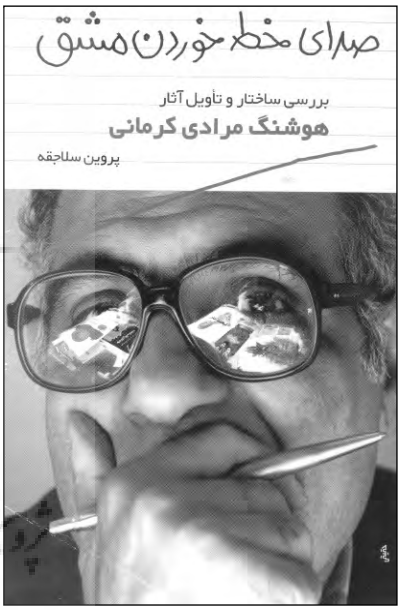
رویکرد هرمنوتیک در نقد ادبیات کودک

محسن هجری



عنوان کتاب: صدای خط خوردن مشق
نویسنده: دکتر پروین سلاجقه
ناشر: انتشارات معین
نوبت چاپ: اول ـ ۱۳۸۰
شمارگان: ۲۲۰۰ نسخه
تعداد صفحات: ۳۵۸ صفحه
بها: ۱۶۰۰ تومان

وقتی به کتابی چون «صدای خط خوردن مشق» بر می‌خوریم. خلاف تلقی رایج درمی‌یابیم که نقد در حوزه ادبیات کودک و نوجوان، کاری به مراتب دشوارتر از دیگر حوزه‌های ادبی است. زیرا در ادبیات کودک، رابطه مولف و مخاطب، حول محور متن اجتناب‌ناپذیر می‌نماید و مؤلف از آغاز، خود را به طیف خاصی از مخاطبان مقید و محدود می‌کند. از این رو، نقد و بررسی انتزاعی متن، بدون در نظر گرفتن ویژگی‌های مخاطب، تأویل صحیحی از اثر مورد نظر به دست نمی‌دهد. یعنی امکان دارد یک متن، صرف نظر از نوع ارتباطش با کودک، منسجم و عمیق تلقی شود، اما به محض آن که پای مخاطب به میان می‌آید، به متنی گنگ و آشفته تبدیل شود. از این رو، درک «معنای منتشر در یک اثر ادبی کودک[1]»، صرف‌نظر از نیازها و ویژگی‌های «مخاطب مشخص آن»، کاری به غایت دشوار و حتی ناممکن به نظر می‌رسد و شاید به همین دلیل است که روش‌های نقد ساخت‌گرایانه[2] از نقد، تأویل و بررسی آثار ادبی کودک به خوبی نمی‌آیند و از کشف ماهیت متن ناتوان می‌مانند. با این مقدمه، وقتی به سراغ کتاب «صدای خط خوردن مشق» می‌رویم که در آن، دکتر پروین سلاجقه به بررسی ساختار و تأویل آثار هوشنگ مرادی کرمانی پرداخته است، با سایه روشن‌هایی در نقد ادبیات کودک مواجه می‌شویم که در مجموع، نوید تعمیق بیشتر در این حوزه است. گویا باید این سخن مرتضی خسرونژاد[3] را باور کرد که ادبیات کودک در ایران، دوران طفولیت خود را پشت سر گذاشته است و دوران بلوغ خود را طی می‌کند.

در یک ارزیابی اجمالی، «صدای خط خوردن مشق»، نمونه‌ای از نقد روش‌مند در حوزهٔ ادبیات کودک است که برای مخاطب خود، معیارهای نقد خویش را فراهم می‌کند. از این رو، می‌توان از آن به عنوان یکی از نقطه عطف‌ها در نقد و تأویل روش‌مند در حوزهٔ ادبیات کودک یاد کرد؛ به ویژه آن که موضوع نقد، آثار نویسنده‌ای است که یکی از نام آشناترین چهره‌های ادبیات کودک ما در ایران و جهان است. اما حتی اگر آثار کرمانی دستمایهٔ این نقد نبود. ساختار منطقی «صدای خط خوردن مشق»، آن را سزاوار نقد و بررسی منتقدان و نظریه‌پردازان ادبیات کودک می‌ساخت؛ زیرا در این کتاب، «منتقد» آموخته‌های خویش از نقد مدرن را در فضایی بومی و آن هم در زمینه ادبیات کودک به کار می‌گیرد.

این رویکرد نظام‌مند که از مبانی و روش نقد آغاز می‌شود و سپس به بررسی مصداقیِ آثار مورد نظر می‌پردازد، به مخاطب کمک می‌کند تا بخش‌های مختلف این کتاب را با معیارهای مطرح شده در آن تطبیق دهد.

اگر بخواهیم روند طی شده در این کتاب را براساس فصل‌بندی‌های آن نشان دهیم، به ترتیب با پیش‌گفتار «منتقد» روبه‌رو می‌شویم که در آن، مبانی مورد نظر خود را شرح می‌دهد و علی‌رغم کوتاه بودن، نقشی کلیدی در فهم مبانی تأویلی مورد نظر منتقد ایفا می‌کند. سپس با بررسی کلی آثار کرمانی، در چارچوب مبحث زبان و ویژگی‌های آن، عملکرد زبان در محور افقی شامل لحن، شخصیت‌سازی، فضا، صحنه و گفت‌وگو مواجه می‌گردیم. در فصل بعد، «منتقد» به نقد و بررسی چند اثر از کرمانی می‌پردازد که متأسفانه، به تاریخ دقیق تألیف و چاپ آن‌ها اشاره نمی‌کند و بدین وسیله، مخاطب از تجسمِ افق تاریخی آثار و تطبیق آن‌ها با شرایطی که نویسنده

در یک ارزیابی اجمالی، «صدای خط خوردن مشق»، نمونه‌ای از نقد روش‌مند در حوزهٔ ادبیات کودک است که برای مخاطب خود، معیارهای نقد خویش را فراهم می‌کند

آن گونه که در پیش‌گفتار «صدای خط خوردن مشق» هویداست، منتقد بی آن که رویکرد ساخت‌گرایی را به طور مطلق نفی کند، می‌کوشد این روش را به گونه‌ای ترکیبی با رویکرد هرمنوتیکی به کار گیرد

به خلق اثر دست زده است، محروم می‌شود. بااین حال، تجزیه و تحلیل کتاب‌های کرمانی در فصل دوم کتاب، نکات پنهان و آشکاری را از آثار او ارائه می‌دهد که بیش از هر چیز، حاکی از تلاش «منتقد» برای درک تمامی زوایای آثار کرمانی است؛ به گونه‌ای که بر فضای کلی نقد، نوعی تعادل حاکم است و «منتقد» فراسوی مدح و ذم، به تأویل روش‌مند آثار کرمانی می‌پردازد.

پدیدار شناسی متن

از آن جا که ما در این نوشتار، دنبال کشف روش تأویلی «منتقد» در نقد آثار کرمانی هستیم، پیش از هر چیز، پرداختن به آن چه «منتقد» از آن به عنوان روش مطلوب خود یاد می‌کند، ضروری می‌نماید. در این راستا، در پیش‌گفتار این کتاب نکاتی کلیدی مطرح شده است که بدون فهم دقیق آن‌ها نمی‌توان به ارزیابی روش تحلیلی و تأویلی منتقد پرداخت.

«شکی نیست که برای شناخت عناصر هر اثر ادبی، جز خود متن، چیزی در دست نداریم؛ یعنی نشانه‌های «کلامی یا نوشتاری» که به صورت واژگان در کنار هم نشسته‌اند تا در کنش خود به دلالت‌هایی معنایی منجر شوند، از این رو، در روند درگیر شدن با «متن» در قدم اول، بهتر است از بررسی «زبان» شروع کنیم.» (ص ۷ و ۸)

با خواندن عبارت فوق، شاید این گونه به نظر آید که منتقد درصدد پیروی از روش ساخت‌گرایان است و او نمی‌خواهد از چارچوب متن فراتر رود، اما چنان که خواهیم دید، منتقد بررسی زبانی و ساختار متنی را گام اول ـ و نه نهایی ـ می‌داند و تأویل متن را در عوامل فرامتنی نیز جست و جو می‌کند.

