Archive of SID

ملاحظاتی دربارهٔ چشم‌انداز جهانی شدن ادبیات معاصر ایران

حسین پاینده

عبور فراورده‌های ادبی از مرزهای ملی و یافتن مخاطبانی در عرصهٔ بین‌المللی امروزه با چالش‌های فرهنگیِ نوینی روبه‌روست که من‌جمله از فرایند جهانی شدن ناشی می‌گردد. این حقیقت که در زمانهٔ ما «جغرافی تاریخ است»[۱]، به بیان دیگر، فاصلهٔ جغرافیائیِ بین کشورها و مناطقْ دیگر مانعی جدّی در راه برقراری ارتباطِ انسان‌ها و فرهنگ‌های گوناگون تلقی نمی‌شود باعث شده است که محصولات ادبی به‌سرعت در سایر کشورها شناخته و ارزش‌گذاری شوند. گسترش رسانه‌های الکترونیکی جدید به‌ویژه نمادِ تمام‌عیارِ پسامدرنیسم یعنی اینترنت امکاناتی بی‌سابقه و شگفت‌آور برای راه‌یافتن آثار ادبیِ مللِ گوناگون به عرصه‌های جهانی فراهم آورده است به گونه‌ای که بازاریابی و عرضهٔ همهٔ فراورده‌های فرهنگی از جمله آثار ادبی امروزه، حتی در مقایسه با دو یا سه دههٔ پیش، به مراتب سهل‌تر و تأثیرگذارتر گشته است. جادوی بی‌بدیل اینترنت چنان بی‌واسطه و همه‌گیر است که برای عرضهٔ آثار ادبی به خوانندگانی خارج از کشورِ مبدأ دیگر حتی به ناشر هم چندان نیاز نیست. ارائهٔ متون ادبی به صورت **برخط**[۲] در قالب‌ها و شکل‌های گوناگون از قبیل کتابخانهٔ رایگانِ اینترنتی یا کتاب‌های الکترونیکی، که به سهولت **انتقال**[۳] **دادنی**‌اند، امکان می‌دهد تا بتوان این آثار را، بدون

---

۱) برگرفته از یک آگهی تبلیغاتی در انگلستان

۲) on-line، وضعیت یا حالت وصل بودن به رایانهٔ مرکزی

3) download

www.SID.ir

Archive of SID

واسطه و با سرعتی باورنکردنی، در اختیار خوانندگانی قرار داد که در دورترین نقاط جهان خواهان دسترسی به آنها هستند. از این رو، بررسی جایگاه کنونی ادبیات فارسی در مقایسه با ادبیات سایر ملل ممکن نیست مگر با در نظر گرفتن آنچه دیوید هاروی «انقباض زمان و مکان» خوانده است (← Harvey 1990, p. 240). جهانی شدن، به منزلهٔ فرایندی که فاصله‌های فرهنگی را همچون فاصله‌های جغرافیائی به اسطورهٔ تاریخی تبدیل می‌کند، تولید ادبی و تعامل فرهنگ و ادبیات بومی با فرهنگ و ادبیات غیربومی را با چالش‌ها و پیچیدگی‌های جدیدی مواجه ساخته است.

ادبیات فارسی پیشینه‌ای بسیار دیرین دارد و گسترهٔ آن در گذشته، از جمله در پرتو پهناوریِ امپراتوریِ کهنِ ایران، از مرزهای امروز کشور ما بسی فراتر رفته بود. برای مثال، شبه قارهٔ هند و بسیاری از کشورهای آسیای مرکزی بخشی از مناطقی هستند که ادبیات کلاسیک ما از دیرباز در آنها نفوذ داشته و حتی تکوین یافته و این نفوذ را هنوز هم به شکل‌هایی حفظ کرده است. لیکن این حقیقتی است انکارناپذیر که ادبیات معاصرِ ما، در قیاس با تأثیر و نفوذ ادبیات برخی از ملل و فرهنگ‌ها، موقعیت چندان مطلوبی ندارد. در توصیف این موقعیت همین بس که آثار شاعران یا داستان‌نویسان و نمایشنامه‌نویسانِ معاصرِ کشورِ ما هنوز از راه ترجمه آن‌چنان که باید به جهانیان معرفی نشده است. همچنین، در حالی که نویسندهٔ شهیر مصری، نجیب محفوظ، در سال ۱۹۸۸ موفق به اخذ جایزهٔ نوبل گردیده یا رمان‌های اُرهان پاموک، نویسندهٔ اهل ترکیه، خوانندگان کثیری در سایر زبان‌ها یافته است[۴]، یا در حالی که رمان‌نویسِ پاکستانی، احمد علی، یا شاعرانِ معاصرِ این کشور از قبیل توفیق رفعت و کلیم عمر و نادر حسین توانسته‌اند از راه آفرینش آثاری در حد و معیارهای جهانی باعث معرفی فرهنگ کشورهای خود در سطحی جهانی شوند، آفرینشگران ایرانی در عرصهٔ ادبیات هنوز موفق به یافتن مخاطبانی قابل ملاحظه در میان سایر ملل نشده‌اند.

کاوش در موقعیت ادبیات معاصر کشور ما، حتی با صرف نظر از جوایز ادبی و مخاطبان جهانی که شاعران و نویسندگان کشورهای همسایه یا منطقه به دست آورده‌اند،

۴) از جمله نمونه‌های آن است ترجمهٔ فرانسوی یکی از رمان‌های او با مشخصات زیر:
Pamuk, Orhan, *Mon nom est rouge*, titre original: *Benim adim kırmızı*, traduit du turc par Gilles Authier, Gallimard 2001.

www.SID.ir

Archive of SID

خود مؤید دعوی ماست. در این باب، می‌توان به این واقعیت انکارناپذیر اشاره کرد که امروزه ترجمهٔ رمان‌های خارجی در کشور ما رونقِ به مراتب بیشتری دارد تا نگارش رمان به قلم داستان‌نویسانِ ایرانی. بی‌رغبتیِ ناشران ما به چاپ آثار نویسندگان جدید باعث شده است که بعضی از این نویسندگان به هزینهٔ شخصی داستان‌های خود را منتشر کنند. تمایل ناشران ایرانی به انتشار ترجمه‌های گاه مغلوط و نارسا از آثار ادبیِ بیگانه و بی‌رغبتیِ ایشان به چاپ رمان‌ها و مجموعه داستان‌های نویسندگان ایرانی مبیّن این حقیقت است که حتی در داخل کشور نیز ذایقهٔ عمومی چندان با تولیدات ادبیِ امروز سازگار نیست و یافتن مخاطبان جهانی برای این تولیدات مستلزم پیمودن راهی است طولانی.

