسنده به عنوان آفرینندهٔ اصلی یک اثر، می‌اندیشد چون به نظر این منتقد، زبان یک پدیدهٔ اجتماعی است و نویسنده از راه نوشتن با خواننده ((مکالمه)) می‌کند. باختین با فرق گذاشتن میان رمان ((تک‌آوایی))(Monophonic Novel) و ((چند آوایی)) (Polyphonic)، میان نویسندگانی چون تولستوی و داستایفسکی فرق می‌گذارد و این نویسندهٔ اخیر را مهم‌تر و هنرمندتر از نویسندهٔ پیشین می‌داند، چرا که در شاهکارش برادران کارامازف، به جای اینکه مانند تولستوی خود سخنگوی اصلی رمان باشد، اجازه می‌دهد که قهرمانانش چون ((ایوان))، ((دیمتری)) و ((آلویشا))، هرکدام آزادانه با خواننده مکالمه کنند، به طوری که خود نویسنده از صحنه غایب باشد. نظریهٔ ((منطق مکالمه)) باختین را می‌توان در رمان‌های نویسندگان دیگری چون ولادیمیر ناباکف دنبال کرد و دید چگونه این نظریه در رمان مدرن و پسامدرن کاربرد دارد.

مسئله ارتباط هنر و واقعیت همواره در تاریخ نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر مطرح بوده و می‌توان از خود پرسید تا چه حد یک رمان می‌تواند واقعیت را بازتاب کند و یا به عبارت دیگر تا چه اندازه جهان داستان از دنیای خارج بهره‌گیری می‌کند.

در پاسخ به این پرسش، مکتب های گوناگون نقد ادبی پاسخ های گوناگون داده اند. رئالیسم که به کپیه کردن و عکس برداری جهان خارجی افتخار می کرد، در سدهٔ معاصر جای خود را به مکاتب جدیدی در رمان نویسی داد که همگان بر شکاف عمیقی میان جهان درونی و بیرونی تاکید می ورزیدند. همان طور که در سطور پیشین اشاره شد، منتقدانی چون پل دمان بر این باورند که ((نشانه)) و ((معنا)) هیچ گاه نمی توانند در زبان ادبی بر هم منطبق شوند. به عقیدهٔ دمان، ادبیات، برخلاف زبان روزمره، کاملاً جدا از واقعیت تجربی است؛ اختلاف میان ((نشانه)) و ((معنایی)) که بر آن نشانه متکی است، مبیّن ماهیت زبان ادبی است و نویسندهٔ معاصر بر این باور است که خوانندگان با درهم آمیختن واقعیت رمان، با واقعیتی که رمان برای همیشه با آن خداحافظی کرده، این نوع ادبی را به پایین ترین سطوح تنزل می دهند. برای مثال، می توان از رمان های جیمز جویس شاهد آورد؛ جویس طوری رمان هایش را نوشت که هر حادثه و یا هر شخصیت در آثار او به حقیقتی در زندگی خصوصی و تجربیات شخصی او برمی گردد، تا جایی که با افتخار می گفت اگر شهر دوبلین در اثر حادثه ای چون زلزله یا جنگ با خاک یکسان شود، می توان از روی رمان هایش آن شهر را بازسازی کرد. اما، در عین حال در جایی دیگر به طور آشکار از بی زمانی و اهمیت جهانی رمان هایش سخن به میان می آورد؛ می بینیم که هر رمان نویس امروزی از یک سو میان بیان تخیلی حوادث داستان های خود و از سوی دیگر بیان حقایق تجربی گیر کرده است. شاید نظریهٔ ((منطق مکالمهٔ)) باختین بتواند تا حدودی این مشکل را حل کند، چرا که به عقیدهٔ او منبع و منشاء معنا، اجتماعی یا مکالمه ای است؛ یعنی اینکه او به زبان مطلق (Langue) اعتقادی ندارد، بلکه به زبان گفتاری (Parole)یا کاربردی باور دارد یا به عبارت دیگر، به عقیده او، زبان فقط از راه مکالمه معنا پیدا می کند. پس به نظر او، جهان رمان برای همیشه از واقعیت دست نمی شوید بلکه تا حدودی بازتاب جهان واقعی است؛ یا به زبان دیگر، ((صدای نویسنده)) ارتباطی با ((صدای قهرمانان)) داستان دارد. به عقیدهٔ باختین، رمان تنها نوع ادبی است که کیفیت مکالمه ای زبان را در بطن خود دارد، همان طور که در رمان های داستایفسکی، صدای نویسنده، در همان سطحی قرار دارد که صدای قهرمانان رمانش و نه بالاتر؛ یعنی اینکه صدای نویسنده فقط یک صدا است در میان صداهای بقیهٔ قهرمانان. هر شخصیت رمان صدای مستقل خود را دارد که می تواند با همان صدا با نویسنده موافقت یا مخالفت کند و سرانجام هم نویسنده هیچ گاه حرف آخر را نمی زند. همان طور که در رمان معروف برادران کارامازف، قهرمانان و شخصیت های رمان عقاید فلسفی و نظریات ویژهٔ خود را بیان می کنند و به هیچ وجه تابع نظریهٔ نویسنده، یعنی داستایفسکی، نیستند.

