گام های اول در نقد ادبیات کودک

قسمت دوم و آخر

O مهدی‌حجوانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ه. تعیین چارچوب نظری نقد

ممکن است چنین بحثی پیش پا افتاده به نظر برسد، در حالی که یکی از علل دوگانگی در نقدها از همین نقطه ناشی می‌شود. این بحث، شامل چند محور است:

I پرهیز از خلط دیدگاه‌ها و گرایش‌ها

منتقد با تعیین چارچوب نظری، هم تکلیف خودش را روشن می‌کند و هم تکلیف خواننده‌اش را. منظور این نیست که ما به جای خواننده فکر کنیم، بلکه حرف این است که ما (منتقد) و خواننده بدانیم که در چه چارچوبی گفت و گو می‌کنیم. لازم است معیاری به دست دهیم تا دیگران هم بتوانند نقد ما را ارزیابی کنند. هدف، این است که منتقد برای نقدش شناسنامه بگیرد و برای خواننده، تابلوی ورودی نصب کند. چنین انتظاری از داستان‌نویس یا شاعر بیهوده است. زیرا او به علت فعالیت ناخودآگاه، خودش هم دقیقاً نمی‌داند که اثرش قرار است چگونه شکل بگیرد و بر مخاطبان گوناگون، چه تاثیرات متنوعی بگذارد، اما عذر منتقد در بلاتکلیفی پذیرفته نیست. او اگر می‌خواهد نقدش را با رویکرد جامعه‌شناختی بنویسد و ادبیات را هم‌چون ابزاری برای بیان مسایل جامعه‌شناسانه تلقی کند بهتر است از ابتدا متوجه باشد که قرار است به چه راهی برود و بعد، فراموش نکند که یک‌دستی نقدش را حفظ کند. اگر قرار است نقد او با رویکرد ادبی و زیبایی‌شناختی نوشته شود، آن‌گاه، نقد او نقد دیگری خواهد شد. هم‌چنین، گاهی نقد اثر، با نقد صاحب اثر خلط می‌شود و مثلاً منتقد، به جای نقد خود اثر، انگیزه‌های صاحب اثر را مورد استناد قرار می‌دهد. البته، از یاد نمی‌بریم که منتقد می‌تواند در حین پژوهش برای نوشتن نقد، چارچوب بحث خود را توسعه یا تغییر دهد. اما مهم این است که در پایان راه، متنی که به خواننده ارائه داده می‌شود، چارچوب روشنی داشته باشد و دچار دوگانگی نباشد.

II پرهیز از تعدد دیدگاه‌ها و گرایش‌ها

تجربه نشان می‌دهد که نقد، هرقدر بر محور یک گرایش یا دیدگاه نوشته شود، به همان اندازه عمیق‌تر و تخصصی‌تر خواهد شد. بنابراین، بهتر است که منتقد، در پی نوشتن نقدی همه‌جانبه نباشد. درواقع، بهتر است در عمق

حرکت کند تا در سطح.

III. تفکیک‌ناپذیری اجزای اثر در هنگام آفرینش

لزوم تفکیک بین رویکردهای مختلف به این معنا نیست که وجوه گوناگون یک اثر ادبی، در هنگام آفرینش نیز قابل تفکیک باشد. چنین تفکیکی، فقط در مقام نقد و با اهداف آموزشی امکان‌پذیر است.

و. کاربرد صحیح عقل و احساس

ممکن است تصور شود که منتقد حق ندارد احساسش را در نقد دخالت دهد، درحالی که چنین حرفی خالی از دقت لازم است. مهم کاربرد درست عقل در جای خود و کاربرد درست احساس در جای خود است؛ وگرنه نمی‌توان از منتقد انتظار داشت که در حین مطالعهٔ اثر، احساس و عاطفهٔ خود را تعطیل کند. در این صورت، او نمی‌تواند زیبایی‌های حس‌برانگیز اثر را دریافت و آن را در نقدش منعکس کند. مگر نه این که منتقد می‌خواهد نقدش را به خواننده ارائه کند؟ در این صورت، چگونه می‌توانیم حکم کنیم که او اثر را مانند یک خواننده نخواند و حالتش در هنگام مطالعهٔ اثر، حالتی غیرطبیعی باشد؟

در نقطهٔ مقابل، این شبهه مطرح می‌شود که اگر قرار است ما هم یک خواننده باشیم، پس چرا اسم خود را منتقد می‌گذاریم!؟ منتقد باید با ابزار عقل وارد میدان شود و احساساتش را کنار بگذارد. وانگهی، دریافت‌های حسی قابل انتقال و قابل اثبات نیست، درحالی که نقد باید براساس استدلال و مبانی عقلی نوشته شود.

بازیابی اثر و ارزیابی اثر

در پاسخ به هر دو شبهه، باید بگوییم که منتقد برای توفیق در نوشتن نقد، هم به ابزار احساس نیاز دارد و هم به ابزار عقل. مهم این است که بدانیم مقوله‌هایی مانند حس و عاطفه و خیال، هنگام مطالعهٔ اثر توسط منتقد، کاربرد دارندو عقل و استدلال، هنگامی که او دست به عمل نقد می‌زند، معنا پیدا می‌کند. به عبارت دیگر، باید بین دو مرحلهٔ عمدهٔ نقد، یعنی بازیابی اثر و ارزیابی اثر، تفکیک قایل شویم. منتقد در مرحلهٔ بازیابی اثر، باید آن را به طور طبیعی، مثل یک خواننده معمولی و بدون چون و چراهای عقلی بخواند. درواقع، پیش و بیش از آن که وارد داوری شود، باید بکوشد تا با اثر ارتباط برقرار کند. او در مرحلهٔ دوم می‌تواند بار دیگر اثر را بخواند، اما این بار به نیت ارزیابی اثر. منتقد در مرحلهٔ «بازیابی اثر»، به آن نزدیک می‌شود، اما در مرحلهٔ ارزیابی اثر، از آن فاصله می‌گیرد تا بهتر داوری کند. او در مرحلهٔ بازیابی، بیشتر با ناخودآگاهش سر و کار دارد و در مرحلهٔ ارزیابی، با خودآگاهش. در مرحلهٔ بازیابی، بیشتر منفعل است و در مرحلهٔ ارزیابی، بیشتر فعال. مرحلهٔ بازیابی، با علم حضوری طی می‌شود و مرحلهٔ ارزیابی، با علم حصولی.

ز. پرهیز از پیش‌داوری

بسیار شنیده‌ایم که منتقد باید از پیش‌داوری، هنگام نقد خودداری کند. توجه داریم که داشتن پیش‌فرض، در هر حال جزو خصلت‌های جدانشدنی ماست، اما مهم این است که پیش‌فرض‌ها مطلق نشود و به پیش‌داوری درباره اثر نینجامد. به طور مثال، می‌دانیم که کارهای قبلی نویسنده‌ای ضعیف بوده یا آن نویسنده شیوه‌ای را به کار گرفته که کم‌تر کسی در به‌کارگیری آن شیوه توفیق داشته و یا از دیگران شنیده‌ایم که آن نویسنده پیشترها سابقه کیفری دارد و یا کارهای ضعیفی منتشر کرده است. این قبیل دانسته‌ها (درست یا نادرست)، به ناگزیر پیش‌فرض‌هایی در ذهن ما می‌سازد. نمی‌توان از منتقد توقع داشت که این پیش‌فرض‌ها را یک‌سره فراموش کند، اما دست کم می‌توان انتظار داشت که آن‌ها را هنگام بررسی اثر جدیدی از آن نویسنده، مطلق فرض نکند.

توجه به کاربرد نسبی تکنیک‌ها

یکی از مواردی که عارضهٔ پیش‌داوری در آن بروز می‌کند، تسلط منتقد بر تکنیک‌ها و فنونی است که در عرصهٔ داستان‌نویسی یا شعرسرایی مطرح شده‌اند. آفت از جایی شروع می‌شود که منتقد، این تکنیک‌ها را مطلق فرض کند. لئون تولستوی، نویسندهٔ نامدار روس، در کتاب «هنر چیست»، از قانون هنری به شدت انتقاد می‌کند.[1] منظور او این است که عده‌ای ده رمان بزرگ و موفق دنیا را پیش رو قرار داده و شگردها و فنون ادبی آن‌ها را استخراج و به عنوان قانون هنری معرفی کرده‌اند تا ملاک عمل و نصب‌العین نویسندگان دیگر قرار گیرد! در حالی که امروز، همه اذعان دارند که تکنیک‌ها، فنون و شگردهای ادبی، در موقعیتی مؤثر واقع می‌شوند و در موقعیتی دیگر، کار را خراب می‌کنند. درواقع، یکی از عوارضی که ممکن است نقد ادبی در پی بیاورد، نگاه مکانیکی به تمهیدات ادبی است. عارضه از جایی آغاز می‌شود که منتقد در مقام خواننده، گاه به تمهیدی ادبی دل می‌بندد و مجذوبش می‌شود. سپس هرگاه آن تمهید را هم‌چون عنصر غالب، در اثری تشخیص می‌دهد، آن را می‌ستاید. منتقد تصور می‌کند هر تمهید زیبایی، در هر اثر ادبی، به یک میزان مؤثر است، در حالی که تمهید باید با ساختار کلی اثر و نیز عناصر دیگری که با آن‌ها همنشینی دارد نیز سازگار باشد.

نکتهٔ دیگر این که همین تکنیک‌ها هم به قولی، «کشف ناتمام» به حساب می‌آیند؛ یعنی همیشه باید منتظر ظهور شیوه‌ها و شگردهای تازه بود.

همان‌طور که مطلق شدن تکنیک‌ها برای نویسنده آفت است، برای منتقد هم آفت به‌شمار می‌رود.

روش سندی

منتقد برای دچار نشدن به جمود تکنیکی که به آن اشاره رفت، می‌تواند به روش سندی (Doucumentary Method) روی بیاورد. روش سندی، بر این بینش استوار است که ادبیات، در حال تحولی پیوسته است و هر اثر، سندی تازه و منحصر به فرد است که شیوه‌های نقد خاص خود را هم به همراه می‌آورد.[2]

اصولاً شرط تأثیربخشی تکنیک‌های از پیش شناخته شده، این است که در اثر جدید، «درونی» گردد و به اصطلاح، به خورد کار برود و حل شود. به عبارت دیگر، با منطق و نظام درونی اثر سازگار باشد. منطق درونی اثر را می‌توان با نگاه به گزاره‌های مسلط متن دریافت.

یکی از آفت‌های مطلق شدن تکنیک‌ها و بی‌توجهی به روح اثر، این است که منتقد، اثر را می‌کُشد و اجزای آن را از هم جدا می‌کند و بعد، آن قطعات بی‌روح را شرح می‌دهد. این‌جا دوباره به همان بحث بازیابی اثر و ارزیابی اثر برمی‌گردیم. اگر منتقد، پیش از بازیابی اثر، به ارزیابی آن بپردازد، دچار خطای بزرگی شده است. گاه اثری ادبی، با شیوه‌ای جدید و کاملاً بیرون از دایرهٔ تکنیک‌ها و تمهیداتی که منتقد با آن‌ها آشناست و حتی گاه با شکستن آن تکنیک‌ها، موفق می‌شود با خواننده ارتباط برقرار کند. به عبارت دیگر، اثر تکنیکی نیست، اما خون و روح دارد و موجودی زنده است. اگر منتقد در برخورد اول با اثر، بدون بازیابی آن و بدون ایجاد ارتباط با روح اثر، تیغ تکنیک به دست بگیرد و به جان اثر بیفتد، بدون تردید در کشتن اثر موفق می‌شود، و ارزیابی نادرستی به خوانندهٔ نقد ارائه خواهد داد. چنین منتقد بی‌رحمی، هرگز «نوآوری»ها را تاب نخواهد آورد؛ زیرا نوآوری یعنی رسیدن به مقصد، از راهی نرفته و جدید.

راه‌حل

یکی از راه‌های برون‌رفت از این عارضه، آن است که منتقد، هرچه بیشتر آثار ادبی را مطالعه کند تا مبادا سواد او دربارهٔ صنایع، آرایه‌ها و فنون ادبی، از

مطالعهٔ خود ادبیات پیشی بگیرد و او را دچار قساوت ادبی کند. منتقد نباید بیش از آن که ادبیات بخواند، دربارهٔ ادبیات بیندیشد؛ وگرنه به پلیس ادبی تبدیل خواهد شد!

توصیهٔ بعدی این است که وقتی منتقد، در امری به قطعیت نرسیده است، همین عدم قطعیت را اعلام‌کند به عبارت دیگر، به جای داوری قطعی، حرفش را به شکل سؤال مطرح سازد.

ح. جامع‌نگری

جامع‌نگری، واژهٔ غریبی نیست که توضیح بخواهد، اما آن قدر آشنا و به چشم ما نزدیک است که گاه آن را نمی‌بینیم.

جامع‌نگری را می‌توانیم از دو زاویه تعریف کنیم که هر یک در جای خود ضروری است:

I نگاه به اثر، هم‌چون مجموعه‌ای به هم پیوسته

اثر ادبی را باید به عنوان یک مجموعهٔ یک‌پارچه مورد نقد قرار دهیم. جزئیات را نباید به تنهایی و جدا از تأثیر کلی مجموعه و بدون توجه به رابطهٔ متقابل عناصر آن، ارزیابی کنیم. پاره‌ای از حوادث و کنش‌های داستان، به ظاهر و در مقام یک واحد مجزا، بار منفی دارند (از نظر ادبی و یا ازنظر اخلاقی)، اما وقتی در دل داستان قرار می‌گیرند، منتقد باید تأثیر کلی داستان را ملاک داوری خویش قرار دهد. به عنوان مثال، چشم انسان را اگر بیرون از حدقه و جداگانه نگاه کنیم، تودهٔ ترسناک و بدمنظری است، اما وقتی در جای خود قرار می‌گیرد، زیباست. جامع‌نگری، معادل همان تعبیر «نگرش سیستمی» است که به تشریح بیشتر نیاز دارد.

II نگرش سیستمی

در سده‌های اخیر، گرایش به خردگرایی در غرب، مشهود بوده است. این روند، ابتدا با «خردگرایی کلاسیک» آغاز می‌شود و سپس به «نگرش سیستمی» تکامل می‌یابد. خردگرایی کلاسیک، بر اصل علیت و یا استدلال خطی بنا شده است.

