نوع ادبی، امروزه نوع دیگری است

با نگاهی انتقادی به چند نقد نوعی

شهره کائدی

از جمله مباحث رایج در نظریه ادبی، مبحث نوع ادبی یا ژانر است که به طور کلی، همان گروه‌بندی آثار بر اساس شکل بیرونی و درونی آن‌هاست. نوع ادبی را می‌توان این‌گونه تعریف کرد: «نوع ادبی نظامی از شیوه‌هاست که تحت یک عنصر غالب گرد آمده است.»(۱) اما اگر بخواهیم دقیق‌تر شویم، می‌توانیم از چنین توصیفی کمک بگیریم: «آثار در رده‌های وسیع تقسیم می‌شوند و رده‌ها نیز خود از نظر گونه و دسته، از هم متمایز می‌شوند.»(۲) پس تعاریف انواع ادبی، آثار را به گروه‌های مشابه و مشخص طبقه‌بندی می‌کنند که ضمن عملی و سودمند بودن، می‌توانند از نظر تاریخی نیز برای بررسی آثار ادبی در ادوار مشخص، ارزشمند باشد. انواع ادبی یا طبقه‌بندی (Classification) آثار ادبی بر حسب ساختار آن‌ها، خصوصیات مشترک دسته‌های ادبی و نیز

وجوه تفارق این گروه‌ها را با گروه‌های دیگر نشان می‌دهد. بنابراین، نوع ادبی مجموعه‌ای از قراردادهاست که با قرار دادن اثری در چارچوبی خاص، افق معنایی آن را تا حدودی با توجه به قراردادهای آن چارچوب، تعیین می‌کند.

اصل واژهٔ ژانر در زبان‌های اروپایی، از ریشهٔ Genes یا Genos به معنای زادن و ولادت گرفته شده است و سابقهٔ این اصطلاح، به آثار «افلاطون»، «ارسطو» و «هوراس» برمی‌گردد. در تقسیم کلاسیک آن‌ها از ژانرهای ادبی، سه نوع شعر غنایی (Lyric)، شعر حماسی (Epic) و نمایش (Dramatic) که خود شامل کمدی (Comedy) و تراژدی (Tragedy) می‌شد، از هم متمایز می‌شوند. تقسیم‌بندی‌های دیگری نیز توسط افرادی دیگر مطرح شده، از جمله «هابز» با تقسیم جهان به دربار، شهر و روستا، به سه نوع اساسی شعر، یعنی شعر پهلوانی ــ طنز و کمدی ــ و پاستورال دست یافت. «گوته» نیز شعر را به حماسه، شعر غنایی و درام طبقه‌بندی کرد و دیگران نیز به شیوه‌هایی دیگر.

سؤال رایجی که درباره این مبحث طرح می‌شود، این است که آیا انواع ادبی در طول زمان ثابت می‌مانند یا با معیارهای رایج زمانه یا روح زمان، دچار تغییراتی می‌شوند؟ به زبانی، آیا انواع ادبی بسط یا پرورش می‌یابند، دگرگون یا متلاشی می‌شوند، یا می‌میرند و جای خود را به انواع دیگری می‌دهند؟ «بوالو» معتقد است که: «انواع ادبی ثابت‌اند و هیچ‌گاه تغییر نمی‌کنند.»(۳)

«بونتیر» نیز بر این باور است که یک نوع ادبی در طی ادوار تغییر بنیادی‌نمی‌کند. اما گروهی دیگر چنین نمی‌اندیشند. برای مثال، «تودوروف» معتقد است که هر اثر ادبی، ژانر خود را دگرگون می‌کند.

هم‌چنین، «گیلن» می‌گوید: «پابه‌پای دگرگون شدن ژانرها، آن‌ها بر یکدیگر اثر می‌گذارند و نظریه ادبی یا نظامی را (که درونش وجود داشتند) نیز دگرگون می‌کنند.»(۴) «رنه ولک» نیز با اندکی مسامحه در قبال کسانی که از مرگ انواع سخن می‌رانند، می‌گوید، به جای این که سخن از مرگ انواع بگوییم، بهتر است بگوییم، به کار نمی‌روند و مهجور می‌مانند.