«در نقد ساختاری اثر به طور مشخص با خود متن سر و کار داریم و وظیفهٔ ناقد روشن و مشخص است؛ زیرا که خارج از نشانه‌های نوشتاری و «دنیای متن» برای او چیزی وجود ندارد و آن چه را که جست و جو می‌کند، در خود متن می‌یابد. ولی از آن جا که زبان و نشانه‌های آن و همچنین ابزارهایی که یک «متن» را به «ادبیات» تبدیل می‌کنند، معمولاً در محور جانشینی به اثر ژرفا می‌بخشند، منتقد در ادامهٔ کار خود، ناگزیر است رویکردی ژرف به هرمنوتیک (تاویل) داشته باشد تا قادر باشد با ابزارهای علمیِ دانش ادبیات، تا حد امکان جست و خیزهای معنایی اثر ادبی را دریابد.»(ص ۱۰)

«منتقد» مولفه‌های رویکرد هرمنوتیک و یا دست کم برداشت خود از این رویکرد را به اجمال و گاه مبهم، چنین بیان می‌کند:

«آن چه قابل تأمل است، این است که آیا منتقد در نقد «ساختاری ـ تأویلی» یک اثر، ادعای دریافتن نیت یا مقصود نویسنده را دارد و این که آیا نویسنده‌ای می‌تواند ادعا داشته باشد که از تمامی نیت‌های پنهان و آشکار خویش در اثر، آگاهی دارد؟ شاید اگر نگاهی یک‌بُعدی، کهنه و بسته به اثر داشته باشیم، بتوانیم به طور قطع جوابی مثبت و جزمی بدهیم. ولی اگر به ادبیات مانند پدیده‌ای زنده، پویا، سیال و هنری بنگریم و بر این باور باشیم که پدیده‌ای به نام هنر، ریشه در هزاران عامل پیدا و پنهان دارد، هرگز نمی‌توانیم «داوری» خود را به ویژه در قلمرو تأویل اثر ادبی، داوری نهایی بخوانیم و به نظری جزمی برسیم.»(ص ۱۱)

آن گونه که در پیش‌گفتار «صدای خط خوردن مشق» هویداست، منتقد بی آن که رویکرد ساخت‌گرایی را به طور مطلق نفی کند، می‌کوشد این روش را به گونه‌ای ترکیبی با رویکرد هرمنوتیکی به کار گیرد؛ یعنی از یک سو چون ساخت گرایان، به اجزای متن می‌پردازد و از دیگر سو؛ با تبعیت از رویکرد هرمنوتیکی، تحلیل عوامل فرامتنی را در درک «متن» با اهمیت می‌شمارد. «منتقد» این روش ترکیبی را بررسی، «ساختاری ـ تأویلی» می‌نامد و روش مطلوب خود را در مرز این دو رویکرد تثبیت می‌کند و سرانجام، تعبیر نقد «پدیدار شناسانه» را به کار می‌برد:

«در نقد پدیدارشناسانه»، نخست به بررسی ساختار زبان و عناصر متن پرداخته می‌شود و سپس در برخورد تحلیلی، رویکردی پساساخت‌گرایانه مورد نیاز است و در این جاست که ارتباطی سه گانه میان متن، نویسنده و مخاطب پدید می‌آید و بررسی‌های مردم شناختی، روان‌شناختی، جامعه‌شناختی، زیبایی‌شناختی و... مطرح می‌شوند و در نهایت، به مفاهیمی دست می‌یابیم که ژاک دریدا، از آن‌ها با مفهوم «معنای منتشر در اثر» یاد می‌کند.» (ص ۱۳)

تأکید منتقد بر «پدیدارشناسی متن»، به عنوان روش مطلوب، می‌تواند به این معنا باشد که او «متن» را چون پدیداری در نظر می‌گیرد که چون ظاهر می‌شود، بر هر مخاطبی به تناسب بازگشودگی ذهنی او، جلوه می‌کند و در عین حال، به تعداد مخاطبان، بروز و ظهورهای متفاوتی از خود نشان می‌دهد:

«به طور معمول، هر مخاطب و به ویژه هرمنتقد، گمان می‌کند که تنها اوست که معنی اصلی نژاد را دریافته است. به همین جهت، گاهی ممکن است بر دریافت خود اصرار بورزد، دریافت دیگران را بی‌ارزش بداند و سعی کند اثر را به

«اثری بسته» تبدیل کند.»(ص۱۱)

منتقد با طرح «پدیدارشناسی متن»، این گونه نشان می‌دهد که به تبعیت از مشرب ریکور، نه درصدد آن است که بررسی ساختار زبانی آثار کرمانی را نادیده بگیرد و نه آن که با غفلت از جایگاه فرامتن‌ها ـ از جمله مخاطب، شرایط فردی و اجتماعی مولف، پس‌زمینه‌های تاریخی آثار و... ـ راه ساخت گرایان را دنبال کند. این تلاش در برخی بخش‌ها، موجب شده است که در تحلیل آثار کرمانی، با تلاش منتقد برای رمزگشایی‌های آثار کرمانی و توجه به فرامتن‌های این آثار، به طور همزمان مواجه شویم. منتقد در این بخش‌ها تلاش می‌کند با رفت و برگشتی متوالی از متن به زندگی نویسنده، پای‌بندی خود را به مبانی اعلام شده در پیش گفتار نشان دهد.

اما شاید از آن جا که هدف اصلی «منتقد»، تحلیل و تأویل آثار مرادی کرمانی بوده، به پرداخت دقیق‌تر مبانی و روش‌های نقد، توجه کافی نشده و این مباحث بسیار کوتاه و موجز بیان شده است. از جمله آن که ناتمام گذاشتن پاره‌ای از مباحث بنیادی در پیش‌گفتار، موجب شده است تا تبارشناسی فلسفی «نظریهٔ پدیدارشناسی متن»، به طور کامل انجام نشود و مخاطب با این ابهام روبه‌رو گردد که چرا «منتقد» این رویکرد را برگزیده است و در عین حال، مشخص نیست که چگونه دو نظریهٔ متفاوت، یعنی ساخت‌گرایی و هرمنوتیک، در یک دستگاه نظری کنار هم قرار گرفته‌اند؛ به ویژه آن که واژهٔ پدیدارشناسی[۴]، میراث اندیشهٔ هوسرل[۵] و در چارچوب مباحث «هستی‌شناسی» ارائه شده است. واژهٔ «پدیدارشناسی»، به تنهایی بر این معنا دلالت می‌کند که دستیابی به «ابژه‌ها» به عنوان واقعیتی خارج از فرآیند شناخت، امکان‌ناپذیر است و کنشگرِ شناسا، تنها با پدیدارهایی که در ذهن او بازگشوده می‌شوند، روبه‌روست. هوسرل می‌گوید:

«فقط در شناخت است که ماهیت عینیت، با توجه به کلیهٔ اشکال آن، می‌تواند مطالعه شود. فقط در شناخت است که حقیقتاً داده و بداهتاً مشهود است.»[۶]

به همین دلیل، پدیدار مورد مطالعه و عنصر مطالعه‌گر، ارتباطی تنگاتنگ پیدا می‌کنند تا آن جا که به تعبیر هوسرل، هستی مشترک می‌یابند. ریکور[۷] که در طول دوره‌ای، از علاقه‌مندان به اندیشهٔ هوسرل محسوب می‌شده است، واژهٔ پدیدارشناسی را از هوسرل وام می‌گیرد و آن را در حیطه نقد ادبی و کشف معنای متن به کار می‌گیرد. اما آیا این بدان معناست که از دیدگاه ریکور نیز پدیدار متن، جز در ذهن مخاطب، موجودیتی مستقل ندارد و به تعبیری آیا او در این موضوع وفادار به اندیشهٔ هوسرل است؟

فرض ریکور چنین است که «متن»، چون پدیداری قابل مطالعه است که به تناسب بازگشودگی ذهن مخاطب، بر او جلوه می‌کند، اما در عین حال نمی‌پذیرد که همه چیز در بازگشودگی ذهنی مخاطب خلاصه می‌شود به همین دلیل، او به مناسبات عینی که متن در آن متولد می‌شود، توجه می‌کند. بنابراین، «پدیدارشناسی متن» از ایده‌آلیسم هوسرل که همه چیز را به بازگشودگی ذهن تقلیل می‌دهد، فاصله می‌گیرد. البته، در نقطهٔ مقابل نیز ریکور نمی‌پذیرد که متن می‌تواند مانند یک «ابژه» مجرد از اندیشهٔ مخاطب و مولف، مورد تأویل قرار گیرد. به همین سبب، او در چالش میان ساخت‌گرایان و ایدهٔ پدیدارشناسی هوسرل، راه سومی را برمی‌گزیند که دال بر ارتباط میان «متن» و «فرامتن» است. یعنی در همان حال که می‌پذیرد «متن»، یک ابژهٔ قابل مطالعهٔ مستقل از دیدگاه مولف یا مخاطب است، آن را چون