بر اساس این بینش، همه فرآیندها را می‌توان با فرمول و یافتن علل قطعی هر یک تبیین کرد. بر طبق آن، هر علتی با «ضرورت آهنین»، تنها و تنها یک معلول ایجاد می‌کند. نگرش سیستمی با انتقاد از این اصل، کارش را شروع کرد و باور دارد که برخلاف ادعای علم کلاسیک، رابطهٔ بین دو جزء یا دو عنصر، جبراً یک عمل ساده علت و معلولی عنصر A بر عنصر B نیست، بلکه ممکن است بیانگر عملی دوجانبه از A بر B و از B بر A باشد. به طور کلی، نگرش سیستمی دو اصل مهم دارد:

ـ تعامل بین علت و معلول و نه رابطهٔ یک‌طرفه از علت به معلول

ـ قایل بودن هویت مستقل برای «کل» و نه آن که کل، حاصل جمع اجزا باشد.

در نگرش سیستمی، از «تقلیل‌گرایی» پرهیز می‌شود. منتقد سنتی می‌کوشید با تکیه بر روش تقلیل‌گرایی، عناصر داستان را تفکیک و بدون در نظر گرفتن مناسبات و پیوندهای آن‌ها، هر یک را جداگانه نقد کند. البته، در نگرش سیستمی هم به ناچار، عناصر از همدیگر تفکیک می‌شوند، اما مناسبات بین آن‌ها و هم‌چنین هویت کل، مورد غفلت قرار نمی‌گیرد. [۳]

محمدتقی جعفری در کتاب «زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام»، می‌نویسد: «می‌توانیم به خطای عده‌ای از نویسندگان دربارهٔ زیبایی پی ببریم که اینان با عینک تجزیه‌ای، به کل‌های مجموعی نگریسته و بیهوده سراغ زیبایی را در هر یک از اجزا می‌گیرند و چون زیبایی را در آن‌ها نمی‌یابند، زیبایی کل مجموعه را مورد مناقشه قرار می‌دهند.» [۴]

از یاد نبریم که جامع‌نگری، هم در ساختار ادبی اثر باید رعایت شود و هم در اندیشه و محتوای آن. خطای بسیاری از آن‌ها که بعضی از آثار کودکانه را «بدآموز» تلقی می‌کنند، از همین‌جا ناشی می‌شود که تاثیر کلی و نهایی اثر را رها کرده و به ارزیابی اجزای منفرد پرداخته‌اند.

ط. پرهیز از نقد انشایی و توصیفی

I تعریف نقد انشایی و توصیفی

نقد انشایی و توصیفی، نقدی است که ادعا می‌کند، اما استدلال نمی‌کند و شاهد مثال نمی‌آورد. البته، ممکن است خوانندهٔ نقد توصیفی، به علت اعتمادی که شخصاً به نویسندهٔ نقد دارد، ادعاهای او را بپذیرد، اما در چنین حالتی، او به اعتبار صاحب نقد، ادعاها را پذیرفته و نه به اعتبار استدلال‌های او. نکته بسیار مهم این است که نقد باید طوری نوشته شود که خودش هم قابل نقد باشد. اگر بنا باشد منتقد حرف‌هایی کلی و احساساتی بزند، خواننده نه می‌تواند حرف‌های او را بپذیرد و نه نپذیرد.

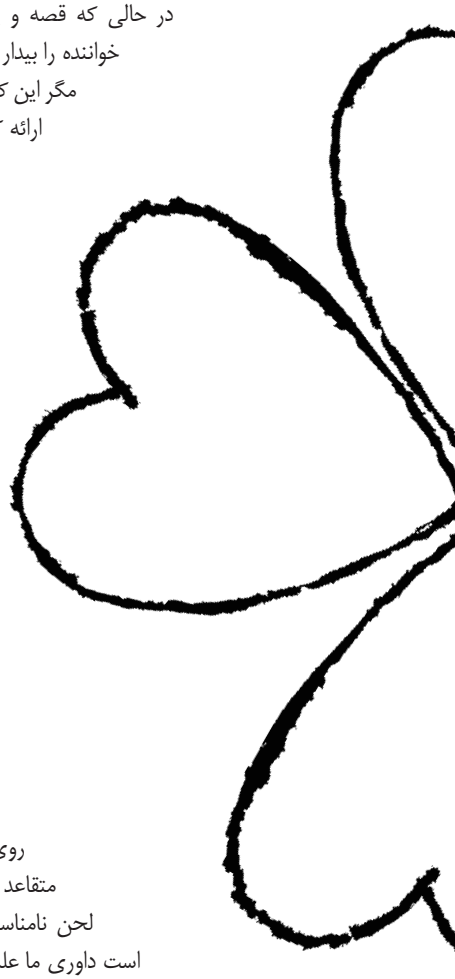
II یک نقطهٔ اشتراک بین داستان قوی و نقد قوی

شاید شنیده‌اید که گفته‌اند داستان خوب، داستانی است که به جای آن که «بگوید»، «نشان می‌دهد»؛ یعنی مصداق همان ضرب المثل: «شنیدن کی بود مانند دیدن؟». این ویژگی، در نقد هم مطرح است. نقد قوی و کارساز، نقدی است که ارزش‌های اثر را «نشان» می‌دهد و نه آن که دربارهٔ قوت‌ها یا ضعف‌های آن داد سخن دهد. پس در این مورد، داستان قوی و نقد قوی اشتراک دارند. گفته‌اند که «صفت»، آفت داستان است؛ یعنی ما به جای آن که بگوییم «پیرمرد مهربان»، باید «مهربان» را حذف کنیم و «مهربانی» را در حرکات و سکنات پیرمرد نشان دهیم. حال چنین توصیه‌ای دربارهٔ نقد هم مصداق دارد. نقد موفق از به‌کارگیری صفاتی مانند خیال‌انگیز، زیبا، زشت، موفق، ناموفق و امثال آن بدون استدلال کردن و نمونه آوردن پرهیز می‌کند.

III یک نقطهٔ افتراق بین داستان قوی و نقد قوی

و اما ویژگی دیگری سراغ داریم که هرچند نقطهٔ قوت داستان به شمار می‌رود، نشانهٔ ضعف نقد است. این ویژگی «ایهام و دوپهلویی و چندمعنایی بودن» است. چنین خصلتی، اگر در جای خود به کار گرفته شود و موجب بلاتکلیفی و سردرگمی خواننده نگردد، حسن داستان به شمار می‌آید. ایهام

هنری، میزان مشارکت خواننده را در شکل دادن به اثر هنری افزایش می‌دهد و باعث می‌شود که او نقطه‌چین‌ها و ناگفته‌های اثر را با اتکا به گفته‌های آن، تکمیل کند. البته چنین مشارکتی، در نقد هم مطلوب است، اما بهتر است حد و اندازهٔ آن کم‌تر از داستان و شعر باشد؛ زیرا اساس نقد، بر استدلال و نمونه آوردن و وضوح در بیان است. چنین وضوحی، ایجاب می‌کند که تحلیل متن را بیش از حد، بر دوش خواننده نگذاریم. این درست که خوانندهٔ نقد، داور نهایی است و می‌تواند نقد ما را نقدی قوی و یا ضعیف قلمداد کند، اما به هرحال، ما هم در مقام منتقد باید حرف‌های‌مان را چنان سازمان‌دهی کنیم که خوانندگان نقد متوجه شوند که حرف ما چیست، نه آن که هر یک از نقد ما برداشتی متفاوت داشته باشد. توجه داریم که گاه قلم منتقد و یا شیوهٔ بیان او در ترسیم فضای اثر، آن قدر زیباست که حس و خیال خوانندهٔ نقد را برمی‌انگیزد، اما از یاد نمی‌بریم که انگیختن حس و خیال، وظیفهٔ منتقد نیست. به عبارتی، فقدان چنین خصلتی، لزوماً دلیل ضعف نقد نیست، در حالی که قصه و یا شعری که عاطفه و حس و خیال خواننده را بیدار نکند، قصه و شعر موفقی نخواهد بود؛ مگر این که تعریف و تلقی جدیدی از قصه و شعر ارائه کنیم.



ی. کاربرد لحن مناسب

ممکن است بگویید که کاربرد «سخن علمی»، بهتر از «لحن مناسب» است، اما نگارنده اعتقاد دارد که سخن علمی، لزوماً به معنای لحن مناسب نیست. سخن علمی، گاه آن قدر خشک و زننده است که صاحب اثر را آزرده می‌کند. مثلاً اگر ما اعتقاد داریم که فلان اثر، نه‌تنها ضعیف، بلکه افتضاح است و بعد هم در نقد خود با تکیه بر استدلال و نمونه‌های کافی، واژهٔ افتضاح را به کار بگیریم، اگرچه علمی حرف زده‌ایم و تلقی خود را بی کم و کاست روی کاغذ آورده‌ایم و حتی خواننده را متقاعد کرده‌ایم که این اثر افتضاح است،... لحن نامناسبی به کار گرفته‌ایم. بنابراین، ممکن است داوری ما علمی، اما لحن ما نامناسب باشد. عکس این حالت هم ممکن است؛ یعنی داوری ما غیرعلمی، اما لحن ما مناسب باشد. مثلاً نقدهایی که در آن‌ها به صاحب اثر، به اصطلاح نان قرض داده می‌شود، نقد غیرعلمی به شمار می‌روند؛ هرچند که لحن کلام آن‌ها مناسب است. منظور این است که اولاً این دو تعبیر را نباید با هم خلط کنیم و در ثانی، لحن مناسب نباید به غیرعلمی شدن نقد منجر شود، بلکه منتقد آگاه و فرهیخته، علمی‌ترین و منصفانه‌ترین حرف‌ها را با مناسب‌ترین لحن مطرح می‌کند.

ک. ترغیب خوانندهٔ نقد به مطالعهٔ اثر

خوانندهٔ نقد، ممکن است قبلاً اثر نقد شده را خوانده و یا نخوانده باشد. خواننده در حالت اول کتابی را خوانده است و سپس می‌خواهد دیدگاه منتقد یا منتقدان را دربارهٔ آن بداند. در حالت دوم، او ابتدا نقد یا نقدها را مطالعه میکند تا آگاه شود که کدام یک از آثار ادبی موجود، نظر منتقد یا منتقدان را جلب کرده است. درواقع، خواننده با توجه به انبوه آثاری که منتشر شده است و مجال کافی برای مطالعهٔ همهٔ آن‌ها نیست، از نظر مشورتی منتقدان بهره می‌گیرد.

آن‌چه در این بند مورد تاکید است، به حالت دوم مربوط می‌شود؛ یعنی موقعیتی که خواننده، پیش از مطالعهٔ خود اثر، به مطالعهٔ نقد اثر روی آورده است. نکته این است که منتقد، خواننده را به مطالعهٔ اثر ترغیب کند. پیداست که منظور این نیست که به او «درِ باغ سبز» نشان دهد و بی‌جهت دربارهٔ اثر تبلیغ کند، بلکه درست‌تر این است که بگوییم رغبت و انگیزهٔ طبیعی خواننده را برای مطالعهٔ اثر از میان نبرد. به عنوان مثال، به یکی از اشتباهاتی که موجب کم شدن انگیزه خواننده می‌شود، اشاره می‌کنیم:

توضیحات بیش از حد

گرچه صدها صفحه نقد نوشتن دربارهٔ یک اثر هنری، باز هم نمی‌تواند با حلاوت و لذت مطالعهٔ خود اثر برابری کند. با این همه، به علت ارائهٔ توضیحات زیاد و شرح همهٔ موارد، خوانندهٔ نقد، به ویژه اگر کودک یا نوجوان باشد، ممکن است احساس سیری کاذب کند و خود را به این دلیل که می‌تواند دربارهٔ اثر ادبی، به نحو مبسوط داد سخن بدهد، بی‌نیاز از مطالعهٔ اصل اثر تشخیص دهد. بنابراین، منتقد بهتر است خلاصهٔ مبسوطی از داستان به دست ندهد و حتی هنگام تحلیل اثر و یا داوری دربارهٔ آن، جایی هم برای تخیل خواننده باقی بگذارد. البته، همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، از نقد، توقع خیال‌انگیزی نمی‌رود، اما احترام گذاشتن به فکر خواننده و واگذار کردن داوری نهایی به او، ویژگی یک نقد حرفه‌ای است. آشکار است که برای تحقق چنین ضرورتی، خوانندهٔ نقد باید اصل اثر را هم مطالعه کند. نتیجه این که وظیفهٔ نقد، این نیست که همه چیز را ببرّد و بدوزد و لقمه‌ای آماده در دهان خواننده بگذارد و او را با خواندن یک نقد، صاحب‌نظر کند.

د. انواع نقد (رویکردهای نقد، قالب‌های نقد)

پیشتر، یکی از اصول و مبانی نقد را «تعیین چارچوب نظری» برشمردیم، اما ارائهٔ انواع نقد را به این‌جا موکول کردیم.

نقد ادبی را می‌توان از زاویه‌های گوناگون، بخش‌بندی کرد:

۱. انواع نقد از زاویه نظریه‌های ادبی

به طور خلاصه، سه رویکرد مهم در تاریخ نقد ادبی قابل شناسایی است توضیح این که در هر اثر ادبی، سه رکن اساسی مشهود است: نویسنده (فرستنده) ← متن (پیام) ← خواننده (گیرنده)

نقد ادبی در دوره‌های مختلف و براساس رویکردهای متفاوت ادبی، به یکی از این ۳ رکن، معطوف و متمایل بوده است.

ا رویکردهای معطوف به نویسنده

این رویکردها که بیشتر به دورهٔ قدیم و به‌ویژه مکتب ادبی رمانتی‌سیسم ودیدگاهای اومانیستی مربوط می‌شود، بر قصد و نیت نویسنده متمرکز است و اعتقاد دارد، آن‌چه در خلق اثر ادبی، حرف اول را می‌زند، ارادهٔ نویسنده است. چنین نقدی عملاً به عقاید و سلایق و گرایشات نویسنده نیز می‌پردازد. نقد با رویکرد به نویسنده، نوعی نقد روان‌شناختی است که از متن به سوی نویسندهٔ متن حرکت می‌کند و کاوشی برای شناسایی ابعاد ذهنی و روحی نویسنده به شمار می‌آید. این رویکرد که نوعی رویکرد سنتی محسوب می‌شود، بعدها با ظهور نقد جدید، انکار می‌شود.

II رویکردهای معطوف به متن

نقد معطوف به متن، نه کاری به نویسنده دارد و نه توجهی به واکنش خواننده. تمرکز چنین نقدی، تنها بر خود متن است و حتی شرایط بیرونی، مانند مقتضیات مکانی، زمانی، اقتصادی، سیاسی و ایدئولوژیک را در نقد اثر مورد ملاحظه قرار نمی‌دهد. «فرمالیست‌های روسی» و «ساخت‌گرایان»، ازجمله کسانی هستند که چنین دیدگاهی دارند. به عبارت دیگر، رویکرد به متن، از ویژگی‌های نقد جدید است؛ نقدی که بر عینی و علمی بودن نقد و هم‌چنین، غیرشخصی و بی‌طرفانه بودن آن، تاکید می‌ورزد. نقد جدید، خود متن را «واسطهٔ بیان» می‌داند و نه چیز دیگر را.

