حسن میرعابدینی

نقد ادبی و نظریه‌پردازی

اگر قول رایج بین اثرآفرینان را بپذیریم که نقد ادبیِ ما ضعیف است، می‌توان کاستی‌های آن را تابعی دانست از ضعف کلیِ اندیشهٔ معاصر و ادبیات نوین فارسی. به ویژه آنکه نقد ادبی کمتر از ژانرهای رمان و داستان‌کوتاه و نمایشنامه امکان رشد داشته است. و ما در نقد و نظریهٔ ادبی، عمدتاً شارح آراءِ متفکران غربی بوده‌ایم.

علل عدم رشد نقد ادبی

الف) زمینه‌های تاریخی-اجتماعی. سنت فرهنگی ما، به دلیل چیرگیِ استبداد دیرپای شرقی، به شکل‌گیریِ جریان نقد اجتماعی و ادبی - که در پی چون‌وچرا و سنجشگری است - میدان و مجال نداده است. در متون کلاسیک کمتر به فرم‌های مکالمه‌ای برمی‌خوریم: فضای جامعه فضایی تک‌صدایی بوده، حال آنکه نقد در جوامع پلی‌فونیک (چندصدایی) رشد می‌کند. نقد از سویی مبتنی بر پرسشگری است و از سوی دیگر، پذیرش انتقاد از سوی جامعه را می‌طلبد زیرا متکی بر درک و شناختِ حقِ **دیگری** است. در فرهنگ‌های نقدناپذیر، درک حضور دیگری و باور به تکثّر آرا مطرح نیست. از این‌رو، بر ضرورت نقد ادبی برای جامعه و اصولاً تفکر نقادانه، چندان توجه نمی‌شود.

نقد، به معنای تازهٔ آن، حاصل تأملات پرسشگرانهٔ دورهٔ مدرنیته است. در جامعهٔ ما، پرتاب‌شده به «روزگار نو»، فضاهای عمومی و مدنی چندان رشد نیافته‌اند که زمینه‌سازِ شکل‌گیری نقد باشند. گویی، از دورهٔ مشروطه به این سو، همچنان در حال گذر از سنّت به مدرنیته‌ای هستیم که رشدی درخور و موزون نداشته است: گذشته هنوز نگذشته است.

ب) فرانک لنتریچیا، در کتاب *بعد از نقدِ نو*، نشان می‌دهد که نقد فرزند خرد انتقادیِ فلسفی است و شالودهٔ نقد جدید غرب را مجادلات فیلسوفان اروپا، از ارسطو و افلاطون گرفته تا کانت و دیگران، می‌سازد. در نتیجه، ما که بیشتر سنّت کلامی داشته‌ایم تا فلسفی، در دورهٔ معاصر کمتر به تفکر ادبی رسیدیم و نظریه‌پردازی پیدا نکردیم که بتواند، با توجه به سنت ادبی و اوضاع اجتماعی و فرهنگیِ ایران، تئوریِ درخوری بدهد.

ج) گسست‌های تاریخی-معرفتی در دوره‌های ادبی معاصر، و از جمله در روند نقد، سبب شده است که، گذشته از چند تک‌نگاری، هنوز یک تاریخ نقد ادبیِ جامع نوشته نشود. در زمینهٔ نقد ادبی نیز تک‌مقاله‌های درخشانی نوشته شده اما جریانی پویا شکل نگرفته است. چون در طول تاریخ، با قطع مسیر مدنی-فرهنگی مواجه بوده‌ایم، مکتب‌ها پدید نیامده‌اند. به‌خلاف اروپایی‌ها، مکتب‌های ادبی را مرحله به مرحله نگذرانده‌ایم که مثلاً کلاسیسم، رمانتیسم، انواع رئالیسم و ناتورالیسم را طی کنیم و به مکتب‌های مدرنیستی و پسامدرنیستی برسیم؛ و هر یک از این مکتب‌ها متفکران و نظریه‌پردازان خاص خود را بیابند. در یک زمان، خلاصهٔ غالباً ابتری - به سبب ترجمه‌های بیش‌وکم فهم‌ناشده - پیشِ رو داشته‌ایم. سنگی بر سنگی نهاده نشده تا دیواری بالا برود: نقد ما سیر پیوسته‌ای را نپیموده است.

