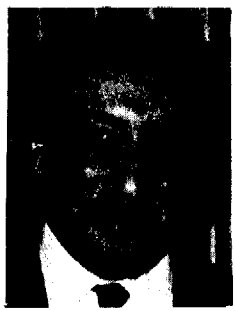
در چگونگی شاعر و شعر او

محمدعلی همایون کاتوزیان



فصلی از کتاب چهارمقالهٔ نظامی عروضی سمرقندی که عنوان آن «در چگونگی شاعر و شعر اوست»[۱] چنین آغاز می‌شود:

«امّا شاعر باید که سلیم‌الفطره، عظیم‌الفکره، صحیح‌الطبع، جدیدالرّویه، دقیق‌النّظر باشد؛ در انواع علوم متنوّع باشد، و در اطراف علوم مستطرف ــ زیراکه چنان‌که شعر در هر علمی به‌کار همی شود، هر علمی در شعر به‌کار همی شود.»[۲]

در همین چند کلمه جهانی سخن نهفته است که از حوزهٔ ظاهری خود ــ که یکی از شیوه‌های نقد ادبا قدیم (چه در ایران و چه در جاهای دیگر)، معروف به«نقد اِرشادی»[۳] است ــ فراتر می‌رود، و به‌چندین مقوله از مقولات جاری در نقد ادبی معاصر ارتباط می‌یابد. هم این نکته و هم برخی از نکات دیگری که پس از این در مقدّمه و حکایات این فصل مطرح می‌شود، در واقع در عنوان فصل مزبور پوشیده و پنهان است، زیراکه وقتی سخن از «چگونگی شاعر و شعر او» می‌رود، ما هم با «چگونگی شعر» روبرو هستیم، هم «چگونگی شاعر»، و هم ارتباط شاعر و شعرش.

ممکن است کسانی بگویند که به‌هیچوجه لازم نیست که شاعر «سلیم‌الفطره و عظیم‌الفکره» و جز آن باشد. بسیار خوب. امّا آن‌ها که با این نظر موافق‌اند از کجا می‌دانند که شاعری به‌این صفات متّصف است؟ شاید اگر از نظامی عروضی می‌پرسیدید می‌گفت که همنشینی و گفتگو با شاعر این موضوع را روشن می‌سازد، زیراکه امکان و احتمال آشنایی شخص ناقد با شاعر در

نهصد سال پیش خیلی بیش از امروز بود. امّا در واقع این پاسخ ــ حتّیٰ برای زمان نظامی عروضی ــ مشکل را حلّ نمی‌کند، چنان‌که خود او در همین کتاب دربارهٔ شاعران متخلّص به «نظامی» زمان خود (که تازه نظامی گنجوی در شمار آنان ذکر نمی‌شود) می‌گوید: «در جهان سه نظامی‌ایم، ای شاه /که جهانی ز ما به‌افغانند؛ من به‌ورساد پیش تخت شهم / و آن دو در مرو پیش سلطان‌اند»[۴]. یعنی حتّیٰ در آن زمان نه همهٔ شاعران همشهری نظامی عروضی بودند نه همهٔ ناقدان. به‌زبان دیگر، همچنان‌که او آثار معاصران دوردست خود را فقط می‌توانست با شنیدن و خواندن نقد کند، ناقدان دیگر نیز در شهرهای دوردست آثار او و همشهریانش را تنها از طریق نقل و مطالعه می‌شناختند و محک می‌زدند. از این بگذریم. وقتی که نظامی در همین کتاب دربارهٔ شعر رودکی یا فردوسی یا شاعران دیگری نظر می‌دهد، او چگونه می‌داند که این شاعرانِ گذشته ــ و درگذشته ــ «جدیدالرّویه، دقیق‌النّظر. . . و در اطراف رسوم مستطرف» بوده‌اند ــ مگر از روی اشعارشان؟ خود نظامی عروضی در همین مقالهٔ «در ماهیّت علم شعر و صلاحیّت شاعر» از کتاب چهارمقاله، در ضمن بحث و گفتگو دربارهٔ شاعران و شعرهایشان ــ و شاید نا آگاهانه ــ چنین می‌رساند که شاعر را از روی شعرش می‌توان شناخت. از جمله، دربارهٔ فردوسی می‌نویسد که «سخن را به‌آسمان علیّین برد و در عذوبت به‌ماء معین رسانید، و کدام طبع را قدرت آن باشد که سخن را بدین درجه رساند که او رسانیده است.» و پس از آن که ــ به عنوان گواهی بر این فضاوت خود ــ چند بیتی از شاهنامه نقل می‌کند، ادامه می‌دهد: «من در عجم سخنی بدین فصاحت نمی‌بینم و در بسیاری از سخن عرب هم.»[۵] و چون دیگر شخص شاعر ــ که نظامی او را «استاد ابوالقاسم فردوسی» می‌خواند ــ در دسترس نبود، لابد تنها شاهد و گواهی به‌این‌که او «عظیم‌الفکره و صحیح‌الطبع» و بسیار چیزهای خوب دیگر بوده، همان آثار اوست، بویژه آن‌که از زندگی واقعی آن استاد و احوال و خلقیّات و روحیّات او در آن‌زمان چیز زیادی نمی‌دانستند ــ و ما هم در این‌زمان نمی‌دانیم.

