«آیا ممکن است از نقد به روایت برسیم یا برعکس از روایت به نقد»

دکتر بهرام مقدادی

در آثار واقع گرایانه به ندرت این مشکل پیش می آید ؛ مشکل از آن جا ناشی می شود که در متن با ابهام رو به رو شویم و من چه در کتاب هایم و چه در مقالاتم دایم گفته ام که ابهام از ویژه گی های یک متن ادبی خوب است . منتقدان ، که هرکدام نماینده ی یک مکتب فکری هستند ، بنا به حوزه ی مورد علاقه ی خود ، بریکی از جوانب ابهام تأکید کرده اند و آن را به نوعی ، به خدمت اثبات آراء خود در آورده اند. البته باید توجه داشت که در ادبیات معاصر ، استفاده از نمادها و استعاره های پیچیده و پر ابهام ، به طرز چشم گیری افزایش یافته است. این موضوع تا حدی ادامه ی روند تکنیک های شعرای رومانتیک است ، البته در زمینه ای دیگر و با در نظر گرفتن هدفی دیگر. طبیعتاً آثار مدرن، که مملو از نمادها و صناعات ادبی پر ابهام هستند، نیاز به نقدی دارند که بتوان چنین ابهامی را در ادبیات پذیرفت و اهمیت آن را درک لذا جای تعجب نیست که در نقد ادبی معاصر، ابهام نقشی حساس و حیاتی ایفا می کند.

پس از بررسی کوتاهی در زمینه های رومانتیک نقش ابهام ارایه نمونه ی کارهایی که از ابهام درونی و پرمعنی برخوردار هستند،(به عنوان مثال کتاب « به سوی فانوس دریایی» اثر ویرجینیا وولف، «محاکمه» ، شاه کار کافکا و شعر « گل سرخ بیمار» سروده ی ویلیام اجمالی از کاربرد ناقدین، متفاوت از این مفهوم، صورت گیرد. به نظر می رسد که در این میان، آراء « آی.ای.ریچاردز»، که هم برای مکتب نقد نوین و هم برای مکتب خواننده مدار زمینه سازی کرد، طبقه بندی «کلاسیک امپسون» از مفهوم ابهام؛ نظریات آیزر در مورد شکاف های موجود در هر متن که باید توسط خواننده پر شود؛ و سرانجام اعتقادات « دریدا» و « دمان»در مورد تأثیر وجود ابهام در ماهیت زبان و ادبیات، حایز اهمیت است، لذا باید به این موارد توجه بیش تری شده و مشخص شود که چه گونه ناقدین و حتا متناقض از این مفهوم کرده اند ، تا دریابیم که قدرت این مفهوم در انعطاف پذیریِ آن نهفته است.

ساده ترین معنایی که می توان برای ابهام بیان کرد، « پوشیده سخن گفتن » است. به بیان دیگر هنگامی که کلامی بیش از یک معنا داشته باشد، ابهام به وجود می آید. در گذشته ، اکثر منتقدان ادبی عقیده داشتند که به علت ضعف نویسنده، در جایی که سخن باید معنای صریح و دقیقی داشته باشد، ابهام ایجاد شده است. امّا امروز با ظهور منتقدانِ «نقد نو » (و به خصوص ویلیام امپسون و نظریه های او در کتاب هفت « نوع ابهام ») این اصطلاح ، بار معنایی مثبت یافته است . در این نگرش جدید ، خلق ابهام یکی از نشانه های مهارت آفریننده ی اثر ادبی است که توانسته است در یک کلمه یا عبارت ، بیش از یک معنا را پنهان سازد. این معانی ، که همه ی آن ها در متن قابل قبول هستند، بر پیچیده گیِ ذهن نویسنده یا شاعر، و غنای اثر او دلالت می کنند. طرف داران نظریه ی « نقد نو » برای نقد هر اثر ادبی خوب مشخصاتی قایل هستند . یکی از این مشخصات لزوم خواندن بسیار دقیق متن و پیدا کردن روابط درونی بین تک تک اجزای آن است. این تفحص درونی منجر به یافتن عباراتی می شود که واجد چند معنا هستند و هریک از آن معانی، به نحوی به دیگر اجزا مرتبط می شوند. بنابراین ، از نظر آنان « ابهام» ناشی از چند معنایی ، امری مطلوب و بل که لازمه ی هر شاه کار ادبی است ، چنان چه در آثار شکسپیر این استفاده از ابهام را به کرات می توان یافت.

