فصلنامهٔ نقد کتاب

ادبیات و هنر

سال اول، شماره ۳و۴، پاییز و زمستان ۱۳۹۷

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ خانهٔ کتاب

مدیر مسئول: نیکنام حسینی‌پور

سردبیر: مریم حسینی

معاون سردبیر: الهه رجبی‌فر

مشاوران ادبی: علیرضا انوشیروانی، قدرت‌الله طاهری، عیسی امن‌خانی، بهروز ایمانی

مشاوران هنری: اسماعیل بنی‌اردلان، محمد خزایی، مهرداد پورعلم، محمدرضا مریدی

کارشناس کتاب و نشریات: حمیده نوروزیان

ویراستار فارسی: حورا ناصری‌مرتضوی

مترجم انگلیسی: سلما رضوان‌جو

چاپ و انتشار: انتشارات خانهٔ کتاب

صفحه‌آرا: معاد طبری

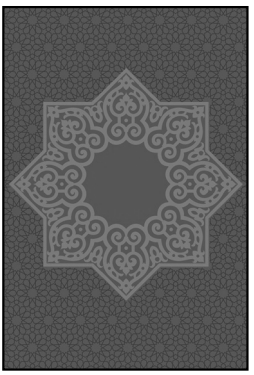
پخش: واحد توزیع خانهٔ کتاب

تلفن توزیع: ۸۸۳۴۲۹۸۵

ـ نقل مطالب این نشریه با ذکر منبع آزاد است.

ـ مجله در ویرایش مطالب آزاد است.

ـ مقالات منعکس‌کنندهٔ نظر نویسندگان آن‌هاست و خانهٔ کتاب و فصلنامهٔ نقد کتاب *ادبیات و هنر* هیچ مسئولیتی دربارهٔ محتوای این آثار ندارند.



نشانی: تهران، خیابان انقلاب، بین صبا و فلسطین، شمارهٔ ۱۰۸۰، مؤسسهٔ خانهٔ کتاب

صندوق پستی: ۳۱۳ـ۱۳۱۴۵

تلفن: ۶۶۴۱۵۲۵۵

دورنگار: ۶۶۴۱۵۳۶۰

پست الکترونیکی:
Literature@faslnameh.org
Literatureart.faslnameh@gmail.com

تارنما:
Litbr.faslnameh.org

ISNN:2423-6659

نمایه‌شده در پایگاه‌های:
www.noormags.ir
www.magiran.com

فهرست

سخن سردبیر ۳

نقد شفاهی

نقد و بررسی کتاب *هنر پیرااسلامی: تحلیل انتقادی گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنر اسلامی*، صادق رشیدی، مهناز شایسته‌فر و محمد خزایی ۵

نقد کتاب پژوهشی (ادبیات)

آثار عرفانی در آینهٔ فرهنگ آثار: نقد و بررسی کتاب *فرهنگ آثار عرفان اسلامی*، سمیه جبارپور ۲۱

تحلیل ادبی در سایه روشن نقد تاریخ‌گرایی نوین: مروری انتقادی بر *اصول و مبانی تحلیل متون ادبی*، صدف گلمرادی ۳۷

جادوهای بومی‌شده: نقد کتاب *بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران*، حمید عبداللهیان ۵۱

کتابی در چگونگی قصه‌درمانی: بررسی کتاب *تعبیر قصه‌های پریان و آنیما و آنیموس در قصه‌های پریان*، آگیتا محمدزاده ۶۳

نقد رمان و مجموعه داستان

عشق، خشونت، تعصب و زوال؛ نمایش جنبه‌های گوناگون و متناقض انسانِ امروزی: نقد و بررسی کتاب *یک انسان، یک حیوان*، مهدی ابراهیمی لامع ۷۱

مضامین مکرر در ناخودآگاه نویسنده: نگاهی به مجموعه داستان *آدم‌های اشتباهی*، مهرناز شیرازی‌عدل ۸۳

نقد ترجمه

لزوم بازنگری در ترجمهٔ رمان عربی: نقدی بر کتاب *سمفونی سرنوشت*، فاطمه قاسم محمد ۱۰۳

نقد تصحیح متن

چو زرّین قبایش بخوانی رواست؟: نقد و بررسی منظومهٔ حماسی *شاهنامهٔ اسدی (زرّین قبانامه)*، کامران ارژنگی ۱۱۱

نقد کتاب پژوهشی (هنر)

شرق‌گرایی عکاسانه: معرفی و ارزیابی کتاب *دوربین شرقی*، معصومه باباجانی سنگتابی و محمدرضا مریدی ۱۲۵

کتابی برای ترساندن و آواز نخواندن: نقدی بر کتاب *ساز حنجره و چالش‌های تولید صوت*، سعید مجیدی ۱۴۱

گفت‌وگوی دو کتاب دربارهٔ فیلم و فلسفه، مهرداد پورعلم ۱۴۹

موزه به‌مثابه متن: مقدمه‌ای در نسبت میان دانش نشانه‌شناسی و نهاد موزه، سجاد باغبان ماهر ۱۵۷

معرفی کتاب

تصوف: تاریخ نوین، مریم مشرّف ۱۶۵

کتاب‌شناسی

کتاب‌شناسی پارچه و لباس ایران: مروری بر کتاب‌های فارسی با موضوع پارچه و لباس، پروین بابایی ۱۷۱

کتاب‌شناسی نقد و نظریهٔ ادبی (۱) ۱۸۳

ترجمه انگلیسی چکیده مقالات 3

فهرست مطالب به انگلیسی 1

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

سخن سردبیر

درود بر خوانندگان فصلنامهٔ نقد کتاب ادبیات و هنر، شمارهٔ سوم و چهارم فصلنامه را پیش روی خود دارید. همانطور که ملاحظه می‌کنید در این شماره مقاله‌هایی در دو حوزهٔ ادبیات و هنر موجود است و تنوع موضوعی در میان مقالات چشمگیر است. خوشبختانه در این شماره نسبتِ نقد کتاب‌های تألیفی با کتاب‌های ترجمه شده قابل رقابت است. در بخش ادبیات، نقد و معرفی کتاب‌های تألیف و ترجمه هر دو دیده می‌شود. نقد کتاب *بومی‌سازی رئالیسم جادویی* و کتاب *فرهنگ آثار عرفان اسلامی* از جمله نقدهای بر آثار تألیفی است. بررسی کتاب *تعبیر قصه‌های پریان و آنیما و آنیموس در قصه‌های پریان* و همچنین مروری انتقادی بر اصول و مبانی تحلیل متون ادبی هر دو نقدهایی بر دو اثر ترجمه شده مؤلفان غربی است. در بخش هنر نیز کتاب*ساز و حنجره، موزه خوانی* و *فیلسوف یا سینماگر (فلسفه در سینما)* از کتاب‌های تازه تألیف حوزهٔ هنر هستند. نقدهایی هم در این بخش بر دو کتاب ترجمه شدهٔ *راهنمای راتلج دربارهٔ فیلم و فلسفه* و *فیلم همچون فلسفه* موجود است. در بخش معرفی کتاب هم یک اثر بررسی می‌شود که نوشتهٔ پژوهشگران خارج از کشور و به زبان انگلیسی است که تاکنون به فارسی برگردانده نشده‌است.

فرهنگ، هنر و ادبیات ما به همان اندازه که به ترجمهٔ آثار درجهٔ اول غربی نیازمند است محتاج آثار تألیفی است که به همّت پژوهشگران ایرانی نوشته شده باشد. مقایسهٔ تطبیقی ارزشی آثار ترجمه شده با تصنیفی نشان می‌دهد که معمولاً درجهٔ آثار غربی از نظر نوآوری، ساختار، سبک و تدقیق مطالب بالاتر است. اهتمام به نگارش و چاپ کتاب در ایران بسیار است اما، متأسفانه در میان هزاران هزار کتاب تألیفی گاهی آثار شایستهٔ تقدیر کمتر یافت می‌شود. توجه به گزارش‌های مربوط به انتخاب کتاب‌های برگزیده در جوایز کتاب سال و یا جلال آل احمد و پروین اعتصامی و دیگر جوایز بیانگر این نکته است که ویژگی بیشتر کتاب‌های تألیفی نیز گردآوری و تدوین است و کمتر نشانه‌هایی از تولید دانش نوین و یا

ایجـاد نظریه‌هـای جدیـد دیده می‌شـود.

مقالـۀ گفت‌وگـوی دو کتـاب فیلـم و فلسـفه در ایـن شـماره همین امـر را به چالش و گفت‌وگـو کشـیده اسـت. ایـن مقاله ماحصـل مکالمۀ یک اثـر تألیفی و یـک اثر ترجمه شـدۀ غربـی در ایـن بـاب اسـت. مکالمـۀ خیالـی دو کتـاب بـا هـم خـط مشـی فکری و موضـع هریـک از دو اثـر را در برابـر مسـألۀ فیلم و فلسـفه روشـن می‌کند.

بدیهـی اسـت کـه هنـوز در ایـران شـیوه‌های پژوهش و تحقیق به درسـتی شـناخته نشـده اسـت و امکانـات انجام آن هم چون کشـورهای پیشـرفته نیسـت. تعـداد کتاب‌ها، کتابخانه‌هـا و کتابخوان‌هـا خـود دلالـت آشـکاری بـر پاییـن بـودن سـطح پژوهـش در ایـران اسـت. امیـد داریـم اگـر بـر میـزان انتشـار کتاب‌هـای تألیفـی افـزوده می‌شـود، همّـت بـر تولیـد و خلـق آثار ارزشـمند و خواندنی و خوش‌سـاخت نیز بیشـتر شـود. نقد شـفاهی ایـن شـماره هـم بـه کتابـی تألیفی از حـوزه هنر اسـلامی اختصـاص دارد.

بنابـر قولـی کـه داده بودیـم کتاب‌شناسـی کتاب‌هـای نقـد ادبـی را آغـاز کردیم. در ایـن شـماره کتاب‌هـای تألیفـی در حوزۀ نقـد و نظریه معرفی می‌شـوند و در شـماره‌های پسـین بـه آثـار ترجمـه شـده می‌پردازیم. نـام کتاب‌هـا همراه بـا تصویر روی جلـد آن‌ها می‌توانـد بـرای پژوهشـگران نوخاسـته، آموزشِ آشـنایی و دوسـتی بـا کتاب‌ها باشـد. به یـاد مـی‌آورم سـفارش اسـتاد شـفیعی‌کدکنی را در سـال‌های دور کـه هنـوز بـرای مـن پرنـور اسـت. کلاس درس مرجع‌شناسـی و روش تحقیـق در دانشـکدۀ ادبیـات دانشـگاه تهـران در سـال ۱۳۶۴ شمسـی. از نخسـتین آموزه‌هـای اسـتاد در درس مرجع‌شناسـی ایـن بـود کـه تـا می‌توانیـد کتـاب بخوانیـد و بـا مراجـع پژوهـش آشـنا شـوید؛ و اگـر نمی‌توانیـد و امـکان دسترسـی بـه همـۀ کتاب‌هـا را ندارید، حداقـل روی جلـد کتاب‌ها را ببینیـد. آن‌هـا را لمـس کنیـد. بدانیـد روی جلـدش چـه طرحـی دارد و به چـه رنگی اسـت. بدانیـد در کـدام قفسـۀ کتابخانـه جـای دارد و در ردیف چنـدم اسـت. این‌گونه با کتاب‌ها دوسـت و آشـنا شـوید.

مریم حسینی
سردبیر

فصلنامۀ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارۀ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

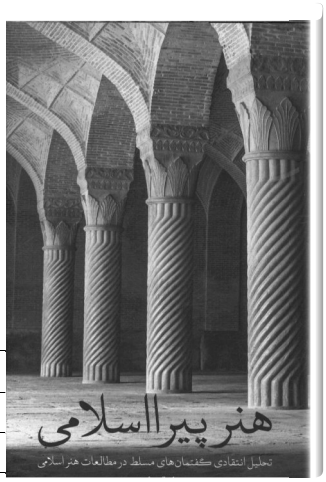
نقد شفاهی

نقد و بررسی کتاب *هنر پیرااسلامی: تحلیل انتقادی گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنراسلامی*

نشست نقد و بررسی *کتاب هنر پیرااسلامی، تحلیل انتقادی گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنراسلامی*، عصر روز یکشنبه ۲۵ آذر ۱۳۹۷ در سرای اهل قلم با حضور نویسندهٔ اثر دکتر صادق رشیدی (مدرس دانشگاه علم وفرهنگ)، دکتر مهناز شایسته‌فر و دکتر محمد خزایی (اعضای هیئت علمی دانشگاه تربیت‌مدرس و پژوهشگران هنراسلامی) و دکتر مریم حسینی (عضو هیئت علمی دانشگاه الزهراء و سردبیر فصلنامهٔ نقد کتاب ادبیات و هنر) برگزار شد.

ازجمله محدودیت‌ها و موانع پژوهشی در عرصهٔ مطالعات هنر اسلامی، شیوهٔ توصیف‌محور مستشرقین و نگرش انتزاعی سنت‌گرایان است که تفکر و مواضع پژوهشگران را به سمت سستی، خنثی‌شدگی و نگرش‌های کلی سوق می‌دهند و قدرت نقد و نگرش‌های اجتماعی و فرهنگی در این قلمرو مطالعاتی را از آن‌ها سلب می‌کنند و با اسطوره‌ای جلوه دادن نظریه‌ها و نوشتارهای متعدد حکمی و عرفانی و نیز گرایش‌های بنیادگرایانه افراطی در هنر، فضایی را ایجاد کرده‌اند که گویی گفتمان هنر اسلامی ازجمله قلمروهای نقدناپذیر است. نویسندهٔ این اثر با نگاهی انتقادی به تعاریف و رویکردهایی که چیستی هنر اسلامی را تبیین کرده، کوشش می‌کند تا با آشکار ساختن سفسطه‌های تفسیری برخی از گفتمان‌ها، تصویر روشن‌تری از فرایند مطالعات نظری در عرصهٔ هنر اسلامی ارائه دهد. این کتاب پنج فصل دارد: «شکل‌گیری گفتمان هنراسلامی»، «گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنراسلامی»، «تحلیل انتقادی گفتمان»، «نشانه‌شناسی» و «گفتمان هنر پیرااسلامی».

صادق رشیدی: به نام خدا. سلام می‌کنم خدمت حضار محترم و تشکر ویژه از سرای اهل قلم و برگزارکنندگان این جلسه و ارادت ویژه‌تر خدمت خانم دکتر شایسته‌فر و آقای دکتر خزایی که افتخار دادند که در خدمت‌شان باشم و در واقع در کنارشان بیاموزم. وقتی کتاب می‌نویسی و بعد می‌خواهی به سراغش بروی؛ خود به عنوان مؤلف کمی می‌ترسی چون اصولاً اندیشه‌های



فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

■ **رشیدی، صادق (۱۳۹۶). *هنر پیرااسلامی: تحلیل انتقادی گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنراسلامی*. تهران: علمی و فرهنگی.**

آدمی در طول زمان تغییر می‌کند یعنی وقتی شما بعد از یک سال برگردی و کتابت را بخوانی گاهی ممکن است حسرت بخوری که می‌توانستی چیزهای دیگری به آن اضافه کنی یا مبحث را جور دیگری پیش ببری و... ولی در هر صورت من این کتاب را یکی از مهم‌ترین و جدی‌ترین تألیف‌های خود می‌دانم.

بخش مهمی از دیدگاه‌هایم که در این کتاب مطرح شده، در رسالهٔ دکتری من نیز آمده و امروز خوشحالم که دو استاد بزرگوار به عنوان متخصصان هنراسلامی برای نقد این کتاب حضور دارند. من برای نوشتن این کتاب با چالش‌های نظری و فکری زیادی مواجه بودم. به دلیل اینکه ابتدا در آن زمان سؤالاتی خیلی ساده، مهم و البته کلیشه‌ای ذهنم را درگیر کرده بود که هنراسلامی دقیقاً یعنی چه؟ چه می‌گوید؟ هدفش چیست و چرا به وجود آمده؟ و دیگران دربارهٔ این هنراسلامی چه چیزهایی نوشته‌اند و قراراست که اصلاً به کجا برویم و جایگاه این حوزه مطالعاتی در بدنه دانشگاه کجاست؟ این سؤالات را به عنوان سؤالات مبنایی در همان ابتدای کتاب مطرح کرده‌ام. در مطالعات اولیهٔ خود متوجه شدم که ادعاهایی در حوزهٔ مطالعات هنراسلامی مطرح شده که مصادیق مبهمی دارند، کسانی که این ادعاهای نظری را مطرح کرده‌اند به نظر می‌آید که تلاش زیادی برای علمی نشان دادن آن‌ها کرده‌اند. اما در واقع علمی نیستند و در قلمروی گفتمان‌های محفلی قابل بررسی‌اند و یا می‌توانم بگویم خیلی دلی است در نتیجه اول به این مسئله پرداختم که اساساً اصطلاح هنراسلامی از کجا آمده است. در فصل نخست این کتاب توضیح داده‌ام که هنراسلامی پیامد گفتمان شرق‌شناسی است یعنی تا پیش از اینکه مستشرقان بحثی به نام هنراسلامی را مطرح کنند ما عنوانی به‌نام هنراسلامی نداشته‌ایم. منظورم از «ما» جهان شرق و بطور کلی جهان اسلام است. یعنی مستندات و یافته‌های من نشان می‌دهد که هیچ حاکمی و یا هیچ

ملتـی درصـدد نبـوده کـه بـه آفریده‌های هنـری خـود، هنراسـلامی بگویـد. در واقع این گفتمـان، یـک برسـاخت کامـلاً نظـری و مطالعاتـی بوده اسـت. مقالـه‌ای هم شـیلابلر و جاناتـان بولـوم در این‌بـاره نوشـته‌اند کـه خودشـان اقـرار کرده‌اند کـه هنراسـلامی را ما پژوهشـگران غربـی بـر سـرزبان‌ها انداخته‌ایـم و ای کاش ایـن کار را نمی‌کردیـم چـون ایـن کار باعـث شـد کـه دردسـرهای زیـادی بـه وجـود بیایـد و از نظـر معنایـی ابهامات زیـادی در عنـوان هنراسـلامی وجـود دارد کـه خودمـان هـم در آن مانده‌ایـم کـه تلقـی مـا از ایـن ماجـرا چیسـت. ایـن پژوهشـگران در مقالهٔ خـود اشـاره کرده‌اند کـه زمانی‌که بـه سـمت مطالعات دسـتاوردهای هنری و زیباشـناختی کشـورهایی که به نوعی اسـلام در آن‌هـا رسـوخ پیـدا کـرده بـود، وارد شـدند بـا دسـتاوردهای متکثـری مواجـه شـدند درنتیجـه نتوانسـتند آثـار به جا مانـدهٔ هنری و حتـی فرهنگی سـرزمین‌هایی مثل ایران را دسـته‌بندی کننـد و بـا نوعـی گونه‌شناسـی آن‌هـا را تقسـیم‌بندی نماینـد و یـا وارد حوزهٔ سبک‌شناسی شوند.

بـه واقـع از نظـر مـن همـهٔ این‌هـا در پیوسـتار فرهنـگ شـکل گرفتـه و مادامـی کـه فرهنـگ یـک فرآینـد اسـت و شـکل پیوسـتاری دارد هیـچ چیـز نـاب اصیـل یگانه و دسـت‌نخورده‌ای نمی‌تـوان پیـدا کـرد کـه در نـوع خـودش منحصـر بـه فـرد باشـد. هیـچ چیـز بـر اسـاس هیـچ سـاخته نمی‌شـود. هـر متنـی، پیـش متنـی دارد. همه‌چیز در ترکیـب و تلفیـق شـکل می‌گیـرد یـا بـه قـول نظریه‌پـردازان بینامتنیـت همه‌چیـز بینامتنـی اسـت. خوب طبیعی اسـت که نمی‌شـود مطلقاً بـه چیزی بگوییم هنراسـلامی کـه در مصداق‌هـای فراوانـش، جنبه‌هایـی تلفیقـی و ترکیبـی از فرهنگ‌هـا و تمدن‌های مختلـف را بـه دوش می‌کشـد. بـه اسـتثنای معمـاری مسـاجد و آرایه‌های وابسـته به آن کـه بحـث جدایـی دارد و مـن به آن نیـز در کتابـم پرداختـه‌ام. در فرآینـد تحقیقاتی که انجـام دادم بـرای پاسـخ بـه ابهامـات خـودم سـعی کـردم که به سـمت ارائهٔ یـک مفهوم جدیدتـری حرکـت کنـم کـه در واقـع ایـن ابهـام و کلـی بـودن هنراسـلامی را جـرح و تعدیـل نمایـم. نمی‌گویـم موفـق شـدم یـا نه چـون این بـه نگـرش مخاطبینی بسـتگی دارد کـه ایـن کتـاب را خوانده‌انـد و یـا خواهنـد خوانـد. در نتیجـه تـلاش کـردم کـه یـک دسـته‌بندی از انـواع رویکردهایـی ارائه دهم که دسـتاوردهای هنری سـرزمین‌های اسـلامی را مـورد مطالعـه قـرار داده‌انـد. ایـن تقسـیم‌بندی کـه بـرای اولیـن بـار مطـرح می‌شـود در جـدول صفحـه ۹۸ کتـاب آمـده اسـت. نهایتـاً در ادامـه پژوهـش مفهـوم هنـر پیرااسـلامی و یـا Para Islamic Art را بـه عنـوان یـک نظریـه مطـرح کـردم کـه توضیحاتـش در فصـل آخـر آمـده اسـت. کلیـت بحث‌هـای من در ایـن کتـاب از تحلیل انتقـادی گفتمـان سـنت‌گرایی و گفتمـان تاریخ‌گرایـی شـروع می‌شـود. در واقـع مـا دو گفتمـان کلـی و مسـلط در حـوزه هنراسـلامی داریـم کـه مـن هـر دو نگـرش را مـورد بررسـی انتقـادی قـراردادم و بـا مبانـی نظـری تحلیـل انتقـادی گفتمان که شـرحش در کتـاب آمـده و دلایلـی هـم بـرای نقدهـای خـود داشـتم کـه اگـر سـلیقه‌ای بـه آن نگاه

نکنیم، می‌تواند بیشتر مورد تأمل قرار بگیرد.

تمام کسانی‌که ادعا می‌کنند دربارهٔ هنراسلامی کتاب نوشته‌اند و از عبارت و اصطلاحات و مفاهیمی مثل عرفان و مبانی عرفانی هنراسلامی استفاده کرده‌اند به‌واقع کار شگرفی انجام نداده‌اند. اگر به منابع مورد استفادهٔ همه مقالات و کتاب‌هایی که دربارهٔ هنراسلامی نوشته شده رجوع کنید درمی‌یابید که اغلب مطالب تکراری است و ارجاعات به چند منبع محدود شده‌اند. کسی‌که ادعا می‌کند می‌خواهد با نگرش عرفانی به هنراسلامی نگاه کند باید بتواند متون عرفانی را با همان زبان بخواند، باید بتواند به طور مثال *کشف‌المحجوب* را بخواند. این گفتمان عرفانی و بحث از مبانی عرفانی هنراسلامی اتفاقاً خود محل مناقشه و سوءتفاهم است. اینکه شخصی استنباط‌ها و برداشت‌های ذهنی خود را از نقوش انتزاعی هنراسلامی با لفاظی‌های کلی و مبهم شبه عرفانی و شبه فلسفی ارائه بدهد و بگوید این تمثیلی از بهشت است و یا فلان تصویر تمثیلی از آسمان است این به هیچ‌وجه نگاه عرفانی نیست، چرا که عرفان برای خود ماجراهایی دارد و نوعی کنش فردی و درونگرایانه است. این منش شبه عرفانی که عمدتاً هم وابسته به نظریه‌های حکمت حکمای اسلامی است، می‌توان گفت آن‌قدرکه ابعاد حسی و عاطفی پررنگی دارد ابعاد عرفانی ندارد، به همین خاطر حتی مقالات و کتاب‌هایی که دکتر سیدحسین نصر نوشته‌اند مصادیق مشخصی ندارند. یعنی این نویسندگان و محققان مصادیق بارزی برای مباحث خود نمی‌آورند و کلامشان اغلب یک ادعای نظری و ذهنی است. آنچه مرا بیشتر به بسط این موضوع با نگارش انتقادی ترغیب کرد این بود که امروز هنراسلامی برای برخی‌ها عرصهٔ نوعی بهره‌برداری‌های سازمانی و نهادی است و در این کتاب مراد من از هنراسلامی، آن نیست که ممکن است یک سازمان ایدئولوژیک و یا یک نهاد و ارگان خاص برای خود از آن تعریفی داشته باشد. و من با هنراسلامی‌ای مواجه شدم که حوزهٔ کاملاً مطالعاتی و دانشگاهی است. ممکن است در دوره‌های متفاوت از این اصطلاح تلقی‌های دیگری وجود داشته باشد و از طریق آن منافعی به دست بیاید اما هنراسلامی در کتاب *هنر پیرااسلامی* همان حوزه مطالعاتی است که نتیجه گفتمان شرق‌شناسی بوده است.

مهناز شایسته‌فر: به نام خدا. از آقای دکتر رشیدی برای توضیحات مختصر و جامعی که دادند و کتاب را به رشته تحریر درآوردند تشکر می‌کنم. این کتاب که برگرفته از رسالهٔ دکتری ایشان است برای پژوهشگران حوزهٔ هنراسلامی بسیار قابل استفاده است. من کتاب را مطالعه کردم و در مقام مشاور ایشان با هم بحث‌هایی در مورد نگرششان به هنراسلامی داشتیم و می‌شود گفت

کـه بعضـی از نگرش‌هـا بـا توجه بـه جایگاهـی که امـروزه هنراسـلامی در ایـران و دیگر کشـورها دارد قابـل اسـتناد و قبـول اسـت ولی به نظر مـن بعضی از نگرش‌هـا قابل تأمل اسـت و بایـد بـه نحـوی دیگـر مـورد توجـه قـرار گیـرد. مـن چنـد نکتـه را قابـل عرض می‌دانـم: اول اینکـه رویکـرد کتـاب نسـبت بـه هنراسـلامی رویکـردی انتقـادی اسـت و آیـا واژهٔ هنراسـلامی می‌توانـد واژهٔ درسـتی باشـد و تحقیقـات ایـن کتـاب امـروزه برای محققـان هنراسـلامی قابـل اسـتناد اسـت؟ همین‌جـا یـک پرانتـز بـاز کنـم آیـا مـا واژهٔ متـرادف دیگـری بـرای احیانـاً غلط بـودن واژهٔ هنراسـلامی در نظـر گرفته‌ایـم و اگر واژهٔ هنراسـلامی بـرای هنرهایـی کـه در معنـا و ویژگی‌هـای بصـری در دوران اسـلامی تهیه شـدند نمی‌توانـد واژهٔ مناسـبی باشـد اگر بخواهیـم واژهٔ دیگری را اسـتفاده کنیم آن واژه چـه واژه‌ای می‌توانـد باشـد؟

البتـه در ایـن کتـاب بـه هنرهـا و یـا واژه‌هایـی مثـل هنـر ترکـی، هنر هنـدی، هنر عثمانـی، هنـر ایرانـی و هنـر آفریقایـی و شـاید هنـر مصـری و... پرداختـه شـده، یعنـی کل کشـورهای اسـلامی را در نظـر بگیریـد کـه می‌تواننـد تحت لـوای این واژهٔ مشـترک قـرار بگیرنـد. آیـا ایـن امـکان دارد کـه هر کشـور مسـلمانی بتواند نام کشـور خـود را بر هنـر اضافـه کنـد و کلمـه اسـلامی را بـر دارد. البتـه این امکان وجـود دارد کـه ما هنری را کـه امـروز بـه آن هنراسـلامی اطـلاق می‌کنیـم هنـر ایرانـی بنامیـم ولـی ارزش‌هایی کـه ایـن واژه می‌توانـد بـه هنـر و مطالعـات ایـن حـوزه ببخشـد از بیـن مـی‌رود و یـا این‌کـه مـورد توجـه صددرصـدی قـرار نمی‌گیـرد. از یک‌سـو تمامـی کشـورهایی کـه اسـلام را پذیرفتنـد مسـلمانند بنابراین بـه ارزش‌ها، عقایـد و تفکرهای یکسـان معتقدند و هنـری کـه در طـی دوران اسـلامی در ایـن کشـورها رشـد و توسـعه یافتـه برگرفته از همیـن ارزش‌هاسـت و دارای همیـن خصیصه‌هـا و رویکردهاسـت. اگـر مـا هنـر تزئینات کاشـیکاری عثمانـی را در ترکیـه بـا یکی از مسـاجد در ایران مثل مسـجد جامع اصفهان مقایسـه کنیـم متوجـه می‌شـویم اگرچـه دارای تفاوت‌های ظاهـری در تزئینات هسـتند ولـی در بنیـان و در شـاکلهٔ وجودی‌شـان اشـتراکات قابل‌توجهـی دارنـد کـه برگرفتـه از اشـتراکات اساسـی و اصولـی اسـت کـه هـر دو کشـور بـه آن پایبندنـد و آن دین اسـلام اسـت. بنابرایـن بـه نظر من نه تنها اسـتفاده از واژهٔ هنراسـلامی برای تمامی کشـورهایی کـه بـه دیـن اسـلام گرایش پیـدا کرده‌انـد یـک واژهٔ مناسـب می‌تواند باشـد بلکـه یکی از عوامـل وحدت‌بخـش بیـن کشـورهای اسـلامی اسـت که در حـوزهٔ هنر به هـم نزدیک شـوند اگرچـه همهٔ کشـورهای شـرق جهان اسـلام از فرهنگـی مشـابه برخوردارند. یعنی ایرانیان از نظر فرهنگی، نسـبت به کشـورهای اروپایی مشـابهت بیش‌تری با کشـورهایی چـون سـوریه، عـراق، پاکسـتان و حتـی هنـد و ژاپن دارند. چـرا که همه در یک گسـترهٔ جغرافیایـی رشـد کـرده و توسـعه یافته‌انـد و در واقـع از ارزش‌های یکسـانی برخوردارند. بنابرایـن هـم در حـوزهٔ فرهنگـی می‌تواننـد بهـم نزدیـک شـوند و هـم در هنـر کـه زادهٔ فرهنـگ اسـت و بخشـی از فرهنـگ به شـمار می‌رود.

دومیـن بحـث مـن اینکه می‌تـوان گفت هنراسـلامی به مثابـهٔ یک بذر اسـت که اگر در خاک‌هـای مختلـف کاشـته شـود ثمره‌هـای متفاوتی دارد. اگـر بذر هنراسـلامی را در خـاک ایـران ساسـانی می‌کاریـم دارای جلوه‌هـای متفاوتـی بـا بـذری خواهد بـود که در خـاک کشـور روم کاشـته می‌شـود و ماحصلـش مثـلاً کاشـی‌های متفاوتـی می‌شـود که برگرفتـه از بسـترهای متفـاوت جغرافیایـی و فکری اسـت که در آن رشـد و توسـعه پیدا می‌کنـد ولـی شـاکلهٔ وجودی‌شـان شـباهت قابـل توجهی نسـبت به هـم دارند.

بحـث دیگـر مـن این اسـت که مـا هماننـد کشـورهای اروپایـی می‌توانیـم از واژه‌ای مذهبـی و دینـی اسـلامی بـرای اضافـه کـردن و معنـا بخشـیدن بـه واژهٔ هنـر اسـتفاده کنیـم کمااینکـه آن‌هـا از واژه‌هـای هنر مسـیحی، هنـر یهودی و هنر زرتشـتی اسـتفاده می‌کننـد و قاعدتـاً اشـکالی هـم نـدارد. اگـر ما هـم بـرای هنر خودمـان از واژهٔ اسـلامی اسـتفاده نکنیـم و بخواهیـم مفهـوم جدیـدی را مـورد اسـتناد قـرار دهیـم شـاید به این انـدازه کاملیـت و تمامیـت معنـا را نرسـاند و نتوانـد مـا در مفهـوم کمـک کند.

ایـن کتـاب دو نقـد را مطـرح می‌کنـد: نقـد دیـدگاه سـنت‌گرایان و نقـد دیـدگاه پسااسـلامی و اشـاره می‌کنـد بـه روش و شـیوه‌ای کـه مـا در کتاب‌هـای هنراسـلامی مـورد بررسـی قـرار می‌دهیـم. اگرچه شـباهت قابـل توجهی در بررسـی آثار اسـلامی در کتاب‌هایـی کـه بـه ایـن واژه می‌پردازنـد، مشـاهده می‌شـود و همـه از رویکـرد یکسـانی برخوردارنـد. امـا بـرای ادامـهٔ مطالعـات حـوزهٔ هنـر اسـلامی ناگزیـر از کاربـرد واژهٔ هنر اسـلامی هسـتیم. بـا توجـه بـه اینکـه اگـر مـا از واژهٔ هنراسـلامی اسـتفاده می‌کنیـم ناخـودآگاه فقـط ایـران اسـلامی در ذهنمـان متصـور می‌شـود. امـا مـا بایـد در تفکرمان همـهٔ کشـورها را در آن واحـد در زیرمجموعـهٔ مطالعـات هنراسـلامی بگنجانیم و نسـبت به کاربرد هنراسـلامی جامعیتی داشـته باشـیم که متأسـفانه نداریم و نمی‌توانیم نسـبت بـه آن اسـتنباط کامـل و اظهارنظـر بـدون نقصی داشـته باشـیم. امـا شرق‌شناسـان این جامعیـت را دارنـد و در همـهٔ بررسـی‌های مطالعهٔ آثار هنراسـلامی، هم‌زمان کشـورهایی مثـل ایـران، ترکیـه، هنـد، مصر، سـوریه، غـرب جهان اسـلام، شـمال آفریقـا و... را مورد مطالعـه قـرار می‌دهنـد. بـرای نمونه اگـر بخواهند در حـوزهٔ معماری اسـلامی کار کنند همـه آثار معماری دوره‌های تاریخی کشـورهای اسـلامی را مورد بررسـی قـرار می‌دهند. در واقـع در بسـتر تاریـخ موضوع‌هـای هنراسـلامی مـورد بررسـی قـرار می‌گیرد.

یکـی از ابهاماتـی کـه در کتـاب مطـرح می‌شـود ایـن اسـت کـه اثبـات حضـور عرفان در هنراسـلامی مشـکل اسـت و بـرای عـوام جامعـه و حتـی محققـان هنراسـلامی، ایـن امـکان نیسـت کـه بـه کتاب‌هـای مرجـع عرفان‌شناسـی مراجعـه و آن‌هـا را مطالعـه کننـد. بـه عقیـدهٔ مـن نبایـد ایـن مسـئله را خیلـی دشـوار کـرد. خداونـد صـدر همـهٔ عرفان‌هـا قـرار دارد و ارتبـاط بـا او بسـیار سـاده اسـت. بـا رجـوع بـه خـود، شـناخت خـود و تبعیـت از آموزه‌هـای اسـلامی می‌تـوان بـه ایـن مرحلـه از شـناخت دسـت پیـدا کـرد یعنـی رجـوع بـه خویـش کـه رجـوع بـه خداونـد اسـت. همچنیـن یکـی دیگر

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

از چیزهایی که انسان را به عرفان و معنویت نزدیک می‌کند انس با قرآن است. ما خوشنویسانی داشتیم که در تمدن اسلامی حافظ قرآن بودند و به کتابت و خطنگاری خطوط قرآن می‌پرداختند. انس با قرآن سبب می‌شود معنویت حاصل از آیات قرآنی به افکار هنرمند منتقل شود و افکار و ارتعاشات معنوی او در آثارش جلوه کند و این معنویت، ناخواسته به مخاطب نیز منتقل شود. مثلاً بیننده کتیبه‌ها و نقوش هندسی مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان، ناخودآگاه تحت‌تأثیر معنویتی قرارمی‌گیرد که برگرفته از احوال روحانی و لطافت فکری خالق آن آثار هنری است. باید گفت مقایسهٔ هنرمند معاصر با هنرمند دوران گذشته، از نظر معنویت موجود در آثار، شاید خیلی عادلانه نباشد؛ همان‌قدر که جهان رو به توسعه است به تدریج انسان نیز از معنویت فاصله می‌گیرد و این مقایسه شاید از نوع تصوری است که نسبت به هنراسلامی پیدا کرده‌ایم.

هنر ایرانیِ قبل از اسلام، به واسطهٔ حضورآموزه‌های دین اسلام، به عنوان هنراسلامی گسترش پیدا کرد. دوران حاکمیت ساسانی بستر و پلکانی شد برای پیشرفت و رشد قابل توجه در همهٔ هنرها. پس از گرایش هنرمندان ساسانی به دین اسلام، ویژگی‌های هنراسلامی در آثارشان نمایان شد و زیبایی خاصی که برگرفته از روح زیبایی‌بخش اسلام بود در هنرهای آن زمان پدیدار شد. زیبایی‌های نقوش که ترسیمی از بهشت است و تأثیر آیات قرآن و روایات و احادیث و ادعیه‌ها و... در کتیبه‌ها و نقش و نگار مساجد و اماکن مذهبی منعکس شد. بنابراین هنراسلامی می‌تواند معنوی باشد و حامل پیام‌های معنوی.

رویکرد دانشجویان به هنراسلامی، مطالعاتی است که در مکاتب و سبک‌ها انجام می‌شود اما در دوره‌های مختلف هنری قابلیت این نوع مطالعه، با استناد به نمونه‌های موجود در کتاب‌خانه‌ها وجود دارد. اگر بحث مورد مطالعه، نگارگری باشد نسخه‌های خطی مصور مذهبی که به زندگی ائمه می‌پردازد مورد بررسی قرار می‌گیرد. مثلاً *احسن‌الکبار* یکی از نسخه‌هایی است که خاندان پیامبر(ص) و حوادث مهم تشیع را به تصویر می‌کشد. معراج‌نامه‌ها نیز سفری روحانی هستند و اگرچه با رویکرد هنری مصوّر شده‌اند ولی هدف هنرمند انتقال پیامی مذهبی بوده است. و از این دست کتاب‌ها فراوان است.

بحث زیبایی‌شناسی هنراسلامی در کتاب دکتر رشیدی جایی ندارد. به هر شیوه‌ای که هنراسلامی را مورد مطالعه قرار دهیم درمی‌یابیم که هنراسلامی در ظاهر و معنا زیباست و نمی‌توان زیبایی آن را زیر سؤال برد. وقتی وارد یک مسجد یا امامزاده می‌شوید با زیبایی بی نظیر و مجذوب‌کننده‌ای مواجه می‌شوید. شاید این زیبایی آثار هنری بود که سبب شد در قرن نوزدهم که در این کتاب بدان اشاره شده مستشرقان به کشورهای اسلامی هجوم آوردند و آثار هنری را به کشورهای خود منتقل کردند. آن‌ها شیفتهٔ این زیبایی‌ها شدند و به خلأ مطالعاتی

در ایـن زمینـه پی‌بردنـد و صـد سـال پیش‌تر از ما شـروع بـه مطالعه، نـگارش و توصیف ایـن آثـار کردنـد. البتـه مهم‌تریـن کارشـان حفظ ایـن آثار در بهترین شـرایط و نوشـتن کتاب‌هایـی در توصیـف آن‌هـا بـود. باید گفـت که این آثـار در ظاهر زیبا هسـتند ولی ما بـه زیبایـی معنـوی دیگـری هـم معتقدیم که در پـس زیبایی ظاهـری نهفتـه و برگرفته از شـریعت و فلسـفه‌ای اسـت کـه در پـس انعـکاس این نقوش بـر در و دیـوار و ظروف و نگارگـری، خودنمایـی می‌کند.

و نکتـۀ آخـر اینکـه ایـن آثـار هنـری در موزه‌هـای دیگـر کشـورها بی‌شـمارند و در بهتریـن شـرایط در دپارتمان‌هایـی بـا نـام هنراسـلامی و گاهـی هنـر ایرانـی نگهـداری می‌شـوند و محـل بازدیـد گردشـگرانند و ایـن مجموعه‌هـا قابل‌مقایسـه بـا بخـش هنراسـلامی مـوزۀ ملـی مـا نیسـت کـه آثـار هنـری را در بخـش کوچکـی بـه نمایـش گذاشـته اسـت. بایـد اشـاره کنـم کـه ایـن حـق ایران اسـلامی اسـت کـه تولیـدات آثار هنـری خـود را در فضـا و مـکان مناسـب تری بـه نمایش گذارد. بـا مطالعه ایـن نوع آثار محققـان می‌تواننـد بـه ایـن سـؤالات پاسـخ دهنـد که چرا ایـن آثـار تولید شـده؟ از چه طریقـی تولیـد شـده؟ چه سـبکی دارند؟ خالق ایـن آثار چه کسـانی بودند؟ چه کسـانی حمایت کردنـد تـا آن‌هـا تولید شـود؟ چـه عناصر زیبایـی در این آثار اسـتفاده شـده و آن‌هـا را زیبا کرده؟ همـۀ این‌هـا می‌توانـد منابـع مطالعـات آینـده در حـوزۀ هنر اسـلامی باشـد.

فصلنامۀ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شـمارۀ ۳ و ۴
پاییز و زمسـتان ۱۳۹۷

محمـد خزایـی: تشـکر می‌کنـم از سـرای اهـل قلـم کـه ایـن امـکان را بـه وجـود آورد کـه دربـارۀ هنراسـلامی بـه گفتگـو بنشـینیم و انتشـارکتاب دکتـر رشـیدی کـه عامـل برپایـی ایـن نشسـت شـد. دکتـر رشـیدی گفتنـد و در کتاب‌شـان هـم نوشـته‌اند کـه هنراسـلامی محصـول پژوهش‌هـای مستشـرقان و یـا شرق‌شناسـان اسـت. بلـه ایـن درسـت اسـت در واقـع واژه‌ای تحـت عنـوان هنراسـلامی توسـط مستشـرقان مطـرح شـد و آن هـم بـه سـال ۱۶۰۰ م. برمی‌گـردد. برخـی معتقدنـد کـه هنراسـلامی در قـرن نوزدهـم پدیـد آمـده امـا پدیـداری ایـن مطالعـات از قـرن هفدهـم آغـاز شـده و در قـرن نوزدهـم اوج گرفتـه اسـت. دو مجموعـه کتـاب وسـیع دربـارۀ هنراسـلامی موجـود اسـت کـه در جلـد اول آن تقریبـا از سـال ۱۶۰۰ م. مقـالات و کتاب‌هـا و مطالبـی بـا عنـوان هنراسـلامی آمـده و احتمـالا تـا سـال ۱۹۷۴ ادامـه دارد. و مجلـد دوم آن کـه توسـط شـیلا بلـر و جاناتـان بلـوم نوشـته شـده از سـال ۱۹۷۶ یـا ۱۹۷۵ آغـاز و فکـر می‌کنـم تـا سـال دو هـزار ادامـه یافتـه اسـت. دکتـر رشـیدی بـرای ایـن اثـر واقعـاً بـا مجموعـۀ عظیمـی از کتاب‌هایـی کـه دربـارۀ هنرهـای اسـلامی نوشـته شـده روبـه‌رو بـوده اسـت.

بحث این است که چه دلیلی داشت که مستشرقان به هنراسلامی بپردازند. دلایلی مختلفی دارد و شاید اوج آن مسافرانی بودند که به عنوان شرق‌شناس و دیگر عناوین مانند دیپلمات (البته از قرن ۱۹ م. به بعد) و... به مناطق اسلامی سفر می‌کردند و آثار هنری را خریداری کرده و به موزه‌ها یا کتابخانه‌های خود منتقل می‌کردند. سپس افراد مختلفی از آثار هنری عکس‌برداری و نقش‌برداری می‌کردند و یا به صورت‌های مختلف دربارهٔ این آثار مطلب می‌نوشتند و این به دلیل جذابیت آثار بوده و به‌هر روی محققان مشتاق بودند که دربارهٔ این آثار بگویند و بنویسند.

باید گفت حرکت نوینِ شرق‌شناسان به سوی هنراسلامی و نه تنها هنراسلامی، بلکه هنر دیگر ممالک و دیگر کشورها و دیگر تمدن‌ها از قرن ۱۷ و ۱۸م. آغاز شد. هنگامی که به‌واقع تاریخ مدرن در آلمان پایه‌گذاری شد و محققان نگاه تاریخی به تمدن‌ها و فرهنگ‌های مختلف داشتند و طبیعتاً وقتی یک تمدن را بررسی می‌کردند به هنر آن هم که عامل اظهار وجود آن تمدن است توجه می‌کردند.

وقتی مستشرقان به هنراسلامی برخورد کردند به نظر می‌رسد که خیلی شگفت‌زده شدند و شاید اولین برخورد آن‌ها با هنراسلامی در اسپانیا بود، سپس به هنر کشورهای عربی و نهایتاً خاورمیانه و جاهای دیگر توجه کردند. آن‌ها خود اذعان دارند که در فرهنگ شرق و خصوصاً ایران دو موضوع برای‌شان جالب بوده یکی صوفیسم و دیگری هنر.

یکی از دلایل جذابیت هنراسلامی برای مستشرقان ویژگی‌های خاص آن است. در دوران انقلاب صنعتی توجه به هنراسلامی و تزئینات اسلامی بیشتر می‌شود چرا که در آن زمان آثاری که پیشتر با دست تهیه می‌شد، تولید ماشینی شد و تولیدات ماشینی هم‌شکل و یک‌جور بودند و تولید یکسانِ همه‌چیز، برای مردم چندان خوشایند نبود و افرادی مثل ویلیام موریس و دیگران تحت عنوان جنبش هنر و صنایع دستی معتقد بودند که نباید تولیدات زشت و یکسان در اختیار مردم قرار داد بلکه باید از تزئینات کمک گرفت. بنابراین آن‌ها به تزئینات هنر شرقی بویژه هنراسلامی روی آوردند و کتاب‌هایی نوشتند ـ که مهم‌ترین آن‌ها توسط جیمز جونز تهیه شد ـ که بتوانند از نقوش هنراسلامی استفاده کنند که خیلی هم موفق نشدند و در نهایت توانستند هنر و صنعت را با هم آشتی دهند. مستشرقان در آغاز از واژهٔ هنراسلامی استفاده نمی‌کردند بلکه اولین کتاب‌هایی که در مورد هنراسلامی نوشته شده تحت عنوان هنر محمدی بود و در واقع هنر را به اسم پیامبر(ص) نام‌گذاری کردند و بعدها موریسک را به نقوش اسلیمی و هنر محمدی را به هنراسلامی تغییر دادند.

من نیز دیدگاه دکتر رشیدی را می‌پذیرم که نگاه ما به هنراسلامی از منظر ایدئولوژیک خیلی پررنگ است. ما خود این مسئله را تجربه کرده‌ایم؛ حدود بیست سال پیش وقتی خانم دکتر کتاب‌هایش را در نمایشگاه کتاب عرضه می‌کرد همه با دیدن واژهٔ هنراسلامی تصور می‌کردند که کتاب دربارهٔ قرآن است نه نقاشی و هنر که این نگاه به واژهٔ هنراسلامی کاملاً ایدئولوژیک است. بنابراین حداقل پانزده سال طول کشید که بتوانیم در دانشگاه رشته‌ای با نام هنراسلامی تأسیس کنیم که امروز دوره‌های دکترا و فوق‌لیسانس دارد و حالا اگر فرصت شد می‌گویم چرا باید این رشته‌ها را داشته باشیم.

نگاه مستشرقان به هنراسلامی چندان ایدئولوژیک نیست و اغلب از منظر جغرافیایی است و بسیاری از مشکلات به سبب همین نگاه آن‌ها به هنراسلامی است. دیدگاه آن‌ها را به چند دسته می‌توان تقسیم کرد: یک از منظر منشأ و شکل‌گیری هنراسلامی که دکتر رشیدی نیز در کتاب به آن اشاره‌کرده‌اند. این مبحث بیشتر سفسطه است و آن‌ها منشأ هنراسلامی را می‌چرخانند و سرانجام برگرفته از هنر کلاسیک و یا برگرفته از هنر چین و روم و یونان می‌دانند و در واقع برای هنراسلامی یا منشأ درستی مطرح نمی‌کنند یا آن را پنهان می‌کنند. مثلاً در کتاب پاپادوپلو که به سفارش و هزینهٔ ایران تهیه شده نقش هنر ساسانی در شکل‌گیری هنر اسلامی حذف شده است. و یا نخستین مبحث کتاب *نقاشی اسلامی* اثر دیوید آرنولد توماس نخستین مبحث منع نقاشی در هنراسلامی و مخالفت اسلام با نقاشی است و در این اثر آمده که هنرمندان به دلیل منع مذهبی از نقاشی به تزئینات روی آورده‌اند. بعد از آن نیز در همهٔ کتاب‌هایی که دربارهٔ نقاشی ایرانی و نگارگری نوشته شده؛ آمده که منع مذهبی باعث شده هنرمندان ایرانی صورت‌ها را نکشند و نقاشی نکشند، در صورتی‌که در آثار طبری و ابن‌اثیر آمده وقتی که مسلمانان قصرهای ساسانیان را گرفتند جلوی ایوانی را که نقاشی فتح انتاکیه کار شده بود، نمازخانه کردند و حتی به وقت نماز مانعی هم جلوی نقاشی‌ها نمی‌گذاشتند. ولی بعدها اتفاقاتی می‌افتد و منع‌هایی ایجاد می‌شود و مواردی از این دست.

نگاه جانبدارانهٔ مستشرقان به هنراسلامی به ما بسیار ضربه زده است. نمونه‌ای دیگر در کتاب *الارض* ازرقی ـ از قدیمی‌ترین کتاب‌هایی که در مورد فتح مکه نوشته شده ـ آمده وقتی پیامبر(ص) وارد مکه شد، حضرت علی(ع) بت‌ها را فروریخت و بعد دست خود را روی چهرهٔ نقاشی شدهٔ حضرت مریم و حضرت عیسی(ع) قرار داد و امر کرد که بقیهٔ نقاشی‌ها را خراب کنند. شرق‌شناسان تا این‌جای داستان را روایت می‌کنند و برداشت‌های نادرستی دارند درحالی که پس از آن پیامبر(ص) می‌گوید؛ خدا کسی‌که پیامبران را اینگونه نقاشی کرده لعنت کند چون درآن‌ها پیامبران را در حال قماربازی

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

و در وضعیت نادرستی کشیده بودند. اینگونه مستشرقان همه‌چیز را به‌هم می‌ریزند. آن‌ها امروز بخش‌هایی از هنر ایران را مصادره می‌کنند؛ مثلاً بخش زیادی از آثار هنر ایرانی را آثار ترک می‌نامند. بنابراین این شیوه سبب شده که دربارهٔ هنرهای اسلامی بسیار بنویسند اما همان‌طور که دکتر رشیدی هم اشاره کردند بخش زیادی از این اطلاعات باید پالایش شود و به آن‌ها پاسخ داده شود. نگاه مستشرقان کاملاً احساسی و وحدت‌گرایانه است. آن‌ها بین هنر ادیان مختلف اشتراکاتی می‌تراشند و آن‌ها را برگرفته از یک سرچشمه می‌دانند.

سؤال اینجاست که آیا ما هنراسلامی داریم؟ یعنی هنری که به نام اسلام است می‌توانیم داشته باشیم؟ من می‌گویم بله و برایش دلیل و مصداق دارم. بخشی از هنر ایران که به هنر ساسانی اختصاص دارد. پس از اسلام هنرمندان ایرانی با رسم‌الخط عربی آشنا می‌شوند و در واقع خط پهلوی کنار می‌رود و رسم‌الخط عربی رواج می‌یابد و این یکی از افتخارات هنرمندان ایرانی است که خط پهلوی را کنار گذاشته و به خط عربی روی آوردند. ایرانیان برای آموزش رسم‌الخط جدید خوشنویسی می‌کردند. مثلاً همهٔ سفال‌های نیشابور خطاطی شده و تنها عنصر تزئینی آن گاه فقط خط است. کتیبه‌های در و دیوار خطاطی است. قرآن و کتاب‌های مذهبی را با خط درشت می‌نوشتند. البته بخش زیادی از این خطاطی‌ها برای یادگیری زبان جدید و حفظ زبان فارسی است. درست است که شاهنامه و دیگر آثار در حفظ زبان فارسی خیلی مهم بوده ولی به نظر من احیای زبان فارسی با توجه به رسم‌الخط جدید نیز

یکی از مهم‌ترین کارهایی بوده که ایرانیان، سامانیان و آل‌بویه انجام داده‌اند.

بخشی از هنراسلامی از قرن چهارم آغاز می‌شود و آثاری که می‌توان گفت هنراسلامی است از قرن چهارم باقی‌مانده‌است. برای نمونه نقش درخت زندگی که در زمان ساسانیان کار شده در کتب ادیان ایرانی درختی مقدس است که دو حیوان (طاووس، پرنده، یا گوزن) در برابر مار از آن محافظت می‌کنند که اگر مار برآن حاکم شود خشکسالی می‌شود و آب‌ها تلخ می‌شوند و ابرها بارور نمی‌شوند. در دوران اسلامی (قرن چهارم و پنجم به بعد) طوبی یا سدرةالمنتهی که در قرآن و احادیث آمده جای درخت زندگی زمان ساسانیان را می‌گیرد و مفهومی دیگر به آن می‌دهد و در واقع جهان‌بینی اسلامی نقش آن را تغییر می‌دهد. نقش طوبی ابتدا و انتهایی ندارد چراکه در اندیشهٔ اسلامی طوبی در آسمان چندم است و شاخه‌هایش در آسمان‌های دیگر و سهروردی در *عقل سرخ* آورده که درخت طوبی چنان وسیع است که اگر مرغی بخواهد از یک شاخهٔ آن به طرف شاخهٔ دیگر پرواز کند هزار سال طول می‌کشد. این نقش وقتی به دوران اسلامی قرن پنجم می‌رسد دیگر ابتدا و انتهایی ندارد و همهٔ سطح را پر کرده است.

نکتهٔ دیگر اینکه آداب و رفتار اسلامی تأثیر زیادی در شکل‌گیری هنراسلامی داشته است. باباشاه اصفهانی در *آداب‌المشق* می‌گوید: «هنرمندی که تمام وقتش را روی تمرین و مشق کردن می‌گذارد و دیگر تعلقات زندگی را رها می‌کند و کارش مشق نوشتن وتمرین و ریاضت کشیدن و چشم‌پوشی از لذت‌ها است، خداوند در دل او نوری روشن می‌کند و در دلش زیبایی ایجاد می‌کند و این زیبایی از طریق قلمش جریان پیدا می‌کند و خطی که می‌نویسد دارای زیبای معنوی است.» غزالی در *کیمیای سعادت* آورده که زیبایی فقط زیبایی ظاهری نیست و مطمئناً باید زیبایی باطنی باشد که زیبایی ظاهری را پشتیبانی کند.

هنراسلامی، هنری است که تحت پرورش جهان‌بینی اسلامی به وجود آمده چه در ایران و چه در کشورهای دیگر و دلیل اشتراک آثار هنراسلامی جهان‌بینی مشترک است.

کار ارزشمند دکتر رشیدی در این کتاب ذکر مشکلات و خطاهای مستشرقان از بیان هنراسلامی و ارائهٔ راه‌حل برای آن مشکلات و شیوهٔ احیای هنراسلامی است. بنابر آنچه ذکر کردیم مستشرقان نگاه کهنه‌ای دارند و خود اذعان دارند که هیچ‌وقت سعی در احیای هنراسلامی نداشته‌اند.

صادق رشیدی: همیشه برای من پرسشی مطرح بود. برای نمونه دکتر خزایی فارغ از شخصیت آکادمیک‌شان، هنرمندند و گرافیست‌اند. اولاً ایشان مسلمانند و دوماً در یک کشور اسلامی زندگی می‌کنند، اکنون به آثار

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

هنـری ایشـان بایـد چـه بگویـم؟ بایـد بگویـم هنراسـلامی یـا نبایـد بگویـم؟ حـال بحـث مـن ایـن اسـت، چـرا وقتی‌کـه اصطـلاح هنراسـلامی بـه‌کار مـی‌رود، تصویـری از یـک دورهٔ خـاص بـه ذهـن مـا خطـور می‌کنـد و ایـن آن‌قـدر در نوشـته‌ها و مقـالات تکثیـر شـده کـه در ذهـن نسـل جدیـد هـم همین‌طـور نهادینـه شـده کـه وقتـی می‌گوییـم هنراسـلامی یک‌سـری بشـقاب، سـفال و نگارگـری در ذهن‌هـا تداعـی می‌شـود. یعنـی اگـر الان بـه عنـوان مسـلمان کار هنـری می‌کنیـم بالاخـره بایـد هویتـی داشـته باشـیم یـا خیـر؟. بلـه مـا هنرمنـدان ایرانـیِ مسـلمان هسـتیم امـا شـاخصه‌های بومـی و فرهنـگ ایرانـی اسـلامی در کجـای آثارمـان بایـد دیـده شـود؟ در ایـن اثـر بحـث مـن نقـد شـیوهٔ مطالعـات نظـری در هنراسـلامی اسـت کـه هرگـز نافـی هنراسـلامی نیسـت و حتـی اشـاره کـرده‌ام کـه سـنت‌گرایی هـم نوعـی رویکـرد اسـت. دغدغـهٔ مـن ایـن بـوده کـه روش‌هـای مطالعاتـی دقیقـاً چگونـه پیـش می‌رونـد؟ چـرا جایـی سفسـطه می‌کننـد، جایـی اغـراق و جایـی سـتایش و یک‌جـا خیلـی محفلـی صحبـت می‌کننـد؟ چـرا بایـد ایـن تصـور بـه وجـود بیایـد کـه مدرنیسـم یـک گفتمـان جهان‌شـمول اسـت؟ چـرا نبایـد اصـول و یـا ویژگی‌هـای زیبایی‌شـناختی جهـان شـرق و یـا ایـران بـه جهـان تسـری پیـدا کنـد؟ چـرا هنـر امـروز ایـران و ادبیـات معاصـر ایـران اساسـاً اروپـا محـور اسـت؟ ایـن مباحـث جـای نقـد دارنـد. وقتی‌کـه میـان مـا و سـنت مـا شـکاف ایجـاد شـد و مـا بـا دسـتاوردهای مدرنیتـه مواجـه می‌شـویم از آن‌جاسـت کـه دچـار نوعـی گیجـی و سـردرگمی در هویـت فرهنگـی خـود می‌شـویم و احسـاس بی‌هویتـی می‌کنیـم و دنبـال چیـزی می‌گردیـم کـه نمی‌دانیـم چیسـت و بـرای بـه دسـت آوردنـش ناچـاراً گرایش‌هـای افراطـی پیـدا می‌کنیـم. یعنـی از دوران ایـران باسـتان تصویـری اسـطوره‌ای می‌سـازیم و فکـر می‌کنیـم کـه مدینـه‌ای فاضلـه را از دسـت داده‌ایـم. گرایش‌هـای باسـتانی باعـث افـراط و تفریـط در فرهنـگ می‌شـود. برخی‌هـا صرفـاً یک‌جـور رویکـرد مذهبـیِ رادیـکال دارنـد و برخـی دیگـر رویکـرد رادیـکال باسـتانی. هـر دوی اینهـا در هـر صـورت بنیادگرایانـه اسـت همانطـور کـه سـنت‌گرایی هـم قرابـت زیـادی بـا بنیادگرایـی دارد. دربـارهٔ زیبایـی کـه دکتـر شایسـته‌فر اشـاره کردنـد شـکی در آن نیسـت کـه هنـر ایـران زیبـا اسـت و زیبایـی آن همـگان را شـیفتهٔ خـود می‌کنـد امـا مهـم ایـن اسـت کـه روش مواجهـه بـا زیبایـی چگونـه اسـت. مـا بـا زیبایـی فلسـفی برخـورد می‌کنیـم، زیبایـی عرفانـی یـا زیبایـی تکنیکـی؟ کار زیبایی‌شناسـی مطالعـهٔ سـاختار و فـرم هنـر اسـت و اگـر تاریخچـهٔ آن را مطالعـه کنیـم بـه معنـای ادراکات حسـی اسـت. زیبایی‌شناسـی هرگـز بـه باطـن هنـر رجـوع نمی‌کنـد و طبیعـی اسـت کـه برخـی ماننـد هایدگـر علیـه آن نوشـتند کـه زیبایی‌شناسـی یـک منـش و مواجـه‌ای متریالیسـتی و ابـزاری اسـت و بـه ظاهـر توجـه می‌کنـد. مسـئلهٔ مـا امـر غایبـی اسـت کـه اثـر هنـری درصـدد بیـان آن اسـت.

امـر زیبـا فقـط در هنـر ایرانـی اسـلامی خلاصـه نمی‌شـود، امپرسـیونیزم هـم زیباسـت امـا چـه اتفاقـی می‌افتـد کـه در مواجهـه بـا هنراسـلامی نوعـی زیبایـی معنـوی در درک مـا رخ می‌دهـد و بـا دیـدن زیبایـی امپرسیونیسـتی ادراک و تجربـه زیبایی‌شـناختی مـا نـوع دیگـری رقـم می‌خـورد؟ پاسـخ ایـن اسـت کـه معانـی و تصـورات از پیـش تعییـن شـده‌ای در فراینـد آمـوزش در ذهـن مـا نهادینـه شـده کـه هـر وقـت بـا هنـر غربـی مواجـه شـدیم ادراک مـا بایـد متفـاوت از آن چیـزی باشـد کـه در مواجهـه بـا هنـر شـرقی می‌بینیـم. وقتـی مـا بـا امـر زیبـا مواجـه می‌شـویم قاعدتـاً برانگیختـه می‌شـویم و حـس خوبـی بـه مـا دسـت می‌دهـد، امّـا در بخشـی از حـوزۀ هنراسـلامی کـه کلمـه برجسـته‌تر اسـت ماننـد هنـر کتیبه‌نـگاری کـه دارای آیـات و روایـات اسـت در واقـع ارجاعـات بـه سـمت معنویـت روشـن‌تر و واضح‌تـر اسـت نسـبت بـه زمانی‌کـه نقـوش انتزاعـی را مشـاهده مـی کنیـم. می‌خواهـم بگویـم کـه آیـا ایـن دریافت‌هـای معنـوی در مواجهـه بـا زیبایـی هنراسـلامی یک‌سـری معانـی از پیـش تعیین‌شـده اسـت کـه مـا بـه متـون نسـبت می‌دهیـم؟ و یـا مـا در آن لحظـه ایـن را احسـاس می‌کنیـم؟ تردیـدی نیسـت کـه هرکسـی بـه فراخـور ویژگی‌هـای فرهنگـی و اجتماعـی خـود کـه در آن متولـد شـده و رشـد یافتـه در مواجهـه بـا آثـار هنـری بـا دیگـری، ادراک متفاوتـی دارد امـا چگونـه بایـد ایـن را تبییـن کـرد؟ بـه عبارتـی در کار پژوهشـی ایـن زیبایـی معنـوی را چگونـه بـه سـخن در بیاوریـم و راجـع بـه آن چـه بگوییـم؟ بـه هـر روی ایـن رونـد، شـکل توصیفـی بـه خـود می‌گیـرد و مـن مسـئله‌ام ایـن توصیـف اسـت یعنـی مثـلاً تاریخ‌گرایـان بـه سـمت مطالعـات مـوزه‌ای رفتـه و آن را توصیـف می‌کننـد و از آن‌طـرف سـنت‌گرایان نیـز بـه باطـن رجـوع می‌کننـد و شـما را در فضـای مه‌آلـودی قـرار می‌دهنـد کـه هیـچ مصداقـی ندارنـد و همه‌چیـز آن خیالـی اسـت. بیـن ایـن امـر خیالـی و آن امـر توصیفـی کـه در مطالعـات مـوزه‌ای مستشـرقان جریـان داشـته مسـائل مهمـی مغفـول مانـده اسـت: نقـش قـدرت، حمایـت دربـار، سـاختارهای اجتماعـی و فرهنگـی و در مجمـوع عواملـی کـه مـا از آن‌هـا بـه عنـوان فرامتن‌هـا یـاد می‌کنیـم. آیـا ایـن مسـائل هیـچ نقشـی در چگونگـی تبلـور ایـن ویژگی‌هـای هنـری نداشـته اسـت؟ بایـد گفـت کـه دسـتاوردهای تمـدن هـر کشـوری نتیجـه ایدئولـوژی و شـیوۀ تفکـر مـردم آن بـوده اسـت. حـالا این‌کـه چقـدر تفکـر اسـلامی توانسـته تبلـور عینـی پیـدا کنـد بایـد بـا مصداق‌هایـش بحـث کـرد کـه دکتـر خزایـی خیلـی خـوب ایـن موضـوع را بررسـی کردنـد. امـا در واقـع امـروز تفکـر یـا رویکـرد غالـب در مطالعـات هنراسـلامی، سـنت‌گرایی اسـت. مطالعـات اجتماعـی در ایـن حـوزه انـدک اسـت چـرا دربـارۀ جامعه‌شناسـی هنراسـلامی بحثـی نمی‌شـود؟ مثـلاً چـرا از سـاختار اجتماعـی دوران صفویـان کـه منجـر بـه شـکل‌گیری تصـوف شـد و هنـر را هـم تحـت تأثیـر قـرارداد سـخنی گفتـه نمی‌شـود؟ سـاختار اجتمـاع در حـال تحـول اسـت

فصلنامۀ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارۀ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

و مطالعـهٔ اجتماعـی درک مـا را نسـبت بـه ماهیـت هنرهـا می‌افزایـد نسـبت بـه این‌کـه بخواهیـم لزومـا در یـک فرآینـد سـیر و سـلوک عرفانـی بـا هنـر مواجـه شـویم. هـر کسـی بـه میـزان تجربـه و دانـش خـود می‌توانـد در هـر حـوزه‌ای و در بـاب هـر هنـری بنویسـد و ایـن تنـوع مطالعاتـی مفیـد اسـت اگرچـه بحـث اصلـی مـن نقـد روش‌هـای مطالعاتـی بـوده اسـت.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

مریـم حسـینی: بـه نـام خـدا. مـن از اسـتادان بزرگـواری کـه قبـول زحمـت کردنـد و در ایـن جلسـه شـرکت کردنـد سپاسـگزاری می‌کنـم و همچنیـن از دیگـر دوسـتانی کـه در نشسـت مـا حضـور دارنـد. از بیانـات دکتـر رشـیدی بـا نـگاه منتقدانه‌شـان و اسـتادان هنراسـلامی دکتـر شایسـته‌فر و دکتـر خزایـی بسـیار اسـتفاده کردیـم. اگـر بخواهیـم آن‌چـه کـه در ایـن جلسـه بـه بحـث گذاردیـم را جمع‌بنـدی کنیـم نخسـتین نکتـه‌ای کـه بایـد بـه آن بپردازیـم، تعریـف دقیق‌تـری از هنراسـلامی اسـت و ضـرورت نگاشـت کتابـی بـا عنـوان تعریـف هنراسـلامی احسـاس می‌شـود. نکتـه دوم کـه در کتـاب دکتـر رشـیدی جـذاب بـود بحـث نـگاه مستشـرقان بـه هنراسـلامی اسـت کـه خـود بحثـی انتقـادی اسـت و می‌توانـد خیلـی دقیق‌تـر و مفصل‌تـر از چیزی‌کـه در ایـن کتـاب آمـده مـورد بحـث قـرار گیـرد. از گفت‌وگوهـای همکارانـم چنیـن برمی‌آیـد کـه بیش‌تـر مستشـرقان نگاهـی جانبدارانـه و سـوگیرانه نسـبت بـه هنراسـلامی داشـته و دارنـد.

اگـر دکتـر رشـیدی نقدهـای ایـن کتـاب را بـه زبـان انگلیسـی و یـا زبان‌هـای دیگـر منتشـر کننـد فرصـت مکالمـه بـا صاحبنظـران ایـن حـوزه در دنیـای غـرب را فراهـم می‌آورنـد و زمینـه‌ای می‌شـود تـا در دنیایـی کـه متأسـفانه مبناهـای هنـری و اندیشـه‌گانی‌اش را معـادلات اقتصـادی تعییـن می‌کنـد بتوانیـم بـاب مذاکـره و مباحثـه را بـاز کنیـم و نگاه‌هـای غلطـی کـه اسـتادان فرمودنـد نسـبت بـه آثـار ایرانـی و اسـلامی وجـود دارد تغییـر دهیـم.

یکـی از یادداشـت‌های مـن در ایـن جلسـه دربـارهٔ رابطـهٔ اسـلام و هنـر اسـت. اگـر مـا ادبیـات را بـه عنـوان یکـی از شـاخه‌های هنـر در نظـر بگیریـم؛ طبیعتـاً قبـل از اسـلام در میـان اعـراب بادیه‌نشـین، مهمتریـن هنـری کـه می‌توانیـم از آن یـاد کنیـم؛ هنـر شـعر اسـت و بعـد وقتی‌کـه بـه اسـلام و پیـام رسـول ایـن دیـن می‌رسـیم می‌بینیـم کـه آن‌چـه کـه محصـول دیـن اسـت تولیـد هنـری اسـت و خـود قـرآن مبنـا و پایـهٔ هنرهـا اسـت و مـا نیـازی نداریـم بگوییـم قـرآن از هنـر دفـاع می‌کنـد یـا نـه چـون خـود قـرآن اساسـاً هنـر اسـت. چگونـه می‌تـوان وجـه هنـری قصه‌هـا، داسـتان‌ها و تمثیل‌هـای قـرآن را نادیـده گرفـت؟ تصویرگری‌هـای قـرآن بنیـان و پایـه‌ای بـرای بسـیاری هنرهـای پـس از آن شـده اسـت. پـس از اسـلام مـا مـی بینیـم ایرانی‌هـا در شـعر و ادبیـات نقاشـی کردنـد، ایرانی‌هـا در ادبیـات بازیگـری کردنـد و

نمایش اجرا کردند. در حقیقت باید بگویم که زیبایی‌شناسی هنراسلامی فقط در تذهیب و نگارگری و کاشی‌کاری و اسلیمی‌های پیچان مساجد نیست. به موازات این هنرها اگر ادبیات و شعر را قرار دهیم می‌بینیم که در دوره‌هایی همراهی و همگامی این هنرها با هم بوده است و من امیدوارم ما بتوانیم در نشریه ادبیات و هنر این‌ها را در کنار هم داشته باشیم.

صادق رشیدی: نکتهٔ پایانی که باید بگویم دربارهٔ استعمار است. پیکرهٔ مطالعاتی همهٔ مقالات و کتاب‌های من بومی است و به هزار و یک دلیل از فرهنگ بومی خود دفاع کرده‌ام و دربارهٔ آن می‌نویسم و خواهم نوشت. یکی از نشانه‌های بارز استعمار فرهنگی و هنری، سکوت مستشرقان در قبال از بین رفتن تمام متون تاریخی‌ای بود که در سوریه و عراق به دست تروریسم نابود شد. کاخ‌های سامرا و موزه‌های عراق و بناهای تاریخی سوریه تخریب شدند. چطور در مقابل نابودی آثار تاریخی ارزشمند سکوت می‌کنند ولی در یک برههٔ زمانی با اشتیاق و ولع راجع به آن‌ها نوشتند و هر چقدر هم توانستند با خودشان بردند؟ این‌ها واقعیت‌های معاصر و مسلّمی است که باید راجع به آن ها نوشت. امیدوارم بتوانم روزی این مطالب را به زبان انگلیسی برگردانم و حداقل دیگران هم در سایر کشورهای اسلامی بخوانند. در پایان از همهٔ استادان محترم و حضار گرامی برای بیان اظهارنظراتشان تشکر می‌کنم.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

آثار عرفانی در آینهٔ فرهنگ آثار

نقد و بررسی کتاب *فرهنگ آثار عرفان اسلامی*

سمیّه جبارپور
دانش آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه somaye.Jabarpour@gmail.com

چکیده

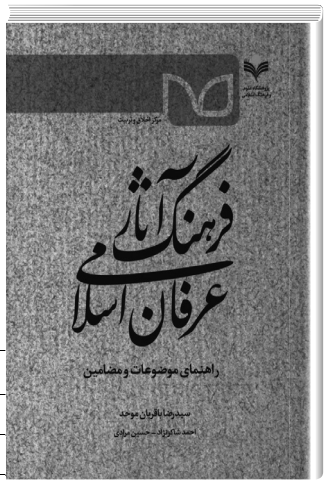
فرهنگ‌ها به دلیل سرعت‌دهی به فرایند مطالعه و پژوهش، از منابع مهم و ضروری در حوزهٔ علوم مختلف به شمار می‌آید. در حوزهٔ عرفان و مطالعات عرفانی نیز با توجه به گستردگی و تعدد تحقیقات در عصر کنونی، تهیهٔ فرهنگی ضرورت دارد که معرف آثار عرفانی است. کتاب *فرهنگ آثار عرفان اسلامی* به تازگی، پیرامون این امر انجام شد و در این نوشتار، به نقد و بررسی آن در چند بخش، می‌پردازیم: ۱. اطلاعات کتاب‌شناختی در پیشینهٔ تحقیق، ۲. نکته‌هایی دربارهٔ دسته‌بندی محتوایی و صوری آثار عرفانی، ۳. نکته‌های فنی و نگارشی، ۴. نقدی بر روش و ساختار *فرهنگ آثار عرفان اسلامی*، ۵. نکته‌هایی دربارهٔ معرفی اجمالی کتاب‌ها و ۶. نقدی بر برخی مدخل‌های فرهنگ.

کلیدواژه: فرهنگ، آثار عرفانی، کتاب‌شناسی، عرفان و تصوف

مقدمه

موضوع عرفان و تصوف در حوزهٔ علوم اسلامی و انسانی، یکی از موضوع‌های اساسی و با اهمیّت به شمار می‌آید. بنابراین از کهن‌ترین ایام ظهور و رشد عرفان اسلامی تا عصر کنونی، کتاب‌ها و رساله‌های پرشماری در این زمینه، تألیف شده است. با توجه به گستردگی تحقیقات و مطالعه‌های عرفانی، به‌ویژه در دوران اخیر، پژوهشگران برای بررسی، مطالعه و پژوهش در این عرصه، نیاز مبرمی به آشنایی با متون مکتوب عرفانی، به‌عنوان ذخایر ارزشمند و میراث گرانبهای معنوی دارند که تنوع و افزونی آنها چه‌بسا موجب ناشناخته ماندن و در نتیجه، غفلت برخی پژوهشگران از شماری از این آثار شده است. این مسئله، ضرورت کتاب‌شناسی

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷
۲۲



■ باقریان موحد، سیّدرضا، احمد شاکرنژاد و حسین مرادی (۱۳۹۵). *فرهنگ آثار عرفان اسلامی (راهنمای موضوعات و مضامین)*. قم: پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.

علمی و حرفه‌ایِ آثار عرفانی و ساماندهی به فهرست طولانی آنها را به‌شکلی جدی به میان آورده است. تاکنون، کتاب‌شناسی‌های معدودی از متون عرفانی، تدوین یافته است که برخلاف اهمیت فراوان آن در تحقیق و مطالعه‌های عرفانی، اما هنوز ابتدای راه قرار دارد. کتاب *فرهنگ آثار عرفان اسلامی* نیز از زمرهٔ تحقیقات کتاب‌شناسی عرفانی به‌شمار می‌رود که به دلیل همت و تلاش گردآوران برای تحقق بخشیدن به این نیاز اساسی در پژوهش‌های عرفانی، در نوشتار کنونی، توجه و بررسی شده است.

کتاب *فرهنگ آثار عرفان اسلامی*، فرهنگ موضوعی آثار عرفانی است و گردآورندگان آن کوشیده‌اند تا تعدادی از آثار عرفانی را بر مبنای موضوع و مضامین آن معرفی کنند. این فرهنگ از دو بخش مقدمه و معرفی آثار عرفانی تشکیل شده است: در بخش مقدّمه، به دسته‌بندی آثار بر مبنای سبک‌های صوری و محتوایی آن پرداخته شده است؛ بخش اصلی فرهنگ نیز متشکل از چند قسمت بوده است: نام پدیدآورندگان آثار (سرمدخل)، نام آثار (مدخل)، تعریف‌نگاری یا معرفی اجمالی اثر، فهرست اثر (تهیه شده از فهرست مندرج در خود آثار) و نمایه (تهیه شده از نمایهٔ انتهای آثار). سرمدخل یا نام مؤلفان کتاب‌ها، با نظم الفبایی تنظیم شده است، اما آثار ایشان که پس از ذکر نام مؤلف معرفی می‌شود، بدون هیچ ترتیب و نظم الفبایی یا تاریخی، قرار گرفته است. همچنین همراه هریک از آثار معرفی شدهٔ نویسنده، نام او نیز هر بار تکرار می‌شود و سرمدخل، همراه هر مدخلی، مکرر می‌شود. روش معرفی آثار را در این فرهنگ، می‌توان به دو بخش هوشمندانه و برگه‌نویسی، جدا کرد. به این ترتیب که فهرست و نمایه‌ای که زیرمجموعه نام آثار ذکر شده است و در برخی موارد، حتی تا چندین صفحه ادامه دارد، روش هوشمندانه نامیده می‌شود که کامل از فهرست و نمایهٔ آثار به

این فرهنگ منتقل شده است. البته این روش ایرادی هم ندارد؛ زیرا سبب آشنایی کاربران فرهنگ با موضوع کتاب بررسی شده خواهد شد. معرفی کوتاه اثر یا تعریف‌نگاری را نیز می‌توان از نوع روش رایج برگه‌نویسی به شمار آورد. با توجه به این نکته که یکی از اهداف اصلی فرهنگ‌نویسی، تسریع جریان مطالعه و پژوهش است، باید اذعان داشت که از میان بخش‌های تشکیل دهندهٔ فرهنگ مورد بررسی، بخش تعریف‌نگاری با تحقق این مهم، از پرفایده‌ترین بخش‌های آن محسوب می‌شود. آثاری که در این فرهنگ برای معرفی برگزیده شده است، متون عرفانی است و آثار پژوهشی از قبیل مقاله یا پایان‌نامه و یا کارهای تحقیقی و پژوهشی صورت گرفته پیرامون مباحث عرفانی، نیست. این آثار، به شیوهٔ توصیفی معرفی شده است.

براساس بررسی مؤلفان فرهنگ مورد بررسی در مقدمهٔ کتاب، تهیهٔ کتاب‌شناسی جامع عرفانی، به دلیل حجم زیاد متون عرفانی، امری شاقّ و طاقت‌فرسا خواهد بود. اما به باور نگارنده و برخلاف قول ایشان، که فراهم آوردن فرهنگ موضوعی آثار عرفانی را غیرممکن و نامطلوب دانسته‌اند (باقریان موحد، ۱۳۹۵، ص. ۲۳) می‌توان با تشکیل کارگروهی متخصص و اهل فن، فرهنگی جامع و البته روشمند و کارشناسی شده از آثار عرفانی، تهیه کرد. نگارنده، ضمن قدرشناسی و ارج نهادن به تلاش علمی گردآورندگان این مجموعه، در حدّ بضاعت علمی خود، نقدها و پیشنهادهایی در این نوشتار مطرح کرده است تا مؤلفان این اثر، در صورت صلاحدید، آن را در ویراست یا چاپ‌های بعدی اثر اعمال کنند.