یکی از مکاتب مهمی که در چند دههٔ اخیر چه در ادبیات و چه در نقد ادبی اروپایی توجه عموم استادان و منتقدان را به خود جلب کرده است، مسئله ادبیات و نقد ادبی زن محورانه (Feminism) است که باعث شده هم استادان ادبیات، درس های تخصصی در این زمینه در دانشگاه های نیم کرهٔ غربی تدریس کنند و هم دانشجویان کارشناسی ارشد و دکتری خود را تشویق به تحقیق و نوشتن پایان نامه در بارهٔ مسایلی چون فرق زبان زنانه با زبان مردانه در رمان و شعر نمایند. ((فمینیسم)) مجموعه ای از راه حل های فلسفی، اقتصادی، اجتماعی و سیاسی است که توجه به آن جنبش رهایی زنان را میسر خواهد ساخت تا آنها از یوغ بی عدالتی هایی که ناشی از تبعیض میان زنان و مردان است رها شوند، اما این نظریه گاه تا آنجا راه افراط را در پیش می گیرد که زن محوری را به ((اصالت زن)) تبدیل می کند. ابتدایی ترین گرایش های ((فمینیستی)) در آثار نویسندگان فرانسوی و انگلیسی دوران رنسانس پدیدار گشته بود. در این دوره زنان به علت اینکه در کار ساختن دنیا نقشی نداشتند، به بحث و تبادل نظر در بارهٔ هنر و ادبیات پرداختند. نمودهای عینی تفکر قرون

وسطایی کلیسا که زن را انسان درجهٔ دوم و ناقص معرفی می‌کرد از یک سو و استحکام طبقهٔ رو به رشد بورژوازی که اخلاق‌گرایی محض را به همسر تحمیل می‌کرد از سوی دیگر موجب شد تا زنان روشنفکر با لحنی تند و زننده به مخالفت‌های پرشور و احساساتی بپردازند.

در اواخر قرن هفدهم میلادی، لیدی وین هیلسی که نجیب‌زاده و بدون فرزند بود، نوشتن را آزمود. وی که طبیعتی حساس و شاعرانه داشت با دوستش که او هم زنی متشخص بود، با نوشتن، جنجال‌هایی به پا کرد و نوشت ((زن‌ها چون سوسک یا جغد زندگی می‌کنند و چون کرم می‌میرند.)) نتیجه اینکه او مورد اهانت و تمسخر قرار می‌گیرد و ناگزیر می‌شود در ملک شخصی خود تنهایی و انزوا اختیار کند و سرانجام تا مرحلهٔ جنون پیش می‌رود. در برابر جنبش‌هایی از این دست که داعیهٔ آزادی زن و رهایی او را در سر می‌پروراندند، گروه رنجبران و بورژوا قرار داشتند که زن‌ها را به خدمت در آشپزخانه و کارهای خانه می‌گماشتند و مردان را مراقب رفتار آنان می‌کردند. بالزاک در **فیزیولوژی ازدواج** نوشت:

((در سرنوشت زن، یگانه افتخار او به تپش درآوردن قلب مردان است.))

بدین وسیله زن از هرگونه مسؤولیت اجتماعی مبرا و بی‌نیاز از کارکردن گردید، اما مارکس و انگلس با طرح سوسیالیسم علمی، زن را از ورطهٔ مالکیت خصوصی رهانیدند و به کارگری چونان مرد گماشتند. در دورهٔ انقلاب صنعتی که نیاز به کارگران شدت یافت، صاحبان کارخانه‌ها با به کارگماردن زنان از آنان حداکثر استفاده را با مزد کم‌تری نسبت به مردان، کردند. نابسامانی‌های اقتصادی کارگران زن، استفادهٔ بیش از حد از کار دختران نابالغ، ساعات کار طولانی، درنظرنگرفتن ظرفیت جسمی زنان، کار شبانه، کار زیرزمینی در معادن، فقدان تعطیلات هفتگی، نبود حق استفادهٔ آزاد زن از دستمزد خود، مرخصی بدون دستمزد برای زنانی که وضع حمل می‌کردند، نبودن شرایط بهداشتی و دیگر مسایل در محیط کار، بیش‌ترین انگیزه‌ای بود که زنان را به سوی نهضت‌های ((فمینیستی)) سوق می‌داد. سرانجام زنان انگلیسی در سال ۱۹۱۸ و زنان امریکایی به سال ۱۹۲۰ به حق رای در عرصهٔ انتخابات سیاسی دست یازیدند. در عرصهٔ ادبیات نخستین گام‌ها را در نقد زن‌محورانه، ویرجینیا وولف به سال ۱۹۱۹ با نوشتن کتاب **اتاقی از آنِ خویش** (A Room of One's Own)برداشت و در اعتراض به نگرش مردان به زنان اعلام داشت که حتی هویت زنانه هم به وسیلهٔ مردان به تصویر کشیده می‌شود. در سال ۱۹۴۹، نویسندهٔ فرانسوی، سیمون دو بوار، با نوشتن کتاب جنس دوم، جنبش زن‌محورانه را احیاء کرد و به صورت آشکار اعلام کرد که در جوامع غربی همهٔ نویسندگان پدرسالارند و زنان همواره به عنوان ((جنس دیگر)) نادیده انگاشته می‌شوند. در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ جنبش زن‌محورانه از صحنهٔ سیاست به صحنه ادبی کشانیده شد و به نقد و بررسی زن در آثار ادبی پرداخته شد. حرکت‌های پراکنده‌ای که تدریجاً برای بهبود وضع زنان صورت می‌گرفت کم‌کم تشکلی یافت که هستهٔ آن را اثبات برابری حقوق زن و مرد تشکیل می‌داد و بعدها ((لیبرال فمینیسم)) نام گرفت. در نتیجهٔ این تلاش‌ها، قوانینی وضع شد که مانع از اعمال تبعیض نسبت به زنان می‌شد. نظریهٔ ((لیبرالی)) از نظر تاریخی هم‌زمان با رشد سرمایه‌داری شکل گرفت و در واقع اساس منطقی آن را پی‌ریزی کرد و به همین دلیل بسیاری از مارکسیست‌های سنتی، زن‌محوری را پدیده‌ای بورژوازی شمردند. دل‌مشغولی مارکسیسم که در قرن نوزدهم شکل گرفت، روابط طبقاتی در جامعهٔ سرمایه‌داری و رهایی طبقهٔ کارگر بود. در مارکسیسم، انسان، یک نوع زیستی (بیولوژیک) در میان سایر انواع است و جوهر فعالیت انسانی نه اندیشهٔ ناب عقلایی بلکه عمل اوست. مارکسیسم سنتی، سرشت زن را متشکل از رابطهٔ دیالکتیکی میان عمل او، ساختار زیستی و شرایط جسمانی و اجتماعی او می‌داند و