سوژه‌ای در ارتباط با ذهن مخاطب می‌بیند. به همین دلیل، ریکور از متن به عنوان یک مناسبت ارتباطی نام می‌برد که ذهن و عین را به یکدیگر متصل می‌کند. او می‌گوید:

«همه مناسبات اجتماعی از راه میانجی‌های نهادها، رمزها و قاعده‌هایی می‌گذرند که بیشتر ناشناخته‌اند و درک ناشدنی؛ باری، ادبیات یکی از این میانجی‌هاست، اما بر خلاف میانجی سیاست، میانجی شفافی است که در آن «نهاد»، به شکل دقیق تبدیل به یک «متن» می‌شود.»[۸]

میانجی تلقی کردن زبان و به ویژه ادبیات، هرمنوتیک ریکور را در این جهت سوق می‌دهد تا در پس رمزگان‌های یک زبان، به دنبال کشف واقعیت باشد؛ واقعیتی که در چارچوب متن، رنگ و بوی متفاوتی به خود می‌گیرد:

«هیچ واقعیت زنده‌ای، هیچ واقعیت انسانی یا اجتماعی وجود ندارد که به گونه‌ای و به معنایی باز نموده نشود. ادبیات به این بازنمایی ابتدایی امرِ اجتماعی، بازنمایی روایی خود را می‌افزاید.»[۹]

با این تعبیر، شاید نتوان بازنمایی روایی یک واقعیت در ادبیات را کاملاً منطبق بر واقعیت عینی آن تلقی کرد؛ زیرا حتی سبک رئالیستی نیز به انتقال تمام و کمال واقعیت وفادار نمی‌ماند و به پاره‌ای از رویدادهای مورد علاقهٔ خود، غلظت بیشتری می‌دهد که در مبحث «رئالیسم به منزلهٔ یک ایدئولوژی»، به آن خواهیم پرداخت.

منتقد «در صدای خط خوردن مشق»، عاقبت آموزهٔ ریکور و هرمنوتیک مورد نظر خود را این‌گونه جمع‌بندی می‌کند:

«به قولی، نقد یک «فرا زبان‌شناسی» است و کار ناقد در مواجهه با متن، خواندنی معمولی نیست، بلکه برخوردی پدیدارشناسانه است. ناقد با متن درگیر می‌شود، نشانه‌های آن را جست و جو می‌کند...»

پرسش از متن

یکی از نقاط مبهم در «صدای خط خوردن مشق»، فقدان پرسش یا پرسش‌های منتقد از آثار کرمانی است. به عبارتی دیگر، این موضوع کاملاً مشخص نیست که منتقد در پاسخ به چه پرسش‌هایی، آثار کرمانی را می‌کاود و او چه ویژگی‌های جذابی در این آثار دیده که در صدد تأویل آن برآمده است؟ این نکته با توجه به این که «منتقد»، خود را به رویکرد هرمنوتیکی علاقه‌مند می‌داند، موجب می‌شود که ساختار کلی نقد آسیب ببیند؛ به‌ویژه آن که منتقد کار خود را این گونه تعریف کرده است که «ناقد با متن درگیر می‌شود» (ص ۱۳) و درگیری شکل نمی‌گیرد؛ مگر آن که پرسش ما از متن مشخص باشد. در این زمینه، گادامر[۱۰] می‌گوید:

«آن چه بر پایهٔ آمار ساخته می‌شود، زبان واقعیت به نظر می‌آید. ولی این نکته که این واقعیت‌ها به کدام پرسش پاسخ می‌دهند و آن جا که پرسش‌های دیگری مطرح می‌شوند، کدام واقعیت به سخن درمی‌آیند، مسئله‌ای هرمنوتیکی است. فقط پژوهش هرمنوتیکی، معنای این واقعیت‌ها و نیز نتایج برآمده از آنها را مشروعیت می‌بخشد. این عبارت که کدام پرسش و پاسخ با واقعیت تطبیق می‌کند، در واقع درس مقدماتی هرمنوتیک است.»[۱۱]

اگر از منظر هرمنوتیکِ گادامر بخواهیم به «صدای خط خوردن مشق» بپردازیم، با یک زنجیرهٔ معنایی مبهم مواجه می‌شویم. زیرا در آغاز نقد، پرسش «منتقد» از متن مشخص نیست و چون فرآیند کشفِ معنای مرکزی متن، جز به یاری پرسش مشخص نمی‌شود، زنجیرهٔ معنایی نقد شکل مطلوب به خود نمی‌گیرد و معلوم نمی‌شود که در طول نقد، «منتقد» در صدد اثبات یا انکار چه چیزی است و یا درصدد ابهام زدایی از کدام تأویل پیش از خود برآمده است؟ اگر این تعبیر گادامر را بپذیریم که تأویل، بیش از آن که عملی ذهنی یا عینی باشد، یک بازی است، در آن صورت قاعدهٔ بازی حکم می‌کند که به‌طور کامل با متن درگیر شویم. زیرا جدی گرفتن بازی، متضمن تعلق به آن است. در غیر این صورت، تأویل معنای حقیقی خود را از دست می‌دهد و درگیری منتقد با متن، تصنعی به نظر می‌آید.[۱۲]

در صدای خط خوردن مشق می‌خوانیم: «ناقد با متن درگیر می‌شود، نشانه‌های آن را جست و جو می‌کند، با ابزارهای دانش ادبیات، دنیای آن را تشریح می‌کند تا شاید در پس فرم اثر، معنا یا معناهای جهان نویسنده و زیبایی‌های آن

را کشف کند.»(ص ۱۲) «کار ناقد تایید یا رد قطعی اثر نیست، بلکه ناقد در بررسی تحلیلی و موشکافانهٔ اثر، «خواندن» را «نهادینه» می‌کند و اجزای پیکر اثر را پیش روی خواننده به نمایش می‌گذارد.»(ص۱۴) در کلیه موارد، ذکر شواهد و نشانه‌ها به گونه‌ای تنظیم شده است که خواننده به کمک آن‌ها، خود نیز قادر به داوری باشد. در این بررسی سعی بر این بوده که با تکیه بر نظریه‌های ادبی، از همهٔ شیوه‌های نقد استفاده شود.»(ص ۱۵)

همان طور که می‌بینیم، «منتقد» تمامی تلاش خود را به کار می‌گیرد تا مخاطبان خود را به سوی یک «خوانش روش‌مند» از آثار مرادی‌کرمانی سوق دهد و این انگیزه، تمامیتِ «صدای خط خوردن مشق» را در می‌گیرد. به همین دلیل، این نقد ویژگی آموزشی و تعلیمی به خود می‌گیرد و چالش درونی «منتقد» با «متن»، کم‌تر به چشم می‌آید. گویا «منتقد»، با پذیرش نظریهٔ مرگ مولف، متن را با خونسردی و تبحر کالبد شکافی می‌کند، بی آن که تکانه‌های متن برای او مزاحمتی به وجود آورد و در آن جا نیز که سخن از مولف به میان می‌آید، پیش از هر چیز، تبارشناسی متن و تکمیل شناسنامه آن تداعی می‌شود. فقدان یک مقدمه که نشان دهد دغدغه‌ی درونی منتقد در نقد آثار مرادی کرمانی، چه بوده و چگونه او را به خود فرا خوانده است، تا پایان سایه‌ی خود را بر سر «نقد» می‌گسترد و موجب می‌شود که «منتقد» نتواند از نقد ساخت‌گرایانه، فاصله‌ای جدّی بگیرد و با رویکردی هرمنوتیک، آثار را تأویل کند.