اطلاعات کتاب‌شناختی در پیشینهٔ تحقیق

در مقدمهٔ کتاب، پیشینه‌ای از کتاب‌شناسی‌های عرفانی ارائه شده است که چند نکتهٔ مهم دربارهٔ آن مطرح است:

۱. از میان پنج کتاب معرفی شده در حوزهٔ کتاب‌شناسی عرفانی، دو کتاب *مأخذشناسی تربیت اخلاقی* و کتاب *شناخت اخلاق اسلامی* خارج از موضوع کتاب‌شناسی عرفانی است.

۲. با توجه به اهمّیت بسیار شیوهٔ کاربرد در فرهنگ‌ها و کتاب‌شناسی آثار، گزارش مختصری از روش استفاده شده در کتاب‌شناسی‌هایی که در این بخش معرفی می‌شود ـ به منظور آشنایی با معایب و محاسن کارهای قبلی و اهتمام مؤلفان اثر جدید در جبران کمبودها و ضعف آنها ـ در بخش پیشینهٔ تحقیق ضروری به نظر می‌رسد.

۳. اطلاعات کتاب‌شناختی یکی از آثار معرفی شده، ایراد دارد:

ـ پایگاه اطلاع‌رسانی پارسا؛ مرجع عرفان و تصوف. قم: پایگاه اطلاع‌رسانی پارسا. ۱۳۹۲. سه جلد رحلی (باقریان موحد، ۱۳۹۵، ص. ۲).

که باید به این ترتیب اصلاح شود:

ـ امیرحسین شرافت و دیگران. *مرجع عرفان و تصوف* (کارنامهٔ منابع پیرامون عرفان اسلامی و تصوف). ناشر: مؤسسهٔ اطلاع‌رسانی اسلامی مرجع، چاپ اوّل: ۱۳۹۲، قم.

۴. افزون بر منابعی که در این بخش معرفی شده است، می‌توان منبع زیر را به این فهرست افزود:

ـ *سبک‌شناسی کتاب‌های عرفانی و منابع تحقیق در تصوف اسلامی*. زیر نظر مظفر بختیار. معارف اسلامی (سازمان اوقاف) ش ۱۱. خرداد ۱۳۴۹؛ ص ص. ۸۷-۷۱.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

نکته‌هایی دربارهٔ دسته‌بندی محتوایی و صوری آثار عرفانی

۱. در طبقه‌بندی آثار عرفانی در بخش مقدّمهٔ کتاب، همان‌طور که مؤلف نیز بیان کرده (باقریان‌موحد، ۱۳۹۵، ص. ۷۱) مسئلهٔ اصلی آن است که برخی آثار عرفانی، به دلیل تناسب بخش‌هایی از اثر با چند نوع از انواع ارائه شده، همزمان، در چند قسمت گنجانده شده است. دلیل بروز چنین مشکلی در فرهنگ مورد بررسی، این‌که تقسیم‌بندی آثار، مبتنی بر جزئی‌ترین ویژگی‌های مباحث عرفانی بوده است. حال آن‌که اگر کلیات مباحث، مبنا قرار می‌گرفت، این مسئله پیش نمی‌آمد و افزون بر آن، شاید دسته‌بندی این آثار براساس موضوع‌های شاخص عرفانی، بهتر آن‌را معرفی می‌کرد. عناوین کلی‌تری که پیشنهاد می‌شود، از این قرار است: تذکره‌نامه‌ها، اصطلاح‌نامه‌ها، فتوت‌نامه‌ها، کتب جامع تصوف، رساله‌های عرفانی در موضوع عشق، مکتوبات، مجالس، تفاسیر عرفانی، داستان‌های رمزی و مانند آن. یکی از انواعی که براساس دسته‌بندی این کتاب، معرفی شد، با عنوان *شرح و ترجمه* نام‌گذاری شده است (باقریان موحد، ۱۳۹۵، ص. ۷۱) و در توضیح آن گفته شده است که این دسته از آثار، از نوع آثار تبعی است، یعنی آثاری که بر مبنای کتابی پایه تألیف شده است. چون در فهرست کتاب‌هایی که مؤلف در این طبقه گنجانده است، نام شروح و تفاسیر نیز دیده می‌شود، از نظر نگارنده، عنوان *شرح و تفسیر* برای این بخش، گویاتر از عنوان *شرح و ترجمه* است. به‌خصوص این‌که تفاسیر عرفانی قرآن کریم، از مهم‌ترین آثار عرفانی است و قید لفظ «تفسیر» در عنوان مذکور ضرورت دارد. همچنین، در فهرست آثاری که به این نوع تعلق دارد، تفاسیر عرفانی اولیه که اهمیت زیادی دارد، نام برده نشد: *تفسیر عرفانی منسوب به امام جعفرصادق (ع)* به‌تازگی مجزا و براساس نسخه‌ای متفاوت با نسخهٔ مجموعه *آثار سلمی* (ج ۱، گردآورنده: نصرالله پورجوادی، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ اوّل: ۱۳۶۹، تهران) چاپ شده است و نیز تفسیر *لطائف الإشارات* قشیری (۳ ج، به کوشش: عبداللطیف حسن عبدالرحمن، دارالکتب العلمیه، چاپ اوّل: ۱۴۲۰، بیروت).

۲. در بخش اصطلاح‌نامه (باقریان موحد، ۱۳۹۵، ص. ۴۱) میان کتاب‌هایی که

به تفسیر اصطلاحات عرفانی پرداخته‌اند، با آثاری که در مورد الفاظ رمزی است، تفکیکی ملاحظه نمی‌شود. برای نمونه، کتاب *رشف‌الألحاظ فی‌کشف‌الألفاظ* که در شرح و تفسیر الفاظ رمزی نگاشته شده است، نمی‌توان آن‌را در شمار اصطلاح‌نامه‌ها به حساب آورد. در فهرست ارائه شده برای این قسم، به اصطلاح‌نامه‌های مهمی، می‌توان اشاره کرد. مانند: *نهج‌الخاص* ابومنصور اصفهانی، *درجات المعاملات* و *سلوک‌العارفین* سلمی نیشابوری و *منشور الخطاب فی مشهور الابواب* قشیری که در کتاب *اربع‌رسائل فی‌التصوف* به همراه کتاب *عبارات‌الصوفیه و معانیها* چاپ گردیده و در مقدمهٔ فرهنگ حاضر، زیرمجموعه اصطلاح‌نامه‌ها به آن اشاره شده، اما در مدخل‌های کتاب ذکر نشده است.

۳. از دیگر اقسام آثار عرفانی ـ که در این فرهنگ به آن اشاره شد ـ حکایت است (باقریان موحد، ۱۳۹۵، ص. ۵۲). بدیهی است مقصود از این نوع آثار عرفانی، کتاب‌هایی بر مبنای حکایت و با بهره‌گرفتن از این قالب روایی است که آموزه‌های عرفانی را تبیین می‌کند. اما در فهرست نمونه‌های معرفی شده برای این قسم، اساسی‌ترین کتاب‌های عرفانی که می‌بایست نام برده می‌شد، از قلم افتاده است. آثاری مانند: *اسرارالتوحید*، *حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر*، *سیرت شیخ کبیر* (دربارهٔ ابن‌خفیف شیرازی)، *هزار حکایت صوفیان* و *مقامات ژنده‌پیل* که قصه‌های کرامت را بازگو می‌کند.

۴. در بخش رمزنامه‌ها آورده‌اند: «برخی دیگر از این رمزنامه‌ها در بیان تجارب عرفانی است که از معروف‌ترین آنها می‌توان به طواسین حلاج و شرح شطحیات او ـ که روزبهان بقلی آن‌را نگاشته است ـ اشاره کرد» (باقریان موحد، ۱۳۹۵، ص. ۶۹). با توجه به موضوع کتاب شرح شطحیات، انتظار می‌رفت که این اثر ذیل عنوان شرح و ترجمه معرفی شود. زیرا مقصود از آثار رمزی، آثاری است که به زبان رمز نگاشته شده است؛ حال آن‌که شرح شطحیات و اساساً شطحیات عرفا را نمی‌توان از مقولهٔ رمز به‌شمار آورد. نکتهٔ دیگر این‌که، در فهرست رمزنامه‌ها، به هیچ‌کدام از آثار رمزی شیخ اشراق اشاره نشده است.

۵. در میان آثار عرفانی، کتاب‌هایی را عرفا به قصد تعلیم و آموزش به نوآموزان، طالبان عرفان و تصوف نگاشته‌اند. محققان، این دسته آثار عرفانی را کتب کلاسیک یا تعلیمی، مدرسی و یا کتاب‌های جامع می‌نامند. در کتاب‌های جامع تصوف، هدف آن است که بر مبنای اقوال مشایخ و عرفای سده‌های پیشین، اصول مباحث و مسائل عرفانی شرح داده شود. در فرهنگ مورد بررسی، کتاب‌های جامع به دو دستهٔ کتاب‌های تعلیمی و غیرتعلیمی تقسیم و در توضیح کتاب‌های جامع غیرتعلیمی، آمده است:

«دوم، کتاب‌هایی که با وجود تهیه شدن به صورت نوشته‌ای جامع و ایفای نقش کتاب آموزشی، نامی از تصوف به میان نمی‌آورند و قصد ندارند بر تصوف با

عنوان یک علم، تأکید کنند و بدان نظام دانشی بخشیده، به تعلیم امهات مباحث آن بپردازند؛ بلکه از دید خود، همهٔ مطالبی که برای طی طریق عرفان و وصول به مقصود لازم است، در یک مجموعه آورده‌اند. البته این نوشته‌های جامع را می‌توان کتاب‌های کلاسیک نیز خواند؛ یعنی آثاری معتبر و گزیده که خوب و به دقت سامان یافته‌اند و تقریباً صورت کتاب درسی و تعلیمی و رساله دستوری دارند و جریان فکری‌ای که مؤلف بدان تعلق دارد را به بهترین شکل بیان می‌کنند» (باقریان موحد، ۱۳۵۹، ص. ۴۸).

براساس مطلب مذکور، دستهٔ دوم از کتاب‌های جامع، هم تعلیمی و هم غیرتعلیمی است. همچنین این تناقض موجب سردرگمی مخاطب می‌شود. از نظر نگارنده، این تقسیم‌بندی از کتب جامع تصوف، دقیق نیست. زیرا همهٔ آثار عرفانی فی‌نفسه خاصیت تعلیمی دارد، هرچند به لحاظ ساختار و شاکله، با کتاب‌هایی از نوع *اللمع‌فی‌التصوف* یا *کشف‌المحجوب* تفاوت داشته باشند. چون مقصود از کتاب‌های جامع عرفانی، آثاری است که در اصل، به قصد تعلیم و آموزش تألیف شده است، تا آن‌که پاسخ ابهام‌هایی را بدهد که در باب مباحث عرفانی در آن ایام مطرح می‌شد؛ یا به‌منظور روشنگری در مباحث و موضوع‌هایی نگاشته می‌شد که دستمایهٔ نقد و ردّ عرفان و تصوف از سوی برخی اقشار جامعه شده بود. برخی عبارت‌های مبهم نیز در بیانی ـ که از فرهنگ آثار عرفان اسلامی در بالا ذکر کردیم ـ دیده می‌شود و نیازمند توضیح است. مقصود از دید خود، تجربهٔ عرفانی و دیدگاه عارف است؛ و بدین ترتیب، از این منظر، آثار جامع دستهٔ دوم، کتاب‌هایی خواهد بود که برخلاف دستهٔ اوّل، مبتنی بر تجربهٔ شخصی عارف است. همچنین، مقصود از این عبارت که این دسته از آثار قصد ندارد بر تصوف به عنوان علم تأکید کند، آن است که این آثار به قصد تعلیم دادن عرفان و تصوف به مثابه متنی علمی ـ آموزشی تألیف نشده است. اینکه ذکر شده است به این دسته از آثار، نظام دانشی بخشیده نشده، به این معناست که این آثار، بر مبنای چارچوب و ساختار کتب مدرسی و علمی، تدوین نشده است. تناقض این عبارت، آن‌جاست که پس از ذکر این‌که این دسته از آثار جامع به قصد تعلیم، تألیف نشده است و نظم علمی ندارد، بر ویژگی مدرسی و تعلیمی بودن آنها با دادن عنوان کتاب‌های کلاسیک تأکید کرده‌اند. اشاره کردیم، کتب جامع عرفانی را کتب کلاسیک یا مدرسی و تعلیمی نیز می‌خوانند و تفکیک میان عنوان کتاب کلاسیک و کتاب جامع نیز به دور از دقت‌نظر است. البته تلاش برای تبیین و تعریف آثار جامع دستهٔ دوم، با دادن عنوان کتب کلاسیک نیز کمکی به رفع تناقض و ابهام در شرح این قسم از کتب جامع نکرد؛ همچنین قید این‌که این آثار، آثاری معتبر و گزیده است که خوب و به‌دقت سامان یافته، تعریفی غیرعلمی، ناکافی و مبهم از این نوع است. در ادامه، با ذکر دو نمونه برای نوع

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

دوم از کتاب‌های جامع، کوشیدیم تا مخاطب، بیشتر با این نوع آثار آشنا شود. از آن جمله: *احیاءعلوم‌الدین*، امام محمد غزالی و *قوت‌القلوب* ابوطالب مکّی است که در مورد آنها آمده است:

«*کتاب‌های احیاءالعلوم* [مقصود *احیاءعلوم‌الدین* است] *کیمیای سعادت* و *قوت‌القلوب* ابوطالب مکّی (۳۸۶ ق) را می‌توان از این دست دانست [یعنی دستهٔ دوم] که هرچند جامع و تعلیمی هستند و به بهترین نحو نمایانگر دیدگاه صوفیان‌اند، درآمدی بر علم تصوف نیستند و حتی نامی هم از آن نمی‌برند تا چه رسد به اینکه آن را تعریف کنند یا از اصطلاحات و مختصات آن بگویند» (باقریان موحد، ۱۳۹۵، ص. ۴۸).

باید متذکر شد که اصطلاح‌های عرفانی در کتاب‌های نام برده، در باب‌هایی مجزّا و به تفصیل با شیوه‌ای تحلیلی، شرح داده شده است. در *قوت‌القلوب*، بابی باعنوان «مقامات اهل یقین و احوال موقنین» به اصطلاح‌های عرفانی اختصاص یافته است و نُه مقام از مقام‌های عملی عرفان ـ که در زمرهٔ نخستین اصطلاح‌های عرفانی قرار دارد ـ شرح داده شده است: توبه، صبر، شکر، رجا، خوف، زهد، توکل، رضا و محبت. این موضوع در *احیاءعلوم‌الدین* نیز ـ که از *قوت‌القلوب* متأثر بوده است ـ صدق می‌کند. اما نکتهٔ پایانی، در فهرستی که از کتاب‌های جامع ارائه شد، کتاب *تهذیب‌الاسرار* الخرکوشی ـ که از مدخل‌های ذکر شده در فرهنگ مورد بررسی نیز محسوب می‌شود ـ ذکر نشده است. همچنین کتاب دیگری به‌نام *البیاض و السواد* السیرجانی نیز برای این فهرست پیشنهاد می‌شود.

نکته‌های فنی و نگارشی

۱. در شماره‌گذاری عناوین اصلی و فرعی، بخش معرفی سبک‌های آثار عرفانی در مقدمه، روش اتخاذ شده به این ترتیب است: شمارهٔ عنوان اصلی که شامل چند زیرمجموعه یا عنوان‌های فرعی است، سمت چپ درج شده است و شمارهٔ عنوان‌های فرعی در سمت راست (باقریان‌موحد، ۱۳۹۵، ص ص. ۸۷-۳۱) که با توجه به قاعده و روش مرسوم در چنین مواردی در نوشته‌های علمی، پیشنهاد می‌شود شمارهٔ عدد عنوان اصلی در سمت راست و شمارهٔ عنوان فرعی در سمت چپ، درج شود:

(شیوهٔ فرهنگ آثار عرفان اسلامی)		**(روش پیشنهادی)**
۱. سبک‌های بیانی (عنوان اصلی)	←	۱. سبک‌های بیانی
۱-۱. کتاب (عنوان فرعی)	←	۱-۱. کتاب
۱-۲. جستارنامه	←	۱-۲. جستارنامه
۱-۳. گفتارنامه	←	۱-۳. گفتارنامه
۱-۴. مکاتیب ...	←	۱-۴. مکاتیب ...

۲. برخی آثاری که در فهرست‌های معرفی شده برای انواع آثار عرفانی در بخش مقدمه ذکر شد، دوبار تکرار شده است:

ـ در فهرست ذکر شده، زیرمجموعه عنوان «شرح و ترجمه» نام تفسیر *کشف‌الاسرار و عدة‌الابرار*، اثر رشیدالدین میبدی، در شماره‌های ۵ و ۶۶ مکرر شده است که در شمارهٔ ۶۶ نام اثر کامل ذکر شده است (باقریان موحد، ۱۳۹۵، ص. ۴۳).

ـ در فهرست ذکر شده، زیرمجموعه عنوان «اخلاق عرفانی» نام کتاب *آداب‌المریدین*، اثر ابوبکر شیبانی در شماره‌های ۷ و ۱۱ تکرار شده است (باقریان موحد، ۱۳۹۵، ص. ۶۱).

ـ در فهرست ذکر شده، زیرمجموعه عنوان «مراحل سیر و سلوک» نام *آداب‌المریدین*، اثر عبدالقاهر سهروردی در شماره‌های ۴ و ۲۶ مکرر شده است (باقریان موحد، ۱۳۹۵، ص ص. ۶۴ - ۶۳).

۳. در فهرست آثار ذکر شده، زیرمجموعه عنوان‌های اصلی، انواع آثار عرفانی در بخش مقدمه و نیز زیرمجموعه مدخل‌های فرهنگ، از هیچ نظم و ترتیب الفبایی یا تاریخی، پیروی نمی‌کند.

۴. کتاب *نهج‌الخاص* که از آثار ابومنصور اصفهانی است، به‌اشتباه از ابونعیم اصفهانی دانسته شده است (باقریان‌موحد، ۱۳۹۵، ص. ۶۲).

۵. فرهنگ آثار عرفان اسلامی، دقیقاً ۴۴۰ مدخل دارد. اما در مقدمه، تعداد کتاب‌های معرفی شده یا همان مدخل‌ها حدود ۵۰۰ عنوان ذکر شده است (باقریان موحد، ۱۳۹۵، ص. ۲۳).

۶. برخی اشتباه‌های نگارشی و مطبعی نیز در بخش‌هایی از کتاب دیده می‌شود:

گذاره (باقریان موحد، ۱۳۹۵، ص. ۴۷) ← گزاره

منظور (باقریان موحد، ۱۳۹۵، ص. ۲۷) ← منظوم

عبدالطیف (باقریان موحد، ۱۳۹۵، ص. ۱۶۶) ← عبداللطیف

بحرالحقیقة (باقریان موحد، ۱۳۹۵، ص. ۳۹) ← بحارالحقیقة

۷. در پانوشت شمارهٔ ۷، صفحهٔ ۴۷، خطایی شده است. در متن کتاب، از سه کتاب *اللمع فی‌التصوف*، *التعرف لمذهب التصوف* و *رسالهٔ قشیریه*، نام برده شده است و برای ذکر آدرس مطلب ذکر شده در آثار مذکور، به پانویس صفحه ارجاع داده شده است. در پانوشت، به جای ارجاع به کتاب *التعرف* که اصل مطلب در آن‌جا ذکر شده است، به منبع درجهٔ دو، یعنی شرح آن ارجاع داده شده است. نکتهٔ دیگر اینکه، در متن کتاب، به *رسالهٔ قشیریه* اشاره شده است، اما در پانوشت صفحه، مشخصات صفحهٔ مطلب مورد نظر، در *کشف‌المحجوب* ذکر شده است و البته آن مطلب نه در صفحه‌های ۴۷ و ۳۱ *کشف‌المحجوب* و نه *رسالهٔ قشیریه* آمده است.

نقدی بر روش و ساختار *فرهنگ آثار عرفان اسلامی*

در سطرهای پیش نیز اشاره شد، شیوهٔ تنظیم مدخل‌ها در فرهنگ مورد بررسی،

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

بـر مبنـای ترتیـب الفبایـی نـام مؤلـف آثـار و نـه نـام کتاب‌هاسـت. به گفتـهٔ مؤلفـان اثر، ایـن روش، امتیـاز فراوانـی بـه دیگـر روش‌هـا دارد؛ زیرا «می‌تـوان پرونـده و کارنامهٔ علمی نویسـندگان را یک‌جـا مشـاهده و مطالعـه کـرد و میـزان تحقیقـات هـر پدیدآورنـده را شناسـایی و بـا دیگـران مقایسـه نمـود» (باقریـان موحـد، ۱۳۹۵، ص. ۲۳). در ادامـه نیـز افزوده‌انـد نمایـهٔ پایـان کتـاب ـ کـه براسـاس نام آثار تنظیم شـده اسـت ـ جبـران کنندهٔ اشـکال‌ها و نقایـص حاصـل از ایـن شـیوه خواهـد بـود. اگرچه بـر نگارنده مبهم اسـت که شـناختن کمیـت یا تعـداد آثار مؤلفی و مقایسـهٔ آن با تعداد آثار مؤلفـان دیگر، چه مزیتی در تحقیقـات و مطالعه‌هـای عرفانـی دارد؟ امـا باید افـزود ـ همچنان‌کـه گردآورندگان این مجموعـه نیـز اشـاره نموده‌انـد ـ شـیوه‌ای کـه ایشـان در فرهنـگ مـورد بررسـی، بـه کار گرفته‌انـد، باوجـود محاسـن، معایبـی هـم دارد. از نظـر نگارنـده، اساسـی‌ترین نقـدی کـه بـر ایـن فرهنـگ وارد اسـت، فقـدان یـا فقـر روش علمـی، هـم در گزینـش آثـار عرفانی و هـم در معرفـی آنهاسـت. گردآورنـدگان فرهنـگ مـورد بحـث، بـا زحمت و تـلاش علمی، کتاب‌هایـی را از میـان انبـوه آثـار عرفانـی، از کهن‌ترین ایام تـا دوران متأخـر، برگزیده‌اند؛ امـا گزینـش ایشـان، پیرو هدف و برنامهٔ مشـخصی نیسـت. چیدمان الفبایـی این فرهنگ، براسـاس نـام مؤلـف، گذشـته از مزایایـی کـه دارد، یعنـی مشـاهدهٔ همـهٔ آثار مؤلـف کنار هـم کـه سـبب شـناخت بهتـری از مجموعـهٔ آثـار وی می‌گـردد، بـرای اسـتفاده‌کنندگان دشـواری‌هایی نیـز در پـی دارد. در ادامـه، بـه آنهـا اشـاره می‌کنیم:

۱. یکـی از مسـائل ناشـی از تنظیـم الفبایـی مدخل‌هـا براسـاس نـام مؤلـف در ایـن فرهنـگ، ذکـر نـام کتاب‌هایـی زیرمجموعه نام مؤلف اسـت کـه کامل متعلق به او نیسـت. زیـرا ایـن کتاب‌هـا، مجموعـه‌ای از رسـاله‌های عرفانـی اسـت کـه هـر رسـاله‌ای، مؤلفـی جداگانـه دارد. چـون این فرهنـگ، فرهنگ موضوعی آثـار عرفانی اسـت، تنظیم مدخل‌ها، براسـاس نـام آثـار مرجـح می‌بـود و به نظـر می‌رسـد جسـتجوی مراجعه‌کننـدگان به این فرهنگ، مبتنی بر عناوین آثار عرفانی اسـت و یا دسـت‌کم، جسـتجو براسـاس نام آثار در اولویـت قـرار می‌گیـرد. مزیتـی کـه تنظیم مدخل‌ها براسـاس نـام کتاب‌ها خواهد داشـت، این‌کـه کتاب‌هایـی کـه چند رسـالهٔ عرفانـی از چند نویسـنده دارد، فقط در نـام یک مؤلف مقیـد و منحصـر نمی‌ماند. چـون نام همهٔ صاحبان این رسـاله‌ها در فرهنگ مورد بررسـی، به‌عنـوان سـرمدخل ذکـر نشـده اسـت. البتـه اگـر ایـن امر هـم تحقـق می‌یافت، مشـکل دیگـری بـروز می‌کـرد و آن، تکـرار کتابـی واحـد ذیـل نام‌های مؤلفـان رسـاله‌های مندرج در آن بـود. مدخل‌هایـی کـه ایـن مسـئله بـه آن راه یافت، به شـرح زیر اسـت:

ـ ص ۱۱۶، مدخـل ۱۴، قصـهٔ *حی‌بن‌یقظان و سـلامان و ابسـال به روایت ابوعلی‌سـینا* و .... ، زیرمجموعه نام ابن‌سـینا ذکر شـده اسـت. اما کتاب، متشـکل از چند داسـتان رمزی از چند نویسـنده اسـت: سـهروردی، ابن‌طفیل، جامی، محمودبن‌میرزاعلی و ابن‌سـینا.

ـ ص ۱۱۸، مدخـل ۱۵، کتـاب *معراج‌نامـه* کـه زیرمجموعـه نام ابن‌سـینا آمده اسـت، دو معراج‌نامـه دارد: یکـی تحریـر ابن‌سـینا و دیگـری تحریـر ابرقوهی.

ـ ص ۱۱۹، مدخل ۱۷، کتاب *محاسبة النفس*، زیرمجموعه نام علی‌بن‌موسی‌ابن‌طاووس ذکر شده است، اما شامل دو رسالهٔ اخلاقی دیگر، از تقی‌الدین‌بن‌علی‌عاملی و شهید ثانی است.

ـ ص ۱۲۳، مدخل ۲۹، *چهار رسالهٔ عرفانی* دربرگیرندهٔ آثاری از ابن‌عربی و شمس‌الدین لاهیجی است که زیرمجموعه نام ابن‌عربی آمده است.

ـ ص ۱۹۴، مدخل ۹۷، کتاب *دو رساله در سیر و سلوک*، زیرمجموعه نام سید مرتضی بحرالعلوم ذکر شده است، اما چنان‌که از نام کتاب هم پیداست، رسالهٔ دیگری نیز افزون بر آن، از میرسید حسین قزوینی جزو کتاب است. نکتهٔ دیگر این‌که، رسالهٔ *سیر و سلوک* بحرالعلوم در مدخل دیگری با چاپ مستقل، دوباره و تکراری معرفی شده است.

ـ ص ۳۰۶، مدخل ۲۰۹، مجموعه *رسائل عوارف‌المعارف* که زیرمجموعه نام شبستری آمده است، مجموعه‌ای از اشعار چند عارف دیگر نیز ذکر شده است.

ـ ص ۳۱۰، مدخل ۲۱۳، *روزبهان‌نامه* از آثار تألیفی روزبهان بقلی نیست؛ بلکه مجموعهٔ چهار رساله است که فقط یکی از آنها، یعنی *تحفة‌العرفان* از روزبهان است و بقیه شامل احوال او و از مؤلفانی دیگر: *تحفة‌اهل‌العرفان* از شرف‌الدین ابراهیم، فرزند صدرالدین‌روزبهان‌ثانی؛ *روح‌الجنان فی‌سیرة الشیخ روزبهان* از شمس‌الدین عبداللطیف‌بن‌صدرالدین ابی‌محمد روزبهان‌ثانی؛ *منازل‌القلوب* از سیمابی الهی که شرح برخی از بندهای *رسالهٔ قدس* روزبهان بقلی است. معرفی اجمالی این کتاب بسیار کلی است و همین امر موجب ابهام اطلاعات کتاب‌شناختی اثر شده است.

ـ ص ۳۵۵، مدخل ۲۵۶، *رسایل جوانمردان* مجموعه رسائلی در باب فتوت از چند عارف است که زیرمجموعه نام عبدالرزاق کاشانی، درج شده است.

ـ ص ۴۳۶، مدخل ۳۱۰، *چهارده رساله* که زیرمجموعه نام فخر رازی آمده است و دربردارنده آثار چندین نویسنده است.

ـ ص ۴۴۵، مدخل ۳۱۸، *اسرار نماز*، سه رساله از سه مؤلف است و فقط به فیض کاشانی اختصاص ندارد.

ـ ص ۵۱۶، مدخل ۳۸۹، *ارکان عرفان*، اثری مختص به نجم‌الدین‌رازی نیست، بلکه رسالات خواجه حوراء و خواجه عبدالله انصاری هم در آن کتاب آمده است.

۲. مشکل دیگری که چیدمان الفبایی مدخل‌های این فرهنگ، براساس نام مؤلف به وجود آورده است، این‌که شروح مختلفی از آثار مؤلف، نه به نام شارح آن ـ که کتاب مورد نظر را بر مبنای اندیشه‌ها و دیدگاه خود تشریح کرده است ـ بلکه زیرمجموعهٔ آثار مؤلف معرفی شده است. با توجه به این‌که مؤلفان فرهنگ، مقصود خود را از نظم الفبایی مدخل‌ها، براساس نام مؤلف، نهادن آثار تألیفی مؤلفان ذکر کرده‌اند، با این وصف، شرح آثار را نیز شامل تألیفات ایشان به‌شمار آورده‌اند. حال آن‌که این شرح‌ها از سوی شارحانی با دیدگاه‌های مختص به آنان، پدید آمده است.

از میان موارد بسیاری که این مسئله در آنها مشهود است، فقط در یک مورد، معرفی به‌درستی بود:

ـ ص ۲۰۱، مدخل ۱۰۵، *شرح لمعات* که شرحی عرفانی بر لمعات عراقی است و به‌درستی زیرمجموعه نام شارح آن، یعنی عبدالله برزش‌آبادی قید شده است.

در ادامه مدخل‌هایی ذکر می‌شود که این شیوه درست در آن رعایت نشده است:

ـ ص ۳۲، مدخل ۲۶ و ص ۶۴، مدخل ۲۴، *حدیقةالحقیقه*، اثر یکی از نوادگان احمد جام به نام ابوالفتح محمدبن‌مطهربن شیخ الاسلام احمد جام است که زیرمجموعه نام احمد جام آمده است.

ـ ص ۱۰۸، مدخل ۵، *تائیه عبدالرحمن جامی به انضمام شرح قیصری*، به‌جای این‌که زیرمجموعه نام شارح بیاید، زیرمجموعه نام صاحب تائیه، ابن‌فارض ذکر شده است.

ـ ص ۱۲۱، مدخل ۲۱، *تبیان‌الرّموز* یا شرح و ترجمهٔ مقدمهٔ شرح فصوص الحکم، از نویسنده‌ای به نام فخرالعلماء کردستانی است، اما زیرمجموعه نام ابن‌عربی آمده است.

ـ ص ۱۳۱ تا ۱۴۰، مدخل‌های ۳۷ تا ۴۲، *شروح فصوص الحکم*، از شارحانی چون: حسین‌بن‌حسن خوارزمی، خواجه محمد پارسا، عبدالرزاق کاشانی، علی‌بن‌محمدترکهٔ اصفهانی، قیصری و جندی است که زیرمجموعه نام ابن‌عربی آمده است.

ـ ص ۱۴۰، مدخل ۴۳، *شرح مناقب ابن‌عربی*، از محمدصالح موسوی خلخالی است که زیرمجموعه نام ابن‌عربی آمده است.

ـ ص ۱۵۸، مدخل ۴۸، *الکبریت الأحمر فی بیان علوم الشیخ الاکبر*، کتابی از عبدالوهاب بن احمد شعرانی است که کتاب‌های *لواقح الانوارالقدسیه* و *فتوحات مکیه* ابن‌عربی را گزینش و تلخیص کرده است؛ اما زیرمجموعه نام ابن‌عربی آمده است.

ـ ص ۱۶۰، مدخل ۵۲، *کشف‌الغایات فی‌شرح مااکتنفت علیه‌التجلیات*، شرح عبدالکریم جیلی بر کتاب *التجلیات الالهیه* ابن‌عربی است که زیرمجموعه نام ابن‌عربی آمده است.

ـ ص ۱۶۱، مدخل ۵۳، *ممدّالهمم در شرح فصوص‌الحکم*، از آیت‌الله حسن‌زادهٔ آملی است. ولی زیرمجموعه نام ابن‌عربی آمده است.

ـ ص ۱۶۲، مدخل ۵۴، *نصوص الخصوص فی‌ترجمة الفصوص*، شرح دیگری از فصوص‌الحکم ابن‌عربی است که شارح آن رکن‌الدین مسعودبن‌عبدالله شیرازی است، ولی زیرمجموعه نام ابن‌عربی آمده است.

ـ ص ۱۸۶، مدخل ۸۸، *انیس‌العارفین*، شرح منازل‌السائرین خواجه عبدالله انصاری از عبدالرزاق کاشانی است، اما زیرمجموعه نام خواجه عبدالله آمده است.

ـ ص ۱۸۷، مدخل ۸۹، *تسنیم‌المقربین*، شرح دیگری از منازل السائرین و از شمس‌الدین محمد تبادکانی است و زیرمجموعه نام خواجه عبدالله انصاری آمده است.

ـ ص ۲۸۹، مدخل ۱۹۶، *شرح عبداللطیف عباسی بر حدیقه سنایی (لطائف*

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

الحدایق) از عبداللطیف عباسی است که زیرمجموعه نام سنایی آمده است.

ـ ص ۳۰۰، مدخل ۲۰۲، *مونس‌العشاق* متن منظوم *حقیقةالعشق* سهروردی و اثر عمادالدین‌عربشاه یزدی است نه سهروردی، اما زیرمجموعه نام سهروردی ذکر شده است.

ـ ص ۳۰۲، مدخل ۲۰۶، *شرح گلشن راز*، از حسین‌بن‌عبدالحق الهی اردبیلی، زیرمجموعه نام شبستری آمده است.

ـ ص ۳۰۷، مدخل ۲۱۰، *مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن راز*، شرح مشهور لاهیجی بر گلشن راز است، اما زیرمجموعه نام شبستری آمده است.

ـ ص ۳۰۹، مدخل ۲۱۱، *نسایم گلشن*، شرح گلشن راز، از نظام‌الدین‌محمود داعی‌شیرازی است که زیرمجموعه نام شبستری آمده است.

ـ ص ۳۸۴، مدخل ۲۷۷، کتاب *چهل مجلس*، تألیف امیر اقبال سیستانی، شاگرد علاءالدولهٔ سمنانی است، اما زیرمجموعه نام سمنانی ذکر شده است.

ـ ص ۴۰۷، مدخل ۲۹۳، *شروح سوانح*، سه شرح از شارحان مختلف بر سوانح غزالی است که زیرمجموعه نام او ذکر شده است.

ـ ص ۴۷۸، مدخل ۳۴۷، کتاب *خلاصهٔ شرح تعرف*، از عارف گمنام سدهٔ هشتم که زیرمجموعه نام کلاباذی ذکر شده است (باقریان‌موحد، ۱۳۹۵، ص. ۴۶).

ـ ص ۴۷۹، مدخل ۳۴۸، کتاب *شرح التعرف لمذهب‌التصوف*، اثر مشهور مستملی بخاری است؛ اما زیرمجموعه نام کلاباذی ذکر شده است (باقریان موحد، ۱۳۹۵، ص. ۶۳).

ـ ص ۴۹۷، مدخل ۳۷۴، *سراج السالکین*، منتخبی از مثنوی مولوی و به فیض کاشانی تعلق دارد، اما زیرمجموعه نام مولوی ذکر شده است.

ـ ص ۵۰۰، مدخل ۳۷۵، *شرح مثنوی*، از ملاهادی سبزواری، زیرمجموعه نام مولوی آمده است.

ـ ص ۵۰۱، مدخل ۳۷۷، *لب لباب مثنوی*، گزینش حسین‌بن‌علی کاشفی نیز زیرمجموعه نام مولوی آمده است.

ـ ص ۵۳۷، مدخل ۴۰۸، *شرح مواقف نفّری*، از عفیف‌الدین تلمسانی است که زیرمجموعه نام نفّری آمده است (باقریان موحد، ۱۳۹۵، ص. ۶۴).

۳. تنظیم الفبایی فرهنگ مورد بررسی، براساس نام مؤلف، اشکال دیگری نیز پیش آورده است، این‌که، در میان سرمدخل‌ها یا نام مؤلفان، با دو عنوان «گمنام» (باقریان موحد، ۱۳۹۵، ص ص. ۴۸۳-۴۸۱) و «نویسندگان» (باقریان موحد، ۱۳۹۵، ص‌ص.۵۵۰ -۵۴۰) مواجه می‌شویم. بدیهی است، مراجعه کنندهٔ به فرهنگ، در جستجوی آثار مؤلفی نخواهد بود که او را نمی‌شناسد یا آثاری که متعلق به مجموعه‌ای از نویسندگان است. زیرمجموعه نام «نویسندگان» کتاب‌هایی -که مجموعه‌ای از رساله‌های عرفانی چندین عارف دارد- معرفی شده است. چون کتاب نیز متشکل از آثار گروهی از

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

مؤلفـان اسـت، نمی‌توانسـت به‌نـام یکی از ایشـان معرفی شـود. اما در مدخل‌های پیشـین فرهنگ، این شـیوه اسـتفاده شـده اسـت و آثـاری از این قبیـل، زیرمجموعه نـام تنها یکی از مؤلفـان رسـاله‌های منـدرج در یـک کتاب، ثبت شـده اسـت. چنین شـیوهٔ دوگانه‌ای که در این فرهنگ اتخاذ شـده اسـت، سـبب تشـویش و آشـفتگی نظام و شـیوهٔ اتخاذ شـده در فرهنـگ خواهد شـد.

ـ ص ۵۴۶، مدخـل ۴۱۶، کتـاب *شبسـتان عرفـان*، مجموعـهٔ رسـائل فارسـی از پیران ایـران اسـت و مؤلفـان اثـر گمنـام خوانـده شـده‌اند. بـا توجـه به شـیوهٔ این فرهنـگ -که در بـالا اشـاره شـد- این کتاب می‌بایسـت زیرمجموعه عنـوان «گمنام» نه «نویسـندگان» معرفـی می‌شـد. البتـه بایـد افـزود همـهٔ مؤلفان رسـایل ایـن کتاب گمنـام نیسـتند و نام صاحبـان برخی رسـاله‌های آن شـناخته شـده اسـت.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شـمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمسـتان ۱۳۹۷

نکته‌هایی دربارهٔ معرفی اجمالی کتاب‌ها

در معرفـی تعـدادی از مدخل‌هـای فرهنـگ، خطاهایـی راه یافتـه اسـت کـه به این شـرح، خواهـد بود:

۱. ص ۱۵۳، مدخـل ۴۶، کتـاب *فصـوص الحکـم*، ترجمه و تحلیـل محمدعلی موحد و صمـد موحـد معرفی شـده اسـت. اطلاعات کتاب‌شـناختی اثر، درسـت اسـت؛ جـز این‌که تعـداد صفحه‌هـا بـه اشـتباه ۷۴۳ صفحـه ذکـر شـده اسـت کـه رقم درسـت، ۷۳۳ اسـت. نکتـه‌ای در بخـش تعریف‌نـگاری می‌بینیـم. در معرفـی کتـاب آمـده اسـت: «تحلیلـی از تعلیمـات ۲۷ پیامبـر از حضـرت آدم تا حضرت محمد (ص) اسـت. مؤلف مدعی اسـت این کتـاب، بیـان کشـف‌ها و الهام‌هایـی اسـت که بـر وی از غیب وارد شـده اسـت».

تعریـف اجمالی کتاب براسـاس مندرجـات فوق، به متن کامـل *فصوص‌الحکم* ابن‌عربی تعلـق دارد کـه از ۲۷ فص تشـکیل شـده اسـت. اما کتابی کـه در این مدخل معرفی شـده اسـت، شـرح و تحلیـل ده فـص از ۲۷ فص اصل کتاب اسـت. نکتهٔ دیگـر این‌که، در معرفی فصوص‌الحکـم، به‌عنـوان یکـی از آثـار مهـم و اصلـی ابن‌عربـی، می‌بایسـت متـن اصلی در اولویت فهرسـت قرار می‌گرفت؛ حال آن‌که کتاب معرفی شـده، از آثار پژوهشـی به شـمار می‌آیـد و متـن کامـل *فصـوص الحکم*، پـس از چند مدخل معرفی می‌شـود کـه به معرفی شـروح فصوص‌الحکم اختصـاص دارد (مدخل ۴۷، ص ۱۵۷).

۲. ص ۱۶۷، مدخـل ۶۵، کتـاب *زندگـی و آثـار شـیخ ابوالحسـن بسـتی* تألیف بسـتی نیسـت، بلکـه اثری اسـت مشـتمل بر چهار رسـاله از ابوالحسـن بسـتی با مقدمـهٔ محققانهٔ دکتـر نصـرالله پورجـوادی، دربـارهٔ زندگی و آثـار او. بنابرایـن، قید عبارت «سرگذشـت‌نامهٔ عـارف قـرن پنجـم» در معرفـی اثـر خالی از اشـکال نیسـت. همچنین در مقدمـهٔ فرهنگ نیـز ایـن کتـاب، از نـوع تذکره‌نامه‌هـای عرفانـی دانسـته شـده کـه قابـل تأمـل اسـت (باقریان‌موحـد، ۱۳۹۵، ص. ۵۰).

۳. ص ۲۱۴، مدخـل ۱۲۰، کتـاب *ترجمـه و شـرح تمهیـد القواعـد* کـه در دو مدخـل

متوالی ۱۲۱ و ۱۲۲ نیز با عناوین *التمهید فی شرح قواعدالتوحید* و *تمهیدالقواعد*، زیرمجموعه نام علی‌بن محمد ترکهٔ اصفهانی معرفی شده است، در اصل، شروح کتاب *قواعد التوحید* محمدبن‌حبیب‌الله ترکهٔ اصفهانی جدّ علی‌بن محمد را معرفی کرده است. اما در هر مدخل، تعریف مجمل و متفاوتی از این شروح دارد که مبهم است. ابهام تعریف‌نگاری این شروح، از آن‌جا ناشی می‌شود که قید نشده است این کتاب‌ها شرح کدام اثر و متعلق به چه کسی است؟ ذکر این‌که این آثار از کتب مهم عرفانی است، آگاهی چندانی در اختیار مخاطب قرار نمی‌دهد. ما در این مجال نیز معرفی زیر را پیشنهاد می‌کنیم:

«کتاب *قواعد التوحید* از مهم‌ترین متون عرفان نظری به‌شمار می‌آید و موضوع آن شرح توحید وجود، اثبات آن و بیان مبانی عقلی و عرفانی در این مسئله و دفع شبهات و ایرادهای آن است».

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

نقدی بر برخی مدخل‌های فرهنگ

۱. ذکر نشدن شاخص‌ترین و اصلی‌ترین اثر مؤلف یا برخی از آثار او:

ـ ص ۱۷۶، مدخل ۷۴، کتاب *تهذیب حلیةالاولیاء* زیرمجموعه نام ابونعیم اصفهانی معرفی شده است. حال آن‌که خلاصه‌ای از کتاب *حلیة الاولیاء* است. نکتهٔ مهم‌تر این‌که، کتاب *حلیة الاولیاء* ابونعیم اصفهانی در این فرهنگ معرفی نشده است و به‌جای معرفی متن اصلی و کامل آن، خلاصهٔ کتاب معرفی شده است.

ـ ص ۱۷۷، مدخل ۷۷ به بعد، به معرفی آثار شیخ احمد جام اختصاص دارد. اما برخلاف تأکید گردآورندگان فرهنگ مورد بررسی در ارائهٔ فهرستی جامع از کارنامهٔ آثار عرفا، نام دو اثر از آثار چاپ شدهٔ شیخ جام، ذکر نشده است: *سراج‌السائرین* و *رسالهٔ سمرقندیه*.

ـ در ص ۲۰۱، مدخل ۱۰۹ و ص ۲۲۵، مدخل ۱۲۶ و ص ۴۳۲، مدخل ۳۰۶، سه کتاب دربارهٔ عقاید، سخنان و سرگذشت شیخ احمد جام معرفی شده است. یادآوری می‌شود، دو کتاب چاپ شدهٔ دیگر نیز دربارهٔ مقامات احمد جام هست که می‌تواند به فهرست مدخل‌ها افزوده شود: *مقامات منظوم* و *اثبات بزرگی شیخ جام*.

ـ ص ۴۶۶ به بعد، معرفی آثار قشیری آغاز شده است که نامی از اثر مهم او، *لطائف الاشارات* ذکر نشده است.

ـ ص ۴۹۷ به بعد، به آثار مولوی اختصاص دارد، اما از مهم‌ترین کتاب او، *مثنوی معنوی*، نامی برده نشده است.

۲. تکراری بودن برخی مدخل‌ها که به جای آن، می‌توانستند کتاب‌های دیگری را جایگزین کنند:

ـ ص ۲۴۵، مدخل ۱۴۸، چاپ مستقلی از کتاب *ادب‌النفس*، حکیم ترمذی معرفی شده است. در مدخل ۱۵۳، این کتاب دوباره همراه رساله‌ای دیگر و باعنوان کتاب

الریاضه و *ادب النفس* معرفی شده است.

۳. معرفی ترجمهٔ آثار، به‌جای معرفی آن، به زبان اصلی:

ـ ص ۲۵۹، مدخل ۱۷۲، ترجمهٔ *عرائس البیان فی حقایق القرآن*، روزبهان بقلی، به‌جای متن عربی آن معرفی شده است.

ـ ص ۲۶۸، مدخل ۱۷۸، ترجمهٔ *منطق الاسرار* به *بیان الانوار* روزبهان بقلی باعنوان *مکاشفات صوفیان* معرفی شده است که معرفی متن به زبان اصلی (عربی) ارجحیت دارد.

۴. ص ۳۹۹، مدخل ۲۸۷، کتابی باعنوان *شرح کلمات باباطاهر*، زیرمجموعه نام عین‌القضات همدانی ذکر شده است که ارتباط مستقیمی با او به‌عنوان مؤلف اثر ندارد.

۵. ص ۲۷۷، مدخل ۱۸۷، دربارهٔ کتاب *اعجوبه و محجوبه* است. باید افزود این کتاب، عرفانی نیست؛ بلکه داستانِ عامیانهٔ کهن فارسی از اوایل قرن هفتم هجری و از زمرهٔ کتاب‌های اخلاق، سیاست و تدبیرمنزل، به‌شمار می‌رود (آل‌داوود، ۱۳۸۷، ص. ۳).

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

کتاب‌شناسی کتاب‌های عرفانی پیشنهاد شده در این نوشتار

ـ أبی‌نعیم الاصبهانی، احمد بن عبدالله (۱۴۱۶). *حلیةالاولیاء و طبقات‌الاصفیاء* (۱۰ج). مکتبة الخانجی (قاهره). دارالفکر، بیروت – لبنان.

ـ الاصفهانی، ابی‌منصور (۱۳۶۶). *نهج الخاص*. به تصحیح نصرالله پورجوادی. شمارهٔ ۵ و ۶. پاییز و زمستان. ص ص. ۱۳۲- ۱۴۹.

ـ *تفسیر عرفانی قرآن منسوب به امام جعفر صادق (ع)* (۱۳۹۳). به تصحیح مهدی تدین و علی‌اصغر میرباقری‌فرد. چاپ اوّل. تهران: سخن.

ـ جامی نامقی، شهاب‌الدین اسماعیل‌بن‌احمد (۱۳۹۱). *رساله در اثبات بزرگی شیخ جام*. تصحیح حسن نصیری جامی. چاپ اول. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ـ روزبهان بقلی، روزبهان ابن ابی‌نصر (۱۳۹۳). *منطق‌الاسرار ببیان الانوار*. مصحح: سیدعلی‌اصغر میرباقری‌فرد، زهره نجفی. چاپ اول. تهران: سخن.

ـ ژنده‌پیل، احمدبن ابوالحسن (احمد جام نامقی). (۱۳۸۹). *سراج‌السائرین*. تصحیح حسن نصیری جامی. چاپ اول. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ـ دیلمی، ابوالحسن (۱۳۶۳). *سیرت شیخ کبیر ابوعبدالله بن‌خفیف شیرازی*، ترجمهٔ رکن‌الدین یحیی بن جنید شیرازی، تصحیح: ا. شیمل طاری، به کوشش دکتر توفیق سبحانی، چاپ اوّل، تهران: نشربابک.

ـ السلمی، ابو عبدالرحمن محمد بن الحسین (۱۳۶۹). *درجات‌المعاملات* در مجموعه *آثار السلمی*. (ج۱). گردآورنده: نصرالله پورجوادی. چاپ اوّل. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

ـ السلمی، ابوعبدالرحمن محمد بن الحسین (۱۳۶۹). *سلوک‌العارفین در مجموعه آثار السلمی*. (ج۳). گردآورنده: نصرالله پورجوادی. چاپ اوّل. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
ـ السیرجانی، ابوالحسن علی‌بن‌الحسن (۱۳۹۳). *البیاض و السواد من خصائص حکم العباد فی نعت المرید و المراد*، تصحیح و تحقیق: دکتر محسن پورمختار، چاپ اوّل، تهران: مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفهٔ ایران و مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه آزاد برلین.
ـ القشیری، الإمام ابی‌القاسم عبدالکریم بن هوازن (۱۴۲۰). *تفسیر القشیری المسمی لطائف‌الإشارات*. (۳ج). وضع حواشیه و علق علیه: عبداللطیف حسن عبدالرحمن. الطبعةالاولی. بیروت – لبنان: دارالکتب العلمیه.
ـ ـــــ (۱۳۸۹ق). *منثور الخطاب فی مشهور الابواب در «اربع رسائل فی‌التصوف»*. قاسم السامرائی. بغداد: مطبعة المجمع العلمی العراقی.
ـ *مقامات منظوم شیخ جام* (ژنده‌پیل) (۱۳۹۱). تصحیح: حسن نصیری جامی. چاپ اول. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ـ *هزار حکایت صوفیان* (۲ج). (۱۳۸۹). از مؤلفی ناشناس. تصحیح حامد خاتمی‌پور. چاپ اول. تهران: سخن.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

پی‌نوشت

۱. مشخصات کتاب‌شناختی تمام آثار ذکر شده در این نوشتار، در پایان مقاله، آمده است.

منابع

ـ آل‌داوود، سیدعلی (۱۳۸۷). *برگزیدهٔ اعجوبه و محجوبه*. تهران. فرهنگستان زبان و ادب فارسی. ضمیمهٔ شمارهٔ ۶ نامهٔ‌فرهنگستان.
ـ باقریان‌موحد، سیدرضا (۱۳۹۵). *فرهنگ آثار عرفان اسلامی (راهنمای موضوع‌ها و مضامین)*. قم: پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

تحلیل ادبی در سایه روشنِ نقد تاریخ‌گرایی نوین

مروری انتقادی بر *اصول و مبانی تحلیل متون ادبی*

صدف گلمرادی
دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا (س) و مدرس دانشگاه فرهنگیان
Sgol_00055@yahoo.com

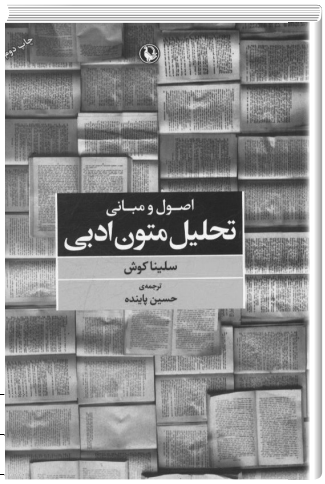
چکیده

حسین پاینده در حالی کتاب *اصول و مبانی تحلیل متون ادبی* اثر سلینا کوش را در سال ۱۳۹۶ به فارسی برگرداند که فقط هشت ماه از عمر انتشار آن به زبان انگلیسی گذشته بود. این کتاب، شامل مباحثی نظری و شواهدی عملی دربارهٔ نظریه، نقد ادبی و نسبت آن‌دو با تحلیل ادبی است. گرچه نویسنده، تحلیل‌های خود را در سه فصل مجزا و در قالب سه شیوهٔ قرائت تنگاتنگ، تحلیل متن در بافتار و تحلیل تطبیقی، ارائه کرده‌است، اما به نظر می‌رسد، خودآگاه یا ناخودآگاه، عناصری چون: بررسی زاویهٔ دید راوی، جایگاه مؤلف، تأثیرها و انگیزه‌ها، صناعات ادبی متن، ساختار، بینامتنیت، اقتباس و موارد مشابه دیگر را اغلب در بافت تاریخی، فرهنگی و ادبی متون ادبی نگارش شده، در نظر داشته‌است. بر این اساس، کتاب «تحلیل متون ادبی بر اساس نظریهٔ تاریخ‌گرایی نوین» محسوب می‌شود. از مهم‌ترین ویژگی‌های این کتاب، اختصار در بخش نظری و گاهی فراوانی شواهد و تحلیل‌های عملی است که تاحدی فهم عمیق آن‌را برای مخاطب ناآشنا با آن متون، مشکل می‌سازد. ترجمه‌ای سخت درخور توجه، وجود واژه‌نامهٔ تخصصی فارسی به انگلیسی و انگلیسی به فارسی و نمایهٔ پایانیِ از مترجم، از وجوه اهمیت کتاب *اصول و مبانی تحلیل متون ادبی* است.

کلیدواژه: تحلیل ادبی، قرائت تنگاتنگ، بافتار تاریخی متن، تحلیل تطبیقی

مقدمه

ارزش ترجمه و خدمات شایانی که از این مسیر متوجه فرهنگ، دانش و توسعهٔ



■ **کوش، سلینا (۱۳۹۶). *اصول و مبانی تحلیل متون ادبی*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: مروارید.**

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

منابع فکری و اندیشگانی بشر می‌شود، برای هیچ ذهن سلیمی، قابل انکار نیست. صاحب‌نظران از نقش ترجمه در گفت‌وگوی میان تمدن‌ها (موسوی میانگاه،۱۳۸۳: ۱) سخن گفته‌اند و برخی آن‌را مهم‌ترین عامل دگرگونی اندیشه در دنیای معاصر تلقی کرده‌اند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰، ص. ۲۴۵). دیرینگی ترجمه در ایران، به ترجمهٔ *کلیله و دمنه* از هندی در زمان ساسانیان و شاید پیش از آن برمی‌گردد و در دوره‌های بعد، دانشمندان اسلامی نیز از جمله کندی و علمای ایرانی همچون: فارابی، بیرونی، رازی، ابن سینا، خیام و خواجه نصیرالدین طوسی، ضمن فراگیری علوم و فلسفه یونانی، تحلیل و تفسیر بر آنها می‌نوشتند (بهروزی، ۱۳۹۶، ص.۱۱). در عصر جدید، رونق آن در عهد قاجار و به‌ویژه با حمایت‌های ناصرالدین شاه، به چشم می‌خورد که ایرانیان برای اخذ تمدن غرب بیش از پیش کوشیدند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰، ص. ۲۴۵).

در دورهٔ کنونی، پژوهش‌های قابل اتکایی در مورد ترجمه، در دست نیست. اما شاید بتوان طلیعهٔ آن‌را در منابعی یافت که از ترجمه‌های پراکندهٔ پس از پایان جنگ تحمیلی در دههٔ هفتاد و آشنایی ایرانیان با نظریهٔ ادبی سخن می‌گویند. یعنی: آن‌چه موجد تجدید نظر در نوع نگاه، خوانش و پژوهش عالمان سلف در ادبیات فارسی شد و با ترجمهٔ رویکردهایی نوین نظریه‌گرا در میدان نقد ادبی همراه بود (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۶، ص. ۹- ۴۸). در نگاه آسیب‌شناسانه‌ای که به نتایج پژوهش‌های مبتنی بر رویکردهای نظریه‌گرا شده‌است، حاصل آن‌را پرورش نسلی ناآشنا با تاریخ زبان فارسی و تهی‌دست در متن‌شناسی دانسته‌اند که در زمینهٔ نقد و نظر ادبی نیز به کشف اصول و قواعد جدیدی دست نیافته‌اند (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۹۶، ص. ۵۳). با این

پیشینه، به نظر می‌رسد یکی از اصولی‌ترین کارهایی که به بهبود این اوضاع نابسامان مدد می‌رساند، ترجمهٔ آثار دست اولی است که پایه و اساس نظریه‌های جهانی را در اختیار منتقد ایرانی قرار می‌دهد، تا ضمن آشنایی آن‌ها، با تأمل در فرهنگ و زبان خویش خروجی‌ای مبتنی بر بوم و تجربهٔ زیستهٔ خود را در اختیار مخاطب فارسی زبان قراردهد. در این مرحله، بخش عمدهٔ سنگینی بار رفع این آسیب، بر دوش مترجمان قرار می‌گیرد؛ زیرا باید هم شناخت لازم از مخاطب ایرانی داشته باشند و هم محتوای متون ترجمه شده را به درستی درک کنند و دریابند. در سال‌های اخیر، حسین پاینده، استاد نقد و نظریه دانشگاه علامه طباطبایی در این میدان با تألیف، ترجمه یا ویراستاری و مدیریت تخصصی در حیطهٔ نقد ادبی، خدمات بی‌نظیری ارائه کرده‌اند. در همین راستا، ترجمهٔ کتاب *اصول و مبانی نقد متون ادبی* سلینا کوش قابل اشاره است. این کتاب در ۳۰۷ صفحه و فقط هشت ماه پس از انتشار نسخهٔ انگلیسی آن از سوی نشر مروارید، منتشر شده است[1] و در جستار کنونی، از دو منظر فوق (محتوا و مخاطب) بررسی نقادانه شده‌است.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

پیکرهٔ پژوهش

برای معرفی این کتاب، ابتدا ذکر ویژگی‌های ترجمه، انگیزهٔ مترجم از برگردان اثر، طرح روی جلد و موارد مشابه، ارائه می‌شود و به دنبال آن، مروری منتقدانه به تمام فصل‌های کتاب می‌آید، تا ضمن معرفی محتوایی آن، نکته‌های کلیدی مدنظر این نوشتار تقدیم گردد.

ترجمهٔ کتاب *اصول و مبانی تحلیل متون ادبی*، نثری روان با واژه‌گزینی‌های سنجیده و تخصصی دارد. اصول و قاعده‌های دستور زبان فارسی در آن خوب رعایت شده‌است. مترجم نیز تلاش دارد با پاورقی‌های به‌جا و فراوان در رفع ابهامی قدم بردارد که به واسطهٔ ارجاع‌های متعدد و متکثر مؤلف در متن ایجاد شد. عنصر اعتباربخش دیگر، به ترجمهٔ این کتاب فرهنگ توصیفی، واژه‌نامه‌های فارسی به انگلیسی، انگلیسی به فارسی و نمایه‌ای است که پایان‌بخش کتاب است، تا خواننده به‌راحتی به واژگان و مفاهیم کلیدی متن، هم در سطح قاموسی و هم در بعد توصیفی، دسترسی داشته باشد.

مبنای تحلیل‌های عملیِ کتاب تاریخ ادبیات، دوره‌ها و جنبش‌های ادبی زبان انگلیسی است که قبل از گشودن کتاب و با نگاهی اجمالی و نشانه‌شناسانه به طرح جلد آن، این امر از آثاری دریافت می‌شود که با الفبای چپ‌نگار به‌صورت افقی و عمودی کنار هم و یا روی هم تمام فضا را پوشش داده‌است. مترجم در پشت جلد کتاب، ضمن معرفی کوتاهی از هدف و سؤال‌های پژوهشی اثر، مخاطبان کتاب را کسانی می‌داند که تمایل دارند

با کسب دانشی پایه‌ای دربارهٔ روش‌های نظام‌مند تحلیل متون ادبی، توانایی خود را در نقد آثار ادبی و هنری تقویت کنند.

اصول و مبانی ادبی شامل یک مقدمه و هفت فصل است. پاینده در مقدمهٔ مختصری که بر کتاب دارد، ضمن آن‌که مخاطبان آن‌را کسانی می‌داند که تمایل دارند با کسب دانش پایه‌ای، دربارهٔ روش‌های نظام‌مند تحلیل متون ادبی، توانایی خود را در نقد این آثار تقویت کنند، از ضرورت ترجمهٔ کتاب‌ها مرتبط با نقد و تأثیری که بر خوانش‌های روشمند دارد، سخن می‌گوید. او این امر را برای برون‌رفت از آن‌چه ایشان «صدور احکام دل‌بخواهانه» در تحلیل‌های ادبی می‌نامد، مؤثر می‌داند. پاینده پس از این‌که دربارهٔ هر فصل، توضیحات کوتاهی می‌دهد، کتاب را دارای دقت‌نظر، نظام‌مندی، تکیه به شواهد متنی، استناد به منابع، استدلال و برساختن بحثی قانع کننده، برمی‌شمرد؛ یعنی ویژگی‌هایی که از منظر این مقاله و مستند به شواهدی از متن کتاب ـ که ذکر خواهد شد ـ نه تنها به آن تردید و تشکیک وارد است، بلکه پاشنهٔ آشیل آن نیز به شمار می‌رود.

پس از مقدمهٔ مترجم، فصل اول به چیستی و کارکرد ادبیات پرداخته می‌شود و آن‌را در جهان امروز، رسانه‌ای اجتماعی معرفی می‌کند که با تکرار تجارب بشری، ما را به تأمل در جهان فرامی‌خواند؛ همچنین بر این باور است که پیام وحدت بخش و مراوده‌های حاصل از ادبیات در دنیای متکثر معاصر، غنیمت محسوب می‌شود. در ادامه، با ترسیم تاریخچه‌ای از مجادله بر سر تعیین آثار معتبر ادبی، درباره درستی ملاک‌های تقسیم متون ادبی به «متون برجسته» و «متون کم‌اهمیت» با تأکید بر فهم‌های متفاوتی که در دوره‌های مختلف از ادبیات حاصل می‌شود، در ثابت بودن متون ادبی معتبر تشکیک می‌کند. تحلیل متون ادبی را نیز حرکتی از اندیشه به واژه و سپس معنا و مستلزم راهی پر پیچ و خم می‌داند. در این میان خواه طرفدار نظریهٔ مرگ مؤلف باشیم و خواه بکوشیم بر هر تعبیری از صدای خاص نویسنده صحه بگذاریم، مسئولیت یافتن معنا در متن، فقط حاصل بر هم کنش خوانندگان با متن‌های نوشته شدهٔ نویسندگان است. بدیهی است، در این مسیر، باید ضمن آن‌که از لایه‌های سطحی متون عبور می‌کنند از تفسیرهای من‌عندی و خودسرانهٔ بدون ارجاع‌های متنی بپرهیزند. گویا نویسنده گرچه معترف است در تعیین آثار معتبر ادبی، عوامل مختلف دست به دست هم می‌دهد، اما در تبیین این عوامل، با نادیده انگاشتن خصایص ذاتی و جوهرهٔ اصلی آثار ادبی، در عمل تکیه‌ای افراطی بر نقش تأثیرگذار تاریخ و زمانه دارد و می‌نویسد: «به دلیل تغییراتی که در ارزش‌های اجتماعی و علائق مردم پیش آمده است» (کوش، ۱۳۹۶، ص. ۳۵)، امروز بخشی از آثار معتبر تلقی نمی‌شود

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

و بخش دیگر دورهٔ فترت را پشت سر نهاده است و در جرگهٔ آثار معتبر ادبی قرار دارد. ایشان *گتسبی بزرگ* را شاهد مثالی می‌دانند که به دلیل جنگ جهانی دوم و رکود اقتصادی پس از مرگ نویسنده، مرکز توجه قرار می‌گیرد؛ و در مقابل، با نگاهی تقلیل‌گرایانه، خروج آثار جان میسفیلد[۲]، ملک الشعرای بریتانیا از زمرهٔ آثار معتبر را تنها ناشی از زیبایی‌شناسی خاص آثار او می‌دانند که متعلق به دورهٔ قبل از جنگ جهانی است. همچنین با بیان نظری گنگ و نه‌چندان محققانه آثار و نوشته‌های شاعر و رمان‌نویس مدرنیست، هیلدا دولیتل[۳] را به جایگاه نویسنده‌ای مدرنیست، در میان آثار معتبر ناشی از توجهی می‌دانند که فمنیست‌ها برای رسیدن به اهداف تعادل‌جویانه خود دربرابر تاریخ مذکر به این ادیب نشان دادند. به این ترتیب، در تحلیل و ارزش‌گذاری متون ادبی، با مقدم دانستن ویژگی‌های ثانوی، خصایصی جوهری را ـ که در گام اول تعلق این آثار را به میدان ادبی، اثبات می‌کند ـ نادیده می‌گیرد. به زعم نگارنده، این نگرش و قضاوت، ناشی از سیطرهٔ نگاه «تاریخ‌گرایی نوینی» است که نویسنده از افشای آن در عنوان کتاب اکراه داشته است و در ادامهٔ این پژوهش، قدم به قدم مصداق‌های دیگر آن در متن کتاب، معرفی می‌شود.

فصل دوم «قرائت تنگاتنگ واژه‌ها و شکل‌ها» است. در این فصل، نویسنده بحث جنجالی و مورد مناقشهٔ ژانر را پیش می‌کشد. بی‌توجه به اختلاف نظرهایی که در قرن بیستم، دربارهٔ نظریهٔ ژانر یا انواع پیش آمده است، دامنهٔ آن از زیر سؤال بردن کامل ژانر تا پذیرش مطلق آن با نگاه‌ها و تعاریف مختلف، توسعه یافته است (دوبرو، ۱۳۹۵، ص، ص. ۱۴۲- ۱۱۱) تعریف و نگاه ماقبل مدرن افلاطون و شاگردان او را منشأ نظر خود قرار می‌دهد. حتی بدون رعایت کلیاتی در باب تعریف ژانر، در حالی که ژانر، سامان‌دهی معین‌تر آثار، بر اساس سه عنصر «درون‌مایه»، «بلاغت» و «ساخت و صورت» آن‌ها دانسته می‌شود (زرقانی و قربان صباغ، ۱۳۹۵، ص. ۳۹۲) با مغفول گذاشتن بحث «درون‌مایه» بر اساس توصیف‌هایی که مبتنی بر ساخت و صورت آثار است و با نگاه ناقصی به بحث بلاغت، می‌نویسد: «می‌توانیم بگوییم که در زمانهٔ ما، عمده‌ترین ژانرهایی که متون ادبی مطابق با آن تقسیم می‌شود، عبارت است از نمایشنامه، شعر و نثر» (کوش، ۱۳۹۶، ص. ۵۷). و بدون تبیین روشنی از شعر و نمایشنامه ژانر نثر را دربرگیرندهٔ تمام متونی می‌داند که مصداق شعر یا نمایشنامه نباشد (کوش، ۱۳۹۶، ص. ۵۹). سپس از قرائت تنگاتنگ در قالب تکنیک‌هایی چون: خوانش سطحی متون، تشخیص راوی، فهم پیرنگ و معنای دستوری جمله‌ها و کلمه‌ها (باتوجه به دانش پیشین یا مراجعه به فرهنگ لغت‌ها) سخن می‌گوید. در ادامه نیز درک جزییات زمان، مکان، تاریخ و فرهنگ دورهٔ متن نوشته شده را ضروری می‌داند. صناعات ادبی، دیگر

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

مقولـه‌ای اسـت کـه دربـارۀ قرائـت تنگاتنـگ، توجـه می‌شـود و نویسـنده آن‌را بـه زیبایی‌شناسـی جملـه در سـطح نثـر و بیـت در سـطح شـعر منحصـر می‌کنـد. سـرانجام، بـا اصطلاحاتـی چـون: روایـت، راوی، زاویـۀ دیـد، کانونی‌شـدگی و گفتـار غیـر مسـتقیم بـه منزلـۀ سـاختار غالـب آثـار ادبـی، فصـل دوم را بـه پایـان می‌بـرد؛ خواننـده نیـز همچنـان منتظـر اسـت دربـارۀ ابعـاد و زوایـای ژانـر نمایشـنامه از منظـر سـاختار و صناعـات ادبـی و مـوارد متمایـز کننـدۀ دیگـر، نظـر نویسـنده را دریافـت کنـد.

فصلنامۀ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارۀ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

فصـل سـوم، بـا عنـوان «تحلیـل متـن در بافتـار» بـه دوره‌هـا و جنبش‌هـای ادبـی اشـاره دارد. همچنیـن جدولـی زمانـی بـرای دوره‌هـای ادبـی تاریـخ ادبیـات انگلیسـی دارد و نگاهـی اجمالـی بـه بافتـار فرهنگـی هـر دوره بـا تأکیـد بـر رخدادهـای مهـم و جریان‌سـاز را در خـود جـا می‌دهـد. بـر ایـن اسـاس، تاریـخ شـکل‌های عمومـی متـون را نامعتبـر و بـی‌ارزش یـا معتبـر و در خـور احتـرام جلـوه می‌دهـد. رویدادهـای بافتـاری موجـب شـکل‌گیری دلالت‌هـای جدیـدی در متـون ادبـی می‌شـود و متن‌هـا هـم متقابـلاً بـا واژگانـی کـه جهـان را تغییـر می‌دهـد در آن مشـارکت می‌کنـد (کـوش، ۱۳۹۶، ص ص. ۹- ۱۰۸). پـس تحلیـل متـن، بـدون توجـه بـه بافتـار تاریخـی آن، موجـب تفسـیرهای نادرسـت می‌شـود. نویسـنده گرچـه در عنـوان از بیـان کلیـدواژۀ ایـن فصـل، یعنـی تاریخ‌گرایـی نویـن، سـرباز زده اسـت، نهایتـاً در بحـث «دوره‌هـا و جنبش‌هـای ادبـی: جرگه‌هـای نویسـندگان» اذعـان کـرده اسـت کـه بررسـی پس‌زمینـۀ بافتـاریِ متـون ادبـی و کسـب اطلاعـات فـراوان دربـارۀ دوره‌هـای خـاص، ایـدۀ پژوهشـگران تاریخ‌گرایـی نویـن اسـت (کـوش، ۱۳۹۶، ص. ۱۱۳)؛ و بـا ترسـیم یـک جـدول زمانـی از دوره‌هـای ادبـی، بـه تفصیـل ویژگی‌هـای برجسـتۀ هـر دوره می‌پـردازد و از تجلـی امـر الوهـی و اعتقـادات دینـی در ادبیـات دورۀ باسـتان، رواج متـون فلسـفی، علمـی و تاریخـی در دورۀ کلاسـیک، تنـوع زبانـی در پرتـو ارتباطـات فرامـرزی قـرون وسـطی، دوسـوگرایی اخلاقـی، ظرافـت ادبـی و پیچیدگـی روانـی رنسـانس، عقلانیـت، علـم و تعلیـم تربیـت در قالـب نثرهـای عصـر روشـنگری، انعـکاس آگاهـی متعالی‌تـر و معنوی‌تـر در اشـعار خلاقانـۀ رمانتیـک، برون‌گرایـی قـرن نوزدهـم در دورۀ ویکتوریـا، درون‌گرایـی مدرنیسـم بـا تکیـه بـر شـعر آزاد، بدعت‌گذاری‌هـای پسـامدرن در تکنیک‌هـای نـگارش متـون ادبـی و تأکیـد برهویـت و تفـاوت فرهنگـی پسااسـتعماری، سـخن می‌گویـد. بـه دنبـال آن، از ارتبـاط میـان جنبش‌هـای ادبـی و فهـم متـن دفـاع می‌کنـد. او معتقـد اسـت آگاهـی از ارتبـاط میـان متـن و جنبـش ادبـی خـاص آن، بـه مـا امـکان می‌دهـد کـه بافتـار متـن را بـه شـکلی مفیـد در تحلیـل آن در نظـر بگیریـم. گرچـه بهتریـن عنـوان بـرای ایـن فصـل، تاریخ‌گرایـی نویـن اسـت، امـا گویـی نویسـنده چـون سـایر اجـزای کتـاب را در خدمـت همیـن نـگاه نوتاریـخ گرایانـه قـرار داده‌اسـت، انتخـاب

این عنوان برای فصل سوم را به‌احتمال، نوعی تحدید این موضوع تلقی کرده است. دلیلی که به شکلی دیگر، شاید درباره عنوان فصل دوم، صدق می‌کند. به این ترتیب که نقد نو می‌توانست بهترین عنوان برای این فصل باشد، اما نویسنده آگاهانه از انتخاب این عنوان سر باز زده‌است؛ زیرا قرائن حاکی از این است که هدف نه معرفی نقدنو، بلکه بهره‌گیری از شگردهای نقدنو در خدمت فهم متن در بافتار تاریخی و فرهنگی آن بوده‌است.

نویسنده در فصل چهارم، ایده‌های خود را دربارهٔ «تحلیل تطبیقی» با استفاده از واژگانی تخصصی، چون: مقایسه، اقتباس، ترجمه و بینامتنیت و همچنین ارائهٔ شاهد مثال‌هایی از متن‌های مختلف، بسط می‌دهد. کوش به انواع مقایسه بین آثار گوناگون یک نویسندهٔ خاص، متون نوشته شده در ژانر یا دوره و جنبش خاص ادبی، یا میان فرهنگ‌ها، دوره‌های تاریخی، ژانرها، زمان‌ها و مکان‌های جنبش‌های ادبی، اشاره می‌کند. او همچنین آخرین معنای اومانیستی مقایسه را موجد ادبیات تطبیقی می‌داند که با «هدف پیوندهایی بین سنت‌ها، محدوده‌ها و هویت‌های مختلف در ادبیات جهان» شکل می‌گیرد (کوش، ۱۳۹۶، ص،ص. ۱۵۲-۱۵۱). رعایت نکردن تقدم و تأخر در ارائهٔ مطالب، مهم‌ترین مسئله‌ای است که در فصل تحلیل تطبیقی، دیده می‌شود. با عنایت به این‌که صاحب‌نظران، اقتباس را بازبینی بسط یافته، آگاهانه و علنی از یک اثر هنری خاص می‌دانند که شکلی از بینامتنیت است (هاچن، ۱۳۹۶، ص،ص. ۲۴۴- ۲۴۵). انتظار می‌رود ساختار این فصل با یک نظم منطقی یا از بینامتنیت آغاز گردد یا چنان‌که شیوهٔ غالب نویسنده در تحلیل‌های این اثر است، به بینامتنیت ختم شود. ضمن آن‌که تکرار عنوان ترجمه در دو بخش این فصل به تشتت مطالب و تأخیر در فهم متن دامن زده‌است (کوش، ۱۳۹۶، ص، ص. ۱۵۸ و ۱۶۳). نکتهٔ قابل نقد دیگر، در فصل تحلیل تطبیقی نگاه تقلیل‌گرا و گمراه کنندهٔ نویسنده به مبحث ترجمه است. به این معنا که ترجمهٔ صرف بدون تغییر در رسانه یا سبک درگیر شدن اثر، پایین‌ترین سطح اقتباس تلقی می‌گردد و آن‌چه در نقد تطبیقی ارزشمند است، ترجمهٔ یک اثر از رسانه‌ای به رسانهٔ دیگر و به قواعد و قراردادهای دیگر است (هاچن،۱۳۹۶، ص، ص. ۶۱ - ۵۹) که در اصول و مبانی تحلیل متون ادبی سلینا کوش حلقه‌ای مفقوده است.

فصل پنجم، با عنوان «نسبت تحلیل با نقد ادبی» روندی اجمالی از عمر کوتاه نقد ادبی، ارائه می‌کند. در این سیر، سه گروه منتقد ادبی ظهور می‌کنند: ۱. منتقدان مردم‌پسند که همچنان به نوشتن مقاله‌هایی از نوع مرور و معرفی برای خوانندگان روزنامه‌ها و مجله‌های عمومی ادامه دادند؛ ۲. نویسندگان و دبیران نشریه‌ها که افزون بر معرفی تکنیک‌های ادبی، در

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

خصوص علائق جدید مشترکان مجله‌های ادبی در جمع گردانندگان آن مجله‌ها بحث می‌کردند و ۳. منتقدان دانشگاهی که از رشتهٔ ادبیات سر برآوردند و وظیفهٔ خود را افزایش شالودهٔ معرفتی مطالعات ادبی می‌دانند و نقد تخصصی مبتنی بر تحقیق می‌نویسند. در نتیجه خوانش در دنیای جدید کنشی محسوب می‌شود که در جرگهٔ بزرگی از تفسیر صورت می‌گیرد؛ جرگه‌ای که منتقدان، استادان، مؤلفان، ناشران، بازاریان و خوانندگان هم‌فکر در همهٔ گروه‌های سنی در آن جای می‌گیرند. بر این مبنا، نقد ادبی شامل تحلیل‌هایی است که تکمیل آن نیازمند کمک منتقدان ادبی است، بر مبنای تفسیرهای متون ادبی شکل می‌گیرد و در گفت‌وگو با سایر خوانندگان و مفسران به انجام می‌رسد. پس در مبحث «واکنش نقادانه» از فرایند تحلیل یک متن ادبی در بده و بستان با مقاله‌های منتقدان ادبی سخن می‌گوید و مبنای عملی این بخش را بحث‌های منتقدان دربارهٔ فیلم عروس، تعصب و تفاوت‌های چشمگیر فرهنگی میان فیلم و رمان مرجع آن (غرور و تعصب) قرار می‌دهد؛ تا از این مسیر بتواند به نتایج جدیدی دربارهٔ این فیلم و درک معانی نوینی در جزییات آن برسد. همچنین عنوان واکنش نقادانه، عنوان مناسب‌تری برای این فصل به نظر می‌رسد. نکتهٔ مناقشه‌آمیز دیگری که در فصل پنجم دیده می‌شود، مغالطهٔ نیت و اشاره به مرجعیت فاکنر به عنوان نویسندهٔ *خشم و هیاهو* در تفسیر این رمان است (کوش، ۱۳۹۶، ص. ۱۷۵) که در تقابل با حکم دیگر مؤلف نیز هست که مسئولیت یافتن معنا در متن را صرفاً حاصل برهم‌کنش خوانندگان با متن‌های نوشته شده نویسندگان می‌داند.

در «نسبت تحلیل با نظریه» که فصل ششم به آن اختصاص دارد، گرچه نویسنده معتقد است نظریهٔ ادبی به مفاهیمی می‌پردازد که زمینه‌ساز تحلیل ادبیات است، اما در یک نظری که نتیجهٔ نوعی اهمال تلقی می‌شود، نظریهٔ ادبی را متضاد عمل‌کردن به نظریه یا نقد ادبی می‌داند (کوش، ۱۳۹۶، ص. ۱۹۵). کوش بر این باور است، هر کس نظریه‌ای دارد و منطبق با نوع مفروض‌های نظری و علائق خود زاویهٔ نگاه افراد به متن، متفاوت است و نظریه‌های ادبی حاصل مفروض‌های نویسندگان دربارهٔ چیستی ادبیات زمانهٔ خودشان است. نویسنده در «نسبت تحلیل با نظریه» به ضرورت تاریخچهٔ بسیار مجملی همراه با شرح مختصری از نظریه‌های مختلف را با چهار عنوان معرفی می‌کند: نقد نو، نقد عملی، فرمالیسم یا فرمالیسم روسی، کارکردگرایی یا کارکردگرایی چکی را در نظریه‌های ویژگی‌های متون ادبی و زیبایی‌شناسی قرار می‌دهد. از ساختارگرایی، انسان‌شناسی ساختاری، نشانه‌شناسی و واسازی در بخش نظریه‌های زبان و بازنمایی، نام می‌برد. او نظریه‌های ادبی فمنیستی، نظریه‌های نژاد و نظریه‌های پسااستعماری را شامل نظریه‌های نفس و هویت

می‌داند. همچنین نظریه‌های مارکسیسم، تاریخ‌گرایی نوین، ماتریالیسم فرهنگی، نظریهٔ ایدئولوژی، مطالعات فرهنگی و بوم نقد را مرتبط با سیاست و فرهنگ معرفی می‌کند. لازم به ذکر است که اشارهٔ نویسنده به این مقوله‌ها، صرفاً در شناسایی آن‌ها در حد دو یا چند جمله اتفاق می‌افتد که فهم خاصی برای خوانندهٔ خالی‌الذهن ایجاد نمی‌کند و تنها لطف آن این است که او را با حجمی از اصطلاح‌ها در دنیای نقد و رویکردهای متفاوت آشنا می‌سازد.