زن در آثار مارکسیستی هویت چندگونه ای دارد. خود مارکس، در نوشته های اولیه اش مردان را سازندهٔ تاریخ و زنان را عناصر منفعلی به شمار می آورد که باید خود را با الگوی مردانهٔ جهان وفق دهند. اما در نوشته های بعدی، الحاق زنان را به طبقهٔ کارگر می پذیرد و بر حق اشتغال آنان صحه می گذارد، ولی به رابطهٔ مردان و زنان اهمیتی نمی دهد و توجهش به رابطهٔ طبقاتی معطوف می شود. انگلس، تابعیت زن از مرد را شکلی از ستم می داند که از نهادِ جامعهٔ طبقاتی سرچشمه می گیرد و چون در خدمت سرمایه قرار دارد تا به امروز دَوام آورده است.

فمینیسم مارکسیستی ایرادهایی هم داشت که به اعتراض ((چپ نو)) در دههٔ شصت قرن حاضر و نهایتاً به جنبش ((رادیکال فمینیسم)) منجر شد.

منتقد ((فمینیست))، ادبیات را به عنوان مظهری از جامعه مورد نقد و بررسی قرار می دهد و جنبهٔ زیبایی شناختی اثر ادبی را از جنبهٔ اخلاقی آن جدا نمی کند. باورش این است که یک کار ادبی بیش از هر چیز ثمرهٔ زمان و مکان، نگاه و تفکر جامعه است. از آنجایی که، جامعهٔ مردسالارانه، به گفتهٔ شالوده شکنان (Deconstructionists) نرینه محور (Phallocentric) است، کار ادبی زاییدهٔ چنین جوامعی، همین ویژگی ها را دارد. به همین دلیل، زن در ادبیات، عنوان ((دیگر)) به خود گرفته و در حاشیه قرار دارد. از سوی دیگر، این نوع ادبیات، برای خوانندهٔ زن، بیگانه است، چرا که ((شخص))بودن و ((خود))بودن طبیعی اش انکار شده است و زن در ادبیات مردانه، در تقابل با مرد است که معنا می یابد؛ به او به چشم ((شیٔ)) و ((دیگری)) نگریسته می شود و در راستا یا تقابل با اهداف مرد است که اهمیت پیدا می کند. در واقع، یک رشته تصاویر محدود، ثابت و قالبی از زن همیشه در ادبیات تکرار می شود. این تصاویر قالبی از دو مقوله است: زن یا شیطان است یا فرشته؛ نماد نخستین، حوا، همسر آدم و نماد دوم، مریم، مادر عیسی مسیح (ع) است.

کلیشهٔ زنِ خوب، همسر صبور، مطیع، ساکت، نجیب، عفیف و سلطه پذیر و مادری است که خود را فدای فرزندان خویش می کند و کلیشهٔ زن بد، فتنه گر، مادر / همسرِ سلطه جو و مستبد است. بسیاری از شاهکارهای ادبی جهان چنین تصاویر قالبی و ساده انگارانه ای از زن ارایه داده اند. **ادیسهٔ** هومر یا **کمدی الهی** دانته چیزی از درون زن و تجربهٔ زنانه نمی گویند و فقط در اثر اخیر، زن خوب درنقش بیتریس (Beatrice)، ظاهر می شود و به طور کلی، این آثار کلاسیک واکنش زنان را نسبت به وقایع نشان نمی دهند چرا که در آنها، زنان تنها به عنوان وسایلی ساده برای رشد و رستگاری قهرمانان مرد، آفریده شده اند.

نرینه محوری (Phallocentrism)، یکی از اصطلاحات بسیار رایج در نقد زن محورانه است؛ اینان معتقدند که آنچه هنجار جامعه شده است، رفتارهای مردانه است که در نتیجه زنان نقشی دست دوم پیدا کرده اند و در آثار ادبی از خود هیچ اراده ای بروز نمی دهند تا جایی که برخی از نویسندگان زن، به علت محروم بودن از حقوق اولیه، مانند جورج الیوت، با نام مستعار مردان رمان نوشته اند. مردان به علت دارابودن (Phallus)، در جامعه، قدرت و برتری دارند و زنان به علت این کمبود در جامعه، ضعیف و بدون شخصیت به شمار آمده اند، به طوری که اگر زنی بخواهد نویسنده ای موفق به شمار آید، باید سبک نوشتاری خود را طوری بنیاد نهد که همگان بپندارند که او از لحاظ جنسیت، ((مرد)) است.