انواع ادبی در طول تاریخ به وجود می‌آیند، تثبیت می‌شوند، پیوندهای تباری با دیگر انواع می‌یابند و نهایتاً تغییر می‌کنند و دگرگون می‌شوند. گرچه در تئوری قدیم، انواع از هم مجزا بودند و تخلف از قواعد یک ژانر، گناهی نابخشودنی قلمداد می‌شد، در دنیای مدرن، ژانرها با هم می‌آمیزند تا بتوانند انواع جدیدی تولید کنند. ژانرها با اثر گذاشتن بر هم و دگرگون کردن نظریات ادبی، بحثی را تحت عنوان «عدم تعین ژانر» مطرح می‌کنند؛ بحثی که سویه‌های مختلفی چون موارد ذیل را شامل می‌شود:

عدم تعلق هر اثر ادبی به یک ژانر خاص

سؤال این است که آیا نظریه ادبی، متضمن این فرض است که هر اثر ادبی به یک نوع خاص تعلق دارد؟ به نظر نمی‌آید که اطلاق یک نوع ادبی به بعضی آثار، همواره بتواند دقیق و منصفانه باشد. گاه خصوصیات یک نوع در یک اثر، به نحوی پررنگ‌تر دیده می‌شود، در حالی که در کنار آن مختصاتی از انواع دیگر هم وجود دارد و در این میان، نظریه انواع نمی‌تواند به قطعیت تکلیف این آثار را روشن کند. برای مثال، دیوان کبیر «مولانا» در دو نوع مختلف غنایی ــ حماسی جای می‌گیرد و یا بسیاری از آثار در مرز میان بازنویسی تاریخی و افسانه سرگردانند. برای مثال، «جعفر پایور» ژانر دو اثر «محمدرضا یوسفی»، یعنی «شیر سپید یال» و «بلیناس جادوگر» را این گونه تعریف می‌کند:

«نویسنده آمدن آریایی‌ها و چگونگی تلاش آنان برای برقراری نظام اجتماعی و سیاسی و برپا

داشتن آیین‌ها و سنت‌هایی که فرهنگ ملی آنان را تشکیل داد، موضوع اثر خود قرار داده و این کار را با روش بازنویسی انجام داده است. او درصدد آفرینش یک افسانهٔ حماسی بوده است.»(۵)

«پایور» در تعیین ژانر این آثار، از سه ژانر متفاوت در قالب ژانری واحد سخن می‌گوید: افسانه، حماسه و بازنویسی تاریخی. این در حالی است که بسیاری با این رأی او نیز موافق نیستند و در تعیین ژانر این آثار، از حوزه‌های دیگری چون «داستان رئال» یا «بازآفرینی» نیز نام می‌برند.

«هانس روبرت یاس»، در مقاله‌ای به نام «ادبیات سده‌های میانه و نظریه ژانرها»، اظهار می‌کند که این ساده‌گرایی باعث شده است که پاره‌ای از پژوهشگران به این نکته نادرست باور بیاورند که هر اثر ادبی، لزوماً به یک ژانر خاص ادبی [و صرفاً به همان یک ژانر] تعلق دارد.(۶) او با ارائهٔ نظریه «عدم تعین ژانر»، معتقد است که ژانرهای ادبی، فقط گونه تعمیم یافته اشکال همانند در آثاری خاص نیستند، بلکه در آثار ادبی برجسته هرگز نمی‌توان یکی از گونه‌ها یا انواع بیان ادبی را شکل همتای بیان دانست. چنین اعتقادی، متضمن این نکته است که همیشه نمی‌توان نوع ادبی یک اثر را به دقت و صراحت مشخص کرد و کم‌تر اتفاق می‌افتد که بتوان اثری را با ذکر نوع، آن‌چنان که باید و شاید، معرفی کرد. بسیاری از رمان‌ها یا داستان‌های کوتاه، ترکیبی از ژانرهای متفاوت ادبی را در خود گرد آورده‌اند و چنین آثاری را نمی‌توان چون گیاهان و جانوران رده‌بندی کرد؛ چرا که به سادگی و دقت در طبقات و انواع جا نمی‌افتند. برای مثال، در اثری به نام «خمره» از «مرادی کرمانی»، ترکیبی از دو ژانر «رئال» و «طنز» مشهود است که اطلاق هر یک از این ژانرها به تنهایی به اثر، منصفانه به نظر نمی‌رسد. این دشواری در طبقه‌بندی صریح، برخاسته از ذات خود ادبیات است. از آن‌جا که ادبیات اصیل، زاده تخیل و خلاقیت است، این خصیصه سبب فردیت و استقلال تک‌تک آثار ادبی می‌شود؛ استقلالی که آن‌ها را از پیوستن به یک گروه و جمع باز می‌دارد. «تودوروف» تأکید می‌کند که تلاش برای تعیین ژانر ادبی، به معنی ارائه تعریفی نهایی، کلی، قطعی و دقیق نیست. او این‌گونه مثال می‌زند که هر چقدر قوی سفید دیده باشیم، باز نمی‌توانیم به این نتیجه برسیم که تمام قوها سفیدند. بنابراین، نتیجه می‌گیرد که ارائهٔ تعریفی کلی (برای تعیین ژانر یک اثر) نادرست است. از طرفی، در بعضی آثار به دلیل ترکیب مختلف گونه‌ها نمی‌توان به سویهٔ مسلط باور آورد و این‌گونه است که «آخن بام»، رمان را (آمیزه‌ای از تمامی ژانرهای ادبی)(۷) می‌داند و بر همین سیاق، شاید بتوان گفت که مفهوم «رمان نو»، اثباتی است بر نسبی بودن هر گونه تعریف از ژانر رمان.

