منش استفهامی نقد خلاق

این مقاله پیش‌تر، با عنوانِ نقد تصویری و منش استفهامی نقد خلاق در مجلهٔ جهان کتاب، سال پنجم، شمارهٔ ۱۴/۱۳ منتشر شده بود و اکنون (به لحاظ اهمیتی که برای آن قائل هستم) با ویراستی نو، تقدیم خوانندگان «بیدار» می‌شود.
ح.ر / مرداد ۱۳۸۰

● حسین رسول‌زاده

جداگانی نقد از فراشد آفرینش، همچون باوره‌ای دوآلیستی، نقد را از سویه و محتوی خلاقه‌اش جدا کرده و آن را به جستاری دربارهٔ اثر تقلیل داده است. نویسنده می‌آفریند و منتقد دربارهٔ آن توضیح می‌دهد. نویسنده تولید می‌کند و منتقد آن را بسته‌بندی می‌کند. فروکاستن ساحت نقد به یک اهتمام انضمامی، به ادبیاتی درجه دو و کنشی درباره‌ای، محصولِ بلافصل رویکردی است که خودبسنده‌گی و منش خلاقانهٔ نقد را نادیده می‌گیرد. چنین رویکردی که بازتاب «اثر» را در متنِ نقد، دلیل سرسپردگیِ آن قرار می‌دهد تا قلمرو نقد را به کوششی دربارهٔ اثر محدود کند، همان‌قدر ساده‌لوحانه است که انعکاس «واقعیت» ـ به مثابهٔ هستنده‌ای پیش‌موجود ـ در اثر، دلیلِ سرسپردگی اثر از واقعیت تلقی شود. اما هیچ اثر خلاّقی، نوشته‌ای دربارهٔ واقعیت نیست. راسکول یکف واقعیت ندارد و او در واقعیت بیرونی هیچ کسی را به قتل نرسانده است و رمان «جنایت و مکافات» نوشته‌ای دربارهٔ واقعیت نیست، هرچند جهانی است براساس واقعیت. و با این حال جهانی که واقعیت را همچون تختهٔ پرشی پشت سر گذارده و به پای‌داشتِ روابط درونی معطوف به خود، قیام کرده است. اثر جهانی است نوساخته و خودبسند که خارج از اجبارهای واقعیت بیرونی، روابط نوینی را میان اشیاء و آدم‌ها برقرار می‌کند.

بر همین اساس بازتاب اثر در حوزهٔ نقد، آن را به نوشته‌ای دربارهٔ اثر محدود نمی‌کند. نقد آفرینشی است بر اساس اثر و به همین علت قلمرو اثر را به سوی یافتارهایی خودبسند، پشت سر می‌گذارد. اما فراروی نقد از نوشته‌ای دربارهٔ اثر به آفرینشی بر اساس اثر به معنای بی‌اعتنایی به اثر نیست؛ همان طور که اثر نیز با پرش از سکوی واقعیت، بی‌اعتنا به واقعیت نمی‌ماند. اثر با آفرینشِ جهان / متنی که بر اساس واقعیت بنا کرده، واقعیت را مورد پرسش قرار می‌دهد و نقد با همین منطق، اثر را به پرش می‌کشد. پس نقد همواره استفهامی است؛ می‌پرسد و به هم می‌ریزد.

منش استفهامی ـ آفرینش نقد، مناسبت‌ها و کنش‌های خاصی را میان خود و اثر و خواننده ایجاد می‌کند. نقد نمی‌خواهد اثر را توضیح دهد، آن را آسان کند و یا نیت نویسنده را از متن آن بیرون بکشد و بدین‌سان میان نویسنده و خواننده وساطت کند. رویکردی که ساحت نقد را به توضیحی دربارهٔ اثر، تنزل می‌دهد و یا به گمان روشن‌سازی و روشن‌گریِ اثر، به ابهام‌زدایی می‌پردازد و به سودای یافتن معنای نهایی اثر، قصدیت و مناسبات خصوصی و اجتماعیِ نویسنده را جست‌وجو می‌کند، خواهی نخواهی کنش فعال خواننده را به تعطیلی می‌کشاند.