III رویکردهای معطوف به خواننده

نقد خواننده محور، با این اعتقاد نوشته می‌شود که معنای واحدی برای متن متصور نیست و معنا در ذهن مخاطب تعیین می‌شود. اثر ادبی، متن گشوده‌ای است که توسط خواننده بسته می‌شود و حرف ناتمامی است که استمرار و ادامه‌اش، بستگی به خواننده دارد. خوانندگان نیز هر یک پیش‌فرض‌هایی دارند که آن‌ها را با یکدیگر متفاوت می‌سازد. نقد معطوف به خواننده، بر این مطلب تاکید می‌کند که خواننده (دریافت‌کننده)، در جریان عمل دریافت، فعال است و نه منفعل.

طبق این دیدگاه که از دیدگاه‌های فلسفی پدیدارشناسان الهام گرفته است، اثر ادبی تا وقتی که خوانده نشود، موجودیتی واقعی نخواهد داشت. متن ادبی، همیشه «سفیدخوانی»هایی دارد که فقط خواننده می‌تواند آن‌ها را پر کند.

«اومبرتو اکو»، در کتاب «نقش خواننده»، به طرح این نظر می‌پردازد که بعضی متون «باز»اند و به همراهی خواننده در تولید معنا نیاز دارند، حال آن که بعضی متون دیگر «بسته»اند (داستان‌های کمیک و پلیسی) و واکنش خواننده را از قبل تعیین می‌کنند. [۵]

نقد معطوف به خواننده، بیشتر بر تحقیقات میدانی و آماری متکی است؛ زیرا با کسب نظر یک یا دو خواننده نمی‌توان به میزان و کیفیت تاثیر اثر بر خواننده پی برد.

۲. انواع نقد از زاویه داوری

از این زاویه می‌توان نقد را به دوگونه تقسیم کرد:

I نقد ارزش‌گذار

در چنین نقدی، منتقد داوری و ارزش‌گذاری می‌کند.

II نقد تحلیلی

در این‌گونه نقد، منتقد می‌کوشد تا تنها به بازگشایی اثر بپردازد و از داوری بپرهیزد.

۳. انواع نقد از زاویهٔ مخاطب

نقدها بسته به این که چه مخاطبی دارند، متفاوت می‌شوند:

I نقد برای بزرگ‌ترها

پیداست که چنین نقدی، حرفه‌ای و پیچیده است و منتقد نمی‌کوشد در ارائه مطلب و به‌کارگیری تعابیر و واژگان و اصطلاحات، به سطح سواد و تجربهٔ خواننده بیندیشد و آن را رعایت کند.

II نقد برای کودکان و نوجوانان

گاهی نقد ادبیات کودکان را برای مطالعهٔ خود کودکان می‌نویسیم. آشکار است که درچنین حالتی، از منتقد انتظار می‌رود که ظرفیت‌های ذهنی و روحی مخاطب را رعایت کند. آن‌چه در عمل مشاهده شده، این است که چنین نقدهایی بیشتر به معرفی کتاب شبیه می‌شوند. آن‌چه بیشتر دربارهٔ لزوم پیش‌گیری از سیری کاذب در خوانندهٔ نقد و یا از میان بردن انگیزهٔ او به مطالعهٔ اصل اثر گفتیم، این‌جا در نقدی که مخاطبان آن کودکان و نوجوانان هستند، موضوعیت و اهمیت بیشتری دارد.

۵. انواع نقد از زاویهٔ محتوا و ساختار

نقد از حیث محتوا و ساختار، دوگونه است:

I نقد محتوایی

نقد محتوایی، ذهن عده‌ای را به طرف نقد ایدئولوژیک و دینی می‌برد، درحالی که دایره و معنای نقد محتوایی وسیع‌تر است. مثلاً نقد جامعه‌شناختی، فمنیستی یا تاریخی نیز نقدی محتوایی است. به طور کلی، نقد محتوایی، نقدی است که در آن به ادبیات، هم‌چون ابزاری برای بیان نوعی اندیشه توجه می‌شود. چنین نگاهی به ادبیات، منکر ارزش ادبیات و تاثیر شگرف آن نیست، اما ارزش آن را در حد وسیله‌ای باارزش می‌داند که در خدمت بیان محتوایی بیرون از ادبیات است. گاهی در بعضی از نقدهای محتوایی، ارزش ادبیات، چنان نادیده انگاشته می‌شود و منتقد آن قدر از تعریف و کارکرد ادبیات بی‌خبر است که حتی در نقد محتوای اثر نیز به اشتباه می‌افتد. این عارضه، موجب شده که عده‌ای با بدبینی بسیار، به نقد محتوایی نگاه کنند و یا به کلی، ارزش آن را منکر شوند. برای این که از افراط و تفریط پرهیز کنیم، باید بگوییم که نقد محتوایی نیز رسمیت دارد؛ به دو شرط:

الف: منتقد، نام نقدش را نقد ادبی نگذارد.

ب: منتقد، از فنون و شگردهای ادبی آگاه باشد.

ما نباید دچار این توهم شویم که منتقد محتوا، به احاطه بر کارکردها و شگردهای ادبی نیاز ندارد. باید توجه کنیم که نحوهٔ ارائه مباحث جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، دین، فلسفی، عرفانی و... در متون نظری و علمی، به شیوهٔ روشن، مستقیم، استدلالی و علمی و با نیت تاثیر نهادن بر اندیشه و عقل خواننده، صورت می‌گیرد. از طرفی، همین مباحث در متون ادبی، با شیوه و روش هنری و از روزنهٔ خیال و عاطفه و احساس انجام می‌شود. این طور نیست که در اثر ادبی، فرآیند آموزشی طی نشود، اما چنین آموزشی، اولاً از طریق دل و احساس محقق می‌شود و در ثانی، بیش از آن که کمیت و حجم داشته باشد، کیفی و پایدار است. بنابراین، اگر در متن نظری و علمی، مقصود تاثیر گذاشتن بر اندیشه و عقل باشد، متن ادبی و هنری، بیشتر به دنبال برانگیختن احساس و عاطفه است. این‌جاست که

آشکار می‌شود ناآگاهی منتقد محتوا، نسبت به تعریف و کارکرد ادبیات، تا چه حد او را در معرض اشتباه قرار خواهد داد. مثلاً اگر او نداند که متن تاریخی با داستان تاریخی چه تفاوتی دارد، با مطالعهٔ داستانی تاریخی، صرفاً از آن انتظار ارائهٔ اطلاعات و رویکرد ارتباطی خواهد داشت و نه توقع حس‌برانگیزی و ایجاد شور و انگیزه و زیبایی. هم‌چنین منتقد در چنین وضعیتی، احتمالاً متن ادبی را به کم‌فروشی اطلاعات متهم خواهد کرد؛ غافل از این که اصولاً در متن ادبی، اطلاعات کمی منتقل می‌شود، اما تاثیر و ماندگاری آن‌ها بیشتر است.

II نقد ساختاری

در نقد ساختاری اصولاً بر ارزش‌ها و یا کاستی‌های ادبی یا تصویری تاکید می‌شود و اگر هم دربارهٔ اندیشه و دیدگاه‌های اثر یا صاحب اثر بحث شود، مقصود روشن‌تر شدن مباحث فنی و تکنیکی است. به عبارت دیگر، دراین‌گونه نقد، اولویت و اصالت با ساختار ادبی یا تصویری متن است. از یاد نبریم، اگر گفتیم که برای موفقیت در نقد محتوایی، احاطه بر ادبیات لازم است، برای بالا رفتن ارزش و غنای نقد ساختاری نیز آشنایی با دیدگاه و فلسفه‌ای که اثر بر آن اساس خلق شده است، ضرورت دارد. در غیر این صورت، نقد و تحلیل ساختاری، از سطح به عمق نخواهد رفت.

ناگفته نماند که آن‌چه در نقدهای امروزی، بیشتر مورد توجه منتقدان قرار گرفته، نقد ساختاری است؛ گرچه همان طور که از گفته‌ها استنباط می‌شود، نقد محتوایی و ساختاری، در عمل، چنان به هم آمیخته‌اند که تفکیک کامل آن‌ها ممکن نیست. البته، چنین تفکیکی از نظر نسبی، شدنی است و ملاک این تقسیم هم اولویت و اصالت قایل شدن برای یکی از دو مقولهٔ اندیشه یا ادبیت ـ تصویر است.

جایگاه نقد تصویر

گفتیم که نقد ساختاری، به دو بخش نقد ادبیت و نقد تصویری تقسیم می‌شود ممکن است اشکال بگیرید که شئونات تصویری کتاب کودک، درحوزهٔ نقد ادبی نمی‌گنجد و به منتقد متن مربوط نیست. بله، در آن دسته از کتاب‌های کودک و نوجوان که تصویر ندارد، موضوع منتفی است؛ اگرچه باز هم وجوهی مانند طرح جلد کتاب، قطع، صفحه‌آرایی، نوع حروف و به طور کلی شئونات تصویری و گرافیکی کتاب، قابل بررسی است. اما در کتاب‌های مصور که متن آن‌ها با حجم قابل توجهی تصویر همراه شده است، وضع فرق می‌کند؛ زیرا شئونات تصویری و گرافیکی، در این‌گونه آثار، نقش عمده‌ای همپای متن و ادبیات به عهده دارند.

منتقد تمام عیار کتاب مصور کودک، کسی است که متن و تصویر را توأمان بررسی کند. در این گروه از کتاب‌ها، آن‌چه پیش روی کودک قرار دارد و بر او تاثیر می‌گذارد، حاصل جمع متن و تصویر نیست، بلکه حاصل‌ضرب متن و تصویر است.

کتاب کودک، واحدی یک‌پارچه است. این نیست که کودک خواننده، از متن کتاب، گونه‌ای تاثیر بگیرد و از تصاویر آن، تاثیری دیگر پذیرد. کتاب کودک، هم‌چون خانه‌ای است که زیر سقف آن، خانواده‌ای از پیوند متن و تصویر تشکیل شده است. [۶]

۷. انواع نقد از زاویهٔ کاربردی

I نقد نظری

گاه اثری مورد نقد قرار می‌گیرد که ممکن است سال‌ها یا دهه‌ها از نگارش آن گذشته باشد و حتی در بازار کتاب موجود نباشد، اما منتقد، نقد آن را بهانه‌ای برای طرح مبحثی نظری قرار داده باشد. با اندکی تسامح، می‌توان گفت که چنین نقدهایی نظری هستند و جنبه کاربردی ندارند. به عبارتی، خواننده را با اثری جدید و مطرح که در بازار کتاب موجود است و جریان ایجاد کرده و یا پیش‌بینی می‌شود که ایجاد کند، آشنا نمی‌سازند، بلکه ابزاری برای طرح دیدگاه‌های نظری منتقد است.

II نقد کاربردی

در نقد کاربردی، هدف، جریان‌سازی برای کتابی است که به اعتقاد منتقد، باید مطرح شود و یا به عکس، مطرح شده، اما به نظر منتقد، بیش از حد روی آن تبلیغ شده است، در حالی که آن‌چنان ارزشمند نیست. به نوعی، هدف چنین نقدهایی، تأثیرگذاری نسبتاً فوری و محسوس بر جامعهٔ ادبی است.

تریبون نقدهای نظری، بیشتر قالب کتاب و یا فصل‌نامه‌های سنگین است، اما نقدهای کاربردی، بیشتر در روزنامه‌ها و هفته‌نامه‌ها و ماه‌نامه‌ها منتشر می‌شود تا زودتر در جامعهٔ ادبی، بازتاب یابد.

البته، ناگفته پیداست که نقد می‌تواند هم نظری و هم کاربردی باشد، اما مشکل بتوان نقدی را که نه ارزش نظری دارد و نه جنبه کاربردی، نقد به حساب آورد.

هـ ـ آسیب‌های عمدهٔ نقد

پیشتر در مبحث اصول و مبانی نقد، مواردی ذکر شد که رعایت نکردن آن‌ها به نقد آسیب می‌رساند. بنابراین، آسیب‌های عمدهٔ نقد، معمولاً از فقدان اصول و مبانی نقد ناشی می‌شود. در عین حال، برای جمع‌بندی آن موارد، در این‌جا فهرست‌وار، به آسیب‌های عمدهٔ نقد اشاره می‌کنیم:

۱. کاربرد نابه‌جای عقل و احساس

گفتیم که اگر دو مرحله عمده نقد را بازیابی و ارزیابی اثر بدانیم، کاربرد احساس، بیشتر در مرحلهٔ بازیابی و کاربرد عقل، بیشتر در مرحلهٔ ارزیابی است. حال اگر عقل و احساس، در غیر محل اصلی خود به کار گرفته شوند، به نقد آسیب می‌رسد.

۲. خلط انواع نقد

تلفیق چند نوع نقد، با هدف جامعیت آن، مطلوب است؛ به این شرط که موجب تعدد مباحث و در نتیجه، سطحی شدن نقد نگردد. اصولاً تلفیق دو یا

چند نوع نقد، باید چنان باشد که هر یک زیر عنوان روشن خود، درج شود و مرز بین آن‌ها به شکلی درهم نریزد که به نقد آسیب وارد آورد. به طور مثال، اگر منتقد، زیر عنوان «نقد ساختاری» نقد می‌نویسد، نباید وارد «نقد محتوایی» شود و از آن مهم‌تر این‌که احیاناً ضعف و قوت هر یک را به پای دیگری بنویسد. هم‌چنین، وقتی رویکرد او به «نقد معطوف به متن» است، نباید آن را با رویکرد «نقد معطوف به نویسنده» خلط کند. پیداست که در مقام نقد، تکنیک شعر سرایی، از محتوای آن جداست. در این نمونه، علی(ع) هم دربارهٔ جوهرهٔ شعری اشعار امرءالقیس و هم دربارهٔ شخصیت او اظهارنظر می‌کند، اما در داوری خویش، این دو حوزه را با یکدیگر خلط نمی‌کند و یکی را به پای دیگری نمی‌نویسد.