تحلیل این نکته با توجّه به‌حکایتی که عروضی دربارهٔ چگونگی تبدیل شدن فرّخی سیستانی به‌یک شاعر رسمی نقل می‌کند آسان‌تر است. او می‌گوید: «فرّخی از سیستان بود، پسر چولوغ، غلام امیر خلف بانو.» این از تبار و طبقهٔ اجتماعی فرّخی. امّا همین پسر غلام درباری کوچک صفّاریان در سیستان، «طبعی به‌غایت نیکو داشت، و شعر خوش گفتی، و چنگ ترزدی، و خدمت دهقانی کردی از دهاقین سیستان.»[۶]

به این‌ترتیب پیش از آن که ما چیزی دربارهٔ بلوغ اخلاقی و علمی فرّخی جوان («سلیم‌الفطره، عظیم‌الفکره». . .) بدانیم، درمی‌یابیم که «طبعی به‌غایت نیکو داشت»، و به‌همین جهت با این‌که رعیّتی بیش نبود «شعر خوش گفتی و چنگ تر زدی». باری چون کار تأمین معاش به‌فرّخی سخت شد به‌فکر افتاد که در خدمت درباری درآید تا «با کاروان حُلّه» به‌«حضرت

چغانیان» رسیده و قصیدهٔ کاروان حلّه را برای خواجهٔ عمید، اسعد، وزیر ابوالمظفّر چنانی، خواند. این وزیر که «مردی فاضل بود و شعردوست»، «شعر فرّخی را شعری دید تر و عذب خوش و استادانه» حال آن‌که «فرّخی را سگزی‌ای دید بی‌اندام، جبّه‌ای پیش و پس چاک پوشیده، دستاری بزرگ سگزی‌وار در سر، و پای و کفش بس ناخوش»، امّا باز هم «شعری در آسمان هفتم». به‌عبارت دیگر، پیدا بود که آن رعیّت سیستانی مردی ادیب و دانشمند نیست، پس «هیچ باور نکرد که این شعر آن سگزی را شاید بود. . .» و او را به‌سرودن قصیدهٔ «داغگاه» آزمود. . .[۷]

می‌بینیم که در این حکایت هم موضوع ارزش شعر و هم مسئلهٔ ویژگی‌های شاعر ــ و، در بُعد گسترده‌تری، هنر و هنرمند ــ در ارتباط نزدیک با هم مطرح می‌شوند. اگر خواجه اسعد ــ وزیر ابوالمظفّر چغانی ــ نیز مانند نظامی عروضی چنان انتظاراتی از شخص شاعر داشت (و بی‌تردید داشت، وگرنه باور می‌کرد که «کاروان حلّه» از فرّخی است) چگونه می‌توانست بداند که آن غلام‌زادهٔ تنگدست و آوارهٔ سیستانی دارای چنان صفاتی است، مگر آن‌که شعر او را بشنود، و او را آزمایش کند، تا مطمئن گردد که «کاروان حلّه» ــ باز هم به‌قول و اصطلاح نظامی عروضی ــ از جمله «سَرَقات»[۸] ادبی نیست. پس این حکایت چنین می‌رساند که شاعر را (به عنوان شاعر) حتّیٰ در زمان حیاتش، از روی شعرش می‌توان شناخت، و صفاتی را که برای او متصوّر است از طریق شنیدن و خواندن شعرش تمیز داد، چه رسد به‌شاعری که سال‌ها و قرن‌ها از مرگش می‌گذرد. در اینجا بی‌مناسبت نیست بیفزائیم که در همین حکایت، نظامی عروضی ــ ضمناً و ناآگاهانه ــ کیفیّات دیگری را که خود ناظر بر صلاحیّت شاعر می‌داند رد می‌کند. به‌نظر نظامی شرط لازم توفیق در شاعری این است که شاعر «در عنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست‌هزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد، و ده‌هزار کلمه از آثار متأخّران پیش چشم کند، و پیوسته دواوین استادان همی خواند، و یاد گیرد که در آمد و بیرون شُدِ ایشان از مضایق و دقایق سخن بر چه وجه بوده است. . .»[۹] امّا از حکایت خود او روشن است که علی‌بن جولوغ ــ رعیّت سگزی، که بعداً به فرخی سیستانی شهرت یافت ــ از یک‌چنان پیش‌زمینه آموزشی و فرهنگی محروم بوده است.