مقالهٔ حاضر کوششی است برای پرتوافشانی بر برخی از عمده‌ترین معضلات کنونی در راه جهانی شدنِ ادبیاتِ معاصرِ فارسی. به این منظور، در این مقاله، از **سه مانع اساسی** در راه نیل به چنین موقعیتی ــ بدون درجه‌بندی بر اساس میزان اهمیت یا اولویت ــ بحث می‌شود.

۱. پدید نیامدن سبک‌های ادبی از دل ضرورت‌های اجتماعی و فرهنگی

تاریخ ادبیات، به تعبیری، تاریخ پویش سبک‌های ادبی است. در برهه‌های تاریخی، به فراخور تحولات فرهنگی و مطرح شدن آراء و اندیشه‌های جدید، طرز نگارش متون ادبی نیز دگرگون می‌شود. از این منظر، سبکِ نگارشِ غالب در هر برهه‌ای با ویژگی‌های فرهنگیِ همان مقطعِ زمانی پیوند دارد. این پیوند می‌تواند ایجابی یا سلبی باشد. به سخن دیگر، نویسنده، با اختیار (یا پروراندنِ) سبکی، هم می‌تواند فرهنگ مسلط یا باورهای فلسفیِ غالب در زمانهٔ خود را بازنمایی کند و هم می‌تواند در درستیِ آن فرهنگ یا باورها تردید روا دارد و طرز نگارشی را برگزیند که، از هر حیث، نمودار مخالفت او با نظم فرهنگیِ غالب باشد. امّا، در هر حال، سبک‌های ادبی بدون پیوند با فرهنگ واجد معنا نیستند.

نگاهی اجمالی به سِیر پیدایش مکاتب گوناگون ادبی در غرب مبیّن همین رابطهٔ دیالکتیکیِ سبک نگارش و فرهنگ مسلط است. برای مثال، پیدایش نئوکلاسیسیسم در اروپای قرن هجدهم جریانی همسو با اندیشه‌های فلسفیِ همان دوره بود. عطف توجه به خِرَد و عقلانیت، به منزلهٔ ابزار و هم ملاک غائیِ کشف حقیقت، از جمله اندیشه‌هایی

www.SID.ir

Archive of SID

است که در بسیاری از مکاتب فلسفی قرن هجدهم بر آنها تأکید می‌شد. به عبارتی، نئوکلاسیسیسم واکنشی ادبی به انسان‌مداری دورهٔ رنسانس بود. آفرینشگران ادبیِ این دوره، همچون فلاسفهٔ عصر خویش، تصویر دورهٔ رنسانس از انسان به منزلهٔ موجودی برخوردار از قابلیت‌های بالقوهٔ نامحدود را مغایر با حقیقتِ سرشت او می‌دانستند. از نظر ایشان، انسان موجودی ناقص تلقی می‌شد که صرفاً از راه خِرَدمداری می‌توانست بر محدودیت‌های خویش فایق آید. این خِرَدمداری ایجاب می‌کرد که ادبیات نوعی هنر شمرده شود ــ هنری که صرفاً با الگو قرار دادن ادیبان برجستهٔ کلاسیک و یادگیریِ صناعات ادبی می‌توانست منجر به خلق آثار مطلوب شود. نویسندگان نئوکلاسیک قواعد ازلی ـ ادبیِ خلاقیت هنری را از آثار کلاسیک‌هایی همچون ویرژیل (ورگیلیوس)[۵] و هوراس (هوراتیوس)[۶] استخراج می‌کردند و سرلوحهٔ کار خویش قرار می‌دادند. اگر عقلانیت شالودهٔ توانایی‌های انسان است، پس در ادبیات هم می‌بایست، به پیروی از حکم خِرَد، از هرگونه افراط و تفریط اجتناب ورزید و، درعوض، نظم و توازن و مهارِ منطقی را ترویج کرد. در ادبیات این دوره، همچنین سودمندیِ متون ادبی اصلی تخطی‌ناپذیر محسوب می‌شود. اثر ادبی باید هم لذت‌آفرین و هم مشوّق خواننده برای آموختن و رعایت اصول اخلاقی باشد. به پیروی از این نگرش، آثار منظوم و منثورِ نئوکلاسیک به سبک و سیاقی متعارف (عرف حاصل از تفحّص در آثار قدما) نوشته می‌شدند و جنبهٔ عبرت‌آموزانهٔ آنها غالباً بارز و صریح بود.

متقابلاً رمانتیسم در ادبیات اوایل قرن نوزدهم حکمِ برابرنهادِ فلسفی ـ ادبیِ این طرزِ نگرش و نگارش را داشت. پس‌زمینهٔ ظهور این مکتب ادبی دوره‌ای پُرتلاطم است که، طیّ آن، بسیاری رویدادهای مهمّ سیاسی و فرهنگی و علمی شکل‌گیریِ نظم اجتماعیِ نو و نیز پنداشت‌های فلسفی و ادبیِ نو را موجب شد. رخدادهایی از قبیل انقلاب فرانسه (۱۷۸۹ـ۱۸۱۵) و جنگ استقلال امریکا (۱۷۷۵ـ۱۷۸۳) به همراه انقلاب صنعتی انگلستان در این دوره فروپاشیِ نظم کهنی را نشان دادند که، در حوزهٔ ادبیات، فروپاشیِ عرف‌ها و قیدوبندهای دیرپا و اکیدِ نئوکلاسیسیسم را الهام می‌کرد. روح رمانتیک روحِ عصیان و شورش است. از این رو، تجسم این روح عصیانگر در شخصیت‌های