هم‌چنین، نباید مخالفت یا موافقت ما با صاحب اثر و یا اندیشه‌ای که از اثر استنباط می‌شود، بر نقد خود اثر و ساختار آن تأثیر بگذارد. معروف است که وقتی از امیرالمؤمنین علی(ع) می‌پرسند که اشعر الشعرای عرب (شاعرترین شاعر عرب) کیست؟ با این‌که شاعری هم‌چون «حسان ابن ثابت»، اشعاری زیبا در وصف اهل بیت(ع) سروده است، حضرت به جای او، از شاعری گمراه و بدکردار به نام «امرءالقیس»، به عنوان قوی‌ترین شاعر عرب نام می‌برد. در نهج‌البلاغه می‌خوانیم: «از امام پرسیدند: برترین شاعر عرب کیست؟ فرمود: شاعران همه یک روش نداشته و در یک مسیر به مسابقه نپرداخته‌اند تا پیش‌گام آن‌ها مشخص شود، ولی اگر به ناچار باید به این پرسش پاسخ داد، باید گفت آن سلطان گمراه (امرءالقیس) بر همه مقدم است.»[۷]

۳. جزیی نگری

رعایت نکردن آن‌چه در باب «جامع‌نگری» گفته شد، نقد را دچار آفت جزیی‌نگری خواهد کرد. جزیی‌نگری موجب می‌شود که منتقد، اثر ادبی را هم‌چون مجموعه‌ای یک‌پارچه نگاه نکند، بلکه جزئیات را تک‌تک و جد از تأثیر کلی مجموعه و نیز بدون توجه به رابطهٔ متقابل عناصر آن، مورد ارزیابی قرار دهد. جزیی‌نگری، همان‌طور که گفته شد، نقطهٔ مقابل نگرش سیستمی است و عارضهٔ اعتقاد به علیت خطی و یک‌طرفه را به دنبال دارد.

۴. سطحی‌نگری

سطحی‌نگری، جذب شدن به جاذبه‌های سطحی و پر زرق و برق اثر و نادیده گرفتن ضعف‌های اساسی آن است. هم‌چنین، می‌توان عکس چنین حالتی را متصور شد؛ یعنی نادیده گرفتن قوت‌های اساسی (گرچه ناپیدای) اثر، به علت ضعفی که در سطوح بیرونی و گذرای اثر مشهود است. منتقد باید هم‌چون غواص، به عمق فرو رود و به خواننده هم یاری رساند تا با او همراه شود. بنابراین، او با شنا کردن در عمق نیم‌متری دریا، چیز باارزشی صید نخواهد کرد.[۸]

۵. پیش داوری

پیشتر هم گفتیم که نباید پیش‌داوری را با داشتن پیش‌فرض، یکی دانست. پیش‌فرض‌ها به هر حال و ناگزیر، در ذهن همگان هست و حتی می‌توان گفت که بدون داشتن پیش‌فرض (یعنی مجموع تجربه‌ها و دانسته‌ها)، نمی‌توان قدمی به جلو برداشت. مهم این است که هنگام نقد اثر، پیش فرض‌ها را مطلق نکنیم.

۶. بر هم خوردن موازنه بین خواندن ادبیات و مطالعات ادبی

منتقدی که فقط داستان یا شعر می‌خواند، اما دربارهٔ ادبیات نمی‌اندیشد و به عکس، منتقدی که بیش از حد به ادبیات می‌اندیشد یا تئوری‌ها را مطالعه می‌کند، اما کم‌تر ادبیات ناب را می‌خواند و لذت می‌برد، هر دو در معرض این عارضه هستند که نقدهای‌شان فنی و موفق از کار درنیاید. منتقد اول، به دلیل فقدان مطالعهٔ تئوری‌ها و فقدان اندیشیدن دربارهٔ ادبیات، نقدهایش احساساتی و ذوقی و احتمالاً نثرش رمانتیک و انشایی خواهد شد. منتقد دوم نیز به دلیل فقدان مطالعهٔ ادبیات ناب و صرفاً تکیه بر تئوری‌ها و فرمول‌هایی که در ذهن دارد، نقدهایش خشک و دستوری و تکنیک زده خواهد شد.

۷. بی‌توجهی به نوآوری‌ها

عارضهٔ مهمی که معلول «فقدان مطالعهٔ ادبیات ناب و تکنیک‌زدگی و مطلق‌ساختن تئوری‌های ادبی» است، چشم بستن بر نوآوری‌های نویسنده است. می‌دانیم که نوآوری، یعنی رسیدن به مقصد، از راهی نرفته و جدید. مسلم است که اگر قرار باشد ارزیابی منتقد، براساس راه‌های رفته باشد، نخواهد توانست راه‌های نرفته را کشف کند و بنابراین، نوآوری‌ها را سرکوب خواهد کرد.

۸. انشایی و توصیفی شدن نقد

۹. اشتباه در تشخیص مخاطب

۱۰. از میان بردن انگیزهٔ مطالعهٔ اثر

۱۱. لحن نامناسب

۱۲. ارائه بی‌نظم و مغشوش مطالب

توضیح این‌که درباره بندهای ۸ تا ۱۱ پیشتر مطالبی آورده‌ایم که تکرار نمی‌کنیم، اما دربارهٔ بند ۱۲، در بند «و» (مرحله‌های عملی نقد) توضیح خواهیم داد.

و. مرحله‌های علمی نقد

در عمل، این طور نیست که بتوان دستورالعمل واحدی برای مرحله‌های عملی نقد به دست داد. به هر حال، علقه‌های شخصی و شیوه‌های منحصر به فرد هر منتقد را نباید نفی کرد. در عین حال، از میان الگوهای گوناگون «مراحل عملی نقد» یکی را مطرح می‌کنیم:

۱. مطالعهٔ اثر در مقام خوانندهٔ معمولی

هدف

هدف از چنین مطالعه‌ای، صرفاً «بازیابی اثر»، هم‌چون یک خوانندهٔ علاقه‌مند به ادبیات است و نه منتقدی نکته‌سنج و دقیق. از این رو، لازم است در این مرحله، منتقد، جامهٔ نقد و استدلال و چون و چرا را از تن به درکند، در دریای اثر شناور شود و با حالتی معمولی و در مقام خواننده‌ای مشتاق، اثر را بخواند.

او هنگام مطالعهٔ اثر، نباید یادداشت‌برداری کند و به اثر ادبی از بیرون نگاه کند، بلکه باید اصل را بر این بگیرد که آن‌چه می‌خواند، اثری جذاب و دلنشین است. به عبارت دیگر، او در این مرحله باید بکوشد تا با اثر، هم‌چون موجودی زنده، ارتباط برقرار کند. این مرحله را هم‌چنین، می‌توان مرحلهٔ «تجربهٔ اثر» نامید.

۲. بازخوانی دقیق اثر در مقام منتقد

هدف

هدف از بازخوانی دقیق، ورود به عرصهٔ «ارزیابی اثر»، در مقام منتقد

بازخوانی دقیق، ورود به عرصهٔ «ارزیابی اثر»، در مقام منتقد است. در این مرحله، منتقد از دریا، رودخانه یا برگهٔ اثر بیرون می‌آید و از آن فاصله می‌گیرد و با دقت درباره‌اش می‌اندیشد

است. در این مرحله، منتقد از دریا، رودخانه یا برگهٔ اثر بیرون می‌آید و از آن فاصله می‌گیرد و با دقت درباره‌اش می‌اندیشد. او در مرحلهٔ قبل، اثر را تجربه عملی کرده، اما در این مرحله، به نوعی «تجربهٔ ذهنی» می‌رسد. منتقد در این مرحله، یادداشت‌برداری و اثر را تجزیه و آنالیز می‌کند. البته، گفته‌ایم و تکرار می‌کنیم که تجزیه اثر به عناصر اولیه، نباید جامع‌نگری منتقد را مخدوش کند. برای پرهیز از چنین عارضه‌ای، باید در عین تجزیهٔ اثر، روابط بین عناصر و نیز حیات کلی آن را که امری مستقل از حیات تک‌تک اجزاست، از یاد نبرد.

۳. سازمان‌دهی یافته‌ها

در این مرحله، منتقد باید یادداشت‌هایش را سامان بدهد و به تبویب و تدوین آن‌ها بپردازد.

هدف

در مرحلهٔ پیشین، منتقد، بار ذهنی‌اش را به زمین گذاشته و ارزیابی‌اش را از اثر، در قالب یادداشت‌هایی پراکنده و سازمان نیافته، پیاده کرده است. در آن مرحله، تکلیف او با اثر روشن شده است و به ظاهر، دیگر کاری برای انجام دادن ندارد. اما نکته این‌جاست که او نمی‌خواسته اثر را تنها برای خودش بازیابی و ارزیابی کند، بلکه قصد نهایی او، این بوده که ارزیابی‌اش را به گونه‌ای روی کاغذ بیاورد که به کار دیگران هم بیاید. این‌جاست که درمی‌یابیم منتقد باید طرح و الگویی برای نوشتن نقدش تهیه کند. او در طرح خود که درواقع ماکتی کوچک از نقد نهایی است، روشن می‌کند که چه حرفهایی را در چه حجمی و برای کدام مخاطب خواهد زد. در طرح او هدف، مقدمه، تنه و نتیجه‌گیری نقد تعیین و ذیل هر عنوان، موارد جزیی‌تر با تعیین اولویت، مشخص می‌شود.

۴. ارزشیابی نقد

منتقد در این مرحله، طرح آماده شده‌اش را برای آخرین بار، چکش‌کاری می‌کند. ارزشیابی طرح نقد، می‌تواند براساس چارچوب نظری انتخاب شده منتقد، صورت گیرد.

ا تطبیق با اصول و مبانی

او طرح نقد را با کلیه اصول و مبانی مورد پذیرش خود تطبیق می‌دهد تا اطمینان یابد که طرح او، از آسیب‌های رایج نقد، در امان است.

۵. نگارش نهایی

منتقد در آخرین مرحله، نقد خود را براساس طرح و الگوی نهایی می‌نویسد. در این مرحله، ذکر مشخصات کتاب‌شناختی، مانند نام کتاب، نام نویسنده و تصویرگر، ناشر، محل انتشار، تاریخ انتشار و نوبت انتشار، لازم است و خواننده را در یافتن کتاب یاری می‌کند.

ادغام مراحل عملی نقد

ممکن است تصور شود که بعضی از مراحل پنج‌گانه‌ای که به آن‌ها اشاره شد، در عمل قابل ادغام هستند. مثلاً منتقد می‌تواند یک بار اثر را مطالعه کند و در حین مطالعه، هم به بازیابی بپردازد و هم ارزیابی کند.

گرچه بعضی از منتقدان حرفه‌ای، در عمل به ادغام دو مرحله می‌پردازند، چنین کاری از سوی منتقدان تازه کار، نقد را دچار کاستی و عیب می‌سازد. اگر مراحل پنج گانه را در عمل، یک به یک اجرا کنید و در کنار هم به پیش ببرید، آن گاه درمی‌یابید که تفکیک آن‌ها تا چه حد به غنای نقد یاری می‌رساند.

ز. نقد نمونه

تمام آن‌چه از ابتدا تا به این‌جا گفتیم، نقد ادبیات کودک و نوجوان، در مفهوم کلی بود و اختصاص به نقد داستان یا نقد شعر نداشت. با این همه، مثالی که خواهیم آورد، بخشی از نقدی است که بر یک داستان کوتاه نوشته شده است. قابل ذکر است که این نقد، تنها دربارهٔ متن داستان است و نه تصاویر آن. به علاوه، تمام جنبه‌های داستان را هم دربر نمی‌گیرد. می‌دانیم که تمرکز نقد بر محدوده‌ای کوچک و مشخص و پرهیز از تعدد عناوین، به تعمیق نقد یاری می‌رساند. دیگر این‌که گفتیم، بهتر است منتقد، از ارائهٔ خلاصه یا متن کامل داستان خودداری ورزد و خواننده را به مطالعهٔ اصل اثر دعوت کند، اما این‌جا که هدف ما آموزش است، کل داستان را هم پیش از نقد، درج می‌کنیم.

سفر به شهر سلیمان
نوشتهٔ فریدون عموزاده خلیلی
نقاشی از محمدعلی بنی‌اسدی
ناشر: انتشارات امیرکبیر (کتاب‌های شکوفه)
تهران/ چاپ سوم/ ۱۳۸۰

کتاب برگزیدهٔ سال ۱۳۶۸ به انتخاب وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

کارگاه «حشمت خان» توی یک زیرزمین تاریک بود؛ زیرزمینی سرد و نمناک که بوی کهنگی و پوسیدگی می‌داد؛ زیرزمین حشمت خان بوی مریضی و پهن قاطر و تپالهٔ گاو می‌داد؛ بوی سوسک‌ها و مارمولک‌ها، بوی تارعنکبوت و پشم و کاهگل.

دخترک سال‌ها بود که شب و روزش را آن‌جا می‌گذراند. ولی دلش نمی‌خواست آن‌جا زندگی کند؛ دلش نمی‌خواست که آن‌جا کار کند، اما مجبور بود. «حشمت‌خان» خرجش را می‌داد، غذایش را می‌داد، جای خواب و استراحتش را می‌داد. و او که توی این دنیای بزرگ، با این همه نقش رنگارنگ، کس و کاری نداشت، او که نه پدر و مادری داشت که خودش را برای‌شان لوس کند و نه خواهر و برادری که با آن‌ها همبازی شود، مجبور بود همان‌جا بسوزد و بسازد.

صبح، آفتاب نزده به صدای اذان بیدار می‌شد و شب که آفتاب غروب می‌کرد، به صدای اذان دست از کار می‌کشید.

با این که دوازده سال بیشتر نداشت، با این که به جز «ننه حلیمه»ای که او هم توی همان کارگاه کار می‌کرد، همدم دیگری نداشت، همیشه آرزوهای رنگارنگی توی سرش چرخ می‌خورد. آرزوهایی بزرگ و خوب و قشنگ، پر از نقش و نگارهایی که از نقش‌های قالی هم رنگین‌تر و دلپذیرتر بود.

بزرگ‌ترین آرزوی دخترک این بود که یک روز قالیچه‌ای ببافد که مثل «قالیچه حضرت سلیمان» بتواند پرواز کند؛ از بالای بام‌ها بگذرد، از میان ابرها عبور کند، به ستاره‌ها برسد و او، آن بالا، دست‌هایش را دراز کند، چند ستارهٔ کوچک اما درخشان بچیند، قالیچه‌اش را با آن ستاره‌ها چراغانی کند و آن وقت راه بیفتد طرف «شهر حضرت سلیمان». آن‌جا در کنار پرنده‌ها و چرنده‌ها و درنده‌ها «دار» کوچکی برای خودش برپا کند، قالی‌هایش را برای خودش ببافد و به خوبی و خوشی روزگار بگذراند.

ننه حلیمه می‌گفت: «دخترجون این فکرها را از کلهٔ کوچکت بیرون کن. توی این همه سال که من این‌جا کار کرده‌ام و پشتم را زیر «دار قالی» خم کرده‌ام، هنوز نشنیده‌ام کسی بگوید من قالیچه‌ای بافته‌ام که مثل قالیچهٔ حضرت سلیمان پرواز کند... کسی چه می‌داند، قالیچهٔ حضرت سلیمان را هم شاید فرشته‌ها به آسمان می‌برده‌اند. قالی‌های ما را کدام فرشته‌ای رغبت می‌کند روی دوشش بگذارد و به آسمان ببرد...»