با آن که حدس قریب به یقین، چنین است که پاره‌ای از جذابیت‌های ادبی و هنری آثار مرادی‌کرمانی، «منتقد» را به سوی خود کشیده است، اما دنیای «منتقد»، برای مخاطب «صدای خط خوردن مشق» پنهان می‌ماند و پرسش‌های وجودی منتقد از متن و مولف آشکار نمی‌شود. البته، از آن جا که منتقد ابتدا اعلام می‌کند که «نقد» او از ساختار زبان به سوی تأویل سیر می‌کند، نمی‌توان قائل به پارادکس در ساختار «نقد» شد، اما با توجه به آن که «منتقد» تأویل هرمنوتیکی را در دل «پدیدارشناسی متن» مورد توجه قرار می‌دهد، فقدان پرسش‌های منتقد از آثار کرمانی، «صدای خط خوردن مشق» را در حد یک نقد ساختاری متوقف می‌کند و «منتقد» نمی‌تواند به طور گسترده‌ای به دنیای فرامتن آثار کرمانی وارد شود. اشاره‌های گذرای «منتقد» به فرامتن‌های آثار کرمانی ـ که در لابه‌لای نقد ساختاری ارائه می‌شود ـ در حد ریشه‌یابی روانی آثار خلاصه می‌شود تا مخاطب حداقل به این نکته واقف باشد که بافت کلی آثار مرادی کرمانی، امتداد کودکی اوست. در حالی که مخاطب «صدای خط خوردن مشق»، در جست و جوی آن است که چرا در پس یک نسل از نویسندگان اسطوره‌گرا، کرمانی، قهرمانی به نام «مجید» را خلق می‌کند که هیچ شباهتی به اسطوره ندارد و اصولاً نسبت منطقی آثار کرمانی با روند گذشتهٔ ادبیات کودک چیست؟ آیا «مولف» به یک تحول ایدئولوژیک رسیده است؟ آیا بافت کلی آثار، واکنشی به نفوذ ایدئولوژی و سیاست در عرصهٔ ادبیات کودک بوده است و ده‌ها پرسش دیگر...

رویکرد هرمنوتیک ایجاب می‌کند که منتقد با طرح چنین پرسش هایی، به فرامتن آثار کرمانی وارد شود و مخاطبِ «صدای خط خوردن مشق» انتظار دارد تا پروسه ورود آثار کرمانی را به جهان ذهنی منتقد ببیند تا در پس آن، باور کند که خوانشِ «منتقد» از او ژرف‌تر بوده است.

پل ریکور می‌گوید: «جنگ با متن، جنگی است که قوانین خاص خود را داراست، این جا من به کسی می‌اندیشم که بی‌نهایت ستایشش می‌کنم، فیلسوف تاریخ مارتیال گوئه‌رو[۱۳]. نمی‌توان گفت که او در جدل‌هایش با گویی یر[۱۴] یا با آلکیه[۱۵] همواره برحق بوده است، اما قدرت استدلال‌هایش چنان است که شیوه خواندن او به گونه‌ای ناگزیر، پیش روی کسانی قرار خواهد گرفت که بخواهند به این مسئله بپردازند. این جا ما می‌توانیم از اخلاق خواندن یاد کنیم. تصحیح تأثیرهای زیبایی‌شناسانه‌ای که شاید آزادی تأویل را به همراه می‌آورند. تأویل‌کننده‌ای که سال‌های بسیار به متنی پرداخته، موضوع همان جبر درونی است که هنرمندی بسیار بزرگ نیز با آن رویاروست. هم به معنایی زیبایی شناسانه و هم به مفهومی اخلاقی، برای من ایدهٔ وام داشتن بسیار مهم است. ما باید به نویسندگانی که آثارشان را می‌خوانیم، دِین خودرا بپردازیم و برای برگزیدن تأویلی متفاوت، ما باید همواره دلیلی بهتر ارائه کنیم.»[۱۶]

«منتقد» در مقدمه «صدای خط خوردن مشق»، بر این مضمون تاکید می‌کند که مهم‌ترین شاخص‌های داوری و نظر، میزان لذت مخاطب یا منتقد از اثر است و اگر اثری بتواند ناقدین و خوانندگانِ زیادی، تأثیر عاطفی و زیبایی‌شناسانه کم و بیش ثابتی داشته باشد، اثری موفق است. (ص ۱۴) با این تعبیر، «منتقد» نیز بر گزاره‌های پیشین صحه می‌گذارد که ارتباط درونی منتقد با اثر، یکی از مهم‌ترین شاخص‌های داوری در رویکرد هرمنوتیک است. این که از چه فرازهایی لذت برده یا رنج کشیده است و در قرائت آثار، چه پرسش‌هایی برای او شکل گرفته و پاسخ کدامین پرسش‌های خود را در متن یافته است. بی‌گمان

یکی از نقاط مبهم در «صدای خط خوردن مشق»، فقدان پرسش یا پرسش‌های منتقد از آثار کرمانی است. به عبارتی دیگر، این موضوع کاملاً مشخص نیست که منتقد در پاسخ به چه پرسش‌هایی، آثار کرمانی را می‌کاود و او چه ویژگی‌های جذابی در این آثار دیده که در صدد تأویل آن برآمده است؟

در یک نقد ساخت‌گرا که متن به سان «ابژه‌ای بی‌روح»، تنها با نشانه‌شناسی‌های زبانی کالبد شکافی می‌شود، چنین توقعی منطقی نمی‌نماید، اما در رویکرد هرمنوتیک و به ویژه «پدیدارشناسی متن» به سبک ریکور، آشکار نمودن درگیری ذهنی و وجودی منتقد با متن، ضرورتی حیاتی به شمار می‌رود و منتقد نمی‌تواند همانند ناظری که از ابتدا نسبت به متن بی‌طرف بوده است، به نقد بپردازد. او باید با توصیف و تحلیل، پروسهٔ جذب شدن به سوی «متن» و سپس فاصله گرفتن از آن را به منظور نقد، با مخاطب خود در میان بگذارد تا به رویکرد هرمنوتیک در نقد ادبی عینیت بخشد؛ به ویژه آن که رویکرد زیبایی شناسانه به متن نیز در این چارچوب، چنین اتصال و انقطاعی از متن را به نمایش می‌گذارد.

گادامر می‌گوید: «هنگامی که ما اثری هنری را براساس کیفیت زیبایی شناسانهٔ آن داوری می‌کنیم، آن چیزی که واقعاً بسیار آشنا و نزدیک بوده، بیگانه می‌شود. این فاصله و بیگانگی، در داوری زیبایی‌شناسانه وقتی روی می‌دهد که ما خود را عقب می‌کشیم و نسبت به ادعای بی‌واسطه‌ی آن چیزی که ما را تسخیر می‌کند، آغوش نمی‌گشاییم».[۱۷]

البته، در برخی بخش‌ها «منتقد» به نوع اثرپذیری مخاطب از آثار کرمانی اشاره می‌کند، اما طرح‌موضوع به گونه‌ای است که گویا «منتقد» درحال دادن گزارشی از این تائید و تأثر است و نه آن که چنین چالشی برای خود او به وجود آمده و این حس در فضای عمومی «صدای خط خوردن مشق» جاری است که منتقد از منظر یک ساخت‌گرا به نقد آثار مرادی کرمانی پرداخته و یکی از انگیزه‌های اصلی او نیز آموزش روش نقد به مخاطب است؛ یعنی همان نکته‌ای که «منتقد» در مقدمه به آن اشاره می‌کند. البته، این احتمال نیز به وجود دارد که «منتقد» برای اثبات بی طرفی خود به سلب یا ایجاب، چنین وضعیتی را اختیار کرده باشد. در این زمینه ریکور می‌گوید:

«ما با دو دیدگاه افراطی برمی‌خوریم که به گمان من هر دوی آن‌ها ناپذیرفتنی هستند. یکی از ناقد موجودی جهت‌دار می‌سازد؛ کسی که آدمی است با هدف و در نتیجه، مایل است که با ابزار ادبیات نشان دهد که نوعی اخلاق، گونه‌ای مذهب یا نوعی سیاست درست است. در این حالت، نقادی تبدیل می‌شود به توجیه دیدگاه افراطی دیگر آن موضعی است که اعلام می‌کند نقادی هیچ هدفی پیش رو ندارد و نقد بی‌طرفانه است... نقطهٔ تعادل میان این دو، بی‌نهایت شکننده است.»[۱۸]