۵) Vergilius (۷۰ـ۱۹ق‌م)، شاعر رومی
۶) Horatius (۶۵ق‌م ـ ۸م)، شاعر غنائی لاتینی

www.SID.ir

Archive of SID

منظومه‌های رمانتیک، مانند «فاوستِ»[۷] گوته[۸] و «مانفردِ»[۹] بایرُن[۱۰]، بی‌قرار و آرام‌ناپذیر همواره در پی تحقق آرمان‌ها و آمال فوق بشری‌اند. به طریق اولیٰ، فردگرایی و انزواطلبیِ رمانتیک‌ها و قهرمانانِ آثارشان ریشه در تحولات جامعه‌ای دارد که، در پیِ فروپاشیِ ساختارِ روستایی، به سوی صنعتی شدن پیش می‌رود. این احساس که هویت فردی در تعامل با انبوه جمعیت ساکن در شهر ناگزیر مضمحل خواهد شد شاعران رمانتیک را، از یک سو، به ستایش طبیعت به منزلهٔ مرهم روحیِ انسان سوق داد و، از سوی دیگر، این اندیشه را در آنان پدید آورد که پناه بردن به دنیای درون راهی است برای گریز از بیگانگی انسان‌ها در زندگی شهری. بدین ترتیب، رمانتیسم، با برتری دادن به تخیّل در مقابل خِرَد، زمینهٔ خلقِ آثاری را در ادبیات فراهم می‌آورد که ویژگیِ متمایز آنها، درست مثل ویژگیِ متمایز انقلاب‌ها و رویدادهای سیاسیِ این دوره، تن درندادن به همان قواعد و قید و بندهای دیرینی است که شالودهٔ نئوکلاسیسیسم بود.

این حکم دربارهٔ پس‌زمینهٔ ظهور نئوکلاسیسیسم و رمانتیسم ایضاً درخصوص سایر مکاتب و سبک‌های ادبی که متعاقباً از اواخر قرن نوزدهم تا به امروز پدید آمدند مصداق دارد. رئالیسم، ناتورالیسم، سوررئالیسم، مدرنیسم، مینیمالیسم، پسامدرنیسم و سایر شیوه‌های آفرینش ادبی، همگی، حاصل تحولات فرهنگی‌اند. پویش در ادبیات جز به معنای واکنش به اوضاع فرهنگی جدید یا تلاش عامدانه برای ایجاد اوضاع جدید نیست. هدف از بحثِ ارائه‌شده در بندهای قبلی، راجع به زمینه‌های پیدایش نئوکلاسیسیسم و رمانتیسم، استدلال و اثبات این دعوی بود که سبک‌ها و مکاتب ادبی از دلِ ضرورت‌ها و تحولات اجتماعی و فرهنگی برون می‌جوشند. به بیانی دیگر، می‌توان گفت که تولیدِ متون ادبیِ جدید یا فهم چنین متونی صرفاً زمانی امکان‌پذیر خواهد بود یا به صورت جریانی ادبی تداوم خواهد داشت که سبک نگارش این متون از فرهنگِ ملازم با آنها برآمده باشد. در غیر این صورت، سبک‌های ادبی به پدیده‌هایی بی‌اصالت و میرا تبدیل خواهند گردید و به متونی که به آن سبک‌ها نوشته شده باشند نیز اقبال نخواهد شد.

در سال‌های اخیر، بسیاری از داستان‌نویسانِ جدیدِ ما شیفتگیِ حیرت‌آوری به داستان‌نویسی به سبک پسامدرن از خود نشان داده‌اند. رمان‌های من بیرنیستم پیچیده به بالای خود تاکم (نوشتهٔ محمدرضا صفدری)، دَهِ مرده (نوشتهٔ شهریار وقفی‌پور)، پستی

7) Faustus 8) Goethe 9) Manfred 10) Byron

www.SID.ir

Archive of SID

(نوشتهٔ محمدرضا کاتب)، **احتمال مرگ یک مؤلف جوان** (نوشتهٔ محمدحسین نوری‌زاد) و نیز مجموعه داستان **پشت سطرهای نامرئی** (نوشتهٔ ساسان رضایی‌راد) صرفاً برخی از متأخرترین نمونه‌های آثاری هستند که اساساً با **هدف** پسامدرنیستی یا **فراداستان** بودن نوشته شده‌اند. به موازات این شوقِ زایدالوصف به داستان‌نویسی به سبک و سیاق‌های امروزین، اصطلاح **پسامدرنیسم** در بحث‌های نقادانه دربارهٔ ادبیات داستانی در کشور ما رواج یافته است و بسیاری از منتقدانِ «مکتب‌نرفته»، در اظهارنظر راجع به آثارِ نوشته‌شده به قلمِ نسلِ جدیدِ داستان‌نویسانِ ما، این آثار را به مسامحه مصداق نگارشِ پسامدرنیستی می‌شمارند. امّا تجربهٔ خواندنِ این متون نشان می‌دهد که آگاهیِ منتقدان و داستان‌نویسان ما از این سبکِ نگارش تا چه حد نازل و سطحی و حتی نادرست و مبتنی بر مفروضاتِ مغلوط است. مقالات و اظهارات این اشخاص مبیّن فقرِ نظری و شناخت ناکافی و نادرست از جنبشی در ادبیات معاصر است که از زمینهٔ فرهنگیِ به‌کلی متفاوتی سرچشمه گرفته است و لذا با اوضاع فرهنگی و اجتماعی ما در ایران هنوز قرابت ندارد. از جمله علل اصلی مخاطب یافتنِ آثار پسامدرن در غرب وجود آن اوضاع اجتماعی و فرهنگی است که خود موجد پیدایش پسامدرنیسم به منزلهٔ جنبشی هنری و ادبی گردیده است، و هرگاه این شرایط پدید نیامده باشد، تلاش‌های تصنّعی برای نوشتنِ رمانِ پسامدرن بیشتر کوششی است برای **عقب نماندن از قافله** تا تحولی درخورِ اعتنا و، بدین سبب، هیچ کمکی به راه‌یابی ادبیات معاصرِ ما به عرصهٔ فرهنگ جهان نخواهد کرد.