در عرصهٔ ادبیات، منتقدان، خواسته یا ناخواسته به این نکته اشاره داشته اند که زنان و مردان به همان گونه که از لحاظ ساختمان زیستی با یکدیگر تفاوت دارند، از لحاظ شیوهٔ گفتاری و نوشتاری هم کاملاً یکسان نیستند و هر یک سبک و روش ویژهٔ خود را دارند که منتقدان، یا استادان دانشگاه ها، باید دانشجویان خود را تشویق کنند که با مطالعهٔ دقیق نوشته های زنان، پایان نامه های کارشناسی ارشد و دکتری بنویسند، چرا که نوع واژه هایی که زنان به کار می برند و نیز شیوهٔ کاربرد آنها در زنان تفاوت

فاحشی با مردان دارد. نکتهٔ مهمی که بایدگفته شود این است که در نقد زن محورانه باید از نگرش ها و اعمال نظرهای ساده و سطحی خودداری کرد، زیرا با خطرات بسیار زیادی روبه رو خواهیم شد. طبق تحقیقاتی که در این زمینه انجام شده، ثابت گردیده که مثلاً خانم ها در گفتار خود تمایل زیادی به کاربرد استعاره دارند، در حالی که در کلام و نوشتار آقایان حالتی آمرانه وجود دارد. البته طبقه بندی واژه ها، جملات و عبارات زنانه و مردانه کار بسیار دشواری است که فقط در مراکز علمی مانند دانشگاه ها باید به این مهم پرداخته شود.

بنابراین، مشاهده می شود که طبق نظریهٔ منتقد فمینیست معروف زن، یعنی الین شووالتر (Elaine Showalter) ، می توان زن را به عنوان نویسنده مورد بررسی قرار داد و از این راه فرصت های بسیاری در پیش پای زنان قرار داد تا به بررسی تفاوت های موجود میان شیوهٔ نگارش خود و مردان بپردازند.

بسیاری از منتقدان زن محور با ورود مردان به محدودهٔ نقد فمینیستی مخالفند و آن را خطری بر تمامیت ارضی ادبیات زنانه می دانند؛ اما شووالتر، ادبیات زنانه را دومتنی (bitextual) و در گفتگو با هر دو جنس مؤنث و مذکر می داند. او بر این باور است که زنان در تمامی قرون و اعصار، حتی در قرون وسطی، فعالیت های ادبی داشته اند، اما از آغاز قرن نوزدهم نوشته های زنانی چون جورج الیوت و خواهران برونته مورد پذیرش محافل ادبی قرار گرفتند و به همین دلیل، این دوره حایز اهمیت است.

سیمون دو بوار، نویسندهٔ فرانسوی معتقد است که ما زن و مرد متولد می شویم اما با عملکرد فرهنگ، به مؤنث و مذکر تبدیل می گردیم. فمینیست های پساساختارگرای فرانسوی، از شیوهٔ ساختارگرایی سوسور و شالوده شکنی دریدا، در ازهم پاشیدن اصول اندیشهٔ نرینه محور (Phallocentric) استفاده می کنند.

یکی از کارهای اساسی و اصولی که باید در زمینهٔ نقد ادبی در دانشگاه های ایران بشود، بازنگری (revisionism) نقدهایی است که در گذشته بر ادبیات سنتی و حتی مدرن فارسی نوشته شده است. ((بازنگری))، یکی از کارهای جدیدی است که دایماً در زمینه ادبیات و نقد ادبی نیم کرهٔ غربی انجام می شود، مثلاً هارولد بلوم (Harold Bloom)، در نظریهٔ ادبی خود تحت عنوان ((بازنگری))، می گوید که آفرینش شعر به واسطهٔ منازعه ای است که میان شاعر معاصر و پیشرو خویش رخ می دهد و پیشرو کسی است که قوانین شعر و شاعری را زودتر یافته است. او می گوید شاعر موفق کسی است که برای پیداکردن سبک و شیوهٔ خود به پیشرو متوسل نگردد. بلوم، نظریهٔ خود را برگرفته از کتاب **توتم و تابوی** فروید می داند. فروید، در این کتاب، مبداء فرهنگ بشری را در مراسمی به نام جشن توتم می داند که در آن فرزندان، پدران خود را دریده و می خورند. بلوم این بخش از کتاب را مهم ترین اثری می داند که فروید نوشته است و داستان برگرفته از این کتاب همانند داستان شاعر و منتقد معاصر و پیشرو اوست که در آن، شاعر و منتقد معاصر، به طور نمادین، پیشرو خود را از میان می برد تا اثری نو بیافریند. این کشمکش یا منازعه میان شاعر و منتقد معاصر و پیشرو او، هم می تواند به صورت مکانیزم های دفاعی روان باشد و هم به گونهٔ لفظی. این راهبردها فقط برای رهایی از نفوذ منتقد پیشین اتخاذ می گردد و از این جهت شاعر معاصر هیچ گاه نمی تواند خود را رهایی یافته از تاخیر زمانی ببیند چرا که شاعر پیشین سخنان مهم و گفتنی را خیلی زودتر از او گفته است و جایی برای بیان حرف های جدید شاعر یا منتقد معاصر نگذاشته است و شاعر یا منتقد معاصر تنها کاری که می تواند بکند این است که شعر شاعر پیشین و نقد منتقد قبلی را غلط خوانی کند تا بتواند فضای مورد نیاز برای آفرینش آثار خویش را به دست آورد. نظریهٔ بلوم در نقد نو از ارزش خاصی برخوردار است و منتقدان زیادی را به خود جلب کرده است. مثلاً تفسیر رایج در