عدم تعلق نویسنده به یک ژانر خاص

تا حدود قرن ۱۸، رعایت قواعد و قراردادهای ادبی یک ژانر برای نویسنده، از واجبات محسوب می‌شد. مثلاً در دوره‌ای این که غزل ۷ بیتی باشد و موضوع آن غنایی، ضروری بود. در نظریه کلاسیک اعتقادی عمیق به خلوص انواع و یا نوع مجزا وجود داشت. بدین صورت که چون انواع ماهیتاً با یکدیگر فرق دارند، باید از هم مجزا بمانند و درهم نیامیزند. و این‌گونه کلاسیسم تاب دیگر انواع و اشکال متنوع زیبایی‌شناسی را نمی‌آورد. اما بعدها که رمانتیک‌ها بر یکتایی اثر هنری و بر قدرت اصیل آفرینش تأکید کردند، این جزم‌اندیشی‌ها تغییر یافت. چنان‌چه در نظریه امروزی انواع نیز نوع‌شناسی دیگر به اصل یا سنت واحدی منحصر نیست. نظریه امروزیِ نوع، توصیفی است و انواع ممکن را محدود نمی‌کند و به نویسنده نمی‌گوید که از چه قوانینی پیروی کند. این نظریه بر این فرض است که می‌توان انواع

سنتی را با هم آمیخت و انواع تازه‌ای ایجاد کرد. برای مثال، «پوپ» با استفاده از قواعد ادبی حماسه و با معکوس کردن آن‌ها و تحریف عمدی آن قواعد، خود نوع جدید حماسه ـ طنز را آفرید. بر همین سیاق، بسیاری از نویسندگان و شاعران امروزی، با درهم شکستن قواعد و عدم رعایت عُرف رایج، خود واضع قراردادهای نوینی در ادبیات گشتند و به شکل‌گیری انواع جدیدی کمک کردند. «جویس» و «فاکنر» با درهم ریختن قواعد زبانی و زمانی، انواع جدیدی از رمان‌های نو را پدید آوردند. «تریسترام شاندی»، «اولیس» یا حتی «آلیس در سرزمین عجایب»، خود الگوهای تازه‌ای برای ترویج گروه‌بندی‌های جدید و تأثیر بر نظریه‌های ادبی به حساب می‌آمدند. هم‌چنین پیدایش شعر نو در ایران، انواع جدیدی در شعر فارسی پدید آورد. بنابراین، نویسنده و شاعر آزاد است که در چارچوب نوع دست ببرد تا انواع جدیدی به وجود آورد. «تودوروف» می‌گوید: «ضرورتی وجود ندارد که اثر ادبی وفادارانه در گسترهٔ یک ژانر خاص باقی بماند.»(۸) و همه این‌ها مؤید این نکته است که ژانرهای ادبی را نمی‌توان به دقت تعریف و مشخص کرد و نویسنده مختار است که از طرفی، خود را با نوع، همان‌گونه که هست، هماهنگ سازد و نیز مختار است از سویی دیگر، نوع را گسترش و یا تغییر دهد.

عدم تعلق منتقد به نقد انواع

نقد نوعی (Genre Criticism) یکی از رویکردهای نقد ادبی بر اساس نوع اثر (بر مبنای قالب، سبک، موضوع و...) است. منتقد با این رویکرد تعیین می‌کند نوع ادبی اثر کدام است و بر حسب سنت، نویسنده چه قراردادهایی را لحاظ کرده و کجا سنت‌شکنی کرده و چه ابتکارات شخصی به آن افزوده است و سرانجام این که کار او تا چه پایه ارزش ادبی دارد. نقد نوعی یک روش سنتی در برخورد با آثار است که منشاء آن به فن شعر ارسطو می‌رسد. به قولی: «نقد انواع، نقد نوع‌ها یا گونه‌ها... روشی است سنتی در بررسی آثار ادبی که دست کم از زمان بوطیقای ارسطو، به کار گرفته شده است.»(۹)