نویسنده در فصل پایانی که «جمع بندی: نوشتار تحلیلی» نام دارد، ضمن این‌که اساسی‌ترین هدف تمام بحث‌های علمی دربارهٔ ادبیات را قانع کردن دیگران برای سهیم‌شدن در تفسیری از متن می‌داند، با ارائهٔ دو نوع تحلیل به شیوهٔ علمی و با سبک منتقد عامه پسند، کتاب را به پایان می‌برد. در نوشتار علمی این فصل، همچنان روح غالب تاریخ‌گرایی نوین در قالب سؤال‌هایی که برای پژوهش مطرح می‌کند و تحلیلی که می‌آورد، مشهود است. چنان‌که در گزینهٔ اول بررسی ژانر اثر و میزان تبعیت یا تبعیت نداشتن از عرف‌های ژانر خود را مطرح می‌کند؛ در سه سؤال بعدی، به ارتباط شعر با دوره‌های ادبی خود، با جنبش‌های ادبی دوره‌ای ـ که به آن تعلق دارد ـ می‌پردازد و در نهایت، به تأثیری می‌پردازد که از بافتار فرهنگی و اجتماعی زمان خود پذیرفته‌است.

در تحلیل عامه‌پسند ایشان از متون اهداف متنوع‌تری در مقایسه با نوشتار علمی به چشم می‌خورد؛ چنان‌که این نقد، فارغ از محدودیت‌های تحلیل علمی، اثر ادبی را تحسین، تخطئه یا توصیه می‌کند و با مغالطهٔ نیت[۴] و مغالطهٔ احساس[۵] مشکلی ندارد. نکتهٔ قابل توجه در فصل نتیجه‌گیری کتاب، این است که وقتی تمام مباحث کتاب در خدمت نقد علمی و نسبت این نقد با نظریه و واکنش نقادانه است، بسیار غافلگیرانه و غیرمنتظره، بخشی از فصل جمع‌بندی به سبک منتقد عامه‌پسندی اختصاص می‌یابد که در کتاب نوع نگاه او غایب بوده‌است.

افزون بر مباحثی که در معرفی فصل‌های کتاب به آن اشاره شد، ذکر نکته‌های دیگری در باب ساختار کتاب و نام آن و موارد جزیی دیگر، ضروری می‌نماید. نویسنده در موارد متعدد، مطالبی ارائه می‌کند که پراکنده برای خواننده مفید است؛ معرفی منابع محدود کنندهٔ پژوهش در جست‌وجو (گوکل اسکولار، بیلفلد)، نمونهٔ یک خلاصه‌نویسی خوب (کوش، ۱۳۹۶، ص، ص. ۱۸۳-۱۸۲) از داستانی که نقد می‌شود، تبیین تفاوت میان منطق نتیجه‌گیری و خلاصه‌نویسی در پژوهش‌های ادبی، ارائهٔ جزییاتی دربارهٔ قرائت تنگاتنگ، نمونه‌هایی از نقد تطبیقی، جدول زمانی ـ که از دوره‌های ادبی به دست می‌دهد ـ و موارد گوناگون دیگری که می‌تواند به صورت جزء به جزء در تحلیل‌های ادبی منشأ نقد و نظرهای مستدل گردد؛ ولی چون کلیت منسجم

و چارچـوب مشـخصی در اختیـار مخاطـب مبتـدی قـرار نمی‌دهـد، از ایـن منظـر - چنان‌کـه در جاهـای مختلـف ایـن پژوهـش، بـه آن اشـاره شـد- آسـیب‌هایی متوجـه اثـر اسـت؛ بـه بیـان دیگـر، کتـاب در جزییـات بسـیار مفیـد اسـت و اگـر بـه دنبـال آمـوزش و یادگیـری نظـم خاصـی در پژوهـش نباشـیم و صرفاً مباحثـی جـذاب و نمونه‌هایـی منتخـب و بـر اسـاس نـوع نـگاه تاریخ‌گرایانـۀ نویسـنده را دنبـال کنیـم، شـامل نکته‌هـای مفیـدی اسـت. امـا اگـر هـدف خواننـده، دسـت‌یابی بـه طبقه‌بنـدی روشـمند و الگـو یـا الگوهایـی بـا حـدود و ثغـور مشـخص و تفکیـک شـده باشـد، ایـن مهـم، قابـل دسترسـی نیسـت. بـه زعـم نگارنـده، معضـل مـورد اشـاره از آن‌جـا ناشـی می‌شـود کـه نویسـندۀ کتـاب میلـی بـه ابهام‌گویـی و شـفاف نبـودن در بیـان مسـتقیم عنـوان نظریـه دارد. شـاید ایـن قاعـدۀ کار، بـرای خواننـدۀ آمریکایـی - کـه در پایـان دورۀ ابتدایـی مسـلط بـه انـواع قالب‌هـای نگارشـی اسـت- پیچیدگـی کمتـری دارد. چـون در برخـی ایالت‌هـای آمریـکا ماننـد نیویـورک «همـۀ دانش‌آمـوزان سـال پنجـم دبسـتان می‌بایسـت در امتحـان انشانویسـی شـرکت کننـد و کسـانی کـه نتواننـد ایـن امتحـان را بـا موفقیـت پشت‌سـر بگذارنـد، بایـد در یـک دوره کلاس جبرانـی حضـور یابنـد و پـس از آن، اجـازۀ ورود بـه دورۀ راهنمایـی را پیـدا می‌کننـد» (واتانابـه، ۱۳۹۱، ص. ۱۰۵). ایـن آزمـون در دو سـطح انشـای خلاقـه و مقالـه‌وار برگـزار می‌گـردد (واتانابـه، ۱۳۹۱، ص. ۱۰۵). امـا بـرای پـرورش منتقـدِ مبتـدیِ فارسـی زبـان، گزینـۀ مناسـبی نیسـت. زیـرا ایـن مخاطـب، در سـطوح تحصیـلات عالیـه نیـز تابـوی نوشـتن دارد، قاعـدۀ خاصـی بـرای نوشـتن خلاقـه یـا علمـی را آمـوزش ندیده‌اسـت و نیازمنـد آموزش‌هـای روشـمندتر اسـت. تجربـۀ تدریـس همـۀ مـا در کلاس‌هـای آمـوزش نـگارش و ویرایـش در دانشـگاه و نیـز وفـور برگـزاری کارگاه‌هـای مقاله‌نویسـی و پروپوزال‌نویسـی (در سـطح تحصیـلات تکمیلـی) در کشـور شـاهد روشـنی بـر ایـن ادعاسـت. افـزون بـر آن، تعـداد فـراوان و متعـدد آثـار تحلیلـی نویسـنده از فیلـم و رمـان گرفتـه تـا شـعر و گاه نمایشـنامه، گزینـۀ دیگـری اسـت کـه بـه فهـم حداقلـی مخاطـب مبتـدی از کتـاب دامـن می‌زنـد؛ چنان‌کـه حاشیه‌نویسـی‌های فـراوان مترجـم هـم نتوانسـت بـه قـدر وافـی، ایـن مشـکل را برطـرف کنـد.

در راسـتای مباحـث فـوق، بایـد بـه کلیـت سـاختاری کتـاب نیـز نـگاه کنیـم. سـاختار کلـی و نیـز اجـزای فصل‌هـای کتـاب را بـا اغمـاض و تسـامح در غالـب مـوارد (جـز فصـل روشـمندتر شـش) می‌تـوان حرکتـی از جـزء بـه کل تلقـی کـرد. بـه ایـن معنـا کـه اغلـب شـاهدمثال‌ها مقـدم بـر توضیحـات بنیـادی اسـت و در اصـل نویسـنده علاقـه‌ای بـه تبییـن نظام‌منـد ایده‌هایـی نـدارد کـه در خدمـت تحلیـل متـن قرارگرفتـه اسـت؛ فقـط خـود را بـه نتیجه‌گیـری بـر اسـاس دانـش تئـوری آموختـه شـده و دریافت‌هـای نقادانـه از متـون ادبـی بسـیار پراکنـده و متعـدد، مقیـد می‌دانـد.

فصلنامۀ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارۀ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

پـس بـا توجـه بـه عناصـری ماننـد: حرکـت اسـتقرایی در تحلیـل، تفسـیرهای درهـم تنیـده و مکتـوم و نیـز تعـدد گیج‌کننـدۀ آثـار تحلیـل شـده، گرچـه کتـاب بـرای خواننـده‌ای کـه میزانـی بـه قواعـد و چارچوب‌هـای پژوهـش آگاه اسـت، جزییـات مفیـدی خواهـد داشـت. امـا نظـر نویسـنده کـه مخاطـب ایـن کتـاب را دانشـجویان و علاقمنـدان عـام نقـد ادبـی (کـوش، ۱۳۹۶، ص. ۱۱) دانسته‌اسـت، قابـل تردیـد و تأمـل خواهـد بـود. ایـن ویژگی‌هـا، کتـاب را در تقابـل بـا لیـس تایسـن، در *نظریه‌هـای نقـد ادبـی معاصـر*، قـرار می‌دهـد؛ کـه آن‌هـم زیـر نظـر مترجـم کتـاب کـوش (حسـین پاینـده) و بـا ویراسـتاری تخصصـی ایشـان بـه زبـان فارسـی ترجمـه شده‌اسـت. *نظریه‌هـای نقـد ادبـی معاصـر (۱۳۸۷)*، بـا حرکتـی از کل بـه جـزء ضمـن تبییـن ابعـاد نظـری هـر تئـوری ادبـی، نمونـه‌ای از تحلیـل تنهـا اثـر منتخـب خـود یعنـی *گتسـبی بـزرگ* فیتـز جرالـد را بـر اسـاس نظریه‌هـای رایـج ادبـی معاصـر، یعنـی نقدهـای روانکاوانـه، مارکسیسـتی، فمنیسـتی، نقدنـو، نظریـۀ واکنـش خواننـده، نقـد سـاختارگرایانه، نقـد تاریخـی جدیـد و نقـد فرهنگـی، نقـد پسااسـتعماری و آفریقایـی- آمریکایـی بـه دسـت می‌دهـد. لیـس تایسـن، در پایـان هـر فصـل -کـه بـه یـک نـوع نقـد اختصـاص دارد- سـؤال‌های کلیـدی آن نقـد را -کـه بایـد یـک متـن تحلیلـی بـه آن‌هـا پاسـخ دهـد- عنـوان‌وار در اختیـار مخاطـب مبتـدی قـرار می‌دهـد، تـا حرکتـی باشـد بـرای تحقـق نظـم فکـری، کـه لازمـۀ هـر نـگارش علمـی اسـت.

اصـول و مبانـی تحلیـل متـون ادبـی در عنـوان خـود قیـد «بـر اسـاس تاریخ‌گرایـی نویـن» را کـم دارد. تاریخ‌گرایـی نویـن متـون را روایـت تلقـی می‌کنـد و در بررسـی آن‌هـا از بسـیاری از فرضیه‌هـا و روش‌هـای تحلیـل ادبـی (پیـش و پساسـاختارگرا) اسـتفاده می‌کنـد و مـواردی چـون: بررسـی زاویـۀ دیـد راوی، جایـگاه مؤلـف، تأثیرهـا و انگیزه‌هـا، صناعت‌هـای بلاغـی بـه کار رفتـه و بـه کار نرفتـه و مخاطـب ضمنـی‌ای کـه نوشـتار بـرای متقاعـد کـردن او نوشـته شده‌اسـت (مـری کلیگـز، ۱۳۹۴، ص. ۱۶۹) همـه ابـزاری بـرای تحلیـل متـن در بافـت می‌شـود. بـرای اثبـات ایـن ادعـا، کافـی اسـت بـه عنوان‌هـای منتخـب، نـوع تحلیـل و نـگاه نویسـنده در فصل‌هـای بیشـتر تحلیلـی کتـاب، نگاهـی اجمالـی بیندازیـم؛ سـه فصـل اصلـی کتـاب کـه تحلیـل متـون ادبـی اسـت، آشـکار و پنهـان اجزایـی از نـگاه کلـی تاریخ‌گرایـان نویـن اسـت؛ نویسـنده در فصـل دوم، گرچـه از قرائـت تنگاتنـگ کـه کلیـدواژۀ صاحب‌نظـران نقـد نوسـت، بهـره می‌گیـرد، امـا آن‌را به‌عنـوان ابـزاری در خدمـت تحلیـل متـن در بافتـار قـرار می‌دهـد. از ایـن رو بـا بـه میـان آوردن پـای انـواع ژانـر و عـرف آن‌هـا، بـا نگاهـی سـاختارگرایانه بـه تحلیـل متـون، بـه دنبـال اثبـات و دفـاع از ایـن عرف‌هایـی اسـت کـه در بسـتر تاریخـی شـکل گرفته‌اسـت. فصـل سـوم، از عنـوان مجـازی تحلیـل متـن در بافتـار، بـه منزلـۀ جزیـی از کلِ ایـن نظریـه،

فصلنامۀ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارۀ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

استفاده کرده‌است، بدون این‌که به برجسته کردن بنیان این نوع نقد و نظر، اصرار کند. نهایت این‌که انتخاب عنوان تحلیل تطبیقی که از منظر صاحب‌نظران پیوندی ناگسستنی با تاریخ ادبیات دارد «اتصال‌دهندهٔ آن با نقد ادبی است (قندهاریون و انوشیروانی، ۱۳۹۲، ص. ۱۵). همچنین معتقدند این رویکرد از نقد به بافت فرهنگی و خاستگاه اجتماعی متون توجه ویژه‌ای دارد. بحث‌های بینامتنیت را نیز با تأکید بر بافتاری مطرح می‌کند که خاستگاه همهٔ متون بوده است و فصل چهارم را در خدمت نگاه نوتاریخ گرایانهٔ نویسنده قرار می‌دهد. پس به نظر می‌رسد کتاب *اصول و مبانی*، این نوع نقد را از زاویه‌های مختلف و در پرتو نقد عملی و تحلیل، معرفی کرده‌است.

یکی از معضل‌های اساسی کتاب، ارجاع‌های فراوان به آثار ادبی مختلف و متعدد است. گویی نه تنها برای مخاطب غیرانگلیسی زبان، که برای خوانندهٔ هم‌زبانِ کتاب نیز اشراف به تمام این منابع، برای فهم اشاره‌ها و نکته‌های کلیدیِ آن امری ممکن نیست. چنان‌که پاورقی‌های بسیار مترجم هم در رفع کامل این معضل درمانده است. اشکال‌های به‌ظاهر جزیی دیگری در کتاب دیده می‌شود که به‌راحتی قابل اصلاح و بازنگری است. برای مثال: نویسنده بی‌توجه به ژانرهایی که خود تعیین کرده است، بر این ایده است که «شکل آثار ادبی اساساً با وزن سامان می‌یابد» (کوش، ۱۳۹۶، ص. ۹۳) یا برخلاف عنوان کتاب که *تحلیل متون ادبی* است، یکی از شاهدمثال‌های بحث مهم تأثیر متن در بافتار *شهریار* ماکیاولی است که به اذعان کتاب، در زمان خود صرفاً رساله‌ای کم‌اهمیت و منتشر نشده بوده‌است و امروز نمونه‌ای درخشان از فلسفهٔ سیاسی به‌شمار می‌رود. همین انتخاب، باز تأکیدی بر آن نگاه پنهان یا ناخودآگاه تاریخ‌گرای نویسنده کتاب، تلقی می‌شود. سرانجام در فصل سوم، پس از آن‌که جدول زمانی دوره‌های ادبی را ترسیم می‌کند و به شرح و تفصیل این دوره‌ها می‌پردازد، بدون توجه به عمل تفصیلی خود، از عنوان «جدول زمانیِ دوره‌های ادبی» برای این بخش، استفاده می‌کند (کوش، ۱۳۹۶، ص. ۱۱۶).

نتیجه‌گیری

آن‌چه دربارهٔ کتاب *اصول و مبانی تحلیل ادبی*، بیان شد، قوت‌ها و ضعفی که اشاره شد و قضاوت‌هایی که در سطر سطر این پژوهش به چشم می‌خورد، متناسب با شناختی است که نویسنده از مخاطب ایرانی در سطح مبتدی و پیشرفته دارد. پس با توجه به واکاوی ویژگی‌های مختلف کتاب و بررسی فصل به فصل، آن‌را یک اثر در حد خوانندگان آشنا با نقد و نظریه تلقی کردیم. این ابراز نظر به دنبال آن نیست که ارزش کار مهم و قابل تقدیر ترجمهٔ آثاری

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

از ایـن دسـت را زیـر سـؤال ببـرد. بلکـه پیشـنهاد می‌کنـد در ترجمـهٔ ایـن آثـار بـا سـنجش سـطح مخاطـب ایرانـی، جامعـهٔ هـدف آن‌را بـا توجـه بـه خصایـص نظـام آموزشـی رسـمی و غیررسـمی خـود و ظرفیت‌هـای مخاطـب ایرانـی تعریـف کنـد. اگـر مترجـم قصـد غایـی خـود را راهنمایـی گام بـه گام نویسـندهٔ مبتـدی ایرانـی می‌دانـد، در گزینـش آثـار، بـه دور از شـتابزدگی، بیشـتر دقـت کنـد و در راسـتای نمونه‌هـای موفـق انتخـاب خـود در ترجمـه، ماننـد: *نظریه‌هـای نقـد ادبـی معاصـر* اثـر لیـس تایسـن، گام بـردارد.

پی‌نوشت

۱. نویسندهٔ این جستار، ابتدا با مراجعه به شناسهٔ کتاب در زبان انگلیسی و نیز خلاصه‌هایی که از آن در سایت‌هایی چون آمازون، در دسترس خوانندگان قرار داشت، از انطباق مواضع مورد بحث و بعضاً مناقشهٔ این نوشته، مانند: کلیات کتاب، مخاطب آن، تقدم و تأخر فصل‌ها، رویکردهای مورد استفاده و موارد دیگر، از نویسندهٔ اصلی (سلینا کوش) مطمئن شد؛ سپس با بررسی انگیزهٔ مترجم از برگردان کتاب، طرح روی جلد و موارد مشابه، مروری منتقدانه به تمام فصل‌های کتاب انجام داد، تا ضمن معرفی محتوایی آن، نکته‌های کلیدی مدنظر، در قالب این نوشتار، تقدیم گردد.

2. Jhon Masefield

3. Hilda Doolittle

۴. بـر اسـاس یکـی از اصـول «نقـد نـو» بررسـی پیـام مـورد نظـر مؤلـف کاری بی‌اهمیـت محسـوب می‌شـود.

۵. بـر اسـاس یکـی از اصـول «نقـد نـو» بررسـی ایـن موضـوع کـه متـن چـه تأثیرهـای عاطفـی در خواننـده باقـی گذاشته‌اسـت؟ کاری بی‌اهمیـت تلقـی می‌شـود.

منابع

بهـروزی، مهرنـاز (۱۳۹۶). *ترجمـه در خلافـت اسـلامی و تأثیـر آن در انتقـال علـوم بـه سـرزمین‌های غربـی*. مطالعـات باستان‌شناسـی، سـال ۹، شـماره ۲، پاییـز و زمسـتان، ص، ص.۱۲-۱.

تایسـن، لیـس (۱۳۸۷). *نظریه‌هـای نقـد ادبـی معاصـر*. ترجمـه مازیـار حسـین‌زاده و فاطمـه حسـینی، ویراسـتار و سرپرسـت مجموعـه حسـین پاینـده، تهـران: نـگاه امـروز/ حکایـت قلـم نوین.

دوبرو، هدر (۱۳۹۵). *ژانر (نوع ادبی)*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

زرقانـی، سـید مهـدی؛ محمودرضـا قربـان صبـاغ (۱۳۹۵). *نظریـهٔ ژانـر (نـوع ادبـی) رویکـرد تحلیلـی ـ تاریخـی*. تهـران: هرمـس.

شـفیعی‌کدکنی، محمدرضـا (۱۳۹۰). *بـا چـراغ و آینـه (در جسـتجوی ریشـه‌های تحـول شـعر معاصرایـران)*. تهـران: سـخن.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۶). *درآمدی بر ادبیات‌شناسی (راهنمای اصول آموزش و پژوهش در ادبیات فارسی)*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
قندهاریون، عذرا؛ علیرضا انوشیروانی (۱۳۹۲). *ادبیات تطبیقی نو و اقتباس ادبی: نمایشنامهٔ باغ وحش شیشه‌ای ویلیامز و فیلم اینجا بدون منِ توکلی*. در ویژه‌نامهٔ فرهنگستان ادبیات تطبیقی، دورهٔ چهارم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۲، ص، ص. ۱۰-۴۳.
کلیگز، مری (۱۳۹۴). *درسنامهٔ نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ جلال سخنور، الاهه دهنوی و سعید سبزیان م. تهران: اختران.
کوش، سلینا (۱۳۹۶). *اصول و مبانی تحلیل متون ادبی*. ترجمه حسین پاینده. تهران: مروارید.
موسوی میانگاه، طیبه (۱۳۸۳). *نقش ترجمه در گفت‌وگوی تمدن‌ها*. مطالعات ترجمه، شماره ۶.
هاچن، لیندا (۱۳۹۶). *نظریه‌ای در باب اقتباس*. ترجمهٔ مهسا خداکرمی. تهران: مرکز
واتانابه ماساکو (۱۳۹۰). *پرورش هنر استدلال*. ترجمهٔ محمدرضا سرکار آرانی و دیگران. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی منادی تربیت.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

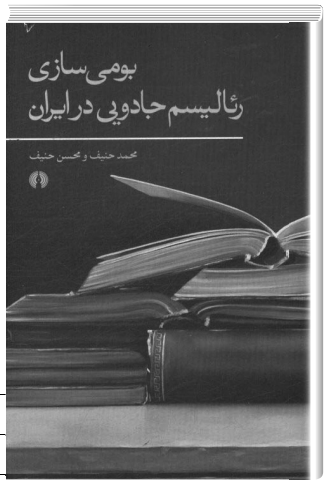
جادوهای بومی‌شده

نقد کتاب *بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران*

حمید عبداللّهیان
عضو هیئت علمی دانشگاه اراک abdollahian2002@yahoo.com

چکیده

رئالیسم جادویی از جریان‌هایی بود که در داستان‌نویسی ایران به سرعت شناخته، ترجمه و تقلید شد. اولین بار احمد میرعلایی با ترجمه داستان‌های کوتاه بورخس دریچه‌ای بر ادبیات داستانی تشنه ایران گشود. پس از او بهمن فرزانه با ترجمهٔ صد سال تنهایی مارکز جامعه ایرانی را با رئالیسم جادویی آشنا کرد. این جریان از عناصری بهره می‌گرفت که در فرهنگ و ادبیات کهن ایران مشابهاتی داشت و داستان نویسان معاصر ایران هم پیش از رواج این جریان در جهان به پیروی از ذوق سلیم خود آثاری نزدیک یا شبیه به این آثار تولید کرده بودند. بنابراین حرفی که نویسندگان آمریکای لاتین می‌زدند، چندان تازه و دور از دسترس به نظر نمی‌رسید. استقبال گستردهٔ جهان از این جریان و وجود عناصری مشابه در فرهنگ روستایی ایران که مرحلهٔ گذار از سنت به تجدد را می‌گذراند، باعث شد که نویسندگان ایرانی در دهه‌های شصت و هفتاد مجذوب این جریان شده و بیشتر نویسندگان فعال این دوره در این زمینه طبع‌آزمایی کردند. منیرو روانی‌پور، شمس لنگرودی، رضا براهنی، شهرنوش پارسی‌پور و... از نویسندگان صاحب نامی بودند که در این‌زمینه آثاری تولید کردند. بعضی از این نویسندگان در تقلید در سطح ماندند و عناصری سهل‌الوصول را مانند اعتقاد به جن و پری و... دستمایهٔ نوشتن آثاری کردند که دیگر امروزه خوانندهٔ چندانی ندارد. بعضی دیگر عمیق‌تر شده و جهان‌هایی درونی و بومی خلق کردند. به طورکلی آشنایی ایرانی‌ها با جریان رئالیسم جادویی از طریق ترجمه داستان‌ها صورت گرفت. در آغاز کار، کسی به فکر ترجمهٔ نظریه و زیربنای فکری این جریان نبود، برای همین شناخت و در نتیجه تقلید سطحی بود و از چندین ویژگی و بُعد این جریان تنها یکی دو بُعد شناخته و تقلید شد. ترجمه نظریه‌ها و مبانی فکری مدت‌ها بعد از ترجمهٔ رمان‌ها



■ **محمد حنیف و محسن حنیف (۱۳۹۷). *بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران*. تهران: علمی و فرهنگی.**

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

و داستان‌های کوتاه اتفاق افتاد. در دههٔ هفتاد و بعدها در دهه‌های هشتاد و نود در ابتدا یکی دو مقاله و بعد چند تحقیق در این زمینه صورت گرفت. دانشجویان مقاطع کارشناسی و کارشناسی ارشد پایان‌نامه‌هایی دراین خصوص نوشتند که بعضی از آن‌ها به دلیل عدم آشنایی با مبانی تئوری به بیراهه رفتند. کتاب *بومی سازی رئالیسم جادویی در ایران* نوشتهٔ محمد و محسن حنیف از تحقیق‌های دیرهنگامی است که ای کاش بیست سال قبل انجام می‌شد. این کتاب ضمن تحقیق گسترده و استفاده از منابعی غنی و جدید در زمینهٔ رئالیسم جادویی، از مشکلاتی مثل چندپارگی، تلقی نادرست از مصادیق و تشخیص اشتباه بعضی از منابع غیر رئالیسم جادویی به جای آثاری از این دست، رنج می‌برد.

کلیدواژه: خیال و جادو، ادبیات داستانی آمریکای لاتین، رئالیسم جادویی، داستان معاصر ایران، گابریل گارسیا مارکز، بورخس

مقدمه

رئالیسم جادویی به تقریب وسیع‌ترین و پرطرفدارترین جریان داستانی در نیمهٔ دوم قرن بیستم است. جریانی که در اروپا شکل گرفت، به وسیله جوانان مهاجر آمریکای لاتین به حوزه پرتقالی و اسپانیایی زبان آمریکای لاتین رفت و در آن‌جا شاهکارهایش را به وجود آورد، از طریق ترجمه به ادبیات دیگر کشورها سرایت کرد و تقریباً با مرگ استادان بزرگ این جریان رو به افول گذاشت.

بومی‌سازی رئالیسم جادویی

دکتر محمد حنیف سال‌هاست که بدون ادعا در ادبیات داستانی کار می‌کند.

کارنامۀ نسبتاً قطوری از تحقیق و پژوهش و سخنرانی و خلق هنری دارد ولی شاید هنوز آن‌چنان که باید و شاید قدرش دانسته نشده و کسی به نقد و ارزیابی کارش نپرداخته است. حنیف بدون توجه به حاشیه‌ها کار خودش را کرده و به دنبال دل خود رفته است. به نظر نویسنده محمد حنیف در درجه اول محقق است و در درجه دوم داستان‌نویس و بیشتر زمینه فعالیتش هم در ادبیات داستانی معاصر به خصوص ادبیات انقلاب، ادبیات جنگ و دفاع مقدس است. در این بیست، سی سالی که به تولید مشغول بوده همواره در حاشیه بوده و هیچ‌گاه به متن راه نیافته است و شاید بررسی دقیق آخرین کارش دلیل این مسئله را نشان دهد. شیوۀ محمد حنیف در بیشتر آثار تحقیقی‌اش این است که برای بررسی آثار در ابتدا آن‌ها را بر اساس ژانر تفکیک کرده و بعد با تعریف آن ژانر بر اساس منابع غربی سعی در مشخص کردن حد و مرزها دارد و بعد به ادبیات ایران پرداخته و در چارچوب ادبیات ایران با در نظر گرفتن مبانی فرهنگی و اجتماعی آن ژانر یا مکتب یا گونه ادبی را بررسی کرده و تحلیل و ارزیابی می‌کند. این قالب در کار اخیرش *بومی سازی رئالیسم جادویی در ادبیات فارسی* هم مشهود است. تفاوت عمده این کار با آثار دیگرش حضور پسرش دکتر محسن حنیف در کنار پدر است. محسن حنیف دکترای ادبیات انگلیسی از دانشگاه تهران گرفته و عضو هیئت علمی دانشگاه خوارزمی است و این همکاری خود به خود توقع خوانندگانی که کارهای حنیف پدر را می‌خوانده‌اند، بالا برده و انتظار کاری بهتر از آن‌چه تاکنون دیده‌اند، ایجاد می‌کند. به عنوان کسی که سال‌هاست از دور و نزدیک کارهای دکتر محمد حنیف را پیگیری می‌کند و برای زحماتی که کشیده، احترام قائل است، به بررسی کتاب *بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران* می‌پردازیم که خود می‌تواند به آثار دیگرش هم تعمیم یابد.

فصلنامۀ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارۀ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

آیا می‌توان در حال حاضر از بومی‌سازی رئالیسم جادویی سخن گفت؟

اولین نکته‌ای که در برخورد با کتاب جلب نظر می‌کند عنوان آن است. بومی سازی از مقوله‌هایی است که در سال‌های بعد از انقلاب متداول شد و به‌خصوص در دهۀ هشتاد و نود به نوعی تکیه کلام و «مُد گفتاری» تبدیل شد. یک جستجوی ساده در اینترنت هزاران موضوع و نوشته را با عنوان بومی‌سازی پیش چشم می‌آورد که در دامنۀ گسترده‌ای را از ماشین‌آلات کشاورزی و گوشی‌های همراه تا مباحث نوین جامعه‌شناسی و اقتصادی و دین و فرهنگ فرا می‌گیرد. همه به دنبال بومی‌سازی هستند و شاید بسیاری از این‌ها بر موضوع اولیه و شرایط بوم احاطۀ لازم را نداشته باشند.

آن‌چه که در مباحث نقدادبی شنیده‌ایم و متداول است؛ کاربرد بومی‌سازی

بیشتر در نظریه‌ها یا نقادبی است. برای مثال نظریهٔ فرمالیسم روس یک رویکرد نقد است که با شرایط خاصی در زمان خاصی در کشور روسیه بوسیله عده‌ای از متفکران پایه‌نهاده شد و چون برخاسته از فرهنگ و ادبیات و اندیشه و دین و ساختار سیاسی و اقتصادی و قومی و... در روسیه بود، تا حدود زیادی مناسب آن فرهنگ و ادبیات بود و حال اگر بخواهیم آن را با ادبیات فارسی تطبیق بدهیم باید آن را «بومی» کرده و با فرهنگ و ادبیات و... ایران مطابق سازیم. دوم اینکه بومی‌سازی بهتر است ابتدا به ساکن باشد، یعنی قبل از مواجهه عامّه کتاب‌خوان یا منتقد یا صاحب‌نظر صورت گیرد، نه وقتی که مدت‌ها از معرفی و آشنایی و حتی تقلید از آن گذشته باشد. طبیعی است که اشراف به هر دو سوی بحث نیز ضروری است. ولی آیا در یک مکتب یا ژانر ادبی هم می‌توان از بومی‌سازی صحبت کرد؟ پاسخ را شاید بتوان در سیر رمانتیسیسم در غرب یافت. مکتب رمانتیسیم با کمی تقدیم و تأخیر در فرانسه و آلمان و انگلستان و بعدها آمریکا و خیلی بعدها در ایران متداول شد و در همهٔ این کشورها رنگ و بوی بومی خود را یافت. وقتی رمانتیسیسم در ادبیات آلمان راه یافت ابتدا شاعران و نویسندگان بر اساس مبانی فکری و درک و دریافت خود به این جریان ادبی گرایش نشان دادند و با توجه به سابقهٔ فردی و قومی خود آثاری در این چارچوب تهیه کردند که با محصولات هنری فرانسه و انگلستان از جهاتی شبیه و از جهاتی متفاوت بود. طبعاً در آفرینش ادبی خود قاعده و قانونی نداشتند و مثل بیشتر جریان‌های ادبی قاعده و قانون سال‌ها بعد از روی آثارشان کشف و استخراج شد. کما اینکه در رئالیسم جادویی هم این اتفاق افتاد. پس در این صورت صحبت از بومی‌سازی بعد از طرح و تولید آثار انبوه هنری بیهوده می‌نماید. بومی‌سازی اصلی را منیرو روانی‌پور و شمس لنگرودی و شاید خیلی پیشتر از آنها غلامحسین ساعدی با تولید آثار ادبی انجام داده‌اند و دیگر تحقیق این دو بزرگوار در هنگام فروکش‌کردن و تا حدودی کنار گذاشته‌شدن آن مکتب نمی‌تواند سهمی در بومی‌سازی داشته باشد. چینش و مباحث کتاب هم نشان می‌دهد که از ابتدا بحث از بومی‌سازی نبوده و بعدها در میانه‌های کتاب از پژوهشی دیگر یا زمانی دیگر بحثی با عنوان بومی سازی ارائه شده که ارتباطی با بحث اول هم ندارد. عنوان بخش دوم کتاب «رئالیسم جادویی و بومی‌سازی در ایران» است. جوری که این دو عنوان با حرف ربط به هم پیوسته‌اند، انگار بومی‌سازی چیزی در ردیف رئالیسم جادویی است. عنوان فصل سوم از همین بخش هم «بومی‌سازی و رویکرد به باورها، آئین‌ها و ادبیات عامه ایران» است. در این عنوان اصلاً بومی‌سازی به معنای رنگ بومی زدن به ژانر یا نظریه نیست؛ بلکه خودش مترادف جادو و عناصر جادویی به کار رفته است.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

در عنوان فصل‌های چهارم و پنجم و ششم هم بومی‌سازی و عناصر جادویی در کنار هم قرار گرفته‌اند و نشان می‌دهند که نویسندگان عناصر جادویی را با بومی‌سازی هم‌ردیف می‌دانند. از کجا چنین برداشتی آمده‌است؟ این ادعا در کجا ریشه دارد و چه دلایلی برای آن می‌توان ارائه کرد؟ آیا هر چه جادو است بومی است؟ آیا هر چه بومی‌است جادوست؟ مسلماً این طور نیست ولی تکرار هم‌زمان این دو اصطلاح غیر از این معنایی ندارد. در هر حال در خوش‌بینانه‌ترین شرایط ممکن، استخراج ویژگی‌های یک مکتب یا ژانر جهانی و مقایسهٔ آن با نمونه‌های تقلیدی نویسندگان داخلی و حتی نمونه‌های نادانسته از ادبیات کهن فارسی، بومی‌سازی به شمار نمی‌رود.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

بی‌دقتی‌ها در نگارش

اولین جملهٔ یک نوشته اگر با بی‌دقتی نوشته شود، به سرعت خواننده را به داوری دربارهٔ نوشته سوق می‌دهد و اولین پاراگراف یک نوشته اگر چند بی‌دقتی داشته باشد، برای خواننده چاره‌ای جز ملال در آغاز کار نمی‌ماند؛ کتاب *بومی‌سازی رئالیسم جادویی* متأسفانه با اولین جملات خود، شتابزدگی و بی‌دقتی نویسندگان را نشان می‌دهد. اولین جملهٔ مقدمهٔ کتاب، بعد از دو بیت سنایی، این است:

۱- «خاستگاه ادبیات داستانی دنیای غرب است»؟! (محمد حنیف و محسن حنیف، ۱۳۹۷: ۱۳) چه کسی چنین ادعایی کرده‌است؟ هند و ایران و هزار افسان و *هزار و یک شب* و *کلیله و دمنه* و... ادبیات داستانی نیستند؟ منظور ادبیات داستانی مدرن است؟ مسلماً منظور انواع جدید داستانی مثل داستان کوتاه و رمان است، که آن هم محل بحث است ولی جمله چنین چیزی را نمی‌گوید.

دومین جملهٔ مقدمه این است:

۲- «نویسندگان آن سامان[یعنی دنیای غرب] در پایه‌ریزی اولیه رئالیسم جادویی در آمریکای لاتین نیز نقشی انکارناپذیر داشتند.»(محمد حنیف و محسن حنیف، ۱۳۹۷: ۱۳) در کاربرد اصطلاح غرب منظور بیشتر استفاده‌کنندگان غرب جغرافیایی نیست و چه بسا آمریکای لاتین را با وجود قرار گرفتن در نیم‌کرهٔ غربی، شرق فرهنگی و اجتماعی حساب می‌کنند و این منطقی‌تر می‌نماید. حال اگر منظور از غرب اروپا و آمریکای شمالی باشد نمی‌توان ادعای فوق را پذیرفت. پایه‌ریزی ادبیات آمریکای لاتین با نویسندگان جوان آمریکای لاتین بود، گرچه در آن زمان در غرب (پاریس و اسپانیا) می‌زیستند. چه بسا اگر بورخس را پایه‌ریزی کننده رئالیسم جادویی بدانیم ریشه‌های آن را بتوان در هزار و یک‌شب و داستان‌های ایرانی یافت.

سومین جملهٔ متن می‌گوید:

۳- «گرچه برخی از نویسندگان این این شیوه ادبی در به‌کارگیری خوارق عادات گوشه چشمی به آثار ایرانی و عربی داشتند...»(محمد حنیف و محسن حنیف، ۱۳۹۷: ۱۳) خوارق عادات یک مفهوم خاص دارد و طبعاً با مفهوم خاصش در ادبیات کاربردی ندارد و با مسامحه می توان آن را به جای مفاهیم وهم و خیال و شگرف و شگفت و ... (که احتمالاً منظور نویسندگان بوده) برابر دانست. استفاده از خوارق عادات چندان ربطی به آثار ایرانی و عربی ندارد و در بین سرآمدان ادبیات آمریکای لاتین هم غیر از بورخس دیگران چندان ارتباط مستقیمی با ادبیات ایران و عرب نداشته‌اند.

بی‌دقتی‌ها از این دست در متن فراوان است. مثل این جمله: «ریشه‌دار بودن اسطوره‌های ایرانی»(محمد حنیف و محسن حنیف، ۱۳۹۷: ۱۴) (مگر اسطورهٔ بی‌ریشه هم داریم؟)

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

تأملی در بخش نظری

بهترین و مفیدترین قسمت کتاب قسمت نظری آن است که نویسنده از منابع مختلف انگلیسی یا ترجمه شده دربارهٔ رئالیسم جادویی بحث می‌کند و معمولاً دکتر حنیف در این قسمت اطلاعات مفیدی به خواننده ارائه می‌کند، به خصوص در این کتاب که توانایی محسن حنیف هم در استخراج مطالب از منابع انگلیسی به آن افزوده شده است. اما در این قسمت هم متأسفانه بی‌دقتی‌هایی راه یافته است. نویسندگان به کرّات سحر و جادو و خرق عادت و معجزه و تردستی و خیال و وهم و ... را با هم به کار می‌برند، در حالی که حتماً خودشان اذعان دارند که این مفاهیم هر کدام کاربرد و بار معنایی متفاوتی دارند و نمی‌توان آنها را مترادف دانست. رویکردهای مکتب‌ها و ژانرهای ادبی هم با این موارد کاملاً متفاوت است. تقریباً همه مکاتب و ژانرها از سحر و جادو استفاده می‌کنند، اما کیفیت استفاده آن‌ها با یک‌دیگر متفاوت است. رمانتیک‌ها به شکلی و سورئالیست‌ها به شکلی دیگر و پست مدرن‌ها به نحوی متفاوت از این عنصر استفاده می‌کنند. صرف استفاده از خیال یا وهم اثری را در گروه رئالیست جادویی قرار نمی‌دهد. این بی‌دقتی و بلاتکلیفی در تعاریف رئالیسم جادویی هم دیده می‌شود. نویسندگان مطالب را از منابع متعدد و گاه متناقض نقل کرده و بدون داوری و جمع بندی از آن می‌گذرند. طبق متن کتاب از یک سو رئالیسم جادویی«آمیزه‌ای از حوادث غریب و شگفت‌آور در متن واقعیات ملموس(محمد حنیف و محسن حنیف، ۱۳۹۷: ۵)»است، از سوی دیگر«بازسازی فضاهایی است با عناصری چون یأس و خشونت و فرورفتن در فضاهای سنتی و جادویی (محمد حنیف و محسن حنیف، ۱۳۹۷: ۵)» و «همه چیز بر اساس استعاره واقع‌نمایی می‌شود(محمد

حنیف و محسن حنیف، ۱۳۹۷: ۶)» و چندین تعریف دیگر که از منابع بدون نظم خاص و گاه در ظاهر متناقض با یک‌دیگر بدون جمع‌بندی و نتیجه‌گیری نقل شده‌اند.

کما این که بر اساس همین دریافت‌ها آثاری از نویسندگان ایرانی، جادویی تصور شده که واقعاً جادویی نیست. غیر از جمله اول روزگار سپری شده مردم سالخورده دولت آبادی کدام عنصر آن جادویی است؟ جز گرگ اجنبی‌کش در *رازهای سرزمین من* براهنی کدام جزء آن رئالیسم جادویی است؟ جز زندگی خاص دکتر حاتم و بیمارش و حلول جن کدام جزء *ملکوت*، رئالیسم جادویی است؟ اگر *ملکوت* رئالیسم جادویی باشد به طریق اولی اسلاف غربی آن مثل فرانکشتاین و دراکولا و هزاران اثر دیگر هم باید رئالیسم جادویی باشد که کسی چنین ادعایی ندارد و اگر هم داشته باشد بیراه است. هم‌چنین است ادعای رئالیسم جادویی بودن مسخ کافکا. غیر از سوسک شدن گره‌گوار سامسا در آن کتاب فخیم کدام عامل جادویی وجود دارد؟ آیا منصفانه است این آثار را در کنار *صد سال تنهایی* یا *مرگ در آند* قرار دهیم و بگوییم این‌ها در یک مکتب یا ژانر قرار می‌گیرند؟ به عقیده این جانب نظام اثر باید رئالیسم جادویی باشد که در *صد سال تنهایی* هست و در *اهل غرق* و *عزاداران بیل* و *مرگ عزیز بیعار* و *سور بز* و *پدرو پارامو* و ... هست ولی در رازهای سرزمین من و روزگار سپری شده... نیست. به اعتقاد نگارنده رئالیسم جادویی را نباید بر اساس یکی دو جنبه بررسی کرد. بلکه نظام رئالیسم جادویی را در آثار باید جست و تنها در این صورت است که از اشتباه همه چیز را رئالیسم جادویی تصور کردن نجات پیدا می‌کنیم. کمااین‌که اگر بر اساس یکی دو جنبه از سمبولیسم یا رمانتیسم به سراغ همه متون کهن دنیا برویم چیزهایی پیدا خواهیم کرد ولی این دلیل بر پیروی آثار قدیم از مکاتب جدید نمی‌شود.

مبنای اصلی ادعای نویسندگان و کل تحقیق گفتگویی است که نویسندگان با عباس پژمان مترجم داشته‌اند، تک‌گویی عباس پژمان در حدود ۶ صفحه (از صفحه ۱۰ تا ۱۶) ادعاهایی بی‌سند و مدرک است که جای بحث دارد ولی نویسندگان آن‌ها را پذیرفته و مبنای بحث خود قرار داده‌اند. عباس پژمان قسمت‌هایی از *صد سال‌تنهایی* را مثال می‌زند (پرواز رمدیوس و دم داشتن آخرین فرد خاندان) و آن را غلو می‌داند و تفاوت رئالیسم و رئالیسم جادویی را در غلو می‌داند، حال آن‌که در پرواز رمدیوس غلوی وجو ندارد؛ ناگهان اتفاقی می‌افتد که با نظام طبیعی و فیزیکی معهود جهان هم‌خوانی ندارد یا لااقل احتمالش کم است. قبل از پرواز همه‌چیز رئال است و ناگهان امری شبیه به معجزه یا فانتزی اتفاق می‌افتد. در صفحه صفحهٔ داستان از این‌گونه حوادث وجود دارد و این‌ها غلو نیست. غلو زیاده‌روی در واقعیت است. فردی یک متر

بپـرد و دیگـری صـد متـر غلـو می‌شـود ولـی در واقعیـت کسـی مثـل رمدیـوس بـا ملافـه یـک متـر یـا ده متـر بـه آسـمان نمـی‌رود، تـا غلـوش ایـن شـود کـه بـرای همیشـه ناپدیـد شـود. در ادامـهٔ گفتگـو کـه هیـچ سـند و مـدرک و منبعـی هـم نـدارد، پژمـان اولیـس و محاکمـه کافـکا و مرشـد و مارگریتـا و اگـر شـبی از شـب‌های زمسـتان مسـافری و بارهسـتی را رئالیسـم جادویـی می‌دانـد. همـهٔ ایـن مـوارد ممکـن اسـت مبتنـی بـر ادعـای مـدارک غربـی باشـد ولـی جـای بحـث دارد و شـاید آقـای پژمـان هـم راضـی نباشـد کـه بحثـی شـفاهی و ناقـص بـه شـکل مکتـوب در کتابـی منتشـر شـود. و سـؤال نهایـی این‌کـه چـرا آقـای پژمـان؟ آیـا نویسـندگان ایشـان را بـه عنـوان صاحب‌نظـر در ادبیـات آمریـکای لاتیـن یـا ادبیـات قـرن بیسـت و قبـل از بیسـت قبـول دارنـد؟ البتـه کتـاب هـم بـه ایشـان تقدیـم شده‌اسـت ولـی اعتمـاد صـرف بـه مصاحبـه ایشـان درسـت اسـت؟ چـرا بـا مترجمـان و صاحب‌نظـران دیگـری چـون بهمـن فرزانـه و عبـدالله کوثـری و اسـدالله امرایـی و ... مصاحبـه نکرده‌انـد؟ آیـا تنهـا دلیـل در دسـترس بـودن آقـای پژمـان بوده‌اسـت؟ در آغـاز بخـش دوم هـم گفتگـوی بـا محمـد رودگـر بـدون هیـچ بحـث و منبعـی مبنـای کار قـرار گرفته‌اسـت.

در قسـمت نظـری جایـی کـه درون‌مایـهٔ رمان‌هـای رئالیسـم جادویـی بـه شـیوه درآمیختـن اطلاعـات، مطالـب مفیـد و متنـوع بسـیاری در دامنـه دو سـه قـرن از ادبیات جهـان نقـل می‌شـود کـه البتـه بـدون نظـم و ترتیـب اسـت و شـتابزده و ممکـن اسـت خواننـده را گیـج کنـد. از صفحـه ۳۲ عنوانـی شـروع می‌شـود بـا نـام «جایـگاه رئالیسـم جادویـی در انـواع رئالیسـم‌ها» کـه بهتـر بـود جایـگاه جـادو در رئالیسـم‌ها می‌بـود. در ایـن عنـوان سـیر ادبیـات دنیـا بـه طـور بسـیار فشـرده بررسـی و تحلیـل می‌شـود کـه از عهـد عتیـق گرفتـه تـا پسـت مـدرن اسـم‌ها و عنوان‌هایـی بـا ربـط و بی‌ربـط ردیـف شـده‌اند و در ارتبـاط آن‌هـا بارئالیسـم جادویـی جـای بحـث اسـت. خواننـده احتمـال می‌دهـد ایـن قسـمت از تحقیـق دیگـری بـوده کـه در این‌جـا گنجانـده شـده. اسـم‌هایی مثـل: بـرج بابـل، هومـر، هرمـان هسـه، آریسـتوفان، آیسـخولوس و اروپیـد، دیونیسـوس، ارسـطو، فرانسـیس بیکـن، جـان لاک، دیویـد هیـوم، دکارت، ایمانوئـل کانـت، هنـری فیلدینـگ، سـاموئل جانسـون، سـاموئل ریچاردسـون، دنیـل دفـو، بالزاک، آسـتن، برونتـه، دیکنـز، تاکـری، الیـوت، ویلیامـز، گوگـول، داستایوسـکی، تولسـتوی، روسـو، زولا، موپاسـان، هـاردی، فرویـد، کریـن، لنـدن، درایـزر، سیدحسـینی، گورکـی، شـولوخوف، فادیـف، اسـتاین‌بک، هاکسـلی، اورول، گلدینـگ، هویسـمانس، رایـش سـوم، ادوارد مونـک، کافـکا، کنـراد، جویـس، وولـف، فاکنـر، پراچـت، هگـر فلـت، چانـادی، لوئیـس اردریـک، گلوریـا نیلـور، اچ جـی ولـز، جیمـز، موریسـون، ماکـس ارنسـت، والتـر سـرنر، برتـون، رنـه کـرول، رابـرت دسـنوس، آراگـون، میشـل کاروژ، نووالیـس، شـیلر، هـگل، هئـراس والپـول، فرانتـس روه، آلخـو کارپنتیـه و...

همـه ایـن اسـم‌ها بـا تکـرار و در کنـار ایسـم‌های متعـدد و نـام کتاب‌هـا و

شخصیت‌های داستانی در متنی فشرده قرار است رابطه موضوع کتاب را با زمینه‌ها و ایسم‌های متعدد بیان کنند و سؤال برای خواننده مطرح می‌شود که آیا این به رخ کشیدن اطلاعات یا بمب‌باران خواننده نیست؟

فصل فنون ادبی رئالیسم جادویی، فصلی بسیار علمی و فاضلانه است. اطلاعاتی مفید برای اولین بار دربارهٔ منابعی داده‌می‌شود که خواننده ایرانی تا کنون از آن بی‌خبر بوده‌است. اما افسوس که در این فصل هم در بعضی موارد عدم ذکر منبع مشهود است و در خواننده تردید ایجاد می‌کند که متن ترجمه یا تألیف است. برای مثال در صفحه ۷۷ مطلبی از تاریخ جنون میشل فوکو نقل می‌شود. این مطلب هیچ ارجاعی به منبعی ندارد و در عین حال در منابع آخر کتاب هیچ کتابی از فوکو ذکر نشده‌است. مطلب از کجا نقل شده‌است؟ شک و تردید به جان خواننده می‌افتد که این همه توضیحات مهم دربارهٔ منابعی داستانی که هنوز به فارسی ترجمه نشده، از دانسته‌ها و دریافت‌های نویسندگان است یا ترجمه‌هایی مستقیم از منابعی که ذکر شده یا احیاناً ذکر نشده است. در صفحه ۱۰۰ پاراگرافی دربارهٔ زندگی یاشار کمال و آثارش آمده بدون هیچ منبعی. این مطالب از کجاست؟

فصل سوم دربارهٔ نویسندگان متأثر از رئالیسم جادویی است. در پیروی بعضی از این نویسندگان از این سبک تردیدی نیست. بعضی را با اما و اگرهایی می‌توان پذیرفت و بعضی را مثل یاشار کمال یا ساراماگو را نمی‌توان پیرو این سبک دانست و نویسندگان هم تلاشی برای اثبات مدعای خود یا منابعی که از آن نقل کرده‌اند، نمی‌کنند. در همین فصل عدم هماهنگی بین مطالب مشهود است. از یک طرف برای نویسندگانی مثل یاشار کمال تنها ۱۲ خط بدون اشاره به کتاب خاصی، مطلب نوشته شده و از طرف دیگر برای کتاب تولدی دیگر ماری داریوسک هشت صفحه مطلب و توضیح با ذکر نمونه(و از منبع گفتگو با عباس پژمان!) نوشته شده‌است. البته در این قسمت بر عکس موارد مشابه، هیچ توضیحی دربارهٔ شخص ماری داریوسک داده نمی‌شود.

مصداق‌یابی رئالیسم جادویی در ادبیات ایران

در بخش دوم که تحلیل منابع داستانی ایران است، باز شیوهٔ دیگری از تحقیق روی نشان می‌دهد، انگار که این بخش هیچ ارتباطی با بخش نظری ندارد. عناصر و مؤلفه‌های رئالیسم جادویی که در قسمت نظری به خوبی استخراج شده و با ذکر نمونه معرفی شده‌اند در این بخش فراموش شده و از لونی دیگر به تحلیل منابع پرداخته شده‌است. زبان و لحن شاعرانه ویژگی رئالیسم جادویی آثار ایرانی تصور شده، حال آن‌که در نمونه‌های خارجی، وجه فارق نیست. در ادبیات ایران هم نمی‌توان ویژگی خاص پیروان این مکتب تصور

کـرد. طبیعتـاً هـر سـبک و مکتـب و ژانـری از ایـن زبـان و لحـن شـاعرانه بـه شـیوهٔ خـاص خـود اسـتفاده می‌کنـد. یـا کشـمکش انسـان بـا طبیعـت در آثـار رئالیسـتی و غیـر آن هـم وجـود دارد. *بیوه‌کشـی* یوسـف علیخانـی هـم رئالیسـم جادویـی نیسـت، بـه ایـن دلیـل کـه در پایـان داسـتان ریشـه و زمینـه و ماهیـت همـهٔ قتل‌هـای مرمـوز روشـن شـده و همـه چیـز رنـگ واقعیـت بـه خـود می‌گیـرد. فصل‌هـای سـوم بـه بعـد از بخـش دوم آن‌قـدر بـی ارتبـاط و ذوقـی اسـت کـه ترجیـح می‌دهـم از پرداختـن بـه آن صرف‌نظـر کنـم.

در پایـان نبایـد منکـر زحمـات گسـترده و وسـیع نویسـندگان به‌خصوص نویسـندهٔ اصلـی جنـاب دکتـر محمـد حنیـف، شـد؛ ولـی ای‌کاش ویراسـتاری دلسـوز و محققـی علاقه‌منـد قبـل از چـاپ کتـاب آن را بـه دقـت خوانـده و اصلاحـات ضـروری را گوشـزد می‌شـد کـه کاری بـا ایـن همـه زحمـت و بـا وسـعتی بـه ایـن گسـتردگی دچـار اشـتباهات متعـدد و فاحـش نمی‌شـد.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

منابع

اچه‌وریا، روبرتو گونسالس (۱۳۸۰). *داستان‌های کوتاه آمریکای لاتین*. ترجمهٔ عبدالله کوثری. تهران: نی.

اشکرافت بیل، گاریث گریفیث و تیفن هلن (۱۳۹۱). *امپراتوری وامی نویسد (رویکرد پسااستعماری و نقد متون ادبی)*. ترجمهٔ حاجی علی سپهوند. تهران: نارنجستان کتاب.

اورتون،گری (۱۳۸۴). *اسطوره‌های اینکا*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز .

آن بوورز، مگی (۱۳۹۳). *رئالیسم جادویی*. ترجمهٔ موسسهٔ خط ممتد اندیشه. تهران: نشانه.

باوی، ساجد حبیب (۱۳۹۰). *عدنان غریفی*. تهران: افراز.

براهنی، رضا (۱۳۸۷). *رازهای سرزمین من*. تهران: نگاه.

بیزانسن، اولیویه و لووی میشل (۱۳۹۱). *میراث انقلابی چه گوارا*. ترجمه نیکو پورورزان. مکان (؟) نشر آلترناتیو.

بیلز ک. (۱۳۵۷). *آمریکای لاتین دنیای انقلاب*. ترجمه و. ح. تبریزی. تهران: خوارزمی.

پارسی‌پور، شهرنوش (۱۳۸۲). *طوبی و معنای شب*. تهران: البرز.

پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۸۷). *هویت‌شناسی ادبیات و نحله‌های ادبی معاصر*. تهران:کانون اندیشهٔ جوان.

پاز، اکتاویو (۱۳۸۱). *تک خوانی دو صدایی گفتگوهایی با خولیان ریوس*. ترجمهٔ کاوه میرعباسی. تهران: نی.

تسلیمی، علی (۱۳۹۶). *پژوهشی انتقادی کاربردی در مکتب‌های ادبی*. تهران: کتاب آمه.

توب، کارل (۱۳۸۴). *اسطوره‌های آزتکی و مایایی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

ثروت، منصور (۱۳۹۰). *آشنایی با مکتب‌های ادبی*. تهران: علم.
حسینی، مریم (۱۳۹۶). *مکتب‌های ادبی جهان*. تهران: فاطمی.
خیاط، قلی (۱۳۸۲). *داستان مادری که دختر پسرش شد*. تهران: نگار و نیما (نگیما).
دترز، کوندراد (۱۳۸۰). *نهضت‌های انقلابی در آمریکای لاتین از بولیوار تا گوارا*. ترجمه؛ یاشار آذری. ناشر (؟) محل نشر (؟)تاریخ بازنویسی.
دولت‌آبادی، محمود (۱۳۸۶). *روزگار سپری شده مردم سالخورده*. ج ۱. تهران: چشمه.
روانی‌پور، منیرو (۱۳۶۷). *کنیزو*. تهران: نیلوفر.
ـــــــــــ (۱۳۶۸). *اهل غرق*. تهران: خانهٔ آفتاب.
ـــــــــــ (۱۳۶۹). *سنگ‌های شیطان*. تهران: مرکز.
ـــــــــــ (۱۳۷۲). سیریا. تهران: نیلوفر.
ـــــــــــ (۱۳۷۸).*کولی کنار آتش*. تهران: مرکز.
ـــــــــــ (۱۳۷۹). *دل فولاد*. تهران: قصه.
زرشناس، شهریار (۱۳۸۹). *پیش‌درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبی*. دفتر دوم. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
ساچکوف، بوریس (۱۳۶۲). *تاریخ رئالیسم پژوهشی در ادبیات رئالیستی از رنسانس تا امروز*. ترجمه محمد تقی فرامرزی. تهران: تندر.
ساعدی، غلامحسین (۱۳۸۶). *عزاداران بیل*. تهران: نگاه.
سانچس، ویکتور (۱۳۸۴). *تولتک‌های هزارهٔ جدید. میراث جادویی مکزیک کهن برای عصر آتی*. ترجمه: مهران کندری. تهران: میترا.
سناپور، حسین (۱۳۸۶). *جادوهای داستان چهار جستار داستان‌نویسی*. تهران: چشمه.
سوان‌سون، فیلیپ (۱۳۹۵). *درآمدی بر ادبیات آمریکای لاتین*. ترجمه سارا کاظم منش. تهران: آوند دانش.
سورنتینو، فرناندو (۱۳۹۰). *گفت‌وگو با بورخس[مصاحبه]*. ترجمه حسین یعقوبی.تهران: مروارید.
سید حسینی، رضا (۱۳۹۴). *مکتب‌های ادبی*. ج۲. تهران: نگاه.
شیری، قهرمان (۱۳۸۶). *مکتب‌های داستان نویسی در ایران*. تهران: چشمه.
فرانکو، جین (۱۳۶۱). *فرهنگ نو در آمریکای لاتین جامعه و هنرمند*. ترجمهٔ مهین دانشور. تهران: امیرکبیر.
فرهادی، کاظم (۱۳۹۲). *درآمدی بر تاریخ ادبیات اسپانیایی ـ آمریکایی*. تهران: نی.
فوئنتس، کارلوس (۱۳۸۴). *از چشم فوئنتس، نگاهی به سروانتس دیدرو، گوگل، بونوئل، بورخس، کوندرا، مارکز*، ترجمه عبدالله اسکندری. تهران: طرح نو.
کندری، مهران (۱۳۷۲). *دین و اسطوره در آمریکای وسطا (پیش از کلمب)*. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
کوفون، تکلود (۱۳۸۰). *از فراسوی آیینه‌ها داستان‌های کوتاه آمریکای لاتین «رئالیسم جادویی»*. ترجمهٔ پرندوش توسلی. تهران: آبی.

گاندی، لیلا (۱۳۹۱). *پسااستعماری*. ترجمه مریم عالم‌زاده. همایون کاکاسلطانی. تهران: پژوهشگاه مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
لنگرودی، شمس (۱۳۸۱). *رژه بر خاک پوک*. تهران: قصه.
میرعابدینی، حسن (۱۳۹۶). *صد سال داستان‌نویسی ایران*. تهران: چشمه.
ودسا، ویلگوس (۱۳۵۲). *تاریخ آمریکای لاتین*. ترجمه جلال رضائی‌راد. تهران: امیرکبیر.
یانگ رابرت، جی. سی (۱۳۹۱). *درآمدی اجمالی بر پسااستعمارگری*. ترجمهٔ فاطمه مدرسی. فرح قادری. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
آشوری، داریوش (۱۳۸۵). *با ساعدی و بی او در غلامحسین ساعدی از او دربارهٔ او*. کلن. تهران: فروغ.۱۵۳ـ۱۶۱.
آن بوورز، مگی (۱۳۹۲). «در تعریف رئالیسم جادویی». ترجمهٔ قدرت قاسمی پور.*کتاب ماه ادبیات*. ش ۸۳. صص ۲۳ ـ ۲۷ .
پورنامداریان، تقی و سیدان مریم (۱۳۸۸). «بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعدی». مجلهٔ *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی*. سال۱۷. ش ۶۴. صص ۴۶ ـ ۶۴.
شاملو، احمد (۱۳۶۶). «گفتگوی محمد محمدعلی با احمد شاملو». *آدینه*. ش ۱۵. مرداد ۶۶.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

کتابی در چگونگی قصه‌درمانی

بررسی کتاب *تعبیر قصه‌های پریان و آنیما و آنیموس در قصه‌های پریان*

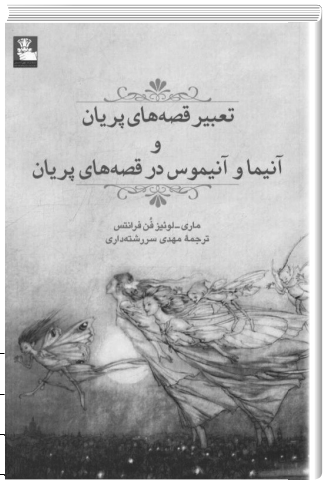
آگیتا محمدزاده
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران Mohammadzadeh.agi@ut.ac.ir

چکیده
کتاب *تعبیر قصه‌های پریان و آنیما و آنیموس در قصه‌های پریان*، به دو دلیل یکی از بهترین کتاب‌هایی است که برای آموختن روان‌شناسی یونگ، می‌توان مطالعه کرد: نخست آن که نویسنده یکی از بهترین شاگردان یونگ و سال‌ها همکار وی بوده است؛ دوم آن‌که به تحلیل نمادها و مفاهیم روان‌شناسی یونگی می‌پردازد. با خواندن این کتاب، مفاهیم سایه، آنیما، آنیموس، خویشتن، ایگو و نمادهای اسطوره‌ای، به‌خوبی معرفی و بررسی می‌شود که در تحلیل قصه‌های پریان، اسطوره‌ها و البته خواب‌ها مؤثر است.

کلیدواژه: قصه‌های پریان، آنیما، آنیموس، سایه، روان‌شناسی یونگ

مقدمه
پژوهش‌های صورت گرفته دربارهٔ قصه‌های پریان، برخلاف عمر طولانی خود قصه‌ها، بسیار نوپاست و تحقیقات بیشتری می‌طلبد. یکی از این پژوهش‌ها بررسی قصه‌های پریان از منظر روانشناسی است. کتابی که می‌خواهیم معرفی کنیم، *تعبیر قصه‌های پریان و آنیما و آنیموس در قصه‌های پریان*، نام دارد. کتاب را می‌توان مرتبط به دو حوزهٔ روان‌شناسی و ادبیات دانست؛ در تحقیقات میان‌رشته‌ای، می‌توانیم آن‌را روانکاوی ادبیات بشماریم.

بررسی کتاب
نویسندهٔ کتاب ماری لوئیز فُن فرانتس[1] (۱۹۱۵- ۱۹۹۸) زادهٔ مونیخ است. وی تحصیلات دانشگاهی را در رشتهٔ زبان‌شناسی کلاسیک و زبان‌های کلاسیک در دانشگاه زوریخ آغاز کرد. هجده سالگی با کارل گوستاو یونگ[2] (۱۸۷۵- ۱۹۶۱) آشنا شد و تا پایان عمر یونگ،



■ **فرانتس، ماری- لوئیز فن (۱۳۹۶). *تعبیر قصه‌های پریان و آنیما و آنیموس در قصه‌های پریان*. ترجمهٔ مهدی سررشته‌داری. تهران: مهراندیش.**

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

شاگرد و همکار نزدیک او باقی ماند. از میان شاگردان بی‌واسطهٔ یونگ، وی تمرکزش را بر مفاهیم آنیما، آنیموس و سایه، گذاشت و مقاله‌ها و کتاب‌هایی دربارهٔ این موضوع‌ها نگاشت؛ می‌توان مدعی شد، وی به بهترین شکل نظریه‌های استادش را توضیح و بسط داد و در برخی مواقع بهبود بخشید. از کتاب‌های او -که به فارسی ترجمه شده است- می‌توان این کتاب‌ها را نام برد، از جمله: *نوجوانی ابدی و نبوغ خلاقانه با ترجمهٔ تورج‌رضا بنی‌صدر* که ضمن تحلیل روان‌شناختی داستان *شازده کوچولو* به تحلیل مسئولیت‌گریزی در بزرگ‌سالان می‌پردازد. (از این کتاب، ترجمهٔ دیگری هست، با نام *تا ابد جوان*، از مهدی سررشته‌داری: مترجم کتابی که می‌خواهیم معرفی کنیم) کتاب‌های دیگر *سایه و شر در افسانه‌ها*، *فرایند فردیت در افسانه‌های پریان* و *چهار مقالهٔ یونگی* نام دارد.

به نظر می‌رسد از کتاب *تعبیر قصه‌های پریان و آنیما و آنیموس در قصه‌های پریان* ترجمهٔ دیگری با عنوان *زن در قصه‌های پریان: با رویکرد روان‌شناسی تحلیلی یونگ*، هست که شاید بتوان در فرصتی دیگر به لزوم ترجمهٔ دوباره و دلایل تأیید و رد آن پرداخت.

کتاب *تعبیر قصه‌های پریان و آنیما و آنیموس در قصه‌های پریان* از میان نحله‌های گوناگون روان‌شناسی، در حوزهٔ روان‌شناسی یونگی جای می‌گیرد. نویسنده تسلط بسیاری بر مفاهیم یونگی دارد و در تحلیل‌هایش از آرای دیگر روان‌شناسان بهره نمی‌برد؛ گاهی به نقد آن‌ها می‌پردازد و در مواقعی به نوشته‌ها، گفته‌های مکتوب یا شفاهی یونگ اشاره می‌کند.

از میان مکاتب روان‌شناسی موجود، روان‌شناسی یونگی نزدیکی بسیاری به ادبیات دارد. می‌توان ادعا کرد رابطهٔ ادبیات و روان‌شناسی یونگی، رابطه‌ای دوسویه است؛ بدین معنا که یونگ بسیاری از مفاهیم نظریاتش را با توجه به اساطیر و افسانه‌ها مستدل کرده است و یا از آن‌ها الهام گرفته است. او گاه از راه توجه و تعمّق در آن‌ها به کشف مفاهیم در آرای خویش دست یافته است؛ از آن سو، بسیاری از متون ادبی، به‌خصوص اساطیر و داستان‌های

ملل را می‌توان با بهره‌گیری از مفاهیم یونگی، بهتر و شفاف‌تر توضیح داد، تا نحله‌های دیگر روان‌شناسی.

از دیگر سو، کتاب دربارهٔ قصه‌های پریان است و از این رو نیز به ادبیات ارتباط دارد. قصه‌های پریان از قدیمی‌ترین صورت‌های ادبیات روایی است و تقریباً در همهٔ اقوام می‌توان ردّ پای آن‌ها را یافت. نویسنده در فصل اول کتابش تئوری‌های مربوط به تعبیر قصه‌های پریان، در نگاهی تاریخی، سیر حضور و جست‌وجوی افسانه‌های پریان را از نظر می‌گذراند و معتقد است جست‌وجو برای یافتن منشأ قصه‌های پریان در اروپای قرن هفده و هجده، ناشی از ناخشنودی از تعالیم مسیحی و گرایش به رمانتیسیسم است -که در همان عصر ظهور کرد و البته ادعای گزافی به نظر نمی‌رسد- . سِر آیزایا برلین، در کتاب ارزشمند *ریشه‌های رمانتیسم* اثبات می‌کند رویگردانی از کلیشه‌های مسیحی، روی آوردن به آموزه‌های شرقی و رجوع به باطن، روان و عاطفه، از بارزترین خصیصه‌های فکری رمانتیسیسم است. فُن فرانتس در جای جای کتاب در تحلیل نمادهای قصه‌ها، به شرق اشاره می‌کند و نمادها را در بستر فرهنگی شرق، بررسی می‌کند. می‌توان پذیرفت با توجه به علاقهٔ هنرمندان، نویسندگان و محققان دورهٔ رمانتیسیسم به خاستگاه‌های عاطفی - از هر نوعی که باشد - آغاز پژوهش‌ها برای بررسی قصه‌های پریان نیز تابعی است از همین انگیزش و مدعای فن فرانتس منطقی به نظر می‌رسد.

نویسنده در همین بخش - تئوری‌های مربوط به تعبیر قصه‌های پریان - در ادامهٔ مرور تاریخی پژوهش‌های مرتبط با افسانه‌های پریان، افرادی که در این موضوع تحقیقاتی انجام داده‌اند یا به گردآوری آن‌ها پرداخته‌اند و در رأس آن‌ها، برادران گریم را، معرفی می‌کند:

«دو برادر مشهور، یاکوب و ویلهلم گریم[۳]، اولین کسانی بودند که این جست‌وجوی پیگیر برای آن‌چه در تعلیمات رسمی مسیحیت غایب به نظر می‌رسید، آنان را برانگیخت تا داستان‌های فولکلوریک را جمع‌آوری کنند. پیش از آن قصه‌های پریان از همان سرنوشتی که خودِ ضمیرِ ناخودآگاه گرفتار آن بود،رنج می‌بردند، به این معنی که آن‌ها را بدیهی فرض می‌کردند» (فن فرانتس، ۱۳۹۵، ص. ۲۹).

معرفی دیگر پژوهندگان حوزهٔ قصه‌های پریان ادامه می‌یابد و نویسنده، نواقص و محسنات پژوهش‌های آن‌ها را برمی‌شمارد. در میان نام‌ها، به ولادیمیر پراپ[۴] برمی‌خوریم که برای علاقه‌مندان فارسی‌خوان، نامی آشناست. وی یکی از اعضای مکتب ساخت‌گرایی است و در کتاب پیشرو و بی‌نظیرش ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، پس از جمع‌آوری داستان‌های پریان روسی، به طبقه‌بندی آن‌ها می‌پردازد. در آن کتاب، پراپ با معرفی ۳۱ خویشکاری برای قهرمان قصه و رخدادها، داستان‌ها را تحلیل می‌کند. فن فرانتس نیز، بی آن‌که اشاره کند، از همین روش برای تحلیل‌هایش بهره می‌برد. باید ذکر کنیم یونگ نیز در تحلیل‌های برخی از رویاها و داستان‌ها، ابتدا آن‌ها را به عناصر تشکیل‌دهنده‌اش تقسیم می‌کرد. به نظر می‌رسد می‌توانیم یونگ و شاگردان راستینش را پیروان ساخت‌گرایی بدانیم، بی‌آنکه خود به آن اذعان کرده باشند. در این فصل، ما تبحّر و مطالعات گستردهٔ مؤلف را می‌بینیم و نقدهای

مفید و منصفانهٔ وی بر کتبی که در زمینهٔ قصه‌های پریان نوشته شده است.

پس از این بررسی تاریخی، کتاب وارد بخش تحلیلی‌اش می‌شود. نویسنده در فصل پیشین تعریف خود را از قصه‌های پریان، ارائه داده بود: «قصه‌های پریان خالص‌ترین و ساده‌ترین بیانِ فرآیندهای روانِ ناخودآگاهِ جمعی است. از این‌رو ارزش آن‌ها از لحاظ پژوهش در ضمیر ناخودآگاه بیش از سایر دستمایه‌هایی است که در اختیار داریم. قصه‌های پریان آرکتایپ‌ها را در ساده‌ترین، بی‌پوشش‌ترین و دقیق‌ترین شکلشان بازمی‌نمایند و صورت‌های خیالی آرکتایپی، در این شکل خاص، بهترین سرنخ‌ها را برای درک فرایندهایی که در روان جمعی جریان دارد، در اختیار ما می‌گذارد. اسطوره یا افسانه یا هر نوع دستمایهٔ اسطوره‌ایِ ساخته و پرداخته‌تر الگوهای پایه‌ای روان انسان را بر زمینهٔ دستمایه‌های فرهنگی در دسترس ما قرار می‌دهد. ولی در قصه‌های پریان، مضامین فرهنگی آگاهانه و خاص خیلی کمتر به‌چشم می‌خورد و از این رو قصه‌های پریان الگوهای پایه‌ای روان را به طور روشن‌تری منعکس می‌کنند» (فن فرانتس، ۱۳۹۵، ص. ۲۵).

در این نقل قول از کتاب، دو مفهوم اساسی روان‌شناسی یونگ مطرح می‌شود. یعنی: روان ناخودآگاه جمعی و آرکتایپ. روان ناخودآگاه جمعی از ابداعات یونگ است. فُن‌فرانتس حضور آن‌را بدیهی انگاشته است و مطلبی برای معرفی یا اثبات آن ذکر نکرده است. اما برای آرکتایپ در همان صفحه‌های نخستین، تعاریفی ذکر کرده است: «مطابق با مفاهیم روان‌شناسی یونگی هر آرکتایپی ذاتاً یک عامل روانیِ ناشناخته است و از این رو امکان ترجمهٔ محتوای آن به عبارات عقلانی وجود ندارد» (فن فرانتس، ۱۳۹۵، ص. ۲۵) یا: «هر آرکتایپی یک سیستم انرژی به‌نسبت بسته است که جریان انرژیک آن از میان همهٔ جنبه‌های ضمیر ناخودآگاه می‌گذرد. یک صورت خیالی آرکتایپی را نباید صرفاً به‌عنوان یک صورت خیالی ایستا در نظر گرفت؛ زیرا در عین حال همیشه یک فرایند نمونه‌وار هم هست که به شیوه‌ای خاص سایر صورت‌های خیالی آرکتایپی را نیز در بر دارد. یک آرکتایپ، یک انگیختار روانی خاص است که مانند پرتو یک تابش و در عین حال به صورت یک حوزهٔ مغناطیسی -که در تمام جهات می‌گسترد- تأثیر می‌کند» (فن فرانتس، ۱۳۹، ص. ۲۷).

می‌توانم با اطمینان بگویم اگر کسی از پیش، از راه دیگری، با مفهوم آرکتایپ آشنا نباشد، به‌احتمال معنای سخنان فن فرانتس را عمیق نخواهد یافت. آرکتایپ‌ها که در فارسی به کهن‌الگو ترجمه شده است، آن صور خیالی‌ای است که در فرهنگ‌های ملل مختلف وجود دارد. پس در نتیجه، عضوی از ناخودآگاه جمعی است و مهم‌ترینشان عبارت است از: آنیما (بخش زنانهٔ روان مردان)، آنیموس (بخش مردانهٔ روان زنان)، سایه (صفات و ویژگی‌های روانی و رفتاری که گاه بد است و گاه نه، اما مشترک است در این‌که خودآگاه انسان آن‌ها را انکار، رد یا پنهان می‌کند) و ... .

مدعای فن فرانتس در این کتاب، آن است که قصه‌های پریان حامل پیشنهادها، درمان‌گری‌ها و توصیفات آرکتایپ‌ها در روان دسته‌جمعی است و خواندن آن‌ها به بهبود، اصلاح روان انسان و در نتیجه جامعه، کمک می‌کند.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

اجازه بدهید روشن‌تر شرح کنیم: در بخشی از کتاب که تعبیر قصهٔ سه پر نام دارد، نویسنده به واکاوی نمادین حضور شاه و فقدان ملکه می‌پردازد. بسیاری از داستان‌های پریان با غیبت زنان و به طور کل، عنصر مادینه آغاز می‌شود. شاید این شروع برای شما آشنا باشد: «پادشاهی بود که سه پسر داشت..» یا «پادشاهی که به پایان عمر خویش نزدیک می‌شد، می‌خواست جانشینی انتخاب کند» و مشابه این ساختار. وی بیان می‌کند وقتی در قصه‌های پریان در ابتدای داستان عنصر مادینه وجود ندارد یا ذکری از او نمی‌رود، یعنی جامعه دارد از غیبت یا حضور کمرنگ احساسات و عواطف رنج می‌برد: «اگر شاه را بازنمود یک محتوای نمادین مرکزی و مسلط ضمیر ناخودآگاه جمعی بدانیم، پس ملکه عنصر مادینه‌ای است – عواطف، احساسات، وابستگی‌های غیرعقلانی به این محتوای مسلط- که با آن همراه است. هر تمدنی دارای یک جهان‌نگری است که یک تصویر خدا در مرکز آن قرار دارد و بر آن مسلط است و یک عادت یا سبک خاص زندگی و یک شیوهٔ احساس با آن همراه است و این سبک و شیوهٔ اروس (احساس) در جامعه بر شیوهٔ برقراری ارتباط بین مردم تأثیر می‌گذارد» (فن فرانتس، ۱۳۹۵، ص. ۹۰). حالا قصهٔ پریان که برآمده از روان ناخودآگاه جمعی است، نه تنها آسیب را به ما نشان می‌دهد، بلکه راه حلی ارائه می‌کند.

گمان می‌کنم می‌بایست ساختار اصلی یکی از قصه‌ها را تعریف کنیم تا بتوانیم تحلیل‌های فن فرانتس را بهتر نمایان سازیم. مهم‌ترین قصهٔ کتاب، سه پر است و دربارهٔ شاهی است که سه پسر دارد؛ دو دانا که بزرگ‌تر هستند و یک کودن که کهین است. شاه می‌خواهد از میان آن‌ها جانشینی برگزیند و ناگزیر، آزمون شایستگی برگزار می‌کند: هر یک از پسران که زیباترین قالی را برای شاه بیاورد، جانشین او خواهد بود. وی سپس تعیین مسیر را می‌گذارد به عهدهٔ سه پر که در هوا فوت می‌کند و پسرها باید بروند سراغ جایی که این پرها می‌روند. پر پسر کوچک‌تر می‌افتد جلوی پایش، او از دریچه‌ای پایین می‌رود، با وزغ بزرگی روبه‌رو می‌شود و از او کمک می‌خواهد. سه بار این آزمون‌های شایستگی تکرار می‌شود و هر سه بار وزغ به پسر کودن کمک می‌کند. سرانجام کودن، شاه می‌شود و خردمندانه حکومت می‌کند.