اگر خواسته باشیم از همین یکی دو مثال نتیجه‌ای نظری (تئوریک)، انتزاعی و عمومی بگیریم شاید بتوان گفت که پس این شاعر نیست که شعر را می‌گوید، بلکه شعر است که شاعر را می‌سراید. و این یادآور پاره‌ای از نظریّات اخیر و به‌ظاهر نو و انقلابی اروپای غربی و آمریکاست که مطابق آن «این نویسنده نیست که نوشته را می‌نویسد، بلکه نوشته است که نویسنده را می‌نویسد.»[۱۰] اگر قرار بود که شخصیّت، ویژگی‌های فردی و اجتماعی، و زندگی خصوصی شاعر ارزش و معنای شعر او را تعیین کند، در آن‌صورت از یک رعیّت سیستانی هزار سال پیش چه انتظاری می‌رفت؟ و امّا چهارمقاله آن حکایت معروف دیگر را نیز دارد که احمدبن عبدالله خجستانی با خواندن دو بیت از حنظلهٔ بادغیسی چنان انگیخته شد که «مهتری» را از «کام شیر»

بیرون کشید، و از خَربندگی به‌امیری خراسان رسید.[۱۱] درستی یا نادرستی این حکایت ربطی به بحث ما ندارد. مهّم این است که هم نظامی عروضی و هم خوانندگان کتاب او در این نهصد سال شاعری به‌نام حنظلهٔ بادغیسی را از همین دو بیت شناخته‌اند، و آشنایی با این دو بیت را نیز مدیون تأثیری بوده‌اند که ظاهراً بر زندگی عبدالله احمد (و اقلیم خراسان) داشته است. یعنی خواننده‌ای به‌نام عبدالله احمد خجستانی دو بیت شعر از شاعری به‌نام حنظلهٔ بادغیسی خوانده (یا شنیده)، و برداشت او از آن دو بیت این بوده که باید یا به«بزرگیّ و عزّ و نعمت و جاه رسد، یا برای دست یافتن به‌آن جان بسپارد.» در این حکایت، بر خلاف حکایت فرّخی، ما کوچک‌ترین خبری از زندگی و سابقهٔ شاعر نداریم که امیر بوده یا غلام، دهقان بوده یا رعیّت. در این نمونه، اصلاً اگر خجستانیِ خواننده (یا شنونده، و در هر صورت دریافت کننده و معنادهنده) نبود، بادغیسی شاعر وجود نمی‌داشت. پس معلوم می‌شود این هم که در نظریّات ادبی اخیر گفته‌اند «این خواننده است که اثر را می‌نویسد»، اگر نه در لفظ، در معنا تازگی ندارد، و چندان غریب و دور از ذهن و نامألوف و خارق عادت نیست.

تا اینجا سخن از بوطیقای شعر بود، و شخصیّت شاعر، امّا شعر تنها یک هنر منقول و مکتوب است، و نثر و داستان نمونه‌های دیگر آنند. در این زمینه نظریّات ادبی اخیر معمولاً به گفتگو در حدّ و حوزهٔ همین هنرها اکتفا می‌کنند، و بحث را ــ دست‌کم به‌طور صریح و مستقیم ــ به ملک وسیع‌تر همهٔ آفرینش‌های اندیشه و بیان گسترش نمی‌دهند. حال آن که می‌توان همین مسائل را دربارهٔ ارتباط فیلسوف با فلسفه‌اش، و تاریخ‌نگار با تاریخش، و تحلیل‌گرِ اجتماعی با تحلیلش ــ و نیز ارتباط همهٔ آنان با خوانندگانشان ــ عنوان کرد. از جمله، مسئلهٔ انگیزهٔ آگاهانه یا نا آگاهانه در بیان شفاهی یا کتبی از مسائلی است که به‌ویژه در دو قرن اخیر ــ و خاصّه در ارتباط با نظریّات هگل، مارکس و فروید ــ دربارهٔ آن سینه‌ها سوده شده و قلم‌ها فرسوده. مُرادِ کُنت دو تراسی (مدیر کولژ دو فرانس در زمان ناپلئون اوّل) از ساختن واژهٔ «ایدئولوژی»، بکلّی از معناهایی که بعداً یافت متفاوت بود. او عقیده داشت که شناخت و نقد و ارزیابی افکار و اندیشه‌ها ــ یا «ایده» ها ــ نیز به‌شیوه‌ای که علوم طبیعی در حوزهٔ کار خود به‌کار می‌برند ممکن و لازم است، یعنی درک و قبول و ردِّ آراءِ و عقاید را نباید (چنان‌که ظاهراً مرسوم بود) بر پایهٔ اخلاق و عرف و سنّت و پیش‌داوری و ارزش‌داوری گذاشت، بلکه باید بر شیوهٔ پژوهشِ در علوم طبیعی (که برداشت خود او از آن روشِ استقراءِ تاریخی بود) بنا کرد. و به‌همین جهت واژهٔ «ایدئولوژی»، یا «اندیشه‌شناسی» را آفرید، انگار که می‌گویند ژئولوژی (زمین‌شناسی)، یا بیولوژی (زیست‌شناسی)[۱۲]. امّا این واژه به‌زودی به‌معنای «آگاهی کاذب»[۱۳] به‌کار برده شد، و آگاهی کاذب نیز خود تعاریف و مفاهیم گوناگونی یافت.

