مدخلی بر نقد امروزین روز*

جلال ستاری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در باب مکتب‌های نقد ادب و هنر، بر وفق نظرات قدما و خاصه فلاسفهٔ یونان و روم باستان و پی‌سپران آنان تا دوران حاضر، مقالات و کتابهای معتبری تحریر و ترجمه شده و بعضی حتی چنان شیفتهٔ آن عقاید و آراء گشته‌اند که معرفی نحله‌هایی را که امروزه

---

* منبع اصلی این مقاله، کتاب ارزشمند زیر است:

Roger Fayolle, La Critique, 1978.

تداول و رواج دارند، کـاری عبث و درحکم اهانت بـه مقدسات می‌دانند و بر آنند که پیشینیان نکـته‌ای را ناگفته نگذاشته‌اند و پرداختن به مباحثی که بعد از آنان به‌میان آمده، ضایع‌کردن عمر عزیز است. البته این بنده چنین نمی‌پندارد و حتی اعتقاد دارد که غفلت از مکتب‌های امروزین نقد و شرح و بررسی، بحث ادبی و هنری را قلیل مایه خواهد کرد. بیگمان سخن گفتن از مکتب‌هـای رایج نقد و تفسیر در جهان امروز، کار آسانی نیست، چه هم آن مکاتب فراوان و گـوناگونند، و هم از دانشهایی الهام گـرفته و مایه‌ور گشته‌اند (زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی، روانکاوی و...)که فهم آنها خود به سهولت دست نمی‌دهد، خاصه که غالباً در رسالات و کتب و مقالات بسیار به‌طور پراکنده توصیف و شرح شده‌اند، و البته ضد و نقیض‌گویی هم در این میان کم نیست. با اینهمه از شناخت آن مکاتب برای فهم و درک بهتر بسیاری نکات، گزیر و گریزی نیست و این بنده می‌کوشد که در این جستار به‌قدر بضاعت و استطاعت، برخـی از اصول مکاتب امروزین را بـه اجمال و اختصار بیان دارد.

نقش سوررآلیسم. مهمترین منقدان نقد سنتی در قرن بیستم، هنرمندانی بودند که به نهضت سوررآلیسم تعلق داشتند؛ و ملهم از فروید، می‌پنداشتند که‌آدمی دراصل مرد خرد و استدلال نیست، بلکه اساساً خیال‌پرداز و خوابناك است، و ازینرو بر نویسندگان نامداری‌که رسماً قدر دیده و بر صدر نشسته بودند خرده‌می‌گرفتند که این حقیقت را ندیده می‌گیرند و به واقعیت برتر (surréalité) که آمیزه‌ای از واقعیت و خیال‌است، اعتنایی ندارند.[۱] سوررآلیست‌ها طبعاً به جستجوی کسانی پرداختند کـه در این راه پیشقدم آنان محسوب گردند، از آنجمله ساد (Sade) در قرن هیجدهم و نـروال

۱ــ ر.ك. به انتقادهای گزندهٔ نخستین Manifeste du Surréalisme از «واقع گرایی» در رمان.

(Nerval) و بودلر (Baudelaire) و لتر آمون (Lautréamont) و رمبو (Rimbaud) و ژاری (Jarry) در قرن نوزدهم. و می‌دانیم که ترجمهٔ بوف کور صادق هدایت به‌زبان فرانسه نیز سخت‌مورد اقبال سوررآلیست‌های آن دیار قرار گرفت.[۲]

اما از این زمینه‌ای‌که سوررآلیسم فراهم آورد، دو نحلهٔ قدرتمند در نقد و تفسیر پدید آمده که‌امروزه رواج و رونق و بازاری گرم دارند: یکی مکتبی است که آدمی را تابع تکانه‌های طبیعت و فطرت یا روان وی می‌داند و آن دیگر، آموزه‌ای که او را بندی محیط تاریخی ـ اجتماعیش تصویر می‌کند.

نقد ملهم از روانکاوی. استناد به روانکاوی در نقد اثری‌ادبی نه فقط مورد ایراد کارشناسان تحقیقات ادبی، بلکه از جانب روانکاوان نیز محل تأمل بوده است و هنوز هم هست. فروید خود می‌گفت نباید از بررسی‌های روانکاوی نتایجی را انتظار داشت که روانکاوی قادر به فراهم آوردن آنها نیست، خاصه داوری در باب ارزش آثار یا توضیح نبوغ را.[۳] امروزه نیز بسیاری از روانکاوان، کاربست نسنجیدهٔ روانکاوی‌های‌دروغین در زمینه‌های مختلف را نکوهش می‌کنند و اسفناك و مایهٔ گمراهی می‌دانند،[۴] و معتقدند که روانکاوی نویسنده‌ای که درگذشته و نیز روانکاوی نویسنده‌ای غائب، ممکن نیست و تقلیل آثار به مبتذلات عقده‌ها و تنزل غنای حیات درونی به‌فشار تعیین‌کنندهٔ جنسیت‌دوران کودکی، مانع از فهم هنری و ادبی و ادراك هیجان ناشی از آن دریافت می‌شود. و به‌راستی چه تشابهی میان تفسیر تصاویر گنگ و

۲ــ به عنوان مثال ر.ك. به:

G. Ribemont-Dessaignes, Ce que voit la Chouette Aveugle, in: Arts Spectacles, 29 Octobre—4 Novembre 1953.

3— Court Abrégé de Psychanalyse, 1923.

4— Francis Pasche: A partir de Freud, 1969.

آشفتهٔخوابی‌پاره‌پاره‌وگسیخته‌که‌هیچ‌مخاطبی‌ندارد،و بررسی‌اثری ادبی که کلیتی سازمان‌یافته و معنی‌دار است، هست؟ با اینهمه از یاد نباید برد که اولا اثر هنری و ادبی از همان آغاز جزء لاینفك قلمرو بررسی روانکاوی گشته[5] و ثانیاً ده‌ها سال است کـه نقد ادبی پربار و سرشاری با استناد به‌مفاهیم‌روانشناسی‌و روانکاوی، پا گرفته و حق اهلیت یافته است.

فروید همواره اثر هنری را به‌عنوان تجلی آرزو در عالم‌خیال، ساخته‌ای می‌دید که روانکاوی نمی‌تواند بدان بی‌اعتنا باشد؛ چون به‌اعتقاد وی، اثر هنـری تشفی و رضایت خاطری می‌آورد کـه کهن‌ترین ایثارها و گذشتهای فرهنگی را جبران و ترمیم می‌کند، و بنابراین مابازاء خوشایند آن محرومیت‌هـا محسوب می‌شود،[6] و بنابراین می‌توان اثر ادبی و هنری را چیزی که جایگزین مداوای روانکاوی شده است دانست، زیرا نمودگار فقد و محرومیتی است که اثر منجمله خواهان جبران آنست. به عبارت دیگر ممکن است پدیدهٔ جمال‌شناختی را چنین تعبیر کرد که‌غلبه بر فقد و محرومیتی است.

علاوه بر این، روانکاوان در آثار خود به ادبیات بسی استناد می‌کنند و حتی ادبیات، مقام والا و شامخی در تـدارك و تدوین مقالات و دلالات روانکاوی دارد، و گـویی تبیین رؤیـا و روان نژندی، و نوعی توضیح عقده‌مندی‌ها به‌شمار می‌رود. آنچنان که پنداری ممکن است متقابلا روانکاوی، تفسیر متون ادبی را جانی تازه بخشد و تازه و نو کند. به هرحال با وجود همهٔ ایرادهایی که به روانکاوی ادبی و هنری‌گرفته‌اند و هنوزهم می‌گیرند، روانکاو معتقد است که ناخودآگاهی‌با آرزوهای مختفی نویسنده و هنرمند، در اثرش متجلی است و روانکاو پرده از آن برمی‌گیرد، همچنانکه

5— Freud, L'Enseignement de la Psychanalyse dans les Universités, 1919.

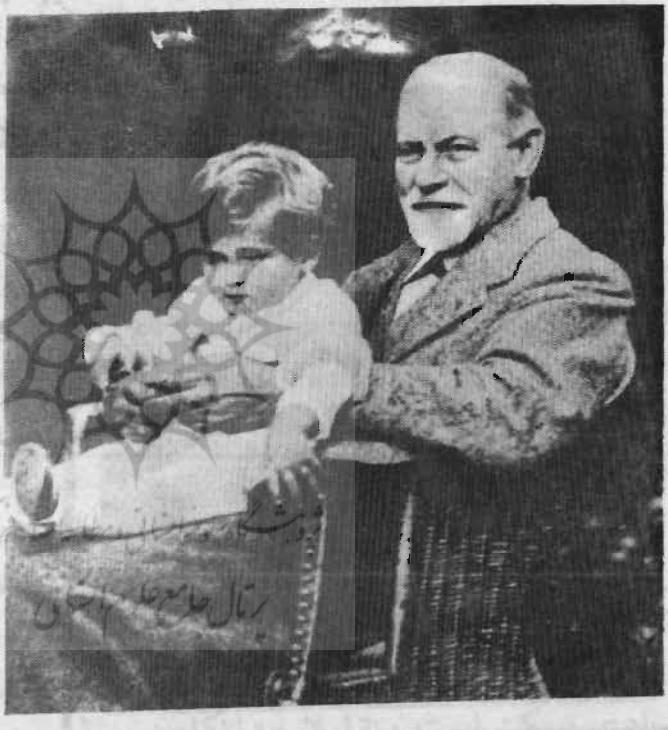
6— Freud, L'Avenir d'une illusion, (1927), trad. fr. P.U.F. 1971.