دخترک به حرف‌های ننه حلیمه گوش می‌کرد و غمگین می‌شد و دلش می‌شکست؛ اما بروز نمی‌داد. او دلش می‌خواست آن قصه‌های قدیمی دوباره اتفاق بیفتد، دلش می‌خواست قصهٔ حضرت سلیمان باز هم اتفاق بیفتد، قصهٔ «عصای موسی»، قصهٔ «معجزه‌های عیسی»، قصهٔ فرشته‌ها، قصهٔ پرواز قالیچه‌ها همه و همه دوباره اتفاق بیفتد.

اما ننه حلیمه بیچاره، نمی‌دانست توی دل دخترک چه می‌گذرد؛ ننه حلیمه که نمی‌دانست با این حرف‌ها دل دخترک را می‌شکند. اگر می‌دانست دلش را نمی‌شکست؛ دلگرمش می‌کرد؛ امیدوارش می‌کرد؛ با حرف‌های مادرانه از غم و غصه درش می‌آورد.

با این حال دخترک ناامید نمی‌شد، همیشه با خودش می‌گفت: «باشد، باشد ننه حلیمه. من آخرش هم یک روز قالیچه‌ای می‌بافم که مثل قالیچهٔ حضرت سلیمان، پرواز کند.»

دخترک شب‌ها را با خودش فکر کرد؛ روزها را فکر کرد؛ موقع کار فکر کرد؛ موقع خواب فکر کرد... تا این که یک شب که همین طور داشت از لای روزنهٔ دیوار کارگاه، به ستاره‌های آسمان نگاه می‌کرد، ستارهٔ روشنی توی سرش جرقه زد.

صبح که از خواب پاشد، یاد فکرهای دیشبش افتاد. همه‌اش خداخدا می‌کرد ننه حلیمه زودتر بیاید.

همین که سایهٔ ننه حلیمه را بالای پله‌های کارگاه دید، جلو دوید و گفت: «ننه حلیمه! من نقش همهٔ پرنده‌های دنیا را می‌خواهم؛ تو آنها را داری؟»

ننه حلیمه که جا خورده بود، گفت: «چه خبرته دختر. نصفه جونم کردی. نقش پرنده می‌خواهی چکار؟»

دخترک گفت: «هیچی، می‌خواهم؛ لازمش دارم.»

ننه حلیمه به چشم‌های دخترک خیره شد. میان چشم‌های دختر، ستاره‌های درخشانی برق می‌زدند. ننه حلیمه لبخندی زد و گفت: «باشد، باشد دختر! من که می‌دانم این نقش‌ها را برای چه کاری می‌خواهی. همهٔ آنها را همین الان به تو می‌دهم. ولی بدان دختر جان، با این پرنده‌ها هم قالیچهٔ تو نمی‌تواند پرواز کند.»

حرف ننه حلیمه خیلی ناامیدکننده بود؛ اما دخترک تصمیمش را گرفته بود. از قبل هم می‌دانست که ننه حلیمه همین را می‌گوید. ولی نمی‌خواست ناامید شود؛ نمی‌خواست غمگین شود؛ نمی‌خواست ستاره‌های روشنی که تازه در قلبش درخشیده بودند، به این آسانی بمیرند.

ننه حلیمه نقش‌ها را آورد. دخترک تندتند همهٔ آنها را نگاه کرد: خدایا! همهٔ پرنده‌ها، همهٔ پرنده‌های رنگارنگ دنیا، بزرگ و کوچک، طوطی و کبوتر و کبک، عقاب و شاهین و سار، دُرنا و سُهره و پرستو، فاخته و بلبل و سبزقبا، بلدرچین و کاکایی و مرغ حق، سیمرغ و طاووس و هدهد....

از خوشحالی فریادی کشید و سرو صورت چروکیدهٔ ننه حلیمه را غرق بوسه کرد. ننه حلیمه هم خندید و جوان شد و گفت: «چه خبرته دختر، له‌ام کردی؛ یه دفعه به کله‌ات زد، دیوانه شدی. بگذار ببینم چکار می‌خواهی بکنی... اگر «حشمت خان» بیاید بگوید چرا سر خود این نقش‌ها را سرگرفته‌ای، چه می‌گویی؟»

دخترک باز غمگین شد، لب ورچید، بغض کرد و اشک توی چشم‌هایش جمع شد. ننه حلیمه دلش سوخت، گفت: «غلط می‌کند همچین حرفی بزند. تازه خیلی هم دلش بخواهد. نقش‌های به این قشنگی را از کجا می‌تواند گیر بیاورد؟»

O

ظهر که مثل همیشه، «حشمت خان» آمد تا سری به کارگاهش بزند، دید دخترک نقش‌های تازه‌ای را شروع کرده است. اول عصبانی شد و گفت: «این نقش‌ها چیه شروع کرده‌ای؟ کی تا حالا اوستای خودت شده‌ای، سر خودنقش می‌زنی؟»

دخترک با صدای ضعیف و لرزانی گفت: «نقش‌هایش خوشگل است. قالی خوشگل می‌شود. همه‌اش نقش پرنده‌هاست. تا حالا هیچ‌کس این نقش‌ها را کار نکرده.»

«حشمت خان» خوب که به نقش‌ها نگاه کرد، عصبانیتش فروکش

کرد. حتی بفهمی نفهمی خوشحال هم شد؛ ولی به روی خودش نیاورد. می‌خواست حرف دیگری بزند که ننه حلیمه دخالت کرد و گفت: «حشمت خان، چه عیبی دارد؟ نقش‌های به این قشنگی!... من بهش گفتم این را کار بکند. پرنده‌ها بافت‌شان خیلی سخت‌تر است؛ حالا که خودش قبول کرده این نقش‌ها را بزند، شما چرا مانعش می‌شوید؟»

«حشمت خان» دیگر چیزی نداشت که بگوید؛ اما برای این‌که باز هم چیزی گفته باشد، گفت: «باشد؛ حالا که تو می‌گویی، ببافد، عیبی ندارد ولی اگر خراب کرد پای خودش. من این‌جا پول مفت نمی‌دهم که خامه و چله و دار و ندارم حرام شود.»

«حشمت خان» رفت و دخترک نقش‌های قالیچه‌اش را شروع کرد.

با نخ‌های آبی، پایین قالیچه برکه‌ای بافت آبی آبی. و با نخ‌های سفید سفید لک‌لکی بافت که کنار برکه ایستاده بود. اطراف برکه را با نخ‌های سبز پر از گل و سبزه و درخت کرد. روی درخت‌ها، لابه‌لای شاخه‌ها و بالای برکه، نقش پرنده‌های دیگر را بافت.

با نخ‌های سبز و یشمی و نیلی، سبز قباها و پرستوها را بافت.
با نخ‌های نقره‌ای و سفید، درناها را؛
با نخ‌های خرمایی و نخودی، چکاوک را؛
بانخ‌های بیدمشکی، سُهره‌ها را؛
با نخ‌های سبز و زرد، مرغ قاصد را؛
با نخ‌های سبز سبز، طوطی را؛
با نخ‌های رنگ به رنگ: سبز و زرد و آبی و سفید و مرمری، طاووس را؛
و با نخ‌هایی به رنگ همهٔ پرنده‌ها، سیمرغ را بافت.

دخترک شب و روز کار می‌کرد. دیگر گذر زمان را نمی‌فهمید. نمی‌دانست کی روز می‌شود و کی شب. نمی‌دانست ستاره‌ها کی پیداشان می‌شود و کی ناپدید می‌شوند. نمی‌دانست حتی ننه حلیمه کی می‌آید و کی می‌رود.

چشم‌هایش می‌سوخت. دیگر رنگ‌ها را نمی‌دید. فقط سایه‌ها را می‌دید و روشنایی‌ها را؛ فقط سیاهی و سفیدی را. رنگ نخ‌ها را هم با انگشتانش لمس می‌کرد. نخ‌های سیاه کمی زبر بودند؛ نخ‌های قرمز گرم‌تر از نخ‌های آبی؛ نخ‌های زیتونی هموار بودند، نخ‌های سرمه‌ای کمی خشن و نخ‌های سفید نرم‌نرم بودند.

دست‌هایش قاچ خورده بود و کبره بسته بود. انگشت‌هایش از پشم بز هم زبرتر شده بود. خون لای انگشت‌هایش مرده بود؛ اما او هم‌چنان می‌بافت.

دیگر غذا هم نمی‌خورد؛ آب هم نمی‌خورد. با «حشمت خان» و ننه حلیمه هم کاری نداشت.

«حشمت خان» هر روز می‌آمد. با رضایت قالی را تماشا می‌کرد. سری تکان می‌داد، لبخندی می‌زد و زیر لب می‌گفت: «عجب! عجب! آفرین!» و ننه حلیمه، رنجور و افسرده، به دختر کوچک نگاه می‌کرد؛ به چشم‌هایش که دیگر جایی را نمی‌دید؛ به دست‌هایش که تندتند نخ‌ها را گره می‌زد... و تنها که می‌شد، گریه می‌کرد.

O

حالا دیگر فقط سی هزار گره به پایان قالی مانده بود؛ فقط دو وجب دخترانهٔ کوچک؛ به اندازهٔ نقش چهار پرندهٔ دیگر.

دخترک اگر چه نمی‌دید، ولی این را می‌دانست. امیدوارانه لبخند می‌زد، از ته دل می‌خندید. با خودش گفت: «خوب، حالا باید پرنده‌هایی را ببافم که بال‌های‌شان قوی باشد؛ زورشان زیاد باشد؛ راه شهر حضرت سلیمان را هم بلد باشند. باید بتوانند قالیچه‌ام را به آن‌جا ببرند.»

انگشت‌هایش نخ‌ها را لمس کرد. برای پرهای عقاب، دنبال نخ طلایی می‌گشت. اما دست‌هایش آن قدر پینه بسته بود که دیگر نخ‌ها را هم نمی‌توانست از هم تشخیص دهد. با خود گفت: «شاید ننه حلیمه این دور و برها باشد. به او می‌گویم نخ طلایی را برای من پیدا کند.»

اما هر چه صدا زد، کسی جوابش را نداد. ننه حلیمه چند روز بود که به کارگاه نمی‌آمد.

دخترک گفت: «باشد، حالا که ننه حلیمه نیست، خودم هر نخی را که دم دستم رسید، می‌بافم. چه عیبی دارد که عقاب‌هایم سفید باشد و قرقاولم قرمز؛ شاهین قالیچه‌ام یاقوتی باشد و هُد هُدم آبی.»

عقاب و قرقاول و شاهین را هم بافت. فقط مانده بود که هدهد دانا را ببافد. هدهد دانا باید بالاتر از همهٔ پرنده‌ها پرواز می‌کرد تا پرنده‌ها، راه شهر حضرت سلیمان را گم نکنند.

هنوز نقش هدهد را تمام نکرده بود که سایهٔ حشمت خان از پله‌ها پایین آمد. پشت سرش هم سایهٔ مرد دیگری به کارگاه آمد. دخترک دست از کار کشید و به سایه‌ها خیره شد. صدای «حشمت خان» گفت: «ایناهاش، قالیچه‌ای که می‌گویم، این است. البته هنوز «پرداخت» نشده، این پایین هم خیلی تاریک است؛ رنگ‌ها خوب پیدا نیست. فردا که تمام شد، می‌توانید اول، بیرون زیر نور آفتاب تماشایش کنید و بعد آن را ببرید.»

صدای مرد ناشناس گفت: «می‌بینم، می‌بینم. در همین جا هم معلوم است. این قالیچه یک شاهکار بی‌نظیر است. یک شاهکار بی‌نظیر!»

حشمت‌خان از ته دل خندید و گفت: «پس ملاحظه فرمودید شازده. دیدید بازار گرمی نمی‌کردم؛ دروغ نمی‌گفتم. ببینید، ببینید جناب شازده، پرنده‌هایش انگار زنده‌اند. درخت‌هایش انگار جان دارند. نسیمی را که از لابه‌لای شاخهٔ درخت‌ها می‌وزد، کاملاً می‌شود احساس کرد. آب این برکه

را ببینید، موج برداشته. همه چیز طبیعی است، طبیعی طبیعی. ملاحظه می‌کنید که من در مورد قیمتش آن‌قدرها هم....»

«شازده» نگذاشت حرف حشمت خان تمام شود؛ گفت: «آه حشمت خان، حشمت خان! خواهش می‌کنم حرف قیمت را نزنید. من با اطمینان به شما می‌گویم که این قالی آن‌قدر خوب بافته شده که اگر به اندازهٔ تمام وزنش به شما طلا بدهند، باز هم حق‌تان را نداده‌اند...»

دخترک سایهٔ مردها را می‌دید، صدای‌شان را می‌شنید، حتی گرمای نفس‌های دودآلودشان را هم احساس می‌کرد، ولی چیزی نمی‌گفت. او به پرواز فکر می‌کرد؛ به پرنده‌های خودش؛ به پرنده‌هایی که می‌دانست حق شناسند؛ با بوی انگشت‌های کبره‌بسته‌اش آشنا هستند، با بوی عرق بدنش و با بوی نوری که از چشم‌هایش رفته است.

سایه‌ها که از پله‌ها بالا رفتند، در کارگاه که بسته شد و دخترک که دوباره تنها شد، با خود گفت: نمی‌گذارم، فردا نمی‌گذارم که قالیچه‌ام را ببرند. نمی‌گذارم که قالیچه‌ام را ببرند.»

بدنش عرق کرده بود. هوا سرد بود، ولی او در آتش تب می‌سوخت.

ـ فردا آفتاب نزده، قبل از آن که حشمت خان بیاید، من پرنده‌هایم را برمی‌دارم و به کوه‌های پشت آبادی فرار می‌کنم.

به پرنده‌های قالیچه‌اش نگاه کرد و با چشمان تب‌آلود لبخندی زد. دست‌هایش را به سختی بالا برد تا نقش نیمهٔ کارهٔ هدهد را تمام کند.

سه رج بیشتر نبافته بود که دید دیگر نمی‌تواند. پاهایش سست شده بود و دست‌هایش از رمق افتاده بود.

همان جا پایین قالی نشست؛ اما نه، او می‌بایست حتماً پیش از آن‌که حشمت خان بیاید، قالیچه‌اش را تمام کند. دستش را به شاخه‌های درخت قالیچه‌اش گرفت و به سختی ایستاد.