موجودیت تاریخی متن

از منظر هرمنوتیک، هر متنی که پدید می‌آید، محدود به شرایط، زمان و مکان خاص خویش و دارای یک موجودیت تاریخی است، اما در عین حال باز گشوده به تأویل‌هایی است که در شرایط متفاوت شکل می‌گیرد. عنصر تأویل‌گر، مجاز است که تلقی خاص خود را از متن ارائه دهد، اما بی‌گمان تحت هرشرایطی نخواهد توانست مدعی کشف معنای متن شود. بر این اساس، اگر تأویل بدون توجه به موجودیت تاریخی متن شکل بگیرد، نمی‌توان آن را بازخوانی و کشف متن تلقی کرد، بلکه در بهترین حالت، باید آن را گونه‌ای بازآفرینی دانست. یعنی با آن که در ظاهر، متن مبنای تأویل قرار می‌گیرد، اما در واقع، این پیش‌داوری‌ها و نیازهای درونی عنصر تأویل‌گراست که بر تأویل حاکم می‌شود. برای پرهیز از غلتیدن به چنین شرایطی، در نظر گرفتن «موجودیت تاریخی متن»، یک ضرورت به شمار می‌رود. منظور دقیق از «موجودیت تاریخی متن»، توجه به شرایط و پس‌زمینه‌هایی است که متن در آن‌ها متولد شده است.از این رو، نمی‌توان این نگره بارت را پذیرفت که «معنا تنها در زبان بیان می‌شود»؛ زیرا زبان به عنوان یک مقوله‌ی سیال و تحول‌پذیر در شرایط گوناگون معناهای متفاوتی از واژه‌ها، عبارت‌ها و مصادیق عینی به دست می‌دهد که بیش از هرچیز متأثر از شرایط تاریخی و اجتماعی است.

گادامر در شرح مولفه‌های هرمنوتیک می‌گوید: آگاهی تاریخی وظیفه دارد که تمامی شاهدان گذشته را با توجه به روح آن زمان درک کند. این آگاهی تاریخی باید همه را از بند دل‌مشغولی‌های زندگی ما آزاد کند و گذشته را به دور از تظاهرهای اخلاقی، هم‌چون پدیداری انسانی بشناسد.»[۱۹]

از این رو، به نظر می‌رسد که به‌کارگیری روش‌های ساخت گرایانه، با آن که به ظاهر وفاداری خود را به متن نشان می‌دهد، اما به دلیل بی‌توجهی به شرایط تولد و شکل‌گیری یک ساختار زبانی در کشف معنای مرکزی متن، به بی‌راهه می‌رود و به‌گونه‌ای شبیه سازی معنایی منجر می‌شود؛ بی آن که به شرایط تولد یک معنا توجه شده باشد.

«منتقد» در چند فراز از «صدای خط خوردن مشق»، به صورت گذرا به موجودیت تاریخی آثار کرمانی اشاره می‌کند؛ هر چند انتظار می‌رفت که با توجه به تأکید «منتقد» بر اهمیت رویکرد هرمنوتیک در کشف معنا (البته برای منتقد)، او به این موضوع در چارچوب یک سرفصل مشخص می‌پرداخت. «منتقد» در بررسی کلی آثار مرادی کرمانی می‌گوید:

«یکی از مهم‌ترین دلایل موفقیت نویسنده در کاربرد لحن مناسب در آثاری مانند قصه‌های مجید، بچه‌های قالی بافخانه، مشت بر پوست و... به این دلیل است که زندگی ابتدایی وی در فضایی نظیر آن‌ها شکل گرفته و با این واژگان و لهجه‌ها زندگی کرده است و شاید به همین دلیل، در آثاری که در فضای آن‌ها نزیسته است، هماهنگی لحن با دیگر آثار داستان چندان درخشان نیست و گاهی ساختگی می‌نماید.»(ص ۷۱) «به طور کلی شخصیت‌ها و موضوع، در آثار نویسنده یا خود وی و زندگی‌اش هستند و یا به نوعی با او و زندگی‌اش در ارتباطند.» (ص ۸۲)

«از دیدگاه نقد تأویلی (هرمنوتیک) برای نمادهای به کار رفته در این داستان [لبخند انار]، معناهای بسیار می‌توان در نظر گرفت که هر کدام در جای خود، قابل بررسی و تأمل است. نزدیک‌ترین تأویلی که در محور دلالت‌های معنایی به ذهن می‌رسد، مضمونی نزدیک به زندگی خود نویسنده است.» (ص ۹۷) «در بررسی آثار مورد نظر، نکته‌ای که قابل تأمل است، این است که آثاری که با توجه به محیط آغازین زندگی و در ارتباط با دوران کودکی نویسنده آفریده شده‌اند، از صحنه‌سازی، فضا و گفت و گوهایی قوی‌تر برخوردارند. به عبارت دیگر، وقتی نویسنده، شخصیت‌هایش را از میان افرادی که با آن‌ها زیسته‌است، انتخاب می‌کند و قواعد دست و پاگیر نوشتاری گریباگیر او نیست، دیالوگ‌های بهتری را ارائه می‌دهد.» (ص ۱۶۵)

فراز قابل تأملی که «منتقد» در آن، به «موجودیت تاریخی متن» می‌پردازد، به این مضمون مهم اشاره دارد که «معناها» چگونه در روند تغییرات تاریخی و اجتماعی به گونه‌ی متفاوتی بروز و ظهور می‌کند. منتقد می‌گوید:

«صرف نظر از بررسی تأویلی و هرمنوتیک که به بعضی از آثار با دامنه‌ی دلالت‌های معنایی باز، خاصیت «فرا زمانی» می‌بخشد، بخشی از این آثار مربوط به زمانی خاص هستند و اگر چه با طرح دردهای مشترک، سرگذشت بخش عظیمی از کودکان محروم را در بر می‌گیرند، ولی ممکن است برای کودکان و نوجوانان امروزی به ویژه کودکان شهری، ملموس، جذاب و قابل درک نباشند. از این رو، نویسنده همزمان با دگرگونی دنیای گذشته، ورود فانتزی در ادبیات کودکان و «دگرخواهی» نسل جدید، در آثار اخیر خود، در انتخاب موضوع، شخصیت، زبان و نحوهٔ پرداخت به گونه‌ی دیگر عمل می‌کند و سعی می‌کند تا حد امکان آثار خود را با دنیای جدید و ادبیات مدرن هماهنگ سازد.»(۱۵۵)

«موجودیت تاریخی متن»، ما را به این نکته رهنمون می‌سازد که واژه‌ها و عبارت‌ها مستعد آن

هستند که در یک دورهٔ تاریخی، معناهای شفافی دربرداشته باشند که مخاطب بدون هیچ‌گونه زحمتی آن را دریابد و در دوره‌های دیگر، کارکرد قبلی خود را از دست بدهند و مخاطبان عام و خاص (منتقد)، معنای دیگری از آن‌ها استنباط کنند. از این جهت، نشانه‌شناسی در صورتی می‌تواند راهنمای ما در کشف معناهای نهفته در متن باشد که ساختار زبانی یک اثر، به شرایط ویژه‌ی خودش ارجاع داده شود و فرامتن‌هایی از جمله فرهنگ رایج و مناسبات اقتصادی و اجتماعی، مورد ارزیابی قرار گیرند. در غیر این صورت، حتی با بررسی موشکافانه‌ی اتفاق هایی که در محور افقی زبان روی می‌دهد، نخواهیم توانست به معنای مرکزی متن نزدیک شویم.