با توجه به آن‌چه گفته‌ایم، داستان با فقدان مادینه آغاز می‌شود و شاه در طلب تجدید خویشتن است: منظور از تجدید خویشتن، انتخاب جانشین است. چون عقلانیت محض و فرساینده پادشاهی او را تهدید می‌کند، پسرانش که جلوه‌هایی از خود او هستند، باید شایستگی خود را نشان دهند و همهٔ آزمون‌ها جز با کمک مادینه‌ای که منفور و مستور است و در بدن وزغی کالبد یافته، پیش نمی‌رود. همهٔ عناصر داستان، در خدمت ترفیع جایگاه زنان – عواطف و احساسات- و کاستن از نیروی خرد محض است.

برای نمونه: تصمیم‌گیری بر اساس حرکت پر در باد، کاملاً غیرعقلانی و ناخودآگاه است؛ پر عضوی از پرنده است و پرنده در اساطیر و قصه‌ها نمایندهٔ موجوداتی روانی و شهودی است. حال این پر به دست باد که خود عنصری روحانی است و در سپاه مادینگی قرار می‌گیرد، بناست تصمیم‌گیرندهٔ مسیر حرکت عقل باشد. کودن به سوی پایین حرکت

می‌کند که بیانگر حرکت به سمت اعماق ناخودآگاه است و در اعماق ناخودآگاهش، وزغی را می‌بیند که خود وزغ در فرهنگ‌های مختلف عنصری است مادینه و از این نوع تعابیر.

در تأیید آن‌چه در بندهای بالایی گفتیم، در باب رجوع به شرق در قصه‌های پریان (و البته در رمانتیسیسم) می‌توان به قالی اشاره کرد؛ قالی هم عنصری شرقی است و هم به دلیل ارتباط با زمین -که در قریب به اتفاق اساطیر، مادینه است- کمکی به جست‌وجوی زنانگی و عواطف است؛ باید افزود این‌که شاه از پسرانش در نخستین آزمون شایستگی قشنگ‌ترین قالی را می‌خواهد نیز تأییدی بر فقدان عناصر مادینه است.

قصد نداریم تمامی نمادهای داستان را در این نوشته آشکار کنیم. بلکه صرفاً می‌خواهیم دقت نویسنده و جذابیت کتاب را یادآور شویم. نه فقط در این داستان، بلکه در تمامی قصه‌های کتاب همین دقت و موشکافی وجود دارد. آخرین نکته‌ای که می‌خواهم دربارهٔ قصه ذکر کنم این‌که پسر کودن زمانی شاه می‌شود که با وزغی کوچک‌تر عروسی می‌کند؛ یگانه می‌شود و آنگاه که بر تخت پادشاهی می‌نشیند، خردمند است. یعنی خویشتن، که از عقلانیت و عواطف، توأمان، ساخته شده، زمانی به آرامش دست می‌یابد که تمامیت روانش را بازسازی کرده و یافته باشد و آنگاه خردمند می‌شود.

امیدوارم منظور ما از روند درمانی قصه‌های پریان را دریافته باشید. قصه‌های پریان تلاش می‌کند تا روایتی از نابسامانی روانی در فرد و به دنبال آن در جامعه را، پوشیده و داستان‌وار، شرح کند تا جلوی بروز فجایع را بگیرد. گفتیم این فاجعه‌ها معمولاً بر اثر دوپارگی روان یا غلبهٔ یک آرکتایپ بر دیگری، رخ می‌دهد:

«ولی وقتی (ایگو) سفت و سخت و خودمختار می‌شود و به میل خود عمل می‌کند، آن وقت است که اغلب یک حالت روان‌پریشی به وجود می‌آید. این امر نه فقط برای افراد، بلکه برای جمع هم اتفاق می‌افتد و به همین دلیل است که ما از روان‌پریشی و روان‌نژندی جمعی صحبت می‌کنیم. یک گروه از انسان‌ها هم می‌توانند دچار این دو پارگی شده و از الگوهای غریزی پایه‌ای خود جدا شوند که در این صورت به زودی فاجعه‌ای اتفاق خواهد افتاد. به همین دلیل است که در داستان‌های پهلوانی، تقریباً یک وضعیت دهشتناک وجود دارد: کشور دچار قحطی شده، چون وزغ‌ها جلوی چشمهٔ آب حیات را گرفته‌اند، یا یکی از نیروهای شر و تاریکی از سمت شمال می‌آید و همهٔ زن‌ها را می‌دزدد و بارآوری از کشور رخت برمی‌بندد» (فن فرانتس، ۱۳۹۵، ص. ۹۹).

یکی از ویژگی‌های تحسین‌برانگیز دیگر کتاب، این است که نویسنده برای اثبات مدعاهای خویش، نه فقط از قصه‌ها و اساطیر ملل مختلف، که از نمونه‌هایی از زمانهٔ خودش یا از تاریخ رسمی بهره می‌برد. برای مثال از هیتلر و منش ویرانگری‌اش نام می‌برد تا نمونه‌ای عینی‌تر از مفاهیمش ذکر کند، یا جای جای از مسیح، فرهنگ مسیحیت و تاریخ آن، مثال‌هایی می‌آورد.

بیشترین بخش کتاب، توضیح همین داستان سه پر است که بازنمایی آنیمای مستور و انکارشده است. اما می‌دانیم که آرکتایپ‌های دیگری نیز وجود دارد که قطعاً با توجه به

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

تعریفی که از کارکرد قصه‌های پریان داده‌ایم، باید خودشان را در آن نشان داده باشد. داستان بعدی که شاهپور حلقه نام دارد، بیرون از بازنمایی جست‌وجوی آنیما، به حل مشکل با سایه- یکی از آرکتایپ‌ها- می‌پردازد.

در این بخش، خوانندهٔ آشنا با فرهنگ مشرق‌زمین، می‌تواند بینامتنیت‌ها یا به عبارتی بهتر، متن‌های پنهان زیادی را با فرهنگ شرق بیابد و بیشتر از پیش به صحّت نظریهٔ ناخودآگاه جمعی یونگ پی‌ببرد.

چند داستان نخست، به روان مردانه اختصاص یافته است و نویسنده با هوشمندی آگاه است که خوانندگان، به‌ویژه خوانندگان زن، قطعاً در جست‌وجوی یافتن مشکلات آرکتایپی- به‌خصوص سایه و آنیموس- در روان زنانه هستند. وی توضیح می‌دهد چرا حضور قصه‌های پریانی که دربارهٔ مشکلاتی در روان زنانه باشد، کمتر است؟

«سایهٔ مادینه به‌ندرت در قصه‌های پریان ظاهر می‌شود؛ زیرا زن واقعی این چنین به‌طور قطعی از سایهٔ خود جدا نشده است. در زنان که طبیعت و غریزه درهم‌بافته‌تر از مردان است، این گونه جدائی متأثر از آنیموس صورت می‌گیرد. روان مادینه هم گرایش دارد که همان‌طور که ماه از هلال به بدر و مجدد از بدر به هلال می‌رود، مانند آونگی از ایگو به سایه برود» (فن فرانتس، ۱۳۹۵، ص. ۲۱۷).

با این همه، قصه‌های پریانی که دربارهٔ روان زنان باشد، نیز وجود دارد و نویسنده چند داستان در این بن‌مایه تعریف و سپس تحلیل می‌کند. این‌که ریشهٔ نیرو یافتن سایه و آنیموس از کجاست؟ کدام رفتارها نشانهٔ اقتدار آنیموس و سایه است و چگونه در قصه‌ها روش درمان آن‌ها و تعدیلشان بیان شده است.

بخش دوم کتاب، که آنیما و آنیموس در قصه‌های پریان نام دارد، به‌شکلی دقیق‌تر و اختصاصی‌تر صرفاً به بازنمایی آنیما و آنیموس می‌پردازد و به‌نسبت کتاب نخست، کمی پیچیده و غامض است.

کتاب در حقیقت سلسله سخنرانی‌های فن فرانتس در مؤسسهٔ ک.گ یونگ است و سال ۱۹۷۰ میلادی نخست بار منتشر شده است. باید ذکر کنم از میان کتاب‌هایی که قصه‌های پریان را شرح کرده‌اند یا با رویکردی روان‌شناختی به تحلیل قصه‌ها پرداخته‌اند، این کتاب راهنمای عملی بهتری است. برای مثال: کتاب درخشان *افسون افسانه‌ها اثر برونو بتلهایم* -که خود فن فرانتس از او نام می‌برد و تحلیل او را فرویدی می‌نامد- برخلاف وسعت اطلاعات و بررسی‌های روان‌شناختی، راهی گشاده برای تحلیل فردی، چه در خواب و چه در قصه‌ها، نشان نمی‌دهد؛ یا کتاب *حیوان سخنگو* در بررسی‌های روانکاوانه‌ای که انجام می‌دهد، به اندازهٔ کتاب *تعبیر قصه‌های پریان* عمیق نیست و خواننده را گام به گام پیش نمی‌برد. با کمی جسارت، می‌توانم بگویم که آثار یونگ به اندازهٔ این کتاب و دیگر کتاب‌های فن فرانتس برای خوانندهٔ کمتر آشنا با روان‌شناسی یونگی، آموزشی و ساده‌فهم و عینی نیست. مثال‌ها و شاهدهای فراوان فن فرانتس متن را بسیار فهمیدنی‌تر و جذاب‌تر کرده است.

در پایان باید افزود ترجمهٔ کتاب، تقریباً بسیار فهمیدنی و خواندنی است، ابتکار انتشارات در استفاده از نشانهٔ «’» به‌جای استفادهٔ بیش از حد از نشانهٔ «،» نیز به خوانش روان کتاب کمک کرده است. باید اشاره کرد مقدمهٔ مترجم که توضیح عملکردهای چهارگانهٔ شناختی یونگی است، بازنمایی بخش بسیار کوچکی از آموزه‌های یونگ است و کمک زیادی به فهم کتاب نمی‌کند. رد پای اندکی از گرته‌برداری از دستور زبان انگلیسی در متن به‌چشم می‌خورد، مانند کاربرد واژهٔ «یک» به‌جای «ی» (برای نمونه صفحهٔ ۴۳: یا یک زن آنیموس زده است) و نمونه‌های دیگر که البته در روان‌خوانی متن تأثیر زیادی نگذارده است. جای خالی نمایهٔ نام اشخاص حقیقی یا اسطوره‌ای در کتاب بسیار حس می‌شود؛ یا چقدر کتاب، کاربردی‌تر می‌شد، اگر فهرستی آنالیتیک داشت.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

نتیجه‌گیری

کتاب *تعبیر قصه‌های پریان و آنیما و آنیموس در قصه‌های پریان*، نشانگر این است که مؤلف کتاب، ماری لوییز فن فرانتس، به‌خوبی به مفاهیم روان‌شناسی یونگ مسلط بوده است. او جای تعریف مفاهیم، آن‌ها را از خلال داستان‌ها و عملی به مخاطب می‌شناساند. تقریباً همهٔ مفاهیم کلیدی روان‌شناسی یونگ و نمادهای اساسی‌ای که وی در تحلیل خواب‌های بیمارانش از آن‌ها بهره می‌برد، در این کتاب توضیح داده شده است و نویسنده گام‌هایی فراتر از استادش برداشته است و تفسیرهای یونگ را بسط داده است. چون قصه‌های پریان معمولاً روایت‌گر داستان‌های جوامع مردانه است، فقدان قهرمان‌های زن و چگونگی فرایند خویش‌یابی و تفرّد زنان، در این کتاب مشهود است؛ البته ضعف نویسنده نیست و مؤلف از این نقص مطلع بوده است و در بخش‌هایی ـ هرچند کم‌ـ تلاش کرده است تا روان زنانه را نیز تحلیل کند.

پی‌نوشت

1. Marie-Luise von Franz
2. Carl Gustav Jung
3. Wilhelm Karl Grimm, Gacob Karl Grimm
4. Vladimir IAkovlevich Propp

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

عشق، خشونت، تعصب و زوال؛ نمایش جنبه‌های گوناگون و متناقض انسانِ امروزی

نقد و بررسی کتاب *یک انسان، یک حیوان*

مهدی ابراهیمی‌لامع
کارشناس ارشد پژوهش هنر behzad_lame1@yahoo.com

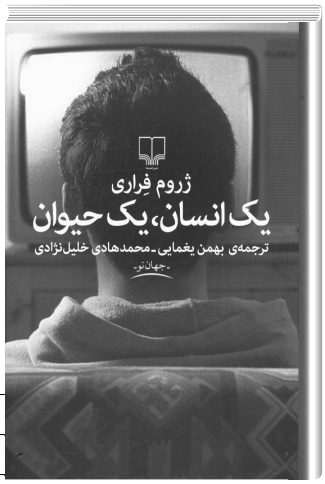
چکیده

این مقاله، جستاری به نقد و بررسی کتاب *یک انسان، یک حیوان*، نوشتهٔ نویسندهٔ فرانسوی *ژروم فراری* است که ترجمهٔ آن سال ۱۳۹۶ در نشر چشمه به چاپ رسیده است. از اهداف مهم این جستار، دستیابی به ویژگی‌های اصلی کتاب و بررسی قوت‌ها و ضعف‌های آن است. مهم‌ترین ویژگی‌های برجستهٔ این کتاب عبارت است از: تقابل میان گذشته و اکنون، اکنون و آینده، خشونت و مهربانی، جنگ و عشق، تنهایی و اجتماع، سکون و ناپایداری، ماندن و رفتن، هدفمندی و بی‌هدفی، علاقه و تنفر، سنت و مدرنیته، انسان بودن و حیوان بودن و در نهایت، مرگ و زندگی. بررسی ساختار کلی کتاب و نتیجه‌گیری از مباحث مطرح‌شده، از موارد مهم این نوشتار است.

کلیدواژه: داستان بلند[۱]، ساختار، روایت‌شناسی[۲]، راوی، ایدئولوژی[۳]، تقابل و تعامل

مقدمه

یکی از نمودهای بارز خشونت در جهان امروز، تقابل سنت و مدرنیته[۴]، یا به تعبیر دیگر، تقابل باورها و جهان‌بینی (ایدئولوژی‌های) مذهبی و غیرمذهبی با یکدیگر است. آنچه روشن است، هریک از این دیدگاه‌ها محاسن و معایبی دارد که شاید گاهی از سوی دیدگاه مخالف نادیده گرفته شود. برای نمونه، با نگاهی به پیرامون خود، به سادگی می‌توانیم کارایی و سودمندی مدرنیسم[۵] و دیدگاه‌های مدرن - مانند انسان‌گرایی، باور به ایجاد تغییر، پیشرفتِ پرشتاب فناوری، نیل به آزادی و



■ **فراری، ژروم (۱۳۹۶). *یک انسان، یک حیوان*. ترجمهٔ بهمن یغمایی و محمدهادی خلیل‌نژادی. تهران: چشمه.**

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

رشد خردگرایی- را در زندگی خود با تمام وجود لمس کنیم. ولی این‌گونه گرایش کنار تمام امکاناتی که برای بهتر شدن زندگی بشر فراهم آورده است، پیامدهای ناگواری نیز درپی داشته که از آن جمله می‌توان به: عقل‌گرایی سودمحور، کاربرد فناوری برای کشتار انسان‌ها (جنگ‌های جهانی اول و دوم) مکانیکی شدن ارتباط انسان‌ها با یکدیگر و کم‌رنگ شدن یا نادیده گرفتن برخی از ارزش‌های به‌هنجار، اشاره کرد.

گرایش به ایدئولوژی‌ها و باورهای مذهبی نیز گاهی پیامدهای ناگواری به دنبال دارد. ایدئولوژی‌های مذهبی تا جایی که کارکردی در مسیر امنیت، آسایش و احترام همگانی یا به‌طور خلاصه سر و سامان دادن به امور مادی و معنوی انسان‌ها دارد، همواره راهگشای بسیاری از مشکلات و عاملی برای وحدت و همدلی انسان‌ها خواهد بود؛ ولی اگر با دیدگاه‌های خشک و متعصبانه همراه شود، به‌سادگی می‌تواند عامل رواج خشونت و فجایع انسانی گردد. با نگاهی به سال‌هایی نه چندان دور، می‌توان نمونه‌های بسیاری از این دست خشونت‌ها را به‌ویژه در جوامع غربی، مشاهده کرد. با توجه به آن‌چه گفته شد، این کتاب در پی بازنمایی تقابل‌های اساسی در زندگی انسانِ امروزی مانند: سنت و مدرنیته، خشونت و مهربانی، زندگی و مرگ و همان‌گونه که از نام کتاب پیداست، تقابل بعد انسانی و حیوانی بشر است. ولی آن‌چه اهمیت بیشتری در این کتاب دارد، پرداختن به دو بعد انسانی و حیوانی انسان است؛ ابعادی که در حقیقت شکل‌دهندهٔ ابعاد شخصیتی و رفتاری نوع بشر است و همواره در طول تاریخ در ستیز با یکدیگر بوده است؛ چنان‌که می‌تواند گاهی انسان را به حیوانی خونخوار، بی‌رحم و گاهی به فرشته‌ای مهربان و نجات‌دهنده بدل سازند. افزون بر موارد یادشده، کتاب دارای ویژگی‌های گوناگون دیگری است که در ادامه به نقد و بررسی مهم‌ترین آن‌ها خواهیم پرداخت.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

خلاصهٔ کتاب

برای فهم خلاصهٔ کتاب به‌سادگی می‌توان به پیشگفتار کتاب ارجاع داد. در این کتاب «مرد جوانی تصمیم می‌گیرد پس از ماجرای ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱.م روستای مادری‌اش را ترک کند و به شبکه‌ای از مزدوران مسلحی بپیوندد که با یونیفرم‌های مختلف در مناطقی از جهان، به‌ویژه خاورمیانه می‌جنگند. او هنگام بازگشت از منطقهٔ «ایست بازرسی» از مرگ جان سالم به درمی‌برد. این بازمانده از مرگ، به روستایش که در آن هیچ‌چیز عوض نشده است، بر می‌گردد و به نوعی از بیگانگی و تبعید جدید دچار و محکوم می‌شود. سرانجام در جست‌وجوی خاطراتش در پی یافتن دختری بر می‌آید که در نوجوانی با او آشنا شده بود؛ اما به نظر می‌آید که این دختر با انتخاب مسیری کاملاً متفاوت ناپدید شده است» (ژروم‌فراری، ۱۳۹۶، ص. ۸). در حقیقت مرد جوان پس از پیدا کردن دختر دلخواه خود (ماگالی) که روزگاری دلبسته‌اش بوده است، یک‌باره متوجه تغییراتی در رفتار و دیدگاه او می‌شود و سپس در مدت زمانی بسیار کوتاه، از وی کناره‌گیری می‌کند. این کناره‌گیری که نوعی زوال و پوچ‌شدن زندگی شخصیت اصلی را نشان می‌دهد، در نهایت به دل کندن او از زندگی و خودکشی می‌انجامد.

بررسی ساختار کلی کتاب

کتاب به‌طور کلی در گونهٔ داستانی واقع‌گرای مدرن[۶] نوشته شده است. در گونهٔ رئال، یا واقع‌گرا، رخدادها و رفتارهای شخصیت‌ها در مجموع واقعی بوده یا چنین به نظر می‌رسد؛ چنان‌که مخاطب با خواندن متن، می‌تواند در ذهن خود به سادگی به ارتباط معنایی آن با جهان واقعی پی ببرد. روایت‌گری این کتاب در مجموع به دو روش است: راوی دوم شخص[۷] و راوی سوم شخص محدود به ذهن[۸]. این دو راوی در تمامی متن و بسته به شرایط با یکدیگر درهم آمیخته و بدین‌گونه روایتی یکدست و منسجم پدید آورده است. البته در این میان، سهم راوی دوم شخص بسیار بیشتر از راوی سوم شخص بوده است. ویژگی دیگر این‌که فضاها و مکان‌های داستانی در میان مناطق جنگی، روستایی و شهری در نوسان است. زمان‌ها نیز به گذشته، حال و آیندهٔ شخصیت‌ها اشاره دارد؛ یعنی دغدغه‌های گذشته (بازگشت به روستا، عشق نوجوانی و خانواده)، دغدغه‌های مربوط به زمان حال (علاقه به جنگ و هدفمند کردن زندگی) و دغدغه‌های مربوط به آینده (پوچی و بی‌هدفی).

این کتاب تقابل‌های آشکاری دارد که مهم‌ترین آن‌ها عبارت است از: گذشته و اکنون، اکنون و آینده، خشونت و مهربانی، جنگ و عشق، تنهایی و اجتماع، سکون و ناپایداری، ماندن و رفتن، هدفمندی و بی‌هدفی، علاقه و تنفر، سنت و مدرنیته، انسان بودن یا حیوان بودن و در نهایت مرگ و زندگی؛ چنان‌که شخصیت اصلی کتاب در

مواجهـه بـا همیـن تقابل‌هاسـت کـه سـرانجام به‌نوعـی جهان‌بینـی تـازه یـا در حقیقت هسـتی رو بـه زوال می‌رسـد. نکتـهٔ دیگـر، گنجانـدن بخش‌هـای کوتاهـی از داسـتان منصـور حلاج[۹] از سـوی نویسـنده، در بدنهٔ روایت اسـت کـه به نوعی درصـدد پیوند زدن کتـاب بـا گونـه‌ای از عرفان عاشـقانهٔ شـرقی اسـت. با توجه بـه تمامی موارد یادشـده، در مجمـوع می‌تـوان ایـن کتـاب کم‌حجم را بازنمایـی رفتـار و ویژگی‌های انسـان در روزگار پـر هرج‌ومـرج کنونـی دانسـت. انسـانی کـه در چنبـرهٔ باورهـا و عقیده‌هـای گوناگـون، رفته‌رفتـه از خصوصیـات انسـانی خـود دور افتـاده و بدین‌سـان بـه ابـزاری در خدمـت جهان‌بینی‌هـای (ایدئولوژی‌هـای) خشـونت‌آمیزِ برخاسـته از جوامـع مـدرن یـا جوامـع متعصـب مذهبی تبدیل شـده اسـت.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شـمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمسـتان ۱۳۹۷

بررسی قوت‌های کتاب

بازنمایی غیرجانبدارانهٔ جهان‌بینی‌ها (ایدئولوژی‌ها)

از جملـه ویژگی‌هـای درخـور توجه این کتـاب، بازنمایـی دقیق و منصفانهٔ خشـونت‌های برآمـده از جهان‌بینی‌هـای شـعارگونهٔ غربـی و متعصبانـهٔ مذهبـی اسـت. اعـزام مزدوران مسـلح بـه جبهه‌هـای جنـگ در مناطـق مختلـف جهـان، آن هم بـه بهانهٔ ایجـاد صلح و آرامـش، تنهـا یکـی از نمودهـای دخالـت دولت‌هـای غربی در کشـورهای عمومـاً جهان سـوم اسـت کـه بیشـتر بـه رفتـار خشـونت‌آمیز و از میـان رفتـن آزادی مـردم همـان کشـورها می‌انجامـد. نویسـنده در این کتاب سرگشـتگی و زوال مرد جوانـی را به نمایش می‌گـذارد کـه برخـلاف شـعارها و جهان‌بینی‌هـای رایـجِ غربـی، آرمـان و انگیـزهٔ خود را بـرای زندگـی شـرافتمندانه از دسـت داده و ناچـار می‌شـود جنـگ را به‌عنـوان بهتریـن گزینـه بـرای گـذران زندگـی، ماجراجویـی و هدفمنـد کردن زندگـی خود انتخـاب کند. در حقیقـت، نویسـنده بـا نمایـش تیره‌بختـی و فلاکـتِ انسـان بـه ظاهـر متمـدن غربی، سـعی در ناکارآمـد نشـان دادن ماهیـت شـعارگونهٔ جهان‌بینی‌هـای رایج و نهادینهٔ شـدهٔ غربـی دارد؛ چنان‌کـه شـخصیت‌هایی برخاسـته از همیـن جوامـع (در این کتاب، کشـور فرانسـه) فقـط بـرای ماجراجویـی و هدف‌منـد کردن زندگـی خویش، به جنگ و کشـتار انسـان‌ها در کشـورهای دیگـر روی می‌آورنـد.

[کُنتـی] گفـت: «بعضی‌هـا فکـر می‌کننـد کـه بـه خاطـر پـول آمده‌انـد، بقیـه هـم بایـد هـر روز بـرای اینجـا بودن‌شـان دلیـل تـازه‌ای بتراشـند، امـا مـن و تـو از همـان اول حقیقـت را می‌دانسـتیم. لزومـی نداشـت کـه از آن نـوع چرندیـات بگوییـم. به‌هـم دروغ نمی‌گفتیـم، می‌دانسـتیم کـه بـرای جنـگ آمده‌ایـم و ایـن تنهـا دلیـل اصلی‌مـان بـود»... قبـول کـردی و هیچ نگفتی، و شـما هم سـرکار آجـودان، دروغ گفتید، شکسـت برایتـان جالب‌تـر از اعـراب و امریکایی‌هـا بود. شکسـت، شـما را شـیفته کرده بـود، برای همیـن اسـت کـه شـما جنـگ را دوسـت داریـد و پیـروزی برایتـان چیـز پیش‌پاافتاده و بی‌ارزشـی اسـت. ایـن اشـرافیت و نجیب‌زادگـی از نـوع خـاص خودتـان اسـت. همیشـه

حسرت می‌خورید که چرا زمانی به دنیا نیامدید تا در جنگ دین بین‌فو شرکت کنید یا در ترموپیل قتل‌عام راه بیاندازید، یا این‌که یک سرباز وحشی انگلیسی در جنگ آزین‌کور با نیزه‌اش کلاهخود شوالیه‌تان را بیاندازد و شما خون او را مثل خون یک خوک بریزید و اینک شما خوشحالید که این‌جا هستید، خوشحالید که بالاخره تاریخ، این فرصت را به شما داد که به آرزوی خود [حضور در جنگ] برسید (ژروم‌فراری، ص. ۱۹ - ۲۰).

خشونت نهفته در جهان‌بینی‌های سنتی، آن‌هم در چارچوب باورهای متعصبانهٔ مذهبی سوی دیگر قضیه است که نویسندهٔ کتاب به آن پرداخته است. نویسنده در پی آن است تا به مخاطب نشان دهد انسان‌ها در صورت داشتن باورهای نادرست و متعصبانهٔ مذهبی، ممکن است رفته‌رفته دچار زوال شده و ویژگی‌های انسانی خود را از دست بدهند؛ تا آن‌جا که برای موجه نشان دادن اعمال و رفتار نامتعارف خود، دست به کارهای خشونت‌آمیزی بزنند که از هیچ انسان سالم و شرافتمندی متصور نیست. شکنجه و شکستن پای پسرکی کم‌سال از سوی پدری متعصب و خشک‌مقدس تنها یکی از مصادیق گرایش به باورها و جهان‌بینی‌های سطحی و سختگیرانهٔ مذهبی در این کتاب است. از دیگر موارد مثال‌زدنی، می‌توان به انفجار بمبِ دست‌ساز مزدورانی اشاره کرد که در اقدامی انتحاری افزون بر کشتن خود، انسان‌های بی‌گناه دیگر را نیز به کام مرگ می‌فرستند؛ اقدامی وحشیانه که هم‌اکنون نیز دامنگیر بسیاری از کشورها و جوامع بشری شده است.

بالاخره یکی از آن‌ها به تو نزدیک شد. پسر بچهٔ کوچکی با موهای فرفری، نحیف و دوست‌داشتنی، چشم‌های روشن داشت، شاید هشت یا ده سال بیشتر نداشت. آدامسی به او تعارف کردی. پسربچه آدامس را در دهانش گذاشت و شروع کرد به جویدن... آدامسش را می‌جوید و می‌خندید... سر و کلهٔ مردی پیدا شد. کشیده‌ای به صورت پسرک زد و مجبورش کرد دهانش را باز و آدامس را تف کند... مرد صورت پسرک را به طرف خود گرفت، فریادی سرش کشید و باز هم سیلی زد. تو حدس زدی که که پدرِ پسربچه است و نباید چیزی بگویی... [در ادامه] مرد با پاشنهٔ پا و با تمام نیرو ضربه‌ای محکم به پای نحیف پسرک زد و تو صدای شکستن استخوان پا و فریاد دردناک پسرک را شنیدی (پؤوم فرای، ص. ۱۷ - ۱۸).

در حقیقت نویسنده با تکیه بر عنصر خشونت، درپی بازنمایی پیامدهای ناگوار تن‌دادن انسان به باورها و جهان‌بینی‌های (ایدئولوژی‌های) سطحی، فریبنده و کاذبی است که در نهایت منجر به چیره‌شدن صفات حیوانی و دورافتادن او از ویژگی‌های انسانی می‌شود؛ ویژگی‌هایی مانند: مهربانی، عشق و نوع‌دوستی که در نهایت به خشونت، سادیسم، مازوخیسم و کشتار هم‌نوع می‌انجامد. نویسنده می‌خواهد این نکته را به مخاطب یادآور شود که جهان‌بینی‌های (ایدئولوژی‌های) پوچ و به ظاهر متمدنانه، به همان اندازهٔ باورهای سطحی و متعصبانهٔ مذهبی خطرناک است؛ در

ایـن میـان، فقـط انسـان و کرامت انسـانی اسـت کـه نادیده گرفتـه و لگدمال می‌شـود.

توجه به دغدغه‌های انسانِ امروزی

بشـر امـروزی در چـه شـرایطی زندگـی می‌کنـد؟ دغدغه‌هـای انسـان مـدرن و انسـان مذهبـی چگونـه اسـت؟ برخورد سـنت و مدرنیتـه چگونه اسـت؟... این‌ها فقط بخشـی از پرسـش‌هایی اسـت کـه به‌نوعـی در متـن ایـن کتـاب بـه آن‌هـا پاسـخ داده می‌شـود. به جـرأت می‌تـوان گفـت توجـه به شـرایط زندگـی و دغدغهٔ انسـان‌ها در دهه‌هـای آغازین سـدهٔ بیسـت و یکـم، از جملـه ویژگی‌هـای برجسـته و درخـور توجـه ایـن کتاب اسـت. مخاطـب نیـز بـا اطلاعاتـی انـدک از جهـان پیرامـون، بـا خواندن ایـن کتاب، به‌سـادگی می‌تواند به نگرشـی درسـت و روشـنگرانه از شـرایط انسـان امروزی و تقابل دیدگاه‌های گوناگون دسـت یابد. توجه به این مسـئله، از این منظر اسـت که بسـیاری از نویسـندگان داخلـی و خارجـی بـا دوری‌گزیـدن از شـرایط و دغدغه‌های فـردی و اجتماعی انسـان‌ها، گاه در آثـار خـود جهانـی را پدیـد می‌آوردند که هیـچ تصویر و تصوری از انسـان امروزی و دغدغه‌هـای او در آن‌هـا وجـود نـدارد. امـا نویسـندهٔ ایـن کتـاب، با رویکـردی منطقی، سـعی بـر آن دارد تـا بـا بازنمایـی جهـان معاصـر و دغدغه‌هـای گوناگـون و گاه متناقض بشـری بـه جهانـی بزرگتـر و عمومی‌تر دسـت یابـد؛ جهانی که به سـادگی می‌تـوان آن‌را آینـهٔ تمام‌نمـای سـبک زندگـی انسـان امـروزی و پاسـخ او بـه مهم‌تریـن دغدغه‌هـای بشـری در طـول تاریـخ دانسـت؛ دغدغه‌هایی مانند: زندگـی، بقا، آرامش روحی، آسـایش جسـمی، جنـگ، عشـق، انسـان، خـدا و مذهـب، کـه نویسـنده، خلاصه و موجـز درصدد پاسـخ دادن بـه آن‌هـا بر آمده اسـت. جالـب این‌که چنیـن دغدغه‌هایی همـواره در طول تاریـخ گریبان‌گیـر نـوع بشـر بـوده اسـت و فقـط شـیوه یـا نـوع برخـورد بـا آن‌هـا دچار تغییر شـده است.

درهم‌آمیـزی و نمایـش موفـق ابعاد و ویژگی‌های انسـانی (عشـق، خشـونت، مهربانی و...)

از دیگـر قوت‌هـای ایـن کتـاب بهره‌گیـری از جنبه‌هـا و ویژگی‌هـای گوناگـون انسـانی و به‌تصویـر کشـیدن آن‌هـا در رونـد داسـتان‌پردازی اسـت؛ چنان‌که برخـلاف حجم اندک کتـاب، می‌تـوان مقوله‌هـای گوناگـون و متعـددی را در آن برشـمرد که هرکـدام به انواع گوناگـون درصـدد بـه تصویـر کشـیدن امیـال، نیازهـا، آرزوها و صفـات گوناگون انسـانی اسـت. یکـی از نمونه‌هـای پرکاربـرد و مثال‌زدنـی، عنصـر «خشـونت» اسـت کـه در این کتـاب، بـا شـکل‌های گوناگـون بـه آن پرداختـه شـده اسـت. ناگفتـه نمانـد، خشـونت گاهـی به‌شـکل برخـورد فیزیکی انسـان‌ها بـا یکدیگـر (رفتار غیرانسـانی پدری بـا فرزند خویـش، یـا کشـتار مـردم بـه دسـت عوامـل انتحـاری) و گاهـی نیـز به‌شـکل برخـورد غیرفیزیکـی آن‌هـا نمایـش یافتـه اسـت (گفتـار و رفتـار سـرد، بی‌تفـاوت، بی‌پـروا و گاه

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

گستاخانهٔ شخصیت‌ها با یکدیگر).

«عشق» یکی دیگر از مقوله‌هایی است که در این کتاب، حضوری مفید و مؤثر دارد. برجسته‌ترین نوع آن، وابستگی عاطفی شخصیت اصلی کتاب به دختر محبوبش ماگالی است که به فضای داستان رنگ و بویی عاطفی و به نسبت رمانتیک داده است. در حقیقت، برای همین دلبستگی‌های عاطفی است که صحنه‌ها و رخدادهای خشونت‌بار کتاب تا حدی تاب‌پذیر شده است. کنار دو مقولهٔ مهم خشونت و عشق، می‌توان به جنبه‌های انسانی دیگری چون: میل و نیاز انسان به کار، دلبستگی به خاطرات شیرین گذشته (نوستالژی)، نیاز به مهربانی و همدردی، تفاوت دیدگاه‌ها و تقابل آن‌ها با یکدیگر، عرفان‌گرایی، چگونگی ارتباط انسان‌ها با یکدیگر، چگونگی ارتباط انسان‌ها با خدا و ... اشاره کرد. آن‌چه بیش از همه مهم و درخور اهمیت است، کوشش نویسنده در چگونگی درهم آمیختن دقیق، سنجیده و حساب‌شدهٔ این مقوله‌ها با یکدیگر است؛ به‌گونه‌ای که با وجود تفاوت‌های بنیادین برخی از این مقوله‌ها با یکدیگر، کنار هم قرارگرفتن آنها نه تنها مشکلی در ساختار متن ایجاد نکرده، که آشکارا موجب هم‌افزایی این مقوله‌ها و نیز عمیق‌تر شدن اثر شده است.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

نوآوری و ظرافت در روایت‌پردازی

در روایت‌شناسی، آن‌چه اهمیتی ویژه دارد، کیستی یا چیستی راوی و نیز چگونگی روایت‌پردازی است. با خواندن این اثر، می‌توان دریافت روایت‌پردازی در آن به دو شیوهٔ «راوی دوم شخص» و «راوی سوم شخص محدود به ذهن» است. نکته این‌که بخش عمده‌ای از کتاب، با راوی دوم شخص روایت شده است و تا انتهای کتاب، هیچ اشاره‌ای به کیستی یا چیستی او نشده است؛ چنان‌که گویی موجودی اسرارآمیز است که هرگز قرار نیست شناخته شود! (براساس تفسیر شخصی نگارنده، شاید بتوان مرگ یا موجودی برتر از انسان را راوی اصلی این کتاب دانست). این شگرد در راستای رازآلود نمودن عمدی فضای داستان تعبیر می‌شود؛ زیرا با پوشیده و رازآلود ماندن هویت راوی در ذهن مخاطب، بر جذابیت و تعلیق اثر نیز افزوده شده است. کنار راوی دوم شخص، بخش کمتری از کتاب نیز به کمک راوی سوم شخص محدود به ذهنِ شخصیت ماگالی، روایت شده است. از نظر تئوری این راوی به‌راحتی می‌تواند وارد ذهن شخصیت شود؛ ولی در این کتاب، نفوذ راوی در ذهن و فکر شخصیت بسیار کنترل‌شده و هدفمند بوده است. به سخن دیگر، ورود راوی به ذهن شخصیت ماگالی تنها به منزلهٔ اشاره به مواردی است که یادآوری آن‌ها به فهم بهتر مخاطب از متن می‌انجامد و هرگز قصد لو دادن و آشکار کردن طرح یا پیرنگ داستان را ندارد.

از دیگر مواردی که در روایت‌پردازی این کتاب، اهمیتی بسیار دارد، چگونگی

اتصال راوی دوم شخص به راوی سوم شخص است. این اتصال در اغلب موارد چنان استادانه و سنجیده انجام گرفته که بی‌شک یکی از قوت‌های این کتاب از دیدگاه روایت‌پردازی است. به نمونه‌ای از شیوهٔ اتصال راوی‌ها به یکدیگر توجه کنید:

تو خوابت نمی‌برد چون از خود می‌پرسیدی حالا کسی که قرار است این نامه را بگیرد چگونه زندگی می‌کند؟ شاید ازدواج کرده است، در یک بیمارستان کار می‌کند و نامه را دور می‌اندازد، یا این‌که یک دفتر روان‌شناسی باز کرده است و نامه‌ات را روی میزی که رویه‌اش از چرم سبز است می‌گذارد، شاید هم به پاریس رفته است تا به‌عنوان مشاور در یک نشست انتخاب نیروی کار شرکت کند و نامه‌ات در لابه‌لای انبوهی از فاکتورها، آگهی‌های تبلیغاتی و اعتبارات در گردش منتظر بازگشت اوست (بخش اول). اما این نامه در واقع قبل از عزیمت ماگالی به دستش رسیده است، آن را بدون اینکه فهمیده باشد خوانده است (بخش دوم). نامه را درون کیف پارچه‌ای که روی شانه‌اش قرار دارد می‌گذارد و وارد هتل می‌شود... چشمش به گروهی از همکاران می‌افتد، مستقیماً به طرف آن‌ها می‌رود (بخش سوم)... (ژروم‌فراری، ۱۳۹۶، ص. ۲۴ - ۲۵).

در بند بالا، بخش اول را راوی دوم شخص روایت کرده است. سپس این بخش به کمک چند جملهٔ کوتاه و انتقالی (بخش دوم) به راوی سوم شخص منتقل شده است (بخش سوم). درمجموع پروسهٔ انتقال و اتصال روایت از یک راوی به راوی دیگر در این کتاب، چنان منطقی و هوشمندانه اجرا شده که متن و مخاطب، هیچ‌کدام دچار آشفتگی و سردرگمی نشده است. درمجموع می‌توان ویژگی‌هایی چون خطاب قرار دادن شخصیت مرد جوان با راوی دوم شخص و چگونگی اتصال راویان به یکدیگر را از برجستگی‌های روایت‌پردازی و چه‌بسا داستان‌پردازی این کتاب برشمرد.

بررسی ضعف‌های کتاب

هماهنگ نبودن قصهٔ منصور حلاج با ساختار کلی روایت

پیش از این نیز اشاره شد که بخش‌های کوتاهی از کتاب به واگویی قصهٔ عارفانهٔ منصور حلاج و چگونگی کشته‌شدن او در راه رسیدن به معبود اختصاص یافته است. در حقیقت، نویسنده با اشاره‌هایی مستقیم به چگونگی کشته شدن حلاج در دل متن، به دنبال آشکار کردن میزان شیفتگی و عشق او به خداوند است. به سخن دیگر، نویسنده با گنجاندن این قصه لابه‌لای صحنه‌ها و رخدادهای خشونت‌آمیزِ دیگر، خواسته عشق عارفانه را یکی از راه‌های برون‌رفت از گرداب زندگیِ بی‌سرانجام و بی‌هدف در این دنیای پرهرج و مرج معرفی کند. چه این‌که نویسندهٔ در رویکردی فراگیرتر، همواره به چاره‌ساز و راهگشا بودن عشق در انواع مختلف آن (عشق عارفانهٔ حلاج به خداوند و عشق زمینی مرد جوان به ماگالی) در این کتاب تأکید

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

داشته است. اما آن‌چه از نظر فن داستان‌نویسی، جای تأمل دارد، بیرون زدن قصهٔ حلاج از دل متن یا ساختار روایت است. چنان‌که از متن پیداست، روایت عشق‌های زمینی به‌خوبی با طرح و پیرنگ اثر گره‌خورده و آشکارا به جذابیت آن افزوده است؛ ولی با وارد کردن قصهٔ حلاج به متن، سطح داستان ناگهان از نظر شکل و معنا دچار گسست و سکته شده است. به زبان ساده‌تر، اشاره‌های نویسنده به قصهٔ حلاج، به دلیل ایجاد گسست معنا و شکل بسان وصله‌ای ناجور و غیرداستانی از ساختار روایت بیرون زده است.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

نکتهٔ مهم‌تر همراه ساختن خودکشی مرد جوان با کشته‌شدن حلاج در پایان‌بندی کتاب است؛ چنان‌که نویسنده چنان این دو رخداد را با هم گره‌زده که گویی در پی ایجاد معنایی واحد و القای آن به ذهن مخاطب است، آن هم در حالی که هیچ پیوند معنایی میان کشته‌شدن حلاج (عشق عارفانه و عاشقانهٔ او به خدا) و خودکشی مرد جوان (به‌دلیل پوچی و زوال) وجود ندارد! در حقیقت نویسنده با کنار هم آوردن این دو مقوله با شیوه‌ای غیرمستقیم و چه‌بسا غیرمنصفانه کنش نابهنجارِ شخصیت مرد جوان را (خودکشی برای رهایی از پوچی) با کشته‌شدن حلاج (برای رسیدن به محبوب) هم‌ارز کرده و درصدد همسان جلوه دادن این دو مقوله و نتایج حاصل از آن برآمده است! اما مخاطب تیزهوش، جدای از تمامی معانی آشکاری که در متن وجود دارد، با چینش این دو مقوله کنار هم می‌تواند به یک معنای ضمنی و پنهان دیگر نیز دست یابد و آن این‌که زندگی انسان درهرحال تهی و پوچ است و برای برون‌رفت از این گردابِ پوچی، انسان درهرحال مجبور است به شیوه‌های گوناگون خود را فنا سازد!... به‌راستی چه چیزی برای نوع بشر از این دردناک‌تر خواهد بود!؟

یکی از شب‌ها تو بر نگشتی. ابتدا نگرانت نشدند، چون به آن‌ها نمی‌گفتی چه‌کار می‌کنی. بارها از تو خواسته بودند چیزی دربارهٔ کاری که می‌کنی بگویی، اما تو هرگز چیزی نمی‌گفتی. برای همین منتظرت ماندند و خیلی دیر درصدد جست‌وجویت برآمدند. آن‌ها آن شب نخوابیدند و همین که خورشید طلوع کرد پدرت به زیتون‌زار رفت و تو را آن‌جا پیدا کرد، تو مرده بودی، سگت هم همین‌طور، لولهٔ تفنگ هنوز بین دندان‌هایت بود و دستانت پر از خون (صحنهٔ خودکشی شخصیت اصلی، ژروم‌فراری، ۱۳۹۶، ص. ۸۴ - ۸۵).

تو صدای شهیدی را می‌شنوی که عشق به خدا را شناخته است. او [منصور حلاج] التماس می‌کند و می‌گوید «مرا بکشید.» تو معنای دعای او را درک می‌کنی و دیگر وحشتی نداری، چون هیچ‌کس از مجازات نخواهد رست. تو در درون تاریکی، نگاه ماگالی را جست‌وجو می‌کنی. تماس لبانش را احساس می‌کنی، به آهستگی می‌گویی: «او [خدا] چه می‌تواند بکند؟ اگر ما را ببخشاید، این کار را چگونه انجام خواهد داد؟» عشقش را چگونه به ما نشان خواهد داد؟ (مخاطب قرار دادن شخصیت

مـرد جوان پس از کشـته شـدن منصور حـلاج، ژروم‌فـراری، ۱۳۹۶، ص. ۸۷).

ترجمهٔ مکانیکی برخی جمله‌ها

در برگـردان یـا ترجمـهٔ یـک اثـر، دو رویکرد اساسـی بـه متنِ مبـدأ وجود دارد: نخسـت ترجمـهٔ واژه‌بـه‌واژهٔ و عین‌به‌عیـن کلمـات و جمله‌هـا بـه منظور وفـاداری متـنِ مقصد به متـنِ مبـدأ و رسـاندن مفهـوم و معنـی آن اسـت؛ دوم ویرایـش جزیـی متـن، به‌منظـور بازسـازی لحـن و زبـان واقعـی اسـت. رویکـردی کـه در ترجمهٔ این اثر بیشـتر به چشـم می‌خـورد، ترجمـهٔ واژه‌بـه‌واژه و عین‌به‌عیـن کلمه‌هـا و جمله‌هـا به‌منظـور وفـاداری بـه متـن مبـدأ اسـت. ایـن رویکـرد، بـه خودی خـود مزیتی سـتودنی بـرای ترجمـهٔ یک اثر محسـوب می‌شـود؛ امـا گاه تکیه بـر ترجمهٔ واژه‌بـه‌واژه موجـب نادیده گرفته‌شـدن لحن و زبـان داسـتانی شـده و جمله‌هـا را به‌شـکلی خشـک و مکانیکـی درآورده اسـت. نیـاز بـه یـادآوری اسـت کـه شـمار ایـن جمله‌هـا در متـن بسـیار انـدک اسـت؛ ولـی توجه و دقـت بیشـتر مترجمـان به لحـن و زبان داسـتانی، می‌توانسـت به گیراتر شـدن ترجمه و صمیمـت بیشـتر متن بـا مخاطب کمک کنـد. چنیـن جمله‌هایی در صفحه‌هـای آغازین کتـاب نمـود بیشـتری دارد کـه در ادامـه دو نمونـه از آن‌هـا را می‌توان مشـاهده کرد:

ماگالـی کـه می‌دیـد مدت‌هـای مدیـد اسـمش اعـلام نمی‌شـود، عصبـی می‌شـد و مجبـور بـه کار بیشـتر بـود تـا این‌کـه دومرتبـه اسـمش بـا رنگـی زیبـا و جادویـی روی اکـران بیایـد، بـا وجـود این ربطـی بـه نتایـج نداشـت (ژروم‌فـراری، ۱۳۹۶، ص. ۴۱).

ایـن دامنـه بـا چنـان قدرتـی در قلمـرو گسـترده شـده اسـت کـه روح انسـان قـادر بـه درک و شناسـایی آن نیسـت. ایـن مسـئله بـه هیـچ وجـه در زندگی مبهـم و تاریک، درک و شـناخته نشـده اسـت و فقـط مطابـق با منطق مسـتقل، کور و سرسـخت شـکل می‌گیـرد. در ایـن پـروژه هیچ‌کـس، نـه اربابـان، نه بـردگان، نه حاکمـان، و نـه آن‌ها که تحـت حاکمیـت هسـتند وجـود نـدارد. در ایـن پـروژه، نـه موانع، نه شـورش، نـه اقدام، نـه ابتـکار، نـه افـکار، و نـه درمان نیـز وجود نـدارد، این فقـط جریانی از نیـروی غیرقابل مقاومتـی اسـت کـه همه‌چیـز را براسـاس یـک جاذبـهٔ متعـارف جهانـی بـا خـود می‌برد (ژروم‌فـراری، ۱۳۹۶، ص. ۴۴).

نتیجه‌گیری

کتـاب یـک *انسـان*، یـک *حیـوان*، در حقیقـت داسـتان بلنـدی دربـارهٔ مـردی اهـل فرانسـه اسـت (اشـارهٔ مسـتقیم در متـن بـه ملیـت شـخصیت نشـده اسـت) کـه بـرای یافتـن کار و هدفمنـد کـردن زندگـی خـود بـه عنـوان مـزدور، روانـهٔ کشـورهای دیگر و به‌ویـژه خاورمیانـه می‌شـود. در ایـن کتـابِ کم‌حجـم، آنچـه بیـش از همـه جلـب توجه می‌کنـد، تأکیـد نویسـنده بـر رخدادهـا و صحنه‌هـای به‌نسـبت خشـونت‌آمیزی اسـت کـه نمایانگـر شـیوهٔ برخورد انسـان‌ها بـا دیدگاه‌هـای متفـاوت در جهان امـروزی خواهد

بـود. تقابل‌هـای متعـدد و گوناگـون، از دیگـر ویژگی‌هـای برجسـتهٔ ایـن کتـاب اسـت کـه مهم‌تریـن آن‌هـا عبـارت اسـت از: تقابـل میـان گذشـته و اکنـون، اکنـون و آینـده، خشـونت و مهربانـی، جنـگ و عشـق، تنهایـی و اجتمـاع، سـکون و ناپایـداری، مانـدن و رفتـن، هدفمنـدی و بی‌هدفـی، علاقـه و تنفـر، سـنت و مدرنیته، انسـان بـودن و حیوان بـودن و در نهایـت، مـرگ و زندگـی. در مجمـوع ایـن کتـاب دارای ویژگی‌های برجسـته و قابـل تأملـی اسـت کـه برخـی از مهم‌تریـن آن‌هـا عبارتنـد از: بازنمایـی غیرجانبدارانهٔ جهان‌بینی‌هـا (ایدئولوژی‌هـا)، توجـه بـه دغدغه‌هـای انسـانِ امـروزی، ایجـاد معانـی چندلایـه و جهان‌شـمول، درهم‌آمیـزی و نمایـش موفـق ابعـاد و ویژگی‌هـای گوناگـون انسـانی (عشـق، خشـونت، مهربانـی و...)، روایت‌گـری خلاقانـه و تأثیرگـذار، انتقال دقیق و نوآورانـهٔ روایـت از یـک راوی بـه راوی دیگـر، بازنمایـی نقـش خشـونت در تعامل‌هـای انسـانی، نمایـش پـوچ شـدن زندگـی انسـان و... . در ایـن میـان، برخـی اشـکال‌های جزیـی نیـز دیـده می‌شـود کـه گاه سـاختار یکپارچـه، متعـادل و پرکشـش اثـر را بـا اندکـی بی‌نظمـی همـراه سـاخته اسـت کـه از آن جملـه، می‌تـوان بـه مـواردی چـون: هماهنـگ نبـودن قصهٔ منصـور حلاج با متن و بیـرون زدن آن از سـاختار روایت، چینش خودکشـی مـرد جـوان با کشـته شـدن حـلاج، پایان‌بنـدی نامأنـوس و معنادار اثـر و در نهایـت، ترجمـهٔ مکانیکـی برخـی از جمله‌هـا اشـاره کـرد.

بـا نگاهـی کلـی بـه موارد گفته‌شـده، می‌تـوان این کتـاب را با توجه بـه حجم اندک آن، چکیـده‌ای از زندگـی نابسـامان و پرهرج‌ومـرج انسـانِ امـروزی دانسـت کـه در میان انبوهـی از دیدگاه‌هـا و جهان‌بینی‌هـای شـعارگونه و متعصبانه، گرفتار آمده اسـت و برای برون‌رفـت از ایـن گـرداب، راهـی جـز زوال و فنـا، پیـش روی خـود نـدارد. ایـن کتـاب، در حجمـی بسـیار انـدک، توانسـت جنبه‌هـای گوناگونـی از زندگی انسـان امـروزی را به نمایـش بگـذارد کـه کنار هـم قرارگرفتـن آن‌ها بـرای بسـیاری از مخاطبـان باورنکردنی و چه‌بسـا غیرممکـن اسـت. در حقیقـت، ایـن اثـر، نمایـش تقابـل دیدگاه‌هـا، کنش‌ها و جنبه‌هـای گوناگـون و گاه متناقـض زندگی انسـان امروزی، با نگاهی موشـکافانه اسـت و مخاطـب را بـه نگاهـی ژرف‌نگرانـه بـه اوضـاع جهان پیرامـون خود دعـوت می‌کند.

پی‌نوشت

۱. داسـتان بلنـد: نوعـی داسـتان کـه از داسـتان کوتـاه طولانی‌تر و از رمـان کوتاه‌تر اسـت. بیشـتر آن‌را با ناولـت و رمـان کوتـاه یکـی دانسـته‌اند (سـیما داد، ۱۳۸۵، ص. ۲۱۲). بـا توجـه به حجم انـدک این کتاب و نیـز محـدود شـدن شـخصیت‌پردازی‌ها و ایجـاز بـه‌کار رفتـه در پرداخت‌هـا، نگارنـده کاربـرد اصطـلاح «داسـتان بلنـد» را بـرای ایـن کتـاب در مقایسـه بـا اصطلاح «رمـان» ارجـح می‌داند.

۲. روایت‌شناسـی: شـعبه‌ای از رویکـرد علمـی بـه نسـبت نوینـی اسـت کـه دغدغـهٔ اصلـی آن شناسـایی عناصـر سـاختاری و حالت‌هـای مختلـف ترکیـب ایـن عناصر در روایـت، شـگردهای تکرارشـونده روایت و تحلیـل انـواع گفتمـان در روایـت اسـت. (سـیما داد، ۱۳۸۵، ص. ۲۵۴).

۳. جهان‌بینی (ایدئولوژی): ایدئولوژی به مجموعه‌ای از باورها و ایده‌ها گفته می‌شود که به عنوان مرجعِ توجیهِ اعمال، رفتار و انتظارهای افراد عمل می‌کند. مجموعه‌ای است از ایده‌ها، نظرها، اعتقادها و نگرشها: مانند جهان‌بینی یک طبقه یا گروه اجتماعی (پین،۱۳۸۲).

۴. مدرنیته (modernity): دربردارندهٔ عناصر فکری و فلسفی درون تمدن جدید است. (فتح‌الله بی‌نیاز، ۱۳۸۸، ص. ۱۸۶)

۵. مدرنیسم: (modernism): دربردارندهٔ نمودهای بیرونی تمدن جدید است (فتح‌الله بی‌نیاز، ۱۳۸۸، ص. ۱۸۶).

۶. جمال میرصادقی (۱۳۷۹) برخی از ویژگی‌های داستان‌های رئال، واقعی یا واقع‌گرا را چنین بیان کرده است: «تصویرگر تاروپود ظرف روح انسانی و نمایشگر رابطه‌ها، اختلاف‌ها، انتظارها، آرمان‌ها، امیدها، رؤیاها، غم‌ها و شادی‌ها، رنج‌ها و محرومیت‌ها، واقع‌بینی و توضیح اوضاع و حوال محیط اجتماعی آدمی» (جمال میرصادقی، ۱۳۷۹، ص. ۲۶۳). داستان واقع‌گرای مدرن: داستانی که دربردارندهٔ ویژگی داستان رئال یا واقع‌گراست و به کمک شیوه‌های نوین و مدرن داستان‌پردازی، مانند: جابه‌جایی‌های زمانی و مکانی، بهره‌گیری از راویان گوناگون، درون‌گرایی، توجه به دغدغه‌های فردی انسان‌ها، آزادی اندیشه و عمل شخصیت‌ها و... روایت شود (نگارنده).

۷ و ۸. برای شناخت انواع راوی می‌توان به کتاب ارزشمند *عناصر داستان* نوشتهٔ جمال میرصادقی مراجعه کرد (جمال میرصادقی، ۱۳۷۹، ص ص. ۳۹۴ - ۴۱۹).

۹. منصور حلاج که به عنوان یک عارف بزرگ و شاعر شناخته می‌شود، سال ۲۴۴ هجری در بیضای فارس به دنیا آمد. پس از سفرهای متعدد به بغداد، خراسان، چین، هندوستان و مکه، در بغداد ساکن شد و با خطابه‌های شگفت‌آور و آتشین خود به تهییج مردم پرداخت. سپس مدت‌ها در شوش و تستر (شوشتر) مخفی شد. سال ۳۰۹ هجری در زمان خلیفه المقتدر عباسی، بر اساس حکمی که در یک دادگاه ۲۴ نفره از سوی فقها در بغداد تشکیل شد، حاکم شرع، ابوبکر بن الحداد، ریختن خون او را به اتهام قرمطی بودن مشروع دانست و دو روز بعد، پس از قطع دست و پا به دار آویخته شد (ژروم‌فراری، پاورقی، ص. ۱۴).

منابع

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۸). *درآمدی بر داستان نویسی و روایت‌شناسی*. چاپ دوم. تهران: افراز.

پین، مایکل (۱۳۸۲). *فرهنگ اندیشه انتقادی، از روشنگری تا پسامدرنیته*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز. (نقل از سایت ویکی‌پدیا).

داد، سیما (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ سوم. تهران: مروارید.

میرصادقی، جمال(۱۳۸۰). *عناصر داستان*. چاپ چهارم، تهران: سخن.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

مضامین مکرر در ناخودآگاه نویسنده

نگاهی به مجموعه داستانِ *آدم‌های اشتباهی*[1]

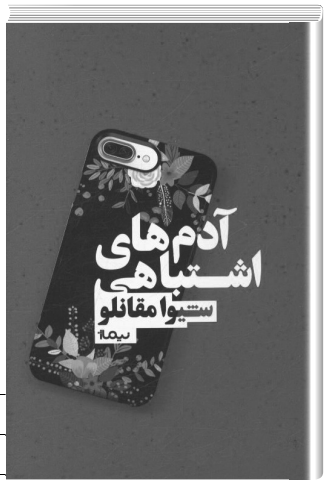
● مهرناز شیرازی‌عدل
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی mshiraziadl@gmail.com

چکیده: کمی بیش از یک سده از عمر رویکرد روانکاوانه و روان‌شناسانه به متن ادبی نمی‌گذرد، بااین‌حال این رویکرد طی عمر نه چندان دراز خود توانسته است دیدگاه‌های نوینی به تحلیل و نقد متون ادبی بگشاید. نگارندهٔ این مقاله در تحلیل داستان‌های سه مجموعه داستان از یک نویسندهٔ فارسی‌زبان (شیوا مقانلو) که در یک جلد و تحت عنوان *(آدم‌های اشتباهی)* منتشر شده است با نگاهی گذرا به تعدادی از نظریه‌های نقد ادبی روانکاوانه کوشیده است تأثیر ناخودآگاه نویسنده در نگارش داستان‌ها را بررسی کند؛ چنان‌که ملاحظه خواهد شد این تأثیر خود را در تکرار مضامین، شگردها، استعارات و سایر نشانه‌های متن آشکار ساخته است. از جمله مضامین مکرر در داستان‌های این نویسنده می‌توان به مضمون بدن، وهم و داستان‌های وهمناک، انتقام عاشقانه و عشق و تنهایی و از شگردهای داستانی می‌توان به نوعی بازیگوشی پست‌مدرن، ابهام و بازی‌های زبانی در نگارش داستان‌ها اشاره کرد.

کلیدواژه: روانکاوی، ناخودآگاه نویسنده، مضامین مکرر، اسطورهٔ شخصی، شیوا مقانلو، شارل مورون[2]، ژان بلمن نوئل[3]

مقدمه

مجموعه داستان *آدم‌های اشتباهی*، داستان‌های سه مجموعه داستان از شیوا مقانلو را در بر می‌گیرد. کتاب اول، اولین بار با نام *کتاب هول* در سال ۱۳۸۲ از سوی نشر چشمه به بازار آمد. کتاب دوم نخستین بار با



■ **مقانلو، شیوا (۱۳۹۶). مجموعه داستان *آدم‌های اشتباهی*. تهران: نیماژ.**

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

عنوان *دود مقدس* در سال ۱۳۸۵ در انتشارات ققنوس به چاپ رسید و کتاب سوم که پنج داستان کوتاه را شامل می‌شود، نخستین بار است که نشر نیماژ تحت عنوان کلی *آدم‌های اشتباهی* منتشر می‌کند.

حُسنِ این مجموعه داستان این است که به خواننده امکان می‌دهد روند شکل‌گیری زبان و نگاه داستان‌نویس را در سیر زمان شاهد باشد. در این مجموعه، حرکت داستان‌نویس از تجربه‌گرایی و آزمون و خطا و تا حدودی تفنن تا نگاهی جدی به داستان‌نویسی به‌خوبی مشهود است. در روند خوانش داستان‌های این مجموعه به نظر می‌رسد خطوطی محو و مشترک داستان‌ها را ـ که لزوماً حول محور یک موضوع واحد نوشته نشده‌اند ـ چون رشته‌ای به بند می‌کشد. این خط مشترک از دیدگاه نگارنده، همان تأثیر ناخودآگاه نویسنده بر اثر خویش است.

در زمینهٔ پژوهش‌های ادبی تاکنون نقش عظیمی برای ناخودآگاه نویسنده، ناخودآگاه خواننده و حتی ناخودآگاه متن ادبی در جریان آفرینش، خلق و خوانش ادبیات در نظر گرفته شده است. توجه به جنبهٔ ناخودآگاه رفتار انسان را نخستین بار زیگموند فروید[۴] وارد قلمرو روان‌شناسی نوین کرد. او به منظور کشف امیال واپس‌زده از ورای گفتار آگاهانه به تحلیل آثار ادبی روی آورد و اثر نویسنده را محصول شخصیت و حالات روانی‌اش دانست (بلیغی و عبدی، ۱۳۹۲: ۷).

پس از فروید این جنبه از روان آدمی مورد توجه و مطالعهٔ سایر پژوهشگران حوزهٔ نقد روانکاوانه نیز قرار گرفت. شارل مورون مترجم و منتقد ادبی فرانسوی در دههٔ شصت میلادی نظریهٔ نقد روان‌سنجانه[۵]

را مطرح کرد. او بر اساس این نظریه به جستجوی ردّ پای نویسنده در متن پرداخت (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۳۶۴). به این ترتیب از ورای آشکارسازی زنجیره‌های استعاری متن ادبی یعنی برجسته کردن مضامین نمادینی که ذهن نویسنده را به خود مشغول کرده و نیز از طریق کشف روابط بینامتنی پنهان و ظریفی که میان آثار گوناگون نویسنده مشترک است می‌توان به چیزی دست یافت که او «اسطورهٔ شخصی[۶]» نویسنده می‌خواند (بلیغی و عبدی، ۱۳۹۲: ۸). برای دستیابی به اسطورهٔ شخصی هر مؤلف، نخست باید به شبکه‌های تداعی وی دست یافت که به صورتی احتمالاً غیرارادی و ناخودآگاه به متن و قلم او راه یافته است. این کار با استخراج صور تکراری ممکن می‌گردد. این عناصر تکراری، ویژگی‌های ساختاری را شکل می‌دهد که تحقق آنها در آثار نویسنده «اسطورهٔ شخصی» او را تشکیل می‌دهد (نامورمطلق، ۱۳۹۲: ۳۶۵). با استخراج این عناصر، مضامین، شگردها و صور مکرر که از ضمیر ناخودآگاه نویسنده برخاسته است می‌توان به شناخت عمیق‌ترین بخش‌های ضمیر نویسنده و در نتیجهٔ اسطورهٔ شخصی او از خلال متونی که آفریده است، دست یافت (همان: ۳۶۶).

ژان بلمن نوئل پژوهشگر معاصر نیز که مبحث «ناخودآگاه متن[۷]» را مطرح کرده است حضور نویسنده را در حاشیه قرار داده و متن را از این منظر مورد روانکاوی قرار می‌دهد (دفترچی و شهناز خضرلو، ۱۳۸۹: ۱۸۴). هر چند در روش متن‌کاوی، تنها یک متن، مجموعه‌ای منسجم در نظر گرفته می‌شود و شخص مؤلف و آثار دیگر او مدّ نظر نیستند (بلمن نوئل، ۱۳۹۳: ۹۸).

ازآنجاکه در مجموعهٔ *آدم‌های اشتباهی* کل داستان‌های نویسنده در دسترس است (البته به جز «داستان عروسک» از مجموعه داستان *کتاب هول* و داستان‌های کتابِ *آنها کم از ماهی‌ها نداشتند* که در سال ۱۳۹۱ از سوی نشر ثالث منتشر شده)، از این رو در تحلیل این داستان‌ها نیز می‌توان با نیم‌نگاهی به نظریه‌های ذکر شده، خصوصاً دیدگاه شارل مورون، به کشف مضامین و شگردهای غالب در نگاه و زبان نویسنده که خود را از لابه‌لای خطوط داستان‌ها نشان می‌دهد، دست یافت.

این مضامین واحد که تقریباً تمامی داستان‌های سه کتاب را شامل می‌شوند و همچنین شگردهایی که نویسنده تعدادی از داستان‌های خود را بر اساس آن به نگارش درآورده است (۵-۷)، عبارت‌اند از:

۱ـ مضمون بدن در داستان (در داستان‌های *سیگارکشان/ عطش/ مرد عنکبوت/ یک عکس واقعی/ آسمان پر/ سبز مثل آب*)؛

۲ـ مضمون وهم و داستان‌های وهمناک/ فراواقعی (در داستان‌های *عطش*/ *پلاک ۲۳*/ *آسمان پر*/ *یک عکس واقعی*)؛
۳ـ مضمون عشق و تنهایی یا رفتن و ترک رابطه (در داستان‌های *مزاحمان*/ *عطش*/ *ماه و پلنگ*/ *پالتو*/ *شب شیطان*/ *سبز مثل آب*)؛
۴ـ مضمون انتقام عاشقانه (در داستان‌های *مرگ و دوشیزه*/ *زنده‌باد کلئوپاترا*/ *عطش*/ *عروسک*/ *سبز مثل آب*)؛
۵ـ متن‌های بازیگوشانهٔ پست‌مدرن (داستان‌های *زنده‌باد کلئوپاترا*/ *کتیبه*/ *شب شیطان*)؛
۶ـ ابهام در [زبان] داستان یا نوعی بازی زبانی (در داستان‌های *مرد عنکبوت*/ *اباطیل*/ *مزاحمان*/ *پالتو*/ *ولگرد پرلاشز*/ *همسایه*)؛
۷ـ نوعی تجربه‌گرایی در بازی با تغییر دیدگاه (در داستان‌های *یک دوستی سه نفره*/ *یک دوستی زنانه*/ *ولگرد پرلاشز*).

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

در این مجال اندک، به تحلیل یکی دو داستان از هر مضمون اکتفا می‌کنیم و ذیل آن سایر داستان‌های مجموعه را که هم‌مضمون داستان مورد نظر نیز هست، بررسی خواهیم کرد.

۱ـ مضمون بدن

در داستان‌های *سیگارکشان*/ *عطش*/ *مرد عنکبوت*/ *یک عکس واقعی*/ *آسمان پر*/ *سبز مثل آب*

مفهوم بدن، به قدری با تعریف ذهنی ما از هویت و خویشتنمان آمیخته که معمولاً وقتی از خود حرف می‌زنیم ناخودآگاه کلیت ذهنی و جسمی‌مان هر دو را مد نظر داریم. از دیدگاه شناختی[۸] نیز انسان موجودی جسمانی است و جهان را به واسطهٔ جسمش ادراک می‌کند. ما از طریق موقعیت جسمانی‌مان در جهان، جهان را می‌شناسیم و برداشت هریک از ما از واقعیتِ پیرامونمان به واسطهٔ ویژگی‌های جسمانی‌مان است. اما جالب توجه اینجاست که علی‌رغم اینکه ما بودنمان در جهان و آگاهی خود را از طریق بدنمان درمی‌یابیم، اغلب اوقات در تجارب روزمره‌مان از حضور بدن آگاه نیستیم و تنها وقتی از حضور این حاضرِ غایب آگاه می‌شویم که درد یا بیماری یا هرگونه ناراحتی این بدنِ غایب را برایمان حاضر می‌کند (اباذری و حمیدی، ۱۳۸۷: ۱۲۹-۱۳۴).

بدن در داستان‌های سیگارکشان و عطش، موجودیتی مستقل از خود[۹] دارد. درحالی‌که در مباحث جامعه‌شناسی بدن با این مفهوم روبه‌روییم

که بدن و خود، مجزا و جدا نیستند و به شکلی هم‌زمان و با هم تجربه می‌شوند.

در داستان *سیگارکشان* با بدنی مرده، جسمی بی‌جان، در حال مومیایی شدن روبه‌روییم که هنوز از مرگ خود آگاه نیست. در اینجا ردپایی از دوگرایی میان بدن و ذهن در فلسفهٔ غرب که دکارت[10] واضع آن است، به چشم می‌خورد (جسم، مُرده درحالی‌که ذهن همچنان فعال و پویاست). در نتیجه هم در این داستان و هم در داستان *عطش*، با نوعی فاصله‌گذاری میان خود و جسم و استقلال جسم از ذهن مواجهیم.

در داستان *عطش*، که داستان زنی است که مدت‌هاست در اتاقی جدا از همسرش می‌خوابد و چند وقتی است که شب‌ها، تنش بی‌اختیار ملحفه‌ها را به آتش می‌کشد نیز این فاصله وجود دارد. آنجا که شخصیت زنِ داستان به حرف شوهرش که از پشت پاراوان به پزشک می‌گوید همسرش شب‌ها تنها می‌خوابد می‌خندد و راوی از قول او می‌گوید که «تنها نبود. با خودش بود، با بدن خودش!» (ص ۲۴).

در اینجا فاصله‌گذاری میان جسم و خود، به‌خوبی مشهود است. از این دوگرایی در این دو داستان به وضعیت شیءوارگیِ بدن در دو داستان مرد عنکبوت و سبز مثل آب می‌رسیم؛ یعنی بدنِ به‌مثابه اُبژه، بدن به‌مثابهٔ متن.

مرد عنکبوت اعتراف می‌کند که «تا فردا ده سالی می‌شود که در اتاقکش تنها نشسته است و زار دیدن کسی است که ناخن‌های زنده داشته باشد و وقتی در آغوش بگیردش ناخن‌هایش را توی پشتِ ـ مرد عنکبوت ـ فرو کند زن یا مردش هم (از دیدِ او) فرقی نمی‌کند و الهام و اجبارش باشد برای دوباره نوشتن و بگذارد روی *بدنش* دیکته کند و غلط‌هایش را پاک کند و بگذارد مدادش را، پنجه‌اش را، منقاشش را بتراشد و روی *صورتش* برای تمامی روندگان و آیندگان پیامی بنویسد و البته بداند که بعدش باید برود».[11]

این اشاره به بدن و نوشتن روی بدن، نقاشی روی بدن، بدن را همچون پالت نقاشی کردن برای نقاش تا رنگ‌ها را روی آن با هم بیامیزد و قلم‌مویش را با آن پاک کند و تبدیل بدن به بوم نقاشی ـ که در داستان *سبز مثل آب* نیز به چشم می‌خورد ـ به‌نوعی بیانگر آن است که بدن، مسئلهٔ نویسنده است.

در داستان *سیگارکشان*، نام داستان یک قید حالت است، قیدی که عمل شخصیت داستان را شرح می‌دهد و می‌تواند نشان از کنشی عادی داشته باشد اما در ادامه درمی‌یابیم که همین قید، لاقیدانه به

فاجعه‌ای در داستان منجر می‌شود و گویی ما که خواننده‌ایم همراه با شخصیت داستان ـ سرباز موطلایی ـ هنوز از وقوع آن فاجعه و فاجعه‌ای دیگر ـ یعنی مرگ او ـ بی‌خبریم.

داستان از زاویهٔ دید دوم شخص مفرد آغاز می‌شود. صدای راوی مدام شخصیت را ـ که همانند سایر شخصیت‌ها در داستان‌های این مجموعه جز داستان‌های کتیبه و کلئوپاترا نام ندارد ـ خطاب قرار می‌دهد و ما ماوقع را از زبان او می‌شنویم اما در میانه، داستان سه بار گریز می‌زند به زاویهٔ دید سوم شخص دانای کل که مجروح را گاهی موطلایی و جایی سرباز می‌نامد و اشاره می‌کند که سرباز، نقاشی است که آمده بوده تا بدن‌های در حال مرگ را نقاشی کند؛ از همین اولین داستان، با رویکرد خاص نویسنده به بدن نیز روبه‌رو می‌شویم:

مجروح، موطلایی است، نقاش و سرباز دلش می‌خواسته پیچ‌وتاب خشک بدن‌های رو به مرگ را نقاشی کند و تصویر انگشتان چنگ‌شده‌ای را که در فاصلهٔ اندک انگشت شست و سبابهٔ راستشان، می‌شد میل به‌زبان‌نیامدهٔ کشیدن آخرین سیگار را دید. بماند که وظیفه‌اش حکم می‌کرد، تا آن دیگری‌ها را از این خواهش محروم کند. (ص ۱۲، سطر ۱۴).

و این همان کاری است که ماکسیمیلیان در داستان *سبز مثل آب* نیز با هر محبوبش می‌کند؛ او از بدن‌های مردهٔ آنان نقاشی می‌کشد.

اما در پایانِ داستان *سیگارکشان*، به زاویهٔ دید اول شخص می‌رسیم و درمی‌یابیم که تا اینجا، روایت را از دیدگاه کتفِ ترک‌خوردهٔ شخصیت اصلی که مدفون در گوری دسته‌جمعی است شنیده بوده‌ایم. در پایان داستان، راوی که خود را کتف ترک‌خورده‌ای در گوری دسته‌جمعی معرفی می‌کند، سرانجام خود را با تمامیت بدن یکی می‌انگارد، وقتی می‌گوید که:

هنوز در این فکرم که بهتر بود برای خاکستر کردن اردوی خودی‌ها به جای سیگار از فندک استفاده می‌کردم؟ (ص ۱۴، سطر آخر)

از این جمله، پیداست از ابتدا نوعی فاصله‌گذاری میان خود شخصیت و بدن او (یکی از اعضای بدنش) صورت گرفته و این نکته از انتخاب زاویهٔ دیدِ دوم شخص پیداست.

۲ـ مضمون وهم و داستان‌های وهمناک/ فراواقعی

در داستان‌های *عطش/ پلاک ۲۳ / آسمان پر/ یک عکس واقعی*

دومین مضمون نهفته در ناخودآگاه نویسنده مضمون وهم است که پای داستان‌های وهمناک را پیش می‌کشد و ردّ آن در چند داستان

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

مجموعه به چشم می‌خورد. نویسنده در گفتگویی که با *روزنامهٔ اعتماد* کرده به‌صراحت به مضمون وهم به‌عنوان یکی از مضامین مورد علاقهٔ خود اشاره کرده است.

اما پیش از ورود به بحث باید به پرسشی اساسی در این زمینه پاسخ داد: اینکه اصولاً داستان وهمناک یا فراواقعی چیست؟ (جا دارد به این نکته اشاره شود که وهمناک برابر پیشنهادی زنده‌یاد مریم خوزان است در مقابل اصطلاح (the fantastic که با فانتزی متفاوت است و نگارنده در جای دیگر، معادل فراواقعی را نیز در مقابل این اصطلاح دیده است).

پاسخ به چیستیِ داستان‌های وهمناک به نقل از مقالهٔ «داستان وهمناک»، نوشتهٔ زنده‌یاد مریم خوزان (۱۳۷۰) چنین است:

در بعضی روایت‌ها نویسنده از وقایعی سخن به میان می‌آورد که امکان وقوع آنها در عالم واقع وجود ندارد یا دست‌کم چنین می‌نماید... تزوتان تودوروف در یکی از آثارش با همین عنوان به معرفی این نوع ادبی پرداخته است. او می‌گوید در اثری وهمناک، شخصیت اصلی و خواننده هر دو در مورد احتمال وقوع رویدادها در عالم واقع دچار تردیدند و تردید آنها به یکی از این دو طریق برطرف می‌گردد: یا در پایان روایت، وقایعِ به ظاهر عجیب، توجیه عقلانی می‌یابد و یا معلوم می‌شود که حوادث در عالمی غیر از عالم واقع رخ داده است. (خوزان، ۱۳۷۰: ۳۴)

ویژگی اصلی داستان‌های فراواقعی یا وهمناک نفوذ یکبارهٔ ابهام در چارچوب زندگی واقعی است. این داستان‌ها که ماهیتی کاملاً متمایز از داستان‌های پریان دارند با احوال بیمارگون ضمیر انسان هم مرتبط‌اند، احوالی که هنگام ظهور پدیده‌هایی همچون توهم و کابوس، جلوه‌هایی از دلهره و هراس در آن پدیدار می‌شود. تمایز میان داستان‌های پریان و داستان‌های فراواقعی از آن روست که فضای داستان‌های پریان دنیایی است که در کنار دنیای واقعی قرار می‌گیرد، بی‌آنکه خدشه‌ای به آن وارد کند؛ درحالی‌که داستان فراواقعی، دنیای واقعی را به حال خود رها نمی‌کند و فاجعه و شکافی غیرعادی و شاید غیرقابل‌تحمل را در آن به نمایش می‌گذارد (بلیغی و عبدی ۱۳۹۲: ۹).

همین جا و در تحلیل داستان‌های فراواقعی این مجموعه باید به مقالهٔ مرحوم گلشیری اشاره کرد با عنوان «ادبیات و خرافه» که درعین‌حال که با خرافهٔ «داستان، آینهٔ تمام‌نمای زندگی است» (یعنی همان دیدگاه تقلیدی صرف به ادبیات) مخالف می‌کند، معتقد است

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

آشنایی‌زدایی و خلق واقعیت داستانی در مقابل واقعیت برونی و درونی موجود، به معنای نادیده گرفتن زندگی و جلوه‌های آن نیست. از دید او، واقعیت، تختهٔ پرش نویسنده است و بی‌آن از خلق و ابداع خبری نیست. اما واقعیت داستانی ـ با اینکه وامدارِ واقعیت موجود یا تخیل نویسنده است ـ واقعیتی قائم‌به‌ذات است و توجیه علت وقوع هر حادثه در خودِ داستان باید باشد (گلشیری، ۱۳۷۸: ۴۰۴).

در داستان *عطش*، ملحفه‌ها خودبه‌خود آتش می‌گیرد. با استناد به دیدگاه گلشیری به نظر می‌رسد برای توجیه این واقعهٔ فراواقعی بهتر است بیش از هر جا، به خود داستان رجوع کنیم شاید بتوانیم تختهٔ پرش این واقعهٔ باورنکردنی را در واقعیت بیابیم:

زن، یادش نمی‌آید برای این آتش‌بازی‌های خودبه‌خودی پیش پزشکی رفته باشد. درحالی‌که مردش می‌گوید بارها پزشکان کاغذی و علفی را آزموده‌اند (ص ۲۳). لباس‌های زن نخی و بی‌آزار است، مخصوص بدن‌های حساس. یک‌بار هم که داشته (در تخیلش البته و از پشت ویترین مغازه) لای گیپورهای ارغوانی یک لباس خواب رکابی فرو می‌رفته تا طعم سرد ساتنش را بچشد مرد از پشت ویترین مغازه کنارش کشیده که «به درد تو نمی‌خورد» (۲۴). به این ترتیب می‌بینیم که مرد برای زن، مثل پزشک در جایگاه قدرت نشسته و مظهر اقتدار مطلق است، چون زن یادش نمی‌آید که مرد بوده یا پزشک که گفته «ببین شب‌هایی را که آتش راه می‌اندازی قبلش چه کرده‌ای؟ چه خورده‌ای؟ حتی یادت بماند چه خوابی دیده‌ای؟» برای همین هم زن، هراسان می‌نشیند و به تمام لحظه‌های خواب و بیداری‌اش دقیق می‌شود چون به‌هرحال گفتهٔ مرد برای زن در حکم امری مطلق و بی‌چون و چراست. زن می‌ترسد بخوابد. زن تنهاست. روی دیوار خنک ادوکلن می‌پاشد و گونه‌اش را به آن می‌چسبانَد و برخلاف توصیهٔ عجوزهٔ بی‌دندان، هیچ‌وقت نمی‌داند مردش کجاست. دهان‌شویهٔ نعنایی قرقره می‌کند چون شربت نعنا عطش را فرومی‌نشاند. بااین‌حال باز هم در خواب، صدای مرد را از پشت پاراوان اتاق معاینه می‌شنود که می‌گوید: «نه، شب‌ها تنها می‌خوابد. تنها که باشد خودش هم راحت‌تر است. چه می‌دانم دوباره کِی گُر می‌گیرد؟» زن به حرف مرد می‌خندد، چون خودش را تنها نمی‌داند؛ مرد نباشد، بدن خودش که هست. این گونه است که شعله‌های شهوتناکِ عطشِ زن، سر بر می‌کشند و تمام تشک را می‌گیرند. درست مثلِ زنِ داستانِ شب *شیطان* که وقتی شیطان عشقش را انکار می‌کند زن چنان از بی‌عشقی در هم

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

می‌شکند که از نومیدی به انکار می‌رسد و از انکار به دوزخ و مگر نه اینکه دوزخ جایگاه آتش است؟ پس آتش از اینجاست که زبانه می‌کشد و شعله‌هایش، بستر زن را که مردش او را بیرحمانه محکوم به تنهایی کرده است، در کام خود می‌کشد.