دانشگاه های ایران از داستان کنیزک در دفتر اول مثنوی، همانی است که استاد مرحوم بدیع الزمان فروزانفر کرده است. طبق این تفسیر، مولانا، در این داستان به دفاع از شاه و حکیم الهی می پردازد و حکیم الهی را در کشتن مرد زرگر و شاه را در صدور حکم مرگ آن مرد بی گناه، تبرئه می کند و می گوید تمام این وقایع بنا بر ارادهٔ الهی بوده، چرا که حکیم الهی با الهام غیبی زرگر را کشت و شاه هم خون مرد زرگر را از پی شهوت نریخت. بنابراین، تفسیر رایج در دانشگاه های ما از این داستان این است که شاه کنایه از صوفی و مرد عارف است، چرا که ((شاه)) لقب برخی از شیوخ صوفیه بوده، مانند ((شاه نعمت الله)) و ((صفی علیشاه)) و غیره و عارف در راه تکامل عقلی خود به پیر یا مرشدی نیاز دارد که در این داستان به صورت حکیم الهی ظهور می کند و راه درست را برای ازمیان بردن مشکل، به مرد عارفِ جویای حقیقت نشان می دهد. گرایش شاه یا عشق او به کنیزک، کنایه از گرایش به ((نفس)) است ولی نفس انسان همواره در طلب مال دنیا و لذت است، به همان گونه که کنیزک عاشق مرد زرگر است و شاه با راهنمایی آن حکیم الهی مرد زرگر را می کشد و کنیزک را از آنِ خود می سازد، یعنی اینکه ((نفس)) خود را از گرایش به سوی مال دنیا (مرد زرگر)، منحرف می کند و در اختیار خود می گیرد.

حال که این تفسیر متداول را بیان کردیم، جای آن دارد که در آن ((بازنگری)) کنیم، چون این تفسیر نمی تواند چندان منطقی باشد و خوانندهٔ بصیر را قانع کند. امروزه، نقد ادبی جدید به ما می آموزد که چگونه ساختار یک اثر ادبی را بشکنیم و به اصطلاح ((شالوده شکنی)) یا ساختارشکنی کنیم چون بنا بر نظریهٔ جدید نقد ادبی، نه سخن خالق اثر می تواند برای ما سندیت داشته باشد و نه سخن مفسر اثر. بنابراین، ضروری است که به عنوان یک ((خواننده))، داستان را تفسیر و تاویل کنیم: یکی از پرسش هایی که امکان دارد مطرح شود، این است که اگر عشق کنیزک به مرد زرگر یک عشق جسمانی زودگذر و یا به اصطلاح خود مولانا، ((از پی رنگی)) بود، عشق شاه هم به کنیزک از همان دست است و در هیچ جای این روایت سندی نداریم که ثابت کند عشق کنیزک به مرد زرگر مجازی ولی عشق شاه به کنیزک حقیقی است، چرا که هر دو عاشق زیبایی ظاهری دختر شده اند: هم کنیزک عاشق زیبایی ظاهری مرد زرگر شده است و هم شاه عاشق زیبایی ظاهری کنیزک و در هیچ جای داستان به ما گفته نمی شود که این کنیزک تمثیلی از معنویت است که مرد عارفی چون شاه عاشقش شود و از سوی دیگر می بینیم که شاه با عاشق شدن به کنیزک، که شخصی معمولی و عادی است و فقط از زیبایی ظاهری برخوردار است، خود را تا حد مرد زرگر پایین می آورد. سؤال دیگر این است که چرا مرد زرگر باید کشته شود و گناهش چیست، چون همان طور که از داستان برمی آید، او صاحب کنیزک بوده و او را خریداری کرده بود و بعد هم او را چونان کالایی می فروشد؛ پس مرد زرگر نه عاشق کنیزک بوده و نه نظری به او داشته، وگرنه او را این چنین با فروختن، از خود طرد نمی کرد. آمدن زرگر هم به دربار شاه برای معاشقه با کنیزک نبوده، بلکه به خاطر درآمد بیش تر، دعوت مشاوران شاه را پذیرفته بود. اگر هم این کار زرگر طمع شمرده شود، این طمع را آن حکیم و شاه در او به وجود آورده اند. می بینیم که در این داستان، مولانا زاویه دید راوی را نزدیک شاه گذاشته است. حال اگر از دید مرد زرگر یا کنیزک داستان روایت می شد آیا مسئله فرق نمی کرد؟ اگر همین داستان از زاویهٔ دید مرد زرگر روایت می شد، آیا شاه یک پدرسالار مستبد و خودکامه نبود که مظلومانی چون مرد زرگر را که سرش به کار خود گرم است و در سمرقند کار و زن و فرزند دارد، سربه نیست می کند؟ حال آن مفسران ادبی که می گویند شاه مردی ((عارف)) است باید در اشتباه باشند، چرا که در فرهنگ ما مرسوم نیست که یک ((عارف))، ((قاتل)) از آب درآید.

از سوی دیگر، اگرچه در متن داستان اشاره ای به سن و سال شاه و مرد زرگر

نمی‌شود، ولی خواننده چنین استنباط می‌کند که شاه باید مردی سالمند و مرد زرگر جوان باشد و اگر بخواهیم جانب عدالت را بگیریم، کنیزک باید از آنِ مرد زرگر باشد، نه شاه. ولی در این داستان شاه یا پدر در این ((منازعه)) پیروز است چرا که قدرت از آنِ اوست و تنها بافت جامعه‌ای پدرسالارانه اجازه می‌دهد که مرد زرگر در این ((منازعه)) شکست بخورد و سربه نیست شود. همان طور که در این روایتِ مولانا، توجیه منطقی و متقاعدکننده‌ای نمی‌یابیم، در یک جامعهٔ پدرسالارانه هم هیچ توجیه منطقی برای کارهای شاهان نمی‌یابیم. پس داستان ریشهٔ فرهنگی و قومی دارد و با مقایسهٔ آن با داستان‌های دیگری مثلاً در **شاهنامه** درمی‌یابیم که در فرهنگ قومی ما، پدر همیشه در نبرد با پسر پیروز بوده و همواره حق با او بوده است. حال جای آن دارد که در تفسیر و تاویل داستان‌هایی از این دست ((بازنگری)) شود و مثلاً توجهی هم به حالت انفعالی کنیزک که در سراسر حکایت سخنی نمی‌گوید، مگر اینکه حکیم از او پرسشی بکند، بشود چون می‌بینیم که کنیزک همواره خاموش و منفعل است و از خود اراده‌ای ندارد و نمی‌تواند در بارهٔ سرنوشت خود تصمیمی بگیرد و یا از حقوق خود دفاع کند؛ گاهی مرد زرگر از او کام می‌گیرد و زمانی شاه و سرنوشت او همان سرنوشت زن ایرانی در گذشتهٔ تاریخی ملت ما است که همواره کالایی بود در اختیار مرد – چه در خانه، که پدر در بارهٔ زندگی و آیندهٔ او حکم می‌کرد و چه به هنگام ازدواج که شوهر، همان امتداد پدر بود و همان روش مستبدانه را در بارهٔ او اجرا می‌کرد.