معنای باطنی و مستور خواب را در وراء صورت ظاهرش بر آفتاب می‌اندازد و خواننده یا بیننده نیز با قرائت و رؤیت اثر، لذتی مشابه حظ و لذت آفریننده احساس می‌کند، زیرا در هر دو مورد، سبب‌ساز، یکی است. و در واقع بررسی روانکاوانهٔ ادبیات و هنر، اندك اندك تحول یافته، از روانکاوی صاحب اثر و یا اثر، به روانکاوی خواننده یا بینندهٔ اثر انجامید. چون تأثیری که ساختهٔ ادبی یاهنری بجامی‌گذارد، با عاطفه‌ای که برهنرمند در اثنای آفرینش سلطه دارد، برابراست، و به همین علت، ادب و هنر، برای خواننده یا بیننده، موجب رضامندی و تشفی خاطری است مابازاء لذتی که ارضاء آرزوهای سرکوفته می‌توانست فراهم آورد، وبدینگونه اثرادبی یا هنری، دارای ارزشی درمانی و پالاینده است، و نیز به همین جهت، روانکاوی بابی تازه در نقد ادبی و هنری گشوده، یعنی نحوهٔ خواندن و دیدن (شرح و تفسیر) اثر را برمبنای این اصل که بیشتر خواننده یا بیننده باید روانکاوی شوند تا خود اثر، مورد بررسی قرار داده است.[۷]

۷ــ در باب نحوهٔ نگرش کارل‌گوستاو یونگ و اختلاف نظرش با فروید در این باره، ر.ك. به:

C.G. Jung, La psychologie analytique dans ses rapports avec l'oeuvre poétique, 1931.

اما از ژیلبر دوران (Gilbert Durand)، نکوهندهٔ بی‌دریغ Pansexualisme فروید و راه و رسم روانکاوی در تقلیل و تنزل راز و رمز به چند نشانهٔ معلوم[8] که بگذریم، بزرگترین منقد روانکاوی فروید، گاستون باشلار Gaston Bachelard (۱۸۸۴–۱۹۶۲) است که شیفتهٔ روانکاوی بود و فروید را می‌شناخت و یونگ را می‌ستود، ولی بر



فروید

روانکاوی ادبی و هنری بنا به‌سنت فروید این ایراد را داشت که از مقولهٔ انسجام تصاویر غفلت می‌ورزد، و تنگنا و محدودیت روانکاوی نیز در همین است که فقط افشاگر «کانون سری» تصاویر

8— Gilbert Durand, L'imagination symbolique, 1968.

ر.ك. به: مقدمهٔ مترجم (جلال ستاری) بر برگردان کتاب «زبان رمزی افسانه‌ها» به فارسی، توس، ۱۳٦٤.

روانکاوی بود و فروید را می‌شناخت و یونگ را می‌ستود، ولی بر روانکاوی ادبی و هنری بنا به سنت فروید این ایراد را داشت که است، حال آنکه اگر می‌خواهد نقدی صحیح و صواب باشد، باید «کلام اصیل» تصاویر و خیالبندیها را بازیابد[۹]، و این کاریست که گاستون باشلار کرد، یعنی با کاربرد اصطلاحات و تعبیرات و نظرات روانکاوی کوشید تا رشتهٔ پیوند تصاویر شاعرانه با «واقعیت رؤیایی» ژرف و از آن رهگذر با چهار عنصر اصلی آب، و آتش و هوا و خاك را کشف کند.[۱۰]

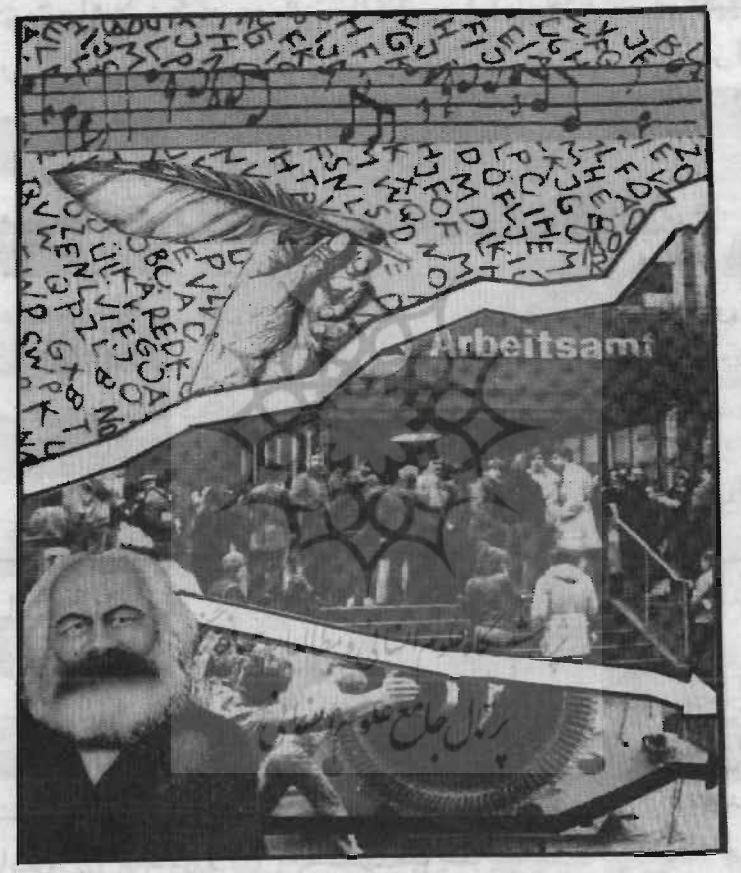
به هر حال نقد روانکاوانه، نقش ناخودآگاهی و همخوانی اندیشه‌ها و پیوستگی تصورات را در آفرینش ادبی و هنری سبب‌ساز می‌داند و تأثیر تاریخ و جامعه و خرد را دست‌کم می‌گیرد. بدینگونه خلاقیت ادبی و هنری همانند تردستی یا چشم‌بندی و کار ساحرانه‌ای می‌شود که فقط می‌توان رمزهای آن آفرینش جادویی را توصیف و توضیح کرد.

نقد ادبی و مارکسیسم. در «نقد جامعه‌شناختی» یا «ادبیات از لحاظ جامعه‌شناسی»، مارکسیسم مقام شامخی دارد. عمده‌ترین مطلب در این زمینه، نظریه‌ایست که ماتریالیسم تاریخی مطرح ساخته بدین وجه که شرایط تولید اقتصادی در حق صور مختلف ایدئولوژی (قضایی، سیاسی، مذهبی، هنری،...) نقشی اولی و تعیین کننده‌دارند. البته مارکسیست‌ها خود هشدار داده‌اند که این «برنهاده» را ماشین‌وار به‌کار نباید بست آنچنانکه «موجبیت اقتصادی» متبادر به ذهن شود. انگلس در ۱۸۹۴ خاطرنشان می‌ساخت که «توسعهٔ سیاسی و قضایی و فلسفی و مذهبی و ادبی و

9— G. Bachelard, L'Eau et les rêves, 1942, p. 44.

۱۰ــ ر.ك. به: مقدمهٔ مترجم (جلال ستاری) بر برگردان «روانکاوی آتش»، نوشتهٔ گاستون باشلار، توس، ۱۳٦٤.

هنری و غیره مبتنی بر توسعهٔ اقتصادی است. آنها همه بر یکدیگر و بر مبنای اقتصادی، تأثیر می‌گذارند و این معنی حقیقت ندارد که وضع اقتصادی تنها علت مؤثر و فاعل و بقیه، فقط محصول و اثر انفعالی آن باشند. بلکه بر اساس ضرورت اقتصادی، عمل و



عکس‌العمل‌های متقابلی هست که دست آخر، همان ضرورت اقتصادی، همواره تعیین کننده است.»[۱۱] به عبارت دیگر موجبیت یا تعین شرایط اقتصادی، «دست آخر» کارگر می‌افتد، ولی مانع از عمل و عکس‌العمل‌های متقابل پیچیده در متن رو بنا و تأثیر عکس‌ـ

۱۱ـ نامه به Starkenburg، مورخ ۲۵ ژانویه ۱۸۹٤.

العمل روبنا بر زیربنا نمی‌شود؛ و نیز همان‌گونه که انگلس در دنبالهٔ همان‌نامه تذکار می‌دهد، نقش‌آن موجبیت،در کلیتی گسترده و وسیع و در دوره‌هایی بس دراز، واضح‌تر است. بنابراین کاربست اصل معروف ماتریالیسم تاریخی در قبال‌موضوعی محدود از مقولهٔ نقد ادبی، باید با ظرافت و دقت بسیار همراه باشد، بدون هیچگونه جزمیت و تعصب و تنگ‌نظری.