رمان‌نویس با حذف توضیحاتِ روشنگرانه، پیچیدگی هستی را کشف می‌کند و خواننده را در کنشی فعال با متن درگیر می‌سازد. منتقدی که سودای وساطت میان نویسنده و خواننده را در سر می‌پروراند، با «آسان‌سازیِ» متن، البته آن چه را که رمان‌نویس حذف کرده به رمان بازمی‌گرداند، تا آن چه را که او در رمان حاضر ساخته از متن خارج کند. چنین منتقدی در پی آسان‌سازیِ متن، حکم ترخیص خواننده را صادر می‌کند تا خود به جای او بیندیشد و با ارائهٔ تصویری نهایی از متن، آن را از کنشِ فعال خواننده بی‌نیاز سازد. به گمانم بتوان چنین رویکردی را «نقد تصویری» نامید. نقد تصویر، گونه‌ای از نقدِ انضمامی است که متن را

همچون تصور / فیلمی می‌انگارد که بایستی در تاریکخانهٔ نقد، «ظاهر» و مرئی شود. پس به عواملی مثل منظور نویسنده، شرایط بیرونی ـ تاریخی که حوادث و شخصیت‌های رمان را متحقق ساخته و روابط آن زمانی اشیاء... توسل می‌جوید تا «عملیات ظهور» را سرانجام بخشد. آوردی مدرنیستی که هرچند مستقیماً به نیت مؤلف نمی‌پردازد، اما متن را همچون محصول بی‌واسطه و محدودی از نیت مؤلف شرح می‌کند. به عبارت دیگر نقد تصویری اگرچه از نیت مؤلف به متن نمی‌رسد، اما از متن به نیت مؤلف بازمی‌گردد. حتی منتقد تیزهوش و برجسته‌ای چون ولادیمیر ناباکف آن‌گاه که قصد می‌کند با دادن تصویری روشن از متن، خواننده را به رونوشتی از نویسنده بدل سازد، محصول نمونه‌وار و کلاسیکی از نقد تصویری را به دست می‌دهد.

او در نقد رمان «مسخ» ـ اثر فرانتس کافکا ـ خودش را به آب و آتش می‌زند تا مثلاً نوع، مشخصات ظاهری و حشره‌شناختی و قد و اندازهٔ آن «جانوری» را که گرگر گوار زامزا بدان تبدیل شده، «دقیقاً» تعیین و تصویر کند:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

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 عنکبوتان 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 ناقاز بیدار می‌شود و می‌بیند که شش پا دارد که در هوا تکان تکان می‌خورند، 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.[1]

ناباکف در ادامهٔ بحث «تعیین کننده‌اش» بر سرِ معین کردن نوع حشره با «حشره‌شناسان» دیگر وارد مجادله می‌شود:

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 بدون 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.[2]

و در نهایت، ضمن اقامهٔ دلایل مدلل، «معمولی»بودنِ این «سوسک قهوه‌ای محدب» را احراز کرده و برای رفع هرگونه شک و شبهه‌ای «شکل» حشره را نیز ترسیم می‌کند و با این کار، عملیات «ظهور» را قوام می‌بخشد. او همچنین با ارائهٔ طرحی دقیق، وضعیت و حالت اتاق‌ها را در آپارتمان خانوادهٔ زامزا، حتی محل قرارگرفتن میز تحریر، گنجه، تخت‌خواب و راه‌پله و غیره را دقیقاً تعیین و ظاهر می‌کند.

ناباکف همین «عملیات» را در نقدِ رمان «آنا کارنین» نیز دنبال می‌کند. طرح‌های روشنگرانه‌ای از واگن خواب آنّا در قطار مسکو ـ سن پترزبورگ و اشیای داخل آن و لباس‌های آنا در هنگام بازی تنیس و اسکیت به دست می‌دهد و همچنین مجموعه‌ای از اشیاء و روابط و عاداتِ آن زمانی را ـ که خواستگاه حوادث رمان بوده‌اند ـ تحشیه و تصویر می‌کند:

ش ۸۳. لباس آنا

با مطالعهٔ دقیق مقاله‌ای دربارهٔ «مدهای پاریس در ماه نوریه» در نشریهٔ اخبار مصور لندن، ۱۸۷۲، می‌توان دریافت که دامنِ لباس عصر و لباس گردش درست تا نزدیک زمین می‌رسید، حال آن که لباس شب دنباله‌ای دراز و مربع شکل داشت. مخمل بسیار رایج بود و یک خانم برای مجلس رقص رب پرنسسی از مخمل مشکی روی دامنی از پارچهٔ ابریشمی می‌پوشید که لبه‌اش توردوزی داشت و دسته گلی هم به موهایش می‌زد.[3]

ناباکف دائماً با ارجاع متن به واقعیت‌های بیرونی سعی می‌کند تصویر مستند و ثابتی از اشیاء و روابط میان آدم‌ها ارائه کند. اما کنش مستندسازی او چیزی بر متن نمی‌افزاید، پیچیدگی‌های آن را کشف نمی‌کند و بر منش خودبسندهٔ آن تأکید نمی‌گذارد، بلکه متن را به مدلولی بیرونی تقلیل می‌دهد تا تصویری یکّه و ثابت را جایگزین کنش فعال خواننده سازد. با این حال جالب است که علیرغم همهٔ این جد و جهدها، اثر، تسلیم نمی‌شود به توضیح نمی‌آید و در مقابل تفسیری که کوشش می‌کند تصویر ثابت و ارجاع‌مندی از متن ارائه کند، مقاومت می‌کند.