هر چند داستان *شب شیطان* را در این گروه از مضامین، دسته‌بندی نکرده‌ایم، اما شباهت ناخودآگاهانه‌ای میان این دو زن و رنجشان به چشم می‌خورد. شباهت این دو در رنجی است که ریشه در انکار عشقشان از سوی معشوق دارد.

مردِ داستان *عطش* اما مثل شیطان داستان *شب شیطان*، پشیمان نیست. تمامی عیوب را از زن می‌داند: «بپذیر! همین است که هست! چه کنیم؟ گفته‌اند علاج ندارد... پرکاری هورمون‌های بدنت است و بالا رفتن سن.» و بعد یا به حصاری با اتاق‌های تو در تو می‌رود و هر روز در یکی‌شان با زنی دیگر خلوت می‌کند، یا راکت تنیسش را توی هوا تاب می‌دهد و به زن می‌گوید: «استراحت کن! خداحافظ!»

زن داستان *عطش*، تا جنون فاصله‌ای ندارد. اگر «پس‌مانده‌های عقلش یاری‌اش کنند» خیلی کارها می‌کند. زندگی و رختخواب سوخته را دوباره سامان می‌دهد. حتی وقتی گذشته‌ها را مرور می‌کند به این نتیجه می‌رسد که می‌شود روال رویدادها را برعکس دانست؛ اما مرد یادش داده که پی علت نگردد. اما صبر زن دیگر لبریز شده و حالا تنها به این فکر می‌کند که نیم‌شبی در خواب به سراغ مرد برود و او را در خواب در آغوش بکشد و آتشش بزند.

در پایان، هر چند ابهام کاملاً برطرف نمی‌شود اما به قول گلشیری، تختهٔ پرش داستان را در واقعیت می‌یابیم و قدرت توجیه حوادث فراواقعی این داستان را در زندگی روانی و عاطفی شخصیت پیدا می‌کنیم.

در داستان *همسایه* از کتاب اول به نظر می‌رسد نویسنده باز هم در پی ایجاد ابهامی فراواقعی در داستان است، اما درست در صفحهٔ پایانی داستان، برگی رو می‌کند که موجب غافلگیریِ نَه شخصیت، که خوانندگان می‌شود و همین از ارزش این داستان که موفق شده بود با بازی‌های زبانی فضایی وهمناک ایجاد کند می‌کاهد و آن را تا سطح یک بازیگوشیِ صرف تقلیل می‌دهد.

اما در داستان یک عکس *واقعی* نویسنده باز هم در خلق داستانی فراواقعی توفیق می‌یابد. داستان از زاویهٔ دیدِ راوی اول شخص، دیدگاه سارا را نسبت به همکاران و محیط کارش بازمی‌گوید، نویسنده در ایجاد

لحن راوی که مناسب شخصیت داستان است کاملاً موفق عمل کرده و همین داستان را باورپذیرتر می‌کند. نیلوفر، از دیدِ سارا، شفاف است، به قدری شفاف که حتی نور هم از او عبور می‌کند. حتی می‌تواند یکباره به موجودی شفاف و ژله‌ای رنگ بدل شود اما اینجا هم سکوی پرشمان واقعیت است. چون سارا اعتراف می‌کند که روزی که دیده نیلوفر یکباره از پیش چشمش محو شده، داروهای لاغری توهم‌زا خورده بوده در نتیجه شنیدن چنین مشاهداتی از او توجیه‌پذیر است. اما مشکل جایی بروز می‌کند که نیلوفر در اینستاگرام در صفحهٔ مردی خارجی عکسی از خودش می‌بیند. ماجراهایی که پس از آن رخ می‌دهد غیرواقعی نیست اما خود ماجرای تناسخ و حلول همسر مرد آمریکایی در زمان و مکانی دیگر در جسم نیلوفر، توجیه عقلی ندارد و این ویژگی بر فراواقع‌گرا بودن داستان می‌افزاید.

ابهام موجود در داستان *پلاک ۲۳* هرچند خاص داستانی پست‌مدرن است و شاید چندان نتوان آن را وهمناک دانست اما با پایان یافتن داستان، تاحدودی تأثیر این ابهام و ناشناختگی در کام خواننده می‌ماند و او را به فکر وامی‌دارد. وجود واحدی خالی که ساکنان خسته از روزمرگی *پلاک ۲۳* بی‌آنکه از وجود آن واحد خالی در ساختمان مطلع باشند می‌توانند با شنیدن صداهایش و استشمام بوهایش تخیلاتشان را به آن نسبت بدهند و به کمک خیال‌پردازی اندکی آسایش یابند. هر یک از ساکنان ساختمان پلاک ۲۳، تجلیِ بخشی از آرزوها و تمایلاتشان را در صداها، بوها و نشانه‌هایی می‌یابند که معلوم نیست از کجا در ساختمان می‌پیچد و گریزان از روزمرگی‌هایشان به آن می‌آویزند و خیال می‌بافند؛ دختر کوچک آقای کنگاور «هیچ وقت نفهمیده آن بوی سحرانگیزی که ترکیبی از عطر گرم و سیگار سرد است، از کدام واحد می‌آید. اما او عاشق این بوی همیشه همراه با موسیقی ملایم جَز شده و توی ذهنش برای صاحب آن واحد یک زندگی ایدئال مجسم می‌کند» و بردیا، پسرک نوجوان، «کِرکِرِ ریزخندهٔ دختر نوجوانی به گوشش خورده است».

اشاره به این نکته در اینجا ضروری است که نویسنده در این داستان در شخصیت‌پردازی و ارائهٔ ویژگی‌های شخصیت‌های داستانی از طریق توصیف رفتار، گفتار و ذهنیت آنان کاملاً توانا عمل کرده و می‌توان رشد نگاه دقیق او را به افراد و جامعه در اثرش به خوبی شاهد بود. مثلاً آنجا که می‌گوید:

«سیفی مثل همیشه موقع صحبت سرش پایین بود، یا به خاطر

کمبود اعتمادبه‌نفس یک لوازم‌برقی‌فروشِ کوچه فرعی در مقابل یک کاشی‌فروشِ برِ بازار...» (ص ۱۷۵).

و بسیاری موارد دیگر از این دست در این داستان که نشان‌دهندهٔ ریزبینی نویسنده و دقتِ نظرِ اوست.

در داستان *آسمان پر*، هم باز می‌توان تختهٔ پرش این داستان وهمناک را در واقعیت و در گذشتهٔ شخصیت جُست. در نخستین مواجههٔ او با مرگ، مرگ پرندهٔ محبوبش در کودکی.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

۳ـ مضمون عشق و تنهایی یا رفتن و ترک رابطه

در داستان‌های *مزاحمان*/ *عطش*/ *ماه و پلنگ*/ *پالتو*/ *شب شیطان*/ *سبز مثل آب*

در تعدادی از داستان‌های مجموعه می‌توان رویکرد ناخودآگاه نویسنده به رابطه را دریافت. در هر یک از این داستان‌ها شاهد به بن‌بست رسیدن یک رابطه و رفتن یکی از دو طرف رابطه هستیم. گویی قرار نیست هیچ رابطهٔ عاشقانه‌ای به سروسامان برسد و هیچ عاشق و معشوقی آرام و قرار یابد. در داستان مزاحمان، گفتگوی دو طرف رابطه ـ که تا پایان درنمی‌یابیم واقعاً همان‌هایی هستند که باید باشند یا صرفاً یک اشتباه موجب شده این مکالمهٔ تلفنی برقرار شود ـ خبر از رابطه‌ای بحرانی و پایان‌یافته می‌دهد.

در داستان *عطش*، مرد آشکارا از ارتباط با همسرش دست کشیده و رابطه را دیرزمانی است که ترک کرده است. در داستان *ماه و پلنگ*، زن رنج سفری خطیر را بر خود هموار کرده و به این سفر آمده تا «به هیچ چیز فکر نکند و لابه‌لای اضطراب و امید خمپاره‌ها» چینِ لبِ یارش را فراموش کند. و این خود خبر از رابطه‌ای پایان‌یافته می‌دهد. در داستان *پالتو*، دو طرف رابطه، خواسته یا ناخواسته، سال‌هاست از عشق و دیدار یکدیگر محروم شده‌اند. در داستان *شب شیطان*، زن و شیطان هرگز به وصال یکدیگر نمی‌رسند، چون یکی (شیطان) به واسطهٔ انکار عشق زن، بهشت نصیبش شده و دیگری (زن) به دلیل محرومیت از همین عشق به کفر گرویده و تا ابد در دوزخ مأوا گزیده است.

و در داستان *سبز مثل آب*، اصولاً قرار نیست رابطه‌ای پایدار شکل بگیرد، چون مردِ رابطه (ماکسیمیلیان) همواره زنانی را که با او در ارتباط‌اند می‌کشد تا از بدن‌هایشان نقاشی بکشد، نقاشی‌هایی بی‌چشم یا بی‌دهان.

حتی در داستان *مرد عنکبوت* که موضوع آن پیرامون رابطهٔ عاشقانه دور نمی‌زند به جمله‌ای از قول شخصیت داستان برمی‌خوریم که ناخودآگاه رویکرد نویسنده به رابطه را آشکار می‌کند:

مرد عنکبوت، اعتراف می‌کند که «تا فردا ده سالی می‌شود که در اتاقکش تنها نشسته است و زار دیدن کسی است که ناخن‌های زنده داشته باشد و وقتی در آغوش بگیردش ناخن‌هایش را توی پشتِ ـ مرد عنکبوت ـ فرو کند زن یا مردش هم (از دیدِ او) فرقی نمی‌کند و الهام و اجبارش باشد برای دوباره نوشتن و بگذارد روی *بدنش* دیکته کند و غلط‌هایش را پاک کند و بگذارد مدادش را، پنجه‌اش را، منقاشش را بتراشد و روی *صورتش* برای تمامی روندگان و آیندگان پیامی بنویسد و البته بداند که بعدش باید برود».

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

۴ـ مضمون انتقام عاشقانه

در داستان‌های *مرگ و دوشیزه*/ *زنده‌یاد کلئوپاترا*/ *عطش*/ *عروسک*/ *سبز مثل آب*

انتقام نیز یکی از مضامین تکرارشونده در داستان‌های مجموعه است. در داستان *مرگ و دوشیزه*، گویی مرد انتقامش را گرفته و داستان از انتهای ماجرا آغاز می‌شود. در *زنده‌یاد کلئوپاترا*، زن یا همان کلئوپاترا در تدارک انتقام از سزار است. در داستان *عطش*، زن فکر انتقام از همسرش را در ذهن می‌پرورد و خیال دارد شبی «دست‌هایش را دور تن او قفل کند و فشارش دهد و آتشش بزند و بعد سال‌ها مبهوت بایستد و خاکسترها را تماشا کند».

در داستان *عروسک* که در مجموعهٔ کنونی به چشم نمی‌خورد اما در انتهای مجموعهٔ *شب هول* موجود بوده است نیز با انتقامی سخت و خونین روبه‌روییم. و در *سبز مثل آب*، ماکسیمیلیان با نقاشی‌هایش از زنان انتقام می‌گیرد.

۵ـ متن‌های بازیگوشانهٔ پست‌مدرن

در داستان‌های *زنده‌یاد کلئوپاترا*/ *کتیبه*/ *شب شیطان*

می‌توان ردّ این بازیگوشی را که در تعدادی از داستان‌های مجموعه به چشم می‌خورد در مصاحبه‌ای جُست که شیوا مقانلو در سال ۹۵ با بهار محمدی به مناسبت انتشار نخستین مجموعهٔ داستان خود (*کتاب هول*/ کتاب اول در این مجموعه) انجام داده و در روزنامهٔ *اعتماد* منتشر شده است. او در این مصاحبه خود به‌صراحت به گرایش به آن اذعان

می‌کند. دلیل گرایش شیوا مقانلو به نگارش داستان‌های پست‌مدرن را از سوی دیگر باید در تأثیری جُست که او ناخودآگاه از آثار پست‌مدرن متعددی پذیرفته که ترجمه کرده است. شیوا مقانلو کتب متعددی از نویسندگان پست‌مدرن نظیر دونالد بارتلمی ترجمه کرده و خواه ناخواه از آنها تأثیر گرفته است.

داستان *کتیبه* با نگاهی به داستان *گیلگمش* نوشته شده است. الواح دهم و یازدهم که رفتن گیلگمش را به حضور الههٔ سی‌دوری سابیتو و اوتناپیش‌تیم و دیدار او با اورشَنَبی کشتی‌بان برای دستیابی به جاودانگی، پس از مرگ انکیدو حکایت می‌کند. در این داستان شکل اصلی اسطوره با شیطنت نویسنده در هم ریخته است. داستان لحنی طنزآمیز دارد. نویسنده کوشیده با این اسطوره بازی کند و مفاهیم امروزی و مسائل اجتماعی امروز را لباس اسطوره‌ای کهن بپوشاند. در نتیجه، اوتناپیش‌تیم ـ که در اسطورهٔ کهن به فرمان خدایان کشتی ساخت و همگان را بر آن سوار کرد تا از طوفان در امان باشند ـ در این داستان سفینه‌ای فضایی دارد و منتظر اجازهٔ پرواز است تا سرنشینان این جهاز فضایی را به دیدار خدای خورشید ببرد. برخلاف اسطورهٔ کهن، در این داستان انکیدو هنوز جان در بدن دارد و گیلگمش پیکر نیمه‌جان او را با خود آورده تا با هم سوار سفینهٔ فضایی اوتناپیش‌تیم شوند و به دیدار خدای خورشید بروند تا شاید از اثر لبخند او، انکیدو عمر دوباره یابد. اما چنین چیزی ناممکن است چون اوتناپیش‌تیم مدام شرط و شروطی پیش پایشان می‌گذارد تا امکان سفر را به تعویق بیندازد. او به دلیل ابهامی که در رابطهٔ این دو مرد می‌بینند از پذیرش درخواست گیلگمش سر باز می‌زند. به گیلگمش و انکیدو گمان همجنس‌گرایی می‌برد و با قائل شدن به تبعیض نژادی، انکیدو را از نژادی پست می‌شمارد. اینها همه مسائل جامعهٔ امروز است. در این داستان ما با طنز و به سخره گرفتن روابط امروزی و بازی با فراروایت‌ها (اسطوره) سروکار داریم. همچنین در پایان می‌بینیم که مسئلهٔ جاودانگی ـ که اساس این اسطورهٔ کهن بر آن استوار است ـ در این خوانش پست‌مدرن به کلی منتفی است، چون نویسنده در پایان می‌گوید: «حالا هزاران سال است که این دو سرگرم مجادله‌اند! اوتناپیش‌تیم شرط می‌گذارد و گیلگمش چانه می‌زند. هر یک می‌خواهد امتیازات بیشتری از دیگری کسب کند...» نویسنده پا را از این فراتر می‌گذارد و آشکارا این روایت‌ها را دروغ می‌خواند: «اما مشکلات روزمره نمی‌گذارند وقت کافی صرف این دروغ‌ها کنیم...»

در داستان *زنده‌یاد کلئوپاترا*، باز با همین لحن طنز و بازیگوشانه و بازی با شخصیت‌های تاریخی کهن روبه‌روییم، آنچه لیندا هاچن[۱۲] از نظریه‌پردازان پست‌مدرنیسم آن را «فراداستانِ تاریخ‌نگارانه» می‌خوانَد که طی آن تاریخ و تخیل در هم می‌آمیزند و مرز میان آنها مخدوش می‌شود» (پاینده، ۱۳۹۰: ۵-۳۹۳).

در داستان شب شیطان، نویسنده شیطان را روی زمین تصور می‌کند درحالی‌که با زنی زمینی که به عشق او گرفتار آمده دیدار می‌کند. در این داستان، شیطان حتی در پایان به بهشت راه می‌یابد درحالی‌که تا ابد از عشق‌ورزی محروم مانده است به جرم آن‌که با انکار عشقِ زن، امیدش را ناامید کرده و او را تا ابد به دوزخ رانده است.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

۶ـ ابهام در [زبان] داستان یا نوعی بازی زبانی

در داستان‌های مرد عنکبوت/ *اباطیل*/ *مزاحمان*/ *پالتو*/ *ولگرد پرلاشز*/ *همسایه*

در داستان مرد عنکبوت با روایتی هذیان‌وار از تک‌گویی درونی[۱۳] مردی روبه‌روییم که به قول خودش: نویساست، نویسایی بی‌متن. یا به برداشت نگارندهٔ مقاله از داستان: نویسنده‌ای برج عاج‌نشین. در داستان مرد عنکبوت، زبان راوی تماماً در کارِ شخصیت‌پردازیِ اوست. مرد عنکبوت در معرفی خود از صفت نویسا بهره می‌گیرد. ساخت صفت فاعلی نویسا عبارت است از (فعل امر نویس + پسوند الف). این صفت همانند سایر انواع صفت فاعلی بر مفهوم فاعلیت دلالت دارد اما به لحاظ معنایی علاوه بر آن معنای همیشگی بودن و دوام و پایداری این خصیصه را نیز القا می‌کند. از سوی دیگر این ویژگی (چنان که در دو ترکیب وصفی «انسان بینا» و «انسان دانا» می‌بینیم) از ارادهٔ فاعل خارج است و فاعل در داشتن آن اراده و قدرت تصمیم‌گیری ندارد. درحالی‌که پسوندهای دیگری که صفت فاعلی می‌سازند از این ویژگی برخوردار نیستند (گلفام و کربلایی صادق، ۱۳۹۱: ۶۹۲). از اینجا درمی‌یابیم که مرد عنکبوت محکوم به نوشتن است، نوشتن در خون اوست و او ناگزیر از نوشتن است.

در اولین بند از آغاز داستان درگیر بحران در مرجع می‌شویم. ضمایر متصل و منفصل و شناسهٔ افعال مدام به مرجعی موهوم بازمی‌گردند و تنها با خوانش چندبارهٔ جملات رمزگشایی صورت می‌گیرد. جملات را بخوانیم:

مانده‌ام در این انزوای مرتفع خودخواسته که قبل از آمدنش منتظر

آمدنش بودم و گمان می‌کردم که اگر بیاید و بماند آنها هم دنبالم می‌آیند و می‌برندم و دوباره اجبارم می‌کنند که بنویس؛ اما همان‌وقت که آمد روز پشتِ روز ماند و سرد شد و در دهان ماسید. پس دیگر گمانی ندارم که آمده است و همین است و تمام.

اما دشواری در یافتن مرجع ضمیر از چه روست؟ در مورد ضمیر اشارهٔ آنها مشکل اینجاست که این آغاز داستان است و اسمی در مقام مرجع، پیش از آن نیامده در نتیجه نمی‌دانیم آن را به کدام مرجع بازگردانیم. اما دربارهٔ سایر ضمایر و افعال مشکل این است که در پی اسمی ملموس و عینی در مقام مرجع آن می‌گردیم. فاعلی جاندار که عمل آمدن و ماندن از او سر زده باشد، یا دست‌کم نهادی وضعیت‌پذیر (حالت‌پذیر) که بشود ماندن و سرد شدن و در دهان ماسیدن را به آن ارجاع داد.

با خوانش دو یا چند بارهٔ این بند آغازین داستان که نخستین مواجههٔ خواننده با متن است نهاد را می‌یابیم: گروه اسمیِ «انزوای مرتفع خودخواسته»، نهاد این جملات یا مرجع این ضمایر است. جالب توجه اینجاست که انزوا خود در مقام فاعل افعال آمدن، ماندن، سرد شدن و ماسیدن، غریب و موجب آشنایی‌زدایی است، در نتیجه تلاش ذهنی بیشتری را از خواننده طلب می‌کند، چه رسد به اینکه موصوف به صفت مرتفع هم شده باشد.

این گزینش‌های زبانی انتخاب نویسندهٔ متن را پیش چشم آشکار می‌کند. نشانمان می‌دهد در این داستان با نویسنده‌ای سروکار داریم که خواسته یا ناخواسته در پی ایجاد ابهام است. اما چرا؟ در ادامهٔ داستان علت را درمی‌یابیم، ولی پیش از آن باید اشاره کرد که این ابهام در مرجع ضمیر، بازهم به‌عمد در داستانی دیگر از همین مجموعه، داستان *مرگ و دوشیزه*، نیز تکرار می‌شود و حتی یکی از شخصیت‌ها را به اشتباه می‌اندازد:

ـ ولی *او* که پیش از آمدنش به زندگی‌تان همه چیز را دربارهٔ شما دو تا می‌دانست.

ـ بله، اما همه چیز آن وقت‌ها را. نمی‌دانست که حالا هم گاهی...

ـ شاید اگر از اولش دخالت می‌کردید این ماجرا اتفاق نمی‌افتاد.

ـ نمی‌توانستم. بچه که نبودند، صلاح خودشان را می‌دانستند. به قول خودش می‌خواستند یک تجربهٔ واحد را به هم منتقل کنند. من این وسط جایی نداشتم، با من که نمی‌توانستندش. گذشته از اینها، باید چه‌کار می‌کردم؟ نمی‌توانستم *او* را از خانه بیرون کنم.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

ـ من هنوز نفهمیده‌ام این *او* کدامشان بود؟
ـ به هر حال *او* بود که... (صفحات ۵۹ و ۶۰)

در این داستان این مسئله به نوعی بازی زبانی، بازی با ضمیر «او» تبدیل می‌شود. بازی‌ای که نویسنده خود در پایان داستان با یک جمله به آن پایان می‌دهد. در مورد این داستان در جای خودش صحبت خواهیم کرد. بازگردیم به داستان مرد عنکبوت:

مرد عنکبوت اعتراف می‌کند که «تا فردا ده سالی می‌شود که در اتاقکش تنها نشسته است و زار دیدن کسی است که ناخن‌های زنده داشته باشد و وقتی در آغوش بگیردش ناخن‌هایش را توی پشتِ ـ مرد عنکبوت ـ فرو کند زن یا مردش هم (از دیدِ او) فرقی نمی‌کند و الهام و اجبارش باشد برای دوباره نوشتن و بگذار روی بدنش دیکته کند و غلط‌هایش را پاک کند و بگذارد مدادش را، پنجه‌اش را، منقاشش را بتراشد و روی صورتش برای تمامی روندگان و آیندگان پیامی بنویسد و البته بداند که بعدش باید برود.»

مرد عنکبوت، در تاری که برای خودش تنیده گاهی از زاویهٔ دید مگس [مگسی که لابد در تار او گرفتار آمده] به تماشای خودش می‌نشیند. در پایان، او خود اعتراف می‌کند که نبوغ نویسندگی‌اش با مرگ دیگران شکوفاتر می‌شده (شاید به این دلیل که او سنگ قبرنویس است) و حتی شاید خودش همه را کشته تا مدعی نشوند، خرده نگیرند، آروغ نزنند، اظهارنظر نکنند، دروغ نگویند، خیال نبافند و... مزاحم نشوند و او خودش به خودش بند شود. در نتیجه ابهام به کار رفته در زبان، به کارِ آفرینش شخصیتی آمده که خواسته یا ناخواسته از همه کناره گرفته و در برج عاج خود با تنهایی دست‌به‌گریبان است.

در داستان *همسایه*، به نظر می‌رسد بازی زبانی تمهیدی است که نویسنده به کار می‌گیرد تا با پنهانکاریِ هرچه بیشتر، خواننده را تا پایان غافلگیر کند. به بند ابتدایی داستان دقت کنید:

دختربچهٔ شخصیت داستان در دفتر یادداشت‌های روزانه‌اش خاطرهٔ سومین روزی را که به محلهٔ جدیدی نقل مکان کرده‌اند، این طور نوشته است:

امروز، صبح اول وقت، در را که باز کردیم جنازه‌اش پشت در بود. مادر بیش از همه دستپاچه شد. دیدن خون اعصابش را به هم می‌ریزد، زن ظریفی است. با گردن مچاله، دراز افتاده بود و چشم‌های سبزش روی آجر لق گوشهٔ پشت‌بام ثابت مانده بودند...» (ص ۳۹)

از همین جا گمان می‌بریم که جنازه، متعلق به زنی ظریف است،

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

درحالی‌که این جمله در واقع در وصف مادر است. در ادامه، صحبت از کندن قبر است و نشنیدن صدای ضجه و درگیری در خیابان. روز هفتم، دو جنازه پشت در است، یک مادر و یک بچه که وحشیانه‌تر از قبل خفه شده‌اند! گُله به گُله خون و مو روی زمین ریخته است. «حتماً خود این جنازه‌ها هم ایرادی داشته‌اند که طعمهٔ قاتل شده‌اند وگرنه این همهٔ دیگر که راست‌راست توی خیابان راه می‌روند چرا طوری‌شان نمی‌شود؟»

ستون حوادث روزنامه‌ها و صحبت از قتل‌های ناموسی زنان که مادر در روزنامه می‌خواند هم به اشتباه خواننده دامن می‌زند و مدام بر تنش ماجرا می‌افزاید. این راوی غیرقابل اعتماد، حقایق را مدام به گونه‌ای جلوه می‌دهد تا خواننده مدام در مسیری که نویسنده می‌خواهد بیشتر و بیشتر پیش برود. اما واقعاً قصد نویسنده از این کار چیست؟

سیمور چتمن در کتاب *داستان و گفتمان* (۱۹۷۸: ۵۹-۶۲) در توضیح شگرد غافلگیری[۱۴] در برابر تعلیق[۱۵] به ذکر این نکته می‌پردازد که غافلگیری، به تنهایی تأثیر روایی کمتری در خواننده برمی‌انگیزد. عنصر غافلگیری، در خوانش نخست باعث لذت خواننده می‌شود اما این تعلیق است که خواننده را به بازخوانی یک داستان وامی‌دارد تا لذت تعلیق را هر بار بیش از پیش از نو تجربه کند، لذا بهتر است این دو به صورت مکمل یکدیگر در روایت داستانی به کار روند (البته شکی نیست که این انتخاب نویسنده است و ایرادی ندارد که نویسنده بخواهد گاهی خوانندگانش را غافلگیر کند)؛ اما در داستان مرگ و دوشیزه و *همسایه* از همین مجموعه، این شگرد در پایان هر داستان تکرار می‌شود و تکرار آن نشان می‌دهد که نویسنده این شیوه را تعمداً و به منظور ایجاد شگفتی به کار گرفته است، شگردی که اگر قصدی روایی در پی نداشته باشد چندان مطلوب به نظر نمی‌رسد. اما در داستان *همسایه* به نظر می‌رسد قصد نویسنده از ایجاد غافلگیری تغییر جایگاه قاتل و قربانی است. خواننده گمان می‌برد در محله‌ای که مدام جنازهٔ مادر و بچه پیدا می‌شود جان دخترک هر آن در معرض خطر است (و در اینجا حتی حضور تعلیق را نیز می‌توان احساس کرد). اما در پایان وقتی پرده از راز قتل گربه‌ها به دست همین دخترک برداشته می‌شود همین نکتهٔ غافلگیرکننده مایهٔ تأمل خواننده می‌شود، خواننده‌ای که عادت دارد دختربچه‌ها را بی‌گناه و مردان قوی‌هیکلی را که در تاریکی ته خیابان‌اند جانی بالفطره ببیند. پس در اینجا کارکرد این شگرد، نه

صرفاً یک بازیگوشی بلکه آشنایی‌زدایی از نگرش عادتی خواننده است.

۷ـ نوعی تجربه‌گرایی در بازی با تغییر دیدگاه

در داستان‌های *یک دوستی سه نفره/ یک دوستی زنانه/ ولگرد پرلاشز*

داستان *یک دوستی سه نفره* و داستان *یک دوستی زنانه*، هر دو بیانگر یک داستان اما با روایاتی متفاوت‌اند. تمایزی را که فرم‌گرایان روس میان فبیولا[۱۶] (داستان یا مادهٔ خام داستان پیش از آنکه در قالب ادبی ریخته شود) و سیوژه[۱۷] (پیرنگ یا روایت به آن گونه‌ای که نقل می‌شود یا به نوشته درمی‌آید) یا ساختگرایان فرانسوی میان گفتمان و داستان قائل شده‌اند، در این دو داستان می‌توان مشاهده کرد.

پیداست ذهن نویسنده با مضمونی درگیر بوده و دو روایت از آن را عرضه کرده است. اما باید دید ضرورت حفظ هر دو داستان در مجموعه جز نشان دادن علاقهٔ نویسنده به تجربه‌گرایی و بازی‌های فرمی چیست. نگارندهٔ مقاله نتوانست دلیل دیگری برای این کار بجوید جز آنکه خوانش دو داستان در کنار یکدیگر، تنها توانست به برطرف شدنِ پاره‌ای ابهام‌ها در ذهن خواننده یاری رساند.

نتیجه‌گیری

در بررسی مجموعه داستان *آدم‌های اشتباهی* در مجموع با مضامینی مواجه شدیم که ناخودآگاه در داستان‌ها گنجانده شده است. البته این بدان معنی نیست که نویسنده بر مضامینی که در خلق داستان از آن سود برده اشرافی ندارد و ناخواسته دست به خلق داستان زده است. اما مقصود این است که تکرار یک مضمون واحد در چند داستان، خواننده/ پژوهشگر را به این نتیجه می‌رساند که این مضامین در ذهن نویسنده، آشکارا از جایگاه خاصی برخوردارند و چه بسا سازندهٔ دیدگاه و اسطورهٔ شخصی وی‌اند و این مضامینِ غالب، ناخودآگاه به اثر او راه می‌یابند.

در پایان اشاره به این نکته ضروری است که به نظر می‌رسد پژوهش‌هایی از این دست در حوزهٔ ناخودآگاهِ نویسنده، خواننده و متن، هم از یک سو شناخت ما را با این سه عامل افزایش خواهد داد و هم از سوی دیگر به شناخت ما از روان‌شناسی و جامعه‌شناسی ادبیات داستانی داستان‌نویسان ایران خواهد افزود.

پی‌نوشت

۱. مجموعه داستان *آدم‌های اشتباهی*، نوشتهٔ شیوا مقانلو در نشست ماهانهٔ انجمن نقد

ادبی ایران با حضور نویسنده، دکتر مریم حسینی و جمعی از استادان و دانشجویان دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه الزهرا و اعضای انجمن نقد ادبی ایران تحلیل و بررسی شد. این نوشتار متن سخنرانی نگارندهٔ مقاله در تحلیل این داستان‌هاست.

2. Charles Mauron

3. Jean-Bellemin Noel

4. Sigmund Freud

5. La psychocritique

6. Mythe Personnel

7. L' inconscient du text

8. Cognitive

9. Self

10. Descartes

۱۱. همین جا باید اشاره کنم به یکی دیگر از مضامین نهفته در ناخودآگاه نویسنده که در تعدادی از داستان‌های مجموعه به چشم می‌خورد؛ مضمونِ ترک گفتن و رفتن که با مضمون عشق و تنهایی، یکی است. همان‌طور که گفته شد این یکی از مضامین غالب در ذهن نویسنده است. مضمونی مکرر که در داستان‌های دیگر هم دیده می‌شود: در *مزاحمان*، *ماه و پلنگ*، *پالتو*، *شب شیطان*، *عطش* که در جای خود به آن پرداخته خواهد شد. طی این روند که به منزلهٔ قانونی است نانوشته، همواره یکی از دو طرف رابطه، رابطه را ترک می‌کند و دیگری را تنها می‌گذارد. گویی رابطه، همواره ناممکن است.

12. Linda Hutcheon

۱۳. Interior Monologue تک‌گویی درونی: شبیه حدیث نفس است و وضعیت‌های ذهنی، واکنش‌ها و انگیزه‌های شخصیت را در نظرمان آشکار می‌کند. (از کتاب *زبانشناسی و رمان*، راجر فاولر، ترجمهٔ محمد غفاری).

14. Surprise

15. Suspense

16. Fabula

17. Syuzhet

منابع

بلمن‌ـ نوئل، ژان (۱۳۹۳). *تحلیل روان‌کاوانهٔ متون ادبی*. ترجمهٔ وحید نژادمحمد. تهران: افراز.

پاینده، حسین (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*. جلد سوم. تهران: نیلوفر.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۸). *باغ در باغ*. تهران: نیلوفر.
مقانلو، شیوا (۱۳۹۶). *آدم‌های اشتباهی*. تهران: نیماژ.
نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۲). *درآمدی بر اسطوره‌شناسی (نظریه‌ها و کاربردها)*. تهران: سخن.
Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse*: *Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London, Cornell University Press.
ابادری، یوسف و نفیسه حمیدی (۱۳۸۷). «جامعه‌شناسی بدن و پاره‌ای مناقشات». *پژوهش زنان*. دورهٔ ۶. شمارهٔ ۴. زمستان ۱۳۸۷. ص‌ص. ۱۲۷-۱۶۰.
بلیغی، مرضیه و آرزو عبدی (۱۳۹۲). «رویکردی روانکاوانه به بحران هویت در داستان‌های فراواقعی مورد مطالعه: اورلا اثر گی دو موپاسان». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. دورهٔ ۱۸. شمارهٔ ۲. پاییز و زمستان ۱۳۹۲. ص‌ص. ۵ ـ ۲۱.
خوزان، مریم (۱۳۷۰). «داستان وهمناک». *نشر دانش*. مرداد و شهریور ۱۳۷۰. شمارهٔ ۶۵. ص‌ص. ۳۳ ـ ۳۷.
دفترچی، نسرین و علی اصغر شهناز خضرلو (۱۳۸۹). «از ناخودآگاه نویسنده تا ناخودآگاه خواننده در نقدِ ادبی». *پرنیان سخن*. مجموعه مقالات پنجمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی. با همکاری تربیت معلم سبزوار. ص‌ص. ۱۸۰ ـ ۱۸۹.
http://www.anjomanfarsi.ir/portal/2014-01-08-08-14-02/
گلفام، ارسلان و مهناز کربلایی صادق (۱۳۹۱). «ملاحظاتی بر ساخت صفت فاعلی در زبان فارسی: رویکرد صرف شناختی». *مجموعه مقالات دانشگاه علامه طباطبایی*. شمارهٔ ۲۸۱. ص‌ص. ۶۹۲ ـ ۷۰۳.
لینک گفتگوی شیوا مقانلو با بهار محمدی (روزنامهٔ *اعتماد*):
http://www.shivamo.com/news/the-book-of-fear

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷
۱۰۳

لزوم بازنگری در ترجمهٔ رمان عربی

نقدی بر کتاب *سمفونی سرنوشت*[1]

فاطمه قاسم محمد
کارشناس ارشد ادبیات تطبیقی f.q.mohammad@gmail.com

چکیده

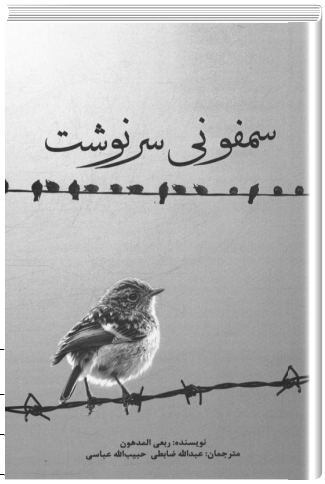
در این مقاله، ترجمهٔ فارسی رمان *مصائر؛ کونشرتو الهولوکوست و النکبه* اثر نویسنده فلسطینی «ربعی‌المدهون» نقد و بررسی خواهد شد. این کتاب سال ۲۰۱۶ میلادی، برنده جایزه بین‌المللی رمان عربی شد؛ سال ۱۳۹۵ نیز با عنوان *سمفونی سرنوشت* به فارسی ترجمه و منتشر شده است. متأسفانه این ترجمه با اشتباه‌های بسیار، هم در برگردان متن، هم در ساخت جمله‌های فارسی و همچنین با اشتباه‌های تایپی و ویرایشی متعدد همراه است. در این مقاله، پس از معرفی رمان و بیان خلاصه‌ای از آن، اشتباه‌های ترجمه در سه بخش «اشتباه در اسناد»، «اشتباه در واژه‌گزینی» و «اشتباه در فهم جمله» بررسی خواهد شد.

کلید واژه: ادبیات فلسطین، ترجمه، مصائر، ربعی‌المدهون، سمفونی سرنوشت

مقدمه

سمفونی سرنوشت ترجمه‌ای است از رمان *مصائر، کونشرتو الهولوکوست و النکبه*، نوشته نویسنده فلسطینی «ربعی‌المدهون» که سال ۲۰۱۶ میلادی، برنده جایزه بوکر عربی[2] شد. ترجمه فارسی این رمان نیز سال ۱۳۹۵ از سوی انتشارات حکایت نوین قلم، منتشر شده است.

مصائر نگاهی تازه به زندگی مردم فلسطین دارد. از یک‌سو، به زندگی فلسطینیانی می‌پردازد که در این کشور ماندند و در دولت اسرائیل مجبور به پذیرفتن تابعیت اسرائیلی و هویت دوگانه خود شدند؛ از سوی دیگر نیز به زندگی گروهی از فلسطینیان می‌نگرد که از این کشور مهاجرت کردند و اکنون در تلاش



فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

■ **المدهون، ربعی(۱۳۹۶). *سمفونی سرنوشت*. ترجمهٔ عبدالله ضابطی و حبیب الله عباسی. تهران: حکایت قلم نوین.**

برای بازگشت هستند. نویسنده، ساختار رمانش را به ساختار موسیقیایی کنسرتو تشبیه کرده است. داستان، چهار فصل دارد. در فصل نخست، دو شخصیت اصلی ظاهر می‌شوند که در فصل بعدی به شخصیت‌های فرعی تبدیل خواهند شد. در فصل سوم، قصه و جزئیات آن بسط می‌یابد. سپس شخصیت‌های جدایی که هر کدام در صفحه‌های پیشین مطرح شدند، با یکدیگر ارتباط می‌یابند.

«ولید دهمان» فلسطینی مقیم انگلستان است. او پس از سال‌ها دوری، با وصیت مادر همسرش، به فلسطین بازگشت. مادر همسر او «ایوانا» زنی ارمنی-فلسطینی است. او سال‌ها پیش، ایامی که فلسطین در اشغال بریتانیا بود، عاشق یکی از افسران انگلیسی شد و همراه او فرار کرد. خانواده‌اش نیز او را از خود راندند. او دو سال بعد، همراه همسر و دخترش، فلسطین را ترک کرد. ایوانا هنگام مرگ وصیت کرد پیکرش را بسوزانند، نیمی از خاکسترش را در رودخانه تایمز بریزند و نیم دیگر را به فلسطین ببرند. همچنین اگر ممکن بود، در خانه پدری‌اش در «عکا» بگذارند، یا آن‌را به خانواده‌ای فلسطینی در قدس بسپارند.

فصل دوم داستان، روایتگر جنین و همسرش باسم است. فلسطینی‌هایی که پس از سال‌ها مهاجرت به فلسطین بازگشته‌اند. جنین نویسنده است و رمانی را به نام «الباقی هناک» می‌نویسد که زندگی پدرش را روایت می‌کند. پدر او پس از اشغال قدس از سوی اسرائیل - برخلاف دیگر فلسطینیان که شهر قدس را ترک کردند و به اردوگاه خان یونس رفتند- قدس را رها نکرد، در آن‌جا ماند و به همین دلیل، او را «الباقی هناک» نامیدند.

نویسنده در فصل سوم، به داستان سفر ولید و همسرش جولی به فلسطین، بازمی‌گردد و جزئیات بیشتری از زندگی محمود دهمان یا همان «الباقی هناک» شرح می‌دهد. در فصل چهارم و آخر، تمام این خرده روایت‌ها کنار هم قرار

می‌گیرد. نویسنده در فصل آخر، داستان را با دو احتمال ادامه می‌دهد: الف) احتمال اینکه داستان با ورود جولی و ولید به حیفا ادامه پیدا کند. ب) احتمال اینکه داستان با ورود آنها به قدس ادامه یابد. ولید در قدس به موزه «یدفشم» می‌رود. موزه‌ای درباره هولوکاست که کنار موزه «فلسطین» ساخته شده است. در این موزه، عکس‌ها و نشانه‌هایی از فلسطینیان کشته شده در حمله یهودیان به «دیر یاسین» نمایش داده شده است. خاکستر ایفانا را در کوزه گلی منزل یکی از دوستانشان در قدس گذاشتند و در یافا، به دیدار جنین نویسنده «باقی هناک» رفتند. به این ترتیب، آنها تمام کارهایشان را در فلسطین پایان بخشیدند. سرانجام، رمان با شک و تردید ولید و جولی برای بازگشت به فلسطین، پایان می‌پذیرد.

المدهون، ضمن تأکید بر ظلم و تبعیض علیه فلسطینیان، روایتگر جنبه‌هایی از قرابت و دوستی بین فلسطینیان و اسرائیلیان است. قرابتی که شاید حاصل زندگی اجباری طولانی آنان کنار یکدیگر است. در رمان او، مسلمان و یهودی، فلسطینی و اسرائیلی، کنار یکدیگر زندگی می‌کنند؛ یهودی جوان، عربی را با فصاحت و روانی فرد فلسطینی صحبت می‌کند و جوان فلسطینی در ارتش اسرائیل، به سربازی می‌رود.

انتخاب رمان *مصائر* برای ترجمه در شرایط تاریخی- اجتماعی امروز، هم از منظر موضوع و هم از نظر نگاه نوی نویسنده به مسئله فلسطین، انتخابی به‌جا و معنادار است. برای جامعه ایران که تا حدودی هر روز با اخبار متفاوتی از فلسطین مواجه و از نظر سیاسی نیز با آن درگیر است، ترجمه این رمان، دروازه‌ای برای آشنایی نزدیک با فلسطینی است که شهروندی فلسطینی، به ما معرفی می‌کند، نه آن فلسطینی که رسانه‌ها از دور به ما نشان می‌دهد.

دربارهٔ ترجمه

در سال‌های اخیر، شتاب ترجمهٔ رمان‌های عربی به فارسی، اتفاقی خجسته است. اما ترجمه‌های بی‌کیفیت از ادبیات عربی ـ در این نخستین گام‌های آشنایی خواننده فارسی زبان با جهان داستان عربی ـ تأثیر مخربی دارد و مانعی در راه ارتباط ساکنان دو زبان به حساب می‌آید. متأسفانه، ترجمه کتاب *مصائر* نیز ضعیف، کم‌دقت و از نظر دستور زبان‌فارسی، پر از اشتباه است. علاوه بر اینکه اشتباه‌های پیش‌پا افتاده تایپی[۴] و ویرایشی نیز متعدد است. البته ساختار اصلی داستان، در ترجمه به مخاطب منتقل شده است؛ اما این انتقال هم به بهای انحراف خرده روایت‌های رمان خواهد بود.

بخشی از مشکلات ترجمه -که از آن به ضعف ترجمه تعبیر می‌شود- ثمرهٔ کم‌سلیقگی در انتخاب واژگان است؛ چنین امری با این‌که مخل معنا نیست، اما به رسایی و روانی متن ضربه می‌زند. برای مثال: در حالی که زبان متن

عربی، زبانی معاصر، ساده و آمیخته با اصطلاح‌های عامیانه است، مترجمان گاهی از اصطلاح‌های قدیمی و منسوخ استفاده کرده‌اند. برای نمونه: واژه «یاسیدی» که در فلسطین و کشورهای اطراف آن، به‌جای آقا استفاده می‌شود و به‌شکل «سی دی» هم تلفظ می‌شود، «سرور من» ترجمه شده است (ص۲۶۳). یا «بیقطع لسانی» به «زبانم بریده باد» ترجمه شده است. اما این تعبیر، از زبان زن عامی فلسطینی نقل شده و عبارت عامیانه‌تری مانند: «زبانم لال» برابر بهتری برای آن محسوب می‌شود (ص۲۶۴). با چنین اشتباه‌هایی، ترجمه فارسی در لحن یکدست و روان نیست.

در ترجمه عنوان کتاب از *مصائر، کونشرتو الهولوکوست و النکبه* به *سمفونی سرنوشت* نیز حذف ترکیب اضافی *(کونشرتو الهولوکاست و النکبه)* هدف نویسنده را از بیان همزیستی فلسطینیان و یهودیان از بین برده است. رمان *المصائر* فقط سرنوشت فلسطینی‌ها نیست؛ البته می‌بینیم بیشتر به آن پرداخته است. نویسنده هنگام بیان سرنوشت مردم فلسطین، سرنوشت غم‌انگیز همسایگان یهودی آنان را نیز بیان کرده است. معنای ظاهری واژه «مصائر»، «سرنوشت‌ها» است و معنای ادامه آن نیز «کنسرتوی هولوکاست و نکبت» است که مترجمان آن‌را به *سمفونی سرنوشت* تقلیل داده‌اند. البته مترجمان، با کاربرد اقتصاد در زبان، عبارت تازه و زیبایی از ترکیب سمفونی با سرنوشت آفریده‌اند. اما، شاید بهتر بود تا عبارت کونسرتوی هولوکاست و نکبت، با فونتی کوچک‌تر ـ همان‌طور که در نسخهٔ عربی آمده است ـ به عنوان اضافه می‌شد.

آن‌چه در ادامه مطرح خواهد شد، اشتباه‌هایی است که مخل معنا بوده و به ترجمه نادرست جمله‌ها و عبارت‌های متن اصلی، نه ضعف‌های انتقال لحن، منجر شده است. اشتباه‌های مرتبط با معنای عبارت‌ها، در سه دسته: «اشتباه در اسناد»، «اشتباه در ترجمه واژه» و «اشتباه در فهم جمله» بررسی شده است. ۳۵ صفحه ابتدای کتاب و ۳۰ صفحه از پایان کتاب (۲۴۷-۲۷۶) صفحه‌های نمونه بررسی شده در این نوشته است.

اشتباه در اسناد

بخشی از اشتباه‌های ترجمه در کتاب *سمفونی سرنوشت* نتیجه «اشتباه در اسناد» است. این امر ناشی از اشتباه در اسناد ضمیر به فاعل، یا صفت به موصوف، یا فعل به فاعل و مواردی از این دست است. در صفحه ۲۰ ترجمه، سطر اول نوشته شده است: «ترس و وحشت، فاطمه را فراگرفت، به ولید گفت: می‌خواهی مرا در زندان عکای قدیم نگهداری؟» در اینجا اشتباهی در اسناد ضمیر به فاعل می‌بینیم. اصل عبارت عربی، چنین است: «حاصرته دهشه قال لها: بدک تحبسینی فی سجن عکا القدیم»؟ (*المصائر*، ص۱۷). با توجه به این‌که در زبان عربی، ضمیر مؤنث با ضمیر

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

مذکـر تفـاوت دارد، آشـکارا ایـن ولیـد اسـت کـه تـرس و وحشـت، او را فـرا گرفتـه و با فاطمـه سـخن می‌گویـد نـه برعکـس. ترجمـه پیشـنهادی: «ولید شـگفت زده شـد و به فاطمـه گفـت: می‌خواهـی مـرا در زندان عـکای قدیم نگهـداری»؟

در صفحـه ۳۰ ترجمـه فارسـی، انتهـای صفحـه آمده اسـت: کواکو (نامـی مردانه) لیا را بـه کافـه دعـوت کـرد. اما در عبـارت عربی: «دعتـه الی فنجـان قهوه فـی کافیه روج» (صفحـه ۲۶)، از ضمایر مشـخص اسـت، لیـا، کواکو را دعوت کرده اسـت.

در صفحـه ۳۱ ترجمـه می‌خوانیـم: لیـا «حتـی بـه ذهنش خطـور نمی‌کرد بـا فردی از اهالـی بریتانیـا مثـل ولیـد برخـورد کند، تا فلسـطین را در سـلول‌هایش بـکارد و برای او حوض‌هـای نعنـا درسـت کنـد، یـا اینکـه عشـق واقعـی را تجربـه کنـد. او تنهـا زن صادقـی در زندگـی‌اش اسـت بـا مردی سـیاهی مثل کواکـو». در این‌جا ترجمـه افزون بر نامفهمـوم بـودن، اشـتباه‌های دسـتوری دارد. همچنین دچار اشـتباهی در اسـناد اسـت. در جملـه اول، بـه نظـر می‌رسـد ولیـد، فلسـطین را در سـلول‌های لیا کاشـته و بـرای او حوض‌هـای نعنـا درسـت کـرده، امـا بـا بررسـی متـن کتـاب (ص ۲۷) درمی‌یابیـم ولید در دوری از وطـن، فلسـطین را در سـلول‌های خـودش کاشـته و خـود فلسـطین را بـه حوض‌هـای نعنـا تبدیـل کـرده اسـت: «لم یخطـر ببالهـا ان تصـادق بریطانیا مثـل ولید، زرع فلسـطین فـی خلایـاه و جعلهـا احـواض نعنـاع او ان تعیـش قصه حـب حقیقیه هی الوحیـده الصادقـه فـی حیاتهـا، مع رجل اسـود مثـل کواکو» افـزون بر خطای اسـناد در ایـن جملـه، خواننـده بـا خوانـدن ایـن جمله‌هـا فکـر می‌کند لیـا عاشـق ولید اسـت. اما ایـن دو شـخصیت در داسـتان، هیـچ ربطـی به‌هـم ندارنـد و آشنایی‌شـان فقط به سـبب دوسـتی لیـا بـا ایوانـا، مـادر همسـر ولیـد اسـت. در جملـه دوم «او تنهـا زن صادقـی در زندگـی‌اش اسـت» بـاز اشـتباه اسـناد رخ داده و ضمیـر «او» که به عشـق بازمی‌گردد، به زن نسـبت داده شـده اسـت. ترجمـه پیشـنهادی: «هیـچ‌گاه بـه ذهنش خطـور نمی‌کرد کـه عشـق واقعـی را تجربـه کنـد. تنهـا عشـق واقعـی زندگـی‌اش را، آن‌هم با مرد سـیاه پوسـتی چـون کواکو».

صفحـه ۳۵ ترجمـه نیـز در اسـناد فعـل به فاعل، اشـتباهی دیـده می‌شـود: «ایوانا از خانـه دور شـد و در حالـی کـه سـعی نمی‌کـرد خشـمش را از او پنهـان کنـد، از جلـوی مغـازه‌اش رد شـد». امـا در متـن عربـی (ص۳۰) جملـه چنیـن اسـت: «ابتعـدت ایفانـا عـن البیـت و مـرت من امـام «متری» الـذی سـارع یسـتعرض انفعالاته امامهـا». ترجمه پیشـنهادی: «ایوانـا از خانـه دور شـد و از جلـوی «متـری» (نامـی مردانـه) رد شـد کـه برانگیختگـی‌اش را آشـکارا بـه ایوانا نشـان داد».

صفحـه ۳۶ اشـتباه دیگـری از این دسـت دیـده می‌شـود. در ترجمه آمده اسـت: «از زندگـی پـدر و مـادرش و میـدان عبـود کـه در آن بزرگ شـده بـود، بیرون رفـت. میدان عبـود بـه خاطـره و سـرابی تبدیـل شـده بـود کـه فقـط آن رسـوایی بـزرگ را بـه یـاد مـی‌آورد». امـا در متـن عربی (ص۳۱) این ایواناسـت که تبدیل به خاطره و سـراب شـده

است. خاطره‌ای که در مناسبت‌هایی که یادآور آن رسوایی بود، به مهمانی محله می‌آمد: «اختفت من حیاه والدیها و من ساحه عبود التی تربت فیها و صارت سرابا یزور الساحه فی مناسبات تذکر بالفضیحه».

اشتباه در واژه‌گزینی

بخش دیگری از اشتباه‌های ترجمه، نتیجه اشتباه در ترجمه واژگان و متأسفانه پرشمار است. نمونه‌هایی از آن، در این‌جا ذکر می‌شود:

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

- صفحه ۱۱: واژه «مَشاهد» (ص ۸ متن اصلی) با فتح میم، که اسم مکان و به معنای محل مشاهده بوده است، به اشتباه، با ضم میم یعنی اسم فاعل خوانده و مشاهده کننده، معنا شده است.
- صفحه ۱۷: واژه «ترددت» که به معنای «مردد شد» است، به اشتباه «تکرار کرد» معنا شده است.
- صفحه ۱۹: عبارت «راح تعجبک» به این معناست: «از آن خوشت خواهد آمد» اما چنین ترجمه شده است: «تو را شگفت زده خواهد کرد».
- صفحه ۲۸: واژه «ناعم» به معنای «نرم» است، دقیقاً متضاد و «فر» معنا شده است!
- صفحه ۳۰: ترجمه واژه «شاعره تعبیریه»، (ص۲۷ متن اصلی) به معنای شاعر اکسپرسیونیست و نه شاعر امپرسیونیست است.
- در صفحه ۲۲۲: مترجم در ترجمه واژه «حشریه» ص ۱۹۶ واژه «آشفته» را استفاده کرده است، اما این واژه در این بخش از متن و در ترکیب با واژه نگاه، به معنای نگاه‌های کنجکاو است.
- در صفحه ۲۲۵: واژه عامیانه «مصاری» ص ۱۹۹، در کشورهای فلسطین، سوریه و لبنان به معنای پول است، قانون ترجمه شده است و عبارت «بدون مصاری» نیز «غیرقانونی» ترجمه شده است.

اشتباه در فهم معنای جمله

اشتباه در فهم جمله، دلیل گروه دیگری از اشتباه‌های ترجمه در کتاب *سمفونی سرنوشت* است. در این موارد، اشتباه‌ها نه نتیجه اشتباه در اسناد است و نه معنای واژه، بلکه عموماً نا آشنایی با زبان عامیانه، فرهنگ بومی فلسطین (متأسفانه تحقیق نکردن درباره آن) و نا آشنایی با ساختار جمله‌های عربی است. در ادامه، نمونه‌هایی از این اشتباه‌ها ذکر می‌شود:

- ص ۱۵ ترجمه می‌خوانیم: «امروز مراسم سومین روز درگذشت مادرش بود». اما اصل جمله چنین است: «الیوم تقیم لوادتها جنازه ثالثه»، ترجمه پیشنهادی: «امروز برای سومین‌بار برای مادرش بزرگداشت برگزار می‌کرد» ص ۱۳. از نظر منطقی

نیـز، اگـر مترجـم دقت می‌کـرد، درمی‌یافـت ایوانا در انگلسـتان مـرده بود و بـه هر حال تـا کار صـدور مجـوز حمـل خاکسـتر جنـازه‌اش صـادر شـود، خیلـی بیشـتر از آن طول می‌کشـید که سـومین روز در گذشـتش باشـد.

• ص ۱۶ کتـاب، در ترجمـه عبـارت: «بـس لـو ماکنـت انجلیزیـه بنـت انجلیـزی، لقلـت انـک عنیـده و راسـک انشـف مـن روس الخلایلـه» (ص۱۴)، آمـده اسـت: «اگـر تـو و پـدرت انگلیسـی نبودیـد، همـه چیـز فـرق می‌کـرد. تـو خیلـی لجـوج و کله‌شـق هسـتی ایـن‌را گفـت و برگشـت و بیـرون زد». در این‌جـا بـه سـبب نـا آشـنایی بـا فرهنـگ عامیانـه، بخشـی از جملـه در ترجمـه حـذف شـده اسـت. ترجمـه پیشـنهادی: «اگـر نمی‌دانسـتم کـه تـو و پـدرت انگلیسـی هسـتید، می‌گفتـم لجبـازی و از «خلایله‌ای‌هـا» هـم کلـه شـق‌تری»؛ خلایلـه نـام یکـی از شـهرهای نزدیـک قـدس اسـت.

• ص ۲۲ در ترجمـه عبـارت: اسـفت فاطمـه لذلـک و جـددت اعتذارهـا شـکرها ولیـد «لسـویدیین و لسـکندنافیین بحبـوا الفلسـطینینی کثیـر» می‌خوانیـم: «ولیـد از او تشـکر کـرد چـون سـوئدی‌ها و اسـکاندیناوی‌ها، فلسـطینی‌ها را خیلـی دوسـت دارنـد» (ص ۱۹). داسـتان از ایـن قـرار اسـت کـه فاطمـه، پـس از رسـاندن جولـی نمی‌توانـد همراهـش بمانـد و بایـد سـریع برگـردد. زیـرا از قـرار، راهنمـای مسـافران سـوئدی و اسـکاندیناوی اسـت. در لهجـه فلسـطینی الـف و لام تعریـف بـه صـورت یـک لام مکسـور ابتـدای واژه می‌آیـد. مترجـم ایـن لام را حـرف جـر در نظـر گرفـت و «چـون» ترجمـه کـرده اسـت، در نتیجـه جملـه در ترجمـه فارسـی بی‌معنـا بـه نظـر می‌رسـد؛ افـزون بـر اینکـه عبـارت بـه عنـوان نقـل قـول در گیومـه آمـده اسـت. ترجمـه پیشـنهادی ایـن اسـت: (ولیـد از او تشـکر کـرد و گفـت: سـوئدی‌ها و اسـکاندیناوی‌ها، فلسـطینی را خیلـی دوسـت دارنـد).

• صفحـه۲۲۴ ترجمـه، عبـارت «یسـموها زی مـا یسـموها» (ص۱۹۶) جملـه‌ای عامیانه اسـت و بـه اشـتباه، چنیـن ترجمـه شـده اسـت: «همان‌طور کـه مـا آن‌را می‌نامیـم، آنها هـم مثـل مـا آن‌را می‌نامنـد» امـا معنـای درسـت آن، چنیـن اسـت: «هـر طور دلشـان می‌خواهـد آن‌را بنامنـد، بنامنـد».

چنان‌کـه گفتـه شـد، اشـتباه‌های مطـرح شـده در این‌جـا اگـر نـه کلیـت داسـتان را، دسـت‌کم رونـد خـرده داسـتان‌های رمـان را تغییـر داده اسـت و متـن بـرای خواننده آزارنـده و ناخوانـا شـده اسـت. چون رمان *مصائر* رمانی بسـیار خواندنی و شـیرین اسـت، امیـد اسـت ناشـر و مترجمـان محتـرم کتاب بـا بازبینی ترجمه، شایسـتگی اثـر را به آن برگردانند.

پی‌نوشت

۱. از خانم دکتر شکوه السادات حسینی برای بازخوانی این مقاله و تذکر نکاتی ارزنده سپاسگزارم.

۲. جایـزه بوکـر عربـی، جایـزه «بین‌المللی رمان عربی» اسـت که از سـال ۲۰۰۷ میلادی، از سـوی وزارت فرهنـگ و گردشـگری ابوظبـی، بـا حمایت مؤسسـه جایزه بوکر بریتانیایی، برگزار شـده اسـت.

۳. بـرای نمونـه: در حالـی کـه یکی از عناصر بسـیار مهم این داسـتان، تقابـل دو زبان «عبـری» و «عربی» اسـت، در صفحـه ۸۷ ترجمـه فارسـی، بر اثر اشـتباه تایپی، این دو کلمه جابه‌جا اسـتفاده شـده اسـت.

منابع

ضابطی، عبدالله (۱۳۹۵). *سمفونی سرنوشت*. حبیب الله عباسی. تهران: حکایت قلم نوین.

مدهون، ربعی (۲۰۱۵). *مصائر (کونشرتو الهولوکوست والنکبه)*. بیروت: انتشارات عربی پژوهش و نشر (المؤسسه العربیه للدراسات و النشر).

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

چو زرّین قبایش بخوانی رواست؟

نقد و بررسی *زرّین‌قبانامه* (منظومهٔ حماسی *شاهنامهٔ اسدی*)

کامران ارژنگی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد k.arzhangi@gmail.com

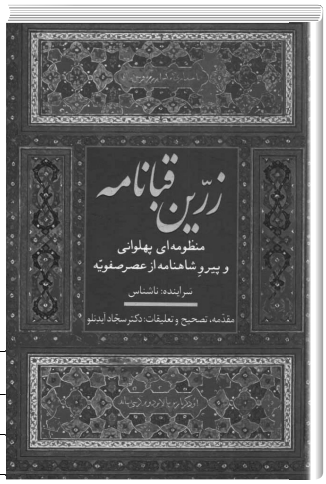
چکیده

شاهنامهٔ اسدی، *زرّین‌قبانامه*، منظومه‌ای حماسی و دارای ۲۳۱۳۳ بیت است که سال ۱۳۹۳ و در طرحِ «مجموعهٔ متون و تحقیقات حماسی» به تصحیح و تحقیق «سجّاد آیدنلو» منتشر شد. زمینهٔ اصلی این منظومه، درست مانند روایاتِ چندلشکریِ طومارهای نقّالی است؛ بدین‌گونه که چندلشکر که شامل فرزندان و نوادگان رستم هستند، در برابر یکدیگر و همچنین در برابر جدِّ خود رستم قرار می‌گیرند. تفاوت بارز این منظومه با طومارهای چندلشکری، شاید فقط در حضور زرّین‌قبا، طور پسر جهانگیر و نوهٔ رستم، است. این شخصیّت لشکرِ جدیدی به این روایتِ دیرینه افزوده است و سبب می‌شود که آیدنلو، به‌صورت پیشنهادی، نام این منظومه را «زرّین‌قبانامه» بگذارد؛ وگرنه ماجراهای اصلی این منظومه حول شخصیّت زرّین‌قبا نمی‌گردد. در این مقاله، نگارنده پس از ذکر مقدّماتی دربارهٔ نام و محتوای این منظومه، پیشنهادهایی دربارهٔ تصحیح برخی ابیاتِ آن ارائه کرده‌است.

کلید واژه: *شاهنامهٔ اسدی*، *زرّین‌قبانامه*، آیدنلو

مقدمه

از این منظومهٔ حماسی، سه دست‌نویس در دست است: ۱. دست‌نویسِ کتاب‌خانهٔ ملّی، با عنوان *شاهنامهٔ اسدی* به شمارهٔ ۱۶۰۹/ ف مورَّخ (۱۲۷۱ هـ‌ق)؛ ۲. دست‌نویسِ کتاب‌خانهٔ مجلس، با عنوان *نریمان‌نامه* یا *رستم و سلیمان اسدی* به شمارهٔ ۱۰۳۹/۷ که تاریخ کتابت آن را سدهٔ سیزدهم هجری تخمین زده‌اند؛ ۳. دست‌نویسِ کتاب‌خانهٔ مجلس، با عنوان *زرّین‌قبای هفت لشکر اسدی* به شمارهٔ ۱۳۵۸۱ که تاریخ کتابَت آن (۱۳۲۵ هـ‌ق) است. چنان‌که مشاهده می‌شود، در هر سه نسخه، نام سرایندهٔ منظومه «اسدی» ذکر شده است و با این‌که اطّلاعی از او نداریم، به‌سادگی نمی‌توان از آن گذشت. آیدنلو، در مقدّمهٔ کتاب می‌گوید: «دو بار در نسخهٔ



فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

■ ـــــــــــ (۱۳۹۳). ***زرّین‌قبانامه (منظومه‌ای پهلوانی و پیرو شاهنامه از عصر صفویه)***. **تصحیح و تعلیقات سجاد آیدنلو. تهران: سخن.**

کتاب‌خانهٔ ملّی و دو بار در دست‌نویس دوم مجلس، نام ناظم اثر «حکیم اسدی» ذکر شده است. همچنین در ساقی‌نامه‌ای که در بیت‌های ۳۳۰۸ - ۳۳۴۷ منظومه آمده است، در سرنویس نسخهٔ کتاب‌خانهٔ ملّی و نسخهٔ نخستِ مجلس، باز هم سراینده حکیم اسدی است. با توجّه به آگاهی‌هایی که از سرگذشت اسدی توسی، ناظم گرشاسپ‌نامه و مؤلّف لغت فرس، به دست ما رسیده است و به‌ویژه مقایسهٔ ویژگی‌های سبکی سخن او در گرشاسپ‌نامه با نظم زرّین‌قبانامه، هیچ تردیدی در نادرستیِ این انتساب نخواهد بود (زرین‌قبانامه ۱۳۹۳، ص. ۴۰). چنان‌که مشاهده می‌شود، استدلال مصحّح منظومه ضعیف است و دلیلی ندارد این اسدی را همان اسدی طوسی بدانیم. خود مصحّح در ادامه می‌گوید: «ممکن است برای برخی از محقّقان و خوانندگان این احتمال پیش آید که شاید اسدیِ یادشده در نسخ *زرّین‌قبانامه* غیر از صاحب *گرشاسپ‌نامه* و سَراینده‌ای دیگر با همان تخلّص است. این گمان به ظاهر محتمل می‌نماید، به‌خصوص که به استناد *فرهنگ سخنوران*، گوینده‌ای به نام «میر اسدالله» نیز بوده است که به «اسدی اصفهانی» معروف بود؛ امّا در ترقیمهٔ نسخهٔ دوم مجلس، کاتب به‌تصریح سَرایندهٔ کتاب *زرّین‌قبا* را «اسدی طوسی» نوشته است. این نشان می‌دهد که به نظر او صاحب منظومه، همان اسدی طوسی معروف بوده است، نه شاعری دیگر با تخلّص همسان» (زرین‌قبانامه، ۱۳۹۳، ص. ۴۰). استدلال دوم ایشان هم سست است؛ زیرا نظر کاتب به‌هیچ‌وجه قابل اعتنا نیست. کاتب نسخه نام اسدی را دیده و از روی کم‌سوادی و با سابقهٔ ذهنی‌ای که از منظومهٔ حماسی *گرشاسپ‌نامه* داشت، به گمانش همان اسدی معروف است و چنان‌که از کاتبان دیگر هم فراوان دیده‌ایم، چیزی از خود به متن افزوده و «اسدی» را تبدیل به «اسدیِ طوسی» کرده است. البته این دلیل نمی‌شود کلّ ماهیّت وجودی سراینده را نادیده بگیریم و روی جلد کتاب بنویسیم «از سراینده‌ای ناشناس».

نکتهٔ مهم دیگر، آن است که با توجّه به محتوای منظومه ـ که شامل لشکرکشی چند تن از فرزندان و نوادگان رستم در برابر یکدیگر است و ساختاری مانند طومارهای

نقّالی چندلشکری دارد ـ عنوان «شاهنامهٔ اسدی» و «هفت‌لشکر اسدی» تأمل‌پذیرتر است که در دست‌نویس‌های اوّل و سوم آمده است. به نظر نگارنده، چون چنین متونی شامل داستان‌های متفاوتی از شخصیّت‌های گوناگون است و به‌صورت منفرد به یک پهلوان (مانند سام‌نامه) نمی‌پردازد، عنوانِ «شاهنامه» برای آن‌ها مناسب‌تر است. عنوان «زرّین‌قبانامه»، این‌گونه به ذهن مخاطب القا می‌کند که این منظومه، شرح پهلوانی‌هایِ پهلوانی به نام زرّین‌قباست؛ اما چنین نیست و دراصل این نام مستعاری برای «طور» فرزندِ «جهانگیر» و نوهٔ «رستم» است. در این دست روایت‌ها، برگزیدنِ نام‌هایِ مستعار، فراوان به چشم می‌خورد؛ مانند: نام مستعارِ «البرز» که رستم در داستان ببر بیان و در مواجهه با زال بر خود می‌نهد (نایگلی، ۱۳۹۶، ص. ۱۵۷). نام مستعارِ «بهرام» که سام در مواجهه با خواجه سعدان بر خود می‌نهد (انجوی‌شیرازی، ۱۳۶۳، ص. ۲۱۵). نام مستعارِ «بهزاد» که رستم در شهرآچین بر خود می‌گذارد (زرّین‌قبانامه، ۱۳۹۳، ص. ۶۲۳). نام مستعارِ «سیاهپوش» که رستم در مواجهه با فرامرز، بیژن و بانوگشسب بر خود می‌نهد (طومار کهن شاهنامهٔ فردوسی، ۱۳۷۴، ص. ۴۱۸). نام مستعارِ «طیفور» که گرد یاقوت‌پوش، گرشسب ثانی، در بارگاه حورانه دختر حمیران بر خود می‌نهد (زرّین‌قبانامه، ۱۳۹۳، ص. ۹۷۴). نام مستعارِ «فرخزاد» که گشتاسب در روم بر خود می‌گذارد (انجوی‌شیرازی، ۱۳۶۳، ص. ۱۹۷و نثر نقّالی شاهنامه، ۱۳۹۷، ص. ۱۸۵)؛ نام مستعارِ «مهران» که بیژن در مواجهه با فرخزاد، دختر شاه ری – که در اصل سراقهٔ جادو است ـ بر خود می‌نهد (زرّین‌قبانامه، ۱۳۹۳، ص. ۷۱۵) و ... .

شاهنامهٔ اسدی تاکنون دو بار تصحیح و یک بار منتشر شده‌است. «فرزاد قائمی» و «سجّاد آیدنلو» تقریباً هم‌زمان و بدون اطّلاع از کار یکدیگر این متن را تصحیح کرده‌اند. انتشارات سخن، تصحیحِ سجّاد آیدنلو را سال ۱۳۹۳ و در ۲۳۱۳۳ بیت منتشر کرد. تصحیح فرزاد قائمی نیز در آینده‌ای نزدیک منتشر خواهد شد. در ادامه، متن این منظومه بررسی می‌شود.

بحث و بررسی

نگارنده متن این کتاب را در چند بخش بررسی می‌کند: ۱. نکته‌ای در مقدّمهٔ کتاب؛ ۲. یک‌دست نبودن متن؛ ۳. سرنویس‌ها؛ ۴. فهرست نام کسان؛ ۵. پیشنهادهایی برای تصحیح متن کتاب؛ ۶. اغلاط چاپی.

۱. نکته‌ای در مقدّمهٔ کتاب

مصحّح کتاب در صفحهٔ ۶۷، سطر ۱۳ به این مسئله اشاره می‌کند که در این منظومه، چند بار حرف «گاف» در واژهٔ «شگفت» مضموم است و با واژگانِ «گفت» و «بگفت» قافیه شده است و چند شاهد از متون دیگر برای مضموم خوانده شدنِ «شگفت» می‌آورد. وی همچنین به *لغت‌نامهٔ دهخدا* ارجاع می‌دهد: «مرحوم علّامه دهخدا «شگفت» را

بـا دو حرکـت «گ» مکسـور و مضمـوم ضبـط کـرد و بـا اشـاره بـه حرکـت فتحه، کسـره و ضمّـه بـرای «گ» در *فرهنگ آنندراج*، شـاهدی از فردوسـی و سـعدی نیز بـرای هم‌قافیگی ایـن واژه بـا «بگفـت»، «خُفـت» و «نهفـت» آورد. بیـت منقـول از فردوسـی در لغت‌نامه در چاپ‌هـای معتبـر شـاهنامه نیسـت؛ ولـی بیـت سـعدی در غزل‌هـای سـعدی، بـه تصحیح شـادروان یوسـفی هم آمده اسـت».

نگارنده شاهدمثال فردوسی را نیافت؛ امّا تکلیف مشخص است و در چاپ‌های معتبر شاهنامه نیست. امّا در مورد شاهدمثال شعر سعدی:

گـر کشـته شـوم عجـب مداریـد　　مـن خـود ز حیـات در شـگفتم

به مطلع:

طاقـت برسـید و هـم بگفتـم　　دردت[1] کـه ز خلـق می‌نهفتـم

(سعدی، ۱۳۹۰، ص. ۵۰۲)

در این ابیات، شاعر «شگفت» را با «نهفت» قافیه نکرده است، بلکه براساس اختیارهای شاعری (آمدن مصوت بلند بعد از حرف رَوی)، «شگِفتم» را با «نهُفتم» قافیه کرده است. در این صورت، قافیه صحیح است و ایرادی ندارد. پس این بیت، شاهد مناسبی برای این مسئله نیست.

۲. یک‌دست نبودن متن

متن این منظومه، یک‌دست تصحیح نشده‌است. برای نمونه: در بیت ۱۹۳۴ «کهواج» و در بیت ۲۰۶۶ «کحواج» ضبط شده است. در بیت ۳۸۸۶ «اشکش» و در بیت ۴۶۸۲ «اشکس» ضبط شده است. در ابیات ۶۱۸، ۶۱۹ و ۱۲۲۷۴ «هزبرافکن» و در بیت ۱۱۷۶۰ «هژبرافکن» آمده است. این روش درستی برای تصحیح متن نیست و نمی‌توان به این کار «تصحیحِ متن» گفت. تمام ضبط‌ها باید در متن یک‌دست شود و فقط در موارد ضروری در پاورقی به آن‌ها اشاره شود.

چندجا برای واژهٔ «زرین» تشدید گذاشته است که درست نیست. ازجمله:

بیت ۲۹۸۶: «در آن‌جا یکی باغ بینی زرّین　　در آن باغ شد پهلوان گزین»

بیت ۳۶۸۰: «سلیمان دگرباره انگشترین　　بیابد نشیند به تخت زرّین»

بیت ۷۴۸۲: «فکندند او را به تخت زرّین　　همان هر طرف خفته یک نازنین»

بیت ۱۱۸۴۹: «درخت زرّین از بر تخت زر　　گذشته سر شاخش از ماه و خور»

بیت ۱۲۳۴۵: «ز هر سو گوان بانگ برداشتند　　درفش زرّین بر سرش داشتند»

بیت ۱۵۶۰۶: «به لوح زرّین دید از بهر آب　　نوشته که ای پهلو کامیاب»

بیت ۱۸۹۰۹: «بر تخت زر بد درخت زرّین　　سرافراخته تا به چرخ برین»

بیت ۱۹۰۲۴: «نشسته بر افراز تخت زرّین　　دلیری به کردار شیر غرین»

بیت ۱۶۴۴۱: «ز دیده فشاندند بر وی سرشک　　ببستش بر و کتف فرّخ پزشک»

در مقدّمهٔ کتاب (ص ۶۷ - ۶۸) نوشته شده است که صورت «پژشک» ـ که در بیت ۱۱۸۹۱ نسخهٔ «م ا» و بیت ۱۳۶۸۳ نسخه‌های «م» و «م ا» آمده‌است ـ به متن برده شده است. نخست، این انتخاب باید در تمامی موارد در متن می‌آمد، نه چنان‌که در بیت ۱۶۴۴۱ مشاهده

می‌شود. دوم، در این متن به جای «هژبر بلا»، همه‌جا «هزبر بلا» آمده است و به نظر می‌رسد، باید تمام «ز»ها و «ژ»ها در متن یک‌دست شود.

۳. سرنویس‌ها

غالب سرنویس‌ها، چند بیتی (حدود ۱۵- ۲۰ بیت) پایین‌تر از مکانِ اصلیِ خود آمده است. برای نمونه، در صفحهٔ ۲۰۱ و ۲۰۲ (ابیات ۳۵۸- ۳۷۳) بیژن، فولاددیو را می‌کَشد و با کلال‌پری وارد میدان نبرد می‌شود؛ سپس این سرنویس آورده می‌شود: «کشته شدن فولاددیو به دست بیژن و رزم‌کلال پری با بیژن و انداختن بیژن یک دست او را گوید». متأسفانه این موارد کم نیست و عمدهٔ سرنویس‌ها همین مشکل را دارد. بهتر بود مصحِّح آن‌ها را اصلاح می‌کرد و در جای مناسب خود قرار می‌داد. برای نمونه: (سرنویس، ص. ۱۹۳)، (سرنویس ص. ۵۱۱)، (سرنویس، ص. ۶۸۶)، (سرنویس، ص. ۶۹۴)، (سرنویس، ص. ۷۱۵)، (سرنویس، ص. ۷۱۷) و (سرنویس، ص. ۷۹۳).

سرنویس صفحهٔ ۷۰۶ استثنائاً زود آمده است. سرنویس صفحهٔ ۳۲۴ هم اشتباه نوشته شده است: «در برگشتن کریمان‌بن برزوی از رزم زرّین‌قبای و درشکستن زرّین‌قبای کتفِ کریمان و شکستن کریمان زانویِ زرّین‌قبا». درحالی‌که در متنِ منظومه، کریمان کتفِ زرّین‌قبا و زرّین‌قبا زانویِ کریمان را می‌شکند. سرنویسِ صفحهٔ ۶۴۰ نیز اشتباه است. «فهرست» پسر جبّارشاه نیست، بلکه از پهلوانانِ سپاه کیوان (پسر جبارشاه) است که نامهٔ کیوان را نزد رستم می‌برد (ابیات ۹۵۷۵ - ۹۵۷۷). چند صفحه بعد نیز که کیوان به پدرش نامه می‌نویسد، از کشته شدن برادرش «شیروی» و اسارت برادر دیگرش «بهرام» سخن می‌گوید و از کشته شدن فهرست حرفی به میان نمی‌آورد. سرنویسِ صفحه‌های ۴۲۷ و ۴۲۹ نیز تکراری است.

۴. فهرست نام کسان

فهرست نام کسان دقیق نیست. برای نمونه: نام «مه‌روند» در ابیات ۱۲۳۰۸، ۱۳۲۷۵، ۱۸۹۲۵ و ۱۹۸۷۹ (به‌اشتباه ۱۹۷۷۹) آمده‌است؛ ولی در فهرست به آن‌ها اشاره نشده است. نام «شیردم» در بیت ۱۶۵۱۷ به‌اشتباه ۱۶۵۲۲ ثبت شده است. در بیت ۱۵۴۶۳ نیز نام شیردم نیامده است و همچنین در بیت ۲۰۱۱۲- که نام او آمده- در فهرست نام کسان نیست.

بیت ۴۳۰۰: «یکی اهرمن بود بس پیل نام نشسته بر او دیو با رای و کام»

مصحِّح متن، در فهرست نام کسان (ص ۱۳۶۰)، «بس پیل» را آورده‌است. به دو دلیل به نظر می‌رسد که بس پیل، اسم خاص نیست؛ یکی آن‌که در این بیت، بس پیل به نظر «مَرکَب» می‌آید؛ زیرا در مصرع دوم می‌گوید که دیو بر او نشسته است. دودیگر این‌که هیچ توضیحی در مورد او ارائه نشده است. شاعر هرگاه از شخصیّتی نام می‌برد، مبارزه و شیوهٔ مرگ او را روایت می‌کند؛ اما در این بخش از داستان، هیچ نبردی صورت نمی‌گیرد و هیچ اطّلاعاتی از این شخصیّت داده نمی‌شود؛ پس به نظر می‌رسد در تصحیحِ بیت، اشتباهی رخ داده است.