تمیز بین ظاهر و باطن، مجاز و حقیقت، و صورت و جوهر، در اندیشه‌های عقلی و عرفانی

سابقه‌ای طولانی داشت. هگل شناختِ ناقص یا آگاهی کاذب را با مراحل رشد تاریخی (که به‌نظر او اساساً با رشد اندیشه مربوط بودند) پیوند داد، چنان که می‌شد از نظریهٔ او چنین پنداشت که ایدئولوژی هر عصری عبارت از آن آگاهی کاذبی است که در آن مرحلهٔ خاصّ تاریخی میسّر است؛ و اگرچه این آگاهی کاذب با پیشرفت تاریخی اندیشه‌ها تغییر (و به‌یک معنا پیشرفت) می‌کند، امّا فقط هنگامی به‌شناخت کامل و «آگاهی حقیقی» بَدَل می‌شود، که رشد تاریخی به‌کمال برسد، ملک خرد و آزادی تحقّق یابد، و بشر از «ماقبل تاریخ» به‌تاریخ رسد.(۱۴) مارکس و همفکرانش به یک معنا هگل را معلّق کردند. در نظر آنان تغییرات فنّی و اقتصادی و اجتماعی دست‌کم به‌اندازهٔ رشد اندیشه در تغییر، تحوّل و پیشرفت تاریخی مؤثّر بود؛ و ــ در وهلهٔ نخست ــ «تاریخ بشر تاریخ برخوردهای طبقاتی» بود، نه تاریخ شاهان و فتوحاتشان، یا اندیشمندان و افکارشان.(۱۵) به این ترتیب، اهمیّت مرحلهٔ رشد تاریخی در تعیین و تکوین افکار و اندیشه‌ها و نظریّات ــ وَ، به طور کلّی، weltonschaung (به فرانسه: conception du Monde) که به‌فارسی «جهان‌بینی»(۱۶) ترجمه شده است ــ بر جای خود ماند، با این تفاوت که چون اینک ایدئولوژی بازتابندهٔ سوابق و منافع طبقاتی افراد و جماعات بود در هر مرحله‌ای از تحوّل تاریخی ایدئولوژی‌های گوناگونی پدید می‌آمد که دید و خواست‌های طبقات گوناگون را در آن مرحلهٔ خاصّ تاریخی تعیین می‌کرد.

پس نه‌فقط شعر و داستان، بلکه ــ بویژه ــ اندیشه فلسفی، اجتماعی و سیاسی به‌سوابق و منافع طبقاتی صاحبانش محدود و مقیّد بود، و به‌همین دلیل ارزش‌های هنری، آراءِ اجتماعی و حتّیٰ ــ شاید تا اندازهٔ زیادی ــ دانش‌های علمی نسبیّتِ طبقاتی داشت. تا این حدّ، و در این سطح کلّی، شاید اداره کردن بحث، یعنی ترغیب جمعی به‌پذیرفتن این نظریّه، و پاسخ ایرادهای جمع دیگری ــ اعم از هگلی‌ها و دیگران ــ نسبتاً آسان بود، امّا ــ چنان‌که افتد و دانی ــ مشکل‌هایی افتاد که حتّیٰ هواداران جدّی این نظریّه نمی‌توانستند به‌سهولت از کنار آن بگذرند. وقتی که می‌گوئیم ارزش‌ها و دانش‌ها طبقاتی‌اند، معنایش ظاهراً این است که ــ مثلاً ــ برای شناخت آراءِ و علوم بورژوایی باید آثار روشنفکران و هنرمندان و دانشوران این طبقه را خواند. به‌عبارت دیگر، «دانش و ارزش بورژوایی آن چیزی است که اعضاءِ و وابستگان این طبقه عَرضه می‌کنند و اشاعه می‌دهند». یعنی مثلاً اگر خواسته باشید بدانید که نوشته‌ای بورژوایی است یا نیست باید بدانید که نویسندهٔ آن بورژواست یا نیست. امّا مگر لرد شافتزبری(۱۷) که آن‌همه در پارلمان انگلستان از حقوق طبقهٔ نوظهور کارگر صنعتی دفاع کرده بود، عضو پرولتاریا بود؟ مگر پرنس بیسمارک که آن‌همه به‌سرمایه‌داری صنعتی پروس ــ و سپس آلمان متّحد ــ خدمت کرد از طبقهٔ بورژوازی بود؟ مارکس که پرولتر نبود، پس چرا آنقدر بورژوازی را می‌کوبید. انگلس که خودش سرمایه‌دار صنعتی بود. . . و همین انگلس بود که برای حلّ این مشکل موضوع انسان «بی‌طبقه»(۱۸) را پیش کشید، یعنی کسی که خاستگاه طبقاتی‌اش ــ مثلاً ــ بورژوایی است، ولی از حقوق و منافع طبقه کارگر دفاع می‌کند. امّا درست روشن نبود که چرا چنین «مستثنیاتی» باید

پدید آیند، و چگونه؛ و در هر حال این توضیح متضمنّ دورِ تسلسل بود، و گسترش آن نیز توسّط کارل من‌هایم به‌مقولهٔ «روشنفکران آزاد و شناور» * نیز در واقع مشکلی را نگشود؛ و در هر حال دنبال کردن این مسئله در این نوشته موردی ندارد.