گرچه مارکس و انگلس مجال پرداختن به مسائل و موضوعات ادبی را نداشتند، اما بعضی تأثیرات شیوهٔ تولید سرمایه‌داری در قلمرو جمال‌شناسی را روشن ساختند و با گذشت زمان، صحت نظرات ایشان به ثبوت رسید. مثلا کارل‌مارکس معلوم‌داشت چگونه در نظام سرمایه‌داری، اثر هنری و ادبی نیز به کالایی مصرفی تبدیل می‌شوند.[۱۲] به‌علاوه آندو روشن ساختند که تقسیم کار از از لحاظ اجتماعی که قهراً به علت طبیعت مناسبات تولیدی در جامعهٔ سرمایه‌داری پدید آمده، موجب شده که کار هنری مزیت تنی چند باشد.[۱۳] این قبیل ملاحظات از دیدگاه مارکسیست‌ها دال بر این معنی است که خصلت فردی و در نتیجه غریب و اسرارآمیز آفرینش هنری، طبیعة مربوط به سرشت هنر نیست، بلکه در مرحله‌ای خاص از تاریخ جامعه، با شرایط و مقتضیاتی که بر هنرمند و نیز هر کارورز دیگر الزام شده، مطابقت دارد، و البته این واقعیت، ویژگی کار هنری را هم به هیچوجه نفی و نقض نمی‌کند.[۱۴] با اینهمه شایان ذکر است که مارکس خود یکی از مشکلات عمدهٔ کاربرد ماتریالیسم تاریخی را در قلمرو هنر تذکار داده، یعنی در مورد حماسهٔ یونان، متعرض این معنی شده که بعضی اشکال هنری، عمری درازتر از مبنای مادی زادگاهشان دارند و

12— K. Marx, Introduction générale à la critique de l'économie politique (1875).

۱۳ــ ر.ك. به: L'Idéologie allemande کارل مارکس.

۱۴ــ ر.ك. به: یادداشتهای کتاب چهارم «سرمایه».

پس از زوال آن‌مبانی نیز زنده و پایدار می‌مانند.[۱۵] برای رفع این مشکل، مارکس در گفتاری شاعرانه که بیشتر به خیال‌پردازی می‌ماند، «لطف و جذبهٔ» «دوران کودکی» نوع بشر را در تاریخ دلیل می‌آورد، که البته برای توضیح و تعلیل دوام کشش و ارزش الگوها و معیارهای هنری روزگاران گذشته، کافی و وافی نیست. و جای دیگر[۱۶] می‌گوید هنر یونان از قرنها پیش، بدینعلت‌سرمشق قرار گرفت که بیانگر خواستی‌تاریخی است‌که در جامعهٔ بورژوازی علی‌الخصوص قوت بسیار یافته است: این هنر، به‌رغم محدودیت مبنای ملی و مذهبی و سیاسی «دنیای یونان»، «انسان» را هدف و غایت تولید محسوب می‌داشت، حال آنکه در جامعهٔ سرمایه‌داری، «هدف انسان، تولید است و غایت تولید، ثروت». شاید این سخن نمودگار نوعی حسرت فقد دورانی طلایی باشد، اما مبین خواست انقلابی دنیایی انسانی نیز هست.

البته اکنون نقد مارکسیستی ادب و هنر از این مباحث بسی فراتر رفته و به‌مکاتبی تقسیم شده که مهمترین آنها سه نظریهٔ: هنر به‌مثابهٔ جلوه و انعکاس، هنر به‌مثابهٔ دیدی از جهان یا جهان‌نگری، و هنر به‌مثابهٔ مرام و مسلك (ایدئولوژی) است.

نظریهٔ نخست خاصه ساخته و پرداختهٔ لنین است[۱۷] و به‌طور

۱۵ــ ر.ك. به:

K. Marx, L'Introduction générale à la critique de l'économie politique.

و نیز: نزاع بر سر قدرت فرهنگ در غرب، نوشتهٔ جلال ستاری، توس ۱۳۶۱.

۱۶ــ ر.ك. به:

Fondements de l'économie politique, livre I.

۱۷ــ ر.ك. به: شش مقالهٔ وی که میان سالهای ۱۹۰۸ و ۱۹۱۱ انتشار یافت و در یك مجموعه گرد آمده است به‌نام:

Léon Tolstoï, Miroir de la révolution russe.

ایضاً ر.ك. به تحلیل آن در کتاب زیر:

Pierre Macherey: Pour une théorie de la production littéraire, 1966.

خلاصه متضمن این معنی است که اثر ادبی و هنری، در حکم: آینه، انعکاس (یا پرتو و جلوه) و بیان (واقعیت اجتماعی) است. به‌زعم لنین، اثر، نمودار یا جلوهٔ بی‌فزون و کاست و آینهٔ تمام‌نمای تاریخ نیست، بلکه واقعیت را همچون آینه‌ای شکسته، منعکس می‌سازد و این آینهٔ شکسته، هم به سبب آنچه منعکس نمی‌دارد و هم به‌جهت آنچه جلوه می‌دهد، گویاست و بیان یا گویایی هم در اینجا به‌معنای بازسازی (تولید مجدد) و حتی «شناسایی» و شناخت نیست، بلکه عبارت از تصویرپردازی‌ای غیر مستقیم است که نقص و ناتمامی بازسازی، خود موجب آن به‌شمار می‌رود. ناگفته پیداست که میان این نظریه و خامی‌های ژدانف و نوچه‌های کوته‌بین و تنگ ظرف وی که ادب و هنر بورژوازی را سراسر منحط می‌دانستند و هنوز هم می‌دانند، تفاوت از زمین تا آسمان است.

اندیشمندی که روشی نو در نقد و بررسی مارکسیستی ادب باب‌کرد، لوسین‌گلدمن (Lucien Goldmann) (۱۹۱۳ـ۱۹۷۰) بنیانگذار مکتب «جامعه‌شناسی دیالکتیکی» ادبیات یا «ساختارگرایی تکوینی» است. وی بیشتر به نوع مناسبات اثر ادبی با زمینهٔ اجتماعی و اقتصادی پیدایی آن، نظر و توجه دارد[۱۸]، و معتقد است که پس‌از «فهم» «ساختار معنی‌دار» خود اثر، یعنی ساختاری ساده، مرکب‌از عناصر معدودی که فهم آن، فهم تمام اثر (یعنی جهان‌نگری اثر) را ممکن می‌کند و ساختار مزبور را نیز در بطن خود اثر سراغ باید کرد، نه آنکه بیرون از اثر یافت و بدان منسوب داشت (کار «فهم» یا «تعبیر» به‌زعم وی)، می‌باید برای «توجیه» و «توضیح» اثر، آنرا با واقعیتی که اینبار در درون اثر یافت نمی‌شود، بلکه خارج از آن وجود دارد مربوط کرد و آن واقعیت خارجی هم، فقط شخص صاحب اثر نیست، بلکه چیزیست برتر از او. به‌عبارت‌دیگر برای «توضیح» تکوین اثر باید ارتباط میان ساختارهای معنی‌دار

18— Lucien Goldmann, Le Dieu caché, 1955, p. 16.

به دست آمده و ساختارهای سازندهٔ ذهن و وجدان جمعی گروه یا طبقهٔ اجتماعی معینی (و نه ارتباط بین محتوای اثر و محتوای وجدان جمعی) را یافت و معلوم داشت.[۱۹] اثری که بدینگونه «فهم» و «توضیح» یا «تبیین» شده باشد، دیگر فقط پرتو یا انعکاس‌سادهٔ وجدانی جمعی نیست. گلدمن تصویر «جلوه» یا «انعکاس» لنین را رد می‌کند و به اصرار و تأکید می‌گوید که هم و غم یا دلمشغولی وی یافتن «پیوندی کارکردی» یا «کنشی» است که «مشابهت یا همشکلی ساختاری» (homologie) میان آثار و گرایشهای وجدان‌جمعی گروه اجتماعی معینی را آشکار می‌سازد؛ چون به اعتقاد وی، بزرگترین نویسندگان نمونه و نماینده، کسانی هستند که به صورتی کمابیش منسجم، «جهان‌نگری» یا «دید و بینشی از جهان» را که با «بیشترین حد وجدان و خودآگاهی ممکن طبقه‌ای‌اجتماعی» (و نه خودآگاهی جمعی واقعی طبقه‌ای اجتماعی) مطابقت دارد، بیان می‌کنند.[۲۰] بدینگونه جامعه‌شناسی آفرینش ادبی پرداختهٔ لوسین گلدمن، در تضاد و تقابل با کوششهای دیگری است که بر مفاهیم وجدان جمعی واقعی، محتوای اثر و اثر به‌مثابهٔ بازتاب یا انعکاس استوارند، یعنی جامعه‌شناسی‌های ایستایی که آثار بزرگ را کوچك می‌کنند و تنزل می‌دهند و فقط در حق آثار مبتذل، مصداق می‌یابند و کاربرد دارند.