سخن آخر این است که استادان ادب فارسی در ایران باید اندکی بیش‌تر در بارهٔ ماهیت ادبیات بیندیشند و در مطالعهٔ دقیق تاریخچهٔ نقد ادبی، از آغاز تا عصر حاضر و آنگاه بررسی جدی نظریه‌های جدید نقد ادبی بیش‌تر بکوشند. باید همواره به یاد داشت که حتی از زمان ارسطو، شعر با تاریخ فرق داشته، چرا که به عقیدهٔ ارسطو وظیفهٔ هنر و ادبیات وصف کردن یا ((گزارش)) چیزی که روی داده نیست، بلکه وصف آن چیزی است که ((ممکن)) است اتفاق بیافتد، یعنی بر حسب ((احتمال)) یا بر حسب ضرورت ((ممکن)). فرق میان شاعر و مورخ این نیست که یکی به نظم بیان مطلب می‌کند و دیگری به نثر، بلکه تفاوت آن دو به واقع در این است که مورخ چیزی را توصیف می‌کند که ((روی داده)) و شاعر چیزی را که ((ممکن)) است روی دهد توصیف می‌کند. بنابراین هنر و ادبیات باید فلسفی‌تر و والاتر از تاریخ باشد و یا به زبان ساده، گزارش‌گری و وقایع‌نگاری (رئالیسم) هنر نیست. استاد ادب و هنر باید همواره نظریه ((احتمالات)) ارسطو را پیش چشم داشته باشد؛ یعنی اینکه ((غیرممکن محتمل)) ممکن است حقیقتی عمیق‌تر از ((ممکنِ غیر محتمل)) را منعکس کند. پس می‌بینیم که نظریهٔ ((احتمال)) ارسطو شاید عمیق‌ترین گفته‌ها در تاریخ نقد ادبی باشد.

سخنان ارسطو ما را به نظریهٔ ((راست‌نمایی)) (Verisimilitude) در ادبیات جدید رهنمون می‌کند، یعنی به کیفیتی در یک اثر ادبی که کارهای اشخاص و قهرمانان مثلاً رمانی را برای آفرینش ((نمایشی)) از واقعیت، در نظر خواننده، به اندازهٔ کافی ((باورکردنی)) جلوه دهد. مثلاً کاری که کافکا در **مسخ** کرده است. در عالمِ واقع هیچ‌گاه انسانی به سوسک مبدل نمی‌شود ولی کافکا با استفاده از شگرد ((راست‌نمایی))، این پدیده را قابل قبول جلوه می‌دهد.

بنابراین یک اثر ادبی دنیای احتمالات ویژهٔ خود را خلق می‌کند که حقیقت را می‌توان در لابه‌لای آن دید و ارزیابی کرد. اینکه چه درجه‌ای از احتمال، یا شباهت به واقعیت لازم است تا به ((راست‌نمایی)) منجر شود، هنوز معین نشده است ولی به گفتهٔ کوله‌ریج، کار هنری باید آگاهانه ناباوری ما را به حالت تعلیق درآورد. آنچه مسلم است این است که درجه‌ای از توانایی تخیل و تصور نویسنده‌ای چون فرانتس کافکا، می‌تواند قادر به تسخیر ناباوری خواننده بشود تا اثر ادبی کیفیت مطلوب خود را

پیدا کند و از اینجاست که ((راست نمایی))، ما را به نظریهٔ ((ادبیات شگرف)) (Fantastic Literature)تودورف رهنمون می کند؛ به عبارت دیگر، در ادبیات خوب و جدی این قاعده باید رعایت شود:

برنهاد (واقعیت) + برابرنهاد (خیال) = راست نمایی [ادبیات شگرف]