نامِ «سیه‌دیو» که در ابیاتِ ۷۱۸۲، ۷۱۸۷، ۱۲۵۳۷، ۱۲۵۵۲، ۱۲۵۵۶، ۱۳۳۳۶، ۱۳۶۱۵،

۱۹۹۰۰، ۲۰۱۲۲ و... آمده است، در فهرست نام کسان دیده نمی‌شود. «سیه‌دیو» براساس روایت شاهنامهٔ اسدی، فرزندِ دیو سفید است که از راه شیطان بازمی‌گردد و در سیستان خادمِ خاندان رستم می‌شود (زرین‌قبانامه، ۱۳۹۳، ص. ۵۲۶). همچنین نام «نسرین‌عذار»، همسر برزو و مادر کریمان، که در صفحه‌های ۵۸۰ و ۵۸۱ آمده است، در فهرست نام کسان دیده نمی‌شود. نامِ «زنگیِ زوش»، رکابدار و للهٔ جهان‌بخش، که در ابیات ۱۳۰۹۸، ۱۳۱۲۵و ۱۳۱۷۱ آمده است، در فهرست نام کسان دیده نمی‌شود. نام «خدیوِ مرصّع‌کلاه»، پدرِ قمرطلعت (همسر جهان‌بخش و مادر گرشسب ثانی) که در ابیات ۱۳۳۲۲، ۱۳۳۴۵و ۱۳۵۴۹ آمده است، در فهرست نام کسان دیده نمی‌شود.

در متن منظومه، دو «فریلاس» وجود دارد؛ یکی دیوی است از یاران قهرش‌دیو که به‌دست کریمان کشته می‌شود (ص ص. ۴۸۶ - ۴۸۷). دیگری پسرِ انکیس‌دیو است که پدرش قاتل برزوست و خودش زمانی که در نبرد با تمور شکست می‌خورد، خدمتکار تمور می‌شود و کمهران دیو را می‌کشد (ص ص. ۸۳۱ - ۹۱۸)؛ امّا مصحِّح محترم فقط یک‌بار نام فریلاس را در فهرست نام کسان آورده است. نام «مهرتابان» ـ پری‌زادی که پدرش خاقان چین است ـ که در بیت ۲۰۵۵۹ آمده است، نیز در فهرست نام کسان دیده نمی‌شود.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

۵. پیشنهادهایی برای تصحیح متن کتاب

در توضیحات بیت ۱۵۳:

«شنیدم که گردان ایران‌زمین کمربند در کین چو شیر غرین»

نوشته‌اند: «غرین در این منظومه و بعضی از متن‌های دیگر با (غ) و صفت شیر است و ظاهراً از آن معنایِ «غرّان» را درمی‌یافته‌اند؛ امّا گویا صورت درستِ واژه «عَرین» به معنای «بیشه» است». دهخدا به نقل از *غیاث‌اللغات* و *آنندراج*، نوشته است: «این لفظ (غرین) در صفت شیر واقع می‌شود؛ پس این لفظ را به غین معجمه خواندن و به معنی شورکننده فهمیدن محض خطاست، صحیح به عین مهمله است، به معنی بیشه و صحرا که در آن شیر ماند.» همچنین نوشته است: «در بعض نسخ شاهنامهٔ فردوسی بیت زیر آمده:

«به پیش سپهبد بزد بر زمین نشست از برش همچو شیر غرین»

ولی غلط است و در *فهرست ولف* عرین به عین ذکر شده و غرین نیامده‌است». با توجه به این‌که واژهٔ «غرین» صحیح نیست و شاید خطایِ کاتب است، بهتر است به پاورقی برود و همان صورت «عرین» در متن ضبط شود.

بیت ۳۹۱۹: «روان کرد برم تاج و تخت و کمر همان گنج پرگوهر و سیم و زر»

«کن» صحیح است.

در بیت ۴۰۲۹: «بگفتا تو را چیست این گفتگوی اگر بهر جنگ آمدی جنگجوی؟»

نخست این‌که «گفت‌وگوی» درست است و ساختار واژه چنین است: «بن ماضی مصدر+ و+ بن مضارع همان مصدر». دوم، مصرعِ دوم علامتِ سؤال لازم ندارد و باید «جنگجوی» (جنگ بجوی) ضبط شود. در واقع «گوی» و «جوی» واژگان قافیه است. می‌گوید اگر برای جنگ

آمده‌ای، پس بجنگ.

بیت ۵۳۸۵: «ز باغ جوانی نچیدی گلی ندیده چمن را تو نو بلبلی»

«ندیدی» درست است.

بیت ۶۲۴۶: «به جنگی کریمان ثنا گسترید که‌ای؟ مثل تو در زمانه ندید»

«که ای» درست است و علامت سؤال نیاز ندارد. بهرام کریمان را می‌شناسد و از او نمی‌پرسد که چه کسی هستی. در واقع، مصرعِ دوم در ثنای کریمان است.

بیت ۶۳۲۹: «کنون من به خونت ببندم کمر به ناخن بدرّمش از یکدگر»

«خونش» صحیح است.

بیت ۶۴۱۵: «بگفت این بگفتش از کین کمر ورا نیز بربود از زین زر»

«[و] بگرفتش» صحیح است.

بیت ۶۴۵۵: «به پیش نبی تا به دارت کشد به صدگونه خواری و زارت کُشد»

باید واژهٔ «کشد» ـ که در این بیت ردیف است ـ در مصرع نخست نیز مضموم ضبط شود. در واقع، قافیه‌های بیت «دارت» و «زارت» است. «کشد» در مصرع نخست از مصدر «کشتن» است، نه مصدر «کشیدن». شبیه به این مورد، در بیت ۱۳۱۹۰ هم دیده می‌شود:

«فریبد به عشوه به دامت کشد چه ماندی به دامش به کامت کُشد»

در این بیت نیز به نظر می‌رسد واژه‌های «دامت» و «کامت» قافیه و «کشد» ردیف است؛ البته «کشد» در مصرع نخست از مصدر «کشیدن» است.

بیت ۷۰۶۳: «شمیلاس گردان مازندران سوی زال انگیخت اسب چمان»

«شمیلاس [و] گردان» درست است و برای فاعل جمع، فعل مفرد آمده است.

بیت ۷۲۲۲: «پری‌وش بتی نام بودش کلان یکی دستش افتاده بد در نهان»

«کلال» درست است که یک دستش را بیژن قطع می‌کند:

«بدو گفت بیژن که ای ماه‌روی که بر خاک پایت نهد ماه روی

کلال پری را به شمشیر تیز من افکنده‌ام دست و یال از ستیز»

(ابیات ۷۲۳۴ - ۷۲۳۵).

بیت ۸۵۹۸: «بسا کس که آمد نشد بازپس کس کشتن خود نکرده هوس»

«کسی» یا «[که] کس» درست است.

بیت ۱۰۸۹۰: «ورا نیز آصف چنین بوسه داد ز دیدار او جمله گشتند شاد»

«جبین» درست است؛ به قیاس بیت ۱۰۸۸۴:

«ببوسید آصف مر او را جبین بگفتش که بی تو مبادا زمین»

بیت ۱۱۴۴: «ببوسید دست سلیمان راد سلیمان بدو خلعت و پاره داد»

در بیت ۱۳۲۸۰ آمده‌است:

«سزاوار او خلعت و باره داد کهیلان و مهراس از او گشت شاد»

شاید «یاره» است، به قیاس بیت ۲۰۶۹۸:

«دگر یاره و گوشوار و کمر تبک‌ها مرصّع به درّ و گهر»

بیت ۱۲۵۷۷: «بگفتا بترسم که عادی‌نژاد دهد شاه با زال سر را به باد»
«را سر» درست است.
بیت ۱۳۳۶۸: «بیایی به میدان اگر سوی جنگ ز زن کمتری گر نمایی درنگ»
«نیایی» درست است. «گر» در مصرع دوم به معنای «یا» است و بیت باید چنین خوانده شود:
«نیایی به میدان اگر سوی جنگ ز زن کمتری، گر نمایی درنگ»
یعنی اگر به میدان جنگ نیایی و یا درنگ کنی، از زن کمتری.
بیت ۱۳۷۶۱: «چه یک سال از دست او می‌کشم به بانگ دف و نالهٔ نی کشم»
«مَی‌کشم» درست است.
بیت ۱۴۳۷۱: «یکی از ز شمشیر بازو فتاد یکی داد از گرز جان را به باد»
«را» درست است.
بیت ۱۴۷۳۸: «به شه خواند بی‌حد و بی‌مرز درود سرشک از دو دیده به رخ می‌زدود»
«بی‌مر» درست است.
بیت ۱۵۱۵۲: «فریلاس زد غرم بر بابزن نشسته برِ چشمه آب پیلتن»
به نظر می‌رسد «آن» درست است.
بیت ۱۵۲۶۸: «بگویم ز زال وزان اهرمن به یاری دادار بی‌چون سخن»
«و ز آن» درست است.
بیت ۱۵۶۵۶: «ستاده بر زال زرّین‌قبا همان بیژن گیو [و] دیو نراژدها»
یا «گیو» زائد است یا «دیو». بیت باید یا به‌صورت «همان بیژن گیو [و] نراژدها» ضبط شود.
یا این‌که به‌صورت «همان بیژن [و] دیو نراژدها»؛ امّا با توجه به این‌که شاعر پهلوانان ایران را در کنار زال نام می‌برد، به نظر می‌رسد صورت درست بیت، چنین است: «همان بیژنِ گیوِ نراژدها».
بیت ۱۵۷۹۰: «همه تشت‌ها پر ز یاقوت و دُر ز لعل و گوهر بود آن خانه پر»
«گُهر» درست است.
بیت ۱۶۵۵۸: «بلرزید دل در بر شهریار فرامرز را گفت کای شهریار»
ترکیب اضافی مغلوب است و باید واژهٔ «شهر» به سکون «راء» نوشته شود؛ یعنی یاری‌دهندهٔ شهر که صفت فرامرز است.
بیت ۱۶۷۸۲: «زنخ سیب سیمین و بر سیب سیمینش چاه کسی سیب سیمین ندیده به ماه»
واژهٔ «سیمین» زائد است و صورت درست مصرع نخست، چنین است: «زنخ سیب و بر سیب سیمینش چاه».
بیت ۱۶۹۵۵: «ندیدم چه تو خواجه اندر جهان نه‌ای مایه‌ور نام کردی نهان؟»
علامت سؤال زائد است. می‌گوید مایه‌ور (سرمایه‌دار / تاجر) نیستی، نام خودت را پنهان کرده‌ای (تاجر نیستی، پهلوانی). به قیاسِ بیت ۱۶۹۸۵: «بدو گفت کای شاه کندآوران

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

نگفتم نه‌ای مایه‌ور در جهان؟»

بیت ۱۷۰۷۲: «زدم تیر بسیار بر پیکرش نه برتافت از راه کینه سرش»

«نبرتافت» (برنتافت) درست است، مانند «نبگذاشت» در بیت ۱۷۰۹۹.

بیت ۱۷۰۹۹: «نبگذاشت دستان که کسی سوی جنگ شتابد به جا کرد لشکر درنگ»

«که» زائد است.

ابیات ۱۷۳۷۲ و ۱۷۳۷۳:

«که ای پور آهنگر بی‌هنر بدین زور بندی به میدان کمر

بدین نامداری به کندآوران ببندی رو و کینه سازی عیان»

در پایان هر دو بیت، باید علامت سؤال بیاید.

بیت ۱۷۵۴۴: «گهی ناز و شادی وِ گهی بند و دار گهی مستی و گاه باشد خمار»

حرف «واو» باید حذف شود.

بیت ۱۷۶۵۴: «بدی سال و بالش ز رستم فزون به یال و به بازو که بیستون»

«یال» درست است. بیت در وصف گرشسب‌ثانی، پسر جهان‌بخش، نوهٔ فرامرز و نبیرهٔ رستم، است و سال او از رستم فزون نیست.

بیت ۱۷۷۰۳: «به خوانندگی و به سازندگی بیامد بر ما به سازندگی»

قافیه تکرار شده است. در این مصرع، به‌نظر می‌رسد، «سازندگی» تصحیف «بازندگی» در معنای حیله‌گری و مکاری است و «سازندگی» در مصرع نخست، در معنای «سازنی» و «نوازندگی» است.

بیت ۱۷۷۴۱: «دل زال در بر درآمد به جوش همی گفت با ناله و خروش»

«[با] خروش» درست است.

بیت ۱۷۷۶۲: «چه گرشسب گرد اندر آمد به دام بدو تنگ‌تر گردید آن خمّ خام»

«گشت» درست است.

بیت ۱۷۸۵۵: «به هر جا شتابد روان شد برش که آخر درآری به زیر اندرش»

«شو» درست است.

بیت ۱۸۳۹۰: «تو با آن جوان نقابی بکوش هر آن چیز گوید تو از وی نیوش»

«مکوش» درست است. در چند بیت قبل می‌گوید:

«نمی‌خواست برگردد از کارزار بکوشد بدان تازی نابکار

به یاد آمدش خواب گرشسب راد که با وی از این کرد در خواب یاد

که آید نقابی سوار دلیر مهاران را سر درآرد به زیر

تو با آن جوان نقابی مکوش هر آن چیز گوید تو از وی نیوش

چه خواب نیا آمد او را به یاد عنان را کشید و به یک سو نهاد»

بیت ۱۸۵۵۵: «اگر رای آری سوی کین و جنگ بجو میاور زمانی درنگ»

«[و] میاور» درست است.

بیت ۱۸۵۸۶: «دو صد لعن نیزه به هم برزدند که از یکدگر داد دل بستدند»

«طعن» درست است.

بیت ۱۸۶۵۱: «همانا بترسید از گرز من ز نیروی بازوی این گرز من»
«بازوی [و]» درست است.

بیت ۱۸۸۰۴: «بترسم که این هر دو آتش‌نهاد یکی را شود جان شیرین به باد»
«کز» درست است.

بیت ۱۸۸۷۹: «به خوانندگان و به ساقی‌گری برافراخت سر دل پر از داوری»
«خوانندگی» است.

بیت ۱۹۲۴۹: «ببینم نبرد دو شیر ژیان سخنگوی کردم بدو یک زمان»
«گردم» درست است.

بیت ۱۹۳۹۱: «بخوردند باده که تا شب روز شد جهان همچو روی دل‌افروز شد»
«تا» زائد است.

بیت ۱۹۵۳۹: «که هر ماه سه شب را بود زان تو نپیچم سر از امر و فرمان تو»
«مه» درست است.

بیت ۲۰۰۳۹: «بگفتا پدر بد مرا پیلسُم منم شیر توران‌زمین شیردُم»
«شیردم» در بیت ۵۴۸۱ با «غم» و در ابیات ۶۰۹۱، ۶۸۹۱، ۸۱۵۶، ۱۳۵۶۳، ۱۴۱۸۰، ۲۰۰۱۰و ۲۰۱۱۲ با «دژم» قافیه شده است. «پیلسم» نیز در ابیات ۳۷۳۷، ۴۷۸۲ و ۸۱۸۳ با «دژم» قافیه شده است. این نام در شاهنامهٔ فردوسی نیز به فتح «سین» است و اعراب‌گذاری مصحِّح محترم درست نیست.

بیت ۲۰۰۶۹: «که باب تو را سر ز کند زار برآورد از باب من هم دمار»
«ز [تن]» درست است.

بیت ۲۱۵۲۳: «نمانی به بند ای سرافراز مرد به جادو کسی را نباشد نبرد»
«بمانی» درست است.

بیت ۲۱۵۷۳: «جوابش تو بدهی او زر خورد سوی خاک و تابوت تو ننگرد»
«بدهی [و]» درست است.

در بیت ۲۱۶۵۸: «جهان‌بخش و سام و فرامرز راد بدیدند کاتش بدیشان فتاد»
«سام فرامرز» درست است. در این بخش از داستان، فرامرز حضور ندارد و در بیت می‌گوید:
«به نزد در باغ بد آبگیر مر آن هر دو (جهان‌بخش و سام پسران فرامرز) جستند از باره زیر»

بیت ۲۲۱۳۰: «امید از روانش همان گه بدید بلرزید بانو به خود همچو بید»
«برید» درست است.

بیت ۲۲۷۱۰: «چه سازد به ما گردش روزگار از این ترک دژخیم بیدادگر»
«بیدادکار» درست است.

در بیت ۲۲۷۷۴: «سر و دست آن دزد وارون گرفت شمیلاس از او ماند اندر شگفت»
«سرِ دست» درست است. به قیاس ابیات ۲۲۷۷۶ و ۲۲۷۷۷:

«کزین سان گرفتی مرا دست و گرز هراسان شدی بر تن و یال و برز

تهمتن بگفتش که ای دزد دون — گرفتم که از چنگت آرم برون»
بیت ۲۲۹۷۹: «ز سر تا به پا خلعت خویشتن — بدو داد گفت ای پیلتن»
«[گو] پیلتن» درست است.
بیت ۲۳۰۴۳: «بنوشیم شربت طعام و شراب — بکوشیم تا سر بر زند آفتاب»
«بر» زائد است.

۶. اشتباه‌های چاپی

اشتباه‌های چاپی این متن، تاحدی زیاد است و تا جایی که به چشم نگارنده آمده، در زیر به آن‌ها اشاره می‌شود.

بیت ۹۶: «بیاورد خلعت بپوشید مرد — از آن گفته شد بهر نبرد»
«شاد» درست است.
بیت ۲۰۰: «اولعزم پیغمبر کامیاب — خدیو جهان شاه مالک رقاب»
«اولوالعزم» درست است.
بیت ۴۲۹: «بدو گفت بیژن که ای تندخوی — چه آری همین آب تیره به جوی»
«همی» درست است.
بیت ۴۴۷۸: «که با هم بکوشیم در کارزار — ببینم روز که گردد چو غار»
«ببینیم» درست است.
بیت ۵۵۷۷: «نقاب‌افکنش گفتی کای پهلوان — زمانی به میدان کینه بمان»
«گفت» درست است.
بیت ۷۰۱۹: «همان شیردم گرد جنگ استوار — همان هم جهان‌بخش با گیر و دار»
«کرد» درست است.
بیت ۷۹۸۲: «که آن باره را دست سازد قلم — برن آیدش دل ز اندوه و غم»
«برون» درست است.
بیت ۸۵۸۵: «فغان در میان بتان اوفتاد — همی هرکس سوی او رو نهاد»
«هر کسی» درست است.
بیت ۹۲۷۵: «به گردون مر آن چرم آکنده کاه — کیشدند تا بر در قصر شاه»
«کشیدند» درست است.
بیت ۹۵۵۶: «وگرنه بپردازد جانشان ز تن — سرانشان روان کن به نزدیک من»
«بپرداز» درست است.
بیت ۹۹۵۲: «چه فهرست یال تهمتن بدید — بلرزد بر خود به کردار بید»
«بلرزید» درست است.
بیت ۱۱۴۵۸: «نشان باز بر روی تخت رزم — که تا بر رخ خوب تو بنگرم»
«زرم» درست است.
بیت ۱۲۰۴۴: «نیامد بدون تیغ کین از غلاف — سراسیمه شد شیر نر زان مصاف»

«برون» درست است.

بیت ۱۳۱۵۱: «که من سو آن بارگاهت برم / به نزدیک آن تختگاهت برم»
«سوی» درست است.

بیت ۱۳۲۸۰: «سزاوار او خلعت و باره داد / کهیلان و مهراس از او گشت شد»
«شاد» درست است.

بیت ۱۳۳۰۷: «که شاها دلیری نقاب‌افکنی / سرافرازی گردی و شیر اوژنی»
سرافراز صحیح است.

بیت ۱۳۶۰۵: «چه بنمایدت مهر اگاه باش / به گاه ار شدی آگه از چاه باش»
مصحّح به‌اشتباه برای واژهٔ «گاه» کسره گذاشته است.

بیت ۱۴۹۷۱: «ببوسید ورا روی و گوید بگیر / تو بستان از او طوطی دلپذیر»
«ببوسد» درست است.

بیت ۱۵۷۴۱: «بزد دست و پرده کشیده از رخش / نگه کرد بر چهرهٔ فرّخش»
«کشید» درست است.

بیت ۱۵۷۷۱: «بپوشید برآرد ز جادو غریو / نه شمّاس ماند نه جادو نه دیو»
«بپوشد» درست است.

بیت ۱۵۸۴۹: «زر و سیم و آن گوهر بی‌شمار / همه بر هیونان بکردند باز»
«بار» درست است.

بیت ۱۷۱۷۰: «بیامد بر گرد زرّن‌قبا / یکی نیزه در دست چون اژدها»
«زرّین‌قبا» درست است.

بیت ۱۸۰۸۹: «دلیران زابل از او در هراس / گه رزم و کین بد چون منهراس»
«بود» درست است.

بیت ۱۸۱۰۳: «بگفت و به زنگی خروشید سخت / که ای دیو بدگهر تیره‌بخت»
«بدگوهر» درست است.

بیت ۱۹۰۱۶: «بدیدند عالی یک بارگاه / که سقفش همی راز گفتی به ماه»
«یکی» درست است.

بیت ۱۹۲۱۰: «دل شاه کندآوران خون شده / دل زال از دیده برون شده»
«بیرون» درست است.

بیت ۱۹۶۱۸: «بیا تا برم نزد شاهت کنون / بگویم ببخشد نریزدت خوان»
«خون» درست است.

بیت ۲۰۰۲۷: «که هر بازویش بد ز دستان فزون / دو دیده به کردار و طاس خون»
«دو» درست است.

بیت ۲۰۰۷۶: «ز جا جست و شدی سوی دیو سیاه / گرفتش کمربند آن کینه‌خواه»
«شد» درست است.

بیت ۲۰۱۲۲: «سپه دیو را گر تو از چنگ من / رها کردی ای سگزی شوم‌تن»

«سیه‌دیو» درست است.

بیت ۲۰۱۶۲: «قضا را همان سوی دستان نمود — که از جا ایشان برآریم دود»
«جان» درست است.

بیت ۲۰۲۳۰: «بیامد بر زادشم در زمان — همان هم دلیر مازندران»
«دلیران» درست است.

بیت ۲۰۲۳۹: «کریمان بیامد بر شه راد — ببوسید دست شه پاک‌زاد»
«شاه» درست است.

بیت ۲۰۲۸۰: «سراسر ز فیروز و لعل و در — که بود از بهایش همه دشت پر»
«فیروزه» درست است.

بیت ۲۰۳۲۳: «نشستند با شادمانی و رود — گهی بوده باده گهی بد سرود»
«بود» درست است.

بیت ۲۰۳۴۵: «دلیری کز آهو در آهو شد — چه سان با دلیران به یک سو شود»
«شود» درست است.

بیت ۲۰۴۸۱: «نقابی نفکنده به رخسار خویش — بزد باره آمد مر او را به پیش»
«فکنده» درست است.

بیت ۲۱۰۶۷: «چه سرخوشی شوی چنگ و نای و سرود — بیارم شوی تازه از بانگ رود»
«سرخوش» درست است.

بیت ۲۱۳۲۵: «بگفتا برمتان سوم سیم و زر — به پیمان که از من نبرّید سر»
«سوی» درست است.

بیت ۲۱۷۰۱: «ز بیم دلیرن همه سیم و زر — در این باغ بنهفته شد چاره‌گر»
«دلیران» درست است.

بیت ۲۱۸۳۰: «تهتن ز جا جست کای تاجور — کنون من در این ره ببندم کمر»
«تهمتن» درست است.

بیت ۲۲۰۳۹: «که مهمان مایید شاید آمدید — خرد را چه شایسته داد آمدید»
«شاد» درست است.

بیت ۲۲۲۸۵: «مر آن مرد از تخت شد ناپدید — چنان شد که کسی روی گیتی ندید»
«کس» درست است.

عنوانِ صفحهٔ ۱۲۵۲: «و زازی جوانان...»، «زاری» درست است.

بیت ۲۲۸۵۶: «جهان این چنین یاد داری بسی — نباشد دلش مهربان با کسی»
«دارد» درست است.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، متن *منظومهٔ شاهنامهٔ اسدی* بررسی شد. این متن را سجّاد آیدنلو تصحیح و منتشر کرده است. مصحّح محترم نام پیشنهادی *زرّین‌قبانامه* را بر آن نهاده

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

است؛ چنان‌که از شواهد پیداست، فعلاً باید «اسدی» نامی را ـ که نمی‌شناسیم ـ سرایندهٔ منظومه بدانیم و عبارت «از سراینده‌ای ناشناس» را از روی جلد کتاب بزداییم. از ایرادهای دیگر این تصحیح، سرنویس‌های داستان‌هاست که اغلب حدود ۱۰- ۱۵ بیت زودتر از جایِ اصلی خود آمده است. این مسئله ناشی از اشتباه‌های کاتب است که باید مصحّح کتاب آن‌ها را اصلاح می‌کرد. در این منظومه، فهرستِ نام کسان دقیق نیست. برخی نام‌ها اصلاً در این فهرست وجود ندارد، افزون بر این گاهی شمارهٔ ابیات این فهرست درست ضبط نشده است. یک‌دست نبودن متن، مورد دیگری است که در این مقاله به آن اشاره شد و به‌خصوص در مورد ضبط اسامی گفته شد که باید یک‌دست باشد. در پایان پیشنهادهایی برای ضبط ابیات مطرح و همچنین فهرست اشتباه‌های املایی درج شد.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

پی‌نوشت

۱. در تصحیح یغمایی «عشقت» ضبط شده است و آیدنلو به تصحیح یوسفی (۱۳۸۵) صفحهٔ ۳۳۲ ارجاع داده است.

منابع

انجوی‌شیرازی، ابوالقاسم (۱۳۶۳). *فردوسی‌نامه*. تهران: علمی.
ـــــــــــ (۱۳۹۳) *زرّین‌قبانامه*. به کوشش سجّاد آیدنلو. تهران: سخن.
سعدی، مصلح‌بن عبدالله (۱۳۹۰). *غزلیّات سعدی*. تصحیح حبیب یغمایی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ـــــــــــ (۱۳۸۵). *غزلیّات سعدی*. تصحیح غلامحسین یوسفی. تهران: سخن.
طومار کهن شاهنامهٔ فردوسی (۱۳۷۴). به کوشش جمشید صداقت‌نژاد. تهران: دنیای کتاب.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۳). *شاهنامه*. تصحیح جلال خالقی‌مطلق. تهران: دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
قائمی، فرزاد (۱۳۹۱). *معرّفی انتقادی، متن‌شناسی و نقد متنی حماسهٔ ناشناختهٔ شاهنامهٔ اسدی*. جستارهای ادبی. شمارهٔ (۱۷۸)، ص ۱۳۱- ۱۰۵.
نایگلی، محمّدشریف (۱۳۹۶). *طومار جامع نقّالی شاهنامه*. به کوشش فرزاد قائمی. مشهد: به‌نشر.
نثر نقّالی شاهنامه (۱۳۹۷). تصحیح رضا غفوری. تهران: آروَن.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

شرق‌گرایی عکاسانه

معرفی و ارزیابی کتاب دوربین شرقی

معصومه باباجانی سنگتابی
کارشناس‌ارشد پژوهش هنر shimababajani@gmail.com
محمدرضا مریدی
عضو هیئت علمی دانشگاه هنر moridi@art.ac.ir

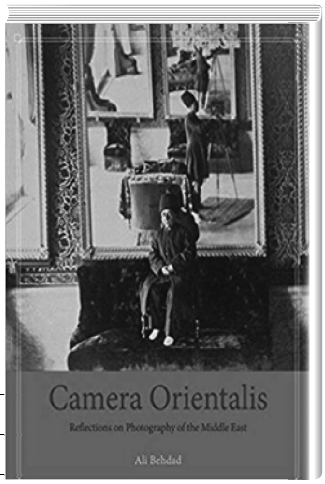
چکیده

کتاب *دوربین شرقی*، نوشتهٔ علی بهداد، تلاشی برای گذر از رویکرد ساختارگرایانه شرق‌شناسی است که اغلب عکس‌های محلی و منطقه‌ای را در مسیری ایدئولوژیک و به‌عنوان نسخه‌های درجه دوم در بازتولید نگاه اروپایی تفسیر می‌کند؛ در حالی که مؤلف تلاش می‌کند، از این خوانش فراتر رود و آثار عکاسان محلی و منطقه‌ای را متفاوت از عکس گردشگران اروپایی تفسیر کند و آن‌ها را در زمینه و کارکرد منطقه‌اش بازخوانی کند. کتاب ضمن مطالعهٔ کارکردهای استعماری عکس - که بیشتر در عکس‌های مسافران اروپایی از شرق و عکس‌های تجاری که برای نگاه اروپایی تولید می‌شد قابل مشاهده است- به عکس‌های عکاسان ساکن و مقیم در خاورمیانه می‌پردازد. این امر در مقایسه با قدرت و فرهنگِ محلی معنا و کارکرد دیگری پیدا می‌کند؛ از همین رو، مجموعه عکس‌های قاجار در ایران مورد بررسی قرار می‌گیرند. در پایان کتاب نیز به بازتولید دیدگاه‌های شرق‌گرایانه در عکاسی معاصر اشاره شده است.

کلیدواژه: عکاسی، شرق‌شناسی، شرق‌گرایی عکاسانه، خاورمیانه، ایران

مقدمه

کتاب *دوربین شرقی* که با عنوان فرعی *بازتاب عکاسانهٔ خاورمیانه*، توسط دانشگاه شیکاگو، سال (۲۰۱۵م.) چاپ شد؛ تألیف علی بهداد است. بهداد



■ **بهداد، علی (۲۰۱۶). *دوربین شرقی: بازتاب عکاسانهٔ خاورمیانه*. دانشگاه شیکاگو.**

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

(متولد ۱۳۴۰، سبزوار) تحصیلات کارشناسی را در دانشگاه برکلی (۱۹۸۳، کالیفرنیا) کارشناسی‌ارشد را در دانشگاه میدلبری (۱۹۸۶م.) و میشیگان (۱۹۸۸م.) و دکتری خود را در دانشگاه میشیگان (۱۹۹۰م.) گذرانده است. ایشان اکنون استادیار ادبیات تطبیقی در دانشگاه کالیفرنیا، لس آنجلس است. پژوهش‌های ایشان در حوزهٔ نظریه و ادبیات پسااستعماری، مطالعهٔ بازنمایی اروپاییان از خاورمیانه، تاریخ مهاجرت امریکا و عکاسی قرن نوزدهم خاورمیانه است.

نگارش این کتاب، ریشه در مطالعات پیشین علی بهداد دارد. وی در کتاب *مسافران جامانده*[۱] که سال (۱۹۹۴م.) منتشر شد روایتی از سفر نویسندگان و هنرمندان قرن نوزدهمی به شرق را تحلیل می‌کند؛ هم‌چون گزارش سفر ژرار دو نروال[۲] از سفر به مصر و لبنان و گوستاو فلوبر از مصر، ترکیه و تونس، تصویر رودیارد کیپلینگ[۳] از هند و ایزابل ابرهارت[۴] از مراکش و الجزایر. بهداد شرح می‌دهد چگونه آن‌ها راهنمای توریستی از سفر به شرق ارائه داده‌اند که سمت و سویی استعماری داشت و بازتولیدکننده گفتمان شرق‌شناسی بود. بهداد در نوشته‌های اخیرش به عکس و تصویر بیش از ادبیات پرداخته است. در مقاله آغازین کتاب «شرق‌گرایی عکاسانه: مقالاتی تازه در بازنمایی استعماری»[۵] که با همکاری با لوک (گارتلن)[۶] سال (۲۰۱۳م.) منتشر شد، دربارهٔ مفهوم عکاسی شرقی بحث می‌کند؛ مقاله‌ای که در کتاب *دوربین شرقی* شرح و بسط داده شد[۷].

مسائل و مباحث کتاب

کتاب، شامل مقدمه، پنج فصل و یک جمع‌بندی نهایی است؛ فصل‌ها

عبارت است از: ۱. عکس شرق‌گرا، ۲. گردشگر، مجموعه‌دار و نمایشگاه‌گردان، ۳. سیاست عکاسی ساکن و در خاورمیانه، ۴. در تاریک‌خانه پدربزرگم، ۵. بازنمایی‌های محلی قدرت و بخش پایانی کتاب، باعنوان عکاسی و نوشرقی‌گرایی معاصر. در ادامه، به شرح مختصری از مباحث هر فصل می‌پردازیم.

در مقدمهٔ کتاب، به تاریخ مختصر عکاسی در خاورمیانه پرداخته شده است؛ همچنین به اهمیت عکس، به‌عنوان ابزاری مهم برای شرق‌شناسان و مصرشناسان برای ثبت یافته‌های باستان‌شناسانه‌شان اشاره شده است. در واقع به نظر مؤلف، میان اختراع داگروتایپ، سال (۱۸۳۹م.) و شناخت اروپاییان از شرق ارتباط مهمی وجود دارد. خط و سیر مؤلف نیز در کتاب، تحلیل نقش و تأثیر عکاسی بر دیدگاه اروپا از شرق، است. بهداد با اتکا به آرشیو غنی از عکاسان و استودیوهای اروپایی و خاورمیانه، ارتباط فرهنگی میان شرق و غرب را در عکاسی کندوکاو کرده است.

مؤلف می‌نویسد: «من عنوان این کتاب را *دوربین شرقی* گذاشته‌ام تا توجه را به مرکزیت «شرق» در تاریخ درهم تنیدهٔ عکاسی و شرق، جلب کنم» (صفحه ۱). هم‌چنین می‌نویسد: «عکاسی چشم‌انداز اروپایی نسبت به خاورمیانه را به معیاری تصویری به‌عنوان واقعیت (حقیقت) معیار (پذیرفته شده) تبدیل کرد؛ تبدیلی که با حضور و مشارکت اروپاییان در منطقه طی قرن نوزدهم ایجاد شد» (صفحه ۱). چنان‌که برخی قرن نوزدهم معتقد بودند: «شاید این اولین باری باشد که به‌جای داستان، با واقعیت سروکار داشته باشیم» (صفحه ۱). ابداع و توسعهٔ عکاسی، به‌عنوان نوعی از بازنمایی، موجب ارتقای شکل علمی شرق‌شناسی در قرن نوزدهم شد که شناخت صریح و جامعی را از فهم و درک «شرق» میسر می‌ساخت (صفحه۲).

مؤلف معتقد است، آرشیو عظیمی که او عکاسی شرق‌شناس‌انه و عکاسی بومی از خاورمیانه می‌نامد، در بحث‌های تاریخی ـ هنری، کامل به حاشیه رفته است. هم‌چون عکس‌های آقاخان و عبدالله قاجار در تهران، کاپیتان حسنا بیگ[۸] و علی سامی[۹] در استانبول، گاربید کریکوریان[۱۰] و خلیل رعد[۱۱] در اورشلیم، برادران صرافیان[۱۲] در بیروت (صفحه ۶). برای مثال در کتاب میشل فریزوت[۱۳] با عنوان تاریخ جدید عکاسی (۱۹۹۸م.) فقط چند صفحه به مسئله عکاسان اعزامی و توریستی از سراسر جهان اختصاص دارد و فقط یک صفحه به عکاسی از «دنیای قدیم مدیترانه» تعلق دارد و دیگر تاریخچه‌های عکاسی در سراسر جهان را به حاشیه رانده است (صفحه ۷). بهداد می‌گوید: مورخان هنری به طور سنتی به بازنمایی‌های عکاسی

از دنیای غربی نگاه می‌کنند و تصاویر شرقی و خاورمیانه در حاشیه گالری‌های عکس تجاری در منطقه به نمایش گذاشته می‌شود (صفحه ۸).

علی بهداد به پیشینهٔ مطالعهٔ انجام شده در این حوزه نیز اشاره می‌کند؛ مطالعاتی که هدف آن افشای قدرت و نقش پیچیدهٔ عکاسی در سیاست استعماری است. محققانی که با الهام از کتاب شرق‌شناسی ادوارد سعید[۱۴]، به مطالعهٔ انتقادی عکس‌های اروپایی از خاورمیانه پرداختند و آن‌را نشانه‌ای از نگاه نابرابر بین استعمار اروپایی و استعمارشدگان دانستند. برای مثال کتاب ملک آلوولا[۱۵] (۱۹۸۶م.) با عنوان *حرمسرای استعمار* که به ایدئولوژی استعمارگرا و فانتزی جنسی سرکوبگر در بازنمایی‌های شهوانی زنان الجزایری در کارت‌پستال‌های اروپایی می‌پردازد. هم‌چنین کتاب جیمز رایان[۱۶] (۱۹۹۷) با عنوان *امپراطوری تصویری: عکاسی و تجسم امپراتوری بریتانیا*، به این مسئله می‌پردازد که چگونه عکاسی به ابزاری کامل برای حکومت استعماری انگلیس تبدیل شد. رایان نشان می‌دهد عکاسی، نقش مهمی در ساختار جغرافیای تخیلی امپراطوری ایفا کرده است و امپراتوری موازی را در طیف وسیعی از گفتمان‌ها، از جمله: علم، هنر، تجارت و دولت، ایجاد کرده است.

علی بهداد، هدف از نوشتن این کتاب را نقد گرایش‌های شرق‌شناسانه در رویکردهای تاریخ هنری دانست و تلاش کرده است تا پیشنهادهایی مبتنی بر نگرش‌های پسااستعماری ارائه دهد، تا با مطالعهٔ آرشیوهای عکس‌های شرقی، به روابط اغلب نابرابر سلطه و هژمونی فرهنگی میان شرق و غرب بپردازد. بهداد، انگیزهٔ انتقادی‌اش را در دو وجه، بازگویی می‌کند: «اول این‌که علاقه‌مند به مطالعه روش‌هایی هستم که عکاسی از طریق آن توانسته به دانش علمی (شبه علمی) در مورد «شرق» منجر شود و به شرق‌شناسی کمک کند. زیرا عکاسی از همان آغاز، به‌عنوان تکنولوژی بسیار ارزشمند و کارآمد به خدمت شرق‌شناسان درآمد. دوم این‌که امیدوارم بیان کنم چگونه شرق‌شناسی، بازنمایی عکاسانه از شرق را به صورت اگزوتیک به مخاطبان غربی ارائه داده است» (صفحه ۹ تا ۱۰).

در ادامه، مؤلف به شرح رویکرد روش‌شناسانه کتاب می‌پردازد و اشاره می‌کند عنوانِ کتاب *دوربین شرقی* را در ارجاع به دو نظریه در کتاب *اتاق روشن*[۱۷] رولان بارت و کتاب *دوربین هندی*[۱۸] نوشته کریستوفر پینی[۱۹] انتخاب کرده است. کتاب رولان بارت، به مؤلف امکان می‌دهد از دیدگاه‌های ساختارگرایانه عبور کند و به شرح تجربهٔ فردی در مواجهه با عکس بپردازد. «بارت هر گونه خوانش اجتماعی یا سیاسی عکس را رد می‌کند و در عوض، خوانش شخصی از عکاسی را فراهم می‌کند (با ذهنی،

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

اشتباه گرفته نشود). بارت تمایزی مفهومی بین «استودیوم»[20] (دلالت صریح) عکس یا زمینه «منافع و اهداف فرهنگی» و «پانکتوم»[21] (دلالت ضمنی) ایجاد می‌کند. آن‌چه بارت در مطالعهٔ خود در مورد عکاسی به آن اهمیت می‌دهد، پانکتوم است؛ مفهومی ظریف، فراتر از عنصری که استودیوم عکس ارائه می‌دهد و قابل مشاهده می‌شود؛ زیرا میل و آرزوی شخص را ارائه می‌دهد. استودیوم میزانی اطلاعات یا پیشینه در مورد آن‌چه عکاسی می‌شود، ارائه می‌دهد؛ اما پانکتوم، عنصری مؤثر است که ناتوانی در نام‌گذاری‌اش، مخاطب را جذب یا آشفته می‌کند. این همان مسیری است که رولان بارت را از یک ساختارگرا به پساساختارگرا سوق می‌دهد. «آن‌چه علاقه بارت به عکاسی را تحریک می‌کند، دلیل اجتماعی نیست، بلکه شخصی است و آن‌چه به او به عنوان یک بیننده اجازه می‌دهد تا از عکس صحبت کند، توانایی آن برای تعمقی درونی است تا این‌که صحبت از مادیت آن به‌عنوان یک قلمرو فرهنگی» (صفحه ۱۲)؛ این همان مسیری است که علی بهداد تلاش می‌کند در مواجهه با عکس‌های قاجار، به‌ویژه در فصل چهارم، با عنوان «در تاریکخانه پدربزرگم» بپیماید. در واقع، مؤلف این رویکرد را راهی برای گذر از رویکرد ساختارگرایانه شرق‌شناسی می‌داند که اغلب عکس‌های محلی و منطقه‌ای را نیز در مسیری ایدئولوژیک یا نسخه‌های درجه دوم در بازتولید نگاه اروپایی می‌داند؛ اما مؤلف تلاش می‌کند، از این خوانش فراتر رود و آثار عکاسان محلی و منطقه‌ای را متفاوت از عکس گردشگران اروپایی تفسیر کند و آن‌را در زمینه و کارکرد منطقه‌اش بازخوانی کند.

همچنین مؤلف اشاره می‌کند، کتاب مرهون کتاب کریستوفر پینی با عنوان *دوربین هندی* است. پینی نیز در کتابش بیان می‌کند از کتاب *اتاق روشن* الهام گرفته است. گرچه پینی دیدگاه نظریه‌پردازان اروپایی-امریکایی در مورد عکاسی را به کار می‌بندد، اما دیدگاه اروپامحور عکاسی را با ارائه نگرش بوم‌شناسی به عکاسی، نقد می‌کند. او بر شیوه‌های محلی عکاسی تمرکز می‌کند، تا نشان دهد چگونه عکاسیِ هند، به‌دنبال تحمیل «دسته‌بندی هویتی مبتنی بر ساختارهای از پیش مورد انتظار» نیست؛ بلکه به‌عنوان فضایی خلاقانه -که در آن هویت‌های فردی و شخصی ظهور می‌کند- معرفی می‌شود. پس به این نکته می‌پردازد که زمینه‌های جغرافیایی، تاریخی و اجتماعی که رسانه در آن عمل می‌کند و در آن یک عکس تولید، مصرف و خوانش می‌شود، کارکرد ویژه خود را دارد و به عمل عکاسی، معنای ویژه‌ای می‌دهد.

مری لوئیز پرات[22] اصطلاح «ناحیه تماس» را به مثابه موقعیت ترافرهنگی

مطـرح کـرد تـا فضاهـای اجتماعـی کـه در آن فرهنگ‌هـای متفـاوت بـا یکدیگـر برخـورد می‌کننـد و مواجـه می‌شـوند را مـورد بحـث قـرار دهـد کـه اغلـب روابـط بسـیار نامتقـارن در سـلطه و فرمان‌بـری دارنـد. مفاهیمـی از ایـن دسـت تـلاش می‌کننـد تـا تعامـل میـان شـرق و غـرب را نـه فقـط از منظـر سـلطه، بلکـه از منظـر انتقـال فرهنـگ، تعامـل فرهنگـی و مقاومـت فرهنگـی مطالعـه کننـد؛ تـا در نهایـت رابطـه یک‌طرفـه قـدرت میـان اسـتعمارگران اروپایـی و مسـتعمرات غیراروپایـی را زیـر سـؤال برنـد. همان‌گونـه کـه مورخـان پسااسـتعماری هنرهـای غیرغربـی، همچـون مـاری رابرتـز[۲۳]، نانسـی مایکل‌رایـت[۲۴] و زینـب چلیـک[۲۵]، عکاسـی قـرن نوزدهـم عثمانـی را به‌عنـوان تلاشـی از سـوی هنرمنـدان بومـی و نخبـگان بـرای مبـارزه بـا بازنمایـی شرق‌شناسـانهٔ جامعـه عثمانـی در غـرب، مطالعـه و بررسـی کرده‌انـد. مؤلـف کتـاب، خـود را در ایـن مسـیر و رویکـرد مطالعاتـی قـرار می‌دهـد. تـلاش می‌کنـد درک جدیـدی از شرق‌شناسـی ارائـه دهـد کـه مبتنـی بـر یـک شـبکهٔ پیچیـده از روابـط زیباشـناختی، فرهنگـی، اقتصـادی، سیاسـی، ملـی و فراملـی اسـت. همچنیـن آن‌را نـه بـه مثابـه ژانـری تاریخـی، بلکـه به‌عنـوان درک و شـناختی معاصـر می‌دانـد کـه در مجموعـه‌داران و نمایشـگاه‌گردان‌های امـروزی نیـز قابـل مطالعـه اسـت.

عکس لینت و لندراک[۲۶]؛ از پسر تونسی، ۱۹۱۰م.

در فصـل اول، مؤلـف بـا مفهـوم عکـس شـرق‌گرا، به‌دنبـال توضیـح ماهیـت تاریخـی و نظـری رابطـهٔ بیـن عکاسـی و شرق‌شناسـی اسـت. به‌طـور خـاص، هـدف مؤلـف، مطالعـهٔ شمایل‌شناسـانه تصویـر شـرقی بـا درک تاریخـی از ظهـور آن در قـرن نوزدهـم اسـت. ایـن فصـل، به‌دنبـال طـرح رویکـردی بـه عکـس شـرقی‌گرا بـه مثابـه سیاسـت اسـت. یـک عکـس شـرقی‌گرا، سـاختاری خیالـی اسـت؛ گرچـه بـا یـک نظـام بصـری طبیعی‌سـازی شـده تنظیـم می‌گـردد. به‌عبـارت دیگـر، بازنمایـی عکاسـانه از شـرق و مردمـش، بیشـتر بـه صـورت مجموعـه‌ای از عمل‌هـا، نهادهـا و فیگورهـای اگزوتیـک ارائـه می‌شـود.

اما مؤلف، موضعی انتقادی به نظریه‌های مرسوم شرق‌شناسی دارد و بیان می‌کند شرق‌شناسی دیگر چارچوب مفهومی مؤثر برای به کارگرفتن تجسم قرن نوزدهم خاورمیانه توسط نویسندگان، مسافران و عکاسان اروپایی نیست. اگرچه با توجه به نفوذ وسیع شرق‌شناسی ادوارد سعید، خارج شدن از نفوذ نظری آن دشوار است؛ محققانی نظیر اعجاز احمد[۲۷] و جیمز کلیفورد از منتقدان دیدگاه سعید هستند؛ همچنین مورخان هنر مانند زینب چلیک، کریستوفر پینی، مری رابرتز و وودوارد به دنبال تجدید نظر در گفتمان شرق‌شناسی هستند و آن‌را نه گفتمانی منسجم، بلکه مجموعه‌ای متضاد و متعارض در یک ساختار گفتمانی می‌دانند. «از سوی دیگر، نویسندگان، از جمله جان مک کینزی و کن جاکوبسون، به دنبال بازگشت اصطلاح «شرق‌شناسی» به کاربرد قبلی خود به‌عنوان اصطلاح تاریخی هنری هستند» (صفحه ۱۹). «علی‌رغم تفاوت‌های ایدئولوژیکی آن‌ها، مورخان هنر در هر دو اردوگاه ادعا می‌کنند در پیش گرفتن رویکرد زیبایی‌شناسی به عکس شرق‌گرا ضروری است و باید به جای تمرکز بر ویژگی‌های توپوگرافی[۲۸]، بر جنبه هنری آن متمرکز شد» (صفحه ۱۹).

گرایش اخیر مورخان عکاسی، رهایی از سیاست بازنمایی شرق‌شناسی و بازگشت به تحلیل زیبایی‌شناختی اثر است. به‌خصوص اگر شرق‌شناسی نه به‌عنوان یک گفتمان صرفاً ایدئولوژیک از قدرت و نه به‌عنوان یک اصطلاح تاریخی هنری عنوان شود، به‌عنوان یک شبکه از روابط زیبایی‌شناسی، اقتصادی و سیاسی مطرح می‌شود که درک عکاسی قرن نوزدهم خاورمیانه را فراهم می‌کند. مؤلف ذکر می‌کند: «در حالی که شرق‌شناسی هم‌چنان چشم‌انداز مهمی را برای درک معنی بازنمایی‌های عکاسی خاورمیانه ارائه می‌دهد، اما منظورم این نیست که چنین تصاویری را صرفاً به‌عنوان بازتابی از تعصب نژادی اروپاییان علیه «شرقی»ها در نظر بگیریم و نه این‌که این تصاویر صرفاً سلطه اروپایی، امپریالیستی بر منطقه را نشان می‌دهد و نه حتی این‌که عکس شرقی‌گرا مستلزم ساختار بصری دوتایی بین اروپایی فعال و «شرق» منفعل است» (صفحه ۱۹). بهداد امیدوار است که بتواند دیدگاهی جایگزین از عکس شرقی‌گرا پیش ببرد که فراتر از تحلیل عملکردهایی اگزوتیکِ تصاویر خاورمیانه بتواند نظریه شبکه‌ای از شرق‌شناسی را طرح کند. «تئوری شبکه، نه انگیزه‌های فردی عکاسان و نه ویژگی‌های سوژه‌های هنری، بلکه روابط متقارن، نامتقارن و گسسته میان تصاویر، افراد خاص و شیوه‌های خاص را بررسی می‌کند»(صفحه ۲۰).

در فصل دوم باعنوان «گردشگران، مجموعه‌دار و نمایشگاه‌گردان» به چند آلبوم و مجموعهٔ عکس پرداخته شده است. این فصل، تلاش دارد،

ادعاهـای پسااسـتعماری تاریخ‌نـگاران هنـر کـه عکس‌هـای گردش‌گـران را محصـول تنـوع نـگاه آن‌هـا می‌دانـد، بـه چالـش بکشـد؛ و بـا مطالعـهٔ مجموعـه عکس‌هـا نشـان می‌دهـد چگونـه تصویـر شـرق، مبتنـی بـر جغرافیـای سیاسـی، گرایش‌هـای اقتصـادی و پیش‌فرض‌هـای فرهنگـی ثبـت و ضبـط شـده اسـت. در ایـن فصـل، بـر مجموعـه عکـس پیر.د.ژیگـورد[۲۹] کـه بـه صـورت آلبـوم گردشـگری اروپاییـان در آمـده اسـت، تمرکـز دارد (ایـن آلبـوم، شـامل کارهـای ۱۳۷ عـکاس بـا بیـش از ۶۰۰۰ عکـس در فاصلـهٔ سـال‌های ۱۸۵۲ تـا ۱۹۵۰ میـلادی اسـت کـه ژیگـورد در مجموعـه عکـس مؤسسـهٔ گتـی گـردآوری شـده اسـت). «آلبـوم ژیگـورد، منعکـس کننـدهٔ قواعـد و انتظـارات بصـری از جامعـه عثمانـی اسـت کـه بـا چشـم‌انداز شرق‌شناسـی پدیـد آمـده اسـت؛ ایـن چشـم‌انداز همـان قـدر، محصـول انتظـارات فانتـزی غربـی در مـورد شـرق اسـت کـه محصـول پـروژه عکاسـان محلـی در منطقـه بـود» (صفحـه ۴۲). آن‌چـه در این‌جـا اهمیـت دارد، نـه تنهـا سـازمان‌دهی آلبوم‌هـا، عکس‌هـای رسـمی و زمینه‌هـای تاریخـی تولیـد آن، بلکـه مفاهیـم وسـیع‌تری اسـت کـه ناشـی از مصـرف آن‌هـا توسـط گردش‌گـران اروپایـی در قـرن نوزدهـم و نیـز حفـظ و احیـای ایـن آلبوم‌هـا و تصاویـر، به‌عنـوان اشـیای جمـع‌آوری شـده و آرشـیو آن‌هـا می‌باشـد. در ایـن فصـل، بـه چشـم‌اندازها، مردم‌نگاری‌هـا، یادمان‌هـا، تصاویـر اگزوتیـک و اروتیـک پرداختـه شـده اسـت.

در فصـل سـوم باعنـوان «سیاسـت عکاسـی سـاکن در خاورمیانـه» بـه مطالعهٔ مـوردی عکس‌هـای آنتونـی سـوروگین در ایـران عصـر قاجـار پرداختـه شـده اسـت. مؤلـف توضیـح می‌دهـد عکاسـان حرفـه‌ای سـاکن و مسـتقر در خاورمیانـه، تـلاش کرده‌انـد از تصویـر یکپارچـهٔ شـرق کـه بازتولیدکننـدهٔ گفتمـان ایدئولوژیک شرق‌شناسـانه اسـت، فراتـر برونـد و تنـوع و تفاوت‌هـای ظریـف و ناسـازگار بـا گفتمـان شرق‌شناسـی را تأکیـد کننـد. «بـرای مثـال، وودوارد[۳۰] در مطالعـهٔ خـود از خانـوادهٔ صبـاح در اسـتانبول، اسـتدلال کـرده اسـت بازنمایی‌هـای جامعـه عثمانـی از سـوی صبـاح[۳۱] نـه یکپارچـه و نـه هژمونیـک، بلکـه منعکـس کننـدهٔ دامنـه‌ای پیچیـده از دیدگاه‌هـا بـود. او ادعـا می‌کنـد، بازنمایـی خانـواده صبـاح، نشـانه‌های بصـری از جامعـه عثمانـی را بـا یـک نظـم نویـن ترکیـب می‌کنـد. بـه همیـن ترتیـب، فردریـک بوریـر[۳۲] (۱۹۹۹م.) بـر پایـهٔ نظریـهٔ پسااسـتعماری هومـی بابـا[۳۳]، می‌کوشـد بـه مطالعـهٔ بازنمایی‌هـای عکاسـانهٔ آنتونـی سـوروگین از تهـران دوران قاجـار بپـردازد. بوریـر، تصاویـر سـورگین از درویش‌هـا را بـا عکس‌هـای صبـاح و جویلیـر[۳۴] مقایسـه می‌کنـد و نشـان می‌دهـد تصاویـر سـوروگین بازنمایـی متفاوتـی از آن‌هـا دارد؛ امـا تصویـر صبـاح از درویـش اغلـب بـا فرمـت غالـب غربـی هم‌خوان‌تـر اسـت و آن‌را تقلیـد می‌کند»(صفحـه ۷۳ تـا

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

۷۴)مؤلف با تمرکز بر عکس‌های سوروگین در مجموعه گالری آرتور مکس ساکلر[۳۵]، به‌دنبال طرح این دیدگاه است که عکاسان مستقر و ساکن در خاورمیانه، به دلیل قرار گرفتن در معرض و تماس با فرهنگ‌های محلی این منطقه، شیوه‌های بازنمایی را دنبال کرده‌اند که نه یکپارچه و نه هژمونیک است؛ از همین رو، آثار آن‌ها در آرشیوهای عکس شرق‌شناسی نادیده گرفته می‌شود. از همین رو، این تصاویر را نمی‌توان به سادگی در گفتمان زیبایی‌شناختی شرق‌شناسی یا نظریه پسااستعماری قرار داد و دسته‌بندی کرد.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

عکس از آنتوان سوورگوین، شهر فرنگ، ۱۸۹۰م.

علی بهداد، به شرح تجربه مواجهه‌اش با عکس‌های انتونی سوروگین می‌پردازد؛ این‌که چگونه این تصاویر برایش نوستالژیک بود و هویت و تاریخ کشور را نشان می‌داد. این تصاویر، حاکی از تجربه‌های ذهنی نزدیک مؤلف بود. برای مثال، مؤلف می‌نویسد: «عکس سوروگین از شهر فرنگ، من را به یاد زمانی انداخت که خودم یک تماشاگر نمایش شهر فرنگ در محلهٔ خودمان در شهر کوچکی بودم و تصاویری از تماشای برج ایفل یا برج بیگ بنگ را در ذهن خود مرور می‌کردم. دیدن عکس‌های سوروگین، به من حس تجربه‌ای از تماس مستقیم و بصری با گذشته را داد، تجسمی که یک تصویر عمومی را به یک تجربه شخصی تغییر داد» (صفحه ۷۵). سپس یادآور می‌شود مورخان و مجموعه‌داران هنر معمولاً در خوانش یک عکس تاریخی، به‌دنبال روابط مستقیم بین محتوای عکس و زمینهٔ آن و روابطی هستند که در لحظه‌های مختلف تاریخی، تغییر می‌کند؛ اما ذهنیت بیننده است که نقش حیاتی در خوانش و ارتباط میان محتوا و زمینه دارد. «همان‌طور که رولان بارت تأکید می‌کند، ذهنیت شخصی و حرفه‌ای بیننده، جزء حیاتی در تفسیر یک عکس است». بدون شک سؤال «معنای

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

این عکس چیست؟» از سؤال «چه کسی آن‌را می‌خواند» پیروی می‌کند» (صفحه ۷۷). سپس بیان می‌کند: «توجه من به مخاطبان مختلف و جمع‌آوری عکس‌های سوروگین در صفحات بعدی کتاب، تلاش برای نشان دادن راه‌هایی است که ذهنیت بیننده بر معانی مرتبط با این تصاویر تأثیر می‌گذارد و بنابراین عملکرد آن‌ها به‌عنوان آثار تاریخی و مواد آرشیوی تغییر می‌کند. بازنمایی‌های شخصی من در این‌جا هم موضع سوروگین به‌عنوان یک عکاس حرفه‌ای را به رسمیت می‌شناسد و هم اجازه می‌دهد، خوانش متفاوتی از کار او داشته باشم. عکس‌های سوروگوین، به‌طور هم‌زمان نمونه‌هایی از سنت عکاسی شرق‌گرا در خاورمیانه و عکاسی واقع‌گرایانه در ایران است که شیوه‌های زندگی روزمره مردم را بیان می‌کند» (صفحه ۷۷). علی بهداد، مطالعهٔ سوروگین را نمونه‌ای از عکاسان مستقر و ساکن در خاورمیانه می‌داند که می‌توانند روایتی هم‌دلانه و واقع‌گرایانه از شرق، در برابر روایت هژمونیک، یکپارچه و بازتولیدکنندهٔ گفتمان شرق‌شناسی ارائه دهد. گرچه وجوهی از عکس‌های سوروگین مورد توجه مجموعه‌داران و هم‌راستا با گفتمان شرق‌شناسی است.

علی بهداد، در فصل چهارم، باعنوان در تاریکخانه پدربزرگم، هم‌چون دیگر محققان پسااستعماری، به‌دنبال طرح رابطهٔ بین استعمارگر، استعمار و هم‌چنین شیوهٔ نمایش آن‌ها، به صورت دوتاییِ قدرت و مقاومت است. «در سنت شرق‌شناسی، ادوارد سعید، استدلال می‌کند: رابطهٔ بین غرب و شرق، رابطهٔ قدرت، سلطه و درجه‌های مختلف هژمونی است. شرق‌شناسی به‌عنوان گفتمان قدرت تعریف می‌شود که در آن هویت و تصور امپریالیستی اروپایی به نمایش گذاشته می‌شود؛ هم‌چنین، سعید به نظریهٔ رفتارهای فرهنگی و گفتمانی مقاومت در برابر استعمار و امپریالیسم می‌پردازد و به این نکته اشاره می‌کند که: تقریباً در همه جای جهان غیراروپایی، ظهور انسان سفید پوست، نوعی مقاومت را به وجود آورد (صفحه ۱۰۱). «مورخان هنر و منتقدان فرهنگی نیز بازنمایی مردم غیراروپایی و استعمار را به‌عنوان نمونه‌ای از سلطهٔ استعماری تعریف می‌کنند؛ همچون ناکلین[۳۶] در مقالهٔ «شرق خیالی» که نقاشی ژانر شرقی اروپایی را به‌عنوان سند بصری از ایدئولوژی استعمار قرن نوزدهم در نظر می‌گیرد. در مقابل، بازنمایی هنر بومی را از نظر مقاومت در برابر غرب و امپریالیسم مورد بحث قرار می‌دهند. به‌عنوان مثال، چلیک[۳۷] استدلال کرده است که نمایشگاه‌های هنری عثمانی ترکیه در نمایشگاه کلمبیا در جهان، که در سال ۱۸۹۳ در شیکاگو برگزار شد، شامل دیدگاه‌های مخالف برای مبارزه با ساخت و ساز شرق‌شناسانه از جامعهٔ عثمانی بود» (صفحه ۱۰۲).

همچنین مؤلف در این فصل تلاش می‌کند با تمرکز بر عکاسی محلی در خاورمیانه، گرایش به خودشرق‌گرایی را نیز مطالعه کند؛ این گرایش چنان بود که سلطان عبدالحمید عثمانی، سال ۱۸۹۲ میلادی به عکاسان مقیم در استانبول و سراسر امپراطوری دستور داد که: «بسیاری از عکس‌های گرفته شده برای فروش در اروپا، قلمرو تحت حاکمیت ما را به‌خطر می‌اندازد. ضروری است، عکس‌هایی که گرفته می‌شود، مردم مسلمان را با نشان دادن آنها در یک فضای عجیب و غریب به تمسخر و توهین نکشاند» (صفحه ۱۰۳). به این ترتیب، مؤلف در مطالعهٔ سیاست بازنمایی در خاورمیانه، به‌دنبال طرح مفاهیم پسااستعماری از مرکز/ پیرامون و قدرت/ مقاومت است.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

محمود اسکویی، عکاس خانواده، کلکسیون شخصی، ۱۹۲۰م.

مطالعهٔ موردی مؤلف در این فصل، بر مجموعه عکس‌های پدربزرگش است. پدربزرگش از اولین عکاسان سبزوار بود که مجموعه‌ای از عکس‌های خانوادگی نیز نگه می‌داشت. پس از ظهور عکس‌های قدیمی (از شیشه‌های ژلاتینی) متوجه می‌شود که تصاویر مادربزرگ و در واقع هر عضو زن خانواده در مجموعه عکس پدربزرگ حذف شده است؛ مسئله‌ای که موجب شگفتی وی می‌گردد و می‌نویسد: «در حقیقت، نه تنها هیچ نشانی از عکس‌های مادربزرگم وجود نداشت، بلکه حتی تصویرش در جاهایی که کنار فرزندانش ایستاده بود نیز خراشیده شده بود تا اثری از حضورش باقی نماند» (صفحه ۱۰۴).

مؤلف بحث دربارهٔ عکاسی بومی در ایران را با این تجربهٔ شخصی آغاز می‌کند تا برخی سنت‌ها و قواعد محلی عکاسی در خاورمیانه را نشان دهد؛ گرچه یادآور می‌شود: «آرشیوهای عکس محلی از عکاسان غیرحرفه‌ای غالباً از بین رفته و در دسترس نیستند و آن‌ها که باقی مانده‌اند، بسیار بد نگهداری شده‌اند. همچنین به دلایل شخصی، سیاسی، مذهبی و حتی اقتصادی این آرشیوها از بین رفته یا ویران شده‌اند. همان‌گونه که

در ایـران، در طـول انقـلاب مشـروطه در سـال ۱۹۰۵ و در سـال ۱۹۲۵، زمانـی کـه رضـا شـاه قـدرت سـلطنتی را بـه دسـت گرفـت، اکثـر عکس‌هـای نگاتیـو در آرشـیو کاخ گلسـتان از بیـن رفـت. زیـرا از بیـن بـردن آن‌هـا به‌عنـوان نمـاد سـقوط فرهنگـی سلسـله قاجـار تلقـی می‌شـد» (صفحـه ۱۰۵).

مؤلـف در ایـن فصـل، ابتـدا بـه تاریـخ مختصـری از عکاسـی در ایـران می‌پـردازد؛ سـپس دربـارۀ شـیوه‌ها و تکنیک‌هـای عکاسـی بومـی و محلـی، بـا توجـه بـه ابعـاد فرهنگـی و سیاسـی بومـی، بحـث می‌کنـد. در نهایـت، نشـان می‌دهـد کـه «پرداختـن بـه تاریـخ عکاسـی در ایـران، خطـای مفروضـات قطبـی (مرکز/حاشـیه و قـدرت/ مقاومـت) در تفسـیرهای پسااسـتعماری از عکاسـی قـرن نوزدهـم در خاورمیانـه را روشـن‌تر می‌کنـد» (صفحـه ۱۰۵).

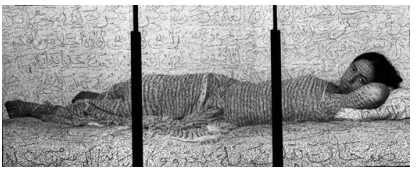
مؤلـف در فصـل پنـج، بـه بازنمایـی محلـی از قـدرت در عکـس می‌پـردازد و ایـن پرسـش را مطـرح می‌سـازد کـه آیـا تاریـخ «دیگـری» در عکاسـی خاورمیانـه وجـود دارد؟ آیـا می‌تـوان عکاسـی در منطقـه را تـا حـدی مسـتقل و خودمختـار از نفـوذ نـگاه شرق‌شناسـانه اروپایـی تفسـیر کـرد؟ مؤلـف در ایـن فصـل، اسـتدلال می‌کنـد عکاسـی در خاورمیانـه، نبایـد بـه مثابـه ابـزاری بـرای قـدرت کاهـش یابـد و نبایـد بـه بازتـاب صرفاً ایدئولـوژی شرق‌شناسـی محـدود شـود. پـس بـه مطالعۀ عکاسـی پرتـره سـلطنتی در ایـران می‌پـردازد؛ تـا ماهیـت خودمختـار عکاسـی محلـی در زمینه‌هـای غیراروپایـی را نشـان دهـد. در واقـع عکاسـی دوران قاجـار، هـر چنـد در سـنت‌های محلـی پرتره‌هـای سـلطنتی ریشـه دارد، امـا از سـوی دیگـر تأثیرهـای اروپایـی را منعکـس می‌کنـد کـه ریشـه در ایدئولوژی‌هـای سـلطه دارد؛ مؤلـف به‌دنبـال ایـن کارکردهـای دوسـویه اسـت. پـس ابتـدا بـه شـرح اهمیـت پرتـره در سـلطنت قاجـار می‌پـردازد و می‌نویسـد: «بـا توجـه بـه رابطـه طولانـی مـدت بیـن پرتره‌هـای سـلطنتی و قـدرت سیاسـی در ایـران، تعجـب آور نیسـت کـه کار اصلـی و مهـم عکاسـی در دوران ناصـر الدیـن شـاه، بازنمـای ممتـاز قـدرت سـلطنتی در ایـران باشـد» (صفحـه ۱۳۴).

بعـد از فتحعلـی شـاه کـه سـنت نقاشـی پرتـره را تشـویق و حمایـت می‌کـرد، ناصرالدیـن شـاه نیـز از عکاسـی پرتـره بـرای تحکیـم قـدرت خـود اسـتفاده کـرد تـا آن‌جـا کـه ناصـر الدیـن شـاه، خـود تبدیـل بـه عـکاس آماتـور شـد و «در اوایـل دهـه ۱۸۵۰، عکاسـان خارجـی را بـرای ایجـاد یـک آرشـیو بـزرگ، اسـتخدام کـرد. برخـلاف همتـای عثمانـی سـلطان عبدالحمیـد کـه علاقـه‌ای بـه اسـتفاده از دوربیـن نداشـت، پادشـاه قاجـار از هـر فرصتـی بـرای عکس‌بـرداری اسـتفاده کرد» (صفحه ۱۳۶).

«بـا ظهـور عکاسـی در ایـران، نقاشـی پرتـره افـول کـرد. هنرمنـدان ایرانـی کـه تکنیک‌هـای نقاشـی غربـی را در خـارج از کشـور یـا دارالفنـون آمـوزش

فصلنامۀ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارۀ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

دیده بودند، نه تنها برای تولید پرتره‌های هنری پادشاه، بلکه برای ارائه تصاویر در روزنامه‌ها نیز استفاده کردند. عکاسی نمایانگر بصری قدرت بود و نوعی تحول زیبایی‌شناسی را هم‌سو با تحولات سیاسی تجربه کرد» (صفحه ۱۳۶).



لالا ایسایدی، زن حرم سرا لمیده (۲۰۰۸م.) از مجموعه زنان مراکش. موزهٔ هنر لس آنجلس

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

جمع‌بندی و ارزیابی

اگرچه تاریخ عکاسی منطقه‌ای خاورمیانه در حاشیه تاریخ هنر غرب است، اما آثار عکاسان معاصر خاورمیانه بیش از گذشته در موزه‌ها و گالری‌های مهم به نمایش در می‌آید. آثار هنرمندان کمتر شناخته شده است، همچون: شیوا احمدی، شیرازه هوشیاری و شیرانا شهبازی و هنرمندان برجسته‌تر مانند: شیرین نشاط، مونا حاتوم و شادی قدیریان؛ اما چه چیزی افزایش تقاضا برای آثار این هنرمندان را توضیح می‌دهد؟ پیامدهای فرهنگی و سیاسی نمایش این آثار در غرب چیست؟ مؤلف تلاش می‌کند به سیاست مصرف، نمایش و پذیرش این آثار در غرب، توجه کند؛ زیرا این آثار جغرافیای سیاسی شرق‌شناسی امروزی را نشان می‌دهد. واقعیت آن است که گرایش به شرقی‌سازی به پایان نرسیده است، بلکه به صورت‌های مختلف بازتولید می‌شود. هنرمندان معاصر خاورمیانه، به گونه‌ای آن‌را بازنمایی می‌کنند. برخی از این آثار، تصویر «دیگری» شرقی در غرب را بازسازی می‌کند. از سوی دیگر باید به گرایش‌های انتقادی در این آثار نیز توجه کرد؛ به بیان فوکو، نوعی مقاومت ایدئولوژیک که باید در کارکردهای زمینه‌ای و محلی مطالعه گردد؛ پس نمی‌توان کارکرد این آثار را لزوماً پاسخی مؤثر به شرق‌شناسی امروزی دانست.

برای مثال، آثار لالا ایسایدی[۳۸] در سری زنان مراکش، زنان خوابیده در لباس سفید به تصویر کشیده شده است که خطوط حنای خوشنویسی عربی روی آن نقش بسته است. این تصاویر از کلیشه‌های زنان حرمسرا به‌عنوان اشیای جنسی برای مردان است؛ زنان حرمسرا، نمادی از به بردگی کشاندن زنان و تصاویری که همسو با درک شرقی‌گرایانه نقاشانی

چون انگر بوده است؛ از سوی دیگر، موقعیت زنان خاورمیانه را در این بردگی جنسی به چالش می‌کشد و آن‌را به مقاوتی گفتمانی تبدیل می‌کنند.

افزون بر کلیشه‌های شرقی -که زنان شرقی را به نمایش می‌گذارد- هنرمندان خاورمیانه، به موضوع نابرابری جنسیتی، در خود جوامع اسلامی، توجه می‌کنند. برای مثال در ایران، عکس‌های بهمن جلالی (۲۰۰۳م.) و عکس‌های شادی قدیریان (۱۹۹۸م.) که با عکس نوعی گفت‌وگوی قدیم و جدید را ترسیم کردند. بهمن جلالی در مجموعهٔ «تصویر تصورات» چندین عکس از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم را با یکدیگر مونتاژ کرده است که منجر به تصاویر زیبا و حیرت انگیزی شده است. ایده‌ای که جلالی آن‌را «تلفیق دو دوره، حال و گذشته و واکنش کنونی به عکس‌های زنان بی‌حجاب» می‌نامد. کتاب در پایان بر این ایده نهایی تأکید دارد که نمی‌توان به سادگی عکس‌هایی از این دست، همچون مجموعه بهمن جلالی را بازتولید شرقی‌گرایی یا خودشرقی‌سازی دانست. بلکه باید به زمینه‌ها و کارکردهای محلی و منطقه‌ای عکس نیز توجه کرد؛ زیرا وجوه انتقادی عکس را در نقد نابرابری‌های قدرت، روشن‌تر می‌سازد.

در پایان باید افزود این کتاب از چند منظر مهم است: اول: پژوهشگران کمتر به مطالعات منطقه‌ای هنر در ایران، توجه کرده‌اند. این کتاب، تاریخ عکاسی ایران را در یک مطالعهٔ تطبیقی به‌سوی مطالعهٔ منطقه‌ای می‌برد. شناخت پژوهشگران ایرانی از همسایگان نزدیک، بسیار اندک است و برای مثال، کمتر سرشت و سرنوشت مشترک هنر در ایران و عثمانی، مطالعه و بررسی شده است. این کتاب، راهگشای مطالعات منطقه‌ای و تطبیقی عکاسی خواهد بود.

دوم این‌که در این کتاب، تلاش می‌شود از قواعد معمول و مرسوم در تاریخ‌نگاری سیاسی و اجتماعی فراتر رود و نوع جدیدی از تاریخ‌نگاری فرهنگی را در پیش بگیرد. تاریخ فرهنگی، به تاریخ غیرمرکزگرا و غیراروپایی هنر توجه دارد؛ مانند علی بهداد که به مطالعهٔ تاریخ عکاسان ساکن منطقهٔ خاورمیانه پرداخت، نه تاریخی که از عکس‌های مسافران و گردشگران اروپایی به شرق ترسیم می‌شود.

سوم این‌که مؤلف تلاش می‌کند به کارکردهای محلی و زمینه‌ای عکس در کشورهای خاورمیانه بپردازد، نه این‌که بر اساس مطالعات شرق‌شناسانهٔ مرسوم، کارکرد عکس‌ها را فقط بازتولید گفتمان شرق‌شناسانه بداند؛ تاریخ عکس محلی و منطقه‌ای را نباید نسخه‌های کوچک‌تر یا ساده‌تری از

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

تاریخ عکس اروپایی دانست، بلکه باید به کارکردهای زمینه‌ای و منطقه‌ای عکس نیز توجه کرد.

این کتاب، مطالعات عکس در ایران را توسعه می‌دهد؛ امیدواریم کتاب به‌زودی و به‌خوبی ترجمه شود و در اختیار پژوهشگران و علاقه‌مندان قرار گیرد.

پی‌نوشت

1. Belated Travelers
2. Gérard de Nerval
3. Rudyard Kipling
4. Isabelle Eberhardt
5. Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation
6. Luke Gartlan (استاد تاریخ هنر قرن نوزدهم، دانشگاه سنت اندروز، اسکاتلند)

۷. ایده‌های علی بهداد را می‌توان در دیگر نوشته‌های ایشان نیز دنبال کرد؛ همچون کتاب ملت فراموش شده (۲۰۰۵م.) که مطالعهٔ پسااستعمارانه از اسطورهٔ ملت امریکا، به‌عنوان یک ملت مهاجر است. اما در این نوشته، فقط به کتاب‌هایی اشاره شد که به شرق و خاورمیانه پرداخته است.

8. Yüzbaşı Hüsnü
9. Ali Sami Bey
10. Garabed Krikorian
11. khalil raad
12. Sarrafian brothers
13. Michel frizot
14. Edward Said
15. Malek Alloula
16. James R. Ryan
17. Camera Lucida
18. Camera Indica
19. Christopher Pinney
20. Studium
21. punctum
22. Mary Louise Pratt
23. mary roberts
24. nancy micklewright
25. Zeynep Çelik
26. Lehnert & Landrock
27. Aijaz Ahmad

۲۸. Topography، مکان‌نگاری؛ نقشه‌برداری از موقعیت طبیعی، محلی، یا ناحیه‌ای با شرح چگونگی آن است.

29. Pierre de Gigord
30. Woodward
31. Pascal Sébah
32. frederick bohrer
33. Homi Bhabha
34. Sébah & Joaillier
35. Arthur M. Sackler Gallery
36. Linda Nochlin
37. Zeynep Çelik
38. Lalla Essaydi

منابع

Behdad, Ali (2016) camera orientalis: *Reflections on Photography of the Middle East*, The University of Chicago Press.

Behdad, Ali & Luke Gartlan; *co-edited (2013) Photography's Orientalism*: New Essays on Colonial Representation, Los Angeles: Getty Publications.

Behdad, Ali (1994) *Belated Travelers*: Orientalism in the Age of Colonial, Duke University Press Books.

Behdad, Ali (2005). *A Forgetful Nation: On Immigration and Cultural Identity in the United States*, Duke University Press Books.

Bohrer, Frederick Nathaniel (1999) *Sevruguin and the Persian Image*: Photographs of Iran, 1870-1930, Arthur M. Sackler G/University of Washington Press.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

کتابی برای ترساندن و آواز نخواندن

نقدی بر کتاب *ساز حنجره و چالش‌های تولید صوت*

سعید مجیدی
کارشناس و پژوهشگر آموزش هنر singersaeed@gmail.com

چکیده

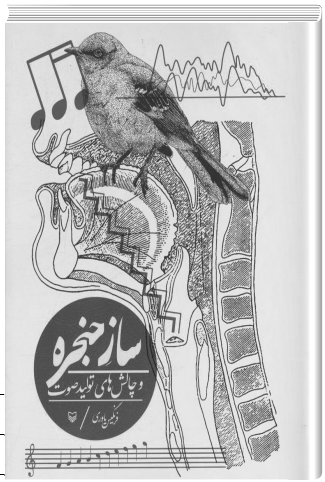
تولید منابع علمی در حوزهٔ شناخت و کاربرد صدا از ضرورت‌های جامعهٔ صدا، بیان و آواز امروز ایران است. در جامعه‌ای که صدای خوانندگان و گویندگان آن، اغلب خراشیده، گرفته و تصنعی است و متأسفانه این صداها به الگو نیز بدل شده‌اند. ضرورت پژوهش در این حوزه، دو چندان می‌نماید. اما اگر پژوهش‌ها نیز هدفمند، دقیق و علمی نباشد، نه‌تنها گره‌گشا نخواهد بود، بلکه آثاری بر صدای دیگران و این جامعه می‌گذارد که گاه جبران‌ناپذیر است و این کلاف سردرگم را پیچیده‌تر می‌کند. نقد پیش رو، در پی گره‌گشایی و بررسی مشکلات کتابی است که مؤلف آن قصد دارد راهی تازه بگشاید.

از جمله مباحث نقد پیش رو، این‌که گردآورندهٔ کتاب در استفاده از منابع، حقوق معنوی را رعایت نکرده است؛ نقدی فرهنگی که از مشکلات جامعهٔ امروز ماست. بحث دیگر این نقد، برداشت اشتباه از منابع معتبر علمی است که از درک نه چندان عمیق مؤلف از مباحث پایه‌ای فیزیک صوت و آناتومی مجرای گفتار خبر می‌دهد. همچنین بخش بعدی این نقد نیز، نقدی فرهنگی است به نهان‌کردن نام دیگر پژوهشگران این حوزه و بی‌توجهی به تلاش پیشینیان. در پایان نیز برخی مشکلات دیگر کتاب، پرسش‌وار مطرح شده است.

کلیدواژه: ساز حنجره، تولید صوت، آواز، فیزیک صوت

مقدمه

ضرورت پژوهش‌های دقیق و علمی در زمینه‌های گوناگون آواز ردیف دستگاهی،



■ **یاوری، فرنگیس (۱۳۹۶). *ساز حنجره و چالش‌های تولید صوت*. تهران: سورهٔ مهر.**

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

یا آوازهای محلی و مقامی ایرانی، امروزه بیشتر از قبل احساس می‌شود و تأسیس کارشناسی آواز در دانشگاه‌ها و دانشکده‌های هنر، ضروری‌تر از گذشته رخ می‌نماید. نیازها و ضرورت‌هایی که با تحقیقات و تربیت دانشگاهی و فرهنگستانی، به نتایج بهتری خواهد رسید. همان‌گونه که این اتفاق مثبت در مورد نوازندگی سازهای ایرانی رخ داده است.