نگارش تاریخ نقد ادبی از این‌رو ضرورت دارد که می‌تواند آنچه داریم و نداریم را مجموع کند و پیش چشم آورد؛ و به ما در شناخت زمینهٔ تاریخی و سنت فرهنگی‌مان یاری دهد. نوشتن تاریخ هر نوعِ ادبی سبب نهادینه شدن آن ژانر می‌گردد. تاریخ ادبیات اجزای پراکنده در غبارِ زمان را به هم متصل می‌کند تا به نوعی بر وضع امروز اثر بگذارد. پیوند با گذشته سبب می‌شود تا آگاهانه‌تر با وضع موجود روبه‌رو شویم، و بتوانیم برای آینده برنامه‌ریزی کنیم.

د) می‌توان به عوامل دیگری هم اشاره کرد، مثل جدی گرفته نشدن نقد در آموزش و پرورش - از پایه‌های اولیه تا دانشگاه. البته در چند سالهٔ اخیر دانشگاه‌ها دارند به نقد نو می‌پردازند. اما «امروزه نقد ادبی، به‌خصوص نوعِ دانشگاهیِ آن را مشکل می‌توانیم بخوانیم. ساختارشکنیِ درک‌ناشدنیِ این‌گونه نقدها، ادبیات را تا حد "غیرواقعیتی" سرِهم‌بندی‌شده تنزل داده و دغدغه‌های زبان‌شناختی‌اش شعر و نمایشنامه و رمان را بدل به تجربه‌ای در دستور زبان کرده و از هر چیز ایدئولوژیک، روان‌شناختی یا تاریخی بیزاری می‌جوید، گویی این عوامل هیچ نقشی در شکل دادن به بخش بزرگی از ادبیات نداشته‌اند». در حالی که نقد پیشرو، «آفرینش ادبی و هنری را با کلِ تجربیات اجتماعی و فردی پیوند می‌دهد».[1] در نظر گرفتن متن ادبی به عنوان شئ هنریِ صرفاً معطوف به‌خود و یکسره بریده شده از زمینه‌های تاریخیِ پیدایش آن، برآمده از مِیلی است که در مطالعات دانشگاهی برای جدا کردن ادبیات از مسائل اجتماعی وجود دارد. این قبیل مطالعات، گاه از سرِ عافیت‌طلبی، معطوف به سبک‌شناسی و زبان‌شناسی و به‌طور کلی نظریهٔ ادبی است؛ غالباً معنا و مفهوم اثر ادبی را کنار می‌گذارد و تنها به فنون ادبیِ به‌کار رفته در آن می‌پردازد. به قول تودوروف[2]، «اثر ادبی را یک اُبژهٔ زبانیِ فروبسته، خودبسنده و مطلق در نظر می‌گیرد». جوری‌که انگار «هیچ نسبتی با بقیهٔ جهان ندارد و فقط روابط متقابل عناصر درونیِ اثر را بررسی می‌کند» (ص۳۰). از منظر باورمندان به این نوع مطالعات، «ادبیات وارد رابطه‌ای معنادار با جهان نمی‌شود و در نتیجه، نسبت به آنچه دربارهٔ جهان به ما می‌گوید تعهدی ندارد» (ص۳۷). در چنین برداشت تقلیل‌گرایانه‌ای، آثار ادبی

---

[1] . ماریو بارگاس‌یوسا: «مضحکهٔ اسف‌انگیز این یهودی»، ترجمهٔ عبدالله کوثری، *بخارا*، شمارهٔ ۸۳، مهر و آبان ۱۳۹۰، ص۷۶.

[2] . تزوتان تودوروف: *ادبیات در مخاطره*، ترجمهٔ محمدمهدی شجاعی، نشر ماهی، ۱۳۹۴.