به منظور اثبات این دعوی که نگارش پسامدرنیستی، به مفهومی که در میان نویسندگانِ معاصرِ ما رایج شده، تا چه حد با اوضاع فرهنگی ما بیگانه و ناسازگار است، می‌توان به برخی از مفاهیم بنیانی که در تعاریف پسامدرنیسم آمده است اشاره کرد و نامرتبط بودنِ آنها را به آنچه در کشور خودمان تجربه شده نشان داد. یکی از این مفاهیم شیفتگی به تصاویر و محوریتِ تصاویر در زندگیِ روزمرّه است که به‌ویژه در نوشته‌های بودریار[11] راجع به پسامدرنیسم از آن گفت‌وگو شده است. بنا به استدلال بودریار، فرایندی که وی آن را **شبیه‌سازی** در جامعهٔ معاصر می‌خواند موجب گردیده است که ایماژ یا انگاره واقعی‌تر از امر واقع به نظر آید. این فرایند خود نتیجهٔ شیوع اطلاعات و

11) Baudrillard

www.SID.ir

Archive of SID

نشانه‌ها در فناوری فرمانشی (سیبرنتیک) است. از آنجا که در این جامعه تمایز بین واقعیت و آنچه شبیه‌سازی شده محو گردیده است، انسان دیگر هیچ استنباط مستقیمی از خودِ واقعیت ندارد و زندگی او زیر سیطرهٔ ایماژ قرار گرفته است. عینی‌ترین مصداق‌های ایماژ تصاویری هستند که در دنیای امروزی نقشی محوری در زندگی مردمِ جوامع پساصنعتی ایفا می‌کنند. چنان‌که می‌دانیم، اختراع دوربین عکاسی در قرن نوزدهم در فرهنگ عمومی اروپائیان تأثیری بسزا داشت و در نقاشی و ادبیات هم به شکل‌گیری جنبش رئالیسم یاری رساند. به طریق اولیٰ، در اوایل قرن بیستم، شکل متحرک تصاویر ــ یعنی فیلم سینمایی ــ و رواج آن در دهه‌های بعدی از جمله عواملی بود که به پیدایش مدرنیسم در ادبیات انجامید. از فنون سینمایی چون سیلان ذهن و مونتاژ و بُرِش و محوِ تدریجی و برهم‌نمایی و کانونی‌کردنِ دوربین روی یک شخصیت ایضاً در رمان مدرن هم به‌وفور استفاده می‌شود. خلاصهٔ کلام آنکه دوربین عکاسی و فنونِ ساختِ فیلم‌های سینمایی نه فقط در حیات فرهنگیِ مردم غرب بلکه همچنین در ادبیات غرب نقش مهمی ایفا کرده‌اند. امّا ناگفته پیداست که در فرهنگ ما ایرانیان چنین نقشی را برای آنها نمی‌توان سراغ گرفت.

نقش عکس در دهه‌های اخیر بیش از گذشته در فرهنگ غرب اهمیت یافته است. برای مثال، ورود دوربین‌های موسم به APS[12] به بازار، در سال ۱۹۹۶، کار عکس‌برداری را برای عموم مردم بسیار ساده و به امری غیرتخصصی تبدیل کرد. در این دوربین‌ها، تنظیم خودکارِ عدسی، نیاز نبودن به بستنِ حلقهٔ فیلم به دورِ محور گرداننده که در دوربین‌های قدیمی باعث سیاه شدن یک یا دو قابِ اول فیلم می‌شد، امکان خارج کردن فیلمِ ناتمام از دوربین و جا دادن مجدد آن، همچنین تعیین شمار نسخه‌هایی که بعداً لازم است از عکسی تهیه شود صرفاً بخشی از امکانات جدیدی هستند که تا پیش از عرضهٔ این نوع دوربین‌ها به بازار در دسترس نبود. بدین ترتیب، وجود این دوربین‌ها باعث ورود فناوری عکس‌برداری و کلاً موضوعی به نام ایماژ در زندگیِ روزمرّه شد. چند سال بعد، در آستانهٔ سال ۲۰۰۰، دوربین‌های دیجیتالی انقلابی تمام‌عیار در عرصهٔ تصویر و تصویربرداری پدید آوردند. با دوربین‌های عکاسیِ دیجیتالی می‌توان عکس را، پیش از چاپ، بر روی صفحهٔ نمایشگرِ رایانه دید و حتی آن را جرح و تعدیل (ویرایش) کرد.

12) automatic photo system

www.SID.ir

Archive of SID

همچنین امکانِ چاپ این عکس‌ها با بهره‌گیری از چاپگرهای متصل به رایانهٔ شخصی نیاز به مراجعه به کارگاه (لابراتوار)های مخصوص چاپ را به‌کلی از بین برده است. امروزه قابلیت عکس گرفتن و حتی فیلم‌برداری با تلفن‌های همراه نشانهٔ دیگری از این واقعیت است که ایماژ به جزئی جدایی‌ناپذیر از زندگیِ روزمرّه در جامعهٔ پسامدرن تبدیل شده است. البته، به موازات این تحولات در دوربین عکاسی و فناوریِ تصویربرداری و چاپ عکس، بزرگ‌ترین جلوهٔ ایماژ آگهی‌های تجاری‌اند که در تلویزیون و اینترنت و روزنامه‌ها و تابلوهای تبلیغاتیِ خیابان‌ها مردم جوامع غربی را با تصویر بمباران می‌کنند. در نتیجهٔ این سیطرهٔ ایماژ، انسان در این جوامع بدان سو گرایش می‌یابد که، تا ابتدا تصویر کالایی را نبیند، به سودمندیِ آن کالا و چه بسا به خودِ آن کالا باور نیاورد و آن را نخرد. این تأییدی است بر این نظر بودریار که، در جامعهٔ پسامدرن، بازنمایی‌های تصویری از اشیا آرام آرام عین خودِ آن اشیا شده‌اند و **فراواقعیتی** را به وجود آورده‌اند که از خودِ واقعیت مهم‌تر است؛ کمااینکه عمومیت یافتن فناوریِ تصویربرداری در مهندسیِ پزشکی ــ که سابقاً در امکان عکس‌برداری با اشعهٔ ایکس خلاصه می‌شد امّا امروزه انواع امکانات جدید برای اسکن کردن را شامل می‌شود ــ امر تشخیص و پیشگیری و درمان را به برداشتن این تصاویر از اعضای داخلیِ بدن منوط کرده است.