جست و جوی معنای مرکزی متن در پسا ساختارگرایی

شاید در این جا چنین پاسخ داده شود که به تبعیت از جُستارهای ژاک دریدا[۲۰] در هرمنوتیک مدرن، نه تنها جست و جوی مرکز معنایی متن ضرورتی ندارد، بلکه باید در صدد مرکزیت گریزی باشیم و معنای منتشر در اثر را دریابیم. این پاسخ از چند جهت قابل تأمل است؛ نخست آن که حتی از منظر پساساختارگرایانه‌ی دریدا که مخاطب را به شالوده شکنی[۲۱] یا بن‌فکنی متن فرا می‌خواند، فرض متنِ فاقد هرگونه مرکز، دور از ذهن است؛ زیرا او می‌گوید:

«مرکز یک ساختار، با جهت دهی و سازمان دهی به انسجام نظام[۲۲] مجال بازی[۲۳]، عناصر آن را در درون قالب کلی فراهم می‌کند و حتی امروز نیز فرض ساختاری فاقد هرگونه مرکز، فرضی غیر قابل تصور می‌نماید.»[۲۴]

با این حال، دریدا در جای دیگر از همین نوشتار، مرکز معنایی متن را سیال فرض می‌کند:

«مرکز [معنایی ساختار] پی‌درپی و به اسلوبی منتظم اشکال یا نام‌های متفاوتی به خود می‌گیرد.»[۲۵]

از دو عبارت فوق، می‌توان این گونه استنتاج کرد که از منظر دریدا، در لحظه‌ای که با ساختار متن مواجه می‌شویم، چاره‌ای نداریم جز آن که برای آن یک مرکز معنایی متصور شویم تا به اعتبار آن، بازی نشانه‌ها را تأویل کنیم؛ هرچند این موضوع بدان معنا نیست که آن مرکز را قطعی فرض کنیم و قائل به تغییر آن نباشیم. از این رو، در اندیشهٔ دریدا نیز با آن‌که در حرکت پیش رونده‌ی تأویل زنجیره‌ی بی‌پایان دال‌ها، مرکز ساختار تغییر می‌کند، ولی به هر حال در هر مقطع، چاره‌ای جز انتخاب یک مرکز معنایی نیست و عنصر تأویل‌گر باید با اتکا به این مرکز، به تأویل متن بپردازد. زیرا از منظر دریدا، تصور یک مرکز معنایی برای متن، در صورتی فراگرد تأویل را متوقف خواهد کرد که قطعی و نهایی پنداشته شود. به عبارت دیگر، دریدا به رغم قائل شدن به وجود یک مرکز معنایی برای ساختار، بر این باور است که حاشیهٔ امنیت باید از این مرکز گرفته شود تا بازی تأویل ادامه پیدا کند:

«نامرکزی [مشخص نبودن مرکز] چیزی جز فقدان مرکز است و این مرکز بی [بدون هیچ] امنیتی به بازی درمی‌آید؛ چرا که این خود، یک بازی تضمینی است.»[۲۶]

نکته‌ی بعد که بسیار اهمیت دارد، آن است که از منظر دریدا، در مرکزیت زدایی از متن، منتقد شرایطی متفاوت از مخاطب شالوده شکن دارد. زیرا یک شالوده شکن در راستای کشف وجوه دلخواه خود در متن، خوانشی متفاوت را دنبال می‌کند، در حالی که منتقد در صدد است آن چه را مولف اراده‌ی بیان آن را داشته، آشکار کند. باربارا جانسون، مترجم انگلیسی کتاب «افشانش» دریدا، در پیش گفتار این کتاب می‌گوید:

«غایت نقادی و سنجش، گشودن و شکوفا کردن خاستگاه و آغازگاه حرکت است. بدیهی است که نقادی و بن فکنی را نمی‌توان همسان به شمار آورد؛ زیرا نقادی کوشش است فلسفی و ریشه در قطعیت کلام محوری دارد. به طور کلی از روزگار پارمنیدس[۲۷]. هدف اصلی نقادی، تشخیص سره از ناسره و درست از نادرست بوده است. بن فکنی و نقادی دو فراگرد متفاوت است؛ زیرا که نقد و نقادی با حدیث حاضر سروکار دارد و حال آن که بن فکنی (شالوده شکنی)، به دنبال فهم و دریافت امور غیابی است. نقادی در پی فهم مراد گوینده یا نویسنده است و به همین جهت، از متن روگردانده و به دنیای ذهنیت گوینده و نویسنده وارد می‌گردد.»[۲۸]

در مجموع، می‌توان گفت که مرکزیت‌گریزی در اندیشهٔ دریدا، به معنای آن است که مخاطب یک متن، در رویکرد به مرکز معنایی ساختار، خود را به صورت دائم مقید به آن نمی‌بیند و در همان حال، به دنبال مرکز معنایی جدیدی حرکت می‌کند، اما به تعبیر دریدا، این حالت شامل منتقد نمی‌شود؛ زیرا وظیفهٔ او در درجه‌ی نخست، بازنمایی واقعیت متن است و این میسر نمی‌گردد، مگر آن که مرکز معنایی ساختار مشخص شود. بدیهی است که به خطا رفتن منتقد در تشخیص این مرکز، ضرورت این کار را نفی نمی‌کند.

نقد سمیولوژیک و نقد ایدئولوژیک

در شرایط کنونی، بیشتر منتقدین با توجه به اشتهار یک نویسنده به داشتن یا نداشتن افکار ایدئولوژیک، پیش فرض‌های خود را شکل می‌دهند. به طور معمول، این تصور از آن جا مایه می‌گیرد که برخی از منتقدین، پرهیز مطلق یک نویسنده را از نگاه ایدئولوژیک ممکن می‌دانند و یا تصور می‌کنند که ایدئولوژی، تنها در اشکال رسمیت یافته‌ی آن، هم‌چون مارکسیسم یا بنیادگرایی دینی بروز می‌کند و درغیر این صورت، نویسنده می‌تواند در فضایی تهی از مولفه‌های ایدئولوژیک، قلم خود را به حرکت درآورد. شاید به همین سبب است که برخی از منتقدین، در نقد و تحلیل آثار به اصطلاح غیر ایدئولوژیک، تنها به سراغ نشانه‌شناسی متن می‌روند و با اولویت دادن به شناخت واژگان و رمزگان نویسنده، نقد خود را معطوف به ساختار متن می‌کنند یا حداکثر پس زمینه‌های اجتماعی و روانی آنر ا مورد ارزیابی قرار می‌دهند. در این مورد، بارت می‌گوید:

«می‌دانیم که چقدر ادبیات رئالیستی ما اسطوره‌ای است (چونان اسطوره‌ای زمخت از واقعیت). قاعدتاً به دلیل عقل، واقع‌گرایی نویسنده باید چونان یک مسئله‌ی اساسی ایدئولوژیک بررسی شود. این مسلماً به آن معنی نیست که فرم هیچ مسئولیتی در برابر واقعیت ندارد، ولی این مسئولیت می‌تواند با مولفه‌های نشانه شناسیک (semiologie) سنجیده شود. یک فرم نمی‌تواند به عنوان دلالت یا شرح مورد داوری قرار گیرد. زبان نویسنده در خدمت نشان دادن واقعیت نیست، بلکه در خدمت دلالت بر واقعیت است. این امر باید اجبار استفاده از دو روش متفاوت را بر دوش نقد بگذارد. باید با رئالیسم نویسنده به عنوان جوهر ایدئولوژیک برخورد کند. (مثلاً مایه‌های مارکسیستی در تأتر برشت) و در عین حال، به عنوان یک ارزش نشانه‌شناسیک با آن روبه‌رو شود (اشیا، هنرپیشه‌ها، موسیقی، رنگ‌ها در سبک ویژه‌ی تأتر برشت). کمال مطلوب مسلماً تلفیق کردن این دو نقد است. اشتباه همیشگی در عوضی گرفتن آن‌هاست. ایدئولوژی روش‌های خاص خودش را دارد و نشانه‌شناسی نیز روش‌های ویژه‌ی خود را.»[۲۹]

در «صدای خط خوردن مشق»، «منتقد» در چند مورد به سبک رئالیستی مرادی کرمانی اشاره می‌کند و آن را در شکل‌گیری نظام معنایی نویسنده، بسیار تاثیر گذار می‌بیند:

«اگر قهرمان نه بر دیگر انسان‌ها برتری داشته باشد، نه بر محیط خویش، یکی از ماست. واکنش ما، واکنش به انسانیت مشترک او با ماست. قهرمان اکثر کمدی‌ها و داستان‌های رئالیستی چنین است.»(ص ۷۶) «در کند و کاو و بررسی شخصیت‌ها و نحوه‌ی پیوند آن‌ها با نویسنده، به نکات قابل تأملی برمی‌خوریم... آن‌چه قابل تأمل است، پیوستگی و حمایت شدید و عاطفی نویسنده از شخصیت‌های آثارش است.