به هر روی، ضرورت دارد در این کمبود آثار پژوهشی و وانفسای فرهنگی، از افرادی که در زمینهٔ آواز و موسیقی، تحقیق و پژوهش می‌کنند، مجدانه تقدیر و تشکر کنیم؛ تشکری که شامل مؤلف کتاب مورد نقد نیز می‌شود، که در گردآوری این کتاب زحمت بسیاری کشیده‌اند. اما گذشته از قدردانی، نقد و بررسی‌های روشمند و منصفانه از این‌گونه آثار است که زمینهٔ رشد هنر خواندن بی‌آسیب را فراهم می‌آورد؛ زیرا تأثیری که این آثار بر حنجره و صدای افراد می‌گذارد، با توجه به تعویض‌ناپذیری و یگانگی حنجره و اندام‌های صوتی، گاه جبران‌ناپذیر خواهد بود.

این مقاله، نقدی است بر کتاب *ساز حنجره و چالش‌های تولید صوت*، تألیف فرنگیس یاوری که انتشارات سوره مهر، اواخر سال ۱۳۹۶ چاپ و نشر کرده است.

این کتاب، اثری پرحجم در ۳۸۵ صفحه و قطع رحلی است که بیشتر مطالب آن دربارهٔ کالبدشناسی و شناخت کار اندام‌ها و بیماری‌های آن است. کتاب، دارای تصاویر رنگی فراوان و باکیفیت، از اندام‌های صوتی و تنفسی است که به شناخت بهتر آنها کمک می‌کند. پس ضرورت دارد از تصویرگر و بخش چاپ انتشارت سوره مهر، در آماده‌سازی چنین کتابی، تشکر و قدردانی کرد.

هرچند اهداف مؤلف، راهنمایی و تأثیر بر عموم اهالی صدا عنوان شده است، اما بی‌شک، کتابی با این قطر و قطع مرعوب‌کننده، چنین جاذبه‌ای ایجاد نخواهد کرد. اما از ظواهر امر که بگذریم، گذری بر محتوای کتاب نیز اشکال‌ها و نقدهای جدی‌تری آشکار می‌سازد که در ادامه برخی از آنها ذکر می‌شود.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

رعایت نکردن اخلاق علمی در استفاده از منابع

الف) بسیاری از مطالب گفتار هفتم (مفاهیم زبان از دیدگاه زبان‌شناسی) مطالبی است که با بی‌توجهی در رعایت اخلاق علمی در ذکر منابع و مآخذ، بدون درنظر گرفتن شیوه‌های رایج ارجاع، استفاده شده است. این مطالب، با اندکی دستکاری یا تقلیل از منابع مورد استفاده، رونویسی شده است. نمونه‌وار می‌توان به صفحه‌های ۳۰۰ تا ۳۰۴ کتاب اشاره کرد که رونویسی از نُه صفحهٔ اول کتاب *زبان‌شناسی و آسیب‌شناسی زبان*، اثر دکتر رضا نیلی‌پور است. البته با جابه‌جایی بندها برای رد گم کردن و حذف چند نکته (مانند حذف دیدگاه تکوینی، چهارمین دیدگاه که سه دیدگاه آن ارائه شده است) عیناً بازنویسی شده است. آیا می‌توان«۹ صفحه» از کتابی را با اندکی دستکاری و جابه‌جایی بندها (که به ساختار علمی مطلب نیز آسیب زده است) عیناً بازنویسی کنیم و فقط به ذکر منبع در فهرست منابع اکتفا کنیم؟

بماند که طرح این دیدگاه‌های عصب‌شناسانهٔ زبان، به کار عموم اهالی صدا و آواز نمی‌آید؛ البته مشکل دیگر، بیان غیرعلمی همین مطالب در زیر عنوان آواشناسی است. زیرا مؤلف ناروشمند و شتاب‌زده این مطالب را از کتاب‌های مختلف، دنبال هم ردیف کرده است.

ب) نمونه دیگر را می‌توان از صفحه ۲۹۹ سطرهای آغازین ستون اول آورد، که نگارنده مطلب را چنان نوشته است که گویی «تعریف زبان» را از اصل فرانسوی کتاب آندره مارتینه[1] برگردانده است. اما با کمی دقت و مقایسه آن با ترجمه این تعریف، در کتاب *مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی*، تألیف زنده‌یاد ابوالحسن نجفی، متوجه می‌شویم، تعریف ارائه‌شده، همان برگردان مرحوم نجفی، با اندکی دستکاری و حذف مفهوم مهم «تجربهٔ انسان» از این تعریف است، که مصداق تقلیل و سهل‌انگاری محسوب می شود.

گواه دیگر بر این مدعا، ترجمه کامل همین تعریف از اصل کتاب آندره مارتینه است، که شاگردش، دکتر هرمز میلانیان، آن‌را به فارسی برگردانده است: « زبان ابزاری است که مطابق آن، تجربهٔ انسان، در هر جامعه‌ای به نحوی متفاوت، به واحدهایی که دارای درونهٔ معنایی و برونهٔ آوایی هستند، یعنی تکواژ تجزیه می‌شود...». از مطالعهٔ ترجمه بالا از این تعریف، متوجه

می‌شویم از نظر واژگان و نحو با ترجمهٔ استاد نجفی متفاوت است و در آن نیز مفهوم «تجربهٔ انسان» وجود دارد؛ این مفهوم نیز از تعریف کتاب *ساز حنجره* بی‌دلیل حذف شده است و تعریف یاوری نیز همان ترجمه استاد نجفی با اندکی تقلیل است.

- شواهد دیگر، رونویسی بدون ارجاع، بند دوم (ص ۲۹۹) و نیز ستون دوم (ص ۲۹۹) است که به ترتیب از قسمت ۱-۲۷ صفحه ۳۵ و سطرهای آخر صفحهٔ ۱۰ کتاب *مبانی زبان‌شناسی* نجفی رونویسی شده است.

- شاهد دیگر، بندهای دوم و سوم صفحهٔ ۲۸۰ است که از صفحهٔ ۱۱۲ کتاب *مقدمه‌ای بر آواشناسی آکوستیک*، عیناً برداشت و رونویسی شده است و موارد دیگری، از جمله: تصاویر و مطالب کالبدشناختی -که از منابع معتبر آناتومی و فیزیولوژی برداشته شده است- اما مؤلف، منابع استفاده شده را دقیق ذکر نکرده و فقط به منابع انتهای کتاب بسنده شده است. پرسش این‌جاست: آیا این مصداق کتاب‌سازی نیست؟ آیا اخلاق علمی و فرهنگی را رعایت کرده‌ایم؟

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

اشتباه علمی در برداشت از مباحث علمی

الف) اشتباه در فیزیک صوت

در فصل یا گفتار ششم کتاب صفحه ۲۶۵ بند «ماهیت اصوات موسیقی» نوشته شده است: «صوتی که انسان با دستگاه شنوایی خود درک می‌کند از جهت درک صوت در مغز برحسب سه مشخصه دامنه، طنین و بلندی صوت درک و دریافت می‌شود. ۱- دامنه: اولین مشخصه صوت موسیقایی دامنه یا همان زیر و بمی آن به‌عنوان یک محرک ارتعاشی و احساسی پردهٔ گوش است. دامنه یکی از ویژگی‌های منبع تولید صوت است و در مورد صدای حلقوم انسانی نتیجهٔ ارتعاش تارآواهاست. البته نباید زیر و بمی و دامنهٔ صوت را با بلندی و کوتاهی صوت، که در واقع عامل آن به انرژی و شدت صوت وابسته است، اشتباه گرفت».

مطالب بالا، درک نادرست و برداشت اشتباه از مباحث پایه‌ای فیزیک صوت از دو کتاب *مبانی آکوستیک* و *مقدمه‌ای بر آواشناسی آکوستیک* است. نخست این‌که دامنه و زیر و بمی به هیچ وجه یکی نیست و هرکدام ویژگی‌های متفاوتی از اصوات است. دامنه از عوامل فیزیکی امواج صوتی و برخلاف نظر مؤلف، از عوامل مؤثر بر شدت و در نهایت، بلندی صوت یا مفهوم شنیداری آن است. اما زیر و بمی یکی از مشخصه‌های اصوات کنار طنین، شدت و دیرند است؛ و اگر بخواهم تعریف علمی‌تری از دامنه با ارجاع به همان منابع استفاده شده ایشان ارائه دهیم، باید گفت:«دامنهٔ نوسان ارتعاش، به معنای

اندازهٔ جابه‌جایی یک ذره از حالت تعادل است که با احساس بلندی و کوتاهی در ارتباط است».[۲]

آشکارا به دنبال مصرف انرژی بیشتر، دامنهٔ موج، افزایش می‌یابد و صدا بلندتر به گوش می‌رسد. متأسفانه این اشتباه‌ها در توضیح‌ها و مطالب صفحه‌های ۲۶۷، ۲۶۵ و ۲۷۸ نیز ادامه می‌یابد و مسئله برای مخاطب، پیچیده‌تر می‌شود؛ زیرا مؤلف، درک و دسته‌بندی درستی از ویژگی‌های امواج صوتی (دامنه، طول، بسامد و سرعت) در ذهن خود ندارد.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

ب) اشتباه در تشریح گلوگاه

ضمن این‌که تشریح و تقسیم‌بندی مؤلف از گلوگاه و حلق در تصویر صفحه ۱۳۲ اشتباه است، این تشریح، با توضیح‌های درست گلوگاه در صفحه ۱۶۲ همین کتاب نیز تناقض دارد.

ج) ادعاهای کاذب

نویسندهٔ کتاب، چندین بار، از جمله در صفحه‌های ۱۱ و ۴۳، گفته است: «تاکنون منبعی به‌طور علمی و با تکیه بر شواهد و واقعیت‌های حنجره به تکنیک‌های آواز نپرداخته است». یا در جایی دیگر گفته است: «طبق تحقیقاتی که در مورد منابع مربوط به چگونگی تولید صوت و آواز داشته‌ام، کتابی در مورد فرایند شکل‌گیری صوت به صورت علمی نوشته نشده است» یا « آن‌ها به ذکر کلیات و آن‌هم از دید هنری پرداخته‌اند».

اگر منظور ایشان از عبارت مبهم «چگونگی تولید صوت» چگونگی تولید آواهای زبان فارسی است، در رد این ادعاها باید گفت کتاب‌های ارزشمند علمی در بیست، سی و چهل سال پیش و در موضوع آواشناسی چاپ شده است. از جملهٔ این آثار، می‌توان *آواشناسی فیزیکی زبان فارسی*، اثر دکتر ساسان سپنتا، *آواشناسی زبان فارسی*، اثر دکتر یدالله ثمره و *آواشناسی*، دکتر علی‌محمد حق‌شناس را نام برد. اگر هم منظور ایشان صوت در مفهوم فیزیکی آن است، باز هم کتاب‌های ارزشمندی در این حوزه، سال‌ها پیش، چاپ شده است. اما اگر منظور ایشان، نبود کتاب علمی و آموزشی فقط در حوزهٔ آواز است، باز هم باید متذکر شد که حدود دو دهه پیش از کتاب ایشان، کتاب ارزشمند *خودآموز علمی آواز ایرانی*، اثر علی‌محمد تهرانی سال (۱۳۷۴) همراه با دو کاست، مؤسسهٔ فرهنگی هم‌آوا منتشر کرد؛ و اگر بنا باشد به‌عنوان نخستین پژوهش علمی با بهره‌گیری از مباحث امروزین در آموزش آواز فضل تقدمی قائل باشیم، این فضل تقدم، زیبندهٔ جناب علی‌محمد تهرانی است. همچنین می‌توانم به کتاب، *آوازخوانی (دانش*

صداسازی و خواندن) اثر هوگو پینکستربور[۳] اشاره کنم که چند سال قبل، نگارندهٔ این مقاله، آن‌را ترجمه کرده است. کتابی عام و پایه، درباره خواندن برای سبک‌های مختلف که در برگردان آن، به‌ویژه مباحث آواشناختی تلاش فراوان شده است؛ تا انطباق آواشناختی علمی برای مخاطب فارسی‌زبان رعایت شود. یا برای نمونه‌ای دیگر، می‌توان از کتاب *تکنیک آواز*، اثر لارا برانینگ[۴] نام برد، که با سه ترجمه - از جمله ترجمه نگارندهٔ این مقاله- از سال‌ها پیش در بازار موجود است. آن‌چه از مقدمه‌اش برمی‌آید، روش و تمرین‌های آن بر پایهٔ علوم پزشکی و راهنمایی‌های متخصصان گوش، حلق و بینی، طراحی شده است.

افزون بر این، اشکال‌ها و نقدهای جدی دیگری نیز بر این کتاب وارد است، که به‌دلیل کوتاهی سخن، فقط برخی از آنها را پرسش‌وار طرح می‌کنم؛ امید است برای مخاطبان راهگشا و برای مؤلف، تأمل‌برانگیز باشد.

– آیا ماهیچه‌های دور لب، هیچ نقشی در گفتار ندارد؟ چنان‌که در(ص۲۴) مطرح شده است. پس چگونه مخاطب، تناقض‌های ک

– مؤلف، نگاه بدبینانهٔ اغراق‌آمیزی در صفحه‌های ۱۸،۱۹،۲۱،۲۳،۲۵،۴ و ... به گفتار، آواز و آموزش آن دارد. آیا این نوع نگاه یا به‌اصطلاح آگاهی‌دادن، به ترس و استرس در وجود خوانندگان منجر نمی‌شود؟ آیا مؤلف با ترساندن بیش از حد مخاطب از بیماری‌ها، سبب تنش و اضطراب مضاعف در وجود صداپیشگان، به‌ویژه مبتدیان نمی‌شود؟ آیا چنان‌که در صفحه ۲۳ ستون دوم سطر چهارم نوشته شده است: «چگونگی تولید اصوات در حلقوم انسانی، معضلی جهانی است»؟ آیا علم روان‌شناسی نیز براساس آن‌چه در صفحه ۲۱ ستون دوم سطر سوم و چهارم آمده است: «بخش زیادی از بیماری‌های روحی و روانی را با خاطرات (!) صوت و گفتار مرتبط می‌داند» ؟! منبع و مستندهای علمی این تحقیقات کجاست؟

چگونه ممکن است: «صدایی ارتعاش نداشته باشد» که در ص ۶۴ ستون دوم سطر پانزدهم مطرح شده است. آیا این گزاره را علم فیزیک صوت تأیید می‌کند؟

آیا این حجم از اطلاعات پزشکی با اصطلاح‌های تخصصی آنها، درگیرکردن بیش از حد هنرجو در کلاس مباحث آناتومیک و فیزیولوژیک نیست؟

چگونه و با چه پشتوانهٔ علمی، اقدام به صدور این نظریه‌ها در کتاب شده است؟ آیا فقط براساس تجربه‌های شخصی آموزشی (که آن‌هم نیاز به سنجش و ارائه نمونه دارد) یا با افزودن عنوان «براساس تحقیقات نگارنده» که بیشتر مخاطب عام را مرعوب می‌کند، کافی است تا بی‌پروا و با اطمینان چنین نظریه‌هایی صادر شود؟ همچنین می‌بینیم مؤلف از بسیاری

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

پژوهش‌های معتبر دانشگاهی، بی‌اطلاع است. برای مثال: در صفحه ۹۱ نوشته شده است: «براساس تحقیقات نگارنده، تولید صوت نیز یکی از مهارت‌های اکتسابی و متکی بر تجربه است». در رد این تحقیقات، باید گفت: پس « ژن اف ایکس پی ۲ معروف به ژن آمادگی زبانی انسان[۵]» چه نقشی در زبان و تولید آن ایفا می‌کند؟ چرا افرادی که به اختلال‌های این ژن دچارهستند، مشکلات تلفظی دارند؟ آیا طرح نظریه‌های مبهم از مبحث تکامل و ارتباطش با تولید صوت، کمکی به مخاطب مبتدی می‌کند؟

پس طرح نظریه‌های علمی و جامع، افزون بر اطلاع و وقوف از پژوهش‌های پیشین، باید بر پایه اصول، روش و استدلال‌های متقن و درست، همراه با آزمایش، مشاهده، آمارهای مستند و البته رسمی استوار گردد؛ کیفیتی که کتاب *ساز* حنجره از آن بی‌بهره است. بنابراین فرضیه‌ها و تجربه‌های شخصی مؤلف کتاب، به‌جز مطالب کالبدشناختی تشریحی، براساس تحقیقات و ادله منتقد، قابل رد و تردید است.

نتیجه‌گیری

رعایت اخلاق علمی، به‌ویژه در آثار پژوهشی، نه‌تنها از وظایف جدی پژوهشگر است، بلکه بر سندیت و اعتبار نظریه‌های او نیز می‌افزاید؛ البته این امر از ضرورت‌های جامعهٔ امروز نیز به‌شمار می‌رود.

دیگر این‌که پژوهشگران در برداشت‌های خود از منابع، باید دقت کافی کنند، به‌ویژه در آثاری آموزشی تا چنین خطاهایی رخ ندهد (مانند بند ۲ همین نقد).

در پایان، امیدوارم دست‌کم ناشر محترم به فکر ویراست و اصلاح این مشکلات، به‌ویژه درمورد رعایت حقوق مؤلفان باشد. آن‌هم در کتابی که با این شمارگان ۲۵۰۰ نسخه و این ساختار پرزحمت عرضه شده است.

پی‌نوشت

1. Andre Martinet

۲. دی. بی. فرای (۱۳۷۴). *مقدمه‌ای بر آواشناسی آکوستیک*. ترجمه نادر جهانگیری. مشهد: دانشگاه فردوسی.

3. Hugo, pinksterboer

4. Larra , Browning Henderson

۵. هرفورد جیمز (۱۳۹۶). *خاستگاه زبان*. ترجمه محمد راسخ مهند و مجتبی علیزاده صحرایی. ص‌ص. ۲۳-۳۳. سیاهرود.

منابع

برانینگ هندرسون، لارا (۱۳۹۶). *تکنیک آواز*، ترجمهٔ سعید مجیدی. تهران: کتاب آبان.
پینکستربور، هوگو (۱۳۹۴). *آوازخوانی (دانش صداسازی و خواندن)*. ترجمهٔ سعید مجیدی، تهران: کتاب آبان.
تهرانی، علی‌محمد (۱۳۷۴). *خودآموز علمی آواز ایرانی*. تهران: مؤسسه فرهنگی هم‌آوا.
ثمره، یدالله (۱۳۸۰). *آواشناسی زبان فارسی*. ویرایش دوم. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۶۹). *آواشناسی*. تهران: آگاه.
فرای، دی. بی (۱۳۷۴). *مقدمه‌ای بر آواشناسی آکوستیک (فیزیک گفتار)*. ترجمه دکتر نادر جهانگیری. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
نجفی، ابوالحسن (۱۳۸۰). *مبانی زبان‌شناسی (و کاربرد آن در زبان فارسی)*. تهران: نیلوفر.
نیلی‌پور، رضا (۱۳۸۰). *زبان‌شناسی و آسیب زبان*. تهران: هرمس.
مارتینه، آندره (۱۳۸۰). *مبانی زبان‌شناسی عمومی*. هرمز میلانیان. هرمس.
هرفورد، جیمز (۱۳۹۶). *خاستگاه زبان*. ترجمهٔ محمد راسخ مهند و مجتبی علیزاده صحرایی. تهران: سیاهرود.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

گفت‌وگوی دو کتاب دربارهٔ فیلم و فلسفه

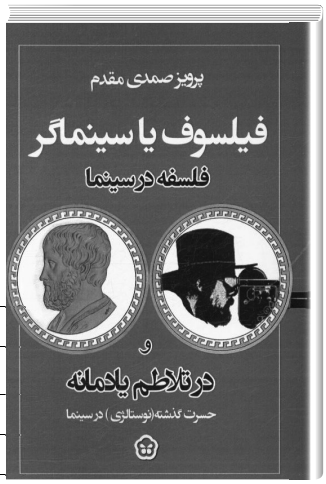
مهرداد پورعلم
دکترای پژوهش هنر و مدرس دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران
mehrdad.pourelm@yahoo.com

چکیده
دو کتاب *فیلسوف یا سینماگر*[1] و *فیلم همچون فلسفه* به شیوهٔ خود به مسئلهٔ فیلم و فلسفه و نسبت‌شان می‌پردازند. *فیلسوف یا سینماگر* از همان آغاز می‌کوشد با رویکردی ارزش‌گذارانه چنین تعبیری را نادرست و ساختگی بداند اما *فیلم همچون فلسفه* می‌کوشد با رویکردی تحلیلی از چند زاویه به این موضوع نزدیک شود و در هر گام برهان‌های مخالفان و منتقدان را هم بررسی کند. گفت‌وگوی خیالی زیر میان این دو کتاب بر پایهٔ نوشته‌های متن هر یک از آنهاست. عنوان هر کتاب نیز به خوبی نشانگر رویکرد آن به موضوع است. *فیلسوف یا سینماگر* از همان آغاز تکلیف خود را با ناممکن بودن همنشینی این دو جار می‌زند اما *فیلم همچون فلسفه* نه به عامل یا کنشگر فلسفه و سینما که به مفهوم فیلم و فلسفه و امکان اندیشیدن بر پرده می‌اندیشد.[2] پرسش‌های این مقاله از نگارنده است که کوشیده در شیوه‌ای تحلیلی و نوآورانه به دنبال یافتن پاسخ در این دو اثر باشد. این مقاله از دریچهٔ این گفت‌وگوی کوتاه به معرفی و بررسی نقطه نظرات مطروحه در این دو کتاب می‌پردازد.

کلیدواژه: کتاب *فیلسوف یا سینماگر*، کتاب *فیلم همچون فلسفه*، رویکرد ارزشگذارانه، رویکرد تحلیلی

آیا فلسفه و سینما پیوندی با هم دارند؟

فیلسوف یا سینماگر: نه. بارها به عناوینی چون «استاد فلسفه در سینما»، «فیلم فلسفی»، «فیلسوف فیلمساز» و «کارگردان فیلسوف» برخورده‌ایم اما باید بدانیم



■ **صمـــدی مقـــدم، پرویز (۱۳۹۷). *فیلســـوف یا سینماگر: اندیشه‌های فلسفی در سینما و در تلاطم یادمانه حســـرت گذشته (نوســـتالژی) در سینما*. تهران: فرهنگ و سینما.**

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

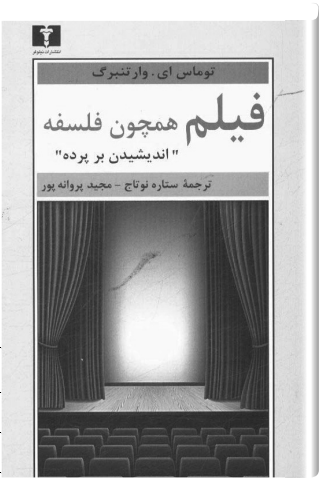
کـه چنیـن عنوان‌هایـی معنـی چندانـی ندارنـد و شـاید حتـی بایـد آنهـا را بی‌معنـی دانسـت. چیـزی بـه نـام فیلـم فلسـفی نداریـم. سـینما هیـچ نیـازی بـه فلسـفهٔ محـض نـدارد و فلسـفهٔ محـض نیـز بـدون سـینما کارش را بهتـر انجـام می‌دهـد.

فیلـم همچـون فلسـفه: هنگامـی کـه نخسـتین بـار ادعـا کـردم فیلم‌هـا می‌تواننـد بـا دل‌نگرانی‌هـای فلسـفی مرتبـط باشـند ایـن ادعـا بـا سـکوتی کم‌وبیـش مرگبـار در جهـان فلسـفه مواجـه شـد. حـال پـس از گذشـت یـک دهه‌ونیـم افتخـار می‌کنـم کـه عضـوی از زیررشـته‌ای از فلسـفه هسـتم کـه در حـال شـکوفایی اسـت و نـه تنهـا بـا تفکـر دربـارهٔ مسـائل فلسـفی کـه در بـاب ماهیـت فیلم‌هـا مطـرح می‌شـود بلکـه همچنیـن بـا بهره‌گیـری از ایـن رسـانه در حکـم روشـی بـرای پرداختـن بـه مسـائل فلسـفی، فیلم‌هـا را جـدی می‌گیـرد.

مرادتان از فلسفه چیست؟

فیلســوف یـا سـینماگر: فلسـفهٔ محـض بـا کمـک واژه‌هـا بـه خـردورزی در هـر چیـزی و بـه ارزش‌هـا، هسـتی، علـت آگاهـی می‌پـردازد و سـینما بـا تصویـر و شـکل واقعیـت از هـر مجرایـی کـه بیابـد بـه ایـن آگاهـی می‌رسـد. فلسـفه مطالعـه ماهیـت واقعیـت اسـت و سـینما و هنـر نمایـش چون‌وچرایـی واقعیـت. فیلـم یـا سـینمای فلسـفی وجـود نـدارد و هرگـز در سـینما وجـود نخواهـد داشـت. بـه گفتـه بهـروز افخمـی «هنرمنـدان بـزرگ هرگـز از فیلسـوفان و حکمـا الهـام نمی‌گیرنـد. آنهـا حتـی از قـوهٔ عاقلهٔ خودشـان هـم تبعیـت نمی‌کننـد».

فیلـم همچـون فلسـفه: اجـازه دهیـد سـه تعریـف متمایـز از فلسـفه را مطـرح کنـم. تعریـف نخسـت فلسـفه را رشـته‌ای می‌دانـد کـه بـه مجموعـهٔ نسـبتاً محـدودی از آنچـه کـه معمـولا پرسـش‌های ابـدی نامیـده می‌شـوند می‌پـردازد. امانوئـل کانـت



فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷
۱۵۱

■ **وارتنبرگ، توماس ای (۱۳۹۶). *فیلم همچون فلسفه: اندیشیدن بر پرده*، ترجمهٔ ستاره نوتاج و مجید پروانه‌پور. تهران: نیلوفر.**

فلسفه را تلاش برای پاسخ دادن به سه مسئله زیربنایی می‌داند: چه می‌توانم بدانم؟ چه باید بکنم؟ می‌توانم خواهان چه چیزی باشم؟ در دومین تعریف فلسفه رشته‌ای است که دربارهٔ رشته‌های دیگر سؤال می‌پرسد. رشته‌ای که دانشی را که در رشته‌های دیگر ایجاد می‌شود دستمایهٔ خود قرار می‌دهد. سومین تعریف فلسفه روش‌شناختی است. در این دیدگاه همهٔ مسائل فلسفی عملاً در حوزهٔ دیگری مطرح شده‌اند. فلسفه شامل فرم‌های گفتمانی خاصی همچون استدلال و آزمایش فکری است. از این رو فلسفه مجموعه‌ای از روش‌های خاص برای پرداختن به دستمایه‌هایی است که در رشته‌های فکری دیگر هم مطرح شده‌اند. اگر مسائل فلسفی شامل ابتدایی‌ترین دغدغه‌های مشترک ما انسان‌ها باشد، منطقی است که فیلم‌ها به این مسائل می‌پردازند زیرا این‌ها پرسش‌هایی هستند که به طور طبیعی همیشه ما را به خود می‌کشند. برای نمونه بسیاری از فیلسوفان مانند استنلی کاول[۳] می‌کوشند ثابت کنند که فیلم‌های روایی عامه‌پسند هم دارای ژرفای فلسفی هستند.

فیلسوف یا سینماگر: بر خلاف نظر شما باید اذعان کنیم و بپذیریم که سینما جای فلسفه‌بافی نیست و ابزار یا واسطهٔ شایسته‌ای هم برای بیان مفاهیم صرف فلسفی و سخنرانی‌های پیچیده و شعاری علوم و معارف فلسفی هم نیست. اصلاً سینما سینما است. شعر شعر است و فلسفه فلسفه. ماهیت سینما نور و حرکت و خیال است و ماهیت فلسفه اندیشه و واقعیت و حقیقت. این دو حتی نمی‌توانند کمکی زیربنایی به هم بکنند. هرگز فلیسوف سینماگر و سینماگر فیلسوف نداشته‌ایم و من به‌شخصه هیچ کس را با این عنوان و مشخصات نمی‌شناسم.

فیلم همچون فلسفه: این ادعا که فیلم‌ها می‌توانند به فلسفه بپردازند و

یـا حتـی فلسـفه بورزنـد، بـا ایـن ادعـا کـه فیلم‌هـا (آثـاری) فلسـفی هسـتند، تفـاوت دارد.

فیلســوف یــا ســینماگر: شـما فـردی خوش‌سـلیقه و چارچوبگـرا هسـتید کـه در برخـورد بـا هـر مقولـهٔ انسـانی لبـاس آن مقولـه را بـر تـن فلسـفه می‌پوشـانید و همچـون ترکیـب شـیر و کاکائـو عنصـر سـومی را معرفـی می‌کنیـد کـه بـرای خـودش تعاریـف و مختصـات و مشـخصاتی دارد و بـه کار تـازه‌ای می‌آیـد و نقـش خاصـی را هـم در هنـر و ادبیـات و اخـلاق ایفـا می‌کنـد. مثـل فلسـفهٔ اخـلاق، فلسـفهٔ تاریـخ، فلسـفهٔ هنـر، فلسـفهٔ سـینما. ایـن البتـه شـیرکاکائوی خوشـمزه و پرطرفـداری اسـت اما مشـکل اینجاسـت کـه عنصـر نـاب و اولیـه نیسـت.

فیلــم همچــون فلســفه: سـلامت فرهنـگ، جامعـه و جهـان مـا در گـرو به رسـمیت شـناختن اهمیـت فلسـفه بـرای ایـن جهـان اسـت. و یکـی از اولیـن نشـانه‌های چنیـن امکانـی، تصدیـق بیـش از پیـش ایـن موضـوع اسـت کـه همـهٔ انـواع و اقسـام فیلم‌هـا می‌تواننـد فلسـفه را بـر پـرده بکشـند و گاهـی نیـز حقیقتـاً همیـن کار را می‌کننـد.

فیلســوف یــا ســینماگر: فیلمـی کـه مخاطـب عـام دارد و بـه تبییـن عالـم هسـتی در قالـب مفاهیـم سـاده و همه‌فهـم می‌پـردازد، پیونـدی همـه فهـم نیـز بـا فلسـفهٔ عمومـی برقـرار می‌کنـد و بایـد گفـت کـه سـینما تـا ایـن حـد جوابگـوی فلسـفه اسـت و نـه بیشـتر. بـه فلسـفه سـینما فیلموسـوفی می‌گوینـد و آن یعنـی مطالعـهٔ فیلـم بـه عنـوان اندیشـیدن بـا تئـوری هسـتی فیلـم و فـرم آن. حـال از ایـن طریـق بـه کجـا می‌خواهنـد برسـند جـز پرحجـم کـردن جزوه‌هـای درسـی دانشـجویان فیلـم و هنـر، خـدا دانـد و بـس. می‌دانیـد چـرا فلسـفه در سـینما بـه هجـو می‌رسـد؟ شـاید بـه ایـن دلیـل کـه فیلمسـاز کلافـه شـده از یافتـن پاسـخ و سـردرگم در پیچیدگی‌هـای افـکار فلسـفی سـر بـه شـورش می‌گـذارد و بـا لجاجـت از در تمسـخر و خلافگویـی و انـکاری لجوجانـه برمی‌آیـد.

پس شما سینما را در سنجش با فلسفه از حقیقت دورتر می‌دانید؟

فیلســوف یــا ســینماگر: سـینما واقعیـت را به‌هـم می‌ریـزد و در واقـع منکـر واقعیـت اسـت. مهمتریـن ویژگـی سـینما دروغگویـی آن اسـت. ایـن همـان خاصیـت افیـون و مـواد تخدیـری اسـت. یکـی از دلایلـی کـه سـینما نمی‌توانـد بـا فلسـفه کنـار بیایـد ایـن اسـت کـه بـر خـلاف فلسـفه، همیشـه ابـزار دسـت و در خدمـت قدرت‌هـای بـزرگ، سیاسـتمداران و حـکام بـوده اسـت. سـینما می‌توانـد جنگ‌آفریـن، تفرقه‌افکـن، تحمیق‌کـن، فریب‌دهنـده، تحریف‌گـر و... باشـد. امـا دیـده نشـده اسـت کـه جنگـی را خامـوش کنـد و حقیقتـی را آشـکار سـازد. سـینما بـه حـل مسـئله آپارتایـد و تبعیـض نـژادی در غـرب و به‌ویـژه در آمریـکا هیـچ کمکـی نکـرده اسـت امـا تـا توانسـته از سـوژه‌های هیجان‌انگیـز آن بهـره بـرده و حتـی اسـتفادهٔ ابـزاری کـرده و جیب‌هـا را پرپـول سـاخته اسـت. حتـی یـک سـینماگر نمی‌شناسـیم کـه مبـارز شـناخته شـدهٔ

ضداستعماری باشد.

فیلم همچون فلسفه: در آغاز فیلم **عصر جدید**[۴] (چارلی چاپلین) یکی از روش‌هایی که فیلم‌ها به کمک آن می‌توانند چنین کاری را انجام دهند، می‌بینیم. فیلم از کنار هم نهادن دو تصویر کارگران کارخانهٔ مدرن و گوسفندانی که به کشتارگاه هدایت می‌شوند عاقبت خفت‌بار آنها را نمایش می‌دهد. این سکانس تصویری از یک نظریهٔ فلسفی نیست بلکه می‌خواهم نشان دهم ماهیت تصویری فیلم مانع از آن نیست که فیلم بتواند ایده‌ای را بیان نماید، یا تفکر کند. بر خلاف بسیاری از نظریه‌پردازان، امر بصری و امر شناختی در مقابل یکدیگر قرار ندارند.

یک نمونه از تفکر فلسفی که در **عصر جدید** گنجانده شده روایت بصری کاملی از استعارهٔ مارکس دربارهٔ ماشینی شدن انسان است، روایتی که این استعاره را عینی‌تر می‌سازد. **عصر جدید** به ایدهٔ بدیهی‌تر مکانیکی شدن جسم، این مفهوم را اضافه می‌کند که روال‌های تکراری چنان ذهن را خشک و سخت ساخته‌اند که ذهن نیز به مکانیسمی محض تبدیل شده است و تا رد الگوهایی را می‌بینند که باید به دنبال آن‌ها باشد و آن‌ها را تشخیص دهد. نمایش این مؤلفه‌ها در فیلم بسیار خلاقانه و به عقیده من دارای دلالت فلسفی هستند.

آیا این بدین معنا است که عصرجدید حقیقتاً فلسفه می‌ورزد؟

فیلم همچون فلسفه: پاسخ من به این پرسش مثبت است زیرا فیلم تصاویری عینی از مدعیات انتزاعی مارکس برای بینندگان ترسیم می‌کند، تصاویری که به مخاطبین فیلم، دلالت انسانی انتزاعات را نشان می‌دهند. فیلم‌های داستانی می‌توانند از طریق روایت خود برهان‌آوری کنند زیرا فیلم‌ها آزمایش‌هایی فکری را بر پرده نمایش می‌دهند که نقشی اساسی در ارائهٔ مثال نقض در برابر نهادهای فلسفی بازی می‌کند.

فیلسوف یا سینماگر: ما در فیلم جواب گره‌ها و پیچیدگی‌های زندگی را نمی‌جوییم بلکه فقط می‌خواهیم آنها را نادیده گرفته یا به تمسخر بگیریم به‌نحوی که آن‌ها را بی‌ارزش و فاقد هرگونه اثرگذاری تلقی کنیم و هر فیلمسازی که در این کار موفق‌تر عمل کند محبوب‌تر و داراتر می‌شود. این راز دروغین بودن سینماست زیرا واقعیات تلخ و تحمل‌ناپذیر را نفی کرده و به تمسخر می‌گیرد، نوعی تخدیر و از خود بیخودی و نسیان موقت. اما فلسفه فرد را به شدت با خودش و چون و چراهای زندگی و موجودیتش درگیر می‌کند، او را آزار می‌دهد، به رنجی مداوم می‌اندازد و حتی تهدید به نابودی می‌کند.

آیا فیلمسازانی را می‌شناسید که به حوزهٔ فیلم و فلسفه نزدیک شده باشند؟

فیلسوف یا سینماگر: کیارستمی در فیلم‌ها و عکس‌هایش تنها به درون خود و آرام کردن و ارضای خواستهٔ خویشتن توجه دارد. افکار شهید ثالث یا کیمیاوی، کمابیش برای مخاطب قابل درک نیست. فضای نوستالژیک آثار این فیلمسازان به اصطلاح بار عمیق فلسفی دارد و سرشار از واقع‌گرایی بی‌حرکت و جنبش است. اصغر فرهادی یک ژورنالیست است. برای او سه چیز مهم‌اند: میزانسن، فیلمنامه و تدوین. باقی هنرها کمترین اهمیت را در فیلم‌های او دارند.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

دست‌کم می‌توانید از چند فیلم نام ببرید؟

فیلسوف یا سینماگر: درخشش ابدی یک ذهن پاک[۵] از میشل گوندری[۶] از فیلم‌هایی است که از صحنه‌هایش می‌توان برای بررسی و بحث درباره موضوعات فلسفی استفاده کرد، هرچند مسائل و آرای فلسفی آشکارا در آن‌ها به کار نرفته باشد. این فیلم از سورئال‌های عاشقانه است که به روابط و کمبودهای زندگی روزمره می‌پردازد.

فیلم همچون فلسفه: درخشش ابدی حاوی آزمایشی فکری است که در حکم مثال نقضی در برابر نظریهٔ فایده‌گرایی عمل می‌کند.

فیلسوف یا سینماگر: بلید رانر[۷] (ریدلی اسکات[۸]) به معنای انسان بودن در دوره فرمان‌پذیری می‌پردازد. *زندگی بیداری*[۹] (ریچارد لینکلیتر[۱۰]) فیلمی انیمیشن دربارهٔ مردی است که در خیالش با افراد گوناگونی ملاقات می‌کند و با آنها در رابطه با مفهوم و هدف دنیا و مجبور بودن و اختیار انسان به بحث می‌نشیند. در **جاده مالهالند**[۱۱] دیوید لینچ[۱۲] از بینندگان می‌خواهد که از دید خود به داستان نگاه کرده و خودشان نتیجه‌گیری کنند. **ماتریکس**[۱۳] می‌گوید که حقیقت بسیار متفاوت‌تر از آن چیزی است که اکثر مردم درک کرده‌اند. فیلم می‌خواهد بگویدکه دیگر جهان بیرون را الگو و سرمشق خود قرار ندهید.

فیلم همچون فلسفه: ماتریکس بیش از هر فیلم دیگری که من می‌شناسم بحث فلسفی برانگیخته است. این فیلم فرضیهٔ فریب شک‌گرایانه دکارت را از طریق نمایش یک جهان داستانی که در آن فرضیهٔ فریب حقیقت دارد، به تصویر می‌کشد. کاری که این فیلم می‌کند مشابه با متن دکارت است. فیلم، این فرض را زیر سؤال می‌برد که باورهای مألوف ما، راهنمایانی قابل اطمینان برای تشخیص ماهیت حقیقت هستند.

نظرتان دربارهٔ کتاب‌ها و پژوهش‌های دیگر دربارهٔ رابطه فیلم و فلسفه چیست؟

فیلسوف یا سینماگر: کتاب‌های زیادی با عناوین فلسفه و سینما چاپ شده و در این کتاب‌ها چه تألیف و چه ترجمه به رابطه و تلاقی فلسفه و سینما و

امکان یا عدم امکان این پیوند پرداخته شده است، جالب اینکه اغلب بی‌نتیجه و اثبات نشده رها شده‌اند. رابطهٔ هنر هفتم و غار افلاطون و اینکه این همان است و آن همین، از این دست مکاشفه‌هاست و به این نتیجه می‌رسد که سایه‌های افتاده روی دیوار غار در اثر نور شعله‌های آتش همان تصاویر روی پرده است، پرده‌ای در غار تاریک. گی دوبور[۱۴] و آندره بازن[۱۵] و ژیل دلوز[۱۶] و ژولیت سرف[۱۷] از کسانی هستند که در این باره نوشته‌اند.

فیلم همچون فلسفه: استنلی کاول از جمله سرشناس‌ترین افرادی است که ادعا کرده فیلم و فلسفه مشغله‌ای مشترک در باب شک‌گرایی دارند. دیدگاه کاول تأثیر مهمی بر فلاسفه دیگر داشته است. کریستوفر فالزون[۱۸] در کتابی با عنوان بحث‌برانگیز *فلسفه به سینما می‌رود: مقدمه‌ای بر فلسفه*[۱۹]، از این ادعا دفاع می‌کند که فیلم را می‌توان فلسفه محسوب کرد. او با ارجاع به تمثیل غار افلاطون، اذعان می‌کند که تعصب فلسفی عمیقی در برابر این ایده که تصویر بصری راه دستیابی به روشنگری فلسفی است، وجود دارد. استفان مولهال[۲۰] فیلسوف دیگری است که صراحتاً این ایده که فیلم‌ها می‌توانند فلسفه‌ورزی کنند را در کتاب *دربارهٔ فیلم*[۲۱] تصدیق می‌کند. او باور دارد که مهارت و خودآگاهی به کار گرفته شده در فیلم‌ها برای گسترش دادن و پرداختن به این موضوع... به او می‌گویدکه خود این فیلم‌ها را باید چنان دانست که بهره‌ای حقیقی به این مباحثات فکری می‌بخشند.

فیلسوف یا سینماگر: تلقین[۲۲] (کریستوفر نولان[۲۳]) قرنها ذهن مخاطب را به بازی می‌گیرد. **در میان ستارگان**[۲۴] فیلمی حماسی علمی-تخیلی به کارگردانی کریستوفر نولان است که می‌پرسد اگر علم بتواند روحانی شود چه خواهد شد. **زندگی شیرین**[۲۵] (فدریکو فلینی[۲۶]) دربارهٔ هفت گناه کبیره است که در طول هفت شبانه و روز به وقوع می‌پیوندد. **درخت زندگی**[۲۷] ترنس مالیک[۲۸] فیلمساز مهجور انگلیسی که خود فلسفه خوانده و به سختی و با وسواس بسیار ساختن فیلمی را شروع می‌کند، یک فیلم فراموضوعی یا فراانسانی است.

و سخن پایانی؟

فیلسوف یا سینماگر: هرگز نظریهٔ معتبر و عامه‌پسندی از سوی هیچ نظریه‌پردازی ارائه نشده است و در آخر، همه به این پرسش‌های بدون جواب رسیده‌اند که اصلاً فرم فلسفی فیلم چگونه است و این رشته را چه کسانی باید تحلیل و ترویج کنند. سینما را چه کار به تن دردادن به دشواری‌های فلسفی؟!

فیلم همچون فلسفه: من نیز مانند تقریباً همه فلاسفه‌ای که دربارهٔ فیلم قلم می‌زنند، نخست این ایده را رد کردم که فیلم‌ها هنگامی که یک ادعا، نظریه یا دیدگاه فلسفی را به تصویر می‌کشند، می‌توانند فلسفه بورزند. اما

هنگامی که دریافتم فیلم و فلسفه می‌توانند روابطی متعدد و همپوشان داشته باشند، این ایده که تصویربودن، یک روش فلسفی مهم برای فلسفه‌ورزیدن فیلم‌هاست، بسیارپذیرفتنی‌تر به نظر رسید.

پی‌نوشت

۱. نام کتاب در شناسنامه انگلیسی چنین آمده: *Filsoof Ya Cinemagar Philosoph or Director*.

۲. در بازگفت از کتاب‌ها، هیچ تغییری در شیوه‌ی نگارش داده نشده است. پی‌نوشت‌ها از مصاحبه‌کننده است.

3. Stanley Cavell
4. Modern Times (1935)
5. Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004)
6. Michel Gondry
7. Blade Runner (1982)
8. Ridley Scott
9. Waking Life (2001)
10. Richard Linklater
11. Mulholland Dr. (2001)
12. David Lynch
13. The Matrix (1999)
14. Guy Debord
15. Andre Bazin
16. Gilles Deleuze
17. Juliette Cerf
18. Christopher Falzon
19. Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy
20. Stephen Mulhall
21. On Film
22. Inception (2010)
23. Christopher Nolan
24. Interstellar (2014)
25. La dolce vita (1960)
26. Federico Fellini
27. The Tree of Life (2011)
28. Terrence Malick

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

موزه به‌مثابه متن

مقدمه‌ای در نسبت میان دانش نشانه‌شناسی و نهاد موزه

سجاد باغبان ماهر
استادیار موزه و گردشگریِ دانشگاه هنر اصفهان baghbbansajjad@gmail.com

چکیده
موزه‌خوانی عنوان کتابی از رضا دبیری‌نژاد است که به‌تازگی منتشر شده و در اختیار جامعهٔ دانشگاهی و فرهنگی ایران قرارگرفته است. مؤلف از متخصصان موزه‌داری و از مدیران خوش‌نام موزه‌های کشور است که در این کتاب با بهره‌گیری از روش نشانه‌شناسی، سازوکار تفسیر اشیاء موزه‌ای و نظام معنایی در موزه‌ها را تحلیل می‌کند. چون این مبحث به‌تازگی مطرح‌شده و ادبیات علمی کافی حول آن شکل نگرفته است، در این مقاله ابتدا نسبت میان دانش نشانه‌شناسی و نهاد موزه، تبیین می‌شود و جغرافیای بحث نشانه‌شناسی و موزه، تحدید خواهد شد. سپس با نگاهی انتقادی مباحث کتاب *موزه‌خوانی* مرور می‌شود.

کلیدواژه: نشانه‌شناسی، موزه، موزه‌داری، گفتمان، تفسیر، پیرامتن، نظام معنایی

مقدمه
خوشبختانه امروز، پس از حدود دو دهه که از طرح مباحث و نظریه‌های نشانه‌شناسی در جامعه دانشگاهی ایران می‌گذرد، عبارت «نشانه‌شناسی» و رویکردهای آن برای متخصصان حوزه علوم انسانی و هنر، به خوبی آشناست؛ اما برای ورود به بحث، باید برخی مفاهیم اساسی نشانه‌شناسی - که در تحلیل‌های موزه‌ای استفاده می‌شود - بازتعریف شود. دکتر نجومیان، در مقدمه کتاب *مقالات کلیدی نشانه‌شناسی*، یکی از کارگشاترین تعاریف نشانه‌شناسی را صورت‌بندی کرده است: «نشانه‌شناسی بررسی، تحلیل و تفسیر کنش دلالت پردازی او] فرایند معناسازیِ پدیده‌های عالم است.» در نشانه‌شناسی همچنین فرایند خوانش و دریافت معنا، بررسی و تحلیل می‌شود؛ بنابراین موضوع اصلیِ نشانه‌شناسی «فرایند معناسازی» است که تابع چند گزارهٔ کلیدی است:

■ **دبیری‌نژاد، رضا (۱۳۹۷). *موزه خوانی*. تهران: ایران نگار.**

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

۱. نشانه‌ها در نسبت با یک ساختار و «زبان زیرین» معنا تولید می‌کند.
۲. تولید معنا درون یک نظام عمل می‌کند و هر نظامی دارای دستور زبان ویژه خود است.
۳. هستیِ یک نشانه و معناداری آن الزاماً با «تمایز» آن با نشانه‌های دیگر شکل می‌گیرد.
۴. معنا امری برساخته، صوری، غیرذاتی و دل‌بخواهی است که بر اساس قراردادی مشخص (و گاه نانوشته) میان اعضای یک نظام، شکل می‌گیرد.
۵. شکل‌گیری معنای متن، امری محاکاتی نیست؛ بلکه معنا درون جهان متن ساخته می‌شود.

نشانه، ماهیتی «مادی، فرایندی و بینامتنی» دارد. «مادی» به این معنا که نشانه الزاماً جنبه ارجاعی ندارد و گاه به هیچ‌چیز غیر از خود دلالت ندارد (نجومیان، ۱۳۹۶، ص. ۹). نسبت میان نظام موزه‌ای و دانش نشانه‌شناسی را می‌توان به اشکال متعددی، صورت‌بندی کرد. در این مقاله عرصه‌های مختلف تعامل میان این دو عرصه، تبیین خواهد شد.

موزه به‌مثابه یک «نظام متن‌ساز»

به‌اختصار اشاره شد که از منظر دانش نشانه‌شناسی، معنا همواره درون سیستم یا نظام، شکل می‌گیرد. نشانه‌ها اگر درون بستر و چارچوب منطقی قرار نگیرد، برقراری ارتباط و خوانش مخاطب، ممکن نخواهد بود. برای مثال، زبان، نظامی است که معنادار شدن واژه‌ها را ممکن می‌سازد، اما بدون چنین نظامی، هر واژه فقط به صوتی بی‌معنا تبدیل می‌شود. رنگ قرمز زمانی معنای توقف می‌دهد که درون نظام نشانه‌ای علائم راهنمایی و رانندگی قرار گیرد، همین نظام معنایی موجب

می‌شود، مخاطب از سرخ شدن رنگ چراغ‌راهنما معنای خشونت، عشق، عاشورا یا هر معنای ممکن دیگری را دریافت نکند؛ زیرا آن معانی نه در ذات رنگ قرمز، بلکه در جایگاهی است که «نظام» به رنگ قرمز به‌مثابه نشانه توقف داده است. از نظر نشانه‌شناسان، تمام متن‌ها با سازوکار مشابهی تولید می‌شود. ازجملهٔ این نظام‌ها، نظام موزه‌ای است که امکان معنامندی نشانه و ساخته‌شدن متن‌ها را مهیا می‌کند. اشیا با واردشدن به درون موزه و قرارگرفتن در ویترین، درگیر فرایندی می‌شود که می‌توان آن‌را «فرایند موزه‌ای شدن» یا «متن‌شدگی» نامید. آن‌چه ما در موزه‌های جهان، به‌مثابه اثری «موزه‌ای» توجه می‌کنیم و ارزش‌های هنری، تاریخی، طبیعی، مردم‌شناختی و ... را در آن می‌جوییم، اغلب در زمانی، دور یا نزدیک در بیرون موزه، به‌عنوان شیئی «عادی» تلقی می‌شود که نقشی مصرفی، کاربردی یا طبیعی در زندگی روزمره دارد. نهاد موزه با انتخاب و برگزیدن یک شیء فرایند موزه‌ای شدن را آغاز می‌کند، سپس با عمل «در قاب نهادن»[1] زمینه تمایز نشانه‌شناختی میان آن شیء یا اشیا مشابه و هر شئ دیگری بیرون از موزه را فراهم می‌آورد. در دانش نشانه‌شناسی، یکی از مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری معنا «تمایز» است. یکسان بودن دال‌ها همیشه در معنا اختلال ایجاد می‌کند که گاه مانع ارتباط و انتقال معنا می‌شود و البته برای هنرمندان و شاعران دستمایه خلق صنایع ادبی است:

این‌یکی شیر است اندر بادیه آن دگر شیر است اندر بادیه
این‌یکی شیر است کآدم می‌خورد و آن دگر شیر است کآدم می‌خورد

پس تمایز یافتن اشیاء از مهم‌ترین کنش‌های معناساز در فرایند موزه تلقی می‌شود که افزون بر معنا، ارزش نیز تولید می‌کند. اشیاء موزه‌ای قاعدتاً باارزش‌تر، گران‌تر و مهم‌تر از اشیا غیرموزه‌ای است که مراقبت، حراست و حفاظت مستمر می‌طلبد. به گمان نشانه‌شناسان، هیچ ارزشی فی‌نفسه در ذات اشیاء نیست؛ برای مثال ارزش‌های فرهنگی آشکارا وابسته به نظام فرهنگی جوامع و انسان‌هاست و دلیل اهمیت اشیاء موزه مردم‌شناسی را تعیین می‌کند. ارزش تاریخیِ اشیاء نیز با این‌که به ویژگی ذاتی، یعنی قدیمی بودن مربوط است، اما در این مورد نیز ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی، شیئی قدیمی را کهنه و از رده خارج تلقی می‌کند، یا با موزه‌ای شدن آن‌را به اثری تاریخی و واجد ارزش بدل می‌سازد. بسیاری از بناها و اشیای باستانی در طول قرن‌های متمادی برای مردمان روزگار گذشته، هیچ اهمیت و ارزشی نداشت و ارزش‌های دوران مدرن، موجب شد، میراث فرهنگی به‌مثابه عنصر سازنده هویت ملی در نظر آید و چیزهای کهنه و فرسودهٔ قدیمی به چیزهایی صاحب ارزش تبدیل شود. به‌عبارت دیگر، موزه با «نام‌گذاری» کردن، کنشی نشانه‌شناختی انجام می‌دهد و دلالت‌های جدید را از دال‌های پیشین مهیا و ممکن خواهد ساخت.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

موزه به‌مثابه گفتمان

موزه با این‌که نظامی متن‌ساز است، همچنین می‌تواند به‌مثابه سپهر گفتمانیِ حاکم عمل کند. در ایران معاصر، موزه را می‌توان نماینده و نماد گفتمان‌هایی مانند: شرق‌شناسی، دیگری‌سازی، بافت‌زدایی، تقدس‌زدایی و بازمقدس‌سازی درنظر گرفت. موزه، پدیده‌ای مدرن و غربی است و حضورش در ایران حاصل رویکرد شرق شناسان اروپایی به خاورمیانه است. صورت‌بندی تاریخ ایران، همچنین نظام طبقه‌بندی اشیاء در موزه‌های ایران و حتی تاریخ‌گذاری‌ها و نام‌گذاری‌ها، بیشتر تابع گفتمان علمیِ غرب بوده است و ما همواره از آینه غرب به گذشته خویش نگریسته‌ایم. عبارتِ «خاورمیانه» نشانه‌ای است که نشان می‌دهد معنا، حدود و تعریف این در نسبت با اروپایی‌ها معنا دارد و یا عبارت‌هایی مانند: مینیاتور، هنرهای تزئینی و ... نشانه‌هایی از گسترهٔ گفتمان شرق‌شناسی در ایران است.

ما شرقیان «دیگریِ» انسانِ غربی هستیم؛ موزه‌های بزرگ و معتبر غرب، مملو از اشیای سرزمین‌های دور و غریب است که برای اروپایی‌ها هم جذاب و هم ترحم برانگیز است؛ چون بیشتر متعلق به سرزمین‌هایی عقب‌مانده و نامتمدن، اما بسیار رازآلود است و حس کنجکاوی را تحریک می‌کند. به همین دلیل، موزه‌ها جذاب است چون نمایشی از دیگری خواهد بود. به همین نسبت، فرنگی‌ها برای ایرانیان دیگری محسوب می‌شوند، اما دیگریِ مسلط یا دیگریِ «بزرگ» خواهند بود. شاید به همین دلیل، آن‌چه در موزه‌های غربی نمایش داده می‌شود، برای ایرانی‌ها مهم‌تر و با ارزش‌تر تلقی می‌گردد. صف بلند مردم ایران، برای بازدید از نمایشگاه موزه لوور در تهران از نشانه‌های دیگری بزرگ است. لوور از نمادهای گفتمان شرق‌شناسی و دیگری غربی برای ماست چنان‌که با تلفظ اشتباه نام این موزه از سوی یک نماینده مجلس به‌مثابه گناهی نابخشودنی در جامعه ایرانی برخورد شد اما هیچ‌گاه تلفظ اشتباه نام موزه دیگری، در نقطه دیگر جهان، امر مهمی محسوب نمی‌شود.

موزه به‌مثابه نهادی حقیقت‌ساز و حقیقت‌یاب

موزه میان اهالی فرهنگ و میراث‌فرهنگی، محلی برای تجلی تاریخ، هویت، زیبایی و حقیقت است. در این دیدگاه، آن‌چه به موزه راه‌یافته، اصالت دارد و نیازمند تکریم، تمجید و حراست است. در یک‌کلام، موزه جایگاه مورد احترامی است که اشیاء و امور مقدسی را در خود جای داده است؛ ریشه‌شناسی واژه موزه - که جایگاه مقدس خدایان اسطوره‌ای در یونان باستان بود- نیز در تقویت این ایده عمل می‌کند. چنین دیدگاهی، البته ناروا نیست؛ گو اینکه موزه در طول تاریخ محل گردآوری اشیاء مهم و مقدس بوده است و از این نظر شباهت زیادی به کارکرد معابد باستانی دارد. اما رویکرد تحلیلی و انتقادی، موزه و نسبت آن با حقیقت را به چالش می‌کند و

آن‌را درون ساخت قدرت و هژمونی اجتماعی صورت‌بندی می‌کند. نجومیان دربارهٔ نسبت موزه با ایدئولوژی و واقعیت می‌گوید:

«موزه درگیر ایدئولوژی‌ها و تفسیرهاست. موزه یک فضای خنثی نیست و در آن مجموعه‌ای از ارزش‌های ایدئولوژیک شکل‌گرفته است و به همین دلیل موزه‌ها فضایی هستند برای تفسیر. هر بازنمایی در موزه یک‌جور سوگیری دارد. بازنمایی موزه‌ها یک تصویر خیالی از واقعیت را منعکس می‌کند. موزه‌ها درگیر انتخاب هستند که چه چیزهایی را به نمایش بگذارند و سؤال این است که این ابژه‌ها چه میزان از واقعیت آن دوره را به ما نشان می‌دهند و در درک و تفسیر ما از آن دوره مؤثرند. هرگونه شکل بازنمایی ریشه در نوع تفسیر دارد. موزه‌ها نماد ارزش‌گذاری نظام ایدئولوژیک در هر جامعه‌ای هستند و می‌توان با تماشای موزه‌ها گفتمان غالب و جاری در آن کشور را دانست (نجومیان، ۱۳۹۷، وب‌سایت مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسلامی).»

پس در این رویکرد، نشانه‌شناسی به‌عنوان ابزار تحلیل در خدمت مباحث انتقادی عمل می‌کند و تفسیرهای متفاوتی از کارکرد موزه در جامعه ارائه خواهد داد.

موزه به‌مثابه پیرامتن[۲]

دانش نشانه‌شناسی تطبیقی یا آن‌چه امروزه با عنوان بینامتنیت اشاره می‌شود، ازجمله ابزارهای تحلیل است که در مورد موزه‌ها به‌کار می‌آید. مفهوم پیرامتن را نخستین بار ژرار ژنت[۳] از نظریه‌پردازان این حوزه، مطرح کرد. از نظر وی، هر «متن» را تعداد زیادی از متون جانبی در بر گرفته و احاطه کرده است که برای مخاطب، به‌مثابه آستانهٔ معنایی برای ورود به معنای متن اصلی عمل می‌کند و طبیعتاً بر شیوه دریافت و مواجهه ما با معنای اصلی جهت می‌دهد و تأثیر می‌گذارد. پیرامتن‌ها اغلب توضیحی درباره متن می‌دهد که گاه بدون این توضیحات امکان دریافت متن مقدور نیست (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ص. ۹۱).

موزه‌دارها الزاماً مؤلفان متن‌های نیستند، ولی خالق خرده‌پیرامتن‌های متعددی هستند که آستانهٔ ورودی مخاطب را به جهان متن مهیا می‌کنند. توضیحات و متن‌های مختلفی که در ورودی موزه، ابتدای هر سالن، کنار ویترین‌ها، زیر هر شئ، یا در کاتالوگ‌ها و بروشورهای متعدد موزه نوشته می‌شود، به‌مثابه پیرامتن، نقش مهمی در دریافت مخاطب از معنای آثار موزه‌ای دارد. در نتیجه، با آن‌که موزه‌ها هیچ‌گاه شیء موزه‌ای نمی‌سازد و صادرکنندهٔ معنای متن نیست، اما نمی‌توان نادیده گرفت همواره با انتخاب و ترکیب، درگیر نظام نشانه‌شناختیِ محورهای هم‌نشینی و جانشینی است و با مجموعهٔ منسجمی از متن‌های توضیحی، در حال تکمیل نظام معنایی موردنظر خویش عمل می‌کند.

از مهم‌ترین لایه‌های معنایی در موزه، نام‌گذاری اشیا و سالن‌هاست. برای مثال:

اشـیای متعلـق بـه تمـدن ایرانـی در مـوزهٔ لـوور در دو سـالن متفـاوت ارائه شـده اسـت کـه یکـی عنـوان «خاورمیانـه باسـتان» و دیگـری «هنـر اسـلامی» را دارد. صورت‌بندی معنایـی تعلـق جغرافیایـی و تمدنیِ این اشـیاء، از اشـاره به «ایـران» امتنـاع دارد و آن‌را درون چارچـوب معنایـی دیگـری قَـرار می‌دهـد. بدین ترتیـب «ایران» کـه در نام‌گذاری سـالن‌های مـوزهٔ ایـران باسـتان، بدیهی‌تریـن و برجسـته‌ترین عنصـر معنایـی در جایگاه و خاسـتگاه تمدنـی اشـیاء مـوزه اسـت، در مـوزهٔ لـوور بـه حاشـیه رفتـه اسـت. از منظر نشانه‌شناسـی، نام‌گـذاری هـر یـک از این سـالن‌ها در موزه‌هـای مذکور، پیرامتنی اسـت کـه مـوزه‌دار آن مـوزه، حول اشـیاء آن موزه تنیـده و با آن، در شـکل‌گیری معنای نهایی در ذهـن مخاطـب نقـش ایفـا می‌کند.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شـمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمسـتان ۱۳۹۷

موزه به‌مثابه نهاد مرجعیت و مشروعیت

در طـول تاریـخ و در تمدن‌هـای مختلـف، معمـولاً نهادهـای مذهبـی منشـأ مشـروعیت بخشـی بـه جامعـه بـوده اسـت. در دورهٔ معاصـر، بسـیاری، موزه‌هـا را معابد امـروزی می نماننـد و مـوزه را نهـادی می‌داننـد کـه در کمبـود نهادهـای مذهبـی در دورهٔ مـدرن و از رنسـانس بـه بعـد، کارکـرد مرجعیت و مشـروعیت به عهده گرفته اسـت و مـکان مقدس انسـان مـدرن محسـوب می‌شـود؛ جـدا از ریشـهٔ تاریخـی شـکل‌گیری موزه‌هـا در دورهٔ باسـتان کـه اشـاره شـد. سـاختار و سـاحت مـوزه نیـز در تداعـی میـان مـوزه و معبـد، تأکیـد می‌کنـد. مـوزه، فضایـی اسـت کـه مخاطـب را همـواره بـه حضـور می‌طلبـد و برخـلاف سـایر نهادهـای فرهنگـی و هنری، نسـخهٔ خانگـی و قابل‌حمل ندارد. بـه تعبیر والتـر بنیامیـن، مـوزه هنـوز «هالـه»[۴] خـود را از دسـت نـداده اسـت. مـا درون مـوزه به شـکل ویـژه‌ای سـکوت و آداب احترام‌آمیـز رعایت می‌کنیم. بـرای افراد بسـیاری، بازدید از موزه‌هـای بـزرگ جهـان، همچـون آییـن تشـرف و ماننـد مناسـکی معنـوی برگـزار می‌شـود. از سـوی دیگـر، چنان‌کـه اشـاره شـد، قـرار گرفتن یک «چیـز» در مـوزه، آن‌را متمایـز می‌کنـد و آن‌را اصیـل جلـوه می‌دهد. هیچ شـیء جعلـی، تقلبی و بدلـی در موزه جایـی نـدارد. پـس موزه مرجع مشـروعیت هنری و تاریخی نیز هسـت. چنیـن وضعیتی، امـکان خوانش‌هـای متعـدد نشانه‌شـناختی از کارکـرد مـوزه را وسـعت می‌بخشـد.

کتاب *موزه‌خوانی*

کتـاب *موزه‌خوانـی* در سـه فصـل، همـراه مقدمـه سـید محمـد بهشـتی، رئیـس سـابق پژوهشـگاه میـراث فرهنگـی منتشـر شـده اسـت. فصـل اول، مفاهیـم اولیـه و بنیادیـن نشانه‌شناسـی، بـرای آشـنایی خواننـدگان به‌عنـوان مقدمـه ورود بـه بحث اصلـی مطرح می‌شـود. فصـل دوم کـه عنـوان *موزه‌خوانـی* را همـراه دارد، هسـتهٔ مرکـزی مباحـث نظـریِ مؤلـف اسـت کـه سـه مقالـهٔ کلیـدی دارد. دبیـری نـژاد، در ایـن فصـل، ابتـدا به تشـریح نظـام مـوزه‌ای می‌پـردازد و دربـارهٔ شـیوه‌ها و ابزارهـای بیـان مـوزه‌ای، توضیـح

می‌دهد. او موزه را جهانی مملو از نشانه می‌داند که برای فهم و تفسیر آن بایستی مکانیسم و سازوکار داده‌پردازی در موزه را شناخت و سپس به خوانش یا تفسیر آن نشانه‌ها اقدام کرد. مهم‌ترین بحث تئوریک کتاب، در مقالهٔ موزه‌ای‌شدن از منظر موزه‌خوانی، مطرح می‌شود. مؤلف با طرح مفهوم کلیدیِ اثر بسته و اثر باز - که از مقاله مهم و تأثیرگذار رولان بارت[5] (۱۳۷۳) اخذ کرده است- موزه و آثار درون موزه را متن‌هایی گسترده و مهیای خوانش‌های متعدد در نظر می‌گیرد:

«اثر بسته دارای خوانشی محدود و یک‌سویه است و در واقع جهان موزه [در این رویکرد] مستقل از مخاطب کار خودش را می‌کند و مخاطب تماشاگر [منفعل] این جهان است... اما در اثر باز مخاطب در درون متن و جهان متن واقع می‌شود و آن‌را می‌خواند. ... موزه‌ای شدن فرایند تبدیل آثار به متن و بسترسازی برای خوانش است (دبیری نژاد، ۱۳۹۷ص. ۵۴)».

به این ترتیب، مؤلف کتاب با اتخاذ رویکردی پساساختارگرا، مخاطب را حامل معنای آثار موزه‌ای می‌داند که با شیوهٔ مواجهه‌شان عنصر تعیین‌کننده در شکل‌گیری معنا هستند؛ تا حدی که در نهایت، سخن از مرگ پدیدآور و زایش مخاطب به میان آورده می‌شود (دبیری نژاد، ۱۳۹۷، ص. ۶۵). دبیری نژاد پیش از این در کتاب دیگری نسل سوم موزه‌ها را با استعارهٔ آینه صورت‌بندی کرده بود. به تعبیر وی، در دورهٔ معاصر، اشیاء موزه‌ای بیش از آن‌که داده‌ای مفصل علمی یا تاریخی و هنری به مخاطب بدهد، به‌مثابه آینه‌ای است که امکان تماشای خویشتن را برای مخاطب فراهم می‌کند، چه در سطح فردی و چه در سطح اجتماعی (دبیری نژاد، ۱۳۹۴، ص. ۱۸۸). موضوع دیگری که در این بخش، به آن توجه می‌شود، بحث دلالت صریح و دلالت‌های ضمنی است. نویسنده کتاب در این‌جا نیز متأثر از نظریه‌های بارت، کارکرد اصلی نشانه‌شناسی در تحلیل متن موزه‌ای را تحلیل نظام دلالت‌های معنایی و توجه به معانی غیرمستقیم می‌داند که به‌شکلی سیال و انبوه در اثر باز وجود دارد. «همین دلالت‌های ضمنی است که امکان برداشت‌های فرهنگی و اجتماعی از اثر را فراهم می‌آورد و اثر را به مخاطب امروزی پیوند می‌دهد و در واقع، اثر را امروزی و پویا می‌سازد» (دبیری نژاد، ۱۳۹۷، ص. ۶۵).

فصل سوم کتاب، شامل چندین تک‌نگاری و تحلیل موردی است که در قالب یادداشت و مقاله پیش از این به‌صورت پراکنده، منتشر شده است. نویسنده، با تکیه در نظریه‌ای که در فصل دوم طرح کرد، در موارد متعددی تلاش می‌کند تا فعالیت‌های موزه‌ای در سال‌های اخیر را از منظر نشانه‌شناختی تحلیل کند. از جمله یادداشتی است که وی در تحلیل نمایشگاه «پیکره‌ای برای صلح» در موزهٔ ملی ایران نوشت و به نظر من، نمونهٔ خوبی از رویکرد انتقادی دبیری نژاد در تحلیل نشانه‌شناختی نمایش‌های موزه‌ای خواهد بود. نویسنده توضیح می‌دهد که در این نمایشگاه، موزه‌داران چگونه با انتخاب و هم‌نشینی چندین دال مستقل

توانسته‌اند مدلول کاملاً معاصر و جدیدی خلق کنند. نمایشگاه دربارهٔ مجسمه‌ای است که پنه‌لوپه خوانده می‌شود. این نام، مخاطب را به یونان باستان و داستان اسطوره‌ای ادیسه هدایت می‌کند و بدین ترتیب، این شخصیت را به نماد زن وفادار و آسیب‌دیده از جنگ و نمایندهٔ صلح‌طلبی، تبدیل می‌کند. از سوی دیگر، چون مجسمهٔ مذکور، قرن‌ها پیش، از رم به ایران آورده شد یا هدیه داده شد، نشانه‌ای از قدمت روابط بین دو تمدن و در معنایی وسیع‌تر نماد ارتباط ایران و غرب، تلقی می‌گردد. نمایشگاه با مجسمه‌های دیگری از این شخصیت اسطوره‌ای تکمیل می‌شود که از موزه‌های ایتالیا، امانت گرفته شد. سخنرانی نمایندهٔ واتیکان، در افتتاح نمایشگاه که اندکی بعد از توافق تاریخیِ «برجام» میان ایران و غرب برگزار می‌شود نیز صورتی سیاسی می‌یابد و هم گفت‌وگو و صلح میان ادیان را به ذهن متبادر می‌کند. تأکید بر صلح، رم و تخت جمشید، در عنوان نمایشگاه، دال دیگری است که نظام معنایی را کامل‌تر می‌کند. بدین ترتیب، نمایشگاهی از چند مجسمه باستانی در موزهٔ ایران باستان، در بافت امروزی شکل‌می‌گیرد و با مسائل امروزی، پیوند می‌خورد. در واقع، مقالهٔ دبیری نژاد، نشان می‌دهد چگونه نمایشگاه پنه‌لوپه فراتر از روایت باستان‌شناختی، به بیان اجتماعی معاصر، تبدیل می‌شود و موزه‌دار نیز می‌تواند با بیان‌های سیاسی و چالش‌های اجتماعی پیرامونی در ارتباط باشد.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

پی‌نوشت

1. framing
2. Paratext
3. Gerard Genette
4. Aura
5. Roland Barthes

منابع

بارت، رولان (۱۳۷۳). *از اثر تا متن* ترجمه مراد فرهادپور. نشریه ارغنون، شماره چهارم، ص‌ص ۵۷ ـ ۶۶.

دبیری‌نژاد، رضا (۱۳۹۴). *موزه، ویترین، پنجره، آینه*. تهران: پازینه.

دبیری‌نژاد، رضا (۱۳۹۷). *موزه‌خوانی*. تهران: ایران نگار.

نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶). *ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها*. در نشریه پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵۶، زمستان. ص‌ص ۸۳ ـ ۹۸.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۶). *نشانه‌شناسی (مقالات کلیدی)*. تهران: مروارید.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۷). *موزه، متنی است که توسط انسان‌ها خوانده می‌شود*». در وب‌سایت مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. قابل‌دسترسی از لینک زیر: https://cgie.org.ir/fa/news/217511

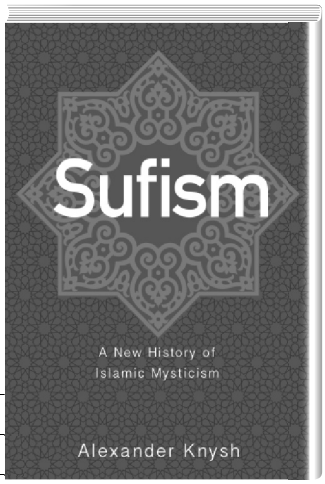
فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

تصوف: تاریخ نوین

مریم مشرّف
دانشیار دانشگاه شهید بهشتی m.mosharraf@yahoo.com

در سال ۲۰۱۷ کتابی به نام *تصوف: تاریخ نوین عرفان اسلامی* در انتشارات پرینستون ایالات متحده به چاپ رسید. عنوان کتاب پرسش برانگیز است. آیا می‌توان تاریخ را از نو نوشت؟ تاریخ نوین چه معنایی دارد؟ نویسنده ـ الکساندر کنیش[۱] ـ با طرح مطلبی از پژوهشگر حوزهٔ مطالعات فرهنگی و تاریخ‌شناسی نوین، هایدن وایت بحث را باز می‌کند: تاریخ محصول تصور واقعیت‌ها و ترسیم ذهنی صورت‌هاست. تاریخ را همیشه برای کسی می‌نویسند. نویسندگان تاریخ چشم‌اندازهای خاص خود و مخاطبان ویژهٔ خود را دارند پس تاریخ هیچ‌گاه بی‌طرف نبوده است. نویسندگان تاریخ تصوف نیز مشاهده‌گران بی‌طرفی نیستند. آنان مجذوب دیدگاهی معیّن هستند یا در برابر دیدگاه دیگری دافعه دارند. تصوف در نگاه «خودی» و نگاه «دیگری» چگونه تصویر شده است؟ کتاب طرح این پرسش است، چه راجع به کسانی که درون نظام تصوف جایی داشته‌اند و چه آنان‌که از بیرون به آن نگریسته‌اند.

نویسندگان تصوف نیز چون دیگر مورخان سعی دارند رخدادهای منفرد را بر اساس الگوهای معینی ترسیم و «طرحدار» کنند و از آن یک «تاریخ» بسازند. اینکه چگونه رخدادهای پراکنده در روایتی تاریخی صورتی طرحدار می‌یابند به درستی دانسته نیست، اما به نظر هایدن وایت تغییر یافتن رخدادها و تبدیل آن‌ها به تاریخ فقط صورتی تمثیلی و ادبی است. هدف آن بازخوانی و یا لاپوشانی معنی‌ها از یک گروه اجتماعی برای گروهی دیگر است. از چنین دیدگاهی تاریخ را می‌توان کاملاً صورتی از ادبیات دانست. نویسنده با طرح این موضوع می‌گوید، حتی اگر ادبیات بودن تاریخ را دربست نپذیریم، به هر حال نمی‌توان انکار کرد که توفیق یافتن یا شکست تاریخ نویس در تبیین رخدادهای تاریخی در قالب یک ماجرا و داستان، در نهایت بستگی به این دارد که او بتواند یا نتواند بازتاب ترجیحات فکری و فرهنگی اعضای یک جامعه باشد. دیدگاه پست مدرن، تاریخ‌نویسی در غرب را قصه‌پردازی می‌داند و بر همین اساس است که کارل ارنست محقق حوزهٔ تصوف، می‌گوید: ادراک غرب از تصوف



فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

■ **کنیش، الکساندر (۲۰۱۷). *تصوف: تاریخ جدید عرفان اسلامی*. آمریکا: انتشارات دانشگاه پرینستون.**

چیزی جز بازتاب ابداعات جامعهٔ دانشگاهی شرق‌شناسان اروپایی اواخر قرن هجدهم نیست.

اما تصوف هرچه باشد، برای موافقان، مخالفان و پیروانش یک واقعیت است. واقعیتی که از منظر چشم دین‌پژوهان شرق‌شناس جامعهٔ غربی معرفی شده است. آنان مفاهیم ناآشنا برای اندیشهٔ غربی را به صورت رمزگان فرهنگی قابل درک درآوردند. همین اتفاق در مورد دیگر جنبه‌های فکر اسلامی چون فقه و سیره و کلام نیز افتاده‌است. روند بازگفت گفتمان اسلام به زبان و مصطلحات فرهنگ‌های غیراسلامی، روندی طبیعی بود که در ضمن آن اندیشمندان غربی در تلاش بودند مجموعهٔ فکری بسیار پیچیده و بیگانه‌ای را در فرهنگ خودی معرفی کنند. و البته علاوه‌بر اروپایی‌ها نقش روس‌ها را نیز در بازگفت این اندیشه‌ها نباید نادیده گرفت. بنابراین انتقال این فرهنگ با مصطلحاتی خارجی ناگزیر می‌نمود، بویژه با درنظر گرفتن این واقعیت که خود تصوف و آثار آن نیز در جهان اسلامی پیشامدرن چهره‌ای فرامنطقه‌ای و مورد تصدیق عموم پیروان نداشت. آثار صوفیه نمایندهٔ منطقه‌هایی بودند که از آن برآمده بودند، چه از لحاظ زبان و چه از نظر فرهنگی. بدین ترتیب با محو لبه‌های ناهمگون و یکسان‌سازی، تصویر تصوف «ابداع» شد، تا در حد ادراک متوسط اندیشمندان اروپایی قرار گیرد. برای این منظور خبرگان «خاورشناسی» از قرن نوزدهم شروع به گردآوری و تصحیح و شرح متون صوفیه کردند.

از سوی دیگر خود پیروان تصوف و همچنین دشمنان آن، هرکدام به نوعی کوشیدند تصوف را از بدنهٔ اسلام جدا کنند یا آن را به عرش ببرند یا جریانی انحرافی نشانش بدهند. نویسنده جداکردن تصوف از کلیّت اسلام را رد می‌کند و تصوف را «مینیاتور اسلام» می‌خواند. در عین حال جدا دانستن زهد از جریان عرفانی نیز قابل قبول نیست. ماکس وبر نهضت زاهدانهٔ صدر اسلام را اقتضای نیازمندی گروه کوچکی از مبارزان تلقی می‌کند، جریانی متفاوت با نهضت عرفانی، که ریشه در افکار هندی و منابع ایرانی داشته است. چنین جداسازی‌های

از نظر کنیش مانع درک درست تصوف است و بنابراین زهد و عرفان در بستری تاریخی با هم باید بررسی شود و او می‌کوشد در این کتاب تاریخ تمام نهضت‌های تصوف از قرن دوم هجری تا عصر حاضر را چه از لحاظ فکری و چه آداب عملی، از دیدی بیرونی و جامع بررسی کند و در این راه آرای مخالف را به محاذات هم به چالش کشد.