شرحی که در بند قبلی راجع به محوریت تصویر در زندگی مردم غرب داده شد به منظور روشن کردن این موضوع بود که متفکران و نظریه‌پردازان پسامدرنیسم در این‌چنین فضای فرهنگی از سیطرهٔ ایماژ سخن می‌گویند و، اگر مضمون بسیاری از رمان‌هایی که در جهان غرب نوشته می‌شوند همین ایماژ است، چندان تعجبی ندارد. لیکن، در کشور ما، یعنی در جامعه‌ای که آن اوضاع فرهنگی یا امکانات فناورانه وجود ندارد، کوشش برای داستان‌نویسی به سبکی که از آن شرایط برآمده است نه از وضعیتی که ما در ایران داریم تلاش بیهوده‌ای است برای بازآفرینی فرایندها یا فنونی ادبی که در داخل کشور مخاطب نخواهند یافت و در خارج از کشور نیز درخور توجه تلقی نخواهند شد. آثار ادبی محصولِ تعاملِ تنش‌آمیز ذهنیت نویسنده با فرهنگ‌اند. نگارش آثاری که نه از راه این تعامل بلکه با گرته‌برداری از سبک نگارش نویسندگانِ جوامعی با فرهنگ‌هایی غیر از فرهنگ ما نوشته شوند نمی‌توانند وظیفهٔ اصلی ادبیات را که کاوش نقادانه دربارهٔ زندگی است انجام دهند و لذا بی‌ثمر خواهند بود.

www.SID.ir

Archive of SID

در همین زمینه، ذکر این نکته ضروری است که نویسندگان معاصرِ ما غالباً، به اشتباه، چنین تصور می‌کنند که گویا پسامدرنیسم در ادبیات مترادف گُنگ‌نویسی و گیج کردنِ خواننده است. خواندن متنی مانند من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم برای هر خواننده‌ای، به‌ویژه خوانندهٔ آگاه از ویژگی‌های پسامدرنیسم، کاری ملال‌آور و بی‌لذت است. این در حالی است که، در تعاریف نظریه‌پردازان ادبی از زمان یونان باستان تاکنون دربارهٔ ادبیات و کارکرد آن، همواره بر خصیصهٔ لذت‌بخشی متون ادبی و فهم‌پذیریِ ادبیات تأکید شده است. برای مثال، به نظر هوراس (هوراتیوس)، ادبیات می‌بایست «دلنشین و مفید» باشد. به سخن دیگر، هوراس وظیفهٔ داستان‌نویس را خلق کردن داستانی می‌دانست که خواننده، با خواندن آن، هم لذت بَرَد و هم بتواند آن داستان را به‌نحوی به زندگیِ واقعیِ خویش ربط دهد. در دورهٔ رنسانس نیز، شاعر و نظریه‌پرداز انگلیسی، فیلیپ سیدنی[۱۳] در اثر معروف خود با عنوان دفاعیه‌ای از شعر[۱۴] نشان داد که شعر باید لذت‌بخش باشد.[۱۵] ایضاً در دورهٔ رمانتیک، شاعر معروف انگلیسی، ویلیام وُردزوُرت[۱۶] (۱۷۷۰ـ۱۸۵۰)، در مقدمه بر چاپ دومِ ترانه‌های غنایی[۱۷] ضمن مطرح ساختن این پرسش‌ها که «شاعر کیست؟ مخاطب او کیست؟ و باید توقع داشت که چه زبانی را به کار بَرَد؟»، پاسخ می‌دهد که «شاعر کسی است که خطاب به انسان‌ها سخن می‌گوید» (وردزورت ۱۳۷۳، ص ۵۰) و لذا باید از زبانی بهره گیرد که برای مخاطبانش مفهوم باشد.

از این مرور کوتاه بر آراءِ برخی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان ادبیات در دوره‌های تاریخی می‌توان نتیجه گرفت که برقراری ارتباط بین خواننده و نویسنده از راه متن و نیز توفیق نویسنده در رساندن لذت به خواننده، از دیرباز، شرط ادبی پنداشتن متن تلقی شده است. ذکر این نکته ضروری می‌نماید که مراد ما از **لذت** آن حالت و کیفیتی است که از کشف انسجام و هم‌پیوندیِ عناصرِ پدیدآورندهٔ ساختارِ یک متن در نفس حاصل می‌شود. خواندن رمان‌های کافکا[۱۸] لذت‌بخش است، به رغم آنکه او در رمان‌هایش دنیایی دلهره‌آور را توصیف می‌کند که نیروهایی ناشناختنی و ویرانگر بر آن سیطره دارند؛ یا، به طریق اولیٰ، صادق هدایت، در داستان «سه قطره خون»، دنیای آشفته و

13) Sidney 14) *An Apology for Poetry*

۱۵) پیرو عرف دیرینهٔ نظریه‌پردازان ادبی، سیدنی **شعر** را به مفهوم مطلقِ ادبیات به‌کار می‌برد.

16) Wordsworth 17) *Lyrical Ballads* 18) Kafka

www.SID.ir

Archive of SID

پُرکشمکشِ شخصیتی روان‌رنجور را می‌کاود و رنج و تألّم پایان‌ناپذیر او را نشان می‌دهد امّا این کیفیت مانع از لذت‌بخش بودن این داستان نیست. پس می‌توان گفت لذتی که اثر ادبی به خواننده می‌دهد لذتِ زیباشناختی و ناشی از کشف ساختار یا رابطه‌های درونی اجزای اثر است. در ادبیات معاصر ما، نگارش داستان‌هایی که کشف این ساختار را تعمداً ناممکن می‌سازند ــ مثلاً از راه حذف برخی نشانه‌ها یا اطلاعات ضروری برای فهم داستان ــ خواندن آنها را به کاری پُرمشقت و نامطبوع تبدیل کرده است. هر نویسنده‌ای که دست به قلم می‌بَرَد و اثری خلق می‌کند حرفی برای گفتن دارد و قطعاً مایل است، از راه آن اثر، با خواننده ارتباط برقرار سازد. برقرار نشدن ارتباط بین نویسنده و خوانندگان نمودار آن است که نویسنده حرفی برای گفتن نداشته است. نویسندگانِ این داستان‌ها، بدین ترتیب، هم مصرف‌کنندگان تولیدات ادبی را در داخل کشور مأیوس ساخته‌اند و هم راه‌یابی ادبیات ما به عرصه‌ای جهانی را با موانع جدی مواجه کرده‌اند.