در زمان کلاسیک‌ها و نئوکلاسیک‌ها عقیده بر این بود که اگر کسی نوع یک اثر ادبی را بداند، در واقع از پیش درباره آن اثر اطلاعاتی کسب کرده است. به عبارتی، هر نوع ادبی ویژگی‌هایی داشت که از پیش مشخص بود. «گراهام هوف» می‌گوید:

«قبل از دوره رمانتیک، بخش اعظم نقد بر اساس نظریه انواع پایه‌گذاری شده بود؛ یعنی تقسیم‌بندی ادبیات به نوع‌های جداگانه که هر یک دارای محدودهٔ خاص و ساختمان و وضعیت بیان متناسب به خود است. از دوره رمانتیک به بعد، این تقسیم‌بندی به طور گسترده‌ای فراموش شد؛ گرچه عامل باارزشی در نقد کهن بود و ما هنوز بدان احتیاج داریم.»(۱۰)

بنابراین، تمایز بین انواع و حفظ این فاصله و تمایزات اصلی، آیین مکتب‌های کلاسیک و نئوکلاسیک است که تا قرن ۱۸ حضوری جدی در حیطه نظریه ادبی داشتند. هر چند که اگر در این دوره هم در جست‌وجوی تعریف نوع یا شیوه تمیز نوعی از نوع دیگر برآییم، نمی‌توانیم مبنای منطقی و یکدستی در نظریات منتقدین و پژوهش‌گران بیابیم. در حقیقت، در نظریه کلاسیک فواصل انواع و مبنای تمیز آن‌ها از یکدیگر، توضیح داده نمی‌شود. سنت کلاسیسم که ترکیبی از تحکم‌گرایی و عقل‌گرایی بود، در این مورد هم‌چون سایر موارد، در نقش نیرویی محافظه‌کار می‌کوشید انواع قدیمی یا به عبارتی خلوص انواع را حفظ کند.

اما چنین نقدی که تا قرن ۱۸ بر حیات ادبی حاکم بود، در قرون بعدی قدرت خود را از دست می‌دهد. در دوره جدید، متفکران بسیاری درباره نقد

انواع بحث می‌کنند؛ از جمله «نور تروپ فرای». کتاب «فرای»، یعنی «کالبدشکافی نقد» در این زمینه اهمیت بسیار دارد. او با استفاده از همان اصطلاحات یونانیان و با اعلام مدیون بودن به سنت آن‌ها، به تمایز انواع اشاره می‌کند و می‌گوید:

«ما در به کار بردن اصطلاحات و تمیز این انواع هنوز در چارچوب اصطلاحات یونانیان هستیم.»(۱۱)

هم‌چنین، اضافه می‌کند: «هدف نقد از طریق انواع، نه چندان طبقه‌بندی که ایضاح این سنت‌ها و خویشاوندی‌هاست تا به این ترتیب، تعداد زیادی از روابط ادبی که در صورت فقدان زمینه‌ای تثبیت‌شده برای آن‌ها پنهان می‌ماندند، آشکار شوند.»(۱۲)

او با طبقه‌بندی و توصیف و تقسیم مجدد، این عرصه را گسترش می‌دهد. در نقطه مقابل او، «هرش» قرار دارد که طبقه‌بندی «فرای» را نامتوجه می‌داند و برای هر اثر ادبی، به تنهایی قایل به فردیت و استقلال است. او می‌گوید، اگر خواننده بپندارد که فلان اثر متعلق به فلان نوع است، حال آن که واقعاً نباشد، دچار بدفهمی و سوءتفاهم می‌شود. او تشریح می‌کند که: «درک تنها زمانی میسر می‌شود که مفسر هم در همان نظام انتظارات [گوینده، یا نویسنده] حرکت کند و به پیش رود.»(۱۳)

هرش می‌افزاید، وقتی اثری را می‌خوانیم که آشنایی قبلی با آن نداریم، یا اثری را می‌خوانیم که نوع جدیدی در آن خلق شده، عملکردمان به این صورت است که بین آن چه می‌دانیم و آن چه نمی‌دانیم، حرکت می‌کنیم. برای مثال، تکلیف آثاری چون حماسه ـ طنز «پوپ» که بیانگر تصرف او در نوع حماسه است، برای ساختن نقیض آن، بر او مشخص نمی‌شود.