اندیشمند دیگر در این مقوله، لویی آلتوسر (Louis Althusser) است که برخلاف لوسین گلدمن، راستکیش و پی‌سپر سرسپردهٔ کارل مارکس است و در ادبیات نه به چشم قلمرو جمال‌شناختی مستقل و ممتاز نظر می‌کند، بلکه به دیدهٔ «صورتی» از «ایدئولوژی» از

19— Sociologie de la littérature. Recherches récentes et discussions; Bruxelles, 2e éd., 1973, p. 229.

Critique sociologique et critique psychanalytique colloque de Royaumont, Bruxelles, 1970, p. 202.

20— L. G. Sciences humaines et philosophie, 1952, p. 60.

جمله اشکال و وجوه ایدئولوژی طبقهٔ حاکم می‌نگرد.[۲۱] و پیروان وی[۲۲] معلوم داشته‌اند که آفرینش و پذیرش متون ادبی، به‌وساطت ابزار مرامی و عقیدتی دولت (خاصه مدرسه)، بر مبنای وضع اجتماعی ـ اقتصادی معینی (که طی آن مبارزهٔ طبقاتی، حتی فراگیری زبان ملی و چیره‌دستی و استادی در کاربرد آن را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد)، صورت می‌پذیرد. چنین پژوهشهایی بر وفق اصول ماتریالیسم تاریخی است. اما هنوز معلوم نیست چگونه می‌توان آن روش پژوهشی را در مورد پدیده‌های ادبی دوره‌های مقدم بر پیدایش مدرسه، همچون ابزار عقیدتی دولت، به‌کار بست.

گفتنی است که نقد مارکسیستی چنانکه نقد روانکاوی، امروزه از زبان‌شناسی بهره‌یاب شده و بیشتر به صورت نوشتاری آثار و «کارنگارش» توجه دارد.**

روانکاوی وجودی ژان ـ پل سارتر. ژان پل سارتر کوشید تا دو گونه نقد روانکاوی و مارکسیستی را که هر دو جویای معنای اثر در خارج از آن: یعنی یا در تجلیات خودآگاه و ناخودآگاه هوشمندی و عواطف صاحب اثر و یا در مناسبات اجتماعی حاکم بر پیدایش اثر بودند، باهم وفق و سازش دهد و بدین منظور روشی ابداع کرد که روانکاوی وجودی یا قیام ظهوری (existentielle psychanalyse) نام دارد. در واقع تفکرات سارتر دربارهٔ مناسبات میان فلسفه و ادبیات، وی را به‌بررسی وضع وجودی «من» می‌کشاند، البته نه برای مطالبهٔ رابطهٔ سنتی صاحب اثر با اثر، بلکه به منظور فهم

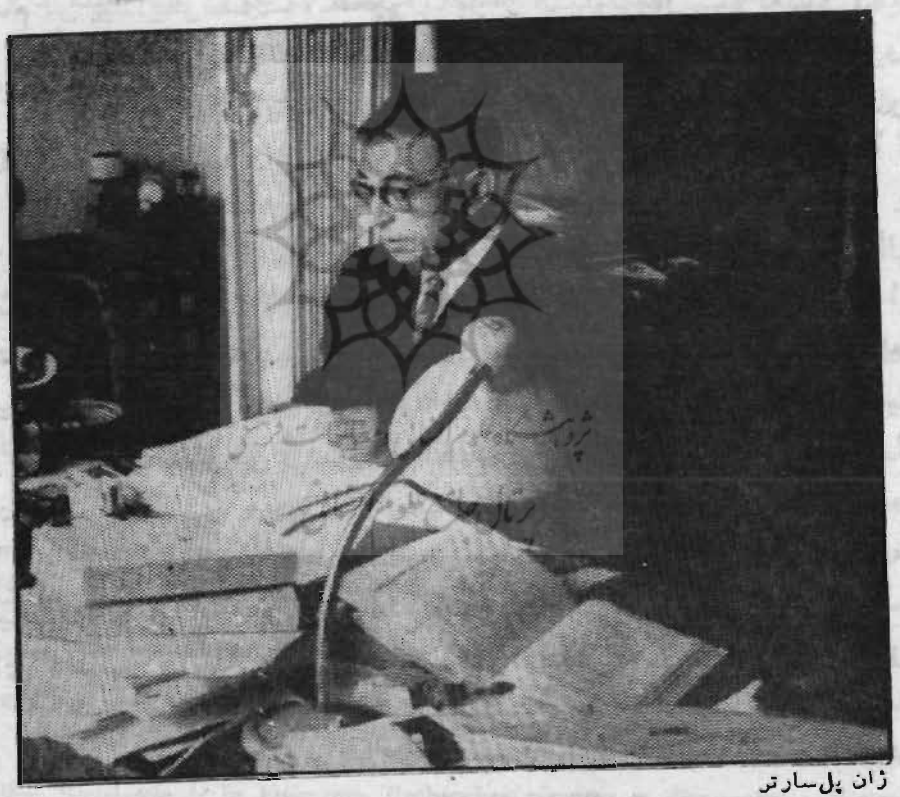
21— Louis Althusser. Pour Marx. 1965; Lire le Capital, 2e éd., 1968.

22— Renée Balibar, Les Français fictifs, 1974.

** نقد «پدیدارشناسی» از «زیربنا» به موجب آموزهٔ مارکسیسم، عمیق و پر مغز است. برای اجمال مطلب ر.ک. به:

Jean-François Lyotard, La Phénoménologie, P.U.F., 1982 (1954), p. 108-119.

این نکته که در چه شرایطی بعضی اشخاص موفق به خلق آثاری می‌شوند. سارتر برای توضیح این سر و راز از مفهومی که خود وضع کرده به‌نام «طرح اصیل» اختیاری و اساسی یا «نقشهٔ هستی» مدد می‌گیرد و می‌گوید روانکاوی تجربی درصدد تعیین‌عقده است، و می‌کوشد تا در سرچشمهٔ وجود شخص، موجبیتی روانی‌ـزیستی که به‌نحوی مفرط الزام‌آور است کشف کند؛ اما روانکاوی وجودی



ژان پل سارتر

برعکس می‌خواهد تا «انتخاب اصیل» و هشیارانه و آزدانهٔ شخص را معلوم دارد و بر این گمانست که این انتخاب ارادی با سرنوشت

وی، یگانه و یکی می‌شود و بنابراین اصل موضوعهٔ ناخودآگاهی ولی بیدو را مردود می‌داند. ضمناً سلوک‌های مورد بررسی این روانکاوی، رؤیا و اعمال سهوآلود و لغزش در گفتار و روان‌نژندی‌ها نیست، بلکه خاصه افکار در حالت بیداری و هشیاری و کامیابی‌ها و غیره است.[۲۳]

سارتر نخست این نظریه را در پژوهشش راجع به بودلر (۱۹۴۷) به‌کار بست و سپس در ۱۹۵۲ در حق ژان ژنه (Jean Genet). وی در این پژوهش‌ها، اهمیت حکم و قضاوت اجتماع دربارهٔ اشخاص مورد مطالعه را که موجب رقم خوردن و نقش بستن سرنوشت آنان می‌شود تذکار می‌دهد و بدینگونه پای مارکسیسم را نیز به میان می‌کشد، اما خاطرنشان می‌سازد که فقط آزادی و اختیار آدمی در کشمکش و گرفت و گیر با سرنوشت و تقدیر، قادر به توجیه و تشریح کلیت شخصیت وی است و تنها «اگزیستانسیالیسم» می‌تواند بیهمتایی آدمی را در «سیر حرکت عمومی و کلی تاریخ» بگنجاند.[۲۴] و سرانجام نظریهٔ خود را در تحقیق گسترده و پردامنه و ناتمامش راجع به فلوبر به تمام و کمال بسط می‌دهد.[۲۵]