آی. ای. ریچاردز، یکی از پیش گامان این نهضت ادبی ، در کتابِ نقد عملی خود این دیدگاه را تأیید می کند و وجود این لایه های گوناگون معنایی را یکی از ضروریات ادبیات امروز ، و یافتن آن ها را از وظایف خواننده و منتقد معاصر می شمارد. او بر این باور است که خودداری برخی از ما پذیرش این چند گانه گی معنایی، ترس از سردرگمی است . ولی دنیای فردا به افکاری نیاز دارد که قادر باشند در بَطن هر اثر ادبی ، این لایه های تو در توی معنا را بدون

فیلیپ ویل رایت ، یکی دیگر از منتقدان معاصر ، نیز از چند معنایی یا تکثر معنا در متن سخن می گوید و معتقد است که هر شاعر و نویسنده ماهری کلام خود را به نحوی بیان می کند که خواننده ی خوب تنها معناهای مرتبط و مناسب هر عبارت مبهم را بیابد.

ویلیام امپسون در واقع بیش از هر منتقد دیگری به این اصطلاح توجه نشان داده است. وی در کتاب خود هفت نوع ابهام را جداگانه و به تفصیل شرح داده است. او ابهام را هر اختلاف معنایی مختصری می داند که متضمن برداشت های متفاوت از سخن باشد. از دیدگاه او، ابهام در یکی از حالت های زیر ایجاد می شود.

۱- هنگامی که یکی از جزییات کلام در متن به اشکال گوناگون (مثل مقایسه، تضاد، ... با اجزای دیگر) واجد معانی مختلف باشد .

۲- هنگامی که دو معنا یا بیش تر در یک کلمه و یا یک عبارت وجود داشته باشد .

۳- وقتی که دو یا چند معنای مختلف از یک کلمه استنباط شود و تنها وجه مشترک آن ها ، بودن در یک متن واحد باشد .

۴- هنگامی که دو یا چند معنای یک عبارت به یک دیگر مربوط نباشند ، امّا بودن همه ی آن ها در کنار یک دیگر نشان دهنده ی یک حالت ذهنیِ پیچیده تر در ذهن صاحب اثر باشد .

۵- وقتی نویسنده یا شاعر مفهوم مورد نظر خود را در فرآیند خلق اثر ادبی کشف می کند .

۶- زمانی که عبارتی در واقع « توتولوژی » (همان گویی یا مکّرر گویی در معنا) است و خواننده ناچار است معنی را در ذهن خود بیآفریند .

۷- هنگامی که معانی کلمه متضاد یک دیگرند که منعکس کننده ی وجود این اختلاف در ذهن نویسنده است .

چه در آثار و متون نویسنده گان خارجی مانند ویلیام فاکنر ، در رمان شیوایش «خشم و هیاهو» ، یا «بیداری فنیگان ها» ی جیمز جویس و یا نمایش نامه ی دلکش ثورنتون وایلدر به نام « شهر ما» و حتا شعرهای پر ابهام دیلن تامس یا الن گینز برگ و یا در آثار سوررئالیست ها ، بافت سخن و معناهای مطرح آن به گونه ای است که بیش تر ، به گفته ی خود مولوی ، به همان گفت وگوی خواب یا به گفته ی استاد دانش مند جناب آقای دکتر تقی پور نامداریان « نتیجه ی تعطیل عقل وحواسِ ظاهر[1] » است . ابهامی که در شعر زیر وجود دارد ناشی از بیان تجربه ها و مفاهیمی است که در حد معنی حقیقی و قرار دادی زبان ، در افق « تجربه های ما نمی گنجد : »[2]