افراد دیگری چون «تودوروف» نیز به «فرای» معترضند. اما آن‌چه مسلم است، با فزونی مخاطب، انواع متنوع‌تری از آثار ایجاد و عمر انواع دچار دگرگونی‌های سریع‌تر می‌شود. نوع در قرن ۱۹ و ۲۰ دچار همان مشکلاتی است که «دوره»؛ چرا که شیوه‌های باب روز ادبی، تغییر سریع‌تری دارند و هر نسل ادبی عمر کوتاهی دارد که یافتن خصایص مشترک بین آثار را با دشواری بیشتری مواجه می‌کند. نکته مهم‌تر این است که بسیاری از متفکران متفق‌القولند که با تلاش برای ترسیم مرز نهایی ژانر ادبی، به کشف تمام معنی در یک متن نخواهیم رسید؛ هر چند که این تلاش آگاهی ما را از آن ژانر افزون می‌کند. برای مثال، یک خواننده یا حتی مفسر در برخورد با ژانر رمان واقع‌گرا و خواندن آن مختار است که اصلاً به ژانر اثر فکر نکند و حتی خود را درگیر این فکر نکند که آیا این رخدادها به واقعیت بیرونی مرتبط می‌شوند و می‌توانند طبیعی انگاشته شوند یا اساساً فراورده خیال وهم‌گونه و پندار نویسنده هستند؟ یعنی برای خواننده و مفسر لزومی وجود ندارد که وقوع حادثه یا سلسله حوادث داستان را در عالم بیرون نیز ممکن بداند، بلکه مهم این است که در عرصه آن اثر، این حوادث قابل قبول و پذیرفتنی باشد. به این ترتیب، مفسر امکانات بیشتری برای تفسیر متن دارد و از برخوردی جزمی و محدود در چارچوبی خاص می‌رهد. برای این که بتوان بر این مقوله دقیق‌تر شد، ناچاریم به یک نمونه ادبی بپردازیم. «محمد محمدی»، نقدی بر «داستان آن خمره»، اثر «مرادی کرمانی» نگاشته که مرور نکاتی چند از آن خالی از فایده نیست. «محمدی» در این نقد که یک نقد نوعی است، با معرفی ژانر اثر، یعنی ژانر رئال، نسبت داستان را با واقعیت بیرونی می‌سنجد و در پی کشف ناسازگاری‌های اثر با وقایع خارجی است. او می‌گوید: «داستان آن خمره از جنبه ارتباط با واقعیت، داستانی واقع‌نماست.»(۱۴) و از آن پس، داستان را نقد نوعی می‌کند و این در حالی است که او نقد خود را نقد ساختاری معرفی کرده است! در

یک نقد ساختاری، ساختار درونی اثر، فارغ از هر گونه ارجاعی به عالم بیرون، بررسی می‌شود. حال آن که در این نقد، کلیه ارجاعات و تحلیل‌ها، با رجوع به واقعیت‌های بیرونی صورت می‌گیرد. تحلیل‌هایی چون موارد ذیل:

ـ بررسی ویژگی روستاهای کویری

ـ جامعه‌شناسی زندگی مردمان کویر

ـ بررسی مشکل کمبود آب و مرور فصول پرآبی و کم‌آبی در ایران

ـ تخمین میزان مصرف آب در مدارس ایران

ـ ارائه راه‌حل‌های مبارزه با کم‌آبی در روستاهای ایران و...

نقدی این‌چنین، فقط متن را به مدلول‌های بیرونی تقلیل می‌دهد و هیچ چیز دربارهٔ خود اثر نمی‌گوید. «محمدی» حتی در جایی برخلاف عنوان نقد خود، به این حقیقت اعتراف می‌کند که: «نقد سنتی برای شناسایی اصل باورپذیری، از قانون حقیقت مانندی استفاده می‌کند. در حقیقت، این نقد هم فقط در پی شناسایی حقیقت مانندی این داستان است.»(۱۵)

بنابراین، محمدی در نقد این داستان، از نقد نوعی که روشی سنتی در نقد است (و نه نقد ساختاری) بهره گرفته است. اعترافات دیگر منتقد هم تأکیدی مضاعف بر این نکته است که از آن جمله می‌توان به تحلیل‌های جامعه‌شناختی او در نقدش اشاره کرد:

«نویسنده برای توجیه این نوشیدن غیرعادی آب، خوردن گوشت قورمه را بهانه می‌کند. این موضوع نیز از جنبه جامعه‌شناختی قابل تأمل است که غذای روستاییان ایران، از فقیر تا غنی، گوشت قُرمه است و کسی نمی‌پرسد که غذاهای دیگری هم از انواع ترخینه، کشک، اشکنه و لبنیات، در کجای این مقوله می‌گنجد؟ و آیا همه آن‌ها را از نمک ساخته‌اند که بچه‌ها چنین تشنه می‌شوند؟ حتی اگر بپذیریم که غذای این جماعت فقط گوشت قرمه بوده است، این پرسش پیش می‌آید که مگر هر خانوار روستایی ایران، روزانه چه مقدار و به چه صورتی گوشت مصرف می‌کنند که غذا باید آن قدر شور باشد که در سرمای سیاه زمستان، به این حجم از آب نیاز باشد؟»(۱۶)