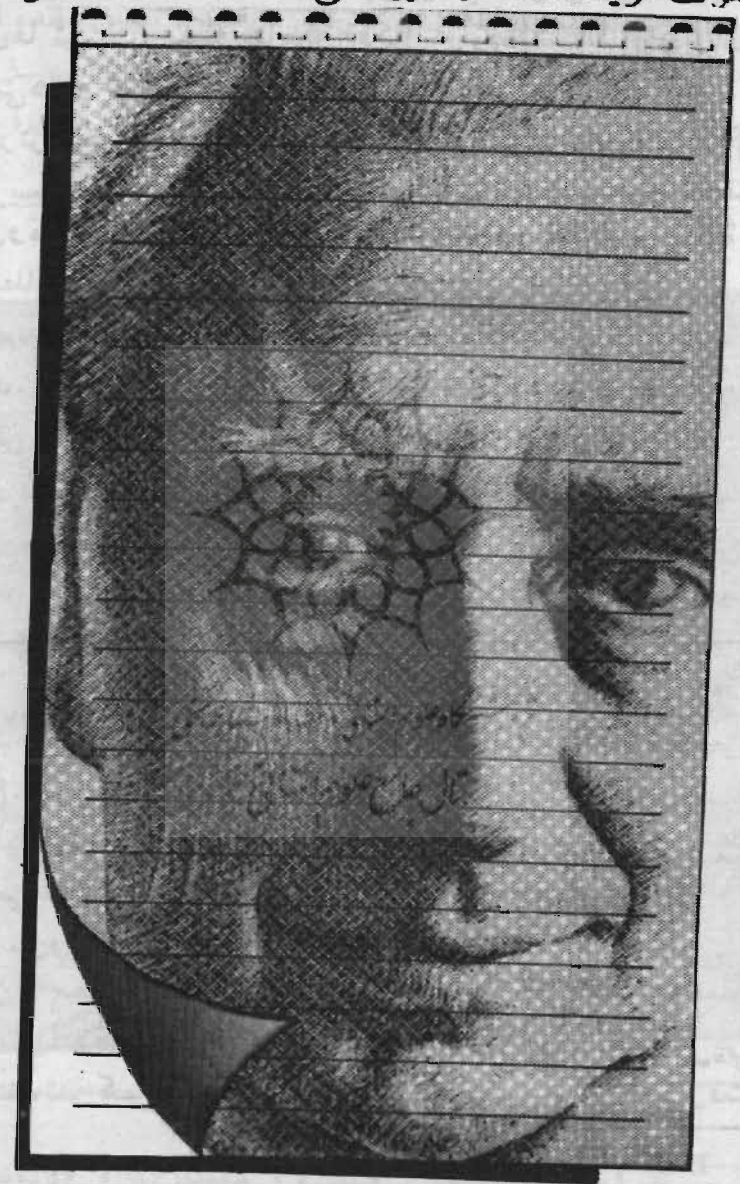
نقد ادبی و زبان‌شناسی (ساختارگرایی، نشانه‌شناسی، متن‌شناسی). این نحله‌ها به بررسی معنای ادبیات نمی‌پردازند: و دلمشغولیشان، این نیست که ادبیات مفید چه معنایی است، بلکه بیشتر می‌خواهند بدانند متن ادبی چیست و از چه مقوله‌ایست و ازینرو سروکارشان اکثراً با ویژگی زبان و امر نگارش است، و بنابراین با معنای فردی یا اجتماعی آن کاری ندارند؛ به‌عبارت‌دیگر درون ذات یا نفس را یله می‌کنند و به‌برون ذات یا عین می‌پردازند، چون معتقدند که فقط شیء یا موضوع، متعلق معرفت علمی

23— J.—P. Sartre, L'Etre et le Néant, 1943, p. 648, 663.

24— J.—P. Sartre, Critique de la raison dialectique, 1960.

25— J.—P. Sartre, L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857, 1972.

می‌تواند بود، نه ذهن و فاعل شناسایی.
یکی از بزرگترین نمایندگان این‌مکتب رولان بارت(Roland Barthes) است که «مرگ نویسنده»[۲۶] را نوید می‌داد و به فال نیك می‌گرفت!



رولان بارت

۲۶ــ عنوان یکی از مقالاتش که در Mantéia به سال ۱۹۶۸، انتشار یافت.

وی بر این باور بود که زبان نوعی «نشانه»، دال بر انتخاب آگاهانه یا ناآگاهانهٔ مسلك و مرامی است، و بنابراین باید به‌تجزیه و تحلیل نشانه‌ها و علامات و کشف سر آنها پرداخت.[۲۷] گفتنی است که بارت که زبان را «مانندهٔ نمایش» می‌دانست، خاصه به تئاتر و بویژه به تئاتر برشت توجه و علاقه بسیار نشان داد و با بهره‌گیری از نظریهٔ فاصله‌گذاری برشت، در توضیح آراء عقاید خویش تضاد میان هنرپیشهٔ آثار برشت و هنرپیشهٔ نمایشنامه‌های راسین را باز نمود و خاطرنشان ساخت که هنرپیشهٔ آثار برشت چیزی را نمایش می‌دهد، اما چنین وانمود نمی‌کند که خود، آن معنای نمایش داده شده است؛ اما هنرپیشهٔ سنتی آثار راسین اعتقاد دارد که نقشش، برقراری ارتباط میان نوعی روان‌شناسی و زبان است، بر وفق این پیشداوری که کلمات، ترجمان اندیشه‌اند.[۲۸] بارت با تعمیم این نظر، به نقد نوع مطالعهٔ معمول و جاری و عادی می‌پردازد، یعنی مطالعهٔ روانشناختی که در متن جویای معنایی است که فردی آنرا ضمانت کرده و به‌امانت سپرده‌است. بارت برعکس در بررسی آثار نویسندگان، خاصه در آغاز، بدانان تنها از این لحاظ که یك دسته علامت باقی گذاشته‌اند اعتنا دارد، علاماتی که پژوهشگر، سیاهه‌ای از تصاویر و کنش‌ها که باهم ترکیب می‌شوند در آنها کشف می‌کند،[۲۹] ولی بعداً به همین ایضاح ساختارهای مستور متن اقتصار نمی‌ورزد، بلکه به‌نحو کوشاتری بند بند پیام نویسنده را از هم فرومی‌گسلد تا دیگربار (خواننده خود) آنرا بر وفق ساختار نوینی بسازد، و بنابراین این بازسازی نیز ضمن مطالعهٔ متن (بیشتر به دست خواننده) امکان‌پذیر می‌شود.[۳۰] در این موارد،

27— R. Barthes, Mythologies, 1957.

28— R. Barthes, Sur Racine, 1963, p. 136.

29— R. Barthes, «L'analyse structurale du récit», in Revue Communications, No. 8, 1966.

R. Barthes, Eléments de sémiologie, 1965.

30— R. Barthes, Sade, Fourier, Loyola, 1971.

فی‌الواقع این خواننده است که متنی پربار را دوباره «می‌نویسد»، اما متون منجمد و متحجر و مرده تن به چنین نوسازی‌هایی که با هر قرائت تجدید می‌شود، نمی‌دهند. و پیداست‌که فقط نوشته‌های نوع اول، از نظر بارت «متن ادبی» به‌شمار می‌روند. اما اندك اندك بارت در قدرت و توانایی این نقد یا شناخت نو که همانا بی‌نقاب کردن علامات زبان بود تردید کرد و سرانجام به این بداهت تجربی رسید که همهٔ کوشش‌ها برای آن است که متن مایهٔ حظ و التذاذ باشد[۳۱] و این تقاضی بود که هنرمند، یعنی نویسنده، یا ادبیات، از زبانشناس شکارگر نشانه‌های زبان یا از بیداد زبانشناسی می‌گرفت، و شاید بتوان این تغییر جهت را نمودگار این معنی دانست که نقد منحصراً صوری که فقط به اشکال زبان و متون ادبی می‌پردازد، بی‌اعتنا به اهمیت زمینه تاریخی آنها، راه به دهی نمی‌برد.

امروزه نحله‌های نقدی که دلمشغولی اساسیش گشودن راز و کشف سر متون است (تجزیه و تحلیل ساختاری)، فارغ از وجود نویسنده و صاحب اثر آنچنان که سابقاً مرسوم بوده و هنوز هم هست (و به عبارت دیگر «دانش ادبیات»، و نه «نقد ادبی») فراوانند، و این‌گونه پژوهشها، به راه و رسم کهن «سبك‌شناسی» که بیشتر بررسی متن ادبی و خصائص زبان‌شناختی آنها را منظور داشت بی‌شباهت نیست، و در همان مسیر گام برمی‌دارد، اما البته آن روش را تکمیل و بارورتر می‌کند. هرچه هست، همهٔ آن نحله‌ها کلا بوطیقای (Poétique) نثر ادبی را بنیاد کرده‌اند. و از مهمترین بنیانگذاران این مکتب، یکی «فورمالیست» روس تودوروف Tzvetan Todorov [۳۲] و دیگری ولادیمیر پراپ Vladimir Propp [۳۳] است

31— R. Barthes, Plaisir du texte, 1973. R. Barthes, Fragments d'un discours amoureux, 1977.

32— T. Todorov. Théorie de la littérature, 1966.

33— V. Propp, Morphologie du conte, 1970.

که با بررسی قصه‌های عامیانهٔ روس، «کارکرد»ها یا جا و مقام کنش‌ها را در مسیر قصه روشن‌ساخته و مجموعاً سی‌ویك «کارکرد» یا کنش تشخیص داده و به تحلیل آنها بر وفق دو محور زبان‌شناسی دو سوسور (De Saussure) که یکی برابری روایات مختلف هر کارکرد و دیگری توالی و تتابع کارکردهاست، پرداخته است.