آنچه مستقیماً به‌بحث فعلی ما مربوط است این است که به‌محض این‌که گفته می‌شود انسان‌هایی به‌دلیل آثارشان «بی‌طبقه‌اند»، یعنی نمایندهٔ طبقه‌ای که خود از آن برخاسته‌اند نیستند، یا، فارغ از قیود طبقاتی، در اجتماع «شناور» اند، معنایش این است که ما ایدئولوژی و ماهیّت طبقاتی ارزش‌ها و اندیشه‌های آنان را از روی اطلاعاتی که دربارهٔ احوال شخصی (و از جمله موقعیّت طبقاتی) آنان داریم تمیز نمی‌دهیم، یعنی ــ مثلاً ــ چون آنان از طبقهٔ بورژوا خاسته‌اند، آثارشان را بورژوایی نمی‌دانیم. در واقع درست عکس این است، یعنی چون آثار ایشان به نظر ما ــ مثلاً ــ پرولتری است، آنان را «نماینده پرولتاریا» می‌دانیم، ولو این‌که شخصاً از طبقهٔ بورژوا باشند. و این مسئله فقط به‌آن افراد و روشنفکران «استثنایی» که بدلایل ناروشنی «بی‌طبقه» و «شناور» اند محدود نشد، زیرا که در عمل اصل بر این قرار گرفت که آثار «بورژوایی» یا «پرولتاریایی» یا «خرده‌بورژوایی»، یا «اریستوکراتیک» از روی نوشته شناسایی شوند، نه نویسنده. وگرنه، نه مایاکوفسکی از طبقهٔ کارگر برخاسته بود نه لوکاچ؛ نه خانم و آقای «وِب»[۱۹]، نه برنارد شاو؛ نه برتولد برشت نه والتر بنیامین؛ نه برلینگوئر، نه ویسکونتی؛ و نه خیلی خیلی‌های دیگر. پس، از این مسیر هم باز به‌همان نتیجه می‌رسیم که ــ ظاهراً ــ این نوشته است که نویسنده را می‌نویسد، نه برعکس. البتّه هرآنچه تاکنون گفتیم دلیلی کافی و قاطع برای حقانیّت این مدّعیٰ نیست، و در این زمینه جای حرف و سخن زیاد است که بعداً به‌آن بازخواهیم گشت.

و امّا در تجربه و عمل، گاهی ــ شاید بیشترِ اوقات ــ عکس این نیز درست است، یعنی ما اثری را (اغلب، حتّیٰ، نادیده و ناخوانده) رد می‌کنیم فقط به‌دلیل آن‌که ــ با آشنایی‌های جداگانه‌ای که از احوال و اخلاق و آراءِ و رفتار صاحب آن داریم ــ نویسنده را نمی‌پسندیم. و نمونهٔ این در آن حکایت سعدی است که «فقیهی پدر را گفت هیچ از این سخنان رنگین دلاویز متکلّمان در من اثر نمی‌کند، به‌حکم این‌که نمی‌بینم مَرایشان را فعلی موافق گفتار: ترک دنیا به‌مردم آموزند / خویشتن سیم و غلّه اندوزند. . .»[۲۰] (و به‌احتمال قوی مراد از «متکلّمان» واعظان نیست، بلکه صاحبان علم کلام ــ یعنی فیلسوفان ــ است که موضوع کارشان با کار فقیهان ــ که اصول و مبانی حقوق اسلامی است ــ جداست، و غالباً بین آنان برخوردهای فکری و حرفه‌ای وجود دارد؛ و در اینجا فقیه دارد آثار متکلّمان را به‌این دلیل یا بهانه که رفتارشان با گفتارشان یکسان نیست مردود و بی‌اعتبار می‌کند. امّا اگر این احتمال درست نباشد باز هم در اصل موضوع تغییری حاصل نخواهد شد). باری پدر در پاسخ پسر فقیهش گفت که «در طلب عالم معصوم از

فواید علم محروم» نباید شد؛ گفت که «تو که چراغ نبینی به‌چراغ چه بینی»؛ گفت که «مجلس وعظ چو کلبهٔ بزّاز است، آنجا تا نقدی ندهی بضاعتی نستانی، در اینجا تا ارادتی نیاری سعادتی نبری»؛ گفت که: «مرد باید که گیرد اندر گوش / در نوشته است پند بر دیوار.»[۲۱] یعنی آن متکلّم هر چه باشد از دیوار که بی‌حاصل‌تر نیست، و بی‌کردارتر نسبت به«پندی» که بر آن نوشته‌اند ــ یعنی: خودت نوشته‌ای. چون نه نویسنده ــ که او را نمی‌شناسی ــ به‌تو می‌گوید که آنچه بر دیوار نوشته «پند» است، نه دیوار. پس این تو هستی که «پند» را می‌نویسی، صرفنظر از آن‌که نویسنده کیست، چه می‌خواهد و چه می‌کند. به‌این‌ترتیب، تو «پند» را می‌نویسی، و «پند» نویسنده را؛ یعنی: توی خواننده نوشته را می‌نویسی، و نوشته نویسنده را. . . و چنین است که بحثی که با «چگونگی شاعر و شعر او» آغاز شد از ایدئولوژی و بورژوازی و پرولتاریا گذشت و از فقیه و متکلّم سر درآورد. امّا می‌بینیم که ــ در چهارچوب این بحث ــ مطلب اساساً یکی است.