رج‌های بعدی را نفهمید چه‌طوری بافت. شاید خودش نمی‌بافت. شاید فرشته‌ها به آن کارگاه کوچک و نمور آمده بودند و رج‌های بالایی را می‌بافتند.

قالیچه که تمام شد، تارها را برید و قالیچه را به زمین گذاشت. پاهای آتش گرفته‌اش را در پُرزهای برکهٔ پایین قالی فرو برد. سرمای آب برکه پاهایش را خنک کرد. همان‌جا وسط چمن‌های سبز قالی، کنار پرنده‌ها، نشست. می‌خواست مثل همیشه با پرنده‌های قالیچه‌اش حرف بزند. شب‌های دیگر، وقتی قالیچه‌اش تمام می‌شد، می‌نشست و آخرین حرف‌هایش را با حیوان‌هایی که بافته بود، می‌زد: با آهوها و خرگوش‌ها و پرنده‌ها، با لاکپشت‌ها و ماهی‌ها و پروانه‌ها؛ حتی با شیرها و پلنگ‌ها و روباه‌ها هم درددل می‌کرد.

اما حالا نمی‌توانست با پرنده‌ها حرف بزند. خسته‌تر از آن بود که بتواند بنشیند. همان‌جا وسط قالیچه دراز کشید. یادش افتاد که همیشه فکر کرده بود، هیچ‌وقت نباید روی قالیچه‌ای بخوابد یا بنشیند که خودش آن را بافته است. دلش نمی‌خواست گل‌ها و سبزه‌های قالیچه‌اش را خودش له کند؛ دلش نمی‌خواست پا، روی دم خرگوش‌ها یا روی بال پرنده‌ها بگذارد. اما حالا بی‌حال‌تر از آن بود که از جایش بلند شود.

احساس کرد صدای پایی می‌شنود. ترس برش داشت. هیچ‌وقت این وقت شب کسی به کارگاه نمی‌آمد. صدای پاها پشت در کارگاه خاموش شد. کلید توی قفل در چرخید و نور لرزان یک فانوس کوچک از پله‌ها پایین آمد و کارگاه را روشن کرد. دخترک نفس در سینه‌اش حبس شد. سایهٔ «حشمت خان» را شناخت. حشمت‌خان وسط پله‌ها ایستاد و از همان‌جا فانوس را بالا گرفت و گفت: «دختر! دختر، هنوز تمام نکرده‌ای؟»

دخترک خواست بگوید: «چرا حشمت‌خان، قالیچه تمام شد، تمام تمام. فقط باید یک‌بار، زیر نور آفتاب آن را پرداخت کنم.»

اما نتوانست. زبانش بند آمده بود. «حشمت‌خان» دو پلهٔ دیگر که پایین آمد، دخترک را دید. خودش را مثل یک پرندهٔ کوچک، جمع کرده بود و وسط قالی خوابیده بود. یک دفعه خون، به صورت حشمت خان دوید و به سرعت خودش را به قالیچه رساند؛ موهای دخترک را چنگ زد و او را از روی قالی بلند کرد و فریاد زد: «می‌خواهی خانه خرابم کنی بی‌پدر و مادر. اگر یک مو از سر این قالی کم بشود، می‌دانی چقدر افت قیمت پیدا می‌کند؟ آن وقت تو می‌آیی خسارتش را بدهی....»

دخترک را کشان کشان کنار دیوار کشاند و او را روی حصیری که آن‌جا پهن بود، پرتاب کرد. دختر کوچک پاهایش را توی شکمش جمع کرد و سرش را میان پاهایش فرو برد. دیگر نه سایهٔ حشمت خان را می‌دید و نه صدایش را می‌شنید. حتی وقتی حشمت‌خان از پله‌ها بالا رفت و در کارگاه را پشت سر خودش قفل کرد و زیر لب ناسزا گفت، دخترک نفهمید.

دیگر دلش نمی‌خواست به حشمت‌خان فکر کند. همه جایش درد می‌کرد و استخوان‌های بدنش تیر می‌کشید. حتی دلش نمی‌خواست به مشتری ناشناسی که اسمش شازده بود، فکر کند. دلش نمی‌خواست حتی به پرنده‌های قالیچه‌اش فکر کند. فقط می‌خواست بخوابد. می‌خواست چشم‌هایش را روی هم بگذارد و بخوابد.

چشم‌هایش را روی هم گذاشت؛ اما هنوز خوابش نبرده بود که همهمه‌ای شنید. همهمه از توی همان کارگاه بود. از روی قالیچهٔ کوچک پرنده‌ها.

پرنده‌های قالیچه جان گرفته بودند؛ حرف می‌زدند. راه می‌رفتند، سرو صدا می‌کردند، بال می‌زدند و جرو بحث می‌کردند.

پرنده‌ها تا به حال صبر کرده بودند، دندان روی جگر گذاشته بودند و چیزی نگفته بودند. شاید دیگر بیشتر از این نمی‌توانستند صبر کنند. پرنده‌ها کارشان پریدن بود. شاید نمی‌توانستند توی یک

کارگاه تاریک و نمور زندانی باشند.

مرغ حق گفت: باید حق شناس باشیم. صاحب ما، این دخترک بینواست. برویم او را بر پشت خودمان سوار کنیم و راه بیفتیم.»

زاغ سیاه گفت: «کجا برویم؟ چه فایده؟ هر کجا بروید همین طور است. یا شکارچی‌ها شما را با تیر می‌زنند یا باید توی یک قفس یا یک نقاشی یا در کارگاه قالی‌بافی، روی یک قالی زندانی باشید.»

ولی هدهد دانا سری تکان داد و گفت: «چرا جایی نیست؟ مگر قصهٔ شهر حضرت سلیمان را نشنیده‌اید؟ آنجا همهٔ پرنده‌ها و چرنده‌ها و درنده‌ها به صلح و صفا، در کنار هم زندگی می‌کنند. همگی می‌رویم آن‌جا. دخترک قالی‌باف را هم می‌بریم پیش حضرت سلیمان. می‌گوییم صاحب ما این دخترک کوچک است.

عقاب گفت: «شما راه را نشانم بدهید، کشیدن این قالیچه با من.»

شاهین گفت: «من هم هستم.»

سیمرغ گفت: «همه هستیم؛ همه هستیم.»

هدهد گفت: «دنبال من بیایید. من راه را می‌شناسم.»

پرنده‌ها شروع به بال زدن کردند. قالیچه به آرامی از زمین بلند شد و زیر پای دخترک دوباره بر زمین نشست. دختر کوچک تا رفت بفهمد چه اتفاقی افتاده، روی قالیچه نشسته بود و به پرواز درآمده بود. اول ترس برش داشت، ولی بعد که دید همه چیز راست راستکی دارد اتفاق می‌افتد، لبخند زد.

سقف سیاه کارگاه شکاف برداشت و ستاره‌ها نمایان شدند.

قالیچهٔ پرنده‌ها، آرام آرام از بالای کارگاه قالیبافی حشمت‌خان گذشت. از بالای همهٔ بام‌های آبادی گذشت. به بالای خانه ننه حلیمه رسید. دخترک خواست ننه حلیمه را صدا بزند و او را هم با خودش ببرد؛ اما دلش نیامد از خواب بیدارش کند. حالا دیگر آن قدر بالا رفته بودند که به خوبی، سوسوی تمام فانوس‌های ده‌شان را می‌توانست ببیند.

کم‌کم به ابرها رسیدند. دخترک فکر کرد از پنبهٔ ابرها برای خودش بالش سفیدی درست خواهد کرد و به ستاره‌ها که رسیدند، چهار ستاره پرنور آسمان را خواهد چید و آن‌ها را در چهار گوشهٔ قالیچه‌اش خواهد آویخت. این ستاره‌ها می‌توانستند چراغ‌های قالیچه‌اش باشند....

داستانی با تار و پود محکم

یادداشتی بر پیرنگ و تمثیل‌های «سفر به شهر سلیمان»

در این بخش، از بین عناصر داستانی گوناگون، به بررسی پیرنگ (Plot) این داستان می‌پردازیم. به علت تفاوت‌هایی که در تعریف پیرنگ به چشم می‌خورد. لازم است که نخست، تعریف خود را ارائه کنیم:

پیرنگ، عبارت است از شبکه استدلالی، چارچوب علت و معلولی، الگو و تنظیم کنندهٔ حوادث داستان. ادوارد مورگان فورستر می‌گوید: داستان را به عنوان نقل رشته‌ای از حوادث که بر حسب توالی زمانی ترتیب یافته باشند، تعریف کردیم. طرح [پیرنگ] نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول. «سلطان مرد و سپس ملکه مرد» این داستان است، اما «سلطان مرد و پس از چندی ملکه از فرط اندوه درگذشت»، طرح [پیرنگ] است. در این‌جا نیز توالی زمانی حفظ شده، لیکن حس سببیت به آن سایه افکنده است.»[۹]

دو ویژگی اساسی پیرنگ

برای آشنایی بیشتر با پیرنگ، دو ویژگی آن را برمی‌شماریم:

الف. پیرنگ، مجموعه‌ای منظم و هدفدار است

رابطهٔ نظم و هدفداری، قابل تأکید است. منظور نظمی است که از همکاری متقابل اجزای مجموعه برآمده باشد تا هدفی را برآورده کند. البته، باید اشاره کنیم که نظم پیرنگ داستان، با نظم مثلاً یک اتومبیل، فرق دارد. نظم پیرنگ، نظمی ارگانیک است و نظم اتومبیل، نظمی مکانیک. نظم ارگانیک، نظمی طبیعی‌تر و انسانی‌تر و زنده‌تر است، اما نظم مکانیک، نظمی خشک و کاملاً قاعده‌مند به حساب می‌آید.

ب. تکوین پیرنگ، بیشتر یک فرآیند عقلی است

فکر اولیهٔ داستانی (مایه یا سوژهٔ داستان) مبتنی بر حس است و حال آن که پیرنگ، بیشتر مبتنی بر عقل است. به عبارت دیگر، تبدیل مایهٔ داستان به پیرنگ، بیش از آن که حاصل جوششی حسی باشد، ثمرهٔ کوششی عقلی است.

حسی و جوششی بودن هنر، حالتی است که نه صددرصد، اما بیشتر در مراحل ابتدایی‌تر تکوین اثر هنری، بروز می‌کند. این جوشش، بی‌این که تا آخرین مراحل تکمیل اثر تعطیل شود، رفته‌رفته با عقل و تدبیر و حسابگری هم توأم می‌گردد. این جاست که درمی‌یابیم پیرنگ داستان، شبکهٔ استدلالی و روابط علی و معلولی داستان را سامان می‌دهد و نوعی منطق درونی، در اثر برقرار می‌سازد. پیداست که منظور از منطق و استدلال و علیت در داستان، این نیست که تنها داستان‌های واقعگرا (که در دنیای واقعیت، مابه‌ازای بیرونی دارند) می‌توانند پیرنگ محکمی داشته باشند؛ خیر، داستانی فانتزی و افسانه‌ای نیز که در دنیای واقعیت محتمل‌الوقوع نیست، می‌تواند براساس منطقی درونی، طوری روابط علت و معلولی را سامان دهد که خواننده را اقناع کند. در واقع، بهتر است به جای شبکه استدلالی، تعبیر شبکهٔ اقناعی را به کار بگیریم.

دربارهٔ داستان «سفر به شهر سلیمان»، حرف بسیار است، اما از بین وجوه گوناگون، به بررسی پیرنگ آن می‌پردازیم. نکته قابل توجه در پیرنگ این داستان، ایجاز و فشردگی و درهم‌تنیدگی عناصر آن است. معمولاً آن چه از ایجاز در ذهن ماست، ایجاز در نثر و کلام است؛ یعنی گنجاندن معنای بسیار در لفظ اندک.[۱۰] اما ایجاز را می‌توان در چارچوب و پیرنگ داستان هم جست‌وجو کرد.

پیرنگ داستان سفر به شهر سلیمان، در عین پاره‌ای کاستی‌ها که به آن‌ها اشاره خواهیم کرد، موجز است؛ زیرا تقریباً چیزی کم یا اضافه ندارد. برخی از اشیا و عناصر قصه، نقشی دو و یا حتی چند گانه بازی می‌کنند؛ به طوری که جا برای برداشت‌های متفاوت باز می‌ماند. این عناصر، به همین علت در نقش «تمثیل» ظاهر می‌شوند:

۱. قالیچه

قالیچه نقش‌هایی بازی می‌کند. عاملی است برای سفر دخترک به شهری دیگر، شهری که در آن از ظلم و بی‌عدالتی ارباب خبری نیست. شنیده‌ایم و خوانده‌ایم که قالیچهٔ حضرت سلیمان، قالیچه‌ای پرنده بوده است. به این ترتیب، قالیچه عامل ارتقا و صعود دخترک نیز محسوب می‌شود. (در شکلی تمثیلی)

تعلق قالیچه به سلیمان، نشان از علایق معنوی و آسمانی دخترک دارد. قالیچه در این قصه، قالیچه‌ای عادی نیست، بلکه قالیچه‌ای مقدس که حضورش بر بار فرهنگی و معنوی قصه افزوده است. از زاویه‌ای دیگر، پرواز با قالیچه، بازی و علقه‌ای کودکانه و مورد علاقه بچه‌هاست.

پرواز دخترک با قالیچه به آسمان پاک، اشاره‌ای غیرمستقیم به مرگ زیبای اوست. حالات دخترک، مثل نابینا شدن، گوشه‌گیری و بی‌توجهی به آن‌چه در اطرافش می‌گذرد، شاهدی است بر آمادگی تدریجی او برای مرگ.

برداشت دیگری که از پرواز دختر با قالیچه به ذهن می‌رسد، این است که او عاقبت قالیچه را با این عملش ـ از چنگ ارباب بیرون می‌کشد و از آن خود می‌سازد. دخترک به حق خود می‌رسد و حاصل تلاشش را به دست می‌آورد. البته، به چنگ آوردن قالیچه، به شکلی است که در ذهن خوانندهٔ نوجوان، «سرقت» متبادر نمی‌شود. اگر روال قصه به شکلی بود که مثلاً دخترک، شبانه قالیچه را روی دوشش می‌انداخت و از کارگاه می‌گریخت، شاید خواننده چنین تصوری می‌کرد. به علاوه، در آن صورت، قصه لطافت کنونی خود را از کف می‌داد.