۲. عدم گفت‌وگوی انتقادی با فرهنگ

چنان‌که از بحثِ ارائه‌شده در بخش قبلی برمی‌آید، ادبیات معاصر ما گرفتار تقلیدِ کورکورانه از سبک‌هایی از نگارش است که رابطهٔ آن را با فرهنگ کشور ما تقریباً گسیخته‌اند. باید در نظر داشت که هنر شکلی از تفحّص نقادانه دربارهٔ پنداشت‌ها یا رفتارهای فرهنگی است. به عبارتی، کار هنرمند دخالت ایجابی یا سلبی در فرهنگ و ارائهٔ گفتمانی نقادانه دربارهٔ الگو[19]های فرهنگیِ غالب است. از این منظر، هر شکلی از فراورده‌های ادبی صرفاً زمانی درخور اعتناست که به نحوی از انحاء وارد نوعی گفت‌وگوی انتقادی با معانیِ برساخته‌شده در فرهنگ گردد. آفرینش آثار ادبی مترادف کندوکاو در نحوهٔ برساختن این معانی است.

ماندگارترین و خواندنی‌ترین آثار ادبی به قلم نویسندگانی نوشته می‌شوند که، با برقراری گفت‌وشنود انتقادی با فرهنگ زمانهٔ خود، هم تصویری گویا از ویژگی‌های این فرهنگ به دست می‌دهند و هم مشوّق آن گرایش‌های فکری می‌گردند که نهایتاً به فراتر رفتن از فرهنگ غالب گرایش دارند. نویسنده صرفاً وقایع‌نگارِ دوره و زمانهٔ خویش نیست بلکه تولید متون ادبی را راهِ ارائهٔ نگرشی انتقادی دربارهٔ دلالت آن وقایع می‌داند.

19) paradigm

www.SID.ir

Archive of SID

هم از این روست که معانی متون ارزشمندِ ادبی، حتی زمانی که آن متون به رخدادهایی تاریخی می‌پردازند، لزوماً واجد خصلت فراتاریخی‌اند. در صورت خلق کردن چنین آثاری، نویسنده از فردی معیّن با نگرش‌ها یا پسندهای شخصی تبدیل می‌شود به پژوهشگرِ فرهنگ و روابط و رفتارهای فرهنگی جماعات پیرامونش.

آفرینش چنین آثاری البته مستلزم آشنائیِ نویسندگان با فرهنگ مسلط اجتماعی و فاصله‌گیریِ انتقادی آنان از این فرهنگ است. در اینجا می‌توان صادق هدایت را به عنوان نمونهٔ چنین نویسندگانی مثال آورد. درخصوص جایگاه هدایت در ادبیات معاصر ما نیازی به شرح و تفصیل نیست. آثار این نویسنده، به رغم گذشت بیش از نیم قرن از مرگ او، هنوز در زمرهٔ معنادارترین و تأمل‌برانگیزترین متون ادبی شمرده می‌شوند. این آثار، از راه ترجمه به زبان‌های متعدد، مسطوره‌ای از ادبیات نوین ما را به دیگران شناسانده‌اند. به بیان دقیق‌تر، می‌توان گفت آثار هدایت دقیقاً واجد همان ویژگی ممتازی هستند که امکان جهانی شدنِ ادبیات ما را می‌تواند فراهم آورد. این ویژگیِ ممتاز چیست و چرا ادبیات امروزِ ما فاقد آن است؟

در پاسخ به این پرسش، باید گفت هدایت مشاهده‌گرِ تیزبین و حساسِ فرهنگِ زمانهٔ خود بود و رمز ماندگاری آثار او در ادبیات ما و هم رمزِ راه‌یابیِ آثار او به عرصه‌ای فراملّی را از جمله در همین مشاهدات نقادانهٔ فرهنگی باید سراغ گرفت. معمولاً، در سخن از هدایت، او را داستان‌نویس می‌نامند؛ امّا حق آن است که بگوییم او پژوهشگر فرهنگ عامیانهٔ ما بود. نیرنگستان هدایت نمونهٔ شاخصی از نتایج کاوش‌های فرهنگی اوست. در این اثر، وی نمونه‌های متعددی از آیین‌ها و باورها و اصطلاحات و مَثَل‌هایی را که هریک به نحوی مبیّن اعتقادات عامیانهٔ مردم جامعهٔ ماست معرفی می‌کند. گستردگی تحقیق هدایت برای گردآوری این همه شاهد از رسوم دیرینهٔ ایرانی حیرت‌آور و نشانهٔ مطالعهٔ وسیع او دربارهٔ فرهنگ عامیانه است. گذشته از نیرنگستان، هدایت دربارهٔ ترانه‌های عامیانه هم تحقیق کرد و نتیجه‌اش را در مقاله‌ای عالمانه با عنوان «ترانه‌های عامیانه» در شهریور ۱۳۱۸ در مجلهٔ موسیقی منتشر ساخت.[۲۰] در این پژوهش، وی، پس از برشمردنِ ویژگی‌های این ترانه‌ها به طور کلی، به بحث دربارهٔ برخی از قدیم‌ترین ترانه‌های عامیانهٔ فارسی می‌پردازد، ضمناً آنها را، از منظر ادبیات تطبیقی، با برخی نمونه‌های مشابه

۲۰) متن کامل این مقاله در نوشته‌های پراکنده منتشر شده است. (← هدایت ۱۳۴۴، ص ۳۴۴ـ۳۶۴)

www.SID.ir

Archive of SID

در ادبیات عامیانهٔ اروپا مقایسه می‌کند. علاقهٔ هدایت به فرهنگ‌پژوهی، به‌ویژه فرهنگ عامّه، را همچنین می‌توان از مقالهٔ بلند او با عنوان «فولکلر یا فرهنگ توده» دریافت که نخستین بار در اسفند ۱۳۲۳ در مجلهٔ سخن منتشر شد.[۲۱] این مقاله با مقدمه‌ای دربارهٔ فرهنگ عامیانه و تعاریفی از آن آغاز می‌شود. سپس روش‌شناسی مبسوطی با عنوان «طرح کلی برای کاوش فولکلر یک منطقه» برای استفادهٔ پژوهشگران عرضه می‌گردد. ذکر همهٔ نکاتی که هدایت در این مقاله، با وسواس و دقتی کم‌نظیر، درخصوص نحوهٔ تحقیق دربارهٔ فرهنگ عامیانه آورده است در این مجال مقدور نیست، همین‌قدر کفایت می‌کند که بگوییم بحث موشکافانهٔ او دربارهٔ روش تحقیق در زمینهٔ ساختمان‌های عمومی، خوراک و پوشاک مردم، نحوهٔ ارتزاق و گذران اوقات فراغت، زبان‌ها و لهجه‌های محلی، ادبیات و باورهای عامیانه، ساختار خانواده و جز آنها همگی نمودار وقوف او به اهمیت کارکردهای فرهنگ و نیز آشنائیِ او با فرهنگ مردم کشور ماست.