به وسیله‌ای برای فراگیریِ شیوه‌های بررسیِ ادبی بدل می‌شوند! زیرا نظریهٔ ادبی مهمتر از خودِ اثر وانمود می‌شود. گویی هدف «این است که با روش‌ها و ابزارهایی که در این مطالعات به‌کار می‌رود آشنا شویم. خواندن شعر و رمان قرار نیست به تأمل در باب وضع بشر، فرد و جامعه، عشق و نفرت، شعف و یأس بینجامد بلکه باید به شناخت مفاهیم سنتی یا جدیدِ نقد منتهی شود» (ص ۲۰). حال آنکه «ادبیات در خلأ متولد نمی‌شود بلکه از دلِ مجموعه‌ای از گفتمان‌های پویا ظهور می‌کند و ویژگی‌های مشترکِ بسیاری» با آنها می‌یابد (ص۱۵). ادبیات چشم‌انداز جهان‌هایی را در ادامهٔ جهان واقعی پیش چشم ما می‌گشاید و مجال می‌دهد به درک بهتری از آنها برسیم. «خواننده آثار را می‌خواند تا معنایی را در آنها بازیابد و به لطف آن انسان و جهان را بهتر بشناسد و زیبایی‌ای را کشف کند که وجودش را غنا می‌بخشد و ابزاری می‌شود برای شناخت بهترِ خویش. شناخت ادبیات غایتی فی‌نفسه نیست بلکه یکی از شاهراه‌هایی‌ست که به کمال فرد می‌انجامد» (ص ۲۶). تودوروف نتیجه می‌گیرد: «امروزه نیز، چون گذشته، بر این باورم که رویکرد درونی (مطالعهٔ روابط متقابل عناصر اثر) باید مکمل رویکرد بیرونی (مطالعهٔ زمینهٔ تاریخی، ایدئولوژیک، زیباشناختیِ) آن باشد. ذکر جزءجزءِ ابزارهای تحلیل بر دقت و ظرافت تحلیل می‌افزاید، هر چند هدف نهایی، فهم معنای آثار است» (ص ۲۸). «متن همیشه در زمینه‌ای (CONTEXTE) وسیعتر جای دارد و پیوسته با آن در تعامل است. نه تنها باید مانع از آن شویم که وسیله به هدف بدل شود بلکه نباید اجازه دهیم فنون ادبی غایتِ کار ما را، که فهمیدنِ معناست، تحت الشعاع خود قرار دهند» (ص ۲۵).

ویژگی نقد ادبیِ امروز

الف) توجه به فرهنگ و ادبیات ایران. پیش از این، مجلات ادبی مانند *سخنِ* پرویز ناتل‌خانلری یا *کتاب هفتهٔ* احمد شاملو یا *آرشِ* سیروس طاهباز، عمدتاً متکی بر ادبیاتِ ترجمه‌ای بودند و کمتر به نقد ادبیات ایرانی می‌پرداختند. جای نقد در آخرین صفحات آنها بود و کمتر از شعر و داستان به آن اهمیت داده می‌شد. در چند دههٔ اخیر، کم‌وبیش این رویکرد تغییر کرده است.

ب) وفور ترجمه از نحله‌های مختلف نقد و نظر. با ترجمهٔ کتاب‌های معتبری در زمینهٔ نقد و نظریه، در قیاس با گذشته، الگوهای متنوع‌تری در اختیار فارسی‌زبانان قرار گرفته است. از جمله، همان‌طور که در شعر و داستان به فرم و صناعت توجه ویژه‌ای می‌شود، در نقد هم نظریه‌های مدرن و پسامدرن مطلوبِ دست‌اندرکاران امور ادبی است. زیرا دیگر به صورت غریزی نه داستان می‌توان نوشت و نه نقد. انگار، با تغییر دوره، وارد وضعیت تازه‌ای شده‌ایم - ترجمهٔ وسیع آثار نظری و انتقادی به سبب نیازی است که، برای فهم چنین وضعیتی در بُعد داخلی و جهانی، به این دیدگاه‌ها داریم.