در بعضی از موارد، این پیوند و حمایت به قدری زیاد است و یا به عبارت دیگر، نویسنده به نحوی جانش به آن‌ها بسته است که حتی منفی‌ترین شخصیت را هم نمی‌توانیم محکوم کنیم. زیر شیوه‌ی پرداخت آثار با هزاران اشاره‌ی پنهان، توجه ما را به سمت ریشه‌های غلط مسائل اجتماعی، بی‌سوادی و فقر اقتصادی و فرهنگی سوق می‌دهد و چنبره‌ی وحشتناک روابط اقتصادی را به رخ ما می‌کشد.»(ص ۹۸) «شخصیت‌ها در آثار مختلف [کرمانی] تکرار می‌شوند و معمولاً نقش ثابتی دارند و در بررسی روان‌شناختی، به نوعی با زندگی نویسنده ارتباط دارند.» (ص ۱۳۰) هم چنین، مشکلات زنان و به‌ویژه فوت آن‌ها به هنگام زایمان، در بسیاری از آثار نویسنده یا به صورت پرداخت صحنه و یا اشاره‌وار تکرار شده است. از آن جا که در آثار ادبی- هنری تکرار مضمون، نوعی تأکید معنایی ایجاد می‌کند که علاوه بر ارزش زیبایی‌شناختی، به مسائلی از قبیل وضعیت معیشتی مردم، امکانات محدود روستا و مدرسه‌های روستایی، روابط روستاییان با یکدیگر، مردم‌شناسی، دنیای کودکانه و... توجه شده است. این طنز خاص، به طور عمده در خدمت بیان دردها و کمبودهای اجتماعی و زندگی است که در بسیاری از موارد، به طنز تلخ و حتی تراژیک تبدیل می‌شود. به طور مثال، در داستان «آن خمره»، زبان خاص نویسنده، پوششی ظاهری و فریبنده است که در پشت خود واقعیت‌های تلخی را پنهان کرده است.» (ص ۱۵۴)

مجموع فرازهایی که از «صدای خط خوردن مشق» نقل شد، بیانگر آن است که منتقد بر آرمان خواهی، ظلم ستیزی و مردم گرایی مرادی کرمانی تأکید دارد، اما اصرار منتقد در سودجستن از نقد سمیولوژیک (نشانه‌شناسی)، موجب می‌شود که او به رئالیسم کرمانی، چونان یک ایدئولوژیک مستتر در آثار نپردازد و حداکثر چنین جاری می‌شود و از چه نمادها و نشانه‌هایی برای نمایاندن آن به مخاطب بهره می‌گیرد. همان‌گونه که از «بارت» نقل شد، به کارگیری روشی ترکیبی از نقد ایدئولوژیک و سمیولوژیک، در تأویل آثار رئالیستی اجتناب‌ناپذیر می‌نماید؛ هرچند که در هر حوزه باید از ابزارهای ویژه‌ی آن سود جست. البته، نکته‌ای که بارت ناگفته می‌گذارد، تقدم نقد ایدئولوژیک بر نقد سمیولوژیک در آثار رئالیستی است؛ زیرا ایدئولوژی نویسنده، نظام معنایی او را شکل می‌دهد و تا این نظام معنایی فهم نشود، ضرورت به کارگیری برخی نشانه‌ها و نمادها و واژه‌ها بر منتقد آشکار نمی‌گردد. منحصر شدن نقد آثار کرمانی، به نشانه‌شناسی‌های زبانی و متنی، به‌گونه‌ای موجب می‌شود که منتقد از تحلیل هرمنوتیک و پدیدارشناسی متن دور شود و این نیاز مبرم در سراسر «صدای خط خوردن مشق» احساس می‌شود که آن اندیشه‌ی زیر بنایی که

منتقد بر آرمان خواهی، ظلم ستیزی و مردم گرایی مرادی کرمانی تأکید دارد، اما اصرار منتقد در سودجستن از نقد سمیولوژیک (نشانه‌شناسی)، موجب می‌شود که او به رئالیسم کرمانی، چونان یک ایدئولوژیک مستتر در آثار نپردازد و حداکثر چنین گرایش‌هایی را در حوزه روان‌شناختی، شایسته‌ی ارزیابی ببیند

از دیدگاه روان‌شناختی اثر و توجه به زندگی و ناخودآگاه شاعر نیز می‌تواند قابل بررسی باشد.» (۱۴۵) «رنج‌های کودکی که بیشتر آن‌ها رنج عاطفی ناشی از بی مادری بوده و فقری که مردم روزگار وی با آن دست به گریبان بوده‌اند، مضمون‌هایی است که علاوه بر موارد فوق، ذهن او را مشغول کرده است و این رنج‌ها دستمایه‌ی وی در آثارش شده است و هم چنین، عریان نمایش دادن خشونت‌ها، فقر فرهنگی، پلیدی و روابط غلط بین انسان‌ها که ریشه‌ی اقتصادی دارد، بی‌ارتباط با این مسائل نیست.» (ص ۱۴۷) «به طور مثال، می‌توان از داستان آن خمره نام برد که با زبان و پرداختی طنز گونه، از یک مسئله جنبی و به ظاهر پیش پا افتاده، رمان بلندی برای نوجوانان به وجود آورده است که در لابه‌لای آن گرایش‌هایی را در حوزه روان‌شناختی، شایسته‌ی ارزیابی ببیند. در حالی که پذیرش این نکته که رئالیسم کرمانی، محصول اثرپذیری او از رنج‌های دوران کودکی است، نمی‌تواند به این معنا باشد که نگاه موجود در این آثار را تنها در حوزه‌ی روان‌شناختی قابل تحلیل ببینیم. چنان که گرایش هرکس به یک ایدئولوژی، می‌تواند ریشه‌های روانی نیز داشته باشد، اما هنگامی که ایدئولوژی در ساحت اندیشه و هنر و عمل اجتماعی به کار گرفته می‌شود، تحلیل روانشناختی کمک چندانی به فهم ساختار ایدئولوژیک نمی‌کند و باید در حوزه‌ی معرفت شناختی به آن پرداخته شود. به عبارت دیگر، باید منتقد این رابطه را نشان دهد که ایدئولوژی نویسنده، چه شاخص‌هایی دارد و چگونه در متن تمامی آثار کرمانی را تغذیه می‌کند، چه ویژگی‌هایی دارد. ریکور می‌گوید:

«معناشناسی از حد جمله‌های تک فراتر نمی‌رود، اما هرمنوتیک از فرض کار (اثر)، چون تمامیتی با معنا آغاز می‌شود؛ کلیتی که مجموعه‌ی ساده تمامی جمله‌ها نیست، بلکه ارتباطی میان تمام بخش‌هاست که قوانین خود را دارد.»[۳۰]

به عبارت دیگر، در رویکرد هرمنوتیک، قبل از هر چیز ما نیاز به کشف «مرکز معنایی متن» داریم؛ مرکزی که همهٔ متن بر محور آن سامان می‌گیرد. این دیدگاه اصلی باید کشف و تمامی متن مبتنی بر آن دیدگاه فهمیده شود. این مرکز معنا را نمی‌توان ناروشمند و بدون محک و معیار کشف کرد. روش کشف آن، همان پرسش از

تاریخ است[۳۱] که در مبحث پیشین، از آن به «موجودیت تاریخی متن» تعبیر کردیم. در واقع، یکی از بازتاب‌های توجه به «موجودیت تاریخی متن»، کشف معیارهای ایدئولوژیک مولف و به دنبال آن، فهم مرکز معنایی متن است.