تعیین نوع حشره‌ای که گره گوار بدان مسخ شده، ترسیم لباس‌های آنا، طراحی اتاق‌های آپارتمان خانوادهٔ زامزا یا واگن قطاری که آنا رابه مسکو می‌برد، توصیف جنس و مدل لباس‌های آنا براساس مدل‌های آن زمانی، تشریح ویژگی‌های ایستگاه قطار مسکو و اعلام تاریخ تأسیس آن[4]، وصف فانوس کوچک سفری[5] بر اساس نمونه‌های ساخته‌شدهٔ آن زمانی و یا تحقیق راجع به سوپ کلم و بلغور[6] و ده‌ها اطلاعاتِ وصفی دیگر اگرچه از منظر حشره‌شناسی، ایستگاه‌شناسی، فانوس‌شناسی، سوپ‌شناسی و غیره آگاهی‌های ذی‌قیمتی دربارهٔ واقعیت‌های بیرونی به دست می‌دهد، اما تقریباً هیچ چیز از خودِ اثر نمی‌گوید. همیشه این خطر برای منتقدی که مدلول‌های بیرونی را جست‌وجو می‌کند، وجود دارد که در این جست‌وجوی بی‌سرانجام، خودِ اثر ـ اثر همچون هستنده‌ای خودبسند ـ را به بوتهٔ فراموشی بسپارد. زیرا پیشاپیش، هستی و ماناییِ اثر را به بنیان‌های تعیین‌گر بیرونی وابسته کرده است. گفتن این که حشرهٔ عظیمی که در متن رمانِ «مسخ» زندگی می‌کند، همان حشرهٔ «محدب قهوه‌ای‌رنگی» است که ـ البته در تفاوتی اساسی با «سوسک حمام» ـ بیرون از متن می‌زید، و یا ایستگاه قطاری که آنا در متنِ رمانِ «آناکارنین» بدان‌جا می‌رود ـ همان ایستگاه قطار نیکولایوسکی یا پترزبورگی در شمال مرکزی مسکواست که در خلال سال‌های ۱۸۴۳ تا ۱۸۵۱ تأسیس و مورد بهره‌برداری قرار گرفته است ـ نه فقط چیزی بر متن اضافه نمی‌کند بلکه با حذف متن، جهان را به اجزاهای قبل از رمان تقلیل می‌دهد.

نقدِ تصویری به سودای آسان‌سازی، متن را حذف می‌کند و تصویری از جهان را به جایش می‌گذارد. زیرا نویسنده متن را در غیاب خواننده می‌نویسد و خواننده آن را در غیاب نویسنده می‌خواند. اما در هر دو حال، جهان حضور دارد. نقد تصویری می‌کوشد با یادآوریِ جهان، فاصلهٔ این غیاب را پر کند و بدین وسیله متن را آسان سازد. دیدیم ولادیمیر ناباکف با ارائهٔ تصاویر دقیق و ارجاعات تاریخی و توصیف‌های مستند، جهان را جایگزین متن ساخت تا با آسان‌سازی فهم، ابهامات موجود را رفع کند. اما او با چنین رویکردی اولاً متن را به مدلولی یکّه و بیرونی فروکاست. ثانیاً کنش فعال خواننده را در ساختن اثر و گسترش قلمرو آن به تعطیلی کشاند.

ثالثاً با تعارف جهانی برای پرکردن فاصلهٔ ناشی از غیاب و نویسنده به هنگام خواندن و غیاب خواننده به هنگام نوشتن، متن را به نیت مؤلف ضمیمه کرد.