حوزه‌های نقد امروز را می‌توان در دو دستهٔ دانشگاهی و غیر دانشگاهی مطالعه کرد. در این یادداشت، به منتقدان دانشگاهی می‌پردازیم که چون می‌خواهند از نقد، دانشی قابل انتقال به دانشجویان بسازند،

بیش از منتقدان غیردانشگاهی خود را متکی به متر و معیارِ نظریه می‌نمایانند. زیرا نظریه از طریق مشخص کردن روش‌شناسیِ نقد، آن را علمی و تخصصی می‌کند و از تاریخ ادبی و یا چرخیدن حولِ زندگی‌نامهٔ نویسنده جدا می‌سازد.

برخی از منتقدان بر آنند که ما چیزی در چنته نداریم و فقط می‌توانیم با ترجمه کردن فکر کنیم و بنویسیم. آنان از این دوره با عنوان دورهٔ انتقال فرهنگی یاد می‌کنند و بر آنند که، طی این دوره، باید با بهره‌جستن از فرهنگ‌های دیگر، بخشی از خلأ فرهنگی خود را پُرکنیم و زمینه‌ای بسازیم برای اندیشه‌ورزی بومی - آن‌سان که در قرن‌های چهارم و پنجم هجری و شکل‌گیریِ نهضت ترجمه اتفاق افتاد. اما این امر زمانی شدنی است که برخوردمان با نظریه‌ها انتقادی باشد و بتوانیم شرح‌های خود را نیز بر آنها بنویسیم - همان کاری که پیش از این متفکرانی همچون فارابی و ابن‌سینا با اندیشه‌های یونانی کردند.

نقد مبتنی بر نظریه

نظریهٔ ادبی، به قول جاناتان کالر «تبیین نظام‌مندِ سرشت ادبیات و شیوه‌های تحلیل آن است»؛ زیرا با تمرکز بر متن، از پرسه‌زدن در اطراف اطلاعات تاریخی دربارهٔ زمانهٔ پدید آمدن اثر یا اطلاعات روان‌شناختی در مورد مؤلف می‌پرهیزد. پرسش‌هایی دربارهٔ ادبیات مطرح می‌کند و می‌کوشد نظامی برای پاسخ دادن به این پرسش‌ها ارائه دهد.

کاربرد نظریه مستلزم چون و چرا کردن در مسلّم‌انگاشته‌شده‌هاست. نظریه را به کار می‌بریم تا تأمل کنیم و با میدان دادن به پرسش و تردید، به کشفی برسیم. اما در سنّت مقاله‌نویسیِ نشریات دانشگاهی، نظریه مسلّم و قطعی فرض می‌شود و بی‌چون و چرا به کار گرفته می‌شود.

نظریهٔ ادبی در بافتِ دیگر مفاهیم مدرن و همچون بخشی از تجربهٔ مدرنیته فهم می‌شود. طبیعی است که هویت فرهنگیِ ما با جهان مدرن گره خورده و ناگزیر از شناخت نظریه‌های غربی هستیم. یکی از راه‌های شناخت سنت نیز می‌تواند این باشد که از نگاه دیگری - غرب - به آن نگریسته شود. پس ضرورت دارد:

با نظریه برخوردی انتقادی داشته باشیم. بی قید و شرط همهٔ ابعاد آن را نپذیریم. زیرا نقد ادبی که نظریه به صورتی مکانیکی به آن الصاق شده، در حد پرسشی کلی و بیرون از اثر می‌مانَد. زیرا منتقد مفاهیم را بر اساس دریافت خود تبیین نکرده، و مباحث را از آنِ خود نساخته است. نظریه‌های غربی از زمینهٔ فرهنگی و زبانیِ متفاوتی سرچشمه گرفته‌اند؛ اگر بتوانیم آنها را با برخوردی انتقادی، درون متن فرهنگ ادبیِ خود قرار دهیم، دیدی تازه پیدا می‌کنیم. تولید ادبی، تولید اتومبیلِ مونتاژ نیست و زمانی امکان‌پذیر می‌شود که با فرهنگ بومی وارد مکالمه شود. در حالی‌که ما، با حسرتِ برآمده از عقب‌ماندگی، شتاب می‌کنیم تا جا نمانیم - پرتاب شده به جهان نو - دچار نظریه‌زدگی شده‌ایم. همان‌طور که در شعر