داد جارویی به دستم آن نگار گفت کز دریا بر انگیزان غبار

باز آن جاروب را زآتش بسوخت | گفت کز آتش تو جارویی برآر
کردم از حیرت سجودی پیشِ او | گفت بی ساجد سجودی خوش بیار
آهِ بی ساجد سجودی چون بود ؟ | گفت بی چون باشد و بی خار خار
گردنک را پیش کردم گفتمش | ساجدی را سر ببر از ذوالفقار
تیغ تا او بیش زد سر بیش شد | تا برُست از گردنم سر صد هزار
من چراغ و هر سرم هم چون فتیل | هر طرف اندر گرفته از شرار
شمع ها می ورشد از سرهایِ من | شرق تا مغرب گرفته از قطار
شرق و مغرب چیست اندر لامکان | گلخنی تاریک و حمامی به کار
ای مزاجت سرد کو تاسهٔ دلت | اندرین گرمابه تا کی این قرار ؟
برشو از گرمابه و گلخن مرو | جامه کن در بنگر آن نقش و نگار
شش جهت حمام و روزن لامکان | بر سر روزن جمالِ شهریار
خاک و آب از عکسِ اور رنگین شده | جان بباریده به ترک و زنگ بار
روز رفت و قصه ام کوتاه شد | ای شب و روز از حدیثش شرم سار
شاه شمس الدینِ تبریزی مرا | مست می دارد خمارِ اندر خمار