در ادبیات سنتی ما مولوی و حافظ و در ادبیات معاصرمان **بوف کور** صادق هدایت مشمول این قاعده می شوند. در قاعدهٔ بالا، راست نمایی تلفیق به دست آمده در اثر ترکیب عناصر مذکور است و اگر نویسنده یا شاعر کارش را درست انجام داده باشد، خواننده نتیجهٔ کار را ارایهٔ قابل قبولی از واقعیت خواهد یافت. در نتیجه، آن دسته از آثار ادبی که شاید در آنها زودباوری معمولی به سختی انجام می گیرد، مانند **سفرهای گالیور** سویفت، به اندازهٔ آثاری که واقع بینانه انگاشته می شوند، مانند رمان های نویسندگانی چون جین آستین، امیل زولا، تامس هاردی و چارلز دیکنز، باورکردنی خواهند بود. خلاصه تر بگوییم، راست نمایی، به همان اندازه که به دانش، شعور، هوش و تجربهٔ خواننده و توانایی هایش در وانمودکردن بستگی دارد، به استفادهٔ نویسنده از همین منابع ذهنی وابسته خواهد بود. از تعریف راست نمایی می توان نتیجه گیری کرد که این شگرد در ((ادبیات شگرف)) مورد استفاده قرار می گیرد، طوری که تزوتان تودورف در بارهٔ ((شگرف)) می گوید که آن نامی است که به یک نوع ادبیات و هنر داده شده است که ویژگی بارز آن وقفه در نظم پذیرفته شده و فوران غیرقابل تصدیق در درون قانون مندی تغییرناپذیر امور است و یا ((شگرف)) آن تردیدی است که خوانندهٔ آشنا به طبیعت و اجتماع با واقعه ای به ظاهر ماوراءطبیعی روبه رو می شود. بنابراین ((ادبیات شگرف)) و ((راست نمایی)) ارتباطی تنگاتنگ دارند چرا که هر دو حس تردید و توهم را در ذهن خواننده به وجود می آورند. ((واقعیتی)) که در ورای متن نهفته به آن اعتبار می بخشد و همین واقعیت است که به مراتب از حقیقت وجودی خود اشیاء برتر و ارزشمندتر است. به بیان دیگر، اثر هنری و ادبی باید ((واقعیت)) ویژهٔ خود را داشته باشد - که در اشکال افراطی تر - با دنیای محسوسات به کلی بی ارتباط است. به عقیدهٔ فلوطین و نوافلاطونیان رومی پس از او، ارزش شعر در آن است که شاعر به علت بصیرت برترش - آنچه که فلوطین آن را (Nous) می خواند - دقیقاً به همان صور مثالی دسترسی دارد که افلاطون از آن سخن می راند و بنابراین، حقیقت نهفته در پسِ اشیاء محسوس این جهانی را - که همگی جز سایه ای ناقص از زیبایی مطلق نیستند - بلاواسطه دریافت کند و سپس در اثرش منعکس نماید. فردریش شِلگِل که در آموزهٔ راست نمایی دقیقاً از فلوطین الهام گرفته، می گوید:

وقایع عادی و روزمره نیز باید در صورتی نو به تصویر کشیده شوند و اگوست ویلهلم شلگل هم اثر هنری را نمونهٔ کوچک شدهٔ طبیعت خلاقی می‌داند که نسخهٔ بدلی بسیار کوچک‌تر از زیبایی مطلق است. به طور کلی ایده‌آلیست‌های آلمانی و رمانتیک‌های انگلیسی تدریجاً به این عقیده رسیدند که طبیعت مظهر و تبلور روح خداوند است و با روح انسان که پاره‌ای از روح خداوندگار است همگنی دارد و شاعر در مجاورت طبیعت، به اصل خود که از آن دور افتاده می‌اندیشد و بدین‌ترتیب به آرامش معنوی می‌رسد. آرای ایده‌آلیست‌های آلمان که از طریق کوله‌ریج به انگلستان راه یافت به صورت نهضت رمانتیک در آن کشور متجلی شد و در شاعران دیگر، چون ((شلی)) مؤثر افتاد. به عقیدهٔ کوله‌ریج، شاعر به مدد نیروی تخیل خویش می‌تواند اشیاء جهان بیرونی را که فی‌نفسه مرده و پر از تناقض‌اند، به صورت زنده و سازمند (Organic) ارایه دهد و بدین‌ترتیب، واقعیت نهفته در پس اشیاء بی‌جانِ مادی را بر خواننده بنمایاند. این جریان فکری سپس در آثار سمبولیست‌های فرانسه نمودار شد، اما از آن پس تاکید بیش‌تر بر کیفیات زبانی اثر بود، به طوری که در عصرحاضرشاعرانی چون ((ییتس)) و ((والس استیونس)) (Wallace Stevens)، اهمیت نیروی تخیل شاعر را در آفرینش زبانی او می‌دانستند که قادر است دیدی تازه از واقعیت بدهد. در ادبیات نمایشی، برتولد برشت نشان داد که عظمت اثر ادبی نه در انعکاس واقعیت جهان خارج، که در انعکاس واقعیت نهفته در جهان خود متن است. بدین‌ترتیب که شاعر، رمان یا نمایشنامه‌نویس وظیفه دارد با بهره‌گیری از پاره‌ای تمهیدات ادبی مدام توجه خواننده یا بیننده را به کاری که می‌کند جلب نماید. برشت، در آنچه که آن را ((فاصله گذاری)) (alienation effect) می‌خواند، با رد نظریات گئورگ لوکاچ، منتقد کمونیست دال بر واقع‌گرایی ادبیات، اظهار می‌دارد که باید با استفاده از هر وسیلهٔ ممکن (اعم از ماسک، نورهای غیرطبیعی یا صداهای ناهنجار) مدام به بیننده یادآور شد که آنچه را مشاهده می‌کند اثری است که نگرشی انتقادی به واقعیت دارد و به هیچ‌وجه نباید با خود واقعیت اشتباه گرفته شود، تا بدین‌ترتیب، توجه بیننده (و هم‌چنین بازیگر) نه به خود نمایش بلکه به پیامی که نمایش در صدد القای آن است جلب شود. به عبارت دیگر، نمایشنامه‌نویس از یک‌سو فاصله‌ای میان عواطف خود با جریان داستان و از سوی دیگر میان خواننده و داستان به وجود می‌آورد. وجود این فاصله موجب می‌شود که خواننده یا بیننده، اثر را به منزلهٔ پدیده‌ای جدا از خود تجربه کند و در مورد نویسنده هم، این فاصله مانع دخالت احساسات و عواطف او در جریان داستان می‌شود، به طوری که داستان می‌تواند مستقل باقی بماند و از سوی دیگر، خواننده یا تماشاگر به ((غیرواقعی))بودن اثر پی می‌برد و اثر هنری طوری از خواننده یا تماشاگر جدا می‌شود که خواننده ضمن تجربه و درک ویژگی‌های هنرمندانهٔ آن، ((واقعیت هنری)) را با ((واقعیت زندگی)) اشتباه نمی‌کند.