گرماس A.J. Greimas [۳۴] تجزیه و تحلیل پراپ را پرورانده و بسط داده و از شاکلهٔ کاردهایی که وی رقم زده، کنش‌هایی که دو به دو باهم جفت و جور می‌شوند استخراج کرده و نیز الگویی ساختارشناختی برای قصه‌ها فراهم آورده است. بدینقرار:

فرستنده ← موضوع (یا عین) → گیرنده

دوست ← نفس (یا ذهن) → دشمن

و این الگو به‌کرات در تألیفات گوناگون مربوط به بررسی متن قصه، مورد بحث و مداقه و جرح و تعدیل قرار گرفته است.[۳۵] از جمله کلود برمون Claude Bremond [۳۶] توالی و تتابع گزیرناپذیر و غیرقابل انعطاف و قطعی کارکردها بر وفق نظر پراپ را نقد و رد کرده و خود الگویی دیگر که ممکنات را هم دربر می‌گیرد، عرضه داشته است و ضمناً خاطرنشان ساخته که بنا به دیدگاههای مختلف، معنای کارکردها برحسب نقشهای گوناگونی که همه بر دو قطب آمر و مأمور یا فرمانده و فرمانبر متمرکز می‌شوند و سازمان می‌یابند، تغییر می‌پذیرند.

تودوروف سابق‌الذکر نیز که صاحب تألیفات عدیده است، در همین زمینهٔ تجزیه و تحلیل ساختاری‌قصه، نوآور نامداری است.[۳۷]

34— A. J. Greimas, Sémantique structurale, 1966.
A.J. Greimas, Du Sens, 1970.

35— Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, 1977, از ص ۵۸ به‌بعد.
(Revue) Communications, No. 8, 1966, «L'analyse» structurale du récit».
R. Barthes et... Poétique du récit (ouvrage collectif), 1977.

36— Claude Bremond, Logique du récit, 1973.

37— T. Todorov, Littérature et signification 1967.

وی برخلاف کلود برمون که از الگوهای منطق الهام می‌گیرد، الگوهای دستور زبان و نحو را سرمشق قرار می‌دهد و به‌کار می‌بندد و به همین علت از شرح نتایج پژوهشهای وی معذوریم، چون در مقولهٔ زبان‌شناسی هیچ علم و بصیرتی نداریم. اما گفتنی است که

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تـــودوروف

Poétique de la prose, 1971.
Théories du symbole, 1977.
Grammaire du «Décaméron», 1969.

تودوروف نیز اندك اندك تفسیرهای عقیدتی و تعبیرهای مرامی را در پژوهشهای ساختاری که می‌باید مجرد و پالوده از هرگونه تأثیر و نفوذ مرام و مسلك باشد (زیرا مقولاتی انتزاعی و لایزال تلقی می‌شوند) راه داده و در تحقیقش راجع به رمز، از «نظریه‌های مربوط» و نه از یك نظریه در این باب سخن می‌گوید، و این موجبی جز این ندارد که گریز از تاریخ بسی دشوار است.

در پایان باید از ژرار ژنت Gérard Genette یاد کرد که وی‌نیز الگوهای دستور زبان (صرف و نحو) را به‌کار می‌گیرد و «دستور (زبان) قصه» را همه چون بسط و گسترش «فعل» اصلی و اساسی‌ای که نویسنده به‌کار برده (یا می‌خواسته به‌کار برد)، می‌داند، و فی‌المثل رمان مارسل پروست: «در جستجوی زمان از دست شده» را سراسر همچون بسط و اتساع یك جمله: «مارسل نویسنده می‌شود»، می‌داند و به همین اعتبار، تجزیه و تحلیل می‌کند.[۳۸]

و اما در باب «بوطیقای» شعر، کتابی که تقریباً همهٔ محققان عصر بدان استناد می‌کنند، تألیف یاکوبسون Roman Jakobson[۳۹] است، که در باب خصائص «پیام» شعر سخنان نغز گفته و شرح آن نیز در استطاعت ما نیست و فقط از عهدهٔ صاحبنظران برمی‌آید. همچنین نظرات امیل بنویست Emile Benveniste[۴۰] نقد ادبی عصر ما را عمیقاً تحت تأثیر قرار داده است، و معرفی آنها نیز بر ذمهٔ زبان‌شناسان است.

معهذا از یاد نباید برد که تحلیل ساختاری، بیشتر به منطوق لفظی و ظاهر عبارت توجه دارد و در باب صاحب اثر و موضوع متن چون‌وچرا نمی‌کند. اما کریستوا Julia Kristeva در پژوهشهای ساختاریش، موضوع متن و ذهن صاحب اثر را نیز منظور داشته،

38— Gérard Genette, Figures, 1966-1969-1973.

39— Essais de linguistique générale,
ترجمهٔ فرانسه به قلم Nicolas Ruwet که مقدمه‌ای نیز بر آن افزوده، ۱۹۶۳

40— Emile Benveniste, Problemes de linguistique générale, 2 Vol., 1966 et 1974.

و بدینجهت از روانکاوی و ریاضیات سود جسته است و بجاست که آثار عمدهٔ[۴۱] وی که به قولش: کوششی است «برای گریز و رهایی از سنتی فرهنگی مشحون به ایدالیسم و مکانیسم» به فارسی نقل شود. کریستوا خودمی‌گوید که: این‌دانش جدید(sémiotique, sémiologie یا sémanalyse) «بر جنازهٔ زبان‌شناسی بنیان خواهد یافت» و هدفش، رهانیدن نقد ادبی و پژوهش در ادبیات از بند «کلام محوری» («logocentriame») است. کریستوا برای بنیاد کردن این دانش از مارکس و نیچه و فروید مدد می‌گیرد و بر اطلاعات و آگاهیهای وسیعی‌که در زمینه‌های فلسفه و حکمت و ریاضیات و ادبیات دارد، تکیه می‌کند.

اما شاید نامدارترین نمایندهٔ این نحلهٔ تلفیق و ترکیب زبان‌شناسی با روانکاوی که ضمن بررسی ساختاری اثر، صاحب اثر را نیز منظور دارد، ژاك لاکان (Jacques Lacan) روانکاو جنجال‌برانگیز باشد که با شنیدن سخنان موضوع یا پرسش ازو پی می‌برد که وی بسان «متن» چهره می‌کند، چون بنا به قول معروفش «ساختمان ناخودآگاهی همانند ساخت زبان است». اگر فروید در آدمهای ادبیات، به چشم موجودات زنده‌ای می‌نگریست و با آنان همین قسم معامله می‌کرد، لاکان آدمهای زنده را موجوداتی گفتاری و زبانی می‌بیند. به‌زعم وی نباید کلمه را همچون «نمایش لفظی» خاطره‌ای سرکوفته تلقی کرد، کلمات یکدیگر را فرامی‌خوانند و هیچ‌چیز در وراء آنها نهفته نیست: خارج از زبان، ناخودآگاهی وجود ندارد و ناخودآگاهی فقط «صفحهٔ منفی» ، یا پشت و ظهر زبان است[۴۲]. و این نظر در تأیید این هشدار نقد ادبی امروزین است که واقعیت صاحب اثر را در ورای دیوار زبان مجوئید، چنانکه

41— Julia Kristeva, Recherches pour une sémanalyse, 1969.
Le texte du roman, 1970.
Révolution du langage poétique, 1974.

42— J. Lacan, Littérature et psychanalyse, in (Revue) Littérature, No. 3, Oct., 1971.

این پندار نفس نیز که حقیقت وی از ازل در نهانخانهٔ وجـود به ودیعه نهاده شده، باطل است و سراب فریب. گفتنی است که لاکان خط فاصلی را کـه دوسوسور میان دال و مدلـول و نام و نامور می‌دید، همانند «خط فاصل» یا رادع سرکوفتگی می‌داند، چون در واقع، مدلول است که سرکوفته شده است، ولکن به هر حال بر این باور است که دال مقدم و اولی بر مدلول است. آثار لاکان به‌زبانی بس پیچیده و دشوار فهم نوشته شده ولی بجاست که به‌زبان‌فارسی برگردد و دریچه‌ای بر تحقیقات ادبی و روانکاوی بگشاید[۴۳].

چنانکه می‌بینیم، مکاتب نـوین نقد ادبی، گوناگون و گـاه متضادند و کلا یا ناظر به جنبه‌های فردی پدیده‌های ادبی‌اند، و یا به‌جهات اجتماعی و تاریخی آنها نظر دارند، و البته انتخاب راهی در این میان برای پژوهنده‌ای بیطرف آسان نیست، و اما آیـا به راستی بیطرفی ممکن است؟ چون همهٔ این نحله‌ها از جهان‌نگری‌ها و مرامهای عقیدتی و سیاسی زمانه تأثیر پذیرفته و الهام یافته‌اند و کیست که بتواند خود را از حوزهٔ نفوذ آنها دور و برکنار دارد؟ شاید بعضی می‌پنداشتند که با حصر توجه به موضوع ــ متن، از اجبار انتخاب نظریه‌ای معاف خواهند بود، اما دیدیم‌که چگونه ذهن و نفس حتی در انتزاعی‌ترین تحلیل‌ها نیز چهره می‌نماید.