کتاب در یک مقدمه و شش فصل و یک نتیجه‌گیری تنظیم شده است. در پایان هر فصل یک نتیجه‌گیری از مباحث مفصلی که در آن فصل آمده قرار دارد و این همه غیر از نتیجه‌گیری نهایی کتاب است.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

در فصل اول، ریشه‌های تصوف و تفاوت آن با دیگر برداشت‌ها از دین مطرح می‌شود. غالباً گفته می‌شود که تصوف ریشه در نهضت زهد دارد ولی کمتر به این پرداخته‌اند که چرا عده‌ای در جامعهٔ اسلامی به مسیر زهد روی آوردند. ایده‌های مختلفی در این میان مطرح شده است و نویسنده این دیدگاه‌ها را در گفتگو با یکدیگر معرفی می‌کند. از جمله، گروهی با الهام از مارشال هاگسون[۲] (۱۹۶۸ م.) عقیده دارند که چون گروه‌های وسیعی در قلمرو اسلامی از خاستگاه‌های دیگرگون چون مانویت و مسیحیت رویکرد زاهدانه‌ای داشتند، اسلام برای رقابت با نهضت‌های پیشین لازم بود قرائت خاص خودش از زهد را به وجود آورد. ولی نویسندهٔ کتاب با بیان دلایلی این فرض را راهگشا نمی‌داند و به طرح دیدگاه‌های دیگر می‌پردازد. از جمله نظر مارگارت اسمیت که ریشه‌های زهد را در عقاید مسیحی جستجو می‌کرد. هرچند ماسینیون کاملاً حق داشت که قرآن را در مرکز جهان فکری اسلام بداند ولی این تمامی ماجرا نیست و فرضیات گوناگونی در تکمیل این دریافت مطرح است. از سوی دیگر این سوال همچنان مطرح است که آیا نهضت زهد واکنشی اعتراضی و نوعی شورش در برابر دستگاه خلافت بود؟

نویسنده با اشاره به دیدگاه‌های مارکسیستی - وبری، این فرض را مطرح می‌کند که پاره‌ای از گروه‌ها در سیستم شغلی و اجتماعی کمتر دخالت داده می‌شدند و اینان به نوبهٔ خود تشکل‌هایی را به وجود آوردند. نویسنده در ادامه به طرح دیدگاه‌های دیگر از جمله نظر پاتریشیا کرون (۲۰۱۶ م.) در خصوص اهمیت قوهٔ خیال می‌پردازد. از دید کرون، آنچه ما فرهنگ می‌نامیم، راهکارهای بشر است که به او این امکان را می‌دهد تا خود را در سلسله مراتب اجتماعی، دینی، نظامی و به صورت‌های دیگر سامان دهد. در این راستا، نویسنده مبحث قوهٔ تخیل را در ارتباط با دیدگاه ماکس وبر و پاتریشیا کرون می‌شکافد و به نتایج جالبی می‌رسد.

در فصل دوم چالش‌های صوفیه مطرح می‌شود. از جمله در بخشی از این فصل نویسنده به نزاع علما و صوفیه در ایران می‌پردازد. هرچند متصوفه همواره با پافشاری بر پیروی از شریعت می‌کوشند این فشارها را دفع کنند و فی‌المثل ذهبیه و نعمةاللهیه در کاربرد زبان رمزآمیز خود، نور قمر (اولیا) را منبعث از نور شمس (پیامبر و امامان) دانسته‌اند. ولی هنوز هستند علمایی که به شدت علیه تصوف موضع می‌گیرند. ریشه‌های تاریخی این امر محل بحث و بررسی قرار گرفته است. نویسنده با اشاره به گفته‌های هنری کربن یادآور می‌شود که تصوف

شیعی برای حفظ خود از بدنامی عمومی تصوف، خط مرزی میان تصوف عامه و «حکمت متعالیه» برقرار کرده است. در این مرزبندی دسته اول را «عشاق» نامیده‌اند. بعضی علمای تشیع از حیدرآملی به بعد کوشیدند اصول فکری ابن‌عربی و فلسفهٔ انسان کامل را با اصول تشیع و نظریهٔ امامت پیوند دهند. در این راستا مفهوم اعتقادات باطنی و اصطلاحات بسیاری همچون شیخ و مرشد و معرفت و برکت شرح می‌شود و ضمن طرح دیدگاه‌های مخالف و موافق، از عبدالکریم سروش و سید حسین نصر، بحثی به میان می‌آید.

پیوند تصوف با فلسفه از یک سو و با علوم خفیه از سوی دیگر از دیگر موضوعات این فصل است. آیا اساساً می‌توان علوم غریبه، سحر و طلسمات را با تصوف مربوط دانست؟ بینش جا افتاده این است که میان این دو ارتباطی وجود ندارد. اما دردهه‌های اخیر جامعهٔ روشنفکری غرب دست از تقبیح این شاخهٔ اعتقادی برداشته و به تازگی آن را وارد مباحث آکادمیک کرده است. اکنون دیگر روشن است که بعضی صوفیه با علوم غریبه سروکار داشته‌اند. از جمله می‌توان از مفسر مغربی ابن برّجان(فوت ۵۳۶) نام برد که به سبب گرایش به علم حروف محکوم شد. البته در همان قرون وسطی نیز کسانی بودند که سعی داشتند تصوف را از این‌گونه علوم جدا بدانند زیرا آن را خلاف عقل می‌دانستند. برای مثال عالم شافعی محمد بن نقاش(۷۶۲) این علوم را به گروهی افراد کوته‌فکر منسوب کرده است. ابن خلدون نیز مرز روشنی میان سحر و طلسمات با تصوف می‌کشد. اما دامنهٔ تصوف واقعاً بسیار وسیع است. نویسنده با بحثی مستوفا به اینجا می‌رسد که در طول تاریخ افرادی بسیار ناهمگون از جایگاه‌ها و چشم‌اندازهای فکری، دینی، کلامی، و فرهنگی بسیار متفاوتی در حوزهٔ تصوف قرار گرفته‌اند و برای به‌دست آوردن چشم‌انداز وسیع‌تر و بهتر، لازم است دیدی شامل و دربرگیرنده داشت تا کنارگذارنده. برای این مقصود نویسنده پیشنهاد می‌دهد تصوف ازمنظر کارکرد اجتماعیش ارزیابی شود. در اینجا می‌توان از رویکرد انسان‌شناس معروف هلندی- انگلیسی براتیسلاو مالینفسکی(۱۸۸۴-۱۹۴۲ م.) و همکارش آلفرد رادکلیف براون(۱۸۸۱-۱۹۵۵ م.) کمک گرفت که نگاهی کارکردگرا و ساختاری به مفهوم دین و نهادهای فرهنگی و اجتماعی دارند. در این رویکرد باید دید نهادهای اجتماعی و فرهنگی از جمله دین چگونه در خدمت نیازهای اساسی انسانی قرار می‌گیرند یعنی چه فایده‌ای بر آنها مترتب است.

از این منظر می‌توان به کارکردهای اجتماعی وسیعی اشاره کرد که تصوف در اجتماع داشته است. از کارکردهای تعلیمی و آموزشی- اخلاقی گرفته، تا ارتقای خلاقیت‌های هنری (اعم از شعر، موسیقی، نقاشی و معماری)، تا فراهم آوردن غذا و سرپناه برای مسافران، بیوگان و یتیمان که در بین متصوفه مرسوم بوده است. حتی چهره‌های برجستهٔ تصوف گاه در آشوب‌های اجتماعی و سیاسی نقش واسطهٔ رفع مناقشه را بازی می‌کردند و این به سبب اعتبار روحانی آنان (یا به قول وبر به سبب کاریسمای) بوده است. یک چنین جایگاهی، تصوف را در مجموعه‌ای از روابط پیچیده قرار می‌دهد که در بررسی و تعریف آن باید لحاظ شود و نمی‌توان تصوف را به صورتی شسته و رفته از میان این شبکهٔ پیچیده بیرون کشید.

نکتهٔ دیگر ارتباط تصوف است با جریان‌های فکری دیگر چون فقه، کلام، فلسفه و ادیان

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

مسیحی، یهودی و آداب جریان‌های غیر اسلامی چون عرفان مانوی و بودیسم و نظام‌های فلسفی و جز آن‌ها. پس محققان این حوزه نباید ساده لوحانه به تعریف‌های محدود درون سنت اسلامی بسنده کنند، بلکه باید به تعامل جریان‌های فکری موازی نیز نظر داشته باشند.

فصل سوم بیشتر به تفسیر عرفانی قرآن مربوط است. در این فصل نویسنده به قرآن و حدیث به عنوان منشأ الهام زبان تفسیری می‌پردازد و مبانی تفسیرهای عرفانی و حقایق‌التفسیر سلمی و تفسیر منسوب به امام جعفر صادق را معرفی می‌کند که در ادامه با بحثی تفسیری در آثار پنج نویسندهٔ بزرگ ایرانی: غزالی، قشیری، میبدی، روزبهان بقلی و شمس‌الدین دیلمی همراه است. از دیگر موضوعات این فصل «متافیزیک توحیدی ابن عربی و مکتب او»، و مکتب تأویل شیعی است. نویسنده در پایان مروری بر تفسیرهای عرفانی در عصر حاضر نیز دارد.

در فصل چهارم مسایل حکمی و ارتباط تصوف و حکمت واکاوی می‌شود. برخورد اسلام با افکار هلنیستی و نوافلاطونی، زمینه‌های ایجاد «روانشناسی کیهانی» را فراهم آورد. نظام‌های فکری هرمتیک و یونانی، پیشتر عالم مسیحیت را متأثر ساخته بودند و در حوزه‌های فکری مدیترانه نفوذ وسیعی داشتند. اسلام در برخورد با این نظام فکری، در آن نفوذ کرد و آن را به شکل دلخواه خود درآورد. نویسنده در فصل بعد به معرفی آداب و جوامع صوفیه و رهبران آن می‌پردازد. «ادب النفس» صوفی کدام است و چه زمینه‌هایی دارد. اینتالیسم (خاورشناسی) اروپایی همیشه قصد دارد تصوف را در مقابل اسلام قرار دهد. گروهی ازمحققان و اسلام پژوهان نیز بر این راه رفته‌اند. اما عده‌ای دیگر از جمله فریتز مایر با این تصورمخالفت می‌کنند. آداب صوفیه در عین حال منشأ صور خیالین فوق‌العاده‌ای شده است که مؤلف به آن‌ها اشاره می‌کند، از جمله: صوفی با پوشیدن جامهٔ سیاه به مرگ نفس اشاره دارد، دایرهٔ دف در سماع، دوران اشیاء را در حرکت وجودیشان ممثل می‌سازد. در این راستا نظام سمبولیک ابن عربی به تفصیل بحث شده است. نویسنده در عین حال این پرسش را پیش می‌کشد که روابط مرید و مرادی شیخ و پیروان او در طول تاریخ تصوف چه تغییراتی داشته و این تحول از منظر مخالفان و موافقان و نیز اروپائیان متأثر از اینتالیسم چگونه بازنمایی شده است؟ با بررسی نوشته‌های ابن‌خلدون روشن می‌شود که قرن‌ها پیش از پیدایش اینتالیسم اروپایی نیز این مفاهیم درمطالعات اسلامی مورد قضاوت بوده‌اند.

فصل ششم بحثی است پیرامون «چرخش‌های تصوف در عصر حاضر»، با معرفی و بررسی جریان‌های صوفیه در داغستان و یمن. درگیری میان هواداران تصوف و مخالفان آن‌ها در این مناطق تاریخچه‌ای طولانی دارد. نویسنده با طرح گفتمان وهابی، علل مخالفت وهابیه با آنچه آنان «بدعت‌های» صوفیه می‌نامند را بررسیده است. هم چنین ریشهٔ مبارزهٔ چچن ـ اینگوش با سلطهٔ روسیه در دوران شوروی و بعد از فروپاشی شوروی و رهبران فکری این جنبش و جایگاه صوفیه در میان آنان را معرفی می‌کند. شماری از محققان غربی، جنبش تصوف در نواحی کوهستانی داغستان را سامانهٔ اصلی مقاومت علیه ایدئولوژی سوسیالیستی حاکم دانسته‌اند. نویسنده این دیدگاه را به چالش می‌کشد. به زعم وی، شمال قفقاز فاقد شبکهٔ به هم پیوسته و سلسله مراتبی صوفیه‌ای چون سنوسیه، قدریه، تیجانیه، مریدیه و جماعت‌های اخوانی صوفیهٔ

تریپولی و سودان است که مبارزهٔ مسلحانه علیه استعمار بریتانیا در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم را سامان دادند.

مورد بعدی مطالعهٔ حضرموت یمن است که تا سال ۱۹۹۰ میلادی بخشی از جمهوری دموکراتیک یمن و هوادار شوروی محسوب می‌شد. در هر دو بررسی معلوم می‌شود که هم در شمال قفقاز و هم در خضرموت بیشتر منتقدان صوفیه از نسل جوان‌تر هستند. نسل جدید سلفی‌هایی را پرورش داده که از پیروی بی‌چون و چرای اصول پیشین سرباز می‌زنند. همچنین در حضرموت یمن جوانان از نفوذ افراد مسن‌تر خاندان‌های منسوب به «طریقه» انتقاد می‌کنند. نفوذ خاندان سعودی و حمایت آنان از سلفی‌های خضرموت نیز ایدئولوژی سلفی- وهابی را در این منطقه پابرجا کرده است. وعاظ وابسته به عربستان با تکرار مفاهیمی چون بدعت، شرک، مبارزه با قرائت‌های متفاوت از دین اسلام را به شدت تبلیغ می‌کنند و در بسیاری از موارد محتوای این جریان‌های متفاوت را تصوف می‌نامند. حتی برگزاری مراسم میلاد حضرت رسول(ص) را نمونه‌ای از آداب کفرآمیز می‌شمارند. در عین حال نویسنده اشاره می‌کند که جریانی چون دارالمصطفی در یمن در مقابل رفتارهای خشن مجاهدین وهابی جریانی میانه‌رو و ملایم‌تر محسوب می‌شود. مجادله میان وهابیت و صوفیه در چچن نیز از دید نویسنده تا اندازه‌ای در راستای سیاست‌های روسیه است تا با تضعیف هر دو طرف، نفوذ خود را در منطقه گسترش دهد. در این فصل درعین حال مطالب جالب و تازه‌ای در مورد نحوهٔ زندگی و اعتقادات و روابط صوفیهٔ داغستان و یمن و انواع چالش‌های اعتقادی در این مناطق آمده است.

آنچه آمد به هیچ روی نمی‌تواند حق مطلب را در مورد چنین کتابی ادا کند. هر چند بسیاری از مطالب کتاب را به صورت پراکنده می‌توان در منابع مختلف به دست آورد ولی چنین دیدگاه وسیعی در ایجاد یک نگاه جامع و کل‌نگر، در تحقیقات پیشین کمتر به چشم می‌خورد.

هر چند بررسیدن تمام تاریخ تصوف از تمامی منظرها در یک کتاب امری محال به نظر می‌رسد، می‌توان گفت نویسنده با کوشش بسیار توانسته است تصویری کلی از صوفیه به دست دهد. امتیاز این کتاب بویژه روبه‌رو قرار دادن عقاید ناهمگون و ایجاد گفتگو میان رویکردهای مختلف است و مجموعاً فواید فراوانی در این کتاب جمع شده است که آن را در زمرهٔ آثارخواندنی این حوزه قرار می‌دهد.

پی‌نوشت

۱. الکساندر کنیش اسلام‌شناس آمریکایی و استاد مطالعات اسلامی دانشگاه میشیگان است. او سال‌ها ویراستار دایرةالمعارف اسلام (ویراست سوم) بوده و فرصت یافته تا با آخرین مطالعات این حوزه آشنا شود. وی پژوهشگر اصلیِ طرح تحقیقاتیِ اسلام سیاسی/اسلام‌گرایی در دانشگاه ایالتی سن پترزبورگ روسیه است.

2. Marschall Hadgson

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

کتاب‌شناسی پارچه و لباس ایران

مروری بر کتاب‌های فارسی با موضوع پارچه و لباس

پروین بابایی
دانش آموخته دکتری هنراسلامیِ دانشگاه هنراسلامی تبریز p.babaei@tabriziau.ac.ir

چکیده
مطالعات در زمینه پارچه، لباس و طراحی پوشاک، تاکنون بیشتر با سه رویکرد دینی، تاریخی و یا کاربردی بوده است. کتاب‌ها و نشریه‌های فراوانی فقط به ارائه مدل‌ها و الگوهای لباس اختصاص یافته؛ اما تعدادی نیز با نگاهی تخصصی، به فنون و روش‌های طراحی لباس، توجه دارد. به نظر می‌رسد انتشارکتاب‌های مربوط به لباس، از نظر کمی و کیفی در مقایسه با کتاب‌های مربوط به پارچه، رشد بیشتری داشته است. به‌خصوص در سال‌های ۱۳۹۶ و۱۳۹۷ شاهد رشد کمی و کیفی قابل توجهی در نشر کتاب‌های پارچه و لباس هستیم. تا پیش از این، کتاب‌ها عموماً رویکرد تاریخی و یا دینی داشت، اما در دو سال اخیر، کتاب‌هایی با رویکردهای جامعه‌شناختی، اقتصادی، نشانه‌شناختی و ... نیز منتشر شده است. چاپ و نشر کتاب‌های کاربردی سیر به‌نسبت یکنواختی در دههٔ اخیر داشت. در این مقاله، به روش توصیفی، کتاب‌های منتشر شده به زبان فارسی در حوزه پارچه و لباس، بررسی خواهد شد.

کلیدواژه: پارچه، لباس، کتاب‌شناسی، ایران، فارسی

مقدمه
تألیف و نشر کتاب با موضوع پارچه و لباس، چندی است شتاب فزاینده‌ای گرفته است؛ هرچند مسیر پرپیچ و خمی در پیش دارد و گاه از ضعف و نقصان نیز دور نیست، اما انتشار برخی کتاب‌ها نویدبخش حرکتی نو و مؤثر در این زمینه است. با تأسیس کارگروه ساماندهی مد و لباس و مطرح

شدن مد و لباس در سیاست‌گذاری فرهنگی کشور، چاپ و نشر کتاب‌های مرتبط با پارچه و لباس و مد قوت گرفت و روز به روز به تعداد کتاب‌های منتشر شده در این حوزه، افزوده می‌شود. نخستین گام‌ها در این زمینه، با اشکال‌ها و نقص‌های بسیاری روبه‌رو بود؛ اما امروزه سطح کیفی کتاب‌ها ارتقاء یافته است و این موضوع به یکی از دغدغه‌های هنر و فرهنگ جامعه علمی کشور تبدیل شده است. این مقاله، به کتاب‌شناسی کتاب‌های فارسی مد، لباس و پارچه در ایران، اختصاص دارد. کتاب‌ها به دو گروه بزرگ نظری و کاربردی تقسیم شده است. این مقاله، شامل کتاب‌های فنی همچون کتب خیاطی و الگو نیست و فقط به مبانی تجسمی طراحی لباس با عنوان کتاب‌های کاربردی اکتفا شده است. کتاب‌های نظری نیز بر اساس رویکردها، به چندین گروه کوچک‌تر، از جمله: تاریخی، دینی، فرهنگ‌ها، محلی، ترجمه و سایر رویکردها تقسیم شده است. با توجه به بررسی‌ها، کتاب‌هایی با رویکرد تاریخی، دارای بیشترین تراکم نشر است. پس از آن نیز کتاب‌هایی بررسی می‌شود که به پوشاک نواحی مختلف ایران اختصاص دارد. سایر رویکردها از نظر کمی و کیفی، سیر صعودی دارد. به فراخور دسترسی به منابع، برخی کتاب‌ها به‌اجمال، توصیف خواهد شد. بدیهی است تعدادی از منابع از دید نگارنده دور مانده و از قلم افتاده است. این مقاله برای دانشجویانی که در حال تدوین پایان‌نامه و یا تألیف مقاله‌های علمی هستند، مفید خواهد بود.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

کتاب‌شناسی

کتب تاریخ پوشاک، نخستین آثاری است که به پوشاک، با عنوان موضوع جدی مطالعاتی نگریسته‌اند. تا پیش از این در آثار موجود، فقط از منظر دینی و ارزشی به موضوع لباس پرداخته بودند. سال‌های اخیر، نگاه جدی‌تری به مقوله لباس شده است و کتاب‌هایی نیز با رویکردهای تحلیلی و تفسیری به مسئله لباس منتشر شد. همچنین کتاب‌هایی که مبانی تجسمی طراحی لباس را تشریح می‌کند نیز منتشر شده است و در اختیار مخاطبان قرار گرفت. در ادامه، کتاب‌ها در دو گروه عمده نظری و کاربردی خواهد آمد:

الف) کتاب‌های نظری

در این بخش کتاب‌هایی بررسی می‌شود که نگاه نظری به مقوله مد، لباس و پارچه دارد و به کتاب‌های: تاریخی، دینی، محلی، فرهنگ‌ها، ترجمه، و سایر تقسیم شده است.

۱. تاریخی

کتاب‌هایی که رویکرد تاریخی دارد، به دو دسته کتاب‌های تاریخ پوشاک و تاریخ پارچه، تقسیم می‌شود.

۱-۱- تاریخ پوشاک

ـ ذکا، یحیی (۱۳۳۶). *لباس زنان ایران از سده سیزدهم هجری تا امروز*. تهران: هنرهای زیبای کشور.

کتابی مصور و از نخستین منابع پوشاک است. این کتاب، در دوره کاری ذکاء در موزه مردم‌شناسی تألیف شده است.

ـ ضیاءپور، جلیل (۱۳۴۷). *پوشاک زنان ایران از چهارده قرن پیش تا آغاز دوره شاهنشاهی پهلوی*. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.

ـ ضیاءپور، جلیل (۱۳۴۳). *پوشاک باستانی ایران از کهن‌ترین زمان تا پایان شاهنشاهی ساسانیان*. تهران: هنرهای زیبای کشور.

ـ ضیاءپور، جلیل (۱۳۴۷). *پوشاک زنان ایران از کهن ترین زمان تا آغاز شاهنشاهی پهلوی*. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.

این کتاب مصور است و پوشاک بازسازی شده ادوار تاریخی مختلف ایران در آن نمایش داده شده است.

ـ ضیاءپور، جلیل (۱۳۴۲). *پوشاک ایل‌ها، چادرنشینان و روستاییان ایران*. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.

ـ ضیاءپور، جلیل (۱۳۴۹). *پوشاک ایرانیان از چهارده قرن پیش تا آغاز دوره شاهنشاهی پهلوی*. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.

ـ مشیرپور، میرمحمد (۱۳۴۵). *تاریخ تحول لباس در ایران*. مشهد: زوار

ـ شریعت‌پناهی، حسام‌الدین (۱۳۷۲). *اروپایی‌ها و لباس ایرانیان*. تهران: قومس.

شریعت‌پناهی با تکیه بر نقل قول‌های سفرنامه‌های سیاحان خارجی، وضعیت پوشاک ایرانی و دیدگاه اروپاییان به لباس ایرانیان را توصیف کرده است. در این کتاب، گفته‌های تعدادی از معروف‌ترین سیاحان، درباره پوشاک مردم ایران آمده است. اما تعداد قابل توجهی از سفرنامه‌ها نیز از دید نویسنده دور مانده است.

ـ شهشهانی، سهیلا (۱۳۷۸). *تاریخچه پوشش سر در ایران*. تهران: مدبر.

ـ شیرخانی، منیژه (۱۳۸۱). *پوشش زن ایرانی*. تهران: بهار علم.

ـ آقاحسین شیرازی، ابوالقاسم (۱۳۸۲). *پوشاک زنان ایران از آغاز تا امروز*. تهران: اوستا.

ـ متین، پیمان (۱۳۸۳). *پوشاک ایرانیان*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

در این کتاب، پوشاک برخی اقوام و اقلیت‌های دینی ایران بررسی می‌شود.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

ـ متین، پیمان (۱۳۸۴). *پوشاک در ایران زمین*. تهران: امیرکبیر

کتاب شامل مجموعه‌ای از مقاله‌های پراکنده دانشنامه ایرانیکا درباره تاریخ پوشاک ایران است که پوشاک برخی ادوار تاریخی و همچنین به لباس اقوام در جغرافیای ایران بزرگ توجه دارد. رویکرد مقاله‌ها توصیفی است و برخلاف دقت نظر نویسندگان مقاله‌ها، تصاویر کتاب بسیار اندک و ناکافی است.

ـ رحیمی، پریچهر (۱۳۸۵). *تاریخ پوشاک ایران*.

پوشاک ایرانیان از هزاره پنجم پیش از میلاد، تا اواخر دوره هخامنشی، در سه دوره تاریخی، بررسی شده است. نقطه قوت کتاب استفاده مناسب از تصاویر است.

ـ جولائی فلاح، انسیه (۱۳۸۶). *لباس‌های ایرانی از عیلامیان تا قاجاریه*. مشهد: آهنگ قلم.

ـ سلوکی، حوری (۱۳۸۶). *تاریخ لباس*. رشت: شهر باران.

در این کتاب، تاریخ لباس ایرانیان از آغاز تا پایان دوره پهلوی، بررسی می‌شود.

ـ فریدزاده، حسین (۱۳۸۸). *لباس ایرانیان در آینه سفرنامه‌ها*. تهران: نیکتاب.

ـ چیت ساز، محمد (۱۳۹۱). *تاریخ پوشاک ایرانیان*. تهران: سمت

چیت ساز تاریخ لباس را از آغاز تا حمله مغول، بررسی می‌کند.

ـ یاوری، حسین، رضاپور، شیرین (۱۳۹۱). *نگرشی بر تاریخ تحولات لباس در جهان*. تهران: سیمای دانش.

این کتاب پوشاک جهان را از بیزانس تا زمان حاضر بررسی می‌کند.

ـ غیبی، مهرآسا (۱۳۸۵). *هشت هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی*. تهران: هیرمند.

این کتاب در قیاس با آثاری که تاکنون منتشر شده است، مفصل‌ترین کتاب تاریخ پوشاک ایران به شمار می‌رود.

ـ نجمی، شیرین (۱۳۹۵). *نگاهی به پوشاک و زیورآلات بانوان دوره قاجار*. تهران: مگستان.

ـ عظیم زاده تهرانی، طاهره، سعادتی فر، فرزانه (۱۳۹۵). *دگرگونی رنگ، طرح و تزیین پوشاک ایرانیان (از ابتدا تا پایان روزگار قاجار)*. مشهد: نگاران سبز.

در این کتاب، تحولات رنگ، طرح و تزئینات پوشاک ایرانیان از دوران پیش از اسلام تا پایان دوره قاجار، شرح داده می‌شود. مؤلفان توانسته‌اند با بهره‌گیری از منابع غنی‌تری در مقایسه با کتاب‌های پیشین، کتابی آماده سازند که از لحاظ محتوا، فراتر از سایر آثار منتشر شده در این حوزه است. منابعی که نویسنده به آن استناد دارد نیز بسیار متنوع است و چنین دقت نظری در سایر تألیفات این حوزه، تاکنون مشاهده نشده است.

ـ مبینی، مهتاب، اسدی، اعظم (۱۳۹۶). *سیری در مد و لباس دوره قاجار*. تهران: مرکب سپید.

کتاب *سیری در مد و لباس دوره قاجار* به دوره قاجار اختصاص دارد، اما در تدوین آن دقت کافی اعمال نشده است.

ـ شهشهانی، سهیلا (۱۳۹۶). *پوشاک دوره قاجار*. تهران: فرهنگسرای میردشتی.

ـ جدیدی، ناصر؛ آقایی بهارانچی، الهام (۱۳۹۶). *پوشاک در زمان هخامنشیان*. تهران: آموزش برتر.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

ـ داودی رکن‌آبادی، ابوالفضل و دهقانی، فاطمه (۱۳۹۶). *پوشاک و منسوجات بانوان دوره صفوی و قاجار*. یزد: دانشگاه آزاد اسلامی.

ـ مونسی‌سرخه، مریم (۱۳۹۶). *پوشاک ایرانیان در عصر قاجار(چگونگی و چرایی)*، تهران: مرکب سپید، چاپ اول.

پوشاک ایرانیان در عصر قاجار به چگونگی و چرایی پوشاک این دوره می‌پردازد. پرداختن به لباس یک دورهٔ خاص، تمرکز بر موضوع مورد مطالعه را افزایش داده و جزئیات بیشتری از تاریخ پوشاک را بر خواننده روشن می‌سازد. در این کتاب، سه سؤال اساسی مطرح می‌شود: نخست) چگونگی پوشاک زنان و مردان در عصر قاجار؛ دوم) روند تغییرات پوشش در این عصر؛ و سوم) تبیین دلایل و عوامل تغییرات پوشش قاجاریان. بنابراین کتاب از نگاه توصیفی اندکی فراتر رفته و پوشاک این دوره، تحلیل خواهد شد.

۱ـ۲ـ پارچه

کتاب‌هایی که تاریخ نساجی، مطالعه و بررسی شده است، عبارت است از:

- ابهام پوپ، آرتور، اکرمن، فیلیس (۱۳۶۱). *نساجی ایران، بافته‌های دوران اسلامی*. ترجمه زرین دخت صابر شیخ. تهران: سازمان صنایع دستی.

- بهشتی پور، مهدی (۱۳۴۳). *تاریخچه صنعت نساجی ایران*. تهران: اکونومیست.

- روحفر، زهره (۱۳۸۰). *نگاهی بر پارچه بافی در دوران اسلامی*. تهران: سمت.

- ریاضی، محمدرضا (۱۳۸۱). *طرح ها و نقوش لباسها و بافته‌های ساسانی*. تهران: گنجینه هنر.

- یاوری، حسین (۱۳۸۰). *نساجی سنتی ایران*. تهران: سوره مهر.

- صدری، نسرین (۱۳۸۷). *بافندگی ایران از سنتی تا صنعتی*. تهران: جهاد دانشگاهی.

در این کتاب، وضعیت صنعت پارچه‌بافی در یک سیر تاریخی، بررسی می‌شود. لازم به ذکر است نثر کتاب روان نیست و جای به جای در آن مشکلات مختلف نگارشی و محتوایی به چشم می‌خورد.

- طالب‌پور، فریده (۱۳۸۶). *تاریخ پارچه و نساجی در ایران*. تهران: دانشگاه الزهرا.

این کتاب تاریخچه‌ای از نساجی ایران ارائه می‌کند، اما اندکی شتاب‌زدگی در آن مشاهده می‌شود که سبب فاقدان دقت لازم شده است.

- عناویان، رحیم، عناویان، ژرژ (۱۳۵۴). *ترمه‌های سلطنتی ایران و کشمیر*. ژاپن: مؤسسه سن‌شوکوتوسیکاتسوشا.

کتابی مصور و مشتمل بر تصاویر پارچه‌های ترمه است.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

۲. دینی

کتاب‌هایی که رویکرد دینی دارد، در آن بیشتر به مقوله عفاف و حجاب پرداخته‌اند. اما با اوج گرفتن بحث پوشاک، دیدگاه‌های دینی نیز مجدد به سوی تولید محتوا روی آورد.

- بلوکی، مخدره (۱۳۸۹). *تأملی در مفهوم لباس در قرآن*. مشهد: کنکاش دانش.

این کتاب بر اساس آیات قرآنی سعی در ارائه مفهومی از پوشاک دارد.

- کیانی، خدیجه (۱۳۹۰). *لباس در قرآن و سنت*. قم: پیام حجت علیه‌السلام.

کیانی لباس را از منظر روایات، آیات و احادیث، بررسی و مطالعه کرده است.

- دفتر فعالیت‌های فرهنگی، هنری بانوان (۱۳۷۵). *سیر تحول و تطور حجاب در ایران*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

مجموعه‌ای از مقاله‌های سمینار سیر تحول و تطور حجاب در ایران است که با همین عنوان چاپ شده است.

۳. محلی

در سال‌های اخیر، تعداد زیادی کتاب با موضوع پوشاک محلی اقوام مختلف ایران منتشر شده است.

- حسنی، حمیدرضا (۱۳۸۵). *پوشاک سنتی مردم سمنان*. تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.

- طالش انساندوست، فرشته (۱۳۸۵). *پوشاک سنتی مردم گیلان*. تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.

- صفاایسینی، شایا (۱۳۸۹). *پوشاک زنان هرمزگان*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

کتابی است در شرح پوشاک و زیورآلات زنان هرمزگان.

- محمدپور، نسیم (۱۳۹۱). *پوشاک اقوام ایران*. تهران: خانه تاریخ و تصویر

ابریشمی.
- بهرامی، فرخنده (۱۳۹۶). *پوشاک محلی لرستان*. خرم آباد: اردیبهشت جانان.
- محمدی، رامونا (۱۳۹۶). *پوشاک محلی اقوام ایرانی*. تهران: ناشر مؤلف.
- محمدی، رامونا (۱۳۸۸). *پوشاک و زیورآلات مردم ترکمن*. تهران: جمال هنر.
- وطن دوست، سارا (۱۳۹۴). *پوشاک و زیورآلات عشایر کرمانج خراسان*. قم: عمو علوی.
- یاوری، حسین (۱۳۸۹). *آشنایی با لباس‌ها و پوشاک سنتی مردم مناطق مختلف ایران*. تهران: سیمای دانش.
- قائدرحمت، عیسی (۱۳۹۳). *لباس لرهای فیلی در استان‌های لرستان، ایلام و کرمانشاه*. قم: مطیع.
- غفاری، یعقوب (۱۳۹۱). *پوشاک سنتی مردم بومی استان کهگیلویه و بویراحمد*. اصفهان: بهتاپژوهش.
- سلوکی، حوری (۱۳۸۶). *پوشاک محلی اقوام مختلف ایران*. رشت: شهر باران.
- آریانا، آزاده (۱۳۹۳). *تن‌پوش محلی ایرانیان*. قم: دارالتفسیر.
- زمان‌زاده گمیک، مرضیه (۱۳۸۹). *تن‌پوش،آرایه و تن‌آرایه‌های زنان بختیاری*. ایذه: خودآگه.
- ابراهیمی، کژال (۱۳۶۹). *نقش و رنگ در لباس زنان کرد*. کرج: ملارد.
- درگریگوریان، خازاک (۱۳۸۰). *لباس‌های ملی و سنتی ارامنه*. اصفهان: انجمن خیریه زنان ارامنه اصفهان.
- محمدزاده ماکویی، صفورا (۱۳۹۶). *طرح و نقش در پوشاک اقوام ایرانی*. تبریز: بهاردخت.
- محمدزاده ماکویی، صفورا (۱۳۸۶). *سیر تحول پوشاک و زیورآلات در آذربایجان*. خوی: قراقوش.

به طور کلی، کتاب‌هایی که به پوشاک محلی پرداخته است، از نظر دقت در ارائه مطالب و نیز کیفیت تصاویر در سطح به‌نسبت مطلوب‌تری در مقایسه با سایر کتاب‌ها قرار دارد. یکی از دلایل آن نیز ارتباط نزدیک‌تر و ملموس‌تر بین نویسنده و پوشاک محلی مورد مطالعه است.

۴. فرهنگ‌ها

برخی کتاب‌ها در قالب لغتنامه و دایره‌المعارف تخصصی، لغات و اصطلاحات پوشاک را گردآوری کرده‌اند؛ از جمله:

- هوشیار، آرتمیس (۱۳۸۴). *فرهنگ واژگان پوشاک*. تهران: نورپردازان.
- الهی، محبوبه (۱۳۹۲). *پوشاک در امثال و حکم فارسی*. تهران: جمال هنر.
- حبیب‌زاده آذری، فروغ (۱۳۹۷). *فرهنگ اصطلاحات پوشاک*. تبریز: راجی.
- کمپانی، نسیم (۱۳۹۱). *فرهنگ اصطلاحات پارچه و پوشاک در ایران*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- اسیزانبردا، لورا (۱۳۹۶). *اطلس طراحان مد و لباس*. ترجمه غلامحسین اعرابی. تهران: جمال هنر.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

۵. ترجمه

- ترنویل کاکس، روت (۱۳۷۲). *تاریخ لباس*. ترجمه شیرین بزرگمهر، بررسی ۵۰۰۰ سال تاریخ لباس جهان است.
- پیتر ان دزی، راینهارت (۱۳۸۳). *فرهنگ البسه مسلمانان*. ترجمه حسینعلی هروی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

فرهنگ البسه مسلمانان، یک فرهنگ غنی از انواع لباس‌های رایج در ممالک اسلامی است. اما چنانچه کتاب تصویر نیز داشت، بر غنای آن افزوده می‌شد.

ـ ون دن بیوکل، دورین (۱۳۸۶). *پوشاک ملل*. ترجمه مریم مدنی. تهران: مارلیک.

کتابی مصور که لباس ملت‌های مختلف تا قرن نوزدهم را در طول تاریخ طراحی کرده‌اند و به تصویر درآورده‌اند.

ـ مکنزی، مایری. (۱۳۹۶). *گرایش‌های طراحی لباس*. ترجمه آیدا تدین. تهران: کتاب آبان.

مکنزی تاریخ مد را از سده هفده تا نوزده در قالب «ایسم»های اصلی و مهم تشریح می‌کند.

ـ بیکر، پاتریشیا (۱۳۸۵). *منسوجات اسلامی*. ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
ـ پوربهمن، فریدون (۱۳۸۶). *پوشاک در ایران باستان*. ترجمه هاجر ضیاء سیکارودی. تهران: امیرکبیر.

پوربهمن، پوشاک ایران پیش از اسلام را بررسی می‌کند و ضیاء سیکارودی آن‌را از فرانسه به فارسی برگردانده است. مطلب تازه‌ای در آن مشاهده نمی‌شود و تا حدودی اطلاعات درج شده در سایر کتب تاریخ پوشاک را ارائه می‌دهد.

ـ پتک، آنمیکا (۱۳۸۹). *تاریخ لباس در هند*. ترجمه نسیم کمپانی. تهران: بادبان.
ـ هت، کریستین (۱۳۹۶). *لباس‌های دنیای مدرن*. ترجمه سیدعلی مجابی. نجف آباد: دانشگاه آزاد اسلامی.
ـ رزمری کریل و دیگران (۱۳۹۳). *جزئیات لباس از گوشه و کنار جهان*. ترجمه لیلا

نـوری. ارومیه: اندیشـه سـهیل.

ـ مولیـن، مایـکل (۱۳۷۹). *طراحـی لبـاس بـرای صحنـه*. ترجمـه پریسـا ایشـاری. تهـران: صـدا و سـیمار جمهـوری اسـلامی ایـران.

ـ کلاهدوزان، صفیه (۱۳۸۷). *پوشاک در گذر زمان*. تهران: شارق

در ایـن کتـاب، پوشـاک سـرزمین‌ها و ادوار مختلـف از جملـه: چیـن، ژاپـن، قـرون وسـطی و رنسـانس، بررسـی می‌شـود.

فصلنـامۀنـقـدکـتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شـمارۀ ۳و۴
پاییز و زمسـتان ۱۳۹۷

۶. سایر رویکردها

تعـدادی از آثـار مربـوط بـه پوشـاک، بـا رویکردهـای مطالعاتـی دیگـری بـه ایـن موضـوع پرداخته‌انـد کـه عبـارت اسـت از:

ـ عابدینی راد، شیرین (۱۳۹۵). *مد و لباس در قلمرو هنر مفهومی*. تهران: نظر.

عابدینـی راد، نگاهـی کـه بـه لبـاس دارد بـه عنـوان یـک هنـر مفهومـی اسـت. هرچنـد کتـاب در تقسـیم‌بندی لباس‌هـای مفهومـی، دچـار اشـتباه شـده اسـت، امـا پرداختـن بـه موضـوع لبـاس، بـه مثابـه یـک هنـر در پژوهش‌هـای زبـان فارسـی، تازگـی دارد.

ـ مـولازاده، مریـم (۱۳۹۶). *اقتصـاد مـد لبـاس تقاضـای مـد لبـاس*. چـاپ اول. تهـران: سـخنوران.

مریـم مـولازاده، بـه مـد همچـون یـک هنـر- صنعـت خـلاق نـگاه کـرده اسـت و سـاز و کار تقاضـا و مصـرف لبـاس را در تقابـل بـا اقتصـاد، بررسـی می‌کنـد. ایـن کتـاب در عیـن اختصـار و بـه دور از گزافه‌گویـی، به‌شـکلی موجـز اقتصـاد مـد را ترسـیم کـرده اسـت. بنـا بـه اذعـان نویسـنده ایـن اثـر، اولیـن کار علمـی در حـوزۀ اقتصـاد مـد در ایـران اسـت و بـه مـد از منظـر تقاضـا، توجـه دارد و بـه شناسـایی عوامـل مؤثـر بـر تقاضـای مـد لبـاس می‌پـردازد.

ـ اسـماعیلی سـادیانی، مهـدی (۱۳۹۴). *لبـاس روحانیـت در نبـرد نمادهـا*. قـم: مؤسسـه فرهنگـی هنـری طریـق معرفـت ثقلیـن.

اسماعیلی سادیانی، به کارکردهای نمادین لباس روحانیت می‌پردازد.

ـ موسوی، سید مهدی (۱۳۹۷). *زیبایی‌شناسی مد و لباس*. کاشان: سوره تماشا.

ـ صفری‌نـژاد، مرضیـه (۱۳۹۲). *نشانه‌شناسـی لبـاس تئاتـر*. تهـران: صـدا و سـیمای جمهـوری اسـلامی ایـران.

ـ اشـجاران، علـی (۱۳۹۳). *جایـگاه لبـاس و پوشـش در گـذر تاریخـی جوامـع*. تهـران: کیـان.

ـ یاسـینی، سـیده راضیـه (۱۳۹۵). *شـناخت پوشـاک ایرانـی زنـان؛ زیبایـی و کارکـرد*. تهـران: پژوهشـگاه فرهنـگ، هنـر و ارتباطـات.

شـناخت پوشـاک ایرانـی زنـان از نخسـتین آثـاری اسـت کـه از نـگاه تاریخـی فراتـر رفتـه و رویکـردی تفسـیری بـه موضـوع پوشـاک زنانـۀ ایرانـی دارد. در ایـن

کتـاب، رابطـه تنگاتنـگ میـان کارکـرد و زیبایـی در پوشـاک زنانـهٔ ایرانـی در طـول تاریـخ، ترسـیم شـده اسـت. یاسـینی در ایـن کتـاب، پوشـاک زنانـه در پهنـهٔ ایـران بـزرگ را از دو زاویـهٔ تاریخـی و جغرافیایـی بررسـی کـرده اسـت؛ سـپس اصـول کلـی حاکـم بـر طراحـی ایـن پوشـش را بـه منظـور ایجـاد عرصـه‌ای بـرای بازتولید پوشـاکی بـا هویـت ایرانـی و اسـلامی عنـوان می‌کنـد.

ـ جوانمرد، صدیقه (۱۳۹۵). *ساختار پوشاک هخامنشیان*. تهران: راشدین.

جوانمـرد بـا رویکـرد نشانه‌شناسـی خوانشـی بـارت، لبـاس هخامنشـیان را از منظـر نمادیـن، مطالعـه و بررسـی می‌کنـد.

ـ محمـدی سـیف، معصومـه (۱۳۹۵). *نشانه‌شناسـی در پوشـاک زنـان تـرک و کـرد در ایـران*. تهـران: جامعه‌شناسـان.

ایـن کتـاب، مشـتمل بـر پنـج فصـل اسـت و پـس از معرفـی لباس‌هـای سـنتی دو قـوم کـرد و تـرک آذری، بـه شـرح تغییـرات و تحـولات پوشـاک هـر دو قـوم و دلایـل ایـن تحـولات پرداختـه اسـت. بـرلاف آنچـه از عنـوان کتـاب برمی‌آیـد، ایـن کتـاب نـه تنهـا انسـجام و چهارچـوب صحیحـی نـدارد، بلکـه مؤلـف بـا این‌کـه اطلاعـات و داده‌هـای فراوانـی را گـردآوری کـرده اسـت –کـه شـاید به‌تنهایـی مفیـد اسـت- امـا نتواسـت بـه ایـن اطلاعـات سـر و سـامان داده و از آن در مسـیر نشانه‌شناسـی، بهـره کافـی ببـرد.

ـ محمـدی سـیف، معصومـه (۱۳۹۷). *جامعه‌شناسـی پوشـاک سـنتی و زیـورآلات زنـان ایـران زمیـن*. تهـران: اندیشـه احسـان.

ـ پروانه، فریبا (۱۳۹۵). *پوشاک سنتی زنان ایلامی*. ایلام: برگ آذین.

پروانه، با رویکرد مردم‌شناختی، لباس زنانه ایلام را بررسی می‌کند.

ـ مرتضـوی، مریـم (۱۳۹۵). *تحلیـل مردم‌شـناختی پوشـاک سـنتی مـردم شـهر ایـلام*. تهـران: سـنجش و دانـش.

ـ اصغرپور، نرگس (۱۳۹۶). *نشانه‌شناسی پوشاک دوره صفویه*. تهران: جمال هنر.

ایـن کتـاب، لبـاس دوره صفویـه را بـا اسـتفاده از روش خوانشـی رولان بـارت، مطالعـه می‌کنـد.

نخستین کتاب ملی مد و لباس ایران

ایـن کتـاب در دو مجلـد، شـامل اطلـس مـد و دیباچـه فرهنگـی، سـال ۹۶ در مؤسسـه هنـری ققنـوس منتشـر شـده اسـت. اطلـس مـد بـه معرفـی فعـالان عرصـه مـد از جملـه طراحـان و تولیدکننـدگان و صنایـع مربوطـه اختصـاص دارد. هـدف از تدویـن ایـن کتـاب بـا شـعار«با افتخـار سـاخت ایـران» ترویـج و معرفـی محصـولات داخلـی و تشـویق مـردم بـه اسـتفاده از آن محصـولات عنـوان شـده اسـت. جلـد دوم ایـن کتـاب نیـز کـه عنـوان آن دیباچـه فرهنگـی اسـت، بـه تاریـخ پوشـاک در ایـران و پوشـاک

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳و۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

اقـوام و مقوله‌هایـی چـون: مـد در جهـان و ... می‌پـردازد. کتـاب برخـلاف عنـوان آن، ترکیبـی ناهمگـن از موضوع‌هـای مختلـف اسـت و تقریبـاً تمامـی مطالـب کتـاب از سـایت‌های اینترنتـی کپـی بـرداری شـده اسـت.

ـ یاسـینی، سـیده راضیـه (۱۳۹۶). مـد هنـر- صنعـت سلیقه‌سـازی. تهـران: پژوهشـگاه فرهنـگ، هنـر و ارتباطـات.

کتابـی اسـت در معرفـی برندهـای معـروف مـد در جهـان کـه رونـد کار و شـیوه‌های منحصـر بـه فـرد سـبک کاری هـر برنـد را تشـریح کـرده اسـت.

ـ محبتـی، مهـدی (۱۳۸۹). *پوشـش و حجـاب زن در ادبیـات فارسـی*. تهـران: پژوهشـکده مطالعـات فرهنگـی و اجتماعـی، چـاپ اول.

ایـن کتـاب، اشـاره‌های متـون ادب فارسـی بـه پوشـش زنانـه را ارائـه و تشـریح می‌کنـد.

ـ قاسـمیان دسـتجردی، پروانـه (۱۳۹۴). *طراحـی لبـاس صحنـه*. تهـران: پروانـه قاسـمیان دستجردی.

ـ ملکی، منیره (۱۳۸۹). *نشانه‌شناسی لباس صحنه*. تهران: ایرانبان.

ب) کتاب‌های کاربردی

ـ رهبرنیا، زهرا (۱۳۹۵). *تدابیر بصری در طراحی پوشاک زنان*. تهران: مرکب هنر.

این کتاب، ارائه مبانی تجسمی مختلف، در طراحی لباس، است.

ـ الهی، محبوبه (۱۳۹۳). *طراحی لباس۱ (تأثیر و تدابیر خطی)*. تهران: جمال هنر.

ـ الهی، محبوبه (۱۳۹۷). *طراحی لباس۲*. تهران: محبوبه الهی.

این کتاب، شرح مبانی جنسیت‌سازی پارچه در طراحی لباس است.

ـ اسکندری، آرزو (۱۳۹۳). *هنر طراحی لباس*. تهران: کتاب آبان.

کتـاب در ۹ فصـل تدویـن شـده اسـت. فصل‌هـا عبـارت اسـت از: ابزارهـای لازم بـرای طراحـی لبـاس، طراحـی انـدام و شـکل‌های حرکتـی بـدن، ترسـیم لبـاس، رنگ‌شناسـی، ایجـاد بافـت پارچـه بـا ابزارهـای طراحـی، برطـرف کـردن ایرادهـای انـدام بـا لبـاس، هماهنـگ کـردن لباس‌هـا، پارچه‌شناسـی، نگهـداری و مراقبـت از لباس‌هـا. هـدف کتـاب آشـنایی مخاطبـان بـا مفهوم‌هـای پایـه‌ای و اساسـی رشـته طراحـی لبـاس، عنـوان شـده اسـت.

ـ عابدینی، اعظم (۱۳۹۲). *مبانی طراحی لباس*. تهران: کتاب آبان.

ایـن کتـاب در ده فصـل تنظیـم شـده اسـت. ایـن فصـول عبـارت اسـت از: شـناخت مبانـی هنرهـای تجسـمی، شـناخت انـواع خـط، ارتبـاط خـط بـا سـایر عناصـر تجسـمی، شـناخت کیفیـات بصـری، شـناخت تدثیـر بصـری خطـوط، ارزش‌هـای خطـی در لبـاس، شـناخت رنـگ و تأثیـر بصـری آن در ارائـه طـرح لبـاس، شـناخت انـدام، دیگـر اجـزای لبـاس و تأثیـرات آن بـر انـدام، دیگـر مـوارد مرتبـط.

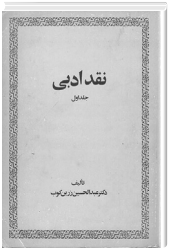
ـ دمیری، مریم (۱۳۹۶). *مد و اصول اولیه طراحی لباس*. شیراز: ارم شیراز.
ـ مهدوی، بتساوه (۱۳۹۷). *طراحی مد و لباس*. تهران: کتاب اطهر.
ـ حمودشلتوکی، فاطمه (۱۳۹۱). *طراحی اندام و لباس*. دزفول: اهورا قلم.

نتیجه‌گیری

انتشار کتاب‌های مربوط به مد، لباس و پارچه، در سال‌های اخیر، سیر صعودی به خود گرفته است و سطح کیفی کتاب‌ها نیز ارتقا یافته است. به لباس زنان، بیشتر از لباس مردان، توجه شده است. اما لباس کودک در این حوزه مغفول مانده است. رویکردهای مطالعاتی گسترش یافته است و سبب گشوده شدن بسترهای تازه برای پرداختن به این موضوع شده است. پوشاک معاصر، چندان توجه پژوهشگران را جلب نکرده است و هنوز مطالعه جدی در این زمینه نشده است. اما روند انتشار کتاب‌ها، نشان دهنده رشد کمی و کیفی موضوع‌های این حوزه است.

کتاب‌شناسی نقد و نظریهٔ ادبی

کتاب‌شناسی این شماره از فصلنامه نقد کتاب ادبیات و هنر به کتاب‌های عمومی در حوزه نقد و نظریهٔ ادبی اختصاص دارد که نویسندگان ایرانی تدوین کرده‌اند. حق تقدم در این حوزه با کتاب *نقد ادبی* استاد زرین‌کوب است که بار نخست در سال ۱۳۳۸ منتشر شد و تاریخ نقد ادبی جهان و ایران را دربردارد. پس از آن در سال‌های پس از انقلاب کتاب‌های دیگری انتشار یافت که گزارشی از آن را در این بخش ملاحظه می‌کنید. برخی از این کتاب‌ها چون کتاب *نقد شعر در ایران* و همچنین *نقد ادبی در ادبیات کلاسیک فارسی* به تاریخچه نقد ادبی در ایران اشاره دارند و برخی دیگر چون کتاب *رستاخیز کلمات* فقط به یکی از رویکردهای نقد غربی پرداخته‌اند. کتاب *گشودن رمان هم نقدی* کاربردی بر داستان معاصر فارسی است. برخی کتاب‌ها نیز دربردارندهٔ مجموعه مقالاتی در نقد ادبی است. در میان این کتاب‌ها فرهنگ‌های نقد ادبی نیز قرار دارند. بخش قابل ملاحظه‌ای از تلاش‌های منتقدان ایرانی متوجه ترجمهٔ کتاب‌های نقدی بوده که منتقدان غربی نوشته‌اند. برخی از این کتاب‌ها سهم قابل ملاحظه‌ای در شکل‌گیری دیدگاه نقدی منتقدان ایرانی داشته است. در شماره‌های بعدی فصلنامه کتاب‌شناسی آن آثار خواهد آمد. همچنین پس از آن به ارائهٔ کتاب‌شناسی هر یک از رویکردهای نقد ادبی چون نقد اسطوره‌ای، نقد روان‌شناسانه، جامعه‌شناسانه و ... خواهیم رسید.

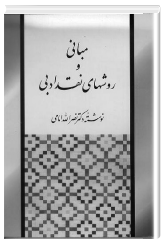


۱ـ زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۳۸). *نقد ادبی: جست و جو در اصول و طرق و مباحث نقادی با بررسی در تاریخ نقد و نقادان*. تهران: بنگاه نشر اندیشه.

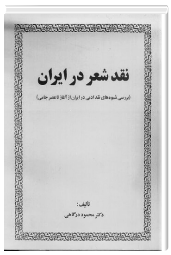
۲ـ طاهری‌مبارکه، غلام‌محمد (۱۳۷۴). *دریچه‌ای به نظریه‌های ادبی*. تهران: علوم و فنون.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

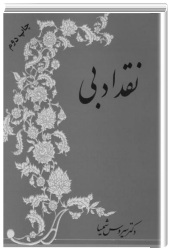
۳ـ فرزاد، عبدالحسین (۱۳۷۶). *دربارهٔ نقد ادبی*. تهران: قطره.



۴ـ امامی، نصرالله (۱۳۷۷). مبانی و روش‌های نقد ادبی. تهران: جامی.



۵ـ درگاهی، محمود (۱۳۷۷). *نقد شعر در ایران (بررسی شیوه‌های نقدادبی در ایران از آغاز تا عصر جامی)*. تهران: امیرکبیر.



۶ـ شمیسا، سیروس (۱۳۷۸). *نقد ادبی*، تهران: فردوس.

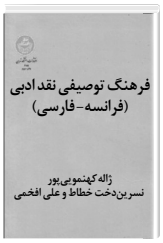
۷ـ علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۸). *نظریه‌های نقدادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی) با گذری بر کاربرد این نظریه‌ها در زبان و ادب فارسی*. تهران: سمت.

۸ـ مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی: از افلاطون تا عصر حاضر*. تهران: فکر روز.

۹ـ سخنور، جلال (۱۳۷۹). *نقد ادبی معاصر: شامل ده ترجمه و مقاله*. تهران: رهنما.

۱۰ـ شایگان فر، حمیدرضا (۱۳۸۰). *نقد ادبی: معرفی مکاتب نقد همراه با نقد و تحلیل متونی از ادب فارسی*. تهران: دستان.

۱۱ـ پارسی نژاد، ایرج (۱۳۸۰). *روشنگران ایران و نقد ادبی*. تهران: سخن.



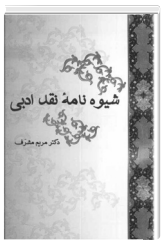
۱۲ـ کهنمویی‌پور، ژاله، نسرین‌دخت خطاط و علی افخمی (۱۳۸۱). *فرهنگ توصیفی نقد ادبی (فرانسه- فارسی)*. تهران: دانشگاه تهران.

۱۳ـ پاینده، حسین (۱۳۸۲). *گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی*. تهران: روزنگار.

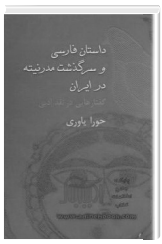
۱۴ـ یاوری، هورا (۱۳۸۴). *زندگی در آینه: گفتارهایی در نقد ادبی*، تهران: نیلوفر.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷

۱۵ـ دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۵). *بنیادها و رویکردهای نقد ادبی*، شیراز: نوید شیراز.



۱۶ـ مشرّف، مریم (۱۳۸۵). *شیوه نامهٔ نقد ادبی*. تهران: سخن.



۱۷ـ یاوری، حورا (۱۳۸۸). *داستان فارسی و سرگذشت مدرنیته در ایران: گفتارهایی در نقد ادبی*، تهران: سخن.

۱۸ـ محبتی، مهدی (۱۳۸۸). *از معنا تا صورت: طبقه بندی و تحلیل ریشه ها، زمینه‌ها، نظریه‌ها، جریان‌ها، رویکردها، اندیشه‌ها و آثار مهم نقد ادبی در ایران و ادبیات فارسی*. تهران: سخن.

۱۹ـ سبزیان مرادآبادی، سعید (۱۳۸۸). *فرهنگ نظریه و نقد ادبی (واژگان ادبیات و حوزه های وابسته)*. تهران: مروارید.

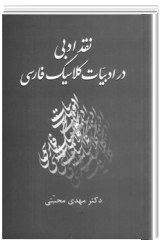
۲۰ـ بشردوست، مجتبی (۱۳۹۰). موج و مرجان: *رویکردهای نقدادبی در جهان جدید و سرگذشت نقدادبی در ایران*. تهران: سروش.

۲۱ـ دستغیب، عبدالعلی (۱۳۹۰). *نقد ادبی و نوعیت متن*. شیراز: نوید شیراز.

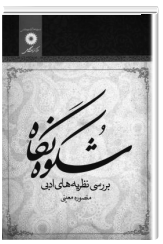
۲۲ـ صدیقی، مصطفی (۱۳۹۰). *قلمرو نظریه و نقد ادبی معاصر*. شیراز: نوید شیراز.

۲۳ـ مدرسی، فاطمه (۱۳۹۰). *فرهنگ توصیفی نقد و نظریه‌های ادبی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲۴ـ شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات: درس‌گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورتگرایان روس*. تهران: سخن .

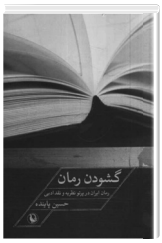


۲۵ـ محبتی، مهدی (۱۳۹۲). *نقد ادبی در ادبیات کلاسیک فارسی*. تهران: سخن.



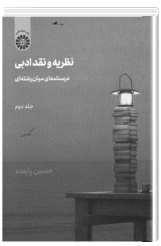
۲۶ـ معینی، منصوره (۱۳۹۲). *شکوه نگاه: بررسی نظریه‌های ادبی*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

فصلنامهٔ نقد کتاب
ادبیات و هنر
سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴
پاییز و زمستان ۱۳۹۷



۲۷ـ پاینده، حسین (۱۳۹۳). *گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*. تهران: مروارید.

۲۸ـ تسلیمی، علی (۱۳۹۵). *نقد ادبی نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی*. تهران: اختران.



۲۹ـ پاینده، حسین (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای: فرمالیسم، روانکاوی، ساختارگرایی، روایت‌شناسی، نقد اسطوره‌ای ـ کهن‌الگویی، تاریخ گرایی نوین، نقد لاکانی*. تهران: سمت.

۳۰ـ قاسم‌زاده، سیدعلی (۱۳۹۷). *همزیستی ادبیات تطبیقی و نظریه‌های ادبی*. قزوین: جهاد دانشگاهی.

A Bibliography of Iranian Textile and Fabrics

A Review of Persian Books Related To Fabrics and Textiles

Parvin Babaei
p.babaei@tabriziau.ac.ir
Ph.D. in Art, Tabriz Islamic Art University

Literature&Art Quarterly
Book Review

ادبیات و هنر

Year One, No.3&4
Fall 2018 and Winter 2019

Abstract

Studies in the field of textiles, fabrics and clothing designs so far have been more focused on three aspects of religious, historical or pragmatic approaches. Many books and magazines are dedicated exclusively to the presentation of models and patterns, but some also look at the techniques and methods of dress design with a specialist eye. It seems that the number of books related to clothing and design has had a bigger quantitative and qualitative growth than those about fabrics. Especially in the years 1396 and 1397, we see significant growth in the publication of books on fabrics and clothing. Until now, books have generally had historical or religious approaches, but in the last two years, books have been published with sociological, economic, cognitive, and even sociological approaches to fabrics and clothing. The publication of books with a practical approach has held a consistent rate in recent decades. In this article books published in Farsi in the field of textiles will be examined through a descriptive method.

Keywords: Fabric, Clothing, Bibliography, Iran, Persian

Museum as Text

An Introduction to the Relationship between Semiotics and the Museum as an Institution

Sajjad Baghban Maher
Assistant Professor, Faculty of Museums and Tourism, Isfahan Art University
baghbbansajjad@gmail.com

Literature&Art Quarterly
Book Review

ادبیات و هنر

Year One, No.3&4
Fall 2018 and Winter 2019

Abstract

The Reading of Museum is the title of a book by Reza Dabirinezhad that has just been published and is available to the Iranian academic and cultural community. The author is a museum specialist and one of the renowned executives of the country's museums, who uses the methodology of semiotics to analyze the mechanism of the interpretation of museum objects and the Semantic System in museums. Since this is a new subject matter and enough scientific literature has not been formed around it yet, this article first explains the relationship between the knowledge of semiotics and the institution of the museum, and then moves on to limit the scope of geography of the topic of semiotics and the museum. Then, with a critical look, the topics discussed in the *Reading of Museum* are reviewed.

Keywords: Semiotics, Museum, Curating Museums, Discourse, Interpretation, Paratext, Semantic System

A Dialogue of Two Books on Film and Philosophy

Mehrdad Pourelm
Ph.D. in art research and lecturer at the Faculty of Fine Arts of Tehran University
mehrdad.pourelm@yahoo.com

Literature&Art Quarterly
Book Review
ادبیات و هنر
Year One, No.3&4
Fall 2018 and Winter 2019

Abstract

The books *Philosopher or Director* and *Film as Philosophy*, in their own way, address the issues of film and philosophy and their relationship. From the outset, *Philosopher or Director* takes on an evaluative approach and tries to project this relationship as a false and constructed concept but *Film as Philosophy*, tries to approach this issue from different angles with an analytical approach and, at every step, also examines the arguments of dissenters and critics. The imaginary conversation presented here is between these two books and is based on the texts of each of them. The titles of the books also clearly reflect their respective approach to the subject and from the very beginning, the *Philosopher or Director* commits itself to the impossibility of a companionship between these two concepts, but *Film as Philosophy*, does not look at the agent or activist in philosophy and cinema, rather it contemplates on the concept of film and philosophy and the possibility of thinking on the silver screen.

Keywords: *Philosopher or Director*, *Film as Philosophy*, Evaluative Approach, Analytical Approach

A Book to Scare and Stop Singing

A critique of *Larynx as Instrument and the Challenges to Vocal Production*

Saiid Majidi

BA in Arts and art education research

singersaeed@gmail.com

Literature&Art Quarterly
Book Review

ادبیات وهنر

Year One, No.3&4
Fall 2018 and Winter 2019

Abstract

The production of scientific resources in the field of recognition and application of sound is one of the most urgent necessities for Iranian society of voice training, speech and singing. In a society where the voices of its voice actors and speakers are unfortunately often harsh, piercing and, artificial, and where these types of voices have become a trend, the necessity of research in this area is felt twice as anywhere else. But if the research is not goal-oriented, accurate and scientific, it will not only be unhelpful but also, it will leave irreparable impacts on the voices of the community and makes the matters at hand even more complicated. The forthcoming critique is an attempt to uncover and study the shortcomings of a book in which the author intends to open up a new path in our voice culture.

Among the notes in the present critique, is the fact that the auther of the book has disregarded some intellectual property rights referring to the resources. This is partly a criticism of our today and its shortcomings. Another point in the present discussion is regarding the misreading and lack of full comprehension of authoritative scientific sources that indicate the author's inadequate knowledge and understanding of the basic issues of acoustic physics and the anatomy of the larynx and speech ducts. The next part of this critique is also a cultural critique of the failure and disregard for mentioning the name of other scholars and researchers in the field and overlooking the efforts of the preceding researchers. In the end, other minor drawbacks are briefly put to question.

Keywords: Larynx as Instrument Vocal Production, Vocal, Vocal/ Acoustic Physics

Photographical Orientalism

An Introduction and review of *Oriental Camera*; a book by Ali Behdad

Masoumeh Babajani Sangtabi
Master's degree in Art Research

Mohammad Reza Moridi
Faculty Member of the University of Art
moridi@art.ac.ir

Literature&Art Quarterly
Book Review

ادبیات و هنر

Year One, No.3&4
Fall 2018 and Winter 2019

Abstract

Oriental Camera written by Ali Behdad, is an attempt to transcend the structuralist approach to Orientalism, which often interprets local and regional photographs in an ideological pathway and as second-rate editions in the reproduction of the European view, while the author tries to go beyond this reading and interpret the works of local and regional photographers unlike those taken by European tourists and re-interpret them in their regional context. The book looks at photographs of photo-journalists living and settled in the Middle East while keeping an eye on the colonial functions of the photo - which is more visible in the photographs of European travelers taken of the East and the commercial photographs produced for the European eye. This in comparison with local power and culture gains a different meaning and function; therefore, a collection of Qajar pictures of Iran is being examined. At the end of the book, there is also a reference to the reproduction of Orientalist views in contemporary photography.

Keywords: Photography, Orientalism, Photographical Orientalism, Middle East, Iran

Is It Just To Call It The Zarrin-Ghaba?

A Review of the Long Epic Poem: Shahnaame Asadi (Zarrin-Ghaba-Nameh)

Kamran Arzhangi
PhD student of Persian language and literature, Ferdowsi University of Mashhad
k.arzhangi@gmail.com

Literature&Art Quarterly
Book Review

ادبیات و هنر

Year One, No.3&4
Fall 2018 and Winter 2019

Abstract

Asadi's Shahname, Zarrin-Ghaba-Nameh, is an epic poem (epopee) with a total of 23,133 lines. It was reprinted in 2014 based on Sajjad Aydanlou's corrections and his research project named *Epic Literature and Research Collection*. The core plot of this poem is similar to the plots of the stories in the traditional dramatic story telling (Naqqali) with narratives about several different corps and battalions fighting against one another, each belonging to one of Rustam's sons and descendants, who are occasionally fighting against Rustam himself as well. However, the main distinction between this poem and others is the presence of Zarrin-Ghaba, son of Jahangir and the grandson of Rustam. This new character has added a new army front to the plot of the long-standing narrative, which is the reason why Aydanlou suggests Zarrin-Ghaba-Nameh as a suitable title for the epic; otherwise, the main adventures of this epic do not revolve around this character. The present article, following some preliminary notes on the name and content of this epic poem, brings up suggestions for corrections in some of the poems lines.

Keywords: Shahname Asadi, Zarrin-Ghaba-Nameh, Aydanlou

The Necessity for Reconsideration of Arabic Novel Translations

A critique of *Symphony of Destiny*

Fatemeh Ghasem Mohammad
Master of Comparative Literature
f.q.mohammad@gmail.com

Literature&Art Quarterly
Book Review

ادبیات و هنر

Year One, No.3&4
Fall 2018 and Winter 2019

Abstract

This paper is a review of the Persian translation of the popular Arabic novel, *Kunshirtu al-Hulukust wa al-Nakbah* (Destinies: The Concerto of The Holocaust and The Naqba), by the Palestinian Rabai al-Madhoun. This work received the International Award for Arabic Novels in 2016; and then was translated into Farsi under the title of the *Symphony of Destiny*. Unfortunately, the translation shows many mistakes, both in translation process, in smooth rendering of Persian sentences, while at the same time the printed edition comes with a considerable amount of typing and editing errors. In this article, after introducing the novel and summarizing it, the errors of translation will be examined in three categories: "Mistakes in recognition of grammatical referents", "Mistakes in equivalents choices" and "Mistakes in comprehension of the original".

Keywords: Palestine Literature, Translation, Victims, Rabai al-Madhoun, Symphony of Destiny

Recurring Themes in Author's Subconscious

A Look at a Collection of Short Stories: *The Wrong People* by Shiva Moghanlou

Mehrnaz Shirazi Adl
Ph.D. student of Persian Language and Literature, Institute of Humanities and Cultural Studies
mshiraziadl@gmail.com

Literature&Art Quarterly
Book Review
ادبیات وهنر
Year One, No.3&4
Fall 2018 and Winter 2019

Abstract:

Little more than a century has gone by after the first applications of psychoanalytic and psychological approaches to literary criticism, however, even in this relatively shorter span, these approaches have been able to open up new perspectives in the analysis and critique of literary texts. In an analysis of three collections of short stories by the Persian writer (Shiva Moghanlou)that were published in a single volume titled *The Wrong People* , the author of this article, has attempted to analyze the influence of the writers subconscious on her writings, with a glance at a number of psychoanalytic literary criticism theories. This discussion revealed that the subconscious impact is manifested in recurring themes, techniques, metaphors and other features of the text. Among the most frequent themes in the writer's stories, one can mention the idea of human body, fearful and mysterious plots, revengeful romances, love, and loneliness. In terms of techniques, one could point to the postmodern playfulness, ambiguity, and word games included in the writing of the stories.

Key Words: Psychoanalysis, Author's Subconscious, Recurring Themes, Personal Mythology, Shiva Moghanlou, Charles Mauron, Jean-Bellemin Noel

Love, Violence, Prejudice, And Decay; Displaying Various and Contradictory Aspects of Modern Humankind

A Review of *Un dieu un animal* by Jérôme Ferrari

Mehdi Ebrahimi Laame
Master of Arts in Art Research
behzad_lame1@yahoo.com

Literature&Art Quarterly
Book Review

ادبیات و هنر

Year One, No.3&4
Fall 2018 and Winter 2019

Abstract

This article is an attempt to review *Un dieu un animal* written by the French author Jérôme Ferrari, translated into Farsi and published by Cheshmeh Publication in 1396. The main goals of this article are to achieve the distinguishing features of the book as well as examining its strengths and weaknesses. The most prominent features of this book are: the confrontations of the past vs. present, present vs. future, violence vs. kindness, war vs. love, loneliness vs. community, stability vs. instability, staying vs. going, purposefulness vs. loss of purpose, love vs. hatred, tradition vs. modernity, humanity vs. animality, and ultimately life vs. death. An overview of the overall structure of the book and some conclusions based on the topics raised in this paper are also included.

Keywords: Long Story , Structure, Narratology, Narrator, Ideology, Conflict and Interaction

A Book on Therapeutic Storytelling

A review of *The Interpretation of Fairy Tales and Anima and Animus in Fairy Tales*

Agita Mohammadzadeh
Ph.D. student of Persian language and literature, University of Tehran
Mohammadzadeh.agi@ut.ac.ir

Literature&Art Quarterly
Book Review
ادبیات و هنر
Year One, No.3&4
Fall 2018 and Winter 2019

Abstract

The book of *The Interpretation of Fairy Tales and Anima and Animus in Fairy Tales*, is one of the best books that one can read for the study of Jung's psychology for two reasons: first, the author was one of the best students of Jung and his colleague for years; secondly, it analyzes the symbols and the concepts of Jungian psychology. This book expertly introduces the concepts of shadow, anima, animus, Ide, ego, and mythical symbols which are effective in analyzing fairy tales, myths and of course dreams.

Keywords: Fairy Tales, Anima, Animus, Shadow, Jung Psychology

imitation remained superficial and of all the aspects and dimensions of this genre only a one or two dimensions were recognized and pursued. Translation of theories and intellectual foundations happened long after the translation of novels and short stories. In the seventies and later in the 80s and 90s (Persian Calendar), there was initially one or two papers published on this topic which followed by several studies in this field. Undergraduate and postgraduate students wrote dissertations on the subject, some of which facing pitfalls due to a lack of understanding of the theoretical foundations. *The Adaptation of Magic Realism in Iran*, written by Mohammad and Mohsen Hanif, is one of the late studies that was long due and should have been done twenty years ago. Despite extensive research and the use of new and rich sources of material about magical realism, this book shows weak points such as disunity, misunderstanding in recognition of mistakes, and the inaccurate categorization of some of some texts as magical realist texts.

Keywords: Fantasy, Latin American Fiction, Magical Realism, Contemporary Iranian Fiction, Gabriel Garcia Marquez, Borges

Adapted Magic

A Critique of the Adaptation of Magical Realism in Iran

Hamid Abdollahian
Faculty Member of Arak University
abdollahian2002@yahoo.com

Literature&Art Quarterly
Book Review

ادبیات و هنر

Year One, No.3&4
Fall 2018 and Winter 2019

Abstract

Magical realism was one of the trends that quickly became known, translated, and imitated in Iran's fiction. The first time the door to magic realism was opened to Iranian literature was when Ahmad Mir-alai, translated the short stories of Borges. After him, Bahman Farzaneh, with a translation of *One Hundred Years of Solitude*, introduced the Iranian community to magical realism. This trend used elements that were similar to those of the Old Iranian culture and literature, and Iranian contemporary fiction writers had produced works close to or similar to these works based on their own common tastes long before the prevalence of this trend in the world. Therefore, the message of Latin American authors was not so new and out of reach to Iranian writers. The widespread and global acceptance of this trend and the existence of similar elements in Iranian rural culture, which was going through a transitions from tradition to modernity, created a fascination among Iranian writers if the sixties and seventies. Most of the active writers of this period tried to experiment with the genre. Moniroo Ravanipour, Shams Langroudi, Reza Barahani, Shahrnoush Parsipour and others were among the renowned authors that produced works in this genre. Some of these writers remained at the level of superficial imitation, and found accessible elements such as belief in superstitions and fairy tales the basis of works that are not very popular today. Others went deeper and created inner realms and native worlds. In general, Iranians became acquainted with magical realism through the translation of fictional works and stories. At the beginning, no one thought of the translating the theory and the underlying thought frame for the idea of magic realism, therefore the understanding and, consequently the

Literary Analysis in the Shadow of the Critique of New-Historicism

A Critical Review of *Literary Analysis: The Basics*

Sadaf Golmoradi
Ph.D. student of Persian language and literature, Alzahra University
Assistant Professor at Farhangian University
Sgol_00055@yahoo.com

Literature&Art Quarterly
Book Review
ادبیات و هنر
Year One, No.3&4
Fall 2018 and Winter 2019

Abstract

Hossein Payandeh translated *Literary Analysis: The Basics* in to Farsi on 1396, by that time the original book had been on the market for 8 months. This book includes theoretical discussions and practical evidence on theory, literary criticism, and their relation to literary analysis. Although the author has presented his analysis in three distinct chapters and in the form of three methods of close reading, textual analysis within context, and comparative analysis, it seems that consciously or unconsciously, such elements as: the study of the narrator's point of view, the position of the author, the influences and motivations, literary devices of the text, structure, intertextuality, adaptation, and the like are often contemplated in the historical, cultural and literary context of the literary texts. Accordingly, the book could be in fact considered an Analysis of literary texts based on the theory of New -Historicism. One of the most important features of this book is its brevity in the theoretical part, and sometimes the abundance of practical evidence and analysis that at times prevents a deeper understanding for the readers that are unfamiliar with the texts. The very remarkable translation, the inclusion of a specialized Persian-English and English to Persian Glossary, and the indices provided by the translator at the end of the book, are among important aspects of it.

Keywords: Literary Analysis, Close Reading, Historical Context, Adaptive Analysis

Texts of Mysticism as Depicted in *The Encyclopedia of Islamic Mystical Works*

A Review of *The Encyclopedia of Islamic Mystical Works*

Somayyeh Jabbarpour
Ph.D. in Persian Language and Literature, Uromia University
somaye.Jabarpour@gmail.com

Literature&Art Quarterly
Book Review

ادبیات و هنر

Year One, No.3&4
Fall 2018 and Winter 2019

Abstract

Lexicons and encyclopedias are considered as important and essential sources in different fields of science due to their impact on speeding up the processes of research and studies. In the field of mysticism and mystical studies, considering the widespread and multiplicity of research in the present era, it is necessary to develop a lexicon or an encyclopedia to represent the texts and works on mysticism. *The Encyclopedia of Islamic Mystical Works*, recently published, has taken on this responsibility. In this paper we have reviewed this encyclopedia in several sections: 1. Bibliographic information in the research background; 2. Notes on the categorization of the works based on content and form; 3. Technical points on style and writing; 4. A critique of the methodology and structure of *The Encyclopedia of Islamic Mystical Works*; 5. Notes on the brief introductions to the books; and 6. Critiques on some of the entries.

Keywords: Encyclopedia, Mystical works, Bibliography, Mysticism and Sufism

Editor's Note
Oral Criticism
A Review of Para-*Islamic Art: The Critical Analysis of Dominant Discourses in Islamic Art Studies*, a book by Sadeq Rashidi, Mahnaz Shayestehfar and Mohammad Khazaee

Research-Book Review and Criticism (Literature)
- Texts of Mysticism as Depicted in The Encyclopedia of Islamic Mystical Works. A Review of *The Encyclopedia of Islamic Mystical Works,* by Somayyeh Jabbarpour
- Literary Analysis in the Shadow of the Critique of New-Historicism. A Critical Review of *Literary Analysis: The Basics*, Sadaf Golmoradi
- Adapted Magic: A Critique of *The Adaptation of Magical Realism in Iran*, Hamid Abdollahian
- A Book on Therapeutic Storytelling: A review of *The Interpretation of Fairy Tales and Anima and Animus in Fairy Tales*, Agita Mohammadzadeh

Critique of Novels and Short Story Collections
- Love, Violence, Prejudice, And Decay; Displaying Various and Contradictory Aspects of Modern Humankind: A Review of *Un dieu un animal*, Mehdi Ebrahimi Laame
- Recurring Themes in Author's Subconscious: A Look at a Collection of Short Stories: *The Wrong People*, Mehrnaz Shirazi Adl

Critique of Translations
-The Necessity for Reconsideration of Arabic Novel Translations: A critique of *Symphony of Destiny*, Fatemeh Ghasem Mohammad

Critique of Manuscript-Correction
- Is It Just To Call It The Zarrin-Ghaba: A Review of the Long Epic Poem: *Shahnaame Asadi (Zarrin-Ghaba-Naameh)*, Kamran Arzhangi

Research-Book Review and Criticism (Art)
- A Book to Scare and Stop Singing: A critique of *Larynx as Instrument and the Challenges to Vocal Production*, Saiid Majidi
- A Dialogue of Two Books on Film and Philosophy, Mehrdad Pourelm
- Museum as Text: An Introduction to the Relationship between Semiotics and the Museum as an Institution, Sajjad Baghban Maher

Introducing New Books
- Sufism: Modern History; Maryam Mosharraf

Bibliography of Literary Schools
- A Bibliography of Iranian Textile and Fabrics; A Review of Persian Books Related to Fabrics and Textiles, Parvin Babaei
- A Bibliography of Literary Theory and Criticism (1)

Article Abstracts in English
Table of Contents in English

Literature&Art Quarterly
Book Review

ادبیات و هنر

Year One, No.3&4
Fall 2018 and Winter 2019

فصلنامه نقد کتاب

ادبیات و هنر

Quarterly Book Review
Literature & art
Vol. 1, No.3&4 (Autumn 2018 and Winter 2019)

Copyright and Publisher:
Khaneh Ketab

Managing Editor: Niknam Hosseini Pour

Editor-in-Chief:
Maryam Hosseini

Assistant Editor:
Elaheh Rajabifar

Literature Advisers:
Alireza Anoushiravani, Ghodratollah Taheri, Issa Amankhani, Behroz Imani.

Art Advisers:
Esmaeil Bani Ardalan, Mohammad Khazaei, Mehrdad Pourelm, Mohammadreza Moridi.

Books & Magazines Publication Specialist:
Hamideh Norouzian

Editor:
Hoora Naseri Mortazavi

English Translator: Selma Rezvanjoo

Layout Designing and Printing:
Khaneh Ketab Publisher

Marketing: Khane Ketab Distribution

Distribution Office Tel: +98 (0)21-88342985

Page Designer:
Moad Tabari

Editorial Office:
No. 1080, between Saba & Palestine St.
Enqelab Ave.Tehran, Iran
P.O.Box: 13145-313
Tel&Fax: +98 (0)21 -66415255
Fax: +98 (0)21-66415360
Email: Literature@faslnameh.org
Literatureart.faslnameh@gmail.com
Website: http://Litbr.faslnameh.org
ISNN:2423-6659
Indexed in Databases:
www.noormags.ir
www.magiran.com