مبارزهٔ دخترک با شرایط ظالمانهٔ محیطش را از زاویهٔ دیگری هم می‌توانیم دریابیم و آن باز هم یکی دیگر از ویژگی‌های قالی و قالی‌بافی است. می‌دانید که قالی را براساس نقشه‌ای کاملاً از پیش تعیین شده می‌بافند. یک نفر نقشه را بلند می‌خواند و قالی‌باف، بی‌چون و چرا اطاعت می‌کند. این‌جا دخترک برای اولین بار، این سنت را می‌شکند و خود، نقش قالی را «انتخاب» می‌کند. او با این عمل جسورانه، خشم ارباب را به جان می‌خرد. نقش‌های مورد علاقهٔ دخترک، نقش‌های پرندگان است که ننه حلیمه برایش می‌آورد تا براساس آن‌ها قالی‌اش را ببافد:

«ظهر که مثل همیشه حشمت‌خان آمد تا سری به کارگاهش بزند، دید دخترک نقش‌های تازه‌ای را شروع کرده است. او عصبانی شد و گفت: این نقش‌ها چیه شروع کرده‌ای؟ کی تا حالا اوستای خودت شده‌ای، سر خود نقش می‌زنی؟»

دخترک با صدای ضعیف و لرزانی گفت: «نقش‌هایش خوشگل است. قالی خوشگل می‌شود. همه‌اش نقش پرنده‌هاست. تا حالا هیچ‌کس این نقش‌ها را کار نکرده.» (ص ۱۲)

حرف این است که انتخاب نقش‌ها توسط خود دختر، اولین گام عملی اوست برای تغییر وضع موجود. می‌بینید که دخترک، فقط دل به آسمان نبسته است و خود نیز در جادهٔ عمل گام می‌زند. البته، حشمت‌خان با اصل این تغییر که موجب استقلال و جسارت دخترک خواهد شد، مخالف است. اما با سودای منفعت مالی، آن را تحمل می‌کند.

باز می‌دانید که قالی را در داخل چارچوبی به نام «دار» می‌بافند. در پایان قصه، دخترک وارد باغ قالیچه‌اش می‌شود و با قالیچه از دو چارچوب و حصار بیرون می‌زند: یکی چارچوب تنگ‌دار و دیگری چاردیواری قفس مانند کارگاه که شکاف می‌خورد (در هر دو مورد، با نگاهی تمثیلی). البته مبارزهٔ دخترک، هم‌چون مبارزهٔ چریکی کار آزموده نیست. او از نظر فیزیکی با ارباب دست به یقه نمی‌شود که در آن صورت، قصه رنگ و بوی خود را از دست می‌داد و نویسنده متهم می‌شد که هم‌چون مارکسیست‌هایی که از کودکان، توقعات بزرگسالانه دارند، عمل کرده است. خیر، مبارزهٔ دخترک در حد توان کودکانه خودش محدود و نیز در ظرف روحیهٔ دخترانه‌اش، هنری و لطیف است.

با آن‌چه دربارهٔ قالیچه گفته شد، نقش‌ها و معانی متفاوتی را که قالیچه نشان می‌دهد، درمی‌یابیم.

ب ـ پرندگان

قالیچه، پرنده است و حضور پرندگانی که بر قالیچه نقش گرفته‌اند، کمک بیشتری به القای حس پرواز می‌کند. گویی قابلیت پرواز قالیچه، به مدد پرندگانش است و به عبارت دیگر، پرندگان و قالیچه، وظیفه و ویژگی یکسانی دارند و به نوعی همانندی رسیده‌اند.

برداشت دیگر از پرندگان، ترکیبی است که آن‌ها به یاری برکه و گل و سبزه و درخت ایجاد می‌کنند، یعنی «باغ». در حقیقت، دخترک نقش یک باغ پرگل و سبزه و درخت را با انبوهی از پرندگان گوناگون بر قالیچه می‌نشاند.

برداشت نگارنده، این است که دخترک با این کارش یک «بهشت» می‌سازد. تعبیر قرآنی بهشت، همان «جنت» به معنای «باغ» است، دخترک در پایان قصه، وارد باغ می‌شود و به آسمان می‌رود. این زیباترین‌شکل، برای نشان دادن مرگ دخترک است؛ دخترکی که «اجر» زحماتش را با جای گرفتن در باغ بهشت می‌گیرد. بهشتی که خودش ساخته است و بهشت در اعتقادات ما چیزی نیست جز آن‌چه بندگان خوب خدا از پیش، با عمل خود ساخته‌اند و یا به تعبیر متون دینی، بهشت و جهنم «تجسم اعمال» ماست.

باز برداشت دیگری که از پرندگان به ذهن می‌رسد، حالتی است که از «زنده بودن» آنها درمی‌یابم. پرندگان این قصه زنده هستند، درخت نفس می‌کشد و برکه موج دارد. گذشته از بافت افسانه‌ای این حالت، در این‌جا استفادهٔ دیگری هم از «زنده بودن» این عناصر به نظر می‌رسد و آن، مهارت دخترک در کار قالی‌بافی است. می‌دانید که ملاک مهارت قالی‌باف و زیبایی قالی، این است که نقش‌های قالی، هر چه بیشتر با نمونه‌های واقعی و بیرونی خود تطبیق داشته باشند و به عبارت روشن‌تر «زنده» باشند. پس دخترک، قالی‌باف ماهری است؛ زیرا پرنده‌هایی بافته که حرف می‌زنند و برکه‌ای آفریده که موج دارد و درختی رویانده که نفس می‌کشد.

سخن آخر دربارهٔ پرندگان این‌که نویسنده از ویژگی‌های فیزیکی آن‌ها و حتی آن‌چه در افسانه‌های عامیانه به پرندگان نسبت داده شده، بهره گرفته است. مثلاً مرغ حق، حق‌شناس است؛ زاغ سیاه، کمی منفی‌باف؛ هدهد، دانا؛ عقاب، نیرومند و سیمرغ مظهر یگانگی جمع. این ویژگی‌ها در سخنان هر یک منعکس شده است:

مرغ حق گفت: «باید حق‌شناس باشیم. صاحب ما، این دخترک بینواست. برویم او را بر پشت خودمان سوار کنیم و راه بیفتیم.»

زاغ سیاه گفت: «کجا برویم؟ چه فایده؟ هر کجا بروید، همین طور است. یا

برداشت نگارنده، این است که دخترک با این کارش یک «بهشت» می‌سازد. تعبیر قرآنی بهشت، همان «جنت» به معنای «باغ» است، دخترک در پایان قصه، وارد باغ می‌شود و به آسمان می‌رود. این زیباترین‌شکل، برای نشان دادن مرگ دخترک است؛ دخترکی که «اجر» زحماتش را با جای گرفتن در باغ بهشت می‌گیرد

شکارچی‌ها شما را با تیر می‌زنندیا باید توی یک قفس با یک نقاشی یا در کارگاه قالی‌بافی روی یک قالی زندانی باشید.»

ولی هدهد دانا سری تکان داد و گفت: چرا جایی نیست؟ مگر قصهٔ شهر حضرت سلیمان را نشنیده‌اید؟ آن‌جا همهٔ پرنده‌ها و چرنده‌ها و درنده‌ها به صلح و صفا، در کنار هم زندگی می‌کنند. همگی می‌رویم آن‌جا. دخترک قالی‌باف را هم می‌بریم پیش حضرت سلیمان. می‌گوییم صاحب ما این دخترک کوچک است.»

عقاب گفت: «شما راه را نشانم بدهید. کشیدن این قالیچه با من.»

شاهین گفت: «من هم هستم.»

سیمرغ گفت: «همه هستیم، همه هستیم.»

هدهد گفت: «دنبال من بیایید. من راه را می‌شناسم.» (ص ۲۲)

ج ـ شهر سلیمان

با یک نگاه اجتماعی و سیاسی، دختر از ظلم ارباب به تنگ آمده و در جست‌وجوی شهری دیگر است. او می‌خواهد با قالیچه، به آن شهر «هجرت» کند. شهر سلیمان، مدینهٔ فاضلهٔ دخترک است که در آن، بنده‌ای پرهیزگار و عزیز حکومت می‌کند. ویژگی‌های این جامعه، همان است که روایات، در وصف جامعهٔ ایده‌آل امام مهدی(ع) گفته‌اند.

«هدهد دانا سری تکان داد و گفت: «چرا جایی نیست؟ مگر قصهٔ شهر حضرت سلیمان را نشنیده‌اید؟ آن‌جا همهٔ پرنده‌ها و چرنده‌ها و درنده‌ها به صلح و صفا در کنار هم زندگی می‌کنند.» (۲۲)

د ـ قالی باف‌خانه

در مقابل شهر سلیمان، محیط رنج‌آور زندگی دخترک قرار دارد. این محیط، غیر از این‌که قالی‌باف خانه است، تمثیلی از اوضاع اجتماعی هم به حساب می‌آید. قالی باف‌خانه، محیطی است که در آن، یکی دستور می‌دهد و دیگری کار می‌کند. یکی قالی می‌بافد و دیگری نفعش را می‌برد. این جامعهٔ بسیار کوچک، نمونه‌ای از جوامع تحت استثمار است که درک مفهوم استثمار را برای مخاطبان کم سال‌تر آسان می‌سازد.

با یک نگاه اجتماعی و سیاسی، دختر از ظلم ارباب به تنگ آمده و در جست‌وجوی شهری دیگر است. او می‌خواهد با قالیچه، به آن شهر «هجرت» کند. شهر سلیمان، مدینهٔ فاضلهٔ دخترک است که در آن، بنده‌ای پرهیزگار و عزیز حکومت می‌کند. ویژگی‌های این جامعه، همان است که روایات، در وصف جامعهٔ ایده‌آل امام مهدی(ع) گفته‌اند

قالی باف‌خانه با دیدی تمثیلی، هم‌چنین زندان دخترک است. محیط زندان، محلی است که زندانی شب و روزش را در آن می‌گذراند.

«کارگاه حشمت‌خان توی یک زیرزمین تاریک بود؛ زیرزمینی سرد و نمناک که بوی کهنگی و پوسیدگی می‌داد؛ زیرزمین حشمت‌خان بوی مریضی و پهن قاطر و تپالهٔ گاو می‌داد؛ بوی سوسک‌ها و مارمولک‌ها، بوی تارعنکبوت و پشم و کاهگل. دخترک سال‌ها بود که شب و روزش را آن‌جا می‌گذراند، ولی دلش نمی‌خواست آن جا زندگی کند؛ دلش نمی‌خواست که آن‌جا کار کند اما مجبور بود. حشمت خان خرجش را می‌داد...» (ص ۴)

هـ. آدم‌های قصه

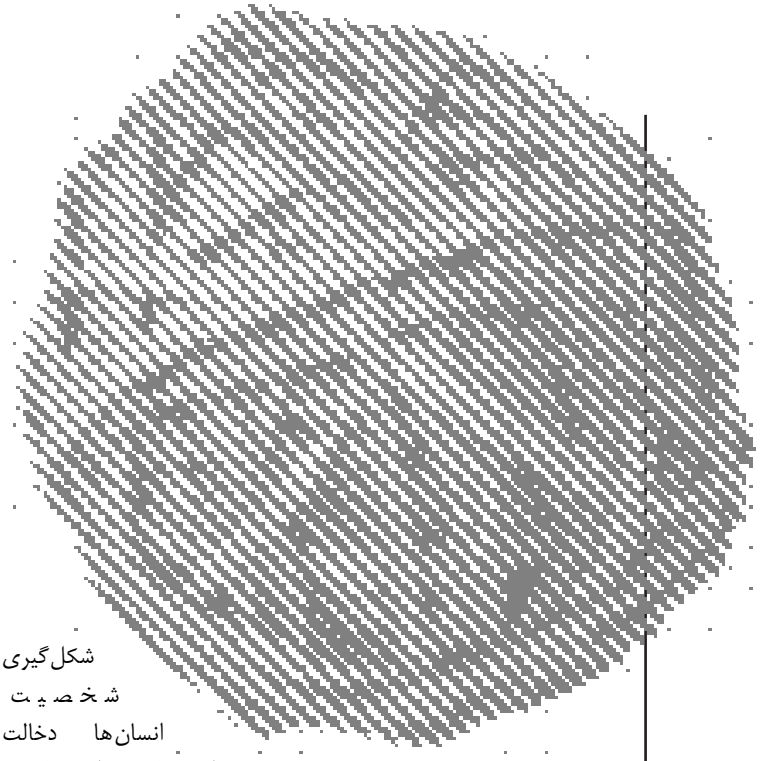
آدم‌های قصه، هر سه در عالم بیرون، یافت‌شدنی و قابل حسند. اما این هر سه، غیر از «واقعیت بیرونی داشتن»، هر یک نمایندهٔ یکی از اقشار جوامع بشری هم محسوب می‌شود. حشمت‌خان نمایندهٔ سرمایه‌داری است. در نقطهٔ مقابل او، دخترک ایستاده که مظهر پاکی فطرت، ابتکار و ذوق و سخت‌کوشی و مظلومیت است. شخصیت این دو کاملاً مطلق است و شکلی افسانه‌ای دارد و کاش این طور نمی‌بود. این افسانه، هر چند که فضا و حال و هوای افسانه‌های قدیمی را دارد، در مواردی ساخت و پرداختش امروزی است. هر چه هست، این افسانه متعلق به عموزادهٔ خلیلی است و او به بازنویسی و بازآفرینی یک قصهٔ قدیمی نپرداخته است. پس با قبول این‌که این اثر یک «افسانهٔ نو» است، چه اشکالی داشت که نویسنده، حشمت‌خان و دخترک را با رنگ‌هایی غیر از سیاه و سفید می‌ساخت و می‌پرداخت؛ همان‌گونه که شخصیت ننه حلیمه را این گونه ساخته و پرداخته است؟

این درست که قصه‌های کودکان و نوجوانان، به‌خصوص قصهٔ کوتاه و به‌ویژه قصه‌هایی با ساخت افسانه‌ای، ظرفیت کم‌تری برای شخصیت‌پردازی دارند، اما باز جا داشت که نویسنده دربارهٔ حشمت‌خان و دخترک هم به شیوهٔ پرداخت شخصیت ننه حلیمه عمل می‌کرد. ننه حلیمه کیست؟ او که نماینده نسل گذشته است، حالا دیگر پیر و خسته‌تر از آن است که بر ضد وضع موجود اقدامی کند. او با این‌که از نسل گذشته است و قاعدتاً باید اعتقاداتش به مسائل ماورایی محکم‌تر باشد، چنین نیست. ننه حلیمه به باورهای دخترک ایمان ندارد و به علاوه، محافظه‌کار است. این نقطهٔ ضعف ننه حلیمه است. اما او در عین حال، پیرزنی قابل ترحم و دوست‌داشتنی است، زیرا هر چه باشد، در جبههٔ حشمت‌خان نایستاده است و در مواردی، از دخترک پشتیبانی می‌کند.