ما در این نوشته «ثابت» نکردیم که نویسنده را اثر می‌نویسد؛ یا اثر را خواننده. اصلاً در مقولات بوطیقا و نظریّه ادبی ــ و حتّیٰ (اگرچه خیلی‌ها باور نمی‌کنند) نظریّات علوم اجتماعی ــ آن‌چنان قانونمندی‌های قرص و محکمی نمی‌توان مستقر کرد که **اوّلاً** بتوان آن‌را به‌عنوان ضوابط «عینی» در زمان و مکان تعمیم داد (چه رسد به‌آن‌که جهان‌شمول دانست)؛ و **ثانیاً** بتوان آن‌را ابطال کرد، چون چیزی که قابل ابطال نباشد به‌طریق اولیٰ قابل اثبات نیست[۲۲] ارزش چنین نظریّاتی درست در این واقعیّت است که ــ کم یا بیش ــ به‌عنوان آراءِ و عقاید و مباحث و فرضیّاتی برای بررسی موضوع خود عرضه می‌شوند، و با ایجاد بحث و گفتگو، و دقّت و پژوهش، تحصیل و ارزیابی مسئله راگامی یا گام‌هائی به‌پیش می‌برند. گذشته از این اصل کلّی، موضوع بحث ما در این نوشته نیاز به‌توضیح و تحلیل عمیق‌تر و گسترده‌تری دارد که به‌نوشته و نوشته‌های دیگری موکول خواهد شد.

امّا در همین نوشته دست‌کم روشن شد که این طرز فکر معمول و متداول و ظاهراً بدیهی که آثار ادبی (و نیز غیرادبی) خود به‌خود با نویسندگانشان شناسایی می‌شوند آنقدرها هم بدیهی نیست، و این نکته حتّیٰ در آنچه ما از نقد و تاریخ ادبی نهصد سال پیش در ایران در دست داریم مستتر است ــ و در گلستان هفتصد سال پیش، مصرّح. مسائلی که دَر دلِ این مقاله نهفته از جمله این است که آیا یک اثر ادبی گوشه‌ای از زندگی‌نامهٔ شخص نویسنده است؛ یا منتقل‌کنندهٔ تجارب اجتماعی و آراءِ و عقاید عقلیِ اوست؛[۲۳] یا وسیلهٔ ارتباط نویسنده با جهان خارج ــ با خواننده ــ است[۲۴]؛ یا منعکس‌کنندهٔ عواطف و احساسات او[۲۵]؛ یا نمایندهٔ فرار او از آن عواطف و احساسات[۲۶]. . . و این‌که بالاخره این «او» ــ این شخص نویسنده ــ کیست، یعنی ما او را چگونه می‌شناسیم: همان کس است که در فلان قهوه‌خانه گاه‌گاه رؤیت می‌شود، یا در فلان

اداره کار می‌کند، یا معروف است که زنش راکتک می‌زند. . . یا آن‌کسی است که ما او را ندیده‌ایم، و تنها او را از روی نوشته‌هایش «می‌شناسیم»؟

این سؤال آخری را اندکی بشکافیم. اگر شناخت، از نویسنده اساساً ناشی از آشنایی ما با آثار اوست، معنایش این است که ما نویسنده را بر اساس **برداشتی که به‌عنوان خواننده از اثرش داریم** می‌شناسیم. و بدیهی است که برداشتی که یک خواننده از نوشته‌ای دارد ــ کم یا بیش ــ با خواننده و خوانندگان دیگر متفاوت است. یعنی ــ در حدّ نهایی ــ می‌توان به‌تعدادِ خوانندگانِ یک اثر برای آن اثر نویسنده قائل بود، چون هر یک از آنان «نویسنده» را بر اساس **برداشت خود** از اثر او می‌شناسد. «هر کسی از ظنّ خود شد یار من.» و این در حالتی است که **شخص** نویسنده هویّت عمومی و اجتماعی دارد، ولی «شخص» خواننده فاقد چنین هویّتی است، یعنی اصلاً **شخص** خواننده مطرح نیست، و این خوانندگان‌اند که اثری را به‌شکل و اشکال گوناگون می‌سازند (و خراب می‌کنند).

و این مشکل «نویسنده‌شناسیِ»[۲۷] خوانندگان خاصّه هنگامی اهمیّت می‌یابد که نویسنده مرده باشد، و از آن مهّم‌تر این‌که از قدما باشد، و ــ خارج از آثارش ــ اخبار و اطّلاعات زیادی دربارهٔ **شخص** ــ زندگی، آراءِ و روان‌شناسی ــ او در دست نباشد. ما هومر را چگونه «می‌شناسیم»؟ اصلاً معلوم نیست که چنین شخصی وجود داشته، و اگر هم وجود داشته، تقریباً مسلّم است که همهٔ آثاری که به‌نام او ضبط شده کار او تنها نیست ــ بگذریم از این‌که تا همان آثار (حتّیٰ به‌زبان یونانی امروز، چه رسد به‌زبان‌های دیگر) به‌دست ما رسد چشم و گوشمان آنقدر از ویرایش و نقد و تفسیر و تعبیر دیگران پر است که درست معلوم نیست برداشت **شخص** ما از این آثار چیست، چه رسد به‌انگیزه «شخص هومر» و چگونه می‌توان بر مبنای این آثار به‌خصوصیّات و روحیّات و خلقیّات «شخص هومر» پی برد؟ از **شخص** ویلیام شکسپیر هم «عکس» در دست است و هم «تفصیلات». خانه‌اش را هم می‌توان در خارج از شهر استراتفورد زیارت کرد. امّا اصلاً در این‌که نویسندهٔ آثاری که به‌نام ویلیام شکسپیر شناخته می‌شود **شخص** او باشد تردید وجود دارد، و دست‌کم چهار تن دیگر از معاصران شکسپیر به‌عنوان نویسندهٔ احتمالی آثاری که به‌نام او شهرت دارد نام برده شده‌اند.[۲۸] تازه ما **شخص** نویسندهٔ آثار شکسپیر را ــ هر که باشد ــ از چه می‌شناسیم: از شخصیّت هاملت که گویا مالیخولیائی است (و آیا این نشانهٔ «عقدهٔ ادیپی» است ــ و اگر چنین است چه کسی عقدهٔ ادیپی داشت: هاملت، «شکسپیر»، یا هر دو)؟ از آراءِ و عقاید ضدّیهودی دشمنان شایلاک ــ بازرگان ونیزی؟ ؛ از جنون «معصومانهٔ» اتللّو یا از جنون «شیطانی» یاگو؟ از بی‌رحمی ریچارد سوّم (که شاید هم «شکسپیر» دربارهٔ آن مبالغه کرده باشد) یا از شخصیّت رنگارنگ و گیرای آن شوالیهٔ رندآسا و ملامتی مشرب انگلیسِ قرون وسطیٰ

ــ سِر جان فولستاف ــ که در چند اثر «شکسپیر» پیدایش می‌شود؟[۲۹] . . .

اشخاصی که به‌دلیلی شهرت عام دارند حتّیٰ در زمان خودگاهی ــ شاید در اغلب اوقات ــ به افسانه و اسطوره بَدَل می‌شوند، یعنی اگرچه «خود» یا آثارشان مبنای تصویر یا تصاویری است که در ذهن افراد از رفت و آمد و آراءِ و عادات و خلقیّات و روحیّات آنان پدید آمده، امّا این «خود» با آن تصاویر فاصلهٔ زیادی دارد. این ادّعا را در مورد هر کسی ــ اعم از سرشناس و ناشناس ــ می‌توان کرد، امّا از اسباب و عواقب شهرت عام یکی هم همین ایجاد فاصلهٔ زیاد بین واقعیّت خصوصی و تصویر عمومی فرد سرشناس است.

کسی که در زمان حیات خودش قهرمان شود دیگر در اذهانِ عموم به‌افسانه پیوسته است، چه رسد به‌ویلهلم تل و ژاندارک و ابومسلم و مازیار و دیوی کرکت. پس ما ازکجا می‌دانیم ــ و تازه اگر هم واقعاً «می‌دانستیم» چه اهمیّتی می‌داشت ــ که شخصیت صاحب شاهنامه در زمان حیاتش بیشتر به«استاد ابوالقاسم فردوسی» می‌خورد یا «ابوالقاسم‌خان» (اگرچه این دو الزاماً مانعةالجّمع نیستند)؟ و از کجا می‌دانیم ــ و تازه چه اهمیّتی می‌داشت ــ که «شخص» ابوالقاسم فردوسی «فئودال» بود یا زمین‌دار کوچک؛ «نژادپرست» بود یا نبود؛ زنان را از مردان کم‌تر می‌دانست یا نمی‌دانست[۳۰]؟ بگذریم از این‌که مقولاتی چون «نژادپرستی»، «حقوق زنان»، «حقوق بشر» و جز آن اساساً حاصل تحولّات اجتماعی قرون اخیرند، و مطرح‌کردنشان با مفاهیم امروزی در چارچوب اندیشه‌ها و ارزش‌های هزار سال پیش تاریخ را به‌کلّی از صحنه حذف می‌کند. امّا این‌ها اشاراتی بیش نیست که باید در نوشتهٔ دیگری با تفصیل و به‌دقّت تشریح و تحلیل کرد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آکسفورد
نوامبر ۱۹۹۲

۱ ــ کتاب **چهارمقاله** تألیف احمدبن عمربن علی النظامی العروضی السمرقندی، به‌سعی و اهتمام و تصحیح محمّدبن عبدالوهّاب قزوینی، برلین، ۱۹۲۷، ص ۳۴.
۲ ــ همانجا.

۳ ــ Legislative criticism.

۴ ــ **چهارمقاله**، ص ۵۹.

۵ ــ همان کتاب، ص ۵۴.

۶ ــ همان کتاب، ص ۴۱.

۷ ــ همان کتاب، صص ۴۶ ــ ۴۲.

۸ ــ همان کتاب، ص ۳۵.

۹ ــ همان کتاب، ص ۳۴.