به هر حال «نقد نوین» یعنی نقد در جهان امروز نقدیست که هدفش بیشتر بررسی و توضیح و شرح اثر و تجسس در آن از هر

۴۳ــ بحث و جستجو در ساخت و شکل قصه در ایران چندان شناخته نیست، و ظاهراً تحقیق کریستف بالائی و میشل کویی‌پرس به نام: سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی، ترجمهٔ احمد کریمی حکاک، انجمن ایرانشناسی فرانسه در تهران، ۱۳۶۶ یکی از نمونه‌های نادر آن به‌شمار می‌رود. ضمیمه‌ای که با عنوان «روش تحلیل ساختاری داستان» در پایان این کتاب آمده، شرح روشن و آموزندهٔ همین مکتب و روش است که خواندنش را به علاقه‌مندان توصیه می‌کنم. تحقیق سودمند دیگر در همین زمینه، مقالهٔ «زبانشناسی و کاربرد آن در ادبیات، پیدایش نقد ساختاری» نوشتهٔ خانم مهوش قدیمی، در مجلهٔ زبانشناسی، بهار و تابستان ۱۳۶۷ است.

جهت، منجمله از لحاظ سیاسی و مرامی، بی‌دعوی تعیین قطعی ارزش اثر است و بدینگونه نقد نو، خلاف نقد کهن است‌که هدفش همواره و غالباً در مرتبهٔ اول، قضاوت دربارهٔ اثر بوده است. امروزه نقد تبدیل به‌هنر فهم و دریافت و تمییز یا «دانش ادبیات» شده است (به‌عنوان مثال می‌توان از نقدهای کلود روا Claude Roy (۱۹۴۹) در: Descriptions Critiques و برنامه‌های تلویزیونی برنار پیوو Bernard Pivot فرانسوی دربارهٔ ادبیات یاد کرد). درواقع بحثی که امروزه مطرح شده اینست که آیا منقد داور زمان خود است، یا دریابنده و فهم‌کنندهٔ اثر؟ و گرایش بسیاری مکاتب به جانب فهم و دریافت است، نه داوری و حکم. به گفته رولان بارت: «مادام که منقد وظیفهٔ سنتی داوری را بر عهده داشت، به‌ناچار اهل سازش (Conformiste) بود، یعنی موافق با منافع و اغراض داوران». (Critique et Verité 1966, p. 14)

البته منظور این نیست که دیگر بحث و جدل در قلمرو ادبیات، معنا و جایی ندارد، بلکه غرض اینست که این جدل آنچنانکه در گذشته مرسوم بود، مشاجرهٔ سخنگویان مکاتب مختلف ادبی نیست که با یکدیگر بر سر الگوها و سرمشق‌های لازم‌الاتباع و قواعدی‌که برای خلق زیبایی و هنر باید رعایت کرد و به‌کار بست نزاع می‌راندند، بلکه بیشتر جدلی میان پیروان و هواخواهان مکاتب مختلف نقد است که به برتری روشهای خود یقین کامل دارند.

به اعتقاد اکثر بنیانگذاران نقد امروز، معنای اثر همواره گوهر شفافی نیست که در متن نشانده یا گنجانیده شده و کار منقد فقط بازیابی یا بازنمایی آنست، بلکه خاصه در مورد آثار جدید و نیز قدیم، وظیفهٔ منقد بر آفتاب انداختن معنا بر مبنای انحاء گوناگون مطالعه و دریافت اثر است که بدینگونه گویی دریچه‌های فروبستهٔ خود را یک‌یک بر منقد یا خواننده می‌گشاید. به بیانی دیگر، متن، نوعی شیء که‌ساختش پایان یافته و به‌مثابهٔ فرآورده‌ای تجاری از جمله محصولات بازار نیست که به‌خط مستقیم «از تولید

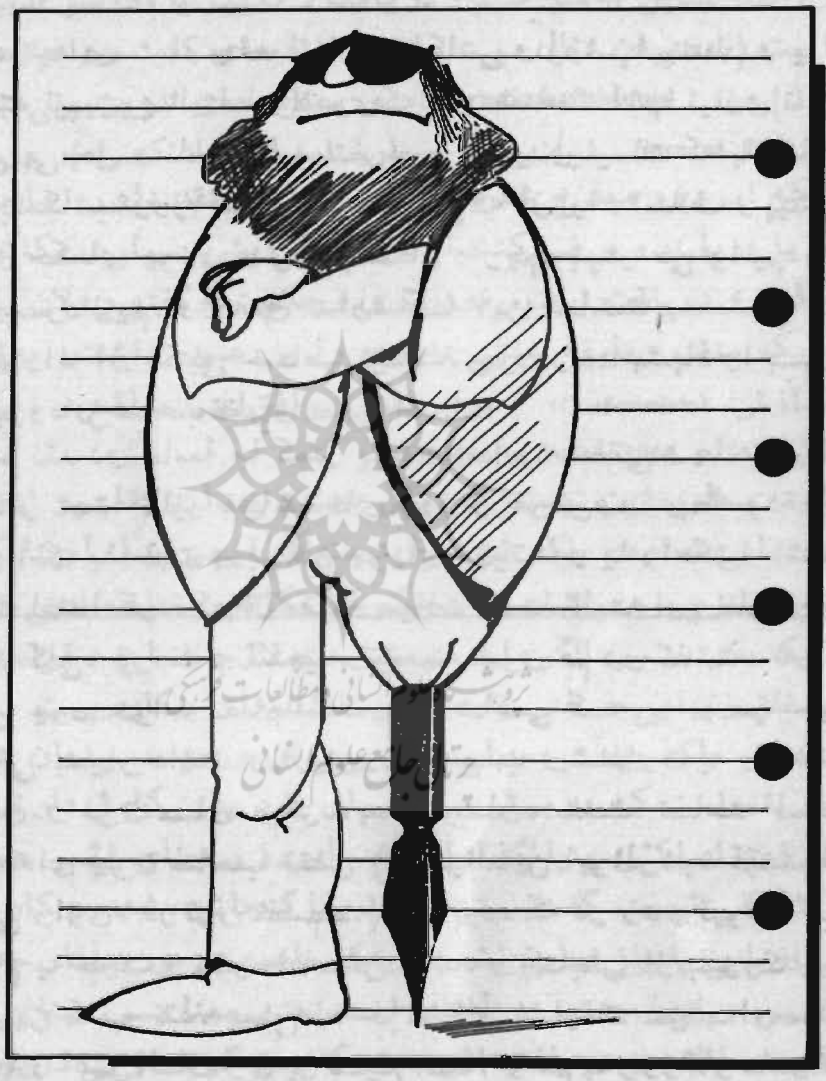
به‌مصرف» می‌رسد، یا همان یك راه را می‌پوید، بلکه گویی از تعدادی نشانه‌های به‌هم پیوسته آفریده شده که برای منقد، امکانات مختلف و ظاهراً پایان‌ناپذیر دریافت و تفسیر را فراهم می‌آورند.

هرچه هست در جامعهٔ ما این مکاتب و روشها چندان و یا اصلا شناخته نیست و البته این‌دعوی‌که ما به‌شناخت آنها نیازی نداریم، سخنی بی‌محل و نامعقول است، چون تردیدی نیست که با آگاهی از نظرات‌مکاتب روز، علاوه بر شناختی‌که از آراء اسلاف و پیشینیان خود و حکمای یونان و روم باستان داریم، بهتر می‌توانیم به کار نقد بپردازیم، و گفتن ندارد که این شناخت به‌معنی تبعیت کورکورانه از مکتبی خاص نیست، چون راه اجتهاد را بر هیچ دانشپژوه و صاحب‌نظری نسته‌اند.

اما نقد در جامعهٔ ما کمتر پایه و اساس منطقی و علمی داشته و بیشتر تحت تأثیر سیاست‌های روز و غرض‌ورزی‌ها بوده و کلا به‌جای آنکه با حجت و برهان جویای حقیقت و یا راهگشا باشد، به سیاست اقتدا کرده که از مقولهٔ سیادت است. البته این نظر به‌همین صورت کلی، درست و سنجیده نیست، چون هم در گذشته، در کنار کسانی چون خواجه نظام‌الملك سنی شافعی که به مذهب خویش دلبستگی بسیار داشت و ازینرو با تعصب و شطارت به روافض و باطنیان و فرقه‌های دیگر «بدمذهبان» سخت تاخته است،[۴۴] نویسنده‌ای چون صاحب نقض (نصیرالدین ابوالرشید عبدالجلیل قزوینی رازی، در قرن ششم هـ.) نیز بوده که در رد و قبول و نقض و ابرام به حجت و برهان سخن رانده و کتابش از بزرگترین و کهن‌ترین کتب نقد، یعنی رد حوالات و اشارات خواجه‌ای سنی و ایرادها و اعتراضات وی بر تشیع است؛ و هم به‌روزگار ما منقدان

۴۴- ر.ك. به مقالهٔ: نگاهی دیگر به سیاست‌نامه، نوشتهٔ یوسف حسین‌بکار، ترجمهٔ ملیحهٔ شریفی دلوئی، مجلهٔ آینده، خرداد ۱۳۶۰.