ساخت گرایان ، زبان نظامی مستقل یا ثابت تعریف کرده اند ؛ مستقل از آن جهت که به جهان خارج وابسته نیست ، بل که نظام مستقل خود را دارد و ثابت به این دلیل که ارتباط بین دال و مدلول اگر چه ضروری نبوده ، بل که قراردادی است ، ولی نیاز طبیعی بشر به ارتباط نوعی همبسته گی دایمی میان آن دو ایجاد می کند ، لذا در هر فرهنگ ، معنای کلمات ثابت است .
هم چنین ، ثبات معنا دلیل دیگری نیز دارد و آن وجود دال های استعلایی یا مفاهیم ثابت و متعالی است که در ورای ذهن بشر قرار دارند و از حیطه ی زبان خارج اند . این مفاهیم متعالی مانند خدا ، انسان ، مرد ، نیکی و ..... در تمام تاریخ و اغلب جوامع یکسان اند و مراجع قدرت نیز عموماً خود را با این مفاهیم ، تعریف و شناسایی می کنند .
آفریننده ی یک شعر ، خود می داند که وظیفه اش بیان حقیقت نیست؛ بل که می خواهد بر پایه ی تصورات خود دنیایی زیبا ، لذت بخش و قائم به ذات بیآفریند. پس، آگاهانه با تصور خود، دنیایی خلق می کند پر از عجایب باور نکردنی و پر از مبالغه و تخفیف. از سوی دیگر، خواننده ی شعر نیز باید به این نکته واقف باشد که شعر در پی بیان حقیقت نیست، پس او نیز نباید باشد. حال خواننده هم ، آگاه به این که در پی لذت است نه حقیقت ، باور نکردنی های شعر یا روایت را برای بهره مند شدن از آن لذت آنی باور می کند. به عنوان مثال ، خواننده ی داستان «مسخ »کافکا با خواندن اولین جمله ی این داستان با امری غیر ممکن و باور نکردنی روبه رو می شود .
از اواخر دهه ی ۱۹۶۰ ، شالوده شکنان به هدایت ژاک دریدا ، با تعمق در افکار سوسور، پدر زبان شناسی مدرن ، متوجه شدند که نه تنها ارتباطی منطقی و ضروری بین دال و مدلول (مثلاً گربه و مفهوم ذهنی آن) وجود ندارد ، بل که در شرایط (و در روایتی) خاص ممکن است لغتی واحد، معنایش با معنای معمول تا اندازه ای تفاوت داشته باشد . یعنی ثبات در معنا نیز امری اختیاری و قراردادی است و دست خوش تغییر .
به این ترتیب ، معنای کلمه ی دیگر با ارجاع به دال های ماورایی قابل تبین نیست؛ یعنی ضرورتی وجود ندارد تا برای یافتن معنای کلمات و متون به مفاهیمی ثابت ازلی و ابدی در خارج از زبان رجوع کنیم. معنا در این روی کرد حاصل دو عامل است؛ تفاوت واحدهای زبانی نظیر واج ها و کلمات با یک دیگر، تأخیر در حصول معنا، یعنی رسیدن دال به مدلول. بدین ترتیب دریدا با ترکیب دو مفهوم « تفاوت » و « تأخیر » واژه ی جدید « تفاویق » را وضع کرد. با حصول معنا از طریق «تفاویق» یا واژه ی فرانسوی «diffrence» که هم « فرق » معنی می دهد و هم « تعویق » در هر بار خواندن یک متن یا روایت معنا فرق می کند و ضمناً به تعویق می افتد. می بینیم رسیدن به معنا از طریق « تفاویق » طوری است که دیگر «حضور » بی معنی می شود، یعنی در هر متن یا کلام معنایی مشخص حاضر نیست، بل که حصول معنا نتیجه ای فرآیند ترکیب عوامل ذکر شده در بالا است. هر خواننده با بار ذهنی متفاوت به متن رجوع می کند و خود متن چیزی نیست جز رشته ای از نشانه های متفاوت باهم، که هرکدام دلالت بر معنایی غیر ثابت دارد. پس تفسیر واحد از یک متن کاری بیهوده است .
پس از این پیش گفتار اگر بخواهیم به شعر مولانا برگردیم می بینیم در خواندن و درک آن چاره ای نداریم که از روایت (در این جا شعر) به نقد برسیم و البته این کار در نقد ادبی پسندیده نیست چرا که یک شاعر یا نویسنده با آفرینش متنی پر از ابهام می خواهد ذهن خواننده را بیدار کند و او را از آن حالت منفعل بیرون آورد . امّا کسی که ادبیات را به طور جدی نخوانده باشد و با زبان عرفانی (آن) آشنا نباشد در وهله ی اول خواندن شعر از خود می پرسد معنی «جارو» ، « انگار »، «دریا» «غبار» و «آتش » در این شعر چیست یا هدف از بیت « تیغ تا او بیش زد سر بیش شد/ تا برُست از گردنم سر صد هزار» چه می تواند باشد ؟ واژه های « چراغ » و « فتیل » در بیت هفتم غیر قابل فهم و در نتیجه مبهمند ؛ به همان گونه واژه ها و ترکیبات « شمع » و « سرهای من » در بیت هشتم . به طور خلاصه معناهای « لامکان » ، « گلخن » ، « حمام » ، « روزن » و « جمال شهریار» از واژه های پر ابهامند که تنها یک خواننده ی آشنا به مضامین عرفانی ، از آن ها (می تواند) سردرآورد . تجربیاتی که شعر به آن ها اشاره می شود ، با تجربه های فردی ما جور در نمی آید و یا به گفته ی دکتر پورنامداریان مولوی رویایی را به صورت شعر بیان کرده است ؛ امّا وقتی مولوی نمی گوید که این واقعه را در مکاشفه یا رؤیا دیده، چنین تجربه ای می بایست در خواب اتفاق افتاده باشد. در این شعر ، مدلول معین نیست و دال گاهی به چند مدلول ارجاع می شود .
شیخ صفی الدین اردبیلی (وفات ۷۳۵ ه . ق) در شرح دو بیت اوّل ، دریا را به طریقت ، جاروب را به کلمه ی « لااله الاالله » که ذکر سالک طریقت در خلوت است ، تعبیر می کند و توضیح می دهد که کلمه ی لااله الاالله هم نفی است و هم اثبات »[۳]
به گزارش دکتر پور نامداریان در همان کتاب ، شیخ صفی الدین جاروب و آتش را به ذکر تعبیر می کند و دریا را به راه طریقت که از طریق ذکر می توان راه طریقت را طی کرد و به حقیقت توحید رسید.[۴] اشیایی که در این شعر جانشین معنی شده اند عبارتند از جاروب ، نگار ، دریا ، آتش ، تیغ ، چراغ ، شمع ، شرق ، مغرب که همه ی این واژه ها ، در صورتی که خواننده از درک نمادین آن ها ناتوان باشد نیاز به رفتن از روایت به نقد است . تأویل « تیغی » که باید سر را ببرد ، باعث بریدن یک سر و روییدن سرهای بی شمار می شود و صاحب واقعه خود را چراغی با هزاران فتیله می بیند که شرار آن به هر طرف گسترش می یابد و از هر سری شمعی برافروخته بر می آید که شرق را تا غرب فرا می گیرد.
نباید فراموش کرد که در نقد ادبی ، هر گاه واژه ی « شعر » را به کار می بریم ، منظور « روایت » است و منتقدان از ارسطو به بعد هر وقت در نوشتار خود واژه ی « شعر » را به کار می بردند منظورشان « نثر » یا « روایت » بود . البته شعر مولانا یک استثنا است ؛ به همان گونه که در ادبیات مغرب زمین شعر ها ،