از آن جا که «منتقد» در ابتدای کتاب، خود را وفادار به رویکرد هرمنوتیک اعلام می‌کند، در طول کتاب این پرسش به طور دائم درذهن مخاطب تکرارمی شودکه از دیدگاه منتقد، مرکز معنایی آثار کرمانی چیست و چرا پیش از آن که به بررسی سمیولوژیک آثار پرداخته شود، این مرکز معنایی به مخاطب شناسانده نمی‌شود؟

با آن که «منتقد» در بخش‌های پایانی کتاب، به اندیشه وایده‌های اجتماعی کرمانی به طور گذرا اشاره می‌کند، اما چنین می‌نماید که «منتقد» بیش از آن که بخواهدبا نقد ایدئولوژیکِ رئالیسم کرمانی، در یک سرفصل مشخص به کشف و بررسی مرکز معنایی آثار وی بپردازد، در صدد است که کاستی نقد سمیولوژیک خود را با رفتن به سراغ تاریخ و روان‌شناسی جبران کند و بدین وسیله، گره از تأویل متن بگشاید. و این در حالی است که منتقد به صراحت، آثار کرمانی را از جنس آثار رئالیستی می‌داند و می‌گوید:

«از آن جا که آثار مورد نظر، آثاری واقع گرا هستند و موضوع آن‌ها را پدیده‌های عینی و ملموس تشکیل می‌دهد، عناصری که در آثار رئالیستی قابل تعریف و تشخیص‌اند، در این آثار نیز قابل بررسی‌اند. به طور مثال، پیرنگ و عناصری که به پیرنگ وابسته‌اند، مانند نقطه‌ی اوج، جدال و کشمکش، گره داستانی.» (ص ۱۸۸)

نکته‌ی جالب توجه آن که «منتقد» در جایی دیگر، رئالیسم مرادی کرمانی را در خدمت ابداع یک پیام و اندیشه می‌داند:

«به طور کلی سادگی و یک نواختی پیرنگ و عدم به کارگیری طرح‌های پیچیده در آثار مورد نظر، از طرفی آن‌ها را برای طیف وسیعی از مخاطبین قابل درک کرده است که نکته‌ای مثبت است و از طرف دیگر، در مقایسه با پیرنگ‌های حیرت‌انگیز و پیچیده آثار رئالیسم جادویی و یا فانتزی، برای بخشی از کودکان امروزی که از ذهن خلاق‌تری برخوردارند، ساده و سهل‌الوصول به نظر می‌رسند و گاهی تنها نکته‌ی قابل اهمیت در آن‌ها [پیام و اندیشه] است.»(۱۹۱)

با توجه به این که منتقد نیز به این نکته اشراف دارد که در بسیاری از آثار کرمانی، نه تنها ارائه یک آثار صرفاً ادبی، بلکه انتقال پیام و اندیشه‌ی نویسنده مدنظر بوده است، در آن صورت، چرا «منتقد» در تأویل هرمنوتیک خود، فصل مشخصی را برای تجزیه و تحلیل «مرکز معنایی اندیشه کرمانی» در نظر نمی‌گیرد و از کنار آن عبور می‌کند و تنها با بسنده کردن به رویکرد سمیولوژیک، مخاطب را در کشف این مرکز معنایی به خود وامی‌گذارد؟

آن چه بارت می‌گوید، از این نظر قابل تأمل است که زبان نویسنده‌ی رئالیست، در خدمت نشان دادن واقعیت نیست، بلکه در خدمت دلالت شخصی او بر واقعیت است. از این رو، نباید پنداشت که نویسنده‌ی رئالیست، تنها درصدد ارائه گزارشی ساده از واقعیت مورد نظر است، بلکه به تعبیر بارت، او درصدد تفسیر دگرگونه‌ای از واقعیت است تا مخاطب نیز واقعیت مورد نظر را از دریچه‌ی نگاه او ببیند و به‌واقع، متن رئالیستی او، به نوعی تأویل واقعیت است. بدیهی است که نویسنده در باز کردن دریچه‌ی خاص خود بر واقعیت، بن مایه‌های ایدئولوژیک خود را مبنا قرار می‌دهد؛ یعنی همان نظام ارزشگذاری و باید و نبایدها که هنجارهای مورد نظر نویسنده را تعریف می‌کند.

حتی اگر از منظر ساخت‌گرایان، به جهان یک نویسنده‌ی رئالیست قدم گذاریم، تقابل‌های دوگانه[۳۲] یا منطق دوگانه[۳۳] که صف‌بندی بد در مقابل خوب، زشت در برابر زیبا و سیاه در تضاد با سفید را تئوریزه می‌کند و ساخت گرایان تأکید بسیار بر آن دارند، به‌نوعی ما را به فضای ایدئولوژیک نویسنده‌ی رئالیست رهنمون می‌کند بنا بر این، تعبیر «بارت» منطقی می‌نماید که گرایش رئالیستی نویسنده، تنها یک سبک ادبی نیست، بلکه خمیر مایه‌ی یک ایدئولوژی نیز هست. بدیهی است که در این جا منظور از نقد ایدئولوژیک نویسنده‌ی رئالیست، کشف مرکز معنایی متن است و کارکرد سیاسی اجتماعی آن مد نظر نیست. به تعبیر دیگر، جست و جوی این موضوع که یک متن رئالیستی کدام بخش از واقعیت را در قالب ادبی باز تولید می‌کند و چرا؟

پاسخ به این پرسش، نیازمند ورود «منتقد» به حوزه‌ی معرفت شناختی است و نمی‌توان کار را تنها به حوزه‌ی روان شناختی سپرد. تأویل هرمنوتیک به ما اجازه می‌دهد که در چارچوب کشف متن و درک مرکز معنایی آن، مناسبات ذهنی و عینی مولف را جست‌وجو کنیم و عاقبت، به دشوارترین مرحله‌ی تأویل که مبتنی بر ارتباط متن و مخاطب است، قدم گذاریم؛ به ویژه آن که «منتقد» در یکی از فرازها، به تأویل اسطوره در آثار مرادی کرمانی می‌پردازد و «مجید» را با «هری پاتر» مقایسه می‌کند. پرسش بعدی این است که در ادبیات کودک، سمت و سوی یک متن باید چه ویژگی‌هایی داشته باشد تا مخاطب را علاقه‌مند به خود کند و آیا در این چارچوب، حضور اسطوره در ادبیات کودک ضروری است و آیا آثار مرادی کرمانی، چنین ویژگی‌هایی دارد؟ چنین پرسش‌هایی، «صدای خط خوردن مشق» را هم‌چنان گشوده نگاه می‌دارد تا از زوایای دیگر، روش نقد را در این کتاب به بحث بکشیم.

پی‌نوشت‌ها:

۱- «معنای منتشر در اثر»، عبارتی است که ژاک دریدا در حوزهٔ تاویل به کار می‌برد.

۲ - structutalism

۳- مؤلف کتاب «معصومیت و تجربه»، درآمدی فلسفی بر ادبیات کودک

۴ - phenomenologie

۵ - Husserl

۶- ایده پدیده‌شناسی، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، ص ۱۱۵، انتشارات علمی و فرهنگی.

۷ - Ricoeur

۸- زندگی در دنیای متن، ص ۲۶

۹- همان، مبحث آفرینندگی زبان، ص ۸۱

۱۰ - Hans- George Gadamer

۱۱- هرمنوتیک مدرن، سخنرانی گادامر در سال ۱۹۶۵ م، ص ۹۷، نشر مرکز

۱۲- رک هرمنوتیک فلسفی و نظریهٔ ادبی، مروری بر آرای گادامر، مترجم مسعود علیا، ص ۳۳، انتشارات ققنوس

۱۳ - Martial Gueroult

۱۴ - Gouhier

۱۵- Alguie

۱۶- زندگی در دنیای متن، ص ۷۰ ـ ۶۹

۱۷- هرمنوتیک مدرن، ص ۸۸، نشر مرکز

۱۸- زندگی در دنیای متن، ص ۲۷، نشر مرکز

۱۹- هرمنوتیک مدرن، برگرفته از مقالهٔ Philosophical Hermeneutics-۱۹۷۷، ص ۸۹، نشر مرکز

۲۰- Jacques Derrida

۲۱- deconstruction

۲۲- system

۲۳- play

۲۴- ساختار، نشانه و بازی در گفتمان علوم انسانی، ترجمهٔ پیام یزدانجو، رک به سوی پسامدرن، نشر مرکز

۲۵- همان منبع

۲۶- ژاک دریدا، ساختار، نشانه و بازی گفتمان.؛ رک به سوی پسامدرن، نشر مرکز

۲۷- Parmenides

۲۸- ژاک دریدا و متافیزیک حضور، محمد ضیمران، ص ۳۷، نشر هرمس، چاپ اول ۱۳۷۹

۲۹- اسطوره، امروز، ص ۶۵ و ۶۶، ترجمه‌ی شیرین‌دخت دقیقیان، نشر مرکز

۳۰- زندگی در دنیای متن، ص ۲۴

۳۱- رک هرمنوتیک کتاب و سنت، محمد مجتهد شبستری، ص ۲۶ و ۲۷، انتشارات طرح نو

۳۲ - binary oppostions

۳۳ - binary logic