ننه حلیمه نقش‌ها را آورد. دخترک... از خوشحالی فریادی کشید و سر و صورت چروکیدهٔ ننه حلیمه را غرق بوسه کرد. ننه حلیمه هم خندیدو جوان شد و گفت: «چه خبرته دختر، له‌ام کردی؛ یه دفعه به کله‌ات زد، دیوانه شدی. بگذار ببینم چکار می‌خواهی بکنی... اگر حشمت‌خان بیاید بگوید چرا سر خود این نقش‌ها را سر گرفته‌ای، چه می‌گویی؟»

دخترک باز غمگین شد، لب ورچید، بغض کرد و اشک توی چشم‌هایش جمع شد. ننه حلیمه دلش سوخت، گفت: «غلط می‌کند چنین حرفی بزند. تازه خیلی هم دلش بخواهد. نقش‌های به این قشنگی را از کجا می‌تواند گیر بیاورد؟» (ص ۱۲)

ممکن است عده‌ای از این سخن، چنین برداشت کنند که نویسنده باید شخصیت حشمت‌خان را طوری می‌پرداخت که خواننده، به حشمت‌خان حق می‌داد و یا عمل او را موجه تلقی می‌کرد، در حالی که چنین نیست. بحث این‌جاست که آدم‌های بد هم خودشان یک‌سره مسئول تمامی بدی‌های‌شان نیستند. شرایط محیطی و خانوادگی هم در



شکل‌گیری شخصیت انسان‌ها دخالت دارد. ما می‌توانیم با یک آدم بد مبارزه کنیم، اما در عین حال تا اندازه‌ای هم دل‌مان به حالش بسوزد و او را تا حدی قربانی شرایط خاص محیط زندگی بدانیم. آدم‌های بد هم به هر حال، در مواردی با خود کشمکش‌هایی دارند. ستمگر هم گاهی با دیدن یک صحنهٔ رقت‌بار، دلش می‌لرزد و به رحم می‌آید؛ هر چند اغلب، تحولی اساسی در زندگی این‌گونه افراد ایجاد نمی‌شود و حتی پس از گذشت اندک زمانی، پرده غفلتی که کنار رفته بود، دوباره برمی‌گردد. اگر ما کنار رفتن پرده‌ها را هم ـ ولو به عنوان حالتی زودگذر ـ نشان بدهیم، خواننده آدم‌های داستان را بهتر باور خواهد کرد.

تفاوت در نوع نگاه دخترک و حشمت‌خان نسبت به قالیچه نیز از نکات قابل توجه اثر است. دخترک، قالیچه و در یک نگاه دقیق‌تر، هنرش را برای صعود و پرواز و تعالی خود می‌خواهد و حشمت‌خان فقط به ارزش مادی اثر می‌اندیشد. قصه، علی‌رغم ساختار افسانه‌ای خود، به معضلی اجتماعی هم اشاره دارد که البته، ارتباط کم‌تری با دنیای کودکان و نوجوانان دارد و آن، وضع هنرمند است که خود بهرهٔ لازم را از کار خویش نمی‌برد و بر جای بایستهٔ خویش نمی‌نشیند.

ملاک قوت پیرنگ

با آن‌چه دربارهٔ برخی عناصر قصه (قالیچه، پرندگان شهر سلیمان، قالی باف‌خانه و آدم‌ها) و نقش‌های متفاوتی که هر یک ایفا می‌کنند، گفتیم، قوت قصه و به‌خصوص استحکام پیرنگ آن بیشتر آشکار می‌شود. این عناصر، هم‌چون تار و پود، درهم تنیده شده و قالیچهٔ محکمی به نام «سفر به شهر سلیمان» بافته‌اند. رابطهٔ تنگاتنگ، چند جانبه و فشردهٔ این عناصر، از دلایل استحکام پیرنگ این قصه است.

این‌جاست که می‌بینیم استحکام پیرنگ، ارتباطی به ساختمان افسانه‌ای و یا ساختمان امروزی داشتن قصه ندارد. در هر دو شکل، ممکن است اثر قوی و یا اثری ضعیف داشته باشیم. عده‌ای ممکن است قصه‌ها (یعنی آثار داستانی قدیمی) را برخوردار از طرحی ضعیف قلمداد کنند. البته، اگر آمار بگیریم، همین طور است. با وجود این نکته این‌جاست که قوت و ضعف پیرنگ، ارتباطی با قدمت و یا ساخت افسانه‌ای آن ندارد. مهم این است که به قولی، هر اثر هنری با خودش بخواند و خودش به منطقی که از نظر فنی بنا نهاده، در کل اثروفادار بماند. مهم این است که ساخت و پرداخت اثر، به گونه‌ای باشد که خواننده آن را ببیندو تحت تأثیرش قرار بگیرد و با آن ارتباط حسی و عاطفی برقرار کند. پاره‌ای از آثار قدیمی می‌توانند ارتباطی قوی با مخاطبان خاص خود برقرار کنند. همین طور پاره‌ای از آثار داستانی امروزی نیز در ایجاد رابطهٔ حسی و عاطفی با مخاطبان خود موفقند. عکس این حالت هم در هر دو دسته از آثار (قدیمی و امروزی) مصداق دارد.

در هر حال، سفر به شهر سلیمان، کاری است با ساختار افسانه‌ای و در عین حال، پیرنگی محکم و قوی.

شرط اساسی در به‌کارگیری نماد

آن‌چه دربارهٔ نقشهای تمثیلی برخی از عناصر قصه گفته شد، ممکن است این سئوال را به ذهن بیاورد که: اگر خواننده‌ای متوجه عمق مسئله نشد و معانی تمثیلی نهفته در اثر را درنیافت، تکلیف چیست؟

پاسخ، این است که او حداقل یک قصهٔ خوب خوانده است. شرط اساسی برای تمثیل‌سازی این است که اثر هنری، علاوه بر عمق، ظاهری مقبول و دلنشین هم داشته باشد. حضور تمثیل در بعضی از آثار هنری، به گونه‌ای است که اگر خواننده به معانی پنهان اثر پی نبرد، حداقل با ظاهری معمولی هم مواجه نیست تا درحد ظرفیت فکری خود با قصه ارتباط برقرار کند. سفر به شهر سلیمان، اثری است که اگر نقش‌های چندگانهٔ عناصرش را آن گونه که گفتم ـ از آن بگیرید، باز هم قصه‌ای است زیبا و تأثیر گذارد.

گذار از واقعیت به فراواقعیت

سخن دیگر در موضوع استحکام پیرنگ قصه، این است که نیمهٔ اول آن ساختمانی واقعی (محتمل الوقوع) دارد، یعنی ماجرا طبق عادت و طبیعت معمول زندگی پیش می‌رود، اما نیمهٔ دوم قصه، ساختمانی خلاف عادت و طبیعت معمول زندگی دارد. نکته این است که حرکت داستان، به نحوی است که ما گذار از شیوهٔ رئالیسم، به سور رئالیسم (واقعیت به فرا واقعیت) را به راحتی می‌پذیریم و تحول یکی به دیگری برای‌مان مثل افتادن در دست‌انداز یک جاده نیست. در واقع، نویسنده توانسته مرز عادت و خلاف عادت را چنان محو کند که گویی این دو مقوله از یک جنسند و این نیز نقطهٔ قوت اثر است.

سخن آخر

از برجستگی‌های انکارناپذیر سفر به شهر سلیمان، همان حضور غیرمستقیم روح لطیف مذهبی است. داریم قصه‌هایی که در طرح مقولات مذهبی، به ورطهٔ مستقیم گویی افتاده‌اند و یا به طرح مسائلی پرداخته‌اند که جنبهٔ انسانی دارد و بسیار عام است، اما روح این قصه، به شکلی دوست‌داشتنی و تأثیرگذار، با فرهنگ اسلامی آمیخته است. از این گذشته، استفاده از عنصر قالی و حرفهٔ قالی‌بافی، فضایی ایرانی به کار بخشیده است.

با ضعف‌های بسیاری که در فضای کتاب‌های فارسی «دبستان و دورهٔ راهنمایی» به چشم می‌خورد، به وزارت آموزش و پرورش پیشنهاد می‌کنیم این قصه ـ و البته دیگر قصه‌های خوبی را که در حوزهٔ ادبیات کودکان و نوجوانان نگارش یافته‌اند ـ برای کتابهای فارسی برگزینند.

منابع:

۱. پل سارتر. ژان: **ادبیات چیست،** ترجمهٔ ابوالحسن نجفی [و] مصطفی رحیمی، تهران، کتاب زمان، چاپ هفتم، ۱۳۷۰.

۲. سلدن. رامان [و] ویدوسون. پیتر: **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر،** ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، طرح نو، چاپ دوم، ۱۳۷۷.

۳. زرین‌کوب. عبدالسحین: **نقد ادبی،** تهران، امیرکبیر، چاپ چهارم، ۱۳۶۹.

۴. شکوهی. غلامحسین: **تعلیم و تربیت و مراحل آن،** مشهد، آستان قدس رضوی، ۱۳۶۳.

۵. تولستوی. لئون: **هنر چیست؟،** ترجمه کاوه دهگان، تهران، امیرکبیر، چاپ هفتم، ۱۳۶۴.

۶. ضیف. شوقی: **نقد ادبی،** ترجمه لمیعه ضمیری، تهران، امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۶۲.

۷. حجوانی. مهدی: **قصه چیست،** تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۶.

۸. حجوانی. مهدی: **مایه داستان،** تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۲.

۹. محمدی. محمدهادی: **روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان،** تهران، سروش، ۱۳۷۸.

۱۰. ولک. رنه [و] وارن. آوستن: **نظریهٔ ادبیات،** ترجمهٔ ضیاء موحد[و] پرویز مهاجر، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

۱۱. مورگان فورستر. ادوارد: **جنبه‌های رمان،** ترجمه ابراهیم یونسی، تهران، جیبی، چاپ دوم، ۱۳۵۷.

۱۲. جعفری. محمدتقی: **زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام،** تهران، کرامت، چاپ دوم، ۱۳۷۵.

۱۳. الدشتی، محمد[و] المحدی. السید کاظم: **المعجم المفهرس لالفاظ نهج‌البلاغه،** چاپ ششم، تهران، مؤسسه امیرالمؤمنین(ع)، ۱۳۷۵.

۱۴. رهگذر. رضا: **گفت‌وگو با رضا رهگذر،** تهران، فصلنامهٔ پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، ش ۳، زمستان ۱۳۷۴، ص ۴۱ تا ۷۵.

۱۵. حجوانی. مهدی: **مقالهٔ ادبیات کودکانه نما،** تهران، فصلنامهٔ پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، ش ۶ ، پاییز ۱۳۷۵، ص ۲ تا ۴.

۱۶. حجوانی. مهدی: **مقالهٔ کودکانه نمایی و نوآوری،** تهران، فصل‌نامهٔ پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، ش ۷، زمستان ۱۳۷۵، ص ۲ تا ۷.

۱۷. حجوانی. مهدی: **مقالهٔ کتاب کودک یک خانه است،** تهران، گاه‌نامه قلمرو ادبیات کودکان، ش ۸، حوزه هنری. ۱۳۷۸، ص ۷ تا ۹.

۱۸. حجوانی. مهدی: **قالیچهٔ هزار نقش،** تهران، گاه‌نامهٔ قلمرو ادبیات کودکان، ش ۸، حوزهٔ هنری، ۱۳۷۸، ص ۲۴ تا ۳۹.

۱۹. حجوانی. مهدی: **مقالهٔ مخاطبان گمشده،** تهران، فصل‌نامهٔ پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، ش ۱۹، زمستان ۱۳۷۸، ص ۴۲ تا ۴۹.

۲۰. سید آبادی. علی اصغر: **مقاله ادبیات کودکان متوسط،** تهران، فصل‌نامه، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، ش ۲۵، تابستان ۱۳۸۰، ص ۱۱ تا ۲۰.

۲۱. بنتون، مایکل: **مقاله نقد ادبی خواننده محور،** ترجمه شهرام اقبال زاده (رازآور) تهران، فصلنامه پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، ش ۲۵، تابستان ۱۳۸۰، ص ۲۱ تا ۴۸.

۲۲. کاشفی خوانساری. سید علی: **مقالهٔ کتاب کودک و نوجوان در اولین و دومین نشریهٔ تخصصی کتاب در ایران،** ماه‌نامه کتاب ماه کودک و نوجوان، ش ۴۱ ـ ۴۲، سال چهارم، اسفند ۱۳۷۹ و فروردین ۱۳۸۰، ص ۸۳ تا ۸۵.

۲۳. کاشفی خوانساری. سیدعلی: مقالهٔ **بچه خوانی‌های قرن سیزده قمری،** فصل‌نامه پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، ش ۲۵، سال هفتم، تابستان ۱۳۸۰، ص ۸۱ تا ۸۵.

۲۴. حجوانی. مهدی: جزوهٔ **مراحل تکوین داستان،** تهران، حوزهٔ هنری، واحد پیک قصه‌نویسی، بحث تعریف پیرنگ.

پی‌نوشت:

۱. ر. ک: حجوانی، مهدی، مایه داستان، تهران، حوزه هنری، ۱۳۷۲، ص ۶۶ تا ۷۴.

۲. تولستوی، لئون: هنر چیست؟، ترجمه کاوه دهگان، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۴، ص

۳. محمدی، محمدهادی: روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان، تهران، سروش، ۱۳۷۸، ص ۱۳.

۴. ر. ک: دوران، دانیل: نظریه سیستم‌ها، محمد یمینی، تهران، انقلاب اسلامی، ۱۳۷۰ به نقل از: روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان، ص ۴۶ تا ۵۰.

۵. جعفری، محمدتقی: زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام، تهران، کرامت، ۱۳۷۵، ص ۲۳۷.

۶. ر. ک: سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر: راهنمای نظریه ادبی معاصر، ترجمه عباس مخبر، تهران، طرح نو، چاپ دوم، ۱۳۷۷.

۷. ر. ک: به مقالهٔ «کتاب کودک یک خانه است»، مهدی حجوانی، نشریه قلمرو ادبیات کودکان، ۱۳۷۸، ش ۸.

۸. فیض‌الاسلام. علینقی، ترجمه و شرح نهج‌البلاغه، تهران، ناشر: مؤلف، ۱۳۵۱، حکمت ۴۴۷، ص ۱۲۹۵.

۹. یا به تعبیر فروغ فرخزاد: هیچ صیادی از جوی حقیری که به گودالی می‌ریزد/ مرواریدی صید نخواهد کرد.

۱۰. مورگان فورستر. ادوارد: جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران، انتشارات جیبی، ۱۳۵۷، ص ۱۱۲.

۱۱ـ بیا و حال اهل درد بشو
به لفظ اندک و معنای بسیار

پرداخت قالی: چیدن سرریشه‌های زاید قالی را به وسیلهٔ قیچی، پرداخت گویند.