و داستان گرفتار صناعت‌زدگی شده‌ایم. حال آنکه، در نقد هم همچون داستان، فردّیت خلاقِ اثرآفرین مهم است. در نقد هم مانند شعر و داستان تقلید غیرخلاق پسندیده نیست.

طبیعی است که مرادم از دمساز کردن نظریه با فضای فکری-فرهنگی خود، بومی‌سازیِ شعاریِ مألوف نیست؛ زیرا هر تلاشی برای منفک کردن ادبیات ملی از ادبیات پیشروِ جهانی، حرکتی است رو به پس. رشد و شکوفائیِ ادبیات امروز در گرو آن است که ریشه در جغرافیای انسانی و ویژگی‌های اجتماعی-تاریخی اینجا داشته باشد و رو به صناعت‌ها و اندیشه‌های مدرن جهان. منظورم این است که، با توجه به سنت ادبی، روایت خود را از نظریه‌ها ارائه دهیم: جهانی شدن از مسیر سرزمینی بودن می‌گذرد.

نکتهٔ دیگر آنکه، به قول نویسندهٔ *بعد از نقدِ نو*، روایت‌های نظریه‌پردازان می‌توانند تغییر کنند و روایت‌های تازه‌ای جانشین آنها گردند؛ دیگر عصر فراروایت‌های تغییرناپذیر گذشته است.

بسیاری از مقالات دانشگاهی را می‌توان نوعی نقد ماشینی، نوعی تولید ادبیِ مونتاژی (به قیاس صنعتِ مونتاژی) دانست که به جای فزونی بخشیدنِ آگاهی انتقادی، اثر را در چارچوبی پیشینی محدود می‌کنند. این قبیل نقدها به جای آنکه فضایی باشند برای ایجاد پرسش‌های تازه، متکی به فرضیه‌های قطعی فرض‌شده‌اند؛ و می‌کوشند به افسونِ نام‌های بارت و فوکو و دریدا اعتباری بیابند. در نتیجه، به نوعی نقد معیاری (نورماتیف) و از پیش‌ساخته می‌رسند که آنچه در آن مغفول مانده، تجربهٔ منتقد است. سعیِ منتقد در گنجاندن متن در قالب حاضر و آمادهٔ نظریه است، بی‌توجه به اینکه نمی‌توان مفاهیم ادبی و هنری را در فرمول‌های از پیش معیّن گنجاند. به تعبیری فوکویی، در این نوع از نقد، مدرک دانشگاهی به عنوان سرچشمهٔ اقتدار، و پایگاهی که مجلات علمی پژوهشی در اختیار منتقدان دانشگاهی می‌گذارند و به آنها مشروعیت می‌دهند، می‌تواند منشاء کاربرد نظریه‌ها به شیوهٔ مألوف باشد.

حضور نگرش ایدئولوژیک در ادبیاتِ پیش از انقلاب به شکل سیاست‌زدگی دیده می‌شد. می‌توان در کاربرد نظریه به‌صورتی که امروزه رایج است نیز وجهی ایدئولوژیک دید - در واکنش به نقد سیاست‌زدهٔ دههٔ چهل/ پنجاه. در گذشته، منتقدان می‌خواستند اثر ادبی را به مباحث اجتماعی سیاسی ترجمه کنند. امروزه، به ویژه در دانشگاه‌ها، رویکردهای نظری باب روز است. چون فنی است و توجهی به دلالت‌های تاریخی-اجتماعیِ مستتر در اثر ادبی نشان نمی‌دهد.