نمایش نامه ها و رمان هایی داریم که از لحاظ پیچیده بودن استثناء هستند . فقط در مورد این آثار ادبی استثنایی ، مانند آثار سمبولیکی چون « سرزمین بی حاصل » تی – اس – الیوت در هر سطر اشارات گوناگونی به ادبیات متقدم ، استوره ها و کتاب های مقدس چون تورات و انجیل داریم که به گفته ی منتقدان باید درجه ی دکتری در ادبیات انگلیسی از یک دانش گاه مهم آمریکا یا کانادا داشت تا بتوان این اثر را تأویل کرد .

در نقد ادبی ، راه درست آن است که از روایت به نقد برویم ، نه از نقد به روایت . در این مورد مثال کوچکی مسأله را حل می کند . در سی و هشت سال تدریس در دانش گاه تهران محال بود که مثلاً در درس رمان چند رمان معین کنم و دانش جویان پیشاپیش آن رمان ها را به دقت بخوانند. آن ها در سرجای خود می نشستند و به تفسیر من از رمان گوش می دادند . بدیهی است که حالتی منفعل داشتند . فقط در امتحانات پایان نیم سال یادداشت هایی که از سخن رانی های من برداشته بودند می خواندند ، یعنی بدون خواندن رمان از نقد (تفسیر استاد) به روایت می رسیدند . بدیهی است « معما چو حل گشت آسان شود » و این دانش جویان به خود زحمت نمی دادند که پیشاپیش رمان را بخوانند و سپس در کلاس از تأویل آن لذت برند.