دفترچه حل‌المسائل «محمدی» در مورد نوع غذاهای مردمان روستانشین، تنها گزارشی از مدلول‌های بیرونی است؛ گزارشی مستند از زندگی مردمانی خارج از فضای داستانی «مرادی کرمانی.» این روش، چیزی به متن نمی‌افزاید و چیزی ازآن را مکشوف نمی‌سازد.

«شناخت کنش‌های انسانی این داستان مقدور نیست؛ مگر این که برداشتی درست از جامعه‌شناسی روستاییان کویرنشین ایران داشته باشیم. آیا کویرنشینان ایران که با طبیعتی سرسخت و نابخشنده، در جدالی دائمی بوده‌اند، همیشه در برخورد با طبیعت، به این گونه عمل کرده‌اند؟ خشکی و نبود آب، هراس و کابوس دائمی این مردم است...»[۱۷]

و بعد شرح مفصلی از حفر کاریز، بهره‌وری از آب و ذخیره‌سازی آن، استفاده از آب‌انبار و چاه‌های آب و... می‌دهد.

در نقد «محمدی» ــ تصور این که این روستا کجاست و چه خصائصی دارد، شاگردان مدرسه چند نفرند و به چه میزان نیاز به آب دارند، از چه ظرفی باید در چنین فضایی استفاده شود و تصور این که مشکل آب و کم‌آبی (در روستای فرضی «محمدی» و نه «مرادی کرمانی») چگونه باید حل شود ــ همه مسائلی بیرون از متن است و با ارائه آن‌ها در این نقد، جهانی جایگزین متن ارائه می‌کند و نه جهانی در مورد متن. وی در پایان نقد خود، به نقد نوعی اشاره دیگری دارد. او از منطق بازی در ژانر طنز سخن می‌گوید و حضور چنین منطقی را در این داستان که آن را در محدودهٔ ژانر طنز نمی‌بیند، بی‌معنی قلمداد می‌کند. مشکلات منتقد با این متن، درست ناشی از همین تلقی نادرست اوست که اگر اثر را محدود به ژانر رئال نمی‌کرد، بلکه آن را تلفیقی از ژانر طنز-رئال می‌دید، ضمن رهیدن از این مشکل، می‌توانست به سویه‌های دیگری از اثر نیز بپردازد. لذا دو نکته در این نقدِ نوعی بارز است. اول این که تک ژانر قلمداد کردن یک اثر، می‌تواند محدودیت‌ها و حتی اشتباهاتی را در تفسیر ایجاد کند و دوم این که (حتی اگر بپذیریم ژانر این اثر رئال است) تلقی نادرست منتقد از مفهوم این ژانر، می‌تواند محدودیت‌ها و حتی اشتباهاتی را در تفسیر باعث شود. برداشتی که «محمدی» از ژانر رئال دارد، در مورد ارجاع گزاره‌های متنی به عالم خارج از متن، تلقی نادرست و منسوخی است. مفهوم واقع‌گرایی به قول «تودوروف» (لزوماً به معنای همخوانی با واقعیت نیست).[۱۸] واقع‌گرایی نه به معنای امکان تحقق حادثه در عالم واقع، بلکه به معنای تحقق‌پذیری کنش‌ها در ساخت متن است.

باورپذیری یک متن واقع‌گرا باید در ساحت متن توجیه شود و نه در ساحت خارجی. بنابراین، واقعیت در داستان واقع‌گرا، یک واقعیت ادبی است و نه یک واقعیت بیرونی. در برخورد با اثر مهم این است که در عرصه اثر با توجه به هر ژانری (رئال، طنز یا...)، این وقایع قابل قبول و پذیرفتنی باشند. در خوانش‌های مدرن، لزومی نیست که چون خوانش‌های خردگرای کلاسیک، انتظار داشته باشیم که حوادث داستان به گونه‌ای پیش رود که با منطق جهان واقع باورپذیر باشد، بلکه در چنین خوانش‌هایی، امر محتمل و باورپذیر را باید در محدوده جهان داستان جست‌وجو کرد.