نشانه‌های آشنائیِ هدایت با فرهنگ مردم و تفحّص او در شئون فرهنگی را در نوشته‌های دیگری از او هم می‌توان سراغ گرفت. همچنین، با استناد به تحقیق مبتکرانهٔ هدایت دربارهٔ خیام (← هدایت ۱۳۴۲)، می‌توان گفت که وی قدمای ما را نیز خوب می‌شناخته و در پرتو همین جدّیت در شناخت فرهنگ و تاریخ و ادبیات ما بود که، وقتی به هندوستان رفت، به یادگیری زبان پهلوی همت گماشت. ثمرهٔ این‌همه پژوهش و آشنایی با فرهنگ و ادبیات و پیشینهٔ تاریخیِ ما را البته در آثار او می‌توان دید. برای مثال، تبحّر چشمگیر هدایت در کاربرد تعابیر محاوره‌ای در داستانی مانند «علویه‌خانم» حاکی از دقت باریک‌بینانهٔ او در زبان قشر متوسط جامعه است.

ویژگی‌هایی که برشمردیم جملگی از توانائیِ هدایت در برقراری نوعی گفت‌وشنود انتقادی با فرهنگ حکایت می‌کنند. آثار چنین نویسنده‌ای هم آینهٔ تمام‌نمای فرهنگ‌اند هم جنبه‌هایی از فرهنگ را به چالش فرا می‌خوانند. آنچه امروز می‌تواند ادبیات معاصر ما را به تعامل با فرهنگ جهانی سوق دهد همین گفت‌وشنود انتقادی است. فقدان شمّ لازم برای کاوش نقادانهٔ فرهنگ در بسیاری از نویسندگانِ امروزِ ما باعث شده است که آثار آنان، در انقطاع از فرهنگ، هویتی ممتاز نداشته باشد و، به جای خوش درخشیدن در عرصه‌های بین‌المللی، مقهور شکل‌گرائیِ صِرف و بی‌محتوا گردد.

۲۱) نیز ← همان، ص ۴۴۸-۴۸۳.

www.SID.ir

Archive of SID

۳. فقدانِ جریان جدی نقد ادبی

هرچند، در نظریه‌های ادبی نوین، برای نقد ادبی چندانی نقش ارزش‌گذاری قایل نیستند، نفسِ وجود نقد ادبی در هر فرهنگی، به یقین، موجب تمییز آثار دارای کیفیات برتر (واجد گفت‌وشنود انتقادی با فرهنگ) از آثار کهتر (فاقد ربط با فرهنگ) می‌شود. در غرب، نشر مقالات در زمینهٔ **معرفی و بررسی کتاب**[۲۲] گاه چنان در اقبال عمومی به اثری ادبی مؤثر است که سرنوشت آن را چه‌بسا به‌کلی دگرگون می‌سازد. طبیعتاً اقبال به اثری ادبی یا ناکام ماندن آن ناخواسته می‌تواند مشوّق سایر نویسندگان باشد و یا میل آنان به نگارش به سبک و سیاقی معیّن را تضعیف کند. درکشور ما، نه فقط معرفی و بررسیِ آثارِ ادبی هنوز به سنتی جدی در نشریات ادبی تبدیل نشده است بلکه اساساً جریان جدیِ نقد ادبی وجود ندارد. در نتیجه، آثار ادبی از منظرهای نقادانه محک نمی‌خورند و حتی جوایزی که نهادهای دولتی و، از چند سال پیش به این سو، غیردولتی به فراورده‌های ادبیِ برگزیده در حوزهٔ ادبیات داستانی و شعر اهدا می‌کنند غالباً با ملاک‌هایی کاملاً نامربوط با نقد ادبی مقرّر می‌گردند.

در بررسی این امر که چرا نقد ادبی درکشور ما هنوز نتوانسته به جایگاهی درخور و تعیین‌کننده در مطالعات ادبی و پژوهش‌های فرهنگی نایل شود، دلایلی چند را می‌توان برشمرد. نخست اینکه نقد ادبی در فرهنگ‌های غربی پیشینه‌ای بسیار طولانی دارد و سابقهٔ آن به پیش از میلاد مسیح[ع] و در واقع به روزگار یونان باستان می‌رسد. در هر برهه‌ای از این تاریخ دراز، آراءِ فلاسفه، به نحوی از انحاء، در شکل‌گیری رهیافت‌های جدید اثر گذاشته است. برای مثال، آراءِ تحصّلیِ (پوزیتیویستیِ) اُگوست کُنت[۲۳]، فیلسوف فرانسوی، از راه کتابِ تاریخ ادبیاتی که ایپولیت تِن[۲۴] در سال ۱۸۶۳ منتشر کرد به حوزهٔ نقد ادبی راه یافت و منجر به دیدگاه معروف به **نژاد، محیط، برههٔ تاریخی** شد که، برحسب آن، هر اثر ادبی مبیّنِ نفسانیاتِ نویسندهٔ آن تلقی می‌شود و روان خودِ نویسنده هم از محیط و دوره و زمانه‌ای که او در آن می‌زیسته و نیز از نژاد او متأثر است. این رهیافتِ **برون‌مبنا**، که معنای متن ادبی را در منابع بیرون از متن می‌جست، در دههٔ ۱۹۳۰ جای خود را به نقد فرمالیستیِ **منتقدان نو** داد که، با پیروی از الگویی کاملاً **درون‌مبنا**، معنای متن را صرفاً از راه کاوش در روابط ساختاری بین اجزای پدیدآورندهٔ شکلِ اثر بیان‌شدنی می‌دانند.