در ادبیات مدرن و پُست مدرن نویسنده یا شاعر عمداً اثری پر ابهام می آفریند تا خواننده از درک اثر لذت ببرد و برحالت انفعالی خود که به علت زندگی در جامعه ی مدرن حادث شده فایق شود. ادبیات در این موارد به صورت معما یا جدول کلمات متقاطع ذهن خواننده را فعال می کند . لذت در حل معمای اثر توسط خواننده است؛ نه یک نقد حاضر و آماده که خواننده یا منتقد پس از خواندن آن گره روایت را بگشاید. کسی که از نقد به روایت می رسد از علم ادبیات غافل است ولی خواننده ای که از روایت به نقد می رسد از علوم وابسته به ادبیات چون روان شناسی، جامعه شناسی، هرمونیتیک و حتا ممکن است از تاریخ سود جوید تا بتواند از ابهام یا معمای اثر برای خود گره گشایی کند. اگرچه ادبیات مبهم از ویژه گی های دوران مدرن و پُست مدرن است ولی گاه گاهی در ادبیات متقدم فارسی و خارجی هم یافت می شود . در فرهنگ لغت « بدعت » به معنای رسم و سنت هایی است که مخالف با قوانین اجتماعی و جامعه است. در ضمن این واژه «الحاد» و «کفر» هم معنا می دهد. در نقد ادبی این اصطلاح نخستین بار توسط کلینت بروکس مطرح شد. البته منظور او « بدعت تفسیر » بود و او تفسیر را محکوم می کرد. بدعت تفسیر، موجب می شود پیچیده گی شعر کتمان شود و نوعی ساده انگاری نسبت به شعر صورت گیرد و ساختاری کاذب از عبارت منحصر به فرد اصلی ارایه شود. در نظر منتقدان امروزی منتقد باید به دقت اجرای شعر را بررسی کند، (فراموش نشود که در زبان نقد ادبی هدف از به کار بردن واژه ی « شعر » انواع دیگر ادبی مانند نثر، رمان، نمایش نامه، و امثال این ها است) سپس منتقد باید تا سر حد امکان در معرض تأثیر کلی شعر یا (Gestalt) آن قرار گیرد و توجه داشته باشد که کلیت کار ادبی که همان گشتالت باشد، امری مهم تر و متفاوت تر از صورت آن با سایر بخش های تشکیل دهنده ی اثر است .

در نتیجه به همان گونه که منتقدان ، ازجمله بروکس ، تفسیر را نوعی بدعت (کفر) و امری نادرست می انگارند ، در نقد ادبی نیز از نقد به روایت رفتن امری ناپسند است ، مگر آن که با متنی (مانند شعر مولوی که متن آن از نظر خواننده گان گذشت) روبه رو شویم که تأویل آن غیر ممکن باشد .

پانویس:

۱- دکتر تقی پور نامداریان ، در سایه ی آفتاب ؛ شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی(تهران : انتشارات سخن ۱۳۸۰)، ص ۲۲۱ .

۲- همان – ص ۲۲۲.

۳- نگاه کنید به کتاب دکتر تقی پورنامداریان ، ص ۲۲۳ .

۴- همان . ص ۲۳۴

« تأملی در استوره ی شهر بانو »

رضا مهریزی

گمان نمی برم کسی از ما ایرانیان باشد که داستانِ بی بی شهربانو – که او را دختر یزدگرد و همسر امام حسین و مادرِ امام سَجاد می دانند – از پدران و مادران یا ریش سفیدان و سال خورده گان نشنیده باشد.

ما در این مقاله برآنیم که به تحلیل این داستان بپردازیم ؛ برای این کار ابتدا این داستان را از نظر تاریخی مورد بررسی قرار می دهیم و سپس به مسایل دیگر می پردازیم .

دکتر سید جعفر شهیدی – در خصوص این داستانِ چنین می نویسد : « نویسنده سی سال پیش که چنین بحثی را گشود ، نوشت : من داستانِ شهربانو را باور نمی کنم چون سندهایی که این داستان در آن آمده درست نیست. اکنون هم می گویم اگر پایه ی چنین شهرتِ دراز مدت بر این سند ها است که بررسی شده ، چندان ارزش علمی ندارد. اما اگر پژوهنده ای سندی قطعی و غیرقابل تردید بیابد ، بر او است که آن را در معرض قضاوت محققان قرار دهد». (شهیدی . ۱۳۶۶: ۱۰)

دکتر شهیدی علاوه بر بحث تاریخی به بحث حدیثی نیز می پردازد ولی باز به همان نتیجه ی گذشته می رسد . دکتر شهیدی گفتار خویش در این مورد را چنین به پایان می برد : « در عصر ما ، افسانه پردازی ، شهربانو را در سال شصتم هجری از جانب امام حسین روانه ی ایران می سازد تا سپاهی فراهم آورد و حکومت معاویه را براندازد و این افسانه ها از مَجله های فکاهی به کتاب و مجله های علمی منتقل شده و دور نیست که در آینده یکی از سندهای پژوهنده گان