با ظهور صورت گرایان (Formalists) روس و پس از آنها ساختارگرایان و پساساختارگرایان در پهنهٔ نقد ادبی، سخن از برتری متن انعکاسی(Reflexive) بر متن ارجاعی (Referential) به میان آمد. متن ارجاعی آن است که با رجوع به جهان خارج بتوان به صحت آن پی برد، کاری که از عهدهٔ زبان علمی هم برمی‌آید و اما متن انعکاسی آن است که با استفاده از برخی تمهیدات ادبی، توجه را به ادبیت متن و دنیای کاملاً متمایز و خودبسنده‌اش جلب می‌کنند، چرا که اثر ادبی زاییده زبان است، زبانی که عملکرد آن، از راه نمایاندن اشیاء جهان خارجی صورت نمی‌گیرد. این دیدگاه جدید که از فوتوریست های ایتالیا و روس آغاز شده بود در صورت گرایان روس مؤثر افتاد و سرانجام به صورت ساختارگرایی مسیر تکاملی خود را پیمود و از عمده‌ترین جریان های انتقادی دهه های اخیر به شمار آمد. به عقیدهٔ بارت آنچه در متن رخ می دهد تنها ((زبان)) و رویدادهای ((زبانی)) است.

بنابراین، ((ادبیات شگرف)) که تداعی کننده نام منتقد بلغاری، تزوتان تودورف است، در اثر کاربرد شگرد ((راست نمایی)) آفریده می شود که نویسنده با ارایه بازنمودی از واقعیت، همان کاری را می کند که ارسطو قبلاً به آن در نظریه نقد ادبی خود اشاره کرده بود؛ یعنی اینکه نویسنده با کمک گرفتن از توانایی تخیل، می تواند از ترکیبی از واقعیت و شبه واقعیت به وجود آورد که در درجهٔ اول، حس واقعی بودن را به خواننده انتقال دهد و سپس او را با شک، تردید و ابهام مواجه سازد. یا به گفتهٔ آی. ای. ریچاردز، در یک کار هنری باید میان حقیقت علمی و حقیقت شعری تفاوت ایجاد شود و هنرمند نه قضایای حقیقی بلکه ((شبه قضایا))(Pseudo-Statements) را بیان کند. ریچاردز می گوید زبان ادبی باید با زبان علمی فرق داشته باشد چرا که شبه قضایا فقط در قلمرو ادبیات و قضایای واقعی تنها در قلمرو علم کاربرد دارند. یک قضیه واقعی با حقیقت خود آن، توجیه می شود، یعنی مطابقت دادن قضیه با حقیقتی که به آن اشاره می کند، در حالی که شبه قضیه، صورتی از کلمات است که به سبب تاثیر آن در آزادگردانیدن و یا تنظیم انگیزه ها و حالات نفسانی ما، توجیه می شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقولهٔ ابهام یکی از مهم‌ترین نکاتی است که تودورف به آن تاکید بسیار دارد و در اصل نظریه او در بارهٔ ادبیات شگرف به آن گونه از ادبیات اطلاق می شود که تردید و ابهام در بطن آن است. تاکید تودورف به زبان ادبیات بر این امر استوار است که زبان داستانی نویسنده تنها وسیلهٔ ارتباطی او با خواننده است. پس زبان داستان باید دربرگیرنده و حامل ابهام و تردید باشد. زبان مبهم و در نتیجه رمان مبهم مانند آثار کافکا می تواند دارای چندین معنا و تعبیر باشد. او، همانند آیزر معتقد است که معنای غایی و نهایی اساساً وجود ندارد و این خواننده است که به متن معنا می بخشد. در آن صورت هر خواننده به متن داستان و تدابیر شخصی خویش، به تعابیر و تفاسیر ویژهٔ خود دست می یابد و این یعنی همان کثرت تعابیر و معانی که در آغاز این مقاله به آن مفصلاً اشاره شد. به همین دلیل آثار کافکا همه نوع تاویل را می پذیرند و از هر یک از داستان های او می توان تفسیر مذهبی، اساطیری، جامعه شناسانه یا روانشناسانه کرد. نقطهٔ مقابل این نظریه، اثبات گرایی (Positivism) است که به عنوان یک مکتب فلسفی و ادبی ملاک را حقایق مشهود و پدیده های آشکار قرار می دهد و همواره در جست وجوی این است که به معنای نهایی دست یابد؛ حال آنکه ادبیات شگرف خلاف این امر را بیان می کند، ادبیاتی که در قرن حاضر جلوه و نمود خاصی یافته ولی متاسفانه جایش در کلاس های درسی ادبیات فارسی دانشگاه های جهان سوم خالی است. در سدهٔ معاصر، تمام هنرها و از جمله ادبیات، بر علیه اثبات گرایی قد برافراشتند و با فروریختن بنیان های رئالیسم و ناتورالیسم، به سوی نمادگرایی سوق داده شدند. طغیان علیه اثبات گرایی و روش های تحقیق ادبی مبتنی بر آن که در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم میلادی رایج بود، این روش تحقیق ادبی را به کلی منسوخ اعلام کرد ولی متاسفانه، پس از گذشت صد و پنجاه سال، همچنان همان روش در تحقیقات ادبی ما به کار برده می شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی