نشریهٔ علمی پژوهشی

نقد ادبی

سال اول، دوره دوم
پاییز و زمستان ۱۳۹۵
(شماره پیاپی ۲)
۲
دوفصلنامه

(ادب‌پژوهی سابق)
ISSN: 2476 7387

- **از قوس هرمنوتیکی ریکور تا نوبت‌های سه‌گانه تفسیری میبدی در کشف الاسرار ، ۳۰-۵**
  فرزاد بالو
- **تقابل کانتی- هگلی در نقد و نظریه‌های داستان و رمان در ایران (۱۳۱۲- ۱۳۴۸) ، ۵۶-۳۱**
  فرامرز خجسته، مصطفی صدیقی و یاسر فراشاهی‌نژاد
- **بررسی ارتباط مرگ با کلام و گفتمان پسامرگی در پست‌مدرنیسم در روایت‌های داستانی محمدرضا کاتب ، ۷۸-۵۷**
  هدی پژهان، محمدعلی محمودی و محمدعلی زهرازاده
- **بررسی روایت‌های پسامدرن در داستان‌نویسی برای کودکان و نوجوانان ، ۱۰۴-۷۹**
  عمران صادقی و بیژن ظهیری ناو
- **بررسی جنسیت در شعر کودک و نوجوان از منظر جامعه‌شناسی بدن ، ۱۲۳-۱۰۵**
  نجمه بهمدی مقدس، سید مهدی زرقانی و پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی
- **منطق خوانش ادبی و جایگاه آن در فهم ادبیات ، ۱۵۳-۱۲۵**
  راضیه حجتی‌زاده
- **زبان روایت در رمان‌های رئالیسم جادویی ، ۱۷۶-۱۵۵**
  محسن حنیف و طاهره رضایی

تارنما: www.naqd.guilan.ac.ir

بسم الله الرحمن الرحیم

دوفصلنامه علمی-پژوهشی

نقد و نظریهٔ ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال اول، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵ (شماره پیاپی ۲)

صاحب امتیاز: دانشگاه گیلان
مدیر مسؤول: دکتر علیرضا نیکویی
سردبیر: دکتر بهزاد برکت

اعضای هیأت تحریریه:
دکتر بهزاد برکت (دانشیار ادبیات تطبیقی دانشگاه گیلان)
دکتر مریم حسینی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا)
دکتر نسرین رحیمیه (استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه کالیفرنیا)
دکتر احمد رضی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
دکتر محرم رضایتی کیشه‌خاله (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
دکتر فرزان سجودی (دانشیار زبان‌شناسی همگانی دانشگاه هنر تهران)
دکتر محمود فتوحی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر امیرعلی نجومیان (دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی شهید بهشتی)
دکتر علیرضا نیکویی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
دکتر محمدکاظم یوسف‌پور (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)

مجله نقد و نظریه ادبی به استناد نامهٔ شمارهٔ ۳/۱۸/۶۰۵۳۸ مورخ ۱۳۹۶/۳/۲۴ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، از شماره اول، دارای درجهٔ علمی - پژوهشی است.

مدیر داخلی: دکتر معصومه غیوری
ویراستار ادبی: دکتر محمدکاظم یوسف‌پور
ویراستار انگلیسی: دکتر فرزاد بوبانی
ویراستار علمی: دکتر معصومه غیوری
طراح جلد: رسول پروری مقدم
صفحه آرا: حمیده شجری
ناشر: اداره چاپ و انتشارات دانشگاه گیلان

آدرس سایت مجله: http://naqd.guilan.ac.ir
آدرس پست الکترونیکی: naqd@guilan.ac.ir
naqd1395@yahoo.com
آدرس پستی : رشت، بزرگراه خلیج فارس، (کیلومتر ۵ جاده رشت- تهران)، مجتمع دانشگاه گیلان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، صندوق پستی: ۳۹۸۸-۴۱۶۳۵
تلفکس: ۳۳۶۹۰۵۹۰-۰۱۳

دانشگاه گیلان

دوفصلنامه علمی-پژوهشی

نقد و نظریه ادبی

(ادب پژوهی سابق)

سال اول، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵ (شماره پیاپی ۲)

فهرست مقالات ◆ **صفحه**

- **از قوس هرمنوتیکی ریکور تا نوبت‌های سه‌گانه تفسیری میبدی در کشف الاسرار** **۳۰-۵**
  فرزاد بالو
- **تقابل کانتی- هگلی در نقد و نظریه‌های داستان و رمان در ایران (۱۳۱۲- ۱۳۴۸)** **۵۶-۳۱**
  فرامرز خجسته، مصطفی صدیقی و یاسر فراشاهی‌نژاد
- **بررسی ارتباط مرگ با کلام و گفتمان پسامرگی در پست‌مدرنیسم در روایت‌های داستانی محمدرضا کاتب** **۷۸-۵۷**
  هدی پژهان، محمدعلی محمودی و محمدعلی زهرازاده
- **بررسی روایت‌های پسامدرن در داستان‌نویسی برای کودکان و نوجوانان** **۱۰۴-۷۹**
  عمران صادقی و بیژن ظهیری ناو
- **بررسی جنسیت در شعر کودک و نوجوان از منظر جامعه‌شناسی بدن** **۱۲۳-۱۰۵**
  نجمه بهمدی مقدس، سید مهدی زرقانی و پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی
- **منطق خوانش ادبی و جایگاه آن در فهم ادبیات** **۱۵۳-۱۲۵**
  راضیه حجتی‌زاده
- **زبان روایت در رمان‌های رئالیسم جادویی** **۱۷۶-۱۵۵**
  محسن حنیف و طاهره رضایی
- **چکیده انگلیسی مقالات** 2-8

مشاوران علمی این شماره (به ترتیب الفبا):

سیروس امیری (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه کردستان)
فرزاد بالو (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران)
محسن بتلاب اکبر آبادی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جیرفت)
بهزاد برکت (دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
فرزاد بوبانی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
نگین بی نظیر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
علی تسلیمی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
مریم حیدری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور)
عباس خائفی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
مهدی خبازی کناری (استادیار فلسفه جدید و معاصر غرب دانشگاه مازندران)
مریم رامین نیا (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گنبد کاووس)
احمد رضایی جمکرانی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم)
محمود رنجبر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
سید مهدی زرقانی (استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
منصور شعبانی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
رضا صادقی شهپر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی همدان)
مصطفی صدیقی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان)
محمد امین صراحی (استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
علی صفایی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
داود عمارتی مقدم (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه نیشابور)
معصومه غیوری (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
علیرضا فرحبخش (دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه گیلان)
سهیلا فرهنگی (عضو هیات علمی دانشگاه پیام نور رشت)
سید علی قاسم زاده (عضو هیات علمی دانشگاه بین المللی امام خمینی)
قدرت قاسمی پور (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اهواز)
مصطفی گرجی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور)
علیرضا محمدی کله سر (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد)
علی نصرتی (مدرس دانشگاه فرهنگیان)
مهدی نیکمنش (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا)
علیرضا نیکویی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)
پارسا یعقوبی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان)
محمد کاظم یوسف‌پور (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان)

راهنمای نگارش مقاله

اهداف و حوزهٔ جذب مقالات:

دوفصلنامهٔ تخصصی «نقد و نظریه ادبی» به موضوعات عمومی و تخصصی مرتبط با نقد و تحلیلهای روشمند و علمی می‌پردازد و هدف از انتشار آن مطالعه، تحقیق و شناخت پیرامون نظریه‌های ادبی و بینارشته‌ای از جنبه‌های گوناگون و چاپ دستاوردهای نقادانه و نوین پژوهشگران در این حوزه است.

قلمرو پژوهشی این نشریه علاوه بر مطالعات انتقادی که عموماً مبتنی بر متون و نظریه‌های ادبی است، مرور دست‌آوردهای حوزه نظریه-پردازی و نقد؛ و معرفی بزرگان این حوزه نیز هست. تحقیقات مرتبط به حوزه‌ها و موضوعات زیر مدنظر این دوفصلنامه خواهد بود:

۱. مطالعه دربارهٔ پیشینه‌ها و پشتوانه‌های فلسفی- معرفت‌شناختی و متدولوژیک نظریه‌های ادبی (فلسفه و نظریهٔ ادبی و ادبیات).

۲. معرفی نظریه‌های ادبی و زمینه‌های پارادایمی و گفتمانی شکل‌گیری آنها و جایگاهشان درشبکهٔ نظریه‌ها (فرا نظریه).

۳. بررسی انتقادی گفتمان‌های حاکم بر شکل‌گیری و رواج نقد و نظریهٔ ادبی (گفتمان‌شناسی).

۴. بازنگری اصول موضوعه وکلیشه‌های نقد و نظریه در ایران (فرانقد).

۵. تنقیح مبانی و سازوکارهای نقد چندمنظری و میان‌رشته‌ای با تأکید بر مطالعات ادبی در ایران (شناخت مبانی و متدولوژی).

۶. آسیب‌شناسی سرنوشت مفاهیم و اصطلاحات نقد و نظریهٔ ادبی در ایران (ترمینولوژی).

۷. معرفی نمونه‌های برتر نقد عینی و انضمامی متون به قلم نظریه‌پردازان و شارحان نظریه‌ها.

۸. معرفی نظریه‌های جدید یا کمتر شناخته شده و بیان قابلیت‌ها و محدودیت‌های کاربرد آنها.

۹. بازخوانی متون و مفهوم‌سازی و تئوریزه کردن داده‌ها و گزاره‌های آنها.

۱۰. نقد روشمند و انضمامی آثار و متون قدیم و جدید.

عناوین مطرح شده، از اهم مسائل و حوزه‌های مطالعاتی و پژوهشی این نشریه در نظر گرفته شده‌است.

ضابطه‌های نویسنده:

۱. نام و نام خانوادگی نویسنده(گان) کامل باشد (به فارسی و انگلیسی).

۲. میزان تحصیلات، رتبهٔ علمی، گروه آموزشی، نام دانشکده، دانشگاه و شهر محل دانشگاه نویسنده(گان) مشخص شود (به فارسی و انگلیسی).

۳. نویسندهٔ مسؤول و عهده‌دار مکاتبات مقاله معرفی گردد. نویسندهٔ مسؤول موظف است در هنگام ثبت مقاله در سامانه، نام تمامی نویسندگان مقاله و مشخصات و پست الکترونیکی آنان را نیز درج نماید. (مکاتبات مجله فقط با نویسندهٔ مسؤول انجام می‌شود).

۴. آدرس الکترونیکی نویسنده(گان) نوشته شود.

۵. آدرس کامل پستی به همراه ذکر کدپستی، و شمارهٔ تلفن همراه آورده شود.

۶. مقالهٔ ارسال شده برای مجله نباید قبلاً منتشر شده یا به صورت هم‌زمان در مجلهٔ دیگری در حال بررسی باشد.

ضابطه‌های مقاله:

۱. مقاله باید شامل عنوان، چکیدهٔ فارسی و انگلیسی، واژگان کلیدی، مقدّمه، متن اصلی در قالب عنوان‌های مشخّص، نتیجه‌گیری و فهرست منابع باشد.

۲. عنوان مقاله کوتاه و گویا باشد (به فارسی و انگلیسی).

۳. مقاله حداکثر در ۲۰ صفحهٔ A4 باشد (از ۸۰۰۰ کلمه تجاوز نکند).

۴. چکیده مقاله حداقل ۱۵۰ و حداکثر ۲۰۰ کلمه باشد. (به فارسی و انگلیسی).

۵. واژگان کلیدی حداقل ۳ و حداکثر ۵ واژه باشد. (به فارسی و انگلیسی).

۶. متن مقاله با قلم B Nazanin فونت ۱۳ و متون انگلیسی با قلم Times New Roman فونت ۱۱ تایپ شود.

۷. پاورقی با قلم B Nazanin فونت ۱۰ و متون انگلیسی Times New Roman فونت ۹ تایپ شود.

۸. فاصلهٔ سطر ۱ سانتیمتر باشد.

۹. تمامی اعداد داخل جدول‌ها و همچنین اعداد محورهای نمودارها به فارسی درج شوند.

۱۰. نحوهٔ ارجاع در داخل مقاله بدین‌گونه است که بلافاصله بعد از اسم افراد، سال انتشار اثر و شمارهٔ صفحهٔ آن در داخل پرانتز درج گردد. مثلاً: (۱۳۵۰: ۲۵) و یا بعد از نقل مطالب، نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار و شمارهٔ صفحه در داخل پرانتز ذکر شود. مانند: (ربیعی، ۱۳۹۲: ۲۵).

- در صورت تعدد منابع از یک نویسنده در یک سال، با افزودن (الف) و (ب) در کنار سال انتشار، مشخص شوند. مانند: (عنایت، ۱۳۴۹الف: ۱۴)، (عنایت، ۱۳۴۹ب: ۱۵۰).

۱۱. نحوهٔ نوشتن منابع (اعم از کتاب، مقاله، پایان‌نامه، گزارش روزنامه، تارنما و...) باید بصورت الفبایی مرتب شوند.

برای کتاب: نام خانوادگی نویسندهٔ کتاب، حرف اول نام نویسندهٔ کتاب. سال انتشار. نام کتاب (بصورت ایتالیک)، نام شهر: نام مکان انتشار.

برای مقاله: نام خانوادگی نویسندهٔ مقاله، حرف اول نام نویسندهٔ مقاله. سال انتشار. «عنوان مقاله» (داخل گیومه). *نام مجله* (بصورت ایتالیک)، شمارهٔ پیاپی مجله (دوره یا شمارهٔ مجله): شماره‌صفحهٔ اول و آخر مقاله.

برای مجموعه مقالات: نام خانوادگی نویسندهٔ مقاله، حرف اول نام نویسندهٔ مقاله. سال انتشار. «عنوان مقاله» (داخل گیومه). *نام مجموعه مقالات* (بصورت ایتالیک)، نام گردآورنده. نام ناشر. شماره‌صفحهٔ اول و آخر مقاله.

برای پایان‌نامه / رساله: نام خانوادگی نویسندهٔ پایان‌نامه، حرف اول نام نویسندهٔ پایان‌نامه. *عنوان پایان‌نامه / رساله* (بصورت ایتالیک). مقطع و رشتهٔ تحصیلی و نام دانشگاه و شهر.

برای تارنما: نام خانوادگی نویسنده. حرف اول نام نویسنده. تاریخ دریافت از پایگاه اینترنتی، «عنوان مطلب» (داخل گیومه)، نام پایگاه اینترنتی. نشانی پایگاه اینترنتی.

مانند مثالهای زیر:

اسماعیلی، م. ۱۳۹۲. «بررسی تاثیر تنش خشکی بر عملکرد ارقام مختلف ذرت». *علوم زراعی ایران*، ۱۲(۲):۱۰-۱۵. (مقاله)

محمدی، ع، ح. حق پرست و م. بینا. ۱۳۸۹. «تبادلات گازی در شرایط گلخانه‌ای». *خلاصه مقالات پنجمین کنگره علوم باغبانی ایران*، تبریز. ۱۱۵-۱۲۵. (کنگره ها و همایش‌ها)

منهاج، ب. ۱۳۸۴. *مبانی شبکه‌های عصبی (هوش محاسباتی)*، تهران: انتشارات امیرکبیر (کتاب)

Bordoli, J. M., E. Cuevas and P. Chacon. 1994. The role of soil organic matter in corn (Zea mays L) yield. Plant Science, 15(3):27-35.(Journal)

Mahfoozi, S. And S.H. Sasani. 2009. Vernalization requirement of some wheat and barley genotypes and relationship with expression of cold tolerance under field and controlled condition. Iranian Journal of Field Crop Science, 39(1):113-126.(In Persian with English abstract)

Kafi, M., M. Lahouti, A. Zand, H.R. Sharifi and M. Gholdani. 1999. Plant Physiology. Jahade-e-Daneshghahi Mashhad Press(In Persian)

Steel, R.G.D. and J.H. Torrie. 1980.Principles and Procedures of Statistics: A Biometrical Approach. 2nd Ed. McGraw-Hill, New York.270P. .(Book)

Campbell, G.S. and J.M. Norman. 1989. The Description and Measurement of Plant Canopy Structure. P 1-19. In G. Russell et al. (Eds.) Plant Canopies: Their Growth, Form and Function. Cambridge Univ. Press, Cambridge..(Part of Book)

Food and Agriculture Organization. 2000. Biodiversity: Agricultural Biodiversity in FAO. Retrieved January 12, 2009, from http://www.fao.org/biodiversity. .(Web site)

برای نشریات فارسی زبان با نمایه بین المللی:

Bordoli, J. M., E. Cuevas and P. Chacon. 1994. The role of soil organic matter in corn (Zea mays L) yield. Plant Science, 15(3):27-35.(Journal)

Kafi, M., M. Lahouti, A. Zand, H.R. Sharifi and M. Gholdani. 1999. Plant Physiology. Jahade-e-Daneshghahi Mashhad Press(In Persian)(Book)

Steel, R.G.D. and J.H. Torrie. 1980.Principles and Procedures of Statistics: A Biometrical Approach. 2nd Ed. McGraw-Hill, New York.270P. (Book)

Food and Agriculture Organization. 2000. Biodiversity: Agricultural Biodiversity in FAO. Retrieved January 12, 2009, from http://www.fao.org/biodiversity. (Web site)

نحوهٔ ارسال مقاله:

۱. نویسندگان باید هنگام ارسال، دو فایل را بارگزاری نمایند: ۱- فایل اصلی بدون مشخصات نویسندگان و ۲- فایل مشخصات نویسندگان.

۲. مقاله در برنامه word 2003 یا word 2007 ذخیره و ارسال گردد.

۳. ارسال مقاله حتماً باید از طریق سامانهٔ مجله در آدرس http://naqd.guilan.ac.ir انجام شود (تمام مکاتبات نشریه از این طریق انجام خواهد شد).

نقد و نظریه ادبی
سال اول، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۲

از قوس هرمنوتیکی ریکور تا نوبت‌های سه‌گانه تفسیری میبدی در کشف الاسرار

دکتر فرزاد بالو[۱]

تاریخ دریافت: ۹۵/۶/۲ تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۲/۲۳

چکیده

براساس نظریه قوس هرمنوتیکی پل ریکور، یک مفسر در تفسیر متن سه مرحله پیش رو دارد: تبیین، فهم و به خود اختصاص دادن. مرحله «تبیین»، به بررسی ساختار لفظی متن مربوط می‌شود و در حقیقت تمهید مقدماتی است تا در مرحله «فهم» بتوان به عمق معناشناختی متن، که همانا نیت مؤلف (مؤلف ضمنی) است، پی برد؛ اما هدف نهایی تفسیر به «خود اختصاص دادن» است؛ یعنی آنجا که مفسر با نگاهی سوبژکتیو و با دخیل کردن انتظارها، پسندها، و پیش‌داوری‌ها و موقعیت هرمنوتیکی خویش در خوانش نهایی، متن را از تملک مؤلف به تصاحب خویش درمی‌آورد. در سنت تفسیری ما، *تفسیر کشف‌الاسرار* میبدی نیز بر سه نوبت یا مجلس استوار است. میبدی در نوبت اول به ترجمه تحت‌الفظی آیات می‌پردازد. در نوبت دوم به شأن نزول و اسباب نزول آیات، با توجه به احادیث و روایات، می‌پردازد تا به نوعی از نیت مؤلف (خدا) پرده بردارد؛ و سرانجام در نوبت سوم -فارغ از نظر مؤلف (خدا)- آیات را براساس بافت و تجربه عرفانی و مطابق با سنت و میراث صوفیه تفسیر می‌کند. ما در این نوشتار بی‌آنکه بخواهیم تناظر یک‌به‌یک میان قوس هرمنوتیکی ریکور و نوبت‌های سه‌گانه تفسیری میبدی برقرار کنیم، به تحلیل رویکرد تفسیری میبدی در پرتو قوس هرمنوتیکی ریکور می‌پردازیم.

واژگان کلیدی: ریکور، میبدی، قوس هرمنوتیکی، *کشف‌الاسرار*، تفسیر

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران f.baloo@umz.ac.ir

۱- مقدمه و بیان مسأله

در قلمرو تاریخ و فرهنگ اسلامی، نحله‌های مختلف تأویلی اعم از فقهی، کلامی، فلسفی، و غیره پیدا شدند. یکی از نحله‌های تأویلی که همچون اخوان‌الصفا و اسماعیلیه، رویکرد ثنویت‌گرا به حوزه فهم و قرائت شریعت دارد، عرفا و صوفیان هستند. عرفا با اصول و مبانی عرفانی، به خوانش متن قرآنی و همچنین احادیث و روایات نقل‌شده می‌پرداختند(۱).

در مغرب زمین هرمنوتیک به‌منظور فهم روشمند از متون دینی پدید آمد؛ اما به‌تدریج به عنوان علمی مستقل، مورد توجه اندیشمندان و متفکران قرار گرفت به‌گونه‌ای که، گستره وسیعی اعم از متون دینی و غیردینی را تحت تأثیر خود قرار داد و نظریه‌پردازی‌های بسیاری در خصوص حدود و ثغور و چارچوب و چگونگی هرمنوتیک و فهم به انجام رسید. اما ظاهراً چنین به نظر می‌رسد که تأویل و یا تفسیر در عالم اسلام، هرگز این استقلال و اهتمام را پیدا نکرد و حتی اگر بدان‌ها پرداخته شده‌است -به تعبیر پاره‌ای از صاحب‌نظران- همواره در ذیل تفسیر قرآنی و یا تفسیر حکمی- علمی و عرفانی بوده‌است. بر همین اساس، هرمنوتیک را صرفاً با اصول و مبانی تفسیری قرآن قابل تطبیق می‌دانند (ریخته‌گران، ۱۳۷۸: ۲۶۲). با وجود این، آنچه به غایت قابل تأمل است این واقعیت است که تأویل در تاریخ و فرهنگ اسلامی صرفاً در ذیل متون دینی-آیات و احادیث و احکام- محدود نماند، بلکه رفته‌رفته از متون دینی به متون فلسفی، عرفانی و ادبی قدم گذاشت. اگرچه در این حوزه، نظریه‌پردازی به‌طور دقیق و مشخص صورت نگرفته، «اما رویکردهای معرفت‌شناسانه و هستی‌شناسانه به تأویل در فرهنگ و تمدن اسلامی صورت پذیرفته است» (پورحسن، ۱۳۸۴: ۲۰). در این میان، به پاره‌ای متون تأویلی و تفسیری برمی‌خوریم که فرایندی در انجام و اعمال تأویلی- تفسیری خود در پیش می‌گیرند که به طرز تأمل‌برانگیزی قابلیت طرح در کنار آرای برخی از هرمنوتیسین‌های برجسته معاصر دارد. ما در این نوشتار برآنیم تا فرایند تفسیری میبدی در *کشف‌الاسرار* را در پرتو قوس هرمنوتیکی ریکور مورد بازخوانی و تحلیل قرار دهیم و تشابهات و تفاوت‌های آرای تفسیری میبدی و ریکور را برشماریم و نشان دهیم که چگونه مدل و الگویی که میبدی در تفسیر *کشف‌الاسرار* ارائه می‌کند می‌تواند الگویی روشمند در فهم متون -اعم از دینی و غیردینی- به شمار آید و با پاره‌ای از مفاهیم هرمنوتیک کلاسیک و مدرن غرب پهلو بزند.

۲- پیشینهٔ تحقیق و روش پژوهش

تفسیر کشف‌الاسرار به طرق مختلف مورد توجه و تحقیق پژوهشگران و محققان بوده‌است؛ ولی تاکنون پژوهشی با موضوع و رویکرد نوشتار حاضر انجام نپذیرفته‌است. از جمله نوشتارهایی که به‌طور غیرمستقیم می‌تواند در ارتباط با پژوهش حاضر قلمداد شود می‌توان برای نمونه به دو اثر ذیل اشاره کرد:

کتاب *هرمنوتیک صوفیانه در تفسیر کشف‌الاسرار* اثر آنابل کیلر(۱۳۹۴) در سه بخش تدوین شده‌است. در بخش نخست، که «هرمنوتیک» نام دارد، به هرمنوتیک میبدی در *کشف‌الاسرار* و تفسیر عرفانی این متن پرداخته است. البته لازم به توضیح است که اصطلاح هرمنوتیک هم در عنوان اصلی کتاب و هم در بخش نخست به همان معنای تفسیر به‌کار رفته و کوچک‌ترین اشاره‌ای به نحله‌های هرمنوتیکی کلاسیک و مدرن نشده‌است. تفسیرهای قیاسی، مجازی، و تمثیلی از دیگر مطالب این بخش است. «پیدایش عرفان عاشقانه در خراسان»، «آفرینش»، «عهد الست»، «مراحل سیر در طریق معنوی» و «کلام عرفانی و راه عشق» از جمله مطالب بخش دوم با عنوان «تعالیم عرفانی» است. «تفسیر عرفانی میبدی از داستان‌های پیامبران» عنوان بخش سوم این اثر است. همچنین سوسن جبری(۱۳۸۸)، به دنبال پاسخ به این پرسش برآمده‌است که چرا گاه در یک متن ادبی منثور، مانند نثر تفسیر عرفانی در نوبت سوم *کشف‌الاسرار* به انواع نثر با ویژگی‌های زبانی متفاوت روبه‌رو هستیم و دلایل وجود تنوع موضوعی و زبانی در یک متن کدام است؟

ما در این نوشتار، ابتدا به طرح و شرح قوس هرمنوتیکی (تبیین، فهم، به خود تخصیص دادن) ریکور می‌پردازیم. آنگاه براساس مؤلفه‌های آن، به تحلیل آرای تفسیری میبدی در *کشف‌الاسرار* با ذکر نمونه‌هایی از آنها در نوبت اول و دوم و سوم می‌پردازیم.

۳- نظریه هرمنوتیکی ریکور

در قرن بیستم و در پرتو مطالعات و تأملات اندیشمندانی چون نیچه، هایدگر، گادامر، و ریکور، دانش هرمنوتیک تحولات تازه‌ای را تجربه کرد و رویکرد نوینی را به نمایش گذاشت. در این دوره، به جای تلاش برای روشمندسازی فهم، بحث از ماهیت فهم به میان آمد. دیگر برای فیلسوفانی چون هایدگر وگادامر دغدغه‌ای به نام «فهم نهایی» و مؤلفه‌ای تحت عنوان «نیت مؤلف» مطرح نبود. امتزاج افق مخاطب و متن واقعه فهم را رقم زد. از این جریان

هرمنوتیکی به هرمنوتیک فلسفی یا هرمنوتیک مخاطب‌محور تعبیر می‌شود. اگرچه در تقسیم‌بندی‌های رایج، غالباً پل ریکور را در زمره جریان هرمنوتیک فلسفی طبقه‌بندی می‌کنند و پس از گادامر، وی را برجسته‌ترین نظریه‌پرداز هرمنوتیک فلسفی به شمار می‌آورند؛ اما حقیقت امر این است که آرای ریکور، علی‌رغم مشابهت‌ها، تفاوت‌های جدی نیز با آرای هایدگر و گادامر دارد و توانسته‌است دست‌آوردهای تازه‌ای نیز در حوزه خوانش متن عرضه کند. هایدگر در هرمنوتیک فلسفی به دنبال درک معنای هستی از طریق پدیدارشناسی دازاین بود و گادامر نیز هرمنوتیک خویش را در محدوده هستی‌شناسی فهم و شرایط وجودی آن دنبال کرد. این دو هیچ‌یک به سطح معناشناسی وارد نشدند؛ اما ریکور موفق شده قلمروی هرمنوتیک را از درک معنای هستی و هستی‌شناسی فهم، به سطح مباحث معناشناختی و روش‌شناختی سوق دهد.

ریکور با تفکیک میان دیسکورس[1] گفتاری و دیسکورس نوشتاری معتقد است(۲) که در موقعیت مکالمه و گفت‌وگو، شاخصه‌های گوناگون مربوط به ذهنیت و شخصیت مؤلف مشخص است. در نتیجه، نیت ذهنی گوینده و معنای سخن هم‌پوشانی پیدا می‌کند. به نحوی که، فهم منظور گوینده و فهم معنای سخن او یک چیز می‌شود؛ اما در سخن مکتوب، دیگر نیت مؤلف و معنا یکی نخواهند بود. این جدایی معنای زبانی متن و نیت ذهنی مؤلف به مفهوم نوشته، دلالتی تعیین‌کننده می‌بخشد که از تثبیت صرف سخن شفاهی فراتر می‌رود. نوشته، مترادف استقلال معنایی متن می‌شود و این خود نتیجه گسست نیت ذهنی مؤلف از معنای زبانی متن و یا جدایی منظور مؤلف از معنای متن است. تفسیر با همین مفهوم استقلال آغاز می‌شود (ریکور، ۱۳۸۶: ۲۴۵). به تعبیر دیگر، نوشتار، ریشه داشتن ارجاع در موقعیت مکالمه را متلاشی می‌کند (همان: ۲۵۲). اما تأویل در نظر ریکور «فعالیتی فکری است که مبتنی است بر رمزگشایی معنای پنهان در معنای ظاهری و آشکار ساختن سطوح دلالت ضمنی در دلالت‌های تحت اللفظی» (همان: ۱۲۴).

استقلال معنایی متن از قصد مؤلف و گسست پیوند میان متن و زمینه پیدایش[2]، تمایز نهادن میان معنا[3] و محکی و مفاد[4]، نگرش کل‌گرایانه[5]، وابستگی شیوه کلیت و اصل و فرع آن

1. discourse
2. context
3. sense
4. reference
5. holistic

به حدس مفسر، به خود اختصاص دادن[1] متن به عنوان مرحله پایانی تفسیر، همه از ویژگی‌های آرای هرمنوتیکی ریکور به‌حساب می‌آیند. ما در اینجا برای پرهیز از بحث‌های جانبی به طور خاص به قوس هرمنوتیکی در نظریه تفسیری ریکور می‌پردازیم.

۳- ۱- قوس هرمنوتیکی ریکور

فرایند تفسیر متن در نگاه ریکور مشتمل بر سه عنصر تبیین[2]، فهم[3]، و به خود اختصاص دادن، استوار است. ریکور این فرایند را قوس هرمنوتیکی[4] می‌نامد. آغاز این قوس تبیین ساختار لفظی متن است که ریکور آن را فهم سطحی متن می‌خواند. سپس، مرحله فهم است که بدان وسیله، عمق معناشناختی متن حاصل می‌شود. مرحله نهایی قوس، به خود اختصاص دادن است که حکم هدف تفسیر متن را دارد. ریکور قوس هرمنوتیکی خود را شبیه پلی می‌داند که ابتدای آن (تبیین) و انتهای پل (به خود اختصاص دادن) است. در واقع، قوس هرمنوتیک ریکور در برابر حلقه هرمنوتیک[5] گادامر قرار دارد. هرمنوتیک فلسفی هیدگر و گادامر آغاز و پایان عمل فهم متن و هر تجربه هرمنوتیکی دیگر را خود مفسر می‌داند. فهم متن از مفسر آغاز ، و به وی ختم می‌شود. شکل‌گیری معنای متن در یک روند رفت و برگشتی میان افق معنایی مفسر و متن حاصل می‌شود. به تعبیر گادامر، گفت‌وگوی دیالکتیکی مفسر و متن است که به فهم متن می‌انجامد. چنین نیست که مفسر از متن بپرسد، بلکه متن نیز مفسر را مورد سؤال قرار می‌دهد. فرایند فهم عبارت است از حرکت دوری که آغاز آن مفسر و پیش‌دانسته‌های وی و پایان آن توافق و امتزاج افق معنایی مفسر و متن[6] است. درحالی‌که ریکور فرایند فهم را مسیری غیرحلقوی دانسته، آن را عبور از مراحلی متوالی که از معنای سطحی آغاز می‌شود و به عمق معناشناختی متن سوق می‌یابد، می‌شمرد و سرانجام در تعامل با مفسر قرار می‌گیرد و امکان و جوی خاص را برای وی فراهم می‌آورد و او را به فهمی متفاوت از خویش منتهی می‌سازد (واعظی، ۱۳۸۵: ۳۶۷-۳۸۶).

1. appropriation
2. explanation
3. understanding
4. hermeneutical arc
5. hermeneutical circle
6. fusion of horizons

۳-۱-۱- تبیین

اولین مرحله در قوس هرمنوتیکی ریکور مفهوم «تبیین» است که تحت تأثیر مستقیم مکتب ساختارگرایی است. بر همین اساس، ریکور تصریح می‌کند که از تحلیل ساختارگرایانه متون به وسیله ساختارگرایان دو چیز را فرا گرفته‌است: «۱- روش تبیین ابعاد افقی متن، که به بررسی عناصر و اجزای نحوی[1] و معناشناختی و روابطی که به شکل‌گیری متن می‌انجامد، می‌پردازد. ۲- روش تبیین طولی و سلسله‌مراتبی متن، که به بررسی روابط بین افعال زبانی آمیخته با متن می‌پردازد» (حسنی، ۱۳۹۳: ۱۸۳). از این‌رو، «تبیین» در هرمنوتیک ریکور، ناظر به بُعد زبان‌شناسانه و بررسی نظام واژگان و ساختار زبانی حاکم بر متن است. اگر بخواهیم نخستین مواجهه مفسر با متن را بازسازی کنیم، هر تفسیر -چنان‌که در همه سنت‌های هرمنوتیکی معمول است- با حدس و پیشگویی شروع می‌گردد. پس از حدس و پیشگویی اولیه، نوبت به تبیین می‌رسد تا به بررسی اجزای درونی و ساختار زبانی متن بپردازد و به نوعی حدس و پیشگویی اولیه را مورد محک و آزمون قرار دهد (Rogers, 1994: 146). نکته‌ای که ذکر آن در اینجا به ادامه بحث و تجزیه و تحلیل عمیق‌تر قوس هرمنوتیکی ریکور کمک می‌کند، اشاره به این مهم است که ریکور، علاوه بر فلسفه هایدگری و زبان‌شناسی سوسوری، از فیلسوفان زبانی چون آستین و سرل بهره می‌گیرد. چنان‌که سه مرحله تفسیری او (تبیین، فهم، و به خود اختصاص دادن) متناظر با نظریه فعل گفتاری (سه لایه معنایی فعل بیانی متن[2])، فعل حین بیانی متن[3]، و فعل از طریق بیانی متن[4] آستین و سرل تکوین پیدا می‌کند (Ricoeur, 1988: 143). (Ricoeur, در لایG اول معنای فعل بیانی متن -جایی که عمل گفتن در جمله و ساختار لفظی آن ظاهر می‌شود- عمل تبیین صورت می‌گیرد تا مفسر با ارائه معنایی منسجم و مشخص از متن، به تأیید یا تصحیح و تنقیح داوری یا حدس اولیه بپردازد. «ایده خواندن نشانه‌ها اساسی‌ترین قانون هرمنوتیکی است که تحت‌تأثیر رویکرد پدیدارشناسیک انجام می‌پذیرد» (Kaplan, 2013:19).

1. syntactic
2. locutionary act
3. illocutionary act
4. perlocutionary act

۳- ۱-۲- فهم

در مرحله فهم، با لایه دوم یا افعال حین بیانی (کاری که در حین سخن گفتن در پی افاده آن هستیم: خواهش کردن، امر کردن، تهدید کردن، و وعده دادن) مواجه هستیم؛ یعنی با نگاه کل‌گرایانه از یک‌سو و تجزیه و تحلیل نحوی و نشانه‌های زبان‌شناختی متن که پیش‌تر در مرحله تبیین صورت گرفته‌است. اینک در پی فهمِ مراد و مقصودی هستیم که مؤلف (مؤلف ضمنی) از چیدمان متن داشته‌است. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، ریکور با تمایز میان دیسکورس گفتار و دیسکورس نوشتار نظریه تفسیری خود را بر پایه دیسکورس نوشتار بنیان گذاشت، چراکه در نظر او، در دیسکورس گفتاری نیت گوینده با توجه به موقعیت و شرایط گفت‌وگو با گفتار او مطابقت دارد. از این رو، صرفاً در دیسکورس نوشتاری است که معنای متن بسی فراتر از قصد و نیت مؤلف می‌رود (Ibid: 32). «مفهوم جهان متن در آثار ریکور از نتایج همین استقلال متن از مؤلف برخاسته است. البته که «جهان متن» با دنیای خواننده و دنیای مؤلف رابطه دارد؛ اما آنچه تعیین‌کننده است، نه این مناسبت، بل حدود جهانی متن است» (احمدی، ۱۳۸۶: ۶۲۶). در نظر ریکور، متن مستقل از مؤلف و خواننده حضور و ظهور دارد. در اینجا خوانش به معنای توانایی رمزگشایی و رمزخوانی نشان‌های متن از جانب فرامتن است و این یعنی «متن محوری» نه خواننده‌محوری یا مؤلف‌محوری. به عبارت دیگر، متن و نشان‌های متن است که در نهایت نوع خوانش را مشخص و معین می‌کند (سلیه، ۱۳۸۲: ۷۲). این امر به این معنا نیست که ریکور توجهی به جایگاه مؤلف در آفرینش یک متن نداشته باشد. او با تفکیک میان مؤلف ضمنی و مؤلف واقعی، برخلاف هرمنوتیک کلاسیک، به دنبال کشف و آشکارکردن قصد و مراد مؤلف واقعی نیست، بلکه بی آنکه همچون شلایرماخر و دیلتای در پی بازسازی و بازخوانی نیت مؤلف از آفرینش متن باشد با رویکردی ابژکتیو و عینی‌گرا، نگاهش را به ساختار زبانی و سبکی متن معطوف می‌سازد. کشف و شناخت ساختار زبانی (صرفی، نحوی، و سبکی متن)، در واقع وصول به نیت مؤلف است؛ اما مؤلفی که ریکور از آن به مؤلف ضمنی تعبیر می‌کند و همزمان با تکوین ساختار زبانی متن حضور پیدا می‌کند. بنابراین، ریکور افزون بر رویکرد تبیینی به متن که محصول نگاه زبان‌شناختی و نشانه‌شناختی به متن (روش تفسیری ساختارگرایانه) است، رویکرد تفهمی به متن را نیز لازم می‌داند. «ریکور در نظریه تفسیری خود می‌خواهد تقسیم‌بندی دوگانه دیلتای از تبیین (توضیح) و فهم را به صورتی دیالکتیک در هم ادغام کند» (مالری و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۳۹). ریکور در رسالت هرمنوتیک،

خاستگاه تاریخیِ جدایی تبیین و فهم را در تمامی آثار دیلتای با عنوان تقابل میان تبیین طبیعت و فهم تاریخ به پیش می‌کشاند (ریکور، ۱۳۸۶: ۲۷۰). او برخلاف نظر دیلتای و هایدگر که تبیین را به قلمرو علوم تجربی محدود می‌کردند، بر این عقیده است که تبیین می‌تواند در قلمرو علوم انسانی نیز مورد استفاده قرار گیرد و عینیت آن را ضمانت بخشد. به تعبیر دیگر، وی مدخل ورود به فهم را تبیین ساختارگرایانه از متن می‌داند.

۳-۱-۳- به خود اختصاص دادن

آمیزه تبیین و فهم به مقوله فهم و تفسیر وجهی معرفت‌شناسیک می‌بخشد؛ اما تلقی ریکور از فهم صرفاً شناخت‌شناسانه نیست، بلکه تحت تأثیر هایدگر و گادامر، جنبه هستی‌شناختی نیز دارد. از این رو، مرحله سوم؛ یعنی به خود اختصاص دادن -که به لایه سوم معناییِ «فعل از طریق بیانی متن» (تأثیری که کلام در مخاطب ایجاد می‌کند: اعم از اندوه، شادی، و غیره) مربوط می‌شود- جایی است که تفسیر از سطح معرفت‌شناختی به سطح هستی‌شناختی ارتقا می‌یابد و متن در فراسوی رویکرد شناخت‌شناسانه به زبان و نشانه‌های آن، به تصاحب و تملک مفسر و خواننده درمی‌آید. به تعبیر دیگر، خواننده خود را به متن عرضه می‌کند و متن افق تازه‌ای پیش روی خواننده می‌نهد، چراکه در «فرایند تفسیر، شیوه‌های تازه‌ای از بودن آشکار می‌شود که به مفسر امکان و توانایی تازه‌ای جهت شناخت از خویشتن را می‌دهد» (Ricoeur, 1974: 107). ریکور در هرمنوتیک وجود تصریح کرده‌است که همواره در چنین سودایی به‌سر می‌برده تا طرحی برای هستی‌شناسی فهم ارائه دهد که تفکر را به سطح هستی‌شناسی برساند. او می‌کوشید تا چنین کاری را در مراتب و مدارج گوناگون و با پیگیری پژوهش‌های متوالی در معناشناسی و سپس، در تفکر صورت دهد (ریکور، ۱۳۷۷: ۱۱۹). ریکور با افزودن مرحله‌ای به نام اختصاص دادن در نظریه تفسیرش، بر فراز ساختارگرایی می‌ایستد. به باور ساختارگرایان، چون متن از مؤلف و مفسر جداست می‌توان آن را موضوعی مطلق تصور کرد. از نظر آنان متن ساختاری دارد که قوانین خاصی بر آن حاکم است و می‌توان آن را به صورت عینی مورد مطالعه قرار داد. ریکور این نوع نگاه به متن را «ایدئولوژی متن مطلق» نامید (کوزنزهوی، ۱۳۸۵: ۲۰۴). او چنین رویکرد ابژکتیوی صِرف را همچون کار به روی یک جسد تعبیر می‌کند و نقش سوبژکتیو را در نظریه خویش برجسته می‌کند. ریکور «در نتیجه رویارویی با ساختارگرایی است که یک نظریه معنایی و ارتباطی از زبان

ارائه می‌دهد» (Kaplan, 2013: 29). نقش سوبژکتیو این امکان را فراهم می‌سازد تا مخاطب متن را به خود اختصاص دهد. به تعبیر دیگر، دو مرحله پیشین، «صرفاً پله‌ای تجریدی و تدارکاتی در فهم ما از متن است که از راه به خود تخصیص دادن موردی زنده می‌سازیم همچون کاری که از چیز بیگانه، موردی می‌سازد از آنِ ما و آشنا با ما» (ریکور، ۱۳۸۶: ۲۵). بنابراین، ریکور از یک‌سو با ساختارگرایان فرانسوی همسویی می‌کند که متن چون ساختاری است که قوانین خاص خود را دارد و می‌توان آن را به گونه‌ای ابژکتیو (عینی) بررسی کرد (مرحلهٔ تبیین و فهم)، و در همین حد باقی نمی‌ماند، بلکه بر این باور است که انتظارها، پسندها، و پیش داوری‌ها نیز در خوانش نهایی از متن دخیل‌اند. مقوله‌ای که از آن به خود تخصیص دادن تعبیر می‌کند. در نظر وی، رویکرد ابژکتیو و سوبژکتیو به نوعی متقابل یکدیگر را تقویت می‌کنند و ذهنیت مفسر باید با همه پیش‌فرض‌هایش، با رویکرد ابژکتیو و ساختاری تعدیل شود (همان: ۲۵-۲۶).

اینجا یکی از مفاهیم مهم در نظریه هرمنوتیکی ریکور؛ یعنی مفهوم فاصله زمانی شکل می‌گیرد. فاصله زمانی به مدت زمانی می‌گویند که بین آفرینش اولیه اثر و مفسر یا مفسران آن گذشته است. فاصله‌ای که موجب ایجاد سنت تفسیری، با توجه به پیش‌فرض‌های مخاطبان و موقعیت‌های هرمنوتیکی‌شان می‌گردد. بر این اساس، متن نوشتاری در مقایسه با متن گفتاری از قصد و نیت مؤلف فاصله می‌گیرد و خود را به نوعی در تملک مخاطبانش در هر عصر و نسلی قرار می‌دهد، زیرا متن نوشتاری می‌تواند زمینه‌زدایی شود و فارغ از شرایط اجتماعی و تاریخی مؤلف، مخاطبان متنوع و متعدد داشته باشد. در نظر ریکور، ما شاهد «دیالکتیکی هستیم میان رویداد و معنا از یک‌طرف و دیالکتیکی میان تملک و فاصله از طرف دیگر[...] تفسیر، فهمی فلسفی است که هیچ‌چیز دیگری جز تلاش در جهت ایجاد بیگانگی و فاصله سازنده نیست» (Kristensson Uggla , 2010: 49-50). از نظر ریکور، دیسکورس نوشتاری فاصله‌ای انتقادی بین خواننده و ابزار تولید متن ایجاد می‌کند. این فاصله که یک فاصله تاریخی است، به خود- فهمی خواننده به‌مثابه یک انسان کمک می‌کند، زیرا تاریخی بودن مشخصه خاص انسان است. پس کار متن، طرح افکندن جهانی است که انسان به واسطه خوانش صحیح آن جهان، به فهمی از خود می‌رسد. این خوانش صحیح خوانشی هرمنوتیکی و این نحو خاص از خود-فهمی واسطهٔ سوبژکتیویتهٔ عقیم خود و ابژکتیویتهٔ دور از دسترس جهان است (نک. داونهاور و پلاور، ۱۳۹۴). بنابراین، تأویل در هرمنوتیک ریکور به‌ترتیب

شامل مراحل تبیین، فهم، و خویشتن فهمی می‌شود و می‌توان گفت «کنش خواندن در نهایت، جمع‌بندی فعالیت‌های بسیار است، که از تفسیر ساده جمله‌ها در ساخت نحوی و معناشناسانه آنها، تا ادراک کار یک مؤلف در تمامیت زنده آن را در بر می‌گیرد» (ریکور، ۱۳۸۶: ۲۴).

۴- ابوالفضل میبدی و تفسیر *کشف‌الاسرار*

تفسیر *کشف‌الاسرار* اثر یکی از صوفیان به نام ابوالفضل رشیدالدین‌بن ابی‌سعید احمدبن محمدبن محمود میبدی از عرفا و مؤلفان نیمه اول قرن ششم هجری است. میبدی تألیف آن را در اوایل سال پانصد و بیست قمری آغاز کرد. در حقیقت وی تفسیر موجزتر و کوتاه‌تر خواجه عبدالله انصاری را مبنای نگارش تفسیر ده‌جلدی خود قرار داد (صفا، ۱۳۶۹: ۲/ ۲ و نک. میبدی، ۱۳۷۱: ۱/۱).

در باب اهمیت و جایگاه تفسیر *کشف الاسرار*، همین بس که از جهت قدمت، گستردگی، و نثر جایگاه برجسته‌ای در میان تفاسیر قرآنی دارد. در ساختار *کشف‌الاسرار*، نویسنده با توجه به موضوع، ابتدا مطلب را با تحمیدیه شروع می‌کند یا مطلبی مناسب سخن می‌آورد. سپس، موضوع اصلی متن را ابتدا از دیدگاه شریعت با نثر علمی تفسیر می‌کند و پس از آن، از دیدگاه طریقت موضوع را بررسی می‌نماید و با زبانی ساده، مباحث تعلیمی- اخلاقی را بیان می‌کند. در ادامه مطلب، به زبان پیچیده نثر رمزآلود از دیدگاه عرفان نظری به بیان موضوع می‌پردازد. اگر به سبب نگرش خاص به موضوع، مطلب گنجایش بسط بیشتری داشته باشد، از دیدگاه عرفان عاشقانه به زبان نثر غزل‌گونه آن را بسط می‌دهد و در نهایت با چند جمله از نوع نثر توصیف شهودی آن را به پایان می‌برد. از لحاظ معنایی نیز از بیان معنایی ساده شروع می‌کند و تا بیان پیچیده‌ترین معانی پیش می‌رود. (جبری، ۱۳۸۸: ۷۷-۷۹).

۴-۱- قوس هرمنوتیکی در تفسیر *کشف‌الاسرار*

میبدی تفسیر *کشف الاسرار* را در طرحی تازه و بدیعی ارائه می‌کند که تا پیش از وی سابقه نداشته. وی در تفسیر آیات، آنها را به سه نوبت یا مجلس تقسیم کرده‌است. میبدی در سه مرحله، از سطح تا عمق معناشناختی آیات، پیش می‌رود: «شرط ما در این کتاب این است که مجلس‌ها سازیم در آیات قرآن بر ولا، و در هر مجلس سه نوبت سخن گوییم اول: پارسی ظاهر، بر وجهی که هم اشارت به معنی دارد و هم در عبارت غایت ایجاز بود. دیگر نوبت: تفسیر گوییم بر وجوه معانی قرات مشهوره، و سبب نزول، و بیان احکام، و ذکر اخبار و آثار، و

نوادر که تعلق بآیت دارد و وجوه و نظایر و ما یجری مجراه. سه نوبت دیگر: رموز عارفان و اشارت صوفیان، و لطائف مذکران» (میبدی، ۱۳۷۱: ۳/۱).

۴-۱-۱- نوبت الاولی

میبدی در نوبت الاولی (نوبت اول) تنها به ترجمه صِرف آیات به زبان پارسی اکتفا می‌کند و حتی‌المقدور در امر ترجمه امانت را رعایت می‌کند. در این بخش، لغات و ترکیبات فارسی با سلاست و روانی به کار رفته‌اند. میبدی معادل‌های فارسی زیبا و مناسب در مقابل کلمات عربی وضع کرده‌است؛ به گونه‌ای که در اولین گام، ترجمه تحت‌الفظی از زبان مبدأ (عربی) به زبان مقصد (فارسی) به مطلوب‌ترین شکلی صورت گرفته‌است. پالمر در کتاب *علم هرمنوتیک* سه وجه معنایی برای هرمنوتیک برمی‌شمرد که در لفظ هرمنوئین و هرمینیا مضمر است و ترجمه کردن از زبانی بیگانه یکی از آنهاست. ۱- بیان کردن کلمات با صدای بلند؛ یعنی"گفتن"؛ ۲- توضیح دادن، همچون تبیین موقعیتی؛ ۳- ترجمه کردن، همچون ترجمه کردن از زبانی بیگانه» (پالمر، ۱۳۸۴: ۲۰-۲۱). می‌توان نتیجه گرفت که لفظ هرمنوتیک به سه چیز نسبتاً متفاوت؛ یعنی گفتن و بازگویی شفاهی، توضیح و تبیین قابل فهم، و ترجمه از زبانی دیگر اشاره دارد.

۴-۱-۲- نوبت الثانی

در نوبت الثانی، میبدی به شیوه مألوف و متعارف مفسران آن روزگار سعی کرده‌است در تفسیر قرآن به شأن نزول، بیان احکام، ذکر اخبار و آثار و نوادر بپردازد که به نوعی در ذیل آیه یا آیات مربوطه آمده‌اند. حدیث و سنت و آنچه عقیده اهل ظاهر و شریعت است مبنای کار او قرار می‌گیرد. زبان تفسیری در این بخش، در آمدوشدی میان زبان علمی و زبان متعارف به کار می‌رود و جنبه اطلاع‌رسانی و ارتباطی دارد و به‌سهولت قابل درک است. از همین رو، در این بخش هنرورزی‌های ادبی و فنی به‌ندرت دیده می‌شود.

چنان‌که از کتب تواریخ قرآن برمی‌آید، قرآن مجید در ظرف بیست و سه سال به دنبال یک سلسله سؤال‌ها و پرسش‌ها و یا واقعه‌ها و رویدادها، نازل شده و برخلاف نزول سایر کتب آسمانی که یکجا نازل شده‌اند، به صورت یک آیه، یا دو آیه، یا بیشتر و کمتر براساس شرایط و اوضاع نازل می‌گردیده‌است. از این جهت است که مفاهیمی چون شأن نزول و

اسباب نزول اهمیت می‌یابند. شأن نزول؛ یعنی دانستن موجبات نزول آیات قرآنی که براساس مراحل نزول تدریجی؛ به صورت تدریجی و در مناسبت‌های گوناگون نازل گردیده‌اند. اگرچه میان شأن نزول و اسباب النزول فرق چندانی قائل نمی‌شوند؛ اما درست این است که «شأن نزول اعم از سبب نزول است. هرگاه به مناسبت جریانی درباره شخص و یا حادثه‌ای، خواه در گذشته یا حال یا آینده و یا درباره فرض احکام، آیه یا آیاتی نازل شود همه این موارد را شأن نزول آن آیات می‌گویند. مثلاً می‌گویند که فلان آیه درباره عصمت انبیا یا عصمت ملائکه یا حضرت ابراهیم یا نوح یا آدم نازل شده‌است که تمامی اینها را شأن نزول آیه می‌گویند؛ اما سبب نزول، حادثه یا پیشامدی است که متعاقب آن، آیه یا آیاتی نازل می‌شود و به عبارت دیگر، آن پیشامد باعث و موجب نزول می‌شود. لذا سبب اخص است و شأن اعم» (معرفت، ۱۳۸۷: ۴۷). اما گفتنی است که شأن نزول آیات، بالاخص آنچه مربوط به سرگذشت پیشینیان است و به آن علم آثار و اخبار می‌گویند اهمیت تفسیری بسیار زیادی دارند: مثلاً در قرآن آمده‌است: «وَ عَلَی الثَلاثَهِ الذّینَ خلّفوا حتی اِذأ ضاقَتْ عَلَیهِم الارض بما رَحُبَت و ضاقَت علَیهِم انفُسُهُم؛ این سه نفری که به جهاد نرفتند، زمین بر آنها ضیق شد. جانشان بر خودشان ضیق شد و تصور کردند که پناهگاهی جز خداوند ندارند. به سوی خدا برگشتند و خداوند توبه آنها را پذیرفت» (قرآن، توبه/ ۱۱۸). در اینجا شأن نزول، روشن می‌کند که این سه نفر چه کسانی هستند؟ به کدام جهاد نرفتند؟ عذرشان چه بود؟ برخورد جامعه با اینها چگونه بود و چگونه توبه کردند و خدا توبه اینها را پذیرفت؟ به طور کلی، شأن نزول یعنی آنچه که از رسول خدا (ص)، درباره مجملات و مبهمات قرآن نقل شده‌است و باید در تفسیر آیات، به آن احادیث صحیح مراجعه کرد. اگرچه قرآن ویژگی‌های عام و منطقی دارد که خاص و مقید آن در روایات آمده‌است؛ ولی با مراجعه به احادیث صحیح می‌توان به فهم قرآن دست یافت. به تعبیر دیگر، برای دانستن معنی و تفسیر کامل هر آیه باید به شأن نزول آن مراجعه کرد. بنابراین در نوبت دوم، تأکید عمده میبدی همانند مفسران همعصر و پیشین اشاره به شأن نزول و اسباب نزول آیات است؛ یعنی به‌جای آنکه آیه یا آیات را با مبانی فکری و معاییر زمانه خود بسنجد، به اعماق تاریخ می‌رود و به‌ویژه دوران بیست‌وسه ساله‌ای که قرآن بر پیامبر نازل می‌شده، تا چرایی و چیستی آیات نازل‌شده را دریابد. پر واضح است، مفسر با رجوع به اخبار و احادیثی که در ذیل هر آیه آورده شده، به نوعی به طور خاص و مقید در پی ارائه تفسیری عینی از آیه است که همانا مراد مؤلف (خداوند) از نزول آن چه بوده‌است. از این

رو، در نوبت دوم، دغدغه مفسر (میبدی) به نوعی وصول به نیت مؤلف است. همان‌طور که پیشتر گفتیم، ریکور هم از تلفیقی که میان گام اول (تبیین) و گام دوم (فهم) قوس هرمنوتیکی انجام می‌دهد، در پی وصول به نیت مؤلف است؛ اما نه با بازسازی تاریخی و نه نیت مؤلف واقعی، بلکه مقصود وی نیل به نیت مؤلف ضمنی است که با تأمل در ساختار لفظی و عناصر صرفی و نحوی موجود در متن این هدف تحقق می‌پذیرد. در نوبت دوم و به طور کلی آنجا که در تفسیر آیات به شأن نزول و اسباب نزول مبادرت می‌شود، مراد اصلی وصول به نیت مؤلف واقعی (در اینجا خداوند) است. در واقع در نوبت دوم، سازوکاری که میبدی دنبال می‌کند، او را به هرمنوتیکرهای کلاسیک؛ یعنی شلایرماخر و به‌ویژه دیلتای نزدیک می‌کند. اگرچه بنیاد هرمنوتیک کلاسیک متون انسانی هستند اما در هرصورت یک دغدغه مشترک دنبال می‌شود و آن هم رسیدن به نیت مؤلف است. برای نمونه، در هرمنوتیک دیلتای، مفسر به هیچ‌وجه ذهنیت خود را به متن تحمیل نمی‌کند، بلکه سعی می‌کند با جایگزینی و بازسازی، فاصله تاریخی بین خود و متن را در هم شکسته و فضای تاریخی متن را در خود ایجاد کند تا بتواند به نیت و قصد مؤلف راه یابد. دیلتای معتقد است «با شناخت خود و جایگزینی خود در وضعیت تاریخی موضوع مورد نظر می‌توان پدیدآورنده آن موضوع را هم شناخت و به درک و فهمی همانند او در آفرینش و تألیف آن موضوع دست یافت» (Muller, 2006: 159–161) و (Gadamer, 2004:159). مراد از جایگزینی[1] در نزد دیلتای این است که با همدلی خود را جایگزین مؤلف با تمام شرایط زمانی و مکانی تاریخی او قرار دهیم تا بتوانیم قصد و نیت او را دریابیم و همان‌طور که او می‌فهمید، بفهمیم. از این رو، مفسر باید با مؤلف به همزمانی برسد؛ یعنی مفسر باید خود را همعصر مؤلف کند، نه آنکه مؤلف را همعصر خود سازد.

۴-۱-۳- نوبت الثالثه

اما در نوبت الثالثه، میبدی به بیان رمزها و اشارات عرفانی و نکات لطیف و ظریف و دقیقی می‌پردازد که از روح و درون عبارات برگرفته شده و غالباً ناظر به عقیده و احوال اهل طریقت است . در این بخش، از دیدگاه‌های متفاوت اهل طریقت، چون اهل زهد، اهل عشق، و اهل سکر به تناسب سخن به میان می‌آید. میبدی در طرحی تازه، و با استفاده از

1. transposition

تفسیر منسوب به امام جعفر صادق(ع)، تفسیر ابن‌عطا، المجالس، سوانح العشاق، رساله عینیه احمد غزالی و روح‌الارواح احمد سمعانی، به تفسیر عرفانی آیات قرآن می‌پردازد. همچنین ذکرحکایت و احوال و کرامات صوفیه در نوبت سوم، آثار سنایی و عطار و مولانا را به خاطر می‌آورد. این بخش در مقایسه با نوبت دوم جنبه هنری و ادبی زبان برجستگی خاصی پیدا می‌کند. لازم به ذکر است که نوبت سوم، که بر بنیادی عرفانی و نظام فکری اهل طریقت استوار است، در آن زمان وجود چنین تفسیری خلاف‌آمد عادت محسوب می‌شده‌است.

میبدی نثری که برای تفسیر ظاهری و متعارف از قرآن به کار می‌برد (نوبت الاولی و الثانی) نثری ساده، روشن، و بدون پیچیدگی تصویری یا معنایی است؛ اما وقتی که به نوبت سوم و تفسیر عرفانی می‌رسیم، نثری سرشار از تصاویر، موسیقی و معانی و مفاهیم پیچیده و عمیق می‌شویم. به تعبیر دیگر، میبدی در نوبت سوم از زبان و بیانی متفاوت و خاص بهره می‌برد که پل نویا برای این زبان سه ویژگی برمی‌شمرد: واژگان نو، روح و اندیشه‌ای که تحلیل‌گر وجود یا هستی است و زبان تازه‌ای که بیان‌کننده خاص در اسلام است (نویا، ۱۳۷۳: ۸). به طور کلی، تاویلات بکر و تازه از سوی عرفا و صوفیه محصول همین زبان و اندیشه نو و هستی‌شناختی است که بخش قابل‌توجهی از قرائت‌های دینی را به خود اختصاص داده‌است. از همین‌رو بود که رفته‌رفته علمی به نام علم مستنبطات سر برآورد که در باب دریافت درست قرآن و حدیث به شیوه عرفا و صوفیان اظهار نظر می‌کرد: «شیخ گفت: اگر بپرسند که معنای درست مستنبطات چیست؟ باید گفت روش درکِ اهل فهم از کتاب خدا و سنت پیامبر (ص) و رفتاری هماهنگ با آنها از جهت ظاهر و باطن است » (سراج، ۱۳۸۲: ۱۵۳)[۳].

با کشف و شهود راه عبور از کثرت و تأویل آن به وحدت هموار می‌شود؛ اما از آنجا که در سنت عرفانی، تأویل وقف حال است (لازم به توضیح است به خود اختصاص دادن ریکوری با چنین وصفی از تأویل به بهترین وجهی امکان ظهور و بروز پیدا می‌کند) و هر عارفی با توجه به سعه وجودی و مرتبه کمالی خود، به بطنی از بطون حقیقت دست می‌یابد. پر واضح است که اختلافی در مستنبطات اهل حقیقت پیش آید. ابونصر سراج در *اللمع* در پاسخ به دریافت‌های چندگانه هر عارف با توجه به حال (موقعیت هرمنوتیکی) که در آن به‌سر می‌برد، اینچنین می‌نویسد:

> بدان که صاحب‌دلان و ارباب قلوب نیز در فهم حالت‌ها و دانش‌ها و حقیقت‌های تصوف، استنباط‌های خاص دارند. گاه از ظاهر قرآن و اخبار، معناهای نازک پنهانی و گفته‌های

استوار دانشی و رازهای گنج‌آمیز درمی‌یابند. ما خوشه‌ای از خرمن آنها را می‌آوریم -اگر خدا بخواهد- صاحب‌دلان نیز دریافته‌های چندگانه‌ای، همچون اصحاب ظاهر دارند؛ جز اینکه اهل ظاهر تفاوت ادراک‌هایشان در «حکم» غلط و خطا بدانان می‌دهد و چندگانگی استنباط صاحب‌دلان چنین خطاهایی را به بار نمی‌آورد. چون‌که احوال اهل دل، فضایل و محاسن و مکارم و احوال و اخلاق و مقام‌ها و مرتبه‌های دل‌هاست (همان: ۱۵۴-۱۵۵).

همان‌طور که پیشتر نیز اشاره کردیم، در قوس هرمنوتیکی ریکور، هدف نهایی در تفسیر، مرحله به خود اختصاص دادن است. از آنجا که در اندیشه ریکور، متن نوشتاری هم از مؤلف و هم از خواننده استقلال دارد. از این‌رو، در مرحله سوم (به خود اختصاص دادن) معنا، محدود به ارجاع و مدلول اولیه‌ای نیست که مراد مؤلف بوده‌است، بلکه هر خواننده‌ای با زمینه و موقعیت خاص هرمنوتیکی خود می‌تواند مدلولی اراده کند؛ جز آنچه که مؤلف منظور نظر نداشته‌است. بنابراین، در به خود اختصاص دادن، -که به خویشتن تفسیری[1] نیز تعبیر می‌شود- تأکید خاص بر اهمیت حالات و موقعیت مفسر دارد. منشأ این تأکید آن است که تفسیر باعث درک بهتر مفسر از خودش می‌شود. بالطبع بر این اساس، تفسیر متعلق به زمان حضور مفسر می‌شود و فاصلهٔ زمانی میان اثر و مفسر از میان می‌رود.

نوبت الثالثه در تفسیر *کشف‌الاسرار* به شکل حیرت‌آوری با هدف غایی در قوس هرمنوتیکی ریکور؛ یعنی به خود اختصاص دادن، همخوانی دارد. اگرچه به یک وجه در همه تفاسیر به «خود اختصاص دادن» صورت می‌پذیرد اما در تفاسیر عرفانی پیش‌فرض و موقعیت هرمنوتیکی مفسر با تأکید بر وجه باطنی قرآن است و از وجه روایی و کلامی تفسیر بسی فراتر می‌رود. بدین معنی که هرمنوتیک صوفیانه، هرمنوتیک تجربه است و تفسیر عرفانی از قرآن صرفاً فهم قرآن به سبک تفسیری متعارف نیست، بلکه دستیابی به تجربه‌ای صوفیانه از آن است. عرفا معتقدند ادراک حقایق، به موازات تکامل وجودی هر فرد در قوس صعودی و با توجه درجات ادراک انسان ها متفاوت است و این امر جزءِ اصول مشترک نظام‌های عرفانی محسوب می شود (رحیمیان، ۱۳۸۳: ۶-۸). از این‌رو، دیگر تفاسیر از این حیثیت تفسیری (قوس هرمنوتیکی) برخوردار نیستند.

نصرالله پورجوادی، در پیشگفتار *هرمنوتیک صوفیانه در تفسیر کشف‌الاسرار* نوشته‌است: «دلیل محبوبیت تفسیر *کشف‌الاسرار* مذهب صوفیانه‌ای است که براساس آن نوبت سوم این

1. Self interpretation

تفسیر نوشته شده‌است. تصوف میبدی تصوف عاشقانه است، بدین معنی که وی نسبت میان انسان و خداوند را با مفهوم عشق یا محبت در نظر می‌گیرد. نسبت انسان با خدا در قرآن براساس مفهوم عبودیت است. انسان بنده است و خداوند رب و پروردگار او؛ اما وقتی نسبت انسان و خدا را به عنوان عاشق و معشوق یا محب و محبوب در نظر گرفتیم، حالات و تجربه‌های دینی انسان هم در چارچوب مفاهیم مربوط به عشق و عاشقی در نظر گرفته می‌شود. وجود مفاهیم و اصطلاحات عاشقانه در نوبت سوم، تفسیر *کشف‌الاسرار* را به صورت یکی از دل‌انگیزترین متن‌ها زبان پارسی درآورده‌است. به اعتقاد پورجوادی، آنچه تفسیر *کشف‌الاسرار* را از دیگر تفاسیر متمایز می‌سازد رموز و اشارات و لطایفی است که در آن مطرح شده‌است. وی می‌نویسد:

> صوفیه عموماً خود را اهل اشارت می‌دانستند و در تفسیر قرآن سعی می‌کردند به اشارات قرآن بپردازند. اشارتی که در هر آیه هست سِر آن آیه به شمار می‌آید. سِر معنایی است پوشیده و مرموز. عبارت آشکار است و سِر پنهان و سِر در دل عبارت پنهان شده‌است. *کشف‌الاسرار* آشکار کردن معانی پوشیده است و بیرون آوردن معانی مرموز از دل الفاظ یا نشان دادن معانی در دل عبارات (کیلر، ۱۳۹۴: ۱۲-۱۳).

بر این‌اساس، می‌توان گفت سخنی که پل نویا درباره تفسیر اولیه عرفانی بیان می‌کند در مورد نوبت الثالثه *کشف‌الاسرار* نیز صادق است. تفسیر عرفانی که در نوبت سوم *کشف‌الاسرار* آمده‌است: «دیگر قرائتی از قرآن نیست، بلکه قرائتی از تجربه (عرفانی) در (یا از طریق) تفسیر جدیدی از قرآن است» (نویا، ۱۳۷۳: ۱۱۵). اینجاست که مفسر متن را به تملک و تصاحب خود درمی‌آورد؛ یعنی خروج از بستر قرآنی و گرایش به انطباق آیات با تجربه‌های باطنی است. بدین معنی که مفسر پیش از آنکه تاویل‌گر آیات قرآن باشد، مترجم و بازگوکننده تجارب درونی خویش بوده‌است. به تعبیر دیگر، تفسیرِ متن برجای مانده از گذشته، در مفهوم مبارزه با فاصله تاریخی میان دو زمینه متمایز گذشته و حال است. یک زمینه به زمان نگارش متن تعلق دارد و دیگری به زمان تأویل. تأویل‌کننده با اختصاص دادن متن به زمینه دورانش، بر این فاصله پیروز می‌شود (پورحسن، ۱۳۸۴: ۴۱۲ – ۴۱۳). بنابراین، دراین سپهر تفسیری، متن (قرآن) مستقل از مؤلف (خدا) و خواننده قرار می‌گیرد. بدین ترتیب که آیه از (متن[1] قرآن) خارج می‌شود و در زمینه/ بافت[2] تازه، مطابق با تجربه عرفانی و

1. text
2. context

زیست‌جهان مفسر تفسیر می‌شود. از آنجا که هرمنوتیک صوفیانه، هرمنوتیک تجربه است برخلاف دیگر مکاتب تفسیری (نقلی، کلامی، فلسفی) که مفسر وقف کسب و قال است و براساس مبادی و مقدمات و قالب تعریف‌شده‌ای آیات تفسیر می‌شوند، مفسر در تفسیر عرفانی وقف تجربه و حال هست و چه بسا در حالات و تجارب مختلف، تفاسیر متفاوتی فی‌المثل در باب آیه خاصی بازگو نماید. چنان‌که عرفا در تأویل آیات، گاه چنان به توسع معنایی قائل شده‌اند که حتی از عدد هفت فراتر رفته‌اند. برای نمونه یکی از صوفیان گفته‌است که هر آیه ۶۰ هزار معنی دارد (آتش، ۱۳۸۱ : ۵۷).

شفیعی کدکنی در کتاب *زبان شعر در نثر صوفیه*، در باب تفسیر عرفانی می‌نویسد: «عبارت و اشاره‌ها و رمزهایی است که تجربه روحی او (صوفی)، به عنوان قالبی برای شکل بخشیدن بدان، آن را آفریده‌است و آن را هستی بخشیده‌است. در این مرحله تجربه خلاق صوفی، داده‌های تازه‌ای عرضه می‌کند که در قرآن نبوده و به صوفی کمک می‌کند تا در همه‌چیز به شیوه تأویلی اصیل بنگرد. بدین‌گونه بین صوفی و قرآن رابطه‌ای ایجاد می‌کند که عبارت است از نوعی انبساط؛ یعنی تجربه صوفی متن را انبساط تازه‌ای می‌بخشد که به صورت طریقه جدیدی در فهم معانی آن درآید و آن را به اعماق هستی خود، که در آن می‌زید، بکشاند. زیرا فهم قرآن دیگر مسألهٔ زبان نیست و نه مسأله علم، بلکه وابسته به تطهیر درون است از همه هستی‌ها. صوفی قرآن را از طریق تحقق بخشیدن معانی آن در حیات خود فهم می‌کند» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۱۴۶-۱۴۷). بنابراین، خاستگاه عرفانی خواجه عبدالله انصاری و ابوالفضل میبدی به بهترین شکلی در نوبت سوم تفسیر *کشف‌الاسرار* مجال ظهور و بروز پیدا می‌کند. نکته اینجاست که میبدی در نوبت اول و دوم با گفتمان رسمی مفسران پیشین هم‌داستان است و استلزامات ورود به عرصه تفسیرظاهری قرآن را رعایت می‌کند و در زمینه و بافت متعارف تفسیری به تفسیر آیات می‌پردازد. اگر در نوبت اول و دوم دغدغه وصول به نیت مؤلف (خداوند) دنبال می‌شود در نوبت سوم، میبدی قرآن را با توجه به موقعیت هرمنوتیکی خود و بافت و زمینه عرفانی تفسیر می‌کند و به خود تخصیص دادن ریکوری در اینجاست که تحقق می‌یابد. اینک قوس تفسیری میبدی (نوبت اول و دوم و سوم) را در تفسیر *کشف‌الاسرار* با ذکر شاهد مثالی بازخوانی می‌کنیم[۴].

۴-۲- قوس تفسیری میبدی در داستان موسی و خضر (مقام خضر در نسبت با موسی/ دلایل فرستاده شدن موسی و آموختن از خضر/ علم لدنی)

در سوره کهف، سه داستان پُر رمزوراز به‌ترتیب: داستان اصحاب کهف و داستان مصاحبت موسی و خضر و داستان ذوالقرنین آمده‌است. داستان اصحاب کهف و داستان موسی و خضر بلافاصله پشت سر هم آمده‌اند؛ ولی بین داستان اصحاب کهف و داستان موسی و خضر آیاتی قرار دارد. داستان موسی و خضر از رازناک‌ترین داستان‌هایی است که در سوره کهف آمده‌است. پرسش‌های بسیاری پیرامون این داستان در میان مفسران و پژوهشگران مطرح شده و بالطبع پاسخ‌ها و تفسیرها در این راستا اقامه شده‌است. پرسش‌هایی از قبیل اینکه: چرا موسی باید سفری پر از تعب و رنج را بر خود هموار سازد تا یکی از بندگان خدا را بیابد که معرفت خویش را به او بیاموزد؟ این بنده خدا که نامش در قرآن نیامده چه کسی بوده است؟ علم لدنی که این بنده خدا از آن برخوردار بوده چگونه علمی است؟ در اینجا، از سوره کهف بخش‌هایی از داستان موسی و خضر را برگزیدیم تا به نوعی قوس هرمنوتیکی میبدی را در ذیل عناوین: النوبه الاولی، النوبه الثانیه، و النوبه الثالثه مورد بازخوانی و تفسیر قرار دهیم.

۴-۲- ۱- النوبه الاولی: ترجمه تحت الفظی از آیات قرآن به نثر پارسی روان

میبدی در اولین گام، ترجمه‌ای روشن به فارسی روان از آیات ارائه می‌دهد تا اولین مرحله تفسیری بر پایه ترجمه از زبانی به زبان دیگر با انجام تمهیداتی همچون فارسی سره و گزینش معادل‌های مناسب برای واژگان و ترکیب‌های عربی در زبان فارسی همراه باشد. برای پرهیز از اطاله کلام به ترجمه چند آیه بسنده می کنیم.

قوله تعالی: «فَوَجَدا عَبْداً مِنْ عِبادِنا» یافتند رهی را از رهیگان ما، «آتَیْناهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنا» که او را دانشی دادیم از نزدیک خویش، «وَ عَلَّمْناهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْماً (۶۵)» و در او آموختیم از نزدیک خویش دانشی. «قالَ لَهُ مُوسی هَلْ أَتَّبِعُکَ» موسی گفت وی را ترا پس‌رو باشم و به تو پی‌بر، «عَلی أَنْ تُعَلِّمَنِ» بر آنچ در من آموزی، «مِمَّا عُلِّمْتَ رُشْداً (۶۶)» از آنچ در تو آموختند بر راستی. «قالَ» گفت، «إِنَّکَ لَنْ تَسْتَطِیعَ مَعِیَ صَبْراً (۶۷)» تو با من شکیبایی نتوانی. «وَ کَیْفَ تَصْبِرُ» و شکیبایی چون کنی، «عَلی ما لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْراً (۶۸)» بر چیزی و کاری که به دانش خویش به آن نرسی «قالَ سَتَجِدُنِی إِنْ شاءَ اللَّهُ صابِراً» موسی (ع) گفت

مگر که مرا شکیبا یابی اگر خدای تعالی خواهد، «وَ لا أَعْصِی لَکَ أَمْراً (۶۹)» و در هیچ فرمان از تو عاصی نشوم و سر نکشم (میبدی، ۱۳۷۱: ۵/ ۷۱۰-۷۱۳).

۴-۲-۲- النوبه الثانیه: تفسیر ظاهری از مقام خضر در نسبت با موسی و دلایل فرستاده شدن موسی و آموختن از خضر (با هدف وصول به نیت مؤلف)

میبدی در نوبت دوم همسو با گفتمان غالب مفسران در تفسیر قرآن در ذیل آیه یا آیات به ذکر شأن نزول، بیان احکام، ذکر اخبار و آثار، و نوادری می‌پردازد تا با بازسازی تاریخی و تبیین علل یا عوامل نزول آیه یا آیات به نوعی از هدف و نیت مؤلف (خدا) در اسباب نزول یا شأن نزول آیات پرده بردارد. از این رو، پس از ترجمه تحت‌اللفظی از آیات مربوط به داستان موسی و خضر، اینک در نوبت دوم و در پاسخ به این پرسش، که چرا موسی در جست‌وجوی خضر و نسبت میان موسی و خضر برآمده‌است. وی به ذکر دو حدیث از ابن‌عباس می‌پردازد تا چرایی این ماجرا را روشن سازد. در اولین حدیث از قول ابن‌عباس نقل می‌کند که مردی از موسی می‌پرسد:

یا کلیم اللّه، در زمین هیچ‌کس از تو داناتر و عالم‌تر هست؟ موسی (ع) گفت: لا؛ یعنی که هیچ‌کس از من عالم‌تر نیست در زمین. چنین پاسخی از سوی موسی موجب می‌شود تا خداوند او را مورد عتاب و بازخواست قرار دهد و به موسی پیام دهد که «ای موسی ما را بنده‌ای است در مجمع البحرین از تو داناتر، رو و از وی علم آموز. موسی گفت چه نشان است او را و چگونه به وی رسم؟ گفت: ماهیی مملوح بردار با غلام خویش فرا راه باش تا به شط بحر آنجا که ماهی بازنیابی، او را آنجا یابی».

در روایتی دیگر از ابن‌عباس نقل می‌کند که موسی از خداوند پرسید: گفت بارخدایا: از بندگان تو که داناتر و علم وی تمام‌تر؟ گفت آن‌کس که پیوسته علم آموزد و علم دیگران فرا علم خویش آرد تا مگر به کلمه‌ای دررسد که وی را در دین سود دارد و او را هدی افزاید. گفت بارخدایا: اگر از بندگان تو کسی از من داناترست مرا بر وی رهنمون باش تا از او علم گیرم، گفت ای موسی مرا بنده‌ایست از تو داناتر در مجمع‌البحرین او را خضر گویند، برو از وی علم بیاموز، و نشان آن است که ماهی مملح در ساحل بحر آنجا که صخره است زنده شود، آنجا که ماهی زنده شود او را طلب کن که او را بیابی، پس موسی و یوشع هر دو فرا راه بودند و ماهی‌ای مملح زاد را برداشتند. در ادامه، میبدی نیز در نوبت دوم، همسو با احادیت اسلامی و تفاسیر موجود آن بنده خدا را خضر می‌خواند و درباره هویت خِضر یا

خضِر و لقبش دیدگاه‌های مختلفی بیان می‌کند (همان: ۷۱۴-۷۱۵).

۴-۲-۲- ۱- تفسیر ظاهری علم لدنی: آنگاه در تفسیر آیه ۶۶ سوره کهف «فَوَجَدا عَبْداً مِنْ عِبادِنا آتَيْناهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنا» رحمت را نبوت، علم، طاعت و طول حیات می‌داند. و علم لدنی، «وَ عَلَّمْناهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْماً» را به علم غیب که دیگران از آن آگاهی ندارند تفسیر می‌کند. سپس، در تفسیر آنچه خضر به موسی گفت که: ای علم من علم الغیب ما لم یعلم غیره. «إِنَّکَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْراً» از زبان خضر بیان می‌کند که «علم غیب از جانب ربم به من آموخته شده» (همان: ۷۱۹).

۴- ۲- ۲- ۲- تفسیر ظاهری سوراخ کردن کشتی، کشتن کودک و عمارت کردن دیوار

خضر پس از شرطی که با موسی بسته بود (اگر می‌خواهی به دنبال من بیایی از هیچ‌چیز سؤال مکن تا خودم (به‌موقع) آن را برای تو بازگو کنم) (۷۰)، سه کار انجام داد که در ظاهر ناپسند و نادرست به نظر می‌رسید و هربار با سؤال و اعتراض موسی مواجه شد. اول آنکه آنها به راه افتادند تا اینکه سوار کشتی شدند و او کشتی را سوراخ کرد، (موسی) گفت آیا آن را سوراخ کردی که اهلش را غرق کنی، راستی چه کار بدی انجام دادی. باز به راه خود ادامه دادند تا اینکه کودکی را دیدند و او آن کودک را کشت! (موسی) گفت: آیا انسان پاکی را بی آنکه قتلی کرده باشد کشتی؟! به‌راستی کار منکر و زشتی انجام دادی. سرانجام اینکه به قریه‌ای رسیدند، از آنها خواستند که به آنها غذا دهند، ولی آنها از مهمان کردنشان خودداری نمودند (با این‌حال) آنها در آنجا دیواری یافتند که می‌خواست فرود آید، (خضر) آن را برپا داشت، (موسی) گفت (لااقل) می‌خواستی در مقابل این کار اجرتی بگیری. اینجا بود که خضر رو به موسی کرد و گفت: اینک وقت جدایی من و تو فرا رسیده‌است؛ اما به‌زودی سِر آنچه را که نتوانستی در برابر آن صبر کنی برای تو بازگو می‌کنم. خضر گفت اکنون تفسیر کنم ترا آنچه بر آن صبر نتوانستی‌کرد و بر من انکار کردی (همان: ۷۲۰-۷۲۳).

۴- ۲-۲-۲-۱- تفسیر ظاهری سوراخ کردن کشتی

اما کشتی از آنِ چند درویش بود؛ یعنی ده برادر، پنج از ایشان زمن و پنج ازیشان کارگران در دریا، یعنی که در دریا غواصی می‌کنند یا کشتی به کرا می‌دهند و بغله آن زندگانی می‌کنند.

۴-۲-۲-۲-۲- تفسیر شریعتی کشتن کودک: «وَ أَمَّا الْغُلامُ فَكانَ أَبَواهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِينا» و اما آن نوجوان پدر و مادرش با ایمان بودند، ما نخواستیم او آنها را به طغیان و کفر وادار کند... آن پسر که خضر او را بکشت کافر بود و صلاح پدر و مادر در کشتن وی بود.

۴-۲-۲-۲-۳- تفسیر ظاهری عمارت کردن دیوار: «وَ أَمَّا الْجِدارُ فَكانَ لِغُلامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَه» خضر گفت اما آن دیوار که اصلاح آن کردم رایگان، از آنِ دو یتیم بود در آن شهر نام ایشان اصرم و صریم، «وَ كانَ تَحْتَهُ كَنْزٌ لَهُما» و در زیر آن گنجی نهاده ایشان را (همان: ۷۲۴-۷۲۶).

۴-۲-۳- النوبه الثالثه: تفسیر عرفانی آیات (آیات در تصاحب مفسر)

در نوبت سوم، میبدی از نرُم طبیعی بستر قرآنی خارج می‌شود و به تفسیر آیات براساس تجارب درونی و عرفانی می‌پردازد. در اینجا استقلال متن (قرآن کریم) در تلقی ریکوری از مفسر و مخاطب به‌روشنی مشاهده می‌شود. به عبارت دیگر، در این بخش، میبدی پیش از آنکه تأویل‌گر آیات قرآن باشد، بازگوکننده تجارب درونی صوفیه در بافت عرفانی است. چنان‌که میبدی در نوبت سوم و در ذیل آیات مذکور، قبل از هرچیزی به انواع سفر در تلقی عرفانی آن می‌پردازد: «موسی را (ع) چهار سفر بود: یکی سفر هرب چنان‌که اللّه تعالی گفت حکایت از موسی: «فَفَرَرْتُ مِنْكُمْ لَمَّا خِفْتُكُمْ». دوم سفر طلب لیله النّار و ذلک قوله: «فَلَمَّا أَتاها نُودِيَ مِنْ شاطِئِ الْوادِ الْأَيْمَنِ». سوم سفر طرب: «وَ لَمَّا جاءَ مُوسى لِمِيقاتِنا» چهارم سفر تعب. «لَقَدْ لَقِينا مِنْ سَفَرِنا هذا نَصَباً». آنگاه تفسیری عرفانی از علم لدنی ارائه می‌دهد تا مدخلی باشد برای تفسیر عرفانی از مقام خضر در نسبت به موسی (همان: ۷۲۶-۷۲۷).

۴-۲-۳-۱- تفسیر عرفانی علم لدنی

میبدی از شرحی از علم لدنی و ارتباط بین موسی و خضر ارائه می‌دهد که آنابل کیلر عقیده دارد: «شاید با مکتبی (یا دورانی) از تصوف ارتباط داده باشد که به احوال و منازل سفر معنوی می‌پرداخت تا به فهم مابعدالطبیعی علم نبوی در برابر معرفت. میبدی در حقیقت دانش خضر را نه شکل متفاوتی از علم شریعت، بلکه ثمرهٔ درک و یگانگی حقیقی با آن می‌دانست» (کیلر، ۱۳۹۴: ۳۰۹). میبدی در *کشف‌الاسرار* آورده‌است: «(علم لدنی) این است که رب العالمین با خضر کرامت کرد و در حق وی گفت: «وَ عَلَّمْناهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْماً» هرکه صفات

خود قربان شرع مقدس تواند کرد ما اسرار علـوم حقیقـت بـر دل او نقـش گـردانیم کـه: «وَ عَلَّمْناهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْماً» گوینده این علم محقق است که از یافت سخن گوید، نور بر سـخن وی پیدا و آشنایی بر روی وی پیدا و عبودیت در سیرت وی پیدا، برقی از نـور اعظـم در دل وی تافته و چراغ معرفت وی افروخته و اسرار غیبی او را مکشوف شده چنانـک خضـر را بـود در کار کشتی و غلام و دیوار (میبدی، ۱۳۷۱: ۷۲۸/۵).

۴-۲-۳-۲- تفسیرعرفانی مقام خضر در نسبت با موسی و دلایل فرستاده شدن موسی و آموختن از خضر

میبدی تفسیری از مقام و جایگاه موسی در مقایسه بـا خضـر ارائـه مـی‌دهـد کـه بـه طـرز شگفت‌انگیزی جنبه شخصی و اختصاصی پیدا می‌کند و بـا تفسـیر متعـارفِ میـان مفسـران بسیار متفاوت است. میبدی در قرائتی که در نوبت سوم از نسبت میان موسی و خضـر ارائـه می‌کند مقام موسی را بسی برتر از خضر می‌داند. چنان‌که بعد از پیامبر اسلام کسی را یارای هماوردی با موسی (ع) نیست و خضر تنها کوره ریاضت موسی قلمداد می‌شود:

> و در عین حال خضر را نگر تا ظن نبری که موسی کلیم با آنکه او را بـه دبیرسـتان خضـر فرستادند خضر را بر وی مزید بود کلّا و لمّا که بر درگـاه عـزت بعـد از مصـطفی (ص) هـیچ پیغامبر را آن مباسطت و قربت نبود که موسی را بـود، امـا خضـر را کـوره ریاضـت موسـی گردانید چنانک کسی خواهد تا نقره با خلاص برد در کوره آتش نهد آنگه فضل نقـره را بـود بر کوره آتش نه کوره و آتش را بر نقره، و آنچ خضر گفت: «إِنَّکَ لَنْ تَسْتَطِیعَ مَعِیَ صَبْراً» بر معنی فهم اشارت می‌کند که یا موسی سِر فطرت تو با شواهد الهیت چندان انبساط دارد که گویی: «أَرِنِی أَنْظُرْ إِلَیْکَ» و من که خضرم قدرت و قوّت آن ندارم که این حـدیث را بـر دل خود گذر دهم یا اندیشه خود با آن پردازم، سلطنت تو با غصه حرمان مـن درنسـازد: «إِنَّـکَ لَنْ تَسْتَطِیعَ مَعِیَ صَبْراً» (میبدی، ۱۳۷۱: ۵/ ۷۲۸).

۴-۲-۳-۳- تفسیر عرفانی سوراخ کردن کشتی، کشتن غلام و عمارت کردن دیوار

۴-۲-۳-۳-۱- سوراخ کردن کشتی: میبدی در تفسیر سوراخ کردن کشتی، ابتدا نقبـی بـه تفاسیر یا تأویلاتی که به‌ویژه با تلقی عرفانی نگاشته شده می‌زند: «امـا شکسـتن کشـتی در دریا و کشتن غلام و باز کردن دیوار، این هر یکی از روی فهم بر ذوق اهل مواجید اشارت به اصلی عظیم دارد، گفته‌اند که دریا دریای معرفت است، که صدهزار و بیست و اند هزار نقطه

عصمت هر یکی با امت خویش و قوم خویش در آن دریا غواصی کردند بـه امیـد آنـک مگـر جواهر توحید از آن دریا در دامن طلب گیرند که: «من عرف نفسه فقـد عـرف ربـه» (همـان: ۷۲۸-۷۲۹). اما در ادامه، تفسیری از سوراخ کردن کشتی ارائه می‌دهد که مُهـر ذهـن و زبـان خود را بر آن می‌زند:

> و آن کشتی کشتی انسانیت است که خضر می‌خواست تا به دست شفقت آن را خراب کنـد و بشکند و خداوندان آن سفینه مساکین بودند، سـکینه صـفت ایشـان، و از بارگـاه قـدم بـا ایشان این خطاب رفته که: «هُوَ الَّذِی أَنْزَلَ السَّکِینَةَ فِی قُلُـوبِ الْمُـؤْمِنِینَ» و مصـطفی (ص) چون اقبال تجلی جلال حق دید بر دل‌های ایشـان گفـت: اللّهـم احینـی مسـکینا و امتنـی مسکینا و احشرنی فی زمره المساکین، خضر چون به دست شفقت کشتی انسـانیت خـراب کرد، موسی (ع) ظاهر آن به پیرایه شریعت و طریقت آراسته و آبادان دید گفـت: «أَخَرَقْتَهـا لِتُغْرِقَ أَهْلَها؟» خضر جواب داد که: «وَ کانَ وَراءَهُمْ مَلِکٌ» از پس ایـن آبـادانی ملکـی اسـت شیطانی که در جوار کشتی کمین قهر ساخته تا به قهر و مکر خود سفینه را بستاند و روز و شب در وی راه کند که: انّ الشّیطان یجری من ابن آدم مجری الدّم، این آراستگی و آبادانی به دست شفقت برداریم تا چون شیطان بیاید ملک‌وار ظاهر خراب بیند پیـرامن آن نگـردد. (همان: ۷۲۹).

۴-۲-۳-۳-۲- تفسیر عرفانی کشتن کودک: «و آن غلام که خضر او را کشت و موسی (ع) بر وی انکار کرد اشارت است به منی و پنداشت که در میـدان ریاضـت و کـوره مجاهـدت از نهاد مرد سر برزند، گفت ما را فرموده‌اند تا هرچه نه نسبت ایمان است سرش به تیغ غیـرت برداریم، نتیجه پنداشت چون در پنداشت خویش به بلوغ رسید کافر طریقت گردد، ما خـود در عالم بدایت راه کفر بر وی زنیم تا به حدّ خویش بازرود» (همان‌جا).

۴-۲-۳-۳-۳- عمارت کردن دیوار: «و اما دیوار که آن را عمـارت کـرد اشـارت اسـت بـه نفس مطمئنّه، چون دید که در کوره مجاهدت پاک و پـالوده گشـته و نیسـت خواهـد شـد گفت یا موسی مگذار که نیست گردد که او را بـر آن درگـاه حقـوق خـدمت اسـت، عمـارت ظاهر او و مراعات باطن او فرض عین است کـه: «ان لنفسـک علیـک حقـا» و در تحـت وی خزائن اسرار قدم نهاده‌اند، اگر این دیوار نفسانی پست شود، خزینه اسرار ربانی بر صحرا افتد و هر بی‌قدری و ناکسی در وی طمع کند، و سِر این کلمات آن است که گـنج حقیقـت را در صفات بشریت نهاده‌اند، اطوار طینت درویشان پرده آن ساخته، همان است کـه آن جـوانمرد گفته:

دین ز درویشان طلب زیرا که شاهان را مدام رسم باشد گنج‌ها در جـای ویـران داشـتن»
(همان: ۷۲۹-۷۳۰)

۵- نتیجه‌گیری

میبدی در تفسیر *کشف‌الاسرار* بر پایه مدل و الگوی تفسیریی عمـل مـی‌کنـد کـه شایسـتگی طرح به عنوان یک مدل و الگـوی تفسـیری را در تحلیـل متـون -اعـم از دینـی و غیردینـی- داراست. اگر در مُدلِ قوس هرمنوتیکی ریکور، مرحله تبیین به بررسی سـاختار لفظـی مـتن و تمهید مقدمه برای مرحله دوم (فهم) و وصول به نیت مؤلف، البتـه مؤلـف ضـمنی مـی‌شـود و سرانجام، در مرحله سـوم بـا بـه خـود اختصـاص دادن مفسـر مـتن را از تملـک نیـت مؤلـف درمی‌آورد و به تصاحب خود می‌آورد و با توجه به موقعیت و بافت هرمنوتیکی خـودش تفسـیر می‌کند. میبدی نیز در سنت ما مدل و الگوی تفسیری به پیش می‌کشد کـه در تـاریخ تفسـیر قرآن -چه پیش از وی و چه پس از وی- نظیری ندارد. قوس تفسـیری او در تفسـیرآیات، سـه نوبت (نوبت الاولی، نوبت الثانی، و نوبـت الثالثـه) را شـامل مـی‌شـود. نوبـت اول کـه بـه ترجمـه تحت‌الفظی آیات به زبان فارسی مربوط می‌شـود و حتـی‌المقـدور سـعی مـی‌کنـد بـرای یـک فارسی‌زبان تصویر روشن و اولیه‌ای از آیات به زبان فارسی به دست دهد. در مرحله دوم با بیان شأن نزول و اسباب نزول و اخبار و آثار در پـی بازسـازی تـاریخی علـل و شـرایط نـزول آیـات برمی‌آید تا با ارائهٔ تفسیری عینی و مصداقی از آیات به نوعی بـه نیـت مؤلـف (خداونـد) وقـوف یابد؛ اما در همین حد باقی نمی‌نماند و در مرحلـه سـوم آیـات را مطـابق بـا مشـرب و تجربـه عرفانی و زیست‌جهان خود تفسیر کند.

پی‌نوشت

۱- برای اطلاع از گرایش‌های تفسیری در میان مسلمان نک. گلدزیهر، ۱۳۸۳ و نیز نک. شاکر، ۱۳۸۱.

۲- مفاهیم مختلف ریکور از زبان، به‌مثابه گفتمان، متن، روایت و غیـره در حقیقـت تلاشـی است در هرمنوتیک در جهت حفظ عنصر پدیدارشناختی بیان ذهنی و معنـا (Kaplan, 2013: 28).

۳- در خصوص مبانی هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی تأویل آیـات قـرآن از سـوی عرفـا و صوفیه، نک. ابوزید، ۱۳۸۰.

۴- نمونه دیگری که به علت محدودیت مقاله از نقل کامل آن صرف‌نظر کردیم، تفسیری است که میبدی از آیه ۲۲۹ بقره: الطّلاق مرّتان ارائه می‌کند. میبدی در مرحله سوم، با توجه به بافت عرفانی، از معنی ظاهری و خاص آن فراتر می‌رود و علت کراهت طلاق را فراق و جدایی تفسیر می‌کند. میبدی در جهت تبیین و تفسیر عمیق‌تر مراد خود حکایت‌های مختلف را نقل می‌کند: زنی که امام حسن طلاق داد؛ اما به علت کراهت فراق برگشت، گفت‌وگوی عاشقانه علی (ع) و ابراز دلتنگی از فراق حضرت فاطمه (س) بر سر مزار او، فراق بنده با خدا و غیره این حکایت‌ها به‌روشنی گواه آن است که چگونه مفسر (میبدی)، با زمینه‌زدایی، آیه را به تملک و تصاحب موقعیت هرمنوتیکی خودش درمی‌آورد (نک. میبدی، ۱۳۷۱: ۶۱۵/۱- ۶۲۸).

منابع

آتش، س. ۱۳۸۱. مکتب *تفسیر اشاری*، ترجمه ت. هاشم‌پور سبحانی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ابوزید، ن. ۱۳۸۰. *چنین گفت ابن‌عربی*، تهران: نیلوفر.

احمدی، ب. ۱۳۸۶. *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.

پالمر، ر. ۱۳۸۴. *علم هرمنوتیک*، ترجمه م.س. حنایی‌کاشانی. تهران: هرمس.

پورحسن، ق. ۱۳۸۴. *هرمنوتیک تطبیقی؛ همانندی فلسفه تأویل در اسلام و غرب*، تهران: دفتر نشر و فرهنگ اسلامی.

جبری، س. ۱۳۸۸. «نگرش و زبان در *کشف‌الاسرار* میبدی»، فصلنامه *کاوش‌نامه*، (۱۰)۱۹: ۹-۷۲.

حسنی، س. ۱۳۹۳. *عوامل فهم متن*، تهران: هرمس.

خرمشاهی، ب. ۱۳۸۲. *دانشنامه قرآن و قرآن‌پژوهی*، جلد اول. تهران: دوستان.

داونهاور، ب. و د. پلاور. ۱۳۹۴. *پل ریکور*، ترجمه ا. توکلی‌شاندیز. تهران: ققنوس.

رحیمیان، س. ۱۳۸۳. *مبانی عرفان نظری*، تهران: سمت.

ریخته‌گران، م. ۱۳۷۸. *منطق و مبحث علم هرمنوتیک*، تهران: کنگره.

ریکور، پ. ۱۳۶۸. «رسالت هرمنوتیک». ترجمه م. فرهادپور و ی.ع. اباذری. *فرهنگ*، (۴و۵): ۲۳۶-۲۹۴.

ـــــــــــ .۱۳۷۷. *هرمنوتیک مدرن: گزینه جستارها*، ترجمه ب. احمدی و م. مهاجر و م. نبوی. تهران: مرکز.

ـــــــــــ ۱۳۸۶. *زندگی در دنیای متن*، ترجمه ب. احمدی. تهران: مرکز.

سراج طوسی، ا .۱۳۸۲. *اللمع فی التصوف*، با تصحیح و تحشیه ر. آ. نیکلسون. ترجمه م. محبتی، تهران: انتشارات اساطیر.

سلیه، ر. ۱۳۸۲. «گفتگو با پل ریکور: فلسفه خرد هرمنوتیکی». ترجمه ل. فخری. *بازتاب اندیشه*، (۴۲): ۷۲-۷۳.

شاکر، م. ۱۳۸۱. *روش‌های تأویل قرآن*، قم: انتشارت دفتر تبلیغات اسلامی.

شفیعی‌کدکنی، م.ر. ۱۳۹۲. *زبان شعر در نثر صوفیه*، تهران: سخن.

صفا، ذ. ۱۳۶۹. *تاریخ ادبیات ایران*، جلد ۲. تهران: فردوس.

کلاباذی، ا. ۱۳۷۱. *التعرف*، ترجمه م. ج. شریعت. تهران: اساطیر.

کوزنزهوی، د. ۱۳۸۵. *حلقه انتقادی*، ترجمه م. فرهادپور. تهران: روشنگران.

کیلر، آ. ۱۳۹۴. *هرمنوتیک صوفیانه در تفسیر کشف‌الاسرار*، ترجمه ج. قاسمی، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

گلدزیهر، ا. ۱۳۸۳. *گرایش‌های تفسیری در میان مسلمانان*، ترجمه ن. طباطبایی. تهران: ققنوس.

مالری، ج. و ر. هیورویتز و گ. دافی. ۱۳۸۱. «هرمنوتیک از تبیین متن تا فهم رایانه‌ای». ترجمه ف. ساسانی. *زیباشناخت*، (۷): ۱۲۷-۱۵۸.

معرفت، م. ۱۳۸۷. *تاریخ قرآن*، تهران: سمت.

میبدی، ا. ۱۳۷۱. *کشف‌الاسرار و عده‌الابرار: معروف به تفسیر خواجه عبدالله انصاری*/ تألیف ابوالفضل رشیدالدین المیبدی، به سعی و اهتمام ع. ا. حکمت، تهران: امیرکبیر.

نویا، پ. ۱۳۷۳. *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*، ترجمه ا. سعادت، تهران: نشردانشگاهی.

واعظی، ا. ۱۳۸۵. *درآمدی بر هرمنوتیک*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ اندیشه اسلامی.

Gadamer, H.G. 2004. *Truth and Method*, translation revised by J. Weinsheimer and D. G. Marshall, London: Continuum.

Mueller-Vollmer, K. 2006. *The Hermeneutics Reader*: *Texts of the German Tradition from the Enlightenment to the Present*, New York: Continuum.

Kaplan, D. M. 2013. *Ricoeur's Critical Theory*, Albany: State University of New York Press.

Kristensson Uggla, B. 2010. *Ricoeur, Hermeneutics and Globalization*, London: Continuum.

Ricoeur, P. 1974. *The Conflict of Interpretation*, Trans by K. Mclaughling. Evanston: Northwestern University Press.

_____ . 1998. *Hermeneutics and the Human Sciences*, Translated by J.B. Thompson, Cambridge: Cambridge University.

Rogers, W. E. 1994. *Interpreting Interpretation*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

نقد و نظریه ادبی
سال اول، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۲

تقابل کانتی– هگلی در نقد و نظریه‌های داستان و رمان در ایران (۱۳۱۲– ۱۳۴۸)

دکتر فرامرز خجسته[۱]
دکتر مصطفی صدیقی[۲]
یاسر فراشاهی نژاد[۳]

تاریخ دریافت: ۹۵/۵/۱۷ تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۲/۲۳

چکیده

غالب نشریه‌های بین سال‌های نخستین دهه بیست تا سال‌های پایانی دهه چهل، به نوعی به حزب توده ایران و جریان چپ وابسته است. بنابراین نظرات نویسندگان این مقالات، از راه زیباشناسی مارکسیستی با زیباشناسی هگل در ارتباط است که مفهوم و فکر فلسفی را برتر از فرم هنری و غایت هنر را حرکت به سمت فلسفه و تولید فکر می‌داند. در ایران نیز منتقدانی چون فاطمه سیاح، طبری، و غیره، رمان را تنها در قالب رئالیسم متعهد پذیرفته‌اند. از سال‌های نخستین دهه چهل، منتقدانی چون ابوالحسن نجفی و هوشنگ گلشیری برای نخستین‌بار فرم هنری و تکنیک رمان‌نویسی را در اولویت قرار دادند. در این پژوهش آرای منتقدانی چون فاطمه سیاح، احسان طبری، ابوالحسن نجفی و هوشنگ گلشیری، بر اساس نظریات کانت و هگل تحلیل کرده‌ایم که تأثیر فلسفه نظریه‌های ادبی غربی بر منتقدان ایرانی به‌وضوح قابل مشاهده است. سیاح و طبری در نقدهایشان به آرای هگل و هگلی‌ها نزدیک شده‌اند و نجفی و گلشیری، فرمالیستی را نمایندگی می‌کنند که ریشه در اندیشه‌های کانت دارد.

واژگان کلیدی: کانت، هگل، رئالیسم، فرمالیسم، نقد ادبی، رمان

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان
۲. دانشیاریار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان
۳. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان y_farashahi@yahoo.com

۱- مقدمه

با همه اهمیتی که نظریه‌های رمان در ایران دارد، تا کنون کمتر کسی به این موضوع پرداخته‌است و تنها برخی محققان، در خلال بحث‌های خویش، اشاراتی به این موضوع داشته‌اند. کریستف بالایی[1]، در *پیدایش رمان فارسی* (۱۳۷۷) با توجه به مقدمه نخستین رمان‌های ترجمه‌شده از زبان فرانسوی به فارسی، به برخی از تعاریف رمان در ایران اشاره کرده‌است. ایرج پارسی‌نژاد در *روشنگران ایرانی و نقد ادبی* (۱۳۸۰) آرای آخوندزاده و دیگر پیشگامان ادبیات معاصر را بررسی کرده و محمد دهقانی، در *پیشگامان نقد ادبی در ایران* (۱۳۸۰) آرای برخی از پژوهشگران عصر مشروطه و دوران پس از آن را تا حدودی تحلیل کرده‌است. کامران سپهران، در *ردپای تزلزل* (۱۳۸۱) مقدمه بعضی از رمان‌های تاریخی را تحلیل کرده و به رابطه پدیده دولت- ملت و تأثیر و ارتباط آن با رمان در ایران، اشاره کرده‌است و عبدالعلی دستغیب، در *کالبدشکافی رمان فارسی* (۱۳۸۳) به نظریه‌زدگی برخی نویسندگان در دهه چهل توجه کرده‌است. احمد کریمی‌حکاک نیز در *طلیعه تجدد در شعر فارسی* (۱۳۸۴) به نقش مجلاتی چون بهار و دانشکده در پیشروی و نوآوری ادبیات معاصر فارسی پرداخته‌است. همچنین میرعابدینی، در بخش‌هایی از *تاریخ ادبیات داستانی ایران* (۱۳۹۲) به سیر تحول برخی جریان‌های ادبی، با توجه به نقش نشریات‌ادبی در دوره‌های مختلف، اشاره کرده‌است. اما نقد و نظرهای پیرامون داستان و رمان در ایران، با توجه به مبانی فکری نویسندگان و منتقدان، تاکنون مورد سنجش و داوری قرار نگرفته‌است. با توجه به نقدهای رمان در ایران، می‌توان تقابل نظریه رئالیسم و مدرنیسم را از آغاز، تا دهه چهل ردیابی کرد. چنان‌که یکی از محققان اشاره می‌کند باید آخوندزاده را به عنوان بنیانگذار نقدادبی براساس نوعی دید رئالیستی به حساب آورد (شفیعی کدکنی،۱۳۹۰: ۱۰۶) اما اشاره آخوندزاده به ادبیات واقع‌گرا بسیار مختصر است و او وظیفه درام و داستان را تنها تهذیب اخلاق مخاطب دانسته‌است (آخوندزاده، بی‌تا: ۶۶). پس از آخوندزاده نیز بیشتر با مقدمه‌های رمان‌های خارجی و داخلی از مترجمان و نویسندگانی چون محمدطاهر میرزا، یوسف‌خان اعتصام الملک، محمدباقر میرزای خسروی و ابراهیم زنجانی مواجهیم که فصل مشترک تمام این مقدمه‌ها و یادداشت‌ها اخلاق‌گرایی و سودمندی داستان و رمان است. در سال ۱۳۳۶ هـ‌ق نیز در مجله دانشکده دو مقاله از عباس آشتیانی و سعید نفیسی می‌توان یافت که به

1. Christophe Balay

لزوم واقع‌گرایی و رئالیسم توجه کرده‌اند. پس از این مقاله‌ها با مقدمه معروف جمال‌زاده بر *یکی بود یکی نبود* مواجهیم که به گفته یکی از منتقدان می‌توان آن را به عنوان نوعی بیانیه نثر رئالیستی به حساب آورد (پاینده، ۱۳۹۱: ۹۰/۱). این جریان در سال‌های پس از ۱۳۰۰ شمسی، به علت شرایط اجتماعی و تاریخی ایران، با شدت و حدت بیشتری ادامه پیدا کرد. افرادی چون فاطمه سیاح، سیروس پرهام (دکتر میترا)، طبری و دیگران، سال‌ها از رئالیسم متعهد دفاع می‌کنند و ادبیات مدرنیستی را به رسمیت نمی‌شناسند، در صورتی که مدرنیسم، از درون همان جریان‌های رئالیستی سر برمی‌کشد.

۲- مبنای نظری؛ زیباشناسی کانت و هگل

۲-۱- زیباشناسی کانت

از آنجایی که مبنانی نظری نخستین نقد و نظریه‌های پیرامون رمان در ایران را می‌توان با توجه به تاثیر زیباشناسی کانت و هگل بر منتقدان این دوره تحلیل کرد، نگاهی مختصر به زیباشناسی کانت و هگل ناگزیر می‌نماید.

امانوئل کانت، فیلسوفی است که بدون هیچ تردیدی باید او را بنیان‌گذار یکی از مهترین نظریه‌های زیباشناسی تاریخ هنر دانست. نظریه‌ای که هرچند پس از او از طریق دیگر فیلسوف آلمانی، هگل، برای مدتی مورد تردید قرار گرفت، اما در قرن بیستم، راه‌گشای مهمترین و متجددترین جریان‌های هنری و ادبی شد. در روزگاری که اخلاق‌گرایی، مذهب، سنت‌های کلیسا با هنر و زندگی مردم آمیخته بود، کانت شجاعانه کوشید تا فصل ممیزی میان اخلاق و دین، و هنر و سودگرایی ایجاد کند. کانت در کتاب مشهور *نقد عقل محض*، حدود عقل نظری را مشخص کرد و در کتاب *نقد قوه حکم*، حدود و ثغور زیبایی را به تصویر کشید. همان‌طور که از نظر او فهم ذات باری از حوزه عقل نظری خارج است و برای درک مباحث اخلاقی باید دست به دامان شهود شد، پوزیتیویسم هم برای درک زیبایی بسنده نیست و البته رئالیسمی که به پوزیتویسم وابسته‌است، در این زمینه راهی به دهی نیست. از نظر کانت، تنها دو نوع حکم مبتنی بر ذوق وجود دارد که یکی براساس زیبا و دیگری بر اساس والا باید مورد بررسی قرار گیرد (مجتهدی، ۱۳۹۰: ۱۷۶ و ۱۷۵). بی‌گمان آنچه در اینجا در نظر داریم حکم ذوق درباره زیبایی است. کانت همچنین «کاربرد ریاضی را تلویحاً در احکام ذوقی و مسائل زیباشناختی ناموجه اعلام می‌دارد. درنتیجه اولین مرحله اصلی در مورد تحلیل «زیبا» براساس کیفیت است»

(همانجا). توجه به کیفیت می‌تواند ما را به یکی از مهمترین مباحث کانت، یعنی جدایی هنر از سودمندی هنر، راهبر شود. از نظر کانت، «امر زیبا مستلزم هیچ فایده و کاربرد عملی نیست و نمی‌توان آن را از یک مفهوم معین و مشخص استنتاج کرد و درنتیجه لذت هنری را نمی‌توان الزاماً نیازمند یک تحریک خارجی دانست. در قلمرو زیبایی، نه فایده لحاظ می‌شود نه کمال و نه آرمان و نه حتی غایت» (همان: ۱۷۸). به شکل دقیق‌تر می‌توان گفت که کانت «داوری ذوقی را از نظر کیفیت بررسی کرد. از این دیدگاه ذوق، نیروی ارائه حکم است درباره ابژه، یعنی شیوه متصور شدن ابژه است رها از هر غرض» (احمدی، ۱۳۸۸: ۸۴). برخی بر این باوراند که از نگاه کانت حکم ذوقی مفهومی عقلی نیست و درنتیجه نمی‌تواند به قصد و غرضی وابسته باشد (کاپلستون، ۱۳۶۰: ۲۳۴). اما این سخن به‌هیچ‌رو به این معنی نیست که کانت در شناخت زیبایی، ذهن را به کلی کنار گذاشته‌است. درواقع چنین کاری از فیلسوف ایده‌آلیستی که به گونه‌ای ذهن را بر طبیعت و واقعیت مقدم می‌داشت، قابل تصور نیست. اگر حکم در مورد اعیان باید از مراحلی چون حس، فاهمه و عقل عبور کند، حکم زیباشناختی راه دیگری را برمی‌گزیند. چنان‌که خود کانت اشاره کرده‌است، لذت از زیبایی به ارتباط و پیوند قوه متخیله و فاهمه وابسته‌است. به گفته کانت: «لذت از زیبا نه لذت از خوش آمدن است نه لذت از عمل مطابق با قانون، نه حتی لذت از تعمق عقل مطابق با ایده‌ها، بلکه لذت تأمل صرف است. این لذت، بدون دارا بودن هیچ غایت یا قضیه بنیادی، به‌مثابه راهنما، همراه است با دریافت یک عین به وسیله قوه شهود، در نسبت با فاهمه، به عنوان قوه مفاهیم» (کانت، ۱۳۹۳: ۲۲۳).

چنان‌که پیشتر اشاره شد با توجه به کیفیت اثر هنری، زیبایی به سودرسانی و یا غرض خاصی وابسته نیست. و حال اگر از نگاه کانت به نسبت و جهت توجه کنیم، زیبایی نیازی ندارد که به هیچ مفهوم معینی ارجاع دهد. چنان‌که با دیدن یک منظره زیبا نه به دنبال دریافت سود از آن هستیم و نه می‌توانیم از آن به مفهوم مشخصی دست یابیم. به دیگر سخن «زیبایی به هیچ‌وجه به مفهوم مؤول نمی‌شود و هیچ تصور مثالی عینی و برون‌ذات از کمال نمی‌توان داشت؛ بلکه احساس زیبایی کاملاً نوعی ادراک درون‌ذات و بسیار مشخص است» (مجتهدی،۱۳۹۰: ۱۷۸). در این معنا هنر در تقابل با تولیدات علمی و صنعتی قرار می‌گیرد و هنرمند واقعی، حتی اگر هدف خاصی داشته باشد، نباید آن را در اثری که خلق می‌کند نمایان سازد (همان: ۱۸۲). اما در این میان یک سؤال مهم شکل می‌گیرد که به نظر می‌رسد برای خود کانت هم چالشی بزرگ بوده‌است. اگر زیبایی امری خودارجاع و خودبسنده است، چگونه می‌توان حکم زیباشناختی را

تعمیم داد و به یک داوری کلی دست یافت؟ کانت برای چنین مشکلی تنها یک جواب دارد: «فقط با پیش‌فرض وجود یک حس مشترک (که به وسیله آن نه یک حس خارجی، بلکه اثر حاصل از بازی آزاد قوای شناختی خودمان را درک می‌کنیم)؛ آری فقط با پیش‌فرض چنین حس مشترکی است که حکم ذوقی می‌تواند وضع شود» (کانت، ۱۳۹۳: ۱۴۷).

بنابر آنچه گفته شد ممکن است این تصور ایجاد شود که کانت هنرمند را از هر گونه آموزش مدرسی بی‌نیاز می‌داند و هنر کاملاً وابسته به شهود است. اما کانت برای جلوگیری از چنین برداشتی از سخنانش، این موضوع را هوشیارانه تبیین می‌کند. از نظر او «گرچه هنر مکانیکی و هنر زیبا، اولی به‌مثابه هنر صرف کوشش و یادگیری و دومی به‌مثابه هنر نبوغ، بسیار متفاوت‌اند مع‌هذا هیچ هنر زیبایی نیست که در آن عنصر مکانیکی که می‌تواند طبق قواعدی درک و مراعات شود، یعنی عنصر مدرسی که شرطی ذاتی از هنر را تشکیل می‌دهد، وجود نداشته باشد» (همان: ۲۴۷). اما از طرف دیگر یادآور می‌شود که نبوغ هنری تعلیم‌دادنی نیست. بلکه اثر هنری «میراثی است برای نابغه‌ای دیگر که احساس اصالت ویژه‌اش را در او بیدار می‌کند و وی را به تمرین رهایی از اجبار قواعد در هنر ترغیب می‌نماید» (همان: ۲۵۸). پرواضح است که چنین نظراتی تا چه حد به نظر فرمالیست‌های روسی درباره آشنایی‌زدایی در متن ادبی نزدیک است و تا چه حد با اندیشه‌های رئالیستی قرن نوزدهم فاصله دارد. کانت، تقابلش با رئالیسم و تجربه‌گرایی را پنهان نکرده‌است و با صراحت می‌گوید: «آنچه بی‌درنگ ثابت می‌کند که اصل ایده‌آلی بودن غایت‌مندی در زیبایی طبیعی همان اصلی است که ما همواره آن را در شالوده یک حکم زیباشناختی قرار می‌دهیم و به ما اجازه می‌دهد هیچ‌گونه واقع‌گرایی [رئالیسم] غایتی طبیعی را به‌مثابه مبنای تبیینی قوه مصوره خود به کار نبریم این واقعیت است که در داوری درباره زیبایی، معیار زیبایی را عموماً به نحو پیشین در خودمان جست‌وجو می‌کنیم و خود قوای حاکمه زیباشناختی ماست که در این حکم که آیا چیزی زیباست یا نه قانون‌گذار است، در حالی‌که این امر با فرض واقع‌گرایی [رئالیسم] غایت‌مندی طبیعت میسر نیست، زیرا در این صورت می‌بایستی از طبیعت می‌آموختیم که چه چیز را باید زیبا بیابیم و حکم ذوقی تابع اصول تجربی می‌بود» (همان: ۳۰۱).

حاصل بحث‌های نظری کانت درباب زیبایی را می‌توان خودبسندگی و استقلال هنری دانست. مفهومی که راه‌گشای جریان‌های مدرن هنری در قرن بیستم شد. زیما می‌گوید: «مفهوم کانتی استقلال هنری، زیربنای نقد نو و انگلو-آمریکایی، فرمالیسم روسی و ساختارگرایی

چک است. همه این نظریه‌ها جزو زیباشناسی کانتی هستند تا آنجا که بر استقلال هنری تأکید کرده و به‌شدت مخالف تقلیل ادبیات به عناصر بیگانه‌ای مثل زندگی‌نامه نویسنده، زمینه اجتماعی یا واکنش‌های خواننده است» (۱۳۹۴: ۲۱).

۲-۲- زیباشناسی هگلی

تلاش عمده کانت در این جهت بود که هنر را از تفاسیر اخلاقی و توقع سودرسانی جدا کند. اما دیگر فیلسوف بزرگ آیده‌آلیست آلمانی، سال‌ها پس از او، با توجه ویژه‌ای که به روح و فکر داشت، نقدهای هنری را خواسته یا ناخواسته به سمت مکاتبی سوق داد که هنر را تنها در قالب‌های تنگ رئالسیتی می‌پذیرفتند. بی‌شک حرکت روح زمانه به سمت ایده‌های سرمایه‌داری عامل مهم دیگری بود، که هنر را به برداشت‌های متعهد و ایدئولوژیک تقلیل می‌داد. به سخن دیگر مطابق نظر شلنیگ در سال ۱۸۰۰: «داشتن توقع سودمندی از هنر فقط در عصری امکان‌پذیر است که جایگاه عالی‌ترین کوشش‌های روح انسانی در کشفیات اقتصادی معین و مشخص می‌شود» (بووی، ۱۳۸۸: ۱۷).

هرچند کانت با محدود کردن قلمرو عقل نظری و اندیشه مفهومی، راه را برای ایده استقلال هنری گشود، اما «این ایده در فلسفه به وسیله جرج ویلهلم فردریش هگل به چالش کشیده شد، او کانت را به جهت جدا کردن احساس‌ها از مفاهیم و خارج کردن هنر از قلمروی دانش و تقلیل دادن آن به ظاهر (صورت) صرف سرزنش کرد. هگل برخلاف کانت هنر و زیبایی را از منظر مشاهده‌گر یا خواننده در نظر نمی‌گیرد، بلکه آن را از منظر تولیدکننده یا هنرمندی می‌بیند که مولد یک آگاهی خاص است: آگاهی از زمانش» (زیما، ۱۳۹۴: ۲۲). به عبارت دیگر، هگل بر این باور بود که « به طور کلی هنر در قالب محسوس و انضمامی خود حاوی حقایقی است ذاتی که عقل به نحو دیالکتیکی بدان‌ها راه می‌یابد و شناسایی معتبر و صحیحی در مورد هنر به وجود می‌آورد» (مجتهدی،۱۳۷۰: ۱۲۲). چنان‌که مشخص است، نظریات هگل، پدر معنوی تمام نقدهای مارکسیستی- لنینیستی است.

برای فهم بهتر نظرات زیبایی‌شناسانه هگل در کتاب *مقدمه بر زیباشناسی*، نخست باید نگاهی مختصر به نظریات فلسفی او داشت. «بازیافتن نشان بشر یا اثر ذهن بشری در نهادها و چیزها، گشودن راز معنای بشری کلیت واقع، و درک روان زندگی‌بخشنده و جنباننده اشیاء از پس ظواهر مرده آنها، این است نخستین الزام و مشکل فلسفی هگل» (گارودی، ۱۳۶۲: ۱۰). این

کل‌گرایی بی‌شباهت به اندیشه‌های وحدت وجودی نیست و از همین‌رو، از ایده‌آلیسم کانت فاصله می‌گیرد. از دید هگل «ایده‌آلیسم عقل نمی‌تواند همان ایده‌آلیسم ذهنی کانت و فیخته باشد و باید ایده‌آلیسم عینی باشد» (همان: ۸۲). این عینیت، پذیرای کلیتی است غایتمند و تاریخی که با حرکتی دیالکتیکی به سمت هدفی مشخص در تکاپوست. از نگاه کل‌نگر هگل «هر واقعیت جزئی، هر تجربه فردی، پرتویی از وجود مطلق حیات است که در تکثر مظاهر مشخص خویش تجلی می‌کند» (همان: ۱۶). به عبارت دقیق‌تر «هر حالی از فکر یا اشیاء و هر تصور وضعی در عالم به‌شدت به سوی ضد خود کشیده می‌شود، بعد با آن متحد می‌شود و یک کل برتر و مُعقدتر تشکیل می‌دهد» (دورانت، ۱۳۹۰: ۲۶۶). براساس چنین نظری، عالم محسوسات بی‌هدف و برمبنای تصادف نیست. نه تنها به عقیده هگل «هرچیزی که به‌راستی انسانی باشد-(یعنی) احساس و شناسایی و دانندگی و غریزه و خواست یا اراده، تا جائی که خصلت انسانی داشته باشد و نه حیوانی- اندیشه‌ای در خود دارد» (هگل، بیتا: ۲۷). به باور او «حتی عالم محسوسات دارای حقیقتی خاص خودش است» (استیس،۱۳۷۰: ۴). در این میان عنصری که تمام هستی را به حرکت درمی‌آورد و با آن آمیخته‌است، چیزی جز عقل نیست «در فلسفه به یاری شناسایی نظری ثابت می‌شود که عقل، گوهر و توده بی‌پایان و محتوای بی‌پایان همه هستی‌های جسمانی و معنوی و همچنین صورت بی‌پایان، یعنی آن چیزی است که ماده را به جنبش درمی‌آورد» (هگل، بیتا: ۳۱). مسلم است که چنین اندیشمندی که کل هستی را حقیقتی هدفمند می‌داند، صورت‌گرایی صرف را برنمی‌تابد. «صورتی که تنها از راه هنر حاصل شود نمی‌تواند برای ما به‌هیچ‌رو (ارزش) حقیقت نامشروط (مطلق) داشته باشد و صورتی نیست که (مفهوم) مطلق بتواند از راه آن آشکار شود. صورت هنری چیزی صرفاً متناهی است و از این‌رو برای بیان محتوای نامتناهی، نارساست» (همان: ۱۴۷). این نگاه فلسفی باعث می‌شود که در زیباشناسی هگلی، مفهوم از فرم هنری ارزش و اهمیت بیشتری بیابد.

هگل در *مقدمه بر زیباشناسی* سعی کرده‌است که به تبیین مفهوم‌گرایی در هنر بپردازد و ایده‌های زیبایی‌شناسانه کانت را به چالش بکشد. هگل می‌گوید: «نقد «کانت» مبدأ درک حقیقی زیبایی هنری است؛ البته این درک تنها وقتی حاصل شد که توانستیم کمبودهای «کانت» را برطرف کنیم و به آن اعتبار درک والای وحدت راستین ضرورت و آزادی، خاص و عام و حسیت و عُقلائیت بخشیم» (هگل، ۱۳۶۳: ۱۱۱). همچنین هگل بر این باور بود که زیبایی هنر از زیبایی طبیعت والاتر است. چراکه هنر آفریده روح است و روح از طبیعت برتر است.

«از نظر شکل (می‌توان گفت که) حتی یک فکر بد که از مخیله انسان می‌گذرد، از یک فراورده طبیعت برتر است. چون در چنین اندیشه‌ای، همیشه روحیت و آزادی مکنون است» (همان:۲۸و۲۹). هگل آشکارا هنر را با دین و فلسفه در یک راستا قرار می‌دهد و می‌گوید که هنر باید «به شیوه‌ای بدل شود که عنصر خدایی آن، یعنی ژرف‌ترین علائق انسان‌ها و جامع‌ترین حقایق روح را قابل پذیرش و ادا می‌کند. آثار هنری بیان پرمضمون‌ترین نگرش‌ها و تصورات نهادی مردم است. و این هنر است که اغلب -در مورد بعضی اقوام به‌تنهایی- که راز فهم، فرزانگی و دین را می‌گشاید» (همان: ۳۵ و ۳۶). هگل همچنان اضافه می‌کند که «روح از خمیره خود آثار هنری زیبایی می‌آفریند و همچون نخستین حلقه میانجی بین محسوسات بیرونی محض و گذرا از یک سو، و تفکر محض از سوی دیگر، میان طبیعت و واقعیت کرانمند از یک طرف، و آزادی بیکران تفکر ادراک‌کننده از طرف دیگر، آشتی برقرار می‌کند» (همان‌جا).

نباید تصور کرد که هگل همچون مؤلف *چهارمقاله* بر این باور بوده‌است که باید ابتدا مضمونی را در نظر آورد و سپس به خلق شعر پرداخت. او خود پذیرای چنین برداشتی از نظریاتش نیست و می‌گوید: «ممکن است کسانی بر آن باشند که اثرهای فرضاً شاعرانه باید به روال زیرین پرداخته شود: نخست، موضوعی که می‌خواهند شاعرانه بپردازند به نثر اندیشه می‌کنند، سپس آن را در تصاویر، قافیه و مانند آن افاده می‌کنند؛ نتیجه اینکه جنبه تصویری صرفاً زیور و پیرایه‌ای است که بر اندیشه‌های تجریدی می‌آویزند. چنین روالی فقط به آفرینش یک شعر بد می‌انجامد، چه، با چنین عملی آنچه باید در تولید هنری قطعاً در وحدت جدانشدنی خود معرف ارزش باشد، مراعات نشده‌است و دو جنبه مزبور جدا از یکدیگر به کار گرفته شده‌اند» (همان:۸۱). او همچنین بر این باور بود که فلسفه هنر قصد ندارد که برای هنر تعیین تکلیف کند (همان: ۵۱). اما اگر منصفانه به حاصل بحث‌های هگل بنگریم خواهیم دید که هم تاحد زیادی این کار را کرده‌است و هم برخلاف آنچه ادعا کرده، نظرات او راه را برای جدایی محتوا از فرم گشوده‌است. هگل نمی‌پذیرد که هنر صرفاً باید پدیده‌ای آموزنده باشد (همان: ۹۶ و ۹۷). اما هگلی‌هایی چون مارکس،[1] انگلس،[2] لوکاچ[3] و دیگران، خواه‌ناخواه به این کار پرداخته‌اند. چراکه از نگاه خود هگل نیز «ملاک و ضابطه‌ای که کمال یک اثر هنری را تعیین می‌کند درجه ذهنیت و درون ذات آن است» (مجتهدی،

1. Karl Marx
2. Friedrich Engels
3. György Lukács

۱۳۷۰: ۱۲۴). بنابراین با در نظر گرفتن جدل‌های کانتی و هگلی، شگفت‌آور نخواهد بود اگر دریابیم که ستیزهای انتقادی قرن بیستم حاصل شکافی معین میان کانتی‌ها و هگلی‌ها نه فقط در نظریه دانش، سیاست و اخلاق بلکه در نقدادبی نیز هست (زیما، ۱۳۹۴: ۲۴). بنابراین به شکل خلاصه می‌توان گفت که هگل، به علت اهمیتی که برای روح و عقل قائل بود، فرم را در مرتبه‌ای فروتر از محتوا می‌دید و غایت ادبیات و هنر را بیان محتوای عقلی و آرمانی می‌دانست. هگلی‌های دیگری چون انگلس و لوکاچ نیز هرچند از ایده‌آلیسم هگل فاصله گرفتند، به تعهد اجتماعی هنرمند معتقد ماندند و بر این باوراند که مسئولیت خطیری به دوش هنرمند است(همان: ۲۴و۲۵). در ایران نیز، منتقدانی که آنها را هگلی می‌نامیم، از دریچه زیباشناسی مارکسیستی با اندیشه‌های هگلی پیوند یافته‌اند. همان‌طور که مارکس و انگلس همواره رئالیسم را در هنر می‌پسندیدند (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۸۸) منتقدان چپ‌گرایی ایرانی نیز، رئالیسم متعهد را تنها قالب موجه و درست هنر می‌دانستند.

۳- نگاهی به آرای منتقدان هگلی ایران

۳-۱- فاطمه سیاح

فاطمه سیاح یکی از نخستین و مهمترین منتقدانی است که به شکلی تقریباً نظام‌مند به مبانی نظری رمان و ادبیات داستانی توجه کرده‌است. سیاح که در روسیه تحصیل کرده بود، با ادبیات روسیه و فرانسه آشنایی کامل داشت. شایان ذکر است که نوعی چپ‌گرایی ملایم در آثار او قابل مشاهده است، اما او به عنوان شخصیتی آکادمیک، هیچ‌گاه به سمت تندروی‌های ژورنالیست‌های چپ‌گرا کشیده نشد.

یکی از مهمترین مقاله‌های فاطمه سیاح، مقاله‌ای است که در سال ۱۳۱۲ با عنوان «کیفیت رمان» در روزنامه *ایران* منتشر کرده‌است. او در این مقاله که در جواب برخی گفته‌های کسروی نوشته شده، کوشیده‌است تا برای رمان، در مقابل افرادی چون کسروی که رمان را یکسره لغو و بیهوده می‌دانست (*در پیرامون رمان*، بی‌تا: ۸ و ۹)، به نوعی اعاده حیثیت کند. سیاح در این مقاله می‌گوید: اینکه بعضی می‌گویند چون رمان حقیقی نیست نمی‌تواند وسیله تهذیب اخلاق شود درست نیست، چراکه آثار ادبیات کلاسیک چون *لیلی و مجنون* هم حقیقی نیست و حتی داستان‌های تاریخی نیز، تمام حقیقت را شامل نمی‌شود (سیاح، ۱۳۵۴: ۲۴۵و۲۴۶). طبیعی است که در چنین شرایطی، که شخصی چون کسروی رمان

را پدیده‌ای کاملاً ضد اخلاقی می‌دانسته، سیاح چاره‌ای دیگری جز پیش کشیدن مباحث اخلاقی در رمان نداشته‌است، اما چنان‌که در ادامه خواهیم‌دید در طول نوشته‌های سیاح، علاقه چندانی به فرم ادبی دیده نمی‌شود. سیاح در ادامه همین مقاله می‌نویسد: «انتخاب وقایع اصولاً از رئوس مسائل مهمه و برجسته‌ترین صفات منظوره صورت می‌گیرد تا مقصود اصلی نگارش را ثابت نماید. کیفیت این مقصود و وزن اخلاقی و درجه کمال آن، قدر و قیمت هر تألیفی را نشان می‌دهد» (همان: ۲۴۸)؛ و در ادامه اضافه می‌کند که «دروغ موجبات مضر بودن و مفید بودن رمان را فراهم نمی‌کند بلکه خوبی و بدی آن بسته است به کیفیت وقایعی که در آن درج شده و مقصود اصلی که از آن استخراج می‌شود» (همان: ۲۴۹). سیاح در بخش‌های پایانی این مقاله به‌صراحت وظیفه رمان‌نویس را نیز مشخص می‌کند: «بدیهی است هرگاه رمان با دروغ‌های مصلحت‌آمیز و حقیقت‌پرور خود در شرح جزئیات مطالب صادق و راستگو نباشد قدر و قیمتی ندارد و به چیزی نمی‌ارزد، و از این جهت که شخص نویسنده برای ایفای وظیفه خود که تهذیب اخلاق عالم بشریت است باید سعی نماید به کیفیات زندگی معرفت کامل حاصل نماید» (همان: ۲۵۱). چنان‌که مشخص است نویسنده علاوه بر توجه به رئالیسم متعهد، با عنوان کردن وظیفه تهذیب اخلاق بشریت برای نویسنده، به نوعی به آرمان‌های ارسطویی بازگشته است.

فاطمه سیاح در سال ۱۳۱۴ در مجله *مهر*، مقاله‌ای را با عنوان «موضوع رمانتیسم و رآلیسم حیث سبک نگارش در سبک اروپایی» منتشر کرده‌است. او در این مقاله، فاصله‌گذاری خود را با هرچه به عنوان ضدرئالیسم مطرح بوده، نشان داده‌است. هرچند مبانی و تعاریف او در این مقاله، بیانی علمی و منطقی دارد، اما علاقه خود به رئالیسم را پنهان نمی‌کند. «رمانتیسم با مختصر فاصله‌ای بر پایه ایده‌آلیسم قرار گرفته است و رآلیسم اساس و بنیانش ماتریالیسم است که هنوز به حد تکامل نرسیده‌است. چه، ادبیات که یکی از اشکال علم افکار است یکی از دو سیر اصلی افکار و خاطرات بشری را تعقیب و پیروی کرده‌است. بنابراین مسئله سبک که معرف مجموع یک اثر است از حدود مطالعه در شکل یک اثر ادبی تجاوز کرده غالباً جنبه خصائص فلسفی به خود می‌گیرد. مقصود این نیست که ادبیات نمی‌تواند خارج از محیط فلسفه مورد مطالعه قرار گیرد، بلکه مراد این است که هنگام بحث در آثار ادبی نباید به تجزیه‌های سطحی شکل یک اثر اکتفا کرد، بلکه باید آن را کاوش نمود و عوامل اصلیه تصنیف را که شکل نیز از مشتقات آن به شمار می‌رود

جستجو نمود» (همان: ۱۵۸). در این گفته‌ها به‌وضوح تـأثیر اندیشـه‌هـای هگـل و طرفـداران هگل قابل مشاهده است. از یکسو معنا و جنبه‌های فکری و فلسفی را در اولویت قـرار داده و از دیگرسو، تجزیه‌های شکلی و فرمالیستی را سطحی پنداشته‌اسـت. هرچنـد فاطمـه سـیاح آشنایی مستقیمی با آرای هگل داشته‌است، اما هگل‌گرایی او را بایـد از دریچـه ماتریالیسـت دیالکتیک مارکس نگریست. چراکه بیشترین تأکید او در فاصله‌گذاری رمانتیسـم و رئالیسـم، تقابل ایده‌آلیسم و ماتریالیسم است. سیاح در این مقالـه در انتقـاد از نویسـندگان رمانتیسـم می‌گوید «اگر این عوامل را با اصول رآلیست‌هـا یـا هواخواهـان ماتریالیسـم مقایسـه کنـیم، خواهیم دید طریقه‌ای که رآلیست‌ها برای حل غوامض اجتماعی در نظر گرفته‌اند به کلی بـا طریقه رمانتیک‌ها اختلاف دارد. بنابراین یک نویسنده رآلیست همیشه مـی‌توانـد بـه هوگـو ایراد کرده بگوید که اگر راه جنگ با فساد اجتماعی منحصر به طریقه اخلاقی باشـد ایـن راه اغلب کوتاه و به عبارت دیگر غیرعملی است. دنباله این ایـراد ممکـن اسـت کشـیده شـود و مصنف رئالیست بگوید که موضوع اصلاح اخلاقی «ژان والژان» قابل به سرمشق شدن اعمال او برای اصلاح جامعه نیست (همان: ۱۶۵). از نگاه سیاح، سرنوشت ژان والژان سرنوشتی یکه و غیر قابل تعمیم است و نمی‌تواند چون داستانی رئالیسـتی تـأثیرگـذار باشـد. اگرچـه سـیاح به‌درستی اشـاره کـرده‌اسـت کـه مبنـای رمانتیسـم، ایـده‌آلیسـم اسـت و مبنـای رئالیسـم، ماتریالیسم و پوزیتیویسم، اما چـون دیگـر مـدافعان مکتـب رئالیسـم بـه ایـن نکتـه توجـه نکرده‌است که هرچند رئالیسم می‌کوشد از ایده‌آلیسم فاصله بگیرد، درنهایت غالب رمان‌های رئالیستی حامل ایده‌های عصر روشنگری هستند، که به نوعی با طـرح جزئیـات و مشـکلات اجتماعی سعی در حل مسائل کلان اجتماعی دارند.

فاطمه سیاح، با مقاله‌ای که با عنوان «بالزاک و روش داستان‌نویسی» در ماهنامه *ایران امـروز*، در شماره دوم سال ۱۳۲۰ منتشر کرده‌است تلاش کرده با استفاده از مقدمه بـالزاک بـر *کمـدی انسانی*، به شکلی نظام‌مند در باب رئالیسـم صـحبت کنـد و مبـانی آن را در تقابـل بـا رمانتیسـم بیشتر شرح دهد. سیاح، نخست بالزاک را به عنـوان مبتکـر رمـان اجتمـاعی معرفـی مـی‌کنـد و سپس برای نخستین‌بار به اهمیت و جنبه‌های نظـری مقدمـه بـالزاک بـر *کمـدی انسـانی* اشـاره کرده‌است (سیاح،۱۳۲۰: ۲۳). او به‌درستی اشاره مـی‌کنـد کـه مقدمـه بـالزاک بـه‌مثابـه مانیفسـت داستان‌نویسی رئالیستی و اجتماعی است. سپس در مورد تقابـل بـالزاک بـا رمانتیسـم مـی‌گویـد «بدون گزافه می‌توان گفت بالزاک موفق شـد اصـول کهنـه رمانتیسـم را واژگـون کنـد و اصـول

جدیدی را که از انقلاب افکار ناشی می‌شد جایگزین آن کند» (همان‌جا). او در ادامه اضافه می‌کند که «بالزاک نویسندگان را از آسمان تخیل و تصور پایین می‌آورد و آنان را مجبور می‌کند که راه خشن بلکه غم‌انگیزی را تعقیب کنند که نور حقیقت از آن تجلی می‌کند» (همان: ۲۴). سیاح در شماره سوم همین مجله مطلبش را پی گرفته‌است و نتیجه می‌گیرد «رمانتیک‌ها حقیقت را مطابق آرمان جلوه می‌دهند در صورتی که رئالیست‌ها کاملاً رعایت حقیقت را می‌کنند ولی در ضمن نشان می‌دهند که حقیقت تا چه اندازه با آرمان آنها تفاوت دارد و بدین وسیله راه تصحیح و تهذیب آن را به خواننده می‌آموزند» (سیاح، ۱۳۲۰: ۶). هرچند دفاعیه محکم سیاح از رئالیسم در آن سال‌ها، و تقابل او با رمانتیسم را می‌توان به نوعی تقابل با مدرنیسم هم به حساب آورد، ولی از آنجا که فاطمه سیاح، شخصیتی دانشگاهی و به دور از بازی‌های حزبی بوده‌است، می‌توان در برخی نوشته‌های او نشانه‌هایی از تمایل به گونه‌های دیگر داستان نویسی را نیز مشاهده کرد.

فاطمه سیاح در سال ۱۳۲۳ در مجله *پیام نو*، مقاله‌ای منتشر کرده‌است با عنوان «آنتوان چخوف» و در این مقاله خواسته یا ناخواسته شعرگونگی نثر چخوف را، که اتفاقاً یکی از زمینه‌های پیدایی داستان‌های مدرن است (پاینده، ۱۳۹۱: ۲/ ۱۷۳)، ستوده و به‌درستی به هماهنگی آن با فرهنگ ایرانی اشاره کرده‌است(سیاح، ۱۳۲۳: ۹). سیاح همچنین در یکی از دو مقاله‌ای که در نخستین کنگره نویسندگان ایران ارائه داده‌است به لزوم توجه به تکنیک‌های داستان‌نویسی توجه کرده‌است. در مقاله (سخنرانی) «وظیفه انتقاد در ادبیات» می‌خوانیم: «انتقاد سنجشی و تفسیری رایج‌ترین انواع و اشکال انتقاد است ولی بغرنج‌ترین و پرمسئولیت‌ترین انواع و اشکال آن انتقاد انتظامی یا (نورماتیف) می‌باشد» (بهار و دیگران، ۱۳۲۵: ۲۲۷). او سپس سعی می‌کند که مفهوم مورد نظرش را توضیح دهد و می‌گوید: «فرق بین انتقاد سنجشی و تفسیری و انتقاد انتظامی در این است که انتقاد سنجشی و تفسیری اثر ادبی را از نظر تصریح و توضیح افکار و طرز بیان آن مورد مداقه قرار می‌دهد در صورتی که انتقاد انتظامی قواعد و اصول و هدف‌هائی را وضع می‌کند، که باید مجموع ادبیات و صنایع ظریف از آن تبعیت نمایند» (همان‌جا). همین اشاره ظریف به تکنیک هنری در ادبیات، سیاح را از دیگر طرفداران رئالیسم اجتماعی در آن سال‌ها چون پرهام و طبری متمایز می‌کند.

۳-۲- احسان طبری

بی‌گمان یکی از مهترین چهره‌های نقد داستان و رمان در ایران، از دهه بیست تا اواخر دهه پنجاه شمسی، احسان طبری است. منتقد چپ‌گرایی که باید او را بزرگترین نماینده نقد مارکسیستی رادیکال در ایران دانست. آشنایی او با فلسفه غرب، گرایش‌های حزبی و آشنایی گسترده با ادبیات روسیه، از او فیلسوف و ادیبی ساخت که گرچه با تمام وجود از رئالیسم متعهد دفاع می‌کرد، نشانه‌هایی از توجه به هنر مدرن را نیز می‌توان در برخی نوشته‌های او بازجست. تناقضی که برخی آن را حاصل ملزومات حزبی دانسته‌اند (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۶۷). اما از نظر نگارندان این سطور، باید آن را نتیجه تناقض‌گویی‌های هگل و مارکس دانست، که بیشترین تأثیر را بر شکل‌گیری نظریه‌های زیباشناختی طبری داشته‌اند.

طبری در یکی از مهترین مقالاتی که با عنوان «درباره انتقاد و ماهیت هنر و زیبایی» در سال ۱۳۲۶ در مجله چپ‌گرای *نامه مردم* منتشر کرده‌است می‌گوید: «مختصات نقد هنری در زمان گذشته و عصر کنونی با یکدیگر تفاوت‌هایی دارد. سابقاً منقدین بیشتر به تطبیق قواعد جامد هنری و کشف اشتباهات فنی می‌پرداختند. انتقاد آنها راجع به شکل هنری بود و جنبه فرمالیستی داشت. حال آنکه منتقدان امروزی می‌کوشند تا هنر را از لحاظ ریشه اجتماعی و روحی آن تجزیه کند، عواطف هنرمند را ادراک نمایند و در نفسانیات او رسوخ کند» (طبری، ۱۳۲۶: ۱۱). این گفته‌ها نشان می‌دهد که طبری با نظریات فرمالیستی آشنا نبوده‌است و تعریفی که از فرمالیسم به دست می‌دهد در حد توجه تذکره‌نویسان کهن فارسی به وزن و صلابت واژه‌هاست. اما نمی‌توان به این دلیل به او خرده گرفت، چراکه نظریات فرمالیستی حتی در انجمن‌ها و دانشگاه‌های بزرگ غربی هم بسیار دیر شناخته شد. نکته دیگر، توجه و تذکر او به ریشه‌های اجتماعی متن ادبی است و از این نظر یادآور نظریات مارکسیستی است که بنابر آن، زیربنای اقتصادی و مادی است که روبنای اجتماعی و ایدئولوژیک را می‌سازد (ایگلتون، ۱۳۹۳: ۲۶). توجه به ریشه‌های اجتماعی و تاریخی، درواقع نگرستین به متن است از دریچه مادی و تاریخی، و یا به عبارت دقیق‌تر، ماتریالیسم تاریخی.

مهمترین گفته‌های طبری در این مقاله حمله او به زیباشناسی کانت است که او را کاملا در جایگاهی هگلی قرار می‌دهد. طبری می‌گوید که کانت گفته‌است «هنر لذتی خالی از فایده ایجاد می‌کند و از آن غایتی جز خود آن مطلوب نیست و درک این لذت نیز بدون مفاهیم و تصورات صورت می‌گیرد و ادراکی است کلی. بیانات بعدی من نشان خواهد داد که نظریه کانت

مطابق با واقع نیست و هنر هسته زندگی و یکی از ابزارهای زندگی است» (طبری، ۱۳۲۶: ۱۶). اشاره دقیق طبری به زیباشناسی کانت، حکایت از آشنایی و تقابل او با نظریاتی از این دست دارد. نظریاتی که موجب شکل‌گیری جریان‌هایی نو در هنر، به‌ویژه رمان‌نویسی شده‌است. طبری در ادامه همین مقاله می‌گوید: انسان سالم از خواندن مطالب مالیخولیایی کافکا و هدایت سودی نمی‌برد و همچنین گورکی را به خاطر تأثیر اجتماعی‌اش برتر از داستایفسکی دانسته‌است (همان: ۱۸). پرواضح است که این نظر دیگر خریدار چندانی ندارد. از یک‌سو نقش اجتماعی گورکی امرزو چندان به چشم نمی‌آید و آنچه آثار او را هنوز زنده نگه داشته جنبه‌های هنری اثر اوست نه کارکرد اجتماعی‌اش. از دیگرسو مقایسه نویسنده بی‌مانندی چون داستایفسکی با گورکی، نقد طبری را از نگاه امروزین ما بی‌رنگ‌وروتر جلوه می‌دهد. علاوه بر اقبال عام و جهانی آثار داستایفسکی، آثار او همواره دست‌مایه تحلیل‌های اندیشمندان بزرگی چون فروید و باختین بوده‌است که هرکدام به نوعی، به ابعاد پیچیده و چندوجهی هنر و ذهن او پرداخته‌اند. طبری در این مقاله علاوه بر اشاره به فلسفه کانت، که زیربنای آثار مدرن است، به یکی از مطرح‌ترین مکاتب فلسفی زمان خویش نیز حمله می‌کند. او فلسفه اگزیستانسیالیسم هایدگر، کامو و سارتر را نقد می‌کند و اینها را ادبیات و فلسفه پوچ‌گرا قلمداد می‌کند، بدون اینکه تحلیل دقیقی از آثار این افراد به دست دهد (همان: ۱۹ و۲۰). بنابراین می‌توان گفت که تعهد ادبی از نگاه طبری، تنها به رئالیسم سوسیالیستی محدود می‌شود. او عامدانه و یا از روی سهو، به یکی از مهمترین بحث‌های مطرح شده در فلسفه اگزیستانسیالیسم، توجه نکرده‌است. یکی از مهترین تأکیدهای طرفداران این مکتب، توجه و تعهد به انسان است و سارتر در *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر* به آن پرداخته‌است. درواقع سارتر از درک حضور دیگری، به مفهوم تعهد و توجه به نوع بشر رسیده‌است (سارتر، ۱۳۴۵: ۵۵ و ۵۶). همچنین در برخی آثار کامو، از جمله رمان *طاعون*، تعهد به انسان، ترجیع‌بندی آشکار و انکارنشدنی است.

طبری در سال ۱۳۲۷ در مجله *نامه مردم* در مقاله‌ای با عنوان «انقلاب و انحطاط هنری» سخنانش را پی‌می‌گیرد و می‌گوید: «اضطرابی که ژان پل سارتر آن را یکی از نمودهای اساسی و تفکیک‌ناپذیر روح بشری تصور کرده و حال آنکه چیزی جز انعکاس وضع درهم اجتماعی سرمایه‌داری در روح عناصر بی‌ثبات نیست» (طبری، ۱۳۲۷: ۴). باز هم طبری به این نکته توجه نکرده که سارتر در بسیاری از نوشته‌هایش به تعهد اجتماعی انسان و لزوم توجه

به دیگری اشاره کرده‌است. و در انتقاد از روشنفکران دوران مدرن می‌گوید: «نقش روشنفکران سرمایه‌داری گمراه ساختن جامعه‌ای است که می‌خواهد بر ضد نظام موجود رستاخیز کند. آنها با سحر کلمات می‌خواهند مردم را طلسم کنند و به همین جهت فضل‌فروشی و مبهم‌گویی و مشکل‌بافی از خواص این روشنفکران است» (همان: ۵). با این تصور باید نویسندگان بزرگی چون جویس را عاری از هرگونه خلاقیت، و برده سرمایه‌داری دانست. در صورتی که انزوای روشنفکران و نویسندگان قرن بیستم را می‌توان اعتراضی به همان نظام‌های سرمایه‌داری تلقی‌کرد. در همین مقاله می‌توان سخنانی از طبری یافت که هم تقابل او با هنر مدرن را آشکار می‌کند و هم زیباشناسی رادیکال هگلی و مارکسیستی او را به تصویر می‌کشد: «آثار هنری جامعه سرمایه‌داری که متأسفانه به عنوان آثار «مدرن» مورد تقلید و پیروی هنرمندان ما قرار می‌گیرد خواه از لحاظ شکل و یا صورت، خواه از لحاظ محتوی و مضمون دچار انحطاط و روش غیرتعقلی است. نخست باید دانست که شکل و صورت در هنر اصل نیست، شکل وسیله‌ای است برای ادای مفهوم و بیان مضمون. اصالت شکل درواقع مبدل‌کردن هنر به یک پیرایه خالی از معنی، نارسا و میان‌تهی است. در تقدم شکل بر مضمون یک نوع تنگ‌نظری خاصی وجود دارد و این مخصوص کسانی است که استعداد درک معنی وسیع مضمون هنر یعنی معنی وسیع طبیعت و زندگی را نداشته‌اند» (همان: ۶ و ۷). این بیانات نشان می‌دهد که طبری و اخلاف او نسبت به چیزی معترض بوده‌اند که شناخت چندان دقیقی از آن نداشته‌اند، چراکه در بسیاری از نظریه‌های فرمالیستی و مدرن، صورت بر محتوا اولویت ندارد بلکه صورت و محتوا را یک چیز می‌دانند. درواقع از دید فرمالیست‌ها محتوا همان چیزی است که از طریق صورت به وجود می‌آید و تفکیک محتوای هنری از صورت، حتی در ذهن هم امکان ندارد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۷۳). نقدهای طبری، غالباً نگاهی است یک‌جانبه که هنر را صرفاً از دریچه تنگ رئالیسم سوسیالیستی می‌نگرند و تمام گونه‌های دیگر هنر را انکار می‌کند. بی‌شک برای چنین نظراتی باید قائل به تاریخ مصرف بود.

با تمام توجهی که طبری در دهه‌های سی و چهل به نقدهای مارکسیستی دارد، ظاهراً در طول زمان و به تأثیر از اندیشه‌های جدید، در اندیشه او نوعی شکاف به وجود آمده و گونه‌ای توجه به فرم را در برخی مقاله‌ها و سخنرانی‌های متأخرتر او می‌توان یافت. برای مثال در مقاله‌ای که طبری با عنوان «برخی مسائل حاد و جاری هنری» در سال ۱۳۵۴ در مجله *دنیا* منتشر

کرده‌است، اظهار نظر جالبی می‌توان یافت که با گفته‌های او در سال‌های قبل، متفاوت است. طبری در این مقاله می‌گوید: «ما ضرورت برخی آزمون‌های هنری را که بعضی مکاتب جدی مدرنیستی معاصر مطرح می‌کنند نفی نمی‌کنیم و برآنیم که در آثار برخی مدرنیست‌های اروپا این آزمون‌ها گاه توانسته به مراحل قابل‌توجه برسد و به استه‌تیک و گسترش ذوق هنری متناسب، چیزی بیفزاید» (طبری، ۱۳۵۴: ۱۱). هرچند در این مقاله هم درمجموع در مقابل مدرنیست‌ها ایستاده اما چنین نظری را می‌توان هم حاصل پذیرش تحولات جدید و هم حاصل تناقضی دانست که در نظریات هگل نیز وجود داشته‌است. چنین شکافی را در یکی دیگر از مقالات طبری نیز می‌توان یافت. او در مقاله‌ای با عنوان «نقد و تفسیر هنری» که در سال ۱۳۵۸در مجله *دنیا* منتشر شده، تنوع سبک‌ها را می‌پذیرد و می‌گوید: «آثار هنری از جهت زبان، سبک، موضوع ترکیب و شکل تلفیق (کمپوزیسیون) و ویژگی‌های دیگر خود بسیار متنوع است. اصولاً تنوع شکل از مختصات طبیعت و جامعه و پدیده‌های این دو و از آن‌جمله در گسترهٔ هنر است» (طبری، ۱۳۵۸: ۹۷). سپس در ادامه می‌گوید اگر نقادی بیاید و فقط یک شکل را بپذیرد تنگ‌نظرانه برخورد کرده‌است (همان‌جا). هرچند طبری در ادامه این مقاله باز به برتری مضمون بر شکل هنری اشاره کرده‌است (همان: ۹۹).

طبری در یک سخنرانی برای اعضای حزب توده به شکل‌های مختلف رمان اشاره کرده‌است. تعریفی که در این سخنرانی از رمان به دست داده حیرت‌آور است و ممکن است سهو از جانب کسانی بوده باشد که سخنان طبری را روی کاغذ آورده‌اند. در این مقاله از آثار فردوسی و نظامی و فخرالدین اسعد گرگانی به عنوان گونه‌هایی از رمان نام برده شده‌است (طبری، ۱۳۵۹: ۵). در این سخنرانی نیز طبری تنها نویسندگانی چون گورکی و شولوخوف را به عنوان سرمشقی برای رمان‌نویسان جوان معرفی‌کرده و همچنین گفته‌است که این نویسندگان برخلاف مدرنیست‌ها شخصیت‌هایی خلق کرده‌اند که می‌توانند سرمشق زندگی انسان‌ها باشند (همان: ۲۴). در نهایت می‌توان گفت که مخرج مشترک تمام گفته‌های طبری در باب رمان و به طور کلی هنر، به بن‌بستی ایدئولوژیک رسیده‌است که در مورد تحلیل تحولات هنری کاملاً عاجز است و راهی به‌جز انکار رمان نو و مکاتب هنری مدرن نداشته‌است.

۴- نگاهی به آرای منتقدان نوگرا (نخستین منتقدان فرم گرا)

۴-۱- ابوالحسن نجفی

مجلاتی چون *خروس جنگی* و *جُنگ اصفهان* در دهه سی و چهل شمسی، با بیانیه‌ها و مقالاتی که منتشر کردند، برای نخستین‌بار راه را برای رمان مدرن و رمان نو در ایران گشودند. در این میان نقش مجله *جُنگ اصفهان*، و مترجم و منتقد شناخته‌شده آن، ابوالحسن نجفی، نقشی برجسته و درخور توجه است. در شماره‌های متعدد این مجله، ترجمه‌ها، یاداداشت‌ها و مقالاتی از نجفی می‌توان یافت که برای نخستین‌بار به تبیین رمان نو پرداخته‌است و با در نظر گرفتن زمینه‌های فلسفی رمان و هنر مدرن، در مقابل جریان‌های چپ‌گرا قد علم کرده‌است. نجفی با آشنایی گسترده‌ای که با ادبیات مغرب‌زمین، به خصوص ادبیات فرانسه داشت، حتی برای هنرمندان نوجویی چون گلشیری و صادقی راهگشا و راهبر بود.

ابوالحسن نجفی در مقاله «سارتر و ادبیات» که در سال ۱۳۴۵ در مجله *جُنگ اصفهان* منتشر شده‌است، برای اینکه نشان دهد تعهد ادبی تنها به نظریه‌های مارکسیستی وابسته نیست، می‌گوید در دوران جدید، تعهد هنری دیگر از انحصار جریان چپ خارج شده‌است و فرم هنری جایگاهی هم‌ارز محتوا دارد. او در این مقاله می‌نویسد: «محصول اندیشه‌های مداوم سارتر درباره ادبیات و هنر کتابی است به نام *ادبیات چیست* که نخست در ۱۹۴۷ در مجله *عصر جدید* و یک‌سال بعد به صورت مستقل منتشر گردید. در این کتاب است که سارتر ادبیات ملتزم را پی می‌افکند و به‌صراحت می‌گوید که غرض از ادبیات مبارزه است. مبارزه‌ای برای تحری حقیقت و مبارزه‌ای برای آزادی انسان» (نجفی، ۱۳۴۵: ۸). نجفی در همین شماره مقاله مختصر دیگری با عنوان «کلود روا» نوشته‌است و برای نخستین‌بار رمان نو را در ایران معرفی می‌کند: «رمان نو گرچه هنوز پیروان فراوان نیافته و جای خود را چنان‌که باید باز نکرده‌است اما به‌هرحال در شیوه‌های نویسندگی انقلابی به بار آورده که هنوز زود است تا ثمره آن را ببینیم. رمان نو را «مکتب نگاه» نامیده‌اند: مهم «زاویه دید» نویسنده است. نه بیان ماهیت حوادث که به هر صورت از دسترس فهم بشر خارج است. کلود روا گرچه رسماً وابسته این مکتب نیست، اما شیوه آن را کم‌وبیش پذیرفته‌است و شاید با توفیق بیشتری به کار گرفته‌است. با وجود احتراز او از استعمال کلمات و استعارات شاعرانه، احساسی که در پایان به خواننده دست می‌دهد بی‌شباهت به احساسی نیست که از خواندن قطعه شعری درمی‌یابد. در هر بند این «داستان» همان حادثه واحد از زاویه متفاوتی نگریسته می‌شود. با وصل این زوایا

به یکدیگر، «حجمی» به دست می‌آید که فقط بعضی شعرهای بزرگ قادر انـد آن را بسـازند» (نجفی، ۱۳۴۵: ۱۰۸). چنان‌که مشخص است نجفی در این مقاله علاوه بر تحـولات روایـی رمـان نو، که راه‌های متعددی در مقابل نویسندگان جدید قرار می‌دهد، به خودارجاعی و شـعرگونگی نثرهای مدرن نیز اشاره کرده‌است، که از مهترین خصایص رمان‌های مدرن به شمار می‌رود.

نباید تصور کرد که آشـنایی و علاقـه نجفـی بـه فلسـفه سـارتر، او را بـه‌کلـی مرعـوب اندیشه‌های سارتر ساخته و او در مقابل اندیشه‌های متفکران غربی کاملاً منفعـل بـوده‌اسـت. بخشی از مقالات نجفی نشان از استقلالی فکری دارد که شکل‌گیری نظریه‌ای نظام‌مند را در نوشته‌های او موجب شده‌است. نجفی در مقاله‌ای با عنوان «ادبیات و دنیای گرسـنه» کـه در سال ۱۳۴۷ در دفتر هفتم مجله *جُنگ اصفهان* به چاپ رسیده، سارتر را کـه در مصـاحبه‌ای گفته بود: در دنیایی که کودکان از گرسنگی می‌میرند رمان *تهوع* وزنی ندارد، بـه بـاد انتقـاد می‌گیرد و می‌گوید چنین سخنانی بهانه به دست عده‌ای خواهد داد تـا ادبیـات ملتـزم را بـا ادبیات سیاسی خلط کنند (نجفی، ۱۳۴۷: ۱۸۲). نجفـی در ادامـه بـا اشـاره‌ای کنایـه‌آمیـز بـه جریان‌های چپ‌گرا می‌گوید: «آری این است تصوری که مـا از مسـئولیت نویسـنده در ایـن زمان داریم. معلوم است که چرا به همه نیرو سنگ «ادبیات در خدمت جامعه» را بـه سـینه می‌زنیم و احیاناً اگر کسی جرأت کند و به زبان آورد که ادبیـات جـدی‌تـر از اینهـا اسـت و شعار از «شعر» جداست و هنر مانند علم، مانند ادراک، مانند هرگونه فعالیـت ذهـن کـه بـا واقعیت در کشاکش است احتیاج به پژوهش و کوشش و کشف صورت‌هـا و قالـب‌هـای تـازه دارد، باز هم کار ما ساده است: به‌آسانی و بی‌اقامه دلیل می‌توانیم او را متهم به «هنـر بـرای هنر» یا پیروی از «پوچ‌پرستی» و نیست‌گرایی غربـی کنـیم» (همـان: ۱۸۶). در اینجـا پیکـان انتقاد نجفی به سمت افرادی چون طبری است که در نقدهای خود از پـذیرش هـر مکتبـی، جز رئالیسم سوسیالیستی تن می‌زدند. در ادامه همین بحث، نجفی گریزی به داستان‌نویسی ایران می‌زند و برای نقد جریان‌های هنری چپ‌گرا، نقل‌قولی از مارکس می‌آورد تا گفته‌هـای خود را حتی با توجه به زیباشناسی مارکس توجیه کند. او درباره هنر زمان خـود مـی‌گویـد «بدین وسیله است که شاعر از شعر خود و نویسنده از داستان خـود احسـاس شـرم و ننـگ می‌کند. خود را سربار جامعه می‌شمارد، وجدانش معذب می‌شود و برای جبران سرشکسـتگی خود چاره‌ای نمی‌بیند جز اینکه به سیاست دست آویزد و عملاً آلت دست سیاست‌بافـان شـود. این است آنچه بر سر ادبیات شوروی آمد و دارد بر سر ادبیات چـین مـی‌آیـد (آن هـم از طـرف

کسانی که خود را مارکسیست می‌نامند و به نام «مارکسیسم» تعبد خود را اعمال می‌کنند)، غافل از آنکه مارکس خود گفته‌است: نویسنده هرگز کار خود را وسیله نمی‌شمارد. کار او خود به خود هدف است و، هم در نظر او و هم در نظر دیگران، چنان از وسیله به دور است که نویسنده، اگر لازم شود، زندگی خود را فدای آن می‌کند» (همان: ۱۸۶). هرچند سخنی که نجفی نقل می‌کند نشانگر تمام زیباشناسی مارکسیستی نیست، اما او هوشیارانه از تناقضی استفاده کرده که پیشتر از آن سخن گفتیم. در دل زیباشناسی هگلی، و نظریات هگل و مارکس، سخنانی وجود دارد که نوعی گرایش به فرم را آینگی می‌کند، و نجفی در اینجا از یکی از این اظهار نظرها برای توجیه نظرات خود سود جسته‌است.

بنا بر آنچه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که ابوالحسن نجفی هرچند اشاره‌ای مستقیم به زیباشناسی کانت ندارد، اما با شرح و تبین رمان نو، و با توجه ویژه به نثر مدرنیستی، در زمره افرادی قرار می‌گیرد، که به شکل غیرمستقیم، و یا به عبارتی به شکل ناخودآگاه تحت تأثیر زیباشناسی کانتی بوده‌اند.

۴-۲- هوشنگ گلشیری

هوشنگ گلشیری یکی از برجسته‌ترین نویسندگان مدرن ایران است که تنها به نوشتن رمان و داستان کوتاه بسنده نکرده‌است و نقدهای او را می‌توان در زمره نخستین تلاش‌ها برای معرفی هنر مدرن در ایران به شمار آورد. مهمترین مقاله او در این زمینه با عنوان «سی سال رمان‌نویسی» که در سال ۱۳۴۶ در دفتر پنجم *جُنگ اصفهان* منتشر شده‌است. در این مقاله، گلشیری کوشیده‌است که نخست، ساختار رمان‌های مدرن را تبیین کند و سپس به تحلیل رمان‌های مدرنیستی ادبیات فارسی؛ یعنی *بوف کور*، *ملکوت* و *سنگ صبور* بپردازد. به‌جرأت می‌توان گفت که گلشیری نخستین کسی است که جزئیات رمان مدرن را در ایران تشریح کرده‌است و مقاله او را باید اثری یکه در این زمینه به شمار آورد. او در این مقاله پیش از آنکه به تحلیل عناصر رمان مدرن بپردازد، دیدگاه‌های رئالیستی را، که نگاهی تقلیل‌گرایانه به واقعیت دارند به نقد می‌کشد و می‌گوید: «رمان‌نویس آینه تمام‌نمای زمانه خویش نیست تا ما بتوانیم آدم‌های داستانش را در یک کفه بگذاریم و آدم‌های زمانه‌اش را در کفه‌ای دیگر و به رأی‌العین ببینیم که چند سنگ از واقعیت زمانه‌اش به دور افتاده‌است و آنگاه او را با دگنک «ضد رئالیسم» از درگاه هنر برانیم» (گلشیری، ۱۳۴۶: ۱۸۸). در اینجا ذکر این نکته واجب می‌نماید که گلشیری

این حرف‌ها را زمانی زده‌است که طرفداران رئالیسم سوسیالیستی دست بالا را در انجمن‌ها و مجلات ادبی داشته‌اند و پیداست که ارائه تصویری متفاوت از واقعیت مورد پذیرش رئالیست‌ها، تا چه میزان حرکتی مترقی و پیش‌رو بوده‌است. گلشیری در ادامه مقاله، نقد خود را از واقعیت‌مداری سطحی گسترده‌تر می‌کند: «تازه اگر تنها ممیزه رمانی را همین بحث‌های خشک اجتماعی و سیاسی و روانی بدانیم، آیا نه این است که این‌گونه رمان‌ها فقط و فقط درخور مبتدیان علوم انسانی است و بس؟ و سرانجام اگر بپذیریم که رمان باید چنین باشد (آینه تمام‌نما در برابر واقعیت) چه کسی می‌تواند ادعا کند که تمامی عصر نویسنده‌یی را -با اتکا بر هزاران مدرک ریز و درشت- در بر گیرد، تا مجاز باشد حکم کند که رمان فلان نویسنده انعکاس تام و تمام او هست یا نیست؟» (همان: ۱۸۹).

گلشیری پس از نقد واقع‌گرایی سطحی در رمان‌های زمان خود، به یکی از مهمترین مسائل رمان مدرن، یعنی زمان می‌پردازد. چنان‌که می‌دانیم در آثار مدرن، دیگر با زمان منطقی و خطی رئالیست‌ها مواجه نیستیم. «پرداختن به زمان خصیصه اساسی رمان قرن بیستم است، زمانی حاکم و قهار و این میراثی است که از پروست و ویرجینیا وولف و جویس آغاز می‌شود و به فاکنر و سرانجام بکت و دیگران می‌رسد. و در این برخورد و درگیری نویسندگان با زمان، گاه گرایشی هست به یکی از اصول تراژدی کهن یونان، اصل «وحدت زمان»، که کوتاه‌مدت بودن زمان یک تراژدی باشد. اما در این‌گونه رمان‌ها، هرچند زمان وقوع رمان می‌تواند یک شبانه روز (در *اولیس*) و زمان تماشای بازی گلف (در فصل اول *خشم و هیاهو*) باشد، ولی شاید در برخورد با زمان محدود، همان سخن ژید به کار گرفته شده‌است که می‌گفت: چرا ناتورالیست‌ها می‌گویند رمان پاره‌ای است از زندگی؟ و اگر پاره‌ای است چرا باید حتما پاره‌ای از طول باشد نه عمق؟ از این‌رو در رمان‌هایی که به شیوه «گفت‌وگوی درونی» نوشته می‌شود، نحوه رفتار نویسنده با زمان به همان‌گونه ژید است با زندگی» (همان: ۱۹۰). گلشیری در اینجا، هم به تغییر مفهوم زمان در رمان‌های مدرن، که خود حاصل تحولات فلسفی و علمی عصر مدرن است، و هم به ذهنیت‌گرایی نویسنده مدرن اشاره کرده‌است. از آنجا که واقعیت در عصر مدرن، دیگر مطلق نیست و تلقی انسان مدرن از واقعیت همواره به سمت نسبیت حرکت کرده‌است، زمان هم دیگر نمی‌تواند تنها زمان مطلق خطی باشد. از دیگرسو گلشیری به ذهنت‌گرایی رمان در عصر مدرن و تک‌گویی درونی اشاره کرده‌است. این تک‌گویی حاصل انزوای انسان عصر مدرن است و تیپ‌سازی‌های رئالیست‌ها قادر به پرداخت و تبین شخصیت‌های پیچیده عصر مدرن نیست.

گلشیری بعد از مفهوم زمان، بحث خود را به محدودیت شخصیت‌های رمان‌های مدرنیستی می‌کشاند. «آدم‌ها محدودند و دیگر کسی آن گروه بی‌شمار آدم‌ها را که در گستره *جنگ‌وصلح* داریم، در این این‌گونه رمان‌ها نمی‌بینند. اما هر آدم، گاه همان شخصیت ساخته و پرداخته و لایزال را ندارد (همچنان‌که در تراژدی‌ها دیده‌ایم) بلکه همیشه با هاله‌ای از ابهام ذهنی که گرد اوست می‌تواند تغییر شکل بدهد و حتی دیگری بشود و یا خود چندین آدم و حتی بسیار گردد» (همان: ۱۹۱). وی در ادامه به شعرگونگی رمان مدرن اشاره می‌کند و می‌گوید: «در شیوه گفتگوی درونی نمی‌توان با همان شیوه وقایع‌نگاری رمان‌های سده هیجده و نوزده غرب توفیق یافت؛ و تنها نویسندگانی می‌توانند موفق گردند (مانند *بوف کور* و فصل یادداشت‌های م. ل) که به جوهر شعر دست یافته باشند.» (همان: ۲۲۸).

دو سال بعد از این مقاله، هاشم قاسمی‌نژاد مصاحبه‌ای با گلشیری انجام داده که با عنوان «خلاقیت، سهم اصلی در نویسندگی» در *آیندگان* سال ۱۳۴۸ به چاپ رسیده‌است. این گفت‌وگو از چند جهت حائز اهمیت است. از یک‌سو گلشیری در این مقاله به اهمیت تکنیک در داستان‌نویسی اشاره می‌کند و از دیگرسو، به آرای کانت اشاره کرده‌است، که نشان می‌دهد گلشیری در آن سال‌ها نسبت به فلسفه آثار مدرن هم بی‌اطلاع نبوده‌است. او که چون نجفی مفهوم تعهد را در تعهد به انسان می‌جوید، مسئله انسان را در داستان‌نویسی با فرم و تکنیک گره‌زده‌است. «سارتر می‌گوید برای تشخیص جهان‌بینی کسی تنها راهی که وجود دارد تکنیک اوست. پس مسئله برای من تکنیک است» (گلشیری، ۱۳۸۸: ۲/ ۶۹۵). سپس ادامه می‌دهد: «مسئله برای من در داستان‌نویسی، با توجه به اینکه مرکز داستان انسان می‌تواند باشد، شناخت انسان است. هرچند دست آخر می‌دانیم که شناخت انسان امکان ندارد، اما به وسیله تکنیک و با ایجاد فاصله (که حتماً فاصله‌گذاری برشت نیست) داستان می‌خواهد که به این شناخت برسد» (همان: ۶۹۶). اگر از این توجه به یگانگی فرم و محتوا در نظر گلشیری بگذریم، یکی از قابل توجه‌ترین گفته‌های او در این مصاحبه، توجه به مبانی فلسفی هنر مدرن است. «فکر می‌کنم هر هنرمندی، به‌ویژه داستان‌نویس، باید از فلسفه اطلاع داشته باشد و یا آنقدر درک‌کرده باشد و وقتی در فلسفه محرز شده باشد که ما پدیدار یا نمونه اشیاء را نمی‌توانیم درک کنیم و تازه به قول کانت، «با ریختن در قالب‌های قبلی مانند زمان و مکان و غیره» پس تلاش داستان‌نویس از این پس تنها و تنها (یا حداقل برای من است) باید این باشد که عامل تازه دیگری را به عناصر داستان بیفزاید که

همانا به تردید نگریستن است در پدیدار و نمود اشیاء و آدم‌ها» (همان: ۶۹۹ و ۶۹۸). در اینجا می‌بینیم که گلشیری به شکل واضحی به یکی از مهمترین مبانی فلسفه کانت، یعنی اولویت ایده بر واقعیت مادی، اشاره کرده‌است. کانت ذهن انسانی را بر طبیعت مقدم می‌دارد، درواقع از دید کانت این ذهن ماست که بی‌نظمی جهان را منظم جلوه می‌دهد (دورانت،۱۳۹۰: ۲۴۵) و این به هیچ‌رو به معنی رد و انکار واقعیت موجود نیست. بلکه کانت نشان داده‌است که در نهایت فهم ما از واقعیت، آن چیزی است که در ذهن ما ساخته می‌شود، و ممکن است این برداشت کاملاً با واقعیت موجود همسو نباشد. این موضوع را می‌توان نقطه تقابل رمان مدرنیستی و رئالیستی دانست. رئالیسم بر پایه‌های پوزیتویسمی بنا شده که تصور می‌کند قادر است با تجربه‌گرایی محض، جهان واقع را آن‌گونه که هست بشناسد، در صورتی که ایده‌آلیسم کانت، با اولویت دادن به ذهن انسان، راه را برای نسبیت‌گرایی در هنر گشوده‌است.

گلشیری طی سال‌های بعد نیز در مقالاتی هم به فرمالیست بودنش اشاره کرده و هم به شیءِ فی‌نفسه، که ارجاعی است به مباحث کانت، «طرح مباحثی چون شیءِ فی نفسه، شیءِ نوشته، و همچنین خواندن خود متن و ارزیابی اثر با توجه به معیارهای موجود در آن و بالاخره زبان موجود در نوشته را اصیل دیدن تنها وقتی مفهوم می‌افتد که به یاد بیاوریم بزرگ‌ترین اتهام صاحب این قلم در همه این سال‌ها فرمالیست بودن بود» (گلشیری، ۱۳۸۸: ۱/ ۱۷). این سخنان ارجاع مستقیمی به زیبایی‌شناسی کانت است، که پیشتر به آن پرداخته شد، و نشان می‌دهد که فرم‌گرایی گلشیری بی‌بهره از آبشخور فلسفی این مکتب نبوده‌است.

۵- نتیجه‌گیری

صیرورت نقد ادبی در ایران به گونه‌ای نیست که با شروع نقدهای فرمالیستی، نقدهای متعهد و هگلی کاملاً از میان رفته باشد. با در نظر گرفتن تقابل کانتی- هگلی در تحول نقدادبی در ایران، می‌توان شمایی از نقد ادبی، خاصه نقد داستان به دست داد. چنان‌که پیشتر اشاره شد نخستین نقد و نظرها، تا پیش از *پیام کافکای* هدایت و مقالات مجله *خروس جنگی*، تعهد ادبی را در نظر دارد و هگلی است. اما اواسط دهه سی به بعد، آثاری را می‌توان یافت که فرم ادبی را مبنای سنجش و داوری خود قرار می‌دهند. شاید این تقابل کانتی- هگلی را بیش از همه در دو کتابی بتوان یافت، که هر دو برای نخستین‌بار در یک سال؛ یعنی سال ۱۳۳۴ به طبع رسیده‌اند. یکی کتاب *رئالیسم و ضد رئالیسم* سیروس پرهام، که در آن نویسنده هر اثری

را که بیرون از دایره رئالیسم باشد نفی می‌کند و رمانتیسم را انعکاس شکست لیبرالیسم می‌داند (پرهام، ۱۳۶۰: ۳۱) و دیگری جلد نخست *مکتب‌های ادبی* سیدحسینی، که مکتب‌های ادبی غیر رئالیستی را نفی نمی‌کند و مثلا در مورد رمانتیسم می‌نویسد: «معرفی رمانتیسم باید در ورای استعدادها و نبوغ فردی، بر مبنای جهشی که در تاریخ و فلسفه روی داده‌است و به‌خصوص بر مبنای گسترش اندیشه بشری صورت بگیرد» (سیدحسینی، ۱۳۸۴: ۱۶۲)؛ و آنجا که درباب مکتب پارناس سخن می‌گوید به زمینه‌های فلسفی، و تأثیر زیبایی‌شناسی کانت اشاره کرده‌است (همان: ۴۷۸). به همین شکل این جدال بین محتوا و فرم را در نقد ادبی ایران در سال‌های بعد نیز می‌توان پی‌گرفت. گاه حتی در آثار یک نویسنده می‌توان این جدال یا نفی دیالکتیکی را به‌وضوح مشاهده کرد. مثلاً رضا براهنی در *قصه‌نویسی*، که نخستین‌بار بین سال‌های ۱۳۴۵ تا ۱۳۴۷ در مجله *فردوسی* چاپ شده‌است، از یکسو از قصه‌نویسی حزبی کشورهای کمونیستی انتقاد می‌کند (براهنی، ۱۳۶۸: ۱۱۳) و از دیگرسو در عصر شب (دوران استبداد)، به تعهد ادبی نویسنده قائل است (همان:۱۲۰). از طرف دیگر براهنی ادبیات مدرن را نفی نمی‌کند و آن را حاصل تحولات دنیای معاصر می‌داند (همان: ۴۰۳). جریان فرم‌گرا پس از انقلاب وسعت بیشتری یافت، اما این به معنای مرگ کامل جریان‌های متعهد نیست. هرچند نقدهای متعهد وابسته به حزب توده، پس از مرگ تدریجی این حزب در ایران از رونق افتاد، اما پس از مرگ این کلان‌روایت فرهنگی (جریان چپ)، پارادایم اومانیسم، که از قضا بخشی از آن ریشه در آموزه‌های اصیل و غیرحزبی مارکس داشت، ققنوس‌وار به دنیا آمد و در مقابل نقدهای رادیکال فرمالیستی، بار دیگر خودی نشان داد. محمد مختاری در کتاب‌هایی چون *انسان در شعر معاصر* (۱۳۷۸الف) *چشم مرکب* (۱۳۷۸ب) و *هفتاد سال عاشقانه* (۱۳۷۸ج) شعر و هنر را تصویری از انسان دانست و محمدجعفر پوینده با ترجمه مقالاتی پیرامون باختین، نوشته‌هایی از خود باختین و مقدمه‌ای که بر کتاب *سودای مکالمه، خنده‌ی آزادی* نوشت، بار دیگر به نقش فرهنگ و اجتماع در ادبیات اشاره کرد (باختین، ۱۳۷۳: ۸). با این‌همه نمی‌توان انکار کرد که در سال‌های اخیر، خاصه در نقدهای دانشگاهی، جریان غالب، فرم‌گرایی بوده‌است و برخی استادان بزرگ دانشگاهی نیز، ادبیات را تنها فرم می‌دانند نه چیزی غیر از آن. چنان‌که محمدرضا شفیعی‌کدکنی می‌گوید: «ادبیات و هنر، فرم است و فرم است و فرم است و دیگر هیچ» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۱۱). شایان ذکر است که هرچند این محقق از زمینه‌های فلسفی نقد و هنر فرمالیستی غافل نمانده‌است و

به تأثیر و نقش زیباشناسی کانت اشاره می‌کند (همان: ۲۹)؛ اما تبلیغ اینچنینی فرم، در نقدهای دانشگاهی و بسیاری از آثار خلاقه معاصر، به نوعی فرم‌گرایی لگام گسیخته دامن زده‌است که ادبیات و هنر را از هرگونه ساحت انسانی و اجتماعی و فلسفی تهی می‌بیند و این باور را به ذهن جامعه ادبی القا می‌کند که تنها با پرداختن به عناصر روایی یک اثر می‌توان محقق شد، یا با به کار بستن چند تکنیک جدید داستان‌نویسی، آن هم با شرکت در کارگاه‌های داستان‌نویسی، می‌توان یک‌شبه داستان‌نویس تربیت کرد.

منابع

احمدی، ب. ۱۳۸۸. *حقیقت و زیبایی*، تهران: مرکز.

استیس، و.ت. ۱۳۷۰. *فلسفه هگل*، ترجمه ح. عنایت. تهران: شرکت سهامی کتاب جیبی.

ایگلتون، ت. ۱۳۹۳. *مارکسیسم و نقد ادبی*، ترجمه ا. معصوم بیکی. تهران: بوتیمار.

آخوندزاده، م. بیتا. *مقالات فارسی*، به کوشش ح. محمدزاده، ویراسته ح_صدیق. تهران: نگاه.

آشتیانی، ع. ۱۳۳۶. «تاریخ ادبی». *مجله دانشکده*، ۱(۱): ۸-۲۲.

باختین، م. ۱۳۷۳. *سودای مکالمه، خنده آزادی*، ترجمه م.ج. پوینده. تهران: شرکت فرهنگی و هنری آرست.

بالایی، ک .۱۳۷۷. *پیدایش رمان فارسی*، ترجمه م. قویمی و ن. خطاط. تهران: انتشارات معین - انجمن ایران‌شناسی فرانسه.

ـــــــ و کویی‌پرس. م .۱۳۸۷. *سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی*، ترجمه ا. کریمی‌حکاک. تهران: انتشارات معین - انجمن ایران‌شناسی فرانسه.

براهنی، ر. ۱۳۶۸. *قصه‌نویسی*، تهران: البزر.

بووی، ا. ۱۳۸۸. *زیبایی‌شناسی و ذهنیت: از کانت تا نیچه*، ترجمه ف. مجیدی. تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

بهار .م.ت و دیگران . ۱۳۲۵. *نخستین کنگره نویسندگان ایران*، تهران: بی‌نا.

بی‌نام، بی‌تا. «در پیرامون رمان». گردآوری شده از گفتارهای *ماهنامه پیمان*، بی‌جا.

پارسی‌نژاد، ا. ۱۳۸۰. *روشنگران ایرانی و نقد ادبی*، تهران: سخن.

ـــــــــــ . ۱۳۸۸. *احسان طبری و نقد ادبی*، تهران: سخن.

پاینده، ح. ۱۳۹۱. *داستان کوتاه در ایران*، ج۱و ۲، تهران: نیلوفر.

پرهام، س. ۱۳۶۰. *رئالیسم و ضدرئالیسم*، تهران: آگاه.

دابنی، ت. و کورسمایر، ک. ۱۳۸۷. «درآمدی بر تاریخ مفهوم ذوق» *جستارهایی در زیبایی‌شناسی*، ترجمه م. علایی، تهران: نشر اختران. ۱۹۹-۲۲۰.
دستغیب، ع. ع. ۱۳۸۳. *کالبدشکافی رمان*، تهران: سوره مهر.
دورانت، و. ۱۳۹۰. *تاریخ فلسفه*، ترجمه ع. زریاب‌خوئی. تهران: علمی و فرهنگی.
دهقانی، م. ۱۳۸۰. *پیشگامان نقد ادبی در ایران*، تهران: سخن.
زیما، پ.و. ۱۳۹۴. *فلسفه نظریه ادبی مدرن*، ترجمه ر. ویسی‌حصار و ع. امینی. تهران: رخداد نو.
سارتر، ژ.پ. ۱۳۴۵. *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر*، ترجمه م. رحیمی. تهران: مروارید.
سپهران، ک. ۱۳۸۱. *ردپای تزلزل*، تهران: شیرازه.
سیاح، ف. ۱۳۲۰. «بالزاک و روش داستان‌نویسی». *ماهنامه ایران امروز*، ۲(۳): ۲۳-۲۴.
ـــــــ .۱۳۲۰. «بالزاک و روش داستان‌نویسی ۲». *ایران امروز*، ۳(۳): ۵-۶.
ـــــــ .۱۳۲۳. «آنتوان چخوف». *پیام نو*، ۱(۱): ۶-۹.
ـــــــ .۱۳۵۴. «رمانتیسم و رآلیسم از حیث سبک نگارش در سبک اروپایی». *نقد و سیاحت*، به کوشش م. گلبن. تهران: توس. ۱۵۳-۱۸۸.
ـــــــ .۱۳۵۴. «کیفیت رمان». *نقد و سیاحت*، به کوشش م. گلبن. تهران: توس. ۲۴۵-۲۵۳.
سیدحسینی، ر. ۱۳۸۴. *مکتب‌های ادبی*، ج۱، تهران: نگاه.
شفیعی‌کدکنی، م.ر. ۱۳۹۰. *با چراغ و آینه*، تهران: سخن.
ـــــــــــ .۱۳۹۱. *رستاخیز کلمات*، تهران: سخن.
طبری، ا. ۱۳۲۶. «درباره انتقاد و ماهیت هنری و زیبائی هنر». *مجله نامه مردم*، ۱۲ : ۱۱-۳۶.
ـــــــ ۱۳۲۷. «انقلاب و انحطاط هنری». *مجله نامه مردم*، ۵(۲): ۱-۱۱.
ـــــــ ۱۳۵۴. «برخی مسائل حاد و جاری زندگی هنری در ایران». *مجله دنیا*، ۳(۲): ۵۷-۶۱.
ـــــــ ۱۳۵۸. «درباره نقد و تفسیر هنری». *مجله دنیا*، ۶(۴): ۹۶-۱۰۱.
ـــــــ ۱۳۵۹. *گفتگوئی درباره داستان و داستان‌نگاری*، بی‌جا: انتشارات سازمان جوانان حزب توده ایران.
کاپلستون، ف. ۱۳۶۰. *کانت*، ترجمه م. بزرگ‌مهر، تهران: دانشگاه صنعتی شریف.
کانت، ا. ۱۳۹۳. *نقد قوه حکم*، ترجمه ع.ک. رشیدیان. تهران: نی.
کریمی حکاک، ا. ۱۳۸۴. *طلیعه تجدد در شعر فارسی*، ترجمه م. جعفری. تهران: مروارید.
گارودی، ر. ۱۳۶۲. *در شناخت اندیشه هگل*، ترجمه ب. پرهام. تهران: آگاه.
گلشیری، ه. ۱۳۴۶. «سی سال رمان‌نویسی». *جُنگ اصفهان*، دفتر پنجم: ۱۸۷-۲۲۹.
ـــــــ . ۱۳۸۸. *باغ در باغ*، ج۱و۲، نیلوفر.
مجتهدی، ک. ۱۳۷۰. *درباره هگل و فلسفه او*، تهران: امیرکبیر.

ـــــــــــــ ۱۳۹۰. *افکار کانت*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
مختاری، م. ۱۳۷۸الف. *انسان در شعر معاصر*، تهران: توس.
ـــــــــــــ ۱۳۷۸ب. *چشم مرکب*، تهران: توس.
ـــــــــــــ ۱۳۷۸ج. *هفتاد سال عاشقانه*، تهران: تیراژه.
میرعابدینی، ح. ۱۳۹۲. *تاریخ ادبیات داستانی ایران*، تهران: سخن.
نجفی، ا. ۱۳۴۵. «سارتر و ادبیات». *مجله جُنگ اصفهان*، ۷-۱۲.
ـــــــــــــ . ۱۳۴۵. «کلود روا». *مجله جُنگ اصفهان*، ۱۰۵-۱۰۸.
ـــــــــــــ . ۱۳۴۷. «ادبیات و دنیای گرسنه» مجله جُنگ اصفهان، دفتر هفتم،۱۸۲-۱۸۶
نفیسی، س. ۱۳۳۶. «آلفونس دوده». *مجله دانشکده*، ۱(۱): ۳۱-۳۴.
هگل، گ. بی‌تا. *عقل در تاریخ*، ترجمه ح. عنایت. تهران: انتشارات دانشگاه صنعتی‌آریامهر.
ـــــــــــــ . ۱۳۶۳. *مقدمه بر زیباشناسی*، ترجمه م. عبادیان. تهران: آوازه.

سال اول، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۲

بررسی ارتباط مرگ با کلام و گفتمان پسامرگی در پست‌مدرنیسم در روایت‌های داستانی محمدرضا کاتب

هدی پژهان[۱]
دکتر محمدعلی محمودی[۲]
دکتر محمدعلی زهرا زاده[۳]

تاریخ دریافت: ۹۵/۱۲/۳ تاریخ پذیرش: ۹۶/۴/۱۹

چکیده

درون‌مایه مرگ یکی از موضوعات مهم برای بازنمایی در ادبیات جهان است. نوشتار پسامدرنیستی با شبیه‌سازی مرگ و مواجهه خواننده با دنیاهای متعدد و گذار از مرزهای هستی‌شناسانه این مضمون را به رویه و سطح روایت سوق داده و بر نقش غیرقابل‌انکار آن در شکل‌گیری قصه‌های بشری تأکید ورزیده‌است. اندیشمند پسامدرنیست برایان مک‌هیل، به ارتباط محتوایی مرگ و گفتمان در ادوار مختلف به‌ویژه در حوزه ادبیات پسامدرنیستی اشاره‌کرده‌است. در این پژوهش با بازخوانی روایت‌های داستانی محمدرضا کاتب به این سؤال مقدر پاسخ می‌دهیم که آیا اندیشه پیوند میان مرگ و کلام در متون داستانی محمدرضا کاتب به چشم می‌خورد؟ و سپس در بازنمایی مضمون مرگ این ارتباط با پسامدرنیسم محفوظ مانده‌است؟ در این جستار تلاش شده‌است پیوند محتوایی مرگ با کلام و گفتار پسامرگی در پسامدرنیسم و تلازم و همبستگی محوری این مضامین در روایت‌های داستانی این داستان‌نویس معاصر نشان داده شود.

واژگان کلیدی: پسامدرنیسم، مرگ، گفتمان، رمان، محمدرضا کاتب

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان hoda.pezhhan@gmail.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان
۳. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان

۱- مقدمه

انسان همواره برای درک معنای مرگ با سؤال‌های بسیاری مواجه بوده‌است؛ پس از مرگ چه می‌شود؟ آیا می‌توان مرگ را چاره‌جویی کرد؟ آیا زندگی پس از مرگ امکان‌پذیر است؟ و پرسش‌های بسیاری که بشر را برای پاسخ‌گویی به آن به تلاش واداشته و در حوزه‌های مختلف علوم و اندیشه بشری راه یافته‌است. مرگ هم‌چنین مضمونی پرکاربرد در ادبیات داستانی پسامدرن جهان است و یکی از موضوعاتی است که در هر دوره زمانی و فکری به شکلی نمودار شده‌است. ارتباط میان مرگ و گفتمان، درون‌مایه قابل‌تأملی است که در دوران کلاسیک در روایت‌هایی چون «شهرزاد» نمود یافته‌است. همین مضمون در داستان‌های مدرنیستی متأخر قرن بیستم به شکل «تک‌گویی احتضار» یا «تک‌گویی در بستر مرگ» نشان داده می‌شود. مرگ، مضمونی است که از زاویه فرهنگی و اجتماعی هم قابل بحث و بررسی است؛ اما این مضمون گریزان و دیرفهم در ساختار داستان پسامدرنیستی مهمتر و برجسته‌تر آشکار می‌شود. برایان مک‌هیل از معدود نظریه‌پردازانی است که با استفاده از مفاهیم ادبی و فلسفی و به شکلی تخصصی در حوزه ادبیات داستانی پسامدرن نظریه‌پردازی کرده‌است. نظریه او که بر پایه مفاهیمی فلسفی بنا شده‌است، ساختاری ادبی دارد. مک‌هیل اگرچه پسامدرنیسم را ادامه روند مدرنیسم می‌داند اما در ادبیات داستانی دهه ۱۹۶۰ به این‌سو اعتقاد به تغییر عنصر غالب دارد و همین تغییر را ویژگی متمایزکننده پسامدرنیسم می‌داند. مک‌هیل می‌گوید: «مرگ مرزی هستی‌شناختی است که همگی ما بی‌گمان آن را تجربه می‌کنیم و تنها مرزی است که ناگزیریم از آن بگذریم. هر مرز هستی‌شناختی به یک معنا تمثیل یا استعاره مرگ است؛ بنابراین برجسته کردن مرزهای هستی‌شناختی وسیله‌ای است برای برجسته کردن مرگ؛ یعنی قرار دادن مرگِ تفکرناشدنی در دسترسِ تفکر و تخیل، به شیوه‌ای که تنها اندکی جابه‌جاشده باشد» (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۵۲۲). پیوند میان درون‌مایه مرگ با گفتمان در داستان پسامدرنیستی به دلیل گذار از مرزهای وجودشناسانه در روایت و کاربرد شگردهای پسامدرنیستی پررنگ‌تر و بااهمیت‌تر جلوه کرده‌است. «درون‌مایه‌ها یا رویکردهای هستی‌شناختی در دسترس نویسندگان پسامدرنیست وجود دارد و مشخص کردن اینکه کدام نویسنده کدام رویکرد را نشان می‌دهد اهمیت دارد» (همان: ۷۸).

نگاه به مرگ یا نگاهی از ورای مرگ در داستان‌های پست‌مدرنیستی به اشکال و شیوه‌های متعددی بازنمایی می‌شود. محمدرضا کاتب را می‌توان «راوی پسامدرنیستی مرگ» نامید.

بازنمایی و کشف پیوند میان مرگ و گفتمان، به عنوان یک مشخصه و ویژگی مناسب در داستان‌های پسامدرن نمود یافته‌است. دیدگاه نظری این جستار مطابق با نظریه‌پردازی برایان مک‌هیل شکل‌گرفته‌است؛ و این به‌مثابه ویژگی‌های مناسب ساختاری رمان با برجستگی‌های سامانمند ارتباطی مابین نویسنده، شخصیت و خواننده است که همگی در شبکه‌ای از سردرگمی و خودویرانگری معاصر گرفتار آمده‌اند و می‌کوشند از مرزهای هستی‌شناسانه درگذرند. اگرچه در داستان‌های پسامدرن فارسی، استراتژی‌های ادبی پست‌مدرنیسم به شکل بسیار گسترده‌ای تجربه نشده‌است؛ اما کاتب از نمونه‌های موفق کاربرد این مضمون در ادبیات فارسی است. مرگ و گفتمان در داستان‌های کاتب اهمیتی ویژه دارد، چنانچه این مضمون به شکلی گسترده در داستان‌های او به کار گرفته شده‌است. درک این درون‌مایه برای فهم مضمون پسامدرنیستی و هستی‌شناسانه داستان اجتناب‌ناپذیر است. همچنین با این سؤال‌های بنیادی به سراغ پژوهش می‌رویم: آیا اساساً ارتباطی میان مرگ و گفتمان یا کلام در آن دسته از روایت‌های داستانی فارسی که شگردهای پسامدرنیستی را مورد استفاده قرار می‌دهند وجود دارد؟ آیا اندیشه پیوند میان مرگ و کلام در متون داستانی محمدرضا کاتب به چشم می‌خورد؟ در بازنمایی مضمون مرگ این ارتباط با پسامدرنیسم محفوظ مانده‌است؟ شکل کاربرد مضمون مرگ در ادبیات پسامدرن چه تفاوتی با قبل دارد؟ اگر بپذیریم که ادبیات بازتاب‌دهنده مضامین فرهنگی و تاریخی است، مرگ در این داستان‌ها چه چیزی درباره زندگی در فرهنگ پست‌مدرن می‌گوید؟

۲- پیشینه پژوهش

کتاب‌ها و مقالات بسیاری در دهه اخیر با موضوع رهیافت‌های پسامدرنیستی به چاپ رسیده‌است. مرگ بعد معنایی محوری این مقاله است که در پژوهش‌های بسیاری مورد توجه قرار گرفته‌است، اما آنچه در این پژوهش بررسی می‌شود ارتباط آن با کلام و پسامدرنیسم است که از سوی برایان مک‌هیل مطرح شده‌است و با عنوان «عشق و مرگ در رمان پسامدرنیستی» در کتاب *داستان پسامدرنیستی* (۱۳۹۲) به زبان فارسی به چاپ رسیده‌است. پیام یزدان‌جو این مقاله را پیشتر در کتاب *ادبیات پسامدرن* (۱۳۹۴) به فارسی برگردانده بود. پژوهش در مؤلفه‌های وجودشناسانه روایت‌های داستانی کاتب نیز در مقاله‌ای از مهدی خادمی‌کولایی و غلامحسین ملازاده (۱۳۹۳) بررسی شده‌است که به مطالعه اشکال گوناگون مرگ مؤلف در رمان هیس،

می‌پردازد. مطالعه علمی دیگر، از محمود بشیری و زهرا هرمزی(۱۳۹۳) است که به بررسی نوشتار کاتب از منظر روایت‌شناسی می‌پردازد. همچنین میزگردی در بررسی رمان پستی، با حضور بلقیس سلیمانی و دیگران (۱۳۸۲) منتشر شده‌است. موارد یاد شده ازجمله جستارهایی‌اند که مرتبط با این پژوهش صورت گرفته‌اند. مقاله پیش رو با توجه به رویکرد تخصصی ویژه‌اش به ارتباط میان مرگ و کلام بر مبنای نظریه و مقاله برایان مک‌هیل در بررسی و تحلیل روایت‌های داستانی کاتب، سابقه و پیشینه‌ای مشابه ندارد.

۳- چارچوب نظری پژوهش

این مقاله باهدف کشف تلازم و همبستگی محتوایی میان مرگ و گفتمان[1] چهار روایت داستانی کاتب را بنابر دیدگاه برایان مک‌هیل موردبازنگری قرارمی‌دهد: *پستی* (۱۳۸۱)، *بی‌ترسی* (۱۳۹۲ الف)، *هیس* (۱۳۹۲ب)، *آفتاب‌پرست نازنین* (۱۳۹۴).

برایان مک‌هیل در کتاب خود، *داستان پسامدرنیستی*[2] در مقاله «عشق و مرگ در نوشتار پسامدرنیستی»[3] به بررسی ارتباط مرگ و گفتمان در ادبیات داستانی کلاسیک، مدرن و پسامدرن می‌پردازد و نمونه این پیوند را در آثار کلاسیک، داستان شهرزاد می‌داند. مک‌هیل کشف این ارتباط را در داستان شهرزاد به تزوتان تودوروف منسوب کرده‌است: «شخصیت‌هایی که هستی‌شان چه در درون و چه در بیرون جهان داستان وابسته به استمرار قصه‌گویی‌شان است. شهرزاد مادامی‌که روایت خود را ادامه دهد، زنده می‌ماند و آن لحظه که سخنش به ضعف گراید و یا متوقف شود، خواهد مرد» (McHale, 2004: 228). این برابرنهاد روشنی که در داستان بین زندگی و سخن، مرگ و سکوت هست، در زیرساخت روایی داستان حضور دارد و خواننده شخصیت‌ها و نگارنده را با زندگی و مرگ پیوند می‌دهد. چنان‌که با ادامه سخن، زندگی ادامه خواهد داشت و با تعلل و سکوت، این رشته خواهد گسست و مرگ رخ خواهد داد. گاهی تنها یک صفحه سفید و اتمام کلام معنای مرگ را دربردارد: «مرگ هر شخصیتی به معنای پایان قصه اوست» (Ibid: 229).

در رمان‌های مدرنیستی شاهد «تک‌گویی در بستر مرگ»[4] یا «تک‌گویی احتضار» هستیم. مک‌هیل بنا بر نظر سوکنیک این رفتار را «تقدیر فرجام گریزی از راه اطاله کلام» می‌نامد

1. Discourse
2. Postmodernist Fiction
3. Love and Death in the Post-modernist Novel
4. Death-bed Monologue

(مک‌هیل، ۱۳۹۴: ۱۶۹). با روی کار آمدن ادبیات پسامدرنیستی، ما شاهد دو نوع رویکرد به مرگ هستیم: گریز از مرگ، و فراروی از آن. سخن گفتن و تاراندن مرگ و نوشتار گریز از مرگ ازجمله مقوله‌هایی هستند که در ادبیات پسامدرن کاربرد بسیاری یافته‌است. مرگ به اشکال مختلفی در داستان‌های پست‌مدرن ظهور می‌یابد. مک‌هیل درزمینه گریز از مرگ ابتدا به سکوت ریموند فدرمن در برابر مرگ، و کوره‌های آدم‌سوزی و تجهیزات جنگی اروپا در داستان‌هایش اشاره می‌کند. فدرمن که در سال ۱۹۴۰ همه خانواده‌اش ر ا در کوره‌های آدم‌سوزی از دست داده‌است و تنها خود او به علت اینکه پیش از ورود نازی‌ها مادرش او را در دستشویی پنهان کرده بود جان سالم به‌در می‌برد، می‌گوید: «من درباره معنای زندگی در دوره پسا- هولوکاست می‌نویسم. درباره زندگی کردن با این بار مسئولیت، با این داستان زشت و مهمتر از همه با این غیبت در شما. زندگی کردن با آنچه از زندگی‌تان غایب شده‌است- خانواده، تاریختان. بسیاری کسان با این غیاب زندگی کردند و ناگهان یک روز که دیگر نمی‌توانند آن را تحمل کنند خودکشی کردند» (رشیدیان، ۱۳۹۳: ۴۴۰).

قهرمانان داستان‌های فدرمن از مرگ می‌گریزند و به جهان نو پناه می‌برند و مرگ را پشت سر می‌گذارند بی آنکه کلامی از آن به زبان بیاورند. همچنان‌که زندگی خود او این‌گونه بود، قهرمانان زندگینامه‌ای او سفر می‌کنند و این نمود استعاری و سمبلیک گریز از مرگ است در شکل فدرمنی آن؛ اما دیگر نویسندگان پسامدرنیست فرارَوی از مرگ را به تصویر می‌کشند که «گفتار در مرگ» جلوه‌ای از آن است؛ «گفتار پسامرگی و صدایی از ورای گور» یکی از مهمترین کارکردهای خیال‌پردازی در نوشتار پسامدرنیستی است. از نمونه این نثر به *هزارتو* از آلن روب‌گریه اشاره می‌کند که در آن، من روایتگر با سرباز سرگشته داستان یکی شده و تا پس از مرگ، سرباز به حیات خود ادامه می‌دهد؛ یعنی من- راوی‌ای که پس از مرگ هم روایت می‌کند و این گذر از مرزهای محدود هستی است. این‌گونه گفتارها دوپهلو هستند؛ از یک‌سو مدعی‌اند به شکل موفقیت‌آمیزی «تقدیر فرجام گریزی از راه اطاله کلام» را تجسم بخشیده‌اند و از مرگ فراتر رفته‌اند و از سوی دیگر خود مرگ‌اند، یعنی گفتار می‌تواند به معنای حیاتی برای اشخاص داستان باشد و نوشتار می‌تواند یادبودی باشد که البته این خود متضمن مرگ است و «این همان مرگ مؤلف و فرض نوشتار به‌مثابه نابودی سوژه است» (مک‌هیل، ۱۳۹۴: ۱۷۰-۱۷۲).

«ادبیات داستانی پسامدرنیستی، درباره مرگ است و این‌گونه دربارگی در نوشتار دیگر ادوار یافت نمی‌شود. درواقع، تا آنجا که به برجسته‌شدن مضامین هستی‌شناسانه در ادبیات داستانی پسامدرنیستی مربوط می‌شود می‌توان گفت که این‌گونه ادبیات داستانی همواره

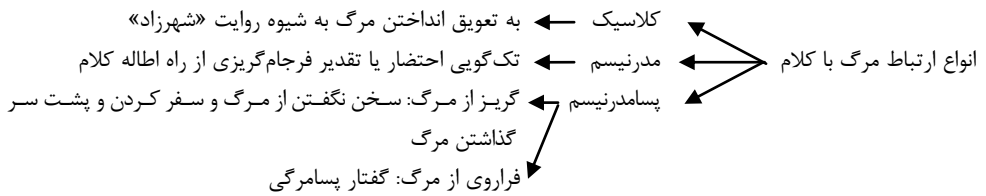
درباره مرگ است. مرگ ازجمله مرزهای هستی‌شناسانه‌ای است کـه مـا محکـوم بـه تجربـه کردن آن هستیم، تنها مرزی که ما همگی و به‌ناچار باید از آن درگذریم. از یک نظر، هر مرز هستی‌شناسانه‌ای ابزاری برای برجسته‌ساختن مرگ است، و این مـرگِ اندیشـه‌ناپـذیر را در مرحله تخیل، هرچند تنها به شیوه‌ای جانشین‌شده، قابل حصول می‌سازد» (همان: ۱۷۳).

شخصیت‌ها در چالشی با احساس مرگ قریب‌الوقوع درگیرند-هم فیزیکی و هـم روحـی- کـه از طریق مفاهیم داستان‌سرایی نمود می‌یابد. «شخصیت‌ها همکنش‌های داستانی در جهـان مـتن نیستند بلکه در تعامل شخصیت‌ها و جهان متن و خواننـده و هسـتی او در طـرف دیگـر اسـت» (Wondrich, 2008: 80).

غایب بودن از جهان، قابل‌درک نیست. مک‌هیل به نقـل از داگـلاس هوفسـتاتر مـی‌گویـد: «هنگامی که تلاش می‌کنید تا عدم خود را متصور شوید، درواقع تلاش می‌کنید تـا بـا ترسـیم نفس خود در قالب فردی دیگر، از خود بیرون بجهید و خود را با این اعتقاد فریب می‌دهید کـه می‌توانید نگرشی بیرون از خود را به درون خود وارد کنید[...] می‌توانید تصور کنید که از خـود بیرون جهیده‌اید اما عملاً امکان چنین کاری هرگز مهیا نیست» (مک‌هیل، ۱۳۹۴: ۱۷۵).

نوشتار پسامدرنیستی، امکان شبیه‌سازی مرگ با استفاده از تخیل است. این نوشـتار مـرگ را قالب‌ریزی یا شبیه‌سازی می‌کند؛ و شبیه مرگ را از طریـق مواجهـات میـان دنیاهـا و از راه عبور از سطوح یا مرزهای هستی‌شناسانه، و یا از طریق نوسان در میان انواع و درجات متفـاوتی از واقعیت، خلق می‌کند؛ نیز ما را قادر می‌کند مرگ خود را به صورتی تخیلـی تجربـه کنـیم و آن را تمرین کنیم. این نوع از متون می‌تواند «یکی از آخرین ذخایر ما در جهـت آمـاده‌سـازی خویش در عرصه تخیل برای مرگ باشد که همه یقیناً باید آن را به‌تنهایی انجام دهـیم، کـاری که اگر به‌درستی انجام نگیرد، دیگر امیدی به تکرار دوباره آن نیست.» (همان: ۱۷۶).

بنا بر دیدگاه مک‌هیل در مقاله مذکور، ارتباط مرگ و کلام در ادبیـات ادوار مختلـف بـه این شکل نمود یافته‌است:



نمودار ۱ (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۵۱۴-۵۲۵)

۴- یافته‌های علمی پژوهش درباره مرگ در روایت‌های داستانی محمدرضا کاتب

انسان موجودی مرگ‌آگاه است و همین آگاهی از مرگ تأثیراتی را در زندگی وی در پی داشته‌است. مرگ آگاهی، نوعی ترس از مرگ و دلهره و اضطراب را به همراه دارد. محمدرضا کاتب نویسنده‌ای است که به‌خوبی توانسته است درون‌مایه مرگ و اضطراب ناشی از آن را در داستان‌هایش بازنمایی کند و پیوند محتوایی آن را با پسامدرنیسم به تصویر بکشد.

۴-۱- به تعویق انداختن مرگ با کلام در ساختار روایت «شهرزاد»

گریز از مرگ در روایت‌های پسامدرنیستی محمدرضا کاتب با کلام و گفتمان پیوند مفهومی مستحکمی یافته‌است. گریز از مرگ که در داستان‌های کلاسیک در قهرمان داستانی‌ای چون شهرزاد نمایان شده‌است، در فصل دوم رمان هیس، در روایت «جهانشاه» به‌روشنی قابل درک است. «جهانشاه» شخصیتی است که به دلیل تکثر هویتی و تعاریف چندگانه‌ای که از ماهیت وی در روایت شده‌است -نویسنده‌ای که واژگان ابزار تخیل او هستند و مفاهیمی استعاری و کنایی‌اند؛ سیاست‌پیشه‌ای که برای از میان برداشتنش به او افترا بسته‌اند؛ یا قاتلی که با رفتاری مازوخیستی اقدام به قتل هفده دختر می‌کند- با خشونتی لذت‌جویانه اصرار به تعریف روایت مرگ دختران دارد؛ «نمی‌دانی چه حالی می‌دهد سر تیزک را با سنگ چخماق تیز کنی و بکشی روی گردن کسی که عاشقش هستی، دیوانه‌اش هستی و بنشینی به تماشای جان دادنش» (کاتب، ۱۳۹۲ب: ۲۰).

نوع نگاه او به مرگ و رفتارش با قربانیان و روایت او از حادثه، شخصیت اصلی داستان را جذب می‌کند. درواقع در رمان هیس برداشت مشترکی از مرگ، شخصیت‌ها را به هم پیوند می‌دهد. «جهانشاه» زنانی را می‌کشد که حرفی برای گفتن ندارند، داستان یا روایتی که بتواند او را سرگرم کند و به رؤیا فروبرد ندارند؛ زنان کسل‌کننده‌ای که در تکرار حرف‌های‌شان حتی خلاقیتی به کار نمی‌برند: «خدا می‌داند توی آن مدتی که باهم بودیم چقدر زحمت کشیدم تا چهار کلمه حرف زد. آن‌هم چه حرفی! چرت‌وپرت‌هایی که یک خطش حوصله یک فیل را سر می‌برد [...] یک‌چیز تازه حتی نداشت بگوید. حتی یک ذره به خودش زحمت نمی‌داد [...] با یک لحنی تازه‌تر بگوید» (همان: ۳۹-۴۰) زنانی که توان سخن‌پردازی ندارند و مرتب تکرار می‌کنند: «نمی‌دانم»، «چی باید بگویم» و سکوتی که در تعارض با قابلیت گفتمانی و کلامی انسانی بود که او در پی‌اش می‌گشت. «جهانشاه» در

یکی از صحنه‌های مرگی که روایت می‌کند، سکوت شخصیت مقابل را به شکلی عملی به خواننده نشان می‌دهد. بدین ترتیب که تنها صدای راوی به گوش می‌رسد و شخصیتِ زنی که راوی با او گفتگو می‌کند کلامی نمی‌گوید. در دو صفحه، راوی ۱۱ بار از «گفتم» استفاده می‌کند و تنها یک‌بار «گفت» را به کار می‌برد؛ و می‌کوشد سکوت و نبود گفتمانی دوسویه و مفهوم مرگ را به شکلی کاربردی به خواننده القا کند: «گفتم: بزنم؟ / گفتم: می‌زنم ها! / گفتم: به خدا می‌زنم! / گفتم: بزن / گفتم: بزن دیگر» (همان:۴۰-۴۱). آنان نمی‌توانستند فرجامی که او برایشان رقم‌زده را با اطاله کلام تغییر دهند و از مرگ بگریزند، چون کلامی که بتواند در او اثر کند نداشتند: «دیگر از همه‌چیز دل‌زده شده بودم، خسته شده بودم، دنبال یک بانوی واقعی می‌گشتم کسی که با حرف‌هایش دل‌زده‌ام نکند: با حرف‌هایش سرگرم شوم و با قصه‌هایش خوابم کند و مرا ببرد به شهر افسانه‌ها و آرزوها [...] برایم قصه بگوید و من وسط حرف‌هایش آرام خوابم ببرد [...] و به خاطر اینکه باقی قصه‌اش را هم شده بشنوم تا شب دلم بخواهد زنده بمانم» (همان: ۴۶-۴۷).

سکوت، تنها ارمغانی که می‌توانست برای دختران به همراه داشته باشد، «مرگ» بود: پیوند کلام و زندگی؛ سکوت و مرگ در ساختار روایت جهانشاه تنیده‌است: «بهش گفتم اگر حرف نزنی پس به چه دردی می‌خوری؟ [...] من تو را [...] آورده‌ام برایم حرف بزنی، آورده‌ام خوابم کنی. اگر حرف نزنی شاید هوس کردم بکشمت. ولی اگر حرف بزنی ممکن است [...]» (همان: ۴۷). اشاره به ارتباط روایت و معنای زندگی در داستان شهرزاد در بی‌ترسی هم آمده‌است؛ یکی از شخصیت‌های داستان به نام ابن می‌گوید: «بیشتر مقصد من تجارت است. تنها لذت من از دنیا تجارت است. تجارت با خودم، با تو و با همه دنیا و زیبایی‌ها و زشتی‌های آن» (همان: ۳۸). درجایی دیگر ادامه می‌دهد: «سندباد شهرزاد، تاجر جواهر و حریر و مشک نبود، تاجر قصه‌ها خیال‌ها و آرزوهای ما بود» (همان: ۴۳). قصه می‌فروشد و جان می‌خرد: ارتباط گفتمان با زندگی؛ و مرگ با سکوت، که در ساختار زیرین داستان‌های کلاسیکی همچون شهرزاد وجود داشته، در رمان هیس با شگرد روایی پسامدرنیستی و بازسازی داستان و با تأکید بر هم‌کنشی کلام و زندگی بازنمایی می‌شود:

> «فرض کن من همان شاه‌جهان هزارویک شب هستم. زنم بهم خیانت کرده و من به خاطر آن، هفده زن را کشته‌ام و حالا به دنبال یک نفر قصه‌گو از تو افسانه‌ها زده‌ام بیرون. نمی‌ارزد بنشینی به حرف‌هایم گوش کنی؟» (همان: ۵۵).

زیبا دیدن مرگ و لذت سادیسم‌گونه‌ای کـه از لحظـات جـان‌دادن دختـران مـی‌بـرد و تعریف شاعرانه‌ای که از مرگ می‌کند، دوباره مرگ را با ادبیات و زیبایی‌های زبان پیوند می‌دهد:

«خماری چشم‌هایش مال مرگ بود نه حالت چشم‌هایش: تازه داشتم می‌فهمیدم این چشـم خمار، چشم خماری که می‌گویند چیست و چرا بیشتر شعرا و نقاش‌ها از چشم خمار زن‌هـا خوششان می‌آید. شاید به خاطر اینکه یک‌چیزی شبیه به نفـس مـرگ تـوی ایـن خمـاری است. یک زن با چشم‌های خمار قیافه‌اش جوری اسـت کـه انگـار تـو همـه حـال فقـط بـا نگاه‌کردن به تو دارد برایت جان می‌دهد: برای همین است که کیف دارد» (همان: ۵۲).

جهانشاه که راوی این بخش از رمان هیس است، خود به‌صراحت بـه داسـتان هزارویـک شب اشاره می‌کند و ارتباط آن را با سخن یادآور می‌شود و در چرایی تصمیمش بـرای قتـل دختران می‌گوید: «برای اینکه نمی‌توانی قصه‌ای سرهم کنی که هزار شب زنده باشی. حتـی قصه‌ای نداری که یک هفته طول بکشد. راست گفتند تو هر هزار سـال یـک زن فقـط گیـر می‌آید که می‌تواند حریف تنهایی بشود. حالا آن به کی می‌افتد دیگر خدا مـی‌دانـد» (همـان: ۵۰). این سخن گفتن، از سرِ گریز از تنهایی است. جهانشاه به دنبال کلامی است کـه بتوانـد انسی ایجاد کند و انسی که بتواند حریف تنهایی‌اش بشود. کلام یـا سـخنی کـه انسـان را از مرگ دور می‌کند و دلیل زنده ماندن است، درجایی از داستان که جهانشاه می‌سپارد تـا رگ خودش را در زندان بزنند نمود می‌یابد. او در بیمارسـتان بـه شخصـیت اصـلی داسـتان کـه سروان است می‌گوید: «وقتی نیستی حوصله‌ام خیلی سر می‌رود. هـیچ‌کـس نبـود باهـام دو کلمه توی این چند روز حرف بزند»، «یعنی هرکی حوصـله‌اش سـر مـی‌رود بایـد رگـش را بزند؟» (همان: ۷۰). «حوصله سررفتن» تعبیر دیگری از تنهایی است کـه مـی‌توانـد بـا کـلام شکسته شود، جهانشاهی که دختران را به این علـت کـه «حریـف تنهـایی»اش نمـی‌شـدند می‌کشت، وقتی درمی‌یابد سروان -همان شخصیت اصلی داستان- می‌تواند هم‌سـخن خـوبی باشد ولی بنا به دلایلی امکان این هم‌سخنی وجود ندارد، دست به خودکشی می‌زند. دیـدگاه امانوئل لویناس درباره نقـش استیناسـی[1] زبـان، در دریافـت ارتبـاط میـان کـلام و زنـدگی می‌تواند راهگشا باشد. این نظریه که در ارتباط با نقـش «دیگـری» در پسامدرنیسـم مطـرح شد، می‌گوید: «زبان استیناسی به‌مثابه یک واکـنش در برابـر سـکوت وحشـتناکِ بـودن در

1. phatic

حضور دیگران است. این شکلی از گفتار است که کاربرد دیگری غیر از ایجاد رابطه ندارد» (Katz, 2005: 37)؛ این تجلی کاملی از زبان است که در آن زبان این‌گونه تعریف می‌شود: «زبان نه به‌مثابه یک سیستم معنایی و نه به‌مثابه دیدگاهی ویژه از جهان، بلکه به‌مثابه یک حس است. این عملکرد استیناسی زبان است؛ وقتی که کلمات به‌سادگی برای ساخت و حفظ ارتباط با دیگری به کار می‌روند. فقط باید این را تجربه کنیم: «این واقعیت که کسی صحبت می‌کند. زبان استیناسی گفتاری حسی است که نباید به عنوان اصطلاح ارتباطی یا نشانه‌شناختی مورد بحث قرارگیرد. یک اصطلاح تماسی است که کاربردی مشابه مهمان‌نوازی دارد، نه برای اینکه بپرسیم شما چه کسی هستید؟ بلکه برای اینکه بگوییم حالتان چطور است؟» (Mooney, 2014: 110). این شکل از کاربرد زبان در ساختار داستان‌های کاتب برای درک حس زندگی و در ارتباط با دیگری کاربرد داشته‌است. زمانی که بعد از مرگ پدرش احساس تنهایی می‌کند تصمیم می‌گیرد حرف بزند تا بفهمد زنده‌است؛ یعنی درک زنده‌بودن تنها با سخن‌گفتن ممکن است و بار دیگر بر نقش کلام تأکید می‌شود. مرگ در این مفهوم با تنهایی و حرف‌زدن برای دریافت حس زندگی برابرنهادهای روشنی هستند که درجاهای دیگر هم تکرار شده‌اند:

«شاید برای آنکه ثابت کنم هنوز زنده‌ام به سراغ زیبا رفتم و بهش گفتم دوستش دارم و آن حرف‌های احمقانه را زدم. احساس می‌کردم حرف‌هایی دارم که باید به کسی بگویم: چیزی برای گفتن نداشتم: فقط می‌خواستم حرف زدن را از نو کشف کنم. چون وقتی پدرم بود همیشه من گوش بودم. هرکاری می‌توانستم می‌کردم که او را از خودم راضی کنم [...] روزی که نبضش تو دستم ایستاد، از وحشت گوشی را از روی قلب او برداشتم و روی قلب خودم گذاشتم: آن‌هم دیگر نمی‌زد. قلب‌هایمان برای لحظه‌ای از حرکت ایستاده بود. قلب من باز به کار افتاد و او دیگر چیزی برای جنگیدن نداشت. خیلی خسته بود والا آن‌قدر فجیع خودش را نمی‌کشت. از تمام تجربه و علمش استفاده کرده بود تا بدترین مرگ را انتخاب کند. دلم می‌خواست وقتی صدای قلبم را شنیدم یکی آنجا بود و با او حرف می‌زدم. مهم نبود چه می‌گویم، فقط می‌گفتم. مثل غیرت جان که هی از سرفه‌هایش و رنگ ادرارش و خواب‌هایش می‌گفت. شاید چیز دیگری برای گفتن نداشت: گاهی جمله‌ای را چند بار تکرار می‌کرد و هر بار طوری می‌گفت که انگار بار اول است که می‌گوید. گاهی هم چیزی به آن اضافه می‌کرد تا شاید تازه جلوه کند» (کاتب، ۱۳۸۱: ۴۲).

به بیان راوی، تکراری یا پیش‌پاافتاده بودن کلامی که با دیگری گفته می‌شود اهمیت ندارد، بلکه آنچه مهم است خود کلام و انسی است که به زندگی تعبیر می‌شود.

در نظریه‌پردازی‌های امانوئل لویناس آمده‌است که هرآنچه درباره مرگ می‌دانیم و می‌اندیشیم ناشی از تجربه و مشاهده دیگران است؛ و آن را «غیریتی ریشه‌ای» توصیف می‌کند (برگو، ۱۳۹۳: ۳۹). البته این به معنای تجربه و مشاهده مردن دیگران نیست. به نظر لویناس تصویر زیبا بدون صداست، ساکت است. این سکوت صورتک مرگ است که در تقابل و تضاد با باروری زنده سیمای «دیگری» که با ما سخن می‌گوید قرار دارد (Levinas,1993: 193-194). گفتمانی که در ارتباط با دیگری واقع می‌شود و می‌تواند انسان تنها را نجات دهد، در تقابل با سکوت قرار می‌گیرد که خود نمادی از تنهایی و بدون دیگری بودن و مرگ است؛ «مرگ از حرکت ایستادن پویایی چهره‌ای است که مرگ را پیش از این انکار می‌کرد، و این چالشی است بین گفتمان و نفی آن» (Ibid: 14) سیمای بی‌کلام دیگری، مفهوم مرگ را القا می‌کند. این دیدگاهِ لویناس را که سکوت با مرگ برابر دانسته می‌شود، می‌توان در داستان *آفتاب‌پرست نازنین* زمانی که برگه‌های آزمایش آفتاب‌پرست (مادر راوی) به دست شوکا (راوی داستان) رسیده ببینیم. از زمانی که درمی‌یابد آفتاب‌پرست قرار است بمیرد دیگر فیلم‌های او را با صدا گوش نمی‌کند: «بعد از آن هربار که فیلم‌ها را می‌دیدم صدای تلویزیون را قطع می‌کردم. طاقت شنیدن صدایش را نداشتم: و او بی‌صدا لب می‌زد و بی‌صدا گریه می‌کرد. چون بی‌صدا شدنش به‌مرور باعث می‌شد آدم بامزه‌ای بشود. یک غریبه بامزه که داشت می‌مرد یا مرده بود و خبرش هنوز به من نرسیده بود» (کاتب، ۱۳۹۴: ۲۳۷).

کاتب از نوعی خرافات و تلاش برای در امان ماندن از مرگ می‌گوید. ساختار شمایل‌ها شاهدی است بر مدعای ما مبنی بر حضور این پیوند محتوایی؛ شمایل‌ها یا «بچک»های جورواجور که اهالی میان زمین‌ها یا بالای سر جنازه بچه‌ای که تازه مرده خاک می‌کردند تا از دست «خاک‌وخلی» «که یک چیزی شبیه مرگ یا تقدیر بود» (کاتب، ۱۳۹۴: ۱۰۱) نجات پیدا کنند. شمایل‌هایی که گوش‌های بزرگی داشتند. در اینجا گوش‌ها که ابزار شنیدن‌اند داستان مرگ را با کلام پیوند می‌دهند: «صورتی بدون چشم، دهان و دماغ. و به‌عوض همه آن چیزهایی که تو صورتشان نداشتند گوش‌های بزرگی داشتند» (همان: ۱۰۰). گوش‌های بزرگی

که منتظر شنیدن کلام دیگری هستند و بلاگردان مرگ می‌شوند، شکل دیگری از پیوند مرگ و گفتمان در روایت‌های داستانی محمدرضا کاتب است.

۴-۲- گریز از مرگ و مواجهه با آن (خودکشی و خودویرانگری) در روایت‌های کاتب

قهرمانان داستان‌های کاتب که از مرگ می‌گریزند، ترسی را که باید با آن به مقابله برخیزند با خود به همراه دارند. کاتب ترس از مرگ را درکنش شخصیت‌های داستانی به نمایش می‌گذارد و نشان می‌دهد که گریز از آن عملاً امکان‌پذیر نیست. شخصیت‌های داستانی‌ای که از مرگ می‌گریزند به این قرار هستند:

۱- پدر شوکا (راوی داستان *آفتاب‌پرست نازنین*): به دلیل اینکه از جانب دولت عراق تحت تعقیب است، از عراق می‌گریزد سال‌ها در کشورهای هم‌جوار در حال گریز بوده تا این‌که در ایران ساکن می‌شود و براثر زخمی که در گریز برداشته درنهایت می‌میرد.

۲- نهر یا مریم: شخصیت رمان *آفتاب‌پرست نازنین* که مرتب تحت تعقیب است و حتی اقدام به تغییر نام می‌کند ولی درنهایت با این‌که مرتب در حال گریز است برای انتقام‌جویی کشته می‌شود.

۳- «زاد» راوی بخشی از داستان *بی‌ترسی*: او مدت‌ها در حال گریز از شهری به شهر دیگر است ولی درنهایت از گریز خسته می‌شود و تصمیم به مقابله می‌گیرد. وقتی تصمیم به مواجه با ترسش در برابر خطر و مرگ می‌گیرد، می‌تواند باقی زمان مانده از زندگی‌اش را در راحتی و آسایش بگذراند. این داستان که در آغاز روایت سلطه قدرت و علم است، در زیرساخت از ترسی که ناشی از مرگ‌هراسی است شکل می‌گیرد.

«زاد دیگر خسته شده بود از این‌همه ترس. ترسی که پشت سرگردانی خودش را قایم می‌کرد. راهی نداشت جز آنکه با ترس‌هایش روبه‌رو شود» (کاتب، ۱۳۹۲الف: ۱۳۰). نیچه دو نوع مرگ را مطرح می‌کند: یکی مرگ طبیعی که اجتناب‌ناپذیر است و بدون مباشرت فرد فرامی‌رسد و به زندگی او پایان می‌دهد؛ و دیگری مرگ به صورت خودکشی است که از آن به‌عنوان مرگ خودخواسته یاد می‌کند. هدف او چیره‌شدن بر ترس از مرگ است و رهایی از ترس را شرط زندگی سرشار برمی‌شمارد. نیچه ترس از مرگ را موجه نمی‌داند و آن را نشانه سرخوردگی می‌پندارد و مرگ خودخواسته را شایسته انسان دانسته و چنین مرگی را می‌ستاید: «مرگ خود را به شما سفارش می‌کنم، مرگ خودخواسته را، که از آن روی به من روی می‌کند که من آن را خواسته‌ام» (نیچه، ۱۳۸۷: ۸۴). این دیدگاه مواجهه و رویارویی

با مرگ به شکل خودکشی و یا پذیرش قدرتمندانه مرگ، نه از سر ترس و ضعف در روایت‌های کاتب نمود می‌یابد.

داستان *بی‌ترسی* به چند نوع مرگ می‌پردازد: ۱- ترس از درد و رنج که سبب محبوس ماندن و تنهایی و نوعی مرگ است؛ ۲- فرار از مرگ از شهری به شهری دیگر به سبب ترس؛ ۳- مواجهه قدرتمندانه با مرگ. زاد، شخصیت اصلی داستان نمی‌میرد عاشق زنی می‌شود به نام خورشید و به تنهایی‌اش پایان می‌دهد، و دوربینی را که نماد تنهایی اوست و تنها وسیله انس و ارتباط او با انسان‌های اطراف، رها و تا زمان مرگ محتوم، بدون ترس زندگی می‌کند. برای گریز از مرگ حتی از عناصر طبیعت می‌گریزد: «سال‌ها فقط خطرات مواد، اشیا و جهان را آموخته بود: و این زندان تازه‌ای برایش شده بود. چون هرچیزی که در طبیعت بود می‌توانست باعث درد و بی‌نامی شود. زاد، گاهی علت بعضی از هراس‌هایش را پیدا می‌کرد چون می‌توانست آن را به چیزی که درگذشته‌اش و ذهنش است ربط دهد و گاهی علت ترس‌هایش را پیدا نمی‌کرد و وحشتش بیشتر می‌شد» (کاتب، ۱۳۹۲الف: ۱۳۶).

این گریز و ترس از مرگ، چیزی نبود که با سکون آرام گیرد، یعنی اتفاقی نبود که صرفاً به شکلی فیزیکی رخ دهد؛ چنانچه «زاد» با آنکه مدت‌ها در کوه ساکن بوده بازهم احساس گریز و ناامنی داشت: «زاد با آنکه مدت‌ها در کوه ماندگار شده بود اما هنوز در فرار بود: از این شهر به آن شهر می‌رفت و آرام و قرار نداشت» (کاتب، ۱۳۹۲الف: ۱۲۹). مهمترین مضمون داستان، ترس است. ترس‌های ما رفتار، اعمال و تصمیمات ما را شکل می‌دهد و ما برمبنای ترس‌هایمان درک می‌کنیم و تصمیم می‌گیریم. زاد همه عمر در پی علتی فراواقعی در عالم خارج بود، چیزی که بتواند نجاتش دهد. درواقع آنچه می‌توانست زاد و دیگران را از مرگ نجات دهد مفهومی اکسیری در درون خودشان بود «بی‌ترسی»؛ ویژگی‌ای که نیچه برای مرگ خودخواسته بدان تأکید می‌کند: «بسا کس هرگز شیرین نمی‌شود و در همان تابستان می‌پلاسد و ترس است که او را به شاخه‌اش بسته‌است» (نیچه،۱۳۸۷: ۸۵). از دیدگاه وی انسان باید آزادانه و آگاهانه مرگ خود را انتخاب کند که این‌گونه مردن از نظر او از سر عشق و علاقه به زندگی است. نیچه در دیدگاهش در مورد مرگ، اراده به قدرت را به کار می‌گیرد و معتقد است انسان باید خود به سراغ مرگ برود و مرگ طبیعی را نوعی سرخوردگی قلمداد می‌کند. کاتب این نوع مرگ را به معنای حرف‌های نگفته می‌داند، این همان مرگی است که قدرتمندانه با آن مواجه می‌شود: «آنها با رفتار، حرف‌ها و مرگشان از

رازی می‌گفتند که هرکدامشان فکر می‌کردند فقط خودشان می‌دانند. آنهایی که با زندگی‌شان نتوانسته بودند از آن راز بگویند، اتفاقی پیش آورده بودند که بعد از مرگشان بتوانند بگویند: شاید دلیل اینکه بعضی از آدم‌ها بی‌هنگام می‌میرند همین باشد: می‌خواستند بلکه با مرگشان از آن راز حرف بزنند» (کاتب، ۱۳۸۹الف: ۵۲).

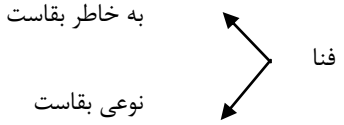
نیچه پس از اعلام ارجحیت خودکشی بر مرگ طبیعی، در *آواره و سایه‌اش* می‌پرسد: «کدام بخردانه‌تر است، این‌که دستگاهی را پس از اتمام کار خاموش‌کنیم یا آن را روشن نگه‌داریم تا خودبه‌خود خاموش یا خراب شود؟ آیا راه اتلاف در هزینه، بهره‌کشی نادرست از نیرو و وقت آن دستگاه نیست؟» (نیچه، ۱۳۸۴: ۶۳۱). در فلسفه نیچه خودکشی بسته به نیت عامل، می‌تواند ارزشمند یا بی‌ارزش باشد. بی‌ارزش ازآن‌رو که انسان صرفاً به سبب خستگی از امور واهی بی‌آنکه تلاشی درخور فهم معنای خویش و جهان کرده باشد، برای خود وعظ مرگ کند. گرچه از نظر او این دسته از آدمیان به رنج انسان و بی‌غایتی هستی پی می‌برند و برای انجام این عمل شجاعت به خرج می‌دهند -چراکه نیست کردن هستی خود مستلزم شجاعت وجودی است- اما به دلیل آنکه ضعف و ناتوانی بر شجاعت و فهمشان غلبه دارد مرگشان نابهنگام و اقدام آنها فاقد ارزش خواهد بود. لیکن انتخاب مرگ هنگامی‌که همچون امکانی اگزیستانسیالیستی در نظر گرفته‌شده، ارزشمند تلقی می‌شود؛ امکانی که به انسان اجازه می‌دهد به‌وسیله آخرین عملی که می‌تواند انجام دهد، مفهوم کلی خودساخته زندگی خویش را تثبیت بخشد و از گزند آفت‌هایی که آفرینندگی را از انسان سلب می‌کنند در امان بماند و این‌چنین یاد و اثر خود را برای مدت‌زمان بیشتری حفظ کنند (قائمی و عباسی، ۱۳۹۲: ۹۴). می‌گوید: «زندگی بسا کس را ناخوش است: کرمی زهرآگین درون دلش را می‌جود. پس بهل تا ببینند که مرگ او را بسی خوش‌تر است» (نیچه،۱۳۸۷: ۸۵).

آرتور شوپنهاور زندگی را همانند پاندولی می‌داند که میان درد ناشی از تمایلات برآورده نشده و خستگی در نوسان است. خواسته‌ها همواره بیشتر از داشته‌هاست و بر همین مبنا نسبت رنج به لذت همواره بیشتر است. اندیشه شوپنهاوری خودکشی را به عنوان انکار خواست زندگی و هم‌چنین به عنوان راه فراری از رنج توصیه می‌کند (قائمی و عباسی، ۱۳۹۲: ۹۶). اما نیچه ناامیدی و بدبینی شوپنهاوری را نوعی بیماری و حتی گاهی اوقات نتیجه سوءِتغذیه و عوامل محیطی می‌داند: «انزجار عمیق از زندگی در میان گروهی از مردم نتیجه خطایی فاحش است که خلقی بزرگ در رژیم غذایی مرتکب شده‌است. مثلاً گسترش

بودیسم به میزان زیادی ناشی از افراط هندوان در مصرف برنج و رخوت عمومی حاصل از آن بود. قرون وسطی یعنی مسمومیت اروپا از الکل. انزجار آلمان از زندگی اساساً تا حدودی به خاطر زمستان‌های طولانی و ازجمله ثمره هوای خفه و سمی است که از طریق بخاری‌ها در خانه‌های آلمان پراکنده‌است» (نیچه، ۱۳۸۵: ۱۹۹). هرکدام از آنها به بی‌معنایی و نیست‌انگاری توجه دارند و ماهیت جهان را در اراده می‌جویند. تفاوت تنها در معنای رنج است. شوپنهاور خواست پایان‌ناپذیر آدمی را مایه عذاب او می‌داند؛ اما برای نیچه درست برعکس، رنج‌آور این است که انسان دیگر نخواهد یا نتواند بخواهد که به خواست‌های خود تحقق بخشد. به عقیده نیچه به‌کاربستن رنج هنر است، هنری که به انسان-و نه جانوران- تعلق دارد. چنین نگرشی به درد و رنج، ما را به مرگ خودخواسته نزدیک می‌کند. بنابراین فراروی از مرگ زمانی امکان‌پذیر می‌گردد که شخصیت با ترس و ضعف با آن مواجه نشود، بلکه خود به استقبال آن برود و پذیرا باشد، در غیر این صورت دردها در او باقی می‌مانند. خودویرانگری‌هایی که غالباً برای گریز از درد هستند، افسانه و دردشان باقی می‌ماند و به شکلی ادامه پیدا می‌کند. کاتب جایی در مورد مرگ شاگرد ارشد می‌گوید: «بعد از مرگ او دردهایش هنوز درون جسد زنده بود و می‌توانست دیگران را به مرض‌های مختلف دچار کند. این بزرگ‌ترین ترس بی‌نام‌شده‌ها بود. حتی با کشتن خودشان دردشان تمام نمی‌شد» (کاتب، ۱۳۹۲الف: ۵۲). کاتب این درون‌مایه را در *آفتاب‌پرست نازنین* هم بیان می‌دارد؛ آنجا که از شمایل‌هایی می‌گوید که برای تاراندن مرگ از تکه‌های تیز و برنده ساخته می‌شدند: «آهن‌ها و شیشه‌های به‌جامانده از شمایل ... شبیه استخوان‌های آدمی بود که تا سال‌های سال میان زمین پای غریبه‌ها را زخم و زار می‌کرد، و این نشان می‌داد دردهایی که ما می‌کشیم هیچ‌وقت نمی‌میرند بلکه می‌مانند تا باز فروبروند توی پای یک بدبختی» (کاتب، ۱۳۹۴: ۱۰۳).

مواجهه قدرتمندانه با مرگ و انتخاب آن در مرگ ستوان و مجید دو شخصیت اصلی داستان *هیس* نیز اتفاق می‌افتد؛ یکی از خطوط روایی داستان این است که مجید خودکشی می‌کند، چنان‌که راوی و نویسنده. *هیس* روایت مرگ سه شخصیت اصلی داستان است. اگرچه علت و قطعیت مرگ هیچ‌کدام از شخصیت‌ها در داستان مشخص نشده‌است. ستوان که من- راوی داستان است که به علت بیماری به مرگ زودهنگام خود می‌اندیشد و شیوه‌های مرگ شخصیت‌ها را بررسی می‌کند. مواجهه با مرگ وجه مشترک شخصیت‌ها در داستان

است. آنان در زمان ناچاری، مرگ را باقدرت می‌پذیرند و شکل مرگ خود را انتخاب می‌کنند و این موقعیت شبیه دیدگاه نیچه درباره مرگ است: «مرگ خودخواسته». مؤلف در رمان *هیس* با ستوان یکسان‌نگاری شده‌است، او نیز همچون شخصیت‌ها که در درون دنیای داستانی هستند در بیرون از داستان با مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کند. «حال آن چهار ساعت ربط داشت به مرگ ما چهار نفر: من، جهانشاه و مجید» (کاتب، ۱۳۹۲ب: ۲۵۵). عبارت چهار نفر در داستان، به پاورقی ارجاع داده شده‌است: «رجوع شود به صفحه ۲۷۶ کتاب». در این صفحه مؤلف اصلی به صورت نمادین می‌میرد و *هیس* توسط شخص دیگری غیر مؤلف اصلی به اتمام می‌رسد. اگرچه این مضمون یادآور نظریه مرگ مؤلف به شکلی شعارگونه است، اما نشان‌گر هم‌عقیده بودن نویسنده با شخصیت‌های داستان در «مرگ خودخواسته» است. کاتب در پایان کتاب درباره فنا و بقا می‌گوید: «تا خودت را از بین نبری نمی‌مانی: آدم در صورتی می‌ماند که سعی کند خودش را از بین ببرد: این تضادی آشکار است که بقا در دل فناست». در ادامه نموداری برای تعریف فنا رسم می‌کند و فنا را در دو دسته جای می‌دهد: فنایی که «به خاطر بقاست» و فنایی که «نوعی بقاست» (همان: ۲۷۸).



نمودار ۲ (همان‌جا)

نیچه که فیلسوف زندگی است، راه حلی برای جاودان خواهی انسان می‌یابد و آن اندیشه «بازگشت جاویدان همان» است که نه‌تنها انسان نیست و نابود نمی‌شود بلکه جهان و هر انسانی که بر روی آن است، عیناً و بدون هیچ کم‌وکاستی مجدداً بازمی‌گردد و این عمل بارها و بارها تکرار خواهد شد. نیچه به جاودانگی‌ای معتقد است که مثل یک چرخه بر گرد خود می‌چرخد و تکرار می‌شود. او بازگشت جاودانه را به‌مثابه تجربه‌ای وجودی مطرح می‌کند و آن را این‌گونه مطرح می‌کند: «اگر جنی به تو بگوید: تو باید زندگی‌ای را که تاکنون داشته‌ای با همه فراز و نشیب‌هایش بی‌کم‌وکاست، بی‌وقفه از سرگیری؛ و رنج و خوشی، اندیشه و آه و هرچیز ریز و درشتی در زندگی‌ات باید دوباره و با همان توالی قبلی تکرار شود، آیا به آن جن با خشم ناسزا خواهی گفت یا این لحظه برای تو فرصتی عالی است برای آری‌گویی به آن؟ چنین فکری اگر بر تو مسلط شود تو را تغییر خواهد داد و از

آنچه هستی چیز دیگری خواهد ساخت و شاید تو را دگرگون سازد. تو درباره هر چیز و همه چیز از خود خواهی پرسید که آیا می‌خواهی چنین چیزی چندبار و بارهای بسیار بازگردد؟ این پرسش همچون باری گران و سخت بر اعمال تو سنگینی خواهد کرد. آنگاه تو خود و زندگی خود را چگونه باید آن‌قدر دوست بداری که دیگر آرزویی جز این رأی و تأیید ازلی و متعالی نداشته باشی؟» (نیچه، ۱۳۸۵: ۳۰۴). درواقع نیچه دارد از یک وضعیت وجودی سخن می‌گوید. این آموزه‌ای است که می‌توان بر مبنای آن هستی و زندگی خود را ساخت. «در اینجا غرض از بازگشت نه معنای مجازی آن بلکه معنای حقیقی آن است. بدین معنا که تکرار جاودانه همان رویدادهای قبلی در معنای حقیقی آن اخذ شده‌است. اگر چنین نباشد روایت وجودی از بازگشت جاودانه بی‌اثر خواهد گشت» (Hatab, 2005: 9). این چرخه زندگی و مرگ در داستان پستی در خودکشی صاحب‌خانه یا مادر نمود می‌یابد: «شاید جرمش این بود که نمی‌خواست همه‌چیز از اول تکرار شود. شاید بار چندمی بود که خودش را می‌کشت. دیگر تحمل مردن را نداشت» (کاتب، ۱۳۸۱: ۱۱).

زندگی مکرر و مردن مکرر که عادت می‌شود: «عادت تنها دشمنی است که ما این‌قدر دوستش داریم. حتی آدم به مردن مکرر هم عادت می‌کند و دیگر نمی‌تواند بفهمد که کی مرده و کی زنده شده» (همان: ۴۱). کاتب این شروع دوباره و این جاودانگی را به شکلی تمثیلی برای روایت هم قائل است: «تهِ تهِ هر داستانی یک شروع تازه خوابیده، یک شروع هرچند مسخره و بی‌دلیل باشد، اما به‌هرحال یک شروع است» (همان: ۲۰۹). این مطلب به شکلی نمادین در سنگ‌قبرهایی که شوکا می‌شکند و سرهم می‌کند هم رخ می‌نماید: «نشستم و تکه‌سنگ‌ها را جابه‌جا کردم تا جمله‌اش بامزه‌تر شود: از نوشته‌های روی آن قبرها فرار کرده بودم و آنها دست‌بردار نبودند: می‌خواستند حرف‌هایشان را بشنوم [...] با تکه‌سنگ‌ها حالا قبرهای تازه‌ای می‌ساختم از آدم‌هایی تازه که سنگ‌قبرشان می‌گفت همه مرده‌اند اما هنوز به دنیا نیامده بودند و هرکدامشان ۲۰ تا پدر، مادر و اسم داشتند: و تنها چیزی که شکی درش نبود شناسنامه سنگی مسخره‌شان بود [...] و چطور ده جا به دنیا آمده‌اند و ده جا خاک شده‌اند، و قبل از تولدشان ده بار مرده‌اند [...] چند بار به دنیا آمده بودند و فقط یک‌بار مرده بودند» (همان: ۲۰۱-۲۰۳).

۴-۳- فراروی از مرگ و گفتار پسامرگی (سخن گفتن پس از مرگ)

گفتار پسامرگی عمدتاً با من-راوی‌هایی به وقوع می‌پیوندد که مرده‌اند و به بیان روایت می‌پردازند. این نوع برخورد با مرگ و گفتمان را در رمان *همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها* از رضا قاسمی(۱۳۸۱) هم می‌بینیم. این مواجهه با مرگ به‌گونه‌ای گذار از مرگ است و با درنوردیدن مرزهای هستی‌شناسانه داستان تحقق می‌یابد؛ و نمود آن را در رمان پستی کاتب می‌بینیم. این روایت با نیم‌صفحه‌ای به نام «جمع‌خانه» شروع می‌شود که یادآور «سردخانه» است. ابتدای داستان با مرده‌هایی که در کنارهم هستند تصویر شده‌است: «با چشم‌های بسته زل زده بودند به جایی: شاید انتظار کسی یا چیزی را می‌کشیدند [...] به هم شبیه بودند: شاید هم یک‌چیزهایی داشتند که به هم شبیه‌شان می‌کرد: نمی‌دانم چه بود: شاید شباهت خواب، پندار و بیداری‌شان بود. شاید آنچه آنها را به هم ربط می‌داد و باعث می‌شد این‌طوری سر از زندگی بقیه دربیاورند شباهت‌های تکه‌هایی از سرنوشتشان بود [...] پیکری که از یک ذهن، واقعه و خواب روی زمین به‌جا مانده بود. باید یک‌بار دیگر همه‌چیز را از اول مرور می‌کردم» (کاتب، ۱۳۸۱: ۵). مرده‌هایی که انتظار می‌کشند و این انتظار خود دلیل این است که نمرده‌اند: «آدم اگر انتظار کسی را نکشد طوری می‌میرد که حتی خودش هم خبردار نمی‌شود» (همان: ۲۰).

من-راوی داستان، جنازه‌ای است که در کنار ریل افتاده و به آب‌جارو کردن صاحب‌خانه که مادرش است، نگاه می‌کند: «سر بلند کرد سمت آسمان: می‌خواست بدن خون‌آلود مرا که چند قدم آن‌طرف‌تر از پاهایش کنار ریل‌ها افتاده بود نبیند» (همان: ۷). راوی در زمان زندگی هم شبح‌گونه می‌زیست؛ وقتی به تماشای واگن‌های قطار در تاریکی می‌نشیند تا دیده نشود و خودش تکه‌های زندگی آدم‌ها را تماشا می‌کرد، خود نمودی از یک تنهایی شبح‌گونه دور از اجتماع است. کاکلا در مقاله «ارواح پسامدرن و سیاست‌های زندگی غیرقابل رؤیت»، ارواح را «اشکالی شعوری می‌داند که بین زندگی و مرگ معلق‌اند» و دسته‌بندی جالبی از شبح و روح در جامعه پست‌مدرن ارائه می‌دهد، به نوع مشخصی از زندگی شبح‌گونه اشاره می‌کند و آن را انسان نامرئی می‌نامد. این پژوهش دو دسته شخصیت را در رمان‌های پسامدرن تعریف می‌کند: «۱- آدم‌هایی که از نظر اجتماعی نادیدنی و غیرقابل رؤیت هستند. کسانی که به عنوان شخصیت شناخته‌نشده‌اند و شبیه ارواح‌اند؛ ۲- ارواحی که به‌مثابه مردم زنده رفتار می‌کنند. این دو گروه، تصویر و آینه

یکدیگرند. زیرا مسئله مشابهی را بازتاب می‌دهند. آنها ممکن است ازنظر بیولوژیک زنده باشند اما ازنظر حس اجتماعی مرده‌اند و فاقد وجود اجتماعی‌اند. روح فقط یک مرده یا شخصیت ازدست‌رفته نیست، روح یا شبح، شکلی از چیزی نا آشکار است که به‌ندرت دیده می‌شود و یا ظاهراً وجود ندارد» (Kakela Pumala, 2014: 85). این شکل از شبح‌گونگی در شخصیت‌پردازی داستان‌های کاتب به‌ویژه در رمان پستی دیده می‌شود. راوی در این داستان، مرگ ناگهانی را به‌هم‌ریختگی وضعیت می‌داند: «همیشه فکر می‌کردم آدمی که زیر قطار می‌رود نمی‌میرد فقط اوضاعش به هم می‌ریزد [...] اینهایی که می‌روند زیر قطار این‌قدر زود می‌میرند که خودشان هم نمی‌فهمند مردند. فکر می‌کنند زنده‌اند، فقط یک خورده سردرگم‌اند» (کاتب، ۱۳۸۱: ۸).

کاتب مرگ را شخصی می‌کند، مسئله‌ای که متعلق به خود انسان است و چیزی خارج از اختیار او نیست و تا زمانی که او نخواهد و باور نکند با مرگ جسمانی اتفاق نمی‌افتد: «آدم روزی هزار بار می‌میرد و زنده می‌شود، اما تا خود آدم اطمینان پیدا نکند نمی‌میرد» (همان: ۹). حتی حواس جنازه کار می‌کند. بوها را استشمام می‌کند: «سرم را بالاخره پیدا کردند و پارچه‌ای رویش انداختند. پارچه بوی بیمارستان می‌داد. بیمارستان ساکت بود. گاهی صدای جیرجیر در اتاقی می‌آمد که باز و بسته می‌شد» (همان: ۱۱). من - راوی داستان، تجربه مرگ را با نویسنده و خواننده شریک می‌شود: «گاهی فکر می‌کنم مثل شما مرده‌ام ولی خبرش به من نرسیده» (همان: ۴۱). درواقع مرزهای هستی‌شناختی برای شخصیت داستانی و البته خواننده مخدوش شده‌است. سرگردانی، نامرئی بودن شخصیت و شبح‌گونه زیستن او به تعبیر کاکلا پاملا، پیش و پس از مرگ او با یک کیفیت تصویر می‌شود.

کاتب در نوشتار خود از تأثیر شگفت‌انگیز کلام و روایت و افسانه می‌گوید. برای نمونه در داستان *بی‌ترسی* از زبان «حیرت» می‌شنویم: «من قصه‌های زیادی بلدم که هرکدامشان قادراند آدم‌های زیادی را از پا دربیاورند و برای همیشه زندانی خودشان کنند. مثلاً قصه زندگی ابن، جانان یا قصه زندگی خودم و فتاح و یا قصه آن قفل‌شکن که می‌گویند به سر آن موجود دست پیداکرده و می‌تواند به‌سادگی بی‌نام‌شده‌ها را نجات دهد» (کاتب، ۱۳۹۲الف: ۱۶۹). «کسی که به فسانه مبتلا می‌شود باید قبل از مرگ فسانه‌اش را بکشد در غیر این صورت حتی جنازه‌اش می‌تواند موجودات زیادی را بیمار کند و به کام مرگ بکشد» (همان: ۴۸). کاتب، فسانه را مترادف مرض می‌داند: «اگر دانشمند بی‌نام‌کننده بزرگی را به مرض یا فسانه‌ای مبتلا می‌کرد،

او بی‌شک تسلیم می‌شد، چون بی‌نام‌کننده می‌دانست اگر تسلیم نشود دیو فسانه‌اش از چراغ جادویش بیرون می‌آید و دیگر هیچ‌کس حتی خالق آن فسانه حریف آن نیست. با این ترس این دانشمندان و عالمان زیادی را توانسته بود بی‌نام کند» (کاتب، ۱۳۹۲: ۴۹).

۵- نتیجه‌گیری

ارتباط محتوایی مرگ و کلام، درون‌مایه قابل‌تأملی است که برایان مک‌هیل نظریه‌پرداز پسامدرنیست بدان توجه کرده‌است. او دسته‌بندی روشن و دقیقی از شکل کاربرد آن در دوره‌های مختلف کلاسیک، مدرن و پسامدرن ارائه داده‌است. مرگ‌آگاهی، نوعی ترس از مرگ و دلهره و اضطراب را به همراه دارد. محمدرضا کاتب به‌خوبی توانسته‌است درون‌مایه مرگ و اضطراب ناشی از آن را در داستان‌هایش بازنمایی کند و پیوند محتوایی آن را با پسامدرنیسم به تصویر بکشد. او «راوی پسامدرنیستی مرگ» است. داستان‌هایش بازنمایی نوعی مواجهه با مرگ‌اند. او به شبیه‌سازی ساختار مرگ انسان‌هایی می‌پردازد که به دلایل متعدد به این مقوله می‌اندیشند. روایت مرگ در اندیشه کاتب از جنس فراروی است. او می‌کوشد از راه‌های گوناگون این فراروی را به تصویر بکشد.

۱- گریز از مرگ: در دو شکل روایت شهرزادی و فدرمنی در داستان‌ها نمود یافته‌است اما عملاً گریز از مرگ امکان‌پذیر نیست. در روایت شهرزادی که در ساختار معمول کلاسیک آن، شهرزاد با تعریف داستان و سخن سرگرم‌کننده‌ای که ایجاد انس می‌کند از تقدیر مرگ می‌گریزد، در رمان *هیس* کاتب، کلام مؤثری که بتواند مرگ را دور کند یافت نمی‌شود و جهانشاه به امید یافتن شهرزادی که بتواند روایتی بگوید که او را سرگرم کند ۱۷ دختر را می‌کشد. اینجاست که نقش استیناسی زبان در ارتباط با دیگری و نظریه لویناس در باب زبان مطرح می‌شود. گریز از مرگ در شکل فدرمنیِ آن که در زندگی شخصیت‌هایی همچون مریم و پدر شوکا در *آفتاب‌پرست نازنین* و زاد در *بی‌ترسی* نمودار می‌شود، شخصیت‌ها نه تنها از مرگ سخنی نمی‌گویند بلکه سفر می‌کنند تا مرگ را پشت سر بگذارند ولی این شکل گریز از مرگ هم در داستان‌های کاتب نتیجه‌ای در بر ندارد و درنهایت مرگ برای هردوی آنها رخ می‌دهد. به نظر می‌رسد در این ساختار نویسنده بیشتر بر مذموم بودن ترس از مرگ تأکید کرده‌است تا این‌که درباره رویارویی قدرتمندانه با آن سخن بگوید.

۲- فراروی از مرگ: این دیدگاه محوری کاتب درباره مرگ است. سخن گفتن پس از مرگ یا همان گفتار پسامرگی که سبب درهم شکستن مرزهای وجودشناسانه می‌شود، خطوط محدودکننده هستی‌ها را مخدوش کرده و فراتر رفتن از مرگ را ممکن می‌سازد. من-راوی داستان *پستی* شخصیت مرده‌ای است که زندگی‌اش را روایت می‌کند. در داستان‌های کاتب شکل دیگری از فراروی از مرگ را می‌بینیم که اگرچه در ارتباط با کلام نیست ولی با اندیشه گذر از مرگ و عبور از مرزهای وجودشناسانه در پیوند است؛ و آن رویارویی بدون ترس و قدرتمندانه با مرگ است. تصویر مرگ خودخواسته در اندیشه کاتب، پیوند فکری نزدیکی با تحلیل نیچه از مرگ دارد و اندیشه شوپنهاوری درباره مرگ در ساختار روایت او مردود است، به باور کاتب پذیرش قدرتمندانه مرگ، تنها چیزی است که انسان را از دام رنج می‌رهاند. برابرنهاد روشن زندگی و کلام، مرگ و سکوت در داستان‌های کاتب سبب پیوند معنایی منسجمی میان ساختار و مضمون پسامدرنیستی روایت‌های او شده‌است.

منابع

برگو، ب. ۱۳۹۳. *امانوئل لویناس (دانشنامه فلسفه استنفورد)*، ترجمه ا. پورخیری. تهران: ققنوس.

بشیری، م. و هرمزی، ز. ۱۳۹۳. « تحلیل ساختار روایت در رمان آفتاب پرست نازنین »، *متن پژوهی ادبی*، (۵۹): ۸۵-۱۰۰.

خادمی‌کولایی، م. و ملازاده. غ. ۱۳۹۲. «بررسی و تحلیل رمان هیس با توجه به مؤلفه های وجودشناسانه پست مدرن». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، (۲۹): ۲۰۱-۲۲۶.

رشیدیان، ع. ۱۳۹۳. *فرهنگ پسامدرن*، تهران: نشر نی.

سلیمانی، ب. و ح. پاینده و م. معتقدی. (مصاحبه شونده). ۱۳۸۲. «چرا خلاصه این رمان دشوار است؟ (نقد و بررسی کتاب پستی)». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، (۷۲): ۵۶- ۶۳.

قائمی، م. و عباسی، ب. ۱۳۹۲. «نیچه، مرگ خودخواسته یا وعظ مرگ؟»، *جستارهای فلسفی*، (۲۴): ۸۱-۱۰۲.

قاسمی، ر. ۱۳۸۱. *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*، تهران: ورجاوند.

کاتب، م. ۱۳۸۱. *پستی*، تهران: نیلوفر.

ـــــــــ ۱۳۹۲الف. *بی‌ترسی*، تهران: ثالث.

ـــــــــ ۱۳۹۲ب. *هیس*، تهران: ققنوس.

ـــــــــــ ۱۳۹۴. *آفتاب‌پرست نازنین*، تهران: هیلا.

مک هیل، ب. ۱۳۹۲. *داستان پسامدرنیستی*، ترجمه ع. معصومی. تهران: ققنوس.

ـــــــــــ . ۱۳۹۴. «عشق و مرگ در نوشتار پسامدرنیستی»، *ادبیات پسامدرن*، ترجمه پ. یزدان‌جو. تهران: نشر مرکز.

نیچه، ف. ۱۳۸۴. *آواره و سایه‌اش*، ترجمه ع. عبداللهی. تهران: مرکز.

ـــــــــــ . ۱۳۸۵. *حکمت شادان*، ترجمه ج. آل احمد و س. کامران و ح. فولادوند. تهران: جامی.

ـــــــــــ . ۱۳۸۷. چنین گفت زردشت، ترجمه د. آشوری. تهران: آگاه.

Hatab, L. J. 2005. *Nietzsche's Life Sentence: Coming to Terms with Eternal Recurrence*, New York: Routledge.

Kakela Pumala, T. 2014. "Postmodern Ghosts and the Politics of Invisible Life". *Death in Literature*, edited by O. Hakola and S. Kivisto. London: Cambridge Scholars Publishing.

Katz, C. E. 2005. *Emmanuel Levinas*, London and New York: Routledge.

Levinas, E. 1993. *God, Death and Time*, translated by B. Bergo. California: Stanford University press.

McHale, B. 2004. *Postmodrnist Fiction*, London: The Taylor & Francise-library.

Mooney, A. 2014. *Human Rights and the Body: Hidden in Plain Sight*, Farnham: Ashgate.

Wondrich, R. G. 2008. "Postmodern Love, Postmodern Death and God-like Authors in Irish Fiction: The Case of John Banville", *Bells: Barcelona English Language and Literature Studies*, (11): 79-88.

نقد و نظریه ادبی
سال اول، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۲

بررسی روایت‌های پسامدرن در داستان‌نویسی برای کودکان و نوجوانان

عمران صادقی[۱]
دکتر بیژن ظهیری ناو[۲]

تاریخ دریافت: ۹۵/۷/۱۹ تاریخ پذیرش: ۹۶/۳/۲۹

چکیده

استفاده از عناصر پسامدرن در داستان‌های کودکان با دشواری‌هایی همراه است؛ زیرا ممکن است مخاطب کم‌تجربه فهم درستی از این عناصر نداشته باشد و روند درک داستان برایش کند شود. با این اوصاف، بسیاری از شاخصه‌های پسامدرن را در داستان‌های کودکانه محمدرضا شمس و سیامک گلشیری می‌توان دید. مانند: گسست در پیرنگ، خلق دنیایی دیگر، شخصیت‌های تخیلی و توهمی، راوی غیر قابل اعتماد و تعلیق آگاهانه ناباوری. در این پژوهش برای آنکه نشان دادن تمایز داستان‌های پسامدرن در برابر داستان‌های متعارف، داستان‌های پسامدرنی محمدرضا شمس («من، زن‌بابا و دماغ بابام» و «من‌من کله‌گنده») و *تهران کوچه اشباح* از سیامک گلشیری را در مقابله با اندیشه‌های روایت‌شناختی ماریا نیکولایوا بررسی می‌کنیم. نیکولایوا با گرایش‌های پساساختارگرایی، ابزاری را که روایت‌شناسی می‌تواند برای بررسی ادبیات داستانی کودکان در اختیار ما بگذارد، به ما نشان می‌دهد. روایت همزمان سه داستان در آثار شمس و تجویف در داستان گلشیری، نمونه‌ای برای گسست و شکاف در روایت است. در پایان داستان نیز شاهد روزنه‌ای به آغاز یک داستان تازه‌ایم.

واژگان کلیدی: ادبیات کودک، پسامدرن، فانتزی، نیکولایوا

---

۱. دانشجوی دکتری دانشگاه محقق اردبیلی emransadeghi@yahoo.com
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی

۱- مقدمه

با آنکه بسیاری از پژوهشگرانِ عرصه داستان کودک و نوجوان از دشواریِ نوشتن به شیوه داستان‌های پسامدرنیستی برای کودکان سخن گفته‌اند، اما نویسندگانی نیز بوده‌اند که در این طریقه نگارش به سبکی ویژه دست یافته‌اند. محمدرضا شمس و سیامک گلشیری ازجمله نویسندگانی‌اند که با نگارش پسامدرنیستی برای کودکان و نوجوانان راهی به دنیای کودکانه مخاطبانشان پیدا کرده‌اند.

محمدرضا شمس، داستان‌های بسیاری با نگاه و سبک متفاوت برای کودکان نوشته‌است؛ مانند «بادکنک و اسب آبی»، «دختره خل و چل»، «من، زن‌بابا و دماغ بابام» و «من من کله‌گنده»، «دزدی که پروانه شد» و«صبحانه خیال». او تاکنون جوایزی همچون لوح تقدیر کتاب سال کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، کتاب سال سلام، قصه سال مجله سروش کودک و کتاب سال شورای کتاب کودک را از آن خود کرده‌است.

محمدرضا شمس در داستان‌هایش در عین اتکا به میراث پیشینیان، نگاهی امروزی و خلاف‌آمد عادت به هستی دارد. بارش تخیل در آثارش غبار روزمرگی را از چهره داستان کنار می‌زند. او کوشیده‌است داستان‌های فانتزی را به سمت داستان‌های پسامدرن سوق دهد. بسیاری از تکنیک‌ها و تمهیدات جریان ادبی پسامدرن در داستان‌های او به کار رفته‌است. تکنیک‌هایی چون زمان‌پریشی، نگارش شیزوفرنیک، شخصیت‌های بیمار و گرفتار پارانویا، تخیل‌های بی‌حد و مرز، گسست در روایت اصلی و پیرنگِ بدون روابط علی و معلولی از ویژگی‌های بارز داستان‌های محمدرضا شمس است. گاه دست به نگارش عمودی و افقی به طور همزمان می‌زند، یا با به‌کارگیری شیوه‌نامه نادرست برای نوشتن کلمات، مانند نوشتن کلمات در اندازه‌های متفاوت یا کشیدن بیش از حد کلمات، سعی در قاعده‌گریز کردن داستان‌هایش دارد.

ما در این پژوهش سه اثر «من، زن‌بابا و دماغ بابام»، «من‌من کله‌گنده» و «تهران کوچه اشباح» را برای بررسی انتخاب کرده‌ایم؛ زیرا به نظر ما عناصر پسامدرنیستی در این سه داستان آشکارتر است و از سوی دیگر دو داستان برگزیده شمس به هم پیوسته‌اند و هر یک بدون دیگری ناتمام است. ما در بازشناخت تمایزات پسامدرنیستی این سه داستان، به نظریه روایی ماریا نیکولایوا دست یازیده‌ایم. نیکولایوا از روایت‌شناسان متأخر است که در پژوهش‌های خویش رویکردی پساساختاری به داستان‌های کودکان دارد. با مقابله و مقایسه سه داستان در برابر

اندیشه‌های نیکولایوا بسیاری از تمایزات این سه اثر در برابر داستان‌های متعارف عرصه ادبیات کودک آشکار می‌شود. بنابراین بهتر می‌توان جایگاه اندیشه‌های پسامدرنیستی را در این عرصه درک کرد.

۱- ۱- آشنایی با دو داستان محمدرضا شمس

دو داستان محمدرضا شمس، («من‌من کله‌گنده» و «من، زن‌بابا و دماغ بابام») روایتگر درماندگی‌های کودکی است که از دست نامادری گریخته و آواره پارک‌ها و به تعبیر نویسنده «هتل کارتن» شده‌است. نویسنده با کمک جریان دسیال ذهن، افکار درونی این کودک را به شکل دو داستانی تأثیرگذار درآورده‌است. داستان من، زن‌بابا و دماغ بابام حول یک محور روایت می‌شود. در این داستان، نویسنده افکار راوی را نسبت به جایی که قبلاً بوده (بهشت: شکم مادرش)، مادرش، پدرش و نامادری‌اش بیان می‌کند و بیشتر داستان نیز حول محور نامادری می‌چرخد. مادر راوی در حین وضع حمل راوی از دنیا می‌رود و قابله‌اش، زن‌بابا می‌شود. او در این داستان با تخیلی مشوش، هراس خود را از این نامادری نشان می‌دهد و سرانجام همین نامادری سبب می‌شود تا پدرش او را در پارکی رها کند. راوی در این داستان، با شخصیت‌هایی داستانی که از نامادری ستمگر رنج می‌برده‌اند همذات‌پنداری می‌کند. درواقع او این داستان را با داستان‌هایی شفاهی مانند ماه‌پیشانی، خاله سوسکه، ننه‌عنکبوت و داستان‌هایی مکتوب مانند پینوکیو، شازده‌کوچولو و سیندرلا پیوند می‌زند. اما داستان «من‌من کله‌گنده» در سه محور ادامه پیدا می‌کند. محور اصلی، حول شخصیت راوی داستان قبلی (کودک کارتن‌خواب) است. نوشتن خلاصه‌ای منسجم برای این داستان تقریباً غیرممکن است؛ زیرا هر صفحه از داستان حول حادثه و تخیلات جداگانه‌ای می‌چرخد. نویسنده مانند دیگر پسامدرنیست‌ها، چندان دغدغه‌ای برای ایجاد داستانی منسجم ندارد. برای اینان چگونگی ساخت و پرداخت سخن روایت مهمتر است (نک. قاسمی‌پور، ۱۳۹۳: ۸). این کودک رهاشده در پارک با دیدن هرچیزی مثلاً یک گل یا پروانه یا یک دختربچه در تخیلات خود برای رهایی از درد و رنج بی‌هویتی خویش با او گفتگو می‌کند. دو داستان دیگر یادآوری حکایت‌هایی است که نویسنده از کودکی خویش به یاد دارد.

۱- ۲- آشنایی با داستان «تهران، کوچه اشباح» از سیامک گلشیری

سیامک گلشیری نیز یکی از نویسندگان مطرح ژانر فانتزی، به‌ویژه فانتزی وهم‌ناک یا گوتیک است که آثار گوناگونی را در این ژانر برای کودکان نوشته‌است. مجموعه *خون آشام‌ها* را می‌توان از مهمترین آثار او دانست. *داستان تهران کوچه اشباح*، نخستین داستان از این مجموعه است. نویسنده در ابتدای این داستان می‌گوید که این داستان نوشته دراکولا است و خودش فقط داستان را بازگویی کرده‌است: «هنوز که هنوز است باور نمی‌کنم. با اینکه بارها و بارها نوشته‌اش را خوانده‌ام، اما هنوز نتوانسته‌ام باور کنم. شب‌ها گاهی تا دیر وقت به آن شب فکر می‌کنم، حتی گاهی هم کتابی را جلوام می‌گذارم. آن مرد جوان که بود یا از کجا آمده بود؟! یا از کجا تلفن من را گیر آورده بود؟ اما هنوز وقتی تلفن، نیمه‌شب‌ها زنگ می‌زند، فکر می‌کنم او پشت خط است و یا وقتی آخر شبی مسیرم به اتوبانی می‌افتد، حس می‌کنم پشت درخت‌های بلند کاج ایستاده و دارد نگاهم می‌کند. می‌دانم که دوباره می‌بینمش. شک ندارم. بیشتر وقت‌ها هم نسخه‌ای از این کتاب را، که خودم بازنویسی‌اش کرده‌ام، به همراه دارم تا به محض اینکه دیدمش، آن را به او بدهم. شاید هم تا حالا کتاب را گیرآورده باشد» (گلشیری، ۱۳۸۷: ۶).

داستان از این قرار است که فردی به نویسنده داستان زنگ می‌زند و از او می‌خواهد که ماجرایی که برایش اتفاق افتاده و آن را نوشته‌است چاپ کند. نویسنده نیز قبول می‌کند. ماجرای اصلی داستان نیز به شب جشن تولد یکی از دوستان راوی (آرش) برمی‌گردد. آرش و راوی برای به پرواز درآوردن هلی‌کوپتری که آرش هدیه گرفته‌است، به پشت بام خانه‌ای متروکه می‌روند. در مسیر بالارفتن از پله‌ها با اشباح مواجه می‌شوند. بیشتر اتفاقات داستان طول و تفصیل همین مواجهه است. دو دوست از دست اشباح فرار می‌کنند. فردای آن روز، آرش از راوی می‌خواهد که هلی‌کوپترش را پس دهد اما راوی متعجبانه به او می‌گوید که در هنگام فرار، در آن خانه مانده‌است. این حرف، تعجب آرش را به دنبال دارد؛ زیرا او رفتن به چنین خانه‌ای را انکار می‌کند و سخنان راوی را نقشه‌ای برای پس‌ندادن هلی‌کوپترش می‌داند. در پایان داستان نیز راوی احساس می‌کند که به خون علاقه‌مند شده‌است. این علاقه‌مندی باعث طرد او از خانه می‌شود.

این داستان را می‌توان از نمونه‌های زیبای گوتیک فانتزی دانست. در رمان گوتیک فانتزی تمامی عوامل دلهره جمع می‌شوند تا مخاطب را به هراس بیندازند. در تعریف

گوتیک گفته‌اند: «رمان گوتیک، رمانی است که در آن سحر و جادو، رمز و معما، بی‌رحمی، خونریزی، دلهره و وحشت به هم آمیخته باشد. رمان گوتیگ از اشباح افسون‌گر و جادوگران سنگدل، پچپچه‌ها و همهمه‌های گنگ و دلهره‌آور لبالب است. قصرهایی که در آنها استخوان مردگان روی هم انباشته شده و خرابه‌های قدیمی با فضا و رنگ وهم‌انگیز و حال و هوای مخوف، صحنه‌های سنتی این نوع داستان‌ها است. از رمان‌های گوتیک که شهرت جهانی دارند *فرانکشتاین* اثر مری شلی و *دراکولا* از برام استوکر است» (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۷۲).

به نظر می‌رسد که گلشیری در نگارش این داستان به کتاب *دارکولا*ی برام استوکر نگاه ویژه‌ای داشته‌است. انتخاب نام شخصیت اصلی نیز مؤید این مدعاست. جالب‌تر آنکه نویسنده مدعی است این داستان را خود دراکولا نوشته‌است. همچنین خانه‌ای که قبلاً در آن قتلی صورت گرفته و اکنون متروک است به عنوان مکان سنتی وقوع حوادث، در این داستان نیز دیده می‌شود. زیرا «مکان‌های غریب به‌کاررفته در این داستان‌ها می‌توانند به وحشت و ترس آنها بیفزایند [...] شخصیت‌های این آثار برای انجام کار معمولاً مجبور می‌شوند در راهروها، پلکان‌های نمناک و دلهره‌آور و دهلیزهای پرپیچ و غریب حرکت کنند» (نصراصفهانی و خدادادی، ۱۳۹۲: ۱۶۵).

۱- ۳- پسامدرن و کودکی

ارائه تعریف از پسامدرن به معنای تحدید آن است: «پسامدرنیسم خود مفهومی مسئله‌ساز و مناقشه‌پذیر و دارای تعریف‌های چندگانه است. پسامدرنیسم بنا به ذات خود، دالی مرکزگریز و تفسیربرانداز است که در مقابل هر کوششی برای تدقیق یا هر تلاشی برای پیوند دادن آن با یک مدلول معیّن مقاومت می‌ورزد (پاینده، ۱۳۸۶: ۱۲). هرچند تعریف پسامدرن دشوار است، می‌توان ویژگی‌های آن را برشمرد. دیوید لاج، این مشخصات را برای داستان پسامدرن برمی‌شمارد: «الف- تناقض، هر قطعه، قطعه بعدی را نقض می‌کند؛ ب- عدم انسجام و تناقض که نمودش را در *فاشیسم‌گراهای بشر دوست* می‌بینیم؛ ج- فقدان قاعده (وجود تصادف) و مطرح شدن امر پوچ تا این حد که نویسنده کتاب اصلی را پاره کند، سپس صفحه‌ها را درهم بریزد و بی هیچ قاعده‌ای آنها را پشت سر هم بیاورد؛ د- افراط‌گرایی و

زیاده‌روی؛ ح- اتصال کوتاه (پرش از امری به امری دیگر) تقاطع موضوع با موضوعی دیگر[1]» (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۲۵).

از سوی دیگر بین پسامدرن و ادبیات کودک و خودِ مفهوم کودکی می‌توان مشابهت‌هایی یافت. استفاده انقلابی از زبان، گریز از محافظه‌کاری، تخیلات بی‌حدومرز و مهمتر از همه، هویت‌جویی در هردوی این دو مفهوم خودنمایی می‌کند. کودکان به دنبال یافتن هویتی از خود هستند و اندیشمندانی چون لکان و فوکو «خود ثابت و یکپارچه» را خیالی خام می‌دانند و در جستجوی هویتی تازه‌اند (وارد، ۱۳۹۲: ۱۶۳). تا جایی که منتقدی می‌نویسد: «من اغلب متحیرم چرا نظریه‌پردازان متوجه نشده‌اند که بهترین شاهد را برای تقریباً تمام آنچه که به پدیدارشناسی، ساختارگرایی یا شالوده‌شکنی و هر رویکرد دیگری می‌گویند، می‌توان به وضوح و راحتی در ادبیات کودکان نشان داد» (کوگن‌تکر، ۱۳۸۶: ۷۰).

۱- ۴- فصل مشترک داستان‌های فانتزی و پست‌مدرن

بین داستان پست‌مدرنیستی و داستان فانتزی فصل مشترک‌های زیادی وجود دارد. مرز این دو نوع متن به مرور محدودتر می‌شود. اما مهمترین اصل مشترک در تعلیق آگاهانه ناباوری است. در خواندن این داستان‌ها باید اصل تعلیق آگاهانه ناباوری را مدنظر قرار دهیم: «تعلیق آگاهانه ناباوری یعنی خلق آنچه واقعیت ندارد و باورکردنش مشکل است. این نظر برای اولین‌بار توسط کولریج مطرح شد. آفریننده یک شعر خود می‌داند که وظیفه‌اش بیان حقیقت نیست بلکه می‌خواهد بر پایه تصورات خود، دنیایی زیبا، لذت‌بخش و قائم به ذات بیافریند. پس آگاهانه و با تصور خود دنیایی خلق می‌کند پر از عجایب باورنکردنی و پر از مبالغه و تخفیف» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۶۲).

> «پشت خروس اندازه یک کف دست زخم می‌شود. مغزگردویی می‌سوزانم، می‌گذارم روی زخم. یک درخت گردو سبز می‌کند. بچه‌ها از بس سنگ و کلوخ می‌اندازند به گردوها، یک زمین پشت خروس باز می‌شود. زمین را شخم می‌زنم و هندوانه می‌کارم. زمین هندوانه می‌کند. هندوانه‌ها را بار الاغ می‌کنم کمرش می‌شکند. بار اسب می‌کنم پاش می‌شکند. بار شتر می‌کنم زانوش می‌شکند» (شمس، ۱۳۸۹: روایت دوم) (۱).

خواننده یا شنونده فانتزی در هنگام روبه‌رو شدن با جهان یا موقعیت فانتاستیک، از خود ناباوری نشان نمی‌دهد و از خود نمی‌پرسد که آیا چنین چیزهایی وجود دارد یا نه؟!

---

1 . short circuit

بلکه لازمه پیوند درونی با داستان این است که نسبت به دنیای آن شک نکند. خواننده یک متن پسامدرنیستی نیز باید بپذیرد که داستان به طور مطلق خیالی است مطلقاً خیالی به این معنا که نمی‌خواهد بازتاب واقعیت‌ها باشد. مبنا و اساس آفرینش داستان فانتزی نیز به مانند داستان پسامدرنیستی تخیل است.

به نظر می‌رسد استفاده از عناصر پست‌مدرن در داستان‌های کودکان و نوجوانان مخاطره‌آمیز باشد؛ زیرا ممکن است خواننده کم‌تجربه با فضای پست‌مدرنی ایجادشده در داستان رابطه برقرار نکند. باید گفت فضای پست مدرنیستی نه تنها در ادبیات کودک، بلکه در کل ادبیات نیز مخاطب خاص خود را دارد زیرا متن پست‌مدرنیستی، متن مؤلف است یعنی هر خواننده‌ای به‌راحتی نمی‌تواند با آن رابطه برقرار کند. به تعبیر دیگر در مقابل کنش خواندن از خود مقاومت نشان می‌دهد و درک و دریافت آن مستلزم تلاش فکری خواننده است (بی‌نیاز، ۱۳۸۷: ۲۳۰). به‌خصوص زمانی که قرار است نویسنده به دنیای درون ذهن شخصیت‌ها بپردازد، دشواری کار دوچندان می‌شود. این نکته را محمدرضا شمس به‌خوبی دریافته‌است. داستان‌های او صرفاً شرح آشفتگی‌های ذهنی راوی نیست؛ بلکه با تخیلی پویا داستان‌هایی پرتحرک خلق کرده‌است.

هرقدر درباره داستان‌های شمس با تعلیق آگاهانه ناباوری روبه‌روییم، در داستان *تهران کوچه اشباح* با تردید مواجهیم. چنان‌که پیشتر گفتیم، این داستان از گونه داستان‌های گوتیک یا وهمی است. تزوتان تودوروف در بررسی این‌گونه داستان‌ها به نکات جالبی دست یافته‌است. او می‌گوید: «متن وهمی، صرفاً از روی حضور پدیده‌ها یا موجودات فوق طبیعی مشخص نمی‌شود؛ بلکه مشخصه آن تردیدی است که در برداشت و درک خواننده نسبت به رخدادهای ارائه شده به وجود می آید. خواننده در تمام طول داستان از خود می پرسد (و اغلب شخصیتی در داخل کتاب همین پرسش را از خود می‌کند) آیا چیزهایی که گزارش شده با علیتی طبیعی توجیه می‌شود یا علیتی فوق طبیعی؟ آیا در این داستان صحبت از واقعیت است یا خیال؟ این تردید از اینجا ناشی می‌شود که رخداد خارق‌العاده (و بنابراین به صورت بالقوه فوق طبیعی) نه در دنیایی شگفت‌انگیز، بلکه در پس‌زمینه زندگی روزمره و آن‌چیزی که اتفاق می افتد کاملاً عادی است. درنتیجه قصه وهمی عبارت است از حکایت نوعی درک و برداشت» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۱۲۶). این برداشتِ شخصیت اول داستانِ *تهران کوچه اشباح* است که روح‌های سرگردان را می‌بیند. در پایان داستان می‌بینیم شخصیت دوم (آرش) در

اتفاقات سهیم نبوده‌است؛ بلکه تنها راوی در تصورات خویش او را همراه خود می بیند. در اینجا راوی از خود سؤال تردیدآمیزی می‌پرسد:

«فردای همان روز، صبح خیلی زود، آرش آمد دم در خانه‌مان و گفت هلی‌کوپترش را پس بدهم. باور نمی‌کرد جعبه هلی‌کوپتر، بیرون همان خانه از دستم افتاده. حتی نمی‌دانست کدام خانه را می‌گویم. وقتی گفتم خودش مرا برد آنجا، گفت دروغگوتر از من توی عمرش ندیده. گفت هلی‌کوپتر را از حلقومم می‌کشد بیرون. گفت همان‌وقت که صدای جیغ زن را شنیده بود پا گذاشته به فرار. گفت باید پول هلی‌کوپتر را پس بدهم. من فقط داشتم هاج‌وواج نگاهش می‌کردم. اگر واقعاً راست می‌گفت، پس چه کسی تمام راه را با من تا جلوی آن خانه آمده بود؟» (گلشیری، ۱۳۸۷: ۱۱۶).

داستان وهمناک حاصل همین تردیدها است. تردیدهایی که سراسر متن و ذهن مخاطب را فراگرفته‌اند و هردو را در سر دوراهی انتخاب قرار می‌دهند که آیا حوادث را بپذیرند یا نه؟

۱- ۵- نظریه روایی ویژه ادبیات کودک

تا جایی که ما سراغ داریم، تا پیش از نیکولایوا، هیچ‌کدام از اندیشمندان حوزه روایت‌شناسی درصدد ارائه نظریه‌ای منطبق با داستان‌های کودکان و نوجوانان برنیامده‌اند. منتقدین نیز برپایه همین نظریه‌های موجود -که بیشتر به کار داستان‌های بزرگسالان می‌آید- به نقد داستان‌های کودکان و نوجوانان پرداخته‌اند. ماریا نیکولایوا در مقاله‌ای با عنوان «فراسوی دستور داستان یا چگونه نقد ادبیات کودک از نظریه روایت بهره می‌برد»، ابزاری را که روایت‌شناسی می‌تواند برای بررسی ادبیات داستانی در اختیار ما بگذارد به ما نشان می‌دهد (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۴۷). این پژوهشگر ادبیات کودک در این مقاله به بررسی ابعاد روایتمندی پرداخته‌است. او در این‌باره می‌نویسد: «مفهوم روایت‌مندی دربردارنده کلیه ویژگی‌هایی است که در ساختار روایت موجوداند و باعث می‌شوند آن را نوشته‌ای روایی بخوانیم. این ویژگی‌ها شامل ترکیب‌بندیِ اثر (پیرنگ، ساختار زمانی داستان)، شخصیت‌پردازی (شگردهای روایی که نویسنده برای آفریدن شخصیت‌ها به کار می‌برد) و چشم‌انداز (صدا و زاویه دید) است. همه این عنصرها در ادبیات کودک تا حدی یا گاهی به‌شدت متفاوت با ادبیات در معنایی کلی به جلوه درمی‌آید» (همان: ۵۵۱).

نیکولایوا در بحث پیرنگ بیشتر به پیرنگ باز تأکید دارد. او یکی از مهمترین مزایای داستان‌های امروزی کودکان و نوجوانان را روزنه می‌داند. یعنی هر پایان روزنه‌ای است به

یک آغاز. در بحث از شخصیت پردازی آنچه برای او اهمیت دارد شیوه ارائه شخصیت است. او به شخصیت‌پردازی از طریق توصیف یا مستقیم می تازد و آن را آشکارا آموزشی می خواند. آنچه او می پسندد شخصیت پردازی از طریق کنش است؛ زیرا به مخاطب اجازه آزادانه تفسیر شخصیت مطابق با فهم خویش را می‌دهد.

نیکولایوا در هنگام بحث از چشم‌انداز بیشترین اهمیت را به صدا می دهد. زیرا در داستان های کودکان و نوجوانان باید صدای کودکانه به گوش برسد. او در بحث از زمان به مؤلفه‌های زمانی ژرار ژنت تکیه دارد اما ویژگی‌های زمانی خاص ادبیات کودک را مطرح می کند. برای نمونه از دید او پیرنگ داستان نمی‌تواند سال‌های بسیار به درازا بکشد؛ زیرا پیرنگ‌های بلند از درک کودک خارج‌اند. او درباره تناسب نوع داستان با مکث‌های توصیفی می‌گوید در داستان‌هایی که با ذهنیت شخصیت‌ها سروکار دارند وجود مکث‌های توصیفی لازم است. این گفته نیکولایوا کاملاً درست است. اشخاص داستان‌های پسامدرنیستی، شدیداً گرفتار هذیانات خود هستند؛ پس نویسنده باید با توصیفات و بیان افکار، این هذیانات را در نوشته‌اش برجسته سازد.

۲- پیشینه پژوهش

بدون شک هر پژوهشی که در زمینه داستان‌های فانتزی صورت گیرد بی‌نیاز از کتاب *فانتزی در ادبیات کودکان* محمدی(۱۳۷۸) نخواهد بود. از مقاله‌های ارزنده و راه‌گشا هم در زمینه ادبیات فانتزی کودکان می‌توان به مقاله «فانتزی و شیوه‌های فانتزی‌سازی *شاهنامه* در ادبیات کودک و نوجوان» از مهدخت پورخالقی، «فانتزی در هفت روز هفته دارم» از علی محمدی و علیرضا روزبهانی و «تحلیل نشانه‌های ارتباط غیرکلامی در داستان دو دوست» احمد رضی و سمیه حاجتی اشاره کرد. از سوی دیگر پژوهشگرانی در جست‌وجوی عناصر پسامدرنیستی در داستان‌های معاصر و گذشته برآمده‌اند، مانند «رمان پسامدرن چیست؟» از دکتر حسین پاینده، «تحلیل رمان *اسفار کاتبان* براساس شاخصه‌های نگارش رمان مدرنیستی و پست‌مدرنیستی» از افسانه حسن‌زاده، «آمیختگی داستان و گفتمان روایی در روایت‌های پسامدرنیستی» از قدرت قاسمی‌پور (۱۳۹۳) و «پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر ایران» از سیاوش گلشیری.

با این اوصاف، بررسی عناصر پسامدرن در ادبیات کودکان مغفول مانده‌است. پژوهش‌های بسیار اندکی درباره عناصر پسامدرنیستی در داستان‌های کودکانِ محمدرضا شمس صورت گرفته‌است. گفتن از «پیشینه پژوهش» برای بررسی داستان‌های پسامدرنیستی در ادبیات کودک و نوجوان محل تأمل است. تنها اثر منتشرشده، مقاله «مینی‌مالیزم فانتزیک و قاعده‌گریز» از حسن پارسایی است که به بررسی مجموعه داستان «بادکنک و اسب آبی» از محمدرضا شمس پرداخته‌است. این مقاله را می‌توان تنها نقد علمی، درباره یک اثر پسامدرنیستی در ادبیات کودک دانست. نویسنده در این مقاله، نخست، ویژگی‌های فانتزیک این مجموعه داستان را برشمرده، آنگاه به بررسی دوآلیسم موجود در آن پرداخته‌است. او پیدا کردن تقابل‌های دوتایی تخیلی (ادعایی) موجود در این مجموعه را نقطه قوت این اثر دانسته، سپس به بررسی تفکرات فلسفی مستور در اثر پرداخته‌است.

درباره داستان «تهران‌کوچه اشباح» تنها یک معرفی‌نامه در ماهنامه *کتاب ماه کودک و نوجوان* چاپ شده‌است. سیدامین حسینیون در این نوشتار سه‌صفحه‌ای بیشتر به بیان جنبه‌های گوتیک این اثر پرداخته و کتاب را با نمونه‌های مشابه خارجی‌اش مقایسه کرده‌است.

۳- تحلیل

۳-۱- پیرنگ

نیکولایوا می‌گوید: «بنا بر دیدگاهی که به‌خوبی جا افتاده و به ارسطو بازمی‌گردد، داستان باید دارای آغاز، میانه و پایان باشد. بیشتر داستان‌های کودکان از این الگو پیروی می‌کنند» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۵۱). وی با آوردن واژه بیشتر، راه را برای داستان‌های پسامدرن باز گذاشته‌است. هر دو داستان محمدرضا شمس، مقدمه‌چینی برای شروع دارند؛ اما عملاً پایانی در آنها دیده نمی‌شود.

نیکولایوا در بحث از پیرنگ یکی از عوامل برهم‌زننده تعادل اولیه داستان را سفر می‌داند: «یکی از عنصرهای تکرارشونده در داستان‌های کودکان، جابه‌جایی عینی قهرمان داستان یا انتقال او به سرزمینی تازه و ناشناخته‌است که امکان کشف آزادانه جهان، بدون نظارت بزرگسالان را برای وی فراهم می‌آورد. این عنصر برابر با عنصری است که پراپ در قصه‌های قومی غیاب می‌نامدش، ساختار ویژه ادبیات کودک است» (همان: ۵۵۳).

در هر سه داستان مورد بررسی مقاله حاضر، غیاب در ابتدای داستان رخ داده‌است و شخصیت اول داستان (راوی) پا به دنیایی فانتزی می‌گذارد. تزوتان تودوروف، نیز یکی از عوامل برهم‌زدن تعادل اولیه را سفر می‌داند. گاه ممکن است این سفر، یک سفر واقعی باشد و گاه یک سفر خیالی؛ چنان‌که در دو داستان شمس، ورود شخصیت راوی به دنیای تخیلی و اوهامی خویش، آغازگر داستان بوده‌است. جالب آنکه روایت حاشیه‌ای داستان *من‌من کله‌گنده* که به صورت عمودی نوشته شده نیز براساس عنصر سفر (شکار) شکل گرفته‌است:

«پادشاهی بود سه تا پسر داشت[...] دوتاش جون نداشتند، یکیش سر نداشت. پسری که سر نداشت می‌خواست بره شکار. توی قصر پادشاه سه تا تفنگ بود. دوتاش شکسته بود، یکیش گوله نداشت. پسری که سر نداشت با تفنگی که گوله نداشت رفت طویله[...] سه تا اسب دید، دوتاش لنگ بود یکیش پا نداشت» (شمس، ۱۳۸۹: روایت اول).

اتفاقات در داستان *تهران کوچه اشباح* از شب جشن تولد آرش (دوست راوی) شروع می‌شود. پس از جشن تولد، راوی و آرش قصد دارند تا به پشت‌بام خانه راوی بروند تا هلی‌کوپتری را که آرش هدیه گرفته‌است به پرواز دربیاورند؛ اما در بین راه صدای شیون زنی آن دو را به خانه‌ای متروکه می‌کشاند (عنصر غیاب) و در آنجا راوی با پسر و دختری روبه‌رو می‌شود که چند وقتی است که مرده‌اند.

از نظر مدرنیست‌ها، طرح یا پیرنگ ، تنظیم حوادث داستان براساس رابطه علی و معلولی است (بامشکی، ۱۳۹۱: ۴۷۲). به بیان دیگر زنجیره عقلانی و منطقی حوادث داستان است. اما در داستان‌های پسامدرنیستی انتظار یافتن آنچه مطلوب مدرنیست‌هاست، نادرست است. روایتِ سوم *من من کله‌گنده* را نه برمبنای اصل علیت می‌توان توجیه کرد و نه برمبنای منطق درونی داستان:

«تخم‌مرغ از دستش می‌افتد و می‌شکند. دو تا جوجه از توی تخم می‌پرند بیرون و فرار می‌کنند. یکی‌شان خروس می‌شود. یکیش شترمرغ. می‌دوم بالای تپه، نمی‌بینمشان. می‌دوم بالای کوه، نمی‌بینمشان. یک سوزن جوال‌دوز دارم. سوزنه را می‌کارم زمین، می‌روم بالاش. شتر مرغ دارد زیر ده می‌چرد. خروس را بسته‌اند به خرمن (شمس، ۱۳۸۹: روایت سوم).

در داستان‌های پسامدرن، مفهوم کلاسیک علت و معلول در داستان فرومی‌ریزد به‌گونه‌ای که مثلاً کسی که مرده است وارد مسیر داستان می‌شود و نقش بازی می‌کند و کلاً روابط واقع‌گرایانه میان امور و اشیاء رنگ می‌بازد (زرشناس، ۱۳۸۸: ۱۳۹). داستان گلشیری نیز توجیه‌پذیر نیست. داستان او درباره دختر و پسری است که زنده شده‌اند. باید گفت در

داستان‌های مورد بررسی خبری از روایت خطی نیست. بلکه داستان‌ها مجموعه‌ای از خرده‌روایت‌ها هستند که پابه‌پای هم پیش می‌روند.

داستان *من، زن‌بابا و دماغ بابام* روایتگر کودکی است که مادر خود را از دست داده‌است. حال برای رهایی از فشارهای وارد بر او، به دنیای تخیلات کودکانه‌اش پناه می‌برد. اما در دنیای تخیلی نیز، زن‌بابا او را رها نمی‌کند. روایت نامنسجم، آشفته و فقدان خط سیر مشخص می‌تواند نمودی از ذهن آشفته کودک باشد. داستان *منِ من کله‌گنده* نیز دارای مضمونی مشابه است. به نظر می‌رسد این داستان ادامه *من، زن‌بابا و دماغ بابام* باشد. زیرا در داستان اخیر، می‌بینیم پدر به خاطر حرف‌های زن‌بابا، پسرش (راوی) را در پارکی رها می‌کند و داستان *من من کله‌گنده* نیز از پارک شروع می‌شود. نویسنده در این داستان، کودکی سرگردان در پارک را به تصویر کشیده‌است که برای رهایی از رنج و اندوه و نبود سرپرست به دنیای تخیلاتش پناه برده‌است. برای این انسان گرفتار، هیچ راه نجاتی جز پناه‌بردن به دنیای خیال نمانده‌است. این داستان نیز به صورت نامنسجم، آشفته، روایت در روایت، نابه‌سامان و گاهی پوچ و بی‌معنا نقل می‌شود. زیرا نویسنده از ذهنیت و زاویه دید این کودک به جهان می‌نگرد؛ پس ذهن آشفته یک کودک یتیم، داستانی آشفته و پست‌مدرن به دنبال دارد.

در داستان‌های پسامدرنیستی محمدرضا شمس نوعی گسست وجود دارد و روایت آنها، تکه‌تکه است که این امر در جهت نفی انسجام و نظم و نشان‌دادن نسبی‌انگاری که از مهمترین مؤلفه‌های پسامدرن به شمار می‌رود به کار گرفته شده‌است. دیگر از تمایزهای فردی در داستان‌های پست‌مدرن خبری نیست. در پاره زیر فاصله شخصیت‌ها هم از بین رفته‌است: «دوستم مثل من است. شاید اصلاً خود من باشد. او هم یک زمانی کارمند بوده. حتی یک‌بار هم مثل من فواره شده و کتک خورده. گاهی هم مثل من شعر می‌گوید. بعد پاره می‌کند می‌اندازد توی سطل آشغال. ما هردو عاشق اینیم که زیر آفتاب پاییزی بنشینیم و خیالات ببافیم. گاهی به نظرم می‌رسد که او فقط یک خیال است، خیالی که ذهن من ساخته. شاید هم من فقط یک خیال باشم. خیالی که ذهن او ساخته» (شمس، ۱۳۸۹: روایت سوم).

شکست خط پیرنگ در *تهران کوچه اشباح* نیز دیده می‌شود. تغییر راوی نمونه‌ای از این گسست است. علاوه بر شکست در پیرنگ، یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های پیرنگ رمان، شتاب شبح‌وار آن است؛ زیرا نویسنده می‌خواهد مخاطب را در فضای وهم‌آلود و ترسناک

داستان نگه دارد. نویسندگان پسامدرن، همواره درصدد اند تا مخاطبان خود را در هالـه‌ای از ابهام فروبرند. تردید ژانر گوتیک و ابهام پست‌مدرن در این داستان به کمک هم آمده‌انـد تـا مخاطب درگیر رازوارگی داستان شود.

همچنین محمدرضا شمس در داستان *من من کله‌گنده* از روش تجویف یا تودرتو سـازی استفاده کرده‌است. «این اصطلاح را آندره ژید برای تکنیکی در روایت ادبی به کار برد که بـا گنجاندن اثری در دل اثری دیگر به نوعی تکثیر درونی، کلی یا جزئی اثـر دسـت مـی‌زنـد» (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۱۹۹). با مقایسه لحن و زبان این داستان چنین به نظر می‌رسد که نویسـنده و راوی هردو یکی‌اند و در اینجا نیز مانند داستان آنـدره ژیـد، نویسـنده و شخصـیت اصـلی داستان به‌شدت شبیه‌اند. مانند فراداستان، نویسنده خود به عنـوان شخصـیت، وارد داسـتان می‌شود و از کودکی خود و از علاقه‌اش به داستان‌نویسـی بـرای کودکـان سـخن مـی‌گویـد: «دوران کودکی از بهترین و پرخاطره‌ترین دوران زندگی من اسـت. شـاید بـه همـین دلیـل است که امروزه برای کودکان و نوجوانان می‌نویسم. پدرم مهربان بود و ساده و خـوش‌قلـب» (شمس، ۱۳۸۹: به‌جای زندگی‌نامه).

دقیقاً چنین نوع نگارشی را در *داستان تهران کوچه اشباح* سیامک گلشیری نیز مـی‌بینـیم. در این داستان، نویسنده در مقدمه، از آشنایی خود با فردی خون‌آشام می‌گویـد. آنگـاه بخـش اصلی داستان از زبان خون‌آشام یا دراکولا روایت می‌شود. در این داستان نیز که براساس ابهـام پسامدرنیستی نوشته شده، تمایز لحن نویسنده و دراکولا تقریباً غیرممکن است.

نکته آخر درباره پایان‌بندی است. نیکولایـوا دربـاره پایـان‌بنـدی داسـتان‌هـای کودکـان می‌نویسد: «پایان‌بندی هماهنگ یا همان پایان خوش متداول همان چیزی است کـه بیشـتر متخصصان و معلمان به ادبیات کودک نسبت مـی‌دهنـد و حتـی آن را از ملزومـات داسـتان خوب کودکان فرض می‌کنند. داستان‌های معاصر تا اندازه‌ای هم در لایه ساختاری و هـم در لایه روان‌شناسی از این قانون پایان خوش فاصله گرفته اند. به‌جای پایان ختم به خیر کـردن پیرنگ داستان که ممکن است رسیدن قهرمان به هدف یا چیرگی بر ضد قهرمان باشد، ایـن گونه داستان‌ها با روزنه‌ای به آغازی تازه تمام می‌شوند (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۵۵).

داستان *من، زن‌بابا و دماغ بابام* با روزنـه بـه پایـان مـی‌رسـد و ناتمـام مـی‌مانـد. سـپس نویسنده در داستان *من‌من کله‌گنده* ادامه‌اش را پی می‌گیرد. این داستان نیز ناتمـام اسـت،

زیرا کودک سرگردان داستان مبدل به نوزادی سرراهی می‌شود تا شاید این‌بار شاهد دستان گرم و مهربان کسانی که اورا به فرزندی می‌پذیرند باشد:

«داد می‌زنم: چی‌کار داری می‌کنی؟ / - همون کاری که تو داری می‌کنی. این بهترین راهه. آن وقت نی‌نی می‌شود و کنارم دراز می‌کشد. لجم می‌گیرد. می‌گویم: لااقل برو یه جای دیگه. این‌طوری که هیچ کدوممونو نمی‌برن. می‌خندد: می‌برن می‌برن. شکم گنده‌اش مثل بادکنک پر و خالی می‌شود. می‌گویم: شی...شی...شیکمشو. می‌گوید: کله‌شو. و قاه‌قاه می‌خندیم و دل می‌بریم ... دل می‌بریم» (شمس،۱۳۸۹: روایت سوم).

در بندهای پایانی داستان *تهران کوچه اشباح* نیز شاهد روزنه‌ای به آغازی تازه هستیم زیرا می‌بینیم شخصیت راوی -که هیچ‌گاه نام او در داستان برده نمی‌شود- احساس می‌کند به خون علاقه‌مند است و یا دوباره دوست دارد به آن خانه مرموز بازگردد: «سه‌چهار روز پیش که دست خواهر کوچکم با سوزن چرخ‌خیاطی اسباب‌بازی‌اش سوراخ شد، رفتم بالا سرش. داشت همین‌طور از نوک انگشتش خون می‌چکید. یک‌دفعه بدون اینکه بخواهم نشستم کنارش، انگشتش را گرفتم دهنم و شروع کردم به مک زدن. آن‌قدر که یک لحظه حس کردم دارم نوک انگشتش را با دندان‌هایم جدا می‌کنم. آن‌قدر جیغ زد که همه ریختند توی اتاق و کشیده محکمی از پدرم خوردم. اصلاً نمی‌دانم چه مرگم شده. هوس کرده‌ام برگردم به همان خانه. به همان خانه‌ای که تویش این بلا سرم آمده. نمی‌دانم چرا، اما چیزی توی قلبم هست که می‌خواهد برگردم به آن خانه» (گلشیری، ۱۳۸۷: ۱۱۷).

۳-۲- شخصیت‌پردازی[1]

ماریا نیکولایوا نیز در بررسی خود درباره داستان‌های کودک اهمیت بسیاری به شخصیت داده‌است. او در این‌باره می‌گوید: «از دید روایت‌شناس پرسش‌های اساسی از این قرارند: نویسندگان شخصیت‌ها را چگونه می‌سازند؟ و شخصیت‌ها چگونه به خواننده نشان داده می‌شوند؟ در ادبیات کودک شخصیت‌ها مدار ذهنیت‌ها و در نتیجه محور تمامی رویدادهایند. از سوی دیگر ادبیات کودک یکی از بهترین قلمروها برای بررسی یکی از اساسی‌ترین روابط در ادبیات روایی یعنی رابطه پیرنگ داستان و شخصیت‌ها است (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۵۸).

1. characterization

این گفته نیکولایوا (رابطه پیرنگ و شخصیت) را شاید بتوان نقطه عطف در بررسی داستان‌های پسامدرن دانست. زیرا داستان‌های فانتزی مورد بررسی بر مبنای جریان سیال ذهن نوشته شده‌اند؛ آن هم نه برمبنای ذهنی منطقی، بلکه براساس تداعی‌های ذهنی آشفته. ناگفته پیداست که بازنمایی ذهنی آشفته، پیرنگی آشفته به همراه دارد و در این داستان‌ها، نویسنده به‌خوبی توانسته‌است از عهده این کار برآید.

در داستان‌های پسامدرن همه‌چیز و همه‌کس عملاً چنان از بیخ و بن نابهنجار و غیرعادی‌اند که با هیچ روشی نمی‌توان معلوم کرد آنها از کدام اوضاع در دنیای واقعی نشأت گرفته‌اند و یا براساس کدام ملاک‌ها می‌توان در سلامت عقل‌شان تردید کرد. زرشناس نیز می‌گوید گاهی تمایز میان انسان و موجودات دیگر در داستان‌های پسامدرنیستی از بین می‌رود. این شخصیت‌ها اغلب هویتِ انسانی روشنی ندارند. این داستان‌ها ساختی خیالبافانه به خود می‌گیرند و بی هیچ دلیلی یک شخصیت داستانی به موش یا مورچه مبدل می‌شوند (زرشناس، ۱۳۸۸: ۸۵). در ابتدای داستان «تهران، کوچه اشباح» که نویسنده نام مقدمه بر آن گذاشته‌است، توصیفی غریب از چهره شخص اول داستان که در متن اصلی به عنوان راوی حضور دارد ارائه شده‌است. شاید نویسنده در حالتی از ترس، در ذهن خود راوی را این‌گونه دیده‌است: «تمام مدت زیرچشمی نگاهم به مرد بود. متوجه صورت استخوانی‌اش شدم که عجیب سفید بود. انگار قوطی پودر روی صورتش خالی کرده باشد. اما با وجود صورت استخوانی و گونه‌های کاملاً بیرون‌زده و آن قد و هیکل غول‌آسا خیلی جوان بود. آن‌قدر که فکر کردم شاید ناقص الخلقه است [...] همان وقت برگشت و توی تاریکی نگاهم کرد و من متوجه فکش شدم که به طرز عجیبی بیرون زده بود. دندان‌هایش به دندان‌های گراز می‌مانست» (گلشیری، ۱۳۸۷: ۱۰). در داستان من‌من کلّه گنده و من، زن‌بابا و دماغ بابام نیز این عناصر دیده می‌شود: «دندان‌هایم همه کرم‌خورده و پیله کرده‌اند[...] ـ داری چی می‌خوری؟/ هیچی؟/ دهانم را باز (۲) می‌کنم [...] باز می‌کنم و نشانش می‌دهم. دخترک انگشتش را می‌گذارد روی یکی از پیله‌ها و فشار می‌دهد: پس این چیه؟ پیله تقی می‌ترکد و پروانه‌ای با بال‌های رنگین از دهانم بیرون می‌پرد. دخترک ذوق‌زده جیغ می‌کشد» (شمس، ۱۳۸۹: روایت سوم).

یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های شخصیت‌پردازی خوب، باورپذیری شخصیت از سوی مخاطب است. بسیاری بر این باوراند که باورپذیری شخصیت‌ها یکی از عوامل جاذبه داستان است؛ چیزی که از آن با عنوان صمیمیت نیز یاد شده‌است. نیکولایوا می‌گوید: «روایت‌شناسی پرسش‌هایی شناخت‌گرایانه پیش روی ما می‌نهد. پرسش‌هایی در این باره که ما چگونه در مقام خوانندگان داستان شخصیت‌هایی را که در کتاب‌ها می‌بینیم، درک می‌کنیم» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۶۰).

«من در بهشت بودم. بهشت من خیلی کوچک بود. من در بهشت کوچکم واسه خودم کیف می‌کردم هر وقت دلم می‌خواست می‌خوابیدم. هر وقت دلم می‌خواست بیدار می‌شدم. هر قدر دلم می‌خواست می‌خوردم و هرچه‌قدر دلم می‌خواست بازی می‌کردم. وقتی هم حوصله‌ام سر می‌رفت و دلم می‌گرفت فرشته‌های آسمان فوری می‌آمدند پیشم و از تنهایی درم می‌آوردند. بعد آن‌قدر باهام بازی‌های جورواجور می‌کردند که خسته می‌شدم و خوابم می‌گرفت. آن وقت مرا می‌خواباندند رو پاهاشان (شمس۱۳۸۶: روایت اصلی).

شخصیت راوی در این سه داستان شدیداً گرفتار پارانویا است. می‌دانیم که یکی از ویژگی‌های داستان‌های پست‌مدرنیستی شخصیت‌های پارانویایی است. پارانویا نوعی بیماری روانی است که نشانه بارز آن عبارت است از هزیان‌های نظام‌مندی که بیمار در آنها تصور می‌کند دیگران در آزار رساندن به او توطئه می‌کنند (پاینده، ۱۳۸۶: ۹۹). در *من، زن‌بابا و دماغ بابام* احساسات و تفکرات راوی را درباره زن‌بابا این‌گونه درک می‌کنیم: «زن‌بابا که هنوز زن بابا نشده و قابله است می‌خواهد مرا بگیرد. من جلدی آهو می‌شوم و فرار می‌کنم. زن‌بابا، گرگ می‌شود و پی‌ام می‌دود. من گنجشک می‌شوم و پر می‌زنم. زن‌بابا قرقی می‌شود و دنبالم می‌کند (شمس۱۳۸۶: روایت اصلی).

بسیاری از نقش‌آفرینان درداستان‌های پست مدنیستی عمیقاً احساس می‌کنند دچار پارانویا هستند و خود را در معرض این خطر می‌بینند که از هر حیث در نظام فکری کس دیگری احاطه شوند (لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰۰).

شخصیت‌های پارانویایی در *من‌من کله‌گنده* نیز دیده می‌شود. راوی فکر می‌کند با دوستش یکی شده یا شاید نتیجه تخیل اوست. این اندیشه را می‌توان با هویت‌جویی پسامدرنیستی پیوند زد. گلن وارد می‌گوید یکی از پرسش‌های اساسی که پسامدرنیسم از «خود» می‌نویسد این است: آیا می‌توان به‌روشنی میان خودهای خصوصی/ عمومی یا درونی/ بیرونی تمایز قائل شد؟ (وارد، ۱۳۹۲: ۲۲۰).

می دانیم که روش‌های گوناگونی برای معرفی شخصیت‌ها وجود دارد: الف- روش روایت یا توصیف؛ ب- از راه گفت‌وگو؛ ج- با استفاده از اندیشه دیگران؛ د- از راه اندیشه خود شخصیت؛ هـ - از راه کنش (محمدی ۱۳۷۷: ۲۱۲). نیکولایوا معتقد است: «از آنجایی که توصیف بیرونی ابزار اعمال قدرت در دست نویسنده است، آشکارا آموزشی است» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۶۱). همچنین او معتقد است این گونه گزاره ها خوانندگان را به سوی تفسیری معین از شخصیت هدایت می‌کنند نمونه‌ای از توصیفات راوی نسبت به زن‌بابا را از پیش چشم می‌گذرانیم:

«تا اینکه یک روز زن بابام که به بهشت راهشش نمی‌دادند و داشت از حسادت می‌ترکید خودش را به شکل ماری هفت‌رنگ درآورد و آمد به بهشت آن وقت‌ها، زن‌بابام رفته بود تو جلد شیطان. خودش می‌گفت وقتی که شیطان خواب بوده پنجه‌پنجه رفته بالا سرش و یهو ناغافل پریده روش و جلدی رفته تو جلدش. شیطان اولش گیج و گول بوده و نفهمیده چه بلایی سرش آمده» (شمس۱۳۸۶: روایت اصلی).

آنچه برای نیکولایوا ارزش و اهمیت دارد روش غیرمستقیم در معرفی شخصیت ها یعنی از راه کنش‌ها است. زیرا در این صورت خواننده آزاد است که کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها را از دید خودش تفسیر کند. در رمان‌های پسامدرن محمدرضا شمس، افکار اوهامی و تخیلات، بیش از کنش‌ها، در شخصیت‌پردازی نقش دارند. ما در این داستان‌ها شخصیت‌ها را با افکارشان می‌شناسیم.

اندیشه‌های پسامدرنیستی بر شخصیت‌پردازی داستان *تهران کوچه اشباح* نیز تأثیر بسیار گذاشته‌است. محوری‌ترین شخصیت داستان نوجوانی است که نام او اصلاً مشخص نمی‌شود. با این شیوه نویسنده خواسته‌است تا بر ابهام و رازآلود بودن داستانش بیفزاید. حتی در ابتدای داستان شکل ظاهری او نیز در هاله‌ای از ابهام نشان داده می‌شود: «یکدفعه متوجه چیزی کنار اتوبان شدم هیکلی کاملاً سیاه‌پوش که ایستاده بود روی جدول کنار اتوبان. چهره‌اش را درست نمی‌دیدم. فقط یک آن دیدم دستش را بالا آورد و باعجله دو سه قدمی جلو آمد. داشتم از کنارش رد می‌شدم که اسمم را صدا زد. کمی جلوتر زدم کنار. وقتی برگشتم نبود. یکدفعه متوجه دستگیره شدم که صدایی کرد و مرد سیاهپوش به یک چشم به هم زدن سوار شد» (گلشیری، ۱۳۸۷: ۸).

۳-۳- چشم‌انداز[1]

پژوهش‌های سنتی در پاسخ به همین پرسش خشنوداند که داستان را چه کسی تعریف می‌کند که معمولاً پاسخی ساده و روشن هم دارد. برای نمونه در طریقه نقل داستان از زاویه دید اول‌شخص مفرد (من)، نویسنده در جلد یکی از شخصیت ها رفته، از چشم خواننده ناپدید می‌شود. روایت‌شناسی اما به بررسی چگونگی جهت‌دادن به روایت از راه تعامل میان زاویه دید نویسنده، راوی، شخصیت و خواننده می‌پردازد. نیکولایوا می‌گوید: «برای شروع ما باید میان صدای راوی‌ای که می‌شنویم و زاویه دید یعنی چشم فردی که با آن رویدادهای داستان را می‌نگریم، تفاوت بگذاریم. صدا و زاویه دید لزوماً یکی نیستند و درواقع در ادبیات کودک به‌ندرت یکی هستند؛ زیرا صدای راوی از آن یک بزرگسال است ولی زاویه دید به یک کودک تعلق دارد. روایت‌شناسی ما را وامی‌دارد تا میان آن که سخن می‌گوید (راوی) و آن که می بیند (شخصیت کانون ساز یا تمرکزکننده) و آن که دیده می‌شود (شخصیت کانونی‌شده یا مورد تمرکز) تفاوت بگذاریم» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۶۸).

در داستان‌های کودکان و نوجوانان تشخیص صدای کودکانه یا نوجوانانه کمی دشوار است. پس نویسنده ماهر باید اندیشه خود را تا سطح یک کودک و نوجوان پایین بیاورد تا مخاطب کودک، احساس همذات‌پنداری با شخصیت داستان داشته باشد. اما مقدمه داستان *تهران کوچه اشباح* از لحاظی نقطه ضعف داستان است. زیرا مخاطب لحن و سبک و صدای نویسنده داستان را با راویِ نوجوان داستان می‌سنجد و چندان تفاوتی بین این دو نمی‌بیند. پس باید گفت که گلشیری چندان‌که بایسته است، نتوانسته در نقاب یا پرسونای دراکولا رود. یا شاید خود نخواسته‌است تا این تفاوت ایجاد شود تا بدین واسطه بر رازآلوده بودن داستانش بیفزاید؛ امری که با ابهام پسامدرن همخوانی دارد.

در این داستان، در بخش مقدمه، کانونی‌گر نویسنده است و در متن داستان، کانونی‌گر، شخصیت راوی (دراکولا) است و ما از دید او به جهان می‌نگریم. نکته مهم در فاصله روایی است که راوی با شخصیت‌های دیگر دارد، او همیشه با تردید درباره اندیشه‌ها و احساسات شخصیت‌های پیرامونی‌اش سخن می‌گوید: «بعد به آرش نگاه کردم. که مثل مجسمه خیره شده بود به جلو. نمی‌دانم چه مرگش شده بود. آدمی که همیشه نیشش تا بناگوش باز بود، از وقتی پیچیده بودیم توی این خیابان، یک لبخند هم نزده بود» (گلشیری، ۱۳۸۷: ۴۵).

1. point of view

هر اندازه که سیامک گلشیری سعی در عدم تمایز صدای کودکانه در داستان خود دارد، از داستان‌های محمدرضا شمس صدای کودکان به گوش می‌رسد. در پاره زیر هم صدای کودکانه آشکار است و هم تفاوت کانونی‌شونده و کانونی‌گر: «زن‌بابا می‌گوید اگه بختم سیاه بود که نمی‌اومدم زن تو گداگشنه بشم، زن یه آدم پولدار می‌شدم و واسه خودم خانمی می‌کردم بعد خاله سوسکه می‌شود و با حرص می‌خواند می‌روم بر همدون شو کنم بر رمضون نون گندم بخورم هی بریزم هی بپاشم منت بابا نکشم. وقتش است دمپایی را برمی‌دارم و می‌برم بالا می‌خواهم محکم بکوبم تو سر زن‌بابا و دق دلی‌ام را خالی کنم. زن‌بابا دوباره می‌زند زیر گریه دستم تو هوا خشک می‌شود بابا زانوی غم بغل کرده، دلم براشان می‌سوزد. دمپایی را پرت می‌کنم کنار. جلدی دارکوب می‌شوم و می‌نشینم رو دماغ بابا، بابا خنده می‌زند. من تق‌تق می‌کوبم رو دماغش، دماغه بزرگ است خیلی طول می‌کشد تا دوباره بشود عین اولش» (شمس۱۳۸۶: روایت اصلی).

هر سه داستان مورد بررسی براساس جریان سیال ذهن[1] روایت می‌شوند. شیوه جریان سیال ذهن یکی از مهمترین شیوه‌های روایت در داستان‌های پسامدرنیستی است. این داستان‌ها نیز براساس شیوه جریان سیال ذهن و تداعی افکار راوی شکل گرفته‌اند. «رمان جریان سیال ذهن، رمانی است که موضوع و اندیشه محوری‌اش، توصیف یک یا چند شخصیت داستانی است. در این قالب خاص داستانی، تفکر و اندیشه قهرمان داستان، همچون یک فرد حقیقی که به صورت طبیعی درحال فکر کردن است، پشت سر هم و سلسله‌وار بیان می‌شود. مضمون و موضوع اصلی این قبیل آثار، اغلب بیان احساسات، مکنونات و گرایش‌های درونی شخصیت اصلی داستان است (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۶۱).

در داستان‌های مورد نظر، نویسنده با ذهنیت شخصیت اصلی داستانش (راوی)، سروکار دارد. روایت داستان براساس سیر افکار این شخصیت در جریان است. در روش جریان سیال ذهن بیشتر رسم بر آن است که راوی به گذشته نظر داشته باشد، مانند داستان *تهران کوچه اشباح* که کل داستان بازگویی یک شب است. اما در دو داستان محمدرضا شمس هیچ اشاره‌ای به زمان نمی‌شود، داستان در زمانی نامشخص جریان دارد. پاره‌های داستان براساس تخیل راوی کنار هم چیده شده‌اند و حالتی کولاژگونه به داستان داده‌اند. ویژگی

1. stream of consciousness

کولاژگونه که از اصلی‌ترین شاخصه‌های متن پسامدرنیستی است در این دو داستان به‌وضوح دیده می‌شود.

در پایان بحث چشم‌انداز باید گفت که یکی از ویژگی‌های داستان‌های پسامدرنیستی استفاده از راوی غیر قابل اعتماد است. در هر سه داستان نیز این‌گونه روایت‌ها دیده می‌شود. استفاده از شخصیت‌های غیر قابل اعتماد و گاه آشفته به عنوان راوی، تکنیکی است که قبلاً رمان‌نویسان مدرن هم آنها را به کار می‌برده‌اند؛ هرچند که تردید و بی‌اطمینانی بیشتر با وجوه معرفت‌شناسانه رمان‌های مدرن و بی‌ثباتی و بحران‌های هویتی با وجود هستی‌شناسانه رمان‌های پست‌مدرن هم‌خوانی دارد. نکته قابل توجه اینکه خواننده چنین رمان‌هایی اغلب نمی‌تواند از چگونگی و میزان بی‌اطمینانی راوی آگاهی و اطمینان پیدا کند و این خود ترفندی برای افزایش تأثیر رمان است (رهادوست،۱۳۸۰: ۳۳).

۳-۴- زمان‌مندی

یکی از معیارهای مهمی که نیکولایوا در نقد و بررسی داستان های کودکان و نوجوانان به آن پرداخته‌است مسئله زمان‌مندی در داستان‌ها است: «پرسش روایت‌شناسی درباره زمان داستان این است که ساختارهای زمانی کلام در رابطه با ساختارهای زمانی داستان چگونه تنظیم شده‌اند. سه جزءِ زمان‌مندی در الگوی تحلیلی ژنت -ترتیب (که ترتیب رویدادها را در روایت تعیین می‌کند)؛ مدت یا تداوم (چگونگی ارتباط زمان روایت با زمان داستان) و بسامد (فراوانی بازگویی یک رخداد در رابطه با فراوانی رخ دادنش در داستان)- در ادبیات کودک اهمیتی ویژه می‌یابند» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۷۲).

درباره نظم یا ترتیب[1] داستان، او معتقد است که بسیاری از رمان‌ها از میانه آغاز می‌شوند سپس برای دادن اطلاعات درباره رویدادهایی که تا آن زمان رخ داده‌اند به عقب بازمی‌گردند. در مجموعه *من‌من کله‌گنده* شاهد داستانکی هستیم که از پایان به آغاز نقل می‌شود: «چهل و نه سالش که شد، درست روز تولدش یک‌دفعه تصمیم گرفت عقب‌عقب برود و رفت. اول به دیروز رسید. بعد به پریروز و پس‌پریروز. بعد رسید به روزی که دخترش به دنیا آمده بود و بعد پسرش. و روزی که زنش رفته بود گل بیاورد و گلاب و با اجازه بزرگ‌ترها گفته بود: بله!/ بعد رسید به جوانی‌اش و روزی که با اولین دختر حرف زده بود و از خجالت سرخ شده بود و

1. order

تا خانه یک‌نفس دویده بود. و روزهایی که مدرسه می‌رفت و بازی می‌کرد» (شمس۱۳۸۶: روایت اصلی).

اما در دو داستان بلند *من، زن‌بابا و دماغ بابام* و *من‌من کله‌کنده* نمی‌توان زمان مشخصی را پیگیری کرد. در این دو داستان، زمان با استفاده از تکنیک جریان سیال ذهن، رنگ‌وبویی شخصی و ذهنی گرفته‌است. ما فقط بر حسب زمان داستان می‌توانیم بگوییم داستان *من‌من کله‌گنده*، ادامه داستان *من، زن‌بابا و دماغ بابام* است. زیرا پایان یکی با آغاز دیگری همراه است.

در داستان *تهران کوچه اشباح* نویسنده برای برهم‌زدن نظم کلاسیک راه تازه‌تری را در پیش گرفته‌است و آن تغییر راوی است. یعنی مقدمه از زبان نویسنده و شرح داستان از شخصیت راوی یا دراکولا است: «بی‌آنکه برگردد، گفت: همه‌اش توی همین کیف است. بعد به جلو نگاه کرد و گفت دلش می‌خواهد همه‌اش را بخوانم و بعد چاپش کنم. گفت تنها آرزویی که دارد، همین است، تنها آرزویی که می‌تواند داشته باشد. گفت حتی هزینه چاپش را هم می‌پردازد و من نباید اصلاً نگران چیزی باشم و بعد بلافاصله دستگیره در را گرفت و جلو کشید» (گلشیری، ۱۳۸۷: ۱۰).

در پایان بحث نظم باید گفت: داستان‌های مورد بررسی ما داستان فانتزی هستند. در این‌گونه داستان‌ها نویسنده با تخیلی فعال می‌تواند در زمان خطی دست ببرد و شخصیت‌های داستان را به زمان گذشته و آینده ببرد: «رمز موفقیت فانتزی در خیال‌انگیزی و زمان‌شکن بودن است. نویسنده فانتزی با جلو و عقب بردن زمان وقوع حوادث، ذهن مخاطب را از ایستایی در زمان حال خارج می سازد و با بهره‌گیری از تخیل وارد دنیایی فراتر از واقعیت می‌کند» (محمدی و روزبهانی، ۱۳۹۱: ۸۸).

نیکولایوا درباره تداوم[1] داستان می‌گوید:

«درباره عنصر تداوم می توان گفت که پیرنگ داستان نمی تواند سال‌های بسیار به درازا بکشد. پیرنگ‌های بلند از درک کودکان خارج‌اند. با بررسی عنصر تداوم، به تغییرات کلی‌تری در زیبایی‌شناسی ادبیات کودک پی می‌بریم. در ظاهر برای نویسندگان معاصر،

1. Duration

رسیدن زندگی شخصیت کم‌سال قصه به یک نقطه عطف، مهمتر از دنبال کردن او در طول سالیان بسیار است» (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۷۵).

محمدرضا شمس در داستان *من، زن‌بابا و دماغ بابام* به‌سرعت از دوران خردسالی راوی گذشته‌است و او را در بحرانی‌ترین لحظات زندگی‌اش(طرد از خانه) گذاشته‌است. داستان *من من کله‌گنده* نیز شاید بیان یک روز دوری از خانه باشد.

در بیشتر موارد در ادبیات داستانی زمان داستان طولانی تر از زمان کلام است ولی با شیوه‌هایی همچون توصیف، منحرف شدن از طرح اصلی، توضیح و تکرار چندباره یک رویداد، شرح رویدادهای دیگری که همزمان با رویداد اصلی رخ می‌دهند، می‌توان زمان گفتار را به دو یا سه برابر زمان داستان افزایش داد (همان: ۵۷۶). از نظر نیکولایوا، سرعت و تداوم در داستان‌های کودک از عنصرهای اصلی زیبایی‌شناختی است.

محمدرضا شمس برای طولانی‌ترکردن داستان‌ها از داستانک‌های بسیاری در دل داستان اصلی (درونه‌گیری) استفاده کرده‌است. از لحاظ تقویمی، زمان *داستان من‌من کله‌گنده* فقط یک روز است. زمان درونی محتوا (زمان بدان‌گونه که در داستان بازنمایی شده‌است) بسیار کم است اما زمان بیرونی یا گفتمان (زمان خوانش داستان) بسیار طولانی است. پس از این منظر داستان دارای شتاب منفی است در تعریف شتاب منفی باید گفت «اختصاص یک تکه بلند از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان، شتاب منفی نام دارد» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۸۸).

زمان داستان *تهران کوچه اشباح* از لحاظ تقویمی، فقط یک شب را در بر می‌گیرد. زمان درونی محتوا بسیار کم است اما زمان بیرونی یا گفتمان (زمان خوانش داستان) بسیار طولانی است. پس این داستان نیز دارای شتاب منفی است. نویسنده با آوردن داستان‌های موازی و توصیفات تخیلی زمان خوانش متن را بسیار طولانی کرده‌است.

یکی دیگر از راه‌های طولانی‌تر کردن متن در داستان‌های پسامدرن و به تبع آن در فانتزی‌های محمدرضا شمس، پارودی است. «وقتی نویسنده رخدادی از گذشته یا شخصیتی را از متنی دیگر وام می گیرد و آن را به نحوی یکپارچه و منسجم در ساختار متن خود می‌آورد درواقع امکانی می‌آفریند که شخصیت‌ها از یک دنیای تخیلی به دنیای تخیلی دیگر هجرت کنند. نویسندگان پست‌مدرن از این تهمید ادبی بسیار بهره برده‌اند (رهادوست، ۱۳۸۰: ۳۲).

محمدرضا شمس در داستان *من، زن‌بابا و دماغ بابام*، با بارش تخیل خود، بسیاری از شخصیت‌های اساطیری، افسانه‌ای و داستانی را به داستان کشانده‌است. زن‌بابا گاهی یادآور شیطان است و راوی را به سمت سیب ممنوعه هدایت می‌کند و گاهی نقیضه جادوگر در داستان سفیدبرفی می‌شود. در این داستان او نیز مانند زن جادوگر «آینه‌ای جادویی دارد و هر روز از آینه‌اش می‌پرسد: آینه! آینه روی دیوار! کی از همه قشنگ‌تره؟ آینه جواب می‌دهد تو از همه قشنگ‌تری» (شمس۱۳۸۶: روایت اصلی)، بابا نیز نقیضه‌ای از پینوکیو است. او نیز مانند پینوکیو، هر وقت دروغ بگوید دماغش دراز می‌شود. روزی دماغ بابا آن‌قدر دراز شد که مانند لوبیای سحرآمیز به آسمان‌ها رفت (همان: روایت اصلی). راوی طردشده از خانواده در ذهن خود مانند شازده‌کوچولو دنیایی دارد. در این داستان آن‌قدر از نقیضه و داستان‌های جانبی استفاده شده که خط اصلی داستان فراموش گشته‌است.

سومین رابطه زمانی که نیکولایوا به تبعیت از ژرار ژنت به آن معتقد است، بسامد[1] است شگرد استفاده از رویدادهای تکراری یکی از ابزارهای مهم ادبیات کودک به شمار می‌آید؛ زیرا بازگویی، بازتاب درک کودک از زمان، همچون مفهومی دایره‌ای و غیر خطی است. (نیکولایوا، ۱۳۸۷: ۵۶۰). در پاره زیر از *من، زن‌بابا و دماغ بابام* با بسامد بازگو روبه‌رو هستیم:

«من در بهشت کوچکم واسه خودم کیف می‌کردم هر وقت دلم می‌خواست می‌خوابیدم. هر وقت دلم می‌خواست بیدار می‌شدم. هر قدر دلم می‌خواست می‌خوردم و هر چه‌قدر دلم می‌خواست بازی می‌کردم. وقتی هم حوصله‌م سر می‌رفت و دلم می گرفت فرشته‌های آسمان فوری می‌آمدند پیشم و از تنهایی درم می‌آوردند بعد آن‌قدر باهام بازی‌های جورواجور می‌کردند که خسته می‌شدم و خوابم می‌گرفت. آن وقت مرا می‌خواباندند رو پاهاشان» (شمس۱۳۸۶: روایت اصلی).

اما داستان‌های اصلی و فرعی در *من‌من کله‌گنده* براساس بسامد مفرد روایت شده‌اند. بسامد مفرد، یعنی یک بار گفتن آنچه یک بار اتفاق افتاده‌است، متداول‌ترین نوع روایت است. حوادث تخیلی و ذهنی داستان آن‌قدر بی‌شمارند که دیگر مجالی برای بازگویی نمی‌ماند. در داستان *تهران کوچه اشباح* شیوه جریان سیال ذهن بر بسامد داستان نیز تأثیر گذاشته‌است. در این داستان به‌کرات از حادثه‌ای که در آن شب رخ داده، گفته شده‌است؛

1. frequency

به طوری که دیدن اشباح را می‌توان موتیف یا عنصر تکرارشونده داستان دانست. موتیفی که در عنوان داستان نیز به چشم می‌آید: *تهران کوچه اشباح*.

۴- نتیجه‌گیری

هرچند استفاده از عناصر پسامدرن در داستان‌های کودکان با دشواری‌هایی همراه است؛ زیرا ممکن است مخاطب کم‌تجربه درک درستی از این عناصر نداشته باشد و روند درک داستان برایش کند شود. محمدرضا شمس و سیامک گلشیری در داستان‌هایشان کوشیده‌اند با بارش تخیل، غبار روزمرگی را از چهره داستان کنار بزند و داستان‌های فانتزی را به سمت داستان‌های پسامدرن سوق دهند. نابسامانی، تناقض، عدم قطعیت، درهم شدن شخصیت‌ها، حضور نویسنده به عنوان شخصیت داستانی، درهم‌ریختن زمان، عدم رابطه علت و معلولی بین پدیده‌ها، عدم انسجام، مرکززدایی، فقدان ساختار سامان‌مند (یا وجود نابسامانی) و قطعه‌نویسی، ازجمله ویژگی‌های یک متن پست‌مدرنیستی است که در داستان‌های این دو نویسنده به‌وضوح دیده می‌شود.

نقطه قوت داستان شمس، در شخصیت‌پردازی غیرمستقیم است، یعنی از راه کنش که اجازه تفسیر دلخواه را به مخاطب می‌دهد. هرقدر شمس در شخصیت‌پردازی موفق است؛ شخصیت‌پردازی نقطه ضعف داستان سیامک گلشیری است.

از نظر زاویه روایت، داستان‌های مورد بررسی با اندیشه‌های نیکولایوا که معتقد به شخصیت کانونی‌کننده و شخصیت کانونی‌شونده است کاملاً مطابق است. در داستان‌های شمس شخصیت کانونی‌کننده (آن که می‌گوید) راوی (کودک کارتن‌خواب)، شخصیت کانونی شونده (آن که می‌بیند) زن‌بابا است. در داستان گلشیری نویسنده، شخصیت کانونی‌کننده و دراکولا شخصیت کانونی‌شونده است.

از نظر زمانی نوآوری شمس بیشتر است. او دست به روایت‌های موازی زده‌است. گاهی یک داستان را از پایان به آغاز روایت می‌کند. این نوآوری‌ها سبب می‌شود داستان‌هایش به داستان‌های پسامدرنیستی نزدیک شود. نویسنده با استفاده از نقیضه‌سازی پای بسیاری از شخصیت‌های داستانی و کارتونی را به داستان‌های خود کشانده و با این کار بر جذابیت‌های دو داستان افزوده‌است.

پی‌نوشت

۱- کتاب‌های محمدرضا شمس شماره صفحه ندارند.

۲- کشیدگی کلمات بر اساس شیوه نگارش کتاب، رعایت شده‌است.

منابع

حسینیون، ا .۱۳۸۸. «خون‌آشام‌ها در تهران». ماهنامه کتاب ماه کودک و نوجوان، (۱۴۶): ۲۱- ۲۳.

بامشکی، س.۱۳۹۱. روایت‌شناسی داستان‌های مثنوی، تهران: هرمس.

بی‌نیاز، ف. ۱۳۸۷. درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی، تهران: افراز.

پارسایی، ح. ۱۳۸۶.«مینی‌مالیزم فانتزیک و قاعده‌گریز». پژوهشنامه ادبیات کودک، (۵۱): ۱۴۸- ۱۵۶.

پارسی‌نژاد، ک. ۱۳۸۷. نحله‌های ادبی معاصر، تهران: پژوهشگاه هنر و اندیشه اسلامی.

پاینده، ح. ۱۳۸۶. «رمان پسامدرن چیست»، ادب‌پژوهی، (۲): ۱۱-۴۸.

پورخالقی، م. و جلالی، م. ۱۳۸۹. «فانتزی و شیوه‌های فانتزی سازی شاهنامه در ادبیات کودک و نوجوان»، مطالعات ادبیات کودک، ۱(۱): ۵۵-۷۳.

تودوروف، ت. ۱۳۸۸. «از غریب تا شگفت»، ترجمه ا. گنجی‌پور. ارغنون، (۲۵): ۶۳- ۷۸.

رشیدیان، ع. ۱۳۹۴. فرهنگ پسامدرن، تهران: نشر نی.

رهادوست، ب. ۱۳۸۰. «ویژگی‌های پست‌مدرن»، کارنامه، (۲۶): ۳۰-۳۳.

رضی، ا. حاجتی، س. ۱۳۹۰. «تحلیل نشانه‌های ارتباط غیرکلامی در داستان دو دوست». مطالعات ادبیات کودک، ۲(۳): ۹۱-۱۱۴.

ریمون-کنان، ش. ۱۳۸۷. روایت داستانی بوطیقای معاصر، ترجمه ا. حری. تهران: نیلوفر.

زرشناس، ش. ۱۳۸۸. جستارهایی در ادبیات داستانی معاصر، تهران: کانون اندیشه جوان.

شمس، م. ۱۳۸۶. من، زن‌بابا و دماغ بابام، تهران: افق.

ـــــــــ. ۱۳۸۹. من‌من کله‌گنده، تهران: افق.

قاسمی‌پور، ق. ۱۳۹۳. «آمیختگی داستان و گفتمان روایی در روایت‌های پسامدرنیستی». مجله نقد ادبی دانشگاه تربیت مدرس، ۲۶(۷): ۷-۲۴.

کوگن‌تکر، د. ۱۳۸۶. «ادبیات کودک و جریان عمده نقد ادبی». ترجمه ف. پورگیو. پژوهش نامه ادبیات کودک و نوجوان، (۵۱): ۶۱- ۷۶.

گلشیری، سیامک. ۱۳۸۷. تهران، کوچه اشباح، تهران: افق.

گلشیری، سیاوش.۱۳۸۹.«پست‌مدرنیسم در ادبیات داستانی معاصر ایران». *پژوهشنامه ادب حماسی*، (۱۰): ۲۴۲- ۲۷۸.

لوئیس، ب. ۱۳۸۳. «پسامدرنیسم و ادبیات». مدرنیسم و پسامدرنیسم در ادبیات، گزینش و ترجمه ح. پاینده، تهران: نشر روزگار. ۷۷-۱۰۸.
محمدی، م. ۱۳۷۷. روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان، تهران: سروش.
ـــــــــــ . ۱۳۷۸. فانتزی در ادبیات کودکان، تهران: روزگار.
محمدی، ع. و روزبهانی، ع. ۱۳۹۱. «فانتزی در هفت روز هفته دارم». مجله مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، (۵): ۸۷-۱۰۸.
مقدادی، ب. ۱۳۷۸. فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، تهران: فکر روز.
نصر اصفهانی، م.ر. و خدادادی، ف. ۱۳۹۲. «گوتیک در ادبیات داستانی»، مجله پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، ۱(۱): ۱۶۱ -۱۹۲.
نیکولایوا، م. ۱۳۸۷. «فراسوی دستور داستان»، دیگرخوانی‌های ناگزیر، ترجمه و گردآوری م. خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری، ۵۴۷-۵۸۱.
وارد، گ. ۱۳۹۲. پست مدرنیسم، ترجمه ق. فخری و ا. کرمی، تهران: نشر ماهی.

سال اول، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۲

بررسی جنسیت در شعر کودک و نوجوان از منظر جامعه‌شناسی بدن

نجمه بهمدی مقدس[۱]
دکتر سید مهدی زرقانی[۲]
دکتر پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی[۳]

تاریخ دریافت: ۹۵/۹/۶ تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۲/۲۳

چکیده

انسان بر حسب دارایی بدن، همیشه در موقعیتی بدنمند به‌سر می‌برد. بر این اساس اگرچه بدن در مقام عنصری هویت‌ساز زندگی فردی و اجتماعی هر فرد را سامان می‌دهد، خود نیز از تکنیک‌ها و آداب فرهنگی القاء شده از جامعه متأثر می‌گردد به طوری که جنبه فرهنگی بدن بر بعد بیولوژیکی و زیستی آن غالب می‌شود؛ کنش‌ها و وضعیت‌هایی برای هر فرد تجویز می‌کند یا متصور می‌شود که باید آنها را نقش‌های اجتماعی و اساس هویت افراد خواند. یکی از این موارد، ساماندهی بدن‌ها بر حسب شیوه‌های جنسی و جنسیتی القاء شده از جانب نیروهای فرهنگی هر جامعه است. در این نوشتار نقش‌های جنسی کلیشه‌ای یا همان جنسیت زن و مرد ایرانی نیز تفاوت‌های جامعه‌شناختی آنها در نمایش «بدن آرمانی» و «بدن مطلوب» منطبق با الگوی فرهنگی در شعر فارسی کودک و نوجوان بررسی شده‌است. مبنای نظری بحث، آرای برخی از صاحب‌نظران جامعه‌شناسی بدن و روش تحقیق بر شیوه تحلیل محتوای کمی و کیفی -پدیدارشناسی تجربی- استوار است. نتیجه نشان می‌دهد که الگوی فرهنگی ساماندهی بدن در شعر کودک و نوجوان بیشتر با جهان سنتی ایرانی هماهنگ است و از نگاه مدرن و مصرفی می‌گریزد و بر همین اساس نقش‌ها میان زن و مرد توزیع شده یا در قالب بدن آرمانی و مطلوب از آنها انتظار می‌رود.

واژگان کلیدی: شعرکودک و نوجوان، جامعه‌شناسی بدن، جنسیت، بدن آرمانی

---

۱. دانشجوی دکترای بین‌الملل زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد n.behmadi.m@gmail.com
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

۱- مقدمه

جامعه‌شناسی بدن، شاخه‌ای از جامعه‌شناسی است که به‌طورخاص به مفهوم «بدنمندی»[1] به‌مثابه پدیده‌ای اجتماعی، موضوعی نمادین و ابژه‌ای مستقل می‌پردازد. این شاخه به ما می‌گوید که کنش‌های سازنده بافت زندگی روزمره، از ساده‌ترین اشکال تا پیچیده‌ترین آن، نیازمند دخالت عامل بدنی است. بدن که در زمینه اجتماعی و فرهنگی احاطه‌کننده کنشگر شکل می‌گیرد، عاملی دِلالی است که از خلال آن رابطه انسان با جهان پیرامونش به واقعیت بدل می‌شود. کنش‌های ادراکی و نیز اشکال گوناگون بیان عواطف، نشانه‌های مناسکی در میان کنش‌های بدنی، اداها و ژست‌ها، نحوه آرایش سر و وضع، پرورش طبیعی اندام‌ها، نحوه برخورد با رنج و درد و هستی هرچیز، نمونه‌هایی از مصادیق بدنمندی است. بدن محور رابطه انسان با جهان است و چه در مقام فرستنده و چه به‌مثابه یک گیرنده، دائماً در حال تولید معناست. از این راه انسان را به صورتی فعال درون یک فضای اجتماعی و فرهنگی مشخص می‌برد.

در اواخر دهه ۱۹۶۰ رویکردهای تحقیقی فرهنگی در باب بدن شکل گرفت. رویکردهایی که سازوکارهای روابط فیزیکی میان کنشگر و محیط اجتماعی و فرهنگی او را از ابعاد مختلف در نظر می‌گرفتند. بر همین اساس، بدن به شکل برجسته‌ای به پرسمان‌های علوم اجتماعی هم وارد شد: موریس مرلوپونتی، نوربرت الیاس، اروینگ گافمن، مارگارت داگلاس، ادوارد. تی هال، میشل فوکو، بوردیو، ژان بودریار و عده‌ای دیگر بیش از پیش در روند فکری خود به مسأله روابط فیزیکی بدن، صحنه‌پردازی‌ها و نشانه‌های بدنی می‌پردازند. پاسخ پرسشی را که در این مقاله در مورد نقش‌های جنسیت و جایگاه آن در شعر کودک مطرح شده‌است جامعه‌شناسانی مانند لوبروتون (۱۳۹۲) به صورت عملی مطرح می‌کنند و تا اندازه‌ای به تبیین آن می‌پردازند. در این تحقیق با تکیه بر نظر لوبروتون به شکل خاص و نظر افرادی دیگر به شکل عام سعی شده‌است تا منطق‌های اجتماعی و فرهنگی مرتبط با بدن جنسی در شعر فارسی کودک و نوجوان بررسی شود.

پیشینه بحث و تحقیق را در قالبی نمونه‌وار اعم از ترجمه یا تحقیق مستقل به این شرح می‌توان پی گرفت: کتاب استفانی گرت *جامعه‌شناسی جنسیت* (۱۳۸۰)، به مسأله جنسیت براساس نظریه‌های فمنیستی پرداخته‌است. حسن‌زاده نیز مجموعه مقالاتی در کتاب *زن و*

1. Corporeality

فرهنگ (۱۳۸۲) بر اساس نگاه ایران باستان و ایران بعد از اسلام با رویکرد جنسیت تاریخی جمع‌آوری کرده‌است. نوروززاده کتاب امیلیا نرسیس را (۱۳۹۰) با نام *مردم‌شناسی جنسیت* ترجمه کرد که به جنسیت در بین اقوام مختلف دنیا می‌پردازد. مجید موحد در کتاب *جنسیت و جامعه‌شناسی* (۱۳۸۶) به موضوع جنسیت از منظر دین در قبل و بعد از اسلام پرداخته و به این مورد اشاره کرده‌است که آینده دین به سمت زنانه‌نگری پیش می‌رود. خدیجه سفیری و سارا ایمانیان (۱۳۸۸) در کتاب *جامعه‌شناسی جنسیت* به‌طرح دیدگاه‌های جنسیتی در کنش متقابل و جنسیت در خانواده در سازمان‌ها و آموزش توجه کرده‌اند. مری هولمز در کتاب *جنسیت و زندگی روزمره* (۱۳۸۹) به جنسیت از نگاه مسایل هرروزه آدمی و آینده جنسیت در دنیا پرداخته‌اند. عباس محمدی اصل (۱۳۹۰) در کتاب *جغرافیا و جنسیت* به موضوع جنسیت در محیط کار، شهر، بدن، محیط زیست و سیاست پرداخته‌است. هیلاری لیپز در *روان‌شناسی زن از منظر جنسیت، فرهنگ و قومیت* (۱۳۹۲) به جنسیت از منظر تأثیر فرهنگ بر بیولوژی و سلامت افراد نگریسته‌است. سارا میلز (۱۳۹۲) بخشی از کتاب خود را به بدن و میل جنسی از منظر بدن فرهنگی اختصاص داده‌است. پژوهش حاضر جنسیت را براساس جامعه‌شناسی بدن از دید شاعران در شعر فارسی کودک و نوجوان بررسی کرده‌است تلاشی که به این صورت در مطالعات ادبی فارسی سابقه نداشت. پرسش‌های اصلی این است که شعر مذکور به مقوله جنسیت و نقش‌های جنسیتی چگونه پرداخته‌است؟ نگاه شاعران در باب جنسیت از کدام الگوها پیروی کرده‌است؟ شکل‌های بازنمایی چگونه است؟ جامعه آماری شامل دفترهای شعر کودک، چاپ‌شده در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان است.

۲- نقش‌های جنسیتی زنانه در شعر کودک و نوجوان

در اغلب شعرهای کودکان، نقش و حضور زنان بسیار پررنگ است. شاید یک دلیل عمده آن ویژگی بیولوژیکی و بدنمندی تنانه‌ای است که به طور عرف و طبیعی به زن موهبت شده‌است. در کتاب *جامعه‌شناسی بدن* آمده‌است که جنس زن به صورت منظم قاعده می‌شود. نطفه را درون خود حمل می‌کند، او را به دنیا می‌آورد و سپس شیر می‌دهد. اینها مولفه‌هایی است که اختصاص به زن در شکل متعارف آن دارد (لوبروتون، ۱۳۹۲: ۹۶).

در این مقاله پس از معرفی نقش‌های جنسیتی زن و مرد در شعر کودک و نوجوان به تبیین الگوپذیری آنها از بستر اجتماعی- فرهنگی پرداخته خواهد شد. باید خاطرنشان کرد که مفهوم جنس و جنسیت متفاوت است. جنس به امور زیستی و بیولوژیکی و جنسیت بر امور طبقاتی و جامعه‌شناختی دلالت دارد (کارتر، ۱۳۸۲: ۱۱). منظور ما از جنسیت همان جنس و نقش‌های متعارف هر جنس در هر جامعه است. در شعر کودک و نوجوان ایران نقش‌های جنس مؤنث را که در همان قالب‌های سنتی عرضه و نمایش داده شده‌است، به شرح زیر می‌توان تبیین کرد.

۲-۱- زن، کدبانوی خانه

پرورش کودک و کار منزل یکی از مقولاتی است که اغلب مورد توجه جامعه‌شناسان است و متناسب با این موضوع به مطالعه جنسیت و خانواده پرداخته‌اند. پژوهشگرانی که کار منزل را به عنوان کار جسمانی تلقی می‌کنند اغلب با تفاوت‌های جنسیتی در میزان و نوع انجام گرفته سروکار دارند، ازین‌رو به دیدگاه فردگرایانه جنسیت گرایش دارند. در مقابل، پژوهشگرانی که به معانی نمادین مربوط به کارهای خانه توجه دارند، جنسیت را ویژگی‌ای برآمده از کنش متقابل اجتماعی می‌دانند. به منظور بررسی تقسیم کارهای خانه، پژوهشگران باید در ابتدای امر مشخص کنند که چه فعالیت‌هایی را در زمره کارهای خانه به حساب می‌آورند. آیا فعالیت‌هایی را که صرفاً کار جسمی تلقی می‌شود، مثل آشپزی یا نظافت جزو کارهای خانه به حساب می‌آید یا «کارهای عاطفی» چون حمایت و توجه به کودکان و دیگران نیز در این مقوله جای می‌گیرد؟ طبق نظر بلیر و جانسون، زنان تقریباً دو برابر مردان به کارهای خانگی می‌پردازند و به لحاظ کیفی و در نسبت با مردان انواع مختلفی از کارهای مشکل و روزمره را انجام می‌دهند (سفیری، ۱۳۸۸: ۱۰۴). شعر زیر، مادری را به تصویر می‌کشد که کار منزل در مقام امری روزمره و یکی از وظایف روزانه وی محسوب می‌شود. کاری کاملاً بدنی که با دست، صورت می‌گیرد: «داشت سبزی ریز می‌کرد/ ناگهان دستش برید/ روی برگ جعفری‌ها/ یک گل قرمز چکید» (کشاورز، ۱۳۷۶: ۱۲).

شاعر بریدن دست مادر و خونریزی از آن را که برآمده از کار در منزل و خانه‌داری اوست، از یک سو به شکلی عاطفی چونان چکیدن گل در سبزه‌زار توصیف می‌کند تا به واکنش دردمندانه کودک به عمل بریده‌شدن تسکین دهد، از سوی دیگر خواسته یا

ناخواسته نقش زنانه مادر یعنی کار در خانه که بیانگر جنسیت اوست به شکل عادت‌واره و امری طبیعی برای کودک نشان داده می‌شود. اینکه یکی از وظایف مادری و زنانگی، کار در منزل است با تمام سختی‌هایش باید برای کودک هم عرف و هم عادت شود. در شعر دیگری با همین مضمون، کار در خانه شغل زنانهٔ زن به حساب می‌آید.

«در سفره‌ای که چیده مادر/خورشید توی استکان‌هاست/ از عطر چای و نان تازه/ پرشد تمام خانه ما/ با دست‌های خوب مادر/ حاضر شده صبحانه ما/ ما خواب بودیم و سماور/ مانند مادر بود بیدار/ همراه او از اول صبح/ دارد به شادی می‌کند کار/ با مادر ما می‌زند حرف/ با قل‌قل ریزش سماور/ پاکیزه و زیبا نشسته/ چون دختری، پهلوی مادر» (نیری، ۱۳۷۲: بی‌شماره).

همان‌طور که در این شعر مشاهده می‌شود مادری که با صفات کدبانویی و سحرخیزی توصیف شده‌است، نمونه‌ای از مادر آرمانی است. در این تلقی مادر آرمانی، مادری است که با دست‌هایش -امری تنانه- از اول صبح با شادی و بدون هیچ اعتراضی کار می‌کند، شاعر هم ضمن الگوسازی از مادر مذکور با تشبیه سماور به دختر، برای مخاطب شعر خود که می‌تواند دختر باشد نقشی جنسیتی‌ای در نظر می‌گیرد که قرار است بعدها ایفا کند. هولمز می‌نویسد: «کارهای روزمره ما یعنی شیوه خوردن، آشامیدن، لباس پوشیدن همه و همه بر جسم ما تأثیر می‌گذارد و از آنجا که مردان و زنان کارهای متفاوتی انجام می‌دهند بدیهی است که نوع فعالیت هریک از آنان بر ویژگی‌های جسمی‌شان تأثیر بگذارد» (۱۳۸۹: ۵۸). الگوسازی شعر حاضر سنتی است و این نگاهی است که شاعر شعرکودک در ایران هنوز تمایل دارد آن را ایماژسازی کند. برای مثال، در فضای مدرن مبحثی چون فمینیست و تمرکز بر زنان مطرح می‌شود که در چنان فضایی مادر و زن الزامی به انجام امور خانه ندارد و حتی ملزم به فرزندآوری، شیردهی و مراقبت ویژه از کودک نیست و این امور با مبانی تربیتی فرهنگ و هویت ایرانی که بخشی از ارثیه ایران باستان و بخشی دیگر از اسلام است، مغایرت دارد. بر همین اساس رویکرد تفکر سنتی بر جریان زنانه و مردانه در شعر کودک و نوجوان ایران حاکم است. نمونه شعری دیگری با همین مضمون در شعر کودک به چشم می‌خورد که دست‌های پرتلاش زنانه -مادر- را با بوی برگ و نور توصیف می‌کند و با نوعی ارزش‌گذاری به آن رنگ و بوی ایدئولوژیک می‌بخشد. افزون بر این در این شعر محبت‌های مادر را که چونان وظیفه‌ای بر دوش او نهاده شده‌است، برجسته می‌کند.

«...دست‌های مادرم بوی برگ/ بوی نور، بوی اول بهار می‌دهد/ بوی آب، بوی کار می‌دهد/ دست‌های مادرم برای من روزهای سرد سال/ آفتاب می‌شود/ مثل قصه است/ صفحه صفحه یک کتاب می‌شود» (هاشمی، ۱۳۹۱: ۶).

نکته قابل‌توجه دیگر این است که شاعر از جنبه زیبایی‌شناسانه مادر هم غافل نیست، مادری که نمادی از سخت‌کوشی و تلاش است و کار یدی انجام می‌دهد، دستانش هنوز لطافت دارد البته این لطافت بیشتر از آنکه عینی باشد، پدیداری است؛ یعنی به لحاظ روانی، در نگاه کانونی‌سازِ شعر، لطیف می‌نماید. لطافتِ دستان مادری که مجبور است در روزهای سرد زمستان کار کند نمونه‌ای از نقش جنسیتی زن سنتی و البته از طبقه غیرفرادست در ایران است. چنین نقشی سبب می‌شود که زن ایرانی بازنمایی شده در شعر، زنانگی تنانه آرمانی جذاب کمتری را در خانواده عرضه کند، با این حال کودک در شناخت از بدن مادر بیشتر به بعد عاطفی و زیبایی‌شناسی توجه دارد و شاعر هم سعی می‌کند تا به وضعیت تنانه مادر که با کار فرسوده شده‌است نگاهی فرهنگی و نمادین داشته باشد و آن را ارزشی و مقدس در هاله‌ای از نور قرار دهد.

۲-۲- زن در نقش غمخوار و همراه

جواد محقق در شعر «مثل گل خوش رنگ» مادربزرگی متوفی را توصیف می‌کند که مانند گل باطراوت بوده‌است. شاعر با یادآوری و مرور خاطرات خوش مادربزرگ، صفاتی همچون شب‌بیداری و دعاخوانی بر بالین کودک بیمار، شال بافتن، حنا بستن بر مو، خوشبویی دست‌ها که دلالت‌های معناشناسانه به تنانگی و بدنمندی زن سنتی ایرانی را به همراه دارد، به او نسبت می‌دهد.

«کجا رفت آنکه خوب و مهربان بود/ مرا با دست‌هایش تاب می‌داد/ دعا می‌خواند بالای سر من/ که بیماری ز جانم رخت بندد/ کجا رفت آنکه در شب‌های پاییز/ برایم دستکش یا شال می‌بافت!/ حنا می‌بست بر موی سفیدش/ و دستش مثل گل خوش‌رنگ می‌شد/ اگر می‌رفت یک شب جای دیگر/ تمام زندگی، دلتنگ می‌شد» (محقق، ۱۳۸۱: بی‌شماره).

شاعر در این شعر به آیین دعاخوانی مادربزرگ بر بالای سر کودک که یادآور یکی از آداب فرهنگی ایرانیان به‌ویژه مسلمانان است، اشاره می‌کند. چنین اعمالی در جامعه‌شناسی بدن تحت عنوان «جنسیت و دین» مطرح می‌شود. طبق نظرسنجی‌های جامعه‌شناسان، تمایل به این اموری از قبیل دعاخواندن برای رفع بیماری، نذر و نمایش‌های ایدئولوژیک که

اغلب با دلالت‌ها و ابزارهای بدنمندانه همراه است در زنان بیشتر است. آمار پژوهش‌های دینی و روان‌شناختی نشان می‌دهد زنان به امر دین توجه بیشتری دارند، بر این اساس می‌توان گفت که نمایش‌های بدنی و عرضه نشانه‌های مذهب با بدن زنانه، در جامعه نمود بیشتری دارد. در *جنسیت و جامعه‌شناسی دین* نیز آمده‌است: «از سال ۱۹۶۰ تحقیقاتی در زمینه دین و جنسیت صورت گرفت که پرسش اصلی این بود: آیا دین برای زنان آزادی‌بخش است؟ آیا دین تقویت‌کننده پدرسالاری یا تضعیف‌کننده آن است؟» (موحد، ۱۳۸۶: ۳۴). این مسأله، در باور زنان به دین‌باوری و اجرای مناسک و اذکار دینی که با بدن سروکار دارد بی ارتباط نخواهد بود.

در شعر بعدی، شاعر، کودک را در جایگاهی زنانه قرار می‌دهد: کودک برای عروسک خود، نقشِ مادر را بازی می‌کند و از این طریق نقش‌های جنسیتی آینده‌اش به شکلی ضمنی به او گوشزد می‌شود. بازی در نقش مادر، فرصتی است تا کودک نوازش‌کردن مادرانه را از پیش تمرین کند و با چنین کنش‌هایی برای نقش‌های جنسیتی خود در آینده آماده باشد، نقش‌هایی که کاملاً تنانه است:

«عروسک قشنگم/ من مامان تو هستم/ شب شده وقت خوابه/ بخواب به روی دستم/ ناز می‌کنم موهاتو/ برات لالا می‌خونم/ ...دلم می‌خواد که باشی/ همیشه سالم و شاد/ یادت باشه عزیزم/ دوست دارم من زیاد» (قاسم‌نیا، ۱۳۸۶: ۲۳).

کودک در این شعر، جایگاه تنانه مادر را الگوبرداری کرده‌است. کودکی که نوازش و خوابیدن روی دستان گرم مادر را دیده یا شاید ندیده؛ اکنون در رؤیای آن به‌سر می‌برد با جایگزین کردن بدن خود، این ایماژ خوشایند را بین خود و عروسکش برقرار می‌کند، سالم بودن و شاد بودن هم در بدن فرد پدیدار می‌شود و این شاعر کودک است که با قرار دادن زن به‌عنوان نقطه کانونی شعر، مسأله و نقش فیزیکی و حضور تنانه مادر را برای کودک پررنگ می‌کند.

۲-۳- زن در نقش مولِّد (فرزندآور)

در جامعه مدرن دو نوع نگاه متناقض در مورد بدن زنانه آرمانی وجود دارد که منعکس‌کننده دو ساخت اجتماعی زنان در جامعه مدرن است، یکی آرمان لاغری است که ساخت اجتماعی جذابیت جنسی را ارائه می دهد و بر مبنای آن تمایلی به بارداری و شیردهی ندارد تا مبادا اندام موزون او دستخوش تغییرشود. دومی آرمان مادری و تحقق نقش زیستی زنان یعنی

تولید مثل را نشان می‌دهد (جرموو و ویلیامز، ۱۳۹۴: ۹۷). از این رو زن از طریق بدن خود به موجودی خاص تبدیل شده که در مدت بارداری، هرچند جذابیت جنسی او کمرنگ شده، ولی بدن آرمانی باردارش جایگزین آن می‌شود. در شعر کودک به نوع دوم بدن آرمانی-بدن مولد- بها داده می‌شود که تا حد زیادی مبین همان نگاه ارزش‌گذارانه سنتی نسبت به زن است. یکی دیگر از محاسن بدن آرمانی مولّد این است که مادر، عامل ارتباط کودک با جهان پیرامون خود می‌شود. مارگارت مید، در شاخه مردم‌شناسی بر این باور است که وقتی مادر به نوزاد شیر می‌دهد او را با مفهوم «دیگری» آشنا می‌سازد و از این طریق او را اضطراب جدایی خارج می‌کند. تا شیر داده نشود، انسان راهی به ابژه نمی‌یابد و تا رابطه با ابژه را تجربه نکند با مادر آشنا نمی‌شود و دیگری را به رسمیت نخواهد شناخت؛ لذا شروع ارتباط کودک با دیگری از طریق لمس و تغذیه از بدن-سینه- مادر است، امر جنسیِ مکیدن و لمس کردن بدن مادر راه شناخت اولیه از هستی و پیرامون کودک است (حسن‌زاده، ۱۳۸۷: ۵۵۴).

شعر بعد به مقوله زایمان مادر-بدن مولد- و به نوعی ارتباط بدن مادر و کودک اشاره دارد:

«در دست بابا هست/ یک جعبه شیرینی/ پهلوی مامانم خوابیده یک نی‌نی/خانه پر از شادی ست/ مادربزرگ اینجاست/ خوشحالم از اینکه/ نی‌نی کنار ماست/ چشم و لب خوشگل/ یک بینی کوچک/ شکل عروسک‌هاست/ این نی‌نی کوچک» (قاسم نیا، ۱۳۸۶: ۵۶).

شعر ضمن نمایش تداوم نقش مادری و فرزندآوری از نسلی به نسلی دیگر، جایگاه مادربزرگ را در مقام حامی و کمک کار امر زایمان برجسته می‌کند نقشی که بنا به فرهنگ جوامع سنتی کاملاً زنانه، آن‌هم از نوع کلیشه‌ای آن است. دلالت ضمنی سخن با نظر به کاربرد «جوامع سنتی» و «آن هم از نوع کلیشه‌ای» دیدگاه ایدئولوژیک نویسنده را آشکار می‌کند. از طرف دیگر کلیشه جنسیت‌یافته کار منزل مثل موارد دیگر به زن اختصاص یافته‌است. افزون بر اینها دلالت‌پردازی ویژه از صورت نوزاد است که به صورت فرهنگی، چشم و لبی زیبا همراه با بینی‌ای کوچک کودک را نوعی امتیاز یا به‌مثابه امری مطلوب برای کودک توصیف کرده‌است، به استثنای جراحی های درمانی یکی از علل جراحی‌های تنانه به‌ویژه جراحی بینی می‌تواند ریشه روان‌شناختی داشته باشد که نه تنها خود فرد تلاش در پرکردن خلاهای وجودی خویش را دارد بلکه می‌تواند از رسانه‌هایی مانند تلویزیون یا توصیفات شاعران در زیبایی‌های تنانه متاثر شده‌باشد، شاید ادبیات کودک جامعه به طور ناخودآگاه بر

ذهن کودک تأثیر گذاشته باشد. یکی از نشانه‌های فرهنگی آن می‌تواند همین توصیفات مندرج در شعرهای کودکی‌شان باشد که بینی کوچک در آن زیبا و مطلوب بازنمایی می‌شود. در واقع کودک از همان فرایند خردسالی از طریق یکی از رسانه‌های ارتباطی کودک یعنی کتاب فرامی‌گیرد که زیبایی مطلوب و جمال‌شناختی جامعه در داشتن بینی کوچک و مواردی مشابه است.

۲-۴- زن در نقش مادر زمین (ارتباط بدن زنانه با طبیعت)

قصه شعر «بقچه گلدار» اثر جعفر ابراهیمی، در مورد شخصیتی مؤنث است که با طبیعت رفیق و همراه است. خاله‌سلطان در کودکی‌های شاعر حضور داشته و عامل سرایش شعرهای او بوده‌است. توصیف شاعر از خاله‌سلطان کاملاً با عناصر طبیعت درهم‌تنیده است به طوری که گویی او خود طبیعت است:

«وقتی که می‌آمد از کوه/ بوی گل یاس می‌داد/ بقچه گلدارش از گل/ پر بود مثل گلستان/ می‌آمد عطر شقایق/ از دست‌هایش همیشه/ از رنگ گل‌های وحشی/ پر بود پیراهن او/ او خاله‌سلطان من بود/ در کوه خالی است جایش/ این شعر را پیش گل‌ها/ در کوه گفتم برایش» (ابراهیمی، ۱۳۷۸: ۲۹).

با توجه به اینکه بدن هر انسان به‌مثابه جایگاه زندگی انسانی و اجتماعی او در مکان جغرافیایی و فضایی خاص واقع می‌شود، روابط قدرت در این نقطه تلاقی کرده و با پروراندن آن، سیمای تاریخی خاص به مناطق استقرارش اعطا می‌کند و اخلاق جنسی- جنسیتی خاصی در بدن هرکس در مقام عنصری هویت‌ساز ظاهر می‌شود و رفتارها، ایماء و اشارات، خورد و نوش و پوشش را به جامه قدرت درمی‌آورد. درنتیجه، هویت بدنی نه به‌مثابه امری طبیعی بلکه ساخته زمان و نهادینه‌شده در فضای بیرونی از طریق تکرار الگومند کنش‌ها است» (محمدی اصل، ۱۳۹۰: ۱۹۸). بر همین مبنا موقعیت بدنی- جغرافیایی خاله‌سلطان بر پوشش وی و صد البته بر نقش جنسیتی وی اثر گذاشته‌است: لباسی پر از گل‌های وحشی و خوشبو و رنگارنگ به دلیل نسبت تنگاتنگش با طبیعت -به‌ویژه با آن شکل بازنمایی شده در شعر- نمایی سنتی تداعی می‌کند. زن ایرانی به‌ویژه در شعر کودک ونوجوان با فضای روستایی و طبیعت گره می‌خورد، و شاعر طرحی می‌ریزد که در آن، تمایز جنسیتی شکلی سنتی به خود می‌گیرد. ناگفته نماند چنین نسبت‌سازی‌ای با باور آیینیِ زمین به‌مثابه مادر هم همخوانی دارد. همان‌طور که زمین پر از رنگ‌های متنوع است لباس و پوشاک مادر و

زن در شعر کودک پر از رنگ و تنوع بازنمایی شده‌است. نگاه ایدئولوژیک در این قطعه هم کدهای مدرن و سنتی و باور آیینی پیداست. چرا لباس را به‌مثابه یک عنصر فرهنگی نبینیم؟ مقاله بر یکسان کردن جلوه‌های ظهور و بروز زن در جهان اصرار دارد درحالی‌که در بسیاری از فرهنگ‌ها زنان جلوه متفاوت خود را حفظ کرده‌اند و البته این رنگارنگی جلوات هم خالی از زیبایی نیست.

۲-۵- بدن آرمانی زنانه مقدس (بدن فداشونده)

اگر بخواهیم از بدن آرمانی زنانه دیگری در اشعار کودکانه فارسی سخن بگوییم، بدنی است که با نثار خویش باعث تداوم نسل بشری شده‌است. زنان در بسیاری از مناطق دنیا در طول بارداری، ناراحتی‌های فیزیکی را تجربه می‌کنند، اگرچه تفاوت‌های فردی بسیاری در این زمینه دخالت دارد. مطالعه در باب زنان باردار در انگلستان، یونان و امریکا نشان می‌دهد که عواطف منفی دوران بارداری با وقایع تنش‌زای زندگی و احساس فقدان حمایت اجتماعی در ارتباط است (هولمز، ۱۳۸۹: ۹۶).

از آنجا که بیولوژی جنسی و قدرت باروری زن منبع قدرت است، فرهنگ‌های بسیاری سعی در کنترل و محدود کردن تمایلات جنسی و قدرت باروری زنان داشته‌اند. این کنترل به شیوه‌های متفاوت اعمال می‌شود که از محروم کردن زنان از لذت جنسی تا تحمیل بارداری‌های ناخواسته به آنان است از جمله آنها می‌توان به ختنه اندام تناسلی دختر، تست بکارت، و سقط جنین اشاره کرد (همان: ۹۹). علیرغم چنین بحران‌های جهانی و حتی گاهی معاصر، در شعر کودک ایران بنا به پشتوانه‌های دینی و نگاه سنتی همچون «بهشت زیر پای مادران است»، بدن مادر، مقدس و ارزشی بازنمایی می‌شود و به نوعی کودک با وجودی قدسی روبه‌رو است.

«هرکجا از تو ستایش‌ها/ هرکجا مهر تو جان‌پرور/ ای که در زیر قدم‌هایت/ آن بهشتی که خدا گفته‌ست/ هست و این را نه فقط اینجا/ هرکسی در همه‌جا گفته‌ست/ هرچه گشتم که کنم پیدا/ هدیه‌ای درخور تو، مادر/ بهترین هدیه همان «جان» بود/ که تو دادی، چه کنم دیگر» (نیک‌طلب، ۱۳۸۹: ۱۴۹).

در احکام شریعت اسلام نیز علاوه بر امر اخلاقی و عاطفی که بین مادر و فرزند در تعامل است، بدن آرمانی زن مسلمان، ارج، قرب و تقدسی دارد که به‌راحتی آماج حملات خشونت‌آمیزی که علیه بدن زنان در فرهنگ‌های دیگر وجود دارد، نمی‌شود.

۲-۶- جنسیت زنانه و کهنسالی

مقوله کهنسالی در نزد فرهنگ‌های مختلف با باورهای متفاوتی همراه شده‌است. مارگارت مید نشان داده‌است که یائسگی ملازم کهنسالی در نزد برخی جوامع نماد پختگی و ارزشمندی و رسیدن زنان به مقام مشاوری است. در مقابل، نزد برخی دیگر از جوامع نمادی از عدم زایش، نقص و ضعف تلقی شده؛ شخص از کانون توجه کنار گذاشته می‌شود (پولارد، ۱۳۸۵: ۵۴).

در این شعر ذیل، مادربزرگی توصیف می‌شود که با وجود کهنسالی، در نظر راوی هنوز نقطه کانونی‌ساز شعر است و هنوز طراوت و شادابی خود را از دست نداده‌است؛ به عبارت دیگر کهنسالی به‌مثابه کنار گذاشته شدن وی از جامعه تلقی نشده‌است. جالب است که بدانیم در این شعر حتی لوازم زیباشناسانه مانند آیینه نیز نزد این زن کهنسال به تصویر کشیده شده‌است. زن مظهر زیبایی و زیبایی‌شناسی خلقت است و همان‌طور که می‌دانیم به منظور ایفای نقش همسری و مادری، این جنسیت به زیبایی توجه ویژه دارد. در این شعر ضمن اینکه به پدیده کهنسالی و تنهایی مادربزرگ پرداخته می‌شود، به یکی از دو نشانه کلیشه‌ای جنسیتی زنانه -خنده سرخ مادربزرگ و آیینه کوچک مادربزرگ- اشاره شده‌است که می‌توان اذعان داشت که شعری یافت نمی‌شود که لبان پدربزرگ را به رنگ سرخ به تصویر بکشد یا به‌ندرت می‌توان آیینه‌ای در جیب پدر یا پدربزرگی پیدا کرد. چنین نشانه‌هایی علاوه بر کارکردی جنسیتی حکایت از «بدن آرمانی جذاب» زنانه هم دارد که در اغلب فرهنگ‌ها تا آخر عمر همراه زن خواهد ماند. نشانه تصریحی تنانه دیگری منسوب به مادربزرگ، تشبیه دستان مادربزرگ به برگ چروکیده درخت چنار است که به‌ظاهر حاکی از فرسودگی است ولی همین نشانه هم حاوی رگه‌هایی از سرسبزی و حیات در کهنسالی است. لذا شاعر در بازنمایی کهنسالی جنسیت زنانه با رویکردی مثبت به این مقوله می‌پردازد و وجه زیباشناسی تنانه زن کهنسالی را بازنمایی می‌کند. زنی که در دوران پیری هم تمایل دارد به ظاهر خود برسد نشان و دلالتی دارد براین که زن در شعر کودک و نوجوان تمایل به زیبایی را تا سنین بالای عمرش حفظ می‌کند و به آن رغبت دارد.

«ساعت مادربزرگ می‌گذرد از سکوت/ دست چروکیده‌اش برگ درخت چنار/ خنده زیر لبش، خنده سرخ انار/ آیینه کوچکش تکه‌ای از آسمان/ کاش که مادربزرگ این‌همه تنها نبود...» (نیک‌طلب، ۱۳۸۹: ۳۳).

در شعر کودک ایران به‌ندرت به سلامتی و اهمیت ورزش بدنی زنان توجه می‌شود. زنان از نظر توجه به تناسب اندام و سلامت جنسی خود، اغلب گرفتار مجموعه‌ای از محدودیت‌های مضاعف می‌شوند. اغلب قوی و سلامت بودن در مورد آنها کم‌اهمیت و حتی غیرزنانه انگاشته می‌شود. ضعیف انگاشتن آنها عامل محدودکردن فعالیت‌هایشان در همه‌چیز از ورزش‌کردن تا حرفه خویش فرض شده‌است. وقتی زنان جامعه و فرهنگی خواسته‌اند درگیر فعالیت سازنده برای ارتقای سلامت خویش باشند اغلب برای دستیابی به چنین اهدافی مجبور به جنگیدن بودند؛ ولی وقتی نوبت به کارهای سنگین با منزلت پست و پایین می‌رسد، آن کار اغلب به زنان ارجاع داده می‌شود. طبق نظریات جامعه‌شناسی بدن ازجمله در آثار شیلینگ، ملزومات فرهنگی و اجتماعی برای زن بودن اغلب زنان را وادار کرده‌است کلیشه‌های مربوط به ضعیف بودن [بدن]شان را تأیید کنند (شیلینگ، ۱۹۹۳: ۴۵). لیپز در اثبات این سخن که زنان حضور کمتری در فعالیت های جسورانه دارند معتقد است: این طول عمر تا حدی از سوی طبیعت به آنان اعطا شده‌است. به عقیده وی میزان مرگ‌ومیر ناشی از بیماری‌های ارثی در پسران بیشتر از دختران است. زنان بیشتر عمر می‌کنند زیرا محتاط‌تر اند و کمتر دست به رفتارهای پرخطر می‌زنند. بدین ترتیب به‌طور مصالحه‌آمیزی کلیشه‌های جنسیتی زنان را تشویق به مصالحه و نرم‌دلی و احتیاط می‌کند (لیپز، ۱۳۹۳: ۲۹۱).

گفتنی است که حضور زنان از جمله حضور مادربزرگ در شعرهای کودک با دلالت تصریحی و ضمنی بیشتر از پدربزرگ است که نوعی نشانه از ارتباط کودک با جنسیت زن دارد.

۲-۷- بدن زن، ابزار تربیت کودک

کارکرد تربیتی مادرانه در شعری که در پی خواهد آمد، بر نگرش دینی استوار است. در این شعر مادر، چهره‌ای پاک و آسمانی دارد که بازنمایی نقش تربیتی او را از سوی شاعر نشان می‌دهد و واژه‌هایی همچون قبله‌گاه، سحر و فرشته نشانه‌هایی تصریحی از تربیت دینی کودک‌اند. ارتباطِ بازنمایی‌شده مشارکین روایت، یعنی مادر و کودک ارتباطی کاملاً عاطفی است که بخشی از آن از طریق بدن (بوسیدن و لمس‌کردن) منتقل می‌شود: بدن کودک با چشمان و چهره مادر و سرنهادن روی پای [دامن] مادر، پیوند می‌خورد و این رابطه،

پشتوانه‌ای جنسیتی دارد، زیرا زن بنا به نقش جنسیتی خود در مقام مربی کودک عمل می‌کند و رفتارهای بدنی هم در خدمت کنش تربیتی است.

«مادرم را خدا نگه دارد/ او به من درس زندگانی داد/ قبله‌گاه من است چشمانش/ که به من نور جاودانی داد/ بهترین بوسه‌گاه نزد من است/ چهره پاک و آسمانی او/ ... چه سحرها فرشته‌ها با من/ سرنهادند روی دامن او» (کشاورز، ۱۳۷۶: ۱۲).

ناگفته نماند سطح بصری متن یعنی تصویر زمینه شعر، به شکلی برجسته‌تر از نوشتار، هم ارتباط بدنی و هم جنبه تربیتی آن را که برآمده از نقش جنسیتی- بدنی زن است، بازنمایی کرده‌است.

۳- جنسیت مردانه در شعرهای کودک

اغلب جامعه‌شناسان عاملیت یکه و غالب جنسی را نمی‌پذیرند. برای مثال آنها این باور عمومی را قبول ندارند که هورمون تستوسترون عامل پرخاشگری و خشونت در مردان است. البته این بدان معنی نیست که آنها نقش ویژگی‌های جسمی را نادیده می‌گیرند بلکه بر این باور اند که آنچه ما به عنوان تصورات جسمی از خود داریم برآمده از شرایط زمانی و محیطی است که در آن به‌سر می‌بریم. در بخش اعظمی از دوران کلاسیک یا حتی دوران تاریخی نزدیک به ما، از برتری جنس مرد بر زن سخن رفته‌است و انواع معرفت‌شناسی‌ها چه کیهانی و چه اسطوره‌ای، با توجه به تلقی مذکور، جهان زنانه و مردانه را خلق و صورتبندی کرده‌اند. «در زمان‌هایی تاریخی نوع هویت‌بندی‌های الهی برای جنس مرد و زن باعث نوعی تفکر برتری مردسالاری یا برعکس آن، زن‌سالاری بوده‌است» (علیخانی، ۱۳۸۶: ۱۶۹). برای اینکه این موضوع بهتر درک شود، به سخن هولمز اشاره می‌شود: «چگونه محیط اجتماعی عامل مهمی برای درک ما از مرد بودن یا زن بودن است، جامعه‌شناسان به واژه جنسیت اشاره می‌کنند. درحالی‌که جنس کاملاً به ویژگی‌های فیزیکی و جسمانی و به نوع کروموزوم‌های ما مربوط می‌شود، جنسیت انتظارات اجتماعی، هنجارها و نقش‌های مربوط به مرد بودن یا زن بودن را نشان می‌دهد. جنس، نشان‌دهنده مرد بودن یا زن بودن است و جنسیت مردانگی یا زنانگی را نشان می‌دهد» (۱۳۸۹: ۴۲). براساس همین نقش‌های جنسیتی، در شعر کودک، پدر نقش نهاد قدرت را ایفا می‌کند و علیرغم اینکه مادر قدرت عاطفی را در دست دارد، قدرت حمایتی در اختیار پدر است. در شعر کودک به نقش جنسیتی سنتی مردانه ایرانی با چهار کارکرد: ۱- الگو بودن؛ ۲- مدیر خانواده و خردورز؛ ۳- همسری (بیان عشق و علاقه) و ۴- پشتیبان (حامی)؛

توجه می‌شود و پدر به‌مثابه مرکز گفتمان قدرت تنانه در لایه‌ای از واژگان عاطفی به چشم می‌آید.

۳-۱- مرد و کارکرد الگویی تنانه برای کودک

در شعری از داوود لطف‌الله، پسربچه‌ای را زیر بارش باران به تصویر میکشد و بازنمایی زبانی شعر نشان می‌دهد که کودک، با دیدن برف، به یاد سپیدی موهای پدرش می‌افتد. رنگ سپید مو در مقام نشانه‌ای از میانسالی یا کهنسالی، برای اغلب مردان به‌خصوص مردان جامعه سنتی که از رنگ مو استفاده نمی‌کردند، حاوی دلالت‌های هویت جنسیتی است:

«برف می‌بارد/ روی موهایم/ پیرمردم من/ مثل بابایم!» (لطف‌الله، ۱۳۷۹: ۷).

در فرهنگ ایرانی موی سپید یا جوگندمی مردان، نشان از پختگی آنان است و این امر آنان را به حفظِ سپیدی مویشان ترغیب می‌کند. درحالی‌که این نگاه در جامعه مدرن تا حدی متغیر است. شاعر شعر کودک تمایل دارد همان نگاه سنتی مردانه از پدر را به کودک منتقل‌کند، در نتیجه با همان نگاه نقش جنسیتی پدر را بازنمایی می‌کند.

۳-۲- پدر در نقش شخص خردمند و مدیر خانواده

در این شعر، نیری پدر را استعاره از درخت کاج گرفته که همیشه مقاوم و سبز است: «پدر جنگل اوست/ مهربان و دانا/ همه عمرش سبز/ ایستاده برپا/ پیش چشمش هر فصل/ چون بهاری دیگر/ ...همه عمرش سبز/ ایستاده برپا» (نیری، ۱۳۷۴: بی‌شماره).

گافمن، نشان می‌دهد که جنسیت پدیده‌ای طبیعی نیست بلکه در جریان تعامل و ارتباط ساخته می‌شود (۱۳۹۱: ۱۴). بوردیو نیز بر این نکته پای می‌فشارد که این عادت‌واره‌ها و طبیعت ثانویه ما است که بر رفتار ما تأثیر دارد (بوردیو، ۱۳۹۰: ۹۰). در این تعاملات مردان و زنان تابع کلیشه‌هایی هستند که چگونگی رفتار آنها را تعیین می‌کند. شاعر، محکم بودن و عدم تزلزل مردانه را با استعاره مرد به‌مثابه درختِ همیشه ایستا، بیان می‌کند. امری که پدر را در جامعه شکست‌ناپذیر و مقاوم نشان می‌دهد و از این طریق عادت‌واره‌ای رایج در فرهنگ را به شکلی مکرر گزارش می‌کند.

۳-۳- مرد در نقش همسر عاشق

یکی از نقش‌های جنسیتی زن و مرد، زنانگی و مردانگی از نوع زیست‌شناختی آن است تا جایی که می‌توان این ویژگی را تنها ویژگی جنسی متفاوت بین دو جنس دانست. به غیر از امر بازتولید یا تولید مثل، بقیه صفات جنسیتی، کلیشه‌های تبعیضی هستند که فرهنگ و اجتماع به زنان و مردان تحمیل کرده‌است (لوبروتون، ۱۳۹۲: ۱۰۰). ضمن اینکه در پزشکی مدرن برای همین تفاوت فیزیولوژیک هم راهکارهای علمی جدیدی آمده‌است و به نوعی این تفاوت را هم کنار زده‌است، مع‌الوصف نوع عاطفه یا عشق‌پردازی و شکل‌های اظهار آن حاوی تفاوت جنسیتی است. در شعرهای کودک و نوجوان بحث جنسیت با آنچه در آثار بزرگسالان مطرح می‌شود متفاوت است. مسایل در لفافه و پوشیده توصیف می‌شود. در شعری از اسدالله شعبانی، عشق دوره نوجوانی و مسأله دلدادگی به جنس دیگر، این‌گونه مطرح می‌شود.

«من و تو با همیم و همسایه/ خانه ما کنار هم، با هم / توت پیر ایستاده توی حیاط / ساقه اش در میانه دیوار / چترش اما گشوده بر سر ماست / تو از آن سوی و من هم از این سوی / دست‌هامان به کار چیدن توت/ دلمان در هوای پیوستن/ عشقمان موجی از سلام و سکوت....» (شعبانی، ۱۳۹۲:۸۸).

لوبروتون برای تبیین این نکته که بدن صرفاً زیستی نیست، مثالی می‌آورد: «نزد نویرها -نام قبیله- فقط زنانی فرزندآور را زن می‌نامند. برای آنها، زن نازا همچون یک مرد تصور می‌شود. چنین زنی می‌تواند یک یا چند زن بگیرد؛ اگر امکان مالی پرداخت شیربهایش را داشته باشد، زنان او می‌توانند به وسیله خویشان یا دوستان بارور شوند، اما آن مرد پدر نوزاد حساب نخواهد شد بل زنِ نازا، پدر آن کودک شمرده می‌شود و از تمام امتیازات اجتماعی چنین موقعیتی برخوردار می‌شود (لوبروتون، ۱۳۹۲: ۹۷). شاعر در شعر مذکور، نقش‌های جنسیتی مرد را در دلدادگی‌اش مطرح می‌کند.

در شعری دیگر، بیوک ملکی علاقه جنس مذکر به جنس مؤنث را با استعاره‌های «خانه، باغ است» و «زن، میوه شیرین باغ است» و تداعی‌های نهفته در آن که به اقتضای نوع خطاب-لحن ملتمسانه و زبان رقیق- جنسیتی می‌نماید، بیان می‌کند.

«وقتی تو را دیدم/ گفتم چه زیبایی/ گفتم که خورشیدی/ اهل بهشتی تو/ شیرین و پرآبی/ با شادی بسیار/ از شاخه‌ات چیدم/ لپ‌های سرخت را/ با خنده بوسیدم/ ای میوه خوشبو/ ای خنده‌روی شاد/ ای سیب سرخ من/ باغ از تو شد آباد» (ملکی، ۱۳۸۰: بی‌شماره).

تفاوت‌های عاطفی- جنسیتی زن و مرد هم نسبت به جهان پیرامون هم در ارتباط با هم، متفاوت است. گافمن طی مطالعاتش بر اساس تفاوت روابط زن و مرد در مواجهه با اشیا به نکات جالبی اشاره می‌کند. برای مثال زنان با لطافت بسیار بیشتری یک شیشه عطر یا پیراهن همسرشان را لمس می‌کنند؛ اما این نیز ممکن است که زن به صورت نمادین از میان کنش، کنار کشیده شود و در حوزه رفتاری، زیر اختیار کامل مرد قرار گیرد، چشمانش را به زیر اندازد و پشت سر مرد نیز قرار گیرد یا صورتش را با دستان لطیف خود پنهان کند. حرکات بدن نیز مناسکی می شوند. برای نمونه زانویی اندکی خمیده، سری کمی کج شده، یک لبخند و غیره، همه حرکاتی هستند که به شکل نمادین نوعی سرسپردگی مهربانانه را نسبت به مرد که حضورش به شکلی کنایی مطرح شده‌است، نشان می‌دهد. پوشاندن صورتی خندان از حادثه‌ای خوش با دستانی محتاط، حرکتی است که افزون بر جذابیت زنانه می‌کوشد نوعی محافظت شکننده از خود در برابر عاطفه‌ای که از حد گذشته را نشان دهد (گافمن، ۱۳۹۱: ۱۰۰). در شعری که در پی می‌آید، لطافت رفتار زنانه در لبخند زن در جواب مثبت دادن به مرد مطرح می‌شود. نیز در شعر به این مطلب فرهنگی در کلیشه جنسیت اشاره می‌کند که این مرد است که در ابتدا چشمش به زن افتاده‌است و او است که آغازگر گفتگو است. کنشِ صدا زدن در شعر، همین امر را به ذهن متبادر می‌کند. شاعر در این شعر که مخاطب آن نوجوان است، پا را از کودکی فراتر نهاده و با بیان عشق و علاقه به جنس دیگر شعری به نام «روشنایی» می‌سراید.

«یک روز چشمم به رویت افتاد/ نگاهت را من نبردم از یاد/ که انگار از آن حس شدم شاد/ یک بار صدایت کردم/ تو با یک خنده جوابم دادی/ با تو نبودم تنها دلم پر بود/ از خیال و رؤیا» (معینی، ۱۳۹۲: ۱۰۱).

۳-۴- پدر در نقش پشتیبان

در نظر کودک پدر مثل کوه می‌نماید. او که مظهر قدرت و توانایی جسمی است، مهربان نیز هست؛ کسی‌که می‌تواند کودک را بر شانه‌هایش بنشاند و سایه سرش باشد:

«وقت بازی مرا صمیمانه/ روی دوشش همین‌که بنشاند/ می‌کنم فتح، شانه‌هایش را/ پدرم مثل کوه می‌ماند/ پدرم شعر خوب زندگانی ماست/ نام او بهترین ترانه ماست / می‌دهد نور را به ما سوغات/ پدرم آفتاب خانه ماست/ ...تا ابد ابر خستگی ای‌کاش/ روشنی را نگیرد از پدرم/ تا بماند همیشه با لبخند/ سایه آفتاب روی سرم » (مردانی، ۱۳۹۱:۲۰).

درباره نحوه ارتباط بدن فردی، واقعیت این است که رابطه بدن فردی و بدن اجتماعی، بدون ملاحظه قومیت، نژاد، طبقه اجتماعی، هویت‌های مکانی و جغرافیایی، جنسیت، هویت دینی و ملی و نیز ایدئولوژی‌های مورد پذیرش، تعیین‌کننده نحوه ابراز هیجانات، عواطف و رفتارهای بدنی ما هستند و نحوه تغییر بدن طبیعی یا بیولوژیک به بدن اجتماعی و فرهنگی ما را کنترل می‌کنند» (ذکایی و امن‌پور، ۱۳۹۳: ۶۲).

این مسأله مهم است که بدانیم در بیشتر فرهنگ‌ها و بیشتر گروه‌های اجتماعی نوعی تمایز جنسیتی وجود دارد اما همه آنها به شیوه‌ای واحد آن را برنمی‌تابند. حتی در بعضی از فرهنگ‌ها به تعدادی از زن‌ها آقا و به تعدادی دیگر خانم گفته می‌شود (لوبروتون،۱۳۹۲: ۱۰۵). با این حال در فرهنگ ایرانی با نگاه سنتی اگرچه بسیاری از کارها حتی کار سخت بر عهده زنان هم هست، ولی تصور می‌شود که این مرد است که قوی و استوار بوده، در برابر تمام مشکلات می‌ایستد. او نمادی از نیروی کار بی‌وقفه است که هنگام بازگشت به خانه هم سوغاتی از خنده به همراه دارد. جالب آنکه پدر در مقام نیروی کار، کارگر فرض نمی‌شود بلکه به واسطه آن ستون و نقطه ثقل خانواده است، به همین دلیل همیشه به‌مثابه مرکز می‌نماید. شعر فوق با چنین تلقی سنتی جایگاه جنسیتی پدر را الگوسازی می‌کند.

۴- نتیجه‌گیری

در این بررسی مشخص شد که نقش‌های جنسیتی زن و مرد در شعر فارسی کودک و نوجوان، بنا به بافت اجتماعی- فرهنگی آن، منطبق با «نقش‌های جنسیتی سنتی» زنانه و مردانه ایرانی است. کارهای خانه و رسیدگی به کودکان و خانواده به بدن زنانه محول شده‌است. زنان به صورت کدبانویان رام و آرام منزل و همبازی خوب کودکان که در آغوش زنانه آنان، فرزندان پناه می‌گیرند، توصیف شده‌اند. همچنین بدن مادر بسیار به ویژگی‌های طبیعت و زمین، به عنوان مادر کیهانی، مانند شده‌است. بدن آرمانی زن ایرانی نیز به شکل بدنی مولد و زایا ترسیم شده‌است تا جایی که حاضر است جان جسمانی‌اش را هم فدای کودکش کند. در این بین به فرزندان دختر، ویژگی‌های جنسیتی بدن آرمانی‌شان مانند زیبایی موها، چهره و دست‌ها، بیشتر از دیگر اعضای بدن در شعر کودک آموزش داده شده‌است؛ زیبایی و طنازی‌ای که به اقتضای بافت اجتماعی و فرهنگی ایران از دختران و نقش‌های بدنی آنها انتظار می‌رود با دلالت‌های ضمنی و تصریحی در شعرهای این گروه سنی بازنمایی می‌شود. بدن زنانه

کهنسال نیز در قالب مادربزرگ با همان بیان لطافت‌های زنانه و ارزش‌گذاری شاعر به بدن مقدس زنانه بازنمایی شده‌است و بدن زنانه آرمانی مدرن که تعاریف هنجارشکنانه‌ای نسبت به بدن کلاسیک دارد در شعر کودک و نوجوان به‌ندرت یافت می‌شود.

نقش جنسیتی بدن مردانه که با کلیشه‌های سنتی هماهنگ است به صورت‌هایی همچون الگویی تنانه برای پسران، مدیری خردمند، همسری عاشق، پشتیبان و تکیه‌گاه خانواده بازنمایی می‌شود. مع‌الوصف درونمایه تکرارشونده حضور بدن‌مندانه «مادر» در شعرهای کودک و نوجوان بیشتر از بدن‌آگاهی «پدر» دیده می‌شود و این امر می‌تواند نشانگر ارتباط موثرتر جنسیت زنان یا مادران با فرزندان باشد. درنهایت باید گفت تمامی کنش‌ها و وضعیت‌های ارتباطی برآمده از تمایز جنسی و جنسیتی شعر کودک و نوجوان ایرانی با گرایش پیشامدرن با شرایط اجتماعی، ایدئولوژیکی و سیاسی همسو است.

منابع

ابراهیمی، ج. ۱۳۷۸. *آوازپوپک*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ایمانیان، س. و سفیری، خ. ۱۳۸۸. *جامعه‌شناسی جنسیت*، تهران: جامعه‌شناسان.

بوردیو، پ. ۱۳۹۰. *تمایز*، ترجمه ح. چاووشیان، تهران: ثالث.

پولارد، م. ۱۳۸۵. *مارگارت مید*، ترجمه م. ر. افضلی، تهران: فاطمی.

جرموو، ج. و ل. ویلیامز. ۱۳۹۴. *جامعه شناسی غذا و تغذیه*، ترجمه ه. زنجانی‌زاده، تهران: جامعه‌شناسان.

حسن‌زاده، ع. ۱۳۸۷. *مردم‌شناسی ایرانی*، تهران: افکار.

ذکایی، سعید و امن‌پور، م. ۱۳۹۳. *تاریخ فرهنگی بدن ایران*، تهران: تیسا.

شعبانی، ا. ۱۳۹۲ . *یک نفر رد شد از کنار دلم*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان ونوجوانان.

علیخانی، ع. ۱۳۸۶. *هویت و بحران هویت*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

قاسم‌نیا، ش. ۱۳۸۶. *من و مامان*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

کارتر، ا. ۱۳۸۲. *جنسیت، فرهنگ اندیشه انتقادی از روشنگری تا پسامدرنیته*، سرویراستار م. پین. ترجمه پ. یزدانی. تهران: مرکز.

کشاورز، ن. ۱۳۷۶. *بوی گردوهای کال*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

گافمن، ا. ۱۳۹۱. *نمود خود در زندگی روزمره*، ترجمه م. کیانی‌پور، تهران: مرکز.

گرت، ا. ۱۳۸۰. *جامعه‌شناسی جنسیت*، ترجمه ک. بقایی، تهران: دیگر.

لطف‌الله، د. ۱۳۷۹. *کاش باران می‌شدم*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

لوبروتون، د. ۱۳۹۲. *جامعه شناسی بدن*، ترجمه ن. فکوهی، تهران: ثالث.
لیپز، ه. ۱۳۹۲. *روان‌شناسی زنان از نگاهی نو: فرهنگ و قومیت*، ترجمه ف. باقریان، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
محقق، ج. ۱۳۸۱. *خواب خوب*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
محمدی‌اصل، ع. ۱۳۹۰. *جغرافیا و جنسیت*، تهران: گل‌آذین.
مردانی، ن. ۱۳۹۱. *پشت سر پاییز*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
معینی، ع. ۱۳۹۲. *کوچه‌های شهرا*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
ملکی، ب. ۱۳۸۰. *کتاب و کلاغ پر*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
موحد، م. ۱۳۸۶. *جنسیت و جامعه‌شناسی*، تهران: جامعه‌شناسان.
میرشکرایی، م. (ویراستار). ۱۳۸۲. *زن وفرهنگ (مقالاتی در بزرگداشت مارگارت مید)*، به کوشش م. میر شکرایی و ع. حسن‌زاده، تهران: میراث فرهنگی و پژوهشکده مردم‌شناسی.
میلز، س. ۱۳۹۲. *فوکو*، ترجمه م. مردیها، تهران: مرکز.
نرسیس، ا. ۱۳۹۰. *مردم‌شناسی جنسیت*، ترجمه ب. نوروززاده، تهران: افکار.
نیری، ص. ۱۳۹۰. *سرخ و صورتی*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
ـــــــــ . ۱۳۷۲. *مهربان‌تر از آب*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
نیک‌طلب، ب. ۱۳۸۹. *تا خیابان خوشبخت*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
هاشمی، م. ۱۳۹۱. *خوش به حال رودخانه*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
هولمز، م. ۱۳۸۹. *جنسیت در زندگی روزمره*، ترجمه م. م. لبیبی، تهران: افکار.
Shilling, C. 1993. *The Body and Social Theory*, London: Sage.

سال اول، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۲

منطق خوانش ادبی و جایگاه آن در فهم ادبیات

دکتر راضیه حجتی‌زاده[۱]

تاریخ دریافت: ۹۴/۱۲/۵ تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۰/۱۲

چکیده

«خوانش» ادبی دارای دو بعد است: اول رویکردها و نظریه‌ها و دوم منطق خوانش. این مقاله درصدد است تا منطق خوانش را، که در تحقیقات و مطالعات ادبی به‌ندرت به عنوان موضوعی مستقل مورد توجه قرار گرفته‌است، تبیین نماید. طرح تحقیق سرفصل‌های زیر را در بر می‌گیرد: ۱- معرفی خوانش به عنوان برداشت دیگری از ادبیت متن؛ ۲- بررسی شیوه‌های متداول خوانش؛ ۳- معرفی خوانش دیالکتیک به عنوان برابرنهاد روش‌های دیگر؛ ۴- نقد هر یک از روش‌های فوق ؛ ۵- ذکر دلایل مخالفت با خوانش ادبی؛ ۶- ذکر مؤلفه‌های عمده در امر خوانش، و ۷- ارائهٔ الگویی برای تحلیل فرایندهای به‌کار رفته در خوانش در جریان آموزش متون. هدف اصلی این مقاله، شناخت ارزش و جایگاه موضوع خوانش در آموزش‌های ادبی و دست‌یافتن به الگویی منسجم برای بررسی منطق خوانش‌های ادبی است. از این رو، جز در برخی موارد، به سیر نظریه‌های هرمنوتیک خوانش ادبی نمی‌پردازد.

واژگان کلیدی: خوانش، مشارکت، فاصله، دیالکتیک، سوژه - خواننده

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان Phdstudent1363000@gmail.com

۱- مقدمه

اثر ادبی از لایه‌های متعددی تشکیل شده‌است که به شیوه‌های گوناگونی می‌توان آنها را دسته‌بندی و تعریف کرد. محققان دست‌کم چهار عنصر را از ضروریات هر فعالیت ادبی برشمرده‌اند(۱): نویسنده، خواننده، متن و «جهان ادبیات» که به تعبیر آرتور دانتو گونه‌ای «دیگر من»[1] جهان هنر تلقی می‌شود (Danto, 1964:183-198). خوانش نیز به عنوان بخشی از فعالیت‌های ادبی، هیچ‌گاه موضوع یک نظریه مشترک نبوده‌است؛ و نکته مهم اینکه راجع به ضرورت یا حتی مناسبت آن در آموزش و فهم متون توافقی وجود ندارد. این موضوع، چه در نظر خوانندگان متون ادبی و چه برای پژوهندگانی که در جستجوی چارچوب‌های منسجم معرفت‌شناختی‌اند، حائز اهمیت است زیرا در بسیاری از مطالعات انجام گرفته در این زمینه تلقیات متعدد از خوانش ادبی نادیده گرفته شده‌است. این مقاله در نظر دارد تا با بازنگری مفهوم «ادبیت» و رهاندن آن از تعاریف عمدتاً ساختگرایانه یا فرمالیستی که از آن ارائه می‌شود، خوانش ادبی را به‌مثابه تعریفی دیگر از ادبیت متن معرفی کند و سپس، به مطالعه فرایندهای خوانش و انواع و طبقه‌بندی‌های آن بپردازد. نکته درخور یادآوری اینکه هدف نگارنده تشریح سیر تطور نظریه‌های خوانش‌محور نیست، بلکه اساساً خوانش را به عنوان فعالیتی مستقل می‌نگرد که اصول، معیارها و چارچوب خاص خود را دارد تا دریابد فایده خوانش ادبی در آموزش ادبیات چیست؟ ماهیت آن کدام است؟ و چگونه می‌توان از آن در تحلیل متن یاری گرفت.

۲- پیشینه پژوهش

با تتبعی در مقالات فارسی زبان، به انبوهی از پژوهش‌هایی برمی‌خوریم که نوواژه خوانش را در عنوان خود قرار داده‌اند. عنوان‌هایی همچون: خوانش اسطوره‌ای، بینامتنی، ساختارگرایانه، روانکاوانه و نظایر آن. از این میان، مقاله‌هایی نیز هست که به موضوع خوانش، در ابعاد هرمنوتیکی یا غیرهرمنوتیکی این مسأله، به شیوه مستقل‌تر و مشخص‌تری اشاره دارند. برای نمونه از مقالات زیر می‌توان نام برد: «خوانش در فراسوی معنا» (آیچل، ۱۳۸۰)، که به بازنگری آرای دریدا در خصوص متن می‌پردازد؛ «نقدی بر نظریه‌های هرمنوتیک ادبی» (خدایی، ۱۳۸۸) که به بررسی فشرده‌ای از اندیشه‌های محوری تأویل ادبی، پرسش‌های ادبی و تأویل

1. alter ego

هرمنوتیکی اختصاص یافته و عمدتاً صبغه بازنگرانه و مروری دارد. مقاله «جایگاه متن، مؤلف، خواننده از دیدگاه امبرتو اکو» (رحیمی، ۱۳۹۰) که بیان آرای تفسیری اکو را از قبیل «خواننده نمونه»، «استراتژی متن» و «حدود تفسیر» به طور مبسوط وجهه همت خود قرار داده‌است؛ و «جستاری در رویکرد دیالکتیکی به خواندن» (شقاقی، ۱۳۹۰) که می‌کوشد تا مفهوم دیالکتیکی خواندن را با استفاده از پدیدارشناسی هایدگر و فهم دیالکتیکی گادامر تبیین کند. با نگاهی به این آثار این مطلب برداشت می‌شود که مقالات مزبور عمدتاً نه به خوانش بلکه به خوانش معطوف به نظریه با یک رویکرد ادبی خاص پرداخته‌اند. از این‌رو ضرورت انجام پژوهش دیگری که به طور مستقل، به موضوع منطق خوانش اختصاص بیابد، به‌وضوح احساس می‌شود.

۳- روش‌شناسی تحقیق

این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی و با رویکرد اسنادی-کتابخانه‌ای، در نظر دارد به پرسش‌هایی از این قبیل پاسخ‌گوید: خوانش ادبی چیست و چه فرایندهایی را در بر می‌گیرد؟ هر یک از فرایندهای خوانش چگونه در سطوح مختلف آموزشی برای تحلیل متن به کار می‌رود؟ معیار یا معیارهای لازم برای طبقه‌بندی انواع خوانش چیست؟

هدف اصلی دست‌یافتن به الگویی منسجم برای بررسی منطق خوانش ادبی است.

۴- نسبت خوانش و ادبیت

پرسش از مشخصه اصلی ادبیات، که گاه از آن به ادبیت نیز تعبیر می‌شود، همواره در نقد ادبی محل نزاع بوده‌است. به منظور پاسخ به این پرسش لازم است به دو نظریه اشاره شود. این دو نظریه، هر یک براساس نزاعی در تفکر فلسفی غرب شکل گرفته‌است که در آن، یا گفتار بر نوشتار ترجیح داده می‌شود که به آن تفکر کلام‌محوری می‌گویند و یا نوشتار بر گفتار مقدم است و گفتار را تابعی از نوشتار می‌شمارد. بر این اساس و مطابق با هر یک از دو پارادایم آوامحور یا نوشتارمحور فوق، دو نگره نسبت به ادبیات شکل می‌گیرد: نخست، نظریه‌ای که می‌گوید ادبیات اساساً از مقوله کتابت و نوشتار است و بنابراین، گفتار ادبی نمی‌تواند چیزی بر نوشتار ادبی بیفزاید [...] و به همین علت نیز همواره در پس نوشتار قرار می‌گیرد (Barthes, 1971: 165). نظریه دیگری که معتقد است حتی اگر ادبیات را مجموعه میراث

مکتوب[۲] یک ملت بپنداریم، باز هم نمی‌توان هر نوشتاری را از مقوله ادبیات پنداشت (ibid: 165). چنانچه ادبیات را یکسره از مقوله نوشتار بپنداریم، در واقع، ادب شفاهی و ادبیات عامیانه و بخش وسیعی از ادبیات مردمی را نفی کرده‌ایم. اما مهم‌تر از آن، ناخواسته، پارادایمی را پذیرفته‌ایم که با ترجیح نوشتار، عملاً معنامحوری و تفکر عقلانی را در متون و از آن جمله، در متون ادبی دنبال می‌کند. زیرا مطابق با اصل کلام‌محوری، «متون کلامی بشر و جهان طبیعی ذاتاً عقلانی هستند» (سلدن و ویدوسن، ۱۳۹۲: ۱۸۲). با این وصف، ادبیت متن متمایز از دریافت‌های مخاطب و تنها در گرو توانش زبانی مخاطب برای استنباط معنی گزاره‌های متن از یک سو، و رعایت اصول و قواعد معنایی و دقت در روابط میان نشانه‌های متن از سوی دیگرخواهد بود و تنها نحوه پرداخت معنا اهمیت دارد. در حالی که بنا بر نظر دوم، در تقابل گفتار/ نوشتار تشکیک ایجاد می‌شود و زمینه برای وارونه‌سازی یا واسازی آن به شکل نوشتار/ گفتار فراهم می‌شود، که در این صورت، غیر از توانش زبانی مخاطب، به توانش ادبی او برای تفسیر متن و بیان ناگفته‌های آن نیز نیاز است. در این میان، برخی از نظریه‌پردازان کوشیده‌اند تا خود را از چنگال ادبیت رها کنند. فی‌المثل، بارت در نخستین تأملات نظری خود، میان انواع متون داستانی– اعم از ادبی و غیرادبی– تمایزی قائل نمی‌شود و اظهار می‌دارد که «ادبیات صرفاً آن چیزی است که آموزش داده می‌شود» (Barthes,1971:64). به عبارت دیگر، ادبی بودن یک متن به نگاه مخاطب و آموزش‌ها و سواد ادبی او بستگی دارد و در نتیجه، امری اکتسابی یا شهودی است. این نظرات نشان می‌دهد که مرز ثابتی میان ادبی و غیرادبی نمی‌توان ترسیم کرد. گروهی دیگر، برخی متون را بسیار ادبی، برخی دیگر را غالباً ادبی و بخشی را اندکی ادبی می‌نامند. در این حال، اصطلاح «ادبی» یا «ادبیت» درجه‌بندی‌ها و مراتبی را در میان متون بازمی‌تاباند و از این نظر، ادبیت هیچ‌گاه به‌روشنی قابل ادراک نیست (Goldenstein, 1990:117).

در چند دهه اخیر به سبب ظهور یا گسترش رویکردهای گوناگونی نظیر نشانه‌شناسی، تاریخ ادبی، هرمنوتیک، کاربردشناسی و جامعه‌شناسی در نظریه ادبی، از نگرشی دفاع شده که در آن، سیمای خواننده عنصر غالب در پژوهش‌های متن‌شناختی به شمار می‌آید. نظر به این مهم که از یک سو، مطالعه ادبیت مدت‌ها بر بینشی متن‌محور[۱] از پدیدار ادبی مبتنی بوده‌است و از سوی دیگر، بینش مزبور با ارائه تعریفی محدود از ادبیت، امکانات موجود در

1. textocentrique

شناخت ادبی از متون غیرتخیلی (غیرروایی) را با محدودیت‌هایی مواجه می‌کند، نگارنده به تحلیل مفهوم دیگری از ادبیت با عنوان «خوانش ادبی» می‌پردازد که از همان مفهوم ادبیت اتخاذ شده‌است.

به زعم بسیاری از نظریه‌پردازان، شناخت ادبیت تنها در جریان عمل خوانش یا زیر نظارت نهادهای رسمی[1] و دانشگاهی و به روشی تخصصی شکل می‌گیرد. این امر بدین معناست که پذیرش معیارهایی همچون تخیل و شاعرانگی برای تعیین ادبیت متن، تنها به تصمیم و تشخیص خواننده متخصص بستگی دارد. هیچ معیاری نمی‌تواند خواننده و اجتماعی را که او بدان تعلق دارد، ملزم به پذیرش ادبی‌بودن یا نبودن یک متن نماید. بنابراین، باید این‌گونه نتیجه گرفت که انتساب موقعیتی هنری به یک متن به واسطه نهادهای رسمی آموزشی، همواره در مناسبات ما با آثار و پذیرش یا انکار آنها نقشی تأثیرگذار داشته‌است. جهان هنر که درگستره آن، خصلتی هنری به یک اثر یا رخداد منسوب می‌شود و در ضمن آن، برخی از ابعاد متن به عنوان ابعاد بازنماینده[2] یا نمادین شناخته می‌شود، به باور و آگاهی همگانیِ موجود در «افق تاریخی» هنر بستگی دارد. چه بسا در دوره‌ای، از ابهام و دشوارسازی موجود در یک متن، به عنوان خصلت ادبی آن یاد کنند و در دوره‌ای دیگر، همان اثر را به سبب معماسازی‌ها یا پیچیده‌گویی‌هایش رد و در زمره کلام مهمل به شمار آورند. چنان‌که فی‌المثل، کلود لافارژ، جامعه‌شناس فرانسوی، در اثر خود با عنوان *ارزش ادبی* در پی اثبات این مدعاست که ادبیت مفروض در آثار یا در خوانش آثار، به نوعی مرهون مناسبات و تشریفات[3] اجتماعی است. بنابراین، ارزش ادبی نه یک پدیده عینی بلکه برآیند ارزش‌گذاری‌ها و قضاوت‌هایی است که توسط مراجع ادبی یا اجتماعی ذی‌نفوذ و تصمیم‌گیرنده ارائه می‌شود (cf.Lafarge,1983: 38). برخلاف باور ژنت که می‌پندارد تنها متون غیرروایی و غیرتخیلی هستند که ادبیت آنها با امر خوانش تأیید می‌شود و در واقع «ادبیتی مشروط»[4] به خوانش (خوانده شدن) دارند (cf. Genette, 1966: 50)، در این رویکرد، خوانش ادبی، خوانشی است که به مدد انضمام به «جهان هنر» قادر است -تا در شرایطی خاص- متنی را ادبی نشان دهد.

1. phénomene institutionnel
2. representatif
3. sacralisation
4. littérarité conditionnelle

تنی چند از نظریه‌پردازان نیز بر سیالیت و شناوری تجربه زیبایی‌شناختی تأکید دارند و می‌گویند ادبیت، یک خصلت یا وضعیت ایستا و ثابت در اثر به شمار نمی‌رود بلکه اغلب خود را به عنوان نوعی فرایند می‌شناساند. در این نگاه، اثر هنری و ادبی به عنوان نوعی نگاه یا التفات خاص به اثر که بر پایه تحول و تکامل آن در طول تاریخ شکل‌گرفته‌است، و فقط بر پایه نتیجه یا برآیند نهایی آن، تعریف نمی‌شود. این نظر، همان «افق انتظارات» خواننده را در نزد یاس به خاطر می‌آورد و عملاً ادبیت را خصلتی تغییرپذیر می‌داند. در این حالت، ادبیات دیگر ابژه‌ای که ذاتاً تخیلی، خودبسنده، فشرده، مبهم و چندآوا باشد نیست، بلکه به عنوان پدیداری تخیلی، خودبسنده، فشرده، مبهم و چندآوا قرائت می‌شود. در این نگرش، ادبیات مطلقاً صبغه‌ای بالقوه می‌یابد. خوانش ادبی یک اثر را یکبار برای همیشه «ایجاد نمی‌کند» بلکه آن را در فرایند خوانش و درون «افق»های تاریخی گوناگون بارها می‌آفریند. در نتیجه، پرسش از ارزش آثار به عنوان متونی ادبی، به‌جای آنکه پرسشی بنیادین باشد، به پرسشی زمانمند بدل می‌شود. حال باید پرسید با چه معیاری می‌توان خوانش ادبی را از خوانش غیرادبی فرق گذاشت؟ آیا معیاری جدا از آنچه پیشتر برای تمایز میان ارزش‌های ادبی یک متن در اختیار ما قرار داشت، اکنون برای ارزیابی انواع خوانش در اختیار داریم؟ برای پاسخ به این سؤالات لازم است به مباحثی که درباره تعیین معیار و محک معتبر و موثق در تفسیر معنی و ارزش متن مطرح شده‌است، رجوع کرد. بسیاری از پژوهش‌ها در نظریه‌های خوانش، به تقابل قدرت‌ها میان نویسنده و خواننده اشاره می‌کنند. آنها درصدد کشف این مهم‌اند که کدام‌یک از این دو سویه، حقیقتاً «فصل‌الخطاب» و قدرت مشروع را در تعیین معنی یک متن در اختیار دارد. عده‌ای از پژوهشگران نیز ویژگی تعیین‌کننده متن را به استقلال و صرف‌نظر از مؤلف و خواننده‌اش، مقدم داشته‌اند، زیرا معتقداند که تفسیر متن، با رهایی از یوغ ضرورت فهم نیات مؤلف، به شکل عینی در خود متن قابل تشخیص است. حال، اگر خواننده برای خود نقشی تعیین‌کننده در ساختن معنای اثر احساس کند، در آن صورت، ارزش متن به خواننده بستگی می‌یابد. بنابراین، لازم است میان بررسی خوانش به‌مثابه ارزیابی زیبایی‌شناختی متون با خوانش به منزله یک فعالیت زیبایی‌شناختی مستقل فرق گذاشت.

۵- خوانش ادبی: دیالکتیک میان مشارکت و فاصله‌گیری

مطالعه بر روی دیالکتیک ادبیات و خوانش ادبی حاصل تحولاتی است که در حوزه مطالعات ادبی، بالأخص مطالعات مرتبط با زیبایی‌شناسی دریافت حاصل آمد. نظریه‌های دریافت (بارت، اکو، آیزر، یاس، پیکارد) به تحقیق بر روی آثار و تجربه آثار پرداختند. در حقیقت، اصطلاح «خوانش ادبی» به منظور عمق بخشیدن به مطالعات ادبی و آموزش زبان و ادبیات وضع گردید (Dufays: 1994; Reuter: 1996). وانگهی، تحقیقات بسیاری نیز به فعالیت خواننده در بافت دانشگاهی متمرکز شده‌اند که به تجربه خوانش سوژه‌ها (افراد) بیش از جایگاه مؤلف و متن اهتمام نشان داده‌اند (Gervais, 1993; Falardeau: 2003). اما متأسفانه، به نظر می‌رسد این نظریه‌ها آن‌گونه که باید و شاید برای بررسی متون فارسی کاربردی نشده‌اند.

این نظریه‌پردازی پیچیده از تجربه خوانشِ یگانه و منفرد در حوزه مطالعات ادبی، برخی از پژوهشگران را به دقت در دیالکتیک میان متن و خواننده ترغیب کرده‌است؛ تا جایی که آنها به این منظور، اصطلاحاتی نظیر «مشارکت»، «فاصله‌گیری» و «دیالکتیک» در خوانش را وضع کرده‌اند (Dufays:1994). نظر به اهمیت این موضوع در مطالعه عمیق‌تر پدیده خوانش ادبی، در ادامه، شرح هر یک از این سه روش با تفصیل بیشتری بیان می‌شود.

۵-۱- خوانش ادبی به‌مثابه مشارکت

به باور بسیاری از نویسندگان، «معمول‌ترین» نوع خوانش، خوانشی است که در آن، به «استنباط‌های روانی- عاطفی» خواننده از گزاره‌های متن اهمیت داده می‌شود که تا حد زیادی با «خوانش اکتشافی»[1] ریفاتر یا با آنچه که امبرتو اکو «استعمال» متن می‌نامد، انطباق دارد. چنین برداشتی، خوانش را به عنوان نوعی شکار معنی[2] یا «هنر ابداع» معنی به تصویر می‌کشد. ارزش‌های پیوسته با این برداشت از خوانش، عبارت از کوشش در حفظ وحدت و انسجام متن، مطابقت با رمزگان عام زبان[3]، ارتباط متن با واقعیت و هم‌خوانی با ایدئولوژی و نظام باورها و ارزش‌های خواننده و خاصیت ارجاع‌پذیری متن است (Dufays, 1999: 91) . در آموزش چنین خوانشی، به دریافت‌های شهودی، بهره‌گیری از منابع و مصادر احساسی، تخیل، هیجان و در یک کلام، به سوبژکتیویته خواننده میدان داده می‌شود. همچنین، عدم قطعیت

1. lecture heuristique
2. braconnage
3. générique

در نیت مؤلف به عنوان کانون و قطب معنای متن و در عوض، اولویت دادن به نیت متن به‌جای نیت مؤلف، از جمله دیگر شاخصه‌های این نوع خوانش است که کمابیش، در غالب رویکردهای هرمنوتیکی اخیر، نظیر رویکرد واکنش خواننده استنلی فیش، نشانی از آن را می‌توان دید. چراکه به باور فیش، «پدیدارهای» کلامی پیش از ارزیابی و نقد ما از آنها، حضور دارند (Fish, 1981: 5). حتی آیزر نیز با همه اختلافاتی که با فیش دارد، مطابق نقدی که فیش و ژروز از نظریه او به عمل آورده‌اند، بیش از آنکه به تأمل بر تأثیر جایگاه[1] خواننده در فرایند خلق معنا و ارزش آن بپردازد، در نهایت به مرجعیت و تفوق ساختار خود متن در اثبات پدیدار ادبی تن می‌دهد (Iser, 1980: 110). رویکرد اکو، با استناد به ویژگی اخیر، یعنی باور به نیت متن به‌جای نیت مؤلف، از نمونه‌های چنین خوانشی به شمار می‌آید که در آن، سویه ارجاع‌پذیر و محاکاتی متن و در یک کلام، معنی نشانه‌شناختی و متن‌بنیاد بر رویه کاربردشناختی و بافت‌بنیاد آن غلبه دارد. اکو با برشمردن نمونه‌هایی از کژفهمی‌ها و بدخوانی‌های متون به این استنتاج پوپری می‌رسد که «حتی اگر قاعده‌ای یافت نشود که ثابت کند کدام تأویل بهترین است، دست‌کم قاعده‌ای وجود دارد که نشان دهد کدام تأویل‌ها نادرست هستند» (اکو، ۱۳۶۸: ۳۰۱). اکو، نیت متن را یک «راهبرد نشانه‌شناختی» می‌داند. یعنی اینکه متن با پیشنهادها، نمادها، نشانه‌ها و کلیت ساختار و اجزاءِ خود، خواننده را به سوی تأویل‌ها، گمانه‌زنی‌ها و تداعی‌های خاص هدایت می‌کند (همان: ۳۰۱). در حقیقت، با قبول این فرض که نیات فرضی متعددی اعم از نیات متن، نیات خواننده و نیات مؤلف وجود دارد، نظریه خوانش اکو بر این پایه استوار است که می‌توان با توجه به معیارهای انسجام درونی و وحدت اندام‌وار متن به نیت خاص آن دست یافت که چه بسا با نیت مؤلف نیز کاملاً تفاوت داشته باشد.

۵-۱-۱- نقد دیدگاه تفسیری اکو

نظریه تفسیری اکو، به عنوان یکی از برداشت‌های مشارکتی از امر خوانش، انتقادهای بسیاری را به دنبال داشته‌است که از آن میان ذکر دو دیدگاه حائز اهمیت است:

1. Investissement

الف- نخستین بار، ریچارد رورتی، آراءِ خود را در تقابل با رویکرد اکو مطرح ساخت. مسأله‌ای که او عنوان می‌کند، بسیار بنیادین است. به عنوان یک کاربردگرا[1]، وی تمایز میان درون‌متن و برون‌متن (بافت) را نقد می‌کند. ضد ذات‌گرایی که به وجود ذات و ماهیتی خاص یک متن باور ندارد یا وجود معنایی هستی‌شناختی را که مستقل از خوانش باشد، نمی‌پذیرد؛ بالطبع، تفاوت میان تفسیر متن و استعمال آن را نیز انکار خواهد کرد. چراکه تفسیر متن نیز، به باور رورتی، در حکم نوعی استعمال آن است (Rorty, 1992:108).

ب- فرانسوا راستیه نیز تصور وجود معنایی خاص متن را که مستقل از بافت، منحصراً در خود متن حضور داشته باشد، رد می‌کند. به باور او، این عرف‌ها و عادت‌های فرهنگی- تفسیری ماست که متن را براساس منطقی از انواع ادبی، که به شکل تاریخی و فرهنگی شکل گرفته‌است، پدید می‌آورد (Rastier: 2001: 88). در این نگاه، هدف از تحلیل متن نه واضح و شفاف کردن متن بلکه روشنگری در باب آن است. به علاوه، برون‌متن براساس «واقع» ساخته نمی‌شود، بلکه آن را سایر متن‌ها به وجود می‌آورد. با این وصف، معنی به‌جای اینکه در متن حاضر باشد، در عرف‌های تفسیری حضور دارد. آنچه معنی خاص به شمار می‌آید، در واقع، همان معنی برآمده از خوانش است.

۵-۲- نقد خوانش به‌مثابه مشارکت

آنچه درباره دیدگاه تفسیری اکو عنوان شد، راجع به خوانش مشارکتی به طور کلی نیز صدق می‌کند. جای تردید نیست که این خوانش درست به اندازه سایر شیوه‌های خوانش ضروری و مهم است، زیرا به خوانندگان امکان برقراری رابطه اصولی با متن را می‌دهد (Burgos,1994). در نظر خواننده، خوانش تنها زمانی که «تکیه‌گاهی کاربردشناختی» (Lahire,1993) داشته باشد، حامل معنا خواهد بود. با این‌همه، برابر دانستن هرگونه خوانش ادبی با این شیوه خوانش دو ضعف عمده دارد: ۱- این فعالیت بیش از آنکه ادبی باشد، جنبه عام دارد و به‌سختی می‌توان عنوان «ادبی» را بر آن اطلاق کرد؛ ۲- این شیوه، که به التذاذ و اشتیاق مخاطب نسبت به متن و فرضیه‌سازی‌ها، داوری‌ها، پیش‌انگاشت‌ها، منظورها و پیوندهای منطقی و احساسی وی با متن مجال می‌دهد، فی‌نفسه، به فهم و تکامل توانش‌های ادراکی و

1. pragmatiste

ادبی جدید نمی‌انجامد. به همین دلیل به خوانش نوع دیگری، نیاز می‌افتد که بـه آن، خـوانش فاصله‌گیرانه می‌گویند.

۵-۳- خوانش ادبی به‌مثابه فاصله‌گیری[1]

در این روش، فعالیت خوانش، فعالیتی با هدف احاطه بر ارزش‌های ادبی امر خـوانش اسـت. ایـن برداشت که به فعالیت خوانش بیش از موضوع آن، یعنی متن، بها می‌دهد، صبغه‌ای «انضـمامی»[2] دارد، چراکه چنین خوانشی لزوماً به پشتوانه مجموعه مکتوبات صرف ادبـی وابسـته نیسـت (cf. Noel- Gaudeault, 1977: 11).

خوانش مبتنی بر فاصله، تا حدی با «خـوانش هرمنـوتیکی» مـدنظر ریفـاتر(1982) و نیـز بـا «همکاری تفسیری»[3] (1985) امبرتو اکو قرابت دارد. درواقع، اکو با بخش اول نظریه خـود کـه از آن به «استعمال متن» یاد می‌شود، به شیوه خوانش مشارکتی و در بخش دوم نظریـه خـود، بـه روش مبتنی بر فاصله نزدیک می‌شود. طرح اولیه این برداشت، در اثـر مارگسـکو (1974) بـه نـام «مفهوم ادبیت» شکل گرفت. اگرچه نویسنده در این اثر، تعبیر «خوانش ادبی» را به کار نمی‌بـرد، اما در عوض، به توصیف روشی می‌پردازد که خوانش به وسیله آن با اِعمال سـه فراینـد ادبـی، بـه متون شکل و قالب می‌بخشد: ۱- فرایندِ بـه تعلیـق درآوردنِ ارزشِ محاکـاتی یـا ارجـاعی مـتن؛ ۲- نمایاندن ارزش‌های کهن‌الگویی و نمادین متن؛ ۳- فعال‌سازی حداکثری چند معنایی آن[(۳)].

نخستین کسی که به این روش خوانـدن عنـوان «خـوانش ادبـی» را نهـاد، برترانـد ژِروِز (1993 & 1998) بود که این عمل را به منزله گذر به «استراتژی فهم»[4] مـتن در نظـر آورد که ویژگی بارز آن، همانا کشف همه ظرفیت‌های معنایی بالقوه متون و ناگفته‌های آن اسـت. «مساله فهم، به تعبیر گادامر، پیش‌شرط هر نوع مواجهه با متن و خوانـدن اسـت» (شـقاقی، ۱۳۹۰: ۴۳). ارزش‌هایی که در این نظام مورد تأکید قرار می‌گیرد، نظیر چندمعنایی[5]، تخریب یا شکسـتن ساختار متن، تخیل نمایشـی[6]، شـاعرانگی[7]، نقـض[8] [مرزهـا و محـدودیت‌هـای تـأویلی] (Dufays,

1. distanciation
2. integrationiste
3. coopération interprétative
4. régie de la comprehension
5. polysémie
6. fictionalité affiché
7. poéticité
8. transgression

(91 :1999 همگی با زیبایی‌شناسی مدرن همبستگی دارند. در همین راستا، پیتر سوندی، ازجمله متفکران هرمنوتیک ادبی قرن بیستم، با دفاع از سنت‌های زبان‌شناسانه تحلیل متن، مخالف آن است که به شیوه پدیدارشناختی هایدگری، مفهوم تأویل را آنقدر گسترش داد که به نوعی مکاشفه هستی‌شناسانه جهان بدل شود (نک. خدایی، ۱۳۸۸: ۵۴). از این رو، به زعم وی، تأکید بر جنبه زیبایی‌شناختی متون و خصلت زبانی متن ادبی باید مورد توجه قرار گیرد. این شیوه خواندن، متن‌ها را برای دستیابی به نمادپردازی‌های آنها و بسیج فعالیت‌های شناختی و فرهنگی مختلف برای فهم متن یاری می‌رساند. نمونه بارز چنین خوانشی، نظریه خوانش هرمنوتیکی (و نه خوانش اکتشافی) ریفاتر است که با اولویت‌دادن به فهم دلالت‌های متن به‌جای کشف معنای ثابت در آن، خوانش را تا اندازه‌ای، از سوبژکتیویته خواننده جدا می‌سازد.

۵-۳-۱- خوانش اکتشافی- هرمنوتیکی ریفاتر به‌مثابه مشارکت و فاصله‌گیری توامان

ریفاتر دو مرحله مستقل و متوالی را که به باور او، هر خواننده‌ای باید برای فهم شعر و در جریان خوانش، به آن متوسل شود، از یکدیگر متمایز می‌کند: نخستین مرحله، هنگامی است که خواننده‌ای که در جستجوی جنبه محاکاتی و تقلیدی اثر از جهان بیرون، طبیعت یا رفتار انسان‌ها برآمده‌است، می‌کوشد تا با کمک آن به معنای شعر دست یابد (Riffaterre, 1983: 15). خوانش وی در این حالت، خوانشی خطی است؛ بدین ترتیب که او کلمات را در همان معنای روشن و مستقیم‌شان، یعنی به منزله ارجاع‌دهنده به اشیاءِ عالم، ادراک می‌کند. او شعر را نیز همانند هر اثر ادبی دیگری، درست از ابتدا تا انتها می‌خواند و بر حسب توانش زبانشناختی خود، متن را برای بار اول، رمزگشایی می‌کند. خواننده در حالی به هنجارگریزی‌های یک متن توجه می‌کند که برای توجیه آنها به دنبال دلایلی آشکار و ساده می‌گردد. به همین صورت، استعاره‌ها، مجازها و کنایه‌هایی که به‌وفور در نثرهای روایی به کار می‌روند، می‌توانند در اولین مرحله خوانش تنها در خدمت انتقال معنای مستقیم متن به کار روند. از این منظر، برخی از موارد هنجارگریزی نحوی در کلام، که ارتباطی با معنای ثابت و آشکار متن ندارند، مصداق ناهنجاری‌های بی‌معنا به شمار می‌آیند، چراکه تنها در بافت خاص خود و نه در زمینه کلی شعر ارزیابی می‌شوند (ibid: 16). گام بعدی خوانش، که براساس آن، شعر همچون یک کل و نادستوری‌ها و هنجارگریزی‌های آن، همانند عناصری مشارکت‌کننده در این کلِ بسته منظور می‌گردد، در دومین مرحله که ریفاتر آن را «خوانش هرمنوتیکی» می‌نامد، اتفاق می‌افتد. از

این پس خواننده، که پیشتر شعر را از آغاز تا انتها خوانده بود، می‌کوشد تا بدون آگاهی قبلی از کلیدهای حل متن، آنها را رمزگشایی کند. به همین منظور، بر روی برخی از بندهای شعر درنگ می‌کند؛ پاره‌ای نادستوری‌ها را با برخی دیگر پیوند می‌زند و بار دیگر، کلمات متن را بدون تصور اشیائی در بیرون که به آنها اشاره دارند، و تنها با نیت درک معنای نمادین هر یک، کشف می‌کند (Riffaterre, 1983: 18). چنین خوانشی که ریفاتر آن را خوانش «پس‌نگرانه»[1] و ونسان ژووو، با کاربست آن بر حوزه روایی، «بازخوانش» (Jouve, 1993: 18) می‌نامد، از طریق شناختی که قبلاً از شعر به دست آمده است، ساخته می‌شود. خواننده‌ای که پیشتر شعر را تا آخر خوانده بود، پایان آن را می‌داند. از این پس، خواننده با جستجوی نشانه‌پردازی[2] اثر نه نه به دنبال کشف شعر بلکه در پی شناخت آن برمی‌آید. به باور ریفاتر، خواننده همواره انتظارات یکسانی از نکات دستوری یا معنای کلمات ندارد زیرا او دیگر، خوانده‌های خود را مطابق با هنجارهای معناشناختی یا دستوری ارزیابی نمی‌کند. در عوض، آنها را بر حسب قاعده و هنجار درونی شعر می‌آزماید (Riffaterre, 1983: 17).

با وجود این، خواننده ناگزیر برای دستیابی به نشانه‌پردازی‌های متن، در وهله نخست باید نشانه‌ها و تفسیرگرهای[3] نشانه‌ها را در متن تشخیص دهد (ibid: 107). بدین ترتیب، ریفاتر با اقتباس از نوواژگان مکتب پرس، نشانه را عنصری می‌شناسد که نقش آن «هدایت خواننده در انجام خوانشی مقایسه‌ای یا ساختارگرایانه» است. نشانه که می‌تواند ماهیتی آهنگین (مانند واج‌آرایی میان صامت‌ها و مصوت‌ها) و معناشناختی داشته یا از مقوله قافیه و ردیف به شمار آید، چندان با جنبه محاکاتی اثر در تقابل قرار نمی‌گیرد؛ زیرا در هر حال، حامل وجهی از معناست. نشانه که در مرحله خوانش اکتشافی به عنوان یک نادستورمندی یا هنجارگریزی ساده تلقی می‌شد، این‌بار در میانه محاکات و نشانگی قرار دارد. تفسیرگرها که خود به حوزه نشانگانِ نمادین متن تعلق دارند، با ارجاع به سایر متون یا قرار گرفتن در سنت‌های نشانه‌شناختی رایج در حوزه انواع یا مکاتب ادبی، ضامن حفظ و رعایت برخی از قراردادهای رایج ادبی می‌شوند. ریفاتر این تفسیرگرها را در حکم «کالبدهایی می‌داند که یک هستی زبانی مستقل» دارند (Riffaterre,1983: 142). وجود این نشانگان در متن، خوانش سریع و شتابناک یک شعر را ناممکن می‌سازد، زیرا بر حسب ماهیت، در تقابل با بازنمونی یا محاکات ادبی از واقعیت بیرونی

1. retroactive
2. semiosis
3. interprétants

قرار دارند. در هنگام خوانش یک متن ادبی نظیر یک قطعه شعر، این نشانگان پیوسته متن‌های ادبی دیگری را به یاد می‌آورند و با ایجاد رابطه بینامتنیت، به خواننده می‌فهمانند که با متنی شاعرانه مواجه است که از او می‌طلبد به‌جای شرح معنای تک‌تک واژه‌ها و گزاره‌های آن، متن را به قصد تأویل، پیوسته بازخوانی کند. این دسته از نشانه‌ها در متن، در هنگام خوانش اکتشافی نادیده می‌مانند و جز با تفسیر، ظرفیت معنادهی خود را آشکار نمی‌کنند. نشانه‌ها و تفسیرگرهای نمادین، خواننده را از جنبه محاکاتی و تک‌معنایی اثر به جنبه نمادین آن متمایل کرده و او نیز به نوبه خود، می‌کوشد تا شعر را با اتصال آن با سایر متون مشابه تفسیر کند. بر این اساس، هر نشانه‌ای به عنوان یک عنصر متنی می‌تواند هم در معنای اصلی و هم در معنای ثانوی خود در نظر گرفته شود. شاعر نیز قادر است از آنها هم به منظور انتقال معنا و هم برای انتقال دلالت ثانوی استفاده کند یا از یکی به دیگری گذر نماید.

تفسیرگرها نیز به سطح نشانگی تعلق دارند و نقش آنها یا اشاره به سایر متن‌ها (متون پنهان) است و یا اشاره به یک سنت نشانه‌شناختی معین، همانند نشانه‌شناسی‌های مرتبط با هریک از انواع و قالب‌های ادبی، تا بدین وسیله، ضامن رعایت برخی از قراردادها از سوی خواننده در حین خوانش متن گردد (Riffaterre, 1983: 142). این تفسیرگرها خوانش سریع شعر را ناممکن می‌سازند، زیرا ماهیتاً در تقابل با بازنمایی واقعیت قرار دارند. خوانش هرمنوتیکی از مجرای چنین نشانه‌هایی امکان‌پذیر می‌شود. زیرا معنای آنها جز از طریق تفسیر گشوده نمی‌گردد. این وظیفه خواننده است که متن را براساس زیر- متن‌هایش بخواند و از مکانیسمی که علی‌القاعده، به آن بینامتنیت اطلاق می‌شود، بهره گیرد. درحالی‌که وجود این بعد بینامتنی را در روش‌های مشارکتی موجود در رهیافت نظری اکو کمرنگ می‌یابیم.

۵-۳-۲- نقدی بر خوانش مبتنی بر فاصله‌گیری

اگر مراد از «نظام فهم» در این روش، با برداشت گادامری از فهم منطبق باشد، یعنی فهم به‌مثابه واقعه‌ای که ورای خواست و ارادهٔ ما رخ می‌دهد و برساخت، ایجاد یا استنباط معنا به روشی غیرفلسفی است (نک. شقاقی، ۱۳۹۰: ۴۳)، در نتیجه، باید گفت این خوانش را هم نمی‌توان کاملاً خوانشی ادبی نامید؛ چراکه صفت «ادبی»، در کاربرد متداول کلمه، تصور نوعی رضایت خاطر از نوع روانی– عاطفی را منتقل می‌کند. حال آیا ممکن است که متن را در ضمن خوانش با فاصله یا عالمانه از این دلالت پنهان پالود؟ از سوی دیگر، اگر همه انواع خوانش تنها به این نوع انحصار

بیابد، ویژگی «فاصله‌گیری» خاص این نوع خوانش در مظان تصنعات مدرَسی و نخبه‌گرایی اجتماعی– فرهنگی قرار می‌گیرد و در نظر بسیاری موجب ایجاد شکافی زیان‌آور میان خوانش آموزشگاهی و فعالیت‌های کتاب‌خوانی عام و اجتماعی می‌شود. به همین دلیل، به برداشت سوم از مفهوم خوانش می‌پردازیم که، بدون حذف روش فاصله‌گیری و مشارکت، از هر دو در جای خود استفاده می‌کند.

۵-۴- خوانش ادبی به‌مثابه دیالکتیک مشارکت و فاصله‌گیری

تا اینجا این نکته تبیین گردید که امروزه از «خوانش ادبی» برای اشاره به نوعی «نظام» یا «گونه»ی بخصوصی از خوانش گفتگو می‌شود که با خوانش‌های کاربردپذیر یعنی خوانش‌هایی که برای رسیدن به مقاصد و نیات معین و محدودی ازجمله نیات اخلاقی، سیاسی، تاریخی، عرفانی و جز آن صورت می‌گیرد، متفاوت است. خوانش سودمند یا کاربردی، همان خوانشی است که به قصد کسب اطلاعات صورت می‌گیرد و برخی آن را به عنوان تنها معنی خوانش پذیرفته‌اند. پیکارد سه ویژگی را برای این نوع خوانش برمی‌شمارد:

الف- اولین ویژگی خوانش ادبی، توجه به چندمعنایی بودن متون ادبی و تراکم مؤلفه‌های معنایی سازنده آن است. در حقیقت، خوانش مذکور خواننده را به این سمت هدایت می‌کند که متن را به عنوان ظرفی دریابد که در آن، چندین گونه خوانش، هر یک نقش خود را در فهم متن بازی می‌کنند، البته این چندگانگی در خوانش به خوانا یا نویسا بودن متون نیز بستگی دارد. متون نویسا، قابلیت خوانش‌های متکثر و نامعین و متون خوانا قابلیت خوانش‌های معینی را دارند. آثار نمادینی چون *تائیّه* ابن‌فارض، *سلامان و ابسال* و *حی‌بن یقظان* ابن‌سینا، *عبهرالعاشقین* و *شرح شطحیات* روزبهان، همچنین غزلیات حافظ در زمره برخی از آثار نویسا به شمارند. درحالی‌که *مثنوی معنوی*، *منطق‌الطیر* عطار، *گلشن راز* شیخ محمود شبستری در گروه دوم جای دارند. به گفته دریدا، واسازی، شیوه‌های گشایش یک متن را بسیار گسترش می‌دهد. معناها در متن بی‌وقفه ساخته و شکسته می‌شوند و تلاش برای ثابت نگه داشتن آنها امری بیهوده است. «غیاب یک مدلول متعالی قلمرو دلالت متن و بازی دال‌ها را تا بی‌نهایت وسعت می‌بخشد» (Derrida, 1967: 411). لیکن، برخلاف نسبی‌گرایی مطلق دریدا در برخورد با متن، همان‌طور که گذشت، اکو بر این باور است که هر متنی متضمن بایدها و نبایدهایی برای استنباط معناهای ممکن است که نمی‌توان آنها را به‌سادگی نادیده گرفت.

ب- دومین مشخصه خوانش ادبی، نقش آن در جهت دادن به تجربه‌های خوانندگان است. بدین معنی که از مخاطب دعوت می‌کند تا آنچه را که قادر نیست در واقعیت تجربه کند، در عالم خیال و به وجهی مثالی دریابد.

ج- سومین ویژگی این خوانش، که شاید مهم‌ترین از میان این سه باشد، بعد تطبیق‌گرانه آن است. زیرا هر خوانشی مستلزم برخورداری از نوعی توانش فرهنگی در مخاطب است تا با استفاده از آن بتواند سهم نوآوری و دگرگونی (تفاوت‌ها) یا هماهنگی (شباهت‌های) اثر را نسبت به سایر آثار دریابد. بر این اساس، تأثیر و نقش ادبیات جز برای خواننده آگاه و خبره بر کسی آشکار نیست.

رویکرد دیالکتیکی را ابتدا در دیدگاه‌های زبان‌شناسی سوسوری می‌توان دید. لیکن، دیالکتیک زبانی سوسور به معنی نسبی‌بودن روابط میان نشانه‌ها به دلیل خصوصیت افتراقی و تمییزدهندگی آنهاست (نک. سوسور، ۱۳۸۹). اما تعریف دیالکتیکی از خوانش را در اصل پیکارد[1] در سال ۱۹۸۶م در کتاب *خوانش به منزله بازی* بسط داد. در نگاه پیکارد به موضوع خوانش، خوانش به‌مثابه یک «بازی» پیچیده است. رویکرد او به این مقوله در دو نکته خلاصه می‌شود:

۱- هر خواننده‌ای سه وجه دارد: الف- قرائت‌کننده ظاهری[2] (خواننده عینی، که معرف بُعد واقعی امر خوانش و ارتباط متن با واقعیت‌های جهان خارج است)؛ ب- معناگر[3] (خواننده عاطفی و احساسی؛ که معرف بُعد تخیلی خوانش است. خواننده در این وضعیت، با قرار گرفتن در جهان متن، با مدد امیال و تخیلات خود موفق می‌شود دنیای بازنمودهای ذهنی و عینی متن را تصور و بازآفرینی کند)(۷)؛ ج- تفسیرگر[4] (خواننده و مفسر معقول؛ تفسیرگر معرف بُعد نمادین خوانش است که موجب می‌گردد تا خواننده به ساختار کلی متن توجه نشان دهد).

۲- خوانش ادبی هنگامی شکل می‌گیرد که تنشی میان ارزش‌های متضاد متعلق به سپهر فرد معناگر، یعنی همان خواننده عاطفی که متن را به نیتی خاص در همان متن بازمی‌گرداند و خوانشی مشارکتی از آن به عمل می‌آورد، و تفسیرگر که خوانشی با فاصله و مبتنی بر نظام چندمعنایی و فارغ از معنای یگانه متن انجام می‌دهد، صورت گیرد؛ مانند تنش میان معنی در برابر دلالت‌ها، انطباق با نظام متن در برابر واسازی آن، واقعیت

1. Picard
2. liseur
3. lu
4. lectant

در برابر خیال، کارکرد ارجاعی در برابر کارکرد شعری، رعایت هنجارها در برابر عدول و تخطی[۵] از آنها (Picard, 1984: 255-260).

پیکارد با معرفی خوانش به‌مثابه بازی، تعریفی بدیع از آن ارائه کرد. بدین مضمون که خوانش با سرچشمه گرفتن از انگیزش‌های روانی ژرف، ما را به سمت خود و فواید روان‌شناختی مترتب بر آن ترغیب می‌کند؛ به شرط آنکه ما مطابق با قوانین وارد این بازی شویم. پیش از آن، پیکارد با ارائه سه مفهوم مختلف از اصطلاح خوانش، در نهایت، به مفهوم سوم پرداخته بود. مطابق با آن، مفهوم اول، خوانش به معنی از «خود بیگانگی» است. بدین صورت که فرد ضمن خوانش، حضور خود و جهان هستی را فراموش می‌کند و در دنیایی از خیال غوطه‌ور می‌شود که خیالی بودنِ آن را از یاد برده‌است. او در آخر و با گذز از خوانش به مثابهٔ هنر، به مفهوم خوانش به‌مثابه بازی می‌رسد و با ابتناءِ آراءِ خود بر نظریه‌های بازی و نظریه روان‌تحلیلی، خوانش را به جستجویی برای ساختن «من» مربوط می داند که با گذر از موانع و محرومیت‌های زندگی واقعی به «منطقه گذار»[1] پا می‌گذارد؛ منطقه‌ای میان واقعیت و خیال و میان یقین و توهم که در آن مرزهای «من» شکننده می‌شود. برای آنکه «من» مجال داشته باشد تا محدودیت‌ها و مرزهای خود را آزمایش کند، می‌بایست با نوعی «دیگری» -در اینجا، متن- یا به بیان دقیق‌تر، آن دیگری که به سبب پیچیدگی، ابهام و عدم تعین خویش به طرز مبهمی دلهره‌آور است انطباق بیابد (Picard, 1984: 254). هدف او از ایجاد تناظر میان خوانش و بازی به ویژگی خاص بازی برمی‌گردد؛ هر بازی‌ای دو قطب دارد که یک سوی آن خیال و سوی دیگرش، واقعیت است. بر حسب کشش به یکی از این دو قطب خیال و واقعیت، دو گونه خوانش شکل می‌گیرد: نخست، خوانشی که به دنیای خیال و وهم نزدیک است و در عین غوطه‌خوردن در آن، از اینکه کاملاً خود را به آن بسپارد، سر بازمی‌زند. خواننده بدون آنکه کاملاً از خود و دنیای خود بیگانه شود، می‌داند که مرز بین واقعیت و خیال کجاست. اولین خوانش‌های ما بر پایه ایجاد توازن و تعادل ناپایدار میان «من» و «جهان» انجام می‌گرفت و با طرح پرسش‌هایی چون «من کیستم؟» و «جهان چگونه جایی است؟» در ذهن ما، اغلب صبغه‌ای اکتشافی داشت؛ کشف رابطه میان «من» با «دیگری» یا «من» با «جهان». این خوانش‌ها ما را با موقعیت‌های تروماتیک و ناخوشایندی که در گذشته داشته‌ایم، به شکلی استعاری روبه‌رو می‌کند و باعث سرگیجه و تشویش یا بالعکس، تسلط و خویشتنداری‌مان می‌شود. کارکرد اصلی این بازی، که

1. aire transitionelle

شبیه به بازی‌های دوران کودکی است، توانا کردن ما بر همذات‌پنداری با پرسوناژها و اجـزاء مـتن به‌مثابه دیگران است. آزادشدن و رهـا شـدن از واقعیتـی کـه در آن زنـدگی مـی‌کنـیم، یکـی از کارکردهای رایج این گونه از خوانش ادبی است.

دومین شکل خوانش که آزادی عمل کمتری برای مخاطب در نظـر مـی‌گیـرد، شـبیه بـازی بزرگسالان، نظیر بازی شطرنج است. آنچه در این بـازی اهمیـت دارد، دال یـا مجموعـه رمزگـان بازی است. در این خوانش نیز آگاهی، تفکر و تسلط بر رمزگان و دال‌های متن حـائز اهمیـت است. خواننده می‌خواهد ضمن فاصله‌گرفتن از متن و رمزگان آن، از بازی بـا آن نیـز لـذت ببـرد. خوانش ادبی آن خوانشی است که بتواند رابطه‌ای دیالکتیکی و سازنده میان این هر دو نوع بـازی خوانش به وجود آورد. نه رؤیاپردازی منفعلانه در شـکل اول و نـه خـوانش عالمانـه خـاص عـده قلیلی از متخصصان فن در گونه دوم، هیچ‌یک به‌تنهایی کافی نیست. پس لازم اسـت از امکانـات هر دو وجهِ خودآگاه و ناخودآگاه یا قاعده‌مند و نظریه‌مـدار از یـک سـو، و تـأثری و شـمّی از دیگر سو، به طریق سازنده و درست برای فهم متن ادبی استفاده شود.

۵-۴-۱- نقد خوانش دیالکتیک

این برداشت اخیر از خوانش، که کمتر از آن گفتگو شده‌است، دارای دو بعد آموزشی است:

الف- در وهله اول، این رویکرد ما را وا می‌دارد تا با روشی نظام‌منـد و کلـی بـر رابطـه میـان ثبات و عدم ثبات معنا، و نیز بـر کـارکرد ارجـاعی و کـارکرد شـعری، روابـط احساسـی و روابـط عقلانی، سوبژکتیویته و بیناسوبژکتیویته، تمرکز بر تنهـا یـک مجموعـه اثـر محـدود و دسترسـی همزمان به مجموعه‌ای باز از متون و نیز داوری درباره ارزش‌های مدرن و ارزش‌های کلاسـیک در متن به طور هم‌زمان، بیندیشیم که به‌مثابه دو قطب مخالف در درون یک پیوستار یـا هماننـد دو متشکله از یک اثر در هر نوع خوانشی منظور می‌گردد.

ب- این‌گونه برداشت از خوانش، از «خوانش متعارف» نیز رویگردان نمی‌شود، زیرا موجـب ایجاد فضای تنش در فعالیت خواندن می‌گردد. بنابراین، هم «خوانش عالمانه» و هم «خـوانش متعارف» به منظور ایجاد تنش میان قطب‌های مزبور در آن لحاظ می‌گردد. متناسب با در نظـر گرفتن هر دو قطب یا غلبه تنها یکی از آنها، رویکردهای تحلیلی متعددی در آموزش ادبیـات و تاریخ ادبی به وجود می‌آید. وظیفه مهم آموزش‌های ادبی، به‌ویژه در بحث تاریخ ادبیات، اتخـاذ روشی دیالکتیکی است که هم بر پایه متونی محدود مبتنی باشد و هم، در عین حال، بـه کـل

میراث مکتوب ادبیات توجه کند. مورخ نیز یا در مقام خواننده و مفسر متن است یا از خلال متن ویژگی‌های روانی- عاطفی و ایدئولوژیک خود را آشکار و یا رویدادها را تسلسل‌وار قرائت می‌کند. مورخ با اتکا به یکی از این سه نقش، روش‌ها و اصول متفاوتی در تاریخ‌نگاری ادبی اتخاذ می‌کند. در این‌صورت، باید گفت آنچه ادبیات را با فعالیت‌های تحلیلی دیگری چون تاریخ‌نگاری، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و غیره پیوند می‌زند، ادبیت متن در مفهوم نظام خوانش ادبی است.

۵-۵- دلایل مخالفت با خوانش ادبی

نظر به آنچه از منطق انواع خوانش تاکنون عنوان شد، از نگاه برخی محققان مفهوم «خوانش ادبی» چندان به‌جا و مناسب نیست. مخالفان دو دلیل بر این مخالفت ذکر می‌کنند: الف- نخست آنکه خوانش ادبی را یک «پیش– مفهوم» شناور و سیال و عاری از هرگونه محتوای روشن می‌دانند. در واقع، به زعم ایشان، این مفهوم، تعبیری پیش پا افتاده و مستعمل است که روش‌های پراکنده‌ای را در بر می‌گیرد (Reuter,1996:33-34) و امکان شمول بر شمار زیادی از فعالیت‌های سنتی در یادگیری و فهم متن، به شیوه‌ای التقاطی را دارد (Dumortier, 2001: 55). به این اعتراض، که چرا باید از اصطلاحی استفاده کرد که کاربرد آن تا این اندازه توافقی و مستعد بدفهمی است، سه پاسخ مختلف می‌توان داد: نخست آنکه این اصطلاح پیشتر هم، اغلب به طور ناآگاهانه، در پژوهش‌های ادبی استفاده می‌شده‌است؛ دوم آنکه شناور بودن مفهوم یا چالش‌انگیزی تعاریف آن، تنها به موضوع خوانش ادبی اختصاص ندارد بلکه در سایر فعالیت‌ها و موضوعات آموزشی یا نظری نیز دیده می‌شود. اگر بنا باشد تنها از مفاهیمی استفاده کنیم که دارای تعریفی روشن و بدیهی باشند، چنان میدان کار تنگ می‌آید که تنها کار ممکن به هنگام تحقیق، سکوت کردن است. سرانجام اینکه معنای خوانش ادبی هرچه باشد، این مفهوم، مدرسان ادبیات را به التفات به دو موضوع مهم ملزم می‌سازد: اول، خوانش به‌مثابه یک فعالیت و دوم، «ادبی» به عنوان ویژگی برخی از انواع خوانش. پس حتی اگر تبیین حوزه این مفهوم امری دشوار هم باشد، اما باید گفت که آموزش ادبیات فارسی و بالأخص تاریخ ادبی، امروزه بدون در نظرگرفتن آن امکان‌پذیر نیست.

ب- دومین دلیل مخالفت با خوانش ادبی به این واقعیت بازمی‌گردد که چنین خوانشی، یا عملی عالمانه، زیبایی‌شناختی، پژوهشگرانه و در نتیجه، برای بسیاری از یادگیران دور از

دسترس است (Reuter,1996: 38) و یا بالعکس، فعالیتی است که بر پایه سوبژکتیویته و احساسات شکل گرفته اما صبغه فرهنگی- اجتماعی آن عموماً پنهان می‌ماند (Privat,1993: 15). روشن است که این مخالفت‌ها به خوانش دیالکتیک توجهی نداشته‌اند. در واقع، علت اصلی اعتراض این عده، به ابهام موجود در کاربردهای چندگانه این اصطلاح بازمی‌گردد. با این‌همه، به نظر می‌رسد که نمایش دیالکتیک کنش خواندن بسیاری از این تردیدها را برطرف سازد.

با همه این مخالفت‌ها، اهمیت این موضوع انکارناپذیر است. خوانش ادبی ما را به تأمل جدی در این سخن پیکارد وا می‌دارد که اساساً «هر خوانشی متکثر است» و باعث می‌گردد تا رابطه میان خوانش معمول و خوانش ادبی را بر اساس روشی پیوستاری و نه گسستی در نظر آوریم. در آن حال، می‌پذیریم که هر خوانشی، متناسب با اینکه موقعیت‌های ارزیابگرانه متضاد را چگونه در کشمکش با هم قرار دهد، تا حدی «معمولی» و تا اندازه‌ای نیز «ادبی» است. تا بدینجا به منطق انواع خوانش اشاره شد. در ادامه، درباره انواع فرایندهای خوانش گفتگو می‌شود.

۶- فعالیت سوژه خواننده

بر خلاف پارادایم غالب روان‌شناختی که عمل خواندن را یک‌سویه و با اتکا به سوژه تبیین می‌کند، عمل خواندن یک پراتیک اجتماعی و وابسته به زمینه است. برای آنکه تمام جزئیاتی را که خوانش ادبی و تحلیل این جریان متضمن آن است، با دقت دریابیم ضرورت دارد که در وهله نخست، فعالیت سوژه- خواننده را ادراک کنیم؛ یعنی آنچه که سوژه را از طریق یک کنش هدفمند و به واسطه فرایندهایی که امکان دسترسی به این هدف را به وی می‌دهد، بشناسیم. شیوه قرار گرفتن در متن، حال چه با کامل کردن شکاف‌ها و تناقض‌های متن باشد چه به واسطه نادیده انگاشتن «فضاهای ناگفته» و «سفید» و چه با ترکیب و تألیف میان این فضاها، در هر حال، به فعالیت ادراکی سوژه- خواننده و قدرت تخیل او بستگی دارد.

۶-۱- عملیات سه‌گانه سوژه- خواننده

سوژه- خواننده فضاهای خیالی‌ای را که اثر ادبی در اختیار وی می گذارد-با دانش‌ها و پیش‌زمینه‌های فکری و روانی خود- کامل می‌کند و سرانجام، از آن متن، «متنی معطوف به خواننده» می‌آفریند که معرف اختلاف‌هایی با متن اصلی است. سه گونه عملیات خیال‌اندیشی

معطوف به خواننده[1]، به ساختن «متن خواننده‌وار» منتهی می‌گردد: الف- حذف[2]؛ ب- افزودن[3]؛ ج- جرح و تعدیل[4](cf. Langlade & Fourtanier, 2007) . در ادامه، هر یک از این سه عملیات، با استناد به داستان کوتاه *سه قطره خون* صادق هدایت توضیح داده می‌شود.

الف- حذف: به هنگام بازسازی اثر ادبی در خیال سوژه- خواننده، او قادر است تا خوانش خود را با قید نکردن مکان‌ها و توصیف‌هایی از متن همراه سازد. بدین‌ترتیب که فی‌المثل، به برخی از صحنه‌های خاص در متن اشاره‌ای نکند یا از بعضی پرسوناژها ذکری به میان نیاورد. در این‌صورت، خواننده می‌تواند با حذفِ –اغلب ناآگاهانه- پاره‌ای عناصر، به متن معنایی دوباره ببخشد. بیشترین نقد و تحلیل‌ها بعد از *بوف کور* از داستان *سه قطره خون* به قلم درآمده‌است. در میان انبوه اظهاراتی که راجع به این داستان موجود است، می‌توان شاهد استراتژی‌های متعدد خوانندگان بود که گاه به نتایجی دور از هم، از ساختار متن یا موضوع آن رسیده‌است. با این‌همه، غلبه با نگاه‌های روانکاوانه‌ای است که می‌کوشد تا داستان را مطابق با نو واژه‌ها و مفاهیم مکتب روانکاوی فروید، یونگ و گاه آدلر تحلیل کند. همان‌طور که صنعتی در مقاله «آرزوی کام‌نایافته؛ تحلیل روان‌شناختی *سه قطره خون*» متذکر می‌شود، دیدگاه‌های روان‌شناختی یا بر محتوای اثر به طور کلی تمرکز می‌کنند، یا منش‌ها و انگیزه‌های ناخودآگاه و کشمکش‌های درونی شخصیت‌های داستان را مدنظر می‌آورند یا از این مجرا، به شخصیت نویسنده و علل و انگیزه‌های روانی او در زمان خلق اثر نقبی می‌زنند (هدایت، ۱۳۸۱: ۳۳). لیکن، خواننده می‌تواند یک نوول روان‌شناختی را به قصد کاوش در ناخودآگاه خود نیز بکاود. او به این منظور، گاه بر عناصری از داستان که بیش از همه به نیروها و انگیزش‌های روان او گره خورده است، انگشت تأکید می‌گذارد. فی‌المثل، عمده خوانش‌های روانکاوی، به «نازی»، گربه سیاوش، که دو صفحه از داستان به توصیف انواع رفتارها و صداهایی که این حیوان از خود بروز می‌دهد، اختصاص یافته‌است، بی‌توجه مانده‌اند یا تقارن این داستان را با برخی از رویدادهای اجتماعی زمان تألیف آن نادیده گرفته‌اند؛ یا به سبب فرورفتن در محتوای متن، از کاوش در صورت و ساختار داستان یا تکنیک‌های روایی آن غافل مانده‌اند. درحالی‌که می‌توان از خود پرسید به‌راستی چه تناسبی میان ژانر متن که از نوع داستان‌های تجربی و روان‌شناختی است، با

1. lectorale
2. suppression
3. ajout
4. reconfiguration/modification

زاویه‌دید اول‌شخص راوی وجود دارد و آیا انتخاب این زاویه دید، پیوند میان دنیای درون متن را با برون متن، یا به دیگر بیان، پیوند میان جهانی که درون ذهن شخصیت‌ها می‌گذرد با رویدادهای بیرون از ذهن آنها دشوار نمی‌سازد؟ به علاوه، ارتباط میان این داستان با سایر آثار ادبی که در موازات آن قرار دارند، نیز به گسترش افق‌های معنایی آن یاری می‌رساند. برای مثال، توجه به نقش «گربه» در داستان، ذهن خواننده را بی‌اختیار به سوی شعر «گربه» اثر ادگار آلن‌پو می‌کشاند و همین امر، سبب می‌شود که فضا و طرح دو داستان بر هم انطباق بیابد و دلالت‌ها یا پرسش‌های تازه‌ای از خلال این انطباق، متصور گردد (نک. قربانی، ۱۳۷۲: ۵۴-۵۱). در مجموع، می‌توان گفت این بر عهده خواننده است که میان محتوای متن، ساختار و عناصر سازنده آن، عوامل پیرامتنی یا بینامتنی و سایر عوامل کدام را برای خوانش مناسب‌تری از متن انتخاب و از کدام‌یک صرف‌نظر کند.

ب- افزودن: فعالیتی تکمیلی است که تحت تأثیر تفسیری که سوژه- خواننده از متن به عمل می‌آورد، شکل می‌گیرد. کلیشه‌های فرهنگی[1]، بن‌مایه‌های رایج و تکرارشونده در فرایندهای تکمیل اثر وارد می‌شوند. کامل کردن اثر، نظر به ارجاعات متعدد فرهنگی از طرف خواننده، تنها به واسطه عالم خیال او تداعی‌پذیر است. در داستان *سه قطره خون*، چه بسا برخی درصدد برآیند تا با توسل به شخصیت‌ها در آثاری از هدایت همچون *بوف کور*، *مردی که نفسش را کشت* یا *زنده به گور*، و نیز با کمک بنیادهای نظریه سیماشناسی[2]، این‌طور قضاوت کنند که «چون سیمای هدایت بیضوی بوده، پس ویژگی‌های بیماران روان‌پریش را داشته‌است و از این رو، گوشه‌گیر، ناراضی، متنفر از اجتماع و بدبین بوده‌است» (دستغیب، ۱۳۵۷: ۱۹۹). متعاقباً، شخصیت میرزا احمد خان را که در آسایشگاه روانی بستری است، به همان گونه، بی‌اعتنا، خیال‌باف منفعل و کلی‌باف توصیف می‌کنند. البته این‌دست داوری‌ها هرچند به تقویت قوه خیال در خواننده در مواجهه با متن مدد می‌رساند، با وجود این، گاه موجب می‌گردد که از دست‌یافتن به جوهره اندیشه نویسنده بازبمانیم و فی‌المثل، تنهایی و انزواجویی راوی داستان *بوف کور* یا *سه قطره خون* را همرنگ تنهایی قهرمان رمان *مالون می‌میرد* بکت یا تنهایی وجودی قهرمان رمان *تهوع* سارتر بپنداریم، که البته، چنین برداشتی نادرست است. برای

1. stereotypes
2. physiognomy

رفع این نقص در خوانش متن، به عملیات دیگری نیاز می‌افتد که بـه آن جـرح و تعـدیل می‌گویند.

ج- جرح و تعدیل: سرانجام، پاره‌ای اصلاحات و جرح و تعدیل‌ها نیز چه بسا در خـلال خیـال متنیت‌یافته در اثر (جهان معرفی شده) و تخیل دوباره آن جهـان در عـالم خیـال خواننـده (جهـان بازنمونی شده) ظاهر شود.

در داستان هدایت، مکان و زمان چندان مشخص نیست. تنها همین انـدازه معلـوم اسـت کـه حوادث در ایران می‌گذرد اما در کدام شهر یا کدام محل یا اصلاً در چه زمـانی، گذشـته، حـال یـا آینده، ناگفته می‌ماند. لغزندگی داستان از حیث زمانی- مکانی دست مخاطب را بـرای تطبیـق آن با دوره‌های مختلفی از حیات اجتماعی- تاریخی زندگی نویسنده باز می‌گذارد. مثلاً اگر بنـا باشـد زمان تألیف اثر (۱۳۱۱) با زمان درون داستان همسان باشـد، در ایـن صـورت بـا حـوادثی کـه در فاصله سال‌های ۱۳۰۸-۱۳۱۰ در زمان حکومت دیکتاتوری رضاخانی اتفاق افتاد، هـم‌قـران اسـت. حوادثی از قبیل: اعدام ۱۵۰ کشاورز شورشی، کشتار ددمنشانه کارگرانی کـه بـه سـبب دسـتمزد دست از کار کشیده‌اند، قتل فرخـی یـزدی در زنـدان، دسـتگیری ملـک‌الشـعرای بهـار و کشـتار وحشیانه ده‌هـا روشـنفکر انقلابـی دیگـر (هـدایت، ۱۳۸۱: ۷۹)، قطعـاً در روحیـه حسـاس و رقیـق نویسنده اثرگذار بوده و زهر شک و ناامیدی و وحشت به جانش ریخته‌است. نکته دیگر این اسـت که ببینیم اصلاً مسأله اصلی در این داستان کوتاه از نظر خواننـده چیسـت؟ آیـا داسـتان مزبـور، روایت یک جنایت است؟ یا تصویر مکافات راوی که در جزای سکوت خود در قبال ایـن کشـتارها باید چنین تاوانی پس دهد؟ یا سوگنامه آروزیی ناکـام اسـت یـا داسـتان یـک دام کـه مشـخص نیست کدام صیاد است، کدام صید و چه کسی در جایگاه طعمه؟ (نک. همان: ۳۴). تعریف هـر یـک از این پرسش‌ها به عنوان پرسش اصلی متن، مسیر خوانش و پایان‌بنـدی آن را در نگـاه مخاطـب دگرگون خواهد کرد. این سه عملیات (خذف، افزودن و جرح و تعـدیل) معمـولاً بـه شـکل آگاهانـه انجام نمی‌شود، بلکه در اغلب موارد ناخودآگاه است؛ زیرا این سه فراینـد بخشـی از «سـائقه‌هـای تفسیرگرانه» یا شرح و بیان فردیت هر خواننده‌ای است.

۶-۲- پنج منبع در فعالیت خیال‌اندیشی سوژه ـ خواننده

علاوه بر سه گونه عملیات نامبرده، پنج منبع در فعالیت خیال‌اندیشی سـوژه- خواننـده نیـز وجود دارد که همزمان، تمام ابعاد بیرونی و درونی، فلسفی، اخلاقی و زیبـایی‌شـناختی یـک

اثر را در بر می‌گیرد. این پنج منبع عبارت‌اند از: الف- تجسم خیالی[1]؛ ب- انسجام علی- معلولی در روایت[2]؛ ج- گفتگوی ناخودآگاهی با متن[3]؛ د- ترکیب‌بندی ارزیابگرانه[4]؛ هـ - ارتباط زیبایی‌شناختی با اثر (cf. Langlade & Fourtanier: 2007: 115). به نظر می‌رسد تاکنون، به ابعاد فوق از منظر خواننده نگاه نشده باشد و پژوهش‌ها فعالیت خود را به تبیین ابعاد فلسفی، زیبایی‌شناسی، اخلاقی و روان‌شناختی خود متن معطوف کرده‌اند. در صورتی‌که رجوع به شرایط خواننده در امر آموزش ایجاب می‌کند که این مسائل، یکبار نیز از دریچه نگاه خوانندگان و متعلمان ادبیات بررسی شود.

الف- تجسم خیالی: نخستین منبع، یعنی تجسم خیالی یا «عالم خیال خواننده» به تعبیر ریکور، بر پایه انگاره‌های شماتیک در اثر و در تصویرهای ذهنی خلق‌شده در تخیل خواننده تعریف می‌شود؛ بدین‌صورت که سوژه تصویرهایی را در ذهن خود می‌آفریند و از این طریق، متن را به مدد قدرت خیال و خوانش منفرد و یگانه خود «قابل دیدن» و متجسد می‌سازد. تخیل خواننده تحت تأثیر تجربه‌های بیرونی او، کلیشه‌ها یا ارجاعات فرهنگی‌اش قرار دارد و بنابراین، او پرسوناژ یک اثر را به شیوه خاص خود تجسم خواهد کرد. خواننده داستان *سه قطره خون* نیز متناسب با اینکه چگونه ارتباطی میان نویسنده متن با راوی از یک‌سو و میان موضع‌گیری‌های فکری، ایدئولوژیک و ارزش‌های پذیرفته راوی در داستان با جهان واقعی پیرامون خود از دیگرسو بیابد، تصور و تحلیل متفاوتی از «میرزا احمد خانِ» روشنفکر خواهد داشت. حال اگر تصور امروزی خواننده از مفهوم روشنفکر تصور فردی فاضل‌نما یا بیگانه‌ستای باشد، بالطبع، شخصیت راوی داستان را نیز منفی و خالی از سلامت اخلاقی می‌بیند و در غیر این صورت، کلیشه‌های ذهنی یا فرهنگی او درباره مفهوم روشنفکری او را به عکس‌العمل‌های متفاوتی وا خواهد داشت.

ب- انسجام علی- معلولی در روایت: انسجام علی- معلولی یا محاکاتی به منزله ساختن انسجام عِلی- معلولی متن در پرتو توقعات محاکاتی سوژه- خواننده است. این خوانش، بر حسب معنا و مفهومی شکل می‌گیرد که او به کنش‌ها و به شخصیت‌های داستان بر پایه تجربه‌ای که در جهان دارد، می‌بخشد. عناصر و مؤلفه‌هایی که خواننده از متن به دست می‌آورد، به وی

1. concrétisation imageante
2. cohésion mimétique
3. activation fantasmatique
4. reconfiguration axiologique

امکان یافتن منطقی سببی در راستای خیال‌اندیشی درباره متن را می‌دهد. به طور خلاصه، این انسجام محاکاتی است که اجازه می‌دهد تا دو خواننده به شیوه‌های متفاوتی یک اثر واحد را روایت کنند. در داستان هدایت، منطق سببی روایت زیر تأثیر توجه به عوامل مختلف دگرگون می‌شود. خواننده‌ای از همان ابتدا به ایجاز و فشردگی داستان در مقابل اطناب در توصیف «نازی» دقت می‌کند و داستان را با تقابل حیوان/ انسان طوری می‌خواند که نشان دهد نویسنده به دنیای روشن حیوانات بیش از دنیای تاریک انسان‌ها اهمیت می‌دهد. خواننده دیگر، تقابل میان احمد (روای درون متن) را با سیاوش و عباس و ناظم و تقابل رخساره (نامزد روای) را با دختری که به دیدار عباس در آسایشگاه می‌آید و نیز تقابل رخساره و نازی را برجسته و مهم می‌داند. در این صورت، او داستان را به دو پاره تقسیم می‌کند: پاره نخست که در زمان حال می‌گذرد و صورت واقعیت دارد و پاره دوم که خیالی و مربوط به گذشته است. در این نگاه، داستان دارای قابلیت فرانموداری است (یعنی که در ایجاز، هرچیزی به‌جای چیز دیگر می‌نشیند) (صنعتی، نقل در هدایت، ۱۳۸۱: ۳۵). پس هرچیز خودش نیست. این ویژگی داستان را دارای زبانی استعاری می‌کند. عده‌ای دیگر نیز رابطه واقعیت و تخیل را در این داستان می‌کاوند. اینان، استعاره را برازنده ساختار روان‌شناختی داستان می‌دانند، زیرا معتقدند استعاره هیچ‌گاه عینیت پدیده‌ای را برای ما روشن نمی‌کند، بلکه حالت یا احساسی از مضمون اثر را منتقل می‌کند. بنابراین از آنجا که زاینده ابهام است، با مضمون داستان فوق که ابهام و شک جزئی از بافت آن به شمار می‌رود، کاملاً هماهنگی دارد (نک. نفیسی، نقل از هدایت، ۱۳۸۱: ۵۲). نویسنده مقاله «بررسی ادبی *سه قطره خون*» سپس، درباره رابطه واقعیت و خیال در این اثر چنین نتیجه می‌گیرد که «اگر در داستان‌های واقع‌گرا تخیل و رؤیا در چارچوب واقعیت عرضه می‌شود، در اینجا واقعیت در قالب رؤیا و تخیل به توصیف درمی‌آید» (همان: ۵۴). تقابل اصلی در این خوانش عبارت از استعاره/ مجاز یا خیال/ واقعیت است. در نتیجه مشاهده می‌کنیم که هر یک از تقابل‌های فوق و البته تقابل‌های ممکن و احتمالی دیگر می‌تواند منطق سببی و محاکاتی دیگری از آن بسازد. به نظر می‌رسد که ره‌یافتن به اندیشه محوری یک متن و ایجاد تقابل‌های دوتایی یا چندتایی غالب در آن، برای خوانش مؤثر و درست آن راهگشا و کارساز باشد.

ج- گفتگوی ناخودآگاهی: گفتگوی ناخودآگاهی یا روان‌شناختی با متن به فعال‌سازی تخیلات و اوهام سوژه بر مبنای عناصری اشاره دارد که از ناخودآگاه او سرچشمه

گرفته‌است. مثلاً از ترس‌ها، رؤیاها و آرزوهای او. این ناخودآگاه از طریق جاذبه‌ها، علایق، انزجارها یا دافعه‌ها در قبال عناصری از متن (صحنه‌ها، توصیفات، رفتارها و ارزش‌ها) متبلور می‌شود. به دیگر سخن، سوژه- خواننده آرزوها و سلایق خود را به شیوه‌ای کمابیش تغییر شکل یافته از طریق سناریوهای خیالی خود توضیح می‌دهد.

د- واکنش ارزیابگرانه: واکنش‌های ارزیابگرانه نیز عبارت از همان دست داوری‌های اخلاقی است که سوژه- خواننده با رجوع به نظام ارزش‌های نمادین متعلق به خود، بهت و حیرتی را که کنش‌های پرسوناژهای داستان به او تلقین می‌کند یا از طریق همراهی یا مخالفت با هنجارهای اجتماعی، مدنی و غیره که توسط اثر پیشنهاد می‌شود، اثر را ارزیابی می‌کند. باید در نظر داشت که چنین خوانشی با نقد اخلاقی اثر برابر نیست. زیرا نقد اخلاقی بر پایه هنجارهای اجتماعی و فرهنگی خواننده و زمانه او شکل می‌گیرد. در این صورت، باید در خصوص برخی از آثار هدایت، به‌ویژه *سه قطره خون* و *بوف کور* چنین قضاوت کرد که چون نویسنده، بر اثر سستی اراده یا بدبینی خودکشی کرده، موجب دلزدگی و نومیدی جوانان می‌شود و آنها را نیز به پرتگاه خودکشی می‌کشاند! این قبیل داوری‌ها پذیرفته نیست زیرا اثری را براساس زندگینامه نویسنده‌اش قضاوت کردن، به معنی نفی ارزش‌های ادبی و هنری آن و از همه مهم‌تر، قضاوت براساس سطح و پوسته گفتار است. رسیدن به واکنشی درست نسبت به متن باید پس از بازخوانش چندباره آن صورت بگیرد. عناصری همچون قوس شخصیت، حوادث تأثیرگذار، عمل و عکس‌العمل (مانند سؤال‌ها و تردیدهای درونی شخصیت یا توجیه‌های او بعد از یک اتفاق معمولاً ناخوشایند که برای وی رخ داده‌است) (بل، ۱۳۹۴: ۲۵۳-۲۵۵)، خواننده را در پرداخت ارزیابی‌اش از منطق داستان یاری می‌رساند. بنابراین، واکنش ارزیابگر جز با در نظر گرفتن تکنیک‌ها و روابط متقابل عناصر داستان میسر نیست. این مهم که میرزا احمد چگونه رفتار خود یا اطرافیانش را توجیه می‌کند، در بخشی از ارزیابی ما از داستان تعیین‌کننده است نه آن که بایدها و نبایدهای اخلاقی خود را به متن داستان تحمیل نماییم.

هـ- ارتباط زیبایی‌شناختی: سرانجام، ارتباط زیبایی‌شناختی به فرم اثر، کلیشه‌ها و ژانر یا زیر- ژانر آن بازمی‌گردد. سوژه- خواننده پیوندی متغیر، خواه از نوع آشنایی و عادت خواه از نوع آشنایی‌زدایانه، با قالب زیبایی‌شناختی متن برقرار می‌کند. این منبع فعالیت خیال‌اندیشی، به زعم نگارنده، علت پیدایش مهم‌ترین مسائل آموزشی تلقی می‌شود، چراکه

فراگیران به وسیله آن، از بیگانگی دلهره‌آور متن گره‌گشایی می‌کنند. برخی خوانندگان که با توصیفات داستانی آشناترند، راحت‌تر می‌توانند ویژگی‌های فیزیکی و روان‌شناختی یک پرسوناژ یا دکوری را که کنش‌ها در آن به وقوع می‌پیوندد، برای خود مجسم کنند. به علاوه، ابهام زبان که برای نمونه، از طریق کاربست جلوه‌های سبک‌شناختی یا صورت‌بندی‌های خاص ایجاد می‌شود، می‌تواند متناسب با مخاطب، موانعی را برای فهم و تفسیر متن پدید آورد؛ یا بالعکس، آن را عمق و غنای هنری بیشتری ببخشد. با این وصف، ارتباط زیبایی‌شناختی، بر خیال‌اندیشی دوباره سوژه- خواننده نسبت به متن اثر می‌گذارد. توجه به فاصله زیبایی‌شناختی نویسنده از قواعد و قراردادهای نوع ادبی، فی‌المثل، فاصله هدایت از قراردادهای داستان ذهنی و روان‌شناختی یا پذیرش آنچه که بوده‌است، در دریافت و پذیرش اثر او توسط خواننده اثرگذار است. گاه عنوان داستان خود ذهنیت اولیه را از گونه و ژانر متن در اختیار مخاطب می‌گذارد. عنوان، تخیل نویسنده و خواننده را به یک میزان به حرکت درمی‌آورد. عنوان‌ها از یک منظر بر دو نوع‌اند: یا عنوان «تماتیک» و موضوعی هستند؛ یعنی عنوانی که بر حسب قراردادهای یک دوره بلافاصله به ژانر معینی دلالت می‌کنند. یا عنوان‌هایی که اطلاعاتی راجع به شکل و فرم اثر به دست می‌دهند. مانند فابل‌های لافونتن، *مجالس* مولوی، *اعترافات* روسو، *سفرنامه* ناصرخسرو و مانند آن و برخی دیگر که تلفیقی از دو نوع پیشین هستند. عنوان در داستان هدایت، بیشتر از آنکه به شکل اشاره داشته باشد، به موضوع دلالت می‌کند. با این‌همه، تا پیش از خوانش متن، محتوای آن را میان داستان‌های پلیسی، اسطوره‌ای، فانتزی یا حتی عامیانه در تردد نگاه می‌دارد. همین ابهام، خود نشانه‌ای بر آغاز ابهام بزرگ‌تر مضمون آن خواهد بود. البته در این گونه خوانش، عوامل متعدد دیگری نیز دخالت دارد. از نگاره روی جلد کتاب تا تصویر مؤلف یا گاه‌شمار آثار و وقایع حیات او و تکنیک‌های روایی وی برای پرداخت بهتر دنیای داستان. مثلاً اگر همان تصویر جغد نقش بسته بر رمان *بوف کور*، بر جلد این داستان هدایت نیز مشاهده شود، خواننده درون‌مایه داستان را در راستای همان موضوع و درون‌مایه رمان *بوف کور* تصور می‌کند و با همان ذهنیت، متن را می‌خواند.

۷- نتیجه‌گیری

این مقاله درصدد بود تا با تعریف و بررسی انواع خوانش، فرایندها و فعالیت‌های مرتبط با آن و طبقه‌بندی انواع روش‌ها و رویکردهای موجود در آن، منطق خوانش را تعریف و الگویی برای بررسی آن در فعالیت‌های آموزشی و ادبی ارائه کند. اگر ادبیت را تنها با معیارهای درون‌متنی بسنجیم، چندان کارآمد نخواهد بود. اما ادبیت از منافع و فواید خوانش ادبی به قصد ترمیم و بازسازی خود استفاده می‌کند، زیرا در پوشش اعتقاد به گشایش بالقوه همه انواع متون، امکان ایجاد سلسله‌مراتب پوشیده و ضمنی‌ای از متون را، متناسب با اینکه این متون می‌توانند از حیث خوانش ادبی موضوعیت داشته باشند یا خیر، فراهم می‌آورد.

پی‌نوشت

۱- فرکلاف نیز به وجود هشت عنصر اصلی در هرگونه فعالیتی، ازجمله خواندن، شامل: فعالیت‌ها، سوژه و روابط اجتماعی‌اش، ابژه‌ها، ابزارها، فضا و زمان، اشکال آگاهی، ارزش‌ها و گفتمان اشاره می‌کند (Fairclough, 2001: 234).

۲- تا قرن ۱۹م ادبیات به معنای مجموعه آثار مکتوب به کار می‌رفته‌است.

۳- مطالعه خوانش ادبی به‌مثابه فرایند در نظریه‌های بعدی با جدیت و اهمیت بیشتری دنبال شد. این نظریه خوانش وجه دیگر نظریه «شعر همچون فرایند» است که در ضدیت با نگره «شعر همچون محصول» که می‌پندارد شعر تنها یک متغیر است، قرار دارد. درحالی‌که از منظر «شعر همچون فرایند»، متغیرهای فراوانی در کار هستند که متن تنها یکی از آنهاست. در این حال، نقش، عمل و ماهیت متن به نقش، عمل و ماهیت سایرمتغیرها وابسته است (نک. مهاجر و نبوی، ۱۳۹۳: ۱۸۶). اگرچه درباره فرایندهای مطرح در متن مباحثی در نقد ادبی یا بلاغت مطرح شده‌است، اما جای مباحث مرتبط با فرایندهای خوانش همچنان خالی است.

۴- منظور از قرائت شده ظاهراً بدین معنا است که خواننده از طریق متن به بیان حالات روانی و عاطفی خود می‌پردازد و بدین‌وسیله، به‌جای متن، خود را روایت می‌کند.

۵- خوانش دیالکتیکی را سقراط در زمان باستان و هگل در دوران معاصر نیز به کار برده‌اند. اصطلاح دیالکتیک معانی گوناگونی دارد (بنگرید به فرهنگ مریام وبستر، ویرایش ۲۰۰۰). اما معنای مدنظر پیکارد از دیالکتیک با آنچه پیشتر کاربرد داشته، متفاوت است. این‌گونه دیالکتیک، از طریق ایجاد تنش میان قطب‌های معنایی، محتوایی، صوری و ارزش‌های متن امکان‌پذیر می‌شود.

منابع

آیچل، ج. ۱۳۸۰. «خوانش در فراسوی معنا». ترجمه ا. حری. *زیباشناخت*، (۵): ۲۴۷-۲۵۶.

اکو، ا. ۱۳۶۸. «تأویل و تاویل افراطی». *هرمنوتیک مدرن (مجموعه مقالات)*، ترجمه ب. احمدی، م. مهاجر و م. نبوی. تهران: نشر مرکز. ۲۶۷- ۳۲۰.

بل، ج. ۱۳۹۴. *طرح و ساختار رمان*، ترجمه م. سلیمانی، تهران: سوره مهر.

خدایی، ن. ۱۳۸۸. «نقدی بر نظریه‌های هرمنوتیک ادبی». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، (۵۲): ۴۹-۶۴.

دستغیب، ع. ۱۳۵۷. *نقد آثار هدایت*، تهران: مرکز نشر سپهر.

رحیمی، ف. ۱۳۹۰. «جایگاه متن، مؤلف، خواننده از دیدگاه امبرتو اکو». *ادب‌پژوهی*، (۱۸): ۱۲۵-۱۴۴.

سلدن، رامان، ویدوسن، پیتر. ۱۳۹۲. *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، ترجمه ع. مخبر، تهران: طرح نو.

سوسور، ف. ۱۳۸۹. *دوره عمومی زبان‌شناسی*. ترجمه ک. صفوی. تهران: هرمس.

شقاقی، م. ۱۳۹۰. «جستاری در رویکرد دیالکتیکی به خواندن». *تحقیقات اطلاع‌رسانی و کتابخانه‌های عمومی*، (۶۸): ۲۵-۵۰.

قربانی، م. ۱۳۷۲. *نقد و تفسیر آثار هدایت*، تهران: نشر ژرف.

مهاجر، م. و نبوی، م. ۱۳۹۳. *به سوی زبانشناسی شعر*، تهران: آگه.

هدایت، ج. ۱۳۸۱: *سه قطره خون؛ نقدها و نظرها، متن داستان*، ترجمه انگلیسی داستان، تهران: نشر چشمه.

Barthes. R. 1971. "Réflexions sur un manuel", In Doubrovsky, S. et Todorov, T. *L'enseignement de la littérature*, Paris: De Boeck/Duculot, 64-71.

Burgos, M. 1994. "La lecture des adolescents: identification et interprétation". *L'Ecole des letters 1er cycle*, (12-13): 37-40.

Danto, A. 1964. "The Artworld". *The Journal of Philosiphy*, 61(19): 571-584.

Derrida, J. 1967. *L'écriture et la difference*. Paris: Seuil.

Dufay, J.L. 1994. *Stéréotype et lecture*, Liege: Mardaga.

_____. 1999. "Les nouvelles approches didactiques facilent-t-elles acces des éleves a la literature?". *Francais aujourd'ui-hors série, lectures*, literatures, enseignements, Actes du 11em congres de l'AFEF: 89-102.

Dumortier, J-L. 2001a. "La lecture littéraire: pour et contre". *Education Formation*, (262): 35-60.

Fairclough, N. 2001. "The dialectics of discourse", *Textus* 14(2): 231-242.

Falardeau, E. 2003. "Compréhension et interpretation: Deux composante complémentaire de la lecture littéraire". *Revue des Sciences de l'éducation*, 29(3): 673-694.

Fish, S. 1981. "Why no one's afraid of Wolfgang Iser". *Diacritics:A Review of Contemporary Criticism*, 11(1): 2-13.

Genette, G. 1966. *Figures II*, Paris: Seuil.

Gervais, B. 1993. *A l'écoute de la lecture*, Montréal: VLB.

_____. 1998. *Lecture littéraire et explorations en literature américaine*, Montréal: XYZ éditeur.

Goldenstein, J.P. 1990. *Entrée en littérature*, Paris: Hachette.

Iser, W. 1980. "Interaction between text & reader". In S. Suleiman et I. Crosman (ed.). *The Reader in the Text*, Princeton: PUP.

Jouve, V. 1993. *La lecture*, Paris: Hachette Livre.

Lafarge, C. 1983. *La valeur littéraire*. Paris: Fayard.

Lahire, B. 1993. *La raison des plus faibles. Ecritures domestiques et lectures en milieu populaires*. Lille: Presses Universitaires de Lille.

Langlade, G & Fourtanier, M-G. 2007. "La question du sujet-lecteur en didactique da la lecture littéraire". *Falardeau, E, La didactique du francais: les voies actuelles de la recherché*, Québec: Presses de l"Universiré Laval: 101-123.

Noël-Gaudereault, M (dir.). 1997. *Didactique de la literature*; *Bilan et Perspectives*, Montréal: Nuit Blanche.

Picard, M. 1984. "La lecture comme jeu", *Poétiques*, (58): 253-273.

Privat, J-M. 1993. "L'institution des lecture". *Pratiques*, (80): 7-34.

Rastier, F. 2001. *Arts et sciences du text*, Paris: PUF.

Reuter, Y. 1996. " La lecture littéraire: Eléments de definition". *Le Francais aujourd'hui*, (112): 65-71.

Riffaterre, M. 1983. *Sémiotique de la Poésie*, Paris: Seuil.

Rorty, R. 1992. "The pragmatist's progress". In Eco. U, *Interpretation & Overinterpretation*, Cambridge: CUP.

نقد و نظریه ادبی
سال اول، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵، شماره پیاپی ۲

زبان روایت در رمان‌های رئالیسم جادویی

دکتر محسن حنیف[۱]
دکتر طاهره رضایی[۲]

تاریخ دریافت: ۹۴/۱۲/۵ تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۲/۲۳

چکیده

اغلب نویسندگان رئالیسم جادویی از قوه تخیل بسیار بالا و خلاقیت ادبی قابل تحسینی برخوردارند. این نویسندگان، برای ایجاد فضای متفاوت از دیگر ژانرهای ادبی، تحولاتی در سطح زبان روایت مرسوم در رئالیسم سنتی ایجاد می‌کنند. این تحولات در جنبه‌های مختلف فنون نویسندگی، از جمله صحنه‌پردازی، شخصیت‌پردازی و زبان روایت پدیدار می‌شوند. نویسندگان رئالیسم جادویی، در سطح زبان روایت، آشنایی‌زدایی از زبان را به نوع دیگری وارد آثارشان کرده‌اند. این نویسندگان گاهی استعاره‌های مرده و معانی مجازی رنگ‌ورو رفته را در معنای تحت‌الفظی‌شان به کار می‌گیرند و جان دوباره به آنها می‌بخشند. همچنین معمولاً بر خلاف روال معمول در رئالیسم سنتی حسن تناسب بین بزرگی حادثه و زبان روایت را عمداً رعایت نمی‌کند. به همین خاطر اغلب با توجه خاصی که به لحن روایت دارند عناصر خارق‌العاده را عادی جلوه می‌دهند یا بالعکس، عناصر عادی و روزمره را در نگاه شخصیت‌های داستان و خواننده خارق‌العاده می‌نمایانند. این نوع استفاده از زبان به نویسنده رئالیسم جادویی کمک می‌کند تا تصاویر جادویی ولی در عین حال ملموس‌تر و طنازانه‌ای را چاشنی اثر خود کند.

واژگان کلیدی: رمان‌های رئالیسم جادویی، استعاره، معنای تحت‌الفظی، آشنایی‌زدایی

۱. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه خوارزمی تهران mhanif@khu.ac.ir
۲. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه علامه طباطبایی تهران

۱- مقدمه

رئالیسم جادویی از باورها و رسوم محلی برای احیای جهان‌بینی‌ها و فرهنگ‌های سرکوب‌شده در جامعه استفاده می‌کند. گاهی این روش برای سرگرمی خوانندگان و اغلب در خدمت اهداف سیاسی قرار می‌گیرد. کریستوفر وارنز معتقد است که ریشه‌های اصطلاح رئالیسم جادویی به نووالیس،[1] شاعر، نویسنده و فیلسوف رمانتیک آلمانی بازمی‌گردد. نووالیس بین دو نوع ادبی تفاوت قائل می‌شد: ایده‌آلیسم جادویی و رئالیسم جادویی؛ گرچه نووالیس هیچ‌گاه به رئالیسم جادویی نپرداخت، چراکه فلسفه نهفته در ایده‌آلیسم جادویی را ترجیح می‌داد (Warnes, 2009:20). اما این اصطلاح دوباره در دهه ۱۹۲۰ در اروپا و در آثار منتقد آلمانی، فرانتس روه،[2] نویسنده آلمانی، ارنست یونگر[3] و منتقد ایتالیایی، ماسیمو بونتمپلی[4] روی کار آمد. فرانتس روه این اصطلاح را برای آثار هنری گروهی از هنرمندان آلمانی به کار برد. سپس در سال ۱۹۲۷ در ایتالیا و در سال ۱۹۴۳ در موزه هنرهای نیویورک از این اصطلاح استفاده شد. آنچه در نظر همه این منتقدان، از نووالیس گرفته تا بونتمپلی، مشترک بود، تأکید آن‌ها بر رابطه دیالکتیکی عینیت و ذهنیت و باور آن‌ها به محدودیت‌های میمسیس (رئالیسم سنتی یا مُحاکات) در بازنمایی جهان است که دلیلش رعایت نکردن تعادل بین این دو است.

آلخو کارپانتیه،[5] رمان‌نویس کوبایی، که در اروپا زندگی و تحصیل می‌کرد، در سال ۱۹۴۹ این اصطلاح ادبی را به عنوان یک سبک جدید نوشتاری متعلق به کشورهای آمریکای جنوبی دانست. کارپانتیه از این فلسفه برای ایجاد روشی نو در بازنمایی ادبیات و فرهنگ ملت خود استفاده کرد. او وجه تمایزی بین رئالیسم جادویی بومی خودش و روش‌های بازنمایی اروپایی قائل شد. براساس نوشته های کارپانتیه، رئالیسم شگفت‌انگیز[6] (لفظی که کارپانتیه به کار برده بود) در آمریکای جنوبی توجهش روی زندگی مادی است، اما سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم، که مکاتب رایج نیمهٔ اول قرن بیستم در اروپا بودند، بر جنبه اثیریِ موجودیت انسان تأکید می‌کنند (Echevarria, 1977: 108). در واقع کارپانتیه معتقد

1. Novalis (1772-1801)
2. Franz Roh (1890-1965)
3. Ernst Jünger (1895-1998)
4. Massimo Bontempelli (1878-1960)
5. Alejo Carpentier
6. marvelous realism

بود که رئالیسم جادویی بدون این‌که هیچ پدیده ناآشنا و خارق‌العاده‌ای را در خود جای دهد، به بازنمایی فرهنگ و جهان‌بینی «شگفت‌انگیز» ولی در عین حال کاملاً روزمره آمریکای لاتین می‌پردازد. خیلی زود این سبک نوشتاری در آمریکای لاتین گسترش پیدا کرد و در سال ۱۹۶۷ با خلق رمان صد سال تنهایی گابریل گارسیا مارکز، شیوه رئالیسم جادویی به بلوغ رسید و جایگاهش در ادبیات جهان تثبیت گردید.

با وجود تأکید این سبک ادبی بر بسترهای اجتماعی- سیاسی، رئالیسم جادویی همچنان در خطر از دست دادن بُعد سیاسی خود و تبدیل شدن به دست‌مایه‌ای برای فرونشاندن عطش غربی‌ها به خواندن ماجراهای اسرارآمیز از مشرق زمین یا آمریکای لاتین است. از سوی دیگر، در رئالیسم جادویی سعی نویسنده بر شکستن تمامی فرضیه های رئالیسم نیست و در نتیجه نمی‌خواهد با ادبیات تخیلی در یک ردیف قرار بگیرد. رئالیسم جادویی درپی ایجاد تعادل بین رئالیسم و جادو است، بدون این‌که بخواهد نسبت به یکی از این دو التفات بیشتری نشان دهد. علاوه بر این، یکی از فنون روایی برجسته که به منتقد کمک می‌کند تا بین رئالیسم جادویی و دیگر گونه‌های ادبی مشابه تمایز قائل شود «لحن حقیقت‌انگار و بی‌طرفانه» مسلط بر اکثر آثار متأثر از رئالیسم جادویی است (Aldea, 2011: 13). برخلاف آنچه در این سبک مشهود است، در ادبیات تخیلی، گوتیک، سوررئالیسم، و اکسپرسیونیسم، هنرمند می‌خواهد با استفاده از توصیف پدیده‌های خارق‌العاده و غیرمادی و با حداقل بهره‌گیری از عناصر فرهنگ عامه مردم یا ارزش‌های اجتماعی، مخاطبانش را مسحور خود کند.

با این حال رئالیسم جادویی ضد ادعای رئالیسم، مبنی بر این که می‌تواند «واقعیت» جهان را بازنمایی می‌کند، قد عَلَم کرد. به قول کاترین بلسی، «رئالیسم موجه به نظر می‌رسد، نه به این دلیل که جهان را آن‌گونه که هست نشان می‌دهد، بلکه به‌خاطر این‌که این سبک براساس چیزی ساخته شده که حواس و منطق انسان به آن آشناست» (Belsey, 1980: 47). در واقع رئالیسم جادویی این نوع نگاه به «واقعیت» را به چالش کشیده؛ چراکه رئالیسم جادویی نیز می‌خواهد همان «واقعیت» را به تصویر بکشد. رئالیسم جادویی هم تلاش می‌کند تا آنچه را به خیال غربی‌ها عناصر خیالی یا جادویی‌اند، و ریشه در فرهنگ یک ملت دارند، طوری بازسازی کند که انگار «واقعیت» هستند.

از سویی باید به خاطر داشت که پایه‌های فکری رئالیسم به عنوان یک سبک ادبی مستقیم یا غیرمستقیم به تفکر طبقه متوسط جامعه گره خورده و با سبک رئالیسم جادویی

که اساساً تکنیکی ضد استثمار و استعمار است سر ناسازگاری دارد. رئالیسم، براساس نظر نورتروپ فرای، سبکی محافظه‌کار است و جامعه را همان‌طور که هست می‌پذیرد، بدون این‌که اصلاً بخواهد درپی تغییر در نظام ارزش‌های آن باشد (Frye, 1976: 106). گرچه این طرز تفکر بسیار افراطی و بدبینانه به نظر می‌رسد، ولی در هر حال نمایانگر تردیدهایی است که برخی محققان و منتقدان نسبت به رئالیسم دارند.

همه این منفی‌بافی‌ها علیه رئالیسم شاید ریشه در اشتباهی داشته باشد که از عصر یونان باستان در درک انسان از دنیا در جریان بوده است. از آن زمان، سه خصیصه زیبایی، نیکی و حقیقت سه جزء جدایی‌ناپذیر یکدیگر بودند و وجود یکی حضور دو عنصر دیگر را ایجاب می‌کرد (Benito et a, 2009: 114). با گره زدن زیبایی به نیکی و واقعیت، ناچار روایت‌هایی که نویسندگان از شخصیت‌ها و کردار آدمیان می‌دادند با آنچه مردم با چشم خود می‌دیدند نزدیک نبود. یونانیان بر همین اساس تفکر «حسن تناسب»[1] را در دل فلسفه و ادبیات خود پروراندند. مثلاً در نمایش‌ها و حکایات حماسی، شاهان همه زبان فاخری داشتند و زیبارو بودند و شایسته حضور در سبک تراژدی و حماسه، و طبقه پایین جامعه بدزبان و بی‌ریخت و شایسته دلقکی در کمدی‌های مضحکه. نیز اگر به مجسمه‌های به جای مانده از یونان باستان نظری بیندازیم، می‌بینیم که چه زن و چه مرد در بهترین حالت ممکن ساخته شده‌اند؛ قدی بلند، سیمایی موزون و زیبا و هیکلی در نهایت تناسب. دلیلش هم تلاقی این سه عنصر زیبایی، نیکی و واقعیت در جهان‌بینی یونان باستان است. به طور کلی، رئالیسم جادویی با برهم زدن اصول رئالیسم کلاسیک در صدد است هرگونه دریافت منفعلانه خواننده را زیر سوال ببرد.

منابع بسیار متنوع و متعدد لاتین درباره نظریه رئالیسم جادویی به رشته تحریر درآمده است. آماریل بیتریس چانادی[2](۱۹۸۵)، بر خلاف تلقی معمول بسیاری از نظریه‌پردازان ادبی، رئالیسم جادویی را منحصر به جوامع پسااستعمار نمی‌داند و میان آثاری که بررسی می‌کند به متون اروپایی نیز می‌پردازد. لوئی پارکینسون زامورا[3] و ویندی فاریس[4](۱۹۹۵)، به رئالیسم جادویی به عنوان یک پدیده بین‌المللی نگریستند و در عین حال ترجمه‌هایی انگلیسی از

1. decorum
2. Chanady
3. Zamora
4. Faris

مقالات ارزشمند منتشر شده به زبان‌های غیرانگلیسی به خوانندگانشان ارائه کردند. البته تعریف ثابت و پایداری از رئالیسم جادویی پیش پای خواننده نمی‌گذارند و خواننده در میان انبوهی از خصایص مختلف رها می‌شود که نویسندگان آن مقالات معتقدند همگی از خصایص بالقوه آثار رئالیسم جادویی هستند. مَگی اَن باورز[1] (۲۰۰۴)، به رئالیسم جادویی در کشورهای آمریکای لاتین و جهان انگلیسی زبان می‌پردازد. کتاب وی معیارهایی برای تمییز انواع مختلف رئالیسم جادویی به دست ما می‌دهد؛ مثلا رئالیسم جادویی پست‌مدرن، رئالیسم جادویی هستی‌شناسانه، رئالیسم جادویی پسااستعمار و رئالیسم جادویی کودکانه. لیزا وِنگر برا[2] (۲۰۰۸) در رساله دکتری‌اش ادعا می‌کند که رئالیسم جادویی پسااستعمار و رئالیسم جادویی ایالات متحده آمریکا متفاوت هستند. به نظر او در آمریکا عنصر جادو به عنوان یک عامل فرهنگی بر روی یک یا چند شخصیت مشخص اثر می‌کند در حالی که در بیشتر رمان‌های پسااستعماری، عنصر جادو در سطح ملی عمل می‌کند و به مسائل اجتماعی- سیاسی یک کشور خاص می‌پردازد (Bro, 2008: 2). برا نتیجه می‌گیرد که رئالیسم جادویی آمریکایی، بر خلاف رئالیسم جادویی پسااستعماری غیرآمریکایی، تصویر دقیق‌تری از فرهنگ آن اقلیت فرهنگی خاص در امریکا می‌دهد چرا که کمتر در صدد تلفیق عناصر جادویی مختلف فرهنگ‌های متفاوت هستند. هدف ویندی فاریس نیز «یافتن اهمیت رئالیسم جادویی در ادبیات معاصر و تأکید بر قدرت آن به عنوان یک سبک پسااستعماری است» (Faris, 2004: 4). فاریس تحقیقات خود را محدود به هیچ محدوده جغرافیایی خاصی نمی‌کند و درباره گستره وسیعی از آثار رئالیسم جادویی بحث می‌کند. همانطور که خودش می‌گوید، او می‌خواهد نشان دهد که چطور فرم‌ها و تکنیک‌های ادبی در پاسخ به موقعیت‌های مختلف فرهنگی به وجود می‌آیند؛ علی‌الخصوص تغییرات در سبک رئالیسم که ارتباط تنگاتنگ و دوطرفه‌ای با تحولات فرهنگی و اجتماعی جوامع دارد (همان: ۲). کریستفر وارنز[3] (۲۰۰۹)، به شکلی تخصصی‌تر بین دو نوع رئالیسم جادویی تمایز قائل می‌شود. به نظر وارنز، رئالیسم جادویی «ایمان‌محور»[4] از عناصر جادویی استفاده می‌کند که قبلاً در فرهنگ عده‌ای از مردم نهادینه بوده است و معمولاً در نظام اعتقادی غیرغربی‌ها یافت نمی‌شود. در حالی که رئالیسم جادویی «جسورانه»[5] معمولا در خلق

1. Bowers
2. Bro
3. Warnes
4. Faith-based
5. Irreverent

عناصر جادویی ابتکار به خرج می‌دهد، عناصر جادویی غیربومی را به متون مـی‌افزایـد و اغلـب از دلیل تراشیدن برای حوادث جادویی پرهیز می‌کند. بنابراین، به نظـر وارنـز، ایـن نـوع از رئالیسـم جادویی اهمیت زبان در ساختن واقعیت را نشان می‌دهد. جیـزز بِنیتـو[1]، آنـا مانزانـاس[2]، و بِگونـا زیمال[3] (۲۰۰۹) منحصراً به آثار رئالیسم جادویی در آمریکـای شـمالی مـی‌پردازنـد. در ایـن اثـر نویسندگان به اقلیت‌های نژادی مختلف همچون سیاهپوستان، سرخپوستان و ژاپنی-آمریکایی‌هـا و غیره می‌پردازند. با وجود این، این محققان آثار این رمان‌نویسان را بدون در نظر گرفتن پیشـینه تاریخی و بسترهای فرهنگی- سیاسی آنها بررسی می‌کند. آن هگرفیلـت[4] (۲۰۰۵) معتقـد اسـت که رئالیسم جادویی نه یک گونه ادبی بلکه یک سبک نوشتاری است که در همه جای دنیا یافـت می‌شود. علی‌رغم این مسئله، او معتقد است که در اصلی‌ترین مؤلفه رئالیسم جادویی مقاومـت در جبهه‌های مختلف دربرابر جهان بینـی غربـی اسـت (Hegerfeldt, 2005: 3). همچنـین وی بـه تعریف رئالیسم جادویی از نقطه‌نظرهای مختلف می‌پردازد ولی به طور عمده به تقارن قصـه‌هـای افسانه‌ای و رئالسیم جـادویی مـی‌پـردازد و تمرکـزش روی رئالیسـم جـادویی در بریتانیـا اسـت. هگرفیلت از نظریه‌های مختلف روایـت شناسـی بـرای بررسـی فنـون، کـارکرد و تـأثیر رئالیسـم جادویی استفاده می‌کند.

متأسفانه تا کنون هیچ پژوهش گسترده‌ای درباره گستره رئالیسـم جـادویی در آثـار رئالیسـم جادویی ایرانی صورت نگرفته است. تنها کتاب موجود -به غیـر از ترجمـه دو اثـر انگلیسـی- اثـر محمد جواد جزینی (۱۳۹۰) است که به توضیح مبانی رئالیسم جـادویی مـی‌پـردازد و سـپس بـه شکل بسیار خلاصه‌وار و گذرا به نمونه‌های رئالیسم جادویی در ایران اشاره می‌کنـد. مقـالاتی نیـز در مجلات مختلف علمی-پژوهشی به چاپ رسیده‌اند که اغلب به صورت نمونه به آثـار غلامحسـین ساعدی، منیرو روانی‌پور و بهرام صادقی پرداخته‌اند. عده دیگری نیز به یافتن ریشه‌هـای رئالیسـم جادویی در ادبیات عرفانی مشرق زمین از جمله ایـران اهتمـام ورزیـده‌انـد. تقـی پورنامـداریان و مریم سیدان (۱۳۸۸) در مقاله «بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین سـاعدی» رمان‌های این نویسنده نامدار ایران را به دو دسته تقسیم می‌کننـد: آنهـا کـه کـاملاً بـه سـبک رئالیسم جادویی نوشته شـده‌انـد و آنهـا کـه فقـط رگـه‌هـایی از رئالیسـم جـادویی در آنهاسـت.

1. Benito
2. Manzanas
3. Simal
4. Hegerfeldt

نویسندگان این مقاله پس از توصیف و تبیین عناصر رئالیسم جادویی در رمان‌های ساعدی، زمینه‌های سیاسی و اجتماعی را در به وجود آمدن این اسلوب نگارش بررسی می‌کنند. حسین سجدی (۱۳۸۹) با توصیف سطوح مختلف رئالیسم جادویی در آثار این نویسنده ایرانی به تبیین بسترهای سیاسی اجتماعی زمانه ساعدی دست می‌زند و آن را بی‌تأثیر در ایجاد چنین اسلوب نگارشی نمی‌داند. ناصر نیکوبخت و مریم رامین نیا (۱۳۸۴)، بیشتر به عناصر رئالیسم جادویی در سطح شخصیت‌پردازی و فضاسازی در رمان اهل غرق نگاه می‌اندازد. در مقاله «بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمانهای عزاداران بیل غلامحسین ساعدی و شبهای هزار شب نجیب محفوظ» رضا ناظمیان، علی گنجیان‌خناری، داوود اسپرهم و یسرا شادمان (۱۳۹۳) با نگاهی تطبیقی به یافتن عناصری همچون سحر و جادو، وهم و خیال، اسطوره و همچین فضاسازی در سطح صدا و بو و دوگانگی در روایت می‌پردازند. اقبال عبدی (۱۳۹۲) در پایان‌نامه خود با عنوان *بررسی رئالیسم جادویی در نویسندگان جنوب ایران*، به آثار نویسندگانی چون غلامحسین ساعدی در مجموعه داستان ترس و لرز و منیرو روانی‌پور در رمان اهل‌غرق می‌پردازد. علی خزاعی‌فر (۱۳۸۴) به یافتن رگه‌هایی از رئالیسم جادویی در ادبیات عرفانی ایران از جمله تذکره الاولیاء اهتمام می‌ورزد. خزائی فرق اساسی بین رئالیسم جادویی آمریکای لاتین و رئالیسم جادویی در ادب عرفانی را اینطور توضیح می‌دهد: «در ادبیات امریکای لاتین، نویسنده خود را تا سطح مردم پایین می آورد و سخن آنها را هم سطح با واقعیت می شمارد؛ اما در ادبیات عرفانی، نویسنده خود را به مرتبه عرفا و اولیاءالله ارتقا م دهد تا بتواند رازها را گزارش کند. این رازها حقایق یا نشانه‌هایی از جهان دیگر اند؛ جهانِ ورای عقل، جهانِ غیب» (خزاعی‌فر، ۱۳۸۴: ۱۲). جهانگیر صفری، حسین ایمانیان و حسین شمسی، «ریشه‌ها و پیشینه‌های رئالیسم جادویی را به عنوان روشی نو در داستان‌نویسی، در ادبیات کلاسیک فارسی در زیر دو گونه ادبیات حماسی و اسطوره‌ای و ادبیات عرفانی، جستجو [می‌کنند]». در این پژوهش، همچنین نویسندگان «به پیوند رئالیسم جادویی و متون عرفانی در تذکره‌های عرفانی می‌پردازند» (صفری و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۱۱-۱۱۲). نویسندگان این مقاله نتیجه می‌گیرند که نویسندگان رئالیسم جادویی آمریکای لاتین به تأثیرپذیری از ادب عرفانی مشرق‌زمین اذعان دارند و اینکه فصل مشترک «متون عرفانی خاور و به‌ویژه تذکره‌ها و داستان‌های رئالیسم جادویی در شکستن مرز میان واقعیت و فراواقعیت و اتحاد این دوگانه، اجتماع و اتحاد نقیضین، کنش‌های کرامت‌آمیز و رفتارهای شگفت و خارق‌العاده شخصیت‌های حاضر در حکایت‌ها، شناخت حقیقت از راه تخیل و غیره

است» (همان: ۱۲۰). این مقاله از منابع کارآمد و معتبر لاتین سود جسته ولی دامنه تحقیقاتش به محتوای این آثار محدود شده و چند و چون رئالیسم جادویی در سطح روایت شناسی و سبک نگارش بحث نمی‌شود. محمد چهارمهالی(۱۳۹۴) در مقاله «ملکوت نقطه عطف رئالیسم جادویی ایران» به بررسی رمان ملکوت اثر بهرام صادقی می‌پردازد. به نظر چهارمهالی، این رمان که پیش از عزاداران بیلِ غلامحسین ساعدی نوشته شده است، نقطه آغاز رئالیسم جادویی در ایران است. وی مدعی است «دیگر ویژگی‌های رئالیسم جادویی مانند توصیفهای اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی و روایت پیچیده [...] این داستان بلند را به رمانها و داستان‌های رئالیسم جادویی نزدیک می‌کند» (چهارمهالی، ۱۳۹۳: ۹۲). به عبارت دیگر ایشان توصیف های اکسپرسیونیستی و سورئالیستی را جزئی از رئالیسم جادویی می‌دانند. نگین بی‌نظیر و احمد رضی به جنبه‌های مشترک ساختاری سبک رئالیسم جادویی و نوع جدیدتری از روایت به نام «داستان واقعیت» و همچنین واکاوی این سبک‌ها در داستان کوتاه «گیاهی در قرنطینه» اثر بیژن نجدی می‌پردازند. نویسندگان این مقاله با دیدی تخصصی مقوله‌های همچون شخصیت‌پردازی، کشمکش، رازگونگی، عینیت پدیده، و فقدان روابط علی را در بستر امر جادو و در سایه این داستان کوتاه بررسی می‌کنند. محمد رودگر (۱۳۹۴) در رساله دکتری‌اش، کوشش می‌کند عناصر رئالیسم جادویی را در دو سطح محتوایی و ساختاری تجزیه و تحلیل کند. از نگاه وی، شاخصه‌های مبنایی رئالیسم جادویی عبارت‌اند از: عقاید و باورهای شگفت‌انگیز ناشی از بومی‌گرایی، طبیعت‌گرایی و به‌ویژه اسطوره‌گرایی. تجربه‌های انسانی به شکل رؤیا، تصور، ادراک احساسات و ناخودآگاه، خیال‌بافی و فانتزی الهام‌گرفته از مابازاءهای اسطوره‌ای، بازآفرینی رمانس‌ها، تأیید و گاه رد مضامین نهیلیستی است. به نظر رودگر، این شاخصه‌ها در زمینه ساختاری هم از این قرارند: پیرنگ پیچیده و فنی، تلفیق شخصیت و قهرمان (شخصیت‌های جادویی یا پذیرنده عنصر جادویی)، درهم‌ریختگی زمان داستانی، تنوع و درهم‌ریختگی عنصر روایت (رازگونگی در عنصر روایت و کانون روایت)، درهم‌ریختگی عنصر علیت، شاعرانگی و نوستالژی، ایجاد فضای چندمتنی (ارتباط رمان با متون دیگر)، بی‌طرفی نویسنده در طرح شگفتی، به‌کارگیری افسانه‌ها، داستان‌های سحرآمیز، فولکلور، ایهام و اساطیر، عینیت‌بخشی به پدیده‌های جادویی، درهم‌ریختگی یا مجاورت واقعیت و خیال، استفاده از مبالغه باورپذیر، غلبه واقعیت بر خیال، استفاده از عنصر غافل‌گیری و بالاخره استفاده از توصیفات اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی. اثر رودگر نسبت به بقیه آثار

انجام شده در ایران از گستردگی بیشتری برخوردار است. او به تکنیک‌های روایت در رئالیسم جادویی هم توجه کرده است. با این حال رودگر همانطور که طرح مسئله‌اش اقتضا می‌کند کمتر به رمان‌های ایرانی ارجاع داده است. همچنین به ندرت به منابع دست اول و یا دوم به زبان اصلی ارجاع داده است و عمده فعالیت او در این پایان‌نامه متمرکز بر تعداد محدود ترجمه‌هایی است که منتقدان ادبیات غیرفارسی‌زبان به رشته تحریر درآورده‌اند. در مجموع، به جز اثر آن هگرفلت در جهان انگلیسی زبان و تا حدودی هم پایان‌نامه محمد رودگر در ایران، توجه منتقدان رئالیسم جادویی به محتوای آثار بوده و کمتر به تکنیک‌های روایت در آثار رئالیسم جادویی به شکلی روشمند پرداخته شده است.

سوای درونمایه‌های بکر رمان‌های رئالیسم جادویی، تکنیک‌های ویژه‌ای در ساختار این دست از آثار به کار می‌رود که با محتوای اثر پیوندی تنگاتنگ دارد. نویسندگان رئالیسم جادویی به زبان اثر خود توجه خاصی دارند و آشنایی‌زدایی از زبان را می‌خواهند به خوانندگانشان نیز منتقل کنند. آنها به وفور از زبان شاعرانه بهره می‌برند و به ویژه استعاره‌های مرده را در معنای تحت‌الفظی‌شان به کار می‌گیرند. همچنین معمولاً در پی عادی جلوه دادن عناصر خارق‌العاده و یا بالعکس، خارق‌العاده جلوه دادن عناصر عادی و روزمره هستند. اگر این روش استفاده از زبان مابازاءهایی در دیگر گونه‌های ادبی دارند، بسامد بالای آنها در ساختار روایی این رمان‌ها، اهمیت آن‌ها را در ایجاد معناهای مراد نویسندگان نشان می‌دهد. در بخش دیگر این مقاله توجه نویسندگان رئالیسم جادویی به دو موضوع استعاره و لحن بررسی می‌شود.

۲- زبان

۲-۱- به‌کارگیری تحت‌اللفظی صناعات ادبی

نویسندگان داستان‌های رئالیسم جادویی می‌توانند استعاراتی را به کار بگیرند که در زبان روزمره مرده محسوب می‌شوند. شنوندگانشان دیگر به تشبیهات لطیف و خلاقانه به‌کاررفته در آن‌ها یا تصاویری ذهنی که این استعارات خلق می‌کنند، توجهی نمی‌کنند. البته نویسندگان رئالیسم جادویی باید زندگی دوباره به آن استعارات ببخشند. مثلاً اگر در داستان نویسنده می‌گوید فلانی از تعجب شاخ درآورد، نویسنده واقعاً نشان می دهد که شاخ‌هایی از سر شخصیت داستانی بیرون می‌زند. به نظر بیل اشکرافت[1]،

1. Ashcroft

گارِث گریفیث[1]، و هِلِن تیفین[2]، یکی از شاخصه‌های فرهنگ شفاهی این تصور قالب است که برخی کلمات وقتی در یک بستر مشخص بیان می‌شوند می‌توانند به حوادث و موقعیت‌هایی که نشانگر آنها هستند، موجودیت ببخشند، و نه صرفاً بازتاب آنها، بلکه تجسم کامل آن وقایع و موقعیت‌ها باشند (Ashcroft et al, 1989: 81).

این روش در آثار نویسندگان سرخ‌پوست آمریکا به‌خوبی قابل مشاهده است و ریشه در جهان‌بینی آن‌ها دارد. در زبان‌های بومیان آمریکای شمالی به‌ندرت از تشبیه استفاده می‌شود و به‌جای آن استعاره جایگاه خاصی دارد. اگر نویسنده قبیله‌ای «اسب سفید» است، نه این‌که او «مثل» و «مانند» اسب سفید است، بلکه واقعاً در اذهان آن ها او «اسب سفید» است. به گفته جرالد ویزِنور[3]، نویسنده و پژوهشگر بومی آمریکا، حیوانات و انسان‌ها یا با هم مقایسه می‌شوند -که البته امری بسیار عادی و پیش پاافتاده است- یا مثل اصول زیبایی شناختی و جهان‌بینی سرخ‌پوست‌ها حیوانات شخصیت‌های ادبی می‌شوند که اعتبار و حافظه تاریخی دارند. به عبارت دیگر حیوانات در آثار بومیان آمریکای شمالی مثل انسان ها هویت و شخصیت دارند (Vizenor, 2009: 11). فلور در رمان ردپا اثر لوئیس اردریک و قلب‌خرس در رمانی به همین نام اثر جرالد ویزنور دو نمونه از همین انسان‌ها هستند. هر دوی آنها هویتی برگرفته از حیوانات علی‌الخصوص خرس دارند که در مرام زندگیشان تأثیرگذار بوده است.

در داستان کوتاه «نور مثل آب است»، اثر گابریل گارسیا مارکز، راوی داستان می‌گوید که روزی در سمیناری درباره شاعرانگی اشیاء خانه از من پرسیده بودند که چرا نور فقط با زدن یک کلید جاری می شود و او بلافاصله جواب داده بود که «نور مثل آب است، شیر را میچرخانی و نور بلافاصله بیرون می‌جهد» (Marquez, 1993: 158). در رمان بچه‌های نیمه شب، سَلیم که درست همزمان با روز استقلال هند به دنیا می‌آید، با شنیدن صداهای کودکان دیگری که در همان روز به دنیا آمده بودند واقعاً و نه به شکل استعاری صدای ملت خود را می‌شنود. به این ترتیب استعاره همزادپنداری با هموطنانش تجسد می‌یابد و حالتی کاملاً ملموس به خود می‌گیرد (Faris, 2004: 111). در جای دیگر سلیم در رمان بچه‌های نیمه‌شب می‌گوید: «باور کنید که دارم از هم می‌پاشم. اصلاً این حرف من استعاری نیست

1. Griffiths
2. Tiffin
3. Vizenor

[...] منظورم دقیقاً این است که مثل یک کوزه کهنه همه وجودم دارد ترک برمی‌دارد [...] خلاصه بگم، به معنای واقعی کلمه دارم از هم فرومی‌پاشم» (ibid: 112). در رمان مثل آب برای شکلات، لائورا اسکوئیوال از همین تکنیک سود می‌جوید: غذایی که شخصیت تیتا طبخ می‌کند احساسات آشپز را در خود دارد و اگر کسی از آن غذا بخورد دقیقاً همان احساسات تیتا را در خود احساس می‌کند. پس از آنکه تیتا خوراکی برای عروسی آماده می‌کند، چون هنگام طبخ آن از شکست عشقی که خورده است مغموم و دلشکسته بوده است، همه مهمانان عروسی پس از تناول آن غذا آه سوزناک می‌کشند و گریه و زاری راه می‌اندازند (Bowers, 2004: 44). در رمان شور عشق[1] اثر جینت وینترسون[2] اصطلاحاتی مثل «دل به کسی دادن» یا «سنگ‌دل بودن» از پوسته معنای استعاری‌شان خارج می‌شوند و همان معنای تحت‌اللفظی را به خود می‌گیرند. در رمان صد سال تنهایی نیز مفهوم مجازی پرواز انسان به عالم بالا در لحظه مرگ، زمان مرگ رمدیوس خوشگله کاملاً تحت‌الفظی به حقیقت می‌پیوند:

> تازه به تا کردن ملافه‌ها پرداخته بودند که آمارانت متوجه شد سراپای رمدیوس خوشگله را رنگ پریدگی عجیبی فرا گرفته است.
> از او پرسید: «حالت خوب نیست؟»
> رمدیوس خوشگله که سر ملافه را از طرف دیگر گرفته بود لبخند ترحم‌انگیزی زد و گفت: «برعکس، هرگز حالم اینقدر خوب نبوده است».
> هنوز جمله‌اش به پایان نرسیده بود که فرناندا حس کرد نسیم خفیفی از نور، ملافه‌ها را از دستش بیرون می‌کشد و آنها را در عرض و طول از هم باز می‌کند. آمارانتا در تورهای زیرپیراهنی خود احساس لرزش مرموزی کرد و درست در لحظه‌ای که رمدیوس خوشگله داشت از زمین بلند می‌شد، ملافه‌ها را چسبید تا به زمین نیفتد. اورسولا که در آن زمان تقریباً نابینا شده بود تنها کسی بود که با آرامش خیال معنی آن باد را درک کرد. ملافه‌ها را به دست نور سپرد و در لرزش نور کور کننده ملافه‌ها، رمدیوس خوشگله را دید که دستش را برای خداحافظی به طرف او تکان می‌دهد و سوسکها و گلها را ترک می‌کند، همچنانکه ساعت چهار بعداز ظهر به انتها رسید، همراه ملافه‌ها در سپهر اعلی، جایی که حتی بلندپروازترین پرندگان خاطرات نیز به او نمی‌رسیدند ، برای ابد ناپدید شد (مارکز، ۱۳۵۳: ۲۰۷).

1. The Passion
2. Jeanette Winterson (1959-)

در نمونه‌های ایرانی نیز این خصیصه وجود دارد. در رمان طوبی و معنای شب، اثر شهرنوش پارسی‌پور شخصیت اسماعیل هم به شکل استعاری و هم به معنای تحت‌الفظی کلمه تبدیل به غول شده است. او پیش از آنکه به زندان بیافتد، غولی شده بود که مردم را کف دستش می‌گذاشت و از آنها مراقبت می‌کرد (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۳۴۷). در رمان بیوه‌کشی، اثر یوسف علیخانی، شخصیت «خوابیده»، به خواستگاری پسرخاله‌اش، به نام «اژدر» پاسخ منفی می‌دهد و با «بزرگ»، چوپان خانواده، ازدواج می‌کند. ولی پس از مدتی، شوهر خوابیده را «اژدرمار» می‌گزد و او می‌میرد. اژدرمار و چشمه‌ای که این موجود جادویی را در خود جای داده است، در ذهن مردم دارای هویتی رازآلود است و توانایی‌های فوق‌العاده‌ای دارد: «صدای پیل‌آقا بود که داشت توی یک شب سرد زمستانی و پای کرسی، نقل می گفت و خوابیده خانم فکر می‌کرد همه این‌ها خیالات است: «یک اژدرماری توی اژدرچشمه عقبی رودخانه میلک هست. جَدان ما بگفتن که وقتی بیدار بشود، مالان ره هو ببرد و هرچی که بیایه دم دهانِ تشنه‌اش» (علیخانی، ۱۳۹۴: ۲۸). «خوابیده» بعد از مرگ اولین همسرش به عقد برادر کوچک‌تر «بزرگ»، یعنی «داداش» درمی‌آید؛ اما «داداش» را هم اژدرمار می‌کشد. سپس نوبت تک تک دیگر برادران «بزرگ» می‌رسد که آنها را هم اژدرمار با وجود کشمکش‌های مختلف یکی پس از دیگری از بین می‌برد یا می‌بلعد. خوابیده خانم با این اندیشه که همه قتل ها به گونه‌ای به «اژدر» ارتباط دارد، پسرخاله‌اش «اژدر» را می‌کُشد و دست دخترش را می‌گیرد و از میلک کوچ می‌کند. در این رمان، اژدرمار و شخصیت اژدر هم به شکلی استعاری و هم به شکلی کاملاً تحت‌الفظی جایگزین یکدیگر می‌شوند. ولی در پایان داستان می‌فهمیم که شخصیت اژدر قاتل برادران است و با از بین رفتن او گره داستان باز می‌شود.

قصه‌گویی در آثار رئالیسم جادویی در دو سطح استعاری و تحت اللفظی به شخصیت‌ها و شرایط داستانی، زندگی می بخشند. بسیاری از راویان داستان های رئالیسم جادویی از اعقاب شهرزاد قصه‌گو هستند. قصه گویی که اگر نمی توانست شبی پادشاه بددل را مسحور قصه‌هایش کند، نمی توانست طلوع آفتاب روز بعد را ببیند. گاه قصه‌گویی، همانند داستان شهرزاد، به معنای تحت‌الفظی، مسئله مرگ و زندگی است. در رمان ردپا، پیرمرد داستان به نوه اش می‌گوید: «در سال‌های شیوع بیماری، زمانی که من تنها بازمانده بودم، خودم را با قصه زنده نگاه داشتم. من با حرف زدن از چنگ مرگ گریختم. مرگ مجالی برای دم زدن نیافت، کم‌کم

مأیوس شد و دست از سرم برداشت» (Erdrich, 1998: 47). یا در جای دیگری از این رمان، وقتی که پیرمرد نقل می کند که پاهای نوه‌اش از سرما یخ زده بود، پیرمرد که «آوازهای شفابخش زیادی می دانست»، شروع به نقل قصه برای نوه‌اش کرد. و بالاخره قصه‌ها و آوازهای پیرمرد بر درد سوزندهٔ نوه فائق می‌آیند و نوه چشم هایش را باز می‌کند و به چشمان پیرمرد می‌دوزد. وقتی که پیرمرد دوباره نوه‌اش را به دست آورده، دیگر نمی‌خواهد رشتهٔ بین آن دو پاره شود. پس همان‌طور لبانش را تکان می‌دهد و تا صبح حرف می‌زند، تا این‌که زندگی به اندام دخترک بازمی‌گردد (ibid: 167).

آن هگرفلت معتقد است که نشاندن استعارات، اصطلاحات و مَثَل‌ها به معنای تحت‌الفظی‌شان و همچنین تجسم دادن به افکار و مفاهیم در متن داستان باعث ایجاد فضای منحصربه‌فرد رئالیسم جادویی می‌شود. دگردیسی انسان‌ها به انواع مختلف حیوانات در واقع نشان دهنده شباهت رفتاری شخصیت‌ها به آن حیوانات است، اشباهی که در رمان‌های رئالیسم جادویی ظاهر می‌شوند تجسم خاطرات و یا وجدان بیدار شخصیت‌هاست (Hegerfeldt, 2005: 56). مثلاً تبدیل شدن شخصیت فلور به خرس در رمان ردپا و همچنین ظاهر شدن دلبند در رمانی از تونی موریسون با همین نام نمونه‌هایی از این دست هستند. هگرفلت می‌گوید رئالیسم جادویی با این کار به مهمترین وظیفه‌اش عمل می‌کند و آن واسازی تقسیم‌های دوتایی سنت فکری غرب است، از جمله: انتزاعی/ملموس، کلمه/چیز، گذشته/آینده (ibid: 57).

۲-۲- عادی جلوه دادن عناصر خیالی و خیال‌انگیز جلوه دادن عناصر روزمره و عادی

آشنایی‌زدایی که مفهوم مهمی در ادبیات به شمار می‌آید و در نقد فرمالیستی به آن توجه خاصی شده است، شباهت بسیار زیادی به این تکنیک رئالیسم جادویی دارد. در آشنایی زدایی بر قدرت ادبیات برای خارق‌العاده نشان دادن عناصر آشنای زندگی روزمره صحه می‌گذارند. با وجود این تشابه، در شکل آشنایی‌زدایی رئالیسم جادویی تکیه نویسنده تنها بر خیال‌انگیز جلوه دادن عناصر زندگی روزمره نیست، بلکه این سبک ادبی گاه نیز سعی می کند تا مسائل غیرواقعی و خیال‌انگیز را همانند وقایع روزمره زندگی به تصویر بکشد. ولی در هر دو صورت، تکنیک «عادی‌سازی» و «غیرعادی‌سازی» یک کارکرد دارند؛ هردوی این تکنیک‌ها باعث اختلال در روند خواندن متن می‌شوند و خواننده از حالت منفعل بیرون می‌آید و خودش درباره باورپذیری یا عدم باورپذیری اتفاقات رخ‌داده تصمیم می‌گیرد. رئالیسم جادویی با بی‌ثبات

کردن مفاهیم واقعیت و خیال و از بین بردن مرز بین این‌دو، به خواننده نشان می‌دهد که این دسته‌بندی‌ها تا چه حد برآیند اتفاق‌نظر جمعی و فرهنگی هستند یا تا چه میزان حاصل بازی‌های کلامی در نظام‌های اجتماعی و فرهنگی‌اند (ibid: 201).

برای غیرعادی جلوه دادن عناصر طبیعی و روزمره، نویسنده رئالیسم جادویی می‌تواند از راویان حاشیه‌ای و ناآشنا با قوانین آن دنیا استفاده کند. مثلاً در هری پاتر و سنگ فیلسوف اثر جی. کِی. رولینگ، یکی از جادوگران با دیدن دنیای روزمره مردم عادی و از مشاهده پارکومتر در شهر شگفت‌زده می‌شود (Rowling, 1997: 67). در رمان صد سال تنهایی، مارکز با استفاده از زاویه دید راوی نه تنها عناصر جادویی را عادی جلوه می دهد، بلکه در عین حال، امور عادی را غیرعادی تصویر می‌کند. وقتی ساکنان منطقه ماکوندو[1] که در سرزمینی دورافتاده زندگی می‌کنند و با فناوری‌های روز دنیا آشنا نیستند، اولین بار یک دست دندان مصنوعی می‌بینند، چنان عکس‌العمل نشان می‌دهند انگار که روح دیده‌اند:

> اهالی به چادر کولی ها رفتند و با پرداخت یک پول، ملکیادس را دیدند که جوان و شاداب شده بود. بر چهره‌اش اثری از چروک دیده نمی‌شد و دندان‌هایش تازه و درخشان بود. کسانی که لثه‌های ناسالم و گونه‌های فروافتاده و لب‌های چروکیده او را به خاطر آوردند در مقابل اثبات خالی از شبهه قدرت ماوراءالطبیعه مرد کولی از وحشت به خود لرزیدند. وحشت آن‌ها هنگامی که مِلکیادِس دندان‌های خود را از روی لثه‌ها برداشت و چند لحظه به همه نشان داد، دوچندان شد. در یک لحظه تبدیل به مرد فرتوت سال های گذشته شد و سپس وقتی بار دیگر دندان‌ها را به دهان گذاشت، با اطمینان خاطر از جوانی بازیافته‌اش دوباره لبخند زد (مارکز، ۱۳۵۳: ۱۶).

علاوه بر این در بسیاری از صحنه‌های رمان، بسیاری از اختراعات مثل آهن‌ربا، تلسکوپ و ذره‌بین که کولی‌ها به ماکوندو می‌آورند همین تأثیر را روی اهالی آن منطقه دارد (نک. همان: ۱۹۶-۱۹۷). همین راهبرد را رابرت کروچ در رمانش با نام آنچه کلاغ گفت استفاده کرده است، با این تفاوت که در این‌جا ظهور دستاوردهای بزرگ فناوری را جادو نمی‌دانند، بلکه این پدیده‌ها آن‌قدر خلاف واقع به نظر می‌رسند که برای مردم شهر مضحک‌اند و دست‌مایه خنده می‌شوند. آن‌ها نمی‌توانند وجود تلفن، هواپیماهای بدون ملخک و اتوبان‌های دوطبقه را باور کنند و با شنیدن وصف آن‌ها زیر خنده می‌زنند (Kroetsch, 1998: 126). در رمان طوبی و معنای شب، ورود مظاهر مدرنتیه در شهر با نگاهی همراه با بهت و حیرت

1. Macondo

نگریسته می‌شود. پارسی‌پور به آسفالت جنبه‌ای جادویی می‌دهد: «رفت طرف جوی آب، با مشت، آب برداشت و روی آسفالت ریخت، نه گل می‌شد، نه خاک به هوا می‌رفت. هر سه مبهوت و پر از احساس تحسین مدتی تماشا کردند» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۲۶۸).

در این مثال‌ها، به موارد و حوادثی که بازتاب تجربه‌گرایی و پیشرفت تکنولوژی است به دیده خیال و به‌عنوان اتفاقاتی خارق‌العاده نگاه می‌شود، چراکه از هنجارهایی که رمان‌نویس برای دنیای رمانش تعریف کرده تخطی می کنند. البته این هنجارها به دلایل گوناگونی و براساس الگوهای ادراکی متفاوتی شکسته می‌شوند. این هنجارشکنی‌ها ممکن است بر مبنای تجربیات شخصی یا «عقل سلیم» شخصیت‌های داستانی باشد؛ مثل قضیه دندان های مصنوعی مِلکیادِس، یا ممکن است برگرفته از تفکرات و متون مذهبی باشد؛ مثل زنی که در رمان شرم، سفر به کره ماه را کفر می‌داند، چون به خیال او در کتب مقدس صراحتاً سفر به ماه امری محال شمرده شده است.

ولی گاه این ادراکات روزمره انسان‌ها است که با چاشنی جادو به خواننده نمایان می‌شود. مثلاً در رمان بیوه کشی اثر یوسف علیخانی برخورد حساس‌تر و متفاوت نویسنده با عناصری چون خواب و حواس پنجگانه باعث شده که چنین عناصر عادی رنگ و بوی جادویی به خود بگیرند؛ یعنی عناصری که در حالت عادی غیرطبیعی نیستند، اما گونه برخورد نویسنده با آن‌ها و شیوه بیانشان حالتی مرموز و در این رمان، گاه حالتی دهشتناک به داستان بخشیده است. داستان با شرح خواب «خوابیده» خانم آغاز می‌شود: «هفت شبانه روز بود خواب می‌دید هفت کوزه‌ای که به هفت چشمه می‌برد، به‌جای آب، خون در آن پُر می‌شود و هفت بار که کوزه‌ها می‌شکنند، آب چشمه‌ها دوباره برمی گردد و دیگر خون در آن‌ها جوش نمی‌زند» (علیخانی، ۱۳۹۴: ۹). خواب دیدن امری طبیعی است، اما وقتی خواب این گونه حالتی نمادین به خود می‌گیرد و خبری هولناک را تداعی می‌کند، به خصوص وقتی از عدد هفت استفاده می‌کند، خواب از حالت طبیعی بیرون می‌آید و خواننده از همان اولین صفحه برای پذیرش فضایی غیرطبیعی آماده می‌شود.

این نحوه برخورد با خواب و به‌نوعی بیان براعت استهلال گونه، خبر مرگ بزرگ و خون‌بار شدن چشمه، خواب را از حالت طبیعی خود بیرون می‌آورد و به آن یک حالت جادویی می‌دهد. عباس پژمان، مترجم بسیاری از آثار رئالیسم جادویی به فارسی، درباره خارق‌العاده بودن خواب می‌گوید:

خواب هرچه‌قدر هم که عجیب و غریب باشد، یک پدیدهٔ طبیعی است، و بنابراین خلق یک خواب در داستان فقط رئالیسم عادی خواهد بود. معمولاً در آثار رئالیسم جادویی، خواب‌ها حالت خاصی دارند. در یکی از رمان‌هایی که من اخیراً خواندم، شخصیت اول رمان زنی است که می‌تواند کاری کند که آن فرد رؤیایش را به شکلی ببیند که او دلش می‌خواهد. یا در یک رمان دیگر، یکی از شخصیت‌ها که در قرون وسطا زندگی می‌کند، دائم خواب کسی را می‌بیند که در قرن حاضر در پاریس زندگی می‌کند، و باز این شخصیت دوم هم دائم خواب آن شخصیت اول را می‌بیند. مخصوصاً در داستان‌های بورخس، خواب‌ها حالت خیلی زیبا و شگفت‌انگیزتری پیدا می‌کنند. (پژمان، ۱۳۹۴).

البته خواب‌های خارق‌العاده تا زمانی که در دنیای مادی به حقیقت نپیوندد جادو نیستند بلکه خیال‌انگیزاند، و عنصر رئالیسم جادویی نیز محسوب نمی‌شوند، بلکه عنصری فانتزی و یا سورئالیستی هستند. مثلاً، در رمان رازهای سرزمین من، اثر رضا براهنی، حاجی فاطمه یازده بهمن ۱۳۵۷ تنها یک شب قبل از ورود امام خمینی به ایران، خواب خضر و سلیمان را می‌بیند، در حالیکه خود جای بلقیس عروس سلیمان شده است. روز بعد به اصرار لباس عروسی کهنه‌اش را جر می‌دهند تا به تنش فرو رود و تلویزیون را جلوی او می‌گذارند تا ورود امام را تماشا کند. وقتی تلویزیون به دروغ اعلام می‌کند امام به ایران نمی‌آید، حاجی فاطمه می‌میرد. حسین میرزا این حادثه را شوق حاجی فاطمه برای مرگ تعبیر می‌کند:

«آن لباس عروسی، آن تخت بزرگ مادرت، آن آواز خواندنش، و آن آدمی که رو صندلی، رو آن سینی، نشسته بود. مادرت عروسی خودش با حضرت سلیمان را از خلال آیه‌های قرآن دیده بود».

«یعنی می‌خواهی بگویی خواب مادرم تفسیر وحی بود؟»

«شاید. از قرآن به رویا، از رویا به عروسی، از عروسی به مرگ» (براهنی، ۱۳۶۷: ۷۹۱).

همه این حوادث چنان رقم می‌خورند که گویی عالم متافیزیکی شخصیت‌ها از عالم فیزیک آن‌ها جدا نیست. نه تنها اعتقادات واقعیت می‌یابند، بلکه زندگی و مرگ هم خط فاصل خود را طی می‌کنند. رازهای سرزمین من همان واقعیتی است که در لباس اعجاز ظاهر شده است. رازهای این سرزمین یکسره واقعیت است. خواب حاجی فاطمه خواب مرگ بود و او همان موقع مرد و خواب واقعیت شد.

در جای دیگر داستان، یکی دیگر از شخصی‌های اصلی رازهای سرزمین من، حسین میرزا، خود خوابی دیده که به تدریج به حقیقت می‌پیوندد. در خوابش او دختری است به نام شادی

که منتظر نامزدش علی است. اما خبر مرگ او را می‌آورند. حسین میرزا خود را بین سه زن، رقیه، تهمینه و شادی، سرگردان می‌یابد. شبی به حاجی فاطمه گفته: من «با همه چیز فاصله دارم و شاید اگر تهمینه ناصری را پیدا کنم، این فاصله از بین برود و شادی نصیب من شود» (همان: ۷۸۴). آن هنگام که به انتظار تهمینه در خانه منتظر است و صدای در را می‌شنود بدون درنگ آن را می‌گشاید و با دیدن آنکه پشت در است فریاد می‌زند: «شادی، شادی». اما آنچه انتظار او را می‌کشید مرگ بود.

نحوه برخورد نویسنده بیوه‌کشی با حواس پنجگانه (به ویژه حس شامه) هم این چنین است. علیخانی از همین حس معمولی شامه فضایی متافیزیک و غریب ترسیم می‌کند:

> خوابیده برگشت به ایوان. بو جای دیگری بود. فکر کرد شاید غذای شب‌مانده دارد و اصلاً بو از رخت‌خواب‌ها نیست. باعجله دوید توی اتاق. دمپایی‌های جلوبسته سبزش یکی رفت یک سو و یکی افتاد یک سوی دیگر. از شیربرنج دیشب کمی مانده بود. بو کشید. بویی نداشت و خنکای برنج و شیر توی دماغش لوله شد... فوری چشمش پرید و سرش را پایین گرفت و چشم باز کرد و یادش افتاد: «خون... خون... خون...»(علیخانی، ۱۳۹۴: ۲۳).

در این پاراگراف، نویسنده بویی غیرطبیعی را وارد مجرای بینی خوابیده خانم می‌کند، بویی که فقط برای او قابل حس کردن است و دیگران قادر به استشمام آن نیستند، بویی که بالاخره به خواب او و خون و چشمه پیوند می‌خورد و همین بیان غیرطبیعی از حسی طبیعی از دیگر ویژگی‌هایی است که به رمان بیوه‌کشی یوسف علیخانی رنگ و بوی رئالیسم جادویی بخشیده است.

در رمان اهل غرق اثر منیرو روانی‌پور (۱۳۶۹) آنان که غرق شده‌اند خودشان را به سطح آب می‌رسانند. با آمدن آن ها نیز بویی غریب در دهکده می‌پیچد و این حس طبیعی وقتی عامل اتفاقی غیرطبیعی می‌شود، شکلی جادویی به خود می‌گیرد. اهل غرق با آمدنشان بویی عجیب را در جُفره پراکنده می‌کنند و ناامیدانه و دیوانه‌وار تلاش می‌کنند به خویشان خود بر روی زمین ملحق شوند. روانی‌پور در توصیف این صحنه نیز آن‌چنان طبیعی و بی‌طرفانه واژه‌ها را به کار می‌برد که خواننده شکی در واقعی بودن آن نمی‌کند.

> مه‌جمال نگاهی به دریا، نگاهی به منصور داشت. بوی غریبی در آبادی پیچیده بود و حالا دیگر به روشنی صداهایی را در میان باد می‌شنید؛ صدایی که از آن سوی غبه می‌آمد و هر لحظه نزدیک‌تر می‌شد.

منصور آشکارا دل به کار نمی‌داد. دستانش کُند و آهسته تا پول‌ها را مـی‌گرفـت هـوش و حواسش به دریا بود. شرم حضور زایر بود انگار که مردان آبـادی را وامـی‌داشـت تـا خـود را مشغول نشان دهند. اما زایر هم روی زمین نبود، نگاهش تا انتهای دریـا تـا افـق مـی‌رفـت. لحظه‌ای بعد، مه‌جمال پریشان تسلیم صداها شد. قلاب ها را رها کرد و رو به دریا در انتظـار نشست... وقتی دی‌منصور را دیدند که ضجه‌کشان از روی آب‌انبار زایر احمـد پـایین آمـد و سینه‌چاک‌داده رو به دریا دوید، مه‌جمال فهمید که اشتباه نمی‌کند. دی‌منصور بوی پسـران خود را از دریا شنیده بود و حالا ستاره نیز به سوی دریا می‌دوید.

پسران شش‌گانه چه زود کشتی خود را تعمیر کرده‌اند! گویا بوی آدمی زاد کارایی دستانشان را بیشتر کرده بود و مردان مغروق دیگر که مه‌جمال در سفر دریایی خود در عمق آب هـای سبز دیده بود، روی آب می‌آمدند. انگار که روی زمین قدم برمی‌دارنـد. باشـتاب مـی‌آمدنـد؛ بی‌آن‌که هیچ ترس و واهمه‌ای از بوسلمه داشته باشند؛ بی‌آن‌که هر لحظه برگردنـد و پشـت سرشان را نگاه کنند.

زایر احمد گفت: «یا قمر بنی‌هاشم... اهل غرق!»

اهل غرق هرگز در عمر چندساله آبادی این‌چنین با هم و پریشان به سطح آب نیامده بودند (روانی‌پور، ۱۳۶۹: ۵۹).

در ادامه هرکسی غریقی داشته از زیر سقف خانه‌های جُفره بیرون می‌آیـد و خـود را بـه کناره دریا می‌رساند و بیهوده و غریب و غمگین در انتظار بوییدن و بوسیدن و لمـس کـردن غرق‌شدگان خود می‌نشیند. غرق‌شدگان روی دریا تلاش می‌کنند خود را به ساحل برسـانند و نمی‌توانند. بازماندگان ایشان هم کاری جز گریه و زاری از دستشان برنمی‌آید، زیرا ایشـان به‌خوبی می‌دانند که قادر نیستند غرق‌شدگان را به زمین بازگردانند.

نقطه مقابل تکنیک «غیرعادی سازی عناصر روزمره و عادی»، تکنیکـی اسـت کـه در آن نویسنده به «عادی‌سازی عناصر و حوادث غیرعادی» می‌پردازد. گاهی اعمال خشونت آمیز با چنان بی‌تفاوتی و خون‌سردی‌ای روایت می‌شوند که دوباره خواننده به ناهماهنگی بین اتفاق و کلامی که برای تشریح آن استفاده شده است پی می‌برد. تکنیک «عـادی‌سـازی عناصـر و حوادث غیرعادی» درصدد نشان دادن پوچی، احمقانه بودن و حتی فانتزی بودن آن چیـزی است که مردم حقیقت مـی‌پندارنـد (Hegerfeldt, 2005: 209). در رمـان قلـب خـرس، اثـر جرالد ویزِنور، مردم قحطی‌زده خیلی خونسرد، انسان‌های دیگر را مثل حیوان قصابی می‌کننـد: «مرد مکث کرد و بعد یک تکه گوشت به سان‌بر داد. وقتی کـه سـان بـر بـه جمـع دوسـتانش بازگشت گفت که این گوشت ماهیچه زن جوانی است که مـاه پـیش بـه او تجـاوز کـرده‌انـد و

کشته‌اند. گوشت در چاشنی خوابیده و الآن آماده طبخ بود» (Vizenor, 1990: 175). یا یکی از شخصیت‌های همین رمان با خون سردی تمام از علاقه‌اش به روش‌های مختلف قتل می‌گوید: «کار من کشتن مردم بود. تا نوزده‌سالگی خفه کردن آدم‌ها جذابیت خاصی برایم داشت. مثل یک هنرمند روش‌های مختلفی را برای خفه کردن مردم به کار می‌بستم. بعداً شیفته قتل با انواع تله‌ها و سموم مختلف شدم» (ibid: 126). در این رمان قساوت و وحشیگری آن قدر روزمره و عادی شده که کلماتی مثل تجاوز، قصابی کردن آدم و غیره به کلماتی روزمره تبدیل شده‌اند. نویسنده این رمان نه این‌که بخواهد این اتفاقات را عادی و اخلاقی جلوه دهد، بلکه به خوانندگانش مرتباً گوشزد می‌کند که بیراهه‌ای که انسان‌ها می‌روند شاید روزی به همین جا ختم شود؛ به عادی شدن همه ناهنجاری‌های اخلاقی.

نمونه‌ای متفاوت از فرایند عادی شدن در رمان طوبی و معنای شب اتفاق می‌افتد. شخصیتی با نام ستاره می‌داند که آبستن است ولی هرچه شکمش بزرگتر می‌شود، او نمی‌زاید: «بعد ماه نهم گذشت و ماهها و سالها گذشت و ستاره نزایید، هرچند شکمش روز به روز بزرگتر می‌شد» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۲۷۰). در داستان کوتاه «گرگ» اثر هوشنگ گلشیری(۱۳۵۴)، اختر، زن پزشک ده، در تنهایی‌هایش فریفته صدای یکی از گرگ‌ها می‌شود. او بعد از این، خود را از دنیای انسان‌ها جدا می‌کند. گلشیری این تنهایی و سِحر شدن را با لحنی عادی نشان می‌دهد، به‌گونه‌ای که خواننده در طبیعی بودن آن شک نمی‌کند. وی سپس از زبان دکتر شرح می‌دهد که یک شب، نصفه‌شب، که از خواب پریده، دیده که همسرش کنار پنجره نشسته، روی یک صندلی و به شوهرش گفته است که نمی‌دانم چرا این گرگ همه‌اش می‌آید روبه‌روی این پنجره. دکتر هم گرگ را می‌بیند و زوزه او را می‌شنود، اما آن را امری عادی تلقی می‌کند. همسر پزشک در بخشی دیگر از داستان تعریف می‌کند که اول ترسیده، اما بعد به گرگ عادت کرده است. گرگ هم مثل سگ گله می‌آید جلو پنجره و به دو دستش تکیه می‌دهد و ساعت‌ها به پنجره اتاق زل می‌زند. بی‌طرفی نویسنده نه‌تنها در لحن کلام اختر خود را نشان می‌دهد، که در کلیت داستان و همچنین لحن کلام دیگر شخصیت‌ها هم به‌خوبی مشهود است:

> «زنم دلداری‌اش داده بود. یک سال می‌شد که عروسی کرده بودند. بعد هم زنم از تله حرف زده بوده و گفته: «این‌جا معمولاً پوستش را می‌کَنند و می‌برند شهر». زنم گفت: باور کن یک‌دفعه چشم‌هاش گشاد شد و شروع کرد به لرزیدن و گفت: «می‌شنوید؟ صدای خودش است». من گفتم: «آخر خانم، حالا، این وقتِ روز؟»
>
> مثل این که زن دکتر دویده طرف پنجره. بیرون برف می‌آمده. زنم گفت: پرده را عقب زد و ایستاد کنار پنجره. اصلاً یادش رفت که مهمان دارد (گلشیری، ۱۳۵۴: ۵۸).

البته برای طبیعی جلوه دادن این علاقه، گلشیری تمهیداتی هم چیده است، از جمله این‌که اختر کتاب‌های جک لندن را می‌خواند و با روحیات گرگ‌ها آشنایی دارد. به همین دلیل است که وقتی برای سرگرمی درس نقاشی بچه‌ها به‌عهده او گذارده می‌شود، طرحی از گرگ‌ها را به‌عنوان تمرین نقاشی برای بچه‌ها ارائه می‌دهد. او بعدها هم هرچه طرح می‌زند، گویی تنها توانایی‌اش نشان دادن گرگ‌هاست.

> نقاشی‌های خانم تعریفی ندارد؛ فقط همان گرگ را کشیده بود. دو چشم سرخ درخشان توی یک صفحه سیاه، یک طرح سیاه‌قلم از گرگِ نشسته، و یکی هم وقتی گرگ دارد رو به ماه زوزه می‌کشد. سایه گرگ خیلی اغراق آمیز شده است، طوری که تمام بهداری و قبرستان را می‌پوشاند. یکی‌دوتا هم طرح پوزه گرگ است، که بیشتر شبیه پوزه سگ‌هاست، دندان‌هاش به‌خصوص. عصر چهارشنبه دکتر رفت شهر. صدیقه گفته حال زنش بد بوده. دکتر بهش گفته. باورم نشد. خودم صبح چهارشنبه دیده بودمش. سر ساعت آمد به بچه ها نقاشی تعلیم داد. یکی از همان طرح هاش را روی تخته‌سیاه کشیده بود. خودش گفت. وقتی هم ازش پرسیدم آخر چرا گرگ؟ گفت: هرچی خواستم چیز دیگری بکشم یادم نیامد؛ یعنی گچ را که گذاشتم روی تخته خودبه‌خود کشیدمش (همان: ۵۹).

۳- نتیجه‌گیری

در مجموع، رمان‌های رئالیسم جادویی از تکنیک‌های ویژه‌ای برای روایت و قوام دادن به ساختار داستانی‌شان بهره می‌برند. مهمترین این تکنیک‌ها در چگونگی فضاسازی، بازی با زاویه دید و کانون روایت، ایجاد رابطه نو بین زبان و واقعیت و استفاده ماهرانه از هنر تاریخ(سازی) و قصه‌پردازی در داستان‌ها است. در این مجال نشان دادیم که نویسندگان رئالیسم جادویی از زبانی به مراتب شاعرانه‌تر از دیگر نویسندگان -علی‌الخصوص نویسندگان رئالیسم- بهره برده‌اند. آنان این زبان شاعرانه را برای خلق فضای «جادویی» استفاده می‌کنند و آن را به مدد توجه خاص به استعارات (کهنه و نو) و لحن روایت بدست می‌آورند. نویسنده رئالیسم جادویی با بر هم زدن فاصله بین خیال و واقعیت، استعاره و حقیقت و مرگ و زندگی، در برابر دوئیت‌های نظام فکری غربی قد علم می‌کند. با زیرو رو کردن زبان روایت رئالیسم سنتی، نویسنده رئالیسم جادویی قدرت زبان را در شکل دادن به «حقیقت» نشان می‌دهند و از مخاطبش می‌خواهد که دیگر منفعلانه مسحور ظرایف زبانی نشوند و به کارکرد زبان در جهت‌دهی‌های اجتماعی و سیاسی بیاندیشند.

منابع

براهنی، ر. ۱۳۶۷. *رازهای سرزمین من*، ج۱و ۲. تهران: مغان.

پارسی‌پور، ش. ۱۳۶۸. *طوبا و معنای شب*. تهران: اسپرک.

پورنامداریان، ت. و سیدان، م. ۱۳۸۸. «بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعدی». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، ۱۷(۶۴): ۴۵-۶۴.

پژمان، ع. و حنیف، م. (مصاحبه‌گر). ۱۳۹۴. «مصاحبه اختصاصی با عباس پژمان»، *بومی سازی رئالیسم جادویی*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی (در دست انتشار).

جزینی، م. ج. ۱۳۹۰. *کتاب آشنایی با داستان‌های رئالیسم جادویی*، تهران: نیلوفر سپید.

چهارمهالی، م. ۱۳۹۳. «ملکوت نقطه عطف رئالیسم جادویی ایران». *ادبیات پارسی معاصر*(پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)، ۴(۴): ۷۱-۹۴.

خزاعی‌فرد، ع. ۱۳۸۴. «رئالیسم جادویی در تذکره الاولیاء». *نامه فرهنگستان*، (۲۵): ۶ -۲۱.

صفری، ج.، ح. ایمانیان و ح. شمسی. ۱۳۹۰. «پیوند متون عرفانی با رئالیسم جادویی». *مطالعات عرفانی*، (۱۴): ۱۰۵-۱۲۲.

گلشیری، ه. ۱۳۵۴. «*گرگ*» *در مجموعه داستان نمازخانه‌های کوچک من*، تهران: کتاب زمان.

رضی، ا. و بی‌نظیر، ن. ۱۳۸۹. «درهم‌تنیدگی رئالیسم جادویی و داستان موقعیت؛ تحلیل موردی: داستان گیاهی در قرنطینه». *بوستان ادب دانشگاه شیراز*، ۲(۴): ۲۹-۴۶.

روانی‌پور، م. ۱۳۶۹. *اهل غرق*، تهران: خانه آفتاب.

رودگر، م. ۱۳۹۴. *مقایسه ساختاری و مبنایی تذکره نگاری تصوف با رئالیسم جادویی با تأکید بر آثار مارکز*، رساله دکتری. رشته تصوف و عرفان اسلامی: دانشگاه ادیان و مذاهب. قم.

سجدی، ح. ۱۳۸۹. «رئالیسم جادویی در آثار غلامحسین ساعدی». *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان*، دوره جدید(۴): ۹۳-۱۰۴.

عبدی، ا. ۱۳۹۲. بررسی رئالیسم جادویی در آثار نویسندگان جنوب، پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات و علوم انسانی: دانشگاه سیستان و بلوچستان. زاهدان.

علیخانی، ی. ۱۳۹۴. *بیوه‌کشی*، تهران: آموت.

مارکز، گ. گ. ۱۳۵۳. *صد سال تنهایی*، ترجمه ب. فرزانه. تهران: امیرکبیر.

ناظمیان، ر.، ع. گنجیان‌خناری، د. اسپرهم و ی. شادمان. ۱۳۹۳. «بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمانهای عزاداران بیل غلامحسین ساعدی و شبهای هزار شب نجیب محفوظ». *ادب عربی*، ششم(۲): ۱۵۷- ۱۷۸.

نیکوبخت، ن. و رامین‌نیا، م. ۱۳۸۴. «بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان اهل غرق». *پژوهشهای ادبی*، (۸): ۱۳۹- ۱۵۴.

Aldea, E. 2011. *Magical Realism and Deleuze: The Indiscernibility of Differencein Postcolonial Literature*, London: Continuum.

Ashcroft, B, & G. Griffiths, & H. Tiffin. 1989. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London: Routledge.

Belsey, C. 1980. *Critical Practice*, London: Methuen.

Benito, J & A. M. Manzanas & B. Simal. 2009. *Uncertain Mirrors: Magical Realism in US Ethnic Literature*, Amsterdam & New York: Rodopi.

Bowers, M. A. 2004. *Magic(al) Realism*, New York and London: Routledge.

Bro, L. W. 2008. *Strange Changes: Cultural Transformation in U.S. Magical Realist Fiction* (PhD dissertation), University of North Carolina.

Chanady, A. B. 1985. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York: Garland Publishing.

Echevarría, R. G. 1977. *Alejo Carpentier: The Pilgrim At Home*, Ithaca: Cornell University Press.

Erdrich, L. 1988. *Tracks*, New York: Pernnial Library

Faris, W. B. 2004. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of*, Nashville: Vanderbilt UP.

Frye, N. 1976. *Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Kroetsch, R. 1998. *What the Crow Said* , Admonton: University of Alberta Press.

Hegerfeldt, A. C. 2005. *Lies That Tell the Truth: Magic Realism Seen through Contemporary Fiction from Britain*, Amsterdam and New York: Rodopi.

Marquez, G. G. 1993. "Light Is Like Water". *Strange Pilgrims: Twelve Stories*, trans. Edith Grossman. New York: Knopf.

Rowling, J. K. 1997. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, New York: Arthur A. Levine Books.

Vizenor, G. 1990. *Bearheart: The Heirship Chronicles*, Minneapolis: University of Mennesota Press.

_____ . 2009. *Native Liberty: Natural Reason and Cultural Survivance*, New York and London: University of Nebraska Press.

Warnes, C. 2009. *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*, London: Palgrave Macmillan.

Zamora, L. P. & W. B. Faris. 1995. *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham: Duke University Press.

The Language of Narrative in Magical Realist Novels

Dr. Mohsen Hanif[1]
Dr. Tahereh Rezaei[2]

Received: 2016/9/12 **Accepted: 2017/3/13**

Most magical realist novelists enjoy a powerful imagination and sense of creativity. In order to create an atmosphere different from other literary genres, the writers of this type of novel try to modify the conventional narrative techniques of traditional realism. This transformation affects different levels of writing, ranging from setting to characterization and narrative language. These writers, therefore, have to develop special techniques at the level of language. They let defamiliarization into their novels, albeit in a new way. These novelists literalize both figures of speech and thought, and breathe a new life into old and hackneyed metaphors. They also upset the balance between the intensity of an incident and its language of narration. They usually make the common, everyday phenomena look fantastic or the other way around. This way of using language in magical realism helps the writers to flavour their texts with more magical, but at the same time concrete and ironic, imaginative pictures.

Key words: Magical Realism, Language, Metaphor, Literal Meaning, Defamiliarization.

1. Assistant Professor of English Language and Literature, University of Kharazmi, Tehran
mhanif@khu.ac.ir
2. Assistant Professor of English Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran

The Logic of Literary Reading and Its Place in Understanding Literature

Dr. Razieh Hojjatizadeh[1]

Received: 2016/2/24 **Accepted: 2017/1/1**

Literary 'reading' has two aspects: first, approaches and theories, and, second, the logic of reading. This paper attempts to explore the logic of reading, which has rarely been noticed as an independent subject in literary studies. The paper's research plan includes the following items: 1. introducing reading as a different way of understanding the text's literariness, 2. studying the current methods of reading, 3. introducing dialectical reading as an anti-thesis to other methods, 4. criticizing the methods mentioned above, 5. explaining the reasons for the rejection of literary reading, 6. explaining the major factors in the act of reading, and 7. presenting a model for the analysis of the processes involved in reading in the course of teaching texts. The main aim of this paper is to identify the value and place of reading in teaching literature, and arrive at a coherent model for the study of the logic of literary reading. Therefore, except on rare occasions, the paper does not consider the development of the hermeneutic theories of literary reading.

Key words: Reading, Involvement, Distance, Dialectic, Subject-Reader.

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Isfahan
Phdstudent1363000@gmail.com

A Study of Gender in Children's and Young Adults' Poetry from the Perspective of Sociology of the Body

Najmeh Behmadi Moghaddas[1]
Dr. Seyyed Mehdi Zarghani[2]
Dr. Parsa Yaghubi Janbehsaraee[3]

Received: 2016/11/26 **Accepted: 2017/3/13**

Since we have bodies, we are always in situations determined by our bodies. Therefore, even though the body, as an identity-constructing element, organizes any individual's personal and social life, it is itself affected by technologies and cultural traditions offered in society to such an extent that its cultural aspect overshadows its biological dimension, and prescribes or envisages actions or positions for every individual, which should be called social roles and regarded as the basis of their identity. One example is the organization of bodies according to the sexual and gender modes imposed by society's cultural forces. This paper studies stereotypical gender and sexual roles, i.e., the Iranian man and woman's sexuality, as well as their sociological differences in exhibiting the 'ideal body' and the 'desired body' in accordance with the cultural model in children's and young adults' poetry. The theoretical framework of the discussion is informed by ideas of some of the authorities in sociology of the body and the research methodology is based on the analysis of qualitative and quantitative content – experimental phenomenology. The paper concludes that the cultural model of organizing the body in children's and young adults' poetry is more in line with the traditional Iranian world and rejects the modern and consumerist viewpoint. Therefore, the roles have been divided between men and women or are expected of them in the form of the ideal and desired body.

Key words: Children's and Young Adults' Poetry, Sociology of the Body, Sexuality, Ideal Body.

1. PhD Student of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad (International Campus)
n.behmadi.m@gmail.com
2. Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad
3. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Kurdistan

A Study of Postmodern Narratives in Writing Fiction for Children and Young Adults

Emran Sadeghi[1]
Dr. Bizhan Zahiri Nav[2]

Received: 2016/10/10 **Accepted: 2017/6/19**

Using postmodern elements in children's fiction has its own difficulties because the non-experienced audiences of such fiction may not have a clear understanding of these elements and, thus, the process of understanding the story would slow down. Nonetheless, a considerable number of postmodern elements can be detected in Mohammadreza Shams' and Syamak Gloshiri's fictions for children: breaks in the plots, creation of alternative worlds, presence of imaginary characters, unreliable narrators, and the willing suspension of disbelief. In order to demonstrate the differences between postmodern and conventional fictions, this study examines Shams's postmodern fictions, *Me, My Stepmom, and My Dad's Nose*, and *Me, the Big-Head*, and Golshiri's *Tehran, Ghost Alley*, using Maria Nikolajeva's narratological ideas. With her poststructuralist tendencies, Nikolajeva presents the tool that narratology can provide us for the examination of children's fiction. Simultaneous narration of three stories in Shams' works and story-within-the-story in Golshiri's are examples of narrative breaks and gaps. At the end we also witness the opening of a window onto a new story..

Key words: Children's Literature, Postmodern, Fantasy, Nikolajeva.

1. PhD Student in University of Mohaghegh Ardabili
emransadeghi@yahoo.com
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili

A Study of the Connection between Death and Postmodernist Post-mortem Discourse in Mohammadreza Kateb's Fictional Narratives

Hoda Pezhhan[1]
Dr. Mohammad Ali Mahmoudi[2]
Dr. Mohammad Ali Zahrazadeh[3]

Received: 2017/2/21 **Accepted: 2017/7/10**

The theme of death is one of the most important subjects represented in world literature. By simulating death, confronting the readers with multiple worlds and crossing ontological borders, postmodernist writing has moved this theme to the surface of narratives and emphasized its undeniable role in the formation of human stories. Brian McHale, a scholar of postmodernism, has pointed out the thematic connection between death and discourse in different periods, especially in postmodernist literature. Rereading Mohammadreza Kateb's fictional narratives, this study aims to deal with the following questions: is the above-mentioned connection detectable in Kateb's narratives? And, in representing the theme of death, has this relationship to postmodernism been preserved? This paper is an attempt to demonstrate the thematic connection between death and post-mortem discourse in postmodernism, and the interdependence of these themes in the fictional narratives of this contemporary writer.

Key words: Postmodernism, Death, Discourse, The Novel, Mohammadreza Kateb.

1. PhD Student of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan
hoda.pezhhan@gmail.com
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan
3. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan

The Kant-Hegel Confrontation in Theory and Criticism of Fiction and the Novel in Iran (1933-1969)

Dr. Faramarz Khojasteh[1]
Dr. Mostafa Seddighi[2]
Yaser Farashahinezhad[3]

Received: 2016/8/7 **Accepted: 2017/3/13**

The majority of magazines and reviews published between the early 1940s and the late 1960s in Iran were, in one way or another, linked to the *Tudeh* Party of Iran and, thus, left-leaning. Therefore, the ideas of the writers in these magazines were connected to Hegelian aesthetics, via Marxist aesthetics. Hegelian aesthetics subordinates artistic form to philosophical thought and concepts, and holds that the ultimate goal of art is to move towards philosophy and the production of thought. In Iran, critics such as Fatemeh Sayyah, Ehsan Tabari and others approved of the novel only within the framework of committed realism. But in the early 60s, critics like Abolhassan Najafi and Houshang Golshiri gave priority to artistic form and narrative techniques for the first time. The present study explores these critics' ideas and arguments with reference to the theories of Kant and Hegel and demonstrates the influence of Western philosophy and theories of literature on Iranian critics. The study argues that in their criticisms, Sayyah and Tabari have more affinity with the ideas of Hegel and Hegelians, while Najafi and Golshiri represent a type of formalism rooted in Kant's theories..

Key words: Kant, Hegel, Realism, Formalism, Literary Criticism, Novel..

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Hormozgan
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Hormozgan.
3. PhD Student of Persian Language and Literature, University of Hormozgan.
y_farashahi@yahoo.com

From Ricœur's Hermeneutic Arc to the Tripartite Interpretive Stages in Meybodi's *Kashf al-Asrar*

Dr. Farzad Baloo [1]

Received: 2016/8/23 **Accepted: 2017/3/13**

According to Ricœur's concept of the 'hermeneutic arc', an interpreter follows three stages in interpreting a text: explanation, understanding, and appropriation. The 'explanation' stage is concerned with the analysis of the text's verbal structure; it is, indeed, a prologue to the 'understanding' stage which makes it possible to delve into the semantic depth of the text, i.e., into the (implied) author's intention. However, the ultimate goal of interpretation is 'appropriation', in which the interpreter, with a subjective viewpoint and by involving expectations, biases, presuppositions, and his interpretive position in the final reading of the text, appropriates it and makes it his own. In the Persian hermeneutic tradition, Meybodi's commentary on the *Quran*, *Kashf al-Asrar*, pivots around three stages called 'turns' or 'sessions'. In the first stage, Meybodi provides literal translations of the verses. Using *hadiths* and Islamic narrative traditions, he deals, in the second stage, with the occasions and causes of revelation of the verses so as to unveil the intention of the author (God); and, finally, in the third stage, notwithstanding the views of the author (God), Meybodi interprets the verses with reference to their context as well as mystical experience, and in accordance with Sufi traditions and heritage. Without attempting to establish a one-to-one relation between the stages in Ricœur's hermeneutic arc and Meybodi's tripartite stages, this paper analyzes the latter's interpretive methods in light of the former's hermeneutic arc.

Key words: Ricœur, Meybodi, Hermeneutic Arc, *Kashf al-Asrar*, Interpretation.

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, University of Mazandaran.
f.baloo@umz.ac.ir

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 1, Vol. 2, No.2
Fall - Winter 2016-2017
(Published Semiannually)

English Abstracts

From Ricœur's Hermeneutic Arc to the Tripartite Interpretive Stages in Meybodi's *Kashf al-Asrar* 2
F. Baloo

The Kant-Hegel Confrontation in Theory and Criticism of Fiction and the Novel in Iran (1933-1969) 3
F. Khojasteh, M. Seddighi , Y. Farashahinezhad

A Study of the Connection between Death and Postmodernist Post-mortem Discourse in Mohammadreza Kateb's Fictional Narratives 4
H. Pezhhan, M. Mahmoudi, M. Zahrazadeh

A Study of Postmodern Narratives in Writing Fiction for Children and Young Adults 5
E. Sadeghi, B. Zahiri Nav

A Study of Gender in Children's and Young Adults' Poetry from the erspective of Sociology of the Body 6
N. Behmadi Moghaddas, M. Zarghani, P. Yaghubi Janbehsaraee

The Logic of Literary Reading and Its Place in Understanding Literature 7
R. Hojjatizadeh

The Language of Narrative in Magical Realist Novels 8
M. Hanif, T. Rezaei

University of Guilan

Literary Theory and Criticism

(Former *Adab Pazhuhi*)

Year 1, Vol. 2, No.2
Fall - Winter 2016-2017
(Published Semiannually)

Concessionaire: University of Guilan
Managing Director: Dr. Alireza Nikooyi
Editor-in-Chief: Dr. Behzad Barekat

Editorial Board:

Dr. Behzad Barekat (Associate Professor of Comparative Literature, University of Guilan)
Dr. Mahmood Fotoohi (Professor of Persian Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad)
Dr. Maryam Hosseini (Professor of Persian Language and Literature, Alzahra University)
Dr. Alireza Nikooyi (Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)
Dr. Amir Ali Nojoumian (Associate Professor of English Language and Literature, Shahid Beheshti University)
Dr. Nasrin Rahimieh (Professor of Comparative Literature, University of California, Irvine)
Dr. Ahmad Razi (Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)
Dr. Moharram Rezayati (Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)
Dr. Farzan Sojoodi (Associate Professor of General Linguistics, Tehran Art University)
Dr. Mohammad Kazem Yousefpoor (Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Guilan)

According to the confirmation letter numbered 3/18/60538, issued on 24/03/1396 (14.06.2017) by the Sate Commission for the Evaluation of Academic Journals, *Literary Theory and Criticism* is, from No. 1, accredited as a "peer-reviewed" journal.

Internal Director: Dr. Masumeh Ghayoori
Literary editor: Dr. Mohammad Kazem Yousefpoor
English Editor: Dr. Farzad Boobani
Scientific Editor: Dr. Masumeh Ghayoori
Cover Design: Rasoul Parvari Moghaddam
Typesetting and Layout: Hamideh Shajari
Publisher: University of Guilan Press

Homepage: http://naqd.guilan.ac.ir
E-mail: naqd@guilan.ac.ir
naqd1395@yahoo.com
Address: Faculty of Literature and Humanities, University of Guilan, Rasht, Iran. PO Box: 41635-3988
Tel. & Fax: (+98)-(0)13-33690590

University of Guilan

Semiannual

Literary Theory and Criticism

2

ISSN: 2476 7387

- From Ricœur's Hermeneutic Arc to the Tripartite Interpretive Stages in Meybodi's *Kashf al-Asrar*
  F. Baloo
- The Kant-Hegel Confrontation in Theory and Criticism of Fiction and the Novel in Iran (1933-1969)
  F. Khojasteh, M. Seddighi , Y. Farashahinezhad
- A Study of the Connection between Death and Postmodernist Post-mortem Discourse in Mohammadreza Kateb's Fictional Narratives
  H. Pezhhan, M. Mahmoudi, M. Zahrazadeh
- A Study of Postmodern Narratives in Writing Fiction for Children and Young Adults
  E. Sadeghi, B. Zahiri Nav
- A Study of Gender in Children's and Young Adults' Poetry from the erspective of Sociology of the Body
  N. Behmadi Moghaddas, M. Zarghani, P. Yaghubi Janbehsaraee
- The Logic of Literary Reading and Its Place in Understanding Literature
  R. Hojjatizadeh
- The Language of Narrative in Magical Realist Novels
  M. Hanif, T. Rezaei

Website: www.naqd.guilan.ac.ir