22) book review 23) Auguste Comte 24) Hippolyte Taine

www.SID.ir

Archive of SID

تحولات نقد ادبی پس از افولِ **نقد نو** روند پُرشتاب‌تری به خود گرفت به نحوی که، به‌ویژه از دههٔ ۱۹۶۰ به‌این سو و با پیدایش رهیافت‌های موسوم به **پساساختارگرا**، نقد ادبی به نحوی حیرت‌آور به حوزه‌ای کثرت‌گرا و میان‌رشته‌ای در علوم انسانی تبدیل شده است.

فقدانِ این پیشینهٔ بسیار غنی از آراءِ متفاوت و متباین در فرهنگ ما باعث گردیده است که نقد ادبی بیشتر از راه ترجمه‌های نارسا به مطالعات ادبی راه یابد. همچنین فقدان درس نقد ادبی در برنامهٔ رشتهٔ ادبیات فارسی در دانشگاه‌های ما[۲۵] مانع از آن شده است که دانش‌آموختگانِ این رشته بتوانند با نقد آثار ادبی معاصر در جهت‌گیری‌های نویسندگان و شاعران تأثیر بگذارند.

معضل نقد ادبی و ناکارآمدیِ آن در فرهنگ ما همچنین از این منظر می‌تواند بررسی شود که هر نظریهٔ ادبی حکم نوعی گفتمان را دارد و برساخته‌ای بیش نیست. نظریه‌پردازانی که در فرهنگ‌های دموکراتیک رهیافت‌های متکثّر نقد ادبی را می‌پرورانند بر آن‌اند که این برساخته‌ها می‌توانند، در عین تباین، با یکدیگر همزیستی داشته باشند. اصولاً تکامل هر برساخته‌ای مستلزم ابطال برخی یا همهٔ اجزای پدیدآورندهٔ آن برساخته است. در نقد ادبی نمی‌توان از **حقیقت مطلق** سخن گفت زیرا تکثّر رهیافت‌های نقّادانه مؤیّدِ این دیدگاه دموکراتیک است که حقیقت خود امری نسبی و برساخته است. این باورِ عمیق به تکثّرِ آراء فقط در فرهنگی میسّر است که قایل به دموکراسی و چندصدایی باشد.

باری، ادبیات معاصر ما بدون هیچ‌گونه تأثیرپذیری از نقد ادبی نوشته می‌شود. درواقع، تصور رایج دربارهٔ نقد ادبی درکشور ما هنوز هم ستایش این یا آن نویسنده و یا پیدا کردن ضعف‌های اثر است. در این حال، برخی مدرّسان ادبیات در دانشگاه نیز با رواج دیدگاه‌های مغایر با نقد ادبی ــ مثلاً این دیدگاه که هدف از قرائت متون ادبی یافتن پیام‌های اخلاقیِ نهفته در آنهاست ــ عملاً مانع از شکل‌گیری جریان نقد ادبی می‌شوند. این ناآگاهی از نظریه‌ها و رویه‌های نظام‌مندِ نقد ادبی همراه با تحسین‌ها و مذمت‌های

۲۵) در حال حاضر، نقد ادبی در مقاطع فوق لیسانس و دکتری جزو دروس مصوّب رشتهٔ ادبیات فارسی در دانشگاه‌های ایران نیست و، تا همین چند سال پیش، در مقطع لیسانس نیز جزو دروس اختیاری بود. در برنامهٔ کنونی رشتهٔ ادبیات فارسی، نقد ادبی صرفاً در مقطع لیسانس و به صورت درس دو واحدی تدریس می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

نامربوط به نقد ادبی از جمله دلایل سترون ماندن ادبیات معاصر ما و ناتوانی آن در عرصه‌های فرهنگیِ جهانی است.

ادبیات معاصر ما و چشم‌انداز جهانیِ فرهنگ

بنا بر ادلّه‌ای که در مقالهٔ حاضر ارائه شد، ادبیات معاصر ما برای مطرح شدن در عرصه‌های فرهنگی در مقیاس جهانی چشم‌انداز چندان روشن یا امیدوارکننده‌ای ندارد. پیروی ناآگاهانه از سبک‌های برآمده از شرایط فرهنگی متفاوت با وضع فرهنگی ما، ناتوانی بسیاری از نویسندگان معاصر از ایجاد نوعی گفت‌وشنود انتقادی با فرهنگ و حتی نپرداختن آنان به تفحّص الگوهای فرهنگی و ناآشنائیِ آنان با این الگوها، همراه با این حقیقت که نقد ادبی هنوز نتوانسته است به صورت جریانی با هویت در مطالعات ادبی شکل گیرد و در روند ادبیات یا مطالعات ادبی اثر گذارد، مجموعاً بر سر راه ادبیات معاصر ما و ارتقای آن به مرتبه‌ای قابل قیاس با ادبیاتِ جهانی موانعی جدّی بر پا کرده است. فایق آمدن بر این موانع مستلزم شناخت دقیقِ چند و چونِ وضع نامطلوب موجود از راه پژوهش‌های ادبی و نقادانه و، در مرحلهٔ بعدی، تمهید مناسب برای ایجاد چشم‌اندازی متفاوت و آماده‌سازی ادبیات ما در چالش‌های فرهنگ جهانی است. هرگونه توقعِ موفقیت برای ادبیات معاصر ما در گروِ برداشتن این گام‌های اساسی است.

منابع

وُردزوُرت، ویلیام (۱۳۷۳)، «بخش‌هایی از مقدمهٔ ترانه‌های غنایی»، ترجمهٔ حسین پاینده، ارغنون ۲، ص ۴۷_۵۳.

هدایت، صادق (۱۳۴۲)، ترانه‌های خیام، چاپ چهارم، انتشارات امیرکبیر، تهران.

ـــــ (۱۳۴۴)، نوشته‌های پراکنده، چاپ دوم، انتشارات امیرکبیر، تهران.

Harvey, David (1990), *The Condition of Postmodernity* (وضعیت پسامدرنیته), Blackwell, London.

❑

www.SID.ir