حق‌طلب آگـــاه، قلم زده‌اند؛ اما به‌طور کلـــی ستایش بی‌حقیقت و مذمت بی‌اساس هم بازاری گرم داشته است، و این نقص به‌گمان من زادهٔ این واقعیت است که دست‌کم از روزگار مشروطیت، در



امور فکری و عقلی غـــالباً از دریچه سیاست نظـر کردند و ایـن سیاست‌بازی بی‌مبنای تفکر که چشم‌اندازهای کاذب و فریبنـــده و دروغینی در برابر دیدگان گشود، آنقدر ادامـــه یافت تا به مرور

سنتی قویم شد که چون و چرا کردن در آن، عبث و نمودگار عقب‌ماندگی می‌نمود.

به‌گمان‌من، پیروزی انقلاب‌مشروطیت، دست‌کم در برانداختن حکومت جور، نهال این اندیشه را در بعضی اذهان آبیاری کرد که با تغییر سیاست، اندیشه نیز بالاجبار دگرگون خواهد شد. و ظاهراً از آن پس، اندك اندك، الگوی سیاسی، بر عالم تفکر سایه افکند، و این تصور یا خیال خام پدید آمد که توفیق سیاسی، متناظر با پیروزمندی‌اندیشه است. غافل از اینکه، ملاك «درستی»سیاست، کامیابی است، و اما در تفکر، ملاك ارزیابی، حقیقت است نه سروری و سیادت. حال اگر الگوی سیاسی، حاکم بر پهنهٔ تفکر باشد، یا الگوی سیاسی، عین تفکر تلقی شود، فکر به غایت سیاست‌زده و آلودهٔ دود و دم سیاست گشته و سیاست، رفته رفته، مجالی برای تفکر باقی نمی‌گذارد، و حریف را از میدان بدر می‌کند و در نتیجه چون‌توفیق در سیاست، عموماً آسانتر از کامیابی در عالم اندیشه است و فی‌المثل تردیدی‌نیست که امضاء اعلامیه‌ای سیاسی، زودتر از بنیانگذاری مبانی تفکر و آموزش روشی در به کار بردن عقل، آدمی را به‌شهرت می‌رساند، علاقه‌مندی به‌سیاست و سیاست‌بازی و فرانمودن آن همچون تفکری اصیل و بی‌قید و بند و آزاد، مذهب‌مختار عصر می‌شود و دروغزنی و فریفتاری و عوام‌فریبی بر مبنای الگوی سیاسی، در عالم فکر نیز رواج و رونق می‌یابد، و اهل «تفکر»، گندم نمایان جو فروش جلوه می‌کنند و دزد و راهزن و شیاد.

عامل دیگری که به این وابستگی (فکر و سیاست) استحکام بخشید، طرح همهٔ مباحث بر وفق مرام و مسلکی خاص بود. البته نقد و بررسی بر مبنای مشربی روشن و منسجم، نه‌تنها زیان‌بخش نیست، بلکه بسی سودمند هم هست، به‌شرطی که مجال بحث و گفتگو تنگ نباشد و مناظره با سعهٔ صدر و نه کم‌ظرفی صورت گیرد، چون به هرحال، مرام، تفکر خاصی است که به صورت

دستورالعمل درآمده و قالب‌گیری شده و بنابراین جایگزین تفکر آزاد نمی‌تواند شد؛ ولی بحث و گفتگوی اندیشمندانه هم مانع از کاربست و تنفیذ مرام از جانب پاسداران آن نمی‌تواند بود؛ و قضا را یکی از نقص‌های نقد در جامعهٔ ما به گمان من، کمبود نقد و بررسی‌های سنجیدهٔ مرامی بوده که برخلاف سیاست‌بازی‌بازاری و عوامانه، زیربنای فکری دارد.

درواقع کلا دوگونه نقد در جامعهٔ‌ما رواج و تداول داشته‌است: نقد جهت‌دار عقیدتی که گاه سیاست‌مندانه، گاه نیز اندیشمندانه و متفکرانه شد و نقد فاضلانه. نقد نوع اول، کمتر مجالی برای برخورد آراء عقاید فراهم آورد و بیشتر به جنجالهای سیاسی دامن زد و آتش‌افروز نایرهٔ عداوت شد و نقد دوم که نمایندگانش همه فاضل بودند و هستند، غالباً به بحث در جزئیات و وارسی صحت و سقم تاریخ‌ها و سنه‌ها و نقل‌قولها و درستی واژه‌ها و غیره که‌البته همه‌مهم‌اند پرداختند و چندان‌کاری‌با زیربنای‌فکری‌اثر و استدلالات صاحب اثر نداشتند*** ازینرو چنین نقدی گاه به‌جزم و جمود انجامید و از جست‌وجوی حق و تحری حقیقت غافل ماند. بنابراین آنچه جایش به‌گمانم هنوز خالی است، برانگیختن جریان بحث و جدل اندیشمندانه و مخلصانه است که اثر را از دیدگاه‌های‌مختلف بررسی کند و یا به بررسی جوانب مختلفش بپردازد.

در توضیح مطلب شایان ذکر است که در جامعهٔ امروز ما به گمانم کار منقد، فقط حکم و داوری یا تفسیر به رأی با دعوی

*** همچون نقد منتقد محترم مجله نشر دانش (شمارهٔ مرداد و شهریور ۱۳۶۴) از کتاب: نامهٔ سرگشاده به سرآمدان جهان سوم، تألیف احمد بابا میسکه، توس، ۱۳۶۳، که جان کلام نویسنده را که تعریف نوع خاصی از دموکراسی درخور جهان سوم است، نادیده گرفته یا نخواسته مورد تمنا قرار دهد، و بنابراین کتاب را کلا مشتمل بر سخنانی که نظایرش از دیگران نیز شنیده شده فرا نموده است. حال آنکه بدیع بودن اندیشه‌های نویسنده، دست‌کم در اینمورد، این بنده را به ترجمه‌اش برانگیخت. با اینهمه از توجهی که منتقدمحترم به‌کتاب مبذول‌داشته‌اند، سپاسگزاری می‌کنم.

«نظریه‌پردازی» نیست، بلکه مقدم بر آن شرح و شناساندن اثر است. درواقع منقد، رابطی است میان اثر یا صاحبش و جمع مخاطبان یعنی خوانندگان و بینندگان و شنوندگان آن اثر. و بنا براین نباید پیش‌ازتوضیح‌و توصیف‌ازروی‌آگاهی و دانایی‌وصدق و راستی، به قضاوت بپردازد، چون در اینصورت موجب مشوب شدن اذهان مردم می‌شود و درواقع آنانرا در کار داوری مداخله و مشارکت نمی‌دهد و به‌بیانی دیگر خوانندگان و شنوندگان را به هیچ‌نمی‌گیرد و خود قیم همهٔ‌آنان‌می‌گردد. البته آنچه در باب وظیفهٔ اولای منقد گفتیم مانع از آن نیست که وی دست آخر نظر خود را هم بگوید و حکم کند و البته به عنوان منقد ناگزیر از اظهار نظر و ابراز عقیده و داوری است، اما نه شتابزده و سرسری، به‌منزلهٔ قضاوتی بدون محاکمهٔ راستین. آیا احاطه بر چنین دانش و بینشی دشوار نیست و از دست یك‌تن برمی‌آید؟ بیگمان نقد، کاری سخت است که مقتضی داشتن آگاهی و دانایی و شناخت کافی و شافی است، اما کار ناممکنی هم نیست. با اینهمه هر منقد البته در نقد یك شاخه از کار آفرینش و تفکر تواناست و یا اندك اندك خبره شده و مهارت یافته است. معذالك‌دشواری کار و پایبندی به‌رعایت حق انصاف موجب شده که در بسیاری موارد، چندین تن اثری را نقد کنند. و در اینجا ذکر مثال برنامهٔ تلویزیونی فرانسه ویژهٔ نقد کتاب و فیلم بی‌مناسبت نمی‌نماید، برنامه‌هایی بس مشهور که بینندگان پرشور فراوانی دارد و واضح است که اثر صاحب اثر را شهره و بلند آوازه می‌کند.

در برنامهٔ نقد کتاب، گرداننده که خود کتابخوان و دوستدار کتاب و اهل کتاب‌است (برنار پیووی سابق‌الذکر) هربار از چندین صاحبنظر در موضوع دعوت می‌کند که اثر را از دیدگاههایشان بررسی و در آن باره اظهار نظر کنند. البته صاحب اثر نیز در جمع حضور دارد و بحث در غیاب وی صورت نمی‌گیرد، همچنین تماشاگران نیز در صحنه هستند که عندالاقتضاء با اجازهٔ گرداننده

برنامه، ممکن است سخن بگویند. برنامه (موسوم به Apostrophes) به قدری غنی و گیرا و آموزنده است که بسیاری مردم آنشب بعضی قرارها را برای دیدنش (همچون خواستاران سریال اوشین) به‌هم می‌زنند. این نمونه فقط به‌عنوان مثالی شایان اعتنا ذکر شد که البته تنها نوع قابل قبول نقد نیست، ولی به‌مناسبت، شرح آن خالی از فایده نبود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی