به من بگو چرا؟

در کل، نثر غیرعلمی کتاب «دعواهای ادبی»، مدعی مبارزه با برداشت‌های علمی، پوزیتیویستی و مطلق‌گراست؛ مخالفت با نگاه به ادبیات و اندیشه، به عنوان یک «علم» و مبارزه با کالبدشکافی اثر (به عنوان موجودی مرده) برای رسیدن به حقیقت «اعلا» و «واحد».

برگزیده است و تأکید او بر چیدن تاریخی این مهره‌ها، کودک را هم‌چون‌نظام آموزش ما، موجودی حافظه‌ای بار می‌آورد؛ یک نظریه‌دان و نه یک نظریه‌پرداز. به جرأت اعتراف می‌کنم از این کتاب، چیزهای زیادی یاد گرفتم؛ فهمیدم نورتروپ فرای، ادامه‌دهندهٔ مسیر نقد اسطوره گرایانه بود یا بودلر، از مهمترین شاعران سمبولیسم به حساب می‌آید (چیزهایی که قبلاً نمی‌دانستم). دانستم امیل زولا، در اثر ادبی خود، از دانشمندان علوم تجربی تقلید می‌کرد. فهمیدم که بوآلو، طرفدار سرسخت عقل بود و مهم‌تر از همه، خوارج مخالف حضور تخیل در شعر بودند. محور این بحث، بیش از آن که دعواهای ادبی باشد، چون دعواکنندگان ادبی می‌چرخد. ساده‌سازی کتاب [برعکس نامش] با حذف مباحث و دعواهای فلسفی، صورت گرفته است. اما سؤالی که من در این جا ترجیح می‌دهم آن را بی‌جواب بگذارم، این است که آیا اصولاً ساده‌سازی مباحث فلسفی امکان دارد؟

O O O

افلاطون از سلطهٔ زبان و ابزار بیان بر مؤلف، هراس داشت. گزارش‌گران داستان‌های ما هم تسلیم نثر بی‌پروای خود نشدند. آنها به حقیقت برتر ایمان داشتند؛ به ایده یا مثلی اعلا که باید در متن بگنجد یا گنجانده شود. نویسندگی، رسالتی است که باید در هوشیاری صورت گیرد؛ رسالتی که باید با قاعده‌ها و الگوهای بنیادین علم ادبی انجام گیرد. در چنین روایت‌هایی متن دیگر عرصه‌ای برای آفرینش معنا نیست، معدنی است که باید حقیقت (= نیت مؤلف) را در آن یافت (یا حداکثر کشف کرد).

این روایت‌ها همواره «باید» بر پایه‌های از پیش محکم شده‌ای استوار باشد (مورخ، حتی اگر متفنن هم باشد، پیوسته منابعی دارد). «تعمد» نویسنده در بی‌اهمیت جلوه دادن مسایل، تفاوتی با مهم جلوه دادن آنها ندارد. (به ابتدای مقاله رجوع کنید. نکته‌های قابل تأمل راویان، با حروف سیاه چاپ شده است).

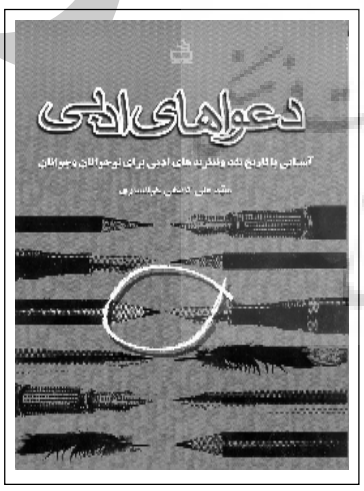
دکارت، در نامه‌ای به مرسن، نوشت:

«محکومیت گالیله، به اندازه‌ای در من تأثیر کرده است که تقریباً تصمیم گرفته‌ام تمامی دست‌نوشته‌هایم را بسوزانم [سریعاً تصحیح می‌کند] لااقل آن را به کسی نشان ندهم... اگر آن [حرکت زمین] غلط باشد، همهٔ اصول فلسفهٔ من غلط خواهند بود.»

شاید باید قبول کنم که اثری، به ناچار بر پایه‌های از پیش تعیین شده‌ای نوشته می‌شود. با این حال، نمی‌توانم ذهنم را از یک سؤال رها کنم: اگر روزی کسی به ما ثابت کرد که فلسفهٔ ارسطویی، تماماً ساخته و پرداخته ابن‌رشد بوده، نمایشنامه‌های شکسپیر را خواهرش می‌نوشته (بحثی که مدت زیادی در جریان بود) یا توماس آکویناس قدیس، پیش از آن که فلسفه‌ای بنیان بگذارد، در جنگ‌های صلیبی کشته شده بود، آیا ما هم تمام کتاب‌های خود را خواهیم سوزاند و دعواهای ادبی‌مان را بی‌پایه (= بی‌ارزش) خواهیم دانست؟

آیا کامو، می‌دانست که وقتی شهر خیالی‌اش را طاعون ویران می‌کند و وقتی همه چیز صورت سالم گذشتهٔ خود را از دست می‌دهد، هنگامی که تمامی پایه‌ها ویران می‌شوند، دیگر ژان تارو، نمی‌تواند هیچ گزارشی از شهر بدهد و آیا افلاطون، نمی‌دانست که هر شهری، حتی آرمان‌شهرها را خطر یک طاعون فراگیر تهدید می‌کند؟

O حسین شیخ‌الاسلامی



O عنوان کتاب: دعواهای ادبی
O نویسنده: سیدعلی کاشفی خوانساری
O ناشر: مدرسه
O نوبت چاپ: اول ـ ۱۳۸۰
O شمارگان: ۳۰۰۰ نسخه
O تعداد صفحات: ۱۱۲ صفحه
O بها: ۵۰۰ تومان

تا به حال، کتاب‌های زیادی با هدف آشنا کردن نوجوانان و گاه کودکان، با علوم مختلف، منتشر و عرضه شده است. کتاب‌های فراوان دیگری هم برای بالا بردن اطلاعات عمومی کودکان و نوجوانان، در بازار موجود است. از دسته اول، بهترین نمونه‌ای که می‌توان ذکر کرد، مجموعه کتاب‌های علم به زبان ساده است که در سال‌های دور چاپ شده است. در دسته دوم، شاید مهم‌ترین و معروف‌ترین کتاب، سلسله کتاب‌های «به من بگو چرا؟» باشد که بارها و بارها تجدید چاپ شده و نسل‌های مختلفی توانسته‌اند از آن سود جویند. اما این که مباحث نظری ادبیات، در هیأتی ساده شده، برای نوجوانان و جوانان عرضه شود، کاری است که سیدعلی کاشفی خوانساری، دست به آن زده است.

اتفاق سؤال برانگیزی که رخ داده، همگون دانستن علوم تجربی و یا ریاضی، با مباحث نظری ادبی، از نظر قابلیت ساده‌سازی برای کودکان و هم‌چنین، الگو قرار دادن نمونه‌های ساده شده علوم طبیعی و ریاضی، برای ساده کردن مباحث تئوری ادبیات و نقد ادبی است. محور این مقاله را نیز می‌توان همین مسئله دانست. بنابراین، ابتدا مقایسه‌ای بین علوم دقیقه، علوم غیردقیق و مباحث متافیزیکی خواهیم داشت و پس امکان ساده‌سازی و تقلیل هریک را بررسی خواهیم کرد و در انتها نیز نگاهی به اجرای مؤلف در این کتاب خواهیم انداخت و مشکلات و مسایل چنین پروژه‌ای را بازگو خواهیم کرد.

روش، پارادایم، ایقان

برای تفکیک حوزه‌های مختلف معرفت، شاید سه عامل روش، پارادایم و ایقان بهترین معیار و محک باشند که در ادامه، به تعریف هریک از این سه عامل خواهیم پرداخت:

روش: شیوه قابل قبول برای رسیدن به حقیقت در یک علم یا حوزه معرفتیِ خاص را روش آن علم یا حوزه می‌نامند. برای مثال، روش علم فیزیک را می‌توان بررسی تجربی اشیا از جنبه حرکت آنها دانست. در واقع، روشِ هر علم، ممکن است برای دو چیز: اول طبقه‌بندی گزاره‌ای خاص در یک حوزه و سپس، صادق یا کاذب دانستن آن، کاربرد داشته باشد.

گزاره «آب درصد درجه می‌جوشد» را در نظر بگیرید. نکته اول، این که این گزاره در حیطه علمِ فیزیک قابلِ بررسی است. باید تذکر دهم که این گزاره، فقط در این حیطه قابل بررسی است و نه این که متعلق به آن باشد. سپس، برای صادق یا کاذب دانستن آن باید به روشی که گوینده این گزاره، بر آن تکیه کرده، بازگردیم. اگر استدلال گوینده، مثلاً این باشد که «آن را در کتابی خوانده‌ام»، آن گاه دیگر این گزاره بررسی نمی‌شود؛ چرا که اصلاً در حیطه علم فیزیک قابل تصدیق یا تکذیب نیست. دلیلش این است که اساساً از معیارهای دیگری سود می‌جوید که با تعابیر علم فیزیک قابل قیاس نیست. اما اگر گوینده، استدلال کند «این امر را از طریق آزمایش استنتاج کرده‌ام»، آن گاه یک فیزیکدان می‌تواند باز هم با روش علم فیزیک، که این بار موردِ توافقِ دو طرف است، آزمایش انجام شده را بسنجد و صحت و سقم آن را از منظر علم فیزیک، تبیین کند.

اولین فیلسوفی که بر روش، به عنوان فصل ممیز انواع معرفت و گزاره‌های صادق و کاذب تأکید کرد، آغازگر اندیشه مدرن، رنه دکارت بود که با تأکید فراوان بر روش، این مؤلفه را به عنوان یکی از مشخصه‌های مدرنیته، در تاریخ جاودان کرده است.

اگرچه امروزه، روش به عنوان فصل ممیز، چندان موردتوجه نیست و مثلاً فیلسوفی چون «فیرابند»، به صراحت این نوع بینش را رد می‌کند، باید توجه داشت که این انکار، بیشتر انکار اندیشه مدرن و رد تمایز بین گزاره علمی و غیرعلمی است؛ وگرنه اگر ما هم‌چنان قائل به صراحت و شفافیت در اندیشه پراتیک باشیم، هیچ‌گاه نخواهیم توانست، عامل ممیز و دگمِ روش را از پیش روی خود برداریم. آن چه واضح است، این که روش در اندیشه علمی، نقش فراوان دارد و اساساً نیز نظریه‌پردازی ادبی را نمی‌توان یک علم در نظر آورد. در این مورد، موشکافی بیشتری ضروری می‌نماید.

باز هم به مثال علم فیزیک باز گردیم. در طول تاریخ فیزیک، دو چیز دست نخورده باقی مانده است: ۱) موضوعِ این علم، ۲) روش آن.

هرگاه نظریه جدیدی در علم فیزیک طرح می‌گردد، ضرورتاً با روش آن تطبیق داده می‌شود؛ اگر مطابق با روش باشد، صادق دانسته می‌شود و در غیر این صورت، با طرد و انکار روبه‌رو خواهد شد. در واقع، روش خاص فیزیک، آن‌گونه که اندیشه مدرن تأکید می‌کند، از خصایص ماهوی علمِ فیزیک است و چنانچه روشِ این علم تغییر کند، این علم با تغییری ماهوی روبه‌رو می‌شود و دیگر نمی‌توان آن را علم فیزیک دانست.

پیامد دیگر وجود روش خاص در علم، ایقان بر آمده از آن است؛ یعنی یک گزاره، مثلاً در همان علم فیزیک، نمی‌تواند بیش از سه حکم داشته باشد: یا کنار گذاشته می‌شود، یا صادق دانسته می‌شود و یا تکذیب می‌شود و این حالت، مادامی که روش وجود داشته باشد، پابرجاست.

اما در نظریه ادبی، شاید عنصری ناپایدارتر از روش وجود نداشته باشد. با کمی اغماض، می‌توان گفت که اساساً هر مکتب ادبی ـ هنری (و به تبعِ آن، مکاتب نقد)، علاوه بر آن که داده‌های جدیدی را مطرح می‌کند، از نوعی متدولوژی خاصِ خود نیز سود می‌برد. در واقع، همگام با رد مکاتب پیشین، اصول متدیک آن مکتب را نیز به پالش می‌کشد.

برای مثال، دریدا و پیروانش که پرچم ساختارشکنی (Deconstroction) را بلند کرده‌اند، از اساس با متد دوگانه اندیشی و دوآلیته مخالفند و در واقع، کل سنت پیشین و از جمله انواع روش‌های مکاتب پیشین را مردود می‌دانند. این در مورد ناتورالیست‌ها نیز صدق می‌کند. این افراد هم با مطرح کردن متد علمی، به معنای خاص آن، مکتب خود را عرضه می‌کنند. این مطلب در مورد تمام مکاتب ادبی صادق است. در واقع، باید گفت برخلاف علوم که برحسب متدِ خود، طبقه‌بندی می‌شوند و روش را از خصوصیات ماهوی خود می‌دانند، نظریه‌های ادبی نیازی به روش واحد ندارند تا زیر یک پرچم (به قول نویسنده محترم، دعواهای ادبی) گرد هم آیند، بلکه آن چه باعث می‌شود تمامِ آن‌ها تحت یک نام شناخته شوند، «وحدت موضوع» است. البته، باید خاطرنشان کرد که همین وحدت نیز امروزه زیر سؤال رفته است و بیشتر وحدتِ ماهیتِ نظریات ادبی را به توهمی از اصالتِ موضوع نسبت می‌دهند (ر.ک. پیش درآمدی بر نظریه ادبی ـ فصل ماقبل آخر).

این که این تفاوت، چه ربطی به بحث محوری ما، یعنی امکان ساده‌سازی نظریات ادبی دارد، در ادامه مقاله بررسی خواهد شد، اما پیش از بستن این بخش، نکته مهم دیگری نیز باید یادآوری شود و آن این که در نظر گرفتن روش، به عنوانِ فصل ممیز گزاره علمی و غیرعلمی، اساساً پیش‌فرضی مدرن است؛ یعنی این گزاره در اندیشه‌ای پایه دارد که هم‌چنان قائل به وجود حقیقتی است که شاید صددرصد قابل حصول نباشد، اما لااقل نزدیک شدن به آن ممکن و از آن مهم‌تر ، این تقریب قابل شناسایی است.

این‌جاست که بحث متدولوژی به عنوان راه حلی برای شناخت بهترین روش

برای تقریب به حقیقت، گشوده می‌شود و رونق می‌یابد. در واقع، در اندیشه «روش گرایانه»، همواره یک روش که غالباً در فلسفه مدرن از دو حالت شناخت تجربی و شناخت عقلی خارج نمی‌شد، از دیگر روش‌ها متمایز و برتر است و صدق و کذب یک گزاره را می‌توان با آن مشخص ساخت (در این مورد ر.ک. روش، ادگار مورن و برضد روش پل فیرابند).

در این جا نمی‌توان از مبانی این نوع تفکر، بیش از این صحبت کرد. تنها باید اشاره کنم که پست‌مدرنیسم، با نفی شناخت حقیقت، در تعبیری خوشبینانه، از یک‌سو و کل‌نگری و آشنایی با نظریه بازی‌های زبانی و از همه مهم‌تر ساختارگرایی از سوی دیگر، نمی‌توانست از روش، به عنوان یک اصلِ مجرد و ممیز حوزه‌های مختلف معرفت یاد کند. به همین علت، عنصر پارادایم یا سرنمون در اندیشه «کوهن» و ساختار قدرت‌مند در اندیشه فوکو، شکل گرفت تا به تبیین شیوه صدق و کذب در حوزه‌های مختلف بپردازند. در ادامه، بررسی مختصری درباره این دو عنصر مهم اندیشه امروز، انجام خواهیم داد.

پارادایم و ساختار قدرتمند:

با زیر سؤال رفتن اندیشه یکه و جزم‌گرای مدرن در حوزه فلسفه، «بازی حقیقت» و وفاداری به آرمان حقیقت‌جویی و یافتن حقیقت یکه بی‌زمان و مکان، اهمیت مباحث متدولوژیک نیز به طبع آن کمابیش افول می‌کند؛ چرا که بنابر اندیشه فیلسوفان مدرنِ پسین و پست‌مدرنیست‌ها، اساساً دستیابی به حقیقتی یکه، غیرممکن بود و انسان به عنوان سوژه یا فاعل‌شناسا، چنان در زندان‌هایی مانند اجبار اجتماعی، ابژه، ساختارهای ذهنی و روانی و از همه مهم‌تر زبان گرفتار بود که دیگر قادر به تشخیص حقیقت از «ناحقیقت» نبود و به ناچار باید با همین «حقیقت نمای مجعول» کنار می‌آمد و آن را بدون جزم می‌پذیرفت.

با این پیش‌فرض بود که کسانی چون فوکو و یا کوهن، به بررسی شیوه‌ها و مؤلفه‌هایی پرداختند که در حوزه‌های معرفتی مختلف، باعث می‌شد بعضی گزاره‌ها صادق و بعضی دیگر کاذب تشخیص داده شوند. در واقع، با رها شدن کاملاً متافیزیکی فیلسوف از مسایلِ صدق و کذب،وی دیگر می‌توانست به راحتی و بدون ارزش‌گذاری، به صورت‌های مختلف دانش بپردازد و بدون آن که نیازی به تأیید یا تکذیب داشته باشد آنان را تشریح کند و در مورد کوهن و فوکو، این تشریح به تعریف پدیده‌هایی چون پارادایم یا سرنمون و ساختار قدرتمند انجامید.

در تفکر کوهن، پارادایم، آن پژوهش نمونه و اصیلی است که در ذهن همه افراد یک مجموعه قرار دارد و همه افراد می‌کوشند ویژگی‌های آن پژوهش یا پروژه علمی را در کار خود لحاظ کنند.

باز هم می‌توان از مثال علم فیزیک بهره جست. هر فیزیکدانی، اگر بخواهد حرفش مستدل و قابل بحث در حیطه علم فیزیک باشد، باید چند ویژگی را رعایت کند. مثلاً یکی این که موضوعی را که برای بحثِ خود انتخاب می‌کند، مربوط به علم فیزیک باشد؛ یعنی به اجسام از حیث حرکت توجه کند.

دیگر آن که از معیارهای عقلِ تجربی (آن سه گزاره معروف) تبعیت کند.

بنابراین، وی ناچار است از ادبیات خاصی برای بیان دیدگاهش استفاده کند و الزاماتی از این قبیل، در ذهنِ هر فیزیکدان و یا حتی علاقه‌مند به علم فیزیک وجود دارد که به مباحث فیزیکی، ماهیتی خاصِ خود می‌بخشد.

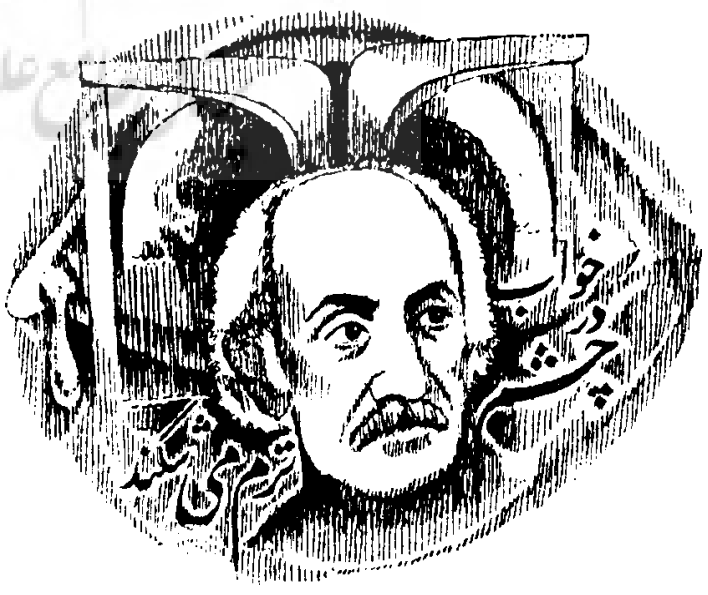
به این ترتیب، توضیح دادن وجود تحول یا گسست در علوم نیز بسیار ساده‌تر می‌شود. در واقع، هرگاه پارادایمِ یک علم شکسته شود (البته، این شکست می‌تواند از بیرون باشد، مانند دلایل اجتماعی و یا از درون صورت گیرد، مانند وجود شواهد خلاف پارادایم)، آن علم به نوعی دچار تحول یا گسست می‌شود و سرنوشتش نیز از دو حال خارج نیست. یا از بین می‌رود و یا پارادایم دیگری جایگزین آن می‌شود که در صورتِ اول، با مرگ یک علم، مثلاً جادوگری و در غیر این صورت، با شکل‌گیری علمی دیگر، مثل تغییر علم روان‌شناسی سنتی، به روان‌شناسی نوین روبه‌روییم.

ساختار قدرتمند در اندیشه فوکو، از جهتی که ما بررسی می‌کنیم، جایگاهی مشابه جایگاهِ پارادایم در اندیشه کوهن دارد؛ با این تفاوت که اگر پارادایم، یک پژوهش نمونه و حداعلای مطالعه بود، فوکو اعتقاد دارد که ساختار یک حوزه معرفت که به آن عنوان «اپیتمه» می‌دهد، در کل آن حوزه پخش می‌شود و نظام طرد و تشویقی را می‌سازد که سرانجام، باعث درجه‌بندی یک گزاره از نظر جدیت در آن حوزه خاصِ معرفت می‌شود (ر.ک. فوکو: فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک، هیدبرت دریفوس).

آن چه باید دوباره مورد تأکید قرار گیرد، این است که برخلاف معتقدان به اصالت روش که سرانجام، گزاره‌ها را به دو بخش درست و نادرست تقسیم می‌کردند، پیروان این دو فیلسوف، هر گزاره را تحت یک پارادایم خاص و یا یک اپیتمه خاص، صادق می‌دانند و طبیعتاً مباحث نظری ادبیات نیز از این قاعده مستثنی نیست؛ اما مباحث ادبی این تفاوت را دارد که با تغییر پارادایم، از نظر ماهوی تغییر پیدا نمی‌کنند.

در واقع، هر مکتب ادبی، پارادایمِ خاص خود را دارد و قواعد خاصی را در نگارش و در نقد ابداع می‌کند، اما این مانع از آن نمی‌شود که همه این مباحث را تحت یک نام و با عنوان «دعواهای ادبی» بشناسیم.

به هرحال، چه از معتقدان به روش باشیم و چه اندیشه ساختارگرایانه فوکو و کوهن را دنبال کنیم، ناچار به یک تفاوت ماهوی میان علم و نظریه‌های ادبی می‌رسیم که به اعتقاد من، مانع از آن می‌شود که نظریه‌های ادبی را مانند تاریخ علوم، ساده‌سازی کنیم. من این تفاوت را در بخش بعد و با عنوان «ایقان» بررسی خواهم کرد.



ایقان:

بنا بر آن چه گفتیم، چیزی که در هر دو نوع نگرش به علم مشترک است، آن

است که هر دو گروه به این اعتقاد دارند که به هرحال، در منطقی خاص و در حوزه خاص از علم، می‌توان از گزاره‌های صادق و کاذب سخن گفت. به هرحال، وقتی ما امروزه مثلاً از علم فیزیک حرف می‌زنیم، علم فیزیک از یک الگوی خاص (روش یا پارادایم یا اپیتمه) پیروی می‌کند و دچار چندگانگی نیست. به عبارت دیگر، در علوم، به معنای خاص آن (Science)، یقین در سطح بالای آن وجود دارد و به همین علت است که مثلاً چه در ایران و چه در فرانسه، گزاره «آب در صد درجه می‌جوشد»، از نظر علم فیزیک صادق است. اگر کسی اشکالی به این گزاره وارد کند یا با همان روش علم فیزیک بحث می‌کند که در آن صورت، در مورد حرفِ وی گفت‌وگو می‌شود و یا این که اساساً از روشِ دیگری سود می‌جوید که در آن صورت ، اساساً آن گزاره از جامعه فیزیک طرد می‌شود و درباره آن بحث نمی‌شود.

اما این درصد ایقان در نظریه‌های ادبی وجود ندارد. به عبارتی، هرکسی هر حرفی راجع به متون و شیوه نقد آن بزند، باالضروره در حیطه نظریات ادبی می‌گنجد و این امر، همان‌گونه که گفتیم، از آن جا ناشی می‌شود که ماهیت نظریات ادبی، براساس «موضوع» تعریف می‌شود و نه روش و به همین دلیل، نمی‌توان از روش در نظریات ادبی، به عنوان یک اصل تغییرناپذیر صحبت کرد.

حالا وقتِ آن شده است که پس از این مقدمه طولانی و احتمالاً کسل‌کننده، به اصل پرسش خودمان بپردازیم:

آیا می‌توان نظریات ادبی را ساده کرد؟

بنا بر آن چه گفتیم، می‌توان از گزاره‌های ابتدایی، مثلاً در علم ریاضی سخن گفت. گزاره «دو ضرب در دو می‌شود چهار»، یک گزاره ابتدایی و قابل فهم در حوزه علم ریاضی است که به هرحال، گزاره‌ای صادق به شمار می‌آید؛ چه برای کارگر ساده‌ای که دو کلاس بیشتر سواد ندارد و چه برای ماکسول که در قله ریاضیات قرار دارد. اما ما در تاریخ نظریات ادبی، فاقد چنین گزاره‌هایی هستیم. مثلاً حتی گزاره‌ای مثل «چیزی به نام متن وجود دارد» که ابتدا گزاره‌ای بدیهی به نظر می‌رسد، توسط فیلسوفی به نام هایدگر، رد می‌شود (ر.ک. هایدگر و شاعران).

درست به همین دلیل است که می‌توان مجموعه‌ای از گزاره‌های ابتدایی و قابل فهم برای عوام، از علم فیزیک جمع‌آوری کرد و با عنوان «فیزیک به زبان ساده» انتشار داد، ولی نمی‌توان کتابی با نام «علم ادبیات به زبان ساده» منتشر کرد.

پس برای کسی که هدفش آشنا کردن عوام با نظریات ادبی است، راهی نمی‌ماند جز این که مکاتب ادبی را به صورت ساده شده، به مردم عرضه کند و درواقع، تاریخ مکاتب ادبی به زبان ساده بنویسد. این اتفاق کم نیفتاده و کتاب‌های تاریخی فراوانی در باب مکاتب ادبی را در ایران منتشر و عرضه شده است. اما این ساده‌سازی، همواره با تقلیل همراه است؛ یعنی این نوع کتب، به جای آن که مکاتب ادبی را به صورت کامل به خوانندگان عرضه کنند، نظریه‌های ادبی را به صورت مثله شده و جویده جویده ارائه می‌کنند.

این بار، نویسنده‌ای به نام سیدعلی کاشفی خوانساری، خواسته این مکاتب را برای نوجوانان (باتوجه به نثر متن، بخوانید کودکان) ساده کند. طبیعی است که می‌توان حدس زد نتیجه کار، چه از آب درآمده است.

نویسنده، از آن جا که می‌خواسته کودکان و یا نوجوانان، با کتاب ارتباط برقرار کنند، از نثر ساده، طنزگونه و تقریباً عامیانه‌ای استفاده کرده است و کوشیده با همین زبان، مثلاً مکاتب موجود از رئالیسم تا سمبولیسم را در پنج صفحه، به خورد نوجوانان بدهد!

احتمالاً آقای کاشفی خوانساری، چون متوجه شده که نمی‌توان نظریات پیچیده‌ای چون ساختارشکنی، ساختار گرایی و... را برای کودکان توضیح داد، تنها یک فصل را به این تئوری‌ها ـ تئوری‌های موجود قرن بیستم ـ اختصاص داده است، در حالی که برای هریک از موضوعات زیر نیز یک فصل جداگانه در نظر گرفته است: نقد ادبی در ایران و یونان باستان، روم و قرن میانه و بالاخره شاهکار آقای کاشفی نقد در ایران معاصر است که ۶۰ صفحه از کتاب را در بر می‌گیرد و در واقع نشان می‌دهد، از نظر ایشان، نقد ادبی در ایران، جایگاهی مناسب‌تر از کلیه مکاتب ادبی قرن بیستم دارد!!!

برای آن که متهم به تندروی نشده باشم، قطعه‌ای از کتاب را که به هایدگر می‌پردازد، عیناً از فصل ۱۲ کتاب نقل می‌کنم:

«یکی از فیلسوفان مهم این قرن که عقاید جالبی هم درباره ادبیات داشت، «هایدگر» بود. مثلاً برخلاف مارکسیست‌ها و جامعه‌شناسان که عقیده دارند ادبیات و تفکر انسان‌ها تابع شرایط و محیط است، معتقد بود که زندگی و به طور کلی هستی، تابع تفکر است [!؟] هر وقت فکر انسان‌ها عوض شود، دنیا هم تغییر می‌کند [!!؟]. او می‌گفت «زبان خانه وجود است» و به هنر و ادبیات اهمیت زیادی می‌داد و آن را نوعی الهام غیبی می‌دانست [!!!؟]. نگاه او نگاهی افلاطونی و کمی شبیه به رمانتیسیسم و نیز عقاید دینی است.»

جدای از این که بار اول، به نظر می‌رسد هایدگری که مورد نظر نویسنده است، کسی غیر از مارتین هایدگر، فیلسوف مشهور است، همان‌گونه که می‌بینید، جمله‌ها هیچ ربطِ منطقی به هم ندارند و اصلاً برای نوجوانان قابل فهم نیستند. برای درک این مطالب، بهتر است قسمتی از آغاز کتاب را نیز بخوانیم:

«حتماً می‌گویید چه عنوان عجیبی! دعواهای ادبی! دعوا که دیگر ادبی نمی‌شود! تا به حال، هرچه راجع به دعوا شنیده بودیم، دعواهای بی‌ادبی بوده است...» به اعتقاد من، امکان ندارد کسی که متن اول را می‌فهمد، متن دوم را بخواند و کسی که متن دوم را می‌خواند، متن اول را بفهمد.

چه از معتقدان به روش باشیم و چه اندیشه ساختارگرایانه فوکو و کوهن را دنبال کنیم، ناچار به یک تفاوت ماهوی میان علم و نظریه‌های ادبی می‌رسیم که به اعتقاد من، مانع از آن می‌شود که نظریه‌های ادبی را مانند تاریخ علوم، ساده‌سازی کنیم

گرچه شاگال ، هرگز تمام و کمال، پا از آستانه ناخودآگاه خود فراتر نگذاشت، همواره یک پا بر روی زمینی که از آن نیرو می‌گرفت داشت و این دقیقاً همان الگوی رابطه درست با ناخودآگاه است.

تنها در صورت کنش متقابل خودآگاه و ناخودآگاه است که ناخودآگاه می‌تواند ارزش خود و شاید حتی راه چیره شدن بر نگرانی از تهی بودن را نشان دهد.

انسان امروزی، به دلایلی، تماس خود را با مرکز تنظیم‌کننده روان خویش از دست می‌دهد. از این موارد می‌توان به محرک‌های غریزی و هم‌چنین، استواری بسیار خودآگاه (من) اشاره کردم. گرچه خودآگاه با انضباط، برای انجام فعالیت‌های انسان متمدن ضروری است، این نقیصه مهم را هم دارد که می‌تواند مانع دریافت انگیزه‌ها و پیام‌های برآمده از درون گردد.

ما همیشه صدای پرنده وجودمان را نمی‌شنویم و این حاکی از تسلط بیش از حد خودآگاه بر وجود ماست. حال آن‌که نیاز به تعامل و تعادل دو نیروی خودآگاه و ناخودآگاه در وجود خود داریم و این دو در کنار یکدیگر، موجب رشد و تعالی انسان می‌گردند و در این میان، این پرنده روح است که به ما می‌آموزد چگونه از بال‌هایمان استفاده کنیم و از پرواز لذت ببریم.

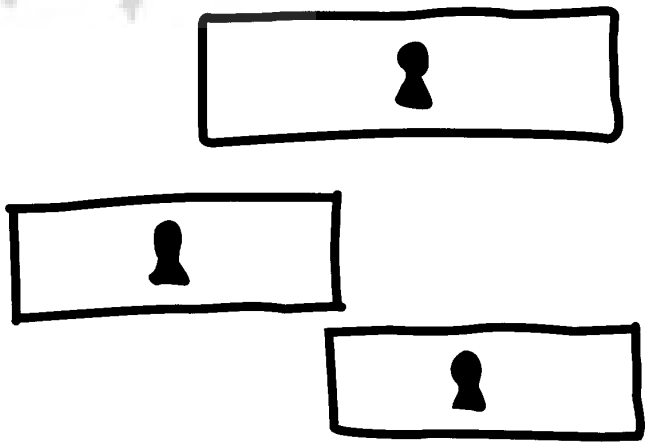
پرنده روح می‌خواهد با ما از احساس‌هایی حرف بزند که در کشوی آنها قفل است و توی آن زندانی شده‌اند (ص ۳۸) و این نیاز درونی ماست که توسط پرنده روح سربرمی‌آورد. باید به ندای او گوش کرد. در غیر این صورت، درون، خاموش می‌شود و آن‌چه اجازه ظهور می‌یابد، خودآگاه ماست.

ناخودآگاه، طبیعت ناب است و همانند طبیعت، آن‌چه را در خود دارد، سخاوتمندانه به کار می‌گیرد، اما اگر به حال خود رها شود و خودآگاه انسانی، نسبت به آن واکنش نشان ندهد، ممکن است همانند طبیعت، داشته‌های خود را ویران کند و دیر یا زود به تباهی بکشاند.

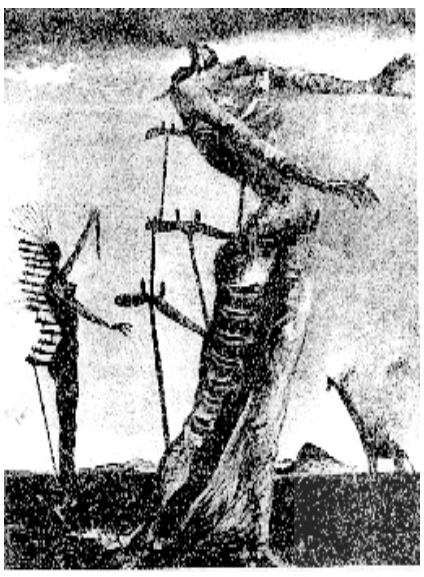
در انتهای کتاب آورده شده است:

« گاهی شما خیلی راست می‌توانید به پرنده بگویید که کدام کلید را بردارد و کدام کشو را باز کند، (ص ۲۸) اما نه، همیشه چنین نیست. بعضی وقت‌ها هم پرنده خودش برای شما کشوی مخصوصی را انتخاب می‌کند. آن‌چنان‌که بعضی وقت‌ها شما بدون آن‌که دل‌تان بخواهد، حسودی می‌کنید یا مزاحم دیگران می‌شوید.» (ص ۳۱)

«پرنده روح همیشه آن کاری را که از او می‌خواهید، انجام نمی‌دهد. برعکس، گاهی همه چیز را به هم می‌ریزد. ناخودآگاه انسانی، از درون ما سرچشمه می‌گیرد و اغلب شامل نیروهای مثبت وحیاتی نیز هست که باید آنها را با زندگی فعال دربیامیزیم و نه این‌که سرکوب‌شان کنیم. باید اجازه بدهیم چیزی که ظاهراً منفی است، اما در واقع می‌تواند منفی نباشد، شکوفا گردد. هرگز کسی بدون روح به دنیا نیامده، هرگز. از لحظه‌ای که چشم به جهان می‌گشاییم، روح هم با ما به دنیا می‌آید و هرگز ما را ترک نمی‌کند؛ حتی یک لحظه. تا زنده هستیم، او با ماست؛ مثل هوایی که تنفس می‌کنیم، از لحظه‌ای که به دنیا می‌آییم تا هنگامی که از این دنیا می‌رویم.» (ص ۲۰)



اندازه تصویر پرنده که تقریباً در بیشتر صفحات متن تمامی صفحه را پر کرده است، نشان از تأکید نویسنده بر ارزش پرنده روح در وجود آدمی دارد. که گاه این اندازه، به چندین برابر متن می‌رسد. در کتاب پرنده روح، با زبانی ساده و رسا برای بیان آنچه در درون می‌گذرد، روبه‌رو هستیم که شاید همان‌گونه که در کتاب آمده، بتواند با مخاطب هر گروه سنی که نیاز به یادآوری آن دارد، به راحتی ارتباط بگیرد.

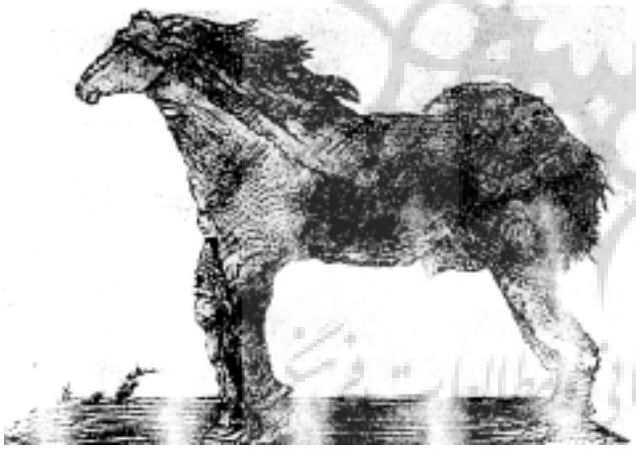


منبع ـ انسان و سمبل‌هایش، نوشته کارل گوستاویونگ

در این بین، جالب است که به کشوهای اثر «زرافه در آتش»، از مشهورترین آثار سوررآلیستی سالوادور دالی، نگاهی بیندازیم (ص ۳۹۵) کتاب انسان و سمبل‌هایش ـ کارل گوستاویونگ) و تا حدودی، همگونی دیدگاه کشوهای وجودی را در تفکر نویسنده متن و سالوادور دالی نقاش، دربیابیم.

(تصویر بالا) یکی از مشهورترین آثار سورآلیستی سالوادور دالی (متولد ۱۹۰۴) به نام «زرافه در آتش».

(تصویر چپ پایین) نقاشی به کمک سایش، کار ماکس‌ارنست (بخشی از تاریخ طبیعی او).



(تصویر راست پایین) «تاریخ طبیعی» ماکس ارنست، یادآور توجه همیشگی به اشکال «تصادفی» طبیعت است. شکل که متعلق به مجموعه قرن هجدهم هلند است، با ترکیبی از استخوانبندی انسان، سنگ و مرجان، خودگونه‌ای تاریخ طبیعی سورآلیستی است.

ژول مول، کلالهٔ خاور و دکتر دبیرسیاقی ویراسته و گزارش شده است، که با وجود اساس بودن چاپ مسکو و استفاده‌های بیشتر از تصحیح دکتر خالقی به نسبت سایر چاپ‌های جنبی، عدم استناد به نسخه و چاپی یگانه و معتبر باعث شده که متن به شیوه‌ای آمیغی و تلفیقی فراهم آید و به گونه‌ای از جامع یا گزیدهٔ چاپ‌های گوناگون شاهنامه تبدیل شود. در صورتی که اگر شاهنامه تصحیح دکتر جلال خالقی‌مطلق ـ که در اصالت علمی، انتقادی و برتری آن بر تمام تصحیحات موجود به هم داستانی شاهنامه‌شناسان و اهل نظر جای کمترین تردیدی نیست ـ به عنوان بنیاد کار قرار می‌گرفت و گزارشگر گرامی نظریات خویش را دربارهٔ بیت‌ها و واژگان، اعم از: اصلی یا برافزوده بودن، برتری ضبطی بر ضبط دیگر، تصحیحات قیاسی و... و هم چنین اختلاف چاپ‌های فرعی مورد استفاده را در میان گزارش‌ها و خارج از متن می‌آوردند، هم از نظر روشمندی کار علمی‌تر می‌نمود و هم ضبط‌های اصیل و فردوسی‌وار بیشتر در متن حفظ می‌شد، برای نمونه در بیت:

به شهرم یکی مهربان دوست بود
که با من تو گفتی زهم پوست بود
(خالقی، ۱۴۰/۱۴/۱)[۴]

مصراع دوم براساس چاپ مسکو چنین آمده است:

تو گفتی که با من به یک پوست بود (۱۵۶/۲۳/۱)[۵]

حال آن که ترکیب (زهم پوست) که در تصحیح دکتر خالقی برپایهٔ ضبط نسخهٔ فلورانس به متن رفته، با روی‌کرد به‌اعتبار دست‌نویس‌دارای این ضبط و کاربرد ترکیبات همانند و نیز عین همان ترکیب در بیت‌های دیگر[۶] از اصالت بیشتری برخوردار است:[۷]

ترا نیک داند به نام و گهر
زهم‌خون و ز مهرهٔ یک پدر
(مسکو ۴۶۳/۳۸/۴)

که با تو سکندر زهم پوستی
گر ایدون که با او به دل دوستی
(مسکو ۸۸۲/۵۵/۷، حاشیه ۱۳)[۸]

فرخ زاد با ما زهم پوست است
به پیوستگی نیز هم دوست است
(مسکو ۳۸۰/۳۴۲/۹، حاشیه ۸)[۸]

بیت (۲۴۱ ص ۲۵ نامهٔ باستان) این است:

یکایک، بیامد خجسته سروش
به سان پری، با پلنگینه پوش

ویراستار گرامی ضبط را از چاپ ژول مول به متن خویش برده‌اند، چاپ‌های معتبرتر مسکو و دکتر خالقی بیت را این گونه آورده‌اند:

یکایک بیامد خجسته سروش
بسان پریيی، پلنگینه پوش

و در این صورت از بیت هیچ ابهام و اشکالی وجود ندارد که سبب گزینش از چاپ کم اعتبارتر شود. در مصراع دوم، مشبه به (پری) برای (سروش) با وجه شبه شتاب همراه با پنهان کاری است که باز در شاهنامه به کار رفته:

چن این پاسخ نامه گشت اسپری
فرستاده آمد بسان پری
(خالقی، ۱۳۲۸/۸۴/۴)[۹]

(پلنگینه پوش) هم از نظر دستوری، (قید) برای بیان چگونگی ظهور سروش است و پیوندی با (پری) ندارد. توضیح این که (جامه پوشی) این پیام آور ایزدی در پدیداری وی، خسروپرویز بار دیگر در شاهنامه دیده می‌شود:

هم آن گه چو از کوه برشد خروش
پدید آمد از راه فرخ سروش
همه جامه‌اش سبز و خنگی به زیر
ز دیدار او گشت خسرو دلیر
(مسکو ۱۸۸۸/۱۸۸۷/۱۲۱/۹)

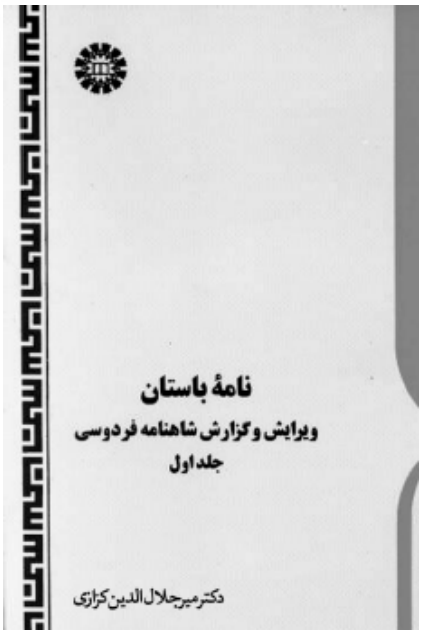
به گمان نگارنده غرابت ظاهری مصراع دوم که در آن (پلنگینه پوش) چونان صفت (پری) نهان از دیده‌ها به نظر می‌رسد، درست نیست و این موجب نادیده گرفتن مضبوط دو چاپ معتبر و دست‌یازی به چاپ ژول مول شده است. در این بیت:

چو این کرده شد چارهٔ آب ساخت
ز دریابها رودها را بتاخت
(ص ۲۷، بیت ۲۹۵)

واژه (دریا) را درمصراع دوم به صورت (دریاب) آورده و در توضیح آن نوشته‌اند: «ریختی است کهن‌تر از دریا و کاربردی است کهن و ویژگی سبکی / ص ۲۵۰» این واژه در متن دکتر خالقی و چاپ مسکو و حتی تصحیح ژول‌مول به صورت شناخته شدهٔ (دریا) آمده است ـ البته با اختلاف در ضبط کلی مصراع ـ و در هیچ یک از نسخه‌های معتبر (دریاب) دیده نمی‌شود. از دیگر سو پیچیدگی و نادرستی‌ای نیز در مصراع نیست که با وجود ضبط‌های مشخص‌در چاپ‌ها و دست نوشته‌های مختلف، «تصحیح قیاسی» را ضروری کند.

نکتهٔ دیگر این که گزارشگر گرامی در یادداشت آغازین و دیباجه و توضیحات، اشاره‌ای به اعمال تصحیحات قیاسی در متن شاهنامه نکرده‌اند. (نمونهٔ

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



نامهٔ باستان
میرجلال‌الدین کزازی
سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت)، جلد اول، ۱۳۷۹