عدم کارآیی نقدهای کلاسیک را می‌توان حتی در کار منتقدان بزرگی چون «ولادیمیر ناباکوف» نیز یافت. او در نقد خود از «مسخ» کافکا، دچار چنین مشکلی است:

«خوب آن جانور که «گرگور» بیچاره، این بازاریاب مفلوک، ناگهان به آن تبدیل شده، دقیقاً چیست؟ واضح است که به گروه بندپایان تعلق دارد که شامل حشرات و عنکبوتیان و هزارپایان و خرچنگ‌هاست. اگر آن پاهای متعدد کوچک که در آغاز داستان ذکر شده، بیش از شش پا باشد، آن وقت از دیدگاه جانورشناسی، گرگور جزو حشرات نیست. اما به نظر من آدمی که در وضعیت تاقباز بیدار می‌شود و می‌بیند که شش‌پا دارد که در هوا تکان‌تکان می‌خورد، احتمالاً فکر می‌کند که شش تا آن قدر هست که بشود گفت پاهای متعدد. بنابراین، فرض می‌کنیم که گرگور شش پا دارد و حشره

است. سؤال بعدی: چه نوع حشره‌ای است؟ مفسران می‌گویند سوسک حمام است که البته کاملاً بی‌معنی است. سوسک حمام حشره‌ای است با بدن تخت و پاهای بزرگ و بدن گرگور ابداً تخت نیست. از هر دو طرف، از پشت و شکم محدب است و پاهایش کوچک‌اند. فقط از یک لحاظ به سوسک حمام شباهتی دارد؛ رنگش قهوه‌ای است. همین و همین.»[۱۹] او سپس از خصوصیات شکم این سوسک و محفظهٔ بال‌های او و چگونگی پروازش می‌گوید؛ هم‌چنین، از طول بدن و نوع پا و شاخک‌ها و نهایتاً به ترسیم شکل آن می‌پردازد. به راستی، تحلیل چنین سوسکی (گرچه در جهان خارج موجود است)، کدام گوشه و زاویه و پیچیدگی متن را کشف می‌کند؟ تحلیلی که با ارجاع به خارج از متن، منش خود بسندهٔ متن را نفی می‌کند.

«ناباکوف» در نقد رمان «آناکارنینا» نیز متوسل به چنین شیوه‌هایی می‌شود. او برای تحلیل لباس‌های «آنا» به نشریه اخبار مصور لندن، در سال ۱۸۷۲ و مدهای پاریس و لباس‌های رایج در مجالس رقص آن روزگار توسل می‌جوید! به قولی: «تعیین نوع حشره‌ای که گرگور بدان مسخ شده، ترسیم لباس‌های آنا، طراحی اتاق‌های آپارتمان خانواده‌ی زامزا یا واگن‌های قطاری که آنا را به مسکو می‌برد، توصیف جنس و مدل لباس‌های آنا بر اساس مدهای آن زمانی، تشریح ویژگی‌های ایستگاه قطار مسکو و اعلام تاریخ تأسیس آن، وصف فانوس کوچک سفری بر اساس نمونه‌های ساخته شده‌ی آن زمانی و یا تحقیق راجع به سوپ کلم و بلغور و ده‌ها اطلاعاتِ وصفی دیگر، اگر چه از منظر حشره‌شناسی، ایستگاه‌شناسی، فانوس‌شناسی، سوپ‌شناسی و غیره آگاهی‌های ذی‌قیمتی درباره واقعیت‌های بیرونی به دست می‌دهد، تقریباً هیچ چیز از خود اثر نمی‌گوید. همیشه این خطر برای منتقدی که مدلول‌های بیرونی را جست‌وجو می‌کند، وجود دارد که در این جست‌وجوی بی‌سرانجام، خودِ اثر ــ اثر هم‌چون هستنده‌ای خودبسنده ــ را به بوته فراموشی بسپارد. زیرا پیشاپیش هستی و مانایی اثر را به بنیان‌های تعیین‌گرِ بیرونی وابسته کرده است.»[۲۰]

نکته آخر و پایانی این که باید اذعان کرد نقد نوعی و استفاده از آن در دنیای مدرن، مشکلی ایجاد نمی‌کند. برعکس، این رویکرد در نقد نیز چون هر رویکرد دیگری می‌تواند متضمن فوایدی باشد. اما مشکل و شبهه از آن‌جا آغاز می‌شود که تصور کنیم هر منتقدی الزام به پرداختن به این گونه نقد دارد و چنین نقدی، رویکردی تمام و کمال است. باید ابراز کرد که همان‌گونه که یک منتقد می‌تواند هیچ‌گاه به سراغ نقد روان‌شناختی نرود، هیچ‌گاه از تحلیل جامعه‌شناختی بهره نگیرد یا هیچ وقت علاقه‌ای به نقد زبان‌شناختی نشان ندهد (یا حتی اطلاعی از آن نداشته باشد)، می‌تواند هیچ‌گاه به سراغ این حیطه نیز نیاید. این اعتقادی کهنه، فراموش شده و منسوخ است که بپنداریم نقدی که تکلیف نوع ادبی اثر را تعیین نکند، از حیطه نقد ساقط است.