۱۰ ــ سابقهٔ این طرز فکر به‌فرمالیست‌های روسی، ناقدین معروف به«محفل پراگ»، و «نقد نوی انگلیسی ــ آمریکایی (Anglo-American New Criticism) بازمی‌گردد، امّا تصریح، تشریح، و تأکید بر آن بیشتر مدیون برخی از ساختارگرایان و شالوده‌شکنان سه دههٔ اخیر است. به‌عنوان نمونه رجوع فرمائید به:

Roland Barthes, «The Death of the Author» in Stephen Heath (ed.), **Image – Music – Text,** London 1977.

۱۱ ــ **چهارمقاله**، ص ۳۰.

۱۲ ــ رجوع فرمائید به

H. Katouzian, **Ideology and Method in Economics,** London and New York, chapter 6; G. Lichtheim, **The Concepts of Ideology and Other Essays,** New York 1967, J. Plamenatz, **Ideology,** New York 1970; W. A. Kaufman, **Hegel,** New York 1966.

۱۳ ــ False consciousness.

۱۴ ــ برای نمونه رجوع فرمائید به:

G. Lukàcs, **History and Class Consciousness,** Cambridge Mass. 1971; H. Marcuse, **Reason and Revolution,** (2nd ed.) London 1955; J. Plamenatz, **Man and Society,** Vol. 2, London 1962; K. R. Popper, **Open Society and its Enemies,** Vol. 2, London 1952.

۱۵ ــ برای نمونه رجوع فرمائید به:

K. Marx, **A Contribution to the Critique of Political Economy** (Introduction by M. Dobb), Moscow, 1970; G. Lichtheim, **Marxism,** London 1961; J. Plamenatz, **German Marxism and Russian Communism,** London 1954;

۱۶ ــ این واژگان اصولاً معنای گسترده‌تری از واژهٔ ایدئولوژی دارند امّا اغلب ــ بویژه در ایران ــ به‌همان معنا به کار برده می‌شوند.

۱۷ ــ Lord Shaftesbury، انسان‌دوستِ انگلیسی قرن نوزدهم و پُشتیبان مداوم حقوق کارگران در پارلمانِ آن کشور.

۱۸ ــ declassé.

* Free floating intellectuals ــ رجوع شود به:

K. Manheim, **Ideology and Utopia,** London 1952.

۱۹ ــ Beatrice and Sydney Webb، از بنیان‌گزاران انجمن فابیان، و سپس حزب کارگر انگلستان، و از

روشنفکران و پژوهشگران و سیاستمدارانِ مؤثّر و بانفوذ چپ در نیمه اوّل قرن بیستم در آن کشور.

۲۰ ــ کلیّات سعدی، به‌اهتمام محمّدعلی فروغی، تهران ۱۳۶۶، ص ۹۲.

۲۱ ــ همان کتاب، ص ۹۳. بیت بعدیِ این است: باطل است آنچه مدّعی گوید / خفته را خفته کِی کند بیدار. و اگرچه این اشاره‌ای عام است، امّا گویا اشارهٔ خاصّ این مصرع به‌مصرع مشابهی است در **حدیقةالحقیقة** سنائی غزنوی (سالهای سال پیش، هنگام خواندن **حدیقةالحقیقة**، بر حسب اتفاقّ به‌این مصرعِ مشابه در آن کتاب برخوردم، امّا اکنون آن‌را به‌یاد ندارم).

۲۲ ــ این نکته ــ یعنی مسئلهٔ «اثبات» و «ابطال» ــ از مقولات فلسفهٔ علم است، بویژه در برخورد پوزیتیویسم منطقی با رئالیسم انتقادی، که تفصیل آن از حدود این نوشته خارج است. به‌عنوان نمونه رجوع فرمائید به:

A. J. Ayer, **Language, Truth and Logic,** London 1967; K. R. Popper, **Conjectures and Refutations,** London 1963.

۲۳ ــ یعنی نقاط نظری که به‌اشکال گوناگون بر نقد ادبی کلاسیک سایه سنگینی افکنده بود.

۲۴ ــ رجوع فرمائید به:

I. A. Richards, **Principles of Literary Criticism,** London 1967.

۲۵ ــ رجوع فرمائید به‌همان کتاب، و نیز:

I. A. Richards, **Science and Poetry,** London 1926.

۲۶ ــ رجوع فرمائید به:

T. S. Eliot, **The Sacred Wood,** London 1920, and **The Use of Poetry and the Use of Criticism,** London, 1955.

ریچاردز و الیوت را مشترکاً بنیان‌گزار سنّت «نقد نوی انگلیسی ــ آمریکایی» به‌شمار می‌آورند، اگرچه با هم اختلافات ریز و درشتی هم داشته‌اند.

۲۷ ــ Authorology. این اصطلاح از این نگارنده است، اگرچه برای ارائهٔ آن انتظار دریافت نشان و جایزه‌ای ندارم!

۲۸ ــ و این است نام‌هایشان:

Sir Walter Raleigh; Sir Francis Bacon; The Earl of Oxford Christopher Marlow.

۲۹ ــ Sir John Falstaff.

۳۰ ــ اشاراتی است به‌مصاحبه‌ای با آقای احمد شاملو در آدینه، مرداد ۱۳۷۱، و «نقد یا نفی شاهنامه»، نوشته آقای جلیل دوستخواه، کِلک، مهر ۱۳۷۱.