پیش‌تر گفتیم نقدِ انضمامی نمی‌تواند / نمی‌خواهد به پایگانی فراتر از محدودهٔ اثر بیندیشد، به همین جهت قادر به ترک قلمرو اثر نیست و علیرغم درخشش‌ها و کامیابی‌های تاریخی‌اش، نمی‌تواند به آفرینشی جدید و خودبسنده دست بزند، و نهایتاً از نوشته‌ای دربارهٔ اثر فراتر نمی‌رود. کنش «دربارهٔ‌ای» و مقید که اثر را دائماً توضیح می‌دهد، ساده می‌کند، شرح می‌دهد، مثل یک کارآگاه کارکشته، انگیزه‌ها را بیرون می‌کشد و مصداق‌هایش را در جهان بیرونی پیدا می‌کند و تا آنجا پیش می‌رود که جای خواننده را می‌گیرد، خواننده را فتح می‌کند و همچون دفترچهٔ حل‌المسائل، خواندن را به مثابهٔ کنشی فعال و آفرینش‌گر به تعطیلی می‌کشاند. اما تا آنجا که به نقد ـ در مفهوم خلاّقش ـ مربوط می‌شود، نقد نمی‌خواهد / نمی‌تواند جای خواننده را اشغال کند و یا با توضیح نهایی اثر، فهم را آسان سازد، بلکه خود به مثابهٔ متنی خودبسند و خودپا به خوانشی فعال و خواننده‌ای کنش‌گر نیازمند است. نقد فراخوانی است از خواننده برای گونه‌ای خوانش کنش‌مند و آفرینش‌گر. نقد جای خواننده را غصب نمی‌کند، بلکه او را به سوی متن و هستندگی (= فرم و ساختار) اثر دعوت می‌کند، اما خود از آنها فراتر می‌رود. خوانندهٔ کنش‌گر همان‌گونه که با خوانش خلاّقانهٔ اثر ـ آن گاه که جهانِ واقع را پشت سر می‌گذارد ـ به خودبسندگی آن پی می‌برد، با خواندنِ فعالِ نقد، استقلال و خودپایی آن را ـ آن گاه که جهانِ اثر را ترک می‌گوید ـ کشف می‌کند.■

یادداشت‌ها:

۱. ولادیمیر ناباکف / مسخ و دربارهٔ مسخ / ترجمهٔ فرزان طاهری / تهران / نیلوفر / ص ۱۰۰

۲. همان

۳. ولادیمیر ناباکف / درس‌هایی دربارهٔ ادبیات روس / ترجمهٔ فرزانه طاهری / تهران / نیلوفر / ص ۳۶۴

۴. همان / صفحهٔ ۳۶۰

۵. همان / صفحهٔ ۳۷۰

۶. همان / صفحهٔ ۳۵۳

تذکر:

* در شماره ۶ «بیدار» به دلیل سهل‌انگاری صفحه‌آرا، غلط‌هایی در مقالهٔ «طرحی برای داستان‌نویسی ایران» به چشم می‌خورد که ضمن پوزش از استاد رسول‌زاده، توجه خوانندگان را به نکات غلط و صحیح جلب می‌کنیم.

۱. ص ۲۵، ستون اول، از پایین به بالا سطر هفتم:

غلط: قصر تاریخ

صحیح: قعر تاریخ

۲. ص ۲۵، ستون دوم، سطر آخر:

غلط: [و به راستی چه کسی یقین می‌کند کدام رویداد تاریخی...]

صحیح: [و به راستی چه کسی تعیین می‌کند کدام رویداد، تاریخی...]

۳. ص ۲۶، ستون اول، سطر چهارم:

غلط: دنبال می‌شود

صحیح: دنبال شود

۴. ص ۲۶، ستون اول، سطر ششم:

غلط: به واسطهٔ اکتشافاتی

صحیح: به واسطهٔ اکتشافاتش

۵. ص ۲۶، ستون اول، سطر نوزدهم:

غلط: تعیین و یقین

صحیح: تعیین و تعین

۶. ص ۲۶، ستون اول، پاراگراف سوم، سطر ششم:

غلط: ساخت

صحیح: ساخت

۷. ص ۲۶، ستون اول، پاراگراف سوم، سطر دوازدهم:

غلط: آسان‌نویس‌هایی

صحیح: آسان‌نویسی‌هایی

۸. ص ۲۶، ستون دوم، پایان پاراگراف اول:

غلط: مجموع کند

صحیح: مجموع می‌کند

۹. ص ۲۶، ستون دوم، پاراگراف دوم، سطر بیست و دوم:

غلط: عامل یقین‌کننده

صحیح: عامل تعیین‌کننده

۱۰. ص ۲۷، ستون اول، پاراگراف چهارم، سطر دهم:

غلط: ساخت من

صحیح: ساحت من

۱۱. ص ۲۸، ستون اول، پاراگراف سوم، سطر دوم:

غلط: نمی‌رود

صحیح: نمی‌روید

۱۲. ص ۲۸، ستون اول، پاراگراف سوم، سطر دوم:

قبل از جمله معترضه ـ که زمانی از نشانه‌های بنیادین یک شاهکار شمرده می‌شد ـ عبارت زیر اضافه شود:

داستان هیچ حتمیتی برای وحدت ساختاری

۱۳. ص ۲۸، ستون اول، پاراگراف سوم، سطر سوم

غلط: دانستن

صحیح: داستان