بنابراین، نظریاتی چون این رأی «محمدی» که «بدون در نظر گرفتن گونه داستانی جادوگرها، هر گونه بحث درباره آن بیهوده است.»[۲۱] یا جوابیه «رهگذر»، به نقد کتاب «نردبان جهان»، مبنی بر این که «بدون شناخت مکتب، قالب و نوع اثر هیچ‌کس حق ندارد وارد نقد داستان شود»[۲۲]، در دنیای جدید جایی ندارد. منتقد همان‌گونه که می‌تواند به مسئلهٔ ژانر رو کند که استوار بر شباهت میان آثار یک نوع است، می‌تواند به تشخص و فردیت اثر، بی‌توجه به قراردادهای یک نوع و یک خانوادهٔ مشابه بیندیشد. او می‌تواند با برجسته کردن ویژگی‌های اثر (و نه شباهت آن با دیگر آثار که پرداختن به مقوله ژانر است)، منش اصلی نقد خود را گوهر یکهٔ متن قلمداد کند. در

دنیای امروز، هرمنوتیک ادبی با انکار معنای نهایی متن، راهی تازه برای شناخت امکانات متعدد می‌گشاید و بر نابسندگی مفهوم ژانر تأکید می‌کند؛ چرا که معنای متن، امکانی واحد نیست که در قالب روشی واحد بتوان به آن دست یافت، بلکه در حکم وجود امکانات بسیار برای یافتن معانی بی‌شمار است.

پی‌نوشت

۱. ایوتادیه، ژان: **نقد ادبی در قرن بیستم**، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۸، ص ۲۸.
۲. همان، ص ۲۹.
۳. شمیسا، سیروس: **انواع ادبی**، تهران: انتشارات فردوسی، ۱۳۷۶، ص ۱۵.
۴. احمدی، بابک: **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۲، ص ۲۸۸.
۵. پایور، جعفر: **پلیناس! پلیناس جادوگر راز سرما را بگوی!** کتاب ماه، شماره ۲۱، ص ۱۸.
۶. شمیسا، سیروس: **انواع ادبی**، تهران: فردوسی، ۱۳۷۶، ص ۲۰.
۷. احمدی، بابک: **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۲، ص ۵۶.
۸. شمیسا، سیروس: **انواع ادبی**، تهران: فردوسی، ۱۳۷۶، ص ۲۱.
۹. ویلفرد گرین، لی مورگان، ارل لیبر، جان ویلینگهم: **مبانی نقد ادبی**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۶. ص ۲۴۶.
۱۰. شمیسا، سیروس: **انواع ادبی**، تهران: فردوسی، ۱۳۷۶، ص ۳۲.
۱۱. همان، ص ۳۳.
۱۲. ویلفرد گرین، لی مورگان، ارل لیبر، جان ویلینگهم: **مبانی نقد ادبی**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر ۱۳۷۶. ص ۲۴۸.
۱۳. همان، ص ۲۴۹.
۱۴. محمدی، محمد: **روش‌شناسی نقد ادبیات کودک**، تهران: سروش، ۱۳۷۸، ص ۳۲۳.
۱۵. همان، ص ۳۲۷.
۱۶. همان، ص ۳۳۳-۳۳۲.
۱۷. همان، ص ۳۳۹.
۱۸. احمدی، بابک: **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۲، ص ۲۸۳.
۱۹. ناباکوف، ولادیمیر: **دیدار مسیح**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر، ۱۳۷۶، ص ۱۰۰.
۲۰. رسول‌زاده، حسین: **به سوی خوانندهٔ مطلوب مبتلا به بی‌خوابی مطلوب**، تهران: نیم‌نگاه، ۱۳۸۰، ص ۶۸.
۲۱. محمدی، محمد: **رولددال، جادوگر روان‌شناس یا جادوگر ضد اخلاق**، پژوهشنامه، شماره ۱۴. ص ۱۱۱-۱۱۲.
۲۲. سرشار، محمدرضا: **جرایه به نقد کتاب نردبان جهان**، کتاب ماه، شماره ۹ و ۱۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی